

ΕΝΑΣ ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΣΕ ΛΟΞΗ ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ

Επιγονικές χρήσεις της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στην ελληνική τέχνη του Τριάντα

Αντώνης Κωτίδης

Επίκουρος Καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης Α.Π.Θ.

Γύρω στο 1910 άρχισε η σπορά που απέδωσε τους καρπούς τής δεκαετίας του 1930. Από τόσο παλιά άρχισαν κάποια σημαντικά γεγονότα να διαφοροποιούν βασικές ορίζουσες της εικαστικής ζωής που είχαν παγιωθεί κατά τον 19ο αιώνα και εξακολούθουσαν να ισχύουν την πρώτη δεκαετία του 20ου.

1910-1930. Τα πράγματα αλλάζουν...

Mετά την χαλάρωση των δεσμών με το Μόναχο και τη συνακόλουθη έκπτωση της επιρροής του στην εθνική τέχνη, η ελληνική ζωγραφική που παραγόταν έων από τον άρχοντα Ακαδημία Μονάχου-Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας έπαιψε να είναι πρωτίστως τέχνη των καλλιτεχνών της Διασποράς (Ιωάννης Άλταμούρας, Θεόδωρος Ράλης, Ιάκωβος Ρίζος, Νικόλαος Ξυδίας-Τυπάλδος, Νικόλαος Κουνελάκης, Περικλής Γανταζής κ. ά.) υπέρ του εθνικού κέντρου, αλλά αντίθετα, άρχισε πλέον να παράγεται σχέδιον αποκλειστικά σε αυτό. Η μεταφορά του κέντρου βάρους οριοθετείται από την εγκατάσταση στην Ελλάδα των Μαλέα (Θεσσαλονίκη 1913) και Παρέθνη (Κέρκυρα 1914), την κατάληξη και των δύο στην Αθήνα το 1917, και τη δημιουργία της Ομάδας Τέχνη τη ίδια χρονιά, από καλλιτέχνες που είχαν πλέον εγκατασταθεί μόνιμα στην Αθήνα μετά από μακρόχρονη παραμονή στο εξωτερικό. Παράλληλα, η αποδυνάμωση του άλλοτε πηγεμονικού ρόλου των καθηγητών της Σχολής Καλών Τεχνών στους θεσμούς στηρίξεως της τέχνης (κρατικές εκθέσεις, επιτροπές εικαστικών, αγορές-αναθέσεις κ.ά.), η εκλογή του πρώτου μελούς της Ομάδας Τέχνη Νίκου Λυτρά ως καθηγητή στη Σχολή το 1924, ο διορισμός τού Παρέθνη στην (1929) και του Κεφαλληνού λίγο μετά (το 1932), σε συνδυασμό με τον εκαυγχοντισμό του θεσμικού πλαισίου λειτουργίας της

Σχολής Καλών Τεχνών, βασικού φορέα αναπαραγωγής της εθνικής τέχνης, μετέβαλαν αισθητά το τοπίο της εικαστικής δημιουργίας, επανακαθορίζοντας τον χώρο πέρα από τα γνωστά σχήματα που του είχε δώσει η τέχνη του 19ου αιώνα: σ' αυτό το κρίσιμο διάστημα οιλοκληρώθηκε η επεξεργασία ενός λεξιλογίου στην ελληνική τέχνη, που αν δεν ανήκει αυστηρά στον 20ό, ωστόσο συνδέεται οργανικά με πρώιμα ρεύματα της μοντέρνας τέχνης, όπως ο υπερσοινισμός, οι μεταμπρεσιονιστικές εξελίξεις και ο συμβολισμός, ενώ διατηρεί μια χαλαρότερη σχέση με τις ιστορικές πρωτοπορίες του 20ου αιώνα, κυρίως τον φωβισμό, τον κυβισμό και τον σουρεαλισμό.

1930-40. Η επιβολή του ελληνοκεντρικού μοντερνισμού

Ένα σημαντικό στοιχείο για τη ζωγραφική της δεκαετίας του 1930 στην Ελλάδα είναι ότι χαρακτηρίζεται περισσότερο από το έργο των νεαρών βιαστών της, Γκίκα, Τσαρούχη, Διαμαντόπουλος, Μόραλη, Εγγονόπουλος, και λιγότερο από τους ώριμους ταγούς της γενιάς του Παρέθνη. Η αξία τού έργου των νεότερων δεν αμφισβήτείται με καλλιτεχνικά κριτήρια. Αλλά η γένεση και προπαντός η επιβολή του επάνω σε εκείνο των παλιότερων (το 1935 ο πρεσβύτερος των νεαρών Γκίκας είναι 30 ετών ενώ ο νεότερος, ο



Κ. Παρθένης,
“Η Αποβίωση του Αθανασίου
Διάκου”, 1937-38.

