ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Χριστίνα Δημακοπούλου

Θεσμική Μεταρρύθμιση και Καλλιτεχνική Αλλαγή: Η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και η Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης (1910-1937)

Διδακτορική Διατριβή

Τόμος 1

Δεκέμβριος 2018

Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης

Χριστίνα Δημακοπούλου

Θεσμική Μεταρρύθμιση και Καλλιτεχνική Αλλαγή: Η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και η Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης (1910-1937)

Διδακτορική Διατριβή

Τόμος 1

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Νίκος Δασκαλοθανάσης (Επιβλέπων): Καθηγητής, ΑΣΚΤ

Άντα Διάλλα: Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, ΑΣΚΤ

Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος: Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Κρήτης

Στον Θοδωρή

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες 7

Εισαγωγή 9

Μέρος Πρώτο
Ο Θεσμικός Μετασχηματισμός:
Από τον Ακαδημαϊσμό στον Φιλελεύθερο Εκσυγχρονισμό του

1. Η περίοδος 1910-1930: Η διεύθυνση του Γεώργιου Ιακωβίδη και η ακαδημαϊκή ολοκλήρωση 31

1.1. Τα σχέδια για τον διοικητικό αποχωρισμό της καλλιτεχνικής σχολής από το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο 31

1.2. Περιμένοντας την αναδιοργάνωση: Η ένταξη του Γεώργιου Ιακωβίδη στο διδακτικό προσωπικό του Σχολείου των Καλών Τεχνών 43

1.3. Ο νόμος ΓΧΙΑ΄/1910 «Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών» και ο διορισμός του Γεώργιου Ιακωβίδη στην νεοσύστατη διεύθυνση του Σχολείου των Καλών Τεχνών 48

1.4. Μια ελλιπής αναδιοργάνωση: Το Βασιλικό Διάταγμα «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ Νόμου "Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών"» 53

1.5. Το καθεστώς των διορισμών ως σύμπτωμα της θεσμικής ανωριμότητας 67

1.6. Το υπόμνημα του Γεώργιου Μπονάνου: ένα αίτημα για εκδημοκρατισμό των καλλιτεχνικών θεσμών 77

1.7. Η αναδιοργάνωση της Σχολής στο επίκεντρο ενός ανοιχτού καλλιτεχνικού διαλόγου και ένα δίλημμα επαγγελματικής φύσεως: Υψηλή τέχνη ή «υψηλή» βιοτεχνία; 82

1.8. Η άρση του διλήμματος: Το υπόμνημα του ΣΕΚ ως απόπειρα συγκερασμού των διαφορετικών αντιλήψεων περί καλλιτεχνικής εκπαίδευσης 95

1.9. Μια αναδιοργάνωση υπέρ των καλλιτεχνών: Ο νόμος 521/1914 «Περί οργανώσεως του σχολείου των Καλών Τεχνών» 99

1.10. Το αναδιοργανωτικό πρόγραμμα του Κώστα Δημητριάδη (1920) 121

1.10.1. Το «μπολσεβίκικο» κίνημα 121

1.10.2. Η έκθεση της «Ομάδας Τέχνη» στο Παρίσι το 1919: Μια εκθεσιακή αποτυχία της ελληνικής τέχνης στο εξωτερικό και το αίτημα για "accent local" 129

1.10.3. Ένα «ελληνοπρεπέστατον σχέδιον αναγεννήσεως της ελληνικής καλλιτεχνίας» 141

1.10.4. Η ιδέα των καλλιτεχνικών παραρτημάτων: Σε αναζήτηση ενός ελληνικού intimisme 150

1.11. Πολιτικές εκκαθαρίσεις και σπουδαστική διεκδίκηση 161

1.12. Η ίδρυση των εργαστηρίων 168

1.13. Μια επιλογή τακτικού συμβιβασμού: Η λύση Λύτρα 186

1.14. Δύο σκάνδαλα 197

1.15. Η «οικτροτάτη» πραγματικότητα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και ένα νέο νομοσχέδιο για την εξυγίανσή της 208
1.16. Η έξαρση του «αντιπειθαρχικού πνεύματος» 216
1.17. Η τελευταία πράξη της θητείας Ιακωβίδη:
Η εκλογή του Ουμβέρτου Αργυρού 229
1.18. Ανακεφαλαίωση 232
2. Η δεκαετία του 1930: Η διεύθυνση του Κώστα Δημητριάδη και ο φιλελεύθερος εκσυγχρονισμός της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης 239
2.1. Η προετοιμασία της αναδιοργάνωσης και ο αφανής ενορχηστρωτής της 239
2.1.1. Οι Φιλελεύθεροι στα πρόθυρα της Σχολής και ο αστάθμητος παράγοντας «υπουργείο Παιδείας» 239
2.1.2. Οι σπουδαστές ως όχημα της φιλελεύθερης παρέμβασης 247
2.1.3. Η τριανδρία του εκσυγχρονισμού: Το σχήμα Παρθένης–Δημητριάδης–Γαλάνης 254
2.1.4. Μια ακριβή αναδιοργάνωση: Ο Νόμος 4366/1929 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του οργανισμού του σχολείου των Καλών Τεχνών» 262
2.1.5. Το δέλεαρ της διεύθυνσης κι ένας εκβιαστικός διορισμός 278
2.2. Περιμένοντας την αναδιοργάνωση (και πάλι): Το τελευταίο έτος της θητείας Ιακωβίδη 284
2.3. Το αναδιοργανωτικό πρόγραμμα του Κώστα Δημητριάδη (1930) 290
2.3.1. Κώστας Δημητριάδης: ο καλλιτέχνης ως διερμηνευτής της πολιτικής βούλησης 290
2.3.2. «δια να γίνη κανείς διεθνής πρέπει πρώτα να γίνη λοκάλ»: το αισθητικό πρόταγμα της αναδιοργάνωσης 293
2.3.3. Τα αναδιοργανωτικά μέτρα 300
2.3.3.1. Σύστημα εισαγωγής και οργάνωση των καλλιτεχνικών σπουδών 300
2.3.3.2. Μουσεία και εκθέσεις 310
2.3.3.3. Καλλιτεχνικά Παραρτήματα – Υποτροφίες εξωτερικού 330
2.3.4. Μια αναδιοργάνωση εν ονόματι του ταλέντου και του «*ελληνικού χαρακτήρος*»: Ο νόμος 4791/1930 «Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών» 343
2.3.5. Η υποδοχή της αναδιοργάνωσης 356
2.4. Το αναδιοργανωτικό πρόγραμμα του Κώστα Δημητριάδη υπό κατάρρευση 379
2.4.1. Το πρώτο κρούσμα της ανάκαμψης των συντηρητικών: Το επεισόδιο αποδοκιμασίας του Παπαντωνίου 380
2.4.2. Η έριδα για το εργαστήριο του διευθυντή και η διάλυση της «φιλελεύθερης συμμαχίας» Δημητριάδη-Παρθένη 386
2.4.3. Η ρεβάνς των συντηρητικών: Ο νέος εσωτερικός κανονισμός 398
2.4.4. Η σπουδαστική απεργία του 1934 412

2.4.5. Η σπουδαστική απεργία του 1935 419
2.4.6. Η πρώτη έκθεση του Συλλόγου των σπουδαστών της ΑΣΚΤ (1936) 434
2.4.7. Η δεύτερη έκθεση του Συλλόγου των σπουδαστών της ΑΣΚΤ (1937)..... 444
2.5. Ανακεφαλαίωση 458

Μέρος Δεύτερο
Η Διδασκαλία της Τέχνης

3. Το εργαστήριο του Κωστή Παρθένη 465
3.1. Η δεκαετία του 1930 (1929-1939): Η διδασκαλία της τέχνης ως διδασκαλία της «επιστήμης» της 467
3.1.1. Η συγκρότηση του εργαστηρίου 467
3.1.2. Η θεωρία..... 472
3.1.3. Η διδασκαλία..... 480
3.1.3.1. Το Σχέδιο..... 481
3.1.3.2. Το Χρώμα..... 489
3.1.3.3. Η Σύνθεση 493
3.1.4. Ο νέος δυνάστης: Ο νεωτερικός καλλιτέχνης-δάσκαλος 500
3.2. Η δεκαετία του 1940 (1939-1946): Η διδασκαλία της τέχνης ως μυστικιστική πρακτική 507
3.3. Η σύζευξη μυστικισμού και θετικισμού..... 516
3.4. Το εργαστήριο Παρθένη και οι βραβεύσεις 519
4. Το εργαστήριο του Ουμβέρτου Αργυρού 527
4.1. Οι αισθητικές απόψεις του Ουμβέρτου Αργύρου..... 528
4.2. Η καλλιτεχνική παραγωγή του εργαστηρίου Αργυρού (1929-1945) 539
4.2.1. Τα Σχέδια..... 539
4.2.2. Οι σπουδές γυμνού σε λάδι 543
4.2.3. Οι Συνθέσεις..... 562
5. Αργυρός versus Παρθένης: Δύο αντιμαχόμενες εκδοχές διδασκαλίας και η στρεβλή κριτική τους πρόσληψη..... 569
Επιλεγόμενα 597
Αρχεία και Πηγές 601
Βιβλιογραφία..... 619

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ κατ' αρχάς τον σχολαστικό και πάντα παρόντα επιβλέποντα αυτής της διατριβής Νίκο Δασκαλοθανάση επειδή ανέλαβε την επίβλεψή της και επειδή αυτό αποδείχτηκε επί οκτώ χρόνια μια ουσιαστική και έμπρακτη δέσμευση εκ μέρους του.

Ευχαριστώ επίσης για την βοήθειά τους και τα άλλα δύο μέλη της Συμβουλευτικής Επιτροπής Άντα Διάλλα και Ευγένιο Ματθιόπουλο. Στον Ευγένιο Ματθιόπουλο χρωστάω ιδιαίτερες ευχαριστίες για την πρόσβαση που μου παραχώρησε στην βάση δεδομένων του ερευνητικού προγράμματος «Η τεχνοκριτική στην Ελλάδα» το οποίο διευθύνει εδώ και χρόνια υπό την ερευνητική σκέπη του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών – Ι.Τ.Ε. Δίχως αυτή την ουσιαστική διευκόλυνση το πρωτογενές υλικό των δημοσιευμάτων του Τύπου θα ήταν λειψό και η έρευνα σημαντικά πιο κοπιώδης.

Ευχαριστώ την Μαρία Μαμαλίγκα, πρώην υπεύθυνη της Πινακοθήκης της ΑΣΚΤ, όλο το προσωπικό της βιβλιοθήκης της ΑΣΚΤ και ιδιαιτέρως την βιβλιοθηκονόμο και υπεύθυνη του ιστορικού αρχείου της Σχολής Μαρίνα Κομπολύτη για την πάντα πρόθυμη βοήθειά τους.

Ευχαριστώ έναν αφοσιωμένο και συμπάσχοντα συνάδελφο με ασυναγώνιστο ταλέντο στον εντοπισμό βιβλιογραφίας, τον Γιάννη Γαλανόπουλο, για όλες τις βιβλιογραφικές παραπομπές που μου υπέδειξε και δεν θα είχαν ποτέ πέσει στην αντίληψή μου αλλά και για την όλο καλοσύνη και χιούμορ επιστημονική συντροφικότητά του από τον καιρό που η Ιστορία της τέχνης ήταν απλώς ένα ακόμα μάθημα για το πτυχίο.

Ευχαριστώ όλους τους ενθουσιώδεις επιστήμονες, συνεργάτες και φίλους που απαρτίζουν την ομάδα της *Κρίσης* επειδή έκαναν την επιστήμη συλλογική υπόθεση και την διατριβή μια λιγότερο μοναχική διαδικασία.

Ευχαριστώ δυο καλούς φίλους, τον Μάνο Τσιχλή και την Μαρία Χολέβα. Τον Μάνο επειδή με «εκπαίδευσε» να διακρίνω στα έργα εκείνες τις λεπτές διαφοροποιήσεις που διαφεύγουν του μη καλλιτεχνικού βλέμματος και τις οποίες μόνο ένας καλλιτέχνης που έχει υπάρξει σπουδαστής της Σχολής ξέρει να αναγνωρίζει. Την Μαρία για τον κόπο, την φροντίδα και τις ώρες που χαρούμενα αφιέρωσε για να γίνουν το κείμενο και τα παραρτήματα όσο το δυνατόν πιο ευπαρουσίαστα.

Κρατώ για το τέλος εκείνους που έκαναν εφικτό το τέλος και δυνατή την αρχή. Χωρίς τον Θοδωρή αυτή η διατριβή δεν θα είχε τελειώσει. Χωρίς τη Νίκη, τον Παναγιώτη και τον Θανάση δεν θα είχε καν αρχίσει. Γι' αυτό και για όλα εκείνα που με την ευγένειά τους εξουδετερώνουν τελικά τις ευχαριστίες κλείνω αυτό το σημείωμα με τα δικά τους ονόματα.

Εισαγωγή

Η παρούσα έρευνα προέκυψε από ένα πρώτο ενδιαφέρον για τη θέση και τον ρόλο των επίσημων καλλιτεχνικών θεσμών στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης. Πριν να αποσαφηνιστούν οι προθέσεις και πριν τα ερωτήματα να εστιαστούν στο ειδικό θεσμικό παράδειγμα της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (ΑΣΚΤ), αυτός ο προβληματισμός ήταν ήδη εμποτισμένος με μια θεωρητική προκατάληψη. Από την σκοπιά του αρχάριου μελετητή τους, οι επίσημοι καλλιτεχνικοί θεσμοί φάνταζαν ως συντηρητικοί και εσωστρεφείς οργανισμοί που αντιστέκονται στην αλλαγή παρακολουθώντας από απόσταση ασφαλείας και με καθυστέρηση τις καλλιτεχνικές εξελίξεις και συμμετέχοντας ελάχιστα στις πιο αποφασιστικές στιγμές της τέχνης. Μια τέτοια προκατάληψη ίσως μάλιστα εξηγεί και το ασθενές ενδιαφέρον της έρευνας για τις επίσημες θεσμικές δομές και τον ρόλο τους στην διαμόρφωση των καλλιτεχνικών κινημάτων και των καλλιτεχνικών τάσεων.

Η απουσία ενός τέτοιου ενδιαφέροντος υπήρξε έκδηλη στο πεδίο της ιστορίας της νεοελληνικής τέχνης δεσμεύοντας ως ενός σημείου και την έρευνα σε μία κατεύθυνση εργοβιογραφικών προσεγγίσεων που έκαναν συχνά την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης να μοιάζει ωσάν να γράφεται στον ιδιωτικό χώρο των καλλιτεχνικών ατελιέ και μακριά από τους σύνθετους όρους του θεσμικού συστήματος. Βεβαίως δεν πρόκειται για ένα αμιγώς ελληνικό φαινόμενο. Για παράδειγμα, παρότι η ύπαρξη σημαντικών καλλιτεχνικών θεσμών στις μεγάλες ευρωπαϊκές χώρες ήδη από τον 16ο αιώνα αποτέλεσε ευνοϊκό πεδίο για τη σχετική έρευνα, οι πρώτες συνθετικές εργασίες για το ζήτημα δεν εμφανίστηκαν στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης παρά στα μέσα του 20ού αιώνα[1]. Τα τελευταία χρόνια αυτή η κατάσταση φαίνεται να αλλάζει και οι καλλιτεχνικοί θεσμοί κερδίζουν σταδιακά το ενδιαφέρον της έρευνας και στην ιστορία της νεοελληνική τέχνης. Παραδειγματική σε αυτό το σημείο παραμένει η διατριβή του Ευγένιου Ματθιόπουλου για την συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε την Βενετίας[2] η οποία ενέταξε με ιδιαιτέρως γόνιμο τρόπο τον ρόλο των καλλιτεχνικών θεσμών στην συζήτηση για τις καλλιτεχνικές διαμάχες του ελληνικού μεσοπολέμου. Ως πολύτιμες συμβολές ανήκουσες στο ίδιο πεδίο ενδιαφέροντος, θα πρέπει επίσης να

[1] Βλ. για παράδειγμα, Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, The University Press, 1940 και Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, Phaidon, 1986 (1971).
[2] Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας: 1934-1940*, τ. Α΄, Β΄, Γ΄, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 1996.

αναφερθούν η διατριβή του Γιάννη Μπόλη για τις καλλιτεχνικές εκθέσεις τον 19ο αιώνα[3] καθώς και η πιο πρόσφατη διατριβή του Λευτέρη Σπύρου για την ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης[4]. Ωστόσο και παρά την σημαντική βελτίωση της ιστορικής κατανόησής μας για τη λειτουργία των καλλιτεχνικών θεσμών στην οποία οι παραπάνω μελέτες συνέβαλαν αποφασιστικά, εξακολουθούμε ακόμα να γνωρίζουμε ελάχιστα πράγματα για τον θεσμό των Πανελληνίων εκθέσεων ή για την πολιτική της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών και Γραμμάτων του υπουργείου Παιδείας ή ακόμα για μικρότερα αλλά δραστήρια καλλιτεχνικά μουσεία όπως η Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων.

Σε ό,τι αφορά την περίπτωση της ΑΣΚΤ, εκτός από την πρωτοπόρο μελέτη του Κώστα Μπίρη[5] –ο οποίος ωστόσο ενδιαφέρθηκε για τον θεσμό μόνο στα στενά πλαίσια της συγγραφής μιας ιστορίας του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου–, αυτή έχει μέχρι σήμερα αποτελέσει αντικείμενο δύο συστηματικών προσεγγίσεων στα όρια της ιστορίας της τέχνης[6]. Η πρώτη από την Αντωνία Μερτύρη[7] και η δεύτερη και πιο πρόσφατη από την Ελεονώρα Βρατσκίδου[8]. Και οι δύο παραπάνω μελέτες έχουν αναδείξει σημαντικές όψεις της θεσμικής λειτουργίας της ΑΣΚΤ. Η μελέτη της Αντωνίας Μερτύρη αποτελεί μια αξιόλογη συμβολή στην ιστορία της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Η διατριβή της Ελεονώρας Βρατσκίδου ανανέωσε μεθοδολογικά την σχετική έρευνα εστιάζοντας στις κοινωνιολογικές προϋποθέσεις ανάδυσης του καλλιτεχνικού υποκειμένου στην Ελλάδα κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα, εμπλούτισε τις γνώσεις μας γύρω από τον περί τέχνης λόγο την ίδια περίοδο και μας διαφώτισε ως προς τις πρώτες απόπειρες συγκρότησης της θεωρίας και της ιστορίας

[3] Ιωάννης Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις: Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000.

[4] Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης- Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου και η συμβολή της στην διαμόρφωση της ιστορίας της τέχνης στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1900-1971*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 2017.

[5] Κώστας Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*, Ε.Μ.Π., Αθήνα, 1957.

[6] Σε αυτές δεν συνυπολογίζουμε την μελέτη των Δήμητρα Τσούχλου και Ασαντούρ Μπαχαριάν (Δήμητρα Τσούχλου – Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών: Χρονικό 1836-1984*, Αθήνα, Άποψη, 1984), η οποία μένει στα αυστηρά όρια των υποσχέσεων του τίτλου της παραμένοντας ένα χρονικό χωρίς φιλοδοξίες ιστορικής ερμηνείας και η οποία ωστόσο ανθολογεί ένα ενδιαφέρον πρωτογενές υλικό που αφορά την ΑΣΚΤ.

[7] Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Αθήνα, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς/Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., 2000.

[8] Eleonora Vratskidou, *L' émérgence de l' artiste en Grèce au XIXe siècle (1840-1890)*, τ. 1,2 και 3, Διδακτορική διατριβή, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Παρίσι, 2011.

της τέχνης στη χώρα μας ως διακριτού κλάδου, στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής κυρίως διαδικασίας.

Οι επιδιώξεις της ανά χείρας διατριβής είναι διαφορετικές. Ό,τι θα μπορούσε να περιγραφεί ως κεντρικός της στόχος αφορά την ανάδειξη της συμβολής της ΑΣΚΤ ως επίσημου καλλιτεχνικού θεσμού του νεοελληνικού κράτους, στη διαμόρφωση συγκεκριμένων καλλιτεχνικών αντιλήψεων, ρευμάτων και τάσεων στην Ελλάδα περίπου από τις αρχές έως τα μέσα του 20ού αιώνα. Με αυτή την έννοια, η παρούσα διατριβή δεν στοχεύει πρωτίστως στο να αποτελέσει μέρος μιας ιστορίας των θεσμών –αν και εκ των πραγμάτων παρέχει υλικό για την ευρύτερη ιστορική κατανόηση της λειτουργίας ενός εκπαιδευτικού/καλλιτεχνικού θεσμού κεντρικής σημασίας– αλλά φιλοδοξεί μέσω της ιστορικής μελέτης ενός συγκεκριμένου θεσμικού πλαισίου, να εμπλουτίσει το πεδίο της έρευνας στην ιστορία της τέχνης.

Η παράκαμψη από την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης αυτού του συσχετισμού μεταξύ θεσμικού πλαισίου και καλλιτεχνικών εξελίξεων είχε στην περίπτωση της ΑΣΚΤ πολλαπλές συνέπειες. Η πιο άμεση αφορά την αποτίμηση του ίδιου του προσωπικού έργου συγκεκριμένων καλλιτεχνών. Μαζί με τους θεσμούς ξεχάστηκε ή υποβαθμίστηκε και ο θεσμικός ρόλος μιας κατηγορίας καλλιτεχνών που ενεπλάκησαν με συστηματικό τρόπο με το θεσμικό περιβάλλον της Σχολής. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις, αυτός ο ρόλος –συχνά ενάντια στις προσωπικές φιλοδοξίες των ίδιων των καλλιτεχνών– υπήρξε εξίσου καθοριστικός –αν όχι και καθοριστικότερος– για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης απ’ ό,τι το καθ’ αυτό καλλιτεχνικό τους έργο. Ο Κώστας Δημητριάδης αποτελεί ίσως εδώ την πλέον χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση καλλιτέχνη του οποίου η θεσμική συνεισφορά, παρά την σημασία της, παρέμεινε επί μακρόν αγνοημένη. Αν και η προσωπική σταδιοδρομία του Δημητριάδη από το 1930 και εξής βρέθηκε εγκλωβισμένη σε μια διαρκή ένταση μεταξύ δύο ανταγωνιστικών ρόλων –αυτού του καλλιτέχνη και αυτού του διευθυντή της ΑΣΚΤ– ο πρώτος φαίνεται ότι επισκίασε τον δεύτερο στο επίπεδο της ιστορικής αποτίμησης μέχρι το 1996. Η θεσμική δράση του Δημητριάδη προσεγγίστηκε για πρώτη φορά από τον Ευγένιο Ματθιόπουλο στο πλαίσιο της διδακτορικής του διατριβής και έκτοτε χρειάστηκε να περάσουν αρκετά χρόνια έως ότου εμφανιστεί μια μονογραφία για τον καλλιτέχνη η οποία επανέφερε μεν το ζήτημα αλλά εκτός των ευρύτερων αισθητικών, πολιτικών και

κοινωνικών του προσδιορισμών και εστιάζοντας κυρίως στο καλλιτεχνικό έργο του Δημητριάδη[9].

Η σχέση τέχνης και θεσμών ωστόσο, δεν εξαντλείται ούτε αφορά μόνο τις μετρημένες περιπτώσεις θεσμικά δραστήριων και ισχυρών καλλιτεχνών, όπως αυτή του Δημητριάδη. Είτε ως θεσμικά καταξιωμένοι, είτε ως «απόκληροι» ή αρνητές του θεσμικού συστήματος, οι καλλιτέχνες υπόκεινται εξίσου στους όρους που αυτό διαμορφώνει και οι οποίοι δεν είναι αμιγώς καλλιτεχνικοί αλλά διαπλέκονται με το ευρύτερο ιστορικό πεδίο. Αυτό που παράγεται ως κανονιστικό πλαίσιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην τομή των δύο αυτών πεδίων –του καλλιτεχνικού και του ευρύτερου ιστορικού– θα το βρούμε να διακυβεύεται σταθερά στην πιο ξεκάθαρη μορφή του ακριβώς μέσα σ' αυτόν τον προνομιακό και καλά περιφρουρημένο χώρο των επίσημων θεσμών. Και αν υπάρχει ένας καλλιτεχνικός θεσμός καταστατικά προορισμένος να χαράσσει αυτό το κανονιστικό πλαίσιο, αυτός είναι η ΑΣΚΤ, έτσι που κάθε απόπειρα κατανόησης των φαινομένων της νεοελληνικής τέχνης μας αναγκάζει να ανατρέχουμε εκεί, ίσως όχι τόσο για να διακρίνουμε την «απαρχή» αυτών των φαινόμενων –καθώς τέχνη και καλλιτεχνικές αντιλήψεις παράγονται φυσικά και εκτός της ΑΣΚΤ– αλλά κυρίως για να αντιληφθούμε τους όρους της ιστορικής τους κανονικοποίησης. Την ιστορία αυτής της κανονικοποίησης των καλλιτεχνικών φαινομένων στην Ελλάδα από τις αρχές έως τα μέσα του 20ού αιώνα –μια ιστορία σύνθετη και περίπλοκη που υπερβαίνει σαφώς την απλοϊκή προκατάληψη την οποία ορίζει το δίπολο συντηρητικός/προοδευτικός με την ΑΣΚΤ να «ακουμπά» μονίμως στο πρώτο σκέλος του δίπολου– επιδιώκει να ερευνήσει η παρούσα διατριβή.

Σε μια σχέση κράτους και καλλιτεχνών που διαμεσολαβείται από τους θεσμούς, η ΑΣΚΤ είναι εκείνος ο καλλιτεχνικός θεσμός ο οποίος έχει την ιδιαιτερότητα να πατά με το ένα πόδι στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας και με το άλλο στο πεδίο της δημόσιας εκπαίδευσης. Ό,τι θεσμοποιείται εδώ ως τάση δεν είναι απλώς καλλιτεχνικά έγκυρο, αλλά αξιώνει να επιβληθεί ως εκείνη η κανονιστική αρχή που κατοχυρώνει κοινωνικά τον επίσημο τίτλο του καλλιτέχνη και όποια επαγγελματικά δικαιώματα ή συμβολικά προνόμια απορρέουν από αυτόν. Και προκειμένου να αποκτήσει κανείς πρόσβαση σε αυτόν τον τίτλο οφείλει, τουλάχιστον για όσο διαρκεί η εκπαίδευσή του,

[9] Βλ. Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis (1879-1943): La carrière européenne d' un sculpteur grec*, Διδακτορική διατριβή, Université de Strasbourg, Στρασβούργο, 2012.

να συμμορφωθεί με τις δεσμεύσεις αυτού του κανονιστικού πλαισίου πριν να το απορρίψει, αν το απορρίψει. Εκπαιδεύοντας επαγγελματίες καλλιτέχνες, η ΑΣΚΤ αναπαράγει κεντρικά και ελεγχόμενα το καλλιτεχνικό πεδίο ως κοινωνικό πεδίο. Αυτός είναι και ο βασικός λόγος που την καθιστά ιδιαιτέρως ευαίσθητη στις εξωτερικές πολιτικές μετατοπίσεις, πιο ευαίσθητη μάλιστα απ' ό,τι στις αμιγώς καλλιτεχνικές. Είναι η ίδια η επαγγελματική ιδιότητα του καλλιτέχνη –και όχι απλώς η αξία του– που εδώ πρωτογενώς διακυβεύεται και χωρίς την οποία όλο το υπόλοιπο θεσμικό πεδίο παραμένει ερμητικά κλειστό. Μαζί μ' αυτήν, είναι το δικαίωμα των θεσμικά αποκλεισμένων καλλιτεχνών να συνδιαμορφώνουν το κανονιστικό πλαίσιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, που εδώ διαρκώς αναμετράται με την τάση του θεσμού να αναπαράγει το κυρίαρχο. Είναι ακόμα, η κεντρική πολιτική του κράτους που εδώ εκδηλώνεται ως καλλιτεχνική και εκπαιδευτική πολιτική αίροντας την αυτονομία του καλλιτεχνικού. Για όλους τους παραπάνω λόγους, η ΑΣΚΤ αποτελεί τον κοινό και πρωταρχικό τόπο συνάντησης των βασικών συντελεστών της νεοελληνικής τέχνης και την θεσμική αρένα του ανταγωνισμού τους. Και επειδή στην περίπτωση της Ελλάδας και για την περίοδο που εδώ εξετάζουμε, το πεδίο των καλλιτεχνικών θεσμών δεν παρουσιάζει ούτε το εύρος, ούτε την πολυπλοκότητα, ούτε την ποικιλομορφία που απαντάται σε άλλα ευρωπαϊκά κράτη, αυτός ο ανταγωνισμός ακόμα κι όταν δεν εκδηλώνεται εντός της Σχολής έχει συνήθως αυτήν ως σταθερό σημείο αναφοράς του το οποίο δεν μπορεί παρά να απασχολεί αναγκαία την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης.

Το κύριο έναυσμα των ερευνητικών ερωτημάτων αυτής της διατριβής υπήρξε το επεισόδιο μιας αναδιοργάνωσης. Πρόκειται για την αναδιοργανωτική παρέμβαση των Φιλελευθέρων η οποία συνέβη στα 1929-1930 και υλοποιήθηκε από τον Κώστα Δημητριάδη βάσει ενός αναδιοργανωτικού σχεδίου που ο γλύπτης είχε επεξεργαστεί για την Σχολή δέκα χρόνια νωρίτερα. Αν αυτό το αναδιοργανωτικό επεισόδιο συγκράτησε αρχικά το ενδιαφέρον μας ανάμεσα σε μια σειρά άλλων που η Σχολή γνώρισε πριν και μετά το 1930, είναι επειδή αποτελεί την πρώτη –και μάλλον την τελευταία τέτοιας κλίμακας– αναδιοργανωτική απόπειρα στην ιστορία του θεσμού, που σχεδιάστηκε από έναν καλλιτέχνη για να εξυπηρετήσει ένα διακηρυγμένο και σαφώς οριοθετημένο ως προς τις προθέσεις του *καλλιτεχνικό πρόταγμα*, οργανικά ενταγμένο στο πολιτικό πρόγραμμα του φιλελεύθερου αστικού εκσυγχρονισμού. Το αναδιοργανωτικό σχέδιο του Δημητριάδη απέβλεψε προγραμματικά στην δημιουργία εθνικής τέχνης, σύγχρονης και διεθνώς ανταγωνιστικής χάρη στον διακριτό και

αναγνωρίσιμο εθνικό της χαρακτήρα. Και με αυτήν την γενική κατευθυντήρια στόχευση, θέλησε να επιστρατεύσει με συντεταγμένο τρόπο την καλλιτεχνική εκπαίδευση και μέσω αυτής την τέχνη στην κυβερνητική υπόθεση της συγκρότησης σύγχρονου φιλελεύθερου αστικού κράτους. Οι Φιλελεύθεροι και ο ίδιος ο Δημητριάδης κατανόησαν την Σχολή ως βασικό συντελεστή αυτής της εκσυγχρονιστικής διαδικασίας και ως ανανεωτικό μηχανισμό της νεοελληνικής τέχνης, ικανό να την αναγεννήσει μέσα από τις ακαδημαϊκές της στάχτες χάρη σ' ένα πολιτικά και αισθητικά επικαιροποιημένο καλλιτεχνικό πρόταγμα. Αυτό το υπερφιλόδοξο αναδιοργανωτικό σχέδιο που επιχειρούσε να τοποθετήσει την ΑΣΚΤ στην πρώτη γραμμή της νεοελληνικής τέχνης δοκιμάζοντας τα όρια της θεσμικής της επιρροής και τις εκσυγχρονιστικές της δυνάμεις έχριζε περεταίρω διερεύνησης. Λόγω του καινοφανούς προγραμματικού της χαρακτήρα, η περίπτωση της αναδιοργάνωσης του 1930 εμφανιζόταν ως παραδειγματική στιγμή για να μελετηθεί ο ρόλος της ΑΣΚΤ στην διαμόρφωση της νεοελληνικής τέχνης.

Παρά τις φιλοδοξίες ρήξης με την πρόσφατη ιστορία της Σχολής και επανεκκίνησης της λειτουργίας της σε εξολοκλήρου νέα βάση, η μεταρρύθμιση των Φιλελευθέρων στην ουσία επιστέφει μια διαδικασία θεσμικού μετασχηματισμού η οποία είχε ξεκινήσει από το 1910 με την αυτονόμηση της Σχολής από το Πολυτεχνείο. Αυτό το θεσμικό διαζύγιο υπήρξε και το πρώτο αποφασιστικό βήμα για την σταδιακή μετεξέλιξη της Σχολής σε ώριμο καλλιτεχνικό θεσμό με ίδιο πλαίσιο λειτουργίας και ενισχυμένο συμβολικό κύρος. Την κηδεμονία της δύσκολης αυτής θεσμικής ενηλικίωσης η οποία διήρκεσε μια εικοσαετία την ανέλαβε ο Γεώργιος Ιακωβίδης επωμιζόμενος μαζί με την διεύθυνση του αυτόνομου πλέον Ιδρύματος και μία βασική αποστολή. Να το καταστήσει από ασθενικό καλλιτεχνικό παρακλάδι του Πολυτεχνείου, μια ανεξάρτητη και αμιγώς καλλιτεχνική σχολή ευρωπαϊκού τύπου. Στο πλαίσιο αυτής της απευθείας ανάθεσης, οι ενέργειες του Ιακωβίδη απέβλεψαν στην τροχιοδρόμηση του Ιδρύματος πάνω στις εκπαιδευτικές και καλλιτεχνικές ράγες ενός συνεπούς ακαδημαϊσμού ο οποίος στην πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα φάνταζε ως η αυτονόητη προϋπόθεση της τυπικής και ουσιαστικής αναβάθμισής του. Αν έως το 1920 αυτό το ακαδημαϊκό πλαίσιο (στην ημιτελή μορφή που είχε μετά βασάνων και κόπων λάβει ύστερα από μια σειρά αναθεωρήσεων) είχε ως ενός σημείου καταφέρει να αποδειχθεί λειτουργικό για τις μετριοπαθείς επιδιώξεις της Σχολής και κυρίως του κράτους, ήδη από το 1920 και εξής δεν μπορεί πλέον να συμβαδίσει ούτε με τις ανάγκες

των καλλιτεχνών, ούτε με τα νέα καλλιτεχνικά δεδομένα αλλά ούτε και με το πολιτικό πρόγραμμα μιας κυβέρνησης που επιχειρεί να εκσυγχρονίσει εκ θεμελίων το κράτος. Η δεύτερη δεκαετία της θητείας του Ιακωβίδη (1920-1930) θα λέγαμε σχηματικά ότι ανοίγει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που κλείνει. Με μια σπουδαστική κινητοποίηση με βασικό αίτημά της τον εκσυγχρονισμό της Σχολής και με τον Δημητριάδη ως εμπνευσμένο και αποφασισμένο μεταρρυθμιστή. Ό,τι στα 1920 δεν κατέστη δυνατό για λόγους ανωτέρας (πολιτικής και ιστορικής) βίας, στα 1930 θα υλοποιηθεί σχεδόν εκβιαστικά επιβάλλοντας, εκτός από ένα νέο πλαίσιο λειτουργίας, και τα πρόσωπα που θα το υποστηρίξουν: Τον Δημητριάδη ως νέο διευθυντή της Σχολής και τον Παρθένη ως καθηγητή και κύριο ανανεωτή του περιεχομένου της διδασκαλίας.

Στο πλαίσιο μιας μετωπικής σύγκρουσης της παλαιάς ακαδημαϊκής φρουράς με την νέα φιλελεύθερη «τάξη πραγμάτων», το αναδιοργανωτικό σχέδιο του Δημητριάδη θα χρειαστεί να αντιμετωπίσει τις αντιστάσεις του θεσμού στην αλλαγή, αλλά πρωτίστως και κυρίως τις εσωτερικές αντιφάσεις ενός μεταρρυθμιστικού προτάγματος που είχε θεμελιωθεί σε μια σειρά ανταγωνιστικών και αλληλοαναιρούμενων στόχων: α) εθνική τέχνη – εξευρωπαϊσμός, β) θεσμική ενσωμάτωση των νεωτερικών τάσεων – παραδοσιακό ακαδημαϊκό εκπαιδευτικό πλαίσιο, γ) πειθάρχηση και εξορθολογισμός της εκπαίδευσης – καλλιτεχνική ελευθερία, δ) ανάδειξη της καλλιτεχνικής ατομικότητας του σπουδαστή – εκπαιδευτική παντοδυναμία του εμβληματικού νεωτερικού καλλιτέχνη-δασκάλου. Και αν οι αντιστάσεις μπορούν σχετικά εύκολα – αλλά πάντα προσωρινά– να εξουδετερώνονται μέσω αυταρχικών κυβερνητικών παρεμβάσεων και προσωπικών νόμων, οι αντιφάσεις παραμένουν διαρκώς παρούσες ανακόπτοντας την εκσυγχρονιστική δυναμική της αναδιοργάνωσης και προσγειώνοντας τις φιλοδοξίες των μεταρρυθμιστών.

Με την πρόθεση να αναδειχθούν και να ερμηνευθούν οι παραπάνω αντιφάσεις, η κεντρική θέση αυτής της διατριβής είναι ότι η αναδιοργάνωση της Σχολής που προωθήθηκε από τους Φιλελευθέρους και υλοποιήθηκε από τον Δημητριάδη το 1930 βασίστηκε στην ιδέα ενός εκσυγχρονισμού του ακαδημαϊκού εκπαιδευτικού μοντέλου μέσω του εξελληνισμού και μιας λελογισμένης φιλελευθεροποίησης του, αποβλέποντας στον έλεγχο της εκφραστικής πολλαπλότητας και προβάλλοντας προγραμματικά την εθνική τέχνη ως επίσημη, επίκαιρη και ενωτική εναλλακτική τόσο απέναντι στον ακαδημαϊσμό του Μονάχου όσο και απέναντι στις νεωτερικές τάσεις. Με αυτήν την έννοια, υπήρξε στην ουσία της μια ακαδημαϊκή μεταρρύθμιση που παρά

τα εξωτερικά νεωτερικά της χαρακτηριστικά δεν συνδέεται ευθέως με την εισαγωγή νεωτερικών καλλιτεχνικών προτύπων. Μέσω του παραδείγματος του θεσμικού μετασχηματισμού της ΑΣΚΤ, επιχειρούμε επίσης να δείξουμε ότι στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης οι μετατοπίσεις σε ό,τι αφορά την ανάδυση των καλλιτεχνικών ρευμάτων δεν συνδέονται μόνο με «αισθητικές» επιλογές αλλά και με σύνθετους ιστορικούς, μη αμιγώς «αισθητικούς» παράγοντες στο πλαίσιο των οποίων οι πολιτικές αντιπαραθέσεις, όπως ενσαρκώνονται μέσα από θεσμικές τομές, ιδίως στον ευαίσθητο χώρο της εκπαιδευτικής διαδικασίας, παίζουν καίριο ρόλο.

Αν και τα βασικά ερωτήματα αυτής της έρευνας περιστρέφονται γύρω από την αναδιοργάνωση του 1930, ήταν αδύνατον να περιοριστούν αποκλειστικά στα χρονολογικά όρια ενός απομονωμένου ιστορικού επεισοδίου για έναν βασικό λόγο. Το αναδιοργανωτικό σχέδιο του Δημητριάδη βγαίνει μέσα από τις προϋποθέσεις και τα αδιέξοδα που δημιούργησε η διευθυντική θητεία του Ιακωβίδη και δεν μπορεί να κατανοηθεί ανεξάρτητα απ' αυτήν. Είναι περισσότερο το αποτέλεσμα μιας θεσμικής συνθηκολόγησης ανάμεσα στην εκσυγχρονιστική και φιλονεωτεριστική πολιτική των Φιλελευθέρων και στην εκπνέουσα ακαδημαϊκή παράδοση που εκπροσωπεί η διεύθυνση Ιακωβίδη, και λιγότερο η εκδήλωση μιας αποφασιστικής ρήξης με την τελευταία. Επιπλέον, το γεγονός ότι οι Φιλελεύθεροι και ο Δημητριάδης μπόρεσαν στα 1930 να αντιληφθούν την Σχολή ως πηδάλιο ανακατεύθυνσης της ελληνικής τέχνης και την καλλιτεχνική εκπαίδευση ως προνομιακό έδαφος άσκησης της κυβερνητικής πολιτικής, οφείλεται εν πολλοίς στο γεγονός ότι μέσα στα είκοσι χρόνια της διεύθυνσης του Ιακωβίδη ο θεσμός είχε κατορθώσει να συγκροτήσει εκείνα τα χαρακτηριστικά που θα του επέτρεπαν δυνητικά να εξυπηρετήσει κάτι περισσότερο από την τυπική και στενά εκπαιδευτική αποστολή του. Με βάση αυτήν την παραδοχή, το χρονολογικό σημείο εκκίνησης αυτής της έρευνας έπρεπε να μετατοπιστεί στα 1910 ώστε να καλύψει μια περίοδο απανωτών προσπαθειών προσδιορισμού και αναθεώρησης του εκπαιδευτικού πλαισίου –με συγκεκριμένες επιπτώσεις στο χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας– οι οποίες φαίνεται τελικά να κατασταλάζουν στο αναδιοργανωτικό σχέδιο του 1930.

Αντίστοιχα και πάντα με σταθερό σημείο αναφοράς την αναδιοργανωτική παρέμβαση των Φιλελευθέρων, αποφασίσαμε να ωθήσουμε το πιο πρόσφατο χρονολογικό σημείο της έρευνας που αφορά τον θεσμικό μετασχηματισμό του Ιδρύματος ως το 1937. Έτσι δεν καλύψαμε ολόκληρη την διάρκεια της διευθυντικής

θητείας του Δημητριάδη η οποία λήγει στα 1943 με τον θάνατο του γλύπτη, και αφήσαμε στο μεγαλύτερό της μέρος εκτός την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας καθώς και την περίοδο της γερμανικής κατοχής. Αυτή η επιλογή βασίστηκε σε δύο λόγους. Πρώτον, το κύριο μέλημά μας ήταν να εστιάσουμε στα επεισόδια εκείνα που συνδέονται άμεσα με την αναδιοργάνωση και έκριναν ή απηχούν την αποτυχία της. Εδώ το ύστατο νομοθετικό συμβάν που μας απασχόλησε είναι η κύρωση του νέου εσωτερικού κανονισμού της Σχολής ο οποίος ήρθε στα 1934 να ολοκληρώσει νομικά την αναδιοργανωτική διαδικασία ανοίγοντας έναν νέο κύκλο σπουδαστικών κινητοποιήσεων εναντίον της διεύθυνσης Δημητριάδη ο οποίος κλείνει στα 1937. Ο δεύτερος λόγος επιλογής αυτού του συμβατικού χρονολογικού σημείου τερματισμού της έρευνας που αφορά τον θεσμικό μετασχηματισμό, έχει να κάνει αφενός με μια «ποιοτική» μεταβολή της θητείας του Δημητριάδη η οποία ήδη από το 1938 φαίνεται να διανύει την τελευταία φάση μιας φθίνουσας διευθυντικής δραστηριότητας που έχει εγκαταλείψει τις αναδιοργανωτικές φιλοδοξίες του 1930[10], και αφετέρου με τις ειδικές ιστορικές συνθήκες που διαμορφώνονται μετά το 1936 μεταβάλλοντας ριζικά το πολιτικό σκηνικό και εγκαινιάζοντας τόσο για την χώρα όσο και για την ΑΣΚΤ την «μετά τον Βενιζέλο» εποχή.

Με αυτά τα δεδομένα προέκυψε ένα πρώτο μεγάλο μέρος το οποίο αφιερώνεται στον θεσμικό μετασχηματισμό του Ιδρύματος και το οποίο χωρίζεται σε δύο επιμέρους κεφάλαια. Το πρώτο καλύπτει την περίοδο της διεύθυνσης του Ιακωβίδη (1910-1930) και εδώ αναλύονται διεξοδικά όλες οι τροποποιήσεις που υπέστη το εκπαιδευτικό πλαίσιο λειτουργίας της Σχολής από την στιγμή της αυτονόμησής της έως το 1930 καθώς και οι ειδικοί όροι που υπαγόρευσαν τις μεταβολές του. Το δεύτερο κεφάλαιο καλύπτει την περίοδο της διεύθυνσης του Δημητριάδη από το 1930 έως το 1937 και διαρθρώνεται στον άξονα τριών νομοθετικών παρεμβάσεων οι οποίες αντιστοιχούν σε τρεις διακριτές στιγμές της αναδιοργανωτικής διαδικασίας. Η πρώτη είναι ο νόμος 4366/1929 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του οργανισμού του σχολείου

[10] Ήδη από το 1938 ο Δημητριάδης έχει αρχίσει σταδιακά να αποσύρεται από την διεύθυνση του Ιδρύματος, απουσιάζοντας στο Παρίσι από τον Ιούλιο του 1938 έως τον Δεκέμβριο του 1939 (Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis*…, σ. 456). Τον Ιούνιο του 1939 έχει πλέον λάβει την απόφαση να παραιτηθεί από την διεύθυνση, ωστόσο η κήρυξη του πολέμου στην Γαλλία θα τον αναγκάσει να επιστρέψει στην Ελλάδα και στα διευθυντικά του καθήκοντα τα οποία δεν είχε πλέον καμία διάθεση να ασκήσει (Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis*…, σσ. 474-475). Η διακοπτόμενη και υπό ειδικές συνθήκες λειτουργία της Σχολής κατά την περίοδο 1940-1942 ήρθε με την σειρά της να «αδρανοποιήσει» μια θητεία η οποία φαίνεται ότι είχε κλείσει τον κύκλο της από το 1938 και το αναδιοργανωτικό της έργο από πολύ νωρίτερα.

των Καλών Τεχνών», ο οποίος προλειαίνει το έδαφος της αναδιοργάνωσης επιβάλλοντας τους Δημητριάδη και Παρθένη ως «αρμοστές» της παρέμβασης των Φιλελευθέρων εντός της Σχολής. Η δεύτερη είναι ο νόμος 4791/1930 «Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών», ο οποίος αποτελεί την νομική αποκρυστάλλωση του αναδιοργανωτικού σχεδίου του Δημητριάδη. Το τρίτο και τελευταίο νομικό κεφάλαιο αυτής της αναδιοργανωτικής τριλογίας είναι το Προεδρικό Διάταγμα του 1934 «Περί κυρώσεως του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής Καλών Τεχνών», το οποίο σηματοδοτεί την ήττα της αναδιοργάνωσης σε νομικό και εκπαιδευτικό επίπεδο. Γύρω από αυτά τα τρία σημεία νομικής αναφοράς προσπαθήσαμε να ανασυγκροτήσουμε την εξέλιξη της αναδιοργάνωσης τοποθετώντάς την μέσα στο πλαίσιο των καλλιτεχνικών και πολιτικών αντιπαραθέσεων που σημαδεύουν την δεκαετία του 1930[11].

Ωστόσο, επειδή από την οπτική της ιστορίας της τέχνης τα νομικά κείμενα που αφορούν τα καλλιτεχνικά πράγματα δεν είναι –ή τουλάχιστον δεν είναι συνήθως– κενές διατυπώσεις άνευ ουσιαστικών συνεπειών για την ίδια την τέχνη και άνευ μετρήσιμου αντικρίσματος στα ίδια τα έργα, η διατριβή αυτή θα ήταν λειψή χωρίς την καταφυγή στα τελευταία προκειμένου να ανασυγκροτηθεί μια εικόνα αυτού το οποίο η αναδιοργάνωση πάνω απ' όλα θέλησε να εκσυγχρονίσει: Δηλαδή την διδασκαλία της τέχνης μέσα στο εκπαιδευτικό περιβάλλον του εργαστηρίου. Στον βαθμό που ο εκσυγχρονισμός της διδασκαλίας συνδέεται με ευρύτερες μετατοπίσεις σε ό,τι αφορά τις καλλιτεχνικές αντιλήψεις και έχει ορατές επιπτώσεις στην ίδια την καλλιτεχνική παραγωγή των σπουδαστών και μελλοντικών ενεργών καλλιτεχνών, οι ειδικοί όροι αυτού του εκσυγχρονισμού παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ιστορία της τέχνης. Σε αυτό το ζήτημα αφιερώθηκε το δεύτερο μέρος της διατριβής, το οποίο αν και παρουσιάζει μια σχετική αυτονομία ως προς το πρώτο έρχεται να το συμπληρώσει, «μετρώντας» τον αντίκτυπο της αναδιοργάνωσης απευθείας στα σπουδαστικά έργα. Για τον σκοπό αυτό επιλέχθηκαν δύο περιπτώσεις εργαστηρίων οι οποίες εγγράφονται στα χρονικά πλαίσια της αναδιοργάνωσης και θεωρούμε ότι εξέφρασαν με διαφορετικό τρόπο και από διαμετρικά αντίθετες θέσεις τα αιτήματά της.

[11] Ας σημειωθεί εδώ, ότι στο κεφάλαιο που αφορά την θητεία του Δημητριάδη αποφασίσαμε να μην ασχοληθούμε με τις περιπέτειες της ίδρυσης και κατάργησης του Μορφωτικού τμήματος επειδή αυτό δεν εμπίπτει στις αναδιοργανωτικές φιλοδοξίες του Δημητριάδη και συνιστά μια πρόσκαιρη απόκλιση της αναδιοργανωτικής διαδικασίας, η οποία –αν και σημαίνουσα για τον θεσμικό ανταγωνισμό– έληξε σχετικά γρήγορα (1935-1937) χωρίς να καθορίσει με αποφασιστικό τρόπο την τύχη της.

Η πρώτη είναι για ευνόητους λόγους η περίπτωση του εργαστήριου Παρθένη. Δεν χρειάζεται να ειπωθούν εδώ πολλά για την σημασία της παρουσίας του Παρθένη στην Σχολή από το 1929 έως το 1946. Η έρευνα έχει ήδη αναδείξει κάποιες πτυχές του διδακτικού του έργου επισημαίνοντας την αξία του και τις εχθρικές συνθήκες μέσα στις οποίες ασκήθηκε[12] αλλά και συνεισφέροντας ένα πλήθος μαρτυριών από καλλιτέχνες που υπήρξαν μαθητές του[13]. Ωστόσο, αυτό που κυρίως μας ενδιαφέρει εδώ είναι να αναγνωρίσουμε τα ίχνη αυτής της διδασκαλίας στα σπουδαστικά έργα παρουσιάζοντας μια ολοκληρωμένη εικόνα της εξέλιξης της και να την κατανοήσουμε ως προϊόν των νέων εκπαιδευτικών όρων που διαμόρφωσε η αναδιοργάνωση του 1930 αλλά και ως εκείνον τον βασικό παρονομαστή της που δοκίμασε περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο τις νεωτερικές αντοχές της.

Η επιλογή της δεύτερης περίπτωσης εργαστηρίου μοιάζει ίσως λιγότερο αυτονόητη σε σχέση με την πρώτη. Απέναντι στο εργαστήριο του Παρθένη επιλέξαμε να αντιπαραβάλλουμε αυτό του Ουμβέρτου Αργυρού. Και επειδή κάθε σύγκριση ακόμα και ανόμοιων ή αντιθετικών ζευγών, προϋποθέτει πάντα ορισμένους κοινούς τόπους, αυτοί στην δική μας περίπτωση υπήρξαν τρεις: α) Οι διδασκαλίες και των δύο συμπίπτουν ως προς το χρονολογικό σημείο της έναρξής τους, το οποίο ορίζει συγχρόνως και την απαρχή της αναδιοργάνωσης, και μέχρι το 1946 θα εξελιχθούν παράλληλα. β) Οι διδασκαλίες και τον δύο αφορούν το κοινό αντικείμενο της ζωγραφικής. γ) Οι διδασκαλίες και των δύο εντάσσονται στο πνεύμα της αναδιοργάνωσης και ήρθαν αντιμέτωπες με τα αντιφατικά αιτήματά της. Από το τρίτο και τελευταίο σημείο αρχίζει να ανακύπτει και η διαφοροποίησή τους. Ο Αργυρός θα διοριστεί καθηγητής στην Σχολή το 1929 σχεδόν ταυτόχρονα με τον Παρθένη. Η εκλογή του ήταν το αποτέλεσμα μιας ύστατης προσπάθειας εκ μέρους του Ιακωβίδη και του προσκείμενου σε αυτόν ακαδημαϊκού Συλλόγου να περιφρουρήσουν την ακαδημαϊκή ταυτότητα της Σχολής και μαζί μ' αυτήν τον θεσμικό τους χώρο μπροστά στην αναδιοργανωτική επέλαση των Φιλελευθέρων μέσω ενός όψιμου εκπροσώπου της Σχολής του Μονάχου. Αν και ο διορισμός του ακαδημαϊκού Αργυρού υπήρξε κατά κάποιο τρόπο η «παράπλευρη ζημία» της φιλελεύθερης παρέμβασης και το τελευταίο ανεπιθύμητο κληροδότημα της διεύθυνσης Ιακωβίδη, η διδασκαλία του παραδόξως και

[12] Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Κωστής Παρθένης: Η ζωή και το έργο του Κωστή Παρθένη*, Αθήνα, Κ. Αδάμ Εκδοτική, 2008.
[13] Βλ. Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη: Εννιά συνεντεύξεις με μαθητές του και μια πρώτη μελέτη για το δασκάλο, Θεσσαλονική*, [χ.ό.], 1984.

ενάντια σε κάθε πρόβλεψη –τόσο των μεταρρυθμιστών όσο και των ακαδημαϊκών πολέμιών τους– θα θεωρηθεί από την φιλελεύθερη κριτική ως η ευτυχέστερη περίπτωση διδακτικής σύμπλευσης με το πνεύμα της αναδιοργάνωσης. Ο λόγος; Ο υποτιθέμενος φιλελευθερισμός της κατ' αντιδιαστολή προς τον δογματισμό της διδασκαλίας του Παρθένη. Η τάση μιας μερίδας της κριτικής να αντιμετωπίσει συγκριτικά αυτές τις δύο διδασκαλίες με κριτήριο τον βαθμό εξυπηρέτησης ενός εκ των προγραμματικών στόχων της αναδιοργάνωσης που ήταν η ανάδειξη και καλλιέργεια της καλλιτεχνικής ατομικότητας του σπουδαστή, σχεδόν μας επέβαλε να υιοθετήσουμε τους όρους αυτής της σύγκρισης ανασκευάζοντας τα επιχειρήματα στα οποία θεμελιώθηκε και τοποθετώντάς την στα ιστορικά και ιδεολογικά συμφραζόμενα της αναδιοργάνωσης του 1930.

Οι διδασκαλίες του Παρθένη και του Αργυρού εξετάζονται εδώ ως δύο εκδοχές διαχείρισης της καλλιτεχνικής ατομικότητα, τόσο του καλλιτέχνη-δασκάλου όσο και του σπουδαστή, οι οποίες αντιστοίχως οφείλονται σε δύο ποιοτικά διαφορετικές στάσεις απέναντι στο νεωτερικό αίτημα για ελεύθερη εκδήλωση αυτής της ατομικότητας μέσα στο πλαίσιο της οργανωμένης εκπαίδευσης. Με αυτήν την έννοια, θεωρούμε ότι για διαφορετικούς η κάθε μία λόγους, οι διδασκαλίες του Παρθένη και του Αργυρού παραμένουν ενδεικτικές της έντασης μεταξύ εκπαιδευτικής πειθάρχησης και ατομικής εκφραστικής ελευθερίας η οποία διέπει το αναδιοργανωτικό σχέδιο του Δημητριάδη και την οποία η αναδιοργάνωση αποπειράθηκε ως ενός σημείου να μετριάσει χωρίς να αποφύγει τελικά να ενδώσει στην πρώτη. Τέλος, η προσπάθεια ανασυγκρότησης της διδασκαλίας του Παρθένη και του Αργυρού που επιχειρείται στο δεύτερο μέρος της διατριβής μέσω της παρουσίασης της καλλιτεχνικής παραγωγής κάθε εργαστηρίου, ελπίζουμε ότι έρχεται να φωτίσει μια σημαντική πλευρά της κομβικής καλλιτεχνικής προσωπικότητας του Παρθένη η οποία μέχρι σήμερα δεν έχει συστηματικά μελετηθεί και μαζί μ' αυτήν, την μόνη ίσως πλευρά της ελάσσονος και ξεχασμένης καλλιτεχνικής προσωπικότητας του Αργυρού που υπήρξε σε κάποιο βαθμό επιδραστική για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης.

Περί μεθόδου

Με βάση όσα εκτέθηκαν παραπάνω, η δομή της διατριβής θα μπορούσε να συνοψισθεί σ' ένα γενικό ερμηνευτικό σχήμα το οποίο έχει ως εξής: Το πρώτο μέρος αντιστοιχεί σε δύο διευθύνσεις διαφοροποιημένων επιδιώξεων (Ιακωβίδης,

Δημητριάδης) και το δεύτερο μέρος σε δύο διδασκαλίες επίσης διαφοροποιημένων επιδιώξεων (Παρθένης, Αργυρός) αλλά εντός του πλαισίου της φιλελεύθερης αναδιοργάνωσης. Η περίπτωση του εργαστηρίου Παρθένη υπάγεται σαφέστατα εκπαιδευτικά και καλλιτεχνικά στα ιστορικά όρια της διεύθυνσης Δημητριάδη. Η δε περίπτωση του εργαστηρίου Αργυρού, αν και γεννιέται την στιγμή της εκπνοής της διεύθυνσης Ιακωβίδη και της παράδοσης που αυτή εκπροσώπησε ως ο σπόρος της διαιώνισής της, θα αποσπαστεί εν μέρει από αυτήν για να συνδεθεί με τις αναδιοργανωτικές φιλοδοξίες της διεύθυνσης Δημητριάδη.

Με οδηγό αυτό το γενικό ερμηνευτικό σχήμα και προσπαθώντας να συνθέσουμε μια όσο το δυνατόν πιο συνεκτική και τεκμηριωμένη αφήγηση, βρεθήκαμε αντιμέτωποι με μια ποικιλία πρωτογενούς υλικού διαφόρων κατηγοριών το οποίο έπρεπε να μελετηθεί συνδυαστικά και στην συγχρονία του αφενός εξαιτίας της μερικότητας και των κενών που εμφανίζει κάθε κατηγορία πηγών και αφετέρου επειδή καμία από αυτές δεν μπορεί να θεωρηθεί από μόνη της απολύτως αξιόπιστη ιστορικά. Αυτή η μεθοδολογική επιλογή, ωστόσο, δεν οφείλεται αποκλειστικά σε πρακτικούς, αλλά πρωτίστως σε ερμηνευτικούς λόγους. Πρόθεση μας είναι να αναδειχθεί η σύνδεση του πεδίου της τέχνης και του ευρύτερου πεδίου της ιστορίας. Από αυτήν την ερμηνευτική σκοπιά, οι καλλιτεχνικές τάσεις, οι φορείς τους αλλά και τα ίδια τα καλλιτεχνικά έργα δεν αντιμετωπίζονται ως απομονωμένες περιπτώσεις των οποίων τα χαρακτηριστικά και η λειτουργία καθορίζονται αποκλειστικά και μόνο από τους τους εσωτερικούς νόμους της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά εξετάζονται εντός του πεδίου των πολιτικών αντιπαραθέσεων και των κοινωνικών σχέσεων. Έτσι, η ανάλυση του καθαυτού υλικού της ιστορίας της τέχνης, των καλλιτεχνικών ρευμάτων, των καλλιτεχνών, των έργων τέχνης, προχώρησε παράλληλά με τη μελέτη ενός εκτενούς αρχειακού υλικού, μέρος του οποίου έρχεται για πρώτη φορά στο φως.

Το πρώτο και βασικό πεδίο έρευνας υπήρξε φυσικά το ιστορικό αρχείο της ΑΣΚΤ και από αυτό η πιο πολύτιμη και «ζωντανή» μαρτυρία για την κατανόηση της θεσμικής λειτουργίας της Σχολής παραμένουν τα Πρακτικά των συνεδριάσεων του συλλόγου των καθηγητών της καλύπτοντας όλο το εύρος των λειτουργικών της ζητημάτων από τις αμοιβές των μοντέλων και την επιβολή των σπουδαστικών ποινών μέχρι τις εκλογές καθηγητών και την επεξεργασία των σχεδίων νόμου. Η επίσημη τοποθέτηση της Σχολής ως αυτόνομου και αυτοδιοίκητου θεσμού συγκροτείται και εκφράζεται κυρίως εδώ και προκύπτει ως αποτέλεσμα των εσωτερικών διαβουλεύσεων του συλλογικού

της οργάνου. Εκτός αυτού, μια προσεκτική ανάγνωση των Πρακτικών αποδεικνύεται αρκετά συχνά ιδιαιτέρως διαφωτιστική ως προς τον ανταγωνισμό των δυνάμεων εντός του Συλλόγου όχι τόσο λόγω αυτών που καταγράφονται αλλά κυρίως λόγω αυτών που αποσιωπώνται. Αξίζει επίσης εδώ να σημειωθεί ότι η θεσμική ωρίμανση της Σχολής απηχείται ευθέως στα Πρακτικά και στον φορμαλιστικό τρόπο με τον οποίο αυτά τηρούνται. Όσο πιο ανώριμος ο θεσμός, τόσο λιγότερο δημοκρατικές οι διαδικασίες λειτουργίας του Συλλόγου και τόσο πιο συνοπτική η καταγραφή των Πρακτικών. Σταδιακά και καθώς ο θεσμός ωριμάζει αυτές οι διαδικασίες εκδημοκρατίζονται και υπάρχει πλέον μία σαφής μέριμνα καταγραφής όλων των απόψεων που διατυπώνονται κατά τις συνεδριάσεις του Συλλόγου. Συμπληρωματικά προς την μελέτη των Πρακτικών, τα Μαθητολόγια και τα Ευρετήρια Σπουδαστών στα Εργαστήρια μας έδωσαν μια εικόνα –δυστυχώς αποσπασματική– της κατανομής τους ανά εργαστήριο. Το Βιβλίο Βραβείων και Επαίνων μας κατατόπισε ως προς την συγκέντρωση των βραβείων ανά εργαστήριο και οι προσωπικοί φάκελοι των καθηγητών που φυλάσσονται στο Μητρώο καθηγητών της Σχολής, μας τροφοδότησαν με επιπλέον στοιχεία που αφορούν την υπηρεσιακή εξέλιξη των καθηγητών.

Ο δεύτερος αρχειακός σταθμός αυτής της έρευνας ήταν τα Γενικά Αρχεία του Κράτους και το κομμάτι εκείνο του ιστορικού αρχείου του υπουργείου Παιδείας που αφορά την ΑΣΚΤ. Για άγνωστο λόγο, το σχετικό με την ΑΣΚΤ υλικό που φυλάσσεται αυτή τη στιγμή στα ΓΑΚ φτάνει έως το 1930. Εδώ εντοπίστηκε κυρίως ένας όγκος υπηρεσιακής αλληλογραφίας μεταξύ της διεύθυνσης της Σχολής και της αρμόδιας διεύθυνσης Καλών Τεχνών και Γραμμάτων του υπουργείου Παιδείας, αρκετά ενδιαφέρουσας για τον τρόπο με τον οποίο η διεύθυνση συνδιαλέγεται με την πολιτική εξουσία. Από αυτήν την αλληλογραφία φαίνεται ότι δεν σώζεται σήμερα τίποτα στο αρχείο της ΑΣΚΤ πέρα από τα ημερολογιακά αποτυπώματά της στα Πρωτόκολλα Αλληλογραφίας. Κοντά σε αυτήν, στα ΓΑΚ εντοπίστηκαν και κάποιες λίγες προσφυγές σπουδαστών της Σχολής στο Υπουργείο καθώς και το υπόμνημα που ο Ιακωβίδης συνέταξε το 1900 για την αναδιοργάνωση της Σχολής και το οποίο μέχρι σήμερα παρέμενε αφανές. Επειδή πρόκειται για ένα αταξινόμητο υλικό λυτών εγγράφων του οποίου οι αρχειονομικές ενδείξεις μπορεί ανά πάσα στιγμή να αλλάξουν, ό,τι από αυτό αξιοποιήθηκε στην ροή του κειμένου ως πηγή κρίναμε σκόπιμο για λόγους σχολαστικής τεκμηρίωσης και διευκόλυνσης του μελλοντικού ερευνητή να

δημοσιευτεί στο Παράρτημα σε κάποιες περιπτώσεις και ασχέτως του βαθμού της σπουδαιότητάς του.

Παρ' ό,τι αρκούντως εξερευνημένο, δεν εξαιρέσαμε το προσωπικό αρχείο του Κώστα Δημητριάδη στο ΕΛΙΑ το οποίο εξακολουθεί ακόμα να αποδίδει καρπούς. Πέρα από τις γνωστές και πολλάκις δημοσιευμένες επιστολές μεταξύ Δημητριάδη και Ζαχαρία Παπαντωνίου που αφορούν την μεθόδευση της παρέμβασης των Φιλελευθέρων στην ΑΣΚΤ και τις οποίες επιχειρούμε να ξαναδιαβάσουμε στην ακολουθία τους από μια λίγο διαφορετική σκοπιά, εδώ εντοπίστηκαν και αρκετά δημοσιεύματα που αφορούν την Σχολή και τα οποία ο διευθυντής της συνέλεγε απ' ό,τι φαίνεται συστηματικά. Δύο από αυτά προέρχονται από την νόμιμη εφημερίδα του ΚΚΕ *Αλήθεια* το πλήρες σώμα της οποίας δεν φαίνεται να διασώζεται σήμερα σε κανένα δημόσιο ιστορικό αρχείο και συμπληρώνουν μια σε μεγάλο βαθμό θραυσματική και συγκεχυμένη εικόνα ως προς την σχέση της Αριστεράς με την ΑΣΚΤ και κυρίως με τους σπουδαστές της.

Μια διακριτή κατηγορία πηγών αποτελούν οι νόμοι, τα διατάγματα και οι εισηγητικές εκθέσεις. Αυτά τα κείμενα προσπαθήσαμε να τα διαβάσουμε διεξοδικά άρθρο προς άρθρο, αφιερώνοντάς τους ειδικά κεφάλαια και να ερμηνεύσουμε τις βουλές του νομοθέτη όπου αυτές εμφανίζονταν «αψυχολόγητες» ή μη συνεκτικές από την σκοπιά των εκάστοτε επιδιώξεων της Σχολής ή της κυβέρνησης.

Στον βαθμό που η ΑΣΚΤ αποτελεί ένα δευτερεύον μεν αλλά καθόλου αδιάφορο κομμάτι της δημόσιας ζωής, τα κατά καιρούς ζητήματά της δεν διέφυγαν της προσοχής του Τύπου και ο τελευταίος δεν διέφυγε της δικής μας. Στην δημόσια σφαίρα του Τύπου αναμετρώνται και συγκρούονται ο θεσμικός λόγος της Σχολής και της διεύθυνσής της που κάποτε –αλλά όχι πάντα– ταυτίζεται με τον πολιτικό λόγο της κυβέρνησης, ο ανεξάρτητος ή οργανωμένος συνδικαλιστικός λόγος των καλλιτεχνών και ο διεκδικητικός λόγος των σπουδαστών. Μεταξύ αυτών των τεσσάρων φορέων διαμορφώνεται ένας δημόσιος διάλογος με επίκεντρο την Σχολή ο οποίος επηρεάζει ευθέως τις επιλογές της διεύθυνσής της. Η τελευταία ελέγχει πάντοτε αυστηρά ό,τι αναπαράγεται στον Τύπο σε σχέση με την Σχολή (το υλικό δημοσιευμάτων από το προσωπικό αρχείο του Δημητριάδη είναι ενδεικτικό αυτής της μέριμνας) και –όποτε μπορεί– τον αξιοποιεί ως εργαλείο εδραίωσής της. Ειδικά στην περίπτωση της αναδιοργάνωσης του 1930, ο Τύπος –κυρίως ο φιλελεύθερος– επέδειξε έναν

πρωτοφανή ζήλο σε σχέση με την προβολή της, ζήλος που βέβαια υπήρξε συμμετρικός με τις εκσυγχρονιστικές φιλοδοξίες της κυβέρνησης και ως έναν βαθμό επιχειρούσε να επισκιάσει τον αυταρχικό χαρακτήρα της παρέμβασής της. Ένας καταιγισμός συνεντεύξεων του Δημητριάδη, εκτενή άρθρα αλλά και η συστηματική κάλυψη των ετήσιων διαγωνισμών της Σχολής συνθέτουν την νέα και αναβαθμισμένη δημόσια εικόνα της Σχολής και απηχούν την πρόθεση της νεοδιορισμένης διεύθυνσης αλλά και της κυβέρνησης να βγάλουν τον θεσμό από την αφάνεια του και να τον τοποθετήσουν στο προσκήνιο της δημόσιας σφαίρας. Ο Τύπος, τον οποίο προσπαθήσαμε να προσπελάσουμε όσο το δυνατόν πληρέστερα –πράγμα που ενίοτε φαντάζει ως ουτοπικός στόχος–, συγκροτεί ένα μεγάλο μέρος της ιστορικής κατανόησής μας για την ΑΣΚΤ όχι μόνο σε επίπεδο συλλογής και διασταύρωσης πραγματολογικών στοιχειών αλλά και σε ό,τι έχει να κάνει με την επίσημη ρητορική των διευθύνσεων της Σχολής και την δημόσια καλλιτεχνική αντιπαράθεση που διεξάγεται γύρω από αυτήν.

Η συγγραφή του δεύτερου μέρους της διατριβής βασίστηκε στην μελέτη ενός καλλιτεχνικού υλικού που παρά την σημασία του όχι μόνο για την ιστορία της Σχολής αλλά και για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης έχει παντελώς αγνοηθεί από την έρευνα. Πρόκειται για τα σπουδαστικά έργα της Πινακοθήκης της ΑΣΚΤ[14]. Η συλλογή της Πινακοθήκης της ΑΣΚΤ είναι μία από τις ελάχιστες συλλογές ελληνικής τέχνης που λόγω της ενότητας και του ειδικού χαρακτήρα της μπορεί να μας δώσει μια πλήρη, συγκεντρωτική και αρκετά αντιπροσωπευτική εικόνα της εξέλιξης αυτού που θεσμικά επιβάλλεται ως κυρίαρχη τεχνοτροπική τάση. Επειδή λοιπόν συγκεντρώνει έργα ανεξαρτήτως της σημερινής καλλιτεχνικής τους αξίας αλλά βάσει της καλλιτεχνικής αξίας που η Σχολή σε κάθε ιστορική στιγμή αναγνώριζε ως τέτοια και η οποία δεν συμπίπτει πάντοτε με την σημερινή, αλλά και επειδή τα έργα αυτά κατά κανόνα περιορίζονται σε μια πολύ συγκεκριμένη, αυστηρή και επαναλαμβανόμενη θεματογραφία, η συλλογή της Πινακοθήκης έχει το σπάνιο πλεονέκτημα να μετριάζει τις αξιολογικές προκαταλήψεις της κρίσης του ιστορικού και τις υποκειμενικές

[14] Το υλικό αυτό έχει καταλογογραφηθεί και μέχρι προσφάτως υπήρχε αναρτημένο στο διαδίκτυο στην ηλεκτρονική βάση της Πινακοθήκης της ΑΣΚΤ. Η βάση αυτή παραμένει προσωρινά για τεχνικούς λόγους ανενεργή και υπό επεξεργασία. Το γεγονός αυτό δεν μας επέτρεψε στο Παράρτημα όπου δημοσιεύονται οι εικόνες των έργων, να συμπεριλάβουμε τα πλήρη στοιχεία τους (διαστάσεις και αριθμούς καταλόγου) παρά μόνον εκείνα (δημιουργός, τίτλος, χρονολογία, υλικό) που είχαμε μεριμνήσει να σώσουμε πριν την διακοπή της λειτουργίας της βάσης. Με την ελπίδα ότι το υλικό αυτό θα είναι σύντομα και πάλι προσβάσιμο, επιφυλασσόμαστε να συμπληρώσουμε τα στοιχεία αυτά στο άμεσο μέλλον.

προβολές επί των έργων εστιάζοντας το βλέμμα του πρωτίστως σε ό,τι είναι τεχνοτροπικά σημαίνον.

Αυτό που τώρα αναγνωρίζουμε ως πλεονέκτημα, στην αρχή αυτής της μελέτης υπήρξε μια παραλυτική σχεδόν δυσκολία. Πώς και τι να διακρίνει κανείς ανάμεσα σ' ένα πλήθος σπουδών γυμνού ή κεφαλής που εκ πρώτης όψεως έμοιαζαν πανομοιότυπες ή περίπου πανομοιότυπες και τι να πει γι' αυτές; Εδώ θα πρέπει να γίνουν ορισμένες διευκρινίσεις σε σχέση με τον τρόπο που εργαστήκαμε. Μιας και το ζητούμενο ήταν να ανασυγκροτηθεί η καλλιτεχνική παραγωγή των δύο εργαστηρίων, του Παρθένη και του Αργυρού, βασιστήκαμε στα Ευρετήρια των Σπουδαστών στα Εργαστήρια (1933-1934, 1934-1935, 1936-1937, 1937-1938) και στο Μητρώο Σπουδαστών (1938-1973). Από εδώ προέκυψε μια πρώτη ονομαστική λίστα εκείνων που από το 1933 και εξής βεβαιωμένα φοίτησαν στο εργαστήριο είτε του Παρθένη, είτε του Αργυρού, είτε και των δύο καθώς και η περίοδος φοίτησής τους σε καθένα από αυτά. Αυτή η λίστα για την περίοδο από το 1929 έως το 1933 που δεν κάλυπταν τα Ευρετήρια μπορούσε να συμπληρωθεί από τα στοιχεία του Βιβλίου Βραβείων και Επαίνων, από τα στοιχεία ορισμένων δημοσιευμάτων αλλά και για την περίπτωση του εργαστηρίου Παρθένη από τις μαρτυρίες των πρώτων μαθητών του. Εν συνεχεία και με βάση αυτήν την λίστα αναζητήθηκαν στοχευμένα τα έργα των καταγεγραμμένων και βραβευμένων μαθητών του Παρθένη και του Αργυρού στην Πινακοθήκη.

Σε αυτό περίπου το σημείο άρχισαν να ανακύπτουν και τα πρώτα προβλήματα. Η εκπροσώπηση του εργαστηρίου Παρθένη στην Πινακοθήκη της ΑΣΚΤ ήταν πολύ πιο ισχνή έναντι αυτής του εργαστηρίου Αργυρού. Αυτό ως ενός σημείου εξηγούνταν αφενός λόγω της αριθμητικής υπεροχής των μαθητών του Αργυρού και αφετέρου λόγω της πολιτικής της Πινακοθήκης να συλλέγει κατά κύριο λόγο –αν και όχι αποκλειστικά– βραβευμένα έργα που στην περίπτωση του εργαστηρίου Παρθένη σπανίζουν. Αλλά ακόμα και εκεί που υπήρχαν εξακριβωμένες περιπτώσεις βραβεύσεων του εργαστηρίου Παρθένη, αυτές δεν στάθηκε δυνατόν να αντιστοιχιστούν στο σύνολό τους με τα βραβευμένα έργα τα οποία φαίνεται να απουσιάζουν από την συλλογή της Πινακοθήκης. Αυτό το κενό υποδηλώνει πιθανότατα ότι η Σχολή ήταν διατεθειμένη ή αναγκασμένη να τα βραβεύσει αλλά όχι να τα εντάξει στην ιστορική καλλιτεχνική συλλογή της. Παρ' όλ' αυτά ακόμα και με αυτό το λειψό δείγμα που εν μέρει συμπληρώθηκε με σπουδαστικά έργα μαθητών του Παρθένη δημοσιευμένα σε καταλόγους ατομικών εκθέσεων, καταφέραμε να

εξαγάγουμε ορισμένα συμπεράσματα ως προς τις τεχνικές πλευρές της διδασκαλίας του, τις οποίες αναπαράγουν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό όλες σχεδόν οι σπουδές των μαθητών του. Και στην βάση αυτών των συμπερασμάτων, καταφέραμε να αποδώσουμε με σχετική ασφάλεια ορισμένες ανώνυμες και αχρονολόγητες σπουδές της Πινακοθήκης στο εργαστήριό του. Εδώ το πλήθος μαρτυριών που η έρευνα έχει συγκεντρώσει από καλλιτέχνες που υπήρξαν μαθητές του Παρθένη, στάθηκε αρκετά βοηθητικό καθοδηγώντας την παρατήρηση των έργων. Ωστόσο –και αυτό θα πρέπει να υπογραμμιστεί– οι μαρτυρίες αξιοποιήθηκαν ως επικουρικό εργαλείο εξαγωγής συμπερασμάτων τα οποία πάντα προκύπτουν και τεκμηριώνονται –ελπίζω επαρκώς– από τα ίδια τα έργα.

Σε ό,τι πλεονεκτούσε ερευνητικά το εργαστήριο Παρθένη, υπολείπονταν το εργαστήριο του Αργυρού και αντιστρόφως. Για το τελευταίο, οι μεταγενέστερες μαρτυρίες μαθητών του Αργυρού είναι σχεδόν μηδενικές. Αναγκαστικά, ό,τι δεν μπορούσε να αντληθεί από τις μαρτυρίες έπρεπε να αναπληρωθεί από την αποκλειστική παρατήρηση των έργων που ήταν αριθμητικά πολύ περισσότερα. Ωστόσο και παρά το επαρκές δείγμα σπουδών, ούτε εδώ έλειψαν τα προβλήματα τα οποία οφείλονται σε σφάλματα του καταλόγου της Πινακοθήκης. Σε αρκετές περιπτώσεις η χρονολογία δημιουργίας του έργου που πρότεινε ο κατάλογος δεν συνέπιπτε με την διάρκεια φοίτησης του δημιουργού του αλλά ούτε και με το έτος βράβευσής του. Σε άλλες το τεχνοτροπικό ιδίωμα του έργου ήταν εντελώς ξένο με αυτό των σπουδών εκείνου που ο κατάλογος πρότεινε ως δημιουργό του, παραπέμποντας ευθέως στο εργαστήριο Παρθένη[15]. Όπου υπήρχε η δυνατότητα, προσπαθήσαμε να διορθώσουμε αυτά τα σφάλματα και να προτείνουμε ορθές χρονολογήσεις για αχρονολόγητα έργα του καταλόγου διασταυρώνοντας τα στοιχεία των Ευρετηρίων και του Βιβλίου Βραβείων και Επαίνων αλλά και συσχετίζοντας μεταξύ τους σπουδές που έχουν εκτελεστεί βάσει του ίδιου προτύπου και είναι με σιγουριά ομόχρονες. Στο τέλος πια αυτής της μετ' εμποδίων διαδικασίας παρατήρησης, σύγκρισης, διασταύρωσης και διόρθωσης στοιχείων, η τεχνοτροπική ταυτότητα κάθε εργαστηρίου πρόβαλλε ξεκάθαρη και κάθε μεμονωμένο έργο μπορούσε να ενταχθεί και να κατανοηθεί στο

[15] Εδώ πρόκειται για περιπτώσεις ανυπόγραφων σπουδών τις οποίες ωστόσο ο κατάλογος αποδίδει σε συγκεκριμένο σπουδαστή.

πλαίσιό της αλλά και να τοποθετηθεί στο ακριβές στάδιο εξέλιξης τόσο της διδασκαλίας του Παρθένη όσο και αυτής του Αργυρού.

Αντιμετωπίσαμε την ιστορία της ΑΣΚΤ ως μια ιστορία θεσμικού μετασχηματισμού με συγκεκριμένες επιπτώσεις στην διδασκαλία της τέχνης. Ό,τι εδώ επιχειρούμε βασίζεται στην αντίληψη ότι αυτή η ιστορία αφορά ευθέως την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης και μπορεί να συντελέσει σε μια καλύτερη κατανόηση των όρων υπό τους οποίους η νεοελληνική τέχνη διαμορφώθηκε κατά το πρώτο μισό του 20ου αιώνα.

Μέρος Πρώτο
Ο θεσμικός μετασχηματισμός: Από τον ακαδημαϊσμό στον φιλελεύθερο εκσυγχρονισμό του

1. Η περίοδος 1910-1930: Η διεύθυνση του Γεώργιου Ιακωβίδη και η ακαδημαϊκή ολοκλήρωση

1.1. Τα σχέδια για τον διοικητικό αποχωρισμό της καλλιτεχνικής σχολής από το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Στις αρχές του 20ου αιώνα η πρόθεση για ανύψωση του επιπέδου της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας στην Ελλάδα θα εκφραστεί μεταξύ άλλων ως βούληση συγκρότησης ενός νέου θεσμικού πλαισίου για τις εικαστικές τέχνες. Η παραπάνω βούληση θα εκφραστεί μέσα από δύο επιλογές. Η πρώτη από αυτές αφορά την απόσπαση, το 1909, της Πινακοθήκης από το Πολυτεχνείο. Η Πινακοθήκη του Πολυτεχνείου ιδρύθηκε το 1841. Η σύσταση ωστόσο ενός μουσείου εικαστικών τεχνών προβλέφθηκε για πρώτη φορά από το Βασιλικό Διάταγμα περί ιδρύσεως «Μουσείου Καλών Τεχνών» της 18ης Σεπτεμβρίου 1897[16]. Η έναρξη λειτουργίας της εν Αθήναις Πινακοθήκης –της μετέπειτα Εθνικής Πινακοθήκης– τοποθετείται στην πραγματικότητα στα 1900 και οριστικοποιείται με την πράξη διορισμού του πρώτου της εφόρου καθώς και με την δημοσίευση του κανονισμού λειτουργίας της. Η ιδρυμένη το 1841 Πινακοθήκη του Πολυτεχνείου θα παράσχει στο διάδοχο ίδρυμα –που θα ανασυσταθεί ως ανεξάρτητο καλλιτεχνικό μουσείο με ειδική αποστολή– προσωρινή στέγη αλλά κυρίως θα του κληροδοτήσει την συλλογή των έργων της, αρχικά προορισμένη να χρησιμεύσει ως εποπτικό υλικό για την εκπαίδευση των μαθητών του καλλιτεχνικού σχολείου. Έτσι το πρώτο καλλιτεχνικό μουσείο στην Ελλάδα θα γεννηθεί εκ της σαρκός του Πολυτεχνείου παραλαμβάνοντας μαζί με την καλλιτεχνική συλλογή του τελευταίου και την σκυτάλη της συγκέντρωσης, διάσωσης και έκθεσης έργων ελληνικής και ευρωπαϊκής τέχνης[17]. Η δεύτερη επιλογή συνδέεται με τη

[16] Ε.τ.Κ., φ. 133 (τχ. Α΄), 19 Σεπτεμβρίου 1897.

[17] Για την ίδρυση της Εθνικής Πινακοθήκης βλ. Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*, Αθήνα, Ε.Μ.Π., 1957, σσ. 57-60 και 343-348, Ντούλα Μουρίκη, «Ιστορικό Σημείωμα για τις καλλιτεχνικές συλλογές του Ε. Μ. Πολυτεχνείου» στο Κατάλογος έκθεσης, *150 χρόνια Πολυτεχνείο. Δυτικοευρωπαϊκή Ζωγραφική στην Εθνική Πινακοθήκη από τις παλαιές συλλογές του Ε. Μ. Πολυτεχνείου*, επιμέλεια: Ντούλα Μουρίκη, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 1987, σ. 11, Νέλλη Μισιρλή, «Από το "Παντεχνείο" στην Εθνική Πινακοθήκη», *Η Καθημερινή – Επτά ημέρες: 100 χρόνια Εθνική Πινακοθήκη* [αφιέρωμα], 26 Νοεμβρίου 2000, σσ. 5-8, Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, «Ο Γεώργιος Ιακωβίδης Διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης» στο Κατάλογος έκθεσης, *Ιακωβίδης: Αναδρομική,* επιμέλεια: Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 2005, σσ. 80-95. Για μια εξαντλητική πραγμάτευση του ζητήματος βλ. την πρόσφατη διατριβή του Λευτέρη Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου και η συμβολή της στη διαμόρφωση της ιστορίας της τέχνης στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1900-1971*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 2017, σσ. 1-50.

σταδιακή πλήρη αποσύνδεση, διοικητική και οργανική, της καλλιτεχνικής σχολής από το Πολυτεχνείο, διαδικασία που ξεκινά επίσης το 1909.

Η απόσπαση από το Πολυτεχνείο των δύο βασικών καλλιτεχνικών οργανισμών του νεοελληνικού κράτους –της Πινακοθήκης και του Σχολείου των Καλών Τεχνών– συμπίπτει χρονικά[18] και φαίνεται να ορίζει μια διαδικασία αυτονόμησης του πεδίου των εικαστικών τεχνών που αναγκαστικά περνούσε μέσα από την αυτονόμηση και την αναβάθμιση του ρόλου των θεσμών που τις υπηρετούν. Ωστόσο, σε μια πρώτη φάση, η διαδικασία της θεσμικής διάσπασης σε σαφώς διακριτές δομές με εξειδικευμένη και αναβαθμισμένη αποστολή φαίνεται να μην ολοκληρώνεται παρά μερικώς στον βαθμό που και τα δύο καλλιτεχνικά ιδρύματα –η Πινακοθήκη και το Σχολείο των Καλών Τεχνών– θα εξακολουθήσουν να λειτουργούν σε χώρους του Πολυτεχνείου και στον βαθμό που η κρατική πρωτοβουλία θα επιλέξει να τοποθετήσει ως επικεφαλής τους το ίδιο πρόσωπο, αναγνωρίζοντας αλλά και συντηρώντας στην πράξη την παραδοσιακή σύνδεση μεταξύ τους.

Το εν λόγω πρόσωπο δεν ήταν άλλο από τον Γεώργιο Ιακωβίδη στον οποίο η ελληνική κυβέρνηση θα εμπιστευθεί την τύχη των δύο κύριων καλλιτεχνικών θεσμών του ελληνικού κράτους και μαζί της αναγεννώμενης ελληνικής «καλλιτεχνίας». Ο Ιακωβίδης θα επιστρέψει από το Μόναχο στην Αθήνα την άνοιξη του 1900, ύστερα από ημιεπίσημη πρόσκληση κρατικών παραγόντων, για να αναλάβει αρχικά τα καθήκοντα του εφόρου της υπό ίδρυση Πινακόθηκης[19] και με την προοπτική να ηγηθεί στο άμεσο μέλλον ενός σχεδίου αυτονόμησης και αναδιοργάνωσης του Σχολείου των Καλών Τεχνών το οποίο είχε προβλεφθεί νομικά από το 1887[20]. Προς αυτήν την

[18] Τα νομοσχέδια περί Εθνικής Πινακοθήκης και περί Σχολείου των Καλών Τεχνών κατατέθηκαν μαζί στην Βουλή στις 7 Δεκεμβρίου 1909 συνοδευόμενα από κοινή εισηγητική έκθεση των υπουργών Παιδείας Παναγιώτη Ζαΐμη και Εσωτερικών Νικόλαου Τριανταφυλλάκου. Η ψήφισή τους θα πραγματοποιηθεί την επόμενη χρονιά προκαλώντας τον διοικητικό αποχωρισμό του καλλιτεχνικού τμήματος από το Πολυτεχνείο και κατοχυρώνοντας την θεσμική αυτοτέλεια της Πινακοθήκης [Νόμος ΓΧΙΑ΄ «Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 95, (τχ. Α΄), 11 Μαρτίου 1910 και Νόμος ΓΦΝΗ΄ «περί της Εθνικής Πινακοθήκης, Ε.τ.Κ., φ. 68, (τχ. Α΄), 17 Οκτωβρίου 1910]. Βλ. Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης…,* σσ. 153-156.

[19] Για το ιστορικό της μετάκλησης του Γεώργιου Ιακωβίδη βλ. Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης…*, σσ. 35-37 και Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Ιακωβίδης 1853-1932*, Αθήνα, Αδάμ, 1999, σσ. 206-209.

[20] Βλ. το άρθρο 43 του Νόμου ΑΦΜΑ΄/1887 το οποίο όριζε: «*Μέχρις ου δι' ειδικού νόμου οργανωθή το μετά του σχολείου των βιομηχάνων τεχνών σήμερον λειτουργούν σχολείον τον καλών τεχνών, θα διατελή υπό την αυτήν διεύθυνσιν μετά του ήδη διοργανωμένου σχολείου των βιομηχάνων τεχνών, συμφώνως προς τα από 26 Αυγούστου του 1863 υπό της Προσωρινής Κυβερνήσεως περί αυτού θεσπισθέντα*». Νόμος ΑΦΜΑ΄ «Περί οργανισμού του εν Αθήναις σχολείου των Βιομηχάνων Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 159, 20 Ιουνίου 1887. Προφανώς ο μετέπειτα ισχυρισμός του Γεώργιου Χατζόπουλου –βασικού υπευθύνου της μετάκλησης του Ιακωβίδη– σύμφωνα με τον οποίο η διοικητική αποσύνδεση του Σχολείου των Καλών

κατεύθυνση είχε ήδη αρχίσει να ενεργεί σε συνεννόηση με την κυβέρνηση ο διευθυντής του Πολυτεχνείου Αναστάσιος Θεοφιλάς το αργότερο από τον Οκτώβριο του 1899 και πριν ακόμη οριστικοποιηθεί το ενδεχόμενο της επιστροφής του Ιακωβίδη στην Ελλάδα[21], αναθέτοντας στον καθηγητή του καλλιτεχνικού τμήματος Γεώργιο Ροϊλό[22] την επεξεργασία και σύνταξη ενός νέου οργανισμού λειτουργίας του Σχολείου

Τεχνών από το Πολυτεχνείο υπήρξε προϊόν δικής του εμπνεύσεως και δικών του προσωπικών ενεργειών ευσταθεί μόνον εν μέρει: «*Η ιδέα του χωρισμού της* [της Σχολής] *εξ αυτού* [του Πολυτεχνείου]*, ήτο δική μου έμπνευσις και ενήργησα να υποβληθή το νομοσχέδιον και να ψηφισθή, ούτω δε εχωρίσθη η Σχολή των Καλών Τεχνών και έγεινεν ανεξάρτητος*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Χατζόπουλος», *Αθήναι*, 22 Ιουνίου 1911. Στην πραγματικότητα η αυτονόμηση της καλλιτεχνικής σχολής είχε προβλεφθεί πολύ πριν από την απόφαση μετάκλησης του Ιακωβίδη για να υλοποιηθεί τελικά το 1910 και αφού είχε παρέλθει μια τριακονταετία από τον νόμο του 1887 στην διάρκεια της οποίας οι διευθυντές του Πολυτεχνείου σε συνεργασία με τις εκάστοτε κυβερνήσεις προσπαθούσαν ματαίως να προωθήσουν την διοικητική αποσύνδεση των σχολών είτε υπό την μορφή ανεξάρτητης καλλιτεχνικής διεύθυνσης είτε υπό την μορφή μιας ειδικής καλλιτεχνικής υποδιεύθυνσης υπαγόμενης στην γενική διεύθυνση του Πολυτεχνείου.

[21] Η είδηση της προωθούμενης μεταρρύθμισης του καλλιτεχνικού σχολείου αναφέρεται σε δύο σχετικά δημοσιεύματα της εφημερίδας *Ακρόπολις*: «*Η Σχολή της Καλλιτεχνίας εν τω Πολυτεχνείω φθισιά και παρακμάζει, δια το μη υπάρχειν ειδικόν διευθυντήν της. Ο κ. Θεοφιλάς αδύνατον να επαρκέση εις τοσούτους κλάδους, ο ίδιος δε βλέπων την έλλειψιν ταύτην παρεσκεύασε νέον οργανισμόν της Καλλιτεχνικής Σχολής, δι' ου ζητεί να διορισθή και εις υποδιευθυντής*». Ανμ., «Εις το Πολυτεχνείον», *Ακρόπολις*, 14 Οκτωβρίου 1899. Βλ. επίσης Ανμ., «Μεταρρυθμίσεις εν τω Πολυτεχνείω. Ίδρυσις και άλλων σχολών – Ιδιαιτέρα αρχιτεκτονική – Η τηλεγραφική», *Ακρόπολις*, 2 Δεκεμβρίου 1899: «*Κατ' εντολήν του κ. Προέδρου της Κυβερνήσεως ο διευθυντής της Πολυτεχνικής Σχολής κ. Θεοφιλάς από πολλού καταγίνεται εις την σύνταξιν νομοσχεδίου δια του οποίου διαρρυθμίζονται επί το βέλτιον αι εν τω Πολυτεχνείω σχολαί. Το νομοσχέδιον θα υποβληθή αρμοδίως εντός της εβδομάδας* […]. *Εν πρώτοις λαμβάνεται πρόνοια περί συμπληρώσεως και τελειοποιήσεως της Καλλιτεχνικής Σχολής, εις ην προστίθεται και ειδική Σχολή Αρχιτεκτονικής, προστίθενται δε μαθήματα, δι' ων να καταρτίζωνται και να μορφώνται επαρκώς οι μαθηταί, όπως καταστώσιν αληθείς καλλιτέχναι…*». Αυτή ήταν και η δεύτερη απόπειρα του Θεοφιλά σε διάστημα μιας δεκαετίας να προωθήσει νομοθετικά την αναδιοργάνωση του Σχολείου των Καλών Τεχνών. Δέκα χρόνια νωρίτερα, το 1889, ο Θεοφιλάς είχε επιδιώξει την ενεργοποίηση του άρθρου 43 του Νόμου ΑΦΜΑ΄/1887 («Περί οργανισμού του εν Αθήναις σχολείου των Βιομηχάνων Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 159, 20 Ιουνίου 1887) που έκανε λόγο για μελλοντική αναδιοργάνωση της καλλιτεχνικής σχολής, καταρτίζοντας σε συνεργασία με τους καθηγητές του καλλιτεχνικού τμήματος σχετικό νομοσχέδιο το οποίο προέβλεπε την ίδρυση ανεξάρτητης καλλιτεχνικής σχολής με δικό της διευθυντή και τρία τμήματα ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής. Αυτό ωστόσο δεν πέρασε ποτέ το κατώφλι του κοινοβουλίου. Βλ. Ιωάννης Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα,* Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, σσ. 46-47.

[22] Το 1894 με την σύσταση του «Τμήματος Γραφικής και Πλαστικής δια νεανίδας» του Πολυτεχνείου θα προκύψει η ανάγκη στελέχωσής του με διδάσκοντες. Έτσι ο Ροϊλός θα αναγκαστεί, όπως όριζε το συμβόλαιο της υποτροφίας του, να διακόψει τις σπουδές του στο Παρίσι και να επιστρέψει στην Αθήνα προκειμένου να αναλάβει την διδασκαλία της ζωγραφικής στο νεοσύστατο τμήμα. Έναν χρόνο αργότερα, παράλληλα με τα νέα καθήκοντά του, θα αναλάβει και την διδασκαλία της Αγαλματογραφίας στο Σχολείο των Τεχνών αντικαθιστώντας τον Σπυρίδωνα Προσαλέντη, και στην συνέχεια αυτήν της Στοιχειώδους Γραφικής. Το 1903 ο Ροϊλός θα παραιτηθεί από την θέση του στο Σχολείο. Αν και στα Πρακτικά του Συλλόγου αναφέρεται ότι η παραίτησή του οφείλεται σε λόγους υγείας φαίνεται ότι ο Ροϊλός παραιτήθηκε προκειμένου να μεταβεί στο Λονδίνο. [Βλ. Συνεδρίαση της 17ης Μαΐου 1903, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ]. Θα επιστρέψει στην Αθήνα πέντε χρόνια αργότερα και θα επαναπροσληφθεί στο Σχολείο το 1910 ως καθηγητής της Ελαιογραφίας. Την θέση αυτή θα διατηρήσει έως το 1927 (Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Αθήνα, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς/Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., 2000, σσ. 304-310).

βασισμένου στο εκπαιδευτικό πρότυπο της Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού. Ο οργανισμός που σύνταξε ο Ροϊλος σύμφωνα με μια μαρτυρία του ίδιου[23] φαίνεται ότι αποτελούσε μια παραλλαγή του κανονισμού λειτουργίας της École des Beaux Arts του Παρισιού προσαρμοσμένη στην θεσμική ιδιαιτερότητα της διοικητικής εξάρτησης της καλλιτεχνικής σχολής από το Πολυτεχνείο, η οποία διατηρούνταν με την διαφορά της σύστασης ειδικής υποδιεύθυνσης για τις καλλιτεχνικές σπουδές[24]. Πέραν αυτής της μεταβολής ο οργανισμός φαίνεται ότι προέβλεπε επίσης τον εμπλουτισμό του προγράμματος σπουδών με νέα μαθήματα καθώς και την υπαγωγή των σπουδών αρχιτεκτονικής στην σφαίρα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης υιοθετώντας ως προς αυτό το τελευταίο σημείο το σπουδαστικό πλαίσιο της École[25]. Αυτό το σχέδιο οργανισμού με την υπογραφή του Ροϊλού, ο Θεοφιλάς το υπέβαλλε στο Υπουργείο προς το τέλος του 1899 προκειμένου να πάρει τον δρόμο της κοινοβουλευτικής του έγκρισης[26]. Ωστόσο η ρητή πλέον τον Ιανουάριο του 1900 δέσμευση του Ιακωβίδη να επανέλθει στην Αθήνα αναλαμβάνοντας εκτός από την διεύθυνση της Πινακοθήκης και το έργο της ανασυγκρότησης των καλλιτεχνικών σπουδών, θα αναγκάσει το Υπουργείο να παγώσει προσωρινά τις νομοθετικές διαδικασίες για να αναθέσει στον εντεταλμένο αναδιοργανωτή και μέλλοντα διευθυντή του Σχολείου την συμπλήρωση και αναθεώρηση του οργανισμού που είχε καταρτίσει ο Ροϊλός[27] αυτή τη φορά στην βάση της διοικητικής αποσύνδεσης της καλλιτεχνικής σχολής από το Πολυτεχνείο.

Αντίθετα με τους ισχυρισμούς του Ροϊλού που θέλουν τον αναθεωρημένο οργανισμό του Ιακωβίδη να μην κατατέθηκε ποτέ στο Υπουργείο, ο Ιακωβίδης φαίνεται ότι επεξεργάστηκε και συνέταξε πράγματι τότε ένα λεπτομερές κείμενο

---

[23] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ροϊλός», *Αθήναι*, 13 Ιουλίου 1911.

[24]Ανμ., «Εις το Πολυτεχνείον», όπ.π..

[25]Ανμ., «Μεταρρυθμίσεις εν τω Πολυτεχνείω. Ίδρυσις και άλλων σχολών – Ιδιαιτέρα αρχιτεκτονική – Η τηλεγραφική», όπ.π..

[26]Ανμ., «Μεταρρυθμίσεις εν τω Πολυτεχνείω. Ίδρυσις και άλλων σχολών – Ιδιαιτέρα αρχιτεκτονική – Η τηλεγραφική», όπ.π..

[27] Ο ίδιος ο Ροϊλός θα αφηγηθεί τα γεγονότα σε μια μεταγενέστερη συνέντευξή του στον Μήτσο Χατζόπουλο το 1911 αφήνοντας μάλιστα να διαφανεί και μια υπόρρητη πικρία για την επιλογή του υπουργού να αναβάλλει τότε την ψήφιση του οργανισμού ζητώντας την περισσότερο έγκριτη γνωμοδότηση του Ιακωβίδη: «*Προ δωδεκαετίας ο τότε διευθυντής της Σχολής μου είχεν αναθέση να συντάξω οργανισμόν ταύτης όμοιον προς τον εν Παρισίοις και συνέταξα παραπλήσιον οργανισμόν με ελαχίστας παραλλαγάς, σύμφωνα με τας ανάγκας εδώ αλλά κατά σύμπτωσιν τότε δι' ενεργειών του κ. Δ. Κακλαμάνου ήλθεν εις τας Αθήνας ο ζωγράφος κ. Γεώργιος Ιακωβίδης. Ο τότε υπουργός κ. Στάης νομίζων ότι δια μιας ματιάς ακόμη του κ. Ιακωβίδου θα ηδύνατο να συμπληρωθή οργανισμός της Σχολής, ανέθεσεν εις αυτόν να τον αναθεωρήση και να τον επιστρέψη συντόμως, όπως τον υποβάλλη και τον ψηφίση και ούτω θα κατορθούτο κάποια συστηματικώτερα λειτουργία της Σχολής. Αλλά δυστυχώς έκτοτε παρήλθον 12 όλα έτη και ο οργανισμός δεν επεστράφη*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ροϊλός», όπ.π..

οργανισμού το οποίο και υπέβαλλε στον υπουργό το καλοκαίρι του 1900 μαζί με μία εισηγητική έκθεση στην οποία ανέπτυσσε διεξοδικά τις προτάσεις του σε σχέση με την αναδιοργάνωση του Σχολείου. Το χειρόγραφο κείμενο της εισηγητικής έκθεσης συνοδευόμενο από το σχέδιο του κανονισμού λειτουργίας της Σχολής των Καλών Τεχνών με την υπογραφή του Ιακωβίδη εντοπίστηκε στα Γενικά Αρχεία του Κράτους όπου και φυλάσσεται ως μέρος ενός αταξινόμητου υλικού του αρχείου του υπουργείου των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως που αφορά την Σχολή Καλών Τεχνών (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 1)[28].

Με δεδομένη την βούληση του υπουργού να αποσπάσει την καλλιτεχνική σχολή από το Πολυτεχνείο παραχωρώντας της την αυτονομία της, ο Ιακωβίδης εξέθετε στο υπόμνημά του τους αναγκαίους όρους αυτής της αυτονόμησης ούτως ώστε η Σχολή να αρθεί και επί της ουσίας στο επιθυμητό επίπεδο των αντίστοιχων ευρωπαϊκών ιδρυμάτων. Και πρώτος αναγκαίος όρος της ουσιαστικής αναβάθμισής της ήταν για τον Ιακωβίδη η από τούδε και στο εξής στελέχωσή της με διδάσκοντες «*δεδοκιμασμένης καλλιτεχνικής ικανότητος*» εξακριβώσιμης με βάση ένα ασφαλές κριτήριο: αυτό της διάκρισης στις επίσημες ευρωπαϊκές εκθέσεις του Παρισιού και του Μονάχου. Ελλείψει ενός έγκριτου εσωτερικού θεσμικού μηχανισμού ακαδημαϊκής αξιολόγησης των Ελλήνων καλλιτεχνών, αυτό το απαραίτητο τυπικό προσόν ενός βραβείου από το παρισινό Salon[29] ή από την ετήσια καλλιτεχνική έκθεση του Μονάχου[30] ήταν ικανό να εγγυηθεί μια ακαδημαϊκή αξία αναγκαία για την ανάδειξη της Σχολής σε ευρωπαϊκού τύπου καλλιτεχνική ακαδημία. Και καθώς τα αναδιοργανωτικά σχέδια του Ιακωβίδη απέβλεπαν σε αυτήν την απώτερη στόχευση, η Σχολή όφειλε να βασιστεί για την εκλογή του διδακτικού της προσωπικού στην ετυμηγορία του γαλλικού ή του γερμανικού ακαδημαϊκού θεσμικού μοντέλου αναγνωρίζοντας το δικαίωμα υποψηφιότητας μόνο σε όσους Έλληνες καλλιτέχνες είχαν αξιολογηθεί και επιτύχει εντός αυτών. Με αυτόν τον τρόπο οι ανταγωνιστικοί

[28] «Εισήγησις επί του τρόπου της συστάσεως της Σχολής των Καλών Τεχνών» και «Κανονισμός της Σχολής των Καλών Τεχνών». Τα δύο συνημμένα έγγραφα φέρουν την υπογραφή «Γ. Ιακωβίδης, Έφορος της εν Αθήναις Πινακοθήκης» (Αθήνα, 15 Ιουλίου 1900). ΓΑΚ–Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΕΔΕ Δ΄ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Γραφείο Καλών Τεχνών και Γραμμάτων.

[29] Για μια συνοπτική ιστορία του θεσμού των Salons βλ. Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de Peinture*, Παρίσι, Klincksieck (études), 2004.

[30] Σε αυτό το σημείο έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Ιακωβίδης, παρά την σύνδεσή του με την καλλιτεχνική σκηνή του Μονάχου, θέτει ως τυπικό προσόν υποψηφιότητας την κατοχή είτε του γαλλικού είτε του γερμανικού εκθεσιακού βραβείου, αναγνωρίζοντας έτσι τους δύο εκθεσιακούς θεσμούς ως ίσης καλλιτεχνικής σημασίας και δείχνοντας προς την διπλή κατεύθυνση Παρισιού και Μονάχου.

όροι του ευρωπαϊκού ακαδημαϊκού θεσμικού πλαισίου[31] μεταφέρονταν απροϋπόθετα εντός Ελλάδας για να ισχύσουν ακόμα πιο αδυσώπητοι στην περίπτωση μιας καχεκτικής εσωτερικής καλλιτεχνικής κοινότητας η οποία επί της ουσίας αποκλειόταν εκ προιμίου από την επαγγελματική πρόσβαση στην επίσημη καλλιτεχνική εκπαίδευση[32].

Επιπλέον, αυτοί οι «*εν τη ξένη διαπρέποντες Έλληνες καλλιτέχνες*» έπρεπε προκειμένου να προσληφθούν στην Σχολή να προτείνονται και να κρίνονται αποκλειστικά και απευθείας από την κοινότητα των ομοτέχνων τους καθηγητών της Σχολής χωρίς οποιαδήποτε εξωγενή ανάμειξη στο ζήτημα της επιλογής του εκπαιδευτικού προσωπικού. Έτσι η ακαδημαϊκή υπόσταση του Ιδρύματος προϋπέθετε και την κατοχύρωση του δικαιώματος της διδακτικής κοινότητας να εκλέγει η ίδια τα μέλη της με δικές της εσωτερικές διαδικασίες και στη βάση των δικών της αξιολογικών κριτηρίων. Σε ό,τι αφορά το υπάρχον εκπαιδευτικό προσωπικό ο Ιακωβίδης θα συναινέσει ως προς την διατήρησή του όχι όμως και στην πλήρη εξομοίωση των διδασκόντων, για τους οποίους εισηγούνταν την καθιέρωση ενός συστήματος αξιοκρατικής διαβάθμισης βάσει προσωπικής ικανότητας και προσόντων και όχι βάσει των ετών προϋπηρεσίας. Και ήταν βέβαια περίπου αυτονόητο ότι την κορυφή αυτής της κλίμακας θα καταλάμβανε και το νεοδιορισμένο προσωπικό που θα είχε εκλεγεί ακριβώς στην βάση της «*δεδοκιμασμένης*» σε ευρωπαϊκό επίπεδο «*καλλιτεχνικής ικανότητάς*» του. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει ίσως να αναγνωρίσουμε μια μέριμνα εκ μέρους του Ιακωβίδη να διαμορφωθεί ένα τέτοιο πλαίσιο συνύπαρξης παλαιών και νέων διδασκόντων το οποίο θα λειτουργούσε υπέρ των δεύτερων αποδυναμώνοντας την αναχρονιστική επιρροή των πρώτων.

---

[31] Για τη συγκρότηση αυτών των όρων ειδικά στη Γαλλία και για το καθεστώς των καλλιτεχνών σε αυτό το μεταβαλλόμενο πλαίσιο βλ. Harrison C. White, Cynthia A. White, *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionistes*, Παρίσι, Flammarion, 2009 και Gérard Monnier, *L' art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Παρίσι, Gallimard, 1995, σσ. 122-149 και 265-272.

[32] Αυτές τις απόψεις σε σχέση με την επαναστελέχωση της αναδιοργανωνόμενης Σχολής ο Ιακωβίδης τις είχε εκφράσει από την πρώτη στιγμή δημόσια απευθύνοντας εμμέσως ένα ανοιχτό κάλεσμα στους ξενιτεμένους συναδέλφους του που διέπρεπαν στο εξωτερικό: «*Όσον αφορά την αναδιοργάνωσιν της Καλλιτεχνικής Σχολής, ταύτην επιθυμεί και θα επιζητήσει ταχείαν ο Ιακωβίδης, επιθυμών να κληθώσιν εν Αθήναις και πάντες οι εν τη ξένη πεφημισμένοι Έλληνες καλλιτέχναι, όπως ούτω σχηματισθή αληθές καλλιτεχνικόν κέντρον, δοθή δε η εύελπις ώθησις, η δυναμένη ν' αναγεννήση την εν μαρασμώ Ελληνικήν Τέχνην*». Ανμ., [Δ. Κακλαμάνος], «Γεώργιος Ιακωβίδης (Ενστανταvé)», *Το Άστυ,* 24 Ιανουαρίου 1900. Λίγους μήνες αργότερα σε συνέντευξή του στην εφημερίδα *Ακρόπολη* υπογράμμιζε την ανάγκη πρόσληψης «*ως καθηγητών των εν τη ξένη διαπρεπόντων Ελλήνων καλλιτεχνών*» υποδεικνύοντας για την θέση του διευθυντή της Σχολής τον Νικόλαο Γύζη. Βλ. Ανμ., «Αι υπέρ της καλλιτεχνίας προτάσεις του Ιακωβίδου», *Ακρόπολις*, 26 Απριλίου 1900.

Εκτός από την αυτονόητη υλική υποστήριξη της Κυβέρνησης για την κάλυψη των αναγκών της αναδιοργάνωσης, ο Ιακωβίδης θα σταθεί τέλος στο ζήτημα των κληροδοτημάτων του Πολυτεχνείου που προορίζονταν για την αποστολή υποτρόφων στο εξωτερικό υπογραμμίζοντας την ανάγκη να καταρτιστεί ένας ακριβής κατάλογός τους ώστε να διατεθεί μέρος αυτών υπέρ των καλλιτεχνών αποφοίτων της αυτόνομης Σχολής.

Το κείμενο της εισηγητικής έκθεσης συνοδευόταν από αυτό του εσωτερικού κανονισμού το οποίο ερχόταν σε σύνολο 35 άρθρων να κωδικοποιήσει το νέο πλαίσιο λειτουργίας της Σχολής στην βάση και των εισηγήσεων που είχαν προηγηθεί. Ως αυτόνομη, η Σχολή έφευγε από την αρμοδιότητα του υπουργείου των Εσωτερικών στο οποίο και υπαγόταν ως τμήμα του Πολυτεχνείου για να υπαχθεί στην ευθύνη του υπουργείου των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως. Γι' αυτήν ο Ιακωβίδης είχε προβλέψει τρία τμήματα ζωγραφικής, γλυπτικής, και χαρακτικής –ξυλογραφίας και χαλκογραφίας– (άρθρο 1ο) αφήνοντας τις σπουδές αρχιτεκτονικής στην εκπαιδευτική ευθύνη του Πολυτεχνείου και αποκλίνοντας ως προς αυτό το σημείο από το ακαδημαϊκό πρότυπο της École του Παρισιού και της ακαδημίας του Μονάχου μα και από τον οργανισμό του Ροϊλού. Εκτός από την θέση του διευθυντή, εισηγούνταν και μία ακόμα θέση υποδιευθυντή, τον διορισμό του οποίου –όπως και αυτόν του διευθυντή– άφηνε στην κρίση του υπουργού υπό την προϋπόθεση ότι αυτός θα επιλεγόταν μεταξύ των καθηγητών της Σχολής (άρθρο 3ο και 4ο)[33]. Το άρθρο περί διορισμού των καθηγητών κωδικοποιούσε όσα ο Ιακωβίδης είχε αναπτύξει στο κείμενο της εισήγησης (άρθρο 5ο).

[33] Δεδομένων των ηθικών δισταγμών του Ιακωβίδη να αποδεχθεί την διεύθυνση παραβιάζοντας έτσι το άτυπο ιεραρχικό προβάδισμα του δασκάλου του και επιπλέον των σαράντα ετών και εν ενεργεία καθηγητή της Σχολής Νικηφόρου Λύτρα, το πιθανότερο είναι ότι ο Ιακωβίδης προέβλεψε την θέση του υποδιευθυντή για τον εαυτό του επιφυλλάσοντας αυτήν του διευθυντή στον Νικηφόρο Λύτρα. Βλ. σχετικά την επιστολή του Γεώργιου Χατζόπουλου προς τον Ιακωβίδη με ημερομηνία 7 Νοεμβρίου 1899 όπου ο συντάκτης της μεταξύ άλλων σημειώνει: «*Προς τούτο* [ο Λέλλης] *είχεν ομιλήσει με τον Πρίγκηπα Νικόλαον ως είχαν αποφασίσει να ενεργήσουν παρά τω αρμοδίω Υπουργώ να χωρίσει την καλλιτεχνικήν σχολήν από την σχολήν των τεχνών, και επειδή ενόσω ζει ο Λύτρας συ δεν δέχεσαι την διεύθυνσιν, να έλθεις με την θέσιν του υποδιευθυντού. Να έχεις δε και τον τίτλο του διευθυντού του συστηθησομένου Μουσείου*». Το παραπάνω απόσπασμα της επιστολής δημοσιεύεται στο Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Ιακωβίδης 1853-1932*, σ. 208. Υπέρ αυτού συνηγορεί και σχετική μαρτυρία της Λιλής Ιακωβίδη. Λιλή Ιακωβίδη, *Γεώργιος Ιακωβίδης: από τη ζωή και από την τέχνη του*, Αθήνα, Διογένης, 1984, σσ. 37-38. Όσο για την σκέψη περί ανάθεσης της διεύθυνσης στον Νικόλαο Γύζη, αυτή θα πρέπει να εγκαταλείφθηκε νωρίς τόσο λόγω της προχωρημένης ηλικίας του ζωγράφου όσο και λόγω της κλονισμένης υγείας του. Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης…*, σ. 35, υποσημείωση 184.

Μαζί με την ελάττωση της διάρκειας φοίτησης από επτά σε έξι συνολικά έτη (άρθρο 17ο), ο Ιακωβίδης θα επιφυλάξει στην Σχολή ένα βαθμιδωτό σύστημα διαίρεσης των σπουδών σε «*κλάσεις*» και «*τάξεις*» (άρθρο 18ο). Σύμφωνα με αυτό καθένα από τα τρία τμήματα –ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής– περιλάμβανε από τρεις κλάσεις διετούς διάρκειας και κάθε κλάση υποδιαιρούνταν σε δύο τάξεις εκ των οποίων η κάθε μία αντιστοιχούσε σε ένα έτος σπουδών. Η πρώτη κλάση θα πρέπει να επείχε την θέση διετούς προπαρασκευαστικής εκπαίδευσης για την φοίτηση στις ανώτερες κλάσεις κάθε τμήματος (άρθρο 10ο, παρ. δ΄) με την ιδιαιτερότητα ότι αυτή η προπαρασκευαστική εκπαίδευση δεν ήταν κοινή για τους σπουδαστές όλων των τμημάτων. Έτσι η προπαρασκευή των ζωγράφων περιλάμβανε ως ειδικά μαθήματα την Σκιαγραφία εκ γύψου και εκ του φυσικού και την Πλαστική, αυτή των γλυπτών την Κοσμηματοπλαστική και την αντιγραφή αγαλμάτων στον πηλό ή τον γύψο και αυτή των χαρακτών την Σκιαγραφία εκ γύψου, την Πλαστική και πρακτικές ασκήσεις[34]. Το ενδιαφέρον σημείο εδώ είναι ότι παρά τον διαχωρισμό των σπουδαστών σε κατευθύνσεις ήδη από το προκαταρκτικό στάδιο, ο Ιακωβίδης προσπαθούσε να δώσει στην προπαρασκευαστική εκπαίδευση των ζωγράφων και τον χαρακτών έναν χαρακτήρα καλλιτεχνικής «ευρυμάθειας» εισάγοντας στο πρόγραμμα σπουδών τους την Πλαστική ως υποχρεωτικό μάθημα[35].

Οι δύο ανώτερες κλάσεις κάθε τμήματος αντιστοιχούσαν στις κυρίως καλλιτεχνικές σπουδές, οι οποίες κατά τα δύο πρώτα έτη (δεύτερη κλάση) επικεντρώνονταν στην σπουδή του μοντέλου[36] ενώ κατά τα δύο τελευταία (τρίτη κλάση) και μόνο για τα τμήματα ζωγραφικής και γλυπτικής προσανατολίζονταν στην διδασκαλία της Σύνθεσης. Αυτή ήταν ίσως και η πιο αποφασιστική μεταβολή εκσυγχρονιστικού

[34] Το μάθημα των «πρακτικών ασκήσεων» που απαντάνται και στις τρεις κλάσεις του τμήματος Χαρακτικής δεν διευκρινίζεται σε τι ακριβώς αντιστοιχεί. Πιθανότατα επρόκειτο για ασκήσεις που απέβλεπαν στην εκμάθηση των ειδικών τεχνικών χάραξης.

[35] Των αναλογιών τηρουμένων, ενδεχομένως η συγκεκριμένη παρέμβαση να εμπνεόταν από την ιδέα της ταυτόχρονης διδασκαλίας των τριών τεχνών ζωγραφικής, γλυπτικής, αρχιτεκτονικής –στην προκειμένη περίπτωση μόνο ως προς τις δύο πρώτες– η οποία είχε εισαχθεί από το 1883 ως ειδικό μάθημα (Cours simultané des trois arts) στην École αποβλέποντας στην εξοικείωση των καλλιτεχνών με πρακτικές εκτός της στενής τους ειδίκευσης, αναγκαία στο πλαίσιο της συνεργασίας τους σε παραγγελίες μεγάλων μνημείων. Για την εισαγωγή της ταυτόχρονης διδασκαλίας των τριών τεχνών στην Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού βλ. Albert Boime, "The teaching reforms of 1863 and the origins of Modernism in France", *Art Quarterly*, I, 1977, σσ. 1-39 και κυρίως σ. 14, Albert Boime, "The teaching of fine arts and the avant-garde in France during the second half of the nineteenth century", *Arts Magazine*, Δεκέμβριος 1985, σσ. 46-57 και κυρίως σ. 47, Monique Segré, *L' École des Beaux-Arts XIXe-XXe siècles*, Παρίσι, L' Harmattan, 1998, σσ. 115-116.

[36] Στην περίπτωση της ζωγραφικής ως «Ελαιογραφία» –δηλαδή μεταφορά του ζώντος προτύπου σε χρώμα–, στην περίπτωση της γλυπτικής ως «εκ του φυσικού αντιγραφή» προφανώς στον πηλό ή τον γύψο και τέλος στην περίπτωση της χαρακτικής ως «Σχέδια εκ του φυσικού».

χαρακτήρα που ο Ιακωβίδης επιφύλαξε στο αναθεωρημένο πρόγραμμα σπουδών, το οποίο ερχόταν για πρώτη φορά να ενσωματώσει την Σύνθεση ως ειδικό εκπαιδευτικό αντικείμενο ανώτερης –και ειδικά για τους ζωγράφους– αποκλειστικής διδασκαλίας επί δύο ολόκληρα έτη σπουδών. Η πρόθεση απαγκίστρωσης της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης από την μακροχρόνια προσήλωσή της στην αποκλειστική καλλιέργεια των τεχνικών δεξιοτήτων της πιστής αντιγραφής[37] και το ενδιαφέρον κατάρτισης ενός προγράμματος σπουδών με έμφαση στην έννοια της πρωτότυπης σύλληψης και της δημιουργικής και πρωτότυπης ερμηνείας ενός δοσμένου θέματος είναι εδώ έκδηλα και υπαγορεύονται από την λογική του εκσυγχρονισμένου ακαδημαϊκού εκπαιδευτικού μοντέλου που ο Ιακωβίδης επιδίωκε να εφαρμόσει στην ανεξάρτητη καλλιτεχνική σχολή. Στην τρίτη κλάση της χαρακτικής ο Ιακωβίδης αντί για την διδασκαλία της Σύνθεσης θα προτιμήσει να εισαγάγει αυτήν της Ελαιογραφίας θεωρώντας προφανώς την τελευταία περισσότερο αναγκαία για την κατάρτιση των χαρακτών[38]. Τέλος, στις δύο τελευταίες κλάσεις καθιερωνόταν ως υποχρεωτικό το μάθημα του Γυμνού νυκτός για τους σπουδαστές και των τριών τμημάτων (άρθρο 21ο)[39].

Εκτός από την αναδιάρθρωση του προγράμματος σπουδών ως προς τα τεχνικά μαθήματα, ο Ιακωβίδης θα εισηγηθεί τον δραστικό εμπλουτισμό του με έναν ευρύ κύκλο θεωρητικών μαθημάτων «γενικής παιδείας» (Ιστορία της Ελλάδος, Γενική Ιστορία, Ιστορία της Τέχνης, Μυθολογία, Αισθητική) τα οποία έρχονταν να προστεθούν ως υποχρεωτικά σε αυτά της Ανατομίας και της Προοπτικής συγκροτώντας ένα curriculum εφάμιλλο αυτού των δυτικοευρωπαϊκών ακαδημιών (άρθρο 19ο). Οι παρεμβάσεις αυτές απαντούσαν βέβαια σ' ένα επιτακτικό αίτημα επανεισαγωγής ειδικά της Ιστορίας της Τέχνης και της Αισθητικής, αντικείμενα τα οποία μετρούσαν ήδη πολυετή παράδοση διδασκαλίας[40] στο Σχολείο των Τεχνών και

[37] Βλ. Eleonora Vratskidou, *L' émérgence de l' artiste en Grèce au XIXe siècle (1840-1890),* Διδακτορική διατριβή, 3 τόμοι, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Παρίσι, 2011, τ. 1, σσ. 266-270.

[38] Σε αυτό το σημείο οι επιλογές του Ιακωβίδη μοιάζουν κάπως αψυχολόγητες. Η μη συμπερίληψη της Σύνθεσης στο πρόγραμμα σπουδών του τμήματος χαρακτικής –αν δεν συνδέεται με μια διάθεση υποβάθμισης των εφαρμοσμένων τεχνών– υπαινίσσεται πάντως μια υποτίμηση των συνθετικών απαιτήσεων της χαρακτικής έναντι αυτών της ζωγραφικής ή της γλυπτικής, η οποία πιθανότατα οφειλόταν στην λιτότητα των εκφραστικών της μέσων ή στους τεχνικούς περιορισμούς της. Από την άλλη, η εισαγωγή της Ελαιογραφίας σε συνδυασμό μάλιστα με αυτήν της Πλαστικής καθιστούσαν για πρώτη φορά το πρόγραμμα σπουδών της χαρακτικής πραγματικά ολοκληρωμένο από καλλιτεχνική άποψη ενώ την ίδια στιγμή έμοιαζε να λειτουργούν και ως υπόμνηση της εξάρτησής της από τις δύο βασικές κατηγορίες της «υψηλής» τέχνης.

[39] Για το μάθημα του Γυμνού νυκτός βλ. όσα αναπτύσσονται διεξοδικά στην συνέχεια σσ. 61-63.

[40] Γι' αυτό το ζήτημα βλ. τα ιδιαιτερώς εμπεριστατωμένα άρθρα της Ελεονώρας Βρατσκίδου, «Αρχαιολογία και Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα: η διδασκαλία του Γρηγόριου Παπαδόπουλου και του Στυλιανού Κωνσταντινίδη στο Σχολείο των Τεχνών », Μέρη Ι και ΙΙ, *Ιστορία της*

είχαν σχετικά προσφάτως απαλειφθεί από το πρόγραμμα σπουδών μετά την απόλυση του Στυλιανού Κωνσταντινίδη το 1896 αφήνοντας ένα αισθητό κενό στην εκπαίδευση των καλλιτεχνών[41]. Ταυτόχρονα όμως, ο σχεδιασμός ενός cursus θεωρητικών μαθημάτων με έμφαση στην διδασκαλία της Ιστορίας θα πρέπει νομίζω να συσχετισθεί με την επιλογή υπέρ της συστηματικής διδασκαλίας της Σύνθεσης και να αποδοθεί σε μία πρόθεση καλλιέργειας του κορυφαίου στην ακαδημαϊκή ειδολογική ιεραρχία είδους της ιστορικής ζωγραφικής. Δίπλα στην διδασκαλία της Μυθολογίας, μαθήματος που διδασκόταν ήδη στο Σχολείο από το 1844 στο πλαίσιο μιας μονομερούς προσήλωσης της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στο παράδειγμα της αρχαίας τέχνης[42], ο Ιακωβίδης ερχόταν τώρα να εντάξει στο πρόγραμμα των θεωρητικών σπουδών, όχι ένα, αλλά δύο μαθήματα Ιστορίας (ελληνικής και γενικής) τα οποία προορίζονταν να εξυπηρετήσουν τις αφηγηματικές ανάγκες ενός ακαδημαϊκού είδους υψηλών αξιώσεων[43].

Η επιλογή να αφιερωθούν τα δύο τελευταία έτη της εκπαίδευσης των ζωγράφων αποκλειστικά στην διδασκαλία της Σύνθεσης είχε πιθανότατα την ίδια απόβλεψη. Στόχευε, δηλαδή, να εξοικειώσει πλήρως τον σπουδαστή με τις τεχνικές πλευρές μιας ζωγραφικής της οποίας η συνθετική εκζήτηση και πολυπλοκότητα απαιτούσε τεράστιο σχεδιασμό και ανάλογες ικανότητες έξυπνης διαχείρισης των εικονογραφικών στοιχείων και συνεκτικής οργάνωσης του πίνακα ως συνόλου σε επίπεδο φόρμας, χρώματος, φωτισμού, προοπτικής, κινησιολογίας και έκφρασης των μορφών. Με βάση

Τέχνης, τχ. 1, Χειμώνας 2013, σσ. 10-45 και *Ιστορία της Τέχνης*, τχ. 3, Χειμώνας 2014-2015, σσ. 38-68 αντιστοίχως.

[41] Αυτή η έλλειψη του προγράμματος σπουδών επισημαινόταν το 1899 ως βασική από έναν συντάκτη της *Ακρόπολης*: «*…Και πώς δύναται να ακμάζη και παράγη καρπούς σχολή καλλιτεχνική στερουμένη της διδασκαλίας της "Ιστορίας της Τέχνης" και της "Αισθητικής"; Άνευ των δύο τούτων σπουδαιοτάτων μαθημάτων είνε δυνατόν να μορφωθή ποτέ εις καλλιτέχνης; Ζωγράφος, γλύπτης ή αρχιτέκτων αγνοών τον Φειδίαν και τον Πραξιτέλην, τον Ραφαήλ και τον Μιχαήλ Άγγελον, τον Ρούβενς ή τον Βαν Δικ, είνε δυνατόν να λέγεται καλλιτέχνης;*». Ανμ., «Εις το Πολυτεχνείον», όπ.π.

[42] Το μάθημα της Μυθολογίας διδασκόταν ήδη στο Σχολείο από το 1844 ως «καλλιτεχνική μυθολογία» με καθηγητή τον Γρηγόριο Παπαδόπουλο. Ελεονώρα Βρατσκίδου, «Αρχαιολογία και Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα: η διδασκαλία του Γρηγόριου Παπαδόπουλου και του Στυλιανού Κωνσταντινίδη στο Σχολείο των Τεχνών (Ι)», σ. 18.

[43] Στο πλαίσιο της καλλιέργειας της ζωγραφικής παράδοσης των μεγάλων ιστορικών και μυθολογικών συνθέσεων, οι ευρωπαϊκές ακαδημίες είχαν ενσωματώσει στα προγράμματα σπουδών τους την διδασκαλία της Ιστορίας και της Μυθολογίας ήδη από τον 18ο αιώνα. Τα μαθήματα αυτά είχαν «εγκυκλοπαιδικό» χαρακτήρα και προορίζονταν να εφοδιάσουν τους καλλιτέχνες μ' εκείνες τις αναγκαίες πραγματολογικές γνώσεις που απαιτούσε η αναπαράσταση ιστορικών και μυθολογικών σκηνών έτσι ώστε οι εικονογραφικές λεπτομέρειες του θέματος να πληρούν τις προϋποθέσεις ιστορικής αληθοφάνειας. Για την διδασκαλία αυτών των μαθημάτων στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά και στην École des Beaux Arts βλ. την βιβλιογραφία που παραθέτει η Ελεονώρα Βρατσκίδου, «Αρχαιολογία και Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα: η διδασκαλία του Γρηγόριου Παπαδόπουλου και του Στυλιανού Κωνσταντινίδη στο Σχολείο των Τεχνών (Ι)», όπ.π., σσ. 40-41, σημείωση 13.

τα παραπάνω, οι επιδιώξεις του Ιακωβίδη, όπως διαγράφονται στο σχέδιο οργανισμού του 1900, κινούνται σαφώς προς την κατεύθυνση του εναρμονισμού με το ευρωπαϊκό ακαδημαϊκό εκπαιδευτικό μοντέλο ορίζοντας συγχρόνως και μια σημαντική μετατόπιση σε σχέση με τον προηγούμενο προσανατολισμό του Σχολείου, το οποίο έως εκείνη την στιγμή είχε απαρνηθεί οποιαδήποτε φιλοδοξία καλλιέργειας του ύψιστου ακαδημαϊκού είδους παραμένοντας καθηλωμένο στα καλλιτεχνικά πρότυπα της ελληνικής αρχαιότητας[44].

Σε αυτή την βάση μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα και ο αυστηρός όρος κατοχής βραβείου από τις επίσημες εκθέσεις του Παρισιού και του Μονάχου που ο Ιακωβίδης εισηγούνταν για τους υποψήφιους καλλιτέχνες-καθηγητές της Σχολής. Αυτοί προκειμένου να είναι σε θέση να ανταποκριθούν στις αυξημένες διδακτικές απαιτήσεις μιας ακαδημαϊκής ζωγραφικής υψηλού επιπέδου όφειλαν τώρα, όχι απλώς να έχουν φοιτήσει στις ευρωπαϊκές ακαδημίες, αλλά να έχουν αποδείξει την καλλιτεχνική τους αξία εντός εκείνων των εκθεσιακών θεσμών που ήταν ταυτισμένοι με την διαιώνισή της.

Για να επιστρέψουμε στις διατάξεις του οργανισμού, ο Ιακωβίδης φαίνεται ότι θα διατηρήσει τον θεσμό της ετήσιας σπουδαστικής έκθεσης μέσω της οποίας αξιολογούνταν η ετήσια εργασία των σπουδαστών και κρινόταν ο προβιβασμός τους από τάξη σε τάξη χωρίς ωστόσο να προβλέπεται πουθενά ένα σύστημα προαγωγικών καλλιτεχνικών διαγωνισμών στην βάση κοινών θεμάτων (άρθρο 22ο). Η διοργάνωση διαγωνισμών φαίνεται ότι αφορούσε μόνο την διάθεση των υποτροφιών εξωτερικού (άρθρο 23ο) με τον όρο όλα τα βραβευόμενα σπουδαστικά έργα να περιέρχονται στην κατοχή της Σχολής (άρθρο 24ο). Τέλος, το ειδικό κεφάλαιο υπό τον τίτλο «*Η Σχολή των Καλών Τεχνών εν ταις εξωτερικαίς αυτής σχέσεσι*» ερχόταν να κατοχυρώσει τα δικαιώματα και προνόμια που συνεπαγόταν η θεσμική αναβάθμιση της Σχολής στην κατηγορία των αντίστοιχων ευρωπαϊκών ιδρυμάτων (άρθρο 25ο). Αν και στο σημείο αυτό το κείμενο του οργανισμού αποφεύγει να προσδιορίσει τα όρια εξωτερικής δικαιοδοσίας της Σχολής, το άρθρο 27 μέσα στην λακωνικότητά του είναι αρκούντως διαφωτιστικό ως προς την φύση των ειδικών αρμοδιοτήτων που ο Ιακωβίδης έκρινε ότι έπρεπε να αποδοθούν στην Σχολή. Μία εξ αυτών ήταν η ευθύνη της διοργάνωσης ανά

[44] Βλ. Ελεονώρα Βρατσκίδου, «Αρχαιολογία και Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα: η διδασκαλία του Γρηγόριου Παπαδόπουλου και του Στυλιανού Κωνσταντινίδη στο Σχολείο των Τεχνών (Ι)», όπ.π., σ. 31.

τετραετία στην πρωτεύουσα καλλιτεχνικής έκθεσης οι λεπτομέρειες της οποίας θα καθορίζονταν από το Συμβούλιο των καθηγητών. Προφανώς εδώ ο Ιακωβίδης έχει υπόψιν του ένα είδος Πανελλήνιας καλλιτεχνικής έκθεσης στις προδιαγραφές των αντίστοιχων ευρωπαϊκών διοργανώσεων και περιβεβλημένης με το επίσημο κύρος της Σχολής[45]. Έτσι η τελευταία ως αναβαθμισμένος και αυτόνομος καλλιτεχνικός θεσμός, θα ερχόταν τώρα να αντικαταστήσει την ιδιωτική πρωτοβουλία των φιλοτέχνων διεκδικώντας και εκτός των στενών ορίων της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης το θεσμικό μερίδιο και τον κανονιστικό ρόλο που δικαιωματικά –κατά τον Ιακωβίδη τουλάχιστον– της αναλογούσε.

Παρά την έγκαιρη, από πλευράς Ιακωβίδη, υποβολή του οργανισμού περί αυτόνομης Σχολής στο Υπουργείο, τα σχέδια για την αναδιοργάνωσή της και μαζί τους όλες οι προωθούμενες περί καλλιτεχνικών ζητημάτων μεταρρυθμίσεις που επεξεργαζόταν η κυβέρνηση Γεωργίου Θεοτόκη θα ανασταλούν λίγο πριν πάρουν τον δρόμο του κοινοβουλίου λόγω της ξαφνικής παραίτησής της στις 11 Νοεμβρίου 1901[46]. Από την επόμενη χρονιά η υπόθεση της αναδιοργάνωσης θα επανέλθει στις προτεραιότητες του νεοδιορισμένου διευθυντή του Πολυτεχνείου Κωνσταντίνου Μητσόπουλου στα πλαίσια της προώθησης ενός νομοσχεδίου περί συγκρότησης «Μετσοβίου Πολυτεχνικής Ακαδημίας» κατά τα πρότυπα των ανώτερων επιστημονικών τεχνικών σχολών του εξωτερικού[47]. Βάσει της αναδιάρθρωσης των πολυτεχνικών σχολών που εισηγούνταν ο Μητσόπουλος, η Πολυτεχνική Ακαδημία θα

[45] Ήδη από το 1899 ο Ιακωβίδης ήταν ενήμερος για την πρόθεση των ιθυνόντων να συγκροτηθεί ένας επίσημος οργανωτικός φορέας για την διεξαγωγή των καλλιτεχνικών εκθέσεων. Χωρίς να διατυπώνει οποιαδήποτε σκέψη –μάλλον αρκετά πρόωρη τότε– περί ανάθεσης αυτής της αρμοδιότητας στην Σχολή, δήλωνε για το ζήτημα στον δημοσιογράφο της *Ακρόπολης* τα ακόλουθα: «*…Βεβαίως δεν πρέπει να ήμεθα πολύ απαιτητικοί δια τας τοιαύτας εκθέσεις ούτε είνε δυνατόν, ως έχουσι νυν εν Ελλάδι τα της καλλιτεχνίας, να εκτίθενται ετησίως πολλά έργα δυνάμεως. Η καλλιτεχνική έκθεσις των Αθηνών θα είναι σχετική πάντοτε και θ' αντιπροσωπεύει την σημερινήν κατάστασιν της καλλιτεχνίας, ήτις μόλις ήρξατο από τινός αναγεννωμένη εν Ελλάδι. Συν τω χρόνω θα παρουσιάζονται καλλίτερα ολονέν έργα, διότι και οι ήδη εκθέτοντες εις προηγουμένας εκθέσεις καλλιτέχναι θα προάγονται και νεώτεροι ζωγράφοι θα εμφανίζονται, της καλλιτεχνικής μορφώσεως της χώρας ολονέν προαγομένης*». Ανμ., «Η καλλιτεχνική κίνησις εν Ελλάδι. Γνώμαι και προτάσεις των Ελλήνων ζωγράφων Γύζη - Ιακωβίδου», *Ακρόπολις*, 24 Οκτωβρίου 1899.

[46] Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης…*, σσ. 74-75. Εκτός από τις αλλεπάλληλες ανακατατάξεις στο πολιτικό σκηνικό μεταξύ των ετών 1901-1905 οι οποίες ματαίωσαν τα μεταρρυθμιστικά σχέδια της κυβέρνησης Θεοτόκη, η υπόθεση της αναδιοργάνωσης της καλλιτεχνικής σχολής θα πρέπει να εγκαταλείφθηκε προσωρινά και λόγω του ξαφνικού θανάτου του Θεοφιλά τον Ιανουάριο του 1901. Μετά τον θάνατο του Θεοφιλά το Πολυτεχνείο θα βρεθεί υπό την μεταβατική διεύθυνση του Ιωάννη Λαζαρίμου έως τον διορισμό του Κωνσταντίνου Μητσόπουλου τον Απρίλιο του 1902. Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σ. 368 και σσ.381-384.

[47] Για το αναδιοργανωτικό νομοσχέδιο του Μητσόπουλου βλ. Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σσ. 407-414 και Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση*…, σ. 274.

περιλάμβανε μία γενική και οκτώ ειδικές σχολές μεταξύ των οποίων συγκαταλεγόταν ως σχετικώς αυτόνομη η καλλιτεχνική σχολή. Δεν γνωρίζουμε σε ποιο βαθμό οι προτάσεις του Ιακωβίδη υιοθετήθηκαν από τον Μητσόπουλο. Πάντως τουλάχιστον σε ό,τι είχε να κάνει με το καθεστώς της διεύθυνσης, το νομοσχέδιο φαίνεται ότι δεν προέβλεπε ανεξάρτητη διεύθυνση για την καλλιτεχνική σχολή παρά μόνον έναν ειδικό υποδιευθυντή υπαγόμενο στην γενική διεύθυνση του Πολυτεχνείου και υπεύθυνο για την λειτουργία των τριών καλλιτεχνικών τμημάτων (Ζωγραφικής, Πλαστικής, Χαρακτικής) με την διάρκεια της φοίτησης στο καθένα απ' αυτά να ανέρχεται σε επτά συνολικά έτη (τέσσερα έτη προπαρασκευής και τρία έτη ειδίκευσης). Παρά την πρόθεση του Μητσόπουλου να θέσει σε εφαρμογή το σχέδιο περί Πολυτεχνικής Ακαδημίας από το επόμενο κιόλας έτος (1903), ούτε αυτής της πρωτοβουλίας της έμελλε να καρποφορήσει μέσα στο ασταθές πολιτικό περιβάλλον των ετών 1901-1905.

1.2. Περιμένοντας την αναδιοργάνωση: Η ένταξη του Γεώργιου Ιακωβίδη στο διδακτικό προσωπικό του Σχολείου των Καλών Τεχνών

Καθώς το σχέδιο της διοικητικής αποσύνδεσης της καλλιτεχνικής σχολής από το Πολυτεχνείο αποδεικνυόταν τελικά πολύ πιο δύστοκο απ' όσο άφηναν να εννοηθεί οι υπεύθυνοι της μετάκλησης του Ιακωβίδη στις επιστολές τους το 1899[48], ο τελευταίος θα αναγκαστεί προσωρινά να αρκεστεί στην θέση του εφόρου της Πινακοθήκης[49] επιδιώκοντας παράλληλα την καθηγεσία έστω και υπό τους όρους της υπαλληλικής υπαγωγής του στην διεύθυνση του γεωλόγου Κωνσταντίνου Μητσόπουλου.

Ήδη από αρκετά νωρίς οι ενέργειες του Ιακωβίδη αποβλέπουν με συνέπεια στην προώθηση της επιβολής του εντός της Σχολής. Η ξαφνική παραίτηση του Ροϊλού από την θέση του καθηγητή της Στοιχειώδους Γραφικής το 1903 και η ανάγκη εξεύρεσης αντικαταστάτη φαίνεται ότι καλλιέργησαν ένα έδαφος προσδοκίας σε σχέση με τον διορισμό του Ιακωβίδη ως καθηγητή του Σχολείου[50]. Ωστόσο, η πραγματική ευκαιρία για τον Ιακωβίδη θα εμφανιστεί μόνο έναν χρόνο αργότερα –το 1904– όταν με τον

[48] Βλ. τις επιστολές του Γεώργιου Χατζόπουλου (με ημερομηνία 7 Νοεμβρίου 1899) και Δημήτριου Κακλαμάνου (με ημερομηνία 5/17 Νοεμβρίου 1899) προς τον Γεώργιο Ιακωβίδη. Η πρώτη δημοσιεύεται αποσπασματικά στο Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Ιακωβίδης 1853-1932,* σ. 208 και η δεύτερη στο Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης*…, σ. 36, υποσημείωση 190.

[49] Ο διορισμός του Ιακωβίδη στην θέση του εφόρου της Πινακοθήκης θα δημοσιευθεί στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως στις 22 Ιανουαρίου 1900. Ανμ., «Ο Ιακωβίδης εν Αθήναις. Διωρίσθη έφορος της Πινακοθήκης», *Το Άστυ*, 23 Ιανουαρίου 1900.

[50] Ι. Καμπούρογλος, «Σημειώσεις ενός μηνός. Ροϊλός–Ιακωβίδης», *Πινακοθήκη*, έτος Γ΄, τχ. Λ΄, Αύγουστος 1903, σ. 120.

θάνατο του Νικηφόρου Λύτρα θα χηρέψει μια έδρα ανάλογη των φιλοδοξιών του. Με τον θάνατο του Λύτρα εκλείπουν και οι όποιες προσωπικές αναστολές ανάγκαζαν μέχρι τότε τον Ιακωβίδη να τηρεί μια σεμνή στάση αναμονής σε σχέση με την Σχολή και ανοίγει γι' αυτόν ο δρόμος ώστε να διεκδικήσει πιο δυναμικά έναν ρυθμιστικό ρόλο εντός του Ιδρύματος. Αυτό θα συμβεί κατ' αρχάς αναλαμβάνοντας την περιενδεδυμένη το υψηλό κύρος του Λύτρα μοναδική έδρα Ελαιογραφίας του Σχολείου την οποία ο δάσκαλός του κατείχε από το 1866. Βγάζοντας εκτός συναγωνισμού τυχόν υποψηφιότητες εκ μέρους συναδέλφων του καλλιτεχνών, ο Ιακωβίδης θα σπεύσει άμεσα να προσφέρει αμισθί τις υπηρεσίες του και θα καταφέρει τελικά έναν μήνα μετά τον θάνατο του προκατόχου του να ενταχθεί στο διδακτικό προσωπικό του Σχολείου ως ο νέος καθηγητής της Ελαιογραφίας[51]. Σε αυτό το σημείο οι κινήσεις του Ιακωβίδη είναι ενδεικτικές της φιλοδοξίας του να επιβάλλει τον εαυτό του ως απευθείας διάδοχο και συνεχιστή του πιο εμβληματικού δασκάλου που είχε περάσει έως εκείνη την στιγμή από την Σχολή.

Την ίδια εκείνη χρονιά και έναν μόλις μήνα μετά τον διορισμό του στην Σχολή, θα καταβληθούν ενέργειες προκειμένου να του απονεμηθεί ο Αργυρός Σταυρός των Ιπποτών του Βασιλικού Τάγματος του Σωτήρος. Ο διευθυντής του Πολυτεχνείου Κωνσταντίνος Μητσόπουλος δεν θα προτείνει, αλλά θα συνηγορήσει υπέρ της παρασημοφόρησης του Ιακωβίδη σε ένδειξη ευγνωμοσύνης για την αφιλοκερδή προσφορά του καλλιτέχνη προς το Ίδρυμα. Η σύσταση του Μητσόπουλου για την παρασημοφόρηση του Ιακωβίδη, ερχόταν σε συνέχεια των παρασημοφορήσεων τριών άλλων καθηγητών του Πολυτεχνείου που είχαν πραγματοποιηθεί έναν χρόνο νωρίτερα και τις οποίες είχε κατ' επανάληψη εισηγηθεί στο Υπουργείο ο προκάτοχός του Αναστάσιος Θεοφιλάς το 1898 και 1900. Επρόκειτο για τους Ιωάννη Λαζαρίμο, καθηγητή της Τοπογραφίας και πρώην διευθυντή του Πολυτεχνείου, Δημήτριο Κατερινόπουλο, καθηγητή της Ανατομίας, και Νικηφόρο Λύτρα[52]. Εν αντιθέσει με τους συναδέλφους του, η παρασημοφόρηση του Ιακωβίδη και μάλιστα με τον Χρυσό και όχι τον Αργυρό Σταυρό όπως είχε αρχικά εισηγηθεί ο Μητσόπουλος, ερχόταν

[51] Ο Ιακωβίδης διόριστηκε καθηγητής της Σχολής με Βασιλικό Διάταγμα της 19ης Ιουλίου 1904. Βλ. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Ιακωβίδης 1853-1932*, σ. 250 και Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σ. 403.
[52] Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σσ. 403-405.

ύστερα από μια ολιγόμηνη μόλις υπηρεσία στη Σχολή[53]. Αυτή η κάπως βιαστική παρασημοφόρηση η οποία οπωσδήποτε δικαιολογούνταν και στη βάση της συνολικής καλλιτεχνικής προσφοράς του Ιακωβίδη, είτε προωθήθηκε από τον Μητσόπουλο είτε από τον κύκλο των προσωπικών διασυνδέσεων του ζωγράφου, συνιστούσε σε κάθε περίπτωση συμβολική επικύρωση της θέσης του ως νόμιμου διαδόχου του Λύτρα στην Σχολή ενώ παράλληλα τον καθιστούσε αυτομάτως προεξάρχοντα διδάσκοντα μεταξύ των καλλιτεχνών συναδέλφων του[54].

Έχοντας πλήρη επίγνωση της συμβολικής πρωτοκαθεδρίας του και σε επιβεβαίωση αυτής, σχεδόν ταυτόχρονα με την παρασημοφόρησή του και λίγους μήνες μετά τον διορισμό του στην Σχολή, ο Ιακωβίδης ενεργούσε ως άτυπος διευθυντής χωρίς διεύθυνση υποβάλλοντας στο υπουργείο Εσωτερικών ένα υπόμνημα στο οποίο εξέθετε σειρά προτάσεων προς βελτίωση του ισχύοντος προγράμματος σπουδών. Η εισήγησή του περιλάμβανε την παράταση των σπουδών της ζωγραφικής κατά ένα επιπλέον έτος στην διάρκεια του οποίου οι σπουδαστές θα διδάσκονταν αποκλειστικά Σύνθεση, την επέκταση του ωραρίου λειτουργίας της Σχολής και κατά τις απογευματινές ώρες προκειμένου να ενταχθεί στο πρόγραμμα και η διδασκαλία του Γυμνού νυκτός και τέλος την καθιέρωση της σπουδής του γυμνού και από γυναικείο μοντέλο[55].

---

[53] Τον Δεκέμβριο του 1904 θα απονεμηθεί στον Ιακωβίδη ο Χρυσός Σταυρός του Βασιλικού Τάγματος του Σωτήρος μιας και ο Αργυρός του είχε ήδη απονεμηθεί το 1886. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Ιακωβίδης 1853-1932*, σσ. 250-252, σημείωση 433.

[54] Το 1904 το καλλιτεχνικό προσωπικό του Σχολείου αποτελούσαν, εκτός από τον Ιακωβίδη, οι Εμμανουήλ Λαμπάκης (Ιχνογραφία), Δημήτριος Γερανιώτης (Αγαλματογραφία), Αλέξανδρος Καλούδης (Στοιχειώδης Γραφική), Βικέντιος Μποκατσιάμπης (Κοσμηματογραφία), Νικόλαος Φέρμπος (Χαρακτική), Γεώργιος Βρούτος (Πλαστική). Από τους παραπάνω διδάσκοντες κανείς δεν συγκέντρωνε το πλήθος των τίτλων και τιμητικών διακρίσεων που είχε στο ενεργητικό του ο Ιακωβίδης.

[55] «*Ο κ. Ιακωβίδης υπέδειξε εις το Υπουργείον των Εσωτερικών την σύστασιν και ογδόης τάξεως δια τους μαθητάς της ζωγραφικής εν τη Καλλ. Σχολή, ήτις θα αποτελή τμήμα "συνθέσεως" ως υπάρχη εις όλας τας ευρωπαϊκάς σχολάς. Επίσης φρονεί ότι δέον οι μαθηταί να σπουδάζωσι και με γυναικείον μοδέλο, να εργάζωνται δε εν γένει οι μαθηταί όχι μόνον την πρωίαν, αλλά και το απόγευμα, προς τούτο δ' εζήτησε νέαν πίστωσιν ετησίως 2.500 δρραχμών, αίτινες απαιτούνται δια το απογευματινόν μοδέλον*». Ανμ., «Καλλιτεχνικά χρονικά», *Πινακοθήκη*, έτος Δ΄, τχ. ΜΣΤ΄, Δεκέμβριος 1904, σ. 197. Στις περισσότερες ευρωπαϊκές ακαδημίες η σπουδή του γυμνού από γυναικείο μοντέλο καθιερώθηκε κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Ενδεικτικά: στην ακαδημία του Βερολίνου το 1875, σε αυτήν της Στοκχόλμης το 1839 και σε αυτήν της Νάπολης το 1870. Βλ. Nikolaus Pevsner, *Les académies d' art*, μτφρ. (από τα αγγλ.) Jean-Jacques Bretou, Παρίσι, Ed. Gérard Monfort, 1999, σ. 181 (Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, 1940). Στην Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού η σπουδή του γυμνού από γυναικείο μοντέλο εισήχθη με την μεταρρύθμιση του 1863 για να καταργηθεί προσωρινά δέκα χρόνια αργότερα για λόγους διασάλευσης της τάξης των εργαστηρίων (Monique Segré, *L' École des Beaux Arts…*, σ. 132 και Susan S. Waller, *The invention of the model. Artists and models in Paris, 1830-1879*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, Routledge, 2016, σσ. 39-48 και κυρίως σ. 42). Εξαίρεση σε αυτόν τον γενικό κανόνα υπήρξε η Royal Academy of Arts όπου το γυναικείο μοντέλο ξεκίνησε να εντάσσεται διστακτικά στο μάθημα του γυμνού από το 1769, έναν μόλις χρόνο μετά την ίδρυσή της (Alison Smith, *The Victorian nude. Sexuality, morality and art*, Μάντσεστερ/Νέα Υόρκη, Manchester University Press, 1996, σ. 18). Για την περίπτωση του Σχολείου των Καλών Τεχνών δεν είναι εύκολο να εξακριβωθεί πότε ακριβώς και υπό

Στα 1908 ο Ιακωβίδης θα δει για πρώτη φορά αυτήν την εξέχουσα θέση ανεπίσημου ρυθμιστή που είχε καταφέρει να κερδίσει εντός του Σχολείου να πλήττεται μέσω της απόφασης του υπουργείου των Εσωτερικών να συστήσει μία επιπλέον έδρα ζωγραφικής. Πριν από οποιαδήποτε επίσημη νομοθετική ενεργεία, το Υπουργείο είχε καλέσει τον Σύλλογο των διδασκόντων να τοποθετηθεί ως προς την αναγκαιότητα σύστασης της νέας έδρας και κατόπιν ψηφοφορίας ο Σύλλογος είχε αποφανθεί κατά πλειοψηφία θετικά. Η πρόταση, σύμφωνα με σχετικό δημοσίευμα της *Εστίας*, υπερψηφίστηκε από τους καθηγητές της Ανατομίας, Ξυλογραφίας, Κοσμηματογραφίας, Ιχνογραφίας και από τον καθηγητή του Κυριακού Σχολείου, δηλαδή από τους Θεόδωρο Παπαϊωάννου, Νικόλαο Φέρμπο, Βικέντιο Μποκατσιάμπη, Εμμανουήλ Λαμπάκη και Αλέξανδρο Καλούδη αντίστοιχα. Αντίθετα οι Ιακωβίδης (Ελαιογραφία), Δημήτριος Γερανιώτης (Αγαλματογραφία) και Γεώργιος Βρούτος (Πλαστική) έκριναν την επιπλέον έδρα περιττή[56].

Αυτή η επικείμενη ανακατάταξη που η νέα έδρα θα προκαλούσε στο καθηγητικό δυναμικό του Σχολείου φαίνεται ότι εξώθησε τότε τον Ιακωβίδη σε παραίτηση[57]. Αν και οι ακριβείς λόγοι της παραίτησής του παραμένουν αδιευκρίνιστοι, το πιθανότερο είναι ότι συνδέονται περισσότερο με την επιλογή του προσώπου που θα καταλάμβανε την νέα έδρα ζωγραφικής παρά με την επιλογή σύστασης της ίδιας της έδρας. Η απόφαση του Υπουργείου στην προκειμένη περίπτωση φαίνεται ότι ήταν αποτέλεσμα πολιτικών πιέσεων προκειμένου να διοριστεί καθηγητής στο Σχολείο ο προστατευόμενος του Μητροπολίτη Αθηνών Γερμανού Σπυρίδων Βικάτος. Έτσι το 1909 με ειδικό νόμο της κυβέρνησης Γεωργίου Θεοτόκη συστάθηκε πράγματι μία νέα

ποιους όρους καθιερώθηκε η σπουδή του γυναικείου μοντέλου. Πάντως αν κρίνουμε από τα δείγματα των σπουδαστικών έργων της Πινακοθήκης της ΑΣΚΤ –που οπωσδήποτε δεν είναι από μόνα τους ούτε επαρκές ούτε ασφαλές κριτήριο για την εξαγωγή συμπερασμάτων–, οι περιπτώσεις σπουδών γυναικείου γυμνού αρχίζουν να απαντώνται μόνο μετά το 1930 ενώ ακόμα και μέσα στην δεκαετία του 1930 είναι εξαιρετικά σπάνιες. Σε κάθε περίπτωση η σχετική εισήγηση του Ιακωβίδη στα 1904, ανεξαρτήτως της άμεσης ή μη υιοθέτησής της, αποτελεί τουλάχιστον ένα ασφαλές terminus post quem ενώ είναι συγχρόνως δηλωτική της πρόθεσης εναρμονισμού με τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ήθη και την κυρίαρχη αντίληψη του 19ου αιώνα που ήθελε την άριστη ακαδημαϊκή επίδοση να συμβαδίζει απαραιτήτως με τον έλεγχο των παθών.

[56] Ανμ., «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 29 Μαρτίου 1908.

[57] Το γεγονός αναφέρεται από τον Σπύρο Μοσχονά ο οποίος ωστόσο εσφαλμένα σημειώνει ότι ο Ιακωβίδης είχε τότε παραιτηθεί από την θέση του Διευθυντή του Σχολείου των Τεχνών (Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α΄ μισό του 20ου αιώνα. Η σημασία και η προσφορά τους*, Διδακτορική διατριβή, 2 τόμοι, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2010, τ. Ι, σσ. 93-94, υποσημείωση 263). Κάτι τέτοιο δεν ισχύει εφόσον ο Ιακωβίδης θα αναλάβει την διεύθυνση του Σχολείου μόνο δύο χρόνια αργότερα. Η παραίτησή του στην προκειμένη περίπτωση αφορούσε αποκλειστικά την θέση του καθηγητή της Ελαιογραφίας.

έδρα Σκιαγραφίας την οποία κατέλαβε ο Βικάτος[58]. Δεδομένου ότι ο Ιακωβίδης είχε προβλέψει την διδασκαλία της Σκιαγραφίας στο κείμενο του οργανισμού του 1900[59], θα πρέπει μάλλον εδώ να συμπεράνουμε ότι η σύσταση μιας εξειδικευμένης έδρας Σκιαγραφίας δεν θα τον έβρισκε κατ' αρχήν αντίθετο.

Η παραίτησή του στην προκειμένη περίπτωση –παραίτηση την οποία είτε ο Ιακωβίδης απέσυρε, είτε το Υπουργείο δεν έκανε τελικά δεκτή– φαίνεται ότι αποτελούσε μια εκ του αποτελέσματος αποτυχημένη απόπειρα έμμεσου εκβιασμού τόσο του Συλλόγου όσο και του Υπουργείου για ένα ζήτημα αναδιοργανωτικού χαρακτήρα στο οποίο ο Ιακωβίδης αξίωνε να έχει τον πρώτο λόγο και το οποίο τώρα λόγω της άκαιρης ανακίνησής του κινδύνευε να διευθετηθεί όχι προς το συμφέρον της αναδιοργάνωσης όπως την είχε συλλάβει ο ίδιος, αλλά υπέρ ενός ευνοούμενου του Υπουργείου. Σε αυτό το σημείο οι χειρισμοί του είναι ενδεικτικοί αφενός των ηγεμονικών όρων με τους οποίους αντιλαμβάνεται εξαρχής την συμμετοχή του στον θεσμό και αφετέρου μιας τακτικής που υπαγορεύεται από τον ευσεβή πόθο της αναδιοργάνωσης με τον ίδιο στα ηνία της διεύθυνσης. Την «ζημιά» που ο Ιακωβίδης δεν κατάφερε να αποτρέψει το 1908 ελλείψει διευθυντικών εξουσιών θα προσπαθήσει

[58] Το γεγονός ότι δεν αποσαφηνίζεται πουθενά τι είδους έδρα προτίθετο να ιδρύσει το Υπουργείο συσκοτίζει αρκετά τα πράγματα. Ο Μοσχονάς σχολιάζοντας την παραίτηση του Ιακωβίδη και βασιζόμενος σ' ένα δημοσίευμα της *Εστίας* της 1ης Απριλίου 1908 (Ανμ., «Με λίγα λόγια», όπ.π.) που κάνει λόγο για ενδεχόμενη επαναπρόσληψη στο Πολυτεχνείο του αναμενόμενου να αφιχθεί εκ Λονδίνου Ροϊλού, υποθέτει ότι η υπό σύσταση νέα έδρα, ήταν έδρα Ελαιογραφίας και προοριζόταν για τον Ροϊλό (Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης…*, τ. Ι, σσ. 93-94, υποσημείωση 263). Αν πράγματι το Υπουργείο σκόπευε να συστήσει μια δεύτερη έδρα Ελαιογραφίας δίπλα σε αυτήν που ήδη κατείχε ο Ιακωβίδης αμφισβητώντας έτσι εμμέσως την διδακτική του επάρκεια, το ενδεχόμενο μιας παραίτησης για λόγους ευθιξίας δεν μπορεί να αποκλειστεί. Ωστόσο, πουθενά στα δημοσιεύματα δεν γίνεται ρητά λόγος για έδρα Ελαιογραφίας. Επιπλέον, αν η πρωτοβουλία του Υπουργείου συνδεθεί με τον Ροϊλό, αυτή μοιάζει κάπως πρόωρη δεδομένου ότι την στιγμή που βρίσκονται σε εξέλιξη οι διαδικασίες, ο ζωγράφος απουσιάζει ακόμα στο εξωτερικό. Το πιθανότερο είναι ότι η εν λόγω έδρα ήταν αυτή που συστάθηκε το 1909 ως έδρα Σκιαγραφίας και ότι αυτή προοριζόταν εξαρχής για τον Βικάτο ο οποίος και τελικά την κατέλαβε την ίδια χρονιά με αναξιοκρατικές διαδικασίες και χάρη στην καθοριστική υποστήριξη του βουλευτή Παύλου Μισιρλή. Σχετικά με τον διορισμό του Βικάτου στην Σχολή βλ. Ανμ., «Γράμματα και Τέχναι», *Πινακοθήκη*, έτος Θ΄, τχ. 101-102, Αύγουστος 1909, σ. 109, Δημήτρης Καλλονάς, *Σύγχρονοι Έλληνες Ζωγράφοι και Γλύπτες*, Αθήνα, [χ.ό.], 1944, σ. 60 και Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας 1934-1940*, Διδακτορική διατριβή, 3 τόμοι, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 1996, τ. Α΄, σ. 322. Ο Μπίρης από την πλευρά του αναφέρει, χωρίς να δίνει περεταίρω διευκρινίσεις, ότι η διεύθυνση του Πολυτεχνείου είχε προτείνει ήδη από το 1907 στο υπουργείο των Εσωτερικών την σύσταση μιας επιπλέον έδρας ζωγραφικής για την οποία και κατατέθηκε πράγματι σχετικό νομοσχέδιο στην Βουλή (Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σ. 401). Ενδεχομένως η έδρα στην οποία αναφέρεται ο Μπίρης να ήταν αυτή την οποία ενέκρινε ο Σύλλογος και στην οποία διορίστηκε τελικά ο Βικάτος.

[59] Σύμφωνα με τον οργανισμό του 1900 η Σκιαγραφία επείχε κεντρική θέση στο νέο πρόγραμμα σπουδών με την διδασκαλία της να καταλαμβάνει τα δύο πρώτα έτη των σπουδών ζωγραφικής και χαρακτικής. Βλ. «Κανονισμός της Σχολής των Καλών Τεχνών», ΓΑΚ–Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΕΔΕ Δ' (αταξινόμητο), κυτίο 1, Γραφείο Καλών Τεχνών και Γραμμάτων (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 1).

να την διορθώσει με την ανάληψη της διεύθυνσης το 1910 αιτούμενος την άμεση απόλυση του Βικάτου[60].

Από την σκοπιά της προώθησης της προσωπικής του επιβολής εντός της Σχολής θα πρέπει τέλος να αναγνωστεί και η πρωτοβουλία του Ιακωβίδη το 1908 να διαθέσει από ίδιους πόρους τρία εφάπαξ βραβεία των 100, 60 και 40 δραχμών σε ισάριθμους σπουδαστές της Ζωγραφικής που θα διακρίνονταν για την επίδοσή τους στις εξετάσεις του Γυμνού νυκτός[61]. Μαζί με την αμισθί παροχή των διδακτικών του υπηρεσιών ο Ιακωβίδης ερχόταν τώρα να «επιχορηγήσει» και ένα μάθημα που ο ίδιος είχε εισαγάγει στο πρόγραμμα σπουδών λειτουργώντας ως ευεργέτης του Σχολείου που δικαιούται να έχει λόγο για την τύχη του.

1.3. Ο νόμος ΓΧΙΑ΄/1910 «Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών» και ο διορισμός του Γεώργιου Ιακωβίδη στην νεοσύστατη διεύθυνση του Σχολείου των Καλών Τεχνών

Ο διορισμός του Ιακωβίδη στην διεύθυνση του Σχολείου θα γίνει τελικά εφικτός χάρη στο νόμο ΓΧΙΑ΄ «Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών» της 17ης Φεβρουαρίου 1910, ο οποίος με το άρθρο 1 αποχώριζε διοικητικά το καλλιτεχνικό τμήμα από το τμήμα των «Βιομηχάνων Τεχνών» και το αφαιρούσε από την αρμοδιότητα του υπουργείου των Εσωτερικών για να υπαγάγει την νεοσύστατη διεύθυνσή του σ' εκείνη του υπουργείου των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως. Ο νόμος επέτρεπε στο καλλιτεχνικό τμήμα να εξακολουθεί να λειτουργεί υπό την αιγίδα του Πολυτεχνείου ενώ με το άρθρο 2 φωτογράφιζε τον Ιακωβίδη ως πρώτο διευθυντή του[62].

Ο νόμος είχε αρχικά προωθηθεί από την εντεταλμένη να υλοποιήσει το πρόγραμμα των κινηματιών του Στρατιωτικού Συνδέσμου κυβέρνηση του Κυριακούλη Μαυρομιχάλη[63]. Το 1909 ο Ροϊλός, ενθαρρυμένος από τα μεταρρυθμιστικά αιτήματα

[60] Γι' αυτό το ζήτημα βλ. όσα αναφέρονται στην συνέχεια σσ. 67-71.
[61] Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σ. 407.
[62] Νόμος ΓΧΙΑ΄ «Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 95 (τχ. Α΄), 11 Μαρτίου 1910.
[63] Το πρόγραμμα των στασιαστών του Στρατιωτικού Συνδέσμου αξίωνε μια σειρά από άμεσες μεταρρυθμίσεις προκειμένου να εξυγιανθούν τομείς του κράτους όπως ο στρατός, η διοίκηση και η παιδεία. Στους όρους των εξεγερμένων στρατιωτικών θα συγκατατεθεί ο Κυριακούλης Μαυρομιχάλης σχηματίζοντας κυβέρνηση η οποία θα αναλάβει την εξουσία από τον Αύγουστο του 1909 έως τον Ιανουάριο του 1910. Βλ. Θανάσης Μποχώτης, «Εσωτερική πολιτική, 1900-1922» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Οι απαρχές 1900-1922*, Α΄ τόμος, μέρος 2ο, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 1999, σσ. 68-69 και Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος, «Οι πολιτικές εξελίξεις. Από το Γουδί ως τη Μικρασιατική Καταστροφή», στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000,* 6ος τόμος, Αθήνα, Τα Νέα / Ελληνικά Γράμματα, 2003, σσ. 10-11.

του Στρατιωτικού Συνδέσμου και χωρίς να έχει εντωμεταξύ επαναπροσληφθεί στην Σχολή μετά την παραίτησή του το 1903, θα ενεργήσει αυτόνομα υποβάλλοντας εκ νέου στον Μαυρομιχάλη καθώς και στον επικεφαλής του κινήματος Νικόλαο Ζορμπά νομοσχέδιο για την Σχολή για να βρεθεί για ακόμα μία φορά παραγκωνισμένος εξαιτίας των σχεδιασμών υπέρ του Ιακωβίδη και να διαπιστώσει ότι βρισκόταν ήδη υπό επεξεργασία το νομοσχέδιο που διόριζε τον διευθυντή της Πινακοθήκης στην διεύθυνση του Σχολείου[64]. Ο Ροϊλός δεν διευκρινίζει τι τροπολογίες περιλάμβανε το νομοσχέδιο που εισηγήθηκε στον Μαυρομιχάλη, μπορούμε ωστόσο αρκετά βάσιμα να υποθέσουμε ότι δεν απείχε πολύ από τον οργανισμό που ο ίδιος είχε εκπονήσει κάποια χρόνια νωρίτερα και ότι, σε κάθε περίπτωση, αναπαρήγαγε με κάποιες προσαρμογές το πλαίσιο λειτουργίας της Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού[65]. Οι προσπάθειες του Ροϊλού θα ματαιωθούν και αυτή τη φορά, ενώ το νομοσχέδιο που διόριζε τον Ιακωβίδη στην νέα διεύθυνση του Σχολείου θα κατατεθεί κατ' αρχάς στην Βουλή τον Δεκέμβριο του 1909 από τον υπουργό Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Παναγιώτη Θ. Ζαΐμη από κοινού με τον υπουργό των Εσωτερικών Νικόλαο Τριανταφυλλάκο[66].

---

[64] Ο ίδιος ο Ροϊλός περιγράφει τα γεγονότα αυτά ως εξής: «*Τελευταίως, κατά την επανάστασιν εσκέφθην, ότι θα ήτο ευκαιρία να φροντίσωμεν και δια την Σχολήν, αλλά κατά την στιγμήν που διένειμα εις τον τότε πρωθυπουργόν κ. Μαυρομιχάλη και τον κ. Ζορμπάν νομοσχέδιον περί της Σχολής των Καλών Τεχνών, ευρέθην αντιμέτωπος άλλου ψηφιζομένου προσωπικού νομοσχεδίου μεριμνώντος μόνον περί ενός διευθυντού της Σχολής των Καλών Τεχνών και ενός επιμελητού της Πινακοθήκης. Παρεξενεύθην δια το περίεργον του νομοσχεδίου και εσκέφθην να τρέξω και πάλιν εις τα τότε σημαίνοντα πρόσωπα και κατορθώσω να προστεθούν τροπολογίαι τινές, μεριμνώσαι περί της λειτουργίας της Σχολής αλλά δυστυχώς εύρον εξαγριωμένους τους υποστηρίζοντας τους δύο αυτούς κυρίους και ηναγκάσθην να υποχωρήσω κατόπιν εννοείται κάποιου αγώνος δημοσιογραφικού*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ροϊλός», όπ.π. Οι «δύο αυτοί κύριοι» στους οποίους αναφέρεται ο Ροϊλός δεν ήταν βέβαια άλλοι από τους Γεώργιο Ιακωβίδη και Γεώργιο Χατζόπουλο υπέρ των οποίων μεριμνούσαν αντιστοίχως τα νομοσχέδια «περί Σχολείου των Καλών Τεχνών» και «περί Εθνικής Πινακοθήκης». Για τον διορισμό του Γεωργίου Χατζόπουλου ως επιμελητή της Εθνικής Πινακοθήκης βλ. Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης*…, σ. 154. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να υποθέσουμε ότι ο Ροϊλός δεν ενεργούσε ως μοναχικός «σαμποτέρ» των μεθοδεύσεων υπέρ του Ιακωβίδη αλλά θα πρέπει να είχε την υποστήριξη τουλάχιστον ορισμένων εκ των καθηγητών της Σχολής οι οποίοι και θα εξεγερθούν εναντίον του προαποφασισμένου διορισμού του στην διεύθυνση του Ιδρύματος.

[65] Αυτή άλλωστε ήταν και η πάγια θέση του σε σχέση με τα πρότυπα οργάνωσης που έπρεπε να ακολουθήσει μια μεταρρύθμιση της Σχολής. Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ροϊλός», όπ.π.

[66] Ο Ζαΐμης αιτιολογούσε στην εισηγητική έκθεση την νομοθετική πρωτοβουλία της κυβέρνησης ως εξής: «*Εις ουδέν άλλο κράτος εκ των εις τας τέχνας προηγουμένων απαντά εν και το αυτό πρόσωπον διευθύνον σχολήν καλλιτεχνίας και σχολήν βιομηχάνων τεχνών. Επειδή δε κατά τα μετά τον νόμον του 1887 διαρρεύσαντα 22 έτη και ο αριθμός των εις την Σχολήν των Καλών Τεχνών φοιτώντων ηύξησε και τα εκ της διδασκαλίας αποτελέσματα εβελτιώθησαν αισθητώς, εκρίθη ότι επέστη ο καιρός όπως η Σχολή τεθή πλέον υπό ιδίαν διεύθυνσιν, αρμοδία να καθοδηγή την Σχολήν εις τον ειδικόν αυτής προορισμόν*». Κλείνοντας την εισήγησή του σημείωνε ότι δια της σύστασης νέας αυτόνομης διεύθυνσης για την Σχολή θα κατορθωνόταν «*να δοθή ώθησις τις εις την καλλιέργειαν και ανάπτυξιν των ωραίων τεχνών και εν τη ημετέρα χώρα εν η κατ' εξοχήν ανεπτύχθη και ετελειώθη το ύψιστον Καλόν και εδημιουργήθησαν τα ανυπέρβλητα εν τη Γλυπτική και Γραφική αριστουργήματα, προς α ουδέ να προσεγγίση πλέον ηδυνήθη η Τέχνη*». Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σσ. 420-422.

Ωστόσο, ο νόμος δεν θα ψηφιστεί παρά λίγους μήνες αργότερα, τον Φεβρουάριο του 1910, επί δεύτερης επαναστατικής κυβερνήσεως Στέφανου Δραγούμη.

Ο νέος υπουργός Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Ανδρέας Παναγιωτόπουλος, αναπαράγοντας την επιχειρηματολογία του προκατόχου του, θα παρουσιάσει την εγκαθίδρυση διακριτής και αυτόνομης διεύθυνσης για την Σχολή των Καλών Τεχνών ως πρωτοβουλία υπέρ της ώθησης των καλών τεχνών υπό το σκεπτικό ότι η μέχρι πρότινος εξάρτηση της Σχολής από το Πολυτεχνείο και η υπαγωγή της στο καθ' ύλην αναρμόδιο υπουργείο των Εσωτερικών αποτελούσαν σοβαρό πρόσκομμα για την ανάπτυξη των καλλιτεχνικών σπουδών[67]. Ωστόσο, παρά τις εξαγγελίες περί αναβάθμισης της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης ο νόμος ΓΧΙΑ΄/1910 εκτός από την διευθέτηση του ζητήματος της διεύθυνσης δεν εισήγαγε καμία άλλη μεταρρύθμιση που να αφορά την οργάνωση των σπουδών ή το γενικό πλαίσιο λειτουργίας του Σχολείου. Στην πραγματικότητα συστήνοντας μια επιπλέον διοικητική θέση ενισχυμένης δικαιοδοσίας που προοριζόταν ειδικά για τον Ιακωβίδη ερχόταν να παγιώσει την

[67] Υπερασπιζόμενος το νομοσχέδιό του αλλά και την επιλογή Ιακωβίδη, ο Παναγιωτοπούλος θα επικαλεστεί την καταστροφή που προκλήθηκε στην συλλογή της Πινακοθήκης όσο ακόμα αυτή λειτουργούσε ως παράρτημα του Πολυτεχνείου χρεώνοντάς την στην απουσία ειδικής μέριμνας των προηγούμενων διευθυντών του Πολυτεχνείου για τα καλλιτεχνικά ζητήματα. Απαντώντας στις ενστάσεις του βουλευτή Μιλτιάδη Άννινου Καβαλιεράτου περί ακαταλληλότητας του Ιακωβίδη για την θέση του διευθυντή δεν θα παραλείψει να υπενθυμίσει στη Βουλή την συμβολή του στην διάσωση της εν λόγω συλλογής: «*Νομίζω ότι η υπαγωγή της σχολής των καλών τεχνών εις το Πολυτεχνείον αποτελεί μέχρι τούδε τι μη ομαλόν. Η σχολή των καλών τεχνών είναι σχολή εντελώς ανεξάρτητος, ανήκει δε πράγματι η διεύθυνσις αυτής εις το Υπουργείον της Εκπαιδεύσεως, το αντιπροσωπεύον πάσαν πνευματικήν και καλλιτεχνικήν κίνησιν της χώρας.* […] *Δι' αυτούς τους λόγους θα παρακαλέσω να μη παρουσιασθή αντίστασις κατά του νομοσχεδίου, διότι έχω την ιδέαν ότι καλύτερον θα λειτουργήση η σχολή. Μη λησμονείτε ότι εκ της σχολής των καλών τεχνών εν τω Πολυτεχνείω εκινδυνεύσαμεν να χάσωμεν συλλογήν λαμπρών εικόνων, η οποία μετεβλήθη εις σωρόν ξύλων και υφασμάτων. Αι εικόνες είχον καταστραφή και γίνεται εργασία η οποία είναι καταφανής και δύναται πας τις να λάβη γνώσιν επισκεπτόμενος την εργασίαν την γενομένην εκεί υφ' ούς όρους λειτουργούσι τα πράγματα, και θα ίδη ότι θα έχωμεν Πινακοθήκην εκ στοιχείων τα οποία εθεωρούντο μέχρι τούδε χαμένα. Εν γένει η διεύθυνσις της σχολής των καλών τεχνών υπό διευθυντήν έχοντα περισπωμένην την μελέτην εις πάσας του Πολυτεχνείου τας εργασίας δεν είναι επωφελής και δεν ενέπνεε πάντας τους διευθυντάς υπέρ της καλλιτεχνικής σχολής. Εάν δεν λειτουργήση η σχολή κατά τοιούτον τρόπον ώστε να έχωμεν αποκατάστασιν των εικόνων, θα έχωμεν καταστροφήν δημοσίου πλούτου και πολυτιμοτάτων εικόνων*». Συνοψίζοντας την τοποθέτησή του ο Παναγιωτόπουλος θα επαναλάβει: «*Ακριβώς διότι έχω την γνώμην ότι αι καλλιτεχνικαί σπουδαί αποτελούσι μέρος ουσιώδες της όλης πνευματικής και αισθητικής αναπτύξεως του λαού και των εκπαιδευομένων, ακριβώς δι' αυτό νομίζω ότι η Σχολή αύτη πρέπει ν' αποσπασθή και τεθή υπό την διεύθυνσιν του Υπουργείου της Εκπαιδεύσεως. Δεν είναι δυνατόν να φαντασθώμεν ότι Σχολή καλλιτεχνική δύναται να ευρίσκηται υπό διεύθυνσιν Υπουργείου ασχέτου προς την εκπαίδευσιν. Το στοιχείον της καλλιτεχνικής μορφώσεως των μαθητών είναι εκ των σπουδαιοτέρων στοιχείων της παιδαγωγικής, της ψυχικής αυτών μορφώσεως, δεν νομίζω δ' ότι η προσωρινή εν τω αυτώ οικήματι παραμονή δύο ιδρυμάτων δύναται να ελαττώση την τοιαύτην αντίληψίν μου περί της ανάγκης της υπαγωγής της Σχολής των καλών τεχνών εις το Υπουργείον της Εκπαιδεύσεως*». Βλ. την συζήτηση του νομοσχεδίου «περί σχολείου των καλών τεχνών» στην Εφημερίδα των Συζητήσεων της Βουλής, Συνεδρίασις 9, 13 Φεβρουαρίου 1910, σσ. 119-121.

θεσμική του κατίσχυση αλλά και να του αναθέσει προσωπικά την ευθύνη των όποιων περεταίρω μεταρρυθμιστικών πρωτοβουλιών σε σχέση με την Σχολή.

Το παραπάνω γεγονός δεν θα περάσει απαρατήρητο ούτε από τους καθηγητές της Σχολής, ούτε και από τα μέλη της αντιπολίτευσης κατά την συζήτηση του νομοσχεδίου στην Βουλή. Οι πρώτοι θα επικρίνουν την μεροληπτική υπέρ του Ιακωβίδη διάταξη, θα διαμαρτυρηθούν για την παράκαμψη του Συλλόγου στο ζήτημα της ανάδειξης διευθυντή και θα αξιώσουν την εκλογή του από τον Σύλλογο σύμφωνα με τις διαδικασίες που προβλέπονταν για την ανάδειξη του Πρύτανη του Πανεπιστημίου[68]. Οι δεύτεροι θα τοποθετηθούν τόσο εναντίον της φωτογραφικής διάταξης περί διευθυντή αλλά και της επιλογής Ιακωβίδη καθ' αυτής όσο και εναντίον του διοικητικού διαχωρισμού των δύο σχολών ο οποίος τη δεδομένη χρονική στιγμή κρινόταν βεβιασμένος και πρόχειρος[69]. Υποχωρώντας στις πιέσεις του βουλευτή

[68] Το γεγονός αναφέρεται σε σχετικό δημοσίευμα της *Πινακοθήκης* όπου σημειώνεται μεταξύ άλλων: «*Κατά του νομοσχεδίου τούτου εξηγέρθησαν οι καθηγηταί της Καλλιτεχνικής Σχολής, θεωρούντες τούτο προσωπικόν, χάριν του κ. Ιακωβίδου δημιουργηθέν διότι ουδείς άλλος έχει τοιαύτα προσόντα, οία απαιτεί ο νόμος- και απαιτούντες όπως τον διευθυντήν εκλέγει ο σύλλογος των καθηγητών, ως γίνεται και εν τω Πανεπιστημίω δια την θέσιν του Πρυτάνεως*». Ανμ. [Δ.Ι. Καλογερόπουλος], «Γράμματα και Τέχναι», *Πινακοθήκη*, έτος Θ΄, τχ. 107, Ιανουάριος 1910, σ. 221. Στις αντιδράσεις κατά του νομοσχεδίου που προετοιμαζόταν για τον Ιακωβίδη θα πρέπει να προστεθούν και οι δημόσιες παρεμβάσεις του Ροϊλού στον Τύπο για τις οποίες κάνει λόγο ο ίδιος ο Ροϊλός (Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ροϊλός», όπ.π.) και τις οποίες δυστυχώς η δική μου έρευνα δεν κατάφερε να εντοπίσει.

[69] Οι ενστάσεις κατά του νομοσχεδίου προήλθαν από τους βουλευτές Μιλτιάδη Άννινο Καβαλιεράτο και Δημήτριο Γ. Ράλλη. Ο πρώτος έσπευδε να καταδικάσει ως φωτογραφικό το δεύτερο άρθρο του νομοσχεδίου το οποίο παρακάμπτοντας τον σύλλογο των καθηγητών υποδείκνυε ως διευθυντή της αυτόνομης στο εξής Σχολής τον Ιακωβίδη, αλλά και να αμφισβητήσει τις διοικητικές του ικανότητες με βάση τα δείγματα της έως τότε θητείας του στην διεύθυνση της Πινακοθήκης. Στην τοποθέτησή του επισήμαινε: «*Το νομοσχέδιον τούτο εσχημάτισα την πεποίθησιν ότι ουδεμίαν έχει σκοπιμότητα, διότι ούτε βελτιούται η διδασκαλία ούτε αναπτύσσεται η καλλιτεχνία, καίτοι εν τη εισηγητική εκθέσει του νομοσχεδίου αναφέρεται ότι πρόκειται να δοθεί ώθησις εις την καλλιτεχνίαν και ανάπυξις εις τας ωραίας τέχνας, δι' αυτού ουδέν άλλο σκοπείται παρά ν' αποσπαθή το σχολείον των καλών τεχνών από του Πολυτεχνείου και να διορισθή διευθυντής. Το άρθρον 2, το οποίον αφορά εις τον διορισμόν του διευθυντού είναι προσωπικόν, διότι αποβλέπει απλώς και μόνον εις το πρόσωπον του καθηγητού της ελαιογραφίας κυρίου Ιακωβίδου, ότι δεν έχει σκοπιμότητα αποδεικνύεται εκ των λεπτομερειών, διότι ούτε προστίθενται νέαι έδραι ούτε νέοι καθηγηταί. Ο κύριος Ιακωβίδης ομολογουμένως είναι εκ των αρίστων ζωγράφων, αλλ' από τινός χρόνου, από του 1900, ότε εκλήθη να διευθύνη την Πινακοθήκην, απεδείχθη ότι στερείται της δραστηριότητος. Δεν έχει εκείνο το οποίον χρειάζεται ίνα διευθύνη υπηρεσίαν οιανδήποτε. Πανταχού του κόσμου προκειμένου περί διορισμού διευθυντού της σχολής των καλών τεχνών λαμβάνεται υπ' όψιν η πρότασις των καθηγητών της σχολής. Εν ταύθα διορίζεται (αναγινώσκει) "καλλιτέχνης ειδικώς σπουδάσας εν Ευρώπη και διαπρέψας εν τη γραφική". Αλλά μήπως δεν υπάρχει και η γλυπτική και δεν είναι δυνατόν τις σπουδάσας την γλυπτικήν και λαβών βραβεία εν Ευρώπη να διευθύνη το σχολείον των καλών τεχνών; Υπέβαλον τροπολογίαν κατά την οποίαν "τη προτάσει του συλλόγου των καθηγητών του σχολείου των καλών τεχνών διορίζεται δια Β. Διατάγματος εφ' όσον θέλει ο Υπουργός ο διευθυντής αυτός, ούτινος τον μισθόν κλπ."* […] *Διά πάντας τους λόγους τούτους παρακαλώ τον κύριον Υπουργόν της Παιδείας, όπως ανταμείψη το προσωπικόν το ενυπάρχον εν τη διατάξει τη αφορώση εις τον διορισμόν του διευθυντού της σχολής των καλών τεχνών.* […] *Μίαν παρατήρησιν θα προσθέσω ακόμη, ίν' αποδείξω ότι εις πόσας δυσχερείας θέλει ευρεθή ο αξιότιμος κ. Υπουργός , εάν ψηφισθή το άρθρο 2. Η δυσχέρεια είναι η εξής: υποθέσατε ότι δεν ευδοκιμεί ο διοριζόμενος διευθυντής. Δεν δύναται πλέον ο Υπουργός των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως να τον απολύση. Αλλ' υποθέσατε ότι δύναται να πάθη ή*

Μιλτιάδη Άννινου Καβαλιεράτου, ο Παναγιωτόπουλος θα συμφωνήσει αρχικά να αναδιατυπωθεί η επίμαχη φράση του άρθρου 2 που περιόριζε δραματικά τους εν δυνάμει υποψηφίους για την θέση του διευθυντή σε όσους ανήκαν στην εξαιρετικά ολιγάριθμη κατηγορία του «*καλλιτέχνη ειδικώς εκπαιδευθέντος εν Ευρώπη και διαπρέψαντος εν τη Γραφική*» με δύο χρυσά μετάλλια, όχι όμως και το δεύτερο μέρος του άρθρου το οποίο υπαινισσόταν ευθέως τον Ιακωβίδη κάνοντας λόγο για διορισμό διευθυντή από το προσωπικό της Εθνικής Πινακοθήκης και αμειβόμενου από το ταμείο της Αρχαιολογικής Εταιρείας[70]. Μια δεκαετία μετά την επιστροφή του Ιακωβίδη στην Ελλάδα και ύστερα από έξι χρόνια αμισθί διδασκαλίας στο Σχολείο η κυβέρνηση αποφάσιζε να ανταμείψει την υπομονή του με έναν νόμο που επρόκειτο να τον αναδείξει στον μακροβιότερο διευθυντή στην ιστορία του Ιδρύματος συνδέοντας άρρηκτα την από τούδε και στο εξής αυτόνομη πορεία του με την παρουσία του Ιακωβίδη στην διεύθυνσή του.

Αυτή η στενά προσωποκεντρική αντίληψη για τον τρόπο με τον οποίο έπρεπε να αναδιοργανωθεί η Σχολή έμοιαζε να είναι το αναγκαίο κακό για την θεσμική της

ν' αποθάνη. Δεν θα εύρητε να διορίσητε άλλον, όταν περιορίσητε τα προσόντα εις τοιούτον βαθμόν». Κριτική κατά του νομοσχεδίου όμως θα ασκήσει και ο Δημήτριος Ράλλης αντιτασσόμενος κυρίως στην εγκαθίδρυση δύο διακριτών διευθύνσεων υπαγόμενων σε διαφορετικά υπουργεία ενόσω ακόμα η Σχολή των Καλών Τεχνών εξακολουθούσε να λειτουργεί στο πλαίσιο του Μετσόβιου Πολυτεχνείου: «*Νομίζω ότι το νομοσχέδιον αυτό, το οποίον δύναται να ικανοποιήσει καλλιτέχνην πρώτης τάξεως, είναι επιζήμιον υπό την έννοιαν της διευθύνσεως, διότι εισάγομεν εις το Πολυτεχνείον διπλήν διεύθυνσιν, διεύθυνσιν εξαρτώμενην από του Υπουργείου των Εσωτερικών και διεύθυνσιν εξαρτώμενην από του Υπουργείου της Εκπαιδεύσεως. Δια τούτο θα παρακαλέσω να μην ψηφισθή. Δεν είναι δυνατόν ή να έχητε επιζημίους συνεπείας υπό την έννοιαν της διευθύνσεως, διότι θα είναι δύο διευθύνσεις υπό την αυτήν στέγην. Όταν κατορθώσωμεν συν Θεώ να έχωμεν ειδικό κατάστημα δια τας καλάς τέχνας, τότε θα είναι δυνατόν και να αποσπάσωμεν την Σχολήν των Καλών Τεχνών από το Πολυτεχνείον*». Εφημερίδα των Συζητήσεων της Βουλής, όπ.π.

[70] Ο Καβαλιεράτος όχι μόνο θα υποβάλλει τροπολογία η οποία απαντούσε στο αίτημα των καθηγητών της Σχολής προβλέποντας τον διορισμό διευθυντή κατόπιν πρότασης του Συλλόγου, αλλά και θα αξιώσει την αναδιατύπωση της διάταξης περί προσόντων διευθυντή μαζί με την διαγραφή ολόκληρου του δεύτερου μέρους του άρθρου 2. Ο Παναγιωτόπουλος ομολογώντας «*το αληθώς εντελώς άτοπον της αναγραφής των προσόντων του διευθυντού*» και αναγνωρίζοντας ότι «*βεβαίως δεν είναι ορθόν να τίθενται τοιούτοι περιορισμοί προκειμένου περί προσόντων διευθυντού δημοσίου ιδρύματος, μετά τους οποίους ουδέν έτερον υπολείπεται ή η φωτογράφησις του μέλλοντος να καταλάβη την θέσιν*» θα δεσμευτεί ενώπιον της Βουλής για την διαγραφή της επίμαχης φράσης. Βλ. Εφημερίδα των Συζητήσεων της Βουλής,όπ.π. Ο νόμος τελικά υπερψηφίστηκε αφού προηγουμένως απαλείφθηκε από το άρθρο 2 το σημείο εκείνο που όριζε ως απαραίτητο τυπικό προσόν κάθε υποψήφιου διευθυντή του Σχολείου την δις τουλάχιστον βράβευσή του με χρυσό μετάλλιο. Επιπλέον στο άρθρο 2 προστέθηκε ως δικλείδα ασφαλείας μία τρίτη παράγραφος που προέβλεπε την απόλυση του διευθυντή σε περίπτωση «*ανικανότητος, ραθυμίας ή απιστίας περί την εκπλήρωσιν των καθηκόντων του*» σύμφωνα με το άρθρο 5 του νόμου ΒΨΛΒ΄/1910. Βλ. και Ανμ, «Γράμματα και τέχναι», *Πινακοθήκη*, έτος Ι΄, τχ. 110, Απρίλιος 1910, σ. 45. Ας σημειωθεί επίσης εδώ ότι η τρίτη παράγραφος του άρθρου 2 εκ παραδρομής παραπέμπει στο άρθρο 5 του νόμου ΒΨΛΔ΄/1910 το οποίο δεν υφίσταται, αντί να παραπέμψει στο άρθρο 5 περί απόλυσης Εφόρων της Αρχαιολογικής Επιτροπής, του νόμου ΒΨΛΒ΄/1910 «Περί προσθηκών και τροποποιήσεων εις τον περί προσωπικού της Αρχαιολογικής υπηρεσίας νόμον ΑΨΛΒ΄ της 28ης Μαΐου 1887». Βλ. Ε.τ.Κ., φ. 91 (τχ. Α΄), 15 Απριλίου 1900.

«ενηλικίωση» μέσα σ' ένα ιστορικό περιβάλλον όχι ακόμα ώριμο αρκετά για να επιτρέψει η αυτονόμησή της να συνδεθεί με έναν εκδημοκρατισμό της λειτουργίας της και για να αφήσει αντιδράσεις όπως αυτές του Συλλόγου ή παρεμβάσεις όπως αυτές του Ροϊλού να επηρεάσουν τις αποφάσεις της κυβέρνησης. Αλλά και ο ίδιος ο ορίζοντας των κυβερνητικών αποφάσεων φαίνεται στα 1910 να μην πηγαίνει πιο πέρα από την από καιρό αποφασισμένη αυτονομία και τον διορισμό του προσώπου που θα αναλάβει στο ακέραιο την ευθύνη της αναδιοργάνωσης, αδυνατώντας κατά τα άλλα να αποσαφηνίσει τις στοχεύσεις αυτής της αναδιοργάνωσης και να υπαγάγει τις επιλογές του προσώπου σε μια κεντρικά σχεδιασμένη και συγκεκριμένη στρατηγική για τις καλές τέχνες. Η χάραξη της τελευταίας θα κατορθωθεί μόνον εφόσον ο θεσμός θα έχει πλέον εγκαταλείψει την υβριδική του μορφή ως τμήμα του Πολυτεχνείου ολοκληρώνοντας την αυτόνομη ανασυγκρότησή του υπό τον Ιακωβίδη.

1.4. Μια ελλιπής αναδιοργάνωση: Το Βασιλικό Διάταγμα «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ Νόμου "Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών"»

Με εξαίρεση την καθιέρωση της διδασκαλίας του μαθήματος της Ιστορίας της Τέχνης και Αισθητικής στις δύο τελευταίες τάξεις του Σχολείου[71], ο νόμος ΓΧΙΑ΄/1910 άφηνε όλα τα περί σπουδών και λειτουργίας του Σχολείου ζητήματα εκκρεμή για να ρυθμιστούν στο μέλλον μέσω Βασιλικών Διαταγμάτων[72]. Και πράγματι το Βασιλικό Διάταγμα της 28ης Ιουλίου 1910 που εκδόθηκε σε συνέχεια του νόμου ΓΧΙΑ΄/1910 ήρθε να προσδιορίσει με ακρίβεια το πλαίσιο λειτουργίας του Σχολείου υπό το νέο καθεστώς της διοικητικής του αυτονομίας, κωδικοποιώντας το για πρώτη φορά μέσα από ένα σύνολο οργανικών διατάξεων που αφορούσαν ολόκληρο το φάσμα της θεσμικής (οργανωτικής και εκπαιδευτικής) του συγκρότησης[73].

Η αναδιοργανωμένη Σχολή περιλάμβανε τώρα δύο ειδικές «σχολές», αυτήν της «Γραφικής» και αυτήν της «Πλαστικής». Στην πρώτη θα υπαχθούν και τα δύο τμήματα εφαρμοσμένων τεχνών, αυτό της Χαρακτικής και αυτό της Κοσμηματογραφίας, ενώ το Κυριακό Σχολείο θα διατηρηθεί ως υποδεέστερο οργανικό παρακλάδι της

[71] Άρθρο 3, Νόμος ΓΧΙΑ΄ «Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 95 (τχ. Α΄), 11 Μαρτίου 1910.
[72] Άρθρο 4, όπ.π.
[73] Βασιλικό Διάταγμα «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ νόμου "Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών"», Ε.τ.Κ., φ. 272 (τχ. Α΄), 27 Αυγούστου 1910.

καλλιτεχνικής σχολής[74]. Οι σπουδές ζωγραφικής και γλυπτικής διαιρούνταν σε δύο κύκλους, έναν προπαρασκευαστικό και έναν ανώτερο ή «ειδικό» με τον διαχωρισμό των σπουδαστών σε ζωγράφους και γλύπτες να εφαρμόζεται ήδη από την έναρξη της φοίτησης. Η οργάνωση των σπουδών ζωγραφικής φαίνεται να ακολουθεί σε γενικές γραμμές μια λογική διαίρεσης που παραπέμπει στο σύστημα των «κλάσεων» και «τάξεων» (όπου κάθε κλάση αντιστοιχεί σε δύο έτη σπουδών και κάθε τάξη σε ένα) που ο Ιακωβίδης είχε εισηγηθεί στο σχέδιο οργανισμού του 1900. Έτσι μετά την φοίτηση σε έναν προπαρασκευαστικό κύκλο δύο τάξεων ο οποίος σε αυτήν την περίπτωση δεν προέβλεπε την διδασκαλία της Πλαστικής αλλά αφιερωνόταν εξολοκλήρου στην αντιγραφή αγαλμάτων, ακολουθούσαν οι ανώτερες σπουδές διαιρούμενες σε δύο τάξεις Σκιαγραφίας, δύο τάξεις Ελαιογραφίας και τέλος δύο τάξεις Σύνθεσης[75]. Στην περίπτωση των σπουδών γλυπτικής θα ακολουθηθεί διαφορετική λογική διαίρεσης. Εδώ οι προπαρασκευαστικές σπουδές διαρκούν τρία χρόνια αντί για δύο προκειμένου να χωρέσουν σ' αυτές, εκτός από το μάθημα της Αγαλματογραφίας και αυτά της πλάσης κοσμημάτων και αγαλμάτων. Αντίστοιχα οι ανώτερες σπουδές διαρκούν πέντε χρόνια από τα οποία τα τρία πρώτα αφιερώνονταν κατά κύριο λόγο στην σπουδή του μοντέλου και τα δύο τελευταία στην Σύνθεση[76]. Με αυτούς τους όρους η συνολική διάρκεια φοίτησης για τις δύο «σχολές» ζωγραφικής και γλυπτικής ανερχόταν σε οκτώ έτη σπουδών. Ωστόσο αυτά τα χρονικά όρια ορίζονταν μόνο ως συμβατικά με την δυνατότητα να συμπτυχθούν ανάλογα με τις ατομικές επιδόσεις του κάθε σπουδαστή και υπό τον όρο ότι η φοίτηση σε κάθε τάξη δεν ήταν δυνατόν να παραταθεί πέραν των δύο ετών[77].

Η έννοια των προπαρασκευαστικών σπουδών και γενικά της βαθμιδωτής εκπαίδευσης μοιάζει να μην υφίσταται για τα τμήματα Χαρακτικής και Κοσμηματογραφίας τα οποία αποτελούνται από επτά και πέντε τάξεις αντίστοιχα χωρίς να προσδιορίζεται η κατανομή των μαθημάτων ανά τάξη και χωρίς να προβλέπεται γι' αυτά η διδασκαλία της Σύνθεσης[78]. Η αξιολογική ιεραρχία των τμήματων και των «σχολών» της Σχολής αντανακλάται βέβαια στην διάρκεια της συμβατικής φοίτησης

[74] Άρθρα 4 και 5, Βασιλικό Διάταγμα «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ νόμου "Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών"», όπ.π. Αν και το διάταγμα θα διατηρήσει το Κυριακό Σχολείο θα αποκλείσει τον καθηγητή του από την τακτική συμμετοχή στις συνεδριάσεις του συλλόγου των καθηγητών. Βλ. άρθρο 21, όπ.π.
[75] Άρθρο 6, όπ.π.
[76] Άρθρο 7, όπ.π.
[77] Άρθρο 10, όπ.π.
[78] Άρθρα 8 και 9, όπ.π.

που προβλέπεται για το καθένα απ' αυτά και είναι σαφής εδώ η υποβάθμιση του τμήματος Χαρακτικής ως προς την θέση που του επιφύλασσε το σχέδιο οργανισμού του 1900. Έτσι το διάταγμα του 1910 καθιέρωνε επί της ουσίας ένα πλαίσιο καλλιτεχνικής εκπαίδευσης τριών «ταχυτήτων» (Ζωγραφική-Γλυπτική, Χαρακτική, Κοσμηματογραφία) με τις εφαρμοσμένες τέχνες της χαρακτικής και της κοσμηματογραφίας να υπάγονται σε σαφώς διακριτό καθεστώς φοίτησης.

Πέραν της καθιέρωσης ενός εντελώς εξειδικευμένου πλαισίου διάρθρωσης των σπουδών για κάθε «σχολή» και «τμήμα» και μαζί με την επιμήκυνση της συμβατικής διάρκειας φοίτησης για τις «σχολές» ζωγραφικής και γλυπτικής από επτά σε οκτώ έτη[79], το διάταγμα θα έρθει να αναμορφώσει το πρόγραμμα σπουδών εισάγοντας τρία νέα μαθήματα: αυτά της Τοπιογραφίας –αλλιώς «*ελαιογραφία εκ του φυσικού εν υπαίθρω*»– της Σύνθεσης και του Γυμνού νυκτός[80]. Η συμπερίληψή τους στο πρόγραμμα σπουδών ορίζει μια διαδικασία αναπροσαρμογής ενός ακαδημαϊκού curriculum παλαιού τύπου το οποίο εφάρμοζε έως τότε το Σχολείο, προς την κατεύθυνση μιας πιο σύγχρονης εκδοχής του όπως αυτή είχε αποκρυσταλλωθεί στις Ακαδημίες Καλών Τεχνών του Παρισιού και του Μονάχου στα τέλη του 19ου αιώνα.

i. Η Σύνθεση

Το μάθημα της Σύνθεσης φαίνεται ότι εισήχθη για πρώτη φορά στο πρόγραμμα σπουδών του Σχολείου το 1876 ως τελευταίο στάδιο της εκπαίδευσης των σπουδαστών Ζωγραφικής και Γλυπτικής. Το Σπουδαστικό Συμβούλιο του καλλιτεχνικού τμήματος

[79] Κάθε απόφαση «ποσοτικής» επιμήκυνσης του χρόνου σπουδών στην ιστορία της Σχολής συνδεόταν με μια πρόθεση «ποιοτικής» αναβάθμισης του εκπαιδευτικού προγράμματος αλλά και αξιολογικού προβιβασμού του ίδιου του εκπαιδευτικού αντικείμενου –της τέχνης δηλαδή– καθώς προϋπέθετε την παραδοχή ότι η τελευταία ως σύνθετο και απαιτητικό γνωστικό πεδίο επιβάλλει μακροχρόνιες και συστηματικές σπουδές. Αυτή η αντιμετώπιση των καλλιτεχνικών σπουδών μέχρι και την δεκαετία του 1930 υπαγορευόταν από τα πρότυπα των πανεπιστημιακών σχολών την βαθμίδα των οποίων η Σχολή προσπαθούσε να προσεγγίσει. Βλ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Διδάσκοντας την τέχνη: Η ιστορία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών μέσα από το έργο των δασκάλων της 1840-1974*, Αθήνα, ΑΣΚΤ, 2004, σ. 22. Όμως αντιστρόφως κάθε απόφαση «ποσοτικής» σύντμησης του χρόνου σπουδών δεν συνεπάγεται αναγκαία και την «ποιοτική» υποβάθμιση του εκπαιδευτικού αντικειμένου. Όπως θα εξηγηθεί στα επόμενα κεφάλαια, στην περίπτωση της αναδιοργάνωσης του 1930 το σχήμα «όσο πιο μακροχρόνιες οι σπουδές τόσο ανώτερο και το εκπαιδευτικό αντικείμενο» εγκαταλείπεται χάριν μιας νεωτερικής εκπαιδευτικής αντίληψης που αντιμετωπίζει τόσο την εκμάθηση όσο και την διδασκαλία της τέχνης ως αυστηρά υποκειμενική υπόθεση ασύμβατη με τους όρους της πανεπιστημιακής εκπαίδευσης. Το γεγονός ότι αυτή η μεταβολή της εκπαιδευτικής αντίληψης που διέπει τις καλλιτεχνικές σπουδές θα εκφραστεί ταυτόχρονα με την νομική αναγνώριση της ισοτιμίας της Σχολής προς τα πανεπιστημιακά ιδρύματα δεν είναι τυχαίο. Μ' έναν παράδοξο τρόπο η ανωτατοποίηση της Σχολής και η κατοχύρωση της ισοτιμίας φαίνεται να προϋποθέτουν την δυνατότητά της να καθορίζει η ίδια το δικό της απολύτως προσίδιο στην φύση του αντικειμένου της εκπαιδευτικό πλαίσιο ανεξάρτητα από τους όρους της πανεπιστημιακής εκπαίδευσης.

[80] Κεφάλαιον Β΄ «Ειδικαί Σχολαί – Μαθήματα» και Κεφάλαιον Δ΄ «Μαθηταί», Άρθρο 28, όπ.π.

είχε τότε προτείνει στο Υπουργείο με αφορμή την αναθεώρηση των διατάξεων του οργανισμού του Ιδρύματος την ακόλουθη οργάνωση των σπουδών ανά έτος: «*Η της Γραφικής διδασκαλία διαρκεί επί επτά έτη ως εξής: επί εν έτος η σπουδή των προτομών, επί δύο η σπουδή των αρχαίων αγαλμάτων, επί εν έτος η σκιαγραφία του γυμνού και επί εν έτος το μάθημα της ελαιογραφίας. Τελευταίον, επί εν έτος το μάθημα της συνθέσεως. Η της Γλυπτικής διδασκαλία διαρκεί επίσης επί επτά έτη διανεμόμενα αναλόγως των της Γραφικής*»[81]. Ωστόσο παρά την καθιέρωση της διδασκαλίας της Σύνθεσης φαίνεται ότι το μάθημα δεν συνδέθηκε ποτέ με την διοργάνωση αντίστοιχου διαγωνισμού στο πλαίσιο των ετήσιων διαγωνισμών του Σχολείου, γεγονός που προδίδει και την απουσία ενδιαφέροντος εκ μέρους του Ιδρύματος να καλλιεργήσει τις καθ' αυτό δημιουργικές δεξιότητες των μαθητών που σχετίζονταν με την σύλληψη του πρωτότυπου έργου[82]. Έτσι μέχρι και το 1910, οπότε εντάσσεται στο πρόγραμμα σπουδών ως αυτόνομο και αναβαθμισμένο μάθημα ειδικής βαρύτητας, η Σύνθεση θα πρέπει να διδασκόταν μη συστηματικά ως συμπλήρωμα του μαθήματος της Ελαιογραφίας και χωρίς ιδιαίτερες αξιώσεις εμβάθυνσης. Ενδεικτικό της σημασίας που απέδιδε ο Ιακωβίδης στην διδασκαλία της, είναι το γεγονός ότι η τελευταία αποτελεί ένα από εκείνα τα βασικά σημεία των αναδιοργανωτικών του εισηγήσεων που διατηρήθηκε απαράλλαχτο από το πρώτο σχέδιο οργανισμού του 1900 έως το Β.Δ. του 1910[83]. Ως αντικείμενο υψηλών απαιτήσεων, η διδασκαλία του θα εκταθεί σε δύο ολόκληρα έτη σπουδών και θα ανατεθεί εξολοκλήρου στον διευθυντή της Σχολής –τον μόνο κατάλληλο για να την επωμιστεί– ο οποίος δεσμευόταν να εξακολουθήσει να επιβαρύνεται μόνο προσωρινά με την διδασκαλία και της Ελαιογραφίας[84].

Η διδασκαλία της Σύνθεσης αφορούσε την άσκηση του σπουδαστή στην συνεκτική διάταξη των βασικών εικονογραφικών στοιχείων ενός προτεινόμενου θέματος μέσα

[81] Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σ. 252.
[82] Eleonora Vratskidou, *L' émérgence de l' artiste…,* τ. 1, σσ. 266-271.
[83] Η παραπάνω εισήγηση περιλαμβανόταν και στο υπόμνημα περί βελτίωσης των καλλιτεχνικών σπουδών που ο Ιακωβίδης είχε υποβάλλει στο υπουργείο των Εσωτερικών το 1904 ως νεοδιορισμένος καθηγητής της Ελαιογραφίας. Ανμ., «Καλλιτεχνικά χρονικά», όπ.π.
[84] Κεφάλαιον Γ΄ «Διευθυντής», Άρθρον 16, Βασιλικό Διάταγμα «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ νόμου "Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών"» όπ.π. Είναι σαφές εδώ ότι η ιεραρχία του διδακτικού προσωπικού αντανακλά την ιεραχία των διδακτικών αντικειμένων και αντιστόφως. Έτσι ο Ιακωβίδης θα εγκαταλείψει την διδασκαλία της Ελαιογραφίας την οποία είχε διεκδικήσει το 1904 μόνο για να αναλάβει αυτήν ενός ανώτερου μαθήματος αρμόζοντος στο καλλιτεχνικό και διευθυντικό του status. Πράγματι τον Οκτώβριο του 1910, με την επαναπρόσληψη του Ροϊλού στο Σχολείο, ο Ιακωβίδης απαλλάχθηκε από την διδασκαλία της Ελαιογραφίας την οποία θα επωιζόταν στο εξής ο Ροϊλός. Βλ. Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σ. 432.

στα όρια του τελάρου[85]. Το ζητούμενο εδώ ήταν δια της συναρμογής των επιμέρους στοιχείων, το έργο να οργανωθεί ως αισθητικά αρμονική και «λογική» ενότητα με στέρεα δομή. Μια σπουδή σύνθεσης αντιστοιχούσε σε ένα προσχέδιο σε λάδι (esquisse peinte) το οποίο και προοριζόταν να αξιοποιηθεί ως οδηγός για το τελικό έργο. Μέσω αυτού ο καλλιτέχνης καλούνταν να επιλύσει τα κεντρικά προβλήματα αναπαράστασης του θέματος προσδιορίζοντας τους κύριους άξονες, την σχέση πρώτου πλάνου και βάθους, επιλέγοντας τα βασικά χρώματα και διευθετώντας τις φωτεινές και σκιασμένες περιοχές ανάλογα με τα βασικά σημεία εστίασης. Σε τελική ανάλυση, το νόημα αυτής της άσκησης για τον καλλιτέχνη ήταν να συλλάβει στις αδρές του γραμμές το έργο ως σύνολο. Καθώς επρόκειτο για προκαταρκτική εργασία, αυτές οι ασκήσεις σύνθεσης χαρακτηρίζονταν από εκτελεστική προχειρότητα διατηρώντας όλες τις ποιότητες που προσιδιάζουν στο προσχέδιο. Εφόσον το θέμα δεν δουλευόταν σε επίπεδο λεπτομέρειας, το επιμελές τελείωμα απουσίαζε πλήρως. Τα χρώματα τοποθετούνταν με παχιές και γρήγορες πινελιές σχεδόν χωρίς να αναμιγνύονται ενώ η παράλειψη της γκάμας των ενδιάμεσων τόνων δημιουργούσε ένα αποτέλεσμα ισχυρών τονικών αντιθέσεων που δεν θύμιζε σε τίποτα ένα ακαδημαϊκά δουλεμένο έργο. Αυτό που προέκυπτε τελικά δεν ήταν παρά μία θολή υπόμνηση της πρωτογενούς δημιουργικής ιδέας. Αυτή η φαινομενικά αφρόντιστη ελαιογραφία, ακριβώς εξαιτίας της άμεσης και πρόχειρης εκτέλεσής της θεωρούνταν ικανή να συμπυκνώσει την γενεσιουργό έμπνευση του καλλιτέχνη στην ακατέργαστη, αυθόρμητη και πιο γνήσια υλική της εκδήλωση.

Ως κατ' εξοχήν πεδίο δημιουργικής εργασίας, η Σύνθεση τοποθετείται στον αντίποδα της παραδοσιακής μεθόδου της ακαδημαϊκής αντιγραφής την οποία και ερχόταν να συμπληρώσει ενεργοποιώντας και αναδεικνύοντας όλες εκείνες τις δεξιότητες που σχετίζονταν με τις νεωτερικές έννοιες της καλλιτεχνικής ατομικότητας και της εκφραστικής πρωτοτυπίας. Η καθιέρωσή της ως αυτοτελούς διδακτικού αντικειμένου και μάλιστα τόσο υψηλών απαιτήσεων ώστε να ενδείκνυται μόνο για την

[85] Στην περίπτωση της Γαλλίας η διδασκαλία της Σύνθεσης πρωτοεφαρμόστηκε σύμφωνα με τον Boime στις αρχές του 19ου αιώνα στα ιδιωτικά εργαστήρια που λειτουργούσαν στο περιθώριο της École με την σημασία της να αναβαθμίζεται αποφασιστικά από το 1817 όταν θεσμοθετείται για πρώτη φορά ειδικός διαγωνισμός στην σπουδή σύνθεσης ως προκαταρκτική δοκιμασία για το Prix de Rome. Έναν χρόνο νωρίτερα η δοκιμασία της σύνθεσης είχε συμπεριληφθεί και στους ετήσιους διαγωνισμούς της École. Για την Σύνθεση ως μέρος του ακαδημαϊκού curriculum στην Γαλλία τον 19ο αιώνα βλ. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven/London, Yale University Press, 1986, σσ. 43-47.

εκπαίδευση των τελειοφοίτων[86], ισοδυναμεί εδώ με αναγνώριση της σημασίας εκείνων των επινοητικών καλλιτεχνικών δυνάμεων για την ανάπτυξη των οποίων η εκπαίδευση μέχρι εκείνη την στιγμή αδιαφορούσε και οι οποίες τώρα αποτελούσαν κριτήριο της καλλιτεχνικής ωριμότητας του σπουδαστή. Με αυτήν την έννοια, η εισαγωγή του μαθήματος θα πρέπει να ερμηνευτεί ως απόπειρα εξισορρόπησης του προγράμματος σπουδών ανάμεσα στις παραδοσιακές αξίες της σχολαστικής επεξεργασίας και της άψογα ολοκληρωμένης εκτέλεσης την εμπέδωση των οποίων η Σύνθεση ως τελευταίο στάδιο της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης εξακολουθεί να προϋποθέτει, και στην νεωτερική ιδέα της πρωτότυπης προσωπικής ερμηνείας που υπάρχει ήδη εναργώς εκπεφρασμένη στο ημιτελές και πρόχειρο αποτέλεσμα.

ii. Η Ελαιογραφία εν υπαίθρω

Αν και η τοπιογραφία δεν θα καθιερωθεί επίσημα στην Σχολή ως αυτοτελές μάθημα πριν από το 1914[87], το διάταγμα του 1910 εισήγαγε για πρώτη φορά την διδασκαλία της στο πλαίσιο του μαθήματος της Ελαιογραφίας, ως Ελαιογραφία εν υπαίθρω. Μέσω της περιοδικής διοργάνωσης εκδρομών οι οποίες σύμφωνα με το διάταγμα πραγματοποιούνται με έξοδα του δημοσίου σε μέρες αργίας της Σχολής και κυρίως κατά την διάρκεια των διακοπών του Πάσχα, η διδασκαλία της Ελαιογραφίας μεταφερόταν εκτός εργαστηρίου με σκοπό την εκ του φυσικού αντιγραφή τοπίων και την μελέτη των αρχαίων μνημείων[88]. Στις πολυήμερες εκδρομές δικαίωμα συμμετοχής είχαν μόνον οι σπουδαστές της τελευταίας τάξης των τμημάτων Γραφικής και Πλαστικής.

Η διδασκαλία της υπαίθριας ελαιογραφίας περιλάμβανε την εκτέλεση μιας σπουδής τοπίου σε λάδι υπό τον τύπο ενός συνοπτικού προσχεδίου (esquisse peinte). Οι ειδικές συνθήκες της απευθείας μελέτης και αντιγραφής του φυσικού τοπίου προσδιόριζαν και

[86] Σε αυτό το σημείο μπορούμε να εντοπίσουμε μια σημαίνουσα απόκλιση ως προς το γαλλικό ακαδημαϊκό curriculum στο οποίο η άσκηση στην αντιγραφή δισδιάστατων ή τρισδιάστατων προτύπων προχωρά και εξελίσσεται παράλληλα με την άσκηση στην σύνθεση (Albert Boime, *The Academy and French Painting…*, σ. 46). Αντιθέτως στην ελληνική περίπτωση, η διδασκαλία της Σύνθεσης κρίνεται σκόπιμο να εισαχθεί στις αρχές πλέον του 20ου αιώνα μόνον σε ανώτερο στάδιο και εφόσον έχει κατακτηθεί ένα ικανοποιητικό επίπεδο αντιγραφικής δεξιότητας. Από αυτήν την σκοπιά και παρά την νεωτερική μετατόπιση που προκαλούσε η εισαγωγή του νέου μαθήματος, το ελληνικό curriculum εξακολουθεί ακόμα να παραμένει επιφυλακτικό ως προς την γενικευμένη διδασκαλία του σε όλες τις βαθμίδες των σπουδών.

[87]Αυτό θα συμβεί με την νέα τροποποίηση του προγράμματος σπουδών που θα επιφέρει ο Νόμος 521/1914 «Περί οργανώσεως του Σχολείου των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 399, (τχ. Α΄), 29 Δεκεμβρίου 1914.

[88] Κεφάλαιον Ζ΄ «Εκδρομαί», Άρθρα 49-52, Βασιλικό Διάταγμα «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ νόμου "Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών"» όπ.π.

τον τρόπο της εργασίας στο ύπαιθρο. Με δεδομένη την εναλλαγή της εμφάνισης του τοπίου κατά την διάρκεια της ημέρας λόγω της μεταβλητότητας του φυσικού φωτισμού, ο σπουδαστής είχε περιορισμένο χρόνο στην διάθεσή του και επομένως έπρεπε να εργαστεί με ταχύτητα προκειμένου να συλλάβει μόνο μια γενική όψη αυτού. Αυτή η εργασία «πεδίου» παρήγαγε σπουδές που είχαν περισσότερο έναν χαρακτήρα πρόχειρων ζωγραφικών σημειώσεων παρά προσεκτικά ολοκληρωμένου έργου και προσπαθούσαν να καταγράψουν ό,τι προσφερόταν απευθείας στο βλέμμα ως άμεσο δεδομένο της εμπειρικής παρατήρησης. Έτσι οι σπουδές τοπίου δουλεύονταν τεχνικά με τρόπο αρκετά ανάλογο ως προς αυτόν των ασκήσεων σύνθεσης με την διαφορά ότι αυτό που έπρεπε εδώ να αποτυπωθεί δεν ήταν η γενική και προσωπική ιδέα οργάνωσης ενός φανταστικού εικονογραφικού συνόλου αλλά το υπάρχον φυσικό τοπίο όπως εμφανιζόταν σε παρόντα χρόνο υπό τις ανεξέλεγκτες συνθήκες του ασταθούς φυσικού φωτισμού. Και σε αυτήν την περίπτωση όλες εκείνες οι παράμετροι που προσδιόριζαν τον τρόπο εργασίας στις ελεγχόμενες συνθήκες του εργαστηρίου (η απόδοση των εικονογραφικών λεπτομερειών του θέματος, η μέριμνα για τις ομαλές τονικές μεταβάσεις και το προσεκτικό τελείωμα) θυσιάζονταν για να κρατηθεί μόνο ό,τι αδρομερώς συνέθετε την φασματική και ακαθόριστη εικόνα του τοπίου ως συνόλου και όχι ως αθροίσματος εικονογραφικών λεπτομερειών.

Στον βαθμό που αυτός ο τρόπος εργασίας έχει ταυτιστεί με την υπαιθριστική ζωγραφική των Γάλλων ιμπρεσιονιστών του 19ου αιώνα, η ένταξή του –έστω και περιθωριακή– στην πρακτική εκπαίδευση των σπουδαστών της Σχολής μοιάζει να παραπέμπει στον γαλλικό ιμπρεσιονισμό και να υπαινίσσεται μια αισθητική μετατόπιση της Σχολής προς αυτήν την κατεύθυνση. Ωστόσο θα πρέπει εδώ να επισημανθεί ότι έως και τους διορισμούς του Νικολάου Λύτρα και εν συνεχεία του Κωνσταντίνου Παρθένη στην Σχολή το 1923 και 1929 αντίστοιχα, η διδασκαλία της Ελαιογραφίας και μαζί μ' αυτήν το μάθημα των υπαιθρίων σπουδών δεν φαίνεται να θεμελιώθηκαν ποτέ σε μια αμιγώς ιμπρεσιονιστική θεωρία[89]. Οι σπουδές τοπίων υπό την μορφή συνοπτικών προσχεδίων σε λάδι που εκτελούνταν απευθείας στο φυσικό περιβάλλον θεωρούνταν αναπόσπαστο κομμάτι της εργασίας του ακαδημαϊκού τοπιογράφου χρησιμεύοντας ως προκαταρκτικές εκ του φυσικού μελέτες για την

[89] Στην πραγματικότητα η τοπιογραφία ως είδος επείχε σημαίνουσα θέση στο ίδιο το επίσημο ακαδημαϊκό curriculum της Γαλλίας του 19ου αιώνα. Για την θέση της τοπιογραφίας στο γαλλικό ακαδημαϊκό curriculum του 19ου αιώνα αλλά και για το εκπαιδευτικό πλαίσιο εξοικείωσης των ζωγράφων με αυτό το είδος βλ. Albert Boime, *The Academy and French Painting…*, σσ. 133-148.

επεξεργασία της κλασικά διευθετημένης τοπιογραφικής σύνθεσης σε συνθήκες εργαστηρίου. Ως τέτοιες θα πρέπει να καθιερώθηκαν και το 1910 στην εκπαιδευτική ρουτίνα του Σχολείου. Περισσότερο δηλαδή ως τυπική ακαδημαϊκή πρακτική παρατήρησης και μελέτης του τοπίου παρά ως ασκήσεις ιμπρεσιονιστικού ύφους. Η ίδια η οδηγία του διατάγματος περί αντιγραφής τόσο τοπίων όσο και αρχαίων μνημείων μοιάζει να αντανακλά εδώ την παραδοσιακή ακαδημαϊκή διχοτόμηση του είδους σε «αγροτικό» (rural landscape) και «ηρωικό» (heroic landscape) τοπίο, αλλιώς ερειπιογραφία[90]. Εν αντιθέσει με τους Γάλλους ιμπρεσιονιστές οι οποίοι ενδιαφέρονταν για τις πιο «ταπεινές» εκδοχές του φυσικού τοπίου ανεξάρτητα από ιστορικούς εικονογραφικούς προσδιορισμούς, για την ακαδημαϊκή παράδοση του 19ου αιώνα οι προσδιορισμοί αυτοί είχαν νόημα καθώς συνέδεαν την τοπιογραφία με το αξιολογικά ανώτερο είδος της ιστορικής ζωγραφικής. Το γεγονός ότι η διχοτόμηση της τοπιογραφίας σε αμιγώς φυσικό τοπίο και σε τοπίο με ιστορικές σημάνσεις υιοθετείται στο κείμενο του διατάγματος χωρίς μάλιστα να προκρίνεται ως θέμα αντιγραφής το πρώτο έναντι του δεύτερου, απηχεί την πρόθεση συμπόρευσής με αυτήν ακριβώς την ακαδημαϊκή παράδοση. Επομένως η εισαγωγή της υπαίθριας ελαιογραφίας στο πρόγραμμα σπουδών του Σχολείου ως αντιγραφή τοπίων και αρχαίων μνημείων δύσκολα μπορεί εδώ να ερμηνευθεί ως αισθητική επιλογή υπέρ του ιμπρεσιονισμού.

Ωστόσο έστω και υπό αυτούς τους στενά ακαδημαϊκούς όρους αλλά και εν πολλοίς ακριβώς εξαιτίας αυτών, η καθιέρωση των υπαίθριων σπουδών ως κομμάτι του μαθήματος της Ελαιογραφίας εισήγαγε το 1910 στο πλαίσιο της επίσημης εκπαίδευσης έναν νέο τρόπο καλλιτεχνικής εργασίας εκτός του εργαστηρίου ο οποίος λόγω της ιδιομορφίας του νομιμοποιούσε για πρώτη φορά μέσα στα ειδολογικά όρια της τοπιογραφίας όλα εκείνα τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του μη ακαδημαϊκού έργου που μέχρι εκείνη την στιγμή οι παραδοσιακές εκπαιδευτικές πρακτικές απωθούσαν.

[90] Η γαλλική ακαδημαϊκή θεωρία, ήδη από την εποχή του Roger de Piles (*Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*, 1708) διακρίνει την τοπιογραφία σε δύο υποείδη. Στο «αγροτικό» τοπίο (rural/ champêtre) στο οποίο κυρίως επιδίδονταν οι ανεξάρτητοι ζωγράφοι του 19ου αιώνα και στο «ηρωικό» ή ιστορικό (heroic/historique) τοπίο, είδος που προτιμήθηκε και καλλιεργήθηκε από τους ακαδημαϊκούς. Το πρώτο ενδιαφέρεται για τις πιο κοινές όψεις του φυσικού τοπίου εστιάζοντας στον υπεριστορικό φυσικό παράγοντα σε αντιδιαστολή προς το δεύτερο που αναπαριστά κατά κανόνα εντυπωσιακές τοποθεσίες στις οποίες δεσπόζουν αρχαία ερείπια (ερειπιογραφία) και έχει τις καταβολές του στην ιστορική ζωγραφική. Για τα είδη της τοπιογραφίας σύμφωνα με την ακαδημαϊκή θεωρία βλ. Albert Boime, *The Academy and French Painting…*, σσ. 134-141.

iii. Το Γυμνό νυκτός

Το Γυμνό νυκτός φαίνεται ότι διδασκόταν στο Σχολείο πριν από το 1910 –ίσως μάλιστα ήδη από το 1886– για να επανεισαχθεί γύρω στο 1905 με πρωτοβουλία του Ιακωβίδη ύστερα από κάποιο διάστημα διακοπής της διδασκαλίας του η οποία έως και το διάταγμα του 1910 θα πρέπει να επείχε δευτερεύοντα και πιθανόν προαιρετικό χαρακτήρα[91]. Με το διάταγμα του 1910 η παρακολούθησή του κατά τις απογευματινές ώρες του χειμερινού εξαμήνου καθίσταται πλέον υποχρεωτική για τους μαθητές Γραφικής και Πλαστικής από την Δ΄ Τάξη κι έπειτα. Η εισήγηση του Ιακωβίδη προς

[91] Η Μερτύρη τοποθετεί την εισαγωγή της διδασκαλίας του Γυμνού νυκτός γύρω στο 1905 σε αντικατάσταση της σπουδής από λιθογραφημένα πρότυπα και αποδίδει την διδασκαλία του στον Ιακωβίδη (Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση…*, σ. 273). Ωστόσο, η πρώτη διαπιστωμένη εμφάνιση του Γυμνού νυκτός στο πρόγραμμα σπουδών του Σχολείου εντοπίζεται σ' ένα αναλυτικό «*Πρόγραμμα των εν τω σχολείω των τεχνών διδασκομένων μαθημάτων κατά το σχολικό έτος 1886-1887*» (επί διευθύνσεως Αναστασίου Θεοφιλά). Εκεί το μάθημα εμφανίζεται υπό τον τίτλο «*Μάθημα της νυκτός εκ του γυμνού*» να διδάσκεται στο τμήμα Ζωγραφικής από την Β΄ έως την Ζ΄ Τάξη και στο τμήμα Πλαστικής από την Γ΄ έως την Ζ΄ Τάξη. Το πρόγραμμα διδασκαλίας περιλαμβάνεται στο Χ. Μακρίδης, *Γενικός ετήσιος οδηγός της Ελλάδος: Μετά ημερολογίου και πλείστων πρακτικών γνώσεων Έτος 1887,* Αθήνα, Εκδόσεις Παλαμίδης, 1887, σσ. 225-227 και αναδημοσιεύεται από την Ελεονώρα Βρατσκίδου στο Eleonora Vratskidou, *L' émérgence de l' artiste…*, τ. 3, σσ. 18-20. Ο Μπίρης από την πλευρά του, παρουσιάζοντας τις τροποποιήσεις στο πρόγραμμα σπουδών του Σχολείου των Τεχνών από την στιγμή της πρώτης σύστασής του δεν κάνει πουθενά λόγο για Γυμνό νυκτός μέχρι το έτος 1908 (Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σ. 407). Ούτε όμως και στα διατάγματα που αφορούν την οργάνωση των σπουδών του καλλιτεχνικού σχολείου και εκδίδονται μέχρι το 1910 γίνεται λόγος περί Γυμνού νυκτός. Η επόμενη εμφάνιση του μαθήματος στις πηγές εντοπίζεται στα Πρακτικά συνεδριάσεων του συλλόγου του καλλιτεχνικού τμήματος της 1ης Φεβρουαρίου 1907 οπότε ο σύλλογος ζητά από την διεύθυνση να ενεργήσει έτσι ώστε να μην διακοπούν τα μαθήματα Γυμνού νυκτός κατά την διάρκεια των Αβερώφειων διαγωνισμών [Συνεδρίαση της 1ης Φεβρουαρίου 1907, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ]. Με βάση τα παραπάνω είναι δύσκολο να εξαχθεί ένα βέβαιο συμπέρασμα σε σχέση με την πρώτη εισαγωγή του μαθήματος στο πρόγραμμα σπουδών του Σχολείου ή με μία ενδεχόμενη κατάργησή του κάπου μεταξύ των ετών 1887 και 1905/1907. Πάντως το γεγονός ότι ο Ιακωβίδης το 1904 υποβάλλοντας εγγράφως στο Υπουργείο τις προτάσεις του για την βελτίωση των καλλιτεχνικών σπουδών εισηγείται μεταξύ άλλων και την επέκταση του ωραρίου λειτουργίας της Σχολής κατά τις απογευματινές ώρες έχοντας προφανώς κατά νου την δυνατότητα διεξαγωγής των μαθημάτων Γυμνού νυκτός (Ανμ. «Καλλιτεχνικά χρονικά», όπ.π.) ενισχύει την υπόθεση ότι τουλάχιστον το 1904 το μάθημα μάλλον δεν συμπεριλαμβανόταν στο πρόγραμμα σπουδών του Σχολείου. Στην περίπτωση που το μάθημα εξακολούθησε να διδάσκεται χωρίς μακροχρόνια διακοπή, το αργότερο από το 1886 και εξής, είναι πιθανό ότι τουλάχιστον μέχρι το 1910 οπότε το διάταγμα ορίζει την παρακολούθησή του ως υποχρεωτική, η διδασκαλία του είχε ενδεχομένως έναν προαιρετικό και μάλλον επικουρικό χαρακτήρα ως προς την σπουδή του γυμνού εκ του φυσικού. Υπέρ αυτού συνηγορεί και η απουσία ειδικής κατηγορίας βραβείων για το Γυμνό νυκτός μέχρι το 1908. Είναι δε βέβαιο ότι μέχρι και το 1914 το μάθημα δεν αντιστοιχεί σε έδρα, όπως ίσχυε για τα υπόλοιπα μαθήματα. Σε κάθε περίπτωση, το Γυμνό νυκτός δεν φαίνεται να καθιερώθηκε αντικαθιστώντας την σπουδή από λιθογραφημένα πρότυπα όπως ισχυρίζονται η Μερτύρη και η Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα [Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, «Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών: 150 χρόνια ζωής» στο Λεώνη Βιδάλη – Θανάσης Εξαρχόπουλος (επιμ.), *Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Εκατόν πενήντα χρόνια 1837-1987*, Αθήνα, ΑΣΚΤ, 1990, σσ. 11-18 και ειδικά σ. 16] εφόσον πρόκειται για μαθήματα εντελώς διακριτού περιεχομένου και εφόσον μάλιστα η σπουδή από λιθογραφημένα πρότυπα συνυπάρχει με το Γυμνό νυκτός τόσο στο πρόγραμμα σπουδών του 1886-1887 αλλά και αρκετά μετά το 1905 ως «Στοιχειώδης Γραφική – Αντιγραφή εξ αναγλύφου προτομής ή αντιγραφή εξ εικόνος λιθογραφημένης». Βλ. Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

το Υπουργείο το 1904 για επέκταση του ωραρίου της Σχολής κατά τις απογευματινές ώρες αλλά και η πρωτοβουλία του τέσσερα χρόνια αργότερα για την διεξαγωγή ενός ειδικού διαγωνισμού Γυμνού νυκτός χάριν του οποίου ανέλαβε μάλιστα προσωπικά να χρηματοδοτήσει τρία εφάπαξ έπαθλα συνηγορούν υπέρ της υπόθεσης ότι η ανάβαθμιση του μαθήματος που προκάλεσε το διάταγμα του 1910 ήταν αποτέλεσμα των εισηγήσεων του Ιακωβίδη και ερχόταν ως λογικό επιστέγασμα των ενεργειών του προς αυτήν την κατεύθυνση πριν ακόμη αναλάβει την διεύθυνση της Σχολής.

Το μάθημα του Γυμνού νυκτός επικεντρωνόταν στην σχεδιαστική αναπαράσταση του γυμνού σώματος με βάση το μοντέλο. Η βασική διαφορά ανάμεσα σε μια σπουδή νυχτερινού γυμνού και σε μία τυπική ακαδημαϊκή «γυμνογραφία εκ ζώντος προτύπου» ήταν ότι η δεύτερη εκτελούνταν μέσα σε διάστημα κάποιων ημερών –κάποτε και ολόκληρης εβδομάδας– στη βάση μίας σταθερής πόζας που το μοντέλο διατηρούσε καθ' όλη την διάρκεια της πολύωρης εργασίας των σπουδαστών. Αντίθετα, στην περίπτωση του Γυμνού νυκτός το μοντέλο έπαιρνε σύντομες πόζες μικρής διάρκειας οι οποίες εναλλάσσονταν και τις οποίες ο σπουδαστής καλούνταν να αποτυπώσει μέσα σε μερικά λεπτά, συλλαμβάνοντας κάθε φορά την μορφή στο γενικό χαρακτηριστικό της περίγραμμα και αποσιωπώντας τις επουσιώδεις λεπτομέρειες. Επειδή τα μαθήματα διεξάγονταν κατά παράδοση τις απογευματινές ώρες[92] είχε επικρατήσει για το μάθημα η ονομασία «Γυμνό νυκτός», πιθανόν κατά την γαλλική ονομασία «cours du soir».

Αν το σχέδιο όπως εφαρμοζόταν σε μια ακαδημαϊκή σπουδή γυμνού νοούνταν ως εξαντλητική επεξεργασία του θέματος σε επίπεδο ανατομικών λεπτομερειών και φωτοσκιάσεων με ζητούμενα την απόλυτη ακρίβεια της γραμμής, την ισορροπία των αναλογιών και την μέγιστη δυνατή πιστότητα ως προς το πρότυπο, η διδασκαλία του Γυμνού νυκτός ερχόταν να εγκαινιάσει έναν πολύ διαφορετικό τρόπο σχεδιαστικής αποτύπωσης του ανθρώπινου σώματος. Εδώ οι εναλλασσόμενες πόζες μικρής διάρκειας απαιτούσαν ταχύτητα στην εκτέλεση και επέβαλλαν την απλοποίηση και συντόμευση της τεχνικής του σχεδίου προκειμένου να αιχμαλωτιστεί μόνο ό,τι αδρομερώς συνέθετε την μορφή ως όλον. Ο χειρισμός της γραμμής απελευθερωνόταν

[92] Η διεξαγωγή των μαθημάτων τις απογευματινές ώρες, και άρα σε συνθήκες μη φυσικού, πλημμελούς φωτισμού, δεν είναι τυχαία και συνδέεται με την ειδική φύση του μαθήματος. Στο βαθμό που το ζητούμενο ήταν η συνοπτική σχεδιαστική αποτύπωση του μοντέλου και όχι η σχολαστική σπουδή του σε επίπεδο λεπτομερειών, η διεξαγωγή των μαθημάτων Γυμνού νυκτός σε συνθήκες άφθονου φυσικού φωτισμού δεν ήταν απαραίτητη όπως για τα συμβατικά μαθήματα σχεδίου που πραγματοποιούνταν αναγκαστικά τις πρωινές ώρες.

από τις συμβάσεις του ακαδημαϊκού κανόνα εις βάρος του επιμελούς πλασίματος και της παραστατικής ακρίβειας και υπέρ μιας αναγκαστικά γενικευτικής πραγμάτευσης η οποία εστίαζε μόνο σε ό,τι κρινόταν οπτικά ουσιώδες αντιμετωπίζοντας το μοντέλο περισσότερο ως φιγούρα και λιγότερο ή καθόλου ως υπόδειγμα ανθρώπινης ανατομίας. Αυτός ο τρόπος εργασίας που επικεντρωνόταν στην εντατική παραγωγή ενός αριθμού προσχεδίων τα οποία δεν είχαν χαρακτήρα ολοκληρωμένου έργου, στόχευε να καλλιεργήσει την δεξιότητα απαθανάτισης της πρώτης φευγαλέας εντύπωσης και ενεργοποιούσε μια διαδικασία ταχείας, αυθόρμητης σχεδόν, σχεδιαστικής καταγραφής του θέματος ελαχιστοποιώντας τις διαμεσολαβήσεις του ακαδημαϊκού κανόνα.

Ο ειδικός χαρακτήρας αυτών των τριών μαθημάτων –της Σύνθεσης, της υπαίθριας Ελαιογραφίας και του Γυμνού νυκτός– όπως εκτέθηκε παραπάνω, ερχόταν να μεταβάλλει τους όρους της εκπαίδευσης διαμορφώνοντας ένα ακαδημαϊκό curriculum που έμοιαζε να εγκολπώνεται καλλιτεχνικές πρακτικές αντιβαίνουσες το πνεύμα του «ορθόδοξου» ακαδημαϊσμού. Κι αυτό διότι και τα τρία μαθήματα προϋπέθεταν την εμπέδωση ενός διαφορετικού τρόπου καλλιτεχνικής εργασίας –έστω και σε επίπεδο προσχεδίου– ο οποίος εν αντιθέσει με την παράδοση της ακαδημαϊκής αντιγραφής απαιτούσε ταχύτητα στην εκτέλεση, αδιαφορούσε για την τεχνικά άψογη επεξεργασία και το τέλεια ολοκληρωμένο αποτέλεσμα, πριμοδοτούσε την συνολική εντύπωση έναντι της λεπτομέρειας και τελικά ενθάρρυνε την αμεσότητα, πρωτοτυπία και αυθορμησία της προσωπικής έκφρασης. Όλες οι παραπάνω προδιαγραφές αντιστοιχούν σε ό,τι ο Boime, αναλύοντας την σχέση της γαλλικής ακαδημαϊκής τέχνης του πρώτου μισού του 19ου αιώνα και της «ανεξάρτητης» γαλλικής ζωγραφικής των επόμενων δεκαετιών, αποκαλεί «αισθητική του προσχεδίου» (aesthetics of the sketch) αναγνωρίζοντας τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της κωδικοποιημένα στο γαλλικό ακαδημαϊκό curriculum όπως αυτό διαμορφώνεται ιδίως μετά την μεταρρύθμιση του 1863[93]. Έστω κι αν τα εκπαιδευτικά πρότυπα του Ιακωβίδη συνδέονται αμεσότερα με το γερμανικό απ' ό,τι με το γαλλικό ακαδημαϊκό μοντέλο, η ευρωπαϊκή ακτινοβολία του τελευταίου υφίσταται αρκετά διαπεραστική για να εξουδετερωθεί, ακόμα και στο πλαίσιο μιας «γερμανοκεντρικής» αναδιοργανωτικής αντίληψης. Ως παράπλευρη νεωτερική συνέπεια ενός μετασχηματισμού του ευρωπαϊκού ακαδημαϊκού εκπαιδευτικού μοντέλου, αυτήν την «αισθητική του προσχεδίου» την βρίσκουμε στα 1910 να διεισδύει συντεταγμένα και στο Σχολείο μέσω τριών μαθημάτων που λόγω της

[93] Albert Boime, *The Academy and French Painting*…, σσ. 166-184.

έμφασης που έδιναν στο γρήγορο προσχέδιο έμοιαζε να προκρίνουν την νοητική διαδικασία της σύλληψης έναντι της αψεγάδιαστης και ολοκληρωμένης εκτέλεσης.

Φυσικά το ολοκληρωμένο και άρτιο τεχνικά έργο δεν παύει να αποτελεί σταθερό ζητούμενο στην εκπαιδευτική λογική του Σχολείου. Όμως η νομιμοποίηση εκείνων των σχεδιαστικών τεχνικών που αντιστοιχούν στο κρίσιμο στάδιο της σύλληψης άνοιγαν άθελα τους μια κερκόπορτα στην νεωτερική αξία του «ημιτελούς» έργου όπου η ιδέα ως δημιουργικό αίτιο έχει την πρωτεύουσα σημασία και είναι δυνατόν να προβάλλει επαρκώς εκφρασμένη ήδη από την φάση της πρόχειρης επεξεργασίας. Η συνδυασμένη εισαγωγή αυτών των μαθημάτων στο πρόγραμμα σπουδών του Σχολείου το 1910 αποτελούσε σαφώς μια εκσυγχρονιστική απόπειρα. Εκσυγχρονιστική όμως μόνο εντός των ορίων ενός ακαδημαϊκού εκπαιδευτικού μοντέλου το οποίο από τον 19ο αιώνα στην Ευρώπη μετασχηματίζεται οδηγούμενο σταδιακά στην αυτοϋπονόμευσή του μέσα από τις εκπαιδευτικές πρακτικές που αυτό καλλιέργησε και οι οποίες εξέθρεψαν και επέβαλλαν την «αισθητική του προσχεδίου». Όπως στην περίπτωση του γαλλικού ακαδημαϊκού εκπαιδευτικού μοντέλου έτσι και στην περίπτωση της Σχολής, η διολίσθηση προς την «αισθητική του προσχεδίου» και προς τις νεωτερικές αξίες της πρωτότυπης προσωπικής έκφρασης και της «ημιτελούς» εκτέλεσης που αυτή συνεπάγεται πραγματοποιείται υπό την αιγίδα ενός ανανεωμένου ακαδημαϊκού δόγματος και όχι σε άρνηση αυτού. Άλλωστε, όπως δείχτηκε παραπάνω, τόσο η Σύνθεση όσο και το Γυμνό νυκτός δεν αποτελούσαν καινοτόμες προσθήκες στο νέο πρόγραμμα αλλά με τον έναν ή τον άλλο τρόπο είχαν ήδη διδαχτεί στο Σχολείο κατά το παρελθόν ως συστατικά στοιχεία ενός τυπικού ακαδημαϊκού curriculum. Όσο για την Ελαιογραφία εν υπαίθρω που εισάγεται για πρώτη φορά το 1910, ούτε και αυτή αντιβαίνει την ακαδημαϊκή τοπιογραφική παράδοση η οποία υιοθέτησε το προσχέδιο στην φύση ως απαραίτητη εργασία βάσης για την τοπιογραφία που ολοκληρώνεται στο εργαστήριο. Η διαφορά τώρα βρίσκεται στην αναβάθμιση της σημασίας αυτών των μαθημάτων και στην συνδυασμένη εισαγωγή τους η οποία συμβαίνει υπό το κράτος μιας γενικής αίσθησης πίεσης λόγω των εξελίξεων κυρίως στην Γαλλία που συνδέονται βέβαια με τον νέο ρόλο του φωτός ως παράγοντα δόμησης της εικόνας αλλά και με το μοιραίο άνοιγμα του ακαδημαϊκού εκπαιδευτικού μοντέλου στις νεωτερικές αξίες που ελλόχευαν στην «αισθητική του προσχεδίου». Από αυτήν την σκοπιά, η εισαγωγή των νέων μαθημάτων θα πρέπει νομίζω να αντιμετωπιστεί ως επιλογή που αποβλέπει κατ' αρχήν στην περεταίρω ακαδημαϊκοποίηση του προγράμματος σπουδών, μια

ακαδημαϊκοποίηση ωστόσο που εσωκλείει εν σπέρματι και τις προϋποθέσεις της αυτοϋπονόμευσής της οι οποίες επρόκειτο να αξιοποιηθούν στο βάθος των επόμενων δεκαετιών. Με αυτήν την έννοια ο αντιακαδημαϊκός εκσυγχρονισμός στην περίπτωση του Σχολείου μοιάζει να προκύπτει μέσα από τους όρους του ίδιου του ακαδημαϊκού παραδείγματος και την ολοένα και πληρέστερη αφομοίωσή του.

Επιστρέφοντας στο κείμενο του διατάγματος, βρίσκουμε το πρόγραμμα σπουδών να έχει τροποποιηθεί και ως προς τα θεωρητικά μαθήματα επαναφέροντας στις δύο τελευταίες τάξεις Γραφικής και Πλαστικής το πρώην μάθημα της «Αισθητικής και Καλλιτεχνολογίας» αυτήν την φορά ως «Ιστορία της Τέχνης, Αισθητική και Μυθολογία»[94]. Συγκρίνοντας το σημείο αυτό του διατάγματος με το σχέδιο οργανισμού του 1900, είναι φανερό ότι από το ιδιαιτέρως πλούσιο πρόγραμμα θεωρητικών μαθημάτων «γενικής παιδείας» που ο Ιακωβίδης είχε εισηγηθεί δέκα χρόνια νωρίτερα[95] και το οποίο συνίστατο σε πέντε συνολικά μαθήματα –Ιστορία της Ελλάδος, Γενική Ιστορία, Ιστορία της Τέχνης, Μυθολογία, Αισθητική– είχαν τελικά κρατηθεί μόνο τα τρία τελευταία, ενοποιημένα στο διδακτικό πλαίσιο ενός και του αυτού μαθήματος. Η επιλογή της μη συμπερίληψης των μαθημάτων Ιστορίας (Γενικής και Ελληνικής) στο πρόγραμμα σπουδών ενδεχομένως να υπαγορεύτηκε από οικονομικούς λόγους. Το πιθανότερο ωστόσο είναι ότι σχετίζεται περισσότερο με μια αναθεώρηση των αρχικών προθέσεων του Ιακωβίδη ως προς την έμφαση στην ιστορική ζωγραφική, είδος που είχε αρχίσει σταδιακά κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα να χάνει την πρωτοκαθεδρία του στην Ευρώπη αναγκάζοντας και το ακαδημαϊκό εκπαιδευτικό μοντέλο να αναπροσαρμοστεί ηπίως μεν αισθητά δε[96].

Η διάταξη «περί βραβείων και υποτροφιών»[97] η οποία θεσμοθετούσε ειδικά βραβεία για τους σπουδαστές Γραφικής, Πλαστικής, Χαρακτικής και

[94] Βλ. Κεφάλαιον Β΄ «Ειδικαί Σχολαί – Μαθήματα», Βασιλικό Διάταγμα «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ νόμου "Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών"» όπ.π. καθώς και Άρθρον 3, Νόμος ΓΧΙΑ΄ «Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π. Αξίζει επίσης εδώ να σημειωθεί ότι βάσει του ίδιου άρθρου του νόμου ΓΧΙΑ΄/1910 ο καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης και Αισθητικής ανήκε στο διδακτικό προσωπικό του Πολυτεχνείου και όχι σε αυτό της Σχολής.

[95] Την σημασία αυτών των μαθημάτων για την ολοκληρωμένη κατάρτιση των καλλιτεχνών ο Ιακωβίδης την είχε επισημάνει και δημόσια. Βλ. Ανμ., «Αι υπέρ της καλλιτεχνίας προτάσεις του Ιακωβίδου», όπ.π.

[96] Η μεταρρύθμιση της Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού το 1863 αποτέλει εν μέρει μια τέτοια απόπειρα αναπροσαρμογής του εκπαιδευτικού της πλαισίου στα δεδομένα υποχώρησης της μεγάλης ιστορικής ζωγραφικής. Βλ. σχετικά Alain Bonnet, *L' enseignement des arts au XIXe siècle: La réforme de l' École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, σσ. 238-249.

[97] Κεφάλαιον ς΄ «Βραβεία και υποτροφίαι», Βασιλικό Διάταγμα «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ νόμου "Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών"», όπ.π.

Κοσμηματογραφίας ορίζοντας το συνολικό ύψος αυτών σε 3.000 δραχμές ετησίως κινείται επίσης στην λογική της ακαδημαϊκής άμιλλας και της ανάδειξης των διαγωνισμών σε κεντρικό παράγοντα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης την οποία ο Ιακωβίδης είχε υπερασπιστεί δέκα χρόνια νωρίτερα θεωρητικά[98] αλλά και εμπράκτως χρηματοδοτώντας τα βραβεία του Γυμνού νυκτός.

Τέλος, πέραν των μεταβολών που αφορούσαν αυτή καθ' αυτή την οργάνωση των σπουδών και τον εμπλουτισμό του προγράμματος, το διάταγμα ερχόταν να ορίσει αναλυτικά τα καθήκοντα της νέας διεύθυνσης και να ενισχύσει τις αρμοδιότητές της προβλέποντας μεταξύ άλλων ότι ο διευθυντής του Σχολείου των Καλών Τεχνών «*κατά το τέλος εκάστου σχολικού έτους υποβάλλει γενικήν έκθεσιν περί της καταστάσεως του Σχολείου και των γενομένων εν αυτώ προόδων, υποδεικνύων άμα τας αναγκαίας μεταρρυθμίσεις και τας τυχόν επενεκτέας διορθώσεις δια την βελτίωσιν αυτού εν γένει*»[99]. Η παραπάνω διάταξη έχει σημασία διότι κάνοντας για πρώτη φορά λόγο περί *αναγκαίων μεταρρυθμίσεων* οι οποίες θα προωθούνταν στο μέλλον καθ' υπόδειξιν του διευθυντή, αναγνώριζε ουσιαστικά έναν ελλιπή και άρα προσωρινό χαρακτήρα στο θεσπιζόμενο πλαίσιο αλλά και καθιστούσε τον Ιακωβίδη ως διευθυντή της Σχολής κατεξοχήν αρμόδιο για οποιαδήποτε μελλοντική αναθεώρησή του.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το Βασιλικό Διάταγμα «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ νόμου "περί Σχολείου των Καλών Τεχνών"» ήταν στο σύνολό του προϊόν των αναδιοργανωτικών εισηγήσεων του Ιακωβίδη καθώς, παρά τις αποκλίσεις από το «πρωτόλειο» σχέδιο οργανισμού του 1900 –λογικές εξάλλου μετά την παρέλευση μιας δεκαετίας–, οι βασικές μεταβολές που εισήγαγε (παράταση της συνολικής διάρκειας φοίτησης σε οκτώ έτη, επέκταση του ωραρίου λειτουργίας της Σχολής κατά τις απογευματινές ώρες, καθιέρωση των μαθημάτων της Σύνθεσης και του Γυμνού νυκτός ως αναβαθμισμένων διδακτικών αντικειμένων, αναβάθμιση του θεσμού των διαγωνισμών άμιλλας) είχαν διατυπωθεί ως προτάσεις από τον Ιακωβίδη σε διαφορετικές χρονικές στιγμές κατά το παρελθόν. Όμως παρά τις εκσυγχρονιστικές φιλοδοξίες της αναδιοργανωτικής απόπειρας, αναγνωρίσιμες κυρίως στις διατάξεις που αφορούσαν την εισαγωγή των νέων καλλιτεχνικών μαθημάτων, σε τελική ανάλυση τόσο ο νόμος ΓΧΙΑ΄/1910 όσο και το διάταγμα που εκδόθηκε σε συνέχειά του δεν

[98] Ανμ., «Αι υπέρ της καλλιτεχνίας προτάσεις του Ιακωβίδου», όπ.π.
[99] Άρθρο 15, παρ. η΄, Βασιλικό Διάταγμα «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ νόμου "Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών"», όπ.π.

πήγαιναν πιο πέρα από μια αποφασιστική –είναι αλήθεια– αναβάθμιση της θεσμικής υπόστασης του Σχολείου και ορισμένες πρώτες βελτιωτικές και μάλλον επιφυλακτικές παρεμβάσεις στην υπάρχουσα οργάνωση του Σχολείου. Ο στόχος τους ήταν περισσότερο να θέσουν τις βάσεις για μια πραγματική και βαθύτερη αναδιοργάνωση του Σχολείου στο μέλλον υπό την καθοδήγηση του Ιακωβίδη –δέσμευση που υπάρχει άλλωστε ρητά διατυπωμένη στις διατάξεις περί Διευθυντή– παρά να θεσπίσουν ένα ολοκληρωμένο αναδιοργανωτικό πρόγραμμα με διακηρυγμένες αρχές και συνεπή στρατηγική υλοποίησης το οποίο τόσο η κυβέρνηση όσο και ο νέος διευθυντής είχαν εξ' αρχής συλλάβει και σχεδιάσει στις λεπτομέρειες του. Στον βαθμό που οι παραπάνω νομοθετικές παρεμβάσεις δεν ήταν απλώς το άλλοθι της θεσμικής επιβολής του Ιακωβίδη, θα πρέπει μάλλον να αντιμετωπιστούν ως πρώτες διερευνητικές απόπειρες σε μια ανοιχτή διαδικασία προσδιορισμού και περεταίρω εξειδίκευσης του πλαισίου λειτουργίας του Σχολείου υπό το νέο status της αυτονομίας του. Αυτή η διαδικασία μιας μάλλον διστακτικής και στην πράξη δοκιμαζόμενης αναδιοργάνωσης που εκλαμβανόταν εξ' αρχής ως υποκείμενη σε αναθεώρηση επρόκειτο να διαρκέσει μια δεκαπενταετία κλείνοντας τον νομικό της κύκλο το 1925 με την ίδρυση των εργαστηρίων. Έτσι ο νόμος ΓΧΙΑ΄/1910 όχι μόνο δεν θα τερματίσει τις διαδικασίες αναδιοργάνωσης της Σχολής αλλά αντιθέτως θα εγκαινιάσει λίγους μόλις μήνες μετά την δημοσίευσή του έναν νέο κύκλο συζήτησης γύρω από την Σχολή και τις ανάγκες της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης η οποία αυτή τη φορά θα λάβει δημόσιο χαρακτήρα και θα διεξαχθεί στην βάση πιο συγκεκριμένων επιχειρημάτων.

1.5. Το καθεστώς των διορισμών ως σύμπτωμα της θεσμικής ανωριμότητας

Παρ' όλη την μέριμνα για την γενική αναδιάρθρωση των σπουδών και τον προσδιορισμό των καθηκόντων της νεοσύστατης διεύθυνσης, εκείνα τα ζητήματα που το αναδιοργανωτικό διάταγμα απέφευγε εντελώς να θίξει ήταν αυτά που αφορούσαν το καθεστώς εκλογής και διορισμού των καθηγητών της Σχολής αλλά και τους όρους αναδιορισμού του υπάρχοντος διδακτικού προσωπικού για το οποίο δεν γινόταν πουθενά λόγος, ούτε στο κεφάλαιο των μεταβατικών διατάξεων. Αν η παράλειψη αυτή μοιάζει εκ πρώτης όψεως παράδοξη είναι κυρίως λόγω των αυστηρών κριτηρίων περί «*δεδοκιμασμένης καλλιτεχνικής ικανότητος*» που ο ίδιος ο Ιακωβίδης είχε εισηγηθεί το 1900 να εφαρμοστούν για την επιλογή των καθηγητών της Σχολής, θεωρώντας ότι το νέο θεσμικό status του Ιδρύματος μπορούσε να εξυπηρετηθεί μόνο από υψηλού καλλιτεχνικού επιπέδου διδάσκοντες.

Δύο συνημμένα έγγραφα προερχόμενα από το αρχείο του υπουργείου Παιδείας (Γραφείο Καλών Τεχνών και Γραμμάτων) είναι σε αυτό το σημείο διαφωτιστικά ως προς τους σχεδιασμούς του Ιακωβίδη σε σχέση με την διαχείριση του υπάρχοντος εκπαιδευτικού προσωπικού αλλά και την ανάγκη ανανέωσής του. Το πρώτο που επιγράφεται ως «*Σημείωμα*» είναι ανυπόγραφο και χωρίς ημερομηνία αλλά φέρει έντυπη την διακριτική ένδειξη «*Διεύθυνσις του Σχολείου των Καλών Τεχνών*» (Παράρτημα 1, Πηγή 2)[100]. Επειδή εντοπίστηκε συνημμένο σε ένα δεύτερο έγγραφο του υπουργείου Παιδείας με ημερομηνία 22 Οκτωβρίου 1910 (Παράρτημα 1, Πηγή 3)[101] και επειδή και τα δύο έγγραφα αναφέρονται στο ίδιο ζήτημα νομίζω ότι θα πρέπει να θεωρηθούν σύγχρονα μεταξύ τους. Το πιθανότερο λοιπόν είναι ότι το χειρόγραφο σημείωμα που προέρχεται από την διεύθυνση της Σχολής έχει συνταχθεί από τον Ιακωβίδη ο οποίος ανέλαβε επίσημα καθήκοντα διευθυντή τον Σεπτέμβριο του 1910[102]. Ο ανεπίσημος και προφανώς εμπιστευτικός χαρακτήρας αυτού του σημειώματος εξηγείται από το περιεχόμενό του καθώς ο συντάκτης του εισηγείται εδώ την απομάκρυνση τριών καθηγητών της Σχολής και την αντικατάστασή τους από νέους[103].

Οι υποδεικνυόμενοι προς άμεση απόλυση ήταν ο καθηγητής της Σκιαγραφίας Σπυρίδων Βικάτος ο οποίος είχε διοριστεί μόλις έναν χρόνο νωρίτερα, ο καθηγητής της Στοιχειώδους Γραφικής Αλέξανδρος Καλλούδης[104] και ο καθηγητής της Προοπτικής και Κοσμηματογραφίας Βικέντιος Μποκάτσιαμπης, ενώ ως αντικαταστάτες αυτών προτείνονταν αντίστοιχα για το μάθημα της Σκιαγραφίας ο Γεώργιος Ροϊλός ή εναλλακτικά ο Παύλος Μαθιόπουλος, για το μάθημα της Στοιχειώδους Γραφικής ο Επαμεινώνδας Θωμόπουλος και γι' αυτά της Προοπτικής και Κοσμηματογραφίας ο

[100] Χειρόγραφο σημείωμα της Διεύθυνσης του Σχολείου των Καλών Τεχνών, χωρίς υπογραφή και ημερομηνία. ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΕΔΕ Δ΄ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Γραφείο Καλών Τεχνών και Γραμμάτων.

[101] Χειρόγραφη επιστολή του υπουργού Παιδείας Απόστολου Αλεξανδρή προς το Νομικό Συμβούλιο του υπουργείου Παιδείας, με αριθ. πρωτ. 18334 (22 Οκτωβρίου 1910), ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΕΔΕ Δ΄ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Γραφείο Καλών Τεχνών και Γραμμάτων.

[102] Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σ. 432.

[103] Στο σημείωμα περιγράφεται η κατανομή του διδακτικού προσωπικού ανά τάξεις με βάση την οργάνωση των σπουδών προ του αναδιοργανωτικού διατάγματος του 1910.

[104] Ο Αλέξανδρος Καλλούδης είχε διοριστεί το 1886 ως άμισθος καθηγητής του Τεχνικού σχεδίου στο Σχολείο των Τεχνών. Από το 1887 έως το 1903 δίδαξε το μάθημα της Ιχνογραφίας στο Κυριακό Σχολείο. Το 1903, την θέση του στο Κυριακό Σχολείο θα την αναλάβει ο Εμμανουήλ Λαμπάκης προκειμένου ο ίδιος να αναλάβει την έδρα της Στοιχειώδους Γραφικής στην οποία έως τότε δίδασκε ο Ροϊλός. Βλ. Συνεδριάσεις της 17ης Μαΐου, 4ης Σεπτεμβρίου και 18ης Σεπτεμβρίου 1903, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

αρχιτέκτονας Αριστοτέλης Ζάχος. Το σημείωμα έκλεινε με την εξής σύσταση προς το Υπουργείο:

«*Η αντικατάστασις των τριών τούτων καθηγητών επιβάλλεται, διότι είνε πολύ των ως αντικαταστατών προτεινομένων κατώτεροι. Πλην τούτου άνευ της αντικαταστάσεως ταύτης και η ανεξαρτησία του Σχολείου των Καλών Τεχνών, ήτις επετεύχθη διά του άρτι νομοθετηθέντος χωρισμού αυτού από το Σχολείον των Βιομηχάνων Τεχνών και αι ελπίδες περί βελτιώσεως των και αυτό θέλουσιν αποβή μάταιαι, καθ' όσον εάν επί τη ευκαιρία ταύτη της αναδιοργανώσεως του Σχολείου δεν απομακρυνθώσιν οι ειρημένοι τρεις καθηγηταί η εις το μέλλον απόλυσις αυτών έσται αδύνατος διότι θα προστατεύωνται ούτοι υπό του περί μονιμότητος των υπαλλήλων νόμου*».

Λαμβάνοντας υπόψιν το παραπάνω σημείωμα, ο νέος υπουργός Παιδείας της κυβέρνησης Βενιζέλου Απόστολος Αλεξανδρής[105] με επιστολή του προς το νομικό συμβούλιο του υπουργείου Παιδείας της 22ης Οκτωβρίου 1910 ζητούσε να μάθει αν ήταν νομικά εφικτή η απομάκρυνση των καθηγητών που εισηγούνταν ο διευθυντής της Σχολής –και κυρίως αυτή του Αλέξανδρου Καλλούδη ο οποίος είχε συμπληρώσει δεκαπενταετή θητεία– προκειμένου το Υπουργείο να προχωρήσει στην ρύθμιση του ζητήματος του διορισμού και αναδιορισμού του διδακτικού προσωπικού μέσω ειδικών Βασιλικών Διαταγμάτων.

Είναι φανερό ότι οι απολύσεις και οι προσλήψεις διδασκόντων ήταν καθαρά ζήτημα προσωπικής επιλογής του διευθυντή της Σχολής εκτός οποιασδήποτε τυπικής διαδικασίας αξιολόγησης από τον Σύλλογο ο οποίος άλλωστε ως είχε με την παρούσα σύνθεσή του κρινόταν κατώτερος του εκπαιδευτικού προορισμού του Ιδρύματος. Η κατοχύρωση του εκλεκτορικού δικαιώματος του Συλλόγου υπό τους όρους που περιγράφονταν στο σχέδιο οργανισμού του 1900 έπρεπε να θεμελιωθεί στην δεδοκιμασμένη καλλιτεχνική αξία των μελών του και επομένως είχε νόημα μόνον εφόσον είχε προηγηθεί μια εκ των άνω παρέμβαση δραστικής εκκαθάρισής του. Ωστόσο από την σκοπιά της εισηγητικής έκθεσης του 1900, μοιάζει να έχει συμβεί μια έκπτωση στις απαιτήσεις περί προσόντων των καθηγητών της Σχολής. Διότι αν η περίπτωση του Αριστοτέλη Ζάχου[106] συγκρινόμενη με αυτήν του Βικέντιου

[105] Ο Απόστολος Αλεξανδρής ανέλαβε καθήκοντα υπουργού Παιδείας της νεοεκλεγμένης κυβέρνησης Βενιζέλου στις 6 Οκτωβρίου 1910.
[106] Για τον Αριστοτέλη Ζάχο βλ. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ – Ε. Β. Μαρμαράς, *12 Έλληνες αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2005, Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ,

Μποκατσιάμπη ανταποκρίνεται οπωσδήποτε καλύτερα στο πρότυπο του «*εν τη ξένη διαπρέποντος Έλληνα καλλιτέχνη*» στο οποίο ο Ιακωβίδης απέβλεπε όσον αφορά την στελέχωση της Σχολής, δεν ισχύει το ίδιο γι' αυτές των Παύλου Μαθιόπουλου και Επαμεινώνδα Θωμόπουλου. Σε ό,τι αφορά τον Μαθιόπουλο, αυτός φαίνεται ότι είχε στο ενεργητικό του μία τουλάχιστον βράβευση από την διεθνή έκθεση του Παρισιού του 1900[107]. Όμως αυτή η μικρή προσωπική επιτυχία του τελευταίου δεν άλλαζε το γεγονός ότι επί της ουσίας και οι δύο απείχαν παρασάγγας από το βάθρο της ευρωπαϊκής καταξίωσης. Ενδεχομένως ο Ιακωβίδης να τους προτείνει εδώ καθ' υπαγόρευση των ανακτορικών και συντηρητικών πολιτικών παραγόντων που υποστήριζαν τους δύο καλλιτέχνες[108]. Πιστεύω ωστόσο ότι ακόμα και σε μια τέτοια περίπτωση, ο Ιακωβίδης δεν θα είχε επιδιώξει τους διορισμούς των Μαθιόπουλου και Επ. Θωμόπουλου συνδυάζοντάς τους μάλιστα με απολύσεις, αν δεν θεωρούσε ότι αυτοί –έστω και χωρίς το τυπικό προσόν ενός βραβείου από το γαλλικό salon ή την έκθεση του Μονάχου– ήταν σε θέση να εξυπηρετήσουν τους καλλιτεχνικούς και στρατηγικούς σχεδιασμούς του για την Σχολή καλύτερα απ' ό,τι οι ήδη διδάσκοντες Βικάτος και Καλλούδης. Η αντικατάσταση του διδακτικού προσωπικού που εδώ δικαιολογείται μ' ένα επιχείρημα περί ανύψωσης του επιπέδου των σπουδών –και το οποίο δεν θα πρέπει να θεωρηθεί απλώς προσχηματικό– δεν είναι άσχετη με την πρόθεση του Ιακωβίδη να μηδενίσει δια των απολύσεων το εκπαιδευτικό παρελθόν του Ιδρύματος, επανεκκινώντας την λειτουργία του μ' έναν Σύλλογο της αρεσκείας του πρόθυμο να συνεργάζεται με την διεύθυνση και ικανό να αναπαράγεται σύμφωνα με τις επιδιώξεις της.

Στις περιπτώσεις των Καλλούδη και Μποκατσιάμπη το Υπουργείο θα επιλέξει να ανανεώσει τον διορισμό τους ενώ εκείνος που δεν θα γλιτώσει τελικά από την «εκκαθαριστική επιχείρηση» του Ιακωβίδη ήταν ο Βικάτος ο οποίος θα παυθεί λίγους μήνες αργότερα, το 1911, για να αντικατασταθεί πράγματι από τον Παύλο Μαθιόπουλο[109]. Όσο για το δικαίωμα του Συλλόγου να εκλέγει ο ίδιος τα μέλη του

Αριστοτέλης Ζάχος και Josef Durm: Η αλληλογραφία ενός πρωτοπόρου αρχιτέκτονα με τον μέντορά του 1905-1914, Αθήνα, Ποταμός, 2013.

[107] Βλ. Δημήτρης Καλλονάς, *Σύγχρονοι Έλληνες ζωγράφοι και γλύπτες*, Αθήνα, 1944, σ. 87.

[108] Κατά τον Ευγένιο Ματθιόπουλο, οι διορισμοί των Μαθιόπουλου και Θωμόπουλου, οι οποίοι θα πραγματοποιηθούν για τον πρώτο το 1911 και εκ νέου το 1915 και για τον δεύτερο το 1915, ήταν αποτέλεσμα της υποστήριξης που έχαιραν ο μεν εκ μέρους των ανακτόρων, ο δε εκ μέρους συντηρητικών πολιτικών κύκλων. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 105, υποσημείωση 77.

[109] Η εξήγηση της προσωπικής σταδιοδρομίας των καθηγητών της Σχολής στην βάση της ευνοιοκρατίας και των προσωπικών διασυνδέσεών τους με παράγοντες της δημόσιας ζωής, αν και βάσιμη, τείνει κάποτε να υπερνοηματοδοτεί τον ρόλο των τελευταίων στις διαδικασίες θεσμικού μετασχηματισμού του Ιδρύματος οι οποίες είναι κατά κανόνα συνθετότερες υπερβαίνοντας τις ατομικές φιλοδοξίες και τον

στην βάση συγκεκριμένων προσόντων, αυτό δεν θα κατοχυρωθεί νομικά πριν από το 1914.

Αν και η απόλυση του Βικάτου θα ανακληθεί λίγους μήνες μετά την εκτέλεσή της λόγω του νόμου περί μονιμότητας των δημοσίων υπαλλήλων αναγκάζοντας και τον «σφετεριστή» της έδρας του Μαθιόπουλο σε παραίτηση[110], φαίνεται ότι ήταν αρκετή για να προϊδεάσει την καλλιτεχνική κοινότητα για τους καταχρηστικούς χειρισμούς του Ιακωβίδη ο οποίος στο όνομα της καλλιτεχνικής εξύψωσης του Ιδρύματος δεν δίσταζε να απολύει και να προσλαμβάνει καθηγητές κατά την προσωπική του βούληση και κρίση ως «διευθυντής-τσάρος» υπεράνω και αυτών ακόμα των νόμων. Έτσι όταν τον Φεβρουάριο του 1911 η Σχολή θα βρεθεί χωρίς καθηγητή γλυπτικής εξαιτίας του θανάτου του Λάζαρου Σώχου[111] οι ενέργειες του Ιακωβίδη για την πλήρωση της κενής θέσης θα βρεθούν να υπονομεύονται από τον Ζέφυρο Φρυδά, μέλος του νεοσύστατου Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών του οποίου ο Ιακωβίδης προέδρευε[112].

Με την συναίνεση του Συλλόγου, ο διευθυντής της Σχολής είχε απευθύνει τότε γραπτή πρόσκληση[113] στον Κώστα Δημητριάδη που εκείνο το διάστημα ζούσε και

καιροσκοπισμό των προσώπων. Η Σχολή αποτελεί αναμφισβήτητα πεδίο παρέμβασης της πολιτικής εξουσίας. Όμως οι λόγοι που επιβάλλουν συγκεκριμένους καλλιτέχνες ή αποκλείουν άλλους δεν είναι αποκλειστικά λόγοι πολιτικής εύνοιας ή δυσμένειας όπως βέβαια δεν είναι ούτε αμερόληπτης αξιοκρατίας. Αντίθετα σχετίζονται με την εξυπηρέτηση των εκάστοτε στοχεύσεων του θεσμού που κι αυτές με την σειρά τους διαμορφώνονται στο σημείο μιας εύθραυστης σύγκλισης ατομικών επιδιώξεων και ευρύτερων αιτημάτων. Η περίπτωση του προστατευομένου του Μητροπολίτη Αθηνών Βικάτου είναι σε αυτό το σημείο ενδεικτική καθώς οι προσωπικές διασυνδέσεις του ζωγράφου δεν απέτρεψαν, όπως είδαμε, τον Ιακωβίδη από το να εισηγηθεί την απόλυσή του λόγω ανικανότητας. Έτσι η πραξικοπηματική εκδίωξή του από την Σχολή χάριν του Μαθιόπουλου νομίζω ότι ήταν κυρίως αποτέλεσμα της βούλησης του ίδιου του Ιακωβίδη, υπαγορευμένης από τις αναδιοργανωτικές του στοχεύσεις, την οποία η κυβέρνηση των Φιλελευθέρων αποδέχτηκε και πολύ λιγότερο της ατυχίας του Βικάτου να βρεθεί στο μέσο μιας παρασκηνιακής ενδοθρησκευτικής διαμάχης ή ακόμα της επιθυμίας του παλατιού να επιβάλλει τον δικό του ευνοούμενο Παύλο Μαθιόπουλο. Για αυτό το ζήτημα βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Β΄, σ. 578. Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι ο Βικάτος δεν απολύθηκε ως περισσότερο ανεπαρκής από τους Καλλούδη και Μποκατσιάμπη. Δεδομένου ότι είχε διοριστεί καθηγητής της Σχολής μόλις έναν χρόνο νωρίτερα η θέση του ήταν σαφώς περισσότερο επισφαλής απ' ό,τι αυτή των επίσης υπό δυσμένεια συναδέλφων του. Ο Καλλούδης μετρούσε ήδη 26 χρόνια υπηρεσίας έχοντας προσληφθεί στο Σχολείο το 1886 και ο Μποκατστιάμπης αντίστοιχα 10, διορισμένος από το 1900. Για τα στοιχεία αυτά βλ. Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σσ. 525-526, 535 και 541.

[110] Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 105, υποσημείωση 77.

[111] Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σ. 454.

[112] Για την συγκρότηση του Σ.Ε.Κ. το 1910 και την δράση του βλ. Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης*…, τ. Ι, σσ. 101-187.

[113] Χειρόγραφη επιστολή του Γ. Ιακωβίδη προς τον Κ. Δημητριάδη (Αθήνα, 25 Φεβρουαρίου 1911), Αρχείο Κ. Δημητριάδη, ΕΛΙΑ. Επρόκειτο για την δεύτερη φορά που το όνομα του Δημητριάδη συζητιόταν για την έδρα γλυπτικής και για την πρώτη φορά που η συζήτηση κατέληγε σε ημιεπίσημη πρόσκληση. Το 1908, όταν η θέση έμεινε κενή μετά την συνταξιοδότηση του Γεωργίου Βρούτου, ο διευθυντής του Πολυτεχνείου Κωνσταντίνος Μητσόπουλος είχε προτείνει στο Υπουργείο ως υποψηφίους για την έδρα τους Κώστα Δημητριάδη, Γεώργιο Μπονάνο και Λάζαρο Σώχο. Την έδρα κατέλαβε τελικά ο Σώχος διδάσκοντας γλυπτική μέχρι τον πρόωρο θάνατό του το 1911. Nikoleta Tzani,

εργαζόταν στο Λονδίνο έχοντας ήδη στο ενεργητικό του μια σειρά από συμμετοχές και διακρίσεις σε γαλλικές και διεθνείς εκθεσιακές διοργανώσεις[114] καθώς και έναν αριθμό σημαντικών παραγγελιών για λογαριασμό της ελληνικής Αυλής, Ελλήνων οικονομικών παραγόντων του Λονδίνου αλλά και μελών της αγγλικής αριστοκρατίας[115]. Σχεδόν ταυτόχρονα με την επιστολή του Ιακωβίδη[116], ο Δημητριάδης θα λάβει και μια δεύτερη επιστολή, προειδοποιητική αυτή τη φορά, από τον ζωγράφο Ζέφυρο Φρυδά[117] ο οποίος, όντας ήδη ενήμερος για την πρόθεση του

Costas Dimitriadis (1879-1943). La carrière européenne d'un sculpteur grec, Διδακτορική διατριβή, Université de Strasbourg, Στρασβούργο, 2012, σσ. 121-122. Βλ. επίσης Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σ. 454. Ας σημειωθεί επίσης εδώ ότι αμέσως μετά τον θάνατο του Σώχου είχε εμφανιστεί ένας τουλάχιστον επίδοξος διεκδικητής της έδρας. Επρόκειτο για τον γλύπτη Κοσμά Απέργη ο οποίος σε σχετική επιστολή του προς τον Υπουργό ισχυριζόταν ότι η κυβέρνηση είχε δεσμευτεί στο παρελθόν να τον διορίσει καθηγητή στην Σχολή μετά την επάνοδό του από την Ιταλία και αξίωνε τώρα την υλοποίηση αυτής της υπόσχεσης: «*…Εις την Ακαδημία της Ρώμης διακριθείς μεταξύ των συμφοιτών μου και τιμηθείς όχι μόνον με δύο διπλώματα, αλλά και με την υπόδειξη εις τον τότε Ελλ. Κυβέρνηση δια της εν Ρώμη Β. Πρεσβείας, ίνα επανερχόμενος καταλάβω εν τω Σχολείω των Τεχνών μίαν εκ των εδρών της Καλλιτεχνίας, και πράγματι τότε με εδιώρισαν τοιούτον. Αλλά ως αύθις εστάλην εις την Ευρώπην και ιδία εις Φλωρεντίαν όπου ηργάσθην επί τετραετίαν και τα έργα μου μεγάλως εξετιμήθησαν και εβραβεύθησαν. Αλλά μη επανελθών εγκαίρως ενταύθα εύρον τας έδρας συμπληρωμένας. Καίτοι η Κυβέρνησις είχεν αναλάβη να με διωρίση δυνάμει συμβολαίου. Αφού σήμερον επήλθεν ο θάνατος του ατυχούς μαθητού μου μακαρίτου Σώχου, νομίζω ότι είναι δίκαιον να ευαρεστηθή η υμετέρα εξοχότης να με διωρίση εις την κενωθείσαν θέση αντί παντός άλλου*». Χειρόγραφη επιστολή του Κοσμά Απεργή προς τον υπουργό Παιδείας (Μάρτιος 1911), ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΕΔΕ΄ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Γραφείο Καλών Τεχνών και Γραμμάτων (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 4). Το γεγονός ότι ο Απέργης απευθυνόταν απευθείας στον Υπουργό και όχι στον διευθυντή της Σχολής επικαλούμενος μια οπωσδήποτε από καιρό ξεχασμένη κυβερνητική υπόσχεση χωρίς καμία δεσμευτική ισχύ, είναι ενδεικτικό αφενός του εντελώς άναρχου θεσμικού πλαισίου που συνήθιζε να διέπει τους διορισμούς των καθηγητών ακόμα και μετά την πρώτη αναδιοργάνωση του 1910 και αφετέρου μιας κοινής πεποίθησης σύμφωνα με την οποία οι προσωπικές αποφάσεις του Ιακωβίδη μπορούσαν να επηρεαστούν μόνο από την πολιτική βούληση του Υπουργού.

[114] Ο Δημητριάδης μέχρι το 1911 είχε καταφέρει να αποσπάσει δύο τιμητικές διακρίσεις στα Salons de la Societé des Artistes Français του 1908 και 1909 καθώς και ένα χρυσό μετάλλιο στην Διεθνή Έκθεση του Μπουένος Άιρες του 1910. Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis…,* σσ. 103-136 και 139-144.

[115] Σχετικά με τις πρώτες παραγγελίες έργων που εδραίωσαν την φήμη του Δημητριάδη ως γλύπτη προτομών στους αριστοκρατικούς και μεγαλοαστικούς κύκλους του Λονδίνου βλ. Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis…,* σσ. 98-101 και 145-149.

[116] Προσπαθώντας να κάμψει τις ενδεχόμενες αντιστάσεις του γλύπτη, ο Ιακωβίδης θα του υπενθυμίσει το πατριωτικό του καθήκον να θυσιάσει μια πολλά υποσχόμενη σταδιοδρομία στο εξωτερικό προς το συμφέρον της Σχολής και του τόπου κατά τον ίδιο τρόπο που και άλλοι συνάδελφοί του –και εδώ προφανώς έχει κατά νου τον εαυτό του- το έπραξαν στο παρελθόν. Βλ. Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis…,* σσ. 154-155.

[117] Χειρόγραφη επιστολή του Ζ. Φρυδά προς τον Κ. Δημητριάδη (Αθήνα, 24 Φεβρουαρίου 1911), Αρχείο Κ. Δημητριάδη, ΕΛΙΑ. Η επιστολή αναφέρεται και από τον Ματθιόπουλο και από την Τζάνη, χωρίς ωστόσο να συσχετίζεται με τον Ζέφυρο Φρυδά. Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας…,* τ. Α΄, σσ. 130-131 και Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis…,* σσ. 154-155. Η αρκετά δυσανάγνωστη υπογραφή στο τέλος της επιστολής πρέπει να αποδοθεί με βεβαιότητα στον Ζέφυρο Φρυδά. Ο Φρυδάς ο οποίος συχνά καταγράφεται εσφαλμένα στην ιστοριογραφία της νεοελληνικής τέχνης ως Ξενοφών Φρυδάς, κατατάσσεται στους εκπροσώπους του γερμανικού ακαδημαϊκού ρεαλισμού με ελάχιστες πληροφορίες να συνοδεύουν αυτόν και το έργο του. Βλ. Φώτος Γιοφύλλης, *Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης: ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής, αρχιτεκτονικής και διακοσμητικής 1821-1941*, τ. Α΄, Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1962, σ. 210 και τ. Β΄, σ. 369, Στέλιος Λυδάκης, *Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος-20ος αιώνας)*, τ. Δ΄, Μέλισσα, Αθήνα, 1976, σ. 465. Βλ. επίσης το λήμμα για τον Ζέφυρο Φρυδά στο Ευγένιος Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων*

Ιακωβίδη να αναθέσει την έδρα στον Δημητριάδη, του έγραφε στις 24 Φεβρουαρίου 1911:

«*Φίλτατε Κώστα,*

Ως θα σου είναι γνωστόν δια του θανάτου του Σώχου εκκενώθη η θέσις του καθηγητού της γλυπτικής. Υποθέτω ότι όχι μόνον σε έγραψε αλλά και σε ετηλεγράφησε ο Ιακωβίδης δια να δεχθής την θέσιν. Εάν μου το επιτρέπης θα σου εκθέσω την σημερινήν κατάστασιν των ενταύθα καλλιτεχνικών πραγμάτων δια να έχης ακριβή γνώσιν αυτών και να αποφασίσης μετά ώριμον σκέψιν τι πρέπει να κάμης. Ο Ιακωβίδης σήμερον είναι ως γνωστόν διευθυντής της (αυτοκέφαλης) Καλ. Σχολής με μισθοδοσίαν 500 δραχμών, έχει ορίσει δηλαδή αυτός εις εαυτόν τον μισθόν αυτόν και ως προσόντα έθεσε και δια πάντα διάδοχόν του να έχη δύο χρυσά μετάλλια. Θα εννοείς βέβαια τας σκέψεις ή μάλλον τα αισθήματα τα οποία δύναται να έχη τις κατόπιν τοιαύτης νομοθεσίας. Αν δηλαδή σήμερον έχης δύο χρυσά μετάλλια (όχι βέβαια όπως αυτός από διεθνείς εκθέσεις εις ελλ. τμήματα) δύνασαι να φιλοδοξήσης την θέσιν του διευθυντού. Ο Ιακωβίδης ότι έκαμε μέχρι τούδε έκαμε αποβλέπων μόνον προς το συμφέρον του. Ούτω αφού επώλησε το «Κονσέρτο» του εις τον έφορον της Πινακοθήκης εκ του κληροδοτήματος Αβέρωφ (προορισμένον δια την αγοράν έργων συγχρόνων Ελλήνων καλλιτ.) εθεώρισε καλόν ότι δεν υπάρχη λόγος υπάρξεως τοιούτου κληροδοτήματος και θέλει να κτίση εξ αυτών κτίριον Πινακοθήκης (προσωρινόν) εξοδεύον 300 χιλ. δρ. Θέλει δε να σχηματίση κόμμα εν τη Σχολή ώστε να έχη πάντοτε την πλειοψηφίαν εν τω Συλλόγω των καθηγητών και στερεώση την θέσιν του. Θα σου έγραψε βέβαια κατά τοιούτον τρόπον ώστε να σε πείση να δεχθής. Εγώ όμως θεωρώ καθήκον μου φιλικόν να σου τα εκθέσω όλα αυτά και να σε αποτρέψω να δεχθής και μάλιστα με 250 δρ. μισθόν, χωρίς atelier χωρίς modèles κτλ. Συνήντησα και τον κ. Πύρρον όστις είναι και αυτός της γνώμης να μη δεχθής. Σκέψου εντούτοις καλώς και αποφάσισε χωρίς να λάβης υπ' όψιν σου τας συμβουλάς μου αυτάς διότι είσαι συ εις θέσιν να γνωρίζης καλλίτερον από εμέ το συμφέρον σου».

Η πρόθεση του Ιακωβίδη να διατηρήσει το θεσμικό μονοπώλιο επιβεβαιωνόταν για τον Φρυδά από μια σειρά προσωπικών χειρισμών. Η θέσπιση μιας νομοθεσίας περί

Καλλιτεχνών: ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ος αιώνας, τ. Δ΄, Μέλισσα, Αθήνα, 1997-2000, σ. 387. Ελλείψει επαρκών στοιχείων για τον ζωγράφο, είναι σκόπιμο ίσως εδώ να αναφερθεί ότι στην Πινακοθήκη της ΑΣΚΤ υπάρχουν δύο σπουδαστικά του έργα από την περίοδο της μαθητείας του στο Σχολείο των Καλών Τεχνών (1892-1899) κοντά στον Νικηφόρο Λύτρα : «Πορτραίτο γέρου καθήμενου», 1898, ελαιογραφία, αρ. έργου 3832/ΖΩΓ1346, «Ανδρικό γυμνό», 1899, ελαιογραφία, αρ. έργου 3836/ΖΩΓ1350.

διευθυντή του Σχολείου των Καλών Τεχνών η οποία κινούνταν στα όρια της νομιμοφάνειας εκτινάσσοντας φωτογραφικά τον πήχη των απαραίτητων τυπικών προσόντων, η απόφαση για διάθεση υπέρ της ανέγερσης του κτιρίου της Πινακοθήκης ενός κληροδοτήματος προορισμένου για την αγορά έργων σύγχρονων Ελλήνων καλλιτεχνών[118] και μάλιστα αφού προηγουμένως ο έφορός της είχε φροντίσει να αγοράσει από τον εαυτό του (!) την «Παιδική Συναυλία» για λογαριασμό του ιδρύματος που διηύθυνε, τέλος, η εφαρμογή στην Σχολή μιας πολιτικής διορισμών υπέρ των ευνοουμένων του διευθυντή της[119] προκειμένου να εξασφαλιστεί ο έλεγχος του Συλλόγου, ήταν όλες ενέργειες που όχι μόνο εξυπηρετούσαν πρωτίστως, αν όχι αποκλειστικά, την θεσμική επικράτηση του Ιακωβίδη αλλά επιπλέον έθιγαν ευθέως τα επαγγελματικά συμφέροντα μιας τάξης καλλιτεχνών που διεκδικούσε το νόμιμο μερίδιό της στους νεοπαγείς θεσμούς. Όσα γράφει ο Φρυδάς[120] στην επιστολή του δεν ήταν μόνο προσωπικές του απόψεις αλλά τις συμμεριζόταν οπωσδήποτε και μια

[118] Για την δημόσια αντιπαράθεση Πινακοθήκης-Πολυτέχνειου σε σχέση με την αξιοποίηση του κληροδοτήματος Αβέρωφ και για την σύνταξη των μελών του ΣΕΚ με το μέρος του δεύτερου βλ. Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης*…, σσ. 167-175.

[119] Σ' αυτό το σημείο θα πρέπει να επισημανθούν οι προσωπικοί δεσμοί ανάμεσα στον Ιακωβίδη και τον Δημητριάδη που χρονολογούνται ήδη από την περίοδο των σπουδών του δεύτερου. Αν και καμία σχέση μαθητείας δεν συνέδεσε ποτέ τους δύο καλλιτέχνες, φαίνεται ότι μεταξύ τους καλλιεργήθηκε από αρκετά νωρίς μια φιλική σχέση αμοιβαίας εκτίμησης και σεβασμού. Αυτή η σχέση προσωπικής καθοδήγησης που χτίζεται στη βάση μιας αλληλεπίδρασης μεταξύ μέντορα και προστατευόμενου, προβάλλει ευδιάκριτη μέσα από την πυκνή επιστολογραφία του Δημητριάδη προς τον Ιακωβίδη από το διάστημα της παραμονής του γλύπτη στο εξωτερικό, η οποία σώζεται σήμερα στο προσωπικό αρχείο του Ιακωβίδη στην ΕΠΜΑΣ και καλύπτει τα έτη 1902-1908. Στις επιστολές αυτές ο Δημητριάδης ενημερώνει τακτικά τον Ιακωβίδη για την πρόοδο των σπουδών του, τις πρακτικές δυσκολίες της ζωής του στο εξωτερικό, ενώ κάποτε ζητά την παρέμβασή του για την έγκαιρη είσπραξη ή την παράταση της υποτροφίας του. Δεν παραλείπει τέλος να ζητήσει την γνώμη του στέλνοντάς του φωτογραφίες από την πρόσφατη καλλιτεχνική του εργασία. Είναι σ' ένα βαθμό ενδεικτικό του (καλλιτεχνικά) «ανισότιμου» χαρακτήρα της σχέσης μεταξύ των δύο τους, το γεγονός ότι η τακτική αλληλογραφία τους φαίνεται να αραιώνει θεαματικά μετά το 1908, αφετηριακό χρονικό σημείο της επίσημης καταξίωσης του Δημητριάδη, καθώς τότε ο γλύπτης πετυχαίνει και την πρώτη από μια σειρά σημαντικών διακρίσεων που θα ακολουθήσουν μέσα στα επόμενα χρόνια. Βλ. Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis…,* σσ. 118-121. Στο ίδιο παρατίθεται αποσπασματικά και μέρος της αλληλογραφίας τους (Nikoleta Tzani, όπ.π., σσ. 57-135 passim). Ας σημειωθεί τέλος εδώ, ότι στον Ιακωβίδη ο Δημητριάδης φαίνεται να οφείλει τις επαγγελματικές του δοσοληψίες με τα ανάκτορα καθώς είναι χάρις στην μεσολάβηση του ζωγράφου που θα συστηθεί καλλιτεχνικά στην βασιλική οικογένεια αναλαμβάνοντας γύρω στα 1906 να εκτελέσει ένα μετάλλιο με τη μορφή της πριγκίπισσας Ελένης. Επρόκειτο για την πρώτη σημαντική παραγγελία που του ανατέθηκε και μάλιστα σε μια στιγμή σοβαρής οικονομικής δυσπραγίας (Nikoleta Tzani, όπ.π., σσ. 98-99).

[120] Από το ύφος της επιστολής αλλά και από το είδος της πρωτοβουλίας που αναλάμβανε ο Φρυδάς θα πρέπει να συναχθεί ότι τον συνέδεε κάποιας μορφής φιλική σχέση με τον Δημητριάδη. Πιθανόν οι δύο καλλιτέχνες, οι οποίοι ήταν περίπου συνομήλικοι, να σχετίστηκαν φιλικά κατά την διάρκεια των σπουδών τους στο Σχολείο των Τεχνών. Ο Φρυδάς (π.1875-μετά το 1921) φαίνεται ότι σπούδασε στο Σχολείο την περίοδο 1892-1899 και ο Δημητριάδης (1879-1943) την περίοδο 1895-1902. Άρα η φοίτησή τους θα πρέπει να συνέπεσε χρονικά το διάστημα 1895-1899. Προς επίρρωση των παραπάνω, σε συνέντευξή του στον Μήτσο Χατζόπουλο το 1911 και σε σχετική ερώτηση του τελευταίου, ο Φρυδάς κατατάσσει τον Δημητριάδη στο πάνθεον των νεοελλήνων καλλιτεχνών μαζί με τους Γύζη, Χαλεπά και φυσικά τον Νικόλαο Λύτρα. Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Ζέφυρος Φρυδάς», *Αθήναι*, 30 Ιουνίου 1911.

υπολογίσιμης επιρροής ομάδα καλλιτεχνών εντός του ΣΕΚ, η οποία συνειδητοποιώντας τον θεσμικό αποκλεισμό της δεν θα διστάσει, σχεδόν ταυτόχρονα με την επιστολή Φρυδά, να στρέψει δημόσια τον ΣΕΚ εναντίον του προέδρου του Ιακωβίδη με αφορμή το ζήτημα της διάθεσης του κληροδοτήματος Αβέρωφ[121]. Πράγματι στον βαθμό που ο Ιακωβίδης έλεγχε υπό την διπλή του ιδιότητα τους δύο κεντρικούς καλλιτεχνικούς θεσμούς του κράτους, την Πινακοθήκη και τη Σχολή, έλεγχε και τις ούτως ή άλλως εξαιρετικά περιορισμένες δυνατότητες επαγγελματικής πρόσβασης των καλλιτεχνών σε αυτούς και μαζί τους όρους της θεσμικής καταξίωσής τους Ως διευθυντής του Σχολείου των Καλών Τεχνών ο Ιακωβίδης έχει τον τελευταίο λόγο όσον αφορά την επιλογή των διδασκόντων. Και τουλάχιστον μέχρι το 1914 οπότε σύμφωνα με τον νόμο 521/1914 οι καθηγητές του Σχολείου διορίζονται πλέον κατόπιν διαγωνισμού, ο λόγος αυτός είναι δεσμευτικός. Ως έφορος της Πινακοθήκης, χαράσσει την πολιτική αγορών του Ιδρύματος και διαχειρίζεται δωρεές και κληροδοτήματα. Υπό την διπλή του ιδιότητα συμμετέχει με βαρύνουσα ψήφο σε κάθε είδους εισηγητικές επιτροπές είτε αυτές συγκροτούνται για την διάθεση υποτροφιών, είτε για την ανάθεση παραγγελιών, είτε για την διοργάνωση εκθέσεων, αποφαινόμενος περί της καλλιτεχνικής αξίας των συναδέλφων του. Τέλος, ως πρόεδρος του ΣΕΚ κατευθύνει και την συνδικαλιστική τους δράση. Επί της ουσίας δηλαδή ο Ιακωβίδης στα 1911 βρίσκεται πίσω από κάθε βήμα της επαγγελματικής σταδιοδρομίας των ελλήνων καλλιτεχνών εντός του συστήματος των επίσημων καλλιτεχνικών θεσμών[122].

Εκείνο όμως που έχει σημασία εδώ να επισημανθεί πέρα από την αναμφισβήτητη θεσμική κυριαρχία του Ιακωβίδη και τις συνέπειές της ως προς την επαγγελματική απορρόφηση των καλλιτεχνών, είναι οι λόγοι που την είχαν καταστήσει εξαρχής επιτρεπτή και ως ενός σημείου αναγκαία. Και οι λόγοι αυτοί, εκτός βέβαια από τις προσωπικές διασυνδέσεις του Ιακωβίδη με τους κύκλους των Ανακτόρων ή με μια οικονομική-χρηματιστική ολιγαρχία συντηρητικής πολιτικής προέλευσης που υποστήριζε τις επιλογές του, είχαν κυρίως να κάνουν με την ίδια την ανωριμότητα του θεσμικού συστήματος το οποίο σε αυτήν την πρώτη φάση της συγκρότησής του δεν

[121] Σε αυτήν την ομάδα ανήκαν βέβαια ο ήδη δις υποσκελισμένος από τον Ιακωβίδη Γεώργιος Ροϊλός καθώς και ο γλύπτης Θωμάς Θωμόπουλος. Για την επίσημη τοποθέτηση του ΣΕΚ στο ζήτημα της διάθεσης του κληροδοτήματος Αβέρωφ βλ. Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης*…, σσ. 172-175.

[122] Βλ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Ο Γεώργιος Ιακωβίδης και οι καλλιτεχνικοί θεσμοί στην Ελλάδα τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα» στο Κατάλογος έκθεσης, *Γεώργιος Ιακωβίδης*, επιμέλεια: Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 2005, σσ. 70-79 και κυρίως σ. 72.

έχει ακόμα καταφέρει να προσδιορίσει και να αποκρυσταλλώσει τις τυπικές διαδικασίες της λειτουργίας και κυρίως της αναπαραγωγής του με αποτέλεσμα να διαμορφώνεται ως «ενός ανδρός αρχή». Αυτό γίνεται ιδιαιτέρως εμφανές στην περίπτωση της Σχολής και στην απουσία θεσπισμένου πλαισίου ως προς την επιλογή του διδακτικού προσωπικού. Η απουσία αυτή δεν είναι τυχαία αλλά, όπως σημειώθηκε παραπάνω, οφείλεται στην ανάγκη εγκαινίασης αυτού του νέου πλαισίου μόνο υπό τους όρους εκείνους οι οποίοι θα διασφάλιζαν την δυνατότητα του θεσμού να αυτοαναπαράγεται ομαλώ τω τρόπω προς την επιθυμητή κατεύθυνση. Τέτοιοι όροι, την στιγμή της συγκρότησης του θεσμού, δεν μπορούσαν παρά να επιβληθούν αυταρχικά μέσω στοχευμένων διορισμών και απολύσεων.

Είναι για τους ίδιους λόγους θεσμικής ανωριμότητας, που η ηγετική θέση του Ιακωβίδη σε τρεις ταυτοχρόνως νεαρές θεσμικές δομές (ΑΣΚΤ, Πινακοθήκη, ΣΕΚ) μπορούσε στα 1911 να γίνει αντιληπτή ως προβληματική μόνον στο βαθμό που έθιγε τα επαγγελματικά συμφέροντα των καλλιτεχνών και λιγότερο (ή καθόλου) στην βάση μιας δυσλειτουργικής συνταύτισης θεσμικών ρόλων –ενίοτε ανταγωνιστικών– σε ένα και το αυτό πρόσωπο, δύσκολα ανεκτής στο πλαίσιο ώριμων αστικών θεσμών. Το κληροδότημα Αβέρωφ για το οποίο έριζαν Πινακοθήκη, Πολυτεχνείο και επαγγελματίες καλλιτέχνες ήταν ακριβώς μια τέτοια περίπτωση σύγκρουσης θεσμικών συμφερόντων από την δίνη της οποίας ο Ιακωβίδης δεν θα μπορούσε να είχε βγει αλώβητος. Η επιλογή του την δεδομένη στιγμή να προτάξει το θεσμικό συμφέρον της Πινακοθήκης έναντι αυτού της Σχολής η οποία λόγω των δεσμών της με το Πολυτεχνείο είχε νόμιμες αξιώσεις ως προς την διάθεση του κληροδοτήματος αλλά και έναντι των επαγγελματικών συμφερόντων των καλλιτεχνών τα οποία όφειλε να προασπιστεί ως πρόεδρος του ΣΕΚ, καταδεικνύει και τα όρια συμβιβασμού αυτών των διακριτών θεσμικών ρόλων από ένα και το αυτό πρόσωπο το οποίο βρίσκεται ταυτοχρόνως επικεφαλής τριών διακριτών θεσμών. Τέλος, επίσης για λόγους καθυστέρησης που συνδέονται με την απουσία αξιόλογης και πλούσιας παράδοσης, αυτήν την φορά καλλιτεχνικής, η κριτική στην θεσμική εμπλοκή του Ιακωβίδη, κριτική που αργότερα (μέσα στην δεκαετία του ‘20) θα διατυπωθεί και με όρους καλλιτεχνικής διαφωνίας[123], στα 1911 εκφράζεται ακόμα στην πιο ξεκάθαρη και «ανόθευτη» μορφή της ως κριτική αμιγώς «συμφεροντολογικού» περιεχομένου. Σε μια περίοδο που οι

[123] Για το ζήτημα αυτό βλ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Ο Γεώργιος Ιακωβίδης και οι καλλιτεχνικοί θεσμοί…», όπ.π., σσ. 70-79.

αισθητικές αντιπαραθέσεις δεν έχουν ακόμα δομηθεί και που οι καλλιτεχνικοί θεσμοί παραμένουν αρκετά ανώριμοι για να τις εκφράσουν, ο ανταγωνισμός εντός των τελευταίων μοιάζει να υπαγορεύεται από στενά επαγγελματικές διεκδικήσεις.

Δεν είναι σαφές το κατά πόσο η επιστολή Φρυδά επηρέασε την τελική απόφαση του Δημητριάδη. Είναι πάντως βέβαιο ότι δύσκολα ο τριανταδιάχρονος το 1911 Δημητριάδης θα παραιτούνταν από τις ευοίωνες προοπτικές μιας υποσχόμενης καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας σε Παρίσι και Λονδίνο για να επιστρέψει σε μια περιθωριακή καλλιτεχνική σκηνή εξαιρετικά περιορισμένου βεληνεκούς με αντάλλαγμα μια χαμηλά αμειβόμενη θέση καθηγητή στο «αναπτυσσόμενο» Σχολείο των Καλών Τεχνών. Έτσι με επιστολή του[124] προς τον Ιακωβίδη περίπου ενάμιση μήνα αργότερα, θα απορρίψει ευγενικά την πρόταση του διευθυντή της Σχολής αιτιολογώντας την άρνησή του με το σκεπτικό ότι η θυσία της διεθνούς σταδιοδρομίας του που του ζητούσε ο Ιακωβίδης θα είχε νόημα για την Σχολή μόνον εφόσον ο ίδιος είχε προηγουμένως καταφέρει να εξελιχθεί καλλιτεχνικά εκπληρώνοντας τους προσωπικούς του στόχους. Η απορριπτική απάντηση του Δημητριάδη το 1911 ήταν ως ενός σημείου ενδεικτική και των πραγματικών δυνατοτήτων εξεύρεσης διεθνώς καταξιωμένων Ελλήνων καλλιτεχνών προς στελέχωση της Σχολής. Αυτές οι εξαιρετικά περιορισμένες δυνατότητες έρχονταν να ματαιώσουν στην πράξη τα φιλόδοξα σχέδια του Ιακωβίδη όπως αυτά είχαν εκφραστεί στην εισηγητική έκθεση του 1900.

1.6. Το υπόμνημα του Γεώργιου Μπονάνου: ένα αίτημα για εκδημοκρατισμό των καλλιτεχνικών θεσμών

Με την θεσμική δράση του Ιακωβίδη να τείνει να εξελιχθεί σε αθέμιτη πολιτική προσωπικής κατίσχυσης χωρίς να εξισορροπείται από δραστικές αναδιοργανωτικές τομές «κοινής ωφέλειας», η ανάγκη θεμελίωσης του συστήματος των καλλιτεχνικών θεσμών σε πιο δημοκρατικές βάσεις μοιάζει ν' αρχίζει να συνειδητοποιείται μεταξύ των καλλιτεχνών ως προϋπόθεση όχι μόνον της επαγγελματικής τους επιβίωσης μα και της διάχυσης –δηλαδή της κοινωνικοποίησης– της τέχνης τους. Μια τέτοια ολοκληρωμένη πρόταση για τον εκδημοκρατισμό των καλλιτεχνικών θεσμών την βρίσκουμε στα 1911 να διατυπώνεται σ' ένα κείμενο συνταγμένο από τον Γεώργιο

[124] Χειρόγραφη επιστολή του Κ. Δημητριάδη προς τον Γ. Ιακωβίδη (Λονδίνο, 11 Απριλίου 1911), Αρχείο Γ. Ιακωβίδη, ΕΠΜΑΣ.

Μπονάνο ο οποίος τον Απρίλιο εκείνης της χρονιάς ανέλαβε την θέση του καθηγητή της γλυπτικής που είχε απορρίψει ο Δημητριάδης[125].

Λίγες μόλις ημέρες μετά τον διορισμό του, ο Μπονάνος θα υποβάλει στο Υπουργείο ένα υπόμνημα το οποίο είχε φροντίσει να εκτυπώσει σε ευάριθμα αντίτυπα[126] και στο οποίο εξέθετε τις προτάσεις του για την βελτίωση των καλλιτεχνικών σπουδών αλλά και της κατάστασης των καλών τεχνών εν γένει[127]. Όσον αφορά το Σχολείο, ο Μπονάνος εισηγούνταν κατ' αρχάς την δημιουργία μιας σειράς υλικοτεχνικών υποδομών απαραίτητων για την διδασκαλία της τέχνης και ειδικά της γλυπτικής. Συγκεκριμένα, την διαμόρφωση νέων χώρων με σωστό φωτισμό κατά μήκος της βόρειας πτέρυγας του Πολυτεχνείου, προορισμένων να λειτουργήσουν ως εργαστήρια των σπουδαστών ζωγραφικής και γλυπτικής, την οργάνωση ενός κατάλληλα εξοπλισμένου εργαστηρίου μαρμαρογλυπτικής για τους σπουδαστές της γλυπτικής και τέλος, την συγκρότηση ενός μουσείου εκμαγείων εφοδιασμένου με αντίγραφα έργων «*της καλής εποχής*» προερχόμενων από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας καθώς και από τα μεγάλα μουσεία της Ρώμης, της Φλωρεντίας και του Παρισιού.

Εκτός των παραπάνω, ο Μπονάνος θα προτείνει την εισαγωγή της πραγματείας του ζωγράφου Εμμανουήλ Κουμέλη «Περί οπτικής και σκιάς» ως βασικού συγγράμματος για την εκμάθηση του σχεδίου καθώς επίσης και την μετάφραση κριτικών μελετών Γάλλων και Γερμανών συγγραφέων και την δωρεάν διανομή τους στους σπουδαστές[128]. Αναθεώρησης έχριζε όμως και το προσφάτως νομοθετημένο καθεστώς διεύθυνσης της Σχολής, το οποίο έπρεπε κατά την γνώμη του να αντικατασταθεί από ένα σύστημα αιρετής από τον Σύλλογο διεύθυνσης με θητεία ενός έτους και

---

[125] Θεοδώρα Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος (1863-1940). Η ζωή και το έργο του*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1992, σ. 23.

[126] Η πληροφορία προέρχεται από σχετικό δημοσίευμα. Ανμ., «Προς Αλεξανδρήν επιστολής Μπονάνου το ανάγνωσμα», *Εστία*, 16 Μαΐου 1911.

[127] «Υπόμνημα δια τας ανάγκας της Σχολής των Καλών Τεχνών» (Αθήνα, 7 Μαΐου 1911). Το κείμενο του υπομνήματος δημοσιεύεται αυτούσιο στο Θεοδώρα Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος*…, σσ. 461-462.

[128] Για τα εγχειρίδια που χρησιμοποιούσαν οι καθηγητές του Σχολείου τον 19ο αιώνα και τα οποία στην πλειοψηφία τους αποτελούσαν μεταφράσεις ή συμπιλήματα ξένων συγγραμμάτων βλ. Ελένη Καλαφάτη (επιμ.), *«Βιβλιοθήκη των αναγκαιούντων βιβλίων και ομολογουμένως καλλίστων εφημερίδων»: οι παλαιές συλλογές της βιβλιοθήκης του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου*, Αθήνα, ΕΜΠ – Εκκρεμές, 1995, σσ. 29-32 και Ελένη Καλαφάτη (επιμ.), *Το Πολυτεχνείον ευγνωμονούν. Ευεργέτες και δωρητές του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου 1837-2000*, Αθήνα, ΕΜΠ, 2007, σσ. 171-183. Ειδικά για τα εγχειρίδια στα οποία βάσισαν την διδασκαλία της Ιστορίας της τέχνης οι Γρηγόριος Παπαδόπουλος και Στυλιανός Κωνσταντινίδης τον 19ο αιώνα βλ. Ελεονώρα Βρατσκίδου, «Αρχαιολογία και Ιστορία της Τέχνης…», Μέρη Ι και ΙΙ, όπ.π.

εναλλασσόμενης εκ περιτροπής μεταξύ ζωγράφων και γλυπτών καθηγητών. Υπογραμμίζοντας το πρόβλημα της αδυναμίας των αποφοίτων της Σχολής να ενταχθούν παραγωγικά στην κοινωνία, ο Μπονάνος ζητούσε από το Υπουργείο τόσο το κληροδότημα Αβέρωφ όσο και οι τόκοι που απέφερε ετησίως το κληροδότημα Μαρίνου Κοργιαλένιου –κεφάλαια που ο Ιακωβίδης είχε δεσμεύσει για την ανέγερση του μεγάρου της Πινακοθήκης– να διατεθούν για την αγορά έργων σύγχρονων Ελλήνων καλλιτεχνών. Η αξιοποίηση των παραπάνω πόρων υπέρ των επαγγελματιών καλλιτεχνών σε συνδυασμό με την αύξηση της κρατικής επιχορήγησης για τις καλές τέχνες ήταν ικανές συνθήκες για να εγγυηθούν την άνθιση της εγχώριας καλλιτεχνικής κίνησης πολύ περισσότερο απ' ό,τι η κοστοβόρα συγκρότηση ενός καλλιτεχνικού μουσείου προορισμένου να φιλοξενεί ιστορικές συλλογές ευρωπαϊκής τέχνης.

Στην ίδια λογική της τόνωσης της καλλιτεχνικής αγοράς ο Μπονάνος πρότεινε επίσης την διοργάνωση ετήσιων διαγωνισμών ανοιχτών σε όλους τους καλλιτέχνες μέσω των οποίων θα επιλέγονταν και θα αγοράζονταν από το κράτος έργα Ελλήνων καλλιτεχνών της εποχής για την διακόσμηση των δημόσιων χώρων. Μια τέτοια επιλογή όχι μόνο θα εκδημοκράτιζε τον θεσμικό μηχανισμό ανοίγοντάς τον στην ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά και θα ενέτασσε την τέχνη στην σφαίρα του δημόσιου βίου αποδίδοντας της μια σαφή κοινωνική λειτουργία αντί να την περιφρουρεί ως ανεκτίμητο ιστορικό αντικείμενο εντός ενός αποστειρωμένου μουσειακού περιβάλλοντος[129]. Είναι προφανές εδώ ότι νεοδιόριστος καθηγητής του Σχολείου ήταν απολύτως εναντίον ενός θεσμικού συστήματος με κεντρικό του πυλώνα μια ισχυρή Πινακοθήκη την οποία δεν αναγνώριζε ούτε ως μουσειακό φορέα καλλιτεχνικής διαπαιδαγώγησης του κοινού παρά μόνον ως παρασιτικό θεσμό χωρίς ουσιαστική κοινωνική σκοπιμότητα.

Το παραπάνω υπόμνημα ο Μπονάνος θα το θέσει υπόψιν του Ιακωβίδη, απευθύνοντάς του συγχρόνως μια επιστολή με την οποία συμπλήρωνε τις σκέψεις του σχετικά με την αναδιοργάνωση του Σχολείου και τον καλούσε να αντιμετωπίσει άμεσα τις χρόνιες παθογένειες που μάστιζαν την καλλιτεχνική εκπαίδευση αναλαμβάνοντας

[129] «*Τότε πλέον το λάδωμα της μη υφισταμένης Πινακοθήκης θα εκλείψη και θα καλώμεν πάντας τους καλλιτέχνας εις ετησίους διαγωνισμούς, καταρτίζοντας έργα προς διάκοσμον των πλατειών, κήπων και δημοσίων κτιρίων. Ταύτα έσονται πλέον δι' ημάς αι Γλυπτοθήκαι, αι Πινακοθήκαι, ως και αι Εκκλησίαι, αίτινες έχουν τόσον παροραθή, ενώ οι τοίχοι των έπρεπε να έχωσιν εζωγραφισμένα εις παραστάσεις τα ρηθέντα υπό του Σωτήρος ημών. Τότε η αξία του Γκύζη, του Λεμπέση, του Λύτρα, του Φιλιππότου, του Βιτσάρη, του Χαλεπά κτλ. θα είναι, λέγω, δι' ημάς ο θούριος ύμνος της αναγεννωμένης Πατρίδος*». Θεοδώρα Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος*…, σ. 462.

τις ευθύνες που του αναλογούσαν[130]. Ως αιτίες αυτών των παθογενειών ο Μπονάνος αναγνώριζε την πλημμελή προπαρασκευή των μαθητών της Σχολής στο σχέδιο καθώς και την απουσία συντονισμού ως προς το διδακτικό έργο ανάμεσα στο υπεράριθμο και δυσανάλογα κατανεμημένο ως προς τις ειδικότητες καθηγητικό προσωπικό της. Το 1911 το καλλιτεχνικό διδακτικό προσωπικό του Σχολείου αριθμούσε έξι ζωγράφους (Γεώργιος Ιακωβίδης, Γεώργιος Ροϊλός, Σπυρίδων Βικάτος, Βικέντιος Μποκατσιάμπης, Αλέξανδρος Καλλούδης, Δημήτριος Γερανιώτης), έναν καθηγητή χαρακτικής (Νικόλαος Φέρμπος) και μόλις έναν γλύπτη. Προκειμένου να αντιμετωπιστεί η ημιμάθεια του σχεδίου, ο Μπονάνος πρότεινε την αντικατάσταση των ισχυόντων προπαρασκευαστικών προγραμμάτων από έναν υποχρεωτικό τριετή προπαρασκευαστικό κύκλο σπουδών, κοινό για όλους τους μαθητές του Σχολείου ανεξαρτήτως της κατεύθυνσης των μετέπειτα σπουδών τους, ο οποίος θα περιλάμβανε την διδασκαλία της Κοσμηματογραφίας, της Προοπτικής, των βασικών αρχιτεκτονικών ρυθμών καθώς και της Σκιαγραφίας[131]. Η υποχρέωση του Σχολείου, κατά τη γνώμη του Μπονάνου, δεν ήταν να λειτουργεί απλώς ως φυτώριο ταλέντων αλλά να εφοδιάζει τους αποφοίτους του, ακόμα και τους πιο αδύναμους καλλιτεχνικά μεταξύ αυτών, με εκείνες τις θεμελιώδεις καλλιτεχνικές γνώσεις που συνίσταντο στον σωστό χειρισμό του σχεδίου και χωρίς τις οποίες καμία περεταίρω εξειδίκευση των σπουδών δεν νοούνταν. Όσο για τους περισσότερο ταλαντούχους σπουδαστές, η διεύθυνση της Σχολής όφειλε να μεριμνήσει σοβαρά για το επαγγελματικό τους μέλλον «*και τούτο εκ των ασκόπως σπαταλωμένων χρημάτων ως και εκ των χρημάτων των αειμνήστων ευεργετών*».

Θα πρέπει νομίζω να αντιμετωπίσουμε αυτήν την επιμονή του Μπονάνου σε ένα πρόγραμμα σπουδών με έμφαση στο σχέδιο από την σκοπιά ενός προβληματισμού σε σχέση με την επαγγελματική επιβίωση των καλλιτεχνών, προβληματισμός ο οποίος διέπει συνολικά τις εισηγήσεις του. Το σχέδιο ως ελάχιστο εχέγγυο στοιχειώδους καλλιτεχνικής επάρκειας και ως λιγότερο εξαρτώμενο από τις σπάνιες προϋποθέσεις

[130] Επιστολή του Γ. Μπονάνου προς τον Γ. Ιακωβίδη (Αθήνα, 30 Μαΐου 1911). Το κείμενο της επιστολής δημοσιεύεται στο Θεοδώρα Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος*…, σσ. 463-465.

[131] Θυμίζω εδώ ότι το διάταγμα του 1910 είχε συστήσει δύο προγράμματα προπαρασκευής των σπουδαστών: ένα διετές που απευθυνόταν σε σπουδαστές Ζωγραφικής και περιλάμβανε την διδασκαλία της Προτομογραφίας και της Αγαλματογραφίας και ένα τριετές που απευθυνόταν σε σπουδαστές Γλυπτικής και στο οποίο επιπλέον της Προτομογραφίας και Αγαλματογραφίας διδάσκονταν η πλάση κοσμημάτων καθώς και η πλάση αγαλμάτων (ημιγλύφων και ολογλύφων) με βάση ολόγλυφα πρότυπα. Κεφάλαιον Β΄ «Ειδικαί Σχολαί – Μαθήματα», Άρθρα 6 και 7, Βασιλικό Διάταγμα *Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ νόμου «Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών»*, Ε.τ.Κ., φ. 272 (τχ. Α΄), 27 Αυγούστου 1910.

ύπαρξης ενός έμφυτου ταλέντου, μπορούσε τουλάχιστον να εξασφαλίσει ακόμα και σ' εκείνο το υψηλό ποσοστό σπουδαστών που δεν θα κατάφερνε τελικά να φτάσει μέχρι το όγδοο έτος φοίτησης, την πρόσβασή του σε μια αγορά εργασίας που συνδεόταν με την βιοτεχνία, τις εφαρμοσμένες τέχνες και την μέση εκπαίδευση. Η ίδια λογική ενός θεσμικού εκδημοκρατισμού είναι και εδώ παρούσα υπαγορεύοντας μια νέα διάρθρωση των σπουδών σε ρεαλιστικότερη βάση, τέτοια που να απαντά στις έστω στοιχειώδεις ανάγκες της αγοράς και να δημιουργεί ίσες εκπαιδευτικές και επαγγελματικές ευκαιρίες για όλους τους σπουδαστές, από τους πιο αδύναμους έως τα ταλέντα.

Ο Μπονάνος έκλεινε την επιστολή του με μια καθηκοντολογική παραίνεση προς τον διευθυντή της Σχολής αδιαφορώντας εντελώς για τις συμβάσεις της υπαλληλικής ιεραρχίας. Αφού τον προειδοποιούσε για την πρόθεση του να παραιτηθεί εφόσον δεν του εξασφαλίζονταν οι όροι να προσφέρει τις υπηρεσίες του με τον τρόπο που ο ίδιος έκρινε ορθό, καλούσε και τον Ιακωβίδη να ακολουθήσει το παράδειγμά του στην περίπτωση που δεν κατάφερνε να εκπληρώσει την αποστολή του ως διευθυντής της αυτόνομης Σχολής, επαναφέροντας μάλιστα το Ίδρυμα στο πρότερο καθεστώς της διοικητικής εξάρτησής του από το Πολυτεχνείο. Η παρέμβαση του Μπονάνου ήταν στην ουσία της μια σαφής κριτική κατά των χειρισμών του Ιακωβίδη η οποία εδώ αρθρώνεται ως καλοπροαίρετη συμβουλευτική εισήγηση «*δια τας ανάγκας της Σχολής των Καλών Τεχνών*». Βάζοντας επείγον ζήτημα αναθεώρησης ενός πλαισίου λειτουργίας το οποίο μετά βίας είχε προλάβει να συμπληρώσει έναν χρόνο ισχύος, ο Μπονάνος αμφισβητούσε ανοιχτά τον εκπαιδευτικό προσανατολισμό της αναδιοργάνωσης του 1910 αλλά και την ίδια την βούληση του Ιακωβίδη να προβεί σ' εκείνες τις δραστικές εξυγιαντικές μεταρρυθμίσεις που είχε ανάγκη η Σχολή για να μπορέσει να λειτουργήσει εύρυθμα υπό όρους αυτονομίας.

Πέρα όμως από τις έμμεσες βολές εναντίον του Ιακωβίδη που απέληγαν σε μία εύσχημα διατυπωμένη νύξη περί παραίτησης, εκείνο στο οποίο αξίζει κυρίως να σταθεί κανείς είναι το ζήτημα του εκδημοκρατισμού των καλλιτεχνικών θεσμών το οποίο διέπει όλες σχεδόν τις εισηγήσεις του Μπονάνου καθιστώντας το υπόμνημά του κάτι περισσότερο από μια «δίκη προθέσεων» εναντίον του προσώπου του Ιακωβίδη. Η καθιέρωση μιας αιρετής διεύθυνσης εκλεγμένης από τον Σύλλογο και δίκαια μοιρασμένης μεταξύ ζωγράφων και γλυπτών, η σύνδεση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης με την αγορά εργασίας και η προσαρμογή της στις δυνατότητες όλων των σπουδαστών ανεξαρτήτως προϋποθέσεων ταλέντου, η διοχέτευση των

κληροδοτημάτων και των κρατικών επιχορηγήσεων απευθείας στην τάξη των επαγγελματιών καλλιτεχνών, η θέσπιση καλλιτεχνικών διαγωνισμών ανοιχτών σε όλους τους καλλιτέχνες και τέλος, η θέση σύμφωνα με την οποία η Πινακοθήκη θα έπρεπε να αποδυναμωθεί οικονομικά και θεσμικά χάριν μιας «ζώσας» τέχνης των δημόσιων χώρων, ήταν όλες τους προτάσεις που απέβλεπαν στον εκδημοκρατισμό του συστήματος των καλλιτεχνικών θεσμών τόσο από την σκοπιά της προσβασιμότητας των καλλιτεχνών σε αυτό όσο και από την σκοπιά της κοινωνικοποίησης της τέχνης.

Το υπόμνημα του Μπονάνου φαίνεται πως έπεσε στο κενό χωρίς να ταράξει την επανάπαυση του Υπουργείου αλλά ούτε και την ησυχία της διεύθυνσης. Ο δε Τύπος θα το αντιμετωπίσει ως μία μάλλον γραφική και ανάξια λόγου εκδήλωση επαγγελματικής ευσυνειδησίας εκ μέρους του νεοδιορισμένου καθηγητή[132], γεγονός που καταδεικνύει αφενός το όριο της δημόσιας κριτικής, είτε ευθείας είτε πιο έμμεσης, που μπορούσε να ασκηθεί το 1911 στο πρόσωπο του Ιακωβίδη και αφετέρου την αντίσταση του ίδιου του θεσμικού συστήματος στο ενδεχόμενο ενός εκδημοκρατισμού του. Ο ίδιος ο Μπονάνος, υλοποιώντας την δέσμευσή του να παραιτηθεί σε περίπτωση μη ικανοποίησης των όρων του, δεν θα παρουσιαστεί στην θέση του κατά την έναρξη του επόμενου ακαδημαϊκού έτους κι έτσι τον Ιανουάριο του 1912 θα απολυθεί και επίσημα πλέον για να τον αντικαταστήσει ο Θωμάς Θωμόπουλος[133].

1.7. Η αναδιοργάνωση της Σχολής στο επίκεντρο ενός ανοιχτού καλλιτεχνικού διαλόγου και ένα δίλημμα επαγγελματικής φύσεως: Υψηλή τέχνη ή «υψηλή» βιοτεχνία;

Μέσα στην ματαιότητά του, το υπόμνημα του Μπονάνου εξέφραζε ως ενός σημείου έναν γενικό προβληματισμό μεταξύ των καλλιτεχνών σε σχέση με τις αναδιοργανωτικές επιλογές του Ιακωβίδη. Οι εγγενείς αδυναμίες αυτής της προσωρινής νομοθεσίας που είχε περιοριστεί στο να εναποθέσει την τύχη της αναδιοργάνωσης στα χέρια ενός παντοδύναμου διευθυντή δεν είχαν περάσει απαρατήρητες, ανοίγοντας έναν χρόνο μετά την δημοσίευσή της μια σειρά από

[132] Ανμ., «Προς Αλεξανδρήν επιστολής Μπονάνου το ανάγνωσμα», *Εστία*, 16 Μαΐου 1911, και Ανμ., «Η έδρα της Γλυπτικής», *Εστία*, 24 Μαΐου 1911.

[133] Ο Μπίρης αναφέρει ως αιτία της παραίτησης του Μπονάνου την διαφωνία του με την κριτική επιτροπή των καθηγητών της Σχολής κατά τις κρίσεις των διαγωνισμών γλυπτικής του 1911 (Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου…*, σ. 454). Για το ζήτημα της παραίτησης Μπονάνου βλ. επίσης Θεοδώρα Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος…*, σσ. 23-25 όπου αναφέρεται ότι η έδρα γλυπτικής προσφέρθηκε για δεύτερη φορά από τον Ιακωβίδη στον Μπονάνο το 1913. Και αυτή τη φορά όμως, σύμφωνα με την αφήγηση του ίδιου του γλύπτη, ο διορισμός του θα καταλήξει σε παραίτηση.

ζητήματα. Μεταξύ αυτών ακόμα και το έως τότε εκλαμβανόμενο ως «λήξαν» ζήτημα της αυτονομίας της Σχολής στο οποίο μέχρι το 1910 έμοιαζε να συναινούν άπαντες. Μια δημοσιογραφική έρευνα του Μήτσου Χατζόπουλου (Μποέμ) για λογαριασμό της εφημερίδας *Αθήναι* γύρω από τα τρέχοντα πολιτιστικά ζητήματα[134] ερχόταν να χαρτογραφήσει το τοπίο αυτών των καλλιτεχνικών προβληματισμών, δίνοντας στα 1911 την ευκαιρία στον ίδιο τον Ιακωβίδη αλλά και σε μια ομάδα καλλιτεχνών – μεταξύ των οποίων και καθηγητές της Σχολής– να τοποθετηθούν δημόσια σε σχέση με την πρόσφατη νομοθεσία του 1910 αλλά και να καταθέσουν τις συγκεκριμένες προτάσεις τους για την αναδιοργάνωση της Σχολής. Φυσικά ο κύκλος της συζήτησης περί των εικαστικών άνοιγε με την συνέντευξη του πάπα των καλλιτεχνικών θεσμών Ιακωβίδη για να ακολουθήσουν με σειρά δημοσίευσης οι συνεντεύξεις δεκατεσσάρων ακόμα καλλιτεχνών, του Γεωργίου Χατζόπουλου, Θωμά Θωμόπουλου, Βασίλειου Χατζή, Ευάγγελου Ιωαννίδη, Σπύρου Βικάτου, Ζέφυρου Φρυδά, Νίκου Οθωναίου, Δημητρίου Γερανιώτη, Παύλου Μαθιόπουλου, Γεωργίου Μπονάνου, Οδυσσέα Φωκά, Σταματίου Παρλιάρου, Γεωργίου Ροϊλού και Νικολάου Ανδρούτσου.

Στις 20 Ιουνίου 1911 ο Ιακωβίδης ερωτώμενος για την Σχολή των Καλών Τεχνών παρουσίαζε τον αποχωρισμό της από το Πολυτεχνείο ως το πρώτο αποφασιστικό βήμα στην προσπάθεια αναδιοργάνωσής της και προανήγγειλε την ψήφιση συμπληρωματικών νομοσχεδίων δια των οποίων θα ρυθμιζόταν το ζέον για την καλλιτεχνική κοινότητα ζήτημα της εκλογής του διδακτικού προσωπικού αλλά και θα οριστικοποιούνταν το πρόγραμμα σπουδών μέσω της προσθήκης και νέων μαθημάτων. Γι' αυτό το τελευταίο ο Ιακωβίδης θεωρούσε ότι ως είχε, πληρούσε ήδη τις ευρωπαϊκές προδιαγραφές έτσι ώστε να μην κρίνεται σκόπιμος παρά ένας μικρός εμπλουτισμός του[135]. Τέλος, ο διευθυντής της Σχολής ανακοίνωνε την ανέγερση νέων κτιριακών

[134] Η έρευνα του Χατζόπουλου εκτεινόταν από την νεοελληνική λογοτεχνία και τα εικαστικά έως το νεοελληνικό θέατρο και σ' αυτήν είχαν λάβει μέρος οι περισσότεροι από τους πρώτης γραμμής εκπροσώπους της σύγχρονης ελληνικής πολιτιστικής παραγωγής.

[135] «*Από έτους σχεδόν, ως γνωστόν, εχωρίσθη ευτυχώς διά νόμου η Σχολή αύτη από την σχολήν των Βιομηχάνων τεχνών, της οποίας εθεωρείτο μέχρι τούδε ως παράρτημα. Το μέτρον αυτό είνε το πρώτον βήμα. Όπως διηυθύνετο πριν, δεν ήτο δυνατόν να προαχθή, διότι οι κατά καιρούς διευθυνταί κάθε άλλο ήσαν παρά καλλιτέχναι. Δυστυχώς όμως αν και παρήλθε μέχρι τούδε έτος, δεν υπεβλήθησαν ακόμη τα συμπληρωματικά νομοσχέδια περί αναδιοργανώσεως του σχολείου. Δια του νέου νόμου, καθ' ην περίπτωσιν ψηφισθή, θα είνε δυνατόν να γίνεται καλλιτέρα εκλογήν του διδακτικού προσωπικού, θα τεθούν εις ενεργείαν μαθήματα τα οποία προς το παρόν διδάσκονται ατελώς, θα προστεθούν δε και άλλα χρήσιμα τοιαύτα. […] Εγώ φρονώ ότι τα μαθήματα, τα οποία διδάσκονται οι μαθηταί τώρα, είνε όπως διδάσκονται και εις την Ευρώπην, και ότι η προσθήκη των ανωτέρω μαθημάτων που ανέφερα και η συμπλήρωσις των κτιρίων θα επιτρέψη να διδάσκωνται οι μαθηταί τελειότερον και ανετώτερον*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ιακωβίδης», *Αθήναι*, 20 Ιουνίου 1911. Πιθανόν εδώ ο Ιακωβίδης να έχει υπόψιν του τα θεωρητικά μαθήματα της Γενικής Ιστορίας και της

εγκαταστάσεων προς στέγαση των εργαστηρίων, τα σχέδια των οποίων δεσμευόταν να υποβάλλει στην διαχειριστική επιτροπή του κληροδοτήματος Αβέρωφ προς έγκριση του σχετικού κονδυλίου στο αμέσως προσεχές διάστημα. Όσο για τις περί τεχνοτροπιών απόψεις του, αυτές ανέδυαν εκ πρώτης όψεως έναν «φιλελευθερισμό» κάπως αναπάντεχο δεδομένης της ακαδημαϊκής του συγκρότησης.

Επιδιώκοντας να εμφανιστεί ως οπαδός μιας μέσης οδού στην τέχνη, ο Ιακωβίδης χωρίς να είναι προκαταβολικά αντίθετος με εκφραστικές απόπειρες νεωτερικού ύφους τις θεωρούσε συνήθως σύμπτωμα μιας μάλλον επιπόλαιας νεανικής παρόρμησης προς το καινούριο. Ωστόσο χωρίς να αρνείται την αξία ορισμένων ανάλογων προσπαθειών, θεωρούσε ότι αυτές έπρεπε σε κάθε περίπτωση, προκειμένου να διασώζουν την καλλιτεχνική τους ποιότητα, να εκκινούν από την αφομοίωση του κλασσικού παραδείγματος και να ενσωματώνουν την διδαχή του. Σε αυτή την λογική ο Ιακωβίδης υποστήριζε ότι η καλλιτεχνική εκπαίδευση έπρεπε να θεμελιώνεται στην σπουδή των κλασσικών προτύπων έτσι ώστε, καλλιεργώντας την εκτελεστική του δεξιότητα, ο καλλιτέχνης να μπορεί να προχωρά με σταθερά βήματα στην διαμόρφωση ενός προσωπικού ύφους, όποιο κι αν είναι αυτό[136]. Και κλείνοντας την τοποθέτησή του περί τεχνοτροπιών, κατέληγε με μία γενικόλογη ταυτολογία η οποία παραγνώριζε πλήρως την ιδέα της νεωτερικής τέχνης ως άρνησης του ακαδημαϊκού παραδείγματος: «*Προκειμένου περί των τεχνοτροπιών είμαι της γνώμης, ότι αύται δεν έχουν καμμίαν σημασίαν. Έκαστος δύναται να εργάζεται όπως θέλη, αρκεί το αποτέλεσμα να είνε καλόν*»[137]. Αυτές οι μετριοπαθείς θέσεις περί τεχνοτροπιών, όπως εκφράζονται εδώ, έβρισκαν το εκπαιδευτικό τους ισοδύναμο στα τρία νέα μαθήματα (Σύνθεση, Ελαιογραφία εν υπαίθρω, Γυμνό νυκτός) που είχε εισαγάγει το διάταγμα του 1910[138] και στα οποία ο Ιακωβίδης επιφύλασσε περεταίρω αναβάθμιση του ρόλου τους. Η ίδια

Ιστορίας της Ελλάδας που προέβλεπε το σχέδιο οργανισμού του 1900 και τα οποία τελικά δεν ενσωματώθηκαν στο πρόγραμμα σπουδών.

[136] «*Οπως εις την φιλολογίαν ίδιον και εις την τέχνην οι νεώτεροι καλλιτέχναι αναζητούν να εκφρασθούν κατά τρόπον καινοφανή, ν' αποφύγουν δηλαδή την επανάληψιν των παλαιών κλασσικών προτύπων. Στηρίζονται μεν εις αυτά, χωρίς να το θέλουν διότι τα ευρίσκουν τέλεια, αλλά αισθάνονται παρόρμησιν να δημιουργήσουν κάτι νέον. Ολίγοι όμως το επιτυγχάνουν, οι πλείστοι εξ αυτών εξωκύλλουν εις εξωφρενισμούς. Κατά την ιδέαν μου η μέση οδός είνε η καλλιτέρα. Οι καλλιτέχναι, νομίζω όσοι θέλουν να παράγουν κάτι τέλειον, οφείλουν να μελετούν πρώτον τα κλασσικά έργα και κατόπιν αφού αποκτήσουν τας απαιτουμένας γνώσεις και την δύναμιν της εκτελέσεως, να προσπαθήσουν να δημιουργήσουν ιδικήν των τέχνην*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ιακωβίδης», όπ.π.

[137] Αυτός ο διπλωματικός ελιγμός υπαγορευόταν οπωσδήποτε εν μέρει από την θέση του Ιακωβίδη ως νεοεκλεγμένου προέδρου του ΣΕΚ η οποία τον ανάγκαζε να εκφράζεται ως εκπρόσωπος μιας αισθητικά πολυσυλλεκτικής συλλογικότητας.

[138] Βλ. τις σχετικές ενότητες που προηγήθηκαν στις σσ. 55-65.

αμήχανη ταλάντευση ανάμεσα στο αλάνθαστο του κλασσικού παραδείγματος και στην ανάγκη να παραχωρηθεί εκπαιδευτικό έδαφος στην καλλιτεχνική ατομικότητα υπάρχει στο νέο πρόγραμμα σπουδών επιβεβαιώνοντας και τον εκσυγχρονιστικό χαρακτήρα των αναδιοργανωτικών του προθέσεων.

Σε συνέχεια της συνέντευξης Ιακωβίδη, ακολουθούσε δύο ημέρες αργότερα αυτή του στενού του συνεργάτη και επιμελητή των συλλογών της Εθνικής Πινακοθήκης Γεωργίου Χατζόπουλου ο οποίος εξέφραζε την απόλυτη εμπιστοσύνη του στις ευεργετικές μεταβολές που επρόκειτο να φέρουν τα επικείμενα νομοσχέδια Ιακωβίδη στην καλλιτεχνική εκπαίδευση, χωρίς να παραλείπει να υπογραμμίσει ότι ο αποχωρισμός της Σχολής από το Πολυτεχνείο ήταν προϊόν δικής του έμπνευσης και πρωτοβουλίας[139]. Καταλυτική όμως για την ανάπτυξη της ελληνικής τέχνης, ο Χατζόπουλος θεωρούσε την διδασκαλία της τοπιογραφίας στο ύπαιθρο, η οποία είχε ήδη εισαχθεί στο πρόγραμμα σπουδών με τον νόμο του 1910 και επρόκειτο μέσω του νέου νομοσχεδίου να αναβαθμιστεί ως αυτόνομο μάθημα ειδικής βαρύτητας.

Στη βάση ενός κλιματολογικού επιχειρήματος σύμφωνα με το οποίο το κλίμα και το φυσικό περιβάλλον της Ελλάδας ενδείκνυνται για την προνομιακή καλλιέργεια αυτού του είδους της ζωγραφικής, ο Χατζόπουλος διέβλεπε να ανοίγεται στην υπαίθρια ζωγραφική πεδίον δόξης λαμπρό για την νεοελληνική τέχνη[140]. Την άποψη του Χατζόπουλου περί υπαιθρισμού συμμεριζόταν και ο έτερος εκπρόσωπος του είδους Νίκος Οθωναίος πηγαίνοντας τις σκέψεις του συναδέλφου του ένα βήμα πιο πέρα. Ο Οθωναίος θεωρούσε ότι οι Έλληνες καλλιτέχνες έπρεπε να αξιοποιήσουν το συγκριτικό πλεονέκτημα των περιβαλλοντικών συνθηκών του τόπου τους για να

---

[139] «*Λείπει η καλλιτέρευσις της Σχολής των Καλών Τεχνών, ην υπέδειξεν ο κ. Ιακωβίδης εις την συνομιλίαν του μαζή σας. Αν ψηφισθούν τα σχετικά νομοσχέδια, τα καλά αποτελέσματα εις το Πολυτεχνείον δεν θα βραδύνουν να φανούν, διότι μέχρι τούδε η Σχολή ήτο παράρτημα του Πολυτεχνείου. Η ιδέα του χωρισμού της εξ αυτού, ήτο ιδικής μου έμπνευσις και ενήργησα να υποβληθή το νομοσχέδιον και να ψηφισθή, ούτω δε εχωρίσθη η Σχολή των Καλών Τεχνών και έγειναν ανεξάρτητος. Είμαι βέβαιος ότι μετά την επιψήφισιν των γνωστών ήδη νομοσχεδίων, δια τα οποία ο κ. Υπουργός ενδιαφέρεται ζωηρώς και δια τα οποία θα δείξη αρκετήν θέλησιν, η Σχολή θα λειτουργήση τελείως με τον πλήρη οργανισμόν της, ον κατήρτησεν ο κ. Ιακωβίδης*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Χατζόπουλος», *Αθήναι*, 22 Ιουνίου 1911.

[140] «*Αλλ' εκείνο, το οποίον θα ήτο σπουδαίος παράγων δια την Ελλάδα μου φαίνεται, ότι θα είνε η διδασκαλία εν υπαίθρω, διότι και το κλίμα μας είναι καταλληλότερον πάντων και το έδαφός μας παρέχει τα ωραιότερα θέματα και είνε ανεκμετάλλευτον. Εδώ δυνάμεθα να εργαζώμεθα 7-8 μήνας το έτος, αφού ο χειμών είνε μικράς διαρκείας. Η διδασκαλία εις το ύπαιθρον θα γίνεται όπως και εις την Ευρώπην, όπου οι καθηγηταί διδάσκουν τους μαθητάς εις το ύπαιθρον ωρισμένην εποχήν. Όταν δε δεν τους το επιτρέπει ο καιρός έχουν επίτηδες ατελιέ, των οποίων ο φωτισμός πέφτει από όλα τα μέρη. Εις αυτήν την διδασκαλίαν λείπει πλέον ο ακαδημαϊκός φωτισμός*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Χατζόπουλος», όπ.π.

διαμορφώσουν ένα προβάδισμα στο είδος έναντι των βορειοευρωπαίων συναδέλφων τους και εκτιμούσε ότι η υπαίθρια ζωγραφική ήταν ο δρόμος προς την ανάδυση μιας χαρακτηριστικά ελληνικής τέχνης την οποία οι Έλληνες καλλιτέχνες δεν είχαν ακόμη καταφέρει να παραγάγουν[141]. Ο Οδυσσέας Φωκάς, πιο συγκρατημένος, θεωρούσε ότι η διδασκαλία της υπαίθριας ζωγραφικής έπρεπε να εφαρμοστεί μόνο στις τελευταίες τάξεις, κρίνοντας ότι προείχε η εκπαίδευση των μαθητών στο σχέδιο υπό το φως του εργαστηρίου[142].

Ειδικά οι τοποθετήσεις των καθηγητών της Σχολής που συμμετείχαν στην έρευνα του Μήτσου Χατζόπουλου δίνουν το στίγμα των εσωτερικών ανταγωνισμών εντός του Συλλόγου και κινούνται ανάμεσα στην συγκρατημένα αισιόδοξη υποδοχή των συντελούμενων μεταρρυθμίσεων και σ' έναν σκεπτικισμό απέναντι στις αναδιοργανωτικές πρωτοβουλίες του διευθυντή της Σχολής, αναγνωρίζοντας όλοι τους ότι υπάρχει ακόμα περιθώριο για μικρής ή μεγάλης κλίμακας βελτιωτικές παρεμβάσεις. Απ' αυτούς οι Βικάτος και Γερανιώτης κινούμενοι σε πιο μετριοπαθείς τόνους υποστήριζαν ο μεν πρώτος, την ανάγκη να οριστικοποιηθεί το διαζύγιο μεταξύ των δύο ιδρυμάτων με τον τερματισμό της συγκατοίκησής τους στο ίδιο κτιριακό συγκρότημα και την παραχώρηση όλων των χώρων του Πολυτεχνείου στην Σχολή[143], ο δε Γερανιώτης προέκρινε την ανάγκη άμεσης ψήφισης του νέου οργανισμού της Σχολής στον οποίο και φαίνεται ότι είχε κυρίως επενδύσει τις ελπίδες του για την επίλυση των προβλημάτων της[144].

---

[141] «*Ελληνική τέχνη δεν υφίσταται και πρέπει να μορφωθή δια του υπαίθρου. Η τέχνη μας έπρεπε να ήτο υπαίθριος, διότι η Ελλάς είνε το μόνον μέρος, όπου ημπορεί να εργάζεται κανείς όλην την ημέραν εις το ύπαιθρον επί 8 μήνας το έτος. Άλλως και εις την Ευρώπην γενικώς ζωγραφίζουν και με χιόνια ακόμη εις το ύπαιθρον*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Νίκος Οθωναίος», *Αθήναι*, 2 Ιουλίου 1911.

[142] «*Καλή αύτη η ζωγραφική, αλλ' έχει και τας δυσκολίας της. Δια τας τελευταίας τάξεις είναι δυνατή, αλλ' εις την αρχήν οι μαθηταί πρέπει να σπουδάζουν εις το φως του ατελιέ. Εκεί θα μάθουν το σχέδιον*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Οδυσσεύς Φωκάς», Αθήναι, 7 Ιουλίου 1911.

[143] «*Λειτουργεί βέβαια καλά* [ενν. η Σχολή]*, αλλά ηδύνατο να γίνουν μερικαί συμπληρώσεις. Εννοώ, ότι η Σχολή έχει ανάγκην μερικών εργαστηρίων. Ο υπάρχων χώρος είνε τόσον ολίγος, ώστε οι μαθηταί δεν δύνανται να εργασθούν ανέτως.* […] *Απαραίτητον είνε επίσης όπως προστεθούν το απόγευμα και άλλαι δύο ώραι δια τους μαθητάς οι οποίοι διδάσκονται τώρα 4 ώρας. Ανάγκη δηλ. μιας μικράς ακόμη δαπάνης δια τα μοδέλα.* […] *Ο χωρισμός ήτο απαράιτητος, αλλά δεν αρκεί αυτό μόνον. Έπρεπεν αφού άπαξ έγειναν ο χωρισμός, να αφεθή ολόκληρον το Πολυτεχνείον εις την Σχολήν των Καλών Τεχνών, δια ν' αποτελεσθή μία ενιαία Σχολή, έχουσα όλας τας απαιτουμένας ανέσεις της δια να εργασθή τελειότερον και γραφείον ιδιαίτερον να έχη και επιστασίαν και χώρον δια τους μαθητάς και όλα τα μέσα, τα οποία χρειάζεται ένα τοιούτον ίδρυμα. Όσον αφορά την Βιοτεχνικήν Σχολήν έπρεπε ν' αποκτήση και αυτή εντελώς ανεξάρτητον ίδρυμα, το οποίον θα συνέβαλε και δια την ιδικήν της πρόοδον*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Σπύρος Βικάτος», *Αθήναι*, 29 Ιουνίου 1911.

[144] «*Ότι [ενν. η Σχολή] έχει ανάγκην διοργανώσεως κανείς δεν το αμφισβητεί. Παρουσιάζει τόσες ελλείψεις, ώστε αν δεν μεριμνήση με ενδιαφέρον η κυβέρνησις, η Σχολή δεν θα δυνηθή, όπως λειτουργεί*

Και ενώ οι δύο παραπάνω εστίαζαν στο ζήτημα της αναδιοργάνωσης της Σχολής αποφεύγοντας να εκθέσουν τις προστριβές στο εσωτερικό του Συλλόγου σε κοινή θέα, ερχόταν στις 4 Ιουλίου 1911 η συνέντευξη του Παύλου Μαθιόπουλου, λίγους μήνες μετά την αναγκαστική παραίτησή του από την έδρα της Σκιαγραφίας χάριν του Βικάτου, μέσω της οποίας ο ζωγράφος παρέκαμπτε πλήρως την μεταρρύθμιση που βρισκόταν σε εξέλιξη για να σχολιάσει με προκλητική ειρωνεία ως υπεράνω τιμητής της αναξιοκρατίας, τις παρασκηνιακές πολιτικές παρεμβάσεις στην Σχολή όσον αφορά τους διορισμούς καθηγητών. Στον απόηχο του κονταροχτυπήματος μεταξύ Βικάτου – Μαθιόπουλου για την έδρα της Σκιαγραφίας στο οποίο είχε επιστρατευτεί και από τις δύο πλευρές η επιρροή «εξωσχολικών» πολιτικών και μη παραγόντων, ο Μαθιόπουλος δήλωνε στον Μήτσο Χατζόπουλο:

«*Και τα της Σχολής έχουν καλώς, ιδίως αφ'ης εποχής ομάς ευγενών δεσποινών ανέλαβε να φροντίζη και να επιτηρή τα της Σχολής. Είναι συγκινητικόν, αγαπητέ μου κύριε, να παρατηρή μέχρι τινός σημείου έφθασε το φιλανθρωπικόν αίσθημα εις την Ελλάδα, και δια ποίας τελείας οργανώσεως εξασκείται. Μόλις κενωθή έδρα καθηγητού εις το Πολυτεχνείον, αι κυρίαι αύται αυθωρεί εκλέγουν μεταξύ των παρ' ημίν καλλιτεχνών τον μάλλον άπορον και τον μάλλον αναξιοπαθούντα. Κατά το διάστημα ενός γεύματος, εις το οποίον είνε προσκεκλημένος ο αρμόδιος υπουργός, και μεταξύ του επιδορπίου οίνου, γίνεται η δέουσα σύστασις, συνήθως δε ο υπεύθυνος υπουργός, εάν άλλος τις εκ των καλλιτεχνών συμβαίνη να μην έχη ισχυροτέρους τίτλους ευμενείας δι' οικογενειακάς ή πολιτικάς εκδουλεύσεις, τείνει ευήκοον ους εις τας συστάσεις της ευγενούς κυρίας. Και μετ' ολίγας ημέρας ο προικισμένος δια τοιούτων αναμφισβητήτων προσόντων συνάδελφος, δέχεται συγχαρητήρια επ' ευκαιρία του διορισμού του. Υπό τοιούτους όρους είνε ζήτημα αν η αναδιοργάνωσις της Καλλιτεχνικής Σχολής δέον να χρονολογήται από του χωρισμού ταύτης από της Σχολής των Βιομηχάνων Τεχνών ή από της συστάσεως της πανισχύρου φιλανθρωπικής αυτής εταιρίας των κυριών. Θα ήτο παράλειψις όμως εκ μέρους μου αν δεν έσπευδον να προσθέσω, ότι κατά της φιλανθρωπικής αυτής επεμβάσεως η υπό τον κ. Ιακωβίδην διεύθυνσις της Σχολής*

τώρα, να οροθοποδήση. Αυτό το είπα από την πρώτην ημέραν, όπου ανέλαβα διδασκαλίαν εις την Σχολήν, ότι δηλ. το επικρατούν σύστημα εν γένει εκεί είνε ελλιπές κ' ελπίζω, ότι αν όχι τώρα, τουλάχιστον τον Οκτώβριον να κατορθωθή να ψηφισθή ο νέος οργανισμός της Σχολής και οφείλουν να συντείνουν εις τούτο όλοι οι καλλιτέχναι, αν όντως εργάζωνται υπέρ του γενικού καλού. Ελπίζω δε ότι και Σύλλογός μας θα βοηθήση μετά των άλλων τον Διευθυντήν της Σχολής κ. Ιακωβίδην, ώστε να καταστή ευκολωτέρα η αναδιοργάνωσις». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Δημ. Γερανιώτης», *Αθήναι*, 3 Ιουλίου 1911.

ανθίσταται πάντοτε. Το ζήτημα είναι αρκετά λεπτόν και θα μου επιτρέψητε να μην σπεύσω να εξαγάγω συμπεράσματα είτε αποκλίνοντα υπέρ της φιλανθρωπίας, είτε αποκλίνοντα υπέρ της τέχνης αυτής καθ' εαυτήν. Μήπως τάχα και η φιλανθρωπία δεν έχει και αυτή τα απαράγραπτά της δικαιώματα;»[145]. Ο Μαθιόπουλος έσπευδε διπλωματικά να εξαιρέσει τον νέο διευθυντή της Σχολής από τα ανοιχτά υπονοούμενα εναντίον των πρώην συναδέλφων του, αναγνωρίζοντάς του την ακεραιότητα να ανθίσταται στις «φιλανθρωπικές» πιέσεις των εκτός της Σχολής παραγόντων. Όσο για το ζήτημα των εργαστηριακών υποδομών της Σχολής που είχαν θέσει οι ερωτηθέντες καθηγητές της, το αξιολογούσε ως έλασσον δηλώνοντας: «*Και εκ των εργαστηρίων τα οποία μέχρι τούδε υπάρχουν οι έχοντες τάλαντον μαθηταί εξήλθον αρκετά καλά κατηρτησμένοι, άλλως τα Εργαστήρια, και τοιαύτα ακόμη οποία είνε θα τα εζήλευον πολλαί Σχολαί των βορείων κλιμάτων, όπου το μεσημέρι είνε και βράδυ*»[146].

