



ΤΕΥΧΟΣ ΕΚΤΟ  
2019/2



ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ  
Ένας ρεαλισμός για την εκφραστική  
χειραφέτηση του καλλιτέχνη



ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΟΥΛΟΥ  
Το τραγικό:  
Η ιδέα και το επιτελεστικό φαινόμενο



STEFAN DONATH  
Protest Choruses:  
Rethinking the Aestheticisation of the Political



ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ  
Η ελληνο-αλβανική αντιφασιστική  
συνεργασία στη διάρκεια  
του Β' Παγκοσμίου Πολέμου



ΝΙΚΟΣ ΠΟΥΛΑΝΤΖΑΣ  
Η κρίση των κομμάτων

ΣΠΥΡΟΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΣ  
Σημείωση για το άρθρο του Ν. Πουланτζά  
«Η κρίση των κομμάτων»

ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ  
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Τιμή €9

# ΚΡΙΣΗ

ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ  
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

## **ΚΡΙΣΗ**

Εξαμηνιαία Επιστημονική Επιθεώρηση

## **KRISI**

Biannual Scientific Review

### *Επικεφαλής σύνταξης*

Θοδωρής Δημητράκος, Γιάννης Κοζάτσας, Κώστας Πασσάς

### *Συντακτική επιτροπή*

Ελένη Βλάχου, Χριστίνα Δημακοπούλου, Θοδωρής Δημητράκος, Γιάννης Κοζάτσας, Νίκος Παπαδάτος, Κώστας Πασσάς, Αγγελική Πούλου, Κώστας Στεργιόπουλος, Μαρία Χολέβα

### *Επιστημονικοί συνεργάτες*

Αραγεώργης Άρις (1961-2018), Γκιούρας Θανάσης, Jung Reinhard, Καλτσώνης Δημήτρης, Μαμουλάκη Έλενα, Μανιάτης Γιώργος, Ματθιόπουλος Ευγένιος, Μαυρουδέας Σταύρος, Μπάγκος Παντελής, Μπαλτάς Αριστείδης, Μυλωνάκη Ευγενία, Σακελλαρόπουλος Σπύρος, Σταυρίδης Σταύρος, Τύμπας Τέλης, Φαράκλας Γιώργος, Φουρτούνης Γιώργος, Χρύσης Αλέξανδρος, Ψύλλος Στάθης.

### *Επικοινωνία*

[www.e-krisi.gr](http://www.e-krisi.gr)

### *Υπεύθυνος επικοινωνίας*

Γεράσιμος Χολέβας

### *Σελιδοποίηση-παραγωγή*

Μοτίβο Α.Ε.

### *Σχεδίαση ιστοσελίδας*

Γιάννης Σακελλαρίου

Τιμή τεύχους: 9 ευρώ

Ετήσια συνδρομή (ιδιώτες): 15 ευρώ

Ετήσια συνδρομή (ιδρύματα): 20 ευρώ

### *Κεντρική διάθεση*

Εκδόσεις Τόπος

Πλαπούτα 2 & Καλλιδρομίου, 114 73 Αθήνα, Τηλ. 2108222835, [info@motibo.com](mailto:info@motibo.com)

## **Τεύχος 6 – 2019/2**

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση μέρους ή όλου του έργου, καθώς και η αναπαραγωγή ή μετάδοσή του με οποιοδήποτε οπτικοακουστικό, γραπτό ή άλλο μέσο χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη ή του συγγραφέα.

ISSN 2585-2124





## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>Ένας ρεαλισμός για την εκφραστική χειραφέτηση του καλλιτέχνη: Δύο ανεξάρτητες εκθέσεις του Σπουδαστικού Συλλόγου της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (1936-1937) .....</b>	<b>7</b>
Χριστίνα Δημακοπούλου	
<b>Το τραγικό: Η ιδέα και το επιτελεστικό φαινόμενο .....</b>	<b>45</b>
Αγγελική Πούλου	
<b>Protest Choruses: Rethinking the Aestheticisation of the Political .....</b>	<b>73</b>
Stefan Donath	
<b>Η ελληνο-αλβανική αντιφασιστική συνεργασία στη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου .....</b>	<b>85</b>
Γιώργος Μιχαηλίδης	
<b>Η κρίση των κομμάτων .....</b>	<b>111</b>
Νίκος Πουλαντζάς	
<b>Σημείωση για το άρθρο του Ν. Πουλαντζά «Η κρίση των κομμάτων» .....</b>	<b>117</b>
Σπύρος Σακελλαρόπουλος	



## Ένας ρεαλισμός για την εκφραστική χειραφέτηση του καλλιτέχνη: Δύο ανεξάρτητες εκθέσεις του Σπουδαστικού Συλλόγου της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (1936-1937)

Χριστίνα Δημακοπούλου\*

### Περίληψη

Στη διετία 1936-1937, οι σπουδαστές της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών θα επιδιώξουν να συστηθούν για πρώτη φορά στο κοινό μέσα από δύο ανεξάρτητες ομαδικές εκθέσεις οι οποίες οργανώθηκαν στην αίθουσα του «Παρνασσού» χάρη στην πρωτοβουλία του νεοσύστατου Σπουδαστικού Συλλόγου της ΑΣΚΤ. Οι εκθέσεις αυτές επιστέφουν έναν κύκλο σπουδαστικών κινητοποιήσεων ο οποίος άνοιξε το 1934 και ορίζουν μια διαδικασία καλλιτεχνικής απόσχισης των σπουδαστών από την επίσημη διδασκαλία της Σχολής στη βάση ενός καλλιτεχνικού προτάγματος με σημείο αναφοράς τον ρεαλισμό. Αυτό το άρθρο εξετάζει τους όρους της καλλιτεχνικής αυτονομίας των σπουδαστών όπως αυτή εκφράστηκε μέσα από τις εκθέσεις του 1936-1937 και επιχειρεί να ερμηνεύσει τη μεσοπολεμική στροφή των σπουδαστών στον ρεαλισμό από τη σκοπιά μιας πολιτικής ριζοσπαστικοποίησης που έμοιαζε να απαντά στο σταθερό πρόβλημα της ελεύθερης προσωπικής καλλιτεχνικής έκφρασης.

### Abstract

In the years 1936-1937, the students of the Athens School of Fine Arts introduced themselves for the first time to the public through two independent group exhibitions organized in the 'Parnassos' gallery at the initiative of the Student Association. These group exhibitions conclude a series of student protests started in 1934 and mark the students' negation of ASFA's official teaching as long as their artistic turn towards realism. This paper examines the conditions of this significant breaking away from ASFA's official teaching and attempts to analyze the students' shift towards realism from the perspective of a political radicalization which in the mid-war years seemed to favor the free and personal artistic expression.

---

\* Η Χριστίνα Δημακοπούλου είναι Διδάκτωρ Ιστορίας της Τέχνης του Τμήματος Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της ΑΣΚΤ.



## 1. Εισαγωγή<sup>1</sup>

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. [...] Κι οι δάσκαλοι απόρησαν. Κι οι δάσκαλοι δαγκώθηκαν για τον τρομερό συμβολισμό. [...] Τα πινέλα πέφτουν πάνω στο πανί και σχηματίζουν οργισμένες μορφές, σφιγμένες τεράστιες γροθιές, φλογερά μάτια εργαζομένων, θύελλες εξεγερμένων, αγανακτισμένων λαών, συμπλοκές και συγκρούσεις, παπάδες σε οργιώδικες νυχτιές, πόρνες και εκατομμυριούχους στα ξεφαντώματα. [...] 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...<sup>2</sup>

Νίκος Κοντός, «“Αγνή” τέχνη κι ανταρσία»,  
*Ριζοσπάστης*, 28 Μαΐου 1934

Τον Μάιο του 1934 κι ενώ ο προοδευτικός κόσμος της χώρας ανταποκρινόμενος στο ανοιχτό κάλεσμα του ΚΚΕ προετοιμαζόταν για το Πανελλαδικό Αντιφασιστικό Συνέδριο, στη Σχολή Καλών Τεχνών ξέσπαγε μια σπουδαστική κινητοποίηση. Όχι για το καθεστώς απαγόρευσης και διώξεων με το οποίο η κυβέρνηση Τσαλδάρη είχε επιλέξει να απαντήσει στην πρωτοβουλία του Συνεδρίου, αλλά για τον προσφάτως επικυρωμένο νέο εσωτερικό κανονισμό του Ιδρύματος. Για τον μυστηρι-

1 Το παρόν άρθρο αποτελεί κατά το μεγαλύτερο μέρος του κομμάτι της δημοσίευτης διατριβής της γράφουσας με τίτλο «Θεσμική μεταρρύθμιση και καλλιτεχνική αλλαγή: Η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και η ιστορία της νεοελληνικής τέχνης (1910-1937)». Η δημοσίευσή του στην «Κρίση» στάθηκε αφορμή ώστε το αρχικό κείμενο να τύχει νέας επεξεργασίας, η οποία εμπλούτισε το πρωτογενές υλικό με κάποια καινούρια στοιχεία που αφορούν κυρίως τη σπουδαστική έκθεση του 1936.

2 Σε όλα τα παραθέματα των πηγών έχει διατηρηθεί η ορθογραφία του πρωτοτύπου.

ώδη Νίκο Κοντό<sup>3</sup>, τακτικό συνεργάτη των *Νέων Πρωτοπόρων* ο οποίος υπογράφει το παραπάνω χρονογράφημα του *Ριζοσπάστη*, αυτά τα δύο ασύμμετρα και ασύνδετα φαινομενικά γεγονότα –το Αντιφασιστικό Συνέδριο και η κινητοποίηση μερικών σπουδαστών της ΑΣΚΤ για έναν κανονισμό που ρύθμιζε ζητήματα εσωτερικής λειτουργίας της Σχολής– εγγράφονταν εξίσου στο ιδεολογικοπολιτικό πλαίσιο της αντιφασιστικής λαϊκής πάλης. Η ατράνταχτη απόδειξη αυτού του όχι απαραίτητα πρόδηλου συσχετισμού ήταν τα ίδια τα έργα των σπουδαστών της Σχολής, τα οποία κραύγαζαν αυτό που οι δημιουργοί τους δεν τολμούσαν ακόμη να αρθρώσουν ρητά.

Η εικόνα της μεταμόρφωσης του «ταπεινού κι αξιοδάκρυτου Εσταυρωμένου» σε ρωμαλέο προλετάριο είναι εδώ κάτι περισσότερο από ένα σχήμα λογοτεχνικής υπερβολής. Η μορφή του ίδιου του Ιησού μπορεί να είχε βέβαια προς το παρόν γλιτώσει από τη βεβήλωση, αλλά δεν ίσχυε το ίδιο για τα όχι λιγότερα ιερά και όσια ακαδημαϊκά γυμνά, τα οποία είχαν πράγματι αρχίσει, ήδη από το 1931, να μεταμορφώνονται στα έργα ορισμένων μαθητών του Παρθένη σε σπουδές προλεταρίων με «σφιχτοδεμένα κορμιά και τεράστιες γροθιές» αναπαράγοντας κατά τα άλλα πιστά τις γνώριμες «λοξοδρομίες στη γραμμή και στη φόρμα» της διδασκαλίας του Παρθένη (**εικ. 1-4**). Αυτή η στροφή προς μια εικονογραφία της εργατικής τάξης, σποραδικά παρούσα στην εργασία των σπουδαστών της Σχολής ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1930, στα 1934 άρχιζε να βρίσκει το κινηματικό της βάδισμα και μαζί μ' αυτό τα ιδεολογικά-αισθητικά πατήματά της μέσα από έναν κύκλο σπουδαστικών κινητοποιήσεων, ο οποίος έμελλε να κλείσει με δύο ανεξάρτητες σπουδαστικές εκθέσεις. Το έναυσμα όλων αυτών υπήρξε ένας εσωτερικός κανονισμός ο οποίος μέσα στη δεδομένη πολιτική συγκυρία μπορούσε να φαντάζει –τουλάχιστον στα πολιτικά μάτια του Νίκου Κοντού– έως και «φασιστικός».

## 2. Ένας «φασιστικός» εσωτερικός κανονισμός

Η ακαδημαϊκή εκπαίδευση των καλλιτεχνών υπήρξε κατά παράδοση στενά συνδεδεμένη μ' ένα σύστημα διαγωνισμών, το οποίο από τον 18ο αιώνα και σε χώρες ακμής του ακαδημαϊκού μοντέλου, όπως η Γαλλία, εδραιώθηκε εξυπηρετώντας δύο βασικές σκοπιμότητες. Αφενός την αξιολόγηση της προόδου του σπουδαστή και την προαγωγή ενός πνεύματος καλλιτεχνικής άμιλλας εντός της εκπαίδευσης και αφετέρου την αυστηρή διαλογή μιας καλλιτεχνικής ελίτ ικανής να εγγυηθεί την «ορθόδοξη» αναπαραγωγή του ακαδημαϊκού κανόνα (Segré 1998: 48-56). Η ΑΣΚΤ δεν αποτέλεσε εξαίρεση σ' αυτόν τον γενικό θεσμικό κανόνα εντάσσοντας από τον 19ο αιώνα τους διαγωνισμούς στο εκπαιδευτικό της curriculum, αλλά με μια βασική διαφορά συναρτημένη με τους ειδικούς ιστορικούς όρους συγκρότησης του ακαδημαϊκού εκπαιδευτικού παραδείγματος στην Ελλάδα. Στην περίπτωση της περιφερειακής καλλιτεχνικής σχολής της Αθήνας, η δεύτερη σκοπιμότητα που αφορούσε τη λειτουργία των διαγωνισμών ως μηχανισμού περιφρούρησης της ακαδημαϊκής παράδοσης μέσω της διαλογής των «εκλεκτών» και του σταδια-

3 Πρόκειται προφανώς για ψευδώνυμο.