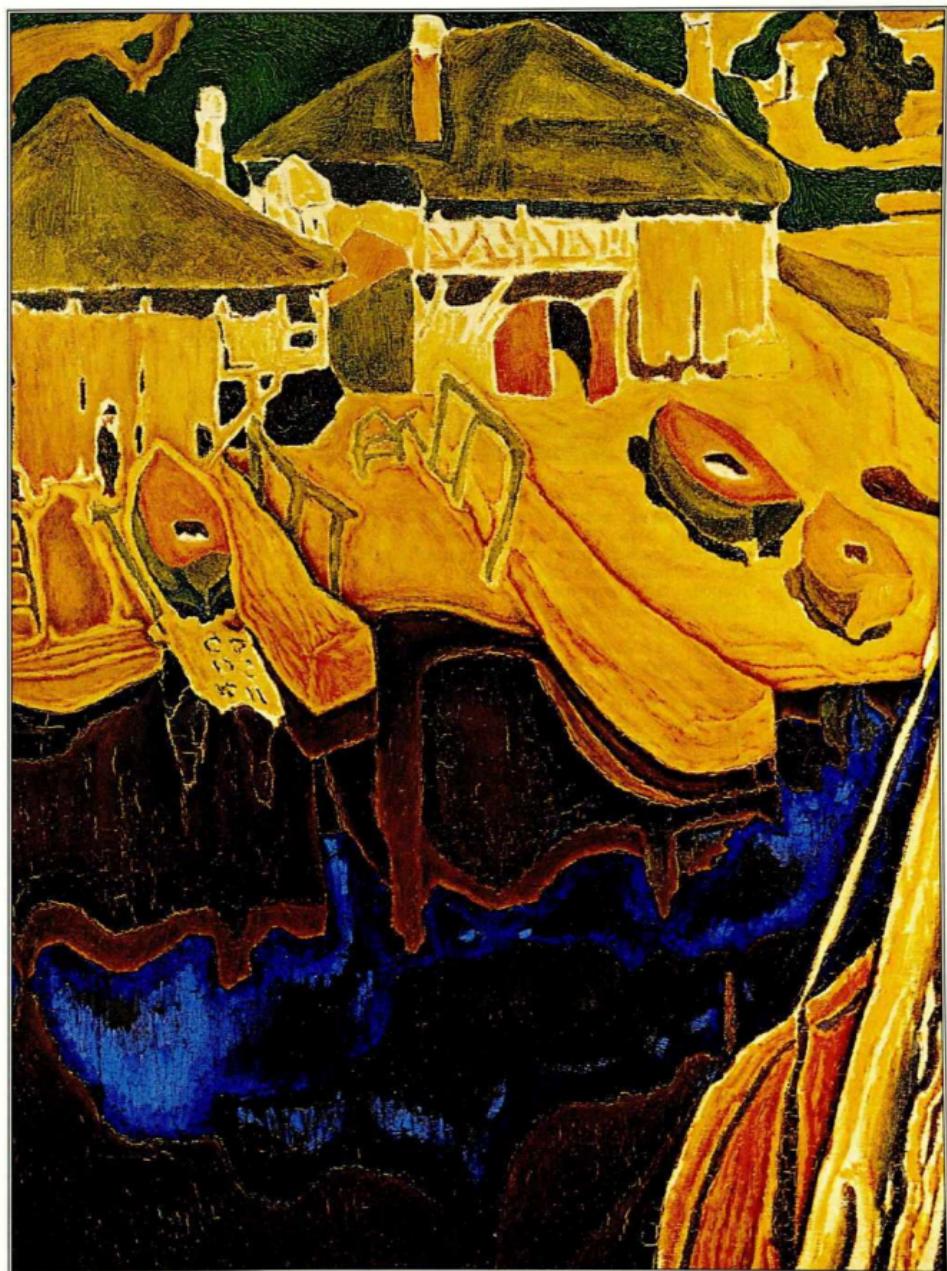


Κ. Παρθένης,
“Νέα”, 1937-40.

Μόραλης, μόλις 19) μόνο με εξωκαλλιτεχνικά κριτήρια γίνεται κατανοητή. Και είναι χαρακτηριστικό ότι η γένεση του έργου τους σπηλώθηκε στη δεκαετία του Τριάντα και η επιβολή του ολοκληρώθηκε και παγιώθηκε στις δύο επόμενες. Όπως είναι γνωστό, την ίδια εποχή δημιουργούν δύο πραγματικά μεγάλοι καλλιτέχνες, ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης και ο Γιώργος Μπουζάνης, 54 και 50 ετών αντίστοιχα, που διαθέτουν πολύ μεγαλύτερη εμπειρία των κινημάτων της μοντέρνας τέχνης και παράγουν έργο, που, πέρα από την αναμφιβήτητη ποιότητα, έχει ενά στρατηγικό πλεονέκτημα: είναι πιο επεξέργασμένο, πιο ώριμο από τις προτάσεις των νεαρών. Άλλα οι νεαροί του Τριάντα με το έργο τους εμφανίζονται στοιχημένοι προς το γενικό κλίμα της εποχής: ένας κριτικός λόγου, που αισθητοποιεί το πολιτικό ξεκινώντας από φιλολογικές αφετηρίες, και εκτερόπομνος όλο και περισσότερο σε εθνεγερτικά ιδεολογήματα επηρεάζει τη ζωγραφική σαφέστερα από οποιαδήποτε άλλη καλλιτεχνική δημιουργία της εποχής. Κείμενα του Φώτου Πολίτη, του Ιωάννη Συκούτρη, του Γιάννη Αποστολάκη, του Σπύρου Μελά, του Παναγιώτη Κανελλόπουλου, του Κωνσταντίνου Τσάπουσ προβάλλουν την απαιτηση μιας τέχνης που θα φέρει τα σημάδια της θιαγένειας και της παράδοσης του ελληνικού πολιτισμού της περισσότερες φορές σε ένα επίπεδο έγκυρου θεωρητικού λόγου. Χιλιάδες κείμενα ελασσόνων δημοσιογράφων, λογογράφων, πολιτικών και κάθε λογής εθνωματώρων, που δεν διαθέτουν το ήθος των παραπάνω ταύων τους, δημοσιεύονται καθημερινά στον τύπο, δημιουργώντας ένα ιδιαίτερο πειστικό κλίμα εθνικευτικής ψυχώσης, που άλλωστε ενορχηστρώνεται με το αντίστοιχο κύμα έξαρσης των εθνικισμών πανευρωπαϊκά. Διαμορφώνεται έτσι ένας ορίζοντας