Την υποκριτική στάση του Μαθιόπουλου δεν θ' αφήσει ασχολίαστη ο Ροϊλός, ο οποίος σε συνέντευξη του της 18ης Ιουλίου 1911, υπερασπιζόμενος το διδακτικό προσωπικό της Σχολής θα δηλώσει στον Χατζόπουλο: «*Το προσωπικόν της Σχολής είνε το σχετικώς καλλίτερον που ημπορούσε να γίνη εδώ.* […]*Ως προς αυτό που λέγουν μερικοί από τους συναδέλφους εις ας συνεντεύξεις περί μερικών κυριών, αναμιγνυομένων ως να ήτο φιλανθρωπικόν κατάστημα η Σχολή, τούτο συνέβη εις δύο περιστάσεις και κατά σύμπτωσιν, και εις τας δύο περιστάσεις αυτάς, συνέπεσε να ενδιαφέρεται το ίδιον πρόσωπον, το εκφρασθέν περί κυριών*»[147]. Εν αντιθέσει με τον Μαθιόπουλο, ο Ροϊλός θα προτιμήσει να στρέψει τα βέλη του εναντίον του Ιακωβίδη και δεν θα κρύψει την διαφωνία του ούτε για τον προσωπικό νόμο μέσω του οποίου ο τελευταίος είχε εγκατασταθεί ισοβίως στην διεύθυνση της Σχολής, ούτε και για τις αποφάσεις των προηγούμενων κυβερνήσεων να του αναθέσουν την πλήρη ευθύνη της αναδιοργάνωσής της. Συντασσόμενος πλήρως με την άποψη του Μπονάνου, ο Ροϊλός τοποθετούνταν υπέρ μιας αιρετής διεύθυνσης με διετή το πολύ θητεία η οποία θα άλλαζε χέρια μεταξύ ζωγράφων και γλυπτών και θα ήταν απολύτως υποκείμενη στην

[145] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Παύλος Μαθιόπουλος», *Αθήναι*, 4 Ιουλίου 1911.
[146] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Παύλος Μαθιόπουλος», όπ.π.
[147] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ροϊλός», *Αθήναι*, 13 Ιουλίου 1911. Πιθανόν η δεύτερη περίσταση διορισμού διδάσκοντος όπου είχε εκδηλώσει ενδιαφέρον ο Μαθιόπουλος και στην οποία αναφέρεται εδώ ο Ροϊλός, ήταν αυτή της πλήρωσης της έδρας Ελαιογραφίας την οποία είχε καταλάβει ο Ροϊλός το 1910, ύστερα από την μετακίνηση του Ιακωβίδη από την έδρα Ελαιογραφίας στην διεύθυνση της Σχολής. Μάλλον είναι ως ευθέως θιγόμενος που ο Ροϊλός κρίνει εδώ σκόπιμο να απαντήσει στα σχόλια του Μαθιόπουλου.

βούληση του Συλλόγου[148]. Υπενθυμίζοντας τέλος τις προσωπικές του ενέργειες κατά το παρελθόν σε σχέση με την σύνταξη του οργανισμού της Σχολής, θα επιμείνει στην θέση του υπέρ της πιστής υιοθέτησης του δοκιμασμένου πλαισίου λειτουργίας της Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού ξορκίζοτας τους αβέβαιους πειραματισμούς που εισηγούντο οι «*δήθεν ειδικοί*» τους οποίους το Υπουργείο είχε εμπιστευθεί για τον σκοπό[149].

Και ενώ οι καθηγητές της Σχολής έβρισκαν σε γενικές γραμμές τα της τάξης τους καλώς έχοντα εξαρτώντας την αναβάθμιση του Ιδρύματος από την ψήφιση του νέου οργανισμού και ερίζοντας κυρίως για την κυριότητα της έδρας τους, οι εκτός Σχολής Βασίλειος Χατζής[150], Νίκος Οθωναίος[151], Γεώργιος Μπονάνος[152] και Ζέφυρος Φρυδάς[153] υπογράμμιζαν εμφατικά την ανάγκη να αναθεωρηθεί το καθεστώς διορισμού διδασκόντων επί αξιοκρατικότερης βάσης και να συνοδευτεί η

---

[148] «*Φρονώ μόνον, ότι ο τρόπος της διοικήσεως της Καλλιτεχνικής Σχολής δεν έχει καλώς. Θεωρώ, ότι η διεύθυνσις ούτε μόνιμος πρέπει να είνε, ούτε αποκλειστικώς από ζωγράφους ως ατόπως ορίζει ο σχετικός νόμος. Ο διευθυντής δε να εκλέγηται κατ' έτος ή το πολύ διετίαν από τους καθηγητάς της Σχολής και εξ αυτών. Εκτός τούτου προ πάσης ενεργείας της διεθύνσεως να προηγήται απόφασις του συλλόγου των καθηγητών*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ροϊλός», όπ.π.

[149] «*Επί τη ευκαιρία λοιπόν της επισκέψεως σου δεν έχω παρά να επαναλάβω αύτα, τα οποία είπα δια την αναγέννησιν της Σχολής. Δεν ηξεύρω, διατί καθείς να θέλη να κάμνη τον γνωρίζοντα το κάθετι, ενώ σχετικώς με την Σχολήν και τώρα αν πρόκηται να γίνη κάτι, δεν πρέπει να επιτραπή κατ' ουδένα λόγον από τους αρμοδίους να δώσουν οι δήθεν ειδικοί την ατομικήν των γνώμην. Εκείνο που έχουν να κάμουν, αν θέλουν να κάμουν κάτι αληθινόν καλόν, είνε να πάρουν έναν οργανισμόν προπαρασκευαστικής και ένα ανωτέρας, Γαλλικών Σχολών, και σχηματίσουν εξ αυτών ένα τοιούτον και με ελαχίστας παραλλαγάς να τον εφαρμώσουν όσον το δυνατόν αυστηρότερα. Ο μόνος τρόπος, όπως επέλθη βελτίωσις εις την Σχολήν των Καλών Τεχνών είνε αυτός.* […]*Προκειμένου περί των γνωμών εν γένει όλων των συναδέλφων, ότι η Σχολή έχει ελλείψεις, συμφωνώ και εγώ, αλλά μόνον, ως είπον, δια της επιψηφίσεως ενός τελείου οργανισμού, επί τη βάσει του γαλλικού της École des beaux arts, με συμπληρώσεις ενταύθα δια της προσθήκης και προπαρασκευαστικής σχολής, θα ηδύνατο αύτη να δώση καρπούς, τους οποίους όλοι, καλλιτέχναι και μη, επιθυμούμεν*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ροϊλός», όπ.π.

[150] «*Η γνώμη μου είνε, ότι η Σχολή δεν εκπληρώνει τον προορισμόν της. Διότι οι περισσότεροι των καθηγητών κατέλαβον τας θέσεις μάλλον δια των μέσων παρά δια της ανεγνωρισμένης αξίας των, η δε διδασκαλία από ετών γίνεται ελαττωματική, στρεβλώνουσα μάλλον το καλλιτεχνικόν τάλαντον των μαθητών, παρά αναπτύσουσα αυτό. Η Ανόρθωσις έσφαλλε μεγάλως μη εκκαθαρίσασα και την Σχολήν ταύτην εκ των εν αυτή ανικανονήτων.* […]*Η εκκαθάρισις θα ήτο δυνατό να καταδείξη δια διαγωνισμού τους ικανούς δια την διδασκαλίαν της τέχνης*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Βασίλειος Χατζής», *Αθήναι*, 24 Ιουνίου 1911.

[151] «[Η Σχολή] *δεν εκπληροί τον προορισμόν της και το μόνον που έκαμεν έως τώρα ήτο ότι εξεφούρνιζε κάθε χρόνον δυστυχισμενους ανθρώπους. Ευτυχώς εχώρισεν η Σχολή από την των βιομηχάνων τεχνών και γνωρίζω, ότι ο διευθυντής της κ. Ιακωβίδης υπέβαλεν εις το υπουργείον υπόμνημα, το οποίον αν θελήση να εφαρμόση ο υπουργός θα έχωμεν καλλιτεχνικήν σχολήν αξιόλογον, αφού εννοείται γίνη και η δέουσα εκκαθάρισις των διδασκόντων*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Νίκος Οθωναίος», *Αθήναι*, 2 Ιουλίου 1911.

[152] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Μπονάνος», *Αθήναι*, 5 Ιουλίου 1911.

[153] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Ζέφυρος Φρυδάς», *Αθήναι*, 30 Ιουνίου 1911.

αναδιοργάνωση της Σχολής από τις απαραίτητες εκκαθαρίσεις του διδακτικού της προσωπικού. Οι δύο τελευταίοι μάλιστα είχαν πλήρως σχηματισμένη άποψη για τον τρόπο με τον οποίο έπρεπε να μεταρρυθμιστεί η Σχολή. Ο Γεώργιος Μπονάνος δήλωνε απελπισμένος με την κατάσταση της Σχολής και τοποθετούνταν υπέρ της κατάργησής της σε περίπτωση που δεν προωθούνταν άμεσα η συνολική αναδιοργάνωσή της υπό εντελώς νέους όρους. Αυτούς τους είχε ήδη αναλυτικά εκθέσει στο σχετικό υπόμνημα αλλά και στην επιστολή τους προς τον Ιακωβίδη στα οποία και παρέπεμπε τον συνομιλητή του. Στην συνέντευξή του, η οποία έπετο της πρόσφατης παραίτησης του από την Σχολή, θα επαναλάβει για άλλη μια φορά την άποψη του περί συγκρότησης ενός ολοκληρωμένου τριετούς προπαρασκευαστικού κύκλου σπουδών, κοινού για ζωγράφους, γλύπτες και αρχιτέκτονες, ο οποίος θα περιελάμβανε την διδασκαλία τεσσάρων μαθημάτων κορμού: της Κοσμηματογραφίας, Σκιαγραφίας, Προοπτικής και των τεσσάρων βασικών αρχιτεκτονικών ρυθμών. Στη βάση αυτής της συστηματικής προπαιδευτικής κατάρτισης θα μπορούσαν να θεμελιωθούν επί στέρεου εδάφους οι κυρίως σπουδές της γλυπτικής και της ζωγραφικής, η διδασκαλία των οποίων ήταν δυνατόν κάλλιστα να ανατεθεί σε όχι περισσότερους από έναν γλύπτη και έναν ζωγράφο καθηγητή. Κατ' αυτό τον τρόπο θα εξισορροπούνταν και η αναλογία μεταξύ γλυπτών και ζωγράφων καθηγητών, αναλογία η οποία με τους ισχύοντες όρους είχε διαμορφωθεί συντριπτικά υπέρ των ζωγράφων και εις βάρος των σπουδών της γλυπτικής. Αν και ο Μπονάνος δεν υιοθετεί εδώ την ιδέα του εκπαιδευτικού συστήματος των εργαστηρίων υπό την έννοια της παράλληλης λειτουργίας διαφορετικών εργαστηρίων μεταξύ των οποίων ο σπουδαστής επιλέγει ελεύθερα εκείνο της αρεσκείας του, τοποθετείται σαφώς υπέρ της συγκέντρωσης του ανώτερου κύκλου σπουδών στην αποκλειστική ευθύνη ενός καθηγητή εργαστηρίου, γλύπτη ή ζωγράφου αντίστοιχα. Οι δύο αυτοί βασικοί καθηγητές της Σχολής έπρεπε κατά τον Μπονάνο να είναι ξένοι και κατά προτίμηση Ιταλοί. Δεδομένου ότι ο πλέον κατάλληλος να φέρει εις πέρας αυτό το έργο Εμμανουήλ Κουμέλης, αδυνατούσε για αντικειμενικούς λόγους να το αναλάβει, αυτοί θα αναλάμβαναν να θέσουν και τις βάσεις της αναδιοργάνωσης της Σχολής κατά το ευρωπαϊκό παράδειγμα. Σε κάθε περίπτωση πάντως, ο Μπονάνος έκρινε ότι οι νυν καθηγητές της Σχολής Ιακωβίδης, Ροϊλός και Γερανιώτης υπολείπονταν των απαιτήσεων ενός τέτοιου εγχειρήματος.

Ειδικά δε για τον Ιακωβίδη ήταν απολύτως πεπεισμένος ότι ανεξαρτήτως προσόντων δεν είχε ούτε την βούληση να μεταρρυθμίσει την Σχολή[154].

Σε ανάλογο πνεύμα με τον Μπονάνο, ο Φρυδάς πρότεινε την κατάργηση του συστήματος των μαθημάτων όπου κάθε μάθημα αντιστοιχεί σε διαφορετικό καθηγητή και την αντικατάστασή του από το σύστημα των εργαστηρίων όπου το σύνολο των κυρίως σπουδών συγκεντρώνεται στην εκπαιδευτική μονάδα ενός εργαστηρίου υπό την ευθύνη ενός καθηγητή. Η ίδρυση δύο εργαστηρίων υπό τους Ιακωβίδη και Ροϊλό ήταν προς το παρόν υπεραρκετή κατά τον Φρυδά για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες των εξήντα συνολικά σπουδαστών της Σχολής. Μια τέτοια αναθεώρηση του εκπαιδευτικού συστήματος όχι μόνον θα επέτρεπε την εξοικονόμηση πόρων μέσω ενός δραστικού περιορισμού του διδακτικού προσωπικού, αλλά θα λειτουργούσε και ως μηχανισμός απευθείας αξιολόγησης των καθηγητών από τους μαθητές τους, εφόσον το δικαίωμα της ελεύθερης εκλογής εργαστηρίου θα ενεργοποιούσε αυτομάτως την άμιλλα μεταξύ των διδασκόντων απειλώντας να ξεσκεπάσει την ενδεχόμενη διδακτική τους υστέρηση. Σε άλλη περίπτωση, η Σχολή δεν θα καταφέρει να εκπληρώσει την αποστολή της ως

[154] «*Εζήτησα την ίδρυση Εργαστηρίων, όπως λ.χ. αυτό εδώ, όπου εργάζομαι τώρα. Τα εργαστήρια εις το Πολυτεχνείον, το οποίον είνε το μόνον αρχιετκτονικόν αριστούργημα της νέας Ελλάδας, τα ετοποθέτησαν ακαταλλήλως. Ευρσίκονται εις το δυτικόν μέρος, ενώ έπρεπε να ήσαν εις βόρειον. Τοιουτοτρόπως δεν έχουν καλόν φωτισμόν.* […] *Μετά τον θάνατον του Δρόση ημπορεί να ειπή τις, ότι η γλυπτική απέθανεν εις το Πολυτεχνείον. Δεν γίνεται τίποτε. Άλλως η Σχολή των Καλλιτεχνών έχει επτά καθηγητάς, σχεδόν όλους της ζωγραφικής. Ότι θέλουν κάμνουν αυτοί. Επτά ψήφοι ζωγράφων και μία ψήφος γλύπτου, ενός κούκου. Και όλοι δάσκαλοι, κύριε. Δι' αυτό όσοι διεκρίθησαν εις την γλυπτικήν, τούτο συνέβη προ τριάκοντα χρόνων.* […] *Τα πρώτα τρία έτη να διδάσκωνται οι μαθηταί της γλυπτικής και ζωγραφικής μαζή και οι αρχιτέκτονες εις τέσσαρα μαθήματα, το της κοσμηματογραφίας, το της σκιαγραφίας, το της προοπτικής και τους τέσσαρας ρυθμούς της αρχιτεκτονικής. Δύο λοιπόν πρώται τάξεις απαιτούν ένα-δύο, δύο δηλ. καθηγητάς. Είνε αρκετοί. Ενώ τώρα τι γίνεται εις το τμήμα της γλυπτικής; Οι μαθηταί χωρίς βάσεις πιάνουν αμέσως πηλόν. Ε, τι ηθέλατε να κάμω εγώ εκεί μέσα υπό τοιούτους όρους;Δι' ο και έφυγα. Είνε κρίμα, ότι ο διευθυντής κ. Ιακωβίδης, όστις προέρχεται εκ των σπλάγχνων του Πολυτεχνείου, να μη θέλη να τακτοποιησή τα της Σχολής. Η Σχολή αύτη, επαναλαμβάνω, θέλει βάσιν. Δύο διδασκάλους, δύο ξένους, δύο Ιταλούς. Δυστυχώς ο κ. Μανωλάκης Κουμέλης, ο μόνος κατάλληλος δια να ανελάμβανε να βάλη τας βάσεις της Σχολής ταύτης, ασθενεί. Να βάλουν λοιπόν δύο ξένοι τας βάσεις και να οικοδομήσωμεν κατόπιν όλοι ημείς οι άλλοι. Αυτή είναι η μόνη γιατριά, καμμία άλλη. Ο Ιακωβίδης, ο Ροϊλός, ο Γερανιώτης δεν μπορούν να τα κάμουν αυτά. Εις την Σχολήν λείπει ο θεμέλιος λίθος και χωρίς αυτόν οικοδόμημα δεν δύναται να σταθή. Δύο καθηγηταί, ένας ζωγράφος και ένας γλύπτης είναι αρκετοί. Ένας μαθητής ακούει επτά διδασκάλους και δεν έχει κανέναν δάσκαλον. Ο Ραφαήλ είχε τον δάσκαλόν του, τον Περουγίνον και ούτω καθ' εξής. Ας μείνη λοιπόν ο Ιακωβίδης εις την σχολήν της ζωγραφικής και ας ευρεθή ένας γλύπτης δια την της γλυπτικής. Αλλέως καλλίτερα να κλείσουν την Σχολήν* […] *επί μίαν πενταετίαν και με τα έξοδα της ας κάμουν ένα Μουσειον εκμαγείων εις το Πολυτεχνείον, το οποίο Μουσείον λείπει από την Ελλάδα. Εδώ το κάμαμε το Πολυτεχνείον βουλευτήριον. Κόμματα. Αυτά είπα εις το υπόμνημά μου και εταράχθησαν οι συνάδελφοί μου. Τους είπα επίσης να μην είνε κανείς μόνιμος διευθυντής, αλλά να διευθύνη κάθε χρόνο εκ περιτροπής από ένας μας. Ούτω θα ηδύναντο να μεριμνούν και οι γλύπται δια την Σχολήν των και να μην κάμνουν ό,τι θέλουν οι ζωγράφοι διαρκώς εκεί μέσα. Ιδού τα βιβλίον του Μανωλάκη Κουμέλη περί Προοπτικής, ιδού η βάσις, το έργον*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Μπονάνος», όπ.π.

καλλιτεχνική ακαδημία και επομένως θα ήταν προτιμότερο γι' αυτήν να επιστρέψει στο πρότερο status της, δηλαδή να υποβαθμιστεί σε καθαρά βιοτεχνική σχολή[155].

Στο σημείο αυτό ο Φρυδάς υιοθετούσε την άποψη του Θωμά Θωμόπουλου, ο οποίος στη βάση ενός στατιστικού-τεχνοκρατικού επιχειρήματος σύμφωνα με το οποίο ο πληθυσμός της Ελλάδας και η πολιτιστική της υπανάπτυξη δεν δικαιολογούσαν την ίδρυση μιας αμιγώς καλλιτεχνικής σχολής, είχε υποστηρίξει ότι το κράτος όφειλε να εστιάσει κατά προτεραιότητα τις προσπάθειες του στην συγκρότηση μιας υψηλής ποιότητας εθνικής βιοτεχνίας η οποία εξελικτικά θα παρήγαγε και υψηλού επιπέδου ελληνική τέχνη[156]. Αντλώντας τα πρότυπά του από τις ιδέες των Τζον Ράσκιν και Ουίλιαμ Μόρρις, ο Θωμόπουλος διέβλεπε στην αισθητική της μεταβυζαντινής και της τοπικής παραδοσιακής – λαϊκής χειροτεχνικής παραγωγής τις προϋποθέσεις ανάδυσης ενός εθνικού νεοπαραδοσιακού ρυθμού ικανού να αναγεννήσει την εγχώρια βιοτεχνία και μέσω αυτής την τέχνη[157]. Σε αυτήν την βάση και εξηγώντας κοινωνικοοικονομικά την πολιτιστική καθυστέρηση της Ελλάδας, αντιμετώπιζε την τέχνη ως εδραζόμενη

---

155 «*Επίσης φρονώ, ότι ο οργανισμός της Σχολής είνε κάκιστος, διότι υπάρχει Σχολή δια να εξοικονομηθούν μερικοί φίλοι των διαφόρων κομμάτων. Αν ήθελεν η Κυβέρνησις να διοργανώση σοβαρώς την Σχολήν, έπρεπε να καταργήση πρωτίστως το ελεεινόν αυτό σύστημα των τάξεων, να παύση δε και τους πλεονάζοντας εκ των καθηγητών, εκ των περισσευμάτων δε αυτών να εξοδεύση προς αναδιοργανισμόν της Σχολής, χωρίς να δαπανήση τι επιπροσθέτως εκ του προϋπολογισμού. Δια να ομιλήσω δε συγκεκριμένως θα αναφέρω τα εξής. Ότι επί μαθητικού προσωπικού αποτελούντος αριθμόν εξήκοντα, διδάσκουν εννέα καθηγηταί, χωρίς να είνε συμπληρωμέναι και αι έδραι των θεωρητικών μαθημάτων. Φρονώ ότι δύο καθηγηταί με δύο ατελιέ, εννοώ δε να ανεγερθούν ατελιέ προς τον σκοπόν αυτόν, αρκούν δια να μορφώσουν τον αριθμόν αυτόν των μαθητών. Το ένα ν' αναλάβη ο κ. Ιακωβίδης και το άλλο ο κ. Ροϊλός. Συγχρόνως θεωρώ αναγκαίον να υπάρχη και μια προκαταρκτική τάξις, εις την οποίαν να διορίζεται ο καθηγητής δια διαγωνισμού. Συμπληρουμένων δε και των εδρών των θεωρητικών μαθημάτων είνε δυνατόν να βελτιωθούν αρκετά τα της Σχολής. Δια του συστήματος τούτου γεννάται αναποδράστως και η άμιλλα μεταξύ των δύο καθηγητών ποίος να καταρτίση τελειώτερον τους μαθητάς του, συγχρόνως δε φαίνεται και η διδακτική ικανότης εκάστου.Διαφορετικά δεν ευρίσκω, ότι η Σχολή εκπληροί τον σκοπόν της, επομένως προτιμότερον είνε να κλείση. Να μεταβληθή τότε εις Βιοτεχνικήν Σχολήν κατά το πρότυπον των εν Παρισίοις Σχολών, Écoles des arts décoratifes και των εν Γερμανία Kunstgewerbeschulen*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Ζέφυρος Φρυδάς», όπ.π.

156 «*Η στατιστική των μεγάλων εθνών μας λέγει, ότι η Γερμανία με πληθυσμόν 65 εκατομμυρίων έχει τρεις ή τέσσαρας επισήμους Σχολάς των Καλών Τεχνών, η Γαλλία το ίδιον με 40 εκατομμύρια κατοίκους, η Ιταλία το αυτό. Εκτός τούτου τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα είνε και διεθνή. Εις το Παρίσι, το Μόναχον και το Βερολίνον δεν σπουδάζουν μόνον εντόπιοι αλλ' απ' όλον τον κόσμον. Κάθε έθνος δια να έχη μίαν Καλλιτεχνικήν Σχολήν προαπαιτεί δυνάμεις ηθικάς και υλικάς. Η Ελλάς έως ότου αποκτήση τοιαύτας δυνάμεις, νομίζω ότι έπρεπε να αρκεσθή εις την αρχικήν κατάστασιν της Σχολής του Πολυτεχνείου, εις την Σχολήν των Βιομηχάνων Τεχνών. Και τούτο δια να αναπτύξη πρώτον μίαν εθνικήν βιοτεχνίαν, την πρώτην μετάβασιν του ανθρώπου από την αρχέγονόν του κατάστασιν εις την τέχνην. Ενώ δε μέχρι των χρόνων της ελληνικής παλιγγενεσίας η Ελλάς είχε εθνικήν βιοτεχνίαν, τέλος πάντων την παράδοσίν της, –αι χωριατοπούλες λ.χ. εκεντούσαν, έπλεκον, ειργάζοντο βιοτεχνικώς–, σήμερον έχει μεν Σχολήν Καλών Τεχνών, εξοδεύει χρήματα και δεν έχει ούτε καλλιτεχνίαν ούτε βιοτεχνίαν. Τούτο προήλθε διότι δεν εδόθη ευθύς εξ αρχής η βάσις όλης αυτής της εργασίας, η οποία είνε ανάπτυξις κατά πρώτον λόγον της εθνικής εντοπίου βιοτεχνίας*». Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Θωμάς Θωμόπουλος», *Αθήναι*, 23 Ιουνίου 1911.

157 Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφύει εν οδύνη: Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ποταμός, 2005, σσ. 452-455.

στην βιοτεχνία και κατ' επέκταση την ίδρυση μιας ανεξάρτητης και αμιγώς καλλιτεχνικής σχολής ως το λογικό επακόλουθο, και όχι το μέσον, της καλλιτεχνικής ανάπτυξης του τόπου η οποία και θα έπρεπε κατά την γνώμη του να επιδιωχθεί μέσα από μία βασική στρατηγική επιλογή: τόνωση και αναβάθμιση του κλάδου της εγχώριας βιοτεχνίας μέσω της στροφής στις παραδοσιακές-λαϊκές καταβολές του οι οποίες εσώκλειαν και τα πρότυπα μιας εθνικής αισθητικής. Η ευρεία κοινωνική διάχυση αυτού του εθνικού αισθητικού κεφαλαίου μέσω μιας θαλερής και εύρωστης βιοτεχνίας ήταν για τον Θωμόπουλο η λύση στο πρόβλημα της καλλιτεχνικής καθυστέρησης της Ελλάδας.

Το ζήτημα της βιοτεχνίας επανερχόταν και στις συνεντεύξεις του Ευάγγελου Ιωαννίδη και του Νικολάου Ανδρούτσου. Από αυτούς ο μεν πρώτος, αποφεύγοντας να προβεί σε κρίσεις σε σχέση με την αναδιοργάνωση της Σχολής εκτιμούσε ότι μια εύρωστη βιοτεχνική σχολή θα ήταν ίσως χρησιμότερη από μια καλλιτεχνική και περιοριζόταν να επισημάνει ότι τα ποσά που κατά καιρούς διατέθηκαν σε καλλιτέχνες υπό μορφή υποτροφιών για την εξειδίκευση τους στους τομείς της αγιογραφίας και της κοσμηματογραφίας δεν είχαν αποδώσει τα δέοντα εξαιτίας της απουσίας μέριμνας από την πλευρά του χορηγού να διασφαλίζει ότι τα εν λόγω ποσά δαπανούνταν όντως για την μετεκπαίδευση σε αυτές τις ειδικότητες[158]. Τέλος, ο Νικόλαος Ανδρούτσος έκρινε σκόπιμη την έμφαση του προγράμματος σπουδών σε διδακτικά αντικείμενα που σχετίζονταν με τον «παρακατιανό» κλάδο της βιοτεχνίας όπως η πλαστική, η διακοσμητική και ειδικά η διακοσμητική σύνθεση και αναφερόταν στην ανάγκη σύνδεσης της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης με την μέση εκπαίδευση στην οποία θα έπρεπε τελικά να υπαχθεί και η προκαταρκτική εκπαίδευση των καλλιτεχνών[159].

Αυτές οι απόψεις περί προτεραιότητας της βιοτεχνίας και των εφαρμοσμένων τεχνών έναντι της υψηλής τέχνης που στις περιπτώσεις των Μπονάνου, Φρυδά και

[158] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Ευάγγελος Ιωαννίδης», *Αθήναι*, 26 Ιουνίου 1911. Ο Ιωαννίδης θεωρούσε γενικά προβληματικό το πλαίσιο διάθεσης των υποτροφιών εξωτερικού αφενός επειδή κατέληγε να στερεί από την Ελλάδα το πιο αξιόλογο κομμάτι του καλλιτεχνικού δυναμικού της και αφετέρου επειδή δεν υπήρχε εξαρχής σχεδιασμένη πολιτική χορήγησής τους, διαμορφωμένη σύμφωνα με τις ανάγκες της ελληνικής κοινωνίας σε συγκεκριμένους τομείς ειδίκευσης είτε της βιοτεχνίας είτε της τέχνης. Η περίπτωση του Ουμβέρτου Αργυρού ο οποίος στα 1908 ως υπότροφος του Αβερώφειου κληροδοτήματος είχε την τυπική υποχρέωση στο πλαίσιο της μετεκπαίδευσής του να μελετήσει την αγιογραφία για μόλις ένα εξάμηνο είναι ίσως ενδεικτική αυτού του χαλαρού πλαισίου διάθεσης των υποτροφιών το οποίο περιγράφει ο Ιωαννίδης. Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 305, υποσημείωση 47.

[159] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Νικόλαος Ανδρούτσος», *Αθήναι*, 14 Ιουλίου 1911.

Θωμόπουλου έφταναν μέχρι του σημείου να επερωτούν ακόμα και την ίδια την αυτονομία της Σχολής –μια αυτονομία που είχε αποτελέσει κεντρική συνισταμένη κάθε αναδιοργανωτικού σχεδίου που είχε εκπονηθεί μέχρι το 1910–, δεν ήταν βεβαίως άσχετες με την σταθερή αγωνία των καλλιτεχνών για την επαγγελματική τους απορρόφηση. Και όσο οπισθοδρομική κι αν φάνταζε η θέση για επιστροφή της Σχολής στο πρότερο status μιας ημι-βιοτεχνικής/ημι-καλλιτεχνικής σχολής υπαγόμενης στο Πολυτεχνείο, φαίνεται ότι ακριβώς για λόγους που είχαν να κάνουν με τις επαγγελματικές προοπτικές των καλλιτεχνών, το σκεπτικό του Θωμόπουλου στα 1911 είχε καταφέρει να πείσει τουλάχιστον μια σεβαστή πλειοψηφία καλλιτεχνών εντός του ΣΕΚ.

Τον Μάρτιο εκείνης της χρονιάς –τρεις περίπου μήνες πριν από την δημοσίευση της συνέντευξης– ο γλύπτης, παρακινημένος από τις διεργασίες αναδιοργάνωσης της Σχολής, είχε πραγματοποιήσει ομιλία προς τα μέλη του ΣΕΚ με θέμα το υφιστάμενο προβληματικό πλαίσιο λειτουργίας της. Αν και δεν είναι γνωστό το ακριβές περιεχόμενο της ομιλίας του, μπορούμε βάσιμα εδώ να υποθέσουμε ότι ο Θωμόπουλος επανέλαβε και σε εκείνη την περίσταση τις θέσεις του περί παραίτησης από την προσπάθεια σύστασης μιας αμιγώς καλλιτεχνικής σχολής αφιερωμένης στην θεραπεία της υψηλής τέχνης υπέρ της αναζωογόνησης των εφαρμοσμένων τεχνών και του βιοτεχνικού κλάδου. Η ομιλία του φαίνεται πως είχε τύχει τότε ενθουσιώδους υποδοχής από τα μέλη του Συνδέσμου τα οποία τον παρότρυναν μάλιστα να συντάξει σχετικό υπόμνημα για να υποβληθεί εκ μέρους τους στο Υπουργείο[160]. Από τα παραπάνω γίνεται νομίζω σαφές ότι στα 1911 η αυτονόμηση και η αναδιοργάνωση της Σχολής είχαν πυροδοτήσει μια σύγκρουση τέχνης–βιοτεχνίας στην οποία η συσπείρωση των καλλιτεχνών γύρω από τον πόλο «τέχνη» ήταν τόσο αυτονόητη όσο και η επαγγελματική τους αποκατάσταση.

Κλείνοντας αξίζει ίσως εδώ να σημειώσουμε και κάτι τελευταίο. Αν για τους Γεώργιο Χατζόπουλο, Νίκο Οθωναίο αλλά και εν μέρει για τον ίδιο τον Ιακωβίδη, το

[160] «*Με ενθουσιασμόν υπεδέχθησαν οι καλλιτέχναι μας την ομιλίαν του γλύπτου κ. Θωμά Θωμόπουλου περί της καταστάσεως των τεχνών εν Ελλάδι και περί της κακής διοργανώσεως της Σχολής Καλών Τεχνών, την οποίαν έκαμεν εις τον Σύνδεσμον Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ο κλάδος ούτος καίτοι είνε ο σπουδαιότερος πάντων των άλλων τοσούτον έχει παραμεληθεί παρ' ημίν, ώστε δικαίως εξανέστησαν οι καλλιτέχναι ζητούντες την βελτίωσιν των παρ΄ ημίν καλλιτεχνικών πραγμάτων. Ομοθύμως παρακάλεσαν τον κ. Θωμόπουλον όπως συντάξη υπόμνημα και υποβάλωσιν αυτό εις την Κυβέρνησιν, η οποία δεν υπάρχει αμφιβολία ότι θα το υιοθετήσει δια το καλόν και την πρόοδον της Ελληνικής Τέχνης*». Ανμ., «Γράμματα και Τέχναι», *Πινακοθήκη*, τχ. 121, Μάρτιος 1911, σ. 18.

μέλλον μιας χαρακτηριστικά ελληνικής τέχνης ήταν σε σημαντικό βαθμό συναρτημένο με μια τοπιογραφική ζωγραφική, ταιριαστή στις φυσικές παραμέτρους του ελληνικού κλίματος και του ελληνικού φυσικού τοπίου, ο Θωμόπουλος από την πλευρά του έδειχνε προς την κατεύθυνση της μεταβυζαντινής και τοπικής λαϊκής παράδοσης προσβλέποντας σε μια εθνική τέχνη που θα γεννιόταν μέσα από τα σπλάχνα μιας ακμάζουσας εθνικής νεοπαραδοσιακής βιοτεχνίας. Σε ένα μέλλον όχι πολύ μακρινό – και θα επανέλθουμε σ' αυτό στα επόμενα κεφάλαια– αυτές οι δύο αποκλίνουσες μεταξύ τους αντιλήψεις θα συναντηθούν σ' ένα κοινό αισθητικό πρόταγμα το οποίο, αν και είχε εντωμεταξύ απαλείψει τον παρονομαστή «βιοτεχνία», εδραζόταν με το ένα σκέλος στις σταθερές του ελληνικού φωτός και του ελληνικού φυσικού τοπίου και με το άλλο στον λαϊκό πολιτισμό της ελληνικής υπαίθρου ανακαλύπτοντας εκεί τους όρους συγκρότησης της εθνικής τέχνης του σύγχρονου ελληνικού κράτους.

1.8. Η άρση του διλήμματος: Το υπόμνημα του ΣΕΚ ως απόπειρα συγκερασμού των διαφορετικών αντιλήψεων περί καλλιτεχνικής εκπαίδευσης

Τα ίδια ζητήματα που σχετίζονταν με το άνοιγμα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στους τομείς της βιοτεχνίας και των εφαρμοσμένων τεχνών αλλά και με την σύνδεση καλλιτεχνικής και μέσης εκπαίδευσης και που στο πλαίσιο της έρευνας του Χατζόπουλου είχαν εγείρει σοβαρές επιφυλάξεις ως προς την επιλογή της αυτονόμησης της Σχολής, τα βρίσκουμε τον Ιούνιο του 1911 να επανεμφανίζονται σ' ένα εκτενές υπόμνημα του ΣΕΚ προς τον υπουργό Παιδείας Απόστολο Αλεξανδρή. Μόνο που σε αυτήν την περίπτωση συλλογικής τοποθέτησης των καλλιτεχνών τα ζητήματα αυτά συνδυάζονταν με συγκεκριμένες προτάσεις οι οποίες απέβλεπαν στην περεταίρω ενίσχυση του θεσμικού ρόλου της Σχολής.

Το υπόμνημα που ερχόταν να εγκαινιάσει την συνδικαλιστική δράση του ΣΕΚ, άνοιγε την υπόθεση της κατοχύρωσης των επαγγελματικών δικαιωμάτων των καλλιτεχνών στην βάση ενός επιχειρήματος που αναγνώριζε την Σχολή ως επίσημο εγγυητή της επαγγελματικής ιδιότητας των καλλιτεχνών[161]. Αν και δεν είναι γνωστή η επιτροπή σύνταξης του υπομνήματος, κρίνοντας από το περιεχόμενό του, θα πρέπει μάλλον να υποθέσουμε ότι αυτό είχε εν πολλοίς βασιστεί στις προσωπικές θέσεις των Μπονάνου και Θωμόπουλου τουλάχιστον ως προς τα σημεία εκείνα που αφορούσαν

[161] Για το εν λόγω υπόμνημα βλ. Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης*…, τ. Ι, σσ. 129-137 όπου αναλύεται διεξοδικά το περιεχόμενό του. Βλ. επίσης και Ανμ., «Η Αγιογραφία εν Ελλάδι», *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 16, Ιούλιος 1911, σσ. 193-196.

την ανάγκη λήψης μέτρων για την επαγγελματική απορρόφηση των αποφοίτων της Σχολής αλλά και για την ανάπτυξη της παράδοσης της βυζαντινής αγιογραφίας[162]. Το πρώτο από τα δύο αιτήματα που διατυπώνονταν στο υπόμνημα αφορούσε τον διορισμό των αποφοίτων της Σχολής στην μέση εκπαίδευση ως δασκάλων του μαθήματος της Ιχνογραφίας σε αντικατάσταση των μη καλλιτεχνών ιχνογράφων οι οποίοι, σύμφωνα με το υπόμνημα, θα έπρεπε να αξιοποιηθούν μόνο για την διδασκαλία του μαθήματος της Καλλιγραφίας. Το δεύτερο αφορούσε το ζήτημα της ανύψωσης της ποιότητας της εκκλησιαστικής τέχνης και την ανάγκη να υπαχθεί η τελευταία στον εποπτικό έλεγχο της Σχολής. Επ' αυτής της βάσης ο ΣΕΚ πρότεινε την σύσταση στην Σχολή ενός τμήματος αγιογραφίας οκτάμηνης υποχρεωτικής φοίτησης για τους σπουδαστές του έβδομου έτους, την ανάθεση των παραγγελιών για την εικονογράφηση των ναών σε πτυχιούχους καλλιτέχνες κατόπιν διαγωνισμού και την απαγόρευση σε μη πιστοποιημένους αγιογράφους να δραστηριοποιούνται επαγγελματικά στον συγκεκριμένο τομέα χωρίς την άδεια της Σχολής. Τέλος, την καθιέρωση ενός θεσμού εφόρων-καλλιτεχνών σε ρόλο εμπειρογνωμόνων επί του αντικειμένου καθώς και την σύσταση μιας κεντρικής επιτροπής για την εκκλησιαστική τέχνη απαρτιζόμενης κατά πλειοψηφία από καθηγητές της Σχολής και αρμόδιας να επιβλέπει τις αναθέσεις έργων και την διαχείριση των σχετικών κονδυλίων.

Στο υπόμνημα είναι σαφής η μετατόπιση των αιτημάτων των καλλιτεχνών από την σφαίρα της υψηλής ανεξάρτητης καλλιτεχνικής παραγωγής που απευθύνεται σε ιδιώτες και κρατικές συλλογές/μουσεία σε πιο ταπεινές πτυχές της επαγγελματικής δραστηριότητας του καλλιτέχνη όπως η παραγγελιοδοτούμενη εκκλησιαστική τέχνη και η διδασκαλία στην μέση εκπαίδευση. Ωστόσο, στην προκειμένη περίπτωση οι διεκδικήσεις τους εκκινούσαν από την συνείδηση ενός υψηλού επιπέδου επαγγελματικού status το οποίο τεκμηριωνόταν μέσω του διπλώματος της Σχολής και το οποίο θεωρούσαν ότι τους νομιμοποιούσε πλήρως να καταλάβουν τον πολύτιμο για τον βιοπορισμό τους χώρο της επαγγελματικής δραστηριότητας άλλων συντεχνιακών ομάδων οι οποίες εκλαμβάνονταν ως ανταγωνιστικές. Μ' έναν παράδοξο όσο και αντιφατικό τρόπο η θεσμική αναβάθμιση της Σχολής από καλλιτεχνικό παρακλάδι του Πολυτεχνείου σε αυτόνομη καλλιτεχνική σχολή ακαδημαϊκών προδιαγραφών αντί να οδηγεί σε μια σαφή διάκριση των επαγγελματικών πεδίων που αντιστοιχούσαν στην

[162] Το ζήτημα του ελέγχου της εκκλησιαστική τέχνης είχε τεθεί και από τον Μπονάνο τόσο στο υπόμνημα όσο και στην επιστολή του προς τον Ιακωβίδη. Βλ. Θεοδώρα Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος*…, σ. 462 και σσ. 464-465.

«καθαρή» και στην «εφαρμοσμένη» τέχνη αίροντας τις αξιώσεις των καλλιτεχνών ως προς την δεύτερη, έμοιαζε τώρα να αποτελεί το βασικό επιχείρημα της επαγγελματικής τους διείσδυσης σε συγγενείς μεν, πλην υποδεέστερους τομείς καλλιτεχνικής απασχόλησης, αλλότριους ως προς τον ακαδημαϊκό προσανατολισμό της εκπαίδευσης τους. Σε αυτήν την λογική το ζητούμενο δεν ήταν πλέον να αναιρεθεί ο ακαδημαϊκός προσανατολισμός της Σχολής ούτε βέβαια και το κεκτημένο της αυτονομίας της, αλλά να «ακαδημαϊκοποιηθεί» η εκκλησιαστική τέχνη φεύγοντας από τα χέρια των αυτοδίδακτων λαϊκών ζωγράφων και περνώντας στον εκπαιδευτικό και εποπτικό έλεγχο της Σχολής η οποία λόγω του αναβαθμισμένου θεσμικού της κύρους ήταν και η μόνη ικανή να περιφρουρήσει την ποιότητά της. Με ανάλογο τρόπο όφειλε να «ακαδημαϊκοποιηθεί» και η διδασκαλία του σχεδίου στην μέση εκπαίδευση, ανατιθέμενη αποκλειστικά στους αποφοίτους της Σχολής. Σε αυτό το σημείο η συλλογική τοποθέτηση των καλλιτεχνών είναι ενδεικτική της ιδιαιτερότητας του ελληνικού πλαισίου μέσα στο οποίο πάσχιζε να ριζώσει το ακαδημαϊκό εκπαιδευτικό μοντέλο.

Η επιλογή της συγκρότησης μιας καλλιτεχνικής ακαδημίας ευρωπαϊκού τύπου σε μια χώρα δίχως αξιόλογη αγορά γι' αυτό το είδος τέχνης αλλά και σε μια περίοδο που αυτός ακριβώς ο θεσμός γνώριζε στην Ευρώπη κλυδωνισμούς λόγω της ανάδυσης νέων τάσεων που αμφισβητούσαν την παραδοσιακή διάκριση μεταξύ υψηλής και ευτελούς καλλιτεχνικής έκφρασης, ανάγκαζε τώρα τους Έλληνες καλλιτέχνες να στρέψουν τις επαγγελματικές τους διεκδικήσεις προς την κατεύθυνση της εκκλησιαστικής τέχνης και της μέσης εκπαίδευσης, πεδίων, δηλαδή, τα οποία παρέμεναν έως τώρα από αδιάφορα έως επικουρικά για την επαγγελματική σταδιοδρομία του ακαδημαϊκού καλλιτέχνη. Ως εδώ μια τέτοια εξέλιξη είναι και κατανοητή και αναμενόμενη. Η αξιοσημείωτη παράμετρος της τοποθέτησής τους –η οποία φανερώνει και τον περιφερειακό χαρακτήρα των αιτημάτων τους– έγκειται στο γεγονός ότι η κατοχύρωση των επαγγελματικών τους δικαιωμάτων ως προς τα παραπάνω πεδία δεν συνεπαγόταν την παραίτησή τους από το υψηλό status του ακαδημαϊκού καλλιτέχνη που στις ευρωπαϊκές χώρες δεχόταν σφοδρή κριτική αλλά αντιθέτως θεμελιωνόταν ακριβώς σε αυτό. Αυτή η αντιφατική στάση έμοιαζε στην περίπτωση της Ελλάδας να ωθεί την ακαδημαϊκή εκπαίδευση να αναπροσαρμοστεί κατάλληλα ώστε να ενσωματώσει την βυζαντινή αγιογραφία ως υποχρεωτικό μάθημα σ' ένα κατά τ' άλλα ευρωπαϊκού τύπου ακαδημαϊκό curriculum.

Από την σκοπιά των προσωπικών τοποθετήσεων των καλλιτεχνών όπως είχαν διατυπωθεί στο πλαίσιο της έρευνας του Χατζόπουλου, το υπόμνημα του ΣΕΚ έμοιαζε να κινείται μάλλον στην μέση οδό των προτάσεων του Μπονάνου, εκφράζοντας ένα είδος συμβιβασμού ανάμεσα στην ακραία άποψη του Θωμόπουλου περί άρσης της αυτονομίας της Σχολής και προσήλωσης στην ανάπτυξη του βιοτεχνικού κλάδου και στο πρότυπο μιας ευρωπαϊκών προδιαγραφών καλλιτεχνικής ακαδημίας στο οποίο απέβλεπαν οι επιλογές του Ιακωβίδη. Βέβαια στον βαθμό που ο ΣΕΚ απέδιδε στην Σχολή έναν ρόλο επίσημου θεματοφύλακα της εκκλησιαστικής τέχνης, οι εισηγήσεις του συνέτειναν στην περεταίρω θεσμική ισχυροποίησή της κι έτσι από αυτόν τον συμβιβασμό η πλευρά του Ιακωβίδη και των καθηγητών της Σχολής έβγαινε ξεκάθαρα κερδισμένη. Κάτω από τα ενωτικά αιτήματα του ΣΕΚ έμοιαζε τώρα να συσπειρώνονται θεσμικοί και εξωθεσμικοί καλλιτέχνες στην βάση μιας σύμπτωσης συμφερόντων που μετέτρεπε τον ενδοκαλλιτεχνικό ανταγωνισμό σε ανταγωνισμό έναντι άλλων επαγγελματικών ομάδων.

Έναν μόλις χρόνο μετά την αυτονόμηση της Σχολής και τις πρώτες αναδιοργανωτικές παρεμβάσεις του Ιακωβίδη όλα εκείνα τα ζητήματα που συνδέονταν με την καλλιτεχνική εκπαίδευση όχι μόνο δεν είχαν διευθετηθεί αλλά αντιθέτως έμοιαζαν πιο ανοιχτά παρά ποτέ προκαλώντας μια πρωτοφανή ροή από memoranda προς το Υπουργείο και αναγκάζοντας τους καλλιτέχνες να εμπλακούν σ' έναν δημόσιο διάλογο που αποκάλυπτε και τις εσωτερικές διαφοροποιήσεις τους. Αυτή η ανοιχτή συζήτηση η οποία διεξαγόταν ταυτόχρονα στις σελίδες των εφημερίδων, στο εσωτερικό του νεοσύστατου ΣΕΚ και φυσικά στο εσωτερικό της Σχολής και στην οποία διασταυρώνονταν οι απόψεις νυν και πρώην καθηγητών της, θεσμικών και εξωθεσμικών καλλιτεχνών, ζωγράφων και γλυπτών, νεώτερων και καταξιωμένων, έθετε για πρώτη φορά στο μικροσκόπιο τις θεσμικές επιλογές του Ιακωβίδη και έκανε σαφές ότι το διακύβευμα της αναδιοργάνωσης της Σχολής δεν αφορούσε απλώς μια ευγενή και αφηρημένη ιδέα περί προόδου της ελληνικής «καλλιτεχνίας» αλλά σχετιζόταν ευθέως με ζητήματα πρόσβασης και ελέγχου των καλλιτεχνικών θεσμών που ανάγονταν στο μόνιμο πρόβλημα της επαγγελματικής επιβίωσης των καλλιτεχνών. Έτσι, παράλληλα με την συγκρότηση του συστήματος των καλλιτεχνικών θεσμών έμοιαζε να διαμορφώνεται και μια δημόσια σφαίρα καλλιτεχνικού διαλόγου εντός της οποίας η θεσμική εξουσία του Ιακωβίδη ερχόταν αντιμέτωπη με τα επαγγελματικά

συμφέροντα των καλλιτεχνών που υπό το φως της αναδιοργάνωσης προέβαλλαν τώρα πιο ξεκάθαρα εκφρασμένα στην στενή τους συνάφεια με την καλλιτεχνική εκπαίδευση.

Παρά τον κύκλο των συζητήσεων που είχε ανοίξει η νομοθεσία του 1910 φαίνεται πως το ζήτημα της αναδιοργάνωσης της Σχολής θα παραμεριστεί μέσα στα τρία επόμενα χρόνια υπό το κράτος των βαλκανικών συρράξεων για να επανέλθει το 1914 στο πλαίσιο του μεταρρυθμιστικού προγράμματος των Φιλελευθέρων για τις καλές τέχνες. Στις αρχές πλέον του 1914 μία νέα παρέμβαση του Μπονάνου επιβεβαίωνε ότι τα αιτήματα του 1911 ήταν ακόμη ζωντανά περιμένοντας την ικανοποίησή τους.

1.9. Μια αναδιοργάνωση υπέρ των καλλιτεχνών: Ο νόμος 521/1914 «Περί οργανώσεως του σχολείου των Καλών Τεχνών»

Τον Ιανουάριο του 1914 συμμετέχοντας σε κριτική επιτροπή με σκοπό την αποστολή ενός γλύπτη για σπουδές στο εξωτερικό, ο Μπονάνος θα επωφεληθεί της ευκαιρίας για να απευθύνει έναν αφυπνιστικό λόγο προς τους παριστάμενους καθηγητές της Σχολής καλώντας για μία ακόμα φορά τον Ιακωβίδη να προωθήσει το συντομότερο και σε συνεργασία με τον Σύλλογο τις μεταρρυθμίσεις που το Ίδρυμα είχε ανάγκη και οι οποίες τέσσερα χρόνια μετά τον πρώτο αναδιοργανωτικό νόμο παρέμεναν ακόμα εκκρεμείς[163].

Παραφράζοντας το «Πιστεύω», ο Μπονάνος ομολογούσε την πίστη του στην μεσσιανική έλευση μιας εθνικής τέχνης, αναγεννημένης από την πρώτη ύλη της «*προνομιούχου φύσεως του Έλληνος*», του ελληνικού ουρανού, της ελληνικής γλώσσας και της ελληνικής θρησκείας δείχνοντας έτσι και την κατεύθυνση προς την οποία όφειλε να μεταρρυθμιστεί η Σχολή προκειμένου, όχι απλώς να βγει από την παρακμή της, αλλά και να εξελιχθεί σε ανταγωνιστικό ίδρυμα προς τις καλλιτεχνικές ακαδημίες της δυτικής Ευρώπης[164]. Διαβεβαιώνοντας για το αγαθό των προθέσεων του και με την ευχή ο Ιακωβίδης να παραμείνει διευθυντής της Σχολής, ο Μπονάνος έκλεινε την ομιλία του με μία παραίνεση εν είδει κατηγορικής προσταγής: «*Όθεν καιρός να εγερθήτε και να εκτελέσητε το καθήκον σας υποδεικνύοντες σεις τας ατελείας του σχολείου και τας αξιώσεις, ας οφείλει να χορηγήση το κράτος προς προστασίαν των*

[163] «Λόγος εκφωνηθείς κατά την 18ην Ιανουαρίου 1914 προς τους καθηγητάς των Καλών Τεχνών» (Αθήνα, 8 Ιανουαρίου 1914). Δημοσιεύεται στο Θεοδώρα Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος*…, σσ. 465- 467

[164] «*Πιστεύω εις μίαν τέχνην Ελληνικήν γεννηθείσαν εκ του έθνους του Ελληνικού, και πάλιν ερχόμενην δια του έθνους του Ελληνικού*». Θεοδώρα Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος*…, σ. 466.

τεχνών. […] Μη προς Θεού, μείνετε εις την νωθρότητα και εν τη απιστία, εις ην εισέτι διατελείτε. Υποδείξατε μετά θάρρους τι δέον γενέσθαι και μη περιμένετε να σας είπωσιν οι άλλοι, παν ότι οφείλετε σεις να πράξητε και να υποδείξητε. Και τούτο επαναλέγω, σεβόμενοι το ίδιον συμφέρον και την τέχνην εις ην ετάχθητε, και δι'ης η Ελλάς ανέζησε»[165].

Αν αυτή η αγωνιώδης έκκληση του Μπονάνου έχει ενδιαφέρον για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης είναι κυρίως επειδή εκφράζει ένα ήδη διαμορφωμένο αλλά πρόωρο ακόμα αίτημα που αφορά την συγκρότηση εθνικής τέχνης, συνδέοντας την υλοποίησή του με την μεταρρύθμιση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και καλώντας τους καθηγητές της Σχολής σε συστράτευση υπέρ της καλλιτεχνικής αναγέννησης του τόπου. Πριν ακόμα αυτό το αίτημα για εθνική τέχνη προλάβει να γίνει συνείδηση της κυβερνητικής πολιτικής καθοδηγώντας τις παρεμβάσεις της στον τομέα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, αυτός ο επίμονος ελεγκτής του Ιακωβίδη του υποδείκνυε, ως προφητικός ιεροκήρυκας μιας ελληνικής καλλιτεχνικής αναγέννησης βασισμένης στην ιδέα της εθνικής τέχνης, τα ιδεολογικά θεμέλια επί των οποίων έπρεπε να ανασυγκροτηθεί η Σχολή.

Παρασυρμένος από το κλίμα εθνικής ανάτασης που είχε γεννήσει η νικηφόρα έκβαση των βαλκανικών πολέμων, ο Μπονάνος έκρινε ότι τώρα οι μεταρρυθμιστικές προσπάθειες του Ιακωβίδη έπρεπε να ενταθούν αλλά και να στοχεύσουν σε κάτι περισσότερο από την απλή θεσμική και εκπαιδευτική εξομοίωση της Σχολής προς τις ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές ακαδημίες, δηλαδή στην εξυπηρέτηση μιας εθνικής αναγέννησης που είχε ήδη αρχίσει να συντελείται μέσω της εδαφικής επέκτασης του ελληνικού κράτους. Μέσα στον ενθουσιασμό του, ο Μπονάνος είχε την δονκιχοτική πεποίθηση ότι η αναγέννηση των καλών τεχνών μπορεί και πρέπει να ξεκινήσει από τους καθηγητές της Σχολής, τους οποίους τρία χρόνια πριν θεωρούσε ανάξιους να φέρουν εις πέρας το έργο της αναδιοργάνωσης ζητώντας τότε την αντικατάστασή τους από ξένους, και ότι το υπάρχον διδακτικό προσωπικό ήταν σε θέση να λειτουργήσει ομόθυμα ως συλλογικός φορέας ανανεωτικών διεκδικήσεων απέναντι στο κράτος υπερβαίνοντας τις προσωπικές σκοπιμότητες, τους εσωτερικούς ανταγωνισμούς του αλλά και αυτή την ίδια την υπαγωγή του στον κρατικό μηχανισμό. Παρά το επιτακτικό του ύφους, ο λόγος του Μπονάνου ήταν επί της ουσίας μια δήλωση στήριξης προς τον

[165] Θεοδώρα Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος*…, σ. 467.

Ιακωβίδη προσωπικά αλλά και προς τους υπόλοιπους καθηγητές της Σχολής σε ένα εγχείρημα που αναγνωριζόταν ως μέρος μιας ευρύτερης εθνικής υπόθεσης και ως τέτοιο επέβαλλε ενότητα και εμπιστοσύνη –όχι βέβαια άνευ όρων– στα πρόσωπα-φορείς της υλοποίησής του. Έτσι η καχυποψία, ο πεσιμισμός και η απογοήτευση του 1911 έμοιαζε να έχουν δώσει την θέση τους σε μια διάθεση καλής πίστης απέναντι στον μέχρι πρότινος επικίνδυνο «σφετεριστή» των καλλιτεχνικών θεσμών, τον οποίο τώρα ο Μπονάνος καλούσε να γίνει εκφραστής μιας καλλιτεχνικής συναίνεσης προς όφελος της ελληνικής τέχνης.

Αυτή τη φορά τα αφυπνιστικά κελεύσματα του Μπονάνου περί μεταρρυθμίσεων[166] δεν θα πέσουν στο κενό, όχι χάρις στο αίσθημα ευθύνης των καθηγητών της Σχολής, αλλά χάρις σε μια ήδη διαμορφωμένη κεντρική πολιτική βούληση η οποία, αν και δεν είχε ακόμα ενσωματώσει το αίτημα για εθνική τέχνη, στα 1914 εμφανιζόταν συντεταγμένη και αποφασιστική όσον αφορά την υποστήριξη των καλών τεχνών. Μέσα σ' εκείνη την χρονιά η κυβέρνηση των Φιλελευθέρων θα θέσει σε εφαρμογή ένα νομοθετικό πρόγραμμα συνολικής «ανακαίνισης» του συστήματος των καλλιτεχνικών θεσμών το οποίο δεν άφηνε φυσικά άθικτο ούτε το Σχολείο των Καλών Τεχνών[167]. Ο νόμος 521/1914 «Περί οργανώσεως του σχολείου των Καλών Τεχνών»[168] ήταν ένα μόνο από μια σειρά νομοσχεδίων που ο υπουργός Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Ιωάννης Τσιριμώκος θα φέρει προς ψήφιση στη Βουλή σε διάστημα μερικών μόνο μηνών και τα οποία επενέβαιναν σε όλο το φάσμα του πολιτιστικού τοπίου[169] μ' ένα συμβιβαστικό ωστόσο μεταρρυθμιστικό πνεύμα ως προς τον θεσμικό

[166] Θα πρέπει εδώ να διευκρινιστεί ότι οι παρεμβάσεις του Μπονάνου δεν αποτελούν σε καμία περίπτωση μεμονωμένες στιγμές επίκρισης της ολιγωρίας των ιθυνόντων για την περιθωριακή θέση των καλών τεχνών στην ελληνική κοινωνία. Αντίθετα εντάσσονται σ' ένα γενικότερο ρεύμα αποδοκιμασίας της κρατικής πολιτικής για τις καλές τέχνες, παρόν ήδη στο ξεκίνημα του αιώνα. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σσ. 33-37.

[167] Για την πρώτη πολιτιστική παρέμβαση των Φιλελευθέρων βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σσ. 37-39.

[168] Νόμος 521 «Περί οργανώσεως του σχολείου των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 399 (τχ. Α΄), 29 Δεκεμβρίου 1914.

[169] Ένας συντάκτης της Πινακοθήκης (ο Καλογερόπουλος;) αφιέρωνε στο ζήτημα ένα έκτενες άρθρο υπό τον τίτλο «Το Κράτος και η Τέχνη» στο οποίο σημείωνε: «*Εις το συμπόσιον του Ακταίου το προ μηνών δοθέν προς τιμήν του κ. Πρωθυπουργού, ούτος είπεν ότι επέστη ο καιρός να προστατευθούν υπό του Κράτους τα Γράμματα και αι Τέχναι. Η επαγγελία ήρξατο πραγματοποιούμενη. Ο κ. Τσιριμώκος ανέλαβε τον ρόλον του Λούθηρου εν τη τέχνη και εισηγήθη οκτώ νομοσχεδίων αφορώντων την τε αρχαίαν και βυζαντικήν τέχνην, την μουσικήν, την ιστορίαν, τας εικαστικάς τέχνας. Δια των νομοσχεδίων τούτων –ων τα περισσότερα περιέβαλεν ήδη δια του κύρους της η Βουλή– σκοπείται η προστασία της τέχνης –αφ' ενός μεν η ενίσχυσις της ζώσης τέχνης αφ' ετέρου δε η περισυλλογή της κεκοιμημένης*». Κ. [Δ. Ι. Καλογερόπουλος], «Το Κράτος και η Τέχνη», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΔ΄, τχ. 165-166, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1914, σσ. 124-126.

ρόλο κεντρικών προσώπων του κρατικού μηχανισμού[170]. Είναι χαρακτηριστικό της αποφασιστικότητας με την οποία παρενέβαιναν νομοθετικά οι Φιλελεύθεροι στις τέχνες το γεγονός ότι σε μία μόνο συνεδρίαση, αυτήν της 10ης Οκτωβρίου 1914, ο Τσιριμώκος μαζί με το νομοσχέδιο «περί Σχολείου των Καλών Τεχνών» θα υποβάλλει προς συζήτηση στην ολομέλεια πέντε ακόμη νομοσχέδια για τον πολιτισμό που είτε δημιουργούσαν νέες θεσμικές δομές, είτε ενίσχυαν τις υπάρχουσες: «περί τροποποιήσεων και προσθηκών εις τον νόμο ΓΨΛ΄ περί της αρχαιολογικής υπηρεσίας του Κράτους», «περί συστάσεως συλλογής έργων Βυζαντινής και χριστιανικής τέχνης», «περί τροποποιήσεως του νόμου ΓΦΝΗ΄ περί εθνικής Πινακοθήκης», «περί ιδρύσεως Ωδείου εν Θεσσαλονίκη» και «περί συστάσεως εθνικής μουσικής συλλογής»[171]. Η πρόθεση της κυβέρνησης σε σχέση με το Σχολείο θα εκφραστεί ρητά δια στόματος Τσιριμώκου κατά την υποβολή του νομοσχεδίου στην ολομέλεια και δεν ήταν άλλη από τον εκσυγχρονισμό του Ιδρύματος κατά το ευρωπαϊκό παράδειγμα: «*Δια του νομοσχεδίου τούτου λαμβάνεται πρόνοια όπως δια της ιδρύσεως νέων εδρών εν τω σχολείω τούτω κατασταθή άξιον του προορισμού αυτού, και η Πατρίς ημών ανυψωθή εν τη θεραπεία των καλών τεχνών εις το επίπεδον των πρωτοστατούντων εν τω ανωτέρω πολιτισμό λαών*»[172].

Ο νόμος 521/1914 αφενός αναθεωρούσε ορισμένες από τις μεταβολές που είχε επιφέρει η νομοθεσία του 1910 και αφετέρου επεξέτεινε το εύρος των μεταρρυθμίσεων. Η προηγούμενη οργάνωση των σπουδών σε τέσσερα τμήματα ειδίκευσης, Γραφικής, Πλαστικής, Χαρακτικής και Κοσμηματογραφίας και δύο προπαιδευτικά τμήματα μόνο για την Γραφική και την Πλαστική, εγκαταλείπονταν[173]. Αυτά αντικαθίσταντο τώρα από τρία τμήματα, ένα ενιαίο προκαταρκτικό τμήμα Ιχνογραφίας και Κοσμηματογραφίας με τριετή φοίτηση, και δύο τμήματα ειδίκευσης στην Γραφική και Πλαστική με τετραετή φοίτηση το καθένα. Παράλληλα ο νομοθέτης επέλεγε και αυτή την φορά να διατηρήσει την αναχρονιστική δομή του Κυριακού σχολείου ως «αυτοτελές παράρτημα» της Σχολής ενώ αντίθετα καταργούσε πλήρως τις σπουδές της Χαρακτικής. Το νέο τμήμα Ιχνογραφίας και Κοσμηματογραφίας επείχε θέση βασικού κύκλου σπουδών, υποχρεωτικού για όλους τους σπουδαστές και αντιστοιχούσε σε

[170] Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Εικαστικές τέχνες», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, 1900-1922…*, όπ.π., σ. 329.
[171] *Εφημερίδα των συζητήσεων της Βουλής*, Συνεδρίασης 23, 10 Οκτωβρίου 1914, σσ. 521-522.
[172] *Εφημερίδα των συζητήσεων της Βουλής*, Συνεδρίασης 23, 10 Οκτωβρίου 1914, σ. 522.
[173] Άρθρο 1, Νόμος 521 «Περί οργανώσεως του σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π.

«απολυτήριο ιχνογράφου και κοσμηματογράφου». Έτσι το νέο εκπαιδευτικό σχήμα διατηρούσε την διαίρεση των σπουδών σε δύο κύκλους όπου ο πρώτος αποτελούσε προστάδιο της φοίτησης στον επόμενο, με την διαφορά ότι τώρα η συνολικά οκταετής φοίτηση που είχε καθιερώσει το διάταγμα του 1910 για τους σπουδαστές της Γραφικής και Πλαστικής μετατρεπόταν σε επταετή. Επιπλέον, το προπαρασκευαστικό τμήμα το οποίο μέχρι εκείνη την στιγμή είχε νόημα μόνον ως προθάλαμος των σπουδών ειδίκευσης χωρίς οποιαδήποτε επαγγελματική αναγνώριση, τώρα για πρώτη φορά συνδεόταν μ' έναν βασικό τίτλο σπουδών και επί της ουσίας μετατρεπόταν σε μια επαγγελματική σχολή σχεδίου εντός της καλλιτεχνικής σχολής με διττό σκοπό: Αφενός να καταρτίζει τους μελλοντικούς καλλιτέχνες στο σχέδιο και αφετέρου να εφοδιάζει τα σχολεία της μέσης εκπαίδευσης με καθηγητές των τεχνικών μαθημάτων.

Πέρα από την αυτονόητη σημασία που είχε αυτή η στοιχειώδης επαγγελματική κατοχύρωση ήδη από τα τρία πρώτα χρόνια της φοίτησης για όλους ανεξαιρέτως τους σπουδαστές της Σχολής, ερχόταν να απαντήσει και στο πρόβλημα του πληθωρισμού καλλιτεχνών χωρίς επαγγελματικό μέλλον. Κι αυτό διότι πρακτικά συνεπαγόταν την αποθάρρυνση των πιο αδύναμων και λιγότερο φιλόδοξων σπουδαστών να συνεχίσουν την εκπαίδευση τους στην επόμενη βαθμίδα. Κλιμακώνοντας με αυτόν τον τρόπο τις καλλιτεχνικές σπουδές, ο νόμος απέβλεπε να περιορίσει δραστικά, ήδη από τα πρώτα στάδια της εκπαίδευσης, τον αριθμό των αποφοίτων ζωγράφων και γλυπτών, αντιμετωπίζοντας έτσι την αδυναμία του κράτους αλλά και της κοινωνίας να απορροφήσει επαγγελματικά ένα πολυπληθές καλλιτεχνικό δυναμικό υψηλών προδιαγραφών. Η νέα διάρθρωση των σπουδών κινούνταν απολύτως στην λογική που ο Μπονάνος είχε περιγράψει στην επιστολή του προς τον Ιακωβίδη ζητώντας μια καλλιτεχνική εκπαίδευση που να προνοεί εξίσου για όλους τους σπουδαστές, από τους πιο αδύναμους έως τα ταλέντα[174].

[174] Αξίζει ίσως να παραθέσω εδώ το σχετικό απόσπασμα: «*Λοιπόν εξαρτάται εκ της αγαθής θελήσεως απάντων των συναδέλφων σας όπως εν πλήρει αρμονία και συνεννοήσει εκ καθήκοντος πλέον οφειλομένου εις το σχολείον καταρτίσητε οργανισμόν συστήματος πλήρους ώστε και οι αποτυγχάνοντες μαθηταί να φαίνωνται ότι εμαθήτευσαν εις το σχολείον εις όπερ αν δεν έμαθον άλλο εδιδάχθησαν όμως όμως τα στοιχεία άτινα ο κόπος και η σοφία των ανθρώπων εύρε και ο χρόνος εσεβάσθη. Δηλαδή επαναλαμβάνω διδασκόμενοι πάντες την Κοσμηματογραφίαν, την Αρχιτεκτονικήν, ήτις είναι αλληλένδετος με την Προοπτικήν και τα πρώτα μαθήματα της Σκιαγραφίας. Ωσαύτως, θέσατε τας βάσεις δια τους καλλιτέχνας εκείνους, οίτινες ήθελον διακριθή χορηγούντες αυτοίς εργασίαν, και τοιουτοτρόπως η σχολή θα έχη τον λόγον της και αι καλλιτέχναι των προορισμόν των*». Θεοδώρα Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος*…, σ. 464.

Μαζί με την αναδιάρθρωση των τμημάτων της Σχολής, ο νόμος ερχόταν να τροποποιήσει και τον κορμό των μαθημάτων καταργώντας αυτό της Σύνθεσης αλλά διατηρώντας αυτά των Υπαιθρίων σπουδών και του Γυμνού νυκτός που είχαν εισαχθεί με το Βασιλικό Διάταγμα του 1910. Σύμφωνα με τις προεξαγγελίες του Ιακωβίδη[175], οι Υπαίθριες σπουδές έφευγαν από την ενότητα της Ελαιογραφίας και αναβαθμίζονταν σε αυτόνομο διδακτικό αντικείμενο για το οποίο συστηνόταν τώρα ειδική έδρα, όπως και για το Γυμνό νυκτός. Όσο για το μάθημα της Ιστορίας της Τέχνης που βάσει του ίδιου διατάγματος είχε καθιερωθεί ως «Ιστορία της Τέχνης, Αισθητική και Μυθολογία» και του οποίου η διδασκαλία απ' ό,τι φαίνεται μέχρι το 1914 δεν είχε ακόμα συστηματοποιηθεί[176], αυτό συμπεριλαμβανόταν τώρα στο πρόγραμμα σπουδών υπό τον μακροσκελή τίτλο «Ιστορία της τέχνης, Μυθολογία, Ιστορία και Εκθέσεις Ιδεών»[177]. Η νομική περιγραφή του μαθήματος αντιστοιχούσε σε ένα ασαφές κράμα λίγο έως πολύ συναφών πλην διακριτών επιστημονικών αντικειμένων και μη επιστημονικών γνωστικών πεδίων, εντελώς ξένο σε οποιαδήποτε λογική συστηματικής επιστημονικής προσέγγισης.

Η αντικατάσταση της Αισθητικής από την Ιστορία και η προσθήκη ενός ακόμα μαθήματος της μεταπρωτοβάθμιας γενικής εκπαίδευσης –αυτού των Εκθέσεων Ιδεών– νομίζω ότι υποδηλώνουν εδώ μια μεταβολή προσανατολισμού από μια θεωρητική εκπαίδευση αυστηρά προσανατολισμένη στις εξειδικευμένες ανάγκες των καλλιτεχνών προς την κατεύθυνση ενός μοντέλου γενικής παιδείας που παρέπεμπε περισσότερο στα πρότυπα της γυμνασιακής εκπαίδευσης. Εξ ου και η συγκέντρωση τεσσάρων γνωστικών αντικειμένων τα οποία ο νόμος αναγνώριζε ως φιλολογικής φύσεως στην ευθύνη ενός διδάσκοντα ο οποίος όφειλε να είναι «*διδάκτορας της φιλολογίας κατέχων άλλην δημοσίαν θέσιν, ενδιατρίψαντας δε ειδικώτερον εις τα εικαστικάς τέχνας*»[178]. Βέβαια, ως ένδειξη των ιδιαιτεροτήτων που αντιμετώπιζε στην Ελλάδα η ιστορία της τέχνης σε σχέση με συγγενείς και επαγγελματικά ισχυρότερους ερευνητικούς κλάδους, θα πρέπει εδώ να επισημανθεί ότι το μάθημα της «Ιστορίας της Τέχνης, Μυθολογίας, Ιστορίας και Εκθέσεων Ιδεών» θα διδαχθεί την δεκαετία 1915-1925, όχι από φιλόλογο, αλλά από τρεις διαφορετικούς αρχαιολόγους. Την διδασκαλία του θα αναλάβει αρχικά

[175] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ιακωβίδης», όπ.π.
[176] Βλ Κ. [Δ. Ι. Καλογερόπουλος], «Το Κράτος και η Τέχνη» όπ.π. όπου αναφέρεται ότι «*το μάθημα της ιστορίας της τέχνης και της αισθητικής –τα σπουδαιότερα των θεωρητικών μαθημάτων– διδάσκονται ήδη ατελώς*».
[177] Άρθρο 6, Νόμος 521 «Περί οργανώσεως του σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π.
[178] Άρθρο 7, Νόμος 521 «Περί οργανώσεως του σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π.

ο Κωνσταντίνος Κουρουνιώτης από το 1915 έως το 1921 οπότε θα αντικατασταθεί από τον έφορο αρχαιοτήτων και μετέπειτα καθηγητή της αρχαιολογίας στο πανεπιστήμιο Αθηνών Αντώνιο Κεραμόπουλο. Ο τελευταίος θα παραχωρήσει την διδασκαλία του μαθήματος για ένα σύντομο διάστημα (1921-1922) στον επίσης αρχαιολόγο Αλέξανδρο Φιλαδελφέα και θα επανέλθει στην Σχολή το 1922 διδάσκοντας το μάθημα της Ιστορίας της Τέχνης έως το 1925 οπότε και αντικαθίσταται από τον Ζαχαρία Παπαντωνίου. Η θητεία του Αντώνιου Δ. Κεραμόπουλου στην Σχολή ως καθηγητή της Ιστορίας της Τέχνης, η οποία απ' όσο γνωρίζω είναι τόσο άγνωστη στην έρευνα όσο και το σύντομο πέρασμα του Αλέξανδρου Φιλαδελφέα[179], συνάγεται από μία σειρά εγγραφών που αφορούν τον διορισμό και την απαλλαγή του, τα οποία εντοπίστηκαν στο αρχείο του Υπουργείου Παιδείας και δημοσιεύονται εδώ στο Παράρτημα 1 (Πηγές 5-11). Με αυτά τα δεδομένα, η συστηματική ανάθεση της διδασκαλίας ενός πολυσυλλεκτικού μαθήματος σε αρχαιολόγους κατά παρέκκλιση από το γράμμα του νόμου δεν μπορεί να μην τροποποίησε στην πράξη και το περιεχόμενό του, μεταθέτοντας την έμφαση ή ακόμα και περιορίζοντάς το στα όρια μιας Ιστορίας της τέχνης που στην διδακτική παράδοση του Σχολείου γινόταν αντιληπτή πρωτίστως ως Ιστορία της αρχαίας τέχνης[180].

Επιστρέφοντας στο κείμενο του νόμου, δύο συγκεκριμένες επιλογές του νομοθέτη παρουσιάζουν ειδικό ενδιαφέρον επειδή βρίσκονται σε διάσταση με τις αναδιοργανωτικές επιλογές του Ιακωβίδη όπως αυτές διαγράφονται στο σχέδιο οργανισμού του 1900 και εν συνεχεία στο Βασιλικό Διάταγμα του 1910. Πρόκειται πρώτον, για την απάλειψη της Σύνθεσης από τον κορμό των τεχνικών μαθημάτων και δεύτερον, για την κατάργηση του τμήματος Χαρακτικής. Ένα χειρόγραφο υπόμνημα υπό τον τίτλο «*Παρατηρήσεις επί του προς εκτέλεσιν του νόμου ΓΧΙΑ, περί Σχολείου Καλών Τεχνών Β.Δ. της 28 Ιουλίου 1910*»[181] που εντοπίστηκε στα ΓΑΚ (Παράρτημα 1, Πηγή 12) μπορεί σ' αυτό το σημείο να μας διαφωτίσει ως προς το σκεπτικό που υπαγόρευσε αυτές τις αναθεωρητικές παρεμβάσεις. Το κείμενο είναι ανυπόγραφο και

[179] Για τον Αλέξανδρο Φιλαδελφέα βλ. Eleonora Vratskidou, *L' émérgence de l' artiste*…, τ. 2, σσ. 495-498.

[180] Ελεονώρα Βρατσκίδου, «Αρχαιολογία και Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα: η διδασκαλία του Γρηγόριου Παπαδόπουλου και του Στυλιανού Κωνσταντινίδη στο Σχολείο των Τεχνών (Ι) », όπ.π.

[181] Χειρόγραφο κείμενο τριών σελίδων που επιγράφεται ως «*Παρατηρήσεις επί του προς εκτέλεσιν του νόμου ΓΧΙΑ, περί Σχολείου Καλών Τεχνών Β.Δ. της 28 Ιουλίου 1910 (Εν Εφημερίδι Κυβερνήσεως Τεύχος Α φύλλον 272 της 27 Αυγούστου 1910)*», ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΕΔΕ Δ' (αταξινόμητο), κυτίο 1, Γραφείο Καλών Τεχνών και Γραμμάτων.

χωρίς ημερομηνία έχει ωστόσο αναμφίβολα συνταχθεί μεταξύ 1910 και 1914. Σε ό,τι αφορά τον συντάκτη του, θα πρέπει μάλλον να αποκλείσουμε την πιθανότητα να έχει συνταχθεί από τον Ιακωβίδη[182].

Σε σχέση με την διδασκαλία της Σύνθεσης ως αυτοτελούς μαθήματος, ο συντάκτης του κειμένου σημειώνει: «*Χωριστό μάθημα συνθέσεων ουδαμού υφίσταται μόνον εν Γερμανία, αλλ' ένεκα της γενικής αποδοκιμασίας του εσφαλμένου τούτου συστήματος είναι εν τω καταργείσθαι. Επομένως το άρθρον 16 του Β.Δ. πρέπει να εξαλειφθή*». Ό,τι το 1910 είχε υιοθετηθεί στα πλαίσια ενός εναρμονισμού του προγράμματος σπουδών της Σχολής προς το γερμανικό εκπαιδευτικό μοντέλο, έπρεπε τώρα να εγκαταλειφθεί ως εσφαλμένος αναχρονισμός χάριν ενός πιο σύγχρονου (βλ. γαλλικού) εκπαιδευτικού συστήματος. Η Σύνθεση ως ξεχωριστό διδακτικό αντικείμενο εκλείπει στα 1914 για να επανασυγχωνευθεί με το μάθημα της Ελαιογραφίας ακολουθώντας την γενική υποχώρηση του είδους που την είχε αρχικά επιβάλλει, δηλαδή της μεγάλης ζωγραφικής (grand genre) των ιστορικών, μυθολογικών και θρησκευτικών θεμάτων που απαιτούσε και ιδιαιτέρως εκλεπτυσμένες συνθετικές δεξιότητες εκ μέρους του ακαδημαϊκού καλλιτέχνη. Η εισήγηση κατάργησης του μαθήματος που εδώ υποστηρίζεται ως εκσυγχρονιστική επιλογή, φαίνεται ότι ενσωματώθηκε στο τελικό κείμενο του νόμου κατά παρέκκλιση από τις εκπαιδευτικές αντιλήψεις του Ιακωβίδη ο οποίος είχε βασίσει το πρόγραμμα σπουδών του 1910 στην αναβαθμισμένη διδασκαλία της Σύνθεσης.

Ως προς την κατάργηση της Χαρακτικής, αυτή φαίνεται ότι υπαγορεύθηκε από την αδυναμία επαγγελματικής απορρόφησης των αποφοίτων του τμήματος που προέκυψε ως αποτέλεσμα της σταδιακής αντικατάστασης της εφαρμοσμένης χαρακτικής από τις νέες τεχνικές χημικής και φωτομηχανικής αναπαραγωγής εικόνων. Αυτή η

[182] Υπέρ αυτού συνηγορεί το πρώτο σημείο των παρατηρήσεων. Εδώ ασκείται κριτική στην επιλογή του νομοθέτη να παραχωρήσει ισοβίως την μεγάλη βόρεια αίθουσα στον άνω όροφο του κεντρικού κτιρίου στον διευθυντή της Σχολής για τις ανάγκες στέγασης του ιδιωτικού του εργαστηρίου: «*Επί του άρθρου 2: Της μεγάλης βορείας αιθούσης, περί ης πραγματεύεται το άρθρο τούτο του Β.Δ. έχει επιτακτικήν ανάγκην η Σχολή Καλών των Τεχνών, δι' έλλειψιν διαμερισμάτων δια σπουδαστήρια ανάλογα διδασκαλίας, προς εκτέλεσιν του προορισμού αυτής, όστις άνευ της αιθούσης ταύτης, ήτις δύναται να περιλάβη τρία μεγάλα εργαστήρια, δεν εκτελείται ποσώς. Ένεκα της ανάγκης ταύτης, αφηρέθησαν προ πολλού από πάντας τους καθηγητάς της ζωγραφικής και τα ελαχίστου χώρου διαμερίσματα άπερ είχον δοθή εις αυτούς τους και μη δυναμένους αναλόγως των πόρων των, να έχουσιν ιδικά των εργαστήρια, ενώ ο προβλεπόμενος δια του άρθρου τούτου του Β.Δ. διευθυντής, όστις κατέχει την αίθουσαν ταύτην και προ 10ετίας και αναγνωρίζεται δια του Β.Δ. ως πάγιος κάτοχος αυτής είναι οικονομικώς εις θέσιν να διατηρή εξ ιδίων οσονδήποτε μέγα εργαστήριον*». Το σημείο μπορεί να αναγνωστεί και ως έμμεση μομφή εναντίον του Ιακωβίδη για την συμφεροντολογική του στάση να εκμεταλλεύεται για προσωπική χρήση έναν χώρο αναγκαίο για την διεξαγωγή των μαθημάτων στερώντας τον από τους σπουδαστές αλλά και από τους οικονομικά ασθενέστερους συναδέλφους του που είχαν ήδη παραιτηθεί των αντίστοιχων δικαιωμάτων τους χάριν του συμφέροντος της Σχολής.

πραγματικότητα αντανακλάται και σε μια σταδιακή ελάττωση της ζήτησης εκ μέρους των σπουδαστών για τον συγκεκριμένο κλάδο σπουδών η οποία φαίνεται ότι έως το 1911 είχε ήδη οδηγήσει στην πρακτική κατάργηση του τμήματος έτσι που ο νομοθέτης ερχόταν στην προκειμένη περίπτωση να νομοθετήσει το υπάρχον[183]. Η πρακτική αχρηστία μιας εφαρμοσμένης τέχνης που στις αρχές του 20ου αιώνα είχε απομείνει χωρίς πεδίο επαγγελματικής εφαρμογής ωθεί εδώ τον συντάκτη του κειμένου να εισηγηθεί όχι μόνον την κατάργηση του τμήματος μα και την διαγραφή του μαθήματος που δεν κρίνεται σκόπιμο να ενταχθεί στο πρόγραμμα σπουδών ούτε ως αντικείμενο συμπληρωματικής ή προαιρετικής εκπαίδευσης των ζωγράφων: «*Η χαρακτική είναι διαγραπτέα εκ των μαθημάτων, διότι είναι άνευ πρακτικού σκοπού, καθόσον σήμερον άλλα μέσα εκπληρούσι τον σκοπόν αυτής ευχερέστερα και ολιγοδαπανότερα και δι' αυτό σήμερον οι σπουδάσαντες χαρακτικήν μόλις αποζώσιν μη απολαμβάνοντες ουδέ τα προς συντήρησίν των*». Σε άλλο σημείο του κειμένου ο συντάκτης του σημειώνει: «*Η Σχολή θα ηδύνατο να εκτελέση τον προορισμόν της εάν ο νυν καθηγητής της Χαρακτικής και ο του Κυριακού Σχολείου τεθώσιν εκτός της Σχολής. Ούτε αντικατάστασις αυτών δι' άλλων έχει συμφώνως προς τα ανωτέρω, πραγματικόν σκοπόν. Το Κυριακόν Σχολείον δέον να*

[183] Ο Κώστας Ηλιάδης αναφέρει ότι το τμήμα Χαρακτικής καταργήθηκε γύρω στο 1909 (Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Πελασγός, 1978, σσ. 39-40). Πράγματι το 1908 φαίνεται ότι ήταν και το τελευταίο έτος κανονικής διεξαγωγής των ετήσιων διαγωνισμών χαρακτικής. Βλ. Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος, *Ελληνική Χαρακτική 1843-1915: Ιστορία – Λεξικό Χαρακτών*, Αθήνα, Da Vinci, 2012, σσ. 149-159 όπου παρουσιάζονται αναλυτικά τα αποτελέσματα των ετήσιων διαγωνισμών Χαρακτικής από το 1893 έως το 1908. Η μελέτη των πρακτικών των συνεδριάσεων του συλλόγου των καθηγητών του Σχολείου, και ειδικά εκείνων που αφορούν τους ετήσιους προαγωγικούς διαγωνισμούς των τμημάτων, δείχνει ότι ο αριθμός των φοιτούντων στο τμήμα Χαρακτικής γνώρισε διάφορες αυξομειώσεις από το 1903 έως ότου αυτοί εκλείψουν τελείως το 1911. Πιο συγκεκριμένα: Σε συνεδρίαση της 10ης Μαΐου 1903 με θέμα τον καθορισμό των θεμάτων για τους ετήσιους προαγωγικούς διαγωνισμούς αναφέρεται ότι το τμήμα Χαρακτικής αριθμεί έξι τάξεις από Α΄ έως Στ΄. Σε αντίστοιχη συνεδρίαση της 8ης Μαΐου 1904 αναφέρεται ότι το τμήμα Χαρακτικής αριθμεί επτά τάξεις από Α΄ έως Ζ΄ . Έναν χρόνο αργότερα, στις 12 Μαΐου 1905, ο Σύλλογος θα απαλλάξει τον καθηγητή της Χαρακτικής από την έκδοση θεμάτων. Στις 9 Μαΐου 1906, σε συναφή συνεδρίαση δεν γίνεται καθόλου λόγος για τμήμα Χαρακτικής. Στις 16 Μαΐου 1907 πληροφορούμαστε ότι το τμήμα Χαρακτικής αριθμεί τέσσερις τάξεις, από Β΄ έως Στ΄ ενώ κατά το σχόλικό έτος 1907-1908 φαίνεται ότι οι τέσσερις κατώτερες τάξεις της Χαρακτικής δεν λειτούργησαν (Βλ. Ανμ., «Γράμματα και τέχναι», *Πινακοθήκη*, έτος Η΄, τχ. 90, Αύγουστος 1908, σ. 128). Η τελευταία αναφορά σε τμήμα Χαρακτικής εντοπίζεται στα πρακτικά της συνεδρίασης της 20ης Μαΐου 1911 οπότε ορίζεται ως θέμα εξετάσεων για τους σπουδαστές της Χαρακτικής η εκτέλεση Ξυλογραφίας από Ξυλογραφία. Έκτοτε το τμήμα Χαρακτικής παύει να αναφέρεται. Βλ. σχετικά τις αντίστοιχες συνεδριάσεις στα Πρακτικά συνεδριάσεων συλλόγου καθηγητών ΑΣΚΤ, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ. Μπορούμε επομένως να δεχθούμε ως terminus post quem της πρακτικής κατάργησής του το έτος 1911. Με αυτά τα δεδομένα, η άποψη εκείνη που θέλει το τμήμα Χαρακτικής να καταργήθηκε το 1914 για λόγους οικονομίας θα πρέπει μάλλον να απορριφθεί. Βλ. Τώνης Σπητέρης, *Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, τ. Α΄, Αθήνα, Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, 1979, σ. 328. Για την διδασκαλία της Χαρακτικής στο Σχολείο των Τεχνών από την στιγμή της πρώτης εισαγωγής της το 1843 έως την κατάργησή της το 1914 βλ. Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος, *Διδάσκαλοι της Χαρακτικής: 1843-1915: Αγαθάγγελος Τριανταφύλλου, Αριστείδης Λ. Ροβέρτος, Νικόλαος Ι. Φέρμπος*, Αθήνα, Εργαστήριο Χαρακτικής Ηλία Ν. Κουβέλη, 2003.

καταργηθή διότι η Σχολή των Καλών Τεχνών είναι δια τον τόπον, η ανωτέρα τοιαύτη, και αντίκειται προς τον σκοπόν της, η συνταύτισις αυτής με σχολείον στοιχειωδών γνώσεων». Το Κυριακό Σχολείο –προορισμένο για την βασική κατάρτιση απλών τεχνιτών– και μαζί μ' αυτό το τμήμα Χαρακτικής, φαίνεται να εκλαμβάνονται εδώ ως βαρίδια που έπρεπε τώρα να εγκαταλειφθούν στα απόνερα μιας διαδικασίας καλλιτεχνικού «εξευγενισμού» της Σχολής.

Με βάση τα παραπάνω και ανεξάρτητα από τους αντικειμενικούς λόγους συρρίκνωσης του αντίστοιχου επαγγελματικού πεδίου που τελικά οδήγησαν στην κατάργηση του τμήματος Χαρακτικής το 1914, θα πρέπει νομίζω να δεχθούμε ότι η συγκεκριμένη επιλογή σχετίζεται επίσης και με μία πρόθεση αποσύνδεσης της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης από εκείνες τις τεχνικές σπουδές που αφορούσαν τις εφαρμοσμένες τέχνες και οι οποίες κρίνονταν ξένες προς τον νέο αμιγώς καλλιτεχνικό προορισμό της Σχολής. Η χαρακτική ως εφαρμοσμένη τέχνη που νοηματοδοτείται πρωτίστως στην βάση της πρακτικής-οικονομικής χρησιμότητάς της δεν είχε πλέον θέση σε μια καλλιτεχνική σχολή προορισμένη να θεραπεύει αποκλειστικά μια υψηλή τέχνη, άξια per se. Αν και αντιφάσκουσα με τα αιτήματα των καλλιτεχνών που εστιάζουν στις πρακτικές διεξόδους του επαγγέλματός τους, μια τέτοια «αριστοκρατική» αντίληψη σε σχέση με την καλλιτεχνική αξία των εφαρμοσμένων τεχνών που μοιάζει να διέπει τις εισηγήσεις του συντάκτη μπορεί να γίνει κατανοητή από την σκοπιά ενός επαρχιακού εκσυγχρονισμού που έτεινε βέβαια τώρα προς την κατεύθυνση μιας πιο λειτουργικής εκπαίδευσης, αλλά χωρίς να εγκαταλείπει τον ακαδημαϊκό δρόμο τον οποίο δεν είχε ακόμη καλά καλά προλάβει να διανύσει σε όλο του το μήκος. Σε αυτήν την καθυστερημένη διαδικασία αφομοίωσης του ακαδημαϊκού μοντέλου, παλαιές (απαξίωση των εφαρμοσμένων τεχνών) και πιο σύγχρονες (υποβάθμιση της Σύνθεσης) πλευρές του μπορούσαν ενίοτε να συνυπάρχουν χαράσσοντας μια ανακοπτόμενη εκσυγχρονιστική πορεία. Ειδικά η επιλογή κατάργησης της Χαρακτικής –εν αντιθέσει με την επιλογή κατάργησης της Σύνθεσης της οποίας η διδασκαλία θα γίνει στο εξής όλο και πιο περιθωριακή– μερικά χρόνια αργότερα θα αναθεωρηθεί ως εσφαλμένη και αυτός ο εφαρμοσμένος κλάδος σπουδών θα επιστρέψει δυναμικά στο πλαίσιο μιας πιο ώριμης εκσυγχρονιστικής απόπειρας ως τρίτο σκέλος της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης.

Ο νόμος όμως επέφερε τροποποιήσεις και στο καθεστώς επιλογής του διδακτικού προσωπικού[184]. Η διάταξη περί διευθυντή αναπαρήγαγε βέβαια την παράδοση του απευθείας διορισμού προσώπων κυβερνητικής επιλογής σε κομβικές δημόσιες θέσεις χωρίς να εκχωρεί κανέναν ρόλο –ούτε καν εισηγητικό– στον Σύλλογο, ωστόσο γινόταν σαφώς ελαστικότερη προβλέποντας ότι ο διευθυντής μπορούσε πλέον να είναι είτε ζωγράφος είτε γλύπτης και ορίζοντας ως απαραίτητα τυπικά προσόντα αυτού την μετεκπαίδευση στην Δυτική Ευρώπη και την τουλάχιστον τριετή προϋπηρεσία στις θέσεις είτε του εφόρου της Πινακοθήκης είτε του καθηγητή του Σχολείου ή ακόμα του καθηγητή άλλης αντίστοιχης σχολής. Φυσικά, ο νομοθέτης δεν παρέλειπε να καλύψει και την περίπτωση του εν ενεργεία διευθυντή της Σχολής, προβλέποντας ότι την θέση μπορούσε να κατέχει και ο νυν έφορος της Πινακοθήκης «*επί μηνιαίω επιμισθίω δραχμών 150*»[185].

Το καθεστώς του απευθείας διορισμού όμως δεν ίσχυε πλέον για κανέναν από τους καθηγητές του Σχολείου, οι οποίοι θα επιλέγονταν στο εξής κατόπιν διαγωνισμού. Ειδικά για τους καλλιτέχνες καθηγητές ο νόμος όριζε ως απαραίτητο τυπικό προσόν το πτυχίο του Σχολείου των Καλών Τεχνών ή άλλης αναγνωρισμένης ομοταγούς ακαδημίας και ως επιθυμητό προσόν την διάκριση σε επίσημες εκθέσεις χωρίς την ρήτρα της ευρωπαϊκής βράβευσης που ο Ιακωβίδης είχε εισηγηθεί στο σχέδιο οργανισμού του 1900 και η οποία λόγω του εξαιρετικά περιοριστικού της χαρακτήρα αποδεικνυόταν μάλλον μη ρεαλιστική για να εφαρμοστεί στην περίπτωση των Ελλήνων καλλιτεχνών. Μαζί με την καθιέρωση της διαδικασίας της εκλογής των καθηγητών από τον Σύλλογο, ο νόμος σε συνέπεια όσων ο Ιακωβίδης είχε εισηγηθεί προς το Υπουργείο το 1900, εισήγαγε επίσης και ένα καθεστώς βαθμολογικής ιεραρχίας του διδακτικού προσωπικού και αντίστοιχης μισθολογικής κλιμάκωσης των μηνιαίων απολαβών του[186]. Σε αυτήν την βαθμολογική κλίμακα η οποία φαίνεται μάλλον να διαμορφώνεται βάσει της σπουδαιότητας του διδακτικού αντικειμένου και του αριθμού των ωρών διδασκαλίας και όχι βάσει των τυπικών προσόντων των διδασκόντων, πρώτος τη τάξει ερχόταν βέβαια ο διευθυντής της Σχολής ενώ στην

[184] Άρθρο 7, Νόμος 521 «Περί οργανώσεως του σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π.
[185] Βάσει του νόμου ΓΧΙΑ΄/1910 (άρθρο 2) ο μισθός του διευθυντή του Σχολείου των Καλών Τεχνών οριζόταν στον νόμο ΒΨΛΔ΄/1900 «περί μισθού του Εφόρου της εν Αθήναις Πινακοθήκης» και ανερχόταν σε 500 δραχμές μηνιαίως και για τις δύο θέσεις (Βλ. και Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης*…, σ. 40). Ο νέος νόμος προέβλεπε τώρα ένα ειδικό επιμίσθιο για την θέση του διευθυντή του Σχολείου ανεβάζοντας τις μηνιαίες απολαβές του Ιακωβίδη στο ποσό των 650 δραχμών.
[186] Άρθρο 6, Νόμος 521 «Περί οργανώσεως του σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π.

αμέσως κατώτερη βαθμίδα τοποθετούνταν οι επτά καλλιτέχνες καθηγητές της Ελαιογραφίας, των Υπαιθρίων σπουδών, της Σκιαγραφίας, της Αγαλματογραφίας, της Ιχνογραφίας, της Κοσμηματογραφίας και Προοπτικής και τέλος της Πλαστικής. Τρίτοι στην ιεραρχία ακολουθούσαν οι τρεις καθηγητές των θεωρητικών μαθημάτων (Ανατομική, Ιστορία της τέχνης, Ρυθμολογία) μαζί με τον καθηγητή του Γυμνού νυκτός[187]. Ο τελευταίος τροχός της αμάξης ήταν βέβαια ο καθηγητής του Κυριακού Σχολείου ο οποίος θυμίζουμε ότι βάσει του διατάγματος του 1910 δεν είχε ούτε το δικαίωμα συμμετοχής στις συνεδριάσεις του Συλλόγου. Ωστόσο, παρά την ξεκάθαρη υποτίμηση του Κυριακού Σχολείου και του καθηγητή του[188] θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι ο νομοθέτης είχε επιλέξει να διατηρήσει αυτήν την αναχρονιστική εκπαιδευτική δομή σε πείσμα των υπομνημάτων που προωθούνταν στο Υπουργείο και ζητούσαν μετ' επιτάσεως την κατάργησή της.

Στις σημαντικές παρεμβάσεις του νομοθέτη θα πρέπει επίσης να προστεθεί η μέριμνα για την βελτίωση των υποδομών του Σχολείου[189]. Ο νόμος επιλαμβανόταν και αυτού του ζητήματος προβλέποντας ένα κονδύλι ύψους 12.000 δραχμών ετησίως από τον προϋπολογισμό του υπουργείου Δημοσίας Εκπαιδεύσεως το οποίο θα διατίθετο αφενός για την κάλυψη των τρεχόντων εξόδων λειτουργίας της Σχολής και αφετέρου για τον εμπλουτισμό της καλλιτεχνικής βιβλιοθήκης της[190] αλλά και για την συγκρότηση μιας συλλογής εκμαγείων η οποία θα χρησίμευε ως εποπτικό μέσο για την

[187] Η υποδεέστερη βαθμολογικά θέση του καθηγητή του Γυμνού νυκτός έναντι των υπολοίπων καλλιτεχνών καθηγητών της Σχολής έχει πιθανότατα να κάνει με το γεγονός ότι το μάθημα διδασκόταν για πρακτικούς κατά βάση λόγους μόνο κατά την διάρκεια του χειμερινού εξαμήνου και δεν φαίνεται να απηχεί εδώ κάποια υποβάθμιση του Γυμνού νυκτός ως προς τα άλλα καλλιτεχνικά μαθήματα. Βλ. σχετικά το άρθρο 28 του Β.Δ. «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ νόμου "περί Σχολείου των Καλών Τεχνών"», Ε.τ.Κ., φ. 272 (τχ. Α΄), 27 Αυγούστου 1910.

[188] Από τον Μάιο του 1909 καθηγητής του Κυριακού Σχολείου ήταν ο Στέφανος Λάντσας, θέση που σύμφωνα με τον Μπίρη διατήρησε έως τον θάνατό του το 1933 (Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σ. 541) παρά την αμφισβήτηση που εκφράστηκε από πολύ νωρίς σε σχέση με την διδακτική του επάρκεια. Βλ. «Παρατηρήσεις επί του προς εκτέλεσιν νόμου ΓΧΙΑ, περί Σχολείου Καλών Τεχνών Β.Δ. της 28 Ιουλίου 1910» (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 12) όπου σημειώνεται μεταξύ άλλων «*Το Κυριακόν Σχολείον δέον να καταργηθή* […]. *Εάν όμως σημβή να διατηρηθή το σχολείον τούτον είνε εν τοιαύτη περιπτώση επιβαλλομένη ανάγκη η αντικατάστασις του ήδη καθηγητού αυτού δια τινός άλλου (Βικάτου ή Ιωαννίδη)*». Εδώ ο συντάκτης του κειμένου έχει προφανώς υπ' όψιν του τον ζωγράφο Ευάγγελο Ιωαννίδη. Πιθανολογώ ότι ο νόμος 521/1914 έδωσε τελικά μια προσωρινή παράταση στην θεσμική ζωή του Κυριακού Σχολείου και για λόγους που είχαν να κάνουν με την απροθυμία του νομοθέτη να προκαλέσει απολύσεις διδασκόντων.

[189] Άρθρο 9, Νόμος 521 «Περί οργανώσεως του σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π.

[190] Η συγκρότηση καλλιτεχνικής βιβλιοθήκης προβλεπόταν από το Βασιλικό Διάταγμα του 1910 το οποίο μεταξύ άλλων όριζε ότι την πρώτη ύλη της νεοσύστατης βιβλιοθήκης του Σχολείου των Τεχνών θα αποτελούσαν όσα καλλιτεχνικά βιβλία υπήρχαν στην βιβλιοθήκη του Σχολείου των Βιομηχάνων Τεχνών (Βλ. Κεφάλαιον Η΄ «Βιβλιοθήκη», Βασιλικό Διάταγμα «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ νόμου "περί Σχολείου των Καλών Τεχνών"», όπ.π.).

διδασκαλία της τέχνης. Αυτή η τελευταία πρόβλεψη περί συγκρότησης συλλογής προτύπων εκμαγείων απαντούσε επίσης σε ένα από τα αιτήματα που ο Μπονάνος είχε υποβάλλει το 1911 στο Υπουργείο[191].

Η πιο καίρια πάντως εκσυγχρονιστική παρέμβαση του νόμου 521/1914 ως προς την οργάνωση των καλλιτεχνικών σπουδών ήταν σαφώς η πρόβλεψη περί ίδρυσης στη Σχολή τεσσάρων πρακτικών εργαστηρίων, τριών για την ζωγραφική και ενός για την γλυπτική, κατανεμημένων μεταξύ ισάριθμων καθηγητών, με δυνατότητα συμπερίληψης μεταξύ αυτών και του διευθυντή[192]. Ο νομοθέτης μετέθετε την ίδρυσή τους στο μέλλον μέσω Βασιλικών Διαταγμάτων ανοίγοντας έτσι τον δρόμο για την εγκατάλειψη του συστήματος διδασκαλίας της τέχνης στην βάση μαθημάτων γενικής κατεύθυνσης, σύστημα που το Σχολείο είχε εφαρμόσει απαρέγκλιτα από την στιγμή της πρώτης του λειτουργίας και το οποίο στην Ευρώπη είχε προ πολλού δώσει την θέση του στα εργαστήρια[193]. Η ρύθμιση αυτή, αν και δεν ενεργοποιούσε άμεσα το νέο

---

[191] Στο υπόμνημά του προς τον Υπουργό σημείωνε: «*Ανάγκη επιβαλλομένη να έχωμεν εις την Σχολήν όλα τα εκμαγεία της καλής εποχής. Ως τα αγάλματα του Παρθενώνος, της Αιγίνης και των διαφόρων μουσείων Ρώμης, Φλωρεντίας, Παρισίων κλ. Τούτο, όχι μόνον δια τους σπουδαστάς, αλλά και δια τους Έλληνας πολίτας, εις ους πρέπει να είναι γνωστά τα έργα των προγόνων. Επίσης παρακαλώ υμάς, όπως μοι δοθή η άδεια να εκλέξω από τα ενταύθα εργαστήρια του Εθνικού ημών Μουσείου όσα εκμαγεία κρίνω αναγκαία δια την σχολήν μας*». Θεοδώρα Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος*…, σ. 461.

[192] Άρθρο 11, Νόμος 521 «Περί οργανώσεως του σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π.

[193] Το εργαστήριο ως θεμελιώδης μονάδα γύρω από την οποία συγκροτείται η τυπική ακαδημαϊκή διδασκαλία είχε υιοθετηθεί από τις ευρωπαϊκές ακαδημίες ήδη από το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Οι απαρχές της επίσημης θεσμοθέτησης αυτού του εκπαιδευτικού μοντέλου στο πλαίσιο λειτουργίας των ευρωπαϊκών ακαδημιών τέχνης ανάγονται στην ιδέα του Meisterklass που πρωτοεφάρμοσε στην δεκαετία του 1820 η ακαδημία του Ντίσελντορφ υπό την εποπτεία των Peter Cornelius και Wilhelm Schadow. Το Meisterklass απευθυνόταν στους πιο χαρισματικούς σπουδαστές οι οποίοι έχοντας ολοκληρώσει τον βασικό κύκλο σπουδών τους, συνέχιζαν την εκπαίδευσή τους σε ανώτερο στάδιο, εργαζόμενοι απομονωμένοι σ' έναν προσωπικό χώρο υπό την στενή και σταθερή επίβλεψη ενός και μόνο επιφανούς καλλιτέχνη-δασκάλου. Αρχικά η διεύθυνση του Meisterklass ήταν αποκλειστικό προνόμιο και ευθύνη του διευθυντή της ακαδημίας. Το σύστημα της παράλληλης λειτουργίας περισσότερων του ενός Meisterklassen μεταξύ των οποίων ο σπουδαστής μπορούσε να επιλέξει, εφαρμόστηκε για πρώτη φορά στην ακαδημία του Μονάχου γύρω στα 1843. Το γερμανικό Meisterklass, το οποίο διαφοροποιείται από το πρότυπο του γαλλικού ομαδικού εργαστηρίου, ήταν επί της ουσίας μια απόπειρα αναβίωσης της παράδοσης των μεσαιωνικών εργαστηρίων αλλά και θεσμικής οικειοποίησης της διδακτικής μεθόδου που εφάρμοζαν ανεπίσημα τα ιδιωτικά εργαστήρια του Παρισιού, όπως την γνώρισαν οι γερμανοί καλλιτέχνες κατά την περίοδο της μαθητείας τους στα εργαστήρια των Jacques-Louis David και Jean-Antoine Gros. Από αυτό το εκπαιδευτικό παράδειγμα οι γερμανοί μαθητές τους κράτησαν την ιδέα μιας διδασκαλίας που οικοδομείται στην βάση μιας στενής πατερναλιστικής σχέσης μεταξύ δασκάλου και μαθητή και η οποία λόγω του εξατομικευμένου χαρακτήρα της θεωρούνταν καταλληλότερη για την ανάπτυξη των προσωπικών κλίσεων και δυνάμεων του μαθητή απ' ό,τι το απρόσωπο μέχρι τότε ακαδημαϊκό σύστημα των εναλλασσόμενων καθηγητών. Από την ακαδημία του Ντίσελντορφ, το σύστημα του Meisterklass θα επεκταθεί σταδιακά υφιστάμενο μικρές τροποποιήσεις αρχικά στις ακαδημίες της υπόλοιπης Γερμανίας και εν συνεχεία και στις ακαδημίες άλλων χωρών της Βορείου Ευρώπης. Στα 1863 η École des Beaux Arts του Παρισιού θα ενσωματώσει το σύστημα της εργαστηριακής διδασκαλίας που μέχρι τότε λειτουργούσε ημιεπισήμως ως υποχρεωτικό κομμάτι της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης εκτός του κρατικού θεσμικού πλαισίου. Με το μεταρρυθμιστικό διάταγμα εκείνης της χρονιάς θα ιδρυθούν εντός της École τρία εργαστήρια ζωγραφικής και τρία γλυπτικής σε μια λογική θεσμικής συστέγασης διαφορετικών αισθητικών κατευθύνσεων. Για το εκπαιδευτικό μοντέλο

εκπαιδευτικό μοντέλο, έφερνε την Σχολή ένα βήμα πλησιέστερα στα πρότυπα οργάνωσης των σύγχρονων ευρωπαϊκών ακαδημιών τέχνης ικανοποιώντας ένα αίτημα που είχε ήδη εκφραστεί στα 1911 από τους Φρυδά[194], Μπονάνο[195], Ροϊλό[196] και Παρλιάρο[197].

Το πέρασμα στο σύστημα της εργαστηριακής διδασκαλίας –πέρασμα το οποίο η Σχολή στα 1914, παρ' ό,τι πρόθυμη, δεν ήταν ακόμη απολύτως έτοιμη να αποτολμήσει– σηματοδοτούσε, έστω και σε επίπεδο προθέσεων, μια ριζική μεταβολή της εκπαιδευτικής αντίληψης του Σχολείου που συνεπαγόταν την ανάδειξη του επιφανούς καλλιτέχνη-δασκάλου σε αποκλειστικό διαμορφωτή της εκπαιδευτικής διαδικασίας. Από αυτήν την σκοπιά, η αγωνία του Ιακωβίδη να απαλλάξει την Σχολή από τους ανεπαρκείς και μέτριας καλλιτεχνικής αξίας διδάσκοντες και να την αναστελεχώσει μ' ένα διδακτικό προσωπικό υψηλών καλλιτεχνικών προδιαγραφών μοιάζει περισσότερο κατανοητή. Και είναι ίσως εύλογο εδώ να υποθέσουμε ότι η εφαρμογή του νέου διδακτικού συστήματος καθυστέρησε επί μία περίπου δεκαετία αναμένοντας τους διορισμούς διεθνώς καταξιωμένων και υψηλού διαμετρήματος καλλιτεχνών, ικανών να υπηρετήσουν αυτόν τον νέο απαιτητικό εκπαιδευτικό ρόλο, οι οποίοι ποτέ δεν ήρθαν, τουλάχιστον όχι έτσι όπως τους φανταζόταν ο Ιακωβίδης.

Τέλος, με το ίδιο άρθρο περί εργαστηρίων ο νόμος προωθούσε επίσης την σύσταση ενός πρακτικού εργαστηρίου μαρμαρογλυπτικής υιοθετώντας έτσι μία ακόμα από τις προτάσεις του υπομνήματος Μπονάνου[198].

του Meisterklass βλ. Nikolaus Pevsner, *Les academies d' art*, σσ. 172-179, William Vaughan, "Cultivation and control: the "Masterclass" and the Düsseldorf Academy in the nineteenth century" στο Rafael Cardoso Denis, Colin Trodd (επιμ.), *Art and the academy in the nineteenth century*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers Univeristy Press, 2000, σσ. 150-163 και Saskia Pütz, "British Art Students and German Masters: W.B. Spence and the Reform of German Art Academies" στο Matthew C. Potter (επιμ.), *The concept of the "Master" in Art Education in Britain and Ireland, 1770 to the Present*, Surrey/Burlington, Ashgate, 2013, σσ. 83-104. Για το γαλλικό μοντέλο της εργαστηριακής διδασκαλίας βλ. Albert Boime, "The teaching reforms of 1863…", σσ. 1-39, Albert Boime, The Academy and french painting…, σσ. 48-78, William Hauptman, "Delaroche's and Gleyre's Teaching Ateliers and Their Group Portraits", *Studies in the History of Art* (Ουάσινγκτον, National Gallery of Art/University Press of New England), 18, 1985, σσ. 79-119, Monique Segré, *L' École des Beaux-Arts*…, σσ. 124-139, Alain Bonnet, *L' enseignement des arts*…, σσ. 123-141 και 187-199.

[194] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Ζέφυρος Φρυδάς», όπ.π.

[195] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Μπονάνος», όπ.π.

[196] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ροϊλός», όπ.π.

[197] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Σταμάτιος Παρλιάρος», όπ.π.

[198] «*Να μη χορηγηθή μικρά ετησία πίστωσις δια να εφαρμόσω την επί μαρμάρου εργασίαν, ως τούτο λέγει και ο διορισμός μου, δηλ. της γλυπτικής και ουχί μόνον της πλαστικής, πίστωσιν εννοώ την δια τα εργαλεία και μάρμαρα των μαθητών αναγκαιούσαν*». Θεοδώρα Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος*…, σ. 461.

Εις αναμονή της ψήφισης του νομοσχεδίου, το περιοδικό *Πινακοθήκη* ανήγγειλε την είδηση της αναδιοργάνωσης της Σχολής και ο συντάκτης του με έκδηλα κριτική διάθεση σημείωνε τα εξής: «*Το Σχολείον των Καλών Τεχνών διοργανούται. Κατασταθέν αυτοτελές ίδρυμα έχει ανάγκην ανακαινίσεως. Προστίθενται τέσσαρες νέαι έδραι: η της αγιογραφίας –απαραίτητος δια να λείψουν αι τερατώδεις μορφαί αγίων –ρυθμολογίας– δι' ην προορίζεται ο γηραιός αρχιτέκτων κ. Τσίλλερ –υπαιθρίων σπουδών –και αυτή απαραίτητος έδρα, ην διεκδική ο κ. Οθωναίος, δημόσιος ήδη υπάλληλος εν ταις νέαις χώραις –και μία έδρα ολίγον απ' όλα, δηλαδή εκθέσεως ιδεών, ιστορίας και μυθολογίας, απαραίτητος και αυτή γνωστού όντος ότι υπό έποψιν πνευματικής αναπτύξεως υστερούν οι μαθηταί, αφού ως τοιούτοι εισέρχονται οι απόφοιτοι Ελλ. σχολείου. Το μάθημα της ιστορίας της τέχνης και της αισθητικής –τα σπουδαιότερα των θεωρητικών μαθημάτων– διδάσκονται ήδη ατελώς. Θα διδάσκωνται άραγε τελειότερον εφεξής; Οι μισθοί των καθηγητών αυξάνονται, αλλά εκκαθάρισις των ήδη καθηγητών δεν γίνεται. Ιδού εν ελάττωμα του νομοσχεδίου. Εφεξής οι καθηγηταί θα διορίζωνται δια διαγωνισμού. Αλλά τις θα κρίνη τους διαγωνιζομένους; Οι νυν καθηγηταί; Ή ξένοι καλλιτέχναι, ότε η κρίσις είναι ασφαλεστέρα; Περί τούτου σιγά το νομοσχέδιον. Και μία ευρύτης αντιλήψεως του «συγγραφέως» του νομοσχεδίου: Γραμματεύς της σχολής δύναται να διορισθή και «διακεκριμένος εν τη λογοτεχνία λόγιος». Δόξα σοι ο Θεός που δεν εξομοιούται η θέσις με τας υπηρεσιακάς του υπουργείου, και αναγνωρίζεται ότι ένας λόγιος δύναται να προσφέρη υπηρεσίας εξαιρετικάς*»[199].

Αξίζει σ' αυτό το σημείο να σχολιαστούν ορισμένα σημεία του δημοσιεύματος επειδή είναι ενδεικτικά των διεργασιών που εξελίσσονταν στο περιθώριο της ψήφισης του νομοσχεδίου τροποποιώντας μέχρι και την τελευταία στιγμή το περιεχόμενό του.

Πρώτον, σύμφωνα με τον αρθρογράφο της *Πινακοθήκης* υπήρχε μια σαφής πρόθεση από την πλευρά του νομοθέτη για σύσταση μίας έδρας αγιογραφίας η οποία προφανώς απαντούσε στο σχετικό αίτημα που είχε διατυπωθεί το 1911 στο υπόμνημα του ΣΕΚ αλλά και στα κείμενα του Μπονάνου. Η πρόβλεψη αυτή για άγνωστο λόγο δεν θα ενσωματωθεί στο οριστικό κείμενο του νόμου 521/1914. Ωστόσο το γεγονός ότι στο δημοσίευμα ανακοινώνεται ως βεβαιότητα μαρτυρά οπωσδήποτε μια αρχική διάθεση ικανοποίησης διαμορφωμένων και εκφρασμένων από το 1911 διεκδικήσεων

[199] Κ. [Δ. Ι. Καλογερόπουλος], «Το Κράτος και η Τέχνη», όπ.π.

των καλλιτεχνών, οι οποίες τελικά παραμερίστηκαν πιθανότατα επειδή θεωρήθηκαν ως αντιβαίνουσες στο πνεύμα εξευρωπαϊσμού της Σχολής.

Δεύτερον, για τις έδρες της Ρυθμολογίας και των Υπαιθρίων σπουδών φέρονταν ως επικρατέστεροι υποψήφιοι ο πρώην καθηγητής της αρχιτεκτονικής του Πολυτεχνείου Ερνέστος Τσίλλερ[200] και ο Νικόλαος Οθωναίος αντίστοιχα. Ειδικά την έδρα των Υπαιθρίων σπουδών, ο τελευταίος είχε σπεύσει να την διεκδικήσει από το 1911 πριν ακόμα αυτή προλάβει να συσταθεί. Για το γεγονός ο Ροϊλός δήλωνε εκείνη την εποχή σε συνέντευξή του στον Μήτσο Χατζόπουλο: «*Οσον δε αφορά την γνώμην άλλου συναδέλφου, μετά του οποίου συνωμιλήσατε εν Μονάχω και η οποία όμως διετυπώθη μόνον προ ολίγων ημερών, έχω να προσθέσω ότι όταν προ δύο μηνών περίπου με επεσκέφθη κατ΄οίκον και μου εζήτησε να μη είμαι αντίθετος εις τον διορισμόν του, διότι σχεδόν έχει πείση πάντας, του απήντησα, ότι εκτιμώ την εργασίαν του αλλά δεν θεωρώ, ότι ημπορούσε να λάβη θέσιν εντός του σχολείου, διότι το είδος της τεχνοτροπίας του είνε τοιούτο, που μόνον εκτός της σχολής δύναται να διδάσκεται. Διότι, καθώς είνε γνωστόν, παντού όπου Σχολή ανάλογος με την ιδικήν μας, η διδασκαλία είνε ακαδημαϊκή*»[201]. Τελικά την έδρα των Υπαιθρίων σπουδών θα καταλάβει το 1915 ύστερα από διαγωνισμό ο συνυποψήφιος του Οθωναίου και προστατευόμενος του Παναγή Τσαλδάρη Επαμεινώνδας Θωμόπουλος[202]. Παρά τις ισχυρές πιέσεις που ασκούνταν υπέρ του Οθωναίου και την υποστήριξη της Αυλής της οποίας έχαιρε ο ζωγράφος, ακόμα και αυτή η συντηρητικά ιμπρεσιονιστική τεχνοτροπία του φαίνεται ότι αποτέλεσε τελικά σοβαρό πρόσκομμα στην εκλογή του, ως καθ' όλα ασύμβατη προς την ακαδημαϊκή ταυτότητα που ενδιαφερόταν –παρά τις αλλαγές– να διαφυλάξει η Σχολή. Νομίζω ότι η περίπτωση της απόρριψης της υποψηφιότητας του Οθωναίου επιβεβαιώνει εδώ την αρχική μου υπόθεση ότι η εισαγωγή του μαθήματος των Υπαιθρίων σπουδών στο πρόγραμμα του Σχολείου το 1910 και η αναβάθμισή του το 1914 δια της ίδρυσης ειδικής έδρας δεν ήταν επιλογές που παρέπεμπαν στον ιμπρεσιονισμό αλλά αντιθέτως συνδέονταν με την καλλιέργεια της τοπιογραφίας ως κατηγορίας της ακαδημαϊκής ζωγραφικής[203].

---

[200] Ο Τσίλλερ είχε διατελέσει καθηγητής του Πολυτεχνείου διδάσκοντας τα μαθήματα της Αρχιτεκτονικής και Οικοδομικής από το 1872 έως το 1883 οπότε παραιτήθηκε. Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σ. 510.
[201] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ροϊλός», όπ.π.
[202] Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 105, σημείωση 77.
[203] Βλ. όσα αναφέρονται πιο πάνω στις σσ. 59-60.

Σε κάθε περίπτωση, στα 1914 αυτή η δεύτερη φάση της αναδιοργάνωσης έμοιαζε να διανοίγει για τους καλλιτέχνες κάποιες επαγγελματικές δυνατότητες διείσδυσης στις τάξεις του εκπαιδευτικού προσωπικού της Σχολής υπό ευνοϊκότερους όρους απ' ό,τι το 1910, κάνοντάς τους να συρρέουν προς διεκδίκηση των νεοσύστατων εδρών. Ωστόσο, παρά την καθιέρωση της διαδικασίας του διαγωνισμού για την επιλογή των διδασκόντων, το νομικό πλαίσιο καθορισμού του εκλεκτορικού σώματος παρέμενε ακόμα αρκετά ασαφές δημιουργώντας βάσιμη καχυποψία ως προς το αξιοκρατικό της διαδικασίας[204] την στιγμή μάλιστα που δεν είχε ληφθεί καμία πρόνοια αξιολόγησης ή ακόμα και απολύσεων του υπάρχοντος διδακτικού προσωπικού. Ας θυμίσουμε εδώ ότι το ζήτημα των εκκαθαρίσεων του διδακτικού προσωπικού της Σχολής, ζήτημα το οποίο στα 1911 φαινόταν να ιεραρχείται στις άμεσες προτεραιότητες του Ιακωβίδη, είχε τεθεί επίσης ανοιχτά από τους Χατζή[205], Φρυδά[206], Οθωναίο[207] και φυσικά από τον Μπονάνο[208].

Στα 1914 η βούληση του νομοθέτη να αναθεωρήσει το καθεστώς διορισμού των καθηγητών δεν έφτανε μέχρι του σημείου να σπάσει το ταμπού των εκκαθαρίσεων, σημείο που μαρτυρά μια συμβιβαστική διάθεση τόσο εκ μέρους της κυβέρνησης όσο και εκ μέρους του ίδιου του Ιακωβίδη. Και είναι ίσως απόρροια αυτής της μεταρρυθμιστικής ατολμίας ως προς τις ήδη παγιωμένες ισορροπίες τις οποίες ο νομοθέτης δεν ήθελε να διαταράξει δια μιας δραματικά[209], το γεγονός ότι ο νόμος απέφευγε για την ώρα να παραχωρήσει ρητά πλήρεις εκλεκτορικές αρμοδιότητες στον Σύλλογο, κρίνοντάς τον προσωρινά και υπό την παρούσα σύνθεσή του ως ακατάλληλο να καθορίζει το θεσμικό μέλλον της Σχολής μέσω της επιλογής των νέων μελών του.

Τέλος, σύμφωνα με το δημοσίευμα το νομοσχέδιο προέβλεπε την σύσταση μιας εγκυκλοπαιδικού χαρακτήρα έδρας «εκθέσεως ιδεών, ιστορίας και μυθολογίας» η οποία τελικά δεν συστάθηκε ποτέ ως ανεξάρτητη. Αντ' αυτής ο νομοθέτης θα

---

[204] Πράγματι πουθενά στο κείμενο του νόμου δεν γινόταν λόγος για κρίση των υποψηφίων καθηγητών απευθείας από τον Σύλλογο, αλλά ούτε και προσδιοριζόταν η σύνθεση του εκλεκτορικού σώματος που θα αποφαινόταν περί του διορισμού ή μη των υποψηφίων. Βλ. κυρίως άρθρο 7, Νόμος 521 «Περί οργανώσεως του σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π.

[205] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Βασίλειος Χατζής», όπ.π.

[206] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Ζέφυρος Φρυδάς», όπ.π.

[207] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Νίκος Οθωναίος», όπ.π.

[208] Ανμ. [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Μπονάνος», όπ.π.

[209] Ο Ματθιόπουλος επισημαίνει ως βασικό χαρακτηριστικό της πρώτης πολιτιστικής παρέμβασης των Φιλελευθέρων στις καλές τέχνες το «*μεταρρυθμιστικό συμβιβαστικό πνεύμα σχετικά με τις ήδη παγιωμένες καταστάσεις και κυρίως με τα πρόσωπα που κατείχαν τις θέσεις-κλειδιά του κρατικού μηχανισμού*». Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Εικαστικές τέχνες», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, 1900-1922…*, όπ.π., σελ. 329.

προτιμήσει –ενδεχομένως για οικονομικούς λόγους– να συγχωνεύσει, όπως είδαμε, το μάθημα με αυτό της Ιστορίας της Τέχνης μετονομάζοντάς το σε «Ιστορία της Τέχνης, Μυθολογία, Ιστορία και Εκθέσεις Ιδεών» και διευρύνοντας «δραματικά» το εκπαιδευτικό αντικείμενο του οικείου καθηγητή.

Αυτή η εντελώς «σχολική» λογική που τελικά επικράτησε, της συγκέντρωσης της θεωρητικής παιδείας των σπουδαστών στην εκπαιδευτική ευθύνη ενός homo universalis φιλολόγου, και η οποία πιθανόν υπαγορευόταν και από μία ανάγκη εξοικονόμησης κονδυλίων, απαντούσε ξεκάθαρα στο πρόβλημα της ελλειμματικής γενικής μόρφωσης των εισακτέων οι οποίοι έως το 1914 εισέρχονταν στην Σχολή εφόσον διέθεταν απολυτήριο πρωτοβάθμιου δημοτικού σχολείου και ηλικία όχι μικρότερη των δεκατεσσάρων ετών[210] και από το 1914 ενδεικτικό β΄ τάξεως γυμνασίου και ηλικία τουλάχιστον δεκαπέντε ετών[211]. Έτσι, δίπλα στο κομμάτι της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, η Σχολή αναλάμβανε τώρα να καλλιεργήσει και μια ευρυμάθεια ανθρωπιστικού περιεχομένου στα σημεία εκείνα που άπτονταν της βασικής εκπαιδευτικής αποστολής της, υποκαθιστώντας εν μέρει τον ρόλο του Γυμνασίου.

Ο νόμος 521/1914, προϊόν της πρώτης κρατικής παρέμβασης των Φιλελευθέρων στις καλές τέχνες, ερχόταν να τροποποιήσει σε κάποια καίρια σημεία του το προηγούμενο πλαίσιο λειτουργίας του Σχολείου αλλά και να εισαγάγει ή να οριστικοποιήσει μια σειρά μεταρρυθμίσεων που η νομοθεσία του 1910 δεν είχε τολμήσει να προωθήσει αποφασιστικά. Η βασική διαφορά του σε σχέση με την πρώτη εκείνη αναδιοργανωτική απόπειρα του 1910 ήταν η εξής: Αυτήν την φορά ο στόχος του εναρμονισμού με το ευρωπαϊκό ακαδημαϊκό εκπαιδευτικό μοντέλο συνδυαζόταν με μία στοιχειώδη αλλά σαφή μέριμνα υπέρ των αποφοίτων της Σχολής, εφοδιάζοντάς τους για πρώτη φορά μ' έναν βασικό τίτλο σπουδών συνδεδεμένο με συγκεκριμένα επαγγελματικά δικαιώματα. Αλλά και γενικά, το γεγονός ότι ο νέος νόμος ενσωμάτωνε δύο από τις προτάσεις του ανώνυμου εισηγητή οι οποίες αντέκειντο στην αναδιοργανωτική λογική του Ιακωβίδη (κατάργηση της Σύνθεσης, κατάργηση του τμήματος Χαρακτικής) και μαζί μ' αυτές το σύνολο σχεδόν των προτάσεων του Μπονάνου, επιχειρώντας παράλληλα μικρές πλην σημαίνουσες βελτιωτικές τροποποιήσεις σε διαφιλονικούμενες διατάξεις όπως η διάταξη περί διευθυντή ή η

[210] Άρθρο 23, Βασιλικό Διάταγμα «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ νόμου "Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών"», όπ.π.
[211] Άρθρο 3, Νόμος 521 «Περί οργανώσεως του σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π.

ρύθμιση του ζητήματος του διορισμού των καθηγητών, είναι σημεία ενδεικτικά μιας διάθεσης εκ μέρους του νομοθέτη να αναδιοργανώσει την Σχολή μ' ένα συμβιβαστικό πνεύμα απαντώντας σε μια σειρά αιτημάτων που αναγνωρίζονταν ως δίκαια και τα οποία εκτός από τον Μπονάνο τα συμμεριζόταν και η πλειοψηφία των καλλιτεχνών. Είναι νομίζω γι' αυτόν τον λόγο που ο νόμος 521/1914 και όλες οι μεταβολές που αυτός επέφερε στο πλαίσιο λειτουργίας του Σχολείου, συμπεριλαμβανομένης και της πρόβλεψης περί εργαστηρίων[212], θα πρέπει νομίζω να αντιμετωπιστούν ως μια μεταρρυθμιστική απόπειρα η οποία –εν αντιθέσει με το Βασιλικό Διάταγμα του 1910– παράχθηκε σε μεγάλο βαθμό από και για την ίδια την καλλιτεχνική κοινότητα, τις επαγγελματικές διεκδικήσεις της οποίας ενδιαφερόταν να ικανοποιήσει έστω και μερικώς. Σ΄ ένα δεύτερο επίπεδο, μπορούμε πίσω από το συναινετικό πνεύμα του νόμου ν' αναγνωρίσουμε μια κίνηση καλής θελήσεως εκ μέρους του ίδιου του

[212] Η άποψη της Νικολέτας Τζάνη σύμφωνα με την οποία ο αναδιοργανωτικός νόμος του 1914 ήταν προϊόν των εισηγήσεων μιας τριμελούς επιτροπής απαρτιζόμενης από τους Γεώργιο Ιακωβίδη, Κωνσταντίνο Δημητριάδη και τον Γάλλο αρχιτέκτονα Ερνέστ Εμπράρ δεν ευσταθεί (Βλ. Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis…,* σσ. 170-171, 184, 217-218 και 912 καθώς και Νικολέτα Δ. Τζάνη, «Η συνεργασία του διευθυντή της ΑΣΚΤ Κωνσταντίνου Δημητριάδη με την κυβέρνηση του Ελευθέριου Βενιζέλου κατά την τετραετία 1928-1932» στο Τάσος Σακελλαρόπουλος, Αργυρώ Βατσάκη (επιμ.), *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική. Πρακτικά Συμποσίου*, Αθήνα/Χανιά, Μουσείο Μπενάκη/Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών «Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος», 2012, σσ. 62-80 και κυρίως σσ. 65-66). Η Τζάνη συνδέει την αναδιοργάνωση του 1914 με την παραπάνω επιτροπή βασισμένη σ' ένα δημοσίευμα της εφημερίδας *Οι Καιροί* (Δ. Ι. Κοκοτσάκης, «Αι Καλαί Τέχναι», *Οι Καιροί*, 17 Αυγούστου 1915) το οποίο μεταξύ άλλων αναφέρει: «*Η πρωτοβουλία τοιούτου κολοσσιαίου έργου* [ενν. την αναδιοργάνωση της Σχολής] *μέλλοντος να δοξάση μίαν φοράν ακόμη την Ελλάδα, οφείλεται εις αληθινόν και δυνατόν καλλιτέχνην, τον κ. Κωνσταντίνον Δημητριάδη, όστις έλαβεν εντολήν από την Κυβέρνησιν και συνεργασθείς μετά των κ.κ. Γ. Ιακωβίδου, ζωγράφου και Ερμπράρ αρχιτέκτονος ητοίμασεν εμπνευσμένην μελέτην περί της αναδιοργανώσεως της Σχολής των Καλών Τεχνών εν Ελλάδι*». Ένα τυπογραφικό σφάλμα στην θέση της χρονολογίας του συγκεκριμένου φύλλου οδήγησε την Τζάνη να συμπεράνει λογικά ότι η αναδιοργάνωση της Σχολής στην οποία αναφέρεται ο Κοκοτσάκης είναι αυτή του 1914 και ότι η επιτροπή των Ιακωβίδη, Δημητριάδη, Εμπράρ η οποία συγκροτήθηκε πράγματι το 1920, είχε συσταθεί για πρώτη φορά το 1914 και ήταν υπεύθυνη για τον αναδιοργανωτικό νόμο 521/1914. Το δημοσίευμα φαίνεται να φιλοξενείται στην πρώτη σελίδα του ημερήσιου φύλλου των *Καιρών* με ημερομηνία στο πάνω αριστερό μέρος της σελίδας 17 Αυγούστου 1915. Στην πραγματικότητα όμως πρόκειται για το φύλλο που κυκλοφόρησε στις 17 Αυγούστου 1920 με λάθος χρονολογική ένδειξη. Η ορθή χρονολόγηση του φύλλου μπορεί εύκολα να εξακριβωθεί από την αρίθμησή του. Πρόκειται για το φύλλο 1031 το οποίο εντοπίζεται σε κανονική χρονολογική διαδοχή μεταξύ αυτών της 15ης και 18ης Αυγούστου 1920. Το πραγματικό φύλλο της 17ης Αυγούστου 1915 φέρει τον αριθμό 225 και δεν περιλαμβάνει φυσικά το επίμαχο δημοσίευμα. Αλλά και μια προσεκτική ανάγνωση των δημοσιευμάτων της ίδιας σελίδας στην οποία δημοσιεύεται το κείμενο του Κοκοτσάκη και κυρίως ενός εξ αυτών που καταγράφει τις επιτυχίες της ελληνικής συμμετοχής στους ολυμπιακούς αγώνες της Αμβέρσας δεν αφήνει καμιά αμφιβολία ότι το έτος έκδοσης του φύλλου και του δημοσιεύματος που φιλοξενεί είναι το 1920 και όχι το 1915. Το δημοσίευμα έχει καταχωρηθεί επίσης με την εσφαλμένη χρονολογία 17 Αυγούστου 1915 στο προσωπικό αρχείο του Δημητριάδη στο Ε.Λ.Ι.Α. Με βάση τα παραπάνω θα πρέπει να αποκλειστεί οποιαδήποτε ανάμειξη των Δημητριάδη και Ερμπράρ στην αναδιοργάνωση του 1914. Άλλωστε, εκείνο το διάστημα ο Δημητριάδης βρισκόταν στο Παρίσι και δεν υπάρχει καμία πληροφορία που να τεκμηριώνει κάποιο ταξίδι του στην Ελλάδα πριν από τον Απρίλιο του 1920.

Ιακωβίδη απέναντι σε μία τάξη καλλιτεχνών η οποία είχε προσφάτως συγκροτηθεί ως συνδικαλιστική συλλογικότητα υπό το ενωτικό σκήπτρο του διευθυντή της Σχολής.

Αυτή η διάθεση κατευνασμού των αντιδράσεων των προερχόμενων από μια καλλιτεχνική κοινότητα που επί χρόνια διεκδικούσε μια θαρραλέα παρέμβαση του κράτους στο πεδίο των καλών τεχνών ενώ ταυτόχρονα δυσφορούσε όλο και πιο έντονα συνειδητοποιώντας τον θεσμικό αποκλεισμό της ως αποτέλεσμα της απόλυτης κυριαρχίας του Ιακωβίδη, μαρτυρείται και από ένα ακόμα γεγονός που έχει ενδιαφέρον για την συμβολική του σημασία. Στις 10 Οκτωβρίου 1914, την ημέρα δηλαδή της υποβολής του νομοσχεδίου στην Βουλή, ο πρίγκιπας Νικόλαος και σύσσωμο το διδακτικό προσωπικό της Σχολής υποδέχονταν κατόπιν προσκλήσεως στα γραφεία της διεύθυνσης του Πολυτεχνείου την καλλιτεχνική κοινότητα της Αθήνας. Όπως πληροφορούμαστε από τα δημοσιεύματα που καταγράφουν το χρονικό της επίσκεψης του μέλους της βασιλικής οικογένειας στη Σχολή, ο Νικόλαος χαιρετώντας τους παριστάμενους καλλιτέχνες φρόντισε σε ένδειξη αβρότητας να γνωρίσει προσωπικά και εκείνους που του ήταν άγνωστοι. Εν συνεχεία απηύθυνε στην καλλιτεχνική ομήγυρη ένα γενικόλογο κάλεσμα προτρέποντάς την να εργασθεί σε πνεύμα ομοψυχίας για την άνθηση της ελληνικής «καλλιτεχνίας» ενώ συγχρόνως την διαβεβαίωσε για τις προθέσεις της Πολιτείας αλλά και του ίδιου προσωπικά να ενισχύσουν τις καλές τέχνες. Τέλος, πριν αποχωρήσει από την Σχολή ζήτησε τις διευθύνσεις των εργαστηρίων των καλλιτεχνών προκειμένου να τα επισκεφθεί ξεκινώντας τις επισκέψεις του την ίδια κιόλας ημέρα από τα εργαστήρια των Τόμπρου και Ζευγώλη[213].

Θα πρέπει κατ' αρχάς να επισημανθούν ορισμένες ειδικές πλευρές αυτού του γεγονότος το οποίο φαινομενικά μοιάζει να μην είναι κάτι περισσότερο από μια τυπική συνάντηση γνωριμίας ανάμεσα στον φιλότεχνο πρίγκιπα Νικόλαο[214] και τα μέλη της καλλιτεχνικής κοινότητας των Αθηνών. Όπως πληροφορούμαστε, η συνάντηση πραγματοποιείται ύστερα από πρωτοβουλία του ίδιου του Νικολάου, η δε πρόσκληση, σύμφωνα με τα δημοσιεύματα φαίνεται ότι δεν απευθύνεται σε κάποια ειδική κατηγορία καλλιτεχνών ή σ' έναν συλλογικό φορέα εκπροσώπησής τους αλλά προς

[213] Ανμ., «Ο Πρίγκιψ Νικόλαος και οι Καλλιτέχναι», *Εστία*, 11 Οκτωβρίου 1914. Βλ. επίσης Ανμ., «Ο Καλλιτέχνης Πρίγκιψ», *Οι Καιροί*, 12 Οκτωβρίου 1914, Ανμ., «Οι καλλιτέχναι παρά τω Πρίγκηπι Νικολάω», *Οι Καιροί*, 12 Οκτωβρίου 1914 και Ανμ., «Γράμματα και Τέχναι», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΔ΄, τχ. 165-166, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1914, σ. 139.

[214] Για το ζωγραφικό έργο και τα ευρύτερα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα του Νικόλαου Γλύξμπουργκ βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Β΄, σσ. 564-566.

την πλειοψηφία των εν ενεργεία καλλιτεχνών και σε καθέναν απ' αυτούς ξεχωριστά. Σ' αυτό το σημείο ωστόσο υπάρχει μια απόκλιση ανάμεσα στα δημοσιεύματα της *Εστίας* και των *Καιρών* τα οποία αναφέρουν ότι προσκεκλημένοι του πρίγκιπα ήταν «*όλοι σχεδόν οι εν Αθήναις καλλιτέχναι*» και στο δημοσίευμα της *Πινακοθήκης* το οποίο κλείνει σημειώνοντας με νόημα ότι «*ατυχώς δεν είχον κληθή όλοι*». Αν και ο Νικόλαος εμφανίζεται ως ο συγκαλών την «σύσκεψη», αυτή φιλοξενείται στην Σχολή, κάτι που πρακτικά τουλάχιστον σημαίνει ότι οι καλλιτέχνες είναι ταυτόχρονα προσκεκλημένοι της Σχολής και του διευθυντή της.

Ας σημειωθεί επίσης ότι το 1914 ο Νικόλαος κατέχει το αξίωμα του επίτιμου προέδρου του ΣΕΚ δίπλα στον εκλεγμένο πρόεδρό του Ιακωβίδη. Έτσι την ίδια στιγμή που ο Ιωάννης Τσιριμώκος έθετε υπόψιν της Βουλής ένα νομοσχέδιο για την μεταρρύθμιση της Σχολής με την έγκριση του Ιακωβίδη, ο τελευταίος υποδεχόταν στην έδρα του την καλλιτεχνική κοινότητα της Αθήνας υπό την διπλή ιδιότητα του διευθυντή της Σχολής και προέδρου του ΣΕΚ για να την «συστήσει» σ' έναν εκπρόσωπο των Ανακτόρων ο οποίος τύχαινε επίσης να είναι επίτιμος πρόεδρος του επίσημου συνδικαλιστικού οργάνου των καλλιτεχνών. Αν τώρα ληφθεί υπόψιν μια διαδικασία ρήξης εντός του ΣΕΚ η οποία βρίσκεται σε εξέλιξη από το 1912 για να κορυφωθεί σταδιακά έως το 1915 και η οποία εν πολλοίς έλαβε τον χαρακτήρα αμφισβήτησης προς το πρόσωπο του Ιακωβίδη, είναι μάλλον δύσκολο να ερμηνεύσουμε την συγκεκριμένη κίνηση του Νικολάου ως απλή εθιμοτυπική επίσκεψη και να υποθέσουμε ότι ο τόπος και ο χρόνος σύγκλησης αυτής της συνάντησης είναι εντελώς συμπτωματικά. Θα πρέπει να δεχτούμε ότι οι Ιακωβίδης και Νικόλαος συγκαλώντας αυτήν την καλλιτεχνική συνάντηση ενεργούν από κοινού ως ηγετικά στελέχη ενός συλλογικού φορέα. Η παράλειψη της πρόσκλησης ορισμένων καλλιτεχνών την οποία σπεύδει να επισημάνει ο συντάκτης της *Πινακοθήκης* προφανώς δεν είναι τυχαία και θα πρέπει πιθανότατα να συνδεθεί με τις σχισματικές συνθήκες εντός του ΣΕΚ και την κίνηση διαφοροποίησης κάποιων εκ των μελών του η οποία το 1915 θα οδηγήσει στην πρόσκαιρη ανάδειξη μιας νέας καλλιτεχνικής συλλογικότητας, ανταγωνιστικής ως προς τον ΣΕΚ, του Καλλιτεχνικού Συλλόγου[215]. Η επίσκεψη του Νικολάου στην Σχολή

[215] Τον Μάιο του 1912 κατά την διεξαγωγή εκλογών για την ανάδειξη νέου προεδρείου του ΣΕΚ σημειώθηκε μια σειρά αποχωρήσεων καλλιτεχνών οι οποίες αποδόθηκαν σε «προσωπικούς λόγους». Ο ΣΕΚ είχε τότε ανανεώσει την θητεία του Ιακωβίδη στην θέση του προέδρου εκλέγοντας συγχρόνως, πιθανότατα κατόπιν εισηγήσεως του τελευταίου, τον πρίγκιπα Νικόλαο ως επίτιμο πρόεδρό του. Βλ. Ανμ., «Γράμματα και Τέχναι», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΒ΄, τχ. 136-137, Ιούνιος-Ιούλιος 1912, σ. 92. Η Περπινιώτη βλέπει πίσω από την συγχρονισμένη τότε παραίτηση αρκετών μελών του ΣΕΚ μια πολιτική

αποβλέπει καταφανώς στην συσπείρωση των καλλιτεχνών υπό το ηγετικό σκήπτρο του Ιακωβίδη σε μια χρονική στιγμή όπου ο ΣΕΚ βρίσκεται υπό την απειλή διάλυσης[216]. Το γεγονός ότι αυτή η συσπείρωση επιχειρείται ενώ βρίσκεται σε πλήρη ανάπτυξη ένα σχέδιο αναδιοργάνωσης της Σχολής το οποίο σε σημαντικό βαθμό ενσωμάτωνε τις προτάσεις αρκετών καλλιτεχνών που είχαν κατά καιρούς ασκήσει κριτική στον Ιακωβίδη για την ολιγωρία του να προωθήσει τις απαραίτητες για την Σχολή μεταρρυθμίσεις έχει επίσης την σημασία του. Φανερώνει μια πρόθεση εκ μέρους των συγκαλούντων την συνάντηση να εξαλειφθούν οι όποιες αμφιβολίες σε σχέση με την αποτελεσματικότητα της θεσμικής δράσης του Ιακωβίδη αλλά και την δυνατότητά του να ηγηθεί της καλλιτεχνικής κοινότητας συσπειρώνοντάς την και ικανοποιώντας τα πάγια αιτήματά της. Ταυτόχρονα η επιλογή του Ιακωβίδη να ανοίξει το θεσμικό του φρούριο σε ένα κοινό καλλιτεχνών μετέτρεπε την ίδια την Σχολή από προνομιακό χώρο εξουσίας του Ιακωβίδη και πεδίο ανταγωνιστικών διεκδικήσεων μεταξύ των καλλιτεχνών σε πραγματικό και συμβολικό τόπο συνάντησης και συμφιλίωσης θεσμικών και εξωθεσμικών καλλιτεχνών. Η Σχολή καθίστατο έτσι το θεσμικό εκείνο περιβάλλον εντός του οποίου οι εσωτερικοί ανταγωνισμοί της καλλιτεχνικής κοινότητας –ανταγωνισμοί τους οποίους η αναδιοργάνωση του 1910 είχε αναμφίβολα οξύνει– μπορούσαν τώρα, έστω και στιγμιαία, να αρθούν μπροστά στην υπόσχεση μιας νέας αναδιοργάνωσης πιο δίκαιας και «δημοκρατικής» απ' ό,τι η προηγούμενη.

διαφωνία για την τοποθέτηση ενός μέλους της βασιλικής οικογένειας στην τιμητική προεδρεία του συνδικαλιστικού τους οργάνου (Kathérina Perpinioti-Agazir, *Le ''Groupe Tekhni''*, Διδακτορική διατριβή, Université Paris I, Παρίσι, 2003, σσ. 48-49). Η ρήξη μέσα στους κόλπους του ΣΕΚ θα ενταθεί γύρω στο 1915 με τον Ιακωβίδη να υποβάλλει προσωρινά την παραίτησή του από την προεδρεία και τον ΣΕΚ να απειλείται με διάσπαση ύστερα και από την σύσταση ενός νέου καλλιτεχνικού σωματείου με την επωνυμία Καλλιτεχνικός Σύλλογος. Για τις συνθήκες ρήξης που διαμορφώνονται εντός του ΣΕΚ στο διάστημα 1912-1915 βλ. Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης…*, τ. Ι, σσ. 161-167.

[216] Την ανάγκη συστράτευσης των καλλιτεχνών προς το συμφέρον της ελληνικής τέχνης επισημαίνει, όχι τυχαία, και ο συντάκτης των *Καιρών* σχολιάζοντας την επίσκεψη του Νικόλαου στην Σχολή ως εξής: «*Είναι γνωστόν το ενδιαφέρον του πρίγκηπος Νικολάου δια την καλλιτεχνίαν, ως επίσης είναι γνωστή η προσπάθεια προς ανάπτυξιν της τέχνης και της φιλολογίας. Εκ φύσεως ψυχή καλλιτεχνική δεν ήτο δυνατόν παρά να ποθή εις την χώραν του να ίδη αναπτυσσόμενας τας ωραίας τέχνας και καλλιεργούμενον το καλλιτεχνικόν αίσθημα. Η χθεσινή σύσκεψις αυτού και των καλλιτεχνών το πιστοποιεί. Η υψηλή προστασία της Τέχνης δεν είναι δυνατόν να μη φέρη αγαθά αποτελέσματα. Αρκεί όλοι οι καλλιτέχναι ν' αφήσουν κατά μέρος τας διαιρέσεις και να συσσωματωθούν δια να ίδουν και αυτοί μίαν ημέραν βραβευομένας τας προσπαθείας και τους πόθους των*». Ανμ., «Ο Καλλιτέχνης Πρίγκηψ», όπ.π.

1.10. Το αναδιοργανωτικό πρόγραμμα του Κώστα Δημητριάδη (1920)

1.10.1. Το «μπολσεβίκικο» κίνημα

Ήδη από τον Ιούνιο του 1915 το Υπουργείο θα καλέσει εγγράφως τον διευθυντή της Σχολής να κατανείμει τα διδακτέα μαθήματα στους υπάρχοντες καθηγητές και να συντάξει εγκαίρως το πρόγραμμα μαθημάτων με βάση τις νέες μεταβολές στον οργανισμό ώστε αυτό να εφαρμοστεί άμεσα με την έναρξη του νέου σχολικού έτους[217]. Δεν είναι σαφές σε ποιο βαθμό εφαρμόστηκε πράγματι το νέο πλαίσιο λειτουργίας όπως το όριζε ο νόμος 521/1914[218]. Οι εθνικές περιπέτειες, ο βαθύς εσωτερικός πολιτικός διχασμός[219] και η απροθυμία των κυβερνήσεων που μεσολάβησαν μεταξύ

---

[217] «*Προκειμένου από του προσεχούς σχολικού έτους να τεθή εις εφαρμογήν ο νέος νόμος 521 "Περί οργανώσεως…", είναι ανάγκη όπως από τούδε συμφώνως προς τας διατάξεις αυτού συνταχθή το μέλλον να ισχύση από του προσεχούς σχολικού έτους πρόγραμμα και να γίνη η κατανομή των διδακτέων μαθημάτων εις τους υπάρχοντας καθηγητάς. Όθεν παρακαλούμεν ίνα συγκαλέσητε προς τούτο τον Σύλλογον των καθηγητών και υποβάλητε εντός 15 ημερών εις την ημετέραν έγκρισιν τας αποφάσεις αυτού*». Έγγραφο του Υπουργείου των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως της 10ης Ιουνίου 1915. Το έγγραφο δημοσιεύεται από την Μερτύρη η οποία αναφέρει ότι είναι καταχωρημένο στα αρχεία της ΑΣΚΤ χωρίς αριθμό πρωτοκόλλου (Αντωνία Μερτύρη, *Η Καλλιτεχνική Εκπαίδευση*…, σσ. 367-368). Το συγκεκριμένο έγγραφο καθώς επίσης και ένας σημαντικός αριθμός εγγράφων επίσημης κυρίως αλληλογραφίας τα οποία παραθέτει η Μερτύρη παραπέμποντας στα αρχεία της ΑΣΚΤ δεν στάθηκε δυνατόν να εντοπιστούν από την δική μου έρευνα. Το αρχείο ως έχει στην παρούσα κατάστασή του δεν περιλαμβάνει καθόλου υλικό επίσημης αλληλογραφίας υπό την μορφή λυτών εγγράφων. Αν και η Μερτύρη αναφέρει ότι δεν κατάφερε να εντοπίσει στα αρχεία της ΑΣΚΤ κάποιο πρόγραμμα μαθημάτων για το έτος 1915-1916 το οποίο να επιβεβαιώνει την άμεση ανταπόκριση του Ιακωβίδη στο κάλεσμα του Υπουργείου, κάπως αυθαίρετα και στη βάση μιας αλληλογραφίας του 1915 μεταξύ Σχολής και άλλων δημόσιων φορέων που αφορά κατά κύριο λόγο μη σπουδαστικά ζητήματα, συμπεραίνει ότι «*μετά την ψήφιση του νόμου 521, άρχισε σιγά σιγά να οργανώνεται καλύτερα η λειτουργία της Σχολής*». Από την μελέτη των Πρακτικών πάντως δεν προκύπτει καμία συνεδρίαση του Συλλόγου στο χρονικό διάστημα αμέσως μετά τις 10 Ιουνίου 1915 με θέμα την αναπροσαρμογή του προγράμματος των διδακτέων μαθημάτων ή άλλο συναφές θέμα σημαντικής μεταβολής της λειτουργίας της Σχολής βάσει της νέας νομοθεσίας. Ας σημειωθεί μόνο εδώ ως εξαίρεση, η συνεδρίαση της 1ης Ιουλίου 1915 με θέμα σύγκλησής της την έκδοση των αποτελεσμάτων των προαγωγικών διαγωνισμών του έτους 1914-1915, όπου διευκρινίζεται ότι βάσει του νόμου 521 οι μαθητές της Κοσμηματογραφίας από την Β΄ έως Δ΄ τάξη μεταφέρονται αυτομάτως στην Α΄ τάξη Γραφικής, θεωρούμενοι προφανώς ότι έχουν ολοκληρώσει τον προπαρασκευαστικό κύκλο φοίτησης που απαιτούσε ο νόμος [Συνεδρίαση της 1ης Ιουλίου 1915, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ].

[218] Για μία τουλάχιστον διάταξη του νόμου, αυτήν περί διορισμού των καθηγητών της Σχολής μέσω διαγωνισμού, γνωρίζουμε με βεβαιότητα ότι θα παραμείνει κενό γράμμα στην περίπτωση διορισμού του Παύλου Μαθιόπουλου στην έδρα του Γυμνού νυκτός. Ο Μαθιόπουλος θα διοριστεί στην Σχολή άνευ διαγωνισμού, αμέσως μετά την παραίτηση της κυβέρνησης Βενιζέλου, από τον υπουργό Παιδείας της κυβέρνησης Δ. Γούναρη, Χ. Κ. Βοζικίδη, με Βασιλικό Διάταγμα της 4ης Απριλίου 1915 [Βλ. Ε.τ.Κ., φ. 83 (τχ. Β΄), 8 Απριλίου 1915]. Προκειμένου να καταστεί εφικτός ο απευθείας διορισμός του Μαθιόπουλου η συγκεκριμένη διάταξη του νόμου 521/1914 θα ανασταλεί μέσω ειδικού Βασιλικού Διατάγματος. (Βλ. Βασιλικό Διάταγμα «Περί εφαρμογής διατάξεων τινών του Νόμου 521», Ε.τ.Κ., φ. 120, 1 Απριλίου 1915). Για το ζήτημα βλ. Ευγένιος Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 105. Επίσης ανενεργό προσωρινά θα παραμείνει και το άρθρο περί ίδρυσης εργαστηρίων, το οποίο ωστόσο είχε ούτως ή άλλως απόβλεψη μελλοντικής ενεργοποίησης.

[219] Για τις πολιτικές εξελίξεις μεταξύ των ετών 1915-1917 βλ. Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος, *1915 Ο Εθνικός Διχασμός*, Αθήνα, Πατάκης, 2015, Θανάσης Μποχώτης, «Εσωτερική πολιτική» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Οι απαρχές 1900-1922*, Α΄ τόμος, μέρος 2ο, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 1999, σσ. 68-69 και Γ.Θ. Μαυρογορδάτος, «Οι πολιτικές εξελίξεις. Από το Γουδί

των περιόδων διακυβέρνησης Βενιζέλου (1910-1915 και 1917-1920) να αναλάβουν οικονομικές υποχρεώσεις για τις τέχνες δεν επέτρεψαν την υλοποίηση του μεταρρυθμιστικού προγράμματος των Φιλελευθέρων, γεγονός που οπωσδήποτε θα ανέστειλε και την αρχική δυναμική αναδιοργάνωσης της Σχολής. Έτσι έξι χρόνια αργότερα το ζήτημα της αναμόρφωσης των καλλιτεχνικών σπουδών αλλά και των καλών τεχνών συνολικά θα τεθεί εκ νέου με εξίσου επείγοντα τρόπο. Μόνο που αυτή τη φορά θα είναι οι σπουδαστές αυτοί που θα το ανακινήσουν, φέρνοντας τον Ιακωβίδη προ τετελεσμένου και αναγκάζοντάς τον να συναινέσει σε ένα σχέδιο αναδιοργάνωσης της Σχολής που δεν ήταν πλέον δικής του εμπνεύσεως.

Τον Μάιο του 1920 οι σπουδαστές του τμήματος Ζωγραφικής θα εξεγερθούν εναντίον της διεύθυνσης Ιακωβίδη και διαμαρτυρόμενοι για την κακοδιοίκηση της Σχολής θα φτάσουν μέχρι τον Βενιζέλο ζητώντας την παρέμβασή του[220]. Με υπόμνημά τους προς το υπουργείο Παιδείας ζητούσαν την άμεση απομάκρυνση λόγω ανεπάρκειας του διευθυντή της Σχολής καθώς και τριών καθηγητών της, του Βικέντιου Μποκατσιάμπη[221], Παύλου Μαθιόπουλου[222] και Αλέξανδρου Καλλούδη[223], καθηγητών της Κοσμηματογραφίας, του Γυμνού νυκτός και της Στοιχειώδους Γραφικής αντίστοιχα[224]. Εκτός από την ανανέωση του διδακτικού προσωπικού,

---

ως τη Μικρασιατική Καταστροφή», στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000,* 6ος τόμος, Αθήνα, Τα Νέα / Ελληνικά Γράμματα, 2003, σσ. 10-11.

[220] Ο αρθρογράφος των *Καιρών* σημείωνε σχετικά: «*Το χθεσινόν διάβημα των μαθητών της Σχολής των Καλών Τεχνών προς τον κ. Πρωθυπουργόν πρέπει να προκαλέση την προσοχήν αυτού επί της καταστάσεως αυτής. Τα παράπονα αυτών, χωρίς να έχουν προσωπικούς λόγους είνε δίκαιον να εξετασθούν και να γίνουν αφορμή όπως δοθή εις την Σχολήν των Καλών Τεχνών ώθησις προς καλλίτερον μέλλον, αντάξιον του προορισμού της*». Ανμ., «Η Σχολή των Καλών Τεχνών», *Οι Καιροί*, 9 Μαΐου 1920.

[221] Ο Βικέντιος Μποκατσιάμπης δίδαξε στην Σχολή Κοσμηματογραφία από το 1900 έως το 1928. Ο Μπίρης αναφέρει ότι διορίστηκε στην Σχολή τον Οκτώβριο του 1900 ως καθηγητής της Κοσμηματογραφίας, της Προοπτικής και της Σκηνογραφίας (Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σ. 535).

[222] Υπενθυμίζω εδώ ότι ο Παύλος Μαθιόπουλος διορίστηκε για πρώτη φορά στην Σχολή ως καθηγητής της Σκιαγραφίας τον Ιανουάριο του 1911 όταν οι Φιλελεύθεροι επιχείρησαν να εκδιώξουν πραξικοπηματικά τον Σπυρίδωνα Βικάτο που κατείχε από το 1909 την έδρα. Ωστόσο η απόλυση Βικάτου θα ανακληθεί και ο Μαθιόπουλος θα αναγκαστεί να παραιτηθεί μόλις δύο μήνες αργότερα. Θα διοριστεί για δεύτερη φορά στην Σχολή με εξίσου αυθαίρετο τρόπο τον Απρίλιο του 1915 στην έδρα του Γυμνού νυκτός. Θα παραμείνει καθηγητής της Σχολής διδάσκοντας το μάθημα του Γυμνού νυκτός έως τον Σεπτέμβριο του 1949.

[223] Και εδώ ξαναθυμίζω ότι στα 1903 ο Καλλούδης φαίνεται να μετακινήθηκε από το Κυριακό Σχολείο στην θέση του καθηγητή της Στοιχειώδους Γραφικής αντικαθιστώντας τον Ροϊλό και συνεχίζοντας την θητεία του ως καθηγητής του προκαταρκτικού τμήματος (Βλ. πιο πάνω, σ. 68, υποσημείωση 104). Προφανώς η πληροφορία που αναφέρει ο Μπίρης και σύμφωνα με την οποία ο Καλλούδης δίδαξε στην Σχολή έως τον Σεπτέμβριο του 1916 θα πρέπει να θεωρηθεί εσφαλμένη (Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σσ. 525-526). Την αντικρούει δε και η μαρτυρία του Κώστα Ηλιάδη ο οποίος αναφέρει: «*Δάσκαλός μας και το 1920 ήταν ο Καλούδης, ο ευγενής αυτός καλλιτέχνης που η θύμησή του πάντα με συγκινεί*» (Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης*…, σ. 23).

[224] «*Οι μαθηταί της Καλλιτεχνικής Σχολής του Πολυτεχνείου υπέβαλον εις το Υπουργείον αναφοράν ζητούντες την απόλυσιν του Διευθυντού αυτής κ. Γ. Ιακωβίδου επί ανεπαρκεία και των καθηγητών κ.κ.*

ζητούσαν από την κυβέρνηση την προώθηση ενός μεταρρυθμιστικού προγράμματος για την βελτίωση των καλλιτεχνικών σπουδών[225]. Προκειμένου να πιέσουν ακόμα περισσότερο τόσο την διεύθυνση όσο και το Υπουργείο, οι σπουδαστές θα προχωρήσουν στην κατάληψη της Σχολής παρεμποδίζοντας την διεξαγωγή των μαθημάτων καθώς και των τελικών διαγωνισμών που πραγματοποιούνταν κάθε χρόνο με την λήξη του σχολικού έτους.

Ένας συντάκτης του *Έθνους* σε άρθρο του με τίτλο «Τα Σχολικά Σοβιέτ» θα σπεύσει να καταδικάσει δημόσια την κινητοποίηση των σπουδαστών διακρίνοντας σ' αυτήν τον δάκτυλο των κομμουνιστών ο οποίος διαβρώνοντας τις κρατικές δομές είχε καταφέρει να διεισδύσει και στην καλλιτεχνική σχολή. Σ' έναν παροξυσμό αντιδραστικότητας που τον οδηγούσε να εκλάβει την σπουδαστική κινητοποίηση ως «μπολσεβικικόν κίνημα» καλούσε την Κυβέρνηση να ενεργήσει επειγόντως για την βίαιη καταστολή της: «*Οι μαθηταί της ζωγραφικής σχολής του Πολυτεχνείου έκαμαν κίνημα μπολσεβικικόν. Οι μαθηταί εσχημάτισαν ένα σοβιέτ. Το οποίον διευθύνει την σχολήν. Και διατάσσει. Να κλείνουν αι αίθουσαι. Και παίρνει το σοβιέτ τα κλειδιά. Και παύουν τα μαθήματα. Και διατάσσει το σοβιέτ. Εξετάσεις δεν γίνονται. Και εξετάσεις δεν γίνονται. Και αναβάλλονται δια τον Σεπτέμβριον. Και το σοβιέτ αναγγέλλει ότι και τον Σεπτέμβριον δεν θα επιτρέψη να γίνουν εξετάσεις. Διότι θέλει το σοβιέτ να…επιβάλλει εις την Κυβέρνησιν, εις το Κράτος να ψηφίση νόμους της αρεσκείας του νεαρού Λένιν της Σχολής και των συντρόφων του. Και όλα αυτά γίνονται εις σχολείον του Κράτους,*

Μποκατσιάμπη, Μαθιόπουλου και Καλούδη». Ανμ., «Γράμματα και Τέχναι», *Πινακοθήκη*, Έτος Κ΄, τχ. 231-132, Μάιος-Ιούνιος 1920 σ. 31. Αν για την περίπτωση του Ιακωβίδη οι λόγοι για τους οποίους οι σπουδαστές της Σχολής ζητούσαν την απόλυσή του είναι ως έναν βαθμό κατανοητοί δεδομένης της κύριας υπαιτιότητάς του για τα προβλήματα της Σχολής, στην περίπτωση των άλλων τριών καθηγητών δεν αποσαφηνίζονται. Για τους Μποκατσιάμπη και Καλλούδη θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι η ανεπάρκεια την οποία τους χρέωναν οι σπουδαστές μεταφραζόταν σε μια παρωχημένη διδασκαλία, αποτέλεσμα τόσο του προχωρημένου της ηλικίας τους (ο Μποκατσιάμπης το 1920 ήταν 64 ετών και ο Καλλούδης 67) όσο και της μακροχρόνιας θητείας τους στην Σχολή (ο Μποκατσιάμπης το 1920 συμπλήρωνε 20 χρόνια υπηρεσίας και ο Καλλούδης 34). Ειδικά για τον Καλλούδη θα πρέπει να δεχτούμε ότι η δυσαρέσκεια των σπουδαστών, η οποία διαψεύδει εδώ τις θετικές αναμνήσεις του Ηλιάδη (Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης…*, σ. 23), είχε οπωσδήποτε κάποια αντικειμενική βάση δεδομένου ότι η ανεπάρκειά του και η επείγουσα ανάγκη αντικατάστασής του υπογραμμίζεται κατ' επανάληψη σε δύο πρωιμότερα έγγραφα προς το υπουργείο Παιδείας (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγές 2 και 12). Για τον Μαθιόπουλο ο οποίος ήταν σαφώς νεότερος από τους άλλους δύο και είχε διοριστεί στην Σχολή μόλις προ πενταετίας, οι λόγοι είναι περισσότερο ασαφείς. Αν δεν συνδέονται αποκλειστικά με την διδασκαλία του, ενδεχομένως να σχετίζονται και με τον πραξικοπηματικό διορισμό του.

[225] Αναγνωρίζοντας το δίκαιο των σπουδαστικών αιτημάτων ο συντάκτης των *Καιρών* σημείωνε σχετικά με το ζήτημα: «*Έχει καθήκον ο κ. Υπουργός της Εκπαιδεύσεως να εξετάση τα εν τω υπομνήματι των σπουδαστών της Σχολής των Καλών Τεχνών διατυπωθέντα αιτήματα. Αποτελούν πρόγραμμα ανακαινίσεως της Σχολής ταύτης ήτις τείνει να σβύση εξ αιτίας κακής ή ανεπαρκούς διευθύνσεως. Ολίγη καλή θέλησις δύναται να διορθώση επί της Σχολής ταύτης και να φέρη αληθή καλλιτεχνικά αποτελέσματα*». Ανμ, «Η Σχολή των Καλών Τεχνών», *Οι Καιροί*, 10 Μαΐου 1920.

δια το οποίον ξοδεύει το Κράτος και το οποίον υποτίθεται ότι διοικεί το Κράτος, με την πειθαρχίαν που πρέπει να επιβάλλεται εις τους μαθητάς απέναντι των καθηγητών και αυτού του Κράτους. […]*Γι' αυτό απορώ πώς ο αρμόδιος του υπουργείου της Παιδείας επιτρέπει τοιαύτας παρεκτροπάς μερικών νεανίσκων, που πριν ακόμη βγουν στον κόσμο ως καλλιτέχναι εμφανίζονται επαναστατούντες κατά του Κράτους ως μπολσεβίκοι. Το επιτρέπη σαν να αγνοή, ότι έχουμε και αστυνομίαν εις τας Αθήνας. Και μπορεί απλούστατα να φωνάξη τον αστυνόμον τον πλησιέστερον εις το Πολυτεχνείον, και να του είπη: –Κρατητήριον έχεις στο τμήμα. Πήγαινε στο Πολυτεχνείο. Και βάλε εις τάξιν την σχολήν της ζωγραφικής. Και αν κανείς σου κάμη αντίστασιν, πιάσε αυτόν και τα πινέλα του και τα τελάρα του και κλείσε τον στο κρατητήριον σου και στείλε τον στον Εισαγγελέα.* […]*Πρέπει να γίνη αυτό για την αξιοπρέπειαν του Κράτους το οποίον αρκετά στενοχωρείται από άλλας μπολσεβικίζουσας ομάδας. Δεν είναι ανάγκη να έχη απέναντι του και σχολικάς!...*»[226].

Τις επόμενες ημέρες θα ακολουθήσουν σε απάντηση του παραπάνω δημοσιεύματος δύο επιστολές[227] εκ των οποίων την μία υπέγραφε ένας εκ των μετεχόντων της σπουδαστικής κινητοποίησης. Και οι δύο έρχονταν να αποσαφηνίσουν τόσο τις αιτίες όσο και τα αποτελέσματά της, χωρίς ωστόσο να πραγματοποιούν σαφείς πολιτικούς υπαινιγμούς. Ο Δημήτρης Κοκοτσάκης, σπουδαστής το 1920 στην Ε΄ τάξη Γραφικής[228]

---

[226] Τιμ. Σταθ., «Χρονογράφημα. Τα Σχολικά Σοβιέτ», *Έθνος*, 1η Αυγούστου 1920. Ο αρθρογράφος εξομολογούνταν επίσης το προσωπικό ενδιαφέρον του για την υπόθεση ως κηδεμόνας μιας τελειόφοιτης σπουδάστριας ζωγραφικής της Σχολής.

[227] Βλ. Φ. Ι. Κοκοτάκης, «Η Σχολή των Καλών Τεχνών», *Οι Καιροί*, 2 Αυγούστου 1920 και Δ.Ι.Κ., «Μια διαφωτιστική επιστολή», *Οι Καιροί*, 6 Αυγούστου 1920. Από αυτές τις επιστολές η δεύτερη θα πρέπει με ασφάλεια να αποδοθεί στον Δημήτρη Ι. Κοκοτσάκη ο οποίος υπέγραφε επίσης δύο επιστολές για το ίδιο ζήτημα που είχαν δημοσιευτεί στους *Καιρούς* μερικές ημέρες νωρίτερα. Βλ. Δ. Κοκοτσάκης, «Γράμματα προς τους ''Καιρούς''. Ο κ. Δημητριάδης», *Οι Καιροί*, 25 Ιουλίου 1920 και Δ. Κοκοτσάκης, «Αναγέννησις της Ελληνικής Καλλιτεχνίας», *Οι Καιροί*, 31 Ιουλίου 1920. Η ομοιότητα μεταξύ των ονομάτων των υπογραφόντων της πρώτης και δεύτερης επιστολής δημιουργεί εδώ υποψίες για τυπογραφικό σφάλμα και ενδεχόμενη συγγένεια μεταξύ των δύο προσώπων.

[228] Από την μελέτη του αρχείου της ΑΣΚΤ προκύπτει ότι ο Δημήτρης Κοκοτσάκης το 1920 φοιτούσε στην Ε΄ τάξη Γραφικής. Μάλιστα το όνομά του εμφανίζεται στον κατάλογο των βραβευμένων σπουδαστών των ετών 1917, 1920, 1921 και 1922 [Βλ. Συνεδριάσεις της 16ης Ιουλίου 1917, 19ης Νοεμβρίου 1920, 1ης Απριλίου 1921 και 1ης Ιουλίου 1922, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ]. Πρόκειται άραγε για τον Δημήτρη Ι. Κοκότση (1894-1961) ο οποίος φοίτησε στην Σχολή την περίοδο 1916-1922 και έλαβε μέρος στην Μπιεννάλε Βενετίας του 1934; Μια τέτοια υπόθεση μοιάζει αρκετά πιθανή όχι μόνον εξαιτίας της συνάφειας των ονομάτων και της σύμπτωσης των χρονολογιών αλλά και επειδή ο Δ. Ι. Κοκότσης θα επιδοθεί τα αμέσως επόμενα χρόνια των σπουδών του σε μία ζωγραφική με έντονα φολκλορικό χαρακτήρα ως προς την θεματογραφία της, στρεφόμενος κυρίως σε μια ηθογραφία της κρητικής υπαίθρου. Θα υπηρετήσει δηλαδή με συνέπεια ένα είδος ζωγραφικής λαογραφικού ενδιαφέροντος το οποίο αντιστοιχούσε ακριβώς σε ό,τι ο υπογράφων Δ. Ι. Κοκοτσάκης, περιγράφοντας το νέο σχέδιο αναδιοργάνωσης της Σχολής που θα εκπονηθεί σε απάντηση των σπουδαστικών αιτημάτων του 1920, αντιλαμβανόταν ως αισθητικό πρόταγμα της μεταρρύθμισής της: «*Τότε δε οι Έλληνες καλλιτέχναι, προστατευόμενοι υπό της Σχολής θα ανεβαίνουν το βουνό της Τέχνης από δρόμον Ελληνικόν έχοντες μπροστά των τον υπέρλαμπρον ήλιον,*

προέβαλλε ως βασική αιτία της σπουδαστικής κινητοποίησης την προβληματική λειτουργία της Σχολής καθ' όλη την διάρκεια του σχολικού έτους 1919-1920 η οποία οφειλόταν αφενός στην έλλειψη μοντέλων λόγω υποχρηματοδότησης, αφετέρου στην κατάληψη των αιθουσών της Πλαστικής από την Σχολή των Μηχανικών[229]. Αυτές οι συνθήκες φαίνεται ότι είχαν σε τέτοιο βαθμό παρακωλύσει το διδακτικό έργο, ώστε τον Μάιο του ίδιου έτους ανάγκασαν την Σχολή να αναστείλει προσωρινά την λειτουργία της[230]. Καθώς ο Ιακωβίδης αποδεικνυόταν ανεπαρκής ως διευθυντής της

λάμποντας εις τον τόσον προνομιούχον ουρανόν μας και φωτολούοντα την Ελληνικήν θάλασσαν, την χαριτόγραμμον ακρογιαλιάν και τα ωραίαν νησιά μας, τα τόσον ώμορφα αι πολύσχημα βουνά, ρεματιές, λαγκαδιές, κοιλάδες και πεδιάδες, χρωματολουσμένα όλα τόσον πλούσια και αρμονικά. Μέσα εις την τόσον καλλιτεχνικήν φύσιν θα βλέπουν και θα αισθάνωνται τον Έλληνα ναύτη στην καλύβα, στη βάρκα, στην τράτα στο καΐκι του, με όλας του τας ασφαλείας και τας συνηθείας. Τον βοσκόν στην στάνη ή στην πλαγιά του βουνού με τα πρόβατα και τα φίδια του, με την γκλίτσα και την φλογέρα του. Τον αγρότη εις το χωριό, το χωράφι, το αμπέλι, το αλώνι, τις ελιές, εις την εκκλησία, το πανηγύρι κτλ. εργαζόμενον, αναπαύομενον, διασκεδάζοντα, παίζοντα ή αγωνιζόμενον. Με μίαν λέξιν θα βλέπη τον εξαιρετικόν και ποικίλον Ελληνικόν τύπον με την λαμπράν εγχώριον περιβολήν του κινούμενον και δρώντα με όλα του τα ήθη και τα έθιμα». Δ. Ι. Κοκοτσάκης, «Αι Καλαί Τέχναι», *Οι Καιροί*, 17 Αυγούστου 1920. Έξι χρόνια αργότερα, το 1926, ο καθηγητής Γ. Ν. Χατζηδάκης, αφιερώνοντας ένα τεχνοκριτικό σημείωμα στην έκθεση του Δ. Ι. Κοκότση που είχε ανοίξει στις 11 Μαρτίου του 1926 στο ξενοδοχείο «Σπλέντιτ» παρουσίαζε το έργο του ζωγράφου ως εξής: «*Όσοι επιθυμούν να γνωρίσουν εν μικρόν μέρος της Κρητικής ζωής, δύνανται να επισκεφθούν την υπό του νεαρού ζωγράφου κ. Κοκότση έκθεσιν εις το ξενοδοχείον Σπλεντίτ. Εκεί θα εύρουν, όσοι δεν εγνώρισαν ποτέ την τουρκοφάγον νήσον, θα επανεύρουν σκηνάς γνησίως Κρητικάς, δηλαδή τυροκόμον να κατασκευάζη το τυρί εις το μιτάτον, άλλους να βγάζουν λάδι εις ελαιοτριβείον, τον μεταξάν να βγάζει το μετάξι με την ανέμην, τον βοσκόν να βαστά εις τας χείρας του το μικρόν αρνίον, την μνηστήν κόρην να υφαίνει και να συλλογίζεται τον μνηστήρα μετά μειδιάματος, άλλην να μασουρίζει το κόκκινον λογάδι, άλλους να παίζουν το γνωστόν σκαμπίλι και πάλιν άλλους, παίδας, να παίζουν το εννιάπετρον κτλ. κτλ.*». Γ. Ν. Χατζηδάκις, «Ένα κομμάτι Κρήτης εις Αθήνας», *Ελεύθερον Βήμα*, 25 Μαρτίου 1926. Η αναλογία μεταξύ των δύο κειμένων δεν αφήνει πολλά περιθώρια αμφιβολίας για την ταύτιση του υπερασπιστή της σπουδαστικής κινητοποίησης Δ. Ι. Κοκοτσάκη και του μετέπειτα ζωγράφου χαρακτηριστικών τύπων της κρητικής υπαίθρου Δ. Ι. Κοκότση. Για τον Δ. Ι. Κοκότση βλ. Κατάλογος έκθεσης, *Δημήτρης Κοκότσης 1894-1961: Κρητικά θέματα. Αφιέρωμα στα 75 χρόνια της ένωσης της Κρήτης με την Ελλάδα*, επιμέλεια: Αγγέλα Ταμβάκη, Αθήνα, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, 1988 και Ευγένιος Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, σσ. 388-391.

[229] Ως προς το ζήτημα της έξωσης της Σχολής από τους χώρους που χρησιμοποιούσε ως αίθουσες Πλαστικής, αυτό είχε μια προϊστορία η οποία σχετίζεται με τις μακροχρόνιες περιουσιακές διαφορές που ανέκυψαν μεταξύ Πολυτεχνείου και Σχολείου των Καλών Τεχνών μετά την διοικητική απόσπαση του δεύτερου. Πράγματι ήδη το 1917 γίνεται λόγος στα Πρακτικά για εκτοπισμό της Σχολής από τις κτιριακές εγκαταστάσεις του Μετσόβιου Πολυτεχνείου και μεταφορά της στο Ζάππειο Μέγαρο. Οι απανωτές προσφυγές της διεύθυνσης της Σχολής στην διαχειριστική επιτροπή των κληροδοτημάτων του Πολυτεχνείου, στον υπουργό Παιδείας και στον Πρόεδρο της Κυβερνήσεως φαίνεται ότι πέτυχαν τότε να ανατρέψουν την παραπάνω απόφαση. Βλ. Συνεδρίαση της 7ης Αυγούστου 1917, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ. Για το ζήτημα της αντιδικίας μεταξύ Πολυτεχνείου και Σχολής Καλών Τεχνών σε σχέση με την κυριότητα του κτιρίου της οδού Πατησίων βλ. Μιχαήλ Σταθόπουλος, Βασίλειος Σταυριανέας, *Η ιστορία του κτιρίου της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών επί των οδών Πατησίων και Τοσίτσα. Οι ένδικές προτάσεις της ΑΣΚΤ στην δίκη με το ΕΜΠ*, Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006.

[230] «*…κατά το διαρρεύσαν χρονικόν έτος πολύ ανωμάλως και ελλειπώς ελειτούργησεν η Σχολή, φθάσασα τον Μάιον εις το σημείον να κλείση ελλείψει χρημάτων δια μοντέλα. […] Η Σχολή των Μηχανικών μας έπαιρνε ακόμη και τας αιθούσας της Πλαστικής και πλησίστιοι εβαίνομεν εις την ολοκληρωτικήν διάλυσιν της Σχολής μας*». Δ.Ι.Κ. [Δ. Ι. Κοκοτσάκης], «Μια διαφωτιστική επιστολή», *Οι Καιροί*, 6 Αυγούστου 1920. Η ανώμαλη λειτουργία της Σχολής κατά το σχολικό έτος 1919-1920 επιβεβαιώνεται και από τα Πρακτικά καθώς παρατηρείται μια χασμωδία στην ακολουθία των συνεδριάσεων του Συλλόγου μεταξύ

Σχολής να εγγυηθεί τους στοιχειώδεις όρους της ομαλής λειτουργίας της, έμπαινε αυτομάτως στο στόχαστρο των σπουδαστών οι οποίοι ζητούσαν τώρα από το Υπουργείο την απόλυσή του.

Η διακοπή της λειτουργίας της Σχολής όμως δεν είχε μόνο καταδείξει πέραν αμφιβολίας την διοικητική ανεπάρκεια του Ιακωβίδη αλλά φαίνεται ότι στάθηκε αφορμή για να ανοίξει και πάλι η συζήτηση γύρω από τις συνολικές παθογένειες της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης επαναφέροντας στο προσκήνιο την ανάγκη για μια ριζική αναδιοργάνωση της Σχολής θεμελιωμένη σε εξολοκλήρου νέες βάσεις. Έτσι το επίδικο της κινητοποίησης των σπουδαστών δεν εξαντλούνταν απλώς στους υλικούς όρους των σπουδών τους που είχαν να κάνουν με την εξεύρεση χώρων διδασκαλίας και μοντέλων, αλλά αφορούσε το είδος της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης που η Σχολή παρείχε όπως εκφραζόταν τόσο μέσα από τις επιλογές των διδασκόντων όσο και μέσα από την ίδια την εκπαιδευτική πρακτική που η Σχολή συνέχιζε να εφαρμόζει[231].

Η αποφασιστικότητα των σπουδαστών για άμεση εξεύρεση λύσης στην υπόθεσή τους θα τους φέρει μέχρι το κατώφλι του Βενιζέλου[232] ο οποίος όχι μόνον δεν εξέλαβε

31ης Δεκεμβρίου 1919 και 14ης Σεπτεμβρίου 1920. Βλ. Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[231] Την δυσαρέσκεια και απογοήτευση μιας μερίδας σπουδαστών για το είδος της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης που προσέφερε η Σχολή απηχούν οι ιδιόχειρες προσωπικές σημειώσεις του Αγήνωρα Αστεριάδη. Ο Αστεριάδης φοίτησε στην Σχολή από το 1915 έως το 1921. Αποτιμώντας εκ των υστέρων την περίοδο των σπουδών του, θα την απαξιώσει πλήρως περιγράφοντας την διδασκαλία της Σχολής ως μια αλλοτριωτική και επιζήμια εκπαίδευση για την προσωπική διαμόρφωση του ίδιου και των συμμαθητών του: «*Η γενιά μου πολύ κοπίασε να απαλλαγή από την πνιγηρή ατμόσφαιρα της Σχολής του Μονάχου. Πολύς χαμένος καιρός. Δέκα χρόνια σχεδόν πάλης, για να τινάξουμε από πάνω μας την Ακαδημία, το μπιντούμ, και το πρωσικό μπλε. Τις καινούριες αναζητήσεις στην τέχνη τις γευόμαστε από τα ξένα καλλιτεχνικά περιοδικά που πέφτανε στα χέρια μας. Ποιο το όφελος; Δεν είμαστε εμείς. Καταφυγή μας η βυζαντινή εικονογραφία, που πολλά της οφείλουμε, και το παιδί, οι μεγάλες επιφάνειες των εκκλησιών και τα διαφημιστικά πανό που ζωγραφίσαμε. Μεγάλο σχολείο*». Και σε άλλο σημείο: «*Ο Νονότας, ένας τριανταπεντάρης Θραξ, αφού μαθήτευσε στα αγιογραφικά εργαστήρια του Αγίου Όρους, ήρθε να συμπληρώσει τις σπουδές του στην Αθήνα, στην Σχολή Καλών Τεχνών, κι έτσι έχασε κι αυτά που έμαθε ως αγιογράφος. Αν δεν υπήρχαν τα θεωρητικά μαθήματα (Ιστορία της Τέχνης και Καλλιτεχνικής Ανατομίας) δεν θα παίρναμε ποτέ δίπλωμα εμείς οι δύο. Μα ο Κουρουνιώτης με τις αφάνταστα απλές του ερωτήσεις («Ποιος γλύπτης έκανε τον Ερμή;» ή και αντίστροφα για να μας μπερδεύει: «Ο Πραξιτέλης ποιο άγαλμα έκανε;») διευκόλυνε τους μαθητές, βαθμολογώντας τους με 10, αν απαντούσαν σωστά, αλλιώς έπαιρναν 9, αν δεν απαντούσαν καθόλου. Κάτι ανάλογο γινόταν και στην Ανατομία. Κι έτσι καταφέραμε, ο Νονότας και εγώ, να πάρουμε το πτυχίο Γραφικής εκείνο το χρόνο – εγώ με τον βαθμό «Καλώς» (6,28) και αύξοντα αριθμό 100*». Κατάλογος έκθεσης, *Αγήνωρ Αστεριάδης: 1898-1977,* επιμέλεια: Ειρήνη Οράτη, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη (Κτήριο οδού Πειραιώς), 2011, σσ. 15 και 240-241.

[232] Μία ταύτιση ανάμεσα στον Δ. Ι. Κοκοτσάκη που υπογράφει τις επιστολές προς τους *Καιρούς* και τον Δ. Ι. Κοκότση, ζωγράφο σκηνών κρητικής ηθογραφίας (βλ. υποσημείωση 228), θα μπορούσε να εξηγήσει τόσο την πρόσβαση των σπουδαστών στον πρωθυπουργό, όσο και το προσωπικό ενδιαφέρον του Βενιζέλου για την υπόθεσή τους στη βάση ενδεχόμενων προσωπικών σχέσεων μεταξύ Δ. Ι. Κοκοτσάκη/Κοκότση και Βενιζέλου. Και αυτό διότι κάποια σχέση του Δ. Ι. Κοκότση με τον Βενιζέλο βεβαιώνεται από το γεγονός ότι ο τελευταίος υπήρξε ο μοναδικός ζωγράφος στον οποίο ο Βενιζέλος παραχώρησε το προνόμιο μιας κατ' ιδίαν συνάντησης ποζάροντας για τις ανάγκες του πορτραίτου του. Πρόκειται για το έργο *Ο Βενιζέλος στο Παρίσι: μεταφράζοντας τον Θουκυδίδη*, το οποίο ο Κοκότσης

την κινητοποίησή τους ως επαναστατική ενέργεια εναντίον του κράτους, αλλά αντιθέτως έδειξε προσωπικό ενδιαφέρον[233] φροντίζοντας να ικανοποιηθούν στην πλειοψηφία τους τα αιτήματα των εξεγερμένων σπουδαστών με εξαίρεση τις απολύσεις προσωπικού. Θα πρέπει να δεχτούμε ότι η απομάκρυνση του Ιακωβίδη από την διεύθυνση της Σχολής, ακόμα κι αν εξυπηρετούσε τα σχέδια των Φιλελευθέρων για εκκαθάριση του κρατικού μηχανισμού από τους αντιβενιζελικούς, δεν ήταν δυνατόν να γίνει εύκολα αποδεκτή δίχως αντιδράσεις για δύο λόγους. Αφενός επειδή θα ισοδυναμούσε με προκλητική ακύρωση της καλλιτεχνικής του αυθεντίας δεδομένης μάλιστα της προ διετίας απομάκρυνσής του από την θέση του εφόρου της Πινακοθήκης χάριν του Ζαχαρία Παπαντωνίου[234]. Αφετέρου επειδή θα εμφάνιζε την κυβέρνηση ανησυχητικά ενδοτική στις εκβιαστικές αξιώσεις μιας εξεγερμένης ομάδας σπουδαστών. Αντί της απομάκρυνσης του Ιακωβίδη προτάθηκε ως συμβιβαστική λύση η σύσταση υποδιεύθυνσης και η ανάθεσή της στον Κώστα Δημητριάδη[235]. Ήδη πάντως, η επιλογή καταμερισμού των διοικητικών αρμοδιοτήτων με την σύσταση υποδιεύθυνσης συνιστούσε από μόνη της αποφασιστική κίνηση προς την κατεύθυνση του αποσυγκεντρωτισμού των εξουσιών της διεύθυνσης Ιακωβίδη. Τέλος αντί για τις απολύσεις καθηγητών, ο Βενιζέλος θα υποσχεθεί τώρα κάτι πολύ πιο μεγαλεπίβολο απ' ό,τι οι σπουδαστές ήλπιζαν αρχικά να πετύχουν: Ένα νέο ευρύ μεταρρυθμιστικό πρόγραμμα των καλών τεχνών το οποίο περιλάμβανε φυσικά και μια νέα

δημιούργησε στην βάση των πρόχειρων σχεδίων που κράτησε κατά την συνάντηση του με τον Βενιζέλο στο Παρίσι στις 3 Μαΐου 1927. Βλ. Paschalis M. Kitromilides, *Eleftherios Venizelos: The Trials of Statesmanship*, Εδιμβούργο, Edinbourgh University Studio Press, 2006, σ. 381. Τρία χρόνια αργότερα ο Βενιζέλος θα επισκεφθεί την έκθεση του Κοκότση για να δει από κοντά το πορτραίτο του και να τον ενισχύσει με την αγορά ενός έργου. Βλ. Ανμ., «Εκθέσεις», *Ελεύθερο Βήμα*, 3 Δεκεμβρίου 1930 και Ανμ., «Εκθέσεις», *Ελεύθερο Βήμα*, 5 Δεκεμβρίου 1930.

[233] Το προσωπικό ενδιαφέρον του Βενιζέλου μεταφέρει ο Κοκοτσάκης γράφοντας: «*Πώς είναι δυνατόν να επέμβη η αστυνομία εις υπόθεσιν την οποίαν επεκρότησεν αυτός ούτος ο Κυβερνήτης του Κράτους ο κ. Βενιζέλος, όστις μας είπεν ότι –τόσον αγαπώ την Καλλιτεχνίαν ώστε μόνος θα ανελάμβανα να φέρω εις πέρας το ζήτημα τούτο εάν τα εξωτερικά ζητήματα δεν με απήσχόλουν*». Δ.Ι.Κ. [Δ. Ι. Κοκοτσάκης], «Μια διαφωτιστική επιστολή», όπ.π.

[234] Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης*…, σ. 247.

[235] «*Φαίνεται ότι θα διορισθή εις υποδιευθυντής, της θέσεως ταύτης προσφερομένης εις τον γλύπτην κ. Κωνστ. Δημητριάδην*». Ανμ., «Γράμματα και Τέχναι», *Πινακοθήκη*, Έτος Κ΄, τχ. 231-232, Ιούνιος 1920, σ. 31. Την παραπάνω λύση χαιρέτιζε με ικανοποίηση ο συντάκτης των *Καιρών*: «*Η δοθείσα λύσις εις το ζήτημα της βελτιώσεως της διοικήσεως της Καλλιτεχνικής Σχολής του Πολυτεχνείου ικανοποιεί πλήρως τας αξιώσεις των σπουδαστών. Και ο κ. Ιακωβίδης, ούτινος η καλλιτεχνική αξία παρ' ουδενός αμφισβητείται, μένει ικανοποιημένος και ο κ. Δημητριάδης με την διακρίνουσαν αυτόν δραστηριότητα χρησιμοποιείται απ' ωφελεία της τέχνης. Ήδη η Καλλιτεχνική Σχολή λαμβάνει την οδόν της βελτιώσεως και της προόδου και θα είνε ευτήχημα, αν συντόμως κατορθωθή ν' αποδώση τους καρπούς οίτινες θα αναστηλώσουν την παλαιάν καλλιτεχνικήν δόξαν της Ελλάδος*». Ανμ., «Η Καλλιτεχνική Σχολή», *Οι Καιροί*, 10 Ιουνίου 1920.

αναδιοργάνωση της Σχολής, την τρίτη κατά σειρά μέσα σε μια δεκαετία και την δεύτερη που επιχειρούνταν έως τότε από βενιζελική κυβέρνηση[236].

Ως προς τον πολιτικό χαρακτήρα αυτής της κινητοποίησης τον οποίο υπερπροβάλλει ο συντάκτης του *Έθνους* εντάσσοντας την στο πλαίσιο εκδήλωσης ανάλογων συνδικαλιστικών κινητοποιήσεων «μπολσεβικίζουσας» απόχρωσης και απειλητικών για την συνοχή του κράτους, δεν είναι εύκολο να εξαχθεί κάποιο βέβαιο συμπέρασμα. Οι εντυπώσεις που δημιουργούν οι επιστολές υπέρ της κινητοποίησης είναι αντιφατικές ως προς αυτό το σημείο. Αν οι ενέργειες των σπουδαστών είχαν πράγματι μια συγκεκριμένη ιδεολογική αναφορά αυτή δεν δηλώνεται πουθενά ρητά. Από τις δύο απαντητικές επιστολές, η πρώτη όχι μόνο δεν αρνείται τον πολιτικό χαρακτήρα της σπουδαστικής κινητοποίησης αλλά προβάλλοντας την επιτυχία της, εμμέσως μοιάζει να τοποθετείται υπέρ της εξάπλωσης ανάλογων κινήσεων συλλογικής διεκδίκησης σε ολόκληρη την σφαίρα του κρατικού μηχανισμού[237]. Αντίθετα η δεύτερη επιχειρεί να αποπολιτικοποιήσει την διαμαρτυρία, αποσυνδέοντας πλήρως τα αιτήματα της κινητοποίησης από τις κατηγορίες περί μπολσεβικισμού που αποδίδει ο συντάκτης του Έθνους στους σπουδαστές της Σχολής[238]. Γεγονός είναι πάντως ότι την

---

[236] «*…επέτυχον να παραμείνουν αι αίθουσαι της Πλαστικής εις την Σχολήν μας, να χορηγηθούν τα απαιτούμενα δια τα μοντέλα χρήματα και να επιτραπή εις τους σπουδαστάς να εργασθούν εν τη Σχολή κατά τους θερινούς μήνας όπως συμπληρούντες την ελλιπή του σχολικού έτους σπουδήν, αρτιώτερα αντιμετωπίσουν τας εξετάσεις, αίτινες δια τούτο ανεβλήθησαν δια τον Σεπτέμβριον. Προς τούτοις δε ότι επέτυχον όπερ και το σπουδαιώτερον και το Υπουργείον της Παιδείας εσχημάτισεν από τους κ. κ. Κωνσταντίνον Δημητριάδην, Γ. Ιακωβίδην και Ερμπράρ ως επιτροπήν, ήτις με βλέψεις μεγάλης ευρύτητος και με ισχυράν ορμήν προς την πρόοδον κατήρτισεν σχέδιον υπέροχον της αναγεννήσεως της Τέχνης εν Ελλάδι όπου υπάρχει τόσος ανεκμετάλλευτος καλλιτεχνικός πλούτος*». Δ.Ι.Κ.[Δ. Ι. Κοκοτσάκης], «Μια διαφωτιστική επιστολή», όπ.π. Προφανώς η διαπίστωση της Μερτύρη σύμφωνα με την οποία τα σπουδαστικά αιτήματα του 1920 δεν ικανοποιήθηκαν μπορεί να θεωρηθεί ορθή μόνο ως προς το αίτημα περί απολύσεων προσωπικού. Αντωνία Μερτύρη, *Η Καλλιτεχνική Εκπαίδευση*…, σσ. 372-373.

[237] «*Εις χρονογράφημα της εφημερίδος «Έθνος», ο κ. Τιμ. Σταθ. χθες εχαρακτήρισε το κίνημα των σπουδαστών της Σχολής των Καλών Τεχνών ως Σοβιετικόν. Φαίνεται ότι ο κ. Τιμ. Σταθ. έχει όλην την καλήν διάθεσιν δια τας Καλάς Τέχνας, αλλ' εάν παρηκολούθει το κίνημα των σπουδαστών και αντελαμβάνετο τον σκοπόν και έβλεπε τα αποτελέσματα, τα οποία έφερε τούτο, θα εξέφραζεν, είμεθα βέβαιοι την ευχήν όπως εις όλους τους κλάδους της μηχανής του Κράτους εκρήγνυνται παρόμοια κινήματα. Διότι οι σπουδασταί εξηγέρθησαν την στιγμήν, καθ' ην ελλείψει χρημάτων έπαυσεν η Σχολή να τους χορηγή μοντέλα δια να σπουδάζουν, και εζήτησαν από την Κυβέρνησιν και επέτυχον, όχι μόνον τα χρήματα αλλά και ευρυτέραν προστασίαν της Σχολής και της όλης εν Ελλάδι Καλλιτεχνίας*». Φ. Ι. Κοκοτάκης, «Η Σχολή των Καλών Τεχνών», όπ.π.

[238] «*Είνε πολύ ευχάριστον ότι απεφάσισαν να ασχοληθούν Έλληνες δημοσιογράφοι με την καλλιτεχνικήν ζύμωσιν ήτις συντελείται τας ημέρας αυτάς εις την Σχολήν των Καλών Τεχνών, δια να υποστηρίξουν και να διαφημίσουν την ετοιμαζομένην της Ελληνικής καλλιτεχνίας αναγέννησιν την οποίαν όπως άλλοτε εδήλωσαν ονειρεύονται και διακαώς ποθούν. Πρέπει όμως να αντιληφθούν την αληθή όψιν του συντελουμένου έργου δια να μην παρασυρθούν εις σκέψεις όπως ο κ. Τιμ. Σταθ. αι οποίαι είνε ξέναι εντελώς προς το ζήτημα».* Και έχοντας προηγουμένως ο Κοκοτσάκης εξηγήσει τις αιτίες που οδήγησαν στο κλείσιμο της Σχολής καθώς και την θετική ανταπόκριση της Κυβέρνησης στα σπουδαστικά αιτήματα συνεχίζει γράφοντας: *«Πού είνε λοιπόν το αξιόμεμπτον εις όλα αυτά; Πώς οι σπουδασταί επήραν τα κλειδιά της Σχολής; Πού είναι τα Σοβιέτ; Πού ο Λένιν με τους Μπολσεβίκους;»*. Δ. Ι. Κ. [Δ. Ι. Κοκοτσάκης], «Μια διαφωτιστική επιστολή», όπ.π. Και πάλι εδώ, εφόσον δεχθούμε την ταύτιση Δ. Ι.

χρονική στιγμή εκδήλωσης της διαμαρτυρίας μπορούν να εντοπιστούν στο Ευρετήριο Σπουδαστών της Σχολής ως εγγεγραμμένοι σπουδαστές τρεις τουλάχιστον καλλιτέχνες οι οποίοι στην πορεία συνδέθηκαν με τον χώρο της Αριστεράς και στράφηκαν προς μία τέχνη με αναφορές στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό[239]. Πρόκειται για τους Αγήνωρα Αστεριάδη[240], Δημήτρη Γιολδάση και Γιώργο Συρίγο. Επομένως δεν μπορεί να αποκλειστεί η ύπαρξη ενός σοσιαλίζοντος πυρήνα μεταξύ των σπουδαστών που εξεγέρθηκαν το 1920 εναντίον της διεύθυνσης Ιακωβίδη. Πάντως, ακόμα κι αν δεχτούμε ότι το δημοσίευμα του *Έθνους* δεν οφείλεται απλώς σε μια παρεξήγηση των προθέσεων των διαμαρτυρόμενων σπουδαστών, ο όποιος πολιτικός χαρακτήρας της κινητοποίησης φαίνεται κατ' αρχάς να παραμερίζεται προκειμένου να προβληθούν τα συγκεκριμένα αμιγώς καλλιτεχνικά αιτήματα των σπουδαστών, και τελικά να εξουδετερώνεται από την στιγμή που η κυβέρνηση λαμβάνει μια στάση, όχι απλώς ανοχής, αλλά άμεσης και γενναιόδωρης ανταπόκρισης. Η τελευταία εξηγείται καθώς δεν συνιστά κατά κανένα τρόπο υποχώρηση από τους προγραμματικούς στόχους της κυβέρνησης και του Βενιζέλου προσωπικά. Στον βαθμό που τα αιτήματα των σπουδαστών ενέπιπταν στην προσωπική ατζέντα του πρωθυπουργού περί καλών τεχνών, ο τελευταίος επέλεγε να τα ενσωματώσει δικαιώνοντας τις σπουδαστικές διεκδικήσεις και εμφανιζόμενος ανεκτικός σε τυχόν αποκλίνουσες ιδεολογικά πρακτικές διεκδίκησης.

1.10.2. Η έκθεση της «Ομάδας Τέχνη» στο Παρίσι το 1919: Μια εκθεσιακή αποτυχία της ελληνικής τέχνης στο εξωτερικό και το αίτημα για "accent local"

Τα οξυμένα αντανακλαστικά της κυβέρνησης απέναντι στην σπουδαστική κινητοποίηση του 1920 και η αναπάντεχα γενναιόδωρη ικανοποίηση των σπουδαστικών αιτημάτων δεν οφείλονταν απλώς σε μια φιλολαϊκή πολιτική ευαίσθητη απέναντι σε συλλογικές διαμαρτυρίες αριστερής χροιάς. Προκειμένου να κατανοηθούν

Κοκοτσάκη και Δ. Ι. Κοκότση, μια τέτοια «απολιτική» στάση μοιάζει συνεκτική με την εντύπωση που είχαν οι αριστεροί καλλιτέχνες για τον Δ. Ι. Κοκότση, το έργο του οποίου θεωρούσαν υπόδειγμα της αντιδραστικής τέχνης. Βλ. Σ. [Σπύρος Βασιλείου], «Ζωγραφική», *Πρωτοπόροι*, τχ. 2, Μάιος, 1931.

[239] Βλ. Ευρετήριον Σπουδαστών 1863-1930, Αρχείο ΑΣΚΤ και Κώστας Μπαρούτας, *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη. Κοινωνικό Όραμα και Αισθητικοί Συμβιβασμοί*, Αθήνα, Εκδόσεις Τέχνης «Οίστος», 2006, σ. 26.

[240] Το πρώιμο έργο του Αστεριάδη της περιόδου 1921-1931 – έργο το οποίο, ωστόσο, ο ίδιος δεν αναγνωρίζει ως αντιπροσωπευτικό μιας προσωπικής ζωγραφικής– είναι έντονα επηρεασμένο από την εργατική θεματογραφία της σοβιετικής τέχνης. Βλ. Μανόλης Βλάχος, «Η Ζωγραφική. 1921-1931: Ανιχνεύσεις και Πειραματισμοί», στο Κατάλογος έκθεσης, *Αγήνωρ Αστεριάδης: 1898-1977,* όπ.π., σσ. 15-21. Ο Αστεριάδης το 1930 θα αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση του περιοδικού *Πρωτοπόροι* που εκδίδονταν από τον Πέτρο Πικρό με την υποστήριξη του ΚΚΕ.

καλύτερα οι λόγοι αλλά και οι ιδεολογικές προϋποθέσεις αυτής της αμέριστης κυβερνητικής υποστήριξης στις καλές τέχνες την οποία έμοιαζε φαινομενικά να την προκαλεί μια αυθόρμητη σπουδαστική διαμαρτυρία αναντίστοιχης κλίμακας διεκδικήσεων, είναι απαραίτητο να τοποθετήσουμε τα μικρογεγονότα που συνέβαιναν στο απρόσβλητο ακαδημαϊκό φρούριο της Σχολής μέσα στα ευρύτερα ιστορικά και καλλιτεχνικά συμφραζόμενά τους. Ερμηνευτικοί λόγοι, λοιπόν, μας αναγκάζουν εδώ να στρέψουμε την προσοχή μας από την σπουδαστική κινητοποίηση του 1920 στην έκθεση της Ομάδας Τέχνη που πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι έναν χρόνο νωρίτερα.

Στην πραγματικότητα η απόφαση της κυβέρνησης να αναγνωρίσει ως δίκαιες τις διεκδικήσεις των σπουδαστών και να πλειοδοτήσει αντιπροτείνοντας μια νέα αναδιοργάνωση της Σχολής ως μέρος ενός ευρύτερου σχεδίου μεταρρύθμισης των καλών τεχνών, υπαγορευόταν από μια σκοπιμότητα που υπερέβαινε αυτήν καθ' αυτήν την ομαλοποίηση της λειτουργίας της Σχολής μετατρέποντας την τελευταία σε ναυαρχίδα της επίσημης κυβερνητικής πολιτικής για τις εικαστικές τέχνες. Η στόχευση της κυβέρνησης αφορούσε την ανάδειξη της σύγχρονης ελληνικής τέχνης σε διεθνώς αναγνωρίσιμο εθνικό πολιτιστικό κεφαλαίο, αξιοποιήσιμο μέσα στο πλαίσιο του επιχειρούμενου αστικού εκσυγχρονισμού και στα 1919 είχε κοινώς πλέον συνειδητοποιηθεί ως αναγκαιότητα ύστερα και από την τελευταία απόπειρα αυτοπαρουσίασης των Ελλήνων καλλιτεχνών στο γαλλικό κοινό μερικούς μήνες πριν ακόμα ξεσπάσουν στην Σχολή τα επεισόδια εναντίον της διεύθυνσης Ιακωβίδη.

Η έκθεση της Ομάδας Τέχνη πραγματοποιήθηκε στην Γκαλερί ντε λα Μποεσί (Galerie de la Boétie) τον Σεπτέμβριο του 1919[241]. Μολονότι επρόκειτο για

[241] Στην έκθεση που διήρκεσε από τις 2 έως τις 31 Σεπτεμβρίου 1919 είχαν λάβει μέρος οι Δημήτρης Γαλάνης, Λυκούργος Κογεβίνας, Νικόλαος Λύτρας, Κωσταντίνος Μαλέας, Κωσταντίνος Παρθένης, Σταύρος Παπαπαναγιώτου, Οδυσσέας Φωκάς, Παύλος Ροδοκανάκης, Δημήτρης Στεφανόπουλος, Μιχάλης Τόμπρος, Γρηγόρης Ζευγώλης και Μάρκος Ζαβιτσιάνος. Σ' αυτά τα ονόματα θα πρέπει να προστεθεί και η εκτός καταλόγου συμμετοχή του Δημητριάδη με μία προτομή του Βενιζέλου. Γι' αυτήν την πρώτη και τελευταία εκθεσιακή εμφάνιση της ομάδας στο εξωτερικό βλ. με ανιούσα χρονολογική σειρά Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σσ. 180-183, Katherina Perpinioti-Agazir, *Le "Groupe Tekhni"*, σσ. 168-198, Κατερίνα Περπινιώτη-Agazir, «Οι εντυπώσεις που προκάλεσε στο κοινό η έκθεση της ''Ομάδας Τέχνη'' το 1919», στο Κατάλογος έκθεσης, *Παρίσι-Αθήνα, 1863-1940*, επιμέλεια: Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 2006, σσ. 99-105, Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης*…, τ. Ι, σσ. 203-209, Κατερίνα Περπινιώτη, «Η ''Ομάδα Τέχνη'' 1917-1919. Ένας σημαίνων σταθμός στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης» στο Τάσος Σακελλαρόπουλος, Αργυρώ Βατσάκη (επιμ.), *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική*…, σσ. 184-204, Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis*…, σσ. 197-202 και Αφροδίτη Κούρια, «Η έκθεση της γκαλερί La Boétie στον καθρέφτη της γαλλικής τεχνοκριτικής» στο Κατάλογος έκθεσης, *«Ομάδα Τέχνη» 100 χρόνια*, επιμέλεια: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 2017,σσ. 43-47.

πρωτοβουλία ιδιωτικού χαρακτήρα, η έκθεση εγγράφεται εν μέρει στο πλαίσιο μιας σειράς διαβημάτων της ελληνικής πολιτιστικής διπλωματίας που αναλήφθηκαν την ίδια χρονιά από την ελληνική πρεσβεία στο Παρίσι, στο περιθώριο των συνομιλιών της Συνδιάσκεψης της Ειρήνης προκειμένου να προωθηθούν οι εθνικές διεκδικήσεις της χώρας. Σ' αυτήν την επίσημη εκστρατεία προβολής του ελληνικού πολιτισμού, ο Κώστας Δημητριάδης θα έχει ενεργό ανάμιξη, αναλαμβάνοντας έναν ρόλο πολιτιστικού συνδέσμου της ελληνικής κυβέρνησης στην γαλλική πρωτεύουσα ο οποίος οφείλονταν τόσο στην εξέχουσα θέση του εντός της ελληνικής καλλιτεχνικής κοινότητας του Παρισιού όσο και στην θερμή πολιτική του υποστήριξη προς τον Βενιζέλο. Ως άτυπος λοιπόν πολιτιστικός ακόλουθος και χωρίς να ανήκει στα μέλη της Ομάδας, ο Δημητριάδης θα συμπράξει στην έκθεση και θα χρεωθεί το διοργανωτικό κομμάτι της προετοιμασίας της, από την διαχείριση των δημοσίων σχέσεων και την διαφήμισή της έως την έκδοση του καταλόγου και τις διαδικαστικές λεπτομέρειες της αποστολής των έργων[242].

Από την πλευρά της, η ελληνική διπλωματική αποστολή θα υποστηρίξει εμπράκτως την πρωτοβουλία της Ομάδας καταβάλλοντας το αντίτιμο ενοικίασης του εκθεσιακού χώρου και περιβάλλοντας την έκθεση με το θεσμικό κύρος του Έλληνα πρωθυπουργού ο οποίος και θα την εγκαινιάσει στις 2 Σεπτεμβρίου 1919. Η παραπάνω επιλογή δεν ήταν άσχετη με τον πολιτικό προσανατολισμό της Ομάδας και την ενεργή πολιτική στράτευση μελών της όπως οι Λυκούργος Κογεβίνας και Κωσταντίνος Μαλέας στις γραμμές της παράταξης των Φιλελευθέρων[243]. Ούτε βέβαια ήταν άσχετη με τις

[242] Στην ανάμιξη του Δημητριάδη στις πολιτιστικές δράσεις της ελληνικής πρεσβείας στο Παρίσι συγκαταλέγεται επίσης, εκτός από την οργανωτική του συμβολή στην έκθεση της Ομάδας Τέχνη, η καλλιτεχνική συμμετοχή του σε δύο ακόμα εκθέσεις. Μία ομαδική έκθεση Ελλήνων καλλιτεχνών που διοργανώθηκε τον Φεβρουάριο του 1919 σε αίθουσα της École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, στο πλαίσιο ενός μουσικού και φιλολογικού συνεδρίου γύρω από το έργο Ελλήνων συνθετών, μουσικών και συγγραφέων. Επίσης, μία δεύτερη υπό τον τίτλο «Visions de Grèce» αφιερωμένη στην φωτογραφική καταγραφή του φυσικού και πολιτιστικού τοπίου της Ελλάδας από τον Fred Boissonnas η οποία πραγματοποιήθηκε επίσης στην Galerie de la Boétie μεταξύ 1ης και 27ης Φεβρουαρίου 1919. Το φωτογραφικό πανόραμα του ελληνικού χώρου συμπληρωνόταν από την έκθεση έργων των Δημητριάδη και Νικολάου Λύτρα, παραδοσιακών ελληνικών ενδυμασιών και φυσικά αντιγράφων αρχαίας ελληνικής τέχνης. Βλ. Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis*…, σσ. 194-197.

[243] Η γραμμή σύμπλευσης ανάμεσα στην Ομάδα Τέχνη και στην παράταξη των Φιλελευθέρων είχε εκδηλωθεί ήδη από τον Δεκέμβριο του 1917, όταν η μεν πρώτη είχε επιλέξει να ταυτιστεί πολιτικά με το κόμμα του Βενιζέλου πραγματοποιώντας την πρώτη της εκθεσιακή εμφάνιση στα γραφεία του *Ελεύθερου Τύπου,* κεντρικού δημοσιογραφικού οργάνου των Φιλελευθέρων, ο δε Βενιζέλος είχε προσφέρει μια γενναιόδωρη οικονομική ενίσχυση στην Ομάδα δίνοντας τότε εντολή να αγοραστούν για λογαριασμό της Λέσχης των Φιλελευθέρων έργα όλων των συμμετεχόντων. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Από τον "Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών" στους "Νέους Έλληνες Ρεαλιστές". Καλλιτεχνικές ομάδες και οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1974)» στο Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη. 100 χρόνια – τέσσερις αιώνες Ελληνικής ζωγραφικής*, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα, 2001, σσ. 155-175 και ειδικά σ. 159.

καλλιτεχνικές προτιμήσεις των φιλελεύθερων αστών, όπως εκφράζονταν δια της πένας του Ζαχαρία Παπαντωνίου, για τις ιμπρεσιονιστικές και μεταϊμπρεσιονιστικές τεχνοτροπίες στις οποίες κυρίως επιδίδονταν τα μέλη της Ομάδας[244]. Στην βάση αυτής της διαπιστωμένης καλλιτεχνικής και πολιτικής σύμπλευσης μεταξύ Φιλελευθέρων και Ομάδας Τέχνη και στο βαθμό που το εγχείρημα ήταν απολύτως συμβατό με τους στόχους της ελληνικής πολιτιστικής διπλωματίας, η ελληνική κυβέρνηση αποφάσιζε να το υποστηρίξει υλικά και συμβολικά και να το αξιοποιήσει εντάσσοντάς το στην πολιτιστική καμπάνια υπέρ της Ελλάδας που διεξήγαγε εκείνη την χρονιά στο Παρίσι.

Αν για τα μέλη της Ομάδας η έκθεση ήταν μια ευκαιρία για προσωπική καταξίωση σε ευρωπαϊκό επίπεδο, για την ελληνική κυβέρνηση ήταν μέσο άσκησης εξωτερικής πολιτικής και μάλιστα προς συγκεκριμένη κατεύθυνση. Με αυτήν την έννοια δεν ήταν απλώς η περίσταση μιας εθνικής διαπραγμάτευσης η οποία είχε ανάγκη να πλαισιωθεί από τέτοιου είδους πρωτοβουλίες που επέβαλλε την υποστήριξη της έκθεσης, αλλά ήταν κυρίως η σύμπτωση ανάμεσα στο είδος των καλλιτεχνικών επιλογών που απηχούσε η εργασία των μελών της Ομάδας και στο σύγχρονο καλλιτεχνικό προφίλ της χώρας που ενδιαφερόταν να προβάλλει η ελληνική κυβέρνηση.

Κοινός τόπος της καλλιτεχνικής συνάντησης των μελών της Ομάδας ήταν ένα αντιακαδημαϊκό πνεύμα σαφούς διαφοροποίησης από την λεγόμενη Σχολή του Μονάχου, απ' ό,τι δηλαδή εκείνη την στιγμή εκπροσωπούσε το Σχολείο των Καλών Τεχνών. Αδιαφορώντας για τα πρόσφατα κινήματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, η καλλιτεχνική τους παραγωγή χαρακτηριζόταν από μια νεωτερική διάθεση προσπαθώντας να ενσωματώσει τις κατακτήσεις ενός ιμπρεσιονισμού ή –στην καλύτερη περίπτωση– ενός μεταϊμπρεσιονισμού, γαλλικών κυρίως καταβολών. Με αυτήν την φυσιογνωμία ενός αντιακαδημαϊσμού με το βλέμμα στραμμένο στο Παρίσι, συστήθηκε η Ομάδα στο γαλλικό κοινό τον Σεπτέμβριο του 1919. Εξάλλου, υπό την σύσταση με την οποία παρουσιάστηκε στην έκθεση της Galerie de la Boétie, η Ομάδα συγκροτούνταν κατά βάση από καλλιτέχνες οι οποίοι όφειλαν εν μέρει την καλλιτεχνική τους παιδεία στο πέρασμά τους από την γαλλική πρωτεύουσα. Από τους εκθέτες μόνοι οι Νικόλαος Λύτρας, Σπύρος Παπαπαναγιώτου[245] και Δημήτρης

[244] Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σσ. 114-117.

[245] Ειδικά η συμμετοχή του Σπύρου Παπαπαναγιώτου φαίνεται ότι οφείλεται περισσότερο σε λόγους πολιτικής παρά αισθητικής συγγένειας, καθώς ο ζωγράφος απολάμβανε της εύνοιας των Φιλελευθέρων. Η τελευταία τον είχε πιθανότατα επιβάλλει ως συνεκθέτη στην Galerie de la Boétie παρά την αποχή του

Στεφανόπουλος δεν είχαν στο βιογραφικό τους μια στάση στο Παρίσι. Οι υπόλοιποι εντάσσονταν λίγο έως πολύ στην σφαίρα επιρροής της γαλλικής τέχνης, έχοντας σπουδάσει ή διαμείνει εκεί, ενώ από αυτούς οι Γαλάνης και Δημητριάδης είχαν καταφέρει ήδη να κερδίσουν μια ευυπόληπτη θέση στους καλλιτεχνικούς κύκλους του Παρισιού έχοντας αναπτύξει εκεί μια αναγνωρισμένη επαγγελματική δραστηριότητα.

Ιδωμένος από την σκοπιά του καλλιτεχνικού προσανατολισμού της Ομάδας Τέχνη, ο επίσημος εναγκαλισμός της έκθεσης από την ελληνική κυβέρνηση στο πλαίσιο της προβολής του ελληνικού πολιτισμού στο εξωτερικό, έμοιαζε να θέλει να στείλει ένα σαφές μήνυμα: Η Ελλάδα ανήκε πολιτιστικά στη Δύση και ως σύγχρονο αστικό κράτος της Δύσης ήταν σε θέση να παραγάγει μια τέχνη που μπορούσε να ευθυγραμμιστεί με τις καθιερωμένες τάσεις της γαλλικής τέχνης οι οποίες αναγνωρίζονταν ως υπερέχουσες της γερμανικής. Η έκθεση της Ομάδας Τέχνη ήταν η απόδειξη όχι απλώς του ευρωπαϊκού, αλλά ειδικά του φιλογαλλικού προσανατολισμού της νεοελληνικής τέχνης και κατ' επέκτασιν η απόδειξη ότι η Γερμανία δεν είχε ηττηθεί μόνο στρατιωτικά αλλά και πολιτιστικά στη συνείδηση των Ελλήνων. Αυτό που είχε σημασία να καταδειχτεί ήταν ότι η νεοελληνική τέχνη δεν ήταν αντιπροοδευτική, εσωστρεφής ή καθυστερημένη αλλά επιδίωκε τον εκσυγχρονισμό της, αναζητώντας τα πρότυπά της κατά προτεραιότητα στο Παρίσι, έστω κι αν αυτό που οι Έλληνες καλλιτέχνες είχαν να παρουσιάσουν ως την πιο προωθημένη εκδοχή της δεν ήταν παρά μια ετεροχρονισμένη πρόσληψη των ανανεωτικών τάσεων της γαλλικής ζωγραφικής του τέλους του 19ου αιώνα. Άλλωστε η ριζοσπαστική ανατρεπτικότητα δεν ήταν το ζητούμενο για την ελληνική πλευρά όπως γρήγορα θα φανεί ότι δεν ήταν ούτε και για τον γαλλικό ορίζοντα υποδοχής.

Η γαλλική τεχνοκριτική έσπευσε αμέσως να υπογραμμίσει την πρόδηλη εξάρτηση της ελληνικής τέχνης από την γαλλική επισημαίνοντας μάλιστα για κάθε συμμετέχοντα της έκθεσης τον αντίστοιχο ευρωπαίο καλλιτέχνη της αναφοράς του. Κατά τον Louis Vauxcelles το έργο του Παρθένη παρέπεμπε στους Simon Bussy και Othon Friesz, του Κογεβίνα στον Maxime Maufra, του Λύτρα στον M. Jules Cayron, του Παπαπαναγιώτου στον Max Lieberman και του Φωκά στον Thanlow. Για τον Μαλέα έγραφε ότι επιδίδεται σ' έναν ξεπερασμένο ιμπρεσιονισμό, όσο για τον Γαλάνη,

από τις δύο προηγούμενες εκθέσεις της Ομάδας το 1917 και 1919. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας…*, τ. Α΄, σ. 38, υποσημείωση 61.

αποφαινόταν ότι ανήκει στην γαλλική τέχνη και όχι στην ελληνική[246]. Εκεί όπου η τεχνοκριτική ανίχνευε γερμανικές επιρροές τις αποδοκίμαζε ως ατυχείς[247]. Στον βαθμό που η έκθεση επιβεβαίωνε την υπαγωγή της ελληνικής τέχνης στην σφαίρα επιρροής της γαλλικής, αποδείχτηκε επιτυχής ως προς την πρόθεση των διοργανωτών της να κολακέψουν το εθνικό αίσθημα υπεροχής των Γάλλων για την παγκόσμια καλλιτεχνική ακτινοβολία της πατρίδας τους[248].

Εκεί που η ελληνική πλευρά απέτυχε παταγωδώς ήταν στο να διαβλέψει ότι ο «εκσυγχρονισμός» νοούμενος ως αντιακαδημαϊσμός με γαλλικό πρόσημο δεν ήταν απαραίτητα το ζητούμενο –ή τουλάχιστον δεν ήταν το αποκλειστικό ζητούμενο– για τον γαλλικό ορίζοντα υποδοχής. Και αυτό διότι εκεί που η ελληνική πλευρά

---

[246] Βλ. Louis Vauxcelles, "Artistes Hellènes", *Excelsior*, 8 Σεπτεμβρίου 1919. Είναι δε ενδεικτικό του μέτριου επιπέδου που η γαλλική τεχνοκριτική αναγνώριζε στην εργασία των ελλήνων καλλιτεχνών το γεγονός ότι δεν την συσχέτιζε με ονόματα ευρωπαίων καλλιτεχνών πρώτης γραμμής.

[247] Η *Πινακοθήκη* μεταφέροντας στο ελληνικό κοινό τις εντυπώσεις του γαλλικού τύπου από την έκθεση αναπαρήγαγε δύο δημοσιεύματα που απηχούσαν την θετική προκατάληψη των Γάλλων υπέρ των γαλλικών επιρροών στην ελληνική τέχνη και με πικρία αναγνώριζε το αληθές των παρατηρήσεων περί μίμησης: «*Ο Παρισινός "Χρόνος" αποφαίνεται ως εξής: "Οι μετασχόντες της εκθέσεως Έλληνες καλλιτέχναι υπόσχονται. Δυνατοί χυμοί κυκλοφορούν και πολύ προσεχώς θα ίδωμεν έργα τιμώντα την Ελλάδα. Αλλ' οι διδάσκαλοι* […] *δεν ήσαν Έλληνες. Άλλοι σπούδασαν εις Παρισίους, άλλοι εις Μόναχον, άλλοι εις Βιέννην. Και τα ίχνη της Λατινικής ή Γερμανικής προπαιδείας είναι εμφανή υπέρ το δέον. Με την διαφοράν ότι η μεν Γαλλική επίδρασις ουδέν αφαιρεί από την ατομικότητα του καλλιτέχνου, ενώ η Γερμανική φονεύει εν αυτώ πάσαν ανεξαρτησίαν.* […]*". Εις τον Παρισινόν "Ελεύθερον Άνθρωπον" γράφει ο κριτικός Ζαν Ντεστιέ: "Ο Γαλλικός ιμπρεσιονισμός εμόρφωσε τους Έλληνας καλλιτέχνας, οίτινες ενεφανίσθησαν εν τη εκθέσει. Διατί τάχα να μην δεικνύωνται περισσότερον Έλληνες; Μήπως είναι θύματα αορίστου διεθνισμού; Αποδεικνύουν ότι η φυλή των ημπορεί να αναδείξει μεγάλους καλλιτέχνας, αλλά διατί φορούν προσωπίδας; Ο Σεζάν, όστις δεν ήξευρε να ζωγραφίζη επέδρασε πολύ επί του Γαλάνη. Υπάρχη πλάνη εν τη τέχνη οσάκις υπάρχη ωρισμένον σύστημα. Ευτυχώς ο Γαλάνης επηρεάσθη ολιγώτερον από πολλούς συμπατριώτας μας. Μετά τον Γαλάνη σταματά κανείς εις τον κ. Παρθένην. Έχει πολύ ανεπτυγμένον το αίσθημα της διακοσμητικής. Αλλ' οι "Ελεές" είναι τάχα Ελληνικαί ή μήπως Προβηγκιαναί; Ο Λουί Βωσέλ έγραψε ότι ο κ. Κογεβίνας είναι ο Μωφρέ της Κερκύρας. Κι όμως ο Μωφρέ μόλις προ δύο ετών απέθανε και ελησμονήθη. Οι κ.κ. Ροδοκανάκης, Στεφανόπουλος και Φωκάς θα ημπορούσαν να τεθούν εις την πρώτην γραμμήν οιασδήποτε εκθέσεως τοπειογράφων. Αλλ' είνε όμως Έλληνες; Ούτε ο κ. Λύτρας είναι Έλλην, ούτε ο κ. Παπαπαναγιώτου. Οι δύο αυτοί καλλιτέχναι έλαβον εν Γερμανία διδασκαλίαν, την οποίαν χωρίς να καταδικάζω καθόλου, ομολογώ ότι δεν στέκει ούτε εν Γαλλία, ούτε εν Αθήναις". Εκ των κριτικών αυτών αποδεικνύονται δύο τινά. Ο σωβινισμός των Γάλλων, οίτινες τους αντιγράφοντας Γάλλους καλλιτέχνας επαινούν, επικρίνουν δε τους επηρεασθέντας υπό της Γερμανικής τέχνης. Και το χειρότερον, ότι οι Έλληνες κατηγορούνται ως μη έχοντες Ελληνικόν χαρακτήραν αλλ' εμφανίζονται ως απλοί μιμηταί. Ο ψόγος αυτός αληθής κατά το πλείστον, πρέπει να διδάξη τους νεωτέρους καλλιτέχνες μας ότι η αξία των εξαρτάται πολύ εκ της Ελληνικότητας. Η μίμησις δεν έχει καμμίαν αξίαν, ούτε δια τους ξένους καν*». Ανμ., «Η πνευματική κίνησις εν Ευρώπη», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΘ΄, τχ. 224-225, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1919, σσ. 74-75.

[248] Με όλη την έπαρση του πολίτη της ηγεμονεύουσας καλλιτεχνικής μητρόπολης, ο συντάκτης ενός γαλλικού εντύπου σημείωνε: «*Η Γαλλία δεν μπορεί παρά να βγει κερδισμένη από έναν τέτοιο καλλιτεχνικό συναγωνισμό. Αυτή, εδώ και δύο αιώνες έχει να επιδείξει τόσους τίτλους στην απόλυτη κυριαρχία των τεχνών, που δεν μπορεί κανείς να την αμφισβητήσει σοβαρά. Όταν δείχνει τα έργα της θριαμβεύει και θριαμβεύει επίσης όταν οι ξένοι καλλιτέχνες δείχνουν τα δικά τους, διότι είναι σχεδόν πάντα απόρροιες των εκπληκτικών μαθημάτων που παρείχε σε ολόκληρο τον κόσμο*». L' Imagier, "Un groupe d' artistes hellènes. La préparation du Salon d' Automne", *L' Oeuvre*, 7 Σεπτεμβρίου 1919 (Το απόσπασμα στην ελληνική του μετάφραση έχει αντληθεί από το Κατερίνα Περπινιώτη-Agazir, «Οι εντυπώσεις που προκάλεσε στο κοινό η έκθεση της "Ομάδας Τέχνη" το 1919», όπ.π., σ. 100).

προσπαθούσε να οικοδομήσει την εντύπωση ενός αναδυόμενου σύγχρονου αστικού κράτους που το συνέδεαν ισχυροί δεσμοί συγγένειας με την πολιτιστική παράδοση της Ευρώπης, οι Γάλλοι επέμεναν να αναζητούν κυρίως την ειδυλλιακή αναπαράσταση μιας εξωτικής επαρχίας της Ανατολής της οποίας το φυσικό, κοινωνικό και πολιτιστικό περιβάλλον δεν θα θύμιζε σε τίποτα τον προηγμένο δυτικό κόσμο ή, έστω, κάποια ψήγματα ανάμνησης ενός λαμπρού παρελθόντος. Ο André Chevallier έγραφε χαρακτηριστικά: «*Η έκθεση αυτή των Ελλήνων καλλιτεχνών μου έδωσε ιδιαίτερη χαρά γιατί σκέφτηκα πως θα ξαναβρώ τον ήλιο, την Ελλάδα του φωτός και όλη την ανατολίτικη φαντασία των δρόμων. Έτσι φανταζόμαστε εμείς οι Βόρειοι την Ανατολή.* […] *Είδα μια Ανατολή δίχως παζάρια, δίχως επαίτες, δίχως πάγκους φορτωμένους με λεμόνια, σύκα και καρπούζια και δίχως χωριά μέσα στους ελαιώνες. Δεν είδα τον χορό των γυναικών από τα Μέγαρα, δεν οσφράνθηκα την κνίσα από το ψητό κλέφτικο αρνί, δεν άκουσα τα τζιτζίκια να τραγουδούν. Ακόμα και η ανάμνηση του παρελθόντος ήταν απούσα, μοιάζει να μην ενέπνευσε τίποτε το μεγαλειώδες*»[249].

Με αυτή την προσδοκία προσέγγισαν την έκθεση των Ελλήνων καλλιτεχνών, υποθέτοντας εκ των προτέρων ότι θα συναντήσουν εκεί όλες τις ζωντανές όψεις μιας προκαπιταλιστικής αγροτοκτηνοτροφικής παραδοσιακής ελληνικής κοινωνίας οι οποίες διατηρούνταν ακόμη ανέπαφες στον λαϊκό πολιτισμό της υπαίθρου. Αυτές ασκούσαν γοητεία, αυτές ενδιέφεραν επειδή αυτές συνέθεταν κατά την γνώμη των Γάλλων την πολιτιστική ετερότητα της σύγχρονης Ελλάδας. Καθώς αυτές δεν αναγνωρίζονταν πουθενά στα έργα των καλλιτεχνών της Ομάδας, η βασική κριτική που διατυπώθηκε εναντίον της έκθεσης συνοψιζόταν σε ό,τι ο Gustave Kahn εκλάμβανε ως απουσία τοπικού χρώματος (accent local)[250]. Και αυτή η κριτική έφερνε αντιμέτωπους τους Έλληνες καλλιτέχνες με μια απογοητευτική διαπίστωση: Όσο επιδέξια κι αν μεταχειρίζονταν τους μορφοπλαστικούς κώδικες της ευρωπαϊκής τέχνης, από την στιγμή που αδυνατούσαν να ενσωματώσουν και να αναδείξουν στο έργο τους την πολιτιστική ιδιομορφία της πατρίδας τους, το διεθνές κοινό θα συνέχιζε να το αντιμετωπίζει στην καλύτερη περίπτωση με κάποια συγκατάβαση και στην χειρότερη με αδιαφορία. «*Εκτιμούμε πολύ τους φίλους μας από την Αθήνα και την Κέρκυρα για να*

[249] André Chevallier, "L' exposition des artistes Hellènes à Paris", *Annales Franco-helléniques*, 75, 6/19 Οκτωβρίου 1919 (Για την ελληνική μετάφραση βλ. Κατερίνα Περπινιώτη-Agazir, «Οι εντυπώσεις που προκάλεσε στο κοινό η έκθεση της "Ομάδας Τέχνη" το 1919», όπ.π., σ. 101).
[250] Gustave Kahn, "Exposition d'oeuvres de quelques artistes hellènes (Galerie La Boétie)", *L' Heure*, 8 Σεπτεμβρίου 1919. Βλ. επίσης και F. Jean-Desthieux, "La peinture grecque", *Homme Libre*, 2 Οκτωβρίου 1919.

μην τους πούμε πως η εκδήλωσή τους, στο σύνολό της, είχε ένα μέτριο ενδιαφέρον» έγραφε ο Louis Vauxcelles[251]. Μόνο που αυτήν την πολιτιστική ιδιομορφία ως συγκροτητικό στοιχείο μιας ελληνικής εθνικής ταυτότητας είχε προλάβει να την προσδιορίσει ρητά και κατηγορηματικά η γαλλική κριτική ως γραφική λαϊκότητα μιας ανατολίτικης υπαίθρου. Με άλλα λόγια, το αίτημα για «τοπικό χρώμα» ή αλλιώς για απόδοση στην ελληνική τέχνη του προσίδιου εθνικού της χαρακτήρα –αίτημα που συμμεριζόταν απολύτως η ελληνική πλευρά– δεν αφορούσε τον τρόπο με τον οποίο κατανοούσαν οι ίδιοι οι Έλληνες καλλιτέχνες το συγκεκριμένο εθνικό-πολιτιστικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ζούσαν ενταγμένοι και εργάζονταν. Αντίθετα, αφορούσε μια σειρά από εξωτερικές προβολές επί της νεοελληνικής πραγματικότητας, τόσο ισχυρές μάλιστα, ώστε να μην ενδιαφέρει η αντιστοιχία τους στην πραγματικότητα και τόσο πλήρως σχηματισμένες ώστε να κάνουν τον André Chevallier, έχοντας σ' έναν βαθμό επίγνωση της πλάνης του, να αναφωνεί σε επιτακτικό ύφος:

«[…] *Ε λοιπόν, ναι, φανταζόμαστε την Ανατολή σαν μια φαντασμαγορία από χρώματα, σαν τη χώρα των αρωμάτων, των στολιδιών, με τις μυστηριώδεις σπηλιές και τα παραμύθια της Σεχραζάντ. Αφήστε μας λοιπόν στις ψευδαισθήσεις μας! Αυτό που ζητάμε από σας και από τους Έλληνες ζωγράφους σας, είναι να μην μας τις αφανίσετε ολοκληρωτικά. Φέρτε μας επιτέλους τοπικό χρώμα, άνδρες ντυμένους με φουστανέλλες! Καφάσια που να ξεχειλίζουν από λεμόνια και καρπούζια. Λουλούδια, αρώματα, παζάρια και λίγδα και αν δεν τα έχετε, κατασκευάστε τα!*»[252].

Το περιεχόμενο του "accent local" επομένως ή του εθνικού χαρακτήρα της νεοελληνικής τέχνης έμοιαζε να είναι περισσότερο το αντικείμενο μιας εξωτερικής υπαγόρευσης προς την οποία οι Έλληνες καλλιτέχνες έπρεπε να συμμορφώσουν την τέχνη τους παρά αυτό μιας ανοιχτής και κυρίως αυτόνομης ερμηνείας. Μια τέτοια φαντασιακή ταύτιση της Ελλάδας με τον πολιτιστικό χώρο της Ανατολής, σαν αυτή που κυριαρχεί στην επιχειρηματολογία του Chevallier, όχι μόνο βρισκόταν σε πλήρη αναντιστοιχία με την φυσιογνωμία ενός σύγχρονου αστικού κράτους δυτικού τύπου που ενδιαφερόταν να παρουσιάσει η ελληνική κυβέρνηση, αλλά επιπλέον απείχε πολύ από τον τρόπο που οι Έλληνες καλλιτέχνες επιδίωκαν να προβληθούν στο εξωτερικό,

[251] Louis Vauxcelles, "Artistes Hellènes à Paris", *Excelsior*, 8 Σεπτεμβρίου 1919.
[252] André Chevallier, "À propos de l' exposition des artistes Hellènes. De la couleur locale", *Annales Franco-helléniques*, τχ. 81, 17/30 Νοεμβρίου 1919, σσ. 6-7. (Για την ελληνική μετάφραση βλ. Κατερίνα Περπινιώτη-Agazir, «Οι εντυπώσεις που προκάλεσε στο κοινό η έκθεση της "Ομάδας Τέχνη" το 1919», όπ.π., σ. 103).

δηλαδή ως ενημερωμένα, ισότιμα και ανταγωνιστικά μέλη μιας ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής κοινότητας. Ταυτοχρόνως, η υπαγωγή της Ελλάδας από την πολιτιστική «επικράτεια» της Δύσης σε αυτήν της Ανατολής έμοιαζε να ορίζει και μια μικρή αλλά σημαίνουσα υποχώρηση από την ιδέα της ταύτισής της με την κλασσική αρχαιότητα. Και με αυτήν την έννοια, η αναθεώρηση του εθνικού στερεοτύπου για την Ελλάδα εκ μέρους των Γάλλων δεν συνεπαγόταν απλώς έναν γεωγραφικό αναπροσανατολισμό από την Δύση στην Ανατολή, αλλά και έναν χρονικό, από το μακρινό ιστορικό παρελθόν της στο πιο πρόσφατο βυζαντινό παρελθόν καθώς και στο ιστορικό της παρόν. Ωστόσο, θα πρέπει εδώ να διευκρινιστεί πως το ενδιαφέρον για το ιστορικό παρόν της Ελλάδας, όπως το αντιλαμβάνονταν οι Γάλλοι, αντιπροσώπευε ένα είδος νοσταλγικής φυγής σε μια αθώα ηλικία του πολιτισμού. Σε αυτό το πνεύμα ο André Chevallier έγραφε: «[…] *Η ζωή σήμερα στη Δύση δεν είναι καθόλου ωραία και οι δικοί σας ζωγράφοι είναι οι μόνοι που μπορούν –πολύ περισσότερο από τους άλλους– να βάλουν πάνω στο μουσαμά το νεανικό σφρίγος και την ποίηση*»[253]. Η σύγχρονη Ελλάδα παρουσίαζε ενδιαφέρον ακριβώς εξαιτίας της οικονομικής (και πολιτιστικής) της καθυστέρησης σε σχέση με την Δύση και όχι το αντίθετο. Επομένως δεν επρόκειτο ακριβώς για μια επαναφορά στην συγχρονία, αλλά για στροφή σε μια συγχρονία –αυτήν του παραδοσιακού παραδείσου– όπου ο ιστορικός χρόνος είχε παγώσει σε μια εξιδανικευμένη προνεωτερικότητα.

Η ελληνική πλευρά μοιάζει να κατανόησε εκ των υστέρων αυτές τις προσδοκίες της γαλλικής τεχνοκριτικής. Αυτή η κατανόηση είχε σε επίπεδο χάραξης θεσμικής πολιτιστικής πολιτικής δυο αλληλοσυσχετιζόμενες συνέπειες. Κατ' αρχάς, εγκαταλείφθηκε η προσπάθεια παραγωγής –και εξαγωγής– μιας τέχνης με τα χαρακτηριστικά ενός (μετριοπαθούς) αντιακαδημαϊσμού που θα χρωστούσε καταφανώς πολλά στη διεθνή ακτινοβολία της νεοτερικής γαλλικής ζωγραφικής. Αυτό για δύο λόγους: Πρώτον επειδή οποιαδήποτε σύγκριση με παρόμοιους όρους δύσκολα θα λειτουργούσε υπέρ των Ελλήνων καλλιτεχνών. Δεύτερον επειδή ό,τι έμοιαζε να αναμένει το γαλλικό κοινό, σύμφωνα τουλάχιστον με μια μερίδα του γαλλικού Τύπου, κάθε άλλο παρά κινείτο προς αυτή την κατεύθυνση.

Η δεύτερη συνέπεια έχει να κάνει με την προσπάθεια διαμόρφωσης μιας νέας καλλιτεχνικής γλώσσας, αυτήν την φορά όμως όχι «διεθνούς» αλλά «εθνικής»

[253] André Chevallier, "À propos de l' exposition des artistes Hellènes. De la couleur locale", όπ.π.

προέλευσης, η οποία την ίδια στιγμή θα απωθούσε την παρωχημένη αλλά και ξενόφερτη ακαδημαϊκή ηθογραφία –ταυτισμένη με τον συντηρητισμό της Σχολής του Μονάχου– αποφεύγοντας συγχρόνως να υποκύψει στην τετριμμένη (και σε κάθε περίπτωση παρελθοντολογική) αναζήτηση του αρχαίου κλέους. Στις επόμενες σελίδες θα προσπαθήσω να δείξω ότι προς μια τέτοια κατεύθυνση κινήθηκε τώρα η αναδιοργάνωση της Σχολής ενώ ταυτοχρόνως παρήχθη και ένας νέος καλλιτεχνικός λόγος περί εθνικού ιδιώματος. Το παράδοξο ωστόσο, όπως θα προσπαθήσω επίσης να δείξω, είναι ότι αυτό το «ελληνικό» εθνικό ιδίωμα όπως έγινε αντιληπτό τουλάχιστον στο επίπεδο της εκπαιδευτικής διαδικασίας, είχε και σ' αυτήν την περίπτωση τις ρίζες του εκτός Ελλάδας, και συγκεκριμένα σε εκείνη την διακλάδωση της γαλλικής τέχνης που απέρριπτε τον διεθνισμό της νεοτερικής καλλιτεχνικής έκφρασης υπέρ της καλλιέργειας ακριβώς του "accent local".

Όλες οι εξωτερικές υποδείξεις ως προς το τι συνιστά την αυθεντικότητα της ελληνικής τέχνης, οι οποίες διατυπώνονταν από την υπερέχουσα σκοπιά μιας μερίδας της γαλλικής τεχνοκριτικής που έμοιαζε εκ πρώτης όψεως να εφαρμόζει ειδικά κριτήρια στην περίπτωση της «αναπτυσσόμενης» τέχνης ενός περιφερειακού και οικονομικά καθυστερημένου κράτους, στην πραγματικότητα δεν απείχαν πολύ από τις κατευθύνσεις που αυτή η τεχνοκριτική –ή τουλάχιστον ορισμένοι εκ των διακεκριμένων εκπροσώπων της όπως οι Louis Vauxcelles και Gustave Kahn– είχε διαγράψει για την ίδια την γαλλική τέχνη. Το αίτημα για "accent local" που εξέφραζε ο Gustave Kahn στα 1919 αφορούσε εξίσου την γαλλική τέχνη όσο και την ελληνική. Και λίγο πριν από το τέλος του 19ου αιώνα είχε βρει ανταπόκριση στην χαρακτηριστική ζωγραφική των Γάλλων ζωγράφων Charles Cottet[254] και Lucien Simon[255] αλλά και των καλλιτεχνών εκείνων που τους ακολούθησαν διαμορφώνοντας μια άτυπη καλλιτεχνική ομάδα, πρόσκαιρα γνωστή ως "Bande Noire"[256].

Στους καλλιτέχνες της Bande Noire αυτή η κριτική αναγνώριζε ένα νέο ιδίωμα το οποίο αν και γενικά ενέδιδε σε μια πιο σκοτεινή τονικά παλέτα τολμώντας την εκτεταμένη χρήση του μαύρου, κάποτε υιοθετούσε ορισμένες καινοτομίες του

[254] Για τον Charles Cottet βλ. ενδεικτικά "Charles Cottet, des Nabis à la Bande Noire" στο Κατάλογος έκθεσης, *Charles Cottet 1863-1925*, επιμέλεια: André Cariou, Quimper, Musée des Beaux-Arts, 1984 και André Cariou, *Charles Cottet et la Bretagne*, Raillé, URSA/Le Chasse Marée, 1988.
[255] Για τον Lucien Simon βλ. André Cariou, *Lucien Simon*, Παρίσι, Éditions Pallantines, 2002.
[256] Στους καλλιτέχνες της Bande Noire, εκτός από τους Cottet και Simon, εντάσσονταν επίσης οι Emile-René Ménard, André Dauchez και René-Xavier Prinet. Βλ. André Cariou, "Bande Noire" στο J. Turner (επιμ.), *The Dictionary of Art*, Νέα Υόρκη, Grove, 1996, τ. 3, σ. 156.

ιμπρεσιονισμού ως προς την χρήση του καθαρού χρώματος και την αντισυμβατικότητα της σύνθεσης. Το στοιχείο εκείνο όμως που είχε προσελκύσει το ενδιαφέρον της κριτικής για την ζωγραφική των Cottet και Simon δεν ήταν τόσο η τεχνοτροπία της, όσο ο ειδικός χαρακτήρας της θεματογραφίας της την οποία οι ζωγράφοι αντλούσαν από την καθημερινότητα των κατοίκων της αγροτικής Βρετάνης. Απέναντι στις σκηνές της μοντέρνας αστικής ζωής και στα χωρίς ιδιαίτερο νοηματικό και ψυχολογικό βάθος τοπία των ιμπρεσιονιστών, οι ζωγράφοι αυτής της τάσης πρότειναν μια νέα θεματογραφία βγαλμένη από τον αγροτικό μικρόκοσμο μιας τοπικής παραδοσιακής κοινωνίας η οποία ζούσε σε επαφή με την φύση και αντιστεκόταν στον εκσυγχρονισμό διαφυλάσσοντας όλα εκείνα τα στοιχεία που συγκροτούσαν την ιδιαίτερη ιστορική και πολιτιστική της ταυτότητα. Παραδοσιακές ενδυμασίες, δείγματα της τοπικής αρχιτεκτονικής, κατάλοιπα του προϊστορικού και μεσαιωνικού παρελθόντος, χαρακτηριστικοί τύποι αγροτών και ψαράδων παρέλαυναν ενταγμένα στο φυσικό τοπίο συνθέτοντας μια εύγλωττη εικονογραφία στην οποία το ιστορικό παρελθόν της Βρετάνης συγχωνευόταν με το παρόν. Για τους κριτικούς που την υποστήριζαν, αυτού του είδους η ζωγραφική όχι μόνον υποσχόταν να βγάλει τον ιμπρεσιονισμό από το νεοϊμπρεσιονιστικό του τέλμα αποκαθιστώντας το θέμα ως φορέα καθαρού νοήματος και επαναποδίδοντάς του τα πρωτεία έναντι της τεχνικής, αλλά ταυτοχρόνως επιβεβαίωνε την παρουσία ενός εθνικού χαρακτήρα ριζωμένου στα προνεωτερικά ήθη αυτής της απομακρυσμένης και σχεδόν πρωτόγονης γαλλικής επαρχίας. Και είναι γι' αυτούς τους λόγους που στα τέλη του 19ου αιώνα αυτή η ζωγραφική εμφανιζόταν στα μάτια της κριτικής ως πειστική εναλλακτική απέναντι σ' έναν κυρίαρχο ιμπρεσιονισμό που έτεινε να εξαντλείται στην επιφανειακή αισθητηριακή καταγραφή της πραγματικότητας αλλά και απέναντι σ' έναν ερμητικό συμβολισμό του οποίου το περιεχόμενο μπορούσε να αποκωδικοποιήσει μόνο ένα αρκετά περιορισμένο κοινό[257].

Στο ξεκίνημα του 20ου αιώνα η γαλλική κριτική θα εντάξει τους καλλιτέχνες αυτής της αναδυόμενης τάσης[258] σε μια εκδοχή ενός ηθογραφικού και μη αστικού intimisme.

[257] Για την κριτική υποδοχή της ζωγραφικής των Charles Cottet και Lucien Simon αλλά και για μια ερμηνεία της από την σκοπιά της ανόδου του τοπικισμού στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα βλ. Eric Storm, "Regionalism and High Culture: The Case of Painting, 1890-1914" στο Linda Van Santvoort, Jan De Maeyer, Tom Verschaffel (επιμ.), *Sources of Regionalism in the Nineteenth Century: Architecture, Art and Literature*, Leuven, Leuven Univeristy Press, 2008, σσ. 160-181 καθώς και Eric Storm, "Painting Regional Identities: Nationalism in the Arts, France, Germany and Spain, 1890-1914", *European History Quarterly*, 39, (4), Οκτώβριος 2009, σσ. 557-582.

[258] Εν αντιθέσει με τους ιμπρεσιονιστές, οι καλλιτέχνες της Bande Noire ουδέποτε αποστασιοποιήθηκαν από το σύστημα των επίσημων καλλιτεχνικών θεσμών. Συνέχισαν να επιδιώκουν την καθιέρωσή τους μέσα από τα επίσημα salons και τις παγκόσμιες εκθέσεις εκθέτοντας έργα μεγάλων διαστάσεων και

Τον όρο εισήγαγε στα 1901 ο Camille Mauclair για να περιγράψει το έργο μιας ομάδας καλλιτεχνών με ανόμοιες αισθητικές αφετηρίες οι οποίοι κατά την γνώμη του αντιπροσώπευαν το σύγχρονο παράδειγμα της «καλής» γαλλικής τέχνης. Σ' αυτούς ο Mauclair αναγνώριζε τα χαρακτηριστικά μιας εθνικής σχολής βγαλμένης από την γαλλική ζωγραφική παράδοση του 17ου και 18ου αιώνα με κοινό διακριτικό τους γνώρισμα το ενδιαφέρον γι' αυτό που ίδιος αποκαλούσε «*εσωτερική ζωή των πραγμάτων και των όντων*» σε αντιδιαστολή προς έναν ιμπρεσιονισμό που έτεινε να γίνει ολοένα πιο επιφανειακός και ψυχολογικά ρηχός. Απέναντι στον τελευταίο αλλά και απέναντι στον διεθνισμό και τον «διανοουμενισμό» της νεωτερικής τέχνης, ο Mauclair ερχόταν να προτάξει τον intimisme ως έναν ουσιοκρατικό «*ιμπρεσιονισμό της σκέψης και του συναισθήματος*» (un impressionisme pensé et senti) ο οποίος έφερε ευδιάκριτα τα στοιχεία μιας χαρακτηριστικά γαλλικής καλλιτεχνικής παράδοσης βρίσκοντας την πλέον αντιπροσωπευτική έκφρασή του στις ηθογραφικές σκηνές των καλλιτεχνών της Bande Noire.

Στην ουσία του ο intimisme δεν ήταν παρά μια εκλεκτικιστική «τάση» μεταξύ ρεαλισμού, ιμπρεσιονισμού και ιδεαλισμού με δύσκολα αποδείξιμη αισθητική συνοχή η οποία επινοήθηκε από τον Mauclair προκειμένου να θεμελιωθεί θεωρητικά η ύπαρξη μιας σύγχρονης και ακμαίας γαλλικής σχολής που ορθωνόταν ως το ιδεολογικό και αισθητικό αντίπαλο δέος απέναντι στην νεωτερική τέχνη αποκαθιστώντας στον καμβά ό,τι η τελευταία είχε υποσκάψει: την λογική, την τάξη, την σαφήνεια του νοήματος, το ηθικό περιεχόμενο, την παράδοση και κυρίως την ιδέα μιας ζωντανής και παρούσας εθνικής ταυτότητας. Στις αρχές του 20ου αιώνα, ο intimisme χάρη στα εγκωμιαστικά κείμενα εκείνων ακριβώς των τεχνοκριτών που αξίωναν από την ελληνική τέχνη το "accent local" –όπως οι Gustave Kahn και Louis Vauxcelles– αλλά κυρίως χάρη στον καθοριστικό εθνικιστικό τεχνοκριτικό λόγο του Mauclair είχε πλέον γίνει η εθνική σημαία της γαλλικής τέχνης[259].

διεκδικώντας τα χρυσά μετάλλια και τις κρατικές παραγγελίες τα οποία το θεσμικό σύστημα κάθε άλλο παρά τους στέρησε. Βλ. Eric Storm, "Painting Regional Identities: Nationalism in the Arts, France, Germany and Spain, 1890-1914", όπ.π. σ. 565.

[259] Για τον intimisme ως αντινεωτερικό καλλιτεχνικό παράδειγμα στην γαλλική τεχνοκριτική των αρχών του 20ου αιώνα βλ. το σχετικό άρθρο της Κάτιας Παπανδρεοπούλου το οποίο αντιμετωπίζει και για πρώτη φορά ένα ζήτημα μάλλον υποτιμημένο από την πλευρά της ιστορίας της τέχνης: Katia Papandreopoulou, "Les peintres intimistes: un appel national dans la critique d' art de Camille Mauclair en 1900", *Histoire de l' Art*, 72, Δεκέμβριος 2013, σσ. 1-10. Βλ. επίσης Katia Papandreopoulou, *Camille Mauclair (1872-1945), Critique et Historien de l' Art: "une leçon de nationalisme picturale"*, Διδακτορική διατριβή, Université Paris I Sorbonne, Παρίσι, 2013, τ. 1, σσ. 197-224.

Είναι ακριβώς αυτός ο συντηρητικός τεχνοκριτικός λόγος εθνικιστικής χροιάς που καθόρισε σε σημαντικό βαθμό τις στρατηγικές επιλογές των Φιλελευθέρων σε σχέση με την κατεύθυνση της ελληνικής τέχνης από το 1920 και εξής. Ειδικά στην περίπτωση της Σχολής αυτές οι επιλογές, προβάλλουν –ίσως περισσότερο απ' όσο οπουδήποτε αλλού– ως ξεκάθαρα εναρμονισμένες με το πνεύμα ενός intimisme όπως ο Mauclair τον είχε αναγνωρίσει στην ζωγραφική των καλλιτεχνών της Bande Noire ή ακόμα, όπως τον είχε επαινέσει στην ζωγραφική του Ισπανού του φίλου Ignacio Zuloaga[260]. Δηλαδή με έναν τεχνοτροπικά «νοθευμένο» ιμπρεσιονισμό της λογικής σκέψης και του εθνικού συναισθήματος, ο οποίος στον αντίποδα της νεωτερικής τέχνης ενδιαφερόταν να ξεδιπλώσει το αυτόνομο και τακτοποιημένο σύμπαν μιας τοπικής παραδοσιακής κοινωνίας μέσα στο οποίο το έθνος μπορούσε να διακρίνει τις καταβολές του. Ύστερα από την ετυμηγορία της γαλλικής κριτικής, η κατεύθυνση προς την οποία όφειλε να προσανατολιστεί η ελληνική τέχνη ήταν πλέον ξεκάθαρη: Αν η γαλλική τέχνη είχε βρει το τοπικό της χρώμα και μαζί μ' αυτό το εθνικό της περιεχόμενο στα γραφικά ψαροχώρια και στους λαϊκούς κατοίκους της Βρετάνης, με ανάλογο τρόπο η ελληνική τέχνη έπρεπε να αναζητήσει το δικό της εθνικό περιεχόμενο κάπου ανάμεσα στα γραφικά ψαροχώρια της Μυκόνου και στα βουκολικά τοπία της δελφικής γης. Τα μόνα που έλειπαν πλέον ήταν μια αποφασιστική κυβερνητική παρέμβαση και ένας εμπνευσμένος από τις ιδέες του Mauclair αναδιοργανωτής της Σχολής. Και αυτά επέπρωτο να έρθουν έναν χρόνο με την έκθεση της Ομάδας Τέχνη στο Παρίσι.

1.10.3. Ένα «ελληνοπρεπέστατον σχέδιον αναγεννήσεως της ελληνικής καλλιτεχνίας»

Την ίδια στιγμή που οι Έλληνες καλλιτέχνες πάσχιζαν να πείσουν το Παρίσι για τα βήματα εκσυγχρονισμού που έχει πραγματοποιήσει η νεοελληνική τέχνη, η αισθητική «χρεωκοπία» του ακαδημαϊσμού του Μονάχου και το κενό που ανέκυπτε εξαιτίας της, είχαν πλέον αρχίσει να γίνονται αισθητά εντός συνόρων και σε επίπεδο καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Στα 1920 ο Ιακωβίδης, ως εκφραστής μιας ακαδημαϊκής παράδοσης που έπνεε τα λοίσθια και ως θεσμικός εκπρόσωπος ενός εκπαιδευτικού οργανισμού που αδυνατούσε να ανανεωθεί εκ των έσω δεν μπορούσε να ανταποκριθεί στο αίτημα για ανανέωση της νεοελληνικής τέχνης, αίτημα που αυτή την φορά προέβαλλε ακόμα πιο επιτακτικό καθώς δεν απέρρεε μόνο από την ελληνική καλλιτεχνική κοινότητα αλλά

[260] Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque. Dictionnaire international illustré*, τ. II, Παρίσι, Robert Laffont, 1987, σσ. 191-192.

και από ένα ευρύτερο ευρωπαϊκό περιβάλλον. Δύο νομοθετικές μεταρρυθμίσεις σε διάστημα μιας δεκαετίας οι οποίες είχαν τελικά αποδειχτεί άκαρπες αλλά και η πρόσφατη αποδιοργάνωση των βασικών εκπαιδευτικών λειτουργιών της Σχολής κατά την διάρκεια του ακαδημαϊκού έτους 1919-1920 είχαν σαφώς καταδείξει την προσωπική αδυναμία του Ιακωβίδη να εναρμονιστεί ικανοποιητικά με τα αιτήματα της εποχής του και να προωθήσει αποφασιστικά τις ανάλογες τομές στην καλλιτεχνική εκπαίδευση. Διότι αν το 1910 το κύρος και η ευρωπαϊκή εμπειρία που έφερνε μαζί του ο Ιακωβίδης από το Μόναχο ήταν υπεραρκετά για να εγγυηθούν το ομαλό πέρασμα της Σχολής στο καθεστώς της διοικητικής της αυτονομίας, το 1920 με την Σχολή να κλείνει μια δεκαετία αυτόνομης διοίκησης χωρίς να έχει υποστεί εντωμεταξύ θεαματικές εκσυγχρονιστικές μεταρρυθμίσεις και το επίκεντρο του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος να έχει μετατοπιστεί από το Μόναχο στο Παρίσι, η παρουσία του Ιακωβίδη στην διεύθυνση φάνταζε –αν μη τι άλλο– τουλάχιστον αναχρονιστική. Η κινητοποίηση των σπουδαστών της Σχολής και το γεγονός ότι αυτή ενσωμάτωνε στις βασικές της διεκδικήσεις την ανανέωση του διδακτικού προσωπικού και την άμεση απομάκρυνση του Ιακωβίδη από την διεύθυνση ήταν σύμπτωμα αυτής ακριβώς της πραγματικότητας.

Από την άλλη, η αποτυχία της Ομάδας Τέχνη έναν χρόνο νωρίτερα να εμφανιστεί στο ευρωπαϊκό κοινό ως δυναμικός φορέας πρωτότυπης ανανέωσης της νεοελληνικής τέχνης, είχε αποκαλύψει μια άλλη όψη της αισθητικής χρεωκοπίας του ακαδημαϊσμού. Την αδυναμία, δηλαδή, των πιο «πρωτοπόρων» εκ των Ελλήνων καλλιτεχνών να προσδιορίσουν ενεργητικά τους όρους αυτής της ανανέωσης. Οι καλλιτέχνες της Ομάδας είχαν πάρει σε γενικές γραμμές σαφείς αποστάσεις από τον ακαδημαϊσμό δεν είχαν καταφέρει όμως να διατυπώσουν μια ικανοποιητικά θετική απάντηση ως προς τον χαρακτήρα μιας νέας αντι-ακαδημαϊκής ελληνικής τέχνης. Αυτή την απάντηση ήρθε να την εισηγηθεί η γαλλική κριτική μέσω της ρητορικής του “accent local”, ορίζοντας διττά το τελευταίο αφενός ως «ελληνική φύση», αφετέρου ως «ελληνικό φολκλόρ». Η έκθεση της Ομάδας Τέχνη είχε επικαιροποιήσει το ζήτημα του εκσυγχρονισμού της νεοελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής και η παρισινή εμπειρία του 1919 είχε καταστήσει σαφές ότι ένας τέτοιος εκσυγχρονισμός δεν μπορούσε να βασιστεί στην αναζήτηση ενός νεοτερικού «διεθνισμού» αλλά στην καλλιέργεια μιας εθνικής τέχνης. Στον βαθμό λοιπόν που το αίτημα για συγκρότηση εθνικής τέχνης εναρμονιζόταν πλήρως με το πολιτικό πρόγραμμα των Φιλελευθέρων για αστικό εκσυγχρονισμό, ήταν επόμενο να βρεθεί στην κορυφή της πολιτικής τους ατζέντας η

οποία τώρα ερχόταν να συμπεριλάβει ένα νέο σχέδιο συνολικής μεταρρύθμισης των καλών τεχνών, εξίσου φιλόδοξο με αυτό που οι Φιλελεύθεροι είχαν επιχειρήσει να προωθήσουν το 1914.

Καθώς η Σχολή αναγνωριζόταν –σωστά ή λανθασμένα– ως βασικός πόλος ανανέωσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας, η εκδήλωση της κινητοποίησης των σπουδαστών ήταν για την κυβέρνηση η ιδανική ευκαιρία για άμεση και στοχευμένη κρατική παρέμβαση στις καλές τέχνες μέσω της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Δεδομένης της αποδεδειγμένης ακαταλληλότητας του Ιακωβίδη να επωμιστεί την ευθύνη ενός τέτοιου εγχειρήματος, η κυβέρνηση έπρεπε να στραφεί σε αναζήτηση νέων προσώπων με αξιόλογη ευρωπαϊκή (βλ. γαλλική) εμπειρία και κατά προτίμηση προσκείμενων στην παράταξη των Φιλελευθέρων. Και για να τα βρει δεν χρειάστηκε να ψάξει ιδιαίτερα. Στις 8 Ιουλίου 1920, δύο περίπου μήνες μετά το ξέσπασμα της σπουδαστικής κινητοποίησης, ο υπουργός Παιδείας Δημήτριος Δίγκας γνωστοποιούσε στους Γεώργιο Ιακωβίδη, Ερνέστ Εμπράρ και Κώστα Δημητριάδη την πρόθεση της κυβέρνησης να αναδιοργανώσει εκ νέου την Σχολή αναθέτοντάς τους την σύνταξη αναλυτικής έκθεσης προτάσεων με θέμα την βελτιστοποίηση των καλλιτεχνικών σπουδών (ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής). Παραθέτω εδώ την επιστολή πλήρη:

«*Προς τους κ.κ. Γεώργιο Ιακωβίδην, διευθυντή του Σχολείου των Καλών Τεχνών, Ε. Hebrard καθηγητή της αρχιτεκτονικής εν τω Μετσόβιω Πολυτεχνείω και Κ. Δημητριάδην, γλύπτη*

Επιθυμούντες να προβούμεν εις την αναδιοργάνωσιν του Σχολείου των Καλών Τεχνών και εις την λήψιν περεταίρω μέτρων δυνάμενων να συντελέσουν εις την καλλιτεχνικήν πρόοδον της χώρας εκρίναμεν σκόπιμον τον καταρτισμόν επιτροπής εξ υμών υπό την προεδρείαν του κ. Ιακωβίδου, παρακαλούντες όπως έκαστος εν τη ειδικότητι αυτού μελετήση τα συναφή προς την Ζωγραφικήν, την Γλυπτικήν και την Αρχιτεκτονικήν ζητήματα, εν συνεργασία δε συντάξητε έκθεσιν συνοψίζουσαν περί πάντων των ανωτέρω γνώμας υμών (και καταλήγουσα εις συγκεκριμένας [μία δυσανάγνωστη λέξη] *προτάσεις περί των την λειτουργίαν των σχολών* [μία δυσανάγνωστη λέξη] *τινών μεταρρυθμίσεων) υποβάλητε δε ταύτην εις το Υπουργείον.*

Ο Υπουργός

[δυσανάγνωστη υπογραφή] *Δημήτριος Δίγκας*»[261].

Από τα γραφόμενα του Υπουργού γίνεται φανερό ότι πρόθεση της κυβέρνησης ήταν να εντάξει την αναδιοργάνωση της Σχολής σ' έναν ευρύτερο σχεδιασμό για τις καλές τέχνες ο οποίος στην περίπτωση των εικαστικών απέβλεπε να εναγκαλιστεί και τις τρεις βασικές τους εκδηλώσεις (ζωγραφική, γλυπτική και αρχιτεκτονική)[262]. Εξ ου και η σύνθεση της επιτροπής στη λογική της ισότιμης αντιπροσώπευσης και των τριών ειδικοτήτων. Καθώς η ευθεία παράκαμψη του Ιακωβίδη εξακολουθούσε να μην είναι εφικτή για λόγους που εξηγήθηκαν παραπάνω[263], η κυβέρνηση θα επιλέξει «τιμής ένεκεν» να του αποδώσει προεδρεύοντα ρόλο στην συσταθείσα επιτροπή ο οποίος όμως θα πρέπει να θεωρηθεί μάλλον διακοσμητικός παρά ουσιαστικός. Χωρίς αμφιβολία την κυρίως ευθύνη των εισηγήσεων που αφορούσαν την αναδιοργάνωση της Σχολής επρόκειτο να την αναλάβει ο Δημητριάδης μαζί με τα καθήκοντα του υποδιευθυντή[264].

Η επιλογή του Δημητριάδη ήταν η ενδεδειγμένη όχι μόνο επειδή ο γλύπτης είχε πρόσφατα εμπράκτως αποδείξει την αμέριστη υποστήριξή του στην πολιτιστική πολιτική της κυβέρνησης με την «στράτευση» του στην καμπάνια προώθησης του ελληνικού πολιτισμού που είχε οργανωθεί το 1919 στο Παρίσι, αλλά και επειδή λόγω

[261] Χειρόγραφη επιστολή του υπουργού Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Δημήτριου Δίγκα προς τους Γ. Ιακωβίδη, E. Hebrard και Κ. Δημητριάδη, (Αθήνα, 8 Ιουλίου 1920). ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΕΔΕ Δ' (αταξινόμητο), κυτίο1, Γραφείο Καλών Τεχνών και Γραμμάτων (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 13). Το έγγραφο εμφανίζεται καταχωρημένο και στο Πρωτόκολλο αλληλογραφίας της Σχολής όπου στις 8 Ιουλίου 1920 αναγράφεται: «*εισερχόμενο έγγραφο του Υπουργείου Εκκλησιαστικών προς αναδιοργάνωσιν του Σχολείου των Καλών Τεχνών και λήψιν περεταίρω μέτρων δια την καλλιτεχνικήν πρόοδον της χώρας*». Πρωτόκολλο Αλληλογραφίας (Δεκέμβριος 1919-Οκτώβριος 1924), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[262] «*Ο Ελληνικός καλλιτεχνικός κόσμος και όσοι αγαπούν τας Καλάς Τέχνας και ονειρεύονται Ελληνικήν καλλιτεχνικήν αναγέννησιν πρέπει να ευγνωμονούν το Σεβαστόν υπουργείον της Παιδείας, επειδή επωφελήθη της εδώ παρουσίας διαπρεπούς και πλήρους ζωής και μορφώσεως γλύπτου Κωνσταντίνου Δημητριάδη και εκάλεσεν τούτον, όπως και τον ανεγνωρισμένον ζωγράφον κ. Γ. Ιακωβίδην και τον θαυμάσιον αρχιτέκτονα κ. Ερμπράρ, και εσχημάτισε τριμελή επιτροπήν, ήτις καταρτίζει σχέδιον αναδιοργανώσεως της Σχολής των Καλών Τεχνών και παντός καλλιτεχνικού εν Ελλάδι. Το ευρύτατον τούτον σχέδιον περιλαμβάνει την Ζωγραφικήν, την Πλαστικήν και την Αρχιτεκτονικήν με όλας τας ποικιλωτάτας των απόψεις».* Δ. Κοκοτσάκης, *«Αναγέννησις της Ελληνικής Καλλιτεχνίας*», *Οι Καιροί*, 31 Ιουλίου 1920. Βλ. επ. Δ. Κοκοτσάκης, «Γράμματα προς τους ''Καιρούς''. Ο κ. Δημητριάδης», *Οι Καιροί*, 25 Ιουλίου 1920, Φ. Ι. Κοκοτάκης, «Η Σχολή των Καλών Τεχνών», *Οι Καιροί*, 2 Αυγούστου 1920, Δ.Ι. Κ. [Δ. Ι. Κοκοτσάκης], «Μια διαφωτιστική επιστολή», *Οι Καιροί*, 6 Αυγούστου 1920, Δ. Ι. Κοκοτσάκης, «Αι Καλαί Τέχναι», *Οι Καιροί*, 17 Αυγούστου 1915 [1920].

[263] Βλ. όσα αναφέρθηκαν σχετικά στην σ. 127.

[264] Ο προεξάρχων ρόλος του Δημητριάδη στην επιτροπή συνάγεται και από τα γραφόμενα του Κοκοτσάκη: «*Η πρωτοβουλία τοιούτου κολοσσιαίου έργου μέλλοντος να δοξάση μίαν φοράν ακόμη την Ελλάδα, οφείλεται εις αληθινόν και δυνατόν καλλιτέχνην, τον κ. Κωνσταντίνον Δημητριάδην, όστις έλαβεν εντολήν από την Κυβέρνησιν και συνεργασθείς μετά των κ.κ. Γ. Ιακωβίδου, ζωγράφου και Ερμπράρ αρχιτέκτονος, ητοίμασεν εμπνευσμένην μελέτην περί της αναδιοργανώσεως της Σχολής των Καλών Τεχνών εν Ελλάδι*». Δ. Ι. Κοκοτσάκης, «Αι Καλαί Τέχναι», *Οι Καιροί*, 17 Αυγούστου 1915 [1920].

της ενεργού ανάμιξής του στην παραπάνω υπόθεση είχε αντιληφθεί από πρώτο χέρι τα αδύνατα σημεία της ελληνικής τέχνης στην επαφή της με τον ευρωπαϊκό ορίζοντα υποδοχής. Αυτό που δεν μπορούσε να πράξει ο Ιακωβίδης με την γερμανική ακαδημαϊκή του παιδεία και με την θεσμική φθορά τού επί δεκαετία διευθυντή της Σχολής και επί δεκαοκτατετία διευθυντή της Πινακοθήκης, υποσχόταν τώρα να το φέρει εις πέρας ο Δημητριάδης με το κύρος της ευρωπαϊκής του καταξίωσης, το ανοιχτό πνεύμα του κοσμοπολίτη και ιδίως με όλον τον φρέσκο καλλιτεχνικό αέρα που κόμιζε από την γαλλική πρωτεύουσα. Για όλους τους παραπάνω λόγους τόσο η κυβέρνηση όσο και οι διαμαρτυρόμενοι σπουδαστές της Σχολής είχαν βρει στο πρόσωπό του έναν ιδανικό υποδιευθυντή-αντίβαρο στην επιζήμια διεύθυνση του Ιακωβίδη. Η δε χρονική σύμπτωση της παρουσίας του στην Αθήνα από την άνοιξη του 1920 διαμόρφωνε την ιδεώδη συγκυρία για άμεση ανάληψη πολιτικής πρωτοβουλίας.

Όσο για το τρίτο πρόσωπο της επιτροπής, τον αρχιτέκτονα Ernest Hébrard, η επιλογή του ήταν καθ' όλα συμβατή με τις εκσυγχρονιστικές προθέσεις της κυβέρνησης η οποία αυτή τη φορά ενδιαφερόταν να συμπεριλάβει στα αναδιοργανωτικά της σχέδια για την Σχολή και την αρχιτεκτονική ως τον τρίτο πόλο της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Ο Εμπράρ, απόφοιτος της École des Beaux Arts του Παρισιού και βραβευμένος το 1904 με το Prix de Rome, είχε βρεθεί το 1916 στην Θεσσαλονίκη ως μέλος της γαλλικής αρχαιολογικής αποστολής της Στρατιάς της Ανατολής. Το 1917 ο τότε υπουργός Συγκοινωνιών της κυβέρνησης Βενιζέλου Αλέξανδρος Παπαναστασίου θα του εμπιστευθεί την εκπόνηση ενός πολεοδομικού σχεδίου για την ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης και έκτοτε ο Εμπράρ θα παραμείνει στενός και σταθερός συνεργάτης των κυβερνήσεων Βενιζέλου σε ζητήματα αρχιτεκτονικής και πολεοδομικού σχεδιασμού κατά τις περιόδους διακυβέρνησης 1917-1920 και 1928-1932[265]. Τον Απρίλιο του 1918, επίσης κατόπιν παρέμβασης του Παπαναστασίου, ο Εμπράρ είχε διοριστεί καθηγητής της Κτιριολογίας και

[265] Για την θεσμική δράση του Εμπράρ και την θέση του ως ανώτατου τεχνοκρατικού συμβούλου των κυβερνήσεων Βενιζέλου βλ. Χάρης Γιακουμής, Αλέκα Καραδήμου-Γερόλυμπου, Κριστιάν Πενταλαχόρ ντε Λοντίς, *Ερνέστ Εμπράρ 1875-1933: Εικόνες από τη ζωή ενός αρχιτέκτονα: Από την Ελλάδα στη Ινδοκίνα*, Ποταμός, Αθήνα, 2001. Για το έργο του πολεοδομικού σχεδιασμού της Θεσσαλονίκης από τον Εμπράρ βλ. Αλεξάνδρα Καραδήμου-Γερόλυμπου, *Η ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης μετά την πυρκαγιά του 1917: ένα ορόσημο στην ιστορία της πόλης*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1995, Vilma Hastaoglou-Martinidis, "Urban aesthetics and national identity: the refashioning of eastern Mediterranean cities between 1900 and 1940", *Planning Perspectives*, 26, (2), 2011, Βασίλης Σ. Κολώνας, *Η αρχιτεκτονική μιας εκατονταετίας: Θεσσαλονίκη 1912-2012*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2012, σσ. 19-35, Kalliopi Amygdalou, "Building the Nation at the crossroads of "East" and "West": Ernest Hébrard and Henri Prost in the near East", *Opticon 1826*, (16), 2014, σσ. 1-19.

Πολεοδομίας στο Πολυτεχνείο[266]. Η συμπερίληψη στην εισηγητική επιτροπή ενός Γάλλου αρχιτέκτονα αναγνωρισμένης αξίας και αποδεδειγμένης αφοσίωσης στο πολιτικό πρόγραμμα των Φιλελευθέρων είναι απολύτως ενδεικτική του φιλογαλλικού προσανατολισμού της κυβέρνησης ως προς τις καλές τέχνες. Επιπλέον, η ταυτόχρονη δέσμευση του Εμπράρ αφενός στον δυτικό εκσυγχρονισμό και αφετέρου στην τοπική παράδοση και ιστορία του εθνικού χώρου για τον οποίο εργαζόταν –διπλή παράμετρος η οποία είχε καθορίσει την εργασία του στην περίπτωση του ανασχεδιασμού της Θεσσαλονίκης– ήταν ακριβώς ό,τι η κυβέρνηση χρειαζόταν για να εξυπηρετήσει το νέο της όραμα για σύγχρονη ελληνική τέχνη με εθνικό χαρακτήρα. Μαζί με τον Εμπράρ είχε καταφέρει να συστήσει μια «αγία αναδιοργανωτική τριάδα» η οποία εξασφάλιζε στα σχέδιά της συναίνεση εκ μέρους των αποδεκτών της μεταρρύθμισης, ευρωπαϊκή και κυρίως γαλλική εμπειρογνωμοσύνη και ιδεολογική σύμπλευση (τουλάχιστον των Δημητριάδη και Εμπράρ) ως προς το πολιτικό της πρόγραμμα.

Μια σειρά επιστολών του Δημήτρη Κοκοτσάκη προς τους *Καιρούς*[267] μας πληροφορεί για τις βασικές παραμέτρους αυτού του κυβερνητικού σχεδίου «*αναγεννήσεως της Ελληνικής Καλλιτεχνίας*» το οποίο επιχειρούσε να αντιμετωπίσει πιο σφαιρικά τα ζητήματα των καλών τεχνών από το στάδιο της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης έως αυτό της επαγγελματικής συναλλαγής των καλλιτεχνών με το κράτος και από την πιο ευέλικτη και διευρυμένη αγορά της ζωγραφικής έως τις μεγάλης κλίμακας παραγγελίες της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής. Σύμφωνα με τον Κοκοτσάκη αυτό εστίαζε σε τέσσερις κεντρικές στοχεύσεις: 1^{ον} την συγκρότηση μιας επίσημης εκθεσιακής πολιτικής διεθνών βλέψεων[268], 2^{ον} τον προσανατολισμό της

[266] Η σχετική φωτογραφική νομοθετική διάταξη προέβλεπε τον διορισμό στο ΕΜΠ δύο αλλοδαπών καθηγητών της αρχιτεκτονικής, καθ' υπέρβαση του προβλεπόμενου αριθμού διδασκόντων, οι δε παραδόσεις των μαθημάτων τους θα γίνονταν κατ' εξαίρεση στα γαλλικά. Κώστας Η. Μπίρης, *Η ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου…*, σ. 478. Ο Εμπράρ θα διδάξει στο Πολυτεχνείο έως το 1920 οπότε απομακρύνθηκε στο πλαίσιο των διώξεων που εξαπολύθηκαν από τους πολιτικούς αντιπάλους του Βενιζέλου εναντίον βενιζελικών στελεχών του κρατικού μηχανισμού. Θα επανέλθει στην έδρα της αρχιτεκτονικής το 1928 με την επάνοδο του Βενιζέλου στην εξουσία, συνεχίζοντας να διδάσκει τους φοιτητές του Πολυτεχνείου έως το 1932.

[267] Δ. Κοκοτσάκης, «Γράμματα προς τους ''Καιρούς''. Ο κ. Δημητριάδης», *Οι Καιροί*, 25 Ιουλίου 1920, Δ. Κοκοτσάκης, «Αναγέννησις της Ελληνικής Καλλιτεχνίας», *Οι Καιροί*, 31 Ιουλίου 1920, Φ. Ι. Κοκοτάκης, «Η Σχολή των Καλών Τεχνών», *Οι Καιροί* , 2 Αυγούστου 1920, Δ.Ι. Κ.[Δ.Ι. Κοκοτσάκης], «Μια διαφωτιστική επιστολή», *Οι Καιροί*, 6 Αυγούστου 1920, Δ. Ι. Κοκοτσάκης, «Αι Καλαί Τέχναι», *Οι Καιροί*, 17 Αυγούστου 1915 [1920] (όπου από τυπογραφικό λάθος αναγράφεται ως χρονολογία φύλλου το έτος 1915).

[268] Ο νόμος 1698/1919 «Περί οργανώσεως της λειτουργίας του κατά τον νόμον 241 αυτοτελούς Γραφείου Ξένων και Εκθέσεων» [Ε.τ.Κ., φ. 11 (τχ. Α΄), 18 Ιανουαρίου 1919] ο οποίος αναβάθμιζε την αρμόδια για τον τουρισμό και τις εκθέσεις υπηρεσία του υπουργείου Εθνικής Οικονομίας που οι Φιλελεύθεροι είχαν συστήσει το 1914, ήταν προϊόν αυτής της βούλησης για προβολή της ελληνικής τέχνης στο εξωτερικό μέσω της συγκρότησης μιας επίσημης διεθνούς εκθεσιακής πολιτικής.

αγοραστικής πολιτικής του κράτους, όπως αυτή υλοποιούνταν κυρίως μέσω της Εθνικής Πινακοθήκης, σε έργα καλλιτεχνών που βρίσκονταν εν ζωή, 3ον την αισθητική αναβάθμιση της αρχιτεκτονικής εικόνας των ελληνικών πόλεων[269]. Τέλος, απαντώντας στις σπουδαστικές διεκδικήσεις, αυτό το ευρύ μεταρρυθμιστικό σχέδιο ερχόταν να συμπεριλάβει και την καλλιτεχνική εκπαίδευση φέρνοντας για ακόμα μία φόρα την αναδιοργάνωση της Σχολής στο επίκεντρο του πολιτικού ενδιαφέροντος.

Το νέο πλαίσιο λειτουργίας της Σχολής φαίνεται ότι είχε συλληφθεί στην βάση της διαίρεσης των καλλιτεχνικών σπουδών σε τρεις τομείς ειδίκευσης, αυτούς της ζωγραφικής, της γλυπτικής και αυτή την φορά της αρχιτεκτονικής αντί της χαρακτικής[270]. Το ισχύον πρόγραμμα σπουδών που είχε ανέκαθεν οργανωθεί στη

---

[269] «[…] *Εμπεποτισμένος τοιουτοτρόπως ο Έλλην καλλιτέχνης από την Ελληνικήν ζωήν και φύσιν θα αναπαριστά ταύτην και θα την βλέπωμεν εις εκθέσεις –διαρκείς ή κατά χρονικά διαστήματα, Ελληνικάς ή μεθ' ενός ξένου κράτους ή διεθνείς, εν Ελλάδι ή εν Ευρώπη, Αμερική κτλ.– εις καλλιτεχνικούς πίνακας, ξυλογραφίας, χαλκογραφίας, αγάλματα, ανάγλυφα, διακοσμητικά έργα κτλ. Από τα έργα ταύτα θα πλουτίζεται και η Ελληνική Πινακοθήκη, λαμβανομένης μεγάλης φροντίδος όπως κρατείται σειρά βιογραφική των έργων των εμφανιζομένων ταλαντούχων της Τέχνης άτινα ούτω δεν θα χάνωνται ή δεν θα είνε δυσεύρετα, ενώ θα βοηθήται οικονομικώς ο καλλιτέχνης και δεν θα πλουτίζουν οι κληρονόμοι του, αυτού αποθνήσκοντος φτωχού. Προς τούτοις επιτροπή θα μεριμνά περί της καλλιτεχνικής εμφανίσεως των Ελληνικών πόλεων από απόψεως οικοδομημάτων, κήπων, πλατειών κτλ. Τοιούτον είναι εν αμυδρά περιλήψει το ετοιμασθέν σχέδιον της αναγεννήσεως της Ελληνικής Καλλιτεχνίας*». Δ. Ι. Κοκοτσάκης, «Αι Καλαί Τέχναι», όπ.π.

[270] «*Ο κ. Δημητριάδης, ο οποίος είναι γεμάτος από καλλιτεχνικήν ορμήν, έχει πολύ μεγάλα όνειρα δια την Ελληνικήν Τέχνην, και είναι ευχής έργον το ότι η Κυβέρνησις εδέχθη την παράκλησιν των σπουδαστών της Σχολής των Καλών Τεχνών και ανέθεσεν εις αυτόν, τον ευρύτατα μορφωμένον καλλιτέχνην, όπως συνεργαζόμενος μετά των κ. κ. Ερμπράρ, αρχιτέκτονος και Ιακωβίδου, ζωγράφου, καταρτίση το σχέδιον της αναδιοργανώσεως της Σχολής των Καλών Τεχνών με τρεις κλάδους Ζωγραφικής, Πλαστικής και Αρχιτεκτονικής*». Δ. Κοκοτσάκης, «Γράμματα προς τους ''Καιρούς''. Ο κ. Δημητριάδης», όπ.π. Εκτός από αυτή την μνεία του Κοκοτσάκη, δεν κατάφερα να εντοπίσω άλλη αναφορά που να επιβεβαιώνει την πρόθεση υπαγωγής των σπουδών της αρχιτεκτονικής στην Σχολή των Καλών Τεχνών. Ωστόσο, η πληροφορία του Κοκοτσάκη δεν πρέπει να θεωρηθεί ανυπόστατη. Επιβεβαιώνεται τόσο από την ίδια την σύνθεση της επιτροπής των αναδιοργανωτών, αλλά επιπλέον είναι συνεκτική και με τους γενικούς προγραμματικούς στόχους του όλου μεταρρυθμιστικού προγράμματος στους οποίους συγκαταλεγόταν και η αισθητική αναβάθμιση της αρχιτεκτονικής εμφάνισης των ελληνικών πόλεων. Όσο οι σπουδές της Αρχιτεκτονικής εξακολουθούσαν να υπάγονται στην εκπαιδευτική αρμοδιότητα του Πολυτεχνείου ως κομμάτι της εκπαίδευσης των μηχανικών, η ελληνική αρχιτεκτονική ήταν καταδικασμένη ακόμα να ανήκει στο status των «βάναυσων τεχνών» με ό,τι αυτό συνεπαγόταν για την αισθητική της ποιότητα. Κάτι τέτοιο άλλωστε μοιάζει να υπαινίσσεται και ο ίδιος ο Δημητριάδης όταν σε συνέντευξή του τον Σεπτέμβριο του 1920, στην οποία εξέθετε το αναδιοργανωτικό του σχέδιο για την Σχολή, κατηγορούσε τους μηχανικούς επειδή κατέστρεφαν την αρχιτεκτονική «γραμμή» του Πολυτεχνείου χάριν της πρακτικής ανάγκης οικοδόμησης νέων κτιρίων: «*Μία κατάπτωσις παρατηρείται* […]. *Και αυτό παρατηρείται, ετόνισεν ο κ. Δημητριάδης, εις το Πολυτεχνείον. Εις ξένο σπίτι οι μηχανικοί κάμνουν ό,τι θέλουν. Ζητούν να χαλάσουν την γραμμήν του, ζητούν να το εκβαρβαρίσουν. Του κόβουν τα δένδρα και κάμνουν παραρτήματα δια τας ανάγκας των. Διεμαρτυρήθην εις τον κ. Παπαναστασίου, του είπα ότι δεν επιτρέπεται να γίνη αυτό εις βάρος του κτιρίου, το οποίον δια δωρεάς αφήκαν δια Καλλιτεχνικήν Σχολήν ευγενείς πατριώται. Όχι. Η ανάγκη μου απαντούν υποτάσσει τα πάντα. Τι να σας πω. Αγανακτώ δια την κατάστασιν αυτήν*». Κ. Ι. Κ., «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η Τέχνη και η Ελληνική Γραμμή. Μια συνομιλία με τον κ. Δημητριάδην», *Οι Καιροί*, 7 Σεπτεμβρίου 1920. Στο ίδιο ζήτημα οι *Καιροί* είχαν αφιερώσει λίγες ημέρες νωρίτερα ένα άρθρο στο οποίο καταγγέλονταν οι παρεμβάσεις των μηχανικών στο κτιριακό συγκρότημα του Πολυτεχνείου καθώς και η αδυναμία της σχολής των μηχανικών να παραγάγει ελληνική αρχιτεκτονική υψηλών αισθητικών αξιώσεων: «*Ξένος αρχιτέκτων ήλθεν εις τας Αθήνας και εκόσμησε*

λογική των μαθημάτων γενικής κατεύθυνσης θα αντικαθίστατο από την σύσταση εργαστηρίων με την κυρίως πρακτική εκπαίδευση να περνά έτσι συνολικά –με εξαίρεση τις υπαίθριες σπουδές– στην επίβλεψη και εκπαιδευτική αρμοδιότητα ενός και μόνο διδάσκοντα της επιλογής του κάθε σπουδαστή – όχι όμως και κάθε σπουδάστριας[271]. Ως προς αυτή τη δυνατότητα επιλογής, το νέο αναδιοργανωτικό

ταύτας δια των ωραιοτέρων οικοδομημάτων από όσα έχουν αύται να επιδείξουν, όπως το Αρχαιολογικόν Μουσείον, το Πολυτεχνείον, την Βιβλιοθήκην, το Πανεπιστήμιον, την Ακαδημίαν. Ημείς όμως όχι μόνον ικανοί δεν είμεθα να εξακολουθήσωμεν τον καλλωπισμόν της πόλεως μας με αισθητικήν παρομοίας δυνάμεως, αλλ' ούτε να κρατήσωμεν τα οικοδομήματα ταύτα εις το Ελληνοπρεπέστατον καλλιτεχνικόν τους ύψος. Και τούτο μας το αποδεικνύει αυτή η ιδία η Σχολή των Μηχανικών ήτις κατακόπτει τα υψηκόρυφα πεύκα του κήπου του Πολυτεχνείου καταστρέφουσαν τούτο και στερούσα το καλλιτεχνικώτερον οικοδόμημά μας από το ωραιότερον του κόσμημα από το οποίον κυρίως ανέπνεε, και την πόλιν μας από έναν των κήπων της. Συντελείται δε ο ακρωτηριασμός ούτος υπό της Σχολής των Μηχανικών, ήτις ενώ έχει απαίτησιν να μοσρφώση αισθητικώς αρχιτέκτονας ικανούς να ανταγωνισθούν τους ξένους, προσφέρει εις αυτούς τοιούτον αντιαισθητικώτατον μάθημα με την δικαιολογίαν να οικοδομήση αίθουσας δια διδασκαλίαν, ως να μην υπήρχεν αλλού οικόπεδον». Ανμ.. , «Καλλιτεχνικά Ζητήματα. Το Πολυτεχνείον», *Οι Καιροί*, 23 Αυγούστου 1920.

[271] «*Προς αναδιοργάνωσιν της Καλλ. σχολής του Πολυτεχνείου συνέστη επιτροπή εκ των κ. κ. Ιακωβίδου, Κ. Δημητριάδου και του Γαλλ. αρχιτέκτονος κ. Ερμπράρ. Προτάσει του κ. Δημητριάδου οι σπουδασταί θα εκλέγουν ένα καθηγητήν τον οποίον θα έχουν καθ' όλον τον χρόνον της φοιτήσεως, ενώ έως τώρα ήλλαζαν από τάξεως εις τάξιν καθηγητάς, το οποίον παρημπόδιζε την ανάπτυξιν ιδίας προσωπίκοτητος του σπουδαστού. Ούτω το σχολείον θα διαιρείται ουχί εις τάξεις, αλλά εις σχολάς, όπως γίνεται και εις τα Ωδεία. Μόνον η διδασκαλία του υπαίθρου θα είνε υποχρεωτική δια τους μαθητάς όλων των καθηγητών. Παραδόξως όμως η ελευθερία αύτη της σπουδής δεν παρεχωρήθη και εις τας δεσποινίδας τας φοιτώσας εις το αυτό σχολείον*». Ανμ. , «Γράμματα και Τέχναι», *Πινακοθήκη*, τχ. 237-238, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1920, σ. 78. Οι λόγοι του αποκλεισμού των σπουδαστριών της Σχολής από την δυνατότητα επιλογής εργαστηρίου, τον οποίο σχολιάζει εδώ ο συντάκτης της *Πινακοθήκης* ως παράδοξο, συνδέονται πιθανότατα με την απαγόρευση της μεικτής φοίτησης στις τάξεις σπουδής του γυμνού μοντέλου. Καθώς η σπουδή του γυμνού αφορούσε αποκλειστικά το ανδρικό γυμνό, οι γυναίκες παρέμεναν καταστατικά αποκλεισμένες από τα μαθήματα γυμνού για λόγους διαφύλαξης της κοινωνικής ευπρέπειας και των σεπτών ηθών. Δεν είναι σαφές πότε ακριβώς επιτράπηκε στις σπουδάστριες της Σχολής η από κοινού με τους σπουδαστές παρακολούθηση των μαθημάτων γυμνού. Η διεύθυνση του Σχολείου πάντως θα κληθεί για πρώτη φορά το 1903 να δώσει λύση στο πρόβλημα όταν, δύο χρόνια μετά την συγχώνευση του «τμήματος Γραφικής και Πλαστικής δια νεανίδας» με το Σχολείο των Τεχνών και την κατάταξη των μαθητριών και των αποφοίτων του στις τάξεις του Σχολείου, αυτές θα αιτηθούν την σύσταση ειδικών τμημάτων θηλέων για την ζωγραφική και την πλαστική ώστε να τους επιτραπεί η πρόσβαση στο τελικό στάδιο της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης που επικεντρωνόταν στην αντιγραφή του γυμνού μοντέλου. Αν και η μεικτή φοίτηση στις τάξεις του γυμνού θεωρούνταν ακόμα αδιανόητη το 1903, ο σύλλογος θα αντιμετωπίσει κατ' αρχήν θετικά το αίτημα των σπουδαστριών αποφασίζοντας να συστήσει δύο ειδικά τμήματα, ένα για την ζωγραφική υπό την επίβλεψη του Νικηφόρου Λύτρα και ένα για την πλαστική υπό την επίβλεψη του Γεωργίου Βρούτου, εφόσον η διεύθυνση του Πολυτεχνείου ενέκρινε το απαραίτητο για την λειτουργία των τμημάτων κονδύλι. Στα πρακτικά συνεδριάσεων του συλλόγου διαβάζουμε: «*Ακολούθως λαβών υπ' όψιν την από 1ης Αυγούστου ε.ε. αναφοράν των εις την Ε΄ τάξιν της Γραφικής προαχθησών μαθητριών, δι'ης εξαιτούνται όπως καθορισθή δι' αυτάς, αρχομένας της επί του γυμνού μελέτης, ιδία αίθουσα, μετά σύσκεψιν ομοφώνως αποφαίνεται ότι επ' ουδενί λόγω δέον να επιτραπή η εν μία αιθούση φοίτησις μαθητών και μαθητριών από της Ε΄ τάξεως, αφ' ης άρχεται η επί φυσικού υποδείγματος μελέτη του γυμνού, παρακαλή δε την Διεύθυνσιν, αν είνε δυνατή η εξεύρεσις καταλλήλου αιθούσης, αφ' ετέρου δε αι εν τω προϋπολογισμώ του Κράτους αναγραφόμεναι πιστώσεις επιτρέπωσι την πρόσληψιν και ετέρων υποδειγμάτων, ν' αποδεχθή την αίτησιν των αναφερομένων δια το τρέχον σχολικόν έτος αναλαμβανόντων την καθοδήγησιν αυτών κατά τας σπουδάς εν μεν τη Γραφική του καθηγητού κ. Ν. Λύτρα, εν δε τη Πλαστική του καθηγητού κ. Γ. Βρούτου*». Συνεδρίαση της 4ης Σεπτεμβρίου 1903, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ. Στο περιστατικό αναφέρεται και ο Μπίρης ο οποίος δημοσιεύει και την σχετική αίτηση των σπουδαστριών σημειώνοντας ότι η υπόθεση δεν συνάντησε τελικά την θετική ανταπόκριση της διεύθυνσης του Πολυτεχνείου. Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σσ. 399-401.

σχέδιο ενσωμάτωνε την παλαιότερη πρόβλεψη περί εργαστηρίων του νόμου 521/1914 η οποία εντωμεταξύ δεν είχε εφαρμοσθεί. Επιπλέον, εκτός από την βελτίωση των βασικών υλικοτεχνικών υποδομών της Σχολής δια της ανέγερσης νέων κτιρίων προορισμένων να στεγάσουν τα εργαστήρια και δια της πρόσληψης μοντέλων, το σχέδιο αναδιοργάνωσης προέβλεπε την γεωγραφική εξάπλωση της Σχολής μέσω της ίδρυσης παραρτημάτων τόσο στην ελληνική ύπαιθρο όσο και στο εξωτερικό (Παρίσι) στα οποία οι σπουδαστές της Σχολής θα στέλνονταν ως υπότροφοι προκειμένου να μελετούν το φυσικό και κοινωνικό τοπίο της ελληνικής υπαίθρου και την δυτική τέχνη αντίστοιχα[272].

Αναμφίβολα ο ιθύνων νους του σχεδίου αναδιοργάνωσης της Σχολής δεν ήταν άλλος από τον Δημητριάδη, η συμβολή του οποίου φαίνεται ότι είχε ζητηθεί από τους ίδιους τους σπουδαστές[273]. Εξάλλου η απόφαση για την τοποθέτησή του στην υποδιεύθυνση της Σχολής τον ενέπλεκε εκ των έσω στην διαδικασία της αναδιοργάνωσής της και αποτελούσε ως έναν βαθμό εγγύηση της εφαρμογής των μεταρρυθμίσεων που αυτός θα εισηγούνταν[274]. Και οι τρεις κύριες μεταρρυθμιστικές παρεμβάσεις που προέβλεπε το σχέδιο Δημητριάδη, δηλαδή η απόσπαση των σπουδών Αρχιτεκτονικής από την σχολή των Μηχανικών και η υπαγωγή τους στην καλλιτεχνική σχολή, η καθιέρωση του εκπαιδευτικού μοντέλου των εργαστηρίων και τέλος η δημιουργία ενός συστήματος υποτροφιών βασισμένου στην λειτουργία περιφερειακών παραρτημάτων, παραπέμπουν ευθέως στο οργανωτικό παράδειγμα της Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού. Αυτή πρέπει να υπήρξε και το βασικό ίδρυμα αναφοράς για τον Δημητριάδη όπως αυτό είχε αποκρυσταλλώσει την λειτουργία του μετά το διάταγμα

---

[272] «*Έχει δε σκοπόν* [ενν. το σχέδιο αναδιοργάνωσης της Σχολής] *δια διδασκαλίας κανονικής, συστηματικής και πλήρους εντός της Σχολής και των διαφόρων ανά την Ελλάδα παραρτημάτων ταύτης, όπως μορφώνωνται, όσοι έχουν το χάρισμα του καλλιτέχνου, κατά τρόπον ώστε να εμποτίζωνται από την εξαιρετικήν Ελληνικήν φύσιν και τα αγνά ήθη και έθιμα της πατρίδος μας με τους μοναδικού Ελληνικούς τύπους. Οι καλλιτέχναι ούτοι θα συμπληρώνουν τας σπουδάς των εις Παράρτημα της Σχολής εν Ευρώπη, μελετώντες τα έργα, τα ευρισκόμενα εις τα εκεί Μουσεία και Πινακοθήκας και παρακολούθουντες την εκεί καλλιτεχνικήν κίνησιν υπό την προστατευτικήν επίβλεψιν της Διευθύνσεως κατά τρόπον αποτρέποντα την παραπλάνησιν και απομάκρυνσιν τούτων από την του Ελληνικού χαρακτήρος τέχνην*». Δ. Κοκοτσάκης, «Αναγέννησις της Ελληνικής Καλλιτεχνίας», όπ.π.

[273] Δ. Κοκοτσάκης, «Γράμματα προς τους ‘‘Καιρούς’’. Ο κ. Δημητριάδης», όπ.π. .

[274] Άλλωστε και ο ίδιος ο Δημητριάδης σε συνέντευξη που θα παραχωρήσει τον Σεπτέμβριο του 1920 στην εφημερίδα *Οι Καιροί* θα παρουσιάσει τις σχεδιαζόμενες για την Σχολή μεταρρυθμίσεις ως μέρος ενός απολύτως προσωπικού προγράμματος: «*Ελπίζω πολλά από τον κ. Πρόεδρον* [ενν. της Κυβέρνησης] *όστις πιστεύω να ενισχύση τας προσπαθείας μου δια την αναδιοργάνωσιν της Καλλιτεχνικής Σχολής. Έχω εδώ ολόκληρον το πρόγραμμα της διοργανώσεως. Με εκθέσεις, με βραβεία, με τμήμα εις Παρισίους, με ειδικήν σπουδήν της Ελληνικής φύσεως εις το βουνό και τα νησιά, θα δώσω την Ελληνικήν αίσθησιν εις την τέχνην.* […] *Θα κάμω ό,τι ειμπορώ, διότι βλέπω ότι μπορεί να γίνη κάτι*». Κ. Ι. Κ., «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η Τέχνη και η Ελληνική Γραμμή. Μια συνομιλία με τον κ. Δημητριάδην», όπ.π.

του 1863 και όπως ο Δημητριάδης το είχε γνωρίσει από τα χρόνια της φοίτησής του σ' αυτό και της πολυετούς δραστηριότητάς του στην γαλλική πρωτεύουσα. Επ' αυτής της βάσης ο Δημητριάδης επιχειρούσε να καταρτίσει ένα σύγχρονο σχέδιο αναδιοργάνωσης της Σχολής προσαρμοσμένο στις εξειδικευμένες ανάγκες της ελληνικής καλλιτεχνικής εκπαίδευσης το οποίο για πρώτη φορά στην ιστορία των μεταρρυθμιστικών παρεμβάσεων που είχαν επιχειρηθεί από το 1910, προοριζόταν να εξυπηρετήσει ένα συγκεκριμένο αισθητικό και ιδεολογικό πρόταγμα: την διαμόρφωση μιας σύγχρονης ελληνικής τέχνης με αναγνωρίσιμο εθνικό χαρακτήρα.

1.10.4. Η ιδέα των καλλιτεχνικών παραρτημάτων: Σε αναζήτηση ενός ελληνικού intimisme

Ο Δημητριάδης παραχωρώντας μία συνέντευξη στους *Καιρούς* τον Σεπτέμβριο του 1920 θα περιγράψει τον προγραμματικό στόχο του αναδιοργανωτικού του σχεδίου ως εξής:

«*Είμεθα πολύ πίσω. Εφύγαμε από την Ελληνικήν αίσθησιν, από την Ελληνικήν γραμμή. Η τέχνη εις την Ελλάδα δεν είνε Ελληνική. Είνε μίμησις των ξένων, ατελής, ατελεστάτη, χωρίς δικό της στυλ, χωρίς έμπνευσιν Ελληνικήν. Τόσον είνε αλήθεια αυτό που σας λέγω, επιμένει ο κ. Δημητριάδης, ώστε και αυτοί οι νεόπλουτοι, οι οποίοι ηγόρασαν πολλά έργα ζωγράφων και γλυπτών Ελλήνων δια τα μέγαρα που έκτισαν, τώρα εντρέπονται να τα δείχνουν, διότι αργά αντελήφθησαν ότι όχι μόνον δεν είνε έργα τέχνης, αλλά δεν έχουν τίποτε από το ελληνικόν αίσθημα. […] Έχω εδώ ολόκληρον το πρόγραμμα της διοργανώσεως. Με εκθέσεις, με βραβεία, με τμήμα εις Παρισίους, με ειδικήν σπουδήν της Ελληνικής φύσεως εις το βουνό και τα νησιά,* ***θα δώσω την Ελληνικήν αίσθησιν εις την τέχνην****. Τότε και οι ξένοι θα ενδιαφερθούν δι' αυτήν, ως έχουσαν το δικό της χρώμα την δική της πρωτοτυπία*»[275].

Αυτήν την «ελληνική αίσθησιν» την οποία ο Δημητριάδης ισχυριζόταν ότι θα αποδώσει στην ελληνική τέχνη την εξηγούσε ο Δημήτρης Κοκοτσάκης (μετέπειτα Κοκότσης) σε μια από τις επιστολές του προς τους *Καιρούς* μέσα από ένα πανόραμα γραφικών εικόνων της ελληνικής υπαίθρου:

«*Η μελέτη αύτη, δύναται να λεχθή μετά πεποιθήσεως ότι θα εφαρμοσθή με όλας της τας λεπτομερείας. Τότε δε οι Έλληνες καλλιτέχναι, προστατευόμενοι υπό της Σχολής θα*

[275] Κ. Ι. Κ., «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η Τέχνη και η Ελληνική Γραμμή. Μια συνομιλία με τον κ. Δημητριάδην», όπ.π. Η υπογράμμιση είναι της γράφουσας.

ανεβαίνουν το βουνό της Τέχνης από δρόμον Ελληνικόν έχοντες μπροστά των τον υπέρλαμπρον ήλιον, λάμποντα εις τον τόσον προνομιούχον ουρανόν μας και φωτολούοντα την Ελληνικήν θάλασσαν, την χαριτόγραμμον ακρογιαλιάν και τα ωραίαν νησιά μας, τα τόσον ώμορφα και πολύσχημα βουνά, ρεματιές, λαγκαδιές, κοιλάδες και πεδιάδες, χρωματολουσμένα όλα τόσον πλούσια και αρμονικά. Μέσα εις την τόσον καλλιτεχνικήν φύσιν ***θα βλέπουν και θα αισθάνωνται*** *τον Έλληνα ναύτη στην καλύβα, στη βάρκα, στην τράτα, στο καΐκι του,* ***με όλας του τας ασφαλείας και τας συνηθείας****. Τον βοσκόν στην στάνη ή στα πλάγια του βουνού με τα πρόβατα και φίδια του, με την γκλίτσα και την φλογέρα του. Τον αγρότη εις το χωριό, το χωράφι, το αμπέλι, το αλώνι, τις ελιές, εις την εκκλησίαν, το πανηγύρι κτλ. εργαζόμενον, αναπαυόμενον, διασκεδάζοντα, παίζοντα ή αγωνιζόμενον. Με μίαν λέξιν θα βλέπη τον εξαιρετικόν και ποικίλον Ελληνικόν τύπον με την λαμπράν εγχώριον περιβολήν του κινούμενον και δρώντα με όλα του τα ήθη και τα έθιμα. Εμπεποτισμένος τοιουτοτρόπως ο Έλλην καλλιτέχνης από την Ελληνικήν ζωήν και φύσιν θα αναπαριστά ταύτην*»[276].

Αυτό που αρκετά γλαφυρά περιγράφει εδώ ο Κοκοτσάκης[277] και το οποίο θα πρέπει να υποθέσουμε ότι εξέφραζε απολύτως αυτό που ο Δημητριάδης είχε στο μυαλό του όταν μιλούσε για «*ελληνική αίσθηση*», πιστεύω ότι δεν ήταν παρά ένας ελληνικός intimisme[278] κομμένος και ραμμένος στα πρότυπα του γαλλικού. Με την διαφορά ότι εδώ ο Βρετόνος ψαράς είχε αντικατασταθεί από τον «*Ελληνικόν τύπον*» ο οποίος είχε ντυθεί την δική του «*λαμπράν εγχώριον περιβολήν*» για να βαδίσει μέσα στο χαρακτηριστικό ηλιόλουστο φυσικό «ντεκόρ» της πατρίδας του αναβιώνοντας τα δικά του ήθη και έθιμα. Ακόμα και πίσω από την επιλογή των λέξεων, ασχετώς του πόσο συνειδητά τις χρησιμοποιούσε ο Κοκοτσάκης, μοιάζει να κρύβεται ο Mauclair και οι

[276] Δ. Ι. Κοκοτσάκης, «Αι Καλαί Τέχναι», όπ.π.. Η υπογράμμισης είναι της γράφουσας.

[277] Το μετέπειτα έργο του Κοκοτσάκη –ως Δημήτρη Κοκότση πλέον– αλλά και ο θαυμασμός του για το έργο του πολύ πιο προβεβλημένου διεθνώς απ' ό,τι οι καλλιτέχνες της Bande Noire Ignacio Zuloaga βρίσκονται σε απόλυτη συνέπεια με τον ενθουσιασμό που εξέφραζε στα 1920 για το αναδιοργανωτικό σχέδιο του Δημητριάδη. Σε τέτοιο μάλιστα βαθμό ώστε θα διακινδύνευα εδώ να υποθέσω ότι οι ιδέες του Δημητριάδη είχαν βρει ένα πραγματικό έρεισμα μεταξύ ορισμένων νέων καλλιτεχνών τόσο ισχυρό μάλιστα ώστε να καθορίσουν την καλλιτεχνική τους εξέλιξη. Κι αυτό ήδη από το 1920, μια δεκαετία δηλαδή πριν τα σχέδια του Δημητριάδη να τεθούν εντέλει σε εφαρμογή και πριν οι καλλιτέχνες αυτοί να προλάβουν να επηρεαστούν από αυτήν την ελληνοκεντρική αντίληψη μέσω της εκπαίδευσης. Για τον Δημήτρη Κοκοτσάκη βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σσ. 388-391 και τ. Γ΄, σ. 798, υποσημείωση 69.

[278] Η εξήγηση των αναδιοργανωτικών προθέσεων του Δημητριάδη στην βάση του παραδείγματος του γαλλικού intimisme έχω την αίσθηση ότι επιβεβαιώνει την άποψη του Ματθιόπουλου σύμφωνα με την οποία «*ο Έλληνας γλύπτης μιλούσε μάλλον για έναν "ελληνικό" ηθογραφικό ιμπρεσιονισμό που θ' απεικόνιζε την γραφικότητα του τόπου και το τοπικό φολκλόρ*». Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 140.

βασικές έννοιες μέσα από τις οποίες είχε εννοιολογήσει τον intimisme. Αυτός ο νέος ιμπρεσιονισμός «*της σκέψης και του συναισθήματος*» που περιέγραφε ο Mauclair έμοιαζε ικανός να εμπνεύσει και τους Έλληνες καλλιτέχνες, όχι απλώς να βλέπουν επιφανειακά, μα να «*αισθάνονται*» –αλλιώς, να βιώνουν συναισθηματικά– έναν οργανωμένο κόσμο τάξης, *συνήθειας* και *ασφάλειας* μακριά από τις επουσιώδεις περιπλοκές της νεωτερικότητας[279].

Οι προσωπικοί δεσμοί του Δημητριάδη με τον Mauclair καθώς και η ρητή σύνταξή του στα επόμενα χρόνια με τις αντιδραστικές ιδέες του Γάλλου τεχνοκριτικού[280] μας επιτρέπουν εδώ να υποθέσουμε ότι πηγή έμπνευσης αυτού του «*ελληνοπρεπούς σχεδίου αναγεννήσεως της ελληνικής καλλιτεχνίας*»[281] υπήρξε η σκέψη του Mauclair. Το σχέδιο αυτό ερχόταν στα 1920 ως θετική απόκριση –αν όχι ως πειθήνια απόπειρα συμμόρφωσης– προς τις υποδείξεις μιας συντηρητικής γαλλικής κριτικής που ανήκε πνευματικά στο τέλος του 19ου αιώνα και που στις αρχές του 20ου δυσκολευόταν να συμφιλιωθεί με την ιδέα του «τέλους» του ιμπρεσιονισμού επενδύοντας στην ανανέωση του μέσα από ένα εθνικιστικό πρίσμα και απορρίπτοντας μετά βδελυγμίας τις μορφικές καινοτομίες των φωβ και των κυβιστών.

Εκτός από τον Camille Mauclair ο οποίος σταδιακά από το 1905 και μετά θα αναδειχθεί σε ορκισμένο εχθρό των κινημάτων της γαλλικής πρωτοπορίας, οι Louis Vauxcelles και Gustave Kahn οι οποίοι όπως είδαμε είχαν αφιερώσει κριτικά σημειώματα στην έκθεση της Ομάδας Τέχνη, ήταν επίσης πνευματικά τέκνα του τέλους του 19ου αιώνα έχοντας ανδρωθεί μέσα στην κυρίαρχη παράδοση του συμβολισμού και του ιμπρεσιονισμού. Στις αρχές πλέον του 20ου αιώνα η ζωγραφική των φωβ και των κυβιστών αντιπροσώπευε γι' αυτούς την παρακμή της γαλλικής τέχνης. Ο Vauxcelles μάλιστα, στους επιτιμητικούς χαρακτηρισμούς του οποίου οι φωβ και οι κυβιστές χρωστούν την ονομασία τους, στα 1918 είχε διοργανώσει στην γκαλερί Blot μια μικρή έκθεση-απάντηση στον κυβισμό συγκεντρώνοντας και παρουσιάζοντας μια ομάδα

[279] Όπως παρατηρεί η Κάτια Παπανδρεοπούλου «*απέναντι στην συνθετότητα του μοντερνισμού, οι ιντιμιστές επενδύουν στην απλότητα*». Και σε άλλο σημείο: «*Η λέξη "intime" ως προσδιοριστικό της ονομασίας της ομάδας, αναφέρεται στις έννοιες του οικείου, του εφησυχαστικού, αλλιώς, του παραδοσιακού*». Katia Papandreopoulou, "Les peintres intimistes: un appel national dans la critique d' art de Camille Mauclair en 1900", όπ.π. σ. 4 και 5. Η μετάφραση του παραθέματος δική μου.
[280] Γι΄αυτό το ζήτημα βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σσ. 131-135.
[281] Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Κοκοτσάκη. Δ. Ι. Κοκοτσάκις, «Η Καλλιτεχνική Σχολή», *Οι Καιροί*, 5 Σεπτεμβρίου 1920.

καλλιτεχνών στην βάση του υποτιθέμενου «αντι-κυβισμού» τους[282]. Είναι με τις αντιλήψεις ακριβώς αυτής της κυρίαρχης μερίδας της γαλλικής κριτικής που ο Δημητριάδης θα επιλέξει να εναρμονίσει το αναδιοργανωτικό του σχέδιο κατανοώντας αυτή την φορά την ιδέα της εθνικής τέχνης, η οποία ανέκαθεν στοίχειωνε τις επιλογές της Σχολής[283], στην βάση ενός ελληνικού λαογραφικού intimisme, δήθεν ανθεκτικού στις ξενόφερτες επιδράσεις ιδίως αυτές νεωτερικής απόκλισης[284].

Μ' ένα αισθητικό πρόταγμα σαφέστατα προσδιορισμένο σύμφωνα με τις υποδείξεις της γαλλικής κριτικής, το σχέδιο του Δημητριάδη θα εστιάσει κυρίως σε μία

---

[282] Βλ. σχετικά Christopher Green, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916-1928*, New Haven/Λονδίνο, Yale University Press, 1987, σσ. 13-47, 215, Philippe Dagen, *Pour ou Contre le Fauvisme*, Παρίσι, Éditions d' Art Somogy, 1994, σσ. 5-22, Philippe Dagen, "Trois hypotheses sur la couleur" στο Κατάλογος έκθεσης, *La Fauvisme ou "l' epreuve du feu". Éruption de la modernité en Europe*, Παρίσι, Paris Musées, 2000, σσ. 52-63 και Katia Papandreopoulou, "Les peintres intimistes: un appel national dans la critique d' art de Camille Mauclair en 1900", όπ.π. Ειδικά για τον Gustave Kahn ο οποίος θα προτείνει μια νέα φιλοσοφία της τέχνης παραλληλίζοντας την ποίηση των συμβολιστών με την νέο-ιμπρεσιονιστική ζωγραφική του Seurat και την βαγκνερική μουσική βλ. James Kearns, *Symbolist Landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, Λονδίνο, The Modern Humanities Research Association, 1989, σσ. 123-144.

[283] Eleonora Vratskidou, *L' émérgence de l' artiste*…, τ. 1, σσ. 133-163.

[284] Ο Ματθιόπουλος αναρωτιέται σχετικά: «*Από πού πήγαζε αυτός ο εθνικισμός και σε τι ακριβώς συνίστατο; Ο Δημητριάδης, αν και επηρεαζόταν από τον ρατσισμό και τον εθνικισμό το Μωκλαίρ, δεν είχε ουσιαστικά κανέναν ιδιαίτερο, προσωπικό λόγο να είναι εθνικιστής. Δε νομίζω ότι είχε καταλήξει να εκφράζει, αυτός ένας Έλληνας που είχε κάνει καριέρα στο Παρίσι και που αναμφίβολα φιλοδοξούσε να τη συνεχίσει, από δικές του εμπειρίες και σκέψεις, τέτοιες εθνικιστικές αντιλήψεις. Αυτές οι σκέψεις απηχούσαν μάλλον μια γενικότερη ελληνοκεντρική στροφή, που στην Αθήνα, όπως θα αναλύσουμε, υποστηριζόταν από τον ίδιο τον Γ. Παπανδρέου και ένα σημαντικό μέρος των φιλελευθέρων και με την οποία φαίνεται ότι ο Δημητριάδης είχε πρόθυμα συνταχθεί. Νομίζω ότι επρόκειτο περισσότερο για μια στάση που ο Φ. Γιοφύλλης είχε κατηγορήσει για "μανδαρινισμό", παρά για αυθεντικές δικές του ιδέες*». Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 139. Νομίζω ότι ο εθνικισμός του Δημητριάδη στον οποίο αναφέρεται ο Ματθιόπουλος θα πρέπει να αναχθεί στα 1920 και να συσχετισθεί με την απογοητευτική υποδοχή της έκθεσης της Ομάδας Τέχνη στην οποία, όπως είδαμε, ο γλύπτης είχε ενεργό ανάμιξη. Με αυτό το δεδομένο αλλά και με βάση όσα εκθέσαμε παραπάνω, η απάντηση στο ερώτημα του Ματθιόπουλου δεν βρίσκεται μόνο στην ελληνοκεντρική στροφή των Φιλελευθέρων στα τέλη της δεκαετίας του 1920 αλλά έχει εντέλει και «εισαγόμενη» προέλευση και συνδέεται και με την εθνοκεντρική στροφή της γαλλικής κριτικής των αρχών του αιώνα. Μπορούμε επομένως βάσιμα να υποθέσουμε ότι όπου ο Δημητριάδης κάνει αφηρημένα λόγο για «ελληνική αίσθηση» εννοεί πιθανότατα το "accent local" του Gustave Kahn. Και θα πρέπει επίσης να δεχτούμε ότι οι απόψεις περί επαναφοράς της «ελληνικής αίσθησης» στην ελληνική τέχνη –απόψεις στις οποίες ο Δημητριάδης θα έχει πλήρως κατασταλάξει μέχρι το 1930 κλίνοντας όλο και περισσότερο προς ένα εθνοκεντρικό όραμα για την ελληνική τέχνη– οφείλονταν σε κάτι περισσότερο από απλό «μανδαρινισμό» και πάντως κάθε άλλο παρά ασυμβίβαστες ήταν με την ευρωπαϊκή εμπειρία του γλύπτη. Αντιθέτως μάλιστα, ήταν ακριβώς αυτή η εμπειρία ενός επιτυχημένου κοσμοπολίτη καλλιτέχνη διαμορφωμένου μέσα σ' ένα ευρωπαϊκό περιβάλλον που την επαύριο του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου και της Οκτωβριανής επανάστασης είχε πλήρως παραδοθεί στον εθνικισμό, αλλά και η επαφή του με τους συντηρητικούς πνευματικούς κύκλους του Παρισιού που καθόρισαν την σκέψη και την πράξη του σε σχέση με την Σχολή. Τέλος, κοντά στην εμπειρία της έκθεσης της Ομάδας Τέχνη του 1919 θα πρέπει να συνυπολογίσουμε και αυτήν της ελληνογαλλικής έκθεσης του 1918. Αν και ο Δημητριάδης δεν είχε ανάμιξη σ' αυτήν την εκδήλωση, οι προσωπικοί του δεσμοί με τον ζωγράφο Βασίλειο Μαγιάση, έναν εκ των διοργανωτών της έκθεσης, ενθαρρύνουν την υπόθεση της Τζάνη ότι η έμμεση εμπειρία της ελληνογαλλικής έκθεσης του 1918 και η άμεση εμπειρία της έκθεσης της Ομάδας Τέχνη του 1919 συνδιαμόρφωσαν τις απόψεις του Δημητριάδη σε σχέση με την ανανέωση της ελληνικής τέχνης. Βλ. Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis*…, σσ. 199-200.

παράμετρο της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, δηλαδή στο σύστημα των υποτροφιών και στην ριζική αναμόρφωσή του. Εδώ άλλωστε εντοπίζεται και η πιο ρηξικέλευθη παρέμβαση του Δημητριάδη. Και σε αυτό το σημείο ο Κοκοτσάκης είναι για άλλη μια φορά περισσότερο κατατοπιστικός απ' ό,τι ο ίδιος ο Δημητριάδης:

«*Το ευρύτατον τούτον σχέδιον περιλαμβάνει την Ζωγραφικήν, την Πλαστικήν και την Αρχιτεκτονικήν με όλας τας ποικιλωτάτας των απόψεις. Έχει δε σκοπόν δια διδασκαλίας κανονικής, συστηματικής και πλήρους εντός της Σχολής και των διαφόρων ανά την Ελλάδα παραρτημάτων ταύτης, όπως μορφώνωνται, όσοι έχουν το χάρισμα του καλλιτέχνου, κατά τρόπον ώστε να εμποτίζωνται από την εξαιρετικήν Ελληνικήν φύσιν και τα αγνά ήθη και έθιμα της πατρίδος μας με τους μοναδικούς Ελληνικούς τύπους. Οι καλλιτέχναι ούτοι θα συμπληρώνουν τας σπουδάς των εις Παραρτήματα της Σχολής εν Ευρώπη, μελετώντες τα έργα, τα ευρισκόμενα εις τα εκεί Μουσεία και Πινακοθήκας και παρακολουθούντες την εκεί καλλιτεχνικήν κίνησιν υπό την προστατευτικήν επίβλεψιν της Διευθύνσεως κατά τρόπον αποτρέποντα την παραπλάνησιν και απομάκρυνσιν τούτων από την του Ελληνικού χαρακτήρος τέχνην. Ούτω μορφωνόμενοι οι εκλεκτοί παρ' ημίν της Τέχνης θα επανέρχωνται εις την Ελλάδα και θα παράγουν έργα εμπνευσμένα από την Ελληνικήν ζωήν και φύσιν και αποπνέοντα αγνόν Ελληνικόν άρωμα*»[285].

Από τα παραπάνω γίνεται σαφές ότι το σχέδιο του Δημητριάδη για συγκρότηση σύγχρονης ελληνικής τέχνης με εθνικό χαρακτήρα βασιζόταν στην λογική της συνδυασμένης και ελεγχόμενης επιτόπιας σπουδής αφενός της ελληνικής υπαίθρου, αφετέρου της δυτικής τέχνης, σύγχρονης και παλαιότερης. Στο ερώτημα «τι ευθύνεται για την τάση των Ελλήνων καλλιτεχνών να μιμούνται ξένα πρότυπα και για την απώλεια της ελληνικής αίσθησης από την ελληνική τέχνη;» ο Δημητριάδης απαντούσε: «αφενός η ακηδεμόνευτη επαφή τους με την δυτική τέχνη και αφετέρου η απουσία επαφής με ό,τι συγκροτεί την ελληνική πολιτιστική ιδιαιτερότητα». Για να αντιμετωπιστεί το πρόβλημα η Σχολή έπρεπε να προβεί στην αναθεώρηση των αισθητικών της προτύπων ή ακριβέστερα, σε μια πιο συστηματική καθοδήγηση των σπουδαστών προς συγκεκριμένα αισθητικά παραδείγματα τα οποία η γαλλική κριτική είχε ήδη σαφώς περιγράψει: ελληνικό φυσικό τοπίο, παραδοσιακός πολιτισμός της ελληνικής υπαίθρου, βυζαντινός πολιτισμός, έγκυρες εκδοχές της γαλλικής τέχνης.

[285] Δ. Κοκοτσάκης, «Αναγέννησις της Ελληνικής Καλλιτεχνίας», όπ.π.

Η ιδέα ήταν απλή και δοκιμασμένη: Ελέγχοντας απόλυτα το σύστημα των υποτροφιών, η Σχολή αυτομάτως έλεγχε και την επαφή των σπουδαστών της με τα εναλλακτικά ως προς την βασική εκπαίδευση πρότυπά τους τα οποία ήταν και τα καθοριστικά για την διαμόρφωση ενός προσωπικού ύφους. Η ανάγκη ανάδειξης της εθνικής ιδιαιτερότητας επέβαλλε κατ' αρχήν να επανεξεταστεί το θεσμικό πλαίσιο των υποτροφιών εξωτερικού ως κύρια αιτία του ξεστρατίσματος των Ελλήνων καλλιτεχνών από την «*του Ελληνικού χαρακτήρος τέχνην*». Όσο οι σπουδαστές στέλνονταν ακηδεμόνευτοι και συχνά σε αμφιβόλου εκπαιδευτικού κύρους ιδρύματα του εξωτερικού χωρίς να παρακολουθείται η πρόοδός τους και με τον ρόλο της Σχολής να εξαντλείται κατά βάση στην επιλογή των υποψηφίων και στην έγκριση των εμβασμάτων, η αισθητική «παραπλάνηση» και η διολίσθησή τους σε ξένες προς την εθνική και πολιτιστική τους ταυτότητα αισθητικές επιλογές προδιαγράφονταν ως μοιραία εξέλιξη. Η μετεκπαίδευση στο εξωτερικό μπορούσε να είναι ευεργετική και όχι αλλοτριωτική για τον σπουδαστή μόνον εφόσον κατοχυρωνόταν θεσμικά ο συνεχής εποπτικός ρόλος της Σχολής και η διοχέτευση των σπουδαστών προς συγκεκριμένα καλλιτεχνικά κέντρα του εξωτερικού και υπό την προϋπόθεση ότι αυτοί θα είχαν προηγουμένως θωρακιστεί αρκούντως με μια καλλιτεχνική παιδεία με ισχυρά τα ερείσματα της εντοπιότητας. Και εδώ ακριβώς είναι που έρχονταν τα καλλιτεχνικά παραρτήματα για να ορίσουν έναν νέο γεωγραφικό και αισθητικό χώρο καλλιτεχνικής εξερεύνησης αλλά και για να θέσουν την καλλιτεχνική επιμόρφωση των σπουδαστών υπό την στενή κεντρική παρακολούθηση της Σχολής.

Το θεσμικό πρότυπο του Δημητριάδη όσον αφορά τα καλλιτεχνικά παραρτήματα υπήρξε η γαλλική ακαδημία καλών τεχνών την οργανωτική λογική της οποίας ο Δημητριάδης υιοθέτησε ως προς δύο σημεία. Το πρώτο αφορούσε την ιδέα μιας κεντρικής καλλιτεχνικής σχολής με περιφερειακά παραρτήματα-σχολές ανά την επικράτεια τα οποία υπάγονται στην διοικητική και εκπαιδευτική εποπτεία της κεντρικής σχολής. Τέτοια παραρτήματα η γαλλική ακαδημία είχε ξεκινήσει να ιδρύει ήδη από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα σε μια προσπάθεια συγκεντρωτισμού και εξομοίωσης του συστήματος της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης σε εθνική κλίμακα και στην διάρκεια του 18^{ου} αιώνα θα τα πολλαπλασιάσει φτάνοντας να αριθμεί περίπου τριάντα εντός γαλλικών συνόρων[286]. Το δεύτερο σημείο αφορούσε την ιδέα της αποστολής υποτρόφων σε τόπους ειδικού καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος η οποία επίσης δεν ήταν

[286] Nikolaus Pevsner, *Les académies d' art*, σ. 100 και 130.

καινούρια και στην προκειμένη περίπτωση εκκινούσε από το γαλλικό σύστημα των βραβείων της Ρώμης (Prix de Rome) το οποίο εξασφάλιζε στους αριστείς του μια μακρά παραμονή στην γαλλική Ακαδημία της Ρώμης προκειμένου να μελετήσουν από κοντά –υπό την στενή πάντα επίβλεψη της γαλλικής Ακαδημίας– την αρχαία και αναγεννησιακή τέχνη[287]. Ο Δημητριάδης κρατούσε λοιπόν την ιδέα των περιφερειακών παραρτημάτων τα οποία από συμβατικές καλλιτεχνικές σχολές τα μετέτρεπε σε τοπικά κέντρα ειδικής καλλιτεχνικής μετεκπαίδευσης. Η καινοτομία του σχεδίου του έγκειται στο γεγονός ότι ως ωφέλιμοι προορισμοί αυτής της μετεκπαίδευσης επιλέγονταν πρωτίστως χαρακτηριστικού φυσικού κάλλους και λαογραφικού ενδιαφέροντος περιοχές της ελληνικής υπαίθρου και δευτερευόντως καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης τα οποία –σε πρώτη φάση τουλάχιστον– φαίνεται ότι περιορίζονταν στο εξής ένα: το Παρίσι.

Η πρόθεση εναρμονισμού με την γαλλική τέχνη σε επίπεδο αισθητικών προτύπων είναι εδώ προφανής προσπαθώντας να άρει την αισθητική καθήλωση της Σχολής σ' έναν γερμανικό ακαδημαϊσμό επείσακτο και παρωχημένο. Από την άλλη, μέσω της στοχευμένης εθνικής μεταγραφής αυτών των νεοεισαγόμενων και σαφώς πιο σύγχρονων προτύπων διασωζόταν η αυθεντικότητα, η πρωτοτυπία και το "accent local" της ελληνικής τέχνης. Επομένως η ιδέα των παραρτημάτων προσπαθούσε επί της ουσίας να συμβιβάσει δύο ανταγωνιστικούς στόχους. Ωθώντας τους νέους καλλιτέχνες στην μελέτη της ελληνικής φύσης και της τοπικής παραδοσιακής κουλτούρας της ελληνικής επαρχίας αλλά και θέτοντας υπό επιτήρηση την επαφή τους με την ευρωπαϊκή τέχνη, ο Δημητριάδης αντιμετώπιζε το πρόβλημα της ενδοτικότητας της ελληνικής τέχνης στις ξένες επιδράσεις και έμοιαζε να κατοχυρώνει έτσι τον εθνικό της χαρακτήρα. Ταυτόχρονα αντικαθιστώντας το Μόναχο με το Παρίσι εξασφάλιζε τον εκσυγχρονισμό και την συμπόρευσή της με την κυρίαρχη γαλλική τέχνη και μέσω αυτής την διεθνή εγκυρότητά της. Μια τέτοια προσέγγιση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης όπου η σπουδή στην ελληνική ύπαιθρο θα λειτουργούσε συμπληρωματικά και αντισταθμιστικά ως προς την σπουδή στο εξωτερικό έμοιαζε να λύνει συμβιβαστικά το πρόβλημα του εξευρωπαϊσμού χωρίς απώλεια του εθνικού χαρακτήρα.

[287] Nikolaus Pevsner, *Les académies d' art*, σ. 98-99.

Ωστόσο παρά το σχετικά ανοιχτό και εκσυγχρονιστικό πνεύμα με το οποίο ο Δημητριάδης αντιμετώπιζε το ζήτημα της εθνικής τέχνης, η λύση που εισηγούνταν υπέκρυπτε μια αντίφαση που απέρρεε από την ίδια την ανταγωνιστικότητα των στόχων, μια ανταγωνιστικότητα που δύσκολα μπορούσε να αρθεί μέσω της καταφυγής στο γαλλικό ακαδημαϊκό εκπαιδευτικό μοντέλο. Ενώ ο Δημητριάδης επέλεγε, αρκετά θαρραλέα, να αναθεωρήσει τα αισθητικά πρότυπα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης αναγνωρίζοντας το ελληνικό φυσικό τοπίο και την παραδοσιακή κοινωνία της ελληνικής υπαίθρου ως αντικείμενα άξια ειδικής σπουδής, η πρακτική εξοικείωση με αυτά τα πρότυπα παρέμενε στην ουσία της παραδοσιακά ακαδημαϊκή. Έτσι με τον ίδιο τρόπο που οι υπότροφοι της École στέλνονταν στη Villa Medici για να μελετήσουν τις ελληνορωμαϊκές αρχαιότητες, οι υπότροφοι της Σχολής θα στέλνονταν στα βουνά και τα νησιά της Ελλάδας για να μελετήσουν ως ειδικοί επισκέπτες τον ζωντανό πολιτισμό της πατρίδας τους. Η βασική παραγνώριση ήταν η εξής: Ενώ για τους υποτρόφους της École η ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα ήταν ένα ιστορικά απόμακρο και υψηλό αισθητικό παράδειγμα γύρω από το οποίο είχε αρθρωθεί ένα ολόκληρο εκπαιδευτικό μοντέλο –το ακαδημαϊκό– για τους Έλληνες σπουδαστές το νέο αισθητικό παράδειγμα ήταν η ίδια τους η πρακτική πολιτιστική ταυτότητα την οποία τώρα έμοιαζε να πρέπει να την προσεγγίσουν, όχι ως κάτι εξορισμού οικείο, αλλά ως αντικείμενο αποστασιοποιημένης λαογραφικής ή αμιγώς αισθητικής παρατήρησης και αυτό μέσα από μια εκπαιδευτική δομή συνδεδεμένη με το γαλλικό ακαδημαϊκό μοντέλο. Αυτή η εκπαιδευτική προσέγγιση του «accent local» απέρρεε από την εμπιστοσύνη του Δημητριάδη στο ακαδημαϊκό εκπαιδευτικό μοντέλο όπως το είχε γνωρίσει στο Παρίσι και στην δυνατότητά του να ανανεωθεί πρωτότυπα μέσα από μια ελληνοκεντρική οπτική. Γι' αυτό και το σχέδιο αναδιοργάνωσης της Σχολής (με την ίδρυση παρατημάτων και εργαστηρίων και την υπαγωγή των σπουδών αρχιτεκτονικής στην καλλιτεχνική εκπαίδευση) είχε συνολικά συλληφθεί στη λογική υιοθέτησης του εκπαιδευτικού μοντέλου της École και της προσαρμογής του ώστε να εξυπηρετήσει την συγκεκριμένη στόχευση διαμόρφωσης εθνικής τέχνης. Με αυτούς τους όρους οποιαδήποτε παρέκκλιση προς την κατεύθυνση μη έγκυρων νεωτερικών επιλογών δυτικής προέλευσης αποκλειόταν ενώ από την άλλη το «accent local» θεμελιωνόταν στις στέρεες και δοκιμασμένες βάσεις της ακαδημαϊκής εκπαίδευσης. Σε τελική ανάλυση, ο όποιος αντι-ακαδημαϊσμός του Δημητριάδη –σε ό,τι τουλάχιστον είχε να κάνει με την καλλιτεχνική εκπαίδευση– έμοιαζε να αφορά μόνο την πηγή προέλευσης και όχι την ίδια την έννοια και τα παρεπόμενά της.

Τέλος, εδώ έχουμε ίσως ακόμα ένα σημείο σύγκλισης με τον γαλλικό intimisme που έχει να κάνει με την ρομαντική στάση απέναντι στις προνεωτερικές παραδοσιακές κοινωνίες της υπαίθρου και την συγκεκριμένη εικαστική ερμηνεία της εθνικής ταυτότητας που αυτή παρήγαγε. Οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες που συνδέθηκαν με την τάση του γαλλικού intimisme προέρχονταν από επιφανείς αστικές οικογένειες χωρίς να συνδέονται με κάποια σχέση καταγωγής με τα χωριά της Βρετάνης τα οποία ζωγράφιζαν[288]. Δραστηριοποιούνταν κατά κύριο λόγο μέσα στο πλαίσιο του συστήματος των επίσημων καλλιτεχνικών θεσμών εντός του οποίου είχαν κερδίσει και την αναγνώρισή τους. Τα δε έργα τους απευθύνονταν στο κράτος και σ' ένα κοινό φιλότεχνων αστών χωρίς να αφορούν καθόλου την τοπική κοινωνία την οποία αναπαριστούσαν[289]. Με άλλα λόγια, στην περίπτωση των intimistes η σχέση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το θέμα του οικοδομούνταν από την σκοπιά ενός εξωτερικού υποκειμένου το οποίο προσέγγιζε την εθνική του ταυτότητα μέσω μιας τοπικής κουλτούρας που του ήταν τόσο ξένη όσο ήταν η κουλτούρα της Ανατολής για τους οριενταλιστές ζωγράφους του 19ου αιώνα. Σε αυτό το σημείο είναι ίσως ενδεικτική η περίπτωση του Charles Cottet ο οποίος μετά την ανακάλυψη της Βρετάνης θα στραφεί στην Ισπανία, την Αίγυπτο και την Ανατολή, γεγονός που μοιάζει να επιβεβαιώνει ότι η επιλογή μιας εθνικά φορτισμένης θεματογραφίας δεν προϋπέθετε απαραίτητα μια σχέση πολιτιστικής ταύτισης του καλλιτέχνη με το αναπαριστάμενο θέμα αλλά συχνά απέρρεε από το ίδιο το πολιτιστικό χάσμα.

Μια ανάλογη σχέση, αυτήν την φορά εκπαιδευτικά πλαισιωμένη, έμοιαζε να προσπαθούν να καλλιεργήσουν και τα παραρτήματα. Μόνο που στην προκειμένη περίπτωση ο Έλληνας καλλιτέχνης δεν ήταν –ή πάντως δεν ήταν στον ίδιο βαθμό– αποξενωμένος από αυτήν την κουλτούρα όσο ο Γάλλος αστός συνάδελφός του. Στην πραγματικότητα ήταν η ίδια η λογική του αστικού εκσυγχρονισμού του νεοελληνικού κράτους και η συνακόλουθη επιβολή του εθνικού στο τοπικό που επέβαλλαν αυτό το αποστασιοποιημένο ρομαντικό βλέμμα απέναντι στις προνεωτερικές τοπικές κουλτούρες της ελληνικής υπαίθρου, είτε επρόκειτο για την νησιώτικη είτε για την ηπειρωτική εκδοχή τους. Στο πλαίσιο αυτής της εκσυγχρονιστικής διαδικασίας ο Έλληνας καλλιτέχνης καλούνταν να απαρνηθεί την τοπική ταυτότητά του και τους

[288] Katia Papandreopoulou, "Les peintres intimistes: un appel national dans la critique d' art de Camille Mauclair en 1900", όπ.π. σ. 5.
[289] Eric Storm, "Painting Regional Identities: Nationalism in the Arts, France, Germany and Spain, 1890-1914", όπ.π. σσ. 31-32.

υπαρκτούς κοινωνικούς και πολιτιστικούς δεσμούς του με αυτές τις αναχρονιστικές εκφάνσεις της ελληνικής πραγματικότητας και να εξελιχθεί σε έναν τοπικά «αμερόληπτο» εθνικό παρατηρητή που ερχόταν από το νεωτερικό παρόν για να βρει σ' αυτές τα ιστορικά χνάρια μιας ενιαίας εθνικής ιδιοσυγκρασίας. Με αυτήν την έννοια η ιδέα της εθνικής τέχνης έμοιαζε παραδόξως να προϋποθέτει την οργανική αποσύνδεση του καλλιτέχνη από το ιδιαίτερο κοινωνικό και πολιτιστικό του περιβάλλον προκειμένου αυτό να επαναπροσεγγιστεί μέσα από τους όρους ενός ενιαίου, κανονικοποιημένου, εθνικού και τελικά αστικού –μα και σαφώς ακαδημαϊκού– βλέμματος.

Συμπερασματικά, η ιδέα της ίδρυσης καλλιτεχνικών παραρτημάτων της Σχολής στην ελληνική επικράτεια και στο Παρίσι ήταν ουσιαστικά μια απόπειρα συγκεντρωτισμού και ελέγχου μιας συμπληρωματικής καλλιτεχνικής εκπαίδευσης της οποίας τους όρους (τόπος, μορφή ή ακόμα και περιεχόμενο), έως εκείνη την στιγμή, ο σπουδαστής ήταν σε μεγάλο βαθμό ελεύθερος να καθορίσει ο ίδιος. Η ιδέα φαίνεται ότι ήταν εξολοκλήρου βασισμένη σε γαλλικά πρότυπα, τόσο οργανωτικά όσο και καλλιτεχνικά. Πατώντας με το ένα πόδι στον ακαδημαϊκό θέσμο του Prix de Rome και με το άλλο στο αισθητικό παράδειγμα του γαλλικού intimisme, ο Δημητριάδης πρότεινε μία νέα εκπαιδευτική δομή –θα λέγαμε, μία εξελληνισμένη και μαζί εκσυγχρονισμένη εκδοχή του Prix de Rome– προορισμένη να εξυπηρετήσει την ιδέα της εθνικής τέχνης.

Στα μάτια των σπουδαστών της Σχολής οι οποίοι διεκδικούσαν μεν την ανανέωση της εκπαίδευσής τους χωρίς από την άλλη να είναι σε θέση να προσδιορίσουν το ακριβές περιεχόμενο αυτής της ανανέωσης την οποία αντιλαμβάνονταν κατά βάση ως ανανέωση των διδασκόντων, το σχέδιο Δημητριάδη φάνταζε εξαιρετικά επαναστατικό. Από καιρό δέσμιοι των ατυχών επιλογών του Ιακωβίδη, διέβλεπαν στο νέο σχέδιο αναδιοργάνωσης της Σχολής μια δυνατότητα απόδρασης από την πνιγηρή ατμόσφαιρα της Σχολής του Μονάχου και μια πραγματική προοπτική ανανέωσης μέσα από έναν καλλιτεχνικό δρόμο που, ως ελληνικός, ήταν ο δικός τους. Προοπτική, την οποία αντίστοιχα δεν μπορούσαν να διαβλέψουν στην κατεύθυνση των σύγχρονων ευρωπαϊκών ρευμάτων στον μικρό βαθμό που ελλιπώς ενημερώνονταν γι' αυτά μέσω περιοδικών[290]. Στερούμενοι ουσιαστικής επαφής με την διεθνή καλλιτεχνική κίνηση

[290] Αξίζει εδώ να θυμίσουμε και πάλι ένα απόσπασμα από τις προσωπικές σημειώσεις του Αγήνωρα Αστεριάδη το οποίο απηχεί ακριβώς αυτό το αδιέξοδο στο οποίο είχε περιέλθει η καλλιτεχνική

και αγωνιώντας για την δυνατότητά τους να καταφέρουν τελικά να διαμορφώσουν ένα προσωπικό ύφος συνεκτικό με την ταυτότητά τους –δυνατότητα που ένιωθαν να περιορίζεται δραματικά εξαιτίας της κυριαρχίας της Σχολής του Μονάχου– πείθονταν τώρα ότι προκειμένου να εκφραστούν πρωτότυπα και προσωπικά έπρεπε να εκφραστούν κατ' αρχήν «εθνικά», προκρίνοντας την ανάδειξη της ιδιαίτερης εθνικής και πολιτιστικής τους ταυτότητας έναντι άλλων πιθανών ταυτοτήτων όπως π.χ. μιας ευρωπαϊκής/διεθνούς, πολιτικής ή αμιγώς αισθητικής ταυτότητας. Έχοντας επενδύσει τις ελπίδες τους για ανανέωση της Σχολής και της ελληνικής τέχνης στον Δημητριάδη προσωπικά και στο «ελληνοπρεπές» σχέδιό του, ο Κοκοτσάκης, εκφράζοντας οπωσδήποτε μια σημαντική μερίδα σπουδαστών, απηύθυνε στις 5 Σεπτεμβρίου 1920 μια ανοικτή επιστολή προς τον Βενιζέλο, ξεχειλίζουσα από φιλοφρονήσεις, με την οποία τον καλούσε ως άλλο Περικλή να υποστηρίξει με όλες του τις δυνάμεις την άμεση εφαρμογή των μεταρρυθμίσεων:

«*Κύριε Πρόεδρε,*

Ως σπουδαστής της Σχολής των Καλών Τεχνών, σας εκφράζω θερμάς ευχαριστίας, διότι δια της παρεμβάσεώς σας, το υπουργείον της Παιδείας επροθυμοποιήθη και έδωσε εντολήν εις τους κ. κ. Κωνσταντίνον Δημητριάδην, Γ. Ιακωβίδην και Ερμπράρ να καταρτήσουν ευρύτατον και Ελληνοπρεπέστατον σχέδιον αναγεννήσεως της Ελληνικής Καλλιτεχνίας. Το εμπνευσμένον τούτον σχέδιον, εντός ολίγου, θα υποβληθή υπό την υμετέραν έγκρισιν, και επειδή είσθε θιασώτης της Τέχνης και ονειρεύσεθε όπως το θαυμάσιον οικοδόμημα, το οποίον, ως μέγας αρχιτέκτων, οικοδομήσατε, διακοσμηθή υπό νέων ανταξίων καλλιτεχνικών δημιουργημάτων, είνε βέβαιον ότι θα το εγκρίνητε μετ' ενθουσιασμού και δεν θα διστάσητε να χορηγήσητε όσα μέσα ζητηθούν προς πλήρη και γοργήν εφαρμογήν του. Δια της εφαρμογής δε τοιούτου σχεδίου θα δοθούν εις την σπουδάζουσαν καλλιτεχνικήν νεότητα, όσα τη αναγκαιούν μέσα όπως απροσκόπτως αναπτυχθή, Ελληνικώτατα και αρχίση με μεγάλην ευρύτητα σκέψεως, να ανταγωνίζητε τους ξένους, αντλούσα από τον πλούσιον, θαυμάσιον και ανεκμετάλλευτον καλλιτεχνικόν θησαυρόν, που κλείει η Ελλάδα μας, ηλεκτριζομένη συγχρόνως και από την δόξαν των

εκπαίδευση στα 1920: «*Η γενιά μου πολύ κοπίασε να απαλλαγή από την πνιγηρή ατμόσφαιρα της Σχολής του Μονάχου. Πολύς χαμένος καιρός. Δέκα χρόνια σχεδόν πάλης, για να τινάξουμε από πάνω μας την Ακαδημία, το μπιντούν, και το πρωσικό μπλε. Τις καινούριες αναζητήσεις στην τέχνη τις γευόμαστε από τα ξένα καλλιτεχνικά περιοδικά που πέφτανε στα χέρια μας. Ποιο το όφελος; Δεν είμαστε εμείς. Καταφυγή μας η βυζαντινή εικονογραφία, που πολλά της οφείλουμε, και το παιδί, οι μεγάλες επιφάνειες των εκκλησιών και τα διαφημιστικά πανό που ζωγραφίσαμε. Μεγάλο σχολείο*». Κατάλογος έκθεσης, *Αγήνωρ Αστεριάδης: 1898-1977*, όπ.π., σ. 15.

προγόνων μας το νέον εκθαμβωτικόν εθνικόν φεγγοβόλημα και την τιμητικήν προστασίαν Υμών, ον θα ευγνωμονούν ιδιαιτέρως η νυν και αι μέλλουσαι καλλιτεχνικαί γεναιαί, όπως τον αρχαίον Περικλέα.

Μετά πολλής ευγνωμοσύνης,

Δ. Ι. Κοκοτσάκις»[291].

Σε απογοήτευση των σπουδαστών το σχέδιο του Δημητριάδη θα μείνει τελικά στα χαρτιά, όχι εξαιτίας της απροθυμίας του Βενιζέλου να το υποστηρίξει, αλλά εξαιτίας της απρόσμενης κυβερνητικής μεταβολής της 1ης Νοεμβρίου 1920[292]. Η βραχύβια επιτροπή των Ιακωβίδη, Δημητριάδη και Εμπράρ θα διαλυθεί αμέσως μετά την εκλογική ήττα του πολιτικού της εντολέα και ο Δημητριάδης θα χρειαστεί να περιμένει μια δεκαετία για να θέσει σε εφαρμογή το πρόγραμμά του, με τις ευλογίες του Βενιζέλου –και αυτήν την φορά– με τις πλήρεις δικαιοδοσίες που θα του επιφύλασσε ο διορισμός του στην διεύθυνση της Σχολής. Στο μεταξύ ο Ιακωβίδης θα καταφέρει να παραμείνει στο πηδάλιο της Σχολής επί μία ακόμα δεκαετία έχοντας όμως να αντιμετωπίσει για το υπόλοιπο της θητείας του την ολοένα εντεινόμενη δυσαρέσκεια της καλλιτεχνικής κοινότητας αλλά κυρίως των σπουδαστών οι οποίοι μετά την ματαίωση των μεταρρυθμίσεων του 1920 δεν θα σταματήσουν να διεκδικούν δυναμικά την αναβάθμιση της εκπαίδευσής τους.

1.11. Πολιτικές εκκαθαρίσεις και σπουδαστική διεκδίκηση

Αν και το αναδιοργανωτικό σχέδιο του Δημητριάδη έμελλε να μείνει στο συρτάρι για μια δεκαετία, η εξαγγελία του και μόνο στα 1920 είχε καταφέρει μέσα σε λίγους μόλις μήνες να διαμορφώσει έναν πήχη προσδοκιών τόσο αυξημένων που δύσκολα οι

[291] Δ. Ι. Κοκοτσάκις, «Η Καλλιτεχνική Σχολή», όπ.π.

[292] Στα 1924 οι σπουδαστές, ερωτώμενοι σχετικά με την λειτουργία της Σχολής, ανέφεραν μεταξύ άλλων στον Φώτο Γιοφύλλη τα ακόλουθα: «..*Την θλιβερωτάτην ταύτην κατάστασιν ηθέλησαν οι κύριοι καθηγηταί να θεραπεύσουν και υπέβαλον το 1920 το περίφημον νομοσχέδιόν των, του οποίου όλα τα άρθρα, πλην τριών τεσσάρων, αναφέροντο εις την αύξησιν των αποδοχών του Διευθυντού και εξησφάλιζον την αιωνίαν του νυν διευθυντού παραμονήν εις την Σχολήν και την αύξησιν του μισθού του αρχιεπιστάτου. Ευτυχώς το νομοσχέδιον τούτο δεν εψηφίσθη*». Φ.Γ. [Φώτος Γιοφύλλης], «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Πώς λειτουργεί η Σχολή των Καλών Τεχνών», *Εθνική Φωνή*, 18 Οκτωβρίου 1924. Αυτή η μεταγενέστερη μαρτυρία φαίνεται να υπαινίσσεται ότι στα 1920 κατατέθηκε ένα νομοσχέδιο για την Σχολή το οποίο φαίνεται να απείχε πολύ από το αναδιοργανωτικό σχέδιο που είχε προβλέψει ο Δημητριάδης. Δυστυχώς τα Πρακτικά των συνεδριάσεων του Συλλόγου δεν είναι καθόλου διαφωτιστικά ως προς αυτό το σημείο. Δεν είναι πάντως απίθανο, ο Ιακωβίδης στα τέλη του 1920 επωφελούμενος από την πολιτική μεταβολή να επιχείρησε πράγματι να προωθήσει ένα αναδιοργανωτικό νομοσχέδιο κομμένο και ραμμένο στα μέτρα του. Σε κάθε περίπτωση, αν θεωρήσουμε αυτή την μεμονωμένη και αποσπασματική μαρτυρία ως έγκυρη, θα πρέπει με ασφάλεια να δεχτούμε ότι δεν αναφέρεται στο αναδιοργανωτικό σχέδιο του Δημητριάδη.

σπουδαστές μπορούσαν εν μία νυκτί να τις αποχαιρετήσουν μαζί με τον Βενιζέλο που έφευγε ηττημένος για το Παρίσι και να συμβιβαστούν με το υπάρχον προβληματικό καθεστώς των σπουδών. Από την άλλη, και η ίδια η συμμετοχή του Ιακωβίδη ως προέδρου στην εισηγητική επιτροπή του 1920 τον είχε κατά κάποιο τρόπο δεσμεύσει στην ιδέα μιας νέας μεταρρύθμισης από την οποία δεν μπορούσε πλέον εύκολα να κάνει πίσω χωρίς κόστος. Ενάμιση περίπου χρόνο μετά την ματαίωση του αναδιοργανωτικού σχεδίου του Δημητριάδη, ο διευθυντής της Σχολής φαινόταν αποφασισμένος να προωθήσει ένα νέο αναδιοργανωτικό νομοσχέδιο αναθεωρώντας το πλαίσιο του νόμου 521/1914.

