

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Η υποδοχή των μεταπολεμικών Πανελληνίων Εκθέσεων (1948-1965) από την
κοινωνία, όπως αποτυπώνεται στον Τύπο της εποχής

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μαρία-Χριστίνα Ασκητοπούλου

Αθήνα, 2022

Τριμελής Επιτροπή

Μάρθα Μιχαηλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Ελισάβετ Αρσενίου, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Νικόλαος Μπακουνάκης, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Μαρία-Χριστίνα Ασκητοπούλου, 2022

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας πτυχιακής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της πτυχιακής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση πτυχιακής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Στον Μ.

Ευχαριστίες

Η παρούσα εργασία δεν θα μπορούσε να είχε πραγματοποιηθεί δίχως την πρόσβαση στην ψηφιακή βάση δεδομένων PanArtExh. Είμαι ειλικρινά ευγνώμων για την άδεια που μου παραχωρήθηκε και θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον κύριο Ευγένιο Δ. Ματθιόπουλο για την άμεση και πρόθυμη απόκρισή του. Ευχαριστώ, επίσης, από καρδιάς τον κύριο Σπύρο Μοσχονά για τη στήριξη που μου έδειξε, την καθοδήγηση και τις συμβουλές του. Οι ευχαριστίες μου επεκτείνονται, σαφώς, και σε όλα τα πρόσωπα που συνέβαλαν με τον τρόπο τους, θέλοντας και μη, στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας.

Περιεχόμενα

Περίληψη	7
Abstract	8
Εισαγωγή	9
Βιβλιογραφική Επισκόπηση.....	12
Ο κόσμος της τέχνης του H. Becker και οι κόσμοι της τέχνης.....	12
Η Ιστορία της Τέχνης και ο κλάδος της Ιστορίας των Εκθέσεων	16
«Πρωτοϊστορία» των Πανελληνίων Καλλιτεχνικών Εκθέσεων	20
Οι πανελλήνιες εκθέσεις του ΣΕΚ	21
Η θεσμοθέτηση της Διαρκούς Έκθεσης.....	22
Η πολιτιστική παρέμβαση των Φιλελευθέρων (1928-1933)	24
Το αίτημα γενικής έκθεσης και το Κράτος.....	26
Οι Πανελλήνιες Καλλιτεχνικές Εκθέσεις επί Μεταξά.....	27
Ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο 1950 & 1960.....	30
Λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και έναρξη του Εμφυλίου	31
Η δεκαετία του '50	32
Η δεκαετία του '60	36
Εθνική ταυτότητα, πολιτισμική πολιτική και κρατική παρεμβατικότητα.....	38
Μεθοδολογία	43
Αποτελέσματα	50
«Πορτρέτα» των εκθέσεων στο πέρασμα του χρόνου	50
Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1948.	51
Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1952.	61
Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1957.	69
Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1960.	78
Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1963.	89
Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1965.	96
Ιδέες, Αισθητική και Πολιτιστική Πολιτική.....	107
Στον απόηχο των εκθέσεων	116
Συμπεράσματα - Συζήτηση.....	122
Πηγές - Βιβλιογραφία	126

Πηγές	126
Βιβλιογραφία	130
Παράρτημα.....	135

Περίληψη

Οι Πανελλήνιες Καλλιτεχνικές Εκθέσεις αποτελούν τον κατεξοχήν κρατικό εκθεσιακό θεσμό του 20ού αιώνα στην Ελλάδα. Ως μείζον καλλιτεχνικό γεγονός εθνικής σημασίας συγκεντρώνει τα περίεργα βλέμματα του κοινού, των καλλιτεχνών, των τεχνοκριτών και της Πολιτείας. Δεδομένης της επιρροής των εκθέσεων τόσο στη λειτουργία όσο και στην αέναη (ανα)κατασκευή του κόσμου της τέχνης και του θεωρητικού πλαισίου που τον στηρίζει, η παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρεί να ανιχνεύσει τα ζητήματα που απασχόλησαν τους γράφοντες για την τέχνη την περίοδο 1948-1965, όπου το ελληνικό καλλιτεχνικό τοπίο βρίθει κοινωνικών και πολιτισμικών αλλαγών. Με τη χρήση της ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου, τα διαθέσιμα άρθρα γνώμης της εποχής αναλύονται διεξοδικά, προκειμένου να εντοπιστούν τα θέματα που κέντρισαν το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης σχετικά με τη διοργάνωση των εκθέσεων, ώστε να συσχετιστούν με τη σειρά τους με τις διάφορες πολιτισμικές ιδεολογίες από τις οποίες διαπνέεται η ελληνική διανόηση του '50 και του '60. Τα ευρήματα της έρευνας αποκαλύπτουν ότι βασικά πεδία ενδιαφέροντος για τους γράφοντες συνιστούσαν τα οργανωσιακά ζητήματα των εκθέσεων, αλλά και ο ρόλος του κράτους, των καλλιτεχνών, των τεχνοκριτών, του κοινού, της τέχνης, η σημασία του κοινωνικο-ιστορικού συγκειμένου – με άλλα λόγια οι πρακτικές και ιδεολογικές συμβάσεις του κόσμου της τέχνης. Στον πυρήνα της επιχειρηματολογίας τους βρίσκεται η εκπολιτιστική λογική, ωστόσο, φαίνεται να συνυπάρχουν τόσο διαφωτιστικά κατάλοιπα όσο και εκδημοκρατικές βλέψεις για το μέλλον του κόσμου της τέχνης. Η μελέτη των εκθέσεων θίγει ζητήματα όπως αυτό της κρατικής παρεμβατικότητας, της πολιτισμικής πολιτικής και της πρόσληψης της ομόχρονης τέχνης, ενώ παράλληλα δομεί το φάσμα των ιδεολογιών που διαμορφώνουν ιστορικά τον κανόνα. Μια συστηματική μελέτη του συνόλου των εκθέσεων δύναται να αρθρώσει μια ιστορία των ιδεών σχετικά με τις δυνάμεις συμπερίληψης ή αποκλεισμού στο πεδίο της τέχνης, αλλά και να δια φωτίσει τα διακυβεύματα της κρατικής στήριξης ή της κρατικής παρέμβασης στον χώρο του πολιτισμού, που απασχολούν εξίσου τη κοινή γνώμη της Ελλάδας του 21ου αιώνα.

Λέξεις κλειδιά: Πανελλήνιες Καλλιτεχνικές Εκθέσεις, κόσμος της τέχνης, Ιστορία των Εκθέσεων, κρατική παρεμβατικότητα, πολιτισμική πολιτική

The reception of postwar Panhellenic Art Exhibitions (1948-1965)
as reflected on print media of the time
Askitopoulou Maria-Christina

Abstract

The Panhellenic Art Exhibitions constitute the prominent state-organized exhibition of 20th century Greece. Being the primary, national artistic event in and of itself, it doubles as the point of convergence for the prying eyes of the audience, artists, art critics and the State. Given that exhibitions exert influence on the inner function as well as the incessant (re)construction of the artworld and its fundamental theoretical framework, the present dissertation attempts to detect the issues that preoccupied art columnists writing about the exhibitions from 1948 to 1965, when the greek art field abounds in sociocultural changes. The available articles of the time are analyzed through qualitative content analysis, in order to pinpoint the various topics that intrigued the public opinion with regards to the exhibitions, all the while aiming to connect said topics with the cultural ideologies that inform the body of Greek intellectuals of the 50s and 60s. The results disclose that the matters that piqued the columnists' interest were closely related to managerial issues, alongside with the perceived or prescriptive role of the state, the artists, the art critics, the public, art, as well as the influence of the sociohistorical context. In other words, the emphasis was placed on the practical and ideological conventions of the art world. At the very core of their argumentation lies the importance of a civilizing mission, although remnants of an enlightenment discourse and a nascent democratization discourse coexist, when imagining the future of the art world. The study of the exhibitions raises the question of state intervention, cultural policy, and the reception of contemporaneous art, while assembling the ideological spectrum historically responsible for forging the aesthetic canon. A thorough study of the entirety of the exhibitions is bound to offer a history of ideas in terms of inclusionary and exclusionary aesthetic forces at play during the 20th century, elucidating the challenges arising from state support or state intervention in the arts, an issue forever troubling 21st century Greece.

Keywords: Panhellenic Art Exhibitions, artworld, History of Exhibitions, state intervention, cultural policy

Εισαγωγή

*Η έκφραση των ανθρώπων
που κινούνται μέσα στις αίθουσες ζωγραφικής
προδίδει μιαν αδέξια συγκαλυμμένη απογοήτευση
που εκεί μέσα δεν κρέμεται τίποτε άλλο
εκτός από πίνακες.
Walter Benjamin, Μονόδρομος*

Το 1966 οι σκοτεινές αίθουσες της Ελλάδας υποδέχονται την ταινία «Οι κυρίες της αυλής», μια κωμωδία σε παραγωγή της Finos Films και σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου, έπειτα από τη μεγάλη θεατρική επιτυχία του Ντίνου Ηλιόπουλου στο θέατρο Γκλόρια τα δύο προηγούμενα έτη. Το έργο βασίστηκε στο θεατρικό του Αλφρέντ Ζερί «Το έκτο πάτωμα» και ενθουσίασε το ελληνικό κοινό. Σε μια σκηνή, ο Πίπης (Ντίνος Ηλιόπουλος), άσημος και συμπαθής ζωγράφος, φιλοτεχνεί μια τοιχογραφία στην αυλή της γειτονιάς του. Απευθυνόμενος στον μαγαζάτορα, διαπιστώνει με, μάλλον προσποιητή, περηφάνια και λίγο παράπονο: «Είδες τι ωραίο πράμα βγήκε κατά τύχη! Κοίτα να δεις εδώ, αυτό χαραμίζεται. Είναι για την Έκθεση Ζαππείου!» Η Έκθεση Ζαππείου δεν είναι άλλη από την Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση¹.

Ένας σημερινός θεατής δεν θα δυσκολευόταν να γελάσει με αυτή τη στιχομυθία. Εξάλλου, όχημα του κωμικού εφέ είναι η φιγούρα του φαντασμένου και φτωχού καλλιτέχνη, ο οποίος επιδίδεται σε «εξ ορισμού» αποτυχημένους νεωτερισμούς, με την ελπίδα ότι κάποτε η αξία του θα αναγνωριστεί. Ωστόσο, η ταύτιση της Έκθεσης του Ζαππείου με την Πανελλήνια είναι μια πρώτη πολιτισμική αναφορά που διαφεύγει από το σημερινό κοινό, μιας και ο εν λόγω θεσμός όχι μόνο δεν έχει επιβιώσει στον 21ο αιώνα, αλλά τελικά, δεν κατάφερε να κατοχυρώσει μια ισχυρή θέση στο συλλογικό φαντασιακό σε βάθος χρόνου, παρά τη μακρόχρονη συνεισφορά του στην διαμόρφωση του καλλιτεχνικού γίνεσθαι της χώρας και τους αμέτρητους διαπληκτισμούς που πυροδότησε κατά τη διάρκειά του. Εξαιρώντας από τη συζήτηση την επιστημονική κοινότητα, είναι γεγονός ότι οι Πανελλήνιες δεν είναι γνωστές στον μέσο Έλληνα ως το «πιο σημαντικό καλλιτεχνικό γεγονός του τόπου» όπως συνήθιζαν να τις περιγράφουν οι αρθρογράφοι του 20ού

¹ Η αναφορά αυτή αποτελεί ενδεχομένως προσθήκη του σεναριογράφου, ο οποίος βασιζόμενος στην ευρέως διαδεδομένη εικόνα του θεσμού στο τότε κοινό, επιτείνει το τραγικοκωμικό στοιχείο του διαλόγου.

αιώνα. Παρά την τότε πρόδηλη σημασία τους, τις εκθέσεις πλέον τις έχει σκεπάσει η λήθη. Τα ίχνη τους όμως έχουν παραμείνει, άλλοτε άθικτα, άλλοτε διαστρεβλωμένα κι αποσπασματικά, όχι μόνο στις ταινίες αλλά, πρώτα και κύρια, στον Τύπο.

Η Πανελλήνια διαφοροποιήθηκε από τις άλλες πολιτιστικές εναλλακτικές της εποχής. Υπήρξε η πρώτη κρατικά οργανωμένη έκθεση σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα, φέροντας σε πανηγυρική επαφή το δημόσιο με τους καλλιτέχνες και το ευρύ κοινό. Από τη θέσπισή τους το 1938 μέχρι και το 1987 οι εκθέσεις διέτρεξαν στην πραγματικότητα ένα μεγάλο τμήμα του 20ού αιώνα δίνοντας το παρόν σε κομβικές περιόδους της ελληνικής ιστορίας: δικτατορία Μεταξά, Εμφύλιος και Ψυχρός Πόλεμος, δικτατορία των Συνταγματαρχών και Μεταπολίτευση. Επιπλέον, η δομή τους είχε ως πρότυπο την ευρωπαϊκή εκθεσιακή παράδοση, προτάσσοντας την εθνική ταυτότητα οργανωμένη σε μια συλλογική, κρατικά επικυρωμένη σύνθεση. Αναπόφευκτα, ο ημερήσιος και περιοδικός Τύπος αναλώθηκε σε επιμέρους σχολιασμούς των εκθέσεων, αποτυπώνοντας, με όλους τους περιορισμούς που ενέχει το μέσο, τις διάφορες διαπιστώσεις των επισκεπτών, τα παράπονα των καλλιτεχνών, τις εντυπώσεις, τα σκάνδαλα, τις καινοτομίες και τις παραλείψεις μιας διοργάνωσης που διατρανώνει εξ αρχής το κύρος και την καθολικότητά της.

Σε διάστημα 50 σχεδόν χρόνων (1938-1987) πραγματοποιήθηκαν δεκαπέντε εκθέσεις. Αυτές θα μπορούσαν να διαχωριστούν σε τέσσερις περιόδους: τις μεταξικές Πανελλήνιες (1938-1940), τις μεταπολεμικές (1948-1965), τις εκθέσεις επί Χούντας (1967-1973) και τις εκθέσεις της Μεταπολίτευσης το 1975 και το 1987, με πρωτοβουλία της κυβέρνησης Καραμανλή και Παπανδρέου αντίστοιχα. Δεδομένων των περιορισμών της διπλωματικής εργασίας, η παρούσα ερευνητική απόπειρα εστιάζει στις μεταπολεμικές εκθέσεις. Αυτή η επιλογή έγινε πρώτον, επειδή οι εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια των δύο δικτατοριών, παρά τις όποιες άλλες διαφορές τους, έχουν ως κοινό παρονομαστή την λογοκρισία του Τύπου. Επομένως, η εξαγωγή συμπερασμάτων για τις εν λόγω εκθέσεις δυσχεραίνεται και απαιτεί ειδικό χειρισμό. Δεύτερον, οι μεταπολεμικές εκθέσεις παρουσιάζουν ένα επιπλέον ενδιαφέρον, το οποίο εκλείπει από τις εκθέσεις της Μεταπολίτευσης και προκύπτει από την διοργάνωσή τους κατά μεσής μιας περιόδου όπου η μοντέρνα και η πρωτοποριακή τέχνη κάνουν μια πρώτη, δυναμική εμφάνιση στο ελληνικό καλλιτεχνικό προσκήνιο, ενώ παράλληλα η εισροή της δυτικής ή «μαζικής» κουλτούρας απασχολεί ολοένα την κοινή γνώμη. Με άλλα λόγια, οι μεταπολεμικές εκθέσεις αποτελούν πολιτιστικές εκφάνσεις σημαντικών πολιτισμικών αλλαγών στο ελληνικό τοπίο.

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η σκιαγράφηση του τρόπου με τον οποίο γίνονταν αντιληπτοί από την κοινωνία ο σκοπός, ο χαρακτήρας και η συνεισφορά του θεσμού τις δεκαετίες του '50 και του '60, μέσω της μελέτης της αρθρογραφίας της εποχής. Με αυτό τον τρόπο, η έρευνα αποπειράται να εντοπίσει και να συγκεντρώσει τα ζητήματα που εγείρονταν στον δημόσιο, γραπτό λόγο, σε μια προσπάθεια, πρώτον, να ανασυντεθεί το πλέγμα των ιδεών που περιέβαλλε το δημόσιο πρόσωπο της έκθεσης και, δεύτερον, να διαφωτιστεί ο τρόπος με τον οποίο τα υποκείμενα της εποχής αντιλαμβάνοντουσαν τη λειτουργία του κόσμου της τέχνης. Με τη χρήση της ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου, η έρευνα επιθυμεί να απαντήσει στα εξής ερευνητικά ερωτήματα: Ποια θέματα έκριναν οι γράφοντες ως άξια σχολιασμού αναφερόμενοι στη σημασία της έκθεσης; Πώς αυτά αποκαλύπτουν τις ιδεολογικές συγκλίσεις και αποκλίσεις των απόψεων της εποχής σχετικά με τη λειτουργία του κόσμου της τέχνης;

Βιβλιογραφική Επισκόπηση

Προκειμένου να απαντηθούν τα ερευνητικά ερωτήματα που θέτει η παρούσα εργασία κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια σύντομη αναφορά σε θεωρίες της κοινωνιολογίας και της ιστορίας της τέχνης που επιτρέπουν μια πιο ολιστική προσέγγιση των εκθέσεων ως υλικών αλλά και ιδεολογικών δομών. Εκτός από μία αναδρομή στην ιστορία του θεσμού των Πανελληνίων, αποπειράται η σκιαγράφηση του πολιτισμικού, πολιτιστικού και ιδεολογικού πλαισίου της Ελλάδας στα μέσα του αιώνα, ώστε να ανασυντεθεί πιο εύληπτα το πλαίσιο εντός του οποίου πραγματοποιήθηκαν οι εκθέσεις, με το οποίο αλληλεπιδρούσαν και ενίοτε συγκρούονταν.

Ο κόσμος της τέχνης του H. Becker και οι κόσμοι της τέχνης

Τα οντολογικά ερωτήματα περί τέχνης είναι αχανή. Μία από τις επιδραστικότερες θεωρίες της τέχνης τον 20ό αιώνα υπήρξε η παρατήρηση του Danto (1964, σ. 40) ότι «για να αναγνωριστεί κάτι ως έργο τέχνης προαπαιτείται η ύπαρξη κάποιου στοιχείου το οποίο το γυμνό μάτι δεν μπορεί να διακρίνει – την ατμόσφαιρα μιας αισθητικής θεωρίας, τη γνώση της ιστορίας της τέχνης: έναν κόσμο της τέχνης». Ο Danto προσπάθησε συνειδητά να απομακρύνει την προσοχή των ιστορικών τέχνης από την παραδοσιακή ιδέα ότι τα έργα τέχνης έχουν εγγενείς ιδιότητες που τα καθιστούν τέχνη και να την προσανατολίσει στην διαπίστωση ότι τα έργα γίνονται αντιληπτά ως τέτοια με βάση τη θέση που κατέχουν στο εκάστοτε ιστορικό συγκείμενο (van Maanen, 2009). Υπάρχει, δηλαδή, ένα άφατο θεωρητικό πλαίσιο ιστορικά και κοινωνικά εντοπισμένο το οποίο προσδιορίζει τα κριτήρια βάσει των οποίων γίνεται ο διαχωρισμός ανάμεσα σε τέχνη και μη-τέχνη.

Την παραπάνω θέση εμπλούτισε αργότερα ο Dickie, όπως παρατίθεται στον van Maanen (2009, σ. 32), υποστηρίζοντας ότι προκειμένου να αναγνωριστεί ένα έργο ως τέχνη χρειάζεται «η κατανόηση του κόσμου της τέχνης ως συνόλου συλλογικών δραστηριοτήτων και δεσμών μεταξύ μιας ομάδας δρώντων». Ουσιαστικά, η προσθήκη του συνίσταται στον εντοπισμό μιας αξιοδοτικής διαδικασίας που προκύπτει από την συνεργασία και αλληλεπίδραση πολλών υποκειμένων. Ωστόσο, κανένας από τους δύο δεν επεξήγησε πώς δομείται οργανωσιακά ο κόσμος της τέχνης. Στην ουσία, ο Becker (1982) ήταν εκείνος που μετέφρασε τον κόσμο της τέχνης με κοινωνιολογικούς πια όρους, τοποθετώντας τον ανάμεσα σε δύο πόλους: το υποκείμενο και την κοινωνία. Ο Becker κατάφερε να αποφύγει την ουσιοκρατικών καταβολών μεταφυσική της “ιδιοφυίας” του καλλιτέχνη από τη μία και τον άκρατο κοινωνιολογισμό από την άλλη,

τοποθετώντας τη σύλληψη του κόσμου της τέχνης στο μεταίχμιο αυτών των δύο επικρατέστερων τάσεων: στις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις των ατόμων εντός των υπάρχοντων δομών (van Maanen, 2009, σ. 33).

Για τον Becker (1982, σ. 39), ο κόσμος της τέχνης (artworld) «είναι ένα δίκτυο ανθρώπων των οποίων η συνεργατική δραστηριότητα καθορίζεται από την από κοινού αναγνώριση ορισμένων συμβάσεων και παράγει τα είδη των έργων τέχνης, χάρη στα οποία ο κόσμος της τέχνης ξεχωρίζει». Ο κόσμος της τέχνης του Becker επηρεάζει τόσο την παραγωγή όσο και την πρόσληψη των έργων τέχνης και διακρίνεται από δύο βασικές έννοιες: τη συλλογική δραστηριότητα και τις συμβάσεις. Ουσιαστικά, κανένα μέλος του κόσμου τέχνης δεν είναι πιο σημαντικό από ένα άλλο: χωρίς τη συνεργασία διαφόρων παραγόντων (καλλιτεχνών, επιμελητών, manager, σκηνογράφων, εργατών, οικονομικών διευθυντών κ.α.) το έργο τέχνης δεν μπορεί να υφίσταται. Αναπτύσσεται δηλαδή μεταξύ των διαφόρων μελών μια σχέση αλληλεξάρτησης, αλλά πάντοτε επί ίσοις όροις. Οι συμβάσεις είναι ο συνδετικός κρίκος των διαφόρων μελών, καθιστώντας τη συνεργασία τους εφικτή. Αποτελούν τις κοινές παραδοχές μεταξύ των μελών σχετικά με πρακτικά ή ιδεολογικά ζητήματα και ρυθμίζουν τη μεταξύ τους σχέση, τα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις τους.

Οι πλήρως ανεπτυγμένοι κόσμοι της τέχνης παρέχουν κανάλια διανομής στου καλλιτέχνες ώστε, πρώτον να ενσωματωθούν στην οικονομία της κοινωνίας, φέρνοντας τους σε επαφή με το κοινό, αλλά και, δεύτερον, να ενσωματωθούν ιδεολογικά στα πιστεύω της κοινωνίας, καταλαμβάνοντας μια ιδιαίτερη θέση στην αντίληψη του κοινού. Ως αποτέλεσμα, ο Becker παρατηρεί ότι οι καλλιτέχνες παράγουν ό,τι μπορούν να αφομοιώσουν τα συστήματα διανομής και ό,τι φαντάζονται ότι μπορεί να εκτιμήσει το κοινό. Αν οι καλλιτέχνες δεν συμμορφώνονται με την λειτουργία του συστήματος διανομής, είτε βρίσκουν άλλο μέσο διανομής είτε το έργο τους δεν καταφέρνει να διανεμηθεί. Το κοινό στο οποίο οι καλλιτέχνες απευθύνονται είναι σαφώς διαφοροποιημένο και ορίζεται από τον Becker ως εξής: το κοινωνικοποιημένο κοινό με λίγες γνώσεις επί της τέχνης, το πιο εξειδικευμένο και μυημένο, και, τέλος, οι δυνάμει καλλιτέχνες ή παλιοί καλλιτέχνες που γνωρίζουν την τεχνική δυσκολία της δουλειάς τους. Ανάλογα με το κοινό που επιδιώκουν να προσελκύσουν, οι καλλιτέχνες τροποποιούν συνειδητά ή μη το έργο τους. Επομένως, ο κόσμος της τέχνης προσδιορίζει τους ιδεολογικούς όρους και τις πρακτικές συνθήκες βάσει των οποίων επιτυγχάνεται η επαφή του καλλιτέχνη με το κοινό.

Ο Becker προσθέτει ότι ένας νέος κόσμος της τέχνης γεννιέται όταν φέρνει κοντά ανθρώπους που δεν έχουν συνεργαστεί ξανά στο παρελθόν με σκοπό να παράγουν τέχνη,

αξιοποιώντας τις νεοσύστατες συμβάσεις ή τις ακόμη και τις παλαιότερες με καινοφανή τρόπο. Αντίστοιχα, ένας κόσμος της τέχνης πεθαίνει όταν κανένας δεν συνεργάζεται πια με τους συμφωνηθέντες τρόπους, αψηφώντας τις τυπικές συμβάσεις. Η ασυμφωνία, δηλαδή, των συνεργαζόμενων προσώπων οδηγεί πρώτον σε μια ρήξη και δεύτερον σε μια εκ νέου συμφωνία για τον επιθυμητό ή κατάλληλο κόσμο της τέχνης. Σε κάθε περίπτωση, ο κόσμος της τέχνης παράγει αξία μέσω της συμφωνίας των μελών του ως προς το τι θεωρείται «άξιο» (van Maanen, 2009).

Ο Becker δίνει εξίσου μεγάλη έμφαση στον ρόλο του κράτους, ως ρυθμιστή. Η συγχώνευση της πολιτικής με την αισθητική επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο γίνεται κάτι αντιληπτό ως τέχνη, αρχικά σε συμβολικό επίπεδο. Σε πρακτικό επίπεδο, το κράτος προωθώντας συγκεκριμένες νομοθεσίες ορίζει το καθεστώς εργασίας των διαφόρων μελών, επηρεάζοντας τα μέσα παραγωγής, αλλά και τα κανάλια διανομής της τέχνης εντός των συνόρων του. Η παρέμβαση που επιδιώκει είναι πάντα σε συνάρτηση με τα συμφέροντά του. Αυτά για τον Becker είναι η διατήρηση της δημόσιας τάξης και η ανάπτυξη μιας εθνικής κουλτούρας, η οποία προωθεί την εθνική ενότητα ή τη φήμη του έθνους σε διεθνές επίπεδο. Η παρέμβαση μπορεί να έχει διάφορες μορφές: ανοιχτή υποστήριξη, λογοκρισία, καταπίεση. Ανάλογα με τις βλέψεις του το κράτος επιλέγει να παρέχει ή να αποσύρει τρόπους στήριξης της τέχνης και των καλλιτεχνών: επιχορηγήσεις για την εκπόνηση συγκεκριμένων έργων, πρόσβαση σε κανάλια διανομής, πρόσβαση σε μέσα παραγωγής είναι τα βασικά σημεία της παρέμβασής του.

Σύμφωνα με τον van Maanen (2009, σ. 43), η συνεισφορά του Becker είναι σημαντική, επειδή, πρώτον, υπογραμμίζει «τον ρόλο των συμβάσεων στην παραγωγή και πρόσληψη της τέχνης, συνδέοντας τα οργανωσιακά χαρακτηριστικά του κόσμου της τέχνης με το ζήτημα της αξίας». Δεύτερον, επειδή αφιερώνει μεγάλο κομμάτι της προσοχής του στο σύστημα διανομής, ως τόπο όπου η παραγωγή και η πρόσληψη συνέρχονται, και όπου οι αντιλήψεις για τη λειτουργία της τέχνης κατασκευάζονται. Στα παραπάνω μπορεί να προστεθεί και η καθαίρεση του καλλιτέχνη, η συνακόλουθη αναγνώριση της ισότιμης διάδρασης ανθρώπων και ιδεών για τη τέχνη, αλλά και η ρυθμιστική θέση του κράτους. Η κοινωνιολογική προσέγγιση του Becker αποτελεί ιδανικό πλαίσιο για τη μελέτη των Πανελληνίων για όλους τους παραπάνω λόγους. Η ταυτόχρονη έμφαση στις οργανωτικές δομές, στο πολυσύνθετο ιδεολογικό υπόβαθρο και την πολυπαραγοντική παρεμβολή του κράτους επιτρέπουν μια πιο καθολική προσέγγιση ενός

κρατικού θεσμού που απασχολεί την ελληνική κοινή γνώμη καθόλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα, επιβιώνοντας στη δημόσια συζήτηση πριν ακόμη την επίσημη θεσμοθέτησή της.

Κι άλλοι μελετητές έχουν προσεγγίσει τον κόσμο της τέχνης ποικιλοτρόπως. Ενδιαφέρον έχει η παρατήρηση της Heinich (2015) ότι τον 19ο αιώνα υπάρχει μόνο ένας κόσμος της τέχνης, με εμβληματικότερο θεσμό το παρισινό Σαλόνι ζωγραφικής, ενώ στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, οι κόσμοι πληθαίνουν, εφόσον πολλές ετερογενείς αντιλήψεις για την πρωτοποριακή τέχνη συνυπάρχουν με την παράδοση των Καλών Τεχνών, δημιουργώντας έναν υπαρκτό ανταγωνισμό μεταξύ ιδεολογιών. Για τη Heinich, τρεις είναι οι βασικές ειδολογικές κατηγορίες της τέχνης: η κλασική, η μοντέρνα και η σύγχρονη. Η κλασική τέχνη ορίζεται από την έμφαση των καλλιτεχνών στην εφαρμογή κανόνων αναπαραστατικής απεικόνισης, η μοντέρνα επιχειρεί τον πειραματισμό με τους κανόνες απεικόνισης σε συνδυασμό με την έκφραση της εσωτερικότητας του καλλιτέχνη, ενώ η σύγχρονη παίζει με τα οντολογικά σύνορα της τέχνης, αμφισβητώντας την ίδια την έννοια του έργου τέχνης. Αυτός ο διαχωρισμός βασίζεται στη λογική ότι η κλασική τέχνη εστιάζει στην εσωτερική έκφραση του καλλιτέχνη με υπέρτατη αξία την ομορφιά, η μοντέρνα εστιάζει πάλι στην έκφραση, αλλά με σημαντικότερη αξία πλέον τη μοναδικότητα του έργου, ενώ η σύγχρονη τέχνη αν και συνεχίζει να δίνει έμφαση στην μοναδικότητα, μετατοπίζει το ενδιαφέρον της στην ίδια τη διαδικασία παραγωγής του έργου. Απόρροια αυτών των παρατηρήσεων είναι ο διαχωρισμός της τέχνης σε τρία παραδείγματα: το κλασικό, το μοντέρνο και το σύγχρονο.

Επομένως, στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα όπου συντελείται η μετάβαση από το μοντέρνο στο σύγχρονο παράδειγμα, η ρήξη μεταξύ των ρευμάτων της τέχνης δεν πραγματοποιείται αυτοστιγμεί, αλλά εκτυλίσσεται και μεταλλάσσεται διαρκώς. Ο van Maanen (2009, σ. 92) παραθέτει μια ενδιαφέρουσα τοποθέτησή της, στην οποία η Heinich κάνει μια διάκριση μεταξύ «ενός αξιακού καθεστώτος που προωθεί τον πολιτισμικό εκδημοκρατισμό και ενός καθεστώτος που προωθεί την ανάπτυξη της αισθητικής ποιότητας», υποστηρίζοντας ότι αυτά τα δύο μπορούν να συνυπάρχουν χρονικά και να γίνονται αντιληπτά ως αντικρουόμενα από τα μέλη τους.

Η ιδέα της αντιθετικής συνύπαρξης δεν είναι καινούργια. Όπως παρατηρεί η Αδαμοπούλου (2019, σ. 40), η ιδέα της «μη συγχρονικότητας του σύγχρονου» (*Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen*) του Pinder χρησιμοποιήθηκε συχνά «για να ερμηνεύσει την ταυτόχρονη εκδήλωση διαφορετικών και συχνά αντιθετικών τάσεων της μοντέρνας τέχνης και στη συγκεκριμένη συγκυρία κυρίως τη συνύπαρξη παραστατικών και αφηρημένων ρευμάτων». Αυτή

η σύλληψη είναι χρήσιμη, διότι εκτός από το ότι εξηγεί πώς είναι εφικτό εντός μιας δομής, να υπάρχουν διαφορετικά αισθητικά ρεύματα, παρά τις όποιες αποκλίσεις τους, δύναται επίσης να εξηγήσει γιατί σε μια δεδομένη χρονική στιγμή μπορούν να επιβιώνουν «μοντέρνες» δομές όπως τα Σαλόν, και γενικά οι εθνικού χαρακτήρα εκθέσεις, ταυτόχρονα με πιο «σύγχρονες» δομές, όπως οι διεθνούς χαρακτήρα Μπιενάλε.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις είναι ουσιαστικές για την περίοδο υπό μελέτη. Από το 1948 έως και το 1965 η Ελλάδα δεν ξεφεύγει από το ευρωπαϊκό παράδειγμα, βλέποντας δύο κόσμους να συγκρούονται: παραστατική και ανεικονική τέχνη, «παραδοσιακή» και «μοντέρνα» αντιμάχονται στο κατεξοχήν πεδίο σύγκρουσής τους, που δεν είναι άλλο από το Ζάππειο, τον χώρο διεξαγωγής των Πανελληνίων Καλλιτεχνικών Εκθέσεων. Υπό μία έννοια, η ίδια έκθεση, εφόσον επιδιώκει μια καθολική εκπροσώπηση της ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας, μπορεί να νοηθεί ως μικρογραφία του κόσμου της τέχνης σε ισχύ την εν λόγω περίοδο και άρα να αναλυθεί με βάσει τόσο το οργανωσιακό της πλαίσιο, όσο και τις αντικρουόμενες αισθητικές και ιδεολογικές αντιλήψεις που εκφράζονται στον Τύπο με αφετηριακό σημείο την πραγματοποίησή της.

Η Ιστορία της Τέχνης και ο κλάδος της Ιστορίας των Εκθέσεων

Οι διαπλεκόμενες σχέσεις των διαφόρων υποκειμένων του κόσμου της τέχνης δεν αποτελούν αποκλειστικό αντικείμενο διερεύνησης της κοινωνιολογίας. Αν μη τι άλλο, η ιστορία της τέχνης στρέφεται πολλάκις σε αυτές, αν και, παραδοσιακά, η μελέτη αυτών λειτουργεί συμπληρωματικά και συγκυριακά. Εξάλλου, η σημασία της μελέτης των εκθέσεων είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις ριζικές αλλαγές που επικύρωσε η σύζευξη τέχνης και δημόσιου χώρου. Σύμφωνα με την Ward (1996, σ. 319) «η εμφάνιση εικαστικών θεσμών είναι συνώνυμη με την δημιουργία ενός αυτόνομου χώρου δράσης για την τέχνη». Οι εκθέσεις επινοούνται την περίοδο του Διαφωτισμού, ως μια νέα μορφή δημόσιου χώρου για ένα νέο είδος κοινού, για το οποίο οι προσωρινές δημόσιες εκθέσεις αποτελούν εκπαιδευτικό εργαλείο (Myers, 2011). Σε αυτή τη συνθήκη η Ward (1996, σ. 320) προσθέτει το γεγονός ότι «οι εκθέσεις βοήθησαν την ωρίμανση της αγοράς της τέχνης και της καταναλωτικής κουλτούρας, ενώ παράλληλα διαχώρισαν τον χώρο παρουσίασης και πρόσληψης της τέχνης από τους χώρους παραγωγής και κτήσης της». Για τον ίδιο, οι εκθέσεις επικύρωσαν μια νέα μορφή συνείδησης γύρω από τον τρόπο με τον οποίο η σχέση θεατή και αντικειμένου πρέπει να διαμεσολαβείται. Οι επιμελητικές επιλογές, αν και δεν λογίζονταν πάντα

ως τέτοιες, προσυπαγορεύονταν από την έννοια «του καλού γούστου, της κοινής λογικής, της συνήθειας» κι έτσι σταδιακά, οι αλλαγές που εντοπίζονται σε αυτό το πεδίο αναδεικνύουν ποιος θεωρούταν ο κοινωνικά πλέον κατάλληλος επισκέπτης, τι είδους περιβάλλον απαιτούνταν για την επαφή του με την τέχνη και πώς θα έπρεπε να κοιτάζει τα έργα (Ward, 1996, σ. 323).

Παρ' όλα αυτά, τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια πιο εστιασμένη μετατόπιση του ερευνητικού ενδιαφέροντος των ιστορικών τέχνης προς το πεδίο της ιστορίας των εκθέσεων. Προς επίρρωση αυτής της διαπίστωσης, η Myers (2011, σ. 24) παραθέτει τον Obrist, για τον οποίο «η τέχνη του τέλους του 19ου αιώνα και του 20ού είναι βαθιά συνδεδεμένη με την ιστορία των εκθέσεων της», αλλά και την Derieux που φαίνεται να συμφωνεί, υποστηρίζοντας ότι «είναι πλέον ευρέως αποδεκτό ότι η ιστορία της τέχνης του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα δεν είναι πλέον μια ιστορία των έργων τέχνης, αλλά μια ιστορία των εκθέσεων». Πιο συγκεκριμένα, «η ιστορία των εκθέσεων έχει μια συνεργατική σχέση με την κατασκευή του κανόνα, δεδομένου ότι η μορφή της έκθεσης αποτελεί μια παραγωγική σύνθεση οπτικών επιχειρημάτων που διευκολύνουν μια πιο ρευστή, πολύπλοκη και πλουραλιστική κατανόηση της ιστορίας της τέχνης» (Mathur, 2019, σ. 7). Σε κάθε περίπτωση, το ενδιαφέρον για τις εκθέσεις βασίζεται στην ουσιώδη διαπίστωση ότι διαφορετικές δυνάμεις και δρώντες συνέρχονται σε έναν τόπο (Baião, de Oliveira, Martins, 2019) χωροχρονικά περιορισμένο, ενθαρρύνοντας μια εκ βάθρων μελέτη της τέχνης.

Σημείο τομής στις αναζητήσεις της ιστορίας της τέχνης νοείται από πολλούς η δίτομη απόπειρα καταγραφής των πιο επιδραστικών εκθέσεων από τον Altshuler (2008). Ο ίδιος, αναγνωρίζοντας την κοινωνική διάσταση της τέχνης, υποστηρίζει ότι οι εκθέσεις «αποτελούν το σημείο συνάντησης των κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών δυνάμεων που διαμορφώνουν την καλλιτεχνική παραγωγή και διανομή ασκώντας επιρροή σε καλλιτέχνες, κριτικούς, συλλέκτες, θεσμικά όργανα και το φιλότεχνο κοινό ποικιλοτρόπως» (σ. 11). Για τη Myers (2011) η στροφή προς μια ιστορία των εκθέσεων αιτιολογείται με διττό τρόπο: από τη μία, η αντιμετώπισή τους ως ξεχωριστά αντικείμενα μελέτης είναι συμπτωματική μιας εποχής όπου η επιστημονική κοινότητα στρέφει εκ νέου το ενδιαφέρον της σε θεσμικές δομές, προκειμένου να αναζητήσει νέες προστιθέμενες αξίες. Μεμονωμένες κατηγορίες όπως το έργο, ο καλλιτέχνης, η γενιά, το ρεύμα, το κοινό δεν λογίζονται πια ως επαρκή εργαλεία για την κατανόηση της πολυπλοκότητας της τέχνης – χρειάζεται η συμπερίληψη της δομής, της ενωτικής κόλλας των διαφόρων παραγόντων σε άμεση σύνδεση με το κοινωνικό τους περιβάλλον. Από την άλλη, στη σκιά των αλτουσεριανών ερωτημάτων γύρω από την ιδεολογία των θεσμών, αναγνωρίζεται η αξία της ανάδειξης των

διαμεσολαβητικών πλαισίων όχι ως αφηρημένων, παραπληρωματικών υποδομών αλλά ως ιστορικών, πια, αυτόνομων δομών με επιρροή. Πιο συγκεκριμένα, ο Τζιόβας (2014, σ. 53) παρατηρεί ότι στον απόηχο του μεταδομισμού το '70 και το '80, «δομές της υψηλής και χαμηλής κουλτούρας αντιμετωπίζονται ως κείμενα, ως πρακτικές λόγου ή σημασιοδοτικές πρακτικές» και αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι «η κειμενικοποίηση της κουλτούρας, τροφοδοτήθηκε από τη γλωσσολογία, τη λογοτεχνική κριτική και τη σημειωτική, επηρεασμένη από το έργο του Αλτουσέρ και του Φουκώ, επιτρέποντας την ανάδειξη κοινών κωδικών και συμβάσεων αναπαράστασης».

Υπό αυτό το πρίσμα, η Mathur (2019, σ. 6) υποστηρίζει ότι η «έκθεση αναδεικνύεται ως κείμενο που υφαίνεται από διαφορετικές κλωστές» ενώ παράλληλα, «αποτελεί διαλογικό προϊόν, εφόσον αποτελεί ένα κείμενο το οποίο με τη σειρά του κινητοποιεί την παραγωγή νέων κειμένων». Ακολουθώντας την ίδια λογική, ο Ferguson (1996, σ. 131) ισχυρίζεται ότι «η έκθεση είναι μια αλληλουχία λόγων, οι οποίοι αθροιστικά αποτελούν τη γλωσσική πράξη [speech act] του θεσμού που αντιπροσωπεύουν». Εκτός από «ανώνυμη γλωσσική πράξη κρατικών υπευθύνων», η Jones (2019, σ. 11) διευκρινίζει ότι «η έκθεση μπορεί να διαβαστεί, είτε ως αντανάκλαση της εποχής της είτε ως χειρονομία του διοργανωτή της είτε ως συγγραφικό έργο μιας ομάδας επιμελητών με κοινά αναγνωρισμένο όραμα». Κατ'επέκταση «οι εκθέσεις έχουν ιδεολογικές επιπτώσεις εφόσον πραγματοποιούνται από θεσμούς και διαμορφώνονται από επιμελητές» (Myers-Szupinska, 2017, σ. 21). Με άλλα λόγια, η έκθεση ως κατασκευάσμα φέρει τα ίχνη των δημιουργών της και έτσι, το περιεχόμενό της, εφόσον αποτελεί μέρος μιας σύνθεσης, υποτάσσεται στο πλαίσιο εντός του οποίου παρουσιάζεται, κι όχι το αντίθετο.