κού αποκλεισμού της μεγάλης μερίδας υποψηφίων καλλιτεχνών, εξέλειψε εξ αρχής. Σε μια χώρα όπου η καλλιτεχνική κίνηση στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα παρέμενε αναιμική, το ζητούμενο δεν ήταν να περιφρουρηθεί μια άγουρη ακόμα ακαδημαϊκή καλλιτεχνική παράδοση με ιστορία μόλις λίγων δεκαετιών ούτε και να αποθαρρυνθούν εκείνοι που προορίζονταν να στελεχώσουν μια νεο-αναδύομενη και ολιγάριθμη ακόμα τάξη κρατικά εκπαιδευμένων καλλιτεχνών, αλλά αντιθέτως αυτοί οι τελευταίοι να υποστηριχθούν οικονομικά έως την περάτωση των σπουδών τους.

Το σύστημα των διαγωνισμών της Σχολής θεσμοθετήθηκε τον 19ο αιώνα στη βάση της ελεύθερης και προαιρετικής συμμετοχής των σπουδαστών με κίνητρο τη διεκδίκηση μιας γκάμας χρηματικών επάθλων-υποτροφιών, ώστε να ανταποκρίνεται σε αυτήν ακριβώς την αναγκαιότητα.<sup>4</sup> Αυτόν τον «κοινωνικό» χαρακτήρα οικονομικής επιβράβευσης των επιμελών σπουδαστών που εξαρτούσαν τη συνέχιση των σπουδών τους από ένα βραβείο-βοήθημα, οι διαγωνισμοί τον διατήρησαν λίγο έως πολύ ανέπαφο μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1930 χωρίς να χρειαστεί να ληφθούν ειδικά μέτρα ως προς την αυστηροποίησή τους. Όσοι στα 1934 ένας νέος εσωτερικός κανονισμός –νομοθετικός επίλογος της πρόσφατης αναδιοργάνωσης της Σχολής που η κυβέρνηση των Φιλελευθέρων είχε προωθήσει τέσσερα χρόνια νωρίτερα– ερχόταν να υπονομεύσει αυτόν τον κοινωνικό και ανοιχτό σε όλους τους σπουδαστές χαρακτήρα των διαγωνισμών, μετατρέποντάς τους για πρώτη φορά σε μηχανισμό ελέγχου της εκφραστικής πολλαπλότητας και όχημα επιβίωσης μιας εξουθενωμένης ακαδημαϊκής καλλιτεχνικής παράδοσης, η οποία είχε προλάβει εντωμεταξύ να διαγράψει –έστω και επί τροχάδην– τον πλήρη ιστορικό της κύκλο.

Ο εσωτερικός κανονισμός της Σχολής δημοσιεύτηκε στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως στις 4 Ιουνίου 1934 και μαζί με μια σειρά οργανικών διατάξεων που εξειδίκευαν το νομικό πλαίσιο της αναδιοργάνωσης του 1930, εισήγαγε και ένα νέο σύστημα διαγωνισμών βασισμένο σε μια λογική σταδιακού αποκλεισμού των σπουδαστών και παράλληλης συγκεντροποίησης των βραβείων, λογική την οποία η Σχολή είχε έως εκείνη τη στιγμή απωθήσει.<sup>5</sup> Διαρθρωμένοι σε τρία επίπεδα κλιμακούμενης δυσκολίας, οι γενικοί διαγωνισμοί των εργαστηρίων εξελίσσονταν μετρώντας την επίδοση των σπουδαστών από την αποσπασματική στη συνολική απόδοση του ανθρώπινου σώματος από την οποία και τεκμαίρονταν τελικά ο βαθμός της καλλιτεχνικής ικανότητας. Για τα εργαστήρια ζωγραφικής, τα τρία αυτά επίπεδα αντιστοιχούσαν 1<sup>ο</sup>) σε έναν «διαγωνισμό ελαιογραφίας εκ κεφαλής», 2<sup>ο</sup>) σε έναν «διαγωνισμό ελαιογραφίας εξ ημιγύμνου» και 3<sup>ο</sup>) σε έναν «διαγωνισμό ελαιογραφίας εκ γυμνού». Με ανάλογο τρόπο, οι γενικοί διαγωνισμοί των εργαστηρίων γλυπτικής περιλάμβαναν 1<sup>ο</sup>) έναν «διαγωνισμό προτομής», 2<sup>ο</sup>) έναν «διαγωνισμό ημιγύμνου» και 3<sup>ο</sup>) έναν «διαγωνισμό γυμνού». Προϋπόθεση για τη συμμετοχή των διαγωνιζομένων σε κάθε επόμενη φάση ήταν η διάκρισή τους στην ακριβώς προηγούμενη κατά τέτοιο τρόπο ώστε στον τελικό διαγωνισμό του

4 Για τα θεσμικά πρότυπα αλλά και τη λογική διάρθρωσης των καλλιτεχνικών διαγωνισμών του Σχολείου των Τεχνών κατά τον 19ο αιώνα βλ. Vratskidou 2011: 234-280.

5 Βλ. το Προεδρικό Διάταγμα «Περί κυρώσεως του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 179, (τχ. Α'), 4 Ιουνίου 1934 και ειδικά τα άρθρα 54-72 που αφορούν τη διεξαγωγή των Γενικών Διαγωνισμών.

γυμνού έφταναν μόνο εκείνοι που είχαν καταφέρει να επικρατήσουν στους δύο προηγούμενους διαγωνισμούς κεφαλής και ημιγύμνου, συλλέγοντας και τα αντίστοιχα βραβεία. Με αυτούς τους όρους, το σύνολο των βραβείων συγκεντρωνόταν στα χέρια μιας εξαιρετικά μικρής ομάδας σπουδαστών ενώ ταυτόχρονα κινδύνευε δυνητικά να μονοπωληθεί από ένα και μόνο εργαστήριο. Αυτή η τελευταία σtreβλή εξέλιξη παραγόταν από την επιλογή της κατάργησης των βραβείων εργαστηρίου και της ενοποίησης τους σε δύο γενικές κατηγορίες βραβείων ζωγραφικής και γλυπτικής που προσφέρονταν προς κοινή διεκδίκηση σε όλους τους σπουδαστές ζωγραφικής και γλυπτικής αντιστοίχως. Ειδικά αυτό το τελευταίο σημείο, δηλαδή η κατάργηση της κατηγορίας των βραβείων εργαστηρίου, η οποία ίσχυσε έως το 1933 με σκοπό να κατασφαλίσει τη δίκαιη αξιολογική μεταχείριση σπουδαστών που υφίστανται καταστατικά διαφορετικές διδασκαλίες αλλά και την ισότιμη αντιπροσώπευση των ίδιων των εργαστηρίων στις βραβεύσεις της Σχολής, άνοιγε τον δρόμο για τη μετατροπή των διαγωνισμών σε πεδίο θεσμικής αναμέτρησης των εργαστηρίων και των διαφορετικών καλλιτεχνικών ιδιωμάτων που καλλιεργούνταν εντός του καθενός. Ελλείψει ενός δεσμευτικού μέτρου που να εξισορροπεί την κατανομή των βραβείων μεταξύ των εργαστηρίων, η διάθεσή τους αφηνόταν τώρα στο έλεος των διαμορφωμένων –όχι πάντοτε κατά αξιοκρατικό τρόπο– πλειοψηφικών κρίσεων του Συλλόγου και των στρατηγικών κατίσχυσης συγκεκριμένων μελών του που πάσχιζαν μέσω των βραβείων να επιβεβαιώσουν την εκπαιδευτική και καλλιτεχνική υπεροχή του εργαστηρίου τους έναντι των υπολοίπων.

Αν η συγκεντροποίηση των βραβείων ήταν η μια όψη της αντι-δημοκρατικής πραγματικότητας των διαγωνισμών, η δεύτερη ήταν η κατάργηση του ανοιχτού τους χαρακτήρα ήδη από την πρώτη κίολας φάση του διαγωνισμού της προσωπογραφίας/προτομής. Βάσει του νέου κανονισμού, σε αυτήν την κούρσα σπουδαστικής επιβίωσης στην οποία εξελίσσονταν οι γενικοί διαγωνισμοί, δικαίωμα συμμετοχής δεν είχαν πλέον όλοι ανεξαιρέτως οι σπουδαστές των εργαστηρίων παρά μόνον όσοι είχαν εξασφαλίσει την έγκριση του οικείου καθηγητή. Αυτός τώρα αναδεικνυόταν σε πρώτο και αποφασιστικό αξιολογητή της εργασίας των μαθητών του, παραχωρώντας το εισιτήριο για τους γενικούς διαγωνισμούς και μαζί μ' αυτό τη δυνατότητα της διεκδίκησης ενός βραβείου υπό τη σημαία του εργαστηρίου του. Υπό το κράτος της ενισχυμένης πλέον εκπαιδευτικής εξουσίας του ενός διδάσκοντος, αυτή η δυνατότητα κρινόταν στην πράξη από τον βαθμό συμμόρφωσης του σπουδαστή προς το πνεύμα της εκάστοτε εργαστηριακής διδασκαλίας, έτσι που τα περιθώρια εκφραστικής ελευθερίας στένευαν δραματικά για εκείνους που επιδίωκαν να ριχτούν στη μάχη των βραβείων.

Εκβιάζοντας εμμέσως πλην σαφώς τη συμμόρφωση των σπουδαστών προς το τεχνοτροπικό παράδειγμα του δασκάλου, οι διαγωνισμοί αντί για την πρωτότυπη προσωπική καλλιτεχνική έκφραση ενθάρρυναν την υποταγή στην καλλιτεχνική αυθεντία του δασκάλου. Αίροντας την κατ' αρχήν ισότιμη συμμετοχή όλων των εργαστηρίων στις βραβεύσεις, οι διαγωνισμοί κατέληγαν να επιβραβεύουν εκείνο το καλλιτεχνικό ιδίωμα που έχαιρε της πλειοψηφικής υποστήριξης του Συλλόγου και που στην προκειμένη περίπτωση ταυτιζόταν μ' έναν παρωχημένο ακαδημαϊσμό. Αν τώρα σε αυτό το άνισα ανταγωνιστικό και καταπιεστικό για τη σπουδαστική ατομικότητα διαγωνιστικό πλαίσιο προσθέσει κανείς και τη θεαματική αύξηση των διδάκτρων η

οποία οριστικοποιούνταν μέσω του νέου εσωτερικού κανονισμού,<sup>6</sup> γίνεται αμέσως αντιληπτό σε ποιο βαθμό ο μαζικός αποκλεισμός των σπουδαστών και η συγκεντροποίηση των βραβείων διέλυαν πλήρως τον χαρακτήρα των διαγωνισμών ως θεσμού σπουδαστικής μέριμνας, καθιστώντας τους στο εξής εργαλείο ελέγχου των καλλιτεχνικών ιδιωμάτων που επιτρεπόταν να υπάρξουν εντός της Σχολής. Ειδικά για εκείνο τον πολιτικό χώρο που υφίστατο τις κατασταλτικές πρακτικές της κυβέρνησης απέναντι στις προσπάθειες συγκρότησης ενός ενιαίου πανελλαδικού αντιφασιστικού μετώπου,<sup>7</sup> η νέα νομοθεσία της Σχολής έμοιαζε τώρα να λαμβάνει φασίζουσες διαστάσεις απειλώντας αυτό που βρισκόταν παραπλεύρως της πολιτικής ελευθερίας, δηλαδή την ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης, και στερώντας από τη συντριπτική πλειοψηφία των σπουδαστών το δικαίωμα διεκδίκησης ενός βραβείου ικανού να εξασφαλίσει τη χρηματοδότηση των σπουδών τους.