Στις 19 Φεβρουαρίου του 1922 ο Σύλλογος των Καθηγητών αποφάσιζε «*όπως το από το παρόν έτος υπό μελέτην περί μεταρρυθμίσεως του Νόμου 521 του Σχολείου των Καλών Τεχνών νομοσχέδιον αφού εμελετήθη και επεξεργάσθη τούτο υπό του Συλλόγου των Καθηγητών υποβληθή εις τον αρμόδιον κ. Υπουργόν της Παιδείας προς ψήφισιν υπό της Εθνοσυνελευσέως. Προτάσει του κ. Διευθυντού αποφασίζεται όπως ζητηθή πίστωσιν τουλάχιστον εκατό χιλιάδων (100.000) δραχμών δια την απρόσκοπτον λειτουργίαν του Σχολείου λόγω της υπερόγκου υπερτιμήσεως των αναγκαίων ειδών και ψηφίζεται αύτη παρά της ολομελείας όπως τεθή εις το μεταρρυθμιζόμενον νομοσχέδιον*»[293].

Δυστυχώς πέρα από αυτήν την αρκετά λακωνική αναφορά στα Πρακτικά των συνεδριάσεων του Συλλόγου δεν στάθηκε δυνατόν να εντοπίσω περισσότερες πληροφορίες που να φωτίζουν τις μεταρρυθμιστικές προθέσεις του Ιακωβίδη στα 1922. Θα πρέπει ωστόσο με ασφάλεια να δεχτούμε ότι αυτές περιλάμβαναν πιθανότατα την ενεργοποίηση του άρθρου 11 του νόμου 521/1914 που αφορούσε την ίδρυση των εργαστηρίων, πρόβλεψη που είχε ενσωματώσει και το σχέδιο του Δημητριάδη. Εκείνο που είναι πάντως βέβαιο, είναι ότι η παραπάνω μεταρρυθμιστική πρωτοβουλία –είτε κινούνταν στα χνάρια του Δημητριάδη είτε όχι– δεν ήταν αρκετή για να ανατρέψει το παγιωμένο μεταξύ των σπουδαστών κλίμα αποδοκιμασίας εναντίον του Ιακωβίδη. Έτσι, πριν ακόμη προλάβει να δρομολογηθεί η ψήφιση του σχετικού νομοσχεδίου, οι τελευταίοι αποφάσιζαν να αποταθούν εγγράφως στον αρχηγό της Επαναστατικής Επιτροπής Νικόλαο Πλαστήρα ζητώντας εκ νέου την εκδίωξη του Ιακωβίδη και άλλων πέντε καθηγητών της Σχολής. Ως αντικαταστάτη του διευθυντή της Σχολής αυτήν την φορά πρότειναν, όχι τον Δημητριάδη, αλλά έναν άλλο πρώην συνεργάτη των

[293] Συνεδρίαση της 19ης Φεβρουαρίου 1922, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

Φιλελευθέρων, τον καθαιρεμένο από τους αντιβενιζελικούς διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης Ζαχαρία Παπαντωνίου[294]. Η επιστολή είναι αρκετά εύγλωττη της άποψης των σπουδαστών για τον διευθυντή της Σχολής τον οποίο παρουσίαζαν ως βασικό υπαίτιο της παρακμής της:

«*Αρχηγέ,*

Η από πολλών ετών λειτουργούσα καλλιτεχνική επίσημος Σχολή του Κράτους, υπό την διεύθυνσιν του κ. Γ. Ιακωβίδου, έβαινε διαρκώς χωλαίνουσα, καταστάσα κέντρον αμαθείας κι εντροπής, σήμερον δε ευρίσκεται εις το σκότος και την αφάνειαν. Εις αυτό ωδήγησαν αύτην η παραδειγματική αδράνεια, η παντελής έλλειψις πρωτοβουλίας, η εγκληματική αδιαφορία της Διευθύνσεως ήτις και αυτό το μεγαλύτερον μέρος των κληροδοτημάτων εχορήγει παρανόμως υπέρ της Σχολής των μηχανικών. Η διεύθυνσις εμερίμνα δια την ικανοποίησιν ιδιοτελών σκοπών της ουχί δια την πρόοδον της Σχολής μας.

Αρχηγέ,

Δια τους ανωτέρω βαρυσημάντους λόγους αιτούμεν πάντες οι σπουδασταί ως απόφοιτοι της Σχολής των Καλών Τεχνών την άμεσον απομάκρυνσιν των κ. καθηγητών Καλούδη, Γ. Ροϊλού, Κ. Τσιπούρα, Π. Μαθιόπουλου, Ε. Θωμόπουλου και προ πάντων των εν τη Διευθύνσει ευρισκομένων ως ανικάνων να διδάξωσι, να μορφώσωσι και διευθύνωσιν ανωτέραν καλλιτεχνικήν επίσημον Σχολήν Κράτους ου την πρόοδον εις μεγαλείον παρείδον, αντικατάστασιν αυτών δια νέων υγειών στοιχείων και δη δια του κ. Παπαντωνίου ως διευθυντού.

Ευελπιστούντες, Αρχηγέ, ότι η θερμή αυτή παράκλησις δια την ανάδειξιν εις πρόοδον της Σχολής μας θέλει τύχη της ευμενούς υμών αποδοχής και υποστηρίξεως, πιστεύουμε ότι θέλετε αναθέση ταύτην εις την επί των εκκαθαρίσεων επιτροπήν με την ρητήν εντολήν όπως επιδείξη την αυστηρότητα εκείνην ην η φύσις και ο σκοπός του ιδρύματος επιβάλλουσι»[295].

---

[294] Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου ο οποίος είχε αποπεμφθεί από την διεύθυνση της Πινακοθήκης αμέσως μετά την ήττα των Φιλελευθέρων στις εκλογές του Νοεμβρίου του 1920 αποκαταστάθηκε στα καθήκοντά του το καλοκαίρι του 1923 με Βασιλικό Διάταγμα της κυβέρνησης Γονατά. Λευτέρης Σπύρου, *Η Ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης*…, σσ. 304 και 309.

[295] Την επιστολή υπέγραφαν εξ ονόματος του συνόλου των σπουδαστών της Σχολής δεκατέσσερα ονόματα μεταξύ των οποίων οι Κακουλίδης, Σ. Βασιλείου, Ν. Καρτσωνάκης, Α. Βασιλικιώτης, Α. Πολυκανδριώτης, Α. Γεωργιάδης, Π. Ρέγκος, Ν. Ατζαρίτης, Δ. Περάκης, Π. Μαυρομάρας. Η επιστολή δημοσιεύεται με ημερομηνία 29 Νοεμβρίου 1922 στο Δήμητρα Τσούχλου, Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η*

Η πρωτοβουλία σύνταξης της παραπάνω επιστολής η οποία ερχόταν λίγες μόλις ημέρες μετά την εσπευσμένη «εκτέλεση των έξι», κάθε άλλο παρά αποκομμένη ήταν από το πολιτικό κλίμα αναζωπύρωσης του «εθνικού Διχασμού» αμέσως μετά την Μικρασιατική καταστροφή. Με τις πολιτικές ισορροπίες να έχουν δικτατορικώ τω τρόπω διαμορφωθεί υπέρ των βενιζελικών, ο Ιακωβίδης και μαζί του η πλειοψηφία των καθηγητών της Σχολής βρίσκονταν και πάλι στο στόχαστρο των σπουδαστικών επιθέσεων ως εκπρόσωποι μιας εκπνέουσας καλλιτεχνικής παράδοσης που κατέρρεε σύσσωμη μαζί με τον πολιτικό χώρο που την είχε στηρίξει.

Στην προκειμένη περίπτωση, το αίτημα των σπουδαστών ενέπιπτε στις βλέψεις μιας πολιτικής απόφασης που είχε λάβει η Επαναστατική Επιτροπή των Γονατά–Πλαστήρα ευαγγελιζόμενη την συνολική εξυγίανση ολόκληρου του δημόσιου τομέα, από τον στρατό και τις κεντρικές υπηρεσίες των υπουργείων έως το δικαστικό σώμα και την εκπαίδευση, μέσω γενικευμένων εκκαθαρίσεων. Με νομοθετικό διάταγμα της 5ης Νοεμβρίου 1922[296], η κυβέρνηση αποκαθιστούσε στις προηγούμενες θέσεις τους όσους δημοσίους υπαλλήλους είτε είχαν πέσει σε δυσμένεια είτε είχαν αποπεμφθεί εξαιτίας των φιλοβενιζελικών τους φρονημάτων κατά το διάστημα μεταξύ 5ης Νοεμβρίου 1920 και 14ης Σεπτεμβρίου 1922, ενώ συγχρόνως προωθούσε την σύσταση έκτακτων πενταμελών επιτροπών ανά υπουργείο επιφορτισμένων να αξιολογήσουν το δημοσιοϋπαλληλικό ποιόν του προσωπικού στην αμερόληπτη βάση υπερκομματικών και αξιοκρατικών κριτηρίων[297]. Ενθαρρυμένοι από την πολιτική επικράτηση των βενιζελικών αλλά και τις διακηρύξεις της Επαναστατικής Επιτροπής περί πάταξης της κάθε είδους ασυδοσίας, διοικητικής αμέλειας, αυθαιρεσίας και αναποτελεσματικότητας στον δημόσιο τομέα, οι σπουδαστές δράττονταν της ευκαιρίας

Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών: Χρονικό 1836-1984, Αθήνα, Άποψη, 1984, σσ. 81-82. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του Α. Πολυκανδριώτη την οποία επκαλείται ο Κάσδαγλης, η αίτηση επιδόθηκε στο Αρχηγείο της Επαναστατικής Επιτροπής και στα χέρια του ίδιου του Πλαστήρα ο οποίος και υποσχέθηκε να την δαβιβάσει στον αρμόδιο υπουργό. Βλ. Ε.Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός ο χαράκτης*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1991, σ. 215.

[296] Νομοθετικό Διάταγμα «*Περί επαναφοράς των δημοσίων υπαλλήλων και διακανονισμού των Δημοσίων Υπηρεσιών*», Ε.τ.Κ., τχ. Α΄, αρ. φ. 222, 5 Νοεμβρίου 1922.

[297] Το σύνθημα των μαζικών εκκαθαρίσεων ήταν η εξυγίανση του κρατικού μηχανισμού σε απολύτως αξιοκρατική βάση: «*Επιβάλλεται ν' ανομολογηθεί, ότι η εκκαθάρισις των δημοσίων υπαλλήλων γίνεται εν απολύτω πνεύματι αποκαταστάσεως των κρατικών υπηρεσίων εις την προσήκουσαν περιωπήν. Ουδείς προσωπικός λόγος λαμβάνεται υπ' όψιν, ουδεμία κομματική σκέψις υπερισχύει. Πρυτανεύει μόνον το συμφέρον της Πολιτείας, ασχέτως φρονημάτων και προλήψεων. Πνέει ισχυρότατος άνεμος εξυγιαντικός, σαρώνων παν ίχνος ανικανότητος και ολιγωρίας. Και την καλλιτέραν απόδειξιν τούτου παρέχει το γεγονός, ότι ανώτατοι υπάλληλοι, γνωστών φελελευθέρων φρονημάτων, έχουν εκκαθαρισθή, διότι δεν ηδύναντο να ανταποκριθούν προς τας απαιτήσεις της ανακαινιστικής κινήσεως. Η Επανάστασις εννοεί να καταστήσή την Ελλάδα Κράτος. Εις το έργον της τούτον δεν την σταματά κανέν εμπόδιον*». Ανμ. , «Η Εκκαθάρισις», *Έθνος*, 7 Δεκεμβρίου 1922.

να καταγγείλουν την ολιγωρία του Ιακωβίδη[298] και την ανεπάρκεια του διδακτικού προσωπικού της Σχολής διεκδικώντας τώρα, όχι την αναδιοργάνωσή της – αναδιοργάνωση την οποία αυτήν την φορά ο Ιακωβίδης φαινόταν διατεθειμένος να προωθήσει έστω και σε λιγότερο φιλόδοξη κατεύθυνση από τον Δημητριάδη– αλλά την αντικατάσταση των προσώπων που την στελεχώνουν από άλλα πιο «υγιή» (βλ. φιλελεύθερα) στοιχεία.

Δύο χρόνια μετά την κινητοποίηση του 1920 οι σπουδαστές έμοιαζε να έχουν παραιτηθεί από την ιδέα ενός ελληνοπρεπούς αναδιοργανωτικού σχεδίου υπό την καθοδήγηση του Δημητριάδη ενώ αντιθέτως επέμεναν σταθερά στο αίτημα της απομάκρυνσης του Ιακωβίδη και συγκεκριμένων καθηγητών. Η πρόταση για ανάληψη της διεύθυνσης από τον Παπαντωνίου αντί του Δημητριάδη εξηγείται εδώ λογικά καθώς ο γλύπτης είχε πια επιστρέψει στο Παρίσι το αργότερο από το καλοκαίρι του 1922[299] και επομένως για αντικειμενικούς και μόνο λόγους οι σπουδαστές δεν θα μπορούσαν να τον είχαν υποδείξει ως αντικαταστάτη του Ιακωβίδη. Δεδομένης της μη διαθεσιμότητας του Δημητριάδη, ο Παπαντωνίου φάνταζε ως η αμέσως επόμενη καλύτερη λύση όχι μόνο λόγω των φιλελεύθερων πολιτικών του φρονημάτων αλλά και λόγω των φιλικών δεσμών του με τον Δημητριάδη[300] με τον οποίο ο Παπαντωνίου συνδιαλεγόταν σε καλλιτεχνικά ζητήματα και μοιραζόταν σε γενικές γραμμές κοινές αισθητικές αντιλήψεις. Από την άλλη, οι αντικειμενικοί περιορισμοί οι οποίοι απέρρεαν από την κατάσταση πολιτικής και οικονομικής διάλυσης που είχε διαμορφωθεί αμέσως μετά την Μικρασιατική καταστροφή και οι οποίοι έφερναν μοιραία οποιονδήποτε μεταρρυθμιστικό προγραμματισμό για τις καλές τέχνες σε δεύτερη μοίρα, εξηγούν ως έναν βαθμό την αναδίπλωση των σπουδαστών σ' ένα

[298] Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι το 1922 οι αιτιάσεις των σπουδαστών εναντίον του Ιακωβίδη είναι ανάλογες μ' εκείνες που είχαν διατυπώσει οι Φρυδάς και Μπονάνος το 1911 και 1914 αντιστοίχως: ιδιοτελή κίνητρα, διοικητική ολιγωρία, κακοδιαχείριση των κληροδοτημάτων του Ιδρύματος. Αυτές οι αναλογίες μεταξύ των πηγών αποκαλύπτουν σε ποιο βαθμό η θεσμική δράση του Ιακωβίδη δεν είχε καθόλου διαφοροποιηθεί μέσα στο χρονικό διάστημα μιας δεκαετίας.

[299] Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis*…, σ. 224.

[300] Η φιλία μεταξύ Δημητριάδη και Ζαχαρία Παπαντωνίου θα πρέπει να αναχθεί το αργότερο στα 1907 οπότε ο τελευταίος καταφθάνει για πρώτη φορά στο Παρίσι ως ανταποκριτής της εφημερίδας *Ταχυδρόμος* μην έχοντας άλλες στενότερες γνωριμίες εκεί πέραν του Δημητριάδη. Με επιστολή του προς τον Δημητριάδη, ο αδελφός του Ζαχαρία Αθανάσιος, ήδη στενός φίλος με τον γλύπτη, παίρνει το θάρρος να του ζητήσει να παραλάβει τον Ζαχαρία από τον σιδηροδρομικό σταθμό αλλά και να τον βοηθήσει με τα πρακτικά ζητήματα της εγκατάστασής του. Την οικειότητα και τους φιλικούς δεσμούς του Δημητριάδη με τους αδελφούς Παπαντωνίου βεβαιώνουν οι χειρόγραφες επιστολές του Αθανάσιου Παπαντωνίου προς τον Δημητριάδη με ημερομηνία 10 Σεπτεμβρίου 1907, 26 Σεπτεμβρίου 1907, 30 Σεπτεμβρίου 1907 και 2 Δεκεμβρίου 1907 οι οποίες περιλαμβάνονται στο προσωπικό αρχείο του γλύπτη που φυλάσσεται στο ΕΛΙΑ.

μάλλον κοντόφθαλμο αίτημα ως προς τις κατακτήσεις της προηγούμενης κινητοποίησής τους.

Ωστόσο, οι λόγοι αυτής της διεκδικητικής αναδίπλωσης στην βάση συρρικνωμένων αιτημάτων περί αντικατάστασης προσώπων νομίζω ότι συνδέονται περισσότερο με την απουσία ενός συγκροτημένου πλαισίου διεκδικήσεων με πλήρως αποσαφηνισμένους τους καλλιτεχνικούς όρους της ρήξης με τον ακαδημαϊσμό του Μονάχου και δευτερευόντως με την κατάσταση πολιτικής ανωμαλίας, η οποία βέβαια ούτως ή άλλως υποδαύλιζε τέτοιες επιθετικές εκδηλώσεις στοχευμένης ενοχοποίησης προσώπων. Όπως ακριβώς στα 1920 οι σπουδαστές δεν πήγαιναν τα αιτήματά τους πιο πέρα από την απομάκρυνση συγκεκριμένων καθηγητών, αδυνατώντας να προτείνουν οι ίδιοι τους όρους ανανέωσης της εκπαίδευσής τους σε μια βάση διεκδίκησης πιο προωθημένη από αυτήν της απλής ανανέωσης των προσώπων και εκχωρώντας ουσιαστικά αυτήν την ευθύνη στον Δημητριάδη, έτσι και τώρα –με τον Δημητριάδη όμως απόντα για να εγγυηθεί μια θετική λύση με συγκεκριμένο καλλιτεχνικό περιεχόμενο– οι σπουδαστές συντάσσονταν με την πολιτική επιλογή των μαζικών εκκαθαρίσεων επενδύοντας τις ελπίδες τους για τον εκσυγχρονισμό της Σχολής στα εξυγιαντικά συνθήματα της Επαναστατικής Επιτροπής και στο «προοδευτικό» προφίλ του Παπαντωνίου.

Στους ανεπιθύμητους διδάσκοντες του 1920 (Γεώργιος Ιακωβίδης, Βικέντιος Μποκατσιάμπης, Παύλος Μαθιόπουλος, Αλέξανδρος Καλλούδης) είχαν τώρα προστεθεί οι Γεώργιος Ροϊλός, Επαμεινώνδας Θωμόπουλος και Δημήτριος Τσιπούρας, καθηγητές της Στοιχειώδους Γραφικής, των Υπαιθρίων σπουδών και της Ρυθμολογίας αντιστοίχως, ενώ από τις απολύσεις είχαν εξαιρεθεί οι Βικέντιος Μποκατσιάμπης, Δημήτριος Γερανιώτης, Σπυρίδων Βικάτος και Θωμάς Θωμόπουλος, καθηγητές της Κοσμηματογραφίας, Αγαλματογραφίας, Σκιαγραφίας και Γλυπτικής. Η εξαίρεση του Βικέντιου Μποκατσιάμπη την οποία εδώ δυσκολεύομαι να εξηγήσω δεδομένου ότι δύο χρόνια πριν συγκαταλεγόταν μεταξύ των ανεπιθύμητων, αλλά και γενικά η αναντιστοιχία ανάμεσα στην λίστα των ανεπιθύμητων του 1920 και σ’ αυτήν του 1922 νομίζω ότι ως ενός σημείου είναι ενδεικτική της απουσίας συνέπειας η οποία αναγκαστικά χαρακτηρίζει αιτήματα προσωποπαγώς διαμορφωμένα.

Μια μαρτυρία του Σπύρου Βασιλείου, ενός εκ των υπογραφόντων το κείμενο προς τον Πλαστήρα, υπαινίσσεται ακριβώς αυτήν την αδυναμία των σπουδαστών να

προσδιορίσουν θετικά το περιεχόμενο των διεκδικήσεών τους υπερβαίνοντας το στενό αίτημα των απολύσεων καθηγητών:

«*Στις σκοτεινόχρωμες αίθουσες της Σχολής πρώτη απογοητευτική γνωριμία με το στείρο δασκαλίκι. Μια μορφή, σπάραγμα από εικονογραφημένη σελίδα του Ντίκενς, ο γέρο-Καλούδης, ιδιόρρυθμος ζωγράφος των κουραμπιέδων και των γλυκών, εξοργίζεται που αδιαφορούμε για τα μυστικά που κρύβει το σφομύλι και το κραγιόνι. Το κάρβουνο και η τεχνική του –το πλάσιμο, όπως το λέγανε τότε– γίνεται αργότερα νέος βραχνάς. Μια ανήσυχη και ζωηρή συντροφιά δυσανασχετεί με τη στεγνή και ανιαρή καθημερινή άσκηση που της επιβάλλουν. Δεν ξέρει τι ζητάει ούτε τη βοηθάει κανείς να το βρη. Ξέρει όμως πολύ καθαρά τι δεν θέλει. Ξεχύνεται με μια κασετίνα παραμάσκαλα και ψάχνει στους ίσκιους του Υμηττού, στα χαμόγελα της Πεντέλης, στα φεστόνια του Σαρωνικού να πιάση ένα νόημα ζωγραφικό*»[301].

Η συντροφιά του Βασιλείου –πιθανότατα η ίδια ομάδα σπουδαστών που υπέγραφε και την αίτηση– δεν ξέρει ακριβώς τι ζητάει, ξέρει όμως με βεβαιότητα ότι το «*στείρο δασκαλίκι*» που αντιπροσώπευε ο γέρο-Καλούδης και οι συνάδελφοί του δεν είναι η απάντηση στις ανησυχίες της.

Ωστόσο, ακόμα και υπό αυτούς τους όρους της αδυναμίας άρθρωσης και υπεράσπισης ενός αυστηρά καλλιτεχνικού προτάγματος ανανέωσης, η επιμονή των σπουδαστών στο ζήτημα της αντικατάστασης του διδακτικού προσωπικού δεν ήταν ούτε παράλογη ούτε απλώς σύμπτωμα ενός κλίματος πολιτικής πόλωσης. Αντιθέτως απέρρεε από την αναγνώριση μιας πραγματικότητας διόλου αμελητέας με την οποία ερχόταν σταθερά αντιμέτωπο κάθε φιλόδοξο πρόγραμμα αναδιοργάνωσης της Σχολής από το 1910 έως το 1930. Από την αναγνώριση δηλαδή της απουσίας οποιασδήποτε προοπτικής ουσιαστικής ανανέωσης όσο ο κρατών φατριασμός εντός του Ιδρύματος αναπαραγόταν κανονικά και στην προκειμένη περίπτωση υπό το ηγεμονικό σκήπτρο του Ιακωβίδη. Με αυτούς τους όρους οποιαδήποτε απόπειρα αναδιοργάνωσης της Σχολής ήταν εκ προοιμίου καταδικασμένη σε αποτυχία εάν δεν συνοδευόταν από την ριζική επαναστελέχωσή της ή τουλάχιστον από την άμεση αντικατάσταση του Ιακωβίδη.

[301] Σπύρος Βασιλείου, *Φώτα και Σκιές*, Αθήνα, 1969, σ. 29.

Παρ' όλη την δυσφορία των σπουδαστών, η επιτροπή εκκαθαρίσεων του υπουργείου Παιδείας φαίνεται ότι επέλεξε να μην πειράξει την σύνθεση του διδακτικού προσωπικού[302] ούτε φυσικά και τον διευθυντή της Σχολής[303] ο οποίος μέσα στο επόμενο έτος θα δρομολογήσει την επεξεργασία ενός νέου οργανισμού επιστρέφοντας στην διάταξη ενός παλαιότερου νόμου που ο ίδιος είχε προωθήσει το 1914 και δια της οποίας παρέπεμπε τότε το ζήτημα της συγκρότησης εργαστηρίων στις καλένδες. Το γεγονός ότι ο Ιακωβίδης και μαζί του οι καθηγητές της Σχολής είχαν καταφέρει στα 1922 να διαφύγουν τον κίνδυνο των εκκαθαρίσεων νομίζω ότι εν μέρει τουλάχιστον οφείλονταν στις μη κομβικές από άποψη κρατικών εξουσιών θέσεις τις οποίες κατείχαν αλλά και στην μεταρρυθμιστική προθυμία που ήταν διατεθειμένοι να επιδείξουν σε σχέση με την Σχολή.

1.12. Η ίδρυση των εργαστηρίων

Η ίδρυση των εργαστηρίων, η οποία όπως είδαμε προβλεπόταν από το άρθρο 11 του νόμου 521/1914, αποτελεί και το τελευταίο στάδιο σε μια διαδικασία θεσμικού μετασχηματισμού η οποία είχε ξεκινήσει από το 1910 και εξελισσόταν με αργούς μάλλον ρυθμούς ενίοτε και μέσα από παλινδρομικές αναδιοργανωτικές επιλογές. Το γεγονός ότι θα χρειαστεί να παρέλθει κάτι περισσότερο από μια δεκαετία από την πρώτη νομική πρόβλεψη των εργαστηρίων έως ότου η Σχολή καταφέρει τελικά να πραγματοποιήσει αυτό το τελευταίο αποφασιστικό βήμα προς την ολοκλήρωση της ακαδημαϊκής της συγκρότησης είναι ενδεικτικό των εμποδίων που αυτή η διαδικασία συναντούσε στην πράξη αλλά και της ατολμίας του ίδιου του Ιακωβίδη να προβεί σε δραστικές τομές που αφορούσαν αυτήν καθ' αυτήν την διδασκαλία της τέχνης.

---

[302] Αν και η κυβέρνηση δεν προέβη στις απολύσεις καθηγητών τις οποίες αιτούνταν οι σπουδαστές, μέσα στους επόμενους μήνες θα περάσει ένα νομοθετικό διάταγμα μέσω του οποίου προσπαθούσε να επιβάλλει τον διορισμό του Παρθένη στην Σχολή. Βλ. Νομοθετικό Διάταγμα «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως διατάξεων τινών του Νόμου 521 "περί οργανώσεως του Σχολείου των Καλών Τεχνώ"ν», Ε.τ.Κ, φ. 245, (τχ. Α΄), 31 Αυγούστου 1923. Για αυτό το ζήτημα βλ. την ενότητα «Μια επιλογή τακτικού συμβιβασμού: Η λύση Λύτρα», σσ. 189-190.

[303] Στις 5 Δεκεμβρίου 1922 δημοσιευόταν στις εφημερίδες το πόρισμα της επιτροπής εκκαθάρισης του υπουργείου Παιδείας στο οποίο μεταξύ άλλων ανακοινωνόταν ότι ο Γεώργιος Δροσίνης ο οποίος είχε αποπεμφθεί το 1920 από την θέση του τμηματάρχη των Καλών Τεχνών αποκαθίστατο στα πρότερα καθήκοντα του ενώ του ανατίθετο επιπλέον η διεύθυνση του Μουσείου Χειροτεχνημάτων. Τα κριτήρια στη βάση των οποίων είχε αξιολογηθεί το προσωπικό του υπουργείου Παιδείας ήταν η δημόσια προϋπηρεσία των ανώτατων στελεχών, η θεωρητική τους κατάρτιση, η γλωσσομάθεια και πρωτίστως η εκτέλεση, πραγματική και όχι εικονική, της στρατιωτικής τους θητείας. Ανμ., «Το έργον της εκκαθαρίσεως του σώματος των δημοσίων υπαλλήλων. Απολύσεις, επαναδιορισμοί και υποβιβασμοί εις το Υπουργείον της Παιδείας. Το υποβληθέν υπόμνημα των εφέδρων επιστημόνων», *Ελεύθερος Τύπος*, 5 Δεκεμβρίου 1922.

Ύστερα από τις επίμονες διαμαρτυρίες των σπουδαστών της Σχολής που αναζωπυρώνονταν με το εύφλεκτο υλικό των βενιζελικών κυβερνήσεων απειλώντας τις θέσεις του διευθυντή και των καθηγητών της Σχολής, στα 1923 πλέον τόσο το Υπουργείο όσο και ο Ιακωβίδης φαίνονταν διατεθειμένοι να ξαναπιάσουν το νήμα της αναδιοργάνωσης, όχι από κει που το είχε αφήσει ο Δημητριάδης τρία χρόνια νωρίτερα, αλλά από το σημείο που το είχε αφήσει ο Ιακωβίδης στα 1914. Πράγματι στις 19 Σεπτεμβρίου 1923 ο Ιακωβίδης έθετε το ζήτημα της ίδρυσης των εργαστηρίων υπόψιν του Συλλόγου ο οποίος και ενέκρινε ομόφωνα την πρόταση[304]. Για τον σκοπό αυτό, φαίνεται πως εκείνην την χρονιά συστάθηκε μία πενταμελής επιτροπή η οποία ανέλαβε το έργο της επεξεργασίας και σύνταξης του νέου οργανισμού της Σχολής στην βάση της εισαγωγής του μοντέλου της εργαστηριακής διδασκαλίας. Στην επιτροπή, εκτός από τον διευθυντή της Σχολής, συμμετείχαν ο τότε πρόεδρος του ΣΕΚ Οδυσσέας Φωκάς, ο γενικός γραμματέας του ΣΕΚ Δημήτριος Δήμας, ο Γεώργιος Ροϊλός[305] και ο νεοδιορισμένος τμηματάρχης Γραμμάτων και Τεχνών του υπουργείου Παιδείας Ιωάννης Γρυπάρης[306]. Η σύνθεση της επιτροπής από τον διευθυντή και έναν ακόμα

---

[304] «*Εν Αθήναις σήμερον την 19ην του μηνός Σεπτεμβρίου του έτους 1923 συνελθών ο Σύλλογος των Καθηγητών κατά πρόσκλησιν του Διευθυντού επί του ζητήματος της δια Βασιλικού Διατάγματος κατά το άρθρο 11 του Νόμου 521 ιδρύσεως τριών εργαστηρίων Γραφικής και ενός Πλαστικής* […] *απεφάνθη* […] *ομοφώνως δεχθείς την πρότασιν*». Συνεδρίαση της 19ης Σεπτεμβρίου 1923, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ. Στις 22 Σεπτεμβρίου 1923 η Σχολή διαβίβαζε έγγραφο προς το υπουργείο παιδείας «*περί ιδρύσεως εργαστηρίων ζωγραφικής και πλαστικής συμφώνως προς το άρθρο 11 του νόμου 512*». Πρωτόκολλο Αλληλογραφίας (Δεκέμβριος 1919-Οκτώβριος 1924), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[305] Όσο για την συμμετοχή του Ροϊλού, αυτή θα πρέπει σε κάποιο βαθμό να σχετίζεται με την προ εικοσαετίας περίπου σχετική εμπειρία του όταν ο ζωγράφος είχε επεξεργαστεί ένα σχέδιο οργανισμού της Σχολής κατά το πρότυπο της Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού.

[306] Στον οργανισμό του 1923 φαίνεται ότι αναφέρεται ο Δ. Δήμας σε συνέντευξη που παραχώρησε στον Φ. Γιοφύλλη τον Δεκέμβριο του 1925: «*Κατόπιν ήλθεν ο λόγος για την σύστασιν μιας Σχολής όπου να διδάσκεται η Εκκλησιαστική Τέχνη, και στην οποία να μορφώνονται οι καλλιτέχναι που θα καταγίνουν εις την δημιουργίαν έργων για τις Εκκλησίες μας. –Επροτείνατε ποτέ να γίνη τέτοια σχολήν; ηρωτήσαμεν τον κ. Δήμαν. –Εις τον οργανισμόν της Σχολής των Καλών Τεχνών, που συνετάξαμεν ο κ. Ιακωβίδης, ο κ. Φωκάς, ο κ. Ροϊλός, ο κ. Γρυπάρης και εγώ, είχομεν το σύστημα της διαιρέσεως κατά Σχολάς, που ομοιάζει με το νέον σύστημα των ατελιέ, αλλά χωρίς κανένα άλλον περιορισμόν. Θα μπορούσαν οι μαθηταί όταν θέλουν να διαγωνίζωνται δια να μπουν εις τα ατελιέ-σχολάς χωρίς καμμίαν υποχρεωτικήν άλλην φοίτησιν. Θα υπήρχε και τριετής προκαταρκτική σχολή, αλλά όχι υποχρεωτική. Εις αυτόν τον οργανισμόν δεν ωρίσαμεν ειδικότητας της ζωγραφικής. Οι καθηγηταί όμως θα ήσαν ελεύθεροι να κανονίσουν τι θα διδάξουν, ή προσωπογραφία, ή ζωογραφία, ή τοπείον, ή ο,τιδήποτε άλλο.* […] *Ο σπουδαστής θα εδικαιούτο, αν ήθελε, ν' αλλάξη ατελιέ, δηλαδή καθηγητήν. Θα ωρίζετο όμως το κατώτατον όριον μαθητών. Αν ένα είχεν ολιγώτερους θα έκλειε. Θα ωρίζετο ομοίως και ανώτατον όριον 15 σπουδαστών, ώστε να μπορή να γίνη ατομική διδασκαλία για καθέναν*». Αν και ο ζωγράφος δεν προσδιορίζει την χρονική στιγμή σύνταξης αυτού του οργανισμού, από την συμμετοχή στην αρμόδια επιτροπή του Ιωάννη Γρυπάρη συνάγεται ότι το πλαίσιο λειτουργίας που ο Δήμας περιγράφει στην συνέντευξή του θα πρέπει να διαμορφώθηκε το 1923. Και αυτό διότι μόνον υπό την ιδιότητά του ως τμηματάρχης Γραμμάτων και Τεχνών ο Γρυπάρης θα μπορούσε να είχε ενεργό ρόλο στην επιτροπή. Ο Γρυπάρης είχε διοριστεί τμηματάρχης Α΄ του τμήματος Γραμμάτων και Τεχνών στις 10 Ιανουαρίου 1923. Τότε θα πρέπει να τοποθετηθεί και το terminus post quem σύστασης της επιτροπής. Βλ. Φ. Γιοφύλλης, «Εις τα ατελιέ των

καθηγητή της Σχολής, δύο ηγετικά στελέχη του ΣΕΚ και τον πολιτικό προϊστάμενο του Υπουργείου υπαινίσσεται μία λογική δημοκρατικής συναίνεσης μεταξύ των βασικών φορέων που δικαιούνταν να έχουν λόγο στο ζήτημα –εκτός βέβαια των σπουδαστών–, δηλαδή μεταξύ της Σχολής, του επίσημου συνδικαλιστικού οργάνου των καλλιτεχνών και της κυβέρνησης. Από την σκοπιά των προηγούμενων αναδιοργανωτικών σχεδίων που είχαν καταρτιστεί μέχρι και το 1920 αλλά και αυτών που θα καταρτιστούν στην συνέχεια και στα οποία κανένας φορέας συλλογικής εκπροσώπησης των καλλιτεχνών δεν φαίνεται να είχε ποτέ επίσημο εισηγητικό ρόλο σε επίπεδο μεικτών αναδιοργανωτικών επιτροπών, τώρα έμοιαζε για πρώτη φορά να έχει συμβεί μια σημαίνουσα, αν και μόνο στιγμιαία, μετατόπιση προς την κατεύθυνση του εκδημοκρατισμού των διαδικασιών της αναδιοργάνωσης. Επιπλέον, η επίσημη συμπερίληψη του ΣΕΚ σε αυτήν την αναδιοργανωτική διαδικασία απηχεί ως έναν βαθμό και την σημασία της εκπαιδευτικής μεταβολής που έφερνε ο νέος οργανισμός.

Με βάση τον οργανισμό του 1923, όπως τον παρουσίαζε σε συνέντευξή του ο Δήμας δύο χρόνια αργότερα, το ισχύον εκπαιδευτικό σύστημα των μαθημάτων γενικής κατεύθυνσης αντικαθίστατο από ένα σύστημα διαίρεσης των σπουδών κατά «σχολές-εργαστήρια». Η τριετής προκαταρκτική φοίτηση καθίστατο προαιρετική ενώ οι σπουδαστές θα εισάγονταν στην «σχολή-εργαστήριο» της επιλογής τους κατόπιν εξετάσεων. Ο οργανισμός κατοχύρωνε το δικαίωμά τους για αλλαγή εργαστηρίου συγχρόνως όμως οριζόταν για κάθε εργαστήριο ανώτατο όριο σπουδαστών έως δεκαπέντε προκειμένου να κατασφαλιστεί κάποια εξατομίκευση της διδασκαλίας, καθώς επίσης και κατώτατο όριο, το οποίο εφόσον δεν συμπληρωνόταν οδηγούσε αυτομάτως στην κατάργηση του εργαστηρίου. Ως προς το περιεχόμενο των σπουδών, αυτό αφηνόταν στην απόλυτα ελεύθερη κρίση του εκάστοτε διδάσκοντος να το προσδιορίσει, επιλέγοντας να εξειδικεύσει την διδασκαλία του σ' ένα συγκεκριμένο είδος θεματογραφίας. Φαίνεται πάντως ότι οι συντάκτες του οργανισμού του 1923 είχαν συλλάβει τα εργαστήρια περισσότερο ως «σχολές» ζωγραφικών ειδών στη λογική μιας εξειδίκευσης με βάση την θεματογραφία (π.χ. τοπίο, αγιογραφία, πορτραίτο, ζωογραφία κλπ.) παρά ως «σχολές» διαφορετικού τεχνοτροπικού ύφους.

Προς το καλοκαίρι του 1924 φαίνεται πως ο νέος οργανισμός ήταν έτοιμος επιφέροντας και κάποιες τροποποιήσεις ως προς την διοίκηση του Ιδρύματος, και ο

καλλιτεχνών μας. Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Τι λέγει ο ζωγράφος Δ. Δήμας», *Η Πρωία*, 20 Δεκεμβρίου 1925.

αρμόδιος υπουργός της κυβέρνησης του Αλέξανδρου Παπαναστασίου, Ιωάννης Λυμπερόπουλος προγραμμάτιζε την ψήφισή του για τον ερχόμενο Οκτώβριο[307]. Όμως οι πολιτικές εξελίξεις θα προλάβουν για άλλη μια φορά τις ευγενείς προθέσεις των κυβερνόντων και η πολύπαθη υπόθεση της ίδρυσης των εργαστηρίων θα ανασταλεί και πάλι μετά την διάλυση της κυβέρνησης Παπαναστασίου τον Ιούλιο του 1924[308].

Έναν χρόνο αργότερα, στις 19 Ιουνίου 1925, ο Σύλλογος θα επανέλθει στο ζήτημα αποφασίζοντας να συγκροτήσει νέα επιτροπή αποτελούμενη αυτήν την φορά αποκλειστικά από καθηγητές της Σχολής, προκειμένου να επεξεργαστεί ένα νέο σχέδιο οργανισμού, κατά πάσα πιθανότητα στην βάση εκείνου που είχε εκπονηθεί το 1923. Στα Πρακτικά η απόφαση του Συλλόγου καταγράφεται πολύ συνοπτικά ως εξής:

«[…] *Είτα γίνεται συζήτησις επί της λειτουργίας των εργαστηρίων. Μετά διαλογικήν συζήτησιν μεταξύ των κ. καθηγητών λαμβάνεται απόφασις ίνα καταρτισθή επιτροπή ήτις να εκπονήση το σχέδιον του οργανισμού των εργαστηρίων. Εκλέγεται τοιαύτη εκ των κ.κ. διευθυντού, Π. Μαθιόπουλου και Θ. Θωμόπουλου*»[309].

Πράγματι, μόλις δέκα μέρες αργότερα η επιτροπή υπέβαλλε τον νέο οργανισμό στον Σύλλογο και εκείνος τον ενέκρινε εξουσιοδοτώντας τον Ιακωβίδη να τον καταθέσει με την σειρά του στο Υπουργείο. Συγχρόνως αποφασιζόταν η εκλογή των καθηγητών των εργαστηρίων να προγραμματιστεί για τα τέλη του ερχόμενου Σεπτεμβρίου:

---

[307] «*Εξόν από την αληθινή εκπαιδευτική αναγέννηση που αγωνίζεται να φέρει με τα εκπαιδευτικά του νομοσχέδια ο κ. Υπουργός της Παιδείας, ονειροπολεί να φέρει αληθινή αναγέννηση και στις καλλιτεχνικές σπουδές. Αν δεν προφτάσει σε τούτη τη Σύνοδο, στην ερχόμενη όμως Σύνοδο, τον Οχτώβρη δηλ., ο κ. Λυμπερόπουλος θα υποβάλει στην Εθνοσυνέλεψη μια σειρά νομοσχέδια που θαναδιοργανώνουν από τα θεμέλια το Σχολείο των Καλών Τεχνών. Με τα νομοσχέδια αυτά, εξόν από τάλλα που θαφορούν τη διοίκηση και την αναδιοργάνωση του Σχολείου, θα καταργηθεί και το σημερινό σχολαστικό σύστημα των σπουδών και θαντικατασταθεί με καλλιτεχνικά εργαστήρια, ατελιέ, που θα μπορεί ο κάθε μαθητής της ζωγραφικής ή της Γλυπτικής, νακολουθεί έναν καθηγητή μονάχα σ' όλες τις σπουδές του, που θα μπορεί έτσι ναν τις λιγοστεύει, ή ναν τις μακραίνει, ανάλογα με την ιδιοφυΐα του και την επιμέλειά του. Ο κ. Λυμπερόπουλος έχει την ευγενικιά φιλοδοξία να χρησιμέψει για σταθμός προόδου η υπουργία του*». Ανμ., «Φιλολογική και Καλλιτεχνική ζωή. Φαινόμενα και Πράγματα», *Ο Νουμάς*, τχ. 782, Μάης-Ιούνιος 1924, σ. 211.

[308] Ο Ματθιόπουλος υποστηρίζει ότι το σύστημα των εργαστηρίων νομοθετήθηκε για πρώτη φορά το 1923 από την κυβέρνηση Γονατά με το Νομοθετικό Διάταγμα «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως διατάξεων τινών του Νόμου 521 "Περί οργανώσεως του Σχολείου των Καλών Τεχνών"». Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 108, υποσημείωση 86 και Ε.τ.Κ., φ. 245, (τχ. Α΄), 31 Αυγούστου 1923. Ωστόσο το συγκεκριμένο διάταγμα τροποποιούσε απλώς το άρθρο 7 του Νόμου 521 που αφορά τα προσόντα των υποψήφιων καθηγητών της Σχολής χωρίς να κάνει πουθενά λόγο για εργαστήρια. Με βάση και όσα εκθέσαμε παραπάνω είναι βέβαιο ότι καμία μεταρρύθμιση που να αφορά την ίδρυση και λειτουργία των εργαστηρίων δεν νομοθετήθηκε νωρίτερα από το 1925.

[309] Συνεδρίαση της 19ης Ιουνίου 1925, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

«*Σήμερον την 29ην Ιουνίου 1925 κατόπιν προσκλήσεως του κ. διευθυντού του Σχολείου των Καλών Τεχνών προσήλθον εις τακτικήν συνεδρίασιν οι καθηγηταί ίνα αποφανθούν επί του καταρτισθέντος οργανισμού των εργαστηρίων υπό της εκλεγήσης επιτροπής. Γενομένης διαλογικής συζητήσεως εγκρίνεται κατ' αρχήν το σχέδιον και εξουσιοδοτείται ο κ. διευθυντής να το υποβάλλη εν καιρώ εις το Υπουργείον προς έκδοσιν του σχετικού διατάγματος. Συνάμα να εκφρασθή ευχή εις το Υπουργείον όπως η εκλογή των καθηγητών δια τα εργαστήρια αναβληθή περί τα τέλη Σεπτεμβρίου ίνα είναι παρόντες άπαντες οι καθηγηταί*»[310].

Μια δεκαετία μετά την πρώτη πρόβλεψή της από τον Ιακωβίδη δια του νόμου 521/1914, η ίδρυση των εργαστηρίων θα νομοθετηθεί τελικά με το διάταγμα «*Περί λειτουργίας των εργαστηρίων του Σχολείου των Καλών Τεχνών*» της 6ης Σεπτεμβρίου 1925[311] επί δικτατορικής κυβερνήσεως Θεόδωρου Πάγκαλου και από τον ίδιο υπουργό που το 1914 είχε εισηγηθεί το νόμο 521 μαζί με μια σειρά άλλων ευεργετικών για τις καλές τέχνες νομοσχεδίων, ως υπουργός Παιδείας τότε της κυβέρνησης Βενιζέλου[312]. Το διάταγμα καταργούσε την υφιστάμενη οργάνωση της Σχολής σε τρία τμήματα Προπαιδευτικό (Ιχνογραφίας και Κοσμηματογραφίας), Γραφικής και Πλαστικής, διατηρούσε τον κύκλο των προκαταρκτικών σπουδών στην θέση όμως των τμημάτων Γραφικής και Πλαστικής συγκροτούσε τώρα τέσσερα εργαστήρια (τρία ζωγραφικής και ένα γλυπτικής) η διεύθυνση των οποίων θα ανατίθετο σε τέσσερις καθηγητές της Σχολής ή εναλλακτικά σε τρεις καθηγητές και στον διευθυντή της[313]. Εκεί που ο παλιός οργανισμός επιμέριζε τις σπουδές σε ειδικά διδακτικά αντικείμενα τα οποία κατανέμονταν ανά έτος μεταξύ διαφορετικών διδασκόντων συνθέτοντας ένα πρόγραμμα σπουδών στην εκπαιδευτική λογική των πανεπιστημιακών ιδρυμάτων, ο νέος οργανισμός ερχόταν να συγκεντρώσει συνολικά τις ανώτερες καλλιτεχνικές

[310] Συνεδρίαση της 29ης Ιουνίου 1925, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.
[311] Διάταγμα «Περί λειτουργίας των εργαστηρίων του Σχολείου των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 256, (τχ. Α΄), 18 Σεπτεμβρίου 1925.
[312] Η νομοθέτηση των εργαστηρίων βρισκόταν σε συνέπεια με τις προθέσεις του ίδιου του Ιωάννη Τσιριμώκου αλλά και της κυβέρνησης στην οποία τώρα μετείχε, να κινηθεί στον μεταρρυθμιστικό δρόμο που είχε χαράξει κατά το παρελθόν η κυβέρνηση των Φιλελευθέρων. Πρόθεση που άλλωστε θα εκφραστεί ρητά από τον ίδιο τον Τσιριμώκο με την ανάληψη των υπουργικών του καθηκόντων: «*Η εργασία μου θα συνεχισθή από του σημείου εις το οποίον εγκαταλήφθη*». Ανμ., «Το πρόγραμμα του νέου υπουργού της Παιδείας», *Δημοκρατία*, 11 Ιουλίου 1925.
[313] Σε περίπτωση αποχώρησης ενός καθηγητή εργαστηρίου και αμέσως μετά τον διορισμό του αντικαταστάτη του, ο νόμος προέβλεπε νέα ανακατανομή των εργαστηρίων μεταξύ των τεχνικών καθηγητών του προσωπικού. Βλ. Άρθρο 2, Διάταγμα «Περί λειτουργίας των εργαστηρίων του Σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π.

σπουδές στην εκπαιδευτική μονάδα ενός εργαστηρίου και στην διευρυμένη εκπαιδευτική ευθύνη ενός και μόνο διδάσκοντα της επιλογής του σπουδαστή από το πρώτο έως το τελευταίο έτος της φοίτησής του στο εργαστήριο[314].

Το προηγούμενο σύστημα διαίρεσης των σπουδών σε ειδικές διδακτικές ενότητες-μαθήματα εξακολουθούσε να ισχύει μόνο για το Προκαταρκτικό τμήμα. Έτσι το διάταγμα όριζε ότι σε κάθε εργαστήριο ζωγραφικής διδάσκονταν από τον ίδιο καθηγητή στην διάρκεια τεσσάρων ετών η Σκιαγραφία, η Ελαιογραφία και η Σύνθεση, ενώ αντίστοιχα στο εργαστήριο της γλυπτικής Κεφαλή εκ του φυσικού ολόγλυφος και ανάγλυφος, Γυμνό εκ του φυσικού ολόγλυφο και ανάγλυφο και Σύνθεση. Πέραν αυτού του γενικού διδακτικού πλαισίου, «*τα του τρόπου της διδασκαλίας, της εσωτερικής διαρρυθμίσεως και της τάξεως εν τοις εργαστηρίοις*» αφήνονταν να διευθετηθούν από τον εκάστοτε διδάσκοντα[315]. Η διάρκεια της φοίτησης στα εργαστήρια οριζόταν τετραετής με την δυνατότητα να παραταθεί υπό προϋποθέσεις κατά ένα έτος ή ακόμα να συμπτυχθεί κατά ένα έτος σε περίπτωση εξαιρετικής επίδοσης του σπουδαστή[316]. Το διάταγμα επέτρεπε στους σπουδαστές της ζωγραφικής να επιλέξουν ελεύθερα το εργαστήριο στο οποίο επιθυμούν να εγγραφούν, ωστόσο υποχρέωνε τον καθηγητή του κάθε εργαστηρίου να μην αποδεχτεί σπουδαστές περισσότερους του ενός τρίτου των συνολικά εγγεγραμμένων σπουδαστών ζωγραφικής, επιβάλλοντας πρακτικά την σχετική ισοκατανομή των σπουδαστών μεταξύ των τριών εργαστηρίων ζωγραφικής. Σε περίπτωση υπεράριθμων αιτήσεων για ένα εργαστήριο η αποδοχή των επιπλέον σπουδαστών από τον καθηγητή του εργαστηρίου έπρεπε προηγουμένως να εγκριθεί από τον Σύλλογο. Συγχρόνως, εκχωρούνταν στους σπουδαστές –πάντα υπό προϋποθέσεις– το δικαίωμα αλλαγής εργαστηρίου[317]. Τέλος, πέραν των ετήσιων

[314] Από αυτήν την ρύθμιση εξαιρούνταν ρητά τα θεωρητικά μαθήματα της Ρυθμολογίας και της Ιστορίας της Τέχνης και Αισθητικής τα οποία παρέμεναν στην αρμοδιότητα των οικείων καθηγητών. Επίσης, στην πράξη φαίνεται ότι εξαιρέθηκαν και τα μαθήματα του Γυμνού νυκτός και των Υπαιθρίων σπουδών τα οποία εξακολούθησαν να τα διδάσκουν οι Παύλος Μαθιόπουλος και Επαμεινώνδας Θωμόπουλος αντίστοιχα, καθώς το διάταγμα δεν καταργούσε τις αντίστοιχες έδρες. Από τα τέσσερα παραπάνω μαθήματα, τα θεωρητικά και το μάθημα του γυμνού νυκτός ήταν υποχρεωτικά για όλους τους σπουδαστές και για τα τέσσερα έτη της φοίτησής τους στα εργαστήρια. Το μάθημα των υπαιθρίων σπουδών ήταν υποχρεωτικό μόνο για τους σπουδαστές της ζωγραφικής και μόνο για τα δύο πρώτα έτη της φοίτησης, προαιρετικό δε για τα επόμενα δύο. Τέλος στην παράγραφο β΄ του άρθρου 1 που αφορά τα θεωρητικά μαθήματα θα πρέπει να προστεθεί και η Ανατομία η οποία όπως πληροφορούμαστε από τον Ροϊλό «*εκ παραδρομής δεν ανεγράφη*» στο διάταγμα. Βλ. Συνεδρίαση της 29ης Σεπτεμβρίου 1925, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[315] Βλ. αναλυτικά το άρθρο 1, Διάταγμα «Περί λειτουργίας των εργαστηρίων του Σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π.

[316] Άρθρο 3, όπ.π.

[317] Άρθρο 4, όπ.π.

γενικών διαγωνισμών, το διάταγμα προέβλεπε επίσης την διενέργεια στην διάρκεια του ακαδημαϊκού έτους δύο τουλάχιστον τακτικών διαγωνισμών μεταξύ των σπουδαστών κάθε εργαστηρίου (τουλάχιστον ένας ανά εξάμηνο). Οι διαγωνισμοί αυτοί ήταν εσωτερικοί των εργαστηρίων, πραγματοποιούνταν υπό την αποκλειστική ευθύνη και κρίση του οικείου καθηγητή, δεν συνδέονταν με χρηματικά έπαθλα και είχαν χαρακτήρα άτυπης προόδου[318].

Αυτό το πλαίσιο λειτουργίας θα πρέπει να υποθέσουμε ότι διαφοροποιούνταν ως προς τρία τουλάχιστον σημεία σε σχέση με τον οργανισμό του 1923 όπως στις γενικές του γραμμές τον είχε παρουσιάσει ο Δήμας στον Φώτο Γιοφύλλη[319]. Το πρώτο σημείο αφορούσε την ίδια την αντίληψη περί εργαστηρίου. Έτσι ενώ η συντακτική επιτροπή του 1923 φαίνεται ότι εννοούσε τα εργαστήρια μάλλον ως σχολές καλλιέργειας διαφορετικών ζωγραφικών ειδών όπως η τοπιογραφία, η προσωπογραφία ή ακόμα και η αγιογραφία ανάλογα με το πεδίο εξειδίκευσης του διδάσκοντος, ο νέος οργανισμός χαράσσοντας ένα κοινό γενικό πλαίσιο ως προς το περιεχόμενο της διδασκαλίας για όλα ανεξαιρέτως τα εργαστήρια (Σκιαγραφία, Ελαιογραφία, Σύνθεση, Γυμνό νυκτός, Υπαίθριες σπουδές) και θεμελιώνοντας την διαφοροποίησή τους ως προς «*τα του τρόπου της διδασκαλίας*», έμοιαζε να αντιλαμβάνεται τα εργαστήρια περισσότερο ως «σχολές» συνολικά διαφοροποιημένων διδακτικών προσεγγίσεων των βασικών στοιχείων της ζωγραφικής ανεξάρτητα από κλειστές κατηγοριοποιήσεις ζωγραφικού είδους. Ως προς αυτό ειδικά το σημείο το διάταγμα του 1925 εμφανιζόταν περισσότερο προοδευτικό απ' ό,τι ο οργανισμός του 1923. Επιπλέον, ενώ ο οργανισμός του 1923 καθιστούσε την προπαρασκευαστική φοίτηση προαιρετική συμπτύσσοντας την διάρκεια των υποχρεωτικών σπουδών σε τέσσερα εργαστηριακά έτη, το διάταγμα του 1925 επέτρεπε την εισαγωγή στα εργαστήρια μόνο εφόσον ο σπουδαστής είχε επιτυχώς ολοκληρώσει τον τριετή κύκλο των προκαταρκτικών σπουδών διατηρώντας έτσι την συνολική διάρκεια φοίτησης των επτά ετών αμετάβλητη. Τέλος, ενώ ο οργανισμός του 1923 εισήγαγε με απόλυτους αριθμούς ένα ανώτατο αλλά και ένα κατώτατο όριο σπουδαστών ανά εργαστήριο το οποίο εφόσον δεν συμπληρωνόταν προκαλούσε την κατάργηση του εργαστηρίου, το διάταγμα του 1925 χωρίς να κάνει λόγο για κατώτατο όριο εισήγαγε ως ανώτατο όριο την ποσόστωση του 1/3 των συνολικά εγγεγραμμένων σπουδαστών ζωγραφικής. Με αυτόν τον τρόπο προσπαθούσε ουσιαστικά να

[318] Άρθρο 5, όπ.π.
[319] Φ. Γιοφύλλης, «Εις τα ατελιέ των καλλιτεχνών μας. Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Τι λέγει ο ζωγράφος Δ. Δήμας», όπ.π.

εξισορροπήσει τον αριθμό των σπουδαστών μεταξύ των τριών εργαστηρίων ζωγραφικής και συγχρόνως διέσωζε τα εργαστήρια από πιθανή κατάργηση λόγω της περιορισμένης ζήτησης. Από τη στιγμή που η συγκέντρωση σπουδαστών κάτω του 1/3 έστω και σε ένα από αυτά συνεπαγόταν αναγκαστικά υπεράριθμους σπουδαστές για τα υπόλοιπα εργαστήρια, αυτοί τελικά θα διοχετεύονταν, σε περίπτωση που ο Σύλλογος δεν ενέκρινε την αρχική επιλογή τους, όπου υπήρχαν ανοιχτές θέσεις, προς το εργαστήριο δηλαδή δεύτερης ή ακόμα και τρίτης προτίμησης.

Σύμφωνα με το διάταγμα τα εργαστήρια θα τίθεντο σε λειτουργία με την έναρξη του ακαδημαϊκού έτους 1925-1926. Έτσι στις 29 Σεπτεμβρίου 1925 ο Σύλλογος συνεδρίαζε προκειμένου να εκλέξει από τους κόλπους του τους καθηγητές τους. Στην ψηφοφορία έλαβαν μέρος και οι καθηγητές των θεωρητικών μαθημάτων Ζαχαρίας Παπαντωνίου, Δημήτριος Τσιπούρας και Κωνσταντίνος Πιπερίδης (καθηγητές της Ιστορίας της Τέχνης, της Ρυθμολογίας και της Ανατομίας αντίστοιχα). Το εργαστήριο της γλυπτικής ανατέθηκε αυτομάτως στον Θωμά Θωμόπουλο, μοναδικό καθηγητή γλυπτικής της Σχολής. Τα εργαστήρια ζωγραφικής ανατέθηκαν στον προσφάτως διορισμένο τον Οκτώβριο του 1923 Νικόλαο Λύτρα, στον Ροϊλό και Ιακωβίδη οι οποίοι επικράτησαν των Γερανιώτη και Βικάτου με 7, 8 και 6 ψήφους αντίστοιχα. Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι ο Ιακωβίδης θα εκλεγεί από τους συναδέλφους του παρά τις ενστάσεις του Γερανιώτη στην υποψηφιότητά του, ο οποίος υποστήριξε ότι ο διευθυντής της Σχολής δεν μπορεί να ασκεί συγχρόνως και διευθυντικά και διδακτικά καθήκοντα. Στην ίδια συνεδρίαση ορίστηκαν ως καθηγητές του προκαταρκτικού τμήματος για την Α΄ τάξη-έτος οι Ροϊλός και Λύτρας, για την Β΄ ο Βικάτος και για την Γ΄ ο Γερανιώτης[320].

[320] «*Εν Αθήναις σήμερον την 29ην Σεπτεμβρίου 1925 συνελθών ο Σύλλογος των Καθηγητών κατά πρόσκλησιν του Διευθυντού παρέστησαν οι κ.κ. καθηγηταί Γερανιώτης, Ροϊλός, Μποκατσιάμπης, Ε. Θωμόπουλος, Θ. Θωμόπουλος, Βικάτος, Λύτρα, Μαθιόπουλος, Παπαντωνίου, Πιπερίδης, Τσιπούρας, ο κ. Διευθυντής λαβών τον λόγον είπεν: «Κύριοι σας εκάλεσα ίνα συμφώνως με το Διάταγμα της οργανώσεως των εργαστηρίων προβήτε εις την εκλογήν των καθηγητών των εργαστηρίων». Ο κ. Γερανιώτης λέγει δια το ζήτημα ότι ο κ. Διευθυντής δεν πρέπει να αναλάβη εργαστήριον, τον αντικρούουν οι κ.κ. Πιπερίδης και Παπαντωνίου. Ο κ. Γερανιώτης λέγει ότι δεν είναι δυνατόν να εργάζεται και ως διευθυντής και ως καθηγητής. Ο κ. Θ. Θωμόπουλος προβαίνει εις την ανάγνωσιν του διατάγματος περί εργαστηρίων. Ο κ. Ροϊλός λέγει ότι δέον να προστεθή και η Ανατομία ήτις εκ παραδρομής δεν ανεγράφη, διότι η Ανατομία είναι σπουδαιότερον των μαθημάτων από τεχνικής απόψεως. Γενομένης ψηφοφορίας εξελέγησαν οι κάτωθι: Γ. Ροϊλός δια 8, Ιακωβίδης δια 6, Ν. Λύτρας δια 7, μειοψήφισαν οι κ.κ. Γερανιώτης δια 4 και Βικάτος δια 3. Συνεπώς ωρίσθησαν δια τα εργαστήρια οι κ.κ. Ιακωβίδης, Ροϊλός και Λύτρας. Μετά έρχεται η συζήτησις δια την κατανομήν των μαθημάτων εις το Προκαταρκτικόν Τμήμα, κανονίζεται όπως εις την Α' Τάξιν διδάξουν εναλλάξ οι κ.κ. Ροϊλός και Λύτρας, εις την Β' Τάξιν ο κ. Βικάτος και εις την Γ' Τάξιν ο κ. Γερανιώτης. Το εργαστήριον της Πλαστικής ανατίθεται εις τον καθηγητήν της Πλαστικής κ. Θ.*

Δύο μήνες αργότερα ο Νικόλαος Λύτρας παρουσίαζε σε συνέντευξή του στον Φώτο Γιοφύλλη την εισαγωγή του συστήματος των εργαστηρίων ως αποφασιστικό βήμα προόδου της Σχολής, διαβλέποντας την δυνατότητα να καλλιεργηθεί σταδιακά ένα κλίμα ευγενούς και παραγωγικής άμιλλας τόσο μεταξύ των σπουδαστών όσο και μεταξύ των διδασκόντων:

«*Η σύστασις στη Σχολή Καλών Τεχνών των ατελιέ είναι μεγάλη πρόοδος για την ζωγραφική μας. Με το νέο αυτό σύστημα, που ήρχισεν από εφέτος να εφαρμόζεται, θα έχουμε πολύ καλά αποτελέσματα. Με αυτόν τον τρόπον ο σπουδαστής δεν θ' αλλάζη καθηγητάς και γνώμας. Θα διδάσκεται από έναν καθηγητή έως να τελειώση. Έχουν συσταθή εφέτος τρία* [ενν. εργαστήρια] *της ζωγραφικής και ένα της γλυπτικής. Δηλαδή του κ. Ιακωβίδου, του κ. Ροϊλού και το ιδικόν μου της ζωγραφικής και του κ. Θ. Θωμόπουλου της πλαστικής. Υπάρχουν τρεις τάξεις προκαταρκτικαί και κατόπιν οι σπουδασταί εισέρχονται εις τα ατελιέ, όπου θα φοιτήσουν 4 ή 5 χρόνια, αναλόγως της κλίσεως των.* [ενν. Οι σπουδασταί] *εκλέγουν μόνοι τους όποιον καθηγητήν θέλουν, αλλά και οι καθηγηταί έχουν γνώμην. Έτσι οι μαθηταί και εις τα τρία εργαστήρια είναι ισάριθμοι. Και ελπίζωμεν ότι θα δημιουργηθή μεταξύ των άμιλλα, αλλά και άμιλλα των καθηγητών για να βγάλουν καλούς μαθητάς. Γι' αυτό το νέο σύστημα θα φέρη καλλιτέρους καρπούς από το παλαιό*»[321].

Σε γενικές γραμμές ο καλλιτεχνικός κόσμος είδε θετικά τη νέα μεταβολή στο εκπαιδευτικό σύστημα της Σχολής. Ο Φωκάς ο οποίος είχε συμβάλει στην σύνταξη του οργανισμού του 1923 θεωρούσε την ανά έτος εναλλαγή διδασκόντων ως βασική αιτία της εκπαιδευτικής αναποτελεσματικότητας της Σχολής και το σύστημα των

Θωμόπουλο». Συνεδρίαση της 29ης Σεπτεμβρίου 1925, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[321] Φ. Γιοφύλλης, «Εις τα ατελιέ των καλλιτεχνών μας. Το Κράτος και η Τέχνη μας. Τι λέγει ο ζωγράφος κ. Ν. Λύτρας», *Πρωία*, 10 Δεκεμβρίου 1925. Η συνέντευξη αυτή παραχωρήθηκε στον Γιοφύλλη στο πλαίσιο μιας δημοσιογραφικής έρευνας που πραγματοποίησε ο τελευταίος για λογαριασμό της εφημερίδας *Πρωία* με αντικείμενο τα κεντρικά ζητήματα που απασχολούσαν τον κλάδο των καλλιτεχνών. Στις συνεντεύξεις που δημοσιεύτηκαν μεταξύ 27ης Νοεμβρίου 1925 και 7ης Ιανουαρίου 1926 δώδεκα καλλιτέχνες μεταξύ των οποίων καθηγητές της Σχολής, όργανα του Σ.Ε.Κ., καταξιωμένοι και νεώτεροι ζωγράφοι θα τοποθετηθούν επί μιας σειράς ζητημάτων όπως η ελληνική συμμετοχή στην Μπιεννάλε της Βενετίας και σε ανάλογες διεθνείς διοργανώσεις, η διαρκής καλλιτεχνική έκθεση, ο ρόλος του Σ.Ε.Κ., η κρατική πρωτοβουλία σε σχέση με τις καλές τέχνες και τέλος η ίδρυση των εργαστηρίων στην ΑΣΚΤ στην οποία θα αναφερθούν στις συνεντεύξεις τους οι Ν. Λύτρας, Ο. Φωκάς, Γ. Ζεγώλης, Δ. Δήμας και Χ. Ροΐμπης. Ο Γιοφύλλης ζητούσε από τους συνομιλητές του να σχολιάσουν την πρόσφατη μεταβολή στο σύστημα διδασκαλίας της Σχολής θεωρώντας την προφανώς κομβική για την εξέλιξη της νεοελληνικής τέχνης. Αναγνωρίζοντας την σημασία της θα την συμπεριλάβει και στον ετήσιο απολογισμό των καλλιτεχνικών πεπραγμένων του 1925. Βλ. Φ. Γιοφύλλης, «Ετήσιοι απολογισμοί. Η ζωγραφική κατά το 1925», *Πρωία*, 3 Ιανουαρίου 1926.

εργαστηρίων ως το πλέον ενδεδειγμένο για την διδασκαλία της τέχνης[322]. Αλλά και νέοι ζωγράφοι που είχαν σπουδάσει στο εξωτερικό όπως ο Χριστόδουλος Ροΐμπης συνέδεαν το σύστημα των εργαστηρίων με την δυνατότητα ανάπτυξης της καλλιτεχνικής ατομικότητας[323]. Ο Γρηγόρης Ζευγώλης από την πλευρά του, αν και αναγνώριζε την εγκαθίδρυση του νέου συστήματος ως θετική γενικά εξέλιξη παρατηρούσε, όχι άδικα, ότι η επιβολή ορίων στον αριθμό των σπουδαστών κάθε εργαστηρίου περιόριζε δραματικά την ελευθερία επιλογής των σπουδαστών και επί της ουσίας προστάτευε τους καθηγητές της Σχολής συγκαλύπτοντας την διδακτική ανεπάρκεια ορισμένων εξ αυτών. Ο Ζευγώλης θεωρούσε ότι αντί των τριών εργαστηρίων με ισάριθμους σπουδαστές θα έπρεπε να συγκροτηθούν τόσα εργαστήρια όσα και οι καθηγητές ζωγραφικής της Σχολής και να παραχωρηθεί στους σπουδαστές άνευ όρων ελευθερία επιλογής καθηγητή. Με βάση το σκεπτικό του Ζευγώλη, μια τέτοια ρύθμιση θα επέτρεπε την άμεση εκκαθάριση του διδακτικού προσωπικού μέσω της απευθείας αξιολόγησής του από τους ίδιους τους σπουδαστές, καθώς όσοι αποτύγχαναν να συγκεντρώσουν μαθητές θα εξωθούνταν μοιραία σε παραίτηση παραχωρώντας την θέση τους σε άλλους καταλληλότερους[324].

Ανεξάρτητα από τις δικαιολογημένες επιφυλάξεις του Ζευγώλη, η υιοθέτηση του μοντέλου της εργαστηριακής διδασκαλίας όριζε αναμφισβήτητα μια σημαντική μεταβολή στην εκπαιδευτική αντίληψη της Σχολής η οποία εκκινούσε από μια βασική,

---

[322] Ο Φωκάς δήλωνε σε συνέντευξή του στον Γιοφύλλη σχετικά με τα εργαστήρια: «*Αναντιρρήτως, το νέον τούτο σύστημα είνε πολύ καλύτερον από το μέχρι σήμερον υπάρξαν. Τώρα με τα ατελιέ οι μαθηταί θα καταρτίζωνται καλύτερα. Μάλιστα ένας λόγος, δια τον οποίον τα αποτελέσματα της Σχολής Καλών Τεχνών δεν ήσαν ικανοποιητικά, ήτο η κατ' έτος αλλαγή καθηγητών. Ο σπουδαστής κατ' έτος ευρίσκετο ηναγκασμένος ν' αλλάξη σύστημα, ν' αρχίση εξ' αρχής! Το νέον σύστημα είνε το λογικώτερον από τα υπάρχοντα, το μόνον καλόν σύστημα διδασκαλίας*». Φ. Γιοφύλλης, «Εις τα ατελιέ των καλλιτεχνών μας. Το Κράτος και αι εκθέσεις. Τι λέγει ο Πρόεδρος των καλλιτεχνών», *Πρωία*, 14 Δεκεμβρίου 1925.

[323] «*Το σύστημα που ετέθη τώρα εις εφαρμογήν είναι πολύ καλό. Το σύστημα των ατελιέ είναι το καλύτερον που υπάρχει για τη διδασκαλία της ζωγραφικής. Έτσι είναι και στη Σχολή του Μονάχου. Στα ατελιέ αυτά ο σπουδαστής της ζωγραφικής κάνει τις ακαδημαϊκές του σπουδές και κατόπιν μόνος του δημιουργεί την δική του κατεύθυνση, την ατομικήν του Τέχνη*». Φ. Γιοφύλλης, «Εις τα ατελιέ των καλλιτεχνών μας. Τα ζητήματα της ζωγραφικής. Τι λέγει ο ζωγράφος κ. Ροΐμπης», *Πρωία*, 7 Ιανουαρίου 1926.

[324] «*Καλόν είνε. Είνε το καλύτερον από τα υπάρχοντα συστήματα. Δεν πρέπει όμως ο αριθμός των μαθητών να είνε ωρισμένος, όπως είνε τώρα. Γιατί, όπως είνε "άλλαξεν ο Μανωλιός κ' έβαλε τα ρούχα αλλοιώς". Τώρα ορίζεται ότι πρέπει σε κάθε ατελιέ να είνε είκοσι μαθηταί. Δηλαδή εξήκοντα το όλον. Εγώ διαφωνώ σ' αυτό κατ' αρχήν. Οι μαθηταί πρέπει ν' αφεθούν εντελώς ελεύθεροι να διαλέγουν τον καθηγητήν τους. Ας γίνουν έστω και 10 ατελιέ, δηλαδή όλοι οι ζωγράφοι καθηγηταί να έχουν το ατελιέ τους και τότε ν' αφεθούν οι μαθηταί ελεύθεροι να εκλέξουν τον καθηγητήν τους. Τι θα συμβή τότε; Φυσικά οι μαθηταί θα πάνε στους καλύτερους καθηγητάς. Έτσι θα γίνη αυτομάτως η εκκαθάρισις της Σχολής Καλών Τεχνών. Θα μείνουν οι καλύτεροι οι καθηγηταί. Οι άλλοι, αφού θα μείνουν χωρίς μαθητάς, θ' αναγκασθούν να παραιτηθούν. Με αυτόν τον τρόπον θα φύγουν όσοι πια δεν μπορούν να διδάξουν και θα μπουν στις θέσεις των νέοι καλλιτέχναι καταλληλότεροι για να βγάλουν καλούς μαθητάς. Έτσι πιστεύω πως η Σχολή Καλών Τεχνών θα εκτελή τέλεια τον προορισμόν της*». Φ. Γιοφύλλης, «Εις τα ατελιέ των καλλιτεχνών μας. Ζητούμεν ηθικήν ενίσχυσιν. Συνέντευξις με τον γλύπτην κ. Ζευγώλην», *Πρωία*, 18 Δεκεμβρίου 1925.

αν και όχι ακόμα εντελώς εμπεδωμένη, παραδοχή: Η τέχνη ως γνωστικό αντικείμενο δεν αποτελεί ένα καθολικό και αυστηρά διαρθρωμένο σύστημα αντικειμενικών γνώσεων. Επομένως η εκμάθησή της δεν μπορεί να συστηματοποιηθεί κανονιστικά μέσα από έναν επιμερισμό της τέχνης σε κλειστές λογικές κατηγορίες (σχέδιο, χρώμα, σύνθεση) που διδάσκονται προοδευτικά σε αυστηρά ιεραρχημένα στάδια ως διακριτές και μη αλληλοσυσχετιζόμενες εκπαιδευτικές ενότητες-μαθήματα στα πρότυπα μιας συμβατικής διδακτικής πρακτικής. Αντίθετα η τέχνη είναι κάθε φορά το προϊόν μιας ενιαίας και προσωπικής αισθητικής θεώρησης και συνεπώς η διδασκαλία της δεν μπορεί παρά να είναι στενά συνυφασμένη με το έργο και την καλλιτεχνική προσωπικότητα του εκάστοτε καλλιτέχνη-δασκάλου. Έτσι κάθε συγκεκριμένη αισθητική θεώρηση υπαγορεύει την δική της μέθοδο διδασκαλίας. Και εφόσον υπάρχουν περισσότερες από μία έγκυρες αισθητικές θεωρήσεις, μπορούν να υπάρχουν αντίστοιχα και περισσότερες από μία έγκυρες διδακτικές προσεγγίσεις οι οποίες όμως οφείλουν να αντιμετωπίζουν την τέχνη συνολικά. Από μια τέτοια σκοπιά, η συμβατική κατάτμηση της τέχνης σε επιμέρους διδακτικές ενότητες-μαθήματα διδασκόμενα από διαφορετικούς διδάσκοντες έμοιαζε να προσπαθεί μάταια να εξορθολογίσει και να κανονικοποιήσει ένα εντελώς ιδιάζον γνωστικό αντικείμενο που βρίσκεται στα όρια της υποκειμενικότητας καταλήγοντας να εμπλέκει τον σπουδαστή σε διαφορετικές αισθητικές θεωρήσεις, συχνά αλληλοαναιρούμενες[325].

Η ιδέα του Εργαστηρίου επί της ουσίας ισοδυναμούσε με αναγνώριση αυτής της αδυναμίας της τέχνης να διδαχτεί με απολύτως αντικειμενικούς και ορθολογικούς όρους. Παραιτούμενη από την ατελέσφορη προσπάθεια εξορθολογισμού της καλλιτεχνικής διδασκαλίας, η Σχολή ερχόταν τώρα να παραχωρήσει πλήρη εκπαιδευτική ελευθερία στον διδάσκοντα αναγνωρίζοντας την προσωπική του μέθοδο ως θεμιτή και την προσωπική του τεχνοτροπία ως έγκυρη. Σε αυτό το νέο αυτόνομο εκπαιδευτικό περιβάλλον του Εργαστηρίου, ο διδάσκων καλούνταν να διαμορφώσει

[325] Αυτήν την διάσταση του ζητήματος έθιγαν και οι σπουδαστές σε μια συνέντευξή τους στον Φώτο Γιοφύλλη το 1924: «*-Λειτουργεί καλά σήμερα η Σχολή των Καλών Τεχνών; Τους ηρωτήσαμεν. – Λειτουργεί, μας απήντησαν, κατά τρόπον αξιοθρήνητον και σύστημα αλλοπρόσαλλον κ' έτσι, αντί να μορφώνη τον φυσικόν των σπουδαστών τάλαντον, το διατσρεβλώνει και το καταστρέφει. Διότι: Έκαστον έτος ο προβιβαζόμενος σπουδαστής ακούει νέον καθηγητήν ο οποίος συνηθέστατα έχει τρόπον διδασκαλίας ακριβώς αντίθετον του προηγουμένου συναδέλφου του και ούτω επικρατεί αληθής βαβυλωνία διδασκαλία και παντελής σύγχυσις κατά συνέπειαν εις το μυαλό του μαθητού όσον αφορά τον τρόπον με τον οποίον θέλει να εργασθή και να προκόψη. Δια τούτο οι απόφοιτοι της Σχολής αυτής, άμοιροι κάθε καλλιτεχνικού στοιχείου αναγκάζονται μεταβαίνοντες εις την Ευρώπην να αρχίζουν απ' αρχής πάλιν σπουδάς, βιάζοντες τον εαυτόν των να λησμονήσουν όσα κακά και ολέθρια έμαθαν επί 7ετίαν καταγινόμενοι και καταβασανιζόμενοι εδώ*». Φ. Γ. [Φώτος Γιοφύλλης], «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Πώς λειτουργεί η Σχολή των Καλών Τεχνών», *Εθνική Φωνή*, 18 Οκτωβρίου 1924.

την δική του διδακτική μέθοδο στην βάση της προσωπικής του αισθητικής θεώρησης με έναν και μόνο περιορισμό: Η μέθοδός του όφειλε τώρα να αντιμετωπίζει την τέχνη ως αδιάσπαστο σύνολο του οποίου τα συγκροτητικά στοιχεία συμπλέκονται αξεδιάλυτα στην εκπαιδευτική διαδικασία χωρίς να αντιμετωπίζονται τμηματικά και αποσπασμένα από την συγκεκριμένη αισθητική θεωρία που κάθε φορά τα συνέχει.

Με αυτούς τους όρους το εκπαιδευτικό μοντέλο των εργαστηρίων διαμορφωνόταν ως άμεσα συναρτημένο με την προμηθεϊκή προσωπικότητα του μοντέρνου καλλιτέχνη ο οποίος ερχόταν τώρα να αντικαταστήσει τον ακαδημαϊκό δάσκαλο και με τα «ειδικά» χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του να υπερασπιστεί όχι μόνο τον «ειδικό» χαρακτήρα του έργου του μα και τον «ειδικό» χαρακτήρα της διδασκαλίας του[326]. Αυτός εκλαμβανόταν τώρα ως ένα είδος πνευματικού καθοδηγητή, του οποίου ο ρόλος δεν είναι απλώς να διδάσκει από καθέδρας την τέχνη ως θετική τεχνική γνώση αλλά να διαπλάθει μέσα από το προσωπικό του παράδειγμα τον μαθητευόμενο ως εξίσου αυτόνομο και ελευθέρως εκφραζόμενο δημιουργικό υποκείμενο ικανό να διαμορφώσει προοδευτικά την προσωπική του αισθητική θεώρηση και το δικό του προσωπικό ύφος. Αυτός ο νέος ρόλος υπαγόρευε μια εξατομικευμένη διδασκαλία η οποία υπερβαίνοντας τα τυπικά όρια του θεσμικού πλαισίου οικοδομούνταν στην βάση μιας προσωπικής αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε διδάσκοντα και διδασκόμενο και αφορούσε περισσότερο μια στάση απέναντι στην τέχνη παρά την τέχνη καθ' αυτή ως γνωστικό αντικείμενο. Και μια τέτοια διδασκαλία μπορούσε να έχει νόημα μόνο εφόσον ο σπουδαστής ήταν ελεύθερος να επιλέγει τον διδάσκοντα υπό την επίβλεψη και την πνευματική καθοδήγηση του οποίου θα έθετε τον εαυτό του. Έτσι η ιδέα του εκπαιδευτικού συστήματος των εργαστηρίων θεμελιωνόταν σε μία διττή έννοια ελευθερίας, καλλιτεχνικής και ταυτόχρονα εκπαιδευτικής. Επίσης, ελευθερίας του διδάσκοντα να προσδιορίζει ο ίδιος τους όρους της διδασκαλίας του βάσει της προσωπικής του αισθητικής θεώρησης και ελευθερίας του διδασκόμενου να επιλέγει ο ίδιος τους όρους της εκπαίδευσής του βάσει της ιδιαίτερης κλίσης του. Από την πλευρά της η Σχολή, ως θεσμικό περιβάλλον συστέγασης των εργαστηρίων όφειλε να εγγυηθεί αυτή την ελευθερία εκχωρώντας στα εργαστήρια αυτονομία και εξασφαλίζοντας στους σπουδαστές της την δυνατότητα επιλογής μεταξύ διαφορετικών πλην ισότιμων μεταξύ τους εργαστηρίων. Συγχρόνως όμως, έχοντας αυτή τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο

[326] Για τους όρους ανάδυσης του μοντέρνου καλλιτέχνη στα τέλη του 19ου αιώνα βλ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, 2001, σσ. 31-101.

ως προς το ποιες αισθητικές κατευθύνσεις θα ενσωμάτωνε ως έγκυρες και άρα άξιες να διδαχτούν, η Σχολή οριοθετούσε και το αισθητικό πεδίο εντός του οποίου διδάσκοντες και διδασκόμενοι νομιμοποιούνταν να μετατοπίζονται.

Η επίσημη υιοθέτηση του συστήματος των εργαστηρίων από την ΑΣΚΤ ισοδυναμούσε με νομική κατοχύρωση της ελευθερίας του καλλιτέχνη να αποφασίζει ο ίδιος, έστω και υπό προϋποθέσεις, για την αισθητική κατεύθυνση προς την οποία επιθυμεί να εργαστεί είτε ως διδάσκων είτε ως διδασκόμενος και άρα με συμβολική αναγνώριση της αξίας της ατομικότητάς του η οποία τώρα αναδεικνυόταν σε βασική ορίζουσα όχι μόνο του προσωπικού καλλιτεχνικού έργου αλλά της ίδιας της επίσημης εκπαίδευσης. Έτσι μέσω των εργαστηρίων η Σχολή επέλεγε τελικά στα 1925 να ενδώσει σε μια εκπαιδευτική αντίληψη που έφερνε δυναμικά στο προσκήνιο το νεωτερικό καλλιτεχνικό υποκείμενο με όλη την πολύτιμη ατομικότητά του και με την οποία οι ευρωπαϊκές ακαδημίες είχαν αρχίσει σταδιακά να συμφιλιώνονται από τις πρώτες δεκαετίες του προηγούμενου αιώνα[327].

Αυτή η καθυστέρηση μιας δεκαπενταετίας ως προς την υιοθέτηση ενός δομικού χαρακτηριστικού των ευρωπαϊκών ακαδημιών προς τις οποίες η Σχολή ενδιαφερόταν να εξομοιωθεί από την πρώτη στιγμή της αυτονόμησής της, μαρτυρά και τις αντιστάσεις του υπό διαμόρφωση ελληνικού ακαδημαϊκού μοντέλου απέναντι στα πιο «νεωτερικά» χαρακτηριστικά του αντίστοιχου ευρωπαϊκού. Διότι αν στα 1910 ή στα 1914 οι μετριοπαθείς εκσυγχρονιστικές παρεμβάσεις που μπορούσε να αποτολμήσει ο Ιακωβίδης και αφορούσαν κατά βάση τον εμπλουτισμό του υπάρχοντος προγράμματος σπουδών δεν μετέβαλλαν δραματικά τις παγιωμένες ισορροπίες εντός του Συλλόγου ή μεταξύ καθηγητών-σπουδαστών, η ιδέα του Εργαστηρίου τροποποιούσε άρδην τους προηγούμενους όρους εκπαίδευσης διαμορφώνοντας ένα καινούριο πλαίσιο πρωτόγνωρων εκπαιδευτικών σχέσεων και άτυπου ανταγωνισμού μεταξύ διδασκόντων εντός του οποίου οι τελευταίοι έπρεπε να επαναδιαπραγματευτούν τον ρόλο τους. Από την άλλη, μια τέτοια επιφυλακτικότητα απέναντι στην εκπαιδευτική αντίληψη που έφερνε μαζί του το Εργαστήριο, ήταν και αναμενόμενη και κατανοητή σε μια ελληνική κοινωνία των αρχών του 20ου αιώνα που εξαστιζόταν με μάλλον αργούς ρυθμούς και όπου το αστικό υποκείμενο δεν είχε ακόμα προλάβει να συγκροτήσει την συνείδηση της ατομικότητάς του.

[327] Βλ. πιο πάνω σ. 111, υποσημείωση 193.

Αυτές οι αντιστάσεις ως προς την υιοθέτηση του νέου εκπαιδευτικού μοντέλου, αν και στα 1925 είχαν σε σημαντικό βαθμό καμφθεί, δεν είχαν ακόμα πλήρως εξαλειφθεί και αποτυπώνονταν στον οργανισμό λειτουργίας των εργαστηρίων, ο οποίος επιβάλλοντας την ισοκατανομή των σπουδαστών μεταξύ των τριών εργαστηρίων ζωγραφικής περιέστελλε σημαντικά την πραγματική δυνατότητα επιλογής καθηγητή, για να μην αναφερθούμε στους σπουδαστές της γλυπτικής για τους οποίους δεν προβλεπόταν καμία τέτοια δυνατότητα. Το γεγονός ότι η δυνατότητα επιλογής εργαστηρίου αφορούσε μόνο τους σπουδαστές της ζωγραφικής και όχι της γλυπτικής οφείλεται μάλλον στην πρόθεση του νομοθέτη να κατανείμει τα εργαστήρια μεταξύ των υπαρχόντων καθηγητών της Σχολής. Η παραπάνω επιλογή της προσαρμογής των δομικών μεταβολών στην υπάρχουσα σύνθεση του διδακτικού προσωπικού και όχι το αντίστροφο, της αναστελέχωσης δηλαδή της Σχολής σύμφωνα με τις νέες ανάγκες που δημιουργεί η μεταβολή του εκπαιδευτικού συστήματος, συνδέεται οπωσδήποτε και με μία πρόθεση συντήρησης των παγιωμένων ισορροπιών υπέρ των ζωγράφων καθηγητών και προδίδει μια θεσμική ακαμψία της Σχολής που την αναγκάζει να υποτάσσει τις δομικές μεταρρυθμίσεις στα συμφέροντα των ομάδων αντί για το αντίστροφο. Η δυνατότητα επιλογής εργαστηρίου θα εξακολουθήσει πρακτικά να μην υφίσταται για τους σπουδαστές της γλυπτικής μέχρι και το 1952 οπότε με το Νομοθετικό Διάταγμα 2201 της 15ης Αυγούστου 1952 θα ιδρυθεί στην Σχολή δεύτερο τακτικό εργαστήριο γλυπτικής[328].

Συγχρόνως η απόφαση στα 1925 για ανάθεση των δύο από τα τρία νεοσύστατα εργαστήρια ζωγραφικής σε δύο εκ των αρχαιότερων καθηγητών της Σχολής (Ιακωβίδη και Ροϊλό) των οποίων την απόλυση είχαν αιτηθεί οι σπουδαστές μόλις τρία χρόνια νωρίτερα, όχι μόνο ματαίωνε οποιαδήποτε προσδοκία ανανέωσης της διδασκαλίας αλλά επί της ουσίας έθετε σε κίνδυνο την βασική αρχή επί της οποίας θεμελιωνόταν η ιδέα του Εργαστηρίου, δηλαδή την εμπιστοσύνη του μαθητή στην καλλιτεχνική προσωπικότητα του δασκάλου και την οικειοθελή και συνειδητή «υποταγή» του στην αυθεντία του. Για τους σπουδαστές της Σχολής οι καθηγητές στην πλειοψηφία τους αδυνατούσαν να ανταποκριθούν στα συμβατικά διδακτικά τους καθήκοντα, πόσο δε

[328] Για την σύσταση της δεύτερης έδρας γλυπτικής και την εκλογή σε αυτήν του Γιάννη Παππά βλ. Χριστίνα Δημακοπούλου, «Η σύσταση της Β΄ έδρας εργαστηρίου γλυπτικής στην ΑΣΚΤ και η εκλογή του Γιάννη Παππά» στο Άρης Σαραφιανός, Παναγιώτης Ιωάννου (επιμ.), *Ερευνητικά ζητήματα στην Ιστορία της Τέχνης: από τον Ύστερο Μεσαίωνα έως την εποχή μας*, Αθήνα, Εκδόσεις Ασίνη, 2016, σσ. 387-400.

μάλλον σ' έναν υψηλό και εξιδανικευμένο ρόλο δασκάλου-δημιουργού. Συνεπώς ακόμα και αυτή η μικρή δυνατότητα επιλογής που τους εκχωρούνταν, στερούνταν – στην παρούσα φάση τουλάχιστον– πραγματικού περιεχομένου στον βαθμό που δεν συνοδευόταν από ένα πρόγραμμα πραγματικά διαφοροποιημένων αισθητικά διδασκαλιών και στον βαθμό που οι σπουδαστές καλούνταν να επιλέξουν μεταξύ καθηγητών τους οποίους είχαν ρητά απαξιώσει (με εξαίρεση τις περιπτώσεις του Λύτρα και του Θ. Θωμόπουλου). Η ανανεωτική δυναμική του νέου εκπαιδευτικού συστήματος έμελλε να κριθεί στην πράξη από την επιλογή των προσώπων που καλούνταν να το εφαρμόσουν και τα πρόσωπα αυτά, με εξαίρεση τον Λύτρα, παρέμεναν οι φθαρμένοι εκπρόσωποι μιας ακαδημαϊκής παράδοσης, τόσο καλλιτεχνικής όσο και εκπαιδευτικής, η οποία στα 1925 δεν μπορούσε πλέον να προσφέρει καμία διέξοδο στις αναζητήσεις των σπουδαστών.

Η στρεβλή εξέλιξη που παραγόταν από την αδυναμία της Σχολής να τολμήσει μια θαρραλέα ανανέωση του διδακτικού της προσωπικού παράλληλα με την αναθεώρηση του εκπαιδευτικού της συστήματος ήταν η υιοθέτηση ενός εκπαιδευτικού σχήματος το οποίο στα χέρια ακαδημαϊκών δασκάλων παλαιάς κοπής μετατρεπόταν σε μηχανισμό αναπαραγωγής των παραδοσιακών εκπαιδευτικών στερεοτύπων. Κι αυτό διότι οι τελευταίοι δεν μπορούσαν παρά να μεταφέρουν επί της ουσίας αδιαφοροποίητη την διδασκαλία τους στο περιβάλλον ενός εργαστηρίου. Έτσι την ίδια στιγμή που η Σχολή κατάφερνε δεκαπέντε χρόνια μετά την αυτονόμησή της από το Πολυτεχνείο να απαλλαγεί από το χωρίς αμφιβολία παρωχημένο και ακατάλληλο για τις τωρινές της επιδιώξεις εκπαιδευτικό πλαίσιο που της είχε κληροδοτήσει το άλλοτε Σχολείο των Τεχνών έμοιαζε να κινδυνεύει να διολισθήσει προς μία κατεύθυνση τόσο αναχρονιστική και εσωστρεφή όσο και η προηγούμενη.

Αυτόν τον κίνδυνο διέβλεπε ο Μιχάλης Τόμπρος όταν τον Οκτώβριο του 1926 σε συνέντευξη που παραχώρησε από το Παρίσι στον Κώστα Ουράνη επισήμαινε ως βασική αστοχία της πρόσφατης μεταρρύθμισης την ανάθεση των νεοσύστατων εργαστηρίων στους παλαιούς διδάσκοντες. Μιλώντας με απροκάλυπτη απαξίωση τόσο για τον Ιακωβίδη και τους υπόλοιπους καθηγητές της Σχολής όσο και για τον Ζαχαρία Παπαντωνίου και επιρρίπτοντάς τους όλη την ευθύνη για την παρακμή της νεοελληνικής τέχνης συνολικά, έφτανε μέχρι του σημείου να εισηγηθεί την κατάργηση των διευθυντικών θέσεων σε Σχολή και Πινακοθήκη ως προσωποπαγών και την ανάθεση της διοίκησης των δύο ιδρυμάτων σε μία κεντρική τριμελή καλλιτεχνική-

πολιτική επιτροπή, ενώ συγχρόνως θεωρούσε αποτυχημένη οποιαδήποτε απόπειρα εκσυγχρονισμού της Σχολής εφόσον αυτή δεν συνοδευόταν από αλλαγές στα πρόσωπα:

«*Ο από εικοσιπενταετίας μαρασμός μας οφείλεται εις το ότι η διεύθυνσις του Πολυτεχνείου μας έχει αφεθεί, είτε μοιρολατρικώς, είτε δια λόγους εξυπηρετήσεως συμφερόντων, εις την καθυστερημένην και χρεωκοπημένην καλλιτεχνικήν προσωπικότητα του Γεωργίου Ιακωβίδη και τους περί αυτόν ασημάντους τεχνίτας, ενώ εξ άλλου το ρουσφέτι και η άγνοια εξύψωσαν μερικούς ψευτοκριτικούς εις ανωτάτας δημοσίας θέσεις, όπως επί παραδείγματι είνε η θέσις του διευθυντού της Εθνικής Πινακοθήκης, για να συμβάλουν και επισήμως εις την διαφθοράν του καλλιτεχνικού αισθήματος του τόπου μας. Ό,τι είνε επομένως ανάγκη είνε η μετατροπή του ασθενικού και οπισθοδρομικού ακαδημαϊκού μας συστήματος εις οργανισμό συγχρονισμένο και ζωντανό. Τούτο δε δύναται να επιτευχθή εάν η Σχολή Καλών Τεχνών αντικαθίστατο με τρία ή τέσσερα εργαστήρια ελεύθερα και ζωντανά και για τις δύο τέχνες και εάν κατηργούντο αι θέσεις του διευθυντού Σχολείου Καλών Τεχνών και Διευθυντού Πινακοθήκης για ν' αντικατασταθούν από μία τριμελή καλλιτεχνική και κοινοβουλευτική επιτροπή η οποία να διευθυνή τις κατευθύνσεις των δύο αυτών ιδρυμάτων με το πνεύμα της εποχής μας. Αλλ' η μεταρρύθμισις αύτη πρέπει να είνε ριζική εις όλα, τόσον δηλαδή εις το σύστημα όσον και εις την ουσίαν, διότι ναι μεν από του παρελθόντος Σεπτεμβρίου το οπισθοδρομικό σχολικό σύστημα του Ιακωβίδη και συντροφίας αντεκαταστάθη, χάρις εις δικές μου ενέργειες εν πολλοίς*[329]*, δια του εργαστηριακού, αλλά το τελευταίο αυτό λειτουργεί…με τους ίδιους καθηγητάς!! Δηλαδή: άλλαξε ο Μανωλιός κι' έβαλε τα ρούχα αλλοιώς…*»[330].

Και μετά βίας συγκαλύπτοντας τις βλέψεις του για μία θέση καθηγητή στη Σχολή, ο Τόμπρος συνέχιζε την ανάλυσή του σκιαγραφώντας εμμέσως το προφίλ του νέου αντιακαδημαϊκού καλλιτέχνη-καθηγητή που είχε ανάγκη η Σχολή για να βγει από το τέλμα της και το οποίο δεν ήταν άλλο από το δικό του:

«*Αλλ' αυτό είνε μία εκ των πλευρών του όλου ζητήματος. Δια να μπορέσωμεν να βγάλωμεν την τέχνην μας από την σημερινήν της νάρκην δεν αρκεί ν' αλλάξωμεν το σύστημα του Σχολείου των Καλών Τεχνών. Πρέπει ν' αντικαταστήσωμεν τους*

[329] Εκτός από αυτήν την αυτάρεσκα περιαυτολογική μαρτυρία του Τόμπρου δεν κατάφερα να εντοπίσω καμία άλλη πηγή που να συνδέει τον γλύπτη με την εισαγωγή του εκπαιδευτικού συστήματος των εργαστηρίων στην Σχολή.

[330] Κώστας Ουράνης, «Παρισινά Γράμματα. Αι σημεριναί αναζητήσεις της τέχνης. Μια ώρα με τον γλύπτην Τόμπρον», *Ελεύθερος Τύπος*, 10 Οκτωβρίου 1926.

διδασκάλους οι οποίοι διαστρεβλώνουν τα έμφυτα ταλέντα που παρουσιάζονται και τα καταστρέφουν. Προς τούτο έχομεν ανάγκη νέων αξιών, τις οποίες πρέπει να αναζητήσωμεν εκεί όπου υπάρχουν ή τις οποίες πρέπει να καλλιεργήσωμεν στέλνοντες τα έμφυτα ταλέντα εις το Παρίσι δια να συγχρονισθούν και να αναπνεύσουν την καλλιτεχνικήν του ατμόσφαιρα. –αξιών οι οποίες να αποβλέπουν εις την Τέχνην όπως πρέπει να αποβλέπουν οι αληθινοί καλλιτέχναι και όχι ως μίαν εμπορικήν επιχείρησιν, όπως κάνουν πολλοί…Αναφέρω το Παρίσι γιατί η μεγάλη διεθνής καλλιτεχνική κίνησις που συνεκεντρώθη σ' αυτό επέτρεψε να ξεδιαλυθούν όλες οι αισθητικές ανησυχίες και να πολλαπλασιαθούν τα εκφραστικά μέσα εις τρόπον ώστε η Τέχνη ν' αποτινάξη τον ολέθριο ακαδημαϊσμό και τις ψευτοκλασσικές ή μιμητικές τάσεις και να χυθή ελεύθερη, άφθονη και ρευστή μέσα στο μεγάλο ρεύμα της σύγχρονης ζωής…Υπό την έποψη αυτή, μπορώ νομίζω να χρησιμεύσω εγώ ως παράδειγμα, γιατί ερχόμενος εδώ και προσανατολιζόμενος προς τις καινούργιες αναζητήσεις, μπόρεσα κι έσωσα τον καλλιτεχνικό εαυτό μου»[331].

Παρ' όλη την υστεροβουλία που διέπει την κριτική του Τόμπρου, το επιχείρημά του περί της αναγκαιότητας σύνδεσης του εκσυγχρονισμού της Σχολής με την ανανέωση του διδακτικού της προσωπικού δεν ήταν εντελώς άτοπο στην προκειμένη περίπτωση. Το γεγονός δε ότι οι απόψεις του σε σχέση με το προσωπικό της Σχολής συνέπιπταν τουλάχιστον εν μέρει με αυτές των σπουδαστών καταδεικνύει το μέγεθος της ανυποληψίας στην οποία είχε περιέλθει στα 1925 ο Σύλλογος, αντιπροσωπεύοντας περισσότερο μια ακαδημαϊκή συντεχνία μικροσυμφερόντων παρά ένα θεσμικό όργανο προαγωγής της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Σε τελευταία ανάλυση το Εργαστήριο θα κατοχυρώσει πραγματικά το νεωτερικό περιεχόμενό του μόνο μετά την αναδιοργάνωση του 1930 χάρη στην μέριμνα των Φιλελευθέρων να αναστελεχώσουν την Σχολή με φιγούρες δασκάλων ικανών να εξυπηρετήσουν την νέα αντίληψη περί διδασκαλίας με προεξάρχουσα βέβαια αυτήν του Παρθένη, αλλά και χάρη στην βούληση του Δημητριάδη να εγγυηθεί ένα πλαίσιο αρχών συνυφασμένων με τον νεωτερικό χαρακτήρα του Εργαστηρίου. Αυτό το πλαίσιο αρχών, ο Πρεβελάκης δυόμιση δεκαετίες μετά την πρώτη σύσταση των εργαστηρίων θα το περιγράψει ως εξής:

[331] Κώστας Ουράνης, «Παρισινά Γράμματα. Αι σημεριναί αναζητήσεις της τέχνης. Μια ώρα με τον γλύπτην Τόμπρον», όπ.π.

«*Η αρχή επί της οποίας στηρίζεται η σημερινή οργάνωσις της Σχολής είναι ότι η Τέχνη δεν είναι πάγιον και αμετακίνητον σύστημα διδασκόμενον προοδευτικώς, αλλά ζώσα και ενεργός σοφία μεταβιβαζόμενη δια της προσωπικότητος του καλλιτέχνου διδασκάλου κατά των καθημερινών επί τετραετίαν συναναστροφών του με τους σπουδαστάς. Κατά την αρχήν ταύτην, η Σχολή αποβλέπουσα να είναι μια ομάς εργαστηρίων –κατά το νόημα που έδιναν εις την λέξιν κατά τας καλάς εποχάς της ιστορίας της τέχνης, ότε αι μαθηταί αφομοίωναν τους νόμους της τέχνης εν τη πράξει– και όχι ένα διδακτήριον ταριχευμένων γνώσεων. Δια της μεταρρυθμίσεως του 1930, το πνεύμα τούτο επεκράτησε εν τη Σχολή, ιδρύθησαν δε και ισότιμα και ανεξάρτητα εργαστήρια, ως προστάδιο δε των σπουδών και ως γεφύρωμα ούτως ειπείν μεταξύ των γυμνασιακών σπουδών και της Σχολής, συνεστήθη η λεγόμενη Προκαταρκτική Τάξις . Τα κύρια γνωρίσματα της σπουδής εν τη Σχολή είναι έκτοτε τα εξής: 1. Τα εργαστήρια της Σχολής (ζωγραφικής, γλυπτικής και χαρακτικής) είναι αυτοτελή, ισότιμα και ανεξάρτητα. 2. Έκαστος καθηγητής φέρει την ευθύνη της απαρχής μέχρι τέλους μορφώσεως του σπουδαστού του εισερχομένου εις το εργαστήριόν του. 3. Η ως άνω ευρεία και πλήρης ευθύνη απαιτεί ως προϋπόθεσιν την παρουσίαν εν τη Σχολή ως καθηγητών, καλλιτεχνών διακεκριμένων, αληθών μυσταγωγών. 4. Η φοίτησις είναι τετραετής. 5. Ο σπουδαστής της ζωγραφικής (και ο σπουδαστής της γλυπτικής μέχρι του θανάτου του Κώστα Δημητριάδη) έχει να εκλέξει μεταξύ δύο εργαστηρίων, ήτοι μεταξύ δύο αντιλήψεων και δύο τεχνοτροπιών. 6. Η Προκαταρκτική Τάξις αποτελεί προθάλαμο των εργαστηριακών σπουδών. Τα γνωρίσματα αυτά προσδίδουν εις την Σχολήν μας την φυσιογνωμίαν της και κατοχυρώνονται δια του καταστατικού της Νόμου*»[332].

Αυτό το σύστημα αρχών που περιγράφει ο Πρεβελάκης, η Σχολή θα κληθεί στο μέλλον να το υπερασπιστεί περισσότερες από μία φορές, πότε απέναντι σε συνδικαλιστικά όργανα των καλλιτεχνών που διεκδικούσαν την επαναφορά του παλαιού συστήματος των μαθημάτων εποφθαλμιώντας τις αντίστοιχες έδρες[333], πότε απέναντι στα επιχειρήματα δύσπιστων κυβερνητικών επιτρόπων που θεωρούσαν ότι το φιλελεύθερο καθεστώς της εργαστηριακής διδασκαλίας αποβαίνει εις βάρος της

[332] Συνεδρίαση της 20ης Ιουνίου 1959, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.5 (Νοέμβριος 1947–Μάιος 1951), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[333] Το 1935 ο ΣΕΚ με υπόμνημά του προς τον πρωθυπουργό Παναγή Τσαλδάρη δεν θα διστάσει να προτείνει την κατάργηση της οργάνωσης της Σχολής κατά εργαστήρια και την επιστροφή στο παλαιό σύστημα των μαθημάτων με την προσθήκη σε αυτό δύο συμπληρωματικών εδρών αγιογραφίας και τοιχογραφίας. Ανμ., «Δια την πρόοδο των τεχνών εν Ελλάδι. Εν υπόμνημα προς το Κράτος», *Εστία*, 8 Ιουλίου 1935. Παραπέμπει ο Ματθιόπουλος στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας…*, τ. Β΄, σσ. 527-528.

τεχνικής κατάρτισης του καλλιτέχνη[334] και πότε απέναντι στις μεθοδεύσεις ορισμένων εκ των καθηγητών της που έβλεπαν το εργαστήριό τους να απειλείται από την ίδρυση νέων[335]. Η αποφασιστικότητα της Σχολής να περιφρουρήσει τις θεμελιώδεις αρχές της εργαστηριακής εκπαίδευσης σε κάθε μια από τις παραπάνω περιπτώσεις αλλά και σε ολόκληρη την μετά το 1925 περίοδο θα καθορίσει και την δυνατότητά της να διαμορφωθεί ως φιλελεύθερο θεσμικό περιβάλλον συνύπαρξης διαφορετικών καλλιτεχνικών αντιλήψεων, αλλιώς ως μια «*ομάδα εργαστηρίων*» όπως την φανταζόταν ο Δημητριάδης και την περιέγραφε ο Πρεβελάκης.

1.13. Μια επιλογή τακτικού συμβιβασμού: Η λύση Λύτρα

Παρά τους προβληματικούς όρους υπό τους οποίους εφαρμόστηκε για πρώτη φορά το σύστημα της εργαστηριακής εκπαίδευσης στην Σχολή, ένα τουλάχιστον από τα εργαστήρια που συγκροτήθηκαν το 1925 μπορούσε να υποσχεθεί ένα νέο πνεύμα αντιακαδημαϊκής διδασκαλίας ακριβώς επειδή ανατέθηκε σ' έναν πρόσφατα

---

[334] Το 1942 ο Νικόλαος Μπέρτος συμμετέχοντας σε συνεδρίαση του συλλόγου των καθηγητών ως κυβερνητικός επίτροπος του υπουργείου Παιδείας θα επερωτήσει ανοιχτά το σύστημα ελεύθερης διδασκαλίας στο εργαστήριο καθώς και την απόλυτη δικαιοδοσία των οικείων καθηγητών να την διαμορφώνουν κατά το δοκούν, καλώντας την Σχολή να «*ορίση το εν τοις εργαστηρίοις ακολουθούμενον σύστημα διδασκαλίας*» και τους καθηγητές της να συναινέσουν σε μία κοινή διδακτική μέθοδο. Μια τέτοια παρέμβαση από πλευράς Υπουργείου στόχευε στην περιστολή της ελευθερίας των διδασκόντων και απέρρεε από την πεποίθηση ότι μια διδασκαλία που θεμελιώνεται κατά προτεραιότητα στην καλλιτεχνική προσωπικότητα του καλλιτέχνη-δασκάλου δεν μπορεί να μεταδώσει τις τεχνικές βάσεις της τέχνης παράγοντας επαγγελματίες καλλιτέχνες που υπολείπονταν ως προς την τεχνική τους κατάρτιση. Ο Μπέρτος θα καταλήξει στην τοποθέτησή του συμπεραίνοντας «*ότι το νυν εν τοις εργαστηρίοις ακολουθούμενον σύστημα δεν διδάσκει τας βάσεις της τέχνης, αλλ' εφαρμοζόμενον εις σπουδαστάς οπωσδήποτε προχωρημένους εκφράζει την ιδιοσυγκρασίαν κατά έναν τρόπον και τας προτιμήσεις των καθηγητών. Παρά τας διδομένας υπό των κ.κ. Κ. Δημητριάδη και Ο. Αργυρού επεξηγήσεις αναφερομένας εις τον προορισμόν των εργαστηρίων ο οποίος δεν είναι η παραγωγή genies αλλά καλών σπουδαστών ο κ. Κυβερνητικός Επίτροπος μένει με την εντύπωσιν ότι εις τα εργαστήρια δεν διδάσκεται το métier.* [...] *Συνεχιζομένης δε της συζητήσεως τίθεται πλέον σαφώς προ του Καλλιτεχνικού Συμβουλίου το ερώτημα αν είναι ή όχι απαραίτητος μια χωριστή τάξις σχεδίου. Σαφέστερον όμως ακόμη τίθεται το ερώτημα υπό του κ. Κυβερνητικού Επιτρόπου αν εκ της Σχολής εξέρχονται καλλιτέχναι ή επαγγελματίαι (καθηγηταί των τεχνικών μαθημάτων), του δε κ. Κ. Δημητριάδη υποστηρίζοντος ότι η εν τοις εργαστηρίοις διδασκαλία και γενικώς η εν τη Σχολή φοίτησις σκοπόν έχει να βοηθή τους νέους εις την ανεύρεσιν της ιδιοσυγκρασίας των και του δρόμου που πρέπει να ακολουθήσουν δια να σταδιοδρομήσουν επιτυχώς, ο κ. Κυβερνητικός Επίτροπος εξηγεί ότι, και αν μόνον καλλιτεχνικώς μορφωμένοι επαγγελματίαι εξέρχονται εκ της Σχολής οι καθηγηταί αυτής πρέπει να είναι ικανοποιημένοι*». Συνεδρίαση της 11ης Ιουνίου 1942, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.2 (Νοέμβριος 1930–Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[335] Τον Μάιο του 1950 και ενώ ο Σύλλογος εξέταζε για πρώτη φορά σοβαρά το ενδεχόμενο σύστασης ενός δεύτερου εργαστηρίου γλυπτικής στην Σχολή προκειμένου να αποκτήσουν πρόσβαση και οι σπουδαστές της γλυπτικής στην δυνατότητα επιλογής εργαστηρίου, ο Τόμπρος θα επιχειρήσει να καταπατήσει την αρχή της ενιαίας και αδιαίρετης διδασκαλίας της τέχνης και της αυτονομίας και ισοτιμίας των εργαστηρίων επιβάλλοντας όρους «υποτέλειας» στην λειτουργία του υπό σύσταση εργαστηρίου. Σε αυτήν την κατεύθυνση θα εισηγηθεί τον καταμερισμό της διδακτέας ύλης μεταξύ δύο εργαστηρίων γλυπτικής διακριτών εκπαιδευτικών αρμοδιοτήτων όπου το καινούριο εργαστήριο θα επείχε θέση προκαταρκτικής τάξης γλυπτικής υπαγόμενο σε ένα ανώτερο εργαστήριο υπό την διεύθυνση του ίδιου. Βλ. Χριστίνα Δημακοπούλου, «Η σύσταση της Β΄ έδρας εργαστηρίου γλυπτικής στην ΑΣΚΤ και η εκλογή του Γιάννη Παππά», όπ.π.

διορισμένο καθηγητή που είχε συνδέσει το όνομά του με μία κατεύθυνση νεωτερικών καλλιτεχνικών αναζητήσεων. Επρόκειτο για το εργαστήριο του Νίκου Λύτρα.

Ο Λύτρας διορίστηκε στην Σχολή τον Οκτώβριο του 1923 ως καθηγητής της Ιχνογραφίας[336] διαδεχόμενος τον Αλέξανδρο Καλλούδη ο οποίος είχε πεθάνει την ίδια χρονιά, και φαίνεται ότι μέχρι και την σύσταση των εργαστηρίων δίδασκε το μάθημα της Σκιαγραφίας στο προκαταρκτικό τμήμα[337]. Το 1923 δεν ήταν η πρώτη φορά που ο Λύτρας έθετε υποψηφιότητα στην Σχολή. Είχε προηγηθεί η υποψηφιότητά του το 1915 για την νεοσύστατη τότε έδρα των Υπαιθρίων σπουδών την οποία και κατέλαβε ο προστατευόμενος του Παναγή Τσαλδάρη Επαμεινώνδας Θωμόπουλος[338]. Η εκλογή του ήρθε τελικά σε μία στιγμή όπου οι σχέσεις σπουδαστών-καθηγητών διένυαν μία φάση όξυνσης μετά το υπόμνημα που οι πρώτοι είχαν συντάξει τον Νοέμβριο του 1922 και με το οποίο ζητούσαν από τον Πλαστήρα να προβεί άμεσα σε μαζικές απολύσεις διδασκόντων. Το γεγονός δε ότι ο Λύτρας τον Οκτώβριο του 1923 υπήρξε συνυποψήφιος με τον Κωνσταντίνο Παρθένη για την εν λόγω έδρα καθιστά την εκλογή του ιδιαιτέρως σημαίνουσα όσον αφορά τις επιδιώξεις της Σχολής και επιβάλλει μια απόπειρα ερμηνείας της τόσο από την σκοπιά του τελικού αποκλεισμού του Παρθένη όσο και από την σκοπιά των σπουδαστικών πιέσεων για εκσυγχρονισμό της Σχολής.

Συνυποψήφιοι του Λύτρα το 1923 για την έδρα της Ιχνογραφίας ήταν, εκτός από τον Παρθένη, ο αγαπημένος μαθητής του Ιακωβίδη και γενικός γραμματέας του ΣΕΚ Δημήτρης Δήμας[339] και ο Σταύρος Παπαπαναγιώτου[340], θιασώτης της παράδοσης του γερμανικού ακαδημαϊσμού και έφορος της πινακοθήκης του Δήμου Αθηναίων από το 1914. Αν και η ζωγραφική των Δήμα και Παπαπαναγιώτου σε σχέση με εκείνη του Λύτρα ήταν σαφώς περισσότερο συμβατή με τον αισθητικό προσανατολισμό της

[336] Στο Πρωτόκολλο Αλληλογραφίας της Σχολής ο Λύτρας φαίνεται να έχει προσληφθεί ως καθηγητής της Ιχνογραφίας. Πρωτόκολλο Αλληλογραφίας (Δεκέμβριος 1919-Οκτώβριος 1924), Αρχείο ΑΣΚΤ.
[337] Ο Κ. Ηλιάδης αναφέρει ότι «*ο Λύτρας δίδαξε για λίγο στις μικρές τάξεις κιάρο-σκούρο και αργότερα πήρε εργαστήριο στη Σχολή*». Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης*…, σ. 60. Η Ίρα Οικονομίδου αναφάρει ότι είχε καθηγητή τον Λύτρα στην Α΄ Τάξη του Προκαταρκτικού τμήματος όπου και δίδασκε αντιγραφή κεφαλής αγάλματος. Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 61.
[338] Συνυποψήφιοι του Λύτρα το 1915, εκτός από τον Ε. Θωμόπουλο, ήταν οι Νικόλαος Οθωναίος, Κωνσταντίνος Ρωμανίδης και Σταύρος Παπαπαναγιώτου. Το εκλεκτορικό σώμα αποτελούνταν από τους Θ. Θωμόπουλο, Π. Μαθιόπουλο και Β. Μποκατσιάμπη. ΔΙΚ., «Γράμματα και Τέχναι», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΕ΄, τχ. 171, Μάιος 1915, σ. 46. Για την εκλογή του Ε. Θωμόπουλου το 1915 βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, σ. 105, σημείωση 77.
[339] Για τον Δημήτρη Δήμα βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, σσ. 360-362.
[340] Ο Σταύρος Παπαπαναγιώτου είχε σπουδάσει στο Σχολείο των Τεχνών και εν συνεχεία στην Ακαδημία του Μονάχου δίπλα στον Ludwig von Löfftz. Είχε ξαναϋπάρξει συνυποψήφιος του Λύτρα για την έδρα των Υπαιθρίων σπουδών το 1915.

Σχολής, ως σοβαρό αντίπαλο δέος απέναντι στην θριαμβευτική επίσημη καθιέρωση του Παρθένη[341] εκείνη την εποχή μπορούσε να σταθεί μόνον η υποψηφιότητα του Λύτρα. Κι αυτό διότι ο Λύτρας έχαιρε στο περιβάλλον της Σχολής ενός αυτονόητου σεβασμού που εν πολλοίς οφείλονταν στο καλλιτεχνικό κύρος και την διδακτική παρακαταθήκη του πατέρα του Νικηφόρου. Έτσι, ενώ στην κρίση δύο μελών του εκλεκτορικού σώματος[342] (Ε. Θωμόπουλος και Π. Μαθιόπουλος) οι Παρθένης και Λύτρας βρέθηκαν ισάξιοι, τα υπόλοιπα τρία μέλη (Γ.Ιακωβίδης, Β. Μποκατσιάμπης και Σ. Βικάτος) επέλεξαν να αποφανθούν υπέρ του Λύτρα. Σύμφωνα με το πρακτικό της εκλογής[343], το σκεπτικό με βάση το οποίο ο Λύτρας προκρινόταν έναντι του Παρθένη ήταν ότι τα έργα του πρώτου[344] «*κατά μεν το σχέδιον εκρίθησαν ως και κατά την σύνθεσιν αρτιώτατα, από ακαδημαϊκής μάλιστα απόψεως, κατά δε τον χρωματισμόν και την εκτέλεσιν μετά πλείστης αρμονίας, δυνάμεως και ιδιαζούσης ευχέρειας συντελεσθέντα*». Αντίθετα, «*τα υπό κρίσιν πλείονα των πέντε έργων ζωγραφικής και ιχνογραφικών έργων* [ενν. του Παρθένη][345]*, κατά μεν την σύνθεσιν υπερτερούσιν της των άλλων δύο υποψηφίων* [ενν. των Δήμα και Παπαπαναγιώτου] *παρουσιάζουσιν εξαιρετικά προσόντα εμπνεύσεως και ιδία κοσμητικής. Κατά δε τον χρωματισμόν ευγενικάς όλως αρμονίας κατά το σχέδιον όμως τα έργα αυτού ελευθεριάζουσιν υπό όλως νεωτεριστικήν αντίληψιν μη συνάδουσαν απολύτως προς τας ακαδημαϊκάς παραδόσεις*».

---

[341] Τον Ιανουάριο του 1920 θα εγκαινιαστεί στο Ζάππειο μια αναδρομική έκθεση αφιερωμένη στο σύνολο του ζωγραφικού έργου του Παρθένη. Η μνημειώδης αυτή εκθεσιακή εμφάνιση του Παρθένη (παρουσιάζονταν 123 ελαιογραφίες και 113 σχέδια) θα περιβληθεί το κύρος επιφανών πολιτικών προσωπικοτήτων της βενιζελικής παράταξης καθώς και προοδευτικών διανοουμένων οι οποίοι θα την υποστηρίξουν ως μέλη της οργανωτικής επιτροπής. Τον Μάρτιο της ίδιας χρονιάς θα απονεμηθεί στον Παρθένη το Αριστείο των Γραμμάτων και των Τεχνών για το έργο του ο «Ευαγγελισμός» ενώ ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου θα αγοράσει για λογαριασμό της Εθνικής Πινακοθήκης δύο έργα του καλλιτέχνη, την «Πευκόφυτη Πλαγιά» και το προσχέδιο του «Επιτάφιου Θρήνου». Τα παραπάνω γεγονότα θα σημάνουν την πανηγυρική καθιέρωση του Παρθένη στην σφαίρα των επίσημων θεσμών. Για την μεγάλη αναδρομική έκθεση του Παρθένη στο Ζάππειο καθώς και για την βράβευση του με το Εθνικό Αριστείο βλ. όσα αναφέρει ο Ματθιοπουλος στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας…*, τ. Γ΄, σσ. 849-853 και Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Κ. Παρθένης. Η ζωή και το έργο του Κωστή Παρθένη*, Αθήνα, Κ. Αδάμ Εκδοτική, 2008, σσ. 62-63

[342] Το εκλεκτορικό σώμα απάρτιζαν οι Γ. Ιακωβίδης (πρόεδρος) και Β. Μποκατσιάμπης, Ε. Θωμόπουλος, Π. Μαθιόπουλος, Σ. Βικάτος (μέλη).

[343] Το πρακτικό της εκλογής δημοσιεύεται από τον Ματθιόπουλο στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας…*, τ. Α΄, σ. 105-106.

[344] Από τον Ηλιάδη ο οποίος είδε την έκθεση των υποψηφίων πληροφορούμαστε ότι ανάμεσα στα έργα που ο Λύτρας είχε υποβάλλει προς κρίση ήταν «*η ηλιόλουστη καθιστή παιδούλα με το κόκκινο φουστάνι και τη μεγάλη ψάθα*» καθώς και «*ένα ωραίο μεγάλο πορτραίτο ενός κυρίου, Κωνσταντινίδη, που θαυμάστηκε πολύ απ' τους δασκάλους*». Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης*…, σ. 58.

[345] Και πάλι σύμφωνα με όσα αναφέρει ο Ηλιάδης, ο Παρθένης είχε παρουσιάσει «*συνθέσεις και τοπία στον τύπο της «Πλαγιάς του Πόρου» και στο ίδιο μέγεθος*». Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης*..., σ. 58 και σ. 60.

Οι καθηγητές της Σχολής απέρριπταν επομένως δύο ζωγράφους σαφώς ακαδημαϊκών καταβολών (Δήμας και Παπαπαναγιώτου) για να κινηθούν μεταξύ των δύο πιο αντισυμβατικών (με την έννοια των λιγότερων ακαδημαϊκών) επιλογών (Λύτρας και Παρθένης) και να προκρίνουν τελικά τον Λύτρα έναντι του Παρθένη λόγω της ακαδημαϊκότητας του σχεδίου του πρώτου.

Το γεγονός ότι ο νέος καθηγητής προοριζόταν να αναλάβει την έδρα της Ιχνογραφίας εξηγεί σε έναν βαθμό την έμφαση της κριτικής επιτροπής στην ακαδημαϊκή ποιότητα του σχεδίου χωρίς ωστόσο να αναιρεί την λογική ασυνέπεια που διέπει συνολικά το σκεπτικό της κριτικής επιτροπής. Στην πραγματικότητα αυτή η σχετικοποίηση των κριτηρίων ανάλογα με την περίπτωση του υποψηφίου, συνδεόταν εν μέρει με μια πρόθεση έντεχνης παράκαμψης ενός νομοθετικού διατάγματος το οποίο είχε εκδοθεί από την κυβέρνηση Γονατά μόλις δύο μήνες νωρίτερα και αφορούσε τα προσόντα διορισμού των τεχνικών καθηγητών της Σχολής.

Το διάταγμα «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως διατάξεων τινών του νόμου 521 "περί οργανώσεως του Σχολείου των Καλών Τεχνών"»[346] τροποποιούσε το άρθρο 7 του νόμου 521/1914 σύμφωνα με το οποίο καθηγητές στην Σχολή διορίζονταν οι πτυχιούχοι της ή πτυχιούχοι αντίστοιχου αναγνωρισμένου ιδρύματος του εξωτερικού και κατά προτίμηση όσοι μεταξύ αυτών είχαν στο ενεργητικό τους κάποια διάκριση σε επίσημη έκθεση, σχετική μάλιστα προς την έδρα που επιθυμούσαν να καταλάβουν. Με βάση την τροποποίηση του νόμου, δικαίωμα διορισμού είχαν τώρα και όσοι καλλιτέχνες δεν ήταν κάτοχοι τίτλου σπουδών υπό την προϋπόθεση ότι επρόκειτο για καλλιτέχνες «*κοινώς ανεγνωρισμένης υπεροχής, διακριθέντας εις επισήμους ξένας και ημεδαπάς εκθέσεις ή τετιμημένους δια του εθνικού αριστείου των γραμμάτων και των τεχνών, οίτινες και προτιμώνται εν ισότητι κατά τον διαγωνισμόν*». Χωρίς αμφιβολία η παραπάνω διατύπωση υπαινισσόταν τον Παρθένη, τον μόνο εκ των υποψηφίων ο οποίος δεν είχε να επιδείξει κανέναν ακαδημαϊκό τίτλο σπουδών και συγχρόνως τον μόνο εκ των υποψηφίων που έφερε μαζί του έναν σημαντικό αριθμό ξένων και ελληνικών τιμητικών διακρίσεων, μεταξύ αυτών και την ανώτατη κρατική διάκριση για καλλιτέχνες, δηλαδή το εθνικό αριστείο το οποίο του είχε απονεμηθεί τον Μάρτιο του 1920[347]. Το διάταγμα επιβεβαίωνε εμπράκτως την πρόθεση της κυβέρνησης

[346] Ε.τ.Κ., φ. 245, (τχ. Α΄), 31 Αυγούστου 1923.
[347] Το παραπάνω γεγονός πιστοποιείται από υπεύθυνη δήλωση του ίδιου του καλλιτέχνη στην οποία αναφέρονται αναλυτικά όλες οι διακρίσεις που είχε συγκεντρώσεις έως το 1937 ενώ η κατηγορία «τίτλοι

Γονατά να επιβάλλει τον διορισμό του ζωγράφου στη Σχολή ικανοποιώντας εν μέρει και το αίτημα των σπουδαστών για ανανέωση του διδακτικού της προσωπικού που είχε διατυπωθεί μερικούς μήνες νωρίτερα μέσω του υπομνήματός τους προς τον Πλαστήρα. Το διάταγμα ανάγκαζε την Σχολή να εξετάσει σοβαρά την υποψηφιότητά του –έστω και προσχηματικά– παρά την δεδομένη απροθυμία των καθηγητών της να ανεχθούν εντός της Σχολής έναν νεωτεριστή ζωγράφο του είδους του Παρθένη. Ωστόσο, φαίνεται ότι η νομοθετική παρέμβαση μιας επαναστατικής και προσωρινής κυβέρνησης δεν στάθηκε από μόνη της αρκετή για να δεσμεύσει την επιτροπή ως προς την εκλογή του καθώς μέσα σ' ένα ασταθές πολιτικό σκηνικό όπου οι διαδοχικές κυβερνητικές ανακατατάξεις υπονόμευαν ούτως ή άλλως οποιαδήποτε αρχή τήρησης της νομιμότητας[348] οι καθηγητές της Σχολής θα επιλέξουν να αγνοήσουν την έμμεση υπόδειξη ενός μη δεσμευτικού διατάγματος καταψηφίζοντάς τον.

Από την άλλη, με δεδομένες τις συνθήκες που είχαν πλήρως διαμορφωθεί ήδη από το 1920 και πίεζαν την Σχολή να μετασχηματιστεί προς την κατεύθυνση της απαγκίστρωσής της από τον ακαδημαϊσμό του Μονάχου, η προσθήκη ενός ακόμη εκπροσώπου του στο συστηματικά επικρινόμενο για τον συντηρητισμό του διδακτικό προσωπικό της Σχολής, φάνταζε τώρα μη ανεκτή. Διότι μπορεί –όπως φάνηκε εκ του αποτελέσματος– η επιτροπή να είχε τα πολιτικά περιθώρια να παρακάμψει τις πολιτικές πιέσεις και να απορρίψει έναν θεσμικά καταξιωμένο καλλιτέχνη σαν αυτόν που υποδείκνυε το διάταγμα, οπωσδήποτε όμως αυτήν τη φορά δεν είχε τα «ηθικά» περιθώρια να ενεργήσει παράτυπα προκειμένου να εκλέξει έναν ακαδημαϊκό ζωγράφο όπως ο Παπαπαναγιώτου που πρόσκειτο μεν στην παράταξη των Φιλελευθέρων χωρίς να μπορεί ωστόσο να ανταγωνιστεί τα τυπικά και ουσιαστικά προσόντα του Παρθένη ή ακόμα περισσότερο έναν συντηρητικό και ευνοούμενο του Ιακωβίδη όπως ο Δήμας. Αυτοί οι εξωτερικοί περιορισμοί επέβαλλαν στα 1923 την υποψηφιότητα Λύτρα ως επικρατέστερη. Κι αυτό για λόγους που είχαν να κάνουν όχι μόνο μ' ένα ηθικό χρέος απέναντι στον πατέρα Λύτρα, αλλά και με τα ειδικά χαρακτηριστικά του έργου του υιού Λύτρα. Διότι το έργο του Λύτρα, όπως έχει εύστοχα επισημανθεί, είχε το συγκριτικό πλεονέκτημα σε σχέση με αυτό των συνυποψηφίων του να ακροβατεί

σπουδών» μένει κενή. Υπεύθυνη δήλωση Κ. Παρθένη με ημερομηνία 13 Μαΐου 1937, Φάκελλος Παρθένη, Μητρώο καθηγητών, Αρχείο ΑΣΚΤ (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 17).

[348] Ο Ματθιόπουλος επισημαίνει ότι «*οι εκλογές στη Σχολή διεξάγονται στις παραμονές της διάλυσης της Δ΄ Εθνοσυνέλευσης και της παραίτησης της κυβέρνησης Στ. Γονατά (18 Οκτωβρίου) με σκοπό να διενεργηθούν βουλευτικές εκλογές, δηλαδή σε μια περίοδο που πρακτικά σήμαινε κυβερνητική παράλυση*». Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Γ΄, σ. 855, υποσημειώσεις 320 και 322.

«*ανάμεσα στην απόρριψη του ακαδημαϊσμού στην οποία δεν προχώρησε ποτέ και στην αποδοχή του ιμπρεσιονισμού και των μεταϊμπρεσιονιστικών τάσεων, προς τις οποίες επίσης δεν στράφηκε ποτέ ολοκληρωτικά*»[349].

Πράγματι, ο όποιος νεωτερισμός του Λύτρα αφορούσε κατά βάση το χρώμα και καθόλου την σύνθεση ή το σχέδιο τα οποία παρέμεναν ακαδημαϊκά κάνοντας τα έργα του να φαίνονται στα μάτια της επιτροπής «*αρτιώτατα από ακαδημαϊκής μάλιστα απόψεως*». Άλλωστε, ήταν ακριβώς η ακαδημαϊκότητα του σχεδίου –στο οποίο ο ακαδημαϊσμός έβρισκε πάντα το σταθερό έρεισμά του παρά την εισαγωγή μιας «αισθητικής του προσχεδίου»– εκείνη που τελικά τον προέκρινε έναντι του Παρθένη. Επιπλέον δε, είναι ενδεικτικό των ακαδημαϊκών κριτηρίων που η επιτροπή εφάρμοζε στην περίπτωση των Λύτρα και Παρθένη, το γεγονός ότι ανάμεσα στα υπό κρίση έργα του Λύτρα εκείνο το οποίο θαυμάστηκε περισσότερο από τους καθηγητές κατά την συνεδρίαση της εκλογής ήταν «*το πορτραίτο ενός κυρίου Κωνσταντινίδη*»[350], δηλαδή ένα δείγμα ακριβώς εκείνης της κατηγορίας του έργου του που εκτιμόταν για την ακρίβεια της αναπαράστασης και επομένως, υπό μία έννοια, και της λιγότερο «νεωτερικής»[351]. Από αυτήν την σκοπιά η εκλογή του στα 1923 μόνο φαινομενικά αποτελεί έκπληξη για τον αισθητικό προσανατολισμό της Σχολής[352] ο οποίος από το 1915, όταν οι καθηγητές της Σχολής τον είχαν καταψηφίσει χάριν του Ε. Θωμόπουλου, δεν είχε βέβαια αλλάξει. Εκείνο που είχε εντωμεταξύ αλλάξει ήταν η σπουδαστική και πολιτική στήριξη στις επιλογές της διεύθυνσης.

Και ήταν ακριβώς αυτός ο επιφυλακτικός νεωτερισμός του Λύτρα σε συνδυασμό με τα εχέγγυα της γερμανικής ακαδημαϊκής του παιδείας αλλά και η αποδοχή του από

---

[349] Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Β΄, σ. 626. Για την αντιφατική συνεισφορά του Νικολάου Λύτρα στην ανανέωση της νεοελληνικής ζωγραφικής βλ. στο ίδιο σσ. 626-628.

[350] Το αναφέρει ο Ηλιάδης στο Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης*…, σ. 58.

[351] Για την δεξιότητα του Λύτρα να αναπαριστά με εντυπωσιακή πιστότητα το μοντέλο του βλ. το περιστατικό που αφηγείται ο Περικλής Βυζάντιος στο Περικλής Βυζάντιος, *Αυτοβιογραφικές σημειώσεις. Η ζωή ενός ζωγράφου*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1994, σσ. 122-123.

[352] Μια τέτοια άποψη «περί έκπληξης» υιοθετεί ο Κωτίδης ο οποίος εμφανίζει το έργο του Λύτρα από το 1914 κ.ε. τόσο προωθημένο και πρωτοποριακό ώστε να μην συμβιβάζεται με το είδος της ζωγραφικής που οι καθηγητές της Σχολής θα μπορούσαν να ανεχθούν στα 1923. Βλ. Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη…,* σ. 29. Αυτή η διαπίστωση έρχεται σε διάσταση με όσα υποστηρίζει ο Ηλιάδης ο οποίος ομολογεί για τον Λύτρα ότι «*ήταν εκλεκτός καλλιτέχνης και η ζωγραφική του ταίριαζε στο πνεύμα της Σχολής*» εν αντιθέσει μ' εκείνη του Παρθένη η οποία βρισκόταν «*έξω από το κλίμα της Σχολής*». Και σε άλλο σημείο: «*Όπως όλοι στον τόπο μας τότε κι ο Λύτρας ήταν έξω του κόσμου των νέων μηνυμάτων στην Τέχνη. Γύρω στα 1925 ένιωσε την ανάγκη κάποιας ανανέωσης στη δουλειά του. Κατάλαβε πως έπρεπε να αναζητήσει την πλαστική προέκταση της τέχνης του έξω απ' την τελειότητα της γρήγορης κι εντυπωσιακής τεχνικής του*». Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης*…, σ. 57 και σ. 99 αντίστοιχα.

τον φιλελεύθερο πολιτικό χώρο που καθιστούσαν την εκλογή του το ιδανικό άλλοθι για το ακαδημαϊκό κατεστημένο της Σχολής το οποίο στα 1923 ενδιαφερόταν να εμφανιστεί συνεργάσιμο με την φιλελεύθερη κυβέρνηση και διαλλακτικό απέναντι σε μία τέχνη που παρέκκλινε με οριακά θεμιτό τρόπο από τις ακαδημαϊκές συμβάσεις. Μέσω του Λύτρα η διεύθυνση κατάφερνε να κατευνάσει τις αντιδράσεις μιας αγανακτισμένης μερίδας σπουδαστών που πίεζε διεκδικώντας ανανέωση[353], χωρίς ταυτόχρονα να υποχρεώνεται σε επιλογές που αντιβαίναν ριζικά στις βασικές αισθητικές παραδοχές της. Έτσι ο Λύτρας αντιπροσώπευε μια συμβιβαστική λύση μεταξύ των ακαδημαϊκών Δήμα και Παπαπαναγιώτου και του νεωτεριστή Παρθένη, η οποία την δεδομένη στιγμή μπορούσε να λειτουργήσει υπέρ των καθηγητών της Σχολής βγάζοντάς τους από το αδιέξοδο στο οποίο τους είχε φέρει η ακαδημαϊκή τους αδιαλλαξία. Οι λόγοι για τους οποίους προτιμήθηκε έναντι των συνυποψηφίων του είχαν περισσότερο να κάνουν με την ιδιομορφία της ζωγραφικής του καθ' αυτής σε συνδυασμό με τις επιδιώξεις της Σχολής ως θεσμού στην δεδομένη συγκυρία και δευτερευόντως με το οικογενειακό του υπόβαθρο ή ακόμα με τον ανταγωνισμό που βίωναν οι καθηγητές της Σχολής εναντίον του προωθούμενου από τους βενιζελικούς Παρθένη[354]. Σε τελευταία ανάλυση, η εκλογή του θα πρέπει να ερμηνευτεί ως

[353] Ο Ηλιάδης αναφέρει ότι η εκλογή του Λύτρα αναμενόταν από το σύνολο των σπουδαστών της Σχολής (Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης*…, σ. 57), γεγονός που καταδεικνύει αφενός ότι ο Λύτρας ήταν πρόσωπο κοινής αποδοχής μεταξύ της σπουδάζουσας νεολαίας, αφετέρου ότι το είδος της αισθητικής ανανέωσης το οποίο προσδοκούσαν οι σπουδαστές της Σχολής ταυτιζόταν περισσότερο με την επιφυλακτική νεωτερικότητα που πρότεινε η ζωγραφική του Λύτρα και λιγότερο με εκείνη του Παρθένη. Περιγράφοντας τις εντυπώσεις του από την έκθεση των έργων των δύο υποψηφίων, όπως την είδε ως σπουδαστής της Σχολής, αναφέρει τα εξής: «*Δεξιά είχαν αναρτήσει τα έργα του Νίκου Λύτρα που εντυπωσίαζαν και έδειχναν το ισχυρό ταμπεραμέντο του σεμνού, του λαμπρού αυτού καλλιτέχνη. Αριστερά ήταν τα έργα του Παρθένη του οραματιστή που ζούσε σ' ένα δικό του κόσμο. Δύο κόσμοι αντίθετοι.* […] *Η γρήγορη και χυμώδης τεχνική του Νίκου Λύτρα εντυπωσίαζε κι έδειχνε πως ήταν ένας βιρτουόζος τεχνίτης.* […] *Τα έργα του Παρθένη μας έκαναν αίσθηση* […]. *Η τεχνική των έργων δεν εντυπωσίαζε, έβλεπες όμως τον πνευματικό άνθρωπο, το στοχαστή καλλιτέχνη*». Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης*, σ. 58 και σ. 60. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι οι εντυπώσεις του Ηλιάδη από την συμπαρουσίαση των δύο ζωγράφων κινούνται στο ίδιο μήκος κύματος με τις κρίσεις των καθηγητών της Σχολής όπως διατυπώνονται στο πρακτικό της εκλογής. Στα 1923 λοιπόν, εκείνο το οποίο εξακολουθούσε πάνω απ' όλα να εντυπωσιάζει έναν σπουδαστή της Σχολής, ο οποίος μάλιστα τοποθετούσε τον εαυτό του μεταξύ εκείνων που ξεσηκώνονταν εναντίον του ακαδημαϊσμού, ήταν η υψηλή ποιότητα της τεχνικής εκτέλεσης, η «βιρτουοζιτέ».

[354] Κατά την άποψη του Κωτίδη, το πιθανότερο ήταν να είχε εκλεγεί ένας εκ των Δήμα και Παπαπαναγιώτου εάν δεν συνέτρεχαν δύο λόγοι που επέβαλαν τελικά την επιλογή Λύτρα. Ο ένας ήταν ότι ο Λύτρας εκτός από γιος ενός καλλιτέχνη που επείχε θέση αυθεντίας στις συνειδήσεις των μαθητών του, είχε πραγματοποιήσει τον ίδιο με αυτούς κύκλο σπουδών πρώτα στην Σχολή ως μαθητής του πατέρα του κι έπειτα στην Ακαδημία του Μονάχου. Αντιθέτως ο Παρθένης δεν είχε περάσει από καμία αναγνωρισμένη καλλιτεχνική ακαδημία ώστε να μπορεί να πιστοποιήσει την επάρκειά του ως προς τον χειρισμό του ακαδημαϊκού ύφους. Ο δεύτερος λόγος, κατά τον Κωτίδη, ήταν ότι το μέγεθος της φήμης αλλά και η επίσημη καταξίωσή του, μετέτρεπαν αυτομάτως τον Παρθένη σε δυνητική απειλή για τους συναδέλφους του καλλιτέχνες-καθηγητές της Σχολής. Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σσ. 29-30. Οι λόγοι τους οποίους επικαλείται ο Κωτίδης εξηγούν μεν την απόρριψη της υποψηφιότητας

στρατηγικός συμβιβασμός της διεύθυνσης Ιακωβίδη προς εκτόνωση της εναντίον της δυσφορίας η οποία έβαινε ογκούμενη από το 1920 και εξής, συμβιβασμός ωστόσο ο οποίος δεν έθετε σε κίνδυνο την προνομιακή επιβίωση του ακαδημαϊσμού και των εκπροσώπων του εντός της Σχολής.

Σε ό,τι αφορά τον Παρθένη, αξίζει επίσης εδώ να σημειώσουμε ότι στην απόρριψη της υποψηφιότητάς του τον Οκτώβριο του 1923 η οποία εμφανιζόταν ως επιβεβλημένη από μια ανωτέρα ακαδημαϊκή βία αλλά και από ένα ηθικό χρέος προς τον πατέρα Λύτρα που έδεναν τα χέρια των εκλεκτόρων, θα έρθει λίγους μήνες αργότερα να προστεθεί και η βίαιη έξωσή του από χώρο της Σχολής ο οποίος φαίνεται ότι του είχε παραχωρηθεί για ιδιωτική χρήση. Το γεγονός πληροφορούμαστε από το Πρωτόκολλο Αλληλογραφίας της ΑΣΚΤ όπου στο διάστημα μεταξύ Ιανουαρίου και Αυγούστου 1924 καταγράφονται τα ίχνη μιας αλληλογραφίας μεταξύ Σχολής από τη μία και Υπουργείου Παιδείας, Υπουργείου Συγκοινωνιών και Κ. Παρθένη από την άλλη με αντικείμενο την άμεση παράδοση της εν λόγω αίθουσας στην Σχολή[355]. Στην τελευταία καταγεγραμμένη επιστολή της 25ης Αυγούστου 1924, ο Παρθένης καλούνταν για πολλοστή φορά από την διεύθυνση να εκκενώσει την αίθουσα υπό την απειλή της εισαγγελικής παρέμβασης. Ελλείψει άλλων σχετικών στοιχείων παραμένει ασαφές από ποιόν, για ποια χρήση, για τι χρονικό διάστημα –και γενικά υπό ποιες συνθήκες– είχε παραχωρηθεί αυτός ο χώρος στον Παρθένη. Πάντως, το γεγονός ότι για το ζήτημα ενημερωνόταν το Υπουργείο των Συγκοινωνιών μας επιτρέπει εδώ να εικάσουμε ότι ενδεχομένως η συγκεκριμένη αίθουσα συμπεριλαμβανόταν στους χώρους εκείνους της Σχολής που διατέθηκαν σε κάποια απροσδιόριστη χρονική στιγμή στο Υπουργείο Συγκοινωνιών προκειμένου να στεγαστούν προσωρινά κάποιες από τις υπηρεσίες του και η οποία μέσω του Υπουργείου Συγκοινωνιών παραχωρήθηκε στον Παρθένη για να αξιοποιηθεί ως προσωπικό εργαστήριο του καλλιτέχνη.

Παρθένη, δεν εξηγούν όμως επαρκώς την απόρριψη των υποψηφιοτήτων Δήμα και Παπαπαναγιώτου, καθώς οι καθηγητές της Σχολής θα μπορούσαν να είχαν υποστηρίξει μια περισσότερο ακαδημαϊκή λύση η οποία δεν θα συνιστούσε την παραμικρή απειλή ούτε για το προσωπικό τους κύρος αλλά ούτε και για την αισθητική φυσιογνωμία της Σχολής. Ούτε όμως εξηγούν επαρκώς και την ίδια την επιλογή Λύτρα αν αναλογιστεί κανείς ότι το οικογενειακό και εκπαιδευτικό υπόβαθρο του ζωγράφου δεν είχε εμποδίσει τους καθηγητές της Σχολής να τον καταψηφίσουν το 1915 χάριν του Ε. Θωμόπουλου, ενός ακαδημαϊκού καλλιτέχνη που απολάμβανε της πολιτικής υποστήριξης του Τσαλδάρη.

[355] Βλ. Πρωτόκολλο Αλληλογραφίας (Σεπτέμβριος 1924-Φεβρουάριος 1932), Αρχείο ΑΣΚΤ και ειδικά τις ημερομηνίες 12 Ιανουαρίου 1924, 6 Μαρτίου 1924, 15 Μαρτίου 1924, 14 Αυγούστου 1924 και 25 Αυγούστου 1924.

Σε κάθε περίπτωση, αυτή η διένεξη μεταξύ Σχολής και Παρθένη την επομένη σχεδόν της καταψήφισής του, διένεξη η οποία –σημειωτέον– θυμίζει αρκετά μια ανάλογη περίπτωση διένεξης με επίδικο την κυριότητα του εργαστηρίου του διευθυντή που έμελλε να εκδηλωθεί κάποια χρόνια αργότερα και υπό άλλες συνθήκες[356], είναι αρκετά ενδεικτική των διαθέσεων της Σχολής απέναντι στον Παρθένη ο οποίος στα μέσα της δεκαετίας του 1920 είχε σχεδόν ανακηρυχθεί από την διεύθυνση ως persona non grata. Η έξωσή του από τον φυσικό χώρο της Σχολής ερχόταν να επισφραγίσει τον αποκλεισμό του από τον θεσμικό της χώρο μέσω της καταψήφισής του λίγους μήνες νωρίτερα.

Σε ό,τι τώρα αφορά τη λύση Λύτρα, αν και βραχύβια λόγω του πρόωρου θανάτου του ζωγράφου, αποδείχτηκε πρόσκαιρα αποτελεσματική καθώς πέτυχε ως έναν βαθμό να εκτονώσει το κλίμα έντονης δυσαρέσκειας εναντίον του Ιακωβίδη και του προσκείμενου σε αυτόν Συλλόγου[357] και να καταλαγιάσει την δίψα των σπουδαστών για μια διδασκαλία που διαφοροποιούνταν έστω και ηπίως από τον ακαδημαϊκό κανόνα. Ο Λύτρας θα υποδεχθεί το 1925 στο εργαστήριό του τους πρώην «ταραξίες» σπουδαστές[358] και θα διακριθεί μέσα στην Σχολή όχι τόσο για το νεωτερικό περιεχόμενο της διδασκαλίας του, όσο επειδή θα καταφέρει να εξελιχθεί σ' εκείνο το είδος δασκάλου που απαιτούσε το νέο εκπαιδευτικό σύστημα των εργαστηρίων και

---

[356] Βλ. την ενότητα «Η έριδα για το εργαστήριο του διευθυντή και η διάλυση της "φιλελεύθερης συμμαχίας" Δημητριάδη-Παρθένη», σσ. 386-398.

[357] Μοναδική εξαίρεση στο κλίμα θετικής υποδοχής της εκλογής Λύτρα, ένα αγανακτισμένο άρθρο του Τόμπρου στο οποίο καταφερόταν εναντίον των καθηγητών της Σχολής κατηγορώντας τους για καταστροφική οπισθοδρομικότητα: «*Έγιναν* [ενν. οι καθηγητές της Σχολής] *χάρις στις ξηρές και οπισθοδρομικές των πεποιθήσεις πρόξενοι κακού ανυπολογίστου γνωματεύσαντες χωρίς συνείδησιν αυτής της πράξεως των*[…]. *Στην αντίληψι των ανωτέρω ατόμων, μια πράξις τόσον ασυνείδητη, με μόνη δικαιολογία ότι ο νόμος και το γράμμα του παρέχει αυτό το δικαίωμα στους μοιραίους αυτούς ανθρώπους, εμφανίζονται ομαδικώς ως οπισθοδρομικοί παράγοντες της Πρυτανείας των Τεχνών στην Ελλάδα και αντεθνικοί διώκται* […] *προξενούντες αηδείαν και την αισχύνην ούτω πράττοντες.* […] *έχουν πονηρούς και συμφεροντολογικούς σκοπούς,* […] *και διοικητικώς και ποιοτικώς το Σχολείο των Καλών Τεχνών ουδέποτε ήτο ρακένδυτο ως κατεύθυνσι διανοητική και ως αδιαφορία ενεργείας ποιοτικής όπως σήμερα. Ουδέποτε άνθρωποι της ωρίμου ηλικίας ανεξαιρέτως όλων των καθηγητών αυτού, υπέπεσαν σε τόσο μεγάλη πλάνη.*[…] *Μη διστάζει λοιπόν κανείς εάν πρόκειται σοβαρώς να γίνη κάτι. Σε τέτοιες συμφορές χρειάζονται μεγάλες χειρονομίες*». Μιχάλης Τόμπρος, «Σκέψεις από τη ζωή και κίνηση της τέχνης», *Μούσα*, 23, Νοέμβριος 1923, σ. 6. Κατά τα άλλα, το γεγονός της καταψήφισης του Παρθένη φαίνεται ότι προσπεράστηκε σιωπηρά. Η εκλογή Λύτρα ήταν και ως προς αυτό σημείο επιτυχής στρατηγικά καθώς οι όποιες ενδεχόμενες ενστάσεις υπέρ του Παρθένη ματαιώνονταν χάρη στον γενικό σεβασμό που απολάμβανε ο Λύτρας.

[358] Μεταξύ αυτών οι Αγήνωρ Αστεριάδης, Σπύρος Βασιλείου, Πολύκλειτος Ρέγκος, Αλέκος Κοντόπουλος, Κώστας Ηλιάδης. Σπύρος Βασιλείου, «Προσανατολισμοί της νεοελληνικής ζωγραφικής», *Ζυγός*, τχ. 11-12, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1956, σσ. 14-15. Ο Ηλιάδης αναφέρει: «*Γύρω συσπειρώθηκαν οι πιο δυναμικοί σπουδαστές γιατί ο Λύτρας ήταν πολύ νέος και αγαπητός φίλος με τους περισσότερους τελειόφοιτους της Σχολής που πήγαν στο εργαστήρι του μαθητές του. Τ' ανήσυχα νιάτα με τον ενθουσιώδη νέο δάσκαλο αρχίζουν δουλειά με κέφι και δίψα για μια νέα πορεία στην τέχνη*». Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης*…, σ. 60.

επιζητούσαν οι σπουδαστές. Δηλαδή σ' έναν σεβαστό καλλιτέχνη με αξιοσημείωτο προσωπικό έργο, πνευματική επιφάνεια και ευρύτερη καλλιτεχνική μόρφωση, συγκροτημένη μέθοδο όσον αφορά την διδασκαλία της τέχνης στην οποία είχε κατορθώσει να ενσταλάξει και κάτι από τις νεωτερικές κατακτήσεις της ευρωπαϊκής ζωγραφικής και τέλος την ικανότητα να οικοδομήσει μια προσωπική σχέση εμπιστοσύνης με τους μαθητές του[359].

Ωστόσο, θα πρέπει εδώ να επισημανθεί μία πλευρά της παρουσίας του Λύτρα στην Σχολή που έχει να κάνει με την συνεισφορά του στην ανανέωση της ελληνικής ζωγραφικής δια της διδασκαλίας του. Ο Λύτρας δίδαξε στην Σχολή ως καθηγητής εργαστηρίου για δυόμιση μόλις χρόνια (Σεπτέμβριος 1925-Δεκέμβριος 1927). Διάστημα δηλαδή, αρκετό μεν ώστε η διδασκαλία του να διαμορφώσει στο περιβάλλον της Σχολής ένα έδαφος διαφοροποίησης ως προς τον ακαδημαϊσμό του Μονάχου στην βάση μιας μετριοπαθούς «νεωτερικότητας», αλλά από την άλλη εξαιρετικά σύντομο για να θεωρηθεί ότι επηρέασε με καθοριστικό τρόπο την καλλιτεχνική εξέλιξη των επί διετία μαθητών του μέσα στην επόμενη δεκαετία. Από αυτήν την σκοπιά, η άποψη εκείνη σύμφωνα με την οποία ο Λύτρας «*παγίδευσε τις νεανικές και ανανεωτικές τάσεις των νέων καλλιτεχνών, που με τη σειρά τους ξεγελάστηκαν, όσο και αρκέστηκαν σ' αυτή την αμφισβητούμενη και οπωσδήποτε παρωχημένη νεωτερικότητα που τους δίδασκε*»[360],

---

[359] Ο Εμμανουήλ Ζέπος αναφέρει για τον Λύτρα τα εξής: «*Ο Λύτρας έκανε το εργαστήρι του ένα χρόνο αφού άρχισε να διδάσκει. Το χρώμα το δίδασκε με τον ίδιο τρόπο όπως και το σχέδιο, δηλαδή σε σχήματα φως-σκιά. Ήταν του Μονάχου, αλλά είχε αρχιτεκτονική και σύνθεση η ζωγραφιά του και σκέψη. Σκεφτότανε και ζωγράφιζε –είχε από την αρχή ένα πρόγραμμα για το έργο που έφτιαχνε. Πρώτα το σκεφτότανε το έργο τελειωμένο και μετά έβαζε τα χρώματα επάνω, καθαρά. Αντίθετα οι Ιακωβίδηδες δεν είχαν σύστημα, ψάχνανε και τα λασπώνανε τα χρώματά τους. Το Μόναχο είχε εξελιχθεί στην εποχή του Λύτρα. Η δουλειά του είναι εξπρεσιονιστική. Είναι εξπρεσιονιστής. Και πολύ θετικός. Το έργο το στήνει. Είναι οικοδόμημα*». Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 51. Η Ίρα Οικονομίδου: «*Με το Λύτρα κάναμε άγαλμα-κεφάλι. Έβλεπα τον τρόπο της διδασκαλίας του που ήταν καλός*». Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 61. Η Ελένη Παγκάλου: «*Όταν πήγα στη Σχολή Καλών Τεχνών στο Προκαταρκτικό βέβαια, ήτανε δάσκαλος ο Λύτρας. Και ήτανε μπορούμε να πούμε, για την εποχή του και για την Ελλάδα πρωτοπόρος, γιατί τότε ήτανε στη Σχολή η θεωρία του Μονάχου απ' όλους τους άλλους δασκάλους. Αυτόν δεν τον καταλαβαίνανε τότε. Είχα βέβαια σκοπό να ακολουθήσω το ατελιέ του, αλλά δυστυχώς πέθανε…νέος όπως ξέρετε…45 χρονών.* […] *Είχε πολύ σοβαρό ύφος, έτσι…ένα αυστηρό ύφος είχε, δεν μας έκανε κομπλιμέντα παρά σπάνια, και όταν πραγματικά έλεγε σε κανέναν κάποιον καλό λόγο, το θεωρούσαμε σπουδαίο πάγμα…ήταν τόσο λιτός στις εκφράσεις του. Ήταν θαυμάσιος δάσκαλος. Ήταν πολύ ευσυνείδητος ως δάσκαλος, παρακολουθούσε τους μαθητάς του και ύστερα ήξερε αυτά τα σύγχρονα ρεύματα, τα οποία τότε δεν υπήρχαν στη Σχολή. Στη Σχολή κυριαρχούσε η Σχολή του Μονάχου με το Βικάτο, τον Ιακωβίδη…*». Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 68. Και ο Ηλίας Φέρτης: «*Ξεχωριστός. Ήτανε ξεχωριστός ο Λύτρας. Αν και προερχότανε από τη γερμανική Σχολής κι αυτός…*». Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 91.

[360] Η διαπίστωση ανήκει στον Ματθιόπουλο ο οποίος συνεχίζει καταλήγοντας: «*Ο ρόλος του στην Σχολή υπήρξε παραπλανητικός και σ' ένα βαθμό άγονος, σε σχέση μ' εκείνον που μπορούσε να είχε παίξει ο Παρθένης αν είχε αυτός εκλεγεί, πιο έγκαιρα, σαν καθηγητής, και αυτό γιατί ο Λύτρας αγνοούσε ουσιαστικά τις νεωτερικές τάσεις. Δεν είναι έτσι τυχαίο το γεγονός ότι οι αρχικά ριζοσπάστες μαθητές του στράφηκαν*

νομίζω ότι αδικεί κάπως τον καλλιτέχνη υπερεκτιμώντας από την ανάποδη την επιδραστικότητα της διδασκαλίας του. Ανεξαρτήτως της όποιας νεωτερικότητας είχε να εισηγηθεί ο Λύτρας, η διδασκαλία του λογικά δεν θα μπορούσε μέσα στο σύντομο χρονικό διάστημα –στην καλύτερη περίπτωση– μιας διετίας[361] ούτε να απελευθερώσει μα ούτε και να παγιδεύσει τις ανανεωτικές τάσεις των νέων καλλιτεχνών, τουλάχιστον όχι με αποφασιστικό τρόπο ως προς την μετέπειτα εξέλιξή τους. Επιπλέον δε, η απουσία αναλυτικών μαθητολογίων εκείνης της περιόδου ανά εργαστήριο δυσχεραίνει αρκετά κάθε απόπειρα αποτίμησης της διδακτικής συνεισφοράς του Λύτρα καθώς είναι δύσκολο να διαπιστωθεί ποιοι και πόσοι σπουδαστές ήταν πραγματικά εγγεγραμμένοι στο εργαστήριό του κατά το διάστημα 1925-1927[362]. Εκείνο πάντως που με σχετική ασφάλεια μπορούμε να παραδεχτούμε είναι ότι το λιγότερο που μπορούσε να επιτύχει το σύντομο πέρασμα του Λύτρα από την Σχολή, ήταν να εξουδετερώσει προσωρινά την ογκούμενη αγανάκτηση των σπουδαστών δημιουργώντας μια, μικρή και φευγαλέα έστω αλλά όχι και αμελητέα, προοπτική ανανέωσης σ' ένα κατά τα άλλα αμετακίνητο αισθητικά εκπαιδευτικό περιβάλλον. Κάτι που φαίνεται ότι εν μέρει το πέτυχε. Πράγματι έως τον θάνατό του τον Δεκέμβριο του 1927 δεν θα εκδηλωθούν άλλες σοβαρής κλίμακας σπουδαστικές διαμαρτυρίες εναντίον της διεύθυνσης.

γρήγορα κατά την δεκαετία του '30 σε συντηρητικές αναπαραστατικές τάσεις». Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Β΄, σσ. 625-626.

[361] Η διετής περίπου θητεία του Λύτρα σε εργαστήριο αντιστοιχούσε στην καλύτερη περίπτωση στο ήμισυ της κανονικής εργαστηριακής φοίτησης ενός σπουδαστή και στην χειρότερη σε λίγους μόνο μήνες (από τον Σεπτέμβριο έως τον Δεκέμβριο του 1927).

[362] Η περίπτωση του Αλέκου Κοντόπουλου είναι σε αυτό το σημείο ενδεικτική της τάσης της έρευνας να θεωρεί, σχεδόν αυθόρμητα, ως μαθητές του Λύτρα καλλιτέχνες που εν συνεχεία καθιερώθηκαν ως «νεωτερικοί». Ο Κοντόπουλος φοίτησε στην Σχολή το διάστημα 1924-1929 και εν αντιθέσει με την κυρίαρχη άποψη που θέλει τον ζωγράφο μαθητή του Ιακωβίδη και του Λύτρα, [Βλ. το λήμμα για τον Αλέκο Κοντόπουλο στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών: ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ος αιώνας*, τ. 1 2, Αθήνα, Μέλισσα, 1997-2000, σ. 247] ο Κοντόπουλος δεν φαίνεται να φοίτησε ποτέ στο εργαστήριο του Λύτρα παραμένοντας καθ' όλη την διάρκεια των σπουδών του ο πιστός και χαρισματικός μαθητής του Ιακωβίδη. Βλ. σχετικά το υπόμνημα της σταδιοδρομίας του που ο ζωγράφος υπέβαλε το 1960 συνοδεύοντας την υποψηφιότητά του για την έδρα ζωγραφικής στην Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ και στο οποίο σημειώνει: «*Αποφοιτήσας του Γυμνασίου της ιδιαιτέρας μου πατρίδος και κατόπιν διετούς μαθητείας παρά τινί ζωγράφο εισήχθην δι' επιτυχούς εξετάσεως το 1924 εις το τρίτον έτος της Σχολής Καλών Τεχνών, αρξάμενος τη περί το σχέδιον σπουδήν με καθηγητήν τον κ. Γερανιώτην. Κατόπιν εισήχθην εις το εργαστήριον του κ. Γ. Ιακωβίδου, ένθα παρέμεινον, επί τετραετίαν αποσπάσας καθ' όλην αυτήν την περίοδον άπαντα τα μαθητικά βραβεία ως και το Θωμαΐδιον τοιούτον και λαβών το δίπλωμα της Σχολής ούτινος υποβάλλω αντίγραφον. Τη θερμή εισηγήσει του συνόλου των καθηγητών της Σχολής Καλών Τεχνών, μοι απενεμήθη εκ μέρους τη Ακαδημίας Αθηνών εκ του κληροδοτήματος Ι. Βόζου, υποτροφία δι' ανωτέρας σπουδάς εις το εξωτερικόν*». Υπόμνημα σταδιοδρομίας του ζωγράφου Αλέκου Κοντόπουλου, υποψηφίου δια την έδραν ζωγραφικής της σχολής Αρχιτεκτόντων του ΕΜΠ, Αθήναι, 15 Μαΐου 1960. Δημοσιεύεται στο Λίνα Τσίκουτα, *Αλέκος Κοντόπουλος*, Αθήνα, Δημοτική Βιβλιοθήκη Αγ. Παρασκευής/Μουσείο Αλέκου Κοντόπουλου, 1999, σσ. 180-193. Βλ. επίσης και την επιστολή του Κοντόπουλου προς τον Ιακωβίδη στο Λιλή Ιακωβίδη, *Γεώργιος Ιακωβίδης*…, σ. 76.

Ωστόσο, το γεγονός ότι οι γενικευμένες αντιδράσεις εναντίον της διεύθυνσης Ιακωβίδη είχαν υποχρεώσει τον Σύλλογο το 1923 σε μια τακτική αναδίπλωση αναγκάζοντάς τον να εκλέξει έναν καλλιτέχνη όπως ο Λύτρας, δεν σήμαινε ότι οι καθηγητές της Σχολής ήταν τώρα λιγότερο από πριν διατεθειμένοι να διαφυλάξουν την αισθητική φυσιογνωμία της από παρεκτροπές που ξεπερνούσαν τα όρια της αισθητικής τους ανοχής[363] ή περισσότερο από πριν διατεθειμένοι να αναλάβουν ουσιαστικές πρωτοβουλίες για την αναβάθμιση των σπουδών. Πολύ σύντομα θα αποδειχτεί ότι η εκλογή Λύτρα αλλά και η αναθεώρηση του εκπαιδευτικού συστήματος της Σχολής δεν ήταν παρά μεμονωμένες πρωτοβουλίες φαινομενικά «καλής θελήσεως», στην ουσία όμως απολύτως ανεπαρκείς για να βγάλουν την Σχολή από το στάδιο της καθήλωσής της στον γερμανικό ακαδημαϊσμό αλλά και από την συνολικά παρακμιακή κατάσταση στην οποία είχε περιέλθει. Η αναζωπύρωση του κλίματος διαμαρτυρίας τόσο εκ μέρους των σπουδαστών όσο και εκ μέρους μιας μερίδας του καλλιτεχνικού κόσμου που παρακολουθούσε έτοιμη να αποδοκιμάσει τα τεκταινόμενα στην Σχολή θεωρώντας το Ίδρυμα αποτελματωμένο ήταν απλώς ζήτημα χρόνου.

1.14. Δύο σκάνδαλα

Η εκλογή Λύτρα και η εισαγωγή του συστήματος των εργαστηρίων ήταν δύο παρεμβάσεις που συνδέονταν με τον τρόπο διδασκαλίας και το περιεχόμενό της και ως

[363] Η διδασκαλία του Λύτρα δεν εφαρμόστηκε στην Σχολή χωρίς αντιδράσεις. Οι καθηγητές θα εξακολουθήσουν να αμύνονται απέναντι σε οτιδήποτε έμοιαζε να προσβάλλει τα «χρηστά» ήθη της ακαδημαϊκής παράδοσης έστω κι αν επρόκειτο για τον επιφυλακτικό νεωτερισμό του Λύτρα. Ο Βασιλείου αφηγείται σχετικά: «*Κάποτε αλλάζει ο οργανισμός της Σχολής. Οι σπουδαστές μπορούν να διαλέξουν το δάσκαλό τους. Αναθέτουν εργαστήριο στο Νίκο το Λύτρα για πρώτη φορά. Όλη η φοβερή παρέα σύσσωμη γράφεται στο νέο δάσκαλο. Εκείνος –μας το εξομολογήθηκε δυο χρόνια αργότερα στο κρεββάτι που έσβηνε– τρόμαξε όταν διάβασε τα ονόματα, πώς θα τα 'βγαζε πέρα με τους ταραξίες. Τιμή στη μνήμη του δασκάλου που χάσαμε μόλις γίναμε φίλοι, μόλις μας στάλαξε στην ψυχή το φίλτρο της αμφιβολίας «μήπως δεν είναι έτσι, μήπως πρέπει να ψάξεις να το βρης αλλιώς». Μας άφησε και βάψαμε πιο φωτεινούς τους σκούρους λαδοπράσινους τοίχους του εργαστηρίου, το ίδιο φωτεινά και ζωηρόχρωμα τα παραβάν, κάμαμε μουσαμά με λινάτσα και στήναμε ύστερα από πολλά χρόνια ολόσωμα γυμνά και –το φοβερώτερο– κρεμάσαμε στους τοίχους τυπωμένα αντίγραφα από έργα τους Βαν-Γκόγκ, του Σεζάν, του Ρενουάρ. Αναταραχή, αντιδράσεις, δάσκαλοι που αρνούνται να μπουν για κρίσεις στην αίθουσα των αιρετικών, ο μειλίχιος διευθυντής με τα χρυσά γυαλιά, φανατικός του Μονάχου, που ήρθε και μας μάζεψε στην πόρτα να μας νουθετήσει, γιατί, όπως είχε μάθει, «τώρα τελευταία και ο ίδιος ο Σεζάν τις είχε παρατήσει τις μωβ σκιές». Χρονολογία του περιστατικού 1925 ή 26».* Σπύρος Βασιλείου, *Φώτα και Σκιές…*, σ. 33. Αναφερόμενος στο ίδιο περιστατικό, ο Ηλιάδης γράφει: «*Τότε, στα 1925, η ζωγράφος Τζένη Μανούση γυρίζει απ' την πόλη του φωτός, τους Παρισίους, και χαρίζει στους φίλους της σπουδαστές του εργαστηρίου Λύτρα, μια μεγάλη έγχρωμη ρεπροντυζιόν που εικόνιζε έναν άνθρωπο βλοσυρό με μαύρα γένια και μουστάκια, καπέλο με ψηλό τεπέ του παλιού καιρού και ήτανε λέει, η αυτοπροσωπογραφία ένός ξακουστού ζωγράφου Γάλλου ονόματι…Σεζάν. Η εικόνα αναρτήθηκε στο Εργαστήριο σαν σύμβολο ενάντια στο κατεστημένο, με αποτέλεσμα να συναντήσουμε την προκατειλημμένη αντίδραση των παλιών δασκάλων που συνέχιζαν να περιστρέφονται γύρω απ' τα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα της ακαδημαϊκής τέχνης του Μονάχου*». Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης*…, σ. 60.

τέτοιες είχαν έναν αντίκτυπο, έστω και περιορισμένο, στην ανανέωση της εκπαιδευτικής διαδικασίας. Στις μεταβολές εκείνες που από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 συνέτειναν σε κάποια ανανέωση των εκπαιδευτικών όρων θα πρέπει επίσης να συνυπολογιστεί και η ένταξη του Ζαχαρία Παπαντωνίου στο διδακτικό προσωπικό της Σχολής, η οποία απ' ό,τι φαίνεται επιβλήθηκε κυβερνητικά για λόγους που εν μέρει τουλάχιστον είχαν να κάνουν με την ανάγκη περιστολής των δαπανών του υπουργείου Παιδείας[364]. Ωστόσο, ο εκσυγχρονισμός του συστήματος διδασκαλίας και η ανανέωση του καθηγητικού δυναμικού της Σχολής ήταν μόνο δύο ζητήματα της προβληματικής της λειτουργίας στα μέσα της δεκαετίας του 1920 και, όπως θα φανεί, όχι τα πλέον επείγοντα. Έτσι η όποια διάθεση της διεύθυνσης να επιδείξει κάποια μέριμνα ως προς τα τελευταία θα επισκιαστεί από την κραυγαλέα ανεπάρκειά της να εγγυηθεί τους στοιχειώδεις όρους της ομαλής εσωτερικής λειτουργίας του Ιδρύματος επιβεβαιώνοντας τις κατηγορίες περί «*εγκληματικής αδιαφορίας*» που οι σπουδαστές απέδιδαν το 1922 στον Ιακωβίδη ζητώντας τότε την άμεση απομάκρυνσή του. Δύο διαδοχικά σκάνδαλα τα οποία θα εκδηλωθούν στην Σχολή στα 1924 και 1926 ήταν τα προφανή συμπτώματα ακριβώς αυτής της χρόνιας κακοδιοίκησης που κατήγγειλαν οι σπουδαστές και η οποία είχε προοδευτικά οδηγήσει όχι μόνο στην απαξίωση των σπουδών μα και στην καταστροφή της περιουσίας του Ιδρύματος την οποία είχε φτάσει να την λυμαίνεται το ίδιο του το προσωπικό.

Έναν χρόνο πριν ο Ιακωβίδης καταφέρει τελικά να υλοποιήσει την πιο αποφασιστική μεταρρύθμιση της μακράς διευθυντικής του θητείας, θα βρεθεί υπόλογος στο Υπουργείο αλλά και την κοινή γνώμη για μια υπόθεση που εξέθετε ανεπανόρθωτα την διοικητική του αξιοπιστία. Επρόκειτο για την κλοπή και λαθραία πώληση ολόκληρης σχεδόν της συλλογής της σπουδαστικής πινακοθήκης της Σχολής η οποία από το 1911 αποτελούνταν κατά κύριο λόγο από τα σπουδαστικά έργα των αποφοίτων της καθώς το σύνολο σχεδόν των υπολοίπων έργων που αρχικά

[364] Σύμφωνα με την παράγραφο 2 του άρθρου 15 του νομοθετικού διατάγματος «Περί εκτελέσεως γνωμοδοτήσεων της Επιτροπής Οικονομιών, αφορωσών τας υπηρεσίας του Υπουργείου των Εκκλησιαστικών» της 30ης Μαρτίου 1925, η διδασκαλία του μαθήματος της Αισθητικής και της Ιστορίας της Τέχνης ανατίθετο στο εξής στον διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης άνευ επιμισθίου. Βλ. Ε.τ.Κ., φ. 77, (τχ. Α΄), 30 Μαρτίου 1925. Έτσι από τον Μάιο εκείνης της χρονιάς ο Παπαντωνίου θα αναλάβει καθήκοντα καθηγητή στην Σχολή αντικαθιστώντας τον αρχαιολόγο καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αντώνιο Κεραμόπουλο. Βλ. τρία έγγραφα του υπουργείου Παιδείας σχετικά με την ανάθεση του μαθήματος στον Παπαντωνίου που εντοπίστηκαν στα ΓΑΚ και δημοσιεύονται στο Παράρτημα 1 (Πηγές 14,15,16).

φιλοξενούσε είχε εκχωρηθεί στην Εθνική Πινακοθήκη[365]. Στο σύνολο αυτών των έργων που μετά και την τελευταία μεταβίβαση της συλλογής Αβερώφ στην Εθνική Πινακοθήκη είχαν απομείνει στην κατοχή της Σχολής, θα πρέπει επίσης να προσμετρήσουμε ως μη σπουδαστικά μια γλυπτική συλλογή 16 εκμαγείων αρχαίων αγαλμάτων προερχόμενων από το μουσείο της Νάπολης που ο βασιλιάς Φερδινάνδος ο 2ος της Νάπολης είχε δωρίσει στο Σχολείο το 1845[366] καθώς και 500 περίπου πίνακες του άλλοτε καθηγητή του Σχολείου Λουδοβίκου Θείρσιου (Ludwig Thiersch)[367].

[365] Η πινακοθήκη του Πολυτεχνείου, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, συστάθηκε για πρώτη φορά το 1841 με πρωτοβουλία του Φρειδερίκου Τσέντνερ προκειμένου να παράσχει στους σπουδαστές των καλών τεχνών το αναγκαίο για την εκπαίδευσή τους εποπτικό υλικό. Το πρώτο corpus έργων αποτέλεσαν μία συλλογή έργων που ο Καποδίστριας είχε συγκροτήσει στην Αίγινα, μία συλλογή έργων που παραχωρήθηκε από το υπουργείο των Εσωτερικών ενώ σταδιακά σε αυτά προστέθηκαν έργα από δωρεές ιδιωτών, μία συλλογή 44 έργων από τις συλλογές του Πανεπιστημίου Αθηνών και φυσικά η συλλογή βραβευμένων έργων των αποφοίτων της Σχολής η οποία χρόνο με τον χρόνο εμπλουτιζόταν. Το 1901 το Πολυτεχνείο θα αποκτήσει και 76 ακόμα έργα της συλλογής Αβέρωφ. Με βάση το Βασιλικό Διάταγμα του Ιουλίου του 1900 «Περί κανονισμού της εν Αθήναις Πινακοθήκης» ο τότε διευθυντής του Πολυτεχνείου Αναστάσιος Θεοφιλάς θα αναγκαστεί να παραδώσει στον νεοδιορισμένο έφορο της Εθνικής Πινακοθήκης Γεώργιο Ιακωβίδη 258 έργα που ανήκαν στις συλλογές του Ιδρύματος για να αποτελέσουν τον πρώτο πυρήνα συλλογών του νέου μουσείου. Μαζί με αυτά το 1911 ο διευθυντής του Πολυτεχνείου Άγγελος Γκίνης θα παραδώσει στον διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης και τα 76 έργα της συλλογής Αβέρωφ καθώς και όσα έργα είχαν εντωμεταξύ αποκτηθεί με πόρους του κληροδοτήματος Αβέρωφ. Έτσι μετά το 1911 στην κυριότητα της Σχολής είχαν κατά βάση απομείνει τα βραβευμένα έργα των αποφοίτων της τα οποία ως σπουδαστικά θεωρήθηκαν μέρος της ιστορικής περιουσίας της. Ύστερα από τις δύο αυτές μεταβιβάσεις έργων Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών προς την Εθνική Πινακοθήκη, η σπουδαστική πινακοθήκη μετατράπηκε από μουσείο καλλιτεχνικών υποδειγμάτων σε μουσείο της εκπαιδευτικής ιστορίας του Ιδρύματος. Εδικά για το ζήτημα της μεταβίβασης των καλλιτεχνικών συλλογών του Πολυτεχνείου στην κυριότητα της Πινακοθήκης βλ. Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης…,* σσ. 45-50 και 202-204. Για την σπουδαστική πινακοθήκη και τις συλλογές της βλ. με ανιούσα χρονολογική σειρά Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σσ. 57-60 και 343-348, Ντούλα Μουρίκη, «Ιστορικό Σημείωμα για τις καλλιτεχνικές συλλογές του Ε. Μ. Πολυτεχνείου» στον κατ. έκθ. *150 χρόνια Πολυτεχνείο. Δυτικοευρωπαϊκή Ζωγραφική στην Εθνική Πινακοθήκη από τις παλαιές συλλογές του Ε. Μ. Πολυτεχνείου*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 1987, σσ. 11-16, Νέλλη Μισιρλή, «Από το "Παντεχνείο" στην Εθνική Πινακοθήκη», *Η Καθημερινή – Επτά ημέρες: 100 χρόνια Εθνική Πινακοθήκη* [αφιέρωμα], 26 Νοεμβρίου 2000, σσ. 5-8 και Eleonora Vratskidou, *L' émérgence de l' artiste…,* τ. 1, σσ. 221-223 και 228-234.

[366] Σχετικά με αυτήν την συλλογή βλ. Eleonora Vratskidou, *L' émérgence de l' artiste…,* τ. 1, σσ. 222-223.

[367] Οι δύο αυτές συλλογές, σύμφωνα με τις μαρτυρίες των σπουδαστών, φαίνεται ότι έως το 1924 είχαν εν μέρει ή εξολοκλήρου καταστραφεί αλλά τα σπαράγματά τους βρίσκονταν επί τόπου και συνεπώς θα πρέπει να υποθέσουμε ότι δεν παραδόθηκαν ποτέ στην Εθνική Πινακοθήκη κατά τις μεταβιβάσεις του 1900 και 1911. Βλ. Φ. Γ. [Φώτος Γιοφύλλης], «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Πώς λειτουργεί η Σχολή των Καλών Τεχνών», *Εθνική Φωνή*, 18 Οκτωβρίου 1924. Ειδικά η γλυπτική συλλογή της Νάπολης, φαίνεται ότι είχε γλυτώσει από την κλοπή, όχι όμως και από την κατάσταση εγκατάλειψης και καταστροφής στην οποία την βρήκε ο Φώτος Γιοφύλλης σε μία αυτοψία του στην Σχολή τον Οκτώβριο του 1924: «*Επεράσαμεν ένα μακρύτατον διάδρομον. Εκεί κομμάτια αγαλμάτων, σωροί εγγράφων από τα αρχεία της Νομαρχίας σκεπασμένοι με στρώματα σκόνης, κομμάτια από το άρμα των Αποκρεών του 1910…Όλα ανακατεμένα, όλα σαλατοποιημένα…-Εκεί είνε μία συλλογή εκμαγείων αρχαίων αγαλμάτων του Μουσείου της Νεαπόλεως, τα οποία εδωρήθησαν εις το Μουσείον…Αυτά δεν πρέπει να χαθούν…έλεγε με καταφανήν θλίψιν ο κ. Ταγκόπουλος*». Φ. Γ. [Φώτος Γιοφύλλης], «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η κλοπή των εικόνων της Σχολής των Καλών Τεχνών», *Εθνική Φωνή*, 17 Οκτωβρίου 1924.

Η σταδιακή καταστροφή και απώλεια των έργων της σπουδαστικής πινακοθήκης θα πρέπει να συνέβη μέσα σε διάστημα αρκετών ετών και να αναχθεί σε κάποια στιγμή, οπωσδήποτε πριν από το 1922 όταν ο Ιακωβίδης πειθαρχώντας σε εντολή του υπουργείου της Συγκοινωνίας να παραδώσει χώρους της Σχολής προς στέγαση ορισμένων υπηρεσιών του, αναγκάστηκε να εκκενώσει τις οκτώ αίθουσες στις οποίες εκτίθεντο τα έργα μεταφέροντας τα στα υπόγεια του Πολυτεχνείου[368]. Λόγω της επίταξης των αιθουσών έκθεσης αμέσως μετά την μικρασιατική καταστροφή για την προσωρινή εγκατάσταση στρατού και προσφύγων και παρά τα επανειλημμένα διαβήματα των σπουδαστών προς την διεύθυνση της Σχολής και το υπουργείο Παιδείας μέσω των οποίων ζητούνταν η επαναλειτουργία της πινακοθήκης[369], τα έργα θα εγκαταλειφθούν στην υγρασία των υπογείων και μετά το 1922 έως την στιγμή που εντελώς συμπτωματικά τέσσερα απ' αυτά θα βρεθούν να έχουν μυστηριωδώς περάσει στην κατοχή ενός δικηγόρου[370]. Το γεγονός είχε πέσει στην αντίληψη τριών

[368] Βλ. Καπ–ς, «Κλοπή θησαυρού. Η πινακοθήκη του Πολυτεχνείου εξεκενώθη σιγά σιγά. Ανεκτίμητος η αξία των», *Ελεύθερο Βήμα*, 14 Οκτωβρίου 1924. Κατά τον γραμματέα της Σχολής Δημήτριο Ταγκόπουλο, οι απαρχές της απώλειας των έργων έπρεπε να αναχθούν πριν από το 1910 και τον διοικητικό αποχωρισμό της καλλιτεχνικής από το Πολυτεχνείο. Προσπαθώντας μάταια να απενοχοποιήσει τον Ιακωβίδη, ο Ταγκόπουλος δήλωνε για την υπόθεση στον Γιοφύλλη: «*Φαίνεται ότι η εξαφάνισης έγινε βαθμηδόν και επί πολλά χρόνια συνεχώς. Όταν, κατά το 1910, εχωρίσθη η Σχολή Καλών Τεχνών από το Πολυτεχνείον και ο κ. Ιακωβίδης παρέλαβε την Σχολήν ως Διευθυντής, υπήρχαν μερικά από τα έργα αυτά αλλ' όχι όλα. Επί παραδείγματι, τα μαθητικά έργα του μεγάλου Γκίζη είχαν εξαφανισθή προ του 1910. Υπήρχαν όμως έργα του Βώκου, του κ. Ροϊλού, του Καριοφύλλη και άλλα πολλά μαθητικά μεν έργα, πολύ καλά όμως. Τότε ο κ. Ιακωβίδης εκάλεσε τους τότε μαθητάς ή τους κληρονόμους των να τα πάρουν. Και πολλά τα παρέλαβον. Αλλά παρετηρήθη ότι έλειπαν πολλά, μεταξύ των οποίων και η "Κόρη με τον δίσκον" και η "Γρηά με την ρόκα", έργα του κ. Ροϊλού θεωρούμενα ως αριστουργήματα. Ομοίως εχάθησαν και έργα του πατρός Λύτρα προ του 1910*». Η εκδοχή του Ταγκόπουλου επιχειρούσε να δικαιολογήσει τα αδικαιολόγητα μετακυλήοντας τις ευθύνες της απώλειας των έργων στις διευθύνσεις του Πολυτεχνείου. Ωστόσο η επόμενη λογική ερώτηση του Γιοφύλλη δεν άφηνε στον γραμματέα της Σχολής μεγάλα περιθώρια ελιγμών: «*-Έπειτα πώς εξηφανίσθησαν και τα λοιπά; - Άγνωστον! Σήμερα το υπόγειον είνε τελείως κενόν από έργα ζωγραφικής. Όταν ήλθα εδώ ως γραμματεύς της Σχολής ήταν ακόμη 3-4. Τώρα δεν υπάρχει κανένα. Φαίνεται ότι εδόθη από τον Διευθυντήν της Σχολής η άδεια να πωλήσουν οι κλητήρες τα τελάρα. Αλλά αυτοί επήραν μαζί και τά έργα!...*». Φ. Γ. [Φώτος Γιοφύλλης], «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η κλοπή των εικόνων της Σχολής των Καλών Τεχνών», όπ.π. Δεδομένου ότι ο Ταγκόπουλος ανέλαβε καθήκοντα γραμματέα τον Ιούνιο του 1924, τα τελευταία ζωγραφικά έργα της Πινακοθήκης θα πρέπει να εξαφανίστηκαν μέσα σε διάστημα λίγων μηνών, από τον Ιούνιο έως τον Οκτώβριο του 1924.

[369] Στις 19 Φεβρουαρίου 1922 ο Σύλλογος είχε αποφασίσει ύστερα από εισήγηση του Γερανιώτη και πιθανόν σε απάντηση αιτήματος των σπουδαστών την ανασύσταση της πινακοθήκης. Διαβάζουμε σχετικά στα Πρακτικά: «*Αποφασίζεται ωσαύτως προτάσι του κ. Γερανιώτη η ανασύστασις της καταργηθείσης πινακοθήκης και της γλυπτοθήκης του Σχολείου εξ έργων των μαθητών κλπ.*». Ωστόσο φαίνεται ότι η παραπάνω απόφαση ουδέποτε υλοποιήθηκε. Συνεδρίαση της 19ης Φεβρουαρίου 1922, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ. Προφανώς η απόφαση δεν υλοποιήθηκε επειδή μετά την μικρασιατική καταστροφή και το προσφυγικό κύμα οι αίθουσες χρησιμοποιήθηκαν για να στεγάσουν στρατό και πρόσφυγες.

[370] Σύμφωνα με δημοσίευμα του *Ελεύθερου Βήματος* στο οποίο καταγγελλόταν το σκάνδαλο επρόκειτο για δύο πίνακες του Κωνσταντίνου Πανώριου, έναν του Νικόλαου Βώκου και έναν του Καριοφύλλη. Καπ–ς, «Κλοπή θησαυρού. Η πινακοθήκη του Πολυτεχνείου εξεκενώθη σιγά σιγά. Ανεκτίμητος η αξία των», όπ.π.

σπουδαστών της Σχολής, των Ανδρέα Γεωργιάδη, Νικολάου Νάκη[371] και Παναγιωτάκου, οι οποίοι χωρίς καθυστέρηση έσπευσαν να το αναφέρουν στο Υπουργείο και όχι στην διεύθυνση της Σχολής την οποία προφανώς θεωρούσαν παντελώς ανίκανη να επιληφθεί του ζητήματος. Προς διερεύνηση της καταγγελίας οι αποθήκες του Πολυτεχνείου θα ανοιχτούν με εντολή του Υπουργείου στις 11 Οκτωβρίου 1924 για να διαπιστωθεί ότι πάνω από 1700 πίνακες μεταξύ των οποίων έργα των Γύζη, Νικηφόρου Λύτρα, Βώκου, Ιακωβίδη, Ροϊλού, Πανώριου, Καρυοφίλη καθώς επίσης και κάποια μικρά ανάγλυφα του Κώστα Δημητριάδη είχαν εξανεμιστεί. Κυριολεκτικά κάτω από τη μύτη του ανυποψίαστου Συλλόγου και μιας διεύθυνσης που τύρβαζε περί άλλα ό,τι είχε απομείνει από την ακρωτηριασμένη συλλογή της πινακοθήκης ως κομμάτι της ιστορικής περιουσίας του Ιδρύματος είχε μετατραπεί σε λεία ορισμένων επιτήδειων επιστατών οι οποίοι επί σειρά ετών επιδίδονταν ανενόχλητοι στην συστηματική κλοπή των έργων και στην λαθραία διακίνησή τους. Και ενόσω τα υπόγεια του Πολυτεχνείου αδειάζονταν με αργούς αλλά σταθερούς ρυθμούς, οι μόνοι που φαίνεται να είχαν αντιληφθεί την καταστροφή που συντελούνταν ήταν οι σπουδαστές[372] οι οποίοι τώρα επ' αφορμή του σκανδάλου δράττονταν της ευκαιρίας για να καταγγείλουν και πάλι μέσω της έρευνας του Γιοφύλλη τον Ιακωβίδη ως ηθικό αυτουργό της λεηλασίας της σπουδαστικής πινακοθήκης και ως υπαίτιο του γενικού μαρασμού της Σχολής:

«*Αποτέλεσμα της ανυπάρκτου διοικήσεως του νυν διευθυντού είνε η διαρπαγή της Πινακοθήκης της Σχολής, η καταστροφή της γλυπτικής δωρεάς του Πρίγκηπος της*

[371] Ας σημειωθεί εδώ ότι το όνομα του Γεωργιάδη βρίσκεται ανάμεσα στους υπογράφοντες την επιστολή προς τον Πλαστήρα ενώ ο Νικόλαος Νάκης συγκαταλέγεται μεταξύ των σπουδαστών οι οποίοι το 1928 μάλλον είχαν λάβει μέρος στις κινητοποιήσεις εναντίον της διεύθυνσης Ιακωβίδη ως ο «*θεωρητικός…της επανάστασης των ξέφρενων νιάτων*». Βλ. Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης*…, σ. 61.

[372] Οι ένοχοι της υπόθεσης ήταν γνωστοί μεταξύ των σπουδαστών ώστε οι τελευταίοι να τους κατονομάζουν. Ένας εξ αυτών φαίνεται ότι ήταν και ο τέως επιστάτης της Σχολής ονόματι Γρηγόριος Πιτσίπης ο οποίος τον Οκτώβριο του 1924 βρισκόταν προφυλακισμένος λόγω της ανάμιξής του σε κύκλωμα πλαστογραφίας στρατιωτικών πιστοποιητικών: «*Ανακρίσεις δεν ήρχισαν ακόμη προς ανακάλυψιν των κλεπτών του θησαυρού. Εξ ερεύνης όμως, την οποίαν διεξηγάγομεν αυτοπροσώπως μεταξύ των μαθητών της σχολής, συμπεραίνομεν ότι ασφαλώς μεταξύ των δραστών συγκαταλέγεται και ο τέως επιστάτης της σχολής Γρηγόριος Πιτσίπης, ο οποίος ευρίσκεται εν προφυλακίσει ως ενεχόμενος εις σπείραν πλαστογράφων στρατιωτικών πιστοποιητικών*». Καπ–ς, «Κλοπή θησαυρού. Η πινακοθήκη του Πολυτεχνείου εξεκενώθη σιγά σιγά. Ανεκτίμητος η αξία των», *Ελεύθερο Βήμα*, 14 Οκτωβρίου 1924. Πιθανότατα επρόκειτο για τον ίδιο επιστάτη που οι σπουδαστές περιέγραφαν ως δεξί χέρι του Ιακωβίδη δηλώνοντας σχετικά στον Γιοφύλλη: «*Ο νυν διευθυντής της είνε ωσάν να μην υπάρχη. Μέχρι του παρελθόντος Ιουνίου, προτού δηλαδή αναλάβη την Γεν. Γραμματείαν ο κ. Ταγκόπουλος, διαδεχθείς τον Πολέμην, η Σχολή διηυθήνετο από ένα επιστάτην έμπιστον και φίλτατον εις τους κ. Ιακωβίδην και Πολέμην. Η Σχολή ελειτουργούσε σύμφωνα με τα γούστα του εν λόγω επιστάτου, ο οποίος τα μέγιστα συνετέλεσεν εις την πώλησιν και διαρπαγήν της περιφήμου Σχολικής Πινακοθήκης…*». Φ. Γ. [Φώτος Γιοφύλλης], «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Πώς λειτουργεί η Σχολή των Καλών Τεχνών», *Εθνική Φωνή*, 18 Οκτωβρίου 1924.

Νεαπόλεως και η ολοσχερής καταστροφή 500 πινάκων του Θειρσίου. Τα προς όφελος της Σχολής κληροδοτήματα καρπούνται αι Σχολαί των Βιομηχάνων Τεχνών του Πολυτεχνείου, χάρις εις την μακαρίαν ταύτην διοίκησιν. Οι σήμερον επιστάται διαρπάζουν τα εργαλεία των μαθητών, τα τελάρα των, τους οκρίβαντάς των και τα μεταπωλούν εις άλλους και οι δυστυχείς μαθηταί αναγκάζονται να προστρέχουν εις τα αστυνομικά τμήματα διά να εύρουν το δίκαιο των[373]*. Τέλος ο κ. Ιακωβίδης, παραλαβών Σχολήν ακμάζουσαν, κατέστρεψεν αυτήν εντός δεκαετίας κατά τρόπον αξιοθρήνητον και εξακολουθή επιμελώς να την καταστρέφη…Μαθήματα ουδέποτε έγιναν όπως πρέπει. Δεν υπάρχει εσωτερικός κανονισμός της Σχολής. Οι μαθηταί και αι τάξεις που οφείλουν να εξασκώνται εις το γυμνόν, εργάζονται μόνον κεφαλήν, και ουδέποτε υπάρχει ελπίς να προχωρήσουν. Το σπουδαίον μάθημα της Ανατομίας διδάσκεται κατά τρόπον τρισάθλιον εις ένα ξεχαρβαλωμένον σκελετόν άνευ κρανίου και άνευ…του αριστερού ποδός. Τούτο βεβαίως δεν ημπόδισε τον κ. καθηγητήν της Ανατομίας*[374] *να γράψη δήλωσιν του Γραφείου πέρυσιν εις τας εφημερίδας, ότι διδάσκει την Ανατομία εν τη Σχολή δια των ακτίνων Χ, εφαρμόζων τα νεώτατα συστήματα της σπουδής του κινούμενου σκελετού!... Αι εργάσιμαι της Σχολής ώραι είνε ολίγαι πρωιναί. Πρόγραμμα ουδέποτε εφαρμόζεται. Οι νόμοι εξηγούνται…κατά το δοκούν των επιστατών! Η Σχολή ώφειλε να είνε ανοικτή από πρωίας μέχρι νυκτός, ίνα εργάζωνται οι σπουδασταί αδιακόπως*»[375].

---

[373] Είναι δύσκολο να πιστέψει κανείς ότι τίποτα απ' όλα αυτά δεν είχε υποπέσει στην αντίληψη ούτε των καθηγητών ούτε του ίδιου του Ιακωβίδη μέχρι την στιγμή της καταγγελίας. Ίσως τα γεγονότα αυτά θα πρέπει να συσχετιστούν με το περιστατικό της απόλυσης εξαιτίας πειθαρχικού παραπτώματος και της εκ των υστέρων επαναπρόσληψης ύστερα από εισήγηση του Ιακωβίδη ενός επιστάτη της Σχολής. Το συμβάν τοποθετείται στα 1923. Διαβάζουμε στα Πρακτικά: «*Εν Αθήναις σήμερον την 3ην του μηνός Οκτωβρίου του έτους 1923 συνελθών ο σύλλογος των καθηγητών τη προσκλήση του διευθυντού ήκουσε παρ' αυτού την δήλωσιν περί αναδιορισμού εις την κενήν θέσιν επιστάτου του απολυθέντος αρχιεπιστάτου Ι. Παπαπαύλου και εδέχθη ταύτη εν παμψηφία. Η δήλωσις έχει ως εξής: «Επειδή πανταχόθεν καταβλήθησαν ενέργειαι προς επαναφοράν του Ι. Παπαπαύλου και επειδή η επαναφορά αυτού* [δύο δυσανάγνωστες λέξεις] *θα έθιγεν την υπόλειψιν και της διευθύνσεως και αυτού του σχολείου, εσκέφθην να υποδείξω εις το υπουργείον τον αναδιορισμόν του συνεπεία ζητηθείσης συγνώμης παρ' αυτού και της συγνώμης ταύτης παρασχεθείσης τη συγκαταθέσει των καθηγητών οίτινες εν τακτική συνεδρία απήντησαν όπως εις πρώτην παρεκτροπήν του αναδιορισθησομένου ο διευθυντής να ζητήση εκ νέου την απόλυσίν του συμφώνως προς το άρθρο 8 του διέποντος νόμου 521*». Συνεδρίαση της 3ης Οκτωβρίου 1923, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ. Από τα Πρακτικά δεν μπορεί να εξαχθεί ένα βέβαιο συμπέρασμα ως προς τους λόγους της απόλυσης αλλά ούτε και της επαναπρόσληψης του συγκεκριμένου υπαλλήλου. Εκείνο που πάντως είναι βέβαιο είναι ότι οι ατασθαλίες των επιστατών της Σχολής ήταν κοινό μυστικό στα μέσα της δεκαετίας του 1920 και ότι η ανοχή του Ιακωβίδη είχε σημαντικά συντελέσει στον εκτροχιασμό τους.

[374] Ο λόγος εδώ για τον Κωνσταντίνο Πιπερίδη ο οποίος δύο χρόνια αργότερα θα γίνει αιτία να ξεσπάσει στην Σχολή ένα δεύτερο σκάνδαλο υπεξαίρεσης. Βλ. όσα αναλύονται στην συνέχεια του κεφαλαίου.

[375] Φ. Γ. [Φώτος Γιοφύλλης], «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Πώς λειτουργεί η Σχολή των Καλών Τεχνών», όπ.π.

Το δημοσίευμα του Γιοφύλλη έκλεινε ρίχνοντας το γάντι στον Ιακωβίδη ο οποίος και ανταποκρίθηκε άμεσα με μια απαντητική επιστολή που κάθε άλλο παρά απαντούσε στις κατηγορίες των σπουδαστών ενώ απέφευγε επιμελώς να θίξει την δημόσια τοποθέτηση του γραμματέα της Σχολής Δημήτριου Ταγκόπουλου[376] ο οποίος είχε επίσης παραχωρήσει συνέντευξη στον Γιοφύλλη για το ζήτημα μία ημέρα νωρίτερα:

«*Φίλε κ. Διευθυντά,*

Μετά πραγματικής λύπης εδιάβασα εις το σημερινόν φύλλον της εγκρίτου εφημερίδος σας κάποι ασεβές λιβελλογράφημα εις το οποίον ο κ. Γ. Φ. επικαλλούμενος πλήθος ηλιθίων επιχειρημάτων θίγει (;) τόσο την καλλιτεχνικήν όσο και την δοικητικήν λειτουργίαν της Σχολής των Καλών Τεχνών. Δεν θα επιχειρήσω, ούτε θα επιτρέψω φυσικά εις τον εαυτόν μου να κατέλθη μέχρι του σημείου να απαντά εις τοιούτου είδους ασυστόλους και ανυπογράφους καταγγελίας. Θέλω μόνον να πω εις τον κ. Γ.Φ. δια της εφημερίδος σας –διότι δεν έχω την τιμήν να τον γνωρίζω– ότι με μόνην την πολυλογίαν δεν είνε δυνατόν να δείξη κανείς σοφίαν και ενημερότητα. Εάν ο κ. Γ. Φ. δεν εβιάζετο να γεμίση δύο ολόκληρους στήλας της εφημερίδος, ασφαλώς δεν θα έκαμνε να μειδιάσουν όσοι τυχόν γνωρίζουν πώς έχουν τα πράγματα της Σχολής των Καλών Τεχνών. Εάν ο κ. Γ. Φ. ήθελε να ρίξη κάποια σοβαρωτέρα ματιά στα ζητήματα, ώφειλε να ζητήση τας πραγματικάς αφορμάς που γεννούν μίαν οιανδήποτε κατάστασιν και να μη κρίνη το κάθε τι τόσον σχετικώς και συμφώνως με τας κακοβούλους πληροφορίας (που ίσως να του έδωσαν μερικά αυτοϊκανοποίητα μαθητούδια) και να μη δημιουργήση ένα τόσον ανόητο χρονογράφημα και σύμφωνον καθ' όλα με το περιβάλλον που το εδημιούργησε»[377].

Ύστερα από τις διαστάσεις που το ζήτημα είχε πάρει στις εφημερίδες, το Υπουργείο από την πλευρά του μέσω του γενικού του γραμματέα τον οποίο οι σπουδαστές είχαν επισκεφθεί στις 13 Οκτωβρίου 1924, υποσχόταν να ενεργήσει κατάλληλα για την ανακάλυψη των υπαιτίων και την εύρεση και περισυλλογή των έργων. Πράγματι μέσα στις επόμενες ημέρες το Υπουργείο θα αναθέσει σε μια τριμελή εξωτερική επιτροπή αποτελούμενη από τον διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης Ζαχαρία Παπαντωνίου, τον διευθυντή του εθνικού μουσείου κοσμητικών τεχνών Γεώργιο Δροσίνη και τον διευθυντή του εθνικού αρχαιολογικού μουσείου

[376] Φ. Γ. [Φώτος Γιοφύλλης], «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η κλοπή των εικόνων της Σχολής των Καλών Τεχνών», όπ.π.
[377] Γ. Ιακωβίδης, «Η Σχολή των Καλών Τεχνών. Απάντησις του κ. Ιακωβίδου», *Εθνική Φωνή*, 19 Οκτωβρίου 1924.

Κωνσταντίνο Κουρουνιώτη[378] να μεταβεί στην Σχολή προκειμένου να εκτιμήσει το μέγεθος της ζημιάς και να προβεί στην απόδοση ευθυνών[379]. Αν και το πόρισμα της επιτροπής δεν στάθηκε δυνατόν να εντοπιστεί, δεν φαίνεται να εγέρθηκε ποτέ κανένα ζήτημα διοικητικών ευθυνών της διεύθυνσης λόγω ολιγωρίας με μόνη εξαίρεση τις έμμεσες βολές εναντίον του Ιακωβίδη στον Τύπο[380]. Αντιθέτως, εκείνος ο οποίος κάπως απροσδόκητα εγκλωβίστηκε στο στόχαστρο των ανακρίσεων του Υπουργείου ήταν ο νεοδιορισμένος γραμματέας της Σχολής ο οποίος ύστερα από καταγγελία του ίδιου του Ιακωβίδη βρέθηκε μέσα στους επόμενους μήνες να απειλείται με παύση για «*αμέλεια και απειθαρχία εν τη διαχειρίσει των υπηρεσιακών αυτού καθηκόντων*»[381].

[378] Ας θυμίσουμε εδώ ότι ο Κουρουνιώτης είχε διατελέσει καθηγητής της Σχολής το διάστημα 1915-1919 διδάσκοντας το μάθημα της Ιστορίας της Τέχνης. Πιθανώς συμπεριλήφθηκε στην επιτροπή και λόγω αυτής του της πρώην ιδιότητας.

[379] Βλ. σχετικά δύο χειρόγραφα έγγραφα του υπουργείου Παιδείας που εντοπίστηκαν στα ΓΑΚ και δημοσιεύονται στο Παράρτημα 1, Πηγές 18,19. Το πρώτο με ημερομηνία 29 Οκτωβρίου 1924 και αριθμ. πρωτ. 52859 υπογράφει ο Γενικός Γραμματέας του Υπουργείου και απευθύνεται στον διευθυντή του σχολείου των Καλών Τεχνών. Το δεύτερο με ημερομηνία 12 Νοεμβρίου 1924 και αριθμ. πρωτ. 55484 υπογράφει ο υπουργός Παιδείας Κωνσταντίνος Σπυρίδης και απευθύνεται στους Ζαχαρία Παπαντωνίου, Γεώργιο Δροσίνη και Κωνσταντίνο Κουρουνιώτη. ΓΑΚ– Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΕΔΕ–Δ΄ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Γραφείο Καλών Τεχνών και Γραμμάτων. Όσον αφορά την σύνθεση της επιτροπής θα πρέπει μάλλον να πιστέψουμε τα επίσημα έγγραφα του Υπουργείου και όχι το δημοσίευμα της *Εθνικής Φωνής* σύμφωνα με το οποίο αντί των Παπαντωνίου και Κουρουνιώτη στην επιτροπή συμμετείχαν οι Γεώργιος Ροϊλός και ο γραμματέας της Σχολής Δημήτριος Ταγκόπουλος. Βλ. Φ. Γ. [Φώτος Γιοφύλλης], «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η κλοπή των εικόνων της Σχολής των Καλών Τεχνών», όπ.π.

[380] Ο συντάκτης του *Ελεύθερου Βημάτος* στο οποίο είχε επίσης καταγγελθεί η υπόθεση της κλοπής των έργων της πινακοθήκης σημείωνε σχετικά: «*Αλλ' η λατρεία αυτή δεν κατώρθωσε να εμπνεύση όλους τους εκάστοτε διευθυντάς της σχολής, οι οποίοι παρημέλησαν με ασπλαγχνίαν την πινακοθήκην και την παρέδωσαν εις το έλεος των επιστατών της. Ο μακαρίτης γενικός γραμματεύς της σχολής Ιωάννης Πολέμης, ποιητής εις την ψυχήν του, έδειξεν ολιγώτερον από όσον έπρεπε ενδιαφέρον δια την πινακοθήκην. Και ο διευθυντής αυτής κ. Ιακωβίδης, υπείκων εις την ανάγκην της εξευρέσεως στέγης δι' υπηρεσίας τινάς του υπουργείου της Συγκοινωνίας, διέταξε την εκκένωσιν της πινακοθήκης. Η διαταγή εξετελέσθη. Και τα έργα αυτά, τα ιστορικά, της αμυθήτου ηθικής δια την καλλιτεχνικήν μας ιστορίαν αλλά και υλικής αξίας μετεφέροντο, μίαν πρωΐαν, εις το υπόγειον του πολυτεχνείου, όπου ερρίφθησαν ως καύσιμος ύλη, δια να μην επανίδουν πλέον το φως της ημέρας*». Καπ–ς, «Κλοπή θησαυρού. Η πινακοθήκη του Πολυτεχνείου εξεκενώθη σιγά σιγά. Ανεκτίμητος η αξία των», *Ελεύθερο Βήμα*, 14 Οκτωβρίου 1924.

[381] Το γεγονός μαρτυρείται από μια σειρά υπηρεσιακών εγγράφων του Υπουργείου Παιδείας στα οποία ζητείται η διερεύνηση των καταγγελιών του διευθυντή της Σχολής σε βάρος του Ταγκόπουλου. Βλ. Παράρτημα 1, Πηγές 20,21,22,23. Αν και από τα έγγραφα αυτά δεν προκύπτει το ακριβές περιεχόμενο των καταγγελιών της διεύθυνσης, αυτές φαίνεται ότι είχαν προκληθεί και λόγω των δημοσιογραφικών παρεμβάσεων του Ταγκόπουλου σε σχέση με ζητήματα της Σχολής. Βλ. ειδικά το έγγραφο με τον τίτλο «Πράξις» και την υπογραφή του Υπουργού με αριθμ. πρωτ. 25622 (Αθήνα, 10 Ιουνίου 1925), ΓΑΚ– Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΕΔΕ–Δ΄ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Γραφείο Καλών Τεχνών και Γραμμάτων όπου αναφέρεται: «*Επειδή ο αυτός γραμματεύς του Σχολείου των Καλών Τεχνών Δ. Ταγκόπουλος, παρά την ιδιότητά του ως δημοσίου υπαλλήλου, εδημοσιογράφησεν επανειλημμένως επί ζητημάτων σχετικών με την λειτουργίαν του Σχολείου κατά τρόπον μάλιστα ανοίκειον δια το καθηγητικό προσωπικόν του Σχολείου επιβάλλομεν αυτώ δια την ενέργειαν του ταύτην την ποινήν της επιπλήξεως*». Η δική μου έρευνα, πέραν της συνέντευξης που παραχώρησε ο Ταγκόπουλος στον Γιοφύλλη, δεν κατάφερε να εντοπίσει άλλα δημοσιεύματα του γραμματέα της Σχολής που να αναφέρονται σε ζητήματα της Σχολής. Πάντως, αν υπήρξε άλλη δημόσια παρέμβαση του Ταγκόπουλου, αυτή δεν φαίνεται να έγινε μέσω του *Νουμά* του οποίου ο τελευταίος υπήρξε εκδότης καθώς το περιοδικό στα 1924 θα διακόψει προσωρινά την κυκλοφορία του.

Όσο για τα 1700 και πλέον έργα της σπουδαστικής συλλογής που κλάπηκαν προκλητικά μέσα από τα χέρια της διεύθυνσης αυτά θα παραμείνουν μέχρι σήμερα αφανή χωρίς ποτέ να ανακτηθούν[382].

Δύο χρόνια αργότερα και ενώ η σκανδαλώδης ιστορία εξαφάνισης του υλικού της σπουδαστικής πινακοθήκης φαινόταν να έχει εντωμεταξύ ξεχαστεί, η διεύθυνση θα βρεθεί και πάλι αντιμέτωπη με μια υπόθεση οικονομικής απάτης και πλαστογραφίας στην οποία αυτή τη φορά εμπλεκόταν όχι κάποιος υπάλληλος του βοηθητικού προσωπικού της Σχολής αλλά ένας καθηγητής της. Επρόκειτο για τον καθηγητή της Ανατομίας Κωνσταντίνο Πιπερίδη ο οποίος είχε διοριστεί το 1911 στην Σχολή

[382] Τον Οκτώβριο του 1924 από την σπουδαστική πινακοθήκη της ΑΣΚΤ δεν είχε πλέον απομείνει ούτε ένα ζωγραφικό έργο. Αντιθέτως εκείνα που φαίνεται ότι είχαν γλυτώσει από την λεηλασία των επιστατών, προφανώς εξαιτίας των πρακτικών δυσκολιών της κλοπής τους αλλά και της απουσίας αγοραστικού ενδιαφέροντος, ήταν τα έργα της γλυπτοθήκης τα οποία διασώζονταν ακόμα ημικατεστραμμένα. Ο Ταγκόπουλος δήλωνε σχετικά στον Γιοφύλλη: «*Εις ένα υπόγειον κάτω από την Σχολήν. Εκεί υπάρχουν τώρα ένα πλήθος από γύψινα έργα των μαθητών της Σχολής…*[…] *Αυτό θέλω κ' εγώ να τονισθή, μας είπεν ο κ. Ταγκόπουλος. Ότι πρέπει τουλάχιστον αυτά να σωθούν. Πολλά είνε σπασμένα. Αλλά τα λοιπά πρέπει να περισωθούν. Εζήτησα λοιπόν να δοθούν να χρήματα διά τον καθαρισμόν δύο αιθουσών των υπογείων. Εκεί θα μπορούσε να γίνη ένα ολόκληρον μουσείον έργων γλυπτικής και εκμαγείων…-Και αληθινά είνε τόσα πολλά; Ο κ. Ταγκόπουλος δεν είπε πεια λέξιν. Αλλά μόνον –Έρχου και ίδε. Ένας κλητήρας με πολύν κόπον ήνοιξε την θύραν του υπογείου. Εμπήκαμε. Σωροί γυψίνων αγαλμάτων επρόβαλον εμπρός μας. Άλλα γερά και άλλα σπασμένα. Απόλλωνες, Αρτέμιδες, γυμνά ανδρικά με ωραίους μυς, αναπαυόμενοι, κουρασμένοι άνδρες, κυπαρισσένια κορμιά, κλασσικαί πτυχαί ενδυμάτων, αλκή, χάρις, ζωή, κίνησις…όλ' αυτά τα ωραία επάνω στο γύψο. Εκατοντάδες αγαλμάτων και αναγλύφων! Σκεπασμένα όλα με παχύ στρώμα σκόνης…Πολλά σπασμένα, χέρια και πόδια αριστοτεχνικά πεταγμένα…Μια λύπη, μια φρίκη έσταζαν παντού*». Φ. Γ. [Φώτος Γιοφύλλης], «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η κλοπή των εικόνων της Σχολής των Καλών Τεχνών», όπ.π. Το 1928 με αφορμή ένα αίτημα του Μουσείου Τήνου να του παραχωρηθούν τα σπουδαστικά έργα Τηνίων καλλιτεχνών που βρίσκονταν στην κατοχή της Σχολής, αναφερόταν σε συνεδρίαση του συλλόγου ότι από την καλλιτεχνική συλλογή της Σχολής είχαν πλέον απομείνει ελάχιστα έργα, επρόκειτο δε κατά βάση για γύψινα εκμαγεία: «*Όσον αφορά τις παραδόσεις έργων τηνίων καλλιτεχνών ο σύλλογος αποφαίνεται ως εξής. Κατόπιν αλλεπαλλήλων καταστροφών και λεηλασίων αίτινες ατυχώς εγένοντο εντός του Μουσείου του Πολυτεχνείου ως εκ της εγκαταστάσεως εν αυτώ στρατού και προσφύγων, μόλις εγένετο δυνατόν να διαφυλαχθώσιν ολίγα τινά εκ της πλουσίας συλλογής η οποία υπήρχεν εν τη Σχολή εκ των αρίστων έργων των μαθητών οι οποίοι εσπούδασαν εν αυτή από της συστάσεως της –έργα αποτελώντα την ζώσαν οιωνεί ιστορίαν της σχολής. Τα έργα ταύτα είναι προφανές ότι μετά λύπης η σχολή θα παρεχώρει εάν τη επεβάλλετο τούτο. Ευτυχώς όμως ουδεμία παρίσταται ανάγκη εφόσον τα έργα ταύτα είναι γύψινα εκμαγεία εκ των οποίων ευκόλως δύναται να ληφθώσιν πλείστα έκτυπα κατ' ουδέν διαφέροντα των πρωτοτύπων. Υποβάλλει επομένως ο σύλλογος την πρότασιν όπως παραχωρηθεί εις επιτροπή του Μουσείου Τήνου το δικαίωμα όπως λάβη εκμαγεία εκ των ρηθέντων γυψίνων πρωτοτύπων δι' ανεγνωρισμένου ειδικού τεχνίτου εννοουμένου οίκοθεν ότι θέλει υπέχει την ευθύνην όπως μη υποστώσι και νέας βλάβας*». Συνεδρίαση της 13ης Ιανουαρίου 1928, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ. Τα έργα περί των οποίων εδώ γίνεται λόγος είναι κατά πάσα πιθανότητα τα τέσσερα γύψινα εκμαγεία των Λάζαρου Σώχου και των αδελφών Φυτάλη που βρίσκονται σήμερα στην πινακοθήκη της ΑΣΚΤ. Τα έργα που σήμερα σώζονται στην πινακοθήκη της ΑΣΚΤ από την περίοδο 1856-1924 είναι πραγματικά ελάχιστα και δεν υπερβαίνουν τα 28. Η απουσία αυτού του υλικού καθιστά σήμερα αρκετά προβληματική την προσπάθεια ανασυγκρότησης της εκπαιδευτικής ιστορίας αυτής της περιόδου του Ιδρύματος φέρνοντας έτσι στην επιφάνεια περίπου έναν αιώνα αργότερα και μια άλλη πτυχή των μακροπρόθεσμων συνεπειών της χρόνιας κακοδιοίκησής του.

διαδεχόμενος τον Θεόδωρο Παπαϊωάννου[383]. Στις 9 Φεβρουαρίου 1926 ο σύλλογος των καθηγητών συνερχόταν σε απαρτία ύστερα από πρόσκληση του Ιακωβίδη «*δια να εξετάση το ζήτημα του καθηγητού της Ανατομίας κ. Κ. Πιπερίδη πλαστογραφήσαντος τας μισθοδοτικάς αποδείξεις τριών μηνών απάντων των καθηγητών και προεξοφλήσαντος ταύτας παρά τη Πανελληνίω Τραπέζη. Ο κ. Διευθυντής ανεκοίνωσεν ότι κατόπιν διαδόσεων περί αξιοποίνου και αναξιοπρεπούς πράξεως του εν λόγω καθηγητού μετέβη το παρελθόν Σάββατον 6η τρέχοντος μηνός περί την μεσημβρίαν μετά του καθηγητού κ. Ν. Λύτρα παρά τη Πανελληνίω Τραπέζη και συναντήσαντες τον γενικόν διευθυντήν αυτής κ. Αντώνιον Πρέκαν, επληροφορήθησαν παρ' αυτού* […]*σαντος υπ' όψιν των και τον φάκελλον τον περιέχοντας τας πλαστογραφημένας αποδείξεις, ότι όντως ο καθηγητής κ. Κ. Πιπερίδης προσεκόμιζε ταύτας πλαστάς αποδείξεις παρά τη πανελληνίω τραπέζη προς προεξόφλησιν από του παρελθόντος Ιουλίου φροντίζων ως το τέλος εκάστου δεδηλωμένου μηνός να λαμβάνη καταβάλλων τον σχετικόν τόκον της λήγουσας αποδείξεως και να αντικαθιστά ταύτας δι' άλλων νέων και επίσης πλαστών αποδείξεων ερχομένων μηνών. Εντέλει άφηκε εκκρεμείς παρά τη τραπέζη τας μισθοδοτικάς αποδείξεις των μηνών Οκτωβρίου, Νοεμβρίου και Δεκεμβρίου παρελθόντος έτους ων το αντίτιμον είχεν εισπράξει. Ο Διευθυντής ανεκοίνωσεν εισέτι ότι προ δύο περίπου μηνών περιήλθεν εις γνώσιν του και ετέρα πλαστογραφία της υπογραφής του υπό του* […] *καθηγητού προς εξαπάτησιν ξυλεμπόρων, παρ' ων έλαβε σημαντικήν ποσότητα ξυλείας προς χρήσιν δήθεν του Πολυτεχνείου, κατήγγειλε δε, ως εδήλωσεν ο κ. Διευθυντής, αμέσως την αξιόποινην του πράξιν προς την προϊσταμένην αρχήν. Κατόπιν τούτων ο σύλλογος των καθηγητών αποφασίζει παμψηφεί: Α΄ Να αποκηρύξη τον εν λόγω καθηγητήν δια την αναξιοπρεπή και εγκληματικήν συμπεριφοράν του σημαντικώς θίγουσα παρά τη κοινή συνειδήσει το γόητρον του σχολείου και Β΄ Να αποστείλη αντίγραφον των Πρακτικών της παρούσης συνεδρίας προς το Σεβαστόν Υπουργείον των Εκκλησιαστικών κλπ. με την παράκλησιν όπως τούτο προβή εις ταχείαν απόλυσιν του και προς τιμωρίαν του και προς ηθικόν ικανοποίησιν του υπ' αυτού θιγέντος καθηγητικού προσωπικού, μη ανεχομένου να έχη τοιούτον συνάδελφον κατηγορούμενον και δι' άλλας αξιοποίνας πράξεις και εξαφανισθέντα προ δεκαημέρου των Αθηνών. Εν τέλει ο*

[383] Την πληροφορία αναφέρει ο Μπίρης στο Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σσ. 454-455 και την αναπαράγουν οι Αντωνία Μερτύρη και Ναυσικά Πανσελήνου. Βλ. Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση*…, σ. 362 και Ναυσικά Πανσελήνου, «Θεωρητικά μαθήματα στη Σχολή Καλών Τεχνών» στο Λεώνη Βιδάλη, Θανάσης Εξαρχόπουλος (επιμ.), *Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Εκατόν πενήντα χρόνια (1837-1987)*, ΑΣΚΤ, Αθήνα, 1987, σ. 20. Ωστόσο δεδομένου ότι τα υπόλοιπα στοιχεία που αναφέρει ο Μπίρης σχετικά με τον Κ. Πιπερίδη φαίνεται να είναι εσφαλμένα, η χρονολογία διορισμού του Πιπερίδη στην Σχολή θα πρέπει να αντιμετωπίζεται με την απαραίτητη επιφύλαξη.

καθηγητής κ. Ν. Λύτρας επρότινεν όπως υποβληθεί και μήνυσις επί πλαστογραφία εις τον Εισαγγελέα κατά του κ. Κ. Πιπερίδη, ο σύλλογος όμως των καθηγητών επιφυλάχθη να λάβη ωρισμένην απόφασιν επί του ζητήματος τούτου»[384].

Ο Πιπερίδης είχε καταφέρει πλαστογραφόντας τις υπογραφές όλων των καθηγητών της Σχολής να υπεξαιρέσει τους μισθούς τους εισπράττοντας προκαταβολικά από την τράπεζα ποσά που αντιστοιχούσαν στην μισθοδοσία των μηνών Οκτωβρίου, Νοεμβρίου και Δεκεμβρίου 1925. Και φαίνεται ότι αυτό ήταν μόνο η θρασύτερη περίπτωση της συστηματικής καταλήστευσης του ταμείου της Σχολής διότι όπως κατήγγειλε τώρα ο Ιακωβίδης, ο Πιπερίδης πλαστογραφόντας την υπογραφή του είχε προμηθευτεί για λογαριασμό του –προφανώς επί πιστώσει– σημαντικές ποσότητες ξυλείας τις οποίες είχε χρεώσει στη Σχολή. Με αυτά τα δεδομένα ο Σύλλογος αποφάσιζε να τιμωρήσει τον Πιπερίδη, ο οποίος είχε εντωμεταξύ προλάβει να γίνει άφαντος, «*αποκηρύσσοντάς*» τον και εισηγούμενος την απόλυσή του στο Υπουργείο, χωρίς ωστόσο να προβεί στην ποινική του δίωξη.

Φυσικά ο Πιπερίδης δεν είχε καταφέρει να επιδοθεί στις παραπάνω οικονομικές ατασθαλίες ως απλός διδάσκων της Ανατομίας. Το είχε πράξει από την θέση του ως εκλεγμένο από τον Σύλλογο μέλος της οικονομικής επιτροπής της Σχολής για το έτος 1925-1926[385]. Συνεπώς ούτε ο Σύλλογος ο οποίος του είχε εμπιστευθεί την οικονομική διαχείριση της Σχολής ήταν άμοιρος ευθυνών αλλά ούτε και τα υπόλοιπα μέλη της οικονομικής επιτροπής, κυρίως δε ο πρόεδρός της Ιακωβίδης, οι οποίοι είχαν αποτύχει να προλάβουν τις απάτες ελέγχοντας τις ενέργειές του. Το παραπάνω γεγονός εξηγεί εν μέρει και την μάλλον επιεική στάση του Συλλόγου ο οποίος απέφευγε να διεκδικήσει αποζημίωση μεταχειριζόμενος ένδικα μέσα, φοβούμενος ενδεχομένως την ανάδυση παράπλευρων διοικητικών ευθυνών. Ο Πιπερίδης θα απολυθεί πράγματι το 1926 και την διδασκαλία της Καλλιτεχνικής Ανατομίας θα αναλάβει ο καθηγητής του

[384] Συνεδρίαση της 9ης Φεβρουαρίου 1926, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[385] Ο Σύλλογος είχε εκλέξει την οικονομική επιτροπή του έτους 1925-1926 στις 7 Φεβρουαρίου 1925. Η αντίστοιχη συνεδρίαση καταγράφεται στα Πρακτικά ως εξής: «*Εν Αθήναις σήμερον την 7ην Φεβρουαρίου 1925, συνελθών ο Σύλλογος των Καθηγητών κατά πρόσκλησιν του κ. Διευθυντού προς σύνταξιν του προϋπολογισμού των δαπανών της λειτουργίας του Σχολείου των Καλών Τεχνών δια το οικονομικόν έτος 1925-1926 και εκλογήν των μελών της οικονομικής επιτροπής εξέλεξε μέλη τους καθηγητάς κ.κ. Κ. Πιπερίδην και Δημ. Τσιπούραν και πρόεδρον κατά τον Νόμον τον Διευθυντήν κ. Γ. Ιακωβίδην, αναπληρωτήν δε του κ. Προέδρου τον καθηγητήν κ. Γ. Ροϊλόν των δε μελών αυτής τον καθηγητήν κ. Βικάτον*». Συνεδρίαση της 7ης Φεβρουαρίου 1925, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

Πανεπιστημίου Αθηνών Γεώργιος Σκλαβούνος[386]. Με την απόλυση του Πιπερίδη το 1926 η τακτική έδρα της Ανατομίας επί της ουσίας καταργήθηκε. Έκτοτε η Σχολή δεν θα ξαναδιορίσει αντίστοιχο καθηγητή, αναθέτοντας το μάθημα στον εκάστοτε καθηγητή της Περιγραφικής Ανατομικής του Πανεπιστημίου Αθηνών[387].

1.15. Η «οικτροτάτη» πραγματικότητα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και ένα νέο νομοσχέδιο για την εξυγίανσή της

Οι υποθέσεις της κλοπής των έργων της πινακοθήκης και της οικονομικής απάτης του Πιπερίδη, αν και δεν είχαν άμεσες επιπτώσεις στην διοίκηση του Ιδρύματος, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι, στον βαθμό που γνωστοποιήθηκαν, εξέθεσαν οπωσδήποτε τόσο τον σύλλογο των καθηγητών όσο και τον Ιακωβίδη προσωπικά ανατροφοδοτώντας την

[386] Με βάση όσα εκτέθηκαν παραπάνω η πληροφορία του Μπίρη σύμφωνα με την οποία ο Πιπερίδης απολύθηκε το 1911 ύστερα από μια ολιγόμηνη θητεία λόγω διδακτικής ανεπάρκειας είναι πιθανότατα εσφαλμένη (Κώστας Η. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου*…, σσ. 454-455). Με την επιφύλαξη ο Πιπερίδης να απολύθηκε πράγματι το 1911 και εκ των υστέρων να επαναπροσλήφθηκε –κάτι για το οποίο ο Μπίρης δεν παρέχει περεταίρω στοιχεία– θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι η οριστική απόλυσή του συνέβη οπωσδήποτε το 1926 και οφειλόταν στο βαρύ πειθαρχικό παράπτωμα της υπεξαίρεσης της μισθοδοσίας των συναδέλφων του.

[387] Σύμφωνα με το άρθρο 7 του νόμου 521/1914 ο καθηγητής της Ανατομίας διοριζόταν κατόπιν διαγωνισμού και έπρεπε να είναι διδάκτωρ της ιατρικής. Με βάση τον νόμο η Σχολή θα έπρεπε κανονικά να διενεργήσει διαγωνισμό για την πλήρωση της θέσης του Πιπερίδη. Αντί αυτού προτίμησε να αναθέσει προσωρινά και άνευ επιμισθίου την διδασκαλία του μαθήματος στον καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών Γεώργιο Σκλαβούνο. Στις 4 Μαΐου 1927 ο Σύλλογος αποφαινόταν σε σχέση με την αίτηση ενός ενδιαφερομένου για την θέση του καθηγητή της Καλλιτεχνικής Ανατομικής τα εξής: «*Ως προς την αίτησιν του κ. Δρακουλίδη ιατρού ο σύλλογος αποφαίνεται ότι συμφώνως προς το διέπον τας περιστάσεις πνεύμα αυστηρών οικονομικών εισηγήσεων της ημετέρας Σχολής προς το Υπουργείον αντιβαίνουσα προς το πνεύμα τούτο θα ήτο ματαία προς το παρόν. Η διδασκαλία της καλλιτεχνικής ανατομικής ως γνωστόν έχει ανατεθεί άνευ τινάς αποζημιώσεως εις τον καθηγητήν του πανεπιστημίου κ. Σκλαβούνον η οποία διδάσκεται ανελλειπώς και κατά τον ικανοποιητικώτατον τρόπον*». Συνεδρίαση της 4ης Μαΐου 1927, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ. Ο Μπίρης και στην συνέχεια η Πανσελήνου και η Μερτύρη υποστηρίζουν ότι με την απόλυση του Πιπερίδη, την οποία εσφαλμένα τοποθετούν στα 1911, ψηφίστηκε νόμος ο οποίος ανέθετε την διδασκαλία του μαθήματος της Ανατομίας στον εκάστοτε καθηγητή Ανατομίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Αυτή η ρύθμιση θα προβλεφθεί για πρώτη φορά από το Ν. Δ. «Περί προσθήκης παραγράφου εις το άρθρον 7 του Νόμου 521» της 12ης Αυγούστου 1926 το οποίο όριζε σχετικά: «*Επίσης η διδασκαλία του μαθήματος της ανατομικής δύναται δια Διατάγματος, προκαλουμένου υπό του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων, να ανατεθή άνευ τινός αντιμισθίας εις τον τακτικόν καθηγητήν της περιγραφικής ανατομικής της Ιατρικής σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*». Βλ. Ε.τ.Κ., φ. 281, (τχ. Α΄), 17 Αυγούστου 1926. Επειδή όμως επρόκειτο για νομοθεσία της διορισμένης από τον Πάγκαλο δικτατορικής κυβέρνησης Αθανάσιου Ευταξία, το διάταγμα ακυρώθηκε μετά την ανατροπή της τελευταίας. Εν συνεχεία η ίδια ρύθμιση θα ενσωματωθεί σε νομοσχέδιο «*περί λειτουργίας της Σχολής Καλών Τεχνών*» το οποίο θα επεξεργαστεί ο υπουργός Παιδείας της κυβέρνησης Ζαΐμη Αθανάσιος Αργυρός το 1927. Βλ. Ανμ., «Η κοινοβουλευτική επί της εκπαιδεύσεως επιτροπή», *Ελεύθερο Βήμα*, 24 Σεπτεμβρίου 1927. Το συγκεκριμένο νομοσχέδιο όμως, υπό τη μορφή τουλάχιστον που το επεξεργάστηκε ο Αργυρός, δεν έγινε ποτέ νόμος. Για το νομοσχέδιο «*περί λειτουργίας της Σχολής Καλών Τεχνών*» του 1927 βλ. όσα αναφέρονται στην αμέσως επόμενη ενότητα σ. 215-216. Η προσωρινή λύση του «δανεισμού» του καθηγητή Ανατομίας του Πανεπιστημίου Αθηνών που υιοθετήθηκε το 1926 πιθανόν για λόγους περιστολής των δαπανών της Σχολής, νομοθετήθηκε τελικά επίσημα μόνο το 1929 με τον Νόμο 3774 της 9/22 Ιαν. 1929 «Περί κυρώσεως του Ν.Δ. της 8ης Νοεμ. 1927 περί κυρώσεως του Ν.Δ. 12 Αυγ. 1926 περί προσθήκης παραγράφου εις το άρθρ. 7 του Νόμου 521», Ε.τ.Κ., φ. 19, (τχ. Α΄), 22 Ιανουαρίου 1929.

εναντίον τους κριτική. Στα 1927 η αγανάκτηση των σπουδαστών, η οποία είχε γνωρίσει μικρά διαστήματα ύφεσης μετά την εκλογή του Λύτρα και την αναθεώρηση του συστήματος διδασκαλίας, φαινόταν να έχει κερδίσει την υποστήριξη μιας μερίδας του Τύπου η οποία καταφερόταν τώρα ανοιχτά εναντίον του Ιακωβίδη. Αλλά ούτε και το Υπουργείο μπορούσε πλέον να παραβλέψει την κατάσταση διάλυσης στην οποία είχε περιέλθει η Σχολή.

Στις αρχές του 1927 οι διαμαρτυρίες των σπουδαστών θα φτάσουν μέχρι το νεοεκδιδόμενο καταγγελτικό έντυπο του Νίκου Βέλμου[388] *Φραγκέλιο*, όταν ένας ανώνυμος μαθητής του Πολυτεχνείου με δύο επιστολές του προς τον εκδότη του τον καλούσε να στρέψει τα πυρά της κριτικής του προς την διεύθυνση και τους καθηγητές της Σχολής. Στο τεύχος της 22ης-29ης Ιανουαρίου 1927 ο Βέλμος απαντώντας στην επιστολή του σπουδαστή έγραφε σε προειδοποιητικό τόνο:

«*Μαθητήν Πολυτεχνείου –Τι να πούμε και τι ν' αφήσουμε για τη συμμορία του Πολυτεχνείου, και γω δεν ξέρω. –Τους φτωχούς που η ανάγκη τους κάνει να παρατούνε την ιδέα τους, τους συγχωρείς και λίγο. Μα γι' αφτή τη συμμορία δεν υπάρχει οίκτος, δεν υπάρχει έλεος. Όλα τα θέλει δικά της κι όλα τάχει, αν και τίποτε αληθινό δεν αισθάνεται. Με μια λέξη πεθαίνει. Με μια λέξη γίνεται θηριό. Πάνω απ' όλα έχει το συμφέρο, ενώ έπρεπε αφτή νάναι κείνη που να το πολεμά. Ανθρωπάρια που στέκεστε στη θέση σας από άλλα ανθρωπάρια, μη θαρρείτε πως πάτε καλά. Το τέλος σας θάνε ολέθριο και για σας και για τα έργα σας*»[389].

Και στο αμέσως επόμενο τεύχος απαντώντας σε επιστολή του ίδιου σπουδαστή που ερχόταν σε συνέχεια του προηγούμενου δημοσιεύματός του, ο Βέλμος υπερθεμάτιζε:

«*Μαθητήν Πολυτεχνείου –Βρε παιδί μου τι μας τρως όλη την ώρα τ' αφτιά με την γκρίνια σου. Στώπαμε. Απ' ανθρώπους όπου εξαφανίσανε το Λεμπέση και το Βιτσάρη κι' όλες τις αληθινά νέες ψυχές, απ' ανθρώπους όπου δεν κάναν ακόμα δάσκαλο στην ξυλογραφία κείνονε που πρώτος ασχολήθηκε μ' αφτή στην Ελλάδα, δηλαδή πιο μπροστά κι' απ΄το Γαλάνη, τον Άγγελο Θεοδωρόπουλο, απ' ανθρώπους όπου συστηματικά*

[388] Για τον Νίκο Βέλμο βλ. Νίκος Λογοθέτης, *Νίκος Βέλμος (1890-1930) «ο γυιός της απωλείας»*, Αθήνα, Εκδόσεις Φαρφουλάς, 2016. Για το Φραγγέλιο βλ. Χριστίνα Ντουνιά, «Το Φραγγέλιο του Νίκου Βελμού: Μια ιδιότυπη φωνή στη φθίνουσα δεκαετία του '20» στο Μαρία Στεφανοπούλου (επιμ.), *Επιστημονικό Συμπόσιο: Ο περιοδικός Τύπος στον μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2001, σσ. 103-123.

[389] Νίκος Βέλμος, «Αλληλογραφία και Υστερογραφία», *Φραγκέλιο*, τχ. 6-7, 22-29 Ιανουαρίου 1927, σ. 7.

κυνηγάνε κάθε τι νέο και μισούνε ότι παληό μεγάλο έχει ο τόπος μας π.χ. τη Βυζαντινή τέχνη, τι περιμένεις; Βοήθεια; Εμ αφτοί κοιμούνται τον ύπνο των κατεργαρέων, που κανένα κανόνι δε μπορεί να τους ξυπνήσει. Οι πέντε δέκα αληθινές αξίες τι να σου κάνουνε οι κακομοίρες;»[390].

Αλλά αυτά ήταν μόνο το πρελούδιο της δημοσιογραφικής σταυροφορίας του Βέλμου εναντίον των καθηγητών της Σχολής. Μερικούς μήνες αργότερα και με αφορμή την εκλογή του Δημήτριου Μπισκίνη στην έδρα της Κοσμηματογραφίας[391] ο Βέλμος θα δημοσιεύσει στο *Φραγκέλιο* ένα απολύτως αγανακτισμένο κείμενο μέσω του οποίου εξύβριζε κατ' αρχάς τον ίδιο τον Μπισκίνη για την χαμηλή καλλιτεχνική αξία του έργου του και εν συνεχεία τους καθηγητές της Σχολής για την επιλογή τους, ενώ παράλληλα επανέφερε το ζήτημα του αποκλεισμού του Παρθένη από την Σχολή:

«*Τάπαμε και τα ξανάπαμε κι' αηδιάσαμε πια να τα λέμε και να τα ξαναλέμε για τις κλίκες που διεφθύνουν όλο τον κόσμο: για τον φαύλο κύκλο δηλαδή, μα μπορεί πάλι να βαστάξει κανένας και να μουλώξει το στόμα του; Φαντάσου, στο βρωμοπολυτεχνείο, κάνανε καθηγητή των Διακοσμητικών τεχνών, πιον, ένα Μπισκίνη, που όσο σχέση έχουμε μεις μ' αυτόναι, τόση σχέση έχει κι' αφτός με τη ζωγραφική. Λυπόμαστε τα λεφτά και δεν ξαναδημοσιεύουμε τα διακοσμητικά σκίτσα του που βάζει στην Κυριακή του*

[390] Νίκος Βέλμος, «Αλληλογραφία και Υστερογραφία», *Φραγκέλιο*, τχ. 8, 5 Φεβρουαρίου 1927, σ. 4. Αυτές τις «*πέντε δέκα αληθινές αξίες*» ο Βέλμος τις είχε ήδη κατονομάσει σε προηγούμενο τεύχος: «*Μα είναι τώρα στον εικοστόν αιώνα να διεφθύνουνε τα πολυτεχνεία, τα μουσεία, τις πινακοθήκες, οι Γερανιώτηδες, οι Ροϊλοί, οι Ιακωβίδηδες και τα ρέστα και να στέκονται στη μπάντα αξίες σαν τον Παρθένη, σαν τον Παπαλουκά, σαν τον Πικιώνη και σαν τον Κόντογλου και δεν ξέρω και γω σαν πιανούς άλλους. Στέκεται νάναι τσοπάνος ο Χαλεπάς και να εξαρτάται η τύχη του απ' τους Λεβίδηδες κι' απ' τους Αργυρούς και τα ρέστα*». Νίκος Βέλμος, «Αλληλογραφία και Υστερογραφία», *Φραγκέλιο*, τχ. 3, 7 Ιανουαρίου 1927, σ. 4.

[391] Ο Μπισκίνης ήταν ένας ζωγράφος ιμπρεσιονιστικών-συμβολιστικών τάσεων ο οποίος ωστόσο δεν ξέφυγε ποτέ από τα ακαδημαϊκά πλαίσια. Μετά τις σπουδές του στο Σχολείο των Τεχνών, βρέθηκε χάρις στην Αβερώφεια υποτρόφια το 1919 στο Παρίσι να φοιτά στις ακαδημίες Julian και Grand Chaumière. Επιστρέφοντας το 1923 στην Ελλάδα καταπιάστηκε με μια εκλεκτικιστική ζωγραφική συμβολιστικών και θρησκευτικών θεμάτων στην οποία προσπάθησε να συμβιβάσει τις νεοϊμπρεσιονιστικές διατυπώσεις μ' ένα ιδεαλιστικό περιεχόμενο και την διακοσμητικότητα της Αρ Νουβώ. Βλ. Μάνος Στεφανίδης, *Τα 100 χρόνια του Δ. Μπισκίνη και ο Συμβολισμός*, Δήμος Ζωγράφου-Μουσείο Κοτοπούλη, Αθήνα, 1991. Ο Μπισκίνης διορίστηκε καθηγητής της Κοσμηματογραφίας στις 30 Ιουνίου 1928 στην θέση του απελθόντος Βικέντιου Μποκατσιάμπη. Βλ. Διάταγμα 27024, Ε.τ. Κ., φ. 97, (τχ. Α΄), 26 Ιουνίου 1928. Από το δημοσίευμα του Βέλμου συνάγεται ότι η εκλογή του είχε πραγματοποιηθεί έναν χρόνο νωρίτερα, δηλαδή πριν από τον Αύγουστο του 1927, πιθανότατα χωρίς να επικυρωθεί. Από μια σειρά εγγράφων που εντοπίστηκαν στα ΓΑΚ (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγές 24,25) προκύπτει ότι τον Μάιο του 1928 η Σχολή επαναπροκήρυξε τον διαγωνισμό για την πλήρωση της έδρας στον οποίο εκτός από τον Μπισκίνη είχε επίσης λάβει μέρος ο Αναστάσιος Λουκίδης. Το μεταγενέστερο αυτών των εγγράφων –σε σχέση με το κείμενο του Βέλμου– εξηγείται μόνο από την πιθανότητα μιας ενδεχόμενης ματαίωσης της πρώτης εκλογής του Μπισκίνη στα 1927. Αν η υπόθεσή μου στέκει, δεν είναι απίθανο η επαναπροκήρυξη του διαγωνισμού στα 1928 και η κωλυσιεργία του Υπουργείου σε σχέση με την πλήρωση της έδρας να οφείλονται σε κάποια πρόθεση επιβολής του Παρθένη, όπως συνέβη στην περίπτωση της κάλυψης των εδρών των Λύτρα και Ροϊλού το 1928 (βλ. συνέχεια σσ. 240-241).

Βήματος για να μάθουν όσοι έχουν και τόση ιδέα, τα χάλια του Ελληνικού κράτους του Παπαντωνίου κ' ετσετερά. Βρέ αστοιχείωτοι, διορισταί του ενός και τ' αλλουνού, ντενεκέδες, χαθήκανε απ' τον κόσμο οι Παρθένηδες και οι τέτιοι για να τους βάνετε σε μια παρόμοια θέση; Διακοσμητική, θα πει Τέχνη, Ζωή: το παν δηλαδή. Έπειτα αν αφτοί που αξίζουνε δε σας αρέσουν γιατί δεν τους ξεβγαίνετε κ' έτσι να πάτε στο διάολο. Καθάρματα, διοριστές, οι Παρθένηδες κ' οι τέτιοι δίνουν ζωή στη ζωή και την πάνε πιο μπρος. Λεχρίτες, και κοπρίτες και παληοτόμαρα του Καφέ Σαντάν, χωρίς κάτι τέτιους παλιούς, εσείς δεν θα υπήρχατε. Καθάρματα της Ρολίνας και των Ντάνσιγκ, εσείς θέλετε ξύλο με γκαζοντενεκέ, πιο ζωντανό ακόμα κι' από κείνονε πούχει ζωγραφισμένο στην Κάρτ-Ποστάλ της πινακοθήκης ο Ιακωβίδης, πιο κοφτό κάτω, κάτω και πιο μεγάλο σαν καζάνι»[392].

Δεν είναι γνωστή κάποια πληροφορία που να υποδεικνύει ότι ο Παρθένης είχε εκδηλώσει το 1927 ενδιαφέρον για την συγκεκριμένη έδρα ώστε να υποθέσουμε ότι το οργισμένο κείμενο του Βέλμου το είχε προκαλέσει μία νέα απόρριψη του Παρθένη χάριν του Μπισκίνη αυτή τη φορά. Το πιθανότερο είναι ότι ο Βέλμος εδώ επικαλείται τον Παρθένη ως τον κατεξοχήν εκπρόσωπο ενός ύφους που στην Ελλάδα είχε καθιερωθεί να περιγράφεται ως «διακοσμητικό», γεγονός που αυτομάτως καθιστούσε την επιλογή του για την ομώνυμη έδρα σχεδόν αυτονόητη. Σε κάθε περίπτωση η εκλογή του Μπισκίνη, ενός ήσσονος σημασίας ζωγράφου που παρά την επαφή του με τις ευρωπαϊκά υποχωρούσες στα 1927 τάσεις του συμβολισμού και του νεοϊμπρεσιονισμού είχε παραμείνει πιστός στην ακαδημαϊκή παραστατικότητα, ήταν μία ακόμα ξεκάθαρη έκφραση της συνειδητής πρόθεσης του ακαδημαϊκού κατεστημένου της Σχολής να ανανεωθεί εκ του ασφαλούς και διέλυε τις όποιες θετικές εντυπώσεις είχε δημιουργήσει στα 1923 η εκλογή του Λύτρα.

Αν ο ανεξάρτητος και αντισυμβατικός λόγος του Βέλμου για την Σχολή έβρισκε απήχηση σ' ένα πολύ συγκεκριμένο και μάλλον περιορισμένο ως προς τις πολιτικές και αισθητικές του προτιμήσεις κοινό, δεν ίσχυε το ίδιο όταν ανάλογες διαπιστώσεις εκφράζονταν, σε ηπιότερο μεν αλλά όχι λιγότερο απαξιωτικό ύφος, από έντυπα κοινώς αναγνωρισμένης εγκυρότητας και σαφώς μεγαλύτερης κυκλοφορίας όπως τα *Ελληνικά Γράμματα.* Την 1η Δεκεμβρίου 1927 το περιοδικό δημοσίευε στις σελίδες του το εξής κείμενο:

[392] Νίκος Βέλμος, *Φραγκέλιο*, τχ. 37, 27 Αυγούστου 1927, σσ. 2-3.

«*Το κράτος πέρσυ ξόδεψε κάμποσα εκατομμύρια για να προμηθευτεί δυο πίνακες του μεγάλου Θεοτοκόπουλου και να στολίσει μ' αυτούς την Πινακοθήκη του. Το ίδιο κράτος πληρώνει επί χρόνια τώρα τον κ. Ιακωβίδη, διευθυντή της Σχολής Καλών Τεχνών, για να δείχνει στους μαθητές της Σχολής τον Γκρέκο σαν κακότεχνη εκδήλωση που πρέπει να αποφεύγουνε. Θα πίστευε κανείς πως όταν το κράτος αποφασίζει να ξοδέψει εκατομμύρια, στη σημερινή μάλιστα εποχή, για να αγοράσει τα έργα ενός ζωγράφου, σημαίνει πως δεν κάνει μια επιπόλαιη πράξη αλλά πως συνειδητά έρχεται να θέσει με την πράξη του αυτή τα έργα τούτα υπόδειγμα στην καλλιτεχνική γενιά που έρχεται. Πώς να χαρακτηρίσει κανείς το κράτος εκείνο που απ' τη μια μεριά αγοράζει Γκρέκο κι απ' την άλλη πληρώνει έναν άνθρωπο να βρίζει ό,τι το γούστο του δεν μπορεί να νοιώσει; Κι επειδή ήρθε η κουβέντα για το Πολυτεχνείο, οι αναγνώστες μας θα θέλανε να πληροφορηθούν βέβαια τι γίνεται στη σχολή όταν ο Γκρέκο θεωρείται κακότεχνος. Η απάντηση δεν είναι δύσκολη: Τα παιδιά μαθαίνουν πως η πιστή αντιγραφή της φύσης, το ακαδημαϊκό σχέδιο, και τίποτε άλλο, είναι σωστή τέχνη. Και για συμπλήρωμα της αρχής αυτής καλλιεργείται συστηματικά και η θεματογραφία. Λόγου χάρη: «η μελαγχολία» ή «η φιλόστοργος μήτηρ» ή «η επαίτις της γεφύρας» ή «εν τούτω νίκα» ή «ο ασπασμός των αγγέλων προς τα άστρα» ή «το όνειρον της Παρθενόπης» ή «τοριναί ελπίδες» ή «η παρθενία» κλπ. κλπ. κλπ.*». Και το άρθρο κατέληγε: «*Μπορεί νάναι καλός και άγιος ο κ. Ιακωβίδης, δεν είναι ανάγκη όμως να διαιωνίζει το ζωγραφικό του είδος. Αρκεί μόνος του και δεν χρειάζεται να τον μιμηθούν και τα παιδιά*»[393].

Και ενώ μια μερίδα των περί των καλλιτεχνικών αρθρογραφούντων όχι και τόσο περιθωριακή, είχε πλέον αρχίσει να επερωτά ανοιχτά τις επιλογές του Ιακωβίδη και τον αισθητικό προσανατολισμό της Σχολής ο οποίος στα 1927 έμοιαζε να είναι και το μικρότερο από τα πολλαπλά προβλήματά της, τον Σύλλογο απασχολούσε το ζήτημα της τυπικής θεσμικής αναβάθμισης του Ιδρύματος καθώς και της υπαλληλικής και μισθολογικής εξίσωσης του διδακτικού του προσωπικού ως προς αυτό των άλλων ανώτατων εκπαιδευτικών ιδρυμάτων[394]. Τον Μάρτιο του 1927 ο Σύλλογος των

[393] Ανμ., «Το Δεκαπενθήμερο. Λόγια και Πράγματα», *Ελληνικά Γράμματα*, 1η Δεκεμβρίου 1927, σ. 611.
[394] Στις 26 Μαρτίου 1926 ο Σύλλογος λάμβανε την εξής απόφαση σε σχέση με το ζήτημα: «*Λαβόντες υπόψιν οι κ.κ. καθηγηταί πρόσφατον Νομοθετικόν Διάταγμα της Κυβερνήσεως παρέχον εις τους πτυχιούχους του Πανεπιστημίου ή ομοτίμου Πολυτεχνίου πολιτικούς υπαλλήλους το ευεργέτημα όπως εις τον χρόνον της συνταξίμου υπηρεσίας των προσμετράται και ο χρόνος των εν Πανεπιστημίω ή Πολυτεχνείω σπουδών αυτών μέχρι εν συνόλω ετών, ανέθεσαν εις τον κ. Διευθυντήν όπως ζητήση παρά του κ. Υπουργού ίνα εις το ανωτέρω ευεργέτημα συμπεριληφθώσιν και οι εν τω Σχολείω των Καλών Τεχνών ή ομοτίμου εν τη αλλοδαπή προερχόμενοι δημόσιοι υπάλληλοι καθ' όσον οι πλείστοι τούτων και εις δαπάνας υπερόγκους υπεβλήθησαν κατά το διάστημα των σπουδών αυτών και τα έτη της σπουδής αυτών*

καθηγητών υπέβαλλε υπόμνημα στο υπουργείο Παιδείας «*δια του οποίου ζητείται η βελτίωσις της θέσεως των καθηγητών και η αναγνώρισις μείζονος κύρους εις την σχολήν, προς εξύψωσιν και προστασίαν των καλών τεχνών εν Ελλάδι*»[395]. Τοποθετούμενος σε σχέση με το ζήτημα, ο υπουργός Παιδείας της κυβέρνησης Ζαΐμη Αθανάσιος Αργυρός[396] δήλωνε «*ότι η εν λόγω εισήγησις της σχολής δεν ανταποκρίνεται προς τας ανάγκας του τόπου και τας υποχρεώσεις του κράτους ως προς τας καλάς τέχνας. Η σχολή καλών τεχνών, προσέθεσεν ο κ. υπουργός, είνε ανάγκη να υψωθή εις πολύ υψηλότερον επίπεδον προς απόδοσιν αγλαοτέρων καρπών*»[397]. Τόσο ομφαλοσκοπική ήταν η διάθεση των καθηγητών οι οποίοι στο υπόμνημά τους παρέβλεπαν οτιδήποτε δεν άπτετο των στενών συντεχνιακών τους συμφερόντων, ώστε το διάβημά τους παρήγαγε το εξής παράδοξο αποτέλεσμα: ο υπουργός δηλαδή να εκτιμά ότι οι αξιώσεις τους υπολείπονται των πραγματικών αναγκών της Σχολής και να απαντά πλειοδοτώντας και εισηγούμενος ένα πρόγραμμα γενναιόδωρης χρηματοδότησης που προέβλεπε βασικές παροχές υπέρ του Ιδρύματος οι οποίες βρίσκονταν εκτός της ατζέντας της διεύθυνσής του.

Στις 17 Μαρτίου 1927 ο Αθανάσιος Αργυρός επισκεπτόταν την Σχολή συνοδευόμενος από τον διευθυντή επιστημών και καλών τεχνών του υπουργείου Παιδείας Ιωάννη Γρυπάρη για να διαπιστώσει ότι «*η κατάστασις της σχολής είναι οικτρά από πάσης απόψεως*»[398]. Τα ζητήματα που έχριζαν άμεσης αντιμετώπισης

είναι πολύ πλείονα των τεσσάρων ετών». Συνεδρίαση της 26ης Μαρτίου 1926, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[395] Ανμ., «Η θέσις των καθηγητών των καλών τεχνών. Δήλωσις του υπουργού της παιδείας κ. Αργυρού. Η ενίσχυσις της γεωργικής εκπαιδεύσεως», *Ελεύθερο Βήμα*, 13 Μαρτίου 1927.

[396] Ο Αθανάσιος Αργυρός, αντιβενιζελικός και στέλεχος του Λαϊκού Κόμματος, διετέλεσε υπουργός Παιδείας της κυβέρνησης Αλέξανδρου Ζαΐμη από τις 4 Δεκεμβρίου 1926 έως τις 17 Αυγούστου 1927. Για τον Αθανάσιο Αργυρό βλ. και όσα αναφέρει ο Ευγένιος Ματθιόπουλος στο Ευγένιος Δ. Ματθιοπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 305, σημείωση 45.

[397] Ανμ., «Η θέσις των καθηγητών των καλών τεχνών. Δήλωσις του υπουργού της παιδείας κ. Αργυρού. Η ενίσχυσις της γεωργικής εκπαιδεύσεως», όπ.π.

[398] «*Ο υπουργός της Παιδείας κ. Αργυρός επεσκέφθη χθες μετά του διευθυντού του τμήματος καλών τεχνών κ. Γρυπάρη, την σχολήν των καλών τεχνών του Μετσοβείου Πολυτεχνείου, όπως αυτοπροσώπως αντιληφθή περί της καταστάσεως ταύτης. Ο κ. υπουργός ερωτηθείς σχετικώς προέβη εις τας κάτωθι ανακοινώσεις: «Εκείνο το οποίον αντελήφθην εκ της επισκέψεως μου εις την σχολήν των καλών τεχνών είνε η από πάσης απόψεως οικτροτάτη αυτής κατάστασις. Διότι όχι μόνον ο χώρος εις τον οποίον περιλαμβάνεται η σχολή είνε ελάχιστος, ούτως ώστε να επαρκή εις την άνετον εργασίαν των φοιτώντων εις την σχολήν, αλλ' ούτε και είνε δυνατή η τακτική λειτουργία αυτής, λόγω της μικράς πιστώσεως εξ 100.000 δραχμών της παρεχομένης υπό του κράτους. Ούτω αναγκάζεται να λειτουργή μόνον την πρωΐαν ή μόνον το απόγευμα, κατά δε τον χειμώνα να διακόπτη τας εργασίας της λόγω ελλείψεως θερμάνσεως*». Ανμ., «Ο κ. Αργυρός διεπίστωσεν ότι η κατάστασις της Σχολής των Καλών Τεχνών είνε οικτρά», *Ελεύθερο Βήμα*, 18 Μαρτίου 1927. Το προσωπικό ενδιαφέρον του Αργυρού για την Σχολή εξηγείται εν μέρει και από την σχέση συγγένειας που τον συνέδεε με τον Ουμβέρτο Αργυρό, καθηγητή της Σχολής από το 1929, του οποίου ήταν θείος και τον είχε αναλάβει υπό την προστασία του μετά τον θάνατο του αδελφού του και πατέρα του Ο. Αργυρού (Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…,

σύμφωνα με τις εκτιμήσεις του Υπουργού ήταν η αύξηση της ετήσιας κρατικής επιχορήγησης προς την Σχολή η οποία έπρεπε να ανυψωθεί στο ποσό των 500.000 δραχμών καθώς και η εξεύρεση μόνιμης λύσης στο πρόβλημα της έλλειψης κατάλληλων χώρων διδασκαλίας[399]. Όσον αφορά το τελευταίο, ο Αργυρός σχεδίαζε να δρομολογήσει την ανέγερση νέων κτιριακών εγκαταστάσεων εντός του περιβόλου του Πολυτεχνείου οι οποίες και θα προορίζονταν να στεγάσουν τα εργαστήρια και τις μόνιμες και περιοδικές εκθέσεις της Σχολής. Παράλληλα αναγνώριζε την ανάγκη αναβάθμισης της υπαλληλικής θέσης του διδακτικού προσωπικού της Σχολής σε ανώτερη βαθμίδα[400]. Τέλος, προς οικονομική ενίσχυση της Σχολής σχεδίαζε την

τ. Α΄, σ. 305). Ως κηδεμόνας ενός καλλιτέχνη που απέβλεπε σ' έναν διορισμό στην Σχολή, ο Αθανάσιος Αργυρός εμφανιζόταν στα 1927 ιδιαίτερα ευαισθητοποιημένος σε σχέση με τα ζητήματά της, πιθανόν όχι και χωρίς κάποια ιδιοτελή απόβλεψη να εξασφαλίσει εις ανταπόδοσιν τον διορισμό του ανιψιού του.

[399] «*Ένα εκ των κυριωτέρων εμποδίων δια την ανύψωσιν της σχολής των καλών τεχνών είνε η ανεπάρκεια του χώρου προς στέγασιν αυτής. Παρίσταται ανάγκη λοιπόν ευρύνσεως του χώρου, πράγμα το οποίον δεν είνε δυνατόν να επιτευχθή εντός του περιβόλου του Μετσοβίου Πολυτεχνείου. Συνεπώς παρίσταται αναπόδραστος ανάγκη ανεγέρσεως νέου μεγάρου καταλλήλου δια την στέγασιν της σχολής καλών τεχνών, ήτις σπουδαίως θα συντείνη εις την ανάπτυξιν και την πρόοδον της καλλιτεχνίας εν Ελλάδι. Ο κ. υπουργός ανεκοίνωσεν εν τέλει ότι το ζήτημα της ανεγέρσεως της ως άνω σχολής θα τον απασχολήση σοβαρώς εις το προσεχέστατον μέλλον*». Ανμ., «Η θέσις των καθηγητών των καλών τεχνών. Δήλωσις του υπουργού της παιδείας κ. Αργυρού. Η ενίσχυσις της γεωργικής εκπαιδεύσεως», όπ.π. Σε επόμενο δημοσίευμα αναφερόταν ότι τα νέα κτίρια θα ανεγερθούν εντός του οικοπέδου της οδού Τοσίτσα: «*Προς βελτίωσιν της οικτράς ταύτης καταστάσεως, το υπουργείον σκέπτεται όπως ανεγείρη εις τον περίβολον του πολυτεχνείου νέαν σχολήν, με μεγάλας αιθούσας εκθέσεων, εργαστηρίων κλπ., εις την οποίαν να προσδώση και το απαιτούμενον κύρος, προς ηθικήν υποστήριξιν των καθηγητών*». Ανμ., «Ο κ. Αργυρός διεπίστωσεν ότι η κατάστασις της Σχολής των Καλών Τεχνών είνε οικτρά», όπ.π. Αξίζει ίσως εδώ να παραθέσουμε μια επιστολή ενός αναγνώστη του *Ελεύθερου Βήματος* ο οποίος επισκεπτόμενος το συγκρότημα του Πολυτεχνείου στα 1928 αναρωτιόταν αν τα συγκεκριμένα κτίρια φιλοξενούν πράγματι την Σχολή Καλών Τεχνών και την Πινακοθήκη. Η περιγραφή του είναι ενδεικτική της εικόνας εγκατάλειψης που παρουσίαζε η Σχολή εκείνη την περίοδο: «*Δια να φανώ ευχάριστος εις ένα ξένον όστις ήλθε να επισκεφθή τας Αθήνας τον ωδήγησα εις το αρχαιολογικόν μουσείον δια να του επιδείξω το πολυτεχνείον και την πινακοθήκην. Εισήλθομεν εις τον κήπον του πολυτεχνείου από την θύραν της οδού Στουρνάρα.* […] *Αφού μετά δυσκολίας διήλθομεν την αδιάβατον οδόν Στουρνάρα εισήλθομεν εις τον κήπον. Χόρτα άγρια και κάσσες με σκουπίδια και σωροί λίθων και όγκοι χωμάτων. Φθάνομεν εις το κέντρον όπου αι σχολαί. Όλα τα τζάμια σπασμένα και παράθυρα με δύο δάκτυλα σκόνη. Προχωρούμεν προς την οδόν Τοσίτζα. Τα προκατακλυσμιαία κύρρα, και τα παρακολουθήματα της τροφής και χωνεύσεως των αλόγων και όγκοι χωμάτων και χαλικιών και δοκοί σιδηραί αποκλείουν κυριολεκτικώς την οδόν.*[…] *Πνιγμένος από αγανάκτησι και εντροπή ερωτώ δια του «Ελευθέρου Βήματος»: Είναι έρημα αυτά τα κτίρια; Είνε αλήθεια ότι αυτού είνε μουσεία και η σχολή των καλών τεχνών και διέρχονται κάθε μέρα καθηγηταί και διευθυνταί; Είνε αλήθεια ότι εις αυτόν τον κοπρώτα παίρνουν οι μαθηταί τα πρώτα μαθήματα της αισθητικής;* […] *Αλλά τότε δεν ευρίσκεται κανείς χριστιανός Έλλην πλούσιος να ευπρεπίση τον χώρον και να βάλει και καμμιά γυναίκα να πλύνη τα τζάμια της σχολής των καλών τεχνών και του κτιρίου του πολυτεχνείου;*». Λουκάς Νάκος, «Επιστολαί. Ζητήματα ευπρεπείας εις τον ναόν της τέχνης», *Ελεύθερο Βήμα*, 18 Μαΐου 1928.

[400] «*Όσον αφορά τους καθηγητάς της σχολής των καλών τεχνών, και η θέσις τούτων δεν είνε καλλιτέρα. Μαθηταί αυτών εξελθόντες προ ετών εκ της σχολής και προσληφθέντες ως καθηγηταί εις το αρχιτεκτονικόν τμήμα της σχολής των πολιτικών μηχανικών λογίζονται ως ιεραρχικώς ανώτεροι*». Ανμ., «Ο κ. Αργυρός διεπίστωσεν ότι η κατάστασις της Σχολής των Καλών Τεχνών είνε οικτρά», όπ.π.

σύσταση ενός ταμείου «*εκπαιδευτικής προνοίας*» στο οποίο σκόπευε να υπαγάγει και την διαχείριση μέρους των κληροδοτημάτων του Πολυτεχνείου[401].

Στο πλαίσιο των πρωτοβουλιών αναβάθμισης του Ιδρύματος η κυβέρνηση αποφάσιζε άμεσα να προωθήσει νέο νομοσχέδιο «περί οργανώσεως της Σχολής των Καλών Τεχνών» δια του οποίου το σχολείο των Καλών Τεχνών μετονομαζόταν τώρα σε «Εθνική σχολή των Καλών Τεχνών» και ανωτατοποιούνταν αναγνωριζόμενο ως ισότιμο προς το Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο[402]. Ως προορισμός του Ιδρύματος οριζόταν «*η θεωρητική και πρακτική μόρφωση καλλιτεχνών και η ανάπτυξη του καλλιτεχνικού αισθήματος, ιδία δι' οργανώσεως ετησίων ακαδημαϊκών εκθέσεων*». Επίσης στο νομοσχέδιο διευκρινιζόταν ρητά ότι η Σχολή κατέχει το μονοπώλιο της κρατικά αναγνωρισμένης καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα αποκλείοντας οποιαδήποτε περίπτωση ισοτιμίας της με άλλον αντίστοιχο φορέα του εσωτερικού, ιδιωτικό ή δημόσιο. Πέραν της ανωτατοποίησης της Σχολής και της ενσωμάτωσης μιας πρόβλεψης περί ανάθεσης του μαθήματος της Ανατομίας άνευ ειδικού επιδόματος στον καθηγητή της Περιγραφικής Ανατομικής της ιατρικής σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών[403], το νομοσχέδιο φαίνεται ότι δεν επέφερε άλλες ουσιαστικές μεταβολές στο πρόγραμμα σπουδών και στην εν γένει λειτουργία της Σχολής. Πρόθεση του νομοθέτη ήταν να ικανοποιήσει το αίτημα των καθηγητών της Σχολής για προαγωγή του υπαλληλικού τους status μέσω μιας γενναίας πλην τυπικής θεσμικής αναβάθμισης του Ιδρύματος η οποία βέβαια συνεπαγόταν και την τυπική αναβάθμιση του τίτλου σπουδών που λάμβαναν οι σπουδαστές αποφοιτώντας από την Σχολή. Το νομοσχέδιο το οποίο είχε πλήρως καταρτισθεί μέσα στον Απρίλιο του 1927 και στις 23 Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους εγκρινόταν από την αρμόδια κοινοβουλευτική επιτροπή, φαίνεται ότι τελικά δεν έγινε ποτέ νόμος. Οι λόγοι της ματαίωσής του εξηγούνται σε

[401] «*Δια την ενίσχυσιν της σχολής καθώς και την προαγωγήν της καλλιτεχνίας εν Ελλάδι, θα ιδρυθή ταμείον εκπαιδευτικής προνοίας, εις το οποίον θα υπαχθή μέρος των εις το Πολυτεχνείον αφιερωμένων κληροδοτημάτων*». Ανμ., «Ο κ. Αργυρός διεπίστωσεν ότι η κατάστασις της Σχολής των Καλών Τεχνών είνε οικτρά», όπ.π.

[402] Μέρος του νομοσχεδίου δημοσιεύοταν στο φύλλο του Ελεύθερου Βήματος στις 19 Απριλίου 1927. Ανμ., «Το νομοσχέδιον περί λειτουργίας της Σχολής των Καλών Τεχνών», *Ελεύθερο Βήμα*, 19 Απριλίου 1927.

[403] «*Η επιτροπή ενέκρινε επίσης το νομοσχέδιον «περί οργανώσεως της σχολής των καλών τεχνών» προσθέσασα διάταξιν δια της οποίας η διδασκαλία του μαθήματος της ανατομικής δύναται να ανατεθή υπό του υπουργού της Παιδείας άνευ αντιμισθίας εις τον τακτικόν καθηγητήν της περιγραφικής ανατομικής της ιατρικής σχολής του πανεπιστημίου*». Ανμ., «Η κοινοβουλετική επί της εκπαιδεύσεως επιτροπή», *Ελεύθερο Βήμα*, 24 Σεπτεμβρίου 1927.

ένα έγγραφο του Κωνσταντίνου Γόντικα, διαδόχου του Αργυρού στην θέση του υπουργού Παιδείας, προς το πολιτικό γραφείο του Πρωθυπουργού:

«*Επιστρέφοντες το υπ' αριθμ. 1898 υμέτερον έγγραφον μετά της συνημμένης εν αυτώ αναφοράς, έχομεν την τιμήν να γνωρίσωμεν υμίν, ότι* […] *το ζήτημα της βελτιώσεως της θέσεως του εν τω σχολείω των καλών τεχνών διδασκάλου του κυριακού σχολείου κ. Στεφ. Λάντζα* […] *περιλαμβάνετο εις σχέδιον νόμου καταρτισθέν επί οικουμενικής κυβερνήσεως υπό της αρμοδίας υπηρεσίας του υπουργείου, δι' ου επεδιώκετο συν τούτω η θεραπεία των μάλλον επειγουσών αναγκών του σχολείου κλπ. Δυστυχώς το σχέδιον τούτον νόμου ούτε καν υπεβλήθη εις την Βουλήν, διότι ο τότε υπουργός της παιδείας, αναλαβών να επιτύχη προσωπικώς παρά του συναδέλφου του υπουργού των οικονομικών την εκ των προτέρων έγκρισιν της προϋπολογισθείσης εις 500.000 περίπου δραχμάς πιστώσεως επί πλέον των αναγεγραμμένων εν τω προϋπολογισμώ δια την λειτουργίαν του σχολείου απέτυχεν εις τας ενεργείας του*»[404].

Ο υπερφιλόδοξος στόχος του Αργυρού να επιτύχει μία αστρονομική αύξηση της κρατικής επιχορήγησης προς την Σχολή η οποία θα εξαπλασίαζε σχεδόν τον ετήσιο προϋπολογισμό της σε συνδυασμό με την ολιγόμηνη παραμονή του στον υπουργικό θώκο δεν επέτρεψαν στο νομοσχέδιο να τελεσφορήσει. Ωστόσο οι διεκδικήσεις των καθηγητών της Σχολής για αναβάθμιση της υπαλληλικής τους θέσης είχαν σχεδόν άθελά τους στρέψει το βλέμμα της πολιτικής ηγεσίας στα χρόνια λειτουργικά προβλήματα της Σχολής και είχαν τουλάχιστον καταφέρει να ανοίξουν τον δρόμο για την ανωτατοποίησή της η οποία δεν θ' αργούσε να συμβεί.

1.16. Η έξαρση του «αντιπειθαρχικού πνεύματος»

Προς το τέλος πια του 1927 τίποτα δεν είχε διορθωθεί από την «οικτρή» κατάσταση της Σχολής, ο δε θάνατος του Λύτρα τον Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου φαίνεται ότι οδήγησε και πάλι τις ήδη τεταμένες σχέσεις μεταξύ σπουδαστών και καθηγητών σε οριακό σημείο εξανεμίζοντας και τα όποια θετικά αποτελέσματα είχε προλάβει να αποδώσει η διδασκαλία του στην Σχολή[405]. Η συστηματική απουσία των σπουδαστών

[404] Το έγγραφο με αριθμ. πρωτ. 5801 και ημερομηνία 11 Φεβρουαρίου 1929 εντοπίστηκε στα ΓΑΚ. ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών. Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 27.

[405] Ήδη από την άνοιξη του 1927 ο Λύτρας είναι πλέον σοβαρά άρρωστος χωρίς να είναι σε θέση να διδάξει: «*Είναι άνοιξη του 1927 κι όλοι μας είμαστε τελειόφοιτοι. Αρρωσταίνει ο δάσκαλός μας βαριά και συνεχίζουμε τη δουλειά μας στο εργαστήρι μόνοι. Δίνουμε τον τελευταίο διαγωνισμό και τελειώνουμε. Ο Λύτρας πεθαίνει. Χάσαμε το δάσκαλο, τον αγαπητό φίλο που μας συμπαραστάθηκε ένθερμα στο ωραίο ξεσήκωμα μας για τα νέα μηνύματα στην τέχνη*». Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης*…, σ. 96. Στις 8

από τα μαθήματα[406] και η κλιμάκωση των φαινομένων απειθαρχίας μέσα στην τριετία 1927-1929 ήταν εκφράσεις της συσσωρευμένης δυσφορίας χρόνων κακοδιοίκησης και αμετανόητης αδιαφορίας της διεύθυνσης και μερίδας τουλάχιστον των καθηγητών για τις εκπαιδευτικές ανάγκες των μαθητών τους, δυσφορία η οποία τώρα είχε μετουσιωθεί σε πλήρη περιφρόνηση των κανόνων της Σχολής αλλά κυρίως αυτών των ίδιων των διδασκόντων. Τα μέχρι πρότινος διαχειρίσιμα και ανώδυνα περιστατικά «παραβατικής» συμπεριφοράς εκ μέρους των σπουδαστών, στα 1927 έμοιαζαν να τείνουν να λάβουν ανεξέλεγκτες διαστάσεις αποσταθεροποιώντας την λειτουργία του Ιδρύματος και ανάγκαζαν τώρα τον Σύλλογο να λάβει τα δέοντα μέτρα αυστηροποιώντας την στάση του ως προς την επιβολή ποινών. Τις έντονα συγκρουσιακές σχέσεις σπουδαστών-καθηγητών απηχεί ένα επεισόδιο με πρωταγωνιστή τον Γεώργιο Ζογγολόπουλο[407] που σημειώθηκε στην Σχολή τον Απρίλιο του 1927. Το παραθέτουμε εδώ όπως καταγράφεται στα Πρακτικά:

«*Εν Αθήναις σήμερον την 9ην του μηνός Απριλίου του έτους 1927 συνελθών ο σύλλογος των καθηγητών εν εκτάκτω συνεδρία κατόπιν ειδικής προσκλήσεως του Διευθυντού, παρόντων των κ.κ. Ιακωβίδου, διευθυντού και των καθηγητών κ.κ. Γερανιώτη, Λύτρα, Βικάτου, Θ. Θωμόπουλου, Τσιπούρα, Π. Μαθιόπουλου, Ε. Θωμόπουλου του κ. Τσιπούρα εκτελούντος χρέη Γραμματέως αποφάσισε τα εξής:*

Ο κ. Θ. Θωμόπουλος αναφέρη ότι η μαθήτρια του β΄ έτους του εργαστηρίου του κ. Λύτρα Δώρα Γραφειάδου την 7ην τρέχοντος μηνός εισήλθε εις το εργαστήριον της πλαστικής παρά την ρητήν σχετικήν απαγόρευσιν της Διευθύνσεως. Μάλιστα

Οκτωβρίου 1927 ο Σύλλογος αποφάσιζε «*να ανατεθή προσωρινώς η διδασκαλία της ιχνογραφίας εν τη Α΄τάξη εις τον καθηγητήν Σ. Βικάτον αντί του βαρέως ασθενούντος κ. Ν. Λύτρα*». Περίπου ένα μήνα αργότερα, στις 17 Δεκεμβρίου 1927 ο Σύλλογος εξέδιδε το ψήφισμα για τον θάνατο του ζωγράφου. Βλ. αντίστοιχα τις Συνεδρίασεις της 8ης Οκτωβρίου και 17ης Δεκεμβρίου 1927, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[406] Η απουσία των σπουδαστών από τα μαθήματα επισημαίνεται στα Πρακτικά ήδη από τον Οκτώβριο του 1924. Τον Οτώβριο του 1927 ο Σύλλογος αποφάσιζε να αυστηροποιήσει την εφαρμογή των διατάξεων περί απουσιών. Μέχρι και τον Νοέμβριο του 1929 η κατάσταση δεν θα βελτιωθεί αναγκάζοντας τον Σύλλογο να επανέλθει στο ζήτημα αποφασίζοντας να τηρήσει απαρέγκλιτα τον νόμο. Βλ. σχετικά Συνεδριάσεις της 11ης Οκτωβρίου 1924, 8ης Οκτωβρίου 1927, 22ης Σεπτεμβρίου 1929 και 1ης Νοεμβρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[407] Στο τεύχος 27 του *Φραγκελίου* της 18ης Ιουνίου 1927 αναφέρεται ότι ο Ζογγολόπουλος έλαβε μέρος μαζί με τους Πικιώνη, Θεοδωρόπουλο, Σώχο, Βυζάντιο, Αστεριάδη, Γιοφύλλη, Παπαλουκά, Κόντογλου, Βασιλείου, Πολυκανδριώτη, Δούκα, Καραντινό, Αγγελική Χατζημιχάλη σε έκθεση που διοργάνωσε ο Βέλμος στο Άσυλο Τέχνης προς ενίσχυση ενός άρρωστου καλλιτέχνη. Βλ. Νίκος Βέλμος, «Αλληλογραφία και Υστερογραφία», *Φραγκέλιο*, τχ. 27, 18 Ιουνίου 1927, σ. 4. Οι σχέσεις του Ζογγολόπουλου με τον κύκλο του Βέλμου στα 1927 και με τις απόψεις που αυτός εξέφραζε δεν θα πρέπει ίσως να θεωρηθούν άσχετες με την δράση του μέσα στην Σχολή.

επιδεικτικώς ετόνισε αύτη ότι «παρά την απαγόρευσιν εγώ θα εισέλθω». Την τοιαύτην διαγωγήν της μαθητρίας κατήγγειλαν οι μαθηταί του εργαστηρίου της Πλαστικής εις την Διεύθυνσιν ήτις ετιμώρησεν την εν λόγω μαθητρίαν δι' εβδομαδιαίας αποβολής. Μετά τούτο ο κ. Γερανιώτης αναφέρει ότι σήμερον παρουσιάσθη ενώπιον του εν τω Γραφείω ο μαθητής του β' έτους του εργαστηρίου Πλαστικής Γεώργιος Ζογκολόπουλος και εζήτησεν τον λόγον της αποβολής της μαθητρίας. Εις την παρατήρησιν του κ. καθηγητού δια της φράσεως «μήπως είσθε κηδεμών της μαθητρίας, κύριε Ζογκολόπουλε» εκείνος απήντησε «δεν είμαι κηδεμών της αλλ' ήλθον να διαμαρτυρηθώ δια την ελαφρότητά σας!». Ο κ. Γερανιώτης αμέσως εκάλεσε τον επιστάτην να εξαγάγη αυτόν εκ του γραφείου. Τότε ηκούσθη ο μαθητής εκπέμπων την φράσιν «έχετε και το θράσος να ονομάζεσθε και καθηγηταί». Την φράσιν ταύτην ακούσας ο κ. Λύτρας τον ερώτα «τι είπες» εις τον κ. Λύτρα απήντησεν ο μαθητής απερχόμενος.

Η απρεπεστάτη αύτη διαγωγή του μαθητού προδίδουσα εις άκρον αντιπειθαρχικόν πνεύμα εισδύον από των διαλυτικών στοιχείων της κοινωνίας εις τας σεμνάς τάξεις των μαθητών κρατικής σχολής, προξενεί αλγεινήν εντύπωσιν εις τον σύλλογον των καθηγητών. Δια ταύτα προς περιφρούρησιν της εν τη Σχολή τάξεως από πάσης άλλης αποπείρας μιμήσεως της απειθαρχίας ο Σύλλογος ομοφώνως επιβάλλει εις τον μαθητήν Γεώργιον Ζογκολόπουλον την ποινήν της δια παντός αποβολής εκ της Σχολής»[408].

Το επεισόδιο ήταν κάτι περισσότερο από μια μεμονωμένη περίπτωση αυθάδειας ενός ατίθασου σπουδαστή που ατυχώς παρεκτράπηκε από αγανάκτηση για την αδικία σε βάρος της συμμαθήτριάς του. Ήταν ευθεία και ηθελημένη επίθεση εναντίον του Συλλόγου, ρητή απαξίωση των μελών του και σαφής περιφρόνηση της εξουσίας του επί των σπουδαστών. Και ως τέτοιο το αντιμετώπιζε ο Σύλλογος διαβλέποντας το ξέσπασμα ενός κύματος νέων διαμαρτυριών και επιλέγοντας να καταστείλει παραδειγματικά τέτοια φαινόμενα εν τη γενέσει τους. Την ίδια κιόλας ημέρα ο Ιακωβίδης θα στείλει στο Υπουργείο την ακόλουθη επιστολή συνοδευμένη από το πρακτικό της απόφασης του Συλλόγου που παραθέσαμε πιο πάνω:

«*Προς το επί των Θρησκευμάτων και Παιδείας Σον Υπουργείον*

(Α. Δ/σις Καλών Τεχνών κλπ.)

[408] Συνεδρίαση της 9ης Απριλίου 1927, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

Υποβάλλων εις το Σω Υπουργείω ακριβές αντίγραφον αποσπάσματος των πρακτικών της εκτάκτου σημερινής συνεδριάσεως του συλλόγου των Καθηγητών της Σχολής των Καλών Τεχνών, παρακαλώ όπως ευαρεστηθήτε να περιβάλετε την απόφασιν των κ.κ. καθηγητών δια της νομίμου επικυρώσεως προς τάχιστην εκτέλεσιν. Κρίνω καθήκον να υπομνήσω τω Σω Υπουργείω την ανάγκην της πατάξεως του εσχάτως παρατηρουμένου κακού της κοινωνικής αποχαλινώσεως, της ασεβείας, της απειθείας και εν γένει τάσεως προς αναρχίαν εις αυτήν την ρίζαν της νεαράς ηλικίας και δια της μαθητιώσας νεολαίας. Ουδενός διαφεύγει την προσοχήν η πολλαχού των τάξεων των νεαρών σπουδαστών εις πολλούς των οποίων εξημμένης φαντασίας, διείσδυσις ανοήτων μεν αλλ' επικινδύνων κομμουνιστικών ιδεών των οποίων τα, περί ων εν τη παρούση πρόκειται, μαθητικά αμαρτήματα αποτελούσι μόνον τα εκδηλωτικότερα. Δια τούτο ο Σύλλογος των κ.κ. Καθηγητών αποφασίσας όσον το επ' αυτώ, να παραδειγματίση προς σωφρονισμόν επικαλείται την προς τούτο έγκρισιν του Σου Υπουργείου.

Ευπειθέστατος

Ο Διευθυντής

Γ. Ιακωβίδης»[409].

Αρνούμενη να αναγνωρίσει τις δικές της ευθύνες πίσω από αυτά τα κρούσματα σπουδαστικής απειθαρχίας που πλήθαιναν διασαλεύοντας την μακάρια αταραξία της, η διεύθυνση προτιμούσε να τα ερμηνεύει ως συμπτώματα μιας γενικότερης «*κοινωνικής αποχαλινώσεως*» αποδίδοντάς τα στον συνήθη ύποπτο, δηλαδή στον πανταχού ελλοχεύοντα κομμουνιστικό δάκτυλο που διέφθειρε τις τάξεις της μαθητιώσας νεολαίας ενσπείροντας την αποσταθεροποίηση και την αναρχία. Και κάπως έτσι το «*μαθητικό αμάρτημα*» της προσβολής του Συλλόγου από έναν οργισμένο σπουδαστή παρουσιαζόταν ούτε λίγο ούτε πολύ ως απειλητικό για την ίδια την κοινωνική συνοχή δικαιολογώντας την επιβολή της εσχάτης των σχολικών ποινών. Πιο μετριοπαθές από την πλευρά του το Υπουργείο, θα επιλέξει τελικά να αγνοήσει τις κινδυνολογίες του διευθυντή της Σχολής μετριάζοντας την ποινή της οριστικής

[409] Χειρόγραφη επιστολή του Γ. Ιακωβίδη προς την Διεύθυνση Καλών Τεχνών και Γραμμάτων του υπουργείου Παιδείας με ημερομηνία 9 Απριλίου 1927 και αριθμ. πρωτ. 1135 (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 28). ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών.

αποβολής που είχε αρχικά επιβληθεί στον Ζογγολόπουλο σε αποβολή έως την λήξη του σχολικού έτους[410].

Φαίνεται ωστόσο ότι παρ' όλη την επανάπαυσή του σε ό,τι είχε να κάνει με τα λειτουργικά προβλήματα της Σχολής, ο Ιακωβίδης είχε ορθά αξιολογήσει αυτές τις συμπεριφορές ως ανησυχητικούς οιωνούς μιας πιο γενικευμενής αναταραχής εντός του Ιδρύματος και είχε βάσιμους λόγους να επιδιώκει την εκδίωξη του Ζογγολόπουλου. Οι φόβοι που εξέφραζαν η διεύθυνση και ο Σύλλογος στα 1927 θα γίνουν πραγματικότητα μόλις έναν χρόνο αργότερα, όταν στις 20 Δεκεμβρίου 1928 μια ομάδα σπουδαστών από τους Γεώργιο Ζογγολόπουλο, Χρήστο Λεφάκη, Φιλοποίμενα Κωνσταντινίδη και τους αποφοίτους Κώστα Ηλιάδη και Πολύκλειτο Ρέγκο θα εξεγερθεί εναντίον της διεύθυνσης καλώντας τους σπουδαστές σε απεργία και εμποδίζοντας την διεξαγωγή των μαθημάτων για μία περίπου εβδομάδα. Στις 21 Δεκεμβρίου 1928 ο Σύλλογος συνερχόταν εκτάκτως σε συνεδρίαση για να αντιμετωπίσει την κατάσταση:

«*Εν Αθήναις σήμερον την εικοστήν πρώτην 21ην του μηνός Δεκεμβρίου του έτους 1928 συνήλθεν ο σύλλογος των καθηγητών όπως εξατάση και αποφασίση επί αναφυέντος αντιπειθαρχικού κινήματος εν τη Σχολή από της* [μία δυσανάγνωστη λέξη]. *Κατόπιν ανακρίσεων ενεργηθεισών υπό του Διευθυντού παρισταμένων και των καθηγητών Δ. Γερανιώτη, Σ. Βικάτου, Π. Μαθιοπούλου, Δ. Μπισκίνη, Θ. Θωμόπουλου, Δ. Τσιπούρα, προέκυψεν ότι την εικοστήν τρέχοντος ομάς αποτελουμένη εκ των μαθητών Γ. Ζογκολοπούλου, Χρήστου Λεφάκη και Φιλοπ. Κωνσταντινίδου και των αποφοίτων Κ. Ηλιάδη και Πολ. Ρέγκου επελάσασα εντός των τάξεων παρότρυνε και δι' απειλών ακόμη*

[410] Η απόφαση του Υπουργείου αναφέρει τα εξής: «*Απαντώντες εις την υπ' αριθ. 1135 υμετέραν αναφοράς δι' ης υποβάλλετε πράξιν του Συλλόγου των καθηγητών περί οριστικής αποβολής του μαθητού Γ. Ζογκολόπουλου, γνωρίζομεν υμίν, ότι αναγνωρίζομεν μεν την ανάγκην να πατάσσωνται εκδηλώσεις υπερβαίνουσαι τα όρια της συνήθου νεανικής ζωηρότητος και δυνάμεναι να έχωσιν ως αποτέλεσμα την ανατροπήν αυτής της ιδέας της πειθαρχίας και τάξεως, ήτις δέον να είναι η βάσις δια την εύρυθμον λειτουργίαν παντός εκπαιδευτικού ιδρύματος, φρονούμεν όμως αφ' ετέρου ότι μόνον αφού εξαντληθώσι πάντα τα άλλα παιδονομικά μέτρα τα οποία προβλέπει ο Νόμος, δέον να καταφεύγωμεν εις την τελευταίαν των ποινών, την οριστικήν αποβολήν. Έχοντες υπ' όψει την υπ' αριθ. 1135 αναφοράν του Διευθυντού του Σχολείου των Καλών Τεχνών και του δι' αυτής διαβιβασθέντος αποσπάσματος πρακτικών της από 9 Απριλίου ε.ε. εκτάκτου συνεδριάσεως του Συλλόγου καθηγητών, καθ' ην ούτος επρότεινε την ποινήν της οριστικής εκ του Σχολείου αποβολής του μαθητού του εργαστηρίου της πλαστικής Γεωργίου Ζογκολόπουλου δια τους εν τοις πρακτικοίς αναφερομένους λόγους, αποφασίζομεν όπως μετριάσωμεν επί τω επιεικέστερον την ποινήν ταύτην εις προσωρινήν εκ του Σχολείου αποβολήν του μαθητού τούτου από σήμερον μέχρι της λήξεως του ενεστώτος σχολικού έτους 1926-1927. Ο Υπουργός Αθανάσιος Αργυρός*». Έγγραφο του υπουργείου Παιδείας προς τον διευθυντή του Σχολείου των Καλών Τεχνών με αριθμ. πρωτ. 18119 και ημερομηνία 14 Απριλίου 1927. Φέρει την υπογραφή του υπουργού Αθανάσιου Αργυρού. ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών. Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 29. Βλ. επίσης σχετικά και την Συνεδρίαση της 21ης Δεκεμβρίου 1928, *Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών*, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ, όπου αναφέρεται ότι ο Ζογγολόπουλος τιμωρήθηκε τελικά με εξάμηνη αποβολή.

τους μαθητάς όπως εγκαταλείψωσι τας τάξεις και σχηματίσωσιν απεργίαν –ακριβώς την λέξιν ταύτην επιστοποιήθη ότι μετεχιερίσθησαν– ίνα δια του τρόπου τούτου εκβιάσωσιν την [Σχολήν] *αρχικώς μεν προς αναθεώρησιν των αποτελεσμάτων του τελευταίου προς αποστολήν υποτρόφου εις Εσπερίαν διαγωνισμού, είτα δε προς αποδοχήν ωρσιμένων αιτημάτων αυτών επί του καθόλου οργανισμού του Σχολείου. Καίτοι ευτυχώς μικράν μερίδα μαθητών κατόρθωσαν να παρασύρωσιν εις τας συγκεχυμένας απόψεις αυτών, ουχ ήττον οι ολίγοι εναπόμειναντες, απαξιούντες να αποταθώσιν οπωσδήποτε εις την Διεύθυνσιν μετέβησαν εν σώματι εις το πολιτικόν γραφείον του Κου Προέδρου της Κυβερνήσεως προς υποβολήν των μεταρρυθμιστικών αιτημάτων αυτών.*

Ο σύλλογος των καθηγητών έχων υπ' όψιν ότι ουχί το πρώτον εμφανίζονται αντιπειθαρχικαί τάσεις εν τω σχολείω, θεωρών δε ότι επιβάλλεται όπως παραδειγματικώς παταχθώσιν αι τοιαύται τάσεις, προς αποτροπήν εν τω μέλλοντι επαναλήψεως αυτών επειδή και την τάξιν και την ευπρέπειαν της λειτουργίας του ιδρύματος από γενικής απόψεως παραβλάπτουσι και τους επιμελείς μαθητάς από της εργασίας εκτρέπουσι κλονίζοντες άμα την πεποίθησιν αυτών επί των διδαγμάτων και των παραινέσεων των καθηγητών, αποφασίζη όσον αφορά τους πρωταιτίους να επιβάλη την ποινήν της οριστικής αποβολής εις τους μαθητάς Γεωρ. Ζογκολόπουλον και Φιλοπ. Κωνσταντινίδην, του μεν πρώτου τιμωρηθέντος και κατά το παρελθόν δι' εξαμήνου αποβολής δια βαρύ επίσης αντιπειθαρχικόν παράπτωμα, του δε δευτέρου μαθητού μικράς μεν τάξεως, διακρινομένου όμως πάντοτε εις ακοσμίαν και αυθάδειαν, απρεπέστατα δε προσελθόντος εντός της τάξεως του καθηγητού κ. Τσιπούρα, κατά την ώραν του μαθήματος και χωρίς καν να αποκαλυφθή ιταμώτατα δηλώσαντος προς τον κ. καθηγητήν ότι είναι απεργός απαντών εις παρατήρησιν αυτού. Επίσης την ποινήν εξαμήνου αποβολής εις τον μαθητήν Χρ. Λεφάκην, επιεικώς λαμβάνοντες υπ' όψιν υπέρ αυτού την ευδόκιμον εργασίαν του κατά τα τεχνικά μαθήματα, καίτοι και ούτος ομολογουμένως υπήρξε μεταξύ των πρωταιτίων. Τέλος ο σύλλογος αποφασίζει όπως εις τους μαθητάς Κυρ. Βαρδακώσταν, Σπυρ. Βάρλαν και Αλ. Λίγδαν λαβόντας επίσης μέρος εν τω κινήματι, επιβληθή η τιμωρία δεκαπενθημέρου αποβολής λόγω ελαφρυντικών τινών υπέρ αυτών περιπτώσεων»[411].

Αφορμή για να ξεσπάσουν τα επεισόδια φαίνεται ότι στάθηκε η απόρριψη όλων των υποψηφίων για την αβερώφεια υποτροφία εξωτερικού που θα διέθετε εκείνη την

[411] Συνεδρίαση της 21ης Δεκεμβρίου 1928, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

χρονιά η Σχολή σε έναν εκ των αποφοίτων της. Στον προκαταρκτικό διαγωνισμό είχαν λάβει κανονικά μέρος επτά υποψήφιοι εκ των οποίων προκρίθηκαν στον τελικό διαγωνισμό τρεις, οι Ευ. Σπυρίδων, Κώστας Ηλιάδης και Πολύκλειτος Ρέγκος. Κατά την τελική κρίση των έργων ο Σύλλογος είχε ομόφωνα αποφανθεί ότι καμία από τις συνθέσεις που εκτελέστηκαν δεν πληρούσε τις προϋποθέσεις βράβευσης επιλέγοντας να επαναλάβει τον διαγωνισμό[412]. Έτσι μερικές ημέρες μετά την ανακοίνωση των τελικών αποτελεσμάτων οι απορριφθέντες απόφοιτοι Ηλιάδης και Ρέγκος[413] μαζί με τους Ζογγολόπουλο, Λεφάκη και Κωνσταντινίδη εξεγείρονταν εναντίον του Συλλόγου διεκδικώντας την αναθεώρηση των τελικών αποτελεσμάτων του διαγωνισμού[414] και όχι μόνο. Τα αιτήματά τους καταγράφονται στα Πρακτικά ως «*μεταρρυθμιστικά*» και φαίνεται ότι μεταξύ άλλων[415] αφορούσαν και την αναθεώρηση ορισμένων διατάξεων του οργανισμού λειτουργίας της Σχολής. Αυτά οι σπουδαστές, παρακάμπτοντας επιδεικτικά την διεύθυνση, θα τα υποβάλλουν απευθείας στον Βενιζέλο ο οποίος είχε

---

[412] Βλ. σχετικά τις Συνεδριάσεις της 20ης Οκτωβρίου και 6ης Δεκεμβρίου 1928, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[413] Θυμίζω εδώ ότι ο Ρέγκος ήταν μεταξύ εκείνων που τον Νοέμβριο του 1922 υπέγραφαν το υπόμνημα προς τον Πλαστήρα.

[414] Ο διαγωνισμός για την αβερώφεια υποτροφία εξωτερικού θα επαναπροκηρυχθεί έναν μήνα αργότερα και θα επιλεγεί τελικά ο Ηλιάδης. Βλ. Συνεδρίαση της 28ης Ιανουαρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ και Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης*…, σ. 105. Στο ίδιο (όπ.π. σ. 106) ο Ηλιάδης δημοσιεύει μία σύνθεση με την λεζάντα «"Μητρότητα", λάδι, 100x145, 1928 (Πανελλήνιος Αβερώφειος διαγωνισμός)». Κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για το έργο που τελικά βραβεύτηκε στο πλαίσιο της επαναπροκήρυξης του διαγωνισμού.

[415] Ο Ζογγολόπουλος αναφερόμενος στα γεγονότα του 1928 –και όχι του 1922 όπως σημειώνει ο Ματθιόπουλος (Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, Η συμμετοχή της Ελλάδας…, σσ. 107-108, σημείωση 84)– αφηγείται: «*Μετά από δύσκολα χρόνια μπήκα στη σχολή Καλών Τεχνών. Εκείνη την εποχή, η ατμόσφαιρα της σχολής ήταν θλιβερή. Υπήρχαν καθηγητές που δίδασκαν ότι οι χαρακτηριστικές φόρμες του Greco οφείλονται σε μια στρέβλωση της όρασής του!* [Εδώ ο λόγος προφανώς για τον Ιακωβίδη].*Τα μέσα των εργαστηρίων ήταν απαράδεχτα. Με μερικούς φίλους αποφασίσαμε να κλείσουμε τη σχολή σαν διαμαρτυρία για μια εβδομάδα, πράγμα που στοίχισε σε μένα ένα χρόνο αποβολή από τη σχολή. Στο μεταξύ κατορθώσαμε να διορίσουμε τον ζωγράφο Παρθένη καθηγητή της σχολής*». Pierre Restany, Denis Chevalier, Ντένης Ζαχαρόπουλος, *Ζογγολόπουλος*, Αθήνα, [χ.ό.], 1990, σ. 129. Δεν είναι σαφές τι ακριβώς περιελάμβαναν οι διεκδικήσεις των σπουδαστών στα 1928 εκτός από την αναθεώρηση των αποτελεσμάτων του αβερώφειου διαγωνισμού. Ακόμα περισσότερο ασαφές είναι το αν ο διορισμός του Παρθένη είχε διατυπωθεί ως αίτημα από την ομάδα σπουδαστών που ξεσηκώθηκε υπό τον Ζογγολόπουλο. Δύο εκ των πρώτων μαθητών του Παρθένη, οι Ηλίας Φέρτης και Εμμανουήλ Ζέπος, σπουδαστές της Σχολής στα 1928, αναφέρουν σε μαρτυρίες τους ότι για τον διορισμό του ζωγράφου είχε ενεργήσει με διάβημά της στο Υπουργείο μια ομάδα σπουδαστών. Ο Φέρτης αναφέρει χαρακτηριστικά στον Κωτίδη: «*Εγώ έκανα και κίνηση μαζί με ορισμένους άλλους, με την Αγλαΐα Παππά και άλλους, στο Υπουργείο Παιδείας να διοριστεί ο Παρθένης διότι εκτιμούσαμε πολύ το έργο του έστω κι αν δεν το 'χαμε γνωρίσει*». Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 90. Βλ. επίσης και την συνέντευξη του Ζέπου στην Μαρία Καραβία από το αρχείο της ΕΡΤ (εκπομπή «Εικαστικά», επεισόδιο 006) https://archive.ert.gr/35354/ (τελευταία ανάκτηση 17/10/2018). Σε κάθε περίπτωση, έστω κι αν δεχτούμε ότι πρόκειται για δύο διαφορετικά διαβήματα που έγιναν με μικρή χρονική απόσταση μεταξύ τους και με διαφορετικούς –ή περίπου διαφορετικούς– εμπλεκομένους, θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι και τα δύο εντάσσονταν σε ένα κοινό πλαίσιο διαμαρτυρίας που αφορούσε ολόκληρο το φάσμα λειτουργίας της Σχολής, από τις διδακτικές υποδομές, τον τρόπο διοίκησης του Ιδρύματος και το νομικό πλαίσιο της λειτουργίας του έως το αισθητικό περιεχόμενο της διδασκαλίας και το διδακτικό έργο των καθηγητών.

αναλάβει την διακυβέρνηση μόλις τον περασμένο Ιούλιο. Ο Σύλλογος ενεργώντας σύμφωνα πάντα με την ίδια λογική της παραδειγματικής πάταξης των φαινομένων απειθαρχίας θα τιμωρήσει ως πρωταιτίους του κινήματος τους Ζογγολόπουλο και Κωνσταντινίδη με την ποινή της οριστικής αποβολής από την Σχολή, ενώ με τον Λεφάκη θα σταθεί πιο επιεικής επικαλούμενος τις επιδόσεις του στα τεχνικά μαθήματα και τιμωρώντας τον με εξάμηνη αποβολή[416]. Τέλος, ως συναυτουργοί του κινήματος οι Βαρδακώστας, Βάρλας και Λίγδας θα τιμωρηθούν λόγω ελαφρυντικών με δεκαπενθήμερη αποβολή. Όμως και σε αυτήν την περίπτωση το Υπουργείο θα έρθει να αναθεωρήσει επί το επιεικέστερον όλες τις παραπάνω ποινές υπενθυμίζοντας στην διεύθυνση την υποχρέωσή της να εξαντλεί όλη της την επιείκεια ενώπιον των σπουδαστών[417].

---

[416] Θα πρέπει ίσως εδώ να επισημανθεί ότι τα ονόματα των «απεργών» απαντώνται κατ' επανάληψη στους καταλόγους των βραβευμένων σπουδαστών. Για τον Ζογγολόπουλο βλ. Συνεδριάσεις της 30ης Οκτωβρίου 1925 και της 15ης Νοεμβρίου 1926, για τον Ρέγκο βλ. Συνεδριάσεις της 1ης Απριλίου 1921, 30ης Οκτωβρίου 1925, 15ης Νοεμβρίου 1926, και 20ης Οκτωβρίου 1926, για τον Ηλιάδη βλ. Συνεδριάσεις της 30ης Οκτωβρίου 1925, 15ης Νοεμβρίου 1926, 3ης Ιανουαρίου 1928, 20ης Οκτωβρίου 1928, για τον Λεφάκη βλ. Συνεδριαση της 8ης Δεκεμβρίου 1928 και για την Δώρα Γραφειάδου που είχε εμπλακεί στο περιστατικό του 1927 βλ. Συνεδρίαση της 15ης Νοεμβρίου 1926, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ. Από τα παραπάνω στοιχεία προκύπτει ότι η εντύπωση που προσπαθούσε να δημιουργήσει ο Σύλλογος για τους πρωταιτίους των επεισοδίων, διακρίνοντας τους σπουδαστές σε επιμελείς και κοινούς ταραχοποιούς, δεν απηχούσε ακριβώς την πραγματικότητα. Τις διαμαρτυρίες, όπως και στις προηγούμενες περιπτώσεις του 1920 και 1922 (Δ. Κοκοτσάκης, Γ. Κακουλίδης) έτσι και τώρα, –αν δεν τις προκαλεί– πάντως συμμετέχει σ' αυτές και μια μερίδα σπουδαστών που διακρινόταν στους διαγωνισμούς της Σχολής.

[417] Το Υπουργείο θα απαντήσει στο αίτημα της διεύθυνσης για έγκριση των ποινών με την εξής επιστολή: «*Προς τον κ. Διευθυντήν του Σχολείου των Καλών Τεχνών. Έχοντες υπ' όψει την υπ' αρ. 1364 ε.ε. υμετέραν αναφοράν και τα δι' αυτής διαβιβασθέντα πρακτικά του Συλλόγου των καθηγητών, γνωρίζομεν υμίν ότι εγκρίνομεν κατ' αρχήν την απόφασιν αυτού περί επιβολής αυστηράς ποινής εις τους εκ των ανακρίσεων αποδειχθέντας πρωταιτίους μαθητάς του αντιπειθαρχικού κινήματος, το οποίον έλαβεν χώραν εν τω Σχολείω τη 20η παρελθόντος μηνός. Ουχ ήττον όμως φρονούντες ότι η ποινή της οριστικής αποβολής μόνον εν τη εσχάτη ανάγκη δέον να επιβάλληται και αφού εξαντληθώσι πάντες οι άλλοι βαθμοί τιμωρίας, τους οποίους προβλέπει ο νόμος, μετριάζομεν την ποινήν των μαθητών Γ. Ζογκολόπουλου και Φ. Κωνσταντινίδου εις αποβολήν εκ του Σχολείου καθ' όλον τον υπολειπόμενον χρόνον του ενεστώτος σχολικού έτους, του μαθητού Χ. Λεφάκη εις τρίμηνον αποβολήν από της 20ης παρελθόντος μηνός Δεκεμβρίου, και τέλος των μαθητών Κ. Βαρδακώστα, Ζ. Βάρλα και Α. Λίγδα εις δεκαήμερον αποβολήν από της μετά τας εορτάς επαναλήψεως των μαθημάτων. Ο Υπουργός Κωνσταντίνος Γόντικας*». Έγγραφο του υπουργείου Παιδείας με αριθμ. πρωτ. 61361 και ημερομηνία 5 Ιανουαρίου 1929. Η επιστολή φέρει την υπογραφή του υπουργού Παιδείας Κωνσταντίνου Γόντικα και του τμηματάρχη Γραμμάτων και Καλών Τεχνών Ιωάννη Γρυπάρη. (Για το πρωτότυπο βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 30). ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών. Σε ό,τι αφορά τον Ζογγολόπουλο ο οποίος σύμφωνα με το Μητρώο σπουδαστών φαίνεται εγγεγραμμένος στο εργαστήριο γλυπτικής του Θωμά Θωμόπουλου από το 1924 έως το 1929, η ποινή της οριστικής αποβολής που του επιβλήθηκε για δεύτερη φορά το 1928 και η οποία μετριάστηκε από το Υπουργείο σε αποβολή μέχρι της λήξεως του έτους 1928-1929, φαίνεται να του κόστισε την κανονική αποφοίτησή του. Δεν είναι σαφές πότε ακριβώς αποφοίτησε από την Σχολή. Στις 22 Σεπτεμβρίου 1929 πάντως ο Σύλλογος του απαγόρευε να λάβει μέρος στις πτυχιακές εξετάσεις αναγκάζοντας τον να φοιτήσει στην Σχολή επί ένα επιπλέον ακαδημαϊκό έτος (1929-1930). Βλ. Συνεδρίαση της 22ας Σεπτεμβρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ. Πιθανότατα ο Ζογγολόπουλος αποφοίτησε τελικά από την Σχολή το 1930.

Αυτή ήταν η τρίτη φορά σε διάστημα μιας δεκαετίας που οι σπουδαστές εξεγείρονταν εναντίον της διεύθυνσης και των καθηγητών της Σχολής για να θέσουν τα μεταρρυθμιστικά αιτήματά τους υπ' όψιν μιας βενιζελικής κυβέρνησης (της φιλοβενιζελικής επαναστατικής κυβέρνησης Πλαστήρα συμπεριλαμβανομένης). Οι χρονικές στιγμές αναζωπύρωσης της σπουδαστικής διαμαρτυρίας κάθε άλλο παρά συμπτωματικές είναι. Κάνουν σαφές ότι η διεκδικητική συμπεριφορά και δράση των σπουδαστών ήταν άμεσα συναρτημένη με την πολιτική συγκυρία, με τις πιέσεις για μεταρρύθμιση της Σχολής να εντείνονται και να εκφράζονται πιο δυναμικά κάθε φορά που οι βενιζελικοί αναλάμβαναν την εξουσία και αντιστοίχως να κάμπτονται μαζί με την πολιτική υποχώρηση των τελευταίων. Η εμπειρία του 1920 και το ματαιωμένο σχέδιο Δημητριάδη για την αναδιοργάνωση της Σχολής είχαν σαφώς καταδείξει ότι ο Βενιζέλος διέθετε όχι μόνο ευήκοα ώτα όσον αφορά τις σπουδαστικές διεκδικήσεις αλλά και την πολιτική βούληση να υλοποιήσει τις απαιτούμενες μεταρρυθμίσεις οι οποίες τώρα φάνταζαν πιο επείγουσες παρά ποτέ. Η σαρωτική εκλογική νίκη των φιλελευθέρων το 1928 γεννούσε ελπίδες ότι εκείνο το πολιτικό πρόγραμμα που το 1920 είχε υπαγορεύσει το αναδιοργανωτικό σχέδιο Δημητριάδη δεν είχε εντελώς ξεχαστεί μέσα στα οκτώ χρόνια πολιτικής απουσίας του Βενιζέλου. Η νέα πολιτική συγκυρία σε συνδυασμό με την επικείμενη συνταξιοδότηση του Ιακωβίδη μέσα στο 1929 διάνοιγε τώρα εκ νέου το πεδίο των διεκδικήσεων και επέτρεπε στους σπουδαστές να περιφρονούν τις διευθυντικές εξουσίες του Ιακωβίδη ο οποίος πλέον μετρούσε μήνες έως ότου αποσυρθεί οριστικά από την Σχολή.

Μέσα σε αυτή την μεταβατική κατάσταση ούτε η αυστηροποίηση των ποινών, ύστατο μέσο καταφυγής του Συλλόγου για να προστατέψει την εξουσία του εντός της Σχολής, μπορούσε να λειτουργήσει αναχαιτιστικά απέναντι σε μια μερίδα πραγματικά εξαγριωμένων σπουδαστών. Κι αυτό όχι μόνον επειδή καθηγητές και διεύθυνση είχαν προ πολλού απολέσει οποιαδήποτε δυνατότητα ηθικής επιβολής στους μαθητές τους, αλλά και επειδή ο Σύλλογος ήταν επί της ουσίας νομικά παροπλισμένος σε ό,τι είχε να κάνει με την επιβολή των αυστηρών τουλάχιστον ποινών. Αυτές για να έχουν ισχύ έπρεπε προηγουμένως να εγκριθούν από το Υπουργείο το οποίο επέλεγε να εμφανίζεται συστηματικά πιο μεγαλόθυμο απέναντι στις παρεκτροπές των σπουδαστών υπονομεύοντας την σωφρονιστική τακτική της διεύθυνσης και μαζί μ' αυτήν το ήδη τραυματισμένο κύρος της.

Δύο περίπου μήνες μετά τα επεισόδια του Δεκεμβρίου του 1928 τα φαινόμενα ανυπακοής συνεχίζονταν έχοντας σε τέτοιο βαθμό ξεφύγει από τον έλεγχο των καθηγητών ώστε οι σπουδαστές να αδιαφορούν πλήρως για τις πειθαρχικές συνέπειες των πράξεων τους. Λίγο πριν από την συνταξιοδότηση του Ιακωβίδη ο Σύλλογος είχε πλέον πλήρως απονομιμοποιηθεί στη συνείδηση των σπουδαστών. Το παρακάτω περιστατικό απηχεί το συγκρουσιακό πλαίσιο που είχε διαμορφωθεί μεταξύ σπουδαστών και διδασκόντων στο τέλος της δεκαετίας του 1920:

«*Ο κοσμήτωρ του Σχολείου και καθηγητής κ. Γερανιώτης καταγγέλει τα επόμενα: Ο δια δεκαπενθημέρου αποβολής τιμωρηθείς μαθητής Ιωάννης Σκαρλάτος*[418] *την επομένην της δημοσιεύσεως της ως άνω τιμωρίας του και παρά τας συστάσεις του κ. Διευθυντού, εθεάθη περιφερόμενος προ των γραφείων της Σχολής. Ο κ. Γερανιώτης απέστειλεν επιστάτην ίνα τω υποδείξη και πάλιν ότι οφείλει να μην παραμείνη εν τοις διαδρόμοις και να απομακρυνθή. Αντί τούτου ο μαθητής εισήλθε βιαίως εντός του γραφείου και λαβών στάσιν ανάρμοστον εδήλωσεν απρεπώς εις τον κ. κοσμήτορα ότι «δεν έχει δικαίωμα» να τω απαγορεύση την εντός του διαδρόμου φοίτησιν του. Ο κ. καθηγητής με ύφος καθαρώς προστακτικόν συνεβούλευσε αυτόν και πάλιν να αποσυρθή προς έκτισιν της ποινής του και να επανέλθη μετά την λήξιν της τιμωρίας του διότι αν επιμένη η επιμονή του ηδύνατο να έχη βαρυτέρας συνεπείας δι' αυτόν, θέλων μάλιστα να τον επαναφέρη εις την κοσμιότητα δια της φιλοτιμίας προσέθεσεν ότι από έναν μαθητήν της ανατροφής του ανέμενεν ότι θα ήτο περισσότερον «κύριος». Εις απάντησιν ο μαθητής αυθαδέστατα αντίκρουσεν ότι «δεν είναι κύριος αλλά είναι αρβανίτης» προσθέσας και άλλας φράσεις ου μόνον προκλητικάς αλλά και αυτοχρήμα απειλητικάς. Τότε ο κ. Γερανιώτης διέταξεν αμέσως εις παρατύχοντα επιστάτην την αποβολήν του εκ του γραφείου. Ο μαθητής εξεβλήθη πράγματι, προς τον κατόπιν όμως εξερχόμενον καθηγητήν εν βρασμώ απηύθυνε χυδαίαν ύβριν. Αυθωρή ο κ. Γερανιώτης ηρώτησεν τον εις μικράν απόστασιν ιστάμενον απόφοιτον κ. Α. Κοντόπουλον αν ήκουσε και αυτός την ύβριν αποβλέπων εις την απόκτησιν μαρτυρίας ως φαίνεται όμως η απόστασις δεν επέτρεψε εις τον κ. Κοντόπουλον να ακούση την λέξιν. Πάντα τα ανωτέρω πλην της τελευταίας ύβρεως επιβεβαιώθησαν και δια της εξετάσεως των παρατυχόντων. Ο σύλλογος των καθηγητών καίτοι θα επεθύμη να κριθή λίαν επιεικώς ο παρεκτραπής*

[418] Μάλλον πρόκειται για τον Γιάννη Σκαρλάτο (1907-1956), τον μετέπειτα επίσημο ζωγράφο της βασιλικής αυλής την δεκαετία του 1950 και θείο του πατριάρχη Βαρθολομαίου Α΄. Βλ. σχετικά Ευάγγελος Ανδρέου, *Γιάννης Σκαρλάτος. Επισκόπηση της ζωγραφικής του πορείας. Βιογραφικά και αισθητικά σχόλια*, Αθήνα, Ευρωπαϊκό κέντρο τέχνης, 1985.

μαθητής ως εκ του ανοήτου και μάλλον ακαταλογίστου της συμπεριφοράς του λαμβάνων όμως εξάλλου υπόψιν αφενός μεν την χυδαιότητα της συμπεριφοράς αυτού, αφετέρου δε ότι η ανάρμοστος σκηνή εξελίχθη ενώπιον και άλλων μαθητών νομίζει ότι πρέπει να επιβληθή εις αυτόν ποινήν εξαμήνου αποβολής ην και αποφασίζει όπως υποβάλη προς έγκρισιν εις το Σον Υπουργείον»[419].

Από μια επιστολή του Ιακωβίδη προς το Υπουργείο δια της οποίας ζητούνταν η έγκριση της παραπάνω ποινής πληροφορούμαστε ότι η υπόθεση της αρχικά δεκαπενθήμερης αποβολής του Σκαρλάτου είχε δημοσιοποιηθεί και στον Τύπο μέσω μιας ανυπόγραφης επιστολής στην οποία μεταξύ άλλων καταγγέλλονταν τα «*προσωπικά ελατήρια*» του Γερανιώτη εναντίον του σπουδαστή[420]. Πιστό στην γραμμή της επιείκειας μέχρις εξαντλήσεως και παρά τις κατά συρροήν παρεκτροπές του Σκαρλάτου, το Υπουργείο θα ελαττώσει και αυτήν την εξαμηνιαία αποβολή σε μόλις δεκαπέντε ημέρες[421].

Ύστερα από τις απανωτές ματαιώσεις των ποινών που επέβαλλε ο Σύλλογος, είχε πλέον γίνει σαφές στην διεύθυνση ότι το Υπουργείο δεν ήταν διατεθειμένο να

---

[419] Συνεδρίαση της 6ης Μαρτίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[420] «*Προς το επί της Παιδείας και των Θρησκευμάτων Σον Υπουργείον*
Λαμβάνομεν την τιμήν όπως υποβάλωμεν εις το Σον Υπουργείον αντίγραφον πρακτικού της χθεσινής εκτάκτου συνεδριάσεως του συλλόγου των καθηγητών και παρακαλούμεν όπως ευαρεστούμενοι εγκρίνετε την εξάμηνον ποινήν ήτις ως εν τω εν λόγω πρακτικώ εμφαίνεται επεβλήθη εις τον μαθητή της Στ' τάξεως της Γραφικής Ιωάννην Σκαρλάτον. Πλην όμως των εν τοις πρακτικοίς εμφαινομένων παρεκτροπών του μαθητού τούτου και ετέρα τις επιβαρύνει αυτόν, διότι μετά την λήξιν της συνεδρίας, επεδείχθη ημών απόκομμα πρωινής εφημερίδος, εν η κατά την γνώμην του κ. Γερανιώτου τη εμπνεύσει του μαθητού άγνωστος ημών επιστολογράφος εξιστορών τα της αντιπειθαρχικής ποινής κατά το δοκούν αυτώ καταγγέλλων άμα τον κ. Γερανιώτην δια προσωπικά ελατήρια εναντίον του παρεκτραπέντος. Ευπειθέστατος
Ο Διευθυντής Γ. Ιακωβίδης». Χειρόγραφη επιστολή του Γ. Ιακωβίδη προς το υπουργείο Παιδείας με αριθμ. πρωτ. 1411 και ημερομηνία 7 Μαρτίου 1929. ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών (Για το πρωτότυπο βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 31).

[421] «*Προς τον κ. διευθυντήν του Σχολείου των καλών τεχνών*
Έχοντες υπ' όψει την υπ' αρ. 1411 ε.ε. υμετέραν αναφοράν και το δι' αυτής διαβιβασθέν πρακτικόν του Συλλόγου των καθηγητών περί επιβολής ποινής εξαμήνου αποβολής εις τον μαθητήν του Σχολείου Ιωάννην Σκαρλάτον δι' ανάρμοστον και υβριστικήν αυτού συμπεριφοράν προς τον καθηγητήν κ. Γερανιώτην, λαμβάνοντες όμως αφ' ετέρου προ οφθαλμών ότι ο ανόητος και ακαταλογίστως, κατά την βεβαίωσιν του Συλλόγου, παρεκτραπείς μαθητής θα πληρώση ασφαλώς την νεανικήν του παρεκτροπήν δια της απωλείας ολοκλήρου έτους σπουδών, έγνωμεν όπως μετριάσωμεν την ποινήν του εις δεκαπενθήμερον αποβολήν εισέτι από της λήξεως της επιβληθείσας προγενεστέρας δεκαπενθημέρου, επιφυλάσσοντες τα αυστηρότερα μέτρα εναντίον του δια πάσαν αφορμήν την οποίαν ήθελε δώσει εις το μέλλον.
Ο Υπουργός
Κωνσταντίνος Γόντικας».
Έγγραφο του υπουργείου Παιδείας με αριθμ. πρωτ. 12944 και ημερομηνία 13 Μαρτίου 1929. Η επιστολή φέρει την υπογραφή του υπουργού Παιδείας Κωνσταντίνου Γόντικα και του τμηματάρχη Γραμμάτων και Καλών Τεχνών Ιωάννη Γρυπάρη (Για το πρωτότυπο βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 32). ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών.

υποστηρίξει την τιμωρητική τακτική του παραδειγματισμού που η ίδια προσπαθούσε ματαίως να εφαρμόσει. Πεπεισμένος για την ορθότητα των μεθόδων του, ο Ιακωβίδης αναγκαζόταν να ζητήσει ευγενικά από το Υπουργείο να παραιτηθεί των πειθαρχικών εξουσιών του έναντι των σπουδαστών παραχωρώντας στον Σύλλογο πλήρη δικαιοδοσία ως προς την επιβολή των ποινών[422]. Στις 5 Νοεμβρίου 1929 ο Σύλλογος αποφάσιζε ομόφωνα τα εξής:

«*Αποφασίζεται παμψηφεί όπως υποβληθή παρά της Διευθύνσεως του Σχολείου αίτησις προς το Υπουργείον, όπως τούτο μεριμνήσει νομοθετικώς περί αναθέσεως του δικαιώματος των ποινών των μαθητών, πάσης φύσεως, αποκλειστικώς εις το Σώμα του Συλλόγου των Καθηγητών χωρίς να απαιτείται προς κύρωσιν των τιμωριών η έγκρισις του Υπουργείου. Εις την απόφασιν ταύτην προήλθεν ο Σύλλογος των Καθηγητών καθ' όσον εκ μακροχρονίου πείρας είδεν ότι η πανταχού παρατηρούμενην σήμερον τάσις προς απειθαρχίαν στηριζόμενην εν προκειμένω επί της προσδοκωμένης επιεικείας του Υπουργείου καθιστά τους τείνοντας προς απειθαρχίαν μαθητάς θρασυτέρους. Ο Σύλλογος των Καθηγητών έχει την πεποίθησιν ότι η πατρική αυτών στοργή και το υπέρ πάντα άλλον ενδιαφέρον αυτών περί την κανονικήν λειτουργίαν του εμπεπιστευμένου εις αυτούς Κρατικού Ιδρύματος, δεν θέλει ποτέ εκτρέψει αυτούς εις αποφάσεις αδίκους περί την επιβολήν ποινών εις τους μαθητάς. Διότι θεωρεί ότι και η προϊσταμένη αρχή του Σεβαστού Υπουργείου μετ' ανακουφίσεως ήθελεν εγκρίνη την αποκεντρωτικήν ταύτην ενεργείαν χειραφετούσα ως προς τούτο το Σχολείον και αναθέτουσα ακεραίαν την ευθύνην των ποινών των μαθητών εις τον εις άμεσον επαφήν μετά των μαθητών ερχόμενον Σύλλογον*»[423].

Αυτή είναι και η τελευταία, απολύτως ενδεικτική, καταγεγραμμένη απόφαση του Συλλόγου υπό την προεδρία του Ιακωβίδη στην οποία το Υπουργείο ουδέποτε συναίνεσε[424]. Αποτυγχάνοντας η διεύθυνση και ο Σύλλογος να βρουν μέσα στο σώμα

[422] Το ζήτημα των ποινών είχε αρχίσει να απασχολεί τον Σύλλογο ήδη από το 1924 οπότε είχε εισηγηθεί για πρώτη φορά στο Υπουργείο την τροποποίηση του άρθρου 21 περί ποινών του Β.Δ. «περί της λειτουργίας του Σχολείου των Καλών Τεχνών» της 8ης Οκτωβρίου 1915. Βλ. Συνεδρίαση της 19ης Νοεμβρίου 1924, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ. Ωστόσο φαίνεται ότι για άγνωστο λόγο η υπόθεση δεν προχώρησε τότε κι έτσι ο Σύλλογος υπό την πίεση των γεγονότων αναγκαζόταν πέντε χρόνια αργότερα να επαναφέρει το ζήτημα με μεγαλύτερη αποφασιστικότητα.

[423] Συνεδρίαση της 5ης Νοεμβρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[424] Βλ. σχετικά το Προεδρικό Διάταγμα «Περί κυρώσεως του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής των Καλών Τεχνών» [Ε.τ.Κ., φ. 179, (τχ. Α΄), 4 Ιουνίου 1934] και ειδικά το άρθρο 36 όπου διατηρεί την δικαιοδοσία του Υπουργείου ως προς την έγκριση των ποινών της τρίμηνης έως ετήσιας αποβολής καθώς και της οριστικής αποβολής.

των σπουδαστών την ελάχιστη νομιμοποίηση που χρειάζονταν για να επιβάλουν την εξουσία τους ζητούσαν τώρα από το Υπουργείο να την ενισχύσει περεταίρω. Ύστερα από μια σπουδαστική απεργία, ένα διάβημα στον Βενιζέλο, πολλαπλά περιστατικά ανυπακοής και λεκτικών επιθέσεων εναντίον καθηγητών και ισάριθμες αποβολές χωρίς αντίκρισμα, ο Σύλλογος στα 1929 εξακολουθούσε να κωφεύει στην γενικευμένη πλέον εναντίον του σπουδαστική δυσαρέσκεια την οποία, όταν δεν την απέδιδε στο φάντασμα του κομμουνισμού ή σε σκέτη ανοησία, προτιμούσε να την ερμηνεύει απλοϊκά ως «αντιπειθαρχική τάση» της νεανικής ιδιοσυγκρασίας. Ούτε οι διαρκείς πιέσεις από πλευράς σπουδαστών, ούτε οι επικρίσεις που διατυπώνονταν δημόσια εναντίον του Ιακωβίδη, ούτε αυτή η ίδια η κατάσταση της Σχολής η οποία είχε φτάσει σε σημείο να υπολειτουργεί με το ίδιο της το προσωπικό να λυμαίνεται την περιουσία της ήταν αρκετά για να πείσουν τον γηραιό πλέον Ιακωβίδη και τον συν αυτώ Σύλλογο να αναλάβουν πρωτοβουλίες σε σχέση με την βελτίωση των σπουδών. Αντί αυτών, τα μόνα ζητήματα που αναδεικνύονταν από πλευράς διεύθυνσης ως προβληματικά ήταν το υπαλληλικό και μισθολογικό status του διδακτικού προσωπικού και οι ποινικές δικαιοδοσίες του Συλλόγου στην ενίσχυση των οποίων επένδυαν για την εξομάλυνση της κατάστασης. Μπροστά στην περιφρούρηση των ειδικών προνομίων του Συλλόγου οτιδήποτε άλλο έμοιαζε είτε να έρχεται σε δεύτερη μοίρα είτε να μην αναγνωρίζεται καν ως πρόβλημα.

Μόνο που αυτή τη φορά οι αντικειμενικοί όροι που διαμορφώνονταν ήταν σαφώς υπέρ των σπουδαστών και υπερέβαιναν ακόμα και αυτήν την πεισματική άρνηση της διεύθυνσης να εναρμονιστεί με τις εκπαιδευτικές τους ανάγκες. Η πολιτική επικράτηση του Βενιζέλου θα επαναφέρει πολύ σύντομα στο προσκήνιο τους Παρθένη και Δημητριάδη και το σχέδιο για την αναδιοργάνωση της Σχολής που ο τελευταίος είχε επεξεργαστεί το 1920 θα βγει και πάλι από το συρτάρι. Την ίδια στιγμή, η αναμενόμενη συνταξιοδότηση του Ιακωβίδη είχε διαμορφώσει ένα ρευστό καθεστώς μετάβασης πρόσφορο για παρέμβαση. Την αδυναμία της Σχολής να μετασχηματιστεί εκ των έσω θα έρθει να αντιμετωπίσει η υπερκείμενη κυβερνητική βούληση θέτοντας αυτή τους όρους του μετασχηματισμού της. Μέχρι και την τελευταία στιγμή όμως η παλιά φρουρά καθηγητών δεν θα παραιτηθεί από την προσπάθειά της να διαφυλάξει την Σχολή ως τελευταίο ισχυρό ανάχωμα της ακαδημαϊκής τέχνης απέναντι σε μια προελαύνουσα νεωτερική αισθητική που έχαιρε της πολιτικής υποστήριξης του φιλελεύθερου χώρου.

1.17. Η τελευταία πράξη της θητείας Ιακωβίδη: Η εκλογή του Ουμβέρτου Αργυρού

Από το 1927 η Σχολή είχε μείνει με δύο καθηγητές λιγότερους. Τον Ιανουάριο εκείνου του έτους είχε αποχωρήσει από την Σχολή ο Ροϊλός λόγω ορίου ηλικίας[425] και τον ερχόμενο Δεκέμβριο έμεινε κενή και η θέση του Λύτρα λόγω του πρόωρου θανάτου του ζωγράφου. Ο έλεγχος της Σχολής έμοιαζε στα 1928-1929 να διακυβεύεται από τις δύο παραπάνω έδρες οι οποίες έμελλε να μοιραστούν ως τρόπαια σε μια αναμέτρηση ισχύος μεταξύ της παλαιάς φρουράς καθηγητών και των Φιλελευθέρων κρίνοντας τον αισθητικό προσανατολισμό της Σχολής από το 1929 και εξής.

Από το 1928 οπότε ανέλαβε την εξουσία ο Βενιζέλος, το Υπουργείο κωλυσιεργούσε όσον αφορά την προκήρυξη των σχετικών διαγωνισμών προσπαθώντας να αποτρέψει την κάλυψη των θέσεων από πρόσωπα της προτίμησης του συντηρητικού Συλλόγου και επιφύλασσε οπωσδήποτε την μία από τις δύο στον Παρθένη[426]. Ωστόσο παρά την βούληση του Παπαντωνίου και των κύκλων του Υπουργείου που υποστήριζε τα σχέδιά του, τουλάχιστον ο ένας εκ των δύο διαγωνισμών θα προκηρυχθεί τελικά μέσα στο 1929[427] και ο Σύλλογος θα κληθεί να εκλέξει τον αντικαταστάτη του Λύτρα στην έδρα της Ιχνογραφίας[428] στις 27 Μαΐου 1929. Ως υποψήφιοι για την έδρα θα εμφανιστούν ενώπιον του εκλεκτορικού σώματος[429] οι ζωγράφοι Ουμβέρτος Αργυρός, Απόστολος Γεραλής, Ανδρέας

[425] Στις 31 Ιανουαρίου 1927 ο Σύλλογος διαβίβαζε μέσω του διευθυντή την ευγνωμοσύνη του στον Ροϊλό για τις μακροχρόνιες υπηρεσίες που προσέφερε στην Σχολή. Συνεδρίαση της 31ης Ιανουαρίου 1927, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[426] Το γεγονός ομολογεί ο Παπαντωνίου σε επιστολή του προς τον Δημητριάδη στις 26 Ιανουαρίου 1929: «*Στη Σχολή των Καλών Τεχνών έχουν κενωθή δύο θέσεις. Επειδή δε υπάρχει κίνδυνος να καταληφθούν από τις μετριότητες που συνήθως εφορμούν σ' αυτές τις περιστάσεις δεν προκηρύσσεται ακόμη διαγωνισμός από το Υπουργείο. Η επιθυμία όλων μας είναι να μπη ο Παρθένης ο οποίος είναι ντροπή να μένει ακόμη έξω της Σχολής*». Η επιστολή δημοσιεύεται στο Ε.Χ.Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός ο χαράκτης*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1991, σ. 218-219.

[427] Υποθέτω ότι τα περιθώρια αναβολής της εκλογής στένευαν για το Υπουργείο καθώς πίεζε η ανάγκη εξεύρεσης διδάσκοντα για τους μαθητές του πρώην εργαστηρίου Λύτρα το οποίο πρακτικά είχε μείνει ακέφαλο από την άνοιξη του 1927. Στις 28 Ιανουαρίου 1929 ο Σύλλογος αποφάσιζε να αναθέσει προσωρινά το εργαστήριο Λύτρα στον Βικάτο έως ότου πληρωθεί η κενή έδρα. Συνεδρίαση της 28ης Ιανουαρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[428] Είναι ενδιαφέρον εδώ, όπως και στην περίπτωση της εκλογής Μπισκίνη στην έδρα της Κοσμηματογραφίας, το γεγονός ότι η Σχολή τυπικά δεν εκλέγει διευθυντή εργαστηρίου αλλά καθηγητή Ιχνογραφίας, πράγμα που σημαίνει ότι το σύστημα των παλιών εδρών ανά μάθημα είναι ακόμη με έναν τρόπο σε ισχύ. Στη συνέχεια ο Σύλλογος κατανέμει τα εργαστήρια μεταξύ των κατόχων των εδρών Ιχνογραφίας, Σκιαγραφίας κλπ.

[429] Αυτό απαρτιζόταν μόνο από τους ζωγράφους καθηγητές της Σχολής, δηλαδή από τους Βικάτο, Γερανιώτη, Ε. Θωμόπουλο, Μαθιόπουλο και φυσικά τον Ιακωβίδη, όχι όμως και από τον εκλεχθέντα το

Γεωργιάδης, Δημήτρης Δήμας, Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης και Αλέξανδρος Χριστόφης. Εξετάζοντας συγκριτικά τα έργα των παραπάνω υποψηφίων οι καθηγητές διαμόρφωναν την κρίση τους ως εξής:

«*Καίτοι άπαντες οι διαγωνιζόμενοι είναι καλλιτέχναι δόκιμοι, γνωστόν δε ήτο εις ημάς και εκ των προτέρων το μέτρο της ικανότητος αυτών, η έκθεσις και η αντιπαραβολή των έργων άτινα υπέβαλον και τα άριστα αυτών και επισταμένη μελέτη αυτών μας ήγαγον εις τας κάτωθι γνώμας, ας από κοινού συμμεριζόμεθα άπαντες:*

Α΄. Το μεν έργον του κ. Ο. Αργυρού παρουσιάζει άρτιον κατά πάντα καλλιτέχνην, κάτοχον των νόμων της συνθέσεως, της φωτοσκιάσεως και των χρωμάτων, γνωρίζοντα να αποδίδη το υπαίθριον φως εξ' ίσου καλώς και εις τον κεκλεισμένον χώρον και εν γένει έμπειρον και ώριμον ζωγράφον, ουδέποτε σφάλλοντα ή υστερούντα.

Β΄. Το έργον του κ. Α. Γεραλή υφαρπάζει εκ πρώτης όψεως εκ της όλως εξαιρετικής τεχνικής ευχέρειας ην παρουσιάζει, προδιδούσης ζωηράν ιδιοσυγκρασίαν. Υστερεί όμως εις αίσθημα και ενέχει ωμότητα τινά, ιδίως εν τη αντιλήψει του φωτός.

Γ΄. Το έργον του κ. Α. Γεωργιάδου αυστηρώς ακαδημαϊκόν παρουσιάζει ισχυρότατα ζωγραφικά προσόντα άξια πάσης εκτιμήσεως. Παρέχει δε επιπλέον τας αφίξεις των υποσχέσεων, καίτοι εις τινά των εκτεθέντων έργων διαφαίνονται τινές αδυναμίες.

Δ΄. Του κ. Δ. Δήμα το έργον καίτοι το ελάχιστον εις όγκον, μαρτυρεί καλλιτέχνην εξαιρετικής ιδιοφυΐας, λεπτόν και εμφατικώς εκλεκτικόν, απευθυνόμενον εις την ψυχήν μάλλον ή εις επιπολαίαν οπτικήν εντύπωσιν.

Ε΄. Το έργον του κ. Θ. Τριανταφυλλίδου κρίνεται απλώς ασυμβίβαστον εις την έννοιαν της ακαδημαϊκής τέχνης.

Στ΄. Το έργον του κ. Α. Χριστόφη ενέχει κίνηση και ενδιαφέροντα συνθετικά και ζωγραφικά προτερήματα παρά το συμβατικόν της τεχνικής του.

Ακολούθως συμφωνούντων απάντων επί των ανωτέρω αφ' ενός εκάστου χαρακτηρισμών και γενομένης ψηφοφορίας, ο κ. Αργυρός συνεκέντρωσε τας πλείονας ψήφους, δι' ο και αποφασίζομεν όπως προτείνωμεν αυτόν δια την έδραν της ιχνογραφίας.

1927 Μπισκίνη. Βλ. το πρακτικό της εκλογής, Συνεδρίαση της 27ης Μαΐου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

Γενομένης δε κατόπιν και δευτέρας ψηφοφορίας καθ' ην ηδύνατο έκαστος να αναγράψη εν δελτίω, πλην του υπ' αυτού προτεινομένου, και τα ονόματα επίσης εκείνων, ους θεωρεί ως κατατασσομένους εις την αμέσως επομένην, ως δευτέραν σειράν –τούτο δε ίνα εκδηλωθή κατά τινά τρόπον και η σειρά εις ην έκαστος των διαγωνσιθέντων τάσσεται εν τη συνειδήσει της εξεταστικής επιτροπής– εκ των ψηφοδελτίων προέκυψεν η εξής τάξις: Ο. Αργυρός δια ψήφων πέντε, Δ. Δήμας δια ψήφων τεσσάρων, Α. Γεραλής και Α. Γεωργιάδης δια ψήφων ανά δύο δι' έκαστον, πλειοψειφούντος και αύτη του κ. Αργυρού. Δι' ο και το παρόν πρακτικόν υπογράφεται παρ' ημών απάντων»[430].

Το πρακτικό της εκλογής του Αργυρού είναι αρκετά διαφωτιστικό ως προς τα κριτήρια που οι καθηγητές εφάρμοζαν στην αξιολόγηση των υποψηφίων. Απόλυτο κριτήριο ήταν ο χειρισμός του ακαδημαϊκού ύφους. Επ' αυτής της βάσης το έργο του Τριανταφυλλίδη απορρίπτονταν ομόφωνα χωρίς περεταίρω συζήτηση ως «*απλώς ασυμβίβαστον εις την έννοιαν της ακαδημαϊκής τέχνης*» για να απομείνουν τέσσερις σαφώς ακαδημαϊκοί ζωγράφοι οι οποίοι κατατάσσονταν σε σειρά προτίμησης ανάλογα με την τεχνική τους δεξιότητα ως προς τον χειρισμό αυτού του ακαδημαϊκού ύφους. Μεταξύ αυτών οι καθηγητές προτίμησαν να προκρίνουν τον άρτι αφιχθέντα εκ της βαυαρικής πρωτεύουσας Ουμβέρτο Αργυρό, ανιψιό του πρώην υπουργού Παιδείας[431]. Μπροστά στις πολιτικές διασυνδέσεις του Αργυρού, ακόμα και ο Δήμας, ευνοούμενος του Ιακωβίδη και εκ των κεντρικών στελεχών του Σ.Ε.Κ., βρισκόταν να απορρίπτεται για δεύτερη φορά παρά τις ευνοϊκές κρίσεις των καθηγητών. Η εκλογή του Αργυρού ήταν μια περίπτωση όπου η αισθητική αδιαλλαξία των καθηγητών συμβιβαζόταν απολύτως με τον πολιτικό παραγοντισμό συντηρητικής προέλευσης –και γι' αυτό κατ' αρχήν ευπρόσδεκτο– υπέρ ενός υποψηφίου. Έτσι κατά κάποιο τρόπο εκεί που το κυρίαρχο αισθητικό κριτήριο εξαντλούνταν σε μια πρώτη διαλογή των υποψηφίων, έμοιαζε να εμφανίζεται μια έξωθεν πολιτική παρέμβαση για να υποδείξει τον ευνοούμενό της. Εκεί δε όπου τα εξωκαλλιτεχνικά κριτήρια έρχονταν ιδανικά να συμπέσουν με τα αμιγώς καλλιτεχνικά δεν υπήρχε κανένα περιθώριο παρείσφρησης ειδικά για τον καλλιτέχνη εκείνο που, όπως ο Τριανταφυλλίδης[432], δεν εναρμονιζόταν

[430] Συνεδρίαση της 27ης Μαΐου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[431] Το γεγονός ότι η έδρα του Λύτρα προοριζόταν εξ αρχής για τον Αργυρό υπαινίσσεται και ο Μπισκίνης. Βλ. Μάνος Στεφανίδης, *Τα 100 χρόνια του Δ. Μπισκίνη και ο συμβολισμός*, Αθήνα, Δήμος Ζωγράφου-Μουσείο Κοτοπούλη, 1991, σ. 73.

[432] Για μια ερμηνευτική προσέγγιση του έργου του Τριανταφυλλίδη ως πραγμάτωση μιας «υποκειμενικής» ζωγραφικής στον αντίποδα του «ελληνοκεντρικού μοντερνισμού» της δεκαετίας του 1930 βλ. Αντώνης Κωτίδης, *Τριανταφυλλίδης: Ένα άλλο τριάντα στη ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη,

με τα οπωσδήποτε κυρίαρχα καλλιτεχνικά κριτήρια. Αυτή η πραγματικότητα ήταν εν πολλοίς αυτονόητη για τους ίδιους τους υποψηφίους. Είναι ενδεικτικό της ταύτισης της Σχολής με τον ακαδημαϊσμό το γεγονός ότι για την θέση του Λύτρα το 1929 θα υποβάλλουν υποψηφιότητα, πλην του Τριανταφυλλίδη, μόνο ακαδημαϊκοί καλλιτέχνες έχοντας προφανώς επίγνωση των αισθητικών ορίων της Σχολής τα οποία προδίκαζαν και το αποτέλεσμα.

Η εκλογή του Αργυρού το 1929 ήταν και η τελευταία εκλογή καθηγητή στην οποία θα προβεί η Σχολή υπό την διεύθυνση του Ιακωβίδη και με αυτή την έννοια ήταν και η τελευταία απόφαση της θητείας του η οποία απέβλεπε να δεσμεύσει –και πράγματι δέσμευσε– μακροπρόθεσμα την Σχολή στην κατεύθυνση του ακαδημαϊσμού. Η χρονική στιγμή κατά την οποία αυτή διενεργείται μόνο τυχαία δεν είναι. Ήδη τον Μάιο του 1929 και ενώ η δυσφορία απέναντι στους καθηγητές βρίσκεται στο ζενίθ της και οι παρασκηνιακοί χειρισμοί των Φιλελευθέρων σε σχέση με την Σχολή σε πλήρη εξέλιξη, ο Ιακωβίδης έχει υπερβεί το ηλικιακό όριο συνταξιοδότησης και ο Παρθένης φέρεται ως πιθανός διάδοχός του στην διεύθυνση[433]. Όλες οι παραπάνω συνθήκες καθιστούσαν τώρα την κυριαρχία των ακαδημαϊκών στην Σχολή ιδιαίτερα εύθραυστη μην αφήνοντας τα περιθώρια για μικρές τακτικές υπαναχωρήσεις όπως στην περίπτωση της εκλογής Λύτρα το 1923. Μπροστά στο υπαρκτό ενδεχόμενο της περιθωριοποίησής τους και σε μια απόπειρα να εξισορροπήσουν το χαμένο έδαφος εν όψει και της επικείμενης αποχώρησης του Ιακωβίδη, οι τελευταίοι αμύνονταν σύσσωμοι διακηρύσσοντας την ακλόνητη πίστη τους στην ακαδημαϊκή τέχνη και ενισχύοντας τις τάξεις τους με έναν ακόμη όψιμο εκπρόσωπό της.

1.18. Ανακεφαλαίωση

Ο Ιακωβίδης υπήρξε ο πρώτος και μακροβιότερος διευθυντής στην ιστορία της ΑΣΚΤ από την αυτονόμησή της και εξής. Η θητεία του στην διεύθυνση της Σχολής μπορεί σχηματικά να διακριθεί σε δύο φάσεις με κριτήριο δύο βασικές μεταβλητές. Πρώτον, την ομάδα εκείνη που κάθε φορά αναδεικνύεται σε κυρίαρχο μοχλό πίεσης για την

University Studio Press, 2002, οποίος ωστόσο εσφαλμένα σημειώνει ότι ο Τριανταφυλλίδης δεν έθεσε ποτέ υποψηφιότητα για την Σχολή Καλών Τεχνών. Βλ. ειδικά όπ.π. σ. 71.

[433] Στις 13 Μαΐου 1929, δύο βδομάδες πριν από την εκλογή, ανακοινωνόταν στις εφημερίδες ότι ο Ιακωβίδης «*κατελήφθη υπό του ορίου ηλικίας. Ένεκα τούτου απεφασίσθη όπως υποδειχθή προσωρινώς μέχρις αποφάσεως του υπουργείου εις αντικατάστασίν του ο καθηγητής κ. Π. Μαθιόπουλος. Μεταξύ των υποψηφίων κατά την οριστικήν εκλογήν φέρεται και ο καλλιτέχνης κ. Παρθένης, καίτοι η υποψηφιότης του συναντά πολλάς αντιδράσεις εκ των σημερινών καθηγητών της σχολής.*» Ανμ., «Σχολή Καλών Τεχνών», *Ελεύθερο Βήμα*, 13 Μαΐου 1929.

αναδιοργάνωση της Σχολής και δεύτερον, την δυνατότητα της ίδιας της Σχολής να εναρμονίζεται με τα επίκαιρα αναδιοργανωτικά αιτήματα της εκάστοτε ομάδας υποχωρώντας στις πιέσεις της.

Κατά την πρώτη δεκαετία της θητείας του Ιακωβίδη, είναι οι επαγγελματίες καλλιτέχνες εκείνοι οι οποίοι θα αναδειχθούν σε κυρίαρχο φορέα πίεσης κατανοώντας την αναδιοργάνωση της Σχολής ως ευκαιρία κατοχύρωσης των επαγγελματικών τους δικαιωμάτων. Αυτοί, σχεδόν ταυτόχρονα με την αυτονόμηση της Σχολής, θα συγκροτηθούν ως συνδικαλιστικό σώμα υπό τον Ιακωβίδη και θα προτάξουν το ζήτημα της παραγωγικής ένταξής τους στην ελληνική κοινωνία ως βασικό άξονα της αναδιοργάνωσης της Σχολής. Απέναντι στις διεκδικήσεις των καλλιτεχνών ο Ιακωβίδης θα εμφανιστεί το 1914 ηπίως ελαστικός συναινώντας σε μια νομοθεσία για την Σχολή η οποία απέκλινε στα σημεία της ως προς το αναδιοργανωτικό διάταγμα του 1910 και ενσωμάτωνε αρκετά από τα αιτήματα της καλλιτεχνικής κοινότητας κατά τρόπο τέτοιο ώστε η ικανοποίησή τους να μην προσκρούει ούτε στην διατήρηση του κεντρικού θεσμικού ελέγχου ούτε στον απώτερο στόχο της μετεξέλιξης του Ιδρύματος σε αμιγώς καλλιτεχνική ακαδημία ευρωπαϊκού τύπου. Αυτή η θετική τελικά ανταπόκριση στις διεκδικήσεις των καλλιτεχνών που ο Ιακωβίδης μπόρεσε να επιδείξει το 1914 ήταν άμεσα συναρτημένη με τον ρόλο του ως εκλεγμένου προέδρου του ΣΕΚ. Από την άλλη όμως, ήταν ακριβώς η σύμπτωση ανταγωνιστικών ρόλων στο πρόσωπο του Ιακωβίδη, αυτών του ισχυρού θεσμικού παράγοντα-διευθυντή της Σχολής και της Πινακοθήκης και εκείνου του συνδικαλιστικού εκπροσώπου των καλλιτεχνών, που στην πράξη συρρίκνωσε τις αρχικές διεκδικήσεις των καλλιτεχνών και δεν επέτρεψε στην αναδιοργάνωση του 1914 να λάβει έναν πιο ριζοσπαστικοποιημένο χαρακτήρα τουλάχιστον ως προς το σκέλος του εκδημοκρατισμού των διαδικασιών που είχαν να κάνουν με το καθεστώς διορισμού διευθυντή και καθηγητών της Σχολής αλλά και με την υιοθέτηση του εκπαιδευτικού συστήματος των εργαστηρίων ως μηχανισμού αξιολόγησης των διδασκόντων απευθείας από τους μαθητές τους. Οι παθογένειες αυτού του συγκεντρωτικού πλαισίου διοίκησης της Σχολής θα διαφανούν μέσα στην επόμενη δεκαετία όταν ο καλλιτεχνικός ανταγωνισμός θα εκφραστεί με αισθητικούς όρους και στην βάση μιας διχοτόμησης ανάμεσα σε ακαδημαϊκή και αντιακαδημαϊκή τέχνη.

Αυτή η αισθητική αντιπαράθεση ήταν σε μεγάλο βαθμό προϊόν της θεσμικής αναβάθμισης της Σχολής καθώς ο αντιακαδημαϊκός αντίλογος μπόρεσε να αρθρωθεί

ως τέτοιος απέναντι σε μια ακαδημαϊκή τέχνη που είχε επιβληθεί ως κυρίαρχο αισθητικό και εκπαιδευτικό παράδειγμα μέσω μιας θεσμικά ισχυρής Σχολής. Απόρροια της θεσμικής αναβάθμισης της Σχολής που ήρθε το 1910 ως αποτέλεσμα της αυτονόμησής της από το Πολυτεχνείο, ήταν και η διαμόρφωση της αισθητικής της φυσιογνωμίας στη βάση της εμπέδωσης του νέου και αναβαθμισμένου ρόλου της. Επί Ιακωβίδη η Σχολή θα αποκτήσει για πρώτη φορά σαφή συνείδηση του ειδικού σκοπού της κατανοώντας τον εαυτό της όχι απλώς ως εκπαιδευτικό μηχανισμό μεταβίβασης μιας τεχνικής γνώσης, αλλά ως επίσημο φορέα αναπαραγωγής και διάχυσης μίας συγκεκριμένης αισθητικής που αναγνωριζόταν ως η μόνη καλλιτεχνικά έγκυρη. Σε αυτό το σημείο η συμβολή του Ιακωβίδη υπήρξε καθοριστική. Σαφώς πιο καθοριστική μάλιστα απ' ό,τι τελικά υπήρξε σε επίπεδο αναδιοργανωτικών πρωτοβουλιών. Κι αυτό διότι ο Ιακωβίδης ως διακεκριμένος και επιφανής εκπρόσωπος του ακαδημαϊκού ύφους κατάφερε να το επιβάλλει τόσο δια των επιλογών του ως διευθυντής της Σχολής όσο και δια του εκπαιδευτικού του έργου, όχι απλά ως το κυρίαρχο αισθητικό και εκπαιδευτικό παράδειγμα αλλά ως αναγκαίο συγκροτητικό στοιχείο της νέας θεσμικής ταυτότητας της Σχολής η οποία από το 1910 και εξής αποβλέπει να εδραιώσει το κύρος της αναδεικνυόμενη σε θεματοφύλακα μιας υψηλού επιπέδου ελληνικής «καλλιτεχνίας». Για τον Ιακωβίδη ένας τέτοιος διευρυμένος θεσμικός ρόλος δεν νοούνταν έξω από την διδασκαλία της ακαδημαϊκής τέχνης. Έτσι η ανάδειξη της Σχολής σε καλλιτεχνική ακαδημία ευρωπαϊκών προδιαγραφών έμοιαζε να προϋποθέτει καταστατικά την ισχυρή και συνειδητή πρόσδεσή της στις αρχές της ακαδημαϊκής τέχνης. Οποιαδήποτε παρέκκλιση από αυτές συνιστούσε με μία έννοια και αποτυχία εκπλήρωσης του ειδικού σκοπού της.

Ωστόσο, στις αρχές πια της δεύτερης δεκαετίας της θητείας του είχαν γίνει σαφή τα όρια των αναδιοργανωτικών πρωτοβουλιών του Ιακωβίδη αλλά κυρίως τα όρια της αισθητικής που είχε επιβάλλει στην Σχολή. Οι άτολμες μεταρρυθμιστικές παρεμβάσεις του 1914 και η κακοδιοίκηση του Ιδρύματος σε συνδυασμό με την απόλυτη κυριαρχία ενός ιστορικά ξεπερασμένου ακαδημαϊσμού θα αναδείξουν τώρα τους σπουδαστές σε νέο ισχυρό και επίμονο φορέα πίεσης ο οποίος, αν και δεν βρίσκεται ακόμα σε θέση να προσδιορίσει και να εισηγηθεί με σαφήνεια τους αισθητικούς όρους της εκπαίδευσής του, εμφανίζεται πεπεισμένος για την αναγκαιότητα της αναθεώρησής τους και την διεκδικεί επιτιθέμενος στους θεσμικούς εκπροσώπους μιας εκπνέουσας ακαδημαϊκής παράδοσης. Αυτό που στα 1920 οι σπουδαστές δεν μπορούν να διεκδικήσουν παρά

μόνο στο πρώτο επίπεδο της απομάκρυνσης «φθαρμένων» προσώπων, θα έρθει να το εισηγηθεί και να το πλαισιώσει εκπαιδευτικά ο Δημητριάδης μέσα από ένα εκσυγχρονιστικό αναδιοργανωτικό σχέδιο το οποίο για πρώτη φορά θεμελιωνόταν προγραμματικά σ' ένα αισθητικό πρόταγμα εμπνευσμένο από το παράδειγμα του γαλλικού intimisme και συναρτημένο με μία στόχευση της κυβερνητικής πολιτικής των Φιλελευθέρων: την συγκρότηση εθνικής τέχνης. Αυτή η απόπειρα αξιοποίησης της επίσημης καλλιτεχνικής εκπαίδευσης υπέρ μιας φιλελευθέρης πολιτικής αστικού εκσυγχρονισμού που αποφάσιζε να επενδύσει στην ιδέα της εθνικής τέχνης μπορούσε στα 1920 να εκδηλωθεί ως τέτοια ακριβώς επειδή μέσα σ' αυτήν την πρώτη δεκαετία από την αυτονόμησή της, η Σχολή είχε μετεξελιχθεί σ' έναν καλλιτεχνικό θεσμό αρκετά ώριμο ώστε να υπηρετήσει στοχευμένα τις ιδεολογικές επιλογές του αστικού κράτους.