Σύμφωνα με τη Soomre (2012), το γεγονός ότι οι εκθέσεις συνδυάζουν διαφορετικούς δρώντες, αντικείμενα, θεσμούς και συνθήκες, επιτρέπει την από κοινού μελέτη και σύζευξη της οικονομικής ανάπτυξης, της πολιτικής πραγματικότητας και της διαμόρφωσης της κοινωνίας με το σύνολο των καλλιτεχνικών πρακτικών. Η ίδια προσθέτει ότι «η μελέτη των κόμβων του δικτύου και των συνδυασμών των στοιχείων της τέχνης, της πολιτικής, των ατομικών θέσεων και των ιστοριών, βοηθούν στην ανάδειξη των διαφορετικών δυναμικών που αναπτύσσονται εντός της τέχνης». Αυτές οι διαφορετικές δυναμικές εμφανίζονται ευκρινώς στις εκθέσεις, διότι «συγκεντρώνουν πολλαπλές και αποκλίνουσες αισθητικές αντιλήψεις, ταραχώδεις ιστορικές αναζητήσεις, εθνικές ιδεολογικές ασυνέπειες και συνειδητές προσπάθειες παρέμβασης, που προωθούνται ως οπτικές, επιμελητικές επιλογές» (Mathur, 2019, σ. 6). Πιο συγκεκριμένα, η Ward (1996, σ. 322) διαπιστώνει «ότι οι εκθέσεις αναπαριστούν κάποια ολότητα που υπερβαίνει την

φυσική υπόστασή τους και επομένως, ανάλογα με τις ιδέες βάσει των οποίων διοργανώνονται αλλά και τις οποίες καλούνται να υπηρετήσουν, επιτρέπουν την εμφάνιση μιας ιστορίας των εννοιών που έχουν προσδιορίσει ιστορικά την συμπερίληψη, τον αποκλεισμό και την αξία εντός του κόσμου της τέχνης».

Παράλληλα, «οι εκθέσεις ενσωματώνουν την περίπλοκη εμπειρία του σύγχρονου, και για αυτό είναι κομβικής σημασίας στην ανάδειξη αντιμαχόμενων δημόσιων λόγων» (Baião et al., 2019, σ. 8). Για αυτόν τον λόγο, η Jones (2019, σ. 12) επισημαίνει την ανάγκη η ιστορία της τέχνης «να παλέψει με του Λόγους που παράγονται από τις εκθέσεις και να δαμάσει τις χίμαιρες που αυτές απελευθερώνουν». Με άλλα λόγια, εφόσον το σύγχρονο είναι πάντα ρευστό και σε διαδικασία κατασκευής, οι διάφορες ιδεολογικές μάχες οπτικοποιούνται στις εκθέσεις και διαιωνίζονται μέσω αυτών. Ταυτόχρονα, ακριβώς επειδή, «οι εκθέσεις αφήνουν σημάδια στον δημόσιο λόγο, αλλά και στα ενδιαφέροντα των συλλεκτών, των καλλιτεχνών αλλά και του απείρως διαφοροποιημένου κοινού, με τα δικά τους περίπλοκα ενδιαφέροντα, πάθη και καταναλωτικές συνήθειες», ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι μιλάνε και κατανοούν την τέχνη, διαμεσολαβείται πάντα από τις εκθέσεις. Είτε ως θέαμα, κοινωνικο-ιστορικό γεγονός, ή δομικό εργαλείο, οι εκθέσεις καθορίζουν και εισάγουν τα πολιτισμικά νοήματα της τέχνης (Ferguson et al., 1996).

Με βάση τα παραπάνω, αναδεικνύεται ότι οι εκθέσεις αποτελούν πρόσφορο έδαφος για τη διερεύνηση των διαφόρων σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ των μελών του κόσμου της τέχνης αλλά και των λόγων που αρθρώνονται μεταξύ τους σε έναν συνεχή, δημόσιο διάλογο. Η παρούσα εργασία ακολουθεί τη λογική που υπεραμύνεται το πεδίο της ιστορίας των εκθέσεων κι αποπειράται να εγγραφεί στις αναζητήσεις του, προκειμένου να επιτευχθεί μια πιο καθολική κατανόηση της λειτουργίας του κόσμου της τέχνης στην Ελλάδα το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, μέσα από τη μελέτη των ζητημάτων που νοούνται ως τα πλέον σημαντικά από τα μεταπολεμικά υποκείμενα. Το πλαίσιο που παρέχουν οι Πανελλήνιες Εκθέσεις φωτίζει τις εξω-εκθεσιακές και δηλαδή κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες που διαμόρφωναν τον δημόσιο διάλογο, αναδεικνύει τις εσωτερικές διαμάχες που προϋπήρχαν στις επιμέρους αντιπαραθέσεις της καλλιτεχνικής κοινότητας, υπογραμμίζει την ιδεολογική τοποθέτηση του κρατικού μηχανισμού και ταυτόχρονα, επιβάλλει τον «ενδεδειγμένο» τρόπο θέασης των έργων, συνδιαμορφώνοντας τελικά τον κανόνα. Κατά συνέπεια, η μελέτη τους ανάγεται σε πολυπρισματικό εργαλείο που φανερώνει τις ιδιαίτερες πτυχές της ελληνικής τέχνης, οι οποίες ενδεχομένως να παρέμεναν στην αφάνεια, αν το

ερευνητικό ενδιαφέρον περιοριζόταν αποκλειστικά στην πρόσληψη της σύγχρονης τέχνης, στη βιογραφία των καλλιτεχνών ή στις μορφολογικές μετατοπίσεις των έργων.

«Πρωτοϊστορία» των Πανελληνίων Καλλιτεχνικών Εκθέσεων

Αν οι Πανελλήνιες Καλλιτεχνικές Εκθέσεις μνημονεύονται ως κατεξοχήν παράδειγμα κρατικού παρεμβατισμού στις τέχνες με άμεσο αποτέλεσμα την συνδικαλιστική αυθαιρεσία και την καλλιτεχνική διάσπαση, αυτό δεν σημαίνει ότι οι διεκδικήσεις και διαπραγματεύσεις μεταξύ των εμπλεκόμενων υποκειμένων ήταν καινοφανείς και ότι, άρα, εκφράστηκαν ταυτόχρονα με τη γέννηση του θεσμού. Αν μη τι άλλο, οι εκθέσεις είναι μάλλον απόρροια μακρόχρονων διεργασιών εντός της ελληνικής κοινωνίας, η οποία άλλοτε συναινεί κι άλλοτε διασπάται, καλλιτεχνικά και πολιτικά, αρθρώνοντας έναν συνεχή, άτυπο διάλογο για τον ρόλο του Κράτους, τη σημασία της τέχνης, τη μεταξύ τους σχέση και την ιδανική ή καταλληλότερη μορφή αυτής.

Σύμφωνα με τον Ματθιόπουλο (1996, σ. 35) ήδη από τον 19ο αιώνα, η παρέμβαση του Κράτους σε καλλιτεχνικής φύσεως ζητήματα περιορίζεται «στις αγορές λίγων έργων για δημόσιους χώρους, την απονομή βραβείων-υποτροφιών και τον διορισμό των καθηγητών στο Σχολείο των Τεχνών», ενώ το επίπεδο της ελληνικής τέχνης αντιμετωπίζεται υποτιμητικά από τους υψηλά ιστάμενους, παρά την απουσία όποιας προσπάθειας από μέρους τους να την απεγκλωβίσουν από τη «σπαργανώδη κατάσταση» στην οποία βρίσκεται. Όπως συμπληρώνει ο ίδιος, διανοούμενοι και καλλιτέχνες «στηλίτευαν άμεσα την κρατική πολιτική αλλά και έμμεσα τη γενικότερη κοινωνική αδιαφορία εκφράζοντας ταυτόχρονα μια έντονα ηθικιστική αντίληψη για την τέχνη, έναν έντονο διδακτισμό και μια αφηρημένη ιδεαλιστική θεώρηση του ίδιου του καλλιτέχνη» (σ. 36). Το αίτημα για κρατική παρέμβαση στις τέχνες βασιζόταν κατά κόρον στην ιδέα ότι η τέχνη έχει αξιοσημείωτο κοινωνικό-παιδαγωγικό ρόλο και αποτελεί τόσο σημαντικό κεφάλαιο της ελληνικής ιστορίας, όσο και εθνικό θεμέλιο.

Σε μια πρώτη ανάγνωση, η μετάβαση από το πολιτισμικό μοντέλο του 19ου αιώνα, στο οποίο ομαδικές εκθέσεις είναι πρωτοβουλία λίγων καλλιτεχνών και η παρέμβαση του κράτους ισχνή και υποτυπώδης, στο μοντέλο του μέσου του 20ού αιώνα, στο οποίο οι Πανελλήνιες λειτουργούν υπό τον απόλυτο έλεγχο του κράτους, μοιάζει περισσότερο με λογικό άλμα, παρά με μια αλληλουχία γεγονότων που συνδέονται αιτιοκρατικά. Στην πραγματικότητα, το αίτημα για κρατική στήριξη των τεχνών είναι αναπόσπαστο από το αίτημα των Πανελληνίων: χωρίς τις

διεκδικήσεις και δράσεις των καλλιτεχνών προπολεμικά και μεσοπολεμικά, η θεσμοθέτηση και λειτουργία τους είναι αμφίβολο ότι θα είχαν ακολουθήσει την ίδια πορεία. Είναι ακριβώς η δράση του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών και η διοργάνωση των Διαρκών Εκθέσεων των Φιλελευθέρων που έθεσαν ένα πρώτο προηγούμενο, ώστε να φτάσουν οι Πανελλήνιες στην τελική τους μορφή επί Μεταξά.

Οι πανελλήνιες εκθέσεις του ΣΕΚ

Η ανάγκη για μια ουσιαστική κρατική παρέμβαση στις τέχνες εντείνεται τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα. Δεδομένης της ανυπαρξίας μιας αγοράς τέχνης και ενός αντίστοιχου αγοραστικού κοινού, οι καλλιτέχνες αδυνατούν να εξελιχθούν δημιουργικά, εφόσον βασικές δομές απουσιάζουν, πόσω μάλλον να βιοποριστούν αξιοπρεπώς, στρέφοντας ολοένα τις ελπίδες τους προς το Κράτος, για να θεραπεύσει εκείνο μια πληθώρα αιτημάτων: από την αναδιοργάνωση της Σχολής, τη στέγαση της Πινακοθήκης έως και τη διοργάνωση εκθέσεων. Μια σημαντική στιγμή στην οργανωμένη, συλλογική διεκδίκηση των αιτημάτων των καλλιτεχνών ήταν η ίδρυση του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών (ΣΕΚ) το 1910, προδρομικής μορφής της Ένωσης Σωματείων Εικαστικών Τεχνών (ΕΣΕΤ) και κατ' επέκταση του Καλλιτεχνικού Εικαστικού Επιμελητηρίου (ΚΕΕ). Σύμφωνα με τον Μοσχονά (2010), «η ίδρυση του ΣΕΚ θα σημάνει τυπικά και ουσιαστικά τον πλήρη διαχωρισμό καλλιτεχνών-φιλοτέχνων και τη μετάλλαξη των καλλιτεχνικών σωματείων σε συσσωματώσεις στις οποίες μετέχουν και τις οποίες ελέγχουν αποκλειστικά εικαστικοί δημιουργοί». Ο ίδιος παρατηρεί ότι η κύρια δραστηριότητα του Συνδέσμου ήταν «η εκθεσιακή, καθώς οι εκθέσεις ήταν και ο κυριότερος τρόπος επαφής των μελών του με το ευρύ κοινό, ένα μέσο για να μελετήσει η κοινωνία την πρόοδο των καλλιτεχνών και κατ' επέκταση της σύγχρονης ελληνικής τέχνης, ενώ αποτελούσαν παράλληλα το σημαντικότερο οικονομικό έσοδο του σωματείου και των εκθετών». Ο Ματθιόπουλος (1996) παρατηρεί ότι ένας από τους πρώτους στόχους που έβαζε ο ΣΕΚ, με σαφή συνδικαλιστικό χαρακτήρα, ήταν η διοργάνωση Πανελληνίων Εκθέσεων αλλά και η προετοιμασία για τη συμμετοχή σε διεθνείς εκθέσεις.

Για τον Μοσχονά (2010), αν οι δύο πρώτες εκθέσεις του Συνδέσμου δεν είχαν την επιθυμητή απήχηση στο κοινό και την συνεπακόλουθη εμπορική επιτυχία, η τρίτη έκθεση του 1916 ενέπνευσε την ελπίδα πως η επιθυμητή στήριξη της καλλιτεχνίας μέσω των εκθέσεων είχε πλέον επιτευχθεί. Ο ίδιος σημειώνει ότι «η τέταρτη έκθεση του ΣΕΚ το 1917, ήταν η τελευταία μιας αδιάλειπτης εκθεσιακής δραστηριότητας που είχε ανασταλεί μόνο εξαιτίας των Βαλκανικών

Πολέμων» ενώ η επόμενη θα πραγματοποιηθεί μόλις το 1921, εξαιτίας «της ίδρυσης της Ομάδος Τέχνη, που συγκεντρώνει τα νεότερα και πιο δραστήρια μέλη του Συνδέσμου» αλλά και λόγω της έναρξης της «Διαρκούς Έκθεσης του Κράτους, όπου άλλωστε πολλά από τα μέλη του Συνδέσμου συμμετείχαν στην επιμελητεία της».

Σταδιακά, ο ΣΕΚ αρθρώνει ολοένα και περισσότερα αιτήματα προς το Κράτος, ψέγοντάς το για αδιαφορία. Ανάμεσα σε αυτά ήταν η ανέγερση κτιρίου της Διαρκούς Καλλιτεχνικής Έκθεσης, η ανέγερση καλλιτεχνικών εργαστηρίων, η δημιουργία σταθμών σε νησιά και στην ελληνική επαρχία, η σύσταση Καλλιτεχνικού Συμβουλίου και η αποστολή υποτρόφων στο εξωτερικό. Σύμφωνα με τον Μοσχονά, «οι συγκεκριμένες διεκδικήσεις του ΣΕΚ θα αποτελέσουν τη βάση των αιτημάτων της καλλιτεχνικής κοινότητας για ολόκληρη τη δεκαετία του '20 και του '30, με βασικότερο κριτήριο την ενεργητικότερη κρατική παρέμβαση στα καλλιτεχνικά θέματα».

Η Ε' Καλλιτεχνική έκθεση του ΣΕΚ το 1921 πραγματοποιείται με μια τροποποίηση στον κανονισμό της, οπότε πλέον η έκθεση χαρακτηρίζεται «πανελλήνιος», ορίζοντας διαφορετικές επιτροπές για την οργάνωση αλλά και την κρίση των προς έκθεση έργων, δημιουργώντας ένα πρώτο προηγούμενο ως προς τη λειτουργία του θεσμού των ΠΚΕ σε οργανωτικό επίπεδο, αλλά και ως προς τον χαρακτήρα που θα επεδίωκε να έχει. Ουσιαστικά, με τη λήξη των πολέμων, και μετά το 1920, μόνο ο ΣΕΚ προχώρησε στη διοργάνωση μεγάλων, πανελλήνιων εκθέσεων σε αραιά όμως χρονικά διαστήματα, ενώ το κράτος προτιμούσε να προχωρήσει σε άμεσα ελεγχόμενες από το ίδιο ενέργειες, αποφεύγοντας να ικανοποιήσει σωματεία με ιδιωτικο-συνδικαλιστικό χαρακτήρα (Μοσχονάς, 2010). Το εξαιρετικά βραχύβιο καθεστώς της ιδιότυπης δικτατορίας του Θεόδωρου Πάγκαλου (25 Ιουνίου 1925 - 21 Αυγούστου 1926) ήταν αυτό που πρώτο ξαναπαραχώρησε το Ζάππειο για έκθεση στους καλλιτέχνες κι έτσι, στις 14 Απριλίου του 1926, άνοιξε τις πύλες της η ΣΤ' Πανελλήνια Έκθεση του ΣΕΚ (Ματθιόπουλος, 1996, σ. 55).

Η θεσμοθέτηση της Διαρκούς Έκθεσης

Με την είσοδο των Φιλελευθέρων στο πολιτικό προσκήνιο, παράλληλα με την διάδοση των φιλελεύθερων ιδεών για ένα πρόγραμμα βαθύτερων αλλαγών στην κρατική μηχανή, την οικονομία και την κοινωνία, αλλά και στο πλαίσιο ενός γενικότερου αστικού εκσυγχρονισμού, στα πρότυπα άλλων φιλελεύθερων ευρωπαϊκών κρατών, πραγματοποιείται η πρώτη, στη νεότερη ελληνική ιστορία, παρέμβαση στον κόσμο της τέχνης (Ματθιόπουλος, 1996). Σύμφωνα με τον

Μοσχονά (2010), με το Νόμο 348 του 1914, «η κυβέρνηση των Φιλελευθέρων προσπάθησε να ικανοποιήσει ένα μακρόχρονο και πάγιο αίτημα της ελληνικής καλλιτεχνικής κοινότητας, το οποίο παλαιότερα είχαν επιχειρήσει να καλύψουν ιδιωτικού χαρακτήρα φορείς, την ίδρυση Διαρκούς Καλλιτεχνικής Έκθεσης». Ο ίδιος προσθέτει ότι βασικές επιδιώξεις ήταν η αμεσότερη σύνδεση του κοινού με την τέχνη και η διαπαιδαγώγησή του, καλλιεργώντας τις προϋποθέσεις για τη δημιουργία μιας ακμάζουσας καλλιτεχνικής αγοράς. Η νομοθετική αυτή παρέμβαση τελικά δεν υλοποιείται κάτω από το βάρος των εθνικών περιπετειών και μπροστά στην απροθυμία των επόμενων κυβερνήσεων να αναλάβουν οικονομικές υποχρεώσεις για τις τέχνες, ευνοώντας την άρθρωση μιας ομόφωνης καταγγελίας του κράτους από μέρους των καλλιτεχνών για την αδιαφορία και την ανυπαρξία κρατικής πολιτικής για τις τέχνες (Ματθιόπουλος, 1996). Σύμφωνα με τον Μοσχονά (2010), τελικά, ο θεσμός λειτούργησε μόνο τα έτη 1917-1918 σε τρεις περιόδους: οι δύο πρώτες στεγάστηκαν στις αίθουσες του Ζαπείου και η τρίτη στο κτήριο του φιλολογικού συλλόγου Παρνασσός. Για τον ίδιο, οι δύο πρώτες εκθέσεις μπορούν να κριθούν ως σχετικά επιτυχημένες στο εμπορικό τους τμήμα, ενώ η ολοκληρωτική αποτυχία της τρίτης πρέπει να ήταν συγκυριακή. Ταυτόχρονα, οι λόγοι μη συνέχισης του θεσμού δεν μπορούν να αποτυπωθούν με βεβαιότητα, ωστόσο είναι πιθανό να συνετέλεσαν «η οικονομική κατάσταση της χώρας, η αδυναμία της Πολιτείας να αναγείρει το Μέγαρο της Διαρκούς, η εκλογική ήττα των φιλελευθέρων, η Μικρασιατική καταστροφή, αλλά και η γεωμετρική αύξηση της διοργάνωσης ατομικών εκθέσεων στην πρωτεύουσα» (Μοσχονάς, 2010).

Σύμφωνα με τον Ματθιόπουλο (1996), παρόλο που η υλοποίηση των όσων προέβλεπε το νομοσχέδιο αναβλήθηκε, δεδομένης της επί σειρά ετών εμπόλεμης κατάστασης στην οποία βρέθηκε η χώρα, και μόνο «η νομική κατοχύρωση της "γενικής έκθεσης", την είχε καταστήσει ένα θεσμό ενισχυμένο με το κρατικό κύρος» στο πλαίσιο «ενός θεσμικού εκσυγχρονισμού κατά το πρότυπο των μεγάλων εκθέσεων σε εθνικό επίπεδο στην Ευρώπη, του Glaspalast του Μονάχου, της Biennale Romana, της Royal Academy του Λονδίνου, και κυρίως των παριζιάνικων Salons». Παράλληλα, όπως σημειώνει ο ίδιος, επαναπροσδιορίστηκε η σχέση της κρατικής διοίκησης με τις καλές τέχνες, «θεωρώντας τις πλέον de facto, σαν μια κοινωνική λειτουργία απέναντι στις ανάγκες της οποίας το Κράτος είχε όχι μόνο μια γενική υποχρέωση να μεριμνά, αλλά και συγκεκριμένες υποχρεώσεις» (σ. 39).

Η πολιτιστική παρέμβαση των Φιλελευθέρων (1928-1933)

Στο γενικότερο πλαίσιο της εκσυγχρονιστικής πολιτικής του Βενιζέλου, επιδιώχθηκε και η αναδιοργάνωση του πολιτισμού μέσω της μεγαλύτερης παρέμβασης του Κράτους στα καλλιτεχνικά ζητήματα. Με άλλα λόγια, η παρέμβαση αποσκοπούσε στη μεγαλύτερη οργανωτική και οικονομική υποστήριξη των εικαστικών τεχνών από το Κράτος. Πρακτικά, το ύφος της παρέμβασης συμπυκνώνεται στους νόμους που ψήφισαν οι Φιλελεύθεροι, οι οποίοι «είχαν σχεδόν προσωποπαγή χαρακτήρα και η πραγματική εξουσία εκπορευόταν ουσιαστικά από τις προσωπικές σχέσεις των καλλιτεχνών με τους πολιτικούς και όχι από θεσμοθετημένες και καθολικά σεβαστές αρχές και την γενική παραδοχή και αναγνώριση κάποιων αξιών και θεσμών» (Ματθιόπουλος, 1996). Οι προσωπικές σχέσεις του Αλ. Παπαναστασίου με τον Παρθένη, και του Κ. Δημητριάδη με τον Ελ. Βενιζέλο προσδιόριζαν την κατεύθυνση που ήθελε να δώσει η κυβέρνηση στην πορεία της σύγχρονης εικαστικής παραγωγής. Η στήριξη καλλιτεχνών συγκεκριμένων, νεωτερικών πειραματισμών ήταν έμπρακτη, με την αγορά έργων και την παρουσία κυβερνητικών προσωπικοτήτων σε εκθέσεις όπως αυτές τις Ομάδος Τέχνη. Στην ουσία, όπως σημειώνει ο Ματθιόπουλος:

Η παρέμβαση των βενιζελικών στις εικαστικές τέχνες είχε ως κύριο στόχο την υποστήριξη των νεωτεριστικών καλλιτεχνικών τάσεων, ή τουλάχιστον αυτών των τάσεων που είχαν εμφανιστεί στην Ελλάδα σαν νεωτεριστικές την εποχή της ανόδου των φιλελευθέρων, κατά την πρώτη και κυρίως τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα. Από τα χρόνια 1910-20 και ιδιαίτερα μετά τον διχασμό, οι φιλελεύθεροι είχαν ήδη συμμαχήσει, ενάντια στην κατεστημένη και γερμανοθρεμμένη κάστα των φιλοβασιλικών και συντηρητικών καλλιτεχνών, που συνέχιζαν να ασκούν μια ακαδημαϊκή манιέρα.

Αυτή η προτίμηση συμπορευόταν με την πίστη των δημοκρατικών στον διαφωτιστικό-κοινωνικό ρόλο της τέχνης, ακόμα κι αν η τελευταία γινόταν αντιληπτή με διαφορετικούς τρόπους από τους διορισμένους εκπροσώπους της φιλελεύθερης παράταξης. Στην ουσία, η κατεύθυνση της πολιτικής που υιοθετήθηκε για τα εικαστικά ζητήματα χαραχτηκε άτυπα από τον Ζ. Παπαντωνίου, τον Ι. Γρυπάρη, τον Κ. Δημητριάδη και τον Γ. Παπανδρέου, θέτοντας ως βάση τις προσωπικές αντιλήψεις τους για την τέχνη.

Οι «προσωπογραφίες» και των τεσσάρων από το Ματθιόπουλο είναι αρκετά κατατοπιστικές. Ο Παπαντωνίου υιοθετούσε έναν «θρησκευτικό» αισθητισμό, μια λατρεία της «Ωραιότητας», στο λυτρωτικό ρόλο της οποίας πίστευε με τρόπο μυστικιστικό, αλλά πάντα αριστοκρατικό. Οι αισθητικές του προτιμήσεις ήταν στραμμένες στη Δύση, αποβλέποντας για την

ελληνική καλλιτεχνία να ακολουθήσει στα χνάρια της μεγάλης καλλιτεχνικής ευρωπαϊκής παράδοσης, στην προσπάθεια να δημιουργήσει έναν δικό της «νεοελληνικό ρυθμό» ενώ παράλληλα απέδιδε στις τέχνες έναν πρωταρχικά ηθικό και παιδαγωγικό ρόλο. Για τον Ι. Γρυπάρη, Διευθυντή του Τμήματος Γραμμάτων και Τεχνών του υπουργείου Παιδείας, η τέχνη, και ιδιαίτερα η αρχαία, ήταν μια μυσταγωγία στην ομορφιά και την αλήθεια, και η ηθικοπλαστική της δύναμη ήταν μοναδική ενώ ως κρατικός λειτουργός δεν απέβλεπε παρά στον εξευρωπαϊσμό της νεοελληνικής τέχνης, πιστεύοντας στην επικράτηση του κοσμοπολιτισμού. Ο Κ. Δημητριάδης, Διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών, υποστήριζε τις θεωρίες του Μωκλαίρ, όπως και ένα τμήμα της ελληνικής κοινωνίας, σύμφωνα με τον οποίο η νεωτερική τέχνη οφείλει την εμφάνιση της και την όποια επιτυχία της στον κερδοσκοπικό ρόλο των εμπορών της τέχνης, στον αντίστοιχο των πληρωμένων τεχνοκριτών, στις εκκεντρικές ιδέες των σνομπ και των νεόπλουτων συλλεκτών και στις επιδιώξεις των ανίκανων καλλιτεχνών, που μέσα από τη νεωτερική τέχνη προσπαθούν να αναδειχθούν ή να κερδοσκοπήσουν, θέτοντας έτσι ένα πιο συντηρητικό όριο σε νεωτερικούς πειραματισμούς. Τέλος, ο Γ. Παπανδρέου, υπουργός Παιδείας και ο Ν. Μπέρτος, διάδοχος του Γρυπάρη, από τη θέση του Διευθυντή του Τμήματος Γραμμάτων και Καλών Τεχνών, διατυπώνουν την ανάγκη προώθησης μια υψηλής κουλτούρας ανοικτής σε όλες τις τάξεις, συμπληρώνοντας το φιλελεύθερο όνειρο μιας κοινωνίας που θα προοδεύει σταθερά βασισμένη στην ελεύθερη οικονομία και στην οποία ο «λαός» θα έχει σταδιακά όλο και μεγαλύτερη πρόσβαση στην κατανάλωση, στη μόρφωση, στην τέχνη και τον πολιτισμό. Η βασική υπόσχεση ήταν η ίση συμμετοχή στα έργα του «ανώτερου πολιτισμού». Η φιλελεύθερη προσέγγιση είναι ταυτόχρονα μυστικιστική, ελιτιστική, ηθικοπλαστική, «ελληνική», εξευρωπαϊστική, συντηρητική και εκλαϊκευτική περιγράφοντας ένα ιδιάζων φιλελεύθερο προφίλ.

Σε αυτό το πλαίσιο, η παρέμβαση των Φιλελευθέρων επικεντρώθηκε στην αναδιοργάνωση της Σχολής Καλών Τεχνών, με στόχο την αναβάθμιση των καλλιτεχνικών σπουδών και τον εκσυγχρονισμό τους, σύμφωνα με τις προαναφερθείσες εξευρωπαϊστικές τάσεις που διακατείχαν μεγάλο τμήμα της φιλελεύθερης παράταξης. Σύμφωνα με τον Ματθιόπουλο, με το Νόμο του Παπαντωνίου 4366/29 «ο διορισμός των Παρθένη και Δημητριάδη μαζί με την "τιμητική" συνταξιοδότηση του Γεώργιου Ιακωβίδη αποτέλεσε το πρώτο βήμα της παρέμβασης των φιλελευθέρων στις εικαστικές τέχνες». Όπως παρατηρεί ο ίδιος «η τοποθέτηση ενός φιλελεύθερου Διευθυντή στη Σχολή και ο αναπροσανατολισμός των αισθητικών και καλλιτεχνικών αξιών της παρεχόμενης από αυτή διδασκαλίας ήταν οι άμεσα επιζητούμενες αλλαγές, οι οποίες και

θεωρήθηκαν τότε αρκετές για την ανανέωση της εκπαίδευσης και συνακόλουθα της καλλιτεχνικής ζωής». Σκοπός ήταν η διάδοση των ιδεών και των αισθητικών τους απόψεων, επομένως και η διδασκαλία της Σχολής έπρεπε να εναρμονιστεί με τις επικρατούσες διεθνείς καλλιτεχνικές αντιλήψεις. Στη συνέχεια, το μέχρι τότε αποκαλούμενο Σχολείο των Καλών Τεχνών με το νέο νόμο, αναβαθμίστηκε και μετονομάστηκε σε «Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών» και τάχθηκε ισότιμη για πρώτη φορά με το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, με αποτέλεσμα η καλλιτεχνική εκπαίδευση και κατ' επέκταση οι εικαστικές τέχνες για πρώτη φορά στην πράξη θεωρούνταν από το Υπουργείο Παιδείας ισότιμες με τις επιστήμες (Ματθιόπουλος, 1996).

Όσον αφορά τις εκθέσεις, η εκ νέου παρουσία του Βενιζέλου στο πολιτικό προσκήνιο αναζωπύρωσε το κυβερνητικό και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον για την ανασύσταση του θεσμού των Διαρκών. Σύμφωνα με τον Μοσχονά, (2010) αναγγέλθηκε η κατασκευή περιπτέρου, αφιερωμένου στη Διαρκή στον κήπο του Ζαπείου και προκηρύχθηκε η κατ' έτος επανάληψη της έκθεσης, ενώ ένα χρόνο αργότερα, ανακοινώθηκε η ανασύσταση του θεσμού των Διαρκών Εμπορικών Εκθέσεων στο Ζάππειο, η οποία πραγματοποιήθηκε το 1933 με τη σύσταση καλλιτεχνικού τμήματος. Ο ίδιος συμπληρώνει ότι τελικά, δεν έγινε κάποια συνισταμένη κυβερνητική προσπάθεια ούτε για παγίωση της έκθεσης προϊόντων, ούτε για την ανασύσταση του θεσμού της διαρκούς, ενώ τα καλλιτεχνικά σωματεία, διοργανώνοντας ετήσιες εκθέσεις των μελών τους ήρθαν να καλύψουν εν μέρει το συγκεκριμένο κενό».

Το αίτημα γενικής έκθεσης και το Κράτος

Πολύ συχνά γινόταν νύξη για την αναγκαιότητα των μεγάλων κοινών εκθέσεων, είτε αυτές θα είχαν χαρακτήρα πανελλήνιο είτε ομαδικό (Μοσχονάς, 2010). Έτσι, από την αρχή του αιώνα και καθόλη του διάρκεια του Μεσοπολέμου, δύο είναι οι βασικές συνθήκες που προσδιορίζουν τις έννοιες «τέχνη» και «κράτος» και συνοψίζουν τη μεταξύ τους σχέση. Από τη μία, η «γενική έκθεση» ανάγεται σε βασικό αίτημα του καλλιτεχνικού κόσμου, ούσα βασικός μοχλός για την καλλιτεχνική εξέλιξη του τόπου, την κοινωνική επικύρωση των καλλιτεχνών και την κάλυψη των βιοποριστικών τους αναγκών. Σύμφωνα με τον Ματθιόπουλο (1996, σ. 74), αυτή η προτίμηση για δημόσιες, συλλογικές εμφανίσεις επιβεβαιώνει την κυριαρχία της αντίληψης ότι:

[...] η τέχνη είναι μία, ομογενής κι ενιαία και ότι στην ουσία τους οι διαφορές τους είναι μόνο διαφορές ποιότητας και ταλέντου του κάθε καλλιτέχνη ή δευτερεύουσας σημασίας

τεχνοτροπικές ιδιαιτερότητες, ώστε να αρκεί μια αντιπαράθεση των έργων, για να φανεί αυτή η διαφορά και να ξεχωρίσουν οι άριστοι [...] Φανερώνει πως ο αντικειμενισμός, είτε με τη μορφή του ιδεαλισμού, είτε με τη μορφή του υλισμού, η ύπαρξη δηλαδή αντικειμενικών αρχών και κριτηρίων για την τέχνη, ήταν μια ιδέα ακόμη πολύ γερά ριζωμένη στα μυαλά των καλλιτεχνών.

Από την άλλη, σύμφωνα με τον ίδιο, «το Κράτος εμφανιζόταν ως ο αναγκαίος ενδιάμεσος κρίκος μεταξύ κοινού και καλλιτεχνών, η γέφυρα μεταξύ τέχνης και κοινωνίας». Επίσης, προσθέτει ότι κοινή βάση καλλιτεχνών αλλά και των διανοούμενων ήταν η πεποίθηση ότι «το κράτος έπρεπε να είναι ο οργανωτής, ο χρηματοδότης, ο αγοραστής-παραγγελιοδότης, ο παιδαγωγός των καλλιτεχνών [...], το κράτος έπρεπε να γίνει ο μαικήνας τους». Από την πλευρά τους, τα κυβερνητικά στελέχη αγκάλιαζαν αυτόν τον ρόλο, μπολιάζοντάς τον με τις επιμέρους προσωπικές ιδεολογίες τους, μετατοπίζοντας την έμφαση των δράσεών τους στον παιδαγωγικό, κοσμοπολίτικο και εν μέρει ελιτίστικο χαρακτήρα που θα έπρεπε να υιοθετηθεί για την επιτυχή ανανέωση του καλλιτεχνικού κόσμου.

Οι ομαδικές εκθέσεις του ΣΕΚ και οι Διαρκείς Εκθέσεις είναι μόνο ένα ψήγμα των ζητημάτων που απασχολούσαν καλλιτέχνες και υπουργεία. Ωστόσο, οι προσπάθειες που καταβλήθηκαν για την πραγματοποίησή τους αποκαλύπτουν τα βασικά ιδεολογικά διακυβεύματα του κόσμου της τέχνης της περιόδου, τα οποία θα προετοίμαζαν κατάλληλα το έδαφος για την τελική θεσμοθέτηση των Πανελληνίων. Η μεταξική κυβέρνηση αναγνωρίζοντας τη σημασία που απέδιδαν αμφότεροι στον επιθυμητό και ανεπίτευκτο ως τότε θεσμό, αξιοποίησαν πάραυτα το «πνευματικό κληροδότημα» των Φιλελευθέρων θεραπεύοντας ένα μείζων πρόβλημα του «ανικανοποίητου» καλλιτέχνη.

Οι Πανελλήνιες Καλλιτεχνικές Εκθέσεις επί Μεταξά

Η έλευση του καθεστώτος της 4ης Αυγούστου σήμανε «την πλήρη υποταγή των πολιτιστικών θεσμών στο κράτος, το οποίο μέσω της νομοθεσίας και των απευθείας διορισμών και αναθέσεων ήλεγχε τα πάντα» (Παπανικολάου, 2019, σ. 136). Το όραμα του Ι. Μεταξά θύμιζε εκείνο της Μεγάλης Ιδέας, όχι μόνο σε φιλοδοξία αλλά και σε σύλληψη. Η διαφορά ήταν ότι «δεν έπαιρνε πλέον τη μορφή μιας εδαφικής επέκτασης, αλλά μιας ιδεολογικής, πολιτισμικής και πνευματικής επέκτασης» (Χαμηλάκης, 2007, σ. 200). Ανώτερος στόχος ήταν η δημιουργία του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού, κατ' αναλογία του Τρίτου Ράιχ. Σύμφωνα με τον Χαμηλάκη, στη βάση

αυτής ιδεολογικής αρχής ήταν η προσπάθεια κατασκευής του ιστορικού παρελθόντος στη βάση μιας επιλεκτικής εθνικής μνήμης. Η αναγκαιότητα του συγκεντρωτικού κράτους συνδεόταν με έναν καταφανώς λαϊκιστικό χαρακτήρα του καθεστώτος, το οποίο δεν προσπάθησε να επινοήσει ένα αφήγημα συνέχειας, αλλά βασίστηκε στις υπάρχουσες ιδεολογικές τοποθετήσεις των προηγούμενων χρόνων, γύρω από την ανάγκη εύρεσης της «ελληνικότητας», αξιοποιώντας το ήδη διαδεδομένο σύνθημα «πατρίς, θρησκεία, οικογένεια». Στην ουσία, προέταξε μια τροποποιημένη εκδοχή της εθνικής αφήγησης, «προβάλλοντας τις πτυχές του κλασικού και βυζαντινού παρελθόντος που νομιμοποιούσαν τις πρακτικές, τις πολιτικές και το όραμά του: τον μιλιταρισμό της Σπάρτης και της Μακεδονίας του Φιλίππου Β', τον λαϊκισμό και το ασκητικό πνεύμα της Σπάρτης, τον απολυταρχικό και χριστιανικό χαρακτήρα του Βυζαντίου» (Χαμηλάκης, 2007, σ. 228). Έτσι, η εξαγγελία του Τρίτου Πολιτισμού νομιμοποίησε την επιβολή της δικτατορίας, στο πλαίσιο μιας πολιτισμικής, κι όχι φυλετικής, εξυγίανσης.

Σύμφωνα με τον Ματθιόπουλο (1996) «το αφήγημα της αδιάσπαστης πολιτιστικής συνέχειας είχε ήδη διαδοθεί από τον Παλαμά και τον Σικελιανό ενώ οι φιλελεύθεροι διανοούμενοι ήταν ήδη συνδεδεμένοι με το εθνικιστικό κίνημα της ελληνικότητας», επομένως η αξιοποίηση αυτών των ιδεών από τον Μεταξά δεν προκάλεσε αντιδράσεις ούτε γνώρισε ισχυρή αντίσταση από όποια παράταξη, με μεμονωμένες εξαιρέσεις. Παράλληλα, ο Μεταξάς αν και ακροδεξιός πολιτικός με πρότυπο τον Χίτλερ και τον Μουσολίνι, διατηρούσε φιλελεύθερες απόψεις για την τέχνη, υιοθετώντας μια τακτική ίσων αποστάσεων από όλες τις καλλιτεχνικές τάσεις, με εξαίρεση μόνο τα πολιτικά στρατευμένα έργα που τοποθετούνταν ενάντια στις ιδέες του (Ματθιόπουλος, 1996). Στην πράξη, καλλιτέχνες και διανοούμενοι δέχονται να συνεργαστούν με το καθεστώς, με αποτέλεσμα οι ίδιοι να ωφελούνται από την πλουσιοπάροχη πολιτική του και ο ίδιος να επιτυγχάνει τον βασικό του στόχο: την επίτευξη της λαϊκής συναίνεσης για την κατάργηση του κοινοβουλευτισμού (Ματθιόπουλος, 1996).

Ο Μεταξάς επεδίωξε την επιβολή ενός συγκεντρωτικού κράτους που παρεμβαίνει ενεργά και συστηματικά σε όλες τις όψεις της καθημερινής ζωής, με προεξάρχον όχημα την παιδεία και κατ' επέκταση τον πολιτισμό. Αυτή η πολιτική αντικατοπτρίζεται στους νόμους που θέσπισε για τις εικαστικές τέχνες. Αρχικά, θέσπισε την αναδιοργάνωση του Υπουργείου Παιδείας, αναβαθμίζοντας το Τμήμα Γραμμάτων και Τεχνών σε Διεύθυνση, ίδρυσε τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, μια δευτεροβάθμια σωματειακή οργάνωση καλλιτεχνών και υποστήριξε θερμά την πρωτοβάθμια οργάνωση των σωματείων στην ΕΣΕΤ που είχε ολοκληρωθεί τα προηγούμενα

χρόνια, διόρισε ως Διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης τον Γ. Στρατηγό, προχώρησε σε εκτεταμένες αγορές έργων από ζώντες καλλιτέχνες, εκταμιεύοντας ποσά από τον δημόσιο προϋπολογισμό, ψήφισε Νόμο για τη σύσταση μόνιμης επιτροπής για την ελληνική συμμετοχή στη Μπιενάλε Βενετίας και τέλος θεσμοθέτησε τις Πανελλήνιες Καλλιτεχνικές Εκθέσεις το 1938 (Ματθιόπουλος, 1996). Παράλληλα, αποφάσισε τον διαχωρισμό των Διευθύνσεων Γραμμάτων και Τεχνών, και με αυτόν τον τρόπο το μεταξικό καθεστώς πολιτικοποιεί τον πολιτισμό και κατ' επέκταση προσπαθεί να χειραγωγήσει τη διαχείριση του παρελθόντος (Τζιόβας, 2011). Το 1938, αναλαμβάνει ο ίδιος το Υπουργείο Παιδείας και επιδιώκει συνειδητά προσωπικές συναντήσεις με τις εκάστοτε διοικήσεις των πνευματικών σωματείων, ενώ επιδεικνύει ανεκτική στάση στις μορφοπλαστικές και υφολογικές διαμάχες των καλλιτεχνών, καλλιεργώντας την ψευδαίσθηση της καλλιτεχνικής και ιδεολογικής ελευθερίας. Εφόσον στόχος του ήταν η ενίσχυση της κεντρικής γραφειοκρατίας και η συναινετική υποταγή του καλλιτεχνικού κόσμου στο Υπουργείο Παιδείας, η ικανοποίηση των χρόνιων και πάγιων αιτημάτων της καλλιτεχνικής κοινότητας ήταν μονόδρομος και η θετική αντίδραση αυτής, αναπόφευκτη.

Η θεσμοθέτηση της Ετήσιας Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης υλοποίησε το βασικότερο αίτημα του πρώτου τετάρτου του 20ού αιώνα, επιβεβαιώνοντας στη συνείδηση των καλλιτεχνών τον ρόλο του κράτους ως μαικήνα. Όπως σημειώνει ο Μοσχονάς (2010), «είχε διαφανεί η διάθεση του καθεστώτος να δίνει αφειδώς μεγάλα ποσά για αγορές από συλλογικές εκθέσεις και να ενισχύει θεσμικά την καλλιτεχνική δημιουργία, όπως είχε επιβεβαιωθεί από τις καλλιτεχνικές εκθέσεις στο πλαίσιο της ΔΕΘ». Ο ίδιος προσθέτει ότι η καλλιτεχνική κοινότητα «έσπευσε να υποδεχτεί το νέο θεσμό ως πανάκεια όλων των προβλημάτων που αντιμετώπιζε η σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία, παραβλέποντας όμως την πολιτειακή εκτροπή και τον φασιστικό χαρακτήρα του καθεστώτος».

Στόχος της έκθεσης ήταν παρουσίαση της ακριβούς εικόνας του συνόλου της καλλιτεχνικής παραγωγής του τόπου, η οποία θα ξεχωρίσει και θα τοποθετήσει την κάθε αξία στη θέση της, καθώς πολλοί άνθρωποι θα έχουν την ευκαιρία να κρίνουν και να βεβαιωθούν για τη σοβαρότητα των εκθεμάτων (Ματθιόπουλος, 1996). Η οργανωτική επιτροπή αποτελούνταν κατά βάση από συνδικαλιστικούς εκπροσώπους, ενώ η επιτροπή των βραβείων παρέμενε υπό την διοίκηση του καθεστώτος, αντανakλώντας τη γενικότερη στόχευση της παρέμβασης: οι καλλιτεχνικοί πειραματισμοί και οι συνακόλουθες διαμάχες είναι υπόθεση των δημιουργών, αλλά η ανάδειξη της εθνικής, πια, ποιότητας υποδεικνύεται από το καθεστώς στα πλαίσια του

εκπολιτισμού του λαού. Σταδιακά, η ΠΚΕ απέκτησε μια ξεχωριστή θέση στη συνείδηση των καλλιτεχνών, αλλά και της κοινωνίας, καθώς «αναδείχτηκε στο σημαντικότερο καλλιτεχνικό γεγονός του έτους, σε έκθεση που υποσκέλιζε οποιοδήποτε άλλο εκθεσιακό συμβάν» (Μοσχονάς, 2010). Σε συμβολικό επίπεδο, η έκθεση έμοιαζε να θεραπεύει τον ιδεολογικό διχασμό του μεσοπολέμου, εφόσον παρουσίαζε όλους τους καλλιτέχνες «να συνενώνονται σε μία οργάνωση, όπου όλες οι παρατάξεις ομονοούν» για την πραγματοποίησή της (Ματθιόπουλος, 1996).