Στις 21 Μαΐου του 1934 –δηλαδή την προγραμματισμένη ημέρα έναρξης των διαγωνισμών ζωγραφικής– και με τη Σχολή να έχει ήδη θέσει σε άμεση εφαρμογή τις περί διαγωνισμών διατάξεις πριν καλά καλά προλάβει να δημοσιευτεί ο νέος εσωτερικός κανονισμός στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως, οι σπουδαστές όλων των εργαστηρίων (ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής) αποφάσιζαν τη μαζική αποχή τους από τους γενικούς διαγωνισμούς «δηλώνοντας ούτω την δυσφορία 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, εκλεγόμενοι υπό του ιδίου, και μη κρινόμενοι όπως μέχρι τούδε από την ολότητα των καθηγητών».<sup>8</sup> Πέντε ημέρες μετά την κήρυξη της αποχής από τους διαγωνισμούς, στις 26 Μαΐου, μια επιτροπή των σπουδαστών επισκεπτόταν το Υπουργείο για να υποβάλει στον Νικόλαο Δ. Καλογερόπουλο –τμηματάρχη Καλών Τεχνών του υπουργείου Παιδείας– ένα υπόμνημα διαμαρτυρίας ζητώντας και επισήμως την κατάργηση ή τροποποίηση του υφιστάμενου εσωτερικού κανονισμού.<sup>9</sup> Στο φύλλο της 30ής Μαΐου, ο Ριζοσπάστης κατέγραφε το γεγονός ως εξής:

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

6 Η αύξηση των διδάκτρων είχε ήδη νομοθετηθεί μέσω του άρθρου 2 του Νόμου 4366/1929 «Περί τροποποίησης και συμπληρώσεως του οργανισμού του σχολείου των Καλών Τεχνών», Ε.τ.κ., φ. 285, (τχ. Α'), 16 Αυγούστου 1929. Το άρθρο 27 του νέου εσωτερικού κανονισμού ερχόταν να οριστικοποιήσει ότι ο νόμος του 1929 είχε εισαγάγει υπό τύπον προσωρινής διάταξης που αντιμετώπιζε την ανάγκη άμεσης χρηματοδότηση της αναδιοργάνωσης της Σχολής.

7 Για την αντιφασιστική δράση του ΚΚΕ βλ. «Απόφαση της Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΕ της 23-3-1935: Η κρίση της 1-12 του Μάρτη και τα καθήκοντα του παλαιού αντιφασιστικού μετώπου», απόφαση της Κ.Ε. του ΚΚΕ της 23ης Μαρτίου 1935, Μάιος 1935, δακτυλογραφημένη μπροσούρα 14 σελίδων. Ευχαριστώ θερμά τον Νίκο Παπαδάτο, ο οποίος έθεσε υπόψη μου το συγκεκριμένο τεκμήριο.

8 Ανμ., «Απεργία σπουδαστών», *Ελεύθερο Βήμα*, 22 Μαΐου 1934.

9 Ανμ., «Η απεργία των σπουδαστών Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 26 Μαΐου 1934.

απεργίας. Οι σπουδαστές του δήλωσαν ότι πρωταίτιοι δεν υπάρχουν και ότι όλοι οι σπουδαστές είναι σύμφωνοι για τη στάση τους. Στο μεταξύ συνεχίζεται η αποχή από τα μαθήματα και οι σπουδαστές είναι αποφασισμένοι να μην πάρουν μέρος στους διαγωνισμούς.<sup>10</sup>

Πιεσμένος από την ανυποχώρητη στάση των σπουδαστών, ο Καλογερόπουλος είχε απαντήσει στο διάβημά τους συγκαλώντας στις 29 Μαΐου μια κοινή συνάντηση μεταξύ των καθηγητών της Σχολής και μιας επιτροπής σπουδαστών υπό την εποπτεία του ίδιου σε ρόλο αμερόληπτου υπερασπιστή της τάξης.<sup>11</sup> Με δεδομένη, ωστόσο, την απροθυμία του Καλογερόπουλου να συναινέσει στην κατάρνηση μιας νομοθεσίας που είχε συνταχθεί σχεδόν καθ' υπαγόρευση του (Δημακοπούλου 2018: 398-412), η αδιέξοδη έκβαση της συνάντησης ήταν προεξοφλημένη. Η Σχολή και ο τμηματάρχης του Υπουργείου θα εμμένουν στη διατήρηση του νέου εσωτερικού κανονισμού και οι σπουδαστές με τη σειρά τους στην αποχή, οδηγώντας τους γενικούς διαγωνισμούς εκείνης της χρονιάς σε ματαίωση.<sup>12</sup>

Οι άδικες συνέπειες του νέου κανονισμού θα φανούν στην πράξη από τους διαγωνισμούς της επόμενης χρονιάς, τα αποτελέσματα των οποίων έρχονταν να επιβεβαιώσουν περίτρανα ό,τι μέχρι τότε διαγραφόταν ως ισχυρή μεν, πιθανότητα δε της στρεβλής εφαρμογής του. Κατά τους διαγωνισμούς της ζωγραφικής που ήταν και οι μόνοι που διεξήχθησαν χωρίς αποχές, είχαν απορριφθεί από την πρώτη κιόλας φάση της προσωπογραφίας πενήντα σπουδαστές επί συνόλου περίπου εξήντα, τα δε βραβεία (προσωπογραφίας, ημιγύμνου, γυμνού και σύνθεσης) είχαν συγκεντρωθεί σε μόλις δύο μαθητές του εργαστηρίου Αργυρού –τους Γιάννη Μόραλη και Στέφανο Αλμαλιώτη– και άλλους δύο από το εργαστήριο Βικάτου –τους Κωνσταντίνο Ντάκο και Σπυρίδωνα Γιάνναρη– με το εργαστήριο Παρθένη να μένει εντελώς εκτός της μοιρασιάς.<sup>13</sup> Μαζικά και τελεσίδικα αποκλεισμένοι από τη μόνη διαδικασία που εξέθετε την εργασία τους στη συλλογική κρίση των καθηγητών της Σχολής κατοχυρώνοντας έναν βαθμό δημοκρατικής αξιολόγησής της, αλλά και από τη μόνη που άνοιγε την πρόσβαση στα μέσα της οικονομικής υποστήριξής τους, οι σπουδαστές οργανώνονταν για πρώτη φορά στα 1935 πίσω από τις συνδικαλιστικές γραμμές ενός επίσημα συγκροτημένου συλλόγου για να ενώσουν τις δυνάμεις τους με αυτές των καλλιτεχνικών οργανώσεων εναντίον ενός εσωτερικού κανονισμού που δεν έθιγε απλώς τα σπουδαστικά τους συμφέροντα μα την ίδια την «τέχνη του Τόπου»:

10 Ανμ., «Η αποχή των σπουδαστών», *Ριζοσπάστης*, 30 Μαΐου 1934.

11 Βλ. σχετικά Συνεδρίαση της 29ης Μαΐου 1934, Πρακτικά συνεδριάσεων του Συλλόγου των Καθηγητών της ΑΣΚΤ, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

12 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».

13 Για την αναλυτική παρουσίαση της διάθεσης των βραβείων του 1935 βλ. Συνεδρίαση της 29ης Ιουνίου 1935, Πρακτικά συνεδριάσεων του Συλλόγου των Καθηγητών της ΑΣΚΤ, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944) καθώς και τα αποτελέσματα διαγωνισμών για το ακαδημαϊκό έτος 1934-1935, Βιβλίο βραβείων και επαίνων, Αρχείο ΑΣΚΤ.

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 εργαστήριο γλυπτικής Θωμοπούλου δώδεκα σπουδασταί, πλην ενός, και της χαρακτηριστικής δεκαεπτά, επίσης πλην ενός. Εκ δε της ζωγραφικής εκ των υπερεξήκοντα σπουδαστών απεκλείσθησαν οι πενήκοντα.

Το ανακοινωθέν τελειώνει ως εξής: “Κατόπιν όλων αυτών θεωρούμεν καθήκον μας να διαμαρτυρηθώμεν δημόσια και να καλέσωμεν όλους τους καλλιτέχνας και τας οργανώσεις των και κάθε άνθρωπον που αγαπά την τέχνην του Τόπου μας να ενεργήσῃ μαζί μας δια την κατάργησιν του υφισταμένου εσωτερικού κανονισμού της σχολής και την αντικατάστασίν του δι' άλλου εξυπηρετούντως πραγματικώς την σπουδάζουσαν καλλιτεχνικήν νεολαίαν”.<sup>14</sup>

Οι περί διαγωνισμών διατάξεις του εσωτερικού κανονισμού του 1934 θα παραμείνουν σε ισχύ έως το 1940 οπότε και θα αναθεωρηθούν στα σημεία τους μέσω ειδικού Βασιλικού Διατάγματος το οποίο διατήρησε –αν και αμβλυμμένη– την ίδια λογική του σταδιακού αποκλεισμού των διαγωνιζομένων.<sup>15</sup> Ωστόσο, παρά την αδυναμία τους να αναστρέψουν τον τελεσίδικο χαρακτήρα μιας άδικης νομοθεσίας, οι σπουδαστικές κινητοποιήσεις των ετών 1934-1935 είχαν εν τέλει αποδώσει κάτι περισσότερο. Εμπλέκοντας τους σπουδαστές σ' έναν αγώνα συλλογικής διεκδίκησης με βασικό επίδικο τους όρους της ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασής τους, είχαν οδηγήσει στη γέννηση ενός οργανωμένου σπουδαστικού φορέα, ο οποίος τώρα ήταν σε θέση να εντάξει τα αμιγώς συνδικαλιστικά αιτήματά του σ' ένα πλαίσιο ευρύτερου ιδεολογικού και αισθητικού συλλογικού αυτοπροσδιορισμού. Αυτή η ιδεολογική-αισθητική δυναμική των σπουδαστικών κινητοποιήσεων του 1934-1935 επρόκειτο να εκφρασθεί μέσα στην επόμενη διετία.

### 3. Ένα σπουδαστικό “salon des indépendants”

Με τον νέο κανονισμό διαγωνισμών να μετρά ήδη έναν χρόνο εφαρμογής, οδεύοντας –έστω και μετ' εμποδίων– προς τον δεύτερο και με την τακτική των αποχών να αποδεικνύεται μάταια αλλά και μη βιώσιμη, οι σπουδαστές στα 1936 θα αποφύγουν τη μετωπική σύγκρουση με τη διεύθυνση της Σχολής στρεφόμενοι προς μια διαφορετική μορφή συλλογικής υπεράσπισης των καλλιτεχνικών τους δικαιωμάτων, η οποία, ωστόσο, διάβρωσε το θεσμικό κύρος του Ιδρύματος με πολύ

14 Ανμ., «Διαμαρτυρία των σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», *Ηχώ της Ελλάδος*, 5 Ιουλίου 1935.

15 Βλ. άρθρα 5-17, Βασιλικό Διάταγμα «Περί κυρώσεως του κανονισμού της διεξαγωγής διαγωνισμών εν τη Αν Σχολή Καλών Τεχνών και της απονομής διπλωμάτων κλπ.», Ε.τ.Κ., φ. 62, (τχ. Α'), 16 Φεβρουαρίου 1940.

μεγαλύτερη οξύτητα απ' ό,τι οι μαζικές αποχές και οι δημόσιες καταγγελίες του εσωτερικού κανονισμού στον Τύπο. Στο βάθος των κινητοποιήσεων προέβαλλε τώρα μια πραγματικά αφοπλιστική στρατηγική που εδραζόταν στην εξής συνειδητοποίηση: Αν η Σχολή διατηρούσε το θεσμικό προνόμιο να απορρίπτει μαζικά τους σπουδαστές ως ανάξιους να μετάσχουν στους διαγωνισμούς της, οι σπουδαστές από την πλευρά τους διατηρούσαν το αναφαίρετο δικαίωμα να απαξιώνουν –όχι πια τους διαγωνισμούς– μα την ίδια τη Σχολή ως αρμόδια να αποτιμά την εργασία τους. Η τελευταία μπορούσε αλλά και όφειλε να εκτεθεί εκτός της Σχολής για να βρει τη δικαίωση ή την απόρριψή της στην άδολη και δημοκρατική κρίση ενός αμερόληπτου κοινού. Μετά τις οργισμένες διαμαρτυρίες, σειρά είχε τώρα η νηφάλια και αποφασιστική αυτονόμηση από τον εκπαιδευτικό προστατευτισμό της Σχολής και τις επίσημες θεσμικές διαδικασίες καλλιτεχνικής αξιολόγησης. Σχεδόν ταυτόχρονα με τη διεξαγωγή των τελικών διαγωνισμών του 1936 και λίγο πριν από την ολοκλήρωσή τους, ο Σύλλογος Σπουδαστών της ΑΣΚΤ πραγματοποιούσε στην αίθουσα του «Παρνασσού» 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.<sup>16</sup> 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 Σύλλογός 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 καθενός. Τούτο αιτιοκρατικά οφείλεται στο ότι ο καθένας μας προσπαθή να κρατήσει 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.

16 Βλ. Α' Ετήσια Έκθεση του Συλλόγου των Σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (κατ. έκθεσης), «Παρνασσός», 16 Ιουνίου-16 Ιουλίου 1936. Βλ. και Ανμ., «Εκθέσεις», *Ελεύθερο Βήμα*, 15 Ιουνίου 1936.