Η επιμονή των σπουδαστικών αντιδράσεων μετά την ματαίωση μιας πολλά υποσχόμενης αναδιοργάνωσης, θα αναγκάσει τον Ιακωβίδη αφενός σε μια πρόσκαιρη τακτική υποχώρηση μέσω της εκλογής Λύτρα και αφετέρου στην ανάληψη νέων μεταρρυθμιστικών πρωτοβουλιών προς επίρρωση του θιγμένου κύρους του ιδίου αλλά και της Σχολής. Η εισαγωγή του συστήματος της εργαστηριακής διδασκαλίας το 1925, μεταβολή η οποία είχε προβλεφθεί από την νομοθεσία του 1914 και είχε επίσης συμπεριληφθεί στο αναδιοργανωτικό σχέδιο του Δημητριάδη, επιβεβαίωνε την ιδιαιτερότητα της Σχολής ως εκπαιδευτικού θεσμού και την ανάγκη της να υφίσταται ως ανεξάρτητο ίδρυμα ελεύθερο να υιοθετεί και να εφαρμόζει την δική του εκπαιδευτική θεωρία και πρακτική. Μέσω της αναθεώρησης του εκπαιδευτικού της συστήματος, η Σχολή εμφανιζόταν για πρώτη φόρα ως εκπαιδευτικός θεσμός ειδικού χαρακτήρα διαφοροποιούμενος από οποιονδήποτε άλλο θεσμό τεχνικής ή θεωρητικής κατάρτισης στη βάση της εφαρμογής ενός ιδιόμορφου συστήματος εκπαίδευσης που προσιδίαζε στην ειδική φύση του αντικειμένου που διδάσκει. Το σύστημα των εργαστηρίων, το οποίο μετρούσε ήδη έναν αιώνα ζωής στις ευρωπαϊκές ακαδημίες, υιοθετήθηκε στην κατεύθυνση της αποκρυστάλλωσης ενός εκπαιδευτικού πλαισίου αρμόζοντος σε ευρωπαϊκού τύπου καλλιτεχνική ακαδημία και με αυτήν την έννοια δεν απηχούσε έναν εμπρόθετο νεωτερικό αναπροσανατολισμό της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης αλλά περισσότερο μια επιβεβλημένη και αναπόφευκτη προσαρμογή στα ευρωπαϊκά δεδομένα. Ωστόσο, ακόμα και υπό αυτούς τους όρους, οι ίδιες οι καταστατικές αρχές του νέου εκπαιδευτικού μοντέλου έφερναν μοιραία την Σχολή

αντιμέτωπη με τις ιδιαιτερότητες μιας νεωτερικής διδασκαλίας της τέχνης με τις οποίες έπρεπε τώρα να συμφιλιωθεί. Και μ' έναν σχεδόν ειρωνικό τρόπο, η καθυστερημένη θεσμοθέτηση της εργαστηριακής διδασκαλίας στα 1925 –περίπου έναν αιώνα μετά τις ευρωπαϊκές ακαδημίες– είχε για την Σχολή την εξής απρόβλεπτη μάλλον για τον Ιακωβίδη συνέπεια: Πριν καλά καλά προλάβει να συμφιλιωθεί με την ιδέα του Εργαστηρίου ως φορέα μιας «νεωτερικής» διδασκαλίας της ακαδημαϊκής τέχνης, η Σχολή έπρεπε να καταφέρει να συμφιλιωθεί με την ιδέα του Εργαστηρίου ως φορέα μιας νεωτερικής διδασκαλίας της νεωτερικής τέχνης (Λύτρας, Παρθένης).

Η έλευση μιας καινούριας καλλιτεχνικής τάξης πραγμάτων η οποία προεικονιζόταν ήδη το 1920 στο αναδιοργανωτικό σχέδιο του Δημητριάδη, θα εκφραστεί προς το τέλος αυτής της δεκαετίας μέσα από νέες σπουδαστικές κινητοποιήσεις πολλαπλασιάζοντας τις «εχθροπραξίες» μεταξύ καθηγητών και σπουδαστών. Μπροστά σ' αυτό που διαγραφόταν ως αμετάκλητη πραγματικότητα της αισθητικής χρεωκοπίας του ακαδημαϊσμού, ο Ιακωβίδης και μαζί του ο Σύλλογος οχυρώνονταν τώρα πίσω από μια εθελότυφλη και αυστηρά τιμωρητική στάση απέναντι στις διαμαρτυρίες των σπουδαστών ενώ παράλληλα προσπαθούσαν μέσα από δύο νέες εκλογές ακαδημαϊκών καλλιτεχνών (Μπισκίνης, Αργυρός) να περιφρουρήσουν ό,τι αντιλαμβάνονταν ως μόνη έγκυρη τέχνη ικανή να νοηματοδοτήσει την θεσμική υπόσταση της Σχολής. Πίσω από τον Ιακωβίδη, ο Σύλλογος μοιάζει τις περισσότερες φορές να συντάσσεται ως σώμα αφοσιωμένων υπερασπιστών του ακαδημαϊσμού. Οι σπουδαστικές διαμαρτυρίες και οι επικρίσεις που αρχίζουν να διατυπώνονται δημόσια εναντίον του διευθυντή της Σχολής λίγο πριν από την αποχώρησή του όχι μόνο δεν θα λειτουργήσουν διασπαστικά ως προς την ενότητα του Συλλόγου αλλά απεναντίας θα τον συσπειρώσουν περισσότερο επιτρέποντάς του να συντάσσεται ομόφωνα με τις επιλογές του υπό συνταξιοδότηση Ιακωβίδη. Αυτή η συμπαγής ομάδα ακαδημαϊκών καλλιτεχνών που διαμορφώθηκε στην Σχολή επί Ιακωβίδη έχοντας πλήρη συνείδηση του σημαίνοντος θεσμικού της ρόλου ήταν το αποτέλεσμα του θεσμικού μετασχηματισμού της Σχολής από υποβαθμισμένο εκπαιδευτικό παράρτημα του Πολυτεχνείου σε αυτόνομο εκπαιδευτικό ίδρυμα με ειδική αποστολή. Την επιρροή αυτής της ομάδας εντός της Σχολής, θα σταθεί αργότερα πολύ δύσκολο για τους θιασώτες της καλλιτεχνικής ανανέωσης, να την περιορίσουν.

Ο Ιακωβίδης θα παραδώσει τελικά το 1930 στον διάδοχό του μια Σχολή ταυτισμένη με τον ακαδημαϊσμό του Μονάχου, υπολειτουργούσα και με το μεγαλύτερο μέρος της

ιστορικής περιουσίας της χαμένο. Δέσμιος της αδράνειας μιας αξιοσέβαστης παράδοσης που μετρούσε έναν αιώνα δοκιμασμένης καλλιτεχνικής εκπαίδευσης αλλά και δέσμιος της συστηματικής και διασπασμένης ενασχόλησής του με κάθε είδους δημόσιους καλλιτεχνικούς θεσμούς, ο Ιακωβίδης δεν θα καταφέρει σε ολόκληρη τη μακροχρόνια θητεία του να αφομοιώσει το πνεύμα της καλλιτεχνικής αλλαγής που από μία στιγμή κι έπειτα κυριάρχησε εκτός αλλά και εντός της Σχολής και να την προσανατολίσει σε μία κατεύθυνση περισσότερο συμβατή με τα καλλιτεχνικά αιτήματα των καιρών. Ωστόσο αυτή η αποτυχία δεν οφείλεται τόσο σε προσωπική αδυναμία του ίδιου του Ιακωβίδη αλλά μάλλον πήγαζε από τις αγκυλώσεις της παράδοσης που αυτός εκπροσωπούσε, ενός ακαδημαϊσμού δηλαδή ο οποίος είχε αυτοαναγορευτεί σε απόλυτο και άχρονο καλλιτεχνικό σύστημα. Μέχρι και την τελευταία στιγμή ο Ιακωβίδης παραμένοντας ενεργός στην διεύθυνση και στην διδασκαλία θα αμυνθεί υπέρ βωμών και εστιών για να προστατέψει αυτό που αναγνώριζε ως ανυπέρβλητη καλλιτεχνική αξία και που στα είκοσι χρόνια της θητείας του είχε οικοδομήσει ως αισθητική ταυτότητα μιας αυτόνομης αμιγώς καλλιτεχνικής σχολής.

2. Η δεκαετία του 1930: Η διεύθυνση του Κώστα Δημητριάδη και ο φιλελεύθερος εκσυγχρονισμός της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης

2.1. Η προετοιμασία της αναδιοργάνωσης και ο αφανής ενορχηστρωτής της

2.1.1. Οι Φιλελεύθεροι στα πρόθυρα της Σχολής και ο αστάθμητος παράγοντας «υπουργείο Παιδείας»

Ούτε η κατασταλτική τακτική που εφάρμοζε ο Σύλλογος από το 1928 απέναντι στις σπουδαστικές αντιδράσεις, ούτε και η εκλογή του Αργυρού ως αμυντική κίνηση περιφρούρησης του ακαδημαϊκού «μετώπου» δεν θα αποδειχθούν αποτελεσματικά μέτρα μπροστά στον κίνδυνο μιας διαφαινόμενης ανατροπής των ισορροπιών εντός της Σχολής. Κι αυτό διότι ήδη πια στις αρχές του 1929 η πραγματική απειλή εναντίον του ακαδημαϊσμού του Μονάχου και των εκπροσώπων του μέσα στη Σχολή δεν ερχόταν μόνο από την κατεύθυνση των σπουδαστών αλλά και από τις τάξεις της ίδιας της κυβέρνησης. Μια οκταετία μετά την ήττα του Βενιζέλου στις εκλογές του 1920 και την ματαίωση του αναδιοργανωτικού σχεδίου Δημητριάδη για την Σχολή, οι Φιλελεύθεροι είχαν επιστρέψει στην εξουσία με μια ισχυρή κυβέρνηση αποφασισμένη να επιχειρήσει εκ νέου μια γενναία παρέμβαση στις καλές τέχνες με άμεση στόχευση τον έλεγχο της Σχολής[434]. Και με τον ίδιο τρόπο που οκτώ χρόνια νωρίτερα οι διαμαρτυρίες των σπουδαστών είχαν στρέψει το ενδιαφέρον του Βενιζέλου στην υπόθεση της Σχολής προκαλώντας μια διαδικασία συνολικής αναδιοργάνωσής της, έτσι και τώρα η σπουδαστική κινητοποίηση του Δεκεμβρίου του 1928 αναδημιουργούσε ανάλογα πιεστικές συνθήκες για μια από καιρό αποφασισμένη πολιτική παρέμβαση που εν τω μεταξύ δεν πρόλαβε να υλοποιηθεί και ενεργοποιούσε σχεδόν ακαριαία έναν ήδη έτοιμο φιλελεύθερο μηχανισμό ο οποίος στις αρχές του 1929 σχεδίαζε το μέλλον του Ιδρύματος αυτή τη φορά εν κρυπτώ και ερήμην της διοίκησής του.

Μόλις ένα μήνα μετά τα επεισόδια στην Σχολή και το διάβημα των σπουδαστών στον Βενιζέλο, ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου ενεργώντας υπό άκρα μυστικότητα ως ανεπίσημος πληρεξούσιος της κυβέρνησης έστελνε στον Κώστα Δημητριάδη στο Παρίσι την ακόλουθη επιστολή:

[434] Για την παρέμβαση των Φιλελευθέρων στις καλές τέχνες την περίοδο διακυβέρνησης 1928-1932 βλ. το ομότιτλο κεφάλαιο στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σσ.83-200.

«*Αγαπητέ Κώστα,*

Δεν ενεφανίσθης ακόμα. Σε περιμέναμε. Αν δεν έχωμε εκλείψει από βαθύ γήρας ως τότε, θα σε ιδούμε.

Αναγκάζομαι να σου γράψω σήμερα και εσπευσμένως για γενικώτερο και σοβαρό ζήτημα. Άκουσε: Και θα μου απαντήσης αμέσως.

Στη Σχολή των Καλών Τεχνών έχουν κενωθή δύο θέσεις. Επειδή δε υπάρχει κίνδυνος να καταληφθούν από τις μετριότητες που συνήθως εφορμούν σ' αυτές τις περιστάσεις, δεν προκηρύσσεται ακόμη διαγωνισμός από το Υπουργείον. Η επιθυμία όλων μας είναι να μπη ο Παρθένης, ο οποίος είναι ντροπή να μένη ακόμη έξω της Σχολής. Αλλά μια φορά που θα μπη ο Παρθένης, δεν είναι ευκαιρία να γίνη γενική αναδιοργάνωση της Σχολής, με τον διορισμό προσώπων καταλλήλων; Η αναδιοργάνωση θα γίνη αν μπήτε σεις οι τρεις: Παρθένης, Δημητριάδης και Γαλάνης (για την ξυλογραφία ο Γαλάνης, επειδή δυστυχώς ούτε διδάσκεται καθόλου αυτό το μάθημα). Οι τρεις εσείς θα μπορούσατε να μπήτε διά νόμου, ρητώς ορίζοντος τα πρόσωπά σας. Δεν νομίζεις ότι είναι ώρα να προσφέρετε και οι τρεις σας αυτήν την υπηρεσίαν στον τόπον σας; Μα θα πης ότι δεν έχετε επίσημον πρότασιν. Μα εμείς θα το προτείνωμε. Δέχεσαι; Να η ευκαιρία. Τι τα θέλομε τα λόγια; Εμπρός, πράγματα.

Και ο μεν Παρθένης δεν έχει αντίρρησιν. Απομένει να ιδούμε τι θα πήτε σεις και ο Γαλάνης. Δέχεσθε να γίνη ένας νόμος δια του οποίου να διδάσκετε εδώ στη Σχολή έξι μήνες το χρόνο και τους άλλους έξι να μένετε στην Ευρώπη; Νομίζω, Κώστα, πως εσύ προ παντός πρέπει να δεχτής. Το εναντίον θα ήτο άρνηση υπηρεσίας προς την τέχνη αυτού του τόπου και συγχρόνως βλάβη δεινή. Διότι αν δεν γίνη τώρα αυτό, δεν θα γίνη ποτέ. Αλλά εκτός αυτού, η παρουσία του προσώπου σου εις την Σχολήν θα έφερνε μεγάλη ωφέλεια, την οποίαν δεν φαντάζεσαι.

Δεν ξέρω αν ένας τέτοιος νόμος θα ψηφισθή. Ξεύρω όμως ότι θα επεκροτείτο γενικώς. Δεν έχω επίσημον εντολήν να σας το προτείνω. Ξεύρω όμως αυθεντικώς ότι και την Κυβέρνησιν μια τέτοια λύση θα την ανεκούφιζεν, όπως κι εμάς τους λίγους που ανεπισήμως εργαζόμεθα για κάτι καλύτερο. Αλλά νομοσχέδιο δε μπορεί να υποβληθή αν δεν έχωμε την δήλωσή σας ότι δέχεσθε, καθώς εννοείς.

Γράψε μου αμέσως. Αυθημερόν. Απάντησέ μου καταφατικώς, αν θέλης το συμφέρον αυτής της Σχολής και της φτωχής μας τέχνης. Σκέψου μόνον τι θα κάμη μια Σχολή, με

σένα, τον Παρθένην και τον Γαλάνην (στον οποίον γράφω ταυτοχρόνως), και τι την περιμένει αν αρνηθείτε. Γράψε μου αμέσως.

Σε φιλώ,

Ζαχαρίας

Παρεκάλεσα και τον Γαλάνη να μη κάμη λόγο απολύτως σε κανένα»[435].

Η παραπάνω επιστολή αφήνει να εννοηθεί ότι στις αρχές του 1929 ο Παπαντωνίου μπορούσε να σχεδιάζει μια αναδιοργανωτική παρέμβαση στην Σχολή θεωρώντας δεδομένη την συνεργασία των αρμοδίων του Υπουργείου, αν μη τι άλλο, τουλάχιστον σε ό,τι είχε να κάνει με την παρακώλυση των γραφειοκρατικών διαδικασιών πλήρωσης των κενών εδρών. Φαίνεται ωστόσο ότι η παρελκυστική τακτική του Υπουργείου δεν θα κρατήσει για πολύ. Μέσα στο αμέσως επόμενο διάστημα το Υπουργείο θα αποφασίσει τελικά να προκηρύξει τον διαγωνισμό για την μία από τις δύο κενές έδρες της Σχολής με αποτέλεσμα την εκλογή του Αργυρού. Αυτή η οπωσδήποτε ανεπιθύμητη για τον Παπαντωνίου εξέλιξη μαρτυρεί ότι ο Ιακωβίδης στα 1929 και λίγο πριν από την αποχώρησή του, εξακολουθούσε να διατηρεί ακόμα ορισμένα ισχυρά ερείσματα στο φιλελεύθερο υπουργείο Παιδείας ικανά να ανατρέψουν τους σχεδιασμούς του Παπαντωνίου ή ακόμα και να αναστείλουν ειλημμένες κυβερνητικές αποφάσεις. Η ύπαρξη ενός συντηρητικού θυλάκου εντός της φιλελεύθερης κυβέρνησης πρόθυμου να υποστηρίξει τις επιλογές του Ιακωβίδη δεν επιβεβαιώνεται μόνο από την αιφνιδιαστική κίνηση της προκήρυξης του διαγωνισμού αλλά και από την στάση που το Υπουργείο θα κρατήσει στην συνέχεια στο επίμαχο ζήτημα του διορισμού του νεοεκλεγμένου Αργυρού.

Η υπηρεσιακή αλληλογραφία μεταξύ του υπουργείου των Οικονομικών και αυτού της Παιδείας είναι σε αυτό το σημείο διαφωτιστική. Στις 18 Ιουνίου 1929 ο υφυπουργός των Οικονομικών απαντώντας σε αίτημα του υπουργείου Παιδείας για έγκριση της δαπάνης διορισμού του νέου καθηγητή ενημέρωνε το τελευταίο ότι «*δεν δύναται να ενεργηθή ο διορισμός του Ζωγράφου Ουμβ. Αργυρού ως καθηγητού της ιχνογραφίας εν τω σχολείω των Καλών τεχνών επί βαθμώ Τμηματάρχου β' τάξεως*

[435] Η πολυμνημονευόμενη επιστολή του Παπαντωνίου φέρει ημερομηνία 26 Ιανουαρίου 1929 και τους χαρακτηρισμούς «ιδιαιτέρα» (διπλή υπογράμμιση) και «προσωπική» (απλή υπογράμμιση). Ε.Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός…*, σσ. 218-219.

καθόσον υπό του προϋπολογισμού χρήσεως 1929-30 προβλέπονται 5 θέσεις καθηγητών επί βαθμώ τμηματάρχου β' τάξεως αίτινες είναι πλήρεις»[436]. Δύο ημέρες αργότερα, στις 20 Ιουνίου 1929, ο διευθυντής επιστημών και καλών τεχνών του υπουργείου Παιδείας Ιωάννης Γρυπάρης με εντολή του υπουργού Παιδείας ζητούσε από το υπουργείο των Οικονομικών να προχωρήσει άμεσα στην αποδέσμευση του σχετικού κονδυλίου με την αιτιολογία ότι επρόκειτο για δαπάνη που είχε προβλεφθεί από τον προϋπολογισμό του προηγούμενου έτους 1928-1929 χωρίς να έχει εκτελεσθεί:

«*Εις απάντησιν του υπ' αριθμ. 74522 υμετέρου εγγράφου, έχομεν την τιμήν να γνωρίσωμεν υμίν, ότι η θέσις του καθηγητού της ιχνογραφίας (τμηματ. Β') εν τω σχολείω των Καλών τεχνών και η δαπάνη ταύτης προεβλέφθησαν εν τω κεφαλαίω «Προβλεφθέντες διορισμοί υπό του προϋπολογισμού 1928-1929 και μη πραγματοποιηθέντες μέχρι της ημέρας της συντάξεως του προϋπολογισμού 1929-1930» του αποσταλέντος υμίν χειρογράφου προϋπολογισμού του τμήματος Καλών Τεχνών του καθ' ημάς υπουργείου, και να παρακαλέσωμεν αύθις υμάς, όπως ευαρεστηθήτε να ενεργήσητε τα δέοντα δια τον διορισμόν του εν διαγωνισμώ επιτυχόντος εν τη ανωτέρω θέσει κ. Ουμβ. Αργυρού*»[437].

Το υπουργείο των Οικονομικών θα επιμείνει ότι ο άμεσος διορισμός του Αργυρού καθίστατο αδύνατος βάσει του νέου προϋπολογισμού, υπενθυμίζοντας μάλιστα ότι το σύνολο σχεδόν των κονδυλίων που αφορούσαν προσλήψεις και προαγωγές υπαλλήλων αρμοδιότητας του υπουργείου Παιδείας είχαν «παγώσει» για το οικονομικό έτος 1929-1930 με κοινή απόφαση των υπουργών Παιδείας και Οικονομικών καθώς και του ίδιου του Βενιζέλου:

«*Εις απάντησιν των υπ' αριθ. 30907 και 37751 ε.ε. υμετέρων εγγράφων και εν συνεχεία προς το υπ' αριθ. 74522 ιδίου έτους εγγράφου ημών έχομεν την τιμήν να παρακαλέσωμεν όπως ευαρεστούμενοι διατάξητε την αναβολήν της ενεργείας του διορισμού ενός καθηγητού εις το σχολείον των Καλών Τεχνών καθόσον η μεταβολή αύτη δεν προβλέπεται υπό του Προϋπολογισμού της χρήσεως 1929-30. Σχετικώς με την*

[436] Δακτυλογραφημένη επιστολή του Υφυπουργού Οικονομικών Β. Δεληγιάννη προς το Υπουργείο Παιδείας με αριθμό πρωτοκόλλου 74522, (Αθήνα, 18 Ιουνίου 1929), ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών. Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 33.

[437] Χειρόγραφη επιστολή προς την «Γενική διεύθυνσιν δημοσ. λογιστικού (διευθ. Ι, Τμήμα α΄)» με αριθμό πρωτοκόλλου 3097 (Αθήνα, 20 Ιουνίου 1929). Την υπογράφει ο Ιωάννης Γρυπάρης: «Εντολή του υπουργού, ο διευθυντής επιστημών και καλών τεχνών Ιωάννης Γρυπάρης». ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών. Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 34.

αναγραφήν των πιστώσεων δια διορισμούς κλπ. επί του κεφ. 21 αρθρ. 1 του Προϋπολογισμού της ανωτέρω χρήσεως γνωρίζομεν προς υμάς ότι κατά την σύνταξιν του Προϋπολογισμού της χρήσεως 1929-30 απηλείφθησαν άπασαι σχεδόν αι αφορώσαι διορισμούς και προαγωγάς πιστώσεις αρμοδιότητος του καθ' υμάς Υπουργείου. Η διαγραφή των πιστώσεων τούτων εγένετο κατόπιν συμφώνου γνώμης των δύο αρμοδίων Υπουργών και του κ. Προέδρου της Κυβερνήσεως»[438].

Η απόφαση για προσωρινό «πάγωμα» των πιστώσεων που αφορούσαν διορισμούς και προαγωγές υπαλλήλων υπαγόμενων στην ευθύνη του υπουργείου Παιδείας και η οποία, όπως μας πληροφορεί το έγγραφο του υπουργείου Οικονομικών, είχε συμφωνηθεί μεταξύ των δύο αρμοδίων υπουργών και του Προέδρου της Κυβερνήσεως κατά την σύνταξη του προϋπολογισμού 1929-1930[439] συνδέεται πιθανότατα με την πρόθεση των Φιλελευθέρων να παρέμβουν συνολικά και σχεδιασμένα στην εκπαίδευση και τις καλές τέχνες αναστέλλοντας τις διαδικασίες διορισμών και προαγωγών που είχε εκκινήσει η προηγούμενη κυβέρνηση και αναστελεχώνοντας τους δύο αυτούς τομείς με πρόσωπα της επιλογής τους. Φαίνεται ωστόσο ότι το υπουργείο Παιδείας δεν θα θεωρήσει την παραπάνω απόφαση δεσμευτική για την περίπτωση του Αργυρού και προσφεύγοντας στο υπουργικό συμβούλιο θα ζητήσει την κατ' εξαίρεση έγκριση αναπληρωματικής δαπάνης προκειμένου να διενεργηθεί άμεσα ο διορισμός του «*απαραίτητου*» για την Σχολή καθηγητή:

«*Κατά την σύνταξιν του προϋπολογισμού του τρέχοντος οικον. έτους προεβλέφθη υπό της αρμοδίας υπηρεσίας του καθ' ημάς υπουργείου η αναγραφή της αναλόγου πιστώσεως δια την κενήν θέσιν του επί βαθμώ τμηματάρχου β΄ τάξεως καθηγητού της ιχνογραφίας*

[438] Δακτυλογραφημένη επιστολή του Υφυπουργού Οικονομικών Β. Δεληγιάννη προς το Υπουργείο Παιδείας με αριθμό πρωτοκόλλου 97926, (Αθήνα, 6 Αυγούστου 1929). ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών. Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 35.
[439] Ημερομηνία έναρξης του οικονομικού έτους θεωρούνταν η 1η Απριλίου και λήξης του η 31η Μαρτίου του επόμενου ημερολογιακού έτους. Ο δε κρατικός προϋπολογισμός υποβαλλόταν προς ψήφιση στην Βουλή εντός των δύο πρώτων μηνών της Συνόδου η οποία προηγούνταν της έναρξης του οικονομικού έτους το οποίο αφορούσε ο προς ψήφιση προϋπολογισμός. (Βλ. κεφ. Γ΄, άρθρα 8 και 19 του Νόμου 1555 «Περί συμπληρώσεως και τροποποιήσεως ενίων διατάξεων του νόμου ΣΙΒ΄ του 1852 "περί διοικήσεως των δημοσίων εσόδων και εξόδων και περί δημοσίου λογιστικού του κράτους"», Ε.τ.Κ., φ. 256, (τχ. Α΄), 21 Δεκεμβρίου 1918). Κατ' εξαίρεση, ο προϋπολογισμός του 1929-1930 είχε κατατεθεί και ενεργοποιηθεί τον Απρίλιο του 1929, χωρίς να έχει ακόμα κυρωθεί από την ολομέλεια, σύμφωνα με ένα προσωρινό καθεστώς οικονομικής διαχείρισης που εισήγαγε ο Νόμος 4126/1929 «Περί προσωρινής διοικήσεως των εσόδων και εξόδων του Κράτους και των Ειδικών Ταμείων και Υπηρεσίων της χρήσεως 1929-30». Βλ. Ε.τ.Κ., φ. 135, (τχ. Α΄), 5 Απριλίου 1929. Με βάση τα παραπάνω, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι όταν τον Ιανουάριο του 1929 ο Παπαντωνίου έγραφε στον Δημητριάδη σχετικά με την σχεδιαζόμενη αναδιοργάνωση της Σχολής, ο κρατικός προϋπολογισμός θα πρέπει να βρισκόταν στο στάδιο της κατάρτισης με την κυβέρνηση να αποφασίζει την προσωρινή διαγραφή των πιστώσεων για διορισμούς υπαλλήλων υπαγόμενων στην αρμοδιότητα του υπουργείου Παιδείας.

εν τω σχολείω των καλών τεχνών. Με την βεβαιότητα δε, ότι θα ανεγράφετο η ειρημένη πίστωσις εν τω προϋπολογισμώ, προεκηρύξαμεν διαγωνισμόν κατά τον νόμον προς πλήρωσιν της σχολαζούσης ταύτης έδρας, κατά τον οποίον επέτυχον ο διαπρεπής καλλιτέχνης κ. Ουμβέρτος Αργυρός. Προς δημοσίευσιν δε του διορισμού του εν τη εφημερίδι της κυβερνήσεως, ητησάμεθα, κατά τα κρατούντα, την περί τούτου άδειαν υπό της αρμοδίας επιτροπής διά του Γενικού λογιστηρίου, το οποίον, παρ' ελπίδα, επληροφόρησε το υπουργείον, ότι η της ειρημένης θέσεως πίστωσις διεγράφη προς ανυπολόγιστον ζημίαν της λειτουργίας του σχολείου και των εν αυτώ σπουδαζόντων, του μαθήματος της ιχνογραφίας όντος εκ των κυριωτέρων. Τούτων ένεκα και όπως επιτευχθή ο διορισμός του απαραιτήτου δια την κανονικήν λειτουργίαν του ειρημένου σχολείου καθηγητού από της 1ης του προσεχούς Οκτωβρίου, ότε άρχονται και τα μαθήματα του σχολείου, παρακαλούμεν το υπουργικόν συμβούλιον, όπως ευαρεστούμενον, εγκρίνη αναπληρωματικήν πίστωσιν δραχμών 23214 επί του κεφ. 21 άρθρου 1 του προϋπολογισμού των εξόδων του καθ' ημάς υπουργείου του τρέχοντος οικονομ. έτους (δρχ. 3869 επί μήνας 6).

Ο της παιδείας και των θρησκευμάτων υπουργός

Κωνσταντίνος Γόντικας»[440].

Φαίνεται ότι το υπουργικό συμβούλιο θα αποφανθεί θετικά για το ζήτημα και το διάταγμα διορισμού του Αργυρού θα δημοσιευθεί τελικά στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως στις 8 Οκτωβρίου 1929[441].

Είναι μάλλον δύσκολο να θεωρήσουμε ότι η προκήρυξη μιας θέσης για την οποία το υπουργείο Παιδείας δεν είχε εξαρχής φροντίσει να εξασφαλίσει το απαραίτητο κονδύλι ήταν αποτέλεσμα μιας παρεξήγησης μεταξύ υπουργείων ή ασυνεννοησίας μεταξύ των Γόντικα και Γρυπάρη. Σε κάθε περίπτωση, είτε δεχτούμε ότι ο Γρυπάρης αγνοούσε τις αποφάσεις του προϊσταμένου του υπουργού που αφορούσαν ζητήματα προσλήψεων της δικής του διεύθυνσης –υπόθεση αρκετά απίθανη–, είτε αντιστρόφως,

[440] Χειρόγραφη επιστολή του υπουργού Παιδείας Κωνσταντίνου Γόντικα προς το Υπουργικό Συμβούλιο με αριθμό πρωτοκόλλου 40288, (Αθήνα, 14 Αυγούστου 1929). ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών. Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 36.

[441] Ε.τ.Κ., φ. 165, (τχ. Α΄), 8 Οκτωβρίου 1929. Βλ. έγγραφο του υπουργείου Παιδείας προς τον διευθυντή του σχολείου των Καλών Τεχνών με ημερομηνία 9 Οκτωβρίου 1929 και αριθμό πρωτοκόλλου 51085 μέσω του οποίου γνωστοποιείται στην Σχολή ο διορισμός του Ουμβέρτου Αργυρού στην έδρα της ιχνογραφίας «*επί βαθμώ και μισθώ τμηματάρχου δευτέρας τάξεως*». Το έγγραφο υπογράφει ο διευθυντής επιστημών και καλών τεχνών Ιωάννης Γρυπάρης «*εντολή του υπουργού*». Φάκελος Ο. Αργυρού, Μητρώο καθηγητών, Αρχείο ΑΣΚΤ.

ότι ο υπουργός δεν ήταν πλήρως ενήμερος για τις ενέργειες του Γρυπάρη σε σχέση με την Σχολή –υπόθεση μάλλον πιθανότερη–, ένα πράγμα είναι βέβαιο: Ο διορισμός του Αργυρού δεν διέψευδε μόνο την εντύπωση την οποία είχε σχηματίσει ο Παπαντωνίου περί της παρελκυστικής τακτικής που υποτίθεται ότι είχε δεσμευτεί να τηρήσει το Υπουργείο, αλλά επιπλέον πρόδιδε έναν υπηρεσιακό ζήλο που στην προκειμένη περίπτωση ευνοούσε τους χειρισμούς του Ιακωβίδη παραβιάζοντας μάλιστα μια κυβερνητική απόφαση την οποία εκτός από τον Γόντικα, είχε προσυπογράψει και ο ίδιος ο Βενιζέλος.

Αυτή η επαμφοτερίζουσα στάση εκ μέρους του Υπουργείου στο ζήτημα της κάλυψης των κενών εδρών συσκοτίζει αρκετά τον ρόλο του Γόντικα και κυρίως αυτόν του Γρυπάρη ο οποίος έχει μέχρι σήμερα θεωρηθεί από την έρευνα ως ένας εκ των συνεργατών του Παπαντωνίου στους σχεδιασμούς «άλωσης» της Σχολής από τους Φιλελευθέρους[442]. Πράγματι, δύο τουλάχιστον δημοσιεύματα της εποχής, υπερτιμώντας τον επίσημο θεσμικό ρόλο του τμηματάρχη επιστημών και καλών τεχνών στην υπόθεση της αναδιοργάνωσης εν σχέση με τον κατ' ανάγκη παρασκηνιακό αλλά οπωσδήποτε επιτελικό ρόλο του Παπαντωνίου ο οποίος και θα αποσιωπηθεί πλήρως, αποδίδουν στον πρώτο τόσο την πρωτοβουλία ανάθεσης της διεύθυνσης στον Δημητριάδη όσο και αυτήν για τον διορισμό του Παρθένη[443]. Είναι επίσης γεγονός ότι στην αντιπαράθεση καθηγητών-σπουδαστών ο Γρυπάρης, αναθεωρώντας επί τω επιεικέστερω τις ποινές που επιβάλλονταν στους τελευταίους, είχε επιλέξει να κρατήσει μια στάση ίσων αποστάσεων η οποία τελικά τορπίλιζε την κατασταλτική τακτική του Συλλόγου και εμμέσως υποδαύλιζε το κλίμα της εναντίον του αποδοκιμασίας.

Ωστόσο, παρά την κυρίαρχη εκείνη άποψη που υπογραμμίζει την συμβολή του φιλελεύθερου τμηματάρχη καλών τεχνών στην υπόθεση της αναδιοργάνωσης, στα 1929 με 1930 δεν έλειπαν και εκείνοι που τον θεωρούσαν συνυπεύθυνο με τον Ιακωβίδη για τον ξεπεσμό της Σχολής καταλογίζοντάς του ολιγωρία και συνενοχή δια της σιωπής. Μια τέτοια άποψη εξέφραζε ο Μιχάλης Ροδάς από τις σελίδες της

[442] Για τον ρόλο των Γόντικα και Γρυπάρη στην υπόθεση παρέμβασης των Φιλελευθέρων στην Σχολή βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σσ. 87-88 και 88-91 αντίστοιχα.
[443] Φιλότεχνος, «Ομιλεί ο διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», *Ελληνική*, 8 Δεκεμβρίου 1930 και Φιλότεχνος, «Η καλλιτεχνική επισκόπησις του 1932», *Η Βραδυνή*, 5 Ιανουαρίου 1933.

Πειθαρχίας, του δημοσιογραφικού οργάνου εσωκομματικής αντιπολίτευσης των Φιλελευθέρων, σημειώνοντας τα εξής:

«*Το ατύχημα ήτο ότι δεν έλλειψε μονάχα ο εμψυχωτής της σχολής. Έλλειψε ο αυτός τύπος και από το υπουργείο της Παιδείας, στο τμήμα των Γραμμάτων και των Τεχνών. Ο ποιητής κ. Γρυπάρης δεν έχει να παρουσιάση τίποτα εξαιρετικό για την Σχολή των Καλών Τεχνών, καίτοι εγνώριζε την κατάστασί της. Η πρωτοπορεία δεν βγήκε ούτε από το τμήμα Γραμμάτων και Τεχνών, ούτε από την σχολή της οδού Πατησίων. Κανένας δεν απεφάσιζε να θίξη τα κακώς κείμενα. Και ανάμεσα στην γαλήνη υπουργείου και σχολής, επετάχθηκαν τα διάφορα ηρώα, που εστόλισαν με μαρμάρινα τερατουργγήματα μεγάλες και μικρές πολιτείες μας. Θ' απαντήσουν, ίσως, ότι δεν έχουνε καμμιά υπηρεσιακή ευθύνη. Ναι, είνε αλήθεια αυτό, αλλά έχουνε ευθύνη ιστορική. Και η ιστορική ευθύνη θα υφίσταται εφ' όσον απομένουν στας θέσεις των και δεν υπάρχει καμμιά διαμαρτυρία των. Αντιθέτως μάλιστα υπάρχουν πιστοποιητικά υπέρ των τερατουργημάτων*»[444].

Στο ίδιο πνεύμα κινούνταν και ένα δημοσίευμα της *Πατρίδος*, το οποίο είχε κατά πάσα πιθανότητα συνταχθεί επίσης από τον Ροδά:

«*Κατά τα τελευταία έτη είχεν ανατεθή η διεύθυνσις των Γραμμάτων και Τεχνών του υπουργείου –εις το οποίον υπήγετο και η καλλιτεχνική Σχολή– εις γνωστόν ποιητήν. Προς στιγμήν ανεπτερώθησαν αι ελπίδες των καλλιτεχνών. Προς στιγμήν ενόμισαν ότι από έναν ποιητήν κάτι έχουν να περιμένουν. Ότι θα είχαν επιτέλους ένα συνήγορον κοντά στο αυτί των υπουργών. Δεν εβράδυναν όμως να εννοήσουν ότι αυτός ήτο το συμπλήρωμα του κ. Ιακωβίδου, αποκαρδιωτικότερος κα από τους προκατόχους του. Ο γέρων ποιητής διελθών τα έτη της ζωής του ως γραμματοδιδάσκαλος και διαπρεπής λεξιθήρας, ήτο η στρυφνότης, η αντίρρησις, η αιωνία άρνησις. Του έλειπεν η πρωτοβουλία, η διάθεσις προς δράσιν*»[445].

Νομίζω ότι η περίπτωση του διορισμού του Αργυρού, ως ενέργεια που αντιστρατευόταν ευθέως τα σχέδια του Παπαντωνίου για την Σχολή, μας αναγκάζει να επανεξετάσουμε τον ρόλο του Υπουργείου και ειδικά αυτόν του Γρυπάρη ως καθ' ύλην αρμοδίου, αν μη τι άλλο, τουλάχιστον ως προς την τόλμη του τελευταίου να συγκρουστεί ανοιχτά με τον Ιακωβίδη ακυρώνοντας τις αποφάσεις του Συλλόγου. Οι

[444] Μιχάλης Ροδάς, «Τέχνη. Η Σχολή», *Πειθαρχία*, αρ. 1, 20 Οκτωβρίου 1929, σ. 19.
[445] Ρ. [Μιχάλης Ροδάς;], «Καλλιτεχνική Ζωή. Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών», *Πατρίς*, 25 Ιουλίου 1930.

αντιφατικές επιλογές των αρμοδίων του Υπουργείου, επιρρεπείς σε παρερμηνείες αλλά και σύμπτωμα των ίδιων των παρασκηνιακών μεθοδεύσεων, έφερναν στην επιφάνεια τις εσωτερικές εντάσεις που κυριαρχούσαν στο στρατόπεδο των Φιλελευθέρων λίγο πριν από την αποχώρηση του Ιακωβίδη μετατρέποντας την υπόθεση της παρέμβασης στην Σχολή σε μια οριακή διελκυστίνδα με αβέβαιη έκβαση.

2.1.2. Οι σπουδαστές ως όχημα της φιλελεύθερης παρέμβασης

Αν ο Γρυπάρης εξαιτίας της υπηρεσιακής του θέσης είχε βρεθεί στο μέσο αυτής της διελκυστίνδας μεταξύ Σχολής και κυβέρνησης αναγκαζόμενος να κρατήσει τουλάχιστον μια στάση τυπικής συνεργασίας με την διεύθυνση και τον Σύλλογο, δεν ίσχυε το ίδιο για τον Παπαντωνίου ο οποίος μπορούσε ανενόχλητος να εργάζεται παρασκηνιακά για την υπόθεση της αναδιοργάνωσης από τρία διαφορετικά «μετερίζια» αξιοποιώντας όλη την επιρροή που απέρρεε από την τριπλή θεσμική ιδιότητά του και λογοδοτώντας αποκλειστικά στην κυβέρνηση. Η θέση του διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης του εξασφάλιζε ισχυρή θεσμική νομιμοποίηση ώστε να κατευθύνει τις επιλογές της κυβέρνησης στο πεδίο των εικαστικών τεχνών[446]. Ταυτοχρόνως ως έγκυρος τεχνοκριτικός σ΄ ένα από τα σημαντικότερα καθημερινά βενιζελικά φύλλα, το *Ελεύθερο Βήμα*, ο Παπαντωνίου μπορούσε να επηρεάζει μαζικά τις καλλιτεχνικές προτιμήσεις μιας φιλοβενιζελικής κοινής γνώμης διαμορφώνοντας στο πεδίο της αισθητικής το ιδεολογικό στίγμα του φιλελεύθερου χώρου. Τέλος, ως καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης και Αισθητικής στην Σχολή ο Παπαντωνίου αποτελούσε τον εσωτερικό σύνδεσμο των Φιλελευθέρων με το Ίδρυμα προετοιμάζοντας εκ των έσω το έδαφος για την παρέμβασή τους. Ειδικά αυτή η τελευταία ιδιότητά του ήταν που τον καθιστούσε τον πιο πολύτιμο συνεργάτη της κυβέρνησης στην προσπάθειά της να παρέμβει στην Σχολή. Κι αυτό διότι μέσω της διδασκαλίας του[447] ο Παπαντωνίου είχε την δυνατότητα, περισσότερο ίσως και από

[446] Στα 1929 ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου διέθετε ως διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης τέτοια πολιτική επιρροή στους κυβερνητικούς κύκλους ώστε ο Φώτος Γιοφύλλης να σημειώνει με αφορμή την απουσία κυρώσεων σε βάρος του Παπαντωνίου για το σκάνδαλο της αγοράς των πλαστών Γκρέκο : «[…] *Έτσι πρέπει να χάσουμε πια την πεποίθηση που είχαμε στους χαραχτήρες του κ. Γόντικα και του κ. Δίγκα και πρέπει να πεισθούμε πως είναι αληθινό αυτό που, καθώς ακούμε, καυχιέται ο κ. Ζαχ. Παπαντωνίου στην Κηφισιά, πως δηλαδή καβαλάει στο σβέρκο τους Υπουργούς. Και να μην το καυχήθηκε ακόμα αυτό ο κ. Ζαχ. Παπαντωνίου, φαίνεται πως αυτό είναι σωστό. Μα το κατόρθωμα τούτο βέβαια δεν τον προσβάλλει καθόλου. Προσβλητικό είναι μονάχα για τους κ.κ. Γόντικα και Δίγκα, που τόσο εξευτελιστικά καβαλιούνται στο σβέρκο από έναν άνθρωπο φορτωμένο με μια τόσο βαρειά κατηγορία*». Φώτος Γιοφύλλης, «Σταράτα», *Πρωτοπορία*, έτος 1, τχ. 8-9, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1929, σσ. 195-196.

[447] Μέχρις στιγμής το ακριβές περιεχόμενο της διδασκαλίας του Παπαντωνίου στην ΑΣΚΤ παραμένει άγνωστο. Ωστόσο κάποια πρώτα συμπεράσματα ως προς τα αναγνώσματά του στα οποία είχε

τους ίδιους τους καλλιτέχνες δασκάλους των εργαστηρίων, να επηρεάζει ευθέως και από θέση θεωρητικής υπεροχής την διαμόρφωση των αισθητικών και καλλιτεχνικών κριτηρίων του συνόλου των σπουδαστών της Σχολής[448]. Στον βαθμό που η ευθύνη της αισθητικής διαπαιδαγώγησης των σπουδαστών συνοδευόταν στην περίπτωση του Παπαντωνίου και από μια ισχυρή δυνατότητα άσκησης ιδεολογικής επιρροής, θα πρέπει να δεχτούμε ότι ο φιλελεύθερος καθηγητής της Ιστορίας της τέχνης συνέβαλλε ουσιαστικά ώστε η περιφρόνηση των μαθητών του για τον ακαδημαϊσμό του Μονάχου και τους δασκάλους του να μετεξελιχθεί σταδιακά σε έμπρακτη κατάφαση υπέρ των νέων καλλιτεχνικών προτύπων που υποστήριζε ο ίδιος και μαζί μ' αυτόν οι πιο επιφανείς παράγοντες του φιλελεύθερου χώρου. Έτσι εκείνο το απαραίτητο έρεισμα εντός του Ιδρύματος που χρειάζονταν οι Φιλελεύθεροι στα 1928 προκειμένου να επιβάλλουν τους σχεδιασμούς τους –έρεισμα το οποίο ούτε ο Σύλλογος ούτε η διεύθυνση ήταν διατεθειμένοι να τους παρέχουν– μπορούσαν τώρα, εν πολλοίς χάρη στον Παπαντωνίου, να το βρουν ενισχυμένο μέσα στο σώμα των σπουδαστών.

Η περίπτωση του Παρθένη είναι απολύτως ενδεικτική του καθοριστικού ρόλου που διαδραμάτισε ο Παπαντωνίου στην διαμόρφωση των σπουδαστικών διεκδικήσεων που άνοιξαν τον δρόμο για την αναδιοργάνωση της Σχολής. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο διορισμός του Παρθένη στην Σχολή είχε αποτελέσει από την πρώτη στιγμή βασική επιδίωξη της παρέμβασης των Φιλελευθέρων ως πράξη αποκατάστασης μιας σοβαρής εις βάρος του ζωγράφου αδικίας η οποία όσο διαιωνιζόταν εξέθετε πρωτίστως το Ίδρυμα και μαζί μ' αυτό την κυβέρνηση. Φαίνεται όμως ότι κάπου ανάμεσα στα 1928 με 1929 η ανάθεση έδρας στον Παρθένη είχε προβληθεί ως αίτημα προς την κυβέρνηση

πιθανότατα βασίσει και την διδασκαλία του αλλά και την συγκρότησή του ως Ιστορικού της τέχνης μπορούν να αντληθούν από τις χειρόγραφες σημειώσεις του τις οποίες εντόπισε ο Λευτέρης Σπύρου στο αρχείο της ΕΠΜΑΣ και είχε την καλοσύνη να μοιραστεί μαζί μου. Μέρος αυτών δημοσιεύονται και σχολιάζονται στο Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης…,* σσ. 274-291. Για τον Ζαχαρία Παπαντωνίου ως ιστορικό της τέχνης βλ. στο ίδιο σσ. 471-509. Για τις αισθητικές απόψεις του Παπαντωνίου βλ. επίσης Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας…*, τ. Α΄, σσ. 91-103.

[448] Ήδη στα 1922 η προσωπικότητα του Παπαντωνίου έχαιρε τέτοιας αποδοχής μεταξύ των σπουδαστών ώστε οι τελευταίοι να ζητούν από την επαναστατική κυβέρνηση Πλαστήρα την τοποθέτησή του στην διεύθυνση της Σχολής (βλ. όσα αναφέρθηκαν στις σσ. 162-165). Αυτή η εξ αποστάσεως εκτίμηση στο πρόσωπο του διευθυντή της Πινακοθήκης που είχε ωθήσει τους σπουδαστές να τον προτείνουν ως αντικαταστατή του Ιακωβίδη θα είχε οπωσδήποτε διατηρηθεί –αν όχι ενισχυθεί σημαντικά– από την εμπειρία της διδασκαλίας του από το 1925 οπότε ο Παπαντωνίου διορίζεται καθηγητής της Ιστορίας της τέχνης και Αισθητικής στην Σχολή. Σε κάθε περίπτωση η θετική προδιάθεση των σπουδαστών απέναντι στον Παπαντωνίου ήδη προ του διορισμού του σε συνδυασμό με την διογκούμενη δυσφορία εναντίον του Ιακωβίδη και των υπολοίπων ακαδημαϊκών καθηγητών δημιουργούσαν από την πρώτη στιγμή για τον καθηγητή της Ιστορίας της τέχνης προνομιακές συνθήκες όσον αφορά την προώθηση των αισθητικών απόψεών του εντός της Σχολής.

Βενιζέλου από εκείνους τους δυσαρεστημένους σπουδαστές που την ίδια περίοδο εξεγείρονταν εναντίον της διεύθυνσης Ιακωβίδη διεκδικώντας την αναβάθμιση των όρων της εκπαίδευσης τους. Οι μαρτυρίες των Γιώργου Ζογγολόπουλου, Ηλία Φέρτη και Εμμανουήλ Ζέπου αν και ασαφείς ως προς τον ακριβή χρόνο και τους πρωτοστατούντες του συγκεκριμένου διαβήματος, συμφωνούν μεταξύ τους ότι ο διορισμός του ζωγράφου υπήρξε αποτέλεσμα της συλλογικής πρωτοβουλίας ορισμένων σπουδαστών της Σχολής[449]. Έτσι όταν ο Παπαντωνίου έγραφε στον Δημητριάδη «*η επιθυμία όλων μας είναι να μπη ο Παρθένης, ο οποίος είναι ντροπή να μένη ακόμη έξω της Σχολής*» δεν μιλούσε μόνο εξ ονόματος των Φιλελευθέρων αλλά οπωσδήποτε εξέφραζε και μια σημαντική μερίδα σπουδαστών της Σχολής και μαθητών του για τους οποίους το παράδειγμα της τέχνης του Παρθένη έμοιαζε να αντιπροσωπεύει εκείνο το είδος της αισθητικής ανανέωσης που προσδοκούσαν για την εκπαίδευσή τους.

Όμως το ενδιαφέρον σημείο εδώ δεν είναι τόσο η σύμπτωση των επιδιώξεων της κυβέρνησης και των διεκδικήσεων των σπουδαστών, όσο το γεγονός ότι το αίτημα για ανάθεση έδρας στον Παρθένη προβαλλόταν ως κεντρικό ζητούμενο μιας αναδιοργάνωσης της Σχολής χωρίς να προκύπτει απαραίτητα, σε ό,τι αφορούσε τους σπουδαστές, από μια πραγματική γνωριμία με το ίδιο το έργο του Παρθένη. Η μαρτυρία του Φέρτη μέσα στην παραδοξότητά της επιβεβαιώνει ακριβώς αυτό το γεγονός. Εμφανίζοντας τον εαυτό του ως έναν εκ των υποκινητών της πρωτοβουλίας και χωρίς να συνειδητοποιεί την αντίφαση των λεγομένων του, ο Φέρτης ομολογεί στον Κωτίδη: «*Εγώ έκανα και κίνηση μαζί με ορισμένους άλλους, με την Αγλαΐα Παππά και άλλους στο Υπουργείο Παιδείας να διοριστεί ο Παρθένης διότι εκτιμούσαμε πολύ το έργο του έστω κι αν δεν το 'χαμε γνωρίσει*»[450]. Με εξαίρεση την Αγλαΐα Παπά η οποία γνώριζε προσωπικά τον ζωγράφο ήδη από τα χρόνια της Κέρκυρας έχοντας μαθητεύσει περιστασιακά κοντά του πριν ακόμα εισαχθεί στην Σχολή[451], οι σπουδαστές εκείνοι που γύρω στα 1928 με 1929 ζητούσαν από την κυβέρνηση τον διορισμό του Παρθένη

[449] Βλ. την ενότητα «Η έξαρση του "αντιπειθαρχικού πνεύματος"» σ. 222, υποσημείωση 415.
[450] Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 90.
[451] Βλ. Αγλαΐα Παπά, «Ο Παρθένης (ο δάσκαλός μου)», *Νέα Εστία*, Έτος ΝΣΤ΄, τόμος 112, τχ. 1322, 1η Αυγούστου 1982, σσ. 1011-1014. Ωστόσο η πολύ νεαρή ηλικία της Παπά τα χρόνια που ο Παρθένης έζησε στην Κέρκυρα δεν μας ενθαρρύνει να εκλάβουμε αυτά τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής που ο ζωγράφος φέρεται να παρέδωσε στην Παπά όσο αυτή ήταν ακόμα παιδί ως ενδείξεις μαθητείας με την αυστηρή έννοια του όρου, ακόμα δε περισσότερο να υποθέσουμε ότι συνεπάγονταν και μια γνήσια κατανόηση των αναζητήσεων του προσωπικού του έργου. Βλ. την σχετική επισήμανση του Ματθιόπουλου στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 433, σημείωση 707.

θα πρέπει στην καλύτερη περίπτωση να είχαν μόνο μια αφηρημένη και αποσπασματική ιδέα για το έργο του και πάντως καμία αυθεντική κατανόηση των αναζητήσεων ή των ιδιαιτεροτήτων της ζωγραφικής του[452]. Στην πραγματικότητα η μόνη δυνατότητα που είχαν οι σπουδαστές του 1928/1929[453] να έρθουν σε επαφή με την ζωγραφική του Παρθένη ήταν μέσω των λίγων έργων του που βρίσκονταν τότε στην Εθνική Πινακοθήκη και είχαν αποκτηθεί από τον Παπαντωνίου[454].

Αυτή η τυφλή εκτίμηση για το έργο του Παρθένη που έφερνε τον Φέρτη και τους συμμαθητές του μέχρι το γραφείο του υπουργού και που δεν οφειλόταν στην άμεση επαφή και στην ολοκληρωμένη γνωριμία με τη ζωγραφική του ούτε και σε μια συνειδητή αναγνώριση της καλλιτεχνικής του αξίας, θα πρέπει βάσιμα να υποθέσουμε ότι είχε σε μεγάλο βαθμό καλλιεργηθεί από τον Παπαντωνίου. Ο τελευταίος είχε

[452] Υπέρ αυτής της θέσης συνηγορούν και οι μαρτυρίες εκείνων των σπουδαστών που στη συνέχεια αποτέλεσαν την πρώτη ομάδα μαθητών του. Οι περισσότεροι βεβαιώνουν ότι εγγράφηκαν στο εργαστήριό του όντας κατά βάση ανυποψίαστοι ως προς το είδος της καλλιτεχνικής εργασίας του δασκάλου και έχοντας δει ελάχιστα ή κανένα από τα έργα του. Βλ. το κεφάλαιο «Το εργαστήριο του Κωστή Παρθένη» και την ενότητα «Η συγκρότηση του εργαστηρίου», σσ. 468-471. Στις εξαιρέσεις των σχετικώς ενημερωμένων σπουδαστών θα πρέπει επίσης να συμπεριλάβουμε και την περίπτωση του Κώστα Ηλιάδη, εφόσον δεχτούμε ότι η συμμετοχή του στην σπουδαστική απεργία του 1928 συνεπάγεται και κάποια ανάμειξή του στην κίνηση για τον διορισμό του Παρθένη. Ο ίδιος, χωρίς να μνημονεύει πουθενά το σχετικό διάβημα των σπουδαστών, αναφέρει ότι γνώρισε για πρώτη φορά τον ζωγράφο το 1920 όταν τον επισκέφτηκε στο σπίτι του όπου είχε την ευκαιρία να δει από κοντά αρκετά από τα έργα του. Η επόμενη ευκαιρία θα παρουσιαστεί για τον Ηλιάδη το 1923 όταν έργα του Παρθένη θα εκτεθούν για πρώτη φορά στην Σχολή με την αφορμή της υποψηφιότητάς του. Βλ. Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης*…, σσ. 57-60 και σσ. 101-102. Πάντως, ακόμα κι αν οριακά θεωρήσουμε δεδομένη την συμμετοχή του Ηλιάδη στην συλλογική πρωτοβουλία των σπουδαστών για τον διορισμό του Παρθένη, θα πρέπει να εκλάβουμε την περίπτωση του ως εξαίρεση στον γενικό κανόνα της απουσίας ενημέρωσης σε σχέση με το έργο του ζωγράφου. Κι αυτό διότι για να είχε δει ένας σπουδαστής του 1928 την έκθεση των υποψηφίων του 1923 θα έπρεπε στην καλύτερη περίπτωση το 1928 να διανύει το τελευταίο έτος σπουδών του όπως ο Ηλιάδης. Συμπερασματικά, απ' όσους σπουδαστές βεβαιωμένα ενέργησαν για τον διορισμό του ζωγράφου ίσως μόνο για την περίπτωση του Ζογγολόπουλου θα πρέπει να παραδεχτούμε μια πιο ουσιαστική κατανόηση των μορφοπλαστικών επιτεύξεων και αναζητήσεων της τέχνης του Παρθένη λόγω των επαφών του γλύπτη από το 1927 με τον κύκλο του Βέλμου και ειδικά με τον Πικιώνη. Βλ. Pierre Restany, Dennis Chevalier, Ντένης Ζαχαρόπουλος, *Ζογγολόπουλος*, σ. 129 και όσα αναφέρονται στη σ. 217, υποσημείωση 407. Η δημόσια στήριξη του Ζογγολόπουλου προς τον Παρθένη θα εκδηλωθεί για δεύτερη φορά το 1930 όταν ως τελειόφοιτος τότε σπουδαστής της Σχολής συνυπέγραφε μαζί με 26 ακόμη νέους καλλιτέχνες την έκκληση υπέρ της εκλογής του Παρθένη ως ακαδημαϊκού. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Γ΄, σσ. 862-863.

[453] Την περίπτωση της αναδρομικής έκθεσης του Παρθένη που είχε διοργανωθεί στο Ζάππειο το 1920 θα πρέπει μάλλον να μην την λάβουμε σοβαρά υπόψη σε αυτό το σημείο λόγω της χρονικής απόστασης που την χωρίζει από τα γεγονότα που εδώ εξετάζουμε.

[454] Πρόκειται για τα έργα *Πλαγιά* που αγοράστηκε από την Εθνική Πινακοθήκη το 1919, ένα προσχέδιο του *Επιτάφιου Θρήνου* το οποίο δωρήθηκε από τον ίδιο τον ζωγράφο το 1920, το έργο *Ο Χριστός* που δωρήθηκε το 1924 από την Εθνική Τράπεζα και οριακά ίσως για τα έργα *Το λιμάνι της Καλαμάτας* και *Πόλεμος* που αποκτήθηκαν το 1929. Β. σχετικά Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης…,* σσ. 265, 266, 345 και 591.

άλλωστε αναλάβει προσωπικά από το 1917 το κύριο έργο της υποστήριξης και συστηματικής προώθησης του Παρθένη[455].

Από το 1928 ο Παπαντωνίου, όχι τυχαία, θα αρχίσει να προβάλλει μέσω της στήλης του στο *Ελεύθερο Βήμα* και μια άλλη πλευρά της δραστηριότητας του ζωγράφου, αυτήν της διδασκαλίας[456]. Οι εκθέσεις των μαθητριών του Αμαλίειου Οικοτροφείου Θηλέων το 1928 και 1929 θα προσφέρουν στον Παπαντωνίου την τέλεια ευκαιρία να εξάρει τον Παρθένη αυτή τη φορά ως δάσκαλο, εμφανίζοντας την εντυπωσιακή αναβάθμιση της αισθητικής και τεχνικής κατάρτισης των κοριτσιών ως αποτέλεσμα της δικής του υψηλού επιπέδου διδασκαλίας. Αντιμετωπίζοντας την μαθητική έκθεση του Αμαλίειου το 1928 ως καλλιτεχνική εκδήλωση ενός είδους «*κοινωνικής*» τέχνης, ο Παπαντωνίου της αφιέρωνε ένα εκτενές τεχνοκριτικό σημείωμα επισημαίνοντας μεταξύ άλλων: «*Ας μην παραξενευθούν οι φίλοι των ωραίων τεχνών αν μάθουν ότι το μάθημα του σχεδίου εις την επαγγελματικήν σχολήν εκλήθη να το διδάξη και το εδίδαξεν ο κ. Παρθένης. Και τούτο ακόμη το ενδιαφέρον παρουσίαζεν η τελευταία έκθεσις. Τα σχέδια φουστανιών και καπέλλων που έκαμαν αι μαθήτριαι ήσαν αποτέλεσμα διδασκαλίας του επιφανούς μας ζωγράφου ο οποίος κατώρθωσε να μεταδώση στα κορίτσια όλην την ευαισθησίαν, την καθαρότητα και την ευγένεια της γραμμής του. Ένας δημιουργός της περιωπής του Παρθένη έχει πάντοτε συνείδησιν της ενότητος βιομηχανικής και ωραίας τέχνης και δεν είναι παράδοξον αν καλούμενος να μορφώση με το σχέδιον πρακτικούς καλλιτέχνας σκύβει εις το έργον αυτό με την στοργήν του δημιουργού. Η μέθοδος που μετεχειρίσθη ο Παρθένης ήτο δική του, αποτέλεσμα των προσωπικών του αντιλήψεων και της πείρας του. Με ποιά καθαρότητα και λεπτότητα τα κορίτσια εσχεδίασαν και εσκιοφώτισαν τα αντικείμενα της γυναικείας τουαλέττας! Ήσαν καλλιτεχνήματα που δείχουν την μεγάλην σημασίαν του σχεδίου εις την βιομηχανικήν τέχνην*»[457]. Για τον Παπαντωνίου η γόνιμη διδακτική παρουσία του Παρθένη στην επαγγελματική σχολή του Αμαλιείου Οικοτροφείου ήταν η απόδειξη των πλούσιων καρπών που απέδιδε η σύνδεση υψηλής τέχνης και βιομηχανίας –αίτημα με το οποίο οι εκσυγχρονιστές δεν μπορούσαν παρά

[455] Για την κριτική υπεράσπιση της ζωγραφικής του Παρθένη στην οποία είχε επιδοθεί ο Παπαντωνίου από το 1917 βλ. Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης…,* σσ. 268-271.

[456] Με την σύσταση της επαγγελματικής σχολής του Αμαλίειου Οικοτροφείου Θηλέων το 1926 ο Παρθένης είχε κληθεί να διδάξει στις μαθήτριες της κοπτικής-ραπτικής το μάθημα του σχεδίου (βλ. **Εικ. 1** και **2** και Αγλαΐα Παπά, «Ο Παρθένης (ο δάσκαλός μου)», *Νέα Εστία*, Έτος ΝΣΤ΄, τ. 112, τχ. 1322, Αθήνα, 1η Αυγούστου 1982, σσ. 1011-1014) διδάσκοντας παράλληλα το 1927 και το μάθημα του χρώματος στο Αρσάκειο. Την τελευταία πληροφορία δίνει ο Δημήτρης Λαμπρινόπουλος, έμπορος και συλλέκτης έργων τέχνης, σε συνέντευξή του στον Αντώνη Κωτίδη (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 53).

[457] Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Σχεδιάσματα. Η έκθεσις του Αμαλίειου», *Ελεύθερο Βήμα*, 24 Ιουνίου 1928.

να συνταχθούν– έχοντας καταφέρει να σημάνει την ανάδυση μιας νέας «*Σχολής Κοινωνικής Τέχνης*».

Στο ίδιο μήκος κύματος ο διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης σημείωνε για την αντίστοιχη μαθητική έκθεση του 1929: «*Μια απόδειξις της σοβαρότητος με την οποίαν αντίκρυσε η σχολή το έργον της είνε ότι ανέθεσεν την διδασκαλίαν του σχεδίου εις έναν ζωγράφον της περιωπής του Παρθένη* […]. *Με τι καθαρότητα και λεπτότητα τα κορίτσια εσχεδίασαν και εσκιοφώτισαν τα αντικείμενα της γυναικείας τουαλέττας! Κρινόμενα μόνον ως ζωγραφική τα έργα αυτά που παρουσιάζουν τόσην ευαισθησίαν γραμμής και τόνων προκαλούν θαυμασμόν για τον τρόπον με τον οποίον ο κ. Παρθένης εξετέλεσε την αποστολήν του. Και δεν είνε μόνον τα από μοντέλα σχέδια. Σπουδαία είνε επίσης όσα έκαμαν τα κορίτσια από μνήμης ή κατά φαντασίαν, τα σχέδια δηλαδή φορεμάτων τα οποία δημιούργησαν. Είναι απίστευτον ότι με τόσην σταθερότητα εχάραξαν την γραμμήν μιας τουαλέττας που εδημιούργησαν και με τόσον λεπτάς και καθαράς φωτοσκιάσεις έδωσαν την πτυχολογίαν και την πλάσιν του φορέματος. Πού ξαναείδαμε στον τόπο μας μοδίστρες να μπορούν να εκθέσουν έτσι τα νοήματά τους; Είνε συνηθισμένο φαινόμενον μια μοδίστρα να μπορή να ζωγραφίση εκείνο που σκέπτεται; Να παραστήση με μια τέτοια λεπτότητα ένα φόρεμα χωρίς μοντέλο;*»[458].

Αυτές οι θέσεις περί της διδακτικής ικανότητας του Παρθένη έκαναν την εμφάνισή τους στις σελίδες των εφημερίδων σε μια περίοδο όξυνσης των σπουδαστικών αντιδράσεων και ενώ οι διεργασίες για την αναδιοργάνωση της Σχολής βρίσκονταν σε πλήρη εξέλιξη. Ακόμα κι αν ο Παπαντωνίου για λόγους συναδελφικής αβρότητας έναντι των υπολοίπων καθηγητών της Σχολής είχε αποφύγει να υποστηρίξει τις θέσεις αυτές το ίδιο ανοιχτά από καθέδρας, ο δημόσιος λόγος του ήταν αρκετός για να στρέψει το ενδιαφέρον των δυσαρεστημένων σπουδαστών της Σχολής στο πρόσωπο του Παρθένη. Έτσι για όσους προβληματίζονταν σε σχέση με την ποιότητα της εκπαίδευσης που προσέφερε η Σχολή το μήνυμα αυτών των άρθρων ήταν παραπάνω από σαφές και έβρισκε τους βασικούς του αποδέκτες μέσα στο σώμα των σπουδαστών της. Αν το μαγικό διδακτικό ραβδί του Παρθένη μπορούσε να μεταμορφώσει τις «ταπεινές μοδίστρες» του Αμαλίειου Οικοτροφείου σε υψηλού επιπέδου σχεδιάστριες με γνήσια καλλιτεχνική αντίληψη, στην περίπτωση των σπουδαστών της Σχολής έμοιαζε να υπόσχεται ακόμα πιο θεαματικά αποτελέσματα.

[458] Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Καλλιτεχνία. Σχολή Κοινωνικής Τέχνης», *Ελεύθερο Βήμα*, 26 Μαΐου 1929.

Η καθολική αποδοχή του Παρθένη ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1920[459] και η τεχνοκριτική ετυμηγορία του καθηγητή της Ιστορίας της τέχνης έφταναν για να εγγυηθούν στα 1928 την καλλιτεχνική αξία του έργου του αλλά και να επιβάλλουν ως υποσχόμενο ανανεωτή της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης έναν καλλιτέχνη την εργασία του οποίου οι σπουδαστές της Σχολής μόλις και μετά βίας γνώριζαν. Όμως αυτό που πρέπει εδώ να υπογραμμιστεί είναι ότι ο Παρθένης δεν επιβαλλόταν, φαινομενικά τουλάχιστον, ως ευνοούμενος των Φιλελευθέρων ούτε ως ο εκλεκτός των ισχυρών οικονομικών παραγόντων που τον υποστήριζαν[460] ή ακόμα του ίδιου του Παπαντωνίου αλλά ως επιλογή που εδραζόταν απευθείας στην καθοδηγούμενη μεν ξεκάθαρα δε εκφρασμένη βούληση των σπουδαστών της Σχολής. Το παραπάνω γεγονός δικαίωνε αυτομάτως την παρέμβαση της κυβέρνησης στην Σχολή ακόμα κι αν αυτή πραγματοποιούνταν με απροκάλυπτα αυταρχικούς όρους[461].

Έτσι οι προσωπικοί σχεδιασμοί του Παπαντωνίου και οι επιδιώξεις της κυβέρνησης ενσωματώνονταν τεχνηέντως στις σπουδαστικές διεκδικήσεις και η βούληση των σπουδαστών εμφανιζόταν να προκαλεί, όπως ακριβώς και στην περίπτωση της σπουδαστικής κινητοποίησης του 1920, μια ευπρόσδεκτη πλην προαποφασισμένη κυβερνητική παρέμβαση την οποία αναλάμβανε να ενορχηστρώσει ο Παπαντωνίου. Ο τρόπος με τον οποίο η σπουδαστική δυσφορία εναντίον των θεσμικών εκπροσώπων ενός καλλιτεχνικού και πολιτικού συντηρητισμού είχε μετασχηματιστεί σε μια εν πολλοίς άκριτη υποστήριξη του εκλεκτού των Φιλελευθέρων καταδεικνύει τις ρηχές ρίζες των νεωτερικών καλλιτεχνικών αιτημάτων στο περιβάλλον της ελληνικής κοινωνίας και της Σχολής στο τέλος της δεκαετίας του 1920. Το γεγονός αυτό επέτρεπε στην κυβέρνηση να επιβληθεί στο πεδίο των καλλιτεχνικών θεσμών δια της

[459] Για την υποδοχή του έργου του και την προοδευτική καθιέρωσή του έως το 1930 βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Γ΄, σσ. 862-870.

[460] Για τους φιλελεύθερους και μη οικονομικούς παράγοντες που στήριξαν τον Παρθένη βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 115, σημείωση 106 και τ. Γ΄ σ. 853 καθώς και Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Κωστής Παρθένης. Η ζωή και το έργο του Κωστή Παρθένη,* Αθήνα, Κ. Αδάμ Εκδοτική, 2008, σ. 66.

[461] Για τον αυταρχισμό της παρέμβασης των Φιλελευθέρων στην ΑΣΚΤ βλ. τις επισημάνσεις του Ματθιόπουλου στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 122. Η επιτυχία αυτής της «στρατηγικής» έμμεσης επιβολής του Παρθένη επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι ενώ η αυταρχική παρέμβαση των Φιλελευθέρων στην ΑΣΚΤ θα καταγγελθεί ως προς την επιλογή του Δημητριάδη για την διεύθυνση (βλ. Μ. Ροδάς, «Η Τέχνη. Η Σχολή», *Πειθαρχία*, αρ. 1, 20 Οκτωβρίου 1929, σ. 19), δεν θα συμβεί το ίδιο με τη φωτογραφική διάταξη του νόμου 4366/1929 δια της οποίας ο Παρθένης επιβαλλόταν εξίσου αυταρχικά στη Σχολή. Έτσι οι ίδιοι άνθρωποι που κατά καιρούς εξανίσταντο για τους παράτυπους χειρισμούς της πολιτείας σε σχέση με την ΑΣΚΤ έκαναν τα στραβά μάτια όταν αυτοί οι παράτυποι χειρισμοί αφορούσαν τον διορισμό ενός καλλιτέχνη ανάλογης καταξίωσης με τον Δημητριάδη και σαφώς πιο αμφιλεγόμενου, ο οποίος όμως στην προκειμένη περίπτωση συνιστούσε ρητή επιλογή των σπουδαστών.

παραδοσιακής οδού: αυτής των παρασκηνιακών μεθοδεύσεων που νομιμοποιούνταν επειδή εμφανίζονταν ως ανταποκρινόμενες σε κοινωνικά αιτήματα. Στον απόηχο της σπουδαστικής απεργίας και ενώ ο Σύλλογος επέμενε να ασχολείται με το ζήτημα της τιμωρίας των υπαιτίων[462], ο καθηγητής της Ιστορίας της τέχνης επεξεργαζόταν τώρα με τις ευλογίες της κυβέρνησης και κάτω από τη μύτη των ανυποψίαστων συναδέλφων του τη νέα σύνθεση του διδακτικού προσωπικού της Σχολής υπαγορεύοντας τους όρους της αναδιοργάνωσής της.

2.1.3. Η τριανδρία του εκσυγχρονισμού: Το σχήμα Παρθένης–Δημητριάδης–Γαλάνης

Ο διορισμός του Παρθένη αποτελούσε για τον Παπαντωνίου το πρώτο αυτονόητο και αναγκαίο βήμα για τον εκσυγχρονισμό της Σχολής και οι αντικειμενικοί όροι πραγματοποίησής του εξακολουθούσαν να υφίστανται όσο μία τουλάχιστον έδρα ζωγραφικής –η πρώην έδρα Ροϊλού– εξακολουθούσε να παραμένει κενή[463]. Ωστόσο ο μεμονωμένος διορισμός ενός ακόμα καλλιτέχνη καθηγητή, όσο εκσυγχρονιστικό χαρακτήρα κι αν είχε, κινδύνευε να αποβεί δώρο άδωρο στην περίπτωση που δεν πλαισιωνόταν από μια ριζική μεταβολή των παγιωμένων ισορροπιών εντός του Ιδρύματος μέσω μιας ευρύτερης επαναστελέχωσης του διδακτικού του προσωπικού. Έχοντας ενδεχομένως διαβλέψει την πιθανή περιθωριοποίηση του Παρθένη σ' ένα εκ των πραγμάτων αφιλόξενο και ανταγωνιστικό συναδελφικό περιβάλλον, ο Παπαντωνίου έμοιαζε να αποπειράται να συγκροτήσει εντός του Συλλόγου έναν προοδευτικό θύλακο αντίρροπης ισχύος, ικανό να λειτουργήσει υποστηρικτικά προς τον Παρθένη και αντισταθμιστικά ως προς την επιρροή της ακαδημαϊκής ομάδας του Ιακωβίδη που έλεγχε την Σχολή.

Ό,τι ο Παπαντωνίου αποκαλούσε στα 1929 «*γενική αναδιοργάνωση της Σχολής*» έδειχνε να το αντιλαμβάνεται πρωτίστως ως ανανέωση των προσώπων[464] και

[462] Βλ. Συνεδρίαση της 28ης Ιανουαρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ, η οποία έπεται κατά δύο ημέρες της επιστολής του Παπαντωνίου στον Δημητριάδη.

[463] Δεδομένου ότι ο Ιακωβίδης παρέμενε ακόμα ενεργός, οι δύο κενές έδρες στις οποίες φαίνεται να αναφέρεται ο Παπαντωνίου στην επιστολή του προς τον Δημητριάδη της 26ης Ιανουαρίου 1929 ήταν αυτές των Ροϊλού και Λύτρα. Η πρώτη θα ελευθερωθεί τον Ιανουάριο του 1927 ύστερα από την συνταξιοδότηση του Ροϊλού και η δεύτερη τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους λόγω του πρόωρου θανάτου του κατόχου της. Ο Σύλλογος θα προλάβει τελικά να εκλέξει τον Μάϊο του 1929 στην έδρα της Ιχνογραφίας, δηλαδή στην άλλοτε έδρα του Λύτρα, τον Ουμβέρτο Αργυρό.

[464] Δηλαδή ό,τι ο Ματθιόπουλος αποκαλεί «*εκ των άνω και προσωποπαγής εκσυγχρονισμός*» (Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 117). Αυτή η αντίληψη περί αναδιοργάνωσης διατυπώνεται ρητά από τον Παπαντωνίου σε επόμενη επιστολή του για το ίδιο ζήτημα προς τον

δευτερευόντως ως μια δομική μεταρρύθμιση του εκπαιδευτικού πλαισίου. Ωστόσο οι ίδιες οι επιλογές του απηχούσαν και τον αναδιαρθρωτικό χαρακτήρα που απέβλεπε να έχει η παρέμβαση σε αυστηρά θεσμικό επίπεδο. Με μια σαφή πρόθεση ανατροπής του συνασπισμού των παλαιών ακαδημαϊκών δασκάλων που θύμιζε αρκετά τις απόψεις του Τόμπρου[465], ο Παπαντωνίου επέλεγε ως συνεργάτες του Παρθένη για την αναδιοργανωμένη Σχολή τον Κώστα Δημητριάδη και τον Δημήτρη Γαλάνη επιχειρώντας να συστήσει ένα ολοκληρωμένο διδακτικό σχήμα της μορφής ζωγράφος–γλύπτης–χαράκτης.

Ο συνδυασμός δεν ήταν τυχαίος ούτε αυστηρά προσωποκεντρικός με την έννοια ότι εμφανώς υπαγορευόταν από μία λογική στοχευμένης παρέμβασης στους τρεις βασικούς τομείς σπουδών οι οποίοι τώρα, μέσω της επανεισαγωγής της χαρακτικής, θα αποκαθίσταντο ως είχαν προ του 1914. Ειδικά η επαναφορά της χαρακτικής θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι συνδεόταν μ' ένα προϋπάρχον αίτημα αναβάθμισης των εφαρμοσμένων τεχνών –ό,τι δηλαδή ο Παπαντωνίου αποκαλούσε «*βιομηχανική*» ή «*κοινωνική τέχνη*»[466]– το οποίο η αναδιοργάνωση του 1914 είχε απωθήσει ως ασυμβίβαστο με τον αμιγώς καλλιτεχνικό προορισμό της Σχολής. Αυτό το εμμένον αίτημα η παρέμβαση των Φιλελευθέρων ενδιαφερόταν τώρα να το εναγκαλιστεί αποκαθιστώντας την διδασκαλία μιας εφαρμοσμένης τέχνης της οποίας το επαγγελματικό πεδίο σταδιακά εξέλειψε λόγω των τεχνολογικών εξελίξεων και προκρίνοντας την καλλιτεχνική έναντι της οικονομικής-χρηστικής αξίας της. Όσο για την προσθήκη ενός ακόμα γλύπτη καθηγητή στο διδακτικό προσωπικό της Σχολής, αυτή έμοιαζε να προσπαθεί να κατοχυρώσει μια εκπαιδευτική ισοτιμία μεταξύ ζωγραφικής και γλυπτικής[467], ή έστω να περιορίσει την κυριαρχία της πρώτης έναντι

Δημητριάδη: «*Ό,τι σου είχα πει, το είπα και στον Βενιζέλον και στον υπουργόν: ότι δηλαδή μόνον με ζωντανά μέσα θα αναδιοργανωθή η Σχολή, και το καλύτερο θα είνε ο διορισμός των δυό σας* [ενν. του Παρθένη και του Δημητριάδη]*, ο οποίος θα πρέπει να θεωρηθή ως αληθινή μεταρρύθμισις του ιδρύματος*». Επιστολή του Ζ. Παπαντωνίου προς τον Κ. Δημητριάδη, (Αθήνα, 29 Σεπτεμβρίου 1929). Δημοσιεύεται στο Ε.Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός…*, σ. 221.

[465] Ο Τόμπρος είχε ήδη επισημάνει από το 1926 την αναγκαιότητα σύνδεσης της μεταρρύθμισης του εκπαιδευτικού πλαισίου της Σχολής με μια συνολική ανανέωση του διδακτικού της προσωπικού. Κώστας Ουράνης, «Παρισινά Γράμματα. Αι σημεριναί αναζητήσεις της τέχνης. Μια ώρα με τον γλύπτην Τόμπρον», όπ.π. Βλ. και όσα αναφέρονται στο 1ο Μέρος σσ. 150-152.

[466] Βλ. Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Σχεδιάσματα. Η έκθεσις του Αμαλίειου», όπ.π. και Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Καλλιτεχνία. Σχολή Κοινωνικής Τέχνης», όπ.π.

[467] Ας σημειωθεί επίσης εδώ ότι η πρόβλεψη για συμπερίληψη ενός γλύπτη στο νέο καθηγητικό σχήμα ισοδυναμούσε με δημιουργία της δυνατότητας επιλογής εργαστηρίου και για τους σπουδαστές της γλυπτικής, είτε ο Δημητριάδης αναλάμβανε το εργαστήριο του Διευθυντή είτε απλή θέση διδάσκοντα οπότε στην τελευταία περίπτωση ο διορισμός του θα προϋπέθετε και την σύσταση μιας δεύτερης μόνιμης έδρας γλυπτικής.

της δεύτερης, μεταβάλλοντας και τις ισορροπίες εντός του Συλλόγου οι οποίες ανέκαθεν διαμορφώνονταν υπέρ των ζωγράφων[468].

Με ανάλογο τρόπο, η επιλογή των συγκεκριμένων καλλιτεχνών για κάθε έναν από τους τρεις βασικούς τομείς σπουδών απηχούσε και μια κατασταλαγμένη αντίληψη σε σχέση με την αισθητική κατεύθυνση που έπρεπε να λάβει η αναδιοργάνωση της Σχολής απαντώντας σ' ένα πάγιο αίτημα περί εκσυγχρονισμού της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Ήδη πλέον στα 1929 αυτό το αίτημα περί εκσυγχρονισμού το βρίσκουμε να έχει λάβει ένα σαφώς αντιακαδημαϊκό περιεχόμενο που οριζόταν διττά, τόσο ως συγκεκριμένη άρνηση του ακαδημαϊσμού του Μονάχου όσο και ως χειραφέτηση της ατομικότητας του σπουδαστή από κάθε είδους δογματική διδασκαλία[469]. Αν η υφιστάμενη διδασκαλία των καθηγητών της Σχολής ήταν το τελευταίο απομεινάρι μιας νεκρής ακαδημαϊκής παράδοσης που είχε προ πολλού εκθρονιστεί μαζί με τον Όθωνα, όπως κατέληγε ο συντάκτης του περιοδικού *Ελληνικά Γράμματα*, το μέλλον έμοιαζε τώρα να ανήκει στους φορείς των νεωτερικών ιδεών και στους πρωταγωνιστές της καλλιτεχνικής σκηνής του Παρισιού.

Έχει ήδη ορθά επισημανθεί ότι η παρέμβαση του Παπαντωνίου αποσκοπούσε καταρχήν στην ανανέωση της διδασκαλίας της Σχολής σύμφωνα με τα κυρίαρχα γαλλικά πρότυπα και ειδικά στην εναρμόνισή της προς την διεθνώς επικρατούσα τάση του γαλλικού ιμπρεσιονισμού, γεγονός που επιβεβαιώνεται από την σαφή προτίμηση υπέρ καλλιτεχνών με πολυετή παραμονή και δραστηριότητα στην γαλλική πρωτεύουσα και αναγνωρισμένων από την γαλλική τεχνοκριτική[470]. Ωστόσο, αυστηρά μιλώντας, η

[468] Το ζήτημα της αριθμητικής δυσαναλογίας μεταξύ γλυπτών και ζωγράφων καθηγητών είχε τεθεί ήδη το 1911 από τον Μπονάνο. Βλ. πιο πάνω σ. 90.

[469] Ένας συντάκτης του περιοδικού *Ελληνικά Γράμματα* σημείωνε σχετικά: «*Δεν είναι η πρώτη, μα ούτε θα είναι και η τελευταία φορά που η Σχολή των Καλών Τεχνών του Πολυτεχνείου μας δίδει αφορμή για να ειπωθούν τα ίδια πάντοτε πράγματα: Δηλαδή, ότι είναι καιρός πεια να συγχρονισθή κάπως και αυτή η Σχολή, και να ρυθμισθή η διδασκαλία των ωραίων τεχνών σύμφωνα με ένα σύστημα λιγώτερο δογματικό, για το καλό της τέχνης. Δε μπορεί επ' άπειρον να εφαρμόζεται η ισχύουσα μέθοδος, η οποία πνίγει την προσωπικότητα του μαθητού για να την αντικαταστήση με την στερεότυπη και νεκρή τεχνοτροπία του διδάσκοντος, η οποία καταδικάζει το ένστικτο για να το αντικαταστήσει με την τεχνική ευχέρεια, η οποία, με έναν λόγο, ούτε απέδωσε ούτε θα αποδώση σπουδαίους καρπούς. Είναι γνωστό ότι η τέχνη αδρανούσα, μη εξελισσόμενη αενάως, είναι πεθαμμένη. Μα γι' αυτή την κατάσταση, εκείνοι που πταίουν λιγώτερο, είναι οι διδάσκοντες, γιατί επιμένουν τέλος πάντων να διδάσκουν στους μαθητάς των ό,τι αντιπροσωπεύουν οι ίδιοι, δηλ. τας αρχάς της γερμανικής ακαδημαϊκής ζωγραφικής. Οπωσδήποτε, είναι καιρός το καλλιτεχνικό σχολείο μας να απαλλαχθή από την κηδεμονία της τέχνης του Μονάχου (κέντρου καλλιτεχνικού που βρίσκεται σήμερα στην εσχάτη παρακμή), αφού ο Όθων ανήκει πλέον εις το απώτερον παρελθόν*». Ανμ., «Η Σχολή των Καλών Τεχνών», *Ελληνικά Γράμματα*, τ. Δ΄, αρ. 42, 1 Μαρτίου 1929, σ. 274.

[470] Βλ. την ενότητα «Ιμπρεσιονισμός και εκσυγχρονισμός» στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σσ. 112-114.

αισθητική συνάφεια των επιλογών του Παπαντωνίου μοιάζει να εξαντλείται στην πρόδηλη σύνδεση και των τριών καλλιτεχνών με την καλλιτεχνική σκηνή του Παρισιού. Διότι κατά τα άλλα δύσκολα μπορεί κανείς να παραβλέψει την πλήρη ιδεολογική ασυμβατότητα ανάμεσα στις αισθητικές αντιλήψεις του Δημητριάδη περί νεωτερικής τέχνης και σ' εκείνες των Παρθένη και Γαλάνη. Σε αντίθεση με τους δύο τελευταίους οι οποίοι είτε μέσω του έργου τους είτε μέσω των θεωρητικών τους τοποθετήσεων και της συνολικής καλλιτεχνικής δραστηριότητάς τους, είχαν λάβει σαφή θέση κατά του ακαδημαϊσμού και υπέρ μιας τέχνης νεωτερικής, ο Δημητριάδης παρέμενε ένας εκ πεποιθήσεως συντηρητικός καλλιτέχνης, ευέλικτος μεν ως προς την ανανέωση της ακαδημαϊκής τεχνοτροπίας του μέσα από μια συμβολιστική θεματογραφία και μια ιμπρεσιονιστική οπτική στα χνάρια του Ροντέν, ο οποίος ωστόσο συντασσόταν με τις αντιδραστικές απόψεις του Mauclair στις οποίες φαίνεται μάλιστα ότι είχε προσπαθήσει να μυήσει και τον Παπαντωνίου[471] χωρίς να κρύψει ποτέ την έντονη καχυποψία του απέναντι στις νεωτερικές εξάρσεις της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας[472].

Εξετάζοντας τις επιλογές του Παπαντωνίου από την σκοπιά του εκσυγχρονισμού της Σχολής ο οποίος άλλωστε προβαλλόταν ως πάγιο αίτημα επιβάλλοντας την επαναστελέχωσή της ως αναγκαιότητα, αυτές μοιάζουν να μην εναρμονίζονται πλήρως με μια λογική ριζικής αντιακαδημαϊκής ανανέωσης. Η συμπερίληψη του Δημητριάδη

---

[471] Τον Σεπτέμβριο του 1929 ο Δημητριάδης έγραφε στον Παπαντωνίου από το Παρίσι: «*Σου έστειλλα την περασμένη εβδομάδα ένα βιβλιαράκι του Camille Mauclair για την νεώτερη Τέχνη. Είναι αρκετά instructif* και *amusant, αν και θα μπορούσε να πει κανείς απάνω στο ζήτημα αυτό πράγματα πιο βαθειά και πιο δυνατά, να φέρει δε εις το φως précisions για τα σκανδαλώδη και κωμικά procédes των νέων αυτών arrivistes*». Χειρόγραφη επιστολή του Κώστα Δημητριάδη προς τον Ζαχαρία Παπαντωνίου (Παρίσι, 2 Σεπτεμβρίου 1929), Αρχείο Κ. Δημητριάδη, ΕΛΙΑ.

[472] Τη ριζική διαφωνία ανάμεσα σε Δημητριάδη και Γαλάνη σε σχέση με την νεωτερική τέχνη μεταφέρει και ο Ηλιάδης σε μια σχετική μαρτυρία του για τον χαράκτη: «*Εν' απόγευμα ήρθε ο δάσκαλος στο ατελιέ μου όπου ήταν και ο Σκιαδαρέσης ο μουσικός. Εκείνη τη μέρα ο Γαλάνης ήταν ενοχλημένος γιατί πολλοί Έλληνες καλλιτέχνες πάθαιναν αλλεργία στο άκουσμα του Μπρακ, του Πικάσσο. Τι να σου κάνουνν, έρχονται απ' την Ελλάδα, πάνε κατ'ευθείαν κατ' εντολή του Ιακωβίδη στον Δημητριάδη τον Κώστα, ο οποίος τους μεταδίδει αυτή την αλλεργία για την μοντέρνα τέχνη. Συγκράτησα κι έγραψα στο ημερολόγιό μου αυτά τα λόγια του: «Είναι αδιανόητο να ζούμε στο Παρίσι και να είμαστε αρνηταί μιας πραγματικότητος. Πρέπει να αντιληφθούμε πως ο ακαδημαϊσμός είναι μια τέχνη ρηχή, δεν δίνει τη ζωή στο βάθος της, η δύναμή του είναι να παραπλανά και να εντυπωσιάζει με τη δεξιοτεχνία του ένα αδιαμόρφωτο καλλιτεχνικά κοινό. Χρειάζεται να γνωρίσουμε στο βάθος τους παλιούς δασκάλους, να δούμε το πνεύμα της εποχής που ζούμε, να εμβαθύνουμε στη σύγχρονη τέχνη και τα προβλήματά της. Χρειάζεται όμως σοβαρότης και αυτοσυγκέντρωσις, γιατί υπάρχει ο κίνδυνος να χάσουμε την αυτοκυριαρχία μας, ν' αρχίσουμε εξεζητημένους πειραματισμούς και να καταφύγουμε σε ηθελημένες εκτροπές αναμασώντας και μπερδεύοντας σοφιστείες και ξεπερασμένες θεωρίες προς δημιουργίαν εντυπώσεων ερήμην της νοημοσύνης των άλλων». Και συνέχισε ο δάσκαλος: «...Αλλά θα μου πείτε πως και στο Παρίσι, μέχρι πότε ακόμη έλεγαν για τον Μανέ πως...εξετραχύνθη τα μέγιστα ζωγραφίζοντας το αισχρό και κακότεχνο πορνογράφημα την «Ολυμπία» την οποία μάλιστα πέταξαν κακήν κακώς από το Σαλόν!!...*». Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης*…, σσ. 116-118.

σ' αυτό το εκσυγχρονιστικό καθηγητικό σχήμα ήταν μια επιλογή που άφηνε αρκετό ζωτικό χώρο στον ακαδημαϊσμό χωρίς να υπόσχεται κάποια αξιοσημείωτη διαφοροποίηση ως προς το αισθητικό περιεχόμενο της αντίστοιχης διδασκαλίας του Θωμά Θωμόπουλου στην γλυπτική[473]. Ας μην ξεχνάμε ότι ο Δημητριάδης είχε προταθεί στο παρελθόν από τον ίδιο τον Ιακωβίδη για την θέση του γλύπτη καθηγητή και δεν έχουμε βάσιμους λόγους να υποθέσουμε ότι ο απερχόμενος διευθυντής της Σχολής δεν θα είχε χαιρετίσει μια νέα επιλογή του Δημητριάδη στα 1929 με κάποια ανακούφιση ως δυνητικά συμπλέουσα με τον ακαδημαϊκό προσανατολισμό των σπουδών. Φυσικά η διεθνής καθιέρωση του Δημητριάδη, οι προσωπικοί του δεσμοί με τον Βενιζέλο αλλά και τον Παπαντωνίου καθώς και ο κομβικός ρόλος που ο γλύπτης είχε αναλάβει το 1920 στην υπόθεση της αναδιοργάνωσης της Σχολής εξηγούν εύλογα την επιλογή του από τους Φιλελευθέρους χωρίς ωστόσο να την καθιστούν και περισσότερο συνεκτική αισθητικά με αυτές των Παρθένη και Γαλάνη. Νομίζω όμως ότι για τον Παπαντωνίου ο Δημητριάδης ήταν μια σκόπιμα συντηρητική επιλογή παρά μια συντηρητική «παραφωνία» σ' ένα νεωτερικό σχήμα διδασκόντων η οποία στην προκειμένη περίπτωση επιβαλλόταν για υπέρτερους εξωκαλλιτεχνικούς λόγους. Άλλωστε οι ακαδημαϊκές καταβολές ενός καλλιτέχνη και η δεδηλωμένη απόρριψη εκ μέρους του των ακραίων νεωτερικών τάσεων της σύγχρονης ευρωπαϊκής τέχνης δεν ήταν στοιχεία που θα μπορούσαν εύκολα να παρακαμφθούν χάριν των πολιτικών και προσωπικών διασυνδέσεων, της διεθνούς αναγνώρισής του ή ακόμα χάριν της ροπής του στον γαλλικό ιμπρεσιονισμό, ειδικά στην περίπτωση μιας αναδιοργανωτικής παρέμβασης που απέβλεπε προγραμματικά στον εκσυγχρονισμό της διδασκαλίας βάζοντας στο στόχαστρο το υπάρχον εκπαιδευτικό προσωπικό ακριβώς εξαιτίας των ακαδημαϊκών του αγκυλώσεων.

Αντί λοιπόν να υποβαθμίσουμε την συντηρητική επιλογή Δημητριάδη ως μη σημαίνουσα θα πρέπει μάλλον να την συσχετίσουμε με μια συγκεκριμένη αντίληψη περί καλλιτεχνικού εκσυγχρονισμού που απαντούσε ταυτόχρονα τόσο στο δίλημμα

[473] Δεδομένου ότι οι εικαστικές αναφορές και των δύο γλυπτών ήταν παραπλήσιες συμπίπτοντας ως προς την υιοθέτηση του ροντενικού ύφους και των ιδεών του συμβολισμού, η επιλογή Δημητριάδη μοιάζει να κινείται αισθητικά στη γραμμή που είχε ήδη χαράξει η διδασκαλία του Θ. Θωμόπουλου. Μάλιστα, σε επίπεδο καλλιτεχνικής συγκρότησης ο Δημητριάδης θα πρέπει ίσως να θεωρηθεί σαφώς συντηρητικότερος σε σχέση με τον Θ. Θωμόπουλο ο οποίος είχε ήδη από το 1904 στραφεί ενάντια στις ξενόφερτες ακαδημαϊκές τάσεις επισημαίνοντας την ανάγκη επιστροφής της ελληνικής τέχνης στην αισθητική της μεταβυζαντινής παράδοσης και της τοπικής λαϊκής χειροτεχνίας. Για τις αισθητικές απόψεις του Θ. Θωμόπουλου βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφύει εν οδύνη...*, σσ. 452-455.

«Μόναχο ή Παρίσι» όσο και στο αναδυόμενο δίλημμα «ακαδημαϊσμός ή νεωτερική τέχνη». Η συμμετοχή του Δημητριάδη στην νέα διδακτική ομάδα και εν συνεχεία η τοποθέτησή του στην διεύθυνση της Σχολής έκαναν σαφές ότι το ζητούμενο για τον Παπαντωνίου αλλά και για την φιλελεύθερη κυβέρνηση που προσυπέγραφε τις επιλογές του δεν ήταν η ολική ρήξη με τον ακαδημαϊσμό και η εισαγωγή τολμηρών νεωτερικών αντιλήψεων στη Σχολή όπως άφηναν ίσως να εννοηθεί οι επιλογές Παρθένη και Γαλάνη, αλλά η αντικατάσταση του ακαδημαϊσμού του Μονάχου από μια ήπια και στα 1929 μάλλον παρωχημένη όψη της νεωτερικότητας, γαλλικής προέλευσης και ιμπρεσιονιστικής απόκλισης, η οποία φάνταζε αρκετά διαλλακτική και μετριοπαθής ώστε να συνυπάρξει αρμονικά και –γιατί όχι– διαλεκτικά με εκείνες τις δόκιμες εκδοχές των νεωτερικών τάσεων που δεν υπερέβαιναν τα όρια του μεταϊμπρεσιονισμού. Έτσι το σχήμα του Παπαντωνίου έμοιαζε να εκπληρώνει ένα είδος καλλιτεχνικού συμβιβασμού ανάμεσα σε ακαδημαϊκή και νεωτερική τέχνη ικανοποιώντας το αίτημα των σπουδαστών για αντιακαδημαϊκή ανανέωση και διαβεβαιώνοντας ταυτόχρονα την ομάδα των ακαδημαϊκών δασκάλων ότι το παραστατικό ιδίωμα που ήξεραν να διδάσκουν θα εξακολουθούσε να έχει την θέση του στην αναδιοργανωμένη Σχολή, έστω και υπό νέους όρους.

Από μια τέτοια σκοπιά η αναμφισβήτητη διάθεση υποστήριξης των νεωτεριστικών καλλιτεχνικών τάσεων εκ μέρους των Φιλελευθέρων[474] απέρρεε από μια φιλελεύθερη πολιτική υπέρ της θεσμικής συνύπαρξης ανταγωνιστικών καλλιτεχνικών ομάδων η οποία ερχόταν να απαντήσει σε μια ευρύτερη ανάγκη αστικού εκδημοκρατισμού και των καλλιτεχνικών θεσμών. Για τους Φιλελεύθερους ο εκσυγχρονισμός δεν θα μπορούσε να μην συμβαδίζει και με μια ανανεωμένη καλλιτεχνική γλώσσα στην οποία έπρεπε τώρα να ανοίξουν θεσμικό χώρο περιορίζοντας την ηγεμονία των φορέων του ακαδημαϊσμού που συχνά –αλλά όχι πάντα– συνέβαινε να ταυτίζονται με τον συντηρητικό πολιτικό χώρο. Όμως η παρέμβασή τους, αντίθετα με ό,τι ίσως υπαινίσσονται ο αυταρχικός της χαρακτήρας και το φιλονεωτεριστικό της πρόσημο,

[474] Ο Ματθιόπουλος παρατηρεί σχετικά: «*Η παρέμβαση των βενιζελικών στις εικαστικές τέχνες είχε ως κύριο στόχο την υποστήριξη των νεωτεριστικών καλλιτεχνικών τάσεων, ή τουλάχιστον αυτών των τάσεων που είχαν εμφανιστεί στην Ελλάδα σαν νεωτεριστικές την εποχή της ανόδου των φιλελευθέρων, κατά την πρώτη και κυρίως τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα. Από τα χρόνια 1910-1920 και ιδιαίτερα μετά τον διχασμό, οι φιλελεύθεροι είχαν ήδη συμμαχήσει, ενάντια στην κατεστημένη και γερμανοθρεμμένη κάστα των φιλοβασιλικών και συντηρητικών καλλιτεχνών, που συνέχιζαν ν' ασκούν μια ακαδημαϊκή μανιέρα περιορισμένη και προσανατολισμένη σε υστεροκλασικά και νατουραλιστικά πρότυπα κι έναν επιφανειακό ιμπρεσιονισμό.* […]*Τη στάση αυτή ενάντια στον κλασικισμό θα πρέπει να την εννοήσουμε ευρύτερα σαν μια γενικότερη αντιακαδημαϊκή κατεύθυνση της πολιτικής των φιλελευθέρων στα γράμματα και στις τέχνες*». Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 86.

δεν εκκινούσε από ένα ώριμο και εμπεδωμένο αίτημα σε σχέση με την εισαγωγή μιας νέας ριζοσπαστικής και νεωτερικής εκφραστικής γλώσσας[475]. Και με αυτήν την έννοια δεν φιλοδοξούσε να αποβεί ουσιαστικά αντιακαδημαϊκή αλλά μάλλον να αναδιανείμει την θεσμική «πίτα» σύμφωνα με τους νέους όρους που επέβαλλε η «εποχή της συνύπαρξης».

Με την ισχυρή πεποίθηση ότι το νέο καθηγητικό σχήμα θα αποδεικνυόταν τελικά λειτουργικό παρά την αισθητική του ανομοιογένεια αλλά και ότι θα εξυπηρετούσε αποτελεσματικά τους αναδιοργανωτικούς στόχους της παρέμβασης μόνο υπό την συγκεκριμένη σύνθεσή του[476], ο Παπαντωνίου υποσχόταν στην τριάδα των εκλεκτών μια σκανδαλωδώς προνομιακή και αρκούντως δελεαστική συμφωνία. Εκτός από την ψήφιση ειδικών προσωπικών νόμων για τον διορισμό τους, η κυβέρνηση ήταν διατεθειμένη να εξασφαλίσει και στους τρεις καλλιτέχνες το αποκλειστικό δικαίωμα μιας εξάμηνης άδειας παραμονής στο εξωτερικό υποχρεώνοντάς τους να διδάσκουν στην Σχολή μόνο τους υπόλοιπους έξι μήνες του έτους.

Αυτή η προκλητικά ευνοϊκή μεταχείριση που αδικούσε κατάφορα τους εν ενεργεία καθηγητές στόχευε προφανώς να κάμψει την εύλογη απροθυμία κυρίως των Δημητριάδη και Γαλάνη να εγκαταλείψουν την επιτυχημένη σταδιοδρομία τους στην Ευρώπη για μια θέση καθηγητή στην περιφερειακή Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας. Ίσως όμως εδώ, εκτός από την παροχή ενός ελκυστικού κινήτρου, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε και μια μέριμνα από την πλευρά της κυβέρνησης να εδραιώσει μέσω των νέων καθηγητών μια συστηματική επικοινωνία της Σχολής με το εξωτερικό. Η περίπτωση του Ιακωβίδη είχε καταδείξει ότι η λύση στο πρόβλημα του εκσυγχρονισμού της Σχολής δεν μπορούσε να είναι απλώς η μετάκληση ενός καλλιτέχνη από το εξωτερικό και η θεσμική αφομοίωσή του. Μια τέτοια στενή εκσυγχρονιστική λογική ήταν καταδικασμένη σε αποτυχία καθώς συνεπαγόταν μοιραία την πλήρη αποκοπή του από το σύγχρονο ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό περιβάλλον εξασθενώντας οποιαδήποτε ανανεωτική δυναμική έφερνε η παρουσία του. Το

[475] Η περίπτωση των σπουδαστών οι οποίοι εμφανίζονται καθ' όλη την διάρκεια της δεκαετίας του 1920 ως οι κύριοι εκφραστές ενός αντιακαδημαϊκού μένους κατά των καθηγητών της Σχολής το οποίο ωστόσο στερείται θετικού καλλιτεχνικού περιεχομένου και γι' αυτό μπορεί εύκολα να εκτονωθεί μέσω των λύσεων που υπαγορεύουν οι Φιλελεύθεροι (Δημητριάδης, Παρθένης) είναι σε αυτό το σημείο ενδεικτική της ανωριμότητας των εκσυγχρονιστικών καλλιτεχνικών αιτημάτων μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1920.

[476] Η διατύπωση του Παπαντωνίου είναι σε αυτό το σημείο απόλυτη: «*Η αναδιοργάνωση θα γίνη αν μπείτε σεις οι τρεις: Παρθένης, Δημητριάδης και Γαλάνης».*

αναδιοργανωτικό πνεύμα των Φιλελευθέρων επέβαλλε την αξιοποίηση αυτού του καλλιτέχνη ως ενεργού συνδέσμου της Σχολής με το εξωτερικό. Και για να συμβεί αυτό η κυβέρνηση όφειλε να του επιτρέψει να παραμείνει καλλιτεχνικά ενήμερος αλλά και ενεργός στην ευρωπαϊκή του βάση διατηρώντας τους πολύτιμους για την Σχολή δεσμούς του με την καλλιτεχνική πραγματικότητα της Ευρώπης. Από αυτήν την σκοπιά ακόμα και αυτή η εξόφθαλμα προνομιακή μεταχείριση που η κυβέρνηση επιφύλασσε στην τριάδα των νέων καθηγητών έμοιαζε κατά έναν τρόπο να εξυπηρετεί το γενικότερο συμφέρον της Σχολής.

Έχοντας εξασφαλίσει την συμμετοχή του Παρθένη, ο Παπαντωνίου ζητούσε την ρητή δέσμευση και των άλλων δύο καλλιτεχνών προκειμένου να προωθήσει πλέον νομοθετικά τους σχεδιασμούς του[477]. Προσπαθώντας να προλάβει το αμετάκλητο των επικείμενων ενεργειών μιας διεύθυνσης που αργά ή γρήγορα θα μεριμνούσε να προετοιμάσει προς το συμφέρον της την διάδοχη κατάσταση, έφτανε μέχρι του σημείου να επικαλεστεί ένα ηθικής τάξεως χρέος προς την Τέχνη και την πατρίδα έτσι που το μέλλον της Σχολής και μαζί ολάκερης της ελληνικής τέχνης έμοιαζε τώρα να κρέμεται κυριολεκτικά από τις καταφατικές απαντήσεις του Γαλάνη και ιδίως του Δημητριάδη[478].

---

[477] Η Τζάνη βλέπει πίσω από την ενθουσιώδη στράτευση του Παπαντωνίου στην υπόθεση της αναδιοργάνωσης την φιλοδοξία του να αναρριχηθεί στο αξίωμα του διευθυντή της Σχολής, εξηγώντας σε αυτήν τη βάση (της μη εκπλήρωσης των προσωπικών του βλέψεων) και την μετέπειτα ρήξη στις σχέσεις Παπαντωνίου–Δημητριάδη. Αν και η υπόθεση δεν μπορεί να αποκλειστεί, το κεντρικό επιχείρημα περί της απουσίας οποιασδήποτε νύξης από πλευράς Παπαντωνίου σε σχέση με την διεύθυνση στην επιστολή της 26ης Ιανουαρίου του 1929 δεν είναι επαρκές για να την υποστηρίξει. Άλλωστε σε μία τόσο πρώιμη φάση των συζητήσεων περί αναδιοργάνωσης, η επιστολή του Παπαντωνίου προς τον Δημητριάδη δεν μπορούσε παρά να έχει διερευνητικό χαρακτήρα αφήνοντας το ζήτημα της διεύθυνσης να διευθετηθεί στο προσεχές διάστημα και με δεδομένη πλέον την κατ' αρχήν δέσμευση και των τριών καλλιτεχνών να εμπλακούν στο εγχείρημα ως διδάσκοντες. Βλ. Νικολέτα Δ. Τζάνη, «Η συνεργασία του διευθυντή της ΑΣΚΤ Κωνσταντίνου Δημητριάδη με την κυβέρνηση του Ελευθερίου Βενιζέλου κατά την τετραετία 1928-1932», όπ.π., σσ. 67-70.

[478] Η επιστολή του Παπαντωνίου έχει σε αυτό το σημείο τον χαρακτήρα δραματικής έκκλησης. Αυτό που ζητά από τον Δημητριάδη δεν είναι να αποδεχτεί μια δελεαστική επαγγελματική προσφορά αλλά να ανταποκριθεί σ' ένα ανώτερο πατριωτικό και καλλιτεχνικό καθήκον του οποίου η ενδεχόμενη αποφυγή θα ισοδυναμούσε με πράξη οριστικής καταδίκης όχι απλώς της Σχολής αλλά της ίδιας της ελληνικής τέχνης: «*Δεν νομίζεις ότι είναι ώρα να προσφέρετε και οι τρεις σας αυτήν την υπηρεσίαν στον τόπο σας;* […] *Νομίζω, Κώστα, πως εσύ προ παντός πρέπει να δεχτής. Το εναντίον θα ήτο άρνηση υπηρεσίας προς την τέχνη και συγχρόνως βλάβη δεινή. Διότι αν δεν γίνη τώρα αυτό, δεν θα γίνη ποτέ. Αλλά εκτός αυτού, η παρουσία του προσώπου σου εις την Σχολή θα έφερνε μεγάλη ωφέλεια, την οποίαν δεν φαντάζεσαι* […]*Απάντησέ μου καταφατικώς, αν θέλης το συμφέρον αυτής της Σχολής και της φτωχής μας τέχνης. Σκέψου μόνον τι θα κάμη μια Σχολή με σένα, τον Παρθένη και τον Γαλάνην* […] *και τι την περιμένει αν αρνηθείτε*». Ε.Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός…*, σσ. 218-219. Παρ' όλη την σκόπιμη και κολακευτική υπερβολή τους, τα επιχειρήματα του Παπαντωνίου απηχούν ως ένα βαθμό την αληθινή πεποίθησή του ότι ο συντηρητικός Δημητριάδης ήταν τόσο απαραίτητος στο αναδιοργανωτικό εγχείρημα της κυβέρνησης όσο και οι νεωτεριστές Παρθένης και Γαλάνης.

2.1.4. Μια ακριβή αναδιοργάνωση: Ο Νόμος 4366/1929 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του οργανισμού του σχολείου των Καλών Τεχνών»

Η άτυπη διορία του Παπαντωνίου για να δρομολογήσει τις εξελίξεις υπέρ της κυβέρνησης αποφεύγοντας την ανάμειξη του Συλλόγου έληγε τον Μάιο του 1929 με την αναγκαστική συνταξιοδότηση του εν ενεργεία διευθυντή της Σχολής. Από εκείνη την στιγμή κι έπειτα το ζήτημα της νέας διεύθυνσης θα τίθετο πλέον αναγκαστικά με όρους επίσημης υπηρεσιακής συνεννόησης μεταξύ Σχολής και Υπουργείου καθιστώντας ακόμα πιο δύσκολη την παράκαμψη του Συλλόγου. Με δεδομένες τις αντιστάσεις των συντηρητικών καθηγητών της Σχολής να αποδεχτούν μια εξωτερική διευθέτηση των ζητημάτων του Ιδρύματος η οποία θα έθιγε τόσο την αυτονομία του όσο και την δική τους πρωτοκαθεδρία, η πρόθεση των Φιλελευθέρων ήταν να εκκινήσουν άμεσα και να επιταχύνουν τις νομοπαρασκευαστικές διαδικασίες από πλευράς Υπουργείου διατηρώντας το πλεονέκτημα του αιφνιδιασμού και φέρνοντας τον Σύλλογο προ τετελεσμένου.

Εκτός από τους διορισμούς των νέων καθηγητών, τα επείγοντα ζητήματα που έχριζαν άμεσης νομοθετικής διευθέτησης ήταν αυτό της εξεύρεσης νέου διευθυντή και το πρόβλημα της υποχρηματοδότησης του Ιδρύματος. Πράγματι ήδη από τον Φεβρουάριο εκείνου του έτους το Υπουργείο είχε αρχίσει να επεξεργάζεται ένα νομοσχέδιο αναδιοργάνωσης της Σχολής στη βάση του ματαιωμένου νομοσχεδίου που είχε καταρτισθεί το 1927 επί υπουργίας Αθανασίου Αργυρού. Το γεγονός πληροφορούμαστε από σχετική επιστολή του υπουργού Παιδείας Κωνσταντίνου Γόντικα προς το πολιτικό γραφείο του Πρωθυπουργού με ημερομηνία 11 Φεβρουαρίου 1929. Η επιστολή κατέληγε ως εξής:

«*Επί τινών εκ των ειρημένων βάσεων και με μηδαμινήν σχεδόν επιβάρυνσιν του προϋπολογισμού καταρτίζει ήδη το υπουργείον εκ νέου σχετικόν νομοσχέδιον, αν και έχει την αντίληψιν, ότι ικανοποιητική οπωσδήποτε αναδιοργάνωσις του σχολείου δεν είνε δυνατόν να επιζητηθή άνευ της αυξήσεως των δια την λειτουργίαν αυτού πιστώσεων του προϋπολογισμού τουλάχιστον κατά 500.000 δραχμών*»[479].

[479] Η επιστολή είναι χειρόγραφη, πρωτοκολλημένη με αριθμό πρωτοκόλλου 5801 και φέρει την υπογραφή του υπουργού. ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών. Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 27.

Επ' αφορμή σχετικής ερώτησης του πρωθυπουργικού γραφείου, ο Γόντικας επισήμαινε στον πρωθυπουργό την ανάγκη να συνοδευτεί ο υπό κατάρτιση αναδιοργανωτικός νόμος από μία γενναία αύξηση της ετήσιας κρατικής επιχορήγησης προς το Ίδρυμα έως τις 500.000 δραχμές τουλάχιστον, ποσό που ο προκάτοχός του Αθανάσιος Αργυρός είχε επιδιώξει χωρίς αποτέλεσμα και το οποίο υπερπενταπλασίαζε τον τακτικό προϋπολογισμό της Σχολής[480].

Αν λάβουμε υπόψη μας τα Πρακτικά των συνεδριάσεων των καθηγητών της Σχολής θα πρέπει να θεωρήσουμε βέβαιο ότι ο Σύλλογος την δεδομένη στιγμή δεν είχε καμία επίσημη ενημέρωση για τις μεταβολές που προωθούσε το Υπουργείο ή έστω –στην περίπτωση που είχε– θα πρέπει να μην είχε ζητηθεί καμία συμβολή του στην σύνταξη του νομοσχεδίου ούτε υπό την μορφή γνωμοδότησης. Αν πράγματι η κυβέρνηση είχε επιδείξει κάποια διάθεση συνεργασίας με τους καθηγητές της Σχολής, είναι μάλλον απίθανο το ζήτημα της αναδιοργάνωσης να μην είχε περάσει στην ημερήσια διάταξη των συνεδριάσεων του Συλλόγου. Τρεις μήνες δηλαδή πριν από την αποχώρηση του Ιακωβίδη η κυβέρνηση ενεργούσε ωσάν η θητεία του να έχει ήδη λήξει και ωσάν η Σχολή να μην διέθετε αρμόδια εφεδρικά όργανα λήψης αποφάσεων. Αυτός ο θρασύς παραγκωνισμός του Συλλόγου σε ένα τόσο κομβικής σημασίας ζήτημα όχι μόνο δεν είχε ανάλογο προηγούμενο στην πρόσφατη ιστορία του Ιδρύματος, τουλάχιστον από το 1910 και εξής, αλλά επιπλέον στην προκειμένη περίπτωση υποθάλπονταν από ένα μέλος του διδακτικού προσωπικού –τον καθηγητή της Ιστορίας της τέχνης– ο οποίος αναδεικνυόταν σε αποκλειστικό συνομιλητή της κυβέρνησης από την πλευρά της Σχολής υποκαθιστώντας πρακτικά την επίσημη διοίκησή της.

Όπως ήταν αναμενόμενο η συζήτηση για την διαδοχή του Ιακωβίδη θα ανοίξει επίσημα τον Μάϊο με το συμπολιτευόμενο *Ελεύθερο Βήμα* να ανακοινώνει την αποχώρησή του από την διεύθυνση και να εμφανίζει ως πιθανό διάδοχό του, όχι τον Δημητριάδη, αλλά τον Παρθένη:

«*Ο διευθυντής του σχολείου των καλών τεχνών κ. Γ. Ιακωβίδης κατελήφθη υπό του ορίου ηλικίας. Ένεκα τούτου απεφασίσθη όπως υποδειχθή προσωρινώς μέχρις αποφάσεως του υπουργείου εις αντικατάστασίν του ο καθηγητής κ. Π. Μαθιόπουλος.*

[480] Στα 1929, προ της παρέμβασης των Φιλελευθέρων, ο τακτικός προϋπολογισμός του Ιδρύματος ανερχόταν στο ποσό των 80.000 δραχμών ετησίως. Βλ. Συνεδρίαση της 7ης Φεβρουαρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

Μεταξύ των υποψηφίων κατά την οριστικήν εκλογήν φέρεται και ο καλλιτέχνης κ. Παρθένης, καίτοι η υποψηφιότης του συναντά πολλάς αντιδράσεις εκ των σημερινών καθηγητών της σχολής»[481].

Οι φόβοι του Παπαντωνίου σε σχέση με την στάση των καθηγητών της Σχολής θα αποδειχθούν πέρα για πέρα αληθινοί καθώς μόνο το άκουσμα του ονόματος του Παρθένη για την θέση του διευθυντή ήταν αρκετό για να ξεσηκώσει την άμεση και συντονισμένη αντίδρασή τους. Δύο εβδομάδες μετά το δημοσίευμα ο Σύλλογος, αξιοποιώντας ό,τι είχε απομείνει από τις ποδοπατημένες εξουσίες του, εξέλεγε τον Αργυρό στην έδρα της Ιχνογραφίας στέλνοντας ένα σαφές μήνυμα προς την κατεύθυνση μιας κυβέρνησης που επέμενε να τον αγνοεί. Σε όποιον κι αν ανήκε η ιδέα για την τοποθέτηση του Παρθένη στο πηδάλιο της Σχολής[482] θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι εγκαταλείφθηκε νωρίς υπό το κράτος των πιέσεων του Συλλόγου, ίσως και της επιθυμίας του ίδιου του πρωθυπουργού ο οποίος θα έκλινε προς μια λιγότερο ανατρεπτική λύση όπως αυτή του Δημητριάδη η οποία επιπλέον ήταν και της απολύτου αρεσκείας του[483].

Στις 27 Ιουνίου του 1929 το ζήτημα της αναδιοργάνωσης της Σχολής συζητούνταν πλέον επίσημα στους κόλπους του υπουργικού συμβουλίου με την κυβέρνηση να καταλήγει στις εξής αποφάσεις. Το βασικό πρόβλημα της έλλειψης πόρων αντιμετωπιζόταν εις βάρος των σπουδαστών δια της αύξησης των διδάκτρων τους. Παράλληλα προβλεπόταν μια αύξηση του ετήσιου προϋπολογισμού των 80.000 δραχμών κατά 20.000 δραχμές επιπλέον (δηλαδή το όλον 100.000 δραχμές ετησίως). Τέλος, αποφασιζόταν να απευθυνθεί επίσημη πρόσκληση διορισμού στους Παρθένη και Δημητριάδη «*προς ενίσχυσιν του προσωπικού της σχολής*»[484]. Και ενώ το

[481] Ανμ., «Σχολή Καλών Τεχνών», *Ελεύθερο Βήμα*, 13 Μαΐου 1929.

[482] Αν στα 1929 υπήρχε κάποιος για να υποστηρίξει την εντελώς τολμηρή ιδέα ανάθεσης της διεύθυνσης της Σχολής στον Παρθένη αυτός ήταν ο Παπαντωνίου (ίσως και ο Παπαναστασίου του οποίου ωστόσο δεν μαρτυρείται καμία ανάμειξη στην υπόθεση της αναδιοργάνωσης). Μια τέτοια πρόθεση εξηγεί εν μέρει και την στάση του Παπαντωνίου να μην προτείνει απευθείας την θέση στον Δημητριάδη έχοντας ενδεχομένως υπ΄όψιν του τον Παρθένη ως πιθανό διάδοχο του Ιακωβίδη και αδυνατίζει την υπόθεση της Τζάνη περί της ενδεχόμενης φιλοδοξίας του Παπαντωνίου να αναλάβει την διοίκηση του Ιδρύματος. Βλ. πιο πάνω σ. 261, υποσημείωση 477.

[483] Για την προτίμηση του Βενιζέλου στον Δημητριάδη βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σσ. 116-117, σημείωση 114.

[484] «*Εις το "Πεντελικόν" της Κηφισσιάς συνήλθε χθες προ της μεσημβρίας το υπουργικόν συμβούλιον, ασχοληθέν με διάφορα υπηρεσιακά ζητήματα.* […] *Ακολούθως εγένετο συζήτησις επί της αναδιοργανώσεως της σχολής των καλών τεχνών. Απεφασίσθη σχετικώς όπως το κράτος ενισχύση την σχολήν δι' ετησίας εξ 100 χιλιάδων δραχμών επιχορηγήσεως, προσθέτως δε επιτραπή και η αύξησις των διδάκτρων. Προς τούτοις απεφασίσθη όπως μετακληθούν προς ενίσχυσιν του προσωπικού της σχολής οι*

κυβερνητικό ενδιαφέρον για την Σχολή και ειδικά οι επιλογές των δύο καλλιτεχνών (ο Γαλάνης είχε εντωμεταξύ απορρίψει την πρόταση του Παπαντωνίου) χαιρετίζονταν με επιδοκιμασία από τον φιλοκυβερνητικό Τύπο, το μέτρο της αύξησης των διδάκτρων σχολιαζόταν ως κακή επιλογή που έθιγε τα συμφέροντα των σπουδαστών της Σχολής και αντέκειτο στην λογική της αναβάθμισης του Ιδρύματος[485].

Περίπου ένα μήνα αργότερα, στις 11 Ιουλίου 1929[486], η Βουλή καλούνταν να ψηφίσει την πρώτη σειρά των αναδιοργανωτικών μέτρων όπως αυτά κωδικοποιούνταν στον Νόμο 4366/1929 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του οργανισμού του σχολείου των Καλών Τεχνών»[487]. Ο νόμος ερχόταν πράγματι να διευθετήσει και τα τρία ζητήματα που έχριζαν άμεσης επίλυσης: χρηματοδότηση, διεύθυνση, ανανέωση-ενίσχυση του διδακτικού προσωπικού. Ωστόσο δεν χρειαζόταν κανείς να διαβάσει πέρα από το 2ο άρθρο για να καταλάβει ότι μόνο η λύση που επέλεγε η κυβέρνηση στο πρόβλημα της χρηματοδότησης καθιστούσε τον νόμο ξεκάθαρα επιζήμιο για εκείνη ακριβώς την ομάδα η οποία είχε εξαρχής διεκδικήσει την αναδιοργάνωση της Σχολής, δηλαδή τους σπουδαστές. Πιο συγκεκριμένα, ο νόμος αναθεωρούσε τα τέλη εγγραφής, φοίτησης και πτυχίου όπως αυτά ορίζονταν από το άρθρο 4 του νόμου 521/1914 εισάγοντας μια σειρά από ιλιγγιώδεις αυξήσεις στα δίδακτρα τα οποία σε κάποιες περιπτώσεις εκτινάσσονταν 140 φορές (!) πάνω από το αντίστοιχο προηγούμενο ποσό. Δηλαδή αναλυτικά: τα τέλη εγγραφής που ανέρχονταν σε 10 δραχμές, τώρα ορίζονταν σε 300 δραχμές για τους σπουδαστές του προκαταρκτικού τμήματος και 500 δραχμές

εν Παρισίοις καλλιτέχναι κ.κ. Παρθένης και Δημητριάδης». Ανμ., «Το χθεσινόν υπουργικόν συμβούλιον. Αι ληφθείσαι αποφάσεις επί υπηρεσιακών ζητημάτων», *Ελεύθερο Βήμα*, 28 Ιουνίου 1929.

[485] «*Η συζήτησις η οποία εγένετο εις το υπουργικόν συμβούλιον δια την εσνίσχυσιν της σχολής των καλών τεχνών τιμά την κυβέρνησιν, διότι επί τέλους ήτο καιρός να θεραπευθούν αι ανάγκαι της σχολής αυτής και να πληρωθούν πολλά κενά. Η αποφασισθείσα επιχορήγησις των 100.000 δραχμών υπό τας σημερινάς συνθήκας δεν είνε βεβαίως ποσόν σπουδαίον, αλλ' επί τέλους είνε κάτι απέναντι της αδιαφορίας του παρελθόντος. Επίσης θα ήτο ευχής έργον εάν και οι δύο εξαίρετοι καλλιτέχναι, ο γλύπτης των Παρισίων κ. Κ. Δημητριάδης και ο ζωγράφος κ. Παρθένης, απεδέχονο και ανελάμβανον να διδάξουν εις την σχολήν των καλών τεχνών. Όσον αφορά την αύξησιν των διδάκτρων, επ' αυτού θα έπρεπε να παρατηρήσωμεν ότι δεν πρέπει να λημσονηθή ότι σπουδάζουν νέοι όχι εύποροι κατά το πλείστον, και μάλλον είνε ανάγκη να ελαττωθούν, οπότε και αυτό θα αποτελέση σημαντικήν ενίσχυσιν προς τον προορισμόν της σχολής των καλών τεχνών. Εάν πρόκειται να δοθή η επιχορήγησις των 100.000 δραχμών με την αύξησιν των διδάκτρων, τότε είμεθα υποχρεωμένοι να παρατηρήσωμεν ότι το δώρον είνε άδωρον*». Ανμ., χ.τ. , *Ελεύθερο Βήμα*, 29 Ιουνίου 1929.

[486] Στις 6 Ιουλίου 1929 ο Γρυπάρης ζητούσε με επιστολή του από το υπουργείο των Οικονομικών να επισπεύσει την έγκριση του νομοσχεδίου προκειμένου αυτό να υποβληθεί προς ψήφιση στην Βουλή πριν από την θερινή διακοπή των εργασιών της. Χειρόγραφη επιστολή με αποστολέα τον Ι. Γρυπάρη και παραλήπτη το Υπουργείο των Οικονομικών (Γενική διεύθυνσις δημοσίου λογιστικού), αριθ. πρωτ. 33441 (Αθήνα, 6 Ιουλίου 1929). Φέρει την ένδειξη «*λίαν επείγον*». ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών. Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 37.

[487] Νόμος 4366/1929 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του οργανισμού του σχολείου των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 285, (τχ. Α΄), 16 Αυγούστου 1929.

για τους σπουδαστές των εργαστηρίων (αύξηση 3.000-5.000% αλλιώς 30 έως 50 φορές πάνω). Τα μέχρι πρότινος τέλη ετήσιας ανανέωσης τα οποία ανέρχονταν σε 5 δραχμές ετησίως, τώρα διαμορφώνονταν ως τέλη εξάμηνης ανανέωσης και ορίζονταν σε 250 δραχμές για τους σπουδαστές του προκαταρκτικού τμήματος και 350 δραχμές για τους σπουδαστές των εργαστηρίων (αύξηση 10.000-14.000% αλλιώς 100 έως 140 φορές πάνω). Τέλος τα τέλη απολυτηρίου προκαταρκτικού τμήματος-πτυχίου ζωγραφικής/γλυπτικής τα οποία ανέρχονταν σε 10 δραχμές, τώρα ορίζονταν σε 250 δραχμές για απολυτήριο προκαταρκτικού τμήματος και 350 δραχμές για πτυχίο ζωγραφικής/γλυπτικής (αύξηση 2.500-3.500% αλλιώς αύξηση 25 έως 35 φορές πάνω)[488]. Αν και τα ποσά αυτά ήταν αρκετά μικρότερα από αυτά που καλούνταν να καταβάλλουν οι σπουδαστές του ΕΚΠΑ ή του ΕΜΠ για τους οποίους τα τέλη της ετήσιας εγγραφής άγγιζαν τις 3.000 ή και 4.000 δραχμές, δεν ήταν διόλου ευκαταφρόνητα δεδομένης της σαφώς μεγαλύτερης διάρκειας των σπουδών στην ΑΣΚΤ αλλά και της εξαιρετικά χαλαρής –αν όχι ανύπαρκτης– σύνδεσης του πτυχίου που χορηγούσε με την αγορά εργασίας. Ας σημειωθεί επίσης εδώ ενδεικτικά ότι στα 1930 το μέσο μηνιαίο εισόδημα υπολογιζόταν σε 2.407 δραχμές ενώ αντιστοίχως το μέσο ετήσιο εισόδημα σε 28.884 δραχμές[489].

Οπωσδήποτε αυτά τα νούμερα υπαγορεύονταν από μια ανάγκη πληθωριστικής αναπροσαρμογής των διδάκτρων η οποία φαίνεται ότι δεν είχε συμβεί από το 1914 παρά τις εσωτερικές υποτιμήσεις του νομίσματος[490]. Ακόμα κι έτσι όμως, αρκεί να εξετάσει κανείς πού κυμαίνονταν οι υποτροφίες που χορηγούσε η Σχολή το 1928 στους αριστούχους εκ των σπουδαστών της, συνεκτιμώντας και το γεγονός ότι οι τελευταίοι προέρχονταν στην πλειοψηφία τους από χαμηλά και μικρομεσαία κοινωνικο-οικονομικά στρώματα[491], για να συμπεράνει ότι αυτές οι αυξήσεις διαμόρφωναν ένα

[488] Βλ. άρθρο 2, Νόμος 4366/1929 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του οργανισμού του σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π.

[489] Βλ. Μιχάλης Ρηγίνος, *Παραγωγικές Δομές και Εργατικά Ημερομίσθια στην Ελλάδα, 1909-1936: Βιομηχανία–Βιοτεχνία*, Αθήνα, Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδας, 1987, σ. 240.

[490] Για τις υποτιμήσεις του νομίσματος την περίοδο 1920-1928 βλ. Γιάννης Μηλιός, «Η ελληνική οικονομία κατά τον 20ο αιώνα» στο Αντώνης Μωυσίδης, Σπύρος Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στον 19ο και 20ο αιώνα: Εισαγωγή στην ελληνική κοινωνία,* Αθήνα, Τόπος, 2010, σσ. 259-288.

[491] Ενδεικτικά ας σημειωθεί εδώ ότι κατά το ακαδημαϊκό έτος 1929-1930 και επί συνόλου 142 εγγεγραμμένων σπουδαστών, οι 116 δήλωναν ότι συντηρούνται από τους γονείς τους και οι 24 ότι βιοπορίζονταν εργαζόμενοι ως υπάλληλοι. Οι 78 δήλωναν ως τόπο κατοικίας των γονέων την Αθήνα και οι 55 την ελληνική επαρχία εκτός των ορίων της Αττικοβοιωτίας. Με βάση το επάγγελμα των γονέων και τον τόπο διαμονής τους οι περισσότεροι φαίνεται να προέρχονταν από μικρομεσαία αστικά στρώματα με γονείς στην πλειοψηφία τους υπαλλήλους (46), εμπόρους (39) και ελεύθερους επαγγελματίες (23) ενώ 11 δήλωναν ότι κατάγονται από αγροτικές οικογένειες. Για τα στοιχεία αυτά βλ.

νέο οικονομικό καθεστώς φοίτησης που εκ των πραγμάτων επιβάρυνε σημαντικά μια διόλου ευκαταφρόνητη μερίδα σπουδαστών. Ενδεικτικά, στα 1928 μια μηνιαία υποτροφία συνολικής διάρκειας ενός έτους κυμαινόταν μεταξύ 25 και 30 δραχμών – αλλιώς 300 έως 360 δραχμές ετησίως– ποσό δηλαδή που μετά την αναπροσαρμογή των διδάκτρων, μετά βίας επαρκούσε για να καλύψει τα τέλη ανανέωσης της εξάμηνης φοίτησης που για τους σπουδαστές των εργαστηρίων ανέρχονταν πλέον σε 350 δραχμές ανά εξάμηνο, για να μην μιλήσουμε καθόλου για τα έξοδα διαβίωσης ή προμήθειας αναλώσιμης γραφικής ύλης[492].

Πάντως στο ζήτημα της κρατικής επιχορήγησης η κυβέρνηση είχε σταθεί πιο γενναιόδωρη σε σχέση με την απόφαση του υπουργικού συμβουλίου της 27ης Ιουνίου, ενισχύοντας τον ετήσιο προϋπολογισμό της Σχολής κατά 100.000 δραχμές[493] αντί της αρχικής πρόβλεψης για 20.000, χωρίς ωστόσο να υιοθετείται ούτε αυτή τη φορά η σύσταση του Γόντικα σύμφωνα με την οποία μια ικανοποιητική αναδιοργάνωση της Σχολής θα απαιτούσε μια ετήσια κρατική επιχορήγηση τουλάχιστον 500.000 δραχμών[494]. Από το σύνολο των 180.000 δραχμών το χρόνο που διατίθεντο πλέον για έξοδα λειτουργίας της Σχολής, ένα κονδύλι έως 50.000 δραχμές διοχετευόταν στην διοργάνωση ετησίων καλλιτεχνικών εκθέσεων[495].

Με το πρόβλημα της χρηματοδότησης λυμένο –ή έστω περίπου λυμένο– σειρά είχε τώρα το ζήτημα της διεύθυνσης. Τηρώντας την υπόσχεση του Παπαντωνίου, ο νόμος εισήγαγε μια εντελώς εξειδικευμένη διάταξη η οποία πρακτικά μπορούσε να βρει εφαρμογή μόνο στην προσωπική περίπτωση του Δημητριάδη[496]. Σύμφωνα με το άρθρο 3, το αξίωμα του διευθυντή αποσυνδεόταν πλέον από αυτό του εφόρου της Εθνικής Πινακοθήκης και ο νέος διευθυντής όφειλε να συγκεντρώνει κατά προτίμηση τα εξής τυπικά προσόντα: 1ον) να είναι καλλιτέχνης, ζωγράφος ή γλύπτης, «*κοινώς*

Γενική Στατιστική Υπηρεσία της Ελλάδος, *Στατιστική της Εκπαιδεύσεως κατά το ακαδημαϊκόν έτος 1929-1930: Μέρος Δ΄ Ανώτατη Εκπαίδευσις*, Αθήνα, Εθνικό Τυπογραφείο, 1934.

[492] Συνεδρίαση της 8ης Δεκεμβρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[493] Βάσει του Νόμου 4366/1929 η κρατική επιχορήγηση προς το Ίδρυμα ορίζονταν στο ποσό των 180.000 δραχμών ετησίως. Βλ. το άρθρο 7, Νόμος 4366/1929 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του οργανισμού του σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π.

[494] Προφανώς προκειμένου να καλυφθεί εν μέρει το «έλλειμμα» της κρατικής χρηματοδότησης η κυβέρνηση προτίμησε να αυξήσει τα δίδακτρα.

[495] Άρθρο 8, Νόμος 4366/1929 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του οργανισμού του σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π.

[496] Βλ. το άρθρο 3, Νόμος 4366/1929 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του οργανισμού του σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π. καθώς και Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σσ. 120-121.

ανεγνωρισμένης υπεροχής», 2ον) να έχει λάβει ειδική εκπαίδευση σε διεθνή καλλιτεχνικά κέντρα, 3ον) να έχει να επιδείξει μια επαγγελματική δραστηριοποίηση στο εξωτερικό συνολικής διάρκειας τουλάχιστον δεκαπέντε ετών καθώς και μια σειρά διακρίσεων σε επίσημες εκθέσεις της Ελλάδας και του εξωτερικού, 4ον) να έχει τιμηθεί με το Εθνικό αριστείο γραμμάτων και τεχνών. Εναλλακτικά η θέση του διευθυντή μπορούσε να καλυφθεί από έναν καθηγητή εργαστηρίου της Σχολής υπό την μοναδική προϋπόθεση της πενταετούς τουλάχιστον θητείας του στο Ίδρυμα ή από άλλον καλλιτέχνη ο οποίος έχει διατελέσει καθηγητής σε αντίστοιχο ίδρυμα του εξωτερικού επί μία τριετία τουλάχιστον[497]. Σταθερά συνεπής με τις υποσχέσεις της προς τον Δημητριάδη, η κυβέρνηση εκτός από ένα προσωπικό εργαστήριο του εξασφάλιζε μια τρίμηνη άδεια μετ' αποδοχών σε συνέχεια των θερινών διακοπών προκειμένου να παραβρίσκεται στο εξωτερικό[498]. Τέλος, το άρθρο 3 θέσπιζε για πρώτη φορά θέση υποδιευθυντή με ετήσια θητεία ορίζοντας το έργο του ως επικουρικό ως προς αυτό του διευθυντή και αναθέτοντας την εκλογή του στον Σύλλογο[499]. Αυτή η τελευταία

[497] Αξίζει σ' αυτό το σημείο να επισημανθεί και μια άλλη πρακτική συνέπεια της διάταξης. Αυτή η περιπτωσιολογική ιεράρχηση των υποψηφίων για την θέση του διευθυντή, έτσι όπως διατυπωνόταν, επέτρεπε σε έναν εκ των υπηρετούντων καθηγητών των εργαστηρίων (επί της ουσίας στον Βικάτο) να εξελιχθεί σε διευθυντή υπό την προϋπόθεση ότι ο Δημητριάδης δεν θα αποδεχόταν τελικά την θέση – πιθανότητα αρκετά ισχυρή την στιγμή που δημοσιευόταν ο νόμος– και την ίδια στιγμή απέκλειε καταστατικά τον Παρθένη ο οποίος συγκέντρωνε όλα τα προτιμώμενα από τον νόμο και εξαιρετικά σπάνια τυπικά προσόντα, είχε όμως την ατυχία να έχει δραστηριοποιηθεί καλλιτεχνικά σε διεθνή κέντρα του εξωτερικού μόνο επί μια δεκαετία (Βιέννη 1898-1904, Παρίσι 1909-1911). (Βέβαια δεν διέθετε ούτε τίτλους σπουδών αλλά σ' αυτό το σημείο η διατύπωση είναι κάπως «χαλαρή» κάνοντας λόγο για «*ειδική εκπαίδευση*» και όχι για πτυχίο ξένης καλλιτεχνικής ακαδημίας). Ίσως αυτή η παράλογη ιεράρχηση των προτιμήσεων του νομοθέτη θα πρέπει να εξηγηθεί ως ενδοτικότητα στις πιέσεις των καθηγητών της Σχολής οι οποίοι ανατρίχιαζαν στην ιδέα μιας Σχολής διοικούμενης από τον Παρθένη αλλά και ως ελάχιστη παραχώρηση που ερχόταν να αντισταθμίσει την αυταρχική παράκαμψη τους στο ζήτημα της αναδιοργάνωσης.

[498] Γι' αυτό το ειδικό προνόμιο ο Ροδάς σημείωνε με κάποια δόση απογοήτευσης: «*Ποιος, λοιπόν, θα τον διαδεχθεί τώρα* [ενν. τον Ιακωβίδη]*; Βασιμώτερες ελπίδες υπάρχουν για τον γλύπτη των Παρισίων κ. Κωνστ. Δημητριάδη. Άσχετα με τις καλλιτεχνικές του κατευθύνσεις, είνε ο μόνος που θα μπορούσε να δώση νέα ζωή στη Σχολή των Καλών Τεχνών. Αλλά –γιατί να το κρύψω– προτιμάει να ζη μεταξύ Ελλάδος και Γαλλίας, δηλαδή τον μισό χρόνο εδώ και τον άλλο μισό στο ατελιέ του στο Παρίσι. Θα προστεθή, δηλαδή, στην παλαιά κακοδιοίκησι και μία νόθος κατάστασις, που θα είνε, μα τον Θεό, χειροτέρα της πρώτης. Ο κ. Δημητριάδης των Παρισίων πάντοτε σκέπτεται, υπολογίζει, σχεδιάζει να συμβιβάση τα' ασυμβίβαστα, γιατί και το νομοθετικό διάταγμα του δίνει τέτοια δικαιώματα. Αυτό είναι το μισοσβυσένο φανάρι της πολιτείας*». Μ. Ροδάς, «Τέχνη. Η Σχολή», όπ.π. Ωστόσο λίγους μήνες αργότερα ο Ροδάς θα αναθεωρήσει την άποψή του: «*Όταν πρωτακούστηκε τ' όνομά του* [ενν. του Δημητριάδη] *είχε διαδοθή ότι θα εδέχετο υπό ένα όρο. Να έχη το δικαίωμα να μένη εξ μήνες εδώ και εξ στο Παρίσι. Αυτόν τον όρο τον είχα θεωρήση ολέθριο και το είχα σημειώση στο παλαιότερο άρθρο μου. Αλλά τώρα που καταρτίζεται το νομοσχέδιο, ο όρος αυτός δεν φαίνεται να έχη τας συνεπείας που είχα φοβηθή στην αρχή. Μπορεί ο διευθυντής του σχολείου των καλών τεχνών ν' απουσιάζη μερικούς μήνες το καλοκαίρι στις διακοπές των μαθημάτων και στις γιορτές του χειμώνα, χωρίς αυτό να επιδράση στην διοίκησι και στην πρόοδο της σχολής*». Μ. Ροδάς, «Επίκαιρα. Σχολή Καλών Τεχνών», *Πειθαρχία*, τχ. 84, 8 Ιουνίου 1930, σσ. 19-20.

[499] Προ της θέσπισης ειδικής θέσης υποδιευθυντή από τον νόμο 4366/1929 ο Σύλλογος συνήθιζε κατά την έναρξη κάθε ακαδημαϊκού έτους και κατόπιν σχετικής σύστασης του διευθυντή να αναθέτει άτυπα σε έναν εκ των καθηγητών της Σχολής χρέη βοηθού διευθυντή χωρίς ωστόσο αυτός ο ρόλος να συνδέεται με καμία αναγνωρισμένη δικαιοδοσία ή με αυστηρά προσδιορισμένες διοικητικές αρμοδιότητες. Τον

πρόβλεψη είχε διπλή λειτουργία. Αφενός αντιμετώπιζε την ανάγκη αναπληρωματικής διοίκησης του Ιδρύματος που ανέκυπτε με το νέο καθεστώς παρατεταμένης απουσίας του διευθυντή και αφετέρου εκχωρούσε μια μικρή αλλά –όπως θα δειχτεί στη συνέχεια– καίρια εξουσία στον Σύλλογο, σε αντιστάθμισμα εκείνης που ο νόμος του είχε υφαρπάξει αναστέλλοντας την δικαιοδοσία του να εκλέγει ύστερα από διαγωνισμό τους νέους διδάσκοντες –μέλη του[500].

Αν το άρθρο 3 δεν ήταν τίποτε άλλο παρά μια νομική διευθέτηση του ζητήματος της διεύθυνσης κομμένη και ραμμένη στα μέτρα του Δημητριάδη, το άρθρο 4 του ίδιου νόμου ερχόταν να ικανοποιήσει ένα προεξάρχον σπουδαστικό αίτημα, επιβάλλοντας τον Παρθένη ως καθηγητή της Σχολής. Με αυτήν την απόβλεψη, ο νόμος ανασύστηνε το τρίτο εργαστήριο ζωγραφικής[501] υπό τον ειδικό τίτλο «*εργαστήριο ελευθέρων*

ρόλο του «βοηθού διευθυντή» είχε επωμιστεί για τα ακαδημαϊκά έτη 1928-1929 και 1929-1930 ο Δημήτριος Γερανιώτης: «*Ο Σύλλογος των καθηγητών κατόπιν δηλώσεως του κ. Διευθυντού ότι και εφέτος θα του ήτο χρήσιμος εν τη ενασκήση των καθηκόντων του εις βοηθός εκ των κ.κ. καθηγητών παρεκάλεσε τον καθηγητήν κ. Γερανιώτην όπως δεχθή να αναλάβη και δια το αρξάμενον σχολικόν έτος την διεξαγωγήν της υπηρεσίας ταύτης ως και κατά το παρελθόν έτος*». Συνεδρίαση της 1ης Νοεμβρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ. Ο νέος νόμος επί της ουσίας θεσμοθετούσε αυτόν τον άτυπο ρόλο γενικών καθηκόντων αναβαθμίζοντας το status του και τις εξουσίες του και περιβάλλοντάς τον με την νομιμοποιητική ισχύ του Συλλόγου.

[500] Βλ. το άρθρο 9 του νόμου 4366/1929 το οποίο καταργεί το Ν.Δ. «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως διατάξεων τινών του νόμου 521 "Περί οργανώσεως του Σχολείου των Καλών Τεχνών"» [Ε.τ.Κ., φ. 245, (τχ. Α΄), 31 Αυγούστου 1923] σύμφωνα με το οποίο οι καθηγητές του σχολείου διορίζονται κατόπιν διαγωνισμού ο οποίος διενεργείται από τον Σύλλογο. Βλ. επίσης και το άρθρο 4 του νόμου 4366/1929 το οποίο καταργεί το 2ο άρθρο του Διατάγματος «Περί λειτουργίας των εργαστηρίων του Σχολείου των Καλών Τεχνών» [Ε.τ.Κ., φ. 256, (τχ. Α΄), 18 Σεπτεμβρίου 1925] σύμφωνα με το οποίο τα εργαστήρια κατανέμονται μεταξύ «*πάντων των τεχνικών καθηγητών του Σχολείου*» ύστερα από πρόταση του Συλλόγου.

[501] Τα τρία εργαστήρια ζωγραφικής ξεκίνησαν την λειτουργία τους στην Σχολή το 1925 με τους Ιακωβίδη, Λύτρα και Ροϊλό. Μετά τον θάνατο του Λύτρα και την συνταξιοδότηση του Ροϊλού το 1927 η Σχολή συνέχισε να λειτουργεί έως το 1928-1929 με δύο εργαστήρια: αυτό του Ιακωβίδη και ένα δεύτερο το οποίο ανέλαβε ο Βικάτος και το οποίο από τον Ιανουάριο του 1929 είχε προσωρινά συγχωνευθεί με το πρώην εργαστήριο Λύτρα [Συνεδρίαση της 28ης Ιανουαρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ]. Την στιγμή της δημοσίευσης του νόμου βρίσκονται σε εκκρεμότητα τόσο η συνταξιοδότηση του Ιακωβίδη όσο και ο επικείμενος διορισμός του Αργυρού, εξελίξεις που χωρίς τον νόμο θα κρατούσαν σταθερό τον αριθμό των εργαστηρίων ζωγραφικής σε δύο. Ο νόμος ερχόταν να ανασυστήσει το τρίτο εργαστήριο ζωγραφικής το οποίο με την έναρξη του νέου ακαδημαϊκού έτους 1929-1930 και ύστερα από την προγραμματισμένη αποχώρηση του Ιακωβίδη θα έπρεπε να αλλάξει διεύθυνση αλλά και νομική υπόσταση εφόσον δεν θα αποτελούσε πλέον το εργαστήριο του διευθυντή της Σχολής. Εξ ου και ο νόμος το ανασυστήνει ως «τρίτο εργαστήριο γραφικής» κατοχυρώνοντας την αποκλειστική ανάθεσή του στον Παρθένη. Τελικά η παράταση της θητείας Ιακωβίδη θα πάει τον προγραμματισμό των Φιλελευθέρων έναν χρόνο πίσω. Στις αρχές του ακαδημαϊκού έτους 1929-1930, προ του επίσημου διορισμού του Παρθένη και της συνταξιοδότησης του Ιακωβίδη, ο Σύλλογος συνερχόταν προκειμένου να αναδιανείμει τα εργαστήρια βάσει της νέας σύνθεσής του η οποία πλέον συμπεριλάμβανε και τον Αργυρό [Συνεδρίαση της 21ης Οκτωβρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ]. Λόγω της δεσμευτικής διάταξης που αφορούσε την ανάθεση του τρίτου εργαστηρίου στον Παρθένη, αυτό βρισκόταν αυτομάτως εκτός μοιρασιάς. Έτσι τα δύο εναπομείναντα εργαστήρια ο Σύλλογος θα τα αναθέσει στον εν ενεργεία ακόμα διευθυντή της Σχολής –ως όφειλε– και στον Βικατό. Μην έχοντας για την ώρα την δυνατότητα να αναθέσει αυτοτελές

σπουδών και συνθέσεων». Η μετονομασία του εργαστηρίου δεν είναι τυχαία και προφανώς υπαινίσσεται τις αναγνωρισμένες ικανότητες του Παρθένη στη σύνθεση[502]. Ωστόσο, η απόφαση του νομοθέτη να του επιφυλάξει ειδική ονομασία ισοδυναμούσε με έμμεση πράξη καθορισμού του βασικού διδακτικού του αντικειμένου το οποίο ήταν φυσικά η διδασκαλία της ζωγραφικής με έμφαση όμως στις «*ελεύθερες σπουδές*» και την σύνθεση.

Αυτή η πρόβλεψη επί της ουσίας εισήγαγε μια διάκριση μεταξύ των εργαστηρίων ζωγραφικής στη βάση ενός είδους «τεχνοτροπικής» εξειδίκευσης, συνδέοντας για πρώτη φορά το διδακτικό αντικείμενο έστω και ενός εξ αυτών με τα ειδικά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του καλλιτεχνικού έργου του διδάσκοντος. Έτσι τα εργαστήρια μοιάζει να μην νοούνται πλέον από τον νομοθέτη απλά ως ένα άλλο σύστημα κατανομής των σπουδαστών ή ως εκπαιδευτικές μονάδες που εφαρμόζουν ένα κοινό πλαίσιο διδασκαλίας όπως το όριζε το Διάταγμα του 1925, αλλά ως κυψέλες ειδικής και διαφοροποιημένης διδασκαλίας, ευθέως συναρτημένης με το καλλιτεχνικό έργο του δασκάλου που τα διευθύνει. Με αυτήν την έννοια, η ανάθεση εργαστηρίου στον Παρθένη ήταν μια κίνηση με άμεσες νομικές συνέπειες στην λειτουργία του εκπαιδευτικού συστήματος των εργαστηρίων σηματοδοτώντας ένα είδος στροφής προς μια σαφώς νεωτερική εκπαιδευτική αντίληψη περί εργαστηρίου, αντίληψη που τοποθετούσε στο επίκεντρο της εκπαιδευτικής διαδικασίας τον δάσκαλο-καλλιτέχνη και το έργο του και που αποκρυσταλλωνόταν ήδη στο άρθρο 4 του νόμου 4366/1929 και πριν ακόμα ο Παρθένης προλάβει να εφαρμόσει στην πράξη οποιαδήποτε νεωτερική διδασκαλία. Αξίζει επίσης εδώ να επισημανθεί και μια άλλη πλευρά της διάταξης που επηρέαζε εμμέσως την διαδικασία των διορισμών. Εδώ είναι η πρώτη φορά που γίνεται λόγος για διορισμό καθηγητή εργαστηρίου και όχι απλώς για διορισμό καθηγητή τεχνικού μαθήματος. Με άλλα λόγια είναι η πρώτη φορά που ο νόμος συστήνει εξαρχής μια νέα τακτική θέση διδάσκοντος την οποία ορίζει ως θέση καθηγητή εργαστηρίου αποσυνδέοντάς την από την λογική των μαθημάτων γενικής κατεύθυνσης. Η εκλογή του Αργυρού ήταν η τελευταία περίπτωση όπου η Σχολή θα εκλέξει καλλιτέχνη καθηγητή για μια έδρα μαθήματος –αυτήν της Ιχνογραφίας– και

εργαστήριο στον Αργυρό ο Σύλλογος έβρισκε την εξής μέση λύση. Αποφάσιζε να κατανείμει τους μαθητές του Ιακωβίδη μεταξύ αυτού και του Αργυρού επικαλούμενος λόγους αποσυμφόρησης του διευθυντή της Σχολής. Έτσι ο Αργυρός αναλάμβανε κατ' ουσίαν άτυπα το ένα από τα τρία εργαστήρια αναμένοντας την αποχώρηση του Ιακωβίδη.

[502] Ικανότητες που και οι ίδιοι οι καθηγητές της Σχολής είχαν αναγνωρίσει κατά την αξιολόγηση του ζωγράφου το 1923. Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 122.

όχι εργαστηρίου. Το σύστημα των εδρών ανά μάθημα φαίνεται βέβαια ότι παρέμεινε σε ισχύ για τους καθηγητές του Προπαρασκευαστικού τμήματος, του Γυμνού νυκτός και των Υπαιθρίων σπουδών καθώς και για τους καθηγητές των θεωρητικών μαθημάτων (Ιστορία της τέχνης και Ρυθμολογία) αλλά από τον Παρθένη κι έπειτα, η θέση του καθηγητή εργαστηρίου δεν αντιστοιχεί πλέον σε έδρα μαθήματος αλλά σε εργαστηριακή έδρα ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής. Εξ ου και το άρθρο 4 καταργεί την διάταξη του διατάγματος του 1925 σύμφωνα με την οποία τα εργαστήρια κατανέμονται μεταξύ «*πάντων των τεχνικών καθηγητών του Σχολείου*» ύστερα από πρόταση του Συλλόγου. Έτσι το άρθρο 4 μοιάζει να ορίζει μια ωρίμανση του εκπαιδευτικού μοντέλου των εργαστηρίων και από την σκοπιά της αναδιάρθρωσης των οργανικών θέσεων του διδακτικού προσωπικού της Σχολής και με μία έννοια η έλευση του Παρθένη σηματοδοτεί μια νεωτερική μετατόπιση και στο επίπεδο του θεσμικού μετασχηματισμού της Σχολής.

Στον βαθμό που η σύνθεση αντιστοιχούσε στο τελευταίο επίπεδο της κλιμάκωσης των σπουδών και αναγνωριζόταν παραδοσιακά ως ιδιαιτέρως απαιτητικό διδακτικό αντικείμενο προορισμένο να διδάσκεται μόνο σε προχωρημένους σπουδαστές από έμπειρους καθηγητές, θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι η συγκρότηση ενός εργαστηρίου με ειδίκευση στη σύνθεση και η ανάθεσή του στον Παρθένη υπέκρυπτε μια διάσταση αξιολογικής διάκρισης των εργαστηρίων και κατά συνέπεια των διδασκόντων, με το νέο εργαστήριο να καταλαμβάνει μια αξιολογικά ανώτερη θέση έναντι των άλλων δύο. Αυτή η αναβάθμιση του τρίτου εργαστηρίου ζωγραφικής δεν ήταν συμβολική ούτε εξαντλούνταν σ' έναν εικονικό τίτλο. Αποτυπωνόταν στην επιλογή του νομοθέτη να επιφυλάξει στον καθηγητή του συγκεκριμένου εργαστηρίου άμα τω διορισμώ του την βαθμολογική και μισθολογική θέση του τμηματάρχη α΄ τάξεως, θέση στην οποία προβιβαζόταν κανονικά ένας καθηγητής της Σχολής ύστερα από την συμπλήρωση ορισμένων ετών υπηρεσίας[503]. Έτσι η αναγνώριση της ειδικής εκπαιδευτικής κατεύθυνσης ενός εργαστηρίου έμοιαζε να υπονομεύει την αρχή της ισοτιμίας τους[504].

[503] Είναι ενδεικτικό της βαθμολογικής ανωτερότητας που ο νόμος αναγνώριζε στον καθηγητή του τρίτου εργαστηρίου έναντι των υπολοίπων, το γεγονός ότι ο νεοεκλεγμένος Αργυρός θα διοριστεί τον Οκτώβριο του 1929 καθηγητής της Σχολής «*επί βαθμώ και μισθώ τμηματάρχου δευτέρας τάξεως*». Βλ. το διάταγμα διορισμού στην Ε.τ.Κ, φ. 165, (τχ. Α΄), 8 Οκτωβρίου 1929.

[504] Και ως προς αυτό το σημείο ο νόμος μοιάζει να οπισθοχωρεί από την νεωτερική αντίληψη περί του εργαστηριακού συστήματος διδασκαλίας.

Η διάταξη περί ανασύστασης του τρίτου εργαστηρίου ζωγραφικής συνοδευόταν από μια ανάγλυφη περιγραφή του Παρθένη, ορίζοντας ως τυπικά προσόντα του οικείου καθηγητή αυτά που ο νόμος είχε ορίσει και για τον διευθυντή της Σχολής με την διαφορά ότι σε αυτήν την περίπτωση δεν γινόταν πουθενά λόγος για ειδική εκπαίδευση σε διεθνή καλλιτεχνικά κέντρα ενώ η συνολική διάρκεια της επαγγελματικής σταδιοδρομίας του υποψήφιου καλλιτέχνη στο εξωτερικό καθοριζόταν ως τουλάχιστον δεκαετής, δηλαδή ακριβώς όση και του Παρθένη. Θα πρέπει επίσης εδώ να επισημανθεί ότι στην περίπτωση του Παρθένη ο νομοθέτης δεν είχε σταθεί τόσο γενναιόδωρος όσο με τον Δημητριάδη. Αντίθετα με τις υποσχέσεις του Παπαντωνίου, ο νόμος δεν εκχωρούσε στον καθηγητή του τρίτου εργαστηρίου ζωγραφικής καμία ειδική άδεια απουσίας στο εξωτερικό. Τέλος, μαζί με τις προσωπικές περιπτώσεις των Δημητριάδη και Παρθένη ο νομοθέτης μεριμνούσε, προφανώς καθ' υπόδειξιν του πρωθυπουργού, και για την περίπτωση του Στέφανου Λάντσα προβλέποντας την μισθολογική και βαθμολογική προαγωγή του δασκάλου του Κυριακού Σχολείου[505].

Εκτός από την ρύθμιση των ζητημάτων της χρηματοδότησης, της διεύθυνσης και της ενίσχυσης του διδακτικού προσωπικού, ο νόμος 4366/1929 ανασύστηνε επίσης με το άρθρο 6 την θέση του γραμματέα της Σχολής διευρύνοντας τις κατηγορίες των υποψηφίων[506]. Έτσι κατάλληλος για την θέση θεωρούνταν τώρα όποιος ανήκε στην γενική κατηγορία του λόγιου ή σ' αυτήν του διακεκριμένου καλλιτέχνη ή ακόμα

[505] Βλ. το άρθρο 5, Νόμος 4366/1929 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του οργανισμού του σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π. Εδώ πρόκειται μάλλον για ρύθμιση η οποία ενσωματώθηκε στο νόμο ύστερα από σχετικό αίτημα της συζύγου του Λάντσα προς το πρωθυπουργικό γραφείο. Βλ. την επιστολή Γόντικα της 11ης Φεβρουαρίου 1929 προς το πολιτικό γραφείο του Πρωθυπουργού. Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 27.

[506] Έως το 1914, τα καθήκοντα του γραμματέα του Σχολείου των Καλών Τεχνών διεκπεραιώνονταν από τον γραμματέα του Πολυτεχνείου. Βλ. το άρθρο 57 του Βασιλικού Διατάγματος «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ νόμου "Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών"», Ε.τ.Κ., φ. 272, (τχ. Α΄), 27 Αυγούστου 1910. Το 1914 θα συσταθεί για πρώτη φορά θέση γραμματέα του Σχολείου των Καλών Τεχνών με τον Νόμο 521 «Περί οργανώσεως του Σχολείου των Καλών Τεχνών» ο οποίος όριζε ότι στην θέση διορίζεται «*διακεκριμένος εν τη λογοτεχνία λόγιος*». Βλ. τα άρθρα 6 και 7 του νόμου 521 [Ε.τ.Κ., φ. 399, (τχ. Α΄), 29 Δεκεμβρίου 1914]. Πρώτος γραμματέας της Σχολής διορίστηκε το 1915 ο Ιωάννης Πολέμης και στην θέση αυτή τον διαδέχτηκε μάλλον τον Ιούνιο του 1924 ο Δημήτρης Ταγκόπουλος. Βλ. Φ. Γ. [Φώτος Γιοφύλλης], «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Πώς λειτουργεί η Σχολή των Καλών Τεχνών», όπ.π. Μετά τον θάνατο του Ταγκόπουλου το 1926 η θέση του γενικού γραμματέα καταργήθηκε για να συσταθεί και πάλι εκ νέου το 1929 με τον νόμο 4366/1929. Εν τω μεταξύ από το 1926 έως και τον διορισμό του Σωτήρη Σκίπη το 1929 χρέη γραμματέα φαίνεται ότι εκτελούσε ανεπισήμως ο καθηγητής της Προοπτικής και Ρυθμολογίας Δημήτριος Τσιπούρας [Βλ. Συνεδρίαση της 1ης Νοεμβρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929) και Συνεδρίαση της 30ης Οκτωβρίου 1934, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ].

πτυχιούχος της νομικής ή της φιλολογίας με επικρατέστερο μεταξύ αυτών εκείνον που διέθετε διοικητική εμπειρία σε ανάλογη δημόσια θέση.

Αποτέλεσμα της διεκδικητικής δράσης των σπουδαστών αλλά και των αποφασιστικών πρωτοβουλιών του Παπαντωνίου, ο νόμος 4366/1929 (νόμος Γόντικα) έθετε τις βάσεις για μια ευρείας κλίμακας αναδιοργάνωση της Σχολής η οποία είχε επιδιωχθεί εις μάτην δύο χρόνια νωρίτερα από τον Αθανάσιο Αργυρό και έμελλε τελικά να υλοποιηθεί πλήρως έναν χρόνο αργότερα επί υπουργίας Γεωργίου Παπανδρέου με τον νόμο 4791/1930. Ως πρώτο βήμα ενός φιλόδοξου σχεδίου εκσυγχρονισμού της Σχολής, ο νόμος είχε περισσότερο τον χαρακτήρα στοχευμένης παρέμβασης προωθώντας εκείνες τις απαραίτητες μεταβολές άμεσης προτεραιότητας δίχως τις οποίες το όραμα μιας σύγχρονης και αναβαθμισμένης Σχολής, όπως τουλάχιστον την φανταζόταν ο Παπαντωνίου, δεν θα μπορούσε να γίνει πραγματικότητα. Οι μεταβολές αυτές αφορούσαν περισσότερο τα πρόσωπα και λιγότερο την θεσμική δομή γεγονός που μετέτρεπε τον νόμο σε ένα άθροισμα εξειδικευμένων προσωπικών διατάξεων[507] υπαγορευμένων από μια λογική αυταρχικής παρέμβασης που υπονόμευε το δημοκρατικό πλαίσιο λειτουργίας της Σχολής και την σχετική αυτονομία της[508].

---

[507] Τρία από τα εννιά άρθρα του νόμου αφορούν περιπτώσεις συγκεκριμένων προσώπων.

[508] Οι αδιαφανείς διαδικασίες επιλογής του νέου προσωπικού της Σχολής και ειδικά του διευθυντή της είχαν απασχολήσει τότε την πρωτοσέλιδη επίκαιρη στήλη της *Πρωτοπορίας* από την οποία ο Φώτος Γιοφύλλης κατήγγειλε τα εξής σε σχέση με τον νέο νόμο: «*Η συμπλήρωση της θέσης του Διευθυντή της Σχολής Καλών Τεχνών, που άδειασε με την αποχώρηση του κ. Γ. Ιακωβίδη, είν' ένα ζήτημα που ενδιαφέρει όσους έχουν σχέση με τις Ωραίες Τέχνες. Σ' όλους αυτούς έκαμε αποτροπιαστική εντύπωση ο τρόπος της σχετικής επίσημης ενέργειας. Με μεγάλη, πονηρή και ύποπτη μυστικότητα, με όλες τις προφυλάξεις για να μην το μάθει ο τύπος, ψηφίστηκε ο προσωπικός νόμος, που είναι μαγειρεμένος μαστόρικα για να πηγαίνει γάντι σε πρόσωπο ορισμένο από πριν. Μονάχα που δεν έχει μέσα και το όνομα του Διευθυντή, που θα διοριζότανε μ' αυτό το νόμο. Έχει όμως τον περίεργο περιορισμό πως ο Διευθυντής αυτός, ο «νιάου-νιάου στα κεραμίδια» πρέπει νάχη μείνη 15 χρόνια στην Ευρώπη, έστω και για γλέντι. Δεν ορίζεται καμμιά σπουδή ούτε άλλα προσόντα για τον Ευρωπαιογυρισμένο μελλοντικό Διευθυντή, παρά μόνο πως πρέπει νάχη εξοριστή 15 χρόνια από την πατρίδα του στην Ευρώπη! Αυτό βέβαια όλοι ξέρουνε πως γίνεται για να διοριστή ο κ. Δημητριάδης που έχει να παρουσιάση το περίφημο αυτό «προσόντο». Μα δεν μπορούσε ν' αρπαχτή ο διορισμός με κανέναν άλλον τρόπο λιγότερο αστείο; Το Κράτος καταφέρνει να κατεβάζη ολονένα και πιο πολύ την αξία και τη σημασία της δυστυχισμένης αυτής Σχολής των Καλών Τεχνών. Η γνωστή κλίκα και μερικοί υπολογισμοί από επιχειρήσεις, όπως ψιθυρίζεται στους καλλιτεχνικούς κύκλους, κανονίζουνε το νέο προσωπικό της Σχολής. Έτσι ο κ. Υπουργός πέφτει θύμα των επιτηδείων και αφίνει κατά μέρος αξίες σημαντικότατες για να κάμη τα ρουσφέτια της περίφημης κλίκας. Μαθαίνουμε όμως με χαρά πως γένεται σοβαρά σκέψη να συσταθή στην Αθήνα μια μεγάλη ιδιωτική Σχολή των Ωραιών Τεχνών, που να συγκεντρώση για καθηγητές Έλληνες καλλιτέχνες ανώτερους από κείνους της επίσημης Σχολής. Μονάχα έτσι θα μπορέση να υπάρξη αληθινή τέχνη στην Ελλάδα. Μ' ενθουσιασμό η «Πρωτοπορία» επικροτεί την ιδέα κ' είναι πρόθυμη στη διάθεση εκείνων που έχουν την επιθυμία να την πραγματοποιήσουν*». Φ. Γιοφύλλης, «Σταράτα», *Πρωτοπορία*, έτος 1, αρ. 8-9, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1929, σ. 195. Παρ' όλη την καταγγελτική του διάθεση, ο Γιοφύλλης δεν μπορούσε εύκολα να κρύψει και μια κάποια μεροληψία υπέρ του Παρθένη. Έτσι την ίδια στιγμή που οι καταχρηστικές μεθοδεύσεις των Φιλελευθέρων έμπαιναν στο στόχαστρο της κριτικής του εξαιτίας της φωτογραφικής διάταξης περί διευθυντή, ο Γιοφύλλης δεν έβρισκε τίποτα να πει για την επίσης φωτογραφική διάταξη που αφορούσε

Υπάρχει ωστόσο εδώ ένα σημείο που έχει ενδιαφέρον σε σχέση με την πολιτική πρακτική των Φιλελευθέρων καθιστώντας αυτήν την πρώτη παρέμβασή τους, όχι λιγότερο αυταρχική, αλλά πάντως λιγότερο κοντόφθαλμη σε αυστηρά θεσμικό επίπεδο απ' ό,τι ίσως αφήνουν να φανεί οι δύο φωτογραφικές διατάξεις για τους Δημητριάδη και Παρθένη. Παρά το γεγονός ότι τα σχετικά άρθρα, τα οποία θα πρέπει να πιστωθούν στον Παπαντωνίου, έχουν συλληφθεί και διατυπωθεί με τέτοιο τρόπο από τον νομοθέτη ώστε να εξυπηρετήσουν τους αυθαίρετους διορισμούς συγκεκριμένων προσώπων, καταλήγουν –ανεξάρτητα από τις προθέσεις του νομοθέτη– να επιφέρουν μεταβολές στο θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας της Σχολής οι οποίες δεν γέρνουν πάντα προς την μεριά μιας μονοσήμαντης πολιτικής ευνοιοκρατίας. Έτσι χάρη στην πρόβλεψη ενός αποκλειστικού προνομίου παρατεταμένης απουσίας στο εξωτερικό για τον Δημητριάδη, η Σχολή αποκτούσε για πρώτη φορά στην ιστορία της έναν εκλεγμένο από τον Σύλλογο υποδιευθυντή επιφορτισμένο με τις πλήρεις διοικητικές αρμοδιότητες του διευθυντή επί τρεις μήνες τον χρόνο. Αντίστοιχα χάρη στον διορισμό του Παρθένη η Σχολή αποκτούσε επίσης για πρώτη φορά ένα εργαστήριο με αναγνωρισμένο τον διαφοροποιημένο εκπαιδευτικό του ρόλο ο οποίος τώρα συνδεόταν ξεκάθαρα με τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα του καλλιτεχνικού έργου του διδάσκοντα. Με άλλα λόγια, στο βαθμό που οι διορισμοί απέβλεπαν σε κάτι ευρύτερο από την εξυπηρέτηση προσωπικών συμφερόντων, έφερναν μαζί τους και θεσμικές τομές έστω κι αν οι θέσεις στις οποίες αναφέρονται εκλαμβάνονταν ως αυστηρά προσωποπαγείς.

Πέρα όμως από τις μεταρρυθμιστικές-εκσυγχρονιστικές όψεις του νόμου, αυτός χαρακτηριζόταν και από μια έκδηλα αντιπροοδευτική πλευρά (με την έννοια της απουσίας κοινωνικής πρόνοιας) η οποία έθιγε τα συμφέροντα των σπουδαστών και σε τελική ανάλυση αυτά της Σχολής. Πρόκειται για την υπέρογκη αύξηση των διδάκτρων που καθιερωνόταν χωρίς να λαμβάνει υπ' όψιν της κανένα κοινωνικό κριτήριο φοίτησης. Έτσι παρά την αρχική πρόθεση της κυβέρνησης να ικανοποιήσει μέρος των μεταρρυθμιστικών αιτημάτων που είχαν προβληθεί από τους σπουδαστές κατά την κινητοποίηση του 1928, το έκανε τελικά μόνο στο μέτρο που αυτά συνέπιπταν με τις

τον Παρθένη. Αντ' αυτού άφηνε μόνο να αιωρούνται κάποια υπονοούμενα σε σχέση με τους οικονομικούς παράγοντες που υποστήριζαν τόσο τον γλύπτη όσο και τον ζωγράφο καθώς και την «*γνωστή κλίκα*» η οποία προφανώς περιλάμβανε εκείνους τους λίγους που μαζί με τον Παπαντωνίου «*ανεπισήμως εργάζονταν για κάτι καλύτερο*» (βλ. πιο πάνω την επιστολή που απευθύνει ο Παπαντωνίου στον Δημητριάδη στις 26 Ιανουαρίου 1929). Όσο για εκείνες τις «*σημαντικότατες αξίες*» που είχαν αποκλειστεί από την Σχολή εξαιτίας μιας σκανδαλώδους ευνοιοκρατίας, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι δεν ήταν άλλες από εκείνους τους καλλιτέχνες που το έντυπο του Γιοφύλλη εμφάνιζε κατά καιρούς ως αιχμή της νεοελληνικής τέχνης και στις οποίες συμπεριλαμβανόταν και ο Τόμπρος.

δικές της πολιτικές στοχεύσεις ενώ κατά τα άλλα ο νόμος κατέληγε να στρέφεται εναντίον των σπουδαστών οι οποίοι έπρεπε τώρα να πληρώσουν ακριβά τον πολυπόθητο εκσυγχρονισμό της εκπαίδευσής τους. Κρινόμενη από την σκοπιά μιας τυπικά φιλελεύθερης λογικής, η παρέμβαση εξαιτίας του πολιτικού αυταρχισμού της έμοιαζε πράγματι να μην συμβιβάζεται με το πνεύμα του φιλελευθερισμού αναιρώντας τους όρους δημοκρατικής λειτουργίας των θεσμών που η ίδια η ιδέα της φιλελεύθερης αστικής ολοκλήρωσης προϋπέθετε[509]. Ταυτόχρονα στον βαθμό που ο στόχος του εκσυγχρονισμού της Σχολής δεν συνοδευόταν από καμία προνοιακή αντίληψη υπέρ των οικονομικά αδυνάτων σπουδαστών, η παρέμβαση έμοιαζε να αποκλίνει προς μια λογική την οποία σήμερα θα αποκαλούσε κανείς –χρησιμοποιώντας ένα μάλλον ρητορικό σχήμα– «νεοφιλελεύθερη».

Θα πρέπει εδώ να επισημανθεί ότι το μέτρο της αύξησης των διδάκτρων δεν αφορούσε μόνο τους σπουδαστές της καλλιτεχνική σχολής. Τα δίδακτρα είχαν αυξηθεί για τους σπουδαστές του ΕΚΠΑ ήδη από τον Αύγουστο του 1927 εξωθώντας τρεις μήνες αργότερα το σύνολο των φοιτητικών οργανώσεων σε απεργία. Μπροστά στην πίεση των φοιτητικών κινητοποιήσεων οι οποίες συντονίζονταν κατά κύριο λόγο από αριστερούς φοιτητές, η διοίκηση του Πανεπιστημίου είχε αναγκαστεί τότε να αποσύρει το μέτρο[510]. Δύο χρόνια αργότερα θα σημειωθεί ακόμα μία μαζική κινητοποίηση των φοιτητών του Πανεπιστημίου με βασικό αίτημα την αναθεώρηση του κανονισμού των εξετάσεων. Στην συγκέντρωση η οποία πραγματοποιήθηκε στις 27 Νοεμβρίου 1929 στο κέντρο της Αθήνας και στην οποία συμμετείχαν σύμφωνα με το δημοσίευμα του *Ριζοσπάστη* 3.500 φοιτητές απ' όλα τα τμήματα του Πανεπιστημίου, η επιλογή της αύξησης των διδάκτρων είχε καταγγελθεί από τους εκπροσώπους των φοιτητών ως πολιτική αποκλεισμού των φτωχών φοιτητών από την ανώτατη εκπαίδευση[511]. Οι

[509] Το γεγονός επισημαίνει ο Ματθιόπουλος (Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 122), εξηγώντας τον αυταρχισμό της παρέμβασης των Φιλελευθέρων στη βάση μιας πολιτικής αναγκαιότητας αποδυνάμωσης ενός αντιδραστικού κατεστημένου που πιεζόμενο πολιτικά μεταχειρίζεται τους δημοκρατικούς θεσμούς ως μέσο για την αυτοπροστασία του.

[510] Για την φοιτητική απεργία του Νοεμβρίου του 1927 βλ. Κώστας Γαβρόγλου–Βαγγέλης Καραμανωλάκης–Χάϊδω Μπάρκουλα, *Το Πανεπιστήμιο Αθηνών και η ιστορία του (1837-1937)*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014, σ. 249.

[511] Ο Ριζοσπάστης κατέγραφε το γεγονός ως εξής: « […] *Επί των ανωτέρω ζητημάτων ωμίλησεν ο Γραμματεύς της Ομοσπονδίας Φοιτητών, τρεις άλλοι φοιτηταί και κατόπιν ο αντιπρόσωπος των φτωχών φοιτητών. Ούτος διακοπτόμενος συνεχώς υπό ζωηρών επιδοκιμασιών υπό των συγκεντρωθέντων ανέφερε εν τη αρχή του λόγου του την πολιτική της Πρυτανείας και του Κράτους δια τον αποκλεισμόν των φτωχών φοιτητών και φοιτητριών εκ του Πανεπιστημίου δια της υψώσεως των διδάκτρων εις τρεις και τέσσαρας χιλιάδας δραχμάς και της καταβολής 100 δραχμών ως εξετάστρων δι' έκαστον μάθημα* […]. *Τονίζει ωσαύτως το γεγονός ότι εις την κίνησιν των φοιτητών δια την αντιμετώπισιν όλης αυτής της επιθέσεως Πρυτανείας και Κράτους η απάντησις ήταν να συλληφθούν, να φυλακισθούν και να αποβληθούν του*

αστυνομικές δυνάμεις θα προσπαθήσουν να διαλύσουν βίαια το συγκεντρωμένο πλήθος τραυματίζοντας θανάσιμα δύο φοιτητές και η διαδήλωση του 1929 θα εξελιχθεί σε γενική πανσπουδαστική απεργία με τον Βενιζέλο να καλεί την Πρυτανεία αλλά και τον Γόντικα να μην διαφοροποιήσουν την στάση τους έναντι των φοιτητών υπό την πίεση των αιματηρών επεισοδίων[512].

Αν για τους φοιτητές του Πανεπιστημίου το ζήτημα της μείωσης των διδάκτρων επανέρχεται σταθερά στην ατζέντα των διεκδικήσεών τους προκαλώντας δυναμικές κινητοποιήσεις, δεν φαίνεται να ισχύει το ίδιο και για τους σπουδαστές της καλλιτεχνικής σχολής οι οποίοι το 1929 θα ενοχλήσουν μάλλον διακριτικά το Υπουργείο για το ζήτημα χωρίς να πετύχουν θεαματικά αποτελέσματα[513]. Μια τέτοια

Πανεπιστημίου αρκετοί φοιτηταί». Ανμ., «Αι χθεσιναί μαχητικαί διαδηλώσεις των φοιτητών εις τας Αθήνας», *Ριζοσπάστης*, 28 Νοεμβρίου 1929. Σε επόμενο δημοσίευμα ο αρθρογράφος του *Ριζοσπάστη* σχολίαζε: «*Η εξέγερση των φοιτητών, της μεγάλης των μάζας η οποία ουσιαστικά αποκλείεται απ' το Πανεπιστήμιο – διότι απλούστατα αποτελείται από παιδιά της εργατιάς και αγροτιάς – δεν είναι δυνατόν παρά να βρει αντιμέτωπο την «πυγμή» του Μεσσία*». Ανμ., «Η εξέγερση των φοιτητών», *Ριζοσπάστης*, 29 Νοεμβρίου 1929.

[512] Τα γεγονότα της φοιτητικής διαδήλωσης του 1929 περιγράφονται αναλυτικά σε εκτενές δημοσίευμα του *Ριζοσπάστη*. Βλ. Ανμ., «Αι χθεσιναί μαχητικαί διαδηλώσεις των φοιτητών εις τας Αθήνας», *Ριζοσπάστης*, 28 Νοεμβρίου 1929.

[513] Η δική μου έρευνα έχει εντοπίσει σε σχέση με το ζήτημα της αύξησης των διδάκτρων μόνο δύο προσφυγές των σπουδαστών της Σχολής προς το υπουργείο Παιδείας το 1929 και εκ νέου το 1930. Στις 16 Σεπτεμβρίου και στις 19 Νοεμβρίου 1929 το Υπουργείο προωθούσε το υπόμνημα των σπουδαστών στο Ταμείο ανταλλαξίμων κοινοτικών και κοινωφελών περιουσιών εισηγούμενο όχι την απαλλαγή τους από τα αυξημένα δίδακτρα αλλά την εξεύρεση ενός τρόπου οικονομικής ενίσχυσης κυρίως εκείνων που βρίσκονταν προς το τέλος των σπουδών τους και είχαν επιδείξει εξαιρετικές επιδόσεις ώστε να μην αναγκαστούν να διακόψουν λόγω αδυναμίας καταβολής των διδάκτρων: «*Διαβιβάζοντες υμίν υπόμνημα των εν τω Σχολείω των Καλών Τεχνών του Μετσοβίου Πολυτεχνείου φοιτώντων απόρων προσφύγων σπουδαστών παρακαλούμεν υμάς όπως λαμβάνοντες υπ' όψιν το ολιγάριθμον των αιτούντων προς δε ότι ο διέπων τα των διδάκτρων του Σχολείου των Καλών Τεχνών νεαρός Νόμος δεν εξαιρεί τους απόρους πρόσφυγας σπουδαστάς από την καταβολήν των αυξημένων τελών και ότι οι ειρημένοι κατελήφθησαν υπό το κράτος του νόμου κατά την διάρκειαν των σπουδών τους και κατά τα τελευταία έτη, ενισχύσετε αυτούς δι' οιονδήποτε τρόπον ίνα μην διακόψωσιν ένεκεν αδυναμίας της πληρωμής των διδάκτρων τους σπουδάζοντας νέους καλλιτέχνας με αρκετήν ιδιοφυΐαν ους βασίμως δύνανται να υποσχεθώσιν ελπίδας ότι θα διαπρέψωσιν εις την καλλιτεχνίαν*». Χειρόγραφη επιστολή του υπουργείου παιδείας προς το Ταμείο ανταλλαξίμων κοινοτικών και κοινωφελών περουσίων με αριθ. πρωτ. 50884. (Αθήνα, 16 Σεπτεμβρίου 1929). Συνοδεύεται από διαβιβαστικό έγγραφο με αποστολέα τον Γρυπάρη προς το Ταμείο ανταλλαξίμων κοινοτικών και κοινωφελών περιουσίων με αριθ. πρωτ. 50884, (Αθήνα, 19 Νοεμβρίου 1929). Η υπογραφή του συντάκτη στο πρώτο έγγραφο είναι εντελώς δυσανάγνωστη. Διακρίνεται ωστόσο η υπογραφή του Γρυπάρη. ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγές 38 και 39). Καθώς η λύση που είχε προκρίνει το Υπουργείο στα 1929 αντιμετώπιζε μόνο προσωρινά και εν μέρει το πρόβλημα, οι σπουδαστές θα αναγκαστούν να ξαναχτυπήσουν την πόρτα του Υπουργείου έναν χρόνο αργότερα ζητώντας την ατελή εγγραφή όλων των απόρων σπουδαστών της Σχολής. Το γεγονός πιστοποιείται από ένα έγγραφο του Συνδέσμου των Σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών προς τον διευθυντή Καλών Τεχνών του Υπουργείου με αριθμ. πρωτ. 63994 (Αθήνα, 16 Οκτωβρίου 1930) το οποίο αναφέρει τα εξής: «*Κύριε Διευθυντά, αναφερόμενοι εις προγενεστέρα αίτησιν μας αφορώσαν την ατελήν εγγραφήν των απόρων σπουδαστών της Αν. Σχολής των Καλών Τεχνών, λαμβάνομεν την τιμήν να παρακαλέσωμεν υμάς όπως ευαρεστούμενοι εξετάσητε ευμενώς το ζήτημα τούτο, αρξάμένου ήδη του ακαδημαϊκού έτους. Ευπειθέστατοι. Η εκτελεστική επιτροπή*». ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 40). Πέραν αυτών των διαβημάτων

στάση μπορεί να εξηγηθεί εν μέρει ως συνέπεια της απουσίας ενός ανεπτυγμένου πλαισίου συνδικαλιστικής δράσης εντός της Σχολής ανάλογης κλίμακας και συγκρότησης, ικανού να διαμορφώσει και να προβάλλει τις συλλογικές διεκδικήσεις των σπουδαστών της με τρόπο εξίσου μαζικό και αποφασιστικό[514].

Η απουσία αντιδράσεων όμως εκ μέρους των σπουδαστών της Σχολής στην αύξηση των διδάκτρων τους δεν φαίνεται να ήταν μόνο ζήτημα μειωμένων συνδικαλιστικών αντανακλαστικών. Θα πρέπει ίσως εδώ να υποθέσουμε ότι η αντικατάσταση του Ιακωβίδη από έναν καλλιτέχνη ευρείας αποδοχής ο οποίος είχε καταφέρει να κρατηθεί μακριά από τους εσωτερικούς ανταγωνισμούς της ελληνικής καλλιτεχνικής κοινότητας, καθώς και η ικανοποίηση του αιτήματος για διορισμό του Παρθένη είχαν εισπραχθεί ως πρώτα δείγματα μιας θετικής ανταπόκρισης της κυβέρνησης απέναντι στις διεκδικήσεις των σπουδαστών μετριάζοντας ή εξασθενώντας την όποια δυσαρέσκεια θα είχε ασφαλώς προκαλέσει η αύξηση των διδάκτρων. Σε κάθε περίπτωση πάντως τόσο το τελευταίο αυτό μέτρο δια του οποίου αντιμετωπιζόταν η υποχρηματοδότηση της Σχολής όσο και ο πραξικοπηματικός χαρακτήρας των διορισμών –ασχέτως της αξίας των ευνοούμενων προσώπων– έκαναν σαφές σ' εκείνους που όπως ο Γιοφύλλης ανέμεναν μια εκσυγχρονιστική παρέμβαση στην Σχολή ότι η υποστήριξη των νεωτεριστικών τάσεων εκ μέρους των Φιλελευθέρων και ο όποιος αντιακαδημαϊσμός της πολιτικής τους στα γράμματα και τις τέχνες ο οποίος φαινόταν να στοχοποιεί τους φορείς ενός πολιτικού και καλλιτεχνικού συντηρητισμού, ήταν εκδηλώσεις που δεν συνδέονταν απαραιτήτως με μια κοινωνική πολιτική υπέρ των σπουδαστών ή με λιγότερο αυταρχικά μέσα επιβολής. Από μια τέτοια σκοπιά, η γενικευμένη παραδοχή που θέλει την εισαγωγή νεωτερικών αντιλήψεων –όσον τουλάχιστον αφορά το πεδίο των τεχνών– να συνάδει απαραιτήτως με ευρύτερες τομές οι οποίες φέρουν θετικό κοινωνικό πρόσημο, κάθε άλλο παρά δεδομένη θα πρέπει να θεωρείται.

τα οποία δεν φαίνεται να απέδωσαν σημαντικούς καρπούς, δεν πρέπει να υπήρξε κάποια δημόσια καταγγελία του μέτρου της αύξησης των διδάκτρων από την πλευρά των σπουδαστών της Σχολής ή, ακόμα κι αν υπήρξε, πιθανότατα δεν έλαβε ποτέ χαρακτήρα δυναμικής διαμαρτυρίας όπως στην περίπτωση των φοιτητών του Πανεπιστημίου.

[514] Η μαρτυρία του Πέτρου Χάρη για τους σπουδαστές της Σχολής φαίνεται ότι απηχούσε κάτι από αυτήν την πραγματικότητα της συνδικαλιστικής τους απειρίας: «*Πολύ καλά παιδιά, ήσυχα, όχι όπως τα σημερινά, δεν είχαμε συνδικαλισμένους φοιτητές…*». Δήμητρα Τσούχλου–Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών: Χρονικό 1836*-1984, Αθήνα, Άποψη, 1984, σ. 90.

Εν τέλει παρά τις μεταβολές που ο νόμος 4366/1929 προκαλούσε τόσο εις βάρος των σπουδαστών όσο και των ήδη καθηγητών της Σχολής, πετύχαινε έναν στοιχειώδη συμβιβασμό των αντικρουόμενων επιδιώξεων των δύο ομάδων, συμβιβασμό ο οποίος βέβαια εξυπηρετούσε πρωτίστως τις κυβερνητικές στοχεύσεις. Έτσι οι σπουδαστές κρατούνταν ικανοποιημένοι βλέποντας δύο τουλάχιστον από τα αιτήματά τους να υλοποιούνται ενώ ταυτόχρονα ο νομοθέτης, αναθέτοντας την διεύθυνση σ' έναν καλλιτέχνη υπεράνω αμφισβήτησης τον οποίο ακόμα και ο ίδιος ο Ιακωβίδης θα αναγνώριζε ως άξιο συνεχιστή του, και εκχωρώντας στον Σύλλογο το δικαίωμα εκλογής ενός υποδιευθυντή από τις τάξεις του, είχε την πρόνοια να μην υπερβεί εντελώς τα όρια της ανοχής των καθηγητών της Σχολής.

2.1.5. Το δέλεαρ της διεύθυνσης κι ένας εκβιαστικός διορισμός

Ο νόμος Γόντικα δημοσιεύτηκε στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως στις 16 Αυγούστου 1929 και δεκατρείς ημέρες αργότερα ο αφανής ενορχηστρωτής της παρέμβασης έγραφε στον Δημητριάδη εκ μέρους του Υπουργείου για να του ανακοινώσει τα του διορισμού του, όχι ως καθηγητή αλλά ως διευθυντή της Σχολής, καλώντας τον με τρόπο που δεν επιδεχόταν καμία άρνηση να επιστρέψει άμεσα στην Ελλάδα προκειμένου να αναλάβει τα καθήκοντά του από τα τέλη του Σεπτέμβρη:

«*Αγαπητέ Κώστα,*

Δια της επιμονής μου και μετά πολλούς αγώνας κατώρθωσα να ψηφισθή ο νόμος τον οποίον εισηγήθην, ο προβλέπων περί της αναθέσεως έδρας της Σχολής των Καλών Τεχνών εις εσέ και τον Παρθένην. Ό,τι σου είχα πει, το είπα και στον Βενιζέλον και στον υπουργόν: ότι δηλαδή μόνον με ζωντανά μέσα θα αναδιοργανωθή η Σχολή, και το καλύτερο θα είνε ο διορισμός των δυό σας, ο οποίος πρέπει να θεωρηθή ως αληθινή μεταρρύθμισις του ιδρύματος. Η Κυβέρνησις συνεφώνησεν και ο νόμος εψηφίσθη. Ο νόμος προορίζει ως Δ ι ε υ θ υ ν τ ή ν εσένα, και συγχρόνως σου έχει Εργαστήριον να διδάσκης.

Λάβε λοιπόν υπ' όψιν αυτά, και γνώριζε ότι πρέπει να είσαι εδώ στο τέλος Σεπτεμβρίου. Όσο και να μην επεζήτησες αυτό που έγινε, υπεσχέθης εντούτοις, ότι αφού είναι ανάγκη, θα υποκύψης. Το κράτος σε ετίμησεν ψηφίσαν προσωπικόν νόμον για σε καθώς και για τον Παρθένην, συ δε προωρίσθης από τον νομοθέτην ως Διευθυντής. Η Σχολή θα αναδιοργανωθή υπό σε, κι αυτό είνε από τα αγαθά της σημερινής Κυβερνήσεως.

Εν κοντολογία, θα αφήσης κάθε άλλη δουλειά και θα έρθης. (Γκάφα οποιασδήποτε αναβολής εννοείς ότι δεν επιτρέπεται πλέον απέναντι ενός πρωθυπουργού και ενός κράτους. Ώστε τα κωσταίικα θα λείψουν.) Σου προσθέτω ότι θα μπορείς να λείπης από δω π έ ν τ ε μ ή ν ε ς το χρόνο, επειδή και περί αυτού επροέβλεψεν ο νόμος.

Σου γράφω όλα αυτά εκ μέρους του Υπουργείου […].

Σε φιλώ

Ζαχ. Λ. Παπαντωνίου»[515].

Θα ανέμενε κανείς ότι μια τέτοια αυστηρή πρόσκληση θα επιστέγαζε μια ροή αλληλογραφίας η οποία θα προηγούνταν της δημοσίευσης του νόμου και όπου ο Δημητριάδης θα ενημερωνόταν σχετικά με την εξέλιξη των ενεργειών του Παπαντωνίου. Ωστόσο η επιστολή του Παπαντωνίου ερχόταν εντελώς ξαφνικά διότι όπως προκύπτει από αμέσως επόμενη επιστολή του Δημητριάδη η οποία φυλάσσεται στο αρχείο του καλλιτέχνη στο ΕΛΙΑ, από τον περασμένο Μάρτιο έως και τις αρχές Σεπτεμβρίου ο Δημητριάδης δεν είχε καμία επίσημη ενημέρωση ούτε για την τύχη της υπόθεσης ούτε και για τις λεπτομέρειες του ενδεχόμενου διορισμού του. Έχοντας προφανώς άγνοια για όσα συνέβαιναν στην Αθήνα και παρακινημένος από έμμεσες πληροφορίες τρίτων, στις 2 Σεπτεμβρίου 1929 αποφάσιζε τελικά να γράψει από το Παρίσι στον Παπαντωνίου, προλαμβάνοντας με διαφορά λίγων ημερών την επιστολή του τελευταίου:

«*Αγαπητέ μου Ζαχαρία,*

Βλέπω ότι έγινες εφάμιλλός μου στην αγραφιά. Δεν πήρα ούτε μια λέξη σου, αν έλαβες το βιβλίο des costumes που σου έστειλλα, και αν κάμη την δουλειά σου. Ούτε μισή σου λέξη επίσης για την αγγελία του γάμου μου. Καθόλου όμως παράξενο να μην παρέλαβες ακόμη ούτε το ένα ούτε το άλλο. Από τον Μάρτιο πήρα λίγες λέξεις τελευταία, και με μεγάλη μου χαρά έμαθα ότι ετελείωσε το θεατρικό σου έργο και ότι παραδόθηκε για να παιχτή. Πιστεύω να έχω την τύχη να παιχτή, άμα θα είμαι και εγώ κάτω, [*φέτος τον χειμώνα:* η φράση έχει διαγραφεί].

[515] Επιστολή του Ζ. Παπαντωνίου προς τον Κ. Δημητριάδη σε επιστολόχαρτο της Εθνικής Πινακοθήκης (Αθήνα, 29 Αυγουστού 1929). Προέρχεται από το αρχείο Κ. Δημητριάδη, ΕΛΙΑ και έχει δημοσιευτεί από τον Κάσδαγλη στο Ε.Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός…*, σ. 221.

Εξωδίκως επίσης έμαθα ότι γίνεται κάποια εργασία για την Καλλιτεχνική Σχολή του Πολυτεχνείου και ότι προβλέπονται νέοι διορισμοί, μεταξύ των οποίων ίσως και ο ιδικός μου. Γνωρίζω το ενδιαφέρον σου για το ζήτημα αυτό και δεν αμφιβάλλω ότι όλα αυτά οφείλονται σε σένα. Καθώς σου έλεγα, εάν πρόκειται περί σοβαρών μέτρων για το ανασήκωμα της Σχολής αυτής είμαι πρόθυμος και θυσίας ακόμη να υποστώ. Πολύ όμως φοβούμαι ότι δεν ήλθε ακόμη η ώρα που θα μπορεί να γίνει ό,τι πρέπει για την Σχολή αυτή. Μια φορά για μένα θα είναι αδύνατον, materiellement et moralement πριν ακόμη από ένα χρόνον να διαθέσω τον εαυτόν μου επωφελώς για τον σκοπόν αυτόν. Υποθέτω άλλωστε ότι δεν θα γίνη τίποτε ακόμη το τελειωτικόν πριν από τον καιρόν αυτόν και ότι θα ιδωθούμε πολύ γρήγορα κάτω ώστε να τα πούμε καλλίτερα […]»[516].

Από την επιστολή γίνεται φανερό ότι έως και την δημοσίευση του νόμου ο Δημητριάδης, σκόπιμα ή μη, είχε κρατηθεί σε άγνοια με την αλληλογραφία μεταξύ αυτού και του Παπαντωνίου να έχει διακοπεί από τον περασμένο Μάρτιο, την στιγμή δηλαδή που η προετοιμασία του νομοσχεδίου και οι συζητήσεις για τον αντικαταστάτη του Ιακωβίδη βρίσκονταν ακόμα σε προκαταρκτικό στάδιο. Έχοντας μείνει με την εντύπωση ότι η παρέμβαση των Φιλελευθέρων θα καθυστερούσε για έναν ακόμη χρόνο, υπολόγιζε ότι είχε στην διάθεσή του ένα ικανό χρονικό περιθώριο για να κλείσει τις επαγγελματικές του εκκρεμότητες στο εξωτερικό και δήλωνε στον Παπαντωνίου την διάθεσή του να δεσμευτεί ακόμα και σε μια υπόθεση που θα απαιτούσε θυσίες εκ μέρους του υπό την προϋπόθεση ότι αυτές δεν θα απέβαιναν μάταιες.

Αγνοώντας τις πρόσφατες εξελίξεις, ο Δημητριάδης έμοιαζε να μην είναι απολύτως πεπεισμένος για την αποφασιστικότητα της κυβέρνησης να προωθήσει αποτελεσματικά τις απαραίτητες μεταρρυθμίσεις θεωρώντας και ως ενός σημείου την αναδιοργανωτική παρέμβαση άκαιρη. Λίγες ημέρες αργότερα θα λάβει την επίσημη ειδοποίηση του Παπαντωνίου έχοντας εν τω μεταξύ προλάβει να ταχυδρομήσει την δική του επιστολή. Με τις επιφυλάξεις να έχουν δώσει τώρα την θέση τους σ' έναν θερμό ενθουσιασμό ενδεικτικό των αμφιθυμικών αισθημάτων του προσκαλουμένου, ο Δημητριάδης με αμέσως επόμενη επιστολή του της 9ης Σεπτεμβρίου η οποία επίσης φυλάσσεται στο ΕΛΙΑ, ευχαριστούσε τον Παπαντωνίου και την κυβέρνηση για την

[516] Χειρόγραφο προσχέδιο επιστολής του Κ. Δημητριάδη προς τον Ζ. Παπαντωνίου, (Παρίσι, 2 Σεπτεμβρίου 1929). Αρχείο Κ. Δημητριάδη, ΕΛΙΑ.

τιμητική προτίμηση και επαναλάμβανε την αδυναμία του να αναλάβει καθήκοντα πριν από έναν χρόνο:

«*Αγαπητέ Ζαχαρία,*

Το προαίσθημά μου δεν με γελούσε. Από πολλές ημέρες αισθανόμουνα την ανάγκη να σου γράψω. Δυο μέρες δε ακριβώς πριν λάβω το γράμμα σου, εποστάρισα το δικό μου που πιστεύω να έχεις πάρει τώρα.

Το γράμμα σου αυτό αληθινά με συγκινεί και με ενθουσιάζει. Σε ευχαριστώ πολύ καθώς και τους άλλους Κυρίους που απέβλεψαν με εμπιστοσύνη σε μένα. Μου κάνετε μεγάλη τιμή και μου δίνετε μια εξαιρετική ευκαιρία δράσεως, διότι νιώθω βαθειά το ρόλο που προορίζει η θέσις αυτή σε έναν καλλιτέχνη στην περίοδο αυτή που περνά σήμερα η Τέχνη, στην κατάσταση που βρίσκεται σήμερα η Σχολή μας και στην περίοδο που αρχίζει να παίρνει απάνω της η φυλή μας. Δεν θα μπορούσε να φαντασθεί κανείς ωραιοτέρα ευκαιρία να δείξη την δύναμιν του.

Σου εξήγησα όμως αγαπητέ Ζαχαρία στο προηγούμενο γράμμα μου τας δυσκολίας που με περιπλέκουνε. Είνε η στιγμή που έχω και εγώ να δώσω κάτι στην Τέχνη. Έχω αναλάβει εργασίας που με απορροφούν ολόκληρο και για τας οποίας έχω αναλάβει υποχρεώσεις. Μου χρειάζεται το ολιγώτερον ένας χρόνος για να οργανώσω αυτάς καταλλήλως ώστε να αναλάβω επωφελώς τα καθήκοντα που μου επιβάλλει η θέσις αυτή. Εξάλλου ένας λόγος περισσότερος μου επιβάλλει να δώσω ένα έργον της περιωπής [*που ανταποκρίνεται:* έχει διαγραφεί] *στον τίτλον και τον ρόλον που μου προορίζετε. Να δικαιώσω τας ελπίδας που στηρίζετε απάνω μου και να εξασφαλίσω ιδίως την εμπιστοσύνην που χρειάζεται να έχη κανείς ώστε με την συνεργασίαν βεβαίως και όλων των άλλων καλών στοιχείων που υπάρχουν κάτω να κατορθωθή ένα πραγματικό αποτέλεσμα. Να αποβή η σχολή αυτή πραγματικά χρήσιμος, να προετοιμασθεί κάποτε αναγέννησις ελληνική πραγματικών τεχνών, να δώσουμε στην πατρίδα μας αληθινούς καλλιτέχνας των οποίων έχει τόσον ανάγκη.*

Δεν γνωρίζω δυστυχώς αρκετά και από κοντά τους εκεί ευρισκομένους συναδέλφους μου. Δεν ξέρω ποιος κλείνει μέσα του την ιδιότητα ή την ικανότητα που απαιτεί η ισχυρά αυτή η θέσις. Εύχομαι ολόψυχα να υπάρχει αυτός ο οποίος θα ημπορούσε να αναλάβη. Γιατί εν ανάγκη να μην ζητηθεί από τον κ. Ιακωβίδην να παραμείνει ακόμη ένα μικρόν χρονικόν διάστημα, το οποίον θα ήτο άλλωστε απαραίτητον και για κάθε άλλον που θα

ήθελε να μελετήση σοβαρώς τα ζητήματα τα αφορώντα τον ρόλον του υπό τας περιστάσεις αυτάς που παρουσιάζονται σήμερα στην Σχολήν και τον τόπον μας.

[η αρχή της πρότασης είναι δυσανάγνωστη] *εξ όλων των απόψεων πριν αρχίσει το έργον του, ώστε να αποβή πραγματική ωφέλεια. Εντός ολίγου θα είμαι αγαπητέ Ζαχαρία κάτω και θα μιλήσουμε εκτενέστερα. Πάντως λυπούμαι πολύ που δεν ευρίσκομαι εις την θέσιν που πρέπει να* [δυσανάγνωστο] *απρεπώς. Σε ευχαριστώ και σε συγχαίρω για την ιδιαιτέρα* [λείπει λέξη] *που παίρνεις να δημιουργηθή τούτο το καλόν στον τόπον μου.*

Σε φιλώ,

Κώστας»[517].

Υπεκφεύγοντας να αποδεχτεί το τετελεσμένο προ του οποίου τον είχε φέρει ο Παπαντωνίου, ο Δημητριάδης επικαλούνταν το χρέος που πάνω απ' όλα τον δέσμευε απέναντι στην Τέχνη αλλά και την ευθύνη του να παραδώσει ένα καλλιτεχνικό έργο αντάξιο του ρόλου που η κυβέρνηση του επιφύλαξε. Χάριν αυτών η Σχολή μπορούσε να περιμένει λίγο ακόμα. Το δε πρακτικό ζήτημα της αναπλήρωσής του μπορούσε να ρυθμιστεί μέσω του ορισμού ενός προσωρινού αντικαταστάτη ή δια της ολιγόμηνης παράτασης της θητείας του Ιακωβίδη.

Μπορούμε σ' αυτό το σημείο να αναγνωρίσουμε μια αναλογία ανάμεσα στην αλληλογραφία του Δημητριάδη με τον Παπαντωνίου και σ' αυτήν με τον Ιακωβίδη το 1911[518], όταν ο τελευταίος είχε τότε προτείνει στον νεαρό γλύπτη που δραστηριοποιούνταν στον Λονδίνο την θέση του Λάζαρου Σώχου. Η αποδοχή μιας καθηγητικής έδρας στην Σχολή από έναν καλλιτέχνη που τυγχάνει κάποιας αναγνώρισης στο εξωτερικό εκλαμβάνεται τόσο από τον Ιακωβίδη όσο και από τον Παπαντωνίου ως πράξη αυτοθυσίας που επιβάλλεται από ένα υψηλό χρέος προς την ελληνική τέχνη και την πατρίδα. Αντίστοιχα οι δικαιολογημένοι και καθαρά συμφεροντολογικοί δισταγμοί του Δημητριάδη και στις δύο περιπτώσεις μεταμφιέζονται σταθερά σ' ένα επιχείρημα περί ευθύνης σύμφωνα με το οποίο η αποδοχή της «πρόκλησης» προϋποθέτει την πλήρη ανάπτυξη των προσωπικών καλλιτεχνικών του δυνάμεων. Αυτές οι κάπως στομφώδεις επικλήσεις τόσο εκ μέρους

[517] Χειρόγραφο προσχέδιο επιστολής του Κ. Δημητριάδη προς τον Ζ. Παπαντωνίου, (Παρίσι, 9 Σεπτεμβρίου 1929). Αρχείο Κ. Δημητριάδη, ΕΛΙΑ.
[518] Βλ. σ. 72, υποσημείωση 116.

του προσκαλούντος όσο και του προσκαλουμένου σ' ένα αίσθημα καθήκοντος είτε πατριωτικού είτε καλλιτεχνικού που εδώ φαίνονται να συγκρούονται δημιουργώντας μια κατάσταση ηθικού διλήμματος, στην ουσία τους υπέκρυπταν ένα δίλημμα καθαρά επαγγελματικής φύσεως. Την ταλάντευση, δηλαδή, του καλλιτέχνη ανάμεσα σε μια αμφίβολη, λόγω σφοδρού ανταγωνισμού, επιτυχία στην Εσπερία και σε μια σίγουρη από πλευράς επαγγελματικής αποκατάστασης σταδιοδρομία στην περιφερειακή πατρίδα του. Υπό την πίεση μιας πολιτικής παρέμβασης η οποία έμοιαζε να επιβάλλεται με παρόμοια αυταρχικό τρόπο τόσο στους «εχθρούς» όσο και στους συνεργάτες της, η ανάγκη ποιούνταν φιλοτιμία καθώς εκείνο που έμοιαζε να βαραίνει τώρα ήταν η επαγγελματική ασφάλεια μιας εγχώριας καριέρας ή –για να το θέσουμε αλλιώς– το πατριωτικό καθήκον.

Η απάντηση του Παπαντωνίου στις προφάσεις του Δημητριάδη θα είναι δριμεία και κατηγορηματική: Από την στιγμή που ο νόμος κυρώθηκε δεν υπήρχε για τον Δημητριάδη κανένα περιθώριο άρνησης ή διαπραγμάτευσης των όρων του διορισμού του. Οποιαδήποτε ασυνέπεια από μέρους του την δεδομένη στιγμή δεν εξέθετε απλώς τον Παπαντωνίου αλλά ισοδυναμούσε με κατάφωρη περιφρόνηση του κράτους. Όσο για τον Ιακωβίδη «*είναι αδύνατο να μείνη, διότι και δέκα ημέρες αν μείνη, η Σχολή θα καταστραφή και φέτος*»[519]. Είναι σαφές εδώ ότι μια ενδεχόμενη άρνηση του Δημητριάδη, την οποία ωστόσο ο Παπαντωνίου είχε διακινδυνεύσει κρατώντας τον σε άγνοια, θα έφερνε τόσο τον ίδιο όσο και την κυβέρνηση σε εξαιρετικά δύσκολη θέση ελλείψει επιθυμητών υποψηφίων που να πληρούν τους όρους της προσωπικής διάταξης περί διευθυντή. Επιπλέον δε και με δεδομένη την άρνηση του Γαλάνη, μια ακόμα άρνηση εκ μέρους του Δημητριάδη θα τίναζε κυριολεκτικά τα αναδιοργανωτικά σχέδια του Παπαντωνίου στον αέρα αφήνοντας τον Παρθένη έκθετο και απομονωμένο σ΄ένα εντελώς αφιλόξενο θεσμικό περιβάλλον. Μπροστά στην οργισμένη στάση του Παπαντωνίου, ο Δημητριάδης θα αναγκαστεί τελικά να υποχωρήσει υποσχόμενος να επισπεύσει την αναχώρηση του για τα τέλη Νοεμβρίου και προβάλλοντας έναν τελευταίο όρο που απηχούσε και τις πραγματικές του ανησυχίες σε σχέση με την απόφασή του: «*Θέλω μόνον να διατηρήσω την καλλιτεχνική μου ανεξαρτησίαν εις την πολιτικήν. Θέλω να είπω, να μην εξαρτώμαι από τις άλφα ή τις βήτα πολιτικές*

[519] Επιστολή Ζ. Παπαντωνίου προς τον Κ. Δημητριάδη σε επιστολόχαρτο της Εθνικής Πινακοθήκης, (Αθήνα, 28 Σεπτεμβρίου 1929). Δημοσιεύεται στο Ε.Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός…*, σσ. 221-224.

αποχρώσεις»[520]. Αυτή η τελευταία του δήλωση έμοιαζε να εκφράζει και την επίγνωσή του ότι από την στιγμή που είχε συναινέσει σ' έναν διορισμό ο οποίος είχε επιβληθεί με όρους απροκάλυπτης πολιτικής ευνοιοκρατίας, η πολιτική του ανεξαρτησία ως καλλιτέχνη βρισκόταν ήδη υπό αίρεση[521].

Φαίνεται ωστόσο ότι η κυβέρνηση στην περίπτωση του Δημητριάδη δεν ήταν τόσο ανένδοτη στο ζήτημα της έγκαιρης εμφάνισής του στην υπηρεσία του όσο την εμφάνιζε ο Παπαντωνίου. Μάλιστα, εκτός από την διεύθυνση της Σχολής και ως μέρος μιας γενναιόδωρης «εξαγοράς» που εν μέρει επιβαλλόταν και από τα στενά περιθώρια ελιγμών στα οποία η ίδια μέσω του προσωπικού νόμου είχε αυτοεγκλωβιστεί , θα του εμπιστευθεί μέσα στους επόμενους μήνες και δύο ακόμα σημαντικές παραγγελίες δημόσιων μνημείων[522] παραχωρώντας του την επιθυμητή διορία του ενός έτους πριν να αναλάβει επίσημα τα καθήκοντά του ως νέος διευθυντής της ΑΣΚΤ.

2.2. Περιμένοντας την αναδιοργάνωση (και πάλι): Το τελευταίο έτος της θητείας Ιακωβίδη

Ο Δημητριάδης δεν θα επιστρέψει στην Αθήνα πριν από τις αρχές Απριλίου του 1930 και η έναρξη του νέου ακαδημαϊκού έτους 1929-1930 θα βρει –προς απογοήτευση του Παπαντωνίου– τον Ιακωβίδη ακόμα ενεργό και ιδιαιτέρως δραστήριο στην διεύθυνση καθ' υπέρβαση του ορίου της αναγκαστικής συνταξιοδότησής του, την δε Σχολή να τελεί υπό καθεστώς μετάβασης λειτουργώντας χωρίς αποσαφηνισμένο διευθυντικό καθεστώς. Αυτή η κατάσταση διοικητικής απροσδιοριστίας που είχε προκληθεί στις αρχές του έτους 1929-1930 εξαιτίας της ειδικής μεταχείρισης του Δημητριάδη αλλά

---

[520] Σύμφωνα με τον Κάσδαγλη αυτά αναφέρονται επίσης σε χειρόγραφο προσχέδιο απαντητικής επιστολής του Δημητριάδη προς τον Παπαντωνίου, χωρίς ημερομηνία και προερχόμενο από το αρχείο Κ. Δημητριάδη το οποίο χειρόγραφο ωστόσο εγώ δεν κατάφερα να εντοπίσω. Βλ. Ε.Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός…*, σ. 224.

[521] Τους ενδοιασμούς του όσον αφορά την ανάληψη της διεύθυνσης της Σχολής ο Δημητριάδης θα τους παραδεχτεί εκ των υστέρων και δημόσια σε συνέντευξή του: «*Στην αρχή ο κ. Δημητριάδης, είχε πολλούς ενδοιασμούς, αν θα έπρεπε να αφήσει το Παρίσι και να έλθη. Εφοβείτο μήπως ευρεθή προ αντιδράσεων. Όμως εσκέφθη, ότι η πρόσκλησις της Κυβερνήσεως, ήτο η φωνή της Ελλάδος. Δεν ημπορούσε να μην υπακούση*». Και στη συνέχεια της συνέντευξης ο Δημητριάδης δήλωνε: «*Έχω υπ' όψιν μου το βάρος της αποστολής μου…Είχα πολλούς ενδοιασμούς να δεχθώ. Εδέχθην όμως διότι πιστεύω ότι θα επιτύχω*». Αντ. Γούναρης, «Ομιλεί ο κ. Κώστας Δημητριάδης, ο νέος διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών», *Ημερήσιος Τύπος*, 24 Απριλίου 1930.

[522] Πρόκειται για το μνημείο του έφιππου αδριάντα του Μωχάμετ Άλη στην Καβάλα η εκτέλεση του οποίου ανατέθηκε στον Δημητριάδη τον Μάρτιο του 1930 με πρωτοβουλία της ελληνικής κυβέρνησης καθώς και για την ανάγλυφη σύνθεση του μνημείου του αγνώστου στρατιώτη, εργασία την οποία ο γλύπτης αποδέχτηκε τελικά ως ανεπίσημη απευθείας ανάθεση τον Φεβρουάριο του ίδιου έτους. Για το μνημείο του Μωχάμετ Άλη βλ. Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis…*, σσ. 281-299 και κυρίως σσ. 282-283. Για το μνημείο του αγνώστου στρατιώτη βλ. στο ίδιο σσ.322-356 και κυρίως σσ. 327-339.

και της αβεβαιότητας που εξακολουθούσε να περιβάλλει τον τελικό διορισμό του στην διεύθυνση της Σχολής, έκανε τον Ροδά να χαρακτηρίζει την Σχολή ως κατ' ουσίαν μη υφιστάμενη[523].

Και πράγματι η Σχολή κατά το ακαδημαϊκό έτος 1929-1930 που είναι και το τελευταίο της εικοσάχρονης θητείας του Ιακωβίδη στην διεύθυνση της Σχολής, μοιάζει και αρχειακά μη υφισταμένη. Διότι για το διάστημα μεταξύ 5ης Νοεμβρίου 1929[524] και 13ης Νοεμβρίου 1930[525], δηλαδή για ένα ολόκληρο ακαδημαϊκό έτος, οι συνεδριάσεις του Συλλόγου –αν υποθέσει κανείς ότι αυτές συγκαλούντο κανονικά– δεν έχουν καταγραφεί στα Πρακτικά, είτε –στην περίπτωση που έχουν καταγραφεί– λανθάνουν. Αυτή η χασμωδία που εμφανίζει το αρχείο στο διάστημα λίγο πριν από την αποχώρηση του Ιακωβίδη από την διεύθυνση έως και την παραλαβή της σκυτάλης από τον Δημητριάδη, δηλαδή σ' ένα ιδιαίτερα κομβικό για την ιστορία της ΑΣΚΤ σημείο, δημιουργεί αρκετά ερωτηματικά ως προς το κατά πόσο συμπτωματική μπορεί να είναι και συσκοτίζει αρκετά τις συνθήκες μέσα στις οποίες κλείνει η «περίοδος Ιακωβίδη» και ξεκινά η «περίοδος Δημητριάδη» την οποία έχει ουσιαστικά ήδη ανοίξει η έλευση του Παρθένη τον Δεκέμβριο του 1929. Εκείνο που πάντως είναι βέβαιο είναι ότι ο Ιακωβίδης στις αρχές του έτους 1929-1930 και αντίθετα με τα δημοσιεύματα περί προσωρινής αντικατάστασής του από τον Παύλο Μαθιόπουλο[526] εξακολουθεί να

---

[523] «*Έπειτα από το κατάντημα αυτό, η σχολή ξέπεσε στη συνείδησι του καλλιτεχνικού κόσμου και της κοινωνίας εν γένει. Έφθασε και η ώρα να φύγη ο κ. Ιακωβίδης από την διεύθυσί της, γιατί ο νόμος "περί ορίου ηλικίας" είνε σκληρός και δεν έχει ευνοούμενους. Ποιος, λοιπόν, θα τον διαδεχθή τώρα; Βασιμώτερες ελπίδες υπάρχουν για τον γλύπτη των Παρισίων κ. Κωνστ. Δημητριάδη. Άσχετα με τις καλλιτεχνικές του κατευθύνσεις, είνε ο μόνος που θα μπορούσε να δώση νέα ζωή στη Σχολή των Καλών Τεχνών. Αλλά –γιατί να το κρύψω– προτιμάει να ζη μεταξύ Ελλάδος και Γαλλίας, δηλαδή τον μισό χρόνο εδώ και τον άλλο μισό στο ατελιέ του στο Παρίσι. Θα προστεθή, δηλαδή, στην παλιά κακοδιοίκησι και μια νόθος κατάστασις, που θα είνε, μα τον Θεό, χειροτέρα της πρώτης. Ο κ. Δημητριάδης των Παρισίων πάντοτε σκέπτεται, υπολογίζει, σχεδιάζει να συμβιβάση τ' ασυμβίβαστα, γιατί και το νομοθετικό διάταγμα του δίνει τέτοια δικαιώματα. Αυτό είνε το μισοσβησμένο φανάρι της πολιτείας. Σ' αυτό το χάος βρίσκεται η Σχολή των Καλών Τεχνών. Οι νέοι περιμένουν να μορφωθούν κάτω από ένα πειθαρχημένο σύστημα και μια ενιαία κατευθύνσι. Περιμένουν. Ο κ. Ιακωβίδης, ελέω της ακαθορίστου καταστάσεως, συνεχίζει την επίσκεψί του κάθε πρωί στο μέγαρο της οδού Πατησίων. Ο κ. Γρυπάρης επαναπαύεται επί του νέου νομοθετικού διατάγματος και ο κ. Δημητριάδης άγνωστον τι σκέπτεται στο Παρίσι. Γι' αυτό είπα στην αρχή των συλλογισμών μου, ότι η Σχολή των Καλών Τεχνών ουσιαστικά δεν υφίσταται σήμερα. Εκτός εάν η εγγραφή πολλών ή ολίγων μαθητών και η τακτική μισθοδοσία των καθηγητών στο τέλος εκάστου μηνός αποτελούν ολόκληρον το άπαντον εις το περιεχόμενό της*». Μιχάλης Ροδάς, «Τέχνη. Η Σχολή», όπ.π.

[524] Πρόκειται για την τελευταία καταγεγραμμένη συνεδρίαση στα Πρακτικά υπό την προεδρία του Ιακωβίδη. Βλ. Συνεδρίαση της 5ης Νοεμβρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[525] Η πρώτη καταγεγραμμένη συνεδρίαση υπό την προεδρία του Δημητριάδη. Βλ. Συνεδρίαση της 13ης Νοεμβρίου 1930, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.2 (Νοέμβριος 1930–Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[526] Ο Ιακωβίδης είχε αγγίξει το ηλικιακό όριο της αναγκαστικής συνταξιοδότησης ήδη από τον Μάιο του 1929. Η ανακοίνωση της τυπικής λήξης της θητείας του στις εφημερίδες συνοδευόταν από ένα σχόλιο περί προσωρινής αντικατάστασής του από τον Παύλο Μαθιόπουλο (Ανμ., «Σχολή Καλών

προΐσταται των συνεδριάσεων του Συλλόγου προγραμματίζοντας κανονικά τις ενέργειές του τόσο ως διευθυντής[527] όσο και ως καθηγητής[528] της Σχολής.

Με τον διορισμό του Αργυρού στη θέση του καθηγητή της Ιχνογραφίας να έχει πλέον επικυρωθεί από τις 8 Οκτωβρίου 1929[529], πρώτο μέλημα της διεύθυνσης ήταν να αναθέσει στο νέο μέλος του Συλλόγου τα διδακτικά του καθήκοντα. Στις 21 Οκτωβρίου 1929 ο Ιακωβίδης συγκαλούσε τον Σύλλογο σε συνεδρίαση προκειμένου να ορίσει τους καθηγητές των δύο ήδη υφιστάμενων εργαστηρίων ζωγραφικής βάσει της νέας σύνθεσής του και σύμφωνα με το 2ο άρθρο του Διατάγματος «Περί λειτουργίας των εργαστηρίων του Σχολείου των Καλών Τεχνών» του 1925[530] το οποίο ωστόσο ο νόμος 4366/1929 είχε ρητά καταργήσει ειδικά για την περίπτωση του τρίτου εργαστηρίου ζωγραφικής το οποίο και ενέπιπτε σε ειδικό νομικό καθεστώς[531]. Ύστερα από ψηφοφορία τα εργαστήρια παρέμεναν στα χέρια του Βικάτου και του Ιακωβίδη, με την διαφορά ότι ειδικά για το εργαστήριο Ιακωβίδη αποφασιζόταν, όπως ήδη αναφέρθηκε, η κατανομή των μαθητών του μεταξύ αυτού και του Αργυρού για λόγους

Τεχνών», *Ελεύθερο Βήμα*, 13 Μαΐου 1929). Ωστόσο, αντίθετα με τις πληροφορίες εκείνες που θέλουν τον Μαθιόπουλο ως προσωρινό διευθυντή του Ιδρύματος κατά το μεταβατικό έτος 1929-1930 (Βλ. σχετικά «Προσφώνησις υπό του Ακαδημαϊκού Επαμεινώνδα Θωμόπουλου», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, Γ΄, 1949, σσ. 48-50) ο Ιακωβίδης φαίνεται ότι παρέμεινε προσκολημμένος στην διεύθυνση έως και την ύστατη στιγμή, γεγονός απολύτως συνεκτικό με τον θεσμικό συγκεντρωτισμό που είχε επιδείξει καθ΄όλη την διάρκεια της σταδιοδρομίας του.

[527] Την 1η Νοεμβρίου 1929 ο Ιακωβίδης όχι μόνον δεν είχε αποσυρθεί από την διεύθυνση αλλά ζητούσε από τον Γερανιώτη να τον συνεπικουρήσει ως βοηθός στα διευθυντικά του καθήκοντα για το ακαδημαϊκο έτος 1929-1930: «*Ο Σύλλογος των καθηγητών κατόπιν δηλώσεως του κ. Διευθυντού ότι και εφέτος θα του ήτο χρήσιμος εν τη ενασκήση των καθηκόντων του εις βοηθός εκ των κ.κ. καθηγητών παρεκάλεσε τον καθηγητήν κ. Γερανιώτην όπως δεχθή να αναλάβη και δια το αρξάμενον σχολικόν έτος την διεξαγωγήν της υπηρεσίας ταύτης ως και κατά το παρελθόν έτος*». Συνεδρίαση της 1ης Νοεμβρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ. Επιπλέον τουλάχιστον έως και τον Ιανουάριο του 1930 ο Ιακωβίδης εξακολουθεί να υπογράφει ως διευθυντής της Σχολής την υπηρεσιακή αλληλογραφία του με το Υπουργείο. Βλ. επιστολή του Γ. Ιακωβίδη προς τον υπουργό Παιδείας με αριθμ. πρωτ. 4583 (Αθήνα, 16 Ιανουαρίου 1930). ΓΑΚ–Κεντρική Υπηρεσία, κυτίο 1, θυρίδα 130/102/107, Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Καλών Τεχνών, 1926-1930 (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 41).

[528] Βλ. σχετικά την Συνεδρίαση της 21ης Οκτωβρίου 1929 [Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ.1 (Σεπτέμβριος 1902–Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ] όπου ο Σύλλογος του αναθέτει κατόπιν ψηφοφορίας την διεύθυνση του ενός εκ των δύο εργαστηρίων ζωγραφικής.

[529] Βλ. Ε.τ.Κ., φ. 165, (τχ. Α΄), 8 Οκτωβρίου 1929.

[530] Βλ. την παρ. 2 του άρθρου 2 του Διατάγματος «Περί λειτουργίας των εργαστηρίων του Σχολείου των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 256, (τχ. Α΄), 18 Σεπτεμβρίου 1925 η οποία προέβλεπε τα εξής: «*Κενουμένης θέσεως καθηγητού εργαστηρίου και εντός δεκαπέντε ημερών μετά τον διορισμόν του προς πλήρωσιν της κενωθείσης θέσεως καθηγητού, γίνεται νέα κατανομή των εργαστηρίων μεταξύ πάντων των τεχνικών καθηγητών του Σχολείου των Καλών Τεχνών*».

[531] Βλ. παρ. 3 του άρθρου 4, [Νόμος 4366/1929 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του οργανισμού του σχολείου των Καλών Τεχνών», όπ.π.] σύμφωνα με την οποία «*κατά τα λοιπά ισχύουσι και επί του εργαστηρίου τούτου αι διατάξεις του Διατάγματος της 6ης Σεπτεμβρίου 1925 «περί λειτουργίας των εργαστηρίων του Σχολείου των Καλών Τεχνών», εκτός του 2ου άρθρου αυτού*».

ανακούφισης του διευθυντή της Σχολής από τα διδακτικά βάρη[532]. Έτσι επί της ουσίας ο Ιακωβίδης λίγο πριν από την αποχώρησή του –η οποία μετατίθετο τώρα για την λήξη του τρέχοντος ακαδημαϊκού έτους– φρόντιζε αξιοποιώντας το προηγούμενο νομικό καθεστώς να ορίσει τον άμεσο εργαστηριακό του διάδοχο μεταβιβάζοντας σταδιακά τους μαθητές του στον νεοδιορισμένο Αργυρό.

Ταυτόχρονα όμως ο Ιακωβίδης επιλαμβανόταν και της εφαρμογής των διατάξεων του νέου νόμου μεριμνώντας για την συμπλήρωση της κενής θέσης του γραμματέα της Σχολής που είχε ανασυσταθεί με το άρθρο 6 του νόμου 4366/1929. Ως προς αυτό το ζήτημα τουλάχιστον το αρχείο του υπουργείου Παιδείας συμπληρώνει το κενό του αρχείου της ΑΣΚΤ. Καθώς η ανασύσταση της γραμματείας ιεραρχούνταν ως επείγουσα ανάγκη[533], ο Ιακωβίδης με επιστολή του της 16ης Οκτωβρίου 1929 καλούσε το Υπουργείο να προβεί το ταχύτερο δυνατό στον προβλεπόμενο διορισμό[534].

Στα Γενικά Αρχεία του Κράτους (αρχείο ΥΠΕΠΘ) εντοπίστηκαν οι αιτήσεις τριών υποψηφίων για την θέση του γραμματέα της Σχολής που το Υπουργείο προκήρυξε το 1929. Η μία εξ αυτών ανήκει στον ποιητή Σωτήρη Σκίπη[535] ο οποίος και κατέλαβε

---

[532] Στα Πρακτικά η ψηφοφορία καταγράφεται ως εξής: «*Ο κ. Ιακωβίδης, Διευθυντής, εισηγείται ότι διορισθέντος του νέου καθηγητού κ. Ο. Αργυρού κατά τον κανονισμόν της Σχολής δέον να προβή ο σύλλογος εις την εκλογήν των καθηγητών των δύο υφισταμένων εργαστηρίων Ζωγραφικής. Κατόπιν ψηφοφορίας εκλέγεται παμψηφεί καθηγητής του ενός εργαστηρίου ο κ. Βικάτος. Το έτερον εργαστήριον ανατίθεται και πάλιν εις τον Διευθυντήν κ. Ιακωβίδην. Ένεκα όμως της υπερμέτρου εργασίας ήτις επισωρεύεται εις τον κ. Διευθυντήν απησχολημένον συχνάκις και εις αλλότρια της διδασκαλίας καθήκοντα, ανατίθεται παμψηφεί εις τον καθηγητήν κ. Αργυρόν, όστις δέχεται να αναλάβη την διδασκαλία εν εργαστηρίω μέρους των μαθητών του κ. Ιακωβίδου*». Συνεδρίαση της 21ης Οκτωβρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[533] Μέχρι να καλυφθεί η θέση, χρέη γραμματέα της Σχολής εκτελούσε προσωρινά, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, σύμφωνα με απόφαση του Συλλόγου ο καθηγητής της Ρυθμολογίας Δημήτριος Τσιπούρας. Βλ. Συνεδρίαση της 1ης Νοεμβρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[534] «*Κύριε Υπουργέ, Επί της ενάρξει του σχολικού έτους παρίσταται επείγουσα ανάγκη διορισμού του γραμματέως του Σχολείου, καθ' ότι οι κ.κ. καθηγηταί απασχολούμενοι εις τα μαθήματά των δεν δύνανται να επαρκέσουν και εις τα καθήκοντα του γραμματέως. Έχομεν την τιμήν να παρακαλέσωμεν υμάς όπως ευαρεστούμενοι συμπληρώσητε την θέσιν ίνα η λειτουργία των εργασιών του σχολείου μας μη προσκοπτή. Μετά τιμής, Ο Διευθυντής Γ. Ιακωβίδης*». Χειρόγραφη επιστολή του Γ. Ιακωβίδη προς το Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων με αριθ. πρωτ. 1593 (Αθήνα, 16 Οκτωβρίου 1929). ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, θυρίδα 130/102/107, Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Καλών Τεχνών 1926-1930 (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 42).

[535]Στην αίτηση αναφέρονται τα εξής: «*Κύριε Υπουργέ, Λαμβάνω την τιμήν όπως υποβάλλω υμίν αίτησιν διορισμού μου εις την ανασυσταθείσαν θέσιν του Γραμματέως του Σχολείου των Καλών Τεχνών. Μεταξύ άλλων μου δια τούτο προσόντων προβάλλω υμίν ότι διετέλεσα από του 1920 μέχρι του 1925 Επιμελητής των Ιστορικών και Καλλιτεχνικών Εικόνων της Εθνικής Βιβλιοθήκης με τον βαθμόν του Τμηματάρχου και απεμακρύνθην ένεκα καταργήσεως της θέσεως λόγω οικονομιών. Με την έκφρανσιν της τιμής Σωτήρης Σκίπης*». Χειρόγραφη αίτηση του Σωτήρη Σκίπη προς το Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Αθήνα, 28 Οκτωβρίου 1929, αριθ. πρωτ. 55929. Το έγγραφο φέρει στο πάνω αριστερό μέρος σφραγίδα με την ένδειξη «ΑΚΥΡΟΝ». ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 43).

τελικά την θέση. Από τις άλλες δύο, η μία φέρει την υπογραφή του Δημητρίου Ι. Καλογερόπουλου[536], εκδότη, διευθυντή και συντάκτη του περιοδικού *Πινακοθήκη* και η δεύτερη αυτήν του Ανδρέα Γ. Δαλέζιου, ενός αν όχι διακεκριμένου –όπως όριζε η διάταξη περί Γραμματέα– πάντως εντυπωσιακών τυπικών προσόντων «λογίου» με σπουδές στη νομική και την φιλοσοφία και ένα εκτενές όσο και ετερόκλητο μεταφραστικό κατά κύριο λόγο έργο[537]. Παρά τις αξιοζήλευτες περγαμηνές του, η απόρριψη του Δαλέζιου μοιάζει εύλογη δεδομένης της απουσίας συνάφειας ανάμεσα στα καθαρά επιστημονικά ενδιαφέροντά του και στο καλλιτεχνικό –μη επιστημονικό– εκπαιδευτικό αντικείμενο της Σχολής, παράμετρος που φαίνεται ότι βάρυνε ως κριτήριο ακόμα και για μια αμιγώς διοικητική θέση όπως αυτή του γραμματέα. Όσο για τον Καλογερόπουλου η υποψηφιότητά του έμοιαζε επίσης καταδικασμένη. Όχι μόνο επειδή οι υπερσυντηρητικές του θέσεις όπως είχαν εκφραστεί επί μια εικοσιπενταετία από τις στήλες της *Πινακοθήκης* βρίσκονταν ούτως ή άλλως σε πλήρη αναντιστοιχία με το ανανεωτικό πνεύμα που κατεύθυνε τις επιλογές των Φιλελευθέρων

[536] Ο Καλογερόπουλος σημείωνε στην αίτησή του: «*Κύριε Υπουργέ, Κεκτημένος πάντα τα υπό του Οργανισμού του σχολείου των Καλών Τεχνών απαιτούμενα προσόντα δια την θέσιν του Γραμματέως αυτής, και ως λόγιος και ως διδάκτωρ της νομικής και ως διατελέσας εις προγενεστέραν διοικητικήν υπηρεσίαν, έχω την τιμήν να παρακαλέσω υμάς όπως ευαρεστούμενος μοι παράσχητε την ευκαιρίαν να εργασθώ εν ιδρύματι το οποίον εξυπηρετεί την Τέχνην υπέρ ης μακρά κατανάλωσα έτη εργασίας, ως διευθυντής επί εικοσιπεντατετίαν ειδικού καλλιτεχνικού περιοδικού, της «Πινακοθήκης» και ως συγγραφεύς καλλιτεχνικών μελετών. Μετ' εξόχου τιμής, ο αιτών Δ. Ι. Καλογερόπουλος*». Αίτησις Δ. Ι. Καλογερόπουλου προς το Σεβαστόν Υπουργείον της Παιδείας, Αθήνα, 29 Σεπτεμβρίου 1929, αριθ. πρωτ. 55915. ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 44).

[537] Από τους τρεις υποψηφίους για την θέση φαίνεται ότι μόνος ο Δαλέζιος είχε υποβάλει αναλυτικό βιογραφικό σημείωμα και πλήρη φάκελο με όλα τα σχετικά δικαιολογητικά που πιστοποιούσαν τα προσόντα του. Εκτός από το πτυχίο της νομικής του πανεπιστημίου Αθηνών και ένα διδακτορικό δίπλωμα φιλοσοφίας από το Πανεπιστήμιο της Ιένας, στις περγαμηνές του Δαλέζιου συγκαταλέγονταν επίσης βεβαιώσεις σπουδών από πανεπιστήμια της Γερμανίας (Μόναχο, Βερολίνο), της Αυστρίας (Innsbruck) και του Παρισιού (Σορβόννη) καθώς και μια σειρά από συστατικές επιστολές με τις υπογραφές μεταξύ άλλων των Émile Durkheim, Gabriel Séailles και Georges Dumas. Δίπλα σ' αυτά ο Δαλέζιος είχε να επιδείξει την δημόσια προϋπηρεσία του ως καθηγητής της Γερμανικής στην Εμπορική Σχολή της Σύρου και ως συντάκτης του Ιστορικού Λεξικού της Ελληνικής Γλώσσας καθώς και μια ευρύτατη γλωσσομάθεια που περιλάμβανε την Γερμανική, Γαλλική, Ιταλική, Ισπανική, Αγγλική, Πορτογαλική, τις Σκανδιναβικές γλώσσες και την Σανσκριτική. Τέλος, την αίτησή του συνόδευε ένας μακροσκελής βιβλιογραφικός κατάλογος 32 συνολικά έργων στον οποίο βρίσκει κανείς από μεταφράσεις ξένων φιλοσόφων (ενδεικτικά: Henri Bergson, *Φαντάσματα και όνειρα, ψυχή και σώμα*, Schopenhauer, *Η βούλησις εν τη φύση*, Wilhelm Wundt, *Σύστημα Φιλοσοφίας*), επιστημονικών συγγραμμάτων ψυχολογίας (*Εγκληματολογική ψυχολογία κατά τον Paul Pollitz*, *Η Ψυχολογία του παιδίου κατά τους Ament και Gaupp*) μέχρι μεταφράσεις εγχειριδίων υπνωτισμού (Ernst Trömmer, *Υπνωτισμός και υποβολή*) και μυθιστορημάτων επιστημονικής φαντασίας (Camille Flammarion, *Στέλλα*) καθώς και μια μέθοδο εκμάθησης της Γερμανικής άνευ διδασκάλου. Βλ. «Αίτησις Ανδρέου Γ. Δαλεζίου προς το επί των Θρησκευμάτων και της Παιδείας Σεβαστόν Υπουργείον», Αθήνα, 30 Οκτωβρίου 1929, αριθ. πρωτ. 56678. Η αίτηση συνοδεύεται από πλήρες βιογραφικό σημείωμα του αιτούντος και 13 αντίγραφα διπλωμάτων και πανεπιστημιακών αποφοιτηρίων. ΓΑΚ – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο ΥΠΕΠΘ (αταξινόμητο), κυτίο 1, Τμήμα Γ΄, Σχολή Καλών Τεχνών (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 45).

σε σχέση με την Σχολή[538] αλλά και επειδή η υποστήριξη της υποψηφιότητάς του ήταν αμφίβολη ακόμα και εκ μέρους του ακαδημαϊκού Ιακωβίδη λόγω της αντιπαλότητας που είχε προ εικοσαετίας εκδηλωθεί ανάμεσα στον τεχνοκρίτη και τον ζωγράφο εξαιτίας της ίδρυσης του ΣΕΚ[539].

Συνεχίζοντας την παράδοση των λογοτεχνών που είχαν στο παρελθόν διατελέσει γραμματείς της Σχολής, το Υπουργείο αντί του συντηρητικού Καλογερόπουλου και του προφανώς μη εγνωσμένων προθέσεων Δαλεζίου θα προτιμήσει να διορίσει στην θέση τον Σκίπη για τον οποίο θα πρέπει βάσιμα να εικάσουμε ότι ήταν επιλογή του Γρυπάρη τόσο λόγω της φιλίας που τους συνέδεε[540] όσο και λόγω της ιδεολογικής συμπόρευσης του Σκίπη με την παράταξη των Φιλελευθέρων[541].

Μαζί με τον καθορισμό των καθηγητών εργαστηρίων και την κάλυψη της θέσης του γραμματέα, ο Ιακωβίδης θα μεριμνήσει επίσης για την αποκατάσταση της σπουδαστικής πειθαρχίας η οποία ελλείψει μόνιμης διεύθυνσης είχε σημαντικά διαταραχθεί μετά την σπουδαστική κινητοποίηση του περασμένου Δεκεμβρίου. Σε αυτήν την κατεύθυνση ο Σύλλογος –όπως ήδη αναφέρθηκε[542]– θα ζητήσει από το Υπουργείο να του εκχωρήσει πλήρεις δικαιοδοσίες ως προς την επιβολή ποινών και θα αποφασίσει την αυστηρή τήρηση του κανονισμού περί απουσιών ενεργοποιώντας τις κυρώσεις που συνεπαγόταν η μη συστηματική προσέλευση των σπουδαστών στα μαθήματα[543]. Αυτή η «ανάκληση στην τάξη» κλείνει με αρκετά χαρακτηριστικό τρόπο

---

[538] Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφύει εν οδύνη*…, σ. 587 και σ. 590.

[539] Ο ΣΕΚ συστάθηκε το 1910 υπό την προεδρία του Ιακωβίδη ως αμιγώς καλλιτεχνικό επαγγελματικό σωματείο, ανταγωνιστικό ως προς την ήδη υπάρχουσα Ελληνική Καλλιτεχνική Εταιρεία της οποίας ο Καλογερόπουλος ήταν τότε γενικός γραμματέας. Το νέο σχήμα προέκυψε αποσπώντας την τάξη των καλλιτεχνών από την Καλλιτεχνική Εταιρεία, η οποία λειτουργούσε ως μικτό σωματείο καλλιτεχνών και φιλοτέχνων, οδηγώντας την τελικά σε διάλυση. Αυτή η αποσχιστική κίνηση του Ιακωβίδη είχε προκαλέσει τότε την έντονη δυσαρέσκεια του Καλογερόπουλου η οποία εκφράστηκε με ιδιαίτερα οξύ τρόπο στις σελίδες της *Πινακοθήκης* υπό το πρόσχημα αισθητικών αντιρρήσεων περί της γερμανικής τεχνοτροπίας του έργου του. Για το ζήτημα της ίδρυσης του ΣΕΚ βλ. Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης*…, τ. Ι, σσ. 101-107. Για την σχέση Ιακωβίδη-Καλογερόπουλου και την αντίδραση του δεύτερου στην ίδρυση του ΣΕΚ βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄,σ. 44, σημείωση 79.

[540] Για την σχέση Σκίπη-Γρυπάρη και την εκτίμηση του δεύτερου για τον πρώτο βλ. Γιάννης Χατζίνης, «Η μοίρα του Σωτήρη Σκίπη», *Νέα Εστία*, έτος ΚΖ΄, τ. 54, τχ. 643, 1η Δεκεμβρίου 1953, σσ. 1700-1709 και κυρίως σσ.1706-1707. Σύμφωνα με άλλη πηγή ο διορισμός του Σκίπη και μαζί αυτών του Δημητριάδη και Πέτρου Χάρη αποδίδονταν στον Γεώργιο Παπανδρέου (Γ. Βαβαρέτος, «Μια νέα πνοή στη Σχολή Καλών Τεχνών», *Πατρίς*, 26 Νοεμβρίου 1930).

[541] Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφύει εν οδύνη*…, σ. 66.

[542] Βλ. την ενότητα «Η έξαρση του "αντιπειθαρχικού πνεύματος'», σ. 227.

[543] Την 1η Νοεμβρίου 1929 ο Σύλλογος αποφάσιζε να τοιχοκολλήσει προειδοποιητικό σημείωμα με τις διατάξεις εκείνες που αναφέρονταν στις συμβατικές υποχρεώσεις φοίτησης των σπουδαστών: «*Διακανονισμός οριστικώς του ζητήματος των απουσιών. Ο Σύλλογος των καθηγητών επανέρχεται εις το ζήτημα των απουσιών, επί του οποίου έχει ήδη ληφθεί οριστική απόφασις ληφθείσα ομοφώνως κατά την*

στα Πρακτικά την εικοσαετή θητεία του Ιακωβίδη στην διεύθυνση της Σχολής απηχώντας, υπό τον μανδύα της προστασίας της εκπαιδευτικής ευταξίας, την αίσθηση απειλής από την εισαγωγή των «νεωτερικών ηθών» που ενσάρκωνε για τον Σύλλογο η κυβερνητική παρέμβαση.

Μέσα στον Δεκέμβριο του 1929 θα δημοσιευτεί το διάταγμα διορισμού του Παρθένη[544] και ο απερχόμενος διευθυντής θα χρειαστεί να υποδεχτεί τον εκλεκτό των Φιλελευθέρων που ο ίδιος είχε απορρίψει έξι χρόνια νωρίτερα διαχειριζόμενος την μεταβολή των ισορροπιών που προκαλούσε η προσθήκη ενός επιπλέον εργαστηρίου ζωγραφικής με ιδιάζον θεσμικό status ως προς τα άλλα δύο. Μερικούς μήνες αργότερα ο Ιακωβίδης θα καλωσορίσει και τον έτερο εκλεκτό των Φιλελευθέρων Κώστα Δημητριάδη ως τον «(αντι)μεταρρυθμιστή» διάδοχό του για να του παραδώσει επίσημα πλέον τα κλειδιά της Σχολής τον Ιούλιο εκείνου του έτους[545].

2.3. Το αναδιοργανωτικό πρόγραμμα του Κώστα Δημητριάδη (1930)

2.3.1. Κώστας Δημητριάδης: ο καλλιτέχνης ως διερμηνευτής της πολιτικής βούλησης

Η ανάληψη της διεύθυνσης της Σχολής από τον Δημητριάδη θα οριστικοποιηθεί πλέον ως γεγονός με την άφιξη του γλύπτη στην Αθήνα στις 4 Απριλίου του 1930[546]. Όμως

συνεδρίαν της 22ας Σεπτεμβρίου ε.ε. καθ' ην απεφασίσθη η απαρέγκλιτος τήρησις του νόμου και των διατάξεων. Επιπροσθέτως δε αποφασίζεται όπως τοιχοκολληθή ειδοποίησις προς τους μαθητάς περιλαμβάνουσα και αντίγραφον των σχετικών περικοπών του Νόμου από τούδε προς γνώσιν και συμμόρφωσιν αυτών. Εις το μέτρον τούτο αναγκάζεται να προβή ο Σύλλογος των καθηγητών παρατηρών ότι πλείστοι μαθηταί απουσιάζουσιν συστηματικώς εξ όλων των μαθημάτων παρά τας σχετικάς παρατηρήσεις των κ.κ. καθηγητών». Συνεδρίαση της 1ης Νοεμβρίου 1929, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ. Βλ. επίσης και Συνεδρίαση της 22ας Σεπτεμβρίου 1929.

[544] Διάταγμα του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων της 13ης Νοεμβρίου 1929, Ε.τ.Κ, τχ. Γ΄, αρ. φ. 212, 11 Δεκεμβρίου 1929. Στις 19 Δεκεμβρίου 1929 το Υπουργείο ανακοίνωνε στον Κωνσταντίνο Παρθένη τον διορισμό του καλώντας τον να αναλάβει καθήκοντα αφού προηγουμένως ορκιστεί ενώπιον του διευθυντή της Σχολής. Βλ. δακτυλογραφημένη επιστολή του Ι. Γρυπάρη προς τον Κωνστ. Παρθένη, Αθήνα, με αριθ. πρωτ. 68035, (Αθήνα, 19 Δεκεμβρίου 1929), φάκελος Κωνσταντίνου Παρθένη, Μητρώο Καθηγητών, Αρχείο ΑΣΚΤ.

[545] Η «τιμητική» συνταξιοδότηση του Ιακωβίδη προβλεπόταν από το ίδιο Διάταγμα με το οποίο διοριζόταν διευθυντής της Σχολής ο Δημητριάδης [Ε.τ.Κ., φ. 145, (τχ. Α΄), 31 Ιουλίου 1930]. Ωστόσο η «τιμητική» αυτή συνταξιοδότηση δεν λάμβανε υπ'όψιν τις αμισθί υπηρεσίες που ο Ιακωβίδης είχε παράσχει στην Σχολή έως το 1918. Η πλήρης σύνταξή του θα εγκριθεί ύστερα από αλλεπάλληλα διαβήματα συναδέλφων του, του Παρθένη πρωτοστατούντος, και λίγους μήνες πριν ο ζωγράφος αποβιώσει. Για τις διαδικασίες σχετικά με την απονομή πλήρους συντάξεως στον Ιακωβίδη βλ. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Ιακωβίδης*, σ. 332, σημείωση 557. Βλ. επίσης Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση*…, σ. 380, σημείωση 63 όπου δημοσιεύεται και το σχέδιο νόμου «Περί απονομής συντάξεως εις τους ακαδημαϊκούς Γεώργιον Ν. Χατζηδάκην και Γεώργιον Ιακωβίδην».

[546] Ανμ., «Ο νέος διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών», *Ημερήσιος Τύπος*, 5 Απριλίου 1930.

αυτό που θα προκαλέσει το άμεσο ενδιαφέρον του Τύπου δεν ήταν τόσο η είδηση του ήδη γνωστού και αναμενόμενου διορισμού του αλλά η σχεδόν ταυτόχρονη εξαγγελία δια στόματος Δημητριάδη ενός αναδιοργανωτικού προγράμματος για την Σχολή, πολύ πιο μεγαλεπήβολου και από αυτό ακόμα που ο Παπαντωνίου είχε κατά νου έναν περίπου χρόνο νωρίτερα όταν καλούσε τον γλύπτη στην Αθήνα για να συμμετάσχει στην αναδιοργάνωση της Σχολής αναλαμβάνοντας μια έδρα γλυπτικής. Μέσα σ' ένα διάστημα είκοσι μόλις ημερών πριν να αναχωρήσει εκ νέου για την Αίγυπτο[547], ο Δημητριάδης θα συναντήσει το προσωπικό της Σχολής και θα καταρτίσει ένα πλήρες πρόγραμμα μεταρρυθμιστικών παρεμβάσεων το οποίο αναθεωρούσε άρδην την υφιστάμενη λειτουργία της για να την προσαρμόσει σε μια εντελώς διαφορετική αντίληψη περί καλλιτεχνικής εκπαίδευσης απ' αυτήν που είχε υπηρετήσει έως τότε ο θεσμός. Αυτά τα αναδιαρθρωτικά μέτρα ο υπουργός της Παιδείας Γεώργιος Παπανδρέου θα τα παρουσιάσει στον Βενιζέλο σε κατ' ιδίαν συνάντησή τους στις 26 Απριλίου 1930 αποσπώντας την απόλυτη έγκρισή του και μαζί την εξουσιοδότηση να προβεί άμεσα στην σύνταξη του σχετικού νομοσχεδίου[548].

Με δεδομένη την υποστήριξη της κυβέρνησης μέσω της ρητής πλέον δέσμευσης του ίδιου του πρωθυπουργού, ο Δημητριάδης μέσα στο αμέσως επόμενο διάστημα θα παραχωρήσει μια σειρά συνεντεύξεων στις οποίες θα εκθέσει αναλυτικά το αναδιοργανωτικό του πρόγραμμα και θα συστηθεί στο ελληνικό κοινό ως ο εμπνευσμένος αναμορφωτής της ελληνικής τέχνης που η ξυλάρμενη Σχολή και μαζί της ολόκληρος ο καλλιτεχνικός κόσμος ανέμεναν επί δεκαετίες. Ειδικά οι θέσεις περί συγκρότησης εθνικής τέχνης που ο Δημητριάδης θα υποστηρίξει δημόσια σ' αυτές τις συνεντεύξεις θα υιοθετηθούν και θα αναπαραχθούν σχεδόν αυτολεξεί από τον πολιτικό του προϊστάμενο Γεώργιο Παπανδρέου για να γίνουν η σημαία της παρέμβασης των

[547] Την 1η Μαΐου 1930 ο Δημητριάδης κατέφθανε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου για τις πρακτικές συνεννοήσεις σε σχέση με την εκτέλεση του έφιππου ανδριάντα του Μωχάμετ Άλη. Βλ. Ανμ., «Ο γλύπτης Δημητριάδης εις Αλεξάνδρειαν», *Ταχυδρόμος-Ομόνοια* (Αλεξάνδρεια), 1η Μαΐου 1930.

[548] «*Ο κ. Πρωθυπουργός έσχε σήμερον μακρά συνεργασίαν μετά του υπουργού της Παιδείας κ. Παπανδρέου, ο οποίος του εισηγήθη περί της αναδιοργανώσεως της Σχολής των Καλών Τεχνών του Πολυτεχνείου και της πλήρους αναδιοργανώσεως των Ελληνικών Μουσείων. Εκ της εξετάσεως της Σχολής των Καλών Τεχνών, εις την οποίαν προέβη ο κ. Παπανδρέου, επείσθη, ότι έχει σχεδόν τελείως εγκαταλειφθή η εκπαίδευσις των Ελλήνων καλλιτεχνών και ότι χρειάζεται πραγματική αναδιοργάνωσις δια να δυνηθή να εκπληρώση η Σχολή τον προορισμόν της. Θα απαιτηθή προς τούτο, δαπάνη 5 περίπου εκατομμυρίων, τα οποία και εξευρέθησαν ήδη χωρίς να προκύψει επιβάρυνσις δια τον προϋπολογισμόν.* […] *Ο κ. Βενιζέλος ενέκρινε απολύτως τα μέτρα τα οποία εισηγήθη ο κ. Παπανδρέου και τον εξουσιοδότησε να συντάξη το σχετικόν νομοσχέδιον, το οποίον θα υποβληθή κατά την ολιγοήμερον σύνοδον της Βουλής του Μαΐου*». Ανμ., «Η αναδιοργάνωσις της Σχολής Καλών Τεχνών. Συνεργασία Βενιζέλου-Παπανδρέου», *Εστία*, 26 Απριλίου 1930. Βλ. επίσης και Ανμ., «Αναδιοργάνωσις της Σχολής Καλών Τεχνών και των Μουσείων», *Πρωία*, 27 Απριλίου 1930.

Φιλελευθέρων στην ΑΣΚΤ. Αναλαμβάνοντας έτσι να πλαισιώσει θεωρητικά και να προβάλλει δημόσια τους προγραμματικούς στόχους μιας φιλόδοξης καλλιτεχνικής μεταρρύθμισης με κύριο όχημά της την Σχολή, ο Δημητριάδης, αντικαθιστώντας τον Παπαντωνίου, θα αναδειχθεί σε νέο καθοδηγητή και ιδεολογικό στυλοβάτη της κυβερνητικής πολιτικής για τις καλές τέχνες κατασκευάζοντας την νέα της ιδεολογική επένδυση.

Αυτή η εκστρατεία συστηματικής προβολής δια του Τύπου ενός προγράμματος για την αναδιοργάνωση της Σχολής εκ μέρους του νέου διευθυντή της δεν είχε ανάλογο προηγούμενο[549]. Όπως επίσης ανάλογο προηγούμενο δεν είχε και η αξιοποίηση από την πλευρά της κυβέρνησης ενός καλλιτέχνη –και όχι για παράδειγμα ενός τεχνοκριτικού– ως επίσημου εκφραστή των βασικών ιδεολογικών αξόνων της πολιτιστικής της πολιτικής στο επίπεδο της δημόσιας σφαίρας, και όχι ως απλού διοικούντος. Με αυτήν την έννοια μπορούμε εδώ να αναγνωρίσουμε μια οργανωμένη επικοινωνιακή στρατηγική η οποία στον βαθμό που εξυπηρετεί την αυτοπροβολή του Δημητριάδη συνδέεται με την ανάδυση του νεωτερικού καλλιτέχνη ως δημόσιου προσώπου που προωθεί το έργο του (στην προκειμένη περίπτωση το θεσμικό-μεταρρυθμιστικό και δευτερευόντως το καλλιτεχνικό) μεταχειριζόμενος τον Τύπο ως εργαλείο διάδοσης των καλλιτεχνικών του απόψεων. Την ίδια όμως στιγμή αυτή η

[549] Ο Δημητριάδης μέσα στους πρώτους μήνες της ανάληψης των καθηκόντων του παραχώρησε τουλάχιστον έξι συνεντεύξεις που επικεντρώνονται στο ζήτημα της αναδιοργάνωσης. Αυτές είναι κατά χρονολογική σειρά δημοσίευσης οι ακόλουθες: Αντ. Γούναρης, «Ομιλεί ο κ. Κώστας Δημητριάδης, ο νέος διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών», *Ημερήσιος Τύπος*, 24 Απριλίου 1930, Αχ. Μαμάκης, «Μια προσπάθεια δια την αναζωογόνησιν των καλών μας τεχνών. Ομιλεί ο νέος διευθυντής του Σχολείου κ. Δημητριάδης», *Έθνος*, 30 Απριλίου 1930, Νικ. Μακρής, «Καλλιτεχνικαί συνεντεύξεις. Αι συνομιλίαι μας με τον γλύπτην Δημητριάδην», *Ταχυδρόμος-Ομόνοια* (Αλεξάνδρεια), 14 Μαΐου 1930, Νικ. Μακρής, «Καλλιτεχνικαί συνεντεύξεις. Αι συνομιλίαι μας με τον γλύπτην Δημητριάδην», *Ταχυδρόμος-Ομόνοια* (Αλεξάνδρεια), 16 Μαΐου 1930, Δ., «Η επιστροφή της τέχνης εις τας φυσικάς πηγάς της. Τι λέγει ο κ. Δημητριάδης», *Καθημερινή*, 25 Αυγούστου 1930, Ο Φιλότεχνος, «Ομιλεί ο διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Μια νέα περίοδος δια την ελληνικήν τέχνην», *Ελληνική*, 8 Δεκεμβρίου 1930. Στις παραπάνω συνεντεύξεις θα πρέπει επίσης να προστεθούν και οι εξής δύο μεταγενέστερες καθώς αναπαράγουν με συνέπεια τις θέσεις περί καλλιτεχνικής εκπαίδευσης που ο διευθυντής της Σχολής είχε υποστηρίξει δημόσια λίγο πριν και λίγο μετά την ψήφιση του αναδιοργανωτικού νόμου: Γ. Πιερίδης, «Αι συνεντεύξεις μας. Μια ώρα με τον γλύπτην κ. Κ. Δημητριάδην», *Ταχυδρόμος-Ομόνοια* (Αλεξάνδρεια), 9 Ιουλίου 1932 και Κ. Γ., «Δια μια νέαν καλλιτεχνικήν ακτινοβολίαν. Το έργον της Σχολής Καλών Τεχνών», *Εστία*, 2 Αυγούστου 1935. Ας σημειωθεί εδώ ως επιχείρημα υπέρ της εμφάνισης μιας νέας επικοινωνιακής στρατηγικής που συνοδεύει την αναδιοργάνωση του 1930, ότι από την εικοσαετή θητεία του Ιακωβίδη στην διάρκεια της οποίας επιχειρήθηκαν συνολικά τρεις μεταρρυθμιστικές προσπάθειες (1910, 1914, 1925) μας είναι γνωστές μόνο τρεις ανάλογες συνεντεύξεις του εκ των οποίων οι δύο είχαν παραχωρηθεί πολύ πριν αναλάβει την διεύθυνση της Σχολής: Ανμ., [Δ. Κακλαμάνος], «Γεώργιος Ιακωβίδης (Ενσταντανέ)», *Το Άστυ,* 24 Ιανουαρίου 1900, Ανμ., «Αι υπέρ της καλλιτεχνίας προτάσεις του Ιακωβίδου», *Ακρόπολις*, 26 Απριλίου 1900, [Μήτσος Χατζόπουλος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ιακωβίδης», *Αθήναι*, 20 Ιουνίου 1911.

επικοινωνιακή στρατηγική, φέρνοντας την αναδιοργάνωση στο πρώτο πλάνο της επικαιρότητας ως μεγαλεπήβολη εκσυγχρονιστική τομή στην καλλιτεχνική εκπαίδευση, καθαγίαζε τα αθέμιτα πολιτικά μέσα της παρέμβασης και μετέτρεπε τον βασικό πρωταγωνιστή της σε «εκπρόσωπο Τύπου» της πολιτιστικής πολιτικής των Φιλελευθέρων.

Αυτός ο νέος ρόλος του καλλιτέχνη ως διερμηνευτή των πολιτικών-ιδεολογικών επιλογών της κυβέρνησης που εδώ μεταφράζονται με όρους μιας εθνικιστικής ρητορικής για την ελληνική τέχνη, θα βρει την πιο πειστική ενσάρκωσή του στο πρόσωπο του Δημητριάδη φέρνοντας στην επιφάνεια και μια άλλη όψη της πολιτιστικής πολιτικής των Φιλελευθέρων που αναδείκνυε τον καλλιτέχνη σε θεωρητικό «απολογητή» της κυβερνητικής παρέμβασης.

2.3.2. «δια να γίνη κανείς διεθνής πρέπει πρώτα να γίνη λοκάλ»: το αισθητικό πρόταγμα της αναδιοργάνωσης

Μιλώντας για την εμπειρία της πρόσφατης επίσκεψής του στην Αθήνα, ο Δημητριάδης δήλωνε σ' έναν δημοσιογράφο της αλεξανδρινής εφημερίδας *Ταχυδρόμος-Ομόνοια*:

«*Πρόκειται να αναδημιουργηθή η Καλλιτεχνική Σχολή, αλλά επάνω εις άλλες βάσεις στερεώτερες, θετικώτερες, με ευρύτερες αντιλήψεις και περισσότερο σύμφωνες με την πραγματικότητα και τις ανάγκες της Ελληνικής Τέχνης, βάσεις που να αποδώσουν καρπούς αναλόγους προς την προσπάθεια και συμφώνους προς εκείνο που έχουμε το δικαίωμα να περιμένωμε από την Ελληνική Φυλή. Υπάρχει πραγματικά μία μεγάλη καλλιτεχνική κίνησις, καταβάλλεται μία πολύ μεγάλη προσπάθεια, χωρίς όμως κατεύθυνσι. Και ακριβώς αυτό είναι το σπουδαιότερο σημείο. Να συντονισθούν οι προσπάθειες, να δοθή μία ενιαία κατεύθυνσις, σύμφωνα με ωρισμένο και εντελώς καθωρισμένο πρόγραμμα. Σε πέντε-έξη χρόνια θα έχωμεν αποτελέσματα πραγματικώς καταπληκτικά*»[550].

Αυτήν την ενιαία κατεύθυνση που είχε λείψει από τον κυβερνητικό σχεδιασμό για τις καλές τέχνες αλλά και από τις αποσπασματικές πρωτοβουλίες των καλλιτεχνών αναλάμβανε στα 1930 να την χαράξει ο Δημητριάδης συσπειρώνοντας κράτος, κοινό

[550] Και σε άλλο σημείο: «*Πρέπει όλες οι προσπάθειες να συντονισθούν. Γιατί, μόνο με έναν απόλυτο συντονισμό κάθε προσπαθείας θα μπορέσουμε να βρούμε να βρούμε τον δρόμο μας*». Νικ. Μακρής, «Καλλιτεχνικαί συνεντεύξεις. Αι συνομιλίαι μας με τον γλύπτην Δημητριάδην», *Ταχυδρόμος-Ομόνοια* (Αλεξάνδρεια), όπ.π.

και καλλιτέχνες γύρω από ένα ιδεολόγημα περί ελληνικής τέχνης βγαλμένης από την εθνική ουσία της ελληνικής φυλής και την γεωγραφική και πολιτιστική ποικιλομορφία του ελληνικού χώρου.

Για τον προσκεκλημένο αναδιοργανωτή της Σχολής η αιτία της καχεξίας της ελληνικής τέχνης ήταν η ολέθρια επιλογή των Ελλήνων καλλιτεχνών να εγκαταλείψουν τις εθνικές αναφορές τους προκειμένου να μιλήσουν μια διεθνή εικαστική γλώσσα που όχι μόνο τους ήταν παντελώς ανοίκεια, αλλά τους στερούσε την δυνατότητα να συστηθούν σ' ένα διεθνές κοινό ως φορείς ενός σύγχρονου καλλιτεχνικά αυτόνομου ελληνικού πολιτισμού και ως αντάξιοι συνεχιστές της αρχαίας κληρονομιάς τους. Η ιδέα ενός ισοπεδωτικού και αλλοτριωτικού καλλιτεχνικού διεθνισμού που είχε αρχίσει να γίνεται συνείδηση στον Δημητριάδη ήδη από το 1920 τον είχε πλέον εντελώς πείσει μια δεκαετία αργότερα ότι το πρόβλημα της ελληνικής τέχνης ήταν επί της ουσίας ένα πρόβλημα (απουσίας) εθνικής ταυτότητας η λύση του οποίου συνοψιζόταν στο «*πώς θα έχουμε Έ λ λ η ν ε ς καλλιτέχνες* […] *με Ελληνική έμπνευσι, Ελληνική σκέψι, Ελληνική εξωτερίκευσι του Ελληνικού περιβάλλοντος*»[551]. Έτσι η μόνη δυνατότητα επίπλευσης σε μια διεθνή καλλιτεχνική σκηνή η οποία παρασυρόταν όλο και περισσότερο στη δίνη των ρευμάτων της σύγχρονης ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, ήταν για τους Έλληνες καλλιτέχνες η πρόσδεσή τους στο κατάρτι μιας εθνικής ιδιαιτερότητας και η μετατροπή αυτής της εθνικής ιδιαιτερότητας σε αξία καλλιτεχνική, αναγνωρίσιμη από μια διεθνή αγορά. Αυτήν την θέση υπέρ μιας τέχνης που διεθνοποιείται μέσω και λόγω της εθνικότητάς της ο Δημητριάδης την επαναλαμβάνει σταθερά σε κάθε ευκαιρία:

«*Αλλά πρέπει να γίνη ελληνική, πραγματικώς ελληνική Τέχνη, κι αυτό θα το ιδούμε πώς. Θα ειπήτε διατί τότε μόνον θ' ανοίξουν αι ξέναι συλλογαί δια τους ζωγράφους μας, τους γλύπτας μας, την τέχνην μας; Διότι απλούστατα ένας καλλιτέχνης πρέπει να γίνη διεθνής δια να μπορέση να έχη παντού αξίαν. Δια να γίνη όμως διεθνής, πρέπει πρώτα να γίνη «λοκάλ», να κατέχη την τέχνην του, την τέχνην που ημπορεί να του εμπνεύση ο τόπος του, η ατμόσφαιρά του, η ζωή του, το περιβάλλον του και όχι η μίμησις της ξένης δημιουργίας. Τότε, όταν κατέχη την τέχνην του –την ελληνικήν τέχνην ο ιδικός μας καλλιτέχνης– ημπορεί να δημιουργήση κάτι και να επιβληθή διεθνώς. Διότι ημείς, εάν αποτυγχάνωμεν, αποτυγχάνομεν, διότι δεν μελετούμε την ζωήν μας, την φύσιν μας, τον*

[551] Νικ. Μακρής, «Καλλιτεχνικαί συνεντεύξεις. Αι συνομιλίαι μας με τον γλύπτην Δηητριάδην», *Ταχυδρόμος-Ομόνοια* (Αλεξάνδρεια), όπ.π.

ήλιο μας, τον ουρανό μας, τα χρώματά μας, που θα μας έδερναν οι ξένοι, εάν βλέπανε τι αφίνουμε και τρέχουμε να μιμηθούμε τις δημιουργίες τους –αποτυγχάνομεν, διότι δεν είμεθα πραγματικώς Έλληνες καλλιτέχναι και δεν μπορέσαμε να δημιουργήσωμε μια ελληνική τέχνη με ιδικόν της χαρακτήρα και ιδιαιτέραν οντότητα. […] *Πρέπει, λοιπόν, να δημιουργήσουμε ελληνικήν πραγματικήν τέχνην*»[552].

Κατά τον διευθυντή της Σχολής, αυτή η γνησίως ελληνική τέχνη δεν μπορούσε παρά να εκκολαφθεί μέσα στην ηλιόλουστη ατμόσφαιρα της ελληνικής φύσης. Εκεί υπό το άπλετο φως του ελληνικού ήλιου και τον πλούτο των φυσικών ερεθισμάτων οι Έλληνες καλλιτέχνες μπορούσαν να πραγματοποιήσουν την καλλιτεχνική τους φωτοσύνθεση παράγοντας την δική τους εθνική τέχνη[553]. Είναι εδώ σαφές ότι η απουσία πρόσφατης αξιόλογης (λόγιας) εγχώριας καλλιτεχνικής παράδοσης έπρεπε να υπεραναπληρωθεί μέσω της εστίασης σ' ένα χαρακτηριστικά ελληνικό φυσικό κάλλος, ικανό να λειτουργήσει ως ο καταλύτης, το ένζυμο αναγέννησης ενός αλλοτινού καλλιτεχνικού μεγαλείου. Προς επίρρωσιν των ισχυρισμών του ο Δημητριάδης επικαλούνταν τον Γάλλο ομόλογό του Albert Besnard, διευθυντή της École des Beaux Arts του Παρισιού ο οποίος του εξομολογούνταν:

«*Από την Ελλάδα πιστεύω ότι μίαν ημέραν θα εκπεμφθή και πάλιν μία νέα καλλιτεχνική ακτινοβολία δι' όλον τον κόσμον. Έρχεσθε εις πολύ κατάλληλον εποχήν δια να σας το βεβαιώσω. Η τέχνη πράγματι διανύει σήμερον μίαν κρίσιν αναστατώσεως. Πού αλλού θα εύρη τα θεμέλια δια μίαν ισόρροπον γαλήνην παρά εις την Ελληνικήν φύσιν, η οποία περικλείει όλα τα στοιχεία της μεγάλης τέχνης; Οι καλλιτέχναι θα ηδύναντο εις αυτήν ν' αντλήσουν ό,τι απαιτείται δια την δημιουργίαν της πλέον ιδεώδους και εξηυγενισμένης τέχνης. Η Ελληνική φυλή παρ' όλας τας ελλείψεις της διατηρεί ακόμα σπινθήρας μεγαλοφυΐας. Θα έπρεπε μόνον οι Έλληνες καλλιτέχνες να χειραγωγηθούν προς τας αποκλειστικώς ιδικάς των εμπνεύσεις. Και το Ελληνικόν καλλιτεχνικόν θαύμα*

[552] Αχ. Μαμάκης, «Μια προσπάθειαν δια την αναζωογόνησιν των καλών μας τεχνών», όπ.π. Μερικές ημέρες αργότερα θα δηλώσει στον Νίκο Μακρή: «*Οι ξένοι έχουν όλοι την εθνική των τέχνη.* […] *Όσους μεγάλους καλλιτέχνες είχαμε εις το εξωτερικό, όλοι ήσαν, προ παντός, Έλληνες καλλιτέχναι. Οι μεγάλοι Ολλανδοί ζωγράφοι εδημιούργησαν ολλανδική τέχνη, και οι Ισπανοί ισπανική, και οι Γερμανοί γερμανική, σύμφωνα με την ψυχοσύνθεσί των και το περιβάλλον των. Και όλος ο κόσμος θαυμάζει εις τα διάφορα μουσεία τις διάφορες τέχνες, τις τοπικές τέχνες. Όσο περισσότερο είνε τοπική η τέχνη, τόσο περισσότερο είνε παγκόσμια, γιατί είνε περισσότερον αληθινή, περισσότερο μεγάλη, περισσότερο ζωντανή*». Νικ. Μακρής, «Καλλιτεχνικαί συνεντεύξεις. Αι συνομιλίαι μας με τον γλύπτην Δημητριάδην», όπ.π.

[553] «*Είνε απίστευτο τι καλλιτεχνικό πλούτο έχει η Ελληνική Φύσις, πλούτο αφάνταστο και ποικιλία, όσο καμμιά άλλη χώρα. Και επί πλέον, έχει το φως, που δεν υπάρχει σε κανένα άλλο μέρος, ούτε αυτή η διαφάνεια. Έχει ποικιλία ύλης καλλιτεχνικής για όλους, ρωμαντικούς, συμβολιστές, οποιουσδήποτε*». Νικ. Μακρής, «Καλλιτεχνικαί συνεντεύξεις. Αι συνομιλίαι μας με τον γλύπτην Δημητριάδην», όπ.π.

δεν είνε δυνατόν παρά να επαναληφθή. Η Ευρώπη θα υποχρεωθή έτσι και μίαν δευτέραν φοράν να στρέψη τα βλέμματά της προς την χώραν σας, εις την οποίαν είδε το φως ό,τι αποθαυμάζεται σήμερον»[554].

Ο ντετερμινισμός του κλίματος, της γεωγραφίας και της φυλής προδιέγραφε ένα νέο καλλιτεχνικό θαύμα εκ μέρους της Ελλάδας. Η υλοποίησή του ήταν ζήτημα επιστροφής σ' εκείνες τις ιδιαζόντως ελληνικές πηγές έμπνευσης που έρρεαν ανεξάντλητες μέσα στην ελληνική φύση. Στη βάση αυτής της παραδοχής ο Δημητριάδης προέβαλλε ένα ενωτικό καλλιτεχνικό πρόταγμα το οποίο υποσχόταν όχι μόνο να γλιτώσει την ελληνική τέχνη από την «*κρίσιν της αναστατώσεως*» που διένυε η ευρωπαϊκή τέχνη αλλά και να επαναφέρει την τελευταία στον ίσιο δρόμο. Και πίσω από αυτό το πρόταγμα μπορούσαν θεωρητικά να συνταχθούν όλοι οι Έλληνες καλλιτέχνες βάζοντας κατά μέρος τις όποιες τεχνοτροπικές ή άλλες διαφοροποιήσεις τους που τώρα υπό το πρίσμα μιας εθνικής εικαστικής γλώσσας φάνταζαν ως ασήμαντες αισθητικές προκαταλήψεις. Εκεί, μέσα στην «*ισόρροπον γαλήνην*» της εθνικής τέχνης όπου η συλλογική ταυτότητα της Φυλής προεξάρχει πάντα υπερκαθορίζοντας τις ατομικές τεχνοτροπικές επιλογές του καλλιτέχνη, οι αισθητικές αντιπαραθέσεις καταργούνταν και τα κάθε είδους καλλιτεχνικά ρεύματα έμοιαζαν με συμβατικές κατηγοριοποιήσεις χωρίς αληθινό περιεχόμενο, λέξεις κούφιες χωρίς σημαινόμενο νόημα. Ο Δημητριάδης ως προς αυτό το σημείο ήταν σαφής αναπαράγοντας τις συνωμοσιολογικές απόψεις του Mauclair για την νεωτερική τέχνη:

«*Δεν υπάρχει νεοκλασική, μοντέρνα ή φουτουριστική τέχνη. Αυτές είναι λέξεις. Υπάρχει μόνον καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία. Ο καλλιτέχνης εκφράζει τον εαυτό του βασισμένος στην παράδοσι. Όλα σχεδόν τα χρωστάμε στην παράδοση, στην εντατική μελέτη του παρελθόντος. Τα άλλα, σχολές και τεχνοτροπίες, τα εδημιούργησαν οι έμποροι των καλλιτεχνικών έργων, οι μέτριοι καλλιτέχναι και οι εμπορευόμενοι. Ποτέ οι πραγματικοί καλλιτέχνες*»[555].

[554] Σχολιάζοντας τις απόψεις του Besnard ο Δημητριάδης συνέχιζε: «*Την ανέφερα* [ενν. την γνώμη του Besnard] *διότι δεν θα ήθελα να έλθω πρώτος εγώ να διακηρύξω ό,τι διεπίστωσα επιτοπίως. Ευρισκόμεθα ακόμη εις την αρχήν. Αλλ' εις πολλούς σπουδαστάς της Σχολής εμφανίζεται κατά πολύ ενισχυμένη η καλλιτεχνική ιδιοφυΐα εκ της πραγματικότητος αυτής που λέγεται Ελληνική φυλή. Και η διαπίστωσις αυτή επιβεβαιούμενη με έργα άξια της μεγαλειτέρας προσοχής μας, μας δίδει πολλάς ελπίδας δια μίαν ανωτέραν καλλιτεχνικήν αύριον της Ελλάδας*». Κ. Γ., «Δια μια νέαν καλλιτεχνικήν ακτινοβολίαν. Το έργον της Σχολής Καλών Τεχνών», όπ.π.

[555] Γ. Πιερίδης, «Αι συνεντεύξεις μας. Μια ώρα με τον γλύπτην κ. Κ. Δημητριάδην», όπ.π.

Ατομική καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία και παράδοση ήταν οι δύο πόλοι της αληθινής τέχνης. Και στην περίπτωση της ελληνικής τέχνης η ατομική καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία έπρεπε να βασιστεί σε μια εθνική παράδοση στενά συναρτημένη με το ελληνικό φυσικό τοπίο. Με αυτούς τους όρους το αίτημα για «*πραγματικώς ελληνικήν τέχνην*» ηχούσε σαν ένα εθνικό κάλεσμα κατά του νεωτερικού καλλιτεχνικού διεθνισμού το οποίο έμοιαζε να ματαιώνει τον φιλονεωτεριστικό προσανατολισμό των Φιλελευθέρων και πρότεινε ως εναλλακτική απέναντι στον ακαδημαϊσμό του Μονάχου ένα εθνοκεντρικό και μαζί ατομοκεντρικό καλλιτεχνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο χωρούσαν εξ ορισμού και μπορούσαν να εκφραστούν και να συνυπάρξουν όλες οι ατομικές «*καλλιτεχνικές ιδιοσυγκρασίες*» των Ελλήνων καλλιτεχνών ως εθνικές ιδιοσυγκρασίες.

Όμως το πρόταγμα της εθνικής τέχνης δεν υπερέβαινε μόνο τις αισθητικές διαφοροποιήσεις εντός μιας κλειστής καλλιτεχνικής κοινότητας τα ζητήματα της οποίας δεν αφορούσαν στην πραγματικότητα το μεγαλύτερο μέρος της ελληνικής κοινωνίας. Εξ ορισμού μαζικό, το εθνοκεντρικό πρόταγμα του Δημητριάδη ερχόταν να υπερσκελίσει τις διαφοροποιήσεις ανάμεσα στις τοπικές ετερόκλητες κουλτούρες που συνυπήρχαν εντός μιας προσφάτως ενοποιημένης ελληνικής επικρατείας, ανάγοντας τον διακριτό τοπικό χαρακτήρα τους σε μια κοινή φυλετική ουσία συγκροτητική του ελληνικού έθνους. Για τον Δημητριάδη συγκρότηση εθνικής τέχνης σήμαινε υπέρβαση των επιμέρους τοπικισμών οι οποίοι έπρεπε πάση θυσία να υποταχθούν σε μια υπερκείμενη εθνική ταυτότητα συνθέτοντας την πολιτιστική ιδιομορφία της στην βάση των πολλαπλών αλλά φυλετικά ομοούσιων εκδηλώσεων της. Ως προς αυτό το σημείο ο Δημητριάδης συντασσόταν απολύτως με την βασική επιδίωξη της πολιτικής των Φιλελευθέρων περί εθνικής ολοκλήρωσης:

«*Ξέρω καλά πως η Φυλή μας έχει ένα σωρό ελαττώματα. Τέτοια που να σε κάνουν να πονάς και να θέλης να φύγης μακρυά. Από την άλλη μεριά όμως έχει αρετές, που δεν τις συναντάς εύκολα ούτε στους ευρωπαϊκούς λαούς. Αυτές είναι που μας επιβάλλουν και μας κάνουν να θαυματουργούμε μεταξύ των ξένων. Θα λάμψουν μια μέρα οι αρετές. Περνάμε μεταβατική περίοδο. Είναι ζήτημα χρόνου. Πρέπει, είναι απαραίτητο να συγχωνευθούν οι δέκα τουλάχιστον ράτσες, από τις οποίες αποτελείται το ελληνικόν έθνος. Μην ξεχνάτε ότι σήμερα σκεπτόμεθα και ενεργούμε περισσότερο κατά πατρίδα ως συμπατριώτες παρά ως Έλληνες. Στενός τοπικισμός. Οι συμπάθειες και αντιπάθειες από εκεί πηγάζουν. Και τούτο γιατί ακόμα δεν αφομοιώθηκαν οι διάφορες ράτσες. Βέβαια*

αυτό θα συμβή στα χρόνια μας, αλλά όσοι ζουν μετά πενήντα χρόνια, θα ιδούν ίσως το θαύμα αυτό: Μια μικρή μεγάλη Ελλάδα»[556].

Αυτός «ο κόσμος ο μικρός, ο Μέγας» επρόκειτο να γίνει πραγματικότητα χάρη σε μια διαδικασία επιτυχούς εθνικής ολοκλήρωσης. Και αν η τελευταία εκλαμβανόταν από τον Δημητριάδη σχεδόν ως ιστορική αναγκαιότητα, για την κυβέρνηση που τον είχε διορίσει συνιστούσε μια επιβεβλημένη πραγματιστική επιλογή στην κατεύθυνση της οικοδόμησης ενός σύγχρονου αστικού κράτους το οποίο από το 1922 και μετά περιέκλειε για πρώτη φορά εντός των σταθερών συνόρων του την συντριπτική πλειοψηφία των Ελλήνων αλλά και ένα ποσοστό εθνικών μειονοτήτων που παρ' ό,τι αμελητέο παρέμενε επικίνδυνο[557].

Ο ρόλος της τέχνης σε αυτή την υπόθεση ήταν κομβικός. Η ελληνική τέχνη ως εθνική τέχνη ερχόταν να προσφέρει στην ελληνική κοινωνία την εθνική αντανάκλαση του διαιρεμένου της εαυτού μέσα στην οποία κάθε τοπικό «γένος» μπορούσε να αναγνωρίσει κάτι από την δική του χαρακτηριστική μερικότητα ως συστατικό μιας ενιαίας ελληνικής φυλής προορισμένης να μεγαλουργήσει. Υπό αυτό το πρίσμα η ιδέα μιας ελληνικής τέχνης που καταξιώνεται διεθνώς χάρη στον εθνικό της χαρακτήρα γίνεται περισσότερο κατανοητή: Αν η οικοδόμηση ενός σύγχρονου αστικού κράτους φιλελεύθερων ευρωπαϊκών προδιαγραφών προϋπέθετε το στάδιο της εθνικής ολοκλήρωσής του, αντίστοιχα η ανάδυση μιας διεθνώς ανταγωνιστικής ελληνικής τέχνης αρμόζουσας σ' ένα τέτοιο κράτος προϋπέθετε εξίσου την εθνική της συγκρότηση. Ως εθνική πλέον η ελληνική τέχνη επανασυνδεόταν με την ελληνική κοινωνία για να εξυπηρετήσει την πολιτική του αστικού εκσυγχρονισμού και υποσχόταν να «*φέρη την Ελλάδα εις το επίπεδο των Μεγάλων Εθνών*»[558].

Μέσα σ' αυτό το εθνικιστικό κρεσέντο των επαναλαμβανόμενων επικλήσεων στην Φυλή και στην ιστορική αποστολή της, η παρέμβαση των Φιλελευθέρων έδινε την

---

[556] Γ. Πιερίδης, «Αι συνεντεύξεις μας. Μια ώρα με τον γλύπτην κ. Κ. Δημητριάδη», όπ.π.

[557] Ο Μαυρογορδάτος σημειώνει σχετικά: «*Υπάρχει η επιπόλαιη εντύπωση ότι ο ενταφιασμός της Μεγάλης Ιδέας το 1922 σήμανε και το τέλος του εθνικισμού, όπως τουλάχιστον εκφράστηκε από το βενιζελισμό. Εσήμανε, όμως, μόνο το τέλος του αλυτρωτισμού. Ο βενιζελισμός αναπροσάρμοσε αμέσως το περιεχόμενο του εθνικισμού του στις νέες συνθήκες, αναγνωρίζοντας την επιτακτική ανάγκη να συνεχιστεί το έργο της εθνικής ολοκλήρωσης μέσα πλέον στα οριστικά όρια του κράτους. Για την επίτευξη εθνικής ομοιογένειας δεν αρκούσε η άφιξη προσφύγων. Χρειαζόταν επιπλέον η αποκατάστασή τους και η αφομοίωσή τους. Έμενε επίσης να ολοκληρωθεί η ενσωμάτωση των Νέων Χωρών στο εθνικό κράτος*». Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος, «Οι εθνικές μειονότητες» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, 1922-1940: Ο Μεσοπόλεμος*, Τ. Β΄, Μέρος 2ο, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2003, σ. 19.

[558] Νικ. Μακρής, «Καλλιτεχνικαί συνεντεύξεις. Αι συνομιλίαι μας με τον γλύπτην Δημητριάδην», όπ.π.

εντύπωση επαναστατικού κινήματος και ο Δημητριάδης φάνταζε ως ο εξ ουρανού προφήτης μιας ελληνικής καλλιτεχνικής αναγέννησης[559]. Ωθούμενος από ένα πνεύμα γνήσιου βολονταρισμού που αντιμετώπιζε την εθνική τέχνη ως στρατηγική επιλογή μιας κεντρικής πολιτικής στην κατεύθυνση της εθνικής ολοκλήρωσης του ελληνικού κράτους και όχι ως παράγωγο σύνθετων ιστορικών διαδικασιών, ο νέος διευθυντής της Σχολής με όλη την σιγουριά του πεφωτισμένου ηγέτη ενός καλλιτεχνικού κινήματος[560] παρουσίαζε ένα πρόγραμμα μεταρρυθμίσεων διαρθρωμένο γύρω από έξι κεντρικούς άξονες:

- Έμφαση στην έννοια του ταλέντου.
- Καθοδηγούμενη επαφή των σπουδαστών με την ευρωπαϊκή τέχνη.
- Καλλιέργεια των διμερών σχέσεων της Σχολής με ξένα κράτη στο πλαίσιο ενός διεθνούς καλλιτεχνικού διαλόγου.
- Καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση του ελληνικού κοινού και άνοιγμα της Σχολής στην κοινωνία.
- Προστασία και θεσμική υποστήριξη των νέων καλλιτεχνών αποφοίτων της Σχολής.
- Ανάδειξη της ελληνικής ιδιαιτερότητας.

[559] Οι φράσεις που μεταχειρίζονταν οι αρθρογράφοι των εφημερίδων για να παρουσιάσουν το μεταρρυθμιστικό πρόγραμμα του Δημητριάδη είναι ενδεικτικές των διογκωμένων προσδοκιών που καλλιεργούσε η αναδιοργάνωση της Σχολής. Ο αρθρογράφος της *Καθημερινής* σημείωνε: «*Η άμυνα κατά του διεθνισμού, ο απελευθερωτικός αγών από πάσης ξένης επιρροής και επιστροφής μας εις τας φυσικάς μας πηγάς, εις την ελληνικήν φύσιν και ζωήν, εκδηλούται ήδη εις πάσαν σχεδόν σφαίραν πνευματικής ενεργείας. Εις την Σχολήν των Καλών Τεχνών το κίνημα τούτο ευρίσκει πρωταγωνιστήν τον νέον διευθυντήν της, τον φημισμένον γλύπτην κ. Κ. Δημητριάδην*». Δ., «Η επιστροφή της τέχνης εις τας φυσικάς πηγάς της. Τι λέγει ο κ. Δημητριάδης», όπ.π. Σε ανάλογα στομφώδες ύφος προλόγιζε το άρθρο του και ο Αχιλλέας Μαμάκης: «*Ήδη καλούμεθα εις μίαν άλλην καλλιτεχνικήν επανάστασιν, εις ένα κίνημα δια την αναζωογόνησιν της ελληνικής τέχνης του χρωστήρος και της σμίλης και εις μίαν προσπάθειαν δια την ριζικήν αναδιοργάνωσιν του σχολείου των Καλών Τεχνών*». Αχ. Μαμάκης, «Μια προσπάθεια δια την αναζωογόνησιν των καλών μας τεχνών», όπ.π. Οι μεγαλοστομίες στόλιζαν όμως και τον νέο διευθυντή της Σχολής ο οποίος χαρακτηριζόταν ως «*εμψυχωτής και απόστολος των μεταρρυθμίσεων*», ένας «*νέος Τυρταίος*» ο οποίος «*με φλόγα, με πάθος, με πίστιν και ενθουσιασμόν κατώρθωσε να γοητεύση και να συγκινήση τα πειο ασυγκίνητα όντα που είνε πάντοτε οι κυβερνήται και να επιτύχη ολόκληρον και ανεξάντλητον την κυβερνητικήν υποστήριξιν*» (Βλ. Ρ. [Μιχάλης Ροδάς;], «Καλλιτεχνική Ζωή. Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών», *Πατρίς*, 25 Ιουλίου 1930). Αντίστοιχα για τον Μαμάκη «*ο γλύπτης κ. Κωνστ. Δημητριάδης, ο διακεκριμένος Έλλην καλλιτέχνης που τιμά το εθνικόν όνομα εις το Παρίσι με την πολυετήν εκεί εξαιρετικήν δημιουργίαν της σμίλης*» ήταν «*ο κατάλληλος άνθρωπος ο οποίος θα ηγηθεί του νέου καλλιτεχνικού κινήματος και της προσπαθείας δια την αναζωογόνησιν των Καλών Τεχνών*». Αχ. Μαμάκης, «Μια προσπάθεια δια την αναζωογόνησιν των καλών μας τεχνών», όπ.π.

[560] «[…] *πιστεύω ότι θα επιτύχω. Υπάρχουν ταλέντα πολλά πάρα πολλά μάλιστα. Όταν τα ταλέντα αυτά ποδηγετηθούν καλά, σας υπόσχομαι μέσα σε μια πενταετίαν, να καταρτίσω καλλιτέχνας ανταξίους της Ελληνικής φυλής, γιατί εμάς, η αποστολή της ράτσας μας, είναι μεγάλη. Σκέπτομαι να κάμω αναδιοργάνωσιν εκ θεμελίων. Και πιστεύω ότι με την βοήθειαν της κυβερνήσεως και των άλλων καλλιτεχνών μας να επιτύχω του σκοπού μας*». Αντ. Γούναρης, «Ομιλεί ο κ. Κώστας Δημητριάδης, ο νέος διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών», όπ.π.

2.3.3. Τα αναδιοργανωτικά μέτρα

2.3.3.1. Σύστημα εισαγωγής και οργάνωση των καλλιτεχνικών σπουδών

«*Η τέχνη δεν ανέχεται μετριότητας. Και επάνω εις αυτήν την αρχήν στηρίζεται ο νέος οργανισμός*». Αυτή η αξιωματική προκείμενη διατυπωμένη πιθανότατα από τον Ροδά σ' ένα άρθρο αφιερωμένο στην αναδιοργάνωση της Σχολής[561] συμπυκνώνει εύγλωττα το πνεύμα των μεταρρυθμίσεων που αφορούσαν την οργάνωση των σπουδών και οι οποίες μετέβαλαν ριζικά τον χαρακτήρα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης θεμελιώνοντάς την για πρώτη φορά ρητά στην ιδέα του έμφυτου ταλέντου.

Η πρώτη από τις μεταβολές που θα προβλέψει ο Δημητριάδης σε αυτήν την κατεύθυνση ήταν η αυστηροποίηση του συστήματος εισαγωγής με στόχο την σταδιακή ελάττωση του αριθμού των εισακτέων σπουδαστών οι οποίοι στο εξής θα επιλέγονταν με βάση ένα απόλυτο όσο και κάπως θολό ως προς το ακριβές του περιεχόμενο κριτήριο, το «*αληθινό τάλαντον*»[562]. Το μέτρο υπαγορευόταν κατ' αρχήν από μια πρακτική ανάγκη εξισορρόπησης του αριθμού των σπουδαστών ως προς τα διαθέσιμα μέσα και τις υποδομές της Σχολής. Αυτοί έπρεπε να είναι τόσοι όσους η Σχολή είχε την αντικειμενική δυνατότητα να καταρτίσει με τον πλέον άρτιο τρόπο, ούτως ώστε ο αριθμός των εισακτέων να μην αποβαίνει σε βάρος της ποιότητας της εκπαίδευσής τους[563]. Πέραν όμως αυτής της κατ' αρχήν ευλογοφανούς δικαιολόγησης, ο Δημητριάδης θα προβάλλει και ένα «κοινωνικό» επιχείρημα που υπέκρυπτε και την πραγματική σκοπιμότητα του μέτρου. Εξηγώντας την επιλογή του παρατηρούσε:

«*Η φιλολογία και γενικώτερα η Τέχνη, έχουν κάμει, ως γνωστόν, δυστυχείς πολλούς ανθρώπους. Όλοι εκείνοι που ενόμισαν ότι θα γίνουν μεγάλοι λογοτεχνικοί καλλιτέχναι και δεν συνήντησαν πουθένα έστω και υπό τύπον συμβουλής το απροσπέλαστον εκείνο εμπόδιον, που θα τους έκανε να στραφούν προς άλλας ασχολίας – όπου θα επετύγχαναν ίσως περισσότερον, είνε, βέβαια, μία τάξις συμπαθών αλλ' αποτυχημένων ανθρώπων.*

---

[561] Ρ. [Μιχάλης Ροδάς;], «Καλλιτεχνική Ζωή. Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών», όπ.π.

[562] «*Εν πρώτοις θα εισέρχωνται εις την Σχολήν ολίγοι αλλ' εκλεκτοί, με αληθινό τάλαντον*». Δ., «Η επιστροφή της τέχνης εις τας φυσικάς πηγάς της. Τι λέγει ο κ. Δημητριάδης», όπ.π.

[563] «*Πρώτη και βασική αρχή του προγράμματος αυτού* […] *είνε η παροχή όλων εκείνων των μέσων με τα οποία μπορεί να μορφωθή αρτίως ένας νέος. Ακριβώς δε δια τον λόγον αυτόν η Σχολή δεν θα δέχεται εις το μέλλον παρά μόνον όσους δίνουν βάσιμους ελπίδας καλής σταδιοδρομίας. Τώρα έχει διακοσίους περίπου μαθητάς. Συν τω χρόνω όμως θα περιορισθή αρκετά ο αριθμός αυτός. Θα υποβάλη τους υποψηφίους εις αυστηροτάτην δοκιμασίαν και θα διαθέτη δια τους ολίγους επιτυγχάνοντας όλα τα μέσα της. Θα μορφώνη δηλαδή ολίγους, αλλά κατά τον καλύτερον δυνατόν τρόπον».* Ο Φιλότεχνος, «Ομιλεί ο διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Μια νέα περίοδος δια την ελληνικήν τέχνην», όπ.π.

Και ακριβώς τον αριθμόν αυτών των ανθρώπων θέλει με κάθε τρόπον να περιορίση η νέα διεύθυνσις της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών. Με την βασικήν αρχήν του προγράμματος της θα σώζη ανθρώπους από την βεβαίαν καταστροφήν, ενώ συγχρόνως θα μπορή να ενισχύη περισσότερον τους αξίους ενισχύσεως»[564].

Η καθιέρωση ενός αυστηρού συστήματος επιλογής βασισμένου στο κριτήριο του έμφυτου ταλέντου λειτουργούσε, κατά τον Δημητριάδη, προς δύο κατευθύνσεις: Αφενός υποσχόταν να σώσει τους ατάλαντους επίδοξους καλλιτέχνες από τους ματαιόδοξους εαυτούς τους και αφετέρου άφηνε όλο το εκπαιδευτικό αλλά και επαγγελματικό πεδίο ελεύθερο σε εκείνους που ήταν εκ φύσεως προορισμένοι για τον υψηλό ρόλο του καλλιτέχνη. Αποδίδοντας την επαγγελματική αποτυχία μιας σεβαστής μερίδας καλλιτεχνών στην απουσία πραγματικού ταλέντου ο Δημητριάδης εξωράιζε μια διόλου γοητευτική πραγματικότητα. Την αντικειμενική δηλαδή αδυναμία της ελληνικής κοινωνίας να απορροφήσει επαγγελματικά μια πολυάριθμη τάξη καλλιτεχνών ανεξαρτήτως της όποιας καλλιτεχνικής τους αξίας και την τεχνοκρατικά επιβεβλημένη ανάγκη να περιοριστεί δραστικά ο αριθμός των αποφοίτων της Σχολής μέσω της καθιέρωσης ενός numerus clausus. Ο θεσμικός αποκλεισμός, η οικονομική ανασφάλεια και η κοινωνική απομόνωση του καλλιτέχνη εμφανίζονταν έτσι ως το αποτέλεσμα εσφαλμένων ατομικών επιλογών που οφείλονταν στην υπερφίαλη ιδιοσυγκρασία ορισμένων αργόσχολων νέων και όχι ως το αποτέλεσμα της κοινωνικής μεταχείρισής του[565]. Μια τέτοια θέση βέβαια εκτός του ότι αντέστρεφε την

[564] Ο Φιλότεχνος, «Ομιλεί ο διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Μια νέα περίοδος δια την ελληνικήν τέχνην», όπ.π.

[565] Ο Ροδάς επικροτώντας θερμά τις μεταρρυθμίσεις θα θέσει το ζήτημα λιγότερο εύσχημα πηγαίνοντας το επιχείρημα του Δημητριάδη ένα βήμα παραπέρα. Την ίδια στιγμή που καταγγέλλει την στάση της Πολιτείας επειδή επί σειρά ετών επέμενε να αδιαφορεί για τις καλές τέχνες καθώς «*είχε ανάγκην Βιομηχάνων, όχι καλλιτεχνών*», ο Ροδάς θεωρεί την κοινωνική αχρηστία του καλλιτέχνη ως φαινόμενο που παράγεται πάντα από ένα προσωπικό έλλειμμα ταλέντου και όχι από τις κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες αυτός αναγκάζεται να ασκεί την τέχνη ως επαγγελματική δραστηριότητα. Χωρίς να συνειδητοποιεί την αντίφαση των ισχυρισμών του, υποστήριζε ότι ο ατάλαντος καλλιτέχνης δεν αποτελεί βαρύδι μόνο για τον εαυτό του αλλά και για την κοινωνία. Την ίδια δηλαδή κοινωνία που απέκλειε a priori τον καλλιτέχνη επειδή δεν αναγνώριζε σαφές κοινωνικό νόημα στην δραστηριότητά του. Η Τέχνη επομένως έπρεπε να γίνει υπόθεση μιας ελίτ εκλεκτών όχι μόνο για το καλό των αργόσχολων εκείνων νέων που στρέφονταν στην τέχνη επειδή δεν επιθυμούσαν να επιδοθούν σε μια χρήσιμη παραγωγική δραστηριότητα, αλλά πρωτίστως για το ευρύτερο καλό του κοινωνικού συνόλου που είχε μεγαλύτερη ανάγκη από εργατική δύναμη παρά από άνεργους καλλιτέχνες μακροχρόνιας εκπαίδευσης: «[…] *Τα έτη επερνούσαν και κάθε νέος που δεν ήθελε να εργασθή έπειθεν εύκολα τον εαυτόν του ότι είχεν υψηλότερον προορισμόν και ενεγράφετο εις την Σχολήν δικαιωματικώς. Εκεί είχε να διατρέξη επτά τάξεις. Μετά επτά ολόκληρα έτη – συχνότατα δε και περισσότερα αν δεν επροβιβάζετο κατ' έτος– εξήρχετο της Σχολής με ένα άχρηστον δίπλωμα, με τα μυαλά φουσκωμένα, άχρηστος και αυτός τόσον εις τον εαυτόν του όσον και εις την κοινωνίαν. Διότι αν εξαιρέσωμεν ολίγους, που έτυχε να έχουν ταλέντο, οι άλλοι που εβγήκαν από την Σχολήν αυτήν εθυσίασαν εντελώς άσκοπα και ανώφελα τα νεανικά τους χρόνια, σπουδάζοντες μίαν τέχνην δια την οποίαν δεν ήσαν εκ φύσεως προικισμένοι. Τώρα όμως τελειώνει αυτό*

πραγματικότητα εκλαμβάνοντας το αίτιο ως αποτέλεσμα, προϋπέθετε από την πλευρά του Δημητριάδη την εξής παραδοχή: Ακόμα κι αν το εκπαιδευτικό σύστημα δεν είχε διοχετεύσει στην αγορά τέχνης μόνο τους πραγματικά ταλαντούχους, η αγορά ήταν από μόνη της σε θέση να ξεδιαλέξει σ' ένα επόμενο στάδιο την ήρα από το σιτάρι μέσα από ένα πλαίσιο ελεύθερου ανταγωνισμού που θεμελιωνόταν στον άτεγκτο νόμο του ταλέντου ο οποίος και θα καταδίκαζε τελικά τους μη ταλαντούχους σε βέβαια επαγγελματική καταστροφή. Έτσι σύμφωνα με το σκεπτικό του Δημητριάδη η Σχολή όφειλε να προφυλάξει εκείνους τους αφελείς νέους από τον αδυσώπητο νόμο της αγοράς εφαρμόζοντάς τον πρώτη αυτή ήδη από το στάδιο της εκπαίδευσης και πριν να είναι πολύ αργά γι' αυτούς. Ο Δημητριάδης όμως όχι μόνο δεν συμμεριζόταν μια τέτοια άποψη περί μιας αξιοκρατικά αυτορρυθμιζόμενης καλλιτεχνικής αγοράς αλλά αντιθέτως, συντασσόμενος απολύτως με τις απόψεις του Camille Mauclair, υπερθεμάτιζε σε σχέση με τις πρακτικές εξαπάτησης που μετέρχονταν οι έμποροι τέχνης προκειμένου να αναδείξουν ασήμαντους καλλιτέχνες που στερούνται γνήσιου ταλέντου στο όνομα του κέρδους.

Το πραγματικό πρόβλημα για τον διευθυντή της Σχολής δεν ήταν η ύπαρξη «*μιας τάξης συμπαθών αλλ' αποτυχημένων ανθρώπων*» που δυστυχούσαν εξαιτίας των λάθος επαγγελματικών επιλογών τους αλλά το ακριβώς αντίθετο. Ο κίνδυνος ανάδυσης δηλαδή και στην Ελλάδα μιας τάξης εμπορικά επιτυχημένων πλην ατάλαντων καλλιτεχνών που έκρυβαν την καλλιτεχνική τους υστέρηση κάτω από το χαλί των νεωτερικών τάσεων και οι οποίοι όφειλαν την εφήμερη και κάλπικη επιτυχία τους σε μια συνωμοσία του «*συνεταιρισμού των εμπόρων τέχνης*»[566]. Η αυστηροποίηση του

το κακό του οποίου η ευθύνη ολόκληρος εβάρυνεν έως τώρα την Πολιτείαν. Διότι με τον νέον οργανισμόν δεν θα γίνωνται δεκτοί μαθηταί παρά μόνον κατόπιν αυστηράς επιλογής. Και αν μετά ένα, το πολύ έτος, ένας μαθητής δεν δείξη ότι εδικαίωσε τας ελπίδας των καθηγητών, θ' αποβάλλεται χωρίς καμμίαν διατύπωσιν, αρκετά εγκαίρως πάντοτε δια να τραπή εις πρακτικώτερον επάγγελμα. Η τέχνη δεν ανέχεται μετριότητας. Και επάνω εις αυτήν την αρχήν στηρίζεται ο νέος οργανισμός. Μαθηταί ολίγοι, αλλά εκλεκτοί. Δια τους εκλεκτούς τίθενται εις την διάθεσίν των όλα τα μέσα: Αίθουσαι νέαι, μοντέλα, θέρμανσις, βιβλιοθήκαι, μουσεία εντός της Σχολής, καθηγηταί δι' όλα τα μαθήματα, πρακτικά και θεωρητικά και εν γένει όλα τα μέσα, των οποίων θα είχεν ανάγκην ένας σπουδαστής, πλούσια και άφθονα. Δια τους άλλους η είσοδος κλειστή και η έξοδος ανοικτή». Ρ. [Μιχάλης Ροδάς;], «Καλλιτεχνική Ζωή. Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών», όπ.π.

[566] Τοποθετούμενος σε σχέση με την «σύγχρονη τέχνη» ο Δημητριάδης εξηγούσε: «*Οι «νέες τάσεις», σβύνουν ολοένα. Σβύνουν ολοένα, γιατί ποτέ δεν υπήρξαν πραγματικά. Δεν υπήρξε ζήτημα τάσεων νέων, αλλά αδυναμιών. Αυτές τις «τάσεις», τις έχουν δημιουργήσει όσοι δεν έχουν τα μέσα, την τεχνική μόρφωσι, για να αναδειχθούν και προσπαθούν να καταλάβουν μια θέσι.* […] *Όλη αυτή η κίνησις έχει δημιουργηθεί από τον συνεταιρισμό των εμπόρων καλλιτεχνικών αντικειμένων. Είναι απίστευτο τι μέσα και τι τεχνάσματα μεταχειρίζονται για να κινούν την προσοχή, γύρω από τη «σύγχρονη τέχνη». Εξαγοράζουν κριτικούς, εξαγοράζουν τον Τύπο, μεταχειρίζονται κάθε τρόπο για να δημιουργούν θόρυβο που παρασύρει μερικούς καλής πίστεως και που εξαπατά τους Αμερικανούς και Νοτιοαμερικανούς και πολλούς νεοπλούτους, που πληρώνουν μεγάλα ποσά τα οποία αυτοί ωφελούνται. Γιατί τα περισσότερα έργα που*

συστήματος εισαγωγής με γνώμονα ένα απόλυτο κριτήριο ταλέντου συνιστούσε μεταξύ άλλων για τον Δημητριάδη μια πράξη άμυνας του εκπαιδευτικού συστήματος απέναντι στην απάτη μιας άναρχης αγοράς τέχνης που δεν δίσταζε να χρίζει αυθαίρετα καλλιτέχνες τους δουλικούς μιμητές των νεωτερισμών. Εκεί που η αγορά κερδοσκοπούσε εις βάρος των πραγματικά ταλαντούχων καλλιτεχνών αλλά και της ίδιας της τέχνης, ερχόταν ένα αδέκαστο εκπαιδευτικό σύστημα για να επιβάλλει ένα αδιάψευστο κριτήριο καλλιτεχνικής αξίας κλείνοντας άπαξ και δια παντός την πόρτα της εκπαίδευσης και τελικά της αγοράς στους μελλοντικούς υπηρέτες των αγοραίων καλλιτεχνικών συρμών.

Στην πραγματικότητα ωστόσο και παρά την «ευγενή» και μάλλον ειλικρινή πρόθεση του Δημητριάδη να περιφρουρήσει το πεδίο της τέχνης από τους εκφυλιστικούς όρους της αγοράς, το μέτρο του περιορισμού των εισακτέων υπαγορευόταν από μια πολιτική λογική με ακριβώς αντίθετη στόχευση η οποία σε επίπεδο μέσων-μέτρων συνέκλινε με –αν όχι επικαθόριζε– τους προγραμματικούς στόχους του Δημητριάδη. Πρόκειται για μια λογική άμεσου και κρατικά κατευθυνόμενου συσχετισμού εκπαίδευσης και αγοράς η οποία διέπει συνολικά την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση που προώθησαν οι Φιλελεύθεροι στα 1929 και η οποία επέβαλλε τον πρακτικό-οικονομικό προσανατολισμό της εκπαίδευσης βάζοντας στο στόχαστρό της την «ηγεμονική γνώση» (ό,τι ο Παπανδρέου αποκαλούσε «*ψευδή κλασσικισμό*»[567]). Η τελευταία –όπως ακριβώς και η καλλιτεχνική εκπαίδευση– έπρεπε

πωλούνται σε εξωφρενικές τιμές, αυτοί τα αγοράζουν…με το τετραγωνικό μέτρο ή με τη δωδεκάδα. […] *Γύρω, όμως, από αυτούς, που έχουν μια αξία, ή τουλάχιστο, τη μάθησι, πόσοι τελείως αμόρφωτοι, τελείως αστοιχείωτοι, οι οποίοι εμφανίζονται κάθε μέρα, οι περισσότεροι για να σβύσουν, ύστερα από λίγο, μόλις γίνουν γνωστοί και πωληθούν μερικά έργα των σε μεγάλες τιμές, από τις οποίες θα ωφεληθή ο συνεταιρισμός των εμπόρων, που γίνονται γνωστοί μόνον χάρις εις τον συνεταιρισμό αυτό και τα όργανά του*». Νικ. Μακρής, «Καλλιτεχνικαί συνεντεύξεις. Αι συνομιλίαι μας με τον γλύπτην Δημητριάδην», όπ.π.. Ο Δημητριάδης βέβαια περιγράφει εδώ μια διεθνή αγορά τέχνης η οποία δεν είχε μεγάλη σχέση με την ελληνική πραγματικότητα. Όμως στο βαθμό που οι «νέες τάσεις» έβρισκαν οπαδούς και εντός Ελλάδας και στο βαθμό που το σταθερό ζητούμενο ήταν η διείσδυση και καταξίωση των Ελλήνων καλλιτεχνών εντός μιας διεθνούς αγοράς, ο κίνδυνος αποπροσανατολισμού ήταν ήδη παρών και για την ελληνική τέχνη. Η άμεση απάντηση του Γιοφύλλη στις δηλώσεις του Δημητριάδη πιστοποιούσε την παρουσία αυτού του «κινδύνου» και στη Ελλάδα: «*Προχωρώντας ο κ. Δημητριάδης στις συνομιλίες του, λέει και τις ακόλουθες ανακρίβειες: «Οι νέες τάσεις, σβύνουν ολοένα. Σβύνουν ολοένα, γιατί ποτέ δεν υπήρξαν πραγματικά. Δεν υπήρξε ζήτημα τάσεων, αλλά ζήτημα αδυναμιών» (!!!). Και αραδιάζει κατόπι μια σειρά από ανακρίβειες και μερικές συκοφαντίες για να χτυπήση τάχα κάθε νέα τάση, κάθε ζύμωση και δημιουργία στην Τέχνη. Αυτό τον κήρυκα της στασιμότητας, του πομπιεδισμού και του μανταρινισμού θέλει να φορτώση η Κυβέρνηση στο σβέρκο του δύστυχου έθνους μας για διοργανωτή της Τέχνης του;*». Φ. Γιοφύλλης, «Σταράτα», *Πρωτοπορία*, Ιούνιος-Ιούλιος 1930.

[567] Ο Παπανδρέου εισηγούμενος τα εκπαιδευτικά νομοσχέδια του 1929 στην Βουλή επέκρινε το προηγούμενο εκαπιδευτικό σύστημα επειδή «*παραγνώριζε τον θεμελιώδη οικονομικόν χαρακτήρα της ζωής και δεν ελάμβανε καμμίαν πρόνοιαν δια την παρασκευήν προς τον οικονομικόν βίον.* […] *Πρέπει να τεθεί τέρμα εις μίαν περίοδον ψευδούς κλασικισμού και ρομαντισμού και να εγκατασταθεί η νέα θετική*

να κατασταθεί προνόμιο των «*ολίγων εκλεκτών*», εκείνων που έχουν ένα έμφυτο χάρισμα δήθεν ανεξάρτητο από κοινωνικο-ταξικούς προσδιορισμούς –αλλιώς το «*ταλέντο*»– και οι οποίοι επρόκειτο να στελεχώσουν την «*ηγεσία της αύριον*». Για το μεγάλο πλήθος της μαθητιώσας νεολαίας η κλασσική εκπαίδευση θεωρείται «*στείρα απολύτως και άγονος*» κατά τον ίδιο τρόπο που η καλλιτεχνική εκπαίδευση δεν μπορεί να κάνει θαύματα σε περιπτώσεις απουσίας ταλέντου. Επομένως το μελλοντικό εργατικό δυναμικό της χώρας έπρεπε να μορφωθεί σύμφωνα με πρακτικότερους όρους και να διοχετευτεί προς τους παραγωγικούς κλάδους της οικονομίας ούτως ώστε η κατανομή της εργασίας να εξορθολογιστεί κατά το φιλελεύθερο μοντέλο ανάπτυξης[568]. Έτσι, ακριβώς για τους ίδιους λόγους που η κυβέρνηση αποφάσιζε να προβεί στην ίδρυση τεχνικών σχολείων και να περιορίσει αντιστοίχως τον αριθμό των γενικών γυμνασίων[569], αποφάσιζε και να περιορίσει τον αριθμό των εισακτέων στην ΑΣΚΤ. Το

περίοδος της προσαρμογής προς τας συγχρόνους πραγματικότητας». Για το παράθεμα και γενικά για την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1929 βλ. Σήφης Μπουζάκης, «Η Εκπαιδευτική Μεταρρύθμιση του 1929: "Νέα παράσταση της παλιάς κωμωδίας" ή "προσπάθεια των κομμουνιζόντων, όπως υπονομευθώσι τα θεμέλια του αστικού κράτους"; Μία ακόμα προσπάθεια ερμηνείας» στο Βάλια Βαρουχάκη, Αργυρώ Βατσάκη (επιμ.), *Η Εκπαιδευτική Πολιτική στα Χρόνια του Ελευθέριου Βενιζέλου: Πρακτικά Συνεδρίου, Αθήνα, 22-24 Ιανουαρίου 2004*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, σ. 150.

[568] Ο προεκλογικός λόγος του Βενιζέλου το 1928 είναι σε αυτό το σημείο απολύτως ενδεικτικός του προσανατολισμού της εκπαιδευτικής πολιτικής των Φιλελευθέρων από την οποία η καλλιτεχνική εκπαίδευση δεν εξαιρούνταν. Παραθέτω εδώ το σχετικό απόσπασμα επειδή η αναλογία των επιχειρημάτων του Δημητριάδη και του Βενιζέλου για την αναγκαιότητα περιορισμού της καλλιτεχνικής και της κλασσικής εκπαίδευσης αντιστοίχως σε μια ελίτ φύσει χαρισματικών σπουδαστών παρουσιάζει ενδιαφέρον και είναι δηλωτική του «αριστοκρατικού» σκεπτικού με το οποίο επενδύονται οι εντελώς πραγματιστικές επιλογές της κυβέρνησης: «*Αλλά θα στηρίξωμεν ακόμη αποτελεσματικώτερον το κοινωνικόν καθεστώς δια της επιβαλλομένης αμέσου και ριζικής μεταρρυθμίσεως του εκαπιδευτικού μας συστήματος, εφόσον εκατοντάδες σχολείων της κλασσικής λεγομένης εκπαιδεύσεως εξακολουθούν να εξαπολύουν κατ' έτος χιλιάδας νέων ατελέστατα συνήθως μορφωμένων, ανικάνων ουσιαστικώς δια κάθε παραγωγικήν εργασίαν, το μέλλον μας δε δεν ημπορεί παρά να είναι σκοτεινόν και το κράτος εργάζεται προφανώς δια να παρασκευάση τον μέλλοντα στρατόν της κοινωνικής ανατροπής. Είμαι βέβαια θιασώτης της κλασσικής εκπαιδεύσεως αλλά δι' ελάχιστην αναλογίαν της σπουδαζούσης νεολαίας, δια τους ολίγους εκλεκτούς, οι οποίοι θ' αποτελέσουν την ηγεσίαν της αύριον. Εις τους εκλεκτούς τούτους κατατάσσω όλους εκείνους, οίτινες προερχόμενοι έστω εκ των κατωτέρων στρωμάτων θα ηρίστευον εις το δημοτικόν σχολείον και εις τους οποίους, εφ' όσον είναι άποροι, το κράτος θα έδιδεν υποτροφίας δια να συνεχίσουν την περεταίρω μόρφωσίν των. Δια τους πολλούς, τους φοιτώντας εις τα σχολεία της Μ. Εκπαιδεύσεως, η κλασσική λεγομένη εκπαίδευσις είναι στείρα απολύτως και άγονος*». (Απ' τον προεκλογικό λόγο του Βενιζέλου στη Θεσσαλονίκη– 22.7.1928). Το απόσπασμα δημοσιεύεται στο Αλέξης Δημαράς, «Χαρακτηριστικά αστικού φιλελευθερισμού στα εκπαιδευτικά προγράμματα των κυβερνήσεων Βενιζέλου» στο Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος, Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998, σσ. 27-28.

[569] Ο ίδιος ο Βενιζέλος παρουσιάζοντας το προεκλογικό πρόγραμμα του 1928 εξηγούσε την παραπάνω επιλογή με το σκεπτικό ότι οι απόφοιτοί τους «*ζητούν θέσιν χωρίς να ημπορούν να εύρουν λόγω του πληθωρισμού των προσφερόντων τοιαύτην εργασίαν*». Σήφης Μπουζάκης, «Η Εκπαιδευτική Μεταρρύθμιση του 1929: "Νέα παράσταση της παλιάς κωμωδίας" ή "προσπάθεια των κομμουνιζόντων, όπως υπονομευθώσι τα θεμέλια του αστικού κράτους"; Μία ακόμα προσπάθεια ερμηνείας», όπ.π., σ. 150. Ο Δημαράς επισημαίνοντας τον αντιφατικό χαρακτήρα των εκπαιδευτικών μεταρρυθμίσεων του 1929 παρατηρεί: «*Κοντά στα –συχνά πολύ προωθημένα– εκσυγχρονιστικά και φιλελεύθερα μέτρα διαπιστώνεται η θεσμοθέτηση και άλλων, που παραπέμπουν σε διαφορετικές προθέσεις. Κι αν η επέκταση του θεσμού των εισαγωγικών προς τα πανεπιστήμια εξετάσεων –που γενικά κρίνεται ως περιοριστικός της*

μέτρο της αύξησης των διδάκτρων, για το οποίο έγινε λόγος σε προηγούμενο κεφάλαιο, εντάσσονταν βέβαια στην ίδια λογική. Ήταν δηλαδή ένας ακόμα τρόπος να περιοριστεί ο αριθμός των σπουδαστών, παρά το επιχείρημα περί εξεύρεσης πόρων υπέρ της λειτουργίας του Ιδρύματος, τους οποίους, όπως θα αποδείκνυε ο Νόμος 4791/1930, η κυβέρνηση ήταν τελικά απολύτως αποφασισμένη να διαθέσει από τον κρατικό προϋπολογισμό.

Αυτήν την πολιτική προσαρμογής της εκπαίδευσης στις ανάγκες του «*οικονομικού βίου*», ο Δημητριάδης ερχόταν τώρα να την δικαιολογήσει μ' ένα επιχείρημα περί ταλέντου, όμοιο με το επιχείρημα περί χαρίσματος που ο Βενιζέλος επικαλούνταν για να δικαιολογήσει την επιλογή του περιορισμού της πρόσβασης στην κλασσική παιδεία. Μόνο που ειδικά στην περίπτωση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, αυτή η έννοια επιδεχόταν σαφώς πιο διασταλτικές ερμηνείες και ακριβώς γι' αυτό το λόγο ήταν δυνατόν να εφαρμοστεί ως ελαστικό κριτήριο όχι μόνο χάριν του αριθμητικού περιορισμού των σπουδαστών αλλά και χάριν του ελέγχου της «πολυφωνίας» των καλλιτεχνικών τάσεων.

Η ίδια αντίληψη περί έμφυτου ταλέντου επρόκειτο να καθορίσει και το νέο καθεστώς σπουδών[570]. Το ταλέντο ως έμφυτο δεν μπορεί να είναι μόνο προϊόν εκπαίδευσης και επομένως η μακροχρόνια φοίτηση θεωρείται άσκοπη, αλλά ούτε και η διάρκεια της χρειάζεται να υπόκειται πάντα σε αυστηρά καθορισμένα χρονικά

ανόδου του λαϊκού μορφωτικού επιπέδου– μπορεί να θεωρηθεί απλώς ολοκλήρωση μιας ελεγκτικής διαδικασίας που είχε αρχίσει να διευρύνεται από τα μέσα της δεκαετίας του 1920, άλλες ρυθμίσεις, πρωτογενούς κρατικής πρωτοβουλίας, εκφράζουν επίσης περιοριστικές τάσεις. Ανάμεσα τους μνημονεύω τον ορισμό κυβερνητικού επιτρόπου στα πανεπιστήμια, και τη δυναμική παρέμβαση για τον περιορισμό του αριθμού των γυμνασίων, συνεπώς και του ποσοστού του πληθυσμού που θα είχε πρόσβαση σε αύτά, και άρα και στα πανεπιστήμια, συνεπώς και στην επακόλουθη κοινωνική ανέλιξη». Αλέξης Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Εκπαίδευσης: Το «Ανακοπτόμμενο Άλμα», Τάσεις και αντιστάσεις στην ελληνική εκπαίδευση 1833-2000*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2013, σσ. 201-202.

[570] Ο Δημητριάδης θα το περιγράψει ως εξής: «*Θα τροποποιηθή ριζικώς το ισχύον σύστημα σπουδής. Θ' αλλάξη εκ βάθρων και ο τρόπος της εισαγωγής των και η μέθοδος της διδασκαλίας και ο χρόνος της φοιτήσεως θα συντομευθή και δεν θα υπόκειται πάντοτε εις απολύτως προσδιωρισμένα όρια σπουδών. Ο πραγματικός καλλιτέχνης δεν δημιουργείται εάν φοιτήση ακριβώς επτά χρόνια, όσα απιτούνται δηλαδή σήμερον από τον κανονισμον της σχολής. Άμα έχη το δαιμόνιον μέσα του γίνεται γρηγορώτερα κι' άμα δεν έχη ταλέντο και 17 έτη εάν καθήση πάλιν τίποτε δεν θα ημπορέση να κατορθώση. Δι' αυτόν τον λόγον όλα αυτά θα διαρρυθμισθούν επί νέων πλέον βάσεων. Αι προπαρασκευαστικαί τάξεις, επί παραδείγματι, θα καταργηθούν ή μάλλον θα περιορισθούν εις ένα μόνον έτος. Είνε αρκετό αυτό το διάστημα δια να φανή εάν ένας νέος ημπορή αργότερα να γίνη καλός ζωγράφος ή γλύπτης.* […]*Θα οργανώσωμεν κυρίως τα ατελιέ και θα στρέψωμεν πλέον προς τα εκεί την προσπάθειάν μας. Ξέρετε ότι μετά τα προπαρασκευαστικά μαθήματα οι σπουδασταί διαιρούνται εις ατελιέ και αναλαμβάνει πλέον ένας καθηγητής να είνε ο ιδιαίτερος δάσκαλός των. Αυτά τα ατελιέ θα ενισχυθούν.* […]*εις την νέαν αυτήν πτέρυγα του σχολείου των Καλών Τεχνών θα γίνουν και νέαι αίθουσαι ατελιέ με τον κατάλληλον φωτισμόν και με όλα τα μέσα δια να ημπορούν οι καλλιτέχναι της αύριον να εργασθούν και να εξελιχθούν*». Αχ. Μαμάκης, «Μια προσπάθειαν δια την αναζωογόνησιν των καλών μας τεχνών», όπ.π.

όρια[571]. Η απαιτούμενη διάρκεια φοίτησης μπορεί να διαφοροποιείται από σπουδαστή σε σπουδαστή ανάλογα με τον βαθμό του ταλέντου του και πρέπει να εκτιμάται κατά περίπτωση από τον οικείο καθηγητή. Έτσι το σύστημα κατανομής των σπουδαστών σε τάξεις με βάση το έτος φοίτησης που διανύουν καταργείται. Τα πλεονάζοντα έτη σπουδών θα περικοπούν από τον τριετή προκαταρκτικό κύκλο ο οποίος υποβαθμίζεται τόσο σε σημασία όσο και σε διάρκεια. Δεν νοείται πλέον ως προπαρασκευαστικό αμιγώς εκπαιδευτικό στάδιο, απαραίτητο συμπλήρωμα των κυρίως σπουδών που στόχο έχει να τελειοποιήσει τον σπουδαστή στην θεμελιώδη γνώση της τέχνης –δηλαδή το σχέδιο– αλλά ως στάδιο διπλής διαλογής των υποψηφίων πριν και μετά την εισαγωγή τους σ' αυτό και διάγνωσης του ταλέντου τους. Ένα προκαταρκτικό έτος είναι υπεραρκετό για να διαπιστωθεί η έμφυτη κλίση του υποψηφίου στην τέχνη και να του επιτραπεί η κανονική φοίτηση στα εργαστήρια ύστερα από εισαγωγικές εξετάσεις. Όλο το βάρος της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης θα το σηκώσουν στο εξής τα εργαστήρια ως εκείνα τα «φιλελεύθερα» εκπαιδευτικά περιβάλλοντα μέσα στα οποία προστατεύεται και καλλιεργείται το ταλέντο υπό την αποκλειστική καθοδήγηση ενός διδάσκοντα με αναβαθμισμένο εκπαιδευτικό ρόλο. Αυτά επρόκειτο να ενισχυθούν τόσο υλικοτεχνικά όσο και θεσμικά ως οι κύριες εκπαιδευτικές δομές της Σχολής.

Η παραδοχή ότι το ταλέντο –βασικό προαπαιτούμενο της ιδιότητας του καλλιτέχνη– είναι έμφυτο και ότι η εκπαίδευση δεν μπορεί καταστατικά να παρέμβει σε περιπτώσεις απουσίας του, επί της ουσίας απάλλασσε την Σχολή από την ευθύνη να δαπανά υψηλά ποσά για να καταρτίζει επί μακρόν καλλιτέχνες με μικρές δυνατότητες επαγγελματικές απορρόφησης. Η αποστολή της για τον Δημητριάδη ήταν να επιλέγει μέσα από αυστηρές διαδικασίες διαλογής εκείνους τους εν δυνάμει καλλιτέχνες οι οποίοι χειρίζονταν ήδη ικανοποιητικά το σχέδιο και να τους παρέχει όλες τις αναγκαίες προϋποθέσεις για την καλλιτεχνική τους «αυτοπραγμάτωση» (δια της ανάπτυξης του ταλέντου τους) μέσα στο περιβάλλον του εργαστηρίου.

Σε μια πρώτη ανάγνωση, η ιδέα ότι η καλλιτεχνική εκπαίδευση αποτελεί αποκλειστικό προνόμιο μιας εκ φύσεως προικισμένης καλλιτεχνικής ελίτ και ότι η Σχολή οφείλει να περιφρουρήσει αυτό το προνόμιο εφαρμόζοντας ένα αυστηρό σύστημα διαλογής ταλέντων, παραπέμπει ευθέως στο γαλλικό ακαδημαϊκό

[571] Ως προς αυτό το τελευταίο σημείο ο Δημητριάδης θα επιδιώξει να επαναφέρει το νομικό πλαίσιο του 1910 σύμφωνα με το οποίο «*η διάρκεια της εν ταις ανωτέρω Σχολαίς και τμήμασι φοιτήσεως κανονίζεται εκ της προόδου και επιδόσεως ενός εκάστου των μαθητών*». Βλ. το άρθρο 10 του Β.Δ. «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ νόμου «Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών»», Ε.τ.Κ., φ. 272, (τχ. Α΄), 27 Αυγούστου 1910.

εκπαιδευτικό παράδειγμα του 19ου αιώνα, βασισμένο σε μια ανάλογη λογική σταδιακού αποκλεισμού των υποψηφίων μέχρι την τελική ανάδειξη των μεγαλοφυών ταλέντων, εδώ μέσα από ένα πρόγραμμα τακτικών διαγωνισμών που εκτεινόταν καθ' όλη την διάρκεια των σπουδών[572].

Αν ως προς αυτό το σημείο (της αυστηρής διαλογής ταλέντων) η νέα εκπαιδευτική αντίληψη έμοιαζε να εμπεδώνει τις αριστοκρατικές αξίες της ακαδημαϊκής εκπαίδευσης, άλλο τόσο όριζε ταυτόχρονα και μια αποφασιστική απομάκρυνση της Σχολής από το τυπικό ακαδημαϊκό curriculum, παραδοσιακά εστιασμένο στην αφομοίωση ενός καλλιτεχνικού κανόνα μέσα από μια μακροχρόνια και σχολαστική εκπαιδευτική ρουτίνα, αυστηρά διαρθρωμένη σε μη παρακάμψιμα επίπεδα κλιμακούμενης δυσκολίας. Η μετάθεση της σημασίας από τον προκαταρκτικό κύκλο στα εργαστήρια και άρα από την βασική διδασκαλία του σχεδίου στην ολοκληρωμένη σπουδή της ζωγραφικής ή της γλυπτικής, διάνοιγε ακόμα περισσότερο, πέντε χρόνια μετά την πρώτη συγκρότηση των εργαστηρίων, την δυνατότητα ανάδυσης μιας παιδαγωγικής πρακτικής σαφώς πιο ελαστικής και εξατομικευμένης[573] και, με αυτήν την έννοια, περισσότερο συμβατής με την νεωτερική έμφαση στην ιδιοφυή καλλιτεχνική προσωπικότητα τόσο του δασκάλου όσο και του σπουδαστή. Η λατρεία

[572] Οι διαγωνισμοί αυτοί επέχουν κεντρική θέση στο γαλλικό ακαδημαϊκό εκπαιδευτικό σύστημα του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, θέση που παρά τις προθέσεις των μεταρρυθμιστών του δεν θα απολέσουν ούτε μετά την μεταρρύθμιση του 1863. Αυτοί συμβαίνουν σε τακτική βάση (συνήθως ανά εξάμηνο) και κλιμακώνονται ως εξής: Η πρώτη δοκιμασία που υφίσταντο οι υποψήφιοι είναι οι εισαγωγικοί διαγωνισμοί για την École όπου τους ζητούνταν να σχεδιάσουν ή να δημιουργήσουν ένα πρόπλασμα από ζωντανό μοντέλο. Από τους 300 ή 400 υποψηφίους επιλέγονταν μόνο 130 και ταξινομούνταν ανάλογα με το επίπεδο της εργασίας τους. Οι επιτυχόντες αποκτούσαν το δικαίωμα να χρησιμοποιούν τον χώρο της Σχολής για να εργάζονται και πάνω απ' όλα το δικαίωμα συμμετοχής στους διαγωνισμούς άμιλλας (concours d'émulation). Έως ότου ο σπουδαστής κερδίσει κάποιο μετάλλιο στους διαγωνισμούς άμιλλας η παραμονή του στην École βρισκόταν υπό αίρεση –κατά τον ίδιο τρόπο που η φοίτηση στην Σχολή θεωρούνταν επίσης υπό αίρεση για τον σπουδαστή του προκαταρκτικού τμήματος πριν από την επιτυχία του στις εισαγωγικές εξετάσεις για τα εργαστήρια. Μόλις ο σπουδαστής κέρδιζε κάποιο μετάλλιο στους διαγωνισμούς άμιλλας, εγγραφόταν οριστικά στην École και αποκτούσε το δικαίωμα να διεκδικήσει κάποια στιγμή μέχρι να κλείσει τα τριάντα του χρόνια το βραβείο της Ρώμης. Οι διαγωνισμοί αυτοί μετρούσαν τις επιδόσεις του σπουδαστή όχι μόνο στο σχέδιο, τη ζωγραφική και γλυπτική εκτέλεση αλλά και στα θεωρητικά μαθήματα. Γενικά συνιστούν βαρόμετρο της προόδου του καθώς η διάκριση σ' αυτούς εξασφαλίζει τελικά τη συμμετοχή στο διαγωνισμό για το βραβείο της Ρώμης, ύστατη διαγωνιστική κατηγορία και μοναδική ευκαιρία για επαγγελματική καταξίωση. Η καθιέρωση αυτού του εντατικού προγράμματος αξιολόγησης και επιβράβευσης της προόδου του σπουδαστή όπως έχει επισημανθεί (Βλ. Monique Segré, *L' École des Beaux-Arts...*, σσ. 48-56) έχει μία βασική σκοπιμότητα. Να διαφυλάξει, μέσα από την αυστηρή διαλογή μιας καλλιτεχνικής ελίτ, την όσο το δυνατόν πιστότερη συμμόρφωση προς το πνεύμα του ακαδημαϊσμού και να καταστείλει εν τη γενέσει τους τυχόν απειλητικές για τη συνοχή του ακαδημαϊκού συστήματος παρεκκλίσεις. Για μια αναλυτική παρουσίαση του συστήματος των διαγωνισμών άμιλλας (*système d'émulation*) βλ. Alain Bonnet, *L' enseignement des arts…*, σσ. 81-105.

[573] Αυτή η εξατομικευμένη εκπαιδευτική μεταχείριση γινόταν πλέον εφικτή τόσο χάρη στην αναβάθμιση των εργαστηρίων όσο και χάρη στην νέα αριθμητική αναλογία μεταξύ σπουδαστών και καθηγητών.

του εξαιρετικού ταλέντου, που τώρα έμοιαζε να συναρτάται ευθέως με την ατομικότητα του καλλιτέχνη και όχι με την μακροχρόνια αφομοίωση του κανόνα, δεν μπορούσε πλέον να συμβαδίσει με μια λογική ενιαίας εκπαίδευσης και καλλιτεχνικής ομοιομορφίας. Σε αυτήν την λογική η Σχολή είχε μοιραία εγκλωβιστεί επί δεκαετίες καθώς η υφιστάμενη οργάνωση των σπουδών, όπως είχε διαμορφωθεί επί Ιακωβίδη, είχε επιλέξει να κρατήσει από το ακαδημαϊκό εκπαιδευτικό παράδειγμα μόνο την μακροχρόνια και εξαντλητική σπουδή (στο σχέδιο κυρίως) χωρίς το αυστηρό σύστημα διαλογής ταλέντων που την συνόδευε, δημιουργώντας ένα πλεόνασμα ακαδημαϊκών καλλιτεχνών οι οποίοι, εκτός από το γεγονός ότι ήταν υπεράριθμοι, δεν ήταν πλέον και σε θέση να ικανοποιήσουν τις προτιμήσεις μιας διαφοροποιημένης και λιγότερο μονοδιάστατης ζήτησης.

Το νέο εκπαιδευτικό σύστημα αποθαρρύνοντας τις εργατικές μετριότητες, διατεινόταν ότι έριχνε όλο του το βάρος στις καλλιτεχνικές ιδιοφυίες και ήταν διατεθειμένο για χάρη τους να αναπτύξει έναν κάποιο βαθμό ευελιξίας. Έτσι αντί να προσαρμόζεται ο σπουδαστής στις προδιαγραφές ενός άκαμπτου εκπαιδευτικού συστήματος που εξομοίωνε από πλευράς εκπαιδευτικής μεταχείρισης τα ταλέντα με τις μετριότητες συνέβαινε τώρα το αντίστροφο. Δηλαδή ήταν το εκπαιδευτικό σύστημα εκείνο που καλούνταν να εναρμονιστεί με την προσωπικότητα και το ταλέντο του σπουδαστή δημιουργώντας μέσα στο πλαίσιο της οργανωμένης επίσημης εκπαίδευσης τον ζωτικό χώρο που αυτά είχαν ανάγκη για να ανθίσουν. Αυτή η εκπαιδευτική αναπροσαρμογή ενσωμάτωνε το βασικό σημείο της κριτικής που είχε ασκηθεί εναντίον της διεύθυνσης Ιακωβίδη και ικανοποιούσε –θεωρητικά τουλάχιστον– ένα από καιρό εκπεφρασμένο αίτημα, την ανάγκη δηλαδή «*να ρυθμισθή η διδασκαλία των ωραίων τεχνών σύμφωνα με ένα σύστημα λιγώτερο δογματικό, για το καλό της τέχνης. Δε μπορεί επ' άπειρον να εφαρμόζεται η ισχύουσα μέθοδος, η οποία πνίγει την προσωπικότητα του μαθητού για να την αντικαταστήση με την στερεότυπη και νεκρή τεχνοτροπία του διδάσκοντος, η οποία καταδικάζει το ένστικτο για να το αντικαταστήση με την τεχνική ευχέρεια, η οποία, με έναν λόγο, ούτε απέδωσε ούτε θα αποδώση σπουδαίους καρπούς*»[574].

Ωστόσο παρά το φιλελεύθερο χαρακτηριστικό της εξατομικευμένης διδασκαλίας, το νέο εκπαιδευτικό σύστημα έμοιαζε να μην ενδιαφέρεται τόσο να απελευθερώσει τον

[574] Ανμ., «Η Σχολή Καλών Τεχνών», *Ελληνικά Γράμματα*, τ. Δ΄, αρ. 42, 1 Μαρτίου 1929, σ. 274.

σπουδαστή από την καταπιεστική εξουσία του διδάσκοντος ο οποίος τώρα μέσω της αναβάθμισης των εργαστηρίων έβγαινε σαφέστατα ενισχυμένος, όσο κυρίως από την «*στερεότυπη και νεκρή*» τεχνοτροπία του. Με αυτήν την έννοια, το αναδιοργανωτικό σχέδιο του Δημητριάδη δεν εγκατέλειπε το ακαδημαϊκό μοντέλο αλλά του έδινε νέο περιεχόμενο. Η καλλιτεχνική εκπαίδευση μπορούσε πλέον να ανεχθεί την τεχνοτροπική διαφοροποίηση, υπό προϋποθέσεις βέβαια εφόσον η τελευταία μέσω των εργαστηρίων καθίστατο ελεγχόμενη. Παράλληλα απέρριπτε την ενιαία και αναχρονιστική ακαδημαϊκή εκπαίδευση διατηρώντας όμως το αυστηρό σύστημα διαλογής, όχι χάριν της περιφρούρησης του ακαδημαϊκού ύφους, αλλά για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες μιας νέας πιο ποικίλης αλλά επίσης περιορισμένης ζήτησης που ερχόταν από την κατεύθυνση των φιλελεύθερων αστών. Η έννοια του ταλέντου –έννοια εμβληματική και για τον ακαδημαϊσμό– η οποία ωστόσο δεν είχε ποτέ ξαναπροβληθεί με τέτοια εμφατικότητα στον επίσημο λόγο περί καλλιτεχνικής εκπαίδευσης τουλάχιστον από το 1910 κ.ε. και την οποία ο Δημητριάδης προτιμά να χρησιμοποιεί αντί των συναφών εννοιών της «καλλιτεχνικής ατομικότητας», της «καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας» ή της πρωτοτυπίας αποφεύγοντας συστηματικά να την ορίσει, λειτουργούσε ως το ευγενές και ακλόνητο άλλοθι μιας συντηρητικής νεωτερικής μεταρρύθμισης που απέβλεπε στην συρρίκνωση του καλλιτεχνικού δυναμικού και στην ευθυγράμμισή του με τις εκσυγχρονιστικές αντιλήψεις των Φιλελευθέρων. Ακριβώς εδώ, δηλαδή σ' αυτήν την κεντρική έννοια του αληθινού ταλέντου, βρισκόταν και το «τυφλό» σημείο της νέας εκπαιδευτικής αντίληψης που συνόδευε την αναδιοργάνωση κρύβοντας το ακριβές αισθητικό περιεχόμενό της πίσω από ένα παραπέτασμα απροσδιοριστίας. Το ταλέντο προβάλλεται ως εκείνη η μη ορθολογική αξία που δεν μπορεί να οριστεί και που κατευθύνει και μαζί συγκαλύπτει τους απολύτως ορθολογικούς σκοπούς της αναδιοργάνωσης επενδύοντάς την μ΄έναν μανδύα συντηρητικού φιλελευθερισμού. Την ίδια στιγμή που η προφάνεια αυτής της απροσδιόριστης αξίας θεωρούνταν δεδομένη ώστε να μην απαιτείται κανένα πλαίσιο ορισμού της, ο Δημητριάδης παραδεχόταν ότι το ταλέντο είναι δυνατόν να εκδηλώνεται μέσα από ένα ευρύ φάσμα «φαινοτύπων» –κάποτε ακόμα και νεωτερικών– επιτρέποντας συχνά την μεταμφίεση της καλλιτεχνικής αδυναμίας σε ταλέντο[575]. Μια τέτοια παραδοχή ανάγκαζε την καλλιτεχνική εκπαίδευση να

[575] «*Υπήρξαν πολλοί που ήσαν ειλικρινείς. Προσπάθησαν να νεωτερίσουν, γύρεψαν να εύρουν ένα νέο δρόμο, γιατί η Τέχνη δεν μένει ποτέ στάσιμη, η Τέχνη είναι μια διαρκής προσπάθεια, ζητά πάντα το νέο και αυτή η προσπάθεια έχει για αποτέλεσμα την εξέλιξι της Τέχνης. Πολλοί από αυτούς τους ειλικρινείς*

εμφανίζεται κατ' αρχήν ανεκτική απέναντι στις νεωτερικές τάσεις αλλά και ταυτόχρονα διπλά επιφυλακτική. Έτσι το ταλέντο γινόταν σεβαστό, προστατευόταν και καλλιεργούνταν μέχρι εκεί που έφταναν και τα όρια ανοχής απέναντι στις ακραίες νεωτερικές εκδηλώσεις του. Στον βαθμό που ο νέος διευθυντής της Σχολής αποφάσιζε να ανασυγκροτήσει τις καλλιτεχνικές σπουδές με επίκεντρο μια έννοια φάντασμα την νοηματοδότηση της οποίας επιβάλλει άρρητα και αυθαίρετα η Σχολή ως αποκλειστικός έγκυρος κριτής των ταλέντων, το ενδεχόμενο διολίσθησης προς ένα εκπαιδευτικό καθεστώς εξίσου αδιάλλακτο αισθητικά με το προηγούμενο παρέμενε ανοιχτό.

2.3.3.2. Μουσεία και εκθέσεις

Οι παρεμβάσεις του Δημητριάδη όμως δεν θα αποβλέψουν μόνο στην αναδιάρθρωση αυτού καθ' αυτού του συστήματος σπουδών αλλά και στην πλαισίωση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης από μια σειρά μουσειακών-εκθεσιακών δομών οι οποίες, αν και ιδρύονταν για να εξυπηρετήσουν πρωτίστως διδακτικές ανάγκες, έβρισκαν τον παιδαγωγικό τους προορισμό και εκτός των στενών ορίων της σπουδαστικής κοινότητας. Εδώ εντάσσονται οι πρωτοβουλίες για συγκρότηση καλλιτεχνικών συλλογών αλλά και για την ανάπτυξη μιας περιοδικής εκθεσιακής δραστηριότητας με απεύθυνση στο ευρύ κοινό. Γι' αυτόν τον σκοπό το σχέδιο Δημητριάδη προέβλεπε την ανέγερση μιας νέας πτέρυγας εντός του περιβόλου του Πολυτεχνείου η οποία εκτός από τα εργαστήρια επρόκειτο να στεγάσει ειδικούς εκθεσιακούς χώρους προορισμένους να φιλοξενήσουν ένα μουσείο γλυπτικής, μία πινακοθήκη με έργα των αποφοίτων της Σχολής καθώς και μία ακόμη αίθουσα περιοδικών εκθέσεων.

έφθασαν, γυρεύοντας να νεωτερίσουν, στην υπερβολή, αλλά πολλοί από αυτούς ήσαν καλοί, είχαν μελετήσει την τέχνη των και θα μπορούσαν να αναδειχθούν. Ο πόθος των, δια το νέο τους ωδήγησε σε στραβό δρόμο ή στην υπερβολή. Υπήρχαν και άλλοι, οι οποίοι ήξεραν την τέχνη των, αλλά δεν μπορούσαν να διακριθούν και για να επιπλεύσουν, ακολούθησαν τους πρώτους. Γύρω, όμως, από αυτούς, που είχαν μια αξία, ή τουλάχιστο τη μάθησι, πόσοι τελείως αμόρφωτοι, τελείως αστοιχείωτοι, οι οποίοι εμφανίζονται κάθε μέρα, οι περισσότεροι για να σβύσουν, ύστερα από λίγο, μόλις γίνουν γνωστοί και πωληθούν μερικά έργα των σε μεγάλες τιμές, από τις οποίες θα ωφεληθή ο συνεταιρισμός των εμπόρων, που γίνονται γνωστοί μόνον χάρις εις τον συνεταιρισμό αυτό και τα όργανά του». Νικ. Μακρής, «Καλλιτεχνικαί συνεντεύξεις. Αι συνομιλίαι μας με τον γλύπτην Δημητριάδην», *Ταχυδρόμος-Ομόνοια* (Αλεξάνδρεια), 16 Μαΐου 1930. Ο Δημητριάδης διακρίνει τους νεωτεριστές καλλιτέχνες σε τρεις κατηγορίες. Σ' εκείνους που έχουν την τεχνική μόρφωση και την αξία (ή αλλιώς το ταλέντο) και καθοδηγούνται από ένα ειλικρινές κίνητρο καλλιτεχνικής αναζήτησης και πειραματισμού το οποίο κάποτε τους παρασύρει σε άστοχες μορφολογικές υπερβολές. Σ' εκείνους που διαθέτουν την τεχνική κατάρτιση αλλά στράφηκαν στην νεωτερική τέχνη από υπολογισμό προκειμένου να καθιερωθούν. Και τέλος σ' εκείνους που στερούνται πλήρως και μόρφωσης και αξίας και αναδεικνύονται αποκλειστικά χάρη στις στρατηγικές προώθησης των εμπόρων τέχνης. Η πρώτη κατηγορία θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι αντιπροσωπεύει το παράδειγμα του ταλέντου στην νεωτερική του εκδήλωση.

i. *«Μουσείο συγκριτικής τέχνης» ή αλλιώς ένα μουσείο ιστορίας της τέχνης*

Η ιδέα της συγκρότησης εντός της Σχολής ενός μουσείου γύψινων εκμαγείων προορισμένου να παρέχει στους σπουδαστές εύκολη πρόσβαση σ' ένα απαραίτητο για την εκμάθηση του σχεδίου εποπτικό υλικό δεν ήταν καινούρια και συνδεόταν άρρηκτα με την τυπικά ακαδημαϊκή εκπαιδευτική πρακτική της συστηματικής αντιγραφής παραδειγματικών έργων του κλασικού κανόνα[576]. Την ανάγκη σύστασης ενός τέτοιου μουσείου είχε επισημάνει πρώτος ο Μπονάνος στο υπόμνημα του 1911, εισηγούμενος την κατάρτιση μιας συλλογής αποτελούμενης από έργα των ακμαίων περιόδων της ιταλικής και γαλλικής τέχνης και φυσικά της ελληνικής αρχαιότητας[577]. Μια εικοσαετία αργότερα ο Δημητριάδης θα συμπεριλάβει την ίδρυση της γλυπτοθήκης στις μεταρρυθμιστικές του παρεμβάσεις πηγαίνοντας την ιδέα ένα βήμα παραπέρα.

Αντί για ένα στοιχειώδες μουσείο αντιγράφων με σκοπό την απλή παράθεση πρότυπων έργων της δυτικής παράδοσης χωρίς μουσειογραφικό σχεδιασμό και χωρίς ιδιαίτερες συλλεκτικές φιλοδοξίες, ο νέος διευθυντής της Σχολής οραματιζόταν ένα «*μεγάλο μουσείο συγκριτικής τέχνης*» ανοιχτό σε κοινό και καλλιτέχνες το οποίο θα συγκεντρώνει αντίγραφα αντιπροσωπευτικών έργων γλυπτικής «*όλων των αιώνων, όλων των χωρών και όλων των τεχνοτροπιών*» προσφέροντας έτσι μια πλήρη εικόνα της ιστορικής εξέλιξης της γλυπτικής από την κλασική αρχαιότητα έως την «*σύγχρονη τέχνη*»[578]. Μέσα σ' ένα τέτοιο περιβάλλον οι σπουδαστές θα είχαν για πρώτη φορά την δυνατότητα όχι μόνο να γνωρίσουν και να σχεδιάσουν έργα των οποίων τα πρωτότυπα εκτίθεντο στο εξωτερικό αλλά και να τα μελετήσουν σε συγκριτική αντιπαραβολή

[576] Τέτοιου είδους συλλογές είχαν στην κατοχή τους οι περισσότερες καλλιτεχνικές ακαδημίες της Ευρώπης. Για μια αναλυτική βιβλιογραφία για το ζήτημα βλ. Eleonora Vratskidou, *L' émérgence de l' artiste…*, σ. 221, σημείωση 3.

[577] Θυμίζω εδώ το σχετικό απόσπασμα του υπομνήματος: «*Ανάγκη επιβαλλομένη να έχωμεν εις την Σχολήν όλα τα εκμαγεία της καλής εποχής. Ως τα αγάλματα του Παρθενώνος, της Αιγίνης και των διαφόρων μουσείων Ρώμης, Φλωρεντίας, Παρισίων κλ. Τούτο, όχι μόνον δια τους σπουδαστάς, αλλά και δια τους Έλληνας πολίτας, εις ους πρέπει να είναι γνωστά τα έργα των προγόνων. Επίσης παρακαλώ υμάς, όπως μοι δοθή η άδεια να εκλέξω από τα ενταύθα εργαστήρια του Εθνικού ημών Μουσείου όσα εκμαγεία κρίνω αναγκαία δια την σχολήν μας*». Γεώργιος Μπονάνος, «Υπόμνημα δια τας ανάγκας της Σχολής των Καλών Τεχνών», Αθήνα, 7 Μαΐου 1911 δημοσιευμένο στο Θεοδώρα Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος…*, σ. 461.

[578] «*Εκ των πλέον προσεχών έργων της σχολής θα είναι η ίδρυσις μεγάλου μουσείου συγκριτικής τέχνης με εκμαγεία. Δηλαδή η γλυπτική όλων των αιώνων, όλων των χωρών και όλων των τεχνοτροπιών θα αντιπροσωπευθή με εκμαγεία εις καταλλήλως διακσευαζομένας αίθουσας, που θα δίσουν πλήρη την εικόνα της εξελίξεως της τέχνης αυτής. Θα δημιουργηθή δηλαδή εν από τα πολυτιμώτερα μουσεία, δια την μόρφωσιν τόσον των καλλιτεχνών όσον και του μεγάλου κοινού. Η σχετική εργασία ήρχισε ήδη και ο έφορος συλλογών της σχολής κ. Ρωκ ασχολείται υπό την εποπτείαν της διευθύνσεως εις την εκλογήν και την συγκέντρωσιν των εκμαγείων*». Ο Φιλότεχνος, «Ομιλεί ο διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Μια νέα περίοδος δια την ελληνικήν τέχνην», *Ελληνική*, 8 Δεκεμβρίου 1930.

μεταξύ τους ως στιγμές μιας γραμμικής τεχνοτροπικής εξέλιξης που έφτανε μέχρι τον 20ο αιώνα.

Ο συνειρμός με τον Eugène-Emannuel Viollet-le-Duc και το Musée de sculpture comparée στο οποίο τόσο η περιγραφή όσο και η ονομασία παραπέμπουν ευθέως, είναι εδώ αναπόφευκτος. Ο Viollet-le-Duc, ένας εκ των βασικών συντελεστών της μεταρρύθμισης της École des Beaux-Arts του 1863 και πρώτος κάτοχος της πρώτης έδρας Ιστορίας της τέχνης που συστάθηκε σε ανώτατο εκπαιδευτικό φορέα της Γαλλίας[579], κατάρτισε το 1879 την πρώτη μουσειογραφική μελέτη για την ίδρυση ενός τέτοιου μουσείου. Η ιδέα του μουσείου της συγκριτικής γλυπτικής απέρριπτε τον συμβατικό τρόπο έκθεσης ανά σχολές και βασιζόταν στην λογική της συγκριτικής παρουσίασης έργων από την διαπολιτισμική σκοπιά τόσο μιας ιστορικής διαχρονίας όσο και συγχρονίας. Το κύριο μέλημα ήταν να έρθουν στην επιφάνεια εκείνες οι κρυμμένες εκλεκτικές συγγένειες οι οποίες υποτίθεται ότι επαλήθευαν μια θεωρία περί στυλιστικής εξέλιξης βασισμένη στο εξελικτικό μοντέλο του Winckelmann (ανάπτυξη – ακμή – παρακμή) –γνωστό ήδη από την εποχή του Vasari– και να παρουσιαστεί μια γενεαλογία της γαλλικής τέχνης από τον 9ο έως τον 18ο αιώνα η οποία και θα επιβεβαίωνε την συγκριτική υπεροχή της έναντι της ιταλικής, γερμανικής και ισπανικής[580].