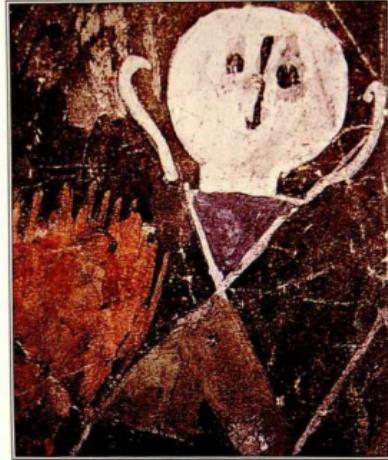
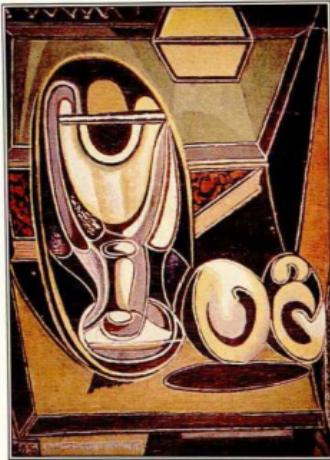
προσδοκιών από την τέχνη, που οδηγεί περίπου νομοτελέστερα στον εθνικευτικό χαρακτήρα μορφής και περιεχομένου της ζωγραφικής των νεαρών του Τριάντα. Καθώς μάλιστα η καλλιτεχνική δημιουργία των Τριανταφυλλίδη και Μπουζάνη είχε πειθωριακή παρουσία σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας, οι νεαροί βλαστοί του Τριάντα είχαν να πάρουν και να μάθουν μονάχα σχεδόν από τον Παρθένη, το κύρος του οποίου ήταν αρκετό για να ανακουφιστούν, μόλις ανέλαβε διδασκαλία, τη εργαστήρια των συντρητικών διασκάλων από το σύνολο σχεδόν των προσδετικών μαθητών, που έπεισαν να “καταταγούν” στον Παρθένη. Στα πρώτα χρόνια της θητείας του στη Σχολή πέρασαν από το εργαστήριο του για μικρό ή μεγάλο χρονικό διάσπασμα πολλά ελπιδοφόρα νίτα της τέχνης, ανάμεσα τους ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος, ο Νίκος Εγγονόπουλος, η Ρέα Λεονταρίου και άλλοι!. Παρόλο που η διδασκαλία του Παρθένη έπαιξε μείζονa ρόλο στη διαμόρφωση της αισθητικής και τη συγκρότηση του τεχνικού τους οπλισμού, οι περισσότεροι από αυτούς τους νέους επιζήτησαν μια άμεση και ανυπόμονη επαφή με τις εξελίξεις της τέχνης στο αιδιοφλονίκιτο τόπε κέντρο της, το Παρίσι. Και είναι χαρακτηριστικό, και ίσως γι' αυτό έδωσαν τόσο ένταντο τα στήγματα τους και τόσο νωρίς, ότι επέστρεψαν με τις ίδιες βεβαιότητες που είχε δώσει το Παρίσι στους παλιότερους, τον Παρθένη, τον Κονγόλου, τον Πίκιωνη, τον Παπαλουκά: ότι τα περισσότερα επιπεύγματα των μοντέρνων υπήρχαν ήδη συντελεσμένα στη βιζαντίνη παράδοση της ελληνικής τέχνης. Η βασική διφορά ήταν ότι η βιζαντίνη τέχνη υπηρετούσε ένα θρησκευτικό δόγμα, ενώ η μοντέρνα, μέσα από τη ρήτη της με την ιστορία, επιζητούσε, περιπλανώντας μέσα στα σχήματα που έδινε σ' αυτές τις ρήξεις, να συγκρ-

Σ. Παπαλουκάς,
“Άρασάς από το Άγιο
Ορος”, 1935.



Ν. Χαζηκυριάκος-Γκίκας,
"Νέκρη Φωτή
με ποτήρι και φρούτα".
1931-36.

Διαμαντής Διαμαντόπουλος,
"Το παιδί με τη φωτά",
1931-36.



τήσει το δικό της αισθητικό και ιδεολογικό δόγμα. Δεν είναι χωρὶς τη σημασία του το ταυτόχρονο των ερεθισμάτων για τον Τσαρούχη, από το έργο του Ματίς και τις φιγούρες του Καραγκιόζη, ή, για τον Μόραλη, το αυστηρό και βυζαντινόν ιδιώμα του Ντεράιν της δεκαετίας του 1920 με τα βυζαντινότροπα χαρακτηριστικά της τέχνης του Κόντογλου, ή για τον Γκίκα, η ιδιότυπη προσωπική των μορφών του Πικάσο με τα διακοσμητικά μοτίβα της λαϊκής τέχνης.

Ο επιγονικός χαρακτήρας

Όλα αυτά μπήκαν ορμητικά στην ελληνική εικαστική ζωή του Τριάντα για να συναντήσουν τις μετακυβιστικές δόκιμες που εφάρμοξε την ίδια δεκαετία ο Παρθένης με απίπονη και μακροχρόνιαν επεξεργασία στη σειρά των Αποδεώσεων του Αθανασίου Διάκου (1930-38)⁵ (εικ. 1). Σ' αυτές ο Παρθένης επέμενε να κάνει μια ιδεαλιστική χρήση του κυβιστικού λεξιλογίου υπηρετώντας την εθνική ιδεολογία μέσα από τη ζωγραφική. Με άλλα λόγια, έκανε μια αδιανόητη χρήση του κυβισμού, που ήταν ένα καθαρά θετικιστικό αισθητικό και τεχνοτροπικό κίνημα⁶. Η πρακτική αυτή μπορεί να ονομαστεί επιγονική χρήση της

πρωτοπορίας από τους έλληνες καλλιτέχνες, και νομίζω ότι παρόμοια χρήση έκαναν και οι νεαροί βλαστοί του Τριάντα, επειδή τους ενθάρρυνε είτε το παραδείγμα των Αποδεώσεων είτε, ακόμα, το ανάλογο φαινόμενο στη ζωγραφική καλλιτεχνών που εκπιμούσαν, όπως, εκτός από τον Παρθένη, ο Παπαλουκάς (εικ. 2) και ο Κόντογλου. Άλλα το έκαναν πιο φωναχτά, πιο συγκροτημένα, πιο ενιαία από τους παλιότερους. Αυτό, γιατί πρωτίστως διάλειχαν όλοι τους για όχημα, αντίθετα με τους παλιότερους, που το σαγηνευτικό θέμα σπήναν ιστορία των πλαστικών τεχνών: την ανθρώπινη μορφή. Και δευτερευόντως, επειδή η πλακάτη, επίπεδη απεικόνιση σε βασικά χρώματα, η αντίθεση στη φιδιοκρατική αναπαράσταση, τη λόγια σπήνηση της παραμόρφωσης και της διάσπασης της μορφής έγιναν στο έργο των Τσαρούχη, Διαμαντόπουλου, Γκίκα, Μόραλη πολύ πιο ώμα από όσα και όπως έγιναν από τον Παρθένη ή τον Παπαλουκά.