Οι εκθέσεις του '39 και του '40 ανέδειξαν σταδιακά τα προβλήματα που προέκυπταν από τη διοργάνωση μιας εθνικής έκθεσης μαζικού χαρακτήρα που απευθύνεται στο ευρύ κοινό. Οι καλλιτέχνες σταδιακά αποστασιοποιούνται από μια πληθωρική έκθεση, όπου φιλοξενείται μεγάλος αριθμός εκθεμάτων ενώ παράλληλα σημειώνονται σημαντικές απουσίες (Μοσχονάς, 2010). Τα βραβεία αποτελούν νέο σημείο τριβής, καθώς η λογική που υιοθετείται επιδιώκει να καταπραΰνει μεν τις αντιθέσεις μεταξύ των εκθετών, παραμερίζοντας όμως άτυπα τους νεωτεριστές ζωγράφους (Ματθιόπουλος, 1996). Παράλληλα, οι αιρετοί εκπρόσωποι των καλλιτεχνών στις επιτροπές μειώνονται σε αριθμό και αντικαθίστανται από καθεστωτικούς εκπροσώπους, ενώ οι συντηρητικοί καθηγητές υπερτερούν αριθμητικά, προκαλώντας δυσφορία στους μετέχοντες, πιο νεωτερικούς καλλιτέχνες. Τέλος, οι εκτεταμένες αγορές του Κράτους συνδυάστηκαν με αγορές από οργανισμούς του ευρύτερου δημοσίου φορέα - όπως η Εθνική Τράπεζα και η Τράπεζα της Ελλάδος - διαμορφώνοντας μια ιδιότυπη αγορά τέχνης (Μοσχονάς, 2010). Ουσιαστικά, εφόσον το κράτος αναλαμβάνει αυτοβούλως το ρόλο του χορηγού των τεχνών, οι τιμές των έργων αυξάνονται κατακόρυφα από τους καλλιτέχνες (Ματθιόπουλος, 1996), και το κοινό, θέλοντας και μη, ταυτίζει την εμπορικότητα της έκθεσης με μια αμιγώς κρατική υποχρέωση, που δεν οφείλει να τους απασχολεί.

Ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο 1950 & 1960

Η έναρξη του πολέμου σήμανε και την προσωρινή λήξη των Πανελληνίων. Ο θεσμός επανήλθε, αν και λιγότερα δυναμικά, τις μεταπολεμικές δεκαετίες, απασχολώντας συχνά την κοινή γνώμη. Οι έξι εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν σε αυτές τις δύο δεκαετίες δεν λειτούργησαν εν κενώ, αλλά είδαν το κοινό, τους καλλιτέχνες, τους τεχνοκρίτες και τους γύρω θεσμούς να αλλάζουν, να αναδιπλώνονται ή να “προοδεύουν”, δημιουργώντας συνεχώς νέα πεδία συζήτησης, έναν πολιτικό θόρυβο ή έναν πολιτισμικό οργανισμό.

Λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και έναρξη του Εμφυλίου

Το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα επιβεβαίωσε ότι η επομένη ενός θριάμβου είναι εξίσου κενή με την επομένη μιας τραγωδίας. Η εγχώρια εμπόλεμη κατάσταση διακόπτεται προσωρινά, για να επανεκκινηθεί με την έναρξη του Εμφυλίου από το καλοκαίρι του 1946 έως το καλοκαίρι του 1949 κατά βάση στις ορεινές περιοχές της χώρας. Το δίπολο φασισμός - αντιφασισμός ανατρέπεται και, όπως διαπιστώνει ο Λιάκος (2020, σ. 294) «η νέα διαχωριστική γραμμή εντοπίζεται ανάμεσα στους κομμουνιστές και στους εθνικόφρονες». Παράλληλα, ένας εξίσου καταστροφικός πόλεμος είναι σε ισχύ στην ενδοχώρα, ο ιδεολογικός, «στον οποίο επιστρατεύονται οι μεγάλες και παλιές εφημερίδες, το ραδιόφωνο, η Εκκλησία, οι πανεπιστημιακοί καθηγητές, αλλά και ο κόσμος των μορφωμένων των μικρών πόλεων που είχαν επιλέξει το συντηρητικό στρατόπεδο». Η πολιτική ζωή ποινικοποιείται πλέον νομικά με την επιβολή εκτάκτων μέτρων που έχουν στόχο την «απονομιμοποίηση της αντιστασιακής και εθνικής δράσης του ΕΑΜ στη δημόσια σφαίρα και στη συνείδηση των πολιτών» (Λιάκος, 2020, σ. 301) με αποκορύφωμα την επιβολή των πιστοποιητικών υγιών κοινωνικών φρονημάτων το 1948 και τη δημιουργία στρατοπέδων «εθνικής αναμόρφωσης». Ο Λιάκος προσθέτει ότι ο Εμφύλιος στην Ελλάδα ως προέκταση του Ψυχρού Πολέμου σε διεθνές επίπεδο «ήταν το αποτέλεσμα της διαδικασίας συγκρότησης και επιβολής τους κράτους, ενός κράτους που με τη σειρά του αποτύπωνε τη συγκρουσιακή διαδικασία συγκρότησης του». Οι δολοφονίες, οι εκτελέσεις, η φυλακή και η εσωτερική εξορία των «ληστοσυμμοριτών» ή «ΕΑΜοβούλγαρων» από τους «εθνικόφρονες» έγινε η καθημερινότητα του καθεστώτος «λευκής τρομοκρατίας» που είχε επιβληθεί (Χαμηλάκης, 2012). Η επαναφορά στην εξουσία εμβληματικών προσώπων της δικτατορίας του Μεταξά και δοσιλογικών κυβερνήσεων της Κατοχής με τις ταυτόχρονες εκκαθαρίσεις του κρατικού μηχανισμού δίνουν τον τόνο της εμφυλιακής και μετεμφυλιακής πραγματικότητας.

Η Παπανικολάου (2019, σ. 143) παρατηρεί ότι «το διχαστικό κλίμα της εμφύλιας σύρραξης και του Ψυχρού Πολέμου αναγκάζει την Ελλάδα να χάσει τη μεγάλη ευκαιρία να προσαρμοστεί έγκαιρα προς τα νέα ιδεώδη και στη νέου τύπου αστική δημοκρατία, που η δυτική κοινωνία είχε ενστερνιστεί και αποδεχτεί μέσα στο πλαίσιο του εκδημοκρατισμού και της ελεύθερης διακίνησης ιδεών αποκρούοντας τα κατάλοιπα της απολυταρχίας και του εκφασισμού

της πολιτιστικής ζωής». Η Αδαμοπούλου (2019) συμπληρώνει ότι από το τέλος του Εμφυλίου και μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50 στην Ελλάδα «δεν υπάρχει οργανωμένο σύστημα αγοράς για την τέχνη, η κρατική μέριμνα έχει ατονήσει, οι αριστεροί διανοητές έχουν εκτοπιστεί ή περιθωριοποιηθεί, ενώ το ευρύ κοινό αλλά και οι καλλιτέχνες στην Ελλάδα δεν έχουν ουσιαστική επαφή με τις εξελίξεις στο εξωτερικό εκτός κι αν οι ίδιοι ταξιδεύουν». Η ίδια προσθέτει πως οι υποδομές και το θεσμικό πλαίσιο της Ελλάδας παραμένουν υποανάπτυκτα πόσω μάλλον σε σύγκριση με την ευρωπαϊκή πραγματικότητα, με αποτέλεσμα τα ξένα ινστιτούτα να επιβάλλουν στην τοπική εικαστική σκηνή της εκθεσιακές επιλογές τους χωρίς κανέναν ανταγωνισμό. Σε αυτό το πλαίσιο κλήθηκε να πραγματοποιηθεί η πρώτη μεταπολεμική, και η μόνη εμφυλιακή, Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση το 1948.

Η δεκαετία του '50

Τη δεκαετία του '50, οι προσπάθειες ανασύστασης του κράτους υποβοηθούνται από τις ξένες δυνάμεις με την εκπόνηση και εφαρμογή του σχεδίου Μάρσαλ «για την ανάσχεση του κομμουνισμού, την οικονομική ανασυγκρότηση της Ευρώπης και της μετατροπή της σε έναν αξιόπιστο εταίρο των ΗΠΑ» (Λιάκος, 2020, σ. 290). Οι κοινωνικές μεταβολές που πραγματοποιούνται δεν είναι αμελητέες. Για πρώτη φορά ο αστικός πληθυσμός υπερβαίνει σε αριθμό τον αγροτικό, η πρωτεύουσα εκτινάσσεται επίσης πληθυσμιακά, ενώ παρατηρείται διόγκωση της εσωτερικής και εξωτερικής μετανάστευσης (Ζορμπά, 2014). Η άνοδος των μεσαίων στρωμάτων, η οποία συνυπάρχει με την εξαθλιωτική ανέχεια και την ανεργία να πλησιάζει το 20%, η στροφή από τη γεωργία στη βιομηχανία και τον μαζικό τουρισμό ταυτόχρονα στην Ευρώπη και ιδίως στην Ελλάδα προκαλούν νέα ερωτήματα σχετικά με την έννοια την εθνικής ταυτότητας. Στην Ελλάδα, την κατεύθυνση στην οποία θα υπαχθεί η εθνική ταυτότητα προσυπογράφει το Σύνταγμα του '52, «το οποίο ορίζει ως στόχους της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης την ηθική και πνευματική αγωγή και την ανάπτυξη εθνικής συνείδησης πάνω στις κατευθύνσεις του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού» (Ζορμπά, σ. 236).

Εθνικοφοροσύνη, ελληνοχριστιανισμός, επιτήρηση και τιμωρία συνυπάρχουν μέσα σε ένα «γενικότερο επίφοβο κλίμα της μετεμφυλιακής ζωής, όπου είχαν αναζωπυρωθεί κάθε είδους αντιδραστικές αντιλήψεις και επικρατούσε ευρύτερα το έθος της κατάδοσης και της καταστολής» (Ματθιόπουλος, 2020, σ. 6). Όπως παρατηρεί η Ζορμπά (2014, σ. 231), «η δεκαετία του '50

συσσώρευσε τις πληγές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και τις συνέπειες του Εμφυλίου πάνω στο σώμα μια έμφοβης κοινωνίας σε ασταθή δημοκρατικό βηματισμό». Η ίδια επισημαίνει ότι το «έλλειμμα ελευθεριών και σταθερών δημοκρατικών θεσμών αντικατοπτρίζεται στη θέσπιση πλέγματος έκτακτων νόμων που περιόριζε την ελευθερία του Τύπου και τη διακίνηση ιδεών στο ραδιόφωνο, εφόσον ο κρατικός μηχανισμός επέλεγε να μεθοδεύει τη διαμόρφωση μιας πλειοψηφικής ταυτότητας προσανατολισμένης στα εθνικιστικά ιδεώδη, στη θρησκευτική πίστη και στην αρχαία ελληνική κληρονομιά ως απόδειξη εθνικής συνέχειας», σύμφωνα με τις κατευθύνσεις ακραία συντηρητικών κυβερνήσεων, του Παλατιού και της Εκκλησίας.

Οι πολιτιστικές πρακτικές του ελληνικού πληθυσμού είναι παρεπόμενο να υφίστανται αλλαγές και σταδιακά να διαφοροποιούνται από τα πρότυπα που ήταν μέχρι πρότινος σε ισχύ. Σύμφωνα με τη Ζορμπά (2014), στα τέλη της δεκαετίας του '50, το φαινόμενο της «αστικοποίησης του πληθυσμού και της ανάπτυξης της μεσαίας τάξης διαμορφώνει νέες καταναλωτικές συνήθειες σηματοδοτώντας μια στροφή των νοικοκυριών προς τα πολιτιστικά αγαθά και τη ψυχαγωγία», τα οποία με ευκολία δοκιμάζουν καινούργιες προτάσεις, παρά την αυστηρότητα των ηθών της ελληνικής οικογένειας: σινεμά, βιβλία, εγκυκλοπαίδειες, λαϊκά περιοδικά, αναψυκτήρια, κομπανιές με μπουζούκια και κέντρα με δυτικότροπο λαϊκό τραγούδι, επιθεωρήσεις, κλαρίνα, δημοτικό τραγούδι και χορός, αλλά και παραστάσεις αρχαίου δράματος στο Φεστιβάλ Αθηνών, εκθέσεις ζωγραφικής, συναυλίες κλασικής μουσικής, δίσκοι βινυλίου, ρεμπέτικο τραγούδι. Όλα αυτά συναποτελούν την πολιτισμική πραγματικότητα της Ελλάδας του '50, όπου η παράδοση των μεσοπολεμικών στρωμάτων του περιθωρίου συνυπάρχει με τη νέα μαζική λαϊκότητα, τους νέους διανοούμενους αλλά και την αστική τάξη (Ζορμπά, 2014).

Σύμφωνα με την Αδαμοπούλου (2019, σ. 80), «οι πνευματικοί άνθρωποι στην Ελλάδα υιοθέτησαν με τα κείμενα, τις διαλέξεις και τη δράση τους παρόμοια διδακτική στάση απέναντι στο εγχώριο κοινό όπως και οι συνάδελφοί τους στη Δυτική Ευρώπη». Μια αντίστοιχη παρατήρηση αρθρώνει και η Ζορμπά (2014) για τον κόσμο της διανόησης, όπου υιοθετείται «μια διαφωτιστική στάση, στα όρια της εκπολιτιστικής αποστολής, κι οι ελίτ δείχνουν υπεροψία στα λαϊκά στρώματα και προσβλέπουν στον εκπολιτισμό τους, ενώ και οι προοδευτικοί διανοούμενοι πιστεύουν σε μεγάλο βαθμό στην άνοδο του επιπέδου μέσα από την υιοθέτηση μιας διαφωτιστικής λογικής». Προκειμένου να επιτευχθεί ο στόχος του εκσυγχρονισμού της κοινωνίας στα πρότυπα των ευρωπαϊκών χωρών, δίνεται έμφαση στην παιδεία του αμόρφωτου κοινού. Σύμφωνα με την Αδαμοπούλου (2019, σ. 35), «στην εκπαιδευτική τους δράση πίστευαν έντονα και οι τεχνοκρίτες

στην Ελλάδα, που δεν είχαν να αντιμετωπίσουν όπως οι Γερμανοί τη συντονισμένη δυσφήμιση της μοντέρνας τέχνης, αλλά την άγνοια του ευρύτερου κοινού σχετικά με τις πρόσφατες εξελίξεις της τέχνης εκτός συνόρων».

Σταδιακά, η εκ των άνω κουλτούρα νομιμοποιείται θεσμικά, εφόσον η άρχουσα τάξη συνειδητοποιεί ότι «η επίσημη κουλτούρα χρειάζεται σταθερές δομές προκειμένου να καλλιεργείται και να αναπαράγεται» (Ζορμπά, 2014). Το 1954 η Εθνική Πινακοθήκη συγχωνεύεται με το κληροδότημα Σούτσου, το 1956 θεσπίζονται τα Κρατικά Βραβεία Λογοτεχνίας, το 1957 ιδρύεται το Νεοελληνικό Κέντρο Ακαδημίας Αθηνών και το Κέντρο Ιστορικής Έρευνας του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών και το 1959 ιδρύεται το Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Επιστημών. Ήδη από το 1948 παράρτημα του ιδρύματος Fulbright δραστηριοποιείται στην Ελλάδα, παράλληλα με τη λειτουργία του Γαλλικού Ινστιτούτου, του Βρετανικού Συμβουλίου και της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών (USIS). Το 1951 ιδρύεται το Ιταλικό Ινστιτούτο Αθηνών και το 1957 η Ελληνοαμερικανική Ένωση και ο Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος. Δεδομένου του ψυχροπολεμικού πλαισίου, η συνεισφορά όσο και η παρέμβασή τους στην πολιτιστική κίνηση της Ελλάδας δεν είναι αμελητέα. Η ένταξη των Πανελλήνιων σε αυτή την από τα πάνω δομική ανασυγκρότηση είναι ενδεχομένως εύλογη υπόθεση.

Η Αδαμοπούλου (2019, σ. 84) σημειώνει ότι στο πλαίσιο αυτό, η δημιουργία του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (ΕΟΤ) το 1951 ήταν κομβικής σημασίας για τη χώρα, εφόσον «η τουριστική ανάπτυξη επικύρωνε την ένταξη της χώρας στο στρατόπεδο της Δύσης». Το Φεστιβάλ Επιδαύρου (1954), το Φεστιβάλ Αθηνών (1955) και το πολυθέαμα «Ηχος και Φως» στην Ακρόπολη (1959), φέρνουν έναν ευρωπαϊκό αέρα στα ελληνικά πολιτιστικά δεδομένα. Σύμφωνα με τη Ζορμπά (2014), ο ΕΟΤ ήταν «ο φορέας που ασκούσε κατεξοχήν πολιτιστική πολιτική» στη χώρα ενώ καλλιεργώντας μια νέα μορφή κατανάλωσης εκείνη την εποχή, εκείνης της παροχής υπηρεσιών, βοήθησε στη δημιουργία στερεοτυπικών εικόνων της εθνικής ταυτότητας κάθε χώρας και σταδιακά την εμπορευματοποίησε (Βλάχος, 2013). Ως μηχανισμός συνετέλεσε στην ομογενοποίηση της χώρας σε πολιτικό, κοινωνικό αλλά και πολιτιστικό επίπεδο (Αδαμοπούλου, 2019).

Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι από την προηγούμενη δεκαετία, έχει ιδρυθεί το 1944 το Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο (ΚΕΕ), το οποίο πέρα από την παντοειδή στήριξη των μελών του, επιδιώκει να επηρεάσει τα πολιτιστικά πράγματα, προτείνοντας συγκεκριμένες πολιτικές (Παπανικολάου, 2019). Σύμφωνα με την Αδαμοπούλου (2019, σ. 75), πεποίθηση

πολλών καλλιτεχνών του μεσοπολέμου ήταν ότι «το κράτος όφειλε να στηρίζει σταθερά τη σύγχρονη εγχώρια εικαστική δημιουργία, τόσο με την οικονομική ενίσχυση των ζώντων δημιουργών όσο και με την προβολή τους εκτός συνόρων». Ο Μοσχονάς (2010) διαπιστώνει ότι «η πεποίθηση αυτή άρχισε σταδιακά να αμβλύνεται προς τα τέλη της δεκαετίας του '50, αφενός επειδή το κράτος δεν ανταποκρίθηκε σε αυτές τις προσδοκίες και αφετέρου επειδή σιγά σιγά διαμορφώθηκε στην Αθήνα ένα πλαίσιο λειτουργίας των τεχνών που πλησίασε περισσότερο σε εκείνο που λειτουργούσε στις περισσότερες δυτικοευρωπαϊκές πρωτεύουσες».

Μια πρώτη θεσμική αναδιοργάνωση της εικαστικής σκηνής της Ελλάδας εντοπίζεται τη δεκαετία του '50. Παράλληλα με την εκθεσιακή δραστηριότητα των ξένων ινστιτούτων, η ιδιωτική αγορά τέχνης πραγματοποιεί ένα σημαντικό θεσμικό βήμα προς τον εκσυγχρονισμό της ελληνικής καλλιτεχνικής σκηνής που θυμίζει στις βασικές δομές της εκείνες της δύσης (Αδαμοπούλου, 2019). Η Σκαλτσά (1989) εντοπίζει τέσσερις σημαντικές αλλαγές στην αγορά τέχνης, ως χώρου ανάδειξης της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας: ο αριθμός των γκαλερί και των αιθουσών τέχνης στην Αθήνα αυξάνεται θεαματικά, μειώνεται ο χρόνος μεταξύ ατομικών εκθέσεων καλλιτεχνών που εκπροσωπούνταν από γκαλερί, οι γκαλερί διαφημίζονται και επεκτείνουν τις συνεργασίες τους με χώρους που δεν συνήθιζαν ως τότε και τέλος, ιδιωτικές επιχειρήσεις κάνουν ανοίγματα στον χώρο της τέχνης. Παράλληλα, η εξωστρέφεια του ελληνικού πολιτισμού σηματοδοτείται από τη συμμετοχή της Ελλάδας στις Μπιενάλε ανά τον κόσμο. Όπως σημειώνει η Παπανικολάου (2019) εκτός της συμμετοχής της Ελλάδας στην Μπιενάλε Βενετίας από το μεσοπόλεμο, το '51 η Ελλάδα συμμετείχε για πρώτη φορά και στη Μπιενάλε του Σάο Πάολο της Βραζιλίας, δηλώνοντας την παρουσία της και στις διοργανώσεις της Αλεξάνδρειας και της Κωνσταντινούπολης. Επίσης, το 1957 η κυβέρνηση Καραμανλή, συστήνει επιτροπή από ειδικούς και καταξιωμένους επιστήμονες της εποχής για να γνωμοδοτήσουν για θέματα που αφορούν την εκθεσιακή πολιτική, την αγορά έργων σύγχρονης τέχνης, τις αναθέσεις καλλιτεχνικών έργων, τη μεταφορά εκθέσεων στην επαρχία, τους όρους συμμετοχής σε εκθέσεις του εξωτερικού, την ανασυγκρότηση των μουσείων και άλλα ζητήματα που αφορούσαν τη λειτουργία του ΚΕΕ (Μοσχονάς, 2010).

Με άλλα λόγια, τη δεκαετία του '50 όταν πραγματοποιούνται δύο Πανελλήνιες, το '52 και το '57, κοινωνικοί και πολιτισμικοί παράγοντες βρίσκονται σε ανοδική πορεία με πρότυπο την Ευρώπη. Εφόσον συνολική κρατική πολιτική για την τέχνη δεν έχει νομοθετηθεί, διάφοροι θεσμοί αναλαμβάνουν υποτυπωδώς τη χαρτογράφηση της: Επιμελητήριο, ΕΟΤ, Ινστιτούτα και γκαλερί

εποφθαλμιούν τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή, ενώ η λαϊκή κουλτούρα και η ευρωπαϊκή και αμερικάνικη πολιτισμική εισροή περιπλέκουν το περιβάλλον διοργάνωσης των Πανελληνίων.

Η δεκαετία του '60

Κατά τη δεκαετία του '60 επιχειρήθηκε πιο δυναμικά η μετάβαση από ένα μετεμφυλιακό καθεστώς στη δημοκρατία. Σύμφωνα με τον Λιάκο (2020), μετά τα δύσκολα χρόνια της ανοικοδόμησης και του Ψυχρού Πολέμου τη δεκαετία του '50, η επόμενη γενιά στο πλαίσιο μιας γενικευμένης ανόδου των λαϊκών τάξεων στο επίπεδο της μεσαίας τάξης, διεκδικούσε αλλαγές όχι μόνο πολιτικές αλλά ως προς όλες τις συμβάσεις που αφορούσαν το ύφος της πολιτικής, την εκπαίδευση, την κουλτούρα. Οι μεταβολές υπήρξαν πολυπληθείς σε πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο με αποτέλεσμα να ανατραπούν οι κοινές παραδοχές της ελληνικής κοινωνίας γύρω από την οικογενειακή δομή, τις ηλικιακές ιεραρχίες, την εκπαίδευση, την εργασία, την κοινωνική διαστρωμάτωση, τις σχέσεις των φύλων, την ύπαιθρο και τέλος, την οικονομική ανάπτυξη (Ζορμπά, 2014). Σταδιακά, το κλίμα ευνοεί την ανάπτυξη μιας κοινωνίας των πολιτών.

Αν η Ελλάδα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50 παρουσίαζε χαρακτηριστικά υπανάπτυξης στον τομέα της γεωργίας, της βιομηχανίας και των δημόσιων υπηρεσιών, τη δεκαετία του '60 παρατηρείται πρόοδος, με την ώθηση που έδωσαν οι ξένες επενδύσεις επιφέροντας ποιοτικές αλλαγές στην ανάπτυξη του βιομηχανικού προφίλ της χώρας (Σαρακατσιάνου, 2004). Παράλληλα, η σύνδεση της Ελλάδας με την Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα (ΕΟΚ) το 1961 σηματοδοτεί την επιθυμία της χώρας να υιοθετήσει ένα πιο εξωστρεφές και εκσυγχρονισμένο προφίλ, δυνάμει ισάξια πια με τους ευρωπαϊκούς εταίρους. Η δολοφονία του Λαμπράκη, βουλευτή της ΕΔΑ, το 1963 πυροδοτεί ένα ευρύτερο κλίμα αποδοκιμασίας προς τη βία των παρακρατικών οργανώσεων, ισχυρό κατάλοιπο της προηγούμενης δεκαετίας, και ως γεγονός, κινείται παράλληλα με την ευρύτερη σύγκλιση των δημοκρατικών απέναντι στην εθνικόφρονα παράταξη και την καταδίκη και τελική απονομιμοποίηση του αυταρχισμού της εξουσίας στη συνείδηση των πολιτών (Ζορμπά, 2014). Η ρήξη της Δεξιάς με τα Ανάκτορα και ο σχηματισμός κεντρώας κυβέρνησης με πρωθυπουργό τον Γ. Παπανδρέου αποτέλεσε μια ιδεολογική νίκη εις βάρος της εμφυλιοπολεμικής λογικής. Πλέον η διαχωριστική γραμμή είναι ανάμεσα σε δεξιές και αντιδεξιές δυνάμεις.

Η εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του '64 καθιερώνει τη δωρεάν δημόσια παιδεία, μετατρέποντας τη παιδεία από προνόμιο σε πολιτισμικό δικαίωμα. Οι πολιτικοί κρατούμενοι απελευθερώνονται, αναγνωρίζεται η σημασία της Αντίστασης, καταργούνται τα πιστοποιητικά κοινωνικών φρονημάτων και καθιερώνεται η δημοτική. Σύμφωνα με τη Ζορμπά (σ.214), στην Ελλάδα «φυσάει πλέον άνεμος φιλελευθεροποίησης και πολιτικού εκδημοκρατισμού και προωθείται η κινητικότητα, η επικοινωνία και η πολιτιστική συμμετοχή». Η κοινωνία εμπλουτίζεται με τις φωνές από τα αγροτικά, μικροαστικά στρώματα και την εργατική τάξη, η Αθήνα εκρήγνυται πληθυσμιακά, η αντιπαροχή δίνει ελπίδες πλουτισμού και σταθερού εισοδήματος και η ίδρυση της Πανελλαδικής Ένωσης Γυναικών το 1964 συνοδεύει το γεγονός ότι οι γυναίκες βγαίνουν για πρώτη φορά στην αγορά εργασίας.

Ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος γνωρίζει την ακμή του, ανθίζει το λαϊκό και το έντεχνο, το πικάπ και το ραδιόφωνο και οι «ξενόφερτες» μόδες του χορού. Τα περιοδικά τέχνης και λόγου φιλοξενούν κείμενα με προβληματισμούς των Μπρεχτ, Λούκατς, Γκράμσι, Σχολή της Φρανκφούρτης, Σαρτρ και η λογοτεχνία στρέφεται σε μοντερνιστικούς πειραματισμούς. Το 1961 ιδρύεται το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (ΚΘΒΕ) και οι θίασοι πολλαπλασιάζονται ανεβάζοντας παραστάσεις ξένου ρεπερτορίου και κωμωδίες. Η Ζορμπά παρατηρεί πως πολιτιστικά προϊόντα ευρωπαϊκής και αμερικανικής προέλευσης, πληροφορίες, μόδες και τρόποι ζωής διακινούνταν με ευκολία, προκαλώντας συζητήσεις για την ελληνική ταυτότητα, το αμερικάνικο μοντέλο ζωής, τον καταναλωτισμό, την πολιτικοποιημένη κουλτούρα, τη μοντέρνα τέχνη.

Το ζήτημα της ελληνικής ταυτότητας γίνεται αντικείμενο εκτεταμένων συζητήσεων, με αποτέλεσμα την εκ νέου έμφαση στην προβολή συγκεκριμένων χαρακτηριστικών της νεοελληνικής τέχνης. Σύμφωνα με τον Τζιόβα (1989), οι εθνικιστές προασπίζονται τη δημιουργία μιας εθνικής τέχνης φοβούμενοι την εξάπλωση του μαρξισμού ενώ οι μαρξιστές υπερασπίζονται τις εθνικές αξίες από την εισβολή καλλιτεχνικών μορφών και ιδεολογιών από τις κυρίαρχες οικονομικά χώρες. Αν και αυτή συνθήκη είναι ενδεικτική της μεσοπολεμικής λογικής, επανέρχεται στο προσκήνιο το '60 χάρη στην εκτεταμένη διανομή «ξενόφερτων» προϊόντων στην ελληνική καθημερινότητα. Στην ουσία, όλες οι πολιτικές παρατάξεις εκφράζουν είτε δισταγμό είτε καχυποψία στις εισαγόμενες πολιτισμικές αξίες και στη «μαζική κουλτούρα», εδραιώνοντας ένα έντονο κλίμα αντιαμερικανισμού.

Σύμφωνα με τον Λιάκο (2019), η κρίση των μέσων του 1960 στην Ελλάδα συνέπεσε με μια ευρύτερη κρίση των μεταπολεμικών καθεστώτων σε χώρες της Ευρώπης και Βόρειας Αμερικής, η οποία έγινε γνωστή ως το φαινόμενο των Sixties. Οι νεανικές κινητοποιήσεις που πραγματοποιούνται και στην Ελλάδα εδραιώνουν ένα ευρύτερο κλίμα αμφισβήτησης στην υπηρεσία της μαζικής διεκδίκησης δικαιωμάτων. Η Ζορμπά (2014, σ. 277) παρατηρεί ότι αυτή η συνθήκη οδηγεί σε μεγαλύτερη σύγχυση μια κοινωνία όπου «η αντίθεση μεταξύ γηγενών με επαρχιώτες, καλλιεργημένων προς τα κατώτερα στρώματα, των αστών προς τους νεόπλουτους, των μικροαστών προς την εργατική τάξη, των νέων προς τις παλαιότερες γενιές» δοκιμάζει τις αντοχές των πρότερων δομών. Η ίδια συμπληρώνει ότι «ελίτ και λαϊκή κουλτούρα παύουν να είναι κοινωνικά και αισθητικά οριοθετημένες με αποτέλεσμα ακόμα και οι προοδευτικοί διανοούμενοι να αντιμετωπίζουν με σκεπτικισμό τόσο τον αμερικάνικο τρόπο ζωής όσο και την ευρύτερη λαϊκή κουλτούρα πέρα από τα όρια της πολιτικοποιημένης». Παρά τη μερική όσμωση των πολιτισμικών ταυτοτήτων και τη μετατροπή των ορίων σε ρευστές καταστάσεις ανασηματοδότησης, η έννοια της πολιτισμικής δημοκρατίας είναι ακόμη μακριά. Οι Πανελλήνιες του '60, του '63 και του '65 έρχονται αντιμέτωπες με τις ενδογενείς ρήξεις της ελληνικής κοινωνίας, η οποία αναζητεί τα πατήματά της πιο ενεργά πλέον στον πολιτισμό.

Εθνική ταυτότητα, πολιτισμική πολιτική και κρατική παρεμβατικότητα

Με το πέρας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, όλες οι ευρωπαϊκές χώρες και ανάμεσά τους και η Ελλάδα, όρισαν ως προτεραιότητα την ανασυγκρότηση της εθνικής τους ταυτότητας, μιας και ο πόλεμος είχε υπογραμμίσει τα σαθρά θεμέλια των υποσχέσεων της νεωτερικότητας, φέρνοντας στο προσκήνιο νέα ιδεολογικά διακυβεύματα. Σύμφωνα με την Αδαμοπούλου (2019, σ. 24), τα ευρωπαϊκά κράτη ανασυντάχθηκαν σε τρεις άξονες:

Ως μέρος παγκόσμιων ιδεολογικών και πολιτικών ενοτήτων, με τους πολίτες τους να ανήκουν στη φαντασιακή κοινότητα της Δύσης ή της Ανατολής, ως μέρος μιας πολιτιστικά ενιαίας Ευρώπης, για τα κράτη του Δυτικού μπλοκ και τέλος, ως ανεξάρτητες τοπικές συλλογικότητες, με διαφορετικές στρατηγικές και άλλη εικόνα για το περιεχόμενο της εθνικής τους ταυτότητας, η οποία βασιζόταν εν μέρει στα μεσοπολεμικά στερεότυπα και εν μέρει στις νέες συνθήκες του ανήκειν και των ελπίδων για ένα βελτιωμένο, κοινωνικά και οικονομικά, μέλλον.

Κατά συνέπεια, η Ελλάδα έπρεπε να συγκεράσει ή να συμφιλιώσει διάφορες φαντασιακές εικόνες προκειμένου να ανακάμψει πρώτα ιδεολογικά κι έπειτα οικονομικά. Οι νέες αξίες που όφειλε να ενστερνιστεί ήταν αυτές του καπιταλισμού της Δύσης και του Διαφωτισμού της Ευρώπης, παντρεύοντάς τες με το μεσοπολεμικό αφήγημα του ελληνισμού, προκειμένου να επιτευχθεί η πλήρης φιλελευθεροποίηση της κοινωνίας, πάντα υπό το ευρωπαϊκό βλέμμα. Με αυτόν τον τρόπο θα τιμούσε από τη μία το ένδοξο πολιτισμικό παρελθόν της και θα το προσέφερε από την άλλη ως γνήσια και επάξια πολιτισμική παρακαταθήκη στη Γηραιά Ήπειρο.

Η προσπάθεια αναδόμησης της εθνικής ταυτότητας βρήκε την πλήρη έκφρασή της στη διαδικασία ενσωμάτωσης του πολιτισμού στην κρατική σφαίρα επιρροής. Σύμφωνα με τις Μπούνια και Γκαζή (2012, σ. 36), «τα χαρακτηριστικά θέματα που συνιστούν το ιδεολογικό, πολιτικό και πολιτισμικό leitmotiv [της Ελλάδας] είναι ο Χρυσός κανόνας της Αρχαιότητας, η αποκατάσταση του Βυζαντίου, η αναζήτηση της ελληνικότητας, το ιδεολόγημα της συνέχειας και το αίτημα για μια επιστροφή στις ρίζες». Οι ίδιες προσθέτουν ότι τελικά, η εθνική ιδεολογία εδράζεται σε τρεις βασικούς μύθους: στον μύθο της αναγέννησης/αναβίωσης, τον μύθο της αδιάλειπτης συνέχειας και τον μύθο του ευρωπαϊσμού, με διαχρονικά επικρατέστερο τον δεύτερο. Αυτά τα μυθεύματα αποτέλεσαν τους ακρογωνιαίους λίθους της ταυτότητας του έθνους, αλλά και το αποθετήριο από το οποίο αντλούσε κατά περίπτωση και αξιολογικά το κράτος για να αιτιολογήσει τις επιλογές του σε επίπεδο διαχείρισης. Ανάλογα με τον στόχο που κλήθηκαν να υπηρετήσουν, οι ιδέες αυτές επηρέασαν την άτυπη πολιτισμική πολιτική του κράτους και τη λειτουργία των φορέων του: την παιδεία, τα μουσεία, τα δημόσια μνημεία, τις κρατικές επιχορηγήσεις και αναθέσεις και τις επίσημες αποστολές σε εκθέσεις του εσωτερικού και του εξωτερικού.

Μεταπολεμικά, οι άτυπες πολιτισμικές πολιτικές του κράτους αμφισβητήθηκαν και επανασηματοδοτήθηκαν. Σύμφωνα με τη Ζορμπά (2014), η γενέθλια πράξη της δημόσιας πολιτισμικής πολιτικής υπογράφηκε στο πλαίσιο του κράτους πρόνοιας, καταλαμβάνοντας μια θέση ανάμεσα στις δημόσιες πολιτικές στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, δημιούργημα και αυτή των συνθηκών που επικράτησαν μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στη δυτική Ευρώπη. Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των κρατών και των αντίστοιχων κυβερνήσεών τους βρέθηκε η έννοια του πολιτισμού, τόσο ως ενοποιητικό εργαλείο αλλά και ως όχημα προόδου. Η κατεύθυνση που επέλεξε να ακολουθήσει το κάθε κράτος εμφορείται από διαφορετικές αντιλήψεις για τον τρόπο με τον οποίο το πεδίο της κοινωνίας (οφείλει να) συγκλίνει με το πεδίο της τέχνης. Για

αυτόν τον λόγο, η Ζορμπά (σ. 223) αποπειράται να σχηματοποιήσει τη σχέση κουλτούρας και δημοκρατίας, και κατ' επέκταση πολιτισμού και οικονομικού φιλελευθερισμού βάσει τεσσάρων εννοιών:

Η πρώτη έννοια είναι ο «διαφωτισμός» ως γενικός λόγος μιας από τα πάνω δημοκρατικής διάδοσης της κουλτούρας που υπακούει στους κανόνες του ελιτισμού. Η δεύτερη είναι η «εκπολιτιστική αποστολή» ως επιχειρησιακή έννοια που ενσωματώνει τον αποικιακό συμβολικό Λόγο, καθώς και ανάλογες πρακτικές στο εσωτερικό μιας κοινωνίας σε διαδικασία έξωθεν αξιακής αναμόρφωσης. Η τρίτη είναι ο «εκδημοκρατισμός» ως πολιτική διάδοσης της υψηλής κουλτούρας στους πολίτες με δημοκρατικά μέσα, σε συνδυασμό με εκπαιδευτικά προγράμματα ενίσχυσης της ανόδου του πολιτιστικού επιπέδου του λαού, εκλαΐκευσης και ευκαιριών πρόσβασης. Τέλος, η τέταρτη είναι η «πολιτισμική δημοκρατία», ως αποδοχή της πολιτισμικής ισοτιμίας, της διαφορετικότητας και του πλουραλισμού, όπου η πολιτισμική πολιτική κατανέμει με δημοκρατικό τρόπο, διαδικασίες και διαφάνεια τους δημόσιους πόρους και έχει στόχο να περιορίσει τις σχέσεις κυριαρχίας και υποταγής, τις συγκρούσεις, ανισότητες και διακρίσεις, αποδομώντας προοδευτικά τις κατασκευές και τους Λόγους που τις υποστηρίζουν και επουλώνοντας τα τραύματα που αυτές προκαλούν.

Αυτή η σχέση μπορεί να περιγραφεί και ως ένα φάσμα όπου στο ένα άκρο βρίσκεται η από τα πάνω επιβολή της κουλτούρας και στα άλλο, η από τα κάτω διάχυσή της. Όπως παρατηρεί η ίδια, η Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, διατήρησε τη «συνέχεια και την αφοσίωση στις αξίες και τις προσλαμβάνουσες του πρώτου μισού ή/και του προηγούμενου σε μεγάλο βαθμό», με αποτέλεσμα τα βασικά σημεία αναφοράς του κράτους να παραμένουν, σύμφωνα με τους Brown και Hamilakis (2003) τα ιδεώδη της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς και εκείνα της υψηλής αισθητικής στην υπηρεσία του εθνικού παρελθόντος, παραγνωρίζοντας τη σημασία της κουλτούρας της καθημερινής ζωής και της αναδυόμενης σύγχρονης τέχνης. Αποτέλεσμα αυτόν είναι η επικράτηση μιας διαφωτιστικής και κυρίως εκπολιτιστικής στάσης σε συζητήσεις για τον ορισμό και τον ρόλο του πολιτισμού.

Το αίτημα για άρθρωση πολιτισμικής πολιτικής παράλληλα με την μεταπολεμική επικύρωση της πρωτοκαθεδρίας του καπιταλιστικού συστήματος στη Δύση, έφεραν στο προσκήνιο αναπόφευκτα το καίριο δίλημμα ανάμεσα στον κρατικό παρεμβατισμό και τον ατομικό φιλελευθερισμό. Η Ελλάδα ανήκε στα κράτη που διεκδίκησαν την εθνική τους ολοκλήρωση κατά τον 19ο αιώνα και δεν είχαν μετάσχει στη Βιομηχανική Επανάσταση, επομένως είδαν την ένταξή τους στο ψυχροπολεμικό πλαίσιο ως μια συνέχιση της προσπάθειάς τους για εκσυγχρονισμό (Αδαμοπούλου, 2019). Έτσι η Ελλάδα κλήθηκε να προσαρμοστεί στις επιταγές της φιλελεύθερης δημοκρατίας και της οικονομίας της αγοράς. Για τον Τζιόβα (2014, σ. 31), «σε φιλελεύθερα

καθεστώτα, η κρατική παρεμβατικότητα παρουσιάζεται συνώνυμη μιας άκαμπτης γραφειοκρατίας, των υπερβολικών ρυθμίσεων, των περιοριστικών κανονισμών που εγκλωβίζουν την κοινωνία στη μετριότητα ενώ από την άλλη, σε κοινωνίες όπου το κράτος διατηρεί τον προστατευτικό του ρόλο, και η κουλτούρα εδράζεται στην έννοια της συλλογικότητας και του κρατισμού, υποστηρίζεται μεταξύ των πολιτών ότι καλλιεργείται το αίσθημα της ασφάλειας και της κοινότητας».