Η εκφραστική στριφνότητα είνε άγνωστη στα Έργα μας. Δεν θέλουμε να εμφανιστούμε πομποδώς και με αξιώσεις καλλιτεχνών γιατί αιστανόμαστε πως η αποστολή του καλλιτέχνη 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...<sup>17</sup>

Η πρόθεση να υπογραμμιστεί emphaticά 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 τη 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 παρέμενε κάτι απολύτως διακριτό και ξένο ως προς τη συγκεκριμένη εκθεσιακή πρωτοβουλία της οποίας ο στόχος δεν ήταν ούτε η «ανάπτυξις παρά τω κοινώ του καλλιτεχνικού αισθήματος»<sup>18</sup> ούτε η «αναγνώρισις των υγείων καλλιτεχνικών τάσεων»<sup>19</sup> 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 επέβαλε την υιοθέτηση μιας εκφραστικής γλώσσας εύληπτης και κατανοητής απ' τον καθένα, η οποία ταυτοχρόνως πάλευε να απεγκλωβιστεί από τη 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 εκλαϊκευσης 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 τη 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 από τη στρυφνή ακαδημαϊκή πειθαρχία που αυτό επέβαλε έμοιαζε να προϋποθέτει ανα-

17 Α' Ετήσια Έκθεση του Συλλόγου των Σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (κατ. έκθεσης), ό.π.

18 «Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών [...] σκοπεύει [...] 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.

19 «Ανά διετίαν [...] διοργανούνται παρ' αυτής [ενν. της Σχολής] καλλιτεχνικαί εκθέσεις ελληνικών έργων ζωγραφικής, γλυπτικής και χαρακτικής προς ηθικήν ενίσχυσιν και αναγνώρισιν των υγείων 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.

γκαία την επανασύνδεσή του με όσο το δυνατόν ευρύτερα στρώματα της 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 καλλιτεχνικής ενατένισης στο περιθώριο των πνευματικών και κοινωνικών ρευμάτων της εποχής του.

Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι ο λόγος των σπουδαστών συγχρονίζεται περισσότερο απ' ό,τι η πρακτική των ενεργών καλλιτεχνών με τα αιτήματα της ευρωπαϊκής ιστορικής πρωτοπορίας, τα οποία μισοπρόβállουν εδώ σε μια δήλωση καλλιτεχνικών προθέσεων που είχε περίπου το ύφος μανιφέστου προαναγγέλλοντας και τη συνέχεια της εκθεσιακής πρωτοβουλίας του Συλλόγου. Παρά τη 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 δε θα το βρούμε εύκολα στις καλλιτεχνικές ομάδες των επαγγελματιών καλλιτεχνών του μεσοπολέμου.<sup>20</sup>

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 που 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 βρισκόταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας.

#### **4. Κοινωνικός (και όχι μόνο) ρεαλισμός: η απρόσμενη περίπτωση ενός παιδικού γυμνού**

Αν και δε διαθέτουμε έναν εικονογραφημένο κατάλογο των έργων της έκθεσης, οι ίδιοι οι τίτλοι τους είναι σε αρκετές περιπτώσεις εύγλωττοι επιβεβαιώνοντας αυτό που στο συνοδευτικό κείμενο του καταλόγου υπονοείται από τα συμφραζόμενα, δηλαδή την έμφαση σε μια τέχνη με κοινωνικό περιεχόμενο και έναν ρεαλισμό που αντλεί τα θέματά του από την πραγματικότητα της εργατικής τάξης. Ο Τάσος εξέθετε ένα σκίτσο για σύνθεση με τίτλο «Θεσσαλονίκη 1936»

<sup>20</sup> 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 χαρακτήρα και όχι ευρύτερα αισθητικό» (Μοσχονάς 2010: τ. Ι, 506).

εμπνευσμένο προφανώς από την πρόσφατη αιματοκυλισμένη απεργία των καπνεργατών στην Θεσσαλονίκη, δύο ξυλογραφίες με τίτλο «Μηχανές» και «Λιμάνι» και μια αντιπολεμική αφίσα με τίτλο «Σταματήστε το χέρι του κτήνους». Ειδικά για τη δεύτερη ξυλογραφία, μπορούμε με κάποια ασφάλεια να υποθέσουμε ότι αν δεν ταυτίζεται με κάποιο από τα σπουδαστικά έργα του Τάσσου της περιόδου 1932-1935 που αποτύπωναν σκηνές από τη ζωή του λιμανιού (**εικ. 5-7**), πάντως κινούνται στη γενική θεματική και υφολογική λογική αυτών των προσπαθειών. Όσο για την αντιπολεμική αφίσα, θα διακινδύνευα εδώ έναν συσχετισμό –κυρίως στη βάση των συνδηλώσεων του τίτλου– μ' ένα σχέδιο του 1940 με τίτλο «Το στιλέτο» (**εικ. 8**), το οποίο ο Τάσος φαίνεται ότι επεξεργάστηκε σε μία τουλάχιστον ακόμα εκδοχή για την «Επέτειο του Όχι» (**εικ. 9**). Η αφίσα της έκθεσης είναι πιθανό να αποτελεί μια πρώτη εκδοχή αυτού του εξόφθαλμα αντιφασιστικού σχεδίου που πρόβαλλε το υπερμέγεθες οπλισμένο χέρι του κατακτητή στο ανίκητα συμβολικό φόντο των ερειπίων της αθηναϊκής δημοκρατίας. Στην ίδια πάντα κατεύθυνση μιας εργατο-κεντρικής θεματογραφίας, ο Δημήτρης Κόκορης εξέθετε ένα έργο με τίτλο «Άγιος Σιδερέας», ο Γιώργος Σικελιώτης ένα έργο με τίτλο «Εργάτες γης» και ο Κώστα Βαλασάμης μια «Κεφαλή εργάτου» σε χαλκό την οποία μπορούμε ασφαλώς να ταυτίσουμε χάρη σε μια φωτογραφική αναπαραγωγή του έργου δημοσιευμένη στο *Ελεύθερο Βήμα* (**εικ. 10**).<sup>21</sup> Όπως ήταν αναμενόμενο, αυτό το ενδιαφέρον για «τον εργαζόμενο άνθρωπο» και τον «αγώνα του προλεταριάτου» δε θα μπορούσε να αφήσει ασυγκίνητο τον τεχνοκρίτη του *Ριζοσπάστη*,<sup>22</sup> ο οποίος αναγνώριζε ότι οι προσπάθειες των σπουδαστών κινούνταν γενικά προς τη «σωστή ιδεολογική κατεύθυνση», όχι και χωρίς κάποιες διαφωνίες ως προς τις «ιδεολογικές αδυναμίες» του έργου «Θεσσαλονίκη 1936» που είχε εκθέσει ο Τάσος.

Αυτή, ωστόσο, ήταν η μία μόνο πλευρά της έκθεσης, γιατί δίπλα σ' αυτόν τον ρεαλισμό που εξυμνούσε τον αγώνα της εργατικής τάξης έκανε τώρα την εμφάνισή του κι ένας άλλος ρεαλισμός χωρίς πρόδηλες ιδεολογικές-πολιτικές σημάνσεις. Και φαίνεται ότι αυτός ο ρεαλισμός ήταν τόσο χαρακτηριστικά πρωτότυπος στα μάτια ενός πρωτόβγαλτου αποφοίτου της Σχολής, ο οποίος το 1936 είχε μόλις επιστρέψει από το Παρίσι, ώστε ο τελευταίος να τον ανακαλεί αρκετά χρόνια μετά ως μέρος των προσωπικών επιρροών του. Ξεχωρίζοντας τη σπουδαστική έκθεση του 1936 ως σταθμό στη δική του προσωπική εξέλιξη, ο Γιάννης Τσαρούχης σημειώνει: «Στην ετήσια έκθεση του Συλλόγου Σπουδαστών της ΑΣΚΤ, βλέπω μεταξύ άλλων Σικελιώτη, Μαλάμο, και έργα του Μανουσάκη, ζωγραφισμένα μ' ένα ρεαλισμό που με επηρεάζει» (Φλώρου 1999:6). Από τα έργα στα οποία αναφέρεται εδώ ο Τσαρούχης, δύο τουλάχιστον μπορούμε χάρη στους τίτλους και τη χρονολογία δημιουργίας τους να τα ταυτίσουμε με ασφάλεια. Το πρώτο, ζωγραφισμένο το 1935 από τον Γιώργο Μανουσάκη, τιτλοφορείται «Το μαγαζί του πατέρα» (υπό τον ίδιο τίτλο και στον κατάλογο της έκθεσης του 1936) και σήμερα βρίσκεται στη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη (**εικ. 11**). Το δεύτερο έχει ζωγραφιστεί το 1936 από τον Κώστα Μαλάμο και σήμερα βρίσκεται στην προσωπική συλλογή του καλλιτέχνη ως

21 Ανμ., «Η ελληνική τέχνη», *Ελεύθερο Βήμα*, 3 Αυγούστου 1936.

22 ΗΛΓΙΑ, «Α' ετήσια έκθεση του συλλόγου των σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Αίθουσα "Παρνασσός"», *Ριζοσπάστης*, 5 Ιουλίου 1936.

«Σπουδή γυμνού» ενώ στον κατάλογο της έκθεσης του 1936 αποδίδεται ως «Γυμνό κοριτσάκι» (εικ. 12).<sup>23</sup> Παρά τη μερικότητά τους, τα δύο παραπάνω έργα μπορούν να μας δώσουν μια –αποσπασματική έστω– εικόνα αυτού του «άλλου» ρεαλισμού της έκθεσης του 1936.

Αν ο Μανουσάκης προσγειώνει τη ζωγραφική του σ' έναν οικείο ρεαλισμό που αποτυπώνει σε όλες τις τυπικές λεπτομέρειές του τον άψυχο μικρόκοσμο ενός καταστήματος γυναικείων ειδών, ο οποίος ταυτόχρονα λειτουργεί εμμέσως και ως υπόμνηση της ταξικής καταγωγής του καλλιτέχνη, τα πράγματα φαίνεται να παίρνουν μια κάπως απρόσμενη τροπή στην περίπτωση του Μαλάμου. Εδώ ο ρεαλισμός του έργου δεν έγκειται στην αποτύπωση των άδικων όψεων μιας σκληρής ταξικής πραγματικότητας ούτε των συνηθισμένων όψεων μιας οικείας καθημερινότητας, αλλά στην άρση ενός ταμπού –οπωσδήποτε όχι το ίδιο ισχυρού τότε όσο σήμερα– σε σχέση με το παιδικό γυμνό και την καλλιτεχνική διαχείρισή του. Το έργο αυτό, το οποίο αποδίδει ένα γυμνό κοριτσάκι σε στάση τυπικού ακαδημαϊκού κοντραπόστο, φαίνεται ότι έχει παραχθεί στο εργαστήριο Αργυρού στο οποίο φοιτούσε ο Μαλάμος, αναπαράγοντας σε γενικές γραμμές πιστά τη χαρακτηριστική τεχνοτροπία του εργαστηρίου. Το παιδί αυτής της σπουδής είναι πιθανότατα αυτό στο οποίο αναφέρεται η μαρτυρία του Τηλέμαχου Κάνθου, σπουδαστή την ίδια περίοδο στο εργαστήριο χαρακτηριστικής και ενός εκ των συμμετεχόντων της έκθεσης του 1936: «Τελευταία δουλειά του τριανταπέντε ένα “γυμνάκι” μικρού κοριτσιού και το κεφαλάκι του ξεχωριστά σε άλλο ξύλο (από τα σκάρτα του Κώστα Κουτσούδη ξαναπλασμένο). Η “Λένουσκα” τ' όνομα του παιδιού με τ' ωραιότατο προσωπάκι, ήταν πολύ συμπαθές μοντέλο» (Κάνθος 1996: 41).

Απ' όσα με τρυφερή και απόλυτη φυσικότητα αναφέρει εδώ ο Κάνθος, προκύπτει ότι η χρήση ενός μοντέλου παιδικής ηλικίας για την άσκηση των σπουδαστών στο γυμνό ήταν μια, αν όχι συνήθης, πάντως θεμιτή και σίγουρα καθόλου ενοχοποιημένη πρακτική εντός της Σχολής. Με αυτούς τους όρους ο όποιος τολμηρός ρεαλισμός μπορεί να χαρακτηρίζει αυτό το έργο, μοιάζει να καταρρέει από τη σκοπιά που επιβάλλουν τα κριτήρια της ιστορικής πλαισίωσής του. Παρ' όλα αυτά, ακόμα και υπό το φως της προσωπικής μαρτυρίας του Κάνθου, η σπανιότητα της περίπτωσης<sup>24</sup> δεν μπορεί εύκολα να προσπεραστεί. Διότι είναι μεν πιθανό η άσκηση στην απόδοση του παιδικού γυμνού να είχε πράγματι έναν περιθωριακό πλην νόμιμο χαρακτήρα μέσα στο ειδικό θεσμικό πλαίσιο της επίσημης εκπαίδευσης των καλλιτεχνών στην Ελλάδα του μεσοπολέμου –ζήτημα ανοιχτό προς διερεύνηση–, αλλά η έκθεση ενός τέτοιου έργου στο εντελώς διαφορετικό πλαίσιο μιας ανεξάρτητης εξω-θεσμικής έκθεσης αριστερών μάλιστα ιδεολογικών αποχρώσεων, διαμόρφωνε κατ' ανάγκη άλλους όρους ως προς την υποδοχή του ακόμα και για

23 Εκτός από τα δύο παραπάνω έργα, ο Μανουσάκης είχε εκθέσει ακόμα τρία με τίτλο «Ασβεστοκάμινα», «Τοπίο», «Βάρκες», ο Μαλάμος ακόμα τέσσερα με τίτλο «Αγρότης», «Κεφάλι», «Θάλασσα», «Πορτραίτο» και ο Σικελιώτης τρία με τίτλο «Εργάτες γης», «Εληές» και «Υπαιθρο». Βλ. Α' *Ετήσια Έκθεση του Συλλόγου των Σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών* (κατ. έκθεσης), ό.π.