Είναι μάταιο να αναζητήσουμε τον κυβισμό των Μπρακ-Πικάσο στο έργο του Γκίκα περισσότερο από όσο στο έργο του Παρθένη, κυρίως λόγω της ιδεολογικής μετοίκησης του κυβιστικού λεξιλογίου. Στον Παρθένη, κοβώντας τα κυβιστικά χαρακτηριστικά αποβάλλουν το στερεομετρικό χαρακτήρα τους,



Διαμαντής Διαμαντόπουλος,
Σχολή, 1938.

είναι επόμενο να μη χρησιμοποιούνται για την ανασύνθεση της μορφής ώστε να προσέφερουν στο θεάτρο τις αθέατες όψεις του πολυσύνθετου χαρακτήρα της. Ούτε κατακερματίζουν τη μορφή ούτε, πολὺ περισσότερο, αίρουν στη συνέχεια αυτόν τον κατακερματισμό της υπέρ μιας νέας συνθετικής πρότασης. Τα κυβιστικά στοιχεία στον Παρθένον αποδίδουν ένα πολὺ δυναμικό εικαστικό πεδίο, πλούσιο σε καθετούς και διαγώνους άξονες, με μοτίβα ευκρινών διακρινόμενα ως η πλήρης, που διατηρούν την υπόσταση τους παραμορφώνοντας, χωρίς να αποδομούν, τις επί μέρους μορφές στην κατεύθυνση μιας γεωμετρικής αναγώγης (εικ. 3). Μικρή επομένων προκύπτει η σχέση ενός έργου όπου γίνεται τέτοια χρήση κυβιστικού λεξιλογίου με τη γλώσσα του κυβισμού. Ανάλογη επιγονοτήτη είναι και στην περίπτωση του Γκίκα, παρόλο που εκεί ο καθρέφτης σε λοιή προσωπική

(εικ. 4) έχει πιο ευδιάκριτες επιρροές από τις αντίστοιχες δημιουργίες του Πικάσο. Η εισαγωγή όμως μοτίβων ή εκφραστικών μέσων με πρόσδιλη παραπομπή στη βιζαντινή τέχνη υπονομεύει και στην περίπτωση του Γκίκα τη δυνατότητα αυτού του λεξιλογίου να λειτουργήσει κατανοητά ως γλώσσα του κυβισμού. Η σχέση του Διαμαντόπουλου και του Μόραλη με τη γεωμετρική αντίληψη του χώρου και των μορφών είναι ακόμα λανθάνουσα στη δεκαετία του Τριάντα. Τα εφηβικά και μετερβικά γυμνάστατα του πρώτου δειγμούν ασφαλώς μια ιδιοφυή άνεση να αξιοποιεί βασικές αρχές του μοντερνισμού, να πάρει μορφές με την πειστικότητα ενός Πικάσο η ενός Κλέε, πριν ακόμα κλείσει τα οικούς (εικ. 5). Άλλα αργότερα ο λότος και ταυτόχρονα μημειακά σχεδιασμός της ανθρώπινης φυγούρας, που στο έργο του Διαμαντόπουλου κατάγεται από την αρχαϊκή γλυπτική του Αυστρηρού έργου τους.

Ο ορίζοντας προσδοκίας

Χρονολογικά προηγούνται στην εφαρμογή αυτής της πρακτικής δύο καλλιτέχνες, μεγαλύτεροι σε ηλικία από τους παραπάνω, ο Γουνιαρόπουλος (εικ. 9) και ο Στέρης (εικ. 10). Το 1929 ο πρώτος⁵ και το 1931 ο δεύτερος έκαναν απομικές εκθέσεις που κυριολεκτικά αναστατώσαν την εικαστική ζωή της Αθήνας και πυροδότησαν διαμάχες ανάμεσα στους κριτικούς και τους καλλιτέχνες. Με την ευκαιρία μάλιστα της πολεμικής που εξαπέλυσε ο υποτιθέμενος προστάτης των νεοτεριστών τεχνοκρητικός Ζαχαρίας Παπαντωνίου εναντίον του Γεράσιμου Στέρη, γράφηκαν σχεδόν δύο δεκαδές απαντητικά κείμενα αντεπίθεση στον Παπαντωνίου από όλους σχεδόν τους τεχνοκρητικούς –και όχι μόνον– της εποχής: «Έτσι και ο κριτικός λόγος για την τέχνη μπλούζιται με σημαντικά κείμενα, απαραιτήτα για την αποκάλυψη και τη ρητή οριοθέτηση του ορίζοντα προσδοκίας. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο που μας δίνουν τα κείμενα είναι ότι αυτός ο ορίζοντας ήταν ανοιχτός στις ωμές



Φώτης Κόντογλου,
«Κώστας Σδρόβος εκ
Σαμαρίνας», 1933.

Γιάννης Μόραλης,
«Στον υποθέμα φωταγόραφο»,
1934.



Γιώργος Μπουζάνης,
"Κοθιστή Γυναικά", 1930.

ρήξεις που επιχειρούσαν οι νεότεροι, ενώ, αντίθετα, ταυτίζε καχύποπτα (και μάλλον άδικα) τις πρότερες ή υπαινικτικές ενωματώσεις του μοντέρνου λεξίλογου των παλιότερων καλλιτεχνών με τον στεγνό συντριπτισμό του υποστηριχτή τους Ζαχαρία Παπαντωνίου. Είναι αυτονότερο ότι οι εκθέσεις Γουναρόπουλου και Στέρη, που σκανδάλισαν, αλλά και τα κείμενα που τις υπερασπίστηκαν, δημούργησαν ένα περιβάλλον υποδοχής ιδιαίτερα ενθαρρυντικό για τους νεότερους.