Σύμφωνα με την Ζορμπά (2014, σ. 127), στο ψυχροπολεμικό πλαίσιο, όπου το αίτημα για τη διαμόρφωση πολιτιστικής πολιτικής ήταν πλέον υπαρκτό, ο αντίλογος στην κρατική παρεμβατικότητα προήλθε κατά βάση από τη φιλελεύθερη ιδεολογία, σύμφωνα με την οποία «η κουλτούρα των πολιτών είναι ιδιωτική υπόθεση καθενός» ενώ η μόνη κρατική παρέμβαση που γίνεται δεκτή αφορά την πολιτισμική κληρονομιά ως πεδίο αρμοδιότητας του έθνους κράτους. Η Ζορμπά προσθέτει ότι μια εξίσου σθεναρή αντίδραση προήλθε και από τους θιασώτες της Αισθητικής, για τους οποίους η Τέχνη υπηρετεί τα υψηλά αισθητικά ιδεώδη της κοινωνίας, είναι προνόμιο των λίγων και δύναται να κατοχυρώσει την ένταξή τους σε έναν στενό κύκλο ανθρώπων με καλλιεργημένο γούστο. Πρακτικά, η Αισθητική επιβιώνει σε όλο τον 20ό αιώνα ως πρόσμιξη του καντιανού ιδεαλισμού με πλατωνικές και αριστοτελικές προσεγγίσεις της τέχνης. Όπως παρατηρεί η Ζορμπά (σ.140):

Τι άλλο είναι οι επιβιώσεις της προληπτικής λογοκρισίας ή οι εισαγγελικές παρεμβάσεις για έργα τέχνης που προσβάλλουν τη δημόσια αιδώ, αν όχι η υπολειμματική πλατωνική ιδέα ότι η Πολιτεία οφείλει να παίρνει μέτρα για την επιβλαβή επιρροή της τέχνης περιφρουρώντας τις ηθικές αξίες των νέων; Τι άλλο είναι, αν όχι η υπολειμματική αριστοτελική παράδοση, οι απόψεις για την χρησιμότητα των τεχνών στην εξημέρωση των ηθών, τη θεραπευτική τους δύναμη, την αναγκαία συμπληρωματικότητά τους στην εκπαιδευτική διαδικασία, την εκπολιτιστική τους χρήση;

Οι Kangas και Vestheim, όπως παρατίθενται στη Ζορμπά (σ. 150), παρατηρώντας την «ασεβή συμμαχία και το κοινό μέτωπο ανάμεσα στην Αισθητική και τον φιλελευθερισμό», αναρωτιούνται «πώς συμβαίνει κύκλοι που καλλιεργούν τη λατρεία της καθαρής τέχνης και την άρνηση της οικονομικής διάστασής της να βρίσκουν κοινό έδαφος συνεννόησης με όσους πιστεύουν στην υπέρτατη αξία της αγοράς». Για τους ίδιους η απάντηση βρίσκεται στο γεγονός ότι «και οι δύο πλευρές αντιμετωπίζουν με σκεπτικισμό την κρατική παρέμβαση».

Οι εντάσεις που δημιουργούνται μεταξύ κρατικής παρεμβατικότητας και κρατικής πρόνοιας, Κουλτούρας και λαϊκής κουλτούρας, υψηλής και χαμηλής τέχνης απασχολούν

αναπόδραστα και τον θεσμό των Πανελληνίων, όπου για πρώτη φορά το κράτος έχει τόσο εμφανή και ενεργό ρόλο στην διοργάνωση μιας εθνικής έκθεσης, η οποία στηρίζεται στην επιβολή και διάδοση κριτηρίων συμπερίληψης και αποκλεισμού της νέας, «αναδυόμενης» τέχνης. Επομένως, οι αντιδράσεις γύρω από τις κρατικές επιλογές και εξαγγελίες αναμένεται να είναι όχι μόνο έντονες, αλλά και διχασμένες, εφόσον η ανάγκη εκσυγχρονισμού είναι επιτακτική, η στήριξη της τέχνης αδιαπραγμάτευτη και το ένδοξο παρελθόν βαραίνει στις πλάτες όλων, ιδίως των πιο συντηρητικών.

Μεθοδολογία

Για να απαντηθούν τα ερωτήματα που θέτει η παρούσα διπλωματική εργασία, η έρευνα επικεντρώνεται στα άρθρα του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου της εποχής. Σύμφωνα με την Παπαδημητρίου (2005, σ. 71) «[...] είναι αυτονόητο ότι ο Τύπος διηγείται πολλές πραγματικές ιστορίες, αλλά όχι την πραγματική ιστορία. Οι αφηγήσεις του όμως αναπλάθουν και συνθέτουν την πραγματικότητα». Υπό αυτό το πρίσμα, και ελλείψει προφορικών μαρτυριών από επισκέπτες των εκθέσεων, η έρευνα στρέφεται στη μελέτη του τύπου, όχι για να συντάξει μια Ιστορία του Τύπου, ούτε για να διαπράξει «μια ερευνητική banalité, όπου ο Τύπος ερμηνεύεται σχεδόν αποκλειστικά μέσα από κομματικές ή παραταξιακές ταυτότητες, θεωρώντας ότι ο πολιτικός του προσανατολισμός είναι και το βασικό χαρακτηριστικό του» (Μπακουνάκης, 2020, σ. 14). Αν και σύμφωνα με τον Καραπαναγιώτη (2005, σ. 50), διαφαίνεται από την αρχή του 20ού αιώνα ότι «η άνοδος της κυκλοφορίας των εφημερίδων υπήρξε συνάρτηση πολιτικών κρίσεων, αναμετρήσεων και συγκρούσεων, κι οι εφημερίδες άνθισαν ταυτιζόμενες με πολιτικές θέσεις τις οποίες εξέφραζαν», η παρούσα εργασία δεν επιχειρεί την σύνδεση των έγγραφων απόψεων με την πολιτική θέση των υποκειμένων που τις εκφέρουν. Με άλλο λόγο, η επιλογή των άρθρων προς ανάλυση δεν λαμβάνει υπόψη την πολιτική κατεύθυνση των εφημερίδων, αλλά προκύπτει από την άμεση σύνδεσή τους με το ερευνητικό ερώτημα. Εφόσον ζητούμενο είναι η ανεύρεση όλων των πιθανών θεμάτων που ανέκυψαν κατά τον σχολιασμό της έκθεσης και παράλληλα η έμφαση δίνεται στην προσέγγιση βάσει της οποίας αυτά αξιολογούνται, η παρούσα εργασία δανείζεται την μπαχτινική ιδέα σύμφωνα με την οποία ο λόγος, όντας ετερογλωσσικός και πολυφωνικός, δεν ταυτίζεται με μια αμιγώς προσωπική έκφραση ή μία πολιτική γραμμή, αλλά εμπεριέχει ίχνη άλλων λόγων, εν είδει απόκρισης σε καθιερωμένους προγενέστερους λόγους (Τζιόβας, 2014). Επομένως, ενώ αναγνωρίζεται η προκατάληψη [bias] ως αναπόσπαστο στοιχείο του Τύπου, το οποίο αναπόδραστα πλήττει την αξιοπιστία του ως εργαλείο της ιστοριογραφίας, θεωρείται δεδομένο ότι οι αφηγήσεις που εμφανίζονται σε αυτόν αποτυπώνουν ψήγματα μιας πολυφωνικής διαλογικής πραγματικότητας που έχει παρέλθει, αλλά τελικά, ως έναν βαθμό, μπορεί να ανασυντεθεί.

Ο Τύπος, νοούμενος περισσότερο «ως πολιτισμικό προϊόν με την ευρεία έννοια του όρου, ως μαζική πολιτική σκέψη, αναλύεται μέσα στο συγκεκριμένο αλληλοσυμπληρούμενων ή αλληλοσυγκρουόμενων νοημάτων και διευκολύνει την ιστορική κατανόηση των κοινωνικών και

οικονομικών σχέσεων και του τρόπου σκέπτεσθαι» (Παπαδημητρίου, 2005, σ. 71). Κατά συνέπεια, οι εφημερίδες γίνονται αντιληπτές ως «αφηγηματικοί μηχανισμοί, ως τα πρώτα και σημαντικότερα προϊόντας μαζικής διάδοσης και μαζικής κατανάλωσης, και κυρίως ως το μέσο που επηρεάζει και αλλάζει σε βάθος ατομικές και συλλογικές δραστηριότητες και αναπαραστάσεις, ακόμη και τη γλώσσα, και αποτελεί τη βάση για την οργάνωση της συλλογικής και ατομικής ζωής σε κατάσταση διαρκούς αλλαγής» (Μπακουνάκης, 2020, σ. 15). Έτσι, οι μεταβαλλόμενες συνθήκες και οι όποιες αλλαγές εμπειρίας επιτελούνται θεωρείται ότι εντοπίζονται ευκρινώς στον λόγο και στη γλώσσα των εντύπων (Παπαδημητρίου, 2005). Άρα, ακόμη κι αν οι προφορικές μαρτυρίες εκλείπουν, τα άρθρα του Τύπου δεν είναι οι εναπομείνουσες πηγές που αξιοποιούνται αναγκαστικά, αλλά είναι και οι πλέον κατάλληλες πηγές για την παρούσα εργασία, εφόσον δεν αποκαλύπτουν μόνο πώς εκλάμβαναν τα υποκείμενα τα συμβάντα της εποχής τους, αλλά φωτίζουν και τον τρόπο με τον οποίο τα ίδια τα άρθρα επηρέαζαν ή άλλαζαν την πορεία της συλλογικής, και εν προκειμένω πολιτισμικής, ζωής.

Για τους σκοπούς της έρευνας, αξιοποιήθηκε η βάση δεδομένων PanArtExh², στην οποία έχει συγκεντρωθεί υλικό από δημόσια και ιδιωτικά αρχεία, δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές έργων τέχνης και τον καθημερινό και περιοδικό τύπο για όλες τις διοργανώσεις του θεσμού των Πανελληνίων Καλλιτεχνικών Εκθέσεων (1938-1987).

Για την προσέγγιση του αχανούς υλικού επιλέχτηκε η μεθοδολογία της ανάλυσης περιεχομένου. Ο Krippendorf (2004, σ. 18) ορίζει την ανάλυση περιεχομένου ως μια «τεχνική έρευνας για την εξαγωγή έγκυρων συμπερασμάτων από κείμενα σε σχέση με το εκάστοτε συγκεκριμένο όπου εμφανίζονται». Στόχος είναι να συνδεθούν τα αποτελέσματα της έρευνας με το συγκεκριμένο ή το περιβάλλον στο οποίο παράχθηκαν (Downe-Wambolt, 1992). Πιο συγκεκριμένα, επιχειρείται η ποιοτική ανάλυση περιεχομένου, ώστε να απαντηθεί το ερώτημα «ποια» κι όχι «πόσα» ή «πόσες φορές», όπως θα ήταν αναμενόμενο σε μια ποσοτική ανάλυση περιεχομένου. Σύμφωνα με την Bengsston (2016, σ. 10), «στην ποιοτική ανάλυση περιεχομένου, τα δεδομένα παρουσιάζονται με λέξεις και θέματα, το οποίο διευκολύνει την ερμηνεία των αποτελεσμάτων», σε αντίθεση με την ποσοτική ανάλυση περιεχομένου, όπου «τα ζητούμενα καταγράφονται βάσει συχνότητας εμφάνισης στο κείμενο».

² Αν και η βάση δεδομένων δεν είναι ακόμη «ανοιχτή» στο ευρύ κοινό, η πρόσβαση σε αυτή ήταν εφικτή έπειτα από άδεια του καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης, κ. Ευγένιου Δ. Μαθιόπουλου, που μετείχε στο ερευνητικό πρόγραμμα «Ο Θεσμός των Πανελληνίων Καλλιτεχνικών Εκθέσεων, 1938-1987»: <https://panartexh.ims.forth.gr/el>

Για την παρούσα έρευνα, προτιμήθηκε η υιοθέτηση της επαγωγικής συλλογιστικής, έναντι της παραγωγικής. Στην πρώτη, τα συμπεράσματα από τη συλλογή των δεδομένων προκύπτουν από τη συνένωση νέων πληροφοριών, προκειμένου να συνταχθούν νέες θεωρίες και για αυτόν τον λόγο, ο ερευνητής αναλύει το κείμενο με ανοιχτό μυαλό, ώστε να αναγνωρίζει σημαντικά θέματα, απαντώντας το ερευνητικό ερώτημα (Bengtsson, 2016). Αντίθετα, με μια παραγωγική λογική, ο ερευνητής ψάχνει για προκαθορισμένα, προϋπάρχοντα νοήματα, προκειμένου να επιβεβαιώσει ή να καταρρίψει μια υπόθεση ή θεωρία (Berg, 2001). Εφόσον η εργασία εστιάζει στις ΠΚΕ το '50 και το '60, και δεν έχει εντοπιστεί αντίστοιχη έρευνα για καμία από τις διοργανώσεις, προγενέστερες ή μεταγενέστερες, η επαγωγική προσέγγιση θεωρήθηκε πλέον κατάλληλη για την ανάδειξη όλων των πιθανών ζητημάτων και συσχετισμών, βάσει της υπάρχουσας βιβλιογραφίας.

Σε πρώτη φάση, απομονώθηκαν στο ΦΕΚ της κάθε διοργάνωσης οι σκοποί της έκθεσης, όπως διατυπώνονται επίσημα από τους διοργανωτές, ώστε να υπάρχει ένα μέτρο σύγκρισης με την τελική πρόσληψή τους από τους γράφοντες για την τέχνη. Στη συνέχεια, η ανάλυση των άρθρων πραγματοποιήθηκε με τη χρήση κωδικών περιγραφικού τύπου, εστιάζοντας δηλαδή στο έκδηλο περιεχόμενο, αντί κωδικών ερμηνευτικού τύπου, όπου η έμφαση θα ήταν στο λανθάνων. Σύμφωνα με την Bengtsson (2016, σ. 3), όταν ο ερευνητής επιλέγει να εστιάσει στο έκδηλο περιεχόμενο «περιγράφει τι πραγματικά λένε τα υποκείμενα, μένοντας κοντά στις λέξεις που χρησιμοποιούνται, εστιάζοντας στο ορατό και προφανές του κειμένου». Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται μια όσο το δυνατόν πιο «αντικειμενική» αποτύπωση των ζητημάτων που απασχόλησαν τους γράφοντες της εποχής.

Η διαδικασία της συλλογής των δεδομένων στην ουσία έχει παρακαμφθεί άπαξ και ήταν εφικτή η πρόσβαση στην προαναφερθείσα βάση δεδομένων. Ωστόσο, εφόσον τα τεκμήρια ανέρχονται σε 743 σε αριθμό για την περίοδο υπό διερεύνηση αποφασίστηκε να προσδιοριστεί εκ νέου το δείγμα με βάση ορισμένων παραμέτρων. Σε πρώτη φάση, τα διαθέσιμα άρθρα ταξινομήθηκαν σε τρία βασικά κειμενικά είδη: τεχνοκριτική, καλλιτεχνικό ρεπορτάζ³ και

³ Με το πέρασμα στον 20ό αιώνα, πραγματοποιείται μια ειδολογική διαφοροποίηση στο σύνολο των δημιουργικών εργαζομένων του Τύπου. Από τη μία, ο Μπακουνάκης (2014) αναγνωρίζει «το κοινωνικό βάρος του δημοσιογράφου, δεδομένου ότι οι ελληνικές εφημερίδες είναι σημαντικοί διαμορφωτές του πολιτικού, κοινωνικού και πνευματικού βίου της χώρας». Από την άλλη όμως, όπως παρατηρεί ο ίδιος, γεννάται η φιγούρα του ρεπόρτερ, ο οποίος ως δημοσιογράφος πεδίου «ερευνά και διερευνά, αξιοποιεί πληροφορίες, εμπιστευτικές και μη, συσχετίζει, για να οδηγηθεί τελικά στην αποκάλυψη [...] είναι ο άνθρωπος που αφηγείται και υποβάλλει ερωτήσεις για λογαριασμό του κοινού δεν είναι ούτε συγγραφέας ούτε φιλόσοφος, ούτε κοινωνιολόγος ούτε πολιτικός: είναι το καινούριο βλέμμα του αιώνα». Από τον Μεσοπόλεμο, και ιδίως μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, τον τόνο δίνει η κοσμικότητα των πολιτιστικών εκδηλώσεων, καθώς σύμφωνα με τις επισημάνσεις της Αδαμοπούλου (2019) για την αρθρογραφία του '50 «διαγράφεται εκτενής η ύπαρξη ενός πεδίου κοινωνικού σχολιασμού που είχε

χρονογράφημα/άρθρα γνώμης. Η κατάταξή τους δεν έγινε αποκλειστικά με βάση τον τίτλο της στήλης όπου παρουσιάστηκαν, αλλά λήφθηκε υπόψη και το περιεχόμενο. Για παράδειγμα, παρατηρώντας την τεχνοκριτική της εποχής, ήταν σύνηθες ο/η τεχνοκρίτης να καλύπτει το εικαστικό γεγονός σε βάθος χρόνου, τιτλοφορώντας κάθε φορά την κριτική του με τη χρήση του ελληνικού αλφαβήτου, για να δηλώσει ότι πρόκειται για άρθρο εν εξελίξει. Σε αυτό το πλαίσιο, παρατηρήθηκε ότι τα πρώτα άρθρα σε αυτή τη σειρά, εμπεριείχαν τα γενικότερα σχόλια «γύρω από την Πανελλήνιο» – όπως έγραφαν. Στο κείμενο τους διευκρίνιζαν ότι ξέφευγαν προσωρινά από τον σκοπό τους, την τεχνοκριτική, προκειμένου να θίξουν ζητήματα που κατά τη γνώμη τους έχρηζαν προσοχής. Για παράδειγμα, ο Σπύρος Παναγιωτόπουλος στη στήλη του «Τεχνοκριτική» αφιερώνει το πρώτο του άρθρο σε γενικές παρατηρήσεις, κατά βάση εξωκαλλιτεχνικές, για την Πανελλήνιο, το οποίο κλείνει με τη φράση: «στο επόμενο σημείωμα θα επιχειρήσω μια σύντομη θεώρηση των εκθεμάτων αρχίζοντας από το έργο των εργατών του χρωστήρος⁴». Επομένως, το πρώτο άρθρο συμπεριλήφθηκε ακόμη κι αν ανήκει στην στήλη της τεχνοκριτικής, ενώ τα μετέπειτα άρθρα του ιδίου απορρίφθηκαν.

Μια άλλη συνθήκη που επιτρέπει αυτόν τον τριμερή διαχωρισμό είναι μια αντίστοιχη προειδοποίηση από τους καλλιτεχνικούς ρεπόρτερ. Ο Αχιλλέας Μαμάκης, ως άλλος αναξιόπιστος αφηγητής, προλόγιζε τα άρθρα του ως εξής: «Από σήμερα το “Έθνος” ολοκληρώνει τις πληροφοριακές στήλες τους γύρω στην πνευματική και καλλιτεχνική μας ζωή. Κάθε Τετάρτη, θα μεταδίδεται και ένα ρεπορτάζ για τις εικαστικές τέχνες. Κίνησις εκθέσεων, στοιχεία για την εργασία που ετοιμάζουν ή παρουσιάζουν οι ζωγράφοι [...] Με μια λέξη μια εβδομαδιαία πληροφοριακή ανασκόπησης, που φιλοδοξεί να περιλάβει όλους τους τομείς των εικαστικών τεχνών και των δημιουργών που τας υπηρετούν. Όχι κριτική. Αυτή είναι έργο του φίλου τεχνοκρίτου και ποιητού Σπύρου Παναγιωτόπουλου, ο οποίος θα μεταδίδει, όπως πάντοτε, τις εντυπώσεις, τις παρατηρήσεις και τα σχόλιά του. Εμείς θα μεταφέρωμεν φωτογραφικώς τα γεγονότα, τις εξελίξεις και τις απηχήσεις της καλλιτεχνικής ζωής⁵». Επομένως, και οι ίδιοι οι αρθρογράφοι αντιλαμβάνονταν αυτές τις προσεγγίσεις ως διαφορετικές μεταξύ τους και

αναπτυχθεί στην Αθήνα με εικονογραφημένες ειδήσεις καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος συμπλεκόμενες με σχόλια που αφορούν σε βασιλικές ή ανάλογες κοινωνικές εμφανίσεις» ενώ «η έμφαση σε θέματα καθημερινής ζωής και καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος» λογίζεται ως «καινοτομία στην εμφάνιση της πολιτικής εφημερίδας» από την Παπαδημητρίου (2005).

⁴ Παναγιωτόπουλος, Σ. (Μάιος 16, 1957). Η Ε' Πανελλήνιος στο Ζάππειον Μέγαρον Α', *Έθνος*.

⁵ Μαμάκης, Α. (Νοέμβριος 11, 1948). Καλλιτεχνικόν Ρεπορτάζ, *Έθνος*.

φρόντιζαν να το προσδιορίζουν εκ προοιμίου, καθιστώντας σαφή τα κίνητρά τους προς αποφυγή παρανοήσεων.

Επιστρέφοντας στο δείγμα, επιλέχθηκαν τα άρθρα τα οποία εμφανίζονται τη χρονική περίοδο 1948-1965, οπότε και πραγματοποιούνται οι εκθέσεις υπό μελέτη. Επίσης, επιλέγονται τα άρθρα που εμφανίζονται στην Ελλάδα, είναι γραμμένα στα ελληνικά και άρα απευθύνονται σε ελληνόφωνο κοινό. Από το δείγμα έχουν εξαιρεθεί τα άρθρα και επιστολές που έγραψαν οι καλλιτέχνες, εφόσον μια αποδελτίωση της αξιολόγησης των εκθέσεων από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, δεν ενδιαφέρει άμεσα την έρευνα κι εξάλλου, έχει ήδη πραγματοποιηθεί από τον Μοσχονά (2022). Από τις τρεις κατηγορίες, η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στην τρίτη, τα χρονογραφήματα και τα άρθρα γνώμης, εφόσον στο συγκεκριμένο είδος εντοπίζεται η δημόσια, έγγραφη συζήτηση γύρω από τα ζητήματα των εκθέσεων. Σε αυτή την κατηγορία, οι αρθρογράφοι θίγουν τα ζητήματα τα οποία οι ίδιοι θεωρούν άξια να απασχολήσουν πιο εκτεταμένα την κοινή γνώμη. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι άλλες δύο κατηγορίες δεν επηρεάζουν ή δεν συνεισφέρουν στον διάλογο, ωστόσο στην τρίτη κατηγορία οι γνώμες που παρατίθενται είναι ενδεικτικές μιας συνειδητής προσπάθειας να προσεγγιστούν ρητά και κατηγορηματικά τα όποια διακυβεύματα των εκθέσεων. Τα εν λόγω κείμενα ανέρχονται σε 130: 28 άρθρα για την έκθεση του '48, 18 άρθρα για την έκθεση του '52, 17 άρθρα για την έκθεση του '57, 28 για την έκθεση του '60, 15 για την έκθεση του '63 και 24 για την έκθεση του '65.

Για την κωδικοποίηση των κειμένων, πρώτα έγινε ανάγνωση του διαθέσιμου υλικού, ώστε να επιτευχθεί ένας ικανοποιητικός βαθμός εξοικείωσης. Στη συνέχεια, τα κείμενα κωδικοποιήθηκαν, επιτρέποντας την εμφάνιση μιας πρώτης μορφής της κλείδας κωδικοποίησης. Για να μειωθεί η πιθανότητα προβλημάτων λόγω διανοητικών παλινδρομήσεων, συντάχθηκε και μια επεξηγηματική λίστα των κωδικών, που θα διασφάλιζε ως έναν βαθμό την αξιοπιστία της ανάλυσης. Στη συνέχεια, οι κωδικοί προσαρμόστηκαν και διαμορφώθηκαν εκ νέου ώστε να είναι κοινοί για όλες τις εκθέσεις. Επίσης, οι τελικοί κωδικοί διαβάστηκαν από την αρχή σε αντιπαραβολή με το πρωτότυπο κείμενο, για να διασφαλιστεί ότι έχουν καλυφθεί οι διάφορες πτυχές ενδιαφέροντος.

Στη συνέχεια, το κωδικοποιημένο υλικό χωρίστηκε σε διαφορετικές κατηγορίες-ευρείες ομάδες βάσει των ενδιαφερόντων της έρευνας. Αυτές οι κατηγορίες είναι εσωτερικά ομοιογενείς και εξωτερικά ανομοιογενείς, και άρα αλληλο-αποκλειόμενες και εξαντλητικές (Bengsston, 2016). Με αυτόν τον τρόπο, το υλικό συμπυκνώνεται και είναι πιο εύκολα διαχειρίσιμο, ώστε να

διαπιστωθεί ο τρόπος με τον οποίο συνδέεται με το κοινωνικό και πολιτισμικό συγκείμενο της εποχής στο οποίο παράχθηκε.

Οφείλει να σημειωθεί ότι, αν και στον 20ό αιώνα παρατηρείται μια ποιοτική διαφοροποίηση στο προφίλ των αρθρογράφων και άρα όλο και περισσότεροι προέρχονται από διαφορετικά κοινωνικά στρώματα, φύλο, ηλικιακές ομάδες, καταγωγή και εκπαιδευτική βαθμίδα, ο χώρος της τέχνης παραμένει ένα κλειστό πεδίο. Από τα διαθέσιμα κείμενα διαφαίνεται ότι οι γράφοντες για την τέχνη δεν ταυτίζονται με τον «απλό λαό», αλλά συνειδητοποιούν ότι γράφουν για αυτόν, έχοντας οι ίδιοι μια συγκεκριμένη ειδίκευση και άρα μιλούν από θέση αυθεντίας. Πρακτικά, αυτό σημαίνει ότι οι απόψεις που εκφράζονται για τις ΠΚΕ δεν μπορούν να ταυτιστούν με την πρόσληψη του κοινού στο σύνολό του. Αντιθέτως, οι παρατιθέμενες σκέψεις μάλλον αντικατοπτρίζουν τη θέση των «διανοούμενων»⁶, είτε αυτοί είναι συντηρητικοί είτε προοδευτικοί. Κατ' επέκταση, κάθε φορά που αποπειράται η μελέτη των εκθέσεων από επιστημονική σκοπιά, το πρώτο στοιχείο που χάνεται είναι ένα: οι επισκέπτες.

Ουσιαστικά, μια «ιστορία των θεατών» [history of spectatorship] μοιάζει αδύνατη, αλλά σίγουρα δεν είναι ασύμφορη με μια ιστορία των εκθέσεων, διότι ως βασική παραδοχή νοείται η αναγνώριση της επιρροής που ασκεί το βασικό μέσο ενημέρωσης, οι εφημερίδες, και άρα, μπορούν να εξαχθούν συμπεράσματα και για τις ιδέες που λάμβαναν υπόψη τους οι επισκέπτες. Με άλλα λόγια, μπορούν να γίνουν συνδέσεις μεταξύ των κρίσεων των αρθρογράφων και του «γνωσιακού φίλτρου», του θεωρητικού πλαισίου το οποίο αξιοποιούσε τελικά το κοινό κατά την επίσκεψη των εκθέσεων. Επομένως, θεωρείται ότι τα ζητήματα που τίγονται απασχολούν πρωταρχικά τους διανοούμενους και δευτερευόντως το κοινό της εποχής στο σύνολό του. Ωστόσο, το πρίσμα μέσα από το οποίο αναλύονται τα εν λόγω ζητήματα από τους αρθρογράφους και η θεωρητική βάση στην οποία εδραιώνουν την κρίση τους, θεωρείται ότι είναι τμήμα μιας ευρύτερης συζήτησης, ενός ατέρμονου κοινωνικού διαλόγου, που αποτυπώνεται στιγμιαία στον Τύπο και άρα οι εκφερόμενες απόψεις είναι ένα «πάντρεμα» ιδεών, διαθέσιμων στον προφορικό και κατ' επέκταση στον γραπτό λόγο της εποχής.

⁶ Εκτός από τους δημοσιογράφους και ρεπόρτερ, η Παπαδημητρίου (2005) συμπληρώνει πως “την εφημερίδα συνθέτουν βεβαίως και οι λογοτέχνες και οι διανοούμενοι που συνιστούν δυναμικό στοιχείο της ταυτότητας της είτε ως συντάκτες είτε ως συνεργάτες”, συμπληρώνοντας το ανθρώπινο δυναμικό που κατέγραφε και ταυτόχρονα διαμόρφωνε την πολιτική, πολιτιστική και πολιτισμική πραγματικότητα της εποχής.

Για τους σκοπούς της έρευνας, οι απόψεις των αρθρογράφων αντιμετωπίζονται ως αξιολογικά ουδέτερες διατυπώσεις που ασπάζεται ένα τμήμα της κοινωνίας, όσο περιορισμένο ή εκτεταμένο κι αν είναι: εφόσον έχει διεισδύσει στον Τύπο αποκτά αυτομάτως ισάξια βαρύτητα με όλες τις διαθέσιμες πηγές. Με άλλα λόγια, το υλικό δεν αξιολογείται με βάση την κοινωνική θέση του γράφοντα ούτε με τη σύμπνοια του με τη δεσπόζουσα της εποχής, κι έτσι δεν υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ επικρατουσών και έκκεντρων ή περιθωριακών απόψεων. Εξάλλου, στόχος είναι να βρεθούν όλες -ει δυνατόν- οι αντιλήψεις σε ισχύ σε μια καθορισμένη χρονική περίοδο, ώστε να αποτυπωθούν τα ιδεολογικά διακυβεύματα στην ολότητά τους. Ταυτόχρονα, θεωρείται ότι στο λόγο των υποκειμένων ενυπάρχουν ένθετες χρονικότητες που αφορούν τα πιθανά μέλλοντα, τις πιθανές κατευθύνσεις προς τις οποίες θέλουν να κινηθούν (Λαλιώτου, 2015), τις οποίες στηρίζουν με κοινώς παραδεκτά γνωστικά σχήματα. Άρα, οι εκφερόμενες απόψεις δεν νοούνται ως αυστηρά υποκειμενικές, πολιτικά καθοδηγούμενες κρίσεις των αρθρογράφων, αλλά ως πολιτισμικά «υφαντά» με έντονο το στοιχείο της διακειμενικότητας και ως «δείγματα» των θεμάτων που συναποτελούσαν τη δημόσια συζήτηση, για την προσέγγιση των οποίων αξιοποιούνταν προϋπάρχοντα διανοητικά σχήματα-πλαίσια που περιέγραφαν το παρόν και οριοθετούσαν το μέλλον.

Τα αποτελέσματα παρουσιάζονται στο επόμενο κεφάλαιο αρχικά σε ένα ρέον κείμενο, για κάθε μία έκθεση ξεχωριστά, ώστε να μπορούν να διαφανούν ευκρινώς τα ζητήματα που απασχόλησαν μια δεδομένη χρονική στιγμή τον διανοητικό και καλλιτεχνικό κόσμο, εφόσον μεσολαβούσε ικανό χρονικό διάστημα μεταξύ των διοργανώσεων, για να προκύψουν οι διάφορες κοινωνικές και πολιτιστικές αλλαγές. Στη συνέχεια, τα αποτελέσματα παρουσιάζονται εκ νέου, ομαδοποιημένα με βάση τις μεταξύ τους συγκλίσεις και αποκλίσεις, προκειμένου να διαπιστωθεί η σύνδεσή τους με αισθητικές και πολιτισμικές ιδέες και το ευρύτερο κοινωνικό συγκείμενο και να μπορέσουν να εξαχθούν συμπεράσματα για τη λειτουργία, τη συνεχή ανακατασκευή του κόσμου της τέχνης και την προσπάθεια επαναπροσαρμογής του στα νέα κοινωνικά και πολιτισμικά δεδομένα.

Αποτελέσματα

Η δημόσια συζήτηση που αναπτύσσεται στον Τύπο γύρω από τις Πανελλήνιες επιδίδεται στη διεκπεραιωτική αξιολόγηση ζητημάτων που άπτονται της διαχείρισης και διοργάνωσης της έκθεσης. Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρίσκονται ο σκοπός της έκθεσης και ο χαρακτήρας της.⁷ Ανάλογα με των προσδιορισμό αυτών, οι γράφοντες εξάγουν συμπεράσματα για το επιμέρους έργο των επιτροπών, από την ανακοίνωση της έκθεσης, την αποστολή προσκλήσεων, τη σύνταξη του καταλόγου, μέχρι την επιλογή των έργων, την ανάρτηση των εκθεμάτων και τον φωτισμό, συναινώντας στη βασική, άρρητη παραδοχή ότι η επιτυχία ή η αποτυχία της έκθεσης είναι άμεσα εξαρτώμενη από την αρμονική σύμπλευση των παραπάνω στοιχείων.

Εφόσον ο καθένας υιοθετεί μία συγκεκριμένη θέση, τασσόμενος υπέρ ή κατά των εκθεσιακών επιλογών⁸, στα άρθρα τους τελικά εντοπίζονται και απόψεις σχετικά με τον ρόλο που οφείλουν να κατέχουν τα εμπλεκόμενα υποκείμενα: οι καλλιτέχνες, τα μέλη της επιτροπής, οι τεχνοκριτικοί, το κράτος, το κοινό. Παράλληλα, προς επίρρωση των θέσεών τους κρίνουν απαραίτητο να καταφύγουν σε οντολογικές διατυπώσεις, ορίζοντας τελικά με τον δικό τους τρόπο την τέχνη, το έθνος και τον κόσμο της τέχνης. Ενίοτε, σε μια προσπάθεια ερμηνείας της πρόσληψης της έκθεσης, θίγουν παραπληρωματικά την ιστορία των εκθέσεων, ευρωπαϊκούς θεσμούς και το υφιστάμενο πολιτικό, κοινωνικό και πολιτισμικό συγκείμενο.⁹

«Πορτρέτα» των εκθέσεων στο πέρασμα του χρόνου

Στο παρόν υποκεφάλαιο αποτυπώνονται όλες οι θέσεις που υποστηρίζουν οι γράφοντες για κάθε έκθεση ξεχωριστά. Με αυτόν τον τρόπο, διευκολύνεται η κατανόηση των επιμέρους ζητημάτων που συνοδεύουν τις εκθέσεις με βάση το έτος διοργάνωσής τους, επιτρέποντας την ολική εποπτεία τους.

⁷ Με σύγχρονους όρους και καταχρηστικά, ο σκοπός και ο χαρακτήρας θα μπορούσαν να συνδεθούν με την έννοια της «δήλωσης αποστολής» (mission statement) και την έννοια του “brand”, αντίστοιχα.

⁸ Υπενθυμίζεται ότι η δυσμένεια ή η ευμένεια με την οποία σχολιάζονται τα διάφορα ζητήματα, που παρουσιάζονται σε αυτό το υποκεφάλαιο, δεν συνδέεται με την πολιτική θέση των γραφόντων. Αντίστοιχα, τα αποτελέσματα δεν οργανώνονται με βάση την κατάταξη των υποκείμενων στο δίπολο «συντηρητικοί – προοδευτικοί», πρβλ. κεφ. Μεθοδολογία.

⁹ Για μια σχηματοποίηση των παραπάνω κατηγοριών με τους αντίστοιχους κωδικούς, δείτε το Παράρτημα.

Το βασικό σημείο αναφοράς για όλους τους αρθρογράφους αποτελεί ο κανονισμός της εκάστοτε έκθεσης, όπως εμφανίζεται στο ΦΕΚ. Παρατηρείται, όμως, ότι σε κάθε έκθεση το ενδιαφέρον μονοπωλείται έστω και στιγμιαία από ένα “σκάνδαλο” πριν, κατά τη διάρκεια ή μετά την έκθεση, δίνοντάς τους την αφορμή να σχολιάσουν εκ νέου, κριτικά ή επικριτικά, τα κακώς κείμενα.

Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1948.

Η 4η ΠΚΕ οργανώθηκε από το Εθνικό Ίδρυμα και το Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο στο Ζάππειο Μέγαρο και λειτούργησε από τον Οκτώβριο έως τον Δεκέμβριο του 1948. Σε αυτή συμμετείχαν 335 καλλιτέχνες με 976 έργα. Πέραν αυτών, η έκθεση συμπεριέλαβε έργα εκλιπόντων Ελλήνων καλλιτεχνών του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού.

Σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης, ο σκοπός της έκθεσης είναι κοινωνικός, αποδεικτικός, επαγγελματικός και μορφωτικός:

Να τονώσει την λόγω του Παγκοσμίου Πολέμου και των συνεπειών αυτού χαλαρωθείσιν επαφή του καλλιτέχνη και του κοινού και να παράσχη την ευκαιρία της εμφανίσεως των ελληνικών καλλιτεχνικών μας δυνάμεων και των καλλιτεχνικών αξιών εις ζωγραφικούς πίνακες, έργα γλυπτικής, έργα χαρακτικής, διακοσμητικής και εκκλησιαστικής τέχνης. Να τονώσει επίσης την καλλιτεχνική δραστηριότητα των ελλήνων καλλιτεχνών ηθικώς και υλικώς όχι μόνον δια της αγοράς, αλλά και της ηθικής και υλικής επιβραβεύσεως των αρίστων των εκτεθησόμενων έργων. Να συντελέση εις την αναζωπύρωσιν του καλλιτεχνικού αισθήματος του λαού¹⁰.

Ο ρόλος της οργανωτικής επιτροπής ορίζεται ως εξής:

Η Οργανωτική Επιτροπή μεριμνά γενικώς περί παντός ζητήματος αφορώντος την οργάνωσιν και εμφάνισιν της εκθέσεως, λαμβάνουσα πάντα τα ενδεικνυόμενα μέτρα δια την επιτυχίαν της, δημοσιεύει την πρόσκλησιν προς τους Έλληνας καλλιτέχνες όπως μετάσχουσιν της Εκθέσεως, τάσσουν ακριβή προσθεσμίαν υποβολής των έργων, ορίζουσα τους όρους συμμετοχής και παρέχουσα πάσαν συναφή πληροφορίαν. Επίσης αποφασίζει και μεριμνά δια τη σύνταξιν και εκτύπωσιν του καταλόγου.

Αντίστοιχα, ο ρόλος της κριτικής επιτροπής περιγράφεται ως εξής:

¹⁰ Σε όλα τα αποσπάσματα που παρατίθενται έχει διατηρηθεί η ορθογραφία της εποχής, αλλά έχει προτιμηθεί το μονοτονικό.

Η Κριτική Επιτροπή αποφασίζει ανεκκλήτως ποια και πόσα εκ των υποβαλλόμενων εις κρίσιν έργων θα εκτεθούν. Η ανάρτησις και τοποθέτησις των έργων είναι αρμοδιότης της Κριτικής Επιτροπής, ήτις δύναται να αναθέσῃ το ἔργο τούτο εις Υποεπιτροπὴν εκ μελών αυτής, οφείλει ὅμως να μεριμνά ὥστε τα Τμήματα της Εκθέσεως να παρουσιάζουν συγγένειαν καλλιτεχνικῶν τάσεων προς καθοδήγησιν του κοινού. Η κρίσις της επιτροπῆς αναφέρεται εις την καλλιτεχνικὴν ποιότητα των ἔργων ανεξαρτήτως καλλιτεχνικῶν τάσεων.

Εν αναμονή της έκθεσης, οι προσδοκίες για τη διοργάνωσή της ποικίλουν. Για ορισμένους η ἔμφαση πρέπει να δοθῇ στην αντικειμενικὴ αποτύπωση της εθνικῆς εικαστικῆς δυναμικῆς, συμπεριλαμβανομένων ὅλων των τάσεων:

Η Πανελλήνιος θα μπορούσε να δίνει μια ὅσο το δυνατόν πιο πιστὴ εικόνα του πῶς εκφράζεται καλλιτεχνικά στη σύγχρονη εποχὴ ὁ τόπος μας. Πρέπει βέβαια να παρουσιάζονται ὅσο το δυνατόν ὅλες οι τάσεις, εφ' ὅσον οι εκπρόσωποί τους ἔχουν στοιχεία καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, ανεξάρτητα των προσωπικῶν ροπῶν και κατευθύνσεων (Καλλιγὰς, 1948, Οκτώβριος 9¹¹).

Για ἄλλους, αὐτὴ ἡ στόχευση πρέπει να προσδιορίζεται ἀπὸ την ποιότητα: «Η έκθεση παρουσιάζεται σαν τεράστια προθήκη που περιλαμβάνει ὅλη την σύγχρονη παραγωγή, σ' ὅ,τι ἔχει να δείξει ἄξιο λόγου» (Μελάς, 1948, Οκτώβριος 23).

Παράλληλα, διατυπώνεται ρητὰ ὅτι στόχος εἶναι κοινωνικός: «Η ἐπαφὴ του πολλοῦ κοινού με την τέχνη εἶναι σκοπὸς της εκθέσεως» (Παλαιολόγος, 1948, Νοέμβριος 15). Ο συγκεκριμένος σκοπὸς συνταιριάζεται με την εξέλιξη της τέχνης συνολικά:

Σκοπὸς και ἐπιθυμία της ὁργανώσεως της Πανελληνίου ἦταν, ὅπως ἐδηλώθη, να συντελέσει εις την ἀποκατάστασιν της χαλαρωθείσης λόγω της μακρᾶς πολεμικῆς δοκιμασίας, στενῆς ἐπικοινωνίας μεταξύ καλλιτεχνῶν και κοινού, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ την ἀπαραίτητον προϋπόθεσιν δια την ἀνθησιν και την πρόοδον της Τέχνης (Κόκκινος, 1948, Νοέμβριος 15).

Η μαζικότητα της εκδήλωσης επικυρώνει και τον μορφωτικὸ ρόλο της έκθεσης: «Εἶναι τεράστια ἡ μορφωτικὴ ἐπίδραση που μπορεῖ να ἔχει ἡ ὁργάνωση μιας μεγάλης καλλιτεχνικῆς εκδήλωσης» (Δαμασκηνός, 1948, Νοέμβριος 21). Η μορφωτικὴ ιδιότητα της έκθεσης δεν περιορίζεται στο κοινό, ἀλλὰ ἐπεκτείνεται και στους καλλιτέχνες:

¹¹ Οι παραπομπές παρατίθενται αναλυτικὰ στο κεφάλαιο “Πηγές-Βιβλιογραφία”.

Το σημαντικότερο ωφέλημα από μια γενική έκθεση είναι η δημιουργία ενός στίβου, όπου ο καλλιτέχνης εμφανίζεται μαζί με όλους του ομοτέχνους του. Έτσι, ο ζωγράφος και ο γλύπτης μπαίνει στην καλλιτεχνική κοινωνία, στο σαλόνι του, που είναι επίσης και το σαλόνι άλλων, βλέπει το έργο του πλάι σ' εκείνο του άλλου, γίνεται καλλιτεχνικό άτομο μέσα σε ένα σύνολο, λαμβάνει συνείδησιν εαυτού, και μπορεί ασφαλέστερα να κρίνει το ίδιο του το έργο (Κόκκινος, 1948, Νοέμβριος 15).

Παράλληλα, η έκθεση λειτουργεί ως αξιολογικός και αξιοδοτικός μηχανισμός για την καλλιτεχνική παραγωγή:

Έχει σημασία να ξέρουμε πόσοι καλλιτέχνες συνεχίζουν την καλλιτεχνική τους παραγωγή και σε τι σημείο είναι φτασμένοι, για να εκτιμήσουμε και να κατατάξουμε εκεί που πρέπει την προσφορά τους (Παπανούτσος, 1948, Δεκέμβριος 2).

Θ' αποκαλύψει καινούρια ονόματα, θα επιβάλλει, άλλα, ήδη γνωστά. Τέλος θα αποσύρει την εκτίμησή μας, κι ίσως και τον θαυμασμό μας, από κάποια άλλα (Ζιώγας, 1946, Φεβρουάριος 8).

Η ταυτόχρονη έκθεση καλλιτεχνών του προηγούμενου αιώνα στις αίθουσες του Ζαπείου δεν χαιρετίζεται από όλους με τον ίδιο ενθουσιασμό. Από τη μία, η έκθεση θεωρείται μεγάλης παιδευτικής αξίας για το κοινό, εφόσον συντάσσει την ιστορία της ελληνικής καλλιτεχνίας:

Πρέπει να εξάρουμε τη θαυμάσια έμπνευσι να εκτεθούν σύγχρονα έργα κι έργα των Ελλήνων του 19ου αιώνα, για να μπορέσουν οι επισκέπτες να πάρουν μια καλή ιδέα για όλη την εξέλιξη της νέας ελληνικής ζωγραφικής (Μελάς, 1948, Οκτώβριος 23).