24 Προσωπικά, δεν έχω υπόψη μου καμία άλλη ανάλογη περίπτωση σπουδής γυμνού αλλά ούτε και έργου οποιασδήποτε άλλης κατηγορίας –τουλάχιστον στην ιστορία της ελληνικής τέχνης– που να αντιμετωπίζει το γυμνό παιδικό σώμα ενός ανήλικου κοριτσιού με τους όρους της αποστασιοποιημένης παραδοσιακής ακαδημαϊκής εργασίας όπως κάνει το έργο του Μαλάμου.

ένα κοινό πολύ λιγότερο ευαισθητοποιημένο σε ζητήματα πολιτικής ορθότητας απ' ό,τι το σημερινό. Με αυτήν την έννοια, βγαλμένο από την ειδική συνθήκη της εργαστηριακής διδασκαλίας που στο όνομα της ακαδημαϊκής εκπαίδευσης του καλλιτέχνη μπορούσε να νομιμοποιήσει την καλλιτεχνική μελέτη του ανθρώπινου σώματος (ανδρικού ή γυναικείου) σε οποιαδήποτε ηλικιακή του φάση –ακόμα και στην παιδική– και τοποθετημένο στη νέα κοινωνική συνθήκη της δημόσιας, εξω-θεσμικής επίδειξής του ως προϊόντος της προσωπικής καλλιτεχνικής έκφρασης, το έργο του Μαλάμου δείχνοντας το γυμνό σώμα ενός ανήλικου κοριτσιού σε όλη τη ρεαλιστική ουδετερότητά του αποχαρακτήριζε ηθικά αυτό που στα μάτια ενός μη καλλιτεχνικού κοινού παρέμενε σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό ταμπού. Το γεγονός ότι το έργο αυτό –το οποίο ας σημειωθεί εδώ ότι στην έκθεση του 1936 διατίθετο έναντι 6.000 δραχμών– παρέμεινε έως σήμερα στην προσωπική συλλογή του καλλιτέχνη, αποτελεί ίσως την πιο ισχυρή ένδειξη ύπαρξης αυτού του ταμπού με το οποίο συνδιαλέγεται ο ρεαλισμός του Μαλάμου.

Αυτός ο δεσπόζων ρεαλισμός διαφόρων αποκλίσεων έκανε στα 1936 την εμφάνισή του στην εργασία των σπουδαστών της Σχολής, όχι ως «επιστροφή στην τάξη» –καθώς στην Ελλάδα καμία «τάξη» 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 στη 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 ιμπεριονιστικές προτάσεις των διδασκόντων της Σχολής.

Κλείνοντας αυτήν την ενότητα, ένα ακόμα σημείο αξίζει εδώ να θυγεί. Από αυτήν την κίνηση συλλογικής αποστασιοποίησης από τη Σχολή και τη 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.<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> Η δεύτερη αιτία, που δεν είναι βέβαια άσχετη με την πρώτη, σχετίζεται επί-

25 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 χαρακτηριστικής, ως μαθήτρια του εργαστηρίου Κεφαλληνού.

26 Σε αυτό το σημείο είναι χαρακτηριστική μια μαρτυρία της Ελένης Παγκάλου ως προς τη 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

σης με τον βαθμό αφοσίωσης των μαθητών του Παρθένη στη 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 τη 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.<sup>27</sup> 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.

Ελλείψει μιας επίσημης τοποθέτησης εκ μέρους της Διεύθυνσης, δεν είναι εύκολο να αποσαφηνιστεί ο τρόπος με τον οποίο υποδέχτηκε η Σχολή την πρώτη αυτή ανεξάρτητη έκθεση του Συλλόγου των σπουδαστών της. Ενδεχομένως η επιλογή της μη διάθεσης βραβείων ζωγραφικής στους διαγωνισμούς του 1936 να είχε έναν τιμωρητικό χαρακτήρα απέναντι στην πρωτοβουλία των σπουδαστών.<sup>28</sup> Το πιθανότερο πάντως είναι ότι η διεύθυνση επέλεξε να επιδείξει –δημοσίως τουλάχιστον– 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<sup>29</sup> 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 δε θα αφήσει στη διεύθυνση πολλά περιθώρια ανοχής.

## 5. Η σπουδαστική έκθεση του 1937: Ένα πρωτοποριακό μέτωπο κατά του νατουραλισμού

Η δεύτερη έκθεση του Συλλόγου των σπουδαστών της ΑΣΚΤ εγκαινιάστηκε στον «Παρνασσό» στις 16 Μαΐου 1937 φιλοξενώντας κάτι περισσότερο από 300 έργα.<sup>30</sup> Δεν γνωρίζουμε τον αριθμό των εκθετών της σπουδαστικής έκθεσης του 1937. Πάντως δεδομένου ότι στην πρώτη έκθεση είχαν λάβει μέρος 39 σπουδαστές

φύγετε από τη Σχολή, θα μπορείτε να τραβήξετε ό,τι δρόμο θέλετε. Θα έχετε πέτοιες βάσεις» (Κωτίδης 1984: 74).

27 Σχετικά με αυτό το ζήτημα βλ. Δημακοπούλου 2019.

28 Με εξαίρεση κάποιους επαίνους γυμνού και σύνθεσης, η Σχολή το 1936 δεν απένειμε καθόλου βραβεία ζωγραφικής. Αυτή η απόφαση του Συλλόγου των καθηγητών της δεν δικαιολογείται ούτε στα Πρακτικά των συνεδριάσεων αλλά ούτε και στο βιβλίο καταγραφής των βραβείων. Βλ. Συνεδρίαση της 8ης Ιουλίου 1936, Πρακτικά συνεδριάσεων του Συλλόγου καθηγητών της ΑΣΚΤ, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944) καθώς και τα αποτελέσματα των διαγωνισμών για το ακαδημαϊκό έτος 1935-1936, Βιβλίο Βραβείων και Επαίνων, Αρχείο ΑΣΚΤ.

29 Ανμ., «Η έκθεσις των σπουδαστών», *Αθηναϊκά Νέα*, 18 Ιουλίου 1936.

30 Ανμ., «Εκθεσις σπουδαστών Σχολής Καλών Τεχνών», *Πρωία*, 15 Μαΐου 1937. Βλ. επίσης Ανμ., «Εκθεσις 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 περιόδου», σημείο ενδεικτικό της επιτυχίας που είχε γνωρίσει η πρώτη σπουδαστική έκθεση του 1936. Ανμ., «Η Β' έκθεσις των σπουδαστών», *Πρωία*, 11 Μαΐου 1937.

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 τη 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 τη συναίνεσή του, απευθυνόταν σε «όλους τους Νέους Καλλιτέχνες, τους Φιλοτέχνους, την Ελληνική Νεολαία και το Λαό που αγαπάει την Τέχνη».<sup>31</sup>

Όλες τις θέσεις του κειμένου του 1936 τις βρίσκουμε να αναπαράγονται και εδώ σε γνώριμη μαρξιστική 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»<sup>32</sup> δεν ήταν «πνευματική αρρώστια».<sup>33</sup> 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: «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».<sup>34</sup>

Δεδομένου ότι το κείμενο βρίθεται έμμεσων αναφορών σε μαρξιστικής προέλευσης αναλύσεις της εποχής, δεν είναι απίθανο εδώ η ιδέα περί «αντανάκλασης» της ιστορικής πραγματικότητας στη συνείδηση του καλλιτεχνικού υποκειμένου και στην καλλιτεχνική δημιουργία να εμπνέεται από τη λενινιστική θεωρία περί αντανάκλασης κατ' αναλογία προς τη σχέση επιστημονικής γνώσης και αντικειμενικής πραγματικότητας.<sup>35</sup> 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

31 Το κείμενο με τίτλο «Διακήρυξη των σπουδαστών καλλιτεχνών οπαδών του Νέου Ρεαλισμού» και ημερομηνία 15 Μαΐου 1937 βρίσκεται στο αρχείο της ΕΠΜΑΣ και δημοσιεύεται αυτοόσιο στο Μπαρούτας 2006: 178-180.

32 Προφανώς ο όρος «υπερσκελετός» αντιστοιχεί στον μαρξικό όρο της υπερδομής ή εποικοδομήματος (Überbau).

33 «Η τέχνη δεν είναι “πνευματική αρρώστια”. 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 στη 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 στη 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.

34 «Διακήρυξη των σπουδαστών καλλιτεχνών οπαδών του Νέου Ρεαλισμού», όπ.π.

35 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. Μανιάτης: 2017.

κατά την ομιλία του στο πρώτο συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων στη Μόσχα (17 Αυγούστου-1η Σεπτεμβρίου 1934).<sup>36</sup>

Η βούληση για επανάκτηση της απολεσθείσας κοινωνικής λειτουργίας του καλλιτέχνη, ο επανασυσχετισμός του καλλιτεχνικού έργου με αυτό που ο Peter Bürger ονομάζει «βιοτική πρακτική» (Bürger 2010: 107-121) 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,<sup>37</sup> 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' όλα 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 τη βαθύτερη κοινωνική και ιστορική της ουσία.<sup>38</sup> 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 τη 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 καλ-

36 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 Ζντάνοφ 2018 όπου αναδημοσιεύεται η πρώτη ελληνική μετάφραση του κειμένου σε συνδυασμό με μια νέα ελληνική μετάφρασή του από τα ρωσικά από την Άντα Διάλλα.

37 Για την κριτική που επιφύλαξαν οι μαρξιστές θεωρητικοί στις πρωτοποριακές τάσεις την περίοδο του μεσοπολέμου βλ. Ματθιόπουλος 1996β.

38 Αυτή η κριτική του νατουραλισμού στον χώρο της μαρξιστικής σκέψης θα εδραιωθεί από τον Λούκατς (Λούκατς 1957: 19).



λιτέχνη. Απ' όλες τις σχολές και τις τάσεις θα πάρουμε ό,τι μας είναι χρήσιμο γι' αυτήν την καινούργια τέχνη που θα γίνη η ερμηνεία, η έκφραση, η απόδοση 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, αξίωσε 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 τη δυναμική της διαλεκτικής αλληλεπίδρασης. Σε αυτήν τη 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 διύποκειμενικά καταληπτή εκφραστική γλώσσα που διατυπώνεται ρητά στο κείμενο του 1936, από εδώ απουσιάζει. Ο Νέος Ρεαλισμός του 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 τη ζωή και την πραγματικότητα. Με αυτήν την έννοια, αν και στο κείμενο της διακήρυξης αυτό που αναμφίβολα προεξάρχει είναι ο θεωρητικός λόγος και οι ιδεολογικές παραδοχές της Αριστεράς,<sup>39</sup> 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.

Αυτή η στροφή στη ζωή και την πραγματικότητα δεν υποσχόταν μόνο τη χειραφέτηση των σπουδαστών από τις επιδράσεις των δασκάλων τους και την κατάκτηση των κορυφών της προσωπικής δημιουργίας<sup>40</sup> αλλά και την ανάδυση μιας «Νέας Ελληνικής Τέχνης» του μέλλοντος μέσω της οποίας ο λαός «θα συζητήσει

39 Ο Μαθιόπουλος σχολιάζοντας τη 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» (Μαθιόπουλος 2003: 434).

40 «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.).

και θα συνεννοηθεί».<sup>41</sup> Είναι ίσως εδώ η πρώτη φορά που απέναντι στο πρόταγμα μιας σύγχρονης ελληνικής τέχνης με ευδιάκριτο τον εθνικό της χαρακτήρα, το οποίο καθόρισε τον καλλιτεχνικό προσανατολισμό της Σχολής από το 1930 κ.ε. (Δημακοπούλου 2018: 293-299), ορθωνόταν ένας συγκροτημένος προσδευτικός μα και αντιφατικά νεωτερικός στη μορφή και στο περιεχόμενό του καλλιτεχνικός αντίλογος από τη μεριά των σπουδαστών της Σχολής. Αυτός ο καλλιτεχνικός αντίλογος, αντί για τη ρομαντική φυγή στις ειδυλλιακές προκαπιταλιστικές όψεις του εθνικού βίου και στην ιστορική, κοινωνική και ιδεολογική ουδετερότητα του ελληνικού φυσικού τοπίου, πρότεινε τώρα τη στροφή στη σύγχρονη πραγματικότητα της ελληνικής κοινωνίας –όχι αποκλειστικά αυτής της ελληνικής υπαίθρου αλλά και της αστικής– και αξίωνε από την τέχνη να 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 τη σκοπιά ενός αποστασιοποιημένου καλλιτεχνικού υποκειμένου που εργάζεται και δημιουργεί στην άνεση της θεσμικής του απομόνωσης, αλλά από τη σκοπιά ενός καλλιτεχνικού υποκειμένου που κατανοεί τον εαυτό του 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, οι σπουδαστές της Σχολής πρότασαν 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 κρινόταν από τον βαθμό της επιδραστικότητάς της εντός της ελληνικής κοινωνίας και από τη 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.