Η πρόσληψη του Ματις και του Μαρκέ από τον Τσαρούχη συνειδητά κατευθύνεται προς την ελληνοκεντρική ιδεολογία, καθώς μπολιάζεται όχι μόνο με σκηνικά parafernalia (μοτίβα στο περιβάλλον των μορφών, που ανακαλούν ποιητικά τον εθνικό χώρο) αλλά και με κεντρικά χαρακτηριστικά που συνδέονται προνομιακά με την τέχνη του ελληνικού καστού: οι νεοί, λαϊκοί άντρες, γυμνοί ή ντυμένοι, που πηγεμονεύουν στο χώρο με τη σωματική τους παρουσία και καθηλώνουν το θεατή με το διαπεραστικό βλέμμα τους, είναι η κατάδεση της δεκαετίας του Τριάντα στην ελληνική αντίτυψη για τη λατρεία του σώματος, που επιλέγει διαχρονικά (εικ 11, 12).

Από την ίδια αρχαια δεξαμενή, με περισσότερο πρόδηλης αναφορές στην αγγειογραφία, αριθμεται τις γυναικειες του μορ-

φέως ο Μόραλης, που θα τις κινεί ειμβληματικό στοιχείο της θεματικής του. Οι προθέσεις του Διαμαντόπουλου, φορισμένες από τη σοσιαλίστη του ιδεολογία, δίνουν στην ανθρώπινη φιγούρα ένα περιεχόμενο που τις συνδέει κάπως με το ρεαλισμό του Κουρμπέ, αλλά και εδώ η απόδοση είναι μηνυματική, δεν κρύβει την ψυχολόγηση του σώματος. Το σοιρεαλίζον χιουμόρ του Εγγονούπουλου υπύνει ανδρείκελο και κούκλες με αρχαιοελληνικό έδυμα, βράκες η φουστανέλες, αλλά στην ιεραρχία των μοτίβων στο εικαστικό πεδίο η υπεροχή της ανθρώπινης φιγούρας, ή εστω των υποκαταστάσων της, είναι συντριπτική (εικ 13). Και δεν είναι διόλου λγύς τα έργα με τη θεματική τής ανθρώπινης μορφής –ιδιαίτερα



Γιάννης Τσαρούχης,
"Σκεπόμενος", 1939.

Γιάννης Τσαρούχης,
"Γυρνώ με φωνωνιέρα",
1939-40.

από τη μυθολογία— που ζωγραφίζει ο Γκίκας, ο μόνος από τους νεαρούς βλαστούς του Τριάντα που επεξεργάζεται και άλλες θεματικές περιοχές εκτός από την ανθρώπινη μορφή.

Ο ελληνοκεντρικός μοντερνισμός παγιώνει το ενιαίο του σχήμα

Τα σκηνικά ευρήματα που υπογραμμίζουν την ελληνοκεντρική φόρτιση της νεανικής παραγωγής αυτών των καλλιτέχνων είναι λίγο ώς πολύ κοινά σε όλους, και αυτό το στοιχείο, μαζί με την κεντρική τους θεματική επιλογή, βοηθάει αισθητικά την πρόσταση τους να πάρει ενιαίο χαρακτήρα. Τον



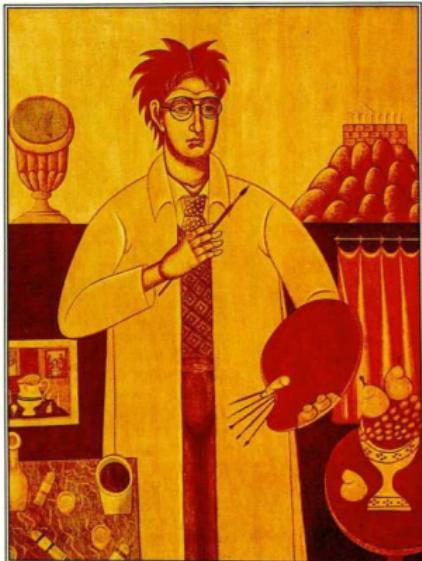
Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης,
"Η μικρή βιολονιστρία",
πν. 1930.



χαρακτήρα αυτό δεν είχε, μέσα στην πολυμορφία της, η πρώτη έξοδος της ελληνικής τέχνης προς τον μοντερνισμό που επικείρισαν οι καλλιτέχνες της γενιάς του Παρθένην-Ασφαλώς, εκείνοι που ενισχύει την ενότητα αυτής της δευτερης έξοδου είναι ότι στο έργο των νεότερων εγκαθίσταται μια αμφιμονοσήμαντη σχέση κέντρου-περιφέρειας-κέντρου, όπου στην μία ακρη κέντρο είναι το Παρίσι και στην άλλη η παράδοση της τέχνης του ελληνικού κόσμου, με την Αθήνα του 1930 ως περιφέρεια να παιρνει από το πρώτο και να δημιουργεί καλλιτεχνικό έργο μέσω της ώμωσης με το τρίτο. Σ' αυτήν τη σχέση κύρια εκφραστικά μέσα που προσδιορίζονται από τους νεαρούς του Τριάντα είναι η ανορθόδοξη σύνθεση με τα πολλά προσωπικά σημεία στην παράδοση του Σεζάν, η επίπεδη απεικόνιση και η προβολή της υλικής υπόστασης του χρώματος από τη μεριά των καλλιτεχνών μετά τη φωβιστική εμπειρία, η διάσπαση της μορφής και οι γεωμετρικές αναγωγές της κατά το παραδείγμα του κυβισμού. Όπως είναι φυσικό, τα εκφραστικά αυτά μέσα απέχουν ήδη χρονικά πολύ από τις πρώτες τους χρήσεις. Αυτό κάνει ευχερέστερη την ιδεολογική τους αξιοποίηση προς τη μεριά μιας εθνοκεντρικής τέχνης. Εδώ έγκειται και η αντίφαση αυτής

της χρήσης, μια και βασικό χαρακτηριστικό της μοντερνιστικής ιδεολογίας υπήρξε ο ανιστορικός και υπερτοπικός χαρακτήρας του καλλιτεχνικού έργου. Άλλα οι νεαροί του Τριάντα είχαν ήδη βρει στρωμένο το δρόμο αυτής της επιγονικής χρήσης των στοιχείων

Νίκος Εγγονόπουλος,
"Αυτοπρωτογοριό",
1935.