Το γεγονός ότι ο Δημητριάδης υιοθετεί εδώ το μουσειογραφικό παράδειγμα του Viollet-le-Duc, έστω και σε επίπεδο προθέσεων, έχει την σημασία του όχι μόνο για την καλλιτεχνική εκπαίδευση καθ' αυτή, μα και για την ιστορία της τέχνης. Διότι το «Μουσείο συγκριτικής τέχνης» φιλοδοξούσε να λειτουργήσει ως κάτι περισσότερο από μια συλλογή εποπτικού υλικού για την διδασκαλία του σχεδίου συνδέοντας στην πράξη την τελευταία με την ιστορία της τέχνης και μάλιστα με μία συγκεκριμένη αντίληψη για την ιστορία της τέχνης ως επιστήμη. Το πρότυπο του γαλλικού Musée de sculpture comparée συνεπαγόταν και μια θετικιστική προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης που εδραζόταν στα μοντέλα των φυσικών επιστημών, αντιμετώπιζε τα έργα ως αδιάψευστα

[579] Philip Hotchkiss Walsh, "Viollet-le-Duc and Taine at the École des Beaux Arts: On the first professorship of art history in France" στο Elizabeth Mansfield (επιμ.), *Art History and its institutions: foundations of a discipline*, Λονδίνο, Routledge, 2002, σσ. 85-99.

[580] Στις αίθουσες του μουσείου η γαλλική γλυπτική από τον 9ο έως τον 15ο αιώνα εκτίθετο δίπλα σε έργα αιγυπτιακής, ασυριακής και αρχαίας ελληνικής τέχνης για να ακολουθήσει η εθνική αναμέτρησή της από τον 16ο έως τον 18ο αιώνα με τις ομόχρονες εθνικές σχολές γλυπτικής της Ιταλίας, Γερμανίας και Ισπανίας. Για το ζήτημα βλ. Γενικά Barry Bergdoll (επιμ.), *Le musée de sculpture comparée: naissance de l' histoire de l' art moderne*, *actes du colloque tenu à Paris au Musée des monuments français les 8 et 9 décembre 2009*, Paris, Éditions du Patrimoine/Musée des Monuments Français, 2001.

τεκμήρια μιας εξελικτικής θεωρίας και χρησιμοποιούσε τις διαπολιτισμικές στυλιστικές συγκρίσεις –διαχρονικές και συγχρονικές– ως βασικό μεθοδολογικό εργαλείο προκειμένου να συγκροτήσει μια «μεγάλη» εθνική αφήγηση για την γαλλική τέχνη[581].

Ως προς αυτό το σημείο τουλάχιστον, ο καλλιτέχνης Δημητριάδης εμφανιζόταν –στα λόγια βεβαίως– πιο τολμηρός από τον ιστορικό της τέχνης Ζαχαρία Παπαντωνίου, ο οποίος είχε αρκεστεί να παρουσιάσει την εξέλιξη της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης εκθέτοντας τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης με βάση την επικρατούσα λογική ταξινόμησης κατά εθνικές σχολές[582]. Προφανώς μια τέτοια συγκριτική οπτική βασισμένη σε αμιγώς μορφολογικά κριτήρια, σαν κι αυτή που έμοιαζε να προτείνει το «Μουσείο συγκριτικής τέχνης», κρινόταν περισσότερο συμβατή με τις εκπαιδευτικές ανάγκες και την συγκρότηση των καλλιτεχνών στους οποίους το μουσείο πρωτίστως απευθυνόταν. Ωστόσο στον βαθμό που ο Δημητριάδης είχε συλλάβει την γλυπτοθήκη της Σχολής ως ένα «εναλλακτικό» καλλιτεχνικό μουσείο ανοιχτό στο ευρύ κοινό, φιλοδοξούσε να εξοικειώσει το τελευταίο όσο και τους καλλιτέχνες με αυτήν την διαφορετική αντίληψη συγκριτικής ανάγνωσης των έργων. Προλαμβάνοντας το ερώτημα περί της ανάγκης συγκρότησης ενός τέτοιου μουσείου ο Δημητριάδης εξηγούσε στον Αχιλλέα Μαμάκη:

«*Ίσως να ερωτήσετε ποίαν σκοπιμότητα θα εξυπηρετήση αυτό το μουσείον. Κατά την αντίληψιν μου, θα είνε πολύτιμον δια τους νέους σπουδαστάς, έστω και αν ημείς έχομεν εδώ τα μουσεία μας με τα πρωτότυπα και πρότυπα αρχαϊκά κλασσικά δημιουργήματα των αριστοτεχνικωτέρων εργατών της σμίλης. Θα είνε πολύτιμον, διότι οι νέοι σπουδασταί θα ημπορούν να εργάζωνται εκεί μέσα, να σχεδιάζουν και προ παντός να βλέπουν και να εκτιμούν την τεχνοτροπίαν της εξελίξεως. Έχω δε την γνώμην ότι το να βλέπουν οι νέοι καλλιτέχναι του μέλλοντος μόνον τ' αρχαία αριστουργήματα δεν είνε αρκετόν διότι δεν ημπορούν να τα εννοήσουν και να τα αισθανθούν. Η μελέτη των*

[581] Η φιλοδοξία του Viollet-le-Duc ήταν μέσω του μουσείου να εκθέσει περισσότερο μια μέθοδο για την ιστορία της τέχνης παρά τα ίδια τα έργα. Εμπνευσμένος από τα επιστημονικά σχήματα της συγκριτικής ανατομίας, του εξελικτικισμού και της ανθρωπολογίας επιχείρησε να καταστρώσει ένα μουσειογραφικό παράδειγμα βασισμένο σ' ένα συγκριτικό-θετικιστικό μοντέλο ιστορίας της τέχνης. Βλ. Roland Recht, "Le Moulage et la naissance de l' histoire de l' art" και Willibald Sauerländer, « "Gypsa sunt conservanda": l' obsession de la sculpture comparée» στο Barry Bergdoll (επιμ.), *Le musée de sculpture compare…,* σσ. 46-53 και 72-79 αντιστοίχως καθώς και Isabelle Flour, "Les moulages du Musée de sculpture comparée: Viollet-le-Duc et l' histoire naturelle de l' art" στο Anne Lafont (επιμ.), *L' artiste savant à la conquête du monde moderne*, Στρασβούργο, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009, σσ. 219-230.

[582] Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης*…, σ. 471.

νεωτέρων εκδηλώσεων της τέχνης θα είνε εκείνη, η οποία αφ' ενός θα τους δώση την αντίληψιν της σημερινής πραγματικότητος και η οποία αφ' ετέρου θα τους επιτρέψη ν' αντιληφθούν την πραγματικήν αξίαν και το απαράμιλλον κάλλος των αρχαίων έργων. Η μελέτη της συγχρόνου τέχνης είνε δηλαδή το συνδετικό γεφύρι που ενώνει την σημερινήν αισθητικήν αντίληψιν με την αρχαίαν και επιτρέπει ν' αντιληφθούμε την γοητευτικήν και μοναδική ωμορφιά του κλασικού εκείνου δημιουργικού κόσμου»[583].

Ιδού λοιπόν, δια στόματος Δημητριάδη, η σκοπιμότητα του νέου μουσείου σε πλήρη συνέπεια με το εξελικτικιστικό θεωρητικό παράδειγμα του Viollet-le-Duc: Επρόκειτο για την ανάδειξη «*της τεχνοτροπίας της εξελίξεως*».

Το δεύτερο καινοφανές στοιχείο που θα πρέπει εδώ να υπογραμμιστεί σε σχέση με την αυτονόητη σχεδόν επιλογή της σύστασης ενός εκπαιδευτικού μουσείου εκμαγείων για την άσκηση των σπουδαστών στο σχέδιο ήταν η μέριμνα για συμπερίληψη έργων «*σύγχρονης τέχνης*» ως εκθεμάτων ισοβαρούς εκπαιδευτικής αξίας ως προς τα εμβληματικά έργα της αρχαιοελληνικής τέχνης και η έμφαση στην συνδυαστική-συγκριτική μελέτη αρχαίας ελληνικής και νεότερης ευρωπαϊκής τέχνης. Η μονομερής επαφή ακόμα και με τα πρωτότυπα έργα της ελληνικής αρχαιότητας δεν μπορούσε πλέον να είναι αρκετή για την εκπαίδευση των «*καλλιτεχνών του μέλλοντος*». Η γνωριμία με τις νεότερες εκδηλώσεις της τέχνης θεωρούνταν τώρα εξίσου αναγκαία όχι μόνο επειδή οι σπουδαστές έπρεπε να συγκροτήσουν την αισθητική τους αντίληψη με όρους ιστορικού παρόντος αλλά και για έναν επιπλέον λόγο. Επειδή μόνο ενταγμένα σ' ένα παγκόσμιο ιστορικό συνεχές καλλιτεχνικής δημιουργίας που έφτανε ως το σήμερα, τα έργα του παρελθόντος μπορούσαν να κατανοηθούν πραγματικά και να αποκαλύψουν στον σύγχρονο παρατηρητή όλο το μέγεθος της καλλιτεχνικής τους αξίας. Απέναντι σε μια ακαδημαϊκή εκπαίδευση που αντλούσε παραδοσιακά τα πρότυπά της από τον κόσμο της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας και που αντιμετώπιζε την τέχνη ως άχρονο σύστημα γνώσεων έξω από την ροή της ιστορίας, ο Δημητριάδης ερχόταν όχι μόνο να προτείνει την ιστορική ανάγνωση των έργων του παρελθόντος υπό το φως μιας τεχνοτροπικής εξέλιξης αιώνων, αλλά και να εντάξει την «*σύγχρονη τέχνη*» σ' ένα εκπαιδευτικού χαρακτήρα μουσείο αναγνωρίζοντας τα νεότερα έργα ως έγκυρα καλλιτεχνικά και εκπαιδευτικά παραδείγματα. Ωστόσο –και ως προς αυτό το σημείο ο Δημητριάδης είναι σαφής– η συμπερίληψη της «*σύγχρονης τέχνης*», που από μόνη της

[583] Αχ. Μαμάκης, «Μια προσπάθειαν δια την αναζωογόνησιν των καλών μας τεχνών», *Έθνος*, 30 Απριλίου 1930.

θα εκλαμβανόταν ως καθαρή επιλογή υπέρ της νεοτερικότητας, υιοθετείται εδώ προκειμένου να επικυρώσει δια του παρόντος την «*πραγματικήν αξίαν και το απαράμιλλον κάλλος*» της αρχαιοελληνικής τέχνης κατά τον ίδιο, θα λέγαμε, τρόπο που η συμπερίληψη της ιταλικής, γερμανικής και ισπανικής τέχνης στο Musée de sculpture comparée εξυπηρετούσε μέσω μιας διεθνούς και διαπολιτισμικής σκοπιάς την επικύρωση της συγκριτικής υπεροχής της γαλλικής τέχνης. Έτσι πίσω από τις κατευθυνόμενες και συχνά αφιστορικευμένες στυλιστικές συγκρίσεις έμοιαζε να κρύβεται μια αξιολογική ανάγνωση της τέχνης από την οποία, στην προκειμένη περίπτωση, η αρχαία ελληνική τέχνη έβγαινε και πάλι νικήτρια, η δε «*σύγχρονη*» αντιμετωπιζόταν περίπου ως το νομιμοποιητικό εργαλείο της αρχαίας.

Φυσικά όταν ο Δημητριάδης κάνει λόγο για «*σύγχρονη τέχνη*» δεν έχει υπ' όψιν του τα κινήματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας τα οποία κατά κανόνα θεωρεί ως αδιέξοδες εκτροπές από την δύσβατη οδό της αληθινής τέχνης[584]. Την σύγχρονη τέχνη την αντιλαμβάνεται ως αυστηρά χρονολογική κατηγορία και με ένα υπεραπλουστευτικό επιχείρημα που μοιάζει να συσχετίζει αδέξια το σύγχρονο με το διαχρονικό κατέληγε να ταυτίζει την σύγχρονη τέχνη με την κλασική:

«*Κλασική τέχνη δεν θα πη αντιγραφή παλαιών εποχών, επιστροφή στο παρελθόν. Η τέχνη εξελίσσεται και η κλασική τέχνη, σήμερα, δεν είναι η ίδια, όπως την αρχαία εποχή, ή όπως προ εκατό ετών. Η Τέχνη δεν μπορεί να μείνη στάσιμη, γιατί τότε παράγει έργα νεκρά. Η κλασική τέχνη είναι σύγχρονη, γιατί είναι πάντοτε αρμονισμένη με την εποχή και το περιβάλλον. Ένα έργο κλασικό είναι σύγχρονο με την εποχή του, ενόσω είναι αληθινό και εκείνο που αναπαριστά δεν είναι το ίδιο, όπως ήταν προ εκατό ετών και ενόσω στη ψυχοσύνθεσί του ο σημερινός καλλιτέχνης διαφέρει από τον παλαιότερο, και βλέπει με άλλη αντίληψι. Βλέπω εσάς. Δεν είσθε ο ίδιος με το δημοσιογράφο προ εκατό ετών. Ούτε ως εμφάνισις, ούτε εσωτερικώς. Όταν σας αποδώσω με ακρίβεια, εξωτερικώς και εξωτερικεύσω τον εσωτερικό άνθρωπο, είμαι κλασικός και είμαι σύγχρονος, αφού ευρίσκομαι εις την εποχή μου. Αυτό διακρίνει την Τέχνη την αληθινή, και τον καλλιτέχνη. Όποιος είναι μεγάλος, είναι σύγχρονος με την εποχή του. Η Τέχνη, η μεγάλη, είναι διαρκώς σύγχρονη και διαρκώς κλασική…*»[585].

[584] Ο Δημητριάδης αναφέρεται συνήθως σε αυτά με τους όρους «*νέες τάσεις*» ή «*νεωτερική τέχνη*». Βλ. Νικ. Μακρής, «Καλλιτεχνικαί συνεντεύξεις. Αι συνομιλίαι μας με τον γλύπτην Δημητριάδην», όπ.π.
[585] Νικ. Μακρής, «Καλλιτεχνικαί συνεντεύξεις. Αι συνομιλίαι μας με τον γλύπτην Δημητριάδην», όπ.π.

Ξεκινώντας από την παραδοχή ότι η τέχνη υπόκειται σ΄ έναν νόμο αέναης εξέλιξης που την υποχρεώνει να ανανεώνεται με το βλέμμα στραμμένο στο παρόν προκειμένου να κρατηθεί εν ζωή, ο Δημητριάδης ορίζει την κλασική τέχνη ως τέχνη που βρίσκεται σε πλήρη αρμονία με το ιστορικό της πλαίσιο, ικανή να εξελίσσεται μαζί μ' αυτό και άρα ως την σύγχρονη τέχνη κάθε εποχής. Το ιστορικό πλαίσιο εκλαμβάνεται εδώ ως το παθητικό αντικείμενο της παρατήρησης που η τέχνη οφείλει να αναπαριστά πιστά. Αλλιώς, ως εκείνος ο εξωτερικός περιορισμός που επιβάλλει στον καλλιτέχνη να αναπαριστά το υπαρκτό αντικείμενο στην συγκεκριμένη ιστορική του εμφάνιση και ο οποίος «επικαιροποιεί» μοιραία κάθε αναπαραστατική τέχνη.

Εφόσον η αντίληψη του καλλιτέχνη δεν μπορεί να υπερβεί τα όρια της ιστορικής συγχρονίας, και εφόσον το αντικείμενο της αναπαράστασης είναι εξ ορισμού σύγχρονο, η κλασική τέχνη, δηλαδή η τέχνη που αναπαριστά με ακρίβεια το αντικείμενο, είναι πάντα σύγχρονη. Αλλά και εφόσον το αντικείμενο της αναπαράστασης μεταβάλλεται ιστορικά κατά συνθήκη, η κλασική τέχνη ως σύγχρονη τέχνη, εξελίσσεται. Όπερ έδει δείξαι. Αυτός ο οιονεί ταυτολογικός συλλογισμός περί μιας αληθινής τέχνης που όντας κλασική –δηλαδή ουσιαστικά αναπαραστατική– παραμένει σύγχρονη εξηγεί και την πρόθεσή του να συμπεριλάβει στην συλλογή του υπό κατάρτιση μουσείου έργα νεότερης και «*σύγχρονης*» τέχνης. Οι επιλογές του είναι σε αυτό το σημείο ενδεικτικές των ορίων του νεωτερισμού του.

Με την πρόθεση συμπερίληψης ενός ικανού αριθμού έργων νεότερης ευρωπαϊκής τέχνης, ο Δημητριάδης θα ξεκινήσει χρονολογικά ανάστροφα την κατάρτιση της γλυπτικής συλλογής επιδιώκοντας σε πρώτη φάση την απόκτηση έργων γαλλικής τέχνης του 19ου και του πρώιμου 20ου αιώνα. Αξιοποιώντας τις διασυνδέσεις του με αρμόδιους παράγοντες του γαλλικού υπουργείου Καλών Τεχνών[586] είχε ήδη καταφέρει σύμφωνα με τις διαβεβαιώσεις του, να εξασφαλίσει για τους σκοπούς του μουσείου την παραχώρηση εκ μέρους της γαλλικής κυβέρνησης 100 συνολικά αντίγραφα έργων προερχόμενων από μουσεία της Γαλλίας, μεταξύ των οποίων έργα των Antoine-Louis Barye, François Rude, Jean-Baptiste Carpeaux, Antoine Bourdelle και Auguste Rodin.

[586] Για την απόκτηση αντιγράφων γαλλικής τέχνης ο Δημητριάδης φαίνεται ότι υπολόγιζε κυρίως στην συνδρομή του Paul Léon, διευθυντή της Γενικής Διεύθυνσης Καλών Τεχνών του γαλλικού υπουργείου Δημοσίων Έργων και Καλών Τεχνών με τον οποίο φέρεται να γνωριζόταν προσωπικά από την δεκαετία του 1920. Βλ. Νικολέτα Δ. Τζάνη, «Η συνεργασία του διευθυντή της ΑΣΚΤ Κωνσταντίνου Δημητριάδη με την κυβέρνηση Ελευθερίου Βενιζέλου κατά την τετραετία 1928-1932» , όπ.π., σ. 72, σημειώσεις 39 και 40.

Αυτός ο αρχικός πυρήνας εκθεμάτων επρόκειτο συν τω χρόνω να εμπλουτιστεί μέσω των επαφών και με άλλα κράτη εκτός της Γαλλίας, με την φιλοδοξία η συλλογή να φτάσει τα 1000 περίπου αντίγραφα εντάσσοντας και δείγματα αρχιτεκτονικής γλυπτικής για την μελέτη των διακοσμητικών τεχνών.

Το συλλεκτικό ενδιαφέρον για την αρχιτεκτονική και τις διακοσμητικές τέχνες είναι ακόμα ένα σημείο που ενισχύει, νομίζω, την υπόθεσή μου ότι η ιδέα της νέας σπουδαστικής γλυπτοθήκης ήταν βασισμένη στο πρότυπο του Musée de sculpture comparée. Ήδη τον Απρίλιο του 1930 και προ της ψήφισης του αναδιοργανωτικού νόμου 4791/1930 ο Δημητριάδης ήταν σε θέση να παρουσιάσει τα πρώτα αποτελέσματα των ενεργειών του για την ίδρυση του μουσείου εκμαγείων:

«[ενν. το νέο περίπτερο] *θα έχη μίαν μεγάλην αίθουσαν, η οποία θ' αποβή μουσείον γύψινων εκμαγείων των γνωστότερων αριστουργημάτων των διαφόρων γλυπτικών εποχών. Θα υπάρχουν εκεί αντίγραφα έργων τόσον της κλασσικής αρχαίας ελληνικής εποχής, όσον και των μεταγενεστέρων μέχρι της νεωτέρας συγχρόνου περιόδου. Προτού κατέλθω εις την Ελλάδα επεκοινώνησα με το γαλλικόν υπουργείον των Καλών Τεχνών. Ανέπτυξα ότι πρόκειται να κάμωμεν μίαν προσπάθειαν αναζωογονήσεως του καλλιτεχνικού μας φυτωρίου και να εργασθώμεν δια ν' αποκτήσωμεν νέους και πραγματικώς Έλληνας καλλιτέχνας, επέτυχα δε την παροχήν πολλής υποστηρίξεως εις ό,τι ζήτημα είνε δυνατόν να μας βοηθήση η επίσημος γαλλική καλλιτεχνία. Κατ' αυτόν τον τρόπον θα έχωμεν από τα γαλλικά μουσεία όσα αντίγραφα μας χρειάζονται δια το μουσείον μας των γυψίνων εκμαγείων των διαφόρων γλυπτικών αριστουργημάτων. Θα μας δώσουν Μπαρύ, Ριντ, Καρπώ του 19ου αιώνος και θ' αποκτήσωμεν ακόμη 2-3 κομμάτια του μεγάλου Ρονταίν, εκτός βεβαίως και από τον Μπουρντέλ, που επίσης θα γνωρίσωμεν καλλίτερα. Θα επεκτείνωμεν ήδη την προσπάθειάν μας και θα ευρύνωμεν τας ενεργείας μας απευθυνόμενοι και εις άλλα Κράτη, ούτως ώστε από παντού να πάρωμεν ό,τι μας χρειάζεται δια ν' αποκτήσωμεν ένα τέλειον μουσείον γυψίνων εκμαγείων των καλλιτέρων γλυπτικών έργων*»[587].

[587] Αχ. Μαμάκης, «Μια προσπάθειαν δια την αναζωογόνησιν των καλών μας τεχνώ», όπ.π.. Ο Ροδάς από την πλευρά του αφιερώνοντας στην ίδρυση της γλυπτοθήκης ένα ειδικό άρθρο σημείωνε: «*Ο διευθυντής της ανωτάτης σχολής των καλών τεχνών κ. Κ. Δημητριάδης επέτυχε με το τελευταίο ταξείδι στο Παρίσι να συγκεντρώση περί τα 100 έργα των Ροντέν, Μπουρντέλ και άλλων καλλιτεχνών τα οποία θα μεταφερθούν στην Ελλάδα για ν' αποτελέσουν μαζί με ελληνικά έργα τον πυρήνα του γλυπτικού μουσείου.* […] *Αμέσως κατόπιν θα οργανωθή το μουσείο με 1000 περίπου έργα, μουσείο συγκριτικής τέχνης με όλες τις εποχές και όλους τους πολιτισμούς. Εκεί θα υπάρχουν και αρχιτεκτονικά έργα για τις διακοσμητικές τέχνες. Η διεύθυνσις της σχολής έχει εξασφαλίση την ανταλλαγή έργων με όλους τους πολιτισμένους λαούς*

Με βάση τα παραπάνω γίνεται νομίζω σαφές ότι ο συλλεκτικός εναγκαλισμός της «*σύγχρονης τέχνης*» άφηνε εντελώς εκτός τις παρεκκλίνουσες από την παραστατικότητα εκδοχές της και προσανατολιζόταν σε μια σύγχρονη κλασική και κατά κύριο λόγο γαλλική τέχνη που για τον Δημητριάδη περνούσε μέσα από το ακαδημαϊκό ιδίωμα του 19ου αιώνα των Barye, Rude και Carpeaux για να φτάσει μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα και την ανανεωμένη αναπαραστατική γλυπτική των Rodin και Bourdelle. Παρ' όλη την στενότητα που διέπει αυτήν την αντίληψη περί σύγχρονης τέχνης και η οποία σ' έναν βαθμό ματαίωνε τις υποσχέσεις ενός θεαματικού εκσυγχρονισμού της διδασκαλίας σε επίπεδο καλλιτεχνικών προτύπων, η πρόβλεψη για συγκρότηση μια σπουδαστικής γλυπτοθήκης στην λογική ενός ανοιχτού μουσείου συγκριτικής τέχνης ήταν ίσως μια από τις πιο προωθημένες παρεμβάσεις στις οποίες απέβλεψε το αναδιοργανωτικό σχέδιο του Δημητριάδη. Και αυτό κυρίως εξαιτίας της επιλογής του Δημητριάδη να εξελίξει το μουσείο από απλό χώρο αντιγραφής καλλιτεχνικών υποδειγμάτων που αποτελούσε ως βασικό εξάρτημα της τυπικής ακαδημαϊκής εκπαίδευσης σε ένα «εργαστήριο» συγκριτικής διδασκαλίας της τέχνης με αξιώσεις ιστορικής παρουσίασης των εκθεμάτων.

ii. *Συλλογή έργων των αποφοίτων*

Οι συλλεκτικές φιλοδοξίες του διευθυντή της Σχολής δεν εξαντλούνταν όμως στην ίδρυση του μουσείου συγκριτικής τέχνης. Δίπλα σ' ένα μουσείο αντιγράφων αφιερωμένο στην παγκόσμια ιστορία της γλυπτικής, ο Δημητριάδης ενδιαφερόταν τώρα να συγκροτήσει ένα δεύτερο μουσείο αφιερωμένο στην μικρο-ιστορία του Ιδρύματος και στο οποίο θα εκτίθεντο μόνιμα τα σπουδαστικά έργα των αποφοίτων του συνθέτοντας μια εικόνα της εκπαιδευτικής συνεισφοράς του θεσμού στην ιστορία της ελληνικής τέχνης[588].

χωρίς να επιβαρυνθεί στο ελάχιστο ο κρατικός προϋπολογισμός». μ.ρ. [Μιχάλης Ροδάς;], «Μουσείο γλυπτικής», *Ελεύθερο Βήμα*, 8 Νοεμβρίου 1930. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι ανάλογο προηγούμενο μιας ενεργού πολιτικής απόκτησης εκ μέρους της Σχολής βρίσκουμε μόνο στα χρόνια της θητείας του Λύσανδρου Καυταντζόγλου ο οποίος επιδόθηκε για πρώτη φορά στο έργο συγκρότησης μιας γλυπτοθήκης συγκεντρώνοντας αντίγραφα από σημαντικές συλλογές ευρωπαϊκών μουσείων και με την διαφορά ότι οι επιλογές του Καυταντζόγλου περιορίζονταν αυστηρά σε έργα αρχαίας ελληνικής τέχνης. Βλ. Eleonora Vratskidou, *L' émérgence de l' artiste…*, σσ. 221-223.2

[588] «*Ομοίως θα κάνουμε μια πινακοθήκη όπου θα υπάρχουν έργα των σπουδαστών, εκείνα που θα παρουσιάζουν στους διαγωνισμούς και που θα είνε ο καθρέπτης της εργασίας και της προόδου, που θα συντελήται εις το ίδρυμα*». Αχ. Μαμάκης, «Μια προσπάθειαν δια την αναζωογόνησιν των καλών μας τεχνών», όπ.π.

Η πρώτη ενέργεια του Δημητριάδη προς αυτήν την κατεύθυνση ήταν να εκκαθαρίσει τους χώρους των υπογείων ταξινομώντας και αποκαθιστώντας ό,τι είχε απομείνει από την καθημαγμένη συλλογή σπουδαστικών έργων που είχε παραδώσει ο Ιακωβίδης και από την οποία στα 1930 σώζονταν πλέον μόνο κάποια προπλάσματα, τα περισσότερα εκ των οποίων σε κακή κατάσταση[589]. Τα έργα αυτά μαζί με τα βραβευμένα έργα κάθε έτους αλλά και μη σπουδαστικά έργα Ελλήνων καλλιτεχνών που στο εξής θα συλλέγονταν συστηματικά συγκροτώντας μια πλούσια συλλογή ελληνικής τέχνης, σχεδιαζόταν να εκτεθούν σε ειδική αίθουσα του νέου περιπτέρου[590]. Αυτή η ειδική μέριμνα υπέρ της διαφύλαξης και ανάδειξης εκείνου του καλλιτεχνικού πλούτου που αποτελούσε την ιστορική παρακαταθήκη της Σχολής από την εποχή της ίδρυσής της, εξέφραζε και την πρόθεση της νέας διεύθυνσης να αποκαταστήσει ένα

[589] Ο Ροδάς περιγράφει με εντελώς αποκαρδιωτικούς όρους την εικόνα εγκατάλειψης που παρουσίαζαν το 1930 τα υπόγεια της Σχολής όπου και στοιβαζόταν ό,τι είχε απομείνει από αυτό που ήταν κάποτε η ιστορική συλλογή έργων των αποφοίτων της: «*Τι θέαμα, τι στίγμα μοναδικό για την σχολή και το κράτος! Νερά, έγγραφα των αρχείων της νομαρχίας Αττικής και του γενικού λογιστηρίου, σκουπίδια, ψοφίμια, κομματιασμένα γύψινα προπλάσματα, όλα ανακατωμένα σαν να επρόκειτο περί γενικής αποθήκης αχρήστων πραγμάτων. Το γενικό λογιστήριο κατέχει ακόμα ένα μέρος των υπογείων με τους όγκους των εγγράφων και ο Θεός να γλυτώσει την σχολή απ' την φωτιά γιατί τα παράθυρα είναι ολάνοιχτα. Με όλο το ξεκαθάρισμα πούγινε στον κεντρικό μεγάλο διάδρομο υπάρχουν ακόμα έγγραφα του γενικού λογιστηρίου και της νομαρχίας σκεπασμένα με χώματα, βρεγμένα, σε ελεεινή κατάστασι. Και ο Θεός και ο διάβολος γνωρίζουν εάν αυτά τα έγγραφα δεν έχουν κάποια αξία, κάποια σημασία για τα γενικά και ιδιωτικά συμφέροντα. Το έργον της περισυλλογής των προπλασμάτων ανέλαβεν ο έφορος της γλυπτοθήκης καλλιτέχνης κ. Φωκίων Ρωκ, ο οποίος τα ξεκαθάρισε και τα ετοποθέτησε προσωρινά στα διαμερίσματα του υπογείου. Ξέθαψε τα προπλάσματα των παλαιοτέρων και νεωτέρων σπουδαστών, που φανερώνουν την ιστορία και την εξέλιξι της γλυπτικής*». Και συνεχίζει με μία πρόχειρη απαρίθμηση των σωζόμενων έργων: «*Παίρνω έτσι ανακατωμένα όπως βρίσκω τους... ναυαγούς. Ο Τόμπρος έχει έναν έφηβο δισκοβόλο, αλλά το πρόσωπό του κατά την εποχή της καταστροφής και του ολέθρου παρεμορφώθη. Οι αδελφοί Γ. και Λ. Φυτάλη την «Θυσία του Αβραάμ». Ο Αιγινήτης δεύτερο βραβείο, Ν. Γεωργαντής πρώτος, 1900, Ε. Μοδινός 1906, Λάϊος 1895, Πολύβιος Σκένδερ 1888, Λάζαρος Σώχος 1881, Αθ. Σμυρναίος 1881, Σ. Πριμάρης 1893, Κ. Θ. Δημητριάδης, ο Μακεδών, 1900, Ι. Γαβαλάς, Στελλάκης, Γ. Φαράκλας 1876, ο οποίος μετά τας σπουδάς του εξελίχθη εις... συνταγματάρχην. Κουβαράς 1900, ο αδελφός του Γιαννούλη Χαλεπά με ένα μοναδικό έργο, ο αλησμόνητος Ν. Στεργίου 1908, Έρ. Χάουκολ 1866, Ξηρογιάννης, Παπαϊωάννου, Δρόσης, αδελφοί Βιτάλη, Ε. Δροσίου, Α. Θωμόπουλος βραβείον Χρυσοβέργειον, Καλός ο Κερκυραίος, Κουλούρης 1902. Όλα αυτά τα προπλάσματα, σακατεμένα τα περισσότερα, βγήκαν από την αφάνεια για να τοποθετηθούν στην γλυπτοθήκη. Στον κεντρικό διάδρομο στην είσοδο της Σχολής διατηρούνται σκονισμένα και μαυρισμένα από τις μολυβιές των στρατιωτών τα προπλάσματα των Λ. Σώχου 1880, Γ. Δημητριάδη 1898, Α. Φυτάλη βραβείον Κοντοσταύλειον, Γ. Ζευγώλη, Ν. Στεργίου 1910 και στην αίθουσα του γενικού γραμματέως η προτομή του Νικηφόρου Λύτρα καμωμένη από τον κ. Ιακωβίδη. Οι περισσότεροι απ' αυτούς τους καλλιτέχνας αναπαύονται τον αιώνιό τους ύπνο και τώρα με τα έργα των πρόκειται να ξαναγυρίσουν στην ανάμνησι του νεώτερου κόσμου, ίσως δε και της ιστορίας, αν έχουν αξία* […] *Αν θέλετε τώρα να μάθετε και για την τύχη των ζωγραφικών έργων των σπουδαστών που πήραν βραβεία κι' έγιναν καλλιτέχνες με κάποιο ξεχωριστό όνομα, σας πληροφορώ ότι δεν υπάρχει ούτε ίχνος για την συλλογή και την ιστορία της νεωτέρας τέχνης. Πολλά κατεστράφησαν στα μουχλιασμένα και υγρά υπόγεια και άλλα τα πούλησαν για ένα κομμάτι ψωμί οι κατά καιρούς επιστάτες τον καιρό της γενικής αδιαφορίας. Είνε θλιβερό, αλλά είνε η πικρή αλήθεια*». μ.ρ. [Μιχάλης Ροδάς;], «Μουσείο γλυπτικής», όπ.π..

[590] «*Επίσης η Σχολή θα σχηματίσει συν τω χρόνω εις το νέον κτίριόν της πινακοθήκην με έργα των διακριθέντων και αριστευσάντων μαθητών της, όπως θα μεριμνήση και δια την δημιουργίαν συλλογής ελληνικών έργων*». Ο Φιλότεχνος, «Ομιλεί ο διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Μια νέα περίοδος δια την ελληνικήν τέχνην», όπ.π.

ιστορικό κύρος που η ολιγωρία του Ιακωβίδη είχε σε σημαντικό βαθμό υπονομεύσει. Έτσι η ανασυγκρότηση σχεδόν από το μηδέν της σπουδαστικής συλλογής εγκαινίαζε συμβολικά στα 1930 μια νέα εποχή για την Σχολή. Όπως ακριβώς τα ξεχασμένα και ακρωτηριασμένα προπλάσματα του Λάζαρου Σώχου και των αδελφών Φυτάλη ξεθάβονταν από τα σκονισμένα υπόγεια του Πολυτεχνείου για να βρουν την θέση τους σ' ένα νεόδμητο μουσείο και στην ιστορία της ελληνικής τέχνης, έτσι και η Σχολή, μέσα από μια διαδικασία ριζικής αναδιοργάνωσης, έμοιαζε τώρα να βγαίνει από τον μαρασμό και την αφάνεια και με όλο το ιστορικό κύρος που της είχε κληροδοτήσει ο παρ' ολίγον ένας αιώνας της ιστορίας της, να διεκδικεί τον θεσμικό ρόλο μιας σύγχρονης «*ανωτέρας Ακαδημίας καλλιτεχνικών σπουδών*», αντάξιας των ιστορικών ακαδημιών της Ευρώπης.

iii. *Περιοδικές εκθέσεις*

Η ίδια εξωστρεφής λογική που υπαγόρευε τις πρωτοβουλίες συγκρότησης μόνιμων συλλογών φέρνοντας την Σχολή σε επαφή με το κοινό αλλά και με την διεθνή τέχνη, καθοδηγούσε και την «πολιτική» των εκθέσεων. Σε αντιστοιχία προς τις μόνιμες συλλογές ευρωπαϊκής και ελληνικής τέχνης, η νέα διεύθυνση σχεδίαζε να εγκαινιάσει προς επιμόρφωση σπουδαστών και κοινού μια περιοδική εκθεσιακή δραστηριότητα με διπλό ορίζοντα, τόσο ελληνικό όσο και ευρωπαϊκό, και ένα ειδικό ενδιαφέρον για την πιο πρόσφατη καλλιτεχνική δημιουργία.

Μέσα σε αυτήν την προσπάθεια γενικής αναδιοργάνωσης και αποκατάστασης του κλονισμένου θεσμικού κύρους της Σχολής, ο θεσμός της ετήσιας σπουδαστικής έκθεσης ο οποίος φαίνεται ότι επί Ιακωβίδη είχε για χρόνια ατονήσει –αν όχι πλήρως εκλείψει[591]– αναβίωνε τώρα μέσα από το πρόγραμμα του Δημητριάδη ζητώντας να

[591] Ειδικά για την περίοδο 1910-1930 δεν εντοπίστηκε καμία πληροφορία ούτε στα Πρακτικά, ούτε στις εφημερίδες οι οποίες κατά κανόνα καλύπτουν τέτοιου είδους γεγονότα, που να επιβεβαιώνει ότι ο θεσμός υφίσταται έστω και χωρίς τον επίσημο κοινωνικό χαρακτήρα μιας περίοπτης καλλιτεχνικής εκδήλωσης. Το γεγονός ότι ο Δημητριάδης εντάσσει την ετήσια σπουδαστική έκθεση μεταξύ των διαρθρωτικών μεταρρυθμίσεων που προβλέπονταν από το πρόγραμμά του μοιάζει να υπαινίσσεται ότι αυτή είχε πάψει να διοργανώνεται. Ακόμα όμως και στην περίπτωση που ο θεσμός διατηρήθηκε επί Ιακωβίδη, με δεδομένα το σταθερό πρόβλημα της έλλειψης χώρων αλλά και την απουσία οποιουδήποτε ενδιαφέροντος εκ μέρους της Σχολής να προβάλλει το εκπαιδευτικό της έργο, θα πρέπει να είχε έναν μάλλον περιθωριακό χαρακτήρα, οπωσδήποτε χωρίς καμία φιλοδοξία δημοσιότητας ή συνδιαλλαγής της Σχολής με το ευρύ κοινό.

ξαναβρεί κάτι από την παλιά του αίγλη[592] και εκσυγχρονιζόταν για να προσαρμοστεί στην νέα λογική της εργαστηριακής οργάνωσης των σπουδών.

Με μία πρόθεση ανάλογη με αυτήν που είχε ωθήσει τον Καυταντζόγλου στα 1844 να εισαγάγει για πρώτη φορά τον θεσμό επιδιώκοντας να καταστήσει το Πολυτεχνείο ανοιχτή εστία της καλλιτεχνικής ζωής του νεοπαγούς ελληνικού κράτους αλλά με ένα φιλελεύθερο πνεύμα σύγχρονου μεταρρυθμιστή, ο Δημητριάδης θα επενδύσει εξίσου στην συστηματική προβολή του εκπαιδευτικού έργου της Σχολής και θα προορίσει την μία εκ των αιθουσών του νέου περιπτέρου ως χώρο έκθεσης της εργασίας των σπουδαστών η οποία και θα παρουσιαζόταν ετησίως για ένα διάστημα 15 έως 20 ημερών, εκτιθέμενη στο εξής κατά εργαστήρια[593]. Ειδικά αυτό το τελευταίο σημείο αποτελούσε και την πλέον ισχυρή ένδειξη ότι η Σχολή βάδιζε πλέον προς την πλήρη εμπέδωση του εκπαιδευτικού μοντέλου της εργαστηριακής διδασκαλίας, ενθαρρύνοντας όχι απλώς την άμιλλα μεταξύ των σπουδαστών αλλά την άμιλλα μεταξύ των εργαστηρίων της και των καθηγητών που τα διηύθυναν. Οι τελευταίοι κινητοποιούνταν τώρα να συγκροτήσουν εντός του εργαστηρίου μια πραγματικά προσωπική διδασκαλία η σφραγίδα της οποίας θα υπήρχε εμφανής στην εργασία των μαθητών τους αποδεικνύοντας την συγκριτική ανωτερότητά της έναντι αυτής που παραγόταν στα υπόλοιπα εργαστήρια. Κι έτσι από απλό μέσο προβολής ενός εκπαιδευτικού έργου λίγο-πολύ ενιαίας κατεύθυνσης, η σπουδαστική έκθεση μετατρεπόταν σε πεδίο δημόσιας αναμέτρησης των διαφορετικών αισθητικών ιδιωμάτων που ανθούσαν εντός ενός πλουραλιστικού ακαδημαϊκού περιβάλλοντος. Τέλος, θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι μέσω της σπουδαστικής έκθεσης ο Δημητριάδης δεν επεδίωκε απλώς να τονώσει τον ζήλο των σπουδαστών οι οποίοι θα λάμβαναν έτσι

[592] Ο θεσμός της ετήσιας σπουδαστικής έκθεσης θα εγκαινιαστεί για πρώτη φορά το 1844 από τον Λύσανδρο Καυταντζόγλου συνοδεύοντας την καθιέρωση των ετήσιων διαγωνισμών της Σχολής οι οποίοι από την ίδια χρονιά διενεργούνται κατά την λήξη κάθε σχολικού έτους. Στις εκθέσεις αυτές εκτός από τα έργα των σπουδαστών παρουσιάζονταν έργα των υποτρόφων του Σχολείου που οι τελευταίοι έστελναν από το εξωτερικό, έργα των καθηγητών τους καθώς και δόκιμων καλλιτεχνών που δραστηριοποιούνταν εντός Ελλάδας. Η διοργάνωσή τους έως το 1858, οπότε ο θεσμός εκλείπει, θα λάβει όλη την επισημότητα ενός καλλιτεχνικού γεγονότος κεντρικής σημασίας για την υποτυπώδη πολιτιστική ζωή της πρωτεύουσας και θα περιβληθεί το κύρος επιφανών προσωπικοτήτων του πολιτικού και οικονομικού χώρου με την πρόθεση να εμφανιστεί το Πολυτεχνείο ως εστία της πνευματικής και καλλιτεχνικής προόδου του νεαρού κράτους. Για τον θεσμό των ετησίων σπουδαστικών εκθέσεων επί Καυταντζόγλου βλ. Ιωάννης Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις…*, σσ. 18-20, 34-35, 38-39, 41-43.

[593] «*Ακόμη θα δημιουργήσουμε μια αίθουσα – εις το νέον περίπτερον θα ιδρυθούν συνολικώς 8-10– εκθέσεων. Εις αυτήν κάθε χρόνο θα βλέπουμε έργα των σπουδαστών επί 15-20 ημέρες κατά ατελιέ χωριστά, ώστε κατ' αυτόν τον τρόπον να κινηθή η καλλιτεχνική άμιλλα, που απαιτείται δια να έχουμε πλούσιους δημιουργικούς καρπούς*». Αχ. Μαμάκης, «Μια προσπάθειαν δια την αναζωογόνησιν των καλών μας τεχνών», όπ.π.

το βάπτισμα του πυρός στην δημόσια έκθεσή τους, αλλά επιπλέον απέβλεπε να προσελκύσει επ' ωφελεία της Σχολής την ιδιωτική χορηγία στην οποία και αναμφίβολα υπολόγιζε τουλάχιστον σε ό,τι αφορούσε την χρηματοδότηση των υποτροφιών[594].

Η επανεισαγωγή του θεσμού της ετήσιας σπουδαστικής έκθεσης ήταν όμως μόνο η μία όψη της πολυσχιδούς εκθεσιακής δραστηριότητας που η νέα διεύθυνση σχεδίαζε να αναπτύξει με την ευκαιρία της αναδιοργάνωσης. Με ένα ισχυρό ενδιαφέρον θεσμικής υποστήριξης των αποφοίτων της Σχολής, ο Δημητριάδης υποσχόταν ότι θα διέθετε κατά τους υπόλοιπους μήνες του χρόνου την αίθουσα των εκθέσεων για την διοργάνωση ομαδικών ή ατομικών εκθέσεων ελληνικής τέχνης, δίνοντας βήμα σε νέους καλλιτέχνες που αδυνατούσαν να παρουσιάσουν αλλού την εργασία τους. Και όχι μόνον αυτό. Σ' αυτούς τους χωρίς επαγγελματικό μέλλον αποφοίτους που έως τώρα αφήνονταν στην τύχη τους για να εγκαταλείψουν τελικά οι περισσότεροι απ' αυτούς κάθε καλλιτεχνική δραστηριότητα χάριν του βιοπορισμού τους, η Σχολή, εκτός από ευκαιρίες έκθεσης, θα αναλάμβανε στο εξής να τους παράσχει και εκείνα τα αναγκαία μέσα εργασίας προκειμένου να παραμείνουν καλλιτεχνικά ενεργοί. Για τον σκοπό αυτό το σχέδιο Δημητριάδη προέβλεπε την δημιουργία εντός της Σχολής ατομικών εργαστηρίων που θα παραχωρούνταν στους αποφοίτους για ιδιωτική χρήση καθώς και την επί μονίμου βάσεως λειτουργία ενός τμήματος γυμνού για την εύκολη και δωρεάν πρόσβασή τους σε μοντέλα[595].

Στον βαθμό που η επιλογή της διοργάνωσης περιοδικών εκθέσεων σύγχρονης ελληνικής τέχνης δεν αφορούσε μόνο περιπτώσεις καθιερωμένων καλλιτεχνών αλλά συνδυαζόταν για πρώτη φορά με μία μέριμνα υπέρ των θεσμικά αποκλεισμένων ή νεοεμφανιζόμενων καλλιτεχνών και εγγραφόταν σ' ένα ολοκληρωμένο πρόγραμμα

---

[594] «*Για να ενισχύση τον ζήλο των σπουδαστών, η Σχολή των Καλών Τεχνών εθέσπισε 20 μεγάλα βραβεία, που θα αυξηθούν όπως προβλέπεται και από την ιδιωτική πρωτοβουλία*». Γ. Βαβαρέτος, «Μια νέα πνοή στο Σχολή Καλών Τεχνών», *Πατρίς*, 26 Νοεμβρίου 1930.

[595] «*Εις την αίθουσαν των εκθέσεων θα δύνανται κατά το λοιπόν διάστημα του έτους να εκθέτουν και απόφοιτοι της σχολής ζωγράφοι ή γλύπται, είτε ομαδικώς, είτε ιδιαιτέρως, που δεν ημπορούν να το κάμουν αυτός εις άλλας αιθούσας. Θε περιβάλωμεν με στοργήν τους αποφοίτους του σχολείου καλλιτέχνας. Δυστυχώς, μέχρι σήμερον δεν εγίνετο αυτό το πράγμα. Μόλις ο καλλιτέχνης έβγαινε από το σχολείον απεξενούτο, δεν είχε καμμία βοήθεια, εγκατελείπετο εις τας δυνάμεις του και τις περισσότερες φορές η βιοπάλη τον έπνιγε, τον ηνάγκαζε να σφίξη την καλλιτεχνική του ψυχή και πολλές φορές να τραπή εις άλλα βιοποριστικά επαγγέλματα. Ευρήκα εγώ συμμαθητάς μου με ταλέντο, που θα ήταν σήμερα καλλιτεχνικές δόξες του τόπου, να είνε ο ένας μπακάλης και ο άλλος διανομεύς τηλεγραφημάτων! Μελλοντικώς, λοιπόν, θα βοηθούμε τους καλλιτέχνας, που βγαίνουν απ' το σχολείο. Εκτός από την αίθουσαν των εκθέσεων και τα ιδιαίτερα εργαστήρια που θα ιδρυθούν δι' αυτούς, θα λειτουργή μονίμως ένα τμήμα γυμνού, όπου θα ευρίσκουν μοντέλα δωρεάν και ό,τι άλλο τους χρειάζεται δια να μην διακόπτουν την άσκησί τους στην τέχνη*». Αχ. Μαμάκης, «Μια προσπάθειαν δια την αναζωογόνησιν των καλών μας τεχνών», όπ.π.

υποστήριξης των αποφοίτων στα πρώτα τους επαγγελματικά βήματα, το αναδιοργανωτικό σχέδιο Δημητριάδη αποδεικνυόταν κάτι πολύ πιο φιλόδοξο από μια απόπειρα μεταρρύθμισης της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Εξελισσόταν σ' ένα σχέδιο υποστήριξης και προστασίας της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας και ειδικά εκείνης που πάσχιζε να επιβιώσει στο περιθώριο των επίσημων θεσμών. Και σε αυτήν την περίπτωση όμως η προστασία δεν ερχόταν άνευ όρων. Γιατί θα πρέπει να δεχτούμε ότι και εδώ θα εφαρμόζονταν τα ίδια αυστηρά κριτήρια του «*αληθινού ταλέντου*», της «*πραγματικώς ελληνικής τέχνης*» και της «*σύγχρονης κλασσικής τέχνης*» που διέπουν όλο το μεταρρυθμιστικό σκεπτικό του Δημητριάδη και, με αυτήν την έννοια, η πρόθεση υποστήριξης της σύγχρονης ελληνικής τέχνης απελευθερωνόταν τόσο όσο της επέτρεπε αυτό το πυκνό φίλτρο θεωρητικών προϋποθέσεων. Έτσι το πρόγραμμα του Δημητριάδη απαντούσε στο κοινωνικό πρόβλημα που παραγόταν από την χορήγηση ενός τίτλου σπουδών χωρίς πραγματικό επαγγελματικό αντίκρισμα συνδυάζοντας την ελεγχόμενη παραγωγή καλλιτεχνών με μία προνοιακή αντίληψη επαγγελματικής ενίσχυσής τους σύμφυτη με το φιλελεύθερο κράτος πρόνοιας, και με μία εκθεσιακή πολιτική υποστήριξης της σύγχρονης τέχνης. Σε αυτή τη βάση, η Σχολή ερχόταν να υποκαταστήσει εν μέρει την αγορά αναγνωρίζοντας πρώτη αυτή εμπράκτως τους αριθμητικά ελαττωμένους πλέον αποφοίτους της ως επαγγελματίες καλλιτέχνες και εξασφαλίζοντάς τους τις δυνατότητες έκθεσης αλλά και τους ευνοϊκούς όρους ανεξάρτητης εργασίας που είχαν ανάγκη και που ήταν αδύνατον να δημιουργηθούν μέσα στο άνισα ανταγωνιστικό πλαίσιο των επίσημων θεσμών και μιας υπανάπτυκτης εσωτερικής καλλιτεχνικής αγοράς.

Εκτός από τις σπουδαστικές εκθέσεις και τις εκθέσεις ελληνική τέχνης, ο Δημητριάδης θα προεξαγγείλει τέλος ένα μακρόπνοο πρόγραμμα εκθέσεων ευρωπαϊκής τέχνης το οποίο επρόκειτο να εγκαινιαστεί στο άμεσο μέλλον με την διοργάνωση μιας μεγάλης αναδρομικής έκθεσης αφιερωμένης στα τελευταία εκατό χρόνια της γαλλικής τέχνης[596]. Η παραπάνω επιλογή ούτε τυχαία ήταν ούτε εξηγείται

[596] «*Προς τούτοις η Σχολή θα μεριμνήση όπως εις ειδικήν αίθουσαν του κτιρίου της οργανούνται κατά διετίαν ξέναι εκθέσεις δια την μόρφωσιν του μεγάλου κοινού και των σπουδαστών. Ούτως η Γαλλική Κυβέρνησις υπεσχέθη μόλις θα είναι έτοιμη η αίθουσα αυτή, να διαθέση περί τα 200 έργα, διαλεγμένα από τα μουσεία και τας δημοσίας συλλογάς της Γαλλίας και αντιπροσωπεύοντα την εξέλιξιν της γαλλικής τέχνης κατά τα τελευταία εκατό χρόνια. Παρόμοιαι εκθέσεις θ' ακολουθήσουν ιταλικής τέχνης, ισπανικής, αγγλικής και όλων των προηγμένων εις την τέχνην χωρών περιλαμβανομένων και αυτών των Βαλκανίων. Έτσι εντός ολίγων ετών θα έχη παρελάση εις τον τόπον μας όλη η καλλιτεχνική κίνησις της εποχής μας, αντιπροσωπευομένη από τους εκλεκτοτέρους αντιπροσώπούς της*». Ο Φιλότεχνος, «Ομιλεί ο διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Μια νέα περίοδος δια την ελληνικήν τέχνην», όπ.π. Για το ίδιο ζήτημα ο Δημητριάδης δήλωνε στον Αχιλλέα Μαμάκη: «*Στην αίθουσα των εκθέσεων θα διοργανώνουμε*

αποκλειστικά στη βάση των προσωπικών γνωριμιών του Δημητριάδη με θεσμικούς παράγοντες της γαλλικής τέχνης οι οποίοι και προτίθεντο να διευκολύνουν την πραγματοποίηση της έκθεσης δανείζοντας στην Σχολή 200 έργα Γάλλων καλλιτεχνών. Θα πρέπει εδώ να αναγνωρίσουμε αναμφίβολα μια κρυμμένη πρόθεση συμβολικής αναγνώρισης της γαλλικής τέχνης ως κυρίαρχο και υπερέχον παράδειγμα αναφοράς προς το οποίο στρεφόταν τώρα η αναδιοργανωμένη Σχολή για να βρει τις αισθητικές αφετηρίες του εκσυγχρονισμού της διδασκαλίας της. Μέσω της έκθεσης ο νέος διευθυντής υπέβαλλε τα σέβη του σε μια παγκοσμίως δεσπόζουσα καλλιτεχνική παράδοση διαμηνύοντας προς πάσα κατεύθυνση το επίσημο τέλος της ηγεμονίας του Μονάχου και την είσοδο της Σχολής σε τροχιά γύρω από το Παρίσι.

Όμως όσο η νέα εποχή της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης επέβαλλε την συμπόρευση με τις κατακτήσεις της κυρίαρχης γαλλικής τέχνης, άλλο τόσο επέβαλλε και την επικοινωνία με άλλες εθνικές σχολές τέχνης μεταξύ των οποίων και η αναδυόμενη περιφερειακή τέχνη των βαλκανικών κρατών η οποία είχε αρχίσει να εξελίσσεται σε υπολογίσιμο «αντίπαλο» για μια Ελλάδα που διεκδικούσε πρωταγωνιστικό πολιτικό και πολιτιστικό ρόλο σε βαλκανική κλίμακα. Ούτε η εσωστρέφεια ούτε η εμμονική προσήλωση σε ένα μοναδικό παράδειγμα ευρωπαϊκής τέχνης, υψηλού έστω κύρους, μπορούσαν να είναι οι ενδεδειγμένες επιλογές για την συγκρότηση μιας εθνικής σχολής ελληνικής τέχνης με αξιοπρόσεχτη διεθνή παρουσία. Η τελευταία προϋπέθετε ενημέρωση γύρω από τις καλλιτεχνικές εξελίξεις σε ευρωπαϊκό επίπεδο και αυτό το έλλειμμα ενημέρωσης ερχόταν να το καλύψει ο κύκλος των εκθέσεων ευρωπαϊκής τέχνης.

επίσης κατά δετίαν εκθέσεις ξένης τέχνης δια το κοινόν μας. Διότι η προσπάθειά μας θα τείνη κι' εκεί: Εις το να διαπαιδαγωγήσωμε καλλιτεχνικώς και το κοινόν, εις το να κάνουμε να αισθανθή τις Καλές Τέχνες και ν' αρχίση να ημπορή να τις εκτιμά όσο κι' όπως πρέπει. Ήδη ο κ. Πωλ Λεόν, του γαλλικού Υπουργείου των Καλών Τεχνών, εδέχθη να μας δανείση διά μίαν έκθεσιν γαλλικής Τέχνης πίνακας από όλας τας Πινακοθήκας και τα Μουσεία της Γαλλίας όλων των εποχών και όλων των σχολών. Θα ζητήσουμε έπειτα από αλλού. Έτσι ο ελληνικός κόσμος δεν θ' ακούη μόνον το τι γίνεται στην Ευρώπη από απόψεως καλλιτεχνικής. Θα το βλέπη, θα το γνωρίζη, θα το αισθανθή σιγά σιγά. Θα γνωρίση έργα από την κλασική σχολή, έως τους ιμπρεσσιονιστάς, έως την νεωτέραν αποκρυσταλλωμένην και σοβαράν εκδήλωσιν με τ' αντιπροσωπευτικώτερα έργα». Αχ. Μαμάκης, «Μια προσπάθειαν δια την αναζωογόνησιν των καλών μας τεχνών», όπ.π. Και επαναλάμβανε στον συντάκτη της *Καθημερινής*: «*Δια τον αυτόν σκοπόν απεφασίσαμεν όπως καθ' εκάστην διετίαν γίνωνται εκθέσεις ενταύθα αριστουργημάτων διαφόρων εθνών και εποχών. Η Γαλλία εδέχθη να μας στείλη έργα του ΙΗ΄ και ΙΘ΄ αιώνος και μάλιστα καταβάλλουσα η ιδία τα έξοδα μεταφοράς. Ούτω εντός δεκαετίας θα περάσουν έργα τέχνης γαλλικής, ιταλικής, γερμανικής, αγγλικής, ισπανικής και ακόμη των βαλκανικών γειτόνων μας*». Δ., «Η επιστροφή της τέχνης εις τας φυσικάς πηγάς της. Τι λέγει ο κ. Δημητριάδης», όπ.π.

Θα πρέπει ωστόσο εδώ να τονιστεί ότι αυτό το άνοιγμα στην ευρωπαϊκή τέχνη το οποίο ευαγγελιζόταν ο Δημητριάδης δεν ήταν ούτε άνευ προϋποθέσεων ούτε τόσο διεθνιστικό όσο υποσχόταν το πλήθος των εκθετών. Η πρόθεση του Δημητριάδη ήταν να παρουσιάσει στο ελληνικό κοινό την ευρωπαϊκή τέχνη υπό την οπτική των εθνικών σχολών και την σύγχρονη καλλιτεχνική κίνηση του εξωτερικού μόνο ως προς την «*νεωτέραν αποκρυσταλλωμένην και σοβαράν εκδήλωσιν*» της. Με αυτήν την έννοια, οι εκθέσεις ήταν στην ουσία ένας τρόπος ελεγχόμενης και διαμεσολαβημένης επαφής με την ευρωπαϊκή τέχνη που στην ουσία υποκαθιστούσε την άμεση και αδιαμεσολάβητη επαφή μέσω των υποτροφιών εξωτερικού τις οποίες ο Δημητριάδης, όπως θα δούμε στην συνέχεια, σκόπευε να καταργήσει. Μεταφέροντας την ευρωπαϊκή τέχνη ως έκθεμα από την έδρα της στο προστατευμένο περιβάλλον της Σχολής και έχοντας προηγουμένως φροντίσει να την αποκαθάρει από βλαβερά νεωτερικά ερεθίσματα διεθνιστικού τύπου, ο Δημητριάδης έμοιαζε να ενδιαφέρεται περισσότερο για την διδακτική αξία του εθνικού παραδείγματος παρά για την ευρωπαϊκή τέχνη καθ' αυτή.

Παράλληλα, πέραν της άμεσης επιμορφωτικής σκοπιμότητάς τους, οι εκθέσεις αυτές φιλοδοξούσαν να εξυπηρετήσουν και μια πολιτική καλλιτεχνικής διπλωματίας. Αντιμετωπίζοντας την Σχολή ως φορέα ενεργού προώθησης της ελληνικής τέχνης τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό, ο στρατηγικός σχεδιασμός του Δημητριάδη απέβλεπε μέσω των ξένων εκθέσεων να δημιουργήσει τις διπλωματικές προϋποθέσεις ενός διεθνούς καλλιτεχνικού διαλόγου οι οποίες και θα επέτρεπαν μακροπρόθεσμα την ανταποδοτική διοργάνωση εκθέσεων ελληνικής τέχνης στο εξωτερικό και κυρίως την διείσδυση της ελληνικής τέχνης στις ξένες συλλογές[597]. Στην ίδια λογική της επέκτασης των έξω-εκπαιδευτικών δράσεων του Ιδρύματος εντάσσεται και η επιδίωξη του Δημητριάδη να υπαχθεί η διοργάνωση της ελληνικής συμμετοχής στην Μπιεννάλε της Βενετίας στην ευθύνη της Σχολής ή –ακριβέστερα– στην προσωπική ευθύνη του διευθυντή της[598].

---

[597] «*Κατ' αυτόν τον τρόπον αφ' ενός θα διαφωτίζεται πλήρως το κοινόν μας δια την εξέλιξιν της τέχνης και αφ' ετέρου θ' ανοίξουμε και σχέσεις, αι οποίαι θα μας επιτρέψουν αργότερα, όταν θ' αποκτήσωμε πραγματικώς ελληνικήν τέχνην, να διοργανώσωμεν εις ανταπόδοσιν και σοβαράς ελληνικάς εκθέσεις εις το εξωτερικόν. Θ' ανοίξουν τότε αι συλλογαί των ξένων δια την ελληνικήν Τέχνην και δημιουργίαν*». Αχ. Μαμάκης, «Μια προσπάθειαν δια την αναζωογόνησιν των καλών μας τεχνών», όπ.π.

[598] Ήδη στις αρχές Δεκεμβρίου του 1930 ο Δημητριάδης, προβαίνοντας σε έναν πρώτο απολογισμό της ολιγόμηνης θητείας του στην διεύθυνση της Σχολής, είχε να παρουσιάσει και τις πρώτες ενέργειές του σε αυτήν την κατεύθυνση με την συμμετοχή της Ελλάδας στην προσεχή Μπιεννάλε του 1932 να εμφανίζεται κάτι περισσότερο από βέβαιη: «*Η αγανάκτησις του καλλιτεχνικού κόσμου ήτο και μεγάλη και δικαιολογημένη. Δεν κατώρθωσε όμως να συγκινήση τους αρμοδίους και να φέρη το ποθούμενον αποτέλεσμα. Και έπρεπε να έλθη εις την Ελλάδα ο κ. Δημητριάδης, να είνε υπουργός της Παιδείας ο κ.*

Διεκδικώντας έναν ενισχυμένο θεσμικό ρόλο ο οποίος συμπεριλάμβανε και την άσκηση επίσημης πολιτιστικής πολιτικής και μάλιστα σε διεθνές επίπεδο, η Σχολή υπό το νέο οργανωτικό της καθεστώς, όπως αποτυπωνόταν στο πρόγραμμα του Δημητριάδη, έμοιαζε να εξελίσσεται σ' έναν υπερτροφικό καλλιτεχνικό θεσμό συγκεντρώνοντας πάνω της όλες τις βασικές λειτουργίες του θεσμικού συστήματος των καλών τεχνών (καλλιτεχνική εκπαίδευση, συλλεκτική και εκθεσιακή δραστηριότητα, κοινωνική μέριμνα υπέρ των καλλιτεχνών, καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση του κοινού, συμμετοχή στην διαμόρφωση της εξωτερικής πολιτιστικής πολιτικής του κράτους).

Ανεξαρτήτως του αναμφισβήτητου συγκεντρωτισμού του Δημητριάδη[599] ο οποίος τον παρέσυρε σ' έναν σφετερισμό αρμοδιοτήτων που ενέπιπταν στην δικαιοδοσία άλλων θεσμικών φορέων, αυτή η πρωτόγνωρη διεύρυνση των θεσμικών λειτουργιών της Σχολής υπαγορευόταν από μια άνωθεν κυβερνητική πολιτική για την εκπαίδευση και τις καλές τέχνες της οποίας ο Δημητριάδης ήταν περισσότερο ο επίσημος διερμηνευτής –και ταυτόχρονα βεβαίως ο άμεσα επωφελούμενος– και λιγότερο ίσως ο κεντρικός εισηγητής. Τα κίνητρα αυτής της πολιτικής βρίσκονται κρυμμένα σ' έναν εμμένοντα προβληματισμό ο οποίος, όπως είδαμε, επανέρχεται σταθερά στις συνεντεύξεις του νέου διευθυντή και αφορά την παραγωγική ένταξη των καλλιτεχνών στην ελληνική κοινωνία[600]. Αυτός ακριβώς ο προβληματισμός, ο οποίος απουσιάζει από το αναδιοργανωτικό σχέδιο του 1920 –ή τουλάχιστον δεν προβάλλεται ρητά ως

Παπανδρέου και να γίνη η αναδιοργάνωσις της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών δια να αποφασισθή επί τη ευκαιρία αυτή η συμμετοχή της Ελλάδος εις την διεθνή έκθεσιν της Βενετίας. Πράγματι ο κ. Δημητριάδης προέβη εις όλας τας απαιτουμένας ενεργείας, έπεισε τους αρμοδίους, μετέβη εις την Βενετίαν και επέτυχε αν και τόσο αργά, να εξασφαλίση μίαν εξαιρετικώς καλήν θέσιν δια την Ελληνικήν τέχνην. Ο διαγωνισμός δια το σχέδιον του ελληνικού περιπτέρου προκηρύσσεται και η Ελλάς κάνει την εμφάνισίν της εντός ολίγου εις την έκθεσιν της Βενετίας. Είναι δε περιττόν να τονισθή ότι θα ληφθούν όλα τα κατάλληλα μέτρα δια να εξασφαλισθή η αξιοπρεπής παρουσίασις της εργασίας κάθε καλλιτέχνου που μπορεί να τιμήση το ελληνικόν όνομα ανεξαρτήτως σχολών και τάσεων». Ο Φιλότεχνος, «Ομιλεί ο διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Μια νέα περίοδος δια την ελληνικήν τέχνην», όπ.π. Για τον πρωταγωνιστικό ρόλο του Δημητριάδη και την ανάμειξη της Σχολής στην υπόθεση της διοργάνωσης της ελληνικής συμμετοχής στην Μπιεννάλε της Βενετίας βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, σσ. 210-243.

[599] Βλ. την ομότιτλη ενότητα στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, σσ. 143-148.

[600] Το ζήτημα επανέρχεται στις συνεντεύξεις του Δημητριάδη με διάφορες αφορμές: την ανάγκη περιορισμού του αριθμού των σπουδαστών της Σχολής, την ανάγκη θεσμικής υποστήριξης των νέων καλλιτεχνών, τέλος την ανάγκη διείσδυσης της ελληνικής τέχνης στις ξένες καλλιτεχνικές συλλογές. Ειδικά γι' αυτήν την τελευταία ο Δημητριάδης δήλωνε στον Αχιλλέα Μαμάκη αφήνοντας να διαφανεί και ο πραγματιστικός στόχος που βρισκόταν πίσω από το πρόταγμα της εθνικής τέχνης: «*Καμμία συλλογή ξένη δεν έχει ελληνικό έργο και φυσικά θα θελήση τότε να αποκτήση, καταλαβαίνετε δε αυτό ποία μεγάλη ηθική και υλική ικανοποίησις θα είνε δια τους ζωγράφους και τους γλύπτας μας. Η Ελλάς δεν ημπορεί να τους αρκέση με το στενόν περιβάλλον της, όπως κάθε χώρα άλλως τε δεν δύναται μόνη να συντηρήση τους τεχνίτας της. Θ' αποβούν έτσι, επιβάλλοντες τον ελληνικόν χαρακτήραν της τέχνης των, διεθνείς*». Αχ. Μαμάκης, «Μια προσπάθειαν δια την αναζωογόνησιν των καλών μας τεχνών», όπ.π.

βασικός κατευθυντήριος άξονας της αναδιοργάνωσης– κάνει τώρα την εμφάνισή του αναγκάζοντας τον Δημητριάδη να επαναχαράξει το αρχικό αναδιοργανωτικό του σχέδιο προσαρμόζοντάς το στην λογική μιας κεντρικά ρυθμιζόμενης σχέσης εκπαίδευσης-αγοράς. Αυτή ακριβώς η λογική, που εκλαμβάνει την καλλιτεχνική εκπαίδευση και κατ' επέκταση το καλλιτεχνικό επάγγελμα ως παραμέτρους «προγραμματισμού» της αγοράς τέχνης, περισσότερο μάλιστα σημαντικές από την επίσημη εκθεσιακή πολιτική, είναι που καθοδηγεί την κυβερνητική παρέμβαση και που εξηγεί την επιλογή της Σχολής –και όχι για παράδειγμα της Εθνικής Πινακοθήκης– ως κύριου φορέα του καλλιτεχνικού εκσυγχρονισμού. Και αυτή η ίδια λογική είναι που ωθεί στα 1930 την κυβέρνηση και μαζί μ' αυτήν και τον Δημητριάδη να επεκτείνουν δραματικά το πεδίο θεσμικής δραστηριοποίησης της Σχολής επιβάλλοντας την τελευταία ως ισχυρό θεσμικό ρυθμιστή της διοχέτευσης των καλλιτεχνών στην αγορά.

Οι αναδιοργανωτικές επιλογές του Δημητριάδη, έτσι όπως εκθέτονται και αιτιολογούνται στις συνεντεύξεις του, υπακούουν πάντα σ' αυτήν την λογική του εξορθολογισμού της εκπαιδευτικής και επαγγελματικής πορείας των καλλιτεχνών. Αν ο προγραμματικός στόχος της αναδιοργάνωσης ήταν η διαμόρφωση μιας σύγχρονης ελληνικής τέχνης ικανής να επιβληθεί δια της υψηλής της ποιότητας και του ιδιαίτερου εθνικού της χαρακτήρα στο διεθνές καλλιτεχνικό στερέωμα, αυτό για τον Δημητριάδη έμοιαζε να μην είναι στενά ζήτημα καλλιτεχνικής εκπαίδευσης αλλά και ζήτημα δημιουργίας ευνοϊκών όρων για την άσκηση του καλλιτεχνικού επαγγέλματος. Οι όροι αυτοί μπορούσαν να παραχθούν μόνο μέσα στο πλαίσιο μιας ανεπτυγμένης εσωτερικής αγοράς τέχνης ικανής να απορροφήσει ένα ελεγχόμενο πλήθος αποφοίτων καλλιτεχνών. Και εδώ ακριβώς ήταν που ερχόταν η Σχολή με τα μουσεία και τις εκθέσεις για να δημιουργήσει αφενός μια προοπτική εξόδου της ελληνικής τέχνης στις αγορές του εξωτερικού –στόχος μάλλον υπερβολικά φιλόδοξος– αλλά κυρίως, για να για να συστήσει τους αποφοίτους της σ' ένα εγχώριο κοινό δυνητικών αγοραστών το οποίο θα αναδυόταν δυναμικά δίπλα στον δημόσιο παραγγελιοδότη και το οποίο κοινό την ίδια στιγμή η Σχολή ενδιαφερόταν να διαπαιδαγωγήσει καλλιτεχνικά σύμφωνα με τα δικά της αναθεωρημένα αισθητικά κριτήρια. Έτσι την ίδια στιγμή που η Σχολή έκλεινε τις πόρτες της επίσημης καλλιτεχνικής εκπαίδευσης σε μία μεγάλη μερίδα επίδοξων καλλιτεχνών, άνοιγε διάπλατα τις πόρτες της για να υποδεχθεί ένα ευρύτερο κοινό η καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση του οποίου έμοιαζε να αποτελεί εκείνον τον

κρίσιμο κρίκο που συνέδεε την εκπαίδευση του καλλιτέχνη με την επαγγελματική απορρόφησή του.

Αυτή η σκοπιμότητα της εισαγωγής του θεσμού των εκθέσεων θα εκφραστεί ρητά στο κείμενο της εισηγητικής έκθεσης του νόμου 4791/1930 «*Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών*»:

«[…] *αφ' ετέρου δια των θεσπιζομένων εκθέσεων της Σχολής, δι' ων θα προσδίδη το κύρος της εις πάσαν υγιά προσπαθεία εν τη τέχνη, θα αναπτυχθή η αγάπη και το ενδιαφέρον των περισσοτέρων υπέρ αυτής και θα παρασκευασθή εν γένει κοινόν με αισθητικόν κριτήριον ανώτερον του σημερινού, δια να είναι εις θέσιν και αφ' εαυτού να αναγνωρίση, να ενισχύση, να καθιερώση τον αληθινόν καλλιτέχνην*»[601].

Η διατύπωση συμπυκνώνει εδώ εύγλωττα τις προθέσεις του νομοθέτη. Ο στόχος των εκθέσεων ήταν κατ' αρχάς να επικυρώσουν θεσμικά «*πάσαν **υγιά** προσπαθεία εν τη τέχνη*». Δηλαδή, να ανοίξουν το θεσμικό πεδίο σ' εκείνες τις ηπίως νεωτεριστικές απόπειρες που ανταποκρίνονταν στις εκσυγχρονιστικές αντιλήψεις των Φιλελευθέρων και που ταυτοχρόνως δεν παρεκτρέπονταν προς αρρωστημένες –βλέπε ακραία νεωτερικές– κατευθύνσεις. Ο δεύτερος βασικός στόχος των εκθέσεων ήταν να διαμορφώσουν ένα κοινό «*με αισθητικό κριτήριον ανώτερον του σημερινού*», δηλαδή ένα κοινό όχι αυστηρά ακαδημαϊκών προτιμήσεων, το οποίο θα είναι σε θέση από μόνο του, ιδιωτικά, *«να αναγνωρίση, να ενισχύση, να καθιερώση τον αληθινόν καλλιτέχνην»*.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να γίνει μια επισήμανση αρκετά χαρακτηριστική της μεταβολής που συντελούνταν μέσω των εκθέσεων. Η πρόβλεψη περί διοργάνωσης καλλιτεχνικών εκθέσεων εκ μέρους της Σχολής θα εμφανιστεί για πρώτη φορά στο αναδιοργανωτικό νομοσχέδιο που είχε συνταχθεί το 1927 επί υπουργίας Αθανασίου Αργυρού, με διαφορετική όμως διατύπωση:

«*Η εθνική σχολή των καλών τεχνών σκοπεί την θεωρητικήν και πρακτικήν μόρφωσιν καλλιτεχνών και την ανάπτυξιν του καλλιτεχνικού αισθήματος, ιδία δι' οργανώσεως ετησίων **ακαδημαϊκών** εκθεσέων*»[602].

[601] «Εισηγητική Έκθεσις επί του Σχεδίου Νόμου "Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών"», Εν Αθήναις τη 16 Ιουνίου 1930, όπως παρατίθεται στο Χ. Λέφας (επιμ.), *Το νομοθετικόν έργον του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων: 1930-1932*, *τομ. ΙΙ: Παιδεία*, Αθήναι, εκδ. Δημητράκου, 1932, σσ. 259-262.
[602] Ανμ., «Το νομοσχέδιον περί λειτουργίας της Σχολής των Καλών Τεχνών», όπ.π. Η υπογράμμιση είναι της γράφουσας.

Αν το 1927 ο νομοθέτης επέτρεπε στην Σχολή να διοργανώνει αυστηρά ακαδημαϊκές εκθέσεις –και ως τέτοιες δεν θα πρέπει να εννοήσουμε απλώς τις σπουδαστικές εκθέσεις αλλά τις εκθέσεις εκείνες που ως σπουδαστικές δεν μπορούσαν παρά να είναι κατά βάση εκθέσεις ακαδημαϊκής τέχνης– τρία χρόνια αργότερα ερχόταν να «ανοίξει» τη σχετική διάταξη σε όλους τους Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες χωρίς σαφείς τουλάχιστον περιορισμούς. Η αλλαγή της διφορούμενης αυτής διατύπωσης του 1927 είναι ως ενός σημείου ενδεικτική του επιχειρούμενου αισθητικού αναπροσανατολισμού της Σχολής ο οποίος εδραζόταν στην λογική ενός εκσυγχρονισμού με πιο «δημοκρατικά» χαρακτηριστικά, με την έννοια της παραχώρησης πρόσβασης στην αγορά τέχνης αλλά και στο κυρίαρχο πρότυπο του δημιουργικού καλλιτεχνικού υποκειμένου σε μη προβεβλημένους και όχι απαραίτητα ακαδημαϊκούς καλλιτέχνες. Η Σχολή όφειλε τώρα να συμβάλλει μέσω μιας «φιλελεύθερης» εκθεσιακής πολιτικής στην συγκρότηση μιας εσωτερικής αγοράς τέχνης από την οποία κανείς καλλιτέχνης δεν θα ήταν καταστατικά αποκλεισμένος στη βάση ρητά προσδιορισμένων αισθητικών κριτηρίων.

Με βάση τα παραπάνω γίνεται νομίζω σαφές ότι «*η ανάπτυξις παρά τω κοινώ του καλλιτεχνικού αισθήματος ιδία δια της διοργανώσεως εκθέσεων Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών*» την οποία ο νόμος 4791/1930 θα ορίσει ως έναν εκ των βασικών σκοπών του Ιδρύματος αποδίδοντάς του θεσμικές λειτουργίες που ανήκαν στην Εθνική Πινακοθήκη[603], δεν ήταν αυτοσκοπός στα πλαίσια μιας εκπαιδευτικής πολιτικής που αφορούσε την κοινωνική διάχυση του μορφωτικού κεφαλαίου, αλλά το μέσο για να επιλυθεί το σταθερό πρόβλημα της σύνδεσης της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης με την αγορά και μάλιστα σε εντελώς άλλη βάση από αυτήν που είχε ενεργήσει η προηγούμενη διεύθυνση. Διότι η νομοθεσία του 1914 είχε μεν προσπαθήσει να απαντήσει μερικώς στο πρόβλημα της επαγγελματικής απορρόφησης των καλλιτεχνών συνδέοντας το πτυχίο της Σχολής με συγκεκριμένα επαγγελματικά δικαιώματα που αφορούσαν την διδακτική καθαρά απασχόληση των αποφοίτων της, αλλά το είχε κάνει μετακυλώντας επί της ουσίας το πρόβλημα στην μέση εκπαίδευση η οποία έπρεπε τώρα να απορροφήσει και το μεγαλύτερο ποσοστό των αποφοίτων της Σχολής και

[603] Μια τέτοια αναθεώρηση της κοινωνικής αποστολής της Σχολής έφερνε τα δύο ιδρύματα σε ανταγωνιστική σχέση. Ο παραγκωνισμός του Παπαντωνίου, ο οποίος είναι ήδη αισθητός σε όλα τα σχετικά δημοσιεύματα από την ηχηρή αποσιώπηση της συμβολής του στην υπόθεση της αναδιοργάνωσης και της μετάκλησης του Δημητριάδη, επισφραγίζεται εδώ και δια της έμμεσης παράκαμψης του θεσμού που διευθύνει.

αποφεύγοντας επιμελώς να θίξει τους όρους λειτουργίας των επίσημων καλλιτεχνικών θεσμών τους οποίους εξακολουθούσε να μονοπωλεί μια κλειστή κάστα ακαδημαϊκών καλλιτεχνών.

Αν αυτό το εκπαιδευτικό μοντέλο είχε ως ενός σημείου καταφέρει να συμβαδίσει με μια παραδοσιακή αστική οικονομία στην οποία το κράτος αποτελούσε τον κύριο –αν όχι τον αποκλειστικό– εργοδότη του καλλιτέχνη, δεν μπορούσε πλέον να αποδειχτεί λειτουργικό μέσα στις νέες συνθήκες του φιλελεύθερου αστικού εκσυγχρονισμού. Εκεί που το οργανωτικό μοντέλο του Ιακωβίδη εστίαζε κατά κύριο λόγο στην αναπαραγωγή και στην περιφρούρηση του ακαδημαϊκού ύφους κρύβοντας το πρόβλημα του πλεονάζοντος καλλιτεχνικού δυναμικού κάτω από το χαλί της μέσης εκπαίδευσης, το οργανωτικό μοντέλο του Δημητριάδη επιχειρούσε να περιορίσει το πλεόνασμα καλλιτεχνών ήδη από το στάδιο της εκπαίδευσης και παράλληλα να παρέμβει μέσω των εκθέσεων στην διαμόρφωση μιας νέας και αισθητικά πιο «ευρύχωρης» ιδιωτικής αγοράς ικανής να συντηρήσει ένα ελεγχόμενο πλήθος καλλιτεχνών οι οποίοι και θα βιοπορίζονταν από το καλλιτεχνικό τους έργο ως ελεύθεροι επαγγελματίες.

Από αυτήν την σκοπιά, ο συγκεντρωτισμός του Δημητριάδη αποδεικνυόταν πολύ διαφορετικός από τον συγκεντρωτισμό του Ιακωβίδη και –τουλάχιστον στον βαθμό που συνεπαγόταν την ενίσχυση του θεσμικού ρόλου της Σχολής– φαινόταν να υπερβαίνει τις όποιες προσωπικές φιλοδοξίες κατίσχυσης στο πεδίο των καλλιτεχνικών θεσμών –κάτι εντελώς προφανές στην περίπτωση του Ιακωβίδη– και να επιβάλλεται από τις ίδιες τις ιδεολογικές ορίζουσες ενός αναδιοργανωτικού προγράμματος που προσπαθούσε να μετασχηματίσει με φιλελεύθερους όρους την καλλιτεχνική αγορά μέσω της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης.

2.3.3.3. Καλλιτεχνικά Παραρτήματα – Υποτροφίες εξωτερικού

Το επιστέγασμα των διαρθρωτικών παρεμβάσεων του Δημητριάδη αποτελεί η ίδρυση των καλλιτεχνικών παραρτημάτων σε συνδυασμό με μια απόπειρα αναθεώρησης του συστήματος των υποτροφιών. Η ιδέα, όπως είδαμε, δεν ήταν καινούρια. Ο Δημητριάδης την είχε συλλάβει ήδη το 1920 όταν είχε καταρτίσει το πρώτο αναδιοργανωτικό σχέδιο για την Σχολή. Δέκα χρόνια αργότερα η ιδέα των καλλιτεχνικών παραρτημάτων θα αναβιώσει ως κεντρική συνισταμένη του

προγράμματός του και με ακόμα μεγαλύτερες φιλοδοξίες καινοτομίας και πολύπλευρης ωφέλειας[604].

Πριν ακόμα ψηφιστεί ο αναδιοργανωτικός νόμος, ο Δημητριάδης ανέπτυσσε στον Αχιλλέα Μαμάκη τα σχέδια του σε σχέση με τα παραρτήματα ως εξής:

«*Πρέπει, λοιπόν, να δημιουργήσουμε ελληνικήν πραγματικήν τέχνην. Θα επιχειρήσω τώρα, αναλαμβάνων την διεύθυνσιν του σχολείου Καλών Τεχνών, να κάμω και προς αυτήν την κατεύθυνσιν –την αληθινώτερη κατεύθυνσι της τέχνης μας– μίαν προσπάθειαν. Πλέον υποτροφίες δια την Ευρώπην δεν θα δίδωνται. Θα ιδρύσωμεν όμως δύο μεγάλα παραρτήματα του σχολείου των Καλών Τεχνών, εις δύο μέρη της Ελλάδος τα οποία και θα καταστήσωμεν καλά καλλιτεχνικά κέντρα. Εις τα παραρτήματα αυτά οι ζωγράφοι και οι γλύπται μας θα ευρίσκουν στέγην και τα μέσα να εργασθούν. Εξερχομένοι από το σχολείον, αντί να μεταβαίνουν εις την Ευρώπην, όπου ευρισκόμενοι εις ξένον περιβάλλον, ξένην φύσιν, ξένον χαρακτήρα, χάνουν τον καιρόν τους εις σχέδια πάλιν και δεν προφθάνουν οι περισσότεροι να ακολουθήσουν ανώτερες καλλιτεχνικές σπουδές, θα πηγαίνουν εις ένα από τα δύο αυτά κέντρα, τους δύο καλλιτεχνικούς πόλους: Το ένα θα είνε εις την Βόρειον Ελλάδα –ίσως κανένα ημιεγκαταλελειμμένο μοναστήρι, όπου θα μπορέση να διατηρηθή αναπτυσσομένη και η αγιογραφική τέχνη– και θα πηγαίνουν εις αυτό όσοι θέλουν να μελετήσουν το βουνό, τη φυτεία, την άγρια φύσι, τον μελαγχολικώτερο ουρανό, τον τσοπάνο, τον Έλληνα χωρικό, κάθε τύπο ορεσίβιον, και το άλλο θα ιδρυθή σε ένα από τα νησιά μας, στις Κυκλάδες, και θα πηγαίνουν εκεί όσοι θέλουν να ζωντανέψουν την υπέροχη γαλήνη τους, το γελαστό ουρανό τους, τις δαντελλωτές ακτές και την παιχνιδιάρικη θάλασσα, να μελετήσουν τον ψαρρά, τον νησιώτην, κάθε θαλασσινό τύπο. Και τα δύο θα έχουν την γοητείαν της ελληνική φύσεως με τα άπειρα χρώματα, το ζωντανό και έντονο ελληνικό τοπίο το γεμάτο φως και ποίησι, θα έχουν ό,τι τους χρειάζεται δια να ιδούν, να αισθανθούν και να δημιουργήσουν. Και να δημιουργήσουν κάτι ελληνικό. Ένα-δύο μήνες το χρονό θα ημπορούν να πηγαίνουν και στην Ευρώπη δια να παρακολουθούν απλώς την διεθνήν καλλιτεχνικήν κίνησιν, να βλέπουν πινακοθήκες και μουσεία, ν' αντιλαμβάνωνται την σύγχρονον εξέλιξιν της*

[604] Σε μία συνέντευξη του 1935 ο Δημητριάδης χαρακτήριζε τα παραρτήματα ως «*μία καινοτομία της Σχολής εκ της οποίας ελπίζομεν πολλά*». Κ. Γ., «Δια μια νέαν καλλιτεχνικήν ακτινοβολίαν. Το έργον της Σχολής Καλών Τεχνών», όπ.π.

τέχνης και να έρχωνται να εφαρμόζουν κατόπιν αυτά τα φώτα επάνω στο ελληνικόν πλαίσιον, το οποίον θα ζουν και θα μελετούν»[605].

Από τα παραπάνω, γίνεται σαφές ότι τον Απρίλιο του 1930 και ενόσω το νομοσχέδιο για την αναδιοργάνωση της Σχολής βρισκόταν ακόμα υπό επεξεργασία, η πρόθεση του Δημητριάδη ήταν η πλήρης κατάργηση των υποτροφιών εξωτερικού[606] και η αντικατάστασή τους από ένα νέο σύστημα υποτροφιών εσωτερικού βασισμένο στην λειτουργία δύο καλλιτεχνικών παραρτημάτων, κατανεμημένων γεωγραφικά κατά τέτοιο τρόπο ώστε η μετεκπαίδευση των αποφοίτων να εστιάζεται στις δύο κύριες και διαμετρικές εκδοχές του λαϊκού πολιτισμού της ελληνικής υπαίθρου: τον μελαγχολικό αγροτοκτηνοτροφικό πολιτισμό της ορεινής ηπειρωτικής Ελλάδας και τον πρόσχαρο πολιτισμό των ελληνικών νησιών. Όσο για τον κίνδυνο διεθνούς απομόνωσης της ελληνικής τέχνης που εγκυμονούσε η επιλογή της κατάργησης των υποτροφιών εξωτερικού, ο Δημητριάδης σκόπευε να τον αντιμετωπίσει πριμοδοτώντας μια «αποστειρωμένη» επαφή με την ευρωπαϊκή τέχνη μέσω των εκθέσεων και εγκρίνοντας ένα πρόγραμμα ετήσιων «τουριστικών» επισκέψεων –και όχι οργανωμένης μετεκπαίδευσης– σε ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κέντρα οι οποίες δεν θα υπερέβαιναν σε διάρκεια τους δύο μήνες. Απολύτως πεπεισμένος για τα επιζήμια αποτελέσματα της άνευ προϋποθέσεων επαφής με το διεθνές καλλιτεχνικό περιβάλλον, ο Δημητριάδης την άνοιξη του 1930 έμοιαζε να ωθεί το εθνοκεντρικό πρόταγμά του στα άκρα ξεπερνώντας τον ίδιο του τον εαυτό και αναθεωρώντας το αναδιοργανωτικό σχέδιο του 1920 ως προς το σκέλος της παράλληλης λειτουργίας παραρτημάτων σε Ελλάδα και Παρίσι.

---

[605] Αχ. Μαμάκης, «Μια προσπάθειαν δια την αναζωογόνησιν των καλών μας τεχνών», όπ.π.

[606] Την ίδια πρόθεση κατάργησης των υποτροφιών εξωτερικού εξέφραζε μερικές ημέρες αργότερα και στον Νίκο Μακρή: «*Οι απόφοιτοι της καλλιτεχνικής σχολής δεν θα πηγαίνουν υπότροφοι εις το εξωτερικόν, αλλά εις τα Ελληνικά βουνά, εις τα Ελληνικά νησιά.* […] *Πρέπει να κλείσωμε τους Έλληνας καλλιτέχνας μέσα εις την Ελλάδα. Το έδαφος μας δεν επιτρέπει συγχρωτισμούς, έως ότου αποκτήσουν ατομισμό, έως ότου εύρουν τον δρόμο των. Χωρίς όμως και να τους έχωμε αποκλεισμένους από τις ξένες τέχνες. Αυτόν τον σκοπόν θα τον επιδιώξωμε με την οργάνωσι διαφωτιστικών εκθέσεων».* Νικ. Μακρής, «Καλλιτεχνικαί συνεντεύξεις. Αι συνομιλίαι μας με τον γλύπτην Δημητριάδην», όπ.π.. Από τα λεγόμενα του Δημητριάδη προκύπτει σαφώς ότι εδώ δεν πρόκειται περί απλής «*υπόνοιας*» κατάργησης των υποτροφιών εξωτερικού (βλ. Νικολέτα Δ. Τζάνη, «Η συνεργασία του διευθυντή της ΑΣΚΤ Κωνσταντίνου Δημητριάδη με την κυβέρνηση του Ελευθερίου Βενιζέλου κατά την τετραετία 1928-1932», όπ.π.) αλλά για ρητή δέσμευση και μάλιστα δις διατυπωμένη. Ανεξάρτητα από την μετέπειτα αλλαγή της στάσης του επάνω στο ζήτημα η οποία υπαγορεύθηκε από τις ισχυρές αντιδράσεις του καλλιτεχνικού κόσμου (βλ. όσα αναπτύσσονται στις αμέσως επόμενες σελίδες), ο Δημητριάδης κατά την πρώτη επεξεργασία του αναδιοργανωτικού σχεδίου του 1930 όχι μόνο αμφισβήτησε την αναγκαιότητα της αποστολής υποτρόφων στο εξωτερικό αλλά τάχθηκε ανοιχτά εναντίον οποιασδήποτε παρατεταμένης, άμεσης και ανεπιτήρητης επαφής των σπουδαστών με την ευρωπαϊκή τέχνη έως την ημέρα που η ελληνική τέχνη θα διαμόρφωνε την δική της εθνική ταυτότητα.

Όσο ξενοφοβική κι αν φαίνεται εκ πρώτης όψεως αυτή η επιλογή της οχύρωσης στην ελληνική φύση και ζωή δεν υπαγορευόταν από έναν καλλιτεχνικό «αντι-ευρωπαϊσμό» με την έννοια μιας αυτιστικής εθνικής εσωστρέφειας, αλλά αντιθέτως από μια αντιφατική ελληνοκεντρική ματιά με ευρωπαϊκή ή ακόμα και διεθνή προοπτική καθώς και από μια «φοβία» των νεωτερικών ρευμάτων την οποία ο Δημητριάδης δεν είχε κρύψει ούτε στο παρελθόν και δεν έκρυβε ούτε τώρα:

«*Προτού ακόμη* [ενν. οι σπουδαστές] *ξεπεταχτούν, προτού λάβουν συνείδησι της ελληνικής φύσεως, της ελληνικής ατμοσφαίρας, στέλλονται στο Παρίσι, στο Μόναχο, στη Ρώμη , για να σπουδάσουν την τέχνη των μέσα στα…μουσεία. Γιατί στα μουσεία και όχι στη φύσι την ίδια; Έπειτα ένα σωρό παράγοντες επιδρούν επάνω των ολεθρίως. Η καλή ή κακή κριτική, τα ξένα προς την ιδιοσυγκρασία των ρεύματα, οι «μοντέρνες» ας τις πούμε σχολές κ.τ.λ. Όταν οι μαθηταί αυτοί γυρίσουν στην Ελλάδα, έχουν τα μάτια χαλασμένα. Δεν μπορούν να δουν τις άπειρες ωμορφιές της ελληνικής φύσεως. Παρεμβάλλονται τα ξένα στοιχεία. Και, αντί ελληνικών έργων, παρουσιάζουν απομιμήσεις Σχολών του Μονάχου, του Παρισιού, της Ρώμης...Για ν' αντιδράσωμε, ιδρύσαμε παραρτήματα, μακρυά από την Αθήνα, όπου οι μαθηταί θα εργάζωνται στο ύπαιθρο, χωρίς κανένα περιορισμό, μακρυά από ξενότροπες επιδράσεις. Εκεί, υπό την ευεργετικήν επίδρασιν του περιβάλλοντος, τα τάλαντα θα εκδηλωθούν, θα ανδρωθούν, θ' αποκτήσουν νεύρα. Οι Έλληνες καλλιτέχνες, όταν φθάσουν να αισθανθούν την ελληνική φύσι, τα ελληνικά έργα, τότε θα ημπορέσουν να καταλάβουν και τα ξένα αριστουργήματα*»[607].

Οι ξένες επιδράσεις έπρεπε να απωθηθούν προσωρινά μέχρι την στιγμή της εθνικής συνειδητοποίησης των Ελλήνων καλλιτεχνών και εντελώς στον βαθμό που ήταν ύποπτες για «μοντέρνο» διεθνισμό. Έτσι ο εγκλεισμός των σπουδαστών μέσα σ' ένα καλλιτεχνικά απομονωμένο περιβάλλον φυσιολατρικής ενατένισης, λαογραφικής παρατήρησης και απερίσπαστου καλλιτεχνικού διαλογισμού υιοθετούνταν ως δραστικό μέτρο άμυνας απέναντι στους επείσακτους νεωτερικούς καλλιτεχνικούς συρμούς[608] και εκλαμβανόταν ως αναγκαίο στάδιο για την εθνική συγκρότηση της

[607] Γ. Πιερίδης, «Αι συνεντεύξεις μας. Μια ώρα με τον γλύπτην κ. Κ. Δημητριάδην», όπ.π.

[608] Αυτήν την λειτουργία των παραρτημάτων ως εθνικών οχυρών απέναντι στις εξωτερικές επιθέσεις ενός διεθνιστικού μοντερνισμού υπογράμμιζε και ένα άρθρο του Ροδά υιοθετώντας πλήρως τις απόψεις των Δημητριάδη-Mauclair περί «νεωτερικών» τάσεων: «*Ιδρύονται καλλιτεχνικοί σταθμοί, δηλαδή περίπτερα εις γραφικά μέρη της Ελλάδος* […]. *Και έτσι θα δοθή ένα τέρμα εις την μωράν φιλοδοξίαν, που έχουν οι σημερινοί νέοι μας να μας μεταφέρουν τους εκάστοτε νέους καλλιτεχνικούς συρμούς του εξωτερικού, χωρίς να έχουν τίποτε να κερδίσουν ούτε αυτοί ούτε ημείς, γινόμενοι απλώς θύματα της*

ελληνικής τέχνης. Και για τον Δημητριάδη αυτή έμοιαζε να είναι η μόνη παρακαμπτήρια οδός ουσιαστικής προσέγγισης της ευρωπαϊκής τέχνης. Διότι μόνο μέσα από την «εθνική οδό» της εθνικής τους τέχνης οι Έλληνες καλλιτέχνες θα ήταν σε θέση να κατανοήσουν τα «*ξένα αριστουργήματα*».

Αυτές οι θέσεις υπέρ της υιοθέτησης ενός καλλιτεχνικού απομονωτισμού μέχρι νεοτέρας, θα προκαλέσουν, όπως θα δούμε στη συνέχεια, τις έντονες αντιδράσεις εκ μέρους ορισμένων καλλιτεχνών και μιας μερίδας του Τύπου[609] και ο Δημητριάδης θα υποχρεωθεί σε αναδίπλωση. Μέσα στο επόμενο διάστημα που θα ακολουθήσει την δημοσίευση του αναδιοργανωτικού νόμου 4791/1930[610] θα επανέλθει στο ζήτημα μετατοπιζόμενος ως προς την αρχική του στάση και αποσαφηνίζοντας τις προθέσεις του:

«*Εγράφη ότι ο Δημητριάδης έχει κηρυχθή κατά των υποτροφιών. Τόσον η πληροφορία αύτη, όσον και τα επακαλουθήσαντα σχόλια είναι κάτι περισσότερον από αστήρικτα. Ο κ. Δημητριάδης είνε αλήθεια ότι δεν είναι ικανοποιημένος από τον τρόπον, με τον οποίον απεστέλλοντο έως τώρα εις το εξωτερικόν οι Έλληνες υπότροφοι, οι οποίοι*

νεανικής των ευθιξίας και της ξένης αγυρτείας από την οποίαν χρηματίζονται ωρισμένοι Εβραίοι έμποροι των μεγαλοπόλεων. Και αντί να μιμούνται τις μοδίστρες, που ταξειδεύουν κατ' έτος για να φέρουν τα "πειο νέα μοντέλα", θα βάλουν όλα των τα δυνατά δια να δημιουργήσουν μια τέχνην γνησίαν και ελληνικήν. […] *Είνε δε εις όλους γνωστόν πόσον λίγον θα συνεκινούντο οι φιλότεχνοι του εξωτερικού και τι μειδιάματα θα επροκαλούσαμεν, αν τους εστέλναμε απ' εδώ μερικούς μαθητάς και απομιμητάς του Cézanne ή του Picasso – θα ήτο το ίδιο σαν να εστέλναμεν από εδώ παρισινές μόδες…στο Παρίσι*». Ρ.[Μιχάλης Ροδάς;], «Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών», όπ.π.

[609] Την επιλογή της κατάργησης των υποτροφιών εξωτερικού είχε σπεύσει να καταδικάσει και ο Γιοφύλλης από την επίκαιρη στήλη της *Πρωτοπορίας*: «*Ο κ. Κ. Δημητριάδης που για χάρη του, όπως γράψαμε, ψηφίστηκε ειδικός προσωπικός νόμος που έχει μέσα όλα τα χαραχτηριστικά του, για να μπορέση να διοριστή διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών, βγήκε στην εφημερίδα «Ταχυδρόμος-Ομόνοια» της Αλεξάντρειας και σε μια σειρά συνομιλίες είπε διάφορα πράμματα για τα δικά μας και για τα γενικά καλλιτεχνικά ζητήματα. Επειδή δόθηκε τόση σημασία στον κ. Κ. Δημητριάδη ώστε να μας τον φέρουνε με προσωπικό νόμο διοργανωτή της Τέχνης στην Ελλάδα, έχουμε υποχρέωση να ξετάσουμε τις γνώμες του. Και πρώτα-πρώτα ο κ. διοργανωτής μας λέει πως πρόκειται ν' αναδιοργανώση την Καλλιτεχνική Σχολή απάνω σε νέες βάσεις «στερεώτερες, θετικότερες», και πως «πρέπει να δοθή μία κατεύθυνση». Και για να γένη αυτή αναδημιουργία, δεν θα πηγαίνουν οι απόφοιτοι της Καλλιτεχνικής Σχολής υπότροφοι στο εξωτερικό, «αλλά στα Ελληνικά βουνά και στα Ελληνικά νησιά». Γι' αυτό ο κ. Δημητριάδης θα κάμη δύο καλλιτεχνικά εργαστήρια: σ' ένα νησί και σ' ένα βουνό! Μη χειρότερα! Αντί να πάνε οι σπουδαστές προς το φως, προς τις μεγάλες πηγές της Τέχνης, εκεί όπου γένονται οι μεγάλες ζυμώσεις, ο κ. διοργανωτής θέλει να τους στείλει εξόριστους στα απόκεντρα νησιά και στα κορφοβούνια! Και ποιος είν' αυτός; Είναι κείνος ο ίδιος, που για να διοριστή διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών και διοργανωτής της Τέχνης μας, έχει για κυριώτερο προσόντο στον προσωπικό νόμο που γίνηκε για χάρη του το πώς έμεινε πολλά χρόνια σε καλλιτεχνικό κέντρο του εξωτερικού!...Είναι όμως ευτύχημα πως οι υποτροφίες δεν μπορούν να καταργηθούν, γιατί στηρίζονται και συντηρούνται από διαθήκες φιλοτέχνων ιδιωτών ευεργετών κι' ούτε ο κ. διοργανωτής, μα κι' ούτε κ' η κυβέρνηση, μπορούν να τις αγγίξουν*». Φ. Γιοφύλλης, «Σταράτα», *Πρωτοπορία*, έτος 2, Ιούνιος-Ιούλιος 1930.

[610] Ο νόμος 4791/1930 ο οποίος θα δημοσιευθεί στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως στις 3 Ιουλίου 1930, άφηνε το ζήτημα των υποτροφιών εξωτερικού ανοιχτό για να ρυθμιστεί δια του επικείμενου νέου εσωτερικού κανονισμού της σχολής. Βλ. το άρθρο 8, Νόμος 4791/1930 «Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 225, (τχ. Α΄), 3 Ιουλίου 1930.

έμμεναν χωρίς καμμίαν ανωτέραν προστασίαν και επαγρύπνισιν επί της σταδιοδρομίας των. Αλλά δεν έχει κηρυχθεί καθόλου κατά των υποτροφιών. Απεναντίας φρονεί ότι πρέπει να γνωρίσουν οι Έλληνες καλλιτέχναι και ευρυτέρους ορίζοντας. Με μίαν μόνον προϋποθεσιν. "Να φεύγουν από την Ελλάδα, αφού προηγουμένως ετοιμασθούν αρκετά τεχνικώς και αφού δοκιμάσουν την δημιουργικότητά των μέσα εις τα σπλάγχνα της φύσεως και της ράτσας των. Δηλαδή να ξενιτεύωνται οι Έλληνες καλλιτέχναι, αφού πρώτα αισθανθούν βαθειά όλη την αξίαν και την υπερηφάνειαν της φύσεως και της φυλής των και αφού λάβουν πλήρη συνείδησιν των ιδιοτήτων και του μεγαλειώδους και πρωτότυπου χαρακτήρος της ελληνικής ζωής, που έχει τόση δυναμικότητα, ώστε να προκαλή τον θαυμασμόν οποιασδήποτε άλλης φυλής. Μεταβαίνοντες συνεπώς οι Έλληνες υπότροφοι εις το εξωτερικόν υπό τους όρους αυτούς και υπό τας ευνοϊκάς συνθήκας που θα τους έχει προετοιμάσει η σχολή, θα ημπορούν να επικοινωνούν με ανώτερα καλλιτεχνικά στρώματα, να επωφελούνται από την εκεί ανωτέραν πνευματικήν κίνησιν και να μην εργάζωνται ως απλά μαθητούδια εις τας πλέον ασημάντους ιδιωτικάς μικροακαδημίας"»[611].

Εδώ πλέον το ζήτημα των υποτροφιών εξωτερικού τίθεται σε νέα βάση, ανάλογη με εκείνη που είχε τεθεί και το 1920. Ο στόχος της διεύθυνσης δεν είναι πια να καταργήσει τις υποτροφίες εξωτερικού αλλά να εφαρμόσει ένα σύστημα συνδυασμένης εκπαίδευσης εντός και εκτός Ελλάδος, όπου η μετεκπαίδευση των αποφοίτων στο εξωτερικό θα τελεί υπό την αυστηρή εποπτεία και καθοδήγηση της Σχολής και θα έπεται μιας περιόδου ολοκληρωτικής αφοσίωσης στην σπουδή του ελληνικού φυσικού και ανθρώπινου τοπίου. Η εμπειρία του εξωτερικού, η οποία τώρα αναγνωρίζεται ως αναγκαία παράμετρος της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, έπρεπε, για να είναι επωφελής, να θεμελιωθεί απαραιτήτως σ' ένα απόθεμα σοβαρής τεχνικής παιδείας και εθνικής υπερηφάνειας. Υπό αυτές τις προϋποθέσεις οι υπότροφοι της Σχολής θα ανακάλυπταν την ξένη τέχνη όντας σε θέση να διακρίνουν τις «*ανώτερες*»

[611] Ο Φιλότεχνος, «Ομιλεί ο διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Μια νέα περίοδος δια την ελληνικήν τέχνην», όπ.π. Αυτή η αλλαγή στάσης φαίνεται να έχει ήδη συντελεσθεί τον Αύγουστο του 1930, οπότε ο Δημητριάδης δήλωνε σε συνέντευξή του στην *Καθημερινή*: «*Οι καλλιτέχναι θα στέλλωνται ως υπότροφοι εις το εξωτερικόν, όχι αφιέμενοι εις την τύχην των, αλλά παρακολουθούμενοι, επιτηρούμενοι και θα μεταβαίνουν αφού ήδη έχει αφυπνισθή η εθνική των συνείδησις, αφού έχει σταθεροποιηθή η πίστις των εις την φυλήν. Έτσι το Εξωτερικόν, αντί να διαστρέφει το τάλαντον, θα υποβοηθή την ανάπτυξιν του*». Δ., «Η επιστροφή της τέχνης εις τας φυσικάς πηγάς της. Τι λέγει ο κ. Δημητριάδης», όπ.π.

από τις ασήμαντες και στρεβλές (βλ. νεωτερικές) εκδοχές της και να αξιοποιούν αποκλειστικά τις πρώτες στην κατεύθυνση της συγκρότησης εθνικής τέχνης.

Αν στο ζήτημα των υποτροφιών εξωτερικού ο Δημητριάδης ήταν διατεθειμένος να επιδείξει κάποια ευελιξία αποδεχόμενος την διατήρησή τους υπό όρους, η θέσπιση των υποτροφιών εσωτερικού ήταν η αδιαπραγμάτευτη σταθερά ενός αναδιοργανωτικού προγράμματος διεπόμενου «*υπό μιας γενικής κατευθύνσεως – του πνεύματος εμμονής εις την πραγματικήν πηγήν εμπνεύσεως και δημιουργίας, την ελληνικήν ζωήν*»[612]. Η ποικιλομορφία της ζωής της ελληνικής υπαίθρου αποτελούσε το εθνικό κεφάλαιο της ελληνικής τέχνης το οποίο επρόκειτο τώρα να αξιοποιηθεί για πρώτη φορά συστηματικά μέσω των καλλιτεχνικών παραρτημάτων. Αυτά ο Δημητριάδης τα είχε οραματιστεί ως εστίες ανάδυσης τοπικών σχολών εθνικής τέχνης[613] γι' αυτό και η λογική της γεωγραφικής διασποράς τους παρακολουθούσε την εναλλαγή του φυσικού και πολιτιστικού τοπίου. Για την επιλογή των σημείων εγκατάστασής τους μάλιστα ο Δημητριάδης συνέστησε ειδική επιτροπή η οποία τον Δεκέμβριο του 1930 είχε ήδη αποφασίσει την ίδρυση του πρώτου καλλιτεχνικού παραρτήματος στους Δελφούς με την πρόθεση να ενταχθεί η λειτουργία του στο πλαίσιο της διεθνούς καλλιτεχνικής συνάντησης που είχε εγκαινιάσει ο πρόσφατος θεσμός των δελφικών εορτών[614].

---

[612] Δ., «Η επιστροφή της τέχνης εις τας φυσικάς πηγάς της. Τι λέγει ο κ. Δημητριάδης», όπ.π.

[613] «*Επί του παρόντος λειτουργεί ένα μόνον παράρτημα εις την Μύκονον. Εκ του παραρτήματος τούτου, το οποίον ευρίσκεται πλησίον των καλλιτεχνικών θησαυρών της Δήλου ελπίζομεν με την πάροδον ολίγων ετών, βοηθούσης μιας νέας καλλιτεχνικής δημιουργίας, ν' ανακύψει μία σχολή –η Κυκλαδική. Άλλαι καλλιτεχνικαί σχολαί είνε δυνατόν να ανακύψουν από άλλα παραρτήματά μας, όπως επί παραδείγματι από το παράρτημα των Δελφών (τέχνη του βουνού), το οποίον ιδρύεται ήδη και από τα παραρτήματα, τα οποία θα ιδρυθούν αργότερον εις το Άγιον Όρος, εις την Ολυμπίαν, εις την Κρήτην, εις την Κέρκυραν και εις μερικούς δευτερεύοντας σταθμούς*». Κ. Γ., «Δια μια νέαν καλλιτεχνικήν ακτινοβολίαν. Το έργον της Σχολής Καλών Τεχνών», όπ.π.

[614] Τον Νοέμβριο του 1930 ο Όσιος Λουκάς Βοιωτίας φαινόταν η επικρατέστερη τοποθεσία για την εγκατάσταση του πρώτου παραρτήματος της Σχολής: «*Η νέα διεύθυνσις επρόβλεψε και γι' αυτό την ερχόμενη άνοιξιν θα λειτουργήση το πρώτο παράρτημα στη μονή του Οσίου Λουκά του Παρνασσού. Η φύσις στο μέρος εκείνο είναι εξαιρετικώς γοητευτική και πολύ κατάλληλη για το σκοπό της Σχολής*». Γ. Βαβαρέτος, «Μια νέα πνοή στη Σχολή Καλών Τεχνών», όπ.π. Μερικές ημέρες αργότερα ο Δημητριάδης ανακοίνωνε επισήμως την απόφαση ίδρυσης του πρώτου παραρτήματος στους Δελφούς: «*Δια την εκλογήν, λοιπόν, των σημείων όπου θα εγκατασταθούν τα καλλιτεχνικά παραρτήματα της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών ειδική επιτροπή εργάζεται από τινός και έχει καταλήξει ήδη εις ωρισμένα συμπεράσματα. Εις τους Δελφούς λ.χ., θα γίνη απαραιτήτως και πολύ προσεχώς εν από τα βασικώτερα παραρτήματα. Η κατάλληλος τοποθεσία, μοναδική εις τον κόσμον, εξελέγη ήδη και δεν απομένει δια την κατάθεσιν του θεμελίου λίθου του πρώτου αυτού παραρτήματος, παρά η ρύθμισις μερικών ενετλώς τυπικών ζητημάτων. Έτσι θα αναβιώση η παράδοσις της συγκεντρώσεως εις τους Δελφούς όλων των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων και των μεγάλων καλλιτεχνών της εποχής. Παραρτήματα, επίσης θα γίνουν εις τας νήσους, όπου ο αφάνταστος πλούτος εις τύπους, έθιμα και εις κάθε αντικείμενον της ζωής των θαλασσινών μας των ελληνικών παραλίων δίδει ανεξάντλητον ύλην προς δημιουργίαν μεγάλων έργων, εις την Πελοπόννησον, εις την Στερεάν Ελλάδα, εις την Κρήτην, εις το Άγιον Όρος*». Ο Φιλότεχνος, «Ομιλεί ο διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Μια νέα περίοδος δια την ελληνικήν τέχνην», όπ.π.. Αυτές οι παλινωδίες αποκάλυπταν ότι το ζήτημα της επιλογής των σημείων εγκατάστασης των καλλιτεχνικών σταθμών δεν ήταν διόλου απλή υπόθεση με τις διαδικασίες έναρξης της λειτουργίας του

Σταδιακά το δίκτυο των καλλιτεχνικών παραρτημάτων θα εξαπλωνόταν, σύμφωνα με τους σχεδιασμούς του Δημητριάδη, σε ολόκληρη την ελληνική επικράτεια συμπεριλαμβάνοντας περιοχές της νησιωτικής Ελλάδας όπως οι Κυκλάδες, η Κρήτη και η Κέρκυρα, σημεία αρχαιολογικού ενδιαφέροντος όπως η Δήλος και η Ολυμπία και φυσικά, εστίες της βυζαντινής παράδοσης όπως η μονή του Οσίου Λουκά και το Άγιο Όρος[615]. Από αυτά τα σημεία επρόκειτο στο μέλλον να ξεπηδήσουν τοπικές σχολές κυκλαδίτικης τέχνης, τέχνης του βουνού, εκκλησιαστικής τέχνης/αγιογραφίας κ.ο.κ. συνθέτοντας μια εθνική τέχνη που θα προέκυπτε ως η συνισταμένη πολλών τοπικών συνιστωσών.

Ακριβώς εδώ, δηλαδή σ' αυτήν την ιδέα της ανάδειξης του πλούτου των ετερόκλητων τοπικών πολιτιστικών ταυτοτήτων και της συστέγασής τους υπό την κοινή σκέπη μιας εθνικής τέχνης βρίσκεται ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στον φιλοευρωπαϊκό-φιλογαλλικό προσανατολισμό των Φιλελευθέρων και στο εθνοκεντρικό πρόταγμα του Δημητριάδη. Γιατί το τελευταίο δεν ήταν παρά η ελληνική έκφραση ενός ευρωπαϊκού φαινομένου: της ανάδυσης, δηλαδή, ενός νέου τύπου εθνικισμού ο οποίος συμβάδιζε με την άνοδο του τοπικισμού (regionalism) στην Ευρώπη και ο οποίος όχι μόνο δεν εξελάμβανε τον τελευταίο ως ανταγωνιστικό προς την εθνική ιδέα αλλά αντιθέτως τον ενσωμάτωνε ως συγκροτητικό του στοιχείο[616].

πρώτου παραρτήματος να αποδεικνύονται τελικά πολύ πιο χρονοβόρες απ' ό,τι υπολόγιζε ο Δημητριάδης. Πάντως η πρόσφατη επιτυχία των δελφικών εορτών του 1930 θα πρέπει να συνέτεινε σημαντικά ώστε να προκριθεί αρχικά η λύση των Δελφών για την ίδρυση του πρώτου παραρτήματος της Σχολής.

[615] «*Τοιαύτα* [ενν. παραρτήματα] *θα ιδρυθούν εις Παρνασσόν, Κρήτην, Κυκλάδας, εις το Άγιον Όρος, πολύτιμον δια την σπουδήν της τοιχογραφίας και πιθανώς μέλλον να δώση νέαν ρύθμισιν εις την ελληνικήν εικονογραφίαν*». Δ., «Η επιστροφή της τέχνης εις τας φυσικάς πηγάς της. Τι λέγει ο κ. Δημητριάδης», όπ.π.. Ως προς την επιλογή του Αγίου Όρους, ο Δημητριάδης υιοθετούσε απολύτως την υπόδειξη που είχε διατυπώσει ο Γαλάνης το 1919 προς τον Βενιζέλο με την ευκαιρία των εγκαινίων της έκθεσης της Ομάδας Τέχνη στο Παρίσι. Βλ. Β. Λανίτης, «Η έκθεσις ελληνικής ζωγραφικής», *Η Εσπερία* (Λονδίνο), 201, 14 Νοεμβρίου 1919.

[616] Σχετικά με αυτό το ζήτημα βλ. Eric Storm, *The Culture of Regionalism: Art, Architecture and International Exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939*, Μάντσεστερ/Νέα Υόρκη, Manchester University Press, 2010. Ο Storm περιγράφει την άνοδο του τοπικισμού ως ένα ευρωπαϊκό φαινόμενο που κάνει την εμφάνισή του στα τέλη του 19ου αιώνα για να γνωρίσει την κορύφωσή του κατά την διάρκεια του μεσοπολέμου παρακολουθώντας την άνοδο του εθνικισμού. Η κεντρική θέση της εργασίας του είναι ότι οι τοπικές ταυτότητες συγκροτήθηκαν μέσα στο πλαίσιο μιας εθνικής ταυτότητας με την οποία παρέμειναν οργανικά συνδεδεμένες παράγοντας ό,τι ο Storm αποκαλεί στο βιβλίο του «κουλτούρα του τοπικισμού» (culture of regionalism). Αυτήν ο Storm την θεωρεί ως εκδοχή του «μοντέρνου» φαινομένου με χαρακτηριστικά καινοτομίας και διεθνή απόβλεψη που συγκροτείται ανταγωνιζόμενη την «κουλτούρα» της πρωτοπορίας και επιβάλλεται ως πειστική εναλλακτική απέναντι στην επίσημη «κουλτούρα» του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα. Παρά το γεγονός ότι η προσέγγιση του Storm ανήκει στο πεδίο της πολιτισμικής ιστορίας με ό,τι μεθοδολογικά ζητήματα μπορεί να συνεπάγεται αυτό όταν τα συμπεράσματά του αφορούν την ιστορία της τέχνης, είναι δύσκολο να παραβλέψουμε εδώ τις ομοιότητες ανάμεσα σ' αυτήν την «κουλτούρα του τοπικισμού» όπως ο

Γι' αυτόν τον νέο «νεωτερικό» εθνικισμό, ο εθνικός χαρακτήρας έμοιαζε τώρα να καταξιώνεται μέσα από την πολιτιστική του ποικιλομορφία. Και όσο πιο πλούσιος, πολυσυλλεκτικός και ενίοτε αντιφατικός ήταν αυτός ο εθνικός χαρακτήρας, τόσο πιο ιδιαίτερος, αξιόλογος και διεθνώς ενδιαφέρων. Αυτή η νέα αντίληψη περί εθνικισμού έβρισκε την θεσμική της έκφραση στην ιδέα των παραρτημάτων και συμπυκνωνόταν σ' ένα οξύμωρο σχήμα που απέδιδε εύστοχα την εκσυγχρονιστική λογική της αναδιοργάνωσης: «*δια να γίνη κανείς διεθνής πρέπει πρώτα να γίνη*» εθνικός, και κατά συνέπεια «*λοκάλ*». Υπό αυτό το πρίσμα, η εθνοκεντρική και μαζί τοπικιστική στροφή της ελληνικής τέχνης ήταν ο αναγκαίος όρος του εξευρωπαϊσμού της ο οποίος βρισκόταν σε απόλυτη συνέπεια με την εκσυγχρονιστική-φιλοευρωπαϊκή πολιτική των Φιλελευθέρων και επιβαλλόταν απευθείας από το εισαγόμενο ευρωπαϊκο (βλέπε γαλλικό) παράδειγμα προς το οποίο ο Δημητριάδης στρέφεται σταθερά και αμέσως ύστερα από κάθε εθνικιστική κορώνα[617].

Στον βαθμό που τα καλλιτεχνικά παραρτήματα ήταν μακράν η πιο δαπανηρή από τις διαρθρωτικές παρεμβάσεις που ο Δημητριάδης προέβλεψε για την Σχολή[618], θα υπερασπιστεί με ζέση την αναγκαιότητα της ίδρυσής τους υπογραμμίζοντας τα παράπλευρα οφέλη που απέρρεαν από μια τέτοιας τάξεως επένδυση όχι μόνο σε καλλιτεχνικό μα και σε οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο. Σε ό,τι αφορά τους ίδιους

συγγραφέας την διαπιστώνει στα παραδείγματα της γαλλικής, γερμανικής και ισπανικής τέχνης και στην ελληνική περίπτωση των καλλιτεχνικών παραρτημάτων ως απόπειρα διαμόρφωσης τοπικών σχολών εθνικής τέχνης. Ανεξάρτητα πάντως από το αν θα δεχτεί κανείς στα σημεία της την επιχειρηματολογία του Storm, η ανάγνωση αυτής της πολύ ειδικής θεσμικής περίπτωσης των καλλιτεχνικών παραρτημάτων από την σκοπιά ενός ευρωπαϊκής κλίμακας τοπικισμού αίρει με πειστικό τρόπο την φαινομενική αντίφαση ανάμεσα στο εθνοκεντρικό πρόταγμα του Δημητριάδη και στον φιλοευρωπαϊκο-φιλογαλλικό προσανατολισμό των Φιλελευθέρων.

[617] Η ελληνική περίπτωση των παραρτημάτων φαίνεται να επιβεβαίωνει εδώ την διαπίστωση της Michela Passini σύμφωνα με την οποία: «*Στην γέννεση ενός λόγου περί τέχνης ως σημείου αυτοπροσδιορισμού, η στροφή στο εξωτερικό και κατά συνέπεια ο προσδιορισμός μέσω του εξωτερικού, υπήρξαν δομικά συστατικά του. Αλλιώς, κάθε κατασκευή διανοητική, καλλιτεχνική και πολιτική μιας εθνικής τέχνης εμπεριέχει αναγκαία μια διεθνή διάσταση*». (η μετάφραση δικιά μου). Michela Passini, *La fabrique de l' art national. Le nationalisme et les origines de l' histoire de l' art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Παρίσι, Éditions de la Maison des sciences de l' homme, 2013, σσ. 254-255. Για το ίδιο ζήτημα ο Νίκος Δασκαλοθανάσης σμειώνει: «*Η ελληνικότητα, όπως και κάθε παρόμοια εθνοκεντρική αναδίπλωση, συνιστά την τοπική πτυχή ενός διεθνούς φαινομένου που σχετίζεται λιγότερο με την "εθνική" ιδιαιτερότητα του κάθε λαού και περισσότερο, στη συγκεκριμένη περίπτωση, με την ανάδυση ολοκληρωτικών καθεστώτων σε πολλά ευρωπαϊκά κράτη την περίοδο του μεσοπολέμου: η ελληνικότητα, με δυο λόγια, μάλλον συνδέει, παραδόξως, την Ελλάδα με την Ευρώπη παρά την αποσυνδέει από αυτήν*». Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Restitutions: 14 κείμενα ιστορίας της τέχνης*, Αθήνα, Futura, 2015, σ. 129.

[618] Με τον αναδιοργανωτικό νόμο 4791/1930 το κράτος διέθετε στην Σχολή το ποσό των 7,5 εκατομμυρίων δραχμών για την επέκταση των κτιριακών εγκαταστάσεων του κεντρικού της κτιρίου και για την ίδρυση των δύο πρώτων καλλιτεχνικών σταθμών. Βλ. το άρθρο 9, Νόμος 4791/1930 «Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών», όπ.π.

τους καλλιτέχνες, το μέτρο των υποτροφιών εσωτερικού είχε έναν ξεκάθαρο χαρακτήρα θεσμικής υποστήριξής τους. Διατηρώντας μόνιμες εγκαταστάσεις φιλοξενίας στην ελληνική επαρχία, η Σχολή είχε την δυνατότητα να αυξήσει τον αριθμό των υποτρόφων της παρέχοντας δωρεάν στέγη, εξοπλισμένα εργαστήρια και ιδανικό περιβάλλον εργασίας σε καλλιτέχνες που δυσκολεύονταν να αντεπεξέλθουν στις οικονομικές απαιτήσεις της επιβίωσής τους πόσω δε μάλλον σ' αυτές της εκτός έδρας καλλιτεχνικής εργασίας. Ωστόσο ο στόχος του Δημητριάδη ήταν πολύ πιο μεγαλεπήβολος από το να συστήσει μια προνοιακή δομή υπέρ των καλλιτεχνών. Χωρίς να κρύβει τον ενθουσιασμό του εξηγούσε στον δημοσιογράφο της *Εστίας*:

«*Τα παραρτήματα ταύτα θ' αναλάβουν περίπου τον ρόλον, τον οποίον παίζουν σήμερον διά τους Γάλλους το Παλάτι των Μεδίκων της Ρώμης και το Σπίτι του Βελάσκεθ της Μαδρίτης, αλλά θα παρουσιάζουν το πλεονέκτημα ότι θα είνε εγκατεστημένα εν μέσω μιας ανεκφράστως μεγαλειώδους φύσεως. Αναλογισθήτε ότι η Ελλάς χάρις εις τα παραρτήματα ταύτα και με την βοήθειαν της φύσεώς της και των αρχαιολογικών θησαυρών της είνε δυνατόν, είνε βέβαιον ότι θ' αποβή μίαν ημέραν το καλλιτεχνικόν κέντρον, εις το οποίον θα φοιτούν όσοι θα ήθελον να φέρουν επαξίως το όνομα του καλλιτέχνου. Είνε τούτο μία μεγάλη φιλοδοξία αλλ' όχι και απραγματοποίητος*»[619].

Η αποστολή των παραρτημάτων ήταν να καταστήσουν μελλοντικά την Ελλάδα καλλιτεχνικό κέντρο διεθνούς εμβέλειας και επιβεβλημένο προορισμό για κάθε Έλληνα και ξένο καλλιτέχνη που παίρνει στα σοβαρά την ιδιότητά του. Για τον σκοπό αυτό ο Δημητριάδης θα ενδιαφερθεί να εφαρμόσει μέσω των παραρτημάτων ένα πρόγραμμα ανταλλαγής σπουδαστών στα πλαίσια του οποίου η Σχολή θα άνοιγε τις πόρτες των επαρχιακών ξενώνων της στους ξένους καλλιτέχνες ενώ τα αντίστοιχα ιδρύματα του εξωτερικού θα υποδέχονταν εις ανταπόδοση τους Έλληνες καλλιτέχνες για να φοιτήσουν εκεί ως υπότροφοι της Σχολής[620]. Κατ' αυτόν τον τρόπο η λειτουργία

---

[619] Κ. Γ., «Δια μίαν νέαν καλλιτεχνικήν ακτινοβολίαν. Το έργον της Σχολής Καλών Τεχνών», όπ.π.

[620] «*Τα καλλιτεχνικά παραρτήματα της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών θα γίνουν, φυσικά, διά τους μαθητάς της και δια τους Έλληνας ζωγράφους. Θα φιλοξενούν όμως δι' ωρισμένον χρονικόν διάστημα και ξένους καλλιτέχνας. Έτσι, με τον καιρόν και με την πλήρην οργάνωσιν των παραρτημάτων αυτών, η Ελλάς θα γίνη μοναδικόν εις τον κόσμον πνευματικόν κέντρον.* […] *Αλλά με τα καλλιτεχνικά παραρτήματα η ελληνική τέχνη θα έχη θετικώτερον και πλέον συγκεκριμένον κέρδος. Είπαμε ότι εις τα παραρτήματα θα παραμένουν δι' ωρισμένον διάστημα και ξένοι καλλιτέχναι. Η φιλοξενία όμως αυτή δεν θα παρέχεται χωρίς ανταλλάγματα. Θα δέχεται η Σχολή εις τα παραρτήματά της δέκα, ας πούμε, ξένους καλλιτέχνας ή και οπαδούς κάθε χρόνο, θα έχη όμως το δικαίωμα ν' αποστέλη εις ανώτερα ξένα καλλιτεχνικά ιδρύματα άλλους τόσους ιδικούς της υποτρόφους. Και η ανταλλαγή αύτη θα γίνεται με όλας τας χώρας*». Ο Φιλότεχνος, «Ομιλεί ο διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Μια νέα περίοδος δια την ελληνικήν τέχνην», όπ.π.

των παραρτημάτων υποστήριζε τώρα τον θεσμό των υποτροφιών εξωτερικού εγκαινιάζοντας ένα πλαίσιο αμοιβαία επωφελούς εκπαιδευτικής συνεργασίας με ακαδημαϊκά ιδρύματα του εξωτερικού. Ο κύριος φορέας συνεργασίας ήταν και σε αυτήν την περίπτωση η Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού η οποία, πριν ακόμα προλάβουν να επιλεγούν οι τοποθεσίες και να θεμελιωθούν τα παραρτήματα, είχε ήδη εγκρίνει μέσω του διευθυντή της Albert Besnard την αποστολή Γάλλων καλλιτεχνών στην Ελλάδα συστήνοντας μάλιστα και το σχετικό έπαθλο (Prix d' Athènes)[621].

Αν και η ιδέα των παραρτημάτων παρέπεμπε περισσότερο σ' ένα είδος απομονωμένων «σπουδαστηρίων» φτιαγμένων για να εξυπηρετήσουν την καλλιτεχνική παρατήρηση της ελληνικής υπαίθρου, ο Δημητριάδης δεν τα είχε ακριβώς φανταστεί ως μικρούς αυτιστικούς οργανισμούς, εντελώς αποκομμένους από την ζωή των τοπικών κοινωνιών μέσα στις οποίες αυτά θα εγκαθίσταντο ως ξένο σώμα. Αντίθετα η ιδέα της λειτουργίας τους βασιζόταν και σε μια λογική αλληλεπίδρασης με τις τοπικές κοινωνίες τις οποίες τα παραρτήματα υπόσχονταν να ωφελήσουν τόσο οικονομικά όσο και πολιτιστικά. Ειδικά η άφιξη ξένων καλλιτεχνών ήταν δυνατόν να αποδειχθεί διπλά ευεργετική καθώς δεν ήταν μόνο τα άμεσα κέρδη από την εισροή ξένου χρήματος που θα ενίσχυαν τις τοπικές οικονομίες αλλά και η έμμεση καλλιτεχνική διαφήμιση της Ελλάδας ως ειδυλλιακού τουριστικού προορισμού μέσα

[621] Η συνεργασία της Σχολής με την Σχολή Καλων Τεχνών του Παρισιού στα πλαίσια της ανταλλαγής υποτρόφων ανακοινωνόταν στις εφημερίδες ήδη τον Νοέμβριο του 1930 ενώ το "Prix d' Athènes" παρουσιαζόταν με αρκετή δόση υπερβολής ως το ελληνικό ισοδύναμο του "Prix de Rome": «*Το σπουδαιότερο όμως απ' όλα, που θάχη μεγάλη επίδρασι στην ανάπτυξι των Ελλήνων καλλιτεχνών, θα είνε η προσεχής άφιξις ξένων ζωγράφων. Οι ξένοι αυτοί απόφοιτοι της Σχολής των Παρισίων, κατόπιν σχετικής συνεννοήσεως του κ. Δημητριάδη με το Γάλλο διευθυντή κ. Μπενάρ, πρόκειται νάρχωνται κάθε χρόνο στην Ελλάδα και να σπουδάζουν την ελληνική φύσι στο παράρτημα της μονής του Οσίου Λουκά. Ως τώρα οι Γάλλοι εστέλλοντο στη Ρώμη, από φέτος όμως οι μισοί θάρχωνται στην Ελλάδα. Οι δικοί μας επίσης θα στέλλωνται και στη Γαλλία, όπου θα τελούν υπό την επιβλεψιν της Γαλλικής Σχολής. Η επιτυχία αυτή του κ. Δημητριάδη, που ως τόσο δεν παύει να φροντίζη να επιτύχη και τη συνεργασία με τους Ιταλούς καλλιτέχνας, είνε πολύ μεγάλη και ασφαλώς θα έχη σπουδαίο αντίκτυπο στην ανάπτυξι της ελληνικής τέχνης*». Γ. Βαβαρέτος, «Μια νέα πνοή στη Σχολή Καλών Τεχνών», όπ.π.. Στο ίδιο ζήτημα αναφερόταν ο Δημητριάδης σε συνέντευξή του μερικές ημέρες αργότερα: «*Οι αρμόδιοι του Γαλλικού υπουργείου των Καλών Τεχνών άκουσαν με ανυπόκριτον ενθουσιασμόν την ωραίαν και πραγματοποιήσιμον ιδέαν του κ. Δημητριάδη και καθιερώνουν ήδη βραβεία ειδικώς διά την αποστολήν Γάλλων καλλιτεχνών εις τα παραρτήματα της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών*». Ο Φιλότεχνος, «Ομιλεί ο διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Μια νέα περίοδος δια την ελληνικήν τέχνην», όπ.π. Ο Δημητριάδης θα χρειαστεί να περιμένει τουλάχιστον τέσσερα χρόνια για να δει την ιδέα του να υλοποιείται. Πάντως, σύμφωνα με τις διαβεβαιώσεις του, φαίνεται ότι ήδη από τον πρώτο χρόνο της λειτουργίας του το πρώτο παράρτημα της Σχολής στη Μύκονο είχε αρχίσει να δημιουργεί μια μικρή εισροή ξένων υποτρόφων: «*Ήδη ξένοι υπότροφοι εργάζονται εις την Μύκονον. Λαμβάνομεν δε συχνά, ακόμη και από τας μακρυνότερας χώρας, όπως επί παραδείγματι από τον Καναδάν, αιτήσεις περί αποστολής σχετικών πληροφοριών. Ήδη η Σχολή των Καλών Τεχνών των Παρισίων εν συνεννοήσει μετά του αρμοδίου υπουργείου ίδρυσε 5 υποτροφίας (prix d' Athènes) διά τας Αθήνας*». Κ. Γ., «Δια μίαν νέαν καλλιτεχνικήν ακτινοβολίαν. Το έργον της Σχολής Καλών Τεχνών», όπ.π.

από τα έργα των ξένων καλλιτεχνών που θα φιλοξενούνταν στα παραρτήματα. Τα προϊόντα της επιτόπιας εργασίας αυτών των δυνάμει «πρεσβευτών» του ελληνικού τουρισμού ήταν το όχημα μέσω του οποίου η εικόνα μιας γραφικής και ανεξερεύνητης ελληνικής υπαίθρου θα ταξίδευε στο εξωτερικό προσελκύοντας το ξένο ταξιδιωτικό κοινό και δημιουργώντας προοπτικές τουριστικής ανάπτυξης για την ελληνική περιφέρεια[622]. Η θετική συνεισφορά των παραρτημάτων στην ανάπτυξη των τοπικών κοινωνιών δεν εξαντλούνταν όμως ούτε εδώ.

Η μέριμνα για καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση του κοινού που ωθούσε τον Δημητριάδη να συστήσει εντός του κεντρικού κτιρίου της Σχολής μουσεία και εκθεσιακούς χώρους, εκφραζόταν και στην περίπτωση των παραρτημάτων. Αυτά, εκτός από καλλιτεχνικοί ξενώνες, προορίζονταν να λειτουργήσουν και ως μικρότερης κλίμακας περιφερειακά μουσεία, υποχρεώνοντας τους φιλοξενούμενους καλλιτέχνες να δωρίζουν έργα τους στις συλλογές τους και προάγοντας με αυτόν τον τρόπο την πολιτιστική ζωή της ελληνικής επαρχίας και την καλλιτεχνική παιδεία των κατοίκων της[623]. Αυτές οι προοπτικές πολιτιστικής και κυρίως τουριστικής ανάπτυξης, τις οποίες ο Δημητριάδης δεν παρέλειπε να τονίζει σε κάθε ευκαιρία, είχαν μάλιστα προκαλέσει το ενδιαφέρον των τοπικών παραγόντων οι οποίοι προσφέρονταν να υποστηρίξουν από την πρώτη στιγμή την προσπάθεια του νέου διευθυντή θέτοντας στην διάθεσή του τα αναγκαία ακίνητα για την ίδρυση των παραρτημάτων[624]. Το εθνοκεντρικό πρόταγμα του Δημητριάδη για την ελληνική τέχνη έβρισκε έτσι στα παραρτήματα όχι μόνο την εκπαιδευτική εφαρμογή του αλλά και ένα απτό κοινωφελές αντίκρισμα εξάπτοντας μαζί με το εθνικό αίσθημα και τις προσδοκίες οικονομικής ανάπτυξης και εμπλέκοντας στην υπόθεση της αναδιοργάνωσης ένα κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας που έως

---

[622] «*Η Ελλάς δια των ιδρυμάτων τούτων θα έχη ν' αποκομίση πολλαπλά ωφελήματα: εξ αυτής θα εκπορευθή μια νέα καλλιτεχνική ακτινοβολία της. Θα προκύψη έπειτα μία μεγάλη οικονομική δ' αυτήν ωφέλεια: οι ξένοι σπουδασταί θα δαπανούν εις τον τόπον μας και επί πλέον με τα καλλιτεχνικά έργα των και με τας επισκέψεις των συγγενών των θα προσελκύσουν ολοέν νέους επισκέπτας. Θα ενεργήται ούτω μία αφανής και ανέξοδος προπαγάνδα υπέρ της Ελλάδος*». Κ. Γ., «Δια μίαν νέαν καλλιτεχνικήν ακτινοβολίαν. Το έργον της Σχολής Καλών Τεχνών», όπ.π.

[623] «*Τα παραρτήματα αυτά θ' αποβούν τοπικά μουσεία διότι πας καλλιτέχνης ξένος και ημέτερος, μεταβαίνων όπως εργασθή εις αυτά, θα υποχρεούται ν' αφίνη δύο έργα δικά του. Φαντάζεσθε πόσο θα προαγάγουν τα παραρτήματα ταύτα την καλαισθησία του τόπου, διά να μην αναφέρω τα εκ τούτων κέρδη της εθνικής οικονομίας δια της προσελκύσεως ξένων κλπ.*». Δ., «Η επιστροφή της τέχνης εις τας φυσικάς πηγάς της. Τι λέγει ο κ. Δημητριάδης», όπ.π.

[624] «*Διά να αντιληφθήτε πόσον ο κόσμος διψά να ιδή την εθνικήν του ψυχήν ερμηνευομένην εν τη τέχνη, αρκεί να σας είπω ότι διαρκώς μας προσκαλούν εις διάφορα μέρη όπως ιδρύσωμεν τοιούτους σταθμούς. Εις την Σίφνον μας προσφέρουν ένα θαυμάσιον μοναστήρι, εις την Μύκονον επίσης μίαν μονήν ή μεσαιωνικόν κτίριον, αλλού κτήματα κλπ.*». Δ., «Η επιστροφή της τέχνης εις τας φυσικάς πηγάς της. Τι λέγει ο κ. Δημητριάδης», όπ.π.

εκείνη την στιγμή είχε παραμείνει εντελώς αποκομμένο από την καλλιτεχνική ζωή του τόπου.

Μέσω των καλλιτεχνικών παραρτημάτων ο Δημητριάδης επιχειρούσε τώρα να εφαρμόσει στην ελληνική τέχνη ό,τι ο ιδεολογικός του «ταγός» Camille Mauclair[625] είχε πριν απ' αυτόν προσπαθήσει να επιτύχει δια της τεχνοκριτικής επιβάλλοντας, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, την ζωγραφική των «intimistes» ως μια νέα σχολή γνησίως γαλλικής τέχνης ικανής να λειτουργήσει ως το εθνικό αντίδοτο στον διεθνισμό μιας προελαύνουσας νεωτερικής τέχνης. Παρακινημένος από έναν βολονταρισμό ανάλογο μ' εκείνο που ωθούσε τον Mauclair να συστεγάσει καλλιτέχνες διαφορετικών τάσεων αλλά μ' ένα κοινό ενδιαφέρον για τα ήθη και το τοπίο της γαλλικής υπαίθρου υπό την σκέπη μιας επινοημένης σχολής, ο Δημητριάδης επιχειρούσε να συστήσει μια αντίστοιχη σχολή ελληνικής τέχνης στα πρότυπα του γαλλικού intimisme και εμπνεόμενη από τις αντίστοιχες εθνικές αναφορές της ελληνικής φυλής. Τα καλλιτεχνικά παραρτήματα έρχονταν να υλοποιήσουν ακριβώς αυτό το όραμα μέσω της εκπαίδευσης, επιδιώκοντας να αναδείξουν όχι μία αλλά πολλές διαφορετικές τοπικές σχολές γνησίως ελληνικής τέχνης.

Τα καλλιτεχνικά παραρτήματα όπως και όλο το αναδιοργανωτικό πρόγραμμα μέσα στο οποίο εντάχθηκαν αποτελούν κεφάλαια μιας φιλελεύθερης εκσυγχρονιστικής πολιτικής σταθερά προσανατολισμένης στην Ευρώπη. Μέσα στο πλαίσιο αυτής της πολιτικής, αυτό το οργανωμένο θεσμικό σχέδιο καλλιτεχνικής «διαφυγής» στην ελληνική ύπαιθρο δεν θα πρέπει να αναγνωστεί ως μια ακραιφνώς «εθνικιστική» απόπειρα μη συνάδουσα με το εκσυγχρονιστικό πνεύμα των Φιλελευθέρων αλλά μάλλον ως το συντηρητικό υποπροϊόν ενός νεωτερικού εξευρωπαϊσμού. Η ιδέα των παραρτημάτων προσπαθούσε επί της ουσίας να συμφιλιώσει μια σειρά από ανταγωνιστικά ζεύγη υπερβαίνοντας τις εντάσεις της ίδιας της νεωτερικότητας με τις οποίες ερχόταν αντιμέτωπη η εκσυγχρονιστική διαδικασία: την στροφή στο ιστορικό

[625] Το προσωπικό ενδιαφέρον του Mauclair για την Ελλάδα (Camille Mauclair, *Le Pur Visage de la Grèce*, Παρίσι, Grasset, 1935) μέσα στην δεκαετία του 1930 αλλά και η σχετική διάδοση που γνώρισαν οι ιδέες του ήδη από την δεκαετία του 1920 μέσω των αποσπασματικών μεταφράσεων του έργου του από τον Ζαχαρία Παπαντωνίου, φαίνεται ότι είχαν διαμορφώσει ένα πλαίσιο υποδοχής τέτοιο όπου το σχέδιο του Δημητριάδη ερχόταν ομαλά ως ο επίσημος θεσμικός εναγκαλισμός αυτής της εθνοκεντρικής καλλιτεχνικής πρότασης. Βλ. Τίνα Καραλή, *Μοντερνισμός, Διεθνισμός, Ελληνικότητα: Εκδοτικές πολιτικές για την αρχιτεκτονική το μεσοπόλεμο*, Διδακτορική διατριβή, ΕΜΠ, Αθήνα, 2017, σ. 421, σημείωση 2088. Η Τίνα Καραλή επισημαίνει μία καταγεγραμμένη επίσκεψη του Mauclair στην Ελλάδα τον Οκτώβριο του 1933 (Ανμ., «Ειδήσεις», *Νέα Εστία*, έτος Ζ΄, τ. 14, τχ. 164, 15 Οκτωβρίου 1933, σ. 1127). Βλ. Τίνα Καραλή, όπ.π., σ. 422.

παρόν και την σύγχρονη «*ελληνική ζωή*» με το εστιασμένο ενδιαφέρον στα πολιτιστικά κατάλοιπα του προνεωτερικού παρελθόντος που επιβιώνουν εντός της τελευταίας, τον τοπικισμό με τον εθνικισμό, τους ωφελιμιστικούς-οικονομικούς στόχους με την ρομαντική θέαση των προκαπιταλιστικών τοπικών κοινωνιών και τελικά την διαμόρφωση ενός ιδιαίτερου εθνικού χαρακτήρα με την ευθυγράμμιση με τα δυτικά πρότυπα. Στο μεταίχμιο αυτών των αντιθετικών πόλων, τα καλλιτεχνικά παραρτήματα κατέληγαν να είναι ένα εγχείρημα που έβριθε αντιφάσεων παραπαίοντας μεταξύ ενός συντηρητικού αντιακαδημαϊσμού και ενός νεωτερικού ελληνοκεντρισμού. Ο συσχετισμός αυτής της πολύ ιδιάζουσας θεσμικής περίπτωσης –η οποία απ' όσο γνωρίζω[626] φαίνεται να αποτελεί ελληνική πρωτοτυπία– με το παράδειγμα του γαλλικού intimisme αποκαλύπτει, νομίζω, τον βαθμό συγγένειάς της με τα γαλλικά πρότυπα και τον πραγματικά ευρωπαϊκό της χαρακτήρα και κάνει τον Δημητριάδη να μοιάζει τελικά λιγότερο ελληνοκεντρικός απ' όσο κραύγαζε η ρητορική του.

2.3.4. Μια αναδιοργάνωση εν ονόματι του ταλέντου και του «*ελληνικού χαρακτήρος*»: Ο νόμος 4791/1930 «Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών»

Το νομοσχέδιο της αναδιοργάνωσης με όλες τις δομικές μεταβολές που ο Δημητριάδης είχε προβλέψει για την Σχολή θα υποβληθεί εσπευσμένα στην αρμόδια κοινοβουλευτική επιτροπή για να συζητηθεί στις λεπτομέρειές του σε επίπεδο Γερουσίας στις 13 Ιουνίου 1930. Η εισηγητική τοποθέτηση του υπουργού της Παιδείας Γεώργιου Παπανδρέου ενώπιον της Γερουσίας υπέρ της αναγκαιότητας του νόμου δεν άφηνε καμία αμφιβολία για τον ιθύνοντα νου του νομοσχεδίου. Την παραθέτουμε εδώ όπως καταγράφεται στα επίσημα πρακτικά της Γερουσίας:

«*Η σημερινή κατάστασις του σχολείου των Καλών Τεχνών, κύριοι Γερουσιασταί, είναι αναξία της Ελλάδος. Ενώ δε οι άλλοι βαλκανικοί λαοί έχουν σχολείον Καλών Τεχνών, το οποίον τιμά την χώραν των, εις την Ελλάδα όπου εγεννήθη η τέχνη το σχολείον τούτο ευρίσκεται εις μαρασμόν και αποσύνθεσιν και δεν εξυπηρετεί ούτε τα στοιχειώδεις απαιτήσεις μιας σχολής καλών τεχνών. Αλλά δεν ήτο δυνατόν να συνεχισθή αυτή η κατάστασις. Ήτο ανάγκη να αποκαταστήσωμεν την σχολήν των καλών τεχνών εις*

[626] Στον βαθμό που η παρούσα έρευνα έχει εστιάσει κυρίως στο γαλλικό θεσμικό μοντέλο το οποίο φαίνεται ότι αποτέλεσε και το αποκλειστικό παράδειγμα αναφοράς για τον Δημητριάδη, οφείλω εδώ να διατηρήσω ορισμένες επιφυλάξεις ως προς την εμφάνιση κάποιας ανάλογης θεσμικής δομής στο πλαίσιο των καλλιτεχνικών ακαδημιών των κρατών της ευρωπαϊκής περιφέρειας.

την πρέπουσαν λειτουργίαν και να δημιουργήσωμεν βραδύτερον τέχνην εθνικήν. Πλανώνται εκείνοι, οι οποίοι νομίζουν ότι έφθασαν εις το τελειότερον σημείον της τέχνης των όταν μιμούνται την ξένην τεχνοτροπίαν. Θα γίνη κανείς διεθνής όταν κατορθώση να δημιουργήση εθνικήν τέχνην. Ο καλλιτέχνης δεν δημιουργείται ούτε με τα προσόντα ούτε με τα έτη της διδασκαλίας. Ο καλλιτέχνης δημιουργείται με το τάλαντο. Δημιουργούμεν μόνον μίαν προπαρασκευαστικήν τάξιν, της οποίας ο χρόνος διδασκαλίας περιορίζεται εις εν έτος. Επακολουθεί η διδασκαλία εις τα εργαστήρια, η οποία δεν περιορίζεται εις χρονικά διαστήματα. Είνε δυνατόν ένα ταλέντο να λάβη πτυχίον εις εν έτος. Τίθεται 8ετές ανώτερον διάστημα κατά το οποίον ο σπουδαστής ή λαμβάνει το πτυχίον ή εγκαταλείπει την θέσιν του εις τους νέους. Δίδομεν την ευκαιρίαν να αναδειχθούν τα τάλαντα, αι ιδιοφυΐαι, αι καλλιτεχνικαί δημιουργίαι. [...] *Παρακαλώ την Γερουσίαν να πιστεύση μετ' εμού ότι ο δημιουργούμενος θεσμός θα δοξάση τον τόπον. Ελπίζω ότι εντός ολίγου θα εορτάσωμεν την άνθησιν μιας ελληνικής τέχνης, η οποία θα τιμήση τον τόπον*»[627].

Στην τοποθέτηση του Παπανδρέου αναγνωρίζει κανείς όλα τα κεντρικά σημεία της επιχειρηματολογίας του Δημητριάδη υπέρ της εθνικής τέχνης και της ανάδειξης του ταλέντου σε ρυθμιστικό παράγοντα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, να αναπαράγονται εδώ σχεδόν αυτολεξεί όχι ως προσωπικές γνώμες του αναδιοργανωτή της Σχολής, αλλά ως επίσημες θέσεις της Κυβέρνησης[628]. Χωρίς αμφιβολία αυτή η κοινή φρασεολογία απηχούσε κάτι περισσότερο από την απλή συγκατάθεση της Κυβέρνησης στο αναδιοργανωτικό πρόγραμμα του Δημητριάδη. Αποκάλυπτε τον βαθμό στον οποίο το εθνοκεντρικό πρόταγμα του τελευταίου για την ελληνική τέχνη είχε απολύτως εναρμονιστεί με το εθνικό ιδεώδες του Παπανδρέου περί εκπαίδευσης. Το περιεχόμενο αυτού του νέου ιδεώδους επί του οποίου θεμελιωνόταν η εκπαιδευτική πολιτική της Κυβέρνησης, ο υπουργός της Παιδείας το είχε σαφώς προσδιορίσει με γραπτή παρέμβασή του στην εφημερίδα *Εστία* τον Δεκέμβριο του 1930:

[627] Επίσημα Πρακτικά της Γερουσίας, Συνεδρίασις ΙΙ΄ της 13ης Ιουνίου 1930, σσ. 798-802.

[628] Το σύνθημα του Δημητριάδη «*δια να γίνη κανείς διεθνής, πρέπει πρώτα να γίνη λοκάλ*», ο Παπανδρέου δεν θα το επαναλάβει μόνο από τα έδρανα της Βουλής αλλά και από τις σελίδες των εφημερίδων. Παρουσιάζοντας στην *Εστία* το κυβερνητικό έργο για την αναδιοργάνωση της Σχολής, ο Παπανδρέου εξηγούσε: «*Το πνεύμα της μεταβολής αυτής δεν είνε ούτε εις τα τυπικά προσόντα, ούτε εις τα έτη της φοιτήσεως των μαθητών, αλλά εις το τάλαντον. Όλη η προσπάθεια θα τείνη εις την δημιουργίαν Εθνικής Τέχνης. Πρέπει να κατανοηθή η αλήθεια, ότι διεθνές ενδιαφέρον έχει μόνον η Εθνική Τέχνη. Και όλη η προσπάθεια να γίνη κανείς διεθνής, με το να μιμήται ξένην δημιουργίαν, είναι ματαία και άγονος*». Ειρήνη η Αθηναία, «Ο κ. Παπανδρέου δια την πνευματικήν μας αναγέννησιν. Η προσπάθεια της Κυβερνήσεως», *Εστία*, 16 Αυγούστου 1930.

«*Υπάρχουν σήμερον δύο παρεξηγήσεις του εθνικού ιδεώδους. Παλαιοί άνθρωποι, αδυνατούν ν' αντιληφθούν το Εθνικόν ιδεώδες χωρίς πολεμικόν μένος και εδαφικήν διεκδίκησιν. Και δια τούτο αρνούνται την ειρήνην. Νεώτεροι άνθρωποι, αδυνατούν ν' αντιληφθούν την ειρήνην χωρίς διεθνιστικόν χαρακτήρα. Και διά τούτο, εν ονόματι της ανθρωπότητος, αρνούνται το Έθνος. Οι πρώτοι πιστεύουν εις το πολεμικόν, εδαφικόν, ποσοτικόν, εθνικόν ιδεώδες. Οι δεύτεροι πιστεύουν εις το ειρηνικόν, διεθνιστικόν, ιδεώδες. Και οι δύο πλανώμενοι… Διότι η ειρήνη δεν ευρίσκεται εις αντίθεσιν, αλλά εις αρμονίαν με το Έθνος. Η ειρήνη, περιέχει την Εθνικήν Άμυναν. Και η ανθρωπότης είναι κενή, χωρίς περιεχόμενον την ευγενή άμιλλαν των Εθνών. Δια τούτο, η πίστις της Δημοκρατίας, και συνεπώς η πίστις της εκπαιδεύσεως, είνε το ειρηνικόν, το ποιοτικόν εθνικόν ιδεώδες* […]. *Μετά την εθνικήν μας αποκατάστασιν, το ιδεώδες είναι η λαϊκή ευημερία και η δημιουργία ανώτερου πολιτισμού, δηλαδή, η Εθνική Αναγέννησις* […]. *Το ιδεώδες του πρώτου αιώνος της ελευθερίας, υπήρξεν η Μεγάλη Ιδέα, η Εθνική αποκατάστασις. Το ιδεώδες του δεύτερου αιώνος, εις τον οποίον εισήλθομεν, είνε η Εθνική Αναγέννησις, επίσης Μεγάλη Ιδέα... Η επιδίωξις της Εθνικής Αναγέννησεως, αποτελεί το ιδανικόν της Εκπαιδεύσεως*»[629].

Ιδού λοιπόν το κατά Παπανδρέου ιδανικό της εκπαίδευσης προσαρμοσμένο στις επιταγές του αναθεωρημένου βενιζελικού εθνικισμού: Εθνική Αναγέννηση, δηλαδή δημιουργία ανώτερου εθνικού πολιτισμού μέσα στα νέα σταθερά σύνορα του ελληνικού κράτους. Σ' αυτήν την ανατέλλουσα εποχή της Εθνικής Αναγεννήσεως ούτε ο παλαιάς κοπής αλυτρωτισμός της λαϊκής δεξιάς, ούτε ο νέας κοπής προλεταριακός διεθνισμός της αριστεράς είχαν θέση. Η εποχή της ειρήνης και της δημοκρατικής συνύπαρξης επέβαλλε την αναπροσαρμογή της εθνικιστικής ιδεολογίας, αυτή τη φορά με όρους πολιτιστικής-πνευματικής κατίσχυσης της ελληνικής φυλής. Κι εδώ είναι που ερχόταν ο Δημητριάδης για να υποδείξει τα συγκεκριμένα βήματα προς την ελληνική καλλιτεχνική αναγέννηση και να παντρέψει στο κείμενο ενός αναδιοργανωτικού νόμου για την Σχολή το εθνικό ιδεώδες του Παπανδρέου για την εκπαίδευση μ' ένα αντίστοιχο εθνικό ιδεώδες για την ελληνική τέχνη.

[629] Γ. Παπανδρέου, «Τα ιδανικά της εκπαιδεύσεως. Πώς τα καθορίζει ο Υπουργός κ. Παπανδρέου», *Εστία*, 10 Δεκεμβρίου 1930.

Τις βασικές θέσεις του Δημητριάδη θα τις ξαναβρούμε να επαναλαμβάνονται και στο κείμενο της εισηγητικής έκθεσης του νόμου 4791 «*Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών*» με την υπογραφή του Γεώργιου Παπανδρέου:

«*Συγκινεί αληθώς η ανάμνησις, ότι απλαί και μεγάλαι ψυχαί Ελλήνων πατριωτών από της πρώτης ακόμη δεκαετηρίδος της Εθνικής ανεξαρτησίας ήσθάνθησαν την ανάγκην να διαθέσουν την περιουσίαν των δια να στεγάσουν κατά την λιτήν έκφρασίν των "τας ωραίας και βαναύσους τέχνας". Το Κράτος όμως δυστυχώς δεν επέδειξε πάντοτε την ανάλογον στοργήν και μέριμναν δια την περεταίρω ανάπτυξιν του πρώτου εκείνου παρ' ημίν φυτωρίου της Τέχνης και τον συγχρονισμόν αυτού προς τας απαιτήσεις των αναλόγων πανταχού του πεπολιτισμένου κόσμου Ιδρυμάτων. Και τοιουτοτρόπως το μοναδικόν μας Σχολείον των Καλών Τεχνών, εκ του οποίου μολαταύτα προήλθον κατά καιρούς καλλιτέχναι τιμήσαντες και πέραν των συνόρων της χώρας το ελληνικόν όνομα, περιήλθε βαθμιαίως εις μαρασμόν. Η γλισχρότης των υπό του Κράτους διατεθειμένων μέσων δια την συντήρησιν και λειτουργίαν αυτού και η έλλειψις πεφωτισμένης μερίμνης δια την ανακαίνισιν του πεπαλαιωμένου του οργανισμού, αποτέλεσμα έσχε να ανταποκρίνεται στοιχειωδώς μόνον πλέον εις τον προορισμόν του, και να καταντήση εις απλήν μηχανήν ποσοτικής παραγωγής καλλιτεχνών οφειλόντων το όνομα τούτων σχεδόν μόνον εις το δίπλωμα με το οποίο τους εφοδιάζει. Το παρόν νομοσχέδιον εμπνέεται υπό της αρχής, ότι την ποσοτικήν ταύτην παραγωγήν πρέπει να αντικαταστήση η ποιοτική, η παραγωγή δηλ. πραγματικών και όχι ονόματι και τίτλω μόνον καλλιτεχνών Ελλήνων, παρ' ων δικαίως να αναμένεται η αναγέννησις της Τέχνης εν τη αρχαία αυτής κοιτίδι. Επί της αρχής δε ταύτης εστηρίχθη η ριζική μεταρρύθμισις του συστήματος των σπουδών, την οποίαν το Νομοσχέδιον εγκαινιάζει. Δι' αυτού η Σχολή των Καλών Τεχνών, αποκτώσα εν πρώτοις, κατ' αναλογίαν των λοιπών ανωτάτων εκπαιδευτικών ιδρυμάτων, πλήρη αυτοτέλειαν και νομικήν προσωπικότητα, προσλαμβάνει συγχρόνως και την απαραίτητον ενότητα εν τη επιδιώξει του προορισμού της αντί της μέχρι τούδε κρατούσης ασυναρτησίας και εις την συγκρότησιν και εις τον πρόγραμμά της. Κατά τον νέον αυτής οργανισμόν η αξιούσα να είναι πράγματι και όχι μόνον ονόματι Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών δέχεται εις τους κόλπους της μόνον εκείνους, δια τους οποίους ήθελε πεισθή, μετ' αυστηράν επιλογήν και έλεγχον, ότι είναι προικισμένοι εκ φύσεως με το θείον δώρον της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας, και όχι, όπως μέχρι τούδε συνέβαινε πάντα τον βουλόμενον ήρκει να ήτο εφωδιασμένος με ενδεικτικόν δευτέρας τάξεως γυμνασίου. Μόνον δε δια τας περιπτώσεις ενδεχόμενης αμφιβολίας περί της ιδιοφυΐας του μαθητού,*

συνίσταται η μονοετής προπαρασκευαστική τάξις, ήτις θα έπρεπε ίσως να ονομάζεται κυριολεκτικώτερον δοκιμαστική. Κατά ταύτα το κύριον έργον της Σχολής αρχίζει από της εισαγωγής του μαθητού εις τα Εργαστήρια, εντός των οποίων και συντελείται, αποκλειστικώς η θεωρητική και πρακτική μόρφωσις αυτού, κατά τρόπον ώστε ουδόλως να κωλύεται αλλ' απλώς να υποβοηθήται η ελευθέρα ανάπτυξις και εκδήλωσις του ιδιάζοντος εις έκαστον ταλάντου με την εκδήλωσιν δε αυτήν να τερματίζεται η εν τη Σχολή μαθητεία του μέλλοντος καλλιτέχνου, ανεξαρτήτως ωρισμένου αριθμού ετών φοιτήσεως»[630].

Εδώ θα εξαρθεί κυρίως η πρόθεση του νομοθέτη να προορίσει στο εξής το δικαίωμα στην ανώτατη πλέον καλλιτεχνική εκπαίδευση μόνο στις φύσει καλλιτεχνικές ιδιοφυΐες αναγνωρίζοντας ως κύριο έργο της Σχολής την ενθάρρυνση της ελεύθερης εκδήλωσης του «*ιδιάζοντος εις έκαστον ταλάντου*» και αποσυνδέοντας το εκπαιδευτικό έργο από προκαθορισμένα χρονικά όρια φοίτησης. Η αυστηροποίηση των όρων εισαγωγής και το ελεγχόμενο άνοιγμα της Σχολής σε μια ελίτ σπουδαστών που έφεραν το εχέγγυο του ταλέντου εμφανιζόταν έτσι ως η λογική συνέπεια της ανωτατοποίησής της την οποία προωθούσε το νομοσχέδιο αναγνωρίζοντας την ισοτιμία της ως προς το ήδη αναγνωρισμένο ως ανώτατο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Ως Ανώτατη η Σχολή όφειλε τώρα να επιβεβαιώσει και στην πράξη την νέα της θεσμική υπόσταση αξιώνοντας ανάλογου επιπέδου καλλιτεχνικά προσόντα εκ μέρους των υποψηφίων σπουδαστών. Υπογραμμίζοντας την ειδική μέριμνα για την ανάπτυξη εθνικής τέχνης το κείμενο της εισηγητικής έκθεσης συνέχιζε ως εξής:

«*Αλλά δεν τελειώνει ενταύθα και το έργον της Σχολής. Αύτη παρακολουθεί τους αποφοίτους της και μετά την έξοδόν των και δημιουργεί δι' αυτούς την ευκαιρίαν να έλθωσιν δια των ιδρυομένων καλλιτεχνικών σταθμών της, εις αμεσωτέραν επαφήν προς την ελληνικήν φύσιν και ζωήν υπό τας διαφορωτάτας αυτής εκδηλώσεις τοπίου, ατμοσφαίρας, ηθών, εθίμων και τύπων με τελικόν σκοπόν την βαθυτέραν κατανόησιν και διερμήνευσιν αυτών και την προσαρμογήν της Τέχνης προς τον ελληνικόν χαρακτήραν*»[631].

---

[630] «Εισηγητική Έκθεσις επί του Σχεδίου Νόμου "Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών"», Εν Αθήναις τη 16 Ιουνίου 1930, όπως παρατίθεται στο Χ. Λέφας (επιμ.), *Το νομοθετικόν έργον του Υπουργείου Παιδείας…*, όπ.π., σσ. 259-262.

[631] «Εισηγητική Έκθεσις επί του Σχεδίου Νόμου "Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών"», Εν Αθήναις τη 16 Ιουνίου 1930, όπ.π.

Πίσω από αυτές τις γραμμές λανθάνει το «πρόγραμμα» ενός ελληνικού intimisme. Η καλλιτεχνική εκπαίδευση απέβλεπε στο εξής σε έναν τελικό σκοπό. Στην εθνική αυτοπαρατήρηση και αυτοκατανόηση υπό ένα πολύ συγκεκριμένο πρίσμα «αναχρονιστικής» ανάγνωσης του παρόντος. Το ιστορικό παρελθόν και οι ρίζες αυτού του ελληνικού χαρακτήρα στον οποίο η τέχνη όφειλε τώρα να προσαρμοστεί, έπρεπε να προσεγγιστεί δια του παρόντος και μέσω της εστίασης σε μια σύγχρονη και μη αστική «*ελληνική ζωή*», οργανικά συνδεδεμένη με την ελληνική φύση και με την λαϊκή παράδοση.

Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι το κείμενο της εισηγητικής έκθεσης στεκόταν ιδιαιτέρως σ' ένα σημείο του νομοσχεδίου το οποίο ο Δημητριάδης είχε, μάλλον σκόπιμα, επιλέξει να αποσιωπήσει στις συνεντεύξεις του. Πρόκειται για την πρόβλεψη περί συγκρότησης ειδικού παιδαγωγικού τμήματος για την επιμόρφωση εκείνων που επιθυμούσαν να υπηρετήσουν στα σχολεία της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης ως δάσκαλοι των τεχνικών μαθημάτων:

«*Ανάγκη επίσης είναι να εξαρθή η πρόνοια η οποία λαμβάνεται δια την μόρφωσιν ειδικών και από πάσης απόψεως αρτίως κατηρτισμένων διδασκάλων των τεχνικών μαθημάτων εν τοις Σχολείοις της Εκπαιδεύσεως. Μόνον δια τοιούτων ειδικών διδασκάλων θα κατορθωθή η καλλιέργεια του αισθήματος του καλού εις ευρύτερα στρώματα της κοινωνίας*»[632].

Η παραπάνω πρόβλεψη η οποία ενσωματωνόταν στο νομοσχέδιο με την μορφή της προεξαγγελίας σχετικού Προεδρικού Διατάγματος[633] θα πρέπει να πιστωθεί στον Υπουργό της Παιδείας ως απολύτως συνεκτική με τις αντιλήψεις του για την τέχνη ως κοινωνικό αγαθό που οφείλει να καθίσταται, μέσω της δημόσιας δωρεάν παιδείας, προσβάσιμο σε όλα τα κοινωνικά στρώματα[634]. Θα πρέπει να υποθέσουμε ότι μια τέτοια προσθήκη στο νομοσχέδιο η οποία επιβάρυνε τη Σχολή με το «ταπεινό» έργο της ειδικής επιμόρφωσης των δασκάλων μέσης εκπαίδευσης, θα έβρισκε μάλλον αδιάφορο, αν όχι αντίθετο, τον διευθυντή της Σχολής ο οποίος είχε συλλάβει την αναδιοργάνωσή της πρωτίστως στη βάση της ανάδειξής της σε ευρωπαϊκού επιπέδου

[632] «Εισηγητική Έκθεσις επί του Σχεδίου Νόμου "Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών"», Εν Αθήναις τη 16 Ιουνίου 1930, όπ.π.
[633] Βλ. το άρθρο 4, παρ. 5 του νόμου 4791 «Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 225, (τχ. Α΄), 3 Ιουλίου 1930.
[634] Για τις απόψεις του Γεωργίου Παπανδρέου για την τέχνη βλ. την ομότιτλη ενότητα στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σσ. 153-155.

ανώτατη ακαδημία καλών τεχνών προορισμένη να υποδέχεται ιδιοφυή ταλέντα και να τα παραδίδει στην κοινωνία ως ολοκληρωμένους καλλιτέχνες υψηλής ονομαστικής και πραγματικής αξίας. Σε ό,τι όμως αφορά τις πολιτικά σαφέστερες προθέσεις του Παπανδρέου, είναι προφανές ότι το περί ταλέντου επιχείρημα κατέρρεε αυτομάτως υπό το φως μιας τέτοιας πρόβλεψης η οποία αποκάλυπτε αμέσως και την πραγματική σκοπιμότητα του νομοσχεδίου που δεν ήταν άλλη από την σύνδεση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης με την αγορά. Διότι αν το ταλέντο ήταν η αναγκαία ιδιότητα του καλλιτέχνη, για έναν μελλοντικό καθηγητή σχολείου ο οποίος υποβάλλονταν στις ίδιες αυστηρές διαδικασίες εισαγωγής στην Σχολή, αποτελούσε ένα μάλλον αδιάφορο –αν όχι και περιττό– προσόν.

Ο νόμος 4791 «Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών» θα ψηφισθεί από την Βουλή στις 2 Ιουλίου του 1930[635] και στην τελική εκδοχή του, εκτός από τον βασικό κορμό των μεταρρυθμίσεων που προέβλεπε το σχέδιο Δημητριάδη και που εκτέθηκαν αναλυτικά παραπάνω, θα ενσωματώσει και μια σειρά από όχι λιγότερο σημαντικές μεταβολές οι οποίες είναι σκόπιμο εδώ να σχολιαστούν ως συμπληρωματικές πτυχές της αναδιοργάνωσης.

Ο νόμος 4791/1930 θα κάνει πράξη την ανωτατοποίηση της Σχολής, την οποία είχε μάταια προσπαθήσει να προωθήσει νομοθετικά ο Αθανάσιος Αργυρός στα 1927. Η υπαγωγή της Σχολής στην κατηγορία της ανώτατης εκπαίδευσης, ρητά ορισμένη από το πρώτο κιόλας άρθρο, θα προκαλέσει μια σειρά από αλυσιδωτές μεταβολές στο υπαλληλικό status του διδακτικού προσωπικού καθώς και στο διοικητικό προσωπικό της. Σε ό,τι αφορά τους καθηγητές των εργαστηρίων, αυτοί ως ισότιμοι πλέον των καθηγητών του Πανεπιστημίου, προάγονταν στην βαθμολογική και μισθολογική κλίμακα του αρεοπαγίτου (άρθρο 6, παρ. 2). Από αυτήν την υπαλληλική προαγωγή θα εξαιρεθούν οι καθηγητές των θεωρητικών μαθημάτων[636] καθώς και αυτοί του προπαρασκευαστικού τμήματος, του γυμνού νυκτός, των υπαιθρίων σπουδών και του Κυριακού σχολείου[637]. Η εξίσωση των καθηγητών εργαστηρίων με τους καθηγητές του

[635] Ο νόμος είχε ήδη υπερψηφιστεί από την Γερουσία στις 20 Ιουνίου 1930 Βλ. Επίσημα Πρακτικά Γερουσίας, Συνεδρίασις ΙΙΣΤ΄ της 20ης Ιουνίου 1930, σσ. 893-896.

[636] Μια τέτοια στάση που, υπό μια έννοια, υποτιμά τη θεωρητική γνώση, είναι επίσης ενδεικτική μιας περισσότερο εμπειρικής αντίληψης σε ό,τι αφορά την ίδια την καλλιτεχνική παραγωγή, απόρροια ενός ιστορικού περιβάλλοντος που δεν έχει καλλιεργήσει μια μακρά παράδοση θεωρητικού και ιστορικού λόγου γύρω από την τέχνη.

[637] Ειδικά η επιλογή της εξαίρεσης του καθηγητή της αρχιτεκτονικής από τα υπαλληλικά προνόμια που ο νόμος επιφύλασσε στους καθηγητές των εργαστηρίων θα προκαλέσει τις αντιδράσεις της αντιπολίτευσης κατά την συζήτηση επί του νομοσχεδίου στη Γερουσία αναγκάζοντας τον Παπανδρέου

Πανεπιστημίου, άμεση συνέπεια της ανωτατοποίησης της Σχολής, και η αναγνώριση της υπαλληλικής ανωτερότητάς τους έναντι των υπολοίπων διδασκόντων επιβεβαίωνε έτσι τυπικά και ουσιαστικά την οριστική και πλήρη επικράτηση του εκπαιδευτικού μοντέλου της εργαστηριακής διδασκαλίας.

Η νομική αντιμετώπιση της Σχολής ως ανώτατο εκπαιδευτικό ίδρυμα ισότιμο προς το Πανεπιστήμιο είναι εμφανής και στην εισαγωγή θεσμικών ρόλων συνδεδεμένων με την εσωτερική λειτουργία των πανεπιστημίων. Χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση είναι αυτή της αναδιάρθρωσης της Γραμματείας της Σχολής σύμφωνα προς τα πανεπιστημιακά διοικητικά πρότυπα. Έτσι η θέση του Γραμματέα που είχε ανασυσταθεί με το νόμο 4366/1929 (νόμος Γόντικα) μετονομαζόταν τώρα σε θέση Γενικού Γραμματέα ενώ ταυτόχρονα συστηνόταν και νέα θέση Υπογραμματέα (άρθρο 6, παρ. 10 και 11). Οι θέσεις του Γενικού Γραμματέα και του Υπογραμματέα δεν είναι αιρετές ενώ η κάλυψη τους δεν αποτελεί πλέον ευθύνη του Υπουργείου. Οι παραπάνω επιλέγονται απευθείας από τον Διευθυντή της Σχολής ως στενοί προσωπικοί του συνεργάτες. Πρόκειται για μια ενδεικτική περίπτωση των διευρυμένων εξουσιών που ο νόμος παραχωρούσε στον Δημητριάδη.

Στα πλαίσια της ανωτατοποίησης της Σχολής εγγράφεται και η εισαγωγή του θεσμού του Κυβερνητικού Επιτρόπου η οποία θα ισχύσει και για τα δύο κεντρικά πανεπιστήμια της χώρας, Αθηνών και Θεσσαλονίκης[638]. Αυτός λειτουργεί ως μεσάζων μεταξύ Σχολής και Υπουργείου ασκώντας για λογαριασμό του τελευταίου το έργο της στενής κυβερνητικής εποπτείας (άρθρο 2, παρ. 1). Η δικαιοδοσία του Κυβερνητικού Επιτρόπου να παρεμβαίνει σε ζητήματα της εσωτερικής λειτουργίας της Σχολής γνωμοδοτώντας γι' αυτά στο Υπουργείο καθώς και η ξεκάθαρη λειτουργία του ως

να παρέμβει εξηγώντας το σκεπτικό του νομοθέτη: «*Τα μαθήματα δια τα οποία ωρίσαμεν καθηγητήν με βαθμόν τμηματάρχου είναι δευτερεύοντα και θεωρητικά, εκφράζω δε την λύπην μου διότι η συζήτησις γίνεται κατόπιν συστάσεως των ενδιαφερομένων καθηγητών, οι οποίοι πολλαπλασιάζουσι τας αξιώσεις των, ενώ παρέχεται άφθονος η αναγνώρισις δικαιωμάτων εις αυτούς.* […] *Η απόφασις όπως απονεμηθή ο μισθός του αρεοπαγίτου εις τους καθηγητάς της ανωτάτης σχολής των καλών τεχνών υπήρξε πράξις δικαιοσύνης. Οι καθηγηταί της σχολής είναι καλλιτέχναι μακράς σταδιοδρομίας και η θέσις αυτών αποτελεί επιβράβευσιν δεδοκιμασμένης αξίας. Οι λοιποί καθηγηταί δεν είναι καθηγηταί δεδοκιμασμένοι, διδάσκουν θεωρητικά μαθήματα και ολίγας ώρας*». Επίσημα Πρακτικά της Γερουσίας, Συνεδρίασις ΙΙ΄ της 13ης Ιουνίου 1930, σ. 799.

[638] Ο θεσμός θα εισαχθεί στα Πανεπιστήμια Αθηνών και Θεσσαλονίκης το 1931 με τον Νόμο 5143 «Περί Κυβερνητικού Επιτρόπου παρά τοις Πανεπιστημίοις Αθηνών και Θεσσαλονίκης» (Ε.τ.Κ., φ. 213, (τχ. Α΄), 17 Ιουλίου 1931). Για το ζήτημα βλ. Νίκος Ε. Παπαδάκης, «"…Εν συνδυασμώ προς τον νέον οργανισμόν του πανεπιστημίου και την αποκατάστασιν της τάξης". Εκπαιδευτική πολιτική, Διακυβέρνηση και Απόδοση Λόγου την Ανώτατη Εκπαίδευση στα χρόνια του Ελευθερίου Βενιζέλου (1928-1932)» στο Βάλια Βαρουχάκη–Αργυρώ Βατσάκη (επιμ.), *Η εκπαιδευτική πολιτική…*, όπ.π., σσ. 175-188 και ειδικά σσ. 177-178.

όργανο ιδεολογικο-πολιτικού ελέγχου δεν έθιγαν μόνο τις προσωπικές εξουσίες του Δημητριάδη αλλά και το αυτοδιοίκητο του Ιδρύματος. Οι αρνητικές επιπτώσεις αυτού του νεοεισηγμένου ρόλου, ο οποίος επί της ουσίας θεσμοποιούσε τον κυβερνητικό παρεμβατισμό στα πανεπιστήμια πάντα μέσα στην γενική λογική της σύνδεσης σπουδών-αγοράς, θα γίνουν αισθητές στην Σχολή μόνο μετά την αποχώρηση των Φιλελευθέρων από την εξουσία και την μεταβολή των ισορροπιών στις σχέσεις Διεύθυνσης-Υπουργείου.

Η πράξη της ανωτατοποίησης θα χαρίσει στην Σχολή καλλιτέχνες-καθηγητές ισότιμους των καθηγητών πανεπιστημίου, έναν Γενικό Γραμματέα, έναν Υπογραμματέα και μαζί θα της επιβάλλει και έναν Κυβερνητικό Επίτροπο. Δεν θα της χαρίσει όμως Πρύτανη στερώντας της το ανάλογο τυπικό κύρος έναντι των άλλων Ανώτατων Ιδρυμάτων[639]. Παρ' όλες τις διευρυμένες εξουσίες του και την υπαλληλική αναβάθμισή του (από τον βαθμό του Υπουργικού Διευθυντού Α΄ στον βαθμό του Αρεοπαγίτου όπως ακριβώς και οι πρυτάνεις των άλλων ανώτατων ιδρυμάτων) ο Δημητριάδης παρέμενε κατ' όνομα ένας απλός διευθυντής. Αυτή η ανακόλουθη επιλογή εκ μέρους του νομοθέτη θα πρέπει ίσως να συσχετισθεί με τους όρους της τοποθέτησης του Δημητριάδη στην διεύθυνση. Στο βαθμό που ο απευθείας διορισμός του Δημητριάδη από την Κυβέρνηση δεν συμβιβαζόταν με το αιρετό του αξιώματος του Πρύτανη, μια μετονομασία του διευθυντή της Σχολής σε Πρύτανη θα ισοδυναμούσε με αμφισβήτηση της αιρετότητας ως αναγκαίας συνθήκης του κορυφαίου ακαδημαϊκού αξιώματος και ευθεία καταστρατήγησή του που δεν μπορούσε να δικαιολογηθεί νομικά. Η ιδιομορφία της περίπτωσης του Δημητριάδη ανάγκαζε πιθανότατα εν προκειμένω τον νομοθέτη να δημιουργήσει ένα ειδικό θεσμικό καθεστώς για την Σχολή αναγνωρίζοντάς της την θεσμική υπόσταση πανεπιστημίου αλλά στερώντας από τον διορισμένο διευθυντή της τον τίτλο του Πρύτανη. Δεδομένου πάντως ότι το ζήτημα της μετονομασίας της Διεύθυνσης σε Πρυτανεία δεν θα απασχολήσει την Σχολή μέχρι την δεκαετία του 1960 –δηλαδή αρκετά μετά την λήξη της θητείας του Δημητριάδη και την καθιέρωση αιρετής διεύθυνσης– για να διευθετηθεί τελικά μόνο το 1977[640], ίσως αυτή η ιδιάζουσα συνθήκη να ίσχυσε και να

[639] Βλ. και Νίκος Ε. Παπαδάκης, «"Διευρύνοντας την σκέπην της σοφίας". Αναπτυξιακή προοπτική, κοινωνικο-οικονομικές μεταρρυθμίσεις και πανεπιστημιακή πολιτική στο Μεσοπόλεμο: Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, ΑΣΚΤ, Ανωτάτη Γεωπονική Σχολή, ΑΣΟΕΕ και Πάντειος» στο *Πανεπιστήμιο*, τχ. 5, Αθήνα, Έκδοση Ομίλου Πανεπιστημιακών, 2002, σσ. 3-59.

[640] Βλ. Χριστίνα Δημακοπούλου, «Το παράδοξο του προοδευτικού συντηρητισμού: ο γλύπτης Γιάννης Παππάς στη διεύθυνση της ΑΣΚΤ», *Ιστορία της Τέχνης*, τχ. 5, 2016, σ. 51.

διατηρήθηκε έτσι εξαιτίας μιας τυπικά νεωτερικής αντίληψης περί τέχνης ως δημιουργίας κατ' αντιδιαστολή προς την επιστήμη ως τομέα γνώσης και έρευνας. Με αυτήν την έννοια, η ανωτατοποίηση άνευ πρυτάνεως συνεπαγόταν μεν την ισοτιμία τέχνης και επιστήμης αλλά ταυτοχρόνως υπογράμμιζε και την σαφή διάκρισή τους. Σε κάθε περίπτωση πάντως και πέρα από το αυτονόητο έλλειμμα τυπικού κύρους που ανέκυπτε λόγω της απουσίας εκλεγμένης από εσωτερικά συλλογικά όργανα Πρυτανείας, η συντήρηση αυτής της απευθείας εξάρτησης της Διοίκησης της Σχολής από την Πολιτεία έθιγε την διοικητική της αυτοτέλεια και, συνδυασμένη με την παρουσία Κυβερνητικού Επιτρόπου, ενίσχυε περεταίρω στην περίπτωση της Σχολής τον παρεμβατισμό του Υπουργείου.

Η πλήρης επικράτηση του εργαστηριακού εκπαιδευτικού μοντέλου θα επισφραγισθεί με την κατάργηση των εδρών που αντιστοιχούσαν στα τεχνικά μαθήματα του γυμνού νυκτός, των υπαιθρίων σπουδών και της κοσμηματογραφίας καθώς και των υπεράριθμων θέσεων καθηγητών οι οποίοι δίδασκαν στο μέχρι πρότινος τριετές προπαρασκευαστικό τμήμα, με την σχετική διάταξη να τίθεται σε ισχύ με την συνταξιοδότηση και των τελευταίων διδασκόντων (άρθρο 10, παρ. 4 και 5). Μαζί με αυτές καταργείται μετά την αποχώρηση του οικείου καθηγητή και το Κυριακό Σχολείο (άρθρο 10, παρ. 7), τελευταίο απομεινάρι της προδρομικής θεσμικής εμφάνισης της Σχολής ως «Σχολείου των Τεχνών». Ο νομοθέτης όμως δεν θα σταματήσει εδώ. Η κατάργηση εδρών θα συμπαρασύρει και το τρίτο εργαστήριο ζωγραφικής το οποίο ο νόμος 4366/1929 είχε ανασυστήσει ως προσωποπαγές και το οποίο βάσει του νέου νόμου έπαυε να υφίσταται μετά την αποχώρηση του Παρθένη (άρθρο 10, παρ. 3) αφήνοντας την Σχολή με δύο τακτικά εργαστήρια ζωγραφικής.

Στα πλαίσια της γενικής αναδιάρθρωσης των εδρών, ο νομοθέτης θα επαναφέρει την έδρα Χαρακτικής που είχε καταργηθεί με τον νόμο 521/1914 ανασυστήνοντάς την αυτή τη φορά ως έδρα εργαστηρίου Χαρακτικής (Ξυλογραφίας, Χαλκογραφίας, Λιθογραφίας) (άρθρο 3, παρ. 1 και άρθρο 5, παρ. 1). Ωστόσο, αντίθετα με την επιθυμία του Παπαντωνίου ο οποίος οραματιζόταν μια ανάκαμψη της ελληνικής χαρακτικής υπό την διδακτική καθοδήγηση του Γαλάνη, ο νομοθέτης θα επιτρέψει σ' έναν εκ των καθηγητών του προπαρασκευαστικού τμήματος των οποίων τις θέσεις καταργούσε, να αναλάβει την διεύθυνση του νέου εργαστηρίου Χαρακτικής υπό την προϋπόθεση της διετούς το πολύ ειδίκευσής του στο εξωτερικό. Για τον σκοπό αυτό μάλιστα παραχωρούσε στους εν λόγω καθηγητές την δυνατότητα εκπαιδευτικής άδειας μετ'

αποδοχών (άρθρο 10, παρ. 5). Δεδομένης της πρόθεσης των Φιλελευθέρων να επαναφέρουν και να αναβαθμίσουν τις σπουδές Χαρακτικής, αυτή η «μεσοβέζικη» διάταξη έμοιαζε περισσότερο με λύση ανάγκης που αναμφίβολα οφειλόταν στην άρνηση του Γαλάνη και εξυπηρετούσε την αξιοποίηση των υπεράριθμων καθηγητών του προπαρασκευαστικού τμήματος τους οποίους η κυβέρνηση δεν μπορούσε να απολύσει και οι οποίοι έμεναν χωρίς διδακτικό αντικείμενο λόγω του περιορισμού των εισακτέων και της σύντμησης των προκαταρκτικών σπουδών σε ένα έτος φοίτησης[641]. Όπως και να ‘χει, η σχετική διάταξη δεν θα χρειαστεί τελικά να ενεργοποιηθεί και η Σχολή θα εκλέξει τελικά τον Γιάννη Κεφαλληνό ως νέο καθηγητή της Χαρακτικής τον Νοέμβριο του 1931[642]. Έχοντας τακτοποιήσει τα πρόσωπα της κυβερνητικής προτίμησης στις κατάλληλες θέσεις, ο νομοθέτης μπορούσε τώρα να επαναφέρει και την διάταξη περί εκλογής των καθηγητών από τον Σύλλογο κατόπιν διαγωνισμού (άρθρο 6, παρ. 2) την οποία ο νόμος 4366/1929 είχε απενεργοποιήσει.

Σε ό,τι αφορά το πρόγραμμα σπουδών, αυτό σε γενικές γραμμές δεν θα υποστεί σημαντικές τροποποιήσεις. Αξίζει ωστόσο εδώ να σταθούμε σε δύο κυρίως παρεμβάσεις του νομοθέτη που στόχευαν να αναπροσαρμόσουν τα διδασκόμενα μαθήματα με βάση το πρόγραμμα σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού.

Η πρώτη αφορά το μάθημα του γυμνού νυκτός το οποίο ορίζεται ως υποχρεωτικό για όλους τους σπουδαστές της Σχολής ανεξαρτήτως κατεύθυνσης σπουδών, συμπεριλαμβανομένων των σπουδαστών Χαρακτικής και των μαθητών του προπαρασκευαστικού τμήματος που με βάση το παλαιό νομικό πλαίσιο απαλλάσσονταν από την παρακολούθησή του (άρθρο 4, παρ. 2). Ο νόμος θα αναθέσει την διδασκαλία του εκ περιτροπής σε όλους τους τεχνικούς καθηγητές της Σχολής ακολουθώντας την πρακτική που εφάρμοζε η Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού για το γυμνό νυκτός. Η δεύτερη παρέμβαση αφορά την εισαγωγή ενός επιπλέον θεωρητικού μαθήματος. Πρόκειται για την διδασκαλία της «στοιχειώδους γενικής ιστορίας ιδία του πολιτισμού» (άρθρο 4, παρ. 3) η οποία ερχόταν να συμπληρώσει αυτήν της Αισθητικής και της Ιστορίας της τέχνης και ανατίθετο στον καθηγητή της Γενικής Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αθηνών (άρθρο 6, παρ. 6). Αν και δεν στάθηκε δυνατό να εντοπίσω καμία πηγή που να επιβεβαιώνει ότι το μάθημα πράγματι

[641] Για τους ίδιους λόγους ο νόμος ανέθετε τα καθήκοντα του Υποδιευθυντή, επίσης σε έναν εκ των καθηγητών του προπαρασκευαστικού τμήματος.
[642] Βλ. Συνεδρίαση της 20ης Νοεμβρίου 1931, Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

διδάχτηκε, η νομική πρόβλεψη για την προσθήκη του στον κύκλο των θεωρητικών μαθημάτων αποτελεί ακόμα μία ένδειξη περί της πρόθεσης εναρμόνισης με το γαλλικό εκπαιδευτικό μοντέλο[643].

Συνεπής με τις προθέσεις των μεταρρυθμιστών να κρατήσουν τους επίδοξους καλλιτέχνες φτωχών έως μετρίων ικανοτήτων μακριά από την καλλιτεχνική εκπαίδευση, ο νόμος θα αναπροσαρμόσει και το σύστημα εισαγωγής σε αυστηρότερη αυτή τη φορά βάση (άρθρο 7, παρ. 1-8). Μόνη τυπική προϋπόθεση της εισαγωγής στη Σχολή εξακολουθεί να αποτελεί για τα ιδιοφυή ταλέντα η κατοχή απολυτηρίου δημοτικής εκπαίδευσης και μόνον για όσους εξ αυτών επιθυμούσαν να ακολουθήσουν σταδιοδρομία δασκάλου των τεχνικών μαθημάτων σε σχολείο, ο νόμος όριζε ως αναγκαίο τυπικό προσόν την κατοχή απολυτηρίου γυμνασίου. Εδώ εντοπίζεται ακόμα μια ανακολουθία από πλευράς νομοθέτη. Παρά την εξομοίωση της Σχολής προς τα άλλα ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα και την αναγνώριση της ισοτιμίας των εικαστικών τεχνών προς τις επιστήμες που συνεπαγόταν αυτή η εξομοίωση, η πρόσβαση στην ανώτατη καλλιτεχνική εκπαίδευση αποκλειόταν μεν στους μη έχοντες ταλέντο, αλλά δεν συνοδευόταν από έναν ανάλογο εξορθολογισμό και κανονικοποίηση των κριτηρίων τυπικής αξιολόγησης των υποψηφίων. Μια τέτοια υποτυπώδη διάθεση διαπιστώνουμε μόνο στην περίπτωση εκείνων των σπουδαστών που «*προορίζονται να χρησιμεύσουν*» στην εκπαίδευση, δηλαδή εκείνων για τους οποίους ο νόμος κατοχύρωνε συγκεκριμένα επαγγελματικά δικαιώματα στη βάση ενός σαφούς κοινωνικού ρόλου, αυτού του δασκάλου[644]. Η απροσδιοριστία του κοινωνικού ρόλου του επαγγελματία καλλιτέχνη που βιοπορίζεται αποκλειστικά από την τέχνη του – απροσδιοριστία την οποία δεν μπορούσε να νικήσει ούτε η τυπική αναγνώριση της ισοτιμίας του προς τον επιστήμονα– αποτυπώνεται εναργώς εδώ στην ειδική μεταχείριση της κατηγορίας των καλλιτεχνών-δασκάλων και συνοδεύεται (ή και

[643] Η διδασκαλία της Ιστορίας είχε εισαχθεί στην Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού ήδη από το 1819 εφοδιάζοντας τους σπουδαστές με το minimum της ιστορικής γνώσης που απαιτούσε η υπηρέτηση της ιστορικής ζωγραφικής, κορωνίδα των ζωγραφικών ειδών για το ακαδημαϊκό σύστημα. Παρά την μάλλον υποβαθμισμένη σημασία του, το μάθημα διατηρήθηκε και μετά την μεταρρύθμιση του 1863. Βλ. Alain Bonnet, *L' enseignement des arts…*, σσ. 59-62 και Alain Bonnet, «La réforme de l' École des beaux-arts de 1863: Peinture et Sculpture» στο *Romantisme*, no 93, 1996, σσ. 27-38.

[644] Ο Παπανδρέου θα εξηγήσει το σκεπτικό του νομοθέτη ως εξής: «*Προκειμένου όμως περί σπουδαστών, οι οποίοι προορίζονται να χρησιμεύσουν ως καθηγηταί των τεχνικών μαθημάτων εις τα διάφορα σχολεία ζητούμεν προσόντα. Διότι δεν αρκεί μόνον αυτός να είναι τάλαντον αλλά πρέπει να έχει και την ικανότητα διδασκαλίας. Πρέπει να είναι συνεπώς απόφοιτος γυμνασίου τουλάχιστον , ίνα έχη το κύρος δια να διδάσκη εις τους μαθητάς του γυμνασίου*». Επίσημα Πρακτικά της Γερουσίας, Συνεδρίασις ΙΙ΄ της 13ης Ιουνίου 1930, σ. 799. Η διατύπωση του Παπανδρέου υπαινίσσεται κατά κάποιο τρόπο εδώ μια διάκριση μεταξύ των καλλιτεχνών στη βάση της κοινωνικής χρησιμότητάς τους και του κύρους που απορρέει από αυτήν.

πηγάζει) από μια ανάλογη απροσδιοριστία των κριτηρίων αξιολόγησής του στο πλαίσιο της οργανωμένης εκπαίδευσης τα οποία και συνοψίζονται σ' ένα αφηρημένο προσόν ταλέντου. Οι ανακολουθίες του νόμου γίνονται ακόμα πιο κραυγαλέες στην περίπτωση των καθηγητών της Σχολής. Γι' αυτούς –αν και καθηγητές ανώτατου πλέον εκπαιδευτικού ιδρύματος, ισότιμοι των καθηγητών πανεπιστημίου– «*ουδέν άλλο προσόν πλην του ταλάντου των απαιτείται*»[645] έτσι που ο νόμος επέτρεπε εντελώς ανορθόλογα σε καλλιτέχνες-αποφοίτους σχολαρχείου να διδάσκουν και σπουδαστές αποφοίτους Γυμνασίου.

Φαίνεται ότι η καθιέρωση αυτής της τυπικής προϋπόθεσης του απολυτηρίου Γυμνασίου για τους καθηγητές της Σχολής ήταν στις προθέσεις της Κυβέρνησης[646] αλλά τελικά δεν υιοθετήθηκε ως θίγουσα τα επαγγελματικά συμφέροντα της συντριπτικής πλειοψηφίας των καλλιτεχνών[647]. Σε κάθε περίπτωση πάντως, όλες αυτές οι λογικές ασυνέπειες που διέπουν το σκεπτικό του νομού είναι ενδεικτικές της έντασης ανάμεσα στην πρόθεση εξορθολογισμού της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στην βάση καθαρά πραγματιστικών στόχων και στο νεωτερικό ιδεώδες περί ταλέντου. Μπροστά στην εμφάνιση των πρώτων το δεύτερο σχετικοποιείται και κάποτε συμπιέζεται και υποχωρεί ως το σαθρό ιδεολογικό υπόβαθρο της αναδιοργάνωσης.

Η φοίτηση στην προπαρασκευαστική τάξη, μονοετούς πλέον διάρκειας, παύει να είναι υποχρεωτική με τον νόμο να επιτρέπει την απευθείας συμμετοχή στις εισαγωγικές εξετάσεις για τα εργαστήρια υπό την προϋπόθεση της προσκόμισης ειδικής βεβαίωσης από γνωστό καλλιτέχνη που να εγγυάται την τεχνική επάρκεια του υποψηφίου. Η κατάταξη των υποψηφίων στην προπαρασκευαστική τάξη γίνεται κατόπιν υποβολής φακέλου σχεδιασμάτων τον οποίο ο Σύλλογος αξιολογεί στη βάση της διάγνωσης του ταλέντου, για να ακολουθήσει μετά την παρέλευση ενός έτους προετοιμασίας νέα δοκιμασία των υποψηφίων προκειμένου να εισαχθούν στα εργαστήρια και να αποκτήσουν τον τίτλο του σπουδαστή της Σχολής. Στους αποτυχόντες των εισαγωγικών εξετάσεων για τα εργαστήρια, ο νόμος έδινε το δικαίωμα προαιρετικής επαναληπτικής φοίτησης επί ένα ακόμα έτος στην προπαρασκευαστική τάξη, ενώ ενδεχόμενη δεύτερη αποτυχία στους εισαγωγικούς διαγωνισμούς της Σχολής

[645] Ο Δημητριάδης θα το διευκρινίσει με επιστολή του προς τη *Νέα Εστία*. Βλ. Ξ.[Γρ. Ξενόπουλος], «Ο νόμος περί της Σχολής των Καλών Τεχνών», *Νέα Εστία*, τχ. 88, 15 Αυγούστου 1930, σ. 884.
[646] Α., «Το κράτος διά το θέατρον και την τέχνην. Από μίαν συνομιλίαν με τον κ. Παπανδρέου», *Ελεύθερο Βήμα*, 17 Ιουλίου 1930.
[647] Για το ίδιο ζήτημα βλ. όσα αναφέρονται στη συνέχεια σσ. 359-362.

συνεπαγόταν την οριστική αποβολή του σπουδαστή από το προπαρασκευαστικό τμήμα. Αυτό το σύστημα της διαλογής των υποψηφίων σπουδαστών σε δύο στάδια θα παγιωθεί υπό την μορφή των «διπλών» εισαγωγικών εξετάσεων, αυτών για το προπαρασκευαστικό τμήμα και αυτών για τα εργαστήρια, οι οποίες θα στοιχειώσουν τους σπουδαστές της Σχολής επί δεκαετίες[648]. Τέλος, παρά την δηλωμένη πεποίθηση του Δημητριάδη περί της αναποτελεσματικότητας της μακροχρόνιας εκπαίδευσης και παρά την πρόθεσή του να περιορίσει την διάρκεια της φοίτησης σε έξι το πολύ έτη[649] και να ελαστικοποιήσει τα χρονικά της όρια, ο νόμος όριζε ως ανώτατο όριο παραμονής στα εργαστήρια της Σχολής τα οκτώ έτη (!), έτσι που πρακτικά όχι μόνον δεν περιοριζόταν η χρονική διάρκεια της φοίτησης αλλά αντιθέτως μπορούσε δυνητικά να παραταθεί και πλέον των επτά ετών που το προηγούμενο νομικό πλαίσιο όριζε ως συνολική διάρκεια φοίτησης για προπαρασκευαστικό τμήμα και εργαστήρια.

Η κρατική υποστήριξη προς το Ίδρυμα θα εκφρασθεί κυρίως οικονομικά με μια γενναία αύξηση του ετήσιου τακτικού προϋπολογισμού του, ο οποίος από 180.000 δραχμές που προέβλεπε ο νόμος 4366/1929 ανερχόταν τώρα στις 500.000 δραχμές (άρθρο 2, παρ. 2) σύμφωνα με την προγενέστερη υπουργική σύσταση του Γόντικα του 1929, χωρίς ωστόσο αυτή η οικονομική ενίσχυση να συνοδευτεί και από μια αναπροσαρμογή των διδάκτρων προς τα κάτω. Μαζί με την παραπάνω επιχορήγηση η Σχολή θα λάβει και ένα εφ' άπαξ κονδύλι 7.500.000 δραχμών για την επέκταση του κεντρικού της κτιρίου και την ίδρυση των δύο πρώτων καλλιτεχνικών παραρτημάτων (άρθρο 9).

2.3.5. Η υποδοχή της αναδιοργάνωσης

Η τοποθέτηση του Δημητριάδη στη διεύθυνση της Σχολής και το αναδιοργανωτικό πρόγραμμα που έφερνε μαζί του φαίνεται ότι χαιρετίστηκαν σε γενικές γραμμές με ενθουσιασμό από το σύνολο του Τύπου, των αντιπολιτευόμενων εφημερίδων (*Καθημερινή, Πρωία*) συμπεριλαμβανομένων, γεγονός που απηχούσε και την κατ' αρχήν συναίνεση Κυβέρνησης και αντιπολίτευσης στην υπερκομματική επιλογή

[648] Για το ζήτημα των «διπλών εξετάσεων» βλ. πολυγραφημένη προκήρυξη των φοιτητών της ΑΣΚΤ του 1974 (αρχείο Δ. Τριανταφυλλόπουλου). Δημοσιεύεται στο Δήμητρα Τσούχλου – Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών*…, σσ. 217-219.

[649] Σύμφωνα με δήλωση του Παπανδρέου στο *Ελεύθερο Βήμα* «*εισάγεται η καινοτομία* […] *της φοιτήσεως άνευ χρονικών υποχρεώσεων πέραν του μοναδικού περιορισμού ότι η φοίτησις δεν δύναται να είνε πάντως ανωτέρα των 6 ετών*». Α., «Το Κράτος δια το θέατρον και την τέχνην. Από μιαν συνομιλίαν με τον κ. Παπανδρέου», όπ.π.

Δημητριάδη αλλά και στην αναγκαιότητα κρατικής υποστήριξης του Ιδρύματος[650]. Ωστόσο εν μέσω των δημοσιογραφικών αγιογραφιών του Δημητριάδη και των εγκωμιαστικών σχολίων περί αναγέννησης της ελληνικής τέχνης και περί δικαίωσης του καλλιτεχνικού πεπρωμένου της ελληνικής φυλής που συνοδεύουν την παρουσίαση του μεταρρυθμιστικού του προγράμματος, θα σημειωθεί και μια δημόσια παρέμβαση η οποία αντιμετώπιζε τουλάχιστον με σκεπτικισμό τόσο την πρόσφατη νομοθεσία για την Σχολή όσο και τον νέο θεσμικό ρόλο του Δημητριάδη. Και ενώ κανείς θα ανέμενε οι αντιδράσεις να προέλθουν από το μέτωπο των ακαδημαϊκών-καθηγητών της Σχολής, κατά παράδοξο τρόπο εμφανίζονταν στις σελίδες του βενιζελικού Τύπου και από την πλευρά εκείνης της μερίδας των «νεωτεριστών» καλλιτεχνών που ανήκαν στην Ομάδα Τέχνη και έχαιραν της πολιτικής υποστήριξης των Φιλελευθέρων. Η δημόσια τοποθέτηση αυτών των καλλιτεχνών δεν ήταν άσχετη με την πρόσφατη ανασύσταση της ομάδας την ίδια εκείνη χρονιά[651] και παρά το γεγονός ότι περιενδύθηκε τον χαρακτήρα μιας «αμερόληπτης» δημοσιογραφικής έρευνας, είχε αναμφίβολα υποκινηθεί από τον Τόμπρο, ιδρυτικό μέλος με ηγετικό ρόλο στην ανασυσταθείσα ομάδα.

Η πρώτη δημόσια ένσταση του Τόμπρου φαίνεται ότι είχε σημειωθεί ήδη τον Οκτώβριο του 1929 αμέσως μετά την ψήφιση του πρώτου αναδιοργανωτικού νόμου 4366/1929. Εξοργισμένος με τις μεθοδεύσεις του Παπαντωνίου υπέρ του Δημητριάδη οι οποίες τον είχαν αφήσει στο περιθώριο της παρασκηνιακής διαπραγμάτευσης για τους νέους διορισμούς, θα παρέμβει στο όνομα του λαού και των αξιών της καλλιτεχνικής «*πρωτοπορίας*» μ' ένα καταγγελτικό δημοσίευμα εναντίον του «*συντηρητικού*» ενορχηστρωτή της παρέμβασης, το οποίο δεν φείδονταν υβριστικών χαρακτηρισμών:

«*Όταν στις τέχνες η πολιτική χαράζει τους δρόμους των προσανατολισμών είναι επόμενο πως τα συντηρητικά στοιχεία με την καιροσκόπο μηχανορραφία τους θα γίνουν κύρια μιας εποχής. Στα μικρά κράτη η κυριαρχία των συντηρητικών και η παρερμήνευση των αξιών που υποστηρίζουν, ακριβώς γιατί κάνουν πολιτική επικράτησής των,*

[650] Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, σσ. 128-130, και ειδικά σημείωση 156 όπου παρατίθενται τα πρακτικά της κοινοβουλευτικής συζήτησης επί του προϋπολογισμού του υπουργείου Παιδείας.

[651] Η ανασύσταση της Ομάδας Τέχνης 1930 πραγματοποιήθηκε τον Μάιο του 1930 επ' ευκαιρία της ομαδικής έκθεσης στην γκαλερί Στρατηγοπούλου. Βλ. Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης*…, τ. Ι, σ. 313, σημείωση 222.

δημιουργούν μια αναπόφευκτη παρακμή σε κάθε αξία από ένστικτο και από σύχρονη ενημερότητα. Η πάλη των πρώτων που με την βοήθεια των ταμείων του Κράτους για να στηρίξουν περισσότερο τις θέσεις των πλάι στις παλιωμένες και παραρμηνεμένες ιδέες των γίνεται ηλίθια για τη γενική τέχνη, οπισθοδρομική για το αναπλαστικό αίσθημα ενός Λαού, και αυτόχρημα αναιδής και προκλητική με το επιχείρημα του αιώνιου ωραίου. Αντίθετα οι λίγοι εκλεχτοί που αποτελούν την πρωτοπορία της ρευστότητας των αλληλοσυγκρουόμενων αρχών, μακριά από κάθε προστριβή με το επίσημο Κράτος, μακρύτερα ακόμα και από το λαϊκό αίσθημα που το παρενοχλούν και το μπασταρδεύουν όλες οι καθιερωμένες από πολιτική επιβολή ικανότητες των πρώτων, επιμένουν και κάποτε συντρίβονται σ' ένα αγώνα άνισο και τόσο μακριά τοποθετημένο από το πηγαίο κέντρο της σύγχρονης τέχνης για όλα τα έθνη. Αυτές οι σκέψεις αποτελούν τον καθρέφτη της μοιραίας επιβολής των συντηρητικών και επίσημων λειτουργών του Κράτους που με τόση ευκολία κινούνται γύρω από τα πρόσωπα και τα πράγματα και με τόση αυθάδεια κατασκευάζουν Νόμους για να μένουν ακλόνητα τα ειπσρακτικά του δικαιώματα. Έστω, μα τι έχετε κύριοι στο ενεργητικό σας όλοι σεις που κινείσθε και τόσο δα κομπάζετε; Ή μήπως είναι ικανοί δυο καλλιτέχνες άξιοι της παράταξής σας να σταθούν αντιμέτωποι των αξιών που υποστηρίζουμε και αντιπροσωπεύουμε και πιο έξω από τον τόπο μας; […] *Καμμιά ιστορία, καμμιά υστεροφημία. Γι' αυτό να είσαστε βέβαιοι, θα χαθήτε μέσα στις λεγεώνες των αποτυχημένων που έχουν να παρατάξουν όλες οι παρόμοιες εύκολες και πλάνες επιτυχίες. Ξαίρουμε παρ' όλ' αυτά πως όταν θα διαβάζετε τις γραμμές αυτές και θα νιώθετε ζεστό το χρήμα του Κρατικού πλούτου στους κόρφους σας, θα γελάσετε για την προνομιακή σας θέση, την ακλόνητη από Νόμους, όπως είπαμε. Αλλά και πίσω από τον ωραίο και καλοταιριασμένο οργανικό σας σκελετό, υπάρχει ο Λαός στον οποίο ανήκουμε και ο οποίος μπορεί όταν πρέπει να σας ανατρέπει. Λοιπόν στη συνείδηση της πρωτοπορίας αυτού του Λαού, δηλαδή της καλλιτεχνικής του ιστορίας, στέκεσθε ανάμεσό μας σαν προδότες και οργανοπαίκτες γύφτοι και καρπαζοεισπράχτορες.* […] *Είσαστε στη συνείδησή μας χρεοκοπημένοι και μοιάζετε σαν παράσιτα του κορμού της ανδρικής μας και ελληνικής μας ακαμψίας και σκληρότητας.* […] *Παρακμή–Παρακμή–είναι η ηχώ όλων των δικαιολογιών σας. Θα σας αντικρούσουμε*»[652].

Μέσα σε αυτό το παραληρηματικό κείμενο που σε ορισμένα σημεία του δίνει την εντύπωση αριστερίζουσας επαναστατικής προκήρυξης, η παρέμβαση των

[652] Μ. Τόμπρος, «Παρακμή στα πρώτα βήματα», *Ο Νουμάς*, Περίοδος Γ΄, Χρόνος ΚΒ΄, τχ.1 (786), Οκτώβριος 1929, σ. 3.

Φιλελευθέρων εμφανίζεται ως αποτέλεσμα του πολιτικού καιροσκοπισμού του Παπαντωνίου –ο οποίος βέβαια πουθενά δεν κατονομάζεται πλην όμως εξυπονοείται σαφώς– και ως η συντηρητική «αντεπανάσταση» των αντιακαδημαϊκών που υπό τον μανδύα ενός παρερμηνευμένου εκσυγχρονισμού και υποκινημένοι από πολιτικά και οικονομικά συμφέροντα έβαλλαν εναντίον της καλλιτεχνικής «*πρωτοπορίας*» του τόπου. Ως ανιδιοτελής υπέρμαχος της τελευταίας και των αλληλένδετων λαϊκών συμφερόντων, ο Τόμπρος προφήτευε την πτώση των μεταρρυθμιστών της «*παρακμής*» οι οποίοι και θα ανατρέπονταν από το τιμωρητικό χέρι της «*πρωτοπορίας αυτού του Λαού*». Όπως ήταν αναμενόμενο, αυτές οι επαναστατικές κορώνες θα υποχωρήσουν σύντομα μπροστά στην ανάγκη να εξασφαλιστεί τουλάχιστον μια –μελλοντική έστω– δυνατότητα διορισμού στην Σχολή. Αμέσως μετά την δημοσίευση και του δεύτερου αναδιοργανωτικού νόμου, ο Τόμπρος θα επανέλθει μέσω δύο επιστολών του δημοσιευμένων στο *Ελεύθερο Βήμα*[653] και στη *Νέα Εστία* όπου καταγγέλλεται ο υποτιθέμενος αποκλεισμός των καλλιτεχνών άνευ απολυτηρίου Γυμνασίου από την δυνατότητα διεκδίκησης της θέσης του καθηγητή της Σχολής. Διαμαρτυρόμενος εξ ονόματος όλων των καλλιτεχνικών οργανώσεων, ο Τόμπρος σημείωνε τα ακόλουθα στην επιστολή του προς το περιοδικό:

«*Φίλε κ. Ξενόπουλε,*

Με λύπην μου αναγκάζομαι ν' ασχοληθώ με τον ψηφισθέντα νόμον και επί της περιπτώσεως των ζητουμένων προσόντων δια τους καθηγητάς του Σχολείου των Καλών Τεχνών. Ο νέος νόμος ζητεί τουλάχιστον απολυτήριον γυμνασίου δια τον διορισμού καθηγητού και κλείει διά παντός εις όλους τους αποφοίτους του Σχολείου αυτού την ελπίδα του διορισμού των κατά την πλήρωσιν μιάς θέσεως. Ως αντιλαμβάνεσθε, το μέτρον αυτό είναι σκληρόν και τα ερωτήματα των καλλιτεχνικών οργανώσεων δικαιολογημένα. Με κατάπληξίν των ο Σύνδεσμος των Ελλήνων Καλλιτεχνών, το Σωματείον Γλυπτών, ο Σύλλογος Ελλήνων Καλλιτεχνών Παρισίων, οι Καλλιτέχναι των Ateliers και η Ομάς Τέχνη, ήκουσαν εκ συνομιλίας του κ. Υπουργού της Παιδείας την απόφασίν του ταύτην. Θέλουν δε άπαντες να πιστεύουν, ότι ο κ. Υπουργός εν τη επιθυμία να εξυπηρετήση κατά τον καλύτερον τρόπον την υποδειχθήσαν εις αυτόν βελτίωσιν της σπουδής των μαθητών –ελησμόνησε τον αντίκτυπον και τον στραγγαλισμόν της άλλης

[653] Για την επιστολή Τόμπρου προς το Ελεύθερο Βήμα βλ. *Ελεύθερο Βήμα*, 22 Ιουλίου 1930. Ακολουθούσε διευκρινιστική απάντηση του Υπουργείου Παιδείας μέσω της εφημερίδας βλ. Ανμ, «Η ανωτάτη σχολή των καλών τεχνών», *Ελεύθερο Βήμα*, 24 Ιουλίου 1930.

πλευράς των ελευθέρων αποφοίτων του Σχολείου αυτού. Η παράταξις αύτη, αφημένη εις το έλεος του Θεού επλήγη κατά τρόπον ανεξήγητον, ακριβώς εις στιγμάς ελπίδων»[654].

Φυλάσσοντας για το τέλος μια ευθεία βολή κατά του Δημητριάδη, η επιστολή κατέληγε:

«*Έπρεπεν ο κ. Γρυπάρης να εγνώριζε ότι οι καλλιτέχναι επί μίαν πεντηκονταετίαν έτυχον του ευεργετήματος να διορίζωνται καθηγηταί εις το ίδρυμα αυτό με το απολυτήριον σχολαρχείου: Και επί πλέον ότι την επομένην του διορισμού ενός συναδέλφου των ως Διευθυντού, "όστις στερείται του απολυτηρίου γυμνασίου", δεν θα έστεκε ηθικώς η εξόντωσις παρ' αυτού του ιδίου, των εκτός δημοσίας θέσεως ικανών καλλιτεχνών. Δυστυχώς όπισθεν των εξωτερικών αυτών και ανουσίων ζητημάτων, συγκαλύπτονται προθέσεις σημασίας δημαγωγικής με ιδιοτελείς απολαυάς. Αυτό το σημείον οφείλει να το προσέξη ο κ. Υπουργός και αι καλλιτεχνικαί οργανώσεις το απαιτούν επί τη βάσει της ηθικής και της απολύτου δικαιοσύνης και επιπλέον να αποτρέψη την ξηράν εφαρμογήν του*»[655].

Αφορμή για την επιστολή του Τόμπρου και τον ξεσηκωμό των καλλιτεχνικών οργανώσεων είχε σταθεί μία συνέντευξη του Παπανδρέου στο *Ελεύθερο Βήμα* της 17ης Ιουλίου 1930 στην οποία ο υπουργός της Παιδείας είχε πράγματι δηλώσει ότι «*δια τους καθηγητάς της σχολής υπάρχει ο περιορισμός να είνε τουλάχιστον τελειόφοιτοι γυμνασίου*»[656]. Ωστόσο ο νόμος στην τελική του εκδοχή, ο οποίος είχε ήδη ψηφισθεί και δημοσιευθεί πριν από την δημοσίευση της συνέντευξης Παπανδρέου, απαιτούσε – όπως είδαμε– το τυπικό προσόν του απολυτηρίου γυμνασίου μόνο για την ειδική κατηγορία των δασκάλων των τεχνικών μαθημάτων πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης χωρίς να θέτει καμία τέτοιου είδους προϋπόθεση προκειμένου περί καθηγητών της Σχολής. Αν δεν επρόκειτο για σκόπιμη απόπειρα παραπληροφόρησης εκ μέρους του Τόμπρου με αφορμή ένα εν γνώσει του ανύπαρκτο ζήτημα, αυτός είχε πάντως τώρα εγκαταλείψει την ρητορική περί πρωτοπορίας επιλέγοντας να σταθεί σ' ένα κατά την ομολογία του «*εξωτερικό*» και «*ανούσιο*»

[654] Μ. Τόμπρος, «Ο νέος νόμος και οι καθηγηταί της Σχολής Καλών Τεχνών», *Νέα Εστία*, τχ. 87, 1 Αυγούστου 1930, σ. 831.
[655] Μ. Τόμπρος, «Ο νέος νόμος και οι καθηγηταί της Σχολής Καλών Τεχνών», όπ.π.
[656] Α., «Το κράτος διά το θέατρον και την τέχνην. Από μίαν συνομιλίαν με τον κ. Παπανδρέου», *Ελεύθερο Βήμα*, 17 Ιουλίου 1930.

ζήτημα το οποίο άπτετο στενών συντεχνιακών συμφερόντων από τα οποία φυσικά δεν εξαιρούνταν ούτε ο ίδιος[657].

Η επιστολή του Τόμπρου δεν θα μείνει αναπάντητη. Στο επόμενο τεύχος της *Νέας Εστίας* ακολουθούσε επιστολή «*εκ του Γραφείου της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών*» η οποία είχε προφανώς συνταχθεί από τον Δημητριάδη και ερχόταν να βάλει τα πράγματα στη θέση τους καθησυχάζοντας τις συνδικαλιστικές ανησυχίες και ανταποδίδοντας τα πυρά στον Τόμπρο.

«*Αξιότιμε κ. Διευθυντά,*

Εις το υπ' αριθ. 87 τεύχος του περιοδικού σας εδημοσιεύθη επιστολή εν σχέσει με το νομοσχέδιον της αναδιοργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών. Είναι η Δευτέρα επιστολή του επιστολογράφου αυτού, ο οποίος με τόσον ελαφρά συνείδησιν απαιτεί ν' απασχολή το κοινόν με τας πλάνας του. Και η μεν πρώτη εδημοσιεύθη προ πολλού εις το ημερήσιον «Ελεύθερον Βήμα», εδόθησαν δε εγκαίρως εκ μέρους του υπουργείου της Παιδείας αι δέουσαι διασαφήσεις (δηλαδή ότι ουδέν άλλο προσόν πλην του ταλάντου των απαιτείται, όπως σαφέστατα ο νόμος αναφέρει, δια τους καθηγητάς της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών), ώστε να κατευνασθή και η τελευταία ανησυχία εις πάντα αποβλέποντα μελλοντικήν καθηγεσίαν εις την Ανωτάτη Σχολήν των Καλών Τεχνών. Αρκετά μάλιστα ευκρινώς και εγκαίρως, ώστε να είχεν όλον τον καιρόν να αναστείλη ο επιστολογράφος σας και το δεύτερον αυτό εσφαλμένο δημοσίευμά του. Προφανώς όμως η επιθυμία του ήτο να προσθέση εις την δευτέραν αυτήν επιστολήν μερικάς προσωπικάς και ανοίκειους επιθέσεις. Και προπαντός να προστεθή το υποσημείωμά του εις την επιστολήν αυτήν, δια του οποίου ειδοποιεί την διεύθυνσιν του περιοδικού σας, ότι ετροποποιήθη πλέον το νομοσχέδιον, ως τούτο να είχε γίνει κατόπιν της διαμαρτυρίας του! Πληροφορούμεν επί τη ευκαιρία τους ενδιαφερομένους, ότι ουδέν ετροποποιήθη από το εν λόγω νομοσχέδιον, όπως ουδέν είναι ακριβές από το όλον δημοσίευμα του εν λόγω επιστολογράφου, ο οποίος αν είχε ολίγον περισσότερον σοβαρότητα, θα επληροφορείτο σοβαρώτερα, και μάλιστα επί ζητήματος που, ως φαίνεται, τον ενδιαφέρει τόσον σοβαρά. Είναι λυπηρόν ότι παρόμοια δημοσιεύματα διαστρέφοντα την αλήθειαν και καταπολεμούντα κάθε ευγενή και μελετημένην

[657] Η επιστολή Τόμπρου δημοσιευόταν με σημείωση της σύνταξης στην οποία αναφερόταν: «*Είχαν τυπωθεί τανωτέρω, όταν ελάβαμε και δεύτερο γράμμα του κ. Τόμπρου, που μας πληροφορεί ότι η διάταξις του νόμου ετροποποιήθη. Τόσο το καλύτερο*». Μ. Τόμπρος, «Ο νέος νόμος και οι καθηγηταί της Σχολής Καλών Τεχνών», *Νέα Εστία*, τχ. 87, 1 Αυγούστου 1930, σ. 831.

προσπάθειαν προς δημιουργίαν καλού πράγματος εις τον τόπον μας, ευρίσκουν τόσον εύκολα φιλοξενίαν εις τας στήλας των εφημερίδων και των περιοδικών δια να ενσπείρουν την δυσπιστίαν και την διχόνοιαν μεταξύ του καλλιτεχνικού κόσμου»[658].

Με το βασικό επιχείρημα εναντίον του νόμου να έχει διαψευσθεί από τον ίδιο το νόμο, ο Τόμπρος θα χρειαστεί να επανεφεύρει την επιχειρηματολογία του και θα περάσει στην αντεπίθεση έχοντας αποσπάσει αυτή τη φορά και την έμμεση υποστήριξη ορισμένων συναδέλφων του και μελών της Ομάδας Τέχνη δια της συμμετοχής τους στην δημοσιογραφική έρευνα του Π. Κατηφόρη. Η έρευνα θα δημοσιευθεί στην φιλοβενιζελική εφημερίδα *Ημερήσιος Τύπος* από τις 30 Νοεμβρίου έως τις 5 Δεκεμβρίου 1930 και θα επικεντρωθεί σε τέσσερα επίμαχα καλλιτεχνικά ζητήματα που συνδέονταν με την κυβερνητική παρέμβαση στις καλές τέχνες: Την πρόσφατη νομοθεσία για την Σχολή, την διοργάνωση της ελληνικής συμμετοχής στην Μπιεννάλε Βενετίας, τον θεσμό των Πανελληνίων εκθέσεων και το έργο της γλυπτής διακόσμησης των Παλαιών Ανακτόρων. Στην έρευνα εκτός από τον Τόμπρο έλαβαν μέρος οι ζωγράφοι Δημήτριος Στεφανόπουλος, Χαρίκλεια Αλεξανδρίδου-Στεφανοπούλου, Κώστας Πάγκαλος και ο γλύπτης Αντώνης Σώχος, όλοι τους ιδρυτικά μέλη της Ομάδας Τέχνη 1930.

Με τον εντυπωσιοθηρικό και μάλλον παραπλανητικό τίτλο «*Ο καλλιτεχνικός μας κόσμος εν εξεγέρσει!*», ο Κατηφόρης δικαιολογούσε την έρευνά του στη βάση μιας υποτιθέμενης αντίδρασης σύσσωμου του καλλιτεχνικού κόσμου εναντίον του μεταρρυθμιστικού προγράμματος του Δημητριάδη[659] και άνοιγε τον κύκλο των συνεντεύξεων με τον Τόμπρο, αφιερώνοντάς του μάλιστα τα δύο από τα πέντε δημοσιεύματα της ημερήσιας καλλιτεχνικής στήλης που θα φιλοξενήσει τις απόψεις των καλλιτεχνών[660]. Εδώ ο Τόμπρος θα επιχειρήσει να ασκήσει επί της ουσίας κριτική

[658] Ξ.[Γρ. Ξενόπουλος], «Ο νόμος περί της Σχολής των Καλών Τεχνών», όπ.π.

[659] Στην εισαγωγή της συνέντευξης Τόμπρου, ο Κατηφορής σημείωνε: «*Πραγματική αναστάτωσις επήλθεν εις τον καλλιτεχνικόν μας κόσμον εξ αφορμής της τελευταίας σχετικής νομοθεσίας. Επί τη βάσει αυτής προήχθη, ως γνωστόν, η Σχολή Καλών Τεχνών του Πολυτεχνείου εις Ανωτάτην τοιαύτην ισότιμον με τα Πανεπιστήμια και το Πολυτεχνείον. Διευθυντής της διωρίσθη ο γλύπτης κ. Δημητριάδης. Ο νέος διευθυντής έχει ίδιον πρόγραμμα, το οποίον μάλιστα ήρχισε να θέτη και εις αφαρμογήν. Εναντίον όμως αυτού του προγράμματος έχει εξαναστή σύσσωμος σχεδόν ο καλλιτεχνικός κόσμος της πρωτευούσης. Ενδιαφερόμενοι να μάθωμεν ποίαι είνε αι διϊστάμεναι απόψεις που εχώρισαν τον καλλιτεχνικόν μας κόσμον απετάθημεν προς τους εγκριτοτέρους καλλιτέχνας της πρωτευούσης, οι οποίοι μας εξέθεσαν κατά σειράν τας γνώμας των*». Ανμ. [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ο καλλιτεχνικός μας κόσμος εν εξεγέρσει! Δύο ώρες με τον κ. Τόμπρον», *Ημερήσιος Τύπος*, 30 Νοεμβρίου 1930.

[660] Βλ. Ανμ. [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ο καλλιτεχνικός μας κόσμος εν εξεγέρσει! Δύο ώρες με τον κ. Τόμπρον», *Ημερήσιος Τύπος*, 30 Νοεμβρίου 1930 και Ανμ. [Π.

στο αναδιοργανωτικό πρόγραμμα Δημητριάδη εστιάζοντας την διαφωνία του σε δύο κυρίως σημεία: την μεταφύτευση του γαλλικού συστήματος στην Σχολή και την κατάργηση των υποτροφιών εξωτερικού. Χωρίς να απορρίπτει κατ' αρχήν το γαλλικό μοντέλο το οποίο αναγνωρίζει ως εκπαιδευτική αποκρυστάλλωση μιας υψηλής καλλιτεχνικής παράδοσης αιώνων, ο Τόμπρος θεωρεί την απόπειρα μεταφοράς του στο ελληνικό πλαίσιο αφενός πλημμελή και αφετέρου άκαιρη. Πλημμελή διότι όχι μόνο δεν ενσωματώνει αλλά αντιθέτως αρνείται κατηγορηματικά την σπουδή εκτός συνόρων ως αναγκαίο όρο της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης[661] και άκαιρη επειδή δεν ανταποκρίνεται στο επίπεδο μιας ανώριμης καλλιτεχνικά Ελλάδας και επομένως ως τέτοια είναι εξαρχής καταδικασμένη σε αποτυχία. Στο «διά ταύτα» όμως της συζήτησης η κριτική του Τόμπρου δεν κατάφερνε να κρύψει τον προσχηματικό της χαρακτήρα καθώς, πέραν της διατήρησης των υποτροφιών εξωτερικού, ο γλύπτης δεν είχε να παρουσιάσει καμία συγκεκριμένη αντιπρόταση για την αναμόρφωση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης.

Αντ' αυτής, στην αφοπλιστική ερώτηση του δημοσιογράφου «*τι φρονείτε ότι έπρεπε να γίνη δια την προαγωγήν της ελληνικής τέχνης;*», ο Τόμπρος, αποφεύγοντας επιμελώς

Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Η συμμετοχή μας εις την έκθεσιν της Βενετίας. Πώς εκθέτει τα ζητήματα ο κ. Τόμπρος», *Ημερήσιος Τύπος*, 1 Δεκεμβρίου 1930.

[661] Σε αυτό το σημείο ο Τόμπρος θα επιστρατεύσει ένα πρωτάκουστο επιχείρημα για να καταδικάσει την επιλογή της κατάργησης των υποτροφιών εξωτερικού. Αυτές έπρεπε κατά τη γνώμη του να διατηρηθούν, όχι για λόγους συμπλήρωσης της παιδείας των σπουδαστών με το μάθημα της ευρωπαϊκής τέχνης ή ενημέρωσης σε σχέση με τις πρόσφατες ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές εξελίξεις, αλλά επειδή η κακή κατάσταση διατήρησης των μνημείων αρχαιοελληνικής τέχνης τα καθιστούσε προβληματικά καλλιτεχνικά υποδείγματα και επέβαλλε απαραιτήτως την επαφή των σπουδαστών με μνημεία της ευρωπαϊκής τέχνης που διατηρούνται ανέπαφα: «*Ούτος* [ενν. ο Δημητριάδης] *από εξαμήνου κατέλαβε, ως γνωστόν, την εν λόγω θέσιν με αντικειμενικόν σκοπόν να εφαρμόση και εις την Ελλάδα, ουχί δικόν του πρόγραμμα, αλλά το διέπον την σχολήν των καλών τεχνών των Παρισίων και τας συναφείς γαλλικάς υπηρεσίας. Δυστυχώς όμως ο εν λόγω εγκλιματισμός των γαλλικών παραδόσεων, ως καθωρίσθη, υπό του κ. Δημητριάδη εις το αφορόν τους υποτρόφους μέρος, καθωρίσθη πλημμελώς. Και εξηγούμαι. Ο κ. Δημητριάδης λέγει ότι οι υπότροφοι του μοναδικού μας, δυστυχώς, κληροδοτήματος Αβέρωφ δια του οποίου εσπούδασαν τόσοι Έλληνες καλλιτέχναι, μεταξύ των οποίων αυτός και εγώ, δεν πρέπει του λοιπού να αποστέλλωνται εις την Ευρώπην δια να σπουδάζουν, αλλά απλώς να αποστέλλωνται δύο μήνας το έτος δια να περιοδεύουν, εις μέρη υπό της σχολής αυταρχικώς υποδεικνυόμενα. Αλλά οι Γάλλοι, οι οποίοι έχουν επτά αιώνων συνεχήν καλλιτεχνικήν παράδοσιν και εις τα καλλιτεχνικά φώτα των οποίων προστρέχει ο απανταχού της γης καλλιτεχνικός κόσμος, αποστέλλουν τους υποτρόφους των εις την Ρώμην! Ακριβώς δια να αλλάξουν περιβάλλον, οπότε και μόνον θα εννοήσουν πλήρως το ιδικόν των και δια να πλουτίσουν τας καλλιτεχνικάς των γνώσεις εις την πηγήν της ιταλικής αναγεννήσεως. Και αυτό εις στιγμήν, που διαθέτουν εις όλας τας μεγαλουπόλεις των μοντέλα πάσης κατηγορίας πλουσίως ωργανωμένα και μνημεία τέχνης κυριολεκτικώς άθικτα. Δια να γίνω περισσότερον καταληπτός, αναφέρω τούτο μόνον. Τι θα ήτο δια τον καλλιτέχνην ιδία ο Παρθενών, η Ολυμπία ή οι Δελφοί εάν διετηρούντο άθικτα; Ως είνε σήμερον ο καλλιτέχνης, πρέπει από τα ερείπια να τα διασθανθή, ενώ εις την Γαλλίαν, την Νοτρ-Νταμ ή την Σαρτρ τα απολαβάνει αυτούσια, ως εξήλθον των χειρών των καλλιτεχνών. Εν τούτοις δεν ηρκέσθησαν εις αυτά. Αλλά τους υποτρόφους των τους στέλλουν εις το εξωτερικόν. Πώς λοιπόν στερεί αυτού του απαραμίλλου καλλιτεχνικού μαθήματος τους μέλλοντας Έλληνας υποτρόφους ο κ. Δημητριάδης δια της αστόχου απαγορεύσεως του; Μυστήριον*». Βλ. Ανμ. [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ο καλλιτεχνικός μας κόσμος εν εξεγέρσει! Δύο ώρες με τον κ. Τόμπρον», όπ.π.

να εξειδικεύσει την απάντησή του, είχε να προβάλλει μόνο μια αόριστα διατυπωμένη θέση που έμοιαζε εμμέσως να εντοπίζει τη λύση του προβλήματος στην ανάπτυξη του κλάδου των εφαρμοσμένων τεχνών:

«*Απλούστατα. Οι Έλληνες καλλιτέχναι έπρεπε να μορφώνωνται πρακτικώς εις αυτοτελή ειδικά εργαστήρια μιας ιδρυθησομένης προτύπου σχολής δια την Ελλάδα. Αι πολυτελείς και αυταρχικαί θέσεις δυσχεραίνουν, κατά την γνώμην μου, καταπληκτικά την πρωτοτυπίαν των πρακτικών μεθόδων διδασκαλίας. Μ' ένα λόγο: Έχομεν ανάγκην μορφώσεως τεχνιτών για να εκπηδήσουν από το καλλιτεχνικόν περιβάλλον των οι μέλλοντες δημιουργοί και ουχί γραφειοκρατικής θαλάσσης. Την άποψιν μου αυτήν την στηρίζω εις το γεγονός ότι ο ελληνικός λαός δεν είναι δυνατόν εις τα εκατό χρόνια της ελευθερίας του να έχη δημιουργήση την κληρονομικήν καλλιτεχνικήν προδιάθεσιν*»[662].

Δεδομένου ότι ο Τόμπρος στις διάφορες κατά καιρούς παρεμβάσεις του σε σχέση με την Σχολή ουδέποτε τοποθετήθηκε δημόσια υπέρ μιας κατά προτεραιότητα ενίσχυσης των εφαρμοσμένων τεχνών έναντι της «υψηλής» τέχνης, η συγκεχυμένη θέση που διατυπώνει εδώ δύσκολα μπορεί να ληφθεί τοις μετρητοίς. Αν ο Τόμπρος απορρίπτει εδώ μια κίνηση αναβάθμισης της Σχολής σε ανώτατη καλλιτεχνική ακαδημία υψηλού θεσμικού κύρους ως υπερβολικά φιλόδοξο και άκαιρο άλμα που υπερβαίνει τις μικρές πραγματικές δυνατότητες της ελληνικής τέχνης, το κάνει κυρίως επειδή βλέπει τον Δημητριάδη και τους καθηγητές της Σχολής να επιβάλλονται στις «*πολυτελείς και αυταρχικές θέσεις*» που δημιουργούσε η θεσμική ενίσχυση του Ιδρύματος διεκδικώντας τον απόλυτο έλεγχο του συστήματος των επίσημων καλλιτεχνικών θεσμών.

Αυτή η ανησυχία θα εκφραστεί ρητά στο δεύτερο μέρος της συνέντευξής του[663] όπου ο Τόμπρος τοποθετείται σε σχέση με άλλα τρία ζητήματα του άμεσου επαγγελματικού ενδιαφέροντος των καλλιτεχνών: Την διοργάνωση της ελληνικής συμμετοχής στην έκθεση της Βενετίας, το έργο της διακόσμησης των Παλαιών Ανακτόρων και τον θεσμό των Πανελληνίων εκθέσεων. Αφενός ο συντονιστικός ρόλος που ο Δημητριάδης είχε αναλάβει στις διεργασίες για την διοργάνωση της ελληνικής

[662] Ανμ. [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ο καλλιτεχνικός μας κόσμος εν εξεγέρσει! Δύο ώρες με τον κ. Τόμπρον», όπ.π.
[663] Ανμ. [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Η συμμετοχή μας εις την έκθεσιν της Βενετίας. Πώς εκθέτει τα ζητήματα ο κ. Τόμπρος», όπ.π.

συμμετοχής στην προσεχή Μπιεννάλε[664], αφετέρου η τοποθέτησή του ως επικεφαλής στην επιτροπή αξιολόγησης των γλυπτικών προτάσεων για το μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη[665] σε συνδυασμό με το σκηνικό αδιαφάνειας μέσα στο οποίο έμοιαζε να εκτυλίσσονται οι ενέργειες του[666], δημιουργούσαν βάσιμες υποψίες για μια συντελούμενη κατάχρηση εξουσίας εις βάρος της τάξης των ελεύθερων

[664] Για τον ρόλο του Δημητριάδη στις διαδικασίες διοργάνωσης της πρώτης ελληνικής συμμετοχής στη Μπιεννάλε της Βενετίας βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σσ. 210-221.

[665] Σε αυτήν την περίπτωση ο Τόμπρος θα υπογραμμίσει την κατάσταση σύγκρουσης συμφερόντων που παραγόταν από την συμμετοχή των καθηγητών της Σχολής στην επιτροπή αξιολόγησης των προτάσεων για έναν διαγωνισμό στον οποίο οι ίδιοι δικαιούντο να συμμετάσχουν ως υποψήφιοι: «*Η ανάθεσις της διακοσμήσεως* [των Παλαιών Ανακτόρων] *εις την σχολήν καλών τεχνών είνε τουλάχιστον σκανδαλώδης. Οι ελεύθεροι Έλληνες καλλιτέχναι αμφισβητούν το δικαίωμα εις τους καθηγητάς της σχολής των καλών τεχνών να κρίνουν δικτατορικώ δικαιώματι ένα τόσον σπουδαίον από πάσης απόψεως ζήτημα. Επί τέλους πρέπει να τονισθή ότι και αυτοί δεν δεν έπαυσαν από του να είνε επαγγελματίαι καλλιτέχναι. Εφ' όσον λοιπόν εκλήθησαν από το κράτος να κρίνουν μόνοι αυτοί θα κρίνουν απλούστατα ότι οι καλλίτεροι Έλληνες καλλίτεχναι είνε αυτοί οι ίδιοι! Θα μοιρασθούν τότε μεταξύ των το όλον έργον και οι πραγματικοί καλλιτέχναι, οι έχοντες πεποίθησιν εις την τέχνην των και μόνην και μη ζητήσαντες άσυλον εις τον κρατικόν προϋπολογισμόν θα κριθούν ακατάλληλοι!! Αυτό θα γίνη*». Ανμ. [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Η συμμετοχή μας εις την έκθεσιν της Βενετίας. Πώς εκθέτει τα ζητήματα ο κ. Τόμπρος», όπ.π.. Ο Τόμπρος φωτογραφίζει εδώ την περίπτωση του Φωκίωνα Ρωκ τον οποίο ο Δημητριάδης είχε διορίσει τον Σεπτέμβριο του 1930 έφορο συλλογών της Σχολής και στον οποίο είχε μέσω μυστικής συμφωνίας εμπιστευθεί την εκτέλεση του μνημείου υπό την στενή καλλιτεχνική του καθοδήγηση. Για την ανάμειξη του Δημητριάδη στην υπόθεση της ανάθεσης και της εκτέλεσης του μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Το μνημείο του Άγνωστου γλύπτη…Το συμβολικό μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη και η σκανδαλώδης ιστορία του», *Η Καθημερινή – Επτά ημέρες: Γλυπτά της Αθήνας* [αφιέρωμα], 25 Οκτωβρίου 1998, σσ. 20-22 και Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis*…, σσ. 327-351.

[666] Ο Τόμπρος θα καταγγείλει ως ύποπτη την σιγή του Δημητριάδη σε σχέση με τις εξελίξεις στην υπόθεση της Μπιεννάλε. Πίσω από την ερμητική στάση του Δημητριάδη διαβλέπει μια πρόθεση να επωμιστεί εξ ολοκλήρου η Σχολή το κομμάτι της επιλογής των συμμετεχόντων καλλιτεχνών και προειδοποιεί για την μαχητική και συντεταγμένη αντίδραση του καλλιτεχνικού κόσμου μπροστά σ' ένα τέτοιο ενδεχόμενο: «*Από της ημέρας της ανωτέρω αποφάσεως του κ. Υπουργού της Παιδείας το σπουδαιότατον αυτό δια την Ελληνικήν τέχνην και την Ελλάδα ζήτημα κατεποντίσθη εις τον γραφειοκρατικόν ωκεανόν του Σχολείου Καλών Τεχνών. Τι γίνεται; Μυστήριον. Ο κ. Δημητριάδης επέστρεψεν εξ Ευρώπης από μηνός, αλλά οι καλλιτέχναι μη διαθέτοντες μαντικάς ιδιότητας δεν δύνανται να γνωρίζουν τας προσθέσεις του. Εν τούτοις το ζήτημα τούτο αφορά αμέσως τους ελευθέρους Έλληνας καλλιτέχνας, των οποίων τα έργα θα εκτεθούν εις το περίπτερον και όχι την Σχολήν Καλών Τεχνών, η οποία πρέπει να αναμιγνύεται μόνον όσον αφορά την διεκπεραίωσιν του τυπικού μέρους της συγκροτήσεως του περιπτέρου, γνωστού όντος, ότι κύριος προορισμός της είνε η εκπαίδευσις των σπουδαστών και όχι η ποδηγέτησις των ελευθέρων καλλιτεχνών. Δεν αποκρύπτομεν, ότι η σιγή αυτή του κ. Δημητριάδου μας εμβάλλει εις ανησυχίας. Πολύ φοβούμεθα μήπως νομίσει ότι η εν λευκώ εντολή του κ. Υπουργού της Παιδείας δια την υπηρεσιακήν διαχείρισιν του ζητήματος περιλαμβάνει και την καλλιτεχνικήν οργάνωσιν του περιπτέρου, ως και την επιλογήν των εκτεθησομένων έργων. Την εσφαλμένην αυτή τυχόν αντίληψιν τονίζω, ότι επ' ουδενί λόγω εννοεί να την ανεχθή ο καλλιτεχνικός κόσμος. Η οργάνωσις του περιπτέρου και η επιλογή των έργων είνε τελείως απαράδεκτον να γίνη μόνον από τον κ. Δημητριάδην και τους καθηγητάς της Σχολής. Οργάνωσις περιπτέρου και επιλογή έργων πρέπει να γίνη από μικτάς επιτροπάς εις τας οποίας θα μετέχουν η σχολή δια των αντιπροσώπων της αφ΄ενός και οι ελεύθεροι καλλιτέχναι δια των ιδικών των αφ' ετέρου. Διαφορετικά το τονίζω δι' άλλην μίαν φοράν κατηγορηματικότατα, οι καλλιτέχναι των Αθηνών και οι Έλληνες συνάδελφοί των των Παρισίων όχι μόνον δεν θα μετάσχουν της εκθέσεως, αλλά θα πολεμήσουν τον παρασκευαζόμενον απερίγραπτον αυτόν ευνουχισμόν της συγχρόνου Ελληνικής τέχνης με όσα μέσα μπορούν να διαθέσουν τόσον εδώ όσον και εις το εξωτερικόν*». Ανμ. [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Η συμμετοχή μας εις την έκθεσιν της Βενετίας. Πώς εκθέτει τα ζητήματα ο κ. Τόμπρος», όπ.π.

(επαγγελματιών) αντι-ακαδημαϊκών καλλιτεχνών. Και σαν να μην έφτανε αυτή η σκανδαλώδης πριμοδότηση του διευθυντή και των καθηγητών της Σχολής στα ζητήματα της διεθνούς εκθεσιακής παρουσίας της χώρας και των κρατικών παραγγελιών, ερχόταν και η διάταξη του αναδιοργανωτικού νόμου περί διοργάνωσης εκθέσεων Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών για να συμπληρώσει το τοπίο της «καλλιτεχνικής δικτατορίας» επιβάλλοντας εμμέσως την Σχολή ως υπεράνω ρυθμιστή και της εγχώριας καλλιτεχνικής αγοράς. Αν και ο Τόμπρος δεν θα επικρίνει ανοιχτά τη νέα δικαιοδοσία του Ιδρύματος να ασκεί εκθεσιακή πολιτική, θα υπερασπιστεί τις Πανελλήνιες εκθέσεις ως τις «*μόνες και αρμοδιώτερες λαϊκές σχολές ικανές να αναπτύξουν το αίσθημα του κοινού και να το καταστήσουν ικανόν να διακρίνη τας διαφόρους κατηγορίας της τέχνης και την αξίαν εκάστης*»[667].

Με τον Τόμπρο να έχει δώσει το στίγμα της Ομάδας θα ακολουθήσει στο επόμενο φύλλο του *Ημερήσιου Τύπου* η συνέντευξη του ζεύγους Στεφανοπούλου[668]. Στο ίδιο πνεύμα με τον Τόμπρο, ο Δημήτριος Στεφανόπουλος καταδίκαζε εξίσου έντονα την επιλογή της κατάργησης των υποτροφιών εξωτερικού, επιχειρηματολογούσε υπέρ της εκπαιδευτικής αξίας των παραδειγμάτων της κλασικής αρχαιότητας και της βυζαντινής τέχνης και χρέωνε στο πρόγραμμα του Δημητριάδη μια διάθεση καταπίεσης της καλλιτεχνικής ατομικότητας[669] που στην προκειμένη περίπτωση έπαιρνε τη μορφή

---

[667] Η τοποθέτησή του εδώ έχει σαφή χαρακτήρα απάντησης στις δηλώσεις του Δημητριάδη σε σχέση με την φιλοδοξία της Σχολής να διαπαιδαγωγήσει το κοινό μέσω των εκθέσεων: «*Εις αυτάς και μόνας θα εκτίθενται τα έργα όλων των Ελλήνων συναδέλφων εσωτερικού και εξωτερικού. Εκεί θα δίδεται η ευκαιρία αφ' ενός μεν εις τους ειδικούς να τους γνωρίζουν και να τους κρίνουν, εις τον ελληνικόν δε λαόν το μέσον δια να παρακολουθή τους απανταχού καλλιτέχνας του, να βλέπη τα έργα των και να τα κρίνη και ταυτοχρόνως να εκπαιδεύεται και να ανυψώνεται αισθητικώς*». Ανμ. [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Η συμμετοχή μας εις την έκθεσιν της Βενετίας. Πώς εκθέτει τα ζητήματα ο κ. Τόμπρος», όπ.π.

[668] Ο Συντάκτης [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Μίαν ώραν με το ζεύγος Στεφανοπούλου. Ακαδημαϊσμός και πρωτοπορία», *Ημερήσιος Τύπος*, 2 Δεκεμβρίου 1930.

[669] Εδώ ο Στεφανόπουλος για να υπερασπιστεί το καθήκον της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης να σέβεται την καλλιτεχνική ατομικότητα ελαχιστοποιώντας την παρέμβασή της, θα επικαλεστεί το παράδειγμα του Ματίς και την αποτυχημένη απόπειρά του να συστήσει μια καλλιτεχνική σχολή που να μην παρασύρει τον σπουδαστή στην απομίμηση του ύφους του δασκάλου: «*Δεν φρονηματίζει την σχολήν μας το εκπληκτικόν προηγούμενον του μεγάλου Ματίς; Ο πραγματικά μεγάλος αυτός καλλιτέχνης, του οποίου η φήμη είναι παγκόσμιος, είχε ανοίξει προ καιρού σχολήν στο Παρίσι, στην οποίαν συνέρευσε πλήθος μαθητών απ' όλον τον κόσμον. Ως επιχείρησις πήγαινε θαυμάσια. Εν τούτοις έξη μήνες αργότερα ο ίδιος ο Ματίς την έκλεισε. Και τούτο διότι μετά μεγάλης θλίψεως διεπίστωσεν ότι οι μαθηταί του δεν έκαναν τίποτε άλλο παρά να τον αντιγράφουν. Ο Ματίς όμως δεν ήθελε να ασκήση επιχείρησιν, ήθελε να εμπνεύση την μεγάλην τέχνην εις τους μαθητάς του, οι οποίοι να δυνηθούν με την βοήθειάν του να κάνουν και αυτοί κάτι τι μεγάλο μεν, αλλά δικό των. Όταν είδε ότι απετύγχανε και η σχολή του δεν έκανε τίποτε άλλο, παρά να δημιουργεί αντιγραφείς, την έκλεισε! Πρέπει να εννοηθή ότι η Σχολή δεν είνε δυνατόν να έχει καμμίαν άλλην αποστολήν πλην της απλής διδασκαλίας των σπουδαστών. Η δε γενική τάσις της πρέπει να είνε συνυφασμένη κυριολεκτικώς με την έννοιαν της ελευθερίας και της καλλιτεχνικής ανησυχίας. Αυτάς τας δύο αρετάς επιβάλλεται να τας εμπνεή το σύστημά της εις τους σπουδαστάς μας και όχι να τας περιορίζη όταν συμβαίνη να υπάρχουν!*». Ο Συντάκτης [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Μίαν

ενός «υπερπροστατευτισμού» της Σχολής προς τους σπουδαστές της[670]. Με τις απόψεις του Στεφανόπουλου συντασσόταν και η Χαρίκλεια Αλεξανδρίδου-Στεφανοπούλου υπογραμμίζοντας την εναντίωσή της στην ακαδημαϊκή τέχνη. Μετά τον Τόμπρο και το ζεύγος Στεφανοπούλου, σειρά είχε η συνέντευξη του Αντώνη Σώχου[671]. Ο γλύπτης δεν θα τοποθετηθεί σε σχέση με το ζήτημα της Σχολής και θα αποφύγει να αναφερθεί προσωπικά στον Δημητριάδη, ερωτώμενος όμως για το ζήτημα της διακοσμήσεως των Παλαιών ανακτόρων θα υποστηρίξει την λύση της από κοινού ανάθεσης του έργου στον Σύνδεσμο των Ελλήνων Γλυπτών ελλείψει «*επιβλητικών καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων*» ικανών να αναλάβουν εξολοκλήρου την εκτέλεσή του.

Η συνέντευξη Σώχου έκλεινε με την προαναγγελία της συνέντευξης Δημητριάδη, αντ' αυτής όμως στο αμέσως επόμενο φύλλο της 4ης Δεκεμβρίου θα δημοσιευτεί η συνέντευξη του Κώστα Πάγκαλου συνοδευόμενη από τον άκρως υπαινικτικό υπότιτλο «*Ο κ. Δημητριάδης σιγά*»[672]. Ο Δημητριάδης είχε κληθεί να συμμετάσχει στην έρευνα εκπροσωπώντας το αντίπαλο δέος των καθηγητών της Σχολής[673]. Δυσαρεστημένος όμως από την τροπή της συζήτησης είχε αρνηθεί να μιλήσει στον συντάκτη του *Ημερησίου Τύπου* παρά τα επίμονα αιτήματά του, εκλαμβάνοντας την έρευνα ως απόπειρα προσωπικής συκοφάντησής του[674]. Έτσι η έρευνα θα συνεχισθεί χωρίς

ώραν με το ζεύγος Στεφανοπούλου. Ακαδημαϊσμός και πρωτοπορία», όπ.π. Η επίκληση ενός εμβληματικού εκπροσώπου της νεωτερικής τέχνης δεν είναι εδώ τυχαία και συνιστά έμμεση υπόδειξη σε σχέση με τα καλλιτεχνικά πρότυπα προς τα οποία όφειλε να στραφεί η διδασκαλία της Σχολής. Ωστόσο, το παράδειγμα του Ματίς που εδώ επικαλείται ο Στεφανόπουλος, όχι μόνο δεν βρισκόταν σε διάσταση με τις απόψεις του Δημητριάδη ως προς τις περιορισμένες δυνατότητες της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης να «διδάξει» από το μηδέν το ταλέντο, αλλά αντιθέτως συνηγορούσε υπέρ αυτών.

[670] Για τον Στεφανόπουλο η σπουδή στο εξωτερικό δεν ήταν απλώς μια ευκαιρία επαφής με έναν άγνωστο καλλιτεχνικό κόσμο αλλά μια δύσκολη και γι' αυτό διδακτική εμπειρία καλλιτεχνικής επιβίωσης σ' ένα ανοίκειο περιβάλλον, ένα είδος προσωπικής δοκιμασίας την οποία ο σπουδαστής έπρεπε να υποστεί χωρίς την πατερναλιστική καθοδήγηση της Σχολής προκειμένου να «ανδρωθεί» ως καλλιτέχνης: «*Αλλά πλην αυτού γίνεται και κάτι τι εξωφρενικώτερον. Οι Έλληνες σπουδασταί –λέγουν οι αρμόδιοι– δεν θα πηγαίνουν πλέον εις την Ευρώπην ως υπότροφοι του Αβερωφείου κληροδοτήματος. Θα πηγαίνουν μόνον ως περιηγηταί επί δίμηνον και υπό καλλιτεχνικήν κηδεμονίαν. Αλλά αυτό είνε άνω ποταμών! Οι σπουδασταί μας, μόλις τελειώνουν, όχι μόνον πρέπει να πηγαίνουν εις την Ευρώπην, και να παρακολουθούν επί μακρόν την ξένην καλλιτεχνικήν κίνησιν, αλλά επιπροσθέτως να αφήνωνται ελεύθεροι να συγκινηθούν, να ανησυχήσουν, να στενοχωρηθούν, για να δυνηθούν να δημιουργήσουν. Πώς αλλέως δημιουργούνται οι καλλιτέχναι;*». Ο Συντάκτης [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Μίαν ώραν με το ζεύγος Στεφανοπούλου. Ακαδημαϊσμός και πρωτοπορία», όπ.π.

[671] Ο Συντάκτης [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ομιλεί ο γλύπτης κ. Σώχος. Από του Ραφαήλ έως σήμερον», *Ημερήσιος Τύπος*, 3 Δεκεμβρίου 1930.

[672] Ο Συντάκτης [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ομιλεί ο ζωγράφος κ. Πάγκαλος. Ο κ. Δημητριάδης σιγά», *Ημερήσιος Τύπος*, 4 Δεκεμβρίου 1930.

[673] «*Αύριον θα εκτεθούν αι επί των θιγέντων καλλιτεχνικών ζητημάτων απόψεις του κ. Δημητριάδου και της Σχολής*». Ο Συντάκτης [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ομιλεί ο γλύπτης κ. Σώχος. Από του Ραφαήλ έως σήμερον», όπ.π.

[674] Προς υπεράσπιση των συμμετεχόντων στην έρευνα καλλιτεχνών και της αμερόληπτης βάσης επί της οποίας διεξαγόταν, ο συντάκτης της εφημερίδας σημείωνε τα εξής: «*Όπως εγράφομεν και χθες η παρούσα έρευνα διεξάγεται με πάσαν αμεροληψίαν. Ίσταται πολύ μακράν κάθε προσωπικού ζητήματος,*

αντίλογο και με την συνέντευξη του Πάγκαλου να εστιάζεται κυρίως στην αναγκαιότητα της διασφάλισης όρων πλήρους καλλιτεχνικής ελευθερίας τόσο στο κομμάτι της εκπαίδευσης των καλλιτεχνών[675] όσο και σ' αυτό της επαγγελματικής δραστηριοποίησής τους εντός των επίσημων θεσμών. Ειδικά σε ό,τι αφορούσε την τελευταία ο Πάγκαλος ήταν κατηγορηματικός: Η ελληνική τέχνη έπρεπε να προαχθή «*με την συνδρομήν του Κράτους και άνευ ουδεμίας αναμίξεως της Σχολής*»[676].

Το πάγιο αίτημα των καλλιτεχνών για κρατική υποστήριξη προς τις καλές τέχνες, το οποίο οι καλλιτεχνικές οργανώσεις έβλεπαν για πρώτη φορά να ιεραρχείται στις

ενδιαφερομένη μόνον δια την εξυπηρετήσιν της Ελληνικής τέχνης και μόνης. Απετάθημεν λοιπόν και εις τον διευθυντήν της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών κ. Κ. Δημητριάδην και του εδώσαμεν ευχαρίστως την ευκαιρίαν να εκθέση και ούτος τας απόψεις του, εφ' όσον ωμίλησαν επί των επιμάχων καλλιτεχνικών ζητημάτων Έλληνες καλλιτέχναι διαπρεπείς με καλλιτεχνικήν ιστορίαν λαμπράν και θέσιν εις το καλλιτεχνικόν πλαίσιον όντως εξαιρετικήν. Δυστυχώς ο κ. Δημητριάδης απέφυγε να ωμιλήση καίτοι ο γράφων του το εζήτησε τρις. Απλώς έφθασεν μέχρις ημών η απολύτου ακριβείας πληροφορία, ότι ο κ. Δημητριάδης κατεταράχθη δια την εναντίον του «επίθεσιν» επιλέκτων συναδέλφων του. Του επεξηγήσαμεν ότι κάθε άλλο παρά περί «επιθέσεως» πρόκειται. Απλώς οι καλλιτέχναι αδημονούν δια το μυστήριον εντός του οποίου έχουν καταποντισθή τα ζωτικώτατα ζητήματά των. Παρ' όλα αυτά ο κ. Δημητριάδης απέφυγε να απαντήση». Ο Συντάκτης [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ομιλεί ο ζωγράφος κ. Πάγκαλος. Ο κ. Δημητριάδης σιγά», όπ.π. Βλ. επίσης Π. Κατηφόρης, «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Οι καλλιτέχναι μας και ο κ. Δημητριάδης. Τα συμπεράσματα μιας δημοσιογραφικής έρευνας», *Ημερήσιος Τύπος*, 5 Δεκεμβρίου 1930. Βέβαια, ο Δημητριάδης, τουλάχιστον σε ό,τι αφορούσε την Σχολή, κάθε άλλο παρά σιγούσε. Απαξιώνοντας την έρευνα του *Ημερησίου Τύπου* θα προτιμήσει να απαντήσει μέσω της εφημερίδας *Ελληνική* αποσαφηνίζοντας την θέση του σε σχέση με το ζήτημα των υποτροφιών εξωτερικού και καθησυχάζοντας τις ανησυχίες των καλλιτεχνών σε σχέση με τους όρους επιλογής των συμμετοχών για την Μπιεννάλε. Ειδικά για το τελευταίο ζήτημα διαβεβαίωνε: «*Ο διαγωνισμός δια το σχέδιον του ελληνικού περιπτέρου προκηρύσσεται και η Ελλάς κάνει την εμφάνισίν της εντός ολίγου εις την έκθεσιν της Βενετίας. Είναι δε περιττόν να τονισθή ότι θα ληφθούν όλα τα κατάλληλα μέτρα δια να εξασφαλισθή η αξιοπρεπής παρουσίασις της εργασίας κάθε καλλιτέχνου, ανεξαρτήτως σχολών και τάσεων*». Ο Φιλότεχνος, «Ομιλεί ο διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Μια νέα περίοδος δια την ελληνικήν τέχνην», όπ.π.

[675] Σε αυτή τη βάση ο Πάγκαλος θα περιγράψει το προφίλ του καλού δασκάλου ως εξής: «*Η εκπαίδευσις θέλει απλώς καλούς δασκάλους. Δια να είναι δε καλός ο διδάσκαλος επιβάλλεται όχι μόνον να μην πιέζη την ελευθέραν καλλιτεχνικήν εκδήλωσιν των σπουδαστών, αλλά όλως τουναντίον να την υποβοηθή και να την εκμαιεύη, καταστέλλων πάση θυσία ενδεχόμενην μιμητικήν τάσιν της τέχνης του διδασκάλου των. Εάν δεν κάνει αυτό είναι κακός διδάσκαλος*». Και συνεχίζοντας για το ζήτημα των υποτροφιών εξωτερικού σημείωνε: «*Αι υποτροφίαι είναι απαραίτητοι, αλλά υποτροφίαι, αι οποίαι να εξασφαλίζουν πλήρη ελευθερίαν εις τους νεαρούς καλλιτέχνας μας. Δεν συμμερίζομαι δε την απαισιόδοξον άποψιν ότι οι σπουδασταί μας θα χάσουν με τον τρόπον αυτόν την κτηθείσαν κατόπιν των εν Ελλάδι σπουδών των καλλιτεχνικήν προσωπικότητα*». Ο Συντάκτης [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ομιλεί ο ζωγράφος κ. Πάγκαλος. Ο κ. Δημητριάδης σιγά», όπ.π.

[676] Και συνέχιζε διευκρινίζοντας: «*Με μόνην την διαφοράν ότι το Κράτος πρέπει να αναμιγνύεται εις τα καλλιτεχνικά ζητήματα με μεγίστην προσοχήν και περίσκεψιν. Πώς θέλετε να σας το πω. Η τέχνη δεν δημιουργείται με κανένα τεχνικόν μέσον οσονδήποτε σοφόν και αν υποτεθή πως είνε. Η τέχνη είνε κάτι τι που αναβλύζει από μόνον του. Παμμέγιστην συνδρομήν θα παρείχεν εις αυτήν το Κράτος αν ωργάνωνε Πανελληνίους εκθέσεις με συμμετοχήν όλων των Ελλήνων καλλιτεχνών, αι οποίαι θα ήσαν και προπαρασκευαστικά τρόπον τινά κριτήρια της συμμετοχής της Ελλάδος εις τας Διεθνείς τοιαύτας. Και εάν εκ παραλλήλου ελαμβάνετο στοργική πρόνοια συμπληρώσεως της Εθνικής μας Πινακοθήκης δι' έργων αντιπροσωπευτικών της συγχρόνου Ελληνικής τέχνης. Όλα όμως αυτά με την απαραίτητον προϋπόθεσιν της πλήρους ανεξαρτησίας της τέχνης, η οποία πρέπει τέλος να γίνη αντιληπτόν ότι αύτη η φύσις της δεν ανέχεται την υπαγωγήν της σε ωρισμένες φόρμες*». Ο Συντάκτης [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ομιλεί ο ζωγράφος κ. Πάγκαλος. Ο κ. Δημητριάδης σιγά», όπ.π.

προτεραιότητες μιας κυβέρνησης και να ικανοποιείται μέσα από μια φιλόδοξη και δαπανηρή πολιτιστική πολιτική, αναδιατυπωνόταν τώρα με νέους όρους: Ναι στην κρατική υποστήριξη εφ' όσον διέπεται από ένα πνεύμα καλλιτεχνικής «ανεξιθρησκείας» αλλά όχι στην διαμεσολάβηση της Σχολής ως προς την παροχή αυτής της κρατικής υποστήριξης. Η κατηγορηματική απόρριψη οποιασδήποτε ανάμιξης της Σχολής στην πολιτική ενίσχυσης των καλλιτεχνών από το κράτος οφειλόταν στην διαπίστωση ότι αυτή μέσω της αναδιοργάνωσης επιβαλλόταν τώρα ως ο ισχυρός κεντρικός ρυθμιστής των σχέσεων κράτους-καλλιτεχνών-αγοράς απειλώντας να επανακαθορίσει τους όρους της «συναλλαγής» υπέρ των καθηγητών της. Με την κρατική υποστήριξη δεδομένη, το ζήτημα πλέον για τους καλλιτέχνες έμοιαζε να είναι η δίκαιη διανομή των θεσμικών μεριδίων μεταξύ ακαδημαϊκών και νεωτεριστών ή –ακριβέστερα– μεταξύ καθηγητών της Σχολής και ανεξάρτητων καλλιτεχνών[677] με μια αμυδρή αλλά παρούσα ανησυχία ως προς το πώς αυτή η κρατική υποστήριξη δεν θα αποβεί εργαλείο χειραγώγησης της ελεύθερης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έτσι οι συνθήκες απότομης και γενναιόδωρης κρατικής χρηματοδότησης προς τις καλές τέχνες σε συνδυασμό με την φιλονεωτεριστική πολιτική των Φιλελευθέρων δίχαζαν το στρατόπεδο των «νεωτεριστών» σε θεσμικούς και εξω-θεσμικούς καλλιτέχνες και έκαναν σαφές ότι το κράτος δεν ήταν ακριβώς ο φιλότεχνος πάτρωνας και ο ακριβοδίκαιος εργοδότης των «νεωτεριστών» καλλιτεχνών στον οποίο οι τελευταίοι υπολόγιζαν αλλά μια πολιτική εξουσία που μέσω της τέχνης προσπαθεί να εξυπηρετήσει συγκεκριμένες ιδεολογικές επιδιώξεις και ότι η κρατική υποστήριξη δεν παρέχεται αφειδώς χωρίς προϋποθέσεις ή ανταλλάγματα. Παρ' όλα αυτά ακόμα και μπροστά στο ενδεχόμενο ενός νέου θεσμικού αποκλεισμού τους αυτήν την φορά εκ μέρους των φιλελεύθερων εκσυγχρονιστών, ποτέ οι διεκδικήσεις των καλλιτεχνών δεν έφταναν μέχρι του σημείου να επερωτήσουν την εξάρτηση της τέχνης από το κράτος.

Η συνέντευξη του Πάγκαλου θα κλείσει με μια σκόπιμα προβοκατόρικη ερώτηση εκ μέρους του Κατηφόρη. Επικαλούμενος τις δηλώσεις του Δημητριάδη στο φύλλο της *Καθημερινής* της 25ης Αυγούστου όπου ο διευθυντής της σχολής εμφανιζόταν να υποστηρίζει ότι παρά την φαινομενική καλλιτεχνική δραστηριότητα και παρά τα υψηλά ποσά που κατά καιρούς δαπανήθηκαν για την τέχνη από το κράτος και τους

[677] Ανησυχία που αποτυπώνεται κυρίως στην διαρκή επανάληψη του αιτήματος για μικτές επιτροπές αξιολόγησης αποτελούμενες από ακαδημαϊκούς και νεωτεριστές καλλιτέχνες τόσο στην περίπτωση της Μπιεννάλε όσο και σε αυτή των Πανελληνίων εκθέσεων.

ιδιώτες εξακολουθούσε να μην υφίσταται σύγχρονη αξιόλογη καλλιτεχνική παραγωγή στην Ελλάδα[678], ο δημοσιογράφος θα ρωτήσει τον συνομιλητή του αν υπάρχει τελικά σύγχρονη ελληνική τέχνη[679]. Προφανώς ενοχλημένος από αυτήν την ισοπεδωτική απαξίωση των Ελλήνων καλλιτεχνών που εν αντιθέσει με τον Δημητριάδη εργάζονταν επί χρόνια εντός της χώρας βασισμένοι εξ ολοκλήρου στις δικές τους δυνάμεις και χωρίς την υποστήριξη του κράτους ή την προστασία εύπορων ιδιωτών, ο Πάγκαλος θα απαντήσει:

«*Δεν γνωρίζω τοιούτον τι μας είπε τέλος. Πάντως ευρίσκω πολύ παράξενον την βεβαίωσιν αυτήν. Διότι, επιτρέψατε μου να σας πληροφορήσω, ότι οι ελευθέρας αντιλήψεως καλλιτέχναι δεν εγνώρισαν μέχρι τούδε ούτε την Κρατικήν ούτε την ιδιωτικήν υποστήριξιν. Αλλά αυτό το παραβλέπω. Εκείνο που δεν μπορώ να παρίδω είναι η αμφισβήτησις του γεγονότος ότι υπάρχει Ελληνική τέχνη. Ελληνική τέχνη υπάρχει και αξιόλογος μάλιστα, όπως υπήρξαν και υπάρχουν και καλλίτεχναι καθ' όλα αντάξιοι του ονόματος.* […] *Πρέπει να κατανοηθή τέλος ότι σύγχρονος Ελληνική τέχνη όχι μόνον υπάρχει αλλά και εκπροσωπεί αναμφισβητήτως παρά τας τυχόν αδεξίους μιμήσεις την σύγχρονον Ελληνικήν ζωήν. Οι παραγνωρίζοντες το γεγονός αυτό παραγνωρίζουν την πραγματικότητα*»[680].

---

[678] Η επίμαχη δήλωση του Δημητριάδη είχε ως εξής: «*Σήμερον έχομεν πολλούς καλλιτέχνας, πολλάς εκθέσεις, εκατομμύρια εδαπανήθησαν υπό του κράτους και πλουσίων δια την αγοράν έργων και τέχνην δεν έχομεν. Και όμως, αριθμούντες ζωήν εκατό ετών, θα έπρεπε τουλάχιστον να είμεθα εις θέσιν να εξαγγείλωμεν, ότι εύρομεν τι πρέπει να κάμωμεν*». Η δε συνέντευξή του συνοδευόταν από τον ηχηρό υπότιτλο «*Και άλλη αποκάλυψις δια το κατασυκοφαντούμενον κοινόν – Εκατομμύρια πεταμένα στο δρόμο*». Δ., «Η επιστροφή της τέχνης εις τας φυσικάς πηγάς της. Τι λέγει ο κ. Δημητριάδης», όπ.π. Προφανώς εδώ ο Δημητριάδης, μέσω μιας τέτοιας δήλωσης που άφηνε πράγματι περιθώρια παρερμηνείας, δεν επιδίωκε να απαξιώσει την εργασία των Ελλήνων συναδέλφων του όπως υπαινίσσεται ο Κατηφόρης, αλλά μάλλον να υπογραμμίσει την απουσία οργανωμένου πλαισίου δράσης για την ανάδειξη συνολικά της ελληνικής τέχνης σε υπολογίσιμο παράγοντα διεθνούς εμβέλειας.

[679] «*Εις το σημείον αυτό διέκοψα τον κ. Πάγκαλον δια να τον ερωτήσω εάν υπάρχει σύγχρονη Ελληνική τέχνη. Είχα αμφιβολίας περί τούτου διότι εις την «Καθημερινήν» της 25ης Αυγούστου ο κ. Δημητριάδης εδήλωσε ρητώς ότι τοιαύτη τέχνη δεν υφίσταται παρά τας μεγίστας δαπάνας του Κράτους προς δημιουργίαν της. Ο κ. Πάγκαλος το ήκουσεν έκπληκτος και σιωπών. Δεν ήθελε προφανώς να λάβη την φοράν αυτήν η συζήτησις*». Ο Συντάκτης [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ομιλεί ο ζωγράφος κ. Πάγκαλος. Ο κ. Δημητριάδης σιγά», όπ.π.. Η δήλωση του Δημητριάδη είχε προκαλέσει και τα ειρωνικά σχόλια του Γιοφύλλη ο οποίος σημείωνε σε στήλη της *Πρωτοπορίας*: «*Πάλι ο νέος διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών κ. Κ. Δημητριάδης έδωκε συνέντευξη και πάλι εδήλωσε πως θα μας φκιάση τέχνη γιατί, όπως λέει, έχουμε εκθέσεις, φιλοτέχνους κλπ., "αλλά τέχνην δεν έχομεν". Κι όμως η έκθεση της ομάδας "Τέχνη" μας έδειξε εντελώς το αντίθετο. Έχουμε Τέχνη, μα δεν έχουμε φιλότεχνους αγοραστές. Ωστόσο, οι αληθινοί καλλιτέχνες δεν δειλιάζουν. Καθώς μαθαίνουμε, οι καλλιτέχνες της ομάδας "Τέχνη" ετοιμάζουν νέα έκθεση με τα έργα τους*». Φ. Γιοφύλλης, «Σταράτα», *Πρωτοπορία*, έτος 2, αρ. 10, Οκτώβριος 1930, σ. 228.

[680] Ο Συντάκτης [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ομιλεί ο ζωγράφος κ. Πάγκαλος. Ο κ. Δημητριάδης σιγά», όπ.π.

Είναι εμφανής εδώ μια διάθεση υποτίμησης απέναντι στην εν χορώ παρουσίαση του Δημητριάδη ως του εμπνευσμένου εκείνου αναδιοργανωτή που ερχόταν ως άλλος Μεσσίας να βγάλει την ελληνική τέχνη από την κατάσταση της ανυπαρξίας της και να την προσαρμόσει στην σύγχρονη ελληνική ζωή. Η στάση των ανεξάρτητων καλλιτεχνών απέναντι σ' αυτό το αφήγημα που παραγνώριζε την πραγματικότητα και ηρωοποιούσε τον Δημητριάδη ήταν ξεκάθαρη: Η ελληνική τέχνη δεν είχε ανάγκη από διορισμένους σωτήρες αλλά από ένα πλαίσιο πλήρους καλλιτεχνικής ελευθερίας και απροϋπόθετης κρατικής υποστήριξης.

Τον επίλογο στις συνεντεύξεις των καλλιτεχνών θα βάλει ένα έντονα επικριτικό άρθρο στο οποίο ο Κατηφόρης εξέθετε τα συμπεράσματα της έρευνάς του και καταφερόταν λάβρος εναντίον του Δημητριάδη κατηγορώντας τον για αυταρχισμό και αμφισβητώντας όχι μόνο το πεδίο της δικαιοδοσίας του αλλά και την αξία του ως καλλιτέχνη:

«*Εκλεκτοί καλλιτέχναι παρακληθέντες υπό του "Ημερησίου Τύπου", εξέθεσαν επί σειράν τώρα ημερών όλα τα απασχολούντα τον καλλιτεχνικόν κόσμον ζωτικότατα ζητήματα. Όλοι δε οι ωμιλήσαντες δεν ήσαν από τους καλλιτέχνας που συνήθως "ομιλούν…". "Οι καλλιτέχναι" μούπε ένας εξ αυτών "δεν ομιλούν παρά μόνον δια των έργων των. Οι λόγοι ανήκουν εις τους τεχνοκρίτας, τους αισθητικούς και τον διανοούμενον γενικώς κόσμον"*[681]*. Εν τούτοις ωμίλησαν. Διατί; Διότι απλούστατα η διάστασίς των με το διέπον σήμερον την Σχολήν των Καλών Τεχνών πνεύμα καθώς και η ανάμιξίς της εις καθήκοντα αλλότρια δεν είναι από τας "συνήθεις καλλιτεχνικάς διενέξεις…". Εκ της πολυημέρου ερεύνης μου εσχημάτισα τας ακολούθους απολύτως αντικειμενικάς εντυπώσεις στηριζομένας εις αυτά ταύτα τα πράγματα. Θα τας εκθέσω, μολονότι λυπούμαι που θα δυσαρεστήσω ίσως τους φιλτάτους και εκλεκτούς συναδέλφους. Από το ένα μέρος υπάρχει η Σχολή των Καλών Τεχνών με τον Διευθυντήν της γλύπτην κ. Δημητριάδην και από το άλλο μέρος όλοι οι ελεύθεροι καλλιτέχναι μας. Ο κ. Δημητριάδης έχει ωρισμένες ιδέες και ως προς την οργάνωσιν της Σχολής ειδικώς και ως προς την ανύψωσιν της Ελληνική Τέχνης γενικώτερον. Τις ιδέες του αυτές όχι μόνον δεν παραδέχονται οι ελεύθεροι καλλιτέχναι αλλά ούτε και αυτοί οι Καθηγηταί της Σχολής, αν τους λάβωμεν ως καλλιτέχνας μόνον περιωπής με Πανελλήνιον όνομα και όχι ως*

[681] Ο λόγος εδώ για τον Παρθένη τον οποίο ο Κατηφόρης φαίνεται ότι είχε προσεγγίσει στο πλαίσιο της έρευνάς του χωρίς όμως να καταφέρει να του αποσπάσει μια συνέντευξη. Ωστόσο αυτό δεν θα τον εμποδίσει να τον επικαλεστεί εδώ δις μέσω υπαινιγμών και άλλη μία φορά κατονομάζοντάς τον.

δημοσίους υπαλλήλους[682]*. Και αυτούς λοιπόν, φρονώ, ότι δεν κατόρθωσε ο κ. Δημητριάδης να τους πείση ενσυνειδήτως, ότι αυτά που πρεσβεύη είναι τα ορθά. Παρ' όλα αυτά όμως αι ιδέαι του είναι κατ' ανάγκην και ιδέαι του Κράτους διότι συμβαίνει ο κ. Δημητριάδης να είνε ο ισόβιος διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών. Φρονεί, λοιπόν, ότι ως τοιούτος πρέπει να είνε και ο επιβεβλημένος ισόβιος τεχνικός σύμβουλος του Κράτους εις κάθε του ενέργειαν αφορώσαν τα καλλιτεχνικά μας πράγματα. Διατυπώνει λοιπόν τας γνώμας του, τας επιβάλλει και δεν εννοεί να δεχθεί ουδεμίαν συζήτησιν επ' αυτών οποθενδήποτε προερχομένην. Λοιπόν αυτό δεν είνε καθόλου ορθόν. Ο γλύπτης κ. Κ. Δημητριάδης θεωρούμεν καθήκον μας να αναφέρωμεν, ότι δια την κοινήν γνώμην είνε ένας σπουδαίος καλλιτέχνης. Δεν ξέρω αν αυτό συμβαίνει και εις την πραγματικότητα. Διότι την καλλιτεχνικήν του αξίαν του την αμφισβητούν εξ ίσου σπουδαίοι καλλιτέχναι με Πανελλήνιον φήμην, σεβαστήν απολύτως, και εις τους Διεθνείς ακόμη καλλιτεχνικούς κύκλους. Εκείνο μόνον που ξέρω ότι είνε ακριβές είνε το γεγονός, ότι η Ελληνική κοινή γνώμη θεωρεί τον κ. Δημητριάδην γλύπτην σπουδαίον. Από του σημείου όμως αυτού μέχρι του να θέλη ούτος εν ονόματι της φήμης του να επιβάλη ανεξελέγκτως τας καλλιτεχνικάς τους απόψεις και μόνας εις τους καλλιτέχνας, το κράτος και τον Λαόν, η απόστασις είνε μεγάλη. Το ελληνικόν έδαφος απεδείχθη απρόσφορον, δια την ανάπτυξιν οιασδήποτε δικτατορίας. Δικαίως, λοιπόν, ο καλλιτεχνικός μας κόσμος εξηγέρθη κατά του κ. Δημητριάδη»*[683].

Απέναντι στο πορτραίτο του διαπρεπούς καλλιτέχνη και πεφωτισμένου ηγέτη ενός κινήματος για την αναγέννηση της ελληνικής τέχνης που είχαν ενθουσιωδώς φιλοτεχνήσει οι εφημερίδες, ο Κατηφόρης πρόβαλλε την εικόνα ενός αυταρχικού διδάκτορα της ελληνικής τέχνης εμπαθούς χαρακτήρα και αμφίβολης καλλιτεχνικής αξίας εναντίον του οποίου εξεγείρονταν σύσσωμος ο καλλιτεχνικός κόσμος. Αξίζει δε να σημειωθεί ότι από το στόχαστρο της κριτικής του Κατηφόρη είχε εντελώς εξαιρεθεί ο υπουργός της Παιδείας για τον οποίο ο δημοσιογράφος είχε μόνο εγκωμιαστικά σχόλια να γράψει και τον οποίο εμφάνιζε ούτε λίγο ούτε πολύ ως θύμα αφενός της

[682] Και πάλι εδώ προκειμένου περί καθηγητών της Σχολής «καλλιτεχνών περιωπής και με πανελλήνιον όνομα» ο λόγος για τον Παρθένη. Διότι όσον αφορά τους υπολοίπους που εδώ περιγράφονται απαξιωτικά ως δημόσιοι υπάλληλοι, είχαν φροντίσει να εκφράσουν δημοσίως την ευαρέσκειά τους στον Πρωθυπουργό μέσω ψηφίσματος για την μέριμνα της κυβέρνησής του υπέρ της Σχολής και της ελληνικής τέχνης. Βλ. Ανμ., «Η σχολή των καλών τεχνών και ο Βενιζέλος», *Ελεύθερο Βήμα*, 22 Ιουλίου 1930.

[683] Π. Κατηφόρης, «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Οι καλλιτέχναι μας και ο κ. Δημητριάδης. Τα συμπεράσματα μιας δημοσιογραφικής έρευνας», *Ημερήσιος Τύπος*, 5 Δεκεμβρίου 1930.

μεγαλομανίας και του συγκεντρωτισμού του διευθυντή της Σχολής και αφετέρου της κακόβουλης προπαγάνδας του εναντίον των συναδέλφων του[684].

Συνοψίζοντας τα αιτήματα των ερωτηθέντων καλλιτεχνών σημείωνε σχετικά με την καλλιτεχνική εκπαίδευση:

«*Τι ζητούν οι πλέον διακεκριμένοι των καλλιτεχνών μας; Πρώτα-πρώτα: Οι σπουδασταί μας να εκπαιδεύωνται εν απολύτω καλλιτεχνική ελευθερία δια να καταστή δυνατόν να γίνη η ελληνική τέχνη ανταξία των μεγάλων της παραδόσεων. Η δε σχολή πρέπει όχι μόνον να μην περιορίζη αλλά να ενισχύη και να εκμαιεύη τας τοιαύτας τάσεις και κατά το διάστημα της εδώ φοιτήσεώς των και κατά την αποστολήν των μετέπειτα εις Ευρώπην. Υπάρχει κανένας που να έχη αντίρρησιν σ' αυτό; Νομίζω κανένας*»[685].

Το άρθρο του Κατηφόρη θα κλείσει με ένα ξεκάθαρο μήνυμα προς τον Δημητριάδη που ηχούσε σαν αυστηρή προειδοποίηση:

«*Και δια να τελειώνωμεν. Κανένας δεν αμφισβητεί από όσους είδα το γεγονός ότι ο κ. Δημητριάδης είνε καλλιτέχνης. Κανένας όμως δεν του αναγνωρίζει το καλλιτεχνικόν κύρος να λύη μόνος αυτός τα καλλιτεχνικά ζητήματα. Όσο ενωρίτερον το εννοήση, τόσο το καλλίτερον δια την ελληνικήν τέχνην πρωτίστως. Το προηγούμενον του εξίσου ικανού προκατόχου του ομιλεί. Η αυτή καταθλιπτική πίεσις ησκείτο και άλλοτε επί των*

---

[684] «*Ο κ. Δημητριάδης ώφειλε προ παντός να έχη υπ' όψιν του, ότι η παρουσία του κ. Παπανδρέου εις το υπουργείον της Παιδείας είνε ένα ανεκτίμητον κεφάλαιον δια τον καλλιτεχνικόν μας κόσμον. Ο εν λόγω υπουργός έχει εις το ενεργητικόν του τόσας θαυμασίας λύσεις εκπαιδευτικών και καλλιτεχνικών ζητημάτων εκκρεμούντων εις το υπουργείον αυτό από δεκαετηρίδων ολοκλήρων. Επί των ημερών του δε το πρώτον η Κυβέρνησις ησχολήθη σοβαρώς με την τέχνην. Διατί λοιπόν το κεφάλαιον αυτό το εξαντλεί ο κ. Δημητριάδης με αστόχους και αναρμοδίους επί τέλους εισηγήσεις; Ο κ. υπουργός, αν δεν επενέβαινε ατόπως ο κ. Δημητριάδης εις όλα τα εντελώς άσχετα προς την Σχολήν καλλιτεχνικά ας ζητήματα διά να δίδη τας γνώμας του, θα ηκολούθει τον φυσικόν κοινοβουλευτικόν δρόμον. Διότι είνε ήδη γνωστόν, ότι έχει καθιερωθεί από μακρού χρόνου οι εκάστοτε υπουργοί, προτού λάβουν μίαν απόφασιν νομοθετικήν αφορώσαν μίαν οιανδήποτε επαγγελματικήν τάξιν, να καλούν τους νομίμους αντιπροσώπους της και να συνεννοούνται μετ' αυτών* […] *Και ο κ. Υπουργός της Παιδείας δεν νομίζομεν, ότι θα έκανε εξαίρεσιν του κανόνος. Θα εκάλει ούτος τους αντιπροσώπους των καλλιτεχνικών μας οργανώσεων προτού νομοθετήση δια να ακούση τας απόψεις των.* […] *Δεν θα ήτο λοιπόν ο κ. Παπανδρέου που δεν θα τους ανεγνώριζε το δικαίωμα να έχουν και αυτοί το ίδιον περίπου ποσόν φαιάς ουσίας με τους μανάβηδες. Εν τούτοις δεν το κάνει. Διότι ο κ. Δημητριάδης ισχυρίζεται εγγράφως και προφορικώς ότι δεν υπάρχει τέχνη εις την Ελλάδα. Συμπέρασμα: Ο κ. Δημητριάδης τα ισχυρίζεται διότι δεν θέλει τας μικτάς επιτροπάς, γνωρίζων ότι ενώπιον αυτών αι γνώμαι του θα είνε συζητήσιμοι. Δεν θα μπορή να λέει "dixit" διότι οι συμπαριστάμενοι καλλιτέχναι δεν θα λέγουν εν χορώ "dixit". Κάθε άλλο μάλιστα. Θα συζητούνται τα ζητήματα. Φυσικά δε δεν θα επιβάλλεται πάντοτε η γνώμη του διευθυντού της σχολής αλλά η ορθωτέρα*». Π. Κατηφόρης, «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Οι καλλιτέχναι μας και ο κ. Δημητριάδης. Τα συμπεράσματα μιας δημοσιογραφικής έρευνας», όπ.π.

[685] Π. Κατηφόρης, «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Οι καλλιτέχναι μας και ο κ. Δημητριάδης. Τα συμπεράσματα μιας δημοσιογραφικής έρευνας», όπ.π.

"ατιθάσσων" καλλιτεχνικών εκδηλώσεων των σπουδαστών. Και το αποτέλεσμα είνε αρκετά γνωστόν…»[686].

Αυτή η όλο νόημα κατακλείδα αιτιολογεί τις ανησυχίες του καλλιτεχνικού κόσμου στη βάση ενός έκδηλου παραλληλισμού. Οι προφανείς ομοιότητες με το παράδειγμα του Ιακωβίδη προοιωνίζουν μια ανάλογα αυθαίρετη και καταπιεστική διοίκηση και μια εξίσου «αποτυχημένη» έκβαση της θητείας Δημητριάδη στην διεύθυνση της Σχολής. Μόνο που τώρα η θεσμική παντοδυναμία του Δημητριάδη απορρέει απευθείας από την θεσμική ενίσχυση της Σχολής και μοιάζει ακόμα περισσότερο ακλόνητη από αυτήν του προκατόχου του.

Ο Κατηφόρης θα τονίσει κατ' επανάληψη τον αμερόληπτο και αντικειμενικό χαρακτήρα της έρευνάς του και θα υπερασπιστεί την εγκυρότητα των συμπερασμάτων της επικαλούμενος την σπουδαιότητα των συμμετεχόντων καλλιτεχνών[687]. Ωστόσο παρά τις επίμονες διαβεβαιώσεις του συντάκτη περί αμεροληψίας δεν μπορεί κανείς εύκολα να παραβλέψει ότι το στατιστικό του δείγμα ήταν αρκετά μικρό (μόλις πέντε καλλιτέχνες) και εντελώς αλλοιωμένο, καθώς όλοι τους είχαν επιλεγεί από τους κόλπους της Ομάδας Τέχνη, γεγονός που ο Κατηφορής αποφεύγει επιμελώς να επισημάνει[688]. Στην πραγματικότητα ούτε η οργισμένη αντίδραση «*όλων των ελευθέρων καλλιτεχνών*» ούτε ο μαζικός της χαρακτήρας τον οποίο υπερτονίζει ο Κατηφόρης επιβεβαιώνονται από τα πράγματα καθώς, πέραν αυτής της κατόπιν πρόσκλησης δημόσιας παρέμβασης των ιδρυτικών μελών της Ομάδας, δεν φαίνεται να σημειώθηκε άλλη αντίδραση συλλογικού χαρακτήρα εκ μέρους των ενεργών καλλιτεχνικών οργανώσεων (δηλ. του ΣΕΚ και του Σωματείου Ελλήνων Γλυπτών)

---

[686] Π. Κατηφόρης, «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Οι καλλιτέχναι μας και ο κ. Δημητριάδης. Τα συμπεράσματα μιας δημοσιογραφικής έρευνας», όπ.π.

[687] «*Πρέπει ευθύς εξ αρχής να τονισθή ότι εις την παρούσαν έρευναν θα ομιλήσουν οι σπουδαιότεροι των καλλιτεχνών μας, οι οποίοι συμβαίνει να ανήκουν εις τας διϊσταμένας απόψεις. Φυσικά, δεν είνε δυνατόν να ομιλήσουν όλοι. Και αυτοί που δεν θα ομιλήσουν δεν θα πη ότι είνε δι' ημάς ολιγώτερον σπουδαίοι. Απλώς δεν είνε τεχνικώς δυνατόν να ομιλήσουν όλοι. Επίσης πρέπει να τονισθή ότι η παρούσα έρευνα δεν έχει ίχνος προσωπικού χαρακτήρος. Διεξάγεται με πάσαν αμεροληψίαν. Διότι εκείνο που κυρίως μας ενδιαφέρει είνε η ελληνική τέχνη, τα πρόσωπα οσονδήποτε σοβαρά και να είνε τίθενται προ αυτού εις ήσσονα μοίραν*». Ο Συντάκτης [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ομιλεί ο γλύπτης κ. Σώχος», όπ.π.

[688] Ας συνυπολογιστεί στα προβλήματα εγκυρότητας της έρευνας και η ασύμμετρα εκτενής συνέντευξη του Τόμπρου, δημοσιευμένη σε δύο ημερήσια φύλλα, σε σχέση με αυτές των υπολοίπων καλλιτεχνών.

εναντίον του Δημητριάδη τουλάχιστον σε ό,τι αφορά το ζήτημα της αναδιοργάνωσης της Σχολής[689].

Αυτό που ο δημοσιογράφος εμφανίζει εδώ ως γενικό ξεσηκωμό του καλλιτεχνικού κόσμου εναντίον της δικτατορίας Δημητριάδη δεν ήταν παρά η αντίδραση, μάλλον σκεπτικιστική παρά οργισμένη, μιας συγκεκριμένης κατηγορίας καλλιτεχνών που είχαν προσφάτως συσπειρωθεί στην κοινή και κάπως χαλαρή αισθητική βάση ενός μεσοπολεμικού νεοκλασικισμού στα όρια της École de Paris[690], ανασυστήνοντας την Ομάδα Τέχνη. Η αμφισβήτηση των θεσμικών εξουσιών του διευθυντή της Σχολής και το αίτημα για εκδημοκρατισμό των καλλιτεχνικών θεσμών προβάλλονται τεχνηέντως στον καμβά μιας υποτιθέμενης αισθητικής διαμάχης μεταξύ νεωτεριστών και ακαδημαϊκών στην οποία ο εχθρός της νεωτερικής τέχνης Δημητριάδης «*και οι οπαδοί της καλλιτεχνικής του τάσεως*» απειλούν την καλλιτεχνική ελευθερία. Ωστόσο, το αισθητικό περιεχόμενο αυτής της «έριδας» επί της ουσίας απουσιάζει εντελώς από την επιχειρηματολογία και τις θέσεις των ερωτηθέντων για να δώσει την θέση του σε μια κριτική που αρθρώνεται στη βάση της ευθείας προσβολής τόσο της καλλιτεχνικής αξίας[691] όσο και των επαγγελματικών δικαιωμάτων «*όλων των ελευθέρων καλλιτεχνών*» ανεξαρτήτως αισθητικών κατευθύνσεων. Οι όροι αυτής της κριτικής κάνουν σαφές ότι στα 1930 ούτε η Ομάδα Τέχνη, ως κύριος φορέας των νεωτερικών τάσεων στην ελληνική τέχνη, δεν ήταν ικανή να αντιτείνει στο ελληνοκεντρικό πρόταγμα του Δημητριάδη, ένα εναλλακτικό συγκροτημένο εκσυγχρονιστικό πρόταγμα που να συνδέεται με την εισαγωγή μιας καινούριας, νεωτερικής, ριζοσπαστικής εικαστικής γλώσσας ή με μια νέα αντίληψη για το πρότυπο του καλλιτέχνη. Αντίθετα τα μέλη της όταν δεν προτείνουν την τέχνη της κλασικής αρχαιότητας ή του Βυζαντίου ως βάση της καλλιτεχνικής μόρφωσης των

---

[689] Εδώ βασίζομαι στην έρευνα του Σπύρου Μοσχονά ο οποίος δεν έχει καταγράψει αντιδράσεις για το ζήτημα εκ μέρους των καλλιτεχνικών οργανώσεων. Βλ. Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης…*, τ. Ι.

[690] Βλ. σχετικά Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *J. Mita: Η ζωή και το έργο του Γιάννη Μηταράκη (1897-1963)*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2006, σσ. 107-122.

[691] «*Μολονότι εις την "Καθημερινήν" της 25ης Αυγούστου ο εκλεκτός μας καλλιτέχνης φέρεται ειπών ότι «δεν υπάρχει τέχνη εις την Ελλάδα», οπότε αναγκαίον συμπέρασμα δεν μπορεί να είνε άλλο παρά το ότι ο κ. Παρθένης, ο κ. Σώχος, ο κ. Τόμπρος, ο κ. Πάγκαλος, ο κ. Στεφανόπουλος και όλοι οι άλλοι εδώ διαπρεπείς καλλιτέχναι μας είνε ικανοί μόνον για να φτιάνουν επιγραφές στα καταστήματα της οδού Αθηνάς και όχι να βεβηλώνουν με τις ανίερες προσπάθειές των την πραγματικήν τέχνην. Εν τούτοις δεν απήντησαν εις το ίδιον ύφος. Απλώς εξέθεσαν αβρότατα τας διϊσταμένας απόψεις των. Ήδη παραπονείται ότι δεν τον βοηθούν. Αλλά πώς να τον βοηθήσουν αφού με μίαν μονοκονδυλιάν τους διέγραψεν όλους από το καλλιτεχνικόν μας στερέωμα;*». Π. Κατηφόρης, «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Οι καλλιτέχναι μας και ο κ. Δημητριάδης. Τα συμπεράσματα μιας δημοσιογραφικής έρευνας», *Ημερήσιος Τύπος*, 5 Δεκεμβρίου 1930.

σπουδαστών[692] ή όταν δεν κρύβονται πίσω από ένα γενικόλογο αίτημα περί καλλιτεχνικής ελευθερίας στην εκπαίδευση το οποίο ούτως ή άλλως δεν αντίκειτο –τουλάχιστον σε επίπεδο διακηρύξεων– αλλά αντιθέτως ταυτιζόταν με τις προγραμματικές θέσεις των Δημητριάδη και Παπανδρέου, περιορίζουν την κριτική τους σ' ένα πλαίσιο συνδικαλιστικών διεκδικήσεων που δεν αρνούνται την εξάρτηση της τέχνης από το κράτος αλλά από την Σχολή και τους εκπροσώπους της.

Παρά τα όσα καταλογίζονταν στον Δημητριάδη σε σχέση με την στάση του στο ζήτημα των υποτροφιών εξωτερικού αλλά και την βασιμότητα των κατηγοριών περί συγκεντρωτισμού και αντινεωτερικών προσωπικών προτιμήσεων, αυτή η μεμονωμένη και σπασμωδική αντίδραση μιας μειοψηφίας νεωτεριστών –η οποία πιθανότατα ερχόταν κατόπιν παροτρύνσεως του Τόμπρου– απέναντι σε μια αναδιοργάνωση με φιλονεωτερικό πρόσημο θα πρέπει νομίζω να αναγνωστεί ως «ενδονεωτερική» –συντηρητικού βεβαίως χαρακτήρα– διαμάχη για την νομή των θεσμικών μεριδίων η οποία εδώ στήνεται γύρω από ένα επιχείρημα περί καλλιτεχνικής ελευθερίας ή –στην περίπτωση του Τόμπρου– ακόμα και στο όνομα της καλλιτεχνικής «*πρωτοπορίας*».

Καθώς όλα τα βασικά σημεία της κριτικής εναντίον της αναδιοργάνωσης (υποτροφίες εξωτερικού, απολυτήριο Γυμνασίου για τους καθηγητές της Σχολής, ελεύθερη ανάπτυξη της καλλιτεχνικής έκφρασης των σπουδαστών με όσο το δυνατόν λιγότερο παρεμβατισμό εκ μέρους της εκπαίδευσης) είχαν ένα προς ένα αναιρεθεί από τις δηλώσεις του Δημητριάδη αλλά και από τον ίδιο τον αναδιοργανωτικό νόμο, το αληθινό περιεχόμενο της διαμάχης προέβαλλε ξεκάθαρο διαιρώντας τους καλλιτέχνες στα ίδια πάντοτε στρατόπεδα: σε θεσμικούς-καθηγητές της Σχολής και εξωθεσμικούς-επίδοξους καθηγητές της Σχολής. Η απουσία οποιουδήποτε ουσιαστικού και συγκροτημένου καλλιτεχνικού αντιλόγου –ακαδημαϊκού ή νεωτερικού– απέναντι στο μεταρρυθμιστικό πρόγραμμα του Δημητριάδη είναι δηλωτική του «κενού» χώρου, εντός του οποίου ερχόταν να εγκατασταθεί η αναδιοργάνωση. Με τον ακαδημαϊσμό να

[692] Ο Δημήτρης Στεφανόπουλος δήλωνε σχετικά: «*Βάσις της μορφώσεως των σπουδαστών μας θα έπρεπε να είνε η κλασική εποχή της αρχαίας Ελλάδος και η Βυζαντινή. Οι δύο αυτοί μεγαλύτερη δια την παγκόσμιον ιστορίαν της τέχνης σταθμοί αγνοούνται. Διατί; Άγνωστον! Εκείνο που είνε γνωστόν είνε ότι πρέπει να αγνοούνται από τους Έλληνας σπουδαστάς!*». Ο Συντάκτης [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Μίαν ώραν με το ζεύγος Στεφανοπούλου. Ακαδημαϊσμός και πρωτοπορία», όπ.π.. Και ο Πάγκαλος για το ίδιο ζήτημα: «*…Διότι οι υπότροφοί μας, όταν θα αναχωρήσουν εις την Ευρώπην δι' ευρυτέρας σπουδάς υποτίθεται ότι θα είναι τελείως κατηρτισμένοι. Διότι θα είναι απόφοιτοι του Πολυτεχνείου μας και εμποτισμένοι από την σπουδήν της Κλασικής και της Βυζαντινής τέχνης*». Ο Συντάκτης [Π. Κατηφόρης], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ομιλεί ο ζωγράφος κ. Πάγκαλος. Ο κ. Δημητριάδης σιγά», όπ.π.

έχει ιστορικά, αναπόφευκτα και σχετικά ομαλά ξεπεραστεί και τους ανεξάρτητους καλλιτέχνες να παραμένουν ακόμα ανέτοιμοι να εισηγηθούν ένα ριζοσπαστικό νεωτερικό πρόγραμμα για την καλλιτεχνική εκπαίδευση επί της ουσίας διαφορετικό από αυτό του Δημητριάδη, έμοιαζε να έχει έρθει το ιστορικό momentum μιας συντηρητικής νεωτερικής στροφής οδηγημένης απευθείας από την κυβερνητική πολιτική.

Και είναι γι' αυτούς τους λόγους που η παρέμβαση των Φιλελευθέρων, τελικά και παρ' όλο τον αυταρχισμό της, είχε καταφέρει να επιβληθεί σχεδόν καθολικά εξουδετερώνοντας –προσωρινά έστω– ακόμα και τις αντιδράσεις εκ μέρους των ακαδημαϊκών καθηγητών της Σχολής οι οποίοι τώρα, διαπιστώνοντας ότι η παρέμβαση δεν ήταν τόσο σαρωτική όσο είχαν αρχικά φοβηθεί, έσπευδαν μέσω ψηφίσματος να εκφράσουν την ευγνωμοσύνη τους (!) στον Βενιζέλο[693]. Όσο για τον άλλοτε παντοδύναμο τέως διευθυντή της Σχολής και επιφανή εκπρόσωπο του ακαδημαϊσμού του Μονάχου, αυτός ήδη πια στα 1931 ήταν σαν να μην υπήρξε ποτέ. Ο λόγος του Σκίπη[694] κατά την πρώτη επίσημη τελετή της απονομής των σπουδαστικών βραβείων του 1931 μέσω της οποίας εγκαινιαζόταν πανηγυρικά η νέα «εποχή» Δημητριάδη, είναι ως προς αυτό το σημείο κάτι περισσότερο από εύγλωττος. Στην ανασκόπηση των 87 ετών της ιστορίας του Ιδρύματος, τα είκοσι χρόνια της διεύθυνσης Ιακωβίδη είχαν εξολοκλήρου αποσιωπηθεί και η νέα διεύθυνση επιχειρούσε τώρα να συνδέσει τον εαυτό της με την ένδοξη περίοδο Καυταντζόγλου διαγράφοντας το πρόσφατο παρελθόν της «*κατάπτωσης*»[695]. Μια «τιμητική» συνταξιοδότηση άνευ πλήρους συντάξεως και

---

[693] «*Προ τινών ημερών δια ψηφίσματος επί μεμβράνης η ανωτάτη σχολή των καλών τεχνών εξέφρασε την ευγνωμοσύνην της προς την κυβέρνησιν δια το ενδιαφέρον το οποίο επέδειξεν προς αναδιοργάνωσιν και εξύψωσίν της. Ο κ. Βενιζέλος εις απάντησιν του αποσταλέντος ψηφίσματος απηύθηνε την κατωτέρω επιστολήν προς την διεύθυνσιν της Σχολής: «Μετά συγκινήσεως ανέγνωσα την ευχαριστήριον επιστολήν που είχατε την καλωσύνην να μου απευθύνετε δια την μέριμναν, την οποίαν η κυβέρνησίς μου επέδειξε δια την προαγωγήν των καλών τεχνών εν Ελλάδι. Η καλλιτεχνικωτάτη εμφάνισις της επιστολής ταύτης εξυψώνει έτι μάλλον την αξίαν του περιεχομένου της. Σας ευχαριστώ θερμώς δια το ωραίον τούτο δώρον και είμαι βέβαιος ότι η νέα ώθησις ην λαμβάνουν σήμερον αι ωραίαι τέχναι παρ' ημίν θα μας δώση ταχέως πλουσίους τους καρπούς τους οποίους δικαιούμεθα ν' αναμένωμεν από το καλλιτεχνικόν δαιμόνιον της φυλής και από την απαράμιλλον ωραιότητα της ελληνικής φύσεως*». Ανμ., «Η σχολή των καλών τεχνών και ο Βενιζέλος», *Ελεύθερο Βήμα*, 22 Ιουλίου 1930.

[694] Σ. Σκίπης, «Η τελετή της Κυριακής. Το έργον της Σχολής Καλών Τεχνών», *Εργασία*, τχ. 79, 4 Ιουνίου 1931, σσ. 688-691.

[695] Ο Σκίπης προσπερνούσε τα είκοσι τελευταία χρόνια της ιστορίας του Ιδρύματος μ' ένα μάλλον γριφώδες πολιτικό σχόλιο δια του οποίου η θητεία Ιακωβίδη απαξιωνόταν πλήρως: «*Αυτή ήτο η ωραία κατεύθυνσιν την οποίαν εχάραξεν ο Καυταντζόγλου δια το Πολυτεχνείον. Και όλα τα τμήματα αυτού, μεταξύ των οποίων και το Σχολείον των Καλών Τεχνών, την ηκολούθησαν πιστώς μέχρι του 1901, οπότε μία άστοχος ενέργεια ενός καλλιτέχνου συνδεδεμένου με την επανάστασιν του Γουδή, υπέβαλλε το Σχολείον υπό χωριστήν διεύθυνσιν χωρίς να φροντίση να χωρίση και την διαχείρισιν της κοινής μετά του Πολυτεχνείου περιουσίας. Και έκτοτε ήρχισεν η κατάπτωσίς του δια την οποίαν αποφεύγω να κάμω λόγον*

ένα ιδιαίτερο εργαστήριο εντός των χώρων της Σχολής ήταν η πενιχρή συμβολική αναγνώριση της εικοσάχρονης διεύθυνσης Ιακωβίδη, η οποία μεταξύ άλλων ευθυνόταν για τον αποχωρισμό της Σχολής από το Πολυτεχνείο, την πρώτη σύσταση των εργαστηρίων αλλά και την ακαδημαϊκή ολοκλήρωση της εκπαίδευσης.

Ερωτώμενος από τον Κωστή Μπαστιά σχετικά με την πρόσφατη αναδιοργάνωση αλλά και την προκλητική απαξίωση της διεύθυνσής του από τον Σκίπη, ο Ιακωβίδης με κάποια συγκρατημένη ειρωνεία απαντούσε τα ακόλουθα:

«*Επειδή διατηρώ ακόμα το ατελιέ μου εις το οίκημα της Σχολής, αντελήφθην ότι η μεταρρύθμισις μέχρι της στιγμής αυτής έχει περιορισθή εις το βάψιμο μερικών πορτοπαραθύρων και εις την πολυτελεστέραν εμφάνισιν της Διοικήσεως της Σχολής. Άλλο τίποτα δεν είδα. Τα βραβεία και τα ατελιέ είναι παλαιότερα πράγματα που έγιναν επί της ιδικής μου διοικήσεως χωρίς να εξαγγελθούν παταγωδώς ως σπουδαίαι μεταρρυθμίσεις. Και έγιναν μάλιστα εις εποχήν, που η Σχολή είχε από το Κράτος μόνον 80.000 δρχ. το χρόνο ενώ τώρα λαμβάνουν 500.000 δρχ. Ο καθείς φαντάζεται ότι εάν και επί των ημερών μας αι 80.000 εγένοντο 500.000 αν μη τι άλλο θα εφροντίζαμε πάντως τακτικώτερα την βαφήν των θυρών μας.* […] *Άλλωστε αν εξαιρέση κανείς την ιδικήν μου αποχώρησιν και τον διορισμόν του διακεκριμένου όντως γλύπτου, του κ. Κώστα Δημητριάδου εις την θέσιν του διευθυντού της Σχολής, τίποτε άλλο δεν μετεβλήθη. Οι καθηγηταί είναι οι ίδιοι και εις τον κ. Κ. Δημητριάδην δεν εδόθη η ευκαιρία ακόμη να εργασθή ως Διευθυντής δια να κριθή η διοίκησίς του*»[696].

Εκπρόσωπος μιας άλλης εποχής που είχε οριστικά παρέλθει και την οποία οι Φιλελεύθεροι επιχειρούσαν τώρα να διαγράψουν και από την συλλογική μνήμη, ο κυρίως στοχοποιημένος από τους θιασώτες του καλλιτεχνικού εκσυγχρονισμού Ιακωβίδης αρνούνταν στα 1931 να αναγνωρίσει τον μεταρρυθμιστικό χαρακτήρα της παρέμβασής τους. Έτσι με εξαίρεση την αλλαγή διεύθυνσης και την αύξηση της κρατικής επιχορήγησης όλα τα υπόλοιπα φάνταζαν στο γηραιό βλέμμα του περίπου τα ίδια. Περιθωριοποιημένος στην βόρεια αίθουσα του κεντρικού κτιρίου που εξακολουθούσε να στεγάζει το προσωπικό του εργαστήριο, έβλεπε το άλλοτε θεσμικό

σήμερον και η οποία διήρκεσε μέχρι του παρελθόντος έτους». Σ. Σκίπης, «Η τελετή της Κυριακής. Το έργον της Σχολής Καλών Τεχνών», όπ.π.

[696] Κωστής Μπαστιάς, «Φιλολογικοί Περίπατοι», *Εβδομάς*, 22 Αυγούστου 1931. Αναδημοσιεύεται στο Λιλή Ιακωβίδη, *Γεώργιος Ιακωβίδης*…, σσ. 95-99.

του βασίλειο παραδομένο στους εκσυγχρονιστές να ξαναβάφεται για να φιλοξενήσει το πνεύμα μιας νεωτερικότητας που τον είχε υπερβεί.

2.4. Το αναδιοργανωτικό πρόγραμμα του Κώστα Δημητριάδη υπό κατάρρευση

Η κατίσχυση των αναδιοργανωτών δεν επρόκειτο να κρατήσει για πολύ. Τα μεγαλόπνοα αναδιοργανωτικά σχέδια του Δημητριάδη στα οποία οι Φιλελεύθεροι είχαν επενδύσει τις πολιτικές τους φιλοδοξίες για έλεγχο της Σχολής και εκσυγχρονισμό της νεοελληνικής τέχνης έμελλε πολύ σύντομα ν' αρχίσουν να καταρρέουν μαζί με την βενιζελική κυβέρνηση που τα υποβάσταζε. Το ασταθές πολιτικό περιβάλλον που θα διαμορφωθεί από το 1932 κ.ε. θα έχει άμεσο αντίκτυπο στην θεσμική ζωή του Ιδρύματος κλονίζοντας ακαριαία σχεδόν τις εύθραυστες ισορροπίες δυνάμεων εντός του Συλλόγου στις οποίες είχε πατήσει η αναδιοργάνωση.

Αν, ωστόσο, υπήρχε κάποιος που μπορούσε να θέσει σε κίνδυνο το μέλλον της αναδιοργάνωσης, αυτός ήταν ο ίδιος ο αναδιοργανωτής. Και αν κάτι επρόκειτο να επιτρέψει το συντηρητικό «ξεστράτισμά» της από το 1933 κ.ε., αυτό ήταν εν πολλοίς ο ίδιος ο νόμος του Παπαντωνίου και ειδικά η διάταξη εκείνη που είχε παραχωρήσει στον νέο διευθυντή το προνόμιο της παρατεταμένης απουσίας. Κάνοντας χρήση αυτού του ειδικού προνομίου, ο Δημητριάδης θα απουσιάσει από την διεύθυνση της Σχολής για τις ανάγκες των προσωπικών παραγγελιών του αρχικά από τον Φεβρουάριο του 1931 και για όλο το καλοκαίρι εκείνης της χρονιάς και πάλι εκ νέου από τον Μάρτιο του 1933 έως και τον Μάιο του 1934[697]. Η εγκατάλειψη της διοίκησης της Σχολής κυριολεκτικά στην τύχη της και ειδικά την στιγμή της πολιτικής επικράτησης του Λαϊκού Κόμματος ήταν που άφησε το πεδίο ελεύθερο στους θεσμικούς του αντιπάλους και τους αρχικούς του συμμάχους (Παπαντωνίου, Κεφαλληνό, Παρθένη) αβοήθητους να προσπαθούν μάταια να προστατέψουν το αναδιοργανωτικό του εγχείρημα αλλά και την ίδια τους τη θέση εντός της Σχολής από τις επιβουλές των συντηρητικών συναδέλφων τους. Όταν ο Δημητριάδης θα επιστρέψει στην διεύθυνση τον Ιούνιο του 1934 θα χρειαστεί να επαναδιαπραγματευτεί την θέση του αλλά και τους όρους μιας αναδιοργάνωσης η οποία είχε πλέον λάβει εν τη απουσία του άλλη τροπή.

[697] Βλ. Συνεδρίαση της 7ης Φεβρουαρίου 1931 έως Συνεδρίαση της 2ης Ιουλίου 1931 και Συνεδρίαση της 20ης Μαρτίου 1933 έως Συνεδρίαση της 29ης Μαΐου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

2.4.1. Το πρώτο κρούσμα της ανάκαμψης των συντηρητικών: Το επεισόδιο αποδοκιμασίας του Παπαντωνίου

Τον Απρίλιο του 1933, κάτι λιγότερο από ένα μήνα μετά την ανάληψη της εξουσίας από την κυβέρνηση Παναγή Τσαλδάρη[698] και την αναχώρηση του Δημητριάδη για το εξωτερικό[699], θα προκληθεί μια ένταση στις σχέσεις Παπαντωνίου-σπουδαστών η οποία θα φέρει δυναμικά στην επιφάνεια τον ανταγωνισμό δυνάμεων που υφαινόταν στο περιβάλλον της Σχολής από το 1929. Μια δυσμενής κριτική που ο Παπαντωνίου είχε επιφυλάξει στον Αργυρό για την έκθεση στον Παρνασσό[700] θα σταθεί η αφορμή για να ξεσπάσουν στη Σχολή επεισόδια βίαιης αποδοκιμασίας κατά του Παπαντωνίου στα οποία πρωτοστατούσαν οι μαθητές του Αργυρού και συμμετείχε το σύνολο των σπουδαστών της Σχολής πλην των μαθητών «*του ανεξαρτήτου εργαστηρίου του κ. Παρθένη*»[701]. Οι σπουδαστές δεν περιορίζονταν στην καταγγελία μιας άδικης κριτικής εις βάρος του δασκάλου τους. Σε επιστολή η οποία είχε συνταχθεί από το Μίμη Πομόνη, μαθητή του Αργυρού, εξ' ονόματος της πλειοψηφίας των σπουδαστών της Σχολής, τα επεισόδια της αποδοκιμασίας κατά του Παπαντωνίου και της μαζικής αποχής από το μάθημά του εμφανίζονταν ως εκδήλωση ενός πλειοψηφούντος ρεύματος μέσα στη Σχολή, το οποίο όχι μόνο δεν αναγνώριζε τον Παπαντωνίου ως «*αισθητικό*» αλλά προθυμοποιούνταν να απαλλάξει το δημόσιο ταμείο από το οικονομικό βάρος της διατήρησης της έδρας της Ιστορία της Τέχνης (!)[702].

---

[698] Η κυβέρνηση Π. Τσαλδάρη ανέλαβε καθήκοντα στις 10 Μαρτίου 1933.

[699] Από τα Πρακτικά των συνεδριάσεων του Συλλόγου πληροφορούμαστε ότι ο Δημητριάδης απουσιάζει με άδεια από τις 16 Μαρτίου 1933. Βλ. Συνεδρίαση της 30ης Σεπτεμβρίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[700] Ζ. Παπαντωνίου, «Έκθεσις Ο. Αργυρού», *Ελεύθερο Βήμα*, 2 Απριλίου 1933.

[701] Σε σχετικό δημοσίευμα τα γεγονότα καταγράφονται ως εξής: «*Θορυβώδη επεισόδια έλαβον χώραν προχθές εις την ανωτάτην Σχολήν Καλών Τεχνών. Οι σπουδασταί όλων των τάξεων, εκτός του ανεξαρτήτου εργαστηρίου του κ. Παρθένη, διετέλουν εν αγανακτήσει κατά του κ. Παπαντωνίου δια την εμπαθή και απρεπήν κριτικήν του επί των έργων της εκθέσεως του καθηγητού της Σχολής κ. Ουμβέρτου Αργυρού εν τω Παρνασσώ δημοσιευθείσαν εις πρωϊνήν εφημερίδα. Προχθές ο κ. Παπαντωνίου μετέβη εις την Σχολήν δια να παραδώση το εβδομαδιαίον μάθημα της Ιστορία της Τέχνης, ουδείς όμως σπουδαστής προσήλθε και ο κ. καθηγητής ηναγκάσθη να εξέλθη της αιθούσης χειρονομών και ευρισκόμενος εν μεγάλη νευρικότητι. Αμέσως όλοι οι σπουδασταί συγκεντρωθέντες εις τους διαδρόμους, προέβησαν εις αγρίας αποδοκιμασίας. Ηπειλήθησαν προς στιγμήν σοβαρώτερα γεγονότα αλλά τη επεμβάσει των λοιπών καθηγητών απεμακρύνθη εκείθεν ο κ. Παπαντωνίου και η Σύγκλητος της Σχολής ήρχισεν αμέσως ανακρίσεις δια να εξακριβωθούν ποίοι επρωτοστάτησαν εις τας σκηνάς. Επειδή όμως, όπως απεδείχθη, όλοι οι σπουδασταί έλαβον μέρος, ετιμωρήθησαν, δια τους τύπους μόνον, οι σπουδασταί του εργαστηρίου του κ. Αργυρού Δημ. Πομόνης και Νικολ. Μπαλογιάννης με 20ήμερον αποβολήν*». Ανμ., «Θορυβώδεις σκηναί εις την σχολήν Καλών Τεχνών εξ αφορμής απρεπούς κριτικής. Απεδοκιμάσθη ο καθηγητής κ. Ζ. Παπαντωνίου», *Ελληνική*, 6 Απριλίου 1933.

[702] Η επιστολή Πομόνη προς την *Ελληνική* ανέφερε μεταξύ άλλων τα εξής: «*Εις ημέρας αιματηρών οικονομιών του Δημοσίου, δεν θεωρούμεν άσκοπον να σας αναφέρω ότι οι σπουδασταί των εργαστηρίων της Αν. Σχολής Καλών Τεχνών, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, κηρύξαντες αποχήν εκ του μαθήματος της*

Από τους εξεγερθέντες ενάντια στην αισθητική αυθεντία του Παπαντωνίου είχαν σπεύσει από την πρώτη στιγμή να διαχωρίσουν τη θέση τους, και μάλιστα δημόσια, οι σπουδαστές του εργαστηρίου Παρθένη. Σε επιστολή τους προς την εφημερίδα *Ελληνική* που είχε δημοσιεύσει και το σχετικό άρθρο, διευκρίνιζαν ότι η αποδοκιμασία του Παπαντωνίου δεν ήταν τόσο μαζική όσο την παρουσίαζε ο Μ. Πομόνης και ότι ο καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης είχε παραδώσει κανονικά το μάθημά του την ημέρα των επεισοδίων παρουσία τριάντα σπουδαστών οι οποίοι και κατονομάζονταν[703].

Στον απόηχο των επεισοδίων, ο Κεφαλληνός ενημέρωνε με επιστολή του της 8ης Απριλίου 1933 τον Δημητριάδη που βρισκόταν στο Παρίσι, ότι κατά την επίσκεψη του υπουργού Παιδείας Θεόδωρου Τουρκοβασίλη στη Σχολή[704] ο Επ. Θωμόπουλος είχε φροντίσει να εισηγηθεί στον Υπουργό, ενώπιον των σπουδαστών, ένα πρόγραμμα περικοπών το οποίο προέβλεπε την κατάργηση της θέσης του Ζαχαρία Παπαντωνίου τόσο στην Εθνική Πινακοθήκη όσο και στη Σχολή και την ανάθεση της διεύθυνσης του

Ιστορίας της Τέχνης του κ. Ζ. Παπαντωνίου μη αναγνωρίζοντες αυτόν ως αισθητικόν, τείνουν να συντελέσουν ήδη εις την κατάργησιν της θέσεως ταύτης. […] *Μετά πολλής τιμής Μίμης Πομόνης (εκ μέρους της πλειονότητος των σπουδαστών της Α.Σ.Κ.Τ.)*». Ανμ., «Θορυβώδεις σκηναί εις την σχολήν Καλών Τεχνών εξ αφορμής απρεπούς κριτικής. Απεδοκιμάσθη ο καθηγητής κ. Ζ. Παπαντωνίου», όπ.π.

[703] Ανμ., «Δεν απεδοκιμάσθη ο κ. Ζ. Παπαντωνίου. Μια επιστολή μαθητών του», *Ελληνική*, 8 Απριλίου 1933. Σύμφωνα με το παραπάνω δημοσίευμα οι σπουδαστές που παρακολούθησαν το μάθημα του Παπαντωνίου την ημέρα των επεισοδίων ήταν οι: Ρέα Λεονταρίτου, Άρτεμις Φραγκοπούλου, Άρτεμις Στριφτού, Γιώργος Βελισσαρίδης, Νικόλας Παυλόπουλος, Αργύρης Στυλιανίδης, Κώστας Κουλούμπαρδος, Έλλη Παπαεμμανουήλ, Ελένη Πιττάρη, Ελένη Κωνσταντινίδου, Γιώργος Γεωργίου, Θεοδώρα Μπούκη, Ηλέκτρα Πασχάλη, Σοφία Καχριμάνη, Μαίρη Ακτσέογλου, Δέσπω Παρασκευαΐδου, Αγλαΐα Παπά, Ηλίας Φέρτης, Υπατία Πανταζίδου-Φέρτη, Γιώργος Μόσχος, Βάλιας Σεμερτζίδης, Διαμαντής Διαμαντόπουλος, Σοφία Κεφάλα, Δημήτρης Κεντάκας, Δήμος Πατρίδης, Γιάννης Τσαρούχης, Ποταμιάνος, Νίκος Παραλής, Ανδρέας Πρέσσας, Γραμμοπούλου. Οι παραπάνω στη συντριπτική τους πλειοψηφία ήταν μαθητές του Παρθένη με εξαίρεση τους Νικόλα Παυλόπουλο (εργαστήριο Θ. Θωμόπουλου), Νίκο Παραλή (εργαστήριο Ο. Αργυρού), Ανδρέα Πρέσσα (εργαστήριο Ο. Αργυρού). Για τους Άρτεμη Στριφτού, Δήμο Πατρίδη, Ποταμιάνο και Γραμμοπούλου δεν είμαι σε θέση να πω με βεβαιότητα σε ποιο εργαστήριο ήταν εγγεγραμμένοι το έτος 1932-1933. Η επιστολή των μαθητών του Παρθένη δεν έμεινε αναπάντητη, καθώς οι μαθητές του Αργυρού Μίμης Πομόνης και Νίκος Μπαλόγιαννης έσπευδαν με νέα επιστολή τους να ανασκευάσουν τους ισχυρισμούς περί μη μαζικής αποδοκιμασίας. Βλ. Ανμ., «Η υπόθεσις Παπαντωνίου συνεχίζεται. Νέα επιστολή των αποβληθέντων σπουδαστών», *Ελληνική*, 10 Απριλίου 1933.

[704] Βλ. Ε.Χ. Κάσδαγλης (επιμ.), *Γιάννη Κεφαλληνού Αλληλογραφία- Κείμενα*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1991, σσ. 197-200 όπου δημοσιεύεται και η σχετική επιστολή. Με δεδομένο ότι η αμέσως προηγούμενη επιστολή του Κεφαλληνού στον Δημητριάδη έχει ημερομηνία 3 Απριλίου 1933, η επίσκεψη του Υπουργού στη Σχολή θα πρέπει να πραγματοποιήθηκε στο διάστημα μεταξύ 4ης και 7ης Απριλίου 1933. Αν δεν συνέπεσε με τα γεγονότα της 4ης Απριλίου, πράγμα που μάλλον δε συνέβη καθώς σ' αυτή την περίπτωση θα γινόταν αναφορά στο σχετικό δημοσίευμα, τότε έπεται αμέσως αυτών. Θα πρέπει εδώ να επισημανθεί ότι ο Κεφαλληνός στην επιστολή του προς τον Δημητριάδη με ημερομηνία 8 Απριλίου 1933 δεν κάνει καμία μνεία στα γεγονότα της αποδοκιμασίας του Παπαντωνίου εκ μέρους των σπουδαστών. Παραμένει αναπάντητο το γιατί ο Κεφαλληνός, ο οποίος ως έμπιστος συνεργάτης του Δημητριάδη είχε αναλάβει να τον ενημερώνει τακτικά δι' αλληλογραφίας για τα τεκταινόμενα στη Σχολή εν τη απουσία του, είχε επιλέξει να αποσιωπήσει ένα συμβάν τόσο αξιοσημείωτο ώστε να περάσει στα επίκαιρα των εφημερίδων. Ενδεχομένως ο Δημητριάδης να είχε ήδη λάβει γνώση των επεισοδίων από τον Γενικό Γραμματέα της Σχολής Σ. Σκίπη.

μουσείου αλλά και της διδασκαλίας του μαθήματος της Ιστορίας της τέχνης σε έναν εκ των υπολοίπων καθηγητών της Σχολής. Σύμφωνα με τον Κεφαλληνό, ο Ε. Θωμόπουλος είχε μοιράσει τις θέσεις του διευθυντή της Πινακοθήκης, του καθηγητή της Ιστορίας της τέχνης και του διευθυντή Καλών Τεχνών του υπουργείου Παιδείας μεταξύ του εαυτού του, του Αργυρού και του Π. Μαθιόπουλου αντιστοίχως[705]. Ο υπερβάλλων ζήλος για εξοικονόμηση δημοσίων εσόδων, εκ μέρους του Επ. Θωμόπουλου αλλά και της μεγάλης μερίδας σπουδαστών που διατεινόταν ότι εκπροσωπούσε ο Μ. Πομόνης, ούτε ανυστερόβουλος ήταν, ούτε φυσικά και την οικονομική πολιτική της κυβέρνησης Π. Τσαλδάρη ενδιαφερόταν να εξυπηρετήσει.

Στην περίπτωση του Επ. Θωμόπουλου και των συντηρητικών συναδέλφων του, αυτός ο σχεδιασμός υπαγορευόταν κατ' αρχάς από την ανάγκη εξεύρεσης μιας λύσης εξοικονόμησης πόρων ώστε οι μισθοί τους να παραμείνουν άθικτοι παρά τις περιστολές δαπανών και την βαθμολογική και μισθολογική υποβάθμιση του προσωπικού της Σχολής που προγραμμάτιζε η νέα κυβέρνηση[706]. Σ' ένα δεύτερο επίπεδο, αυτή η οικονομική λύση διάσωσης της ακεραιότητας των μισθών

---

[705] «*Αγαπητέ Κώστα, Οι αγωνίες αυτών των ημερών και το ανάλογο dégoût εξακολουθούν. Ο Σκίπης σου 'γραψε τα της επισκέψεως του Υπουργού στη Σχολή. Τον είχε καλέσει ο Γερανιώτης. Από όλα όσα ειπώθηκαν, δύο σημεία θα σου τονίσω: Πρώτα, πως ο Επαμεινώντας Θ.[ωμόπουλος] μπροστά στους μαθητές των Εργαστηρίων είπε στον υπουργό πως, αν θέλει οικονομίες, μπορεί να καταργήσει τη θέση του Ζαχαρία [Παπαντωνίου] στην Πινακοθήκη και να τη διευθύνει ένας από τους καθηγητάς της Σχολής (θα εννούσε τον εαυτό του!). Επίσης, το μάθημα της Ιστορίας της Τέχνης και Αισθητικής μπορεί να το αναλάβει ένας των καθηγητών των Εργαστηρίων (όχι απίθανο ο Αργυρός!), και ως τμηματάρχη των Καλών Τεχνών στο Υπουργείο της Παιδείας ο Υπουργός να διορίσει τον…Μαθιόπουλο! Όπως προδόθηκαν και μπροστά μου, αυτά είναι ένα μέρος από το πρόγραμμά τους που έχουν φιλικώς εισηγηθεί*». Βλ. Επιστολή του Γ. Κεφαλληνού προς τον Κ. Δημητριάδη με ημερομηνία 8 Απριλίου 1933 στο Ε.Χ. Κάσδαγλης (επιμ.), *Γιάννη Κεφαλληνού Αλληλογραφία-Κείμενα*, σ. 197.

[706] Ο Κεφαλληνός σε επιστολή του προς τον Δημητριάδη με ημερομηνία 3 Απριλίου 1933 (μία μόλις ημέρα πριν από τα επεισόδια αποδοκιμασίας του Παπαντωνίου) αναφέρει ότι η βαθμολογική και μισθολογική υποβάθμιση του καθηγητικού προσωπικού της Σχολής που σχεδίαζε ο νέος Υπουργός είχε θορυβήσει τόσο το Σύλλογο ώστε ορισμένοι να εξετάζουν ακόμα και το ενδεχόμενο της πρόωρης συνταξιοδότησης προκειμένου να διαφύγουν των επερχόμενων μειώσεων: «*Αγαπητέ Κώστα, Η μοίρα ή καλύτερα η ρωμαίικη κατάρα μας κυνηγά και πάλι υπό μορφή υπουργού! Αυτός ο Τούρκος με διάταγμα ζητά από το Συμβούλιο της Επικρατείας να υποβιβασθούν, εκτός του ιδικού σου, οι βαθμοί των καθηγητών από αρεοπαγίτες σε βαθμό παρέδρων Ελεγκτικού Συνεδρίου. Από όσα οι ενδιαφερόμενοι φωτίστηκαν, επειδή οι πάρεδροι εκτός του μισθού των παίρνουν και επίδομα 3/16, η μείωση των μισθών είναι πολύ μικρή, και επομένως ασήμαντη η οικονομία για το κράτος. Μένει μονάχα η ηθική μείωση της Σχολής, και μάλιστα στην εποχή που αναδιοργανώνεται. Αυτή ως σήμερα η κατάσταση. Τις πρώτες μέρες που μάθαμε τον κίνδυνο, μιλούσαν για υποβιβασμό τριών βαθμών, περικοπή δηλαδή 2.000 δραχμών, και φαντάζεσαι βέβαια πως όλοι ούρλιαζαν σαν τα σκυλιά. Ο καθένας κοιτούσε την τσέπη του, τη σύνταξή του, και κανένας τη Σχολή. Στις δύσκολες στιγμές οι μάσκες πέφτουν, και η ψυχή δείχνεται σ' όλη της τη μικρότητα και την ασκήμια. Λεπτομέρειες και ατελείωτα ρεζιλέματα, θα σου τα πούμε όταν συναντηθούμε. Εκείνο μόνο που σου τονίζω είναι πως οι τέσσερις που θα έπρεπε να παυθούν συζητούσαν στ'ανοιχτά αν δε θα 'ταν προτιμότερο για δαύτους να παραιτηθούν πριν υποβιβασθούν, για να έχουν τη σύνταξη του αρεοπαγίτου, αφού βέβαια πρώτα βεβαιωθούν πως η μείωση για τους μένοντας θα 'ναι οριστική και για πάντα*». Ε.Χ. Κάσδαγλης (επιμ.), *Γιάννη Κεφαλληνού Αλληλογραφία-Κείμενα*, σσ. 194-197. Ο Κεφαλληνός εννοεί προφανώς εδώ τους Γερανιώτη, Βικάτο, Επ. Θωμόπουλο και Π. Μαθιόπουλο.

μετατρεπόταν σε σχέδιο πολιτικής εξόντωσης του Παπαντωνίου ανοίγοντας το δρόμο για την επάνοδο των συντηρητικών στο προσκήνιο των καλλιτεχνικών θεσμών, ενώ συγχρόνως προβαλλόταν ως ευγενής πράξη υπέρ του δημόσιου οικονομικού συμφέροντος. Από την άλλη, στην περίπτωση των σπουδαστών, η αυθόρμητη διάθεση υπεράσπισης του δασκάλου τους Αργυρού απέναντι σε μια δυσμενή κριτική μετατρεπόταν σε εισήγηση για κατάργηση της έδρας της Ιστορίας της Τέχνης, επίσης υπό το πρόσχημα της οικονομικής ανακούφισης του δημόσιου ταμείου. Με άλλα λόγια, το αίτημά τους αξιοποιούνταν προς μία κατεύθυνση η οποία συνέκλινε με τις επιδιώξεις του Επ. Θωμόπουλου και της ομάδας του ενώ αντίβαινε σε πάγιες διεκδικήσεις του σπουδαστικού κινήματος, όπως ήταν η διεύρυνση των εκπαιδευτικών αντικειμένων[707].

Η χρονική σύμπτωση των δύο γεγονότων, δηλαδή της επίσκεψης του νέου Υπουργού στη Σχολή (μεταξύ 4ης και 7ης Απριλίου) και των επεισοδίων αποδοκιμασίας κατά του Παπαντωνίου (4 Απριλίου), καθώς και το κοινό περιεχόμενο της εισήγησης του Επ. Θωμόπουλου και του Μίμη Πομόνη, επιβάλλουν την ένταξη τους σ' ένα κοινό ερμηνευτικό πλαίσιο. Μια τόσο οπισθοδρομική στάση από την πλευρά των σπουδαστών, όπως ήταν η εισήγηση για κατάργηση μιας έδρας, δεν μπορεί να ερμηνευθεί απλώς στη βάση της οικειοθελούς παραίτησης από ένα κεκτημένο εκπαιδευτικό αγαθό προς διευκόλυνση του οικονομικού έργου της κυβέρνησης. Ούτε φυσικά και σ' αυτή των αισθημάτων αγανάκτησης για την αδικία που υπέστη ο δάσκαλός τους. Ούτε, τέλος, στη βάση της όποιας ανυποληψίας αισθάνονταν για το επιστημονικό έργο του κατόχου αυτής της έδρας. Μια τέτοια στάση θα πρέπει να ερμηνευτεί ως σύμπτωμα του ανταγωνισμού ανάμεσα στην προσκείμενη στους Φιλελευθέρους ομάδα των «αναδιοργανωτών» (Παπαντωνίου, Δημητριάδης, Κεφαλληνός, Παρθένης) από τη μία, και στους συντηρητικούς εκπροσώπους του παλαιού ακαδημαϊκού μετώπου από την άλλη. Καθώς αυτός ο ανταγωνισμός δυνάμεων επαναπροσδιοριζόταν μέσα στις νέες συνθήκες πολιτικής υποχώρησης των

[707] Βλ. σχετικά την Συνεδρίαση της 18ης Νοεμβρίου 1931, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ όπου οι σπουδαστές ζητούν με αίτησή τους προς την διεύθυνση την ένταξη της νεοελληνικής λογοτεχνίας στον κορμό των διδασκόμενων θεωρητικών μαθημάτων καθώς και την ανάθεση της διδασκαλίας του μαθήματος στον γενικό γραμματέα της Σχολής Σ. Σκίπη. Σε αυτήν την περίπτωση ο Σύλλογος, συναινούντος του Σκίπη, είχε αποφανθεί θετικά. Αν πράγματι το μάθημα διδάχτηκε, η διδασκαλία του θα πρέπει να υπήρξε άτυπη και περιστασιακή καθώς δεν προβλέφθηκε ποτέ νομικά ενώ δεν είναι απίθανο το διάβημα των σπουδαστών να ερχόταν ύστερα από παρότρυνση του ίδιου του Σκίπη ο οποίος στα 1931 φερόταν να διεκδικεί για τον εαυτό του ρυθμιστικό ρόλο εντός του Ιδρύματος, εποφθαλμιώντας ακόμα και την θέση του διευθυντή. Βλ. όσα αναφέρει ο Ιακωβίδης στον Μπαστιά στο Λιλή Ιακωβίδη, *Γεώργιος Ιακωβίδης*…, σ. 98.

Φιλελευθέρων, ενέπλεκε τώρα και τους σπουδαστές της Σχολής συμπαρασύροντάς τους σε μια αντιπαράθεση το θεσμικό-πολιτικό διακύβευμα της οποίας μεταμφιεζόταν σε αισθητικό ζήτημα. Έτσι, μ' έναν αυθαίρετο όσο και στρεβλό τρόπο η αμφισβήτηση της ικανότητας του Παπαντωνίου να διατυπώνει έγκυρες αισθητικές κρίσεις συνεπαγόταν την κατάργηση της έδρας Ιστορίας της Τέχνης. Στην καλύτερη περίπτωση οι εχθροί του Παπαντωνίου είχαν εδώ εκμεταλλευτεί τη συγκυρία της σπουδαστικής δυσαρέσκειας προκειμένου να τον αποδυναμώσουν πολιτικά υφαρπάζοντάς του θεσμικές εξουσίες. Στην χειρότερη, είχαν υποκινήσει οι ίδιοι τα επεισόδια εναντίον του. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η ανάμειξη των σπουδαστών στον αγώνα επικράτησης μεταξύ των καθηγητών της Σχολής θα πρέπει να θεωρηθεί δεδομένη.

Σ' αυτό το σημείο θα πρέπει να θιγεί και μία ακόμα παράμετρος: Η ασυνεπής –το λιγότερο– στάση του Συλλόγου ως προς την επιβολή ποινών σ' εκείνους που θεωρήθηκαν πρωταίτιοι των επεισοδίων. Στο σχετικό δημοσίευμα της 6ης Απριλίου[708] αναφερόταν ότι ο Σύλλογος είχε πραγματοποιήσει ανακρίσεις προκειμένου να εξακριβώσει ποιοι ευθύνονταν για τη βίαιη αποδοκιμασία του Παπαντωνίου. Ωστόσο –και σύμφωνα πάντα με το δημοσίευμα– η αδυναμία απόδοσης ευθυνών λόγω της μαζικότητας της διαμαρτυρίας είχε αναγκάσει αρχικά το Σύλλογο να περιοριστεί να τιμωρήσει για τους τύπους μόνο δύο μαθητές του Αργυρού, τους Πομόνη και Μπαλόγιαννη, με εικοσαήμερη αποβολή. Στις 8 Απριλίου 1933 ο Σύλλογος, του Αργυρού μειοψηφούντος, αποφάσιζε να επιβάλλει μόνο στον Πομόνη, ο οποίος με δημόσιο κείμενό του εμφανιζόταν ως αυτόκλητος συνδικαλιστικός εκπρόσωπος των σπουδαστών της Σχολής, την ποινή της μηνιαίας αποβολής[709]. Μερικές ημέρες αργότερα, στις 26 Απριλίου 1933, ο Σύλλογος, σε μια απόπειρα να δειχτεί αυστηρός, αποφάσιζε παρά το αίτημα συγγνώμης του Πομόνη, να τιμωρήσει επίσης με μηνιαία αποβολή και τον Νίκο Μπαλόγιαννη, ως συναυτουργό των επεισοδίων[710]. Στις 2 Μαΐου 1933, ο Παπαντωνίου με επιστολή του ανάγκαζε το Σύλλογο να επανέλθει στο ζήτημα της τιμωρίας των μαθητών του Αργυρού και να αυστηροποιήσει την προηγούμενη ποινή μεταβάλλοντας τη μηνιαία αποβολή σε αποβολή μέχρι τη λήξη του τρέχοντος

[708] Ανμ., «Θορυβώδεις σκηναί εις την σχολήν Καλών Τεχνών εξ αφορμής απρεπούς κριτικής. Απεδοκιμάσθη ο καθηγητής κ. Ζ. Παπαντωνίου», όπ.π.
[709] Συνεδρίαση της 8ης Απριλίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.
[710] Συνεδρίαση της 24ης Απριλίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

ακαδημαϊκού έτους[711]. Τελικά, στις 19 Σεπτεμβρίου 1933 η επιβληθείσα στους Πομόνη και Μπαλόγιαννη ποινή ακυρωνόταν με παρέμβαση του Υπουργείου στο οποίο η Σχολή καλούνταν τώρα να δώσει εξηγήσεις για τη ρύθμιση του ζητήματος «*συμφώνως προς τας παραδόσεις του ιδρύματος*»[712].

Η αδυναμία του Συλλόγου να καταλήξει σε μια σταθερή απόφαση σε σχέση με το ζήτημα ήταν αποτέλεσμα των ανταγωνιστικών πιέσεων στις οποίες αυτός υπόκειτο. Στο μέσο της αντιπαράθεσης Αργυρού-Παπαντωνίου είχαν βρεθεί οι σπουδαστές κι έτσι μια υπόθεση ρουτίνας για το Σύλλογο, όπως η τιμωρία δύο απείθαρχων σπουδαστών, εξελισσόταν σε πρόβλημα επιλογής στρατοπέδου ανάμεσα στον Αργυρό και στον Παπαντωνίου. Ακόμα κι αν οι Γερανιώτης, Επ. Θωμόπουλος, Μαθιόπουλος και Αργυρός δεν είχαν καμία διάθεση να υπερασπιστούν τον Παπαντωνίου καταδικάζοντας τις εναντίον του αποδοκιμαστικές εκδηλώσεις, ο Σύλλογος[713] ήταν αναγκασμένος να κρατήσει τα προσχήματα τιμωρώντας το αδίκημα της ανάρμοστης συμπεριφοράς σε βάρος καθηγητή.

Την ίδια στιγμή, ωστόσο, μια μερίδα εντός του Συλλόγου πάσχιζε να εξαντλήσει την επιείκειά της στο μέτρο του δυνατού και πιεζόμενη ταυτοχρόνως από την αγανάκτηση του Παπαντωνίου. Ώσπου τελικά ερχόταν το Υπουργείο να δώσει ένα τέλος στην υπόθεση ακυρώνοντας τις ποινές εις βάρος των σπουδαστών[714]. Η απρόσμενα επιεικής[715] αντιμετώπιση εκ μέρους του Συλλόγου των κυρίως ιθυνόντων μιας πράξης που έθιγε ευθέως το κύρος και την επιστημονική υπόσταση ενός συναδέλφου τους και τελικά η οριστική απαλλαγή τους κατόπιν υπουργικής παρέμβασης, ισοδυναμούσε με δικαίωση της πράξης τους και τελικά με περίτρανη

---

[711] Κάτι τέτοιο πρακτικά σήμαινε τον αποκλεισμό των δύο σπουδαστών από τους τελικούς διαγωνισμούς. Βλ. Συνεδρίαση της 2ης Μαΐου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[712] Συνεδρίαση της 19ης Σεπτεμβρίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[713] Τη χρονική στιγμή που συνέβαιναν όλα αυτά οι συνεδριάσεις του Συλλόγου διευθύνονταν από τον Γερανιώτη, υποδιευθυντή της Σχολής, του Δημητριάδη απόντος, και σ' αυτές συμμετείχαν οι Βικάτος, Επ. Θωμόπουλος, Θ. Θωμόπουλος, Παρθένης, Αργυρός, Κεφαλληνός, Μαθιόπουλος και Μπισκίνης.

[714] Αξίζει σ' αυτό το σημείο να επισημανθεί ότι την στιγμή που το Υπουργείο αποφάσιζε την απαλλαγή των Πομόνη και Μπαλόγιαννη, την διεύθυνση της Σχολής έχει αναλάβει προσωρινά ο Αργυρός αντικαθιστώντας τον απουσιάζοντα για τους θερινούς μήνες Γερανιώτη. Ο Αργυρός διευθύνει τις συνεδριάσεις του Συλλόγου από την 7η Ιουλίου 1933 έως και την 19η Σεπτεμβρίου 1933. Βλ. τις αντίστοιχες συνεδριάσεις και κυρίως αυτήν της 19ης Σεπτεμβρίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[715] Ειδικά αν συγκριθεί με την στάση μηδενικής ανοχής που ο Σύλλογος είχε υιοθετήσει μπροστά σε ανάλογα περιστατικά σπουδαστικής αυθάδειας ή ακόμα και εξύβρισης καθηγητών στο παρελθόν. Βλ. το κεφάλαιο «Η έξαρση του "αντιπειθαρχικού πνεύματος"» σσ. 216-228.

δικαίωση του ίδιου του Αργυρού στο όνομά του οποίου εξεγείρονταν οι σπουδαστές. Από την άλλη, άφηνε τον Παπαντωνίου ηθικά αδικαίωτο στη συνείδηση τόσο των σπουδαστών όσο και της κοινής γνώμης.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η δημόσια διαφοροποίηση των μαθητών του Παρθένη από το αντιδραστικό και κατά πως φαίνεται κυρίαρχο μέσα στη Σχολή ρεύμα αποκτά ένα ειδικό βάρος. Στον βαθμό που η απόρριψη του Παπαντωνίου ως «αισθητικού» συνεπαγόταν αυτομάτως και την απόρριψη των αισθητικών επιλογών του, και δεδομένου ότι η αισθητική επιλογή που ο Παπαντωνίου είχε υπερασπιστεί με τη μεγαλύτερη ζέση ήταν ο Παρθένης, η αποχή από τη γενική αποδοκιμασία και η παρέμβασή τους μέσω επιστολής ήταν για τους μαθητές του Παρθένη μια επιβεβλημένη στάση υπεράσπισης όχι μόνον του Παπαντωνίου αλλά και του δασκάλου τους. Με δεδομένη επίσης την στενή σχέση εμπιστοσύνης ανάμεσα στον Παρθένη και τους μαθητές του, είναι σχεδόν απίθανο ο Παρθένης να μην ήταν ενήμερος και σύμφωνος με την πρωτοβουλία τους, αν δεν την είχε κιόλας υποκινήσει[716]. Και αν υποτεθεί ότι πράγματι ήταν, η στάση αυτή αφήνει να διαφανεί μια διάθεση τόσο των μαθητών του όσο και του ίδιου προσωπικά να εμπλακούν ενεργά σ' αυτήν την «αισθητική» αντιπαράθεση με βασικό επίδικο την κατίσχυση επί των θεσμών. Αλλά κυρίως είναι ενδεικτική του βαθμού στον οποίο το εργαστήριο Παρθένη τη συγκεκριμένη στιγμή συγκροτούσε πραγματικά έναν ανεξάρτητο και συμπαγή πόλο εντός της Σχολής, ικανό να ανθίσταται στις πιέσεις της συντηρητικής μερίδας.

2.4.2. Η έριδα για το εργαστήριο του διευθυντή και η διάλυση της «φιλελεύθερης συμμαχίας» Δημητριάδη-Παρθένη

Η συντηρητική μεταστροφή του κλίματος μέσα στη Σχολή, την οποία ορθά διαπιστώνει ο Ματθιόπουλος[717] σε σχέση με τα επεισόδια της αποδοκιμασίας του Παπαντωνίου,

[716] Άλλωστε, απ' ό,τι φαίνεται, ούτε ο ίδιος ο Παρθένης είχε απαρνηθεί εντελώς την προσφιλή στους υπολοίπους καθηγητές της Σχολής τακτική να επηρεάζουν τους μαθητές τους είτε υπέρ, είτε κατά συναδέλφων τους. Η Λουκία Μαγγιώρου, μαθήτρια του Παρθένη από το 1934 έως το 1938, αναφέρει σχετικά: «*Ο Παρθένης μας απέτρεπε από το να παρακολουθούμε τα μαθήματα του Επαμεινώνδα Θωμόπουλου, που κρατούσε την έδρα υπαίθρου στη σχολή, θεωρώντας τη διδασκαλία του προφανώς συντηρητική. Απεναντίας, μας παρότρυνε να πηγαίνουμε στα μαθήματα του Ζαχαρία Παπαντωνίου, που δίδασκε γοητευτικά Ιστορία της Τέχνης*». Λουκία Μαγγιώρου, «"Τα χρώματά σας είναι μελωδικά": συνέντευξη με τον ιστορικό της τέχνης Δημήτρη Παυλόπουλο», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες: Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα], 27 Ιουλίου 1997, σ. 31.

[717] Ο Ματθιόπουλος σημειώνει σχετικά: «*Από την άλλη ήταν η συντηρητικότητα των αισθητικών απόψεων του* [ενν. του Δημητριάδη]*, που ουσιαστικά ματαίωσαν την εκσυγχρονιστική προσπάθεια του Ζαχαρία Παπαντωνίου. Όλες οι εκλογές που θα γίνουν στη Σχολή υπό τη διεύθυνσή του είχαν ένα συντηρητικό χαρακτήρα και η απομόνωση του Κ. Παρθένη, που επήλθε αρκετά γρήγορα, ήταν απόλυτη. Από την άποψη*

δεν θα πρέπει να αποδοθεί –τουλάχιστον στη δεδομένη χρονική στιγμή– στην όποια συντηρητικότητα χαρακτήριζε τις αισθητικές απόψεις του Δημητριάδη, αλλά στην πολύμηνη απουσία του από την διεύθυνση της Σχολής. Ήταν αυτή η εξ αποστάσεως διοίκηση του Ιδρύματος σε συνδυασμό με την άνοδο του Λαϊκού κόμματος στην εξουσία που είχαν επιτρέψει την ανάκαμψη των συντηρητικών καθηγητών, ανάκαμψη η οποία τώρα αξιοποιούσε μια ομάδα σπουδαστών ως όχημά της. Ειδικά κατά το χρονικό διάστημα της δεύτερης παρατεταμένης απουσίας του Δημητριάδη η οποία υπερέβη το ένα έτος, οι υπονομευτικές δράσεις της συντηρητικής μερίδας καθηγητών σταδιακά θα ενταθούν[718] για να κορυφωθούν τον Μάρτιο του 1934 ως ανοιχτά

αυτή η επιλογή του Ζαχ. Παπαντωνίου, της ανάθεσης της διεύθυνσης στον Κ. Δημητριάδη αποδείχτηκε ελάχιστα διορατική. […] *Συγκρίνοντας την επιστολή της 29ης Νοεμβρίου 1922 των σπουδαστών της Σχολής προς τον Πλαστήρα, με την οποία του ζητούσαν την ανάθεση της Διεύθυνσής της στον Ζαχ. Παπαντωνίου, και την επιστολή που δημοσιεύτηκε το 1933 από τον Μίμη Πομόνη, συνδικαλιστικό εκπρόσωπο των σπουδαστών, σύμφωνα με την οποία : «οι σπουδασταί των εργαστηρίων (...) πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, κηρύξαντες αποχήν εκ του μαθήματος του κ. Ζ. Παπαντωνίου, μη αναγνωρίζοντες αυτόν ως αισθητικόν», διαπιστώνουμε ότι μέσα σε μια δεκαετία το κλίμα μέσα τουλάχιστον στη Σχολή είχε αλλάξει ριζικά. Στη συντηρητική αυτή μεταστροφή ο ρόλος του Δημητριάδη είχε υπάρξει αποφασιστικός».* Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σσ. 147-148.