Ακόμη κι αν η μορφωτική της αξία γίνεται αποδεκτή, τελικά η συμπερίληψή της κρίνεται άκαιρη:

Κανείς δεν αμφισβητεί τη σημασία που έχει η γνωριμία των παλιότερων έργων για την ιστορική και καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση του κοινού μας που συνήθως αγνοεί ακόμη και μερικούς λαμπρούς τεχνίτες του άμεσου παρελθόντος. Το έργο τους όμως δεν έχει θέση σε μια έκθεση του 1948. Μόνο τους σύγχρονους θα έπρεπε να έχει, για να έχει ενότητα και να είναι σύμφωνη με τους σκοπούς της (Παπανούτσος, 1948, Δεκέμβριος 2).

Η θέσπιση βραβείων ως βασικό κομμάτι της έκθεσης αποτέλεσε κι ένα βασικό πεδίο σύγκρουσης, σηματοδοτώντας και το πρώτο σκάνδαλο που στιγματίσε το όνομα της Πανελληνίου. Αρχικά, τα βραβεία εμφανίζονται πλήρως εναρμονισμένα με τους σκοπούς της έκθεσης: «Το ίδρυμα για να ολοκληρώσει την ευγενική του προσπάθεια για την ανύψωση του εκπολιτιστικού επιπέδου της χώρας μας και την ανάπτυξη της καλλιτεχνίας μας, ώρισε χρηματικά βραβεία» (Ανώνυμος, 1949 Ιανουάριος 1).

Ωστόσο, η απόφαση της τελικής βράβευσης οδήγησε στη διατύπωση διευκρινίσεων για τον σκοπό των βραβεύσεων, κάνοντας διάκριση μεταξύ ηθικής και υλικής ανταμοιβής:

Ο σκοπός των βραβεύσεων, αν δεν απατώμαι, δεν είναι η ενίσχυσις των εχόντων ανάγκην (όλοι οι καλλιτέχναι έχουν ανάγκας), αλλά η ηθική αμοιβή των καλλίτερων έργων. Δεν είναι ορθόν επομένως να γίνεται σύγχυσις μεταξύ υλικής ενισχύσεως και ηθικής βραβεύσεως, δεν πρέπει δηλαδή να μεταβληθή ο σκοπός αυτός σε μέσον επικρατήσεως των αρχαρίων και επιτηδείων, αλλά να γίνει η αναγνώρισις των ικανών προς παραδειγματισμόν των επερχόμενων (Γεωργιάδης, 1948 Οκτώβριος 15).

Πίσω από τη διαμάχη για τη βράβευση, εντοπίζονται κοινωνικοπολιτικά διακυβεύματα:

Δεν εφέραμεν αντίρρησιν εις την σκέψιν του υπουργού της παιδείας, όπως διαθέση ένα αρκετά σεβαστόν ποσόν δι' αγοράν έργων της Πανελληνίου Εκθέσεως – αλλά υπό έναν όρον: ότι θα πρόκειται περί πραγματικών καλλιτεχνημάτων και όχι περί κατασκευασμάτων εαμιτών! Δια να τηρηθή όμως ο όρος αυτός πρέπει να ο Υπουργός να μη δεχθή καμία εισήγησιν των γνωστών εαμιτών του υπουργείου, που έγιναν παραίτιοι της εξαπατήσεως του Εθνικού Ιδρύματος και της απόπειρας βραβεύσεως όλων των θεοφιλικών και εαμικών τερατουργημάτων. Το να περιφέρονται μεταξύ μας ανενόχλητοι οι φίλοι του ΕΑΜ είναι ήδη κακόν, αλλά να ενισχύουν δια χρημάτων του Κράτους τους ομόφρονάς των, χλευάζοντες την τέχνη, υπερβαίνει κάθε όριο ανοχής... Ας ζητήσει από την Ασφάλειαν κατάλογον των εαμιτών ζωγράφων, γλυπτών και χαρακτών. (Ανώνυμος, 1948, Δεκέμβριος 20).

Για ορισμένους, οι διαφωνίες που προέκυψαν για τα βραβεία οφείλονται σε μια προαιώνια, τετριμμένη διαμάχη μεταξύ παλαιών και νέων καλλιτεχνών:

Βρήκα τα νιάτα στην έκθεσι του Ζαππείου σε μεγάλη, αλλά υποβρύχια ανησυχία. Το αντικείμενό της τα βραβεία, που πρόκειται να απονεμηθούν. Γιατί και στην έκθεσι του Ζαππείου, όπως παντού, υπάρχουν οι νέοι και οι παλιοί και ο σχετικός από καταβολής κόσμου ανταγωνισμός (Φορτούνιο, 1948, Νοέμβριος 20).

Το σκάνδαλο των βραβεύσεων, εφόσον ήταν, για κάποιους, πολιτικά υποκινούμενο, ζημίωσε τον χαρακτήρα της έκθεσης:

Τι φταίνει αν τους στερούν τα βραβεία αυτά όχι γιατί δεν αξίζουν, αλλά για λόγους ξένους με αισθητικά κριτήρια; Οι σοβαρές αυτές ανωμαλίες όχι μόνον απογοητεύουν τους καλλιτέχνες αλλά και δυσφημίζουν την Έκθεσι και στα μάτια του κοινού (Ευαγγελίδης, 1948, Δεκέμβριος 31).

Πράγματι, η έκθεση κατά το ξεκίνημα της, χαιρετίστηκε ως πανηγυρικό ξέσπασμα ή ειρηνική πρωτοβουλία, έπειτα από μια επίπονη χρονική περίοδο:

Τόσα χρόνια έντονης ψυχικής ζωής όπου κυριάρχησε η αγωνία και ο πόνος, αλλά και στυλώθηκε η εγκαρτέρηση και άστραψε η ηρωική θυσία, γιγάντωσαν τον πόθο για ένα τέτοιο πνευματικό ξεφάντωμα. Γιατί αυτός ο συναγερμός είνε σαν ένα ξέσπασμα, σαν ένα λαϊκό πανηγύρι που μπαίνει μέσα στη ζωή του κόσμου. Κι η αυθόρμητη αυτή συρροή θα πρεπε με κάποιον τρόπο να οργανωθεί ώστε να γίνη αφορμή μιας γόνιμης καλλιέργειας του καλλιτεχνικού αισθήματος (Ευαγγελίδης, 1948, Νοέμβριος 13).

Φύλλο ελιάς στο ράμφος του περιστεριού της κιβωτού έπειτα από κατακλυσμό. Σαν από τέτοιο όραμα προμήνυμα καλύτερων καιρών, φαίνεται να προέρχεται το ανακουφιστικό συναίσθημα που προκαλούν οι διαθέσεις κι ενέργειες όπως αυτές που οδήγησαν στο άνοιγμα της Πανελληνίου Εκθέσεως (Κόκκινος, 1948, Νοέμβριος 15).

Ορισμένοι, αναγνωρίζουν στην έκθεση έναν ευρωπαϊκό αέρα: «Χθες θυμήθηκα λίγο Παρίσι, στην έκθεσιν του Ζαππείου... – Σαλόν του Φθινοπώρου στο Πτι-Παλαί» (Μελάς, 1948, Νοέμβριος 18).

Η σημασία της έκθεσης ως καλλιτεχνικό γεγονός αιτιολογείται εν μέρει από το κοινωνικό και πολιτικό συγκείμενο των προηγούμενων χρόνων, ενώ κάποιοι κάνουν και νύξεις ως προς την περιρρέουσα ατμόσφαιρα:

Αυτή η δεκαετία έχει σημασία ασύγκριτα μεγαλύτερη από τη χρονική της έκταση. Τη γεμίζουν γεγονότα που με τον όγκο και την ποιότητά τους, πραγματικά της δίνουν εξαιρετικό ιστορικό βάρος, δυσανάλογο προς τον αριθμό των ετών της. Έπρεπε λοιπόν να δοθή μια ευκαιρία στους καλλιτέχνες μας να δείξουν και στο πλατύ κοινό την καλλιτεχνική τους εξέλιξη και δημιουργία μέσα στο χρόνια αυτών των μεγάλων ιστορικών ζημώσεων που αναστάτωσαν και κρατούν ακόμη σε συγκίνηση και ταραχή λαούς και άτομα. Ιδιαίτερα το δικό μας λαό που κλυδωνίζεται ακόμη μέσα στη θύελλα. (Παπανούτσος, 1948, Δεκέμβριος 2).

Τελικά, «τα χρόνια που πέρασαν δούλεψαν για το ζύμωμα όλων των εκδηλώσεων της ζωής και για την πνευματική και καλλιτεχνική έκφραση» (Καλλιγιάς, 1948, Οκτώβριος 9), ωστόσο, «πολλοί διερωτώνται αν ο κατακλυσμός επέρασε ή παρασκευάζεται ένα νέο ξέσπασμα» (Κόκκινος, 1948, Νοέμβριος 15).

Μέσα από αυτή την πολιτικά ασταθή ατμόσφαιρα, σκιαγραφείται η φιγούρα του κοινού που επισκέπτεται την έκθεση. Αξιοσημείωτη ήταν για τους γράφοντες η μεγάλη επισκεψιμότητα, η οποία πιστοποιεί τόσο την επιτυχία της έκθεσης... «καταπληκτική από απόψεως αριθμού επισκεπτών επιτυχία της Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Ζαππείου» (Μελάς, 1948, Νοέμβριος 4), όσο

και το φιλότεχνο προφίλ των επισκεπτών... «ο κόσμος συνέρρευσε αθρόως εις την έκθεση με μια αληθινά συγκινητική αγάπη για την τέχνη» (Ανώνυμος, 1948, Δεκέμβριος 7). Το κοινό, αν και αμύητο, διακρίνεται για την προθυμία του να μορφωθεί: «Καλλιτεχνική μόρφωση του κοινού είναι σχεδόν ανύπαρκτη, από την άλλη βλέπει κανείς την επιθυμία και την προθυμία του κοινού να πληροφορηθεί, να μάθει και να εξυψωθεί καλλιτεχνικά» (Καλλιγιάς, 1948, Οκτώβριος 9). Οι γράφοντες προσδιορίζουν ως ένα βαθμό και τα δημογραφικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά του ανομοιογενούς πλήθους: «Αν προσέξει κανείς το είδος του κόσμου...λαϊκοί, μικροαστοί και νέοι» (Δαμασκηνός, 1948, Νοέμβριος 21)... «Ο κόσμος πηγαίνει αληθινά στο Ζάππειο συν γυναιξί και τέκνοις» (Μελάς, 1948, Νοέμβριος 4). Ανάμεσα στο φιλότεχνο ενθουσιώδες κοινό, μια συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα φέρει ένα επιπλέον μερίδιο ευθύνης:

Η ελληνική κοινωνία δεν έκανε το ιδιόν της καθήκον – οι πλούσιοι δεν ηγόρασαν ακόμη κανένα σχεδόν έργο, δια να παράγουν ούτω και αυτοί εις την τέχνη την προστασίαν εις την οποία τους υποχρεώνει ο πλούτος των. Και πρέπει να εννοήσουν ότι ενισχύοντες του καλλιτέχνας με την αγορά έργων και προσδίδοντες κάποιαν πνευματικήν και καλλιτεχνικήν αξίαν εις τα πλούσια σπίτια των, όχι μόνον δεν προβαίνουν εις νεοπλουτικήν εκδήλωσιν, αλλά αποδεικνύουν ότι είναι άξιοι των χρημάτων που κατόρθωσαν να αποκτήσουν (Ανώνυμος, Δεκέμβριος 7).

Το προαναφερθέν ιστορικό συγκείμενο επηρεάζει βαθιά και τη φιγούρα του καλλιτέχνη:

Ο πόνος, ο συλλογικός και ο ατομικός υψώνει την εσωτερική θερμοκρασία του δημιουργού, του δίνει ένταση μεγαλύτερη, τον κάνει να βλέπει και να σημασιολογεί τον κόσμο και τον εαυτό του με περισσότερη ωριμότητα, πιο ουσιαστικά. Ορθό λοιπόν είναι να γίνει η Έκθεση (Παπανούτσος, Δεκέμβριος 2).

Αυτός ο ψυχικός αναβρασμός προστίθεται στην ήδη υπάρχουσα ιδιαιτερότητα του καλλιτέχνη: «Στέκονται σαν μάντεις, διαθέτοντας αισθήσεις σαν την Πυθεία που άλλοι δεν διαθέτουν» (Καλλιγιάς, 1948, Οκτώβριος 9). Ο ιδιότυπος ρόλος τους αφορά στην καλλιτεχνική έκφραση του πνεύματος της εποχής τους: «Η έκθεση θα δείξει αν νιώθουν και εκφράζουν κάτι από αυτά που συμβαίνουν ή προμηνύονται, ή αγνόησαν τον κόσμο που τους περιβάλλει» (Καλλιγιάς, 1948, Οκτώβριος 9). Για κάποιους, οι καλλιτέχνες στοχάστηκαν επάξια, δεδομένων των συνθηκών:

Οι νέοι καλλιτέχνες μπόρεσαν μέσα στη γενική δοκιμασία της ζωής να διαφυλάξουν τις δυνάμεις τους, να κρατηθούν στο ατελιέ τους, σαν σε ιερό αδιαπέραστο από το γενικό κακό, και να χρησιμοποιήσουν αυτά τα σκοτεινά χρόνια και να δείχνουν σήμερα

περισσότερη ωριμότητα, νέαν ορμή και πλούτον νέων εκφράσεων (Κόκκινος, 1948, Νοέμβριος 15).

Για άλλους, ο αναστοχασμός ήταν στείρος... «σκέφτηκαν πάνω στο πρόβλημα της ζωής – έβγαλαν τα σωστά συμπεράσματα; Ασφαλώς, όχι!» (Ζιώγας, 1948, Φεβρουάριος 8), ενώ για άλλους, η στάση τους ήταν πολιτικά ή ψυχολογικά κατευθυνόμενη... «ίσως να φοβούνται μην χαρακτηρισθούν αντιστασιακοί ίσως και να ζητούν τη φυγή από τις εφιαλτικές αναμνήσεις και το ζοφερόν παρόν στα τοπία και στις νεκρές φύσεις» (Δαμασκηνός, Νοέμβριος 21).

Από την πλευρά τους, οι καλλιτέχνες φέρονται να εκφράζουν παράπονα για την κρίση των έργων τους: «Είναι δυνατόν να δεχτεί ο καλλιτέχνης που κουράστηκε, πείνασε και στερήθηκε για να δημιουργήσει, να του απορρίψουν το έργο;» (Θεοφιλόπουλος, 1948, Δεκέμβριος 1). Ωστόσο, τα παράπονα για την κριτήρια επιλογής των έργων δεν προέρχονται μόνο από μερίδα των καλλιτεχνών.

Για πολλούς, το βασικό πρόβλημα αποτελεί το πλήθος των εγκεκριμένων έργων: «Είναι πάρα πολλά. Επικράτησε χριστιανικό πνεύμα στην κριτική επιτροπή, όσοι οι πιστοί προσέλθετε. Και όλοι πιστεύουν ότι είναι πιστοί...Μια αντίληψη ανάγκης κοινωνικής στοργής επέβαλλε αυτή τη χαλαρότητα» (Κόκκινος, 1948, Νοέμβριος 15). Η ευθύνη βαραίνει την κριτική επιτροπή: «Η επιτροπή έκανε δεκτά πάρα πολλά έργα, είναι αδύνατο να τα επισκοπήσει κανείς όλα» (Ευαγγελίδης, 1948, Νοέμβριος 13). Έτσι, ο μεγάλος αριθμός των έργων ζημιώνει τόσο την εικόνα της έκθεσης όσο και τη μορφωτική αξία της:

Το πλήθος των έργων είναι ενοχλητικό, και περισσότερο ακόμη στενάχωρη είναι η αταξία με την οποία έχουν κρεμαστεί, αφού του ίδιου του καλλιτέχνη άλλα έργα βρίσκονται στη μία αίθουσα και άλλα σε άλλη ή άλλες (Παπανούτσος, 1948, Δεκέμβριος 2).

Το τόσο πλήθος των έργων που αφέθηκε να ξεχειλίζει μέσα στις τόσες αίθουσες του Ζαπτείου είναι φανερό πόσο έβλαψε την αξία της εκθέσεως και την αισθητική μόρφωση του κοινού (Ευαγγελίδης, 1948, Δεκέμβριος 31).

Οι γράφοντες επισημαίνουν ότι η διάταξη και ανάρτηση των έργων μπορεί να λειτουργεί και ιδεολογικά:

Και μόνο ο τρόπος που θα εκτεθεί ένα έργο περιέχει ένα είδος αξιολογήσεως που ίσως να μην επεδίωξε ο οργανωτής αλλά που επηρεάζει τον θεατή που δεν είναι καλά καταρτισμένος (Καλλιγιάς, 1948, Οκτώβριος 9).

Η διάταξη μπορεί να λειτουργήσει και εις βάρος των καλλιτεχνών:

Να βρείτε τη σωστή θέση χιλιάδων πινάκων, την περιοχή, φως, συντροφιά χωρίς να χαντακώσετε κανέναν είναι άθλος που δύσκολα μπορούν να επιτελέσουν και οι πιο φωτισμένοι άνθρωποι [...] Υπάρχουν κρεμάσματα πινάκων που δεν διαφέρουν πολύ από κρεμάλες (Μελάς, 1948, Οκτώβριος 23).

Εξού και η διατύπωση προτάσεων περί κατάταξης των έργων:

Αν όμως γινόταν μια κατάταξη σύμφωνα με τις κατευθύνσεις και τις ροπές των διαφόρων καλλιτεχνών νομίζω το κέρδος θα ήταν μεγαλύτερο. Αντί του μπερδέματος που προκαλεί συνήθως μια έκθεση του είδους αυτή θα έβγαινε κανείς με μια αντίληψη πιο τακτοποιημένη (Καλλιγιάς, 1948, Οκτώβριος 9).

Αποτέλεσμα των επιλογών της κριτικής επιτροπής είναι, πρώτον, η διαστρέβλωση της αξίας της έκθεσης: «η καλλιτεχνική έκθεση κοντεύει να γίνει παζάρι και εμπορικό κατάστημα και χάνει την πρωταρχική έννοια της υπάρξεώς της» (Ευαγγελίδης, 1948, Νοέμβριος 13)... και, δεύτερον, η απειλή της καλαισθησίας του νεαρού κοινού: «το θέαμα των τερατουργημάτων αυτών μπορεί να επηρεάσει πολύ άσχημα την ανάπτυξη της καλαισθησίας της νέας γενιάς» (Μ., 1948, Δεκέμβριος 2).

Η σύσταση της επιτροπής γεννά ερωτήματα για το ενδεδεδειγμένο προφίλ των μελών της:

Από ποιους θα γίνει η κρίση; Βέβαια όχι από τους ανθρώπους που δεν έχουν σχέση με την Τέχνη, αλλά προβάλλονται στο προσκήνιο από την κοινωνική τους θέση ή έστω και από την έφεση τους να παίξουν και σε αυτόν τον τομέα της συλλογικής ζωής ηγετικό ή οργανωτικό ρόλο. Ούτε πάλι από εκείνους που θα αναδείξει η πλειοψηφία ενός ή περισσότερων καλλιτεχνικών σωματείων. Ποιαν εγγύηση αποτελεί ο αριθμός ψήφων για την ποιότητα του κριτού που εδώ δεν πρέπει να είναι μόνο ειδικά καλλιτεχνική αλλά και γενικότερα ηθική: Τους ανθρώπους που θα κρίνουν ας τους αναζητήσωμε στον κύκλο των λίγων εκλεκτών της Τέχνης που με το έργο και την ηθική τους ακεραιότητα έχουν επιβληθεί στην πνευματική ζωή. Λίγοι να είναι και να έχουν και την ευθύνη ολόκληρη. Και ας τους υποχρεώσωμε να δεχθούν, γιατί συνήθως εύκολα δεν πείθονται να ανταλλάξουν την ησυχία της παραγωγικής εργασίας τους με τη στενοχώρια και τις ενοχλητικές συνέπειες μιας κρίσεως που θα δυσανεστήσει περισσότερο απότι θα ευχαριστήσει (Παπανούτσος, 1948, Δεκέμβριος 2).

Ταυτόχρονα, ορισμένοι προσεγγίζουν την κριτική επιτροπή εξ αρχής με καχυποψία: «Το Εθνικό Ίδρυμα εμπιστεύτηκε το λειτούργημα της κριτικής, όπου όχι μόνο λείπει κάθε αντικειμενικότητα αλλά και δουλεύει το πνεύμα της κλίκας, της ύποπτης μεροληψίας» (Μελάς, 1948, Δεκέμβριος 1). Για άλλους, η αξιολόγηση από μέρους της επιτροπής δεν είναι αδύνατη λόγω ένδειξης μεροληψίας

από μέρους της, αλλά εξαιτίας της ετεροχρονισμένης διαδικασίας καθορισμού της αξίας των έργων:

Περί έργων τέχνης η κρίση και η αξιολόγησή τους είναι κατά κανόνα συμβατική και δεν υπάρχει απολυτότητα. Μονάχα με το διάβα του χρόνου παρουσιάζονται τα θετικά αποτελέσματα για την αξία του έργου ενός δημιουργού- όταν περάσουν εκατοντάδες μάτια ειδικών και χιλιοκοσκινισθεί μέσα στο μυαλό τους (Ανώνυμος, 1949, Ιανουάριος 1).

Ταυτόχρονα, δημιουργείται μία ένταση μεταξύ της κρίσης της επιτροπής και της κρίσης του κοινού:

Μπορεί ο κόσμος να κρίνει ένα έργο και να πει με αυτοπεποίθηση αν είναι καλό ή όχι τη στιγμή που κορυφές της ελληνικής Τέχνης το καταδικάζουν; ή πρέπει να δεχτούμε ότι αν ένα έργο αρέσει στον κόσμο είναι καλό, αδιάφορο αν το καταδικάζει μια επιτροπή με το κύρος της Πανελληνίου; (Θεοφιλόπουλος, 1948, Δεκέμβριος 1).

Ορισμένοι, επικαλούνται την Αισθητική προκειμένου να εξηγήσουν τη λογική βάση της οποίας λειτουργεί το έργο τέχνης και άρα η αξιολόγησή του:

Αν η όραση μας είναι γυμνασμένη και εξοικειωμένη με την πανανθρώπινη γλώσσα των σχημάτων και χρωμάτων θα νιώσουμε το μήνυμα του καλλιτέχνη [...] ο άνθρωπος είναι φύσει προετοιμασμένος στο να χαίρεται το Ωραίο. (Ζιώγας, 1946, Φεβρουάριος 8).

Σπουδαιότερο ρόλο παίζει το μάτι (όχι ως φυσιολογική αλλά ως πνευματική λειτουργία) και το αίσθημα (Ευαγγελίδης, 1948, Νοέμβριος 13).

Τέτοιες διατυπώσεις φέρνουν στην επιφάνεια διαμετρικά αντίθετες διαπιστώσεις:

Απρόσιτοι για τον άνθρωπο της βιοπάλης, προνόμιο του πλούτου θα είναι πάντα οι πρωτότυποι πίνακες (Παλαιολόγος, 1948, Νοέμβριος 15).

Για αυτόν τον λόγο, η έμφαση δίνεται και στον διαφωτιστικό ρόλο των τεχνοκριτών: «Οι κριτικοί να κάνουν μια προσπάθεια να γράφουν με απλές κουβέντες, να φωτίσουν το κοινό. Τότε και το κοινό θα είναι σε θέση να κρίνει και οι άξιοι θα δικαιώνονται» (Θεοφιλόπουλος, 1948, Δεκέμβριος 1). Σαφώς, δεν λείπει η περιπαικτική διάθεση προς το πρόσωπό τους: «Νέο είδος τεχνοκριτών: τα βρέφη!...Κι αυτά δεν νιώθουν τίποτα, όπως και πολλοί από τους κριτικούς. Αλλά, τουλάχιστον, έχουν αθώα μάτια» (Μελάς, 1948, Νοέμβριος 4).

Τέλος, σε επίπεδο διοργάνωσης οι απόψεις δίστανται. Από τη μία οι διοργανωτές επαινούνται για την πρωτοβουλία τους:

Ένα σωρό αρμόδιοι άνθρωποι, του Εθνικού Ιδρύματος, που είχε την ωραία πρωτοβουλία της εκθέσεως, του υπουργείου Παιδείας και του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου, επί μακρές μέρες και νύχτες δούλεψαν για να μην αδικήσουν κανέναν. Επιπλέον οι επιτροπές έχουν καταρτισθή με τρόπο που αποτελεί εγγύησιν ότι όλες οι τάσεις, οι ροπές, οι σχολές έχουν αντιπροσωπευθή...Το σύνθημα της υποστήριξης το δίνει ο Βασιλέας. (Μελάς, 1948 Οκτώβριος 23).

Από τους διοργανωτές δεν παίρνουν όλοι τα εύσημα για το τελικό αποτέλεσμα:

[Το Εθνικό Ίδρυμα] επλήρωσε και κουράστηκε να οργανώσει την πρώτη Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, το Υπουργείο Παιδείας δεν έπαιξε παρά διακοσμητικό ρόλο στις δαπάνες και φροντίδες της εκθέσεως (Ανώνυμος, 1949, Ιανουάριος 1).

Διατυπώνεται επίσης η άποψη ότι η σύσταση του Υπουργείου είναι εξ αρχής προβληματική:

Τα πλοκάμια της κλίκας είναι απλωμένα παντού αρχίζοντας από τα υπουργεία και φθάνοντας ως τον πνευματικό και καλλιτεχνικό κόσμο. Το πρόβλημα του καθαριού είναι πολύ ευρύτερο απ' ό,τι φαίνεται ... θα χρειαστεί προσπάθεια σοβαρή για να φτάσωμε σε πραγματική εξυγίανση (Μελάς, 1948, Δεκέμβριος 1).

Όσον αφορά το έργο και τις υποχρεώσεις της διοργάνωσης τα παράπονα ποικίλουν. Για κάποιους:

Η αργοπορημένη απόφαση της αναγγελίας και η αναγκαστικά βιαστική προετοιμασία της βρήκε τους καλλιτέχνες απροετοίμαστους, ώστε να υποχρεωθεί η κριτική επιτροπή να δεχθή και παλαιότερα έργα γνωστά από άλλες εκθέσεις (Ευαγγελίδης, 1948, Νοέμβριος 13).

Για άλλους το μεγαλύτερο μειονέκτημα ήταν η παραμέληση της μορφωτικής αξίας της έκθεσης:

Η άποψη η μορφωτική ξεχάστηκε από τους διοργανωτές της έκθεσης που πρόσεξαν μια εντελώς δευτερεύουσα άποψη, την οικονομική ενίσχυση των καλλιτεχνών. (Δαμασκηνός, 1948, Νοέμβριος 21).

Εφόσον ευθύνη της οργανωτικής επιτροπής είναι η σύνταξη του καταλόγου, οι ελλείψεις δεν περνούν απαρατήρητες:

Ο κατάλογος να γινόταν με μεγαλύτερη επιμέλεια... Έτσι ο επισκέπτης για τον οποίο γίνεται η έκθεση θα έφευγε πλουτισμένος με μερικές ιδέες. (Δαμασκηνός, 1948, Νοέμβριος 21).

Για να γίνει χρήσιμο στοιχείο για την καλλιτεχνική ανάπτυξη του τόπου και όχι μόνο για μια εμπορική-οικονομική επιτυχία μερικών καλλιτεχνών, για να γίνει μέτρο συγκρίσεως και άμιλλας, πρέπει να συγκρατηθεί κάπως στη μνήμη μας με έναν εικονογραφημένο κατάλογο και τις στοιχειώδεις βιογραφικές πληροφορίες των καλλιτεχνών (Καλλιγιάς, 1948, Οκτώβριος 9).

Ορισμένοι προτείνουν τρόπους ενίσχυσης της μορφωτικής αξίας της έκθεσης με την παροχή ορισμένων υπηρεσιών προς το κοινό, που αφορούν τη διεξαγωγή ομιλιών και την πώληση αντιγράφων:

Κάτι που να βοηθήσει το κοινό να πλησιάσει τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα... μερικοί από τους καλλιτέχνες θα μπορούσαν να κάνουν ομιλίες προς το κοινό (Καλλιγιάς, 1948, Οκτώβριος 9).

Σ'όλα τα μεγάλα κέντρα του εξωτερικού πωλούνται επιμελημένα αντίγραφα πρωτοτύπων... ο άλλος κόσμος θα είχε τη δυνατότητα να στολίσει τα σπίτια του με έργα καλλιτεχνών και να τονώσει τη σχέση του με την ελληνική ζωγραφική που τόσο ξένη του είναι (Παλαιοιόγος, 1948, Νοέμβριος 15).

Σε κάθε περίπτωση, η πραγματοποίηση της έκθεσης επανέφερε στο προσκήνιο ένα γενικότερο αίτημα προς το κράτος: «Είναι καθαρό πόσο καθολικό είναι το αίτημα μιας γενικότερης καλλιτεχνικής πολιτικής» (Ευαγγελίδης, 1948, Νοέμβριος 13).

Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1952.

Η 5η ΠΚΕ οργανώθηκε από το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων και το ΚΕΕ στο Ζάππειο Μέγαρο και λειτούργησε από τον Απρίλιο μέχρι τον Ιούνιο του 1952. Συμμετείχαν 306 καλλιτέχνες με 832 έργα. Ο κανονισμός της έκθεσης του '52 δεν προσδιορίστηκε για εκείνο το έτος στο ΦΕΚ. Το ζήτημα που απασχόλησε εκτεταμένα την κοινή γνώμη ήταν η πρωτόγνωρη αποχή των καλλιτεχνών από την έκθεση.

Η έκθεση του '52 για κάποιους πρέπει να έχει αποδεικτική, κοινωνική και εκπαιδευτική στόχευση:

Μπορεί κανείς να θεωρήσει ότι η έκθεση του Ζαπείου χωρίς να περιέχει ό,τι καλύτερο δημιουργείται σήμερα στον τόπο μας αντιπροσωπεύει τον μέσο όρο της παραγωγής του, τις κυριότερες τάσεις, τις επιδιώξεις, το καθεστώς, τις πρωτοπορίες και τα πειράματα, τους επαγγελματίες και τους ερασιτέχνες. Αυτό είναι ήδη μια σημαντικώτατη υπηρεσία που προσφέρει ο θεσμός της Πανελληνίου και επιπλέον παρέχεται σε χιλιάδες ανθρώπους του λαού η ευκαιρία να έρθουν σε επαφή με την Τέχνη, να δουν και να χαρούν τα έργα των ελλήνων καλλιτεχνών. Αν υπήρχε τρόπος να δίδονται μερικές εξηγήσεις κατατοπιστικές για το πλατύτερον κοινόν, η κοινωνική και εκπαιδευτική χρησιμότητα θα εκπληρωνόταν καλύτερα (Χατζηδάκης, 1952, Μάιος 22).

Σε αυτή τη βάση, η έκθεση δεν μπορεί να αποτελεί εργαλείο αξιολόγησης του έργου ενός ή μιας ομάδας καλλιτεχνών:

[Η Πανελλήνιος] είναι ένας γενικός γνώμων της ζωγραφικής ποιότητας και των ζωγραφικών τάσεων στον τόπο μας. Μια γενική άποψη της. Το λέω αυτό για να κάνω τον διαχωρισμό από τις ατομικές εκθέσεις που μας επιτρέπουν να εμβαθύνουμε στην προσπάθεια του καλλιτέχνη...όπως και από τις ομαδικές εκθέσεις που γίνονται ξεκινώντας από μια κοινή βάση, ένα καλλιτεχνικό πιστεύω (Βακαλό, 1952 Απρίλιος 15).

Πιο συγκεκριμένα, η Πανελλήνια λειτουργεί και ως μια οικονομική λύση για τους καλλιτέχνες: «Έδωσε την ευκαιρία σε όλες σχεδόν τις καλλιτεχνικές δυνάμεις του τόπου μας να επιδείξουν την εργασία τους, χωρίς να πληρώσουν βαριά λύτρα σ' εκείνους που διαθέτουν τις αίθουσες εκθέσεων στην πρωτεύουσα» (Παπανούτσος, 1952, Μάιος 8). Η διοργάνωση της Πανελληνίας φαίνεται να επέχει θέση πινακοθήκης σύγχρονης τέχνης:

Δεν χρειάζεται φυσικά να εξαρθή από τις στήλες αυτές η μεγάλη σημασία του θεσμού της Πανελληνίου Εκθέσεως. Η έλλειψις Πινακοθήκης συγχρόνου ελληνικής τέχνης – όπως υπάρχουν αντίστοιχες και στις μικρότερες ευρωπαϊκές πόλεις – καθιστά αναγκαϊότερη της λειτουργία της (Περάνθης, 1952, Ιούλιος 26).

Υπογραμμίζεται εξίσου ο μορφωτικός της ρόλος για καλλιτέχνες, τεχνοκρίτες και, κυρίως, το κοινό:

Η Πανελλήνιος δεν έδειξε μόνο τη σημερινή στάθμη των επιδόσεων και τις νεώτερες εξελίξεις όλων σχεδόν των καλλιτεχνών μας, μάθημα χρήσιμο και για τους ίδιους τους τεχνίτες και για τους κριτικούς που παρακολουθούν τα δύσκολα βήματά της εδώ στην Ελλάδα, αλλά είναι κι ένα θαυμάσιο σχολείο για την πνευματική αγωγή του κοινού μας που δεν έχει πολλά ιδρύματα ούτε συχνές ευκαιρίες να μορφώνει την όρασή του καλλιτεχνικά και ν' αναπτύσσει απάνω σε έργα σύγχρονης Τέχνης την ευαισθησία και τη γνώση του (Παπανούτσος, 1952, Μάιος 8).

Εκφράζεται η άποψη ότι η έκθεση θα επιτύχει μελλοντικά δύο ακόμη στόχους της, την ανάδειξη και επικύρωση τόσο καλλιτεχνικών τάσεων όσο και νέων δημιουργών:

Παρουσιάζει ενδιαφέρον τέτοιο που μας δίνει την ελπίδα να πιστεύουμε πως μπορεί στο μέλλον και με την τακτική επανάληψή της να γίνη ένας αληθινά ζωντανός οργανισμός που τότε και τάσεις καλλιτεχνικές θα διαχωρίση και θα στερεώσει, και νέους αξιολόγους θα μπορή μέσα σε αυτό το πλαίσιο να μας παρουσιάση (Βακαλό, 1952 Απρίλιος 15).

Η επαγγελματική της στόχευση επαναλαμβάνεται: «Μέσω αυτής θα προαχθούν επαγγελματικώς οι νέοι καλλιτέχνες, για την κατάταξι των οποίων στην κατηγορία των πρόσεδρων μελών ο νόμος περί Επιμελητηρίου απαιτεί τη συμμετοχή τους στην Πανελλήνιο Έκθεση» (Περάνθης, 1952, Ιούλιος 26).

Ακόμη, κάποιοι βλέπουν την έκθεση ως εργαλείο αξιολόγησης σε ένα διεθνές κλίμα: «Τέλος, η Έκθεση αυτή είναι βιτρίνα που προβάλλεται στους ξένους (που τελευταία δείχνουν τόσο ενδιαφέρον για τη μικρή μας χώρα) για να ελέγξουν την πνευματική μας θέση» (Λαζαρίδης, 1952, Ιούνιος 1).

Με αφορμή το μεγάλο ποσοστό αποχής καλλιτεχνών από την έκθεση, οι διάφοροι γράφοντες υπενθυμίζουν τον αποδεικτικό σκοπό και δημοκρατικό χαρακτήρα που πρέπει να έχει. Πολλοί είναι αυτοί που δίνουν έμφαση στη συλλογική αποτύπωση των καλλιτεχνικών δυνάμεων του τόπου:

Μια πανελλήνια έκθεση δεν είναι άθροισμα ατομικών εκθέσεων και στίβος φαβοριτισμού. Οργανώνεται από το κράτος και χαρίζεται σαν πνευματικό αγαθό στο πλατύ κοινό, αλλά προ πάντων είναι επίδειξη μιας αντικειμενικής πραγματικότητας, ένας δείκτης του σημείου ως το οποίο βρίσκεται υψωμένη η τέχνη ενός λαού σε μια συγκεκριμένη στιγμή. Και τον πίνακα αυτόν δεν έχει δικαίωμα κανείς καλλιτέχνης να τον πλαστογραφεί με την αποχή του (Μηλιάδης, 1952, Μάιος 9).

Ανάμεσα στις αιχμές για την αμφισβητήσιμη «πανελλήνια» αντιπροσώπευση, λόγω της αποχής πολλών καλλιτεχνών, αναδύεται ένας ακόμη «τοπικός» παράγοντας που την υπονομεύει: «Διερωτάται κανείς αν πραγματικά η έκθεση αυτή είναι πανελλήνια, αν αντιπροσωπεύεται σε αυτήν πραγματικά οι καλλιτεχνικές δυνάμεις του τόπου από τη μίαν άκρη ως την άλλη ή αν είναι απλώς παναθηναϊκή» (Χατζηδάκης, 1952, Μάιος 22).

Η αξιολόγηση της αποχής των καλλιτεχνών, στη διττότητά της, φωτίζει ως έναν βαθμό και τον ρόλο αλλά και το καθήκον των καλλιτεχνών. Από τη μία, η στάση τους αποδοκιμάζεται σκληρά:

Αυτόν τον σκοπό και τις υποχρεώσεις που απορρέουν από αυτόν, πρέπει να συλλάβουν όλοι οι παράγοντες της έκθεσης και προπάντων αυτοί οι δύστροποι και ατίθασοι κέλητες της τέχνης – οι καλλιτέχνες οι ίδιοι [...] Τι σημαίνει η αποχή αυτή που εμείωσε την αποδεικτική της σημασία και δημιούργησε ευθύνες για τους απέχοντες απέναντι του σκοπού του θεσμού και απέναντι του τμήματος της κοινωνίας που αγαπά την τέχνη; [...] Ο καλλιτέχνης αρνείται ένα κοινωνικό λειτούργημα που είναι καθήκον του. Η εποχή που ο καλλιτέχνης εθεωρείτο το χαϊδεμένο άταχτο παιδί της κοινωνίας που τα έκανε όλα κατά το κέφι του ή το πείσμα του, έχει περάσει προ πολλού. Κι αν θέλουν οι καλλιτέχνες μας να τους παίρνουμε σοβαρά σαν παραγωγική τάξη και να αναγνωρίζουμε ότι έχουν δικαιώματα, αυτό μπορεί να γίνει μόνον αν σαν άτομα αναγνωρίζουν ότι υπάρχουν και ρητές υποχρεώσεις τους. Και η υποβοήθηση του κρατικού έργου της προβολής της τέχνης του τόπου στο μεγάλο κοινό είναι η πρώτη από τις υποχρεώσεις τους (Μηλιάδης, 1952, Μάιος 9).

Από την άλλη, υιοθετείται μια πιο ευνοϊκή στάση, στρέφοντας το ενδιαφέρον της συζήτησης στην υποχρέωση των ιδιωτικών φορέων και των μελών της υψηλής κοινωνίας να στηρίζουν οικονομικά τους καλλιτέχνες, υποβοηθώντας την εκπλήρωση του εμπορικού σκοπού της έκθεσης.

Αφορά εμάς τους άλλους: την ελληνική κοινωνία και ιδιαίτερα τις εύπορες τάξεις της, τους οικονομικούς οργανισμούς και τα πιστωτικά ιδρύματα [...] Δικαίωμά μας θεωρούμε, από τη στιγμή που εκθέτουν τους πίνακες και τα γλυπτά τους, να θρέψουμε την ψυχή μας με τις συγκινήσεις που μας προσφέρουν [...] και δεν μας βαρύνει τάχα το αντίστοιχο προς το δικαίωμα τούτο χρέος να τους ρωτήσουμε πώς συντηρούν την οικογένειά τους [...] πώς βρίσκουν τα μέσα για να αγοράζουν τα υλικά τους; [...] Καθήκον τους, λέμε, να διαπαιδαγωγούν καλλιτεχνικά το πολύ κοινό με τις εκθέσεις τους και να υψώνουν με τον ιδρώτα τους τη στάθμη του εθνικού μας πολιτισμού. Και δεν είναι από το άλλο μέρος καθήκον μας, καθήκον ιδιαίτερα εκείνων που έχουν αφθονώτερα τα υλικά αγαθά, να αμείψουν αυτόν τον τίμιο και πικρόν ιδρώτα και να συντηρήσουν όσους βασανίζονται για την καλλιτεχνική προκοπή του τόπου μας; Η εφετεινή Πανελλήνιος που παρουσιάζει εμπορική κίνηση μηδέν έδειξε ότι κανείς σ' αυτήν εδώ τη χώρα δεν αισθάνεται βαθύτερα τις υποχρεώσεις του απέναντι στο πνεύμα. Οι πλούσιοί μας αδιαφόρησαν. Τα πιστωτικά ιδρύματα αδιαφόρησαν. Πώς θα έχουμε αύριο την αξίωση να μην αδιαφορήσουν και οι καλλιτέχνες; Δεν θα είναι δικαιολογημένοι στην πρόσκληση που θα τους στείλωμε να γράψουν πάνω "Ντροπή" και να μας τη γυρίσουν πίσω; (Παπανούτσος, 1952, Μάιος 8).

Η απουσία αγορών από την πλευρά των ιδιωτικών ιδρυμάτων ζημιώνει τελικά ολόκληρη την κοινωνία: «Αδιαφορία και αστοργία επέδειξαν όλοι οι άλλοι που θα είχαν καθήκον για το καλό όλων, και όχι πια μόνον απέναντι των καλλιτεχνών και του Υπουργείου Παιδείας, να ενισχύσουν την προσπάθεια αυτή» (Βακαλό, 1952, Ιούλιος 12).

Η απόφαση των καλλιτεχνών να απέχουν δικαιολογείται και από την αυστηρότητα των τεχνοκριτών:

Οι δυστυχημένοι καλλιτέχνες μας, δεν φτάνει που στεναχωρούνται από την αδιαφορία των πλουσίων να αμείψουν τον μόχθο τους, αλλά όταν εκθέτουν τα έργα τους, περνάνε και μια άλλη αγωνία: ανοίγουν το πρωί την εφημερίδα και τρέμουν την κριτική που θα διαβάσουν [...] Αν δεν αξίζει πληρωμή ο κόπος τους, μπορούμε, νομίζω, να τους τιμήσουμε ανέξοδα: με λίγο σεβασμό. (Παπανούτσος, 1952, Μάιος 8).