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 τη συγκρότησή του υπό την καλλιτεχνική σημαία του ρεαλισμού, αυτός θα πρέπει βάσιμα να υποθέσουμε ότι είχε τις ρίζες του στο εργαστήριο του Κεφαλληνού.<sup>42</sup>

41 «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 σκεφτείτε αυτά που σκέφτονται οι νέοι. Θα καταλήξετε πως ο ΝΕΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ όπως το διατυπώνουμε είναι σε θέση να οδηγήσει την Τέχνη μακριά απ' το σκοτάδι της αδιεξόδου. Να την οδηγήσει στον αληθινό της δρόμο» («Διακήρυξη των σπουδαστών καλλιτεχνών οπαδών του Νέου Ρεαλισμού», ό.π.).

42 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 μετασηματίσει. 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. Ο,τι δεν κατάφεραν οι οπαδοί της βουαρικκής ακαδημίας, με την αμάθεια και την συκοφαντία, το πέτυχε ο Κεφαλληνός με το θερμό,

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, δε θα μπορούσε να γίνει ανεκτή από τη 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 ορισμένα 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.<sup>43</sup>

Στην προσπάθειά της να διαχωρίσει δημοσίως τη θέση της από τους εκθέτες, η Διεύθυνση αποδοκιμάζοντας την πρωτοβουλία τους, εγκλωβιζόταν στη δικιά της παγίδα. Απαξίωσε, 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 αυτονομία 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 τη 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.

---

επιθετικό ματεριαλισμό του» (Α.Γ. Προκοπίου, «Καλές τέχνες. Οι νέοι που ξεκινούν στη νεοελληνική τέχνη», Εργασία, τχ. 318, 2 Φεβρουαρίου 1936, σσ. 115-116).

43 Ανμ., «Μία δήλωσις δια μίαν έκθεσιν», *Πρωία*, 19 Μαΐου 1937.

Δύο ημέρες μετά τη 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. Αλλά η περυσινή και εφετεινή έκθεσις των σπουδαστών γίνεται ακριβώς προς πλήρωσιν ενός καθήκοντος, το οποίον έπρεπε κατ' έτος να κάμνη η Σχολή, όπως ενίεντο 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 έλεγchon. Και λέγει ότι εις την έκθεσίν μας δεν μετέχουν οι περισσότεροι και οι καλύτεροι των σπουδαστών, ενώ μετέχουν όλοι όσοι είχαν έτοιμα έργα προς έκθεσιν και οι τυγχάνοντες των διαφόρων διακρίσεων κατά τους διαγωνισμούς της Σχολής (βραβείων, επαίνων κ.λπ.). 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.<sup>44</sup>

44 Ανμ., «Η έκθεσις των σπουδαστών», *Πρωία*, 21 Μαΐου 1937.

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 τη λήξη των διαγωνισμών.<sup>45</sup> Η αναστολή αυτής της εκθεσιακής πρακτικής η οποία αποσκοπούσε στη δημόσια προβολή του Ιδρύματος παρέχοντας ταυτοχρόνως και μια πρώτη ευκαιρία έκθεσης στους νεοεμφανιζόμενους καλλιτέχνες-σπουδαστές του, οφείλεται μεταξύ άλλων και στη γενική αποδιοργάνωση που επέφεραν οι σπουδαστικές κινητοποιήσεις εναντίον του εσωτερικού κανονισμού, τορπιλίζοντας την ομαλή διεξαγωγή των διαγωνισμών και τραυματίζοντας το θεσμικό κύρος της Σχολής. Με αυτήν την έννοια, οι σπουδαστές μάλλον δεν είχαν άδικο να εγκυλούν τώρα τη Διεύθυνση για προσπάθεια απόκρυψης του έργου της Σχολής από τον δημόσιο έλεγχο. Η ματαιώση αυτής της σημαντικής δυνατότητας να παρουσιάσουν δημόσια την καλλιτεχνική εργασία τους υπό τη θεσμική αιγίδα της Σχολής σε συνδυασμό με τον μαζικό αποκλεισμό τους από την πρόσβαση στα βραβεία, ανάγκαζαν 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. Και ήταν ακριβώς η αδυναμία της Σχολής να εγγυηθεί την αξιοκρατία των διαγωνισμών, που έκανε αυτόν τον κόσμο να μη μοιάζει πλέον με εχθρική και αδυσώπητη καλλιτεχνική ζούγκλα 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. Για να δώσουμε ένα συγκριτικό μέτρο ανάγνωσης της οικονομικής αποτίμησης της σπουδαστικής εργασίας εντός και εκτός Σχολής, 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, τη στιγμή που στα 1935 το υψηλότερο έπαθλο που απένεμε η Σχολή για βραβευμένο έργο ανερχόταν σε 2.000 δραχμές.<sup>46</sup>

45 Μέχρι και το 1932 ο Τύπος αφιερώνει εκτενή δημοσιεύματα στην τελετή της απονομής των καλλιτεχνικών βραβείων της Σχολής καθώς και στη 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 ανά εργαστήριο. Για το 1931 βλ. Σ. Σκίπης, «Η τελετή της Κυριακής. Το έργο 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, Αμ., «Η τελετή της απονομής των βραβείων της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών. Όλα τα ονόματα των βραβευθέντων», *Αθηναϊκά Νέα*, 28 Ιουνίου 1931, Αμ., «Τα έργα της σχολής καλών τεχνών», *Ελεύθερο Βήμα*, 1 Ιουλίου 1931. Για το 1932 βλ. Αμ., «Σχολή Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 2 Ιουλίου 1932, Αμ., «Η σημερινή τελετή της απονομής των βραβείων εις την ανωτάτην σχολήν των Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 3 Ιουλίου 1932, Αμ., «Καθημερινή Ζωή. Τα βραβεία των Καλών Τεχνών. Η χθεσινή τελετή εις την Ανωτάτην Σχολήν», *Ελεύθερο Βήμα*, 4 Ιουλίου 1932, Αμ., «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 ένας συντάκτης των *Αθηναϊκών Νέων* σημειώνει: «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 συγκεντρούτο εις έκθεσιν, θα έκαμνε την καλλιτέραν εντύπωσιν». Αμ., «Η καλλιτεχνική ζωή. Η σχολή Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 5 Ιουλίου 1933.

46 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 ακαδη-

Τρεις ημέρες μετά τη δημόσια επισφράγιση της ρήξης μεταξύ σπουδαστών-Διεύθυνσης, ο Κώστας Δημητριάδης –διευθυντής της Σχολής–, επικαλούμενος τον εσωτερικό κανονισμό<sup>47</sup>, καλούσε τον Σύλλογο των καθηγητών να πατάξει την αντιπειθαρχική κίνηση δια της επιβολής κυρώσεων. Φαίνεται όμως ότι μπροστά στη διχονομία των καθηγητών, ο διευθυντής θα αναγκαστεί να παραπέμψει την υπόθεση στο Υπουργείο.<sup>48</sup> 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 έδωσαν αφορμάς ανωμαλιών, δημιουργιών 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.<sup>49</sup> Ειδικά για τους τρεις μαθητές του Βικάτου, Ηλία Αναστασόπουλο, Διονύση Γιάκο και Λεωνίδα Κουσουλάκο, που είχαν υποβάλει 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, να αναστάλθηκαν ύστερα από την τοποθέτηση του Παντελή Πρεβελάκη στη Διεύθυνση Καλών Τεχνών τον Αύγουστο του 1937 και την ανάληψη από τον τελευταίο καθηκόντων Κυβερνητικού Επιτρόπου στη Σχολή.<sup>50</sup>

μαϊκό έτος 1934-1935, Βιβλίο Βραβείων και Επαίνων, Αρχείο ΑΣΚΤ.

47 Σύμφωνα με το άρθρο 34 του εσωτερικού κανονισμού «οι σπουδασταί της Σχολής δύνανται να εκθέτουν 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 (Μερτύρη 2000: 412).

48 Συνεδρίαση της 24ης Μαΐου 1935, Πρακτικά του Συλλόγου καθηγητών της ΑΣΚΤ, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

49 Επιστολή του διευθυντή της ΑΣΚΤ προς τον υπουργό Παιδείας και Θρησκευμάτων με ημερομηνία 31 Μαΐου 1937 (Αρ. πρωτ. 222, αρχείο ΑΣΚΤ). Δημοσιεύεται στο Μερτύρη 2000: 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 τη στάση του Συλλόγου των καθηγητών της Σχολής. Η παρεξήγηση ξεκινά από το γεγονός ότι η διακήρυξη των Νέων Ρεαλιστών συγχέεται κάπως απροσδόκιστα 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 τη σπουδαστική έκθεση του 1937, αναφέρονται στην κίνηση των «Ακαδημαϊκών Ζωγράφων» και δεν έχουν καμία σχέση με τη 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 επομένως τις αισθητικές-καλλιτεχνικές. Βλ. Μερτύρη 2000: 412-415. Για το ζήτημα της παρέμβασης των «Ακαδημαϊκών Ζωγράφων» βλ. Ματθιόπουλος 1996α: 767-773 καθώς και Κοσχανάς 2010: τ. Ι, 455-467.

50 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. Για το σύντομο «φλερτ» του Πρεβελάκη με τη μαρξιστική θεωρία βλ. Κορνέζου 2009: 278, σημείωση 45.

Προς απογοήτευση της Διεύθυνσης η σπουδαστική έκθεση του 1937 φαίνεται ότι, παρά τη δημόσια καταδίκη εκ μέρους της Σχολής, κατόρθωσε να βρει τη θερμή ανταπόκριση των φιλοτέχνων στην οποία εξ αρχής υπολόγιζε, εξασφαλίζοντας την παράτασή της μέχρι και το πρώτο δεκαήμερο του Ιουνίου.<sup>51</sup> 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 επισκεπτόταν τις εκθέσεις αφηφώντας 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 την είχαν ορθά διαβλέψει. Έστω και αν αυτή η αναντιστοιχία στην προκειμένη περίπτωση πιστοποιούταν 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 προσλαμβάνονταν η νέα τέχνη στην περιφέρεια.

## 6. Επίλογος

Μέσα στην επόμενη τετραετία της Μεταξικής δικτατορίας ο Σύλλογος των σπουδαστών της ΑΣΚΤ θα διαλυθεί, ακολουθώντας και αυτός την τύχη του υπόλοιπου φοιτητικού κινήματος που υπό το καθεστώς της καταστολής και των διώξεων θα αποδιάρθρωθεί πλήρως (Γαβρόγλου, Καραμανωλάκης & Μπάρκουλα 2014: 254). Την εκπροσώπηση των σπουδαστών απέναντι στη Διεύθυνση και τους καθηγητές θα αναλάβει στο εξής η «Υποδιοίκηση ΕΜΠ [Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου] της ΕΟΝ» και ο αρχηγός των φαλαγγιτών της Σχολής<sup>52</sup> κι έτσι ο κύκλος των σπουδαστικών κινητοποιήσεων που είχε ανοίξει ταυτόχρονα με το αντιφασιστικό συνέδριο του 1934 θα κλείσει με τη βαριά αυλαία του καθεστώτος της «4ης Αυγούστου». Στο σημείο της ολοκλήρωσης αυτού του κύκλου, αυτό που είχε ξεκινήσει ως περιορισμένων φιλοδοξιών διαμαρτυρία εναντίον ενός κανονισμού διαγωνισμών, τρία χρόνια αργότερα είχε πάρει τις διαστάσεις ενός πολιτικοποιημένου συλλογικού καλλιτεχνικού προτάγματος με αξιώσεις κοινωνικής παρέμβασης. Η διαμόρφωσή του ήταν το αποτέλεσμα της αριστερόστροφης ριζοσπαστικοποίησης των σπουδαστών, η οποία στα μέσα της δεκαετίας του 1930 τους έδειχνε τον δρόμο της «μεγάλης εξόδου» από τη Σχολή στην κοινωνία. Ο δρόμος της εξόδου ήταν ο δρόμος ενός ρεαλισμού πέρα από τα όρια των «σχολών» ο οποίος υποσχόταν να ζωντανέψει ό,τι η επίσημη εκπαίδευση είχε μέσω ενός εσωτερικού κανονισμού φιμώσει δια μιας: την ελεύθερη και προσωπική καλλιτεχνική έκφρασή τους. Στον πυρήνα αυτού του αιτήματος καλλιτεχνικής ελευθερίας διακρινόταν τώρα μια νέα δέσμευση, πολιτική αυτή τη φορά: η δέσμευση στην πραγματικότητα του λαού

51 Ανμ., «Η έκθεση των Σπουδαστών», *Πρωία*, 29 Μαΐου 1937.

52 Συνεδρίαση της 16ης Μαΐου 1939 και 13ης Μαΐου 1940, Πρακτικά συνεδριάσεων του Συλλόγου καθηγητών της ΑΣΚΤ, τ. 2 (Νοέμβριος 1930-Νοέμβριος 1944), Αρχείο ΑΣΚΤ.