Γιώργος Γουναρόπουλος,
"Ψαρόδες", π. 1930.

Στέργη,
"Νεκρή φύση", 1930-35.



του μοντερνισμού από τους παλιότερους καλλιτέχνες, που τα χρησιμοποίησαν με αυτάν τον τρόπο. Κι εκτός από αυτό, είναι δίκαιο να προστέθει ότι αρκετοί ζωγράφοι του μοντέρνου κινήματος σε πανευρωπαϊκή κλίμακα παραβίᾳζαν επίσης αυτή την αρχή.

Ο ορίζοντας υποδοχής: ο εξωκαλλιτεχνικός γενετικός κώδικας της ζωγραφικής του Τριάντα

Ασφαλώς ένα καλλιτεχνικό φαινόμενο τέτοιας έκτασης δεν μπορεί να μην έχει και εξωκαλλιτεχνικό γενεαλογικό αίτιο. Εκτός από το φωτοστέφανο της δεκαετίας με την πλούσια άνθηση της πρωτοποριακής έκφρασης στην ελληνική ζωγραφική, αρχιτεκτονική, λογοτεχνία και μουσική, η δεκαετία του Τριάντα είναι σημαδέμνην, μετά τα μέσα της, με τη μετανά του οικοταύσιμου που της κρότασαν οι βίαιες πρακτικές ενός κράτους που γινόταν όλο και πιο αστυνομοκρατούμενο και που κορυφώθηκαν με τη μεταξήκτη δικτατορία (1936-1940). Είναι η δεκαετία που άνοιξε με τη δημιουργία της Στροφής του Σεφέρη και έκλεισε με την κυκλοφορία των *Προσανατολισμών* του Ελύτη, αλλά είναι και η δεκαετία κατά την οποία η δικτατορία φώνασε το σύνολο της αριστερής διανόσης. Αντίθετα, τόσο ο συντηρητικός όσο και ο προσδετικός διανοούμενοι του αστικού πολιτικού χώρου είχαν μεγαλύτερη, αν και ωρτε αυτοί απεριόριστη, δυνατότητα να προβάλλουν τις απόψεις τους και να επηρεάσουν με αυτές. Είχε προηγηθεί σε συνθήκες ελευθερίας του λόγου το διακριτικό κείμενο του Γιώργου Θεοτόκος Ελεύθερο Πνεύμα (1929) κατά του εθνικιστικού και του μαρξιστικού κριτικού λόγου, όπου εγκαλούνται και οι δύο ως "ωφελιμιστικοί"¹⁷ και έξαρετοι ο αποστασιοποιημένος, ανωφελιμιστικός χαρακτήρας του μοντέρνου κινήματος στην Ευρώπη. Τρία χρόνια αργότερα, ο Δημήτρης Γλυνος καθόριζε τα κριτήρια αξιολόγησης του καλλιτεχνικού έργου με βάση τον βαθμό στον οποίο η μορφή και το περιεχόμενο του υπερασπίζονταν τα κοινωνικά δικαιώματα της εργατικής τάξης¹⁸. Μετά το 1936 όμως, το πεδίο κάθε αντιπαράθεσης για την ιδεολογία (και συνεπώς και την τέχνη) χωρίει μόνο τους αιστούς διανοούμενους. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι Γιώργος Σεφέρης και

Κωνσταντίνος Τσάτσος ανέπτυξαν την υψηλεπτή επιχειρηματολογία τους για τη νομαλογία της ασθητικής και της φιλοσοφίας στην Τέχνη στον περιώνυμο διάλογο τους¹⁹, ενώ ο δεύτερος ήταν εδόπιος στη Σκύρο και στις Σπέτσες, αλλά διαπρεπείς μαρξιστές διανοούμενοι, όπως ο Δημήτρης Γλυνός, ο Νίκος Καλαμάρης, ο Μάρκος Αυγερίνης και άλλοι, δεν είχαν το δικαιώμα του λόγου, επειδή ήταν εδόπιοι είτε φιλακισμένοι - και δημιουρεύαν μεταφράσεις αρχαίων συγγραφέων με ψευδώνυμα για να επιβώσουν. Στη αυτή την αμφιλεγόμενη λοιπόν δεκαετία η τάση του κριτικού λόγου για την επιβολή μιας αισθητικής που να περιεχεί ας στοιχείο *sine qua non* που παρέχει την ιθαγένειας είταν κυριολεκτικά σαφωτική και χωρίς προηγούμενο σε κλίμακα.

Δεν είναι, επομένως, δυσεξήγητη ούτε η μορφή με τις πρόδηλες αναφορές στην Τέχνη του ελληνικού κόσμου από τον αρχαιό ώς το σύγχρονο, ούτε το εθνοκεντρικό περιεχόμενο που παιρνούν οι μεγαλύτερες δημόσιες παραγγελίες κοινωνικής ζωγραφικής της δεκαετίας: και οι τρεις για τη διαδούμενη του Δημαρχείου της Αθήνας (1937-40) ανατίθενται στους Φώτη Κόντογλου, Γιώργο Γουναρόπουλο και Κωνσταντίνο Παρθένη. Εκτελούνται στο πνεύμα της αισθητικής της ιθαγένειας, και όταν ο ίωναντης Μεταξάς απευθύνεται στους καλλιτέχνες και τους λογοτέχνες που βραβεύτηκαν το Μάιο του 1940, προτέροντάς τους: "με τα τάλαντά σας να εκφράσετε και να εικονίσετε την ελληνική ζωή, την ελληνική πατρίδα ... αυτή είναι η πίστη μου, αυτή είναι η συμβουλή που σας δίδω²⁰", πρέπει να αισθάνεται δικαιωμένη την άποψη του από τη διακόσμηση του Δημαρχείου της Αθήνας.