Η αξία της τεχνοκριτικής, αλλά και τα προβλήματα που τη συνοδεύουν περνούν αυτούσια στη δημόσια συζήτηση, απασχολώντας ποικιλοτρόπως τους γράφοντες. Ο ρόλος του τεχνοκρίτη δεν φαντάζει για όλους εύκολος:

Είναι δύσκολη η θέση του ανθρώπου που τριγυρίζοντας τις απέραντες αίθουσες του Ζαπείου κοιτάζει τα οκτακόσια τόσα έργα και προσπαθεί να ξεκαθαρίσει τις γενικές αισθητικές αρχές που ακολουθούν οι καλλιτέχνες, να συλλάβει ποια είναι τα προβλήματα που τους απασχολούν [...] Η δυσκολία μεγαλώνει όταν πρέπει ο ατυχής αυτός άνθρωπος να διατυπώσει δημόσια τα πορίσματα από τις πολύμοχθες προσπάθειες του αυτές, ώστε και άλλοι φίλοι της τέχνης, που έχουν ίσως λιγότερο καιρό να ασχοληθούν με τα πράγματα αυτά, να μπορέσουν να κατατοπιστούν ευκολότερα, να προσέξουν τα πιο αξιοπρόσεκτα. Ακόμη για τους καλλιτέχνες, μια γνώμη τρίτου που αποκτά δημοσιότητα, μπορεί να μην είναι εντελώς χωρίς σημασία [...] Όλα αυτά όταν προϋποθέτουν κάποια συναίσθηση ευθύνης, δικαιολογούν τη δύσκολη θέση του κριτικού απέναντι σε μια καλλιτεχνική εκδήλωση που έχει αυτή την έκταση (Χατζηδάκης, 1952, Μάιος 22).

Η διττή συνεισφορά της τεχνοκριτικής παραγνωρίζεται και η παρέκκλιση ορισμένων από το καθήκον τους, όσο και το πολιτισμικό και κοινωνικό συγκείμενο αποδυναμώνουν την αξία της:

Και άλλοτε έχω γράψει για τον ρόλο της κριτικής τόσο στην γενική αισθητική ανάπτυξη όσο και στην εργασία των καλλιτεχνών. Νομίζω μάλιστα ότι η αποτελμάτωσις ωρισμένων εκδηλώσεων της Ελληνικής τέχνης σήμερα οφείλεται κατά ένα μέρος τουλάχιστον και στην καταφανή έλλειψη δημιουργικής κριτικής [...] Ο ρόλος της κριτικής είναι κυρίως να συνειδητοποιεί και στον καλλιτέχνη και στο κοινό τις αισθητικές επιδιώξεις και το νόημά τους τόσο μέσα στο σήμερα όσο και μέσα στην τέχνη [...] Πρέπει να ομολογήσουμε πως δεν είναι αρκετή σήμερα η απήχηση της κριτικής όπως περιορίζεται στις εφημερίδες και στα περιοδικά ανάμεσα σε τόση άλλη άμεσα ενδιαφέρουσα για τον αναγνώστη ύλη. Είναι τόσο γρήγορος ο ρυθμός της ζωής [...] Όσο κι αν η κριτική προσπαθεί να κατευθύνει το γούστο είναι τόσο πιο απτά και τόσο πιο πολλά τα κακά βιομηχανικά είδη της βιτρίνας. Και κείνος που έχει ξεχάσει το όμορφο στα ίδια τα σκεύη του σπιτιού του πώς θα το θυμηθεί μπροστά σε έναν πίνακα ζωγραφικής; Χρειάζεται κάτι σταθερότερο και μονιμώτερο. Αυτό έρχεται να κάνει η Ένωση των κριτικών, να αποτελέσει έναν πυρήνα φίλων φωτισμένων της τέχνης (Βακαλό, 1952, Ιούλιος 12).

Η ανάγκη των τεχνοκριτών να δικαιολογήσουν τη δυσκολία του λειτουργήματός τους, προκύπτει από τη γενικότερη δυσμενή αντίδραση προς το πρόσωπό τους, αλλά και την εισροή αυτοαναγορευμένων τεχνοκριτών στον κύκλο τους:

Δεν ξέρω άλλη χώρα στον κόσμο (εννοώ, φυσικά, τις προχωρημένες στον πολιτισμό) όπου ο καθένας να κριτικάρε με τόσην ευκολία και τόσην αυθάδεια την πνευματική εργασία των άλλων και όπου οι εφημερίδες να παραχωρούν με τόσην ευκολία και ασυγκινησία τις στήλες τους στους αυτοχειροτόνητους κριτικούς, όσο στην Ελλάδα [...] Άλλοι έχουν τη γνώμη ότι μπορούν καθέδρας να δίνουν τα μαθήματά τους στους πνευματικούς μας δημιουργούς, χωρίς ούτε τον απαιτούμενο οπλισμό να έχουν αποκτήσει, ούτε το δέος να αισθάνονται για αυτό το πολύ δύσκολο και υψηλό λειτούργημα, που είναι το έργο της Κριτικής. Τι θα γίνη με αυτή την πληγή της κριτικής ανευθυνογραφίας και προχειρολογίας στη σημερινή Ελλάδα; (Παπανούτσος, 1952, Μάιος 8).

Πέρα από τη δυσμενή ή άδικη κριτική, οι καλλιτέχνες έρχονται αντιμέτωποι και με τα αμφισβητήσιμα κριτήρια της κριτικής επιτροπής:

Εις το μέλλον πώς θα ξαναφέρουν οι καλλιτέχναι τα έργα των εις την Πανελλήνιον, όταν διατρέχουν τον κίνδυνον από τα ανεξιχνίαστα κριτήρια της επιτροπής να διαπομπευτούν; Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το εφαρμοσθέν σύστημα κρίσεως απέτυχε και δεν πρέπει να επαναληφθή εις το μέλλον. Εδημιούργησε ζητήματα πολλά και ηδίκησε. (Κωνσταντόπουλος, 1952, Απρίλιος 18).

Για ορισμένους, το πρόβλημα έγκειται στη μεροληπτική προτίμηση της επιτροπής προς μια μερίδα καλλιτεχνών:

Πού πρέπει να αποδοθεί η κακή κι εσφαλμένη εκλογή των έργων; [...] Με το να παρουσιάσει η επιτροπή τόσα επαναληπτικά κομμάτια, περισσότερο αδικεί παρά κάνει εκδούλεψη στους εκθέτες, μιας και δείχνει πόσο στενός είναι ο πνευματικός τους ορίζοντας. [...] Τα καλά στοιχεία είναι κι αυτά πνιγμένα μέσα στη μετριότητα [...] Συγκρίνετε την Δ' με την Γ' Πανελλήνιο, που οργανώθηκε πριν από τέσσερα χρόνια. Υπήρχε τότε κάποια φρεσκάδα, μερικές καινοτομίες, ένας πηγαίος ενθουσιασμός. Σήμερα ξαναβρίσκουμε παλιούς γνωστούς μας που δεν έχουν τίποτα πια να μας ειπούνε (Λαμπράκης, 1952, Απρίλιος 14).

Άλλοι, θεωρούν ότι η κριτική επιτροπή δείχνει την προτίμησή της στους νέους αποκλείοντας τους παλιούς:

Η Κριτική Επιτροπή για να υποστηρίξει μια ομάδα καλλιτεχνών που ακολουθεί τις νέες τάσεις της τέχνης, απέρριψε τα πιο πολλά έργα των συντηρητικών καλλιτεχνών, αυτών που εργάστηκαν πραγματικά για την πρόοδο της τέχνης. Αν ο σκοπός της τέχνης είναι η

επαφή των καλλιτεχνών με το φιλότεχνο κοινό, πολύ φοβούμεθα ότι ο σκοπός αυτός δεν πέτυχε. Ούτε είναι δυνατόν να πετύχει με τα μέτρια έργα που γεμίζουν τις αίθουσες του Ζαπφείου (Κουσουλάκος, 1952 Μάιος 18).

Για κάποιους, ο «συγχρονισμός» της τέχνης δεν ανταγωνίζεται τους παλιούς, εφόσον δεν υποκύπτει σε υπερβολές:

Το μεγαλύτερο ποσοστό των εκθετών κατέχονται από την τάση συγχρονισμού και εξελίξεως της τέχνης, χωρίς να παραλογίζεται και χωρίς να γλυστράει προς το τερατώδες και να προκαλεί τον πανικό του κοινού, όπως συμβαίνει σε πολλές ομαδικές εκθέσεις της Ευρώπης. Το διαπιστώνω αυτό με ιδιαίτερη ευχαρίστησι, επειδή στηρίζω πάντα τις κρίσεις μου στην αρχή να ζητώ το αισθητικό αποτέλεσμα που θα μπορέσει να συγκινήσει και να επιβληθεί ως αισθητική αξία, χωρίς να δίνω πρωταρχική σημασία στις σχολές και στους εκφραστικούς τρόπους (Πολίτη, 1952, Απρίλιος 25).

Παράλληλα, ο αριθμός των έργων λειτουργεί βλαπτικά για τον επισκέπτη: «Οι καλλιτέχνες είναι τόσοι πολλοί και τα έργα ακόμη περισσότερα, ώστε ο απλός επισκέπτης φεύγει κάπως βαρυστομαχασμένος» (Αιλιανού, 1952, Απρίλιος 16). Η χαλαρότητα των κριτηρίων αποδίδεται εν μέρει στην ανομοιογένεια της κριτικής επιτροπής:

Η Έκθεση και το κοινό και οι κακώς εγκριθέντες θα κέρδιζαν αν τα κριτήρια ήταν αυστηρότερα, αν υπήρχαν λιγώτερα – γιατί όχι καθόλου; – κακά έργα, τα οποία σήμερα είναι δυσανάλογα πολλά. [...] Είναι γνωστό ότι σε κριτικές επιτροπές ανομοιογενείς δεν μπορούν να υπάρξουν ενιαία κριτήρια και ότι στο τέλος κανείς προσωπικά δεν είναι υπεύθυνος (Χατζηδάκης, 1952, Μάιος 22).

Αναφορικά το έργο της οργανωτικής επιτροπής οι απόψεις είναι πιο μετρημένες. Από τη μία αναγνωρίζεται η προσπάθεια που καταβλήθηκε:

Όποιος ξέρει πόσα πείσματα, πόσες πιέσεις και φιλοδοξίες είχε ν' αντιμετωπίσει η ομαδική αυτή επίδειξη δεν μπορεί παρά να εκφράσει το θαυμασμό προς την οργανωτική επιτροπή, όχι μόνο για το γούστο της αλλά και για το κουράγιο της και την αντοχή της ν' αψηφίσει γκρίνιες [...] Μια πανελλήνια έκθεση δεν είναι καθόλου εύκολη δουλειά. Από το ξεδιάλεγμα των έργων ως το γκρουπάρισμά τους κατά τεχνοτροπίες, το κρέμασμά τους και τον επιτυχημένο φωτισμό τους, τα προβλήματα που παρουσιάζονται είναι άπειρα. Μόνο φέτος μπορέσαμε να πετύχουμε έναν φωτισμό επαρκέστερο, μένουν όμως πολλά ακόμη να γίνουν για τα φόντα των τοίχων (Μηλιάδης, 1952, Μάιος 9).

Η επιτυχημένη κατάταξη βάσει τεχνοτροπίας είναι προς όφελος του επισκέπτη: «Η οργανωτική επιτροπή επέτυχε την ταξινόμηση κατά τμήματα διαχωρισθέντων εκθεμάτων και στην

τοποθέτησίν τους, ώστε να διευκολύνει τον επισκέπτη και να τον κατατοπίζει αρκετά» (Πολίτη, 1952, Μάιος 2).

Για κάποιους η αδυναμία της επιτροπής να παράσχει ικανά εργαλεία-υπηρεσίες στο κοινό είναι αξιόμεμπτη:

Στην Πανελλήνιο, το κοινό που τρέχει με λαχτάρα να δει ωραία πράγματα, βρίσκεται ξαφνικά στη μέση του ωκεανού, χωρίς κανένα σωσίβιο. Και κάποιου είδους σωσίβιο θα ήταν, αν η επιτροπή της εκθέσεως οργάνωνε μια σειρά διαλέξεων-μαθημάτων ή αν περιελάμβανε στον κατάλογο των έργων καθοδηγητικές σημειώσεις απλές και σαφείς. Να δοθεί κάποιος μίτος στον ακατατόπιστο θεατή, για να ξαναβγεί από τον λαβύρινθο χωρίς ζημιές (Λαζαρίδης, 1952, Ιούνιος 1).

Για τη διευκόλυνση του μέσου επισκέπτη γίνονται επιπλέον προτάσεις προς την επιτροπή:

Θα έπρεπε με διάφορους επιδέξιους χειρισμούς ως προς την τοποθέτησι, να ξεχωρίζουν σαφώς οι ζωγράφοι μεταξύ τους ήδη από την πρώτη ματιά. Και μάλιστα πάνω από το σύνολο της ομάδας των έργων του κάθε ζωγράφου να αναγράφεται ει δυνατόν με μεγάλα γράμματα το όνομα του καλλιτέχνη. Δεν θα έβλαπτε μάλιστα αν κάθε έργο είχε εκτός από τον αριθμό που φέρει και μια καρτούλα που να λέει τι είναι, ώστε να μην ταλαιπωρείται ο επισκέπτης ψάχνοντας κάθε λεπτό στον κατάλογο (Αιλιανού, 1952, Απρίλιος 16).

Στις παραβλέψεις της επιτροπής προστίθεται και η σύνταξη του καταλόγου, με επιπτώσεις στην εμπορική πλευρά της έκθεσης:

Οι κατάλογοι της έκθεσης δεν αναγράφουν τη χρηματική αξία των έργων [...] το κοινό θεώρησε ότι οι εκθέτες περιορίζονται στην επίδειξη της δουλειάς τους, έτσι κανένας καλλιτέχνης δεν διέθεσε έργο του σε αγοραστή [...] Η επιτροπή είχε την υποχρέωση να μην παραβλέψει την εμπορική πλευρά πάνω στην οποία βασίζεται η φήμη και η συντήρηση των δημιουργών (Λαμπράκης, 1952, Απρίλιος 14).

Τόση σημασία λαμβάνει η παραγωγή της έκθεσης και η επιμέλειά της, που ανάγονται πια σε ξεχωριστό πεδίο ενδιαφέροντος:

Και το παρουσίασμά τους ακόμη είναι επίσης καλλιτεχνικό γεγονός, άξιο να το προσέξουμε και να το εκτιμήσουμε. Βέβαια το θέμα αυτό είναι κυρίως διακοσμητικό και συνηθίσαμε να μην δίνουμε εξαιρετική σπουδαιότητα στο είδος αυτό της καλλιτεχνικής εκδήλωσης. Πολύ άδικο κατά τη γνώμη μου. Νομίζω ότι είναι δείγμα πολιτισμού και καλλιέργειας εσωτερικής το καλλιτεχνικό αυτό αίσθημα στις κοινές ανάγκες της ζωής και είναι το ασφαλέστερο βάθρο για κάθε γνήσια και πραγματικά εθνική ανώτερη καλλιτεχνική δημιουργία (Ευαγγελίδης, 1952, Μάιος 15).

Παρά τα κακώς κείμενα της διοργάνωσης, πολλοί σχολιάζουν τη μεγάλη συμμετοχή του κοινού: «Η Πανελλήνιος Έκθεση Εικαστικών Τεχνών συγκεντρώνει κάθε μέρα στο Μέγαρο του Ζαπείου πλήθος επισκεπτών απ' όλες τις κοινωνικές τάξεις» (Παπανούτσος, 1952, Μάιος 8). Ωστόσο, το μορφωτικό επίπεδο του κοινού απασχολεί σε μεγάλο βαθμό τους γράφοντες:

Πρέπει να ομολογηθεί πως αν [το κοινό] έχει βέβαια μια ενδιάθετη αίσθηση του ωραίου, απέχει από το να είναι σε θέση να εκτιμήσει το καλλιτεχνικά ωραίο. Τα αισθητήριά του έχουν στομαωθεί από μιαν ανύπαρκτη ή κακήν αγωγή. Το πολύ κοινό μας έχει μείνει μακριά ιδίως από τη σύγχρονη αντίληψη της τέχνης, που ζητεί να εκφράσει την ανησυχία του σημερινού ανθρώπου. Προσκολλημένο με πνευματική αβουλία στα κακέκτυπα μιας παλαιότερης τέχνης, έμεινε ξένο προς τη σύγχρονη, που σε άλλες χώρες είναι γενικό αντικείμενο θερμού ενδιαφέροντος και πνευματικής χαράς (Λαζαρίδης, 1952, Ιούνιος 1).

Για κάποιους, η αδυναμία αναγνώρισης της αξίας της σύγχρονης τέχνης τόσο από το κοινό όσο και από τους κριτές και τεχνοκρίτες, δεν οφείλεται στο στήσιμο της έκθεσης, αλλά σε μια γενικότερη μετατόπιση αξιών εντός ενός ιδιότυπου πολιτικού και κοινωνικού συγκειμένου:

Ζητούμε από την τέχνη να εκδηλώσει αισθητικά την κοινή συνείδηση ορισμένης εποχής ή τόπου. Αλλά σήμερα αυτή η ίδια η συνείδηση δεν είναι κοινή για το σύνολο των ανθρώπων. Γιατί με θρυμματισμένη την κοινωνική συνοχή, θρυμματίζονται και τα συνειδησιακά ιδανικά κι οι πόθοι που με την ενότητά τους αποτελούσαν πηγές έμπνευσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας [...] Σήμερα δεν υπάρχει ένα κοινά παραδεδομένο ιδανικό ζωής, κοινές αξίες πίστης, που να διεγείρει η ψυχοκινητική δύναμη της τέχνης. Στην τρικυμισμένη και εκρηκτική εποχή μας κάθε κοινωνική τάξη έχει δικό της ιδανικό, δικό της όραμα ζωής, αντιμαχόμενο με κάποιο άλλο. Ένα καθολικό φαινόμενο μετάβασης, όπου το παρελθόν στερείται κάθε δημιουργικής πνοής, και το νέο στο τόπο μας δεν είναι αρκετά ισχυρό δια να το αντικαταστήσει. [...] Η ερμηνευτική τέχνη, η ανάδειξη της τεχνικής ως σκοπού της τέχνης και γενικά η φυγή από την πραγματικότητα, συνθέτουν το σύγχρονο κλίμα στο οποίο κινούνται οι καλλιτέχναι. Και αυτοί είναι οι βαθύτεροι ιστορικοί λόγοι των αντιθέσεων που δημιουργούν τις διχογνωμίες για τα εκθέματα (Αλεξίου, 1952, Απρίλιος 27).

Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1957.

Η 6η ΠΚΕ οργανώθηκε από το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων και το ΚΕΕ στο Ζάππειο Μέγαρο και λειτούργησε από το Μάιο έως τον Ιούλιο του 1957. Αρχικά, είχε ανακοινωθεί η πραγματοποίησή της το 1955, ωστόσο η διοργάνωση αναβλήθηκε. Συμμετείχαν 266 καλλιτέχνες με 576 έργα.

Ο σκοπός της έκθεσης στο ΦΕΚ ορίζεται ως εξής:

Σκοπός της ΠΕ είναι να συγκεντρώνει την καλλιτεχνική παραγωγήν εις γλυπτά, ζωγραφικούς πίνακας, χαρακτικήν, διακοσμητικήν κλπ. και να παρέχη εις το Κράτος, τους δημοσίους και ιδιωτικούς οργανισμούς και το κοινόν την ευκαιρία να γνωρίζουν και να επιβραβεύουν δι' αγορών, αμοιβών ή άλλων διακρίσεων τα άριστα των εκτιθέμενων έργων.

Ο σκοπός της εκθέσεως για ορισμένους είναι κατ' αρχήν μορφωτικός και κοινωνικός:

Η οργάνωσις ομαδικών εκθέσεων με την έκτασι της Πανελληνίου δεν έχει μόνο την έννοια της εξυπηρέτησεως των δημιουργών. Προορισμός της κατά κύριον λόγον είνε να καλλιεργήση το καλλιτεχνικό αίσθημα του Λαού, να τον κάνει να εκτιμήση την επίδοσιν στις εικαστικές τέχνες εκείνων που είναι σαρξ εκ της σαρκός του, να τον συνδέση ψυχικά μαζί τους (Παναγιωτόπουλος, 1957, Μάιος 16).

Για άλλους, η έμφαση δίνεται περισσότερο στον αποδεικτικό και διερευνητικό της στόχο:

Άνοιξε στο Ζάππειο η φετεινή Πανελλήνια έκθεση εικαστικών τεχνών. Τη μοναδική αυτή οργανωμένη εκδήλωση στον τόπο μας, που αποβλέπει στην προβολή της φυσιογνωμίας της καλλιτεχνικής μας δημιουργίας στο σύνολό της [...] Υπήρχαν ελπίδες πως η φετεινή εκδήλωση θα απέβλεπε τουλάχιστον στην προβολή έργου της νέας γενιάς των καλλιτεχνών μας (Ανώνυμος, 1957, Μάιος 1).

Η «φυσιογνωμία» του τόπου δεν προσδιορίζεται με βάση την παρουσίαση των καλύτερων έργων που έχουν παραχθεί, αλλά με βάση την αποτύπωση του συνόλου των δημιουργημάτων ανεξαρτήτως ποιότητας: «Η φυσιογνωμία αυτή έχει και τα θετικά και τα αρνητικά της συστατικά» (Πετρής, 1957, Ιούνιος 1). Ταυτόχρονα, η έκθεση παρέχει τα εφόδια ώστε να διαπιστωθεί και το εθνικό επίπεδο καλλιτεχνίας: «Κι έτσι, για τους ανθρώπους του πνεύματος μπορούν να προκύψουν ευρύτερα συμπεράσματα σχετικά με την εκπολιτιστική πορεία ενός λαού» (Αλεξίου, 1957, Ιούνιος 22). Παράλληλα, η έκθεση ενθαρρύνει τη διάδραση μεταξύ καλλιτεχνών, αλλά και την επικοινωνία αυτών με το κοινό: «Η Πανελλήνιος επιτρέπει κάθε χρόνο μια ευγενική άμιλλα μεταξύ των καλλιτεχνών μας και την πλατύτερη επικοινωνία του κοινού με την τέχνη του τόπου» (Σπητέρης, 1957, Ιούνιος 1).

Για την ενδεδειγμένη κατεύθυνση της έκθεσης, διατυπώνονται δύο προτάσεις. Πρώτον, η έκθεση να αποτελεί αφορμή ανανέωσης της τέχνης και εφαλτήριο καλλιτεχνικής εξέλιξης: «Κανονικά, η Πανελλήνιος δεν θα 'πρεπε να είναι μόνο ένας καθρέφτης της τέχνης μας, αλλά και ένα ξεκίνημα για τη δημιουργία ρευμάτων, ομάδων, ανανεώσεως και κινήσεως γενικά

πνευματικής» (Βακαλό, 1957, Μάιος 31). Δεύτερον, η έκθεση να μετατραπεί λαϊκό κόμβο, επιτελώντας την κοινωνική της λειτουργία: «Με μια ατμόσφαιρα καλλιτεχνικής πανηγύρεως ο θεσμός θα μπορούσε να επανεύρη την κοινωνική του λειτουργία και η Πανελλήνιος να εκτελέση τον προορισμό της» (Προκοπίου, 1957, Ιούνιος 12). Αν και όλοι συμφωνούν για τη σημασία της έκθεσης για την ανάπτυξη της τέχνης, η αντίληψη της έκθεσης ως πανάκεια για τα προβλήματα του κόσμου της τέχνης κρίνεται από ορισμένους λανθασμένη: «Η Πανελλήνιος δεν μπορεί να δώσει μια λύση στο πολύπλοκο και πολύπλευρο πρόβλημα, μπορεί όμως να συμβάλει θετικά στην πρόοδο της τέχνης στη χώρα μας» (Σπητέρης, 1957, Μάιος 24).

Το πρόβλημα που εντοπίζουν οι γράφοντες συνδέεται με την αντικαλλιτεχνική στάση και πενιχρή πολιτιστική υποδομή της Ελλάδας, απόρροια της κρατικής αδιαφορίας:

Την κύρια ευθύνη για την κατάσταση που έχει δημιουργηθεί τη φέρει η Πολιτεία, η έλλειψη φωτισμένων και μορφωμένων πολιτικών ηγετών, η σκληρωτική γραφειοκρατία και η κοντόφθαλμη νομοθεσία [...] Δε λέω τίποτα καινούριο διαπιστώνοντας πως δυστυχώς η Ελλάδα περιορίζεται ουσιαστικά στην Αθήνα, και ότι στην Αθήνα δεν υπάρχουν προϋποθέσεις για να δημιουργηθεί καλλιτεχνικό κλίμα. Δεν υπάρχει ούτε ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης, δε βλέπουμε παρά πολύ σπάνια ξένες εκθέσεις [...] Η διδασκαλία της νεώτερης τέχνης είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Δεν υπάρχουν βιβλία, γιατί όσοι γράφουν – κι αυτοί είναι ελάχιστοι – δεν έχουν τη δυνατότητα να τυπώνουν. Δεν υπάρχει καλλιτεχνική αγορά, μεγάλοι συλλέκτες, οργανισμοί που να μπορούν να δημιουργήσουν μια στοιχειώδη αγοραστική κίνηση που να δίνει τα στοιχειώδη μέσα συντήρησης σ' έναν ζωγράφο (Σπητέρης, 1957, Ιούνιος 1).

Τα εμπόδια που ορθώνει το κράτος και η αγνόηση των δικαιωμάτων των καλλιτεχνών παρουσιάζονται και ως αιτίες ακύρωσης της προηγούμενης διοργάνωσης:

Όταν πέρσι ήρθε η ώρα της Πανελλήνιας έκθεσης [...] οι καλλιτέχνες αρνήθηκαν ομαδικά κι ομόφωνα κάθε συμμετοχή σε μια τέτοια εκδήλωση και συνδύασαν την άρνησή τους με τα καταπιεστικά φορολογικά μέτρα του κράτους, που φορολογούν τους καλλιτέχνες σάμπως να είναι μπακάληδες, με την πλήρη αδιαφορία των αρμοδίων στα άλλα οικονομικά τους αιτήματα (ατελής εισαγωγή υλικών, δωρεάν αίθουσα για έκθεση) με την ταπεινωτική του στάση απέναντί τους (αυθαίρετη εκλογή καλλιτεχνών που θα εκπροσωπήσουν την Ελλάδα σε διεθνείς εκθέσεις) (Πετρής, 1957, Ιούνιος 1).

Αυτές οι δυσμενείς συνθήκες εργασίας και έκθεσης δυσχεραίνουν τη δημιουργία: «Εξ αφορμής του περιορισμένου αριθμού των σχετικών αιθουσών και των υπερβολικών δαπανών που απαιτεί η οργάνωσις εκθέσεως, πολλοί αξιόλογοι τεχνίτες είναι καταδικασμένοι σε απομόνωση» (Παναγιωτόπουλος, 1957, Μάιος 16). Επαναλαμβάνεται συνεχώς η ανάγκη στήριξης των

καλλιτεχνών εφόσον το κλίμα δεν ευνοεί την εργασία τους: «Αυτό που λείπει είναι οι προϋποθέσεις για ένα γενικότερο πνευματικό και καλλιτεχνικό κλίμα, όπου ο δημιουργός θα μπορούσε πρώτα να ζήσει και ύστερα να επιδοθεί με κάποια άνεση στο έργο του και να το αναπτύξει» (Σπητέρης, 1957, Μάιος 24).

Την ευθύνη για τη πνευματική παρακμή την αποδίδουν οι περισσότεροι στην αδιαφορία του κράτους να υπηρετήσει τον ρόλο του, να ενισχύσει οικονομικά τον κόσμο της τέχνης:

Η Πολιτεία που παρέσυρε τους καλλιτέχνες στη φεικινή περιπέτεια, όφειλε αυτή πρώτη να αναγνωρίσει το μόχθο και να διαθέσει ένα σεβαστό ποσό, τουλάχιστον τα διπλάσια απ' όσα δόθηκαν στην ευνοούμενη του υπουργού του αξιοθρήνητου φεστιβάλ, την Κα Κάλλας. Τα ψίχουλα που δόθηκαν και που στην ουσία μονάχα σαν κοροϊδία μπορούν να θεωρηθούν, δείχνουν πως η ίδια η Πολιτεία που οργάνωσε την έκθεση την αξιολόγησε στο ύψος του γελοίου ποσού που διάθεσε για αγορές και πως περιφρονεί ολότελα το μόχθο των ανθρώπων που δούλεψαν για να γίνη η έκθεση. Το σύγχρονο αντιπνευματικό κράτος βρίσκεται σε συνέπεια με τον εαυτό του όταν προβαίνει σε τέτοιες χειρονομίες (Ανώνυμος, 1957, Αύγουστος 1).

Το κράτος εμφανίζεται να παραγνωρίζει τη συνεισφορά των δημιουργών και να στηρίζει ανάξιους οργανισμούς, αψηφώντας το χρέος του:

[Είναι κέρδος] για την Πολιτεία, που θα πρέπει να αντιληφθεί πως υπάρχει μια ελληνική τέχνη, πως υπάρχει μια ολόκληρη τάξη έντιμων πολιτών που εργάζονται αθόρυβα για τη δημιουργία αναλλοίωτων αξιών που αποτελούν ένα από τα σημαντικότερα κεφάλαια του πολιτισμού μας. Την τάξη αυτή που είναι πολύ περισσότερο ουσιαστικά παραγωγική και ωφέλιμη, παρά οι επιτήδευτοι κερδοσκοπικοί και οι παρασιτικοί οργανισμοί, είναι υποχρεωμένη να την υποστηρίξει και να της δημιουργήσει ευνοϊκούς όρους για την ανάπτυξή της (Σπητέρης, 1957, Ιούνιος 1).

Η αδιαφορία του κράτους είναι ορατή και κατά τα εγκαίνια της έκθεσης:

Στο μεγάλο αυτό καλλιτεχνικό γεγονός [που] δεν τιμήθηκε από κυβερνητική πλευρά παρά τελειώς τυπικά με την παρουσία του αρμοδίου υπουργού της Παιδείας και του υφυπουργού Οικονομικών, ο κ. Πρωθυπουργός θεώρησε καλό να δικαιολογηθεί τελευταία στιγμή. Τη δυσάρεστη εντύπωση που δημιούργησε το προφανές αυτό δείγμα αδιαφορίας του κράτους, ήλθε να επιδεινώσει η μεγάλη αταξία που παρατηρήθηκε στην είσοδο, όπου η εντεταλμένη αστυνομική δύναμη μεταχειρίστηκε με βαναυσότητα τους προσερχόμενους καλλιτέχνες (Σπητέρης, 1957, Μάιος 24).

Παράλληλα, το κράτος φαίνεται λειτουργεί διχαστικά για τη συνεργασία των καλλιτεχνών, προσεγγίζοντας καιροσκοπικά ή μη ορισμένους εξ αυτών:

[Το Κράτος] αντί να έρθει σε επαφή με όλους τους καλλιτέχνες, διατηρεί μια υποτυπώδη επαφή με μιαν ομάδα, κάποτε τυχαία κάποτε οργανωμένα και με πρόθεση. Κι αυτή του η τακτική είναι πάντα σπέρμα διαίρεσης για τους καλλιτέχνες. Αν το Κράτος δεν θέλει να ακούσει τη γνήσια φωνή, τη συλλογική απόφαση όλων των καλλιτεχνών, τότε τα συμπεράσματα αυτά θα πρέπει να γίνουν βάση για έναν έντονο αγώνα (Πετρής, 1957, Ιούνιος 1).

Η μεμπτή στάση του κράτους ζημιώνει τόσο τους καλλιτέχνες όσο και το κοινό: «Τη στερήθηκε [την Πανελλήνια] το ελληνικό κοινό αρκετά χρόνια τώρα εξ αιτίας της αστοργίας του κράτους απέναντι στους καλλιτέχνες» (Ανώνυμος, 1957, Μάιος 1).

Κάνοντας τον απολογισμό της έκθεσης, η οικονομική στήριξη κρίνεται ανεπαρκής:

Και στο παρελθόν το Κράτος ήταν μάλλον φειδωλό στις χορηγίες του. Δεν είχε ποτέ φτάσει όμως σε τέτοιο βαθμό τσιγκουνιάς. Και αυτό δεν οφείλεται μονάχα στους περιορισμένους πόρους που διαθέτει, αλλά και στην έλλειψη φωτισμένων ανθρώπων να δείχνουν ένα στοιχειώδες ενδιαφέρον και μια ελάχιστη κατανόηση για τη ζωή των εργατών της τέχνης [...] (Σπητέρης, 1957, Αύγουστος 2).

Το ίδιο κατηγορώ εξαπολύεται σε μια μερίδα της κοινωνίας, η οποία αγνοεί συστηματικά το χρέος της:

Εκτός από το Κράτος υπάρχουν στην Ελλάδα και ισχυροί οικονομικοί παράγοντες. Άπειροι οργανισμοί δημοσίου δικαίου, εφοπλιστές, τεράστιες βιομηχανίες κλπ. Μερικοί από αυτούς αν είχαν διαθέσει έστω και ένα ελάχιστο ποσόν, θα είχαν σηκώσει ολόκληρη την Πανελλήνια. Γιατί όμως δεν ενδιαφέρθηκαν; [...] Το χρέος των ισχυρών της κοινωνίας μας είναι να ενισχύσουν και να δώσουν τα μέσα να διατηρηθεί η Τέχνη στον τόπο μας (Σπητέρης, 1957, Αύγουστος 2).

Η βλαπτική στάση του κράτους φέρνει τους καλλιτέχνες αντιμέτωπους με μια ιδιαίτερη συνθήκη, την οποία για να την προσπελάσουν οφείλουν να οργανωθούν συλλογικά:

Θα χρειαστεί επομένως προστασία των καλλιτεχνών από το Κράτος, αλλά και ενεργός συμμετοχή όλων των καλλιτεχνών μέσα στα καλλιτεχνικά όργανα ώστε να πάρουν την τύχη τους στα δικά τους χέρια και να μην επιτρέψουν αθέμιτες επεμβάσεις από τις διάφορες υπηρεσίες, που θυμούνται τους καλλιτέχνες μονάχα όταν πρόκειται να τους βλάψουν (Ανώνυμος, 1957, Μάιος 1).

Η οργάνωσή τους σε συνδικαλιστικά όργανα εκτός από αναγκαιότητα είναι και υποχρέωση, που παραβλέπει αισθητικές διαφορές:

Οι καλλιτέχνες μας για να μπορούν να παίξουν τον ρυθμιστικό τους ρόλο, δεν μπορεί να είναι σκόρπιοι και ασύνδετοι, μα είναι υποχρεωτικό να είναι οργανωμένοι σε οργανώσεις κοινά παραδεκτές και σεβαστές από όλους τους καλλιτέχνες. Η κύρια οργάνωσή τους είναι αναγκαστικά το Επιμελητήριο [...] Στο Επιμελητήριο ανήκουν όλοι οι καλλιτέχνες δικαιωματικά. Ποιος είναι καλλιτέχνης και ποιος δεν είναι μπορεί να καθοριστεί με κριτήρια επαγγελματικά και ως ένα σημείο τεχνικά, αλλά ποτέ αισθητικά (Πετρής, 1957, Ιούνιος 1).

Η ομαδική διεκδίκηση είναι η μόνη λύση για την επιβίωση των καλλιτεχνών: «Πρώτοι και καλύτεροι πρέπει να πρωτοστατήσουν στον αγώνα οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, όχι σα μονάδες και όχι με μονωμένα και σπασμωδικά διαβήματα [...] Μονάχα με συνέπεια, ομόνοια και ομαδική δράση θα κατορθώσουν να επιζήσουν» (Σπητέρης, 1957, Αύγουστος 2).

Με αφορμή την υποεκπροσώπηση των νέων καλλιτεχνών στη διοργάνωση, οι τελευταίοι ενθαρρύνονται να διεκδικήσουν μια ξεχωριστή εκδήλωση:

Εκείνο που προκύπτει σαν επιτακτική ανάγκη για τους νέους, εξαιτίας της μεταχείρισής τους αυτής αλλά και εξαιτίας του ότι αποτελούν μια τόσο ποιοτικά όσο και ποσοτικά σημαντική δύναμη είναι ενα επιδιώξουν την οργάνωση μιας συλλογικής εκδήλωσής τους [...] Είναι όμως αναγκαίο οι νέοι να κινηθούν αποφασιστικά και να διεκδικήσουν τη θέση που τους ανήκει (Ανώνυμος, 1957, Μάιος 1).

Εξάλλου, οι καλλιτέχνες πρέπει να θυμούνται ότι έχουν ιδιάζοντα ρόλο εντός του κοινωνικού συνόλου:

Ο καλλιτέχνης είναι ανώτερος άνθρωπος και είναι συγχρόνως ένας από τους φορείς του πολιτισμού μας. Την ανωτερότητα αυτή και το πολιτισμένο ήθος των καλλιτεχνών μας επικαλούμεθα και σ' αυτά τα γόνιμα στοιχεία βασίζουμε την ελπίδα μας, για τη δημιουργία ενός αληθινού καλλιτεχνικού κλίματος που αποτελεί τη βάση για ανάπτυξη και πρόοδο (Σπητέρης, 1957, Ιούνιος 1).

Εφόσον το ιδανικό που υπηρετούν δεν τους ανταμείβει υλικά, ανάγονται σε ήρωες:

Οι καλλιτέχνες στην Ελλάδα είναι ήρωες. Πώς διαφορετικά να χαρακτηρίση κανείς τους ανθρώπους αυτούς που χωρίς καμία προοπτική ή ελπίδα ξεκινούν να υπηρετήσουν ένα υψηλό ιδανικό, με τη μόνη βεβαιότητα πως αν θελήσουν να κάνουν τέχνη, θα μπορέσουν πολύ σπάνια να ικανοποιήσουν έστω και τις πιο στοιχειώδεις ανάγκες τους [...] Και αν τυχόν κάποτε ένας καλλιτέχνης αρρωστήσει, ή όταν γεράσει, δεν υπάρχει – όπως υπάρχουν για το πιο κοινό υπάλληλο ή εργάτη – ένα οποιοδήποτε ασφαλιστικό ταμείο που να παρέχη ιατρική περίθαλψη ή μια σύνταξη (Σπητέρης, 1957, Αύγουστος 2).

Ακριβώς επειδή τους αναγνωρίζεται τόσο μεγάλος βαθμός ευθύνης, η αποχή από την έκθεση μπορεί να κρίνεται αρνητικά, ωστόσο τελικά η στάση τους δικαιολογείται, φωτίζοντας παράλληλα οργανωτικά προβλήματα:

Είναι δικαιολογημένη αυτή η αποχή; Θεωρητικά όχι, γιατί υπάρχει κάποια υποχρέωσις και από μέρους τους προς το κοινό [...] Είπαμε όμως θεωρητικά, γιατί από τα πράγματα ίσως να είχε τον λόγο της η αποχή αυτή και ίσως μάλιστα να χρησίμευσε για να διαφανούν καλύτερα τα ελαττώματα που εμφανίζη στην οργάνωσι του ο θεσμός των Πανελληνίων (Βακαλό, 1957, Μάιος 31).

Το κοινό παρουσιάζεται φιλικά προσκείμενο προς το έργο των καλλιτεχνών και δεν απαιτείται από αυτό κάποια περαιτέρω υποχρέωση οικονομικής στήριξης προς το πρόσωπό τους: «Δεν αναφέρω το μεγάλο κοινό, γιατί αυτό έδειξε με την παρουσία του τουλάχιστο, τη συμπάθεια, την αγάπη και το σεβασμό που τρέφει για την τέχνη. Περισσότερα δεν μπορούσε να δώσει γιατί όσοι θα επιθυμούσαν να αγοράσουν δεν είχαν τη δυνατότητα» (Σπητέρης, 1957, Αύγουστος 2). Αν το κοινό αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του χαμηλού επιπέδου της χώρας, δεν φταίει το ίδιο: «Στην αποκαρδιωτική αυτήν εικόνα πρέπει εξάλλου να προστεθεί το περιορισμένο μορφωτικό επίπεδο του κοινού, όχι γιατί οι Έλληνες αδιαφορούν για οποιαδήποτε καλλιτεχνική εκδήλωση, αλλά γιατί δεν τους παρέχονται τα μέσα για να μορφωθούν» (Σπητέρης, 1957, Ιούνιος 1). Για αυτό τον λόγο, η διαπαιδαγώγησή του μέσω της Πανελληνίου είναι δεδομένο όφελος:

Είναι μια ευκαιρία να διαφωτισθή, να έρθη σε επαφή με όλες τις μορφές της τέχνης μας μέσα από την ποιότητα, να πλουτισθή με εικόνες που λίγο-λίγο θα σχηματίσουν μέσα του ένα απόθεμα γνώσεως, για να υπάρξη βάση εκ των πραγμάτων στην αισθητική καλλιέργειά του (Βακαλό, 1957, Μάιος 31).

Ωστόσο, για κάποιους, η αξία του θεσμού έχει υποπέσει στην κοινή γνώμη: «Το χειρότερο, έχει αρχίσει να σχηματίζεται μια εσφαλμένη κοινή αντίληψις για την αχρηστία του θεσμού» (Προκοπίου, Ιούνιος 12).

Στην καθοδήγηση του κοινού και διευκόλυνσή του συντελεί ο τεχνοκρίτης με το έργο του, το οποίο μπορεί να είναι εξίσου ωφέλιμο για τους καλλιτέχνες, ακόμα κι αν η αξιολόγηση της ομόχρονης τέχνης είναι εξ αρχής προβληματική:

Βασική επιδίωξη της κριτικής είναι να υποβοηθήσει το ευρύτερο κοινό στην πληρέστερη κατανόησι της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Κάποτε ακόμη κατορθώνει την εναργέστερη προβολή των έργων της τέχνης και στην συνείδησι του ίδιου του δημιουργού. Μα η

περίπτωσης αυτή είναι σπάνια και δύσκολη όταν μάλιστα κρίνομε σύγχρονα έργα που δεν έχει δοκιμασθή η αντοχή τους στον χρόνο (Αλεξίου, 1957, Ιούνιος 22).

Οι γνώσεις των τεχνοκριτών, ανεξάρτητες από συνδικαλιστικά κι επαγγελματικά συμφέροντα, επιβάλλουν την παρουσία τους στην κριτική επιτροπή:

Μελλοντικά νομίζω πως θα πρέπει οι κριτές να απαρτίζονται όχι μονάχα από καλλιτέχνες, αλλά να συμμετέχουν και κριτικοί ως προσωπικότητες κοινής εμπιστοσύνης [...] Ο κριτικός εκτός από μια κατ' αρχήν αντικειμενικότερη θεώρηση των πραγμάτων δεν έχει απολύτως κανέναν επαγγελματικό ενδιαφέρον. Η συνύπαρξη στις επιτροπές καλλιτεχνών όλων των τάσεων και κριτικών, θα φέρη μια ισορρόπηση δυνάμεων και γνώμων που θα είναι χρήσιμη και ωφέλιμη για όλους (Σπητέρης, Μάιος 24).