[718] Την σταθερή επιδείνωση του κλίματος σε βάρος του Δημητριάδη μέσα στο Σύλλογο καθώς και την σταδιακή πολιτική απομόνωσή του τις παρακολουθούμε στις επιστολές του Γιάννη Κεφαλληνού ο οποίος επί μήνες προσπαθεί ματαίως να πείσει τον φίλο του να επιστρέψει. Στις 3 Ιουλίου 1933 του γράφει: «*Είναι περιττό να σου τονίσω και ο ίδιος ότι πρέπει να έλθεις όσο το δυνατό γληγορότερα, διότι ζητούν με κάθε τρόπο να περάσουν τον Οργανισμό τους, πριν έλθεις. Αγωνίζομαι όσο μπορώ, τουλάχιστο για να συμπεριλάβουν τους διαγωνισμούς που συντάξαμε μαζί. Μα ο Γερανιώτης φεύγει την Πέμπτη, και μένει Υποδιευθυντής ο Αργυρός! Η σιωπή σου, αληθινά αδικαιολόγητη και αψυχολόγητη –θα μου επιτρέψεις αυτή την έκφραση,- έχει εκνευρίσει όλους, σε στιγμές μάλιστα που δυο σου καλά λόγια, πολλά κακά θα μπορούσαν να προλάβουν*». Στις 6 Οκτωβρίου 1933: «*Εστάλη ακόμα και έγγραφο εκ μέρους του Συλλόγου των Καθηγητών εις το Υπουργείο, προτάσει Μαθιο-πούλου, δια του οποίου παραπονούνται δια την μακρά σου απουσία!* […] *Ο υπουργός, έξω φρενών για την απουσία σου, σκέπτεται μας είπε (και βέβαια δεν θα είναι σκέψη δική του!), αν δεν είναι ανάγκη να απαγορεύσει εις τους Διευθυντάς και δια νόμου να… αναλαμβάνουν την εκτέλεση μεγάλων ανδριάντων, πράγμα που τους απομακρύνει από τη διεύθυνση της Σχολής.* […] *Είναι περιττό να σου γράψω πόσο εχθρική είναι η ατμόσφαιρα εναντίο σου. Κάθε λόγος, κάθε ζήτημα της Σχολής είναι και μια νέα αφορμή για να σου επιτεθούν και να σκαλίσουν κάθε σου ενέργεια. Όλοι θέλουν να ελπίζουν πως δεν θα γυρίσεις ή σπεύδουν να σου ανοίξουν το λάκκο πριν γυρίσεις. Όλα αυτά μαζί, νομίζω συντρέχουν για να επιστρέψεις όσο το δυνατό γληγορότερα, αν βέβαια θέλεις να εξακολουθήσεις να διευθύνεις τη Σχολή. Η παρουσία σου γλήγορα – αν όχι χωρίς κόπους- θα ξαναφέρει το ρυάκι στο χαντάκι του, καθαρισμένο από πολλές ακαθαρσίες ρωμαίικες*». Στις 6 Δεκεμβρίου 1933: «*Οι άλλοι βρίσκουν τον καιρό τώρα να ενεργήσουν και να διαθέσουν άσκημα τον καινούριο υπουργό. Άρχισαν ήδη να ζητούν να σταματήσουν το μισθό σου!*». Στις 8 Μαρτίου 1934: «*Μιλήσαμε και για σένα* [ενν. με τον Σπ. Λοβέρδο]. *Σου σημειώνω πως μας είπε textuellement ότι, παρ' όλη την αγάπη και εχτίμηση που σου έχει* […] *δεν μπορεί όμως να σου συχωρέσει πως εγκατέλειψες ένα χρόνο τη Σχολή για τον ανδριάντα. Και η γνώμη του βαραίνει, όταν μάλιστα συμφωνά με τη γνώμη των άλλων. Είναι δε αναμφισβήτητο πως η κατάσταση της Σχολής είναι απελπιστική*». Τέλος, στις 28 Μαρτίου 1934: «*Σιγά σιγά, ύπουλα και με τακτική, ούτε λιθάρι δε θα μείνει από όλο σου το έργο, που κοντά σου τόσο αγάπησα.* […] *Μονάχα με λυπεί πως όλα σου τα όνειρα, όλη σου η προσπάθεια – και για δαύτη έδωκες τα καλύτερά σου χρόνια- θα τα ξεσχίσουνε πρόστυχα οι Καλογερόπουλοι και οι άλλοι –πουλοι! Αυτό το άδοξο τέλος, ο γυρισμός σου θα το σταματούσε. Έχεις τη δύναμη να αναποδογυρίσεις με μια κλοτσιά όλα τους τα χάρτινα κάστρα. Ύστερα φεύγεις, αν θέλεις, όπως αρμόζει σε κείνους που ονειρευτήκανε κάτι καλύτερο και ευγενικότερο*». Βλ. Ε.Χ. Κάσδαγλης (επιμ.), *Γιάννη Κεφαλληνού Αλληλογραφία - Κείμενα*, σσ. 189-210.

εκδηλωμένη μομφή κατά της διεύθυνσής του[719]. Εκείνοι οι οποίοι, κατά την απουσία του Δημητριάδη, θα προασπίσουν τη θέση του στην Σχολή και θα αντιταχθούν στις προσπάθειες ματαίωσης του αναδιοργανωτικού του προγράμματος μέσα σ' ένα κλίμα συστηματικών παρασκηνιακών μεθοδεύσεων εναντίον του, ήταν –οπωσδήποτε κατά κύριο λόγο– ο Κεφαλληνός και κατά δεύτερο λόγο ο Παρθένης. Όταν το Υπουργείο Οικονομικών θα αποφασίσει να περικόψει στο μισό την ετήσια επιχορήγηση προς την Σχολή[720], παγώνοντας ουσιαστικά τα σχέδια της αναδιοργάνωσής της, είναι χάρη στις ενέργειες του Κεφαλληνού και κυρίως χάρη στην προσωπική σχέση του Παρθένη με τους αδελφούς Λοβέρδους που θα κατορθωθεί να κερδηθεί ένα αυξημένο σε σχέση με το αρχικά προβλεπόμενο για την Σχολή κονδύλι[721]. Επίσης, όταν ο Σύλλογος με

[719] Σε συνεδρίαση του Συλλόγου της 19ης Μαρτίου 1934 και με αφορμή συζήτηση επί τροποποιήσεων στο Νόμο 4791 που είχε εισηγηθεί ο Ν.Δ. Καλογερόπουλος ως τμηματάρχης Καλών Τεχνών και κυβερνητικός επίτροπος στην Σχολή, ο Σύλλογος αποβλέποντας στην έμμεση εξώθηση του Δημητριάδη σε παραίτηση, θα τοποθετηθεί υπέρ της κατάργησης της ισόβιας θητείας του στη διεύθυνση της Σχολής και της καθιέρωσης της εκ περιτροπής εκλογής διευθυντού. Βλ. Συνεδρίαση της 19ης Μαρτίου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[720] Πριν η κυβέρνηση Π.Τσαλδάρη να αποφάσισει νέα έκτακτη μείωση κατά 250.000 δρχ., ο τακτικός προϋπολογισμός των 500.000 δραχμών με τον οποίο η κυβέρνηση Βενιζέλου είχε «προικοδοτήσει» την Σχολή είχε περικοπεί κατά 150.000 δραχμές για το οικονομικό έτος 1932-1933, για να επανέλθει κατόπιν ενεργειών του Δημητριάδη στις 500.000 δραχμές για το έτος 1933-1934. Βλ. Συνεδρίαση της 18ης Φεβρουαρίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[721] Ο Κεφαλληνός σε επιστολή του προς τον Δημητριάδη αφηγείται τα της επίσκεψής του με τον Παρθένη στον Σπυρίδωνα Λοβέρδο, Υπουργό Οικονομικών της κυβέρνησης Τσαλδάρη. Ο Κεφαλληνός, υπολογίζοντας στην προσωπική σχέση του Παρθένη με τον Σπύρο Λοβέρδο, θα ζητήσει τη μεσολάβηση του πρώτου στον δεύτερο προκειμένου να ανασταλεί η αρχική απόφαση του Υπουργείου Οικονομικών για περικοπή του ετήσιου προϋπολογισμού της Σχολής: «*Οι αγωνίες δεν τελείωσαν. Ο Χάρης μας ανεκοίνωσε σήμερα πως το Υπουργείο είχε λάβει διαταγή από το Λογιστήριο του Υπουργείου των Οικονομικών να αναγράψει στον προϋπολογισμό του, ως επιχορήγηση της Σχολής, το ποσό των 250.000 δραχμών. Δηλαδή όλοι οι αγώνες σου των τελευταίων μηνών πήγανε χαμένοι. Παρεκάλεσα τον Παρθένη και πήγαμε μαζί στου Λοβέρδου σήμερα το απόγευμα. Ευτυχώς ήταν εκεί. Τον κάναμε ενήμερο της αποφάσεως του Συμβουλίου της Επικρατείας, που αγνοούσε, και της περικοπής. Μας απήντησε πως έχουν αποφασίσει να περικόψουν τις επιχορηγήσεις όλων των ιδρυμάτων κατά 30%. Του υπενθύμισα τότε πως οι δυο σας μαζί ετρέξατε, προ τριών μηνών, για να επιτύχετε και πάλι τις 500.000 οι οποίες είναι απαραίτητες για τη Σχολή στο στάδιο της αναδιοργάνωσής της, και πως χωρίς αυτές Σχολή δεν μπορεί να υπάρξει. Μου απήντησε: και πέρυσι πώς επεράσατε; Του εξηγήσαμε μαζί με τον Παρθένη πως στα Εργαστήριά μας δεν είχαμε ούτε θέρμανση ούτε μοντέλα. Μας υποσχέθηκε πως θα φροντίσει να ανασκευάσει το κακό και πως αντιλαμβάνεται τις ανάγκες της Σχολής, και πως έλαβε και το τηλεγράφημά σου.* […] *Παρεκάλεσα τον Παρθένη, που τον βλέπει συχνότερα, να του το υπενθυμίσει και πάλι και να επιμείνει*». Επιστολή του Κεφαλληνού προς τον Δημητριάδη με ημερομηνία 8 Απριλίου 1933 στο Ε.Χ. Κάσδαγλης (επιμ.), *Γιάννη Κεφαλληνού Αλληλογραφία - Κείμενα*, σ. 197-200. Η οριστική αναγραφή στον κρατικό προϋπολογισμό του 1933-1934 του κονδυλίου των 360.000 δραχμών ως επιχορήγηση προς τη Σχολή, θα πρέπει να ήταν σε μεγάλο βαθμό αποτέλεσμα της μεσολάβησης του Παρθένη στον Σπύρο Λοβέρδο. Βλ. Συνεδρίαση της 16ης Ιουνίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ. Σε μεταγενέστερη επιστολή του Κεφαλληνού προς τον Δημητριάδη με ημερομηνία 8 Μαρτίου 1934, βρίσκουμε και πάλι τους Κεφαλληνό και Παρθένη να προσφεύγουν από κοινού στον Λοβέρδο ζητώντας του την επαναφορά του κονδυλίου στις 500.000 δρχ.: «*Όταν γύρισε από τα Παρίσια ο Λοβέρδος, πήγαμε με τον Παρθένη, εκ μέρους της Σχολής, να τον παρακαλέσουμε να εγγράψει στον καινούριο προϋπολογισμό 500.000 δραχμές επιχορήγηση για τη Σχολή. Του εξήγησα πως το παράρτημα Μυκόνου τελείωσε και πως θα πρέπει να στείλουμε υποτρόφους. Μας τις υποσχέθηκε*». Ε.Χ. Κάσδαγλης (επιμ.), *Γιάννη Κεφαλληνού Αλληλογραφία - Κείμενα*, σ. 207. Ο Λοβέρδος φαίνεται ότι τήρησε την υπόσχεσή του και αυτή τη φορά. Βλ. Συνεδρίαση της 7ης Μαΐου 1935, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-

επιστολή του στο Υπουργείο θα διαμαρτυρηθεί για τη μακρά απουσία του Δημητριάδη από την Σχολή, είναι και αυτή τη φορά ο Κεφαλληνός και ο Παρθένης που θα γίνουν οι συνήγοροι του ίδιου και του έργου του απέναντι σ' έναν εξαγριωμένο υπουργό[722]. Αν και θα πρέπει να δεχτούμε ότι η πρωτοβουλία των κινήσεων ανήκει στον Κεφαλληνό, Κεφαλληνός και Παρθένης εμφανίζονται το 1933-1934 να δρουν ως ομάδα υπέρ του Δημητριάδη και απέναντι στον υπόλοιπο Σύλλογο και στους πολιτικούς παράγοντες της κυβέρνησης Τσαλδάρη. Η συμμαχία των Κεφαλληνού-Παρθένη υπέρ του Δημητριάδη θα διαλυθεί το καλοκαίρι του 1934 με την επιστροφή του Δημητριάδη στην Αθήνα και θα δώσει την θέση της σε μια σκληρή αντιπαράθεση ανάμεσα στον Παρθένη και στον Δημητριάδη με μήλον της έριδος το ιδιαίτερο προσωπικό εργαστήριο του τέως διευθυντή της Σχολής Γεώργιου Ιακωβίδη.

Το εργαστήριο αυτό πέρασε το 1929 στα χέρια του Παρθένη, ως διαδόχου του Ιακωβίδη στην έδρα ζωγραφικής, για να επιστραφεί λίγο αργότερα στον Ιακωβίδη βάσει του νόμου 4791/1930, στην κατοχή του οποίου απ' ό,τι φαίνεται και παρέμεινε μέχρι τον θάνατό του τον Δεκέμβριο του 1933[723]. Το καλοκαίρι του 1934 καθώς το εργαστήριο του Ιακωβίδη ήταν πλέον άδειο, ο Παρθένης θα ζητήσει από την διεύθυνση της Σχολής να μεταφέρει και πάλι εκεί το μάθημά του. Σύμφωνα με τους ισχυρισμούς του, παρά τη ρητή διαβεβαίωση εκ μέρους της διεύθυνσης ότι το εργαστήριο θα του παραχωρούνταν από τον ερχόμενο Ιανουάριο και τη σύσταση για αναβολή της έναρξης των μαθημάτων του έως τότε, το εργαστήριο όχι μόνον δεν του παραχωρήθηκε ποτέ αλλά επιπλέον χρειάστηκε να μεταφερθεί με τους μαθητές του σε νέο χώρο για τρίτη φορά στη σειρά. Ο ίδιος ο Παρθένης θα εκθέσει τις περιπέτειες της εργαστηριακής του περιπλάνησης σ' ένα υπόμνημά του προς τη διεύθυνση της Σχολής ως εξής:

Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ. Για τις στενές προσωπικές σχέσεις του Παρθένη με τους αδελφούς Λοβέρδου βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Κ. Παρθένης…*, σ. 66.

[722] «*Ο υπουργός, έξω φρενών για την απουσία σου, σκέπτεται, μας είπε (και βέβαια δεν θα είναι σκέψη δική του!), αν δεν είναι ανάγκη να απαγορεύσει εις τους Διευθυντάς και δια νόμου να …αναλαμβάνουν την εκτέλεση μεγάλων ανδριάντων, πράγμα που τους απομακρύνει από τη διεύθυνση της Σχολής. Εγώ και ο Παρθένης υπερασπίσαμε το έργο σου ως αναδιοργανωτού και ετονίσαμε όλους σου τους κόπους και όλα όσα σου οφείλει η Σχολή*». Επιστολή του Κεφαλληνού προς τον Δημητριάδη με ημερομηνία 6 Οκτώβρη 1933 στο Ε.Χ. Κάσδαγλης (επιμ.), *Γιάννη Κεφαλληνού Αλληλογραφία - Κείμενα*, σ. 202.

[723] Ο νόμος 4791/1930 εκχωρούσε τιμητικά στον Ιακωβίδη τη δυνατότητα να διατηρήσει στην κατοχή του το εν λόγω εργαστήριο ακόμα και μετά την συνταξιοδότησή του. Για το μέλλον, προέβλεπε τη μεταβίβασή του στο νέο διευθυντή ή στην διάθεσή του για την κάλυψη άλλης ανάγκης της Σχολής. Πάντως, κατοχύρωνε το δικαίωμα του διευθυντή της Σχολής να διατηρεί ιδιαίτερο ιδιωτικό εργαστήριο σε χώρο της Σχολής. Βλ. τις Μεταβατικές διατάξεις, παρ. 2 του Νόμου 4791 «Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 225, (τχ. Α΄), 3Ιουλίου 1930.

«*Αφότου διωρίσθην καθηγητής Ελευθέρων σπουδών και συνθέσεων και μου παρεχωρήθη το εργαστήριον του προκατόχου μου αειμνήστου Ιακωβίδου, το οποίον εθεωρήθη το καταλληλότερον δια το μάθημά μου, η διεύθυνσις της Σχολής μου αφήρεσε την χρήσιν του ανωτέρω εργαστηρίου μεταθέσασά με τρις, πότε δια τον ένα και πότε δια τον άλλον ήκιστα αποχρώντα λόγον, εις άλλα ολιγώτερον κατάλληλα εργαστήρια. Λέγω άνευ αποχρώντος λόγου, διότι ούτε η αφαίρεσις του πρώτου εργαστηρίου μου και η παραχώρησις αυτού εκ νέου εις τον αείμνηστον Ιακωβίδην ήτο δικαιολογημένη, την εδέχθην δε, αν και γενομένη εν αγνοία μου, μόνον εκ σεβασμού και συμπαθείας προς αυτόν, ούτε η αφαίρεσις του δευτέρου εις εμέ παραχωρηθέντος εργαστηρίου, του νυν κατεχομένου υπό του κ. Αργυρού ήτο δικαιολογημένη, κατά πολύ δε μεγαλύτερον λόγον υπήρξεν αυθαίρετος η μετάθεσίς μου εις την παρά το εργαστήριον του κ. Κεφαλληνού αίθουσαν, γενομένη μάλιστα παρά ρητήν συμφωνίαν μετά της Διευθύνσεως, όπως μετά τας τόσας περιπλανήσείς μου εις διαφόρους αιθούσας, μου παραχωρηθή επιτέλους εκ νέου το αρχικόν μου εργαστήριον κενωθέν από τα ανήκοντα εις τον αείμνηστον Ιακωβίδην πράγματα. Η Διεύθυνσις της Σχολής ως δικαιολογίαν δια την αυθαίρετον και προσβλητικήν απέναντί μου συμπεριφοράν ισχυρίσθη ότι οι χρωματισμοί και η διασκευή της εν λόγω αιθούσης δι' εργαστήριον γλυπτικής είχεν ήδη γίνη όταν εζήτησα ταύτην δια το ιδικόν μου εργαστήριον. Όμως ο ισχυρισμός ούτος δεν ανταποκρίνεται εις τα πράγματα, διότι η αίτησίς μου περί παραχωρήσεως του παλαιού εργαστηρίου, το οποίον ουδέποτε άλλοτε είχε χρησιμοποιηθή δι' εργαστήριον γλυπτικής αλλά μόνον ζωγραφικής, έγινε κατά το παρελθόν θέρος και ήτο σαφής και ρητή η υπόσχεσις που μου είχε δοθή ότι θα μου παρεχωρείτο το εργαστήριον από του Ιανουαρίου*»[724].

Εν τω μεταξύ, τον Ιούνιο του 1934 ο Δημητριάδης είχε μόλις επιστρέψει από το εξωτερικό ύστερα από απουσία περίπου ενάμιση χρόνου και καλούνταν να αναλάβει τόσο τα καθήκοντα της διεύθυνσης της Σχολής όσο και αυτά της διδασκαλίας της

[724] Επιστολή του Κ. Παρθένη προς την Διεύθυνση της Σχολής Καλών Τεχνών με αρ.πρωτ. 2836, Αθήνα, 11 Φεβρουαρίου 1935, φάκελος Παρθένη, Μητρώο καθηγητών, Αρχείο ΑΣΚΤ (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 46). Η συγκεκριμένη επιστολή καθώς και όλο το υλικό εγγράφων που αφορούν την διένεξη Παρθένη-Δημητριάδη για το εργαστήριο του διευθυντή και χρησιμοποιώ εδώ, εντοπίστηκαν από τον Ευγένιο Δ. Ματθιόπουλο και μέρος τους έχει αποσπασματικά δημοσιευτεί στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Ο λόγος και η σιωπή του Κωνσταντίνου Παρθένη», *Ουτοπία*, τχ. 1, Μάιος-Ιούνιος 1992, σ. 127-170 (Βλ. ειδικά το Παράρτημα Α΄, σσ. 158-159) όπου παρουσιάζεται και ένα συνοπτικό χρονικό αυτού του δι' αλληλογραφίας «κονταροχτυπήματος». Δύο από τις επιστολές αυτές [αυτήν του Παρθένη προς την Διεύθυνση της Σχολής (Αθήνα, 11 Φεβρουαρίου 1935) καθώς και αυτήν του Δημητριάδη προς το υπουργείο Παιδείας (Αθήνα, 11 Ιανουαρίου 1935)] έκρινα σκόπιμο να τις αναδημοσιεύσω στο Παράρτημα στην πλήρη τους μορφή στο πλαίσιο μιας λίγο διαφορετικής ερμηνευτικής προσέγγισης του ζητήματος από την σκοπιά της ιστορίας της Σχολής.

γλυπτικής μέσα σ' ένα αρκετά δυσμενές γι' αυτόν κλίμα. Με τον κυβερνητικό επίτροπο να πιέζει για άμεση επαναλειτουργία του εργαστηρίου γλυπτικής από το προσεχές ακαδημαϊκό έτος και ελλείψει άλλου κατάλληλου χώρου[725], αλλά και με το δικαίωμα που του έδινε ο νόμος 4791/1930, το πρώην εργαστήριο Ιακωβίδη θα διασκευασθεί σε εργαστήριο γλυπτικής και θα στεγάσει από 'δω και στο εξής το εργαστήριο του Δημητριάδη.

Φαίνεται ότι ο Παρθένης θα αναμείνει την απόδοση του εργαστηρίου μέχρι τον Ιανουάριο αναστέλλοντας προσωρινά την έναρξη των μαθημάτων του. Από τον Ιανουάριο έως και το Μάρτιο του 1935 θα ακολουθήσει μια πυκνή υπηρεσιακή αλληλογραφία γύρω από το ζήτημα, ανάμεσα στη διεύθυνση της Σχολής και τον Παρθένη αφενός, και ανάμεσα στη διεύθυνση της Σχολής και το Υπουργείο αφετέρου. Ο Δημητριάδης από τη μεριά του, διαβλέποντας την πρόθεση του Παρθένη να τραβήξει την υπόθεση στα άκρα και προκειμένου να προστατέψει τον εαυτό του από ενδεχόμενο καταλογισμό διοικητικών ευθυνών, αφού προηγουμένως είχε φροντίσει να καλέσει εγγράφως τον Παρθένη να προσέλθει στη Σχολή[726], στις 30 Ιανουαρίου εξέθετε αναλυτικά την κατάσταση σε μια εκτενή αναφορά του προς το Υπουργείο:

«*Κύριε Υπουργέ, Λαμβάνω την τιμήν να σας καταστήσω γνωστόν ότι, λόγω της από τινός χρόνου κοπώσεως του ζωγράφου καθηγητού κ. Κ. Παρθένη, η Διεύθυνσις της καθ' ημάς Σχολής, εν συνεννοήσει μετά της αρμοδίας υπηρεσίας του υφ' Υμάς Υπουργείου, απεφάσισεν όπως, προς διευκόλυνσιν της προσκαίρου αυτής καταστάσεως, ελαττώση τας προς το Εργαστήριόν του και τον Σύλλογον των Καθηγητών υποχρεώσεις του, περιορίζουσα αυτάς εις μίαν διόρθωσιν εβδομαδιαίως και απαλλάττουσα τούτον από τας τακτικάς συνεδριάσεις του Συλλόγου των Καθηγητών. Ατυχώς όμως μέχρι σήμερον η κατάστασις αύτη επεδεινώθη από το γεγονός ότι ο κ. Κ. Παρθένης όχι μόνον δεν προσήλθε καθόλου εις την Σχολήν κατά τους τελευταίους μήνας, παρά τας*

[725] Το ζήτημα του εργαστηρίου συζητούνταν παρουσία του κυβερνητικού επιτρόπου στις 6 Ιουνίου 1934: «*Σχετικώς με τα σχολάζοντα εργαστήρια ο κ. Καλογερόπουλος δηλοί ότι θα έπρεπε να εξευρεθή τρόπος ώστε να λειτουργήση από του προσεχούς σχολικού έτους και το εργαστήριον γλυπτικής του Διευθυντού κ. Κ. Δημητριάδη. Επί τη ευκαιρία ο κ. Κ. Δημητριάδης αναφέρει τας αλεπαλλήλους ενεργείας του δια την απόκτησιν χώρου προς εγκατάστασιν του εργαστηρίου του, τονίζει ότι στερείται και του ατομικού ακόμη εργαστηρίου, το οποίον δικαιούται να έχη ως διευθυντής και καταλήγει εις το συμπέρασμα ότι δια να λειτουργήση το εργαστήριόν του θα έπρεπε καταργηθή εν εκ των άλλων λειτουργούντων εν τη Σχολή. Ο κ. Καλογερόπουλος δηλοί ότι τούτο είναι ζήτημα της Σχολής αποκλειστικώς*». Συνεδρίαση της 6ης Ιουνίου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[726] Βλ. Επιστολή υπογεγραμμένη από τον Γενικό Γραμματέα της Σχολής Σ. Σκίπη προς τον Κ. Παρθένη με αριθ. πρωτ. 2724, (Αθήνα, 11 Ιανουαρίου 1935), Φάκελος Παρθένη, Μητρώο καθηγητών, Αρχείο ΑΣΚΤ.

επανειλημμένας προσκλήσεις μας, αλλ' ισχυρίζεται ότι τω εδόθη ακατάλληλον εργαστήριον δια τους σπουδαστάς του και ότι δεν θέλει επανέλθη εάν δεν τω δοθή το ατελιέ το οποίον είχε προ τινών ετών»[727].

Σύμφωνα με την εκδοχή του Δημητριάδη, η διεύθυνση της Σχολής, λαμβάνοντας υπόψιν την κόπωση του Παρθένη, είχε αποφασίσει προσωρινά και σε συνεννόηση με το Υπουργείο, αφενός να περιορίσει τις διδακτικές του υποχρεώσεις σε μία διόρθωση εβδομαδιαίως, αφετέρου να τον απαλλάξει από την υποχρέωση να παρίσταται στις συνεδριάσεις του Συλλόγου. Αντ' αυτού, ο Παρθένης εμφανίζεται να έχει καταχραστεί την κατανόηση των συναδέλφων του και να εκβιάζει τον διευθυντή της Σχολής απέχοντας επί μήνες από τα μαθήματά του προκειμένου να του επιστραφεί το εργαστήριο. Φυσικά η εκδοχή του Παρθένη για το ζήτημα ήταν αρκετά διαφορετική:

«*Συμπληρωματικώς δεν θεωρώ άσκοπον να υπενθυμίσω ότι, παρά τα διαδοθέντα, ουδέποτε εζήτησα άδειαν δια λόγους υγείας και ότι το ακριβές είνε ότι από την Διεύθυνσιν επανειλημμένως μου συνεστήθη να αναβάλω την επανάληψιν των μαθημάτων μου μέχρι του Ιανουαρίου την οποίαν επανάληψιν εματαίωσεν μη παραχώρησις του εργαστηρίου*»[728].

Ακόμα κι αν όντως η διεύθυνση είχε προσφερθεί να παραχωρήσει στον Παρθένη αναρρωτική άδεια εξαιτίας της υποτιθέμενης κατάστασης της υγείας του, το πιθανότερο είναι ότι το είχε πράξει για καθαρά πρακτικούς λόγους οι οποίοι συνδέονταν με το πρόβλημα της ανακατανομής των χώρων των εργαστηρίων που ανέκυπτε με την άφιξη του Δημητριάδη. Και αν ο Παρθένης είχε συναινέσει στην αναβολή της έναρξης των μαθημάτων που του είχε προταθεί από τη διεύθυνση, θα πρέπει με τη σειρά του να το είχε πράξει ελπίζοντας ότι από το νέο έτος θα εξασφάλιζε καλύτερους όρους διδασκαλίας για τον ίδιο και τους μαθητές του και όχι επειδή είχε ανάγκη ξεκούρασης. Άλλωστε, ήδη το φθινόπωρο του 1934 και βλέποντας την διεύθυνση να επιμένει να αγνοεί επιδεικτικά το αίτημά του, ο Παρθένης θα ζητήσει την

[727] Έγγραφο προς το Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, υπογεγραμμένο από τον Κ. Δημητριάδη με αριθ. πρωτ. 2755, (Αθήνα, 30 Ιανουαρίου 1935), Φάκελος Παρθένη, Μητρώο καθηγητών, Αρχείο ΑΣΚΤ (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 47).
[728] Επιστολή «*προς την Διεύθυνσιν της Σχολής Καλών Τεχνών*» υπογεγραμμένη από τον Κ. Παρθένη, με αριθ. πρωτ. 2836, (Αθήνα, 11 Φεβρουαρίου 1935), Φάκελος Παρθένη, όπ.π.

μεσολάβηση του Υπουργείου προκειμένου να τακτοποιηθεί το ζήτημα και να ξεκινήσει άμεσα μαθήματα[729].

Σε κάθε περίπτωση αν μέχρι τον Ιανουάριο του 1935, ο Παρθένης είχε τηρήσει στάση αναμονής ως προς τα μαθήματα κατά σύσταση της διεύθυνσης, από τον Ιανουάριο και εξής η αποχή τόσο από τα μαθήματα όσο και από τις συνεδριάσεις του Συλλόγου έχει σαφώς χαρακτήρα διαμαρτυρίας και αποσκοπεί να λειτουργήσει ως μέσο άσκησης πίεσης στον Δημητριάδη[730]. Ο Δημητριάδης από την πλευρά του με κάποια συμβιβαστική διάθεση θα απευθύνει μια ύστατη έκκληση στον καθηγητή της ζωγραφικής να επιστρέψει στα καθήκοντά του μαζί με μια αόριστη υπόσχεση για επίλυση του ζητήματος από το επόμενο ακαδημαϊκό έτος[731].

Βλέποντας το διάβημά του να πέφτει στο κενό, ο Δημητριάδης θα απευθυνθεί τελικά στις 14 Φεβρουαρίου 1935 στο Υπουργείο ζητώντας να μάθει αν νομιμοποιείται να εγκρίνει τη μισθοδοσία του Παρθένη εφόσον ο τελευταίος επιμένει να απέχει των καθηκόντων του[732]. Το Υπουργείο αφού επαναλάβει τη σύσταση για κατανομή των αιθουσών βάσει του αριθμού των σπουδαστών[733], θα δώσει εντολή για διακοπή της μισθοδοσίας του Παρθένη αλλά και θα αξιώσει την επιστροφή των μισθών που είχαν

---

[729] Στις 27 Νοεμβρίου 1934, με έγγραφό του προς τη διεύθυνση της Σχολής ο τότε υπουργός Παιδείας Π. Ράλλης κατόπιν «προφορικής παράκλησης» του Παρθένη, καλούσε τη Σχολή να επανεξετάσει το ζήτημά του και να κατανείμει τις υπάρχουσες αίθουσες ανάλογα με τον αριθμό των σπουδαστών. Βλ. Έγγραφο υπογεγραμμένο από τον Π. Ράλλη με αριθ. πρωτ. 76527, (Αθήνα, 27 Νοεμβρίου 1934), Φάκελος Παρθένη, Μητρώο καθηγητών, Αρχείο ΑΣΚΤ.

[730] Η επιστολή του Παρθένη προς την διεύθυνση κατέληγε ως εξής: «*Είναι προφανές ότι δεν δύναμαι να αποδεχθώ την τοιαύτην προσβλητικήν συμπεριφοράν απέναντι μου, φανερώνουσαν υποτίμησίν μου και ως καλλιτέχνου και ως διδασκάλου και παραγνώρισιν των συμφερόντων των μαθητών μου που εξεδηλώθησαν προηγουμένως και δι' άλλων πράξεων της Διευθύνσεως, όπως π.χ. δια της αρνήσεως χορηγήσεως μικρών πιστώσεων δια μοδέλα και αντικείμενα χρήσιμα δια την διδασκαλίαν μου. Κατ' ακολουθίαν θα αναγνωρίσετε και υμείς ότι η μόνη ικανοποιητική λύσις την οποίαν μου επιτρέπεται να δεχθώ είναι η παραχώρησις του αρχικού μου εργαστηρίου και η διευκόλυνσις των μαθητών μου*». Επιστολή «*προς την Διεύθυνσιν της Σχολής Καλών Τεχνών*» υπογεγραμμένη από τον Κ. Παρθένη, με αριθ. πρωτ. 2836, (Αθήνα, 11 Φεβρουαρίου 1935), Φάκελος Παρθένη, όπ.π.

[731] «*Η Διεύθυνσις της Σχολής, λαμβάνουσα υπ' όψει της τας θερμάς παρακλήσεις των μαθητών σας ως και την αδικίαν ήτις προσγίνεται εις αυτούς δια της παρατάσεως της αποχής σας, επιθυμούσα δε διακαώς όπως διευκολυνθή η επανάληψις των μαθημάτων σας, σας παρακαλεί όπως κάμετε έναρξιν της διδασκαλίας αυτών, με την πεποίθησιν ότι από του προσεχούς σχολικού έτους 1935-1936 θα εξευρεθή η ικανοποιητικωτέρα λύσις του ζητήματός σας*». Επιστολή προς τον Κ. Παρθένη υπογεγραμμένη από τους Σ.Σκίπη και Κ. Δημητριάδη με αρ. πρωτ. 2760, (Αθήνα, 5 Φεβρουαρίου 1935), Φάκελος Παρθένη, Μητρώο καθηγητών, Αρχείο ΑΣΚΤ.

[732] Επιστολή «*προς το Υπουργείο Παδείας και Θρησκευμάτων, Τμήμα Γραμμάτων και Καλών Τεχνών*» υπογεγραμμένη από τον Κ. Δημητριάδη με αριθ.πρωτ. 2777, (Αθήνα, 14 Φεβρουαρίου 1935), Φάκελος Παρθένη, Μητρώο καθηγητών, Αρχείο ΑΣΚΤ.

[733] Έγγραφο «*προς τον κ. Διευθυντήν της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών*» υπογεγραμμένο από τον Δ. Χατζίσκο, με αριθ. πρωτ. 12103, (Αθήνα, 25 Φεβρουαρίου 1935), Φάκελος Παρθένη, Μητρώο καθηγητών, Αρχείο ΑΣΚΤ.

εισπραχθεί από τον Παρθένη κατά το διάστημα της αποχής του[734]. Αν και το ακριβές χρονικό διάστημα της αποχής του Παρθένη από την διδασκαλία είναι ασαφές θα πρέπει με ασφάλεια να δεχτούμε ότι διήρκεσε ολόκληρο το ακαδημαϊκό έτος 1934-1935 και κατά πάσα πιθανότατα συνεχίστηκε και κατά το επόμενο (1935-1936)[735]. Στις συνεδριάσεις του Συλλόγου ο Παρθένης δεν θα ξαναλάβει μέρος παρά μόνον από το τέλος του 1937 και εξής[736].

Υπό το φως της σχέσης αλληλεγγύης Παρθένη-Δημητριάδη τουλάχιστον μέχρι τον Μάρτιο του 1934, η ανυποχώρητη στάση και των δύο με αποτέλεσμα την καταστροφική για τον Παρθένη έκβαση ενός ζητήματος που θα μπορούσε να είχε διευθετηθεί εσωτερικά και με ανώδυνο τρόπο, μοιάζει δυσερμήνευτη. Σε ό,τι αφορά τον Δημητριάδη, πέρα απ' το να αντιμετωπίσει κανείς την στάση του ως απλή βούληση εφαρμογής ενός έννομου δικαιώματός του[737], και πριν να την εξηγήσει στη βάση των όποιων αισθημάτων φθόνου μπορεί να έτρεφε ο Δημητριάδης για τον Παρθένη[738], θα πρέπει να αναλογιστεί τη συμπεριφορά του μέσα στο ειδικό πλαίσιο της κρίσης εντός της οποίας είχε βρεθεί η διεύθυνση Δημητριάδη τον Ιούνιο του 1934. Με τους συντηρητικούς συναδέλφους του Επ. Θωμόπουλο και Ουμβέρτο Αργυρό να

---

[734] Έγγραφο «*προς τον κ. Διευθυντήν της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών*» υπογεγραμμένο από τον Δ. Χατζίσκο, με αριθ. πρωτ. 11645, (Αθήνα, 4 Μαρτίου 1935), Φάκελος Παρθένη, Μητρώο καθηγητών, Αρχείο ΑΣΚΤ.

[735] Στις αρχές του ακαδημαϊκού έτους 1935-1936 ο Δημητριάδης θα θέσει για πρώτη φορά επισήμως το ζήτημα υπόψιν του Συλλόγου: «*Προ της ημερησίας διατάξεως ο Διευθυντής κ. Κ. Δημητριάδης ανακοινοί ότι ο καθηγητής κ. Κ. Παρθένης ζητεί να τω παραχωρηθή η αίθουσα του υπ' αυτόν εργαστηρίου γλυπτικής, μη λαμβάνων υπ' όψιν ούτε την αναστάτωσιν η οποία θα επέλθη, ούτε τας απαιτηθησομένας δαπάνας δια τον εκ νέου ελαιοχρωματισμόν της αιθούσης. Ο Σύλλογος των Καθηγητών αποφαίνεται ότι δεν ευρίσκει πραγματικούς λόγους δια την ζητουμένην υπό του κ. Παρθένη μεταβολήν, εφόσον τα περί ων ο λόγος εργαστήρια (του κ. Δημητριάδη και του κ. Παρθένη) είνε όμοια και δεν υπάρχει αναπότρεπτος ανάγκη δια να υποβληθή η Σχολή εις δαπάνας κρινομένας ασκόπους. Εις ερώτησιν αν ο απουσιάζων κ. Κ. Παρθένης καλείται εις τας συνεδριάσεις του Συλλόγου των Καθηγητών, ο κ. Κ. Δημητριάδης δίδει την πληροφορίαν ότι καλείται πάντοτε, ως και οι άλλοι καθηγηταί*». Συνεδρίαση της 9ης Οκτωβρίου 1935, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ. Λίγο αργότερα, στις 5 Νοεμβρίου 1935, ο Πικιώνης, ενεργώντας εξ ονόματος μιας ομάδας φίλων του Παρθένη, θα ζητήσει με επιστολή του προς τον Παπαναστασίου τη μεσολάβησή του στον τότε Υπουργό Παιδείας Ι. Μακρόπουλο προκειμένου να κανονιστεί μια ακρόαση των μαθητών του Παρθένη με αίτημα την διευθέτηση του ζητήματος του εργαστηρίου και την επιστροφή του ζωγράφου στη Σχολή και στα μαθήματά του. Η επιστολή δημοσιεύεται στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Γ΄, σ. 861-862. Για το έτος 1936, ο Σεμερτζίδης αναφέρει ότι ο Παρθένης ήρθε μια φορά ολόκληρο το χρόνο: «*Ήδη το ΄36, ήρθε μια φορά ολόκληρο το χρόνο. Μια φορά είδε τη δουλειά τριών μηνών και ύστερα κάναμε μόνοι μας*». Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης: Συνομιλίες με τον Χρίστο Αλεξίου*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2012, σ. 40.

[736] Με εξαίρεση τη συνεδρίαση της 21ης Αυγούστου 1934 η οποία αφορά την έκδοση ψηφίσματος για τον θάνατο του Διονυσίου Λοβέρδου, ο Παρθένης εμφανίζεται απών από τις συνεδριάσεις του Συλλόγου κατά το διάστημα 28 Ιουνίου 1934 έως 7 Δεκεμβρίου 1937. Βλ. τις αντίστοιχες Συνεδριάσεις στα Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930- Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[737] Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis*…, σσ. 318-321.

[738] Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Κ. Παρθένης*…, σ. 83.

μεθοδεύουν την επικράτησή τους εντός και εκτός Σχολής, τον Καλογερόπουλο να προσπαθεί να διεισδύσει στη Σχολή περιορίζοντας την αυτονομία του διευθυντή της, τους φοιτητές να εξεγείρονται δυναμικά εναντίον της διεύθυνσης εξαιτίας των διατάξεων του εσωτερικού κανονισμού περί βραβείων[739], τον Μπέρτο να αμφισβητεί τη συμβολή του στην ίδρυση του πρώτου καλλιτεχνικού παραρτήματος της Σχολής[740] και τέλος τον Παρθένη να διεκδικεί το εργαστήριο του διευθυντή, ο Δημητριάδης επιστρέφοντας στην Ελλάδα είχε αρκετά μέτωπα ανοιχτά, ελάχιστους συμμάχους και έβλεπε την θέση του στη διεύθυνση της Σχολής να βάλλεται κυριολεκτικά από παντού. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες η ανένδοτη υπεράσπιση του προνομιακού δικαιώματος να κατέχει ως διευθυντής της Σχολής το κατά παράδοση εργαστήριο του διευθυντή ήταν ζήτημα υπεράσπισης του προσωπικού συμβολικού του κύρους. Η υποχωρητικότητα στην πίεση του Παρθένη να παραιτηθεί από ένα τέτοιο δικαίωμα θα μπορούσε εύκολα να ερμηνευθεί ως σημείο αδυναμίας από εκείνους που αναζητούσαν μία ακόμα αφορμή προκειμένου να υποσκάψουν την θέση του στη διεύθυνση. Όσο για την επιλογή να εμπλέξει στην υπόθεση το Υπουργείο, αυτή θα πρέπει να δεχτούμε ότι υπαγορευόταν σε μεγάλο βαθμό από την ανάγκη για πλήρη νομιμοποίηση των ενεργειών του σε σχέση με τη διοίκηση της Σχολής, οι οποίες βρίσκονταν υπό την άγρυπνη επιτήρηση του τμηματάρχη Καλών Τεχνών και κυβερνητικού επιτρόπου στη Σχολή Ν. Καλογερόπουλου.

Αν για τον Δημητριάδη η διεκδίκηση του εργαστηρίου ήταν ζήτημα εδραίωσης της ισχύος του στη Σχολή και επιβολής σ' έναν αντιδρώντα σύλλογο, αντίστοιχα για τον Παρθένη ήταν ηθικό ζήτημα υπεράσπισης της υπόληψής του ως καλλιτέχνη και ως δασκάλου και τελικά ζήτημα προάσπισης των συμφερόντων των μαθητών του τα οποία ο ίδιος επικαλείται σταθερά και μάλλον με ανυπόκριτο ενδιαφέρον. Για κάποιον σαν τον Παρθένη, ο οποίος αντιμετώπιζε την τέχνη ως εργασία υψηλών απαιτήσεων που προϋποθέτει και τα ανάλογων προδιαγραφών υλικοτεχνικά μέσα, ένα ακατάλληλο εργαστήριο αλλά και γενικά η εργασία μέσα σε συνθήκες προχειρότητας και ελλείψεων δεν ήταν πράγματα εύκολα ανεκτά. Πολύ περισσότερο, όταν αυτά δεν επιβάλλονταν αποκλειστικά από λόγους ανάγκης αλλά αξιοποιούνταν προκειμένου να πλήξουν τον ίδιο σε προσωπικό επίπεδο.

[739] Όλα τα παραπάνω ζητήματα αναλύονται διεξοδικά στα επόμενα κεφάλαια.
[740] Για το τελευταίο ζήτημα βλ. Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis…*, σσ. 399-402.

Και ως προς αυτό το σημείο τουλάχιστον, ο Παρθένης δεν είχε άδικο. Διότι, εκτός από τον ίδιο και ο έτερος συνεργάτης της φιλελεύθερης αναδιοργάνωσης Κεφαλληνός είχε επίσης υπάρξει «θύμα έξωσης», γεγονός που αφήνει να εννοηθεί ότι ο αυθαίρετος σφετερισμός εργαστηρίου αποτελούσε κοινή πρακτική υπονόμευσης εκ μέρους της ομάδας των συντηρητικών καθηγητών[741]. Μ' έναν απολύτως χαρακτηριστικό έως και κάπως γραφικό ίσως τρόπο, ο μέχρι τελικής πτώσεως αγώνας για ένα ευρύχωρο και ευήλιο εργαστήριο συμβολοποιεί εδώ όλο το νεωτερικό περιεχόμενο του εργαστηριακού μοντέλου διδασκαλίας το οποίο η Σχολή μετά και την πρόσφατη αναδιοργάνωσή της έχει πλέον εξολοκλήρου εναγκαλιστεί. Το εργαστήριο είναι ο προνομιακός συμβολικός και φυσικός χώρος επιβολής του νεωτερικού καλλιτέχνη-δασκάλου, το άσυλο της εκπαιδευτικής του εξουσίας επί των μαθητών του και το παράσημο της καλλιτεχνικής ανωτερότητάς του επί των συναδέλφων του. Ως τέτοιο δεν μπορεί ούτε να εκχωρηθεί αμαχητί επειδή το προστάζει η διεύθυνση, ούτε να ανταλλαχθεί με βάση την πρακτικά λειτουργικότερη λύση, παρά μόνο να κατακτηθεί ως τρόπαιο σε μία μάχη θεσμικής και καλλιτεχνικής επικράτησης. Το Υπουργείο δεν μπορεί φυσικά να καταλάβει αυτές τις συμβολικές συνυποδηλώσεις. Γι' αυτό και εισηγείται λογικά ως μόνη προφανή λύση στο πρόβλημα την κατανομή των εργαστηρίων ανάλογα με τον αριθμό των σπουδαστών.

Συμπερασματικά, νομίζω ότι η αυτή η μετωπική σύγκρουση Παρθένη-Δημητριάδη μπορεί να αναγνωστεί πέρα από τα όποια αισθήματα προσωπικής ζηλοφθονίας έτρεφε ο χορτασμένος από καταξίωση γλύπτης για τον ζωγράφο συνάδελφό του[742] αλλά και ανεξάρτητα από την εύθραυστη ψυχολογική συγκρότηση του τελευταίου[743]. Εκείνο το οποίο έφερε αντιμέτωπους τους Παρθένη και Δημητριάδη το 1934 δεν ήταν απλώς ένα

---

[741] Ο Κεφαλληνός στις 6 Οκτωβρίου 1933 έγραφε στον Δημητριάδη: «*Εγώ είμαι υπό διωγμό. Μόλις γύρισα, το πρώτο νέο που έμαθα στη Σχολή ήταν πως το Εργαστήριό μου της Χαρακτικής είχε δοθεί στον Αργυρό. Κακομεταχειρίστηκα τόσο τον Γερανιώτη, που séance tenante μου επέστρεψε το Εργαστήριό μου. Και οι Άγιοι φοβέρα θέλουν, πολύ περισσότερο οι Ρωμιοί, που 'ναι τόσο λίγο άγιοι!*». Ε.Χ. Κάσδαγλης (επιμ.), *Γιάννη Κεφαλληνού Αλληλογραφία - Κείμενα*, σ. 203.

[742] Ο Ματθιόπουλος σημειώνει σχετικά: «*Ο Δημητριάδης από τη στιγμή που επέστρεψε στην Ελλάδα από το Παρίσι, και ανέλαβε τη διεύθυνση της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, το 1930, συμμαχώντας με τους άλλους συντηρητικούς καθηγητές, προσπάθησε συστηματικά να περιθωριοποιήσει τον Παρθένη, επειδή έβλεπε, ζηλόφθονα το συνεχώς εξαπλούμενο κύρος του, αλλά υποθέτω και επειδή διαισθανόταν την καλλιτεχνική του ανωτερότητα*». Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος , *Κ. Παρθένης…*, σ. 83.

[743] Η Τζάνη με τη σειρά της φαίνεται να θεωρεί ως αιτία της διαμάχης τα «προσωπικής φύσεως προβλήματα» που αντιμετώπιζε ο Παρθένης, υπονοώντας την εύθραυστη ψυχική του υγεία. Μεταφέρω εδώ το σχετικό παράθεμα στα ελληνικά: «Μέχρι σήμερα τείνουμε να θεωρούμε ότι ο Δημητριάδης έτρεφε αισθήματα φθόνου για την επιτυχία και την φήμη του Παρθένη. Ωστόσο […] δεν υπάρχει εκ μέρους του Δημητριάδη απολύτως καμία πρόθεση να απαξιώσει τον Παρθένη και η αιτία θα πρέπει μάλλον να αναζητηθεί στα προσωπικής φύσεως προβλήματα που αντιμετώπιζε ο μεγάλος ζωγράφος» (Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis…*, σ. 319).

εργαστήριο, αλλά ό,τι αυτό αντιπροσώπευε σε συμβολικό επίπεδο για την επιβίωση τους μέσα σ' ένα θεσμικό περιβάλλον οξυμμένων ανταγωνισμών. Η ανάγκη προάσπισης της ιδιαίτερης θέσης τους μέσα στη Σχολή ήταν που έφερνε τα συμφέροντα τους –για πρώτη φορά ίσως με τόσο απόλυτο τρόπο– σε σύγκρουση. Ανεξάρτητα από τις συνέπειες που είχε η παραπάνω υπόθεση για τον Παρθένη προσωπικά, ιδωμένη από τη σκοπιά της προώθησης του αισθητικού εκσυγχρονισμού της Σχολής όπως τον οραματιζόταν ο Παπαντωνίου, υπήρξε καταλυτική όσον αφορά την οριστική αναστολή του. Διότι ακόμα κι αν ο Δημητριάδης κατάφερε μέσα στο επόμενο διάστημα να ισχυροποιήσει τη θέση του στην διεύθυνση, είχε πλέον απολέσει έναν βασικό σύμμαχο στο αναδιοργανωτικό του εγχείρημα, κυρίως όμως είχε επιλέξει να απαξιώσει ηθικά και πρακτικά τον κύριο –και ουσιαστικά τον μόνο– παράγοντα της καλλιτεχνικής ανανέωσης της Σχολής. Από αυτή την άποψη, η ρήξη Δημητριάδη–Παρθένη εξυπηρέτησε τελικά τις βλέψεις της ομάδας των Αργυρού, Μαθιόπουλου και Επ. Θωμόπουλου μ΄ έναν τρόπο που ούτε οι ίδιοι δεν θα μπορούσαν να είχαν σχεδιάσει καλύτερα δίνοντας παράλληλα και το στίγμα του συντηρητικού προσανατολισμού του ίδιου του Δημητριάδη σε σχέση με τη Σχολή.

Όσον αφορά τον Παρθένη, στην αυταρχική οικειοποίηση του εργαστηρίου από τον Δημητριάδη και στην διακοπή της μισθοδοσίας του, θα έρθει σύντομα (στις αρχές του 1936) να προστεθεί και η υποκινημένη από τους συντηρητικούς καθηγητές της Σχολής ματαίωση της αναδρομικής έκθεσης του έργου του στη Μπιεννάλε της Βενετίας[744]. Όταν ο Παρθένης θα αναγκαστεί να επιστρέψει στη Σχολή πιθανότατα τον Δεκέμβριο του 1937, θα επιστρέψει ταπεινωμένος και πλήρως απομονωμένος βρίσκοντας το εργαστήριο του αποδεκατισμένο[745]. Μια συγκριτική ανάγνωση των ευρετηρίων των σπουδαστών ανά εργαστήριο είναι σε αυτό το σημείο αρκετά διαφωτιστική[746]. Κατά το ακαδημαϊκό έτος 1936-1937 στο εργαστήριο Παρθένη έχουν απομείνει οκτώ

[744] Για το χρονικό της ματαίωσης της σχεδιαζόμενης στο πλαίσιο της Μπιεννάλε του 1936 αναδρομικής έκθεσης του Παρθένη βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Β΄, σσ. 536-553.
[745] Ο Σεμερτζίδης αναφέρει σχετικά: «*Τότε, λοιπόν, το εργαστήριό του διασκορπίστηκε. Από σαράντα που ήτανε, είχαν μείνει καμιά δεκαριά, οι εντελώς προσηλωμένοι στον Παρθένη. Το εργαστήριο Παρθένη, όμως, παρέμεινε*». Σεμερτζίδης 2012, σ. 40.
[746] Βλ. Ευρετήρια σπουδαστών στα εργαστήρια, Σχολικό έτος 1933-1934, 1934-1935, 1936-1937, 1937-1938, Αρχείο ΑΣΚΤ. Δυστυχώς τα ευρετήρια σπουδαστών ανά εργαστήριο δεν σώζονται παρά μόνο για τα έτη 1933-1934, 1934-1935 και 1936-1937, 1937-1938. Επιπλέον εμφανίζουν ασυμφωνίες όταν αναγνωστούν σε συνδυασμό με το Μητρώο Σπουδαστών (1938-1973), με αποτέλεσμα να μην είναι εύκολο να αποκατασταθεί μια ακριβής εικόνα της ροής σπουδαστών από και προς το εργαστήριο Παρθένη. Πάντως φαίνεται ότι μετά τα γεγονότα του 1934-1936 το εργαστήριο εμφανίζει σταθερές απώλειες σπουδαστών.

εγγεγραμμένοι σπουδαστές από είκοσι που ήταν το 1933-1934. Την ίδια χρονιά το εργαστήριο του Αργυρού είχε 18 σπουδαστές και του Βικάτου 22. Την επόμενη χρονιά (1937-1938) το εργαστήριο Παρθένη αριθμούσε μόλις έξι εγγεγραμμένους σπουδαστές εκ των οποίων ένας μόνον είναι πρωτοετής[747], την στιγμή που το εργαστήριο του Αργυρού συγκέντρωνε 26 και του Βικάτου 14.

Αυτή η απότομη ύφεση του αριθμού των σπουδαστών του εργαστηρίου Παρθένη μετά το 1934 θα πρέπει οπωσδήποτε να συσχετιστεί με την αντιπαράθεσή του με τον Δημητριάδη η οποία και προκάλεσε την παρατεταμένη αποχή του από την διδασκαλία επί δύο περίπου χρόνια. Φαίνεται ότι αυτό το κύμα φυγής σπουδαστών από το εργαστήριό του θα συνεχιστεί και μέσα στο επόμενο διάστημα χωρίς μάλλον ο αριθμός των σπουδαστών του εργαστηρίου να εμφανίσει έκτοτε σημαντική ανάκαμψη[748]. Με αυτά τα δεδομένα, θα πρέπει να δεχτούμε ότι ήδη από το 1934 με 1935 και εξής η αρχική δυναμική της διδακτικής του δραστηριότητας έχει οπωσδήποτε σε πολύ σημαντικό βαθμό καμφθεί, τόσο ώστε γύρω στο καλοκαίρι του 1939 να εξελιχθεί σε οριστική διακοπή της λεκτικής επικοινωνίας τόσο με τους συναδέλφους του όσο και με τους μαθητές του. Μ' έναν υπεραπλουστευτικό –ομολογουμένως– όσο και ειρωνικό τρόπο θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η θεσμική επιβίωση του βασικού ανανεωτή της καλλιτεχνικής διδασκαλίας και μαζί το νεωτερικό διακύβευμα της αναδιοργάνωσης είχαν τελικά κριθεί από ένα Εργαστήριο. Μαζί με το τελευταίο έμοιαζε να χάθηκε για την Σχολή γύρω στα 1936 και το στοίχημα ενός νεωτερικού εκσυγχρονισμού.

2.4.3. Η ρεβάνς των συντηρητικών: Ο νέος εσωτερικός κανονισμός

Τα επεισόδια αποδοκιμασίας εναντίον του Παπαντωνίου είχαν φέρει στην επιφάνεια με τρόπο ολοφάνερο μια κατάσταση υφέρποντος ανταγωνισμού που αναζωπυρωνόταν εν τη απουσία του Δημητριάδη αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα και τον βαθμό εμπλοκής

[747] Στο ευρετήριο σπουδαστών του έτους 1937-1938 βρίσκουμε μία εγγεγραμμένη πρωτοετή σπουδάστρια, την Αναστασία Λιόρη, μία δευτεροετή, τη Μαίρη Τριλιβά, τρεις τριτοετείς, τον Αλέκο Ματσούκη, Γιώργο Μανουσάκη και Κρικόρ Τουφεξιάν και μία τεταρτοετή, τη Λουκία Μαγγιώρου. Βλ. Ευρετήριο σπουδαστών στα εργαστήρια, Σχολικό έτος 1937-1938, Αρχείο ΑΣΚΤ.

[748] Για την περίοδο 1938-1939 ο Κόκορης αναφέρει: «*Στα 1938 είμασταν αρκετοί στο εργαστήρι. Στα 1939 ήτανε μόνο κοπέλες κι εγώ*». Αντώνης Κωτίδης, Για τον Παρθένη…, σ. 44. Ενδεικτικό, επίσης, της τάσης φυγής από το εργαστήριο Παρθένη είναι το γεγονός ότι στις αρχές του ακαδημαϊκού έτους 1939-1940, αμέσως μετά την συνταξιοδότηση του Βικάτου, βρίσκουμε σύσσωμο σχεδόν το εργαστήριό του να έχει ενσωματωθεί σ' αυτό του Αργυρού. Βλ. Συνεδρίαση της 15ης Νοεμβρίου 1939, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ. Τέλος, ο Τέτσης, μαθητής στο εργαστήριο Παρθένη το διάστημα 1945-1947, αναφέρει ότι το εργαστήριό του δεν ήταν πολυπληθές. Δήμητρα Τσούχλου–Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών*…, σ. 116.

των σπουδαστών στον ακήρυκτο πόλεμο μεταξύ της φιλελεύθερης πτέρυγας των μεταρρυθμιστών και των ακαδημαϊκών-συντηρητικών καθηγητών. Το αρνητικό δημοσίευμα του Παπαντωνίου για τον Αργυρό δεν ήταν παρά η αιχμηρή κορυφή ενός μισολιωμένου παγόβουνου που μέσα στην νέα συγκυρία της πολιτικής επικράτησης του Λαϊκού κόμματος και της οικονομικής κρίσης κατέρρεε απειλώντας να συμπαρασύρει ολόκληρο το αναδιοργανωτικό εγχείρημα των Φιλελευθέρων μαζί με τον βασικό του στυλοβάτη που εργαζόταν εντατικά στο Παρίσι, πιεσμένος από τις προθεσμίες παράδοσης του έφιππου αδριάντα του Μωχάμετ Άλη[749] και απροσπέλαστος για τους στενούς του συνεργάτες από την Σχολή.

Καθώς η κατάσταση αποσταθεροποιούνταν φαινόταν πως οι κινήσεις εναντίον του Παπαντωνίου και της έδρας του ήταν μόνο το νευρικό προανάκρουσμα των σχεδίων που οι συντηρητικοί απεργάζονταν για την Σχολή. Η τύχη τους έμοιαζε τώρα να κρίνεται από την κύρωση του νέου εσωτερικού κανονισμού και ειδικά από τις διατάξεις περί εισαγωγικών και γενικών διαγωνισμών. Και καθώς το ζήτημα άπτονταν άμεσα και των σπουδαστικών συμφερόντων, οι σπουδαστές δεν ήταν δυνατόν να παραμείνουν άπραγοι μπροστά στο σκηνικό ξέφρενης αυθαιρεσίας το οποίο στηνόταν γύρω από τους διαγωνισμούς μετατρέποντας τα βραβεία σε μέσο αισθητικού ελέγχου της Σχολής και καλλιτεχνικής «εξαγοράς» σπουδαστών.

Αν και ο νέος εσωτερικός κανονισμός της Σχολής δεν θα κυρωθεί πριν από το 1934, φαίνεται ότι είχε ήδη καταρτισθεί από τον Δημητριάδη τον Ιούλιο του 1931[750] περιλαμβάνοντας μεταξύ άλλων ένα αναθεωρημένο πρόγραμμα διαγωνισμών το οποίο εναρμονιζόταν με τον Νόμο 4791/1930 και την συνολική λογική της αναδιοργάνωσης. Η κατάργηση του συστήματος των τάξεων και η ελαστικοποίηση των χρονικών ορίων φοίτησης ανάλογα με την πρόοδο ή το ταλέντο του εκάστοτε σπουδαστή επέβαλλε την εισαγωγή ενός νέου μοντέλου αξιολόγησης της επίδοσης, τόσο γενικευμένου ώστε να μπορεί να εφαρμόζεται σε όλους τους σπουδαστές ανεξαρτήτως εργαστηρίου και ανεξαρτήτως των ετών φοίτησής τους και την ίδια στιγμή τόσο αξιοκρατικού ώστε να κατοχυρώνει την ισότιμη μεταχείριση μεταξύ σπουδαστών που υφίστανται καταστατικά διαφορετικές διδασκαλίες ανάλογα με το εργαστήριο φοίτησης. Σε αυτήν

[749] Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis…*, σσ. 294-296.
[750] Συνεδρίαση της 21ης Ιουνίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

την κατεύθυνση ο Σύλλογος στις 19 Μαΐου 1932 αποφάσιζε τα εξής σε σχέση με τους διαγωνισμούς:

«*Οι διαγωνισμοί των εργαστηρίων του λοιπού θα είναι ενιαίοι. Ήτοι: οι μαθηταί ανεξαρτήτως των ετών φοιτήσεως τόσον οι πρωτοετείς όσον και οι ονομαζόμενοι μέχρι τούδε τελειόφοιτοι θα διαγωνισθούν επί του ιδίου προτύπου (μοντέλου) και θα εκτελέσουν το ίδιον έργον χωρισμένοι απλώς εις ομάδας. Το βραβείον θα απονεμηθή εις τον σπουδαστήν εκείνον ο οποίος θα παρουσιάση το καλλίτερον έργον, κάθε εργαστήριον δε θα δίδη ιδικόν του βραβείον*»[751].

Καθιστώντας τους διαγωνισμούς ενιαίους έσπαγε και ο τελευταίος κρίκος που συνέδεε την καλλιτεχνική εκπαίδευση με αυστηρά προκαθορισμένα χρονικά πλαίσια φοίτησης. Το γνήσιο και πηγαίο ταλέντο που εξυμνούσε η μεταρρύθμιση του Δημητριάδη ήταν πιθανό να εκδηλωθεί σε οποιαδήποτε φάση των σπουδών, ακόμα και στην πιο πρώιμη, διεκδικώντας την ανώτατη διάκριση. Γι' αυτό και η πρόβλεψη διαφορετικών δοκιμασιών ανάλογα με το έτος σπουδών έπρεπε να καταργηθεί[752]. Ταυτόχρονα, χάρη στην πρόβλεψη απονομής ενός βραβείου σε κάθε εργαστήριο αποσοβούνταν ο κίνδυνος διάθεσης των βραβείων υπέρ συγκεκριμένων εργαστηρίων και κατασφαλιζόταν ένα σχετικά δίκαιο πλαίσιο αξιολόγησης στη βάση της αρχής της ισοτιμίας των εργαστηρίων επί της οποίας εδραζόταν η μεταρρύθμιση.

Αυτό το πλαίσιο διαγωνισμών που ο Δημητριάδης είχε καταφέρει να επιβάλλει υπό τον τύπο προσωρινής απόφασης πριν από την νομοθετική κύρωση του νέου οργανισμού φαίνεται ότι ίσχυσε ανεπίσημα μέχρι και το 1933. Και είναι γι' αυτόν τον λόγο που μέχρι και το 1932 παρατηρούμε μια σχετικά κανονική κατανομή των βραβείων μεταξύ των εργαστηρίων στην οποία οι μαθητές του Παρθένη μετέχουν επί ίσοις όροις[753]. Όμως στα 1933 οι απαιτήσεις των παραγγελιοδοτών του Δημητριάδη θα αναστείλουν την διοικητική του δράση επιτρέποντας στην μερίδα των συντηρητικών να υφαρπάξει τον έλεγχο της κατάστασης με όχημα τον ανεπικύρωτο εσωτερικό κανονισμό.

[751] Συνεδρίαση της 19ης Μαΐου 1932, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.
[752] Σχετικά με την διάθεση των βραβείων ανά έτος σπουδών βλ. τα αποτελέσματα των τελικών διαγωνισμών του 1931, Ανμ., «Η τελετή της απονομής των βραβείων της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Όλα τα ονόματα των βραβευθέντων», *Αθηναϊκά Νέα*, 28 Ιουνίου 1931.
[753] Βλ. την ενότητα «Το εργαστήριο Παρθένη και οι βραβεύσεις», σσ. 519-526.

Ήδη από τον Μάρτιο του 1933 το νέο πρόγραμμα διαγωνισμών είχε προκαλέσει ένα κύμα σπουδαστικών αντιδράσεων το οποίο χάρη στην πυροσβεστική παρέμβαση του Κεφαλληνού είχε υποχωρήσει επιτρέποντας τελικά την ομαλή διεξαγωγή των διαγωνισμών εκείνου του έτους. Το γεγονός πληροφορούμαστε από σχετική επιστολή του Κεφαλληνού προς τον Δημητριάδη:

«*Την Τετάρτη πέρασα τυχαία από τη Σχολή. Στο γραφείο βρίσκω όλους να φωνάζουν, όπως μόνο Ρωμιοί ξεύρουν. Είχε τσακωθεί ο Γερανιώτης με τον Αργυρό. Αιτία, πως κανένας μαθητής, εκτός από τους δικούς μου, δεν παρουσιάστηκε να λάβει μέρος στο διαγωνισμό του ημιγύμνου*[754]*. Ο Αργυρός έλεγε πως σύμφωνα με το νόμο δεν μπορεί να υποχρεώσει τους μαθητάς του να λάβουν μέρος όταν δε θέλουν, ο δε Γερανιώτης απειλούσε πως θα κλείσει τα Εργαστήρια και πως αιτία κάθε κακού είναι ο Αργυρός που δημιουργεί κόμματα στη Σχολή. Εκείνη τη στιγμή μπήκαν οι πρωτόσκολοι των Εργαστηρίων με μια αναφορά υπογεγραμμένη από όλους τους μαθητάς που ξηγούσε τους λόγους για τους οποίους ζητούσαν να καταργηθούν οι διαγωνισμοί. Βρήκα την ευκαιρία να μιλήσω μαζί τους και να τους αναπτύξω το πρόγραμμα των διαγωνισμών, και απέσυραν την αναφορά. Την άλλη μέρα, είκοσι είχαν εγγραφεί για τον διαγωνισμό*»[755].

Ελλείψει της σχετικής αναφοράς, οι λόγοι για τους οποίους οι σπουδαστές ζητούσαν την κατάργηση των διαγωνισμών παραμένουν ανεξιχνίαστοι. Ωστόσο η επιστολή του Κεφαλληνού υπαινίσσεται ότι η σπουδαστική πρωτοβουλία αποχής από τους διαγωνισμούς ήταν υποκινούμενη αφήνοντας κάποιες έμμεσες πλην σαφείς αιχμές εναντίον του Αργυρού, ο οποίος στην προκειμένη περίπτωση ένιπτε τα χείρας τους απέναντι στους διαμαρτυρόμενους μαθητές του επικαλούμενος ένα πάντα ακαταμάχητο επιχείρημα περί του νόμιμου δικαιώματος αποχής το οποίο βέβαια σε περιπτώσεις σπουδαστικών κινητοποιήσεων ο Σύλλογος συνήθιζε κατά κανόνα να ξεχνάει τιμωρώντας παραδειγματικά τους υπαιτίους. Με δεδομένη την στάση ανοχής του Συλλόγου στα επεισόδια εναντίον του Παπαντωνίου που θα ξεσπάσουν λίγες ημέρες αργότερα αλλά και τις έμμεσες προσπάθειες πειθαρχικής απαλλαγής των διαμαρτυρόμενων μαθητών του Αργυρού, το ενδεχόμενο μιας πιθανής υποκίνησης της

[754] Πράγματι η αποχή των σπουδαστών από τον διαγωνισμό του ημιγύμνου εκείνη την χρονιά επιβεβαιώνεται και από το αρχείο καθώς στο βιβλίο βραβείων και επαίνων δεν καταγράφονται βραβεία ημιγύμνου. Βλ. αποτελέσματα διαγωνισμών του ακαδημαϊκού έτους 1932-33, Βιβλίο βραβείων και επαίνων (1931-1940), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[755] Επιστολή του Γιάννη Κεφαλληνού προς τον Κώστα Δημητριάδη με ημερομηνία 29 Μαρτίου 1933. Ε. Χ. Κάσδαγλης (επιμ.), *Γιάννη Κεφαλληνού Αλληλογραφία-Κείμενα*, σσ. 192-194.

διαμαρτυρίας από τον Αργυρό δεν θα πρέπει να αποκλειστεί. Όμως αν στα 1933 η μερίδα των συντηρητικών μπορούσε να βρει κάποια ερείσματα στο σώμα των σπουδαστών προκαλώντας ή κατευθύνοντας τις διαμαρτυρίες τους, αυτά ήταν οπωσδήποτε λίγα και πάντως τόσο ασθενή ώστε να απομονώνονται από τους μαθητές του Παρθένη και του Κεφαλληνού ή να εξουδετερώνονται εύκολα με μια κατευναστική κίνηση του τελευταίου.

Στην πραγματικότητα ο κύριος σύμμαχος των συντηρητικών βρισκόταν μέσα στο Υπουργείο και αυτός, όπως θα αποδεικνυόταν εκ των υστέρων, ήταν τόσο ευκαιριακός όσο ακριβώς απαιτούσε η ανερμάτιστη στρατηγική τους. Ο λόγος για τον Νικόλαο Δ. Καλογερόπουλο ο οποίος από τον Φεβρουάριο του 1933 είχε αναλάβει την διεύθυνση του τμήματος Καλών Τεχνών εξαγγέλλοντας ως προγραμματικούς άξονες της αποστολής του στο Υπουργείο την στενή επόπτευση των θεσμών που υπάγονταν στην διοικητική του δικαιοδοσία και την πάταξη φαινομένων συγκέντρωσης υπερεξουσιών στα χέρια πλημμελώς διοικούντων προσώπων που εν προκειμένω δεν ήταν άλλα από τους Δημητριάδη και Παπαντωνίου[756]. Ο Καλογερόπουλος αποδείχτηκε από την πρώτη στιγμή αρκετά συνεπής με τον εαυτό του. Εκμεταλλευόμενος τον ρόλο του Κυβερνητικού Επιτρόπου που ο νόμος 4791/1930 είχε προβλέψει για την Σχολή, θα θέσει όλες τις ενέργειες της διεύθυνσης και του Συλλόγου υπό την άγρυπνη επιτήρησή του και θα επιδιώξει να προσβάλλει το πλαίσιο της μεταρρύθμισης εγείροντας ζήτημα συνολικής αναπροσαρμογής της νομοθεσίας με βάση τις νεοεμφανιζόμενες ανάγκες της Σχολής.

Αν για την μερίδα των συντηρητικών καθηγητών η επιβολή ενός εσωτερικού κανονισμού κομμένου και ραμμένου στα δικά τους καλλιτεχνικά μέτρα και μια συνακόλουθη αναθεώρηση της νομοθεσίας υπέρ τους ήταν ζητήματα ανάκτησης του ελέγχου της Σχολής, ο Καλογερόπουλος είχε τους δικούς του λόγους για να τα επιδιώκει και αυτοί δεν ήταν αποκλειστικά λόγοι διοικητικής εξυγίανσης ούτε και άσχετοι από τις προσωπικές του φιλοδοξίες καθηγεσίας. Εκμεταλλευόμενος την πρόβλεψη του Νόμου 4791/1930 περί λειτουργίας στο πλαίσιο της Σχολής ενός Μορφωτικού τμήματος προορισμένου για την κατάρτιση δασκάλων των καλλιτεχνικών μαθημάτων, ο Καλογερόπουλος θα προωθήσει την σύστασή του ως

[756] Για τις θεωρητικές απόψεις του Καλογερόπουλου σε σχέση με την ελληνική τέχνη και την πολιτική του στο τμήμα Καλών Τεχνών του υπουργείου Παιδείας βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας…*, τ. Α΄, σσ. 250-256.

αυτοδύναμου τμήματος με ανεξάρτητη διεύθυνση και νέο εκπαιδευτικό προσωπικό, προορίζοντας την έδρα της «Βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης» για τον εαυτό του[757]. Έτσι τα «εξυγιαντικά» σχέδιά του για την Σχολή δεν αφορούσαν μόνο τον ανεπικύρωτο εσωτερικό κανονισμό[758] αλλά και τον αναδιοργανωτικό νόμο 4791/1930[759] την τροποποίηση του οποίου οι Ε. Θωμόπουλος, Π. Μαθιόπουλος, Ο. Αργυρός και Βικάτος είχαν καλούς λόγους για να την επιθυμούν διακαώς. Οι δύο πρώτοι λόγω της ακάνθινης διάταξης περί μελλοντικής κατάργησης των εδρών Γυμνού νυκτός και Υπαιθρίων σπουδών που είχε θέσει αυτομάτως τις έδρες τους υπό το καθεστώς μιας επίφοβης πρόωρης ανάκλησης, οι δε Αργυρός και Βικάτος λόγω της έμμεσης υποβάθμισης των εργαστηρίων τους έναντι αυτού του Παρθένη. Στον βαθμό που οι επιδιώξεις του Καλογερόπουλου συνέκλιναν ή –ορθότερα– εξυπηρετούσαν την τακτική επικράτησης των συντηρητικών και ενόσω συγκεκριμένες δεσμευτικές οδηγίες από το Παρίσι δεν έρχονταν, οι τελευταίοι επέλεγαν να επωφεληθούν της κατάστασης και να συμμορφωθούν, για την ώρα τουλάχιστον, με τις υποδείξεις του

[757] Παράλληλα θα αμφισβητήσει την οργάνωση των σπουδών κατά εργαστήρια κρυβόμενος πίσω από τις συνδικαλιστικές πλάτες του ΣΕΚ (Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας…*, τ. Β΄, σσ. 527-528), θα εισηγηθεί την συμμετοχή των καθηγητών των θεωρητικών μαθημάτων στις κρίσεις των διαγωνισμών καθώς και την καθιέρωση ενός συστήματος αξιολόγησης της σπουδαστικής επίδοσης βάσει βαθμού [Συνεδρίαση της 18ης Σεπτεμβρίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ], θα εκφράσει αντιρρήσεις σε σχέση με την λειτουργία των καλλιτεχνικών σταθμών και τον τρόπο διάθεσης των υποτροφιών [Συνεδρίαση της 22ης Μαΐου 1935, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ] και θα ανακινήσει το ζήτημα της καθιέρωσης αιρετής διεύθυνσης [Συνεδρίαση της 19ης Μαρτίου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ]. Όλες αυτές οι παρεμβάσεις δεν υπονόμευαν απλώς την θεσμική εξουσία του Δημητριάδη αλλά αντίβαιναν ευθέως στο πνεύμα μιας μεταρρύθμισης που είχε συλλάβει την Σχολή στα πρότυπα ενός μοντέλου «φιλελεύθερης» καλλιτεχνικής εκπαίδευσης με κύρια και ιερή σχεδόν αποστολή την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής ατομικότητας και του πολύτιμου ταλέντου που την συνοδεύει. Για τις περιπέτειες της σύστασης του Μορφωτικού τμήματος βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας…*, τ. Β΄, σσ. 527-532, Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση*…, σσ. 402-412, Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis…*, σσ. 402-408 και Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης…*, σσ. 413-414, σημείωση 487.

[758] Δεν χωρά αμφιβολία ότι όταν ο Καλογερόπουλος εξέθετε σε κείμενο του στην *Καθημερινή* τους στόχους της διοίκησής του κάνοντας λόγο για την ανάγκη διευθέτησης του ζητήματος των εσωτερικών κανονισμών των καλλιτεχνικών θεσμών, είχε υπ' όψιν του την Σχολή: «*Αρκεί να είπω εξ υπαρχής τούτο, ότι και οι ισχυρότεροι των καλλιτεχνικών οργανισμών, εστερούντο ακόμη βασικού οργανισμού ή εσωτερικού κανονισμού, τινές δε τούτων στερούνται ακόμη. Αι προσπάθειαι των νυν κυβερνόντων με τα λιτώτατα χρηματικά μέσα εστράφησαν εις την δημιουργίαν κατ' αρχήν των απαραιτήτων οργανισμών και την αρμονικήν κρατικήν συνεργασίαν προϋποτιθεμένης της κρατικής –όχι βέβαια επεμβάσεως–αλλά λελογισμένης εποπτείας επί τη βάσει κειμένων οργανικών διατάξεων και το αποτέλεσμα υπήρξεν ταχύν και ωφέλιμον*». Ν. Δ. Καλογερόπουλος, «Η κρατική μέριμνα δια τα γράμματα και τας τέχνας», *Καθημερινή*, 18 Φεβρουαρίου 1934.

[759] Η ίδια η πρόθεση τροποποίησης του αναδιοργανωτικού νόμου, ζήτημα στο οποίο ο Καλογερόπουλος θα επιμείνει κατ' επανάληψη, ισοδυναμούσε με ευθεία αμφισβήτηση του προγράμματος του Δημητριάδη και των καρπών που είχε αποδώσει στο διάστημα της τετραετούς θητείας του. Βλ. Συνεδριάσεις της 19ης Μαρτίου 1934, 6ης Ιουνίου 1934 και 12ης Ιουνίου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ. Εν αντιθέσει με τον εσωτερικό κανονισμό σύλληψης Δημητριάδη, ο νόμος 4791/1930 δεν θα έχει την ίδια τύχη και το σχέδιο τροποποίησης του θα ματαιωθεί λόγω της απομάκρυνσης του Καλογερόπουλου από το υπουργείο Παιδείας.

Κυβερνητικού Επιτρόπου με την προσδοκία ότι μπορεί τελικά και να λειτουργούσαν προς το συμφέρον τους[760].

Προς τα τέλη Ιουνίου του 1933 και ενόσω οι διαγωνισμοί βρίσκονταν ακόμα σε εξέλιξη ο Καλογερόπουλος καλούσε τον Σύλλογο να επανεπεξεργαστεί με επείγουσες διαδικασίες τον εσωτερικό κανονισμό που είχε ήδη συντάξει ο Δημητριάδης υπό το πρόσχημα της δήθεν επικαιροποίησής του, εισηγούμενος μάλιστα και την μεταβολή συγκεκριμένων άρθρων:

«*Ο Σύλλογος των Καθηγητών κατόπιν της εκφρασθείσας επιθυμίας υπό του Υπουργείου της Παιδείας αναγκάζεται να επανέλθη εις τον υπ' αυτόν καταρτισθέντα κατά Ιούλιον 1931 εσωτερικόν κανονισμόν και παρουσία του κ. Ν. Καλογερόπουλου να προσαρμόση αυτόν εις τας ανάγκας αι οποίαι προέκυψαν κατά το διαρρεύσαν χρονικόν διάστημα. Ο κ. Ν. Καλογερόπουλος διατυπώνει μερικάς αντιρρήσεις όσον αφορά ορισμένα άρθρα και παρακαλεί όπως υποβληθή ο κανονισμός το ταχύτερον εις το Υπουργείον προς έγκρισιν. Ο Σύλλογος των Καθηγητών αποφασίζει όπως ευθύς ως λήξουν οι διαγωνισμοί συντάξη τον νέον κανονισμόν*»[761].

Περίπου μια εβδομάδα αργότερα ο Σύλλογος αποφάσιζε και γνωστοποιούσε στον Δημητριάδη τα ακόλουθα:

«*Ο Σύλλογος των Καθηγητών πιεζόμενος υπό του γνωστού εγγράφου του Υπουργείου της Παιδείας και μη δυνάμενος να αναμείνη οδηγίας του Διευθυντού κ. Δημητριάδη επί του ζητήματος τούτου ως εκ της προσεχούς αναχωρήσεως των πλείστων εκ των κ.κ. Καθηγητών λόγω του θέρους και του αδυνάτου της συγκλήσεως συνεδριάσεως ευρίσκεται εις την ανάγκην να υποβάλη εκ νέου τον ήδη υποβληθέντα κανονισμόν ο οποίος άλλωστε*

[760] Διαβάζοντας τα πρακτικά των σχετικών συνεδριάσεων του Συλλόγου, η Τζάνη τείνει να θεωρήσει δεδομένη την αφοσίωσή του στον Δημητριάδη και διακρίνει στις αποφάσεις του κάποτε μια διάθεση διπλωματικής αντίστασης απέναντι στις πιέσεις του Καλογερόπουλου, και κάποτε μια στάση απρόθυμης συμμόρφωσης προς τις υποδείξεις του (Nikoleta Tzani, *Costas Dimitriadis…*, σσ. 402-408). Αντίθετα με ό,τι αφήνουν να εννοηθεί τα επίσημα πρακτικά των συνεδριάσεών του, ο Σύλλογος στα 1933 απείχε πολύ από το να συνιστά ένα ενιαίο και αρραγές μέτωπο υπέρ του Δημητριάδη και εναντίον του Καλογερόπουλου. Η αλληλογραφία του Κεφαλληνού προς τον Δημητριάδη είναι αρκετά αποκαλυπτική όχι μόνο των βασικών στρατοπέδων που διαμορφώνονταν εντός του Συλλόγου με τους Κεφαλληνό και Παρθένη να αναδεικνύονται σε κύριους υπερασπιστές του αναδιοργανωτικού έργου της διεύθυνσης, αλλά και των επιμέρους ανταγωνισμών που εκδηλώνονταν εντός του στρατοπέδου των συντηρητικών καθηγητών με τον Γερανιώτη να προβάλλει κάποια λίγα αλλά υπολογίσιμα εμπόδια στις υπονομευτικές κινήσεις των Αργυρού, Ε. Θωμόπουλου και Π. Μαθιόπουλου εναντίον της διεύθυνσης. Βλ. Ε. Χ. Κάσδαγλης (επιμ.), *Γιάννη Κεφαλληνού Αλληλογραφία-Κείμενα*, σσ. 192-210. Για τον αναχαιτιστικό ρόλο του Γερανιώτη βλ. επίσης και Συνεδρίαση της 19ης Μαρτίου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[761] Συνεδρίαση της 21ης Ιουνίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

εις πρώτην ευκαιρίαν είναι δυνατόν να τροποποιηθή συμφώνως προς τας αντιλήψεις του κ. Δημητριάδη. Εάν εν τω μεταξύ ήτο δυνατόν ο κ. Δημητριάδης να επικοινωνήση απευθείας μετά του Υπουργείου, τούτο θα ήτο προτιμότερον. Οπωσδήποτε η Σχολή θα εξαντλήση την υπό του εγγράφου ορισθείσαν προθεσμίαν»[762].

Υπό το κράτος των πιέσεων του Καλογερόπουλου ο Σύλλογος ποιούσε την ανάγκη φιλοτιμία και κινητοποιούνταν να ανασυντάξει τον εσωτερικό κανονισμό μέσα στη νεκρή περίοδο των καλοκαιρινών μηνών και απουσία των περισσότερων μελών του. Εξυπακούεται βέβαια ότι οποιαδήποτε τροποποίηση του αναθεωρημένου οργανισμού «*συμφώνως προς τας αντιλήψεις του κ. Δημητριάδη*» έπρεπε προηγουμένως να αποσπάσει την έγκριση του Κυβερνητικού Επιτρόπου. Γι' αυτό και ο Σύλλογος, αποφεύγοντας να μπει στο μέσο μιας διαφαινόμενης αντιπαράθεσης μεταξύ Δημητριάδη και Υπουργείου, παρέπεμπε τον πρώτο στον αρμόδιο συνομιλητή του. Μια επιστολή του Κεφαλληνού προς τον Δημητριάδη με ημερομηνία 3 Ιουλίου 1933 είναι αρκετά ενδεικτική των παρασκηνιακών διεργασιών που εκτυλίσσονταν με επίδικο τον εσωτερικό κανονισμό και οι οποίες στα επίσημα πρακτικά των συνεδριάσεων αποσιωπώνται εντέχνως:

«[…] *Είναι περιττό να σου τονίσω και ο ίδιος ότι πρέπει να έλθεις όσο το δυνατόν γληγορότερα, διότι ζητούν με κάθε τρόπο να περάσουν τον Οργανισμό τους, πριν έλθεις. Αγωνίζομαι όσο μπορώ, τουλάχιστον για να συμπεριλάβουν τους διαγωνισμούς που συντάξαμε μαζί. Μα ο Γερανιώτης φεύγει την Πέμπτη, και μένει Υποδιευθυντής ο Αργυρός! Η σιωπή σου, αληθινά αδικαιολόγητη και αψυχολόγητη –θα μου επιτρέψεις αυτή την έκφραση– έχει εκνευρίσει όλους, σε στιγμές μάλιστα που δυο σου καλά λόγια, πολλά κακά θα μπορούσαν να προλάβουν*»[763].

Πράγματι στις 7 Ιουλίου 1933 ο Αργυρός αναλάμβανε καθήκοντα υποδιευθυντή αντικαθιστώντας τον Γερανιώτη που αντικαθιστούσε τον Δημητριάδη. Και κάπως έτσι, δια της αντικαταστάσεως του αντικαταστάτη, η σκυτάλη της διεύθυνσης περνούσε και πάλι στα χέρια ενός ακαδημαϊκού ζωγράφου ο οποίος δεν ήταν διατεθειμένος να αφήσει τις προσωρινές του εξουσίες ανεκμετάλλευτες. Χωρίς να χάσει καθόλου χρόνο, άμα τη ανάληψη των καθηκόντων του, ο Αργυρός συνέστηνε μια επιτροπή

[762] Συνεδρίαση της 27ης Ιουνίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.
[763] Επιστολή του Γιάννη Κεφαλληνού προς τον Κώστα Δημητριάδη με ημερομηνία 3 Ιουλίου 1933. Ε. Χ. Κάσδαγλης (επιμ.), *Γιάννη Κεφαλληνού Αλληλογραφία-Κείμενα*, σσ. 200-201.

επεξεργασίας του εσωτερικού κανονισμού αποτελούμενη από τον ίδιο, τον Παύλο Μαθιόπουλο και τον υπογραμματέα της Σχολής Πέτρο Χάρη (κατά κόσμον Ιωάννη Μαρμαριάδη)[764]. Το κείμενο που συνέταξαν οι Αργυρός και Μαθιόπουλος[765] και το οποίο φαίνεται ότι είχε εν μέρει υπαγορευθεί από τον Καλογερόπουλο[766] θα ψηφισθεί από τον Σύλλογο σε τέσσερις συνεδριάσεις υπό την (υπό)διεύθυνση του Αργυρού και με τα πέντε από τα δέκα μέλη του απόντα (Δημητριάδης, Γερανιώτης, Βικάτος, Κεφαλληνός, Ε. Θωμόπουλος)[767]. Τον Οκτώβριο πια του 1933, όταν ο Αργυρός επέστρεφε τα ηνία της (υπό)διεύθυνσης στον Γερανιώτη, το τελικό κείμενο του εσωτερικού κανονισμού βρισκόταν πλέον στο Συμβούλιο της Επικρατείας και όδευε προς έγκριση[768].

---

[764] «*Με βάσιν τον ψηφισθέντα κατά Ιούλιον 1931 εσωτερικόν κανονισμόν και με τας περί λειτουργίας των εργαστηρίων αντιλήψεις του Διευθυντού της Σχολής κ. Δημητριάδη, διατυπωθείσας εγγράφως και εφαρμοσθείσας δοκιμαστικώς κατά το σχολικόν έτος 1932-1933, ο Σύλλογος των Καθηγητών επιλαμβάνεται της συντάξεως νέου κανονισμού. Επειδή όμως καθίσταται ευθύς αμέσως φανερόν ότι η προκαταρκτική εργασία πρέπει να γίνη από δύο ή τρεις καθηγητάς ανατίθεται η επεξεργασία του παλαιού κανονισμού εις επιτροπήν εκ των καθηγητών κ.κ. Π. Μαθιόπουλου ως προέδρου, Ο. Αργυρού και του υπογραμματέως κ. Ι. Μαρμαριάδου*». Συνεδρίαση της 7ης Ιουλίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[765] Ο ρόλος του Μαρμαριάδη στις διαδικασίες κατάρτισης του εσωτερικού κανονισμού θα πρέπει να υποθέσουμε ότι ήταν μάλλον διεκπεραιωτικός.

[766] Στην συνεδρίαση της 18ης Σεπτεμβρίου 1933 ο Αργυρός καλούσε τον Σύλλογο να αποδεχτεί τις τροποποιήσεις που είχαν γίνει καθ' υπόδειξιν του Καλογερόπουλου με εξαίρεση την πρόβλεψη περί συμμετοχής των καθηγητών των θεωρητικών μαθημάτων στις κρίσεις των διαγωνισμών και την καθιέρωση βαθμολογίας για τα έργα των διαγωνισμών. Ως προς το τελευταίο σημείο θα διαφωνήσει και ο Παρθένης χαρακτηρίζοντας το μέτρο «*αντικαλλιτεχνικόν και ανεφάρμοστον*». Βλ. Συνεδρίαση της 18ης Σεπτεμβρίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ. Φαίνεται ωστόσο ότι παρά τον ανεφάρμοστο χαρακτήρα του το σύστημα της βαθμολογίας των σπουδαστικών έργων υιοθετήθηκε τουλάχιστον για τους υποψηφίους των εισαγωγικών διαγωνισμών [Βλ. άρθρα 50 και 51, Προεδρικό Διάταγμα «Περί κυρώσεως του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 179, (τχ. Α΄), 4 Ιουνίου 1934] και εφαρμόστηκε κανονικά στους εισαγωγικούς διαγωνισμούς του 1934. Βλ. Συνεδριάσεις της 19ης και 28ης Ιουνίου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[767] Στις συνεδριάσεις ψήφισης του εσωτερικού κανονισμού συμμετείχαν οι Αργυρός, Μαθιόπουλος, Παρθένης, Θ. Θωμόπουλος, Μπισκίνης καθώς και ο Δημήτρης Τσιπούρας ο οποίος όμως ως καθηγητής θεωρητικού μαθήματος στερούνταν δικαιώματος ψήφου. Συνεδριάσεις της 13ης Ιουλίου 1933, 20ης Ιουλίου 1933, 18ης Σεπτεμβρίου 1933 και 19ης Σεπτεμβρίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[768] Ανμ., «Ο οργανισμός της Σχολής Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 14 Οκτωβρίου 1933. Στις 9 Οκτωβρίου 1933 ο Αργυρός ανακοίνωνε στον Σύλλογο την υποβολή του εσωτερικού κανονισμού στο Συμβούλιο της Επικρατείας μέσα σ' ένα θερμό κλίμα ανταλλαγής φιλοφρονήσεων το οποίο είχε τελείως επισκιάσει το γεγονός της παράκαμψης του Δημητριάδη: «*Ο κ. Αργυρός κάμνει απολογισμόν των πεπραγμένων κατά τους μήνας της απουσίας του κ. Γερανιώτη, τονίζει το γεγονός της συντάξεως του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής, ο οποίος ευρίσκεται ήδη προς έγκρισιν εις το Συμβούλιον της Επικρατείας, πλέκει το εγκώμιον των κ.κ. καθηγητών και ιδιαιτέρως του κ. Π. Μαθιόπουλου δια την συμβολήν των προς κατάρτισιν του κανονισμού, εκφράζει τας ευχαριστίας του προς τον Γενικόν Γραμματέαν κ. Σκίπην και επιμένει προ πάντων εις τας προσφερθείσας υπηρεσίας, τας πράγματι ανεκτιμήτους, του Υπογραμματέως κ. Ι. Μαρμαριάδη* [Πέτρος Χάρης] *ο οποίος ειργάσθη μετά παραδειγματικού ζήλου. Ο κ. Ι. Μαρμαριάδης απαντών ευχαριστεί τον κ. Αργυρόν δια τους θερμούς λόγους του ως και οι κ.κ. καθηγηταί. Ο κ. Γερανιώτης εκφράζει την άκραν ικανοποίησιν του διότι κατά την απουσίαν του ο κ. Αργυρός επέλυσεν εν εκ των σπουδαιοτέρων ζητημάτων της Σχολής*» [Συνεδρίαση της

Ύστερα και από την υιοθέτηση των εισηγήσεων του Συμβουλίου της Επικρατείας[769] ο εσωτερικός κανονισμός της Σχολής θα κυρωθεί στην οριστική του μορφή στις 7 Μαρτίου του 1934 και θα δημοσιευθεί στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως στις 4 Ιουνίου της ίδιας χρονιάς[770]. Ο Δημητριάδης είχε επιστρέψει στην διεύθυνση της Σχολής μόλις δύο ημέρες νωρίτερα[771] για να βρει τους σπουδαστές ξεσηκωμένους, να απέχουν μαζικά από τους διαγωνισμούς και να διεκδικούν την άμεση κατάργηση του νέου εσωτερικού κανονισμού.

Αιτία των σπουδαστικών αντιδράσεων ήταν το σύνολο των διατάξεων του νέου οργανισμού που αφορούσαν τον τρόπο διεξαγωγής των διαγωνισμών και διάθεσης των βραβείων[772]. Σύμφωνα με το νέο πλαίσιο οι βασικοί διαγωνισμοί των εργαστηρίων ζωγραφικής και γλυπτικής διαρθρώνονταν με βάση τρία επίπεδα κλιμακούμενης δυσκολίας από την απόδοση της κεφαλής έως αυτήν του ολόσωμου γυμνού ως εξής: 1) «διαγωνισμός ελαιογραφίας εκ κεφαλής», 2) «διαγωνισμός ελαιογραφίας εξ ημιγύμνου», 3) «διαγωνισμός ελαιογραφίας εκ γυμνού» για τα εργαστήρια ζωγραφικής και αντιστοίχως, 1) «διαγωνισμός προτομής», 2) «διαγωνισμός ημιγύμνου» και 3) «διαγωνισμός γυμνού» για τα εργαστήρια γλυπτικής. Προϋπόθεση για τη συμμετοχή των διαγωνιζομένων σε κάθε επόμενο στάδιο ήταν η διάκριση τους στο ακριβώς προηγούμενο κατά τέτοιο τρόπο ώστε στον τελικό διαγωνισμό του γυμνού έφταναν μόνο εκείνοι που είχαν καταφέρει να επικρατήσουν στους δύο προηγούμενους διαγωνισμούς κεφαλής και ημιγύμνου συγκεντρώνοντας και τα αντίστοιχα βραβεία. Ειδικά για τους σπουδαστές ζωγραφικής, η συμμετοχή τους στον πρώτο κατά σειρά «διαγωνισμό ελαιογραφίας εκ κεφαλής» καθοριζόταν από την επίδοσή τους στους εσωτερικούς «διαγωνισμούς αμίλλης» των εργαστηρίων όπου ο καθηγητής του κάθε εργαστηρίου αποφαινόταν περί του ποιοι δικαιούντο να λάβουν μέρος στους τελικούς

9ης Οκτωβρίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ]. Ο Κεφαλληνός από την μεριά του βέβαια είχε άλλη γνώμη για όλ' αυτά και σημείωνε ειρωνικά σε επιστολή του προς τον Δημητριάδη: «*Από τη Γραμματεία θα έλαβες αντίγραφο του Οργανισμού (τι θαύμα!) που υποβλήθηκε για να εγκριθεί στο Συμβούλιο της Επικρατείας*». Επιστολή του Γιάννη Κεφαλληνού προς τον Κώστα Δημητριάδη με ημερομηνία 6 Οκτωβρίου 1933. Ε. Χ. Κάσδαγλης (επιμ.), *Γιάννη Κεφαλληνού Αλληλογραφία-Κείμενα*, σ. 201.

[769] Συνεδριάσεις της 30ης Οκτωβρίου 1933 και 18ης Νοεμβρίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[770] Προεδρικό Διάταγμα «Περί κυρώσεως του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 179, (τχ. Α΄), 4 Ιουνίου 1934.

[771] Συνεδρίαση της 2ης Ιουνίου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[772] Οι διατάξεις του εσωτερικού κανονισμού του 1934 περί εισαγωγικών και γενικών διαγωνισμών θα ισχύσουν έως και το 1940 όποτε θα αναθεωρηθούν με το Διάταγμα της 12ης Φεβρουαρίου «Περί κυρώσεως του κανονισμού της διεξαγωγής των διαγωνισμών εν τη Αν. Σχολή Καλών Τεχνών και της απονομής διπλωμάτων κλπ.», Ε.τ.Κ., φ. 62, (τχ. Α΄), 16 Φεβρουαρίου 1940.

Γενικούς Διαγωνισμούς. Σε γενικές λοιπόν γραμμές, οι διαγωνισμοί θεμελιώνονταν σε μια λογική σταδιακού αποκλεισμού που κατέτασσε τους υποψηφίους σε κατηγορίες ανάλογα με την επίδοση τους αρχικά στην αποσπασματική και τελικά στην συνολική απόδοση του ανθρώπινου σώματος από την οποία και κυρίως τεκμαίρονταν ο βαθμός της καλλιτεχνικής τους ικανότητας. Από αυτήν την λογική εξαιρούνταν μόνο ο διαγωνισμός Σύνθεσης στον οποίο δικαίωμα συμμετοχής είχαν όλοι οι διαγωνιζόμενοι ανεξαρτήτως των επιδόσεών τους στις προηγούμενες δοκιμασίες[773]. Αξίζει τέλος να σημειωθεί ότι σε περιπτώσεις μη εύρεσης άξιων έργων, ο Σύλλογος διατηρούσε το δικαίωμα να μην διαθέσει κανένα από τα προβλεπόμενα βραβεία αρκούμενος απλώς να κατατάξει τους υποψηφίους κατά σειρά επίδοσης.

Αναμφίβολα το παραπάνω μοντέλο είχε συλληφθεί mutatis mutandis στην γενική λογική των διαβαθμισμένων διαγωνισμών της École του Παρισιού. Καθώς το ακριβές πρόγραμμα των διαγωνισμών όπως το είχε διαμορφώσει ο Δημητριάδης σε συνεργασία με τον Κεφαλληνό στα 1931 δεν μας είναι γνωστό, δεν μπορούμε με ασφάλεια να προσδιορίσουμε τις συγκεκριμένες αποκλίσεις του σε σχέση με αυτό που συνέταξαν οι Αργυρός και Μαθιόπουλος και που τελικά υιοθετήθηκε. Δεδομένου ότι το οργανωτικό παράδειγμα που ακολούθησε ο Δημητριάδης υπήρξε η École, δεν είναι εντελώς απίθανο το πρόγραμμά του για τους διαγωνισμούς να μην απείχε πολύ από αυτήν την λογική επιλογής ταλέντων μέσω αποκλεισμού. Το πιθανότερο ωστόσο είναι ότι για τον Δημητριάδη η έννοια της αυστηρής επιλογής αφορούσε περισσότερο το δικαίωμα φοίτησης στην Σχολή και λιγότερο την πρόσβαση στα βραβεία. Από την στιγμή που ο σπουδαστής κρινόταν άξιος να φοιτήσει στην Σχολή έχοντας αποδείξει την καλλιτεχνική του επάρκεια ήδη από τους εισαγωγικούς διαγωνισμούς των εργαστηρίων, το δικαίωμα διεκδίκησης ανά πάσα στιγμή ενός βραβείου θεωρούνταν αυτονόητο και δεν συνδεόταν ούτε με προϋποθέσεις συμπλήρωσης ορισμένων ετών φοίτησης –όπως προέβλεπε το προ της αναδιοργάνωσης καθεστώς των διαγωνισμών– ούτε και με αυστηρές προϋποθέσεις διάκρισης σε μια ακολουθία δοκιμασιών που διαιρούσε αξιολογικά την ζωγραφική ή την γλυπτική σε θεματικές ενότητες (κεφαλή, γυμνό, ημίγυμνο) ειδικών απαιτήσεων. Υπέρ αυτού συνηγορούν και οι καταγραφές των

[773] Αυτό το κλειστό και διαβαθμισμένο διαγωνιστικό μοντέλο του σταδιακού αποκλεισμού δεν αφορούσε τους διαγωνισμούς Χαρακτικής ούτε βέβαια και τους διαγωνισμούς Γυμνού νυκτός και Υπαιθρίων σπουδών στους οποίους η συμμετοχή ήταν ελεύθερη. Για την διάρθρωση του συστήματος των διαγωνισμών και απονομής των βραβείων Βλ. άρθρα 54 έως 72, Προεδρικό Διάταγμα «Περί κυρώσεως του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής Καλών Τεχνών», όπ.π..

βραβείων από τις οποίες προκύπτει ότι τα βραβεία που διέθετε η Σχολή έως το 1933 δεν αντιστοιχούσαν σε τρεις διαβαθμισμένης δυσκολίας κατηγορίες κεφαλής/προτομής, ημιγύμνου, γυμνού αλλά στις γενικές και ισάξιας σημασίας κατηγορίες ζωγραφικής, γλυπτικής (και από το 1932-1933 και χαρακτικής) και ως τέτοια διανέμονταν ακριβοδίκαια –τουλάχιστον έως το 1932– μεταξύ όλων των εργαστηρίων με την εξαίρεση ενός ανώτατου επάθλου που επιφυλασσόταν στον «πρώτο των πρώτων» όλων των εργαστηρίων[774].

Μια τέτοια αντίληψη περί λελογισμένης εισαγωγής σπουδαστών από την μία και ανοιχτών διαγωνισμών άμιλλας από την άλλη ήταν άλλωστε συμβατή και με το πνεύμα της μεταρρύθμισης που επιχείρησε ο Δημητριάδης και η οποία απέβλεψε στην ελάττωση του αριθμού των εισακτέων και ταυτόχρονα στην εξασφάλιση όλων των αναγκαίων υλικών μέσων προκειμένου εκείνοι οι λίγοι και ταλαντούχοι που είχαν επιλεγεί για φοίτηση να υποστηριχθούν όπως τους έπρεπε και να αφοσιωθούν απερίσπαστοι στις καλλιτεχνικές τους σπουδές.

Αυτό το πλαίσιο διαγωνισμών που ως το 1933 δεν είναι παγιωμένο και φαίνεται κατά κάποιο τρόπο να λειτουργεί «πιλοτικά» θα αναθεωρηθεί από τον εσωτερικό κανονισμό του 1934 του οποίου οι σχετικές διατάξεις έρχονταν να ισχυροποιήσουν περεταίρω την εκπαιδευτική εξουσία του διδάσκοντα εργαστηρίου ενώ ταυτόχρονα άνοιγαν και τον δρόμο για μια ανεξέλεγκτη διάθεση των βραβείων όχι μόνο υπέρ συγκεκριμένων εργαστηρίων μα και υπέρ συγκεκριμένων σπουδαστών. Στον βαθμό που η δυνατότητα του σπουδαστή να εκθέσει την εργασία του στην συλλογική κρίση των καθηγητών της Σχολής εξαρτάτο πλέον από την δεσμευτική απόφαση του οικείου καθηγητή, ο τελευταίος δεν είχε απλώς την κύρια ευθύνη της εκπαίδευσής του αλλά ήταν και ο αποφασιστικός αξιολογητής της εργασίας του. Έτσι η συμμόρφωση με το πνεύμα της εκάστοτε εργαστηριακής διδασκαλίας αποτελούσε αναγκαία προϋπόθεση για την πρόσβαση του σπουδαστή στους γενικούς διαγωνισμούς. Μια τέτοια εξέλιξη έδειχνε ξεκάθαρα ότι η ενίσχυση των εξουσιών του διδάσκοντος εργαστηρίου δεν μπορούσε εύκολα να συμβαδίσει με ένα πλαίσιο φιλελεύθερης και «δημοκρατικής»

[774] Βλ. Ανμ., «Η τελετή της απονομής των βραβείων της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Όλα τα ονόματα των βραβευθέντων», *Αθηναϊκά Νέα*, 28 Ιουνίου 1931 και αποτελέσματα διαγωνισμών για τα ακαδημαϊκά έτη 1931-1932 και 1932-1933, Βιβλίο βραβείων και επαίνων, Αρχείο ΑΣΚΤ.

διδασκαλίας παρά μόνο στον βαθμό εκείνο που ο ίδιος ο διδάσκων ήταν διατεθειμένος να το εφαρμόσει.

Παράλληλα ο τρόπος συνολικής διάρθρωσης των γενικών διαγωνισμών στένευε ακόμα περισσότερο τα περιθώρια διεκδίκησης ενός βραβείου. Καθώς ο αριθμός των διαγωνιζομένων ελαττωνόταν σταδιακά από την προσωπογραφία/προτομή στο ημίγυμνο και από το ημίγυμνο στο γυμνό, τα αντίστοιχα βραβεία (π.χ. 1ο, 2ο προσωπογραφίας, 1ο, 2ο ημιγύμνου κλπ.) συγκεντρώνονταν σ' εκείνον ή εκείνους που κατάφερναν να περάσουν στην επόμενη φάση των διαγωνισμών. Το αποτέλεσμα ήταν εκείνοι που έφταναν πια στο τελευταίο στάδιο της δοκιμασίας του γυμνού να έχουν κατά κανόνα ήδη συλλέξει όλα τα προηγούμενα βραβεία διεκδικώντας τώρα και το επίζηλο έπαθλο του γυμνού. Αρκεί να κοιτάξει κανείς τα αποτελέσματα των ετών 1935 και 1937 (το 1936 οι διαγωνισμοί δεν πραγματοποιήθηκαν λόγω της αποχής των σπουδαστών) για να διαπιστώσει πως ό,τι περιγράφεται παραπάνω δεν ήταν απλώς μια πιθανότητα στρεβλής λειτουργίας του συστήματος των διαγωνισμών οφειλόμενη σε τυχαίους λόγους, αλλά έτεινε να γίνει ο κανόνας[775]. Στα 1935 ο Στέφανος Αλμαλιώτης από το εργαστήριο Αργυρού θα συγκεντρώσει τρία βραβεία, προσωπογραφίας, ημιγύμνου και γυμνού ενώ ο Κωνσταντίνος Ντάκος από το εργαστήριο Βικάτου θα συγκεντρώσει δύο βραβεία, προσωπογραφίας και γυμνού. Μία σύγκριση ανάμεσα στις βραβευμένες σπουδές προσωπογραφίας των Αλμαλιώτη **(Εικ. 74)** και Ντάκου **(Εικ. 75)** και στην απορριφθείσα σπουδή του Σεμερτζίδη **(Εικ. 76)** –όλες ομόχρονες, εκτελεσμένες με βάση το ίδιο πρότυπο και απολύτως αντιπροσωπευτικές του ιδιώματος κάθε εργαστηρίου– είναι ιδιαιτέρως εύγλωττη ως προς το τι η Σχολή βράβευε και τι επέλεγε να απορρίψει. Όσο για τα βραβεία των διαγωνισμών σύνθεσης οι οποίοι υποτίθεται ότι ήταν ανοιχτοί σε όλους τους σπουδαστές ανεξαρτήτως των επιδόσεων τους στους διαγωνισμούς προσωπογραφίας, ημιγύμνου, γυμνού, είχαν και αυτά μοιραστεί μεταξύ των ήδη βραβευμένων Αλμαλιώτη, Μόραλη και Σπυρίδωνος Γιάνναρη. Με αυτά τα δεδομένα, η καινοφανής περίπτωση του Αλέξανδρου Αλεξανδράκη από το εργαστήριο Αργυρού, ο οποίος στα 1937 είχε καταφέρει να συγκεντρώσει και τα τρία βραβεία, προσωπογραφίας, ημιγύμνου, γυμνού συν το βραβείο σύνθεσης, εξηγείται λογικά αποδυναμώνοντας αρκετά τις θεωρίες περί

[775] Βλ. αποτελέσματα διαγωνισμών για τα ακαδημαϊκά έτη 1934-1935 και 1936-1937, Βιβλίο βραβείων και επαίνων, Αρχείο ΑΣΚΤ.

αποκάλυψης ενός σπάνιου καλλιτεχνικού ταλέντου τις οποίες ο Τύπος αλλά και η Σχολή αρέσκονταν να υιοθετούν[776].

Όπως ήταν φυσικό, εφόσον τα βραβεία απονέμονταν στη βάση των πλειοψηφικών κρίσεων του Συλλόγου[777] και καθώς αυτές διαμορφώνονταν από την μερίδα των συντηρητικών καθηγητών, αυτοί που έβγαιναν συστηματικά ευνοημένοι ήταν οι μαθητές τους με το εργαστήριο Αργυρού να κατέχει την πρωτιά στις βραβεύσεις, το εργαστήριο Βικάτου να ακολουθεί και το εργαστήριο Παρθένη να εμφανίζεται από το 1933 και εξής πλήρως αποστερημένο βραβείων με την εξαίρεση κάποιων ελάχιστων και σποραδικών περιπτώσεων που δεν αρκούσαν ούτε για να διασώσουν τα προσχήματα. Υπό αυτούς τους όρους η μεταπήδηση σ' ένα διαπρεπές από πλευράς διακρίσεων εργαστήριο ήταν η μόνο ενδεδειγμένη λύση για τον σπουδαστή που επιθυμούσε να αυξήσει τις πιθανότητες κατάκτησης ενός βραβείου. Μέσω των γενικών διαγωνισμών η συλλογική κρίση των καθηγητών ερχόταν να λειτουργήσει ως ελεγκτικός μηχανισμός του ατομικού εκπαιδευτικού έργου όχι όμως προς την κατεύθυνση του «εκδημοκρατισμού» του αλλά προς την κατεύθυνση της καθυπόταξής του στο κυρίαρχο εντός της Σχολής ρεύμα. Τελικά αυτό που παραγόταν ήταν ένα πυραμιδοειδές σχήμα καλλιτεχνικής «υποτέλειας» όπου ο μαθητής υποχρεωνόταν να συμμορφωθεί προς το αισθητικό παράδειγμα του δασκάλου και ο δάσκαλος με την σειρά του προς το αισθητικό παράδειγμα που η πλειοψηφία των συναδέλφων του διαμόρφωνε ως κυρίαρχο. Γινόταν έτσι σαφές ότι η εκπαιδευτική παντοδυναμία που η αναδιοργάνωση παραχωρούσε στον διδάσκοντα έφτανε μέχρι εκεί που άρχιζε η παντοδυναμία του θεσμού που ο τελευταίος υπηρετούσε.

---

[776] Ψ., «Αποκάλυψις ενός ταλάντου. Ένας σπουδαστής που εκέρδισε 4 βραβεία. Εις την Σχολήν Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 6 Ιουλίου 1937.

[777] Κατά πλειοψηφία απονεμόταν επίσης και το ανώτατο «Μέγα Βραβείον» της Σχολής, συνοδευόμενο από ένα οικονομικό έπαθλο 6.000 δραχμών από το Φιλαδέλφειο κληροδότημα και προορισμένο για το καλύτερο έργο όλων των κατηγοριών το οποίο προφανώς είχε ήδη αποσπάσει κάποιο από τα επιμέρους ειδικά βραβεία. Ως προς τον πλειοψηφικό τρόπο της απονομής του, ο Κεφαλληνός θα διαφωνήσει υποστηρίζοντας ότι το εν λόγω βραβείο θα έπρεπε να απονέμεται μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις ιδιοφυών σπουδαστών προϋποθέτοντας την ομόφωνη κρίση του Συλλόγου. Ωστόσο οι αντιρρήσεις του δεν θα εισακουστούν: «*Ο κ. Κεφαλληνός υποστηρίζων ότι με το μέγα βραβείον πρέπει να ενισχύεται μια πραγματική ιδιοφυία προτείνει όπως απονέμεται τούτο κατόπιν ομοφωνίας των κ.κ. καθηγητών. Αρκετοί εκ των κ.κ. καθηγητών παρατηρούν ότι δια του περιορισμού αυτού θα καθίσταται αδύνατος η απονομή του εν λόγω βραβείου αποφασίζεται δε, μειοψηφούντος του κ. Κεφαλληνού, όπως απονέμεται κατά την έκθεσιν των βραβευθέντων εις τους γενικούς διαγωνισμούς έργων εις το συγκεντρώσαν τα ¾ των ψήφων των ψηφισάντων καθηγητών*». Συνεδρίαση της 6ης Μαΐου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

Οι συνέπειες της κατάστασης που διαμόρφωνε το νέο πλαίσιο διαγωνισμών δεν εξαντλούνταν ούτε στην υπονόμευση της κατ΄ αρχήν ισοτιμίας των εργαστηρίων, ούτε στην παραβίαση του δικαιώματος όλων των σπουδαστών να διεκδικούν ελεύθερα, χωρίς καταστατικούς αποκλεισμούς, το μερίδιο τους στις υποτροφίες της Σχολής. Αυτό που σε τελευταία ανάλυση θιγόταν ήταν η δυνατότητά τους να εργάζονται ελεύθερα και προσωπικά χωρίς δεσμεύσεις υφολογικής συμμόρφωσης προς το κυρίαρχο αισθητικό παράδειγμα, είτε αυτό ήταν του δασκάλου είτε της Σχολής. Και αυτήν ακριβώς την πάντα διακυβευόμενη δυνατότητα ο νέος εσωτερικός κανονισμός ερχόταν τώρα να την ματαιώσει εκκινώντας μια αλυσιδωτή αντίδραση σπουδαστικών κινητοποιήσεων που θα φτάσουν έως το 1937.

2.4.4. Η σπουδαστική απεργία του 1934

Η έναρξη των τελικών διαγωνισμών του ακαδημαϊκού έτους 1933-1934 είχε οριστεί στις 10 Μαΐου 1934 οπότε και θα πραγματοποιούνταν η πρώτη φάση των διαγωνισμών γλυπτικής (από τις 10 έως τις 15 Μαΐου) για τα βραβεία προτομής. Οι βασικοί διαγωνισμοί των εργαστηρίων ζωγραφικής είχαν προγραμματιστεί να ξεκινήσουν στις 21 Μαΐου, ύστερα από την ολοκλήρωση των διαγωνισμών Γυμνού νυκτός και Υπαιθρίων σπουδών στο διάστημα μεταξύ 14 και 19 Μαΐου[778]. Στις 17 Μαΐου ο Σύλλογος συνερχόταν σε δύο διαφορετικές συνεδρίες για να διαμορφώσει τα πρώτα αποτελέσματα των διαγωνισμών Υπαιθρίων σπουδών και προτομής. Βάσει αυτών, όλες οι διακρίσεις Υπαιθρίων σπουδών απονέμονταν σε μαθητές των Αργυρού και Βικάτου ενώ από τα εκτελεσθέντα έργα προτομής κανένα δεν είχε κριθεί άξιο βράβευσης. Αντί βραβεύσεων ο Σύλλογος είχε απλώς επιλέξει δέκα σπουδαστές για να συμμετάσχουν στην επόμενη φάση των διαγωνισμών γλυπτικής[779]. Έτσι πριν ακόμα καλά καλά ξεκινήσουν οι διαγωνισμοί, οι πρώτες κρίσεις του Συλλόγου είχαν αρκούντως εκδηλώσει τις μεροληπτικές διαθέσεις του προεξοφλώντας και την έκβαση των τελικών αποτελεσμάτων.

Στις 21 Μαΐου, δηλαδή την προγραμματισμένη ημέρα έναρξης των διαγωνισμών ζωγραφικής, οι σπουδαστές όλων των εργαστηρίων (ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής) αποφάσιζαν την μαζική αποχή τους από τους γενικούς διαγωνισμούς

[778] Βλ. Συνεδρίαση της 6ης Μαΐου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ, όπου εκτίθεται αναλυτικά το πρόγραμμα διεξαγωγής των τελικών διαγωνισμών του έτους 1933-1934 καθώς και ο υπολογισμός των χρηματικών βραβείων.
[779] Συνεδρίαση της 17ης Μαΐου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

«*δηλώνοντες ούτω την δυσφορίαν των δια την αδικίαν την οποίαν επιφέρει εις αυτούς ο νέος εσωτερικός κανονισμός της σχολής, δια του οποίου συμμετέχουν εις τον διαγωνισμόν δια τα βραβεία δέκα σπουδασταί εξ όλων των τάξεων εκάστου καθηγητού, εκλεγομένοι υπό του ιδίου, και μη κρινόμενοι όπως μέχρι τούδε από την ολότητα των καθηγητών*»[780]. Αυτό που φαίνεται ότι είχε αρχικά εγείρει τις πρώτες διαμαρτυρίες ήταν η διάταξη εκείνη του εσωτερικού κανονισμού που όριζε ότι δικαίωμα συμμετοχής στους γενικούς διαγωνισμούς ζωγραφικής είχαν μόνον όσοι σπουδαστές είχαν υποδειχθεί από τους οικείους καθηγητές με βάση τα αποτελέσματα των εσωτερικών «διαγωνισμών αμίλλης» των εργαστηρίων[781].

Ο *Ριζοσπάστης* από την πλευρά του κατέγραφε το γεγονός ως εξής:

«*Χτες οι σπουδασταί της Αν. Σχολής Καλών Τεχνών κήρυξαν απεργία έπειτα απ' την αρνητική απάντηση της διεύθυνσης για την επίλυση των ζητημάτων τους. Ο ενθουσιασμός των σπουδαστών είναι μεγάλος και η συμμετοχή τους πλήρης. Τα ζητήματα που ανάγκασαν τους σπουδαστές ν' απεργήσουν είναι: Κατάργηση του νέου εσωτερικού οργανισμού, δωρεάν εγγραφή των απόρων, τροποποίηση του νόμου περί διοργανώσεως της σχολής, απονομή διπλωμάτων στους τελειοφοίτους, λειτουργία της βιβλιοθήκης και του μορφωτικού τμήματος, παροχή τεχνικών μέσων, κατάπαυση της τρομοκρατίας. Έγιναν δύο συνελεύσεις όπου αποφασίστηκε η εμμονή στην απεργία μέχρι τελείας αποδοχής των αιτημάτων τους και εγκρίθηκε η ταχτική του διοικητικού συμβουλίου και της απεργιακής επιτροπής*»[782].

Από το παραπάνω δημοσίευμα προκύπτει ότι το πλαίσιο των σπουδαστικών διεκδικήσεων εκτός από την κατάργηση του εσωτερικού κανονισμού περιλάμβανε και μια σειρά άλλων αιτημάτων. Δύο από αυτά, η τροποποίηση του αναδιοργανωτικού νόμου 4791/1930 και η άμεση λειτουργία του Μορφωτικού τμήματος ενέπιπταν στα άμεσα σχέδια του Καλογερόπουλου για την Σχολή, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει απαραιτήτως ότι οι επιδιώξεις των δύο πλευρών υπαγορεύονταν και από την ίδια λογική.

---

[780] Ανμ., «Απεργία σπουδαστών», *Ελεύθερο Βήμα*, 22 Μαΐου 1934. Βλ. επίσης και Ανμ., «Απεργία σπουδαστών», *Αθηναϊκά Νέα*, 23 Μαΐου 1934.

[781] Θα πρέπει εδώ να διευκρινιστεί ότι ούτε οι «διαγωνισμοί αμίλλης» ήταν ελεύθεροι. Αντίθετα σε αυτούς συμμετείχαν μόνον όσοι σπουδαστές ορίζονταν από τον διευθυντή του εργαστηρίου «*αναλόγως των θεμάτων και της επιδόσεως ενός εκάστου εξ αυτών*». Βλ. άρθρο 54, Προεδρικό Διάταγμα «Περί κυρώσεως του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής Καλών Τεχνών», όπ.π.

[782] Ανμ., «Απήργησαν οι σπουδαστές της Σχολής των Καλών Τεχνών», *Ριζοσπάστης*, 23 Μαΐου 1934.

Αν για τον Καλογερόπουλο η σύσταση του Μορφωτικού τμήματος ήταν η ευκαιρία της διείσδυσής του στις τάξεις του διδακτικού προσωπικού της Σχολής, για τους σπουδαστές το πτυχίο του Μορφωτικού τμήματος ήταν το εισιτήριό τους για την επαγγελματική πρόσβαση στην μέση εκπαίδευση. Όσο για το αίτημα περί δωρεάν εγγραφής των απόρων σπουδαστών, ερχόταν τώρα να επανατεθεί και αυτό δυναμικά και με αρκετή καθυστέρηση[783] υπό την απειλή του αποκλεισμού από τα χρηματικά έπαθλα που προκαλούσε ο νέος εσωτερικός κανονισμός. Τέλος, το αίτημα περί «*κατάπαυσης της τρομοκρατίας*» συνδέεται πιθανότατα με την πάγια κατασταλτική πολιτική τόσο του Υπουργείου αλλά κυρίως της Σχολής απέναντι στις σπουδαστικές κινητοποιήσεις. Αυτό που επίσης αξίζει να συγκρατήσει την προσοχή μας εδώ είναι το εξής: Αντίθετα με ό,τι συνέβαινε έναν χρόνο νωρίτερα όπου ένας «θιγμένος» μαθητής του Αργυρού, ο Μίμης Πομόνης, εμφανιζόταν στις εφημερίδες ως αυτόκλητος εκπρόσωπος της πλειοψηφίας των σπουδαστών ζητώντας την κατάργηση της έδρας Ιστορίας της Τέχνης, στα 1934 οι σπουδαστές της Σχολής εμφανίζονταν να κινητοποιούνται μαζικά και να προβάλλουν τις διεκδικήσεις τους στο πλαίσιο μιας οργανωμένης συνδικαλιστικής δράσης που προέβλεπε δημοκρατικές διαδικασίες και συλλογικά όργανα εκπροσώπησης και συντονισμού της απεργίας τους.

Πέντε ημέρες μετά την κήρυξη της αποχής από τους διαγωνισμούς, στις 26 Μαΐου, και υπό τις συνήθεις απειλές της (υπό)διεύθυνσης Γερανιώτη περί επιβολής ποινών, μια επιτροπή των σπουδαστών επισκεπτόταν το Υπουργείο για να υποβάλλει στον Καλογερόπουλο ένα υπόμνημα διαμαρτυρίας ζητώντας και επισήμως την κατάργηση ή τροποποίηση του υφιστάμενου εσωτερικού κανονισμού. Ύστερα από την υπόσχεση του Καλογερόπουλου να συγκαλέσει άμεσα μια συνάντηση μεταξύ αυτού, των καθηγητών και τριών εκπροσώπων των σπουδαστών, οι τελευταίοι αποφάσιζαν να επιστρέψουν προσωρινά στα μαθήματα αλλά όχι στους διαγωνισμούς[784].

---

[783] Υπενθυμίζω εδώ ότι οι σπουδαστές της Σχολής είχαν θέσει για πρώτη φορά το ζήτημα με δύο προσφυγές τους στο Υπουργείο στα 1929 και 1930, ύστερα από την δημοσίευση του νομού 4366/1929 (νόμος Γόντικα) ο οποίος είχε επιφέρει σημαντικές αυξήσεις στα δίδακτρα. Βλ. σ. 276, υποσημείωση 513.

[784] «*Πολυμελής επιτροπή των απεργών σπουδαστών της σχολής καλών τεχνών μετέβη σήμερον εις το υπουργείον της Παιδείας και υπέβαλεν υπόμνημα δια του οποίου ζητούν την κατάργησιν ή τροποποίησιν του ψηφισθέντος νέου οργανισμού της σχολής. Εις τους απεργούς συνεστήθη να επανέλθουν εις τα μαθήματά των, απεφασίσθη δε όπως την προσεχή Τρίτην γίνη σύσκεψις της αρμοδίας υπηρεσίας του υπουργείου και των καθηγητών της σχολής, εις την οποίαν θα μετάσχουν και τρεις αντιπρόσωποι των σπουδαστών. Οι απεργοί απεφάσισαν όπως επανέλθουν εις τα μαθήματα, μη μετάσχουν όμως εις τους διαγωνισμούς, των οποίων την κανονικότητα δεν αναγνωρίζουν. Σημειωτέον ότι ο γενικός γραμματέας του υπουργείου αγνοών την κήρυξιν της απεργίας εδήλωσε χθες ότι δεν υφίσταται απεργία*». Ανμ., «Η

Πράγματι, η προγραμματισμένη συνάντηση καθηγητών-σπουδαστών πραγματοποιήθηκε τελικά στις 29 Μαΐου παρουσία του Κυβερνητικού Επιτρόπου σε ρόλο αμερόληπτου διαμεσολαβητή μεταξύ των δύο πλευρών. Στα Πρακτικά συνεδριάσεων του Συλλόγου βρίσκουμε μόνο μια λακωνική καταγραφή των όσων διημείφθησαν από την οποία οι τοποθετήσεις των σπουδαστών έχουν εντελώς αποσιωπηθεί:

«*Ο κ. Υποδιευθυντής ανακοινοί ότι οι μαθηταί των εργαστηρίων εδήλωσαν ότι δεν θα μετάσχουν των γενικών διαγωνισμών του λήγοντος σχολικού έτους φρονούντες ότι δεν τους διευκολύνουν να επιδείξουν τας ικανότητές των και ότι δεν τους επιτρέπουν να διαγωνισθούν υπό συνθήκας εξασφαλίζουσας απόλυτον δικαιοσύνην, παρακαλεί δε όπως ληφθούν σχετικαί αποφάσεις. Ο κ. Κυβερνητικός Επίτροπος καλεί τους απέχοντας μαθητάς, οι οποίοι επαναλαμβάνουν την περί αποχής δήλωσίν των και συνιστά εις αυτούς να μετάσχουν των διαγωνισμών, να υποβάλουν ευλαβώς υπόμνημα εις την Διεύθυνσιν της Σχολής περί των τρωτών τα οποία παρουσιάζουν οι γενικοί διαγωνισμοί, να υποβάλουν μεμονωμένας αιτήσεις περί αποχής εκ των διαγωνισμών, εις περίπτωσιν κατά την οποίαν ήθελον αποφασίση να μη μετάσχουν αυτών. Ο κ. Κυβερνητικός Επίτροπος δηλοί επίσης εις τους μαθητάς ότι αν δεν μετάσχουν των διαγωνισμών θα θεωρηθούν λήξαντα τα μαθήματα και κατά συνέπειαν θα παύσουν λειτουργούντα τα εργαστήρια*»[785].

Προφανώς το κάλεσμα στην τάξη του Καλογερόπουλου και οι πρωτότυπες συστάσεις του για υποβολή «αιτήσεων αποχής» αλλά και νέων υπομνημάτων δεν έφεραν κανένα αποτέλεσμα και η συνάντηση κατέληξε σε αδιέξοδο με τους σπουδαστές να ανακαλούν την απόφασή τους για επιστροφή στα μαθήματα και να

απεργία των σπουδαστών Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 26 Μαΐου 1934. Μία ημέρα αργότερα ο *Ριζοσπάστης* δημοσίευε τα εξής: «*Συνεχίζεται η απεργία των σπουδαστών Καλών Τεχνών. Κανένα αίτημά τους δεν έγινε δεχτό. Η διεύθυνση απείλησε ότι θα τιμωρήσει τους "πρωταιτίους" προσπαθώντας έτσι να τρομοκρατήσει τους απεργούς*». Ανμ., «Η απεργία των σπουδαστών της Σχολής Καλών Τεχνών», *Ριζοσπάστης*, 27 Μαΐου 1934. Για το γεγονός της προσφυγής των σπουδαστών στον Καλογερόπουλο το ρεπορτάζ του *Ριζοσπάστη* ανέφερε: «*Πάνω από 50 σπουδαστές της Σχολής Καλών Τεχνών παρουσιάστηκαν στον τμηματάρχη του υπουργείου Παιδείας Καλογερόπουλο και διαμαρτυρήθηκαν γιατί ο κανονισμός που πρόκειται να εφαρμοστεί στη σχολή αντιβαίνει και σ' αυτούς τους νόμους. Ο τμηματάρχης «αναγνώρισε» το δίκαιο των σπουδαστών, είπε όμως ότι θα χτυπήσει κάθε απεργιακή κίνηση. Είπε ακόμα ότι θα τιμωρηθούν οι πρωταίτιοι της απεργίας. Οι σπουδαστές του δήλωσαν ότι πρωταίτιοι δεν υπάρχουν και ότι όλοι οι σπουδαστές είνε σύμφωνοι για τη στάση τους. Στο μεταξύ συνεχίζεται η αποχή από τα μαθήματα και οι σπουδαστές είνε αποφασισμένοι να μην πάρουν μέρος στους διαγωνισμούς*». Ανμ., «Η αποχή των σπουδαστών», *Ριζοσπάστης*, 30 Μαΐου 1934.

[785] Συνεδρίαση της 29ης Μαΐου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

επιμένουν στην αποχή από τους διαγωνισμούς[786]. Φαίνεται ωστόσο ότι παρά τον μαζικό χαρακτήρα της κινητοποίησης, τέσσερις από τους δέκα σπουδαστές γλυπτικής που ο Σύλλογος είχε προκρίνει στην δεύτερη φάση της δοκιμασίας ημιγύμνου θα παρουσιαστούν κανονικά στους διαγωνισμούς[787] και οι τελευταίοι θα διεξαχθούν, όχι όμως και χωρίς εντάσεις. Το επεισόδιο είχε ξεσπάσει ανάμεσα στον «απεργό» Ιωάννη Κανακάκη[788] και τον «απεργοσπάστη» Ιάσονα Παπαδημητρίου επ' αφορμή ενός ατυχήματος που έμοιαζε να οφείλεται σε απλή απροσεξία. Σύμφωνα με τα Πρακτικά, ύστερα από την απόφαση του Κανακάκη να αποσύρει την συμμετοχή του από τους διαγωνισμούς, ο Παπαδημητρίου είχε προσπαθήσει να μετακινήσει το υπό εκτέλεση πρόπλασμα του πρώτου με αποτέλεσμα αυτό να καταστραφεί κατά την μεταφορά του. Ο Κανακάκης εξοργισμένος θα επιτεθεί στον Παπαδημητρίου τραυματίζοντας τον ελαφρά στο κεφάλι και θα εξυβρίσει τον Σκίπη ο οποίος είχε προσπαθήσει να παρέμβει στον καυγά ζητώντας εξηγήσεις. Απολογούμενος στον Σύλλογο που συνεδρίαζε για να τιμωρήσει τους δύο παρεκτραπέντες, ο Κανακάκης είχε αποδώσει την «έξαψή» του στην τεταμένη κατάσταση που επικρατούσε λόγω της αποχής των σπουδαστών από τους γενικούς διαγωνισμούς[789].

---

[786] Ανμ., «Η αποχή των σπουδαστών», *Ριζοσπάστης*, 30 Μαΐου 1934.

[787] Πάντως ούτε και σε αυτήν την περίπτωση ο Σύλλογος θα απονείμει βραβεία. Συνεδρίαση της 2ης Ιουνίου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[788] Πρόκειται για τον γλύπτη αδελφό του ζωγράφου Λευτέρη Κανακάκη.

[789] Το περιστατικό καταγράφεται στα Πρακτικά ως εξής: «*Ο κ. Γενικός Γραμματέας αναφέρει ότι ο μαθητής Ι. Κανακάκης κατά την διάρκειαν του διαγωνισμού του ημιγύμνου εις το εργαστήριον γλυπτικής επετέθη κατά του συμμαθητού του Ιάσονος Παπαδημητρίου επί τω λόγω ότι ο τελευταίος μετεκίνησε το υπό εκτέλεσιν έργον του πρώτου, δηλώσαντος ότι απέχει των διαγωνισμών, και κατά την μετακίνησιν δεν κατέβαλε την απαιτούμενην προσοχήν ίνα μη θραυσθή το καβαλέτο και το επ' αυτού πρόπλασμα. Ο κ. Σκίπης αναφέρει επίσης ότι ο Ι. Κανακάκης εμωλώπισε τον Ι. Παπαδημητρίου εις την κεφαλήν, προσθέτει δε ότι κληθείς να δώση εξηγήσεις του ωμίλησε κατά τον πλέον ανάρμοστον τρόπον. Καλείται ο Ι. Κανακάκης ο οποίος δικαιολογούμενος λέγει ότι επετέθη κατά του συμμαθητού του ευρισκόμενος εν εξάψει ερωτώμενος δε υπό του κ. Κεφαλληνού προσθέτει ότι η έξαψίς του είχε σχέσιν με την αποχήν των μαθητών από τους γενικούς διαγωνισμούς. Ακολούθως καλείται ο κ. Ι. Παπαδημητρίου ο οποίος δεν αρνείται ότι μετέφερεν το έργον του Ι. Κανακάκη διότι ήτο έργον απεργού αλλά παρακαλεί τον Σύλλογον των Καθηγητών να πιστεύση ότι η ενέργειά του αυτή δεν ωφείλετο εις κακήν πρόθεσιν. Ομολογεί προς τούτο ότι οι συμμαθητές του Λαμέρας και Κεσσές τον ειδοποίησαν να μετακινήση το έργον του Ι. Κανακάκη. Ο Σύλλογος των Καθηγητών εξετάσας την κολάσιμον αυτήν πράξιν μόνον ως αντιβαίνουσαν εις την πειθαρχίαν της Σχολής και μη ασχοληθείς με την ποινικήν ευθύνην ήτις προκύπτει εξ αυτής αποφασίζει: επιβάλλει αποβολήν δύο μηνών εις τον Ι. Κανακάκην και δέκα ημερών εις τον Ι. Παπαδημητρίου. Όσον αφορά την απρεπήν συμπεριφοράν του Ι. Κανακάκη προς τον κ. Γενικό Γραμματέα, ο Σύλλογος των Καθηγητών παρά την ρητήν δήλωσιν του κ. Σκίπη ότι δεν επιθυμεί την τιμωρίαν του, επιβάλλει εις αυτόν την ποινήν της αποβολής 45 ημερών, η οποία θέλει συμψηφισθή με την προηγουμένην. Κατόπιν τούτου επιβάλλεται εις τον Ι. Κανακάκην συνολική ποινή δύο μηνών αρχομένη από της κοινοποιήσεως αυτής, επειδή δε το σχολικόν έτος λήγει προ της παρελεύσεως διμήνου, το υπόλοιπον της ποινής θέλει εκτίση ο τιμωρηθείς μαθητής κατά την έναρξιν του προσεχούς σχολικού έτους. Επίσης αποφασίζεται όπως ο Ι. Παπαδημητρίου εκτίση την ποινήν του μετά τους γενικούς διαγωνισμούς εις τους οποίους μετέχει*». Συνεδρίαση της 9ης Ιουνίου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

Και φαίνεται πράγματι ότι η «υπερασπιστική γραμμή» του Κανακάκη δεν υπερέβαλλε ως προς το οξυμμένο του κλίματος. Προς τα τέλη πια του Ιουνίου, ο Δημητριάδης ο οποίος είχε επιστρέψει στην διεύθυνση από τις 2 του μήνα, όχι απλώς δεν είχε καταφέρει να ομαλοποιήσει την έκρυθμη κατάσταση που είχε βρει σε πλήρη αναβρασμό αλλά αντιθέτως βρισκόταν προ της δυσάρεστης εμφάνισης νέων κινητοποιήσεων, αυτή τη φορά από την πλευρά των υποψηφίων για εισαγωγή στα εργαστήρια. Ο *Ριζοσπάστης* συνέχιζε να καλύπτει τα γεγονότα με αμείωτο ενδιαφέρον:

«*Οι σπουδαστές που διαγωνίσθηκαν για τα εργαστήρια της Σχολής Καλών Τεχνών υπέβαλαν αίτηση ζητώντας την ακύρωση των διαγωνισμών γιατί οι κρίσεις έγιναν εντελώς μεροληπτικά. Πέτυχαν όλοι οι προστατευόμενοι των υπουργών. Η γραμματεία της σχολής κάλεσε την αστυνομία για να τρομοκρατήσει τους σπουδαστές. Οι σπουδαστές αποδοκίμασαν τον γενικό γραμματέα Σκίπη για τους χαφιεδισμούς του. Σήμερα καλείται γενική συνέλευση των σπουδαστών για την υπογραφή διαμαρτυρίας και εκλογή επιτροπή αγώνα*»[790].

Μετά το πλαίσιο διεξαγωγής των γενικών διαγωνισμών για τα βραβεία, οι σπουδαστές έρχονταν τώρα να καταγγείλουν και τα αποτελέσματα των εισαγωγικών διαγωνισμών[791] κατηγορώντας τον Σύλλογο για μεροληπτικές κρίσεις υπέρ σπουδαστών που έχαιραν της εύνοιας πολιτικών προσώπων. Φυσικά το φαινόμενο δεν ήταν ούτε σπάνιο ούτε καινούριο. Μια σχετική μαρτυρία του Σεμερτζίδη επιβεβαιώνει ό,τι οι σπουδαστές ισχυρίζονταν στα 1934 σε σχέση με τις παρεμβάσεις πολιτικών στα αποτελέσματα των εισαγωγικών διαγωνισμών. Στην περίπτωση του Σεμερτζίδη μια επίσκεψή του στον Δημητριάδη ήταν αρκετή ώστε ο τελευταίος να αποφασίσει κατ' εξαίρεση την προκήρυξη νέου διαγωνισμού χάρη στον οποίο και κατάφερε τελικά να εισαχθεί στα εργαστήρια «*με το σπαθί του*»[792]. Η αφήγηση του Σεμερτζίδη αναφέρεται

[790] Ανμ., «Οι σπουδαστές των Καλών Τεχνών», *Ριζοσπάστης*, 29 Ιουνίου 1934.

[791] Για τα αποτελέσματα των εισαγωγικών διαγωνισμών του 1934 βλ. «*Κρίσις επί του εισαγωγικού διαγωνισμού του εργαστηρίου γλυπτικής*» και «*Κρίσις επί του εισαγωγικού διαγωνισμού δια τα εργαστήρια ζωγραφικής*», Συνεδρίαση της 28ης Ιουνίου 1934 αντίστοιχα, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[792] «[…] *Και δεν ξέρω αν σου 'χω διηγηθεί το ιστορικό της μετάβασης από την Προκαταρκτική Σχολή στο Εργαστήριο. Εκεί είχα ένα επεισόδιο. Στα προκαταρκτικά, όπως και τώρα έτσι και τότε, υπήρχε πληθώρα μαθητών.* […] *τότε είμαστε 50-60, ενώ τώρα είναι 1000 που δηλώνουν για τα εργαστήρια και μπαίνουν 10. Και τότε ήταν πάλι 10.* […]. *Πάρα πολλά κοριτσόπουλα σπουδάζανε, όπως και τώρα, και για να μπεις στα εργαστήρια, περνάγαν πολλές απ' αυτές με μπιλιέτα βουλευτών, υπουργών και δεν ξέρω τι. Κι έτσι, όταν δώσαμε για τα εργαστήρια, εγώ απορρίφθηκα. Δηλαδή, ενώ ήμουνα ο πρώτος μαθητής, απορρίφθηκα. Εγώ δεν έδωσα πολύ σημασία. Έτσι όπως με διέκρινε, σου είπα, το ποντιακό πείσμα, είπα: «Εγώ ζωγράφος είμαι, έτσι κι αλλιώς». Τότε δε το έλεγα πιο πεισματικά από τώρα και δεν έδωσα δεκάρα, παρά πούλησα το καβαλέτο μου, πούλησα το τελάρο μου για να φύγω. Είχα, όμως, ένα φίλο, τον Ζιώγα τον Ηλία, ο οποίος*

στο 1932. Δεν έχουμε ωστόσο κανέναν λόγο να θεωρήσουμε ότι αυτό το καθεστώς αναξιοκρατικών κρίσεων είχε διαφοροποιηθεί ως το 1934[793]. Εκείνο πάντως που φαίνεται ότι είχε διαφοροποιηθεί μέσα σ' αυτήν την διετία ήταν η στάση του Δημητριάδη. Γιατί αν στα 1932 η δυσαρέσκεια ενός σπουδαστή ήταν αρκετή για να πείσει τον διευθυντή της Σχολής να εναντιωθεί στις αυθαιρεσίες των συναδέλφων του και στις παρεμβάσεις εξωσχολικών παραγόντων επιβάλλοντας την τροποποίηση των αποτελεσμάτων μέσω νέου διαγωνισμού, στα 1934 ο Δημητριάδης εμφανιζόταν

έγραφε τότε για την τέχνη κριτικές, ήταν μαθητής μου μάλλον σ' όλα αυτά, αλλά, τέλος πάντων, αυτός ήτανε που τα έγραφε και μου λέει: «Βρε Σεμερτζίδη, δεν είσαι καλά, μωρέ. Ν' αφήσεις όλους αυτούς και να φύγεις; Ο καλύτερος, μα αφού είσαι ο καλύτερος. Δεν το λες εσύ, στο λέγανε τρία χρόνια οι δάσκαλοί σου. Δε γίνεται αυτό το πράγμα». Συνέπεσε –αυτό γίνεται το ΄32, δηλαδή– συνέπεσε τότε, μια ριζική αλλαγή στο Πολυτεχνείο, του εσωτερικού κανονισμού, να πούμε. Ήρθε, μετακάλεσαν μάλλον, το μεγάλο γλύπτη τον Δημητριάδη απ' το Παρίσι ν' αναλάβει τη Διεύθυνση της Σχολής. Και συμπίπτει μ' αυτήν την ιστορία. Μου λέει πάλι ο Ζιώγας: «Δεν πας να δεις τον Δημητριάδη λίγο και να του πεις τι έγινε; Νομίζω», λέει, «ότι θα κάνεις μεγάλο λάθος αν δεν πας». Έτσι, πες-πες, παίρνω κι εγώ δέκα σπουδές και προπάντων του διαγωνισμού το αποτέλεσμα και –πίσω εκεί απ' τη Ρωσική Πρεσβεία, κάπου εκεί ήταν το εργαστήριο του Δημητριάδη– πάω να τον δω. Με δέχτηκε πάρα πολύ ευγενικά, πάρα πολύ ωραία, του λέω τι συνέβη και, βέβαια, εκείνο που μιλάει είναι τα έργα. Αρχίζει να ξετυλίγει αυτός τα έργα. Βλέπω μια έκφραση έκπληκτου ανθρώπου. Και κατά διαβολική σύμπτωση, τότε, ο Πέτρος Χάρης, ο περιβόητος –ακαδημαϊκός είναι τώρα, τί είναι;–, τότε ήτανε βοηθός του Σκίπη. Ο Σκίπης ήταν ο Πρώτος Γραμματέας, ο Χάρης ήταν ο Δεύτερος Γραμματέας και ήρθε για κάτι υποθέσεις του Πολυτεχνείου. Γνώστης, βέβαια, όλων των παρασκηνιακών κινήσεων ο τύπος, τέλος πάντων. Ο Δημητριάδης, χωρίς να τον αφήσει να του μιλήσει για κανένα άλλο θέμα, όπως βαστούσε μία απ' τις σπουδές, λέει στον Πέτρο Χάρη: «Δε μου λέτε κ. Χάρη, όλοι αυτοί που μπήκαν στα εργαστήρια κάνουν τέτοια έργα;». Ο άλλος, λοιπόν, αποσβολωμένος, του λέει: «Όχι». […] *«Γιατί, αν όλοι κάναν τέτοια έργα, τότε η Ελλάδα θα είχε γεμίσει μεγάλους ζωγράφους. Τι γίνεται εδώ;» λέει ο Δημητριάδης. «Μα, ο κ. Σεμερτζίδης είναι απ' τους καλύτερους μαθητές», λέει ο Χάρης. «Ναι, αλλά είναι απέξω», λέει ο Δημητριάδης, «και άλλοι είναι μέσα. Πώς θα γίνει; Λοιπόν, κ. Χάρη, θα προκηρυχθεί διαγωνισμός αναθεωρητικός». Και προκηρύσσεται ένας διαγωνισμός για 80 φοιτητές και μπαίνω μόνο εγώ στα εργαστήρια, το συλλαμβάνεις; Και θυμάμαι μάλιστα στο διάδρομο, φαντάζεσαι 80 μαθητές τώρα στο διάδρομο να περιμένουνε έξω απ' το σαλόνι και να βγαίνει κάποια στιγμή πρώτος ο Δημητριάδης, έξαλλος πια…Εγώ στεκόμουνα τρία-τέσσερα μέτρα απ' την πόρτα, έρχεται κατευθείαν απάνω μου και μου λέει: «Με το σπαθί σας το πήρατε, με το σπαθί σας». Και πίσω του άλλοι ρωτούσαν και αυτός: «Δεν ξέρω τίποτα, δεν ξέρω τίποτα, θα τα μάθετε». Πέρασα μόνο εγώ».* Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης…*, σσ. 35-36. Αν η ιστορία που αφηγείται εδώ ο Σεμερτζίδης με αρκετές λεπτομέρειες συνέβη πράγματι στα 1932, έτος εισαγωγής του στα εργαστήρια της Σχολής, ως προς ένα τουλάχιστον σημείο της μοιάζει να είναι ανακριβής. Σύμφωνα με τα Πρακτικά το 1932 είχαν διενεργηθεί δύο εισαγωγικοί διαγωνισμοί για τα εργαστήρια ζωγραφικής της Σχολής. Ένας πρώτος τον Ιούνιο όπου εισήχθησαν δέκα υποψήφιοι [βλ. Συνεδρίαση της 27ης Ιουνίου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ] και ένας δεύτερος συμπληρωματικός διαγωνισμός τον Οκτώβριο όπου εισήχθησαν άλλοι πέντε υποψήφιοι [βλ. Συνεδρίαση της 27ης Ιουνίου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ], πράγμα που σημαίνει ότι ύστερα και από τον δεύτερο διαγωνισμό του Οκτωβρίου είχε συμπληρωθεί το ανώτατο όριο των 15 σπουδαστών που εισάγονταν ετησίως στα εργαστήρια. Στα αποτελέσματα αυτών των διαγωνισμών δεν αναφέρεται πουθενά το όνομα του Σεμερτζίδη. Αν όντως ο Δημητριάδης είχε αποφασίσει τότε να προκηρύξει νέο διαγωνισμό, αυτός δεν καταγράφεται πουθενά στα Πρακτικά και οπωσδήποτε δεν ήταν αναθεωρητικός με την έννοια της ακύρωσης των αποτελεσμάτων των προηγούμενων διαγωνισμών τα οποία και φαίνεται ότι ίσχυσαν κανονικά. Αν παρ' όλ' αυτά δεχτούμε ότι ο Σεμερτζίδης υποβλήθηκε σε νέα δοκιμασία, η εισαγωγή του θα πρέπει να έγινε κατ' εξαίρεση και καθ' υπέρβαση του προβλεπόμενου ορίου εισακτέων, γεγονός που θα εξηγούσε ίσως και την μεμονωμένη επιτυχία του ανάμεσα σε 80 υποψηφίους.

[793] Παρατυπίες είχαν σημειωθεί και στους εισαγωγικούς διαγωνισμούς του 1933 αποδεικνύοντας ότι το σύστημα εισαγωγής κάθε άλλο παρά αδιάβλητο ήταν. Βλ. σχετικά Συνεδριάσεις της 10ης Ιουνίου 1933, 16ης Ιουνίου 1933 και 26ης Ιουνίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

ανυποχώρητος στις πιέσεις των σπουδαστών και συναινούσε στην επιλογή της Γραμματείας που προσπαθούσε να επιβάλει την τάξη με την βοήθεια της αστυνομίας.

Τα αποτελέσματα των εισαγωγικών διαγωνισμών του 1934 και οι συντονισμένες κινητοποιήσεις των σπουδαστών είχαν παταγωδώς διαψεύσει όλες τις υπεραισιόδοξες εξαγγελίες του περί εφαρμογής ενός αδέκαστου συστήματος αξιολόγησης του ταλέντου. Υπό το κράτος της πολιτικής ρουσφετολογίας και των στρατηγικών κατίσχυσης εντός ενός διασπασμένου σώματος κριτών, το ταλέντο δεν ήταν παρά ένα νεφελώδες κριτήριο που παραμεριζόταν εύκολα μην μπορώντας να δεσμεύσει κανενός την κρίση ούτε βέβαια και να κατοχυρώσει το αδιάβλητο των διαγωνισμών. Η αποτυχία της διεύθυνσης να εξασφαλίσει αυτήν την τελευταία, αναγκαία για το θεσμικό κύρος της Σχολής, συνθήκη ενθάρρυνε τώρα τον Καλογερόπουλο να αξιώνει την συμμετοχή του στις συνεδριάσεις για τις κρίσεις των διαγωνισμών καθώς και την προσυπογραφή των αποτελεσμάτων από τον ίδιο, αμφισβητώντας ευθέως την εγκυρότητα των καλλιτεχνικών κρίσεων του Συλλόγου[794].

Καμία από τις διεκδικήσεις που οι σπουδαστές προέβαλαν το 1935 δεν θα ικανοποιηθεί. Τα αποτελέσματα των εισαγωγικών διαγωνισμών θα ισχύσουν κανονικά και οι γενικοί διαγωνισμοί εκείνης της χρονιάς θα ματαιωθούν[795] για να ανοίξει από την επόμενη ένας νέος κύκλος σπουδαστικών κινητοποιήσεων.

2.4.5. Η σπουδαστική απεργία του 1935

Η έναρξη των διαγωνισμών του 1935 θα βρει και πάλι τους σπουδαστές ανάστατους για την εφαρμογή του νέου κανονισμού να προετοιμάζονται για νέες κινητοποιήσεις. Φαίνεται ωστόσο ότι αυτή τη φορά η διεύθυνση δεν ήταν διατεθειμένη να επιτρέψει να συμβούν τα έκτροπα της προηγούμενης χρονιάς που την εξέθεταν ανεπανόρθωτα τόσο

---

[794] «*Περί κυρώσεως των αποτελεσμάτων των εισαγωγικών διαγωνισμών: Εξ αφορμής σχετικού εγγράφου του Υπουργείου της Παιδείας συζητείται ο ισχυρισμός ότι τα αποτελέσματα των διαγωνισμών πρέπει να προσυπογράφωνται υπό του κ. Κυβερνητικού Επιτρόπου. Ο κ. Τσιπούρας σπεύδει να δηλώση ότι ουδεμίαν ευθύνην έχει δια την κοινοποίησιν των αποτελεσμάτων άνευ της υπογραφής του Κυβερνητικού Επιτρόπου, διότι δεν μετέσχε των κρίσεων και συνεπώς αγνοεί παντελώς το ζήτημα. Ακολουθεί συζήτησις, κατά την οποίαν συμπίπτουν αι γνώμαι όλων των παρόντων, πλην του κ. Τσιπούρα, εις το ότι η εργασία δια την έκδοσιν των αποτελεσμάτων είναι "κρίσις", δηλαδή εργασία καθαρώς καλλιτεχνική, και ουχί συνεδρίασις, δεν εκλήθη δε ο κ. Κυβερνητικός Επίτροπος, διότι δεν καλείται και εις τας κρίσεις των κατά την διάρκειαν του σχολικού έτους διεξαγομένων διαγωνισμών. Υπό το πνεύμα αυτό αποφασίζεται όπως απαντήση η Διεύθυνσις της Σχολής εις το ως άνω έγγραφον του Υπουργείου*». Συνεδρίαση της 12ης Ιουλίου 1934, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[795] Βλ. τα αποτελέσματα των διαγωνισμών για το ακαδημαϊκό έτος 1933-1934, Βιβλίο βραβείων και επαίνων, Αρχείο ΑΣΚΤ όπου σημειώνεται: «*Λόγω απεργίας των σπουδαστών, δεν διεξήχθησαν οι γενικοί διαγωνισμοί και δεν απενεμήθησαν τα υπό του εσωτερικού κανονισμού οριζόμενα βραβεία*».

στο Υπουργείο όσο και στην κοινή γνώμη. Προσπαθώντας να αποκαταστήσει το κουρελιασμένο κύρος της, θα επιδιώξει την πάση θυσία διεξαγωγή των διαγωνισμών υποσχόμενη κάποιες μικρές τροποποιήσεις στον κανονισμό διεξαγωγής τους[796] οι οποίες φαίνεται ότι έπεισαν ένα ικανό ποσοστό σπουδαστών να συμμετάσχει, ενώ παράλληλα και με την αφορμή της επίδειξης των βραβευμένων έργων θα επιδοθεί και σε μια μικρή καμπάνια προβολής του εκπαιδευτικού έργου της τελευταίας πενταετίας.

Στις 29 Ιουνίου ο Σύλλογος συνεδρίαζε, του Παρθένη απόντος, για να κατανείμει τα προβλεπόμενα βραβεία τα οποία φέτος είχαν εμπλουτιστεί με μια χορηγία 25.000 δραχμών για υποτροφίες εσωτερικού εκ μέρους του βιομήχανου και πρώην βουλευτή των Φιλελευθέρων Αντώνιου Φιξ[797]. Όπως αναφέρθηκε ήδη, τα βασικά βραβεία των διαγωνισμών ζωγραφικής (προσωπογραφίας, ημιγύμνου, γυμνού και σύνθεσης) είχαν συγκεντρώσει οι Γιάννης Μόραλης και Στέφανος Αλμαλιώτης από το εργαστήριο Αργυρού, και οι Κωνσταντίνος Ντάκος και Σπυρίδων Γιάνναρης από το εργαστήριο Βικάτου. Τα δε βραβεία γλυπτικής είχαν μοιραστεί μεταξύ τεσσάρων μαθητών του Δημητριάδη[798], των Θ. Κολοκοτρώνη, Αντώνη Μαυρίκιου, Αθανάσιου Λημναίου και Κώστα Βαλσάμη. Με ανάλογο τρόπο και στα αποτελέσματα της υποτροφίας Φιξ καταγράφονται τα ίδια πάντα ονόματα των Μόραλη, Γιάνναρη, Ντάκου, Κολοκοτρώνη, Μαυρίκιου και Βαλσάμη[799]. Αξίζει τέλος να σημειωθεί ότι από το

---

[796]«*… φέτο δε, προσπάθησαν να τους ξεγελάσουν κάνοντας μερικές υποχωρήσεις στον περυσινό κανονισμό, νοθεύοντας δηλ. τον νόμο για να τους παρασύρουν και να κάνουν διαγωνισμούς*». Ζ., «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η Σχολή Καλών Τεχνών. Μια έρευνα του καλλιτεχνικού μας συνεργάτου», *Αλήθεια*, 12 Ιουλίου 1935 (για το πλήρες κείμενο του δημοσιεύματος βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 51). Δυστυχώς δεν κατάφερα να εντοπίσω καμία άλλη πηγή που να αναφέρεται σ' αυτές τις τροποποιήσεις του κανονισμού των διαγωνισμών. Πάντως, δεδομένου ότι από τα εργαστήρια ζωγραφικής τουλάχιστον δεν υπήρξαν αποχές θα πρέπει να υποθέσουμε ότι οι τροποποιήσεις αυτές ήταν αρκούντως ικανοποιητικές ώστε να εξευμενίσουν τις οργισμένες διαθέσεις μιας σημαντικής μερίδας σπουδαστών και να αποφευχθεί η ματαίωση των διαγωνισμών.

[797] «*Ο κ. Διευθυντής ανακοινοί προ της διανομής των χρηματικών επάθλων ότι ο κ. Αντ. Φιξ έθεσε εις την διάθεσίν του δρχ 25.000 όπως κατανείμη ταύτας μεταξύ των διακριθέντων σπουδαστών της Σχολής δι' εκπαιδευτικά ταξείδια εντός της Ελλάδος κατά τας θερινάς διακοπάς. Ο Σύλλογος των Καθηγητών αποφασίζει όπως εκφρασθώσιν εγγράφως αι θερμαί ευχαριστίαι του εις τον κ. Αντ. Φιξ*». Συνεδρίαση της 29ης Ιουνίου 1935, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ. Αξίζει ίσως εδώ να σημειωθεί ότι μερικούς μήνες πριν ο Δημητριάδης εξασφαλίσει την δωρεά Φιξ για να χρηματοδοτήσει τις υποτροφίες εσωτερικού, είχε προτιμήσει να διαθέσει ένα ποσό 37.000 δραχμών που περίσσεψε από το κουτσουρεμένο κονδύλι των υποτροφιών του 1935 «*δια την συμπλήρωσιν της επιπλώσεως του παραρτήματος Μυκόνου και του εργαστηρίου του κ. Διευθυντού*». Συνεδρίαση της 15ης Φεβρουαρίου 1935, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[798] Των μόνων που είχαν λάβει μέρος στους διαγωνισμούς. Βλ. Ζ., «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η Σχολή Καλών Τεχνών. Μια έρευνα του καλλιτεχνικού μας συνεργάτου», όπ.π..

[799] Για την αναλυτική παρουσίαση της διάθεσης των βραβείων του 1935 βλ. Συνεδρίαση της 29ης Ιουνίου 1935, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944) καθώς και αποτελέσματα διαγωνισμών για το ακαδημαϊκό έτος 1934-1935, Βιβλίο βραβείων και επαίνων, Αρχείο ΑΣΚΤ. Βλ. επίσης και Ανμ., «Τ' αποτελέσματα των εξετάσεων των μαθητών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», *Ηχώ της Ελλάδος*, 3 Ιουλίου 1935.

εργαστήριο Παρθένη μόνο η Σοφία Κεφάλα είχε καταφέρει να αποσπάσει έναν ταπεινό έπαινο γυμνού άνευ οικονομικού αντικρίσματος τον οποίο μάλιστα οι εφημερίδες είχαν εκ παραδρομής κατατάξει μεταξύ των επιτυχιών του εργαστηρίου Αργυρού[800]. Μπροστά στην σκανδαλώδη συγκέντρωση των βραβείων στα εργαστήρια Αργυρού και Βικάτου αυτή η μικρή επιτυχία της Σοφίας Κεφάλα έπαιρνε διαστάσεις άθλου αναγκάζοντάς την να ζητήσει από την εφημερίδα την διόρθωση του λάθους[801].

Σε μια απόπειρα να ανακτηθεί η έξωθεν καλή μαρτυρία, λίγο μετά την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων ο Δημητριάδης έβαζε μπροστά τον Σκίπη για να παραχωρήσει μια «εφ' όλης της ύλης» συνέντευξη στον Σπύρο Χαιρέτη εκθέτοντας το βασικό πλαίσιο λειτουργίας και τους στόχους της Σχολής[802]. Δεν χωρά αμφιβολία ότι εδώ είναι ο Δημητριάδης που μιλάει διά στόματος Σκίπη προσπαθώντας να υπερασπιστεί την σπιλωμένη τιμή του αναδιοργανωτικού του προγράμματος απέναντι στις αιτιάσεις των σπουδαστών. Ο λόγος περί ταλέντου είναι παρών ήδη από την πρώτη τοποθέτηση του Σκίπη ο οποίος αναπαράγοντας τις θέσεις του Δημητριάδη υπογράμμιζε τον αυστηρό προσανατολισμό της Σχολής στην μόρφωση αποκλειστικά και μόνο φύσει ταλαντούχων σπουδαστών[803].

Όσο για τη επίσημη θέση της Σχολής στο ζήτημα της ελευθερίας που επιτρέπεται στους σπουδαστές των εργαστηρίων και το οποίο ο Χαιρέτης έθιγε εντελώς σκόπιμα εδώ, η απάντηση του Σκίπη ήταν σαφής: η φαντασία δεν είχε καμία θέση στην ακαδημαϊκή εκπαίδευση. Ζητούμενο ήταν η τελειότητα στην εκτέλεση του δοσμένου από τον καθηγητή θέματος και η ατομικότητα του μαθητή μπορούσε να εκδηλωθεί ακόμα και υπό αυτούς τους όρους. Η ανακάλυψή της μέσα στο σπουδαστικό έργο ήταν απλώς ζήτημα «μύησης» του βλέμματος του παρατηρητή[804]. Ο Σκίπης θα υπεραμυνθεί

---

[800] Ανμ., «Τα βραβεία εις τας Καλάς Τέχνας», *Ελεύθερο Βήμα*, 4 Ιουλίου 1935. Πιθανότατα πρόκειται για την σπουδή της **Εικ. 6**.

[801] «*Παρεκλήθημεν να δηλώσωμεν ότι η εκ των επαινεθεισών σπουδαστριών της ανωτάτης σχολής καλών τεχνών Σοφία Κεφάλα ανήκει εις το εργαστήριον του κ. Παρθένη, και ουχί, ως ανεγράφη, εις το του κ. Αργυρού*». Ανμ., «Αι σπουδάστριαι Καλών Τεχνών», *Ελεύθερο Βήμα*, 5 Ιουλίου 1935.

[802] Σ. Χαιρ.[Σπύρος Χαιρέτης], «Επ' ευκαιρία των εξετάσεων. Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών. Μια συνομιλία με τον κ. Σκίπην», *Ηχώ της Ελλάδος*, 4 Ιουλίου 1935.

[803]«*Η Σχολή φυσικά μορφώνει, αναπτύσσει, συμπληρώνει εκείνο, που η φύσις δωρίζει με τόση φειδώ, το ταλέντο. Αυτό πρέπει κυρίως να υπάρχη. Γιατί άμα λείπει αυτό οσοσδήποτε καλά και να καταρτισθή κανείς εδώ, όταν βγη έξω στη ζωή θα σβύση, θα χαθή, θα εξουθενωθή. Λοιπόν αυτή την καλλιτεχνική προδιάθεσι του καθενός προσπαθούμε να αναπτύξουμε με την εντατική δουλειά, με την μεθοδική παρακολούθησι και καθοδήγησι, με την προσεκτική διδασκαλία όλων των καθηγητών των διαφόρων εργαστηρίων*» Σ. Χαιρ., «Επ' ευκαιρία των εξετάσεων. Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών. Μια συνομιλία με τον κ. Σκίπην», όπ.π.

[804]Εδώ ο Σκίπης απαντούσε με κάποια περίπου απολογητική διάθεση: «*Ακούστε με. Ο καθηγητής δίδει το θέμα. Διαλέγει και τοποθετεί το ζωντανό μοντέλλο μπροστά στους μαθητάς του ή τους ορίζει ένα τοπίο,*

της αναγκαιότητας των υποτροφιών εσωτερικού και του σχεδίου ίδρυσης καλλιτεχνικών παραρτημάτων επαναλαμβάνοντας την γνωστή θέση του Δημητριάδη περί του διεθνισμού της εθνικής τέχνης[805] για να βρεθεί προς το τέλος της συνέντευξης αντιμέτωπος με την εξής άβολη ερώτηση:

«*Οι διάφορες τάσεις, τα πολλά ρεύματα που εκδηλώνονται στην Ευρώπη, τα βλέπουν, έστω κι' από μακρυά οι σπουδασταί; Μήπως ακόμη κανένα εργαστήριο ακολουθεί καμμιά από τις διάφορες σχολές*;».

Για άλλη μια φορά η ερώτηση του Χαιρέτη δεν ήταν τυχαία. Είναι προφανές ότι ρωτούσε έχοντας υπ' όψη του το εργαστήριο Παρθένη το οποίο, κρίνοντας από τον κατάλογο των βραβεύσεων, ήταν σαν να μην υπήρχε. Ωστόσο μια υπεκφυγή ήταν αρκετή για να θεωρηθεί και αυτό το ζήτημα λήξαν: Η κύρια ευθύνη της Σχολής ήταν η κατάρτιση καλλιτεχνών που παραμένουν Έλληνες και εκδηλώνονται ελληνικώ τω τρόπω. Η επαφή με τα ρεύματα της ευρωπαϊκής τέχνης, ιδίως δε τα σύγχρονα, ήταν επί της ουσίας προσωπική υπόθεση του κάθε σπουδαστή πέραν και εκτός της εκπαιδευτικής σφαίρας[806].

Εκείνο ωστόσο που είχε εντελώς και σκοπίμως αποσιωπηθεί τόσο από τον Σκίπη, όσο και από τον Χαιρέτη ο οποίος με διάχυτο ενθουσιασμό περιέγραφε τους

μια σκηνή από τη ζωή. Όλοι είνε υποχρεωμένοι να το δουλέψουν έτσι, ώστε να το αποδώσουν τελειότερα. Κατόπιν τους διορθώνει, τους υποδεικνύει τα σφάλματα κτλ. Γίνεται δηλ., ***ακαδημαϊκή εργασία****. Εδώ πρέπει να μάθουν καλά τον τρόπο να ζωγραφίζουν, να χαράζουν ή να κάνουν προπλάσματα. Όταν βγουν έξω μπορούν να μεταχειρισθούν –αυτό άλλως τε είνε και αναγκαίον– την φαντασία τους. Έτσι σήμερα τα έργα των μαθητών παρουσιάζουν μια ομοιότητα. Αυτό όμως συμβαίνει σ' όσους τα βλέπουν με το μάτι του αμυήτου στην τέχνη. Από εξησκημένους διακρίνεται τελείως η ατομικότης του κάθε μαθητού, που είνε αποτυπωμένη στο κάθε έργο*». Σ. Χαιρ., «Επ' ευκαιρία των εξετάσεων. Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών. Μια συνομιλία με τον κ. Σκίπην», όπ.π. Μια ανάλογη θέση διατύπωνε και ο Πέτρος Χάρης σχολιάζοντας την εκθεσιακή εμφάνιση ορισμένων σπουδαστών της Σχολής στην αίθουσα «Στούντιο» το 1933: «*Όποιος ξέρει, λοιπόν, να βλέπει έργα τέχνης και να τα συγκρίνη, δεν θα δυσκολευθεί να φθάση στο συμπέρασμα ότι το σύστημα που εφαρμόζεται στα εργαστήρια της ανωτάτης σχολής των καλών τεχνών δεν καταπνίγει την ατομικότητα, αλλά βοηθεί τον νέο να βρη τον δικό του δρόμο*». Π.Χ. [Πέτρος Χάρης], «Η καλλιτεχνική ζωή. Δώδεκα νέοι ζωγράφοι στο "Στούντιο" της κ. Ρωκ. Μια ομαδική έκθεσις», *Αθηναϊκά Νέα*, 1 Ιουνίου 1933.

[805] «*Η τέχνη και για μας είναι διεθνής. Ένα ελληνικό τοπίο, τέλεια ζωγραφισμένο, δεν είνε δυνατόν παρά να έχη χαρακτήρα διεθνή*». Σ. Χαιρ., «Επ' ευκαιρία των εξετάσεων. Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών. Μια συνομιλία με τον κ. Σκίπην», όπ.π.

[806] «*Ο Διευθυντής της Σχολής έχει θέσει εις την διάθεσιν των σπουδαστών πλήρη σειράν φωτογραφιών των κυριωτέρων Ευρωπαϊκών Σχολών. Εξ άλλου οι σπουδασταί σπρώχνονται από όλους ,ας προς τα Μουσεία της Ελλάδος, προς τα τοπία και τις συνήθειες του λαού μας. Όσον αφορά το τελευταίο ερώτημα, σας επαναλαμβάνω ότι η Σχολή προσπαθεί να καταρτίση καλλιτέχνας, οι οποίοι καταβάλλεται προσπάθεια να μείνουν Έλληνες και να εκδηλωθούν Ελληνικά. Έπειτα; Ο καθένας θα βρη τον δρόμο του. Άλλοι θ' ανέβουν, άλλοι θα μείνουν στα μισά κι' άλλοι θα χαθούν. Γιατί εδώ κυρίως εφαρμόζεται το "πολλοί οι κλητοί, αλλ' ολίγοι οι εκλεκτοί"*». Σ. Χαιρ., «Επ' ευκαιρία των εξετάσεων. Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών. Μια συνομιλία με τον κ. Σκίπην», όπ.π.

σπουδαστές να διαγωνίζονται με «*πρωτοφανή όρεξη*» μέσα σε μια ιδεώδη ατμόσφαιρα «*ευγενικής άμιλλας*»[807], ήταν ότι από τους διαγωνισμούς εκείνης της χρονιάς είχαν επιλέξει να απέχουν σύσσωμο το εργαστήριο Θωμά Θωμόπουλου πλην ενός και σύσσωμο το εργαστήριο του Γιάννη Κεφαλληνού, επίσης πλην ενός[808]. Ούτε λόγος φυσικά για την ξεκάθαρα μεροληπτική διάθεση των βραβείων ζωγραφικής υπέρ τεσσάρων μόλις σπουδαστών των εργαστηρίων Αργυρού και Βικάτου η οποία είχε αναμφισβήτητα εκμεταλλευτεί την συγκυρία της απουσίας του Παρθένη από την κριτική επιτροπή των διαγωνισμών εκείνης της χρονιάς.

Σε έμμεση απάντηση της συνέντευξης Σκίπη μία ημέρα αργότερα εμφανιζόταν στην ίδια εφημερίδα ένα κείμενο διαμαρτυρίας του Συλλόγου των σπουδαστών της Σχολής το οποίο ερχόταν να βάλει τα πράγματα στην θέση τους παρουσιάζοντας τα πραγματικά αποτελέσματα των διαγωνισμών τα οποία πόρρω απείχαν από αυτά που ο Χαιρέτης περιέγραφε ως «*ενισχυτικά των ελπίδων που στηρίζει ολόκληρη η Ελλάς στην εργασία του επισήμου ανωτάτου της καλλιτεχνικού εργαστηρίου*»:

«*Ο Σύλλογος των Σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών δι' ανακοινωθέντος του, υπογραφομένου υπό του κ. Δ. Δημητριάδη, καθιστά γνωστόν ότι τα αποτελέσματα επί των εφετεινών διαγωνισμών δεν είνε εκείνα που έπρεπε να ήσαν, διότι ούτοι διεξήχθησαν επί τη βάσει συστήματος αδικούντος τους σπουδαστάς και συνεπαγομένου την αποχήν της πλειονότητος τούτων. Ούτως απέσχον οι αποτελούντες το εργαστήριον γλυπτικής Θωμοπούλου δώδεκα σπουδασταί, πλην ενός, και της χαρακτικής δεκαεπτά, επίσης πλην ενός. Εκ δε της ζωγραφικής εκ των υπερεξήκοντα σπουδαστών απεκλείσθησαν οι πεντήκοντα. Το ανακοινωθέν τελειώνει ως εξής:*

[807] Εδώ ίσως έχει ενδιαφέρον να παραθέσουμε την σχετική περιγραφή του Χαιρέτη η οποία μοιάζει να αγνοεί παντελώς το πραγματικό κλίμα μέσα στο οποίο διεξήχθησαν οι διαγωνισμοί του 1935: «*Μια χαρά ήταν να βλέπη κανείς την περασμένη βδομάδα νέους ανασκουμπωμένους να κρατούν την παλέττα και το πινέλο, ή να μαλάσσουν εύπλαστον πηλό και μπρος σ' ένα γυμνό, ολοτσίτσιδο μοντέλλο νεανικό όρθιο να βάζουν όλα τους τα δυνατά, να δουλεύουν με πρωτοφανή όρεξι, με πείσμα, θα έλεγε κανείς, διπλοαμπαρωμένοι μες στα εργαστήρια τους, χωρίς την βοήθεια των καθηγητών τους, αλλά με άγρυπνη φρούρησι των κλητήρων. Να ιδήτε μία ευγενική άμιλλα που αναπτύσσεται σ' όλους που συναγωνίζονται! Πασχίζουν ό,τι τους έδωσε μεθοδική και προσεκτική διδασκαλία, όσο τους σπρώχνει η καλλιτεχνική τους διάθεσις, όση πείρα κατόρθωσαν και απεκόμισαν από την καθημερινή εντατική δουλειά, να τα μεταχειρισθούν αυτά όσο μπορούν τελειότερα* […]. *Όταν όλοι οι μαθηταί των διαφόρων εργαστηρίων τελειώσουν, ο διευθυντής της σχολής κ. Κ. Δημητριάδης, ο γενικός γραμματεύς κ. Σ. Σκίπης, και ο Σύλλογος των καθηγητών, που αποτελούν την κριτική επιτροπή, περνούν από τον κάθε πίνακα, το κάθε γλυπτο, το κάθε χαρακτικό έργο, στέκονται πολλήν ώρα, το καλοεξετάχουν απ' όλες τις πλευρές, βρίσκουν τα μειονεκτήματα, ξεχωρίζουν τα προτερήματα του καθενός, το βαθμολογούν και αναλόγως, το βραβεύουν ή όχι*». Σ. Χαιρ., όπ.π.

[808] Του Γιώργου Μόσχου ο οποίος έλαβε το ένα και μοναδικό βραβείο Χαρακτικής που δόθηκε εκείνη τη χρονιά. Βλ. Συνεδρίαση της 29ης Ιουνίου 1935, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

"Κατόπιν όλων αυτών θεωρούμεν καθήκον μας να διαμαρτυρηθώμεν δημοσία και να καλέσωμεν όλους τους καλλιτέχνας και τας οργανώσεις των και κάθε άνθρωπον που αγαπά την τέχνην του Τόπου μας να ενεργήσωσι μαζί μας δια την κατάργησιν του υφισταμένου εσωτερικού κανονισμού της σχολής και την αντικατάστασίν του δι' άλλου εξυπηρετούντως πραγματικώς την σπουδάζουσαν καλλιτεχνικήν νεολαίαν"»[809].

Όπως ήταν αναμενόμενο, μπροστά σ' αυτό το γενικό κάλεσμα καλλιτεχνικού ξεσηκωμού και σ' αυτήν την αποστομωτική καταγγελία που γκρέμιζε την ειδυλλιακή εικόνα μιας ευτάκτως διοικούμενης και φιλόστοργης προς τους σπουδαστές της Σχολής η διεύθυνση δεν θα μείνει άπραγη. Μία ημέρα μετά την δημοσίευση του κειμένου διαμαρτυρίας ο Σύλλογος καλούσε τον πρόεδρο του συλλόγου των σπουδαστών Νίκο Παπαδοδημητράκη να δώσει εξηγήσεις «*κατονομάζοντας τους υποκινητάς*» της απεργίας[810] ενώ παράλληλα αποφάσιζε να απαντήσει με μια επιστολή που άθελα της πρόδιδε όλη την αμηχανία στην οποία είχε βρεθεί:

«*Εις το δημοσίευμά σας της 5ης Ιουλίου περί των αποτελεσμάτων των διαγωνισμών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, το υπογραφόμενον υπό του σπουδαστού Δ. Δημητριάδου, γίνεται λόγος μεταξύ άλλων πομπωδώς περί Διοικητικού Συμβουλίου Συλλόγου Σπουδαστών. Τοιούτος Σύλλογος είνε ανύπαρκτος μεν δι' όλους τους καλούς σπουδαστάς της Σχολής και υπαρκτός μόνον δι' ωρισμένους ταραξίας, δημιουργήσαντας επανειλημμένως ζητήματα, τα οποία απέβησαν πάντοτε εις βάρος των*»[811].

Ελλείψει σοβαρών αντεπιχειρημάτων, η διεύθυνση απέφευγε να απαντήσει στο περιεχόμενο της καταγγελίας και αντ' αυτού επέλεγε, κατά την πάγια τακτική της, να την υποβαθμίσει αποδίδοντάς την σ' έναν σπουδαστικό σύλλογο τον οποίο αναγνώριζε περίπου ως συμμορία ορισμένων ταραχοποιών στοιχείων και πάντως όχι ως νομιμοποιημένο όργανο εκπροσώπησης των αληθινών σπουδαστικών συμφερόντων.

Στο ίδιο κιόλας φύλλο της 6ης Ιουλίου δημοσιευόταν μια απάντηση του προέδρου του σπουδαστικού συλλόγου Νίκου Παπαδοδημητράκη στην οποία εκθέτονταν

---

[809] Ανμ., «Διαμαρτυρία των σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», *Ηχώ της Ελλάδος*, 5 Ιουλίου 1935.

[810] «*Εξ' αφορμής* […] *του δημιουργηθέντος εις τας εφημερίδας θορύβου, καλείται ο πρόεδρος του συλλόγου των σπουδαστών Ν. Παπαδοδημητράκης, μη διευκρινισθέντων δε των αιτίων της απεργίας και αποφεύγοντος του ως άνω σπουδαστού να κατονομάση τους υποκινητάς αυτής αποφασίζεται η διενέργεια ανακρίσεων*». Συνεδρίαση της 6ης Ιουλίου 1935, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[811] Ανμ., «Περί την Σχολήν των Καλών Τεχνών. Ένα έγγραφο και μία απάντησις», *Ηχώ της Ελλάδος*, 6 Ιουλίου 1935.

αναλυτικά όλες οι αυθαιρεσίες στις οποίες είχε προβεί ο Σύλλογος των καθηγητών κατά την διενέργεια τόσο των γενικών όσο και των εισαγωγικών διαγωνισμών:

«*Οι εφετεινοί διαγωνισμοί δεν διεξήχθησαν επί τη βάσει του επισήμως ισχύοντος Κανονισμού, οι δε καθηγηταί εφήρμοσαν διάφορα κατά προτίμησιν συστήματα. Ενώ δε κατά την ώραν των διαγωνισμών απαγορεύεται η είσοδος εις πάντα ξένον, εισήρχοντο καθημερινώς εις την αίθουσαν των διαγωνισμών διάφοροι δίδοντες συμβουλάς εις τους διαγωνιζομένους. Επιπροσθέτως μερικοί μαθηταί, εκ των ευνοουμένων ειργάζοντο περισσοτέρας ώρας των κεκανονισμένων, λαμβάνοντες το έργον επί του οποίου ειργάζοντο και κατ' οίκον, πράγμα το οποίον αντιβαίνει προς τον κανονισμόν. Επίσης, ενώ η προθεσμία προς υποβολήν αιτήσεων δια τας εισαγωγικάς εξετάσεις έληγε την 29ην Μαΐου, δι' ωρισμένα πρόσωπα παρουσιασθέντα μετά παρέλευσιν εικοσαημέρου, έγιναν εξαιρέσεις. Επί πλέον μαθηταί ικανώτατοι, επιτυχόντες εις τας εξετάσεις, κατόπιν δευτέρας αποφάσεως της Διευθύνσεως της Σχολής εκρίθησαν ως αποτυχόντες, τας θέσεις των δε κατέλαβον άλλοι μη ικανοί, απορριφθέντες κατά την πρώτην απόφασιν*[812]*. Τέλος, ενώ εις τα προκαταρκτικά τμήματα απαγορεύεται η διετής φοίτησις άνευ της αποφάσεως του συμβουλίου των καθηγητών, υπάρχουν εντούτοις σπουδασταί φοιτώντες επί τριετίαν, τετραετίαν ή και πενταετίαν, παρά την ρητήν απαγόρευσιν του νόμου 4791. Κατόπιν όλων τούτων –κατέληξεν ο πρόεδρος του Συνδέσμου– είνε φανερόν ότι ο θόρυβος, τον οποίον προκαλεί δια του Τύπου η Γραμματεία της Σχολής, έχει σκοπόν να καλύψη την περυσινήν και εφετεινήν οικτράν αποτυχίαν των διαγωνισμών της Σχολής. Ημείς καλούμεν τους αρμοδίους να ενδιαφερθώσι δια την υπόστασιν και του κρατικού τούτου καλλιτεχνικού ιδρύματος*»[813].

Από τα παραπάνω γίνεται σαφές ότι ούτε και ο εσωτερικός κανονισμός που οι ίδιοι οι καθηγητές είχαν καταρτίσει σύμφωνα με τις δικές τους επιδιώξεις ήταν ικανός να

[812] Φαίνεται ότι στους εισαγωγικούς διαγωνισμούς του 1935 είχαν κριθεί εισακτέοι δέκα επιτυχόντες και άλλοι πέντε επιλαχόντες οι οποίοι εκ των υστέρων και καθ' υπέρβαση του οριζόμενου αριθμού των δέκα εισακτέων ετησίως, έγιναν κανονικά δεκτοί ως τακτικοί σπουδαστές των εργαστηρίων ύστερα από παρέμβαση του Καλογερόπουλου: «*Ο κ. Ν. Καλογερόπουλος ζητεί όπως εγγραφώσι ως τακτικοί μαθηταί οι επιλαχόντες του τελευταίου διαγωνισμού των εργαστηρίων, υποστηρίζει δε ότι η εγγραφή των, δυνάμει του Α.Ν. της 2ης Νοεμβρίου 1935, είναι απολύτως επιβεβλημένη. Εις παρατήρησιν του Διευθυντού κ. Κ. Δημητριάδη ότι η Σχολή δεν είναι σύμφωνος ως προς την διάταξιν περί αυξήσεως του αριθμού των μαθητών των εργαστηρίων και ότι αναμένει ακύρωσιν ταύτης και επάνοδον εις το σχετικόν άρθρον του Νόμου 4791, ο κ. Ν. Καλογερόπουλος, εξηγεί ότι οι επιλαχόντες θεωρούνται κατ' ουσίαν επιτυχόντες και ενεγράφησαν ελλείψει θέσεως*». Συνεδρίαση της 17ης Φεβρουαρίου 1936, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ. Για τα ονόματα των δέκα επιτυχόντων και των πέντε επιλαχόντων των εισαγωγικών διαγωνισμών του 1935 βλ. Συνεδρίαση της 29ης Ιουνίου 1935, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[813] Ανμ., «Περί την Σχολήν των Καλών Τεχνών. Ένα έγγραφο και μία απάντησις», όπ.π.

τους δεσμεύσει στην τήρηση τουλάχιστον των νομότυπων διαδικασιών. Μαζί με την αντικειμενικότητα των κρίσεων που ούτως ή άλλως δύσκολα μπορούσε να κατοχυρωθεί υπό το καθεστώς των διαμορφωμένων πλειοψηφιών, είχε πλήρως καταστρατηγηθεί το ενιαίο και αδιάβλητο των διαγωνισμών έτσι ώστε να εξεγείρονται ακόμα και μέλη του ίδιου του συλλόγου των καθηγητών. Σύμφωνα με τον συνήθη τρόπο διεξαγωγής των διαγωνισμών, οι διαγωνιζόμενοι συνήθιζαν να λαμβάνουν τις θέσεις τους απέναντι στο μοντέλο μέσω κλήρου. Καθώς η ομαδική δοκιμασία στην αντιγραφή του μοντέλου συνεπαγόταν κατ' ανάγκη την ύπαρξη προνομιούχων και λιγότερο προνομιούχων θέσεων-γωνιών παρατήρησής του, ο κλήρος ερχόταν να κατοχυρώσει τουλάχιστον έναν βαθμό ισότιμης μεταχείρισης για μια δοκιμασία που ούτως ή άλλως διεξαγόταν κατ' ανάγκη υπό «άνισους» όρους. Φαίνεται ωστόσο ότι μεταξύ των άλλων αυθαιρεσιών στις οποίες είχε προβεί ο Σύλλογος στα 1935 είχε αποφασίσει να καταργήσει και το σύστημα καθορισμού των θέσεων μέσω ενιαίου κλήρου[814]. Όσο για τους ισχυρισμούς της Γραμματείας σε σχέση με τον σπουδαστικό σύλλογο, η απάντηση ερχόταν στο αμέσως επόμενο φύλλο της 7ης Ιουλίου και ήταν το ίδιο αφοπλιστική όσο και η προηγούμενη:

«*Το δημοσιευθέν την 6η Ιουλίου εις την έγκριτον εφημερίδα σας έγγραφον της Γραμματείας της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών στερείται σοβαρότητος, διότι Σύλλογος των Σπουδαστών όχι μόνον υπάρχει, αλλά είνε και αναγνωρισμένος από το Πρωτοδικείον, δια της υπ' αριθ. 3201 αποφάσεως. Το εν λόγω έγγραφον αποδεικνύει το βάσιμον των καταγγελιών μας εις τας οποίας η Γραμματεία αποφεύγει ν' απαντήση διατηρούσα συνωμοσίαν σιωπής. Μέλη τους Συλλόγου είνε όλοι οι σπουδασταί και όχι "ολίγοι ταραξίαι" ως διατείνεται η Γραμματεία της Σχολής. Η πειθαρχία προς το*

[814] Στις 6 Ιουλίου 1935 ο Θωμάς Θωμόπουλος, του οποίου το εργαστήριο υπενθυμίζεται ότι είχε σχεδόν ολόκληρο απόσχει από τους διαγωνισμούς, κατέθετε στον Σύλλογο το εξής κείμενο ζητώντας την επαναφορά του συστήματος καθορισμού των θέσεων δια κλήρου: «*Κατά τα καθιερωμένα εν τη Σχολή Καλών Τεχνών τόσον εις την ζωγραφικήν όσον και εις την γλυπτικήν και ίνα η κρίσις κατά τους διαγωνισμούς γίνεται κατά το δυνατόν αμερόληπτος και αντικειμενικήν επικράτησεν όπως οι διαγωνιζόμενοι από κοινού κατά τους ετησίους διαγωνισμούς και δια τον αυτόν σκοπόν, ήτοι δια βραβεία, βαθμολογίας, επαίνους κλπ. λαμβάνουν τας θέσεις των δια κλήρου. Και τούτο ίνα μη δίδεται αφορμή εις παράπονα εκ μέρους των διαγωνιζομένων. Ούτως επεκράτησε μέχρι τούδε ο κλήρος δια τον καθορισμόν των θέσεων των διαγωνιζομένων, ουδέποτε δε οι σπουδασταί επέκριναν το σύστημα τούτο, καθ' όσον εκρίνετο παρ' όλων ως το δικαιότερον και το μάλλον αρμόζον εις ίδρυμα ως η Σχολή Καλών Τεχνών. Ιδού διατί ο κλήρος πρέπει να είναι απαραιτήτως ενιαίος δι' αμφότερα τα εργαστήρια της Σχολής*». Επικαλούμενος έναν εσωτερικό κανονισμό ο οποίος είχε αποδεδειγμένα καταστρατηγηθεί, επιπλέον δε δεν ανέφερε τίποτα σχετικά με τον τρόπο καθορισμού των θέσεων των υποψηφίων στις δοκιμασίες αντιγραφής μοντέλου, ο Σύλλογος αποφαινόταν σχετικά: «*Μετά ευρείαν συζήτησιν, απορρίπτεται η πρότασις του κ. Θωμά Θωμόπουλου ως μη στηριζόμενη εις τον εσωτερικόν κανονισμόν*». Συνεδρίαση της 6ης Ιουλίου 1935, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

Διοικητικό Συμβούλιο του Συλλόγου μας και η αλληλεγγύη μεταξύ των σπουδαστών είνε υποδειγματική. Και εάν ολίγοι σπουδασταί εδέχθησαν να διαγωνισθώσι, το έκαμαν από υλικήν και ηθικήν υποχρέωσιν προς ωρισμένους καθηγητάς οι οποίοι εξήσκησαν επ' αυτών ψυχολογικήν πίεσιν. Παρά τους ευσεβείς πόθους της Σχολής ο Σύλλογος δεν θα παύση να υπάρχη και να υπερασπίζη τα συμφέροντα των σπουδαστών, το δε Διοικητικόν Συμβούλιον δεν πτοείται από απειλάς, εκβιασμούς και τιμωρίας. Τα πρακτικά του Συλλόγου είνε εις την διάθεσιν του καθενός προς έλεγχον, όχι όμως και δι' εκείνους που πρόκειται αμειλίκτως να ελεγχθούν από την κοινωνίαν μας δια τας αυθαιρέτους πράξεις των τας επιζημίας δια την καλλιτεχνικήν σπουδάζουσαν νεολαίαν και την ελληνικήν Τέχνην γενικώς. Ο Σύλλογος μας αναλαμβάνει πλέον τον αγώνα δια την πραγματικήν αναδιοργάνωσιν της Σχολής και καλεί όλας τας οργανώσεις των καλλιτεχνών όπως παρευρεθώσιν εις την μεγάλην σύσκεψιν της προσεχούς Πέμπτης. Ο τόπος και η ώρα θα γίνουν γνωστά διά του Τύπου και προσκλήσεων.

Ο Γενικός Γραμματέας Γ. Δήμου

Ο Πρόεδρος Ν. Παπαδοδημητράκης»[815].

Μετά από μια αντικατάσταση διευθυντή, τρεις διορισμούς νέων διδασκόντων (Αργυρός, Παρθένης, Κεφαλληνός), δύο αναδιοργανωτικούς νόμους και έναν ολοκαίνουριο εσωτερικό κανονισμό σε διάστημα μόλις μιας πενταετίας, η αναδιοργάνωση της Σχολής εξακολουθούσε ακόμα να παραμένει άφταστο όνειρο αποδεικνύοντας ότι ο εκσυγχρονισμός του θεσμού δεν μπορούσε να προέλθει ούτε από την κατεύθυνση μιας «πεφωτισμένης» διεύθυνσης[816] ούτε απ' αυτήν της Πολιτείας.

[815]Ανμ., «Και πάλιν η Σχολή των Καλών Τεχνών. Ένα έγγραφον του Συλλόγου των Σπουδαστών», *Ηχώ της Ελλάδος*, 7 Ιουλίου 1935.

[816] Οφείλουμε ωστόσο εδώ να επισημάνουμε ότι εκείνοι που έμπαιναν στο στόχαστρο της επίθεσης των σπουδαστών «*δια τας αυθαιρέτους πράξεις των τας επιζημίας δια την καλλιτεχνικήν σπουδάζουσαν νεολαίαν και την ελληνικήν Τέχνην γενικώς*» ήταν φυσικά ο Καλογερόπουλος, η Γραμματεία της Σχολής και οι συντηρητικοί καθηγητές της και λιγότερο ο Δημητριάδης προσωπικά, ο οποίος έως το 1935 τουλάχιστον φαίνεται ότι εξακολουθούσε να χαίρει κάποιου σεβασμού μεταξύ των σπουδαστών και να αντιμετωπίζεται ως αποδυναμωμένος πλην βασικός σύμμαχος στον αγώνα αναδιοργάνωσης της Σχολής. Αυτό συνάγεται τουλάχιστον από ένα υπόμνημα του σπουδαστικού συλλόγου προς τον διευθυντή της Σχολής με ημερομηνία 26 Νοεμβρίου 1935 δια του οποίου οι σπουδαστές ενημέρωναν διεξοδικά τον Δημητριάδη για όσα ειπώθηκαν κατά την συνάντηση των εκπροσώπων τους με τον Καλογερόπουλο επ' αφορμή των σπουδαστικών διαμαρτυρίων κατά της ίδρυσης του Μορφωτικού τμήματος. Στο υπόμνημα, το οποίο ουσιαστικά ήταν μια δήλωση καλής θελήσεως και πρόθεσης συνεργασίας ενάντια στις υπονομευτικές κινήσεις του Καλογερόπουλου, οι σπουδαστές σημείωναν μεταξύ άλλων: «*Μας κατηγόρησε ακόμη* [ενν. ο Καλογερόπουλος] *ότι υπεραμυνόμεθα του κ. διευθυντού, του οποίου τα μεγαλόπρεπα σχέδια μας εξηνάγκασαν να κατέλθωμεν εις αλλεπαλλήλους απεργίας. Αυτό όμως δεν είναι αληθές. Κατήλθομεν εις απεργίας δια νόμους ψηφισθέντας, όμως εν αγνοία του κ. διευθυντού*». Και κατέληγαν ως εξής: «*Η προσπάθεια του κ. Τμηματάρχου όπως κλονίση το κύρος της Διευθύνσεως απέναντι των σπουδαστών, απέτυχε, διότι ημείς έχοντες απόλυτον εμπιστοσύνην εις τας διαβεβαιώσεις σας*

Και ήταν αυτή ακριβώς η απογοητευτική διαπίστωση που ανάγκαζε στα 1935 τους σπουδαστές να επαναφέρουν δυναμικά το αίτημα για μια αναδιοργάνωση της Σχολής –πραγματική αυτή τη φορά– εκκινώντας έναν δημόσιο διάλογο «από τη βάση», όχι με τους εκπροσώπους της Πολιτείας ούτε βέβαια της Σχολής, αλλά με τις οργανώσεις των καλλιτεχνών[817] και «*κάθε άνθρωπον που αγαπά την τέχνην του Τόπου*».

Οι σπουδαστικές κινητοποιήσεις των ετών 1934-1935 είχαν φέρει στην επιφάνεια με τρόπο πολύ πιο ηχηρό και καίριο απ' ό,τι η επιθετική πολιτική του Καλογερόπουλου, τις εγγενείς αδυναμίες του αναδιοργανωτικού προγράμματος του Δημητριάδη το οποίο στα 1935 έμοιαζε να βρίσκεται υπό κατάρρευση. Ύστερα και από την δημοσίευση του νέου εσωτερικού κανονισμού γινόταν πλέον σαφές ότι μια μεταρρύθμιση που ισχυροποιούσε τον εκπαιδευτικό ρόλο του καλλιτέχνη-δασκάλου και που θεμελιωνόταν σ΄ ένα απόλυτο και μαζί απροσδιόριστο κριτήριο ταλέντου, συνδυασμένη μ' ένα σύστημα διαγωνισμών κλειστό και στην πράξη ελεγχόμενο από τους συντηρητικούς καθηγητές της Σχολής πολύ δύσκολα μπορούσε να εξασφαλίσει όρους ελεύθερης ανάπτυξης της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του μαθητή. Έτσι αυτό που διακυβευόταν μέσω των διαγωνισμών δεν ήταν μόνο το πενιχρό οικονομικό βοήθημα που έτσι κι αλλιώς μετά βίας ανακούφιζε τον σπουδαστή από το άγχος του βιοπορισμού του, αλλά το δικαίωμα σε μια «ανεξίθρησκη» καλλιτεχνική εκπαίδευση που εξασφάλιζε ίσες δυνατότητες βράβευσης σε όλους τους σπουδαστές. Αυτήν ακριβώς την διάσταση του ζητήματος την βρίσκουμε να θίγεται σ' ένα άρθρο του 1935, δημοσιευμένο στην κομμουνιστική εφημερίδα *Αλήθεια*[818], όπου περιγράφεται η

καταφεύγομεν και πάλιν προς υμάς με την ελπίδα, όπως αναλάβητε την πρωτοβουλίαν της αποκαταστάσεως ομαλών σχέσεων Σχολής και Υπουργείου, όχι μόνον δια την εξυπηρέτησιν των φοιτητικών μας συμφερόντων αλλά και διά την νέαν του τόπου μας τέχνη. Πάντως η αναφορά μας αυτή έναν έχει σκοπόν. Να παρουσιάση ρεαλιστικά, τας πραγματικάς διαθέσεις του κ. Τμηματάρχου, όπως σας χρησιμεύσουν δια την ποθούμενην εξ όλων μας ομαλότητα και συνεργασία Υπουργείου, Διευθύνσεως της Σχολής μας και ημών». Το πλήρες κείμενο του υπομνήματος παραθέτει η Μερτύρη στο Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση*…, σσ. 403-404, χωρίς ωστόσο να αναφέρεται πού εντοπίστηκε.

[817]Δεν γνωρίζουμε ποια ήταν η στάση των υπόλοιπων καλλιτεχνικών οργανώσεων, πάντως στην πρόσκληση του σπουδαστικού συλλόγου ανταποκρίθηκε σίγουρα η Ένωση Ελευθέρων Καλλιτεχνών η οποία, όπως σημειώνει ο Σπύρος Μοσχονάς, έδωσε το παρόν στην συνδιάσκεψη μέσω του διοικητικού της συμβουλίου το οποίο και παρέστη σύσσωμο. Ανάλογη υποστήριξη προς τους σπουδαστές είχαν επιδείξει οι Ελεύθεροι Καλλιτέχνες και κατά τις σπουδαστικές κινητοποιήσεις του 1934. Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης…*, σσ. 412-413.

[818] Ζ., «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η Σχολή Καλών Τεχνών. Μια έρευνα του καλλιτεχνικού μας συνεργάτου», *Αλήθεια*, 12 Ιουλίου 1935. Το άρθρο αυτό μαζί με ένα δεύτερο, γραμμένο από τον ίδιο συντάκτη [Ζ., Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η Σχολή Καλών Τεχνών. Οι καθηγηταί της: Έρευνα του καλλιτεχνικού συνεργάτου μας», *Αλήθεια*, 26 Ιουλίου 1935] εντοπίστηκε στο αρχείο του Κ. Δημητριάδη στο ΕΛΙΑ σε μορφή αποδελτιωμένου αποκόμματος (Βλ. Παράρτημα 1, Πηγές 51, 52). Και τα δύο κείμενα αποτελούν αντιστοίχως το πρώτο και το τρίτο μέρος της ίδιας δημοσιογραφικής έρευνας για την ΑΣΚΤ η οποία φαίνεται ότι δημοσιεύτηκε το 1935 σε συνέχειες. Όσο για την ταυτότητα του εντύπου

κατάσταση της Σχολής, οι διεκδικήσεις των σπουδαστών και το χρονικό των γεγονότων που οδήγησαν στις σπουδαστικές κινητοποιήσεις των ετών 1934-1935. Θεωρώ σκόπιμο να το παραθέσω εδώ στην πλήρη του μορφή ως τεκμήριο του τρόπου με τον οποίο η αριστερή σκοπιά είχε αναγνώσει όσα συνέβησαν στην Σχολή από την αναδιοργάνωση του 1930 έως το 1935:

«*Το κρατικό καλλιτεχνικό ίδρυμα μέσα στη γενική κοινωνική αποσύνθεση περνάει κι αυτό τα τελευταία αστικά του χάλια. Κι όταν ο μοναρχοφασισμός προχωράει για τη φασιστικοποίησή του με ίδρυση εδρών πολεμικής τέχνης και αγιογραφίας*[819]*, ο δε πλήρης φασιστικής αοριστολογίας αυτομεγαλοποιηθείς γλύπτης του «κοντσερουβισμού» και των «αφηρημένων εννοιών» Τόμπρος διεξάγει κωμικό δημοσιογραφικό αγώνα διεκδικώντας τίτλο πρυτάνεως της Σχολής Καλών Τεχνών. Γύρω απ' την κατάσταση αυτή που χρόνια τώρα εγκυμονεί η Σχολή, οι σπουδασταί της παίζουν το μοναδικό ρόλο για μια πραγματική αναδιοργάνωσή της προς όφελος της σπουδάζουσας καλλιτεχνικής νεολαίας. Και πριν δούμε της θεωρητικές βάσεις των αναδιοργανωτικών διεκδικήσεων των σπουδαστών ας κατατοπιστούμε πάνω στην κατάσταση της ΑΣΚΤ και τους αγώνες των σπουδαστών στα δυο τούτα χρόνια.*

Καταντημένη σήμερα λεία θεσιθηρών «καλλιτεχνών» η Σχολή είνε και γηροκομείο, χρόνια τώρα, όπου νευρασθενείς και ξεμωραμένοι καλλιτέχνες του παληού καιρού σαν τον Γερανιώτη, Βικάτο, Μαθιόπουλο, Μπισκίνη, τους Θωμόπουλους και τον πρώην χρωματοπώλη του Μονάχου Αργυρό διασκεδάζουν το τέλος της ζωής τους δηλητηριάζοντας την σπουδάζουσα νεολαία –τους αυριανούς καλλιτέχνες του τόπου μας– με τις παληωμένες αισθητικές τους αντιλήψεις, εκβιάζοντας έμμεσα τους σπουδαστές να τις υιοθετήσουν και να τις εφαρμόζουν πραχτικά τόσο στις σπουδές τους όσο και στην ατομική τους δημιουργία.

Η τέτοια λοιπόν ταχτική των περισσοτερών καλλιτεχνών φανερώνει καθαρά τα εγωιστικά τους σχέδια για την πραγματοποίηση καλλιτεχνικού ρεύματος γύρω απ' την τέχνη τους που θα στερεώση το έργο τους και τ' όνομά τους σαν «αρχηγοί Σχολής». Έτσι

που την φιλοξένησε, το πιθανότερο είναι ότι πρόκειται για την νόμιμη εφημερίδα του ΚΚΕ *Αλήθεια* την οποία από το 1934 διευθύνει ο Βάσος Γεωργίου, μέλος του κόμματος και από το 1936 μέλος της συντακτικής επιτροπής του *Ριζοσπάστη*. Δυστυχώς, η *Αλήθεια* παραμένει σήμερα αφανής και εντελώς ξεχασμένη απ' όλα τα δημόσια ιστορικά αρχεία έτσι που δεν στάθηκε δυνατό να εντοπιστεί το σώμα του εντύπου –αν αυτό έχει διασωθεί– ούτε βέβαια και το σύνολο των δημοσιευμάτων της έρευνας εκ των οποίων, σύμφωνα με τα γραφόμενα του συντάκτη τους, το δεύτερο αφιερωνόταν στον Παρθένη και το τέταρτο στους Αργυρό και Βικάτο.

[819] Ο λόγος εδώ για την νομοθεσία σχετικά με την ίδρυση του Μορφωτικού τμήματος.

έχουμε σχολή Αργυρού, Βικάτου, Παρθένη κλπ. με ολέθρια αποτελέσματα και γι' αυτούς και για τους σπουδαστάς κι όχι μια πραγματική σχολή που να τροφοδοτή τη νεολαία με επιστημονικά και τεχνικά στοιχεία για την Τέχνη τους (εχτός απ' τον Παρθένη που όμως, όπως θα δούμε σ' ερχόμενο σημείωμα κάνει τεράστιο σφάλμα στη διδασκαλία). Για το λόγο αυτό οι καθηγηταί έχοντας ανάγκη από σπουδαστάς που να προσαρμόζωνται εύκολα στην αισθητική τους νοοτροπία αδιαφορούνε για όσους η δυνατή προσωπικότητα είνε αδύνατο να υποταχθή ψυχικά στην τέχνη του δασκάλου τους –που οι συμβουλές είνε οχληρές και άχρηστες γιατί οι μισοί τουλάχιστο είνε θεωρητικά και τεχνικά αμόρφωτοι κι ανίκανοι όχι μόνο να κρατήσουν μια συζήτηση καλλιτεχνική με τους σπουδαστάς μα και να υποστηρίξουν αυτά που πρεσβεύουν. Και παρουσιάζεται το οικτρό θέαμα οι καθηγηταί να είνε ασύγκριτα υποδεέστεροι σε μόρφωση και καλλιτεχνική παρατηρητικότητα από πολλούς σπουδαστάς. Στα χέρια τέτοιων καταστροφέων της καλλιτεχνικής νεότητας βρίσκεται ακόμα το επίσημο κρατικό ίδρυμα των Καλών Τεχνών.

Η εγκληματική δράση των ανθρώπων αυτών πήγαινε να πάρη τέλος με τον θάνατο του προηγούμενου διευθυντού της Σχολής Ιακωβίδη και την αντικατάστασή του επί Βενιζέλου απ' τον γλύπτη Κ. Δημητριάδη το 1931 που εγκατέλειψε το Παρίσι γιομάτος ενθουσιασμούς και με μια αναδιοργανωτική προοπτική που είχε για βάση την διαρκή άμιλλα μεταξύ των σπουδαστών, σε τρόπο που να περιορίζεται στο ελάχιστο η επέμβαση του καθηγητού, και την αποστολή των καλλιτέρων σε ταξείδια στο εξωτερικό και στην Ελλάδα (Μύκονο, Δελφούς κλπ.). Μα το φιλολογικό του σχέδιο περί δημιουργίας της Νεοελληνικής Τέχνης –ένα είδος Ελληνικής αναγέννησης λέω– μέσα σ' ένα κοινωνικό οικοδόμημα χρεωκοπημένο οικονομικά σκόνταψε στην οξυνόμενη οικονομική κρίση που δεν επιτρέπη στο Κράτος να του προμηθέψη τα απαραίτητα εκατομμύρια και στην αντίδραση που συνάντησε απ' τους συνεργάτες του (γιατί ο νέος διευθυντής αναγκάστηκε να διατηρήση όλη την καθηγητική μούχλα), καθώς και την πολεμική του αρχιαρριβίστα Τόμπρου.

Έτσι, το 1933 όταν έλειπε ο Διευθυντής στο Παρίσι για να χύση το άγαλμα του Μωχάμετ Άλη, οι καθηγηταί σε συνεννόηση με τον τμηματάρχη Καλών Τεχνών και με υπολογισμό να εκτοπίσουν τον Δημητριάδη, σκάρωσαν έναν καινούργιο οργανισμό που η εφαρμογή του τους επέτρεπε με τη μεγαλείτερη άνεση να ξεδιαλέξουν τους ευνοούμενους μαθητάς των και να τους μοιράσουν όλα τα καλλιτεχνικά βραβεία. Μα οι σπουδασταί αγαναχτισμένοι με την καινούργια αισχρότητα των καθηγητών απήργησαν σύσσωμοι, αρνήθηκαν να δώσουν πέρυσι διαγωνισμούς κι' απαίτησαν την κατάργηση

του μεσαιωνικού εσωτερικού κανονισμού. Μα οι υποσχέσεις του τμηματάρχη και της διεύθυνσης έμειναν μόνο στο χαρτί, κανένα απ' τα αιτήματα των σπουδαστών δεν πραγματοποιήθηκε, φέτο δε προσπάθησαν να τους ξεγελάσουν κάνοντας μερικές υποχωρήσεις στον περυσινό κανονισμό, νοθεύοντας δηλ. τον νόμο για να τους παρασύρουν και να κάνουν διαγωνισμούς. Μα το πέτυχαν μόνο εν μέρει, γιατί απήργησαν το εργαστήριο Γλυπτικής Θωμόπουλου και της Χαρακτικής. Όσο για τη Ζωγραφική οι καθηγηταί ξεδιάλεξαν 7 απ' τους 60, αποκλείσαντες τους υπόλοιπους. Έτσι διαγωνίσθηκαν μόνο 7 ζωγράφοι, 4 γλύπται του εργαστηρίου Δημητριάδη και ένας χαράκτης (απ' τους υπερεκατό σπουδαστάς) που είνε όλοι οικονομικά εξαρτημένοι απ' τους καθηγητές κι' εξασκήθηκε πάνω τους ψυχολογική βία. Εβράβευσαν τους 8 απ' αυτούς και τους εμοίρασαν μερικές δεκάδες χιλιάδες δραχμές τις οποίες ελλείψει κρατικών επιχορηγήσεων ο Δημητριάδης εζητιάνεψε από το μεγαλοβιομήχανο Φιξ. Με καμπάνιες στον τύπο προσπάθησαν να συγκαλύψουν και την εφετεινή αποτυχία των διαγωνισμών. Ο Σύλλογος όμως των σπουδαστών της Σχολής με ανακοινωθέν του εγνωστοποίησε την λοβιτούρα των διαγωνισμών και παίρνει ανοιχτά την πρωτοβουλία να καλέση όλα τα καλλιτεχνικά σωματεία σε μια σύσκεψη με θέμα: την δημιουργηθείσα κατάσταση της Σχολής και την αναδιοργάνωσή της».

Όσα υπογράφει ο μυστηριώδης και πολύ καλά ενημερωμένος συντάκτης αυτού του κειμένου συμπυκνώνουν εύστοχα όλες εκείνες τις παθογένειες που όχι μόνο δεν εξέλειψαν αλλά αντιθέτως εντάθηκαν μετά την αναδιοργάνωση του 1930. Κι αυτό εξαιτίας κυρίως της ολοκληρωμένης μετάβασης στο εργαστηριακό σύστημα διδασκαλίας και της ενίσχυσης των εκπαιδευτικών εξουσιών του διδάσκοντος εργαστηρίου που το νέο εκπαιδευτικό μοντέλο έφερνε μαζί του. Χάρη σ' αυτήν την βασική αναδιοργανωτική επιλογή, εκείνοι ακριβώς τους οποίους η παρέμβαση των Φιλελευθέρων και κυρίως ο νόμος Παπαντωνίου επιδίωκε να περιθωριοποιήσει εντός της Σχολής, έβγαιναν τώρα πιο ενισχυμένοι θεσμικά απ' ό,τι στο παρελθόν ενώ συγχρόνως αναγκάζονταν να γίνουν πιο δραστήριοι και ανταγωνιστικοί εκπαιδευτικά ώστε να επιβεβαιώσουν την συγκριτική ανωτερότητα της διδασκαλίας τους έναντι αυτής των συναδέλφων τους[820].

[820] Αυτή την αδυναμία του αναδιοργανωτικού προγράμματος του Δημητριάδη είχε επισημάνει κομψώ τω τρόπω και υπό τη μορφή επιφύλαξης ο Ροδάς από την πρώτη στιγμή της ανακοίνωσής του: «*Μίαν μόνον επιφύλαξιν θα είχωμεν να διατυπώσωμεν και αυτή αφορά την διάθεσιν του υπάρχοντος προσωπικού της Σχολής. Γνωρίζομεν τας αμφισβητήσεις, αι οποίαι ακούονται ενίοτε ως προς την αξίαν τινών εκ των καθηγητών. Πρέπει εν τούτοις να ομολογηθή ότι παρ' όλας ταύτας η Σχολή περικλείει εν τω συνόλω αυτής*

Τα βραβεία ήταν οπωσδήποτε ένας τρόπος προσέλκυσης, αν όχι εξαγοράς, σπουδαστών ο οποίος δεν επικύρωνε μόνο την αξία τους ως δασκάλων αλλά και ως καλλιτεχνών. Έτσι για παράδειγμα η μη διάθεση βραβείων σε μαθητές του Παρθένη δεν είχε ως στόχο τους ίδιους, έστω κι αν αυτοί στοχοποιούνταν εμμέσως, αλλά κατά βάση τον ίδιο τον Παρθένη και ισοδυναμούσε με αμφισβήτηση της αξίας του ως δασκάλου αλλά κυρίως ως καλλιτέχνη. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες η διατήρηση ενός πολυπληθούς εργαστηρίου αλλά και η μέγιστη συμμόρφωση των μαθητών προς την διδασκαλία ήταν σχεδόν ζήτημα επαγγελματικής και καλλιτεχνικής επιβίωσης για τον διδάσκοντα. Και καθώς αυτό που εκπροσωπούνταν πλειοψηφικά μέσα στην Σχολή ήταν η «ορθόδοξη» ακαδημαϊκή διδασκαλία, έμοιαζε όλα να κρίνονται από την μακροημέρευση της. Υπό αυτό το πρίσμα, η σπουδαστική εξέγερση εναντίον των διαγωνισμών είχε ένα ξεκάθαρα νεωτερικό περιεχόμενο, ίσως λιγότερο με την έννοια της εισαγωγής νεωτερικών καλλιτεχνικών προτύπων ή της αναζήτησης μιας ριζοσπαστικής εκφραστικής γλώσσας και περισσότερο με αυτήν της αναγνώρισης της καταστατικής ελευθερίας του καλλιτέχνη (όχι μόνο δασκάλου μα και μαθητή) να εκφράζεται με τον τρόπο που αυτός επιλέγει ακόμα και μέσα στο πλαίσιο της οργανωμένης εκπαιδευτικής διαδικασίας.

Και φαίνεται ότι στην περίπτωση των σπουδαστών της Σχολής αυτό το περιεχόμενο αν δεν είχε υπαγορευθεί, πάντως είχε συνδεθεί με τις ιδεολογικές ζυμώσεις στον πολιτικό χώρο της αριστεράς. Υπέρ αυτού συνηγορούν τόσο η έρευνα του καλλιτεχνικού συντάκτη της *Αλήθειας* για τις σπουδαστικές κινητοποιήσεις στην Σχολή όσο και η συστηματική κάλυψη των γεγονότων της σπουδαστικής διαμαρτυρίας του 1934 από πλευράς *Ριζοσπάστη*. Μάλιστα ένας αρθρογράφος της εφημερίδας δεν θα διστάσει να αντιμετωπίσει την διαμαρτυρία κατά του εσωτερικού κανονισμού της

ό,τι εκλεκτότερον έχει να επιδείξη η ελληνική τέχνη αυτήν την στιγμήν. Δηλαδή καλλιτέχνας επιβληθέντας, άλλους με εκ του λαμπρού αυτών παρελθόντος, άλλους δε εκ της σημερινής των δράσεως. Όλοι δε εξ ίσου ειργάσθησαν και επάλαισαν εις σειράν ετών με την αυτήν πίστην ότι κάποτε θα ανέτελε μία καλλιτέρα ημέρα και δια την Σχολήν και δια την τέχνην. Εξ άλλου όμως είναι γνωστόν ότι οι καθηγηταί και αυτοί διορισθέντες κατά καιρούς εις τας εκάστοτε χηρευούσας θέσεις –ως επί το πλείστον κατόπιν διαγωνισμού– δεν ήσαν πάντοτε οι απολύτως καταλληλότεροι μεταξύ των άλλων καθηγητών εις τας ειδικάς έδρας τας οποίας κατελάμβανον. Ετοποθετούντο εις την δείνα έδρα, διότι αυτή η έδρα συνέπιπτε να χηρεύημ ενώ δε ήσαν καταλληλότεροι και επωφελέστεροι εις μίαν άλλη, η οποία ευρίσκετο κατειλημμένην. Σήμερον λοιπόν θα ήτο μία μοναδική ευκαιρία δια να τεθή έκαστος εις την θέσιν του. "The right man in the right place". Εντούτοις ο κ. Δημητριάδης είτε εξ αγνοίας ως προς τα πρόσωπα, είτε φοβούμενος μη φανή ως προσωπολήπτών, είτε και εξ απλής απροσεξίας, φαίνεται ότι συνήνεσε να μείνη έκαστος εκεί όπου τυχαία και μοιραίως ευρέθη. Αυτό όμως είνε ένα άτοπον, το οποίον πρέπει αμέσως να διορθωθή, διότι οι καθηγηταί είνε τα έμψυχα όργανα της νέας αυτής λειτουργίας, είνε τα μέλη της κινητηρίου μηχανής, η οποία πρέπει απαραιτήτως να είνε τελείως συνηρμολογημένη». Ρ. [Μ. Ροδάς;], «Καλλιτεχνική ζωή. Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών», *Πατρίς*, 25 Ιουλίου 1930.

Σχολής ως διαμαρτυρία με σαφή αισθητικό και πολιτικό χαρακτήρα αναγνωρίζοντας στην «*εξέγερση*» της γραμμής και της φόρμας την αφύπνιση της ταξικής συνείδησης των σπουδαστών και συσχετίζοντας την κινητοποίησή τους με την πρωτοβουλία προκήρυξης του ελληνικού αντιφασιστικού συνεδρίου του 1934[821]. Ακόμα κι αν αυτοί οι συσχετισμοί δεν μπορούν εύκολα να επαληθευτούν δεδομένου του καθεστώτος πολιτικών διώξεων μέσα στο οποίο εκδηλώνονταν τέτοιου είδους κινήσεις και το οποίο

[821] «*Εκεί μέσα περνούσε η ζωή "αγνή" και γαλήνια σαν την "αγνή" και "καθαρή" τέχνη. Σαν την τέχνη πάνω απ' τα πράγματα και πάνω στα σύννεφα…Η σχολή των καλών τεχνών βυθισμένη στα λεπτά χρώματα και στις μινιόν ιδέες έτρεφε τους μαθητές και σπουδαστές της με καθαρώτατον ιδεαλισμόν και με φίνον αέρα κοπανιστόν…Ώσπου μια μέρα φάνηκαν κάτι λοξοδρομίες στη γραμμή, στη φόρμα, στην έμπνευση και στη σύνθεση των πινάκων των σπουδαστών. Τους έδιναν να ζωγραφίσουν έναν ταπεινόν κι αξιοδάκρυτον "Εσταυρωμένον", και ξαφνικά ο πίνακας έδειχνε έναν προλετάριο με σφιχτοδεμένο κορμί και με γροθιές τεράστιες. Αντί για πλήθος "Εβραίων παρανόμων" ένα πλήθος προλεταρίων με γαλάζιες μπλούζες…Αντί για ατμόσφαιρα διάφανη και λεπτή, μαυρίλα, θύελλα κι επανάσταση…Στο πρόσωπο του "Εσταυρωμένου" δεν υπήρχε η γαλήνη του φτωχού "Θεού", αλλά το ταξικό μίσος. Κι οι δάσκαλοι απόρησαν. Κι οι δάσκαλοι δαγκώθηκαν για τον τρομερό συμβολισμό.*
-Μα αυτό είναι σκάνδαλο!
-Αυτό; Είνε ιεροσυλία!
-Μολύνουν τη σχολή μας…Καταστρέφουν τον κλασικισμόν.
-Χτυπάνε την καθαρή μας τέχνη!
-Αυτό είνε ανταρσία…έγκλημα!
Οι δάσκαλοι φωνάζουν. Τα παιδιά ζωγραφίζουν. Τα πινέλα πέφτουν πάνω στο πανί και σχηματίζουν οργισμένες μορφές, σφιγμένες τεράστιες γροθιές, φλογερά μάτια εργαζομένων, θύελλες εξεγερμένων, αγαναχτησμένων λαών, συμπλοκές και συγκρούσεις, παπάδες σε οργιώδικες νυχτιές, πόρνες και εκατομμυριούχους στα ξεφαντώματα. Χέρια γυμνά και νευρώδικα διαδηλωτών που σηκώνονται ψηλά σα παντιέρες, σφιγμένες μασέλες κι αποφασιστικά σαγόνια που δείχνουν τη θέληση για μπρος! Και μέσα από τους πίνακες των σπουδαστών ξεπηδάει, αναβλύζει, πλημμυράει, σιγά-σιγά ένας χείμαρος καινούργιος. Μίσος! Μίσος!Μίσος! πολύ…τα παιδιά είνε φτωχά. Τα σύννεφα είνε ψηλά…Τα παιδιά πρέπει να φάνε και δεν υπάρχει ψωμί. Τα παιδιά χωθήκανε, βουτηχτήκανε μέσα στην τάξη τους που εξορμάει ηρωικά. Ώσπου χτες οι σιωπηλοί τους πίνακες βγάλανε φωνή:
-Κάτω ο φασισμός! Κάτω ο φασιστικός κανονισμός της σχολής! Ζήτω το αντιφασιστικό συνέδριο!
-Μα…αυτό μοιάζει με απεργία…με κομμουνισμό…μουρμουρίζει ένας ιδεαλιστής μαιτρ.
-Αυτό θα πει ότι βρήκαμε το δρόμο μας…Απαντάει ένας σπουδαστής.
Κι ύστερα απ' την αντιφασιστική εξόρμηση τα παιδιά θα ξαναπάρουν τα πινέλα τους. Όχι πια για λεπτεπίλεπτες φιγούρες παρθένων και ειδυλλίων, αλλά για να ζωγραφίσουν με αίμα τη λαύρα της ηρωικής τάξης τους που εξορμάει…». Νίκος Κοντός, «"Αγνή" τέχνη κι' ανταρσία», *Ριζοσπάστης*, 28 Μαΐου 1934. Την παρουσία του άρθρου έχει επισημάνει ο Κώστας Μπαρούτας, αντιμετωπίζοντάς το ως τεκμήριο «*των ιδεολογικών, θεματικών και εκφραστικών επιλογών του ελληνικού εικαστικού σοσιαλιστικού ρεαλισμού τη δεκαετία του '30*», στο Κώστας Μπαρούτας, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη: Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, Αθήνα, Εκδόσεις τέχνης «Οίστρος», 2006, σ. 42. Ίσως αξίζει εδώ να επισημάνω απλώς υπό το χλωμό φως μιας πιθανότητας –έστω μικρής– και χωρίς να είμαι σε θέση να επιβεβαιώσω τον συσχετισμό, ότι το όνομα «Νίκος Κοντός» με το οποίο υπογράφει ο αρθρογράφος του *Ριζοσπάστη* το παραπάνω κείμενο ήταν μεταξύ άλλων ένα από τα ψευδώνυμα που χρησιμοποιούσε ο Νίκος Ζαχαριάδης μέχρι και το 1936. Βλ. την ανακοίνωση της Ασφάλειας για την σύλληψη του Νίκου Ζαχαριάδη στις 17 Σεπτεμβρίου 1936 όπου σημειώνεται: «*Υπό οργάνων της Γενικής Ασφαλείας Πειραιώς συνελήφθη χθες την 8.30 μ.μ. παρά το τέρμα της οδού Ιπποκράτους ο αρχηγός του ΚΚΕ Νικόλαος Ζαχαριάδης ή Ζάρδης ή Κούτβης ή Κοντός ή Κόλλιας Νικόλαος του Παναγιώτου ή Κατρής Κυριακός*». (Δημοσθένης Κούκουνας, *Νίκος Ζαχαριάδης: Η άγνωστη ζωή του κομμουνιστή ηγέτη*, Αθήνα, Historia, 2016, σ. 102). Το ίδιο όνομα εμφανίζεται την ίδια περίοδο και σε δύο τεύχη των *Νέων Πρωτοπόρων*: Νίκος Κοντός, «Νιτρικό/Ενα λείψανο», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 6 και τχ. 8, Ιούνιος 1934/1935.

συσκοτίζει αρκετά τις ακριβείς ιδεολογικές τους προκείμενες, ένα πράγμα είναι βέβαιο. Η συγκρότηση του Συλλόγου Σπουδαστών της ΑΣΚΤ η οποία θα πρέπει να τοποθετηθεί στα 1934-1935 και να συνδεθεί με τις διαμαρτυρίες εναντίον των διαγωνισμών και του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής μαρτυρά από μόνη της μια αποφασιστική ωρίμανση της συνδικαλιστικής δράσης των σπουδαστών που δεν θα μπορούσε να μην οφείλεται και σε κάποιο βαθμό πολιτικής ριζοσπαστικοποίησης.

Σε κάθε περίπτωση αυτή η νεωτερική κατεύθυνση προς την οποία έτεινε ο συλλογικός αυτοπροσδιορισμός των σπουδαστών και που στα 1934-1935 είχε δώσει τα πρώτα δείγματα των ιδεολογικών και αισθητικών του συνιστωσών, θα γίνει σαφέστερη στις εκθεσιακές πρωτοβουλίες που θα αναλάβει ο σπουδαστικός σύλλογος μέσα στην επόμενη διετία. Αυτές θα σημάνουν για πρώτη ίσως φορά την ανάδυση εντός της Σχολής ενός ουσιαστικού και επίκαιρου καλλιτεχνικού αντιλόγου ο οποίος παραμέριζε το εθνοκεντρικό πρόταγμα του Δημητριάδη και έβαζε με συγκροτημένο τρόπο στο στόχαστρό του την ακαδημαϊκή τέχνη η οποία παρά τις εκσυγχρονιστικές προθέσεις των μεταρρυθμιστών εξακολουθούσε να ζει και να βασιλεύει εντός της Σχολής.

2.4.6. Η πρώτη έκθεση του Συλλόγου των σπουδαστών της ΑΣΚΤ (1936)

Η ματαίωση των διαγωνισμών του 1934 λόγω της μαζικής αποχής των σπουδαστών και η δημόσια καταγγελία των διαγωνισμών του 1935 είχαν καταφέρει ένα ισχυρό πλήγμα στο θεσμικό κύρος της Σχολής που τόσο επιμελώς είχε προσπαθήσει (σε επίπεδο δημόσιων διακηρύξεων) να αποκαταστήσει ο Δημητριάδης. Κυρίως όμως, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, είχαν δημιουργήσει τις προϋποθέσεις διαμόρφωσης μεταξύ των σπουδαστών της Σχολής ενός θεωρητικού προβληματισμού που έβαζε στο επίκεντρο της κριτικής του τόσο την οργάνωση της εκπαιδευτικής διαδικασίας όσο και το αισθητικό περιεχόμενό της.

Αυτό το κλίμα έντονου προβληματισμού και διάχυτης αναστάτωσης είχε συναντήσει σε πλήρη εκδίπλωση ένας αρθρογράφος της εφημερίδας *Ημερήσιος Κήρυξ* κατά την διάρκεια μιας δημοσιογραφικής επίσκεψης στα εργαστήρια της Σχολής τον Φεβρουάριο του 1936. Εντυπωσιασμένος από την κοινωνική «προσγείωση» των σπουδαστών περιέγραφε μια εικόνα σπουδαστικής ζωής που απείχε πολύ από τον μποέμ κόσμο καλλιτεχνικής εσωστρέφειας τον οποίο ανέμενε να αντικρύσει:

«*Ο επισκέπτης του σχολείου αυτού πούτυχε να διαβάσει Μυρζέ*[822]*, δεν μπορεί παρά να είνε κυριευμένος από ένα σωρό προκαταλήψεις για την εξωτερική εμφάνισιν, την ζωή και τον τρόπο με τον οποίο σκέπτονται και εργάζονται οι νέοι μας καλλιτέχναι.*[…]*Η έκπληξις του θάνε μεγάλη σαν θάρθη σ' επαφή με τους νέους καλλιτέχνας. Θα δη δηλαδή εκείνο πούδαμε και μεις προχθές* […]. *Όλοι οι μέλλοντες καλλιτέχναι θηλυκοί και άρρενες ζωηροί και απλοντυμένοι να παίζουν και να εργάζωνται με εμφάνιση και φερσίματα όμοια με τους άλλους φοιτητάς. Η σκέψις τους συγκρατημένη και πειθαρχική μένει τώρα μακρυά από τους ονειρόκοσμους που ενέπνεαν τους πιο παληούς συναδέλφους των. Οι πλείστοι των μαθητών ποτισμένοι από ιδανικά ανθρώπινα, ζυμωμένοι στον πόνο και στην χαρά, όπως οι συνάνθρωποί τους, δεχόμενοι καθημερινώς έντονα τα κτυπήματα και τις απογοητεύσεις του σκληρού αγώνος της ζωής αναζητάνε επίμονα μέσα στην ζωντανή πραγματικότητα του τόπου μας, τα δημιουργητά πρότυπα, το καθαρό και μοναδικό στον κόσμο φως του ελληνικού ουρανού μόνες αληθινές προϋποθέσεις που θα τους επιτρέψουν να φανούν ανώτεροι καλλιτέχναι στο έργο τους. Στα μάτια τους, μόλις πιάσης μαζύ τους κουβέντα ξεχωρίζεις την συνεχή ανησυχία ν' αρπαχθούν από κάποιο καλλιτεχνικό ρεύμα. Το Παρίσι, το καταστάλαγμα αυτό και η εξόρμησις των διαφόρων καλλιτεχνικών ρευμάτων είνε ο πόθος τους. Δεν μπορείτε να φαντασθήτε με τι λαχτάρα περιμένουν τους ετήσιους διαγωνισμούς για να πάρουν μιαν υποτροφία για κει*»[823].

Σύμφωνα με τον αρθρογράφο, στα 1936 το Παρίσι και η απευθείας συνάντηση με τα σύγχρονα ευρωπαϊκά ρεύματα παρέμενε ο διακαής πόθος για κάθε σπουδαστή της Σχολής παρά την προσπάθεια του Δημητριάδη για ώθησή τους προς την κατεύθυνση της ελληνικής υπαίθρου. Η διάκριση στους διαγωνισμούς υποσχόταν να φέρει το Παρίσι πιο κοντά ακόμα κι αν ο δρόμος έπρεπε αναγκαστικά να περάσει μέσα από τα απομονωμένα ορεινά χωριά της ηπειρωτικής Ελλάδας και τους γιαλούς των ελληνικών νησιών. Έτσι η κύρια ανησυχία των σπουδαστών εξακολουθούσε να περιστρέφεται γύρω από τους διαγωνισμούς αλλά και γύρω από τους όρους της εκπαιδευτικής διαδικασίας με την οποία αυτοί ήταν συναρτημένοι. Και φαίνεται ότι αυτή η ανησυχία ήταν τόσο γενικευμένη ώστε να μονοπωλεί τις συζητήσεις των σπουδαστών που

[822] Πρόκειται για το βιβλίο του Ερρίκου Μυρζέ (Henry Murger), *Σκηνές μποέμικης ζωής* (*Scènes de la vie bohème*) το οποίο πρωτομεταφράστηκε στα ελληνικά το 1935 από τον Κ.Θ. Παπαλεξάνδρου και κυκλοφόρησε σε εκδοτική σειρά βιβλίων τσέπης της εφημερίδας *Η Ηχώ της Ελλάδος*. Εξ ου και η παραπομπή εδώ.

[823] Ν. Γαλ., «Η νεολαία μας που σπουδάζει. Μια επίσκεψις στα εργαστήρια της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Οι μέλλοντες ζωγράφοι και γλύπται μας», *Ημερήσιος Κήρυξ*, 23 Φεβρουαρίου 1936.

διαφωνούσαν έντονα, αδιάφοροι για την αδιάκριτη παρουσία περαστικών δημοσιογράφων:

«*Μια ψιλόλιγνη συμπαθητική κοπέλλα καπνίζοντας αρειμανίως τόχει ρίξει στην συζήτησι μ' ένα αρσενικό συνάδελφό της…Φωνάζουν δυνατά, χειρονομούν, λες κι έχουν στήσει τρικούβερτο καυγά. Ζυγώνω. Αυτή υποστηρίζει πως: Η ύπαρξις του καθηγητή, έχει σκοπό μονάχα να χαλιναγωγή τις καλλιτεχνικές αυθαιρεσίες των μαθητών και να τους μάθη τον τρόπο που θα χειρίζωνται το πινέλο δίνοντας δηλαδή μιαν στενή ακαδημαϊκή μόρφωση στον μαθητή, αφίνοντάς τον κατοπινά να τραβήξη λεύτερα τον δρόμο που το καλλιτεχνικό του δαιμόνιο θα του υποδείξη. Ο συνάδελφός της διαφωνεί ριζικά: Ο καθηγητής με την προσήλωσή του σε κάποιο καλλιτεχνικό ρεύμα επιβάλλει στους μαθητάς του να εγκολπωθούν όλο το περιεχόμενο της σχολής του και να δημιουργήσουν με βάσιν, αποκλειστικά αυτό*»[824].

Αυτό το μικρό «πηγαδάκι» στους διαδρόμους της Σχολής παίρνει γρήγορα χάρη στις ερωτήσεις του δημοσιογράφου την μορφή μιας θορυβώδους συζήτησης μεταξύ περισσότερων σπουδαστών σε σχέση με το αισθητικό περιεχόμενο της διδασκαλίας:

«*Σε λίγο ο διάδρομος γεμίζει. Έχουν διάλειμμα. Χώνομαι ανάμεσα στον χαρούμενο τούτο κόσμο και πιάνω συζήτησι μαζή τους. Ο σκοπός της αποστολής μου αργεί να γνωσθή. Με πλησιάζουν προσπαθώντας να με εξυπηρετήσουν όλοι τους στο έργο μου. Τ' αυτιά μου πάνε να σπάσουνε. Άλλος μου μιλάει για τις εμπρεσιονιστικές τάσεις που ακολουθεί το εργαστήριο του καθηγητού κ. Βικάτου με την ελαφριά κλίση του προς τον νατουραλισμό. Άλλος για τον γερμανικό εμπρεσιονισμό του εργαστηρίου του κ. Αργυρού. Άλλως για τις σαφώς εμπρεσιονιστικές τάσεις του κ. Παρθένη με τη μεγάλη πειθαρχία που κυριαρχεί το εργαστήριό του. Πνίγομαι. Τα ακουστικά μου τύμπανα πάνε να σπάσουν. Ο συνεχής βομβαρδισμός των με τον εμπρεσιονισμό και τα παρακλάδια του με παραξενεύει. Τι διάβολο σχολή Καλών Τεχνών είνε εδώ ή εμπρεσιονιστική σχολή; Η απορία μου τούτη την οποία εξέφρασα και στους σπουδαστάς, έγινε αντικείμενο μεγάλης συζήτησεως. Μούπαν και τι δε μούπαν. Απ' όλα αυτά, ένα πράγμα κατάλαβα. Πως στον κλάδο της αυτό η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν εκπληροί τελείως τον σκοπό της σαν καλλιτεχνικής Ακαδημίας. Το φαινόμενο αυτό της υπάρξεως δηλαδή σαν μοναδικού καλλιτεχνικού ρεύματος στην σχολή, του εμπρεσιονισμού μονάχα, οφείλεται κατά πρώτον*

[824] Ν. Γαλ., «Η νεολαία μας που σπουδάζει. Μια επίσκεψις στα εργαστήρια της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Οι μέλλοντες ζωγράφοι και γλύπται μας», όπ.π.

λόγο στο γεγονός ότι όλοι σχεδόν οι καθηγηταί σπούδασαν στην Γερμανία στην οποία κυριαρχούσε η σχολή αυτή. Φυσικά ερχόμενοι εδώ θα συναπεκόμιζαν και τα καλλιτεχνικά τους γούστα. Οι σπουδασταί χάνουν πολύ από την κακή αυτή και δογματική μονομέρεια που παρατηρείται στο σχολείο τους»[825].

Μια σύντομη επίσκεψη στα εργαστήρια και μια αυθόρμητη κουβέντα με τους σπουδαστές ήταν αρκετά για να διαπιστώσει ακόμα και ο περαστικός επισκέπτης την προβληματική εμμονή της Σχολής στον ιμπρεσιονισμό –ή σε ό,τι γινόταν αντιληπτό ως ιμπρεσιονισμός– αλλά και την γενικευμένη δυσφορία των σπουδαστών γι' αυτήν την κατάσταση αισθητικής αδιαλλαξίας που δεν είχε μετριαστεί στο ελάχιστο παρά τις κινητοποιήσεις των προηγούμενων ετών και τα επικριτικά δημοσιεύματα στον Τύπο. Μέσα σε αυτό το τεταμένο κλίμα διάχυτης σπουδαστικής δυσφορίας αλλά και οριακής ανακωχής μεταξύ καθηγητών-σπουδαστών, τον Ιούνιο του 1936 η διεύθυνση και ο σύλλογος των καθηγητών θα βρεθούν και πάλι αντιμέτωποι με την αναπόφευκτη πραγματικότητα των διαγωνισμών που είχαν αρχίσει να εξελίσσονται σε μόνιμο βραχνά. Πιεσμένοι από την απειλή νέων δυσάρεστων περιπετειών τις αρνητικές εντυπώσεις των οποίων δύσκολα θα μπορούσαν αυτή τη φορά να αμβλύνουν, οι καθηγητές της Σχολής θα προτιμήσουν εκείνη την χρονιά να μην απονείμουν καθόλου βραβεία στα εργαστήρια ζωγραφικής, παρά μόνον κάποιους επαίνους γυμνού και σύνθεσης[826].

Η απόφαση του Συλλόγου για την μη διάθεση βραβείων ζωγραφικής δεν δικαιολογείται ούτε στα Πρακτικά των συνεδριάσεών του ούτε στο βιβλίο όπου καταγράφονταν τα επίσημα αποτελέσματα των διαγωνισμών. Η πιθανότητα της απουσίας αξιόλογων έργων προς βράβευση θα πρέπει μάλλον να αποκλειστεί καθώς σε περιπτώσεις όπου ο Σύλλογος ενεργούσε σύμφωνα με το παραπάνω σκεπτικό αυτό κατά κανόνα καταγράφεται. Επιπλέον, μάλλον δύσκολα μπορεί να υποτεθεί ότι μέσα σε έξι κατηγορίες σπουδών (προσωπογραφίας, ημιγύμνου, γυμνού, σύνθεσης, γυμνού νυκτός και υπαιθρίων σπουδών) δεν είχε βρεθεί ούτε ένα έργο άξιο βράβευσης. Νομίζω ότι στην προκειμένη περίπτωση η επιλογή του Συλλόγου να μην διαθέσει βραβεία ζωγραφικής ήταν συνειδητή και όχι συμπτωματική και θα πρέπει μάλλον να

[825] Ν. Γαλ., «Η νεολαία μας που σπουδάζει. Μια επίσκεψις στα εργαστήρια της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Οι μέλλοντες ζωγράφοι και γλύπται μας», όπ.π.
[826] Συνεδρίαση της 8ης Ιουλίου 1936, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944). Βλ. επίσης και τα αποτελέσματα των διαγωνισμών για το ακαδημαϊκό έτος 1935-1936, Βιβλίο Βραβείων και Επαίνων, Αρχείο ΑΣΚΤ.

συσχετισθεί με την απόφαση αρκετών μαθητών του Παρθένη να μην λάβουν μέρος στους τελικούς διαγωνισμούς λόγω της αποχής του δασκάλου τους από την κριτική επιτροπή. Δύο τουλάχιστον μαρτυρίες, μία του Σεμερτζίδη[827] και άλλη μια του Διαμαντόπουλου[828], παρά την επισφάλεια τους, φαίνεται να συνηγορούν υπέρ μιας τέτοιας υπόθεσης. Είναι λοιπόν πιθανό ότι, δεδομένων των καταγγελιών που ο Σύλλογος είχε εισπράξει για τα αποτελέσματα της προηγούμενης χρονιάς αλλά και μπροστά στο ενδεχόμενο ξέσπασμα ενός νέου σκανδάλου από την πλευρά των μαθητών του Παρθένη, είχε προτιμήσει να τηρήσει μια παθητική στάση ουδετερότητας ως προς την διάθεση των βραβείων τουλάχιστον έως ότου να διευθετηθεί οριστικά και το ζήτημα της επιστροφής ή μη του Παρθένη στα διδακτικά του καθήκοντα και στις συνεδριάσεις των κρίσεων το οποίο τον Ιούνιο του 1936 παρέμενε ακόμα ανοιχτό. Πάντως, αν πιστέψουμε τον Διαμαντόπουλο, φαίνεται ότι παρά την άρνηση των βραβείων στους μαθητές και των τριών εργαστηρίων, η κριτική επιτροπή συνέχιζε και στα 1936 να εξαντλεί την αυστηρότητά της στους μαθητές του Παρθένη απορρίπτοντάς τους και στις πτυχιακές εξετάσεις.

---

[827] Ο Σεμερτζίδης γι' αυτό το ζήτημα αναφέρει στον Χρίστο Αλεξίου: «*Στους διαγωνισμούς για δίπλωμα, ο Τσαρούχης, εγώ, ο Εγγονόπουλος και άλλοι, είχαμε μποϋκοτάρει τις εξετάσεις, διότι δεν μπορούσε ο Παρθένης να έρθει στην Κριτική Επιτροπή. Οι άλλοι θεωρούσαν ότι αυτά που κάναμε εμείς δεν είναι ζωγραφική, οπότε δε δώσαμε.* […] *Εφόσον με τον Παρθένη δεν έδωσα για δίπλωμα, τι να το κάνω το δίπλωμα;*». Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης*…, σ. 40. Ο Παρθένης βεβαιωμένα δεν συμμετείχε ούτε στις κρίσεις του 1935, ούτε και σ' αυτές τους 1936 [Βλ. Συνεδριάσεις της και 29ης Ιουνίου 1935 και 8ης Ιουλίου 1936, Πρακτικά , τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ]. Αν δεχτούμε ότι η μαρτυρία του Σεμερτζίδη αναφέρεται στους διαγωνισμούς του 1936, έτος όπου ο Σεμερτζίδης φαίνεται να ολοκληρώνει τις σπουδές του στη Σχολή, είναι οπωσδήποτε ανακριβής ως προς την συμμετοχή του Τσαρούχη στην κίνηση αποχής. Ο Τσαρούχης από τον Σεπτέμβριο του 1935 έως τον Σεπτέμβριο του 1936 βρισκόταν στο Παρίσι και δεν θα μπορούσε να είχε δώσει εκείνη την χρονιά εξετάσεις με τους Σεμερτζίδη και Εγγονόπουλο. Από την άλλη, στα μαθητολόγια της Σχολής δεν υπάρχουν καθόλου καταχωρημένα στοιχεία για την φοίτηση του Εγγονόπουλου. Πάντως δεδομένου ότι εισήχθη στο εργαστήριο του Παρθένη το 1932 θα πρέπει μάλλον να εικάσουμε ότι ολοκλήρωσε και αυτός τις σπουδές του το 1936 μαζί με τον Σεμερτζίδη.

[828] Ο Διαμαντόπουλος αναφερόμενος στην κρίση του κατά τις πτυχιακές του εξετάσεις απουσία του Παρθένη γράφει: «*Φοιτούσα στο Εργαστήριο του Παρθένη, ο οποίος ήρθε κάποτε σε ρήξη με το υπουργείο Παιδείας για λόγους πολιτικούς και δεν ήταν δυνατόν να λαβαίνει μέρος σε κρίσεις εξετάσεων και διαγωνισμών. Έτσι, στις πτυχιακές μου εξετάσεις κρίθηκα χωρίς την παρουσία του Παρθένη και οι τότε καθηγητές της ζωγραφικής με απέρριψαν στο γυμνό! Εξάλλου οι μαθητές του Κεφαλληνού με πήγαν στον δάσκαλό τους με το ζόρι για να με σώσει. Αλλά παρά το έντονό του ενδιαφέρον δεν έγινε τίποτα, γιατί εν τω μεταξύ τοιχοκολλήθηκαν τα αποτελέσματα των εξετάσεων*». Ε.Χ. Κάσδαγλης, «Η εγκόσμια μοναξιά του. Φως σε μιαν άγνωστη περίοδο της ζωής του ζωγράφου από εκμυστηρεύσεις του ιδίου και αναμνήσεις συσπουδαστών του», *Καθημερινή – Επτά Ημέρες: Διαμαντής Διαμαντόπουλος* [αφιέρωμα], 3 Σεπτεμβρίου 1995, σ. 9-11. Το περιστατικό θα πρέπει επίσης να τοποθετηθεί στα 1936, έτος όπου ο Διαμαντόπουλος συμπληρώνει τις σπουδές του. Η απόρριψή του στις πτυχιακές εξετάσεις του 1936 εξηγεί μάλλον και την επανεγγραφή του στο εργαστήριο Παρθένη το έτος 1936-1937 (Βλ. Ευρετήριο σπουδαστών στα εργαστήρια, Σχολικό έτος 1936-1937, Αρχείο ΑΣΚΤ). Ωστόσο, οι λόγοι της ρήξης του Παρθένη με το υπουργείο Παιδείας δεν ήταν ακριβώς πολιτικοί όπως εσφαλμένα τους κατανόησε ο Διαμαντόπουλος, αλλά διοικητικής φύσεως όπως αναλύθηκε παραπάνω (Βλ.την ενότητα «Η έριδα για το εργαστήριο του διευθυντή και η διάλυση της "φιλελεύθερης συμμαχίας" Δημητριάδη-Παρθένη»).

Αν ωστόσο η διεύθυνση και ο Σύλλογος μέσω της επιλογής τους να μην διαθέσουν καθόλου βραβεία ζωγραφικής είχαν εν μέρει καταφέρει να αποσοβήσουν έναν νέο κύκλο σπουδαστικής κατακραυγής, δεν είχαν παρ' όλα αυτά καταφέρει να αναστείλουν την συνδικαλιστική δράση των σπουδαστών οι οποίοι κατέφευγαν τώρα σε έναν άλλον τρόπο συλλογικής υπεράσπισης των καλλιτεχνικών τους δικαιωμάτων που αποδεικνυόταν πολύ πιο απειλητικός για το θεσμικό κύρος και την αισθητική συνοχή της Σχολής απ' ό,τι οι απεργίες και οι οργισμένες επιστολές διαμαρτυρίας. Σχεδόν ταυτόχρονα με την διεξαγωγή των τελικών διαγωνισμών και λίγο πριν από την ολοκλήρωσή τους με την επίσημη σπουδαστική έκθεση της λήξης του ακαδημαϊκού έτους, ο Σύλλογος Σπουδαστών της ΑΣΚΤ πραγματοποιούσε στον Παρνασσό το δικό του "salon des indépendents".

Σ' αυτήν την πρώτη ανεξάρτητη έκθεσή του, η οποία διήρκεσε από τις 16 Ιουνίου έως τις 16 Ιουλίου 1936, συμμετείχαν συνολικά 39 σπουδαστές των εργαστηρίων ζωγραφικής, γλυπτικής και χαρακτικής της Σχολής αλλά και του Προκαταρκτικού τμήματος με συνθέσεις, πορτραίτα, τοπία, νεκρές φύσεις καθώς και κάποιες λίγες σπουδές μοντέλου που είχαν πιθανότατα εκτελεστεί στα εργαστήρια της Σχολής[829]. Οι σπουδαστές θα συστηθούν στο κοινό ως Σύλλογος μέσα από ένα σύντομο κείμενο το οποίο συνόδευε τον κατάλογο της έκθεσης και στο οποίο παρουσιαζόταν το βασικό πλαίσιο των θεωρητικών αρχών στις οποίες στηριζόταν η πρωτοβουλία τους. Το παραθέτω εδώ πλήρες:

«*Ο Σύλλογος μας δημιουργημένος μέσα απ' τις ζωτικές μας ανάγκες έθεσε απ' την αρχή σαν βάση του την πραγματική ανύψωση του σπουδαστή σε όλα τα επίπεδα της δράσης του. Συνεχίζοντας μια σταδιοδρομία επιτυχιών ολοκληρώνει σήμερα τον σκοπό του με την οργάνωσι της Α΄ εκθέσεως των σπουδαστών που είναι και η πρώτη απ' την ίδρυσι της Ανωτ. Σχολής των Καλών Τεχνών. Με την Έκθεσι τούτη θέλουμε να 'ρθούμε σε μια στενή ψυχική επαφή με τον κόσμο των φιλοτέχνων και με το λαό που αγαπάει την τέχνη του τόπου μας. Βέβαια στα έργα μας δεν υπάρχει η δυνατή σφραγίδα του δημιουργικού έργου γιατί ακόμα αγωνιζόμαστε να λύσουμε ορισμένα βασικά προβλήματα τεχνικής. Γι' αυτό και πρέπει να κριθούμε σαν σπουδαστές. Αλλά με την επίδειξι των δυνάμεών μας ανάγλυφα φαίνεται η δυνατότητα και η προσωπική πνοή στο Έργο του*

[829] Βλ. *Α΄ Ετήσια Έκθεσις του Συλλόγου των Σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών* (κατ. έκθεσης), Παρνασσός, 16 Ιουνίου-16 Ιουλίου 1936 (Παράρτημα 1, Πηγή 48). Βλ. και Ανμ., «Εκθέσεις», *Ελεύθερο Βήμα*, 15 Ιουνίου 1936.

καθενός. Τούτο αιτιοκρατικά οφείλεται στο ότι ο καθένας μας προσπαθή να κρατήση τις ατομικές του συγκινήσεις και τις συναισθηματικές του εκδηλώσεις ανεπηρέαστες με τον απώτερο σκοπό την πλήρη απολύτρωση απ' τα χαραγμένα πλαίσια των σχολών που ίσως σήμερα ακολουθάμε σαν σπουδαστές. Η εκφραστική στριφνότητα είνε άγνωστη στα Έργα μας. Δεν θέλουμε να εμφανιστούμε πομποδώς και με αξιώσεις καλλιτεχνών γιατί αιστανόμαστε πως η αποστολή του καλλιτέχνου μέσα στην κοινωνία είναι πνευματική καθοδήγηση και όχι ουρά των πνευματικών και κοινωνικών ρευμάτων. Την έκθεσή μας την θεωρούμε ιστορική ανάγκη και απαραίτητη προϋπόθεση για την μελλοντική μας δημιουργική εργασία. Φιλοδοξούμε δε να καταστήσουμε την μορφή της τέχνης μας γλώσσα νοητή σε όλους γιατί έτσι θα μπορέσουμε όχι μόνο να λύσουμε τα τεχνικά μας προβλήματα αλλά και να εκφράσουμε όλους τους πόθους και τις ανάγκες της εποχής μας…»[830].

Η πρόθεση να υπογραμμιστεί εμφατικά η ιστορική σημασία της έκθεσης είναι σαφής ήδη από τις εισαγωγικές γραμμές του κειμένου όπου επισημαίνεται ότι πρόκειται για την πρώτη έκθεση σπουδαστών από στιγμής ιδρύσεως της Σχολής. Προφανώς η χρονική σύμπτωση της πραγματοποίησής της με την συμπλήρωση ενός αιώνα από την ίδρυση του Σχολείου των Τεχνών κάθε άλλο παρά τυχαία είναι. Αυτό δε που υπονοείται εμμέσως πλην σαφώς είναι ότι για τον σύλλογο των σπουδαστών η μακρά παράδοση της Σχολής σε σπουδαστικές εκθέσεις, παράδοση που ο Δημητριάδης επιδίωκε να αναβιώσει εκσυγχρονίζοντάς την, ήταν κάτι απολύτως διακριτό και ξένο ως προς την συγκεκριμένη εκθεσιακή πρωτοβουλία της οποίας ο στόχος δεν ήταν ούτε η «*ανάπτυξις παρά τω κοινώ του καλλιτεχνικού αισθήματος*»[831] ούτε η «*αναγνώρισις των υγειών καλλιτεχνικών τάσεων*»[832] αλλά η «*ψυχική επαφή*» με τον κόσμο των φιλοτέχνων και κυρίως με τον λαό. Και ακριβώς αυτή η ανάγκη των σπουδαστών να συνδεθούν «ψυχικά» με έναν κόσμο που δεν περιοριζόταν στην κλειστή κοινότητα των καλλιεργημένων φιλοτέχνων τους επέβαλλε την υιοθέτηση μιας εκφραστικής γλώσσας εύληπτης και κατανοητής απ' τον καθένα η οποία ταυτοχρόνως πάλευε να

---

[830] *Α΄ Ετήσια Έκθεσις του Συλλόγου των Σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών* (κατ. έκθεσης), όπ.π.

[831] «*Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών* […] *σκοπεί* […] *την ανάπτυξιν παρά τω κοινώ του καλλιτεχνικού αισθήματος ιδία δια της διοργανώσεως εκθέσεων Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών*». Άρθρο 1, Νόμος 4791/1930 «Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 225, (τχ. Α΄), 3 Ιουλίου 1930.

[832] «*Ανά διετίαν* […] *διοργανούνται παρ' αυτής* [ενν. της Σχολής] *καλλιτεχνικαί εκθέσεις ελληνικών έργων ζωγραφικής, γλυπτικής και χαρακτικής προς ηθικήν ενίσχυσιν και αναγνώρισιν των υγειών καλλιτεχνικών τάσεων*». Άρθρο 77, Διάταγμα «Περί κυρώσεως του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., τχ. Α΄, αρ.φ. 179, 4 Ιουνίου 1934.

απεγκλωβιστεί από την στενή περιχαράκωση εντός σχολών μεταφέροντας ατόφια την ατομική συγκίνηση και διατηρώντας εμφανή την προσωπική σφραγίδα της δημιουργίας. Εκείνο όμως που έχει κυρίως ενδιαφέρον στην τοποθέτηση των σπουδαστών είναι το γεγονός ότι ο εκδημοκρατισμός της τέχνης ο οποίος θα επιτυγχανόταν μέσω μιας «εκλαΐκευσης» της εκφραστικής της γλώσσας και όχι μέσω μιας εκλέπτυνσης της καλλιτεχνικής αντίληψης του κοινού, εκλαμβανόταν ως προϋπόθεση της απελευθέρωσης του ίδιου του καλλιτέχνη απ' ό,τι κρατά την δημιουργία του καθηλωμένη τόσο σε επίπεδο τεχνικών προβλημάτων όσο και σε επίπεδο νοηματικού περιεχομένου. Έτσι η χειραφέτηση του καλλιτεχνικού υποκειμένου από το δυναστευτικό κράτος επίσημων καλλιτεχνικών θεσμών όπως η Σχολή και την «στρυφνή» ακαδημαϊκή πειθαρχία που αυτό επέβαλλε έμοιαζε να προϋποθέτει αναγκαία την επανασύνδεσή του με όσο το δυνατόν ευρύτερα στρώματα της ελληνικής κοινωνίας έτσι που μόνο υπό αυτούς τους όρους ο καλλιτέχνης θα μπορούσε να αρθεί στο ύψος της κοινωνικής αποστολής του η οποία ήταν αποστολή πνευματικής καθοδήγησης και όχι αποστασιοποιημένης και αυτιστικής καλλιτεχνικής ενατένισης στο περιθώριο των πνευματικών και κοινωνικών ρευμάτων της εποχής του.

Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι ο λόγος των σπουδαστών συγχρονίζεται περισσότερο από την πρακτική των ενεργών καλλιτεχνών με τα αιτήματα της ευρωπαϊκής ιστορικής πρωτοπορίας τα οποία μισοπροβάλλουν εδώ σε μια δήλωση καλλιτεχνικών προθέσεων που είχε περίπου το ύφος μανιφέστου προαναγγέλλοντας και την συνέχεια της εκθεσιακής πρωτοβουλίας του Συλλόγου. Παρά την σεμνή προκαταβολική δήλωση των σπουδαστών που ζητούσαν να αντιμετωπιστούν με επιείκεια ως αδιαμόρφωτοι ακόμα καλλιτέχνες, ο ίδιος ο τρόπος με τον οποίο συστήνονταν στο κοινό είχε τον «κινηματικό» χαρακτήρα και όλες τις αξιώσεις μιας συνειδητής καλλιτεχνικής συσπείρωσης στη βάση ενός κοινού προγράμματος αισθητικών αρχών που δεν θα το βρούμε εύκολα στις καλλιτεχνικές ομάδες των επαγγελματιών καλλιτεχνών του μεσοπολέμου[833].

[833] Ο Μοσχονάς παρατηρεί σχετικά: «[…] *στην Ελλάδα του μεσοπολέμου δεν συγκροτήθηκαν καλλιτεχνικές ομάδες με σαφή και συγκροτημένο κινηματικό χαρακτήρα, ομάδες που να ευαγγελίζονται μια καινοφανή αισθητική πρόταση, έναν νέο τρόπο θέασης του κόσμου, ομάδες που να πρέσβευαν μια αλλαγή στον τρόπο της καλλιτεχνικής έκφρασης. Η καλλιτεχνική κοινότητα το γνώριζε και ο Κοντόπουλος το τόνισε χαρακτηριστικά, το 1935: δεν υφίσταντο στη χώρα οι κατάλληλες προϋποθέσεις για τη δημιουργία κινηματικών συσπειρώσεων. Με εξαίρεση την Ομάδα Τέχνη 1930 (και αυτή στην πρώτη φάση δράσης της, έως το 1935 που έλαβε το χαρακτήρα υπερασπιστή του μοντερνισμού), οι ομάδες του μεσοπολέμου είχαν οργανωθεί σύμφωνα με το πρότυπο του επαγγελματικού σωματείου, είχαν δηλαδή στενά επαγγελματικό*

Έμοιαζε λοιπόν, ό,τι δεν είχαν καταφέρει ή δεν είχαν επιδιώξει οι τελευταίες να το τολμούν τώρα οι σπουδαστές της Σχολής αυτοπροσδιοριζόμενοι ως μέλη μιας καλλιτεχνικής συλλογικότητας που ως προέκταση των στενών συνδικαλιστικών της αιτημάτων ερχόταν να διεκδικήσει κάτι περισσότερο. Να προτείνει, δηλαδή, ένα άλλο είδος τέχνης που θα παρέμενε προσωπική αποκηρύσσοντας όμως την ίδια στιγμή μετ' επιτάσεως την «*εκφραστική στρυφνότητα*», και η οποία θα επέτρεπε στον καλλιτέχνη να επανασυνδεθεί με την κοινωνική πραγματικότητα για να εκφράσει «*τους πόθους και τις ανάγκες*» της εποχής του. Αυτές οι αντιφάσεις παραμένουν αρκετά ενδεικτικές μιας αδιαμόρφωτης ακόμα προσέγγισης ζητημάτων που απασχολούσαν και την ευρωπαϊκή πρωτοπορία.

Οι ίδιοι οι τίτλοι των έργων είναι σε κάποιες περιπτώσεις εύγλωττοι επιβεβαιώνοντας αυτό που στο συνοδευτικό κείμενο του καταλόγου υπονοείται από τα συμφραζόμενα, δηλαδή την έμφαση σε μία τέχνη με κοινωνικό περιεχόμενο και έναν ρεαλισμό που αντλεί τα θέματά του από την πραγματικότητα της εργατικής τάξης[834]. Όπως ήταν φυσικό, αυτό το ενδιαφέρον για «*τον εργαζόμενο άνθρωπο*» και τον «*αγώνα του προλεταριάτου*» δεν θα μπορούσε να αφήσει ασυγκίνητο τον τεχνοκρίτη του *Ριζοσπάστη* ο οποίος αναγνώριζε ότι οι προσπάθειες των σπουδαστών κινούνταν προς την «*σωστή ιδεολογική κατεύθυνση*»[835].

Πάντως φαίνεται ότι αυτή η ρεαλιστική τάση ήταν τόσο δεσπόζουσα μεταξύ των εκθετών και μαζί πρωτόφαντη για έναν πρωτόβγαλτο απόφοιτο της Σχολής ο οποίος είχε μόλις επιστρέψει από το Παρίσι, όπως ο Τσαρούχης. Ο τελευταίος θα ξεχωρίσει την σπουδαστική έκθεση του 1936 ως σταθμό στην δική του προσωπική εξέλιξη σημειώνοντας: «*Στην ετήσια έκθεση του Συλλόγου Σπουδαστών της ΑΣΚΤ, βλέπω*

χαρακτήρα και όχι ευρύτερα αισθητικό». Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης…*, τ. Ι, σ. 506.

[834] Ο Τάσσος εξέθετε ένα σκίτσο για σύνθεση με τίτλο «Θεσσαλονίκη 1936» εμπνευσμένο προφανώς από την πρόσφατη αιματοκυλισμένη απεργία των καπνεργατών στην Θεσσαλονίκη, μια αντιπολεμική αφίσα με τίτλο «Σταματήστε το χέρι του κτήνους», και δύο ξυλογραφίες με τίτλο «Μηχανές» και «Λιμάνι». Ο Δημήτρης Κόκορης εξέθετε ένα έργο με τίτλο «Άγιος Σιδερέας», ο Γιώργος Σικελιώτης ένα έργο με τίτλο «Εργάτες γης» και ο Κώστα Βαλσάμης μια «κεφαλή εργάτου» σε χαλκό. Μια φωτογραφική αναπαραγωγή του τελευταίου έργου υπάρχει δημοσιευμένη στο Ανμ., «Η ελληνική τέχνη», *Ελεύθερο Βήμα*, 3 Αυγούστου 1936. Βλ. **Εικ. 3**.

[835] ΗΛΓΙΑ, «Α΄ ετήσια έκθεση του συλλόγου των σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Αίθουσα "Παρνασσός"», *Ριζοσπάστης*, 5 Ιουλίου 1936. Ο συντάκτης δεν κρύβει ωστόσο και την διαφωνία του σε σχέση με τις «*ιδεολογικές αδυναμίες*» του έργου «Θεσσαλονίκη 1936» που είχε εκθέσει ο Τάσσος.

μεταξύ άλλων (Σικελιώτη, Μαλάμο), και έργα του Μανουσάκη[836]*, ζωγραφισμένα μ' ένα ρεαλισμό που με επηρεάζει*»[837]. Αυτός ο δεσπόζων ρεαλισμός έκανε εδώ την εμφάνισή του, όχι ως «επιστροφή στην τάξη» –καθώς καμία «τάξη» στην Ελλάδα δεν είχε προλάβει να διασαλευτεί από πειρατικούς καλλιτεχνικούς πειραματισμούς σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε την ίδια περίοδο στην Ευρώπη–, αλλά ως ένδειξη μιας μάλλον παραδοσιακής ρεαλιστικής σταθεράς στην νεοελληνική τέχνη η οποία στην προκειμένη περίπτωση συγχρονιζόταν εύκολα με το ευρύτερο μεσοπολεμικό αίτημα αναζήτησης του ρεαλισμού. Ελλείψει συστηματικής επαφής με τις μορφικές ρήξεις της ευρωπαϊκής τέχνης, αυτός ο σπουδαστικός ρεαλισμός συνδυαζόταν με μια αντιφατική επίκληση πρωτοποριακής υποκειμενικότητας για να προβληθεί ως η ρηξικέλευθη εναλλακτική απέναντι στις κακοχωνεμένες «ιμπρεσιονιστικές» προτάσεις των διδασκόντων της Σχολής.

Από αυτήν την κίνηση συλλογικής αποστασιοποίησης από την Σχολή και την διδασκαλία της εκείνοι που είχαν «λάμψει» δια της απουσίας τους ήταν οι μαθητές του Παρθένη καθώς ανάμεσα στους 39 εκθέτες του καταλόγου δεν υπήρχε ούτε ένας που να προέρχεται από το εργαστήριό του[838]. Η σύσσωμη απουσία τους θα πρέπει να παραδεχτούμε ότι δεν μπορεί να οφείλεται σε τυχαίους λόγους και αναζητά εδώ μια ερμηνεία . Νομίζω λοιπόν ότι αυτή η απουσία έχει δύο αιτίες. Η πρώτη έχει να κάνει με τον σαφή ρεαλιστικό προσανατολισμό της έκθεσης αλλά και το αίτημα για μια άμεση και καταληπτή εκφραστική γλώσσα χωρίς περίπλοκες σημάνσεις, αξιώσεις που βρίσκονταν στον αντίποδα της καλλιτεχνικής διδασκαλίας του Παρθένη και ενδεχομένως να αποθάρρυναν αρκετούς από τους μαθητές του να λάβουν μέρος[839].

---

[836] Ο Μανουσάκης είχε εκθέσει τα εξής τέσσερα έργα: «Το μαγαζί του πατέρα», «Ασβεστοκάμινα», «Τοπίο», «Βάρκες».

[837] Ειρήνη Φλώρου, *Γιάννης Τσαρούχης: Η ζωγραφική και η εποχή του*, Αθήνα, Νέα Σύνορα-Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη, 1999, σ. 26.

[838] Ο Δημήτρης Κόκορης εξέθετε ως μαθητής του εργαστηρίου Βικάτου στο οποίο και φοιτούσε ακόμα εκείνη την περίοδο και η Λουκία Μαγγιώρου συμμετείχε με δύο έργα χαρακτικής, ως μαθήτρια του εργαστηρίου Κεφαλληνού.

[839] Σε αυτό το σημείο είναι χαρακτηριστική μια μαρτυρία της Ελένης Παγκάλου ως προς την στάση του Παρθένη απέναντι στα «ρεαλιστικά» ξεστρατίσματα των μαθητών του: «*Να σας πω, θυμάμαι μια φορά πήγαινα να κάνω μια πλάτη και ήθελα να την κάνω, επειδή επικρατούσε πολύ ο ρεαλισμός εδώ εκείνη την εποχή, ήθελα να την κάνω κάτι, έτσι μου κατέβηκε, κάτι πιο ρεαλιστικό (εννοεί, αντίθετα με τη διδασκαλία του Παρθένη), ήθελα να κάνω πλάτη…με λίγο περισσότερη ματιέρα. Έρχεται λοιπόν και μου λέει, "καλή είναι αυτή η πλάτη αλλά δεν είναι το είδος σας". Εγώ επέμενα. Και μου λέει "ακούστε. Κάντε αυτά που σας λέω εγώ, διότι μ' αυτά που θα μάθετε, όταν φύγετε από τη Σχολή, θα μπορείτε να τραβήξετε ό,τι δρόμο θέλετε. Θα έχετε τέτοιες βάσεις"*». Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 74.

Η δεύτερη αιτία, που δεν είναι βέβαια άσχετη με την πρώτη, σχετίζεται επίσης με τον βαθμό αφοσίωσης των μαθητών του Παρθένη στην διδασκαλία του. Για τους μαθητές των υπολοίπων εργαστηρίων η έκθεση ήταν μια πράξη αυτονόμησης από το μάθημα του γερμανικού ιμπρεσιονισμού το οποίο οι ίδιοι αναγκάζονταν να υφίστανται παρά την θέλησή τους και μια απόπειρα καλλιτεχνικού αυτοπροσδιορισμού «*έξω από τα χαραγμένα πλαίσια των σχολών*». Όμως αυτή η δυσφορία απέναντι στην επιβολή της καλλιτεχνικής «σχολής» του διδάσκοντος έμοιαζε να μην αφορά τους μαθητές του Παρθένη, οι οποίοι απολύτως ηθελημένα και χωρίς την παραμικρή αμφιταλάντευση επέλεγαν να δεσμεύσουν τους εαυτούς τους στο σύστημά του[840]. Έτσι η πίστη για την ορθότητα της διδασκαλίας και η αφοσίωση στο μάθημα του Παρθένη νικούσε οποιαδήποτε επιθυμία για καλλιτεχνικό αυτοπροσδιορισμό πόσω δε μάλλον όταν επρόκειτο για έναν αυτοπροσδιορισμό που αποκήρυσσε εκ προοιμίου την περιπλοκότητα της εκφραστικής γλώσσας.

Δεν γνωρίζουμε πώς υποδέχτηκε η Σχολή την πρώτη αυτή ανεξάρτητη έκθεση του Συλλόγου των σπουδαστών της. Το πιθανότερο είναι ότι επέλεξε να επιδείξει μια στάση ανοχής παραβλέποντας τα σπέρματα καλλιτεχνικής ανταρσίας που κρύβονταν στο κείμενο του καταλόγου. Άλλωστε, το γεγονός ότι η έκθεση είχε καταφέρει να προσελκύσει το ενδιαφέρον και τα θετικά σχόλια του ίδιου του Βασιλιά[841] φαινόταν για την ώρα να λειτουργεί προς το συμφέρον της αλλά και κάπως αποπροσανατολιστικά ως προς τις υπόρρητα αριστερές διακηρύξεις των εκθετών. Τον αμέσως επόμενο χρόνο ωστόσο, ένα νέο μανιφέστο υπογεγραμμένο από τους σπουδαστές δεν θα αφήσει στην διεύθυνση πολλά περιθώρια ανοχής.

2.4.7. Η δεύτερη έκθεση του Συλλόγου των σπουδαστών της ΑΣΚΤ (1937)

Η δεύτερη έκθεση του Συλλόγου των σπουδαστών της ΑΣΚΤ εγκαινιάστηκε στον Παρνασσό στις 16 Μαΐου 1937 φιλοξενώντας κάτι περισσότερο από 300 έργα[842]. Δεν

[840] Βλ. το κεφάλαιο «Το εργαστήριο του Κωστή Παρθένη».

[841] «*Ο Βασιλεύς επεσκέφθη προχθές την έκθεσιν των σπουδαστών της σχολής Καλών Τεχνών που συνεχίζεται εις την αίθουσαν του "Παρνασσού". Ο Βασιλεύς εξέφρασε την ικανοποίησίν του δια την καλήν των προσπάθειαν εις την τέχνην των και δια την επίδοσιν των, η οποία εγγυάται δια την καλλιτεχνικήν εξέλιξιν της χώρας*». Ανμ., «Η έκθεσις των σπουδαστών», *Αθηναϊκά Νέα*, 18 Ιουλίου 1936.

[842] «*Αύριον το απόγευμα θα γίνουν εις τον "Παρνασσόν" τα εγκαίνια της εκθέσεως ζωγραφικής των μαθητών της σχολής Καλών Τεχνών. Θα παραστούν οι καθηγηταί της Σχολής ως και άλλοι φιλότεχνοι, προκειμένου να τιμήσουν την εργασίαν των νεαρών καλλιτεχνών οι οποίοι, εις τους υπερτριακοσίους πίνακας που θα εκθέσουν, θα παρουσιάσουν την φιλότιμον εργασίαν του εφετεινού έτους*». Ανμ., «Έκθεσις σπουδαστών Σχολής Καλών Τεχνών», *Πρωία*, 15 Μαΐου 1937. Βλ. επίσης Ανμ., «Έκθεσις σπουδαστών», *Ελεύθερο Βήμα*, 15 Μαΐου 1937. Πέντε ημέρες πριν από τα εγκαίνια η είδηση της σπουδαστικής έκθεσης διαφημιζόταν στις εφημερίδες ως «*το σπουδαιότερον καλλιτεχνικό γεγονός της*

γνωρίζουμε τον αριθμό των εκθετών της σπουδαστικής έκθεσης του 1937. Πάντως δεδομένου ότι στην πρώτη έκθεση είχαν λάβει μέρος 39 σπουδαστές παρουσιάζοντας συνολικά 130 έργα, θα πρέπει βάσιμα να υποθέσουμε ότι οι συμμετοχές της δεύτερης έκθεσης υπερέβησαν κατά πολύ αυτές της πρώτης ώστε ο αριθμός των εκθετών να είχε μάλλον σχεδόν υπερδιπλασιαστεί την δεύτερη χρονιά κατ' αναλογία προς τον αριθμό των έργων. Στο πλαίσιο της έκθεσης και πιθανότατα μαζί με τον κατάλογο, θα κυκλοφορήσει ένα κείμενο υπό τον τίτλο «*Διακήρυξη των σπουδαστών καλλιτεχνών οπαδών του Νέου Ρεαλισμού*». Το κείμενο, το οποίο δεν έφερε την υπογραφή του σπουδαστικού συλλόγου αλλά θα είχε οπωσδήποτε διανεμηθεί με την συναίνεσή του, απευθυνόταν σε «*όλους τους Νέους Καλλιτέχνες, τους Φιλοτέχνους, την Ελληνική Νεολαία και το Λαό που αγαπάει την Τέχνη*»[843].

Όλες τις θέσεις του κειμένου του 1936 τις βρίσκουμε να αναπαράγονται και εδώ σε γνώριμη αριστερή φρασεολογία και ύφος πραγματικού καλλιτεχνικού μανιφέστου το οποίο ερχόταν απερίφραστα πια να διακηρύξει έναν «Νέο Ρεαλισμό» θεμελιωμένο σε ό,τι οι οπαδοί του αποκαλούσαν κάπως συγκεχυμένα «*ιδεολογία της Τέχνης*». Για τους ρεαλιστές «ιδεολόγους» της, η τέχνη ως κοινωνικό φαινόμενο και «*υπερσκελετός της κοινωνίας*»[844] δεν ήταν «*πνευματική αρρώστια*»[845]. Η τέχνη είχε σκοπό ουσιαστικό και συγκεκριμένο. Σκοπός της ήταν η αισθητική και πνευματική διαπαιδαγώγηση των λαών και η έκφραση των πόθων και των αναγκών της εποχής της. Και αυτόν τον σκοπό μπορούσε να τον εκπληρώσει μόνο βρισκόμενη σε επαφή με το κοινωνικό της περιβάλλον[846].

περιόδου», σημείο ενδεικτικό της επιτυχίας που είχε γνωρίσει η πρώτη σπουδαστική έκθεση του 1936. Ανμ., «Η Β΄ έκθεσις των σπουδαστών», *Πρωία*, 11 Μαΐου 1937.

[843] Το κείμενο με τίτλο «Διακήρυξη των σπουδαστών καλλιτεχνών οπαδών του Νέου Ρεαλισμού» και ημερομηνία 15 Μαΐου 1937 βρίσκεται στο αρχείο της ΕΠΜΑΣ και δημοσιεύεται αυτούσιο στο Κώστας Μπαρούτας, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός*…, σσ. 178-180. Αναδημοσιεύεται και εδώ στο Παράρτημα 1, Πηγή 49.

[844] Προφανώς ο όρος «υπερσκελετός» αντιστοιχεί στον μαρξικό όρο της «υπερδομής» (Überbau) ή εποικοδομήματος.

[845] «*Η τέχνη δεν είναι "πνευματική αρρώστεια". Είναι η έκφραση των δυνατών μας συναισθημάτων στις διάφορες μορφές της*» («Διακήρυξη των σπουδαστών καλλιτεχνών οπαδών του Νέου Ρεαλισμού», όπ.π.). Το σημείο αυτό μπορεί κάλλιστα να αναγνωστεί τόσο ως έμμεση κριτική σην σχετική αναφορά του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής περί «υγειών καλλιτεχνικών τάσεων» (Άρθρο 77, Διάταγμα «Περί κυρώσεως του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., τχ. Α΄, αρ.φ. 179, 4 Ιουνίου 1934) αλλά πιθανώς και στην ναζιστική προπαγάνδα περί «εκφυλισμένης τέχνης» (η πρώτη σχετική έκθεση περί Entartete Kunst επρόκειτο να εγκαινιαστεί στο Μόναχο δύο μήνες αργότερα, τον Ιούλιο του 1937) όσο και ως παραπομπή στην επίσημη θέση του ΚΚΕ σε σχέση με την παρακμή της αστικής τέχνης.

[846] «*Σκοπός της Τέχνης είναι η διαπαιδαγώγηση των λαών αισθητικά και πνευματικά. Η ζωντανή έκφραση, το καθρέφτισμα και η αντανάκλαση των πόθων και των αναγκών της εποχής*» («Διακήρυξη των σπουδαστών καλλιτεχνών οπαδών του Νέου Ρεαλισμού», όπ.π.). Κι εδώ, δεδομένου ότι το κείμενο βρίθει έμμεσων αναφορών σε μαρξιστικής προέλευσης αναλύσεις της εποχής, δεν είναι απίθανο η ιδέα

Η βούληση για επανάκτηση της απολεσθείσας κοινωνικής λειτουργίας του καλλιτέχνη, ο επανασυσχετισμός του καλλιτεχνικού έργου με αυτό που ο Peter Bürger ονομάζει «βιοτική πρακτική»[847] και η απόρριψη της πλήρους αυτονομίας του πεδίου της τέχνης αναγνωρίζονται όλα εδώ σ' ένα πλαίσιο θεωρητικών αρχών το οποίο έμοιαζε να παραπέμπει ταυτοχρόνως αφ' ενός σε καταστατικά αιτήματα των κινημάτων της ιστορικής πρωτοπορίας και αφετέρου στον κατ' αρχήν καλλιτεχνικά αντι-πρωτοποριακό λόγο του ΚΚΕ, προσπαθώντας να συμφιλιώσει αυτούς τους δύο ανταγωνιστικούς πόλους σ' ένα καλλιτεχνικό και ιδεολογικό πρόταγμα περί Νέου Ρεαλισμού. Έχοντας προφανώς επίγνωση της εγγενούς αντίφασης που διαπερνούσε το προγραμματικό τους πλαίσιο, οι Νέοι Ρεαλιστές της Σχολής την ομολογούσαν εμμέσως καλώντας παρ' όλ' αυτά τους πανταχόθεν εκπροσώπους της «υποκειμενικής» και μη πολιτικής πρωτοπορίας σε μια ευρεία καλλιτεχνική συμμαχία εναντίον του νατουραλισμού:

«*Καταλαβαίνουμε ότι οι φουτουριστές, οι εξπρεσιονιστές, οι σουρεαλιστές και όλοι οι καλλιτέχνες που θέλουν να εκφράσουν μόνον τον υποκειμενικό τους κόσμο θα μείνουν έκπληκτοι. Τους καλούμε όμως να μας βοηθήσουν με την πείρα τους, με τη γνώση τους, να χτυπήσουμε τον νατουραλισμό σαν στοιχείο αντικαλλιτεχνικό*».

Τον νατουραλισμό ο οποίος εδώ καταδικάζεται ως «*στοιχείο αντικαλλιτεχνικό*» θα πρέπει μάλλον να τον εννοήσουμε ως εκείνον τον μιμητικό ακαδημαϊσμό ο οποίος, εν αντιθέσει προς τον ρεαλισμό, ενδιαφερόταν απλώς να παραστήσει παθητικά τις εξωτερικές όψεις της πραγματικότητας αδυνατώντας να συλλάβει την βαθύτερη

περί «αντανάκλασης» της ιστορικής πραγματικότητας στην συνείδηση του καλλιτεχνικού υποκειμένου και στην καλλιτεχνική δημιουργία να εμπνέεται από την λενινιστική θεωρία περί αντανάκλασης κατ' αναλογία προς την σχέση επιστημονικής γνώσης και αντικειμενικής πραγματικότητας [Το έργο του Βλαντιμίρ Λένιν, *Υλισμός και Εμπειριοκριτικισμός* (1909) φαίνεται ότι μεταφράστηκε για πρώτη φορά στα ελληνικά ως *Ματεριαλισμός και Εμπειριοκριτικισμός* το 1931 και δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο περιοδικό *Πολιτισμός και Αριστερά*. Για έναν συσχετισμό της γνωσιοθεωρίας του Λένιν με τον καλλιτεχνικό ρεαλισμό βλ. Γιώργος Μανιάτης, «Φιλοσοφικές και ιστορικές προϋποθέσεις του καλλιτεχνικού ρεαλισμού», *Κρίση*, τχ. 1, 2017, σσ. 127-155]. Αλλά ακόμα κι αν οι θέσεις των σπουδαστών δεν ανάγονται απευθείας στα κείμενα γνωσιοθεωρίας του Λένιν, το σίγουρο είναι ότι συνάδουν πλήρως με τις απόψεις του Αντρέι Ζντάνοφ όπως αυτές διατυπώθηκαν το 1934 κατά την ομιλία του στο πρώτο συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων στη Μόσχα (17 Αυγούστου-1η Σεπτεμβρίου 1934). Η ομιλία του Ζντάνοφ δημοσιεύτηκε την ίδια χρονιά μεταφρασμένη στα ελληνικά στο περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*, έκτακτη έκδοση «Το συνέδριο των Σοβ. Συγγραφέων», χρονιά Γ΄, φύλλο 9ο, Αθήνα, Σεπτέμβρης 1934, σσ. 399-403. Βλ. σχετικά Αντρέι Ζντάνοφ, «Εισήγηση στο πρώτο Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων (1934)», *Ιστορία της Τέχνης*, τχ. 7, Καλοκαίρι 2018, σσ. 166-177 όπου αναδημοσιεύεται η πρώτη ελληνική μετάφραση του κειμένου σε συνδυασμό με μία νέα ελληνική μετάφρασή του από τα ρωσικά από την Άντα Διάλλα.

[847] Peter Bürger, *Θεωρία της Πρωτοπορίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 2010, σ. 107-121 (το βιβλίο πρωτοκυκλοφόρησε στα γερμανικά το 1974 ως *Theorie der Avantgarde*).

κοινωνική και ιστορική της ουσία[848]. Ως προς αυτό το σημείο, την αντίσταση, δηλαδή, σ' έναν επιφανειακό και κοινωνικοπολιτικά ουδέτερο νατουραλισμό, η νεωτερική πείρα, παρ' όλο τον υποκειμενισμό της, είχε κάτι χρήσιμο να διδάξει. Και είναι γι' αυτό που η νεωτερική τέχνη δεν απορρίπτονταν ως εξ ορισμού ασύμβατη με την ρεαλιστική κατεύθυνση του καλλιτεχνικού προγράμματος των σπουδαστών αλλά αντιθέτως αντιμετωπιζόταν θετικά ως εκείνο το αντι-νατουραλιστικό καλλιτεχνικό παράδειγμα που μπορούσε να λειτουργήσει ως οδηγός στην προσπάθεια για έναν «*βαθύ και νέο Ρεαλισμό*». Αυτός περιγράφονταν στο κείμενο της διακήρυξης ως εξής:

«*Ο ρεαλισμός αυτός δεν θάναι σαν τον ρεαλισμό που πέφτει στα πλαίσια της τέχνης που χάιδευεν αδιάφορα την εξωτερική πλευρά του αντικειμένου. Ο ρεαλισμός μας πρέπει και θάναι βαθειά εσωτερική ερμηνεία του κόσμου πούνε βαθύς και εσωτερικός κόσμος του καλλιτέχνη. Απ' όλες τις σχολές και τις τάσεις θα πάρουμε ότι μας είναι χρήσιμο γι' αυτήν την καινούργια τέχνη που θα γίνη η ερμηνεία, η έκφραση, η απόδωση της ζωής δια μέσου της τέχνης. Της τέχνης που θα σταθή καθοδηγητής του λαού στην αισθητική, πνευματική και ηθική του ανύψωση*».

Αυτός ο νέος Ρεαλισμός λοιπόν που ήταν προγραμματικά συγχρονικός, αξίωνε όχι να αναπαραστήσει αλλά να ερμηνεύσει την κοινωνική πραγματικότητα βρίσκοντας εκεί την έκφραση του εσωτερικού κόσμου του καλλιτέχνη ο οποίος αποτελούσε συγκροτητικό της στοιχείο, και ταυτοχρόνως να την συνδιαμορφώσει καθοδηγώντας ως άλλη ρεαλιστική πρωτοπορία τον λαό προς την «*αισθητική, πνευματική και ηθική του ανύψωση*». Η κοινωνική πραγματικότητα και το ατομικό καλλιτεχνικό υποκείμενο έμοιαζε να συναντώνται στο κοινό έδαφος του Νέου Ρεαλισμού και να επανασυνδέονται μαρξιστικώ τω τρόπω μέσα από μια σχέση που προσλάμβανε την δυναμική της διαλεκτικής αλληλεπίδρασης. Σε αυτήν την διαδικασία όλες οι σχολές και όλες οι καλλιτεχνικές τάσεις ήταν κατ' αρχήν αξιοποιήσιμες στον βαθμό που μπορούσαν να εξυπηρετήσουν αυτήν την προγραμματική στόχευση. Αυτό είναι ίσως και το μόνο σημείο των θέσεων που φαίνεται να έχει τροποποιηθεί από το 1936. Η αξίωση για μια άμεση, καθαρή και διϋποκειμενικά καταληπτή εκφραστική γλώσσα που διατυπώνεται ρητά στο κείμενο του 1936, από εδώ απουσιάζει. Ο νέος Ρεαλισμός του

[848] Αυτή η κριτική του νατουραλισμού στον χώρο της μαρξιστικής σκέψης θα εδραιωθεί από τον Λούκατς. Βλ. Γεόργκ Λούκατς, *Μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό*, μτφρ. (από τα αγγλ.) Τίτος Πατρίκιος, Αθήνα, Εκδοτικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1957, σ. 19 (Georg Lukács, *Essays über Realismus*, 1948).

1937 δεν προβάλλει εκ προοιμίου αξιώσεις μορφολογικής κατανοησιμότητας αλλά αντιθέτως εμφανίζεται πιο «ευρύχωρος» τεχνοτροπικά θεωρώντας κατά κάποιον τρόπο ότι αυτή θα προκύψει φυσικά και αναγκαία ως αποτέλεσμα της εξόδου του καλλιτέχνη από τον «*ελεφάντινο πύργο της τέχνης για την τέχνη*» και της ουσιαστικής επαφής του με την ζωή και την πραγματικότητα[849].

Αυτή η στροφή στην ζωή και την πραγματικότητα δεν υποσχόταν μόνο την χειραφέτηση των σπουδαστών από τις επιδράσεις των δασκάλων τους και την κατάκτηση των κορυφών της προσωπικής δημιουργίας[850] αλλά και την ανάδυση μιας «Νέας Ελληνικής Τέχνης» του μέλλοντος μέσω της οποίας ο λαός «*θα συζητήσει και θα συνεννοηθεί*»[851]. Είναι ίσως εδώ η πρώτη φορά που απέναντι στον εξιδανικευτικό εθνοκεντρικό intimisme του Δημητριάδη ορθωνόταν ένας συγκροτημένος προοδευτικός μα και αντιφατικά νεωτερικός στην μορφή και στο περιεχόμενό του καλλιτεχνικός αντίλογος ο οποίος αντί για την ρομαντική φυγή στις ειδυλλιακές προκαπιταλιστικές όψεις του εθνικού βίου και στην ιστορική, κοινωνική και ιδεολογική ουδετερότητα του ελληνικού φυσικού τοπίου, πρότεινε την στροφή στην σύγχρονη πραγματικότητα της ελληνικής κοινωνίας –όχι αποκλειστικά αυτής της ελληνικής υπαίθρου αλλά και της αστικής– και αξίωνε από την τέχνη να

---

[849] Ο Ματθιόπουλος σχολιάζοντας την Διακήρυξη των σπουδαστών σημειώνει: «*Σε πρωτοβουλία των Νέων Πρωτοπόρων οφείλεται επίσης η κυκλοφορία, στη διάρκεια της μεταξικής δικατατορίας, της Διακήρυξης των Νέων Ρεαλιστών, το 1937, που δεν ήταν παρά ένα προσεκτικά συνταγμένο μανιφέστο των αρχών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, το οποίο προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων και διώξεων από το υπουργείο Παιδείας και τη διεύθυνση της ΑΣΚΤ*» (Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Εικαστικές Τέχνες» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου Αιώνα. 1922-1940.Ο Μεσοπόλεμος*, τ. Β΄, Μέρος 2ο, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2003, σ. 434). Αν και αυτό που αναμφίβολα προεξάρχει στο κείμενο της διακήρυξης είναι ο θεωρητικός λόγος και οι ιδεολογικές παραδοχές της αριστεράς, στην αντίληψη των σπουδαστών της Σχολής ο Νέος Ρεαλισμός δεν φαίνεται να βρίσκεται σε απόλυτη διάσταση με τον υποκειμενικό φορμαλισμό της νεωτερικής τέχνης αλλά να προσπαθεί να τον εντάξει σ' ένα ευρύ μέτωπο κατά του νατουραλισμού, τον οποίο και θεωρεί ως τον νούμερο ένα εχθρό της τέχνης. Για την κριτική που επιφύλαξαν οι μαρξιστές θεωρητικοί στις πρωτοποριακές τάσεις την περίοδο του μεσοπολέμου βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Το χρονικό μιας σκιαμαχίας», *Ουτοπία*, τχ. 19, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1996, σσ. 109-124.

[850] «*Είμαστε σπουδαστές. Βρισκόμαστε κάτω απ' την επίδραση των δασκάλων μας και στην πλειοψηφία είμαστε προσκολλημένοι όχι συνειδητά στον γερμανικό εμπρεσιονισμό γιατί αυτός διδάσκεται στην Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών που σπουδάζουμε. Αν όμως σήμερα στα έργα μας δεν υπάρχει η προσωπικότητα μας οι πεποιθήσεις μας για την τέχνη γρήγορα θα μας την δώσουν*» («Διακήρυξη των σπουδαστών καλλιτεχνών οπαδών του Νέου Ρεαλισμού», όπ.π.).

[851] «*Ο ΝΕΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ είναι η τέχνη του μέλλοντος. Με τα έργα αυτού του ρεαλισμού ο λαός μας θα συζητήσει και θα συνεννοηθεί. Όσοι αγαπάτε την τέχνη. Όσοι αγαπάτε τον λαό μας. Την Φύση της Ελλάδας μας, το χρώμα της, την ζωή της. Όσοι θέλετε να δώσετε τις δυνάμεις σας στην δημιουργία της Νέας Ελληνικής Τέχνης σκεφτήτε αυτά που σκέφτονται οι νέοι. Θα καταλήξετε πως ο ΝΕΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ όπως το διατυπώνουμε είναι σε θέση να οδηγήση την Τέχνη μακρυά απ' το σκοτάδι της αδιεξόδου. Να την οδηγήση στον αληθινό της δρόμο*» («Διακήρυξη των σπουδαστών καλλιτεχνών οπαδών του Νέου Ρεαλισμού», όπ.π.).

«ιστορικοποιηθεί» για να εκφράσει την εποχή της και να κοινωνικοποιηθεί για να εκφράσει τον βασικό πρωταγωνιστή της εποχής της, δηλαδή τον λαό. Κι' αυτό, όχι από την σκοπιά ενός αποστασιοποιημένου καλλιτεχνικού υποκειμένου που εργάζεται και δημιουργεί στην άνεση της θεσμικής του απομόνωσης, αλλά από την σκοπιά ενός καλλιτεχνικού υποκειμένου που κατανοεί τον εαυτό τους ως κομμάτι και διαμορφωτή της πραγματικότητας στην οποία ανήκει. Απέναντι στην ιδέα του έθνους ως πολιτιστική κατηγορία και σ' ένα ρομαντικό Volksgeist που φέρει εντός του τα ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά μιας διακριτής πολιτιστικής και εθνικής ταυτότητας την οποία η εθνική τέχνη του Δημητριάδη ενδιαφερόταν να συλλάβει και να αποτυπώσει ως αντικείμενο αποστασιοποιημένης παρατήρησης, οι σπουδαστές της Σχολής πρότασσαν τον «λαό» ως ιστορικό και πολιτικό υποκείμενο –όχι και χωρίς κάποια δόση αριστερού πατριωτισμού, είναι αλήθεια– το οποίο διαμορφώνει δυναμικά και άλλο τόσο διαμορφώνεται μέσω μιας ρεαλιστικής τέχνης με αξιώσεις κοινωνικής παρέμβασης. Έτσι για τους «ρεαλιστές» σπουδαστές της Σχολής η αξία της Νέας Ελληνικής Τέχνης δεν κρινόταν από την διεθνή καταξίωσή της αλλά από τον βαθμό της επιδραστικότητάς της εντός της ελληνικής κοινωνίας και από την δυνατότητά της να γίνει σημείο συνάντησης, συζήτησης και συνεννόησης για τον λαό εκείνο του οποίου τους πόθους και τις ανάγκες ήθελε να εκφράσει. Εκεί ακριβώς, στον κοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης και στην ώσμωσή της με τον λαό βρίσκονταν και οι όροι της υφολογικής χειραφέτησης του καλλιτέχνη και της αληθινά προσωπικής δημιουργίας. Και για να παραφράσουμε το οξύμωρο αναδιοργανωτικό μότο του Δημητριάδη από έναν εντελώς διαφορετικό αλλά ανάλογα αντιφατικό δρόμο, για να γίνει κανείς προσωπικός έμοιαζε τώρα να πρέπει πρώτα να γίνει ρεαλιστής.

Αναμφίβολα ένα τέτοιο καλλιτεχνικό πρόγραμμα συνδεόταν με μια πολιτική ριζοσπαστικοποίηση της οποίας οι μαρξιστικές αφετηρίες ήταν έκδηλες και ανιχνεύονται διάσπαρτες μέσα στο κείμενο της διακήρυξης. Όσο για την συγκρότησή του υπό την καλλιτεχνική σημαία του ρεαλισμού, αυτός θα πρέπει βάσιμα να υποθέσουμε ότι είχε τις ρίζες του στο εργαστήριο του Κεφαλληνού[852].

[852] Έναν χρόνο νωρίτερα ο Άγγελος Προκοπίου έγραφε τα εξής για τον Κεφαλληνό: «*Ο καθηγητής της ξυλογραφίας στην ΑΣΚΤ έχει κοσμοθεωρία αντίθετη από του Παρθένη κι απετέλεσε ένα δεύτερο μαγνητικό πόλο, που τράβηξε τους μαθητές του πρώτου για να τους μετασχηματίση. Είτε γιατί ο Κεφαλληνός είναι πιο προσαρμοσμένος στις προοδευτικές τάσεις της ιστορικής πραγματικότητας, είτε γιατί η ξυλογραφία δεν ανέχεται τη διερμηνευτική τεχνοτροπία αλλά την μιμητική, οι νέοι σπουδαστές μαγνητιστήκανε από τα τεχνικά και πνευματικά ιδανικά του καινούργιου δασκάλου. Το ιδεοκρατικό σύστημα του Παρθένη δέχτηκε την πρώτη τορπίλλα. Ό,τι δεν κατάφεραν οι οπαδοί της βαυαρική ακαδημίας, με την αμάθεια και την*

Όπως ήταν επόμενο μια εκθεσιακή πρωτοβουλία πλαισιωμένη από ένα προγραμματικό κείμενο που «μύριζε» κομμουνισμό και την ίδια στιγμή καλούσε τις τάξεις των νεωτεριστών σε μια αντι-νατουραλιστική συμμαχία αναγνωρίζοντας την αξία της καλλιτεχνικής και κινηματικής συμβολής τους, δεν θα μπορούσε να γίνει ανεκτή από την διεύθυνση της Σχολής για λόγους τόσο καλλιτεχνικούς όσο και πολιτικούς, δεδομένων των συνθηκών έξαρσης της αντικομμουνιστικής τρομοκρατίας. Η απάντηση της διεύθυνσης δεν άργησε να έρθει μέσω των εφημερίδων:

«*Η Διεύθυνση της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών καθιστά γνωστόν, ότι η αναγγελθείσα παρά του τύπου έκθεσις εν τω Παρνασσώ των σπουδαστών της Σχολής όχι μόνον δεν προέρχεται εξ ιδικής της πρωτοβουλίας, αλλά και ότι δια πολλούς λόγους αποδοκιμάζεται υπ' αυτής. Εις την ανωτέρω έκθεσιν δεν συμμετέχουν οι περισσότεροι και οι καλύτεροι των σπουδαστών της και επί πλέον εις τα εκτιθέμενα έργα δεν αντιπροσωπεύονται ούτε το πνεύμα της διδασκαλίας της Σχολής, ούτε η καθαρώς ατομική των εργασία, εφόσον τα περισσότερα εξ' αυτών έχουν υποστεί ορισμένας διορθώσεις εκ μέρους των καθηγητών. Και εφόσον μεν πρόκειται περί επιδείξεως ενδιαφερόντων καλλιτεχνικών έργων, η Σχολή όχι μόνον δεν εμποδίζει τους σπουδαστάς της να εκθέτουν εις τα υπάρχοντα καλλιτεχνικά σωματεία, αλλά και θεωρεί ως τιμήν της να γίνωνται τα έργα των δεκτά υπ' αυτών. Εάν δε σκοπός της εκθέσεως είναι η υλική ενίσχυσις των συμμετεχόντων εις αυτήν, η Σχολή δηλοί ότι έκαμε και κάμνει πάντοτε ό,τι δυνατόν προς ενίσχυσιν των απόρων σπουδαστών οι οποίοι έχουν πραγματικόν τάλαντον*»[853].

συκοφαντία, το πέτυχε ο Κεφαλληνός με το θερμό, επιθετικό ματεριαλισμό του». Α. Γ. Προκοπίου, «Καλές τέχνες. Οι νέοι που ξεκινούνε στη νεοελληνική τέχνη», *Εργασία*, τχ. 318, 2 Φεβρουαρίου 1936, σσ. 115-116. Στις ίδιες διαπιστώσεις όμως σε σχέση με το εργαστήριο της χαρακτικής κατέληγε και ο δημοσιογράφος του *Ημερήσιου Κήρυκα* ο οποίος ερχόταν να επιβεβαιώσει ως εξωτερικός παρατηρητής την άποψη που ο Προκοπίου είχε διαμορφώσει ως σπουδαστής της Σχολής: «*Κείνο όμως που μούκαμε πιότερη εντύπωσι στο σχολείο αυτό ήταν η εργασία στο εργαστήριον της χαρακτικής. Το εργαστήριο αυτό διευθύνει ένας καλλιτέχνης όλο ζωντάνια ο κ. Κεφαλληνός. Φερμένος πριν λίγα χρόνια από το Παρίσι συναπεκόμισε μαζή τους όλο τον νέο καλλιτεχνικό άνεμο που πνέει εκεί. Εν αντιθέσει με τους άλλους συναδέλφους του πούνε προσκολλημένοι σαν στρείδια στο παρελθόν, αυτός τραβάει ολόισα μπροστά πατώντας το στέρεο έδαφος του ρεαλισμού. Η χαρακτική είνε η πιο δημοκρατική τέχνη απ' όλες τις άλλες. Στην ξυλογραφία οι σπουδασταί που κλυδωνίζονται στην τρικυμία των συνεχών αναζητήσεων ζητούν και βρίσκουν την σταθερότητα*». Ν. Γαλ., «Η νεολαία μας που σπουδάζει. Μια επίσκεψις στα εργαστήρια της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών. Οι μέλλοντες ζωγράφοι και γλύπται μας», *Ημερήσιος Κήρυξ*, 23 Φεβρουαρίου 1936. Στο ίδιο δημοσιευόταν η ξυλογραφία του Τάσσου «Η Πίσσα» με την εξής λεζάντα: «*Ξυλογραφία του κ. Τάσσου, ενός εκ των καλλιτέρων μαθητών του εργαστηρίου του κ. Κεφαλληνού*». Βλ. **Εικ. 4**.

[853] Ανμ., «Μία δήλωσις δια μίαν έκθεσιν», *Πρωία*, 19 Μαΐου 1937. Το ίδιο κείμενο δημοσιευόταν και στο φύλλο της *Εστίας* της 20ης Μαΐου 1937.

Στην προσπάθεια της να διαχωρίσει δημοσίως την θέση της από τους εκθέτες, η Διεύθυνση αποδοκιμάζοντας την πρωτοβουλία τους, εγκλωβιζόταν στην δικιά της παγίδα. Απαξίωνε δηλαδή μια σπουδαστική εργασία που σύμφωνα με τα λεγόμενά της είχαν επιβλέψει και διορθώσει οι ίδιοι οι καθηγητές της Σχολής. Η έκδηλη ανησυχία που προκαλούσε η καλλιτεχνική αυτονόμηση των σπουδαστών, διαδικασία που πλέον βρισκόταν εκτός του ελέγχου της Σχολής, δεν άφηνε την τελευταία να συνειδητοποιήσει το προφανές. Ότι δηλαδή δεν μπορούσε να αποκηρύξει την εργασία των σπουδαστών, χωρίς να απαξιώσει τον εαυτό της. Αλλά και πέραν του επιχειρήματος περί της καλλιτεχνικής ασημαντότητας της έκθεσης που για την Σχολή έμοιαζε να μην συνεπάγεται ιδιαίτερες ευθύνες σε σχέση με το δικό της εκπαιδευτικό έργο, η Διεύθυνση δεν αναγνώριζε ούτε και τους βιοποριστικούς λόγους της πραγματοποίησής της θεωρώντας την οικονομική στήριξη που παρεχόταν στους λίγους σπουδαστές «*με πραγματικόν τάλαντον*» απολύτως ικανοποιητική ώστε να μην δικαιολογεί τέτοιου είδους ανεξάρτητες πρωτοβουλίες υπερφίαλων επαγγελματικών αξιώσεων. Δύο ημέρες μετά την δημοσίευση της ανακοίνωσης, οι σπουδαστές-εκθέτες έρχονταν με μια επιστολή τους να αποκρούσουν ένα ένα τα επιχειρήματα της Διεύθυνσης, απαντώντας και στους δυσφημιστικούς ισχυρισμούς της μ' έναν ειρωνικό reductio ad absurdum ελιγμό:

«*Κύριε Διευθυντά,*

Ευαρεστηθήτε, παρακαλούμεν, να γράψητε εις το έγκριτον φύλλο σας ολίγας λέξεις εις απάντησιν της δηλώσεως της Διευθύνσεως της Σχολής μας, την οποίαν εδημοσιεύσατε προχθές:

Με μεγάλην μας έκπληξιν, όχι μόνον ημείς, αλλά και κάθε άνθρωπος που μας ηγάπησεν ακριβώς δια τα έργα που εκθέτομεν εις τον "Παρνασσόν", και προ πάντων δια την φιλότιμον προσπάθειάν μας εδιαβάσαμεν την άστοργον δήλωσιν της Διευθύνσεως της Σχολής μας. Αλλ' η περυσινή και εφετεινή έκθεσις των σπουδαστών γίνεται ακριβώς προς πλήρωσιν ενός καθήκοντος, το οποίον έπρεπε κατ' έτος να κάμνη η Σχολή, όπως εγίνετο τακτικά προ της σημερινής Διευθύνσεως της Σχολής. Εις το τέλος του έτους εξετίθεντο πάντα τα τυγχάνοντα διακρίσεως τινός έργα των μαθητών και επισκέπτετο ο ενδιαφερόμενος κόσμος, ο παρακολουθών το έργον της Σχολής. Τώρα αγνοούμεν διατί η Διεύθυνσις θέλει να αποκρύπτεται από τον δημόσιον έλεγχον. Και λέγει ότι εις την έκθεσίν μας δεν μετέχουν οι περισσότεροι και οι καλύτεροι των σπουδαστών, ενώ

μετέχουν όλοι όσοι είχον έτοιμα έργα προς έκθεσιν και οι τυγχάνοντες των διαφόρων διακρίσεων κατά τους διαγωνισμούς της Σχολής (βραβείων, επαίνων κλπ.). Λέγει επίσης ότι η εργασία μας δεν αντιπροσωπεύει το πνεύμα της διδασκαλίας της Σχολής, ενώ αντιφάσκει λέγουσα ότι πλείστα έργα μας είναι διωρθωμένα από τους καθηγητάς μας! Ας μας αποδείξη η Διεύθυνσις ποία έργα μας θεωρεί διορθωθέντα. Τούτο μας ικανοποιεί, διότι αναγνωρίζεται η αξία της εργασίας μας εμμέσως, έστω και με τον ανακριβή της ισχυρισμόν. Εκτός εάν θεωρή η Διεύθυνσις ότι και οι καθηγηταί δεν αντιπροσωπεύουν το πνεύμα της διδασκαλίας της Σχολής! Εν τέλει λέγει ότι η Σχολή (η Διεύθυνσις δηλαδή) ενισχύει τους απόρους σπουδαστάς οι οποίοι έχουν πραγματικώς τάλαντον. Ημείς τουλάχιστον ούτε ενίσχυσιν τινά είδομεν, ούτε τα ταλέντα όταν διαγωνιζόμεθα και λαμβάνομεν τα βραβεία. Πτωχοί σπουδασταί, επεδιώξαμεν και κάποιον πορισμόν προς θεραπείαν απολύτων αναγκών μας και ευτυχώς υπάρχουν φιλότεχνοι, οι οποίοι μας συμπαθούν, μας εκτιμούν και θα μας ενισχύσουν.

ΟΙ ΕΚΘΕΤΑΙ»[854].

Οι ανεξάρτητες σπουδαστικές εκθέσεις του 1936-1937 ήταν μεταξύ άλλων μια απόπειρα εκ μέρους των σπουδαστών να αποκαταστήσουν την επαφή τους με το κοινό η οποία φαίνεται ότι από το 1933 είχε διακοπεί λόγω της σιωπηρής κατάργησης της επίσημης σπουδαστικής έκθεσης που η Σχολή διοργάνωνε παραδοσιακά ετησίως μετά την λήξη των διαγωνισμών[855]. Η αναστολή αυτής της εκθεσιακής πρακτικής ταυτόχρονα με την παραίτηση της κυβέρνησης Βενιζέλου είναι αρκετά ενδεικτική και

[854] Ανμ., «Η έκθεσις των σπουδαστών», *Πρωία*, 21 Μαΐου 1937.

[855] Μέχρι και το 1932 ο Τύπος αφιερώνει εκτενή δημοσιεύματα στην τελετή της απονομής των καλλιτεχνικών βραβείων της Σχολής καθώς και στην σπουδαστική έκθεση η οποία φαίνεται ότι ήταν ανοιχτή για το κοινό και εκτός των βραβευμένων έργων, παρείχε μια συνολική εποπτεία της ετήσιας εργασίας των σπουδαστών κατά εργαστήρια. Για το 1931 Βλ. Σ. Σκίπης, «Η τελετή της Κυριακής. Το έργον της Σχολής Καλών Τεχνών», *Εργασία*, τχ. 79, 4 Ιουνίου 1931, σσ. 688-691, Ν. Γιοκαρίνης, «Η ελληνική καλλιτεχνία. Η απονομή των βραβείων εις την Σχολήν Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 26 Ιουνίου 1931, Ανμ., «Η τελετή της απονομής των βραβείων της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών. Όλα τα ονόματα των βραβευθέντων», *Αθηναϊκά Νέα*, 28 Ιουνίου 1931, Ανμ., «Τα έργα της σχολής καλών τεχνών», *Ελεύθερο Βήμα*, 1 Ιουλίου 1931. Για το 1932 Βλ. Ανμ., «Σχολή Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 2 Ιουλίου 1932, Ανμ., «Η σημερινή τελετή της απονομής των βραβείων εις την ανωτάτην σχολήν των Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 3 Ιουλίου 1932, Ανμ., «Καθημερινή Ζωή. Τα βραβεία των Καλών Τεχνών. Η χθεσινή τελετή εις την Ανωτάτην Σχολήν», *Ελεύθερο Βήμα*, 4 Ιουλίου 1932, Ανμ., «Η χθεσινή εορτή της Σχολής Καλών Τεχνών», *Ακρόπολις*, 4 Ιουλίου 1932, Δ. Κόκκινος, «Η Τέχνη. Η επίδειξις των μαθητών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», *Νέα Εστία*, τχ. 135, 1 Αυγούστου 1932, σσ. 831-832. Μετά το 1932 οι πανηγυρικές τελετές απονομής των βραβείων και οι ανοιχτές για το κοινό εκθέσεις εκλείπουν και μαζί τους υποχωρεί κι αυτός ο πληθωρισμός δημοσιευμάτων αφιερωμένων στην εργασία των σπουδαστών της Σχολής. Έτσι στα 1933 ένα συντάκτης των *Αθηναϊκών Νέων* σημείωνε: «*Οι μαθηταί των εργαστηρίων της ζωγραφικής, γλυπτικής και χαρακτικής, εργασθέντες συμφώνως προς το νέον πρόγραμμα της σχολής και υποβληθέντες εις σειράν δοκιμασιών, παρουσίασαν εργασίαν αξιολογωτάτην, η οποία αν συνεκεντρούτο εις έκθεσιν, θα έκαμνε την καλλιτέραν εντύπωσιν*». Ανμ., «Η καλλιτεχνική ζωή. Η σχολή Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 5 Ιουλίου 1933.

του βαθμού εξάρτησης του αναδιοργανωτικού προγράμματος του Δημητριάδη από την τύχη της κυβέρνησης που το υποστήριζε. Οι σπουδαστικές εκθέσεις που επί δύο χρονιές (μέχρι και το 1932) εγκαινιάστηκαν μέσα σε κλίμα πανηγυρικών εορτασμών προσελκύοντας τις παρουσίες των επισήμων και τα φώτα της δημοσιότητας, από το 1933 κ.ε. θα εκλείψουν μέσα στο γενικό πλαίσιο της επαπειλούμενης κατάρρευσης του αναδιοργανωτικού προγράμματος του Δημητριάδη και της πτώσης της κυβέρνησης με την οποία το τελευταίο ήταν ταυτισμένο. Η μη πραγματοποίησή τους οφείλεται βέβαια στην συνολική αποδιοργάνωση που επέφερε η παρατεταμένη απουσία του διευθυντή της Σχολής αλλά και στις σπουδαστικές κινητοποιήσεις των επόμενων ετών που είχαν καταδείξει όλες τις παθογένειες των διαγωνισμών εκθέτοντας σε κοινή θέα τις εσωτερικές δυσλειτουργίες του Ιδρύματος. Και με αυτήν την έννοια, οι σπουδαστές μάλλον δεν είχαν άδικο να εγκαλούν τώρα την Διεύθυνση για προσπάθεια απόκρυψης του έργου της Σχολής από τον δημόσιο έλεγχο. Ύστερα από τις ατασθαλίες των διαγωνισμών του 1935 αλλά και την σκόπιμη και συστηματική απόρριψη των μαθητών του Παρθένη, οποιαδήποτε επίκληση πραγματικού ταλέντου ηχούσε τόσο κούφια όσο και οι μεγαλεπήβολες εξαγγελίες του Δημητριάδη ως προς την ανάπτυξη μιας πολυσχιδούς εκθεσιακής πολιτικής υπέρ της υποστήριξης των νέων καλλιτεχνών-σπουδαστών της Σχολής. Ο δημόσιος αφορισμός της σπουδαστικής έκθεσης του 1937 εκ μέρους της Διεύθυνσης ανάγκαζε τώρα τους σπουδαστές να στραφούν ανεξάρτητα στον κόσμο της ελεύθερης αγοράς για να βρουν εκεί την καλλιτεχνική τους δικαίωση αλλά και τα μέσα του βιοπορισμού τους. Αξίζει εδώ να αναφέρουμε ενδεικτικά ότι οι τιμές των έργων της έκθεσης του 1936 κυμαίνονταν μεταξύ 300 και 60.000 δραχμών με τα 42 από τα 130 έργα να κοστολογούνται από 2.000 δραχμές και πάνω την στιγμή που στα 1935 το υψηλότερο έπαθλο που απένεμε η Σχολή για βραβευμένο έργο ανερχόταν σε 2.000 δραχμές[856]. Και ήταν ακριβώς η αδυναμία της Διεύθυνσης να πείσει για τις αγαθές της προθέσεις έναντι των σπουδαστών αλλά και να εγγυηθεί την αξιοκρατία των διαγωνισμών, που έκανε αυτόν τον κόσμο να μη μοιάζει πλέον με την εχθρική και αδυσώπητη καλλιτεχνική ζούγκλα που περιέγραφε ο Δημητριάδης, αλλά μ' ένα δημοκρατικό και φιλόξενο περιβάλλον εντός του οποίου οι σπουδαστές ήλπιζαν ότι θα κριθούν αξιοκρατικά από ένα αμερόληπτο και στοργικό προς τους νέους καλλιτέχνες κοινό.

[856] Βλ. αντιστοίχως *Α' Ετήσια Έκθεσις του Συλλόγου των Σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών* (κατ. έκθεσης), Παρνασσός, 16 Ιουνίου-16 Ιουλίου 1936 και αποτελέσματα των τελικών διαγωνισμών για το ακαδημαϊκό έτος 1934-1935, Βιβλίο Βραβείων και Επαίνων,Αρχείο ΑΣΚΤ.

Τρεις ημέρες μετά την δημόσια επισφράγιση της ρήξης μεταξύ σπουδαστών-Διεύθυνσης, ο Δημητριάδης, επικαλούμενος τον εσωτερικό κανονισμό[857], καλούσε τον Σύλλογο να πατάξει την αντιπειθαρχική κίνηση δια της επιβολής κυρώσεων. Φαίνεται όμως ότι μπροστά στην διχογνωμία των καθηγητών, ο διευθυντής θα αναγκαστεί να παραπέμψει την υπόθεση στο Υπουργείο:

«*Ο κ. Διευθυντής αναγιγνώσκει δηλώσεις του συλλόγου των σπουδαστών της Σχολής εις τον Τύπον περί οργανώσεως μαθητικής εκθέσεως έχων δε υπόψιν το σχετικόν άρθρον του εσωτερικού κανονισμού φρονεί ότι οι οργανωταί της εκθέσεως ταύτης ευρίσκονται εν αταξία και ζητεί την επιβολήν κυρώσεων. Διατυπούνται αλληλοσυγκρουόμεναι γνώμαι, αποφασίζεται δε εν τέλει όπως το όλον ζήτημα μετά των σχετικών δημοσιευμάτων παραπεμφθή εις το Υπουργείον ίνα τεθή υπό την κρίσιν αυτού*»[858].

Πράγματι με σχετικό έγγραφο ο Σύλλογος ζητούσε από το Υπουργείο να προβεί στις απαραίτητες ενέργειες προς διάλυση του σπουδαστικού συλλόγου «*ο οποίος είναι η κύρια αφορμή του αντιπειθαρχικού αυτού κινήματος και ότι συχνότατα έδωσεν αφορμάς ανωμαλιών, δημιουργών σκάνδαλα και απεργίας*» ενώ επιπλέον εισηγούνταν την επιβολή ποινών αποβολής ενός έτους στα μέλη του διοικητικού του συμβουλίου και εξαμηνιαίας αποβολής στους υπόλοιπους συμμετέχοντες της έκθεσης[859]. Ειδικά για

---

[857] Σύμφωνα με το άρθρο 34 του εσωτερικού κανονισμού «*οι σπουδασταί της Σχολής δύνανται να εκθέτωσιν έργα αυτών εις εκθέσεις άνευ ειδικής εγκρίσεως του οικείου αυτών καθηγητού, ειδοποιουμένης όμως προς τούτο της Διευθύνσεως. Οι δε παραβάται τιμωρούνται υπό της Σχολής πειθαρχικώς*». Διάταγμα «Περί κυρώσεως του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 179, (τχ. Α΄), 4 Ιουνίου 1934. Στην προκειμένη περίπτωση η Διεύθυνση είχε ενημερωθεί σχετικά με την εκθεσιακή πρωτοβουλία του Συλλόγου συστήνοντας όμως στους σπουδαστές να μην προχωρήσουν στην πραγματοποίησή της. Βλ. Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση*…, σ. 412.

[858] Συνεδρίαση της 24ης Μαΐου 1935, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[859] Επιστολή του διευθυντή της ΑΣΚΤ προς τον υπουργό Παιδείας και Θρησκευμάτων με ημερομηνία 31 Μαΐου 1937 (Αρ. πρωτ. 222, αρχείο ΑΣΚΤ). Την δημοσιεύει η Μερτύρη στο Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση*…, σσ. 414-415. Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε ότι η Μερτύρη η οποία δημοσιεύει και το παραπάνω κειμενικό τεκμήριο στο πλαίσιο μιας πραγμάτευσης του ζητήματος της σπουδαστικής έκθεσης του 1937, έχει πλήρως παρερμηνεύσει τόσο τον χαρακτήρα της πρωτοβουλίας των σπουδαστών όσο και την στάση του Συλλόγου των καθηγητών της Σχολής. Η παρεξήγηση ξεκινά από το γεγονός ότι η διακήρυξη των Νέων Ρεαλιστών συγχέεται κάπως απροσδόκητα με το υπόμνημα των «Ελλήνων Ακαδημαϊκών Ζωγράφων» και την προσφυγή τους στον Ιωάννη Μεταξά εναντίον των νεωτεριστών συναδέλφων τους. Όλα τα δημοσιεύματα στα οποία παραπέμπει η Μερτύρη συσχετίζοντάς τα εσφαλμένα με την σπουδαστική έκθεση του 1937, αναφέρονται στην κίνηση των «Ακαδημαϊκών Ζωγράφων» και δεν έχουν καμία σχέση με την διακήρυξη των Νέων Ρεαλιστών την οποία η Μερτύρη έχει οδηγηθεί να την αναγνώσει ως «*κίνηση διαμαρτυρίας εναντίον της "ανοχής" την οποία έδειχναν αφενός η Σχολή* […] *και αφετέρου η Πολιτεία απέναντι στις μοντέρνες, "φουτουριστικές", όπως τις αποκαλούσαν, δημιουργίες ορισμένων ομοτέχνων τους*». Εξαιτίας αυτής της σύγχυσης, η στάση του Συλλόγου των καθηγητών απέναντι στους σπουδαστές-εκθέτες έχει επίσης παρερμηνευθεί ως σύμπραξη με τις φιλονεωτεριστικές αντιλήψεις του καθεστώτος «*προκειμένου να διατηρήσουν μαζί του ομαλές σχέσεις*». Στην πραγματικότητα η οποιαδήποτε σύμπραξη της Σχολής με το καθεστώς της 4ης Αυγούστου αφορούσε αποκλειστικά τις αντικομμουνιστικές του αντιλήψεις και επουδενί τις αισθητικές-καλλιτεχνικές. Βλ. Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση*…, σσ. 412-415. Για το ζήτημα της

τους τρεις μαθητές του Βικάτου, Ηλία Αναστασόπουλο, Διονύση Γιάκο και Λεωνίδα Κουσουλάκο, που είχαν υποβάλλει δήλωση μετανοίας καταδικάζοντας το περιεχόμενο της διακήρυξης, ο Σύλλογος αποφάσιζε να μετριάσει την ποινή τους στο ήμισυ.

Η στάση του Υπουργείου στο ζήτημα της πειθαρχικής δίωξης των σπουδαστών παραμένει ανεξακρίβωτη. Δεν είναι απίθανο οι ποινές της αποβολής, αν τελικά έλαβαν την έγκριση του Υπουργείου[860], να αναστάλθηκαν ύστερα από την τοποθέτηση του Παντελή Πρεβελάκη στην Διεύθυνση Καλών Τεχνών τον Αύγουστο του 1937 και την ανάληψη από τον τελευταίο καθηκόντων Κυβερνητικού Επιτρόπου στην Σχολή[861]. Πάντως, σε ό,τι αφορά τον Σύλλογο, την ουσιαστική έκφραση της καλλιτεχνικής αποδοκιμασίας του προς την σπουδαστική έκθεση θα πρέπει νομίζω κυρίως να την αναζητήσουμε στις ίδιες τις κρίσεις των διαγωνισμών του 1937[862]. Έτσι στο νεωτερικό και κοινωνικό κάλεσμα των Νέων Ρεαλιστών εναντίον του νατουραλισμού και υπέρ μιας τέχνης προσωπικής και μαζί «δια-προσωπικής» χάρη στον κοινωνικό ρεαλισμό της, η Σχολή απαντούσε με την επιβράβευση του ιμπρεσιονισμού στην σπουδή του Μαλάμου **(Εικ. 92)** και του ακαδημαϊκού «νατουραλισμού» σε αυτήν του Χιντζόγλου **(Εικ. 93)**[863] αλλά και με την «επινόηση» ενός σπάνιου ταλέντου, αυτού του

παρέμβασης των «Ακαδημαϊκών Ζωγράφων» βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Β΄, σσ. 767-773 καθώς και Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης*…, τ. Ι, σσ. 455-467.

[860] Τον Μάιο του 1937, χρέη Κυβερνητικού Επιτρόπου στην Σχολή εκτελεί ακόμα ο ποιητής Νίκος Προεστόπουλος. Βλ. Συνεδρίαση της 22ης Δεκεμβρίου 1936, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[861] Οι μαρξιστικές καταβολές του Πρεβελάκη, ενεργές ακόμα τουλάχιστον μέχρι το 1936, και οι νεωτεριστικές αισθητικές του προτιμήσεις θα δικαιολογούσαν μια επιείκεια από πλευράς Υπουργείου απέναντι στους Νέους Ρεαλιστές της έκθεσης του 1937. Άλλωστε ο ίδιος ο Πρεβελάκης, τον Απρίλιο του 1936, σ' ένα άρθρο του στην εφημερίδα *Ελληνική Φωνή* διατύπωνε μία άποψη σε σχέση με την αναγκαιότητα ανάπτυξης ανεξάρτητης συλλογικής δράσης εκ μέρους των καλλιτεχνών η οποία έμοιαζε να συμβαδίζει με το πνεύμα της εκθεσιακής πρωτοβουλίας των σπουδαστών της Σχολής: «*Δεν ξέρω πότε θάρθη η Κυβέρνηση που θάχη τον καιρό και τη δύναμη να προσέξη τη ζωντανή ελληνική τέχνη να την ενισχύση και να τη νοιαστεί. Δεν ξέρω πόσο θα την προσμείνουμε ακόμα. Όμως ξέρω πως η νεότητα που την ποθεί κ' οι ωργανωμένοι καλλιτέχνες που τη χρειάζουνται οφείλουν να την παρασκευάσουν και να την κάμουνε νάρθη. Κι' ώσπου νάρθη η Κυβέρνηση τούτη, που θαναγνωρίση την τέχνη ως ζωτική κοινωνική δύναμη, ξέρω πως οφείλουν οι ωργανωμένοι καλλιτέχνες να γυρέψουνε μόνοι τους να ελκύσουνε το ενδιαφέρον της Κοινωνίας που τους μισογνωρίζει και του Κράτους που τους αγνοεί για να πραγματοποιήσουν ένα μέρος τουλάχιστο από τα αιτήματα που συνδέονται με την ίδια την ύπαρξή τους και με την τιμή της Τέχνης*». Π. Πρεβελάκης, «Αι καλαί τέχναι και η κρατική πρόνοια», *Ελληνική Φωνή*, 4 Απριλίου 1936. Για την θεωρητική και αισθητική συγκρότηση του Παντελή Πρεβελάκη καθώς και την συνεργασία του με το καθεστώς της 4ης Αυγούστου Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. σσ. 705-715 όπου παρατίθεται και το παραπάνω άρθρο. Για το σύντομο «φλερτ» του Πρεβελάκη με την μαρξιστική θεωρία βλ. επίσης και Τιτίνα Κορνέζου, «Οι σπουδές του Παντελή Πρεβελάκη στην Ιστορία της Τέχνης στο Παρίσι (1930-1933)», *Μνήμων*, τχ. 30, 2009, σσ. 263-282 και συγκεκριμένα σ. 278, σημείωση 45.

[862] Συνεδρίαση της 22ης Ιουνίου 1937, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[863] Την βράβευση του μαθητή του Παρθένη Γιώργη Χιντζόγλου θα πρέπει νομίζω να την δούμε και ως άλλοθι μιας αμεροληψίας της κριτικής επιτροπής έναντι των μαθητών του Παρθένη, η οποία ωστόσο στην προκειμένη περίπτωση ήταν εφικτή χάρη στον κυρίαρχο νατουραλισμό της σπουδής του

Αλέξανδρου Αλεξανδράκη **(Εικ. 91)**, του οποίου η κατά συρροή βράβευση έμοιαζε να αποδεικνύει περίτρανα τις θεωρίες περί ταλέντου και την ικανότητα της Σχολής να το ενισχύει ανεπιφύλακτα όταν και όπου αυτό αποκαλύπτεται όλως αναπάντεχα[864].

Προς απογοήτευση της Διεύθυνσης η σπουδαστική έκθεση του 1937 φαίνεται ότι, παρά την δημόσια καταδίκη εκ μέρους της Σχολής, κατόρθωσε να βρει την θερμή ανταπόκριση των φιλοτέχνων στην οποία εξ αρχής υπολόγιζε εξασφαλίζοντας την παράτασή της μέχρι και το πρώτο δεκαήμερο του Ιουνίου[865]. Η επιτυχία και των δύο αυτών ανεξάρτητων εκθεσιακών πρωτοβουλιών του σπουδαστικού συλλόγου φανέρωνε ότι ο έγκριτος θεσμικός λόγος της Σχολής δεν είχε απολέσει την καλλιτεχνική εγκυρότητά του μόνο για τους σπουδαστές της αλλά και για το φιλότεχνο εκείνο κοινό που επισκέπτονταν τις εκθέσεις αψηφώντας τους ισχυρισμούς της Διεύθυνσης. Αυτήν την αναντιστοιχία στα μέσα της δεκαετίας του 1930 ανάμεσα στον καλλιτεχνικό συντηρητισμό των ακαδημαϊκών «ιμπρεσιονιστών» της Σχολής και στις προτιμήσεις μιας καλλιεργημένης αστικής τάξης με προοδευτικό αισθητικό προσανατολισμό, οι σπουδαστές –όπως και οι Φιλελεύθεροι λίγο νωρίτερα– την είχαν ορθά διαβλέψει. Έστω και αν αυτή η αναντιστοιχία στην προκειμένη περίπτωση πιστοποιούνταν παραδόξως από την επιτυχία μιας έκθεσης με ρεαλιστικά και όχι καινοτόμα μορφικά δεδομένα, παραμένει ενδεικτική της ανάγκης για καλλιτεχνική ανανέωση αλλά και των αντιφατικών όρων μέσω των οποίων προσλαμβανόταν η νέα τέχνη στην περιφέρεια.

Στα 1936-1937 οι σπουδαστές έμοιαζε πλέον, αν όχι να έχουν παραιτηθεί από την διεκδίκηση της αναδιοργάνωσης του θεσμού, πάντως να στρέφονται παράλληλα εκτός του επίσημου θεσμικού πλαισίου της Σχολής για να επιδιώξουν την καλλιτεχνική τους

Χιντζόγλου και ακριβώς λόγω της αποστασιοποίησής της από την διδασκαλία του Παρθένη. Βλ. την ενότητα «Το εργαστήριο Παρθένη και οι βραβεύσεις», σ. 523.

[864] Για τις βραβεύσεις του Αλεξανδράκη το 1937 βλ. σσ. 552-557. Βέβαια εδώ παραμένει αδιευκρίνιστο, ποιοι και πόσοι σπουδαστές τελικά συμμετείχαν στους διαγωνισμούς του 1937 ύστερα από την απόφαση του Συλλόγου να αποκλείσει από τους διαγωνισμούς το σύνολο των εκθετών. Εάν η απόφαση των καθηγητών της Σχολής εγκρίθηκε τελικά από το Υπουργείο, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι η συμμετοχή στους διαγωνισμούς ήταν εξαιρετικά περιορισμένη, γεγονός που αυτομάτως καθιστά τις βραβεύσεις των Μαλάμου, Χιντζόγλου και ειδικά αυτές του Αλεξανδράκη ερμηνεύσιμες και από την σκοπιά της απουσίας σοβαρού ανταγωνισμού. Η Μερτύρη θεωρεί ότι η συμμετοχή των Αναστασόπουλου και Γιάκου στους διαγωνισμούς των Υπαιθρίων σπουδών, η οποία τεκμαίρεται από το Αρχείο, συνιστά ένδειξη της μη εφαρμογής των ποινών (Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση*…, σ. 415, σημείωση 69). Όμως δεδομένης της δήλωσης μεταμέλειας των δύο παραπάνω, η συμμετοχή τους στους διαγωνισμούς του 1937 δεν αρκεί για να επιβεβαιώσει έμμεσα μια τέτοια υπόθεση.

[865] «*Κατόπιν της σημειωθείσης επιτυχίας, απαιτήσει πολλών φιλοτέχνων, η έκθεσις των σπουδαστών καλλιτεχνών εις τον "Παρνασσόν" παρατείνεται μέχρι της 10ης Ιουνίου».* Ανμ., *«Η έκθεσις των Σπουδαστών»*, *Πρωία*, 29 Μαΐου 1937.

αυτονομία αλλά και την επαγγελματική τους «ενηλικίωση» υπό όρους που φάνταζαν ευνοϊκότεροι. Η παράλληλη με τις σπουδές τους στην Σχολή μαθητεία των Τσαρούχη, Εγγονόπουλου και Διαμαντόπουλου δίπλα στον Κόντογλου αλλά και η επιλογή των Σεμερτζίδη, Τσαρούχη και Εγγονόπουλου να παραιτηθούν από την διεκδίκηση διπλώματος απηχούν σε κάποιο βαθμό την συνειδητοποίηση της ανάγκης εγκατάλειψης του επίσημου συστήματος καλλιτεχνικής εκπαίδευσης ή τουλάχιστον συμπλήρωσής του από μια εξωθεσμική διδασκαλία της τέχνης. Καθώς τώρα γινόταν πλέον σαφές ότι αυτό το εκπαιδευτικό μοντέλο καλλιτεχνικού «προστατευτισμού» του ταλέντου που επιδίωκε να εφαρμόσει ο Δημητριάδης δεν ερχόταν δίχως την επιβολή περιορισμών στην προσωπική καλλιτεχνική έκφραση, η επαφή με τις ανεπίσημες εκδοχές εξωακαδημαϊκής καλλιτεχνικής διδασκαλίας, η έξοδος προς τον κόσμο της καλλιτεχνικής αγοράς και η αδιαμεσολάβητη επαφή με την κοινωνία υπόσχονταν έναν βαθμό καλλιτεχνικής ελευθερίας που η Σχολή αρνούνταν πεισματικά να παραχωρήσει.

Σε αυτήν την διαδικασία καλλιτεχνικής αυτονόμησης των σπουδαστών ο ρόλος του σπουδαστικού συλλόγου υπήρξε καταλυτικός. Είναι χάρη στον Σύλλογο που οι συνδικαλιστικές διεκδικήσεις των σπουδαστών πολιτικοποιούνται και ταυτοχρόνως ωριμάζουν τόσο ώστε να αποκρυσταλλωθούν σ' ένα προγραμματικό πλαίσιο αμιγώς καλλιτεχνικών-αισθητικών αιτημάτων. Έτσι αν στα 1935 η Διεύθυνση μπορούσε ακόμα να υποκρίνεται ότι δεν υφίσταται επίσημο όργανο συλλογικής εκπροσώπησης των σπουδαστών αρνούμενη να τον αναγνωρίσει, στα 1937 ήταν ακριβώς αυτή η συγκρότηση του σπουδαστικού συλλόγου στα πρότυπα ενός καλλιτεχνικού κινήματος με σημαία έναν «Νέο Ρεαλισμό» που την ανάγκαζε όχι μόνο να στρέψει προς τα 'κει την προσοχή της αλλά και να ζητά πανικόβλητη την διάλυσή του. Γιατί πλέον ο σπουδαστικός σύλλογος ήταν κάτι περισσότερο από ένας πρόξενος οχληρών επεισοδίων που κόστιζαν στην Διεύθυνση την έξωθεν καλή μαρτυρία της. Ήταν μια ορατή απειλή για την αισθητική συνοχή της Σχολής αλλά και για το ίδιο το αναδιοργανωτικό πρόγραμμα του Δημητριάδη. Και φαίνεται ότι από αυτήν την σκοπιά, η επιβολή της Μεταξικής δικτατορίας προκάλεσε μία τουλάχιστον ευπρόσδεκτη εξέλιξη για την Διεύθυνση καθώς μέσα στην επόμενη τριετία ο σύλλογος των σπουδαστών της ΑΣΚΤ θα διαλυθεί ακολουθώντας και αυτός την τύχη του φοιτητικού κινήματος που υπό το καθεστώς της καταστολής και των διώξεων θα αποδιαρθρωθεί

πλήρως[866]. Την εκπροσώπηση των σπουδαστών απέναντι στην Διεύθυνση και τους καθηγητές θα αναλάβει στο εξής η «Υποδιοίκηση ΕΜΠ της ΕΟΝ» και ο αρχηγός των φαλαγγιτών της Σχολής[867].

2.5. Ανακεφαλαίωση

Η αναδιοργάνωση του 1930 απέβλεψε να είναι μια φιλελεύθερη και συντηρητικά νεωτερική αναδιοργάνωση απαντώντας στην ανάγκη για εκσυγχρονισμό της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και μέσω αυτής της νεοελληνικής τέχνης. Ο αναδιοργανωτικός νόμος 4791/1930 ερχόταν να υλοποιήσει μια μεταρρύθμιση που οι Φιλελεύθεροι και ο Δημητριάδης είχαν προ δεκαετίας σχεδιάσει και επιδιώξει με λιγότερο αυταρχικούς όρους χωρίς αποτέλεσμα. Ο βασικός κορμός του πρώτου εκείνου αναδιοργανωτικού σχεδίου του 1920 αποτέλεσε και την βάση για την αναδιοργάνωση του 1930 και φαίνεται ότι ο Δημητριάδης τον διατήρησε σε γενικές γραμμές ακέραιο με εξαίρεση τις σπουδές αρχιτεκτονικής για τις οποίες δεν επιβίωνε πλέον καμία σοβαρή σκέψη περί ένταξής τους στις καλλιτεχνικές σπουδές. Εκτός από τις βασικές μεταβολές που προέβλεπε το αναδιοργανωτικό σχέδιο του 1920, ο νέος νόμος θα ενσωματώσει και τα κεντρικά σημεία του νομοσχεδίου που είχε συνταχθεί το 1927 επί υπουργίας Αθανασίου Αργυρού και αφορούσαν την ανωτατοποίηση της Σχολής και την συνακόλουθη υπαλληλική αναβάθμιση του διδακτικού της προσωπικού, την αύξηση της κρατικής επιχορήγησής της καθώς και την επέκταση των κεντρικών κτιριακών της υποδομών.

Συγκρίνοντας το αναδιοργανωτικό σχέδιο του 1920 –στις αδρές του γραμμές τις οποίες είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε δεδομένου ότι δεν αποκρυσταλλώθηκε ποτέ σ' ένα κείμενο νόμου– με αυτό του 1930, αυτό φαίνεται να έχει μετεξελιχθεί μέσα στο διάστημα μιας δεκαετίας σ' ένα ολοκληρωμένο μεταρρυθμιστικό πρόγραμμα απολύτως εναρμονισμένο καθ' όλον και στα σημεία του με το πολιτικό πρόγραμμα των Φιλελευθέρων. Το αναδιοργανωτικό σχέδιο του 1930 είχε συλληφθεί γύρω από δύο βασικές ορίζουσες απευθείας υπαγορευμένες από τις επιταγές του φιλελεύθερου αστικού εκσυγχρονισμού. Η πρώτη –παρούσα ήδη από το 1920– αφορούσε τον εξευρωπαϊσμό της νεοελληνικής τέχνης κατά το κυρίαρχο γαλλικό παράδειγμα. Η

[866] Κώστας Γαβρόγλου, Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Χάιδω Μπάρκουλα, *Το Πανεπιστήμιο Αθηνών…,*σ. 254.
[867] Συνεδρίαση της 16ης Μαΐου 1939 και 13ης Μαΐου 1940, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

δεύτερη –πλήρως εμπεδωμένη μόνο στο σχέδιο του 1930– αφορούσε τον εξορθολογισμό της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και την σύνδεσή της με την αγορά. Και τις δύο αυτές ορίζουσες θα τις βρούμε στην ρητορική του Δημητριάδη να κρύβονται πίσω από το ιδεολογικό πέπλο μιας ελληνοκεντρικής νεωτερικότητας όπου ο εξευρωπαϊσμός με γαλλικό πρόσημο είχε ντυθεί ως ελληνικός intimisme τον μανδύα της εθνικής τέχνης για να εξυπηρετήσει την ιδέα της εθνικής ολοκλήρωσης και η αναπτυξιακή στρατηγική σύνδεσης της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης με την αγορά είχε αντιστοίχως θεμελιωθεί σε μια νεωτερική επιχειρηματολογία περί προστασίας και ελεύθερης ανάπτυξης του σπάνιου, ιδιοφυούς και έμφυτου ατομικού ταλέντου. Από την μία το ατομικό ταλέντο ως όρος της φιλελευθεροποίησης της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης μα και του αποκλεισμού από αυτήν, και από την άλλη η συλλογική εθνική ταυτότητα εικαστικά ερμηνευμένη κατά το παράδειγμα του γαλλικού intimisme καθόρισαν την νέα οργανωτική υπόσταση της Σχολής που από το 1930 κ.ε. εδραιώθηκε σε δύο βασικές εκπαιδευτικές δομές: Αφενός στο εργαστήριο ως περιβάλλον ελεύθερης ανάπτυξης του ταλέντου υπό την στενή και αποκλειστική καθοδήγηση ενός εμπνευσμένου και παντοδύναμου διδάσκοντα και αφετέρου στα καλλιτεχνικά παραρτήματα ως «σπουδαστήρια» καλλιτεχνικής μελέτης των τοπικών εκδοχών της εθνικής ιδιαιτερότητας.

Το αναδιοργανωτικό πρόγραμμα του Δημητριάδη δεν προέκυψε φυσικώ τω τρόπω μέσα από τις αργόσυρτες διεργασίες ωρίμανσης μιας εσωτερικής καλλιτεχνικής αντιπαράθεσης στην βάση ξεκαθαρισμένων αισθητικών αρχών. Το αναδιοργανωτικό πρόγραμμα του Δημητριάδη ήταν ο καρπός της θεσμικής δραστηριοποίησης ενός ανδρός καλλιτέχνη εκτός της ελληνικής καλλιτεχνικής πραγματικότητας ο οποίος κλήθηκε σχεδόν εκβιαστικά για να μεταφράσει το πολιτικό πρόγραμμα του φιλελευθέρου αστικού εκσυγχρονισμού σ’ ένα μεταρρυθμιστικό πλαίσιο για την ελληνική τέχνη και την καλλιτεχνική εκπαίδευση. Η παρέμβαση των Φιλελευθέρων ήρθε στα 1930 ως η άνωθεν συντηρητικά νεωτερική απάντηση σ’ ένα ελάχιστα αποσαφηνισμένο αίτημα αντιακαδημαϊκής ανανέωσης για να γεμίσει το κενό που είχε αφήσει ο ακαδημαϊσμός, χωρίς ωστόσο να εκδιώξει και τους τελευταίους εκπροσώπους του από τον θεσμικό χώρο που εξακολουθούσαν ακόμα να καταλαμβάνουν. Μέχρι και το 1932 αυτή η συντηρητικά νεωτερική απάντηση εξακολουθούσε ακόμα να υπόσχεται δημοκρατικότερους όρους καλλιτεχνικής έκφρασης και να φαντάζει αρκετά πειστική τουλάχιστον για τους σπουδαστές της Σχολής οι οποίοι, παρά την αύξηση των

διδάκτρων τους, μπορούσαν ακόμα να υπολογίζουν σ' ένα σχετικά δίκαιο σύστημα διαγωνισμών που παρείχε ίσες ευκαιρίες πρόσβασης στις υποτροφίες. Όμως η πτώση των Φιλελευθέρων από την εξουσία επρόκειτο να συμπαρασύρει και την Σχολή σε μια συντηρητική στροφή ξυπνώντας έναν θεσμικό ανταγωνισμό που αμέσως μετά την παρέμβαση είχε γνωρίσει μια σύντομη περίοδο –προσωρινής μόνο– ύφεσης. Χωρίς τον αυταρχικό παρεμβατισμό των Φιλελευθέρων, ούτε ο Δημητριάδης αλλά ούτε και το αναδιοργανωτικό του πρόγραμμα μπορούσαν εύκολα να επιβληθούν σ' έναν πλειοψηφικά συντηρητικό Σύλλογο αλλά και σ' ένα εχθρικά διακείμενο υπουργείο που από το 1933 κ.ε. απειλούσαν να ξηλώσουν ένα ένα τα κομμάτια της φιλελεύθερης αναδιοργάνωσης. Η στοχοποίηση των Παπαντωνίου και Δημητριάδη, οι κινήσεις περιθωριοποίησης του Παρθένη, η ρήξη μεταξύ Παρθένη και Δημητριάδη, και τελικά η ψήφιση ενός νέου εσωτερικού κανονισμού συνταγμένου από τους συντηρητικούς καθηγητές ο οποίος μέσω των διαγωνισμών υπονόμευε το φιλελεύθερο πνεύμα της αναδιοργάνωσης, ήταν οι αλυσιδωτές συνέπειες μιας πολιτικής μεταβολής στην οποία η Σχολή υπόκειτο πλήρως και αυτή τη φορά ίσως περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη στιγμή εν μέρει εξαιτίας της θεσμικής «επιθετικότητας» της παρέμβασης, εν μέρει και εξαιτίας της απόλυτης ταύτισης της αναδιοργάνωσης με το πολιτικό πρόγραμμα των Φιλελευθέρων.

Στα μέσα πλέον της δεκαετίας του 1930 ο Δημητριάδης ήταν πλέον αρκετά αποδυναμωμένος και σε κάποιο βαθμό οπωσδήποτε απρόθυμος να υπερασπιστεί δυναμικά τις νεωτερικές πλευρές του αναδιοργανωτικού του προγράμματος που είχαν να κάνουν με την φιλελευθεροποίηση της διδασκαλίας επί τω νεωτερικότερον και το άνοιγμα της Σχολής σε μια ελεγχόμενη μέσω των εργαστηρίων και των παραρτημάτων εκφραστική πολλαπλότητα. Ο νέος εσωτερικός κανονισμός ο οποίος μετέτρεπε τους διαγωνισμούς σε μέσο καλλιτεχνικής χειραγώγησης των σπουδαστών και θεσμικής κατίσχυσης των δασκάλων θα πυροδοτήσει μια διαδικασία σπουδαστικής «αφύπνισης» μέσω της οποίας το εμμένον αίτημα για αντιακαδημαϊκή ανανέωση και εκφραστική ελευθερία θα αρθρωθεί αυτήν την φορά ως κατάφαση σ' έναν κοινωνικό ρεαλισμό. Αυτός ο Νέος Ρεαλισμός των σπουδαστών της Σχολής ερχόταν τώρα από τα αριστερά για να ταχθεί απέναντι στον πολιτικά συντηρητικό «νατουραλισμό» των ακαδημαϊκών δασκάλων αλλά και στον φιλελεύθερο ελληνοκεντρικό intimisme του Δημητριάδη και ζητούσε παραδόξως να αξιοποιήσει την νεωτερική πείρα της πρωτοπορίας υπέρ μιας ρεαλιστικής γλώσσας στην υπηρεσία του Λαού.

Οι ανεξάρτητες σπουδαστικές εκθέσεις του 1936 και 1937, παρ' όλη την αντιφατικότητα των προγραμματικών τους διακηρύξεων, αποτελούν ίσως την σοβαρότερη ένδειξη της αποτυχίας του αναδιοργανωτικού προγράμματος του Δημητριάδη, περισσότερο ίσως και από αυτήν ακόμα την περιθωριοποίηση του Παρθένη ή την δυναμική ανάκαμψη των συντηρητικών. Αν έως και το 1932 οι σπουδαστές μπορούσαν να διανοηθούν την καλλιτεχνική τους ιδιότητα μόνο ως ευθέως συναρτώμενη με την Σχολή και την επίσημη καλλιτεχνική εκπαίδευση εστιάζοντας τις διεκδικήσεις τους αποκλειστικά στον εκσυγχρονισμό της, σταδιακά και από το 1933 η συνδικαλιστική τους δράση μοιάζει να λαμβάνει τον χαρακτήρα μιας έμμεσης απόρριψης του ίδιου του θεσμού, απόρριψη της οποίας οι εκθέσεις ήταν η πιο ακραιφνής εκδήλωση. Η απώλεια της εμπιστοσύνης των σπουδαστών, οι οποίοι από το 1920 είχαν αποτελέσει τον σταθερό σύμμαχο των Φιλελευθέρων στην προσπάθεια τους να κερδίσουν την Σχολή είναι δηλωτική της αδυναμίας της φιλελεύθερης μεταρρύθμισης να εκφράσει το καλλιτεχνικά προοδευτικό ή ό,τι γινόταν αντιληπτό ως τέτοιο. Τα εγγενή συντηρητικά χαρακτηριστικά της μεταρρύθμισης, τα οποία δεν ήταν απλώς γέννημα της θεσμικής ανάκαμψης των συντηρητικών αλλά ελλόχευαν ήδη στο πρόταγμα της εθνικής τέχνης και στην κατά το δοκούν ερμηνεία του ταλέντου, έμελλε τελικά να υπερισχύσουν των φιλελεύθερων-νεωτερικών πλευρών της ματαιώνοντας – αυτή την φορά συντριπτικά– την ουτοπική φαντασίωση μιας σύγχρονης Σχολής-λίκνο της καλλιτεχνικής ελευθερίας και μιας ακμάζουσας ελληνικής τέχνης.

Μέρος Δεύτερο

Η διδασκαλία της τέχνης

3. Το εργαστήριο του Κωστή Παρθένη

Όταν το 1920 το έργο του Κωστή Παρθένη παρουσιάστηκε για πρώτη φορά συνολικά στο κοινό μέσα από μια, μνημειώδη σε όγκο και επισημότητα, αναδρομική ατομική έκθεση[868], ο ζωγράφος εμφανιζόταν μέσα από τις σελίδες του Τύπου της εποχής ως ο θαρραλέος αρνητής του ακαδημαϊσμού και της δουλικής μίμησης της φύσης, ο πεφωτισμένος εκπρόσωπος μιας «*νέας*», «*δυναμικής*» και «*υποκειμενικής*» τέχνης[869], ο εισηγητής μιας «*εκφραστικής*» και «*μοντέρνας*» ζωγραφικής[870] που είχε καταφέρει να υπερβεί τα σύνορα των τεχνοτροπιών και τις αισθητικές προκαταλήψεις και να επιβληθεί δια της εκφραστικής πρωτοτυπίας και της τεχνικής αρτιότητάς της επισκιάζοντας την εργασία των Ελλήνων ομοτέχνων του[871]. Ο Λέων Κουκούλας έκλεινε τότε το δικό του τεχνοκριτικό σημείωμα για την έκθεση του Ζαππείου τολμώντας μια πρόβλεψη:

«*Η έκθεσις του Ζαππείου θα έχη μεγάλην σημασίαν εις την ιστορίαν της νεοελληνικής καλλιτεχνίας όχι διότι θα επηρεάση τους νέους μας καλλιτέχνας, αλλά διότι θα τους ενθαρρύνη η εμφάνισις του Παρθένη, δια να εργασθούν όπως αισθάνονται και όπως βλέπουν. Ούτω θα αναπτυχθή και εις την Ελλάδα η εκφραστική ζωγραφική, η Αληθινή Τέχνη. Λυτρωμένοι από την παράδοσιν, οι νέοι μας ζωγράφοι θα εργασθούν ελεύθεροι εντελώς ώστε να δημιουργηθή σιγά-σιγά η ελληνική ζωγραφική*»[872].

Αυτό το αισιόδοξο και αρκετά διορατικό σχόλιο του Κουκούλα συνόψιζε στα 1920 το περιεχόμενο της προσδοκίας που γεννούσε η θεσμική αναγνώριση του Παρθένη. Η διδακτική αξία του παραδείγματος του Παρθένη, για εκείνη τουλάχιστον την μερίδα της κριτικής που είχε υποδεχτεί θετικά το έργο του, δεν αφορούσε τόσο αυτές καθ' αυτές τις μορφικές καινοτομίες της τεχνοτροπίας του και την επιδραστικότητά της[873],

---

[868] Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Κ. Παρθένης*…, σσ. 62-63 και Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας…,* τ. Γ΄, σσ. 849-853.

[869] Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Η τέχνη του Παρθένη», *Πατρίς*, 12, 19, 26 Ιανουαρίου 1920.

[870] Λέων Κουκούλας, «Ελληνική Τέχνη: Κ. Παρθένης», *Ελληνική Ζωή*, τχ. 5, 22 Φεβρουαρίου 1920.

[871] Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις. Η έκθεσις Παρθένη», *Πολιτεία Αθηνών*, 26 Ιανουαρίου 1920. Για την κριτική υποδοχή του έργου του Παρθένη βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Γ΄, σσ. 862-880. Ειδικά για την κριτική υποδοχή της αναδρομικής έκθεσης του Ζαππείου βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Κ. Παρθένης*…, σσ. 383-396 όπου ανθολογούνται στην πλήρη τους μορφή και τα σημαντικότερα τεχνοκριτικά κείμενα.

[872] Λέων Κουκούλας, «Ελληνική Τέχνη: Κ. Παρθένης», όπ.π.

[873] Ως προς αυτό το σημείο άλλωστε, της διάχυσης δηλαδή αυτής της ιδιαίτερης και καθαρά προσωπικής τεχνοτροπίας, εμφανίζονταν επιφυλακτικοί ακόμα και εκείνοι που είχαν υποδεχτεί με θαυμασμό το έργο του: «*Εκτιμώ πολύ την προσπάθειαν του κ. Παρθένη. Αρέσκομαι να προσατενίζω τα θρησκευτικά του τρίπτυχα, να ορματίζομαι τα Ηλύσια πεδία, τους λειμώνας, όπου ο Ορφεύς αναζητεί την φευγαλέαν Ευρυδίκην. Αισθάνομαι τον λυρισμόν των τοπίων του. Εννοώ την συμβολήν του έργου του εις την*

όσο την καλλιτεχνική στάση από την οποία αυτές εκκινούσαν. Την γενναία, δηλαδή, επιλογή του καλλιτέχνη να γυρίσει την πλάτη στην ασφαλή ακαδημαϊκή πεπατημένη για να χαράξει έναν δικό του εντελώς προσωπικό δρόμο στην ζωγραφική. Η ευτυχής περίπτωση του Παρθένη ήταν για τον Κουκούλα η περίτρανη απόδειξη ότι αυτή η χαρακτηριστικά προσωπική ζωγραφική ήταν δυνατόν να συνδυάζει ένα τέτοιο επίπεδο τεχνικής αρτιότητας ώστε να κάμπτει τις συντηρητικές αντιστάσεις και αυτών των ίδιων των επίσημων θεσμών που επείχαν ρόλο αυστηρού θεματοφύλακα της ακαδημαϊκής παράδοσης[874]. Έτσι η θεσμική καταξίωση του Παρθένη, η οποία –καθόλου τυχαία– συνέπιπτε χρονολογικά με την κατάρτιση του πρώτου αναδιοργανωτικού σχεδίου από τον Δημητριάδη, έμοιαζε να προοικονομεί το θεσμικό τέλος του ακαδημαϊσμού και να υπόσχεται για την νέα γενιά καλλιτεχνών ένα ελπιδοφόρο μέλλον καλλιτεχνικής ελευθερίας, εφικτό ακόμα και εντός των επίσημων καλλιτεχνικών θεσμών. Μια δεκαετία αργότερα ο διορισμός του Παρθένη στην Σχολή, ο οποίος ερχόταν μαζί μ' ένα αναδιοργανωτικό σχέδιο υπέρ της ελεύθερης ανάπτυξης του ατομικού ταλέντου εντός του Εργαστηρίου, έμοιαζε να φέρνει αυτό το μέλλον εγγύτερα και να ενισχύει την πρόβλεψη του Κουκούλα. Εκείνο, ωστόσο, που ένας τεχνοκρίτης του 1920 δύσκολα μάλλον θα μπορούσε να είχε διαβλέψει ήταν ότι το ειδικό παράδειγμα του Παρθένη-δασκάλου –εν αντιθέσει ίσως με αυτό του Παρθένη-καλλιτέχνη–, μέσα στο συγκεκριμένο θεσμικό περιβάλλον της Σχολής όπως αυτό διαμορφώθηκε μετά την αναδιοργάνωση του 1930, μπορούσε να λειτουργήσει απελευθερωτικά για την καλλιτεχνική ατομικότητα μόνο τόσο όσο του επέτρεπαν οι καταστατικοί και ιστορικοί περιορισμοί αυτού του θεσμικού πλαισίου αλλά και η ίδια η προσωπική συγκρότηση του ζωγράφου.