Είναι λοιπόν σίγουρο ότι, σε ανταπόκριση προς τον ορίζοντα υποδοχής, η ζωγραφική της δεκαετίας 1930 είναι στην κυριάρχη τάση της μα

τέχνη του ελληνοκεντρικού μοντερνισμού.

Οι τάσεις προς το ακραιφνές: μαρξισμός και μοντερνισμός

'Όσο όμως κυριάρχη και να ήταν η τάση αυτή, δύο ήταν η μόνη. Υπήρχε ένα περιθώριο και για δύο άκρα, μικρότερης επιρροής, ρεύματα. Το ένα αποτελούσε την πρώιμη και καπνώ πρωτόγονη φάση μιας τέχνης επηρεασμένης από τα μαρξιστική καταγωγής ιδεολογήματα περί προσφυγισμού της τέχνης, όπως παρουσιάζονταν

μέσα από τον παραμορφωτικό κοθρέφτη του σταλινικού-ζυτανοφικού μοντέλου: οι ζωγράφοι Χαλκιόπουλος και Ιατρίδης, ο γλύπτης Γ. Άλκης και ο χαράκτης Τάσσος δημιουρεύουν συχνά έργα τους στο αριστερό περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι* και, σύμφωνα με τον ομιδεάτη τους τεχνοκρητικό Θ. Βίγλα, «στρέφονται προς το προλεταριάτο για να βρουν εκεί ανεξάντλητες πηγές για το βέματά τους»¹¹. Πρόκειται για ένα ρεύμα που θα δώσει πολύ στη σημαντικό καλλιτεχνικά και ιδεολογικά έργο στην επόμενη δεκαετία, όταν, εκτός από τον Τάσσο, θα εμφανιστούν και η Βάσις Κατράκη, ο Βάλιας Σεμερτζής και άλλοι άξονοι δημιουργού.

Το άλλο ρεύμα, που συντηρήθηκε στη δεκαετία του Τριάντα με τον ελληνοκεντρικό μοντερνισμό, ήταν αυτό που συνέχιζε την παράδοση των προδευτικών καλλιτεχνών της Σχολής του Μονάχου, όπως ο Σύμβουλος Σαββίδης, η Σοφία Λασκαρίδην, και κυρίως ο Νίκος Λύτρας, που μάλιστα διδάσκει και στη Σχολή μεταξύ 1924-27. Το ρεύμα αυτό ενσωματώνεται με όλο και πολύ τομέρο πρότο αρχές του μοντέρνου κινήματος, όπως η ελεγχόμενα αιξανόμενη παραμόρφωση, η προβολή του υλικού χαρακτήρα του χρώματος, η χειρονομικά ανάπτυξη του σχεδίου, η επίπεδη απεικόνιση και η ασυμβίτη με τους ακαδημαϊκούς κανόνες σύνθεση του εικαστικού πεδίου. Εχει όμως μια θεμελιώδη διαφορά από το κύριο ρεύμα: δεν φρτίζει ιδεολογικά το έργο με στιδηπότε θα μπορούσε να το χαρακτηρίζει ιστορικά η γεωγραφική. Μια ζωγραφική όμως που δεν διαδέστει στον παραστατικό τη γη πλισμό σύμβολα και αλληγορίες του εθνικού χώρου εκείνη την εποχή είναι καταδικασμένη στη περιθώρια, πάρα πάντη υψηλή ποιοτιτά των προϊόντων της. Στη δεκαετία του Τριάντα το ρεύμα αυτό έχει δύο μείζονες εκπροσώπους, που αρθρώνουν μια συνεπέστερη από τους ελληνοκεντρικούς σχέση με τη μοντερνιστική ιδεολογία: τον Θεοφαστό Τριανταφυλλίδη και τον Γιώργο Μπουζάνην. Από το έργο του Τριανταφυλλίδη (εικ. 14) λειτουργεί τα «ελληνικά» στοιχεία των λαμπερών χρωμάτων μέσα στο δυνατό απτικό φώς, λείπει το πορώδες και τ' αστρο μεσημέρι της κυκλαδίτικης αρχιτεκτονικής, λειπούν τα μάρμαρα, οι κοινοί πολιτιστικοί τόποι. Όλες αυτές οι ελλείψεις τον έβγαζαν εξ ορισμού έξω από τη πανιδή, όπως είχε συμβεί στην προηγούμενη δεκαετία με τους Νίκο Λύτρα και Μιχάλη Οικονόμου. Ο Μπουζάνης, που δουλεύει ως το 1935 στην Ερμαία, κινήθηκε τεχνοτροπικά μέσα στο περιβάλλον που δημιουργήσει η μετα-επρεσιονιστική πρωτοπορία (εικ. 15). Η τεχνοτροπική του αυτή επιλογή, που δεν άλλαξε με την εγκατάστασή του στην Αθήνα το 1935, σταθήκε και γι' αυτόν, όπως για τον Τριανταφυλλίδη η δική του, μορφιά. Είναι αλήθεια ότι στην επόμενη δεκαετία, και ιδιαιτέρω μεταπολεμικά, η τάση αυτή του μοντερνισμού ισχυροποιήθηκε μέχρι του σημείου να επιβληθεί όταν κυριάρχησε η αφαιρεστική, της οποίας άλλωστε προετοίμασε το έδαφος.