Ωστόσο, ορισμένοι εκφέρουν την αντίθετη άποψη, αποκλείοντας τους τεχνοκρίτες από την επιτροπή, προτάσσοντας την αμιγώς καλλιτεχνική σύστασή της:

Κάποια σχετική βελτίωσις μπορεί να επιτευχθή αν η συγκρότησις των επιτροπών ανατεθή εξ ολοκλήρου στους καλλιτέχνες, δηλαδή στο καλλιτεχνικό Επιμελητήριο. Να προέρχονται οι επιτροπές απ' τον οργανωμένο κόσμο των καλλιτεχνών, το μόνο αρμόδιο κι υπεύθυνο για την τέχνη του τόπου μας. Η συμμετοχή στις κριτικές επιτροπές πνευματικών εκπροσώπων άλλων κλάδων, δεν μπορεί ασφαλώς να αποδώσει γιατί η εικαστική κρίσις προϋποθέτει και συγκεκριμένες τεχνικές γνώσεις και κάποια ιστορική εποπτεία των εικαστικών τεχνών. Ούτε είναι παραδεκτή η παρεμβολή τεχνοκριτικών, πρώτον γιατί δεν υπάρχει στον τόπο μας ανεπτυγμένο κριτικό πνεύμα κι ύστερα θα εδεδεσμεύετο η κρίσις των ίδιων των κριτικών (Αλεξίου, 1957, Ιούνιος 8).

Για ορισμένους, η μόνη αποδεκτή σύσταση της επιτροπής είναι αποκλειστικά με καλλιτέχνες, η οποία δεν συνάδει με την τακτική κρατικών διορισμών των μελών της:

Η κριτική επιτροπή είναι αναγκαστικά η αισθητική συνισταμένη της καλλιτεχνικής ζωής του τόπου μας. Οι καλλιτέχνες όλοι μαζί οφείλουν να διαλέξουν εκείνους που θα τους κρίνουν καλύτερα είτε οι κριτές αυτοί ανήκουν στο Επιμελητήριο είτε όχι. Το κράτος δεν μπορεί να διορίσει κανέναν στην επιτροπή, ούτε με άμεσο ούτε με έμμεσο τρόπο (Πετρής, 1957, Ιούνιος 1).

Η τελική σύνθεση της επιτροπής επηρέασε αναπόφευκτα και τη διαδικασία επιλογής των έργων με αποτέλεσμα τα εγκριθέντα έργα να είναι προϊόν μεροληψίας, εις βάρος των νέων: «Η επιτροπή έδειξε μια αδικαιολόγητη αυστηρότητα απέναντι στους νέους καλλιτέχνες που φαίνεται πως δεν προήλθε πάντα από λόγους καλλιτεχνικούς» (Ανώνυμος, 1957, Μάιος 1). Βάσει αυτών των κριτηρίων, η έκθεση δεν παρουσιάζει νέα ονόματα, όπως θα έπρεπε: «Δικαιωματικά εις την

Πανελλήνιον έκθεσιν τα έργα των νεαρών καλλιτεχνών, έπρεπε να είχαν εκτεθή. Το περίεργον όμως είναι ότι αυτά απεκλείσθησαν σχεδόν, ολοσχερώς, κι έτσι το ελληνικόν κοινόν θα ιδή [...] όχι μια Πανελλήνο έκθεσι, αλλά μιας έκθεσι διασήμων Ελλήνων καλλιτεχνών» (Δούκας, 1957, Μάιος 13). Από τα εκτιθέμενα έργα, προκύπτει το αίσθημα της μονοτονίας ή του ταξιδιού στο παρελθόν, απουσία πειραματισμών:

Η πρώτη εντύπωση του επισκέπτη από τα έργα που εκθέτονται στις έξι αίθουσες του Ζαπτείου είναι η πληκτική μονοτονία [...] Γενικά η φεικτική πανελλήνιος εκτός από λίγες αισιόδοξες εξαιρέσεις μας μεταφέρει σε έναν κόσμο περασμένο όχι μόνο σχετικά με την πλαστική αντιμετώπιση των προβλημάτων της τέχνης, αλλά και σχετικά με τις πηγές έμπνευσης των καλλιτεχνών (Φερεντίνου, 1957, Μάιος 31).

Όσον αφορά το έργο της επιτροπής ως προς τη διάταξη των έργων και τον φωτισμό οι απόψεις διίστανται. Από τη μία:

Αξιέπαινος είνε ο τρόπος που έγινε η κατάταξις των εκθεμάτων, η τοποθέτησις των γλυπτών και των διακοσμητικών έργων και η ανάρτησις των πινάκων. Το μπέρδεμα των εμπρεσιονιστών με τους εξπρεσιονιστάς, των συντηρητικών με τους πρωτοπόρους, των κυβιστών με τους ρεαλιστάς έχει αποφευχθή. Μόνο ο φωτισμός υστερεί (Παναγιωτόπουλος, 1957, Μάιος 16).

Από την άλλη:

Αν προσέχτηκε ο φωτισμός και αν ανανεώθηκε με επιμέλεια η διαμόρφωση του χώρου, η ανάρτηση των έργων παρουσιάζει μιαν άσκοπη και άστοχη προβολή γνωστών και καθιερωμένων ζωγράφων, ανάμεσα σε έργα νεώτερων χωρίς να υπάρχει συγγένεια ροπής ή χρώματος που να τη δικαιολογεί (Σπητέρης, 1957, Ιούνιος 1).

Η επιμέλεια της έκθεσης αναγνωρίζεται ως ξεχωριστό πεδίο, το οποίο οφείλει να βελτιωθεί:

Η απόκτησις της ειδικής τεχνικής των εκθέσεων, η συναίσθησις της ευθύνης τόσο των οργανωτών όσο και των καλλιτεχνών, ως πνευματικών ανθρώπων, η απαλλαγή τους ακόμη από κάθε εξωκαλλιτεχνική παρέμβασι, μπορούν να περιορίσουν σημαντικά τις αντικειμενικές δυσκολίες και τις προσωπικές αδυναμίες. Ήδη υπάρχει μια σημαντική βελτίωσις σ' ό,τι αφορά την εμφάνιση της εκθέσεως (Αλεξίου, 1957, Ιούνιος 8).

Το έργο της οργανωτικής επιτροπής, σε επίπεδο επικοινωνίας και σύνταξης καταλόγου, κρίνεται δυσμενώς:

Από οργανωτική πλευρά, υπάρχουν επίσης αρκετές παραλείψεις. Όταν για μια οποιαδήποτε εμποροπανήγυρη γίνονται ειδικές αφίσες και σπαταλιέται άφθονο χρήμα για διαφημιστικό υλικό, δεν νοείται για το μεγαλύτερο καλλιτεχνικό γεγονός μέσα σε πέντε χρόνια να μην γίνει παρά η ελάχιστη προσπάθεια να καταστή γνωστό σε πλατύτερη κλίμακα. Ακόμα και αυτός ο κατάλογος, εκτός από το καλό τύπωμά του, είναι φτωχότατος σε εμφάνιση και δεν περιέχει ούτε μία εικόνα (Σπητέρης, 1957, Ιούνιος 1).

Ταυτόχρονα με τη έμφαση στο διαφημιστικό υλικό, προτείνεται η σύμπλευση της έκθεσης με φεστιβάλ, αλλά και η ενσωμάτωση πολιτιστικών δρώμενων κατά τη λειτουργία του, διότι το όφελος μιας τέτοιας σύνθεσης θα ήταν εθνικά αναγνωρισμένο:

Και όμως ο θεσμός της Πανελληνίου είναι από πολλές πλευρές εθνικά ωφέλιμος. Εάν η εθνική μας έκθεσις συνδυαζόταν με το ετήσιο φεστιβάλ αθηνών θα έδινε στους ξένους την ευκαιρία να γνωρίσουν τις καλλιτεχνικές μας δυνάμεις και να τις ενθαρρύνουν με το ενδιαφέρον τους. Το πρόγραμμα του φεστιβάλ θα εμπλουτίζετο και ο προϋπολογισμός του θα μπορούσε να αντιμετωπίση τα έξοδα της διαφημίσεως και οργανώσεως καλύτερα. [...] Μια καλύτερη οργανωμένη έκθεσις θα μπορούσε να προσφέρει στο κοινό διαλέξεις, προβολές εικόνων και ταινιών για την ελληνική τέχνη, συναυλίες, θεατρικές παραστάσεις, μια κίνησι διαφωτίσεως και αναψυχής, ώστε το Ζάππειο να μεταβληθή σε κέντρο λαϊκής μορφώσεως και καλλιέργειας (Προκοπίου, 1957, Ιούνιος 12).

Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1960.

Η 7η ΠΚΕ οργανώθηκε από το ΥΠΕΠΘ και το ΚΕΕ στο Ζάππειο Μέγαρο και λειτούργησε από τον Οκτώβριο έως τον Νοέμβριο του 1960. Συμμετείχαν 461 καλλιτέχνες με 1095 έργα. Ο σκοπός της έκθεσης ορίζεται ως εξής:

Σκοπός της ΠΕ είναι να παρέχεται: α) η δυνατότης της αναγνώρισεως των ως καλλιτεχνών εις τοιούτους στερουμένους των προς τούτο τυπικών προσόντων β) η ευχέρεια της επαφής του ευρύτερου κοινού με την ελληνικήν καλλιτεχνικήν δημιουργίαν προς ανάπτυξιν του καλλιτεχνικού αισθήματος του λαού γ) η δυνατότης εις το Κράτος τους Δημοσίους και Ιδιωτικούς Οργανισμούς και το κοινόν να γνωρίζουν και να επιβραβεύουν τους καλλιτέχνας δια της αγοράς έργων των και παροχής τιμητικών διακρίσεων.

Για τους αρθρογράφους, ο σκοπός της έκθεσης συνεχίζει να αποτελεί σημείο προστριβών ενώ στα σημειώματά τους εμφανίζονται ολοένα και περισσότερες επεξηγήσεις γύρω από τις βασικές επιδιώξεις που οφείλει να έχει η διοργάνωση. Ορισμένοι επαναδιατυπώνουν τον σκοπό της έκθεσης με βάση την ποιοτική εκπροσώπηση του καλλιτεχνικού συνόλου, την υλική ενίσχυση των καλλιτεχνών και την διαπαιδαγώγηση του κοινού, συγκεκριμένα της νεολαίας:

Τι επιδιώκει ή τι πρέπει να επιδιώκει μια Πανελλήνιος Έκθεση Εικαστικών Τεχνών; [...] α) Να συγκεντρώση σε μια δημόσια έκθεσι τα καλύτερα έργα από την τελευταία παραγωγή των καλλιτεχνών, ώστε να δοθή μια συνολική εικόνα της σύγχρονης ελληνικής δημιουργίας στους διάφορους τομείς των εικαστικών τεχνών, με τη δυνατότητα να καταστή γνωστή και σ' ένα διεθνές επίπεδο. β) Να ενισχύσει υλικώς τους ζωγράφους από ιδρύματα, οργανισμούς, επιχειρήσεις ύστερα από μια οργανωμένη ενέργεια και από την ιδιωτική πρωτοβουλία. γ) Να κινήση το ενδιαφέρον των μεγάλων στρωμάτων του κοινού και να συντελέση στην αισθητική διαπαιδαγώγησι του λαού και ιδιαίτερα της νεότητας (Δόξας, 1960, Νοέμβριος 5).

Ορισμένοι αρνούνται την οικονομική διάσταση της έκθεσης και υποστηρίζουν ότι ο σκοπός της είναι καθαρά καλλιτεχνικός, για αυτό και βασική επιδίωξη θα έπρεπε να είναι η εμβάθυνση στο έργο των λίγων, άξιων καλλιτεχνών κι όχι η δειγματοληπτική συμπερίληψη όλων, πόσω μάλλον των νέων:

Πώς είναι δυνατόν να γνωρίσης ένα καλλιτέχνη και να σταθμίσης τη θέση που κατέχει στο στίβο μας από ένα ως τρία έργα όπως ορίζει ο κανονισμός της Πανελληνίου; [...] Από την άλλη μεριά, ο ερασιτέχνης ή σπουδαστής [...] και ο υποφερτός πίνακας, το μοναδικό του έργο, εκτίθεται στην Πανελλήνιο. Αυτός ο εκθέτης [...] αντιπροσωπεύει την ελληνική τέχνη; Είναι θεμελιώδες σφάλμα του θεσμού της Πανελληνίου να εκλέγη έργα κι όχι καλλιτέχνες. Το ανώτατο όριο έκθεσης τριών έργων θα έπρεπε να ήταν παραδεκτό μόνο για μια έκθεση πωλήσεων κι όχι για καλλιτεχνική εκπροσώπηση. Μάλλον θα ήταν σωστότερο να καλούνται κάθε χρόνο ωρισμένοι που να έχουν να επιδείξουν ζωντανή και πληρέστερη δημιουργία [...] Τότε θα μπορούσαμε να έχουμε αληθινή εκπροσώπηση της τέχνης μας (Λαζαρίδης, 1960, Νοέμβριος 6).

Για άλλους, η έκθεση πρέπει να έχει ως στόχο την ανάδειξη της σύγχρονης δημιουργίας, του έργου του νέου καλλιτέχνη, του καινούριου πειραματισμού:

Ούτε ένα αληθινά καλό έργο, που να φέρνη ένα νέο άγγελμα, σαν επίτευγμα μιας ζωντανής δημιουργικής εργασίας [...] αν μπορούσε να περιορισθή η έκθεση μόνο σε νέους που εμφανίστηκαν για πρώτη φορά τα δύο - τρία τελευταία χρόνια, θα μπορούσε κάτι να ελπίζη κανείς [...] Νομίζω θα 'πρεπε να υπάρξη ο εξής περιορισμός: να μην παρουσιάζονται έργα που έχουν γίνει πριν από την τελευταία Πανελλήνιο, κι ακόμα έργα που έχουν εκτεθή στην Αθήνα σ' ατομικές ή ομαδικές εκθέσεις (Καλλιγιάς, 1960, Οκτώβριος 30).

Για άλλους, πέραν της μορφωτικής αξίας για το κοινό και τους καλλιτέχνες, πέρα από τη παρουσίαση του συνόλου των εικαστικών ροπών, η έκθεση λειτουργεί και ως εχέγγυο πολιτισμικής αξίας σε εθνικό επίπεδο, η οποία αξία δεν ανταποκρίνεται σε διαχωρισμούς ανάμεσα σε υψηλή και χαμηλή τέχνη:

Χρήσιμη για το κοινό, για τους καλλιτέχνες, πιστοποιητικό πολιτισμού για τον τόπο και την Πολιτεία [...] Σκοπός της είναι να μορφώσει το κοινό, δίνοντας μια αυθεντική εικόνα της σύγχρονης νεοελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής και να βοηθήσει τους καλλιτέχνες στον έλεγχο και τη διαμόρφωση της δουλειάς τους. Κι είναι θέμα ανεξάρτητο απ' την αντικειμενική αξία του θεσμού αν η τέχνη που καθρεφτίζεται μέσα στα εκθέματα είναι ψηλή ή χαμηλή. Γιατί την τέχνη μας δεν τη δημιουργεί η Πανελλήνια. (Πετρής, 1960, Δεκέμβριος 1).

Για κάποιους η έκθεση έχει ως στόχο τη διασφάλιση επαγγελματικής διεξόδου στους καλλιτέχνες, εις βάρος της ποιότητας κι άρα, της διαπαιδαγώγησης του κοινού:

Αν η ερμηνεία αυτή του θεσμού των Πανελληνίων που τους δίνει επαγγελματικό χαρακτήρα, εξυπηρετεί ουσιαστικά τους καλλιτέχνες και την αισθητική διαπαιδαγώγηση του κοινού, είναι πολύ αμφισβητήσιμο. Με το να ευνοείται η παρουσίαση όσο το δυνατόν περισσότερων καλλιτεχνών, παραμελείται αναγκαστικά η ποιότης και δίνεται στο κοινό μια πολύ συγκεχυμένη εικόνα της τέχνης (Φερεντίνου, Οκτώβριος 30).

Παράλληλα, εκφράζεται η άποψη ότι η σχέση μεταξύ επαγγελματικού και καλλιτεχνικού σκοπού είναι στην ουσία ψευδοδύλημμα:

Είναι η πανελλήνιος επαγγελματική ή καλλιτεχνική εκδήλωση; Ο επαγγελματικός προορισμός της θα ήταν δεκτός ως αυτονόητος αν οι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στην Ελλάδα ήταν αρκετές ώστε να μορφώνουν κριτήρια καλλιτεχνικά στο κοινό. Οφείλουμε όμως να έχουμε κάποια μέριμνα μορφωτική του κοινού σε κάθε θέμα σχετικό με την τέχνη, ειδικότερα μάλιστα σε επίσημες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις όπως η Πανελλήνιος. Η τέχνη ενός τόπου δεν χρειάζεται μόνο καλλιτέχνες, χρειάζεται και κοινό. Και αυτό δεν είναι απλώς καλλιτεχνική ανάγκη αλλά και επαγγελματικό συμφέρον. Έτσι, η Πανελλήνιος δεν μπορεί παρά σαν καλλιτεχνική βασικά και κύρια οργάνωση να εξυπηρετήσει και τον επαγγελματικό προορισμό της πέρα από στενόκαρδα, πρόσκαιρα και προσωπικά κριτήρια (Βακαλό, 1960, Νοέμβριος 4).

Για κάποιους, η έκθεση επέχει ρόλο μουσείου σύγχρονης τέχνης: «Στην Ελλάδα δεν έχουμε ακόμη ένα μουσείο συγχρόνου τέχνης και η Πανελλήνιος Έκθεση έρχεται να αναπληρώσει την απουσία του, παρουσιάζοντας περιοδικώς, την πρωτοβουλία του Υπουργείου Παιδείας, στον ελληνικό λαό τις επιτεύξεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας του σύγχρονου έθνους» (Προκοπίου, 1960, Νοέμβριος 9).

Γρήγορα το επίκεντρο του ενδιαφέροντος μετατοπίζεται στη χρησιμότητα του θεσμού:

Ύστερα από τρία χρόνια άνοιξε πάλι η Πανελλήνιος Έκθεση, η ελπίδα κι η απελπισία των καλλιτεχνών. Ρωτιέται κανείς γιατί να διατηρήται ένας άχρηστος – όπως κατάντησε –

θεσμός, τι νόημα έχει μια τόσο δαπανηρή εκδήλωση που δεν ανταποκρίνεται σε ουσιαστικό περιεχόμενο (Καλλιγάς, 1960, Οκτώβριος 30).

Για πολλούς, ο θεσμός έχει χρεοκοπήσει:

Διατυπώθηκαν τόσο έντονες επικρίσεις και δημιούργησαν επιφυλάξεις για τη χρησιμότητα του ίδιου του θεσμού. Χρειάζεται να δούμε αν για την όποια κατάσταση της φετεινής Πανελλήνιας φταίνει οι καλλιτέχνες, ανεξάρτητα από τις τάσεις που ο καθένας ακολουθεί, οι οργανωτές, οι υπεύθυνοι ή ο θεσμός που τάχα χρεωκόπησε και δεν έχει να προσφέρει τίποτα πια ωφέλιμο στον τόπο (Πετρής, 1960, Δεκέμβριος 1).

Για άλλους, έχει απωλέσει την ιδιαιτερότητά του:

Κέρδισε έκταση η έκθεση και έχασε βάθος και μαζί χάθηκε το αληθινό πρόσωπο της σύγχρονης ελληνικής τέχνης [...] Είναι φυσικό να μην έχει χαρακτήρα η Πανελλήνιος, προγραμματισμένη καθώς είναι να μην υπηρετή καμία ωρισμένη καλλιτεχνική τάση – κι ας το ονομάζει αυτό ο πρόεδρος της κριτικής επιτροπής στο σημείωμα του καταλόγου των έργων “κύριον χαρακτηριστικόν της εκθέσεως” (Λαζαρίδης, 1960, Νοέμβριος 6).

Ωστόσο πολλοί είναι αυτοί που υποστηρίζουν την αναγκαιότητα του θεσμού, κάνοντας επίκληση στην ιστορία της έκθεσης και συνδέοντάς τη με την ευρωπαϊκή εμπειρία, ενώ αποδίδουν τη δυσφήμισή της στον φόβο των συντηρητικών προσωπικοτήτων:

Η αξία του θεσμού της Πανελληνίου αμφισβητείται [...] η ανάγκη του θεσμού αποδεικνύεται από τη μακρά Ιστορία στην Ευρώπη και στην Ελλάδα και από την υπηρεσία που προσφέρει στο κοινό και στους καλλιτέχνες [...] Είναι κοινωνικώς και καλλιτεχνικώς χρήσιμος ο θεσμός ή όχι; Την απάντησι στο ερώτημα θα μας τη δώσει η Ιστορία του θεσμού [...] Ούτε λοιπόν η παράδοσις και η ιστορία, ούτε η πνευματική και κοινωνική χρησιμότης, ούτε η οικονομική και καλλιτεχνική ωφέλεια του θεσμού των Πανελληνίων δικαιολογεί την εκστρατεία για την κατάργησή της. Ένα μόνο γεγονός την εξηγεί ψυχολογικώς: ο φόβος! Μήπως και παρουσιαστούν νέες καλλιτεχνικές δυνάμεις που να διαφιλονικήσουν τα πρωτεία από τις ήδη ανεγνωρισμένες. Μήπως και αποκαλυφθούν νέα ρεύματα που να καταδείξουν το στάσιμο χαρακτήρα των υφιστάμενων Ιδρυμάτων Τέχνης (Σχολών και Μουσείων) (Προκοπίου, 1960, Νοέμβριος 9).

Για την παρακμή του θεσμού, ανεξαρτήτως εγγενούς χρησιμότητας ή μη, ευθύνες καταλογίζονται στην αδιαφορία των καλλιτεχνών είτε στην αδιαφορία του κράτους. Για κάποιους, η στάση των πρώτων είναι σε μεγάλο βαθμό αδικαιολόγητη ή τα επιχειρήματα που προτάσσονται, σαθρά:

Τη χαρά της εφετεινής Πανελληνίου μετριάξει αισθητά η σημαντική και αδικαιολόγητη – κατά το μεγαλύτερο μέρος της– αποχή από αυτήν ενός σεβαστού αριθμού από τους γνωστότερους Έλληνες καλλιτέχνες [...] Σε μια κατηγορία πρέπει να καταταχθούν οι

απέχοντες καλλιτέχνες που δεν είναι ικανοποιημένοι από τη σύνθεση της κριτικής επιτροπής. Αυτοί αμφιβάλλουν αν η επιτροπή που όπως λένει περικλείει πολλές αντιθέσεις θα κατορθώσει με τη τωρινή σύνθεσή της να κρίνει σωστά [...] Η θέση αυτή ίσως είναι λαθεμένη γιατί προβάλλει μια προκαταρκτική δυσπιστία έναντι της επιτροπής, τα περισσότερα μέλη της οποίας άλλωστε προτάχθηκαν από τον ίδιο τον καλλιτεχνικό κόσμο [...] Σε μια άλλη κατηγορία πρέπει να καταταχθούν οι απέχοντες καλλιτέχνες που χωρίς να έχουν κάποιο συγκεκριμένο λόγο, αντιμετωπίζουν το θέμα της συμμετοχής τους με πολύ σκεπτικισμό όταν ξέρουν –και αυτό είναι βέβαιο– ότι η έκθεση θα εγκαταλειφθεί στην τύχη της [...] Δεν βλέπουν καμιά σκοπιμότητα στην Έκθεση που παρουσιάζει ενδιαφέρον μόνο για τους νέους, για τους οποίους αποτελεί εισιτήριο για το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο. Αυτή η αρνητική διαμαρτυρία τους είναι φυσικά βάσιμη, πρέπει όμως να θεωρηθεί ότι έχει πολύ στενά προσωπικά ελατήρια (Σακαλής, 1960, Σεπτέμβριος 18).

Για ορισμένους, παρά την εύλογη δυσaráρεσκέιά τους, οι καλλιτέχνες οφείλουν να αναγνωρίσουν τη δύναμη που έχουν και να διεκδικήσουν μαζικά τα δικαιώματά τους, αντί να διασπώνται περαιτέρω:

Οι καλλιτέχνες μας, ένα σημαντικό κι αξιόλογο μέρος απ' αυτούς αρνούνται πάλι να συμμετάσχουν. Δεν έχουν βέβαια άδικο, μα και το δίκιο δεν είναι ολότελα με το μέρος τους. Γιατί το ζήτημα ήταν ως κάποιο βαθμό στο χέρι τους: η άμεση η αποφασιστική διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους. Και προς την κατεύθυνση αυτή ό,τι ήταν δυνατόν για να βελτιώσουν τους όρους της Πανελλήνιας. Έβαλαν τις φωνές, αγανάκτησαν και διαμαρτυρήθηκαν, αλλά με τρόπο ιδιωτικό. Αυτό δεν λύνει κανένα πρόβλημα. Και δεν σκέφτηκαν επιτέλους να χρησιμοποιήσουν έστω, τη μέθοδο αθρόας συμμετοχής τους, που θα σημειώνει μια άνοδο της στάθμης, μια δυναμική τους επιβολή στο χώρο και δεν θα άφηνε περιθώρια για αντικαλλιτεχνικές λύσεις (Πετρή, 1960, Ιούλιος 1).

Η αμφισβήτηση της αξίας της έκθεσης και της χρησιμότητάς της από τη μεριά των καλλιτεχνών είναι σε άμεση συνάρτηση με την ανεπαρκή συνεισφορά του κράτους:

Το κράτος, στο συνεχή και αδικαιολόγητο για ειρηνική περίοδο πολεμικό προϋπολογισμό του, γράφει ένα πολύ μικρό κοντύλι για τις μορφωτικές ανάγκες του λαού. Τα χάλια της Παιδείας μας είναι γνωστά και το καταπληκτικά χαμηλό επίπεδο αμοιβής των εκπαιδευτικών μας χαρακτηρίζει την εγκληματική στάση του κράτους στο θέμα αυτό. Έτσι, ενώ η Πανελλήνια έπρεπε να γίνεται το μέσον να επανορθώνει τη στάση του αυτή έναντι στους καλλιτέχνες, διαθέτοντας ένα γενναίο ποσό για αγορές έργων τέχνης [...] γίνεται στην πραγματικότητα η αφορμή για να εκδηλωθεί μια στάση προσβλητική, σχεδόν προκλητική, με το εξευτελιστικό ποσό που διαθέτει. Οι εκθέτοντες πέρα από τη συμβολική αναγνώριση του κοινού και τον αμφίβολο κότινο της κριτικής δεν έχουν να κερδίσουν τίποτα άλλο από την έκθεση [...] Οι καλλιτέχνες δεν εκδηλώνουν πια μόνο αδιαφορία μα και δυσφορία, που φτάνει ως την ανοιχτή εχθρότητα, δικαιολογημένη και μόνο από το στοιχείο αυτό (Πετρή, 1960, Ιούλιος 1).

Από πλευράς του, το κράτος οφείλει να επανεισαγάγει την απονομή βραβείων και να δρομολογήσει την ενθάρρυνση αγοράς έργων: «Να καθιερωθούν βραβεία και άλλες υλικές και

ηθικές διακρίσεις. Το κράτος πρέπει να διαθέτη χρηματικά ποσά για την αγορά έργων και να υποδεικνύει σε μεγάλους οργανισμούς δημόσιους και ιδιωτικούς να αγοράζουν έργα» (Φωκάς, 1960, Νοέμβριος 18). Ταυτόχρονα, οι καλλιτέχνες αναγνωρίζουν στο κράτος μια αυθαίρετη παρέμβαση: «Βασικό αίτημα των καλλιτεχνών: να λείψει ο κρατικός παρεμβατισμός [...] Η παρέμβαση του υπουργείου Παιδείας με τους διάφορους “αρμοδίους” είναι και απαράδεκτη και ασύμφορη για την ομαλή λειτουργία των Πανελληνίων» (Νίκα, 1960, Οκτώβριος 21).

Η παρουσία των κυβερνητικών εκπροσώπων στην έκθεση ερμηνεύεται διαφορετικά. Από τη μία, η παρουσία του πρωθυπουργού είναι συμβολική πιστοποίηση της αδιαφορίας του κράτους:

Το περασμένο Σάββατο ο κ. Πρωθυπουργός επισκέφτηκε την Έκθεση όπου παρέμεινε μισή ώρα και συζήτησε με τους παρευρισκόμενους εκεί ειδικούς. Επι τροχάδην να περάσει κανείς όχι μπροστά από τους πίνακες της έκθεσης, αλλά απλώς για να επιθεωρήσει τις αίθουσες θα χρειαστεί τουλάχιστον μισή ώρα. Ο κ. Πρωθυπουργός όμως κατέρριψε ρεκόρ ταχύτητας [...] Δεν ξέρουμε αν είναι οπαδός της αφηρημένης τέχνης [...] μα οπωσδήποτε η εντύπωσή του από την Πανελλήνια Έκθεση θα πρέπει να είναι κάτι παραπάνω από αφηρημένη! (Ανώνυμος, Νοέμβριος 23).

Από την άλλη, δεν συμφωνούν όλοι για τη στάση της Πολιτείας προς τις τέχνες:

Οι Βασιλείς οι οποίοι αγαπούν ιδιαιτέρως τους Έλληνες καλλιτέχνες ετίμησαν δια της παρουσίας των την Πανελλήνιον και επέδειξαν ζωηρότατον ενδιαφέρον δια την ελληνικήν καλλιτεχνικήν παραγωγήν, συνομιλήσαντες αυτοπροσώπως με τους περισσότερους εκ των εκθετών (Κωνσταντόπουλος, 1960, Νοέμβριος 2).

Η σύσταση της επιτροπής αποτελεί βασικό σημείο προστριβής. Για κάποιους, η σύνθεσή της πρέπει να ορίζεται από τους καλλιτέχνες και να μην επεμβαίνει δικατορικά το υπουργείο:

Κάθε φορά έχουμε και μια διαταγή που ορίζει την οργάνωση της Πανελληνίας και κάθε φορά οι ανυποψίαστοι συντάκτες της διαπράττουν κι από μια καινούρια γκάφα που επιτείνει τις κεντρόφυγες δυνάμεις που από γεννησιμιού της αναπτύσσει αυτή η περιβόητη εκδήλωση. Το κυριώτερο θέμα [...] είναι το ζήτημα της κριτικής επιτροπής. Οι αρμόδιες υπηρεσίες του υπουργείου παιδείας αρνούνται να αναθέσουν όλο τούτο το πρόβλημα στους ίδιους τους καλλιτέχνες και καταφεύγουν σε μια μέθοδο τόσο αγαπητή και τόσο διαδεδομένη σε αντιδικτατορικά πολιτεύματα: στο διορισμό, τουλάχιστον του πιο μεγάλου μέρους της κριτικής επιτροπής. [...] Αν ολόκληρη αυτή η επιτροπή είχε εκλεγεί από τους καλλιτέχνες, κι αν σ’ αυτήν έπερναν μέρος φίρμες κοινά παραδεκτές, τότε η κρίση της θα ήταν υπεύθυνη κι επομένως δίκαιη κι αδιάβλητη (Πετρής, 1960, Ιούλιος 1).

Για άλλους, η βέλτιστη σύνθεση προκύπτει από τη σύμμειξη τεχνοκριτών και καλλιτεχνών αναγνωρισμένου ήθους:

Τα πρόσωπα να εκλέγονται για την ατομική τους προσωπικότητα κι όχι για τον τίτλο που κατέχουν σε διάφορα πόστα ή αξιώματα. Κι η κριτική επιτροπή να αποτελείται – όπως σε όλα τα μέρη του κόσμου – κατά το ήμισυ από καλλιτέχνες και κατά το ήμισυ από τεχνοκρίτες (Δόξας, 1960, Νοέμβριος 5).

Η μη αντιπροσωπευτικότητα της επιτροπής που απασχόλησε τους καλλιτέχνες, δεν ήταν το μόνο ψεγάδι που της καταλογίζεται. Όσον αφορά την επιλογή των έργων, για πολλούς η επιτροπή επέδειξε ελαστικότητα, προτιμώντας την ποσότητα εις βάρος της ποιότητας:

Εξακολουθεί να παρατηρείται το συνονθύλευμα των πολύ μέτριων και ασήμαντων έργων [...] Έγιναν δεκτά σχεδόν τα δύο τρίτα των έργων που υποβλήθηκαν. Νομίζουμε πως θα ήταν προτιμότερο αν ο αριθμός ήταν πολύ πιο περιορισμένος και η επιλογή αυστηρότερη. (Φερεντίνου, 1960, Οκτώβριος 30).

Για κάποιους, το μόνο κριτήριο για την επιλογή των έργων είναι η αναζήτηση της ποιότητας, συντελώντας στην εκπλήρωση των επιδιώξεων της έκθεσης:

Πρέπει να βρεθί ένας κοινός πια παρονομαστής βάσει του οποίου να γίνη η επιλογή. Πρέπει δηλαδή να παρουσιασθή η πλευρά η καλύτερη όλων των τεχνοτροπιών κατά τρόπο που να στέκεται άφοβα δίπλα σε ανάλογες εκθέσεις άλλων χωρών και συνάμα να διευκολύνει επαγγελματικά τους καλλιτέχνες και να προσελκύει το ενδιαφέρον του κοινού (Δόξας, 1960 Νοέμβριος 5).

Τελικά, η πληθώρα των έργων αλλά και η ταυτόχρονη παρουσία επαγγελματιών και ερασιτεχνών πιστοποιεί μια αυθαίρετη επιλογή έργων:

Πώς να συλλάβει το αυτί σου την αληθινή ομιλία της ψυχής, μέσα από τη χλαλοή άναρθρων ήχων; Πεντακόσιοι περίπου είναι οι εκθέτες. Υπέργηροι καλλιτέχνες και νέα παιδιά που ψελλίζουν, καλλιτεχνικές τάσεις του περασμένου αιώνα και της εντελώς νέας εποχής, επαγγελματίες και ερασιτέχνες συμφύρονται σε μια αυθαίρετη κλιμάκωση προβολής. Ποιες σκέψεις καθωδήγησαν την κριτική επιτροπή; Ποιος ήταν ο στόχος της; (Λαζαρίδης, 1960, Νοέμβριος 6).

Άλλοι συγχαίρουν την επιτροπή για την επίδειξη ανεξιθρησκίας και συμπεριληπτικότητας:

Εις το ενεργητικόν της εκθέσεως καταλογίζεται δικαίως η ευρεία συμμετοχή νέων καλλιτεχνών, καθώς και η ανεξιθρησκεία της Κριτικής Επιτροπής έναντι των τολμηρότερων απαραστατικών πειραματισμών. Και ναι μεν παρατηρείται ότι η αυτή η γενικώς ανεκτική στάσις έχει ως παρεπόμενον και την παρουσίαν έργων τα οποία ουδεμία

αισθητική δύναται να δικαιώσει, αλλά το κακόν αυτό είναι ασφαλώς μικρότερον από την ενδεχόμενη παντελή απουσία τάσεων ή και καλλιτεχνών μη συμπαθών στους κριτάς (Ανώνυμος, 1960, Οκτώβριος 26).

Η απουσία κριτηρίων αντικατοπτρίζεται και στην τελική ανάρτηση και κατάταξη:

Κριτήρια σχολών δεν λειτούργησαν ευτυχώς. Δεν λειτούργησαν ούτε κριτήρια ποιότητας όμως. Το βλέπομε αυτό όχι μόνον από την ποιότητα του μεγαλύτερου ποσοστού των εκτιθέμενων έργων αλλά από την ταξινόμησι και τοποθέτησή τους. [...] Έργα με κάποια προσωπικότητα, έκφραση, ποιότητα, τελικά χαντακώθηκαν μέσα σ'έναν κυκεώνα ασήμαντων άλλων γιατί δεν “χτυπούσαν στο μάτι” ή δεν “κατατάσσονταν (Βακαλό, 1960, Νοέμβριος 4)

Η εικόνα που δημιουργείται για κάποιους είναι απογοητευτική: «Πρέπει να σημειωθεί ιδιαίτερα η κακή εντύπωση που δίνει η Πανελλήνιος από τον ατυχή τρόπο ανάρτησης. Αφήνω ασχολίαστη την πυκνότητα, αλλά αυτή η ακαταστασία, η σιδηροδρομική παρέλαση μικρών και μεγάλων, μειώνει φοβερά τα εκθέματα» (Καλλιγιάς, 1960 Οκτώβριος 30). Πέραν της ζημίωσης των έργων, η προβληματική ανάρτηση λειτουργεί εις βάρος του επισκέπτη:

Δεν υπάρχει αρχιτεκτονική οργάνωσις της έκθεσης. Ο επισκέπτης εκμδενίζεται στις χαώδεις αίθουσες του Ζαπείου και το πιο λυπηρό είναι ότι εκμδενίζονται και τα εκθέματα σε ατελείωτες παρατάξεις, όπου ο άνθρωπος γίνεται μάζα και το έργο τέχνης νούμερο (Προκοπίου, 1960, Νοέμβριος 9) .

Επιπλέον, ο διαχωρισμός των εκθεμάτων με βάση την ιδιότητα των καλλιτεχνών ως μέλη ή μη του ΚΕΕ κρίνεται λανθασμένη:

Απαράδεκτος ακόμα είναι ο διαχωρισμός σε εκθέτες μέλη του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου και σ' άλλους που δεν είναι. Πουθενά άλλωστε τέτοιοι διαχωρισμοί δεν γίνονται δεκτοί. Ο καλλιτέχνης κρίνεται πάντοτε απο το έργο το κι όχι από τα χαρτιά του. Μια ακόμη απόδειξη ότι πως το Επιμελητήριο δεν έχει κατανοήσει ότι πρέπει να περιοριστεί στα καθαρώς επαγγελματικά, οικονομικά καθήκοντά του (Καλλιγιάς, 1960 Οκτώβριος 30).

Η προχειρότητα με την οποία αναρτήθηκαν τα έργα συνάδει και με τη σύνταξη του καταλόγου:

Ο τρόπος κατατάξεως και αναρτήσεως των έργων φέρει κατά το πλείστον έκδηλα τα ίχνη της σπουδής και του αυτοσχεδιασμού. Το αυτό ισχύει και δια τον κατάλογον, από απόψεως συντάξεως και από πλευράς τυπογραφικών σφαλμάτων, ένεκα των οποίων άλλωστε απεσύρθη το απόγευμα της ημέρας των εγκαινίων ο συνημμένος τιμοκατάλογος των έργων (Ανώνυμος, 1960 Οκτώβριος 26).

Η έμφαση που δίνεται σε αυτά τα στοιχεία της διοργάνωσης αιτιολογείται από την αναγωγή τους σε επιστήμη: «Ασφαλώς δεν θα είναι άγνωστο στους οργανωτές πως σήμερα η παρουσίαση των έργων σε μουσεία είτε σε εκθέσεις έχει γίνει σωστή επιστήμη που η χρησιμότητά της πέρα από την αισθητική έχει κι αμεσώτερα πρακτική σημασία» (Πετρής, 1960, Δεκέμβριος 1).

Τα λάθη που καταλογίζονται στους διοργανωτές αφορούν την εμπρόθεσμη προετοιμασία αλλά και τις γενικότερες οργανωτικές αδυναμίες που ζημίωσαν συνολικά την εμφάνιση της έκθεσης: «Αυτή η βεβιασμένη εμπρόθεσμος ετοιμασία της Πανελληνίου επραγματοποιήθη καταφανώς εις βάρος της άρτιος εμφανίσεώς της» (Ανώνυμος, 1960 Οκτώβριος 26). Αποτέλεσμα αυτών είναι η μετριότητά της:

Η φετεινή Πανελλήνια – με τις ελλείψεις, τα λάθη, τις οργανωτικές αδυναμίες, τα ρουσφέτια, τις απαράδεκτες εύνοιες και τις βαρύτατες ευθύνες της επιτροπής – στέκει σε ένα μέτριο επίπεδο. [...] Η προχειρότητα στην οργάνωσή της, η εύνοια, η συναλλαγή και η αδικία κατέληξαν σε βάρος της γενικής ποιότητας που δωσε τελικά λαβή για απαράδεκτη πολεμική ενάντια στον ίδιο τον θεσμό, που αναντίρρητα είναι μια κατάκτηση των Ελλήνων καλλιτεχνών (Φωκάς, 1960, Νοέμβριος 18).

Οι ελλείψεις της Πανελληνίου επηρεάζουν αρνητικά και το κοινό:

Όλα αυτά δίνανε μια ζαλιστική αίσθηση στον επισκέπτη, τον σάστιζαν και κατάφερναν να κάνουν τους πιο θαρραλέους, όσους βαστούσανε να πιούνε το ποτήρι ως τον πάτο, να βγουν από τις αίθουσες με ναυτία και πονοκέφαλο. [...] Στην πράξη, εμπόδισαν και μάλιστα σημαντικά, στο να διαδραματίσει η έκθεση αυτή το μορφωτικό της ρόλο στο πολύ κοινό αφού από έλλειψη συστήματος και σειράς το μπόδισαν να την παρακολουθήσει άνετα (Πετρής, 1960, Δεκέμβριος 1).

Οι περισσότεροι γελούν με τα φαιδρά της Πανελληνίου και με τον αγώνα δικτατορικής επικράτησης του Επιμελητηρίου, και σ' αυτές τις ημέρες των πικρών συκοφαντιών και της κακίας, οι καλλιτεχνικοί κανγάδες αποτελούν ένα ευχάριστο και πολιτισμένο διάλειμμα (Ανώνυμος, 1960, Νοέμβριος 30).

Ο σάλος είναι αυτός που αιχμαλωτίζει το ενδιαφέρον του κοινού εις βάρος άλλως στοιχείων της Πανελληνίου: «Η φετεινή Πανελλήνιος δημιούργησε ένα σάλο συζητήσεων που προκάλεσαν και συγχρόνως μετατόπισαν το ενδιαφέρον του κοινού από την κριτική της εκθέσεως στις διαμάχες του καλλιτεχνικού κόσμου» (Βακαλό, 1960 Δεκέμβριος 1).

Σε κάθε περίπτωση, η συρροή του κοινού ήταν αξιοσημείωτη:

Η αθρόα προσέλευση των θεατών στις αίθουσες του Ζαππείου είναι αρκετή απόδειξη της επιτυχίας της ΣΤ' Πανελληνίου. Ήταν καιρός να δοθή και πάλι στους καλλιτέχνες η ευκαιρία της άμιλλας και της επικοινωνίας με το ευρύ κοινό που καθώς δείχνει δεν είναι καθόλου αδιάφορο στις συγκινήσεις που χαρίζει η τέχνη (Φερεντίνου, 1960, Οκτώβριος 30).

Σημαντικοί αρωγοί στη διαπαιδαγώγηση του κοινού αναδεικνύονται οι τεχνοκρίτες:

[Η τεχνοκριτική] αποβλέπει να βοηθήσει όσο είναι δυνατό το αμύητο κοινό [...] Πρέπει να γίνεται με καθαρή καρδιά, αλλά προ πάντων με φωτισμένο νου, γιατί περισσότερο κι απ' το ζωγράφο το κοινό κυρίως θα ωφεληθεί ή θα ζημιωθεί. [...] Εδώ είναι η αξία της κριτικής να χειραγωγήσει το θεατή και να του μάθει ότι όπως δεν έχουμε την αξίωση να κρίνουμε οι πρωτοετείς της Νομικής τον καθηγητή μας στα νομικά κατά τον ίδιο τρόπο δεν μπορούμε να κρίνουμε χωρίς την απαραίτητη μύηση και το προχωρημένο έργο της τέχνης, που έχει κι αυτό τα δικά του μυστικά (Σούκας, 1960, Νοέμβριος 18).