Ο Παρθένης θα διδάξει στην Σχολή από τα τέλη του 1929 έως το 1946. Μέσα σ' αυτό το διάστημα των δεκαέξι ετών η διδασκαλία του δεν παρέμεινε αμετάβλητη, αντίθετα διαφοροποιήθηκε σταδιακά επηρεαζόμενη ευθέως από τις ολοένα οξυνόμενες σχέσεις αντιπαλότητας με τους συναδέλφους του καθηγητές της Σχολής, οι οποίες και

ερμηνείαν της βυζαντινής ζωγραφικής. Διστάζω όμως να είπω αν ο κ. Παρθένης πρέπει να εύρη μιμητάς. Διότι διστάζω να πιστεύσω ότι υπάρχουν και μεταξύ μας άνθρωποι επιδεκτικοί μεταρσιώσεων εις τας σφαίρας του θρησκευτικού μυστικισμού. Intelligents mais pas mystiques εχαρακτήρισε άλλοτε τους Έλληνας ο αποθανών Πελαντάν». Αρίστος Καμπάνης, «Η έκθεσις Παρθένη», *Ανθρωπότης*, τχ. 3, Ιανουάριος 1920.

[874] Ο Κουκούλας χαρακτήριζε τον Παρθένη ως έναν «*εκ των μοντέρνων ζωγράφων των οποίων τα έργα εθεωρήθησαν ανώτερα τεχνοτροπιών και τεχνικών προλήψεων ώστε να παραβιάσουν την θύραν του Salon των Παρισίων, την οποίαν άτεγκτος φυλάττει η κλασσική παράδοσις, αρνηθείσαν και εις αυτόν τον Rodin την είσοδον*». Λέων Κουκούλας, «Ελληνική Τέχνη: Κ. Παρθένης», όπ.π.

προκάλεσαν το 1939 την «πεισματική» διακοπή από την πλευρά του Παρθένη κάθε λεκτικής επικοινωνίας με τον ακαδημαϊκό περίγυρο, των μαθητών του συμπεριλαμβανομένων.

Η οχύρωση του ζωγράφου στη σιωπή ορίζει συμβατικά δύο διακριτές φάσεις στην εξέλιξη της διδασκαλίας του: Μία πρώτη φάση από το 1929 έως το 1939 στην διάρκεια της οποίας θα συσπειρώσει γύρω του έναν κύκλο αφοσιωμένων μαθητών και θα εφαρμόσει πιστά ένα μεθοδικό σύστημα εκμάθησης της ζωγραφικής βασισμένο σε μια προσωπική ζωγραφική και αισθητική θεωρία. Και μία δεύτερη από το 1939 έως το 1946, όπου ανταποκρινόμενος με μειούμενο ζήλο στο διδακτικό έργο θα επιδοθεί σε μια ανορθόδοξη διδασκαλία μέσα από έναν αρκετά ιδιόμορφο κώδικα σιωπής. Αυτή η ριζική μεταστροφή από μια εξωστρεφή, ρητή, ορθολογική και συστηματική διδασκαλία σε μια άρρητη και διαλείπουσα διδακτική πρακτική που έτεινε να λάβει στα μάτια των ύστερων μαθητών του έναν σχεδόν μυστικιστικό χαρακτήρα διαμόρφωσε ένα εργαστήριο που στην δεκαετία του 1940 πλέον δεν είχε καμία σχέση με αυτό που ήταν στις αρχές της δεκαετίας του 1930.

3.1. Η δεκαετία του 1930 (1929-1939): Η διδασκαλία της τέχνης ως διδασκαλία της «επιστήμης» της

3.1.1. Η συγκρότηση του εργαστηρίου

Όταν ο Παρθένης κλήθηκε επισήμως τον Δεκέμβριο του 1929 να αναλάβει τα νέα διδακτικά του καθήκοντα, η έγκαιρη άφιξη και ο διορισμός του Δημητριάδη στην διεύθυνση παρέμεναν έως και την τελευταία στιγμή αρκετά αμφίβολα και μαζί μ' αυτά και η έκβαση της υπόθεσης «αναδιοργάνωση». Ο Παρθένης θα προσγειωθεί στην Σχολή ως ο μοναχικός εκλεκτός των Φιλελευθέρων αλλά και μιας μερίδας «στασιαστών» σπουδαστών, υπαλληλικά ανώτερος μεταξύ ίσων σ' έναν καχύποπτο και εχθρικό Σύλλογο που συνέχιζε να ελέγχεται από έναν τύποις απελθόντα ακαδημαϊκό διευθυντή, ακόμα ενεργό και δραστήριο στην διεύθυνση. Υπό αυτές τις συνθήκες η υποδοχή του νέου καθηγητή στα 1929 κάθε άλλο παρά εγκάρδια ήταν. Έτσι η πρώτη μάχη αυτού του ακήρυχτου πολέμου μεταξύ Παρθένη και ακαδημαϊκών-συντηρητικών καθηγητών ανέκυψε πολύ νωρίς και αφορούσε την επάνδρωση του νέου εργαστηρίου των «*ελευθέρων σπουδών και συνθέσεων*» που ο νόμος 4366/1929 είχε συστήσει ειδικά γι' αυτόν και το οποίο έφερε ήδη την υπόσχεση της καλλιτεχνικής ελευθερίας στην ειδική επωνυμία του.

Στον βαθμό που η ισχύς του διδάσκοντος ήταν άμεσα συναρτημένη με την πληθυσμιακή δύναμη του εργαστηρίου του, ήταν επόμενο στο μέσο αυτής της πρώτης αναμέτρησης να βρεθούν οι σπουδαστές, οι οποίοι στα μισά της ακαδημαϊκής χρονιάς κλήθηκαν να δηλώσουν την προτίμησή τους μέσα σ' ένα κλίμα ψυχολογικού εκβιασμού που υπονόμευε το δικαίωμα στην ελεύθερη επιλογή εργαστηρίου, κατοχυρωμένο νομικά από αρχής σύστασης των εργαστηρίων. Όσοι έσπευσαν να εγγραφούν στο νέο εργαστήριο βρέθηκαν από την πρώτη στιγμή αντιμέτωποι με τις συστηματικές προσπάθειες των συντηρητικών καθηγητών να επηρεάσουν την κρίση των μαθητών τους είτε εκφοβίζοντας και αποθαρρύνοντάς τους ρητά[875], είτε θέτοντάς τους υπό το καθεστώς μιας ψυχολογικής πίεσης όπου η φυγή από τα εργαστήρια του Αργυρού ή του Βικάτου ισοδυναμούσε περίπου με αποστασία[876].

Πάντως, αυτό το δυσμενές κλίμα φαίνεται ότι στην αρχή τουλάχιστον δεν στάθηκε ικανό να νικήσει την περιέργεια των σπουδαστών και να ανακόψει την εισροή αρκετών προς το εργαστήριο του Παρθένη[877]. Εκείνοι που για πρώτη φορά συσπειρώθηκαν

---

[875] Από τους καθηγητές της Σχολής εκείνος που φαίνεται ότι επιδόθηκε από την πρώτη στιγμή σε μια συστηματική προσπάθεια απόσπασης σπουδαστών από το εργαστήριο Παρθένη ήταν ο Δ.Γερανιώτης. Πρώην σπουδαστές του Παρθένη αφηγούνται δύο σχετικά περιστατικά. Το ένα προέρχεται από συνέντευξη της Ρέας Λεονταρίτου στον Κωτίδη: «*Την πρώτη μέρα που πήγαμε βάλανε την αγγελία ότι ανέλαβε εργαστήριο ζωγραφικής ο κ. Κωνσταντίνος Παρθένης, και όποιος από τους σπουδαστές θέλει, μπορεί να πάει στο γραφείο να εγγραφεί. Λοιπόν το διαβάσαμε με την Ελένη την Πασχαλίδου, και σηκωθήκαμε και οι δυο πρώτες πρώτες, και πάμε.* […] *Λοιπόν μας λέει ο Παρθένης θέλω να μου φέρετε μερικές σπουδές σας και με πιάνει ο Γερανιώτης, «είδες που σας γύρεψε σπουδές; Δεν θα σας δεχθεί όλους, θα διαλέξει. Και άμα δεν σε δεχθεί τι θα κάνεις; Λοιπόν φύγε από τώρα και πήγαινε σε όποιον θες, στον κύριο Βικάτο ή στον κύριο Αργυρό - εγώ θα μιλήσω. Θα μιλήσω εγώ να πας εκεί.» Με τρομοκράτησε πως δεν θα με δεχτεί. Εγώ μιλιά δεν είπα. «Ευχαριστώ κύριε καθηγητά». Και βέβαια μας δέχτηκε όλους ο άνθρωπος αλλά ήθελε να δει πού βρισκόμαστε*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 86). Ένα ανάλογο περιστατικό αφηγείται και ο Σεμερτζίδης στον Χρίστο Αλεξίου: «*Ξέρεις, πρέπει να σου πω εδώ, ότι ο Παρθένης ήταν ο εξαποδώ τότε στη Σχολή. Τώρα μιλάμε για μοντερνιστή. Τότε ο Παρθένης ήταν ο παλαβός της Σχολής. Κι αυτό δεν το λέγανε κρυφά, το λέγανε στους μαθητές. Όταν εγώ δήλωσα στον Υποδιευθυντή, το Γερανιώτη, ότι θα πάω στα εργαστήρια του Παρθένη, εκείνος αφήνει το μολύβι στο τραπέζι, με κοιτάζει και μου λέει: «Μα, εσύ είσαι απ' τους καλούς, θα πας να καταστραφείς;» Είναι λόγια του Γερανιώτη, Υποδιευθυντή της Σχολής. Σκέψου, λοιπόν.*» [Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης…,* σ. 37-38]. Η Ίρα Οικονομίδου αναφέρει επίσης ότι «*ο Γερανιώτης πολέμησε πολύ τον Παρθένη, δεν ήθελε να μπει ο Παρθένης στη Σχολή*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 62).

[876] Σε αυτό το σημείο είναι αρκετά χαρακτηριστικός ο άκομψος τρόπος με τον οποίο ο Αργυρός επέλεξε τότε να εκθέσει τους «αποστάτες» του εργαστηρίου του ζητώντας τους να δηλώσουν ενώπιον όλων την επιλογή τους υπέρ του εργαστηρίου Παρθένη. Το περιστατικό αφηγείται η Ίρα Οικονομίδου στον Κωτίδη: «*Όταν διορίστηκε,* [ενν. ο Παρθένης] *έκαναν με πολύ άσχημο τρόπο τη μεταφορά των μαθητών από το εργαστήριο του Αργυρού. Έπρεπε να πούνε, «όποια παιδιά θέλουν να φύγουν από τον κ. Αργυρό και να πάνε στον κ. Παρθένη, να το δηλώσουν στη Γραμματεία». Δεν το κάνανε αυτό και αντίθετα, στην τάξη, ο ίδιος ο Αργυρός ρωτούσε τους μαθητές του ποιοι θέλουν να φύγουν, πολύ άσχημο πράγμα αυτό. Κι εγώ που έφυγα, ένιωσα άσχημα απέναντι του*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 63). Θυμίζω εδώ ότι ο Αργυρός, ο οποίος είχε διοριστεί καθηγητής στην Σχολή τον Οκτώβριο του 1929 –μόλις δύο μήνες πριν από τον Παρθένη– είχε αναλάβει άτυπα το εργαστήριο του Ιακωβίδη που ως διευθυντής της Σχολής παρέμενε επισήμως ο κατ' όνομα διευθύνων του ενός εκ των τριών εργαστηρίων ζωγραφικής.

[877] Δυστυχώς τα ευρετήρια στα οποία καταγράφονται οι εγγεγραμμένοι σπουδαστές κατά εργαστήριο δεν σώζονται για τα ακαδημαϊκά έτη 1929-1930, 1930-1931, 1931-1932, 1932-1933. Έτσι δεν είναι

γύρω του ήταν, όπως ήδη επισημάνθηκε, στην συντριπτική τους πλειοψηφία –με ελάχιστες εξαιρέσεις[878]– μάλλον ανυποψίαστοι ως προς τις επιτεύξεις της ζωγραφικής του Παρθένη. Ακόμα και εκείνοι από τους πρώτους μαθητές του «*που ήρθαν στο εργαστήρι του ειδικά γι' αυτόν*»[879] όπως η Ελένη Πασχαλίδου-Ζογγολοπούλου, η Ελένη Πιττάρη-Παγκάλου[880], η Ρέα Λεονταρίτου, ο Ηλίας Φέρτης[881], ο Αργύρης

εύκολο να προκύψει σαφής εικόνα του αριθμού σπουδαστών που μετακινήθηκαν από τα άλλα εργαστήρια της Σχολής προς το εργαστήριο Παρθένη κατά το πρώτο διάστημα της λειτουργίας του. Πάντως μεταξύ εκείνων που γράφτηκαν στο εργαστήριό του τον Δεκέμβριο του 1929, με βάση τις προσωπικές μαρτυρίες των ιδίων, φαίνεται ότι ήταν οι Εμμανουήλ Ζέπος, Ίρα Οικονομίδου, Ελένη Πασχαλίδου-Ζογγολοπούλου, Ρέα Λεονταρίτου, Ηλίας Φέρτης και Αγλαΐα Παπά. Ο Δημήτρης Κεντάκας επίσης, ο οποίος γράφτηκε στο εργαστήριο του Παρθένη τη δεύτερη χρονιά της λειτουργίας του (1930-1931) αναφέρει ότι το εργαστήριό του δεν είχε ποτέ κενές θέσεις (Αντώνης Κωτίδης, Για τον Παρθένη…, σ. 56).

[878] Τέτοια εξαίρεση μπορεί ως ένα βαθμό να θεωρηθεί η περίπτωση της Αγλαΐας Παπά η οποία γνώριζε προσωπικά τον ζωγράφο ήδη από τα χρόνια της Κέρκυρας και είχε μαθητεύσει για ένα πολύ σύντομο χρονικό διάστημα κοντά του πριν ακόμα εισαχθεί στην ΑΣΚΤ (βλ. σχ. Αγλαΐα Παπά, «Ο Παρθένης (ο δάσκαλός μου)», *Νέα Εστία*, Έτος ΝΣΤ΄, τ. 112, τχ. 1322, 1 Αυγούστου 1982, σ. 1011-1014). Ωστόσο, όπως ήδη αναφέρθηκε, η πολύ νεαρή ηλικία της Παπά τα χρόνια που ο Παρθένης έζησε στην Κέρκυρα αναιρεί κάθε έννοια ουσιαστικής μαθητείας αλλά και καθιστά εξαιρετικά αμφίβολη την εξοικείωση της με το καλλιτεχνικό έργο του Παρθένη. Στην κατηγορία των σχετικώς ενήμερων μαθητών του θα πρέπει τέλος να προστεθούν και ορισμένοι, όπως οι Τσαρούχης, Διαμαντόπουλος και Εγγονόπουλος που έχοντας λάβει μια προπαρασκευή εκτός Σχολής οδηγήθηκαν στο εργαστήριό του ακολουθώντας την σύσταση του Πικιώνη. Βλ. Γιάννης Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1986, σ. 245.

[879] Η Ίρα Οικονομίδου αναφέρει ότι «*το υλικό* [ενν. των μαθητών του] *ήταν καλό επειδή αυτοί που ήρθαν στο εργαστήριό του ήρθαν ειδικά γι' αυτόν*». Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 63.

[880] Η Ελένη Παγκάλου αναφέρει ότι επέστρεψε στην Σχολή ειδικά για τα μαθήματα του Παρθένη κατά παραίνεση της Ελένης Πασχαλίδου-Ζογγολοπούλου. Η τελευταία της πρότεινε τον Παρθένη έχοντας υπόψιν τις «μοντέρνες» αναζητήσεις της Παγκάλου: «*Μετά μου λέει μια εξαδέλφη μου, η Ελένη Ζογγολοπούλου η ζωγράφος… "ένας δάσκαλος ήρθε όπως τον θέλεις" (γιατί εγώ είχα πιο μοντέρνες να πούμε διαθέσεις στη ζωγραφική), μου λέει "ειν' όπως τον θέλεις, ειν' ο Παρθένης". Πήγα κι έδωσα εξετάσεις. Συγχρόνως είχε πάει ο Χάρης γραμματεύς και διευθυντής ήταν ο Δημητριάδης ο γλύπτης. Λοιπόν ήταν ένα καλό γκρουπ. Πήγα κι έδωσα εξετάσεις και… υπήρχαν τρία εργαστήρια. Ήτανε ακόμη ο Βικάτος, ο Αργυρός και ο Παρθένης. Εγώ φυσικά πήγα στου Παρθένη αφού για 'κείνον πήγα…*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 69).

[881] Ο Ηλίας Φέρτης παραδέχεται ότι ο ίδιος και μαζί μ' αυτόν όσοι προσχώρησαν στο εργαστήριο του Παρθένη το 1929 τον επέλεξαν επειδή εκτιμούσαν πολύ την εργασία του έστω κι αν δεν την είχαν γνωρίσει. Σε επόμενη ερώτηση του Κωτίδη αν την είχαν δει σε εκθέσεις, ο Φέρτης απαντά: «*Από την Πινακοθήκη. Μια Pieta όπου τα δέντρα γύρω γύρω κλαίνε μαζί με το νεκρό και μας έκανε πολύ μεγάλη εντύπωση. Και το κεφάλι ενός Χριστού, το τεράστιο –αυτά είχαμε δει.*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη…*, σ. 90).

Στυλιανίδης[882] ή ακόμα ο Βάλιας Σεμερτζίδης[883] φαίνεται ότι στην καλύτερη των περιπτώσεων είχαν μόνο μια αρκετά αποσπασματική εικόνα της καλλιτεχνικής εργασίας του δασκάλου βασισμένη στα όχι περισσότερα από τρία ή τέσσερα έργα του που εκτίθεντο τότε στην Εθνική Πινακοθήκη (*Χριστός*, ένα προσχέδιο του *Επιτάφιου Θρήνου, Πλαγιά, Το λιμάνι της Καλαμάτας*). Με αυτά τα δεδομένα, γίνεται αντιληπτό ότι αυτή η θερμή ψήφος τυφλής εμπιστοσύνης προς τον Παρθένη ήταν κυρίως αποτέλεσμα της φήμης του ζωγράφου ως νεωτεριστή καλλιτέχνη και αντιακαδημαϊκού δασκάλου παρά των όποιων νεωτερικών διατυπώσεων είχαν διαπιστώσει οι σπουδαστές ιδίοις όμμασι στο έργο του[884]. Και φαίνεται ότι αυτή η φήμη –εδραιωμένη ήδη από το 1920– ήταν τέτοιας αποδεικτικής ισχύος ώστε μπορούσε από μόνη της να αναπληρώσει την έλλειψη γνωριμίας με το έργο του αλλά και να εξουδετερώσει εύκολα τις κακόβουλες διαδόσεις των συναδέλφων του, δημιουργώντας ένα ρεύμα ανενημέρωτων μεν, πλην απολύτως πεπεισμένων για την αξία του και αποφασισμένων να κινηθούν προς το εργαστήριό του σπουδαστών, σε τέτοιο μάλιστα σημείο ώστε ο Τσαρούχης να ομολογεί ότι γύρω στο 1930-1932 προτίμησε το εργαστήριο του

[882] Ο Αργύρης Στυλιανίδης εξηγώντας τους λόγους για τους οποίους επέλεξε το εργαστήριο του Παρθένη αναφέρει τα εξής: «*Γιατί είχε τη φήμη του ικανότερου, ενός εκλεκτού καλλιτέχνη. Ήρθα στην Ελλάδα το 1927. Ακούγαμε από την Αγλαΐα Παπά για τον Παρθένη, που ήταν μεγαλύτερη ένα χρόνο κι από άλλους. Η Παπά είχε οικογενειακές σχέσεις με τον Παρθένη και επειδή είχε οικονομική άνεση, είχε ξεκινήσει μαζί του με ιδιαίτερα, στο σπίτι. Ο Παρθένης είχε διοριστεί στη Σχολή το 1929. Πήγαμε μαζί με τον Κεντάκα, το '30 και ήμασταν συμμαθητές με το Φέρτη, την Πασχαλίδου-Ζογγολοπούλου, την Πιττάρη, την Κωνσταντινίδη, την Παγκάλου, τον Κόκκορη, το Ζέππο, το Σεμερτζίδη κ.α.*». Σε επόμενη ερώτηση της Έλενας Χαμαλίδη αν είχε δει έργα του Παρθένη μέχρι τότε, απαντά κατηγορηματικά «όχι». Στυλιανίδης Αργύρης, «Τον περιέβαλε μεγάλη αίγλη. Ο ζωγράφος Αργύρης Στυλιανίδης συζητά με την ιστορικό της τέχνης Έλενα Χαμαλίδη», εφ. *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες: Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα], 27 Ιουλίου 1997, σ. 23-24.

[883] Ο Σεμερτζίδης αναφέρει ότι στράφηκε στο εργαστήριο του Παρθένη παρακινημένος από τα θετικά σχόλια κάποιων συμφοιτητών του οι οποίοι ήταν ήδη μαθητές του: «*Κι έτσι εγώ είχα γνωριστεί με δυο-τρεις, που ήταν ήδη στον Παρθένη και είχαν γίνει καθηγητές και μου λέγαν ότι είναι απίθανος δάσκαλος και τα λοιπά. Είχα δει στην Πινακοθήκη ένα-δύο έργα του Παρθένη που μου άρεσαν πάρα πολύ και σαφώς είχα ξεκαθαρίσει μέσα μου ότι δάσκαλος για μένα μπορούσε να είναι μόνο ο Παρθένης*». Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης…,* σ. 38-39.

[884] Οι απαντήσεις τόσο της Ίρας Οικονομίδου όσο και του Αργύρη Στυλιανίδη όταν ρωτόνται πώς ο Παρθένης συγκέντρωσε τους πρώτους μαθητές του εργαστηρίου του είναι αρκετά διαφωτιστικές όσον αφορά τη φήμη του ζωγράφου η οποία προηγούνταν της φυσικής του παρουσίας αλλά και του έργου του. Για τον Στυλιανίδη βλ. πιο πάνω υποσημείωση 882. Η Ίρα Οικονομίδου στην σχετική ερώτηση του Κωτίδη απαντά αορίστως: «*Ε, είχαμε ακούσει πια… και με τη δίψα που είχαμε για κάτι καινούριο…κι αυτοί που ήρθαν απέξω…αυτές οι κοπέλες… η Παγκάλου, η Ζογγολοπούλου, αυτές ήρθαν έτσι… δεν είχαν κάνει Προκαταρκτικό*[…] *αυτές ήρθαν για τον Παρθένη*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 66).

Βικάτου από αντίδραση για τον ομόθυμο θαυμασμό των συμφοιτητών του προς τον Παρθένη[885].

Αυτό που στα 1929 δεν ήταν παρά μια ελάχιστα εξακριβωμένη υπόσχεση στην βάση μιας φημολογούμενης καλλιτεχνικής αξίας πολύ γρήγορα θα επαληθευτεί από την εμπειρία μιας διδασκαλίας η οποία δεν είχε καμία σχέση με ό,τι οι σπουδαστές είχαν έως εκείνη τη στιγμή γνωρίσει. Και στον βαθμό που σ' αυτήν την διδασκαλία είχε πρόσβαση το σύνολο των σπουδαστών της Σχολής μέσω των μαθημάτων του Γυμνού νυκτός όπου δίδασκαν εκ περιτροπής όλοι οι διδάσκοντες της Σχολής, η δυναμική της θα υπερβεί τα σύνορα του εργαστηρίου Παρθένη αλώνοντας σε κάποιο βαθμό τις ακαδημαϊκές θύρες και των άλλων εργαστηρίων[886]. Τουλάχιστον μέχρι και το 1934 ο Παρθένης θα αφοσιωθεί με αξιοσημείωτο ζήλο[887] στο διδακτικό του έργο τηρώντας μια στάση ανοχής –αν όχι αδιαφορίας– απέναντι στην εχθρότητα των συναδέλφων του, η οποία έως και την στιγμή της ρήξης με τον Δημητριάδη δεν μπορούσε να βρει σοβαρά ερείσματα εντός του Συλλόγου. Μέσα στην πενταετία 1929-1934 όχι μόνο θα καταφέρει να συστηματοποιήσει την διδασκαλία του στη βάση μιας

---

[885] «*Ο Πικιώνης με συμβούλεψε να πάω στο εργαστήριο του Παρθένη στο Πολυτεχνείο, ενώ ως τότε πήγαινα στου Βικάτου, από αντίδραση για τον ομόθυμο σεβασμό στον Παρθένη* […]. *Για τους περισσότερους μαθητές ο Παρθένης ήταν Θεός άμεμπτος και τέλειος*.» Γιάννης Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*…, σ. 245.

[886] Είναι ενδεικτικό της γοητείας που ασκούσε η καλλιτεχνική προσωπικότητα του Παρθένη στους σπουδαστές της Σχολής –οπωσδήποτε μέχρι και το 1934- το γεγονός ότι ο κύκλος μαθημάτων Γυμνού Νυκτός από τον Παρθένη συγκέντρωνε ένα πλήθος σπουδαστών απ' όλα τα εργαστήρια της Σχολής τη στιγμή που οι υπόλοιποι καθηγητές κατάφερναν μετά βίας να εξασφαλίσουν την παρουσία των δικών τους μαθητών. Ο Δημήτρης Κεντάκας, μαθητής του Παρθένη από το 1931 έως το 1934 αναφέρει σχετικά: «*Στο Γυμνό Νυκτός δίδασκαν εκ περιτροπής όλοι οι δάσκαλοι –ένας κάθε εβδομάδα. Στου Παρθένη την εβδομάδα, έρχονταν όλοι απο όλα τα εργαστήρια. Στους άλλους, στο ημικύκλιο ήταν περίπου οι μισοί μαθητές τους. Στον Παρθένη υπήρχαν όρθιοι που παρακολουθούσαν τι έλεγε στον καθένα και τον ακολουθούσαν σαν ένα σύννεφο όπου πήγαινε. Ο Μόραλης και ο Νικολάου που λένε ότι ήταν μαθητές του, από το Γυμνό Νυκτός το λένε*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 55). Και η Ελένη Παγκάλου, μαθήτρια του το ίδιο διάστημα, αναφέρει: «*Όταν κάναμε Γυμνό Νυκτός, συνήθως είχαμε κάθε βδομάδα κι από έναν άλλο καθηγητή, του εργαστηρίου. Όταν ήτανε ο Παρθένης, όλοι οι μαθητές θέλανε να ρθούνε, να ακούσουνε τη διδασκαλία του…-Όλοι οι μαθητές; Κι από τα άλλα εργαστήρια; -Κι απ' τα' άλλα. Γιατί στο Γυμνό Νυκτός ερχόταν όλα τα εργαστήρια και κάθε βδομάδα άλλαζε ο καθηγητής. –Γιατί να ήθελαν να ακούσουν τον Παρθένη οι μαθητές του Βικάτου;-Γιατί είχαν αντιληφθεί πως μαθαίνουν μερικά πράγματα τα οποία δεν τα μάθαιναν με τους άλλους*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*… , σ. 70-71).

[887] Όλοι ανεξαιρέτως οι μαθητές του εκείνων των πρώτων ετών περιγράφουν στον Κωτίδη έναν δραστήριο δάσκαλο, πρόσχαρο, καταδεκτικό και πάντα διαθέσιμο για τους μαθητές του. Σταχυολογώ εδώ δύο μαρτυρίες. Η μία από την Παγκάλου: «*Αλλά τότε εκείνος μιλούσε, ήταν ευχάριστος, γελούσε μαζί μας…πώς να σας πω…αυτό που λένε… ότι ο Παρθένης ήταν ιδιόρρυθμος. Εγώ τα τέσσερα χρόνια που τα 'ζησα, ήταν στα καλά του ο Παρθένης. Ο Παρθένης ήταν καλά, δεν είχε τις νευρασθένειες που είπανε μετά* […] *Αυτός στο τέλος κάθε χρονιάς μας έβαζε να κάνουμε εκθέσεις, μεσ' το εργαστήριο έκθεση, και ήτανε η χαρά του. Μαζί μας, να τα κρεμάσουμε, γελούσε να χτυπάει τα καρφιά…αυτή την εποχή, εγώ τουλάχιστο, έζησα την καλή εποχή του Παρθένη*». Η δεύτερη από την Λεονταρίτου: «*Και άρχισα και τελείωσα στο εργαστήριο του Παρθένη γιατί τότε είχε διοριστεί και ήτανε πάνω στην ακμή του. Ήμουνα πάρα πολύ τυχερή γιατί είχε πάρα πολλή όρεξη να διδάξει και αυτά που μας έλεγε ήταν πολύτιμα για όλους μας*».Βλ. Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 70-71 και 79 αντίστοιχα.

προσωπικής ζωγραφικής μεθόδου αλλά και θα αποδειχθεί ιδιαίτερα επινοητικός και δραστήριος ως προς τον εμπλουτισμό αυτής της βασικής διδασκαλίας με καινούριες εκπαιδευτικές εμπειρίες και ερεθίσματα. Κυρίως όμως θα επιτύχει να οργανώσει ένα πραγματικά συμπαγές (από άποψη σύμπνοιας μεταξύ των σπουδαστών και υφολογικής συνοχής) εργαστήριο με ευδιάκριτο τεχνοτροπικό χαράκτηρα και αρκετούς απολύτως αφοσιωμένους σ' αυτόν και στη μέθοδό του μαθητές, στους οποίους καλλιεργήθηκε η συνείδηση μιας προνομιακής συλλογικής ταυτότητας[888]. Αυτό το ομόθυμα συνταγμένο πίσω από την ισχυρή καλλιτεχνική προσωπικότητα του δασκάλου εργαστήριο, με τους δικούς του απαραβίαστους νόμους και την εντελώς ξεχωριστή καλλιτεχνική και εκπαιδευτική οντότητα επρόκειτο να λειτουργήσει εντός της Σχολής ως μια αποκομμένη νησίδα νεωτερικής διδασκαλίας της τέχνης στο έδαφος της οποίας κρίθηκαν και τα αντιφατικά διακυβεύματά της.

3.1.2. Η θεωρία

Από τις εξαιρετικά σπάνιες περιπτώσεις που ο Παρθένης θα τοποθετηθεί δημόσια σε σχέση με το έργο του ή ευρύτερα καλλιτεχνικά ζητήματα, δύο είναι εκείνες που παρουσιάζουν ενδιαφέρον για την κατανόηση της διδασκαλίας του ως προϊόν μιας ολοκληρωμένης θεωρητικής συγκρότησης περί τέχνης και αισθητικής. Πρόκειται για δύο κείμενα, ένα άρθρο υπό τον τίτλο «Αθάνατη Ωμορφιά» δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Δημοκρατία* τον Οκτώβριο του 1923[889] –μόλις έξι ημέρες μετά την καταψήφισή του από τους καθηγητές της Σχολής–, και μία συνέντευξη[890] που ο ζωγράφος παραχώρησε στον Νίκο Γιοκαρίνη τον Ιανουάριο του 1930, ένα μήνα μετά

[888] Η Οικονομίδου αναφέρει σχετικά: «*Έφερε έναν αέρα πολιτισμού άγνωστο σε όλους μας εκεί μέσα. Δεν είναι περίεργο που στο εργαστήρι του είμασταν οι πιο αγαπημένοι και δεν είχαμε ποτέ ανταγωνισμούς μεταξύ μας. Ξέραμε πως δεν χρειαζόταν να κερδίσεις την εύνοιά του. Μας γνώριζε τόσο καλά και μας συμπεριφερόταν τόσο καλά που για τίποτε δεν θα θέλαμε να παραμελήσουμε αυτά που μας ζητούσε. Δεν έκανε διακρίσεις ανάμεσά μας και νιώθαμε όλοι προνομιούχοι που είμασταν στο εργαστήρι του*». Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 32. Και ο Στυλιανίδης: «*Είμασταν, αλλά και αισθανόμασταν, οι προνομιούχοι της Σχολής*». Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 59.

[889] Κ. Παρθένης, «Ζωή και Τέχνη. Αθάνατη Ωμορφιά», *Δημοκρατία*, 21 Οκτωβρίου 1923. Σύμφωνα με τον Ματθιόπουλο, ο οποίος εντόπισε και δημοσίευσε την συγκεκριμένη πηγή, επρόκειτο για κείμενο διάλεξης μέσω της οποίας ο Παρθένης προσπάθησε να υποστηρίξει τότε δημόσια την υποψηφιότητά του για την έδρα της Ιχνογραφίας, και το οποίο ο διευθυντής της εφημερίδας Σπύρος Μελάς είναι πιθανό να είχε στα χέρια του αρκετές ημέρες νωρίτερα, ενδεχομένως και πριν από την καταψήφιση του συγγραφέα του στις 15 Οκτωβρίου 1923. Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Γ΄, σσ. 854-855 και κυρίως την υποσημείωση 318.

[890] Ν. Γιοκαρίνης, «Αι εξομολογήσεις των. Με τον κ. Κωνσταντίνον Παρθένην δια την παλαιάν και την νέαν τέχνη», *Πρωία*, 27 Ιανουαρίου 1930.

τον τελικό διορισμό του[891]. Αυτά τα κείμενα δεν θα πρέπει να αντιμετωπιστούν ως σποραδικές εκδηλώσεις εξωστρέφειας εκ μέρους του ζωγράφου, συμπτωματικές εξαιρέσεις στον γενικό κανόνα της δημόσιας σιωπής του, αλλά θα πρέπει να αναγνωστούν υπό το πρίσμα του επιδιωκόμενου διορισμού του στην Σχολή. Έτσι οι θέσεις που διατυπώνονται σ' αυτά μπορούν να θεωρηθούν προγραμματικές ενός πλαισίου θεωρητικών αρχών εντός του οποίου επρόκειτο να κινηθεί η διδασκαλία του και τις οποίες ο Παρθένης είχε αισθανθεί την ανάγκη να υπερασπιστεί σε δύο καθόλου τυχαίες χρονικές στιγμές απαντώντας οπωσδήποτε και στον σκεπτικισμό των επικριτών του εντός της Σχολής. Στα δύο παραπάνω κείμενα ο Παρθένης θα τοποθετηθεί σε σχέση με τρία θεωρητικά ζητήματα: 1ον την τέχνη ως αναπαράσταση της φύσης, 2ον την διδασκαλία της τέχνης ως διδασκαλία της «επιστήμης» της και 3ον την έννοια της προόδου στην αισθητική και την τέχνη. Παρά τη μεσολάβηση μιας επταετίας ανάμεσα στην δημοσίευση του άρθρου και σ' αυτήν της συνέντευξης, ο Παρθένης εμφανίζεται συνεπής με τον εαυτό του, ώστε να νομιμοποιούμαστε να αντιμετωπίζουμε τις απόψεις του ως εκφράσεις μιας συνεκτικής θεωρητικής σκέψης περί τέχνης και αισθητικής η οποία είναι ήδη διαμορφωμένη το 1923 και προβάλλει πιο αναλυτική στην συνέντευξη του 1930.

Η θέση υπέρ μιας τέχνης η οποία εκκινεί από την φύση για να βρει το νόημά της πέρα από την αναπαραστατική της λειτουργία διατυπώνεται ήδη ρητά το 1923 όταν ο Παρθένης γράφει: «*Από τη φύση παίρνει ο καλλιτέχνης τα στοιχεία για το έργο του. Η φύση του δίνει τις λέξεις που αποτελούν τη γλώσσα του».* Όμως *«η τέχνη που δεν πάει πιο πέρα από τη φύση δεν αξίζει τ' όνομά της, δεν έχει λόγο να υπάρχη, αφού δεν παίρνει για σκοπό παρά την ίδια τη φύση. Η φύση δεν είνε παρά το πρόσχημα, η αφορμή*»[892].

Αν η φυσική πραγματικότητα δεν μπορεί να είναι κάτι περισσότερο από εξωτερική αφορμή της καλλιτεχνικής δημιουργίας –ή ακριβέστερα– η πηγή ενός μορφολογικού λεξιλογίου για να εκφραστεί κάτι πέρα από αυτήν, τότε αυτό το «μετά-φυσικό» στοιχείο που η τέχνη έχει σκοπό να εκφράσει είναι για τον Παρθένη η ατομικότητα του καλλιτέχνη[893]. Επτά χρόνια αργότερα θα επεξηγήσει καλύτερα αυτήν την θέση,

[891] Βλ. σχετικά Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Δύο κείμενα του Παρθένη: Ένα άρθρο στη *Δημοκρατία* το 1923 και μία συνέντευξη στην *Πρωία* το 1930», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες: Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα], 27 Ιουλίου 1997, σσ. 12-15 όπου δημοσιεύονται και τα δύο παραπάνω κείμενα.

[892] Κ. Παρθένης, «Ζωή και Τέχνη. Αθάνατη Ωμορφιά», όπ.π.

[893] «*Για τούτο λέμε "ένας Ρέμπραντ, ένας Βερονέζε" πριν πούμε τι παριστάνει και η εικόνα, πιο είνε το αντικείμενο. Η φύση, η αναπαράσταση εξαφανίζονται, το άτομο, η προσωπικότητα, ο δημιουργός επιζεί*». Κ. Παρθένης, «Ζωή και Τέχνη. Αθάνατη Ωμορφιά», όπ.π. Το 1918 δήλωνε στον Γώργιο Σερούιο: «*Η*

θεμελιώνοντάς την αυτή τη φορά σε μια δυϊστική αντίληψη για τον κόσμο, τον οποίο κατανοεί μέσα από εννοιακά ζεύγη όπως πνευματικό – υλικό, νοητό – αισθητό, ανθρώπινος νους και ψυχή – άψυχη φύση:

«*Η ωραιότερη φύσις, το τελειότερο δημιούργημά της είναι ο ανθρώπινος νους. Είναι η ψυχή του ανθρώπου. Δεν θα την υποτάξω ποτέ εις την άλλην φύσιν την κατωτέραν. Δεν θα της στερήσω της προνομιούχου θέσεως της και να την θέσω υποζύγιον εις την αναίσθητον φύσιν. Το καλύτερο υπόδειγμα της φύσεως, είνε ο νους μας. Αυτός θα βάλη τον ρυθμόν εις την άλλην φύσιν, και ο άνθρωπος θα περιποιηθή και θα τακτοποιήση. Όπως εις τον λόγον, ο Αισχύλος έβαλε μέτρον και ρυθμόν, όπως ο Μπετόβεν έθεσεν εις ρυθμόν τους ήχους της φύσεως, έτσι και ο ζωγράφος τακτοποιεί και ρυθμίζει.Εάν αντιγράφω την φύσιν, τότε εγώ ως ανώτερον υπόδειγμά της δεν υπάρχω και ο νους μου είναι υποτακτικός εις το κατώτερον στοιχείον της δημιουργίας. Διατί μια στήλη Δωρική είνε ανώτερη από ένα δένδρον; Διότι η στήλη είνε δημιούργημα αυτούσιον του ανθρώπινου νου*»[894].

Για τον Παρθένη αυτή η διάκριση ανάμεσα σε πνευματικό και υλικό κόσμο έχει αξιολογικό χαρακτήρα και όχι απλώς περιγραφικό, καθώς οτιδήποτε υπάγεται στη σφαίρα της δεύτερης κρίνεται υποδεέστερο ως προς το νου και την ψυχή του ανθρώπου. Με αυτή την έννοια, κάθε καλλιτεχνική απόπειρα που αρκείται στην πιστή αντιγραφή μιας «*αναισθήτου φύσεως*» ισοδυναμεί με υποβάθμιση του καλλιτεχνικού έργου σε παθητική αντανάκλαση ενός άψυχου υλικού κόσμου και σε τελική ανάλυση με ακύρωση των διανοητικών και ψυχικών δυνάμεων του καλλιτέχνη και τελικά της ατομικότητάς του. Αυτή η θέση που αντιμετωπίζει την ζωγραφική ως γνησίως διανοητική εργασία, ανάλογη με αυτήν του ποιητή ή του μουσικού συνθέτη, επαναλαμβάνεται εν είδει επωδού σε περισσότερα του ενός σημεία της συνέντευξης και προβάλλεται εμφατικά για να θεμελιωθεί σ' αυτήν η διανοούμενη ταυτότητα, όχι του ακαδημαϊκού, αλλά του νεωτερικού καλλιτέχνη[895].

ατομικότης είναι το παν στην τέχνην. Ένας αληθινός καλλιτέχνης δεν πρέπει να ομοιάζη με κανέναν άλλον. Είνε καλλιτέχνης μόνον εάν έχη ξεχωριστή ατομικότητα και αν κατορθώνη να την εκφράζη. Δι' αυτό πρέπει όλαι του αι προσπάθειαι να τείνουν εις την εκμετάλλευσιν της ατομικότητός του, χωρίς καμίαν φροντίδα δια τους κανόνας και την παράδοσιν. Η ανεξαρτησία είναι το παν στην τέχνην. Ανεξαρτησία αλλά και ειλικρίνεια». [Γεώργιος Σερούιος], «Ζωγραφική», *Νέα Ημέρα*, 4 Ιανουαρίου 1918.

[894] Ν. Γιοκαρίνης, «Αι εξομολογήσεις των. Με τον κ. Κωνσταντίνον Παρθένην δια την παλαιάν και την νέαν τέχνη», όπ.π.

[895] Σε ερώτημα του Γιοκαρίνη σχετικά με την τεχνική των πιστών αντιγραφέων της φύσεως, ο Παρθένης θα δηλώσει κατηγορηματικά «*Είνε υποδούλωσις της ψυχής των εις την κατωτέραν φύσιν*». Και αλλού: «*Οι καλλιτέχναι θα πεισθούν ότι πρέπει να εργάζωνται με τον νουν και με την ψυχήν και όχι μόνον με τον*

Το σημείο έχει ενδιαφέρον γιατί απηχεί μια νέα αντίληψη για τον διανοούμενο καλλιτέχνη, αντίληψη που τον αποσυνδέει από την ακαδημαϊκή παράδοση η οποία και τον εξέθρεψε για να τον τοποθετήσει εντός της νεωτερικής. Ο ακαδημαϊκός καλλιτέχνης, αναλισκόμενος σε μια υπόθεση καθαρά μηχανικής δεξιοτεχνίας που τον κρατά δέσμιο της «*κατωτέρας φύσεως*», δεν μπορεί πλέον κατά τον Παρθένη να ανταποκριθεί στο προφίλ του διανοούμενου το οποίο και προϋποθέτει την συνειδητή τοποθέτηση του καλλιτέχνη ως έλλογου, έμψυχου και κατ' εξοχήν δημιουργικού υποκειμένου στην κορυφή αυτού που αποκαλεί «φύση». Και είναι ακριβώς αυτή η δημιουργική δύναμη του νεωτερικού καλλιτέχνη-διανοούμενου να αναδημιουργεί σύμφωνα με την «*διάπυρη φύση*» του και την «*ψυχική ανάγκη*» του τον κόσμο που τον καθιστά έναν μικρό θεό:

«*Έχει εις το χέρι του* [ενν. ο ζωγράφος] *την μεγαλύτερη ανθρώπινη δύναμη. Με μίαν μόνον γραμμήν κάμνει την φύσιν νέαν, αποκρύπτει ένα βουνό χιλιόμετρα πίσω, απλώνει ένα κάμπο σε απέραντη έκτασι. Με μίαν γραμμήν μόνον ο ζωγράφος γίνεται Θεός και δημιουργεί*»[896].

Απέναντι στον ακαδημαϊκό καλλιτέχνη ως σχολαστικό «λόγιο»-αντιγραφέα της φύσης, ο Παρθένης έρχεται εδώ να προτάξει έναν διανοούμενο νεωτερικό καλλιτέχνη-θεό ικανό να πλάθει ξανά και ξανά τον κόσμο με την δύναμη της γραμμής του. Αυτή η πίστη στην «*ισόθεη*» παντοδυναμία του καλλιτέχνη που πήγαζε απευθείας από τις ατομικές ψυχοδιανοητικές του δυνάμεις, ήταν το καταστάλαγμα μιας αληθινά νεωτερικής σκέψης που εξέφραζε μια νέα αντι-ακαδημαϊκή και μαζί λογοκρατούμενη πνευματικότητα[897].

χρωστήρα ή την σμίλην. Ο μεγάλος κόπος δεν είναι η εκτέλεσις ενός έργου. Ο κόπος και ο μόχθος είναι η εργασία του νου. Όπως ο ποιητής δεν κουράζεται σημειώνων με το μολύβι του τους στίχους, αλλά κοπιάζει διανοητικώς και όλη του η εργασία γίνεται δια του νου. Ο ζωγράφος το ίδιον. Πρέπει να εργασθή με τον νουν […].*Οι περισσότεροι νομίζουν πως η Νέα Τέχνη είναι κάτι το αφαντάστως εύκολο. Μα τι υπάρχει ευκολώτερο από την αντιγραφή ενός αντικειμένου, ενός προσώπου, ενός τοπίου; Δεν απαιτεί καμία δημιουργική εργασία. Ο καλλιτέχνης αν έχη μία δεξιοτεχνία κάθεται και αντιγράφει πιστώς, χωρίς να κοπιάσει διόλου ο νους του. Γίνεται υποτακτικός εις την φύσιν που είναι πάντοτε κατωτέρα του νου του. Η Νέα Τέχνη δημιουργεί. Ο νους εργάζεται και η εργασία του είνε η δυσκολώτερη καλλιτεχνική εκτέλεσις*». Ν. Γιοκαρίνης, «Αι εξομολογήσεις των. Με τον κ. Κωνσταντίνον Παρθένην δια την παλαιάν και την νέαν τέχνη», όπ.π.

[896] Ν. Γιοκαρίνης, «Αι εξομολογήσεις των. Με τον κ. Κωνσταντίνον Παρθένην δια την παλαιάν και την νέαν τέχνη», όπ.π. Την ίδια θέση την βρίσκουμε να αναπαράγεται και στο κείμενο του 1923: «*Η μήπως η αναδημιουργία του κόσμου σύμφωνα με την διάπυρη φύση και την ψυχική ανάγκη του καλλιτέχνη δεν είνε τρανό σημάδι της υπέροχης και ισόθεης δύναμής του;*». Κ. Παρθένης, «Ζωή και Τέχνη. Αθάνατη Ωμορφιά», όπ.π.

[897] Αυτή η απόψη που αντιμετωπίζει την τέχνη ως ένα αυτόνομο λογικό σύμπαν διαρρυθμιζόμενο από τον νου του καλλιτέχνη διατυπώνεται ήδη στα 1918: «*Βέβαια, η τέχνη* […] *δεν είνε απλή και πιστή*

Θα πρέπει εδώ να διευκρινιστεί ότι όταν ο Παρθένης απορρίπτει την αντιγραφή της φύσης ως παραγνώριση της καλλιτεχνικής εργασίας, δεν αντιπροτείνει ένα είδος τέχνης που στερείται των παραστατικών αναφορών της στη φυσική πραγματικότητα. Τις φυσικές μορφές τις αντιλαμβάνεται αυστηρά εργαλειακά, και την «*αναίσθητον φύσιν*» ως ένα πεδίο τυχαία ερριμμένων στοιχείων από το οποίο ο καλλιτέχνης αντλεί επιλεκτικά οργανώνοντας, τακτοποιώντας, ανασυνθέτοντας προκειμένου να εξυπηρετήσει μια δημιουργική ιδέα την οποία υπαγορεύει πάντοτε ο νους και η ψυχή, αλλιώς η ατομικότητά του[898]. Παρότι μια νέα σχέση με τη φύση αποτελεί ζητούμενο όλων σχεδόν των πρώιμων νεωτερικών καλλιτεχνικών τάσεων, αυτή η «εργαλειακή» αντίληψη περί φύσης την οποία αναπαράγουν και οι πρώτοι μαθητές του στις μαρτυρίες τους[899], παρουσιάζει αξιοσημείωτες αναλογίες με την θεωρία του νεοϊμπρεσιονισμού όπως αυτή κωδικοποιήθηκε από τον Paul Signac στο κείμενό του *D' Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*. Ειδικά την ιδέα της φύσης ως μορφολογικού λεξιλογίου που όταν αντιγράφεται πιστά δεν έχει να παρουσιάσει κανένα καλλιτεχνικό ενδιαφέρον την βρίσκουμε στο κείμενο του Signac στην πρωτότυπη διατύπωση της:

«*Αν οι νεοϊμπρεσιονιστές προσπαθούν να εκφράσουν την λαμπρότητα του φωτός και του χρώματος που προσφέρει η φύση, κι αν αντλούν από αυτήν την πηγή κάθε ομορφιάς τα στοιχεία των έργων τους, θεωρούν ταυτοχρόνως ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να επιλέγει και να διευθετεί αυτά τα στοιχεία και ότι ένας πίνακας που έχει συντεθεί γραμμικά και*

απομίμησις της φύσεως, αλλά ένα λογικόν σύστημα. Το μάτι του καλλιτέχνου πρέπει να βλέπη εις την φύσιν εν στενώ συνδυασμώ με τον νου του. Ο νους του τεχνίτου είνε που δημιουργεί δια της φύσεως. […]. *Η φύσις με βοηθεί να εκφρασθώ με γραμμήν και χρώμα, αλλά την ατομικήν μου έκφρασιν έχω δικαίωμα εγώ ως τεχνίτης να διαμορφώσω, να αποτυπώσω, να αποδώσω με την ιδίαν μου τεχνικήν λογικήν*». Ανμ., «Περίπατοι. Ο καλλιτεχνικός κόσμος. Εις το ατελιέ του Κ. Παρθένη», *Πολιτεία*, 4 Μαρτίου 1918.

[898] «[ενν. Η φύσις] *με εμπνέει και την χρησιμοποιώ ως στοιχείον της δημιουργίας μου. Δεν είναι εκείνη που διατάσσει. Τα γύρω μας πράγματα είναι η παλέττα μας, δια της οποίας θα εκφράσωμεν το αίσθημα μας, την σκέψιν μας*». Ν. Γιοκαρίνης, «Αι εξομολογήσεις των. Με τον κ. Κωνσταντίνον Παρθένην δια την παλαιάν και την νέαν τέχνη», όπ.π.

[899] Τα λόγια του Παρθένη προς τους μαθητές του όπως τα ανακαλούν ο Εμμ. Ζέπος και η Ελένη Παγκάλου, απηχούν ακριβώς το πνεύμα της νεοϊμπρεσιονιστικής θεώρησης ως προς την αντιμετώπιση της φύσης: «*Έλεγε: «η φύση είναι ωραία να τη βλέπεις, αλλά αν προσπαθήσεις να τη ζωγραφίσεις όπως είναι, δεν είναι ωραία. Ο ζωγράφος πρέπει να παίρνει στοιχεία από την φύση όπως ο μουσικός παίρνει τον ήχο και τον αλλάζει – δεν εμπνέεται από το αηδόνι.* […] *Ο Παρθένης μας έλεγε τη φύση, το μοντέλο οτιδήποτε να τη μεταχειριζόμαστε όπως θα μεταχειριζόμαστε τη μπογιά και το λινό – κάθε τι είναι υλικό για την τέχνη. Κι αυτό που βλέπουμε, κι αυτό που φανταζόμαστε, κι αυτό που σκεπτόμαστε και μας έχει επηρεάσει είναι κι αυτό υλικό όπως η μπογιά και το πινέλο. Κάθε τι.*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*… σσ. 51 και 77-78). Η μελέτη του Signac για την οποία ο Ματθιόπουλος σημειώνει ότι συγκαταλεγόταν μεταξύ των γόνιμων αναγνωσμάτων του Παρθένη (Βλ. Ευγένιος Δ, Ματθιόπουλος, *Κ. Παρθένης*…, σ. 47) θα πρέπει να αποτέλεσε και βασικό κείμενο αναφοράς για τη διδασκαλία του.

χρωματικά θα έχει πάντα μια διάταξη ανώτερη από αυτήν που έχει να προσφέρει η τυχαιότητα μιας σπουδής εκτελεσμένης απευθείας από την φύση. Προς υπεράσπιση αυτής της αρχής θα παραθέσουν τις εξής γραμμές του Delacroix: "η φύση δεν είναι παρά ένα λεξικό στο οποίο ανατρέχουμε για να βρούμε τις λέξεις ... Βρίσκουμε εκεί τα στοιχεία που συνθέτουν μια φράση ή μια αφήγηση: Κανείς όμως ποτέ δεν θεώρησε το λεξικό ως μία σύνθεση με την ποιητική σημασία της λέξης". Επιπλέον η φύση απέχει πολύ από το να είναι πάντοτε ενδιαφέρουσα από την άποψη της εντύπωσης του συνόλου…Αν κάθε λεπτομέρεια προσφέρει μια τελειότητα, η ενοποίηση αυτών των λεπτομερειών σπανίως δημιουργεί ένα αποτέλεσμα αντίστοιχης αξίας με εκείνο που, στο έργο ενός μεγάλου καλλιτέχνη, προκύπτει από το σύνολο και από την σύνθεση»[900].

Την πρόθεση του καλλιτέχνη να μετουσιώνει μια άλογη, άτακτη υλική φύση κενή νοήματος σε λογική έκφραση της ανώτερης πνευματικής υπόστασής του, ο Παρθένης θα την ονομάσει «*δημιουργική θέληση*» και θα την διακρίνει από μια «*δημιουργική ικανότητα*» που ισοδυναμεί με την δυνατότητα του καλλιτέχνη να υλοποιεί τεχνικά την πρόθεσή του. Εκείνο το κομμάτι της τέχνης που αντιστοιχεί στην εκτελεστική ικανότητα πραγμάτωσης της δημιουργικής θέλησης είναι το αντικείμενο αυτού που ο Παρθένης αποκαλεί «*επιστήμη της τέχνης*». Γι' αυτήν την «*επιστήμη της τέχνης*» έγραφε το 1923:

«*Η τέχνη όμως έχει και πρέπει να έχει, την επιστήμη της. Είνε το στοιχείο που μας μαθαίνει να ξεχωρίζωμε τα όρια του δυνατού στην τέχνη. Η φαντασία, αχαλίνωτη θα καταντούσε κυνήγημα μάταιο και χιμαιρικό, έξω από κάθε πραγματικότητα. Μονάχα η επιστήμη τη συγκρατεί και την επιστήμη μπορεί καθένας να τη διδαχτή. Η τέχνη είναι ουσιαστικά ατομική, προσωπική. Η επιστήμη όμως όχι*»[901].

Ως «*επιστήμη της τέχνης*» ο Παρθένης φαίνεται να εννοεί εδώ ένα σύστημα θετικών εμπειρικών γνώσεων με απόβλεψη διϋποκειμενικής ισχύος το οποίο λειτουργεί ως λογικό μέτρο του εφικτού στην τέχνη –ή αλλιώς– ως εκείνο το αναγκαίο αντίβαρο σε μια αχαλίνωτη υποκειμενική φαντασία που πειθαρχεί και οριοθετεί τις χιμαιρικές φιλοδοξίες του καλλιτέχνη.

[900] Paul Signac, *D' Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*, Παρίσι, H. Floury, 1921, σ. 17-18. Η μετάφραση δική μου.
[901] Κ. Παρθένης, «Ζωή και Τέχνη. Αθάνατη Ωμορφιά», όπ.π.

Η τέχνη όμως, ως επιστήμη, δεν είναι για τον Παρθένη μόνο επιδεκτική διδασκαλίας αλλά και υποκείμενη στους νόμους της προόδου. Μιας προόδου αισθητικής η οποία καθιστά κάθε νεότερο μορφοπλαστικό-αισθητικό κώδικα πιο εξελιγμένο σε σχέση με αυτούς που έχουν προηγηθεί ιστορικά και άρα ικανότερο να εξυπηρετήσει επιτυχέστερα τη δημιουργική θέληση του σύγχρονου καλλιτέχνη. Λέει στον Γιοκαρίνη το 1930:

«*Η αισθητική δεν είνε μία. Είνε ένα σύνολον αισθητικών το οποίον κάποτε θα καταλήξη εις μίαν. Εκείνος θα είνε ο ανώτερος τύπος. Ακόμα δεν εφθάσαμεν εις το τέρμα αυτό. Σήμερα η δημιουργία είνε κάτι το νέον, κάτι το ζωντανώτερον ως νέον και το σφριγηλότερον, ως τελευταίον. Σήμερα η δημιουργική θέλησις έχει ισοζυγίσει με την δημιουργικήν ικανότητα. Εκείνο που θέλει και σκέπτεται ο καλλιτέχνης, έχει την δύναμιν να το κάμη. Αυτό είνε Τέχνη*»[902].

Ο Παρθένης υιοθετεί εδώ μια τελεολογική αντίληψη περί προόδου στην αισθητική θρεμμένη με το νεωτερικό ιδεώδες περί προόδου. Την αισθητική πρόοδο την καταλαβαίνει ως γραμμική ιστορική κίνηση προσανατολισμένη στην οριστική σύγκλιση των διαφορετικών αισθητικών θεωρήσεων σε μια ανώτερη διϋποκειμενική αισθητική. Και μέτρο αυτής της αισθητικής προόδου φαίνεται ότι είναι για τον Παρθένη η εξισορρόπηση μεταξύ αφενός της δημιουργικής ικανότητας του καλλιτέχνη και αφετέρου μιας δημιουργικής θέλησης που δεν μπορεί παρά να υπαγορεύεται και να εκφράζει αναγκαία το πνεύμα της εποχής του:

«*Έχω την γνώμην ότι κάμνομεν μεγάλον σφάλμα, να νομίζωμεν ότι πρέπει να μιμηθώμεν την Αρχαίαν Τέχνην. Ότι πρέπει να την πάρωμεν ως υπόδειγμα. Πιστεύω ότι η αρχαία Τέχνη μόνον παραδείγματα ημπορεί να μας δώση. Ο μιχαήλ Άγγελος είδε έτσι αυτό το σώμα. Γιατί το είδε έτσι; Όταν εννοήσωμεν αυτό το παράδειγμα της τέχνης του, τότε θα ημπορέσωμε να δημιουργήσωμεν ιδικήν μας Τέχνην, να ιδούμε και ημείς και να εργασθούμε βλέποντες, όχι δε απλώς να απομιμηθούμε, που δεν είμεθα και εις θέσιν να το κάμωμε, γιατί δεν ζώμεν εις το παρελθόν. Είμαι της γνώμης ότι δεν υπάρχει χειρότερη και πιο αντιαισθητική καλλιτεχνική διάθεσις, από του να στηριζόμεθα εις το παρελθόν και να δημιουργούμε από το παρελθόν και δια το παρελθόν.* […] *Πρέπει να*

[902] Ν. Γιοκαρίνης, «Αι εξομολογήσεις των. Με τον κ. Κωνσταντίνον Παρθένην δια την παλαιάν και την νέαν τέχνη», όπ.π.

δημιουργήσωμε για το μέλλον και να εμπνεώμεθα από το μέλλον. Αυτό θα γίνη άλλως τε και θα επικρατήση»[903].

Νομίζω ότι αυτή η αντίληψη που εκλαμβάνει την τέχνη ως πολιτισμική έκφραση μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου και που απορρίπτει ως αναχρονιστική και μάταιη κάθε απόπειρα μίμησης ή αναβίωσης ενός παρελθόντος μορφοπλαστικού κώδικα ο οποίος και θα πρέπει να αντιμετωπίζεται μόνο ως άξιο καλλιτεχνικό παράδειγμα εντός των ιστορικών του ορίων και ποτέ ως διαχρονικό υπόδειγμα, μας ενθαρρύνει να συσχετίσουμε αυτή την έννοια της «*δημιουργικής θέλησης*» που επανέρχεται σταθερά στο κείμενο της συνέντευξης του 1930 με την έννοια του *Kunstwollen* («καλλιτεχνικό βούλεσθαι»). Η παραμονή του Παρθένη στην Βιέννη το διάστημα 1898-1903 και η γνωριμία του με την νεοϊδρυμένη Secession, της οποίας οι προγραμματικές θέσεις είχαν απευθείας επηρεαστεί από τις θεωρίες του Aloïs Riegl[904], μας επιτρέπουν εδώ να υποθέσουμε ότι ό,τι ο Παρθένης αποκαλεί «*δημιουργική θέληση*» δεν είναι παρά μια ελεύθερη μετάφραση του εμβληματικού *Kunstwollen*[905].

Αισιοδοξώντας για τις προοπτικές της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας, ο Παρθένης αναγνωρίζει ως κύρια αιτία της καχεξίας της σύγχρονης ελληνικής τέχνης το χάσμα ανάμεσα στην δημιουργική βούληση του καλλιτέχνη και στην τεχνική δυνατότητα υλοποίησής της, χάσμα που στην Ελλάδα εξακολουθούσε να παραμένει αγεφύρωτο κρατώντας τους καλλιτέχνες καθηλωμένους σε μια αισθητική ταπεινών βλέψεων :

---

[903] Ν. Γιοκαρίνης, «Αι εξομολογήσεις των. Με τον κ. Κωνσταντίνον Παρθένην δια την παλαιάν και την νέαν τέχνη», όπ.π.

[904] Το ίδιο το σύνθημα της Secession "*Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit*" φαίνεται να συνδέει τις απόψεις του Παρθένη με την Secession και μέσω αυτής με τον Riegl. Για τον τρόπο με τον οποίο η μορφοκρατική θεωρία του Riegl επηρέασε το κίνημα της Secession βλ. Diana Reynolds Cordileone, *Aloïs Riegl in Vienna (1875-1905): An Institutional Biography*, Surrey/Burlington, Ashgate, 2014, σσ. 239-260.

[905] Για τον Aloïs Riegl και την έννοια του Kunstowollen βλ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της Τέχνης: Η γέννηση μιας νέας επιστήμης από τον 19ο στον 20ο αιώνα*, Αθήνα, Άγρα, 2013, σσ. 255-313. Μια προσεκτική ανάγνωση –που εδώ δεν μπορεί να επιχειρηθεί– των θεωρητικών απόψεων του Παρθένη από την σκοπιά των ερμηνευτικών σχημάτων που εισήγαγαν οι θεωρίες του Riegl νομίζω ότι θα αναδείκνυε ενδιαφέρουσες συγκλίσεις και θα συνέβαλλε σε μια καλύτερη κατανόηση της θεωρητικής συγκρότησης του ζωγράφου η οποία βρίσκεται σε απόλυτη σύμπλευση με το έργο του. Εξάλλου, η επαφή του Παρθένη με αυτή τη γερμανόφωνη ορολογία γίνεται φανερή και από την υιοθέτηση εκ μέρους του του όρου «επιστήμη της τέχνης» που κατά πάσα πιθανότητα αποδίδει στα ελληνικά τον όρο Kunstwissenschaft. Βεβαίως, στην περίπτωση του Παρθένη ο όρος υιοθετείται σε διαφορετικό πλαίσιο και αναφέρεται στις αρχές της ίδιας της καλλιτεχνικής δημιουργίας και όχι στη μέθοδο της συστηματικής ιστορικής της μελέτης.

«*Εις τον τόπον μας δεν έχει ακόμη επέλθη αυτή η Ισοζύγισις. Δεν έχει νοηθή ότι η ύπαρξις μεγάλης θελήσεως χωρίς την απαιτούμενην δύναμιν εκτελέσεως είνε τίποτε. Και ότι η δύναμις της εκτελέσεως χωρίς καμμίαν δύναμιν σκέψεως και θελήσεως δημιουργικής είναι πάλι τίποτε. Δεν έχομεν τεχνικήν. Αυτό μας λείπει από την Ελλάδα*»[906].

Αυτή η εκτελεστική ικανότητα που διευρύνει το πεδίο της τέχνης πέραν των στενών ορίων της αποτύπωσης μιας «*αναισθήτου φύσεως*» επιτρέποντας στον καλλιτέχνη να σταθμίζει λογικά και να κάνει πράξη το προσωπικό του δημιουργικό όραμα, ήταν το προϊόν ενός σύγχρονου συστήματος θετικών τεχνικών γνώσεων, αλλιώς μιας «*επιστήμης της τέχνης*» διδάξιμης και προοδευτικά εξελισσόμενης. Και αυτή η «*επιστήμη της τέχνης*»[907] είναι που προοριζόταν να γίνει το αντικείμενο της διδασκαλίας του στη Σχολή μέσα από ένα αυστηρά μεθοδικό σύστημα σπουδής της ζωγραφικής το οποίο περιλάμβανε την άσκηση στο σχέδιο, στο χρώμα και στη σύνθεση.

3.1.3. Η διδασκαλία

Από τις μαρτυρίες των μαθητών του Παρθένη προκύπτει ότι η διδασκαλία στο εργαστήριο λάμβανε κατά βάση τη μορφή διόρθωσης των σπουδαστικών έργων. Ο Παρθένης φαίνεται ότι δεν θα αναπτύξει το σύστημά του θεωρητικά στην αίθουσα διδασκαλίας αλλά θα καθοδηγήσει στην πράξη τους μαθητές του στις βασικές αρχές του μέσα από λακωνικές παρατηρήσεις επί των έργων. Έτσι η διόρθωση κάθε σπουδαστικού έργου έδινε την αφορμή για να εξηγηθούν συγκεκριμένα σημεία της μεθόδου του και δεν απευθυνόταν αποκλειστικά στον δημιουργό του αλλά συνολικά στο εργαστήριο[908]. Ως προς αυτό το σημείο η πρακτική του δεν θα διαφοροποιηθεί

---

[906] Ν. Γιοκαρίνης, «Αι εξομολογήσεις των. Με τον κ. Κωνσταντίνον Παρθένην δια την παλαιάν και την νέαν τέχνη», όπ.π.

[907] Ο όρος φαίνεται ότι είχε εμπεδωθεί και από τους πρώτους μαθητές του Παρθένη εγκαινιάζοντας μια εξολοκλήρου νέα αντίληψη σε σχέση με την ζωγραφική και την διδασκαλία της: «*Προκειμένου για την τέχνη του Παρθένη, θα προσπαθήσω να δώσω, όσο το δυνατόν, εξηγήσεις και πληροφορίες που έχουν σχέση με την τεχνική του επιδίωξη. Μ' αυτό που ο ίδιος ονόμαζε "Επιστήμη της Τέχνης". Γιατί ο Παρθένης, όσο κι αν φαίνεται ότι είναι ένας ζωγράφος εξωτερικά κοντά στην ποίηση, είναι ένας ζωγράφος τρομερά τεχνικός. Όλα, δηλαδή, τα αισθήματα που ήθελε να εκφράσει, με μια μεγάλη αυστηρότητα, τα μετέφρασε στη γλώσσα της ζωγραφικής. Και αυτή ίσως να είναι η πιο σημαντική προσφορά του Παρθένη στην ελληνική ζωγραφική: Το ότι εστάθηκε αυστηρός και μετέφερε από την γλώσσα των αισθημάτων στην αυστηρή γλώσσα της ζωγραφικής. Και, συγκεκριμένα, στις ανηλεείς αυτές δύο διαστάσεις της ζωγραφικής, μέσα στις οποίες ο αληθινός ζωγράφος πρέπει να τα πει όλα*». Γιάννης Τσαρούχης, *Ως στρουθίον μονάζον επί δώματος*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1990, σ. 24.

[908] Σε σχέση με την διαδικασία της διόρθωσης οι μαθητές του αναφέρουν τα εξής: Οικονομίδου: «*Όταν διόρθωνε έναν από μας, οι άλλοι δε δουλεύανε. Ερχόντουσαν για ν' ακούσουν*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για*

δραματικά απ' τον παραδοσιακό τρόπο διδασκαλίας που εφάρμοζαν και οι υπόλοιποι καθηγητές της Σχολής. Η ειδοποιός διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι οι παρατηρήσεις αυτές, αν και λακωνικά διατυπωμένες, ήταν αρκούντως επεξηγηματικές ακριβώς επειδή βασίζονταν σε ένα συνεκτικό θεωρητικό σύστημα και τις περισσότερες φορές φαίνεται ότι στοιχειοθετούσαν ένα επαρκές πλαίσιο δικαιολόγησης που επέτρεπε στο μαθητή να κατανοήσει τη λογική που υπαγορεύει και επιβάλλει την εκάστοτε τροποποίηση στο έργο του[909].

3.1.3.1. Το Σχέδιο

Ο Παρθένης θα επικεντρώσει εξ αρχής την διδασκαλία του σ' ένα σύστημα σχεδίου ριζικά διαφορετικό από το τυπικό ακαδημαϊκό σχέδιο που ο σπουδαστής είχε διδαχτεί κατά το διάστημα των προκαταρκτικών σπουδών. Σ' αυτόν τον σπουδαστή που είχε μάθει να εκτελεί μια συμβατική ακαδημαϊκή σπουδή σεβόμενος τη φυσική σταθερή γεωμετρία του αντικειμένου, ο Παρθένης ερχόταν να διδάξει μία νέα μέθοδο σχεδίου που αντιμετώπιζε το σχέδιο ως διαλεκτική αλληλεπίδραση γραμμών[910] και

τον Παρθένη…, σ. 63). Λεονταρίτου: «*Και την ώρα που διόρθωνε μας φώναζε. Πήγαινε σ' έναν σπουδαστή και του 'λεγε ορισμένα πράματα και τα ακούγαμε όλοι. Κι ύστερα έφευγε από κείνον και πήγαινε στον άλλον και μας έλεγε, "να βοηθάτε ο ένας τον άλλον. Την ώρα που δεν έρχομαι εγώ, αν υποτεθεί ότι ξέχασε ένας τι είπα και το θυμάται ο άλλος, να τον βοηθήσει, να του πει εδώ δε μας είπε ο Καθηγητής αυτό;"*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 82). Στυλιανίδης: «*Όταν διόρθωνε, όλοι εγκατέλειπαν τα καβαλέτα τους και πήγαιναν να τον ακούσουν. Δε μας έκανε θεωρία, αλλά έδειχνε επάνω στο έργο. Μέσα από τις υποδείξεις του και τα σχόλιά του, έβγαινε η θεωρία. Δεν ήταν άνθρωπος που μιιλούσε πολύ*» («Τον περιέβαλε μεγάλη αίγλη: Ο ζωγράφος Αργύρης Στυλιανίδης συζητά με την ιστορικό τέχνης Έλενα Χαμαλίδη» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα], *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 27 Ιουλίου 1997, σ. 23). Ζέπος: «*Ο Παρθένης μιλούσε πολύ λίγο, δηλαδή έπρεπε να δει δουλειά να μιλήσει. Δε μιλούσε ποτέ θεωρία σε όλους μαζί, στον καθένα ξεχωριστά*» https://archive.ert.gr/35354/ (τελευταία ανάκτηση 17/10/2018). Τσαρούχης: «*…η ώρα της διορθώσεως, μία ώρα η οποία ήταν πάρα πολύ σημαντική για τους μαθητές διότι είχε τη δύναμη να διορθώνει μ' έναν τρόπο που έκανε εντύπωση, έλεγε πολύ λίγες λέξεις οι οποίες συζητούνταν πολλές ώρες και μέρες μετά το μάθημα*» (Γιάννης Τσαρούχης, Λίθον ον απεδοκίμασαν οι οικοδομούντες, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1989, σ. 55).

[909] Ο Μόσχος αναφέρει σχετικά: «*Οι Βικάτοι κτλ* […] *δεν μπορούσαν να σου εξηγήσουν. Εκείνος ήταν σε θέση να εξηγήσει γιατί μπορείς να κάνεις έτσι κι όχι αλλιώς*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 48). Και ο Κεντάκας για το ίδιο ζήτημα: «*Το λάθος το εξηγούσε ενώπιον όλων με τρόπο που να μη διαφεύγει ούτε λέξη* […] *Δίδασκε κάτι άλλο, το φως, που δεν το ήξεραν οι άλλοι. Οι άλλοι έλεγαν «εδώ φωτεινό». Ο Παρθένης έλεγε γιατί είναι φωτεινό και πώς πρέπει να είναι η γραμμή από την πλευρά του φωτεινού. Εξηγούσε κάθε γραμμή*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σσ. 54, 56).

[910] Αυτήν την αντίληψη περί σχεδίου, ο Παρθένης την είχε περιγράψει σε μια συνέντευξη του 1918, σχολιάζοντας ως εξής την τεχνική του: «*Ο σκοπός μου, καθώς βλέπετε, δεν είνε να αποδώσω μίαν φυσικήν σπουδήν. Τούτο το βρίσκω μονότονον πλέον υπόθεσιν. Μία τέλεια σπουδή μας λέγει αρκετά με την θαυμαστήν ανατομικήν απόδοσίν της, αλλά δεν μας λέγει το παν. Εγώ ευρίσκω, ότι το παν εις την τέχνην είνε η γραμμή, όχι ως μονομέρεια εκφρασμένη, αλλά ως συμπλήρωμα παράλληλων γραμμών. Παρατηρήσατε λ.χ. αυτήν την Παναγίαν. Έχω αδιαφορήση δια την έκφρασιν του προσώπου. Και η στάσις και η θέση δι' εμέ δεν είνε το κύριον, όσον είνε η ανταπόδοσις και η συμπλήρωσις των γραμμών δι' αλλήλων. Επιζητώ δηλαδή την έκφρασιν δια του συντονισμού των γραμμών εις πολλαπλήν ενέργειαν. Αυτή η καμπύλη εδώ ή εκείνη η ευθεία εκεί γραμμή έχει την έκφρασίν της διά της επιδράσεως της παρακείμενής της*». Ανμ., «Περίπατοι. Ο καλλιτεχνικός κόσμος. Εις το ατελιέ του Κ. Παρθένη», όπ.π.

προσπαθούσε να αποδώσει γραμμικά, και όχι μέσω φωτοσκίασης, τις οπτικές αλλοιώσεις που το φως προκαλεί στην διαρκώς μεταβαλλόμενη εμφάνιση του αντικειμένου.

Το περιεχόμενο αυτής της διδασκαλίας του σχεδίου μπορούσε να συνοψισθεί σε λίγες αξιωματικής ισχύος προτάσεις:

1. Όταν οι επιφάνειες ενός αντικειμένου σκιάζονται οι αναλογίες τους συρρικνώνονται. Αυτές οι σκιασμένες επιφάνειες έπρεπε να οριστούν με καθαρές ευθείες και τεθλασμένες γραμμές και όχι με καμπύλες. Αντίθετα, όταν οι επιφάνειες του αντικειμένου φωτίζονται οι διαστάσεις τους διογκώνονται, ενώ αντίστοιχα οι γραμμές που ορίζουν τις φωτισμένες επιφάνειες καμπυλώνονται[911].

[911] Ως προς τις βασικές αρχές αυτής της διδασκαλίας του σχεδίου συμφωνούν όλες οι μαρτυρίες των πρώτων μαθητών του, γεγονός που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι επρόκειτο για έναν σαφή και ξεκάθαρο σχεδιαστικό κώδικα που εφαρμοζόταν με συνέπεια. Επιλέγω εδώ να παραθέσω τα σχετικά αποσπάσματα των συνέντευξεών τους για να φανεί ακριβώς ο βαθμός της θεωρητικής εμπέδωσης αυτής της διδασκαλίας. Η Ρέα Λεονταρίτου περιγράφει ως εξής την κατά Παρθένη διδασκαλία του σχεδίου: «*Σχεδιάζαμε με τον Παρθένη. Γιατί οι άλλοι μας μάθανε να κάνουμε ακαδημαϊκό σχέδιο. Το ακαδημαϊκό σχέδιο ήταν πια ξεπερασμένο εκείνη την εποχή. Βέβαια ήτανε πολύ μοντέρνος ο Παρθένης για την εποχή του ως δάσκαλος, αλλά και πολύτιμος. Γιατί σου λέγε, «θα κάνεις» ας πούμε «αυτό το μπουκάλι που βλέπομε τώρα, όχι όπως με τη λογική το σκέπτεσαι, από δω κι από κει ίδιο, αλλά με τις επιδράσεις του περιβάλλοντος και του φωτός. Από κει που φωτίζεται, φαίνονται όλες οι λεπτομέρειες και μεγαλώνει η φόρμα. Από κει που είναι σκοτεινό είναι πιο μιικρή η φόρμα και δεν φαίνονται οι λεπτομέρειες. Λοιπόν αυτό το πράγμα να το προσέχετε. Να μην κάνετε ίδιο το μπουκάλι επειδή ξέρετε πως από δω κι από κει είναι ίδιο. Θα δείτε και θα βρείτε την αλήθεια. Δεν είναι η αλήθεια το μπουκάλι να το κάνεις κι από κι από κει ίδιο. Γιατί θα "πέφτει".*» (Αντώνης Κωτίδης, Για τον Παρθένη…, σ. 80). Ο Δημήτρης Κεντάκας και πάλι σχετικά με την σχεδιαστική ερμηνεία του φωτός αναφέρει: «*Δίδασκε κάτι άλλο, το φως, που δεν το ήξεραν οι άλλοι. Οι άλλοι έλεγαν «εδώ φωτεινό». Ο Παρθένης έλεγε γιατί είναι φωτεινό και πώς πρέπει να είναι η γραμμή από την πλευρά του φωτεινού. Εξηγούσε κάθε γραμμή. Δίδασκε ότι οι γραμμές δεν είναι σταθερές αλλά μεταθετές, ανάλογα με το φωτισμό. Δηλαδή στα αντικείμενα δεν υπάρχει ένα γεωμετρικά εξακριβωμένο σχέδιο, αλλά αλλοιώνεται από το φωτισμό. Το ίδιο και με το μοντέλο που παίρνει και αυτό τη θέση του αντικειμένου. Το φως τρώει τη σκιά. Ένα αντικείμενο που το φως πέφτει επάνω του, αποχτάει μεγαλύτερες διαστάσει από εκείνες που πραγματικά έχει. Ένα μπαστούνι που φωττίζεται από πίσω π.χ. είναι πιο μεγάλο στο μέρος που φωτίζεται και πιο μικρό στο μέρος της σκιάς. Ένα μπράτσο στο φως έχει όλες τις λεπτομέρειες και γίνεται μεγαλύτερο από ένα μπράτσο στη σκιά, όπου και οι πτυχώσεις του ρούχου είναι αδύνατες. Οι διαστάσεις λοιπόν μεγαλώνουν και μικραίνουν ανάλογα με το φως. Αυτή ήτανε η διδασκαλία του 1931-1934.*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 56). Ο Δημήτρης Κόκορης θυμάται: *«Μας έλεγε όπου υπάρχει φως είναι καμπύλη. Τα σκοτεινά είναι ευθείες, "φαγώνονται"»*. (Αντώνη Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 45). Αυτό το περιεχόμενο της διδασκαλίας του σχεδίου επιβεβαιώνει και ο Αργύρης Στυλιανίδης: «*Υπήρχαν κανόνες και ήθελε να σχεδιάζουμε με μεγάλη ακρίβεια. Από το μοντέλο ξεκινούσαμε και παρατηρούσαμε πώς πέφτουν το φως και η σκιά, και τι σχήματα παίρνανε εκεί που πέφτανε. Και στη νεκρή φύση το ίδιο. Έτσι συνθέταμε σχήματα. Χρησιμοποιούσαμε κάρβουνο, αλλά και κραγιόν και χρώμα. Μας υπεδείκνυε ότι το φως διογκώνει τα πράγματα, οπότε χρησιμοποιεί καμπύλες φόρμες, η σκιά τα ηρεμεί και τα αφήνει ευθύγραμμα. Και στη σκιά, βέβαια, υπάρχουν καμπύλα σχήματα, αλλά με σπασμένες γραμμές.*[…] *Στόχος ήταν η ακρίβεια στο σχέδιο, αλλά μέσα από τη διδασκαλία του για τις ευθείες και τις καμπύλες.*» Βλ. «Τον περιέβαλε μεγάλη αίγλη. Ο ζωγράφος Αργύρης Στυλιανίδης συζητά με την ιστορικό της τέχνης Έλενα Χαμαλίδη» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα], *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες,* 27 Ιουλίου 1997, σ. 23.

2. Ειδικά στα σημεία εκείνα όπου ένα ισχυρά φωτεινό φόντο συναντά το περίγραμμα του αντικειμένου, η γραμμή του φόντου έπρεπε να εισχωρεί στις γειτονικές περιοχές του αντικειμένου διασπώντας το συνεχές του περιγράμματός του.

3. Όπου το αντικείμενο προβάλλεται σε φόντο του ίδιου με αυτό τόνου, τότε η γραμμή που ορίζει το περίγραμμα του έπρεπε στα σημεία εκείνα απαλειφόμενη να διακόπτεται[912].

4. Το σχέδιο ολοκληρωνόταν με την τοποθέτηση των τόνων οι οποίοι αποδίδονταν με παράλληλες διαγραμμίσεις σε οριζόντιες, κάθετες και διαγώνιες ζώνες ξεκινώντας από τις μεγάλες προς τις μικρές φόρμες και με φορά από το κέντρο προς την περιφέρεια[913]. Το ζητούμενο σ' αυτή την τελική φάση επεξεργασίας του σχεδίου ήταν να προσδιοριστούν οι αρμονίες των τόνων κατά τρόπο τέτοιο ώστε να εξισορροπούνται οι μάζες του ανοικτού, του σκούρου και του μέσου τόνου[914].

Αυτός ο χειρισμός των γραμμών που περιγράφουν οι πρώτοι μαθητές του, είναι ευδιάκριτος σε όλες σχεδόν τις σπουδές της δεκαετίας του 1930 που προέρχονται από το εργαστήριό του και τις διαφοροποιεί αισθητά από τις συνήθεις ακαδημαϊκές σπουδές που παράγονταν στα εργαστήρια του Αργυρού ή του Βικάτου. Θα τον βρούμε σε μια σπουδή κεφαλής του 1934 από την Έλλη Παπαεμμανουήλ **(Εικ. 14)** και θα τον αναγνωρίσουμε στον τρόπο με τον οποίο οι σκοτεινές περιοχές πίσω από το αυτί, στις κόγχες των ματιών, στο περίγραμμα του σαγονιού και στις ρυτίδες του λαιμού ακριβώς

---

[912] Ο Τσαρούχης με τη σειρά του, εξηγώντας την διδασκαλία του Παρθένη για το σχέδιο αναφέρει: «*Είχε μία συνταγή. Έλεγε ότι: Όπου το αντικείμενο σκιάζεται, δεν είναι φωτισμένο, πρέπει η γραμμή που ορίζει το επίπεδο αυτό που είναι σκιασμένο να είναι ευθεία, σχεδόν καμωμένη με το χάρακα, αν το αντικείμενο αυτό ήταν σ' ένα φόντο που φωτιζόταν εντόνως, τότε η γραμμή αυτή έπρεπε να καμπυλώνεται και να προχωρεί το φόντο το φωτεινό καμπυλωμένο και να τρώει το αντικείμενο. Αντίθετα όταν ένα αντικείμενο, ακόμα και αν ήταν μία τετράγωνη κολώνα, διότι πολλές φορές είχε τύχει να σχεδιάσουμε την Ακρόπολη, και ακόμα αν ήταν ένας τοίχος με ευθεία γραμμή, έπρεπε φωτιζόμενος πολύ να καμπυλώνεται. Αυτή η συνταγή σου επέτρεπε να σχεδιάζεις επιτυχώς και μια άλλη λεπτομέρεια, όταν ένα αντικείμενο είναι σ' ένα φόντο του αυτού τόνου με αυτό η γραμμή πρέπει να διακόπτεται και να μην υπάρχει*.» Γιάννης Τσαρούχης, *Λίθον ον απεδοκίμασαν…*, σ. 54.

[913] «*Αφού πρώτα μονάχα με γραμμές έφτιαχνε κανείς το σχέδιο, τότε άρχιζε να βάζει τους τόνους, ξεκινώντας από τις μεγάλες φόρμες (π.χ. από τις πλάτες, όχι τα μάτια) από τα μεγάλα σχήματα και από το κέντρο προς τα μικρότερα.Μετά άρχιζε ο τόνος, άλλες γραμμές πέρα από τα περιγράμματα. Πρώτα το σχέδιο, μετά ο τόνος με γραμμές και τελευταία η φόρμα.*». Η μαρτυρία προέρχεται από τον Κόκορη (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 45).

[914] Αυτή την εργασία ο Παρθένης συνήθιζε να την αποκαλεί «*σύνθεση του φωτός*». Όπως ο ίδιος ισχυριζόταν η «*σύνθεση του φωτός*» που δίδασκε στους μαθητές του ήταν δανεισμένη από τα κλασσικά έργα της ώριμης Αναγέννησης. Βλ. Γιάννης Τσαρούχης, *Λίθον ον απεδοκίμασαν…*, σ. 54. Αυτή τη «σύνθεση του φωτός» προφανώς έχει στο νου της η Ελένη Παγκάλου όταν υποστηρίζει ότι ο Παρθένης είχε μια θεωρία που ήταν η κλασσική της Αναγέννησης: «*Λοιπόν η διδασκαλία του Παρθένη ήταν όμοια, όμοια με την κλασική, του ντα Βίντσι. Το βιβλίο* [εννοεί το βιβλίο με τη θεωρία του ντα Βίντσι] *έλεγε επίσης πώς να παίρνεις τα ημιτόνια. Όταν αρχίσαμε χρώμα, εγώ, έχοντας υπόψη μου τη θεωρία του ντα Βίντσι, εφήρμοζα αυτά που είχα διαβάσει. Ο Παρθένης έλεγε: "εσείς το καταλάβατε γρήγορα"…Ήθελε να του πω "εγώ δεν το κατάλαβα γρήγορα, το ήξερα"…*» (Αντώνης Κωτίδης, Για τον Παρθένη…, σ.69).

από κάτω, ορίζονται με αυστηρές ευθείες γραμμές, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο τα γωνιώδη περιγράμματα υποχωρούν για να δώσουν την θέση τους σε μαλακές καμπύλες στα σημεία όπου το μοντέλο φωτίζεται, δηλαδή στην δεξιά πλευρά του προσώπου και του λαιμού. Θα τον βρούμε όμως και σε μια σειρά ανυπόγραφων σπουδών Γυμνού νυκτός **(Εικ. 7-13)** οι οποίες υιοθετούν –αλλού λιγότερο και αλλού περισσότερο τολμηρά– αυτήν την λογική σχεδίου, έτσι ώστε να μπορούμε με σχετική ασφάλεια να τις αποδώσουμε στο εργαστήριο Παρθένη ή έστω σε μια διάχυση της διδασκαλίας του μέσω των μαθημάτων του Γυμνού νυκτός. Τα στοιχεία εκείνα που συνδέουν όλα τα παραπάνω σχέδια με τις αντίστοιχες σπουδές του Μανώλη Ζέπου **(Εικ. 5)** ή της Σοφίας Κεφάλα **(Εικ. 6)** οι οποίες βεβαιωμένα προέρχονται από το εργαστήριο Παρθένη, είναι η τάση για σχηματοποίηση του περιγράμματος –εντελώς προωθημένη στις σπουδές των **Εικ. 7** και **9** όπου ο σκιασμένος δεξιός μηρός τείνει να μετασχηματιστεί σε κανονικό ρόμβο– αλλά και η απότομη εναλλαγή των επιπέδων μέσω ξεκάθαρων γραμμών οι οποίες στις φωτισμένες περιοχές πράγματι καμπυλώνονται (βλ. για παράδειγμα την πολύ χαρακτηριστική πραγμάτευση της μυολογίας του κορμού στην σπουδή της **Εικ. 7** που παραπέμπει ευθέως στην ζωγραφική του Παρθένη ή ακόμα τις κυρτές διογκωμένες φόρμες που προβάλλουν προς τα έξω στο φωτισμένο αριστερό προφίλ του μοντέλου της **Εικ. 13**). Σε όλες τις παραπάνω σπουδές είναι επίσης παρούσα η απόδοση της τονικότητας μέσω επάλληλων διαγραμμίσεων αλλού πιο ελεύθερων **(Εικ. 9 και 10)**, αλλού πιο αραιών **(Εικ. 6)** και αλλού πιο λεπτών και πυκνών **(Εικ. 12)** που μετά βίας διακρίνονται. Ειδικά στις σπουδές των **Εικ. 11** και **12** μπορούμε να εντοπίσουμε την χαρακτηριστική απάλειψη του περιγράμματος ακριβώς στο σημείο της μέσης που προβάλλεται πάνω στην ίδιας τονικότητας σκιά του φόντου. Αξίζει επίσης να παρατηρήσει κανείς στην σπουδή της **Εικ. 13** τον τρόπο με τον οποίο το φως που έρχεται από πίσω έχει «φάει» το περίγραμμα της δεξιάς γάμπας καμπυλώνοντάς την ελαφρώς. Την ίδια «αδηφάγο» κίνηση του φωτός θα την βρούμε ακόμα πιο τολμηρή σε μια σπουδή σε λάδι αυτή τη φορά του Βάλια Σεμερτζίδη του 1934 **(Εικ. 23)**. Εδώ όπου το φωτεινό φόντο συναντά την σκιασμένη πλάτη του μοντέλου «σπάει» το συνεχές του περιγράμματος σχηματίζοντας γωνιώδεις εσοχές.

Αυτή η μέθοδος αρνούμενη την τονική ενότητα αλλά και την ρεαλιστική ανατομία του ακαδημαϊκού σχεδίου παρήγαγε σπουδές στις οποίες κυριαρχούσαν οι ασυνεχείς ευθείες γραμμές, τα καθαρά γωνιώδη περιγράμματα, οι γεωμετρικές παραμορφώσεις,

η στερεομετρική απλοποίηση της φόρμας σε αιχμηρά επίπεδα και οι σχεδιαστικά καθορισμένες τομές φωτός που δημιουργούσαν απότομες μεταβάσεις από το φωτεινό στο σκοτεινό. Αυτό που πρωτίστως ενδιέφερε ήταν μέσω λίγων, των κύριων γραμμών, να αναδειχθεί η δομική ανάλυση του όγκου σε ορισμένα, τα πιο χαρακτηριστικά επίπεδα αλλά και η σαφής διαγραφή της διαδοχής τους μέσα από μια εμφατική υπογράμμιση της εναλλαγής φωτεινού-σκοτεινού. Το τελικό αποτέλεσμα δημιουργούσε κατά κανόνα την εντύπωση μιας φόρμας πολυεδρικής, απομακρυνόμενο αποφασιστικά από το μαλακό ανάγλυφο πλάσιμο αλλά και τη ρεαλιστική ψευδαίσθηση του βάθους που μια τυπική ακαδημαϊκή σπουδή πετύχαινε δια της φωτοσκίασης. Και φαίνεται ότι παρά την φαινομενική παραδοξότητά[915] της, αυτή η μέθοδος σχεδίου παρουσίαζε στην πράξη ένα σημαντικό συγκριτικό πλεονέκτημα σε σχέση με το κλασσικίζον ακαδημαϊκό σχέδιο ως προς το ότι διευκόλυνε την μετέπειτα τοποθέτηση του χρώματος προετοιμάζοντας την εντύπωση του φωτός και του χρώματος πριν ακόμα το έργο περαστεί στον καμβά. Με άλλα λόγια, λειτουργούσε ως ένα είδος τονικού και χρωματικού οδηγού[916], έτσι που πριν από την εκτέλεση του έργου στον καμβά έπρεπε να έχει απαραιτήτως προηγηθεί η εξαντλητική σχεδιαστική επεξεργασία του θέματος[917].

---

[915] Ο Δανιήλ περιγράφοντας την εντύπωση αλλά και τη γοητεία που του ασκούσε το παράξενο σχέδιο στο οποίο ασκούνταν οι σπουδαστές στο εργαστήριο Παρθένη όσο ο ίδιος ήταν ακόμα μαθητής της Προκαταρκτικής τάξης αφηγείται τα εξής: «*Στα διαλείμματα έμπαινα στα εργαστήρια, να δω πώς δουλεύουν οι "μεγάλοι". Πιο συχνά πήγαινα στο εργαστήριο του Παρθένη. Ο τρόπος που σχεδίαζαν σ' αυτό το εργαστήριο, την πρώτη φορά μου φάνηκε παράξενος. Η γραμμή δεν "έτρεχε". Τα σχέδια τους ήταν όλο ευθείες και ελάχιστες καμπύλες. Μετά από πολλές επισκέψεις μου στο εργαστήριο Παρθένη, με συζητήσεις που έκανα με τους σπουδαστές του εργαστήριου, άρχιζα να παρατηρώ πώς τα σχέδια τους ήταν πιο γερά, μα κυρίως πιο μοντέρνα από τα δικά μας στο προκαταρκτικό. Σιγά-σιγά άρχισα να αλλάζω τρόπο δουλειάς. Πλήθαιναν οι γωνίες και υποχωρούσε το σφουμάτο. Ο καθηγητής δεν έβλεπε με καλό μάτι τον "κατήφορο" που έπαιρνα. "Άφησε αυτόν τον Παρθενικό μηχανισμό", μου επαναλάμβανε και πάνω στις γωνίες του σχεδίου μου, σχεδίαζε με το κάρβουνο καμπύλες, κάθε φορά που με διόρθωνε… "Να τρέχουν οι καμπύλες σου, να τρέχουν…" έλεγε.*» Δανιήλ Παναγόπουλος, *Κιαροσκούρο Α*, Λεχαινά, Μορφωτική Ένωση Λεχαινών, 1982, σ. 44-46.

[916] Ο Τσαρούχης σχολιάζοντας την αποτελεσματικότητα αυτής της μεθόδου γράφει: «*Βέβαια αυτές οι συνταγές μπορεί και σήμερα να κάνουν τους «έξυπνους» ανθρώπους να γελάνε, και έκαναν πιο πολύ τους ανθρώπους της εποχής εκείνης να γελάνε, για όποιον όμως είναι τεχνίτης και τις χρησιμοποίησε θα δει ότι πράγματι έδιναν μια ελαφρότητα και μια ζωντάνια στο σχέδιο, που ήταν ήδη χρωματισμένο προτού μπει το χρώμα και αυτό ευκόλυνε πολύ τον χρωματισμό του έργου*». Γιάννης Τσαρούχης, *Λίθον ον απεδοκίμασον*…, σ. 54.

[917] Ο Σεμερτζίδης αναφέρει σχετικά: «*Το γυμνό που μας άρεσε έπρεπε να το κάνουμε οπωσδήποτε πρώτα κάρβουνο. Που στους άλλους, στα εργαστήρια, μόλις μπαίνανε, το κάρβουνο πια το πετάγανε. Αφού είχαν κάνει τρία χρόνια κάρβουνο, πήγαιναν κατευθείαν χρώμα, απ' την πρώτη στιγμή. Ο Παρθένης, τέσσερα χρόνια σε έβαζε πρώτα κι έκανες κάρβουνο, εκείνο που έπρεπε μετά να γίνει χρώμα. Όλους, δηλαδή, μαζί, διότι δεν είχε εκεί…*» [Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης*…, σ. 42]. Ο Αργύρης Στυλιανίδης περιγράφει επίσης αυτόν τον τρόπο εργασίας: «Όλα έπρεπε να σχεδιαστούνε. *Πρώτα το δουλεύαμε σε κάρβουνο (την πρώτη χρονιά που είχαμε κεφάλι με χρώμα). Το αντιγράφαμε πάνω στο μουσαμά και μετά άρχιζε το χρώμα. Και μέχρι σήμερα αυτήν την τακτική την κρατώ. Πρώτα θα κάνω*

Η σπουδή, λοιπόν, εκτελούνταν αρχικά σε κάρβουνο και μολύβι σύμφωνα με τις αρχές σχεδιαστικής απεικόνισης που εκτέθηκαν παραπάνω, για να ακολουθήσει στη συνέχεια η αποτύπωσή της σε διαφανές χαρτί αρχιτέκτονα. Σε αυτό το στάδιο γινόταν και η επιλογή των πιο χαρακτηριστικών γραμμών της σύνθεσης. Τέλος, αυτό το σχέδιο αποτυπώνονταν με καρμπόν επάνω στο μουσαμά για να ξεκινήσει να δουλεύεται με χρώμα[918]. Μια εικόνα αυτής της εξέλιξης του έργου από το σχέδιο στο χρώμα μας δίνουν δύο συμπληρωματικές σπουδές του 1938 από τον Νίκο Εγγονόπουλο **(Εικ. 15-16)** και άλλες δύο του 1940 από την Άρτεμη Μελισσαράτου **(Εικ. 17-18)**.

Έχει ίσως νόημα να επισημανθεί εδώ και κάτι επιπλέον. Όλες οι σπουδές των **Εικ. 5-15** και **17** έχουν εκτελεστεί με μολύβι ή και με μολύβι, τουλάχιστον για να σχεδιαστούν οι βασικές γραμμές του θέματος. Η εισαγωγή της χρήσης του μολυβιού, η οποία ερχόταν να αντικαταστήσει την γενικευμένη χρήση του κάρβουνου, οφείλεται στον Παρθένη και υπαγορευόταν από την «γραμμική» λογική αυτής της μεθόδου σχεδίου που απέδιδε ιδιαίτερη σημασία στην καθαρότητα της γραμμής[919]. Αν αυτή η αντικατάσταση του εργαλείου παρουσιάζει εδώ ενδιαφέρον, είναι επειδή μοιάζει να υπαινίσσεται μια οπισθοδρόμηση του Παρθένη προς το ακαδημαϊκό σχέδιο. Καθώς το κάρβουνο ως τεχνικό μέσο ευνοούσε περισσότερο μια τεχνική ταχύτερης και πιο χειρονομιακής σκίασης, εν αντιθέσει με την σχολαστική και παραδοσιακά ακαδημαϊκή τεχνική σκίασης μέσω προσεκτικών λεπτών και πυκνών διαγραμμίσεων στην οποία χρησιμοποιούνταν μολύβι, η χρήση του έχει συσχετιστεί με την τάση καλλιέργειας στα μέσα του 19ου αιώνα μιας πιο «μοντέρνας» αισθητικής του σχεδίου δια της απλοποίησης των τεχνικών του[920]. Στην περίπτωση του Παρθένη φαίνεται να έχουμε έναν αντιφατικό συνδυασμό ενός ακαδημαϊκού εργαλείου σχεδίου –του μολυβιού– με μία αντι-ακαδημαϊκή τεχνική σχεδίασης. Με ανάλογο τρόπο, ακαδημαϊκή οπισθοδρόμηση μοιάζει να συνιστά και η προτίμηση του Παρθένη για το ανδρικό

μολύβι στο χαρτί. Μετά θα δουλέψω σε τέμπερα και μετά το περνάω στο τελάρο». (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη…*, σ. 59).

[918] Ο Τσαρούχης αναφέρει ότι αυτή η λεπτομερής σχεδιαστική επεξεργασία του γυμνού ήταν τόσο χρονοβόρα ώστε οι σπουδαστές δαπανούσαν έως και τρεις ολόκληρες εβδομάδες μόνο για να ολοκληρώσουν το σχέδιο του γυμνού στο κάρβουνο. Βλ. Γιάννης Τσαρούχης, *Ως στρουθίον μονάζον επί δώματος*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1990, σ. 29 και Γιάννης Τσαρούχης, *Λίθον ον απεδοκίμασαν*…, σ. 53.

[919] Για το γεγονός μας πληροφορεί ο Τσαρούχης: «*Το γενναίο σχεδίασμα με το χοντρό κάρβουνο που πήγαινε όπου ήθελε εκείνο, οι χονδρές πινελιές, όλα αυτά καταργήθηκαν, το κάρβουνο έγινε ένα μολύβι οξύ και καθαρό*». Γιάννης Τσαρούχης, *Λίθον ον απεδοκίμασαν*…, σ. 53.

[920] Βλ. Albert Boime, *The Academy and French Painting…*, σ. 32 και Albert Boime, «The teaching reforms of 1863 and the origins of modernism in France», σ. 13.

μοντέλο αντί του γυναικείου του οποίου η καμπυλότητα της ανατομίας δεν ενδείκνυτο γι' αυτήν την γεωμετρική ανάλυση της φόρμας σε ευθύγραμμα κατά κύριο λόγο σχήματα[921]. Και σε αυτήν την περίπτωση, η διδασκαλία του Παρθένη φαίνεται να παραδέχεται την ανωτερότητα του ανδρικού γυμνού έναντι του γυναικείου, ανωτερότητα που ο ακαδημαϊσμός καλλιέργησε για αισθητικούς και ηθικούς λόγους[922].

Αυτή η επιστροφή στην σπουδή του ανδρικού γυμνού αλλά και στο επιμελές αποτέλεσμα του μολυβιού, που σε κάποιες περιπτώσεις αγγίζει όντως τα όρια της σχολαστικότητας **(Εικ. 6, 8, 11, 13, 14)** και μάλιστα σ' ένα είδος σπουδής βασισμένο στην ταχύτητα της εκτέλεσης όπως το Γυμνό νυκτός, είναι δηλωτική ενός «νεωτερικού ακαδημαϊσμού» ο οποίος την ίδια στιγμή που απέρριπτε την αξία της πιστής αναπαράστασης της φύσης προσπαθούσε να θεμελιωθεί τεχνικά στην κλασσική τέχνη. Και ως προς αυτό το σημείο, η εντύπωση του Τσαρούχη γι' αυτήν την διδασκαλία μοιάζει να επιβεβαιώνεται:

«*Πολλά οφείλω στον Κωστή Παρθένη, που η αυστηρή –σαν σουηδική γυμναστική– διδασκαλία του μου επέτρεψε να πλησιάσω με άνεση τη λεγόμενη κλασική τέχνη. Τι περίεργο! Οι περισσότεροι συμμαθητές μου και καμμία φορά κι ο ίδιος ο Παρθένης, νόμιζαν πως διδάσκεται κάτι το πολύ επαναστατικό. Αντίθετα για μένα, η διδασκαλία του Παρθένη, με βοήθησε να καταλάβω την τέχνη της Αναγεννήσεως*»[923].

Ο Παρθένης θα επιμείνει στην εξοικείωση των μαθητών του μ' αυτόν τον πρωτόγνωρο τρόπο σχεδίου καθυστερώντας ακόμα και επί έτη την εισαγωγή τους στο χρώμα που για τους σπουδαστές των άλλων εργαστηρίων ξεκινούσε με την έναρξη της εργαστηριακής φοίτησης[924].

---

[921] Το αναφέρει η Λουκία Μαγγιώρου στον Δημήτρη Παυλόπουλο: «*Ας σημειωθεί ότι ο Παρθένης δεν δίδαξε από την αρχή γυναικείο γυμνό, γιατί πίστευε ότι λόγω των σαφών καμπύλων γραμμών του παρουσίαζε ευκολίες στη ζωγραφική. Το έβαλε στα μαθήματά του χάρη στην απαίτηση μαθητών του εργαστηρίου του*». Βλ. Λουκία Μαγγιώρου, «Τα χρώματα σας είναι μελωδικά και αρμονικά» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα], *Καθημερινή – Επτά Ημέρες,* 27 Ιουλίου 1997, σ. 31.

[922] Βλ. Carl Goldstein, *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, σσ. 163-164.

[923] Γιάννης Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1986, σσ. 262-263.

[924] Τη σημασία που ο Παρθένης απέδιδε στο σχέδιο επιβεβαιώνουν όλοι σχεδόν οι μαθητές του. Την επιμονή του Παρθένη στο σχέδιο υπογραμμίζει ο Ιάσονας Μολφέσης : «Λοιπόν τον είδα τον Παρθένη, του έδειξα σχέδια και μου είπε: "*Σας δέχομαι ελάτε μαζί μου στο εργαστήριο και βρείτε μια θέση". Μπήκα στο εργαστήριό του και άρχισα να δουλεύω σχέδιο. Ο Παρθένης επέμενε φοβερά στο σχέδιο. Ήταν το μόνο εργαστήριο στο οποίο έμαθα σύνθεση και σχέδιο. Το σχέδιο μέσα στο φως και στη σκιά. Επέμενε τόσο πολύ που περάσαμε σχεδόν έξι-οκτώ μήνες δουλεύοντας μόνο σχέδιο. Στα διπλανά εργαστήρια δουλεύανε*

Φυσικά, αυτή η επιμονή στην παρατεταμένη και αποκλειστική άσκηση στο σχέδιο επιβαλλόταν εν μέρει και από αντικειμενικούς λόγους. Το σχέδιο αποτελούσε θεμελιώδη γνώση και η Σχολή αφιέρωνε στην αποκλειστική διδασκαλία του τα τρία πρώτα χρόνια της προπαρασκευής των σπουδαστών. Από τη στιγμή που ο σπουδαστής πετύχαινε στους εισαγωγικούς διαγωνισμούς των εργαστηρίων ο ικανοποιητικός χειρισμός του σχεδίου θεωρούνταν δεδομένος. Έτσι η σπουδή στο εργαστήριο μπορούσε πλέον να επικεντρωθεί στο χρώμα με τα έργα να σχεδιάζονται και να εκτελούνται συνήθως απευθείας στον καμβά δίχως προκαταρκτικές σπουδές. Όμως για εκείνους τους αποφοίτους του Προκαταρκτικού τμήματος που εισέρχονταν στο εργαστήριο Παρθένη, ό,τι είχαν διδαχτεί στο διάστημα των σπουδών προπαρασκευής ήταν σχεδόν άχρηστο –αν όχι και επιβλαβές– για μια μέθοδο ζωγραφικής συνυφασμένη με μια εντελώς διαφορετική λογική σχεδίου. Αυτήν την τεχνική δεξιότητα που ο σπουδαστής είχε με κόπο καταφέρει να χτίσει επί μια τριετία, έπρεπε τώρα να την «ξεμαθεί» ξεκινώντας πάλι από το μηδέν και αφιερώνοντας σε ορισμένες περιπτώσεις τα δύο από τα τέσσερα χρόνια της εργαστηριακής του φοίτησης στην αποκλειστική άσκηση στο σχέδιο. Κάτι τέτοιο πρακτικά σήμαινε ότι για όσο διάστημα καθυστερούσε η εισαγωγή στο χρώμα, καθυστερούσε και η δυνατότητα συμμετοχής στους διαγωνισμούς οι οποίοι και αφορούσαν κατά κύριο λόγο την εκτέλεση σπουδών σε λάδι. Άρα απομακρυνόταν και η πιθανότητα ενός σοβαρού επάθλου.

Θα πρέπει επομένως να δεχτούμε ότι αυτή η εμμονή στο σχέδιο ήταν ένας ακόμα δευτερεύον μεν, αλλά υπαρκτός λόγος του αποκλεισμού των μαθητών του Παρθένη από τα έπαθλα της Σχολής. Και από αυτήν την σκοπιά, ήταν η ιδιαιτερότητα μιας διδασκαλίας καθ' όλα ασύμβατης με την ακαδημαϊκή οργάνωση των σπουδών που αφενός ανάγκαζε τον Παρθένη να συμπυκνώσει στα τέσσερα έτη των εργαστηριακών

πάρα πολύ χρώμα, λάδια, σωληνάρια, μπογιές κλπ. και φυσικά είχαμε δίψα και μεις να δουλέψουμε χρώμα». Βλ. «Προκαλούσε το σεβασμό και το δέος. Ο ζωγράφος Ιάσονας Μολφέσης συζητά με τον κριτικό τέχνης Αλεξ. Ξύδη και τον ιστορικό τέχνης Ευγ. Ματθιόπουλο» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 29. Για το ίδιο ζήτημα η Ρέα Λεονταρίτου αναφέρει τα εξής σε συνέντευξη της στον Κωτίδη: «*Ύστερα άρχισε σιγά σιγά να μας μιλάει για τους τόνους, να μας μιλάει για τα σχήματα, για τις φόρμες. Αφού μάθαμε να σχεδιάζουμε από την αρχή και επί δύο χρόνια, ενώ είμαστε στο εργαστήριο, δεν κάναμε χρώμα. Σχεδιάζαμε με τον Παρθένη. Γιατί οι άλλοι μας μάθανε να κάνουμε ακαδημαϊκό σχέδιο. Το ακαδημαϊκό σχέδιο ήτανε πια ξεπερασμένο εκείνη την εποχή».* Και σε άλλο σημείο*: «Και μόλις πήγαμε στο εργαστήριο, άρχισε…λες και αρχίσαμε εκείνη την ημέρα πρώτη φορά να ζωγραφίζουμε. Άρχισε σχέδιο, δυο χρόνια κάναμε σχέδιο…και τόνους βέβαια, όχι μόνο σχέδιο κι ύστερα κάναμε χρώμα*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 80 και 86). Ο Κόκορης αναφέρει επίσης ότι τον απέτρεψε από το να καταπιαστεί αμέσως με το χρώμα: «*Δεν ξεκίνησα με χρώμα επειδή μου ζήτησε να μη βιάζομαι. "Σας παρακαλώ να εξακολουθήσετε το κάρβουνο*"» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 44).

σπουδών ό,τι οι υπόλοιποι σπουδαστές της Σχολής διδάσκονταν σε βάθος επταετίας και που αφετέρου κρατούσε τους μαθητές του για ένα διόλου ευκαταφρόνητο χρονικό διάστημα τεχνικά ανέτοιμους για να αντιμετωπίσουν τους διαγωνισμούς ελαιογραφίας. Αυτή η παράπλευρη συνέπεια της καινοτόμας διδασκαλίας του Παρθένη είναι απολύτως ενδεικτική και των αντικειμενικών ορίων που επέβαλλε το ίδιο το θεσμικό πλαίσιο, προορισμένο να εξυπηρετήσει πρωτίστως και κυρίως την ακαδημαϊκή διδασκαλία, ανεξαρτήτως της όποιας ανοχής ήταν σε θέση να επιδείξει η Σχολή απέναντι στην αισθητικά αιρετική διδασκαλία ενός καθηγητή της.

Για τους μαθητές του Παρθένη, οι οποίοι έπρεπε ουσιαστικά να διανύσουν μια νέα μικρότερη ή μεγαλύτερη περίοδο προπαρασκευής στο σχέδιο –αυτή την φορά εντός του εργαστηρίου– η διδασκαλία του χρώματος θα ερχόταν μόνον όταν η νέα μέθοδος είχε πλήρως εμπεδωθεί για να θεμελιωθεί σε μια στέρεη γνώση σχεδιαστικής αποτύπωσης όχι της ακέραιας και ανατομικά σωστής μορφής, αλλά μιας μορφής που το φως την διαλύει και ο νους του ζωγράφου την επινοεί από την αρχή αναλύοντάς την στα βασικά της σχήματα.

3.1.3.2. Το Χρώμα

Το σύνολο των τεχνικών διδαγμάτων του ιμπρεσιονισμού γύρω από το χρώμα, από τον Σεζάν έως το νεοϊμπρεσιονισμό, φαίνεται ότι διδάχτηκε για πρώτη φορά συστηματικά στη Σχολή από τον Παρθένη. Η θεμελιακή αλλαγή που έφερε η διδασκαλία του από την «έδρα του χρώματος» είναι η ανάδειξη του καθαρού χρώματος σε κυρίως μέσο ανάπτυξης της φωτεινότητας και ανάλυσης της φόρμας και η εγκατάλειψη της παραδοσιακής μεθόδου της κιαροσκούρας φωτοσκίασης που χρησιμοποιούσε η ακαδημαϊκή ζωγραφική[925]. Γι' αυτήν την διδασκαλία, το φως δεν ήταν το αποτέλεσμα ομαλών τονικών διαβαθμίσεων ανάμεσα στο λευκό και το μαύρο, αλλά το προϊόν της μεταβαλλόμενης σχέσης μεταξύ καθαρών χρωμάτων. Έτσι ο φωτισμός του έργου ήταν ζήτημα αξιοποίησης της φωτιστικής ποιότητας των χρωμάτων (ψυχρών-θερμών) και αποτελεσματικής διαχείρισης των εντάσεων που παράγονταν από τον συσχετισμό βασικών και συμπληρωματικών[926]. Τα ενδιάμεσα γαιώδη χρώματα (ώχρα, όμπρα,

[925] Η ουσίας αυτής της διδασκαλίας του χρώματος συμπυκνώνεται σε μία φράση την οποία συνήθιζε να επαναλαμβάνει στους μαθητές του: «*Πρέπει πάντα να θυμάσθε: φως ίσον χρώμα. Είναι αυτό που γεννάει το σχήμα.*». Ηλίας Φέρτης, «Κ. Παρθένης. Ο δάσκαλος», περ. *Ζυγός*, τχ. 11-12, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1956, σ. 26.

[926] Όλοι σχεδόν οι μαθητές του αναφέρουν ότι ενημερώθηκαν για τις βασικές αρχές του ιμπρεσιονισμού και ειδικά για την θεωρία των συμπληρωματικών χρωμάτων από τον Παρθένη. Πικιώνης: «*Του έδειξα*

σιένα) δεν είχαν πλέον θέση στην παλέττα αυτής της χρωματικής διδασκαλίας η οποία, ωστόσο, ενσωμάτωνε το λευκό και το μαύρο σε ρόλο χρώματος και όχι ως μέσα απόδοσης της τονικότητας[927].

κάποια έργα μου, που τα επαίνεσε, κι η πρώτη ερώτηση που μου 'κανε ήταν αν έχω διαβάσει κανένα εγχειρίδιο χρωμάτων κι αν ξέρω τα συμπληρωματικά.» (Δημήτρης Πικιώνης, *Κείμενα*, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1987, σ. 27). Κόκορης: «*Για τα συμπληρωματικά χρώματα (κόκκινο-πράσινο, μπλε-πορτοκαλί, μωβ-κίτρινο) δεν άκουσα από κανέναν να μιλάει παρά από τον Παρθένη. Οι πινελιές δεν έπρεπε να μπερδεύονται μεταξύ τους. Έπρεπε να είναι η μια πλάι στην άλλη. Σε μερικά σχήματα έπρεπε να είναι κάθετες, σε άλλα πλάγιες. Στο σώμα π.χ. έπρεπε να είναι και κάθετες και πλάγιες ώστε να έχει και εκεί προοπτική*». (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 45) Στυλιανίδης: «*Ο Παρθένης μας έμαθε τα κύρια χρώματα και συμπληρωματικά* […]*Οι άλλοι δεν δίδασκαν συμπληρωματικά χρώματα*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…,σ. 58-59). Αλλού ο Στυλιανίδης αναφέρει: «*Ήταν επίσης αυτός που μας είπε ότι το φως και η σκιά είναι χρώμα, θερμό ή ψυχρό αντίστοιχα*» («Τον περιέβαλε μεγάλη αίγλη: Ο ζωγράφος Αργύρης Στυλιανίδης συζητά με την ιστρορικό τέχνης Έλενα Χαμαλίδη» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 24). Μολφέσης: «*Στο χρώμα δίδαξε τη θεωρία των συμπληρωματικών. Ψυχρά και θερμά χρώματα ήταν η θεωρία του η βασική. Ώχρες καθόλου, μόνο καθαρά χρώματα… Για τη σκιά καρμίνιο, πράσινα, εμερόντ δηλαδή και πράσινο του Βερονέζε και το μπλε του κοβαλτίου στο χώρο της σκιάς. Όχι όμως μπλε της Πρωσίας. Στο φως κίτρινο, τα δύο κίτρινα, το κόκκινο βρεμιγιόν, τα πορτοκαλιά όλα και το άσπρο βέβαια ανακατεμένο με όλα αυτά*». («Προκαλούσε τον σεβασμό και το δέος» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 30). Μαγγιώρου: «*Γενικά, μας μιλούσε πολύ για το ρόλο των συμπληρωματικών (αντίθετων) χρωμάτων στο πλάσιμο των όγκων*». (Λουκία Μαγγιώρου, «Τα χρώματα σας να είναι μελωδικά και αρμονικά» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 31). Φέρτης: «*…μεθόδικα, επίμονα, από μάθημα σε μάθημα ξεδίπλωνε τη θεωρία του φωτός και επιστημονικά δίδασκε τις κατακτήσεις που πραγματοποιήθηκαν απ' τον Τέρνερ και τον Ντελακρουά ως τον Σεζάν και τον Πωλ Σινιάκ. Απ' τον εμπρεσσιονιισμό ως τον νεοεμπρεσσιονισμό, με σχολαστικότητα πειραματιστού δοκίμασε στην πράξη των σπουδαστών τη θεωρία, την ήλεγξε ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία και το ταλέντο του καθενός. Μίλησε για ψυχρά και θερμά, για συμπληρωματικά χρώματα και τα ζύγισε στο ζυγό της ευαισθησίας*» (Ηλίας Φέρτης, «Κ. Παρθένης. Ο δάσκαλος», όπ.π.). Η Ελένη Παγκάλου αναφέρει ότι όταν ο Παρθένης δίδαξε τη θεωρία των συμπληρωματικών χρωμάτων η ίδια ήταν ήδη ενήμερη καθώς την είχε ακούσει για πρώτη φορά ως μαθήτρια του Προκαταρκτικού πιθανότατα γύρω στο 1927 από τον Θ. Θωμόπουλο: «*Στην Προκαταρκτική είχαμε μάθει για τα συμπληρωματικά, μας κάνανε έναν κύκλο* [εννοεί προφανώς τον κύκλο που αναπαριστά σχηματικά τις σχέσεις μεταξύ βασικών και συμπληρωματικών χρωμάτων], *με τον γλύπτη Θωμόπουλο νομίζω. Τότε κάναμε και γλυπτική και μετά διαλέγαμε, κάναμε αυτά: κίτρινο-μπλε, βιολέ-πορτοκαλί, κόκκινο-πράσινο. Τα συμπληρωματικά, τις γκάμες, λοιπόν εγώ τα εφήρμοσα, ο Παρθένης νόμισε ότι τα είχα καταλάβει πιο γρήγορα απ' τους άλλους*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 69-70). Θα πρέπει να αντιμετωπίσει κανείς με σοβαρή επιφύλαξη τον ισχυρισμό της Παγκάλου ότι η θεωρία των συμπληρωματικών χρωμάτων είχε διδαχτεί στην Σχολή πριν από τον Παρθένη και μάλιστα σε μαθητές του Προκαταρκτικού. Ένα τέτοιο ενδεχόμενο δε μοιάζει ιδιαίτερα πιθανό όχι μόνο επειδή αντιφάσκει με τις μαρτυρίες των περισσότερων μαθητών του Παρθένη οι οποίοι υποστηρίζουν ότι άκουσαν για πρώτη φορά τη θεωρία των συμπληρωματικών χρωμάτων δια στόματος Παρθένη, αλλά και επειδή όπως έχει ήδη επισημανθεί η σπουδή στην Προκαταρκτική Τάξη δεν περιελάμβανε καθόλου χρώμα. Αν υποτεθεί ότι η παραπάνω πληροφορία ισχύει θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι επρόκειτο μάλλον για μια ευκαιριακή αναφορά στα κεντρικά σημεία της θεωρίας των χρωμάτων παρά για οποιαδήποτε συστηματικού χαρακτήρα διδασκαλία των μεθόδων του ιμπρεσιονισμού, θεωρητική και πρακτική, ανάλογη με αυτή του Παρθένη.

[927] Στυλιανίδης: «*Είχε μια παλέτα που δεν την είχαν οι άλλοι. Μας πρόστεσε στην παλέτα το μαύρο και μας έβγαλε την όμπρα και τη σιένα. Επίσης κατά ένα τρόπο μας πρόστεσε στην παλέτα το άσπρο, που βέβαια πάντοτε υπήρχε, για να ξανοίγουμε τους τόνους, αλλά αυτός το έφερε πάνω στον πίνακα αυτούσιο*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 58-59). Αλλού ο Στυλιανίδης αναφέρει: «*Αυτός μας έβαλε στην παλέτα μας το λευκό ως χρώμα, όπως και το μαύρο, το θεωρούσε χρώμα*» («Τον περιέβαλε μεγάλη αίγλη: Ο ζωγράφος Αργύρης Στυλιανίδης συζητά με την ιστορικό τέχνης Έλενα Χαμαλίδη» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 24). Μολφέσης: «*Αλλά δεν μας επέτρεψε να χρησιμοποιήσουμε ποτέ τα ενδιάμεσα χρώματα. Δηλαδή ώχρες, όμπρες και τα άλλα γαιώδη. Όλα αυτά έπρεπε να είναι ερμηνευμένα με τη θεωρία των ιμπρεσιονιστών. Έπρεπε να δώσεις την εντύπωση της ώχρας βάζοντας δίπλα ένα κίτρινο και ένα πορτοκαλί ή κόκκινο. Είναι μια καθαρή θεωρία. Ήταν πολύ συνεπής*

Το πιο πρώιμο και χαρακτηριστικό δείγμα συνεπούς εφαρμογής αυτής της διδασκαλίας που κατάφερα να εντοπίσω, είναι μια σπουδή ολόσωμου γυμνού της Καλλιόπης Παυλάκη **(Εικ. 19)** χάρη στην οποία μάλιστα, η δημιουργός της κατόρθωσε το 1932 να αποσπάσει την υποτροφία Βόλτου. Και αρκεί μια συγκριτική αντιπαραβολή αυτής της σπουδής με την περίπου ομόχρονη σπουδή του Αντώνη Καραφυλλάκη από το εργαστήριο Αργυρού **(Εικ. 65)** για να διαπιστώσει κανείς το χάσμα που χωρίζει αυτές τις δύο προσεγγίσεις τόσο σε επίπεδο σχεδίου όσο και σε επίπεδο χρώματος.

Το χρώμα στο γυμνό της Παυλάκη δεν είναι το νατουραλιστικό χρώμα του ακαδημαϊκού ιμπρεσιονισμού του Μονάχου όπου οι ιμπρεσιονίζουσες διατυπώσεις περιορίζονται αποκλειστικά στο φόντο. Το καθαρό χρώμα είναι εξίσου παρόν σε ολόκληρη την επιφάνεια του έργου υπηρετώντας με ενεργητικό τρόπο τη σύνθεση, παράγοντας τον φωτισμό και οικοδομώντας τους όγκους. Τοποθετείται σε διαυγείς τόνους και με παράλληλες πινελιές οι οποίες μιμούνται τον τρόπο με τον οποίο οι γραμμές του μολυβιού ή του κάρβουνου διαγράφουν την τονικότητα στην προκαταρκτική σπουδή. Τα επίπεδα δεν σβήνουν ακαθόριστα το ένα μέσα στο άλλο μέσα από έναν επιδέξιο χειρισμό του *sfumato*. Αντίθετα ορίζονται με σχεδιαστική σαφήνεια και κατά τέτοιο τρόπο ώστε κάθε έντονα φωτισμένη περιοχή να την διαδέχεται μια έντονα σκιασμένη[928]. Αυτή η εντατικοποίηση των αντιθέσεων φωτεινού-σκοτεινού μέσω της σχεσιακής δυναμικής των συμπληρωματικών ζευγών είναι λίγο έως πολύ παρούσα σε όλες τις σπουδές που προέρχονται από το εργαστήριο του Παρθένη. Έτσι για παράδειγμα εδώ, το φωτισμένο τμήμα του υψωμένου δεξιού πήχη έχει αποδοθεί με τόνους του κίτρινου οι οποίοι εκεί που το χέρι ξεκινάει να σκιάζεται δίνουν την θέση τους σε μια θερμή σκιά του παράγωγου πορτοκαλί που κι αυτή με την σειρά της γειτνιάζει με μια λωρίδα του συμπληρωματικού της γαλάζιου στο φόντο. Με ανάλογο τρόπο, όλη η διαδοχή των επιπέδων του σώματος έχει δομηθεί πάνω στην εναλλαγή θερμών και ψυχρών, βασικών και συμπληρωματικών έτσι που για παράδειγμα δίπλα σ' έναν τόνο του πράσινου παρατίθεται ένας τόνος του κόκκινου-

---

σε αυτό» («Προκαλούσε τον σεβασμό και το δέος» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 30).

[928] Στυλιανίδης: «*Έπειτα το κεντρικό θέμα έπρεπε να είναι φωτεινό, και όταν λέω φωτεινό, εννοώ ότι μπορούσε να είναι κόκκινο, κίτρινο, πράσινο ή και λευκό. Γύρω από τα φωτεινά σημεία έπρεπε πάντοτε να υπάρχει σκιά, για το κοντράστ, π.χ. μπορούσε να γίνει σε σκούρο ψυχρό χρώμα ο ουρανός*» («Τον περιέβαλε μεγάλη αίγλη: Ο ζωγράφος Αργύρης Στυλιανίδης συζητά με την ιστορικό τέχνης Έλενα Χαμαλίδη» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 24). Για το ίδιο ζήτημα ο Στυλιανίδης αναφέρει στον Κωτίδη: «*Και στα έργα μου τώρα, που δεν έχουν σχέση με τον Παρθένη, η διδασκαλία του δεν παύει να υπάρχει: Δίπλα σ' ένα φωτεινό σημείο, θα υπάρχει ένα κοντράστ σκιερό για να αναδειχθεί το φωτεινό*». (Αντώνης Κωτίδης, Για τον Παρθένη…, σ. 59).

ροζ (βλ. π.χ. το αριστερό γόνατο ή τον ροζ αριστερό μηρό που βγαίνει μέσα από μια βαθυπράσινη-πετρόλ σκιά του φόντου). Αξίζει επίσης να παρατηρήσει κανείς την τολμηρή χρήση του μαύρου σε ρόλο χρώματος ακριβώς στο κέντρο του πίνακα[929]. Την ίδια λογική πραγμάτευσης του χρώματος θα την βρούμε σε μικρότερη έκταση και σε λίγο-πολύ παραπλήσιους τόνους και σε μια σπουδή κεφαλής επίσης από την Καλλιόπη Παυλάκη **(Εικ. 20)**, αλλά και σε αυτές του Βάλια Σεμερτζίδη **(Εικ. 23)** και της Άρτεμης Μελισσαράτου **(Εικ. 18)**.

Εξίσου διαφωτιστική όμως είναι και η σύγκριση δύο μεταγενέστερων προσωπογραφιών οι οποίες το 1944 μοιράστηκαν το αντίστοιχο βραβείο της Σχολής. Η πρώτη **(Εικ. 25)** έχει εκτελεστεί από τον Χάρη Βογιατζή, μαθητή του εργαστηρίου Παρθένη, και η δεύτερη **(Εικ. 26)** από τον Κωνσταντίνο Λινάκη, μαθητή του εργαστηρίου Αργυρού. Δεν χρειάζεται να κοιτάξει κάνεις πιο πέρα από το λευκό πουκάμισο στο κέντρο περίπου του πίνακα για να διαπιστώσει ότι πρόκειται για δύο διαμετρικά αντίθετες χρωματικές αντιλήψεις. Ό,τι στο έργο του Λινάκη είναι μια άτονη καφέ σκιά πάνω σ' ένα «σπασμένο» λευκό, στην σπουδή του Βογιατζή είναι ένας φωτεινός τόνος του λιλά ή του γαλάζιου που «ανταγωνίζεται» ένα καθαρό λευκό[930].

Αυτός ο νέος τρόπος χειρισμού του χρώματος ως εργαλείου ανάπτυξης της φωτεινότητας του έργου ερχόταν να συστηματοποιήσει για πρώτη φορά τις τεχνικές κατακτήσεις του ιμπρεσιονισμού στο πλαίσιο μιας εργαστηριακής διδασκαλίας «εκσυγχρονίζοντας» –θα έλεγε κανείς– την οπτική αντίληψη των σπουδαστών και απεγκλωβίζοντας το βλέμμα τους από τις συμβάσεις μιας ακαδημαϊκής ζωγραφικής

[929] Ο Μολφέσης αναφέρει σχετικά: «*Του άρεσαν επίσης πάρα πολύ οι αντιθέσεις. Δηλαδή το μαύρο που βάζαμε έπρεπε να βγει πάρα πολύ βαθύ και το ανοιχτό πολύ ανοιχτό. Απ' αυτή την άποψη τον θεωρώ φοβερά δραματικό καλλιτέχνη…*». («Προκαλούσε τον σεβασμό και το δέος» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 30).

[930] Μια σχετική μαρτυρία του Μολφέση έρχεται εδώ να συμπληρώσει το παράδειγμα της σπουδής του Βογιατζή: «*Λοιπόν μια φορά τολμήσαμε –και έπρεπε εγώ να βγάλω το φίδι από την τρύπα- να του πω: δάσκαλε κάνουμε σχέδιο πάρα πολύ αλλά διψάμε να κάνουμε χρώμα, δεν θα μπορέσουμε να κάνουμε και μεισλίγο χρώμα; Ανοιγόκλεισε πάλι το στόμα του και είπε μέσω της γυναίκας του, "χρώμα θέλετε, εντάξει την ερχόμενη φορά θα κάνουμε χρώμα. Θα έρθω εγώ να σας το βάλω. Ήρθε πράγματι την επόμενη εβδομάδα με τη γυναίκα του, πήρε ένα άσπρο τραπέζι, έβαλε ένα άσπρο τραπεζομάντιλο, μια άσπρη λεκάνη από πορσελάνη, μια άσπρη φρουτιέρα με άσπρα αυγά επάνω, έριξε ένα άσπρο φόντο πίσω σε ένα πίνακα και είπε "τώρα θα μου ζωγραφίσετε χρώμα και όποιον δω να βάλει άσπρο και μαύρο θα του βάλω μηδέν. Ψάξτε να δείτε τι χρώματα υπάρχουν σ' αυτό το άσπρο μέσα". Πραγματικά, όταν αρχίσαμε να κάνουμε ανάλυση υπήρχε κόκκινο, πράσινο, κίτρινο, όλα τα χρώματα ήταν μέσα σ' αυτό το άσπρο. Για μένα ήταν ένα πολύτιμο μάθημα*». «Προκαλούσε τον σεβασμό και το δέος» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 29.

που αντί για μια απειρία καθαρών χρωματικών τόνων έβλεπε τονικές διαβαθμίσεις από το λευκό έως το μαύρο[931].

3.1.3.3. Η Σύνθεση

Στις βάσεις αυτής της διδασκαλίας του σχεδίου και του χρώματος που εκτέθηκε παραπάνω επρόκειτο να θεμελιωθεί και αυτή της σύνθεσης. Κατά γενική ομολογία των μαθητών του, ο Παρθένης ήταν ο μόνος μεταξύ των συναδέλφων του που δίδαξε συστηματικά σύνθεση στη Σχολή, αποδίδοντάς της την δέουσα σημασία[932]. Η κατάργηση της Σύνθεσης ως αυτοτελούς διδακτικού αντικειμένου με τον νόμο 521/1914 και η επανασυγχώνευσή της με το μάθημα της Ελαιογραφίας φαίνεται ότι συνέτεινε στην υποβάθμιση της σημασίας της, έτσι που στα 1929 πλέον είχε σχεδόν εξοβελιστεί από την εργαστηριακή διδασκαλία[933].

---

[931] Η μετάθεση του ενδιαφέροντος από την μιμητική αναπαράσταση μιας σταθερής πραγματικότητας στο πεδίο της αντίληψης, καθιστούσε το χρώμα καθαρά υποκειμενική υπόθεση μην επιτρέποντας επεμβάσεις του δασκάλου στο έργο του μαθητή. Ο Σεμερτζίδης αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Στο χρώμα το δούλευες, ερχόταν κάποια στιγμή και βέβαια ορισμένα πραγματα θέλαν διόρθωμα.* […] *Ποτέ δεν πήρε πινέλο και χρώμα, πάλι με κάρβουνο στο διόρθωνε. Διότι έλεγε ότι το χρώμα το βλέπουν όλοι διαφορετικά και "Να σας πω εγώ εσάς τι κόκκινο να βάλετε, είναι αδύνατον". Λοιπόν, μεταχειριζόταν τη λέξη ζεστό και ψυχρό: "Ζεστότερο θα το κάνετε, ψυχρότερο θα το κάνετε, σκουρότερο θα το κάνετε… Αλλά ποιο κόκκινο, αυτό θα το βρείτε εσείς. Διότι δεν είναι δυνατόν να σας το μεταδώσω εγώ το δικό μου κόκκινο που βλέπω"*». Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης*…, σ. 42.

[932] Ο Ζέπος σε συνέντευξη του στη Μαρία Καραβία αναφέρει ότι ενώ το 1930 είχε ολοκληρώσει τον κύκλο σπουδών του στη Σχολή παρέμεινε στο εργαστήριο του Παρθένη επί δύο ακόμα χρόνια προκειμένου να ασκηθεί στη σύνθεση την οποία δεν είχε την ευκαιρία να διδαχτεί από κανέναν άλλον καθηγητή έως εκείνη τη στιγμή: «*Με κράτησε άλλα δύο χρόνια για σύνθεση που δεν είχα ιδέα από σύνθεση τόσα χρόνια. Δεν δίδασκαν οι άλλοι καθηγητές σύνθεση*». https://archive.ert.gr/35354/ (τελευταία ανάκτηση 17/10/2018). Η Ίρα Οικονομίδου επισημαίνει ότι το επίπεδο της παρεχόμενης εκπαίδευσης στην Σχολή την χρονική στιγμή που ανέλαβε ο Παρθένης ήταν τόσο χαμηλό ώστε οι σπουδαστές να υστερούν ακόμα και σε στοιχειώδεις γνώσεις ζωγραφικής όπως ήταν οι βασικοί κανόνες σύνθεσης: «*Ο Ιακωβίδης δε με κοίταξε καθόλου, ο Αργυρός τίποτε...ο Αργυρός "φως, φως, φως" τίποτ' άλλο…Με μερικά πραγματάκια όμως…μπορεί όλοι οι μαθητές του Παρθένη να μη γινήκαν μεγάλοι ζωγράφοι, αλλά ξέρουν να στήσουν ένα ταμπλώ, ξέρουν σύνθεση.Η βάσις ενός ταμπλώ είναι η σύνθεση, το πώς θα τη ζυγίσεις*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 65). Η Ρέα Λεονταρίτου για το ίδιο ζήτημα αναφέρει τα ακόλουθα: «*Οι άλλοι καθηγητές* […] *βάζανε το μοντέλο και μας λέγανε "λίγο πιο εδώ τράβηξε τη γραμμή σου, λίγο πιο εκεί". "Α, καλό είναι. Κοίταξε να βρεις λιγάκι τον τόνο εδώ". Αυτό δεν ήτανε διδασκαλία. Ο Παρθένης ήρθε και μας είπε πολλά πράγματα. Μας είπε ότι μέσα στο χώρο του τελάρου, τον ορισμένο χώρο, πρέπει να σκεφθούμε πώς θα συνθέσωμε αυτό που θα κάνουμε. Να μην πέφτει, να μην πάει απάνω, να μην πάει κάτω, να μην το ζωγραφίσωμε όπως-όπως και ύστερα δε μας βγει και το κόψωμε από δω ή το κόψωμε από κει, έπρεπε από πριν να το σκεφτούμε αυτό το πράγμα*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 79).

[933] Η υστέρηση των σπουδαστών στο κομμάτι της σύνθεσης φαίνεται ότι ήταν τόσο προφανής ώστε στα 1932 ανάγκαζε τον διευθυντή της Σχολής να καλέσει τους καθηγητές των εργαστηρίων να την επανεντάξουν στην διδασκαλία τους μέσω τακτικών ασκήσεων: «*Ακολούθως ο κ. Δημητριάδης λέγει ότι εκ της διεξαγωγής του διαγωνισμού δια την υποτροφίαν Βόλτου παρετήρησε μετά λύπης του οι σπουδασταί της Σχολής μειονεκτούν εις την σύνθεσιν και εκφράζει την ευχήν όπως οι καθηγηταί αυτών υποχρεώσουν τους μαθητάς των να εργάζονται σοβαρώς ει αυτήν. Συγκεκριμένως συνιστά όπως οι μαθηταί των εργαστηρίων προσκομίζουν μίαν φοράν τουλάχιστον την ενδομάδα συνθέσεις των είτε επί θεμάτων ιδικής των εμπνεύσεως είτε επί θεμάτων της εκλογής των καθηγητών των*». Συνεδρίαση της 8ης Μαρτίου 1932, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ. Ας σημειωθεί τέλος εδώ ότι στα 1932

Αλλά και πέραν αυτού, μέσα στην δεκαετία του 1920, ο μόνος ίσως καθηγητής της Σχολής που θα μπορούσε με αξιώσεις να διδάξει σύνθεση ήταν ο Ιακωβίδης. Και αυτός φαίνεται ότι στα τέλη αυτής της δεκαετίας είχε εντελώς παραιτηθεί από τις εκπαιδευτικές φιλοδοξίες του 1900 και 1910. Αυτή η υποβάθμιση της σύνθεσης, όπως ήδη αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο[934], ήταν αποτέλεσμα της εκσυγχρονιστικής επιλογής της Σχολής να εναρμονιστεί με την πιο πρόσφατη εκδοχή του ευρωπαϊκού ακαδημαϊκού εκπαιδευτικού μοντέλου, απορρίπτοντας την παράδοση του grand genre και την έμφαση στην καλλιέργεια της συνθετικής δεξιότητας που την συνόδευε. Δεκαπέντε χρόνια μετά την κατάργησή της, η σύνθεση θα επιστρέψει στην Σχολή, όχι ως ειδικό υποχρεωτικό μάθημα, αλλά ως το ιδιαίτερο εκπαιδευτικό αντικείμενο του ενός εκ των τριών εργαστηρίων ζωγραφικής που επονομαζόταν «*εργαστήριο ελευθέρων σπουδών και συνθέσεων*». Η επιλογή του Παρθένη να επαναποδώσει στην σύνθεση την χαμένη της αξία, εντάσσοντάς την αυτήν την φορά στην λογική μιας νεωτερικής διδασκαλίας του σχεδίου και του χρώματος, είναι και σε αυτήν την περίπτωση ενδεικτική του «νεωτερικού ακαδημαϊσμού» του, ο οποίος κάποτε τον προσανατόλιζε σε ξεχασμένες εκπαιδευτικές κατευθύνσεις που το ακαδημαϊκό σύστημα εκσυγχρονιζόμενο είχε σταδιακά εγκαταλείψει.

Τον τρόπο με τον οποίο οργανωνόταν η διδασκαλία της σύνθεσης στο εργαστήριο Παρθένη τον έχει αρκετά κατατοπιστικά περιγράψει ο Στυλιανίδης **(Βλ. Εικ. 27-28)**:

«…*από τον τρίτο χρόνο μας έδινε ένα θέμα, ή παίρναμε εμείς, που μπορούσε να είναι και από την αρχαιότητα, ή τοπίο, οτιδήποτε, εγώ π.χ. είχα κάνει τον "Αρίωνα", ή τον "Οδυσσέα που περνάει τις Συμπληγάδες". Του το δείχναμε σε σκίτσο μικρών διαστάσεων, σε μολύβι, κραγιόν ή κάρβουνο. Στη συνέχεια το μεγεθύναμε με το μάτι, για να μαθαίνουμε να βάζουμε τις ακριβείς αναλογίες με το μάτι, και το μεταφέραμε σε μουσαμά ή σε χαρτί, σε διαστάσεις τελάρου. Εκεί κάναμε παραλλαγές σε χρώμα. Χρησιμοποιούσαμε κάποιο ως βασικό και μελετούσαμε τα κοντράστα, με βάση το φως και τη σκιά, τα θερμά και τα ψυχρά.* […]. [Ξεκινούσαμε] *από ένα "κεντρικό" θέμα που το βλέπαμε σα σχήμα, και το οποίο δεν τοποθετείτο, βέβαια, απαραιτήτως στο κέντρο. Κατά τον Παρθένη το κεντρικό θέμα μπορούσε να είναι τριγωνικό, τετράγωνο,*

στον διαγωνισμό για την υποτροφία Βόλτου στον οποίο αναφέρεται ο Δημητριάδης, είχε καταφέρει να επικρατήσει μία μαθήτρια του Παρθένη: η Καλλιόπη Παυλάκη. Βλ. την ενότητα «Το εργαστήριο Παρθένη και οι βραβεύσεις» σσ. 520-521.

[934] Βλ. στο Μέρος Πρώτο, σσ. 105-106.

παραλληλόγραμμο. Όπως π.χ. ένα δέντρο, ή μορφές που χορεύανε στη σειρά, όπως σε αρχαίες παραστάσεις. Τα "φορμάραμε" και συνεχίζαμε, οργανώναμε τα σχήματα, και στη συνέχεια τα "πλάνα", το πρώτο, το δεύτερο κλπ. […] *Η κριτική και οι διορθώσεις γίνονταν στο βασικό σχήμα, κοίταζε να συμπληρώσουμε τα κενά, γιατί η σύνθεση έπρεπε να είναι "ενεργητική". Έλεγε "αυτή η μορφή δεν είναι σωστά βαλμένη εδώ, πρέπει να πάει πιο πέρα" και εξηγούσε*»[935].

Αν και η σύνθεση στη βάση ενός ελεύθερου θέματος θα αποτελέσει αντικείμενο διδασκαλίας μόνο για τους πιο προχωρημένους μαθητές του εργαστηρίου, φαίνεται ότι το ίδιο το μάθημα του μοντέλου ήταν κατ' ουσίαν μια μεθοδική άσκηση σύνθεσης, αρκετά συχνά τόσο ελεύθερης ώστε αναιρούσε την λογική της «αντιγραφής» στην οποία βασιζόταν μια σπουδή γυμνού. Η χάραξη των βασικών αξόνων, η σύζευξη πρώτου πλάνου και βάθους, η αρμονία γραμμών και σχημάτων, η κατανομή των τονικών αντιθέσεων, ήταν όλα στοιχεία που μπορούσαν κάλλιστα να μελετηθούν στην πράξη της αποτύπωσης του μοντέλου που δεν ήταν παρά η εξωτερική αφορμή για μια συνθετική εργασία στην οποία μικρές ή μεγάλες αποκλίσεις από την πραγματικότητα σε βάρος της ρεαλιστικής εντύπωσης και υπέρ της ισορροπίας της σύνθεσης κρίνονταν, όχι απλώς επιτρεπτές, αλλά αναγκαίες[936]. Και στην περίπτωση της σπουδής του

---

[935] «Τον περιέβαλε μεγάλη αίγλη: Ο ζωγράφος Αργύρης Στυλιανίδης συζητά με την ιστορικό τέχνης Έλενα Χαμαλίδη» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 24.

[936] Γι' αυτή την αντίληψη περί σύνθεσης που αδιαφορεί για τους κανόνες πιστής απεικόνισης της φύσης οι μαθητές του αναφέρουν τα εξής: Μολφέσης: «*Τη σύνθεση τη δίδασκε με έναν τρόπο απόλυτο. Ερχόταν και διόρθωνε μια νεκρή φύση δικιά μου –δουλεύαμε τότε πολύ μεγάλες επιφάνειες με μαύρο άσπρο- μου λέει θάρρος, θάρρος! Δεν βλέπεις ότι αυτή η γραμμή είναι συνέχεια με την άλλη; Αυτός το έβλεπε να είναι έτσι, ενώ δεν ήταν έτσι, στην πραγματικότητα ήταν όπως το είχα κάνει εγώ, αλλά η ματιά του ήταν τέτοια που αδιαφορούσε εντελώς για ό,τι υπήρχε στην πραγματικότητα, γι'αυτόν η γραμμή ήταν συνέχεια, πράγμα που ήταν σωστό συνθετικά αλλά δεν ήταν σωστό στην πραγματικότητα, ως παρατήρηση. Μας μάθαινε δηλαδή να μην παρατηρούμε παρά μόνο για να αναλύουμε το αντικείμενο, αλλά όταν συνθέταμε έπρεπε να βλέπουμε μόνο τον πίνακα. Η πραγματικότηττα ήταν πλέον η επιφάνεια που είχαμε μπροστά μας*». «Προκαλούσε τον σεβασμό και το δέος» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σσ. 29-30. Ζέπος: «*Ο Παρθένης το καινούριο που έφερε στη Σχολή ήταν ότι δεν τον ενδιέφερε η λεπτομέρεια καθόλου. Τον ενδιέφερε το σύνολο. Η σύνθεσις ασχέτως εάν αλλάξει το σχήμα* […] *Είχες το δικαίωμα ελεύθερα να το ζωγραφίσεις, όχι όπως είναι ακριβώς αλλά να το μεγαλώσεις, μία φόρμα να τη μεγαλώσεις περισσότερο, κάτι να βάλεις από μόνος σου για να το αλλάξεις να γίνει έργον. Όχι ό,τι βλέπεις. Εδίδαξε ό,τι δεν βλέπουν. Το αντίθετο που δίδασκαν οι άλλοι.* […] *Αλλά την ελευθερία που έδωσε ο Παρθένης…αρχίζει πλέον κανείς και συμμετάσχει στο ζωγράφισμα.* […] *Καθόλου δεν τον απασχολούσε η λεπτομέρεια αλλά το σύνολο. Το αρχιτεκτονικό μέρος της συνθέσεως που είναι το έργο. Και μπορούσες να αλλάξεις ό,τι θέλεις αρκεί να είναι σωστό*» (Συνέντευξη στη Μαρία Καραβία: https://archive.ert.gr/35354/ (τελευταία ανάκτηση 17/10/2018). Κόκορης: «*Έπρεπε να κάνουμε σύνθεση, να μάθουμε να στέκεται σωστά το αντικείμενο μέσα στον πίνακα.* […] *Στους πιο προχωρημένους έλεγε μην κάνετε ακριβώς ό,τι σας λέω, βάλτε και το δικό σας χαρακτήρα μέσα. Εναρμόνιζε μόνο με τη γραμμή που έπρεπε να είναι αχνή και λεπτή σαν κλωστή. Μ' αυτήν έπρεπε να παίζει κανείς με διάφορα σχήματα, ευθείες, καμπύλες και να δημιουργήσει τις μορφές*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 44). Στυλιανίδης: «*Ο Παρθένης σου μάθαινε τη σύνθεση των σχημάτων. Το μοντέλο έχει διάφορα σχήματα που μπορούν να ξεφύγουν ποιητική αδεία και να γίνουν κάτι άλλο*». (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…,

μοντέλου εξίσου με αυτήν της ελεύθερης σύνθεσης, το ζητούμενο ήταν να επινοηθεί και να κατασκευαστεί στον καμβά μια νέα συνεκτική τάξη γραμμών, σχημάτων, χρωμάτων έτσι που το έργο, ανεξάρτητα από το τι απεικόνιζε, όφειλε πάντα να υπακούει σε μια δική του εσωτερική «κανονιστικότητα» αδιαφορώντας για την πιστότητα της αναπαράστασης. Τον τρόπο με τον οποίο μια συμβατική σπουδή γυμνού μπορούσε να μετατραπεί σε μια σπουδή σύνθεσης βασισμένη στις «δημιουργικές» παραμορφώσεις της φυσικής φόρμας, μπορεί κανείς εύκολα να τον διαπιστώσει στις σπουδές των Σεμερτζίδη και Τσαρούχη **(Εικ. 23, 24)**.

Εκείνο όμως που καθιστούσε αυτή τη νέα αντίληψη περί σύνθεσης γνησίως «μοντέρνα» κάνοντας και τα δύο παραπάνω έργα να ξεχωρίζουν, ήταν το γεγονός ότι αντιμετώπιζε την επιφάνεια του τελάρου ως ενιαίο εικονογραφικό πεδίο κάθε επιμέρους περιοχή του οποίου διαδραματίζει εξίσου εποικοδομητικό ρόλο στην υποστήριξη της συνοχής του έργου. Ερχόταν έτσι να καταργήσει την προνομιακή μεταχείριση του κυρίως θέματος σε βάρος του φόντου, αποδίδοντας και στα δύο αυτά στοιχεία ίση εικονογραφική βαρύτητα ως προς την ανάπτυξη της σύνθεσης[937]. Ουσιαστικά ήταν ακριβώς αυτή η εικονογραφική αναβάθμιση του φόντου που μετέτρεπε μια σπουδή μοντέλου σε σπουδή σύνθεσης. Αυτή η λογική διέπει τόσο την σπουδή του Τσαρούχη, όσο και αυτήν του Σεμερτζίδη όπου το φόντο αποτελεί απολύτως οργανικό κομμάτι της σύνθεσης συμπληρώνοντας το κυρίως θέμα. Προκειμένου αυτά τα δύο να συζευχθούν αρμονικά μεταξύ τους, δουλεύονταν ταυτόχρονα. Κυρίως θέμα και βάθος διαμορφώνονταν διαλεκτικά μέσα από μια

σ. 58). Αγλαΐα Παπά: «*Επέμενε να βλέπουμε σχήματα εκεί που εμείς δε βλέπαμε τίποτα. "Υποχρεώστε το μάτι σας να δει. Υπάρχουν σχήματα, πολλά σχήματα. Τα μάτια κυττάνε, μα δε βλέπουν". Στις μονόχρωμες λείες επιφάνειες έπρεπε να δούμε σχήματα: "Νεκρές επιφάνειες δεν υπάρχουν". Άνοιγε φωτεινά παράθυρα στη σκέψη μας και όλα τα θέματα και τα πιο ταπεινά έπαυαν να είναι ταπεινά και τα βλέπαμε οδηγημένοι από τη δική του ποιητική διάθεση. Μας έμαθε να νιώθουμε τη γοητεία στην αρχιτεκτονική σύνθεση της ευθείας και της καμπύλης. Τίποτα το τυχαίο. Και το τελευταίο σημείο του πίνακα έχει την ίδια σημασία με το κέντρο*» (Αγλαΐα Παπά, «Ο Παρθένης (ο δάσκαλός μου)», όπ.π.).

[937] Σχετικά με αυτό το ζήτημα βλ. τις μαρτυρίες των Στυλιανίδη, Μολφέση και Παγκάλου. Στυλιανίδης: «*Ήθελε να είμαστε πολύ ακριβείς, και να σχεδιάζουμε όχι μόνο το μοντέλο, όπως έκαναν στα άλλα εργαστήρια, αλλά και το βάθος, ακόμη και όπως φαινόταν μέσα από τα κενά που άφηνε η μορφή, π.χ. ένα χέρι που ακουμπούσε στη μέση*» («Τον περιέβαλε μεγάλη αίγλη: Ο ζωγράφος Αργύρης Στυλιανίδης συζητά με την ιστορικό τέχνης Έλενα Χαμαλίδη» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 23). Μολφέσης: «*Στο γυμνό έβαζε συνήθως φόντο άσπρο, μαύρο ή μπλε σκούρο και ζητούσε μελέτη των αξόνων και μελέτη της φόρμας. Δηλαδή γι' αυτόν, είτε ήταν σεντόνι του φόντου είτε γάμπα, ήταν το ίδιο πράγμα επάνω στον πίνακα. Το ένα σχήμα έπρεπε να κολλά σωστά δίπλα στο άλλο. Γι'αυτόν ήταν ίδιες αξίες, ίδιες δυνάμεις*» («Προκαλούσε τον σεβασμό και το δέος» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 30). Παγκάλου: «*Ο Παρθένης όταν μας έβαζε ένα μοντέλο, δεν ήθελε να το κάνουμε όπως οι άλλοι, εμπρός σ'ένα σκέτο φόντο. Έξαφνα εδώ που κάθεστε σας ζωγραφίζω. Ήθελε όλο το πίσω να ζωγραφιστεί. Το φόντο όλο να ζωγραφιστεί, όπως το μοντέλο*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 70).

μελετημένη κατανομή χρωματικών αντιθέσεων και ευθύγραμμων σχημάτων που ξεπρόβαλλαν παντού. Τόσο μέσα από τις ενεργητικές επιφάνειες ενός γυμνού σώματος σε συστροφή, όσο και μέσα από τις στατικές και επίπεδες επιφάνειες του φόντου.

Αυτό το ολοκληρωμένο και απολύτως μεθοδικό σύστημα ζωγραφικής που περιγράφηκε παραπάνω ήταν από αρχής μέχρι τέλους εστιασμένο σε μια μελέτη του φωτός βασισμένη στην αλληλεπίδραση καθαρών χρωμάτων και καθαρών γραμμών. Ειδικά η αντίληψη ότι το φως και η σκιά μπορούν να μεταφραστούν σε βασικά γραμμικά στοιχεία (καμπύλες και ευθείες) επέβαλλε, κατά παρέκκλιση από τον ιμπρεσιονισμό, την διατήρηση στον καμβά της ευκρινούς χάραξης του σχεδίου ως συγκροτητικού στοιχείου της φωτεινότητας του χρωματισμένου έργου[938]. Αυτό που προσπάθησε να διδάξει ο Παρθένης ήταν κατά κυριολεξία ο «σχεδιασμός» του φωτός διαμορφώνοντας ένα υβριδικό ιδίωμα το οποίο συνδύαζε αφενός τις νεοϊμπρεσιονιστικές θεωρίες σε σχέση με το χρώμα και αφετέρου ένα ενδιαφέρον για την ανάλυση της φόρμας σε γεωμετρικά επίπεδα που παρέπεμπε στον πρώιμο κυβισμό. Αυτό το εκλεκτικιστικό κράμα κυβισμού και νεοϊμπρεσιονισμού θα το βρούμε στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα στην ζωγραφική των Ιταλών φουτουριστών να υιοθετείται μέσα στο πλαίσιο ενός ειδικού τεχνικού προβληματισμού σε σχέση με την απόδοση της κίνησης[939]. Αν πρέπει να παραδεχτούμε κάποια σχέση της διδασκαλίας του

[938] Ο Πικιώνης αφηγείται ότι το πρώτο μάθημα που έλαβε από τον Παρθένη το 1906 ήταν η θεωρία των συμπληρωματικών χρωμάτων και η υπόδειξη να σχεδιάζει τα περιγράμματα των αντικειμένων και τα όρια των τόνων με ακρίβεια: «*Του έδειξα κάποια έργα μου, που τα επαίνεσε, κι η πρώτη ερώτηση που μου 'κανε ήταν αν έχω διαβάσει κανένα εγχειρίδιο χρωμάτων κι αν ξέρω τα συμπληρωματικά. Μου σύστησε επίσης να διαγράφω τα όρια των αντικειμένων με ακρίβεια, καθώς και τα όρια των τόνων*». Δημήτρης Πικιώνης, *Κείμενα*…, σ. 27. Για τη Ντιάνα Αντωνακάτου το προτέρημα της Παρθενικής μεθόδου ήταν ακριβώς αυτό. Ότι δηλαδή το σχέδιο με το οποίο προετοιμαζόταν η επιφάνεια του καμβά διατηρούσε τις ποιότητες και κάτι από την αρχική του υπόσταση προβάλλοντας καθαρό ακόμα και μετά την τοποθέτηση του χρώματος: «*Σχέδια κάθαρσης από το περιττό, αποτύπωμα στο χαρτί της άφωνης διδασκαλίας του Παρθένη, δεν είχε καμιά σχέση με τα σχεδιάσματα που πραγματοποιούνταν στα άλλα εργαστήρια ζωγραφικής, όπως του Αργυρού ή το υπαίθριο του Θωμόπουλου, απ' ευθείας πάνω στο μουσαμά: με χοντρές παχιές επαναλήψεις της κίνησης του κάρβουνου, που κάλυπταν έτσι τις αστάθειες ή τις αδυναμίες της γραφής του σχεδίου. Για να 'ρθει η σειρά του χρώματος, πυκνή επικαλυπτική κίνηση –πινέλο ή σπάτουλα-, να σκεπαστούν οι αβεβαιότητες αλλά και εκείνη η γνησιότητα, η φρεσκάδα της παρθενικής πρώτης επίθεσης του χρώματος. Αυτή ήταν και η μεγάλη διαφορά στην αντίληψη του «σχεδίου» του Εργαστηρίου Παρθένη που δεν εξαφανιζόταν με την κάλυψη της χρωματικής ύλης, που κρατούσε την πρωταρχικότητα και την αυτονομία του έτσι που σχέδιο-χρώμα να συμπλέουν στην ποιητική αναγωγή της εξωρεαλιστικής ανάδοσης του αντικειμενικού κόσμου –άγαλμα ή μοντέλο, εσωτερικό ή νεκρή φύση*». Ντιάνα Αντωνακάτου, «Τι πήραμε από το Δάσκαλο της σιωπής» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 26.

[939] Βλ. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Η τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*, Αθήνα, Επίκεντρο, 2007, σ. 90 καθώς και Claudia Salaris, "The invention of the programmatic avant-garde" στο Κατάλογος Έκθεσης, *Italian Futurism 1900-1944: Reconstructing the Universe*, επιμέλεια: Silvia Barisione, Νέα Υόρκη, Guggenheim Museum, 2014, σ. 26.

Παρθένη με τον κυβισμό, η οποία ωστόσο δεν επιβεβαιώνεται από τις μαρτυρίες των μαθητών του[940] παρά μόνον ίσως από μια σαφή τάση σχηματοποίησης –από μόνο της όχι αρκετή για να την θεμελιώσει– που προεξάρχει στα σπουδαστικά τους έργα, τότε αυτή θα πρέπει να υπήρξε έμμεση και να διαμεσολαβήθηκε από το παράδειγμα της ζωγραφικής των φουτουριστών για την οποία έχουμε τουλάχιστον μία βεβαιωμένη πληροφορία που μας επιτρέπει να την συνδέσουμε με τον Παρθένη[941].

Κλείνοντας, αξίζει, επίσης, εδώ να σταθούμε σε μία ακόμα πλευρά της πρώιμης διδασκαλίας του Παρθένη, αρκετά ενδεικτική του αντιφατικού νεωτερισμού του. Πρόκειται για την επιλογή του να βγάλει την διδασκαλία του εκτός εργαστηρίου για να την φέρει αντιμέτωπη τόσο με το παράδειγμα της αρχαίας τέχνης, όσο και με τις πειραματικές τεχνικές μεθόδους της νεόκοπης στην Ελλάδα τέχνης του κινηματογράφου. Μ' ένα πνεύμα συγκερασμού ακαδημαϊκής παράδοσης και πρωτοποριακού ενδιαφέροντος για την τεχνολογική πρόοδο, θα καλλιεργήσει στους μαθητές του μια κουλτούρα εργασίας σε μουσεία και αρχαιολογικούς χώρους[942]

---

[940] Γενικά από τις μαρτυρίες των μαθητών του δεν προκύπτει κάποιο σαφές συμπέρασμα περί συμπερίληψης των μεθόδων του κυβισμού στη διδασκαλία του. Έχω εντοπίσει μόνο μια σχετική μαρτυρία του Φέρτη ο οποίος ανασυγκροτώντας εκ των υστέρων την διδασκαλία του Παρθένη κάπως αφηρημένα ισχυρίζεται ότι «*χρησιμοποίησε τα οικοδομικά διδάγματα του κυβισμού*». Ηλίας Φέρτης, «Κ. Παρθένης. Ο δάσκαλος», όπ.π., σ. 26.

[941] Αν και ο Παρθένης το 1923 είχε καταδικάσει τον φουτουρισμό, αυτή η καταδίκη φαίνεται ότι δεν αφορούσε τους τεχνοτροπικούς πειραματισμούς των φουτουριστών αλλά την στράτευσή τους στο «*φιλολογικό παράγγελμα*» του Marinetti: «*Ενάντια σε όσα μας λένε οι φουτουριστές ζωγράφοι που αντί να εμπνέωνται από τη φυσική τους διάθεση ως καλλιτέχνες της γραμμής και του χρώματος, υπακούουν σ' ένα συνθηματικό παράγγελμα καθαρά φιλολογικό και άσχετο με την ουσία της ζωγραφικής, σ' ένα παράγγελμα που σοφίστηκε ένας λογοτέχνης και που καταντούν τη ζωγραφική παράθελά τους να μην έχει άλλο σκοπό παρά να εκτελεί δουλικά ένα πρόγραμμα και να δικαιολογή ένα μανιφέστο (Marinetti)*» (Κ. Παρθένης, «Ζωή και Τέχνη. Αθάνατη Ωμορφιά», *Δημοκρατία*, 21 Οκτωβρίου 1923). Το 1933, με αφορμή την επίσκεψη του Μαρινέτι στην Αθηνά για την έκθεση Αεροζωγραφικής που διοργανώθηκε στον Ινστιτούτο Ιταλικών Σπουδών, ο Παρθένης είχε σπεύσει με ενθουσιασμό να υποδεχτεί τον θεωρητικό εκπρόσωπο του κινήματος ενώ ο τελευταίος ενέτασσε τον Παρθένη στο «*παράδειγμα των μεγαλοφυιών μεγαλής ολκής εστραμμένων προς το μέλλον*». Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Γ΄, σ. 858.

[942] Μια ιδέα για τον τρόπο με τον οποίο ο Παρθένης αξιοποιούσε το παράδειγμα της αρχαίας τέχνης για να εξυπηρετήσει την διδασκαλία του περί φωτός δίνει η αφήγηση της Ρέας Λεονταρίτου: «*Και μας πήγαινε στο Μουσείο. Πάμε μια μέρα στο Μουσείο και μας δείχνει έναν κυνηγό που είναι σε μια στήλη, ανάγλυφο.Λοιπόν αυτό είναι απάνω στενό και κάτω φαρδύ.Το βλέπεις έτσι, νάναι φαρδύ κάτω και να στενεύει επάνω. Λοιπόν είναι ένας κυνηγός και ένα σκυλί στα πόδια του. Του κρύβει το ένα πόδι, πολύ ωραίο ανάγλυφο. Λοιπόν μας λέει «αυτό πώς το βλέπετε, είναι απάνω στενό και κάτω φαρδύ;». «Μάλιστα». «Ε, πηγαίνετε από πίσω να το δείτε». Πάμε από πίσω να το δούμε και από τη μια ήταν ολόϊσιο κι από την άλλη μόνο βλέπαμε διαφορά. Ήταν η σύνθεση τέτοια που αν δεν το 'κανε ολόισιο, θα φαινότανε στραβό*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 80). Και ο Στυλιανίδης: «*Ο ίδιος μας πήγαινε στο Αρχαιολογικό Μουσείο, μας έδειχνε το ρόλο του φωτός, στην ανάδειξη των αρχαίων αναγλύφων*». («Τον περιέβαλε μεγάλη αίγλη: Ο ζωγράφος Αργύρης Στυλιανίδης συζητά με την ιστορικό τέχνης Έλενα Χαμαλίδη» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 24). Ο Τσαρούχης αναφέρει ότι «*πολλές φορές είχε τύχει να σχεδιάσουνε στην Ακρόπολη*» (Γιάννης Τσαρούχης , *Λίθον ον απεδοκίμασαν*…, σ. 54). Τέλος, ο Σεμερτζίδης αναφέρει: «*Λοιπόν, ο Παρθένης μας πήγε μόνο δυο φορές*

βγαλμένη μέσα από την εκπαιδευτική παράδοση του ακαδημαϊσμού, ενώ ταυτόχρονα θα τους εμπλέξει στο πρωτοποριακό για τα ελληνικά δεδομένα εγχείρημα της παραγωγής μιας έγχρωμης ταινίας. Στα 1930 σύσσωμο το εργαστήριο του Παρθένη θα εργαστεί για την πρώτη έγχρωμη ελληνική ταινία του Αχιλλέα Μαδρά *Ο Μάγος των Αθηνών*, χρωματίζοντας καρέ-καρέ στο χέρι ένα κομμάτι της ταινίας[943]. Η παραπάνω πρωτοβουλία, αν και μεμονωμένη, φαντάζει επαναστατική μέσα στο ειδικό πλαίσιο στο οποίο αναλήφθηκε για δύο κυρίως λόγους. Πρώτον, επειδή εμμέσως υποδείκνυε τον κινηματογράφο ως ανοιχτό πεδίο δραστηριοποίησης του καλλιτέχνη και αυτό μέσα σ' ένα εκπαιδευτικό περιβάλλον όπου οτιδήποτε δεν μπορούσε να υπαχθεί στις κατηγορίες «ζωγραφική», «γλυπτική», «χαρακτική» δεν κατανοούνταν ως υψηλή τέχνη[944]. Δεύτερον, επειδή φανερώνει μια μέριμνα για ενημέρωση των μαθητών του σε σχέση με τις σύγχρονες τεχνικές εξελίξεις που αφορούν την τέχνη τη στιγμή που οι σπουδαστές της Σχολής ήταν εντελώς αποστερημένοι οποιωνδήποτε καλλιτεχνικών ερεθισμάτων δεν σχετίζονταν είτε με την ελληνική αρχαιότητα είτε με τον ακαδημαϊσμό. Μια τέτοια πρωτοβουλία ειλημμένη από το πρώτο κιόλας έτος διδασκαλίας στη Σχολή είναι απολύτως συνεπής με τις αντιλήψεις του Παρθένη περί προόδου της τέχνης. Από την άλλη, το γεγονός ότι μια τέτοια στάση απέναντι στις καλλιτεχνικές προοπτικές των νέων μέσων συνδυαζόταν με μια ακαδημαϊκή στην ουσία της αντίληψη περί της διαχρονικής διδακτικής αξίας του αισθητικού

στο ύπαιθρο. Μας πήγε στην Ακρόπολη, τους δικούς του μαθητές μόνο. Και εκεί έγινε αυτό που γινόταν και μέσα στο εργαστήριο» [Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης*…, σ. 44].

[943] Την πληροφορία διασώζει μια μαρτυρία του Δημήτρη Κεντάκα: «*Όταν ο Μαδράς έκανε την πρώτη του έγχρωμη ταινία, πήρε όλο το εργαστήρι του Παρθένη να δουλέψουν την ταινία. Απλώνανε το φιλμ επάνω σε ένα τζάμι που φωτιζόταν από κάτω και το χρωμάτιζαν καρέ-καρέ*» (Αντώνης Κωτίδης, Για τον Παρθένη…, σ. 55). Πρόκειται για την ταινία του Αχιλλέα Μαδρά *ο Μάγος των Αθηνών* και όχι για τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας* όπως εσφαλμένα σημειώνει ο Κωτίδης. Η ταινία, η οποία προβλήθηκε για πρώτη φορά το 1931, αποτελεί και την πρώτη έγχρωμη απόπειρα στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Στο γεγονός της συμμετοχής των σπουδαστών της Σχολής στην προετοιμασία της ταινίας αναφέρεται και ο Γιώργος Τζαβέλλας σχολιάζοντας το αδέξιο αποτέλεσμα της έγχρωμης αναπαραγωγής: «*Ο Μαδράς είχε επιστρατεύσει μερικούς σπουδαστάς της Σχολής Καλών Τεχνών που έβαψαν με πινελάκια ένα ένα ωρισμένα καρέ της ταινίας. Με τη μεγέθυνση στην οθόνη, το θέαμα γινόταν φοβερό. Όταν οι ηθοποιοί κινούνταν τα χρώματα έμεναν ακίνητα. Μπλε χόρτα, κίτρινα πρόσωπα, χείλη με…βυσσινάδα, κι όταν άνοιγε κάποιο στόμα τα δόντια εξακολουθούσαν να είναι κόκκινα!*». Βλ. Γιάννης Σολδάτος, *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος, Ντοκουμέντα 1: Μεσοπόλεμος*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1994 και Μαρίνος Κουσουμίδης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1981, σ. 24.

[944] Ας σημειωθεί εδώ ότι η επόμενη ευκαιρία που θα έχουν οι σπουδαστές της Σχολής να παρακολουθήσουν τις εργασίες μιας κινηματογραφικής παραγωγής με πρωτοβουλία και μέριμνα της ίδιας της Σχολής θα είναι το 1960, στα γυρίσματα της ταινίας *Τα κανόνια του Ναβαρόνε* του J. Lee Thompson που πραγματοποιήθηκαν στη Ρόδο με τη συνεργασία της ελληνικής κυβέρνησης. Η Σχολή θα αποστείλει τότε οκτώ σπουδαστές της καλύπτοντας τα έξοδα της διαμονής τους προκειμένου, όχι να εμπλακούν ενεργά, αλλά να παρακολουθήσουν από κοντά τα γυρίσματα της ταινίας. Βλ. Συνεδρίαση της 8ης Οκτωβρίου 1961, Πρακτικά, τ. 9 (Δεκέμβριος 1959- Μάρτιος 1962), Αρχείο ΑΣΚΤ. Το παραπάνω γεγονός δίνει ένα μέτρο της προωθημένης εκπαιδευτικής αντίληψης του Παρθένη στις αρχές της δεκαετίας του 1930.

παραδείγματος της αρχαιότητας και της κλασσικής τέχνης, έβγαζε αυτομάτως τον Παρθένη από τα όρια της πρωτοποριακής ρήξης για να τον τοποθετήσει μέσα στην γκρίζα ζώνη ενός «νεωτερικού ακαδημαϊσμού». Ο Παρθενώνας και μαζί του το κλασσικό ιδεώδες της ακαδημαϊκής παράδοσης δεν έπρεπε ούτε να περιφρουρηθούν ως ιερά καλλιτεχνικά κάστρα όπως πρέσβευαν οι οπαδοί του καλλιτεχνικού συντηρητισμού, μα ούτε και να γκρεμιστούν, όπως κήρυσσαν οι οπαδοί της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, αλλά να ενσωματωθούν σε μια «καλλιτεχνική βούληση» που ωθούμενη απ' το παρελθόν θα βάδιζε προς το μέλλον[945]. Και αν ένας ουρανοξύστης θα ήταν το «*αρμονικώτερο συμπλήρωμα*» πλάι στον Παρθενώνα, όπως δήλωνε ο Παρθένης στον Γιοκαρίνη το 1930, με ανάλογο τρόπο ο κινηματογράφος και οι νέες τεχνικές δυνατότητες που δημιουργούσε για τον καλλιτέχνη θα έρχονταν να συμπληρώσουν μια διδασκαλία μεταξύ ακαδημαϊσμού και νεωτερικότητας.

3.1.4. Ο νέος δυνάστης: Ο νεωτερικός καλλιτέχνης-δάσκαλος

Ο Παρθένης θα αξιώσει εξ αρχής την πλήρη και ανεπιφύλακτη συμμόρφωση των μαθητών του με αυτό το καινοφανές σύστημα ζωγραφικής που διδασκόταν ως αυστηρός και μη επερωτήσιμος κανόνας[946]. Για όσους δεν κατάφερναν να προσαρμοστούν στο πνεύμα αυτής της διδασκαλίας δεν υπήρχε θέση στο εργαστήριο έτσι που οποιαδήποτε αντίσταση στην Παρθενική μέθοδο έφερνε αυτομάτως και την συναινετική λύση της διδακτικής σχέσης[947]. Αν και αρκετοί από τους πρώτους μαθητές

---

[945] «*Δεν υπάρχει κανείς λόγος να γκρεμίσωμε την Μητέρα την Ακρόπολι όπως θέλει ο παλαιός συμμαθητής των παιδικών μου χρόνων κ. Μαρινέττι. Θα την έχωμεν όμως παράδειγμα, όχι υπόδειγμα, μοντέλλο.* […] *Αν τους ελέγατε να κτίσουν εδώ απέναντι από την Ακροπόλι, έναν ουρανοξύστη θα ετρελλαίνοντο. Εγώ θα τον έκτιζα. Θα ήταν το αρμονικώτερο πράγμα, πλάι στον Παρθενώνα, το συμπλήρωμά του. Αυτή η οπισθοδρομικότης με καταπλήσσει*». Ν. Γιοκαρίνης, «Αι εξομολογήσεις των. Με τον κ. Κωνσταντίνον Παρθένην δια την παλαιάν και την νέαν τέχνη», όπ.π.

[946] Ο Τέτσης αναφέρει σχετικά: «*Για τον Παρθένη-δάσκαλο σχημάτισα την εντύπωση πως δεν θα σου επέτρεπε να αποδράσεις από την αντίληψη της διδασκαλίας του. Παρακολούθησα πριν από χρόνια τον αγώνα ή και την αγωνία της παλαιότερης γενιάς μαθητών του για να βρουν την προσωπική τους έκφραση. Την θαυμάσια και ευαίσθητη Ρέα Λεονταρίτου, τον καλό, ευγενικό καλλιτέχνη Χρίστο Λεφάκη να κάνει ασυγκράτητος κατάδυση στη σύγχρονη τέχνη, την ευαίσθητη Λουκία Μαγγιώρου στις ακουαρέλες της και τον νεώτερο της γενιάς αυτής ισχυρό ταλέντο τον Κόκκορη, μα και άλλους. Αν ο Τσαρούχης, ο Εγγονόπουλος και νωρίτερα ο Χατζηκυριάκος (μαθητής του προ της Σχολής Καλών Τεχνών) ξέφυγαν, οφείλεται –απ' ό,τι γνωρίζω- στο ότι δεν υπήρξαν αποκλειστικά μαθητές του*». Παναγιώτης Τέτσης, «Το έργο του μεγάλο και ελληνικό» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 28

[947] Δύο τέτοιες περιπτώσεις σπουδαστών που δεν κατάφεραν να στεριώσουν στο εργαστήριο Παρθένη καταλήγοντας τελικά σ' αυτό του Αργυρού, ήταν αυτές του Γιάννη Μόραλη και της Νίκης Καραγάτση. Βλ. την σχετική μαρτυρία του Μόραλη στο Φανή-Μαρία Τσιγκάκου (επιμ.), *Ι.Μόραλης. Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2001, σ. 24. Η Καραγάτση η οποία εγκατέλειψε το 1933 το εργαστήριο του Αργυρού γι' αυτό του Παρθένη για να επιστρέψει και πάλι το 1934 στον Αργυρό, περιγράφει ως εξής το σύντομο πέρασμά της από το εργαστήριο Παρθένη: «*Στο εργαστήριο του Παρθένη έμεινα ένα χρόνο όλο κι όλο. Θυμάμαι ήταν το δεύτερο έργο με λάδι που έφτιαχνα. Μοντέλο είχαμε ένα νέο εργάτη που φορούσε κασκέτο. Τα παιδιά έλεγαν πως ήταν κομμουνιστής. Ο Παρθένης ήρθε εκείνο το*

του υποστηρίζουν ότι αυτή η αυστηρή διδασκαλία ποτέ δεν προσφερόταν στον σπουδαστή ως δόγμα, αλλά αντίθετα συνοδευόταν συνήθως από το απαραίτητο σκεπτικό δικαιολόγησης[948], φαίνεται ότι αυτός ο κανόνας χωρούσε και κάποιες εξαιρέσεις. Έτσι όταν η όραση του μαθητή αντιστεκόταν στην αλλαγή που αξίωνε ο Παρθένης, τότε ο μαθητής όφειλε να εμπιστευθεί την αυθεντία του δασκάλου εκτελώντας κατά γράμμα τις υποδείξεις του και ελπίζοντας ότι κάποια στιγμή θα του αποκαλύπτονταν η λογική που συνείχε αυτούς τους παράδοξους κανόνες ζωγραφικής. Και πράγματι, η ομοιογένεια της παραγωγής του εργαστηρίου ήταν τόσο προφανής ώστε να μην περνά απαρατήρητη ούτε από τους σπουδαστές των άλλων εργαστηρίων οι οποίοι με κάποια περιπαικτική διάθεση απέδιδαν στους μαθητές του τον χαρακτηρισμό «Παρθενάκια»[949], αλλά ούτε και από την τεχνοκριτική της εποχής που στην εργασία τους δεν έβλεπε παρά μια μαθητική απομίμηση του κατά Παρθένη ύφους[950].

πρωί κι άρχισε να διορθώνει έναν έναν τους μαθητές. Όταν έφτασε μπροστά στο δικό μου έργο, σταμάτησε και είπε με τη σιγανή καθαρή φωνή του: "Βλέπω ότι μπορείτε να ζωγραφίσετε". Εγώ κατακοκκίνησα. Ήταν η πρώτη καλή κουβέντα που μου έλεγε από την αρχή του χρόνου. Έπειτα συνέχισε: "Προσέξετε το χρώμα. Στη σκιά πάντοτε ένα ψυχρό χρώμα. Καταλάβατε;". Εγώ δεν ήξερα ακριβώς τι εννοούσε με το ψυχρό χρώμα, ένα όμως ήξερα καλά, ότι το carmin ήταν γλυκερό χρώμα και δε μου άρεσε καθόλου. –Δεν το βλέπω αυτό το χρώμα, λέω. Ο Παρθένης με κοίταξε με τα ολοστρόγγυλα μάτια του: - Κάνετε όπως σας είπα. Θα το δείτε κάποτε. Αργότερα. Εγώ σκεφτόμουνα εκείνη τη στιγμή. Με το στανιό λοιπόν πρέπει να βάλω αυτό το χρώμα; - Όταν το δω τότε θα το βάλω, μουρμούρισα μέσα απ' τα δόντια μου. Βιαστηκά μου πήρε την παλέτα από το χέρι, βούτησε το πινέλο στο carmin και έβαψε όλο το μέρος της σκιάς. Η καρδιά μου σφίχτηκε: Πάει το έργο! Ένα ολόκληρο μήνα το ζωγράφιζα, το αγαπούσα. Ο Παρθένης προχώρησε στον επόμενο. Τότε πήρα ένα πανί και προσεχτικά άρχισα να το σβήνω. Τη στιγμή αυτή, γύρισε προς εμένα και με είδε. Αυτό ήταν. Από τότε δεν ξαναήρθε πια να με διορθώσει μέχρι το τέλος του χρόνου. Την άλλη χρονιά έμαθα ότι ήταν πολύ κουρασμένος. Μερικοί έλεγαν ότι ήταν άρρωστος. Όταν πήγα να εγγραφώ, δεν είχα συμπεριληφθεί στους δέκα μαθητές που κράτησε. Ήταν δέκα παλαιοί μαθητές του που τον αγαπούσαν ολοκληρωτικά. Εγώ ήμουν αντιδραστική ή ανώριμη για να εκτιμήσω τον Παρθένη». Άγγελος Δεληβορριάς κ.α., *Νίκη Καραγάτση: Ζωγραφική*, Αθήνα, Άγρα, 1997, σ. 28.

[948] Λεονταρίτου: «*Δεν μας έλεγε κάτι αδιαφορώντας αν το καταλάβουμε. Ήθελε να μας δώσει να το καταλάβουμε […]. Θέλω να σας πω, ότι δεν σου λεγε "μπράβο" ή "δεν είναι καλό" κι έφευγε. Σου εξηγούσε γιατί δεν είναι καλό και στόβαζε στο κεφάλι*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*..., σ. 80, 81. Βλ. επίσης στο ίδιο τις μαρτυρίες των Μόσχου και Κεντάκα σσ. 48,54, 56.

[949] Οικονομίδου: «*Βεβαίως και τον πιστεύαμε και τον λατρεύαμε και φυσικά μας επηρέασε μέχρι το πώς τραβάς το πινέλο, πώς να το κάνουμε. Και βέβαια στην αρχή είμαστε όλοι ίδιοι. Μετά ο καθένας πήρε το δρόμο του*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 63). Λεονταρίτου: «*Και γι' αυτό μας λέγανε Παρθενάκια ενώ δεν είμαστε Παρθενάκια, ήτανε όλη η διδασκαλία του βασισμένη στους κανόνες της εποχής και βγαλμένη από το Σεζάν, από τους Εμπρεσιονιστάς, από τους Βυζαντινούς, από τους αρχαίους Έλληνες, από παντού, όλ' αυτά που κάναμε, δεν ήτανε από το κεφάλι του να τα βγάζει και να μας πει έτσι ζωγραφίσετε* […] *Ενώ όταν σπουδάζαμε όλοι λέγανε "Τα Παρθενάκια, δεν ξέρεις ποιος είν' ο Ζέπος, ποια ειν' η Ρέα, ποιος είν' ο Κόκορης", πως είμαστε ίδιοι. Εμείς μεταξύ μας βλέπαμε τις διαφορές μας, αλλά το τρίτο μάτι…νομίζανε πώς είμαστε ίδιοι. Ήτανε οπωσδήποτε επηρεασμένα από το δάσκαλο. Αλλά δεν είμαστε μόνο εμείς* […] *όλοι επηρεάζονται από το δάσκαλό τους, όλοι μοιάζουνε με το δάσκαλο, αυτό θέλω να πω. Εμείς, επειδή ήτανε τελείως διαφορετικός ο δάσκαλος από όλους τους άλλους, μας λέγανε Παρθενάκια, ενώ δεν είπανε Βικατάκια, δεν είπανε Αργυράκια…*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σσ. 81, 85-86).

[950] Βλ. σχετικά το κεφάλαιο «Αργυρός versus Παρθένης: Δύο αντιμαχόμενες εκδοχές διδασκαλίας και η στρεβλή κριτική τους πρόσληψη».

Αυτή η αδιαπραγμάτευτη αξίωση για συμμόρφωση –κάποτε τυφλή– στο σύστημα του Παρθένη εκκινούσε ως έναν βαθμό από την ίδια την θετικιστική θεώρηση της τέχνης ως επιστήμης. Αν η τέχνη –τουλάχιστον από τον ιμπρεσιονισμό και μετά– σ' ένα πρωταρχικό επίπεδο, αποτελούσε ένα γνωστικό πεδίο απαρτιζόμενο από σύνθετες τεχνικές και εν μέρει επιστημονικές γνώσεις[951], η εκμάθησή της έπρεπε αναγκαία να πειθαρχήσει στις κανονιστικές αρχές μιας διυποκειμενικής και μη επερωτήσιμης μεθόδου η οποία μοιραία θα δέσμευε την ατομική έκφραση του μαθητή. Ως εδώ η απαίτηση του Παρθένη φάνταζε θεμιτή και επιβεβλημένη από τον καλλιτεχνικό «θετικισμό» του, ο οποίος διαγράφεται σαφώς στις πρώιμες θεωρητικές τοποθετήσεις του. Η ανάγκη για μια επιστημονική θεμελίωση της τέχνης ωθούσε και την διδασκαλία της να κανονικοποιηθεί σύμφωνα με τους εκπαιδευτικούς όρους μιας επιστημονικής πειθαρχίας.

Εκεί που τα πράγματα άρχιζαν να περιπλέκονται ήταν από την στιγμή που αυτή η «επιστήμη της τέχνης» μεταφερόταν εντός του εργαστηρίου για να διδαχθεί, όχι ως ουδέτερο γνωστικό αντικείμενο ή ως δόκιμη διυποκειμενικά παραδεκτή καλλιτεχνική μέθοδος, αλλά ως το καταστάλαγμα της προσωπικής σοφίας του καλλιτέχνη-δασκάλου. Γιατί στην ουσία της, η ιδέα της εργαστηριακής διδασκαλίας υλοποιημένη από έναν νεωτερικό καλλιτέχνη-δάσκαλο και ευθέως συναρτημένη με την καλλιτεχνική προσωπικότητα του τελευταίου, αναιρούσε οποιαδήποτε έννοια «επιστημονικής» διδασκαλίας της τέχνης ως αντικειμενικού συστήματος γνώσης. Μια τέτοια αντίληψη περί επιστημονικής διδασκαλίας της τέχνης –στον βαθμό που δεν ήταν τελείως ξένη στον ακαδημαϊσμό– αφορούσε αποκλειστικά τις προπαρασκευαστικές σπουδές και την βασική διδασκαλία του σχεδίου. Εντός του εργαστηρίου θα όφειλε κανονικά να υποχωρήσει για να αφήσει όλο το πεδίο ελεύθερο στο ατομικό ταλέντο να εκδηλωθεί υπό την καθοδήγηση του δασκάλου ο οποίος –θεωρητικά τουλάχιστον– βρισκόταν εκεί όχι για να επιβάλλει ένα ζωγραφικό σύστημα ούτε για να διδάξει αυτό που εξ ορισμού δεν διδάσκονταν, αλλά για να καθοδηγήσει τον σπουδαστή σε μια διαδικασία προσωπικής καλλιτεχνικής αναζήτησης.

[951] Η επίδραση των νόμων του Chevreul (Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l' assortiment des objets colorés*, 1839) στα χρωματικά «πειράματα» των ιμπρεσιονιστών, τα αποτελέσματα των οποίων είχε ενσωματώσει με συστηματικότητα στην διδασκαλία του και ο Παρθένης, είναι η πιο προφανής συμβολή των θετικών επιστημών στην διαμόρφωση αυτού που ο Παρθένης συνήθιζε να αποκαλεί «επιστήμη της τέχνης». Για την πραγματική διάσταση ωστόσο αυτής της επίδρασης βλ. Georges Roque, "Chevreul and Impressionism: A Reappraisal", *The Art Bulletin*, 78, (1), Μάρτ. 1996, σσ. 26-39.

Το ασαφές πλαίσιο αυτής της ανοιχτής σε προσεγγίσεις διδασκαλίας, η οποία μπορούσε πολύ εύκολα να εκπέσει σε μηχανισμό αναπαραγωγής του ύφους του διδάσκοντος, ανάγκαζε τον Παρθένη να προσανατολίσει την διδασκαλία του σε ό,τι κατά την κρίση του αποτελούσε μια διυποκειμενική, «χειροπιαστή» και άρα διδάξιμη γνώση πέρα από τις ιδιαιτερότητες ενός προσωπικού ύφους. Όμως, μέσα στο ειδικό θεσμικό περιβάλλον της δεκαετίας του 1930, ο σαφώς νεωτερικός θετικισμός του χτυπούσε τις επίσης νεωτερικές φλέβες μιας αναδιοργάνωσης που εξυμνούσε το έμφυτο ατομικό ταλέντο και υποσχόταν την απελευθέρωσή του από τους καταναγκαστικούς περιορισμούς της ακαδημαϊκής διδασκαλίας τοποθετώντας στον θρόνο της εκπαίδευσης τον εμβληματικό καλλιτέχνη-δάσκαλο και αναγνωρίζοντας την εκπαιδευτική αξία της υποκειμενικότητάς του. Εδώ βρισκόταν και το πρώτο σημείο αστοχίας. Το δεύτερο είχε να κάνει με την επιλογή του Παρθένη να αξιοποιήσει την διευρυμένη εκπαιδευτική ελευθερία του εργαστηρίου για να διδάξει όχι απλώς μια επιστήμη της τέχνης, αλλά μια επιστήμη της νεωτερικής τέχνης[952]. Δηλαδή για να κανονικοποιήσει και να εξορθολογίσει την διδασκαλία μιας τέχνης που απέρριπτε την υπαγωγή στον γενικό κανόνα και γι' αυτό, μιας τέχνης δύσκολα συστηματοποιήσιμης και μη επιδεκτικής διδασκαλίας με την συμβατική έννοια της λέξης.

Αυτές οι «παραγνωρίσεις» ήταν σε μεγάλο βαθμό σύμφυτες με μια διδασκαλία που πάσχιζε να ισορροπήσει στο ολισθηρό ιστορικό έδαφος της νεωτερικότητας. Ανάμεσα στα αντιφατικά διακυβεύματα της τελευταίας, ο Παρθένης ήταν αναγκασμένος να διαλέξει έναν δρόμο όντας σχεδόν εκ προοιμίου καταδικασμένος να αποτύχει να συμβιβάσει τις ανταγωνιστικές επιδιώξεις μιας επιστημονικής διδασκαλίας της νεωτερικής τέχνης η οποία θα δημιουργούσε ταυτοχρόνως ένα φιλελεύθερο καθεστώς εκδήλωσης της καλλιτεχνικής ατομικότητας του σπουδαστή υπό την «διακριτική» επιβολή ενός καλλιτέχνη-δασκάλου, τώρα πιο ισχυρού εκπαιδευτικά παρά ποτέ. Στις

[952] Σεμερτζίδης: «*…Ενώ στη μορφή ήταν εντελώς καινούργιος, πρωτοπόρος και επαναστάτης και δεν ξέρω τι, και μοναδικός δάσκαλος, όχι μόνο για μας εδώ, αλλά και για όλο τον κόσμο…Έκανε αλφαβήτα τη μέθοδο διδασκαλίας στη ζωγραφική – και την υψηλή ζωγραφική, όχι το πώς θα σχεδιάσεις, όχι. Υψηλού επιπέδου μαθηματικά ζωγραφικής, πώς να σου πω, μπόρεσε να κάνει αυτός και τούτο γιατί, βλέπεις, έζησε στο Παρίσι, έζησε όλα τα καινούργια ρεύματα. Βαθύς γνώστης της βυζαντινής μορφής στη ζωγραφική, της αρχαϊκής και μέσα του, ο εγκέφαλος, όλα αυτά, όχι τα πάντρεψε, αλλά πήρε τα καλύτερα στοιχεία τους στη μορφή και τα έκανε μια διδαχή, μια αλφαβήτα, πώς να σου πω…Κι αυτό ήταν καταπληκτικό, γιατί αργότερα πια, που μερικοί πήγαιναν έξω και μαθαίνανε, ερχόντουσαν πίσω και τους ρωτούσα και έλεγαν πως ήταν απλώς οδοντογλυφίδες μπροστά σ' αυτό που δίδασκε ο Παρθένης. Ακριβώς παίρνοντας αίφνης απ' τον κυβισμό, απ' τον ιμπρεσιονισμό, απ' το Βυζάντιο, απ' την αρχαιότητα, μπόρεσε κι έκανε ένα θεμέλιο καταπληκτικό και το ζητούσε επίμονα αυτό κι απ΄τον μαθητή, όχι απλώς το έλεγε, έπρεπε να το κάνεις*». Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης*..., σ. 39.

αρχές της δεκαετίας του 1930 ο Παρθένης έμοιαζε να τείνει προς την κατεύθυνση ενός καλλιτεχνικού «θετικισμού» υιοθετώντας και το αυστηρό πλαίσιο πειθαρχίας που τον συνόδευε και επιβάλλοντας τον εαυτό του ως ένα είδος «επιστημονικής» και γι' αυτό υπεράνω αμφισβήτησης αυθεντίας. Όπως ήταν φυσικό, η επιστημονική θεώρηση της τέχνης έφερνε μαζί της έναν πρωτόγνωρο για τα ειωθότα της Σχολής κώδικα συμπεριφοράς μέσα στο εργαστήριο στον οποίο υπόκειντο αμφότεροι μαθητές και δάσκαλος[953]. Αυτός ο κώδικας επέβαλλε την τακτική και αδιάλειπτη προσέλευση των σπουδαστών στο εργαστήριο[954], την καθημερινή παρουσία του Παρθένη στη Σχολή[955] και την άσκηση του διδακτικού έργου αποκλειστικά από τον ίδιο χωρίς τη μεσολάβηση επιμελητών[956], την εργασία μέσα σ' ένα απολύτως πειθαρχημένο κλίμα ευταξίας[957],

[953] Το πόσο ξένος ήταν αυτός ο κώδικας συμπεριφοράς για τα δεδομένα της Σχολής αποτυπώνεται στον τρόπο με τον οποίο ο Δανιήλ βίωσε τη μετάβαση από το εργαστήριο του Παρθένη σ' εκείνο του Αργυρού τον τελευταίο χρόνο της φοίτησής του στη Σχολή: «*Η ατμόσφαιρα σ' αυτό το εργαστήριο ήταν τελείως άλλη από αυτή που επικρατούσε στο εργαστήριο Παρθένη. Όταν δούλευαν οι μαθητές του Αργυρού τραγουδούσαν, σφύριζαν, έλεγαν καλαμπούρια, το εργαστήριο μύριζε τσιγάρο, νέφτι και λαδομπογιά κακής ποιότητος, καθάριζαν τα πινέλα και τις παλέτες πάνω στα παραβάν, στους τοίχους, στις σπουδές τους έβαζαν παχύ το χρώμα, κυριαρχούσε το "Ροτ Ίγκλις" που προτιμούσε ιδιαίτερα ο Αργυρός. Όταν διόρθωνε και τον ρωτούσαν: "Δάσκαλε, πώς να κάνουμε το φωταράκι στη μύτη;" αυτός απαντούσε: "Του κοιτάτ'...του κοιτάτ' και χλαπ του κουλάτ'...". Δεν απεκόμισα σχεδόν τίποτα, ένα χρόνο παραμονής στο εργαστήριο Αργυρού*». Δανιήλ Παναγόπουλος, *Κιαροσκούρο*…, σσ. 90-91.

[954] Κόκορης: «*Μέσα στη Σχολή, ήθελε να είμαστε ακριβείς στην ώρα μας. Μια φορά που καθυστέρησα, μου είπε, "σας παρακαλώ μην αργείτε*" (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 44). Κεντάκας: «*Δεν απουσίαζε κανείς από τα μαθήματά του ούτε μία ώρα. Διαρροή και αμέλεια ήταν συνηθισμένες καταστάσεις στα εργαστήρια. Στου Παρθένη, ποτέ. Τα καβαλέτα ήταν πάντα γεμάτα. Ήταν αυστηρός όταν έβλεπε ένα έργο που είχε διορθώσει και εσύ δεν το είχες προχωρήσει. Θυμόταν τη διόρθωση που σου είχε κάνει και έδειχνες ενοχλημένος, "μας σας είπα κύριε..."*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 55).

[955] Τουλάχιστον έως το 1934 και προ της ρήξης με τον Δημητριάδη.

[956] Κόκορης: «*Είχε κάτι που δεν το είχανε οι άλλοι καθηγητές: Ήτανε τακτικός στη μέρα του. Ενώ οι άλλοι ερχότανε 2-3 φορές τη βδομάδα, αυτός ερχόταν σχεδόν κάθε μέρα, γι' αυτό είχε απαιτήσεις και από εμάς*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 44). Μόσχος: «*Μας μιλούσε με τέτοια αγάπη και είχε τέτοια φροντίδα που ερχότανε κάθε μέρα* […] *Αντίθετα με τους άλλους, ο Παρθένης δεν έβαζε τους πρωτόσχολούς του (επιμελητές) να διδάσκουν, γιατί πήγαινε ο ίδιος κάθε μέρα στη Σχολή και δίδασκε – ενώ οι άλλοι πήγαιναν άπαξ της εβδομάδος*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 48-49).

[957] Η αντίληψη γι' αυτό το πνεύμα νοικοκυροσύνης, τάξης και ευπρέπειας αφορούσε κάθε πτυχή της λειτουργίας του εργαστηρίου. Από την οργάνωση της εργασίας καθ' αυτής και τη συμπεριφορά διδάσκοντα και διδασκομένων μέχρι και την αμφίεση εργασίας: «*Στη Σχολή Καλών Τεχνών ερχότανε άψογα ντυμένος, σοβαρός και επίσημος. Μας έλεγε πως δε φορεί ποτέ μπλούζα. –"Ακόμα και με τα μανικέτια ζωγραφίζω και δε λερώνομαι", -τη στιγμή που οι σπουδαστές για να δείξουν πως είναι καλλιτέχνες σφούγγιζαν τα πινέλα τους στις μπλούζες τους και τα χρώματα που περίσσευαν στην παλέτα τους τα κολλούσαν με τη σπάτουλα στους θλιβερούς γαλαζοπράσινους τοίχους της Σχολής. "Αυτά τα καμώματα δεν έχουν καμία σχέση με την Τέχνη"*». Αγλαΐα Παπά, «Ο Παρθένης (ο δάσκαλός μου)», όπ.π., σσ. 1011-1014.

ευλαβικής ησυχίας και προσήλωσης[958], την εντατική και επίμοχθη άσκηση[959] και τον αμοιβαίο σεβασμό[960]. Αυτή η νέα κουλτούρα καλλιτεχνικής εργασίας που εισηγούνταν ο Παρθένης και η οποία βρισκόταν σε πλήρη αναντιστοιχία με την «μποέμ» ατμόσφαιρα ακόμα και ενός ακαδημαϊκού εργαστηρίου δεν ξένιζε μόνο τους καθηγητές συναδέλφους του οι οποίοι αρνούνταν να αναγνωρίσουν τον ίδιο ως αυθεντία και το σύστημά του ως δόκιμο, αλλά σκόνταφτε και σε μια παγιωμένη αντίληψη μεταξύ αρκετών σπουδαστών της Σχολής σύμφωνα με την οποία οποιαδήποτε απόπειρα επιβολής ενός αυστηρού πλαισίου κανόνων στην άσκηση της τέχνης ήταν συνώνυμη της καταστρατήγησης της ελευθερίας έκφρασης του καλλιτέχνη[961]. Για εκείνους που είχαν δει στο πρόσωπο του Παρθένη έναν δυνητικό

---

[958] Κόκορης: «*Έμπαινες μέσα στο εργαστήρι του (25-30 άτομα), και δεν άκουγες ψίθυρο*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 44). Μόσχος: «*Όταν δίδασκε γινόταν μια ησυχία τρομερή. Επειδή έπρεπε να φεύγω νωρίτερα, πήγαινα σ' ένα μουσλούκι που είχαμε στο εργαστήριο και έπλενα τα πινέλα πριν σχολάσει το εργαστήριο. Ήταν λοιπόν τόση η ησυχία που βασίλευε εκεί μέσα, ώστε όλοι ακούγανε το νερό που έτρεχε και λέγανε "φεύγει ο Μόσχος"*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 48). Τσαρούχης: «*…και το περίεργο είναι ότι αυτή η πειθαρχία και το ενδιαφέρον εξακολούθησε και όταν ο δάσκαλος έπαψε να μιλάει και να μη λέει τίποτε και επισκεπτόταν τους μαθητές, τους κοιτούσε, σχεδόν με νοήματα των ματιών, έλεγε ότι είναι ωραίο ή άσχημο και υπήρχε μία πειθαρχία τέτοια όπου είναι να θαυμάσεις, όταν σκεφθείς ότι αυτά συνέβαιναν στην Αθήνα και όχι στην Κίνα και στην Ιαπωνία, όπου γίνονται συναυλίες χωρίς μουσική και ο κόσμος κάθεται και τις ακούει*» (Γιάννης Τσαρούχης, *Λίθον ον απεδοκίμασαν*…, σ. 55-56).

[959] Παγκάλου: «*Μας έκανε να είμαστε πολύ εργατικοί. Σε βαθμό που δεν μας άφηνε ανάσα να πάρουμε. Να λογαριάσετε ότι Κυριακή δεν καταλάβαινα.* […] *Για το καλοκαίρι δε, ήθελε να δουλέψουμε και να του πάμε την εργασία του καλοκαιριού όταν άρχιζε η Σχολή*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*..., σ. 70).

[960] Οικονομίδου: «*Και μετά, οι σχέσεις: από τον Γερανιώτη που φώναζε και έβριζε τους μαθητάς, ο Παρθένης μιλούσε στον πληθυντικό με το κύριε και δεσποινίς*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 63). Κεντάκας: «*Κανένας δάσκαλος δεν δημιουργούσε τόσο σεβασμό σ' όλους όσο ο Παρθένης. Σβήνανε τα τσιγάρα και στεκότανε σούζα όταν εμφανιζόταν*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 56).

[961] Σ' αυτή την αντίληψη αναφέρεται ο Τσαρούχης όταν μιλάει για τις «εθνικές νευρώσεις» των ελλήνων καλλιτεχνών: «*Όταν ο Παρθένης μπήκε στη Σχολή Καλών Τεχνών, η σχολή δεν εστερείτο δασκάλων, αλλά ο Παρθένης ξεχώριζε από τους άλλους κατά τούτο, ότι είχε δημιουργήσει ένα σύστημα διδασκαλίας ούτε τόσο επαναστατικό, όπως νόμιζαν άλλοι, ούτε τόσο πρωτότυπο, αλλά πολύ αποτελεσματικό γιατί ήταν προσαρμοσμένο στις εθνικές μας νευρώσεις. Ο Έλλην μαθητής της εποχής μου, όταν εγώ εγνώρισα τον Παρθένη, ήταν πάρα πολύ "καλλιτέχνης", ήταν πάρα πολύ αδιάφορος προς όλα, πίστευε ότι το Άγιον Πνεύμα θα τον φωτίσει, πράγμα το οποίον είναι σωστό, το Άγιον Πνεύμα τα κάνει όλα, αλλά χρειάζεται μια τρομερή εξάσκηση.* […] *Όπως είπα ο Παρθένης απευθυνόταν στην εθνική νεύρωση και ειδικά τη νεύρωση της εποχής εκείνης. Τα ήξεραν όλα οι μαθητές, ήταν πολύ γενναίοι και ζωγράφιζαν αμέσως χωρίς να λογαριάσουν τίποτε. Λοιπόν μπήκε σαν ένα εμπόδιο, σαν ένας άνθρωπος ο οποίος φάνηκε πως έγινε η κακή συνείδηση αυτού του ενθουσιασμού, ο οποίος φυσικά ήταν ένας κούφιος ενθουσιασμός. Έμαθε ένα σωρό πράγματα στο μαθητή, που η τέχνη τα είχε περιφρονήσει από υπολείμματα ηρωισμού του εμπρεσιονισμού και έβαλε μερικά πράγματα στη θέση τους. Αυτό εσκανδάλιζε πολλούς και από τους μαθητές του Παρθένη, αλλά ιδίως περισσότερους από αυτούς που ήταν έξω από το εργαστήριο*» (Γιάννης Τσαρούχης, *Λίθον ον απεδοκίμασαν*…, σ. 52-53). Ο Σεμερτζίδης για το ίδιο ζήτημα αναφέρει τα εξής: «*Γι' αυτό και τον λέγαν τρελό στο Πολυτεχνείο, διότι ήθελε όλους να τους κάνει σαν τον εαυτό του. Μα, ο μαθητής μπαίνει για να μάθει και, αφού μπαίνει για να μάθει κάτι, πρέπει να το μάθει καλά. Στο σχολείο όταν πας στο δάσκαλο, δεν μπορείς να πεις: "όχι, η αλφαβήτα δεν είναι έτσι". Μπορείς να το πεις; Δεν μπορείς. Γιατί εκεί, δηλαδή, λέγαν μερικοί: "Μα δεν μπορεί να μας κάνει ό,τι θέλει, εμείς είμαστε ζωγράφοι". Βρε, από πού είσαι ζωγράφος;* […] *Διότι θα μπορούσα να λέω: "Τι σαχλαμάρες λέει τώρα αυτός; Να τραβήξω εδώ ευθεία; Αφού το χέρι είναι στρογγυλό, εγώ θα τραβώ ευθείες;" - όπως έκαναν μερικοί από αντίδραση και φεύγαν. Ξέχασα να σου πω ότι πολλοί φεύγαν, δεν άντεχαν στην αυστηρότητα*

απελευθερωτή των ατομικών εκφραστικών τους δυνάμεων από τον βραχνά του ακαδημαϊκού κανόνα η απογοήτευση ήταν ακόμα μεγαλύτερη καθώς έβλεπαν τη γνώριμη ακαδημαϊκή ρουτίνα να αντικαθίσταται από μια νέα εξίσου –αν όχι περισσότερο– σχολαστική και αυστηρή διδασκαλία στην οποία δυσκολεύονταν να πειθαρχήσουν, και τους εαυτούς τους να απειλούνται με υποδούλωση σ' ένα νέο παράδοξο ύφος που τους επιβαλλόταν κατά τρόπο αδιάλλακτο και με την απόλυτη ισχύ νόμου. Κατά κάποιον τρόπο, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι το βασικό πλεονέκτημα της διδασκαλίας του Παρθένη, δηλαδή η επιβολή μιας αυστηρής μεθόδου που εγγυόνταν την «ορθότητα» του έργου καθιστώντας την ζωγραφική διδάξιμη και καταληπτή, ήταν μαζί και η αχίλλειος πτέρνα της[962].

Από αυτήν την σκοπιά, ο υπόγειος και αθέμιτος πόλεμος εκ μέρους των συναδέλφων του ή ακόμα η καινοτομία του οπωσδήποτε παράταιρου για τα δεδομένα της Σχολής ιδιώματός του, ήταν μόνο κάποιες και ίσως όχι οι καθοριστικότερες αιτίες της περιθωριοποίησης του Παρθένη και της αποδυνάμωσης του εργαστηρίου του. Η ολοένα και μειούμενη «δημοφιλία» του ως δασκάλου θα πρέπει να συνδεθεί με την αυστηρή φύση της μεθόδου του –αν όχι και με τον αυταρχισμό της διδασκαλίας του– και με την διάψευση της σπουδαστικής προσδοκίας για μια καλλιτεχνική ελευθερία που θα ερχόταν μέσω της νεωτερικής τέχνης[963]. Αν ο πιο προσωπικός ζωγράφος της νεοελληνικής τέχνης δεν μπορούσε να κατοχυρώσει αυτή την ελευθερία και στον βαθμό που η νεωτερική πειθαρχία αποδεικνυόταν στην πράξη εξίσου ή και περισσότερο καταπιεστική από την ακαδημαϊκή, τότε οι λόγοι για να επιλέξει κανείς

αυτή. Λέγαν: "Εμείς θέλουμε να μας αφήνει ελεύθερους να ζωγραφίζουμε". Διότι ήταν και οι απέξω, τα κουτσομπολιά και τα σχόλια, ότι σας κατατρώει το μυαλό, ότι θα σας κάνει σκλάβους του και δεν ξέρω τι και φεύγανε, πηγαίνανε στον Αργυρό και στον…» [Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης*…, σσ. 39-40, 43].

[962] Και σε αυτήν την περίπτωση ο Τσαρούχης αποδεικνύεται για ακόμα μία φορά εύστοχος στις επισημάνσείς του εντοπίζοντας αυτό το «ύπουλο» σημείο της διδασκαλίας του Παρθένη: «*Έχοντας μελετήσει πώς αποτυγχάνει μία σπουδή και πώς ο μαθητής που είναι ανίδεος φθάνει στην απόγνωση και στο χάος, είχε βρει ένα σύστημα το οποίο ήταν ένα δίκοπο μαχαίρι, μπορούσε να το πάρει ο άλλος για τη ζωγραφική την ίδια, αλλά μάθαινε στο μαθητή την αταραξία και το να σκέπτεται*». Γιάννης Τσαρούχης, «Το έργο του Παρθένη», *Λίθον ον απεδοκίμασαν…*, σσ. 53-54.

[963] Αποτιμώντας την διδακτική συνεισφορά του Παρθένη ο Πετρής έγραφε το 1966: «*Ξέρουμε ακόμα πως αρκετοί από τους σημαντικότερους σήμερα ζωγράφους μας που με σεβασμό τον αναφέρουν για δάσκαλό τους δεν άντεξαν ως το τέλος τη στρατιωτική ατμόσφαιρα της διδασκαλίας του κι έφυγαν. Μα δεν ήταν αυτή μονάχα που τους έδιωξε. Μπορούμε να υποπτευθούμε πως η αυστηρά συστηματοποιημένη διδασκαλία του κατέληγε στο να διδάξει μια συνταγή ζωγραφικής κι αυτό ήταν ίσως το πιο απωθητικό στοιχείο του. Ο Παρθένης φαινόταν να διδάσκει τη δική του ζωγραφική αντίληψη. Όπως και νάναι κι από τη θέση αυτή ευεργέτησε τη νεοελληνική ζωγραφική, βοήθησε στο ν' αναπτυχθεί ένα κλίμα ανταρσίας κατά της καθιερωμένης αντίληψης, όπως και με την τέχνη του*». Γ. Πετρής, «Ο Κ. Παρθένης», *Η Αυγή*, 6 Φεβρουαρίου 1966.

το εργαστήριο Παρθένη συρρικνώνονταν δραματικά μπροστά στο δυσανάλογο κόστος μιας κοπιώδους και αυστηρής σπουδής δίχως την ανταμοιβή των επάθλων. Η διάθεση του Παρθένη να κατανοήσει την διδακτική του εξουσία με όρους ισχυρότερους από αυτούς που επέβαλλε ο νεωτερικός φιλελευθερισμός σε συνδυασμό με την παρατεταμένη αποχή από τα διδακτικά του καθήκοντα τουλάχιστον για το διάστημα 1934-1936 –στάση που σε μεγάλο βαθμό απέρρεε από αυτήν ακριβώς την «φαντασίωση» παντοδυναμίας– είχαν ως αποτέλεσμα το εργαστήριό του ήδη μετά τα πέντε πρώτα έτη της λειτουργίας του να αρχίσει σταδιακά να φυλλοροεί αριθμώντας στα 1936-1937 μόλις οκτώ πιστούς και αποφασισμένους να τον ακολουθήσουν σπουδαστές. Και θα πρέπει τέλος να δεχτούμε ότι η ματαίωση της προσδοκίας για καλλιτεχνική ελευθερία που φώλιαζε στο ανεξερεύνητο πεδίο της νεωτερικής τέχνης συνέτεινε στην στροφή των σπουδαστών σ' έναν κοινωνικό ρεαλισμό ο οποίος στα 1936-1937 φάνταζε παραδόξως πιο ριζοσπαστικός, πιο ρηξικέλευθος και κυρίως πιο προσωπικός απ' ό,τι το δεσμευτικό και για κάποιους ακατάληπτο ζωγραφικό σύστημα του Παρθένη.

3.2. Η δεκαετία του 1940 (1939-1946): Η διδασκαλία της τέχνης ως μυστικιστική πρακτική

Ύστερα από ένα παρατεταμένο διάστημα ουσιαστικής αποχής από την διδασκαλία το οποίο φαίνεται ότι άγγιξε –αν δεν υπερέβη– τα δύο χρόνια (1934-1936)[964], ο Παρθένης θα επιστρέψει το 1937 στα διδακτικά του καθήκοντα έχοντας χάσει το διακριτικό παράσημο του καθηγητικού του γοήτρου –δηλαδή την αίθουσα που φιλοξενούσε το τέως εργαστήριο Ιακωβίδη– και έχοντας συμβολικά υποβιβαστεί στο status των υπολοίπων καθηγητών εργαστηρίων. Η απώλεια του επίζηλου εργαστηρίου σήμανε και την καμπή μιας έντονης διδακτικής δραστηριότητας που από το 1929 είχε καταφέρει να διαμορφώσει το δικό της στίγμα μεταβάλλοντας ριζικά όχι μόνο τα αισθητικά πρότυπα της διδασκαλίας μα και συνολικά τον τρόπο εργασίας εντός του εργαστηρίου. Ό,τι στα 1929 είχε εμπνεύσει μια αφοσιωμένη, ακούραστη και συστηματική προσωπική διδασκαλία ήδη από το 1934 έχει αρχίσει σταδιακά να ατονεί, βυθίζοντας από το 1937 και εξής τον Παρθένη σ' έναν λαβύρινθο εσωστρέφειας και τελικά στην σιωπή. Η οριστική διακοπή κάθε λεκτικής επικοινωνίας με τον ακαδημαϊκό περίγυρο –των μαθητών του μη εξαιρουμένων– θα πρέπει να τοποθετηθεί γύρω στα μέσα του

[964] Βλ. την ενότητα «Η έριδα για το εργαστήριο του διευθυντή και η διάλυση της "φιλελεύθερης συμμαχίας" Δημητριάδη-Παρθένη», σσ. 397-398.

1939[965]. Στις αρχές πλέον του ακαδημαϊκού έτους 1939-1940 ο υποδιευθυντής Επ. Θωμόπουλος, αντικαθιστώντας τον απόντα Δημητριάδη στην διεύθυνση της Σχολής, αναγκαζόταν να θέσει το ζήτημα υπ' όψιν του Συλλόγου και του Κυβερνητικού Επιτρόπου ο οποίος και ζητούσε από τους καθηγητές να τοποθετηθούν ένας ένας σε σχέση με την ανορθόδοξη διδακτική πρακτική του Παρθένη:

«*Σχετικώς με το εργαστήριον του κ. Παρθένη, οφείλω να ομολογήσω ότι ο εν λόγω καθηγητής προσέρχεται ανελλιπώς εις το μάθημά του, αλλά και να καταστήσω γνωστόν ότι εις ουδεμίαν συνεννόησιν έρχεται με την διεύθυνσιν και το προσωπικόν της Σχολής από εξαμήνου περίπου, μη ομιλών, ακόμη και εις τας συνεδριάσεις του Συλλόγου των Καθηγητών και τας κρίσεις των διαγωνισμών*. […]

Ως προς τον τρόπον διδασκαλίας του κ. Κ. Παρθένη και την επαφήν του με την διοίκησιν της Σχολής, [ενν. ο Κυβερνητικός Επίτροπος] *επιθυμεί να έχη τας γνώμας των κ.κ. Καθηγητών. Αι γνώμαι των κ.κ. Καθηγητών έχουν ως εξής:*

<u>Ο. Αργυρός</u>: φρονώ ότι, αν ο καθηγητής είτε δια νευμάτων είτε δ' οιουδήποτε άλλου τρόπου εκφράζεται και καθοδηγεί τους μαθητάς του, φτάνει εις το επεδιωκόμενον αποτέλεσμα και εκτελεί το καθήκον του. Συνεπώς ουδείς λόγος επεμβάσεως εις την μέθοδον της διδασκαλίας δικαιολογείται.

<u>Δημ. Μπισκίνης</u>: Δεν διατυπώνει γνώμην, διότι δεν έχει παρακολουθήσει την διδασκαλίαν του κ. Παρθένη.

<u>Μ. Τόμπρος</u>: Δηλοί ότι η κ. Παρθένη, μη ομιλούντος του συζύγου της, τον εβεβαίωσεν ότι το μάθημα γίνεται ως πάντοτε, φρονεί δε ότι η εξέτασις του ζητήματος τούτου πρέπει να αναβληθή και να γίνη όταν, εις περίπτωσιν μη επανόδου του κ. Διευθυντού, τεθή επί τάπητος ολόκληρον το ζήτημα της αναδιοργανώσεως της Σχολής.

<u>Ι. Κεφαλληνός</u>: Νομίζει ότι θα έπρεπε να τεθή ζήτημα, αν υπήρχαν παράπονα των μαθητών του κ. Παρθένη. Αντιθέτως γνωρίζει ότι οι μαθηταί του είναι ευχαριστημένοι εκ της διδασκαλίας του.

[965] Κόκορης: «*Τη δεύτερη χρονιά (1939) δε μιλούσε καθόλου. Σε διόρθωνε και σε κοίταζε να δει αν κατάλαβες. Συνενοούνταν με παντομίμα. Μια φορά πάτησε μια πινέζα και με πολλή δυσκολία ζήτησε ένα μαχαίρι για να τη βγάλει*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 44).

<u>Π. Μαθιόπουλος</u>: Περί της διδασκαλία του κ. Παρθένη ουδεμίαν γνώμην έχει. Αν έκρινε όμως από την εν ταις συνεδριάσεσι στάσιν του, δεν θα είχε να συμπεράνη πολλά πράγματα.

<u>Επ. Θωμόπουλος</u>: ουδεμίαν γνώμην έχει δια τον τρόπον διδασκαλίας του κ. Παρθένη. Αποφασίζεται η αναβολή της λεπτομερεστέρας εξετάσεως του ζητήματος»[966].

Η αποφυγή διατύπωσης γνώμης είναι στην προκειμένη περίπτωση δηλωτική μιας ξεκάθαρης αμφισβήτησης την οποία οι Μπισκίνης, Μαθιόπουλος και Επ. Θωμόπουλος δεν τολμούσαν να εκφράσουν ανοιχτά ενώπιον του Κυβερνητικού Επιτρόπου δεσμευόμενοι από τον γενικό σεβασμό στο πρόσωπο του ζωγράφου. Αντιθέτως αυτή η σαφέστατα αντικοινωνική και ανορθόλογη συμπεριφορά του Παρθένη δεν φαινόταν να προβληματίζει τους Αργυρό, Τόμπρο και Κεφαλληνό για τους οποίους η ικανοποίηση των μαθητών του ήταν από μόνη της επαρκές δείγμα της αποτελεσματικότητας αυτής της σιωπηρής διδασκαλίας. Ανεξάρτητα από τους ειδικούς προσδιορισμούς κάθε μεμονωμένης τοποθέτησης, η κεντρική αντίληψη πίσω από αυτήν την γενικά συγκαταβατική στάση ήταν μία. Εντός του εργαστηρίου η εξουσία του διδάσκοντος να καθορίζει ο ίδιος ελεύθερα το περιεχόμενο και την μορφή της διδασκαλίας του ήταν αδιαμφισβήτητη και πλήρης καθιστώντας τον υπόλογο αποκλειστικά στους μαθητές του. Υπό αυτούς τους όρους, κανείς άλλος παρ' εκτός των μαθητών του –ούτε ο Σύλλογος, ούτε ο ίδιος ο Κυβερνητικός Επίτροπος– δεν δικαιούτο να εγείρει ενστάσεις ως προς την προσωπική επιλογή του Παρθένη να διδάσκει σιωπώντας.

Το γεγονός ότι στα 1939 ο Σύλλογος παρ' όλη την αμηχανία στην οποία τον έφερνε η συμπεριφορά του Παρθένη, ήταν σε θέση να σεβαστεί έως και να υποστηρίξει αυτήν την πρωτοφανή και απολύτως εκκεντρική επιλογή παραμένει ενδεικτικό αφενός του βαθμού εμπέδωσης των ειδικών χαρακτηριστικών της εργαστηριακής διδασκαλίας και αφετέρου ενός ισχυρού διδακτικού και καλλιτεχνικού κύρους που παρά τα πολλαπλά χτυπήματα που είχε υποστεί εξακολουθούσε ακόμα να μπορεί να επιβάλλεται με τους δικούς του αντισυμβατικούς όρους που αυτήν την φορά θα έγερναν προς την αντίρροπη κατεύθυνση του μυστικισμού.

[966] Συνεδρίαση της 15ης Νοεμβρίου 1939, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

Από το 1939, οπότε ο Παρθένης παύει να συνδιαλέγεται με το ακαδημαϊκό περιβάλλον, η διδασκαλία του, χωρίς να διαφοροποιηθεί ως προς το περιεχόμενό της, θα εξελιχθεί σ' ένα είδος σιωπηρής επίβλεψης και διόρθωσης της εργασίας των μαθητών του[967]. Αυτή η διαδικασία μάλιστα, τις στιγμές εκείνες όπου η επικοινωνία έφτανε σε πραγματικό αδιέξοδο, θα υποστηρίζεται από την μεσολάβηση της συζύγου του ζωγράφου σε ρόλο διερμηνέα[968]. Αν και γενικά ο Παρθένης μάλλον δεν υπήρξε

[967] Ο Τέτσης, μαθητής στο εργαστήριο του Παρθένη στα χρόνια 1945-1947, περιγράφει αυτή τη σιωπηρή διδασκαλία της δεκαετίας του 1940 ως εξής: «*Όταν ήταν μέσα στο εργαστήριο δεν μας έβλεπε όλους, τις εργασίες μας. Περνούσε, κοιτούσε ή προσπερνούσε ή στεκόταν και διόρθωνε. Εργαζόταν πάνω στο σχέδιο σου και η διόρθωση διαρκούσε πολλήν ώρα. Όταν σε πλησίαζε και στεκόταν κοντά σου ήταν οι μεγάλες στιγμές. Του έδινες το κάρβουνο και διόρθωνε εργαζόμενος εκείνος. Αν γύριζε, να σε κοιτάξει επιμόνως έπρεπε να μαντέψεις τι ήθελε. Να δώσεις προσοχή μεγαλύτερη στο σημείο εκείνο ή έπρεπε να ζύσεις το κάρβουνο ή να του δώσεις ένα κομμάτι κουρέλι να σβήσει;* […] *Ο δάσκαλος μας είδε και με είδε μέσα στη μοναδική χρονιά για εμένα-και με διόρθωσε ελάχιστες φορές. Η τελευταία ήταν όταν σχεδιάζαμε το κεφάλι του Απόλλωνος της Ολυμπίας. Όταν έφτασε προς το τέλος αναζήτησε μιαν άσπρη κιμωλία όπου μ' αυτήν έβαλε τα φωτεινά πάνω στο ωχρό υποκίτρινο χαρτί του μέτρου του σχεδίου! Πράγμα ανορθόδοξο στις αντιλήψεις του και στιλ υπό διαμόρφωση δικό μου. Χρώμα δεν έκανα ποτέ μαζί του*». Παναγιώτης Τέτσης, «Το έργο του μεγάλο και ελληνικό» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σσ. 27-28. Βλ.. επίσης και τη μαρτυρία του Τέτση στο Δήμητρα Τσούχλου–Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών*…, σ. 117: «*Ήταν εποχή που δεν μιλούσε, ούτε λέξη ολόκληρο πρωϊνό. Διόρθωνε δίχως να λέει τίποτα. Όταν χρειαζόταν κάτι σε κοιτούσε και έπρεπε να καταλάβεις αν θέλει κάρβουνο, να το ξύσεις ή κουρέλι να το σβύσει. Δεν θυμάμαι αν τον άκουσα να αρθρώνει λέξη, ίσως καμιά φορά μονολεκτικά σε άλλους χωρίς να σχηματίζει φράση*». Ο Δανιήλ, συμμαθητής του Τέτση στο εργαστήριο Παρθένη την ίδια χρονική περίοδο αφηγείται: «*Στο εργαστήριο βασίλευε απόλυτη ησυχία, ακουγόταν μόνον ο ξερός θόρυβος του σκληρού κάρβουνου, που σχεδίαζε πάνω στο τεντωμένο χαρτί "ρολού". Ο Παρθένης σηκώθηκε και άρχισε να διορθώνει τα σχέδια μας, χωρίς να μιλάει. Το οξύ βλέμμα του ανακάλυπτε σχήματα στο κεφάλι και πίσω στο φόντο, που το δικό μας μάτι τα έβλεπε συγκεχυμένα. Διόρθωνε μέχρι τις 12 το μεσημέρι και σταματούσε όταν η κυρία Ιουλία του έλεγε "Κωστή κουράστηκες"*. […] *Στο εργαστήριο της Σχολής, αρχίσαμε μια άλλη σπουδή με μοντέλο το γύψινο ημίγυμνο του Ερμή, οι νέοι μαθητές με κάρβουνο και με χρώμα οι προχωρημένοι. Ο Παρθένης μας διόρθωνε όπως πάντα σιωπηλός. Κοίταζα πώς στο χέρι του το κάρβουνο γινόταν ένα εργαλείο καταπληκτικής ακρίβειας, όταν σχεδίαζε τα σχήματα παραμορφωμένα από το φως, ή ανέλυε τους τόνους. Δε δίδασκε τη ζωγραφική με λόγια, μας μάθαινε να βλέπουμε.*[…] *Στα διαλείμματα μαζεμένοι γύρω του, ακούγαμε τις σύντομες σαν αποφθέγματα φράσεις του. Για τον Θεοτοκοπούλο, τον Σεζάν, τη λιτότητα στην αρχαία τέχνη. Πολλές φορές έμενε σιωπηλός, βυθισμένος σε σκέψεις που ίσως δεν μεταδίδονταν με λόγια*». Δανιήλ Παναγόπουλος, *Κιαροσκούρο…*, σσ. 81-82.

[968] Ο Κόκορης αναφέρει ότι ήδη από το 1933 ο Παρθένης συνοδευόταν ανελλιπώς στο μάθημα από την σύζυγό του Ιουλία Παρθένη. Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 44. Από την στιγμή που ο Παρθένης θα πάψει να μιλά, όλες οι συνεννοήσεις, είτε αυτές ήταν πρακτικού χαρακτήρα είτε αφορούσαν το αντικείμενο της διδασκαλίας καθ' αυτό, θα γίνονται δια της συζύγου του. Ο Μολφέσης αναφερόμενος στο 1942-1943 αφηγείται: «[…] *υπέφερε από το λάρυγγά του, είχε ένα είδος φυματίωσης του λάρυγγα. Κάτι τέτοιο…και δεν είχε φωνή καθόλου, απλώς ανοιγόκλεινε το στόμα και έβγαζε έναν αχνό ήχο και η γυναίκα του, που ήταν πάντα δίπλα του, εξηγούσε εκείνη τα λόγια κι αυτό που ήθελε να πει ο άνδρας της*». Ι. Μολφέσης, «Προκαλούσε τον σεβασμό και το δέος» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 29. Ο Παναγιώτης Τέτσης αφηγείται το ακόλουθο περιστατικό: «*Όταν μας απασχολούσε κάτι, το αίτημά μας υποβαλλόταν μέσω της δεσποινίδος Βαλάτα- σπουδάστρια, αρχαιότερη κι αυτή- στην κυρία Παρθένη να του το διαβιβάσει. Όσο ήμουν στο εργαστήριο, ως τότε, και είχε περάσει καιρός, δεν είχε δώσει πρόταση για σύνθεση, κάποιοι το υπενθύμισαν και όπως το αίτημα έφτασε στην κυρία Παρθένη εκείνη γύρισε και του φώναξε (δεν είχε ισχυρή ακοή): "Κωστή, Κωστή τα παιδιά θέλουν composition*". Κάποιος διερμήνευσε ότι θα μας έδινε στο προσεχές μάθημα». Το περιστατικό τοποθετείται ανάμεσα στο 1945-1947, χρονικό διάστημα της μαθητείας του Τέτση στο εργαστήριο Παρθένη. Βλ. Παναγιώτης Τέτσης, «Το έργο του μεγάλο και ελληνικό» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 28. Η Λεονταρίτου για το ίδιο ζήτημα αναφέρει ως πληροφορία που της αφηγήθηκαν εκ των υστέρων: «*Πήγαινε εκεί* [ενν. στη Σχολή] *μαζί με τη γυναίκα*

ποτέ ιδιαίτερα αναλυτικός στις παρατηρήσεις του, φαίνεται ότι κατά την πρώτη περίοδο της διδασκαλίας του επέδειξε μια σταθερή μέριμνα να παράσχει στον σπουδαστή ένα επαρκές θεωρητικό πλαίσιο δικαιολόγησης –έστω και λακωνικά διατυπωμένο– στο οποίο θεμελιωνόταν η διόρθωση επί των έργων αλλά και γενικά η μέθοδός του[969]. Αυτό το σημείο ήταν που διαφοροποίησε εξ αρχής την διδασκαλία του από εκείνη των συναδέλφων του καθιστώντας την αρκούντως διαφωτιστική για τον σπουδαστή, ο οποίος –εφόσον συλλάμβανε το πνεύμα της– μπορούσε να αντιληφθεί την ζωγραφική ως συνεπή εφαρμογή μιας ορθολογικής μεθόδου και όχι ως κάποια τυχαία μανιέρα την οποία έπρεπε να «παπαγαλίσει» τύφλα. Από την στιγμή που αυτό το στοιχείο του ρητού επεξηγηματικού σχολιασμού θα εκλείψει, η διδασκαλία του θα μετεξελιχθεί αναγκαστικά σ' ένα είδος παρεμβατικής διόρθωσης δίχως δικαιολόγηση αρκετά ανάλογη με αυτήν που εφαρμοζόταν στα υπόλοιπα εργαστήρια[970]. Ωστόσο, η αξίωση του Παρθένη για απόλυτη συμμόρφωση προς το σύστημά του θα διατηρηθεί απαράλλακτα αδιαπραγμάτευτη και μέσα στην δεκαετία του 1940[971]. Μόνο που αν στην δεκαετία του 1930 αυτή η αξίωση εδραζόταν σε μια θετικιστική θεώρηση της τέχνης ως «επιστήμης», στην δεκαετία του 1940 μαζί με το στοιχείο της ρητής αιτιολόγησης είχε απολέσει και την «επιστημονική» νομιμοποίησή της για να θεμελιωθεί πλέον αποκλειστικά στην ιερή αυθεντία ενός δασκάλου-προφήτη ο οποίος δίδασκε την τέχνη όχι ως ορθολογικά εξηγήσιμο σύστημα γνώσεων αλλά ως μια πρακτική-βιωματική εμπειρία μη επικοινωνήσιμη δια του λόγου. Έτσι η πλήρης

του, κοίταζε κοίταζε το έργο κι έλεγε η γυναίκα του: "εδώ θέλει αυτό κι εκεί θέλει εκείνο"» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 87).

[969] Βλ. ειδικά τις μαρτυρίες των Μόσχου, Κεντάκα και Λεονταρίτου στο Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 48, 54 και 80.

[970] Η Ελένη Παγκάλου αναφέρει: «*Όταν ήταν ο Γαΐτης μετά από μένα, δε μιλούσε, ενώ σε μας…αν μιλούσε…ολόκληρες ομιλίες έκανε*» (Αντώνης Κωτίδης, *Για τον Παρθένη*…, σ. 74). Αξίζει σ' αυτό το σημείο να επισημανθεί η διάσταση ανάμεσα στον τρόπο διόρθωσης που ακολουθούσε ο Παρθένης την δεκαετία του 1940 όπως τον περιγράφουν οι Τέτσης και Δανιήλ (βλ. πιο πάνω υποσημείωση 967) και σ' αυτόν που περιγράφει ο Σεμερτζίδης αναφερόμενος στην περίοδο 1933-1936: «*Λοιπόν, δούλευες, δούλευες, δούλευες δυο μέτρα σχέδιο κι ερχόταν κάποιο πρωί και σου έλεγε: "Κύριε Σεμερτζίδη", μιλούσε δε πάρα πολύ σιγά, "να το κάνετε αυτό απ' την αρχή". Δεν στο έσβηνε, δεν έβαζε χέρι απάνω να στο διορθώσει, μόνο το έλεγε. Ενώ οι άλλοι, στα άλλα εργαστήρια, συνήθως παίρναν το πινέλο και το χρώμα και λέγαν, αυτό κίτρινο, αυτό κόκκινο…Όχι, δεν είχε τέτοια πράγματα ο Παρθένης, αυτός σου έλεγε: "Να το κάνετε απ' την αρχή"*» [Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης*…, σ. 42]. Αν την δεκαετία του 1930 οι διορθωτικές επεμβάσεις δια χειρός Παρθένη απευθείας στο σπουδαστικό έργο ήταν πράγμα εξαιρετικά σπάνιο, όπως ισχυρίζεται ο Σεμερτζίδης, την δεκαετία του 1940 ήταν μάλλον ο μόνος τρόπος να υπάρξει κάποια μορφή διδασκαλίας χωρίς ομιλία.

[971] Ο Τέτσης γράφει σχετικά: «*Όμως όσο σύντομη κι αν ήταν η θητεία μου, απεκόμισα την εντύπωση πως αν και σιωπηλός ασκούσε επίδραση πιεστική. Δεν ήταν δυνατόν να έχεις αντίρρηση (και πώς να 'χεις, αφού ήσουν μαθητευόμενος) ή πρωτοβουλία. Ό,τι έπραττε ήταν ρήματα θείας σιωπής*». Παναγιώτης Τέτσης, «Το έργο του μεγάλο και ελληνικό» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 27.

διακοπή της λεκτικής επικοινωνίας μετέβαλλε ριζικά τον χαρακτήρα της διδασκαλίας του Παρθένη, μειώνοντας τον βαθμό κατονοησιμότητάς της και αλλάζοντας τους όρους της πρόσληψής της.

Τα ίχνη αυτής της διδασκαλίας που αδυνατεί πλέον να μεταδώσει με αυστηρότητα και σαφήνεια τις τεχνικές αρχές της μπορεί κανείς να τα διακρίνει σε μια σειρά σχεδίων **(Εικ. 30-36)** τα οποία είμαστε σε θέση στηριζόμενοι στα μαθητολόγια της ΑΣΚΤ να αποδώσουμε με ασφάλεια σε μια ομάδα μαθητών που φοίτησαν στο εργαστήριο Παρθένη μεταξύ των ετών 1943-1946. Αρκεί εδώ μια σύγκριση με τα σχέδια της δεκαετίας του 1930 και ειδικά με την σπουδή της Έλλης Παπαεμμανουήλ που ανήκει επίσης στην κατηγορία της «κεφαλής» **(Εικ. 14)**, για να διαφανεί η πλημμελής αφομοίωση της σχεδιαστικής μεθόδου του Παρθένη από τους υστερότερους μαθητές του. Το σχέδιο της Παπαεμμανουήλ αποδεικνύεται σαφώς πιο τολμηρό ως προς τη χρήση των ευθείων γραμμών και των χαρακτηριστικών γωνιωδών περιγραμμάτων, ενώ αντίθετα στα υστερότερα σχέδια η σχηματοποίηση και οι καθαρές γραμμές έχουν αισθητά υποχωρήσει και στην θέση τους επανέρχεται το μαλακό πλάσιμο της ακαδημαϊκής φωτοσκίασης **(Εικ. 30 και 32)**. Σε ορισμένα από αυτά μπορεί κανείς ακόμα να διακρίνει τον απόηχο της διδασκαλίας του Παρθένη στην δραματικότητα των τονικών αντιθέσεων **(Εικ. 33, 34)**, σε μια επιλεκτική χρήση των τεθλασμένων και των καμπύλων γραμμών στις σκιασμένες και φωτεινές περιοχές αντίστοιχα (βλ. τις περιοχές κάτω από τα μάτια στην σπουδή της **Εικ. 34**) ή στην διαγραφή της τονικότητας μέσω διαγώνιων και κάθετων επάλληλων διαγραμμίσεων, οι οποίες ωστόσο εδώ **(Εικ. 36)** είναι πολύ πιο ελεύθερες χωρίς να φτάνουν ποτέ την επιμέλεια και την σταθερότητα του χεριού της Παπαεμμανουήλ ή της Σοφίας Κεφάλα **(Εικ. 6)**. Το κάρβουνο έχει πλέον δυναμικά επανέλθει επισκιάζοντας τις καθαρές γραμμές του μολυβιού και θολώνοντας την ευκρινή χάραξη του σχεδίου που έχει πλέον χάσει την τολμηρή παραμορφωτική διάθεση της δεκαετίας του 1930. Αν κάτι συνέχει αυτά τα σχέδια είναι περισσότερο μια επιλεκτική και κατά περίπτωση οικειοποίηση κάποιων πλευρών της Παρθενικής μεθόδου παρά μια αυστηρή λογική σχεδίου που εφαρμόζεται πιστά και με συνέπεια από το πρώτο έως το τελευταίο σημείο κάθε έργου.

Το παραπάνω δείγμα σπουδών κεφαλής, παρ' ό,τι μικρό και μερικό, επιβεβαιώνει την αδυναμία του Παρθένη να επιβλέψει στενά το εργαστήριό του μέσα στην δεκαετία

του 1940[972] και να καθοδηγήσει τους μαθητές του στην πιστή εφαρμογή μιας σχεδιαστικής μεθόδου στην οποία είχε βασιστεί όλη η διδασκαλία των αρχών της δεκαετίας του 1930. Την πειθαρχία σε μια «επιστημονική» μέθοδο που δεν μπορούσε πλέον να επικοινωνηθεί και να εμπεδωθεί χωρίς τον «Λόγο», θα έρθει να την αντικαταστήσει η πειθαρχία –ή ορθότερα ίσως– η πίστη στην ενορατική σοφία του καλλιτέχνη-δασκάλου. Έτσι, παρά την σταδιακή αποστασιοποίηση από το εργαστήριό του και από την διδακτική πρακτική, η επιβολή του Παρθένη ως αυθεντίας στις συνειδήσεις των μαθητών του, αν και παραλλαγμένη, θα συνεχίσει να υφίσταται το ίδιο βαριά και μέσα στην δεκαετία του 1940. Σε τέτοιο βαθμό μάλιστα, ώστε η σιωπή του να εξιδανικεύεται εκλαμβανόμενη ως συνειδητή και φιλοσοφημένη στάση υπέρ μιας αποκλειστικά διαισθητικής εκμάθησης της τέχνης όπου τα λόγια αποπροσανατολίζουν και περιττεύουν[973]. Η επένδυση αυτής της ερμητικής διδασκαλίας εκ μέρους των τελευταίων μαθητών του μ' έναν μυστικιστικό σχεδόν χαρακτήρα[974] εντελώς έξω από

[972] Κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1940 έχουν πλέον περιοριστεί δραματικά οι επισκέψεις του στο εργαστήριο. Ο Μολφέσης για την περίοδο 1942-1943 αναφέρει ότι πραγματοποιούσε σπάνια επισκέψεις στη Σχολή. Βλ. Ι. Μολφέσης, «Προκαλούσε τον σεβασμό και το δέος» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 29. Ο Τέτσης αναφέρει ότι οι επισκέψεις του ήταν σπάνιες ιδιαίτερα κατά τους χειμερινούς μήνες εξαιτίας της ασθενικής του κράσης. Για το 1946-1947, τελευταία χρονιά του Παρθένη στη Σχολή, γράφει: «*Η παρουσία του την επόμενη χρονιά όχι μόνο ήταν σπάνια, έφτασε αργότερα στο μηδέν. Επί μήνες δεν ερχόταν*». Βλ. Παναγιώτης Τέτσης, «Το έργο του μεγάλο και ελληνικό» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 28. Με αυτά τα δεδομένα θα πρέπει μάλλον να αναγνωρίσουμε κάποιο δίκιο στον Σεμερτζίδη ο οποίος –όχι και χωρίς κάποια προνομιακή συναίσθηση για την μαθητεία του κοντά στον Παρθένη– αναφέρει: «*Κι εγώ δεν μπορώ να καταλάβω πώς μερικοί γράφουνε και σήμερα [όσοι ήταν] μαθητές του Παρθένη το '40. Μα, ο Παρθένης δε δίδαξε το '40, ο Παρθένης ήταν παράλυτος το '40, δεν είχε μυαλό να διδάξει*». Βλ. Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης*…, σ. 40.

[973] Αυτή την ερμηνεία της σιωπής του Παρθένη βρίσκουμε να την αναπαράγουν οι Δανιήλ και Τέτσης. Ο Παναγόπουλος γράφει: «*Δε δίδασκε τη ζωγραφική με λόγια, μας μάθαινε να βλέπουμε. Κοντά του διαισθάνθηκα, μα πολύ αργότερα συνειδητοποίησα ότι τα λόγια είναι η φτώχεια της ζωγραφικής*» (Δανιήλ Παναγόπουλος, *Κιαροσκούρο*…, σ. 84). Και ο Τέτσης με τη σειρά του: «*Πολύ αργότερα βρήκα την ερμηνεία όταν κι εγώ έγινα δάσκαλος: Ή ήταν περιττό να πεις μια κουβέντα όταν είχες διαβλέψει πως εκείνος στον οποίο θα απευθυνόσουν δεν θα την εισέπραττε ή ότι τα λόγια, ιδιαίτερα τα πολλά, αποπροσανατολίζουν και δεν οφελούν ούτε τους νοήμονες και ταλαντούχους, ούτε εκείνους με τη μειωμένη έφεση. Αντιθέτως, στην πράξη ενεργοποιείται η αντίληψη με τις αισθήσεις, ιδιαίτερα με την όραση, επάνω στο φαινόμενο και παρατηρούμενο ώστε να του δοθεί μορφή. Είμαι σίγουρος ότι τα λόγια περιπλέκουν*». Και αλλού: «*Νομίζω πως είχε στην πλευρά του διδάγματος αυτό: Πως πάνω απ' όλα η μάθηση στην τέχνη γίνεται με τα μάτια. Σοφή στάση. Και τι αντίθεση στη σημερινή εποχή που πλατειάζουμε και χανόμαστε σε φράσεις πολλές φορές δίχως πυκνό περιεχόμενο, γεμάτες νεολογισμους; Είχε μια στάση μεγάλου Ιεροφάντη*». Βλ. αντίστοιχα Παναγιώτης Τέτσης, «Το έργο του μεγάλο και ελληνικό» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σσ. 27-28 και Δήμητρα Τσούχλου–Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών*…, σ. 117.

[974] Τα κείμενα που αφιερώνει η Ντιάνα Αντωνακάτου στον Παρθένη κινούνται ακριβώς σ' αυτήν την εξηγητική γραμμή αντιμετωπίζοντας την εσωστρέφειά του ως έκφραση μιας υπερβατικής θεώρησης της τέχνης και την σιωπηρή διδασκαλία του ως πρόθεση υποβολής των μαθητών του σ' ένα είδος θρησκευτικής εσωτερικότητας σε σχέση με την άσκηση της καλλιτεχνικής πρακτικής: «*Απ' αυτή τη διδασκαλία, τη χωρίς λόγο ή διάλογο, μιας διαισθαντικής σχέσης-πράξης, μεταλαμβανόταν με μια διαδικασία λειτουργική ένα πνεύμα ιερό, η μύηση του μυστηρίου της τέχνης.* […] *Οδηγηθήκαμε, μέσα από το σεβασμό που μας ενέπνευσε η προσωπικότητά του, προς αυτή την ιερότητα που περιέχει η σχέση μας με την τέχνη: σαν μία μυστική κοινωνία τελείως προσωπική και μοναχική, βαθύτατα ελεύθερη και απόλυτα*

το πνεύμα της πρώιμης διδασκαλίας του Παρθένη, έβρισκε την προφανή δικαιολόγησή της στον συμβολιστικό-ιδεαλιστικό χαρακτήρα και το μυστικιστικό ιδεολογικό υπόβαθρο της ζωγραφικής του δασκάλου η οποία καθόριζε πλέον με αποφασιστικό τρόπο την πρόσληψη της διδασκαλίας του. Η καλλιτεχνική εργασία του Παρθένη που για εκείνους τους πρώτους μαθητές του ήταν μια terra incognita γνωστή και εκτιμητέα κυρίως εξ ακοής, τώρα αποτελούσε και το βασικό σημείο αναφοράς μιας διδασκαλίας που δεν μπορούσε πλέον να υπηρετήσει την αλήθεια μιας «επιστήμης της τέχνης» ενδίδοντας τελικά στην υποκειμενική αλήθεια του προσωπικού ύφους του καλλιτέχνη-δασκάλου. Η μετατόπιση από έναν ακαδημαϊκό νεωτερισμό θεμελιωμένο στην ισχύ μιας «επιστημονικής» μεθόδου σ' έναν ακραιφνή νεωτερισμό βασισμένο αποκλειστικά στην καλλιτεχνική προσωπικότητα του δασκάλου είχε συντελεστεί κι έτσι τα «ειδικά» χαρακτηριστικά της μοναχικής και εσωστρεφούς προσωπικότητας του Παρθένη έρχονταν μαζί με τον «ειδικό» χαρακτήρα του έργου του να υποστηρίξουν και να «καθαγιάσουν» και τον «ειδικό» χαρακτήρα της διδασκαλίας του.

Ωστόσο, με τον θάνατο του Δημητριάδη ο κύκλος του φιλελεύθερου εκσυγχρονισμού της Σχολής και μαζί μ' αυτόν η περίοδος χάριτος απέναντι σε ό,τι είχε απομείνει ως ασθενές νεωτερικό σύμπτωμα της αναδιοργάνωσης του 1930, στα 1943 είχαν πλέον τυπικά λήξει. Με τις ακραίες αντιδραστικές δυνάμεις να ελέγχουν την δημόσια σφαίρα και την Σχολή να έχει και επισήμως περάσει στα χέρια των συντηρητικών καθηγητών[975], δεν υπήρχε πλέον καμία συνθήκη ανοχής για τις αντισυμβατικές μεθόδους και την αποκλίνουσα συμπεριφορά ενός καλλιτέχνη-δασκάλου που είχε κάνει το μοιραίο σφάλμα να αντιληφθεί το εργαστήριό του ως

εξομολογητική». Ντιάνα Αντωνακάτου, «Τι πήραμε από το Δάσκαλο της σιωπής» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 26. Σ' ένα άλλο κείμενό της, η Αντωνακάτου δεν θα διστάσει να παρουσιάσει την σχέση ανάμεσα στον Παρθένη και στους μαθητές του ως ανάλογη με εκείνη ανάμεσα στον Χριστό και στο ποίμνιο του απηχώντας όλη την ιεροπρέπεια με την οποία είχε επενδυθεί η διδασκαλία του: «*Και δεν αναρωτιόμαστε τότε γι' αυτήν την έξαρση τη θρησκευτική που μετάδινε, μόλις και ερχόταν στο εργαστήριο κοντά μας. Ήταν η ιερότητα που μ' αυτήν περιέβαλλε τη διδασκαλία του και τη μετέβαλε σε λειτουργία. Σιωπή και κατάνυξη κι όταν ερχόταν ο διδασκαλικός λόγος: σαν προφητεία, σαν χρησμός δυσκολοπρόφερτος, σημαντικός, καίριος. Και η τέχνη μορφή και ιδέα: ιδέα σύμβολο ιερό, με τα μυστήρια της, τη σοφία, τα δόγματά της, τους κανόνες. Ένα Ευαγγέλιο. Είμαστε και νιώθαμε «οι Μαθηταί» του Δασκάλου. Υποσχόταν μιαν όραση πέραν του πραγματικού. Ήταν ο Ιδεαλιστής. Καμμιά παραχώρηση στην ύλη, στη σύμβαση της, στην αμεσότητα των επιταγών της*». Ντιάνα Αντωνακάτου, «Κωστής Παρθένης», *Αρχιτεκτονική*, τχ. 56, Μάρτιος-Απρίλιος 1966, σ. 112.

[975] Το 1945 είχε εκλεγεί στην κενή έδρα του Δημητριάδη στην Ακαδημία ο δεξιός Επ. Θωμόπουλος. Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα: Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος-Παλινόρθωση 1945-1952*, Τόμος Δ΄, Μέρος 2ο, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2009, σ. 210. Έναν χρόνο αργότερα ο Θωμόπουλος θα αναλάβει και την διεύθυνση της Σχολής. Στην θέση αυτή θα τον διαδεχθεί μετά την αποχώρησή του, το 1948 ο φιλοβασιλικός Π. Μαθιόπουλος.

κράτος εν κράτει εντός της Σχολής[976]. Η σιωπή του Παρθένη που για τους υστερότερους μαθητές του ήταν μια πράξη καλλιτεχνικής συνειδητοποίησης ορίζει και την απαρχή μιας σταδιακής παραίτησης που θα οριστικοποιηθεί και θα επισημοποιηθεί το 1946. Ο Παρθένης θα υποβάλλει εγγράφως την παραίτησή του στην διεύθυνση στις 29 Νοεμβρίου 1946 επικαλούμενος λόγους «*πνευματικής και σωματικής κοπώσεως*»[977] και έχοντας επιλέξει να ενημερώσει πρώτους τους μαθητές του εργαστηρίου του[978].

---

[976] Όλοι οι μαθητές του Παρθένη επιβεβαιώνουν στις μαρτυρίες τους, είτε λιγότερο είτε περισσότερο εμφατικά, μια αδυσώπητη στάση χλευασμού και υποτίμησης εις βάρος του. Ο Μολφέσης, μαθητής στο εργαστήριο Παρθένη το διάστημα 1941-1945, αφηγείται τα ακόλουθα σχετικά με τον πόλεμο που ο Παρθένης υφίστατο από τους συναδέλφους του: «*Ο Παρθένης ήταν εντελώς μόνος. Όλοι οι άλλοι καθηγητές του 'κάναν πόλεμο. Πόλεμο εκατό τα εκατό. Ήταν απομονωμένος.* [Αυτός ο πόλεμος εκφραζόταν] *κατ' αρχήν με τα σχόλια. Τα κοροϊδευτικά σχόλια σ' όλους τους μαθητές του, αλλά και για τον Παρθένη τον ίδιο. Ήταν ο Επαμεινώνδας Θωμόπουλος, ο Αργυρός, ο Βικάτος…Μα προσβολή πάνω στην προσβολή! Στην αίθουσα των δασκάλων, στην Πρυτανεία, ο Παρθένης δεν πατούσε ποτέ. Ποτέ! Ερχόταν κατ' ευθείαν στο εργαστήριό του και μετά έφευγε για το σπίτι του. Ο Βικάτος και ο Αργυρός ήταν οι χειρότεροι.* […] *Ο ίδιος ο Παρθένης μου είχε πει εμένα προσωπικά για τον πόλεμο που του 'κάναν.* […] *Θέλω να φύγω –μου είπε- μια ώρα γρηγορότερα από εδώ πέρα, γιατί αισθάνομαι εντελώς μόνος. Ήταν μια ατμόσφαιρα πολύ δυσάρεστη.* […] *Ήταν πολύ αγαπημένος όμως με τον Κεφαλληνό, ο μόνος που τον συμπαθούσε και τον εκτιμουσε βαθύτατα. Ορισμένοι μάλιστα μαθητές του Κεφαλληνού έρχονταν στο εργαστήριο του Παρθένη ως ακροατές για να κάνουν λίγο χρώμα. Παρθένης και Κεφαλληνός ήταν δύο αλληλοϋποστηριζόμενα εργαστήρια*». Ι. Μολφέσης, «Προκαλούσε τον σεβασμό και το δέος» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 29. Ειδικά σε ό,τι αφορά τα αισθήματα εκτίμησης του Κεφαλληνού για τον Παρθένη οι πληροφορίες είναι αντιφατικές. Η εντύπωση του Σεμερτζίδη για την δεκαετία του 1930 ήταν αρκετά διαφορετική απ' αυτήν των Τέτση και Μολφέση: «*Και μάλιστα με τέτοια εχθρική στάση που είχαν απέναντι στον Παρθένη, όπου ακόμα και σοβαροί άνθρωποι, όπως ο χαράκτης Κεφαλληνός, που τέλος πάντων ήταν απ' τους πιο επιβλητικούς καθηγητές, αυτός με τη σοβαρότερη δουλειά, έλεγε στους μαθητές του, που ήταν ο Τάσσος και άλλοι: "…Μα, ο Παρθένης δεν είναι καλά, δεν είναι πράματα αυτά που κάνει…". Σκέψου, δηλαδή, ακόμα και οι πιο προοδευτικοί, που μπορούσε να θεωρεί κανείς σαν τον Κεφαλληνό, τον είχανε στα μαύρα κατάστιχα, ότι ήταν άχρηστος*». Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης*…, σσ. 40-41.

[977] Επιστολή προς τον Διευθυντή της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών με ημερομηνία 29 Νοεμβρίου 1946, υπογεγραμμένη από τον Κ.Παρθένη. (ακριβές αντίγραφο με ημερομηνία 5 Δεκεμβρίου 1946). Φάκελος «Κ. Παρθένη», Αρχείο ΑΣΚΤ. Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 50.

[978] Ο Δανιήλ θυμάται ότι αυτό συνέβη τον Μάιο του 1946: «*Όταν μετά τις διακοπές άνοιξε η Σχολή, ο Παρθένης δεν ερχόταν να μας διορθώσει συχνά, όπως τον προηγούμενο χρόνο. Τους πρώτους μήνες του 46 δεν ήρθε καθόλου κι ένα πρωί, Μάιος θα ήταν, ήρθε στο εργαστήριο με την κυρία Ιουλία, έριξε μια γρήγορη ματιά στις σπουδές μας και μετά, ανάγγειλε την παραίτησή του. Οι κοπέλες έκλαιγαν, εκλιπαρούσαν την κυρία Ιουλία να πείσει τον Παρθένη ν' αλλάξει γνώμη, όμως η απόφαση είχε παρθεί. "Δεν μπορούμε πλέον να τους ανεχθούμε" είπε, υπονοώντας μερικούς καθηγητές της Σχολής*». Δανιήλ Παναγόπουλος, *Κιαροσκούρο*…, σσ. 88-89. Την ίδια σκηνή περιγράφει και ο Τέτσης: «*Πέρασε ο χειμώνας, χωρίς τον δάσκαλο. Όταν ανοίξανε οι ημέρες, ένα πρωινό δίνει χαρμόσυνο άγγελμα κάποιος σπουδαστής που στεκόταν στην πόρτα, πως έρχεται ο δάσκαλος. Μόλις είχε ξεπροβάλει κάτω στην κιονοστοιχία της Σχολής, συνοδευόμενος ως συνήθως. Συγκίνηση! Μας χαιρέτησε με χειραψία, όπως το συνήθιζε, στάθηκε στη μέση του εργαστηρίου και μίλησε. Άρθρωσε έξι λέξεις: "Ήλθα να σας πω ότι παραιτούμαι". Αναπάντεχο σαν κεραυνός. Λίγα δευτερόλεπτα εκπλήξεως και αμηχανίας…Οι κοπέλες δεν μπόρεσαν να συγκρατήσουν δάκρυα και λυγμούς. Ο Μιχάλης Νικολινάκος (σκιτοσγράφος και ηθοποιός μετά) θεώρησε πρέπον να πει δυο λόγια. Έτσι εκείνη την ημέρα έληγε η παρουσία του στην Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών και εμείς μείναμε χωρίς δάσκαλο. Εκτός από την αγάπη των μαθητών του, καμία άλλη εκδήλωση φιλίας.* […] *Οι δυο γεροί στυλοβάτες του, Πρεβελάκης και Κεφαλληνός, φαίνεται πως αδυνατούσαν να αναστρέψουν το ασφυκτικό κλίμα το οποίο εμφανώς είχαν δημιουργήσει γι' αυτόν άλλοι συνάδελφοί του. Αλλά το ήθος εκείνου επέβαλε να κάνει την ανακοίνωση της αποφάσεως του πρώτα στους μαθητές του και ακολούθως στη διεύθυνση της Σχολής*». Παναγιώτης Τέτσης, «Το έργο του μεγάλο και ελληνικό» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 28. Βλ. επίσης και Δήμητρα Τσούχλου–Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών*…, σ. 118.

Από μια άποψη, θα αποχωρήσει από την Σχολή από τον ίδιο δύσκολο και γεμάτο εμπόδια δρόμο από τον οποίο είχε εισέλθει[979], αυτήν την φορά κατατροπωμένος αλλά πάντα επιβλητικός και μεγαλοπρεπής μέσα στην νεωτερική μοναξιά του. Μετά από την παραίτησή του και μέχρι να πραγματοποιηθούν οι διορισμοί των Ανδρέα Γεωργιάδη και Γιάννη Μόραλη το 1947, η Σχολή θα απομείνει με ένα μοναδικό εργαστήριο ζωγραφικής, αυτό του Αργυρού[980], και οι μαθητές του θα βρεθούν μετέωροι προσπαθώντας μάταια να εγκλιματιστούν σ' ένα εργαστήριο εντελώς άλλης λογικής[981].

3.3. Η σύζευξη μυστικισμού και θετικισμού

Όταν το 1923 ο Παρθένης μιλούσε για μια διδάξιμη «επιστήμη της τέχνης» με αξιώσεις καθολικευτικής ισχύος της οποίας ο ρόλος είναι να λειτουργεί ως λογικό αντιστάθμισμα στην αυθαιρεσία της υποκειμενικής φαντασίας, βρισκόταν αρκετά μακριά από μια αντίληψη που θέλει την τέχνη ιερό μυστήριο, απροσπέλαστο δια της διάνοιας και μη επικοινωνήσιμο δια του λόγου. Αν η τέχνη μπορεί και πρέπει να θεμελιωθεί σ' έναν ορθολογικό τρόπο γνώσης ο οποίος ενεργοποιείται μέσα από την εμπειρική παρατήρηση και εμπλέκει την διάνοια μέσω της έλλογης δικαιολόγησης κάθε συγκεκριμένης μορφοπλαστικής επιλογής, τότε η τέχνη, ως προς το σκέλος της τεχνικής δεξιότητας τουλάχιστον, δεν μπορεί να συνιστά κάτι υπερβατικό ή εξ αποκαλύψεως γνώσιμο. Με δεδομένο τον μυστικιστικό προσανατολισμό της ζωγραφικής του Παρθένη αλλά και την μετεξέλιξη της ύστερης διδασκαλίας του σε μια σιωπηρή διδακτική πρακτική η οποία έμοιαζε να προσλαμβάνει μυσταγωγικό χαρακτήρα, αναφύεται μια «ενοχλητική» αντίφαση ανάμεσα στον πρώιμο και στον ύστερο Παρθένη δάσκαλο ή ακόμα στον πρώιμο Παρθένη δάσκαλο και στον Παρθένη δημιουργό, αντίφαση που δύσκολα μπορεί να παρακαμφθεί. Διότι ακόμα κι αν σπεύσουμε να ερμηνεύσουμε την ύστερη διδασκαλία του ως ακραία ψυχοπαθολογική αντίδραση απέναντι σ' ένα ψυχοπιεστικό περιβάλλον, η αντίφαση ανάμεσα στον πρώιμο Παρθένη δάσκαλο και στον Παρθένη δημιουργό εξακολουθεί να υφίσταται. Αντί λοιπόν να παραδεχτούμε τον Παρθένη ως εσωτερικά αντιφατικό, μια προσεκτική

[979] Εξαιτίας της πρόωρης παραίτησής του ο Παρθένης θα φύγει από την Σχολή χωρίς να κατοχυρώσει δικαίωμα συνταξιοδότησης. Αργότερα, χάρη στις ενέργειες των μαθητών του θα του παραχωρηθεί μια υποτυπώδης σύνταξη με την αιτιολογία της «*απολύσεως λόγω νόσου*». Βλ. Αντώνης Κωτίδης, Για τον Παρθένη…, σσ. 22-23, Δήμητρα Τσούχλου–Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών*…, σ. 127 και Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Κωστής Παρθένης. Από τη λύρα του Αρχάγγελου στα κλειδοκύμβαλα της σιωπής» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 9.
[980] Ο Βικάτος ο οποίος είχε αποχωρήσει το 1939, το 1946 δεν είχε ακόμη αντικατασταθεί.
[981] Βλ. Δανιήλ Παναγόπουλος, *Κιαροσκούρο*…, σσ. 90-91.

ανάγνωση των απόψεων που ο ζωγράφος εξέφραζε δημόσια το 1923 και 1930 θα μπορούσε να μας εφοδιάσει μ' ένα σχήμα ερμηνείας ικανό να αντιμετωπίσει την σύζευξη στο πρόσωπό του μυστικισμού και θετικισμού.

Το 1930 ο Παρθένης έκλεινε την συνέντευξη του στον Γιοκαρίνη με την εξής δήλωση: «*Θα σας πω κάτι που θα σας φανεί παραδοξολογία. Εγώ πιστεύω πως η πείρα είναι έμφυτος. Δεν αποκτάται. Η εργατικότης μόνον αποκτάται. Και αυτής έχομεν ανάγκην*»[982]. Αυτή η «έμφυτος πείρα» που δεν είναι ούτε επίκτητη ούτε διδάξιμη έμοιαζε να αναφέρεται στην δυνατότητα του καλλιτέχνη να γνωρίζει ψυχικά το υπερβατικό περιεχόμενο ενός κόσμου του οποίου η αλήθεια ή η ωραιότητα δεν εξαντλείται σε μια υλική φύση την οποία προσλαμβάνει κανείς μέσα από την εμπειρική παρατήρηση και την ορθολογική κατανόηση. Αυτή η πείρα είναι που προσδιορίζει και την δημιουργική του βούληση καθοδηγώντας τον να ερμηνεύει εικαστικά τον κόσμο απελευθερώνοντας την ατομικότητά του. Μια δημιουργική βούληση όμως η οποία, αν και αναγκαία, δεν συνιστά από μόνη της ικανή συνθήκη της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Και αυτό διότι η ζωγραφική πραγμάτωσή της είναι πάντα ζήτημα δημιουργικής ικανότητας, αλλιώς μιας θετικής τεχνικής γνώσης διδάξιμης και προοδευτικά εξελισσόμενης η οποία κατακτάται μέσα από μια επίμοχθη και μεθοδική εργασία όπως ισχύει για κάθε επιστημονική γνώση. Αυτή η θετική γνώση, η «επιστήμη της τέχνης» είναι που απελευθερώνει την δημιουργική βούληση του καλλιτέχνη και κατ΄επέκτασιν την ατομικότητά του, επιτρέποντάς του «*εκείνο που θέλει και σκέπτεται να το κάμη*». Έτσι η ατομική ελευθερία του καλλιτεχνικού υποκειμένου μοιάζει να διευρύνεται για τον Παρθένη όσο συνειδητοποιείται η ανάγκη πειθάρχησής του σ' ένα σύστημα ορθολογικών γνώσεων το οποίο διϋποκειμενικά αναγνωρίζεται ως πιο εξελιγμένο και άρα ικανό να εξυπηρετήσει αποτελεσματικότερα την προσωπική του δημιουργική βούληση. Αυτή η ιδέα της απελευθέρωσης του ατομικού υποκειμένου δια της πειθάρχησής του σε κάτι εξωτερικό απ' αυτό απηχεί όλη την ένταση της νεωτερικότητας ανάμεσα στο πρόταγμα της ατομικής ελευθερίας και στην αναγκαιότητα πειθάρχησης σε κοινώς παραδεκτούς κώδικες και ορθολογικές δομές. Με αυτή την έννοια και στον βαθμό που ο Παρθένης υπήρξε από τους εισηγητές μιας νεωτερικής ζωγραφικής, ήρθε αντιμέτωπος ως καθηγητής της Σχολής με μια από τις πιο δυσεπίλυτες αντιφάσεις που συνδέονταν με την διδασκαλία της: την ανάγκη

[982] Ν. Γιοκαρίνης, «Αι εξομολογήσεις των. Με τον κ. Κωνσταντίνον Παρθένην δια την παλαιάν και την νέαν τέχνη», όπ.π.

δηλαδή να προταθεί μια αντι-ακαδημαϊκή διδασκαλία της τέχνης η οποία προκειμένου να χωρά στο θεσμικό πλαίσιο μιας ορθολογικής ακαδημαϊκής εκπαιδευτικής δομής έπρεπε να θεμελιώνεται σ' ένα αντικειμενικό και διδάξιμο σύστημα γνώσεων και η οποία την ίδια στιγμή στόχευε στην καλλιέργεια της πρωτότυπης προσωπικής έκφρασης του μαθητή αντιμετωπίζοντας την τέχνη ως «*ζώσα και ενεργό σοφία*» και όχι γνώση –για να μιλήσουμε με τους όρους του Πρεβελάκη– «*μεταβιβαζόμενη*» και όχι διδασκόμενη «*δια της προσωπικότητος του καλλιτέχνου δασκάλου*»[983]. Αν και ο ίδιος ο Παρθένης προσπάθησε να υπερβεί αυτήν ακριβώς την αντίφαση επιχειρώντας να διαμορφώσει και να διδάξει ένα πιο προωθημένο, ως προς το ακαδημαϊκό, σύστημα ανάπτυξης της τεχνικής δεξιότητας του μαθητή, καθώς αυτήν και μόνον αυτήν θεωρούσε πραγματικά διδάξιμη, αυτό δεν στάθηκε πάντοτε εφικτό. Κι αυτό διότι ο ρόλος του μυσταγωγού που το ίδιο το εκπαιδευτικό σύστημα απέδιδε στον καλλιτέχνη δάσκαλο και τον οποίο ο ίδιος οπωσδήποτε από ένα σημείο κι έπειτα βρέθηκε να υπηρετεί δια της σιωπής του, επισκίασε τον «επιστημονισμό» της πρώιμης διδασκαλίας επιτρέποντας σε κάποιες περιπτώσεις το προσωπικό του ύφος να αποβεί ένα νέο είδος αισθητικού δόγματος **(Βλ. Εικ. 28 και 29)** και καθιστώντας από το 1939 και εξής την διδασκαλία του αναφομοίωτη ως προς το θετικό περιεχόμενό της. Σε τελευταία ανάλυση, η αντίφαση μυστικισμού και θετικισμού στο πρόσωπο του Παρθένη δεν πρέπει να ερμηνευτεί ως προσωπική αντίφαση του ιδίου αλλά ως αντίφαση της ίδιας

---

[983] Αξίζει εδώ να υπενθυμίσω το σχετικό παράθεμα από την τοποθέτηση του Πρεβελάκη: «*Η αρχή επί της οποίας στηρίζεται η σημερινή οργάνωσις της Σχολής είναι ότι η Τέχνη δεν είναι πάγιον και αμετακίνητον σύστημα διδασκόμενον προοδευτικώς αλλά ζώσα και ενεργός σοφία μεταβιβαζόμενη δια της προσωπικότητος του καλλιτέχνου διδασκάλου κατά των καθημερινών επί τετραετίαν συναναστροφών του με τους σπουδαστάς. Κατά την αρχήν ταύτην, η Σχολή αποβλέπουσα να είναι μια ομάς εργαστηρίων, –κατά το νόημα που απέδιδαν εις την λέξιν κατά τας καλάς εποχάς της ιστορίας της τέχνης, ότε οι μαθηταί αφομοίωναν τους νόμους της τέχνης εν τη πράξει,– και όχι ένα διδακτήριον ταριχευμένων γνώσεων. Δια της μεταρρυθμίσεως του 1930, το πνεύμα τούτο επεκράτησε εν τη Σχολή, ιδρύθησαν και ισότιμα και ενεξάρτητα εργαστήρια, ως προστάδιο δε των σπουδών και ως γεφύρωμα ούτως ειπείν μεταξύ των γυμνασιακών σπουδών και της Σχολής, συνεστήθη η λεγόμενη Προκαταρκτική Τάξις. Τα κύρια γνωρίσματα της σπουδής εν τη Σχολη είναι έκτοτε τα εξής:*

1. *Τα εργαστήρια της Σχολής (ζωγραφικής, γλυπτικής και χαρακτικής) είναι αυτοτελή, ισότιμα και ανεξάρτητα.*
2. *Έκαστος καθηγητής φέρει την ευθύνη της απαρχής μέχρι τέλους μορφώσεως του σπουδαστού του εισερχομένου εις το εργαστήριόν του.*
3. *Η ως άνω ευρεία και πλήρης ευθύνη απαιτεί ως προϋπόθεσιν την παρουσίαν εν τη Σχολή ως καθηγητών, καλλιτεχνών διακεκριμένων, αληθών μυσταγωγών.*
4. *Η φοίτησις είναι τετραετής.*
5. *Ο σπουδαστής της ζωγραφικής (και ο σπουδαστής της γλυπτικής μέχρι του θανάτου του Κώστα Δημητριάδη) έχει να εκλέξει μεταξύ δύο εργαστηρίων, ήτοι μεταξύ δύο αντιλήψεων και δύο τεχνοτροπιών.*
6. *Η Προκαταρκτική Τάξις αποτελεί τον προθάλαμο των εργαστηριακών σπουδών».*

Συνεδρίαση της 20ης Ιουνίου 1950, Πρακτικά, τ. 5 (Νοέμβριος 1947-Μάιος 1951), Αρχείο ΑΣΚΤ.

της νεωτερικότητας την οποία ο Παρθένης ως συνεπής νεωτεριστής μοιραία ενσωμάτωσε.

3.4. Το εργαστήριο Παρθένη και οι βραβεύσεις

Ο αποκλεισμός των μαθητών του Παρθένη από τα χρηματικά έπαθλα και τις υποτροφίες που διένειμε η Σχολή στους σπουδαστές της έχει ήδη επισημανθεί από την έρευνα[984]. Αυτή την τάση απαξίωσης του εργαστηρίου μέσω της στέρησης των βραβείων, μπορούμε σχετικά εύκολα να την εξακριβώσουμε με βάση τα στοιχεία του αρχείου της ΑΣΚΤ. Τουλάχιστον μέχρι και το 1944, χρονικό σημείο μέχρι και το οποίο μπορούμε να παρακολουθήσουμε την κατανομή των βραβείων ανά εργαστήριο[985], οι περιπτώσεις μαθητών του Παρθένη που καταφέρνουν να αποσπάσουν κάποια διάκριση, αν και υπαρκτές, είναι λίγες ενώ ακόμα λιγότερες είναι εκείνες οι περιπτώσεις διακρίσεων που συνοδεύονταν από κάποιο χρηματικό έπαθλο.

Αν πιστέψουμε μια μαρτυρία του Ζέπου στην Μαρία Καραβία, φαίνεται ότι αυτή η επιφυλακτική στάση απέναντι στην εργασία των μαθητών του Παρθένη είχε εκδηλωθεί από το πρώτο κιόλας έτος της διδασκαλίας του. Σύμφωνα με τον Ζέπο, στους τελικούς διαγωνισμούς του 1930 ο Σύλλογος είχε πειστεί χάρη στην επιμονή του Παρθένη να βαθμολογήσει ως πρώτο το έργο του, χωρίς ωστόσο να του παραχωρήσει ποτέ το Αβερώφειο χρηματικό βραβείο που αντιστοιχούσε στην κατάταξη του[986]. Στους τελικούς διαγωνισμούς του επόμενου έτους πάντως, διαπιστώνει κανείς μια σχετικά κανονική κατανομή των διακρίσεων ανά εργαστήριο. Έτσι, το πρώτο Αβερώφειο βραβείο θα το μοιραστούν δύο μαθητές του Αργυρού, οι Κωσταντίνος Σοφιανόπουλος και Αντώνιος Καραφυλλάκης **(Εικ. 65)**, και ένας του Παρθένη, ο Αργύρης Στυλιανίδης. Από το εργαστήριο του Παρθένη, το δεύτερο Αβερώφειο

[984] Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Ο λόγος και η σιωπή του Κωσταντίνου Παρθένη», *Ουτοπία*, τχ. 1, Μάιος-Ιούνιος 1992, σ. 132 και Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας…*, τ. Β΄, σσ. 531-532.

[985] Η διανομή των βραβείων στους σπουδαστές καταγράφεται αναλυτικά στο Βιβλίο βραβείων και επαίνων για τα ακαδημαϊκά έτη 1931-1932 έως 1939-1940 καθώς επίσης και στα Πρακτικά συνεδριάσεων του Συλλόγου, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ. Από το 1944 έως το 1946 δεν σώζονται σχετικά στοιχεία στο αρχείο της ΑΣΚΤ.

[986] «*Λοιπόν ο Παρθένης πολύ κοπίασε για να μου δώσει το πρώτο βραβείο από τους άλλους καθηγητάς.* […] *Το βραβείο ήταν αβερώφειο αλλά δεν μου το δώσανε. Και με παρεκάλεσε ο Παρθένης να μην το ζητήσω. Ούτε κι εγώ το ζήτησα φυσικά. Κι έτσι έμεινε. Και ούτε πήρα και το δίπλωμά μου*». Συνέντευξη του Εμμ. Ζέπου στην Μαρία Καραβία: https://archive.ert.gr/35354/ (τελευταία ανάκτηση 17/10/2018). Ο Ζέπος το 1929-1930 διένυε το τελευταίο έτος σπουδών του στη Σχολή και το πρώτο στο εργαστήριο Παρθένη.

βραβείο θα λάβουν επίσης οι Δημήτρης Κεντάκας, Άρτεμις Φραγκοπούλου και Ηλίας Φέρτης ενώ με έπαινο θα βραβευθεί και η Υπατία Πανταζίδου[987].

Το 1931-1932, το εργαστήριο Παρθένη θα λάβει την ανώτερη διάκριση για την κατηγορία της ζωγραφικής, δηλαδή το Φιλαδέλφειο βραβείο (Άρτεμις Φραγκοπούλου), ένα Αβερώφειο βραβείο (Αργύρης Στυλιανίδης) καθώς και μια σειρά επαίνων[988]. Την ίδια χρονιά η Σχολή θα αναλάβει να διεξαγάγει τον διαγωνισμό για την υποτροφία Βόλτου με σκοπό την αποστολή ενός ζωγράφου και ενός γλύπτη για μεταπτυχιακές σπουδές στην Ευρώπη[989]. Στα 1932 η επίζηλη υποτροφία Βόλτου ήταν κατά κάποιο τρόπο το ελληνικό αντίστοιχο του Prix de Rome[990] με το ύψος της να ανέρχεται σε 9.000 δραχμές μηνιαίως επί τέσσερα χρόνια, την στιγμή που το Γενικό Αβερώφειο βραβείο εκείνης της χρονιάς ανερχόταν σε 2.000 δραχμές και το Φιλαδέλφειο σε 1.000 δραχμές[991]. Λόγω της εξαιρετικά μεγάλης συμμετοχής υποψηφίων[992], ο διαγωνισμός θα διεξαχθεί σε δύο φάσεις, μία προκριματική και μία τελική. Οι υποψήφιοι καλούνταν να εκτελέσουν μία προσωπογραφία (κεφαλή εκ του

---

[987] Βλ. Ν. Γιοκαρίνης, «Η ελληνική καλλιτεχνία. Η απονομή των βραβείων εις την Σχολήν Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 26 Ιουνίου 1931 και Ανμ., «Η τελετή της απονομής των βραβείων της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Όλα τα ονόματα των βραβευθέντων», *Αθηναϊκά Νέα*, 28 Ιουνίου 1931. Βλ. επίσης Συνεδρίαση της 27ης Ιουνίου 1931, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[988] Το 1932 η Σχολή διένειμε τα εξής βραβεία: 1. Το Γενικό Αβερώφειο βραβείο το οποίο αντιστοιχούσε στο ποσό των 2.000 δρχ και το διεκδικούσαν οι σπουδαστές όλων των εργαστηρίων, ζωγραφικής και γλυπτικής, 2. Το Φιλαδέλφειο βραβείο το οποίο αντιστοιχούσε στο ποσό των 1.000 δραχμών και απονέμονταν στο καλύτερο έργο ζωγραφικής 3. Τρία μικρότερα Αβερώφεια βραβεία των 800 δραχμών το καθένα, τα οποία δίνονταν στο σπουδαστή ζωγραφικής που διακρινόταν εντός του εργαστηρίου του. 4. Τέλος, το Χρυσοβέργειο βραβείο 1.000 δραχμών το οποίο δινόταν στους σπουδαστές της γλυπτικής. Οι έπαινοι δίνονταν κατά την κρίση του οικείου καθηγητή. Αυτή η λογική οργάνωσης των βραβείων επέβαλλε την παραχώρηση μιας σειράς επαίνων και ενός τουλάχιστον Αβερώφειου βραβείου στο εργαστήριο του Παρθένη, για το οποίο λογικά τον τελευταίο λόγο θα πρέπει να είχε ο ίδιος ο Παρθένης ως διευθύνων του εργαστηρίου. Έτσι, και αυτή τη χρονιά το Αβερώφειο βραβείο θα μοιραστεί μεταξύ των τριών εργαστηρίων ζωγραφικής. Δε συνέβαινε ωστόσο το ίδιο με το Φιλαδέλφειο βραβείο, του οποίου η παραχώρηση στην Άρτεμη Φραγκοπούλου έχει προφανώς ένα ειδικό βάρος. Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι το 1932 ο Παρθένης παραχώρησε στους σπουδαστές του περισσότερους επαίνους από κάθε άλλον καθηγητή. Για την κλιμάκωση των βραβείων βλ. Συνεδριάσεις της 27ης και 29ης Ιουνίου 1932, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Συνεδριάσεις της 27ης και 29ης Ιουνίου 1932 καθώς και Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1931-1932, Αρχείο ΑΣΚΤ. Για τους τελικούς διαγωνισμούς του έτους 1931-1932 βλ. Ανμ., «Η σημερινή τελετή της απονομής των βραβείων εις την Ανωτάτην Σχολήν των Καλών Τεχνών. Η εκατονταετηρίς του μεγάλου διδασκάλου Νικηφόρου Λύτρα», *Αθηναϊκά Νέα*, 3 Ιουλίου 1932 και Ανμ., «Καθημερινή Ζωή. Τα βραβεία των καλών τεχνών. Η χθεσινή τελετή εις την ανωτάτην σχολήν», *Ελεύθερο Βήμα*, 4 Ιουλίου 1932.

[989] Συνεδριάσεις της 4ης Νοεμβρίου 1931 και της 11ης Ιανουαρίου 1932, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[990] Νίκος Γιοκαρίνης, «Υποτροφίαι εις την Ευρώπην. Οι καλλιτέχναι μας διαγωνίζονται κεκλεισμένων των θυρών», *Ελεύθερο Βήμα*, 10 Φεβρουαρίου 1932.

[991] Βλ. Συνεδρίαση της 27ης Ιουνίου 1932, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[992] Είχαν υποβληθεί 46 αιτήσεις.

φυσικού) σε λάδι εργαζόμενοι τέσσερις ώρες την ημέρα επί τέσσερις ημέρες καθώς και ένα τετράωρο σχέδιο γυμνού της μιας ημέρας[993]. Στην τελική δοκιμασία προκρίθηκαν 13 ζωγράφοι εκ των οποίων οι πέντε τουλάχιστον ήταν μαθητές του Παρθένη[994]. Μεταξύ των προκρινόμενων θα ισοψηφίσουν οι Φώτης Παλληκαράς, Α. Βαρβαρέσος και Καλλιόπη Παυλάκη για να επικρατήσει τελικά η μαθήτρια του Παρθένη Καλλιόπη Παυλάκη χάρη στις ψήφους των Δημητριάδη, Μαθιόπουλου και του ίδιου του Παρθένη.

Σύμφωνα με το πρακτικό της ψηφοφορίας τα έργα της Παυλάκη **(Εικ. 19, 20)** είχαν προτιμηθεί έναντι αυτών των συνυποψηφίων της φυσικά για τον βαθμό πιστότητας ως προς το πρότυπο, καθώς επίσης για το δυνατό τους σχέδιο, την αρμονία του χρώματος και των επιπέδων αλλά κυρίως για την πρωτοτυπία τους[995]. Η απονομή της υποτροφίας Βόλτου το 1932 στην Παυλάκη για ένα γυμνό φιλοτεχνημένο σύμφωνα με τις αρχές της διδασκαλίας του Παρθένη το οποίο παρέμενε «πρωτότυπο» χωρίς ωστόσο να αυθαιρετεί προκλητικά ως προς τον νατουραλισμό του σχεδίου ήταν μια οριακή[996] και αξιοσημείωτη νίκη του εργαστηρίου του χωρίς συνέχεια.

Το 1933 ο Δημητριάδης από το εξωτερικό θα εγκρίνει την βράβευση του σπουδαστή της γλυπτικής Νίκου Περαντινού με το Χρυσοβέργειο βραβείο, αφήνοντας στην κρίση του Συλλόγου την διάθεση των υπόλοιπων βραβείων[997]. Έτσι, για το ακαδημαϊκό έτος 1932-1933 τα βραβεία ζωγραφικής θα διατεθούν στα εργαστήρια

[993] Για την τελική μάλιστα δοκιμασία είχε ανατεθεί στον Παρθένη να ορίσει τις θέσεις των υποψηφίων. Ας σημειωθεί εδώ ότι ο ορισμός των θέσεων των υποψηφίων σε σχέση με το μοντέλο δεν ήταν άνευ σημασίας καθώς υπήρχαν λιγότερο και περισσότερο προνομιακές θέσεις παρατήρησης.

[994] Πρόκειται για τους Ειρήνη Οικονομίδου (μάλλον πρόκειται για την Ίρα Οικονομίδου), Καλλιόπη Παυλάκη, Υπατία Πανταζίδου, Ηλία Φέρτη και Αγλαΐα Παππά.

[995] «*Εν συμπεράσματι, η κρίσις των καθηγητών δια τα έργα της εν λόγω καλλιτέχνιδος, τόσον δια το γυμνόν, όσον και δια την προσωπογραφίαν αυτής, είνε ότι προσήγγισαν προς τα πρότυπα, ότι έχουν δυνατόν σχέδιον, αρμονίαν χρώματος και επιπέδων. Ιδιαιτέρως ετόνισαν την πρωτοτυπίαν των ήτις προοιωνίζει καλήν εξέλιξιν του ταλάντου της καλλιτέχνιδος, εάν αύτη εξακολουθήση εργαζόμενη μετά του ιδίου ζήλου και εάν τύχη ευρυτέρων σπουδών εις Εσπερίαν*». Συνεδρίαση της 3ης Μαρτίου 1932, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[996] Στην τελική ψηφοφορία υπέρ του Φώτη Παλληκαρά είχαν ψηφίσει οι Γερανιώτης, Αργυρός και Βικάτος και υπέρ της Παυλάκη –όπως ήδη αναφέρθηκε– οι Δημητριάδης, Μαθιόπουλος και Παρθένης. Καθώς όμως η ψήφος του διευθυντή λογιζόταν διπλή σε περιπτώσεις ισοψηφίας, η υποτροφία Βόλτου κατακυρώθηκε τελικά στην Πηνελόπη Παυλάκη. Συνεδρίαση της 3ης Μαρτίου 1932, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ. Βλ. επίσης και Ανμ., «Διαγωνισμός υποτροφίας ζωγραφικής», *Ελεύθερο Βήμα*, 4 Μαρτίου 1932.

[997] Συνεδρίαση της 19ης Ιουνίου 1933, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ. Βλ. επίσης και Ανμ., «Η καλλιτεχνική ζωή. Η σχολή καλών τεχνών», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 5 Ιουλίου 1933 όπου δημοσιεύεται φωτογραφία του βραβευμένου έργου του Νίκου Περαντινού.

Αργυρού και Βικάτου[998]. Το 1934 η Σχολή δεν θα απονείμει καθόλου βραβεία εξαιτίας της μαζικής αποχής των σπουδαστών από τους γενικούς διαγωνισμούς η οποία δεν θα επιτρέψει τελικά την πραγματοποίησή τους.

Την επόμενη χρονιά οι διαγωνισμοί θα διεξαχθούν μέσα σ' ένα κλίμα γενικευμένης αποχής και μαζικού αποκλεισμού των σπουδαστών ζωγραφικής και θα φέρουν σπουδαστές και Σχολή σε δημόσια αντιπαράθεση. Έτσι, τόσο τα σημαντικά βραβεία που αντιστοιχούσαν στις τέσσερις βασικές κατηγορίες ζωγραφικής (γυμνό, ημίγυμνο, προσωπογραφία και σύνθεση) όσο και τα δευτερεύοντα θα τα μονοπωλήσουν ουσιαστικά τέσσερις σπουδαστές, δύο του εργαστηρίου Αργυρού (Γιάννης Μόραλης και Στέφανος Αλμαλιώτης) και δύο του εργαστηρίου Βικάτου (Κωνσταντίνος Ντάκος και Σπυρίδων Γιάνναρης)[999]. Από το πλήθος των χρηματικών και μη βραβείων που η Σχολή θα διανείμει το 1935, μόνη η Σοφία Κεφάλα από το εργαστήριο Παρθένη θα καταφέρει να δρέψει έναν έπαινο άνευ οικονομικού αντικρίσματος στην κατηγορία του Γυμνού νυκτός (πιθανότατα πρόκειται για το σχέδιο της **Εικ. 6)**[1000]. Η απουσία του Παρθένη από την κριτική επιτροπή των διαγωνισμών του 1935 λόγω της ρήξης με τον Δημητριάδη, η απροθυμία του διευθυντή της Σχολής να υπεραμυνθεί μιας πιο δίκαιης κατανομής των επάθλων μεταξύ των εργαστηρίων αλλά και οι διατάξεις περί διαγωνισμών του νέου εσωτερικού κανονισμού είχαν αφήσει το πεδίο ελεύθερο στους Αργυρό και Βικάτο να ενεργήσουν ασύδοτα υπέρ των ευνοούμενων μαθητών τους και σε βάρος των μαθητών του εργαστηρίου Παρθένη.

Το 1936 η Σχολή δεν θα απονείμει καθόλου βραβεία ζωγραφικής[1001]. Το 1937 ένας τελειόφοιτος σπουδαστής από το εργαστήριο του Αργυρού, ο Αλέξανδρος Αλεξανδράκης, θα συγκεντρώσει και τα τέσσερα πρώτα βραβεία ζωγραφικής – προσωπογραφίας, ημίγυμνου, γυμνού και σύνθεσης (βλ. **Εικ. 94, 95, 91** και **123**

[998] Στο εργαστήριο Παρθένη θα επιφυλαχθούν οι δύο έπαινοι (στους Έλλη Παπαεμμανουήλ και Γιώργο Βελισσαρίδη) που προβλέπονταν για τους εσωτερικούς διαγωνισμούς αμίλλης κάθε εργαστηρίου. Βλ. Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1932-1933.

[999] Για μια αναλυτική παρουσίαση της διάθεσης των βραβείων του έτους 1934-1935 βλ. Βιβλίο βραβείων και επαίνων», ακαδημαϊκό έτος 1934-1935 και Συνεδρίαση της 29ης Ιουνίου 1935, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο της ΑΣΚΤ. Βλ. επίσης Ανμ., «Τα αποτελέσματα και τα βραβεία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 3 Ιουλίου 1935 και Ανμ. «Βραβεία εις τας καλάς τέχνας», *Ελεύθερο Βήμα*, 4 Ιουλίου 1935.

[1000] Αν πράγματι πρόκειται για το βραβευμένο γυμνό νυκτός της Σοφίας Κεφάλα, τότε το 1932 που η Πινακοθήκη της ΑΣΚΤ αποδίδει ως χρονολόγηση στο έργο θα πρέπει να θεωρηθεί λάθος.

[1001] Με εξαίρεση δύο επαίνους για τη σύνθεση και δύο για το γυμνό. Βλ. *Βιβλίο βραβείων και επαίνων*, Ακαδημαϊκό έτος 1935-1936 και *Πρακτικά*, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Συνεδρίαση της 8ης Ιουλίου 1936.

αντίστοιχα)[1002]**.** Από τα τρία βραβεία που θα δοθούν ειδικά για το γυμνό εκείνη τη χρονιά το δεύτερο θα πάει επίσης σ' έναν μαθητή του Αργυρού, τον Κώστα Μαλάμο **(Εικ. 92)** και το τρίτο σ' έναν πρωτοετή σπουδαστή του εργαστηρίου Παρθένη, τον Γιώργη Χιντζόγλου **(Εικ. 93)**. Αν και σε γενικές γραμμές ο Χιντζόγλου ζωγραφίζει ένα μάλλον ακαδημαϊκό γυμνό, επιλέγει κατ' εξαίρεση σε κάποια σημεία του να αυθαιρετήσει ακολουθώντας με κάποια αναποφασιστικότητα την διδασκαλία του Παρθένη. Αυτό φαίνεται κυρίως στον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται το πρόβλημα της αντίθεσης που δημιουργείται από την προβολή του σκιασμένου αριστερού χεριού πάνω στην φωτισμένη επιφάνεια του τοίχου. Σε αυτό ειδικά το σημείο το ρέον, φυσιοκρατικό περίγραμμα που κυριαρχεί σε όλο το υπόλοιπο έργο διακόπτεται παράγοντας μια μικρή παραμόρφωση ως αποτέλεσμα της αντίθεσης σκιάς-φωτός. Η όποια αντικαδημαϊκή διάθεση του Χιντζόγλου περιορίζεται κυρίως εδώ χωρίς ποτέ να τολμά τις γενναίες σχηματοποιήσεις του Τσαρούχη **(Εικ. 24)** ή του Σεμερτζίδη **(Εικ. 21, 22, 23)**. Το ίδιο επιφυλακτικός αποδεικνύεται και ως προς την διαγραφή της τονικότητας η οποία τις περισσότερες φορές διαμορφώνεται ακολουθώντας ομαλές διαβαθμίσεις και χωρίς την παρεμβολή καθαρών ευθείων και καμπύλων γραμμών. Συμπερασματικά, αν το έργο του Χιντζόγλου κατάφερε να αποσπάσει το βραβείο γυμνού το 1937, αυτό συνέβη μάλλον χάρη στον ακαδημαϊκό του χαρακτήρα και παρά την λελογισμένη υιοθέτηση στοιχείων της Παρθενικής διδασκαλίας. Μάλλον όχι τυχαία, την επόμενη χρονιά βρίσκουμε τον Γιώργη Χιντζόγλου να έχει μεταπηδήσει από το εργαστήριο Παρθένη σε αυτό του Αργυρού[1003].

Το 1938 τα βραβεία γυμνού θα απονεμηθούν σε έναν σπουδαστή του εργαστηρίου Αργυρού (Ι. Κασόλας **Εικ. 98**) και έναν του εργαστηρίου Βικάτου (Χ. Μπογατζιάν)[1004]. Ωστόσο, ο Αλέκος Ματσούκης από το εργαστήριο Παρθένη θα λάβει το Αβερώφειο βραβείο για την σύνθεση που αντιστοιχούσε στο ποσό των 1.000 δραχμών καθώς και έναν έπαινο για το γυμνό νυκτός. Η σύνθεση του Ματσούκη **(Εικ. 29)** προσπαθεί, αδέξια μεν πλην εντελώς φανερά, να αναπαράγει το ιδιαίτερο και προσωπικό ύφος της

[1002]Για τα αποτελέσματα των διαγωνισμών του 1936-1937 βλ. Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1936-1937 και Συνεδρίαση της 22ης Ιουνίου 1937, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ. Βλ. επίσης Ανμ., «Οι διαγωνισμοί της Σχολής Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 8 Ιουλίου 1937.

[1003] Βλ. Ευρετήριο σπουδαστών στα εργαστήρια, Σχολικό έτος 1937-1938, Αρχείο ΑΣΚΤ.

[1004] Το 1938 η Σχολή θα απονείμει βραβεία μόνο για τις κατηγορίες γυμνού και σύνθεσης. Οι Κασόλας και Μπογατσιάν θα μοιραστούν εξ ημισίας το Φιλαδέλφειο βραβείο των 3.000 δραχμών και το Αβερώφειο βραβείο των 10.000 δραχμών. Βλ. Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1937-1938 και Συνεδρίαση της 30ης Ιουνίου 1938, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

ζωγραφικής του Παρθένη της δεκαετίας του 1920. Αρκεί να παρατηρήσει κανείς την επιλογή των χρωμάτων, την χαρακτηριστική σχηματοποίηση της μορφής του Ηρακλή, ή τον τρόπο με τον οποίο αποδίδονται επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία όπως οι μορφές των δέντρων πίσω αριστερά, οι ορεινοί όγκοι στο βάθος ή ακόμα το βυζαντινού τύπου «βάθρο» πάνω στο οποίο τοποθετείται η σκηνή. Η βράβευση αυτής της σύνθεσης φαντάζει κάπως απροσδόκητη ως προς τις συνήθεις προτιμήσεις της κριτικής επιτροπής των διαγωνισμών και την δυσφορία των μελών της ως προς την επιβολή και διάδοση του προσωπικού ύφους του Παρθένη. Αν εδώ δεν έχουμε μία έμμεση και εκβιαστική ψήφο εμπιστοσύνης στην ζωγραφική του ίδιου του Παρθένη, ο οποίος το 1938 εκπροσωπούσε την Ελλάδα στην Μπιεννάλε της Βενετίας με μία μεγάλη αναδρομική έκθεση του έργου του και στην συμμετοχή του οποίου η ελληνική οργανωτική επιτροπή αλλά και η ίδια η Μεταξική κυβέρνηση είχαν βασίσει τις ελπίδες τους για μια διεθνή διάκριση[1005], τότε θα πρέπει ίσως να αποδώσουμε την βράβευση του Ματσούκη σε μια αναγνώριση της διδασκαλίας του Παρθένη τουλάχιστον σε ό,τι είχε να κάνει με το κομμάτι της σύνθεσης.

Για τις επόμενες δύο χρονιές κανένας μαθητής του Παρθένη δεν θα καταφέρει να λάβει κάποια σοβαρή διάκριση[1006]. Το ίδιο ισχύει και για τις επόμενες δύο χρονιές (1942,1943) μετά την επαναλειτουργία της Σχολής[1007]. Μόνο το 1944 ένας μαθητής του εργαστηρίου Παρθένη, ο Χάρης Βογιατζής, θα λάβει το ένα από τα δύο βραβεία προσωπογραφίας που απένειμε η Σχολή[1008]. Το έργο του Βογιατζή **(Εικ. 25)** έχει

[1005] Για την εκπροσώπηση της Ελλάδας στην Μπιεννάλε του 1938 και τις προσδοκίες που συνδέονταν με την επιλογή Παρθένη βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Γ΄, σσ. 786-811.

[1006] Το 1939 η Σχολή θα απονείμει τρία βραβεία προσωπογραφίας σε δύο μαθητές του Αργυρού (Αναστασία Βλαστάρη, Ευάγγελος Τούσης) και έναν του Βικάτου (Διονύσιος Γιάκος), και δύο βραβεία σύνθεσης σε έναν μαθητή του Αργυρού (Γιώργης Χιντζόγλου) και έναν του Βικάτου (Χ. Μπογατζιάν). Την επόμενη χρονιά όλα τα βραβεία ζωγραφικής (γυμνού, ημιγύμνου, σύνθεσης, κεφαλής) θα απονεμηθούν σε μαθητές του Αργυρού. Μόνες οι Αικατερίνη Εμμανουήλ, Αριάδνη Βορνόζη και Ζωή Κατραβά από το εργαστήριο Παρθένη θα λάβουν έναν τιμητικό έπαινο, η πρώτη για το γυμνό και οι δεύτερες για το γυμνό νυκτός. Βλ. Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκά έτη 1938-1939 και 1939-1940 καθώς και Συνεδριάσεις της 29ης Ιουνίου 1939 και 6ης Ιουλίου 1940, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[1007] Το 1942 τα βραβεία κεφαλής, ημιγύμνου, γυμνού και σύνθεσης θα συγκεντρωθούν και πάλι στο εργαστήριο Αργυρού. Το 1943 μόνο ο Μολφέσης θα λάβει έναν έπαινο υπαιθρίων σπουδών. Για την κατανομή των βραβείων των ετών 1941-1942 και 1942-1943 βλ. Συνεδριάσεις της 16ης Ιουλίου 1942 και 30ης Ιουλίου 1943, Πρακτικά, τ.2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[1008] Εκείνη την χρονιά η Σχολή θα απονείμει βραβεία ζωγραφικής μόνο για την κατηγορία της προσωπογραφίας. Αυτά θα απονεμηθούν στους Χ. Βογιατζή του εργαστηρίου Παρθένη και Κωσταντίνο Λινάκη του εργαστηρίου Αργυρού. Ο Δημήτρης Δαρζέντας, επίσης μαθητής του Παρθένη, θα λάβει έναν έπαινο πρωσοπογραφιας. Βλ. Συνεδρίαση της 17ης Ιουλίου 1944, Πρακτικά, τ.2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

εκτελεστεί σύμφωνα με το πνεύμα της διδασκαλίας του Παρθένη για το χρώμα, ακολουθώντας τη λογική μιας ιμπρεσιονιστικής χρωματικής ανάλυσης που έχει τις αναφορές της στον Σεζάν. Αν συγκριθεί με την κιαροσκούρα προσωπογραφία του Κωσταντίνου Λινάκη **(Εικ. 26)**, μαθητή του Αργυρού, με τον οποίο εκείνη τη χρονιά ο Βογιατζής μοιράστηκε το αντίστοιχο βραβείο, είναι φανερή μια διάθεση εκ μέρους της κριτικής επιτροπής να δειχτεί πιο συμβιβαστική απ' ό,τι συνήθως, βραβεύοντας για την ίδια κατηγορία δύο έργα που κινούνταν προς εντελώς διαφορετικές κατευθύνσεις.

Οι λίγες περιπτώσεις βραβευμένων μαθητών του Παρθένη που παρουσιάστηκαν αναλυτικά παραπάνω δεν είναι ικανές να ανατρέψουν την εντύπωση ενός εργαστηρίου ουσιαστικά αποστερημένου από τα σημαντικά βραβεία της Σχολής[1009]. Ωστόσο, φαίνεται ότι τουλάχιστον μέχρι και το 1932 η γνώμη του Παρθένη διατηρούσε ακόμη κάποια βαρύτητα ώστε να μπορεί να εξασφαλίσει στους μαθητές του εργαστηρίου του κάποιες αξιόλογες βραβεύσεις ή ακόμα και μια σημαντική υποτροφία εξωτερικού. Χωρίς να λάβουμε υπ' όψη μας την χρονιά 1934 όπου οι γενικοί διαγωνισμοί δεν πραγματοποιήθηκαν, η κατακόρυφη ελάττωση των βραβείων συμβαδίζει χρονικά με την εφαρμογή του νέου εσωτερικού κανονισμού από το 1935 κ.ε., την σταδιακή απομόνωση του Παρθένη και τον αποδεκατισμό του εργαστηρίου του από το 1936 κ.ε. Στο διάστημα 1933-1944 το εργαστήριο Παρθένη έχει ουσιαστικά να παρουσιάσει μόνο τρεις σημαντικές βραβεύσεις (Χιντζόγλου, Ματσούκης, Βογιατζής) εκ των οποίων μόνο η μία (Χιντζόγλου) αφορά την ανώτερη αξιολογικά κατηγορία του γυμνού. Ωστόσο λόγω της ακαδημαϊκότητας του σχεδίου και της πολύ επιφυλακτικής ενσωμάτωσης στοιχείων της Παρθενικής μεθόδου, ούτε και η περίπτωση βράβευσης του Χιντζόγλου μπορεί να αναγνωστεί ως αναγνώριση της διδασκαλίας του Παρθένη.

Σε γενικές γραμμές, αν η κριτική επιτροπή των διαγωνισμών ήταν διατεθειμένη έστω και λίγο να επιδείξει κάποια ανοχή απέναντι στο τεχνοτροπικό ιδίωμα των μαθητών του Παρθένη, η ανοχή αυτή αφορά το χρώμα –βασική παράμετρο της προσωπογραφίας– και την σύνθεση και ποτέ το σχέδιο ως προεξάρχον κριτήριο του γυμνού όπου οι αιρετικές αντιμετωπίσεις δεν είχαν καμία θέση. Ανεξάρτητα από το αν πράγματι ο αποκλεισμός των μαθητών του από τα βραβεία συνιστούσε μια συνειδητή

[1009] Είναι ωστόσο αρκετές για να διαψεύσουν τον απόλυτο ισχυρισμό του Μολφέση ότι «*οι μαθητές του Παρθένη δεν πήραν ποτέ, κανένας τους, βραβείο. Ποτέ δεν έδωσαν ψήφο σε μαθητή του Παρθένη. Ούτε και δεύτερο ή τρίτο βραβείο στο τέλος, στο γυμνό, στους τελικούς διαγωνισμούς τους διπλωματικούς, κανένας μαθητής του Παρθένη δεν πήρε τίποτα. Απλώς τους περνούσαν*». Ι. Μολφέσης, «Προκαλούσε τον σεβασμό και το δέος» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 29.

και μεθοδευμένη τακτική αποθάρρυνσής τους που απέβλεπε στην αριθμητική εξουδετέρωση του εργαστηρίου Παρθένη[1010], ένα πράγμα είναι βέβαιο. Πίσω από την απόρριψη της εργασίας των μαθητών του υπήρχε μια ουσιαστική διαφωνία ή στην καλύτερη περίπτωση μια πραγματική αδυναμία κατανόησης του περιεχομένου της διδασκαλίας του. Η παραχώρηση της κορυφαίας διάκρισης που είχε θεσμοθετήσει η Σχολή, δηλαδή του βραβείου γυμνού, σε έργα που αυθαιρετούσαν τόσο έκδηλα ως προς την ακαδημαϊκή λογική του σχεδίου όπως αυτό του Τσαρούχη **(Εικ. 24)**[1011] ή του Σεμερτζίδη **(Εικ. 21, 22, 23)**, θα ισοδυναμούσε με αναγνώριση του προσωπικού ζωγραφικού συστήματος Παρθένη ως δόκιμου και ικανού να ανταγωνιστεί ως εκπαιδευτικό παράδειγμα μια ακαδημαϊκή παράδοση αιώνων. Παρ' όλο που η φιλελεύθερη λογική της αναδιοργάνωσης του 1930 επέτρεψε την ελεγχόμενη είσοδο των νεωτερικών ιδιωμάτων στον θεσμικό χώρο της εκπαίδευσης, αυτό δεν σήμαινε ότι προτίθετο να αναγνωρίσει σε ένα εξ αυτών την αξία παραδείγματος καθολικευτικής ισχύος. Ένα προσωπικό ζωγραφικό σύστημα το οποίο αρνούνταν τις θεμελιώδεις αρχές του ακαδημαϊκού σχεδίου μπορούσε να υπάρξει εντός της Σχολής μόνο ως «αθόρυβος» και ποτέ ως «επίτιμος προσκεκλημένος» και τα βραβεία παρέμεναν η σταθερή υπόμνηση αυτής ακριβώς της συνθήκης συνύπαρξης.

[1010] Μια τέτοια εξήγηση υιοθετεί ο Στυλιανίδης: «*Στο τέλος της χρονιάς, δίναμε εξετάσεις και βαθμολογούσαν όλοι οι καθηγητές. Στους μαθητές του Παρθένη έβαζαν πάντοτε χαμηλούς βαθμούς, για να απογοητεύονται και να φεύγουν από το εργαστήριό του*». («Τον περιέβαλε μεγάλη αίγλη: Ο ζωγράφος Αργύρης Στυλιανίδης συζητά με την ιστορικό τέχνης Έλενα Χαμαλίδη» στο Κωστής Λιόντης (επιμ.), *Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα]…, σ. 24.

[1011] Τέτοια έργα μπορούσαν να κάνουν τους Ε. Θωμόπουλο και Π. Μαθιόπουλο να δηλώνουν απερίφραστα: «*Προτιμώ να μου κοπούν τα χέρια, παρά να δώσω υποτροφία στον Τσαρούχη*». Το αναφέρει ο Τσαρούχης στο Γιάννης Τσαρούχης, *Λίθον ον απεδοκίμασαν*…, σ. 208. Στον κατάλογο της έκθεσης *Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989* αναφέρεται ότι το έργο της **(Εικ. 24)** –σήμερα στην συλλογή της ΕΠΜΑΣ– εκτελέστηκε κατά την τελευταία χρονιά του Τσαρούχη στο εργαστήριο του Κ. Παρθένη και ότι έτυχε της υψηλότερης διάκρισης στους ετήσιους διαγωνισμούς της ΑΣΚΤ. Βλ. Κατάλογος έκθεσης, *Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989*, επιμέλεια: Νίκη Γρυπάρη, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2010, σ. 95. Ωστόσο, αν πράγματι το έργο είναι του 1934 –εφόσον είναι σύγχρονο με την αντίστοιχη σπουδή του Σεμερτζίδη θα πρέπει να χρονολογηθεί το 1934-, οπωσδήποτε δεν αντιστοιχεί στο τελευταίο έτος φοίτησης του Τσαρούχη στο εργαστήριο του Παρθένη από το οποίο ο ζωγράφος αποφοίτησε το 1936. Επιπλέον, το έργο δεν μπορεί να βραβεύτηκε ούτε το 1934, οπότε δεν διεξήχθησαν καθόλου οι γενικοί διαγωνισμοί, αλλά ούτε και το 1936, οπότε δεν απονεμήθηκαν καθόλου βραβεία ζωγραφικής. Από τη μελέτη του Βιβλίου βραβείων και επαίνων αλλά και των Πρακτικών δεν προκύπτει καμία βράβευση του Τσαρούχη κατά την διάρκεια της φοίτησής του στην Σχολή.

4. Το εργαστήριο του Ουμβέρτου Αργυρού

Η εκλογή του Αργυρού στην έδρα της Ιχνογραφίας τον Μάιο του 1929 ήταν μια κίνηση αυτοσυντήρησης εκ μέρους των ακαδημαϊκών καθηγητών της Σχολής οι οποίοι λίγο πριν από την συνταξιοδότηση του Ιακωβίδη έβλεπαν για πρώτη φορά την επί μακρόν εδραιωμένη μονοκρατορία τους να απειλείται σοβαρά από τα αναδιοργανωτικά σχέδια των Φιλελευθέρων. Ο μετ' εμποδίων διορισμός του λίγους μήνες αργότερα έμοιαζε να μπορεί ακόμα να κατοχυρώσει τις ισορροπίες υπέρ τους. Έτσι με τον ίδιο τρόπο που οι Φιλελεύθεροι είχαν βρει στον Παρθένη έναν δυνητικό ανατροπέα του ακαδημαϊσμού του Μονάχου, ο ακαδημαϊκών κατευθύνσεων Σύλλογος έβρισκε αντιστοίχως στο πρόσωπο του Αργυρού τον επιγονικό συνεχιστή της κληρονομιάς του Ιακωβίδη που τελούσε υπό διωγμό.

Καθώς η επιθυμία του Ιακωβίδη είχε ικανοποιηθεί με την επισημοποίηση του διορισμού Αργυρού στις 8 Οκτωβρίου 1929 και χάρη στις επίμονες πιέσεις του υπουργείου Παιδείας προς την Κυβέρνηση, βασικό μέλημα του διευθυντή ήταν τώρα η ανάθεση εργαστηρίου στον νεοδιορισμένο καθηγητή ώστε οι ακαδημαϊκοί να διατηρήσουν το προβάδισμα ως προς τον έλεγχο των εργαστηρίων. Αυτή η ανάθεση ωστόσο δεν ήταν ακριβώς αυτονόητη κυρίως εξαιτίας των προσκομμάτων που δημιουργούσε ο πρόσφατος νόμος 4366/1929, σε ισχύ από την 16η Αυγούστου 1929. Από τα τρία εργαστήρια ζωγραφικής της Σχολής, τα δύο διευθύνονταν ήδη από τους Ιακωβίδη και Βικάτο χωρίς να υφίσταται πρακτικά η δυνατότητα να αλλάξουν χέρια. Το πρώτο όφειλε να παραμείνει στην ευθύνη του διευθυντή της Σχολής έως την αποχώρησή του, ενώ από την άλλη μια ενδεχόμενη μεταβίβαση του εργαστηρίου Βικάτου στον νεοδιορισμένο Αργυρό θα παραβίαζε έναν άτυπο κώδικα ιεραρχίας μεταξύ των διδασκόντων βάσει της αρχαιότητάς τους. Όσο για το τρίτο εργαστήριο αυτό βάσει του νόμου 4366/1929 είχε τεθεί εκτός μοιρασιάς άμα τη συστάσει του. Ελλείψει περισσευούμενου εργαστηρίου για τον νέο διδάσκοντα, ο Ιακωβίδης θα προκρίνει μια ενδιάμεση λύση η οποία παρά τον προσωρινό της χαρακτήρα κατάφερνε να επιβάλλει τον Αργυρό ως καθηγητή εργαστηρίου. Στις 21 Οκτωβρίου 1929, χάριν της ελάφρυνσης του διευθυντή της Σχολής από τα διδακτικά βάρη, ο Σύλλογος αποφάσιζε να αναθέσει την μερική επίβλεψη του εργαστηρίου Ιακωβίδη στον Αργυρό[1012]. Κι έτσι η θητεία του Αργυρού στην Σχολή ξεκινούσε με την αμέριστη

[1012] Συνεδρίαση της 21ης Οκτωβρίου 1929, Πρακτικά, τ. 1 (Σεπτέμβριος 1902-Νοέμβριος 1929), Αρχείο ΑΣΚΤ.

εμπιστοσύνη του Συλλόγου αλλά και μ' ένα συμβολικό χρίσμα το οποίο υπαινισσόταν και τον χαρακτήρα της διδακτικής αποστολής του. Αυτήν την αποστολή διαιώνισης της ακαδημαϊκής παράδοσης που ο Ιακωβίδης του εμπιστευόταν λίγο πριν από την συνταξιοδότησή του, ο Αργυρός θα χρειαστεί πολύ σύντομα να την υπερασπιστεί απέναντι στην ανατρεπτική διδασκαλία του «παρείσακτου» Παρθένη, ο οποίος από τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς θα αναλάβει το τρίτο εργαστήριο ζωγραφικής συλλέγοντας τους πρώτους μαθητές του από τα άλλα δύο εργαστήρια.

4.1. Οι αισθητικές απόψεις του Ουμβέρτου Αργύρου

Αν ο Παρθένης είχε συνειδητά επιλέξει μια στάση δημόσιας σιωπής την οποία έσπασε σε ελάχιστες στιγμές για να υπεραμυνθεί των καλλιτεχνικών του «πιστεύω», οι δημόσιες θεωρητικές τοποθετήσεις του Αργυρού για αισθητικά και καλλιτεχνικά ζητήματα σπανίζουν εξίσου ενώ όταν και όπου αυτά θίγονται, οι απόψεις του Αργυρού δεν παρουσιάζουν ποτέ ούτε το βάθος, ούτε την αναλυτικότητα, ούτε την συνοχή και την επεξεργασμένη επιχειρηματολογία της θεωρητικής σκέψης του Παρθένη. Στην πραγματικότητα ο Αργυρός υπήρξε ελάχιστα αναστοχαστικός ως προς την τέχνη του αλλά και την τέχνη γενικά, στάση που αποτελούσε μάλλον τον κανόνα για την πλειονότητα εκείνων των Ελλήνων καλλιτεχνών οι οποίοι με το έργο τους υπηρέτησαν καθιερωμένους μορφοπλαστικούς κώδικες παραμένοντας έξω από το φάσμα των νεωτερικών αναζητήσεων.

Ειδικά στην περίπτωση του Αργυρού αυτή η απουσία θεωρητικού προβληματισμού έμοιαζε να συνάδει πλήρως με έναν συνολικό καλλιτεχνικό κονφορμισμό φανερό τόσο στις τεχνοτροπικές του επιλογές όσο και στο περιεχόμενο της ζωγραφικής του. Ήταν χάρη σ' αυτήν την «εύπεπτη» ιμπρεσιονιστική ζωγραφική του συρμού, των ευχάριστων αστικών θεμάτων και της συγκινησιακής ελαφρότητας –αν όχι χάρη στην συγγενική του σχέση με τον Αθανάσιο Αργυρό, βουλευτή του Λαϊκού κόμματος και υπουργό Παιδείας της κυβέρνησης Ζαΐμη– που ο Αργυρός είχε καταφέρει από πολύ νωρίς να κερδίσει τις αγοραστικές προτιμήσεις ενός συντηρητικού αστικού κοινού[1013]

[1013] Η συμμετοχή του Αργυρού το 1910 στην έκθεση του Glaspalast με δύο σπουδαστικά έργα φαίνεται ότι ήταν η αρχή της εμπορικής καθιέρωσής του στην αγορά τέχνης του Μονάχου. Σύμφωνα μάλιστα με τον Καλλονά ο Αργυρός «*γέμισε το Μόναχο από έργα του*» και μαζί μ' αυτό ιδιωτικές συλλογές της Βιέννης αλλά και της Αμερικής στις οποίες βρίσκονταν 500 περίπου έργα του «*πλασαρισμένα τα περισσότερα από τους "μαρσάν ντε ταμπλώ" της Βαυαρικής πρωτεύουσας*». Δ. Καλλονάς, «Στα ατελιέ των καλλιτεχνών. Ουμβέρτος Αργυρός, ο ζωγράφος που λατρεύει το φως (Συνέντευξις υπό τους ήχους του αρμονίου). Μια έρευνα του συνεργάτου μας κ. Δ. Καλλονά», *Βραδυνή*, 26 Δεκεμβρίου 1934. Ενδεχομένως οι ισχυρισμοί του Καλλονά να υπερέβαλλαν ως προς τα νούμερα, δεν ήταν πάντως εκτός

χωρίς ωστόσο να αποφύγει και την δριμεία κριτική των νεωτεριστών η οποία είχε εγκαίρως διαγνώσει τις αδυναμίες της εργασίας του[1014]. Στις αιτιάσεις αυτής της κριτικής ο ίδιος ο Αργυρός δεν θα απαντήσει ποτέ δημόσια αποφεύγοντας επιμελώς να εμπλακεί ανοιχτά σε καλλιτεχνικές αντιπαραθέσεις, ακόμα και όταν οι αποδοκιμαστικές κριτικές του Παπαντωνίου[1015] πυροδοτούσαν, όπως είδαμε, τις διαμαρτυρίες των μαθητών του φέρνοντας τα εργαστήρια της Σχολής σε κατάσταση σύρραξης.

Αυτόν τον κόσμο μακάριας καλλιτεχνικής αμεριμνησίας και αισιοδοξίας μέσα στον οποίο ζούσε ο Αργυρός έμοιαζε να μην μπορεί να τον διαπεράσει τίποτα από τα κακώς κείμενα της ελληνικής καλλιτεχνικής πραγματικότητας που απασχολούσαν την συντριπτική πλειοψηφία των συναδέλφων του. Ερωτώμενος το 1933 σχετικά με την δυνατότητα των Ελλήνων καλλιτεχνών να βιοπορίζονται ικανοποιητικά από την καλλιτεχνική τους εργασία απαντούσε τα εξής στον Κλέωνα Παράσχο κρίνοντας προφανώς εξ ιδίων τα αλλότρια:

«*Ο κ. Αργυρός φρονεί ότι αναλόγως της κρίσεως που μαστίζει τελευταίως τον τόπον μας, οι Έλληνες ζωγράφοι, οι γνωστοί εις το κοινόν τουλάχιστον, κάνουν ικανοποιητική πώλησι των έργων τους. Αι δύο τελευταίαι π.χ. εκθέσεις του Γεραλή και του Επ. Θωμόπουλου, ζωγράφων αγαπητών και γνωστών εις τους φιλοτέχνους, επήγαν πολύ καλά, την ιδίαν δε επιτυχίαν πιστεύει αδιστάκτως ο κ. Αργυρός ότι θα είχε και η έκθεσις οποιουδήποτε άλλου ευφήμως γνωστού Έλληνος ζωγράφου*»[1016]. Όσο για τους μη ευφήμως γνωστούς Έλληνες ζωγράφους, ούτε λόγος. Σε γενικές γραμμές, για τον Αργυρό, τα προβλήματα της σύγχρονης ελληνικής τέχνης συνοψίζονταν πρώτον, στην απουσία ομαδικών εκθέσεων την οποία απέδιδε στην έλλειψη κατάλληλων κτιριακών υποδομών και δεύτερον, στις προσωρινές συνθήκες οικονομικής κρίσης που

πραγματικότητας. Το 1925 ο ζωγράφος θα συστηθεί για πρώτη φορά στο ελληνικό κοινό με μια ατομική έκθεση στον Παρνασσό η οποία γνώρισε επίσης μεγάλη εμπορική επιτυχία. Γι' αυτήν ο Καλλονάς στο ίδιο άρθρο σημείωνε: «*Η πρώτη του έκθεσις στον Παρνασσό (1925) αποτελεί ένα καλλιτεχνικό γεγονός. Σύσσωμος η κριτική μιλεί κολακευτικώτατα, ανακηρύσσεται επίτιμον μέλος του Παρνασσού και τα εκτεθέντα έργα του πουλιώνται σχεδόν όλα*». Το γεγονός ότι ο Αργυρός ήταν ο μόνος Έλληνας καλλιτέχνης που στην Μπιεννάλε του 1934 είχε καταφέρει να πουλήσει και τα δύο εκτιθέμενα έργα του έναντι αδρού αντιτίμου επιβεβαιώνει το ενδιαφέρον του αγοραστικού κοινού γι' αυτού του είδους την ζωγραφική, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και σε ευρωπαϊκό επίπεδο. Βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας…*, τ. Α΄, σσ. 303-304.

[1014] Κ. Μαλέας, «Ο ζωγράφος Αργυρός», *Ελεύθερο Βήμα*, 22 Απριλίου 1925. Γενικά για την ζωγραφική του Αργυρού και την κριτική υποδοχή της βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας…*, τ. Α΄, σσ. 303-310.

[1015] Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Έκθεσις Ουμβ. Αργυρού», *Ελεύθερο Βήμα*, 2 Απριλίου 1933.

[1016] Κλέων Παράσχος, «Με τον κ. Ουμβέρτον Αργυρόν», *Θεατής*, τχ. 428, 25 Μαρτίου 1933, σ. 5.

ανάγκαζαν τους Έλληνες ζωγράφους «*να κάμουν, ως επί το πλείστον δια λόγους βιοποριστικούς, έργα μικροτέρας ολκής, τοπεία, "νεκράς φύσεις", σκηνάς του καθημερινού βίου ("ταμπλώ ντε ζάνρ")*» χωρίς «*να δίδουν όλο το μέτρον της ικανότητός των*»[1017], παραδεχόμενος εμμέσως και τα εμπορικά κίνητρα των δικών του καλλιτεχνικών επιλογών.

Ο Αργυρός είχε ταυτίσει το όνομά του από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του στο αθηναϊκό κοινό με έναν συμβατικό ιμπρεσιονισμό ανάλαφρων θεμάτων, ο οποίος μέσα στην δεκαετία του 1920 πρόδιδε τις γερμανικές του καταβολές και ως τέτοιος δεν είχε ανάγκη περεταίρω επεξηγήσεων ούτε και ιδιαίτερης θεωρητικής υπεράσπισης. Από το 1929, οπότε ο Αργυρός εγκαθίσταται οριστικά στην Ελλάδα, η κριτική διαπιστώνει με ικανοποίηση μια μετατόπιση της ζωγραφικής του από έναν θαμπό ιμπρεσιονισμό του βόρειου γερμανικού φωτός και των εσωτερικών χώρων σ' έναν πιο διαυγή χρωματικά ιμπρεσιονισμό του υπαίθρου τον οποίο ερμήνευε ως αποτέλεσμα της επίδρασης του ελληνικού φωτός[1018]. Έτσι ενώ στα 1925 η ζωγραφική του Αργυρού

[1017] Κλέων Παράσχος, «Με τον κ. Ουμβέρτον Αργυρόν», όπ.π.

[1018] «*Το 1929 υπήρξε σταθμός αξιοσημείωτος στην εκδήλωσι του κ. Αργυρού. Ως τότε, η παραγωγή του βρισκόταν στην ατμόσφαιρα του Μονάχου. Με την έκθεσι μερικών έργων προ εννέα περίπου χρόνων στον «Παρνασσό», είχε κάμει την εμφάνισι ενός εμπρεσσιονιστού που επρόδιδε το γερμανικό περιβάλλον του, το καλλιτεχνικό και φυσικό, το κάπως βαρύ για την αττική αίσθησι. Είχε τη χαρά του φωτός αλλ΄όπως μπορούσε να του δώση αυτό το φως το γερμανικό παράθυρο. Γιατί τα προτιμώμενα θέματά του ήσαν τα εσωτερικά με τη θελκτική ζωή ενός γυναικείου γυμνού, ή καλλίτερα το φωτόλουτρο ενός γυμνού μέσα σε εσωτερικό.* […] *Αλλ' από το 1929, που αρχίζει η εργασία του στην Ελλάδα, παρουσιάζει αισθητή μεταβολή. Είδαμε την παραγωγή του αυτή στην τελευταία περυσινή του έκθεσι, για την οποία και μιλήσαμε τότε. Τα αντικείμενά του παίρνουν πια την ελαφρότητα που τους δίνει το ελληνικό φως, το χρώμα του βρίσκει λεπτότερους τόνους, οι ζωγραφιζόμενοι όγκοι αναδύονται σε κρυστάλλινον αιθέρα. Η αλλαγή της ατμόσφαιρας, η επάνοδος στη ζωή του τόπου από τον οποίο προέρχεται, έκαμε τον Έλληνα ζωγράφο να ξαναβρή τον εαυτό του και να ελευθερώση τις καλλιτεχνικές του ιδιότητες της μεσογειακής του ιδιοσυγκρασίας από τις επιδράσεις της ξένης ζωής. Τα εσωτερικά του αραιώνονται. Αρχίζει να τον ελκύει το ύπαιθρο*». Δ. Α. Κόκκινος, «Καλλιτεχνικοί περίπατοι. Ουμβέρτος Αργυρός», *Νέα Εστία*, τχ. 170, 15 Ιανουαρίου 1934, σσ. 65-68. Ο Καλλονάς από την πλευρά του υπερνοηματοδοτούσε την μετατόπιση του Αργυρού «*επί το εμπρεσιονιστικώτερο*» εμφανίζοντάς την αντιστρόφως ως αιτία και όχι ως αποτέλεσμα της επιλογής του ζωγράφου να επιστρέψει το 1929 στην Ελλάδα: «*Αφού εζωγράφισε ο κ. Αργυρός στο Μόναχο με τρρυφερότητα, ευαισθησίαν και ευγένειαν τις ημίγυμνες γυναίκες μέσα σε πολυτελή καλλωπιστήρια, ηθέλησε να εκδηλωθή επί το "εμπρεσιονιστικώτερο". Εμπρεσιονισμός όμως θα πη φως. Και στο Μόναχο τους 9 μήνες το χρόνο χιονίζει ή βρέχει! Κατόπιν αυτού δεν μένει παρά μία μόνον λύσις. Η κάθοδος εις την Ελλάδα. Η Αττική παρέχει σ' ένα ζωγράφο ό,τι χρειάζεται και ό,τι θέλει. Καθαρόν ουρανόν, φωτεινή ατμόσφαιρα, σταθερό φως, λεπτό, γλυκό, διαρκές. Έπειτα είνε το τοπίον…Εδώ ένα επίπεδο κίτρινο, εκεί ένα πράσινο, παρακάτω μια έκτασις από κοκκινισμένη γη ή ένα δάσος. Όλα τα χρώματα, όλων των ειδών οι όγκοι, περίφημες ανατολές, δειλινά γεμάτα από μελαγχολικές νοσταλγίες…Στην Αττική λοιπόν! Εμπρός για την Αττική!*[…] *Και η ευκαιρία παρουσιάζεται. Στας Αθήνας προκηρύσσεται στα 1929 διαγωνισμός προς πλήρωσιν μιας θέσεως καθηγητού της Σχολής των Καλών Τεχνών. Ο κ. Αργυρός λαμβάνει μέρος, επιτυγχάνει και το όνειρο πραγματοποιείται.* […] *Στην Αθήνα ο εμπρεσιονισμός του κ. Αργυρού εξελίσσεται μέσα στην καλλιτεχνική του συνείδησι, προχωρεί, φθάνει ως το κόκκαλο. Αρχίζει να εργάζεται εντατικά υπό την επίδρασι των οργίων του Αττικού υπαίθρου*». Δ. Καλλονάς, «Στα ατελιέ των καλλιτεχνών. Ουμβέρτος Αργυρός, ο ζωγράφος που λατρεύει το φως (Συνέντευξις υπό τους ήχους του αρμονίου). Μια έρευνα του συνεργάτου μας κ. Δ. Καλλονά», όπ.π.

παρέπεμπε ευθέως στον γερμανικό ιμπρεσιονισμό του Μονάχου, στα 1934 ο ίδιος ο ζωγράφος παραδεχόταν ως καλλιτεχνικά του πρότυπα «*τους αρχηγούς του εμπρεσιονισμού μάλλον, τον Κλ. Μονέ, τον Ρενουάρ, τον Πισσαρό…*»[1019], η δε κριτική μπορούσε πλέον να αναγνωρίζει στην εργασία του «*τον "εμπρεσιονισμόν", την μεγάλη αυτή νεωτέρα γαλλική σχολή του φωτός, η οποία είχε τόση επίδρασι και στην Ελλάδα*»[1020].

Η προφάνεια της διαχρονικής αξίας του ιμπρεσιονισμού ήταν τέτοια για τον Αργυρό ώστε ο Καλλονάς σημείωνε το 1934 σ' ένα άρθρο του αφιερωμένο στον ζωγράφο: «*Πιστεύει εις τον εμπρεσιονισμό όπως εις μίαν θρησκείαν. Δεν εννοεί να απομακρυνθεί από τις αρχές του».* Και συνέχιζε μεταφέροντας τα λόγια του ίδιου του Αργυρού: «*Μένω εις τον εμπρεσιονισμόν γιατί νομίζω ότι εκεί υπάρχει απειρία αλύτων προβλημάτων της Τέχνης. Χρειάζεται πολύς καιρός, πολλή μελέτη για να πούμε ότι έδυσε πια η βασιλεία του εμπρεσιονισμού, πράγμα που δεν θα συμβεί ποτέ κατά την γνώμην μου». Έτσι εξηγεί την πίστιν του προς τον εμπρεσιονισμόν. Πιστεύει ότι ο εμπρεσιονισμός είναι η «σοβαρωτέρα ζωγραφική σχολή»*[1021].

Κι ενώ ο Αργυρός κατανοούσε τον ιμπρεσιονισμό ως ανεξάντλητο πεδίο καλλιτεχνικής έρευνας εντός του οποίου κρύβονταν οι απαντήσεις των άλυτων προβλημάτων της τέχνης εμφανίζοντας την επιλογή του σχεδόν ως καλλιτεχνικό μονόδρομο και ως αποτέλεσμα μιας περισπούδαστης αντιμετώπισης της τέχνης, ο Καλλονάς ερμήνευε την προσκόλληση του καλλιτέχνη στην ιμπρεσιονιστική ζωγραφική κάπως διαφορετικά: «*Αρχίζει ως ακαδημαϊκός, πολύ γρήγορα όμως εξελίσσεται εις εμπρεσιονιστήν. Η ιδιοσυγκρασία του τον σπρώχνει εκεί. Είνε εμπρεσιονιστής γεννημένος ο Ουμβέρτος Αργυρός. Το παν σ' αυτόν είνε ζωή, ευθυμία, χαρά, αισιοδοξία, φως! Δεν μπορεί να πειθαρχήση σε μεθόδους, γι' αυτό ακολουθεί τον εμπρεσιονισμό που στηρίζεται μάλλον στα σκιρτήματα του ενστίκτου παρά στους νόμους ενός μεθοδικού συστήματος*»[1022]. Για τον Καλλονά ο Αργυρός ήταν εκ φύσεως ιμπρεσιονιστής λόγω ιδιοσυγκρασίας. Δεν ήταν κάποιο ενδιαφέρον συστηματικής μελέτης των προβλημάτων της τέχνης αλλά αντιθέτως ήταν μια ιδιοσυγκρασιακή

[1019] Δ. Καλλονάς, «Στα ατελιέ των καλλιτεχνών. Ουμβέρτος Αργυρός, ο ζωγράφος που λατρεύει το φως (Συνέντευξις υπό τους ήχους του αρμονίου). Μια έρευνα του συνεργάτου μας κ. Δ. Καλλονά», όπ.π.
[1020] Κλέων Παράσχος, «Με τον κ. Ουμβέρτον Αργυρόν», *Θεατής*, τχ. 428, 25 Μαρτίου 1933, σ. 5.
[1021] Δ. Καλλονάς, «Στα ατελιέ των καλλιτεχνών. Ουμβέρτος Αργυρός, ο ζωγράφος που λατρεύει το φως (Συνέντευξις υπό τους ήχους του αρμονίου). Μια έρευνα του συνεργάτου μας κ. Δ. Καλλονά», όπ.π.
[1022] Δ. Καλλονάς, «Στα ατελιέ των καλλιτεχνών. Ουμβέρτος Αργυρός, ο ζωγράφος που λατρεύει το φως (Συνέντευξις υπό τους ήχους του αρμονίου). Μια έρευνα του συνεργάτου μας κ. Δ. Καλλονά», όπ.π.

δυσανεξία στην αυστηρή πειθαρχία ενός καλλιτεχνικού κανόνα που τον απομάκρυνε από τον ακαδημαϊσμό και μια πηγαία παρόρμηση προς μια περισσότερο «ενστικτώδη», εμπειρική και φωτεινή ζωγραφική που ταίριαζε στην αισιόδοξη φύση του και τον ωθούσε στον ιμπρεσιονισμό.

Αν η κριτική επέμενε να συσχετίζει τον ιμπρεσιονισμό του Αργυρού με την ξέγνοιαστη και πρόσχαρη καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία[1023], ήταν εν μέρει επειδή και ο ίδιος ο ζωγράφος προέτασσε μια αντίληψη περί τέχνης ως ιδιοσυγκρασιακής πρόσληψης και αναπαράστασης της φύσης. Αντικείμενο της τέχνης ήταν για τον Αργυρό η μελέτη της φύσης, θέση που εξέφραζε απερίφραστα στον Κόκκινο το 1934: «*Αιώνια πηγή, η μοναδική και η μόνη ικανή ν' ανανεώνη την τέχνη στον αιώνα, είναι για τον κ. Αργυρό η μελέτη της φύσεως*»[1024]. Απ΄ αυτήν την θεμελιώδη φυσιοκεντρική παραδοχή εκκινούσε και η θεωρητική σκέψη του Αργυρού για την τέχνη την οποία ο ίδιος ανέπτυσσε στον δημοσιογράφο ως εξής:

«*Η φύσις είναι ανεξάντλητη. Μπορούμε, όταν τη ζωγραφίζουμε, να δίνουμε νέα πράγματα. Καθένας την αισθάνεται διαφορετικά. Γιατί υπάρχει κάτι από τον εαυτό μας στον τρόπο που βλέπουμε. Και από αυτό δοκιμάζεται ο καλλιτέχνης και διαβαθμίζεται η αξία του. Από την εκδήλωσι της ιδιοσυγκρασίας του. Όσο η ιδιοσυγκρασία του τον φέρνει πλησιέστερα προς το θαύμα της φύσεως ώστε να μπορή να μας υποβάλλη κάτι απ' αυτό, τόσο αξίζει περισσότερο*»[1025].

Η τέχνη ήταν για τον Αργυρό ο προσωπικός εκείνος τρόπος θέασης και περιγραφής του φυσικού «θαύματος». Αν, σε αυτήν την διαδικασία, η μελέτη της φύσης ήταν η

[1023] Το άρθρο που αφιερώνει ο Καλλονάς στον Αργυρό έχει ενδιαφέρον γιατί αποτελεί περισσότερο ένα ψυχογράφημα του Αργυρού εμπνευσμένο από την ζωγραφική του παρά μια κριτική παρουσίαση της ίδιας της ζωγραφική του: «*Δεν υπάρχει όμως καν ανάγκη να μου εξηγήση την ζωγραφικήν θρησκείαν του ο κ. Αργυρός. Όπου στραφή το βλέμμα μου αντικρύζει το φως. Αυτό το πρόσωπο του ζωγράφου άλλως τε, είνε ο καθρέφτης της τέχνης του. Γελαστός, χαρούμενος, σχεδόν θορυβώδης, εύχαρης, ενθουσιώδης ο κ. Αργυρός, δείχνει αμέσως τον Δαλάϊλάμαν της θρησκείας του φωτός και της αισιοδοξίας. Μέσα στην ψυχή του κ. Αργυρού υπάρχουν ακένωτες πηγές φωτεινών εξάρσεων, υπάρχει μια ανατολή που δεν γνωρίζει ποτέ την…δύσιν. Επί τέλους! Βρίσκει κανείς τον άνθρωπον της χαράς, τον ζωγράφον της αισιοδοξίας, τον καλλιτέχνην της ζωής! Ο πεσσιμισμός, η απαισιοδοξία, η απογοήτευσις, η απελπισία, έχουν βρή εις τον χρωστήρα του Ουμβέρτου Αργυρού έναν εχθρόν αδυσώπητον*». Δ. Καλλονάς, «Στα ατελιέ των καλλιτεχνών. Ουμβέρτος Αργυρός, ο ζωγράφος που λατρεύει το φως (Συνέντευξις υπό τους ήχους του αρμονίου). Μια έρευνα του συνεργάτου μας κ. Δ. Καλλονά», όπ.π.

[1024] Δ. Α. Κόκκινος, «Καλλιτεχνικοί περίπατοι. Ουμβέρτος Αργυρός», όπ.π.

[1025] Δ. Α. Κόκκινος, «Καλλιτεχνικοί περίπατοι. Ουμβέρτος Αργυρός», όπ.π. Αυτή η δήλωση παραπέμπει σχεδόν αυτόματα στον περίφημο ορισμό του Zola για το έργο τέχνης "*Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament*" (Émile Zola, *Mes Haines: Causeries littéraires et artistiques*, Παρίσι, (1866), G. Charpentier,1879, σ. 25). Η εντελώς επιδερμική πρόσληψη του γαλλικού ιμπρεσιονισμού από τον Αργυρό μοιάζει εδώ να ακουμπά στις πιο δημοφιλείς και διαδεδομένες ρήσεις του θεωρητικού υπερασπιστή του.

προϋπόθεση ή ο μόνος δόκιμος δρόμος για την εκδήλωση της ιδιοσυγκρασίας του καλλιτέχνη, η ενεργοποίηση της καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας ήταν αντιστρόφως το μέσο ή η προϋπόθεση της δημιουργικής του συνάντησης με τη φύση. Ο καλλιτέχνης επομένως ήταν ένα είδος υποκειμενικού διερμηνέα της φύσης η αξία του οποίου κυμαίνεται ανάλογα με τον βαθμό που η ιδιοσυγκρασία του του επιτρέπει κάθε φορά να συλλαμβάνει και να αποδίδει με προσωπικό τρόπο κάτι από την ανεξάντλητη φυσική πραγματικότητα.

Αυτή η έμφαση στην αξία της καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας έμοιαζε προς στιγμήν να παρασύρει τον Αργυρό προς την νεωτερική όχθη. Ερωτώμενος, ωστόσο, για τις σύγχρονες τάσεις απαντούσε στον Κόκκινο, διαλύοντας τυχόν παρεξηγήσεις: «*Είναι αποτέλεσμα ενός κόρου. Η κατάστασις που επήλθε υπήρξε χαώδης, αφού απομάκρυνε τόσους ζωγράφους από τη φύσι. Και είναι άξιο προσοχής ότι αρκετοί απ' αυτούς τους ζωγράφους εξαναγύρισαν στην παλιά μεγάλη πηγή, στη φυσική αλήθεια. Υπήρξαν βέβαια και μερικά ταλέντα σπουδαία που εξεδηλώθησαν με τους νέους αυτούς τρόπους. Αλλά θα μείνη τίποτε από αυτά; Οπωσδήποτε, την αξία αυτού του πυρετού και της εργασίας που προήλθε από αυτόν, θα την αποδείξη ο χρόνος*»[1026]. Για τον Αργυρό, πυξίδα της τέχνης ήταν η φύση και οποιαδήποτε εκδήλωση της ατομικής καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας όφειλε να μην απομακρύνεται από την φυσική αλήθεια. Η τέχνη, επομένως, μπορούσε να είναι τόσο προσωπική όσο της επέτρεπε η εξάρτησή της από την φυσική αλήθεια.

Όσο για την νεοελληνική τέχνη, αυτή έπρεπε κατά τον Αργυρό να στραφεί με προσήλωση στην «φυσική αλήθεια» του ελληνικού φυσικού και πολιτιστικού περιβάλλοντος απωθώντας τις ξενόφερτες επιρροές πάσης μη ελληνικής «φύσεως»:

«*Δεν έχει διαμορφωθή ακόμη νέα ελληνική ζωγραφική. Ο Γκύζης με το ρωμαντισμό του και ο Νικηφόρος Λύτρας και ο Λεμπέσης με το νατουραλισμό τους, υπήρξαν διδάσκαλοι και πρωτοπόροι για μια τέτοια διαμόρφωση. Όλοι μας όμως οι νεώτεροι δεν επροσθέσαμε καμμιά πέτρα στο οικοδόμημα που άρχισαν εκείνοι. Όλοι μας ως σήμερα στη ζωγραφική έχουμε υποστή ξένες επιρροές. Πρέπει η ελληνική ζωγραφική να περιορισθή στο περιβάλλον της, το εθνικό και το ψυχολογικό, στην ατμόσφαιρα και στη γη της. Αυτόν το λόγο είχε και η ίδρυσις των καλλιτεχνικών σταθμών που πρόκειται να λειτουργήσουν στη Μύκονο και στους Δελφούς. Να δώσουμε το γραφικό στοιχείο της ζωής, όπως βγαίνει από τον όλον χαρακτήρα του λαού. Αλλά πρέπει να έχουμε υπομονή.*

[1026] Δ. Α. Κόκκινος, «Καλλιτεχνικοί περίπατοι. Ουμβέρτος Αργυρός», όπ.π.

Αυτά τα πράγματα δεν γίνονται από τη μια μέρα στην άλλη. Ας μην ξεχνούμε ότι οι Ελβετοί που βρίσκονται στην καρδιά της Ευρώπης, μόλις από την εποχή του Χόντλερ εδημιούργησαν δική τους ζωγραφική, δηλαδή μόλις εδώ και τριάντα χρόνια. […] *εκείνο που πρέπει να μη λησμονούμε όλοι μας στην Ελλάδα είναι το ότι μας επιβάλλεται να προσπαθήσωμε, ο καθένας με τον τρόπο του, να δημιουργήσουμε ελληνική ζωγραφική. Μόνον έτσι μπορούμε να υπάρξουμε και να έχη μια δικαίωσι η εργασία μας*»[1027].

Η απόλυτη ταύτιση του Αργυρού στα 1934 με τις προγραμματικές θέσεις του Δημητριάδη για την νεοελληνική τέχνη είναι κάτι περισσότερο από πρόδηλη με τον ζωγράφο να αναπαράγει εδώ όλη την ρητορική του ελληνικού intimisme περί ανάδειξης του «*γραφικού στοιχείου*» της ελληνικής ζωής όπως πηγάζει από τον «*χαρακτήρα του ελληνικού λαού*». Αυτές τις δηλώσεις ο Ματθιόπουλος τις χαρακτηρίζει υποκριτικές επισημαίνοντας την ασυμφωνία τους προς την «*ελάχιστη ελληνικότητα της ζωγραφικής του*» και αποδίδοντάς τες σε μια διάθεση «*προσαρμοστικότητας του Ο. Αργυρού στη δεσπόζουσα τα χρόνια του '30 ιδεολογία για τη δημιουργία ενός νεοελληνικού ρυθμού*»[1028]. Δεν μπορούμε ωστόσο εδώ να παραβλέψουμε ότι αυτή η «προσαρμοστικότητα» εκ μέρους του Αργυρού, την οποία ορθά διαπιστώνει ο Ματθιόπουλος, δεν είχε εκδηλωθεί μόνο στο επίπεδο των θεωρητικών διακηρύξεων αλλά και σε αυτό της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Αν –όπως παρατηρεί ο Ματθιόπουλος– ο Αργυρός το 1934 παρουσιαζόταν από μία σκοπιά ακόμα εγκλωβισμένος στη σκιά του Μονάχου αλλά και αποστασιοποιημένος από οποιαδήποτε έννοια «ελληνικότητας» λόγω της επιλογής του να στείλει στην Μπιεννάλε δύο έργα χωρίς κανένα ίχνος ελληνικού χαρακτήρα όπως «το τραγούδι του πειρρότου» και η «Νεότητα», άλλο τόσο μέσα στην δεκαετία του 1930 εμφανιζόταν να στρέφεται αφενός προς μια ηθογραφία της ελληνικής υπαίθρου φιλοτεχνώντας έργα όπως η «Ανάσταση» **(Εικ. 37)**, ο «Ελληνικός χορός» **(Εικ. 39-40)** και οι «Ψαράδες στη Μύκονο» **(Εικ. 38)** –για να αναφέρουμε μόνο τρία χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της κατηγορίας– και αφετέρου προς έναν ιμπρεσιονισμό του ελληνικού φυσικού τοπίου ο οποίος πάσχιζε χωρίς μεγάλη επιτυχία να συνδεθεί τεχνοτροπικά με το Παρίσι.

Αυτού του είδους η ζωγραφική κινούνταν –τουλάχιστον σε επίπεδο προθέσεων– απολύτως μέσα στο προγραμματικό πλαίσιο που είχε χαράξει ο μεταρρυθμιστικός λόγος του Δημητριάδη για την Σχολή και την νεοελληνική τέχνη. Διαισθανόμενος την

[1027] Δ. Α. Κόκκινος, «Καλλιτεχνικοί περίπατοι. Ουμβέρτος Αργυρός», όπ.π.
[1028] Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σσ. 308-309.

αισθητική, θεσμική και εμπορική ανακατάταξη που έφερνε η παρέμβαση των Φιλελευθέρων στις εικαστικές τέχνες, ο Αργυρός μέσα στην δεκαετία του 1930 προσπαθούσε να συμφιλιώσει την ζωγραφική του με το πνεύμα της αλλαγής που σημειωνόταν εντός συνόρων προσανατολίζοντας την έμπνευσή του στις εθνικά σημαίνουσες όψεις του ελληνικού φυσικού και ανθρώπινου τοπίου και αναθεωρώντας τον ιμπρεσιονισμό του επί το γαλλικότερον[1029]. Έτσι αποδεικνυόταν πολύ προσαρμοστικότερος καλλιτεχνικά απ΄ όσο άφηνε να εννοηθεί η εμφάνισή του στην Μπιεννάλε του 1934 η οποία προφανώς υπαγορευόταν από ένα κριτήριο ευρωπαϊκής αναγνωσιμότητας της θεματολογίας του. Αν κάτι μπορεί να χρεωθεί στον Αργυρό σε σχέση με την επιλογή των έργων της Μπιεννάλε είναι ίσως το γεγονός ότι έμοιαζε να αντιλαμβάνεται αυτήν την ελληνοκεντρική στροφή ως «εσωτερικής κατανάλωσης» εν αντιθέσει με τον Δημητριάδη ο οποίος είχε από νωρίς συλλάβει τον προσανατολισμό του ευρωπαϊκού ενδιαφέροντος στις φολκλόρ αποχρώσεις του εθνικού βίου επενδύοντας σ' αυτές όλο το αναδιοργανωτικό του κεφάλαιο για την διεθνή καταξίωση της ελληνικής τέχνης. Στον βαθμό που η προσαρμοστικότητα του Αργυρού περιοριζόταν εντός συνόρων μην μπορώντας να δει πέρα από τον κοντινό ορίζοντα της εγχώριας καλλιτεχνικής ανακατάταξης, η «ελληνικότητα» της ζωγραφικής του παρέμενε πράγματι καιροσκοπική και «υποκριτική».

Ο Αργυρός όμως δεν ταυτιζόταν με τον Δημητριάδη μόνο στο ζήτημα της εθνικής τέχνης αλλά και στον –αρκετά προβληματικό θεωρητικά, στην περίπτωση του Αργυρού– τρόπο με τον οποίο ο σκεπτικισμός απέναντι στις νεωτερικές τάσεις και η αξίωση για πιστότητα στην «φυσική αλήθεια» των πραγμάτων συμβιβάζονταν με το κατ' εξοχήν νεωτερικό πρόταγμα περί ελεύθερης εκδήλωσης της καλλιτεχνικής

[1029] Όταν εξετάζουμε το φαινόμενο της ελληνικότητας όπως εκδηλώθηκε στο πεδίο των εικαστικών τεχνών κατά την περίοδο του ελληνικού μεσοπολέμου, θα πρέπει να μην μας διαφεύγει ότι δίπλα στους νεωτεριστές εκπροσώπους της (Τσαρούχης, Μόραλης, Εγγονόπουλος, Γκίκας κλπ.) υπήρξε και μια μερίδα καλλιτεχνών στην οποία θα πρέπει να εντάξουμε και τον Αργυρό και η οποία απέρριπτε τα νεωτερικά κινήματα της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης του 20ου αιώνα εργαζόμενη στην κατεύθυνση μιας «ακαδημαϊκής ελληνικότητας» [ο όρος ανήκει στον Νίκο Χατζηνικολάου (βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, «Τέσσερις έλληνες ζωγράφοι του 20ου αιώνα: Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης» στο Νίκος Χατζηνικολάου, *Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία*, Αθήνα, Εκδόσεις Όχημα, 1982, σσ. 27-80)] στα πρότυπα της ζωγραφικής των Γύζη, Νικηφόρου Λύτρα, Λεμπέση τους οποίους εδώ ο Αργυρός θεωρεί ως τους πρώτους διδάξαντες μιας πραγματικά ελληνικής ζωγραφικής. Η απουσία συστηματικού ερευνητικού ενδιαφέροντος γι' αυτήν την κατηγορία καλλιτεχνών είχε σαν αποτέλεσμα να υποβαθμιστεί η επιδραστικότητα αυτής της εκδοχής της ελληνικότητας στην διαμόρφωση της ελληνικής τέχνης του 20ου αιώνα. Αν όμως στην περίοδο του ελληνικού μεσοπολέμου ο εξελληνισμός των νεωτερικών τάσεων της ευρωπαϊκής τέχνης υπήρξε η παρακαμπτήρια οδός της επιβολής τους στην νεοελληνική τέχνη, αξίζει νομίζω να ερευνηθεί σε ποιο βαθμό ο εξελληνισμός της ακαδημαϊκής τέχνης υπήρξε αντίστοιχα η «συνταγή» της καλλιτεχνικής επιβίωσης θυλάκων ακαδημαϊσμού εντός της νεοελληνικής τέχνης.