που τώρα προβαλλόταν ως ο αναγκαίος όρος της εκφραστικής χειραφέτησης του καλλιτέχνη.

## Βιβλιογραφία

- Bürger P. 2010. *Θεωρία της Πρωτοπορίας*, μτφρ. Γ. Σαγκριώτης, Αθήνα: Νεφέλη.
- Γαβρόγλου Κ., Καραμανωλάκης Β. & Μπάρκουλα Χ. 2014. *Το Πανεπιστήμιο Αθηνών και η ιστορία του (1837-1937)*, Ηράκλειο: ΠΕΚ.
- Δημακοπούλου Χ. 2018. *Θεσμική μεταρρύθμιση και καλλιτεχνική αλλαγή: Η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και ιστορία της νεοελληνικής τέχνης (1910-1937)*, Διδακτορική Διατριβή τ. I-II, Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Δημακοπούλου Χ. 2019. «Το εργαστήριο του Κωνσταντίνου Παρθένη στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών: Η διδασκαλία της τέχνης ως διδασκαλία της “επιστήμης” της», στο: Α. Αδαμοπούλου, Λ. Γυιόκα, Κ. Στεφανής (επιμ.), *Ζητήματα Ιστορίας, Μεθοδολογίας, Ιστοριογραφίας. Πρακτικά Ε΄ Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης*, Αθήνα: Gutenberg.
- Ζντάνοφ Α. 2018. «Εισήγηση στο πρώτο Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων (1934)», *Ιστορία της Τέχνης* 7: 166-177.
- Κάνθος Τ. 1996. *Κάνθος. Η ζωή κι ο κόσμος του. Αυτοβιογραφικά σημειώματα και σχέδια*, Λευκωσία: Ίδρυμα Λεβέντη.
- Κόκκου Μ. & Κουμβακάλη Α. 2005, *Γιώργος Μανουσάκης*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Κορνέζου Τ. 2009. «Οι σπουδές του Παντελή Πρεβελάκη στην Ιστορία της Τέχνης στο Παρίσι (1930-1933)», *Μνήμων* 30: 263-282.
- Κουνεκάκη Π. 2007. Διαμαντής Διαμαντόπουλος, στο *Σύγχρονοι Έλληνες Ζωγράφοι*, Αθήνα: Αδάμ.
- Κωτίδης Α. 1984. *Για τον Παρθένη. Εννιά συνεντεύξεις με μαθητές του και μια πρώτη μελέτη για το δάσκαλο*, Θεσσαλονίκη: Univerisity Studio Press.
- Λιόντης Κ. 1997. «Κωστής Παρθένης» [αφιέρωμα], *Επτά Ημέρες-Καθημερινή*, 27 Ιουλίου 1997.
- Λούκατς Γκ. 1957. *Μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό*, μτφρ. (από τα αγγλ.) Τίτος Πατρίκιος, Αθήνα: Εκδοτικό Ινστιτούτο Αθηνών.
- Λυδάκης Σ. & Χρήστου Χ. 1994. *Κώστας Μαλάμος. Ζωγραφική*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Μανιάτης Γ. 2017. «Φιλοσοφικές και ιστορικές προϋποθέσεις του καλλιτεχνικού ρεαλισμού», *Κρίση* 1: 127-155.



Μαθιόπουλος Ε. Δ. 1996α. *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας 1934-1940*, τ. Α'-Γ', Διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Μαθιόπουλος Ε. Δ. 1996β. «Το χρονικό μιας σκιαμαχίας», *Ουτοπία* 19: 109-124.

Μαθιόπουλος Ε.Δ. 2003. «Εικαστικές Τέχνες», στο: Χρ. Κατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού Αιώνα. 1922-1940. Ο Μεσοπόλεμος*, τ. Β', Μέρος 2<sup>ο</sup>, Αθήνα: Βιβλιόραμα: 401-459.

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

Μοσχονάς Σ. 2010. *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α' μισό του 20ού αιώνα: Η σημασία και η προσφορά τους*, τ. Ι-ΙΙ, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Μπαρούτας Κ. 2006. *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη. Κοινωνικό Όραμα και Αισθητικοί Συμβιβασμοί*, Αθήνα: Εκδόσεις Τέχνης «Οίστρος».

Οράτη Ε. & Παπαχρίστου Κ. 2015. *Α. Τάσσος 1914-1985* (Κατάλογος έκθεσης), Αθήνα: Alpha Bank.

Παπαστάμος Δ., Οράτη Ε. & Μουρέλος Γ. 1998. *Α. Τάσσος. Χαρακτική 1932-1985*, Αθήνα: Μέλισσα.

Segré M. 1998. *L'École des Beaux-Arts XIXe-XXe siècles*, Paris: L' Harmattan.

Vratskidou E. 2011. *L' émergence de l'artiste en Grèce au XIXe siècle (1840-1890)*, Διδακτορική διατριβή, Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Φλώρου Ε. 1999. *Γιάννης Τσαρούχης. Η ζωγραφική και η εποχή του*, Αθήνα: Νέα Σύνορα- Α.Α. Λιβάνη.

## Πηγές

### 1. Τύπος

Σ. Σκίπης, «Η τελετή της Κυριακής. Το έργο 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.

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.

Ανμ., «Η καλλιτεχνική ζωή. Η σχολή Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 5 Ιουλίου 1933.

Ανμ., «Απεργία σπουδαστών», *Ελεύθερο Βήμα*, 22 Μαΐου 1934.

Ανμ., «Η απεργία των σπουδαστών Καλών Τεχνών», *Αθηναϊκά Νέα*, 26 Μαΐου 1934.

Νίκος Κοντός, «“Αγνή” τέχνη κι ανταρσία», *Ριζοσπάστης*, 28 Μαΐου 1934.

Ανμ., «Η αποχή των σπουδαστών», *Ριζοσπάστης*, 30 Μαΐου 1934.

Ανμ., «Διαμαρτυρία των σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», *Ηχώ της Ελλάδος*, 5 Ιουλίου 1935.

Α.Γ. Προκοπίου, «Καλές τέχνες. Οι νέοι που ξεκινούνε στη νεοελληνική τέχνη», *Εργασία*, τχ. 318, 2 Φεβρουαρίου 1936, σσ. 115-116.

Ανμ., «Εκθέσεις», *Ελεύθερο Βήμα*, 15 Ιουνίου 1936.

ΗΛΓΙΑ, «Α' ετήσια έκθεση του συλλόγου των σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Αίθουσα “Παρνασσός”», *Ριζοσπάστης*, 5 Ιουλίου 1936.

Ανμ., «Η έκθεση των σπουδαστών», *Αθηναϊκά Νέα*, 18 Ιουλίου 1936.

Ανμ., «Η ελληνική τέχνη», *Ελεύθερο Βήμα*, 3 Αυγούστου 1936.

Ανμ., «Η Β' έκθεση των σπουδαστών», *Πρωία*, 11 Μαΐου 1937.

Ανμ., «Έκθεση σπουδαστών Σχολής Καλών Τεχνών», *Πρωία*, 15 Μαΐου 1937.

Ανμ., «Έκθεση σπουδαστών», *Ελεύθερο Βήμα*, 15 Μαΐου 1937.

Ανμ., «Μία δήλωσις δια μίαν έκθεσιν», *Πρωία*, 19 Μαΐου 1937.

Ανμ., «Η έκθεση των σπουδαστών», *Πρωία*, 21 Μαΐου 1937.

Ανμ., «Η έκθεσις των Σπουδαστών», *Πρωία*, 29 Μαΐου 1937.

## 2. Νόμοι και Διατάγματα

Νόμος 4366/1929 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του οργανισμού του σχολείου των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 285, (τχ. Α'), 16 Αυγούστου 1929.

Νόμος 4791/1930 «Περί οργανώσεως της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 225, (τχ. Α'), 3 Ιουλίου 1930.

Προεδρικό Διάταγμα «Περί κυρώσεως του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής Καλών Τεχνών», Ε.τ.Κ., φ. 179, (τχ. Α'), 4 Ιουνίου 1934.

Βασιλικό Διάταγμα «Περί κυρώσεως του κανονισμού της διεξαγωγής διαγωνισμών εν τη Αν Σχολή Καλών Τεχνών και της απονομής διπλωμάτων κ.λπ.», Ε.τ.Κ., φ. 62, (τχ. Α'), 16 Φεβρουαρίου 1940.

## 3. Άλλες κατηγορίες πηγών

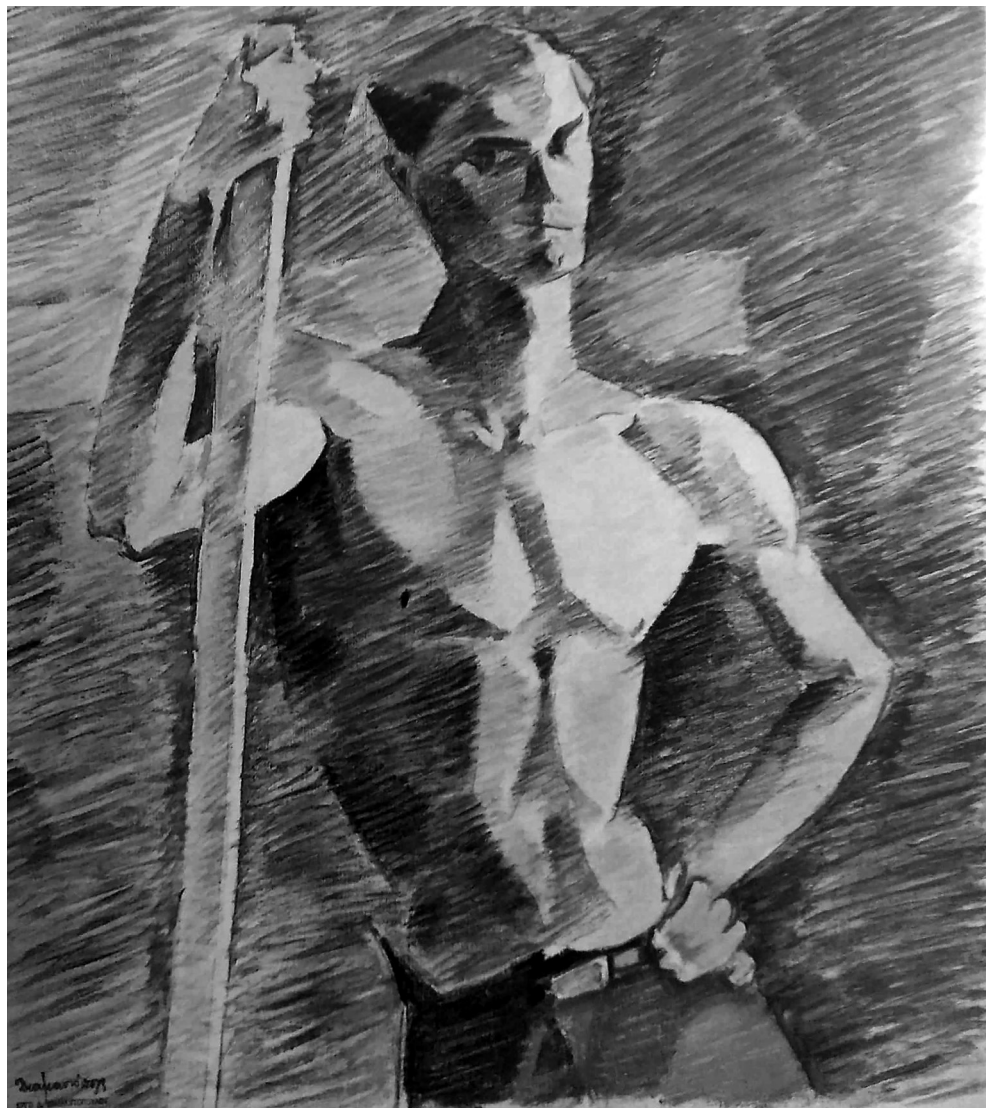
Α' Ετήσια Έκθεσις του Συλλόγου των Σπουδαστών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (κατ. έκθεσης), «Παρνασσός», 16 Ιουνίου-16 Ιουλίου 1936.

«Απόφαση της Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΕ της 23-3-1935: Η κρίση της 1-12 του Μάρτη και τα καθήκοντα του παλαϊκού αντιφασιστικού μετώπου», απόφαση της Κ.Ε. του ΚΚΕ της 23ης Μαρτίου 1935, Μάιος 1935, δακτυλογραφημένη μπροσούρα 14 σελίδων.