σημάτα. Η κατάρρευση του μοντερνισμού στα μέσα της δεκαετίας του 1970 επανέφερε την εξοφελισμένη από τα εικαστικά πεδία ιστορία στο προσκήνιο, έστω και με τα προσχήματα της κριτικής επαναχρήσης της. Οι εθνικισμοί που αναζωπυρώθηκαν τα τελευταία χρόνια εδείξαν ότι αργεί ακόμα «το τέλος της Ιστορίας». Τώρα πια φαίνεται αδύνατο να παραχθεί οποιαδήποτε μορφή τέχνης που δεν πάρνει τα σχήματα της στον ορίζοντα των μετανομένων αλλά και δεν φέρει ανεξάλεπτο το ίον του μοντερνισμού. Δεν είναι διόλου απίθανο οι νεαροί του Τριάντα να υπήρξαν προμετανούντεροι της ελληνικής τέχνης, που τους έλαχε το προνόμιο να γελάσουν τελευταιοί.

A mirror in oblique perspective

Antonis Kotidis

Prelude adaptations of European avant-garde in the Greek art of the Thirties

Greek painting of the Thirties has been significantly marked by the work of a young generation of painters (the oldest of them 30, the youngest a mere 19-year-old in 1935) rather than by that of their peers who were middle-aged at the time. Notwithstanding the artistic value of this work, its emergence and especially the fast pace at which it almost overwhelmed the work of the previous generation can only be explained by criteria other than artistic and by factors outside the realm of art. It is equally significant that the critical discourse of the three decades that followed consolidated their predominance in that area.

For quite a while before the Thirties the Greek bourgeoisie had been emphasizing the necessity of a national art that would bear the marks of place and time as part and parcel of its aesthetics. This meant an endowing of artistic creation with ideological traits that would confirm the image of a cultural continuum for the Greek civilisation from antiquity to the present time. In this continuum the stages of Byzantine-to-present day folklore art were highlighted in a manner unprecedented heretofore. The horizon of expectation thus demanded forms that confirmed the bonds between the civilisation of the day and the one that had produced the glorious art of the Hellenic world. The young painters of the Thirties, Ghikas, Tsarouchis, Enginosopoulos, Diamandopoulos, Moralis, not only complied with the horizon of expectation but virtually gave it its shape, through their work in the field of visual arts. They established what their peers had also done before them, though not as uniformly and clearly – that the formal characteristics of European Modernism such as flatness, distortion, deconstruction and a materialistic, rather than psychological use of colours, were nearly all inherent features to the local tradition of Byzantine art and its popular talipiece thereon; they made them, somewhat impatiently, formal features of their vocabulary. In this ‘pecking’ from Modernism as well as from the local tradition they went so far as to compile a whole language of motifs of “Greekness” traceable in the work of almost everyone of them, whether it had a turn towards fauvism, cubism or surrealism – always at a remove.

A stream of art that was influenced by the Marxist doctrine was also born in the Thirties but the Zdanov-Stalinist model of Socialist realism made it too late for that art to be revolutionary in any respect worthy of the name. On the other hand, the stream of a modernist art that did not ‘colour’ its expression with ideological traits – and in this way undermine its avant-garde character – was represented, in the Thirties, by two eminent artists whose work had reached maturity at the time, viz. Theophilos Triantafyllidis and Giorgos Bouzianis. However, their work, lacking as it was in motifs that underlined any “Greekness”, was doomed to a marginal existence then – and to a great extent even today.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βλ. Αντώνη Κοτίδη. *Για τον Πακέτο: εννέα συνεντεύξεις με μαθητές του και μια πρόταση μελέτη για το δάσκαλο*, 1984.
2. Για το ρόλο των Αποδεώσων στο ιδεολογικό περιεχόμενο της Ζωγράφος του Παρθένου, βλ. Αντώνη Κοτίδης *Μοντερνισμός και Παρθένος*, στην ελληνική Τέχνη του μεσοπολέμου
3. Για τον βετανοκατικό χαρακτήρα του κυβιζμού βλ. John Berger, *Success and Failure of Picasso*, Middleses 1965, και E. Fry, *Cubism*, London, 1966.
4. Βλ. την εκδόση *Fujiart* *Kontogalou*, εν εκδήλωση μεταρρυθμισμού, επί την ιωρητική περιόδου 1935. Η ανανέωση της παραδοσιακής ζωγραφικής στην Ελλάδα, Μάρτιος μελέτη μελέτη για τον Φίλιππο Κοντούλη», Το Βήμα, 15-10-1935, σ. 50/12.
5. Για την αντερέση στην έκθεση του Γουναρόπουλου, βλ. Ματσάλα Σκαλτσά, *Γουναρόπουλος*, 1990, σ. 29.
6. Τα κείμενα συγκριτικών στο θάνατος Γκόρτσα στην έκθεση *Στέργος*, 1982.
7. Ορέστης Διγενής, *Πάγωρς Θεοτόκας*, Ελεύθερο Πνεύμα, 1929, σ. 28.
8. Στη σερά των άρρων του, *Πίνευματα μορφές της αντιδραστής Α-* Ε', Νίκο Πρωτοπόρος 1, 2, Οκτώβριος 1932-Φεβρουάριος 1933.
9. Ο Λ. Κουουλας συκέντρωσε τα κείμενα που συναπαρτίζουν το διάδοχο στην έκθεση *Σέργερη Γ.* - Γιώτος Κ. Ένας διάλογος για την ποίηση, 1978.
10. Ιωάννης Μετρός, *Το πρωτότυπο του πιερούλιού, Δ. επιμέλεια Φαίδην Βραδά*, 1960, σ. 842.
11. Θ. Βίγλα, *Πρωτοπάροι ζωγραφική και γλυπτική*, Νίκο Πρωτοπόρος 1-10, Σεπτέμβριος 1932, σ. 374.

Προμετανούρντονι;

Για αρκετά χρόνια, η ελληνοκεντρική πρόταση της δεκαετίας του Τριάντα φάνηκε να είναι σε υποχώρηση και ύφεση. Εχει όμως ο καιρός γιρί-