ατομικότητας. Αυτήν την αντίληψη περί υποκειμενικής καλλιτεχνικής «αλήθειας» ο Αργυρός θα την αναπτύξει διεξοδικότερα το 1938 σ' ένα από τα σπάνια τεχνοκριτικά του κείμενα[1030] αφιερωμένο στην έκθεση των μαθητών του καλλιτεχνικού τμήματος του εργοστασίου «Κεραμεικός» στην αίθουσα Στρατηγοπούλου[1031]. Σχολιάζοντας την εργασία των νεαρών εκθετών ο Αργυρός σημείωνε:

«*Σε πολλά από τα έργα αυτά παρατηρείται θαυμασία επιμέλεια στην εκτέλεση, όμοια μ' εκείνη των παλαιοτέρων ζωγράφων που εγνώριζαν πως η τέχνη δεν είναι ένα πράγμα τυχαίο και ούτε μπορεί να την κατέχει κανείς, αν δε μελετήσει προσεκτικά και δεν εργασθεί εντατικά για γίνει πρώτα κάτοχος των απείρων μυστηρίων που μας παρουσιάζει η φύση και έτσι να μπορέσει έπειτα να εξωτερικεύσει τις ψυχικές και αισθητικές του ορμές με όλη την καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του. Πράγματι με τον τρόπο αυτόν μπορούν τα αισθητήρια όργανα του ανθρώπου να διαβιβάσουν από τον εξωτερικόν κόσμο εντυπώσεις και διεγέρσεις στο συνθηματικό σημείο του εγκεφάλου, όπου οικοδομείται ο κόσμος των παραστάσεων και των αναμνήσεων. Πρέπει όμως να παρατηρηθεί, ότι η εντύπωση που προέρχεται από το αίσθημα δεν μπορεί να παραβληθεί με φωτογραφική εικόνα, αλλά περιλαμβάνει κάτι από την ιδιορρυθμία του ατόμου. Φυσικά, όλα τα άτομα δεν παραδέχονται την ίδια αίσθηση, από το αντικείμενο που βλέπουν: αν ρωτήσομε δυο ανθρώπους που παρετήρησαν μια εικόνα, τι αίσθηση έκαμε στον καθένα χωριστά, μπορεί να έχουμε διάφορες απαντήσεις. Έτσι βλέπομε ότι κάθε άτομο, και μάλιστα όταν έχει μέσα του το καλλιτεχνικό συναίσθημα, βλέπει στο αντικείμενο που θέλει να παραστήσει μόνο το μέρος εκείνο που προσαρμόζεται στην ιδιότυπη φύση του. Γι' αυτό και κάθε ζωγράφος έχει ιδιαίτερον τρόπο που εκφράζει τα συναισθήματά του*»[1032].

[1030] Ως προς αυτό το σημείο διατηρώ μια επιφύλαξη. Σύμφωνα με μια μαρτυρία του Νίκου Μπέρτου ο Αργυρός «*έχει και ο ίδιος ασκήσει με μεγάλη επιτυχία, ανάλογα με τους άλλους, την τεχνοκριτική*» (Νίκος Μπέρτος, «Λίγα λόγια για τον ιμπρεσιονισμό. Ο ζωγράφος Ουμβέρτος Αργυρός», *Ο Αιώνας μας*, τχ. 1, Μάρτιος 1947, σσ. 13-22). Αυτή η πληροφορία του Μπέρτου δεν επιβεβαιώνεται από την βιβλιογραφία που αφορά τον καλλιτέχνη. Δεδομένης της ανυποληψίας στην οποία περιέπεσε μεταγενέστερα το έργο του Αργυρού αλλά και της απουσίας συστηματικού ερευνητικού ενδιαφέροντος για την περίπτωσή του, δεν είναι απίθανο αυτή η πτυχή της δραστηριότητάς του, αν πράγματι υπήρξε, να αγνοήθηκε πλήρως. Είναι πάντως δύσκολο, αν επρόκειτο για τον επιτυχημένο τεχνοκριτικό που περιγράφει ο Μπέρτος, να μην έχει μέχρι σήμερα εντοπιστεί κανένα κείμενό του πλην αυτού που παραθέτουμε εδώ σε μορφή αποσπάσματος, γνωστού ήδη από την έρευνα του Ματθιόπουλου.

[1031] Ουμβέρτος Αργυρός, «Έκθεση των νέων καλλιτεχνών του Κεραμεικού», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 106, 10 Δεκεμβρίου 1938, σ. 14. Ο Ματθιόπουλος παρατηρεί ότι στην έκθεση συμμετείχαν κυρίως μαθητές του Αργυρού (Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Α΄, σ. 307, σημείωση 59). Ωστόσο με βάση το μητρώο των φοιτησάντων στα εργαστήρια της Σχολής, από τα δεκατέσσερα ονόματα των εκθετών που αναφέρονται στο δημοσίευμα, μόνος ο Κωνσταντίνος Αλεξίου φοίτησε στο εργαστήριο Αργυρού και αυτός μόνο μεταγενέστερα, δηλαδή την περίοδο 1942-1946.

[1032] Ουμβέρτος Αργυρός, «Έκθεση των νέων καλλιτεχνών του Κεραμεικού», όπ.π.

Κι εδώ ο Αργυρός θα επαναλάβει την γνωστή του θέση περί της σημασίας που επέχει η συστηματική μελέτη της φύσης την οποία συσχετίζει ευθέως με την δεξιοτεχνία της εκτέλεσης. Συνεχίζοντας τον συλλογισμό του, παρατηρούσε ότι η θέαση της φύσης δεν μπορεί ποτέ να είναι ουδέτερη. Κι αυτό γιατί η «*ιδιορρυθμία του ατόμου*» παρεμβαίνει στο πεδίο της αισθητηριακής αντίληψης μετατρέποντας το βλέμμα του καλλιτέχνη σ' ένα είδος επιλεκτικού φακού ο οποίος φιλτράρει την φυσική πραγματικότητα για να συγκρατήσει απ' αυτήν μόνον ό,τι ανταποκρίνεται στις ενδιάθετες ροπές της προσωπικότητάς του και να την ανασυγκροτήσει τελικά με εντελώς ιδιοσυγκρασιακό τρόπο. Αν το ίδιο φυσικό ερέθισμα δεν προκαλεί την ίδια αισθητηριακή εμπειρία σε διαφορετικά υποκείμενα είναι προφανές ότι η φυσική πραγματικότητα δεν μπορεί να προσληφθεί, πόσω δε μάλλον να αναπαρασταθεί, με πανομοιότυπο τρόπο. Χωρίς αμφιβολία ο Αργυρός αναπαρήγαγε εδώ εντελώς επιδερμικά και κοκοχωνεμένα τις θεωρίες των ιμπρεσιονιστών για την οπτική αντίληψη. Αντί να συσχετίζει την διαφοροποίηση της αισθητηριακής εμπειρίας με εξωγενείς φυσικούς παράγοντες που επιδρούν στην εξατομικευμένη πρόσληψη της πραγματικότητας (επίδραση του φυσικού φωτισμού στην όψη των αντικειμένων) προσεγγίζοντας τις επιστημονικές θεωρίες της εποχής, υιοθετούσε μια ψυχολογική ερμηνεία σύμφωνα με την οποία η ιδιαιτερότητα της «εντύπωσης» από υποκείμενο σε υποκείμενο οφειλόταν σε ψυχολογικά χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του. Η λογική συνέπεια μιας τέτοιας σχετικιστικής αντίληψης, ασχέτως του κατά πόσο ο ίδιος ο Αργυρός την συνειδητοποιούσε, ήταν ότι δεν μπορούσε να υπάρξει κανένα διϋποκειμενικά «ορθό» σύστημα –ιμπρεσιονιστικό ή άλλο– καλλιτεχνικής παρατήρησης και αναπαράστασης της φύσης.

Στην πραγματικότητα, όπως ο καλλιτέχνης κρατούσε από την πραγματικότητα «*το μέρος εκείνο που προσαρμόζεται στην ιδιότυπη φύση του*», έτσι και ο Αργυρός, παρά την διακηρυγμένη του αφοσίωση στον γαλλικό ιμπρεσιονισμό, επέλεγε να κρατήσει απ' αυτόν μόνο ό,τι συμβιβαζόταν με την «*ιδιορρυθμία*» της δικής του καλλιτεχνικής προσωπικότητας. Δηλαδή μια φυσιοκεντρική οπτική από την σκοπιά της αισθητικής απόλαυσης της φύσης παρά από την σκοπιά του θετικού βλέμματος των ιμπρεσιονιστών γι' αυτήν, μια «αβασάνιστη» αγάπη για το φως χωρίς την μεθοδική έρευνα και τους πειραματισμούς των ιμπρεσιονιστών πάνω στις οπτικές παραμορφώσεις που αυτό προκαλεί στην εμφάνιση των πραγμάτων, την παλέττα των επτά βασικών χρωμάτων αλλά χωρίς την αρχή της παράθεσής τους σε καθαρούς τόνους

πάνω στον καμβά[1033] και πάνω απ' όλα το ενδιαφέρον για τα γραφικά στιγμιότυπα μιας ανέμελης καθημερινότητας, όχι ως ουδέτερες αφορμές άσκησης στην άμεση εμπειρική παρατήρηση της πραγματικότητας αλλά ως σκηνές μιας ποιητικής του καθημερινού ή ως αφορμές εξύμνησης της ωραιότητας «των μικρών πραγμάτων» προς τέρψη αισθητική και συγκίνηση ψυχική.

Αυτή η λυρική διάθεση απέναντι στη φύση που έβρισκε την εικαστική της έκφραση σ' αυτήν την εκλεκτικά ιμπρεσιονιστική ζωγραφική, συμπυκνωνόταν στον ορισμό που ο Αργυρός έδινε στην τέχνη: «*Τέχνη είναι η εξωτερίκευσις συναισθημάτων προς ψυχικήν ικανοποίησιν του εαυτού μας και των άλλων*»[1034]. Ως «εξωτερίκευσις συναισθημάτων» η τέχνη ήταν εξ ορισμού μια εντελώς υποκειμενική μορφή έκφρασης προορισμένη να ικανοποιεί ψυχικά τον δημιουργό και τον αποδέκτη της. Υπογραμμίζοντας την ψυχοσυναισθηματική λειτουργία της τέχνης και επιμένοντας σε έννοιες όπως «καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία», «ιδιορρυθμία» ή «ιδιότυπη φύση του ατόμου», ο Αργυρός έμοιαζε να πλειοδοτεί σε θεωρητικές διατυπώσεις υπέρ της ελεύθερης ανάπτυξης και εκδήλωσης της καλλιτεχνικής ατομικότητας την οποία οι Φιλελεύθεροι είχαν αναγάγει σε κεντρικό σύνθημα της αναδιοργανωτικής τους παρέμβασης στην Σχολή αντιδιαστέλλοντας τον φιλελευθερισμό του νέου εκπαιδευτικού μοντέλου προς τον καταπιεστικό για την καλλιτεχνική ατομικότητα χαρακτήρα του ορθόδοξου ακαδημαϊκού παραδείγματος της Σχολής του Μονάχου. Η προσαρμοστικότητα στην δεσπόζουσα εθνοκεντρική φιλελεύθερη ιδεολογία την οποία μπορούσε να επιδεικνύει ο Αργυρός μέσα στην δεκαετία του 1930 σε επίπεδο

[1033] Σχολιάζοντας το έργο του Αργυρού «Βράχος στην Ύδρα», ο Μπέρτος διαπίστωνε ότι ο ιμπρεσιονισμός του ήταν στην ουσία ένας ιμπρεσιονισμός «νοθευμένος» με τις τεχνικές της παραδοσιακής ζωγραφικής στο εργαστήριο: «*Ο Αργυρός δεν το ζωγραφίζει σκοτεινή σκιά, μα δεν το ζωγραφίζει και σαν καθάριος ιμπρεσσιονιστής παραθέτοντας τους διάφορους τόνους καθαρούς τον ένα κοντά στον άλλο. Έχει ανακατέψει τα χρώματά του πάνω στο πανί του για να πιτύχει τον τόνο, την απόχρωση, που του χρειάζεται στο μέρος αυτό του πίνακά του. Και τάχει ζωγραφίσει σκούρα, ανακατεύοντας αγγλικό κόκκινο και γαλάζιο*. […] *Περιγράφοντας το έργο αυτό του Αργυρού διακινδυνεύω ένα πρόχειρο χαραχτηρισμό της τεχνοτροπίας του της ατομικής: Βλέπει με τα μάτια του ιμπρεσσιονιστή μα ζωγραφίζει με τον τρόπο τον συνειθισμένο στα εργαστήρια, ανακατώνοντας δηλ. για να πιτύχει την απόχρωση, που είδε στη φύση, τα χρώματα πάνω στο πανί όμως και όχι πάνω στην παλέττα του, όπως έκανε στα εργαστήρια. Χρησιμοποιεί όμως κι αυτός μονάχα τα εφτά χρώματα του ουράνιου τόξου, που χρησιμοποιούσαν οι ιμπρεσσιονιστές και από την παλέττα του λείπει το μαύρο, διότι, λέγει, το μαύρο δεν υπάρχει στη φύση*». Νίκος Μπέρτος, «Λίγα λόγια για τον ιμπρεσσιονισμό. Ο ζωγράφος Ουμβέρτος Αργυρός», όπ.π.

[1034] «Ένας δύσκολος ορισμός [Τι είναι Τέχνη;]», *Νέα Εστία*, τχ. 614, 1 Φεβρουαρίου 1953, σ. 147. Η παραπάνω απάντηση είχε δοθεί στο πλαίσιο μιας έρευνας των Νεστ. Π. Μάτσα και Κ. Ασημακοπούλου για το Δεύτερο Πρόγραμμα του Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών με το ερώτημα «Τι είναι Τέχνη;». Στην έρευνα είχαν κληθεί να απαντήσουν λογοτέχνες (βλ. το αμέσως προηγούμενο τεύχος της Νέας Εστίας: «Ένας δύσκολος ορισμός [Τι είναι τέχνη;]», *Νέα Εστία*, τχ. 613, 15 Ιανουαρίου 1953, σσ. 112-114) και, εκτός του Αργυρού, έξι ακόμα εικαστικοί καλλιτέχνες: οι Τζέννυ Λύμπερ-Αργυρού, Δημήτρης Γαλάνης, Επαμεινώνδας Θωμόπουλος, Νικόλας, Τάσσος και Θάλεια Φλωρά-Καραβία.

θεωρητικών τοποθετήσεων αλλά και προσωπικής καλλιτεχνικής εργασίας έμενε πλέον να δοκιμαστεί έμπρακτα και στο επίπεδο της διδασκαλίας απειλώντας να διαψεύσει τις προσδοκίες εκείνων που τον είχαν εξ αρχής εκλέξει και μετά κόπου διορίσει καθηγητή της Σχολής.

4.2. Η καλλιτεχνική παραγωγή του εργαστηρίου Αργυρού (1929-1945)[1035]

Παρ' όλο το πλήθος των μαθητών που πέρασαν από το εργαστήριο του Αργύρου μέσα στο μακρό διάστημα των 23 ετών διδασκαλίας του στην Σχολή (1929-1952), οι άμεσες μαρτυρίες για το ακριβές περιεχόμενο αυτής της διδασκαλίας αλλά και για την επίδραση του Αργυρού ως δασκάλου στην διαμόρφωση αυτών των καλλιτεχνών σπανίζουν. Η αξιοσημείωτη σιγή των μαθητών του Αργυρού για τον δάσκαλό τους είναι από μόνη της σημαίνουσα –ειδικά δε, αν συγκριθεί με τον όγκο αντίστοιχων μαρτυρίων των δραματικά λιγότερων μαθητών του Παρθένη– αλλά και μας αναγκάζει να στραφούμε απευθείας στα σπουδαστικά έργα που παράχθηκαν στο εργαστήριό του για την εξαγωγή συμπερασμάτων που αφορούν την διδασκαλία του.

4.2.1. Τα Σχέδια

Η διδασκαλία του Αργυρού στο εργαστήριο μάλλον δεν επικεντρώθηκε ποτέ στο σχέδιο με την ίδια προσήλωση και μεθοδικότητα που ακολούθησε η διδασκαλία του Παρθένη ως προς αυτό ειδικά το σκέλος της τεχνικής κατάρτισης των σπουδαστών. Για τους σπουδαστές που εισέρχονταν στο εργαστήριο του Αργυρού το σχέδιο εκλαμβανόταν ως δεδομένη γνώση και στον βαθμό που η αντίληψη του Αργυρού περί ορθού σχεδίου δεν απέκλινε από τις αρχές του τυπικού ακαδημαϊκού σχεδίου όπως το δίδασκαν οι Μπισκίνης και Γερανιώτης στις προκαταρκτικές τάξεις, ο ίδιος φαίνεται ότι δεν χρειάστηκε ποτέ να επιμείνει ιδιαιτέρως στα ήδη γνωστά σημεία του καθιερωμένου τρόπου εργασίας. Ωστόσο αυτό που με την πρώτη ματιά διαπιστώνει κανείς εξετάζοντας τις σπουδές μαθητών του Αργυρού που έχουν εκτελεστεί μέσα στην

[1035] Η έρευνα για το εργαστήριο του Αργυρού έχει περιοριστεί στο διάστημα 1929-1945 για τρεις λόγους. Πρώτον, επειδή από το 1945 έως το 1952 (έτος συνταξιοδότησης του Αργυρού) υπάρχουν ελάχιστα έργα μαθητών του στην Πινακοθήκη της ΑΣΚΤ εκ των οποίων κανένα δεν ανήκει στις βασικές κατηγορίες σπουδών από μοντέλο που είναι και το κυρίως αντικείμενο της εργαστηριακής διδασκαλίας. Δεύτερον, επειδή τα δείγματα εργασίας των υστερότερων μαθητών που διένυσαν τα πρώτα έτη των σπουδών τους στο εργαστήριό του, χρονολογούνται στο διάστημα 1955-1958 και δύσκολα μπορούν να συσχετιστούν με την διδασκαλία του Αργυρού. Πέρα όμως από τους λόγους που έχουν να κάνουν με τους περιορισμούς που έθεσε το ίδιο το υλικό, κρίθηκε σκόπιμο στο πλαίσιο της συγκριτικής αντιπαραβολής των εργαστηρίων Αργυρού-Παρθένη να εξεταστεί εκείνο το διάστημα που συμπίπτει με την περίοδο διδασκαλίας του Παρθένη στην Σχολή.

δεκαετία του 1930 είναι ότι ακόμα και μέσα στα πλαίσια ενός κατά βάση ακαδημαϊκού ιδιώματος υπήρχαν περιθώρια για αρκετά διαφορετικές σχεδιαστικές διατυπώσεις έτσι που δύσκολα μπορούμε να αναγνωρίσουμε ένα πραγματικά ενιαίο σύστημα σχεδίου όπως στην περίπτωση των μαθητών του Παρθένη.

Οι συγκρίσεις σπουδών μαθητών του Αργυρού που εκτελέστηκαν την ίδια χρονική στιγμή και με βάση το ίδιο μοντέλο αποδεικνύονται ιδιαιτέρως εύγλωττες. Στα 1934 με 1935 ο Κώστας Μαλάμος εκτελούσε για τους τελικούς διαγωνισμούς της Σχολής μια σπουδή γυμνού νυκτός **(Εικ. 42)** η οποία ενώ ακολουθούσε κατά γράμμα το μαλακό πλάσιμο και τα απολύτως φυσιοκρατικά περιγράμματα του ακαδημαϊκού σχεδίου σε ένα της σημείο απομακρυνόταν απ' αυτό προσεγγίζοντας την διδασκαλία του Παρθένη. Στο σημείο εκείνο που παράγεται η ισχυρότερη αντίθεση φωτός-σκιάς, δηλαδή εκεί όπου η σκιά του αριστερού χεριού πέφτει πάνω στην φωτισμένη αριστερή πλευρά του κορμού, ο Μαλάμος απέδιδε με σαφήνεια τα όρια της σκιάς του χεριού δημιουργώντας ένα γεωμετρικό περίγραμμα εντελώς ανακόλουθο σε σχέση με την σχεδιαστική πραγμάτευση των φωτισμών στο υπόλοιπο έργο. Στον ίδιο διαγωνισμό ο Μόραλης σχεδίαζε μια άλλη άποψη του ίδιου γυμνού σε αρκετά διαφορετική λογική **(Εικ. 43)**. Χρησιμοποιούσε μια πιο πλαστική «γραφή» που αναδείκνυε προσεκτικά την μυολογία και τις ανατομικές λεπτομέρειες του σώματος, ακολουθούσε μια εντελώς ακαδημαϊκή πραγμάτευση για την φωτοσκίαση με μικρές, απαλές και πυκνές σκιάσεις, απέδιδε με την ίδια σχολαστικότητα τα χαρακτηριστικά του προσώπου και σχημάτιζε πιο ρευστά και καθαρά περιγράμματα[1036].

Αρκετά διαφορετικές μεταξύ τους εμφανίζονται δύο ακόμα σπουδές γυναικείου γυμνού εκτελεσμένες επίσης με βάση το ίδιο μοντέλο, πιθανότατα στα 1935[1037]. Η πρώτη ανήκει και αυτή στον Μαλάμο **(Εικ. 44)** και η δεύτερη στην Λουίζα Μοντεσάντου[1038] **(Εικ. 45)**. Εδώ ο Μαλάμος γίνεται πολύ συνοπτικότερος στην

[1036] Οι σπουδές των Μαλάμου και Μόραλη δεν είναι χρονολογημένες. Από τις διαστάσεις τους και το είδος του σχεδίου συνάγεται ότι πρόκειται για σπουδές γυμνού νυκτός οι οποίες έχουν εκτελεστεί με βάση το ίδιο μοντέλο και θα πρέπει με ασφάλεια να τις χρονολογήσουμε είτε στα 1933-34 (πιθανότερο), είτε στα 1934-35, χρονιές όπου οι Μαλάμος και Μόραλης λαμβάνουν έπαινο για το γυμνό νυκτός. Βλ. Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκά έτη 1933-34 και 1934-35, Αρχείο ΑΣΚΤ.

[1037] Πρόκειται και σε αυτήν την περίπτωση για σπουδές γυμνού νυκτός οι οποίες είναι επίσης αχρονολόγητες κατά πάσα πιθανότητα όμως έχουν εκτελεστεί στα 1934-35 οπότε οι Μαλάμος και Μοντεσάντου βραβεύονται στον διαγωνισμό του γυμνού νυκτός. Βλ. Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1934-35, Αρχείο ΑΣΚΤ.

[1038] Την Λουίζα Μοντεσάντου την βρίσκουμε εγγεγραμμένη έως το 1936-1937 στο εργαστήριο του Αργυρού και από την αμέσως επόμενη χρονιά στο εργαστήριο Βικάτου. Βλ. Ευρετήρια σπουδαστών στα εργαστήρια, Σχολικά έτη 1933-1938, Αρχείο ΑΣΚΤ.

απόδοση των φωτισμών και των περιγραμμάτων. Το σχέδιο του είναι πολύ πιο ελεύθερο σε σχέση με το προηγούμενο ενώ η φωτοσκίαση έχει ελαχιστοποιηθεί και οι σκιές επισημαίνονται τοπικά όπου είναι απολύτως αναγκαίο και με παράλληλες διαγραμμίσεις. Εκεί που ο Μαλάμος σχεδιάζει με ελεύθερες και διακοπτόμενες γραμμές, η Μοντεσάντου προτιμά τις ρευστές και συνεχείς γραμμές υπογραμμίζοντας τις απότομες μεταβάσεις από το φως στη σκιά. Η κυριαρχία των ισχυρών αντιθέσεων φωτός-σκιάς στην σπουδή της Μοντεσάντου παραπέμπει στην διδασκαλία του Παρθένη, παρ' όλη την φυσιοκρατική λογική που διέπει συνολικά το σχέδιο της.

Εκεί όμως που η επίδραση της διδασκαλίας του Παρθένη γίνεται ακόμα περισσότερο αισθητή είναι σε μια σπουδή ανδρικού ημίγυμνου του Νίκου Νικολάου **(Εικ. 46)**[1039]. Μπορεί κανείς να αναγνωρίσει εδώ μια διάθεση ανάλυσης της φόρμας σε επιμέρους ευδιάκριτα επίπεδα, μια πιο γεωμετρική οργάνωση των φωτισμών, ένα σχέδιο που δεν φοβάται να χαράξει ακόμα και αυστηρές κάθετες γραμμές στις σκοτεινές περιοχές (βλ. το δεξιό προφίλ του λαιμού) και μια απομάκρυνση από την λογική της ομαλής διαβάθμισης των τόνων. Πρόκειται για στοιχεία γνώριμα από τις σπουδές των μαθητών του Παρθένη τα οποία εδώ ο Νικολάου προσπαθεί κατά κάποιον τρόπο να τα μεταγράψει από τον κώδικα των καθαρών γραμμών του μολυβιού στην υφή του κάρβουνου. Πολύ πιο ασθενείς αλλά εμφανείς επιδράσεις της διδασκαλίας του Παρθένη θα βρούμε και σε μια σπουδή κεφαλής του Δημήτρη Φαρμακόπουλου η οποία χρονολογείται στα 1938 **(Εικ. 48)**. Επισημαίνω απλώς εδώ την κατά τόπους σαφή οριοθέτηση του τόνου μέσω ακανόνιστων γεωμετρικών σχηματισμών κυρίως στο σημείο μεταξύ των ματιών, ακριβώς πάνω από την μύτη και στο δεξί μάγουλο. Δίπλα σ' εκείνες τις σπουδές μαθητών του Αργυρού που απέκλιναν με διαφορετικούς τρόπους από το ακαδημαϊκό σχέδιο συναντά κανείς και άλλες απολύτως συνεπείς με αυτό, όπως αυτή του Λάζαρου Ουσταμπασίδη **(Εικ. 47)** βραβευμένη με έπαινο ημίγυμνου το 1938[1040].

[1039] Στον κατάλογο της Πινακοθήκης αναφέρεται ότι το έργο έχει δημιουργηθεί το 1929. Όμως εκείνη την χρονιά ο Νικολάου έχει μόλις εισαχθεί στην Σχολή ως σπουδαστής ακόμα του προπαρασκευαστικού τμήματος. Δεδομένου ότι τέτοιου είδους σπουδές γυμνού απευθείας από το μοντέλο ανατίθεντο στους σπουδαστές μόνο μετά την εισαγωγή τους σε εργαστήριο, θα πρέπει να χρονολογήσουμε το έργο μεταξύ των ετών 1932-1936 όπου ο Νικολάου φοιτά στο εργαστήριο του Αργυρού. Ίσως να πρόκειται για το έργο για το οποίο ο Νικολάου έλαβε έπαινο στους διαγωνισμούς του 1932-1933. Βλ. Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1932-33, Αρχείο ΑΣΚΤ.

[1040] Βιβλίο βραβείων και επαίνων (1931-1940), αποτελέσματα διαγωνισμών του ακαδημαϊκού έτους 1937-38, Αρχείο ΑΣΚΤ.

Νομίζω ότι αυτή η ποικιλία σχεδιαστικών προσεγγίσεων που χαρακτηρίζει τις σπουδές των μαθητών του Αργυρού μέσα στην δεκαετία του 1930 θα πρέπει να αποδοθεί μάλλον στην απουσία ενδιαφέροντος εκ μέρους του Αργυρού για μια διδασκαλία εμβάθυνσης στο σχέδιο, παρά σε μια συνειδητή πρόθεση ενθάρρυνσης πιο προσωπικών σχεδιαστικών διατυπώσεων μεταξύ των μαθητών του. Ανεξαρτήτως όμως των όποιων προθέσεων του Αργυρού, η απουσία μιας αυστηρής διδασκαλίας στη βάση ενός ενιαίου συστήματος σχεδίου στην πράξη κατέληγε να ευνοεί απόπειρες εξερεύνησης διαφορετικών εκφραστικών τρόπων αφήνοντας παράλληλα έναν μικρό χώρο για να διεισδύσουν ορισμένα στοιχεία της διδασκαλίας του Παρθένη στην εργασία κάποιων μαθητών του Αργυρού από την πίσω πόρτα των μαθημάτων του Γυμνού νυκτός.

Οι επιδράσεις της διδασκαλίας του Παρθένη σε σπουδές μαθητών του Αργυρού είναι παρούσες, αν και σε μικρότερη κλίμακα, μέχρι και το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1940[1041]. Ανάμεσα σε μια σειρά σπουδών κεφαλής που έχουν εκτελεστεί με βάση το ίδιο μοντέλο **(Εικ. 49-56)** πιθανότατα μεταξύ των ετών 1942-1944[1042] και οι οποίες σε γενικές γραμμές ακολουθούν τους κώδικες του ακαδημαϊκού σχεδίου, ξεχωρίζουν αυτές του Σωτήρη Πυλαρινού **(Εικ. 53)** και του Ασαντούρ Μπαχαριάν **(Εικ. 54)**. Η πρώτη για την στερεομετρική ανάλυση της φόρμας και την καθαρή και απότομη διαδοχή των επιπέδων κυρίως στην δεξιά πλευρά του προσώπου όπου η ένταση του φωτισμού διαλύει την ενότητα της φωτοσκίασης, αλλά και για την επεξεργασία του φόντου σύμφωνα με την λογική της αντίθεσης φωτεινού-σκοτεινού έτσι ώστε η σκιασμένη δεξιά πλευρά του προσώπου να προβάλλεται σε φωτεινό φόντο και αντιστοίχως η φωτισμένη αριστερή σε σκοτεινό. Η δεύτερη για την απόδοση της τονικότητας μέσω των λεπτών παράλληλων διαγραμμίσεων που συνήθιζαν να χρησιμοποιούν οι μαθητές του Παρθένη.

[1041] Στον βαθμό που η επίδραση της διδασκαλίας του Παρθένη επεκτεινόταν και στους σπουδαστές εκτός του εργαστηρίου του, η υποχώρησή της μέσα στην δεκαετία του 1940 δεν αφορά μόνο τους δικούς του μαθητές αλλά, τηρουμένων των αναλογιών, και τους μαθητές του Αργυρού.

[1042] Τα έργα ανήκουν σε σπουδαστές που φοίτησαν στο εργαστήριο του Αργυρού από το 1936 έως το 1947. Η χαρακτηριστική πόζα του μοντέλου αφήνει να εννοηθεί ότι αποτυπώνουν διαφορετικές απόψεις του ίδιου θέματος και άρα έχουν εκτελεστεί την ίδια χρονική στιγμή. Με βάση το διάστημα φοίτησης του καθενός από αυτούς (Βλ. Μαθητολόγια, Μητρώο σπουδαστών 1938-1973, Αρχείο ΑΣΚΤ) το εύρος των ετών που όλοι τους συνυπήρξαν στην Σχολή περιορίζεται μεταξύ των ετών 1942-1944. Εντός αυτής της τριετίας θα πρέπει να χρονολογηθούν και οι έξι παραπάνω σπουδές.

Αντίστοιχα, από μία δεύτερη σειρά σπουδών κεφαλής οι οποίες έγιναν κατά πάσα πιθανότητα μέσα στο ακαδημαϊκό έτος 1943-1944[1043] **(Εικ. 57-63)** και θα πρέπει να θεωρηθούν περίπου ομόχρονες με τις σπουδές των **Εικόνων 30-36** του εργαστηρίου Παρθένη, μπορεί κανείς να διακρίνει στο σχέδιο της Μίνας Ζαχαρίου **(Εικ. 61)** τα τεθλασμένα περιγράμματα της διδασκαλίας του Παρθένη που επανέρχονται και εδώ για να ορίσουν με γεωμετρική αυστηρότητα τις ποιοτικές διαφοροποιήσεις του φωτισμού. Τέλος, παρά την σαφή κυριαρχία του ακαδημαϊκού σχεδίου μέσα στην δεκαετία του 1940, εξακολουθεί κάπου κάπου να εντοπίζει κανείς μεταξύ των μαθητών του Αργυρού ενδιαφέρουσες τεχνοτροπικές αποκλίσεις προς την κατεύθυνση πιο προσωπικών διατυπώσεων. Έτσι μέσα στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1940 η ακαδημαϊκή δεξιοτεχνία του Κωσνταντίνου Γλιατά στο σχέδιο **(Εικ. 55)** μπορούσε να συνυπάρχει στο εργαστήριο του Αργυρού με ένα πιο ελεύθερο και ζωγραφικό χάρη στα σβησίματα του κάρβουνου πλάσιμο, όπως αυτό του Γιώργου Οικονομίδη **(Εικ. 56)**.

Αν οι παραπάνω περιπτώσεις σπουδών σχεδίου μπορούν να οδηγήσουν σ' ένα ασφαλές και γενικευμένο συμπέρασμα σε σχέση με την διδασκαλία του Αργυρού, αυτό είναι η απουσία μιας ενιαίας και συγκεκριμένης σχεδιαστικής μεθόδου –έστω και ακαδημαϊκής– που να εφαρμόζεται παντού και πάντα με την ίδια αυστηρότητα και συνέπεια. Αυτή η διαφαινόμενη απουσία ενιαίας κατεύθυνσης ως προς το σχέδιο στρέφει κάποτε τους μαθητές του Αργυρού στην δοκιμαστική και εκλεκτική υιοθέτηση σχεδιαστικών τύπων της διδασκαλίας Παρθένη που παρεισφρέουν «λαθραία» στο ανταγωνιστικό εργαστήριο αλλοιώνοντας την ακαδημαϊκή του φυσιογνωμία. Η αδυναμία ή η απουσία ενδιαφέροντος εκ μέρους του Αργυρού να θεμελιώσει την διδασκαλία του σε μία βάση ακαδημαϊκού σχεδίου ανάλογης στιβαρότητας με αυτό που δίδασκε ο Ιακωβίδης στα 1926 **(Εικ. 64)** την καθιστούσε «ευάλωτη» σε τεχνοτροπικούς πειραματισμούς οι οποίοι υπέσκαπταν την ακαδημαϊκή παράδοση που ο Αργυρός είχε κληθεί να προασπίσει.

4.2.2. Οι σπουδές γυμνού σε λάδι

Το σύνολο των σπουδών μοντέλου σε λάδι (γυμνά και προσωπογραφίες) μπορεί να μας δώσει μια συνολικότερη εποπτεία της διδασκαλίας του Αργυρού στο εργαστήριο τόσο

[1043] Η ίδια λογική χρονολόγησης με βάση τα έτη συνύπαρξης των σπουδαστών όπως προκύπτουν από τα στοιχεία του Μητρώου σπουδαστών ισχύει και για αυτήν την ομάδα σπουδών αναγκάζοντάς μας να τις τοποθετήσουμε στα 1943-1944.

ως προς το σχέδιο όσο και ως προς το χρώμα και ταυτόχρονα μια αντιπροσωπευτική εικόνα για το είδος της ζωγραφικής που θεσμικά αναγνώριζε και επιβράβευε η Σχολή μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1940, καθώς τα έργα που παρουσιάζονται εδώ έχουν σχεδόν όλα τους βραβευτεί στους τελικούς διαγωνισμούς της Σχολής από το 1931 έως το 1945[1044].

Στα 1931 η διδασκαλία του Αργυρού φαίνεται να έχει δώσει το βασικό στίγμα της κατεύθυνσής της βαδίζοντας στα χνάρια του ακαδημαϊσμού του Μονάχου που είχε επιβάλλει η διδασκαλία του προκατόχου του Ιακωβίδη. Η περίπτωση μιας σπουδής ημιγύμνου του Αντώνη Καραφυλλάκη **(Εικ. 65)**, ενός εκ των πλέον υποσχόμενων σπουδαστών του εργαστηρίου, επιβεβαιώνει την συμμόρφωση της διδασκαλίας του Αργυρού στις αρχές της δεκαετίας του 1930 με το πνεύμα ενός ακαδημαϊκού ιμπρεσιονισμού γερμανικής προέλευσης με εμφανείς ακόμα τις επιρροές της διδασκαλίας του Ιακωβίδη στον καθαρό, νατουραλιστικό σχεδιασμό της μορφής αλλά και στις πλατιές και κοφτές πινελιές του φόντου που αποδίδουν τον φωτισμό μέσα από μια ιμπρεσιονιστική λογική, παραθέτοντας αποχρώσεις του πράσινου και του λιλά στις σκιασμένες περιοχές και του πορτοκαλί στις πιο φωτεινές. Για το έργο αυτό ο Καραφυλλάκης έλαβε το 1931 το 1ο Αβερώφειο βραβείο το οποίο μεταφραζόταν οικονομικά σε μια ετήσια υποτροφία των 300 δραχμών μηνιαίως, το Φιλαδέλφειο βραβείο των 1.000 δραχμών εφ' άπαξ καθώς και ένα πρόσθετο ειδικό έπαθλο 1.000 δραχμών από τον Καλύμνιο βουλευτή των Φιλελευθέρων Σκεύο Ζερβό, ο οποίος μάλιστα εκπροσωπώντας την κυβέρνηση και ακολουθώντας μια πανηγυρική σκηνοθεσία βγαλμένη από την εποχή της διεύθυνσης του Καυταντζόγλου, θα δαφνοστεφανώσει τον συμπατριώτη του επίσης Καλύμνιο Καραφυλλάκη κατά την τελετή της απονομής των βραβείων[1045].

Ακριβώς στο ίδιο πνεύμα και με μια προτίμηση για μια τονικά πιο σκοτεινή παλέτα κινείται και η σπουδή του Φώτη Παλληκαρά **(Εικ. 66)**, επίσης μαθητή του Αργυρού

[1044] Από το 1945 έως το 1952 (έτος συνταξιοδότησης του Αργυρού) υπάρχουν ελάχιστα έργα μαθητών του εργαστηρίου Αργυρού στην Πινακοθήκη εκ των οποίων κανένα δεν ανήκει στην κατηγορία των σπουδών από μοντέλο σε λάδι. Αν η ελλιπής αντιπροσώπευση του εργαστηρίου Παρθένη στην Πινακοθήκη της ΑΣΚΤ εξηγείται λόγω των πολύ περιορισμένων βραβεύσεων, στην περίπτωση του εργαστηρίου Αργυρού η απουσία ακαδημαϊκών σπουδών μοντέλου σε λάδι μετά το 1945 μοιάζει να απηχεί μια πρόσκαιρη μεταβολή της συλλεκτικής πολιτικής της Πινακοθήκης και μια χαλάρωση της συστηματικότητας με την οποία αυτή συνέλεγε τέτοιου είδους έργα μέσα στην δεκαετία του 1930.

[1045] Ανμ., «Η τελετή της απονομής των βραβείων της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών. Όλα τα ονόματα των βραβευθέντων», *Αθηναϊκά Νέα*, 28 Ιουνίου 1931. Βλ. επίσης και Συνεδρίαση της 27ης Ιουνίου 1931, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

για την οποία ο δημιουργός της βραβεύτηκε την ίδια χρονιά με το Θωμαΐδιο βραβείο των 500 δραχμών εφ' άπαξ[1046]. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι από την σπουδαστική έκθεση του 1931, έργα των Φώτη Παλληκαρά, Δημήτρη Μπαλτά, Σ. Βάρλα και Ν. Ξένου είχαν πουληθεί σε τέσσερις αγοραστές οι δύο εκ των οποίων δεν ήταν άλλοι από τους Γεώργιο Ιακωβίδη και Ουμβέρτο Αργυρό[1047]. Αξίζει επίσης να επισημανθεί ότι από τους τέσσερις σπουδαστές που είχαν καταφέρει να πουλήσουν έργα οι Παλληκαράς, Μπαλτάς και Βάρλας ήταν μαθητές του εργαστηρίου Αργυρού. Το παραπάνω γεγονός καταδεικνύει ίσως με παραδειγματικό τρόπο τα όρια του φιλελεύθερου μοντέλου που ο Δημητριάδης προσπαθούσε να εισαγάγει στην Σχολή μετατρέποντας την σπουδαστική έκθεση σε θεσμό επαγγελματικής ενίσχυσης των νεόκοπων καλλιτεχνών. Με τους Ιακωβίδη και Αργυρό να αγοράζουν έργα των μαθητών τους υποστηρίζοντας έτσι και εξωθεσμικά, ως ιδιώτες το είδος της ζωγραφικής που οι ίδιοι δίδασκαν, γινόταν σαφές ότι η σπουδαστική έκθεση δεν μπορούσε παρά να αναπαραγάγει και ως εμπορική έκθεση ό,τι ακριβώς συνέβαινε με τα βραβεία. Στον βαθμό που κριτές και αγοραστές ταυτίζονταν ήταν επόμενο εκείνοι που μονοπωλούν τα βραβεία να μονοπωλούν τώρα και τις αγοραστικές προτιμήσεις ενός κοινού το οποίο, αν δεν αποτελούνταν από τους ίδιους τους καθηγητές της Σχολής, πάντως καθοδηγούνταν απ' ό,τι αυτοί είχαν εισηγηθεί ως άξιο βράβευσης.

Μια παραβολή των δύο παραπάνω σπουδών των Καραφυλλάκη και Παλληκαρά με μια τρίτη σπουδή **(Εικ. 67)** στο ίδιο τυπικά ακαδημαϊκό θέμα του ημίγυμνου «ανδρός μετά σπάθης» μας επιτρέπει να προσδιορίσουμε καλύτερα τα αισθητικά όρια της καλλιτεχνικής παραγωγής του εργαστηρίου Αργυρού στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Με βάση τα στοιχεία της καταλογογράφησης της Πινακοθήκης –τα οποία θα πρέπει να αντιμετωπίζονται με επιφύλαξη τουλάχιστον για την περίοδο που εδώ ερευνούμε– το έργο της **Εικ. 67** αποδίδεται στον Δημήτρη Αρχοντιάδη και δεν φέρει χρονολογία. Θα πρέπει ωστόσο λόγω του θέματος αρκετά βάσιμα να υποθέσουμε ότι έχει και αυτό εκτελεστεί το 1931 επ' ευκαιρία των ίδιων διαγωνισμών στους οποίους οι Καραφυλλάκης και Παλληκαράς συμμετείχαν με τις δύο παραπάνω βραβευμένες σπουδές. Για τον Δημήτρη Αρχοντιάδη –αν πράγματι το έργο ανήκει σε αυτόν[1048]– δεν

[1046] Συνεδρίαση της 27ης Ιουνίου 1931, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.
[1047] Βλ. [ανυπόγρ.], «Τα έργα της σχολής καλών τεχνών», *Ελεύθερο Βήμα*, 1 Ιουλίου 1931.
[1048] Η απόδοση της σπουδής στον Δημήτρη Αρχοντιάδη θα πρέπει να θεωρηθεί αμφίβολη. Εφόσον το έργο έχει εκτελεστεί για τους διαγωνισμούς του 1930-1931, εφόσον πράγματι προέρχεται από το εργαστήριο Παρθένη και εφόσον η Πινακοθήκη συνέλεγε κατά κανόνα βραβευμένες σπουδές, το

προκύπτουν καθόλου στοιχεία από την μελέτη του αρχείου που να αφορούν την περίοδο των σπουδών του ή το εργαστήριο φοίτησης. Και πάλι ωστόσο, ανεξαρτήτως της πατρότητας του έργου, μπορούμε με σχετική ασφάλεια να τολμήσουμε να το αποδώσουμε στο εργαστήριο του Παρθένη. Αν και εδώ τα τεθλασμένα περιγράμματα είναι εξαιρετικά περιορισμένα και περιορίζονται κατά βάση στο κεφάλι και οι σχηματοποιήσεις των επιπέδων παραμένουν ακόμα πολύ διστακτικές, παρούσες κυρίως στα χέρια και στο αριστερό προφίλ του προσώπου –στοιχεία που ίσως έχουν να κάνουν με την πρωιμότητα της σπουδής– η χρωματική παλέτα του έργου είναι αρκετά συγγενής με αυτήν των σπουδών της Παυλάκη **(Εικ. 19)** και της Μελισσαράτου **(Εικ. 18)** και παραπέμπει ευθέως στο εργαστήριο Παρθένη. Αρκεί να παρατηρήσει κανείς το έντονο πορτοκαλί του δεξιού χεριού που σφίγγει την λαβή του σπαθιού ή ακόμα τις γαλάζιες, κίτρινες και ροζ σκιές στην λευκή φόδρα του παντελονιού εν αντιθέσει με τις καφετιές της σπουδής του Καραφυλλάκη, για να συμπεράνει ότι τέτοια χρήση του καθαρού χρώματος δύσκολα μπορεί να απαντηθεί εκτός του εργαστηρίου Παρθένη. Η σύγκριση αυτών των τριών σπουδών κάνει σαφές ότι έναν μόλις χρόνο μετά την αναδιοργάνωση, το εργαστήριο του Αργυρού εξακολουθούσε ακόμα να βρίσκεται υπό την επιρροή του Ιακωβίδη αναπαράγοντας με χαρακτηριστική αφοσίωση τα διδάγματα της Σχολής του Μονάχου και προεξοφλώντας την ασύμπτωτη πορεία του ως προς το εργαστήριο Παρθένη.

Αυτή η σαφής προσκόλληση στον ακαδημαϊσμό του Μονάχου, που παρά τις προθέσεις των μεταρρυθμιστών ήταν ακόμα πολύ νωρίς για να αρθεί, έμοιαζε ωστόσο να μην ενοχλεί τον Νίκο Γιοκαρίνη ο οποίος σημείωνε για την σπουδή του Καραφυλλάκη: «*Το βραβευθέν έργον του κ. Καραφυλλάκη έχει πολλά χαρίσματα τεχνικής αποδώσεως και χρωματικής απλότητος. Είναι πράγματι το καλλίτερο. Και έχει την σφραγίδα πολλής ατομικότητος την οποίαν ιδιαιτέρως προσέχει δια τους μαθητάς του ο κ. Αργυρός, του οποίου αι τάξεις είνε εφέτος αι τυχηρώτεραι*»[1049]. Ενώ αντίστοιχα για τους μαθητές του Παρθένη διαπίστωνε με αρκετή δόση προβληματισμού: «*Δύο κορίτσια προσπαθούν να βρουν το χρώμα που έχει επιβάλλει ο κ. Παρθένης για τη σκιά του ενός μπράτσου, με φόντο πράσινο. Διότι ο κ. Παρθένης δεν αφίνει καμμίαν*

εύλογο θα ήταν να ανήκει σε κάποιων εκ των βραβευμένων μαθητών του Παρθένη εκείνης της χρονιάς (Αργύρη Στυλιανίδη, Δημήτρη Κεντάκα, Μέμη Φραγκοπούλου, Ηλία Φέρτη).

[1049] Βλ Ν. Γιοκαρίνης, «Η ελληνική καλλιτεχνία. Η απονομή των βραβείων εις την Σχολήν Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 26 Ιουνίου 1931 όπου δημοσιεύεται και φωτογραφία του βραβευμένου έργου του Καραφυλλάκη.

προσωπικήν διάθεσιν εις το μάθημά του. Τους θέλει όλους ίδιους κι απαράλλαχτους. Δεν ξέρω πόσους πίνακας είδα, με τον άνθρωπο ακρίδα, σε πράσινο φόντο, όλοι είνε ίδιοι, χωρίς καμμίαν παραλλαγή και προσωπικότητα. Όλοι κάμνουν ό,τι θέλει ο καθηγητής, και αυτό μου φαίνεται μειονέκτημα για την ανάπτυξι της καλλιτεχνικής ατομικότητος»[1050]. Για τον Γιοκαρίνη η νέα απειλή για την καλλιτεχνική ατομικότητα ήταν η παράδοξη διδασκαλία του Παρθένη που επιβαλλόταν δογματικά στους μαθητές του εργαστηρίου του παράγοντας πανομοιότυπα αντινατουραλιστικά έργα. Δίπλα σ' αυτήν την ανοίκεια τεχνοτροπία της οποίας ο σοκαριστικά καινοφανής χαρακτήρας έμοιαζε να επισκιάζει τις όποιες διαφοροποιήσεις μεταξύ των έργων, ο γνώριμος ακαδημαϊσμός του Καραφυλλάκη φάνταζε στα μάτια του Γιοκαρίνη τόσο προσωπικός ώστε να αποδίδεται στην φιλελεύθερη διδασκαλία του Αργυρού.

Η πολύ κακής ποιότητας αναπαραγωγή της σπουδής του Στέφανου Αλμαλιώτη **(Εικ. 68)**, μαθητή του Αργυρού, για την οποία ο Αλμαλιώτης απέσπασε το 1932 το πρώτο Αβερώφειο βραβείο, δεν μας επιτρέπει να συμπεράνουμε πολλά για την κατεύθυνση της διδασκαλίας του Αργυρού[1051]. Πάντως παραδείγματα πιο προσωπικών πειραματισμών που απομακρύνονται σταδιακά από το ιδίωμα του Ιακωβίδη αρχίζουν να εμφανίζονται εντός του εργαστηρίου Αργυρού προς τα μέσα της δεκαετίας του 1930. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις μπορούμε να μιλάμε για αρκετά διαφορετικούς πειραματισμούς ύφους στην εργασία του ίδιου σπουδαστή, έτσι που οι ισχυρισμοί του Γιοκαρίνη δεν μοιάζουν εντελώς ανυπόστατοι. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση μιας τέτοιας επαμφοτερίζουσας προσωπικής εκδήλωσης είναι με διαφορά αυτή του Μόραλη. Αν παραβάλει κανείς δύο σπουδές γυμνού, η πρώτη κατά πάσα πιθανότητα του 1933[1052] **(Εικ. 69)** και η δεύτερη του 1935 **(Εικ. 71)**, διαπιστώνει εύκολα την δυνατότητα του Μόραλη να επιδίδεται σε εντελώς διαφορετικές ζωγραφικές ερμηνείες του ίδιου τυπικά ακαδημαϊκού θέματος του ανδρικού γυμνού σε κοντραπόστο, εγκαταλείποντας σταδιακά τους φωτεινούς ιμπρεσιονιστικούς τόνους και δοκιμάζοντας ένα «νέο-μπαρόκ» ιδίωμα στα χνάρια της ζωγραφικής του De Chirico της δεκαετίας του 1920. Ό,τι εμφανίζεται υπό μορφή σχεδίου στην σπουδή

[1050] Ν. Γιοκαρίνης, «Η ελληνική καλλιτεχνία. Η απονομή των βραβείων εις την Σχολήν Καλών Τεχνών», όπ.π.

[1051] Η εικόνα δημοσιεύεται εδώ κυρίως ως τεκμήριο της ιστορίας των βραβεύσεων του εργαστηρίου.

[1052] Το έργο είναι υπογεγραμμένο και σύμφωνα με την καταλογογράφηση της Πινακοθήκης έχει γίνει το 1931. Η προφανής ομοιότητα του θέματος με μια σπουδή του Σπύρου Γιάνναρη **(Εικ. 70)** μας οδηγεί να θεωρήσουμε τις δύο σπουδές σύγχρονες. Εφόσον η σπουδή του Γιάνναρη είναι αυτή που βραβεύτηκε το 1933 με το βραβείο ολόκληρου γυμνού (Βλ. Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1932-33, Αρχείο ΑΣΚΤ) η αντίστοιχη σπουδή του Μόραλη θα πρέπει επίσης να χρονολογηθεί στα 1933.

γυμνού νυκτός του 1934 **(Εικ. 43)**, στα 1935 έχει πλέον εμπεδωθεί και ζωγραφικά. Η πινελιά του έχει γίνει πολύ μικρή και λεπτομερής παραπέμποντας στα πλασίματα της ζωγραφικής του De Chirico, ενώ αντίστοιχα τα περιγράμματά του προβάλλουν πιο ισχυρά και σχεδόν μανιεριστικά. Για την σπουδή του 1935 ο Μόραλης τιμήθηκε στους τελικούς διαγωνισμούς εκείνης της χρονιάς με το βραβείο γυμνού ζωγραφικής που αντιστοιχούσε σ' ένα χρηματικό έπαθλο 2.000 δραχμών[1053] ενώ η *Ηχώ της Ελλάδος* δημοσίευε μια φωτογραφική αναπαραγωγή του βραβευμένου έργου με τον Χαιρέτη να διακρίνει στην εργασία του νεαρού μαθητή του Αργυρού τις πρώτες υποσχέσεις μιας καρποφόρας σταδιοδρομίας: «*Από όλα όμως* [ενν. τα σπουδαστικά έργα] *–αυτή είναι η προσωπική μας αντίληψις – ξεχωρίζουν το γυμνό (ζωγραφικής) του κ. Γιάννη Μόραλη, του εργαστηρίου του κ. Αργυρού, και το γυμνό του κ. Κ. Βαλσάμη, του εργαστηρίου του κ. Δημητριάδη. Τα δύο έργα αυτά ανάμεσα από όλα τα άλλα, αξιόλογα βέβαια κατά πάντα κι' αυτά, ξεχωρίζουν εξαιρετικά. Και το απλό μάτι καταλαβαίνει ότι είνε βγαλμένα από ανθρώπους, που αν δουλέψουν με κέφι και μέθοδο και υποστηριχθούν για ανωτέρας σπουδάς, θα προσφέρουν πολλά στην καλλιτεχνία της Ελλάδος*»[1054].

Στους διαγωνισμούς εκείνης της χρονιάς ο Στέφανος Αλμαλιώτης, θα αποσπάσει για την εκτέλεση του ίδιου ακριβώς θέματος **(Εικ. 72)** έναν τιμητικό έπαινο γυμνού ζωγραφικής μαζί με δύο ακόμα βραβεία, το Αβερώφειο για το ημίγυμνο **(Εικ. 73)** και το Φιλαδέλφειο για την προσωπογραφία **(Εικ. 74)**[1055]. Αυτό που έχει ενδιαφέρον εδώ για την κατανόηση των καλλιτεχνικών κατευθύνσεων του εργαστηρίου Αργυρού είναι ότι η τεχνοτροπία του Αλμαλιώτη, όπως εμφανίζεται κατασταλαγμένη πια το 1935 σ΄

[1053] Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1934-35 και Συνεδρίαση της 29ης Ιουνίου 1935, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ καθώς και Ανμ., «Τα αποτελέσματα και τα βραβεία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 3 Ιουλίου 1935 και Ανμ., «Βραβεία εις τας καλάς τέχνας», *Ελεύθερο Βήμα*, 4 Ιουλίου 1935.

[1054] Σ. Χαιρ., «Επ' ευκαιρία των εξετάσεων. Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών. Μια συνομιλία με τον κ. Σκίπην», *Ηχώ της Ελλάδος*, 4 Ιουλίου 1935. Η δημοσίευση της φωτογραφίας του έργου στο εν λόγω δημοσίευμα μας επιτρέπει να το χρονολογήσουμε με βεβαιότητα στα 1935.

[1055] Και πάλι εδώ, βασιζόμενοι στις πηγές, θα πρέπει να συνδέσουμε τα τρία έργα του Αλμαλιώτη με τις βραβεύσεις που ως σπουδαστής απέσπασε το 1935 απορρίπτοντας την χρονολόγηση του καταλόγου ο οποίος τα τοποθετεί στα 1931. Η σπουδή του ολόσωμου γυμνού **(Εικ. 72)** είναι εμφανώς σύγχρονη με την αντίστοιχη σπουδή του Μόραλη. Η σπουδή κεφαλής θα πρέπει επίσης να θεωρηθεί σύγχρονη με την αντίστοιχη σπουδή του Κωνσταντίνου Ντάκου **(Εικ. 75)** από το εργαστήριο Βικάτου, με τον οποίο ο Αλμαλιώτης μοιράστηκε το βραβείο προσωπογραφίας το 1935 καθώς και με αυτήν του Σεμερτζίδη από το εργαστήριο Παρθένη **(Εικ. 76)**. Τέλος, η κοινή τεχνοτροπία που ακολουθεί ο Αλμαλιώτης και στις τρεις σπουδές μας πείθει ότι και η σπουδή του ημιγύμνου **(Εικ. 73)** είναι σύγχρονη με τις άλλες δύο και άρα είναι αυτή για την οποία βραβεύτηκε το 1935. Ο Αλμαλιώτης θα λάβει εξ ημισείας με τον Ντάκο το Φιλαδέλφειο βραβείο ζωγραφικής για την προσωπογραφία, το οποίο αντιστοιχούσε στο ποσό των 1.000 δραχμών για τον καθένα, και το Αβερώφειο βραβείο για το ημίγυμνο το οποίο μεταφραζόταν οικονομικά στο ποσό των 2.000 δραχμών. Ο έπαινος γυμνού δεν συνοδεύτηκε από οικονομικό έπαθλο για τον Αλμαλιώτη. Βλ. Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1934-35, Αρχείο ΑΣΚΤ και Ανμ., «Τα αποτελέσματα και τα βραβεία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», όπ.π.

ένα συνεπές ιδίωμα αναγνωρίσιμο και στα τρία παραπάνω έργα, βρίσκεται στον αντίποδα αυτής του Μόραλη σε τέτοιο μάλιστα βαθμό ώστε ειδικά στην περίπτωση των σπουδών ολόσωμου γυμνού να μην γίνεται με την πρώτη ματιά σαφές ότι αναπαριστούν το ίδιο πρότυπο. Αφήνοντας κατά μέρος την εντελώς διαφορετική χρωματική παλέτα των δύο σπουδών, ας σταθούμε απλώς στο πλάσιμο των όγκων. Εκεί που ο Μόραλης έπλαθε τις φόρμες του σώματος με πολλές μικρές, λεπτές πινελιές που ακολουθούν προσεκτικά την φορά της σχεδίασης για να χαθούν ήρεμα σε μια ομαλή τονική διαβάθμιση χωρίς «σκληρές» μεταβάσεις, ο Αλμαλιώτης απέδιδε τους φωτισμούς με φαρδιές, μονοκόμματες πινελιές ανοιχτών τόνων οι οποίες έμπαιναν ελεύθερα, σχεδόν «επιθετικά», επάνω στο αρχικό πλάσιμο που είχε δουλευτεί με μεγαλύτερη λεπτομέρεια ως προς την τονικότητα. Αναγνωρίζει κανείς εδώ μια σαφή τάση κατάργησης του περιγράμματος –πιο έκδηλη ίσως στην προσωπογραφία **(Εικ. 74)**– και ανάδειξης της φόρμας μέσα από γενναίες πινελιές ατόφιας ποσότητας χρώματος. Βέβαια και εδώ, ο όποιος ιμπρεσιονισμός του Αλμαλιώτη –αν νομιμοποιούμαστε να μιλάμε για ιμπρεσιονισμό– εξαντλείται στην ελεύθερη διαχείριση της πινελιάς, στην υποχώρηση –ποτέ πλήρη– των καθαρών περιγραμμάτων και σε μια επικράτηση των φωτεινών τόνων χωρίς να συνοδεύεται από καμία διάθεση αξιοποίησης των φωτιστικών δυνατοτήτων του καθαρού χρώματος.

Πάντως, σε γενικές γραμμές στα 1935 διαπιστώνουμε πια μια αισθητή υποχώρηση του αυστηρά ακαδημαϊκού ιδιώματος χάριν μιας πιο ελεύθερης και βιαστικής επεξεργασίας με όλο και μικρότερη μέριμνα για το καθαρό και ακριβές σχέδιο, έτσι που μόνο τώρα η διδασκαλία του Αργυρού μοιάζει να αυτονομείται από το ακαδημαϊκό μάθημα του Ιακωβίδη και να βρίσκει την πιο αντιπροσωπευτική της εκδήλωση σε έργα όπως αυτά του Αλμαλιώτη ή της Χριστίνας Παπαβασιλείου **(Εικ. 77)**[1056] που προσεγγίζουν εμφανώς το τρέχον προσωπικό ύφος του δασκάλου. Από την άλλη, η ανομοιογένεια των ζωγραφικών μέσων εντός του ίδιου εργαστηρίου είναι κάτι περισσότερο από πρόδηλη και τα ίδια τα σπουδαστικά έργα φαίνεται να επιβεβαιώνουν την μαρτυρία του Μόραλη σχετικά με την διδασκαλία του Αργυρού: «*Ο Αργυρός ήταν "Ελευθέρα Κέρκυρα". Σ' άφηνε να κάνεις ό,τι θέλεις! Να φανταστείς ότι δούλευα με*

[1056] Σε ανάλογο πνεύμα με τις σπουδές του Αλμαλιώτη κινείται και η σπουδή ημιγύμνου της Χριστίνας Παπαβασιλείου. Η αδιαφορία της διδασκαλίας του Αργυρού για το σχέδιο είναι εδώ εμφανής στις σχεδιαστικές κακοτεχνίες στην απόδοση του προσώπου, του αυχένα, του αριστερού αγκώνα και του δεξιού βραχίονα. Με βάση την περίοδο φοίτησης της Παπαβασιλείου στο εργαστήριο Αργυρού, το έργο θα πρέπει να χρονολογηθεί μεταξύ των ετών 1933-1935. Βλ. Μαθητολόγια, Ευρετήριο Σπουδαστών στα Εργαστήρια, Σχολικό έτος 1933-1934 και 1934-1935, Αρχείο ΑΣΚΤ.

στρογγυλά πινέλα και δεν χρησιμοποιούσα άσπρο αλλά jaune de Naples. Είχα απόλυτη ελευθερία»[1057].

Η διανομή των δύο βραβείων ζωγραφικής εκείνης της χρονιάς μεταξύ έργων τόσο διαφορετικών ως προς την λογική της τεχνικής εκτέλεσής τους που είχαν εντούτοις παραχθεί στο ίδιο εργαστήριο, μαρτυρά την αναγνώριση εκ μέρους της Σχολής αυτής της ελαστικής διδασκαλίας που άφηνε χώρο για προσωπικούς πειραματισμούς και έμοιαζε να υλοποιεί με επιτυχία ένα από τα βασικά αιτήματα της αναδιοργάνωσης που είχε να κάνει με την ανάδειξη της καλλιτεχνικής ατομικότητας. Το γεγονός ότι στα μέσα της δεκαετίας του 1930 το εργαστήριο Αργυρού εμφανιζόταν ως κοιτίδα της καλλιτεχνικής ελευθερίας εν αντιθέσει προς το περιβάλλον στρατιωτικής πειθαρχίας του εργαστηρίου Παρθένη, εξηγεί την επιστροφή ορισμένων «απολωλότων» μαθητών, όπως ο Μόραλης ή η Νίκη Καραγάτση, στον «ανεκτικό» Αργυρό.

Ωστόσο, οι αλλαγές εργαστηρίου δεν απέβαιναν πάντοτε υπέρ των ελεύθερων προσωπικών διατυπώσεων σαν αυτών που μπορούσε να δοκιμάζει ο Μοράλης στις σπουδές του, καταλήγοντας κάποτε σε απόπειρες συμβιβασμού των διαφορετικών διδασκαλιών. Ένα ενδιαφέρον δείγμα του τι παρήγαγε η μίξη της διδασκαλίας Παρθένη με αυτήν του Αργυρού μας δίνει μια σπουδή της Νίκης Καρυστινάκη-Καραγάτση **(Εικ. 78)** η οποία θα πρέπει να χρονολογηθεί μεταξύ 1933 και 1935[1058]. Η ανάδυση της μορφής μέσα από το φωτεινό γαλαζοπράσινο φόντο που επανέρχεται σταθερά στις σπουδές του εργαστηρίου Παρθένη, οι παραμορφώσεις της μύτης και του δεξιού χεριού, οι ισχυρές εντάσεις φωτός-σκιάς καθώς και μια διάθεση αξιοποίησης του καθαρού χρώματος σε μικρό, ωστόσο, εύρος είναι όλα στοιχεία που προδίδουν την επίδραση της διδασκαλίας Παρθένη και τα οποία εδώ συνδυάζονται με τις προσφιλείς στο εργαστήριο Αργυρού καφετιές σκιές που παρεμβάλλονται στην μεγάλη επιφάνεια μαύρου. Όσο για το σχέδιο, έχει κρατήσει κάτι από την καθαρότητά του κυρίως σε ό,τι

[1057] Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, *Ι. Μόραλης…*, σ. 24. Ο Μόραλης εννοεί προφανώς εδώ τα στρογγυλά πινέλα της αγιογραφίας που του επέτρεπαν να πετυχαίνει αυτήν την χαρακτηριστική πινελιά της σπουδής του 1935 στην οποία η αντικατάσταση του άσπρου από το σχεδόν απαγορευμένο λόγω της τοξικότητάς του jaune de Naples είναι επίσης προφανής.

[1058] Το έργο δεν φέρει χρονολογική ένδειξη. Παρ' όλ' αυτά λόγω των αναγνωρίσιμων στοιχείων της διδασκαλίας του Παρθένη, θα πρέπει με ασφάλεια να το χρονολογήσουμε μετά το 1933, έτος όπου η Καραγάτση εγκαταλείπει το εργαστήριο Αργυρού γι' αυτό του Παρθένη, χωρίς να μπορούμε να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο να έχει παραχθεί στο εργαστήριο του Αργυρού στο οποίο η Καραγάτση επέστρεψε τελικά το 1934-1935 ύστερα από την σύντομη μαθητεία της κοντά στον Παρθένη.

έχει να κάνει με την απόδοση του προσώπου, υποχωρώντας αισθητά στα χέρια αλλά και σε όλο το υπόλοιπο έργο.

Ειδικά η σπουδαστική εργασία του Μόραλη συνεχίζει να παρουσιάζει την ίδια πολυμορφία και στα 1936 οπότε χρονολογούνται δύο ακόμα σπουδές του, μία γυναικείου γυμνού **(Εικ. 79)** και μία κεφαλής **(Εικ. 81)**[1059]. Και ενώ η δεύτερη ακολουθεί την τεχνοτροπία που ο Μόραλης έχει ήδη διαμορφώσει το 1935, η σπουδή του γυμνού διαφοροποιείται αισθητά απ' αυτήν. Η χαρακτηριστική πινελιά του που ακολουθεί την φορά της σχεδίασης στην σπουδή του 1935 εδώ δεν είναι ευδιάκριτη, τα τονισμένα περιγράμματα έχουν επίσης εξαφανιστεί, το πλάσιμο της φόρμας έχει γίνει πιο νατουραλιστικό και το φόντο αποδίδεται με την ίδια λεπτομέρεια που αποδίδεται και το κυρίως θέμα. Τέλος, τίποτα δεν υπάρχει εδώ, όπως ούτε και στην σπουδή του 1935 αλλά ούτε και στην σπουδή κεφαλής του 1936, που να παραπέμπει έστω και εμμέσως στην ιμπρεσιονιστική ζωγραφική που τόσο πολύ θαύμαζε ο

[1059] Και οι δύο σπουδές είναι ανυπόγραφες, όμως τουλάχιστον για την σπουδή κεφαλής μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι ανήκει στον Μόραλη καθώς αναπαράγει με συνέπεια το προσωπικό ζωγραφικό ιδίωμα της σπουδής του 1935. Το 1936 αναγράφεται ως έτος δημιουργίας των έργων στον κατάλογο της Πινακοθήκης. Αυτή η χρονολόγηση δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί από τα στοιχεία του Βιβλίου βραβείων και επαίνων καθώς εκείνη ειδικά την χρονιά η Σχολή δεν απένειμε βραβεία ζωγραφικής (Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1935-36, Αρχείο ΑΣΚΤ). Αν δεχτούμε ως ορθή την χρονολόγηση του καταλόγου της Πινακοθήκης, θα πρέπει να συμπεράνουμε ότι δεν πρόκειται για βραβευμένα έργα και πάντως θα πρέπει να τα θεωρήσουμε σύγχρονα με τις αντίστοιχες σπουδές που ο κατάλογος της Πινακοθήκης αποδίδει στον Καραφυλλάκη **(Εικ. 80 και 82)**, ενώ ειδικά την σπουδή κεφαλής θα πρέπει να την συσχετίσουμε και με τις αντίστοιχες των Ελένη Κωνσταντινίδη **(Εικ. 88)** και Αλέξανδρου Παπαηλιόπουλου **(Εικ. 89)** από το εργαστήριο Παρθένη. Όμως στην περίπτωση του Καραφυλλάκη ο κατάλογος αναμφίβολα σφάλει. Ο Καραφυλλάκης αποφοιτά από την Σχολή το 1931 (Ανμ., «Η τελετή της απονομής των βραβείων της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών. Όλα τα ονόματα των βραβευθέντων», *Αθηναϊκά Νέα*, 28 Ιουνίου 1931) και το 1932 διαγωνίζεται ως απόφοιτός της για την υποτροφία Βόλτου [Βλ. Συνεδρίαση της 3ης Μαρίου 1935, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944]. Δεδομένου ότι ο Μόραλης εισήχθη στο προπαρασκευαστικό τμήμα της Σχολής το 1931, η φοίτησή του δεν συνέπεσε ποτέ με αυτήν του Καραφυλλάκη. Η αναμφισβήτητη συγχρονία μεταξύ των σπουδών των **Εικ. 79-80** και **81-82** μας αναγκάζει να δεχτούμε ότι οι σπουδές που αποδίδονται στον Καραφυλλάκη έχουν εκελεστεί από κάποιον άλλον σπουδαστή της Σχολής και συμμαθητή του Μόραλη μέσα στην περίοδο 1931-1937 (Βλ. Μαθητολόγια, Ευρετήρια σπουδαστών στα εργαστήρια, Σχολικά έτη 1933-1938, Αρχείο ΑΣΚΤ). Τα ατοπήματα του καταλόγου όμως δεν σταματούν εδώ αλλά γίνονται ακόμα προφανέστερα στην περίπτωση μιας σπουδής ολόσωμου γυμνού **(Εικ. 90)** η οποία επίσης αποδίδεται στον Καραφυλλάκη και χρονολογείται στα 1925. Τα πάντα εδώ μαρτυρούν ότι το έργο μπορεί να έχει παραχθεί μόνο στο εργαστήριο του Παρθένη και συνεπώς θα πρέπει να χρονολογηθεί μετά το 1929. Όσο για την απόδοσή του στον Καραφυλλάκη, αρκεί να το συγκρίνει κανείς με την σπουδή του 1931 **(Εικ. 65)** που με βεβαιότητα έχει εκτελεστεί από τον καλλιτέχνη για να διαπιστώσει το απολύτως ασύμπτωτο των δύο προσεγγίσεων. Τα λάθη της καταλογογράφησης σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως αυτή του Καραφυλλάκη, αποδεικνύονται ιδιαιτέρως παραπλανητικά δημιουργώντας εσφαλμένες εντυπώσεις για το είδος της ζωγραφικής που παραγόταν σε κάθε εργαστήριο. Και αν για το εργαστήριο Παρθένη οι αναγωγές είναι σχετικά πιο εύκολες λόγω της αναγνωρίσιμης διδασκαλίας του διευθυντή του, στην περίπτωση του εργαστηρίου Αργυρού τα πράγματα μπορούν να περιπλακούν αρκετά λόγω μιας διαφαινόμενης τεχνοτροπικής ανομοιογένειας στην εργασία των μαθητών του.

Αργυρός. Πρόκειται για ένα έργο ακαδημαϊκής δεξιοτεχνίας που συμμορφώνεται πλήρως με τους κανόνες της πιστής αναπαράστασης.

Το ακαδημαϊκό έτος 1936-1937 υπήρξε μια ιδιαιτέρως καλή χρονιά για το εργαστήριο του Αργυρού από άποψη συγκέντρωσης βραβείων αφού και τα τέσσερα βραβεία ζωγραφικής (γυμνού, ημιγύμνου, προσωπογραφίας και σύνθεσης) θα δοθούν σ' έναν μαθητή του Αργυρού και μετέπειτα επιμελητή του εργαστηρίου του[1060], τον Αλέξανδρο Αλεξανδράκη[1061], ενώ ο Κώστας Μαλάμος, επίσης μαθητής του Αργυρού, θα λάβει και αυτός το ένα εκ των τριών βραβείων γυμνού εκείνης της χρονιάς[1062].

Ειδικά η περίπτωση του Αλεξανδράκη είναι αξιοσημείωτη καθώς πριν από το 1937 δεν απαντάται ανάλογο καταγεγραμμένο προηγούμενο σπουδαστή ο οποίος να έχει αποσπάσει στους ίδιους διαγωνισμούς και τα τέσσερα πρώτα βραβεία που απένεμε η Σχολή στην κατηγορία της ζωγραφικής. Έτσι η πολλαπλή βράβευσή του εκείνη την χρονιά έμοιαζε να σηματοδοτεί την εμφάνιση ενός εξαιρετικά σπάνιου ταλέντου στην ιστορία των διαγωνισμών της Σχολής. Η επιτυχία του 1937 όμως δεν είχε προηγούμενο ούτε και στην σύντομη καλλιτεχνική σταδιοδρομία του ίδιου του Αλεξανδράκη ο οποίος μέχρι και το 1936, οπότε φοιτά ακόμα στο εργαστήριο Βικάτου, δεν είχε καταφέρει να λάβει καμία διάκριση στους τελικούς διαγωνισμούς της Σχολής[1063]. Από αυτήν την σκοπιά, η ξαφνική και συλλήβδην βράβευσή του το 1937 δεν μπορούσε παρά να εκληφθεί και ως αδιαφιλονίκητη επιτυχία εκείνης της διδασκαλίας που είχε καταφέρει μέσα στον ένα χρόνο της φοίτησης του Αλεξανδράκη στο εργαστήριο

[1060] Την πληροφορία αναφέρει ο Δημήτρης Παυλόπουλος στον πρόλογο της έκδοσης Αλέξανδρος Δ. Αλεξανδράκης, *Έτσι πολεμούσαμε: 1940-1941* (επιμ. Άννα Καραπάνου), Αθήνα, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2016, σ. 9.

[1061] Ο Αλεξανδράκης φοίτησε από το 1933 έως το 1936 στο εργαστήριο του Βικάτου το οποίο φαίνεται να εγκατέλειψε στο τελευταίο έτος των σπουδών του (1936-1937) για να μεταπηδήσει στο εργαστήριο του Αργυρού από το οποίο και αποφοίτησε το 1937 (Βλ. Ευρετήρια σπουδαστών στα εργαστήρια, Σχολικά έτη 1933-1938, Αρχείο ΑΣΚΤ).

[1062] Βιβλίο βραβείων και επαίνων (1931-1940), ακαδημαϊκό έτος 1936-37, Αρχείο ΑΣΚΤ. Βλ. επίσης και Συνεδρίαση της 22ης Ιουνίου 1937, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ καθώς και Ανμ., «Οι διαγωνισμοί Σχολής Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 8 Ιουλίου 1937.

[1063] Με την εξαίρεση ενός επαίνου στους εσωτερικούς διαγωνισμούς άμιλλας του εργαστηρίου Βικάτου το 1936. Βλ. Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1935-36, Αρχείο ΑΣΚΤ. Ο Παύλος Μαθιόπουλος μάλιστα φέρεται να είχε εισηγηθεί την αποβολή του σπουδαστή από την Σχολή διαγράφοντας με Χ ένα σχέδιό του. Για την ανάκληση της απόφασης αποβολής του χρειάστηκε η παρέμβαση του Υπουργείου. Το περιστατικό αναφέρει ο Δημήτρης Παυλόπουλος στον πρόλογο της έκδοσης Αλέξανδρος Δ. Αλεξανδράκης, *Έτσι πολεμούσαμε…*, σ. 9. Ο ίδιος ο Αλεξανδράκης δήλωνε το 1937 στον αρθρογράφο των *Αθηναϊκών Νέων*: «*"*[…]*Η επιτυχία αυτή, ομολογώ ότι ήταν και για μένα μια μικρά έκπληξις." Δεν θυμάται ως τώρα να είχε καμμίαν επιτυχίαν του είδους αυτού. Ως μαθητής γυμνασίου μόνον είχε συμμετάσχη εις μίαν έκθεσιν αυτοδιδάκτων όπου επήρε και έπαινον. Πέραν αυτού δεν του εδόθη ευκαιρία να αποκαλύψη το ταλέντον του, εκτός φυσικά από τους καθηγητάς της σχολής οι οποίοι παρακολουθούσαν την εργασίαν του*». Ψ., «Αποκάλυψις ενός ταλάντου. Ένας σπουδαστής που εκέρδισε 4 βραβεία. Εις την Σχολήν Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 6 Ιουλίου 1937.

Αργυρού να επιφέρει μια τόσο θεαματική πρόοδο στην εξέλιξη των καλλιτεχνικών του δυνατοτήτων.

Τα ίδια τα βραβευμένα έργα του Αλεξανδράκη είναι αρκετά διαφωτιστικά ως προς την λογική των βραβεύσεων που φαίνεται να εφαρμόζει η Σχολή στα 1937. Από αυτά, τις σπουδές ημιγύμνου **(Εικ. 95)** και κεφαλής **(Εικ. 94)** μπορούμε να τις ταυτίσουμε με ασφάλεια καθώς, εκτός του ότι είναι ενυπόγραφες και χρονολογημένες, αναπαραγωγές τους δημοσιεύονται και σε ημερήσιο φύλλο της εποχής με εκτενές δημοσίευμα αφιερωμένο στον Αλεξανδράκη[1064]. Με την ίδια βεβαιότητα μπορούμε να ταυτίσουμε και την σπουδή του γυμνού **(Εικ. 91)**, επίσης ενυπόγραφη και χρονολογημένη, η οποία έχει εκτελεστεί με βάση το ίδιο πρότυπο που έχουν εκτελεστεί και οι σπουδές των Μαλάμου **(Εικ. 92)** και Χιντζόγλου **(Εικ. 93)** που απέσπασαν τα άλλα δύο βραβεία γυμνού εκείνης της χρονιάς. Τέλος, η αγροτική σκηνή που δόθηκε ως θέμα σύνθεσης στους διαγωνισμούς του 1937[1065] μας παραπέμπει στο ενυπόγραφο έργο της **Εικ. 123**[1066].

Και οι τρεις σπουδές μοντέλου (γυμνού, ημιγύμνου, κεφαλής) παρά τις μικρές διαφοροποιήσεις που οφείλονται οπωσδήποτε και στις ιδιαιτερότητες της εκάστοτε δοκιμασίας, ακολουθούν σε γενικές γραμμές μια κοινή λογική επεξεργασίας του θέματος. Ξεκινώντας από την σπουδή του ημιγύμνου **(Εικ. 95)** που είναι ίσως η πιο «ακαδημαϊκή» μεταξύ των τριών, διακρίνει ήδη κανείς σαφή δείγματα μιας πιο ιμπρεσιονιστικής πραγμάτευσης. Οι εναλλαγές φωτός-σκιάς εκτραχύνονται και χρωματίζονται με πράσινες και πορτοκαλί σκιές, το καθαρό περίγραμμα της μορφής απαλείφεται εκεί που ο φωτισμός πέφτει με μεγαλύτερη ένταση (δηλαδή στο σημείο του αυχένα και στις πλεγμένες παλάμες που τον καλύπτουν), τέλος η επιμέλεια του πλασίματος εγκαταλείπεται στην φωτισμένη αριστερή πλευρά του κορμού όπου ο Αλεξανδράκης επιτρέπει στον εαυτό μου μια πιο ελεύθερη και φαρδιά πινελιά που

[1064] Ψ., «Αποκάλυψις ενός ταλάντου. Ένας σπουδαστής που εκέρδισε 4 βραβεία. Εις την Σχολήν Καλών Τεχνών», όπ.π.

[1065] «*…Τα θέματα δεν είναι εξεζητημένα. Μια κεφαλή γέροντος ήταν το πρώτον. Ένα ημίγυμνο το δεύτερον. Ένα γυμνόν το τρίτον και μια αγροτική σύνθεσις το τέταρτον*». Ψ., «Αποκάλυψις ενός ταλάντου. Ένας σπουδαστής που εκέρδισε 4 βραβεία. Εις την Σχολήν Καλών Τεχνών», όπ.π.

[1066] Πέραν των τεσσάρων έργων που εδώ ταυτίζουμε ως βραβευμένα, στην Πινακοθήκη της ΑΣΚΤ υπάρχουν ακόμα τρία έργα του Αλεξανδράκη σε λάδι: μία σπουδή ανδρικού ημιγύμνου **(Εικ. 96)**, ένα σύμπλεγμα δύο μορφών, μιας όρθιας ανδρικής και μιας καθιστής γυναικείας **(Εικ. 97)**, και μια ελεύθερη σύνθεση που αναπαριστά μια σκηνή ψαρέματος **(Εικ. 124)**. Από αυτά τα δύο πρώτα φέρουν στο κάτω μέρος την υπογραφή του Αλεξανδράκη μαζί με την χρονολογική ένδειξη "1937". Πρόκειται ενδεχομένως για δείγματα εργασίας του τελευταίου έτους σπουδών του Αλεξανδράκη τα οποία πιθανότατα παρουσιάστηκαν στην σπουδαστική έκθεση των εργαστηρίων εκείνης της χρονιάς μαζί με τα τέσσερα βραβευμένα έργα που έγιναν για τους τελικούς διαγωνισμούς της Σχολής.

κάνει τις φόρμες να μοιάζουν πιο επίπεδες, διαλύοντας την ψευδαίσθηση του βάθους που δημιουργεί η προοπτική απόδοση του λυγισμένου αριστερού αγκώνα.

Σε ανάλογο πνεύμα κινείται και η σπουδή του γυμνού **(Εικ. 91)** με την διαφορά ότι εδώ ο Αλεξανδράκης μοιάζει να απομακρύνεται όλο και περισσότερο από το ακαδημαϊκό ογκομετρικό πλάσιμο επιτρέποντας στις πινελιές του να εισχωρήσουν πιο ελεύθερα στις διπλανές φόρμες (βλ. κυρίως την απόδοση της πλάτης). Το σχέδιο βέβαια παραμένει αρκετά ξεκάθαρο και ακόμα και εκεί που πάνε να δημιουργηθούν σβησίματα του περιγράμματος (βλ. την δεξιά πλευρά του κορμού) το θέμα επανασχεδιάζεται με πινέλο. Αυτό όμως που αξίζει κυρίως να επισημανθεί εδώ είναι το διπλό περίγραμμα της σκιάς που καταργεί αποφασιστικά την ενοποιημένη τονικότητα και το οποίο έρχεται να επαναλάβει ο σχεδιασμός της αριστερής πλευράς του κορμού δημιουργώντας μια προοπτική επαλληλία γραμμών που συνδέει πιο οργανικά το κυρίως θέμα του μοντέλου με το «αρνητικό» της σκιάς του. Μια παραβολή αυτής της σπουδής με τις δύο βραβευμένες σπουδές των Μαλάμου (2ο βραβείο γυμνού) και Χιντζόγλου (3ο βραβείο γυμνού) καθιστά την επιτυχία των ζωγραφικών επιλογών του Αλεξανδράκη πιο κατανοητή υπό το φως των αντίστοιχων προσεγγίσεων των συμμαθητών του. Εκεί που ο Αλεξανδράκης θυσιάζει το νατουραλιστικό πλάσιμο του κορμού χάριν μιας πιο ζωγραφικής εντύπωσης, ο Μαλάμος **(Εικ. 92)** πλάθει τις φόρμες με επιμέλεια και με προσεκτικές πινελιές που ακολουθούν την φορά της σχεδίασης. Η σπουδή του Μαλάμου εγγράφεται στο πνεύμα ενός ακαδημαϊκού ιμπρεσιονισμού που εφαρμόζει τις αρχές της χρωματικής ανάλυσης του φωτισμού μόνο στην επεξεργασία του φόντου. Το κυρίως θέμα αποδίδεται με ακαδημαϊκή φροντίδα και μόνο στην φωτισμένη δεξιά πλευρά της πλάτης και του ανασηκωμένου δεξιού χεριού διακρίνουμε μια διστακτική διάλυση του περιγράμματος. Σποραδικά προσθέτει και αυτός όπως και ο Αλεξανδράκης τα φώτα με μικρές πινελιές άσπρου.

Αν μια σύγκριση της σπουδής του Αλεξανδράκη με την αντίστοιχη σπουδή του Μαλάμου έχει ενδιαφέρον γιατί προδίδει τα διαφορετικά ιδιώματα που αναπτύσσονται εντός του ίδιου εργαστηρίου, μια δεύτερη σύγκριση των δύο παραπάνω σπουδών με αυτήν του Χιντζόγλου **(Εικ. 93)** αποκαλύπτει την εξ' ολοκλήρου διαφορετική αντιμετώπιση του ίδιου θέματος από έναν μαθητή του εργαστηρίου Παρθένη. Αν και εδώ η διδασκαλία του Παρθένη δεν φτάνει στις πιο τολμηρές της διατυπώσεις –γεγονός που οπωσδήποτε έπαιξε κάποιο ρόλο και στην βράβευση του Χιντζόγλου εκείνη την χρονιά– είναι παρ' όλα αυτά ευδιάκριτη στην στερεότητα του σχεδίου, στην ισχυρή

αντίθεση φωτός-σκιάς που διχοτομεί καθ' ύψος την μορφή και προπάντων στον τρόπο με τον οποίο το ισχυρό φως που έρχεται από πίσω παραμορφώνει πλήρως το περίγραμμα του αριστερού χεριού.

Και οι τρεις παραπάνω σπουδές μαρτυρούν μια τάση της Σχολής να βραβεύει έργα που ενσωματώνουν ιμπρεσιονιστικά στοιχεία χωρίς να παραβιάζουν με κραυγαλέο τρόπο την ακαδημαϊκότητα του σχεδίου. Αυτό όμως που φαίνεται να χάρισε στον Αλεξανδράκη το πρώτο βραβείο ήταν μάλλον η δυνατότητά του να εμφανίζεται πιο «ζωγραφικός» ή «ιμπρεσιονιστής» στο πλάσιμο της φόρμας αντιμετωπίζοντας το γυμνό περισσότερο ως μια αλληλουχία φωτιστικών αντανακλάσεων και λιγότερο ως μια σπουδή σωστής ανατομίας. Φυσικά εδώ νομιμοποιούμαστε να μιλάμε για ιμπρεσιονισμό κυρίως σε ό,τι έχει να κάνει με μια αυτονόμηση της πινελιάς από την λεπτομέρεια της σχεδίασης και πολύ λιγότερο σε ό,τι αφορά την ανάλυση του φωτισμού σε καθαρούς τόνους μιας και οι καφετιές σκιές είναι και εδώ παρούσες σκουραίνοντας την χρωματική κλίμακα του έργου και μαρτυρώντας τις επιδράσεις των δασκάλων του.

Ο χρωματικά συγκρατημένος «ιμπρεσιονισμός» του Αλεξανδράκη στην σπουδή του γυμνού απελευθερώνεται περισσότερο στην σπουδή κεφαλής **(Εικ. 94)**. Εδώ η τεχνοτροπία του θυμίζει αρκετά αυτήν του Αλμαλιώτη **(Εικ. 74)** μαρτυρώντας μια σαφή προτίμηση του εργαστηρίου για την «*λιπαρή πινελιά*» και την «*σπατάλη της ύλης του χρώματος*» για τα οποία ο Παπαντωνίου επέκρινε τον Αργυρό το 1933[1067] και που στην περίπτωση των προσωπογραφιών τείνουν να γίνουν κανόνας[1068]. Το σχέδιο εδώ έχει κρυφτεί πίσω από παχιές πινελιές που προδίδουν την ταχύτητα της επεξεργασίας ενώ μερικές χρωματισμένες σκιές χρησιμοποιούνται στην απόδοση του φόντου και του λευκού πουκαμίσου.

[1067] «*Η σημερινή τεχνοτροπία του κ. Αργυρού, η λιπαρή πινελιά και η σπατάλη της ύλης του χρώματος για να επιτύχη τον παλμό και την φωτεινότητα, είνε ένα από τα μέσα που εχρησιμοποίησε ο ιμπρεσσιονισμός κυνηγώντας το στιγμιαίο και ζητώντας να ακινητήση φευγαλέους φωτισμούς. Επροτίμησε κατόπιν ηρεμώτερα μέσα. Την σπασμωδική όμως αυτή τεχνική την κράτησαν πολλοί επειδή την εύρισκαν ζωντανό μέσον εκφράσεως και ιδίως έγινε κατάχρησίς της από τους Γερμανούς εις τους οποίους εμαθήτευσεν ο κ. Αργυρός, επειδή εξυπηρετούσε την γνωστή διάθεσί των για ρεαλισμό. Από μια τέτοια ζωγραφική της Κεντρικής Ευρώπης, στην οποία επέζησε ο τραχύς τρόπος, προ πολλού ξεχασμένος από τους Γάλλους, εμπνέεται η τεχνική του κ. Αργυρού*…». Ζαχ. Παπαντωνίου, «Καλλιτεχνία. Έκθεσις Ουμβ. Αργυρού», *Ελεύθερο Βήμα*, 2 Απριλίου 1933.

[1068] Το ίδιο ιδίωμα του «πληθωρικού» χρώματος που απλώνεται με φαρδιές πινελιές σε μεγάλες περιοχές επαναλαμβάνει και η σπουδή κεφαλής της Αναστασίας Βλαστάρη **(Εικ. 99)**, βραβευμένη το 1939 [Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1938-39, Αρχείο ΑΣΚΤ και Συνεδρίαση της 29ης Ιουνίου 1939, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ] αλλά και οι περισσότερες βραβευμένες προσωπογραφίες μαθητών του Αργυρού πλην ελαχίστων εξαιρέσεων.

Το γεγονός της μαζικής βράβευσης του Αλεξανδράκη εκείνη την χρονιά δεν ήταν δυνατόν να διαφύγει της προσοχής του Τύπου ο οποίος υπογραμμίζοντας το πρωτοφανές της περίπτωσης έκανε λόγο για «*αποκάλυψη ενός μεγάλου ταλέντου*»:

«*Το εφετεινόν έτος της σχολής Καλών Τεχνών, έκλεισε με ένα γεγονός τόσο σπάνιον όσο και ευχάριστον. Την αποκάλυψιν ενός μεγάλου ταλέντου, του ζωγραφικού ταλέντου του νέου ζωγράφου κ. Αλ. Αλεξανδράκη, ο οποίος κατώρθωσε εις τους τέσσαρας ετησίους διαγωνισμούς της ζωγραφικής της σχολής να πάρη τα τέσσαρα πρώτα βραβεία. Το πράγμα όχι μόνον δεν στερείται σημασίας, αλλά αποτελεί μοναδικήν περίπτωσιν στα χρονικά της σχολής. Οι καθηγηταί της που παρακολουθούν με στοργήν την εμφάνισιν των νέων ταλέντων και τα καθοδηγούν μέσα εις το λαμπρόν αυτό φυτώριον της τέχνης, εξεδήλωσαν ιδιαιτερώς τον ενθουσιασμόν των και συνεχάρησαν θερμώς τον νέον ζωγράφον. Δικαίως δε, διότι η τέχνη δεν απαιτεί μόνον αφοσίωσιν και κόπον. Για τον εργάτην της χρειάζεται η θεία εκείνη φλόγα, η μυστηριώδης ικανότης που κινεί την σκέψιν ή το χέρι του εις την δημιουργίαν. Και ο νέος κ. Αλεξανδράκης, απεκαλύφθη παρά το νεαρόν της ηλικίας του, ένας πρώτης τάξεως δημιουργός*»[1069].

Για τον αρθρογράφο των *Αθηναϊκών Νέων*, ο Αλεξανδράκης είχε καταφέρει να υπερβεί την βάσανο της κοπιώδους ακαδημαϊκής πειθαρχίας και να εμψυχώσει την ζωγραφική του με την «*θεία φλόγα*» της δημιουργίας. Ό,τι ο Δημητριάδης είχε εξαγγείλει ως προγραμματικό στόχο της αναδιοργάνωσης, δηλαδή την έμφαση της εκπαίδευσης στην ανάδειξη αυτής της «*μυστηριώδους ικανότητας*» του έμφυτου ατομικού ταλέντου, η διδασκαλία του Αργυρού έμοιαζε να το πραγματώνει με τον επιτυχέστερο τρόπο έτσι που η Σχολή έσπευδε τώρα να υποκλιθεί μπροστά στην αποκάλυψη ενός καλλιτεχνικού φαινομένου. Ωστόσο η προφανής συγγένεια της τεχνοτροπίας του Αλεξανδράκη με αυτήν του δασκάλου του έθετε αυτομάτως εν αμφιβόλω τον όποιο προσωπικό χαρακτήρα της ζωγραφικής του υποδηλώνοντας και τα κριτήρια στα οποία μοιραία υπόκειτο η αποτίμηση του ταλέντου. Ίσως όχι τυχαία, ο Αλεξανδράκης οφείλει σήμερα την ασθενή φήμη του ακριβώς σε ό,τι οφείλει και ο Αργυρός την δική του επίσης ασθενή φήμη. Δηλαδή στην ενασχόληση με μια πολεμική θεματογραφία πατριωτικού χαρακτήρα που στην περίπτωση του Αλεξανδράκη αποτελείται από σκηνές του ελληνοϊταλικού πολέμου όπως ο ζωγράφος τις συνέλαβε και τις αποτύπωσε πρόχειρα κατά την περίοδο της στράτευσής του στο

[1069] Ψ., «Αποκάλυψις ενός ταλάντου. Ένας σπουδαστής που εκέρδισε 4 βραβεία. Εις την Σχολήν Καλών Τεχνών», όπ.π.

ελληνοαλβανικό μέτωπο[1070]. Αυτή η πλευρά της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Αλεξανδράκη είναι και η μόνη της οποίας η αξία εξακολουθεί να επιβιώνει ιστορικά[1071] και έρχεται ως ανεπίσημη εικαστική μαρτυρία να συμπληρώσει την επίσημη εικαστική εκδοχή του Αργυρού ο οποίος επίσης ακολούθησε τα ελληνικά στρατεύματα στο μέτωπο για να απαθανατίσει τον πόλεμο από τα μετόπισθεν ως εντεταλμένος πολεμικός εικονογράφος της κυβέρνησης και του Γενικού Επιτελείου Στρατού[1072]. Το γεγονός ότι το έργο του Αλεξανδράκη δεν απέφυγε να καθιερωθεί τελικά ως ευθέως σχετιζόμενο με την αντίστοιχη εργασία του Αργυρού παραμένει ενδεικτικό μιας καλλιτεχνικής πορείας που συνέπεσε με αυτήν του δασκάλου και ως ενός σημείου καθορίστηκε από την επιρροή του.

Η εργασία των μαθητών του Αργυρού φαίνεται ότι εξακολούθησε να συνδυάζει το νατουραλιστικό σχέδιο με έναν μετριοπαθή και εκλεκτικό ιμπρεσιονισμό μέχρι και το 1940. Σε αυτήν την κατεύθυνση κινείται η σπουδή του Ιωάννη Κασόλα **(Εικ. 98)**[1073] υιοθετώντας μια χρωματική κλίμακα μεταξύ κίτρινου, ανοιχτού πράσινου και ενός φωτεινού πορτοκαλί που όμως δίνει την θέση του στις καφετιές σκιές εκεί που το μοντέλο σκιάζεται.

Στα 1940 πλέον οι σπουδές των μαθητών του Αργυρού μοιάζουν να συγκλίνουν σε ένα ενιαίο και πιο νατουραλιστικό ύφος που υποτάσσει την πινελιά στο μαλακό

[1070] Τα σχέδια που ο Αλεξανδράκης φιλοτέχνησε όσο υπηρετούσε στο πεδίο της μάχης ως δεκανέας πυροβολητής μαζί με μια σειρά ελαιογραφιών και υδατογραφιών οι οποίες δημιουργήθηκαν μεταγενέστερα στη βάση αυτών των σχεδίων, συγκεντρώθηκαν από τον ίδιο τον ζωγράφο σ' ένα λεύκωμα αφιερωμένο στο Έπος του 1940 το οποίο πρωτοεκδόθηκε το 1968. Αλέξανδρος Δ. Αλεξανδράκης, *Έτσι πολεμούσαμε: 1940-1941*, Αθήνα, Πάπυρος, 1968. Βλ. επίσης και Κατάλογος έκθεσης: *Αλέξανδρος Αλεξανδράκης: 1913-1968*, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 1980.

[1071] Αν το έργο του Αλεξανδράκη παρουσιάζει σήμερα κάποιο ενδιαφέρον για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης, αυτό το οφείλει κυρίως στην συνάφειά του με την ελληνική πολεμική ιστορία εντός της οποίας τα έργα του 1940-41 βρίσκουν την θέση τους είτε ως άμεσες εικαστικές μαρτυρίες από το μέτωπο είτε ως ευγενές παράδειγμα καλλιτεχνικού πατριωτισμού. Βλ. Χρύσανθος Α. Χρήστου, «Αλέξανδρος Αλεξανδράκης. Μαχητής στην πρώτη γραμμή, σχεδίασε "εν θερμώ" σκηνές και περιστατικά του αλβανικού μετώπου», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες: Πόλεμος του '40. Εικαστικά και Σκιτσογραφία* [αφιέρωμα], 26 Οκτωβρίου 1997, σσ. 8-11. Βλ. επίσης την πρόσφατη φωτοαναστατική ανατύπωση του λευκώματος του Αλεξανδράκη από το Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων την οποία προλογίζει ο Δημήτρης Παυλόπουλος, Αλέξανδρος Δ. Αλεξανδράκης, *Έτσι πολεμούσαμε: 1940-1941* (επιμ. Άννα Καραπάνου), Αθήνα, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2016.

[1072] Για την εικονογράφηση του ελληνοϊταλικού πολέμου από τον Αργυρό βλ. Παναγιώτης Κ. Ιωάννου, «Ουμβέρτος Αργυρός. Οι τριάντα δύο ελαιογραφίες του είναι μια ήπια εικονογράφηση του ελληνοϊταλικού πολέμου», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες: Πόλεμος του '40. Εικαστικά και Σκιτσογραφία* [αφιέρωμα], 26 Οκτωβρίου 1997, σσ. 6-7.

[1073] Ο κατάλογος της Πινακοθήκης αναφέρει ως χρονολογία του έργου το έτος 1933. Θα πρέπει ωστόσο να θεωρήσουμε ότι πρόκειται κατά πάσα πιθανότητα για την σπουδή γυμνού για την οποία ο Κασόλας έλαβε το 1938 το Αβερώφειο και μαζί το Φιλαδέλφειο βραβείο ζωγραφικής. Βλ. Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1937-38, Αρχείο ΑΣΚΤ καθώς και Συνεδρίαση της 30ης Ιουνίου 1938, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

φυσιοκρατικό πλάσιμο και στο καθαρό σχέδιο, προτιμά τους ανοιχτότερους τόνους, φωτίζει μεταβαίνοντας ομαλά από το λευκό στο καφέ και τείνει να ελαχιστοποιήσει τις χρωματιστές σκιές τουλάχιστον σε ό,τι έχει να κάνει με την απόδοση του γυμνού σώματος. Αυτή η κοινή αντίληψη για το σχέδιο και το χρώμα διέπει τις σπουδές ημιγύμνου των Ευάγγελου Φαεινού **(Εικ. 102)** και Σπυρίδωνος Ψαρρού **(Εικ. 103)**, καθώς και αυτές του γυμνού των Αργύρη Βαλσαμά **(Εικ. 104)** και Παναγιώτη Ευθυμιάδη **(Εικ. 105)**, βραβευμένες όλες τους στους τελικούς διαγωνισμούς του 1939-1940[1074]. Ωστόσο, παρά την έμφαση στο σχέδιο, δεν λείπουν και κάποιες σχεδιαστικές κακοτεχνίες τις οποίες μπορούμε να ανακαλύψουμε στην σπουδή του Ευάγγελου Φαεινού **(Εικ. 102)** (βλ. την προβληματική σχεδιαστική απόδοση του αριστερού πήχη) αλλά και σε αυτήν του Παναγιώτη Ευθυμιάδη **(Εικ. 105)** (βλ. το περίγραμμα του δεξιού ποδιού ακριβώς πίσω από το γόνατο). Η σπουδή γυμνού της Γεωργίας Βασιλείου **(Εικ. 106)** ξεχωρίζει για μια πιο χρωματιστή παλέτα αναβιώνοντας εδώ ένα ιμπρεσιονιστικό ιδίωμα μάλλον ενταγμένο στην ακαδημαϊκή παράδοση της Σχολής του Μονάχου[1075].

Αν στις σπουδές γυμνού και ημιγύμνου επιβιώνει ακόμα μια «ιμπρεσιονιστική» αντίληψη ως προς το χρώμα, ανιχνεύσιμη κυρίως στην απόδοση του φόντου, αυτή είναι πια περιθωριακή στην σπουδή κεφαλής του Χαράλαμπου Παπαχαραλάμπους **(Εικ. 101)** και εντελώς απούσα από την αντίστοιχη σπουδή του Ευθύμιου Τσομίδη **(Εικ. 100)** δείχνοντας μια τάση επιστροφής σ' έναν πιο συνεπή ακαδημαϊσμό όλο και πιο συγκρατημένο ως προς την χρήση του χρώματος. Και φαίνεται ότι αυτή η κατάφαση στον ακαδημαϊσμό είχε στα 1940 τις ευλογίες της Σχολής καθώς όλα τα βραβεία ζωγραφικής εκείνου του έτους, του βραβείου σύνθεσης συμπεριλαμβανομένου, απονεμήθηκαν σε μαθητές του Αργυρού[1076].

Μετά το 1940 ο ιμπρεσιονισμός φαίνεται να αποτελεί πλέον μακρινή ανάμνηση για το εργαστήριο Αργυρού. Αρκεί να εξετάσει κανείς μια ενότητα σπουδών προσωπογραφίας βραβευμένων στους τελικούς διαγωνισμούς του 1941-1942 **(Εικ.**

[1074] Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1939-1940 και Συνεδρίαση της 6ης Ιουλίου 1940, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.
[1075] Πρόκειται πιθανότατα για το έργο που απέσπασε έπαινο γυμνού στους διαγωνισμούς του 1939-40. Βλ. Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1939-40 και Συνεδρίαση της 6ης Ιουλίου 1940, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.
[1076] Βιβλίο βραβείων και επαίνων (1931-1940), αποτελέσματα διαγωνισμών του ακαδημαϊκού έτους 1939-40, Αρχείο ΑΣΚΤ, Συνεδρίαση της 6ης Ιουλίου 1940, *Πρακτικά Συλλόγου Καθηγητών*, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

107-111)[1077] για να διαπιστώσει την αποφασιστική μετατόπιση προς μια σκουρόχρωμη ζωγραφική που έχει πλήρως εξοβελίσει το καθαρό χρώμα. Ό,τι χάνεται από την εκφραστική δύναμη του χρώματος μοιάζει να αναπληρώνεται από την ποσότητα της ύλης του που εδώ απλώνεται με ελεύθερες πινελιές, εξίσου ευδιάκριτες στο φόντο και στο κυρίως θέμα, καταργώντας την ψευδαίσθηση του βάθους. Μόνη εξαίρεση, η σπουδή της Γεωργίας Βασιλείου **(Εικ. 107)** που διατηρεί ένα πιο «ογκομετρικό» πλάσιμο πολύ λεπτών τονικών διαβαθμίσεων έχοντας όμως πια εγκαταλείψει τις χρωματιστές σκιές της σπουδής του 1940 **(Εικ. 106)**. Η επιστροφή σ' ένα πιο νατουραλιστικό ιδίωμα είναι επίσης προφανής και στην σπουδή ημιγύμνου του Στέλιου Δοξόπουλου **(Εικ. 112)**[1078] η οποία έχει μεγαλύτερη συγγένεια με την εργασία του Καραφυλλάκη **(Εικ. 65)** των αρχών της δεκαετίας του 1930 παρά με μεταγενέστερες και πιο αντινατουραλιστικές διατυπώσεις όπως αυτές του Στέφανου Αλμαλιώτη **(Εικ. 73)** ή ακόμα του Αλέξανδρου Αλεξανδράκη **(Εικ. 95)**. Το ίδιο ισχύει και για τα δύο βραβευμένα γυμνά του 1942[1079] των Στέλιου Δοξόπουλου **(Εικ. 113)** και Νικολάου Σπόντζα **(Εικ. 114)** που καταφεύγουν επίσης στους γνωστούς κώδικες των ομαλών τονικών μεταβάσεων και της κιαροσκούρας φωτοσκίασης συσκοτίζοντας όλο και περισσότερο την παλέτα τους.

Στα 1943 η τεχνοτροπία της παχιάς ακανόνιστης πινελιάς, του πλούσιου χρώματος και των σκούρων αποχρώσεων που χαρακτηρίζει τις προσωπογραφίες της προηγούμενης χρονιάς εξακολουθεί να υφίσταται **(Εικ. 115-117)**[1080] τείνοντας στα 1944 να παραμερίσει εντελώς το σχέδιο **(Εικ. 26)**[1081]. Μια παραβολή των σπουδών κεφαλής του Πάνου Σαραφιανού είναι αρκετά ενδεικτική της εξέλιξης που έχει σημειώσει η προσωπική του τεχνοτροπία από το 1942 στο 1943. Η πλούσια σε χρώμα πινελιά που στην σπουδή του 1942 **(Εικ. 110)** παλεύει ακόμα με τα όρια του

[1077] Προφανώς εδώ πρόκειται για σπουδές που έχουν εκτελεστεί με βάση το ίδιο πρότυπο. Η αναφορά των ονομάτων των δημιουργών τους στη λίστα των βραβευμένων σπουδαστών του 1942 μας επιβεβαιώνει ότι πρόκειται για τις βραβευμένες σπουδές κεφαλής του 1942. Βλ. Συνεδρίαση της 16ης Ιουλίου 1942, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[1078] Και σε αυτήν την περίπτωση θα πρέπει μάλλον να θεωρήσουμε ότι πρόκειται για την σπουδή ημιγύμνου που βραβεύτηκε με έπαινο στους διαγωνισμούς του 1941-42. Βλ. Συνεδρίαση της 16ης Ιουλίου 1942, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[1079] Βλ. Συνεδρίαση της 16ης Ιουλίου 1942, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[1080] Οι προσωπογραφίες των Πάνου Σαραφιανού **(Εικ. 115)**, Στέλιου Δοξόπουλου **(Εικ. 116)** και Ιωάννας Μητσέα **(Εικ. 117)** έλαβαν το βραβείο κεφαλής στους διαγωνισμούς του 1942-43. Βλ. Συνεδρίαση της 30ης Ιουλίου 1943, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

[1081] Η σπουδή του Κωνσταντίνου Λινάκη απέσπασε το βραβείο κεφαλής το 1944. Συνεδρίαση της 17ης Ιουλίου 1944, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

λεπτομερούς σχεδίου και το ακαδημαϊκό πλάσιμο, έναν χρόνο αργότερα έχει πλήρως αποδεσμευτεί. Η πινελιά στην σπουδή του 1943 **(Εικ. 115)** δεν πλάθει τονικές αρμονίες αλλά σχεδιάζει αδρομερώς και με «βαριές» συνεχείς γραμμές το θέμα, απλώνει άφθονο και «επίπεδο» το χρώμα σε μεγάλες περιοχές και ενίοτε απαλείφει εντελώς τα περιγράμματα. Απόπειρες όπως αυτή του Σαραφιανού ή του Κωνσταντίνου Λινάκη **(Εικ. 26)** έχουν τις ρίζες τους στο προδρομικό ιδίωμα που πρωτοσυναντάμε το 1935 στην σπουδή κεφαλής του Αλμαλιώτη **(Εικ. 74)** και το βρίσκουμε να επαναλαμβάνεται σταθερά σε όλες (περίπου) τις μεταγενέστερες προσωπογραφίες του εργαστηρίου Αργυρού. Η διαφορά είναι ότι στα μέσα πια της δεκαετίας του 1940 η τονική κλίμακα έχει αισθητά σκουρήνει και η φόρμα τείνει να γίνει όλο και πιο επίπεδη. Αντιθέτως με ό,τι συμβαίνει στην προσωπογραφία η οποία φαίνεται να αφήνει μεγαλύτερα περιθώρια προσωπικών πειραματισμών, στο πεδίο του γυμνού τα πράγματα εξακολουθούν να βρίσκονται καθηλωμένα σε έναν χρωματικά εξασθενισμένο ακαδημαϊσμό που «γκριζάρει» όλο και περισσότερο το χρώμα και παραμένει προσηλωμένος στην πιστή αναπαράσταση του προτύπου, αν κρίνουμε από μια σπουδή του Δημήτρη Φαρμακόπουλου **(Εικ. 118)** βραβευμένη το 1945 με το βραβείο γυμνού[1082].

Οι σπουδές που παρουσιάστηκαν εδώ με χρονολογική σειρά –εξαιρουμένων αυτών του Μόραλη οι οποίες και θα πρέπει να αντιμετωπιστούν ως εξαιρετικές περιπτώσεις προσωπικού πειραματισμού εκτός της κοινής τεχνοτροπικής γραμμής του εργαστηρίου– δείχνουν μια σταδιακή μετατόπιση από ένα ακαδημαϊκό ιδίωμα που στις αρχές της δεκαετίας του 1930 παραμένει ακόμα συνδεδεμένο με το πνεύμα της διδασκαλίας του Ιακωβίδη –πράγμα λογικό, δεδομένης της «μεταβίβασης» των μαθητών του στον νεοδιορισμένο Αργυρό– προς έναν «νοθευμένο» ιμπρεσιονισμό που στα μέσα της δεκαετίας του 1930 μοιάζει σε έργα όπως αυτά του Αλμαλιώτη ή της Παπαβασιλείου **(Εικ. 77)** να αναπαράγει τα διακριτικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Αργυρού. Δηλαδή την ελεύθερη, φαρδιά και κορεσμένη πινελιά που υπονομεύει το καθαρό σχέδιο και το «γκριζαρισμένο» χρώμα που έχει τόση σχέση με τον ιμπρεσιονισμό όση και ο Αργυρός με τον Μονέ, τον Ρενουάρ και τον Πισσαρό τους

[1082] Το έργο αναφέρεται στον κατάλογο της Πινακοθήκης ως βραβευμένο το 1945. Ωστόσο, ελλείψει σχετικού υλικού, οι βραβεύσεις έργων από το 1945 έως το 1947 δεν είναι δυνατόν να εξακριβωθούν με βάση το αρχείο. Πάντως σε αυτήν την περίπτωση, η χρονολογία βράβευσης συμφωνεί με την περίοδο φοίτησης του Φαρμακόπουλου στην Σχολή η οποία λήγει το 1945. Βλ. Μαθητολόγια, Μητρώο σπουδαστών 1938-1973, Αρχείο ΑΣΚΤ.

οποίους παραδεχόταν ως καλλιτεχνικά πρότυπά του[1083]. Σε γενικές γραμμές, στην περίπτωση του Αργυρού μπορούμε να μιλάμε για ιμπρεσιονιστική διδασκαλία μόνο ως προς την υποχώρηση του καθαρού σχεδίου και πολύ λιγότερο έως καθόλου ως προς την διαχείριση του χρώματος το οποίο ακολουθεί ιμπρεσιονιστικές διατυπώσεις μόνο σπάνια και σε πολύ περιορισμένη κλίμακα.

Από την σκοπιά των στοχεύσεων της αναδιοργάνωσης του 1930 στις οποίες εντασσόταν και ο εναρμονισμός της διδασκαλίας με την διεθνώς επικρατούσα τάση ενός βεβαίως παρωχημένου πλέον ιμπρεσιονισμού, η κατεύθυνση της διδασκαλίας του Αργυρού ως προς το σχέδιο έμοιαζε κατά κάποιο τρόπο να συμπληρώνει αυτήν του Παρθένη ως προς το χρώμα, χωρίς ωστόσο να μπορούμε να αναγνωρίσουμε ένα συνολικά (τόσο ως προς το σχέδιο όσο και ως προς το χρώμα) τυπικό ιμπρεσιονιστικό ιδίωμα σε κανένα από τα δύο εργαστήρια. Ειδικά στην περίπτωση του εργαστηρίου του Αργυρού, η υποβάθμιση της σημασίας του σχεδίου –έξω βέβαια από την λογική των ακραίων λύσεων και χωρίς τα περιγράμματα να υποχωρούν ποτέ πλήρως, τουλάχιστον στις σπουδές γυμνού– οδηγεί συχνά τους μαθητές του σε σχεδιαστικές κακοτεχνίες που το πινέλο δεν καταφέρνει πάντοτε να διορθώσει (Βλ. την σπουδή της Χριστίνας Παπαβασιλείου **Εικ.77**). Σταδιακά με το πέρας της δεκαετίας του 1930, έχει πλήρως εξαλειφθεί κάθε ίχνος ιμπρεσιονισμού από την εργασία των μαθητών του Αργυρού. Η χαρακτηριστικά «λιπαρή» πινελιά που απλώνει αδρομερώς το χρώμα θα διατηρηθεί αποκλειστικά στις προσωπογραφίες για να υπηρετήσει τις εκφραστικές ανάγκες του θέματος μέσα από μια χρωματική παλέτα παραδομένη στις σκούρες καφετιές σκιές. Όσο για τις σπουδές γυμνού που στα μέσα της δεκαετίας του 1930 έμοιαζε πρόσκαιρα να έχουν οριακά ξεφύγει από την επιμέλεια του ακαδημαϊκού πλασίματος, αυτήν τείνουν τώρα να την ανακτήσουν. Στις αρχές της δεκαετίας του 1940 ο ιμπρεσιονισμός –ακόμα και αυτός ο επαρχιακός ιμπρεσιονισμός του Αργυρού– έμοιαζε να έχει αγγίξει για την Σχολή το ιστορικό του όριο. Κι έτσι δεν υπήρχε πλέον καμία ανάγκη για τον Αργυρό να αποδείξει εμπράκτως την σχέση του με μια καλλιτεχνική τάση με την οποία επί της ουσίας ποτέ δεν συνδέθηκε, παρά μόνο επιφανειακά και από καιροσκοπισμό.

[1083] Δ. Καλλονάς, «Στα ατελιέ των καλλιτεχνών. Ουμβέρτος Αργυρός, ο ζωγράφος που λατρεύει το φως (Συνέντευξις υπό τους ήχους του αρμονίου). Μια έρευνα του συνεργάτου μας κ. Δ. Καλλονά», όπ.π.

4.2.3. Οι Συνθέσεις

Η κατανομή των βραβείων ζωγραφικής μέσα στην δεκαετία του 1930 δείχνει ότι οι επιδόσεις των μαθητών του Αργυρού στους διαγωνισμούς σύνθεσης υπήρξαν εξίσου ικανοποιητικές με αυτές στους διαγωνισμούς αντιγραφής μοντέλου. Το υλικό της Πινακοθήκης μας επιτρέπει να σχηματίσουμε μόνο μια αποσπασματική εικόνα για τον χαρακτήρα αυτής της εργασίας που και αυτή αφορά κατά κύριο λόγο την δεκαετία του 1930. Πάντως στα λίγα σπουδαστικά έργα σύνθεσης που σώζονται από το εργαστήριο Αργυρού μπορούμε να αναγνωρίσουμε μια ποικιλία συνθετικών λύσεων που δύσκολα όμως μπορούν να υπαχθούν σ' ένα συνεπές και αυστηρό πλαίσιο διδασκαλίας αυτού του αντικειμένου.

Το πιο πρώιμο δείγμα τέτοιας εργασίας είναι μια σπουδή ελεύθερης σύνθεσης του Κωνσταντίνου Σοφιανόπουλου στο θέμα των ψαράδων **(Εικ. 119)**, βραβευμένη στους διαγωνισμούς του 1933[1084]. Ο Σοφιανόπουλος επιλέγει εδώ να χωρίσει το τελάρο του σε δύο άνισες ζώνες με μία οριζόντια μαύρη λωρίδα και να δημιουργήσει μια βασική εστία φωτός (λευκό πουκάμισο) ακριβώς στο κέντρο αναπτύσσοντας τις δύο φιγούρες του πρώτου πλάνου εκατέρωθεν αυτής της εστίας. Δημιουργώντας μια δεύτερη εστία φωτός μικρότερης έντασης στο δεύτερο πλάνο, προσπαθεί να άρει την καθήλωση του βλέμματος στο κέντρο του πίνακα. Και οι τρεις φιγούρες της σύνθεσης ακολουθούν την καθιερωμένη σύμβαση της χιαστί πόζας, ενώ ειδικά αυτές του πρώτου πλάνου διατάσσονται σχεδόν συμμετρικά και σε καθαρή αντιστοιχία μεταξύ τους σχηματίζοντας με το άνω μέρος του κορμού τους δύο παραλληλόγραμμα σε διαγώνια παράταξη. Ταυτόχρονα με σημείο αναφοράς πάντα το λευκό κέντρο του πίνακα, διαμορφώνεται μια δεύτερη αλληλουχία σχημάτων. Δηλαδή από τα αριστερά προς τα δεξιά, τα πόδια της κεντρικής φιγούρας σχηματίζουν ένα ισοσκελές τρίγωνο, ακολουθεί το κεντρικό λευκό παραλληλόγραμμο και το σύνολο ολοκληρώνεται με την αριστερή καθιστή φιγούρα η οποία έρχεται να σχηματίσει ένα δεύτερο ισοσκελές τρίγωνο αριστερά του κεντρικού παραλληλογράμμου. Χρωματικά ο Σοφιανόπουλος βασίζει την σύνθεσή του στους σκούρους τόνους του κόκκινου, του καφέ και στο μαύρο παρεμβάλλοντας στη μεσαία ζώνη το ανοιχτό πράσινο της βάρκας για να οδηγήσει προοπτικά στο βάθος σε μια χρωματική ένταση πορτοκαλί-γαλάζιου. Ωστόσο η προσφιλής στους μαθητές του Αργυρού «λιπαρή» πινελιά είναι και εδώ παρούσα

[1084] Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1932-33, Αρχείο ΑΣΚΤ.

τόσο στο πρώτο πλάνο, όσο και στο φόντο μετριάζοντας την ψευδαίσθηση του βάθους. Η σύνθεση του Σοφιανόπουλου διατηρεί έναν βαθμό ακαδημαϊκής περιπλοκότητας κυρίως σε ό,τι έχει να κάνει με την διάταξη των ανθρώπινων μορφών. Όμως τα συνθετικά τεχνάσματα που εφαρμόζονται εδώ μοιάζουν να προσπαθούν να «διορθώσουν» την στατικότητα που αυτομάτως παράγεται από την τοποθέτηση του βασικού σημείου εστίασης στο κέντρο ακριβώς του τελάρου.

Τις πιο τολμηρές συνθετικές επιλογές θα τις βρούμε στις συνθέσεις του Μόραλη. Δύο παραλλαγές στο ίδιο θρησκευτικό θέμα πιθανότατα της προδοσίας του Ιούδα των Μόραλη **(Εικ. 120)** και Αλμαλιώτη **(Εικ. 121)** μαρτυρούν την ικανότητα του Μόραλη να εξερευνά πιο αντισυμβατικούς τρόπους και να εμφανίζεται και στην σύνθεση τόσο χαρακτηριστικά πρωτότυπος όσο και στις σπουδές μοντέλου[1085]. Ο Ιούδας του Αλμαλιώτη είναι μια μάλλον στατική μορφή σε μια σχετικά κοινή κλασσικίζουσα πόζα που κοιτάζει προς το βάθος το σκηνικό της Σταύρωσης. Οποιαδήποτε δραματική ένταση υπάρχει εδώ, υποβάλλεται με δύο κυρίως αρκετά τυπικά εικονογραφικά ευρήματα, την συστροφή του κορμού και τα μουντά γκρι σύννεφα που «λερώνουν» τον λευκό ουρανό του βάθους. Ξαναβρίσκουμε έτσι εδώ την παλιά ρομαντική σύμβαση της συμμετοχής του φυσικού τοπίου στην ψυχολογική κατάσταση των προσώπων. Αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στην σύνθεση του Αλμαλιώτη, στην περίπτωση αυτής του Μόραλη, η προσέγγιση του θέματος είναι οπωσδήποτε λιγότερο αναμενόμενη. Ο Μόραλης, αντί για την στιγμή της μετάνοιας έχει επιλέξει να συλλάβει «επ' αυτοφώρω» τον πρωταγωνιστή της σύνθεσής του την στιγμή της κρυφής διαφυγής του. Έχει επίσης αποφύγει να εντάξει στο έργο προφανή εικονογραφικά στοιχεία που προδίδουν αμέσως το συγκεκριμένο θέμα του ή την ταυτότητα της μορφής δημιουργώντας έτσι ένα πλαίσιο σχετικής αφηγηματικής απροσδιοριστίας. Αδιαφορώντας πλήρως για τους στοιχειώδεις κανόνες σύνθεσης, έχει δημιουργήσει μια γιγαντιαία ανθρώπινη μορφή που μετά βίας στριμώχνεται στα όρια του τελάρου και η οποία «πατάει» με εντελώς παράδοξο τρόπο στο ίδιο επίπεδο με τα πολύ μικρότερης κλίμακας αρχιτεκτονήματα και τις θολές φιγούρες του βάθους. Τέλος, με την ίδια

[1085] Η σύνθεση του Μόραλη, εν αντιθέσει με αυτήν του Αλμαλιώτη, είναι ενυπόγραφη και φέρει ως χρονολογική ένδειξη το έτος 1935. Για την σύνθεση του Αλμαλιώτη ο κατάλογος αναφέρει ως έτος δημιουργίας της το 1931. Το πιθανότερο ωστόσο είναι ότι οι δύο συνθέσεις είναι σύγχρονες, αναπαριστούν το ίδιο θέμα και είναι αυτές που βραβεύτηκαν με έπαινο σύνθεσης στους διαγωνισμούς του 1935. Βλ. Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1934-35, Αρχείο ΑΣΚΤ και Συνεδρίαση της 29ης Ιουνίου 1935, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

τολμηρή διάθεση καλύπτει ολόκληρη την κεντρική επιφάνεια του καμβά μ' ένα σκούρο βαθύ κόκκινο μετατρέποντας το ίδιο το χρώμα σε κυρίως θέμα του έργου.

Την ίδια υπερμεγέθη σύνθεση που τείνει να βγει εκτός των ορίων του τελάρου την ξαναβρίσκουμε σε μια σπουδή του 1937[1086] **(Εικ. 122)**, αν και σ' αυτήν την περίπτωση οι συνθετικές «αυθαιρεσίες» του Μόραλη έχουν περιοριστεί. Το θέμα εδώ είναι προφανώς η αρπαγή του Γανυμήδη την οποία ο Μόραλης έχει αποδώσει μ' έναν μάλλον λιτό συνθετικά τρόπο που αποκλίνει από τις συνήθεις μπαρόκ εκδοχές του θέματος. Η σύνθεση αναπτύσσεται κατά μήκος δύο αξόνων: του κύριου κεντρικού κάθετου άξονα που ορίζεται από τη μορφή του Γανυμήδη και την αριστερή φτερούγα του αετού και ενός δευτερεύοντος διαγώνιου άξονα που τέμνει τον κάθετο στο κέντρο του και ορίζεται από την δεξιά φτερούγα του αετού και το αριστερό πόδι του Γανυμήδη. Ο Μόραλης επιλέγει εδώ να δημιουργήσει μια ισχυρή αίσθηση καθετότητας διαλύοντας την εντύπωση της δυναμικά κινούμενης μορφής που ίπταται στον ουρανό παλεύοντας με τον αετό. Μικρή υπόμνηση του εναέριου χώρου μέσα στον οποίο διαδραματίζεται η σκηνή, η γραμμή του ορίζοντα που σχεδιάζεται αρκετά χαμηλά ώστε να υποβάλλει την αίσθηση του ύψους. Και εδώ όπως και στην σύνθεση του 1935 είναι προφανής η προσπάθειά του να πρωτοτυπήσει προτιμώντας αυτή τη φορά μια πιο αυστηρή και νηφάλια σύνθεση σ' ένα θέμα που παραδοσιακά προσφερόταν για ασκήσεις μανιεριστικής δεξιοτεχνίας.

Δύο σπουδές του Αλέξανδρου Αλεξανδράκη, μία σ' ένα αγροτικό θέμα **(Εικ. 123)** και μία σ' ένα νησιώτικο **(Εικ. 124)** αποτελούν, μαζί με την σπουδή του Σοφιανόπουλου **(Εικ. 119)**, τυπικό δείγμα αυτού του ελληνικού ηθογραφικού intimisme που προσπαθούσε να επιβάλλει ο Δημητριάδης ως κατεύθυνση της νεοελληνικής τέχνης και ο οποίος είναι παρών και σε αρκετές από τις σπουδές προσωπογραφίας που παρουσιάστηκαν παραπάνω και χρησιμοποιούν ως μοντέλα χαρακτηριστικούς ανθρώπινους τύπους της ελληνικής υπαίθρου (Βλ. ενδεικτικά **Εικ. 78, 81-89, 94**). Στην βραβευμένη σύνθεση του 1937 **(Εικ. 123)** ο Αλεξανδράκης «στριμώχνει» το κυρίως θέμα στην αριστερή πλευρά του πίνακα φέρνοντάς το σε πρώτο πλάνο. Η δεξιά πλευρά παραμένει στο μεγαλύτερο μέρος της κενή και χρωματικά επίπεδη έτσι που η σύνθεση μοιάζει να βαραίνει προς τ' αριστερά. Μόνο η

[1086] Πρόκειται για την χρονολόγηση που προτείνει ο κατάλογος της Πινακοθήκης και η οποία μοιάζει και σε αυτήν την περίπτωση αρκετά αμφίβολη, δεδομένου ότι ο Μόραλης αποφοιτά από την Σχολή το 1936 και τον Ιούνιο του 1937 φεύγει για την Ρώμη.

μαύρη φιγούρα ενός γαϊδάρου στέλνει το βλέμμα δεξιά στο βάθος. Οι ανθρώπινες μορφές του πρώτου πλάνου διατάσσονται σε δύο παράλληλους διαγώνιους άξονες. Ανάμεσά τους ξεκινά ένας τρίτος κάθετος άξονας που ορίζεται από τον κορμό του δέντρου. Η βασική μορφή της σύνθεσης (ο κοιμισμένος άνδρας) έχει και εδώ καταλάβει την κύρια περιοχή του έργου «ξαπλώνοντας» ακριβώς επάνω στον διαγώνιο άξονα που ξεκινά από το επάνω αριστερό άκρο του πίνακα, διέρχεται από το κέντρο και καταλήγει στο κάτω δεξιό άκρο του. Η αντίθεση κίτρινου-γαλάζιου-πορτοκαλί έρχεται να δηλώσει το βασικό σημείο εστίασης. Εν αντιθέσει με την σπουδή του Σοφιανόπουλου, εδώ αποφεύγονται οι πολύπλοκες λύσεις. Η σύνθεση είναι τόσο βαριά και στατική όσο επιτάσσει ο νωθρός χαρακτήρας του θέματος της μεσημεριανής σιέστας.

Η σύνθεση των Ψαράδων **(Εικ. 124)** έχει συλληφθεί σε εντελώς διαφορετική λογική. Το ενδιαφέρον του Αλεξανδράκη εδώ είναι να στήσει μια δραματική σκηνή έντονης ομαδικής προσπάθειας ενάντια στα στοιχεία της φύσης. Γι΄ αυτό και αναπτύσσει την κεντρική μορφή επάνω στις ευθείες πλευρές ενός τριγώνου που δεσπόζει ξεκάθαρο στο πρώτο πλάνο του πίνακα. Η εντύπωση της προοπτικής επιτυγχάνεται με την ανάπτυξη της δεύτερης μορφής επάνω σ' ένα δεύτερο ορθογώνιο τρίγωνο που εγγράφεται στο ισοσκελές τρίγωνο του πρώτου πλάνου. Όλο το σύμπλεγμα έχει οργανωθεί επάνω στους μεσοκάθετους άξονες συμμετρίας του καμβά οι οποίοι ορίζονται από την γραμμή του ορίζοντα (οριζόντιος άξονας) και τον κορμό της μορφής του πρώτου πλάνου που προεκτείνεται στην ίδια νοητή ευθεία από το μπροστινό πόδι της μορφής του δεύτερου πλάνου (κάθετος άξονας). Εδώ τα χρώματα έχουν σκουρήνει και η πινελιά έχει γίνει πιο νευρική συμβαδίζοντας με την ταραχώδη ατμόσφαιρα της σκηνής. Ωστόσο όλη η προσπάθεια του Αλεξανδράκη να δημιουργήσει ένα δυναμικό σύνολο μοιάζει να υπονομεύεται εδώ από τον εγκλωβισμό της σύνθεσης σε μια αυστηρή και εντελώς προφανή γεωμετρία που κάνει τελικά την σκηνή να φαίνεται βαριά και στατική. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι τον τύπο της μορφής του δεύτερου πλάνου, ο Αλεξανδράκης θα τον κρατήσει και θα τον επαναλάβει εις τριπλούν, αρκετά χρόνια αργότερα, σε μια ελαιογραφία με παραπλήσιο θέμα **(Εικ. 125)**. Αυτό το παράδειγμα προσωπικής επιστροφής σε τύπους της σπουδαστικής περιόδου που επανεμφανίζονται κατόπιν σε ώριμα έργα, μέσα στην μερικότητά του, έχει ενδιαφέρον όχι μόνο επειδή προδίδει έναν τρόπο με τον οποίο οι σπουδαστικές δοκιμές ύφους μπορούν να συνεχίζουν να «στοιχειώνουν» έναν καλλιτέχνη ακόμα και

στα ώριμα βήματά του, αλλά και επειδή στην περίπτωση του Αλεξανδράκη αυτά τα ηθογραφικά θέματα σύνθεσης που κινούνταν στην λογική ενός ελληνικού intimisme τον έστρεψαν πράγματι σε μια οικεία θεματογραφία της ελληνικής υπαίθρου που συνέχιζε το νήμα των μαθητικών του σπουδών[1087].

Την τάση για επίπεδες, βαριές συνθέσεις που αξιοποιούν το κέντρο του πίνακα, γεμίζουν τον χώρο του πρώτου πλάνου περιορίζοντας την αίσθηση του βάθους και διαρθρώνονται με βάση εύγλωττες και σχετικά απλές συμμετρίες και που την είδαμε σε διαφορετικές εκδοχές της σε όλα τα παραπάνω έργα, δεν θα την βρούμε στην σπουδή του Γιώργου (ή Γιώργη) Χιντζόγλου **(Εικ. 126)**. Η σύνθεση του Χιντζόγλου θα πρέπει μάλλον να συσχετισθεί με την διδασκαλία του Παρθένη του οποίου υπήρξε μαθητής ως το 1937 παρά με αυτήν του Αργυρού στο εργαστήριο του οποίου τον βρίσκουμε να έχει μεταπηδήσει από το επόμενο ακαδημαϊκό έτος 1937-1938[1088]. Οι λόγοι που επιλέγουμε να την εντάξουμε σε αυτήν την ενότητα είναι αφενός επειδή ο Χιντζόγλου βραβεύτηκε το 1939 γι' αυτό το έργο ως μαθητής του Αργυρού[1089] και αφετέρου επειδή μια συγκριτική παραβολή του προς τα προηγούμενα έργα καθιστά πιο κατανοητή την λογική εργασίας των μαθητών του Αργυρού ως απομακρυσμένη από το μάθημα σύνθεσης του Παρθένη. Το θέμα εδώ είναι προφανώς ο αποκεφαλισμός του Ιωάννη και το πρώτο πράγμα που σχεδόν αναγκάζεται να παρατηρήσει κανείς είναι η προοπτική διάρθρωση του χώρου μέσα στον οποίο οι ανθρώπινες μορφές υπάρχουν και κινούνται «άνετα». Ο αποκεφαλισμένος Ιωάννης κείτεται διαγώνια σε πρώτο πλάνο στο κάτω αριστερό άκρο του πίνακα με το αποτροπιαστικό θέαμα του ακέφαλου κορμού να κρύβεται επιμελώς από ένα είδος καταπακτής. Το κέντρο του πίνακα έχει αφεθεί κενό και μόνο η λευκή γραμμή του μαχαιριού οδηγεί το βλέμμα αριστερά στην «δικέφαλη» φιγούρα του δημίου, στον διαγώνιο άξονα της σκάλας κι από κει στην θολή εικόνα της πολυκοσμίας στο βάθος. Ο στενός σκοτεινός χώρος της φυλακής «διευρύνεται» από ένα τριγωνικό παραπέτασμα ισχυρού φωτός που μοιάζει να εκπορεύεται από την αποκεφαλισμένη μορφή του Ιωάννη. Η δραματικότητα της σκηνής εδώ δεν είναι το αποτέλεσμα μιας σύνθεσης δυναμικών μορφών σε μεγάλη κλίμακα και σε συνεστραμμένους άξονες ή της αιμόφυρτης εικόνας του Ιωάννη

[1087] Βλ. Κατάλογος έκθεσης, *Αλέξανδρος Αλεξανδράκης (1913-1968)*, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 1980.
[1088] Βλ. Μαθητολόγια, Ευρετήριο Σπουδαστών στα Εργαστήρια, Σχολικό έτος 1936-1937 και 1937-1938, Αρχείο ΑΣΚΤ.
[1089] Βιβλίο βραβείων και επαίνων, ακαδημαϊκό έτος 1938-39, Αρχείο ΑΣΚΤ και Συνεδρίαση της 29ης Ιουνίου 1939, Πρακτικά, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

βαλμένης με κραυγαλέο τρόπο στο κέντρο του πίνακα, αλλά αντιθέτως παράγεται πιο έμμεσα, δηλαδή μέσα από μια συμβολική σκηνική κλιμάκωση (θάνατος σε πρώτο πλάνο, έγκλημα σε δεύτερο πλάνο, γιορτή στο βάθος) αλλά και μέσα από τον τρόπο με τον οποίο ο χώρος μετασχηματίζεται μέσω ενός παράδοξου και δραματικού φωτισμού που υπερισχύει και αυτών των ίδιων των πρωταγωνιστών του επεισοδίου. Αυτές οι τόσο εκλεπτυσμένες συνθετικές επιλογές απέχουν αρκετά από την γενική κατεύθυνση που φαίνεται να ακολουθούν οι μαθητές του Αργυρού στην σύνθεση και η οποία προδίδει ένα μάλλον ασθενές ενδιαφέρον διδασκαλίας γι' αυτό το αντικείμενο. Όσο για την περίπτωση των πιο αντισυμβατικών επιλογών του Μόραλη –οι οποίες κι αυτές απέχουν εξίσου από την αναπνέουσα και καλοζυγισμένη στον χώρο του τελάρου σύνθεση που δίδασκε ο Παρθένης– θα πρέπει μάλλον να τις αποδώσουμε σ' ένα προσωπικό και ανήσυχο πνεύμα πειραματισμού που απ' ό,τι φαίνεται, όταν υπήρχε εκ των προτέρων, έβρισκε χώρο για να εκδηλωθεί εντός του εργαστηρίου, παρά στην διδακτική καθοδήγηση του ίδιου του Αργυρού.

5. Αργυρός versus Παρθένης: Δύο αντιμαχόμενες εκδοχές διδασκαλίας και η στρεβλή κριτική τους πρόσληψη

Όταν στα 1929 και λίγους μόλις μήνες πριν από τον διορισμό του Παρθένη ο Ιακωβίδης κατάφερνε τελικά να επιβάλλει τον Αργυρό ως διάδοχο του εργαστηρίου του, τα εκσυγχρονιστικά σχέδια του Παπαντωνίου για εναρμόνιση της διδασκαλίας της Σχολής προς τις κυρίαρχες –ιμπρεσιονιστικής έμπνευσης– τάσεις της γαλλικής τέχνης έμοιαζε να έχουν υποστεί ένα αποφασιστικό πλήγμα από την «δυναστεία» της ακαδημαϊκής παράδοσης του Μονάχου. Η παρουσία του Αργυρού στην Σχολή, πλαισιωμένη από το παλαιό διδακτικό προσωπικό, προοριζόταν να λειτουργήσει ως ακαδημαϊκό ανάχωμα μπροστά στην επερχόμενη σαρωτική παρέμβαση των Φιλελευθέρων και κυρίως απέναντι στον βασικό παρονομαστή της αναδιοργάνωσης, τον Παρθένη.

Από την πρώτη κιόλας στιγμή ο Αργυρός θα κληθεί να συγκροτήσει την διδασκαλία του στον αντίποδα αυτής του νεωτεριστή Παρθένη, αντιμέτωπος με τις υψηλές προσδοκίες με τις οποίες είχε επενδυθεί ο διορισμός του τελευταίου αλλά και καταδικασμένος σε μια σύγκριση που στα 1929 έμοιαζε από κάθε άποψη άνιση. Αυτή ακριβώς η συνθήκη της θεσμικής συνάντησης με τον Παρθένη μέσα στο νέο περιβάλλον ανταγωνιστικής συνύπαρξης των εργαστηρίων που διαμόρφωνε η αναδιοργάνωση έμελλε να καθορίσει και την εξέλιξη της διδασκαλίας του Αργυρού μέσα στην δεκαετία του 1930. Οι παράλληλοι διδακτικοί βίοι του Παρθένη και του Αργυρού –κατά τα άλλα απολύτως ασύμπτωτοι– θα βρεθούν εξίσου υποκείμενοι στους όρους της αναδιοργάνωσης και των εκσυγχρονιστικών αιτημάτων που την συνόδευαν. Από αυτήν την σκοπιά, και ο Αργυρός –όχι λιγότερο απ' ό,τι ο Παρθένης– θα χρειαστεί να αναμετρηθεί σε επίπεδο διδασκαλίας με το πρόβλημα διαχείρισης της καλλιτεχνικής ατομικότητας που εκ των πραγμάτων έθετε οποιαδήποτε απόπειρα νεωτερικής μεταρρύθμισης της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης.

Ήδη από το 1931 τόσο η διδασκαλία του Παρθένη όσο και αυτή του Αργυρού είχαν δώσει τα πρώτα δείγματα του προσανατολισμού τους κινούμενες προς διαμετρικά αντίθετες κατευθύνσεις, με το εργαστήριο Παρθένη να επιβεβαιώνει την διαφορετικότητά του και αυτό του Αργυρού να συνεχίζει το νήμα της διδασκαλίας του Ιακωβίδη. Αντίθετα όμως με την κυρίαρχη προσδοκία μιας καλλιτεχνικής «άνοιξης» που αναμενόταν να ανατείλει μέσα από τον αντιακαδημαϊκό προσανατολισμό του εργαστηρίου Παρθένη, ήταν το εργαστήριο Αργυρού εκείνο που κέρδιζε τις

εντυπώσεις της φιλονεωτεριστικής κριτικής χάρη στην ανομοιογένεια της παραγωγής του, η οποία φανέρωνε και την μέριμνα του δασκάλου για ενθάρρυνση της καλλιτεχνικής ατομικότητας των μαθητών του. Αυτήν την αρετή της ατομικότητας αναγνώριζε ο Νίκος Γιοκαρίνης στο βραβευμένο έργο του μαθητή του Αργυρού Αντώνη Καραφυλλάκη **(Εικ. 65)** σημειώνοντας:

«*Το βραβευθέν έργον του μαθητού κ. Καραφυλλάκη έχει πολλά χαρίσματα τεχνικής αποδώσεως και χρωματικής απλότητος. Είναι πράγματι το καλλίτερο. Και έχει πράγματι την σφραγίδα πολλής ατομικότητος την οποίαν ιδιαιτέρως προσέχει δια τους μαθητάς του ο κ. Αργυρός, του οποίου αι τάξεις είνε εφέτος αι τυχηρώτεραι*»[1090].

Τεχνική αρτιότητα, χρωματική λιτότητα και ατομικότητα ήταν τα στοιχεία εκείνα που έκαναν το έργο του Καραφυλλάκη να ξεχωρίζει ως προϊόν μιας διδασκαλίας που ήξερε να καλλιεργεί την δυνατότητα προσωπικής εκδήλωσης στον μαθητή χωρίς να υπολείπεται στο επίπεδο της τεχνικής καθοδήγησης και η οποία ωστόσο, στην προκειμένη περίπτωση ακολουθούσε καταφανώς και με συνέπεια την πεπατημένη του γερμανικού ιμπρεσιονισμού. Και ενώ το εργαστήριο Αργυρού παρουσιαζόταν περίπου ως ένας φιλελεύθερος χώρος άνθισης της καλλιτεχνικής ατομικότητας μέσα στο πλαίσιο του ακαδημαϊσμού, οι μαθητές του Παρθένη από την άλλη εμφανίζονταν να εργάζονται καταδυναστευμένοι από την καλλιτεχνική ατομικότητα του δασκάλου, πασχίζοντας να εφαρμόσουν κατά γράμμα μια σειρά από παράδοξες, αντινατουραλιστικές όσο και αυστηρές οδηγίες που αφορούσαν ακόμα και το πιο ελεύθερο πεδίο του χρώματος:

«*Σήμερα ακόμη δεν ετελείωσαν όλαι αι τάξεις την εκτέλεσιν των έργων. Είνε κλειδωμένοι ακόμη μερικοί μαθηταί του κ. Παρθένη και του κ. Αργυρού και δουλεύουν πυρετωδώς, εμπρός σ' ένα μοντέλο ανδρικό, ημίγυμνο, με τα μπράτσα ακουμπησμένα δεξιά και αριστερά ωσάν να απομιμείται την ακρίδα. Δυο κορίτσια προσπαθούν να βρουν το χρώμα που έχει επιβάλλει ο κ. Παρθένης για τη σκιά του ενός μπράτσου, με φόντο πράσινο. Διότι ο κ. Παρθένης δεν αφίνει καμμίαν προσωπικήν διάθεσιν εις το μάθημά του. Τους θέλει όλους ίδιους κι απαράλλαχτους. Δεν ξέρω πόσους πίνακας είδα, με τον άνθρωπο ακρίδα, σε πράσινο φόντο, όλοι είνε οι ίδιοι, χωρίς καμμιά παραλλαγή και*

[1090] Ν. Γιοκαρίνης, «Η ελληνική καλλιτεχνία. Η απονομή των βραβείων εις την Σχολήν Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 26 Ιουνίου 1931.

προσωπικότητα. Όλοι κάμνουν ό,τι θέλει ο καθηγητής. Και αυτό μου φαίνεται μειονέκτημα για την ανάπτυξι της καλλιτεχνικής ατομικότητος»[1091].

Έναν χρόνο αργότερα, στα 1932, το εργαστήριο Αργυρού εξακολουθούσε να φαντάζει στα μάτια της κριτικής ως εκκολαπτήριο υφολογικού πλούτου δίπλα στην μονότονη επανάληψη του ίδιου αντινατουραλιστικού κανόνα που εφάρμοζαν ευλαβικά στις σπουδές τους οι μαθητές του Παρθένη. Για τον συντάκτη των *Αθηναϊκών Νέων* – πιθανότατα εδώ πρόκειται και πάλι για τον Γιοκαρίνη– η αναπόφευκτη σύγκριση οδηγούσε σε ένα προφανές συμπέρασμα:

«*Την μεγαλειτέραν ζωτικότητα έχει εφέτος το εργαστήριον του κ. Αργυρού. Τα εκτιθέμενα έργα αποδεικνύουν την εργασίαν που έγινε και την θαυματουργόν έμπνευσιν που εμφυσά ο κ. Αργυρός.* […] *Εις το εργαστήριον του κ. Παρθένη υπάρχει εφέτος μια τρομερή μονοτονία. Ένα μοντέλλο έχει εκτελεσθή από όλους τους μαθητάς οι οποίοι ακολουθούν τον ίδιον κανόνα, το ίδιον πρασινωπό φανταστικό φόντο*»[1092].

Αυτή την πλήρη διάσταση μεταξύ των δύο διδακτικών αντιλήψεων θα την επισημάνει και ο Κόκκινος από τις σελίδες της *Νέας Εστίας* επιδοκιμάζοντας τα αποτελέσματα της μεθόδου του Αργυρού:

«*Το εργαστήριο του κ. Ουμβέρτου Αργυρού παρουσιάζει την ποικιλώτερη και την πλουσιώτερη απόδοσι. Ο καθηγητής, παρ' όλη την επιμονή στη σπουδή και την καθοδήγησι των μαθητών στα στοιχεία της τέχνης, αφήνει στους μαθητάς του αρκετή ελευθερία για να κινηθούν προσωπικώτερα, ν' αντιμετωπίσουν τα αντικείμενα με τα δικά τους μάτια, ν' αποδώσουν εκείνο που βλέπουν και που αισθάνονται. Υπάρχει βέβαια μια*

[1091] Ν. Γιοκαρίνης, «Η ελληνική καλλιτεχνία. Η απονομή των βραβείων εις την Σχολήν Καλών Τεχνών», όπ.π.

[1092] Ανμ. [Ν. Γιοκαρίνης;], «Η σημερινή τελετή της απονομής των βραβείων εις την ανωτάτην σχολήν των Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 3 Ιουλίου 1932. Είναι ενδεικτικό της απογοητευτικής εικόνας που έδινε στα 1932 το εργαστήριο Παρθένη το γεγονός ότι παρά τις σημαντικές βραβεύσεις που είχαν αποσπάσει δύο μαθητές του εκείνη την χρονιά, η Άρτεμις Φραγκοπούλου (Φιλαδέλφειο βραβείο ζωγραφικής) και ο Αργύρης Στυλιανίδης (Αβερώφειο βραβείο), ο συντάκτης του άρθρου απέφευγε να σχολιάσει την εργασία τους επιλέγοντας να σταθεί ιδιαιτέρως μόνο στον μαθητή του Αργυρού Στέφανο Αλμαλιώτη, βραβευμένο επίσης με το Αβερώφειο βραβείο, για την «ικανοποιητικότατη απόδοση» του θέματος του εφήβου με λαγίνι στο οποίο είχαν διαγωνισθεί οι σπουδαστές των εργαστηρίων. Η φωτογραφία της σπουδής του Αλμαλιώτη εικονογραφούσε το δημοσίευμα **(Εικ. 68)** με την παραπλανητική λεζάντα «Α΄ βραβείο ζωγραφικής» δημιουργώντας την εσφαλμένη εντύπωση ότι ο Αλμαλιώτης είχε έρθει πρώτος στο σύνολο των σπουδαστών ζωγραφικής ενώ στην πραγματικότητα είχε διακριθεί μόνον εντός του εργαστηρίου του.

ομοιογενής ατμόσφαιρα στις εργασίες του εργαστηρίου αυτού, αλλά μόνον εδώ βλέπει κανείς περισσότερο μια ελεύθερη κίνησι και προσωπικές προσπάθειες»[1093].

Ξεχωρίζοντας από τους μαθητές του Αργυρού τους Γιάννη Μόραλη, Νίκο Νικολάου, Στέφανο Αλμαλιώτη και Ιωάννη Γεωργιόπουλο κατέληγε: «*Η διδασκαλία του κ. Αργυρού έχει τον τρόπον να είναι γόνιμος*», για να περάσει εν συνεχεία στην παρουσίαση του εργαστηρίου Παρθένη:

«*Το εργαστήριον του κ. Παρθένη είναι εντελώς άλλο πράγμα. Υπάρχει μια ιδιοτυπία στο σχέδιο, με έκδηλη την προσπάθεια στην ανατομική απόδοση της μυολογίας και της οστεολογίας του προτύπου. Αλλ' αυτό είναι ιδιοτυπία μόνον απέναντι των άλλων εργαστηρίων. Διότι όλοι οι μαθηταί του κ. Παρθένη εμφανίζουν την ίδια τεχνοτροπία, ακόμη και το ίδιο χρώμα, σαν να εργάζωνται όλοι με την ίδια παλέττα, και αυτό αποκαλύπτει τη βαρειά επίδρασι του καθηγητού. Ο κ. Παρθένης έχει στενά δεμένους μαζύ του τους μαθητάς του. Αλλά το άξιο προσοχής στο εργαστήριο αυτό είναι η επιμονή στο σχέδιο. Και είναι πράγματι εξαιρετικό κομμάτι το κεφάλι του κ. Στυλιανίδη που επήρε και το βραβείο του εργαστηρίου, καθώς και μερικά κομμάτια της δ. Ελένης Πιττάρη*»[1094].

Αν και ο Κόκκινος, εν αντιθέσει με τον Γιοκαρίνη, αναγνώριζε ότι σε κάποιες ευτυχείς περιπτώσεις η διδασκαλία του Παρθένη κατάφερνε να παραγάγει υψηλής σχεδιαστικής ποιότητας έργα, η διαπίστωση περί της καταστολής της καλλιτεχνικής ατομικότητας των σπουδαστών εντός του εργαστηρίου του ήταν κοινή και ο προβληματισμός έκδηλος. Ως εδώ η απογοήτευση αυτής της μερίδας τεχνοκριτικών που συνδέονταν με τον φιλελεύθερο χώρο[1095] και οι οποίοι δεν έκρυψαν ποτέ τον θαυμασμό τους για το καλλιτεχνικό έργο του Παρθένη[1096] μπορεί να κατανοηθεί στην βάση μιας ματαιωμένης προσδοκίας απελευθέρωσης της καλλιτεχνικής ατομικότητας από τα ασφυκτικά δεσμά του ακαδημαϊσμού, μια απελευθέρωση την οποία στα 1929

[1093] Δ. Κόκκινος, «Η Τέχνη. Η επίδειξις των μαθητών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», *Νέα Εστία*, τχ. 135, 1η Αυγούστου 1932, σ. 831-832.

[1094] Δ. Κόκκινος, «Η Τέχνη. Η επίδειξις των μαθητών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», όπ.π.

[1095] Σύμφωνα με τον Ματθιόπουλο ο Νίκος Γιοκαρίνης ήταν «*προσωπικός συνομιλητής του Βενιζέλου και κατά κάποιο ανεπίσημο τρόπο, ένας από τους έμμεσους διερμηνευτές απόψεων και ιδεών του φιλελεύθερου ηγέτη στον ημερήσιο τύπο*». Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας*…, τ. Γ΄, σ. 870, σημείωση 378. Αντιστοίχως ο Διονύσιος Κόκκινος στο διάστημα 1908-1909 εξέδιδε την εφημερίδα *Μέλλον* η οποία εξέφραζε τις ιδέες της ομάδας των Κοινωνιολόγων του Αλέξανδρου Παπαναστασίου. Βλ. Γεώργιος Κουρνούτος, «Διονύσιος Αντ. Κόκκινος (1883-1967)», *Νέα Εστία*, τ. 82, τχ. 968 (1967), σ. 1400.

[1096] Βλ. Νίκος Γιοκαρίνης, «Αι εξομολογήσεις των: Με τον κ. Κωνσταντίνον Παρθένην δια την παλαιάν και την νέαν τέχνην», *Πρωία*, 27 Ιανουαρίου 1930 και Διονύσιος Α. Κόκκινος, «Καλλιτεχνικοί περίπατοι: Κ. Παρθένης», *Νέα Εστία*, τχ. 166, 15 Νοεμβρίου 1933.

δεν υπήρχε ίσως κανείς άλλος καλλιτέχνης με προσωπικότερο ύφος από αυτό του Παρθένη για να την υποσχεθεί. Το μη αναμενόμενο ήταν το γεγονός ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1930, γι' αυτήν την κατηγορία της φιλελεύθερης–φιλονεωτεριστικής κριτικής ο ακαδημαϊκός Αργυρός ο οποίος καλλιτεχνικά αντιπροσώπευε ακριβώς ό,τι τεχνοκριτικοί σαν τον Γιοκαρίνη ήθελαν να ξορκίσουν, έμοιαζε να εκπληρώνει μέσω της διδασκαλίας του μια αποστολή που κανονικά βάρυνε κυρίως τον Παρθένη.

Ένα μικρό –αλλά μάλλον αντιπροσωπευτικό– δείγμα βραβευμένων σπουδών από εκείνες που ο Γιοκαρίνης είχε δει στην σπουδαστική έκθεση του 1931, αυτών του Αντώνη Καραφυλλάκη **(Εικ. 65)** και του Φώτη Παλληκαρά **(Εικ. 66)**, περιπλέκει τα πράγματα καθώς δεν μπορεί εύκολα να τεκμηριώσει αυτήν την υποτιθέμενη άνθιση που γνώριζε η καλλιτεχνική ατομικότητα στο εργαστήριο Αργυρού στις αρχές της δεκαετίας του 1930, τουλάχιστον σε ό,τι έχει να κάνει με τα έργα των διαγωνισμών. Αντιθέτως, αν κάτι μαρτυρούν οι παραπάνω σπουδές, είναι η σαφής πρόσδεση της διδασκαλίας του Αργυρού στον ακαδημαϊσμό του Μονάχου. Ακόμα κι αν τα σπουδαστικά έργα που είχαν φιλοτεχνηθεί εκτός της στενής επίβλεψης του Αργυρού στο εργαστήριο και τα οποία επίσης παρουσιάζονταν στην έκθεση ως δείγματα της καθαρά προσωπικής-εξωσχολικής εργασίας των σπουδαστών είχαν αμβλύνει αυτήν την εντύπωση γενικής επιβολής του ακαδημαϊκού παραδείγματος, το προφανές ερώτημα δεν μπορεί να αρθεί: Τι ήταν εκείνο που στις αρχές της δεκαετίας του 1930 έκανε τους Γιοκαρίνη και Κόκκινο να αντιμετωπίζουν τον Αργυρό ως θεράποντα της καλλιτεχνικής ατομικότητας παραβλέποντας ή υποβαθμίζοντας την προσήλωση των βραβευμένων μαθητών του στον ακαδημαϊκό ιμπρεσιονισμό του Μονάχου;

Η απάντηση θα πρέπει νομίζω να αναζητηθεί όχι τόσο στην όποια υφολογική ανομοιογένεια χαρακτήριζε στα 1931 με 1932 την εργασία των μαθητών του Αργυρού όσο στην δυναμική που είχε καταφέρει να αναπτύξει από πολύ νωρίς η διδασκαλία του Παρθένη έναντι των υπολοίπων εργαστηρίων και κυρίως στον απόλυτο και δεσμευτικό τρόπο με τον οποίο ένα προσωπικό ζωγραφικό σύστημα επιβαλλόταν ως απαράβατος καλλιτεχνικός κανόνας. Αυτήν την υποταγή της ατομικότητας του σπουδαστή στο προσωπικό ύφος του Παρθένη στα 1932 δεν μπορούσε να την αρνηθεί ούτε ο Παπαντωνίου[1097]. Όμως αν ο Παπαντωνίου αντιμετώπιζε αυτήν την εξέλιξη λίγο-πολύ

[1097] Αναγκαζόμενος να παραδεχτεί την προφανή συγγένεια της εργασίας των μαθητών του Παρθένη με το ύφος του δασκάλου, ο Παπαντωνίου από την πλευρά του προσπαθούσε να την υποβαθμίσει αποδίδοντάς την στο νεαρό της ηλικίας και υπερτονίζοντας την αρτιότητα της τεχνικής ως

ως αναγκαίο κακό μιας στιβαρής τεχνικής κατάρτισης η επανόρθωση του οποίου ήταν απλώς ζήτημα χρόνου και μετα-σπουδαστικής εμπειρίας, μια άλλη μερίδα της φιλελεύθερης κριτικής διέβλεπε σ' αυτό το σημείο την διαμόρφωση μιας καινούριας συνθήκης εκπαιδευτικής «τυραννίας» που κινδύνευε να αποβεί επιβλαβέστερη της προηγούμενης εξαιτίας του προσωποπαγούς της χαρακτήρα. Διότι αν ο ακαδημαϊσμός (σε οποιαδήποτε εκδοχή του) έχαιρε τουλάχιστον μιας θεσμικής καθιέρωσης με εξαντλημένες μεν εκπαιδευτικές δυνατότητες αλλά ιστορικά δοκιμασμένα αποτελέσματα, το ζωγραφικό σύστημα του Παρθένη όφειλε την όποια εγκυρότητά του αποκλειστικά στην καλλιτεχνική προσωπικότητα του ίδιου του Παρθένη η οποία παρ' όλη την ακτινοβολία της ήταν πολύ δύσκολο να ανταγωνιστεί σε θεσμική υπεροχή και εκπαιδευτικά εχέγγυα την παράδοση ενός αιώνα ακαδημαϊκής διδασκαλίας στο Σχολείο των Καλών Τεχνών.

αντισταθμιστικό όφελος αυτής της διδασκαλίας. Στα τεχνοκριτικά σημειώματα που αφιερώνει στους νεοεμφανιζόμενους ζωγράφους αυτοί αντιμετωπίζονται σταθερά και πρωτίστως ως μαθητές του Παρθένη και δευτερευόντως ως νέοι ανεξάρτητοι καλλιτέχνες που διεκδικούν την υφολογική τους αυτονομία. Το «άγχος» να δικαιολογηθεί η επίδραση του δασκάλου και η προσπάθεια να επισημανθούν τα ίχνη μιας αναδυόμενης ατομικότητας κάνει κάποτε αυτές τις κριτικές παρουσιάσεις να ηχούν ως απολογητικά κείμενα υπεράσπισης της διδασκαλίας Παρθένη. Σχολιάζοντας την πρώτη εκθεσιακή εμφάνιση της Ίρας Οικονομίδου (ή Οικονομίδη) το 1932 ο Παπαντωνίου σημείωνε: «*Η δεσποινίς Ίρα Οικονομίδη, νεωτάτη ακόμη, κατέχει μια τεχνική αρκετά προχωρημένη και δυσανάλογη προς την ηλικία της, χάρις εις τον Παρθένην από το εργαστήριον του οποίου εβγήκε ζωγράφος. Αναγνωρίζονται στα έργα της μερικά χαρακτηριστικά της τεχνικής του διδασκάλου: η ευαισθησία στον χειρισμόν του χρώματος, το θάρρος στα επίπεδα, ελάχιστη πάστα, ώστε η ζωγραφική να σχηματίζη λεπτότατο στρώμα, εκμετάλλευσις του μουσαμά, ώστε ο τόνος του να ενεργή σαν χρώμα. Σ' αυτά θε προσθέσωμε και άλλα "αστάθμητα" που σχηματίζουν με τα παραπάνω μαζί την φωτεινή τεχνική του εργαστηρίου από το οποίον προέρχεται η δεσποινίς Οικονομίδη. Μολαταύτα δεν έχει μόνον αυτό που εδιδάχθη. Η πρώτη παραγωγή της δείχνει πως ζητεί να κάμη δικό της ό,τι επήρε και κάποια λεπτή ατομικότης γλυκοχαράζει μέσα από αυτά τα διδάγματα.* […] *Η βαρύτις του διδασκάλου είναι τέτοια ώστε δύσκολα ένας νέος μαθητής μπορεί να ξεφύγη από το ύφος του και θα ιδούμε και δω τοπεία και συνθέσεις που παρθενίζουν. Δεν μπορούσε να συμβή διαφορετικά. Εκείνο όμως που πρέπει να κυττάξωμε στην πρώτη παραγωγή της ζωγράφου είνε η ευαισθησία στον χειρισμό των τόνων που απέκτησε, καθώς και η αντίληψις της σχέσεως μεταξύ των μορφών, κέρδος αυτό της διδασκαλίας, φανερό σε όλα της τα έργα. Έτσι, αν δεν μπορούν να διεκδικήσουν πρωτοτυπία, στέκουν όμως καλά και μπορούν να λεχθούν αρμονικές μερικές μικρές της συνθέσεις …*». Ζαχ. Παπαντωνίου, «Καλλιτεχνία. Έκθεσις Ίρας Οικονομίδη», *Ελεύθερο Βήμα*, 9 Δεκεμβρίου 1932. Ο κοινός τόπος της ισχυρής επίδρασης του δασκάλου επαναλαμβάνεται και σ' ένα τεχνοκριτικό σημείωμα αφιερωμένο στην πρώτη προσωπική έκθεση του Εμμανουήλ Ζέπου: «*Ο ζωγράφος είνε νέος και μαθητής του Παρθένη. Δεν ήλθεν ακόμα βέβαια η ώρα να αποφύγη ο νέος ζωγράφος την επιρροή του επιφανούς διδασκάλου. Η πρώτη του αυτή παραγωγή βρίσκεται δυνατά υπό την επήρειαν του ύφους και της τεχνικής του Παρθένη. Αξίζει όμως όλη την προσοχή μας η δύναμις με την οποία έχει εγκολπωθή και κατανοήση ο νεαρός αυτός ζωγράφος τα διδάγματα του καθηγητού του. Ένας νέος που μπορεί έτσι να αφομοιώνη δεν είνε μιμητής*». Ζαχ. Παπαντωνίου, «Καλλιτεχνία. Η έκθεσις του κ. Ζέπου», *Ελεύθερο Βήμα*, 26 Μαΐου 1933. Ο συσχετισμός με την διδασκαλία του Παρθένη ήταν αναπόφευκτος και στην περίπτωση της Αγλαΐας Παπά την έκθεση της οποίας ωστόσο, ο Παπαντωνίου ξεχώριζε ως μια από τις «πιο εκλεκτές» των τελευταίων χρόνων: «*Επλήρωσε φόρο λατρείας στον διδάσκαλό της Παρθένη ακολουθώντας πιστά τα ίχνη του σε ελάχιστα έργα* […] *εβεβαίωσεν όμως την ατομικότητά της κρατώντας μόνο τα στοιχεία της τεχνικής του διδασκάλου για να αναπτύξη της προσωπικές της παρατηρήσεις σε τόσα άλλα*». Ζαχ. Παπαντωνίου, «Καλλιτεχνία. Έκθεσις Δίδος Αγλαΐας Παπά», *Ελεύθερο Βήμα*, 31 Ιανουαρίου 1935.

Στην προκειμένη περίπτωση, ο σκεπτικισμός της κριτικής μπροστά στην αυστηρή υφολογική πειθαρχία του εργαστηρίου Παρθένη εκκινούσε από μια διαφορά αντίληψης ως προς τον ρόλο του νεωτερικού καλλιτέχνη-δασκάλου και λιγότερο ή καθόλου από τους ίδιους τους μορφολογικούς νεωτερισμούς που δίδασκε ο Παρθένης. Για την φιλελεύθερη κριτική, ο Παρθένης είχε «τοποθετηθεί» στην Σχολή όχι για να διδάξει ένα εναλλακτικό ζωγραφικό σύστημα με τους κανονιστικούς όρους μιας άλλης «επιστήμης» όπως ο ίδιος επιδίωκε, αλλά για να λειτουργήσει ως θετικό παράδειγμα του ελεύθερου υφολογικού αυτοπροσδιορισμού του νεωτερικού καλλιτέχνη. Αντ' αυτού η κριτική συνειδητοποιούσε τώρα πως το μόνο που είχε να προσφέρει ο Παρθένης ήταν η διδασκαλία ενός προσωπικού φορμαλιστικού κανόνα αντινατουραλιστικής αναπαράστασης, ο οποίος ακριβώς λόγω της αίγλης του δασκάλου έτεινε να εξελιχθεί σε ένα άλλο είδος καλλιτεχνικού ολοκληρωτισμού στον οποίο οι μαθητές του ενέδιδαν πρόθυμα θυσιάζοντας ό,τι πολυτιμότερο είχαν, δηλαδή την ατομικότητά τους.

Ο σεβασμός της καλλιτεχνικής ατομικότητας του μαθητή που στην ουσία δεν ήταν παρά το φιλελεύθερο άλλοθι μιας αναδιοργάνωσης η οποία επιχειρούσε να δικαιολογήσει τον εξορθολογισμό της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης μ' ένα ιδεολόγημα περί προστασίας του έμφυτου ατομικού ταλέντου, αναγόταν σε ύψιστο διακύβευμα της διδασκαλίας, σημαντικότερο από το περιεχόμενό της, και επέβαλλε την εκούσια παραίτηση του καλλιτέχνη-δασκάλου από τον ρόλο του ηρωικού έως και αυταρχικού Προμηθέα που η ίδια η νεωτερικότητα –εντελώς αντιφατικά– του είχε αποδώσει. Εστιάζοντας αποκλειστικά στην σπουδαστική ατομικότητα, η φιλελεύθερη-φιλονεωτεριστική κριτική έβλεπε το δέντρο και έχανε το δάσος ή –ακριβέστερα ίσως– στην περίπτωση των μαθητών του Αργυρού έβλεπε το δέντρο ως δάσος. Αποτιμώντας τον προοδευτισμό της διδασκαλίας με κυρίαρχο –αν όχι αποκλειστικό– κριτήριο τον βαθμό επικράτησης του προσωπικού ύφους του καλλιτέχνη-δασκάλου, κατέληγε να συγχέει την απουσία του τελευταίου με την παρουσία της σπουδαστικής ατομικότητας. Μια τέτοια στενή αποτίμηση, όχι μόνο έκλεινε τα μάτια μπροστά στο ίδιο αισθητικό περιεχόμενο της διδασκαλίας, αλλά ταυτοχρόνως παρερμήνευε πλήρως την σύγκρουση ακαδημαϊσμού-νεωτερικής τέχνης που ήταν ευρύτερη από ζητήματα ατομικής ελευθερίας και αφορούσε την διάσταση ανάμεσα σε μια φθίνουσα καλλιτεχνική πρακτική προσκολλημένη σε αξίες του παρελθόντος και σε μια νέα εικαστική γλώσσα ικανή να συλλάβει πληρέστερα τις όψεις μιας νέας πραγματικότητας. Μπροστά σ'

αυτήν την διαφαινόμενη κατάσταση περιστολής της καλλιτεχνικής ελευθερίας, αυτή την φορά υπό το σκήπτρο της νεωτερικής τέχνης, η συμβατική καλλιτεχνική προσωπικότητα του Αργυρού έμοιαζε παραδόξως να κινητοποιεί μέσω ενός ακαδημαϊκού ιδιώματος ό,τι το επιβλητικό καλλιτεχνικό ανάστημα του Παρθένη κατέστελλε και ο γνώριμος ιμπρεσιονισμός του Μονάχου, ιδωμένος από την σκοπιά μιας επικίνδυνης νεωτερικής υφολογικής ισοπέδωσης, φάνταζε ξαφνικά πιο προσωπικός.

Στην πραγματικότητα, όπως δείχνει ο Νίκος Χατζηνικολάου παραβάλλοντας τις δύο ομόχρονες σπουδές γυμνού των Τσαρούχη και Σεμερτζίδη **(Εικ. 24** και **23)**[1098], προσωπικές ερμηνείες του ίδιου θέματος μπορούν κάλλιστα να εντοπιστούν εντός του συστήματος διδασκαλίας του Παρθένη, τουλάχιστον τόσο –αν όχι και περισσότερο– όσο και εντός του ακαδημαϊκού κανόνα, αλλά η σύγχρονη κριτική ήταν αδύνατον να τις διακρίνει. Κι αυτό διότι την ιδιόμορφη και εντέλει συχνότατα ατομική τεχνοτροπία των μαθητών του Παρθένη μπορούσε να την κατανοήσει μόνο ως απομίμηση του προσωπικού ύφους του δασκάλου έξω από οποιαδήποτε έννοια «επιστημονικής» διδασκαλίας της τέχνης και όχι ως ένα νέο σύστημα μορφοπλαστικών κανόνων κατάλληλο να αντικαταστήσει μια εξουθενωμένη ακαδημαϊκή παράδοση που υπό τον μανδύα της εκφραστικής ελευθερίας απέκρυπτε την αδυναμία της να συγκροτηθεί και να επιβληθεί με συνέπεια και αυστηρότητα. Με αυτήν την έννοια, η σκιά της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του Παρθένη έμοιαζε τελικά να δεσμεύει την πρόσληψη της κριτικής περισσότερο ίσως απ' ό,τι την καλλιτεχνική ατομικότητα των μαθητών του.

Σε ό,τι αφορά το εργαστήριο Αργυρού, είναι μόνο γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1930 που με βάση το διαθέσιμο υλικό μπορούμε πράγματι να εξακριβώσουμε αφενός μια διάθεση απομάκρυνσης από το «ορθόδοξο» ακαδημαϊκό μάθημα του Ιακωβίδη με εμφανή ωστόσο τα ίχνη της χαρακτηριστικής «λιπαρής» «ιμπρεσιονιστικής» τεχνοτροπίας του Αργυρού (Βλ. τις σπουδές του Αλμαλιώτη **Εικ. 72-74**) και αφετέρου την εμφάνιση στις σπουδές του Μόραλη (**Εικ. 71, 81**) μιας ακαδημαϊκής μεν, αλλά πιο προσωπικής ζωγραφικής αντίληψης που δεν μπορεί να συσχετισθεί με κανένα είδος ιμπρεσιονισμού αλλά ούτε και με το προσωπικό ύφος του

[1098] Κατάλογος έκθεσης, *Βάλιας Σεμερτζίδης 1911-1983* (κατάλογος έκθεσης), επιμέλεια: Νίκος Χατζηνικολάου, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2012, σ. 20.

Αργυρού. Γεγονός είναι πάντως πως από μόνη της η περίπτωση του Μόραλη δεν είναι ικανή να ανατρέψει αυτό που αδιάψευστα μαρτυρούσε μια τετραετία επίμονων σπουδαστικών κινητοποιήσεων εναντίον των καθηγητών της Σχολής με βασικό επίδικο το δικαίωμα στην ελεύθερη προσωπική έκφραση και από τις οποίες οι μαθητές του Αργυρού δεν είχαν λείψει: Δηλαδή τον εξίσου δεσμευτικό χαρακτήρα της διδασκαλίας του Αργυρού παρά την ανοχή σε μεμονωμένες περιπτώσεις προσωπικών υφολογικών πειραματισμών που δεν παρεξέκκλιναν ωστόσο από τους κώδικες της νατουραλιστικής αναπαράστασης, όπως ήταν αυτή του Μόραλη η οποία όμως δεν θα πρέπει να θεωρηθεί ο κανόνας.

Αντίθετα με ό,τι υπαινίσσεται η εργασία του Μόραλη, την διδασκαλία του Αργυρού θα την βρούμε στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930 να προβάλλει αρκετά ενιαία και οριοθετημένη σε σπουδές όπως αυτές του Στέφανου Αλμαλιώτη **(Εικ. 72-74)**, της Χριστίνας Παπαβασιλείου **(Εικ. 77)**, του Αλέξανδρου Αλεξανδράκη **(Εικ. 91, 94)** ή της Αναστασίας Βλαστάρη **(Εικ. 99)** οι οποίες απωθούν το σαφές σχέδιο επαναλαμβάνοντας την ίδια τεχνική του αδρού πλασίματος και της κορεσμένης σε ποσότητα χρώματος παχιάς πινελιάς που ο Αργυρός είχε υιοθετήσει στα έργα του από το 1933 και η οποία, ως προς την λογική της, βρισκόταν ακριβώς στον αντίποδα της καθαρότητας του σχεδίου και του χρώματος που δίδασκε ο Παρθένης. Ήταν ακριβώς γι' αυτήν την παρωχημένη γερμανικών καταβολών ιμπρεσιονιστική τεχνοτροπία που ο Παπαντωνίου εξέφραζε τις ενστάσεις του στο επίμαχο τεχνοκριτικό σημείωμα για την έκθεση του ζωγράφου στον «Παρνασσό»:

«*Η σημερινή τεχνοτροπία του κ. Αργυρού, η λιπαρή πινελιά και η σπατάλη της ύλης του χρώματος για να επιτύχη τον παλμό και την φωτεινότητα, είνε ένα από τα μέσα που εχρησιμοποίησε ο ιμπρεσιονισμός, κυνηγώντας το στιγμιαίο και ζητώντας ν' ακινητήση φευγαλέους φωτισμούς. Επροτίμησε κατόπιν ηρεμώτερα μέσα. Την σπασμωδική όμως αυτή τεχνική την κράτησαν πολλοί, επειδή την εύρισκαν ζωντανό μέσον εκφράσεως και ιδίως έγινε κατάχρησίς της από τους Γερμανούς, εις τους οποίους εμαθήτευσεν ο κ. Αργυρός, επειδή εξυπηρετούσε την γνωστή διάθεσί των για το ρεαλισμό. Από μια τέτοια ζωγραφική της Κεντρικής Ευρώπης, στην οποία επέζησε ο τραχύς τρόπος, προ πολλού ξεχασμένος από τους Γάλλους, εμπνέεται η τεχνική του κ. Αργυρού και υπόκειται στο ίδιο μειονέκτημα: Στους μεγάλους πίνακες το ποσόν της προσπαθείας και η επιζήτησις της*

παχειάς πινελιάς είνε δυσανάλογα προς το αποτέλεσμα, διότι δεν μας έδωσαν τον κραδασμό, τη φωτεινότητα και τη δροσερότητα που ήταν ο σκοπός των»[1099].

Η τεχνοτροπική μεταστροφή του Αργυρού από το «*τελειωμένο και λείο*» αποτέλεσμα στις «*τραχειές και επικίνδυνες αρμονίες*», την οποία ο Παπαντωνίου στα 1933 είχε την εντιμότητα να του την αναγνωρίσει ως θαρραλέα πράξη καλλιτεχνικής τόλμης ανεξαρτήτως της επιτυχίας των προθέσεων, υπαγορευόταν από μια διάθεση προσαρμογής στην νέα πραγματικότητα της καλλιτεχνικής χρεοκοπίας του ακαδημαϊσμού του Μονάχου, διάθεση η οποία, όπως αναφέρθηκε, θα εκφραστεί και στο επίπεδο της διδασκαλίας του μέσα από σπουδαστικά έργα που επίσης απομακρύνονται από το «*τελειωμένο και λείο*» αποτέλεσμα ενδίδοντας στην ίδια «*σπασμωδική τεχνική*» της παχιάς πινελιάς και του «θολού» σχεδίου. Και τουλάχιστον ως προς αυτό το σημείο, φαίνεται ότι ο Αργυρός υπήρξε αρκετά οξυδερκής για να αντιληφθεί σχετικά νωρίς ότι μια διδασκαλία αυστηρά προσανατολισμένη στο αναχρονιστικό ακαδημαϊκό ιδίωμα του Ιακωβίδη, δεν ήταν ικανή να σταθεί για πολύ δίπλα σε αυτήν του Παρθένη ως υπολογίσιμο αντίβαρο, αλλά ούτε και να επιβιώσει στο πλαίσιο μιας αναδιοργάνωσης που επιδίωκε να επιβάλλει τον –ίσως εξίσου παρωχημένο με τον γερμανικό– γαλλικό πλέον όμως ιμπρεσιονισμό ως το νέο κυρίαρχο ιδίωμα.

Ωστόσο, και ανεξάρτητα από τους εξωγενείς παράγοντες που οδήγησαν στην μεταστροφή του Αργυρού προς τα μέσα της δεκαετίας του 1930, θα πρέπει να δεχτούμε ότι αυτή η αλλαγή κατεύθυνσης, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά την διδασκαλία του, δεν υπήρξε μόνο ζήτημα προσαρμοστικότητας αλλά και προσωπικής ανεπάρκειας του Αργυρού να υποστηρίξει τεχνικά μια αυστηρή ακαδημαϊκή διδασκαλία σαν κι αυτή του Ιακωβίδη, βασισμένη στην προτεραιότητα του δυνατού σχεδίου. Παρά την εμπρόθετη τάση για απώθηση του καθαρού σχεδίου, μικρά ή μεγαλύτερα σχεδιαστικά ολισθήματα είναι εμφανή και παρόντα ακόμα και σε βραβευμένα έργα των μαθητών του[1100] και, λόγω της σχετικής συχνότητάς τους, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι

[1099] Ζαχ. Παπαντωνίου, «Καλλιτεχνία. Έκθεσις Ουμβ. Αργυρού», *Ελεύθερο Βήμα*, 2 Απριλίου 1933.

[1100] Βλ. ενδεικτικά την απόδοση του αριστερού χεριού στην σπουδή ημιγύμνου της Χριστίνας Παπαβασιλείου **(Εικ. 77)**, την παράδοξη κυρτότητα του δεξιού πήχη στην σπουδή γυμνού του Κώστα Μαλάμου **(Εικ. 92)**, την ελαφριά αλλά επίσης παράδοξη κυρτότητα του δεξιού πήχη στην σπουδή ημιγύμνου του Αλέξανδρου Αλεξανδράκη **(Εικ. 95)**, το περίγραμμα του δεξιού ποδιού ακριβώς πίσω από το γόνατο στην σπουδή γυμνού του Παναγιώτη Ευθυμιάδη **(Εικ. 105)**. Βλ. επίσης στην σπουδή γυμνού της Γεωργίας Βασιλείου **(Εικ. 106)** τον τρόπο με τον οποίο το περίγραμμα του δεξιού μπράτσου ενοποιεί μάλλον αδέξια το χέρι στην φωτισμένη του πλευρά, δημιουργώντας έναν ενιαίο παραμορφωμένο όγκο που διαλύει την ρεαλιστική εντύπωση της προοπτικής.

οφείλονται περισσότερο σε μια ασυστηματοποίητη διδασκαλία που επιλέγει να αδιαφορεί για το σχέδιο επειδή δεν μπορεί να μεταδώσει τις αρχές του παρά σε αδυναμία των μαθητών του να τις εμπεδώσουν. Αυτό που ο Αργυρός δεν μπορούσε να διδάξει ως αδύναμος καλλιτεχνικός επίγονος μιας παράδοσης που έπνεε τα λοίσθια, έπρεπε να το υπεραναπληρώσει με μια χαρακτηριστική και ανανεωμένη προσωπική χρωματική τεχνοτροπία πιο κοντά στις διδακτικές και καλλιτεχνικές δυνατότητές του, η οποία λόγω της υποχώρησης του σχεδίου υπέβαλλε την εντύπωση μιας πιο εκφραστικής ζωγραφικής, πιο «φιλικής» στην καλλιτεχνική ατομικότητα του μαθητή. Ωστόσο, όπως προκύπτει από τα σπουδαστικά έργα των μαθητών του Αργυρού, η απουσία συστηματοποιημένης διδασκαλίας δεν σήμαινε απαραιτήτως και εξάλειψη της επίδρασης του ύφους του δασκάλου. Και στον βαθμό που η ανάδειξη του Αργυρού σ' εκείνο το είδος του παραδειγματικού καλλιτέχνη-δασκάλου που απαιτούσε η αναδιοργάνωση εξαρτάτο από την ταύτισή του με μια προσωπική και πιο συγχρονισμένη τεχνοτροπία, η καλλιτεχνική του επιβολή εντός και εκτός Σχολής περνούσε αναγκαστικά μέσα από την διάχυση της τεχνοτροπίας του μέσω των μαθητών του την οποία και ο ίδιος σε κάποιο βαθμό οπωσδήποτε επιδίωξε. Έτσι αν στην περίπτωση του Παρθένη ο απροσχημάτιστος δογματισμός της διδασκαλίας του ήταν η λογική συνέπεια της δικής του υπερ-επιδραστικής νεωτερικής καλλιτεχνικής προσωπικότητας και ταυτοχρόνως μιας θετικιστικής αντιμετώπισης της διδασκαλίας της τέχνης, στην περίπτωση του Αργυρού ήταν περισσότερο μια συγκαλυμμένη και ανομολόγητη πρόθεση που εκδηλωνόταν αναγκαστικά με λιγότερο ισχυρούς όρους κυρίως εξαιτίας της αδυναμίας του δασκάλου να συγκροτήσει και να επιβάλλει ένα αυστηρό πλαίσιο διδασκαλίας.

Αυτήν την εκπαιδευτική τακτική καταπίεσης της καλλιτεχνικής ατομικότητας που έπαιρνε την μορφή της «στρατολόγησης» σπουδαστών στο ύφος του δασκάλου και της οποίας το εργαστήριο Αργυρού δεν αποτελούσε φωτεινή εξαίρεση, η αριστερή κριτική στα μέσα της δεκαετίας του 1930 και επ' αφορμή των σπουδαστικών κινητοποιήσεων θα την καταγγείλει ανεξαρτήτως τεχνοτροπικού παραδείγματος, διαβλέποντας εκεί μια πρόθεση εδραίωσης προσωπικών υφολογικών «σχολών» εκ μέρους των καθηγητών των εργαστηρίων ζωγραφικής. Ύστερα από ένα πρελούδιο που ξεχείλιζε από περιφρόνηση για το διδακτικό προσωπικό της Σχολής, ο αφανής καλλιτεχνικός συντάκτης της *Αλήθειας* παρατηρούσε το 1935:

«*Η τέτοια λοιπόν ταχτική των περισσοτέρων καθηγητών φανερώνει καθαρά τα εγωιστικά τους σχέδια για την πραγματοποίηση καλλιτεχνικού ρεύματος γύρω απ' την τέχνη τους που θα στερεώση το έργο τους και τ' όνομά τους σαν "αρχηγοί σχολής". Έτσι έχουμε σχολή Αργυρού, Βικάτου, Παρθένη κλπ. με ολέθρια αποτελέσματα και γι' αυτούς και για τους σπουδαστάς…*»[1101].

Οι Αργυρός, Βικάτος και Παρθένης κατηγορούνταν εξίσου για υποδούλωση της καλλιτεχνικής ατομικότητας των μαθητών τους με την διαφορά ότι στον τελευταίο αναγνωριζόταν το ελαφρυντικό της «επιστημονικής» διδασκαλίας. Σε επόμενο φύλλο της *Αλήθειας* ο ίδιος αρθρογράφος θα επαναλάβει την κριτική του επιχειρώντας να ερμηνεύσει αυτή την φορά την εκπαιδευτική συμπεριφορά των καθηγητών της Σχολής από την μαρξιστική σκοπιά:

«[…] *Μα συγχρόνως οι καταπιεζόμενες μάζες εγκυμονούνε και τις πνευματικές δυνάμεις, τις δηλητηριασμένες απ' την έχιδνα της αστικής ιδεολογίας που συνειδητά ή ασυνείδητα συμβάλλουνε στην ενίσχυση της Κουλτούρας και Τέχνης της κυρίαρχης τάξης. Οι καθηγηταί της ΑΣΚΤ ανήκουνε σχεδόν όλοι στην κατηγορία αυτών των ανθρώπων. Τέτοιες είνε οι ανάγκες της κεφαλαιοκρατίας στο πεδίο της τέχνης ώστε στρατολογεί τις καλλιτεχνικές της δυνάμεις απ' τις τάξεις που εκμεταλλεύεται χωρίς να την ενδιαφέρει η ποιότητα και η αξία τους. Αυτή η ίδια είνε δύσκολο να έχει καλλιτεχνικό κριτήριο. Βουτηγμένη στην κατάχρηση των πιο έκφυλων σωματικών κι αισθησιακών απολάψεων, όταν αναπαύεται απ' το εγκληματικό της έργο της εκμετάλλεψης, της εκλείπει κάθε προϋπόθεσις για σοβαρή καλλιτεχνική ασχολία της* […]. *Έχει έτοιμο το δίχτυ της πιο αδέσποτης ιδεαλιστικής κοσμοθεωρίας που τραβάει τη σκέψη και τον ψυχικό αισθησιασμό, στη ζωτικοπάθεια, τη μεταφυσική πέρα απ' τα πράγματα, τη μοιρολατρεία για όλα. Διαθέτει χρήμα και τιμές για να εξαγοράζει συνειδήσεις. Έχει έτοιμο έτσι το ιδεολογικό καλούπι και τα υλικά με τα οποία "χύνει" τους "εξαιρετικούς" της ανθρώπους, είτε βγαλμένους απ' τις καταπιεζόμενες τάξεις είτε απ' τις δικές της, που θα διαιωνίσουν την κυριαρχία της. Αλλά και σαν "εξαιρετικότητες" οι καθηγηταί της ΑΣΚΤ μέσα στα συντηρητικά όρια της αστικής καλλιτεχνικής περιοχής δεν είνε όλοι τους αξιοπρόσεχτες δυνάμεις. Με όλα τα ψυχικά και διανοητικά συμπτώματα που τους κληροδότησε η αστική κοινωνία εκπροσωπούνε ο καθένας τους κι' έναν απ' τους*

[1101] Ζ., «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η Σχολή Καλών Τεχνών. Μια έρευνα του καλλιτεχνικού συνεργάτου μας», *Αλήθεια*, 12 Ιουλίου 1935.

αναρίθμητους ασθενικούς τύπους της αστικής καλλιτεχνικής ψυχοσύνθεσης. Με το βασικό χαρακτηριστικό της πιο αυθαίρετης εγωπάθειας. Η αστική παιδεία δεν τους απέδωσε κανένα πνευματικό πλούτο. Απ' εναντίας περιώρισε εκείνο το αγνό, το αυθόρμητο των νεανικών των χρόνων σε μια μεμονωμένη αναζήτηση καλλιτεχνικής μορφής. Γιατί μέσα στο αστικό καθεστώς ο καλλιτέχνης δεν έχει πεδίον ευρύτερων μελετών κι αναζητήσεων. Του λείπουν τ' απαραίτητα εκείνα ιδεολογικά στοιχεία με τα οποία να τοποθετεί τις παρατηρήσεις του σ' ένα θεμέλιο, με τα οποία να εξηγεί το κάθε τι, να ψάχνει το κάθε τι, να αιστάνεται και να εκφράζει το κάθε τι: μια επιστημονική κοσμοθεωρία –που τέτοια μόνο η μαρξιστική είνε. Η εσωτερική ανάγκη κάθε καλλιτέχνη να εκδηλώσει τον συναισθηματικό του κόσμο και η έλλειψη σοβαρών επιστημονικών βάσεων (τουλάχιστο στην Ελλάδα) για καλλιτεχνική κατάρτιση, η θλιβερή μόρφωση των αστών καλλιτεχνών, τα τεράστια κοινωνικά προσκόμματα που τείνουν να πνίξουν κάθε καλλιτεχνική εκδήλωση σπρώχνουν τους καλλιτέχνες ν' αρπαχτούν απ' την πρώτη σανίδα των διαφόρων καλλιτεχνικών ρευμάτων με τις σε "ισμός" καταλήξεις. Μ' αυτήν, ή με δυο-τρεις μαζύ ζούνε πια εφ' όρου ζωής παθαίνοντας ιδεαλιστική υπερτροφία: εμπρεσιονισμός, ρεαλισμός, νατουραλισμός, εξπρεσιονισμός, φουτουρισμός, κυβισμός, κονστρουκτουβισμός, σουρρεαλισμός, φωβισμός κλπ. (Αυτή εξάλλου είνε η κοινωνική καταδίκη κάθε ανθρώπου σήμερα: να ζη ως το θάνατό του με την ίδια μονότονη μορφή ζωής).

Από τέτοιες σανίδες αρπαγμένοι (ενν. τις σανίδες των διαφόρων καλλιτεχνικών ρευμάτων με τις σε –ισμός καταλήξεις) οι καθηγηταί της ΑΣΚΤ διακηρύττει ο καθένας με τον τρόπο του το απόλυτο της τέχνης του ποιος με κάποια επιστημονικά δεδομένα, ποιος με φτηνή λογική, ποιος με…χειρονομίες. Χωρίς κοινωνικό καταρτισμό –αγνοούνε το ρόλο του καλλιτέχνη στην κοινωνία, αυτοί είνε πάνω από τάξεις και πολιτικές διαμάχες– στην πλειοψηφία τους είνε φτωχά πνεύματα με κουτοπόνηρο αρριβισμό, που έχουνε δώσει τη μεγαλείτερη σημασία στον εαυτό τους. Το έργο τους είνε πάνω απ' το έργο κάθε συγχρόνου τους. Οι νέοι που φοιτούνε στα εργαστήριά τους πρέπει να σπουδάζουνε την τεχνοτροπία τους –το καλλιτεχνικό τους ύφος και μονάχα αυτό. Πρέπει να μάθουνε να εκφράζονται όπως αυτοί επομένως και να αισθάνονται όπως αυτοί. Οι μαθηταί δεν έχουνε κανένα λόγο εκεί μέσα κι' ας έχουνε αντίθετες πλουσιώτερες αντιλήψεις απ' τον καθηγητή. Αυτός δεν ξέρει τίποτ' άλλο να του πει, δεν έχει τίποτ' άλλο να του διδάξει παρά την τεχνοτροπία του. Η μόρφωσή τους είνε περιορισμένη τόσο που δυσκολεύονται να κάνουνε φράση ένα νόημα. Τότε εκφράζονται με μεμονωμένες λέξεις,

με χειρονομίες. Πολύ λίγο ξέρουν την ιστορία της Τέχνης κι αγνοούνε τα επίκαιρα καλλιτεχνικά διεθνή κι εσωτερικά γεγονότα. […] *Αφού πείνασαν και υπόφεραν ώσπου ν' αρπαχτούν απ' τη σανίδα της καλλιτεχνικής τους σωτηρίας, οι καθηγηταί της ΑΣΚΤ όπως κι όλοι οι αστοί καλλιτέχναι που προέρχονται απ' τα καταπιεζόμενα στρώματα, πιστεύουν πως το ιδεώδες γι' αυτούς είνε να διαπρέψουν με τη σανίδα αυτή στην αστική κοινωνία. Πραγματικά η κυρίαρχη τάξη τους ετίμησε, πολλοί τους είνε βαθύπλουτοι και οι λοιποί έχουν την οικονομική τους γαλήνη. Πέρασαν στο αστικό στρατόπεδο χωρίς να καταλάβουν πότε πιάστηκαν στα δίχτυα. Και σήμερα οι ίδιοι με τα χέρια τους ρίχνουνε τα αστικά δίχτυα για να πιάσουν την καταπιεζόμενη καλλιτεχνική νεολαία. Μπορεί στο πρόσωπο των σπουδαστών να βλέπουν τον εαυτό τους που νέος επάλευε να μορφωθή καλλιτεχνικά. Βλέπουν όμως κι ένα υλικό πάνω στ' οποίο η εγωπάθεια τους επιδιώκει να επιβάλει το καλλιτεχνικό της ύφος. Βλέπουμε λοιπόν με ποιο τρόπο η αστική κοινωνία εν μέρει αναδημιουργεί διαδοχικά τους καλλιτέχνες της, χωρίς σοβαρές επιστημονικές κι αισθητικές επιδιώξεις πάνω στη βάση των τριμμένων ευρωπαϊκών σχολών που έδωσαν πια –από καιρό– ό,τι ανώτερο μπορούσαν*»[1102].

Ο αισθητικός αυταρχισμός της διδασκαλίας ερμηνεύεται εδώ με όρους αναπαραγωγής της κυρίαρχης ιδεολογίας με τους καθηγητές της Σχολής να αντιμετωπίζονται ως «ταξικοί αποστάτες» που οφείλουν την κοινωνική τους άνοδο στην εμμονική προσκόλλησή τους σε αμιγώς αισθητικά-μορφολογικά καλλιτεχνικά ρεύματα που και αυτά με την σειρά τους θεωρούνται συλλήβδην ως εκδοχές μιας «*ιδεαλιστικής*» τέχνης που στερείται επιστημονικών εργαλείων ιδεολογικού–κριτικού αναστοχασμού της πραγματικότητας. Πλήρως αποξενωμένοι από την ταπεινή ταξική καταγωγή τους και ενσωματωμένοι στον ιδεολογικό μηχανισμό του αστικού κράτους, οι καλλιτέχνες-δάσκαλοι λειτουργούσαν πλέον ως «ιδεολογικοί διαφθορείς» της σπουδάζουσας καλλιτεχνικής νεολαίας. Παλεύοντας να επιβεβαιώσουν την δήθεν εξαιρετικότητά τους, μετέτρεπαν τους μαθητές τους σε «ξενιστές» του δικού τους καλλιτεχνικού ύφους συντηρώντας έτσι έναν φαύλο κύκλο αναπαραγωγής της

[1102] Το άρθρο έκλεινε με μια προειδοποιητική υπόμνηση η οποία απευθυνόταν αναμφίβολα στον Κεφαλληνό: «*Μερικοί απ' τους καθηγητές της ΑΣΚΤ μπρος στην κοινωνική αθλιότητα, ίσως να διαισθάνονται τον εαυτό τους…κομμουνιστή. Ας έχουνε όμως υπ' όψει τους ότι με την αντίληψη για την επιβολή των ατομικών τους αισθητικών αντιλήψεων πάνω στους μαθητές, με την αντίληψη ότι η τέχνη τους είνε η απόλυτη, με τα ουτοπιστικά σχέδια ανάπτυξης εθνικής τέχνης υπό το παρόν καθεστώς δεν κάνουν τίποτ' άλλο παρά να ενισχύουν την τέχνη της κυρίαρχης τάξης και καθόλου δεν εξυπηρετούν την φτωχή σπουδάζουσα καλλιτεχνική νεολαία*». Ζ., «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η Σχολή Καλών Τεχνών. Οι καθηγηταί της: Έρευνα του καλλιτεχνικού μας συνεργάτου», *Αλήθεια*, 26 Ιουλίου 1935. Βλ. Παράρτημα 1, Πηγή 52.

κυρίαρχης αστικής τέχνης στον οποίο μαθητές και δάσκαλοι βρίσκονταν νομοτελειακά υπαγμένοι. Αυτήν την αλυσίδα αναπαραγωγής της υποταγής στην κυρίαρχη ιδεολογία στα 1935 οι σπουδαστές έμοιαζε να είναι οι μόνοι ικανοί να την σπάσουν. Καθώς διατηρούσαν ακόμα ισχυρή την συνείδηση της ταξικής τους καταγωγής και καθώς βρίσκονταν να υπερτερούν σε μόρφωση και καλλιτεχνική αντίληψη των δασκάλων τους, αποδεικνύονταν τώρα ως ο μόνος προοδευτικός πόλος ικανός να προκαλέσει μια «*πραγματική αναδιοργάνωση*» της Σχολής «*προς όφελος της σπουδάζουσας καλλιτεχνικής νεολαίας*»[1103] και κατ' επέκταση της νεοελληνικής τέχνης.

Είναι σαφές εδώ ότι για την κομμουνιστική κριτική και τον καλλιτεχνικό συνεργάτη της *Αλήθειας* που επέλεγε να αφιερώσει μια ειδική και αρκετά εμπεριστατωμένη έρευνα[1104] στην κατάσταση της Σχολής, η τελευταία αναγνωριζόταν ως το θεσμικό πεδίο διεξαγωγής μιας ιδεολογικής διαπάλης με ταξικά χαρακτηριστικά όπου η επικράτηση της κυρίαρχης αστικής τέχνης κρινόταν από τον έλεγχο και την καταστολή της αμόλυντης ακόμα από τον αστικό «*ιδεαλισμό*»/«*αισθησιασμό*» καλλιτεχνικής ατομικότητας των σπουδαστών. Στον βαθμό που οι καθηγητές της Σχολής στο σύνολό τους, εκόντες άκοντες, εξυπηρετούσαν δια της δογματικής διδασκαλίας τους τις ανάγκες ιδεολογικής κατίσχυσης του αστικού κράτους, οι τεχνοτροπικές διαφοροποιήσεις μεταξύ εργαστηρίων λίγο ενδιέφεραν την μαρξιστική κριτική παρά την αναντίρρητη τεχνική στιβαρότητα της διδασκαλίας του Παρθένη έναντι αυτής του Αργυρού ή του Βικάτου.

Ωστόσο παρά τον δογματισμό των προσωπικών «σχολών» που μάχονταν να επιβληθούν και να αναπαραχθούν ως τέτοιες εντός της επίσημης Σχολής, στα μέσα της δεκαετίας του 1930 οι σπουδαστές είχαν πλέον αρχίσει να δοκιμάζουν τον αυτοπροσδιορισμό τους προς την κατεύθυνση ενός κοινωνικού ρεαλισμού αποκαθαρμένου από ιδεαλιστικά ή υπερβατολογικά στοιχεία. Και φαίνεται ότι αυτή η ρεαλιστική στροφή είχε ήδη γίνει από τους μαθητές του Παρθένη λίγο πριν οι σπουδαστές της Σχολής εμφανιστούν, όπως είδαμε, μέσω της δεύτερης έκθεσης του συλλόγου τους το 1937 υπό την καλλιτεχνική σημαία ενός «Νέου Ρεαλισμού».

[1103] Βλ. το πρώτο μέρος της έρευνας Ζ., «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η Σχολή Καλών Τεχνών. Μια έρευνα του καλλιτεχνικού συνεργάτου μας», *Αλήθεια*, 12 Ιουλίου 1935.

[1104] Τα πορίσματα της έρευνας φαίνεται ότι δημοσιεύτηκαν σε τέσσερα τουλάχιστον άρθρα εκ των οποίων το πρώτο αφιερωνόταν στις σπουδαστικές κινητοποιήσεις των ετών 1934-1935, το δεύτερο στον Παρθένη, το τρίτο επιχειρούσε να ερμηνεύσει το «κοινωνικό προφίλ» των καθηγητών και το τέταρτο ασχολούνταν με τις περιπτώσεις Αργυρού και Βικάτου.

Με αφορμή την ομαδική έκθεση των μαθητών του Παρθένη στην γκαλερί Στρατηγοπούλου τον Φεβρουάριο του 1936[1105], ο Γιάννης Μαρουδής αναρωτιόταν από τις σελίδες των *Νέων Πρωτοπόρων*:

«*Αυτό το ιδεαλιστικό καλλιτεχνικό σχήμα, αυτός ο ιδεαλιστικός συμβολισμός που ψηλώνει σε αισθητικά σύμβολα το σωβινισμό και το θρησκευτικό μυστικισμό, που δημιούργησε σχολή απ' όπου περνά η νέα γενιά των καλλιτεχνών της χώρας μας στέκει στη συνείδηση των μαθητών σαν τέτοια; Πήραν συνείδηση οι νέοι καλλιτέχνες μας περί τίνος πρόκειται; Καθοδηγεί σήμερα τους εκθέτες μας στον καλλιτεχνικό τους δρόμο; Ζη στο έργο τους ή πεθαίνει;*»[1106].

Για να διαπιστώσει ευθύς αμέσως ότι στο έργο των μαθητών η χαρακτηριστική τεχνοτροπία του δασκάλου είχε αποχωρισθεί από εκείνο το ιδεαλιστικό περιεχόμενο με το οποίο ήταν απολύτως συνυφασμένη για να εφαρμοστεί επιλεκτικά σε μια θεματογραφία εντελώς άλλης φύσεως, τις ιδιαιτερότητες της οποίας δεν κατάφερνε να εκφράσει ολοκληρωμένα. Αν και ο Μαρουδής θα χαιρετήσει την στροφή των μαθητών του Παρθένη προς αυτόν τον ρεαλισμό των οικείων, καθημερινών θεμάτων έμοιαζε να αντιμετωπίζει την εργασία τους περισσότερο ως μια απόπειρα να συμβιβαστούν τα ασυμβίβαστα, πάντα επίφοβη να διολισθήσει προς την μεριά του ιδεαλισμού. Με ένα πιο νηφάλιο κριτικό βλέμμα, ο Μαρουδής, χωρίς να αποδώσει στον Παρθένη τις προθέσεις υποδούλωσης της καλλιτεχνικής ατομικότητας που του απέδιδε ο αρθρογράφος της *Αλήθειας*, θα υπαινιχθεί σε λίγες γραμμές το εγγενές πρόβλημα της διδασκαλίας του που ήταν και το πρόβλημα κάθε νεωτερικής διδασκαλίας της τέχνης:

[1105] Στην έκθεση είχαν λάβει μέρος έξι μαθητές του Παρθένη, οι Μαίρη Ευλαμπίου-Δράκου, Ελένη Πασχαλίδου, Ελένη Κωνσταντινίδου, Ελένη Πιττάρη-Παγκάλου, Γιώργος Βελισσαρίδης, Γιώργος Μόσχος και ο μαθητής του Θωμά Θωμόπουλου Νικόλας Παυλόπουλος. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι οι ζωγράφοι επέλεγαν να εμφανιστούν στο κοινό μέσα από μια ομαδική έκθεση που επί της ουσίας πρόβαλλε την κοινή καλλιτεχνική τους καταγωγή και επέβαλε, προκαταβολικά θα λέγαμε, τον συσχετισμό τους με το εργαστήριο Παρθένη και η οποία πραγματοποιήθηκε στον ίδιο χώρο και μόλις λίγες ημέρες πριν από την δεύτερη έκθεση της Ένωσης Ελευθέρων Καλλιτεχνών της οποίας όλοι οι παραπάνω ήταν μέλη (Βλ. Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης*…, τ. Ι, σ. 381). Γινόταν έτσι φανερό ότι για τους μαθητές του Παρθένη ο συνεκτικός δεσμός του εργαστηρίου ήταν πολύ ισχυρότερος από αυτόν οποιασδήποτε καλλιτεχνικής ομάδας συνδικαλιστικών ή αμιγώς αισθητικών επιδιώξεων, έτσι που πριν ακόμα η κριτική αναζητήσει το χαρακτηριστικό ύφος του δασκάλου στην εργασία τους ήταν οι ίδιοι που φρόντιζαν δια της συσπείρωσής τους να δηλώσουν την κοινή τους μαθητεία. Ίσως αυτός ο συσχετισμός με τον δάσκαλο που στην προκειμένη περίπτωση έμοιαζε να επιδιώκεται αντί να αποσιωπάται, εξηγεί ως ένα βαθμό και την απουσία των μαθητών του Παρθένη από την πρώτη έκθεση του σπουδαστικού συλλόγου που πραγματοποιήθηκε στον Παρνασσό το 1936.

[1106] Μ. [Γ. Μαρουδής], «Η έκθεση των μαθητών του Παρθένη», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 2, Φεβρουάριος 1936, σσ. 72-75.

«*Η τεχνοτροπία του Π. δεν είναι κάτι που μπορούμε να το πάρουμε χώρια κι' έξω από την ιδεολογία, το σύμβολο, το θέμα του. Αν γίνει αυτό, το παρθενικό σύστημα-σύνολο αποσυντίθεται, δεν είναι πια τέτοιο. Κι αυτό έγινε στους μαθητές του. Πρόσεξαν την τεχνοτροπία που διδάσκεται –πάντα συμβατικά– σαν διέξοδο από τον εμπειρισμό των άλλων δασκάλων της Σχολής Κ.Τ., και δεν τηνέ πρόσεξαν σαν μορφοποιημένο περιεχόμενο στη συνέπεια της με την κεντρική ιδέα που θέλει να εκφράσει ο Π. Τι βλέπουμε λοιπόν; Ο Π. να μένει μόνος, πάντα μόνος*»[1107].

Πιο κοντά σε μια καλύτερη κατανόηση των ιδιαιτεροτήτων της διδασκαλίας του Παρθένη απ' ό,τι ο αρθρογράφος της *Αλήθειας*, ο Μαρουδής μπορούσε να την προσεγγίζει κριτικά από την σκοπιά του νεωτερικού της αδιεξόδου που της επέτρεπε να υπάρχει και να λειτουργεί μόνο ως αποτέλεσμα μιας άρρηκτης σχέσης μεταξύ της υποκειμενικής κοσμοαντίληψης του καλλιτέχνη-δασκάλου και της ειδικής τεχνοτροπίας του. Χωρίς το ιδεολογικό της συμπλήρωμα, η τελευταία ήταν εξ ορισμού καταδικασμένη να εκπίπτει πάντοτε στο έργο των μαθητών σ' έναν επιφανειακό φορμαλισμό χάνοντας την εκφραστική της δύναμη.

Αυτή η ιδιότητα της τεχνοτροπίας του Παρθένη να υφίσταται μόνο ως «*μορφοποιημένο περιεχόμενο*» της υποκειμενικής του κοσμοαντίληψης, άφηνε πρακτικά κατά τον Μαυρουδή τους μαθητές του με δύο επιλογές: είτε να παραδοθούν ιδεολογικά και τεχνοτροπικά στην αυθεντία του δασκάλου, είτε να αποποιηθούν το Παρθενικό σύστημα στο σύνολό του. Μέση λύση για την μαρξιστική κριτική δεν υπήρχε και στον βαθμό που η πρώτη επιλογή κρινόταν απορριπτέα για ιδεολογικούς κατά βάση λόγους, ο Μαρουδής έμοιαζε να δείχνει προς την κατεύθυνση της δεύτερης συρρικνώνοντας τον λογικό χώρο των δυνατοτήτων της διδασκαλίας του Παρθένη. Αυτή μπορούσε είτε να αποκοπεί από το ιδεολογικό περιεχόμενό της και να υιοθετηθεί διαστρεβλωμένη και παρανοημένη, είτε να κατανοηθεί στην εσωτερική συνέπειά της και ως τέτοια να απορριφθεί. Σε κάθε περίπτωση, η μοναξιά έμοιαζε να είναι το νεωτερικό πεπρωμένο του Παρθένη.

Τον εγκλωβισμό της διδασκαλίας του Παρθένη σ' έναν στείρο ακαδημαϊκό φορμαλισμό τον είχε επισημάνει έναν χρόνο νωρίτερα ένας σπουδαστής της Σχολής και αναδυόμενος τεχνοκριτικός που έμελλε να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στον χώρο της νεοελληνικής ιστορίας της τέχνης. Πριν προλάβει καλά καλά να αποφοιτήσει

[1107] Μ. [Γ. Μαρουδής], «Η έκθεση των μαθητών του Παρθένη», όπ.π.

από το εργαστήριο Παρθένη στο οποίο είχε μάλιστα μεταπηδήσει εγκαταλείποντας αυτό του Αργυρού[1108], ο Άγγελος Προκοπίου από την καλλιτεχνική στήλη της φιλοβενιζελικής *Εργασίας* προσπαθούσε τώρα να αποκαθηλώσει θεωρητικά τον δάσκαλο σε κάθε ευκαιρία παρουσίασης της εργασίας των πρώην συμμαθητών του. Επιχειρώντας να εξηγήσει την στροφή μιας μερίδας νέων καλλιτεχνών –μεταξύ των οποίων και οι πρώην συμμαθητές του Τσαρούχης και Διαμαντόπουλος– προς την λαϊκή τέχνη, ο Προκοπίου υποστήριζε ότι ο υπερβατικός ιδεαλισμός του Παρθένη, παρά τις φιλοδοξίες ρήξης με την ακαδημαϊκή παράδοση του Ιακωβίδη, αποτελούσε στα 1935 μια καλλιτεχνική αξία τόσο ξεπερασμένη ιστορικά όσο και ο «*ακαδημαϊκός ψευτορεαλισμός*» των άλλων δασκάλων και γι' αυτό ανίκανη να λειτουργήσει ως ένζυμο νεωτερικής ανανέωσης εντός και εκτός Σχολής. Η τάση των ίδιων των μαθητών του να απορρίψουν την ιδεαλιστική φύση του «Παρθενικού» ύφους και η αδυναμία του δασκάλου να συστήσει μια θαλερή σχολή συνεχιστών που θα έφερε ανεξίτηλη την ιδεαλιστική του σφραγίδα αποδείκνυαν ακριβώς τα ιστορικά όρια μιας αισθητικής διδασκαλίας που είχε προ πολλού απολέσει την ριζοσπαστική δυναμική της[1109].

Για τον νεαρό αρχειομαρξιστή Προκοπίου της δεκαετίας του 1930 που θεμελίωνε την επιχειρηματολογία του στις ιδεολογικές προκείμενες του καλλιτεχνικού έργου του Παρθένη, η εμφάνιση του ζωγράφου ως ένα είδος αντιδραστικού και ξεπερασμένου

[1108] Τον Άγγελο Προκοπίου τον βρίσκουμε να φοιτά στο εργαστήριο Παρθένη μαζί με τους Διαμαντόπουλο και Τσαρούχη τα ακαδημαϊκά έτη 1933-1934 και 1934-1935. Βλ. Ευρετήρια Σπουδαστών στα Εργαστήρια, Σχολικά έτη 1933-1934 και 1934-1935, Αρχείο ΑΣΚΤ.

[1109] «*Ο υπερβατικός ιδεαλισμός στη ζωγραφική με κύριο εκπρόσωπο τον Κ. Παρθένη, στάθηκε το πιο σοβαρό ρεύμα στη χώρα μας, που ζήτησε να χτυπηθή με την ακαδημαϊκή παράδοση του νοθευμένου ρεαλισμού. Στη σύγκρουση αυτή οι νέοι, που αποτελούν σήμερα τον πυρήνα της "Ομαδάς Τέχνη", ενθουσιασμένοι τάχτηκαν με την καινούργια ροπή, αντίμαχοι της ακαδημίας που η εκπροσώπησή της κληρονομήθηκε στα στεγνά χέρια του γέρω Ιακωβίδη.* […] *Μα η ζύμωση δεν μπόρεσε να ξεπεράσει τα σύνορα μιας εποχής, που από καιρό είχε κλείσει ανακωχή με τη συντηρητικότητα. Η "Ομάδα Τέχνη" ύστερα από μερικές εκθέσεις, έπαψε νάναι πρωτότυπη, οι τεχνίτες της δείξανε αδυναμία ανανέωσης, ο αρχηγός μέσα στην κρατική Σχολή κλείδωσε τις ανησυχίες των μαθητών του σ' έναν φορμαλισμό ολότελα ακαδημαϊκό που ο ίδιος ωνόμασε «νεοκλασσική τέχνη». Κοντολογής ο υπερβατικός ιδεαλισμός γρήγορα έχασε τη μαχητικότητά του για να περάσει στο ράφι μαζί με τις τάσεις που φιλοδόξησε να καταπολεμήση. Μαζί του λύγισε και ο θεωρητικός του απολογητής Ζαχαρίας Παπαντωνίου και αμβλύνθηκε η κριτική του πέννα. Αν ένα από τα κύρια γνωρίσματα του ακαδημαϊσμού είναι η ανικανότητά του να συμβαδίση με το γοργό ρυθμό της ζωής, να φρεσκάρη τη μορφή του σπάζοντας αδιάκοπα το καλούπι, είναι φανερό ότι οι Έλληνες νεωτεριστές στην τέχνη αποχτούνε ολοένα την ιδιότητα αυτή, αδιάφορο αν εξακολουθούνε να πιστεύουνε οι ίδιοι ότι ανήκουνε στην πρωτοπορία. Τόσο ο υπερβατικός ιδεαλισμός όσο και ο ακαδημαϊκός ψευτορεαλισμός με τις απόχρωσές τους, αποτελούνε σήμερα στη σφαίρα της νεοελληνικής καλλιτεχνικής πραγματικότητας, αξίες ιστορικά ξεπερασμένες. Αυτός είναι ο βαθύτερος λόγος, που οι ζωντανοί νέοι που σπουδάζουνε ή που τελειώνουνε τη Σχολή Καλών Τεχνών δε μπορούνε να βρουν ικανοποίηση στις σχολές των δασκάλων τους είτε αυτές ανήκουνε στην πρώτη είτε στη δεύτερη κατηγορία. Μια σειρά από ταλέντα άξια και δυνατά που σε μιαν άλλη εποχή θ' αποτελούσανε τα στελέχη για να εμπεδώσουνε σχολή οι δάσκαλοί τους, τραβήξανε δρόμο αντίθετο απ' αυτόν της σχολικής παράδοσης*». Α. Γ. Προκοπίου, «Καλές Τέχνες. Η λαϊκή τέχνη και οι νέοι», *Εργασία*, τχ. 262, 6 Ιανουαρίου 1935, σ. 29.

νεωτεριστή ήταν ζήτημα περιφρούρησης της ιδεολογικής επιρροής της μαρξιστικής κριτικής εν γένει σε μια καλλιτεχνική νεολαία που στα μέσα της δεκαετίας του 1930 είχε αρχίσει να συνδέεται με τον πολιτικό χώρο της αριστεράς και για την οποία η διδασκαλία του Παρθένη αποτελούσε το μοναδικό συστηματοποιημένο παράδειγμα καλλιτεχνικής αναφοράς μέσα στην Σχολή. Την ποιοτική υπεροχή αυτής της διδασκαλίας δεν θα μπορούσε να την αρνηθεί ούτε ο «παραστρατημένος» μαθητής του. Η έκθεση της Αγλαΐας Παπά του έδινε και πάλι την ευκαιρία να αναμετρηθεί θεωρητικά με τον δάσκαλο:

«*Ο έλληνας δάσκαλος του υπερβατικού ιδεαλισμού στην Τέχνη, φτιαγμένος από την πάστα των παληών φιλοσόφων, φρόντισε να δώσει ένα σύστημα τεχνικής σκέψης στους μαθητές του ολοκληρωμένο και με απόλυτη στον εαυτό του συνέπεια. Στάθηκε το μοναδικό παράδειγμα καθηγητή μέσα στη Σχολή Καλών Τεχνών που ζήτησε να εδραιώση σχολή με καθωρισμένες a priori αρχές και με αυστηρή ακολουθία σ' όλες τις περιπτώσεις της ζωγραφικής δράσης: στο σχέδιο, στο χρώμα, στη φωτοσκίαση, στη σύνθεση, στο θέμα και στο φιλοσοφικό νόημα του έργου. Και το κατάφερε να δώση στο προσωπικό του έργο και στο έργο των μαθητών του, την ερμηνεία της ιδεοκρατικής φιλοσοφίας στη ζωγραφική γλώσσα. Για τα στοιχεία της διδαχής του και του καλλιτεχνικού του credo (πρόκειται γι' αυτό της τελευταίας περιόδου) ανέτρεξε σ' όλες τις εποχές και σ' όλους τους τεχνίτες που ζήτησαν, όπως αυτός, τη μεταφυσική στην τέχνη. Το Βυζάντιο τούδωσε το μυστικόπαθο θρησκευτικό του πνεύμα. Ο Γκρέκο την εντατική έξαρση του σκιοφάγου φωτός που μαζί με τα συνθετικά αποτελέσματα στο σχέδιο, δίνει στις μορφές εξωπλανητική υπόσταση. Ο εμπρεσσιονισμός τις αρχές των συμπληρωματικών χρωμάτων. Ο Σεζάν και οι δάσκαλοι του κυβισμού τους κανόνες της οργάνωσης και σύνθεσης του πίνακα. Η ίδια του η εποχή και η ιδεολογία της κυρίαρχης κοινωνικά ομάδας της, τις φιλοσοφικές αυταπάτες για μιαν αναγέννηση της Τέχνης με τις "απόλυτες και αιώνιες" φόρμες της κλασσικής ελληνικής αρχαιότητας με τις "αναλλοίωτες" συνθετικές αρχές ενός καιρού που έπαψε ο ίδιος να είναι αιώνιος, σαν ιστορικό και κοινωνικό νόημα. Ο Παρθένης ονειροπόλησε με τη μουσική υπόκρουση των αστικών πόθων για μια αιώνια διατήρηση του σημερινού ηθικού και πνευματικού πολιτισμού. Εδώ έχει τις ρίζες του το στοιχείο εκείνο της τέχνης του που ο ίδιος ονομάζει νεοκλασσικό.* […] *Πίσω από τα ιδανικά του για μια νεοκλασσική τέχνη στη χώρα που*

είδε κάποτε τον 5ο ελληνικό αιώνα να υψώνη τα φτασμένα έργα, χαμογελάει με σαρκασμό η παρακμή του 20ου αστικού αιώνα για την ωραία ουτοπία»[1110].

Κοιτάζοντας την εργασία της Αγλαΐας Παπά από την σκοπιά της συμμόρφωσής της προς την διδασκαλία του Παρθένη, ο Προκοπίου θα επισημάνει πρώτος ό,τι ο Μαρουδής θα έρθει με την σειρά του να επαναλάβει έναν χρόνο αργότερα με αφορμή την έκθεση των επτά στην γκαλερί Στρατηγοπούλου. Την διάθεση δηλαδή των μαθητών να αποδομήσουν το ζωγραφικό σύστημα του δασκάλου δοκιμάζοντας την αντοχή του μορφοπλαστικού του κώδικα σε μια ρεαλιστική θεματογραφία:

«*Η τραγική αντίφαση της καλλιτεχνικής του ροπής* [ενν. του Παρθένη] *και της ακατάλυτης φοράς της κοινωνικής πραγματικότητας, γίνεται φανερή μέσα σ' αυτές τις τάξεις των μαθητών του, μέσα σ' αυτά τα στελέχη που κάποτε ήλπισε να εκπροσωπούσαν τη σχολή του στην Ελλάδα. Η δνις Αγλαΐα Παπά, ενώ έχει όλα τα προσόντα για νάταν ένα τέτοιο στέλεχος, προτίμησε με την έκθεσή της (αίθουσα Στρατηγοπούλου) να μας δώση την εικόνα για τη μορφή που πέρνει το ρήγμα στις γραμμές των καλλιτεχνών της ροπής της. Δεν πρόκειται απλώς για το ότι μια καλλιτέχνιδα ζητώντας ναναπτύξη την προσωπικότητά της απομακρύνθηκε από το δάσκαλο. Αλλά για το ότι η απομάκρυνσή της πήρε τη μορφή της επανόδου στο ρεαλισμό αντί νακολούθηση ένα παράλληλο προς τη μεταφυσική δρόμο. Από την άποψη αυτή η συνέπεια που διακρίνει το ολοκληρωμένο σύστημα Κ. Παρθένη, έχει αντικατασταθή εδώ από την ανησυχία και διαπάλη. […] Αλλά κι όταν καταφέρνει η ζωγράφος να συγκρατείται στο αρχικό της επίπεδο σε θέματα κατ' εξοχήν κοινωνικά (π.χ. εργάτες), το αποτέλεσμα της μπορεί να ικανοποιή το μυαλό για τα ισορροπημένα του στοιχεία, τα αρχιτεκτονικά του προσόντα, αφήνει όμως την καρδιά ατάραχη. Γιατί η σύνθεσή της είναι καλή, μα οι εργάτες της με τη συγκεκριμένη κοινωνική και ηθική τους μορφή, το θέμα της κοντολογής, μένει ψυχρό σαν Αριστοτελικό αξίωμα. Κοινωνική σύνθεση και τεχνική ιδεοκρατική είναι δύο πράγματα ασυμβίβαστα. Στη δεύτερη μόνο υπερβατικές υποθέσεις (παναγίες, άγγελοι, χριστοί κτλ.) ταιριάζουν. Στην πρώτη η τραχύτητα και ωμότητα της τεχνικής που δεν βλέπει τον άνθρωπο σαν φόρμα μόνο και φωτοσκίαση δεξιοτεχνική*»[1111].

[1110] Άγγελος Γ. Προκοπίου, «Καλές Τέχνες. Έκθεση Αγλαΐας Παπά», *Εργασία*, τχ. 266, 3 Φεβρουαρίου 1935, σσ. 157-158.
[1111] Άγγελος Γ. Προκοπίου, «Καλές Τέχνες. Έκθεση Αγλαίας Παπά», όπ.π.

Είναι φανερό εδώ ότι για τον Προκοπίου το κύριο και αδιαφιλονίκητο προσόν του καλλιτεχνικού έργου του Παρθένη, δηλαδή η ζωγραφική έκφραση της «*ιδεοκρατικής φιλοσοφίας*» σε μια απολύτως προσίδια σ' αυτήν προσωπική εικαστική γλώσσα –αλλιώς η αδιάσπαστη ενότητα μορφής και περιεχομένου– ήταν ταυτόχρονα και η αχίλλειος πτέρνα της διδασκαλίας του. Στον βαθμό που αυτά τα δύο μπορούσαν να υπάρξουν και να διδαχθούν μόνο ως ενιαίο σύστημα και στον βαθμό που ο εθνικιστικός υπερβατικός ιδεαλισμός του Παρθένη είχε ιστορικά ξεπεραστεί, ο μορφοπλαστικός κώδικας έπρεπε αναγκαστικά να απορριφθεί μαζί με το ιδεολογικό του συμπλήρωμα. Παρ' όλη όμως την ασυμβατότητα μεταξύ αυτού του καλλιτεχνικού συστήματος και της νεοελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας, υπήρχε κάτι που ο Παρθένης μπορούσε ακόμα να διδάξει με το παράδειγμα του. Και αυτό ήταν η ζωγραφική ως καλά υπολογισμένο αποτέλεσμα συνειδητής και αιτιολογημένης πρόθεσης και ποτέ τυχαίων επιλογών. Έναν χρόνο αργότερα σχολιάζοντας την έκθεση των πρώην συμμαθητών του στην γκαλερί Στρατηγοπούλου[1112] ο Προκοπίου αναγνώριζε στην εργασία τους αυτήν ακριβώς την συνεισφορά της διδασκαλίας του Παρθένη:

«*Οι νέοι που εκθέτανε στη γκαλερί Στρατηγοπούλου έχουνε στην καλλιτεχνική τους εξόρμηση μιαν αφετηρία, που για τους εκπροσώπους της περασμένης γεννιάς –εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις– είχε αποτελέσει το τέρμα. Εννοώ την αφετηρία του συνειδητού δρόμου στην Τέχνη. Ξέρανε τι ζητάνε οι εκθέτες, έχουνε πλέρια συνείδηση της σχολής και τεχνικής που ακολουθούνε, η προσπάθεια τους είναι αγώνας δόγματος προσδιορισμένος στη βούλησή τους απ' τα πριν. Να κυβερνάς το χέρι και να μην κυβερνάσαι απ' αυτό είναι όχι μόνο το αποτέλεσμα μιας επίπονης τεχνικής άθλησης, μα και προϋπόθεση σοβαρής δημιουργίας. Είναι ίσως η καλλίτερη κατάχτηση της ευρωπαϊκής ανησυχίας στον 20ο αιώνα που κατάφερε ν' απολυτρώση τον τεχνίτη από τη ρωμαντική έννοια της συγχισμένης φόρμας και να τον υψώση στο επίπεδο του στοχαστή, που η όλη του προσπάθεια συγκεντρώνεται στο να δώση ένα έργο με ισορροπία, με αυστηρή αιτιολογία της κάθε κίνησης του χεριού στο τελάρο ή στον πηλό, ένα έργο που να μην σταματά στην επιδερμική τέρψη, μα να προχωρά στα κέντρα τα εγκεφαλικά και να ζητά την αποδοκιμασία τους. Ο καρπός αυτός έγινε γνωστός στη χώρα μας με τον Κ. Παρθένη, που ζήτησε στη διδασκαλία του να συμβιβάση την καθαρά ζωγραφική και*

[1112] Με όλους τους εκθέτες πλην της Πασχαλίδου ο Προκοπίου είχε υπάρξει συμμαθητής στο εργαστήριο Παρθένη το 1933-1934. Βλ. *Ευρετήριο Σπουδαστών στα Εργαστήρια*. Σχολικό έτος 1933-1934.

λυρική φόρμα του εμπρεσσιονισμού με μιαν αντίληψη αυστηρού καθορισμού της περιφέρειας των αντιθετικών τόνων. Σ' αυτή τη σχολή δώσαμε άλλοτε τον ορισμό του επιστημονικού εμπρεσσιονισμού. Μα ο συμβιβασμός αυτός που ανταποκρίθηκε σε μιαν ωρισμένη ιστορική φάση της νεοελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας, είταν φυσικό να κλονιστή όταν η κοινωνική διαφοροποίηση εζήτησε καινούργια ισοδύναμα από την Τέχνη. Οι νέοι της γκαλερί Στρατηγοπούλου εκφράζουνε τη διαφοροποίηση τούτη απολυτρώνοντας τα στοιχεία της ζωγραφικής φόρμας από την πλαστική και αντίστροφα. Μόλο που προέρχονται από το ίδιο εργαστήρι, ακολουθούνε δρόμους τόσο διαφορετικούς, όσο διαφορετικά είτανε και τα στοιχεία που ζήτησε να συγκεράση ο δάσκαλος στο δόγμα του. Διατηρούνε βέβαια την ανάμνηση της κοινής τους προέλευσης, μα τα στοιχεία της συγγένειας τους δεν είναι ικανά ν' αναιρέσουνε τη διάσπαση της πρωταρχικής ενιαίας και πειθαρχημένης μάζας τους σε πλανήτες ανεξάρτητους και αυτοτελείς»[1113].

Ό,τι είχε ξεκινήσει ως «*αγώνας δόγματος*» έμοιαζε τώρα να εξελίσσεται σε αγώνα καλλιτεχνικής χειραφέτησης όχι μόνον για τους εκθέτες της γκαλερί Στρατηγοπούλου μα και για τον ίδιο τον Προκοπίου που παλινδρομούσε ανάμεσα σ' έναν βαθύ θαυμασμό για τον δάσκαλο και σ' ένα ιδεολογικό καθήκον απόρριψής του, όπως ακριβώς οι καλλιτέχνες συμμαθητές του παλινδρομούσαν ανάμεσα στον ιδεαλισμό της τεχνοτροπίας του και σ' έναν ρεαλισμό στραμμένο προς την κοινωνική πραγματικότητα.

Αν πάντως το σταθερό κριτήριο για κάθε κριτική προσέγγιση της εργασίας των σπουδαστών της Σχολής –ακόμα και για τους μαρξιστές κριτικούς– ήταν ο βαθμός εκδήλωσης της καλλιτεχνικής ατομικότητας του σπουδαστή σε σχέση πάντα με το ύφος του δασκάλου, θα πρέπει να δεχτούμε ότι στην περίπτωση των μαθητών του Παρθένη αυτή η περιζήτητη καλλιτεχνική ατομικότητα έπρεπε πρώτα να αναμετρηθεί με την ίδια την ισχυρή προσωπικότητα του δασκάλου αλλά και μ' ένα αυστηρό, συνεπές και καλά συγκροτημένο ζωγραφικό σύστημα η απόρριψη του οποίου δεν ήταν ούτε τόσο εύκολη, ούτε τόσο αυτονόητη όσο αυτή του ακαδημαϊσμού του Μονάχου και των εκπροσώπων του και πάντως δεν μπορούσε να είναι μερική ή επιλεκτική παρά μόνον απόλυτη.

[1113] Α. Γ. Προκοπίου, «Καλές τέχνες. Οι νέοι που ξεκινούνε στη νεοελληνική τέχνη», *Εργασία*, τχ. 318, 2 Φεβρουαρίου 1936, σσ. 115-116.

Αντιστρόφως, όπως ήδη αναφέρθηκε, ήταν αυτή η απουσία ενός ανάλογα αυστηρού και μεθοδικού ζωγραφικού συστήματος ταυτισμένου με την καλλιτεχνική προσωπικότητα του δασκάλου που έκανε το εργαστήριο του Αργυρού να μοιάζει με κυψέλη καλλιτεχνικής ελευθερίας. Και σε αυτό το σημείο θα πρέπει μάλλον να πιστέψουμε τους σπουδαστές της Σχολής αλλά και τα ίδια τα βραβευμένα έργα του εργαστηρίου του και να δεχτούμε ότι ο τεχνοτροπικός δογματισμός ήταν και εδώ παρών με την διαφορά ότι δεν μπορούσε να αντλήσει την ισχύ του από την εμβληματική καλλιτεχνική προσωπικότητα του δασκάλου αλλά ούτε και να οριοθετηθεί αυστηρά μέσα από μια στεγανή και μεθοδική διδασκαλία όπως αυτή του Παρθένη ικανή να εξουδετερώνει τυχόν τεχνοτροπικές αποκλίσεις. Έτσι, σε αυτήν την περίπτωση η μπερδεμένη φιλελεύθερη κριτική μπορούσε να ποιεί την ανάγκη φιλοτιμία και να ερμηνεύει την αδυναμία του Αργυρού να επιβάλλει την δική του υφολογική σχολή ως καλλιτεχνικό φιλελευθερισμό. Περίπου τρεις δεκαετίες αργότερα αυτή η υποτιθέμενη αδογμάτιστη διδασκαλία σε συνδυασμό με τον «τραχύ» ιμπρεσιονισμό του ήταν αρκετά για να κατασκευαστεί η σχέση του Αργυρού με την αφαίρεση.

Το 1962 σε μια ομιλία του στον «Παρνασσό» στο πλαίσιο μιας τιμητικής εκδήλωσης για τον εορτασμό των 80 χρόνων του ζωγράφου, ο μεταπολεμικός Προκοπίου ο οποίος είχε πλέον εγκαταλείψει τον μαρξισμό ευθυγραμμιζόμενος με την φιλελεύθερη προσέγγιση, αποτιμούσε ως εξής την διδακτική και καλλιτεχνική συνεισφορά του Αργυρού στη νεοελληνική τέχνη:

«[…] *μια ζωγραφική καταβολή που εκτιμάται μόνο για την απουσία της από το παρόν παύει να είναι ζωντανή. Και η ζωγραφική του Ουμβέρτου Αργυρού είναι κατά κύριο λόγο ζωντανή. Αλλά ποιο είναι το στοιχείο εκείνο στην τέχνη του Αργυρού που την κάνει να φαίνεται και να είναι ζωντανή; Για ν' απαντήσωμε στο ερώτημα αυτό πρέπει να μεταθέσωμε το κέντρο της προσοχής μας από το εικονογραφικό περιεχόμενο της ζωγραφικής του, στην εκφραστική του διατύπωση. Στη μορφή που το ντύνει.* […] *Και η αισθητική αυτή μορφή των έργων που τη γέννησε το χέρι του Αργυρού σε στιγμές άμεσης ερωτικής επαφής με τη φύση, σε στιγμές αστραπιαίας διασταύρωσής του μαζί της στο ύπαιθρο κλείνει το μήνυμα της αλλαγής που πραγματοποίησαν οι καιροί μας. Είναι μια μορφή ανοιχτή, πηγαία, αυθόρμητη που ανασύρει από τα βάθη των ενστίκτων την ορμή για την αιχμαλωσία της ασύλληπτης κινητικότητας των οπτικών φαινομένων. Η ενεργητική αυτή έκφραση του Αργυρού θα γινόταν κάποτε μια παρόρμηση προς τους*

νέους για να ξεπεραστή το περίγραμμα των φυσικών πραγμάτων και να ξεσπάση με κηλίδες χρωμάτων στον πίνακα, που θα κρατούσαν μονάχα την ηλιακή γεύση της ουσίας του παλιού εικαστικού κόσμου. Με άλλα λόγια θα γινόταν η αφετηρία της αφηρημένης ζωγραφικής. […] *Έτσι εξηγείται γιατί οι περισσότεροι σύγχρονοι Έλληνες καλλιτέχνες, που έκαναν το παράτολμο πήδημα προς την αφαίρεση, για να λυτρώσουν την έκφρασή τους από τις τελευταίες υποχρεώσεις απέναντι στην ομοίωση της αντικειμενικής πραγματικότητας, προέρχονται από το εργαστήριο του Αργυρού*»[1114].

Εμφανίζοντας ψευδώς τον Αργυρό ως τον κοινό διδακτικό τόπο μεταξύ μιας σειράς αφαιρετικών ζωγράφων[1115], ο Προκοπίου εξελάμβανε εδώ την σχέση μαθητείας ως καθοριστική αιτιακή σχέση και τον Αργυρό ως αφετηρία της ελληνικής αφαίρεσης. Από αυτήν την εντελώς διαστρεβλωμένη σκοπιά που επέλεγε σκόπιμα να αφήσει κατά μέρος το κομμάτι της θεματογραφίας για να ασχοληθεί αποκλειστικά με τις μορφολογικές της διατυπώσεις, ο «*ενεργητικός*» ιμπρεσιονισμός του Αργυρού που δεν αρνήθηκε ποτέ την αξία και την προτεραιότητα της αναπαράστασης και που στην ουσία του δεν ήταν παρά μια απόπειρα υφολογικής αναπροσαρμογής μέσα στα όρια μιας ζωγραφικής σχολής του περασμένου αιώνα, έμοιαζε να φέρει τον σπόρο της ανεικονικής «επανάστασης».

Τις θέσεις αυτές ο Προκοπίου θα τις επαναλάβει και έναν χρόνο αργότερα σ' ένα άρθρο που αφιέρωνε στον ζωγράφο με αφορμή τον θάνατό του, παρουσιάζοντας αυτήν την φορά τον Αργυρό ως το φιλελεύθερο αντίβαρο στον διδακτικό δογματισμό του Παρθένη:

«[…] *Με την ίδια ελευθερία σκέψεως ο Αργυρός άφινε τους νέους, ως καθηγητής της ζωγραφικής στη Σχολή Καλών Τεχνών, ν' ανακαλύψουν τον εαυτό τους, κατά το στάδιο των σπουδών τους, να συνειδητοποιήσουν με τη συνδρομή του, ό,τι δικό τους είχαν να προσφέρουν στην τέχνη κι έπειτα να το φανερώσουν με τη σφραγίδα της ατομικότητάς τους χωρίς να υποδουλώνονται στην προσωπικότητα του δασκάλου. Αντίθετα προς τον Παρθένη που είχε σύστημα και κανονισμό διδασκαλίας με σταθερές αρχές σχεδίου,*

[1114] Η ομιλία του Προκοπίου δημοσιεύεται στο Βασίλης Κουντουρίδης, «Ουμβέρτος Αργυρός», *Νέες Μορφές*, τχ. 6, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1962, σσ. 49-52. Το κείμενο της παραπάνω ομιλίας χρησιμοποιήθηκε από τον Προκοπίου σχεδόν αυτούσιο, πλην ελαχίστων τροποποιήσεων, ως λήμμα για τον Αργυρό στην Ιστορία της Τέχνης που ο Προκοπίου εξέδωσε το 1966. Βλ. Άγγελος Γ. Προκοπίου, *Ιστορία της Τέχνης 1750-1950*, τ. Β΄, Αθήνα, Πεχλιβανίδης, 1966, σσ. 498-500.

[1115] Στην πραγματικότητα από τους μετέπειτα αφαιρετικούς καλλιτέχνες που το κείμενο συσχέτιζε με τον Αργυρό οι Γιάννης Σπυρόπουλος, Αλέκος Κοντόπουλος, Χρίστος Καράς και Κωνσταντίνος Γιαννακό δεν είχαν υπάρξει ποτέ μαθητές του.

χρώματος και συνθέσεως, ο Αργυρός παρακινούσε τους σπουδαστές του να μην ακολουθούν κανένα σύστημα και να είναι ελεύθεροι κατά την εκτέλεσι των έργων τους. Την περίοδο εκείνη, γύρω στα 1932, η επιστροφή στην πειθαρχία της τεχνικής όπως την ανανέωνε στη Γαλλία ο κυβισμός, φαινόταν στους νέους καλλιτέχνες, που σπούδαζαν στη Σχολή Καλών Τεχνών, σαν ένα σύνθημα απαλλαγής από το ρομαντισμό και τον εξπρεσιονισμό και γι' αυτό η ελευθερία που έδινε ο Αργυρός άφινε αναπάντητο το αίτημα των νέων. Ίσως μάλιστα οι νέοι να εκτιμούσαν τότε, περισσότερο τις δογματικές θεωρίες και λιγώτερο την ελευθερία της ατομικότητος, όπως φαίνεται και από την ευκολία της διαδόσεως της πολιτικής μισαλλοδοξίας στις τάξεις της ηλικίας τους, κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου. Και οι πιο ανήσυχοι σπουδαστές μεταπηδούσαν από τα εργαστήρια της ρομαντικής ελευθερίας του Αργυρού ή του Βικάτου, στο εργαστήριο Παρθένη όπου τους περίμενε η πειθαρχία στην επιστήμη του χρώματος και η ασκητική αυταπάρνηση. Ανάμεσα στους αποστάτες εκείνους ήμουν κι εγώ. Και δεν ήταν η μόνη λύπη που έδωσα στον Αργυρό. Ενόμιζε πως, με την ένταξί μου στα νέα ρεύματα της ζωγραφικής, θε ξεχνούσα τους πρώτους δασκάλους μου για να κάνω και τους άλλους να τους ξεχάσουν. Γι' αυτό ο Αργυρός ξαφνιάστηκε όταν στον εορτασμό των ογδόντα χρόνων του στον "Παρνασσό" με άκουσε να εξηγώ, αναλύοντας την προσφορά του στη σύγχρονη ελληνική ζωγραφική, πως η ελευθερία που άφινε στους νέους και το προσωπικό του παράδειγμα της ενεργητικής εκτελέσεως των ζωγραφικών του θεμάτων, προετοίμασαν την αποδέσμευση της ζωγραφικής από το περίγραμμα για να την οδηγήσουν προς τις μορφές της αφηρημένης εκφράσεως. […] *Η ενεργητική κι εκφραστική αυτή μορφή του Αργυρού θα γινόταν ένας άλλος τρόπος παρορμήσεως –μετά τη διδασκαλία του και τη φιλελεύθερη συμπεριφορά του απέναντι στις αντιδικίες των σχολών της τέχνης– προς τους νέους για να ξεπεράσουν τα περιγράμματα των αντικειμενικών σωμάτων και κρατώντας την ηλιακή ουσία του οπτικού φαινομένου να φτάσουν ως την πλήρη απολύτρωσι από την εικαστική αναπαράστασι, δηλαδή ως το χώρο της αφηρημένης ζωγραφικής*»[1116].

Ο Προκοπίου επιχειρούσε εδώ να αποκαταστήσει την διδασκαλία του Αργυρού υποβαθμίζοντας εμμέσως αυτήν του Παρθένη. Μόνο που αυτήν την φορά ο Παρθένης δεν βάλλονταν από την μαρξιστική σκοπιά της δεκαετίας του 1930 η οποία έχει πλέον εντελώς εγκαταλειφθεί από τον Προκοπίου, αλλά μέσα από μια υπόρρητη αντικομμουνιστική εξίσωση των μεσοπολεμικών «ολοκληρωτικών» πολιτικών

[1116] Άγγελος Γ. Προκοπίου, «Ο καλλιτέχνης που έφυγε: Ουμβέρτος Αργυρός», *Καθημερινή*, 11 Σεπτεμβρίου 1963.

θεωριών που εξηγούσε την επιβολή του Παρθένη στην βάση της ενδοτικότητας των σπουδαστών στις «*δογματικές θεωρίες*» και στην «*πολιτική μισαλλοδοξία*» και μιας υποτιθέμενης αποστροφής τους για κάθε διδασκαλία που άφηνε ελεύθερο το πεδίο στην καλλιτεχνική ατομικότητα. Με μια θεαματική ερμηνευτική πιρουέτα, τα εργαστήρια του «*ακαδημαϊκού ψευτορεαλισμού*»[1117] είχαν γίνει τώρα «*εργαστήρια της ρομαντικής ελευθερίας*», η «*ρομαντική έννοια της συγχισμένης φόρμας*»[1118] από την οποία ο Προκοπίου θεωρούσε το 1936 ότι το ζωγραφικό σύστημα του Παρθένη είχε ευτυχώς απαλλάξει την ελληνική ζωγραφική, είχε γίνει τώρα η «*ενεργητική κι εκφραστική μορφή*» που έδειχνε τον δρόμο προς την αφαίρεση και ο Αργυρός από ξεχασμένος δάσκαλος της «*ακαδημαϊκής παράδοσης του νοθευμένου ρεαλισμού*»[1119] είχε αναγορευτεί σε προπομπό της αφηρημένης ζωγραφικής.

Αν αυτές οι εκβιαστικές ερμηνείες που κατά την ομολογία του Προκοπίου άφηναν έκπληκτο ακόμα και τον ίδιο τον Αργυρό δεν υπαγορεύονταν από μια πρόθεση του τεχνοκρίτη να επινοήσει έναν λόγο περί απαρχών της ελληνικής αφαίρεσης αποδεικνύοντας έτσι και την αυτοχθονία της[1120], εδράζονταν πάντως σε μια αντίληψη

[1117] Α. Γ. Προκοπίου, «Καλές Τέχνες. Η λαϊκή τέχνη και οι νέοι», όπ.π.

[1118] Α. Γ. Προκοπίου, «Καλές τέχνες. Οι νέοι που ξεκινούνε στη νεοελληνική τέχνη», όπ.π.

[1119] Α. Γ. Προκοπίου, «Καλές Τέχνες. Η λαϊκή τέχνη και οι νέοι», όπ.π.

[1120] Γενικά για τον ρόλο του Προκοπίου στις διαδικασίες πρόσληψης της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Η πρόσληψη της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα (1945-1960) στο πεδίο της κριτικής της τέχνης» στο Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας: Πρακτικά Β΄ Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης*, Αθήνα, Νεφέλη, 2008, σσ. 67-108. Αυτήν την ερμηνεία του Αργυρού ως φιλελεύθερου δασκάλου και προπομπού της ελληνικής αφαίρεσης που πρωτοδιατυπώθηκε από τον Προκοπίου το 1963 την βρίσκουμε να αναπαράγεται και από τον Τώνη Σπητέρη ο οποίος σημειώνει: «*Η αυθόρμητη και πηγαία ιδιοσυγκρασία του μπόρεσε ασυνείδητα να συλλάβει τις επερχόμενες μεταλλαγές και να δώσει με μερικά έργα πρωτοποριακές για τότε λύσεις, Κυρία με ομπρέλλα (ΕΠΑ) και Γυναίκα στον κήπο (ιδιωτ. συλλ., Αθήνα). […] Παρόλες όμως τις επιφυλάξεις του για τη μοντέρνα τέχνη, πρέπει ν' αναγνωρίσουμε ότι ο Αργυρός σαν καθηγητής και σαν άνθρωπος είχε μια ευρύτητα σκέψης που άφηνε τους νέους ελεύθερους ν' ανακαλύψουν το δρόμο τους χωρίς να τους επιβάλλει, άμεσα τουλάχιστο, τις προσωπικές του αντιλήψεις*». Τώνης Σπητέρης, *3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, Αθήνα, Εκδοτικός οργανισμός Πάπυρος, 1979, σσ. 48-51. Ο Λυδάκης από την πλευρά του, βασισμένος στο ίδιο πάντα έργο *Γυναίκα στον κήπο* **(Εικ. 41)** το οποίο επικαλούνται επίσης οι Προκοπίου και Σπητέρης, θα ερμηνεύσει ανάποδα αυτήν την μεμονωμένη «νεωτερική» εκδήλωση του Αργυρού ως καθυστερημένη στροφή στον γερμανικό εξπρεσιονισμό, χωρίς να διστάσει ωστόσο να το συσχετίσει με την ζωγραφική του Μπουζιάνη: «*Η ολοκληρωτική ρήξη με την "Ακαδημία" φαίνεται ακόμη καθαρότερα στο Γυναίκα στον κήπο, σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας. Εδώ υποχωρεί τέλεια η σημασία της νατουραλιστικής εξάρτησης και το χρώμα, σ' έναν αφάνταστο οργασμό, διαμορφώνει τη φόρμα σε άμεση σχέση με ανάλογες επιτεύξεις του Μπουζιάνη. Το έργο αυτό θα πρέπει να χρονολογηθεί στην πέμπτη δεκαετία του 20ου αιώνα, περίπου δηλαδή 40 χρόνια μετά από ανάλογες αναζητήσεις στα πλαίσια των εξπρεσιονιστικών προβληματισμών στην πρώτη κιόλας δεκαετία του 20ου αιώνα στο Μόναχο. Για την ιστορία των φαινομένων της ελληνικής ζωγραφικής, σημασία έχει κυρίως το γεγονός ότι σε μια καλλιτεχνική προσωπικότητα οι πυρήνες των επιδράσεων που δέχεται από κάποια εστία τελικά ωριμάζουν, έστω και με τεράστια καθυστέρηση*». Στέλιος Λυδάκης, *Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής (16ος-20ος αιώνας): Οι Έλληνες ζωγράφοι*, τ. 3ος, Αθήνα, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, 1976, σ. 283.

για το πρότυπο του νεωτερικού δασκάλου που στην ουσία της και παρά την ιδεολογική μεταμόρφωση του Προκοπίου δεν είχε σημαντικά μεταβληθεί από την δεκαετία του 1930. Αυτός λοιπόν ο νεωτερικός δάσκαλος προκειμένου να λειτουργεί ως τέτοιος έπρεπε να «αποχαρακτηρίσει» πλήρως την διδασκαλία του τόσο υφολογικά όσο και ιδεολογικά και να αρνηθεί την καλλιτεχνική του προσωπικότητα χάριν της καλλιτεχνικής ατομικότητας των μαθητών του. Σ' αυτήν την ασυστηματοποίητη διδασκαλία χωρίς σαφές προειρημένο πλαίσιο και χωρίς την εμβληματική φιγούρα του καλλιτέχνη-δασκάλου η κριτική μπορούσε να προβάλλει οτιδήποτε και με αυτούς τους όρους ακόμα και ο όψιμος ιμπρεσιονιστής-ακαδημαϊκός Αργυρός ήταν δυνατόν να προετοιμάσει εν αγνοία του μια καλλιτεχνική αλλαγή που δεν είχε ποτέ του υποψιαστεί ούτε ο ίδιος, ούτε βέβαια και ο ακαδημαϊκός υποστηρικτής του διορισμού του Ιακωβίδης.

Ο αντιφατικός τρόπος με τον οποίο η κριτική είχε υποδεχθεί και ερμηνεύσει την διδασκαλία τόσο του Παρθένη όσο και του Αργυρού καταδείκνυε και τα νεωτερικά όρια του θεσμικού εκπαιδευτικού μοντέλου της εργαστηριακής διδασκαλίας μέσω του οποίου η μεταρρύθμιση επιχειρούσε να απαντήσει στο αίτημα απελευθέρωσης της καλλιτεχνικής ατομικότητας. Στον βαθμό που η καλλιτεχνική ελευθερία του σπουδαστή στην πράξη αποδεικνυόταν ασυμβίβαστη με την νέα εκπαιδευτική και συμβολική εξουσία του διδάσκοντος εργαστηρίου, η κριτική αλλά και το ίδιο το εκπαιδευτικό σύστημα έμοιαζαν τώρα να απορρίπτουν το πρότυπο του εμβληματικού νεωτεριστή καλλιτέχνη-δασκάλου του είδους του Παρθένη και να κατασταλάζουν σ' ένα πρότυπο εργαστηριακού δασκάλου με τον μετριοπαθή ακαδημαϊσμό και το προσαρμοστικό ένστικτο του Αργυρού ο οποίος χάρη στην ανίσχυρη καλλιτεχνική του προσωπικότητα και στην ανερμάτιστη και ασυστηματοποίητη διδασκαλία του μπορούσε ενίοτε να φαντάζει λιγότερο δογματικός απ' ό,τι πραγματικά ήταν. Από αυτήν την σκοπιά, ο Παρθένης είχε δοκιμάσει τα νεωτερικά όρια της κριτικής για να απορριφθεί εκ δεξιών ως εξτρεμιστής νεωτεριστής, από την μεριά του φιλελεύθερου κόσμου ως τυραννικός δυνάστης της σπουδαστικής ατομικότητας και εξ αριστερών ως φιλελεύθερος αστός ιδεαλιστής. Κυρίως όμως είχε δοκιμάσει τα όρια της νεωτερικής αντοχής του εκσυγχρονιζόμενου εκπαιδευτικού συστήματος για να αποτύχει τελικά διπλά: αφενός διδάσκοντας ένα προσωπικό ζωγραφικό ιδίωμα περισσότερο «νέο» απ' ό,τι ο εκσυγχρονιζόμενος θεσμός ήταν σε θέση να ανεχθεί και αφετέρου αντιλαμβανόμενος την εκπαιδευτική του παντοδυναμία με ισχυρότερους όρους απ'

αυτούς που επέτρεπε τόσο η νεωτερική ανάγκη για σεβασμό της σπουδαστικής ατομικότητας όσο και το θεσμικό περιβάλλον το οποίο κλήθηκε να υπηρετήσει .

Επιλεγόμενα

Η αυλαία της φιλελεύθερης αναδιοργάνωσης θα πέσει οριστικά το 1943 με τον θάνατο του Δημητριάδη. Τρία χρόνια αργότερα θα ακολουθήσει και η παραίτηση του Παρθένη για να λήξει με τελεσίδικο τρόπο υπέρ των συντηρητικών μια υπόθεση από καιρό χαμένη. Μετά τον θάνατό του και μέσα στις νέες πολιτικές συνθήκες συρρίκνωσης του φιλελεύθερου χώρου και επικράτησης των ακραία συντηρητικών δυνάμεων, ο Δημητριάδης θα ξεχαστεί μαζί μ' αυτό που επιδίωξε θεσμικά να εκφράσει: Το πρόσωπο του φιλελεύθερου αστικού εκσυγχρονισμού στην καλλιτεχνική εκπαίδευση. Το γεγονός ότι ο θάνατός του δεν καταγράφεται στα Πρακτικά των συνεδριάσεων του Συλλόγου της ΑΣΚΤ ούτε μέσω μιας τυπικής λακωνικής μνείας είναι ενδεικτικό της ακαριαίας αμνησίας του ίδιου του θεσμού απέναντι στην θεσμική συνεισφορά του. Ούτε ένα τιμητικό ψήφισμα από αυτά που εθιμοτυπικά εξέδιδε ο Σύλλογος για να αποχαιρετήσει επισήμως τα μέλη του, δεν υπάρχει ως αρχειακό ίχνος της λήξης μιας υπερδεκαετούς διευθυντικής θητείας η οποία κληροδότησε στην Σχολή την θεσμική οργάνωση που σε μεγάλο βαθμό εξακολουθεί να διατηρεί μέχρι και σήμερα.

Αν το ίδιο το πρόσωπο (ως θεσμικό πρόσωπο) παραμερίστηκε από την μεταβολή των καιρών –όπως συμβαίνει συχνά με τα πρόσωπα στην ιστορία–, υπάρχει ωστόσο κάτι, το οποίο μακροπρόθεσμα αποδείχτηκε πιο ανθεκτικό «στοιχειώνοντας» ερήμην του Δημητριάδη την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης. Πρόκειται για την ελληνοκεντρική σταθερά του αναδιοργανωτικού του προγράμματος. Αυτός ο ελληνικός intimisme που ο Δημητριάδης εισηγήθηκε για πρώτη φορά στα 1920 ως κεντρικό άξονα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης συνδέεται ευθέως με ό,τι στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης έχει επικρατήσει να αποκαλείται ως «ελληνικότητα του Μεσοπολέμου». Αυτή η «ελληνικότητα» –ή μία τουλάχιστον εκδοχή της που αφορά τις εικαστικές τέχνες και που εδώ περιγράψαμε ως ελληνικό intimisme– βρήκε στην αναδιοργάνωση του 1930 την θεσμική έκφρασή της και στον βαθμό που η κυβερνητική πολιτική των Φιλελευθέρων την εναγκαλίστηκε και επιχείρησε να την επιβάλλει κεντρικά δια της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης ως ενιαία κατεύθυνση της νεοελληνικής τέχνης, δεν θα πρέπει να θεωρείται ξεκομμένη από πολιτικές επιλογές[1121].

[1121] Μια τέτοια άποψη περί της μη ανάμιξης του κράτους στην συγκρότηση και επιβολή αυτού του «συλλογικού ιδεολογήματος» υιοθετεί ο Αντώνης Κωτίδης: «*Τέλος η περίπτωση της "ελληνικότητας" του μεσοπολέμου είναι μια άλλη έκφραση υπαγωγής του έργου σε ένα συλλογικό ιδεολόγημα στην οποία ήδη αναφέρθηκα. Εδώ θα επισημάνω μια σημαντική διαφορά της τουλάχιστον από τον σοσιαλιστικό*

Στην περίπτωση της ΑΣΚΤ, οι επιλογές αυτές ήταν επιλογές με ευρωπαϊκό ορίζοντα που απέβλεψαν στον εκσυγχρονισμό της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και μέσω αυτής της νεοελληνικής τέχνης προτείνοντας την «επιστροφή στις (εθνικές) ρίζες» ως επίκαιρη στρατηγική διεθνούς εγκύρωσης της νεοελληνικής τέχνης εντός ενός ευρωπαϊκού ιστορικού περιβάλλοντος το οποίο ενέδιδε ολοένα και περισσότερο στην εθνοκεντρική αναδίπλωση. Από αυτήν την σκοπιά, το φαινόμενο της «ελληνικότητας» στην νεοελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου δεν υπήρξε ως προς τις ιδεολογικές και αισθητικές του προκείμενες ούτε λιγότερο ευρωπαϊκό, ούτε λιγότερο «επείσακτο» απ' ό,τι ο ακαδημαϊσμός του Μονάχου. Υπήρξε όμως σαφέστατα νεωτερικό ως προς το ότι αποτέλεσε τον –συντηρητικό έστω– όρο ενός φιλελεύθερου εκσυγχρονισμού του ακαδημαϊκού εκπαιδευτικού μοντέλου το οποίο μπόρεσε για πρώτη φορά μετά την ωρίμανσή του επί Ιακωβίδη, να ανοιχτεί διστακτικά στον κόσμο των ηπίως νεωτερικών (κυρίως ιμπρεσιονιστικών και μεταϊμπρεσιονιστικών) τάσεων της ευρωπαϊκής τέχνης χάρη στην ασφαλιστική δικλείδα μιας υποτιθέμενα αυτόχθονος «ελληνικότητας». Το γεγονός ότι στην διάρκεια της δεκαετίας του 1930 και εντός του ιδεολογικού πλαισίου της «ελληνικότητας» εκδηλώθηκαν περισσότερα του ενός μορφοπλαστικά ιδιώματα, από ακαδημαϊκά, νέο-βυζαντινά έως λιγότερο ή περισσότερο νεωτερικά, είναι ενδεικτικό ακριβώς αυτού του φιλελεύθερου εκσυγχρονισμού των καλλιτεχνικών θεσμών στον οποίο εδράστηκε η «ελληνικότητα» και ο οποίος δεν μπορεί να νοηθεί εκτός της νεωτερικότητας.

Η ανωτατοποίηση της ΑΣΚΤ, η αποκρυστάλλωση του μοντέλου της εργαστηριακής διδασκαλίας, η ίδρυση των καλλιτεχνικών παραρτημάτων ήταν βασικές θεσμικές τομές αυτής της εκσυγχρονιστικής διαδικασίας η οποία από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1930 –και σε ό,τι αφορά την ΑΣΚΤ– άρχισε να σκοντάφτει πάνω στα συντηρητικά όρια των νεωτερικών της όρων. Έτσι ο εκσυγχρονισμός των καλλιτεχνικών προτύπων πήρε τον δρόμο της «ελληνικότητας» φτάνοντας μέχρι το ιμπρεσιονιστικό του τέρμα και αντιστοίχως η φιλελευθεροποίηση της εκπαιδευτικής

ρεαλισμό: στην περίπτωσή της, ούτε η τεχνοτροπία ούτε το περιεχόμενο επιβλήθηκαν από το κράτος στους καλλιτέχνες. Αντίθετα η μεταξική δικτατορία δεν δίστασε να την προσεταιρισθεί. Ήταν η κρατική εγκόλπωση μιας προϋπάρχουσας του καθεστώτος της 4ης Αυγούστου τάσης. Τα περί τρίτου ελληνικού πολιτισμού ιδεολογήματα του Ι. Μεταξά ανήκαν στη θεωρία της ιστορικής συνέχειας και της τοπικής παράδοσης η οποία υπόκειται στην καλλιτεχνική έκφραση της ελληνικότητας». Αντώνης Κωτίδης, *Τριανταφυλλίδης. Ένα άλλο Τριάντα στη ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2002, σ. 40. Ο Κωτίδης φαίνεται να παραβλέπει εδώ το γεγονός ότι η τάση που εγκολπώθηκε το καθεστώς της 4ης Αυγούστου είχε ήδη σε σημαντικό βαθμό αποκρυσταλλωθεί και επιβληθεί ιδεολογικά μέσω της κυβερνητικής πολιτικής των Φιλελευθέρων.

διαδικασίας έφτασε ως εκεί που της επέτρεψε η ενισχυμένη εκπαιδευτική εξουσία του διδάσκοντος εργαστηρίου.

Η παρουσία του Παρθένη στην Σχολή υπήρξε ίσως ο κύριος «επιταχυντής» αυτής της διαδικασίας. Κι αυτό διότι η διδασκαλία του έφερε από αρκετά νωρίς το εκσυγχρονιζόμενο ακαδημαϊκό μοντέλο του Δημητριάδη στα νεωτερικά όρια του τόσο ως προς τις νεωτερικές τάσεις που ήταν σε θέση να ενσωματώσει, όσο και ως προς τον νέο ρόλο του παντοδύναμου καλλιτέχνη-δασκάλου που ήταν σε θέση να ανεχθεί. Ο Παρθένης απορρίφθηκε από το ίδιο το εκπαιδευτικό πλαίσιο λόγω ενός προκλητικά αποκλίνοντος νεωτερικού ιδιώματος αλλά κυρίως, λόγω μιας προκλητικά ιδιόρρυθμης προσωπικής διδασκαλίας που αξίωνε να επιβληθεί με τους κανονιστικούς όρους μιας «επιστήμης» της τέχνης. Και αν για το νεωτερικό του ιδίωμα καθ' αυτό –ως εκδήλωση μιας αυστηρά προσωπικής θεώρησης για την τέχνη– υπήρξαν ως ενός σημείου κάποια μικρά περιθώρια ανοχής, η αξίωση εκκαθολίκευσής του και η αυστηρή πειθάρχηση που συνόδευσε την διδασκαλία του αποδείχτηκαν ασυγχώρητα εντός του φιλελευθεροποιημένου ακαδημαϊκού μοντέλου. Στο ελεγχόμενο θεσμικό περιβάλλον της Σχολής, η νέα συνθήκη εκπαιδευτικής χειραφέτησης του καλλιτέχνη-δασκάλου που διαμόρφωσε η αναδιοργάνωση του 1930 μέσω της αναβάθμισης των εργαστηρίων είχε κι αυτή τα δυσδιάκριτα αλλά απολύτως αυστηρά όρια της και ο Παρθένης τα είχε υπερβεί. Στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930, η πρωτοκαθεδρία μεταξύ των εργαστηρίων της Σχολής ανήκε πλέον σ' εκείνον που είχε αντιληφθεί καλύτερα το συντηρητικά νεωτερικό πνεύμα της αναδιοργάνωσης. Δηλαδή σ' έναν ακίνδυνο ακαδημαϊκό καλλιτέχνη της στόφας του Αργυρού, χωρίς επιβλητικό καλλιτεχνικό ανάστημα και χωρίς την αυστηρή πειθαρχία μιας συστηματοποιημένης μεθόδου –ακαδημαϊκής ή μη– αλλά μ' εκείνο το προσαρμοστικό ένστικτο που του επέτρεψε από μία στιγμή κι έπειτα να ανανεώσει την ζωγραφική του προς την κατεύθυνση ενός ελληνικού intimisme.

Σήμερα αυτός ο ελληνικός intimisme του Δημητριάδη έχει εντελώς ξεχαστεί. Τον τίτλο της «ελληνικότητας» μονοπώλησαν κυρίως εκείνες οι δεσπόζουσες εκδοχές της νεωτερικότητας που επιβίωσαν ως ηρωικές στιγμές της «γενιάς του 1930». Στην πραγματικότητα τα σπέρματα της ελληνικότητας αυτών των τάσεων βρίσκονται ήδη στο αναδιοργανωτικό πρόγραμμα του Δημητριάδη. Το δε νεωτερικό τους ιδίωμα χρειάστηκε να αναμετρηθεί, όχι βέβαια με τον ήδη ηττημένο ακαδημαϊσμό του Μονάχου, αλλά με εκείνες τις τάσεις που αναδύθηκαν μέσα από τα αισθητικά

διακυβεύματα της αναδιοργάνωσης του 1930. Αφενός δηλαδή με εκείνες τις συντηρητικές εκδοχές της ελληνικότητας που καλλιέργησε η αναδιοργάνωση των Φιλελευθέρων και που κινούνταν μέσα στα όρια ενός στα 1930 παρωχημένου ιμπρεσιονισμού. Αφετέρου μ' έναν κοινωνικό ρεαλισμό βγαλμένο μέσα από τις ιδεολογικές ζυμώσεις της Αριστεράς, ο οποίος στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930 διεκδικούσε μέσω των σπουδαστών της Σχολής τον ρόλο μιας άλλης πρωτοπορίας.

Αυτό το σύνθετο καλλιτεχνικό τοπίο της δεκαετίας του 1930 χρωστάει κάτι από την νεωτερική ποικιλομορφία του και πολλά από την «ελληνικότητά» του στην φιλελεύθερη αναδιοργάνωση του Δημητριάδη. Οι αθέατες θεσμικές του όψεις που με τον καιρό κρύφτηκαν κάτω από το πέπλο ενός ηρωικού ελληνικού μοντερνισμού αναμένουν τους μελετητές τους μαζί με ένα σημαντικό κομμάτι της ιστορίας της ΑΣΚΤ που μένει ακόμα να γραφτεί.

Αρχεία και Πηγές

Αρχεία

Αρχείο Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (ΑΣΚΤ), Αθήνα

Αρχείο Υπουργείου Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως, Γενικά Αρχεία του Κράτους (ΓΑΚ), Αθήνα

Αρχείο Κώστα Δημητριάδη, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ), Αθήνα

Νόμοι, Διατάγματα, Κοινοβουλευτικές Συζητήσεις, Επίσημα Κείμενα

Νόμος ΑΦΜΑ΄ «Περί οργανισμού του εν Αθήναις σχολείου των Βιομηχάνων Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 159, 20 Ιουνίου 1887.

Βασιλικό Διάταγμα «Περί ιδρύσεως Μουσείου Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 133 (τχ. Α΄), 19 Σεπτεμβρίου 1897.

Νόμος ΒΨΛΒ΄/1910 «Περί προσθηκών και τροποποιήσεων εις τον περί προσωπικού της Αρχαιολογικής υπηρεσίας νόμον ΑΨΛΒ΄ της 28ης Μαΐου 1887», Ε.τ.Κ., φ. 91 (τχ. Α΄), 15 Απριλίου 1900.

Εφημερίδα των Συζητήσεων της Βουλής, Συνεδρίασις 9, 13 Φεβρουαρίου 1910, σσ. 119-121.

Νόμος ΓΧΙΑ΄ «Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 95, (τχ. Α΄), 11 Μαρτίου 1910.

Βασιλικό Διάταγμα «Περί εκτελέσεως του ΓΧΙΑ΄ νόμου "Περί Σχολείου των Καλών Τεχνών"», Ε.τ.Κ., φ. 272 (τχ. Α΄), 27 Αυγούστου 1910.

Νόμος ΓΦΝΗ΄ «Περί της Εθνικής Πινακοθήκης», Ε.τ.Κ., φ. 68, (τχ. Α΄), 17 Οκτωβρίου 1910.

Εφημερίδα των συζητήσεων της Βουλής, Συνεδρίασης 23, 10 Οκτωβρίου 1914, σσ. 521-522.

Νόμος 521/1914 «Περί οργανώσεως του Σχολείου των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 399, (τχ. Α΄), 29 Δεκεμβρίου 1914.

Βασιλικό Διάταγμα της 4ης Απριλίου 1915, Ε.τ.Κ., φ. 83 (τχ. Β΄), 8 Απριλίου 1915.

Βασιλικό Διάταγμα «Περί εφαρμογής διατάξεων τινών του Νόμου 521», Ε.τ.Κ., φ. 120, 1 Απριλίου 1915.

Νόμος 1555 «Περί συμπληρώσεως και τροποποιήσεως ενίων διατάξεων του νόμου ΣΙΒ΄ του 1852 "περί διοικήσεως των δημοσίων εσόδων και εξόδων και περί δημοσίου λογιστικού του κράτους"», Ε.τ.Κ., φ. 256, (τχ. Α΄), 21 Δεκεμβρίου 1918.

Νόμος 1698/1919 «Περί οργανώσεως της λειτουργίας του κατά τον νόμον 241 αυτοτελούς Γραφείου Ξένων και Εκθέσεων», Ε.τ.Κ., φ. 11 (τχ. Α΄), 18 Ιανουαρίου 1919.

Νομοθετικό Διάταγμα «Περί επαναφοράς των δημοσίων υπαλλήλων και διακανονισμού των Δημοσίων Υπηρεσιών», Ε.τ.Κ., φ. 222 (τχ. Α΄), 5 Νοεμβρίου 1922.

Νομοθετικό Διάταγμα «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως διατάξεων τινών του Νόμου 521 "Περί οργανώσεως του Σχολείου των Καλών Τεχνών"», Ε.τ.Κ., φ. 245, (τχ. Α΄), 31 Αυγούστου 1923.

Νομοθετικό Διάταγμα «Περί εκτελέσεως γνωμοδοτήσεων της Επιτροπής Οικονομιών, αφορωσών τας υπηρεσίας του Υπουργείου των Εκκλησιαστικών», Ε.τ.Κ., φ. 77, (τχ. Α΄), 30 Μαρτίου 1925.

Διάταγμα «Περί λειτουργίας των εργαστηρίων του Σχολείου των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 256, (τχ. Α΄), 18 Σεπτεμβρίου 1925.

Νομοθετικό Διάταγμα «Περί προσθήκης παραγράφου εις το άρθρον 7 του Νόμου 521», Ε.τ.Κ., φ. 281, (τχ. Α΄), 17 Αυγούστου 1926.

Διάταγμα 27024, Ε.τ. Κ., φ. 97, (τχ. Α΄), 26 Ιουνίου 1928.

Νόμος 3774 της 9/22 Ιαν. 1929 «Περί κυρώσεως του Ν.Δ. της 8ης Νοεμ. 1927 περί κυρώσεως του Ν.Δ. 12 Αυγ. 1926 περί προσθήκης παραγράφου εις το άρθρ. 7 του Νόμου 521», Ε.τ.Κ., φ. 19, (τχ. Α΄), 22 Ιανουαρίου 1929.

Νόμος 4126/1929 «Περί προσωρινής διοικήσεως των εσόδων και εξόδων του Κράτους και των Ειδικών Ταμείων και Υπηρεσίων της χρήσεως 1929-30», Ε.τ.Κ., φ. 135, (τχ. Α΄), 5 Απριλίου 1929.

Νόμος 4366/1929 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του οργανισμού του σχολείου των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 285, (τχ. Α΄), 16 Αυγούστου 1929.

Διάταγμα του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων της 13ης Νοεμβρίου 1929, Ε.τ.Κ, τχ. Γ΄, αρ. φ. 212, 11 Δεκεμβρίου 1929.

Επίσημα Πρακτικά της Γερουσίας, Συνεδρίασις ΙΙ΄ της 13ης Ιουνίου 1930, σσ. 798-802. «Εισηγητική Έκθεσις επί του Σχεδίου Νόμου "Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών"», Εν Αθήναις τη 16 Ιουνίου 1930.

Επίσημα Πρακτικά Γερουσίας, Συνεδρίασις ΙΙΣΤ΄ της 20ης Ιουνίου 1930, σσ. 893-896.

Νόμος 4791/1930 «Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 225, (τχ. Α΄), 3 Ιουλίου 1930.

Νόμος 5143 «Περί Κυβερνητικού Επιτρόπου παρά τοις Πανεπιστημίοις Αθηνών και Θεσσαλονίκης», Ε.τ.Κ., φ. 213, (τχ. Α΄), 17 Ιουλίου 1931.

Προεδρικό Διάταγμα «Περί κυρώσεως του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 179, (τχ. Α΄), 4 Ιουνίου 1934.

Γενική Στατιστική Υπηρεσία της Ελλάδος, *Στατιστική της Εκπαιδεύσεως κατά το ακαδημαϊκόν έτος 1929-1930: Μέρος Δ΄ Ανώτατη Εκπαίδευσις*, Αθήνα, Εθνικό Τυπογραφείο, 1934.

Διάταγμα «Περί κυρώσεως του κανονισμού της διεξαγωγής των διαγωνισμών εν τη Αν. Σχολή Καλών Τεχνών και της απονομής διπλωμάτων κλπ.», Ε.τ.Κ., φ. 62, (τχ. Α΄), 16 Φεβρουαρίου 1940.

Τύπος

CHEVALLIER, André, “L’ exposition des artistes Hellènes à Paris”, *Annales Franco-helléniques*, 75, 6/19 Οκτωβρίου 1919.

CHEVALLIER, André, “A propos de l’ exposition des artistes hellènes. De la couleur locale”, *Annales Franco-helleniques*, τχ. 81, 17/30 Νοεμβρίου 1919.

KAHN, Gustave, “Exposition d’oeuvres de quelques artistes hellènes (Galerie La Boétie)”, *L’ Heure*, 8 Σεπτεμβρίου 1919.
L’ Imagier, “Un groupe d’ artistes hellènes. La préparation du Salon d’ Automne”, *L’ Oeuvre*, 7 Σεπτεμβρίου 1919.

JEAN-DESTHIEUX, F., “La peinture grecque”, *Homme Libre*, 2 Οκτωβρίου 1919.

VAUXCELLES, Louis, “Artistes Hellènes”, *Excelsior*, 8 Σεπτεμβρίου 1919.

Ανμ., «Εις το Πολυτεχνείον», *Ακρόπολις*, 14 Οκτωβρίου 1899.

Ανμ., «Η καλλιτεχνική κίνησις εν Ελλάδι. Γνώμαι και προτάσεις των Ελλήνων ζωγράφων Γύζη - Ιακωβίδου», *Ακρόπολις*, 24 Οκτωβρίου 1899.

Ανμ., «Μεταρρυθμίσεις εν τω Πολυτεχνείω. Ίδρυσις και άλλων σχολών – Ιδιαιτέρα αρχιτεκτονική – Η τηλεγραφική», *Ακρόπολις*, 2 Δεκεμβρίου 1899.

Ανμ., «Ο Ιακωβίδης εν Αθήναις. Διωρίσθη έφορος της Πινακοθήκης», *Το Άστυ*, 23 Ιανουαρίου 1900.

Ανμ. [ΚΑΚΛΑΜΑΝΟΣ Δ.], «Γεώργιος Ιακωβίδης (Ενσταντανέ)», *Το Άστυ*, 24 Ιανουαρίου 1900.

Ανμ., «Αι υπέρ της καλλιτεχνίας προτάσεις του Ιακωβίδου», *Ακρόπολις*, 26 Απριλίου 1900.

Ανμ., «Καλλιτεχνικά χρονικά», *Πινακοθήκη*, έτος Δ΄, τχ. ΜΣΤ΄, Δεκέμβριος 1904, σ. 197.

Ανμ., «Γράμματα και Τέχναι», *Πινακοθήκη*, έτος Η΄, τχ. 90, Αύγουστος 1908, σ. 128.

Ανμ., «Γράμματα και τέχναι», *Πινακοθήκη*, έτος Θ΄, τχ. 101-102, Αύγουστος 1909, σ. 109.

Ανμ., «Γράμματα και τέχναι», *Πινακοθήκη*, έτος Θ΄, τχ. 107, Ιανουάριος 1910, σ. 221

Ανμ., «Γράμματα και τέχναι», *Πινακοθήκη*, έτος Ι΄, τχ. 110, Απρίλιος 1910, σ. 45

Ανμ., «Γράμματα και Τέχναι», *Πινακοθήκη*, τχ. 121, Μάρτιος 1911, σ. 18

Ανμ., «Η Αγιογραφία εν Ελλάδι», *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 16, Ιούλιος 1911, σσ. 193-196.

Ανμ. [ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Μήτσος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ιακωβίδης», *Αθήναι*, 20 Ιουνίου 1911.

Ανμ. [ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Μήτσος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Χατζόπουλος», *Αθήναι*, 22 Ιουνίου 1911.

Ανμ. [ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Μήτσος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Θωμάς Θωμόπουλος», *Αθήναι*, 23 Ιουνίου 1911.

Ανμ. [ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Μήτσος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών». Ο κ. Βασίλειος Χατζής», *Αθήναι*, 24 Ιουνίου 1911.

Ανμ. [ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Μήτσος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Ευάγγελος Ιωαννίδης», *Αθήναι*, 26 Ιουνίου 1911.

Ανμ. [ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Μήτσος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Σπύρος Βικάτος», *Αθήναι*, 29 Ιουνίου 1911.

Ανμ. [ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Μήτσος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Ζέφυρος Φρυδάς», *Αθήναι*, 30 Ιουνίου 1911.

Ανμ. [ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Μήτσος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Νίκος Οθωναίος», *Αθήναι*, 2 Ιουλίου 1911.

Ανμ. [ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Μήτσος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Δημ. Γερανιώτης», *Αθήναι*, 3 Ιουλίου 1911.

Ανμ. [ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Μήτσος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Παύλος Μαθιόπουλος», *Αθήναι*, 4 Ιουλίου 1911.

Ανμ. [ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Μήτσος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Μπονάνος», *Αθήναι*, 5 Ιουλίου 1911.

Ανμ. [ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Μήτσος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Οδυσσεύς Φωκάς», *Αθήναι*, 7 Ιουλίου 1911

Ανμ. [ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Μήτσος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Σταμάτιος Παρλιάρος», *Αθήναι*, 9 Ιουλίου 1911

Ανμ. [ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Μήτσος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ροϊλός», *Αθήναι*, 13 Ιουλίου 1911

Ανμ. [ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Μήτσος], «Συνομιλίαι μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Νικόλαος Ανδρούτσος», *Αθήναι*, 14 Ιουλίου 1911

Ανμ., «Γράμματα και Τέχναι», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΕ΄, τχ. 171, Μάιος 1915, σ. 46.

Ανμ., «Περίπατοι. Ο καλλιτεχνικός κόσμος εις το ατελιέ του Κ. Παρθένη», *Πολιτεία*, 4 Μαρτίου 1918.

Ανμ., «Η πνευματική κίνησις εν Ευρώπη», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΘ΄, τχ. 224-225, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1919, σ. 74-75.

Ανμ., «Το έργον της εκκαθαρίσεως του σώματος των δημοσίων υπαλλήλων. Απολύσεις, επαναδιορισμοί και υποβιβασμοί εις το Υπουργείον της Παιδείας. Το υποβληθέν υπόμνημα των εφέδρων επιστημόνων», *Ελεύθερος Τύπος*, 5 Δεκεμβρίου 1922.

Ανμ., «Η Εκκαθάρισις», *Έθνος*, 7 Δεκεμβρίου 1922.

Ανμ., «Φιλολογική και Καλλιτεχνική ζωή. Φαινόμενα και Πράγματα», *Ο Νουμάς*, τχ. 782, Μάης-Ιούνιος 1924, σ. 211.

Ανμ., «Το πρόγραμμα του νέου υπουργού της Παιδείας», *Δημοκρατία*, 11 Ιουλίου 1925.

Ανμ., «Η θέσις των καθηγητών των Καλών Τεχνών. Δήλωσις του υπουργού της Παιδείας κ. Αργυρού. Η ενίσχυσις της γεωργικής εκπαιδεύσεως», *Ελεύθερο Βήμα*, 13 Μαρτίου 1927.

Ανμ., «Ο κ. Αργυρός διεπίστωσεν ότι η κατάστασις της Σχολής των Καλών Τεχνών είνε οικτρά», *Ελεύθερο Βήμα*, 18 Μαρτίου 1927.

Ανμ., «Το νομοσχέδιον περί λειτουργίας της Σχολής των Καλών Τεχνών», *Ελεύθερο Βήμα*, 19 Απριλίου 1927.

Ανμ., «Η κοινοβουλευτική επί της εκπαιδεύσεως επιτροπή», *Ελεύθερο Βήμα*, 24 Σεπτεμβρίου 1927.

Ανμ., «Το Δεκαπενθήμερο. Λόγια και Πράγματα», *Ελληνικά Γράμματα*, 1η Δεκεμβρίου 1927.

Ανμ., «Η Σχολή Καλών Τεχνών», *Ελληνικά Γράμματα*, τ. Δ΄, τχ.. 42, 1 Μαρτίου 1929, σ. 274.

Ανμ., «Σχολή Καλών Τεχνών», *Ελεύθερο Βήμα*, 13 Μαΐου 1929.

Ανμ., «Το χθεσινόν υπουργικόν συμβούλιον. Αι ληφθείσαι αποφάσεις επί υπηρεσιακών ζητημάτων», *Ελεύθερο Βήμα*, 28 Ιουνίου 1929.

Ανμ., χωρίς τίτλο, *Ελεύθερο Βήμα*, 29 Ιουνίου 1929, σ. 3

Ανμ., «Αι χθεσιναί μαχητικαί διαδηλώσεις των φοιτητών εις τας Αθήνας», *Ριζοσπάστης*, 28 Νοεμβρίου 1929.

Ανμ., «Η εξέγερση των φοιτητών», *Ριζοσπάστης*, 29 Νοεμβρίου 1929.

Ανμ., «Ο νέος διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών», *Ημερήσιος Τύπος*, 5 Απριλίου 1930.

Ανμ., «Η αναδιοργάνωσις της Σχολής Καλών Τεχνών. Συνεργασία Βενιζέλου-Παπανδρέου», *Εστία*, 26 Απριλίου 1930.

Ανμ., «Αναδιοργάνωσις της Σχολής Καλών Τεχνών και των Μουσείων», *Η Πρωία*, 27 Απριλίου 1930.

Ανμ., «Ο γλύπτης Δημητριάδης εις Αλεξάνδρειαν», *Ταχυδρόμος-Ομόνοια* (Αλεξάνδρεια), 1η Μαΐου 1930.

Ανμ. [ΚΑΤΗΦΟΡΗΣ Π.]. «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ο καλλιτεχνικός κόσμος εν εξεγέρσει! Δύο ώρες με τον κ. Τόμπρον», *Ημερήσιος Τύπος*, 30 Νοεμβρίου 1930.

Ανμ. [ΚΑΤΗΦΟΡΗΣ Π.], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Η συμμετοχή μας εις την έκθεσιν της Βενετίας. Πώς εκθέτει τα ζητήματα ο κ. Τόμπρος», *Ημερήσιος Τύπος*, 1 Δεκεμβρίου 1930.

Ανμ., «Η τελετή της απονομής των βραβείων της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Όλα τα ονόματα των βραβευθέντων», *Αθηναϊκά Νέα*, 28 Ιουνίου 1931.

Ανμ., «Τα έργα της σχολής καλών τεχνών», *Ελεύθερο Βήμα*, 1 Ιουλίου 1931.

Ανμ., «Διαγωνισμός υποτροφίας ζωγραφικής», *Ελεύθερο Βήμα*, 4 Μαρτίου 1932.

Ανμ., «Σχολή Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 2 Ιουλίου 1932.

Ανμ., «Η σημερινή τελετή της απονομής των βραβείων εις την ανωτάτην σχολήν των Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 3 Ιουλίου 1932.

Ανμ., «Καθημερινή Ζωή. Τα βραβεία των Καλών Τεχνών. Η χθεσινή τελετή εις την Ανωτάτην Σχολήν», *Ελεύθερο Βήμα*, 4 Ιουλίου 1932.

Ανμ., «Η χθεσινή εορτή της Σχολής Καλών Τεχνών», *Ακρόπολις*, 4 Ιουλίου 1932.

Ανμ., «Εξ αφορμής απρεπούς κριτικής. Θορυβώδεις σκηναί εις την Σχολήν Καλών Τεχνών. Απεδοκιμάσθη ο καθηγητής κ. Ζ. Παπαντωνίου», *Ελληνική*, 6 Απριλίου 1933.

Ανμ., «Δεν απεδοκιμάσθη ο κ. Ζ. Παπαντωνίου. Μια επιστολή μαθητών του», *Ελληνική*, 8 Απριλίου 1933.

Ανμ., «Η υπόθεσις Παπαντωνίου συνεχίζεται. Νέα επιστολή των αποβληθέντων σπουδαστών», *Ελληνική*, 10 Απριλίου 1933.

Ανμ., «Η καλλιτεχνική ζωή. Η σχολή Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 5 Ιουλίου 1933.

Ανμ., «Ειδήσεις», *Νέα Εστία*, έτος Ζ΄, τ. 14, τχ, 164, 15 Οκτωβρίου 1933, σ. 1127.

Ανμ., «Ο οργανισμός της Σχολής Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 14 Οκτωβρίου 1933.

Ανμ., «Απεργία σπουδαστών», *Ελεύθερο Βήμα*, 22 Μαΐου 1934.

Ανμ., «Απεργία σπουδαστών», *Αθηναϊκά Νέα*, 23 Μαΐου 1934.

Ανμ., «Απήργησαν οι σπουδαστές της Σχολής των Καλών Τεχνών», *Ριζοσπάστης*, 23 Μαΐου 1934.

Ανμ., «Η απεργία των σπουδαστών Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 26 Μαΐου 1934.

Ανμ., «Η απεργία των σπουδαστών της Σχολής Καλών Τεχνών», *Ριζοσπάστης*, 27 Μαΐου 1934.

Ανμ., «Η αποχή των σπουδαστών», *Ριζοσπάστης*, 30 Μαΐου 1934.

Ανμ., «Οι σπουδαστές των Καλών Τεχνών», *Ριζοσπάστης*, 29 Ιουνίου 1934.

Ανμ., «Τα αποτελέσματα και τα βραβεία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 3 Ιουλίου 1935.

Ανμ., «Τ' αποτελέσματα των εξετάσεων των μαθητών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», *Ηχώ της Ελλάδος*, 3 Ιουλίου 1935.

Ανμ., «Βραβεία εις τας Καλάς Τέχνας», *Ελεύθερο Βήμα*, 4 Ιουλίου 1935.

Ανμ., «Αι σπουδάστριαι Καλών Τεχνών», *Ελεύθερο Βήμα*, 5 Ιουλίου 1935.

Ανμ., «Διαμαρτυρία των σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», *Ηχώ της Ελλάδος*, 5 Ιουλίου 1935.

Ανμ., «Περί την Σχολήν των Καλών Τεχνών. Ένα έγγραφον και μία απάντησις», *Ηχώ της Ελλάδος*, 6 Ιουλίου 1935.

Ανμ., «Και πάλιν η Σχολή των Καλών Τεχνών. Ένα έγγραφον του Συλλόγου των Σπουδαστών», *Ηχώ της Ελλάδος*, 7 Ιουλίου 1935.

Ανμ., «Δια την πρόοδο των τεχνών εν Ελλάδι/Εν υπόμνημα προς το κράτος», *Εστία*, 8 Ιουλίου 1935.

Ανμ., «Εκθέσεις», *Ελεύθερο Βήμα*, 15 Ιουνίου 1936.

Ανμ., «Η έκθεσις των σπουδαστών», *Αθηναϊκά Νέα*, 18 Ιουλίου 1936.

Ανμ., «Η ελληνική τέχνη», *Ελεύθερο Βήμα*, 3 Αυγούστου 1936.

Ανμ., «Η Β΄ έκθεσις των σπουδαστών», *Πρωία*, 11 Μαΐου 1937.

Ανμ., «Έκθεσις σπουδαστών Σχολής Καλών Τεχνών», *Πρωία*, 15 Μαΐου 1937.

Ανμ., «Έκθεσις σπουδαστών», *Ελεύθερο Βήμα*, 15 Μαΐου 1937.

Ανμ., «Μία δήλωσις δια μίαν έκθεσιν», *Πρωία*, 19 Μαΐου 1937.

Ανμ., «Η έκθεσις των σπουδαστών», *Πρωία*, 21 Μαΐου 1937.

Ανμ., «Η έκθεσις των Σπουδαστών», *Πρωία*, 29 Μαΐου 1937.

Ανμ., «Οι διαγωνισμοί Σχολής Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 8 Ιουλίου 1937.

Ανμ., «Ένας δύσκολος ορισμός [Τι είναι Τέχνη;]», *Νέα Εστία*, τχ. 613, 15 Ιανουαρίου 1953, σσ. 112-114.

Ανμ., «Ένας δύσκολος ορισμός [Τι είναι Τέχνη;]», *Νέα Εστία*, τχ. 614, 1 Φεβρουαρίου 1953, σ. 147.

Α., «Το κράτος δια το θέατρον και την τέχνην. Από μίαν συνομιλίαν με τον κ. Παπανδρέου», *Ελεύθερο Βήμα*, 17 Ιουλίου 1930.

ΑΡΓΥΡΟΣ, Ουμβέρτος, «Έκθεση των νέων καλλιτεχνών του Κεραμεικού», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 106, 10 Δεκεμβρίου 1938, σ. 14.

ΒΑΒΑΡΕΤΟΣ, Γ., «Μια νέα πνοή στη Σχολή Καλών Τεχνών», *Πατρίς*, 26 Νοεμβρίου 1930.

ΒΕΛΜΟΣ, Νίκος, «Αλληλογραφία και Υστερογραφία», *Φραγκέλιο*, τχ. 3, 7 Ιανουαρίου 1927, σ. 4.

ΒΕΛΜΟΣ, Νίκος, «Αλληλογραφία και Υστερογραφία», *Φραγκέλιο*, τχ. 6-7, 22-29 Ιανουαρίου 1927, σ. 7.

ΒΕΛΜΟΣ, Νίκος, «Αλληλογραφία και Υστερογραφία», *Φραγκέλιο*, τχ. 8, 5 Φεβρουαρίου 1927, σ. 4.

ΒΕΛΜΟΣ, Νίκος, «Αλληλογραφία και Υστερογραφία», *Φραγκέλιο*, τχ. 27, 18 Ιουνίου 1927, σ. 4.

ΒΕΛΜΟΣ, Νίκος, *Φραγκέλιο*, τχ. 37, 27 Αυγούστου 1927, σσ. 2-3.

ΓΙΟΚΑΡΙΝΗΣ, Νίκος, «Αι εξομολογήσεις των: Με τον κ. Κωνσταντίνον Παρθένην δια την παλαιάν και την νέαν τέχνην», *Η Πρωία*, 27 Ιανουαρίου 1930.

ΓΙΟΚΑΡΙΝΗΣ, Νίκος, «Η ελληνική καλλιτεχνία. Η απονομή των βραβείων εις την Σχολήν Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 26 Ιουνίου 1931.

ΓΙΟΚΑΡΙΝΗΣ, Νίκος, «Υποτροφίαι εις την Ευρώπην. Οι καλλιτέχναι μας διαγωνίζονται κεκλεισμένων των θυρών», *Ελεύθερο Βήμα*, 10 Φεβρουαρίου 1932.

ΓΙΟΦΥΛΛΗΣ, Φώτος, «Εις τα ατελιέ των καλλιτεχνών μας. Το Κράτος και η Τέχνη μας. Τι λέγει ο ζωγράφος κ. Ν. Λύτρας», *Η Πρωία*, 10 Δεκεμβρίου 1925.

ΓΙΟΦΥΛΛΗΣ, Φώτος, «Εις τα ατελιέ των καλλιτεχνών μας. Το Κράτος και αι εκθέσεις. Τι λέγει ο Πρόεδρος των καλλιτεχνών», *Η Πρωία*, 14 Δεκεμβρίου 1925.

ΓΙΟΦΥΛΛΗΣ, Φώτος, «Εις τα ατελιέ των καλλιτεχνών μας. Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Τι λέγει ο ζωγράφος Δ. Δήμας», *Η Πρωία*, 20 Δεκεμβρίου 1925.

ΓΙΟΦΥΛΛΗΣ, Φώτος, «Ετήσιοι απολογισμοί. Η ζωγραφική κατά το 1925», *Η Πρωία*, 3 Ιανουαρίου 1926.

ΓΙΟΦΥΛΛΗΣ, Φώτος, «Εις τα ατελιέ των καλλιτεχνών μας. Τα ζητήματα της ζωγραφικής. Τι λέγει ο ζωγράφος κ. Ροΐμπης», *Η Πρωία*, 7 Ιανουαρίου 1926.

ΓΙΟΦΥΛΛΗΣ, Φώτος, «Σταράτα», *Πρωτοπορία*, έτος 1, αρ. 8-9, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1929, σσ. 195-198.

ΓΙΟΦΥΛΛΗΣ, Φώτος, «Σταράτα», *Πρωτοπορία*, έτος 2, Ιούνιος-Ιούλιος 1930.

ΓΙΟΦΥΛΛΗΣ, Φώτος, «Σταράτα», *Πρωτοπορία*, έτος 2, αρ. 10, Οκτώβριος 1930, σ. 228.

ΓΟΥΝΑΡΗΣ, Αντ., «Ομιλεί ο κ. Κώστας Δημητριάδης, ο νέος διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών», *Ημερήσιος Τύπος*, 24 Απριλίου 1930.

Δ., «Η επιστροφή της τέχνης εις τας φυσικάς πηγάς της. Τι λέγει ο κ. Δημητριάδης», *Καθημερινή*, 25 Αυγούστου 1930.

Δ. Ι. Κ. [ΚΟΚΟΤΣΑΚΗΣ Δ.], «Μια διαφωτιστική επιστολή», *Οι Καιροί*, 6 Αυγούστου 1920.

ΕΙΡΗΝΗ Η ΑΘΗΝΑΙΑ, «Ο κ. Παπανδρέου δια την πνευματικήν μας αναγέννησιν. Η προσπάθεια της Κυβερνήσεως», *Εστία*, 16 Αυγούστου 1930.

Ζ., «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η Σχολή Καλών Τεχνών. Μια έρευνα του καλλιτεχνικού συνεργάτου μας», *Αλήθεια*, 12 Ιουλίου 1935.

Ζ., «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η Σχολή Καλών Τεχνών. Οι καθηγηταί της: Έρευνα του καλλιτεχνικού μας συνεργάτου», *Αλήθεια*, 26 Ιουλίου 1935.

ΗΛΓΙΑ, «Α΄ ετήσια έκθεση του συλλόγου των σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Αίθουσα "Παρνασσός"», *Ριζοσπάστης*, 5 Ιουλίου 1936.

ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ, Γ., «Η Σχολή των Καλών Τεχνών. Απάντησις του κ. Ιακωβίδου», *Εθνική Φωνή*, 19 Οκτωβρίου 1924.

Κ. [ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Ν.Δ.], «Το Κράτος και η Τέχνη», *Πινακοθήκη*, έτος ΙΔ΄, τχ. 165-166, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1914, σσ. 124-126.

ΚΑΛΛΟΝΑΣ, Δ., «Στα ατελιέ των καλλιτεχνών. Ουμβέρτος Αργυρός, ο ζωγράφος που λατρεύει το φως (Συνέντευξις υπό τους ήχους του αρμονίου). Μια έρευνα του συνεργάτου μας κ. Δ. Καλλονά», *Βραδυνή*, 26 Δεκεμβρίου 1934.

ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Ν. Δ., «Η κρατική μέριμνα δια τα γράμματα και τας τέχνας», *Καθημερινή*, 18 Φεβρουαρίου 1934.

ΚΑΜΠΑΝΗΣ, Αρίστος, «Η έκθεσις Παρθένη», *Ανθρωπότης*, τχ. 3, Ιανουάριος 1920.

ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΣ, Ι., «Σημειώσεις ενός μηνός. Ροϊλός–Ιακωβίδης», *Πινακοθήκη*, Έτος Γ΄, τχ. Λ΄, Αύγουστος 1903, σ. 120.

ΚΑΠ-ς, «Κλοπή θησαυρού. Η πινακοθήκη του Πολυτεχνείου εξεκενώθη σιγά σιγά. Ανεκτίμητος η αξία των», *Ελεύθερο Βήμα*, 14 Οκτωβρίου 1924.

ΚΑΤΗΦΟΡΗΣ, Π., «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Οι καλλιτέχναι μας και ο κ. Δημητριάδης. Τα συμπεράσματα της δημοσιογραφικής ερεύνης», *Ημερήσιος Τύπος*, 5 Δεκεμβρίου 1930.

Κ.Γ., «Δια μια νέαν καλλιτεχνικήν ακτινοβολίαν. Το έργον της Σχολής Καλών Τεχνών», *Εστία*, 2 Αυγούστου 1935.

Κ. Ι. Κ., «Καλλιτεχνικά Ζητήματα. Η Τέχνη και η Ελληνική Γραμμή. Μια συνομιλία με τον κ. Δημητριάδην», *Οι Καιροί*, 7 Σεπτεμβρίου 1920.

ΚΟΚΚΙΝΟΣ, Δ., «Η Τέχνη. Η επίδειξις των μαθητών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», Νέα Εστία, τχ. 135, 1 Αυγούστου 1932, σσ. 831-832.

ΚΟΚΚΙΝΟΣ, Διονύσιος Α., «Καλλιτεχνικοί περίπατοι: Κ. Παρθένης», *Νέα Εστία*, τχ. 166, 15 Νοεμβρίου 1933.

ΚΟΚΚΙΝΟΣ, Δ. Α., «Καλλιτεχνικοί περίπατοι. Ουμβέρτος Αργυρός», *Νέα Εστία*, τχ. 170, 15 Ιανουαρίου 1934, σσ. 65-68.

ΚΟΚΟΤΑΚΗΣ, Φ. Ι., «Η Σχολή των Καλών Τεχνών», *Οι Καιροί*, 2 Αυγούστου 1920.

ΚΟΚΟΤΣΑΚΗΣ, Δ., «Γράμματα προς τους ‘‘Καιρούς’’. Ο κ. Δημητριάδης», *Οι Καιροί*, 25 Ιουλίου 1920.

ΚΟΚΟΤΣΑΚΗΣ, Δ., «Αναγέννησις της Ελληνικής Καλλιτεχνίας», *Οι Καιροί*, 31 Ιουλίου, 1920.

ΚΟΚΟΤΣΑΚΗΣ, Δ. Ι., «Αι Καλαί Τέχναι», *Οι Καιροί*, 17 Αυγούστου 1920 (από τυπογραφική παραδρομή σημειώνεται ως χρονολογία του φύλλου το έτος 1915 αντί του 1920 που είναι και το ορθό).

ΚΟΚΟΤΣΑΚΗΣ, Δ. Ι., «Η Καλλιτεχνική Σχολή», *Οι Καιροί*, 5 Σεπτεμβρίου 1920.

ΚΟΝΤΟΣ, Νίκος, «“Αγνή τέχνη” και ανταρσία», *Ριζοσπάστης*, 28 Μαΐου 1934.

ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ, Λέων, «Ελληνική Τέχνη: Κ. Παρθένης», *Ελληνική Ζωή*, τχ. 5, 22 Φεβρουαρίου 1920.

ΛΑΝΙΤΗΣ, Β., «Η έκθεσις ελληνικής ζωγραφικής», *Η Εσπερία* (Λονδίνο), 201, 14 Νοεμβρίου 1919.

Μ. [ΜΑΡΟΥΔΗΣ, Γ.], «Η έκθεση μαθητών του Παρθένη», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 2, Φεβρουάριος 1936, σσ. 72-75.

ΜΑΚΡΗΣ, Νικ., «Καλλιτεχνικαί συνεντεύξεις. Αι συνομιλίαι μας με τον γλύπτην Δημητριάδην», *Ταχυδρόμος-Ομόνοια* (Αλεξάνδρεια), 14 Μαΐου 1930.

ΜΑΛΕΑΣ, Κ., «Ο ζωγράφος Αργυρός», *Ελεύθερο Βήμα*, 22 Απριλίου 1925.

ΜΑΜΑΚΗΣ, Αχ., «Μια προσπάθεια δια την αναζωογόνησιν των καλών μας τεχνών», *Έθνος*, 30 Απριλίου 1930.

ΜΠΕΡΤΟΣ, Νίκος, «Λίγα λόγια για τον ιμπρεσσιονισμό. Ο ζωγράφος Ουμβέρτος Αργυρός», *Ο Αιώνας μας*, τχ. 1, Μάρτιος 1947, σσ. 13-22.

μ.ρ. [ΡΟΔΑΣ, Μιχάλης;], «Μουσείο γλυπτικής», *Ελεύθερο Βήμα*, 8 Νοεμβρίου 1930.

ΝΑΚΟΣ, Λουκάς, «Επιστολαί. Ζητήματα ευπρεπείας εις τον ναόν της τέχνης», *Ελεύθερο Βήμα*, 18 Μαΐου 1928.

Ν. ΓΑΛ., «Η νεολαία μας που σπουδάζει. Μια επίσκεψις στα εργαστήρια της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Οι μέλλοντες ζωγράφοι και γλύπται μας», *Ημερήσιος Κήρυξ*, 23 Φεβρουαρίου 1936.

Ξ. [ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, Γρηγόριος], «Ο νόμος περί της Σχολής των Καλών Τεχνών», *Νέα Εστία*, τχ. 88, 15 Αυγούστου 1930, σ. 884.

Ο Συντάκτης [ΚΑΤΗΦΟΡΗΣ Π.], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Μίαν ώραν με το ζεύγος Στεφανοπούλου. Ακαδημαϊσμός και πρωτοπορία», *Ημερήσιος Τύπος*, 2 Δεκεμβρίου 1930.

Ο Συντάκτης [ΚΑΤΗΦΟΡΗΣ Π.], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ομιλεί ο γλύπτης κ. Σώχος. Από του Ραφαήλ έως σήμερον», *Ημερήσιος Τύπος*, 3 Δεκεμβρίου 1930.

Ο Συντάκτης [ΚΑΤΗΦΟΡΗΣ Π.], «Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα. Ομιλεί ο ζωγράφος κ. Πάγκαλος. Ο κ. Δημητριάδης σιγά», *Ημερήσιος Τύπος*, 4 Δεκεμβρίου 1930.

ΟΥΡΑΝΗΣ, Κώστας, «Παρισινά Γράμματα. Αι σημεριναί αναζητήσεις της τέχνης. Μια ώρα με τον γλύπτην Τόμπρον», *Ελεύθερος Τύπος*, 10 Οκτωβρίου 1926

ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ, Γ., «Τα ιδανικά της εκπαιδεύσεως. Πώς τα καθορίζει ο Υπουργός κ. Παπανδρέου», *Εστία*, 10 Δεκεμβρίου 1930.

ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ, Ζαχαρίας, «Η τέχνη του Παρθένη», *Πατρίς*, 12, 19 και 26 Ιανουαρίου 1920.

ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ, Ζαχαρίας, «Σχεδιάσματα. Η έκθεσις του Αμαλίειου», *Ελεύθερο Βήμα*, 24 Ιουνίου 1928.

ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ, Ζαχαρίας, «Καλλιτεχνία. Σχολή Κοινωνικής Τέχνης», *Ελεύθερο Βήμα*, 26 Μαΐου 1929.

ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ, Ζαχαρίας, «Καλλιτεχνία. Έκθεσις Ίρας Οικονομίδη», *Ελεύθερο Βήμα*, 9 Δεκεμβρίου 1932.

ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ, Ζαχαρίας, «Καλλιτεχνία. Έκθεσις Ουμβ. Αργυρού», *Ελεύθερο Βήμα*, 2 Απριλίου 1933.

ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ, Ζαχαρίας, «Καλλιτεχνία. Η έκθεσις του κ. Ζέπου», *Ελεύθερο Βήμα*, 26 Μαΐου 1933.

ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ, Ζαχαρίας, «Καλλιτεχνία. Έκθεσις Δίδος Αγλαΐας Παπά», *Ελεύθερο Βήμα*, 31 Ιανουαρίου 1935.

ΠΑΡΑΣΧΟΣ, Κλέων, «Με τον κ. Ουμβέρτον Αργυρόν», *Θεατής*, τχ. 428, 25 Μαρτίου 1933, σ. 5.

ΠΑΡΘΕΝΗΣ, Κ., «Ζωή και Τέχνη. Αθάνατη Ωμορφιά», *Δημοκρατία*, 21 Οκτωβρίου 1923.

ΠΙΕΡΙΔΗΣ, Γ., «Αι συνεντεύξεις μας. Μια ώρα με τον γλύπτην κ. Κ. Δημητριάδη», *Ταχυδρόμος-Ομόνοια* (Αλεξάνδρεια), 9 Ιουλίου 1932.

ΠΟΛΙΤΗΣ, Φώτος, «Εντυπώσεις και κρίσεις. Η έκθεσις Παρθένη», *Πολιτεία Αθηνών*, 26 Ιανουαρίου 1920.

ΠΡΕΒΕΛΑΚΗΣ, Π., «Αι καλαί τέχναι και η κρατική πρόνοια», *Ελληνική Φωνή*, 4 Απριλίου 1936.

ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Α. Γ., «Καλές Τέχνες. Η λαϊκή τέχνη και οι νέοι», *Εργασία*, τχ. 262, 6 Ιανουαρίου 1935, σ. 29.

ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Άγγελος Γ., «Καλές Τέχνες. Έκθεση Αγλαΐας Παπά», *Εργασία*, τχ. 266, 3 Φεβρουαρίου 1935, σσ. 157-158.

ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Α. Γ., «Καλές τέχνες. Οι νέοι που ξεκινούνε στη νεοελληνική τέχνη», *Εργασία*, τχ. 318, 2 Φεβρουαρίου 1936, σσ. 115-116.

ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Άγγελος Γ. Προκοπίου, «Ο καλλιτέχνης που έφυγε: Ουμβέρτος Αργυρός», *Καθημερινή*, 11 Σεπτεμβρίου 1963.

Π.Χ. [Πέτρος Χάρης], «Η καλλιτεχνική ζωή. Δώδεκα νέοι ζωγράφοι στο "Στούντιο" της κ. Ρωκ. Μια ομαδική έκθεσις», *Αθηναϊκά Νέα*, 1 Ιουνίου 1933.

Ρ. [ΡΟΔΑΣ Μιχάλης], «Καλλιτεχνική Ζωή. Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών», *Πατρίς*, 25 Ιουλίου 1930

ΡΟΔΑΣ, Μιχάλης, «Η Τέχνη. Η Σχολή», *Πειθαρχία*, αρ. 1, 20 Οκτωβρίου 1929, σ. 19.

ΡΟΔΑΣ, Μιχάλης, «Επίκαιρα. Σχολή Καλών Τεχνών», *Πειθαρχία*, τχ. 84, 8 Ιουνίου 1930, σ. 19-20.

ΣΕΡΟΥΙΟΣ, Γεώργιος, «Ζωγραφική», *Νέα Ημέρα*, 4 Ιανουαρίου 1918.

ΣΚΙΠΗΣ, Σ., «Η τελετή της Κυριακής. Το έργον της Σχολής Καλών Τεχνών», *Εργασία*, τχ. 79, 4 Ιουνίου 1931, σσ. 688-691.

ΣΤΑΘ. Τιμ., «Χρονογράφημα. Τα Σχολικά Σοβιέτ», *Έθνος*, 1η Αυγούστου 1920.

ΤΟΜΠΡΟΣ, Μιχάλης, «Σκέψεις από τη ζωή και κίνηση της τέχνης», *Μούσα*, 23, Νοέμβριος 1923, σ. 6.

ΤΟΜΠΡΟΣ, Μιχάλης, «Παρακμή στα πρώτα βήματα», *Ο Νουμάς*, Περιόδος Γ΄, Χρόνος ΚΒ΄, τχ 1 (786), Οκτώβριος 1929, σ. 3.

ΤΟΜΠΡΟΣ, Μιχάλης, «Ο νέος νόμος και οι καθηγηταί της Σχολής Καλών Τεχνών», *Νέα Εστία*, τχ. 87, 1 Αυγούστου 1930, σ. 831.

Φ.Γ. [ΓΙΟΦΥΛΛΗΣ, Φώτος], «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Η κλοπή των εικόνων της Σχολής των Καλών Τεχνών», *Εθνική Φωνή*, 17 Οκτωβρίου 1924.

Φ.Γ. [ΓΙΟΦΥΛΛΗΣ, Φώτος], «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Πώς λειτουργεί η Σχολή των Καλών Τεχνών», *Εθνική Φωνή*, 18 Οκτωβρίου 1924.

ΦΙΛΟΤΕΧΝΟΣ, «Η Ελληνογαλλική έκθεσις», *Πινακοθήκη*, τχ. 208, Ιούνιος-Ιούλιος 1918, σσ. 33-35.

ΦΙΛΟΤΕΧΝΟΣ, «Ομιλεί ο διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Μια νέα περίοδος δια την ελληνικήν τέχνην», *Ελληνική*, 8 Δεκεμβρίου 1930.

ΦΙΛΟΤΕΧΝΟΣ, «Η καλλιτεχνική επισκόπησις του 1932», *Η Βραδυνή*, 5 Ιανουαρίου 1933.

ΧΑΙΡ. Σ. [ΧΑΙΡΕΤΗΣ, Σπύρος], «Επ' ευκαιρία των εξετάσεων. Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών. Μια συνομιλία με τον κ. Σκίπην», *Ηχώ της Ελλάδος*, 4 Ιουλίου 1935.

Ψ., «Αποκάλυψις ενός ταλάντου. Ένας σπουδαστής που εκέρδισε 4 βραβεία. Εις την Σχολήν Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 6 Ιουλίου 1937.

Βιβλιογραφία

AMYGDALOU, Kalliopi, "Building the Nation at the crossroads of "East" and "West": Ernest Hébrard and Henri Prost in the near East", *Opticon 1826*, (16):15, 2014, σσ. 1-19.

BERGDOLL, Barry (επιμ.), *Le musée de sculpture comparée: naissance de l' histoire de l' art moderne*, *actes du colloque tenu à Paris au Musée des monuments français les 8 et 9 décembre 2009*, Παρίσι, Éditions du Patrimoine/Musée des Monuments Français, 2001.

BOIME, Albert, "The teaching reforms of 1863 and the origins of modernism in France", *Art Quarterly*, I, 1977, σσ. 1-39.

BOIME, Albert, "The teaching of fine arts and the avant-garde in France during the second half of the nineteenth century", *Arts Magazine*, Δεκέμβριος 1985, σσ. 46-57.

BOIME, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Phaidon, 1986 (1971).

BONNET, Alain, "La réforme de l' École des beaux-arts de 1863: Peinture et Sculpture", *Romantisme*, no 93, 1996, σσ. 27-38.

BONNET, Alain, *L' enseignement des arts au XIXe siècle: La réforme de l' École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses Universitaires des Rennes, 2006.

BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, *Θεωρία της Πρωτοπορίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 2010.

CARIOU, André (επιμ.), Κατάλογος έκθεσης, *Charles Cottet 1863-1925*, Quimper, Musée des Beaux-Arts, 1984.

CARIOU, André, *Charles Cottet et la Bretagne*, Raillé, ed. URSA/Le Chasse Marée, 1988.

CARIOU, André, "Bande Noire" στο J. Turner (επιμ.), *The Dictionary of Art*, Νέα Υόρκη, Grove, 1996, τ. 3, σ. 156.

CARIOU**,** André, *Lucien Simon*, Παρίσι, Éditions Pallantines, 2002.

CHEVREUL, Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l' assortiment des objets colorés*, Παρίσι, Pitois-Levrault, 1839.

DAGEN, Philippe (επιμ.), *Pour ou Contre le Fauvisme*, Παρίσι, Éditions d' Art Somogy, 1994.

DAGEN, Philippe, "Trois hypotheses sur la couleur" στο Κατάλογος έκθεσης, *La Fauvisme ou "l' epreuve du feu". Éruption de la modernité en Europe*, Παρίσι, Paris Musées, 2000, σσ. 52-63.

FLOUR, Isabelle, "Les moulages du Musée de Sculpture Comparée: Viollet-le-Duc et l' histoire naturelle de l' art" στο LAFONT A. (επιμ.), *L' artiste savant à la conquête du monde moderne*, Στρασβούργο, Presses Universitaires de Starsbourg, 2009, σσ. 219-230.

FOSTER H., KRAUSS R., BOIS Y., BUCHLOCH B., *Art since 1900: Modernism, Anti-Modernism, Post-Modernism*, Thames&Hudson, 2004, μτφρ. Ιουλία Τσολακίδου, *Η τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, Αντιμοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός*, Αθήνα, Επίκεντρο, 2007.

GOLDSTEIN, Carl, *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

GREEN, Christopher, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916-1928*, New Haven/Λονδίνο, Yale University Press, 1987.

HASTAOGLOU-MARTINIDIS, Vilma, "Urban aesthetics and the national identity: the refashioning of eastern Mediterranean cities between 1900 and 1940", *Planning Perspectives*, τ. 26, τχ. 2, 2011.

HAUPTMAN, William, "Delaroche's and Gleyre's Teaching Ateliers and Their Group Portraits", *Studies in the History of Art*, 18, Ουάσινγκτον, National Gallery of Art/University Press of New England, 1985, σσ. 79-119.

HOTCHKISS WALSH, Philippe, "Viollet-le-Duc and Taine at the École des Beaux Arts: On the first professorship of art history in France" στο MANSFIELD E., *Art*

History and its institutions: foundations of a discipline, Λονδίνο, Routledge, 2002, σσ. 85-99.

KEARNES, James, *Symbolist Landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Critisism of Mallarmé and his Circle*, Λονδίνο, The Modern Humanities Research Association, 1989.

KITROMILIDES, Paschalis M., *Eleftherios Venizelos: The Trials of Statesmanship*, Εδιμβούργο, Edinburgh University Studio Press, 2006.

LEMAIRE, Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de Peinture*, Παρίσι, Klincksieck (études), 2004.

LUKACS, Georg, *Essays über Realismus*, Βερολίνο, Aufbau Verlag, 1948, μτφρ. (από τα αγγλ.) Τίτος Πατρίκιος, *Μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό*, Αθήνα, Εκδοτικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1957.

MAUCLAIR, Camille, *Le Pur Visage de la Grèce*, Παρίσι, Grasset, 1933.

MONNERET, Sophie, *L' impressionisme et son époque. Dictionnaire international illustré*, τ. I-II, Παρίσι, Robert Laffont, 1987.

MONNIER, Gérard, *L' art et ses institutions en France: De la Révolution à nos jours*, Παρίσι, Gallimard, 1995.

MURGER, Henry, *Scènes de la vie bohème*, Παρίσι, 1851, μτφρ. Κ.Θ. Παπαλεξάνδρου, *Σκηνές μποέμικης ζωής,* Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1993 (1935).

PAPANDREOPOULOU, Katia, *Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l' art: "une leçon de nationalisme pictural"*, Διδακτορική διατριβή, Παρίσι, Université Paris I Sorbonne, 2013.

PAPANDREOPOULOU, Katia, "Les peintres intimistes: un appel national dans la critique d' art de Camille Mauclair en 1900", *Histoire de l' art*, 72, Δεκέμβριος 2013.

PASSINI, Michela, *La fabrique de l' art national. Le nationalisme et les origines de l' histoire de l' art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Παρίσι, Éditions de la Maison des sciences de l' homme, 2013.

PERPINIOTI-AGAZIR, Katherina, *Le «Groupe Tekhni»*, Διδακτορική διατριβή, Παρίσι, Univerisité Paris I, 2002.

PEVSNER, Nikolaus, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, University Press, 1940, μτφρ. (από τα αγγλ.) Jean-Jacques Bretou, *Les académies d' art*, Παρίσι, Ed. Gérard Monfort, 1999.

PÜTZ, Saskia, "British Art Students and German Masters: W.B. Spence and the Reform of German Art Academies" στο POTTER M. (επιμ.), *The concept of the "Master" in Art Education in Britain and Ireland, 1770 to the Present*, Surrey/Burlington, Ashgate, 2013, σσ. 83-104.

RECHT, Roland, "Le Moulage et la naissance de l' histoire de l' art" στο BERGDOLL B. (επιμ.), *Le musée de sculpture comparée: naissance de l' histoire de l' art moderne*, *actes du colloque tenu à Paris au Musée des monuments français les 8 et 9 décembre 2009*, Παρίσι, Éditions du Patrimoine/Musée des Monuments Français, 2001, σσ. 46-53.

RESTANY P., CHEVALIER D., ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ Ν., *Ζογγολόπουλος*, Αθήνα, 1990

REYNOLDS CORDILEONE, Diana, *Aloïs Riegl in Vienna (1875-1905): An Institutional Biography*, Surrey/Burlington, Ashgate, 2014.

ROQUE, Georges, "Chevreul and Impressionism: A Reappraisal", *The Art Bulletin*, 78, (1), Μάρτ. 1996, σσ. 26-39.

SALARIS, Claudia, "The invention of the programmatic avant-garde" στο Κατάλογος Έκθεσης, *Italian Futurism 1900-1944: Reconstructing the Universe*, επιμέλεια: BARISIONE S., Νέα Υόρκη, Guggenheim Museum, 2014, σσ. 22-49.

SAUERLÄNDER, Willibald, « "Gypsa sunt conservanda": l' obsession de la sculpture comparée» στο BERGDOLL B. (επιμ.), *Le musée de sculpture comparée: naissance de l' histoire de l' art moderne*, *actes du colloque tenu à Paris au Musée des monuments français les 8 et 9 décembre 2009*, Παρίσι, Éditions du Patrimoine/Musée des Monuments Français, 2001, σσ. 72-79.

SCWARTZ, Emmanuel, *Les sculptures de l' École des Beaux-Arts de Paris, Histoire, doctrines, catalogue*, Παρίσι, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003.

SEGRÉ, Monique, *L' École des Beaux-Arts XIXe-XXe siècles*, Παρίσι, L' Harmattan, 1998.

SIGNAC, Paul, *D' Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*, Παρίσι, H. Floury, 1921.

SMITH, Alison, *The Victorian nude. Sexuality, morality and art*, Manchester/Νέα Υόρκη, Manchester University Press, 1996.

STORM, Eric, "Regionalism and High Culture: The Case of painting" στο VAN SANTVOORT L., DE MAEYER J., VERSCHAFFEL T. (επιμ.), *Sources of Regionalism in the Nineteenth Century: Architecture, Art and Literature*, Leuven, Leuven University Press, 2008, σσ. 160-181

STORM, Eric, "Painting Regional Identities: Nationalism in the Arts, France, Germany and Spain, 1890-1914" στο *European History Quarterly*, v. 39, 4, Οκτώβριος 2009, σσ. 557-583

STORM, Eric, *The Culture of Regionalism: Art, Architecture and International Exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939*, Μάντσεστερ/Νέα Υόρκη, Manchester University Press, 2010

TZANI, Nikoleta, *Costas Dimitriadis (1879-1943): La carrière europpéenne d' un sculpteur grec*, Διδακτορική διατριβή, Στρασβούργο, Université de Strasbourg, 2012.

VAUGHAN, William, "Cultivation and control: the "Masterclass" and the Düsseldorf Academy in the nineteenth century" στο CARDOSO DENIS R. & TRODD C. (επιμ.), *Art and the academy in the nineteenth century*, New Brunswick/New Jesrsey, Rutgers University Press, 2000, σσ. 150-16.

VRATSKIDOU, Eleonora, *L' émérgence de l'artiste en Grèce au XIXe siècle (1840-1890)*, Διδακτορική διατριβή, Παρίσι, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011.

WALLER, Susan S., *The invention of the model. Artists and models in Paris, 1830-1870*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, Routledge, 2016.

WHITE, Harrison & Cynthia, *La carrière des peintres au XIXe siècle: Du système académique au marché des impressionistes*, Παρίσι, Flammarion, 2009.

ZOLA, Émile, *Mes Haines: Causeries littéraires et artistiques*, Παρίσι, (1866), G. Charpentier,1879.

ΑΝΔΡΕΟΥ, Ευάγγελος, *Γιάννης Σκαρλάτος. Επισκόπηση της ζωγραφικής του πορείας. Βιογραφικά και αισθητικά σχόλια*, Αθήνα, Ευρωπαϊκό κέντρο τέχνης, 1985.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΚΗΣ, Αλεξάνδρος, Κατάλογος έκθεσης: *Αλέξανδρος Αλεξανδράκης: 1913-1968*, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 198.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΚΗΣ, Αλέξανδρος Δ., *Έτσι πολεμούσαμε: 1940-1941* (επιμ. ΚΑΡΑΠΑΝΟΥ Α.), Αθήνα, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2016 (1968).

ΑΝΤΩΝΑΚΑΤΟΥ, Ντιάνα, «Κωστής Παρθένης», *Αρχιτεκτονική*, τχ. 56, Μάρτιος-Απρίλιος, 1966, σ. 112.

ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Δαυίδ, *Διδάσκοντας «τον έρωτα των ωραίων τεχνών»: ζωγράφοι, ιχνογράφοι, καλλιγράφοι στα ελληνικά σχολεία του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Διεθνές κέντρο έρευνας – La Fontaine, 2014.

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Σπύρος, «Προσανατολισμοί της νεοελληνικής ζωγραφικής», *Ζυγός*, τχ. 11-12, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1956, σσ. 14-15.

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Σπύρος, *Φώτα και Σκιές*, Αθήνα, [χ.ό.], 1969.

ΒΑΣΙΛΙΚΟΣ Β., ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ Α., ΚΑΡΑΓΑΤΣΗ Μ., ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ Α., *Νίκη Καραγάτση: Ζωγραφική*, Αθήνα, Άγρα, 1997.

ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ, Περικλής, *Αυτοβιογραφικές σημειώσεις. Η ζωή ενός ζωγράφου*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1994.

ΒΡΑΤΣΚΙΔΟΥ, Ελεονώρα, «Αρχαιολογία και Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα: Η διδασκαλία του Γρηγόριου Παπαδόπουλου και του Στυλιανού Κωνσταντινίδη στο Σχολείο των Τεχνών », Μέρη Ι και ΙΙ, *Ιστορία της Τέχνης*, τχ. 1, Χειμώνας 2013, σσ. 10-45 και *Ιστορία της Τέχνης*, τχ. 3, Χειμώνας 2014-2015, σσ. 38-68 αντιστοίχως.

ΓΑΒΡΟΓΛΟΥ Κ., ΚΑΡΑΜΑΝΩΛΑΚΗΣ Β., ΜΠΑΡΚΟΥΛΑ Χ., *Το Πανεπιστήμιο Αθηνών και η ιστορία του (1837-1937)*, Ηράκλειο, Π.Ε.Κ., 2014.

ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ Χ., ΚΑΡΑΔΗΜΟΥ-ΓΕΡΟΛΥΜΠΟΥ Α., ΠΕΝΤΑΛΑΧΟΡ ΝΤΕ ΛΟΝΤΙΣ Κ., *Ερνέστ Εμπράρ 1875-1933: Εικόνες από τη ζωή ενός αρχιτέκτονα: Από την Ελλάδα στην Ινδοκίνα*, Αθήνα, Ποταμός, 2001.

ΓΡΥΠΑΡΗ,Νίκη (επιμ.), Κατάλογος έκθεσης, *Γιάννης Τσαρούχης: 1910-1989*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2010.

ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ, Νίκος, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, 2001.

ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ, Νίκος (επιμ.), Κατάλογος έκθεσης, *Διδάσκοντας την τέχνη: Η ιστορία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών μέσα από το έργο των δασκάλων της 1840-1974*, Αθήνα, ΑΣΚΤ, 2004.

ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ, Νίκος, «Ο Γεώργιος Ιακωβίδης και οι καλλιτεχνικοί θεσμοί στην Ελλάδα τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα» στο ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ-ΠΟΛΥΖΟΥ Ο. (επιμ.), Κατάλογος έκθεσης, *Γεώργιος Ιακωβίδης. Αναδρομική*, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 2005.

ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ, Νίκος, *Ιστορία της Τέχνης: Η γέννηση μιας νέας επιστήμης από τον 19ο στον 20ο αιώνα*, Αθήνα, Άγρα, 2013.

ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ, Νίκος, *Restitutions: 14 κείμενα ιστορίας της τέχνης*, Αθήνα, Futura, 2015.

ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Χριστίνα, «Η σύσταση της Β΄ έδρας εργαστηρίου γλυπτικής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και η εκλογή του Γιάννη Παππά» στο ΣΑΡΑΦΙΑΝΟΣ Α., ΙΩΑΝΝΟΥ Π. (επιμ.), *Ερευνητικά ζητήματα στην Ιστορία της Τέχνης: από τον Ύστερο Μεσαίωνα μέχρι τις μέρες μας*, Αθήνα, Εκδόσεις Ασίνη, 2016, σσ. 387-400.

ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Χριστίνα, «Το παράδοξο του προοδευτικού συντηρητισμού: ο γλύπτης Γιάννης Παππάς στη διεύθυνση της ΑΣΚΤ», *Ιστορία της Τέχνης*, τχ. 5, 2016, σσ. 36-61.

ΔΗΜΑΡΑΣ, Αλέξης, «Χαρακτηριστικά αστικού φιλελευθερισμού στα εκπαιδευτικά προγράμματα των κυβερνήσεων Βενιζέλου» στο ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΤΟΣ Γ., ΧΑΤΖΗΪΩΣΗΦ Χ. (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998, σσ. 21-32.

ΔΗΜΑΡΑΣ, Αλέξης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Εκπαίδευσης: Το «Ανακοπτόμμενο Άλμα», Τάσεις και αντιστάσεις στην ελληνική εκπαίδευση 1833-2000*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 201.

ΖΝΤΑΝΟΦ, Αντρέι, «Εισήγηση στο πρώτο Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων (1934)», *Ιστορία της Τέχνης*, τχ. 7, Καλοκαίρι 2018, σσ. 166-177.

ΗΛΙΑΔΗΣ, Κώστας, *Ο κόσμος της τέχνης στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Πελασγός, 1978.

ΙΑΚΩΒΙΔΗ, Λιλή, *Γεώργιος Ιακωβίδης: από τη ζωή και από την τέχνη του*, Αθήνα, Διογένης, 1984.

ΙΩΑΝΝΟΥ, Παναγιώτης, «Ουμβέρτος Αργυρός. Οι τριάντα δύο ελαιογραφίες του είναι μια ήπια εικονογράφηση του ελληνοϊταλικού πολέμου», στο ΛΙΟΝΤΗΣ Κ. (επιμ.), *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες: Πόλεμος του ΄40. Εικαστικά και Σκιτσογραφία* [αφιέρωμα], 26 Οκτωβρίου 1997, σσ. 6-7.

ΚΑΛΑΦΑΤΗ, Ελένη (επιμ.), *«Βιβλιοθήκη των αναγκαιούντων βιβλίων και ομολογουμένως καλλίστων εφημερίδων»: οι παλαιές συλλογές της βιβλιοθήκης του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου*, Αθήνα, ΕΜΠ – Εκκρεμές, 1995.

ΚΑΛΑΦΑΤΗ, Ελένη (επιμ.), *Το Πολυτεχνείον ευγνωμονούν. Ευεργέτες και δωρητές του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου 1837-2000*, Αθήνα, ΕΜΠ, 2007.

ΚΑΛΛΟΝΑΣ, Δημήτρης, *Σύγχρονοι Έλληνες ζωγράφοι και γλύπτες*, Αθήνα, [χ.ο.], 1944.

ΚΑΡΑΒΙΑ, Μαρία, «Ο Παρθένης σήμερα», *Εικόνες*, 10 Μαρτίου 1967, σσ. 69-74.

ΚΑΡΑΔΗΜΟΥ-ΓΕΡΟΛΥΜΠΟΥ, Αλεξάνδρα, *Η ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης μετά την πυρκαγιά του 1917: ένα ορόσημο στην ιστορία της πόλης*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press,1995.

ΚΑΡΑΛΗ,Τίνα, *Μοντερνισμός, Διεθνισμός, Ελληνικότητα: Εκδοτικές πολιτικές για την αρχιτεκτονική το Μεσοπόλεμο*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, ΕΜΠ – Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2017.

ΚΑΣΔΑΓΛΗΣ**,** Εμμανουήλ Χ., *Γιάννης Κεφαλληνός ο χαράκτης*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1991.

ΚΑΣΔΑΓΛΗΣ, Εμμανουήλ Χ. (επιμ.), *Γιάννη Κεφαλληνού Αλληλογραφία-Κείμενα*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1991

ΚΑΣΔΑΓΛΗΣ, Εμμανουήλ Χ., «Η εγκόσμια μοναξιά του. Φως σε μιαν άγνωστη περίοδο της ζωής του ζωγράφου από εκμυστηρεύσεις του ιδίου και αναμνήσεις συσπουδαστών του» στο ΚΟΥΝΕΚΑΚΗ Π. (επιμ.), *Καθημερινή – Επτά Ημέρες: Διαμαντής Διαμαντόπουλος* [αφιέρωμα], 3 Σεπτεμβρίου 1995, σ. 9-11.

ΚΟΛΩΝΑΣ, Βασίλης, *Η αρχιτεκτονική μιας εκατονταετίας: Θεσσαλονίκη 1912-2012*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2012.

ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Αλέκος Κοντόπουλος. Σχέδια*, Αθήνα, Κέδρος, 1985.

ΚΟΡΝΕΖΟΥ, Τιτίνα, «Οι σπουδές του Παντελή Πρεβελάκη στη Ιστορία της Τέχνης στο Παρίσι (1930-1933)», *Μνήμων*, τχ. 30, 2009, σσ. 263-28.

ΚΟΥΚΟΥΝΑΣ, Δημοσθένης, *Νίκος Ζαχαριάδης: Η άγνωστη ζωή του κομμουνιστή ηγέτη*, Αθήνα, Historia, 2016.

ΚΟΥΝΤΟΥΡΙΔΗΣ, Βασίλης, «Ουμβέρτος Αργυρός», *Νέες Μορφές*, τχ. 6, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1962, σσ. 44-52.

ΚΟΥΡΙΑ, Αφροδίτη, «Η έκθεση της γκαλερί La Boétie στον καθρέφτη της γαλλικής τεχνοκριτικής στο ΛΑΜΠΡΑΚΗ-ΠΛΑΚΑ Μ., ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ-ΠΟΛΥΖΟΥ Ο. (επιμ.), Κατάλογος έκθεσης, *«Ομάδα Τέχνη» 100 χρόνια*, επιμέλεια: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 2017, σσ. 43-47.

ΚΟΥΡΝΟΥΤΟΣ, Γεώργιος, «Διονύσιος Αντ. Κόκκινος (1883-1967)», *Νέα Εστία*, τ. 82, τχ. 968, (1967), σ. 1400.

ΚΟΥΣΟΥΜΙΔΗΣ, Μαρίνος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1981.

ΚΩΤΙΔΗΣ, Αντώνης, *Ο ζωγράφος Κ. Μαλέας (1879-1928)*, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1982.

ΚΩΤΙΔΗΣ, Αντώνης, *Για τον Παρθένη. Εννιά συνεντεύξεις με μαθητές του και μια πρώτη μελέτη για το δάσκαλο*, Θεσσαλονίκη, [χ.ό], 1984.

ΚΩΤΙΔΗΣ, Αντώνης, *Τριανταφυλλίδης. Ένα άλλο τριάντα στη ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2002.

ΛΑΜΠΡΑΚΗ-ΠΛΑΚΑ, Μαρίνα, «Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών: 150 χρόνια ζωής» στο ΒΙΔΑΛΗ Λ., ΕΞΑΡΧΟΠΟΥΛΟΣ Θ. (επιμ.), *Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών: Εκατόν πενήντα χρόνια 1837-1987*, Αθήνα, ΑΣΚΤ, 1990, σσ. 11-18.

ΛΕΦΑΣ, Χ. (επιμ.), *Το νομοθετικόν έργον του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων: 1930-1932*, τομ. ΙΙ: Παιδεία, Αθήναι, εκδ. Δημητράκου, 1932.

ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ, Νίκος, *Νίκος Βέλμος (1890-1930) «ο γυιός της απωλείας»*, ΑΘΗΝΑ, Εκδόσεις Φαρφουλάς, 2016.

ΛΥΔΑΚΗΣ, Στέλιος, *Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής (16ος-20ος αιώνας): Οι Έλληνες ζωγράφοι*, τ. 3, Αθήνα, Μέλισσα, 1976

ΛΥΔΑΚΗΣ, Στέλιος, *Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος-20ος αιώνας)*, τ. Δ΄, Αθήνα, Μέλισσα, 1976.

ΜΑΓΓΙΩΡΟΥ, Λουκία, «"Τα χρώματά σας είναι μελωδικά": συνέντευξη με τον ιστορικό της τέχνης Δημήτρη Παυλόπουλο», στο ΛΙΟΝΤΗΣ Κ. (επιμ.), *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες: Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα], 27 Ιουλίου 1997, σ. 31.

ΜΑΝΙΑΤΗΣ, Γιώργος, «Φιλοσοφικές και ιστορικές προϋποθέσεις του καλλιτεχνικού ρεαλισμού», *Κρίση*, τχ. 1, 2017, σσ. 127-155.

ΜΑΡΚΑΤΟΥ, Θεοδώρα, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος, 1863-1940. Η ζωή και το έργο του*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ., Φιλοσοφική Σχολή, 1992.

ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, Ευγένιος Δ., «Ο λόγος και η σιωπή του Κωνσταντίνου Παρθένη», *Ουτοπία*, τχ. 1, Μάιος-Ιούνιος 1992, σσ. 127-170.

ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, Ευγένιος Δ., «Το χρονικό μιας σκιαμαχίας», *Ουτοπία*, τχ. 19, Ιανουάριο-Φεβρουάριος 1996, σσ. 109-124.

ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, Ευγένιος Δ., *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας, 1934-1940*, Διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1996.

ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, Ευγένιος Δ. (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών: ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ος αιώνας*, τ. 1-4, Αθήνα, Μέλισσα, 1997-2000.

ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, Ευγένιος Δ., «Το μνημείο του Άγνωστου γλύπτη…Το συμβολικό μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη και η σκανδαλώδης ιστορία του», στο ΛΙΟΝΤΗΣ Κ. (επιμ.), *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες: Γλυπτά της Αθήνας* [αφιέρωμα], 25 Οκτωβρίου 1998, σσ. 20-22.

ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, Ευγένιος Δ., «Από τον "Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών" στους "Νέους Έλληνες Ρεαλιστές". Καλλιτεχνικές ομάδες και οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1974)» στο ΛΑΜΠΡΑΚΗ-ΠΛΑΚΑ Μ. (επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη. 100 χρόνια – τέσσερις αιώνες Ελληνικής ζωγραφικής*, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 2001 [1999].

ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, Ευγένιος Δ., «Εικαστικές τέχνες» στο ΧΑΤΖΗΪΩΣΗΦ Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Οι απαρχές 1900-1922*, Α΄τόμος, μέρος 2ο, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 1999, σσ. 311-351.

ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, Ευγένιος Δ., «Εικαστικές τέχνες» στο ΧΑΤΖΗΪΩΣΗΦ Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου Αιώνα. 1922-1944 Ο Μεσοπόλεμος*, Β΄ τόμος, μέρος 2ο, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2003, σσ. 401-459.

ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, Ευγένιος Δ., *Η τέχνη πτεροφύει εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ποταμός, 2005.

ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, Ευγένιος Δ., *J. Mita: Η ζωή και το έργο του Γιάννη Μηταράκη (1897-1963)*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2006.

ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, Ευγένιος Δ., «Η πρόσληψη της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα (1945-1960) στο πεδίο της κριτικής της τέχνης» στο ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ Ν. (επιμ.), *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας: Πρακτικά Β΄ Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης*, Αθήνα, Νεφέλη, 2008, σσ. 67-108.

ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, Ευγένιος Δ., *Κωστής Παρθένης. Η ζωή και το έργο του Κωστή Παρθένη*, Αθήνα, Κ. Αδάμ Εκδοτική, 2008.

ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, Ευγένιος Δ., «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953» στο στο ΧΑΤΖΗΪΩΣΗΦ Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα: Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος-Παλινόρθωση 1945-1952*, τόμος Δ΄, μέρος 2ο, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2009, σσ. 183-237.

ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΤΟΣ, Γιώργος Θ. , «Οι πολιτικές εξελίξεις. Από το Γουδί ως τη Μικρασιατική Καταστροφή» στο ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Β. (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, 6ος τόμος, Αθήνα, Τα Νέα/Ελληνικά Γράμματα, 2003.

ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΤΟΣ, Γιώργος Θ., «Οι εθνικές μειονότητες» στο ΧΑΤΖΗΪΩΣΗΦ Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, 1922-1940: Ο Μεσοπόλεμος*, τ. Β΄, μέρος 2ο, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2003, σσ. 9-35.

ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΤΟΣ, Γ. Θ., *1915 Ο Εθνικός Διχασμός*, Αθήνα, Πατάκης, 2015.

ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ-ΠΟΛΥΖΟΥ, Όλγα, *Ιακωβίδης. 1853-1932*, Αθήνα, Εκδόσεις Αδάμ, 1999.

ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ-ΠΟΛΥΖΟΥ, Όλγα (επιμ.), Κατάλογος έκθεσης, *Γεώργιος Ιακωβίδης*, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 2005.

ΜΕΡΤΥΡΗ, Αντωνία, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Αθήνα, Ιστορικό Αρχείο Ελληνική Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γένιας /Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών ΕΙΕ, 2000.

ΜΗΛΙΟΣ, Γιάννης, «Η ελληνική οικονομία κατά τον 20ο αιώνα» στο ΜΩΥΣΙΔΗΣ Α., ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΣ Σ. (επιμ.), *Η Ελλάδα στον 19ο και 20ο αιώνα: Εισαγωγή στην ελληνική κοινωνία,* Αθήνα, Τόπος, 2010, σσ. 259-288.

ΜΙΣΙΡΛΗ, Νέλλη, «Από το "Παντεχνείο" στην Εθνική Πινακοθήκη», στο ΛΙΟΝΤΗΣ Κ. (επιμ.), *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες: 100 χρόνια Εθνική Πινακοθήκη* [αφιέρωμα], 26 Νοεμβρίου 2000, σ. 5-8

ΜΟΣΧΟΝΑΣ, Σπύρος, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α΄ μισό του 20ου αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2010.

ΜΟΥΡΙΚΗ, Ντούλα (επιμ.), Κατάλογος έκθεσης, *150 χρόνια Πολυτεχνείο. Δυτικοευρωπαϊκή Ζωγραφική στην Εθνική Πινακοθήκη από τις παλαιές συλλογές του Ε. Μ. Πολυτεχνείου*, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 1987.

ΜΠΑΡΟΥΤΑΣ, Κώστας, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη: Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, Αθήνα, Εκδόσεις τέχνης «Οίστρος», 2006.

ΜΠΙΡΗΣ, Κώστας Η., *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*, Αθήνα, Ε.Μ.Π., 1957.

ΜΠΟΛΗΣ, Ιωάννης Ν., *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις: Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, ΑΠΘ, 2000.

ΜΠΟΛΗΣ, Γ., ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ Δ., *Διδάσκαλοι της Χαρακτικής 1843-1915: Αγαθάγγελος Τριανταφύλλου, Αριστείδης Λ. Ροβέρτος, Νικόλαος Ι. Φέρμπος*, Αθήνα, Εργαστήριο Χαρακτικής Ηλία Ν. Κουβέλη, 2003.

ΜΠΟΛΗΣ Γ., ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ Δ., *Ελληνική Χαρακτική 1843-1915: Ιστορία - Λεξικό Χαρακτών*, Αθήνα, Da Vinci, 2012.

ΜΠΟΥΖΑΚΗΣ, Σήφης, «Η Εκπαιδευτική Μεταρρύθμιση του 1929: "Νέα παράσταση της παλιάς κωμωδίας" ή "προσπάθεια των κομμουνιζόντων, όπως υπονομευθώσι τα θεμέλια του αστικού κράτους"; Μία ακόμη προσπάθεια ερμηνείας» στο ΒΑΡΟΥΧΑΚΗ Β., ΒΑΤΣΑΚΗ Α. (επιμ.), *Η εκπαιδευτική πολιτική στα χρόνια του Ελευθέριου Βενιζέλου: Πρακτικά Συνεδρίου, Αθήνα 22-24 Ιανουαρίου 1924*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, σσ. 143-160.

ΜΠΟΧΩΤΗΣ, Θανάσης, «Εσωτερική πολιτική» στο ΧΑΤΖΗΪΩΣΗΦ Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Οι απαρχές 1900-1922*, Α΄τόμος, μέρος 2ο, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 1999, σσ. 37-105.

ΝΤΟΥΝΙΑ, Χριστίνα, «Το Φραγγέλιο του Νίκου Βελμού: Μια ιδιότυπη φωνή στη φθίνουσα δεκαετία του '20» στο ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΥ Μ. (επιμ.), *Επιστημονικό*

Συμπόσιο: Ο περιοδικός Τύπος στον μεσοπόλεμο, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2001, σσ. 103-123.

ΟΡΑΤΗ, Ειρήνη (επιμ.), Κατάλογος έκθεσης, *Αγήνωρ Αστεριάδης 1898-1977*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2011.

ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ, Δανιήλ, *Κιαροσκούρο Α΄*, Λεχαινά, Μορφωτική Ένωση Λεχαινών, 1982.

ΠΑΠΑ, Αγλαΐα, «Ο Παρθένης (ο δάσκαλός μου)», *Νέα Εστία*, Έτος ΝΣΤ΄, τόμος 112, τχ. 1322, 1η Αυγούστου 1982, σσ. 1011-1014.

ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ, Νίκος Ε., « "Διευρύνοντας την σκέπην της σοφίας" Αναπτυξιακή προοπτική , κοινωνικο-οικονομικές μεταρρυθμίσεις και πανεπιστημιακή πολιτική στο Μεσοπόλεμο: Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, ΑΣΚΤ, Ανώτατη Γεωπονική Σχολή, ΑΣΟΕΕ και Πάντειος», *Πανεπιστήμιο,* τχ. 5, *Έκδοση Ομίλου Πανεπιστημιακών*, 2002, σσ. 3-59.

ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ, Νίκος Ε., « "…Εν συνδυασμώ προς τον νέον οργανισμόν του πανεπιστημίου και την αποκατάστασιν της τάξης". Εκπαιδευτική πολιτική, Διακυβέρνηση και Απόδοση Λόγου στην Ανώτατη Εκπαίδευση, στα χρόνια του Ελευθερίου Βενιζέλου (1928-32)» στο ΒΑΡΟΥΧΑΚΗ Β., ΒΑΤΣΑΚΗ Α. (επιμ.), *Η εκπαιδευτική πολιτική στα χρόνια του Ελευθερίου Βενιζέλου. Πρακτικά Συνεδρίου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2007, σσ. 175-188.

ΠΕΡΠΙΝΙΩΤΗ-AGAZIR, Κατερίνα, «Οι εντυπώσεις που προκάλεσε στο κοινό η έκθεση της "Ομάδας Τέχνη" το 1919» στο ΜΕΝΤΖΑΦΟΥ-ΠΟΛΥΖΟΥ, Ο., (επιμ.), Κατάλογος έκθεσης, *Παρίσι–Αθήνα, 1863-1940*, Αθήνα, ΕΠΜΑΣ, 2006, σσ. 99-105.

ΠΕΡΠΙΝΙΩΤΗ-ΑΓΚΑΖΙΡ, Κατερίνα, *Νίκος Εγγονόπουλος: Ο ζωγραφικός του κόσμος*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2007.

ΠΕΡΠΙΝΙΩΤΗ, Κατερίνα, «Η ''Ομάδα Τέχνη'' 1917-1919. Ένας σημαίνων σταθμός στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης» στο ΒΑΤΣΑΚΗ Α., ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΣ Τ. (επιμ.), *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική*, Πρακτικά συμποσίου, Αθήνα/Χανιά, Μουσείο Μπενάκη/Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών «Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος», 2012, σσ. 184-204

ΠΕΤΡΗΣ, Γ., «Ο Κ. Παρθένης», *Η Αυγή*, 6 Φεβρουαρίου 1966.

ΠΙΚΙΩΝΗΣ, Δημήτρης, *Κείμενα*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1987.

ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Άγγελος Γ., *Ιστορία της Τέχνης: 1750-1950*, Αθήνα, Πεχλιβανίδης, 1966.

ΡΗΓΙΝΟΣ, Μιχάλης, *Παραγωγικές Δομές και Εργατικά Ημερομίσθια στην Ελλάδα, 1909-1936: Βιομηχανία – Βιοτεχνία*, Αθήνα, Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδας, 1987.

ΣΟΛΔΑΤΟΣ, Γιάννης, *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος, Ντοκουμέντα 1: Μεσοπόλεμος*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1994.

ΣΠΗΤΕΡΗΣ, Τώνης, *3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, Αθήνα, Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, 1979.

ΣΠΥΡΟΥ, Λευτέρης, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου και η συμβολή της στη διαμόρφωση της Ιστορίας της Τέχνης στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1900-1971*, Διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2017.

ΣΤΑΘΟΠΟΥΛΟΣ Μ., ΣΤΑΥΡΙΑΝΕΑΣ Β., *Η ιστορία του κτιρίου της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών επί των οδών Πατησίων και Τοσίτσα. Οι ένδικές προτάσεις της ΑΣΚΤ στην δίκη με το ΕΜΠ*, Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006.

ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ, Μάνος, Κατάλογος έκθεσης, *Τα 100 χρόνια του Δ. Μπισκίνη και ο συμβολισμός*, Αθήνα, Δήμος Ζωγράφου – Μουσείο Κοτοπούλη, 1991.

ΣΤΥΛΙΑΝΙΔΗΣ, Αργύρης, «Τον περιέβαλε μεγάλη αίγλη. Ο ζωγράφος Αργύρης Στυλιανίδης συζητά με την ιστορικό της τέχνης Έλενα Χαμαλίδη» στο ΛΙΟΝΤΗΣ Κ. (επιμ.), *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες: Κωστής Παρθένης* [αφιέρωμα], 27 Ιουλίου 1997, σσ. 23-24.

ΤΑΜΒΑΚΗ, Αγγέλα (επιμ.), Κατάλογος έκθεσης, *Δημήτρης Κοκότσης 1894-1961: Κρητικά θέματα. Αφιέρωμα στα 75 χρόνια της ένωσης της Κρήτης με την Ελλάδα*, Αθήνα, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, 1988.

ΤΖΑΝΗ, Νικολέτα Δ., «Η συνεργασία του διευθυντή της ΑΣΚΤ Κωνσταντίνου Δημητριάδη με την κυβέρνηση Ελευθερίου Βενιζέλου κατά την τετρατετία 1928-

1932» στο ΒΑΤΣΑΚΗ Α., ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΣ Τ.(επιμ.), *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική, Πρακτικά συμποσίου*, Αθήνα/Χανιά, Μουσείο Μπενάκη/Εθνικό Ίδρυμα «Ελευθέριος Βενιζέλος», 2012, σσ. 62-80.

ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γιάννης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1986.

ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γιάννης, *Λίθον ον απεδοκίμασαν οι οικοδομούντες*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1989.

ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γιάννης, *Ως στρουθίον μονάζον επί δώματος*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1990.

ΤΣΙΓΚΑΚΟΥ, Φανή-Μαρία Τσιγκάκου (επιμ.), *Ι. Μόραλης. Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2001.

ΤΣΙΚΟΥΤΑ, Λίνα, *Αλέκος Κοντόπουλος*, Αθήνα, Δημοτική Βιβλιοθήκη Αγ. Παρασκευής/Μουσείο Αλέκου Κοντόπουλου, 1999.

ΤΣΟΥΧΛΟΥ Δ., ΜΠΑΧΑΡΙΑΝ Α., *Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών: Χρονικό 1836-1984*, Αθήνα, Άποψη, 1984.

ΦΕΡΤΗΣ, Ηλίας, «Κ. Παρθένης. Ο δάσκαλος», *Ζυγός*, τχ. 11-12, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος,1956, σ. 26.

ΦΕΣΣΑ-ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, Ε., ΜΑΡΜΑΡΑΣ, Ε.Β., *12 Έλληνες αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2005.

ΦΕΣΣΑ-ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, Ελένη, *Αριστοτέλης Ζάχος και Josef Durm: Η αλληλογραφία ενός πρωτοπόρου αρχιτέκτονα με τον μέντορά του 1905-1914*, Αθήνα, Ποταμός, 2013.

ΦΛΩΡΟΥ, Ειρήνη, *Γιάννης Τσαρούχης. Η ζωγραφική και η εποχή του*, Αθήνα, «Νέα Σύνορα»-Εκδοτικός οργανισμός Λιβάνη, 1999.

ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, Νίκος, *Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία*, Αθήνα, Εκδόσεις Όχημα, 1982.

ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, Νίκος (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης: Συνομιλίες με τον Χρίστο Αλεξίου*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2012.

ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, Νίκος (επιμ.), Κατάλογος έκθεσης, *Βάλιας Σεμερτζίδης: 1911-1983*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2012.

ΧΑΤΖΙΝΗΣ, Γιάννης, «Η μοίρα του Σωτήρη Σκίπη», *Νέα Εστία*, έτος ΚΖ΄, τ. 54, τχ. 643, 1η Δεκεμβρίου 1953, σσ. 1700-1709.

ΧΡΗΣΤΟΥ, Χρύσανθος Α., «Αλέξανδρος Αλεξανδράκης. Μαχητής στην πρώτη γραμμή σχεδίασε "εν θερμώ" σκηνές και περιστατικά του αλβανικού μετώπου», στο ΛΙΟΝΤΗΣ Κ. (επιμ.), *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες: Πόλεμος του ΄40. Εικαστικά και Σκιτσογραφία* [αφιέρωμα], 26 Οκτωβρίου 1997, σσ. 8-11.

Institutional reform and artistic change: The Athens School of Fine Arts and the history of modern Greek art (1910-1937)

This PhD thesis investigates the process of ASFA's institutional transformation between 1910 and 1937 and the way in which this institutional transformation is related to artistic change in the history of modern Greek art. My research focuses on two aspects of ASFA's history. The first has to do with a chain of institutional reforms that modified ASFA's curriculum along with its institutional status, which by the thirties had progressively reached the level of a higher, independent art academy by the European educational standards. This long process started in 1910 with ASFA's separation from the Technical University and a new autonomous directorship under the academic painter Georgios Iakovidis. It ended in 1930 with a new ambitious reform promoted by the liberal government of Eleftherios Venizelos and implemented by ASFA's new director Costas Dimitriadis. Dimitriadis' reform project was part of the liberal government's political program of bourgeois modernization and aimed strategically at modernizing Greek art by establishing its distinct national character. To this end Dimitriadis attempted to revise the old academic curriculum to make it more liberal by promoting and combining the value of artistic individuality with the notion of national identity. My principal claim in the dissertation is that the reform which took place in 1930 was in fact a reform attached to a version of academism, which despite its liberal profile did not favor the introduction of radically modern trends. In this sense, the reform of 1930 remains an example of conservative modernism. Moreover, this thesis investigates the impact of this reform on the practice of art teaching. The constant tension between academic discipline and artistic individuality, which pervades Dimitriadis' project, is reflected in the confrontation between the ateliers of Costis Parthenis and Oumvertos Argyros, two masters with different teaching practices in the context of the new institutional environment of the reform. Their teaching reflects two different ways of treating artistic individuality in the context of organized academic education. Their ateliers remain the principal settings where the modern and liberal limits of the 1930 reform were tested.