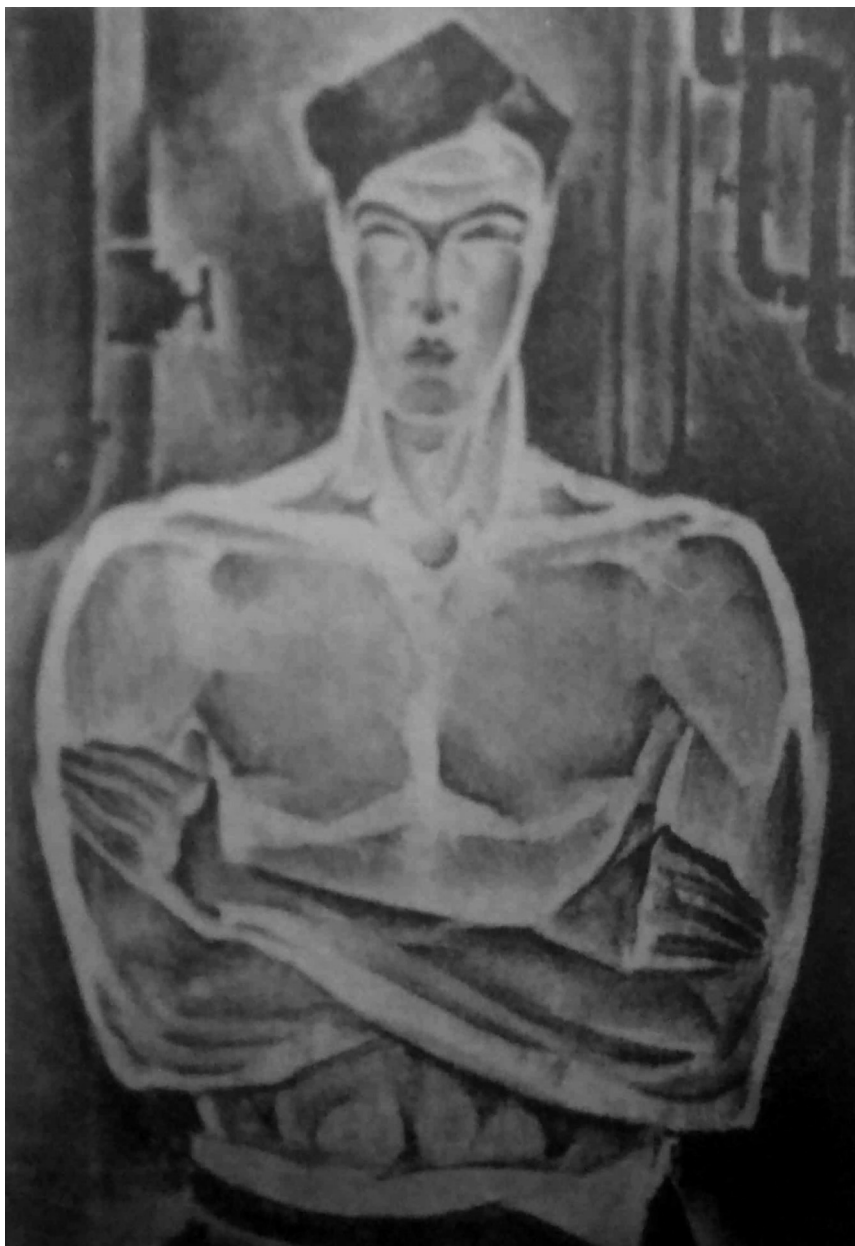
## 4. Αρχεία

Ιστορικό Αρχείο Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών.





**Εικ. 1:** Διαμαντής Διαμαντόπουλος, Εργάτης, λάδι σε μουσαμά, 28x40 εκ., 1930-1931. Η εικόνα έχει αντληθεί από το Κουνεκάκη 2007: 54.



**Εικ. 2:** Αργύρης Στυλιανίδης, Θερμαστής, κάρβουνο, 1931. Η εικόνα έχει αντληθεί από το Μπαρούτας 2006: 237.



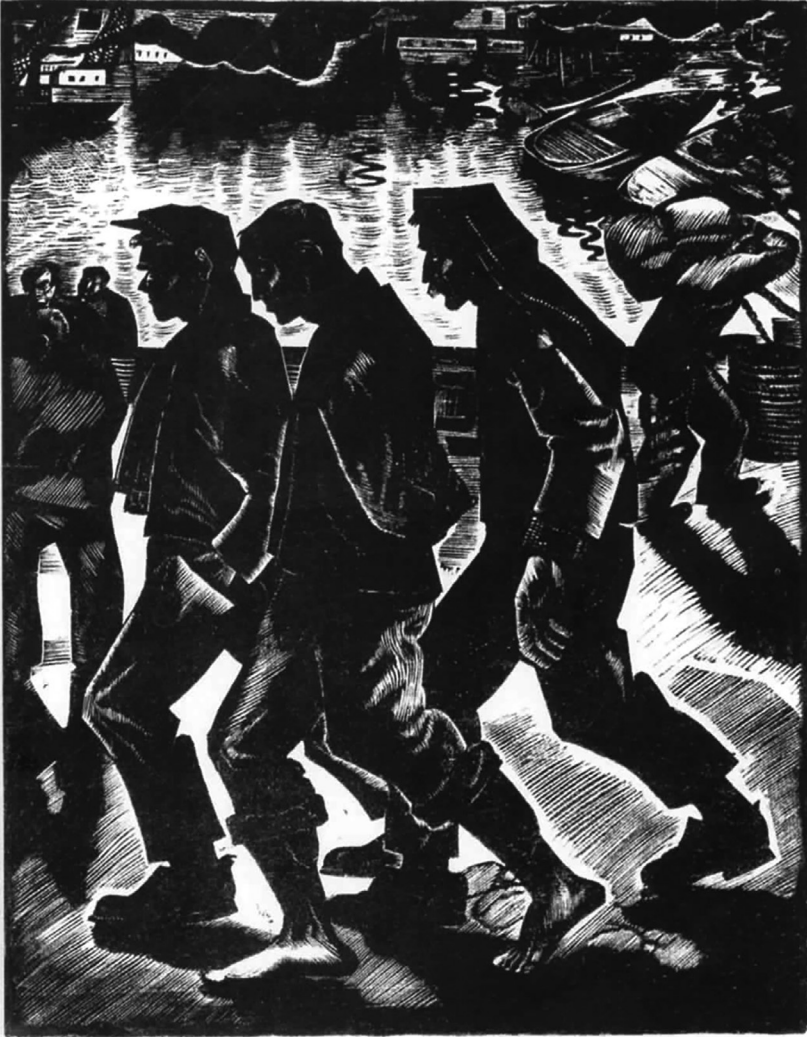
**Εικ. 3:** Εμμανουήλ Ζέπος, Ανασκαφές, ελαιογραφία, 1931. Η εικόνα έχει αντληθεί από το Μπαρούτας 2006: 233.



**Εικ. 4:** Εμμανουήλ Ζέπος, Σπουδή ανδρικού γυμνού, σχέδιο με μολύβι, 1930. Η εικόνα έχει αντληθεί από το Λιόντης 1997.



**Εικ. 5:** Τάσος, Λιμενεργάτες, ξυλογραφία δίχρωμη, 18,5x13,4 εκ., 1932. Η εικόνα έχει αντληθεί από το Οράτη & Παπαχρίστου 2015: 50.



**Εικ. 6:** Τάσος, Στο λιμάνι, ξυλογραφία, 25,8x20 εκ., 1934. Η εικόνα έχει αντληθεί από το Οράτη & Παπαχρίστου 2015: 53.





**Εικ. 7:** Τάσος, Μουράγιο, ξυλογραφία, 16,4x19 εκ., 1935. Η εικόνα έχει αντληθεί από το Οράτη & Παπαχρίστου 2015: 54.



**Εικ. 8:** Τάσος, Το σιλέτο, σχέδιο με σιλική μελάνη, 1940. Η εικόνα έχει αντληθεί από το Παπαστάμος, Οράτη & Μουρέλος 1998: 50.



**Εικ. 9:** Τάσος, Το σιλέτο, Ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο, 22x17 εκ., 1949. Η εικόνα έχει αντληθεί από το Παπαστάμος, Οράτη & Μουρέλος 1998: 50.



**Εικ. 10:** Κώστας Βαλσάμης, Κεφαλή εργάτου, χαλκός. Η εικόνα έχει αντληθεί από το Ανμ., «Η Ελληνική Τέχνη», *Ελεύθερο Βήμα*, 3 Αυγούστου 1936.



**Εικ. 11:** Γιώργος Μανουσάκης, Το μαγαζί του πατέρα, λάδι σε μουσαμά, 37,5x41,7 εκ., 1935. Η εικόνα έχει αντληθεί από το Κόκκου & Κουμβακάλη 2005: 46.



**Εικ. 12:** Κώστας Μαλάμος, Γυμνό κοριτσάκι, λάδι σε μουσαμά, 110x75 εκ., 1936. Η εικόνα έχει αντληθεί από το Λυδάκης & Χρήστου 1994: 70.



Στα ελληνικά η λέξη «κρίση» συμπεκνώνει τουλάχιστον δύο μεγάλες κατηγορίες νοημάτων. Αφενός, παραπέμπει στις έννοιες της απόφασης, της άποψης ή της γνώμης και, σε στενή συνάφεια με αυτές, στις έννοιες της κριτικής, της αξιολόγησης και της δίκης. Έτσι κάποιος/ου η «κρίση» μπορεί, παραδείγματος χάρη, να επηρεαστεί από την υπερβολική χρήση αλκοόλ· οι δικαστικοί, οι δημόσιοι υπάλληλοι αλλά και τα επιστημονικά άρθρα περνάνε από «κρίση». Αφετέρου, παραπέμπει στις καταστάσεις εκείνες, στις οποίες η αναπαραγωγή της προηγούμενης, της κανονικής ή ομαλής συνθήκης είναι δύσκολη ή αδύνατη. Έτσι, για παράδειγμα, κάνουμε λόγο για «κρίση» άσθματος όταν το αναπνευστικό σύστημα δεν λειτουργεί κανονικά ή για οικονομική «κρίση» όταν το οικονομικό σύστημα δεν αναπαράγει ομαλά τον εαυτό του.

Η πρώτη σημασία προκύπτει από το αρχαιοελληνικό ρήμα «κρίνω», το οποίο αρχικά σήμαινε «διαχωρίζω», αλλά αρκετά νωρίς (στα ομηρικά χρόνια), επίσης, «αποφασίζω». Η δεύτερη σημασία, η οποία είναι και μεταφορική, προκύπτει –σύμφωνα με τους περισσότερους λεξικογράφους– ως μεταφραστικό δάνειο ή αντιδάνειο από τα λατινικά ή τις λατινογενείς γλώσσες. Η «κρίση» έγινε crisis (λατ., αγγλ. & ισπ.), crise (γαλλ.) και crisi (ιταλ.) και κατόπιν «κρίση». Με αυτό τον τρόπο, ενώ τα λατινικά, οι λατινογενείς γλώσσες και τα αγγλικά έχουν δύο όρους για να αποτυπώνουν τις δύο διαφορετικές οικογένειες σημασιών (iudicium, judgement, judgement, juicio, giudizio για την «κρίση» και crisis, crise, crisi για την «κρίση»), τα ελληνικά περιορίζονται σε μία και μόνη λέξη, την *κρίση*.

Κατά ενδιαφέροντα τρόπο, ήδη από τα αρχαία ελληνικά, μπορούμε να ανιχνεύσουμε κάποιες χρήσεις της λέξης, οι οποίες συμπεκνώνουν και τις δύο σημασίες. Έτσι, η «κρίσις» μπορεί να σημαίνει το κρίσιμο σημείο μιας αρρώστιας, το σημείο όπου “αποφασίζεται” η τύχη της ζωής του ασθενούς. Επίσης, κατά ενδιαφέροντα τρόπο, η φιλοσοφία, σε ανεξάρτητους μεταξύ τους κλάδους, έχει φέρει κοντά τις δύο σημασίες, οι οποίες συμπεκνώνονται στη μία και μοναδική ελληνική λέξη. Για παράδειγμα, στη φιλοσοφία και την ιστοριογραφία της επιστήμης η κρίση σηματοδοτεί μια κατάσταση, κατά την οποία το κυρίαρχο Παράδειγμα αδυνατεί να αναπαραγάγει ομαλά την κυριαρχία του εξαιτίας μιας πλειάδας εμπειρικών ανωμαλιών. Η κατάσταση αυτή, παράλληλα, ωθεί στην όξυνση της κριτικής και στην ανάληψη μιας σειράς αποφάσεων ή αξιολογήσεων, οι οποίες δεν ήταν διαθέσιμες στο παρελθόν. Αντίστοιχα, αλλά με αρκετές διαφορές, στον χώρο της πρακτικής φιλοσοφίας, η έννοια της κρίσης σηματοδοτεί την απουσία εγκαθιδρυμένων κριτηρίων για την ανάληψη και τη νοηματοδότηση μιας πράξης – κατάσταση η οποία αναγκαία ωθεί στην κριτική και την απόφαση.

Μοιάζει, λοιπόν, η κρίση όντως «να γεννά ευκαιρίες», όχι όμως αυτές που εννοούν οι επιτήδειοι της αναπαραγωγής της υπάρχουσας κατάστασης. Η “κρίση” επισύρει ‘κρίση’. *Κρίση* λοιπόν...





«Δεν υπάρχει βασιλική οδός για την  
επιστήμη, και στις φωτεινές κορυφές της  
μπορεί να φτάσουν μόνον όσοι δεν  
φοβούνται τον κόπο να διασχίσουν τα  
δύσβατα μονοπάτια της».

Κ. ΜΑΡΞ