Η συζήτηση για την τεχνοκριτική ως λειτούργημα, αν και δεν είναι καινούργια, πυροδοτήθηκε από το άρθρο του Μαρίνου Καλλιγά, που οδήγησε πολλούς καλλιτέχνες να απαιτούν την παραίτησή του από τη θέση του ως Διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης. Παράλληλα με τον ορισμό της τεχνοκριτικής εγείρονται και θέματα που αφορούν τόσο τις θέσεις ισχύος που καταλαμβάνουν οι γράφοντες όσο και την ελευθερία του Τύπου. Από τη μία, η θέση του διευθυντή της πινακοθήκης με αυτή του τεχνοκρίτη είναι ασύμβατες:

Ημείς μεν είμεθα ανεξάρτητοι και ελεύθεροι να κρίνωμεν και να γράφωμεν – ο διευθυντής της πινακοθήκης δεν έχει το δικαίωμα αυτό! Διότι είναι υπάλληλος, πληρωμένος από τους φορολογούμενους, συνεπώς και τους καλλιτέχνες, δια να κάμνη μόνον τη δουλειά του, εάν δεν την έκαμνεν όπως πρέπει, δεν θα του έμενε, βεβαίως, καιρός να δημοσιογραφεί έξω της Υπηρεσίας του και να προκαλή τοιαύτα επεισόδια (Ανώνυμος, 1960, Νοέμβριος 12).

Από την άλλη, υπενθυμίζεται η σημασία της ελευθερίας του λόγου σε πολιτισμένες κοινωνίες:

Το ελληνικό τμήμα των Κριτικών της Τέχνης σε συνεδρίαση των μελών του ομόφωνα αποφάσισε να δηλώσει στον Τύπο ότι σε κάθε πολιτισμένο τόπο η κριτική ασκείται ελεύθερα και ότι είναι απαράδεκτο οι πνευματικοί αγώνες να γίνονται με μέσα αντιπνευματικά (Παπανούτσος, 1960, Δεκέμβριος 8).

Η διοργάνωση της Πανελληνίου αποτέλεσε αφορμή για να συζητηθούν εξίσου ακανθώδη ζητήματα που αγγίζουν τον διαχωρισμό υψηλής και χαμηλής τέχνης αλλά και τις αισθητικές ανακατατάξεις της εποχής:

Εδώ εκπροσωπούνται όλα τα κινήματα ενός αιώνας καλλιτεχνικής ζωής – ο ρομαντισμός, νατουραλισμός, ο ιμπρεσιονισμός, η σχολή του Μονάχου, ο γερμανικός εξπρεσιονισμός του μεσοπολέμου, ο υπερρεαλισμός, η αφηρημένη τέχνη. Το τελευταίο αυτό κίνημα κερδίζει ολοένα έδαφος ανάμεσα στους νεώτερους αλλά και ανάμεσα στους παλαιώτερους. [...] Λοιπόν, το ερώτημα είναι: πού βρίσκονται τα σύνορα της “μείζονος” και “ελάσσονος” τέχνης; [...] Ίσως ζούμε την επική περίοδο της νέας μας τέχνης, ίσως βρισκόμαστε στο στάδιο εκείνο το πυρετικό, που ο εθνικός οργανισμός αντιπαλεύει με τα ξένα κύτταρα για να τα αφομοιώσει και να τα κάνει σάρκα του και αίμα του. (Λαζαρίδης, 1960, Νοέμβριος 6).

Επικρατεί παράλληλα η άποψη κατά την οποία οι καλλιτεχνικές αλλαγές που επιτελούνται αποτελούν μια επανάσταση: «Λέγεται ότι η 6η Πανελλήνιος αποτελεί έναν σημαντικό σταθμό μιας ριζικής επαναστάσεως, που, στηριζόμενη στο πνεύμα της εποχής μας, έπρεπε αργά ή γρήγορα να συντελεσθή» (Σούκας, 1960, Οκτώβριος 26). Ωστόσο, ορισμένοι αντιμετωπίζουν την αποτυχία του θεσμού να συμπεριλάβει τις αναδυόμενες και μεταβατικές φάσεις της τέχνης ως ενδεικτική μιας ευρύτερης πολιτισμικής παρακμής:

Μεταξύ των *informels* και ενός σκύλου με μαλλιά, μεταξύ των συμμετασχόντων με τόση επιτυχία στις *Biennale* και ενός *souvenir* “στην γιορτή του Καιτούλα” τοποθετείται η φετεινή Πανελλήνιος, αντιπροσωπευτική της κρίσεως που περνάμε τόσο στα αισθητικά όσο και στα τρέχοντα θέματα της καλλιτεχνικής ζωής (Βακαλό, 1960, Δεκέμβριος 1).

Σε κάθε περίπτωση, η έκθεση φαίνεται να συμβάλει και στην ανάπτυξη της Αθήνας: «Η ΣΤ΄ Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεσις [...] είναι ένα καλλιτεχνικόν γεγονός υψίστης σημασίας, τόσο δια τον καλλιτεχνικόν κόσμον, όσον και δια την πόλιν των Αθηνών, την οποία παρόμοιαι εκδηλώσεις είναι άκρως επωφελή στοιχεία για τον αναπτυσσόμενον τουρισμόν της» (Κωνσταντόπουλος, 1960, Νοέμβριος 2). Τα οφέλη της σύζευξης των επιδιώξεων της έκθεσης με τον τουρισμό και την ταυτόχρονη στροφή προς τις ανάγκες του κοινού διατυπώνονται λεπτομερώς:

Εδώ θα είχα να προτείνω και μια ιδιαίτερη μέριμνα για το μεγάλο κοινό. Πέραν της ταξινομήσεως, του καταλόγου, μερικών πάγκων για μικρή ανάπαυσι, ενός ανοίγματος εξόδων [...], προσιτών τουαλετών και ενός γραφείου πληροφοριών, όπου να πωλούνται και φωτογραφίες ή έγχρωμα καρτ ποστάλ από τα έργα. [...] Θα ήταν καλό να προσελκυθούν ξένοι επισκέπτες, τόσο από τους μόνιμους τουρίστες όσο και με τον εποχιακό συνδυασμό της εκθέσεως με άλλες σημαντικώτερες εκδηλώσεις καλλιτεχνικών προγραμμάτων τουρισμού. [...] Μια πρεσ κονφεράνς για τους ανταποκριτάς του ξένου τύπου με παροχή στοιχείων και φωτογραφιών και εν συνδυασμό με μια εορταστική δεξίωσι θα ήταν επίσης μια προσπάθεια απηχίσεως σε διεθνές επίπεδο της τόσο αξιόλογης εργασίας των Ελλήνων καλλιτεχνών (Δόξας, 1960, Νοέμβριος 5).

Μια εισήγηση που ξενίζει και δεν εντοπίζεται με κανέναν τρόπο αλλού αφορά στη διεξαγωγή έρευνας κοινού ώστε:

“[να] έχουμε α) εξακριβωμένο αριθμό των επισκεπτών β) μια προπαγάνδα με το αδάπανο λαχείο ώστε και περισσότερος κόσμος να έλθει αλλά και να συνειδητοποιηθεί και στον άνθρωπο του λαού η έννοια και η αξία της τέχνης [...] γ) μια πολύτιμη σφυγμομέτρησι της κοινής γνώμης, τόσο για τις καλές εντυπώσεις όσο και για τις κακές, από την οποία πολλών ειδών συμπεράσματα θα βγουν, όχι τόσο για τους καλλιτέχνες, όσο για την καλλιτεχνική αντίληψη του κοινού και την αισθητική των διαφόρων τάξεων” (Δόξας, 1960, Νοέμβριος 5).

Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1963.

Η 8η ΠΚΕ οργανώθηκε από το ΥΠΕΠΘ και το ΚΕΕ στο Ζάππειο Μέγαρο και λειτούργησε από τον Απρίλιο έως τον Ιούνιο του 1963. Συμμετείχαν 401 καλλιτέχνες με 880 έργα. Στο ΦΕΚ, η περιγραφή του σκοπού της έκθεσης παραμένει ίδιος με την έκθεση του 1960.

Η έκθεση του ‘63 δεν διαφοροποιείται δραματικά από τις προηγούμενες διοργανώσεις ως προς τον σκοπό της, βάσει των αρθρογράφων. Για κάποιους η έμφαση δίνεται στην παρουσίαση των δυνάμεων του τόπου και την ανάδειξη νέων με χαρακτήρα ποιοτικό:

Μην ξεχνάμε ότι προορισμός της Πανελληνίου είναι να παρουσιάσει την πρόοδο, το ελληνικό καλλιτεχνικό δυναμικό από χρόνο σε χρόνο [...] Παράλληλα, σκοπός της Πανελληνίου είναι να δίνει μια δυνατότητα παρουσίασης και προβολής στους νέους [...] Ένα και μόνο μπορεί να είναι ο γνώμων για να καλύτερήσει μια έκθεση σαν την Πανελλήνια: η ποιότητα! (Καλλιγιάς, 1963, Μάιος 5).

Ως προς την τελευταία επιδίωξη, την ποιότητα, διατυπώνεται και μια άποψη που μετριάξει την πρωτοκαθεδρία της:

Και στην εφετινή Πανελλήνια, όπως και στις προηγούμενες, θα ιδή κανείς, δίπλα στα καλά και εξαίρετα και έργα μέτρια. Δεν μπορούσε να γίνη διαφορετικά, αφού μια τέτοια έκθεση δεν πρέπει να την διέπη μονάχα το κριτήριο της ποιότητας, αλλά και η φροντίδα να στεγάσει όλα τα καθιερωμένα ονόματα του τόπου μας. (Γκιικάδης, 1963, Ιούνιος 4).

Από τους σκοπούς της έκθεσης, δεν μπορεί να λείπει η διαπαιδαγώγηση του κοινού:

Είναι αλήθεια ότι το πραγματικό όφελος μιας Πανελληνίου Εκθέσεως, αναμφισβήτητα, δεν είναι μόνον η συγκέντρωση και η παρουσίαση των ζωντανών και αντιπροσωπευτικών δυνάμεων του τόπου, είναι και η διαπαιδαγώγηση του κοινού, του μεγάλου κοινού, αυτού που περνάει ομαδικά, κάνοντας τον περίπατό του στις αίθουσες του Ζαπείου (Αντωνακάτου, 1963, Ιούνιος 13).

Η μορφωτική αξία της έκθεσης υπαγορεύεται από την έλλειψη καλλιτεχνικής παιδείας:

Ούτε καλλιτεχνική μόρφωση, ούτε καλλιτεχνική αγωγή, ούτε νεώτερη καλλιτεχνική παράδοση έχουμε στον τόπο μας [...] Εφόσον δεν παρέχουμε επισήμως κανένα άλλο μέσο καλλιτεχνικής παιδείας θα πρέπει να θέσουμε πρώτο και κύριο αυτόν το σκοπό στην οργάνωση τέτοιων εκδηλώσεων όπως η Πανελλήνιος (Βακαλό, 1963, Μάιος 6).

Για κάποιους, η μορφωτική και συναγωνιστική χρησιμότητα του θεσμού έχει εξευτελιστεί:

Τι να πει κανείς για τη Ζ' Πανελλήνιο που να μην έχει κι όλες ειπωθεί κατά κόρον – και στον βρόντο – για τις δύο προηγούμενες; Ότι δίνει μια πλασματική, δυσφημιστική εικόνα της ελληνικής καλλιτεχνικής πραγματικότητας; Ότι η χρησιμότητα του υψηλού αυτού – μορφωτικού και συναγωνιστικού – θεσμού, έχει περιοριστεί σε μια τυπική, εξευτελιστική δοκιμασία επαγγελματικών προσόντων και σε έναν δείκτη της χαμηλότερης μέσης στάθμης των “ζωγραφιζόντων” μας; (Σαββίδης, 1963, Μάιος 11).

Κάποιοι επισημαίνουν ότι η αδυναμία εκπλήρωσης των στόχων της, της προσδίδουν έναν χαρακτήρα τετριμμένο που δεν ταιριάζει σε μια εθνική εκδήλωση:

Λείπει η ζεστή συμμετοχή που θα της έδινε ζωντάνια και θα ανέβαζε το επίπεδό της. Λείπει η ψυχή κι ο ψυχωτής, που θα 'κανε τους καλλιτέχνες να βλέπουν την Πανελλήνιο σαν μια εθνική εκδήλωση, μ' όλη τη σοβαρότητα ενός τέτοιου γεγονότος [...] Η Πανελλήνιος παύοντας να είναι στίβος άμιλλας, παύοντας να χαρακτηρίζεται από την πρόθεση να εξυψώσει την ποιότητα, κατάντησε ένας θεσμός τετριμμένος, χωρίς ανάταση (Αναγνωστοπούλου, Μάιος 8).

Άλλοι ωστόσο, επιμένουν στη σπουδαιότητα του θεσμού, η οποία προσυπογράφεται από την παραχώδη ιστορία της:

Είναι ένας σπουδαίος θεσμός η Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεσι και η ιστορία της – αίτημα παλιό των πιστών εργατών της τέχνης – μακρόχρονη και λίγο περιπετειώδης ξεκινάει από το 1938 [...] όλα δείχνουν πως η συνέχειά της και το μέλλον της, χωρίς ανωμαλίες και χάσματα θα είναι περισσότερο ευτυχισμένα (Κ.Χ.Δ., 1963, Ιούνιος 1).

Οι εντυπώσεις του κοινού αποτυπώνονται αναλόγως:

Οι εντυπώσεις που αποκομίζει ο επισκέπτης από την επικοινωνία του με τα επιτεύγματα των εκθετών, είναι αγαθές όχι όμως κι ενθουσιαστικές [...] Το πόσο αδιάφορο αφήνουν το Κοινό τα κατασκευάσματα αυτά των νεαρών επαναστατών το διαπιστώνεις κάθε στιγμή: τα προσπερνούν βιαστικά – με αγανάκτησι μάλιστα κάποτε – οι επισκέπται, χωρίς ωστόσο να μένουν ασυγκίνητοι από τα επίσης αφηρημένα, αλλά αληθινά έργα τέχνης.” Παναγιωτόπουλος, Έθνος. Το κοινό παρουσιάζεται ενίοτε ως φιλότεχνο: “Τις ημέρες αυτές, μεγάλο πλήθος ανθρώπων, άλλοι με ιδιαίτερα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα και μόρφωσι και άλλοι απλοί θιασώτες του ωραίου, κατακλύζουν τις αίθουσες του Ζαπείου (Κ.Χ.Δ., 1963, Ιούνιος 1).

Οι αίθουσες του Ζαπείου είναι ιδίως τις Κυριακές γεμάτες κόσμο. Κόσμο που θέλει να δη, ενδιαφέρεται, συζητά. Κόσμο από όλες τις κατηγορίες, μορφωμένους και αμόρφωτους, πλούσιους και φτωχούς, που για αυτούς η Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση είναι ένα αναμφισβήτητο γεγονός (Αναγνωστοπούλου, 1963, Μάιος 10).

Το κοινό παρουσιάζεται πέρα από φιλότεχνο και βαθιά αμύητο, εκμαιεύοντας μια προστατευτική διάθεση στους μνημένους:

[Το κοινό] που σπάνια επισκέπτεται τις ατομικές ή τις μικρές ομαδικές. Το κοινό που είναι σχολεία και σχολές, δάσκαλοι και μαθητές εργάτες, παιδόπουλα με τους γονείς τους, νέοι και γέροι, ο κόσμος, ο κοσμάκης δηλαδή [...] Αλλά αν κάνει κανείς έναν περίπατο με αυτόν τον άγουρο θεατή που λέγεται κοσμάκης, αυτόματα θα ξεχάσει τις όσες αντιρρήσεις, τους καυγάδες και τις αντιφάσεις των αμέσως ενδιαφερόμενων. Γιατί θα αισθανθή την ανάγκη, μια πρωταρχική ανάγκη, αν τύχει και κάτι μέρες παραπάνω να προστατεύσει τούτο το περαστικό κοινό από την άδικη, γκαφατζίδικη κρίση του, απ’ το χλευαστικό άγνοιας περίγελο, που του χαρακτηρίζει την έλλειψη διαπαιδαγώγησης (Αντωνάκου, 1963, Ιούνιος 13).

Για κάποιους, το κοινό είναι αυτό που τελικά θα κρίνει την έκθεση: «Μένει η άποψις που πραγματικά είναι η μόνη που μπορεί να στηρίζει τον υπάρχοντα κανονισμό της Πανελληνίου, μετά τα αποτελέσματά του, ότι το κοινό θα τα κρίνει, θα τα αξιολογήσει και θα εκφράσει έτσι ελεύθερα τις κατευθύνσεις του» (Βακαλό, 1963, Μάιος 6).

Τα υποκείμενα που έχουν τη δικαιοδοσία να κρίνουν τα έργα πέραν του κοινού είναι τα μέλη της επιτροπής, η εργασία των οποίων προκαλεί για μια ακόμη φορά παράπονα. Ορισμένοι εντοπίζουν το πρόβλημα στη σύσταση της επιτροπής:

Οι αδυναμίες της Πανελληνίου σαν κριτική επιλογή που παραμένουν επιζήμιες παρ’ όλη την αναγνώριση δυσκολίας του όλου έργου, καθόλου δεν μοιάζει να ’ναι η εξήγηση του φαινομένου της υποτονικής σε πολλά σημεία μορφής της. Η παρουσία κριτικών και φιλότεχνων στην κριτική επιτροπή, θα έδινε ασφαλώς ένα συμπαγέστερο και πιο καθαρό κριτήριο στην επιλογή των έργων (Αντωνάκου, 1963, Μάιος 21).

Κάποιοι μάλιστα υποστηρίζουν ότι θα χρειαζόταν η επιτροπή να διασπαστεί σε δύο μέρη:

Το ξεκαθάρισμα των ρευμάτων για πρώτη φορά αντιμετωπίστηκε σαν ανάγκη. Το πρώτο βήμα έγινε. Αν έχη σαν αποτέλεσμα την δημιουργία στο προσεχές μέλλον δύο χωριστών, κριτικών επιτροπών, συγγενικών κι υπεύθυνων με τις τάσεις των κρινόμενων έργων, τότε μπορούμε να πούμε πως ως ένα σημείο είναι καλύτερες οι προοπτικές για την πανελλήνιο (Αναγνωστοπούλου, 1963, Μάιος 8).

Για κάποιους η ποιότητα θυσιάστηκε για την εκπλήρωση της επαγγελματικής, καθολικής εκπροσώπησης:

[Η Πανελλήνιος] είναι επίσης αναπόφευκτο από την ίδια την ευρύτητα των προθέσεών της, να περικλείει, την επιείκειαν ή την αυστηρότητα της επιλογής, απ' αυτό το μειονέκτημα της επαγγελματικής σύγχρονης κατάταξης, η οποία λειτουργεί έστω και χωρίς ευσυνείδητη πρόθεση, σαν ένα μέτρο μίνιμουμ συμμετοχής, που αφαιρεί την δύναμη μιας ψυχρότερης επιλογής αξιών, επί αμιγούς καλλιτεχνικής ποιότητας (Αντωνάκατου, 1963, Μάιος 21).

Ζητήματα ποσότητας και ποιότητας απασχολούν συνεχώς τους γράφοντες:

Ειπώθηκε ότι τούτη η Πανελλήνιος είναι καλύτερη από την προηγούμενη γιατί προκρίθηκαν λιγότερα έργα – άρα περιορίστηκε το ποσοστό των κακότεχνων έργων! [...] Γνωρίζω τρεις περιπτώσεις νέων καλλιτεχνών των οποίων προκρίθηκαν τα πιο αδύνατα έργα από αυτά που έστειλαν. Ειπώθηκε ακόμη, πως το ποιοτικό της επίπεδο είναι υψηλότερο επειδή προκρίθηκαν περισσότερα μη παραστατικά έργα – όμως οι άνθρωποι που δείχνουν μια τόσο αβέβαιη κρίση στην παραστατική τέχνη που είναι, υποτίθεται, το δικό τους κλίμα, πολύ φυσικά αποδείχτηκαν ακόμα πιο άκριτοι μπροστά σε έργα μιας τεχνοτροπίας την οποία απλώς ανέχονται από κομπορμιισμό είτε επίδειξη “ανεξιθρησκείας” και “προοδευτισμού” (Σαββίδης, 1963, Μάιος 11).

Για κάποιους η επιλογή ήταν υπερβολικά αυστηρή ενώ μια κατάταξη σε επαγγελματίες και ερασιτέχνες θα έλυνε το πρόβλημα της συμμετοχής:

Η Πανελλήνιος είναι στίβος καλλιτεχνικός της πραγματικότητας και δεν είναι δυνατόν να μονοπωλήται από αυτήν ή εκείνη την ομάδα ή τας διαφόρους τάσεις. Η εργασία του καθενός τον κατατάσσει στη βαθμίδα που του αξίζει. Απεκλείστησαν – κακώς – και μερικοί γνωστοί καλλιτέχναι. Επεδείχθη εις μερικές περιπτώσεις υπερβολική αυστηρότητα. Ένας χωρισμός επαγγελματιών καλλιτεχνών και ερασιτεχνών, θα έλυε το πρόβλημα (Κωνσταντόπουλος, 1963, Ιούλιος 1).

Όσον αφορά το ζήτημα της διάταξης των έργων, τα οποία στη συγκεκριμένη διοργάνωση χωρίστηκαν σε παραστατικά και ανεικονικά, οι απόψεις αποκλίνουν:

Ένα άλλο ψεγάδι της εφετινής Πανελλήνιας είναι ότι αφήνει στον επισκέπτη μια σφαλερή εντύπωση για τις τάσεις που κινούν τους καλλιτέχνες μας στο χώρο της παραστατικής τέχνης. Κι αυτό, γιατί επεκράτησε μεταξύ των αρμοδίων που έκαναν την ανάρτηση, η γνώμη να χωριστή το Ζάππειο σε δύο στεγανά και να τοποθετηθούν στη μία πτέρυγα όλα τα παραστατικά έργα που ακολουθούν μάλλον πιστά την παράδοση και στην άλλη τα μη παραστατικά (ανεικονικά, αφηρημένα), καμιά 130αριά, μαζί μ' ένα μεγάλο αριθμό παραστατικών που δίνουν μια ριζισπαστικότερη θεώρηση του εξωτερικού κόσμου. Έτσι όμως αδικήθηκε η πτέρυγα της παραστατικής τέχνης που με την προσθήκη των έργων αυτών θα έδινε μια πιο πλούσια και πιστή εικόνα των σημερινών τάσεων της παραδοσιακής τέχνης στον τόπο μας (Γκικάδης, 1963, Ιούνιος 4).

Για άλλους, αν και η έκθεση στερείται ποιότητας, τουλάχιστον η πρώτη εντύπωση του διαχωρισμού των αιθουσών και της ανάρτησης κρίνεται θετικά:

Με τη δημιουργία τούτη τη φορά, δύο ξεχωριστών πτερύγων παρακάμφθηκε η αίσθηση του χάους που έδινε η προηγούμενη και το κοινό μπορεί πιο άνετα να την επισκεφθεί. Επίσης, η γενική εντύπωση είναι καλύτερη ως προς την ανάρτηση και την τοποθέτηση έργων, σε σύγκριση πάντα με την προηγούμενη. Αν όμως η πρώτη εντύπωση είναι καλύτερη, η Ζ' Πανελλήνιος στερείται ποιότητας (Αναγνωστοπούλου, 1963, Μάιος 8).

Η εκτέλεση των επιμέρους υποχρεώσεων της οργανωτικής επιτροπής δεν ικανοποίησαν:

Η εικονογράφηση ενός καταλόγου είναι αναγκαία. Για να προφτάσει όμως να γίνει, η επιλογή των έργων πρέπει να τελειώνει και να αρχίζει νωρίτερα. Και το κυριώτερο: θα έπρεπε να είχε βρεθεί κάποιος που να ξεχωρίσει με μια σχετική έστω αίσθηση ευθύνης, ποια από τα έργα μπορεί να είναι τουλάχιστον χαρακτηριστικά. Η βιασύνη στο σημείο αυτό, όπως κι ο ελάχιστος χρόνος που διατίθεται για την ανάρτηση, παρουσιάζει ελαττωματική αυτή την πλευρά, που αφορά την οργανωτική επιτροπή της Πανελληνίου [...] Κάτι άλλο ακόμη συνετέλεσε στο να φανή φέτος πιο ευπαρουσίαστη η έκθεση: στην αριστερή πλευρά οι δύο αίθουσες ήταν ντυμένες με λινάτσα. Το ντύσιμο αυτό δίνει ένα χαρακτήρα επιμέλειας, που ικανοποιεί κατ' αρχήν το θεατή, όμως ο τόνος της κόκκινης λινάτσας ήταν αταίριαστος κι η άλλη, η αχρωμάτιστη λινάτσα, φτωχή (Καλλιγιάς, 1963, Μάιος 12).

Αν την παραβάλουμε με εκθέσεις του εξωτερικού, η εμφάνισή της σαφώς υστερεί. Όταν αναλογιστούμε πως κι οι ιδιωτικές γκαλερί στην Αθήνα, φροντίζουν να μελετήσουν τον φωτισμό, να δημιουργήσουν με πανό κατάλληλους χώρους, να αναδείξουν τα εκθέματα με σύγχρονες αισθητικές αντιλήψεις, βλέπουμε στην Πανελλήνιο πως το βασικό μέλημα ήταν κάπως τακτικά να αναρτηθούν οι πίνακες (Αναγνωστοπούλου, 1963, Μάιος 8).

Κάποιοι επισημαίνουν ότι η έκθεση δεν προσφέρεται για το μεγάλο κοινό, καθώς λείπουν μέτρα για την καθοδήγησή του:

Εκείνοι που φανατίζονται και καλά κάνουν θέλοντας να δώσουν υψηλή τροφή τέχνης στο κοινό, έπρεπε να φανατίζονται να του δώσουν εξίσου και κάποιο τρόπο να τη γευθεί, αλλιώς θα τη φτύσει περιφρονητικά σα μαύρο χαβιάρι. Ακόμη και τα μεγάλα έργα τέχνης θέλουν την εξήγησή τους, τον οδηγητικό τρόπο, που θα σου αποκαλύψουν το ύψος τους [...] δεν υπάρχει κανείς εκεί μέσα που θα μπορούσε να τον δια φωτίσει για κάτι: ούτε καν ένας τσιτσερόνε παπαγάλος. Η ξενάγηση, η γνωριμία με το έργο της σημερινής τέχνης ιδιαίτερα θα ήταν μια βοηθός, μια συνλειτουργός στην αισθητική διαπαιδαγώγηση του κοινού (Αντωνακάτου, 1963, Ιούνιος 13).

Υπάρχει παράλληλα η άποψη ότι ο θεσμός πρέπει να διασωθεί κι αυτό θα γίνει εφικτό με τη λήψη δραστικών μέτρων:

Ας ευχόμεθα μόνο να σταθεροποιηθεί ο θεσμός της Πανελλήνιας, να την έχουμε τακτικά κάθε χρόνο, να περάσει η οργάνωσή της στα χέρια του μόνου αρμόδιου οργάνου του συνόλου των καλλιτεχνών, του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου δηλαδή, και να δείχνει το κράτος το ενεργό ενδιαφέρον του για την έκθεση αγοράζοντας όλο και περισσότερα έργα (Γκικιάδης, 1963, Ιούνιος 4).

Κάποιοι υποστηρίζουν ότι η οργάνωση της έκθεσης είναι σύσσωμη προσπάθεια κι άρα η ευθύνη είναι συνολική:

Η ευθύνη της αναδιοργάνωσης της με καινούριες και σωστές βάσεις δεν βαρύνει μόνο το κράτος, αλλά και τη διεύθυνση του καλλιτεχνικού επιμελητηρίου και την κριτική επιτροπή και τους ίδιους τους καλλιτέχνες κι αυτούς που λάβανε μέρος κι αυτούς που δεν λάβανε (Αναγνωστοπούλου, 1963, Μάιος 10) .

Το βασικό μερίδιο ευθύνης το έχει ωστόσο, το κράτος:

Από την πλευρά του κράτους η υλική κι η ηθική ενίσχυση είναι μηδαμινή [...] Και τελικά σε σύγκριση με την ελληνική πραγματικότητα παρουσιάζεται το κράτος σαν φτωχός συγγενής[...] όσο και να διατυμπανίστηκε η οργάνωσή της, έλειψε η υλική άνεση κι η θερμή συμπαράσταση που θα ξεσήκωναν τις καλλιτεχνικές δυνάμεις του τόπου. (Αναγνωστοπούλου, 1963, Μάιος 8).

Άλλοι μετατοπίζουν το βάρος της ευθύνης στους καλλιτέχνες, οι οποίοι με την αποχή τους από την έκθεση φωτίζουν το ποιόν τους:

Μερικοί καλλιτέχνες δεν μετέχουν εις την πανελλήνιον από... σνομπισμόν. Αλλά οι... μεγάλοι καλλιτέχνες δεν γίνονται μεγάλοι με το να μη μετέχουν εις μία πανελλήνιον

έκθεσιν, η οποία αποτελεί την ελληνικήν πραγματικότητα (Κωνσταντόπουλος, 1963, Ιούλιος 1).

Για άλλους, η αποχή αλλά και η μη ενθουσιώδης συμμετοχή οφείλεται σε σφάλματα του θεσμού και άρα, δικαιολογείται: «Αυτή η απουσία, οφειλόμενη στην απουσία εμπιστοσύνης του θεσμού της πανελληνίου, είναι ένα κενό. Αυτή η έλλειψη εμπιστοσύνης συνώδεψε ίσως την προχειρότητα ορισμένων συμμετοχών που αν πίστευαν στο κύρος της πανελληνίου, θα έδιναν αξιότερα έργα» (Αντωνάκατου, 1963, Μάιος 21) .

Άλλοι θεωρούν προβληματική την ανάμιξη του Επιμελητηρίου και πρέπει να πραγματοποιηθεί ένας διαχωρισμός των καλλιτεχνών με τη δημιουργία επιμέρους εκθέσεων:

Ας παραδοθεί η συνέχεια της Πανελληνίου ολότελα στα χέρια του Επιμελητηρίου, αλλά ας ιδρυθεί κι ένας άλλος θεσμός εκθέσεων, όπως είχε προταθεί από την επιτροπή Γραμμάτων και Τεχνών, χωρίς όμως τη συμμετοχή του Επιμελητηρίου. Ο αποκλεισμός του επιμελητηρίου είναι απαραίτητος, γιατί όσοι καλλιτέχνες εκθέτουν στην πανελλήνιο αποκτούν και δικαίωμα εγγραφής στο Επιμελητήριο. Η διοίκηση του Επιμελητηρίου κολακεύεται να νομίζει ότι αποκτά δύναμη και αυξάνει το κύρος της με τον αριθμό μονάχα των μελών του επιμελητηρίου. Ακόμα είναι απαραίτητο η Πανελλήνιος να κομματιστεί [...] Η διάρθρωση αυτή θα ανταποκριθεί καλύτερα στον σκοπό της Πανελληνίου, που δεν είναι η παράταξη των έργων όσων νομίζουν πως είναι καλλιτέχνες αλλά η δημιουργική άμιλλα ανάμεσα στους καλύτερους, ανάμεσα σε αυτούς που πρέπει να αναδείξουμε, δηλαδή αυτούς που αισθάνονται την ευθύνη του λειτουργήματός τους, αυτούς που έχοντας δυνατότητες, τις καλλιέργησαν έντονα με μόνο σκοπό την άδολη εξυπηρέτηση της τέχνης (Καλλιγιάς, 1963, Μάιος 12) .

Για κάποιους η έκθεση θα σωθεί από τη πνευματική επαφή κοινού με καλλιτέχνη, για τον οποίον αυτή μπορεί να είναι η μόνη ανταμοιβή:

Εκεί μπροστά στο μόχθο μιας δυνατής και κάποτε υπεράνθρωπης προσπάθειας, ο επισκέπτης θα σταθεί μπροστά σε κάποιο έργο, θα αισθανθεί και θα βρει το νόημα του δικού του εαυτού στις γραμμές κάποιου πίνακα, ενός έργου τέχνης που μιλάει στην ψυχή του. Το δικό του σταμάτημα μπροστά στο δημιούργημα του πιστού εργάτη της τέχνης θα είναι η βαθύτερη ικανοποίηση, η μεγαλύτερη αναγνώριση, το δυνατότερο χειροκρότημα και η πλουσιότερη αμοιβή στον ψυχικό μόχθο του καλλιτέχνη που δεν πληρώνεται με τίποτα άλλο. Και τότε, η πραγματική αυτή συμφιλίωση καλλιτέχνη και κοινωνικού συνόλου που δεν είναι τίποτα άλλο παρά το βαθύτερο νόημα της τέχνης φέρνει τη δυνατή εκείνη συγκίνηση που κάνει τον άνθρωπο ανθρωπινότερο (Κ.Χ.Δ., 1963, Ιούνιος 1).

Η συζήτηση για την τέχνη δεν περιορίζεται στη σχέση κοινού και καλλιτέχνη. Παρατηρώντας την πορεία της, οι γράφοντες εξάγουν συμπεράσματα και για την επιρροή

εξωγενών και διεθνών προτύπων. Από τη μία, η σύνδεση με την Ευρώπη και την καλλιτεχνία της παρουσιάζεται ως βασικός φορέας ανανέωσης:

Κάθε χρόνος που περνάει, μεταπολεμικά, γέρνει πλησιέστερα προς τα κυριαρχικά ευρωπαϊκά ρεύματα της τέχνης όχι μόνον τον καλλιτεχνικόν μας κόσμο, με τις σπουδές και την επαφή του με τα ταξίδια του, την εξοικείωσή του με τη μεγάλη μουσειακή παράδοση και τη σύγχρονη πολυμορφία την καλλιτεχνική δράση της Ευρώπης. Επιπλέον, οι εκθέσεις των τελευταίων ετών, εβοήθησαν ακόμη και το αταξίδευτο κοινό σε μια σαφέστερη συνείδηση της σύγχρονης ζωγραφικής στάθμης (Αντωνακάτου, Μάιος 21).

Οι αλλαγές που συντελούνται, μέχρι να αποκρυσταλλωθούν, παραμένουν πειραματικές, φανερώνοντας μια κρίση: «Κανείς δεν εμφανίζεται με τη δύναμη να επιβάλει μια φυσιογνωμία και να προσδώσει έτσι έναν χαρακτήρα [...] Αυτό ίσως οφείλεται στη γενική κρίση αναπροσαρμογών της νεώτερης τέχνης που οδηγεί όλους σε περιοχές αναζητήσεων» (Βακαλό, 1963, Μάιος 6). Οι αναζητήσεις αυτές ωστόσο, παραμένουν ξένες προς τον ελληνικό πολιτισμό, αφαιρώντας στοιχεία πρωτοτυπίας από την ελληνική τέχνη:

Στο ελληνικό σύνολο έμενε μια επιφανειακή σπονδή κατακτήσεων, που ίσως ήταν ξένες και προς την ψυχολογία του τόπου μας. Γιατί ας μην το παραβλέπουμε: ο,τι εδημιούργησε το αναζητητικό άγχος στην τέχνη, ήταν μια επίδραση του μηχανικού πολιτισμού, των κατακτήσεων και της αλλαγής της ζωής, αντιδράσεις που στον τόπο μας, έφτασαν περισσότερο σαν αναμεταδομένοι αντίλαλοι (Αντωνακάτου, Μάιος 21).

Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1965.

Η 9η ΠΚΕ οργανώθηκε από το ΥΠΕΠΘ και το ΚΕΕ στο Ζάππειο Μέγαρο και λειτούργησε από τον Απρίλιο έως τον Μάιο του 1965. Συμμετείχαν 321 καλλιτέχνες με 698 έργα. Στο ΦΕΚ, ο σκοπός της έκθεσης περιγράφεται όπως στις δύο πρώτες διοργανώσεις, ωστόσο πραγματοποιείται μια μετατόπιση καθώς αναφέρεται πρώτα ο μορφωτικός της ρόλος, στη συνέχεια ο εμπορικός και στο τέλος ο επαγγελματικός.

Ο σκοπός της έκθεσης αποτελεί για μια ακόμη φορά πεδίο προς συζήτηση. Για ορισμένους, η σύγκριση με την παγκόσμια καλλιτεχνία είναι αδόκιμη, εφόσον ο σκοπός της είναι αποδεικτικός σε καθαρά εθνικό επίπεδο:

Ο κ. Παπανούτσος, ένας τόσο υπεύθυνος πνευματικός άνθρωπος γράφει στον πρόλογο του προγράμματος ότι η Πανελλήνια θα μας δώσει την ευκαιρία να γνωρίσουμε “τις δεσπώζουσες τάσεις και τις σχέσεις της εθνικής μας τέχνης προς τα σύγχρονα παγκόσμια

ρεύματα”. Δεν πιστεύω όμως ότι αυτός είναι ο κύριος σκοπός μιας κρατικής έκθεσης σε κρατικό επίπεδο. [...] Μια εθνική, λοιπόν, έκθεση για βασικό της σκοπό δε μπορεί να ’χει άλλον, παρά να μας δείχνει κάθε τόσο την έξαρση ή την πτώση της ποιότητας της καλλιτεχνικής μας αξιωσύνης – πέρα και άσχετα από “ρεύματα” και τεχνοτροπίες. [...] Η ποιότητα δεν αντιπαραβάλλεται προς την ποσότητα, αλλά προς τον μιμητικό μανιερισμό (Μηλιάδης, 1965, Ιούνιος 5).

Υπενθυμίζεται επίσης η ικανότητά της έκθεσης να εκθέτει τα αντιπροσωπευτικότερα έργα κάθε καλλιτέχνη στο κοινό:

Η πρόθεση μιας Πανελλήνιας Εκθέσεως και ο σκοπός του ίδιου του θεσμού είναι να προσφέρει το πανόραμα της ελληνικής τέχνης σ’ ένα δεδομένο χρονικό σημείο. Να δείξει σ’ ένα ευρύτερο κοινό αντιπροσωπευτικά έργα κάθε καλλιτέχνη και το επίπεδο των αναζητήσεων και των επιτευξέων των ελλήνων καλλιτεχνών (Σπηλιάδης, 1965, Απρίλιος 14).

Για κάποιους, στόχος είναι η ανάδειξη του καλύτερου δυνατού έργου με γνώμονα την εθνική ταυτότητα: «Πρέπει να δούμε την ιδιομορφία της Πανελληνίου Εκθέσεως. Δηλαδή, μιας εκθέσεως που είναι προορισμένη να περιλάβει το όσο το δυνατό καλύτερο έργο αλλά που να έχει χαρακτήρα πανελλήνιο χωρίς ιδιαίτερη αισθητική τοποθέτηση» (Σακελλαρίδης, 1965, Ιανουάριος 17). Άλλοι θεωρούν ότι πρέπει να αποβλέπει στην συνολική αποτύπωση της συγκρουσιακής σχέσης των αισθητικών τάσεων:

Αναγνωρίζεται γενικά ότι η Η’ Πανελλήνια του 1965 δείχνει την πραγματική στάθμη της τέχνης μας, απεικονίζει αντικειμενικά το “συσχετισμό των δυνάμεων” – ας μας επιτραπεί η έκφραση – στο καλλιτεχνικό πεδίο, δηλαδή την πραγματική αναμέτρηση των τεχνοτροπιών και ρευμάτων (Ραυτόπουλος, 1965, Απρίλιος 25).

Για ορισμένους, ένας σκοπός που παραμερίζεται είναι η οικονομική ενίσχυση των καλλιτεχνών:

Κάθε χρόνο αντί ν’ αυξάνεται το ποσόν αγοράς έργων ή μειώνεται ή παραμένει το αυτό. Αποτέλεσμα είναι η απλή αναγραφή του ονόματος του καλλιτέχνη στον κατάλογο και η αβεβαιότητα οικονομικής ενίσχυσης. Με τέτοιους όρους όμως δεν γίνεται υποστήριξη και προαγωγή της στάθμης και του βαθμού των καλλιτεχνών (Παπαδόπουλος, 1965, Απρίλιος 11).

Σε κάθε περίπτωση, ο σκοπός της έκθεσης παραμένει μορφωτικός: «Η Πανελλήνιος έχει ως κύριον σκοπόν την καλλιτεχνικήν επιμόρφωσιν του ευρύτερου κοινού» (Κωνσταντόπουλος,

Απρίλιος 24). Για ορισμένους, η μορφωτική αξία για το νεαρό κοινό είναι τέτοια, ώστε οποιαδήποτε σφάλμα της έκθεσης οδηγεί στη διαστρέβλωση των αξιών της νεολαίας:

Τι θα πιστέψη μεθαύριο η νέα γενεά; Πού θα προσανατολίση τον αισθητικό της δογματισμό και τις καλλιτεχνικές της πεποιθήσεις; [...] Δεν νομίζουν οι αρμόδιοι ότι θα πρεπε να μη κάποιος φραγμός στις εκφυλιστικές τάσεις προτού κληθούν συνέδρια των καλλιτεχνών κι αρχίση ένας πόλεμος πια, για να προληφθή η αισθησιακή διαστρέβλωση της νεολαίας; (Σάλτας, 1965, Απρίλιος 11).¹²

Η Πανελλήνια του '65 συνδέθηκε, πριν ακόμη από την πραγματοποίησή της, με τη σύγκρουση κράτους και καλλιτεχνών του Επιμελητηρίου:

Εκείνοι που εμόχθησαν και συμμετείχαν στη διαμόρφωση της όγδοης Πανελληνίου, παρέδωσαν αυτήν τη μορφή στον κοινόν έλεγχο, που οπωσδήποτε караδοκούσε τουλάχιστον περίεργος, ύστερα από μια διαμάχη πρωτοφανή στα χρονικά των σχέσεων κράτους και Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου απ' όπου εκπορεύεται η προσβλημένη μερίδα των καλλιτεχνών. Γιατί τούτη η Πανελλήνιος ξεσήκωσε θόρυβο και περιέργεια πριν από τη γέννησή της, αντίθετα από τις άλλες – ιδίως αυτή του '63– που αναστάτωναν και δημιουργούσαν επικρίσεις μετά την παρουσίασί τους (Αντωνάκατου, 1965, Απρίλιος 22).

Ο λόγος είναι διττός: «Κινδυνεύει η “Πανελλήνια”! Υπεύθυνοι: το Υπουργείο Παιδείας και το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο. Αιτίες: Ο κανονισμός της έκθεσης και η αποχή του Επιμελητηρίου» (Δίζελος, 1965, Ιανουάριος 22). Αποτέλεσμα αυτής της σύγκρουσης είναι η ανάγνωση των επιμέρους στοιχείων της έκθεσης με κριτήριο τη δημοκρατικότητα ή την απουσία αυτής.

Για ορισμένους, η έκθεση είναι δείγμα κρατικού παρεμβατισμού και αυθαιρεσίας:

Εις εποχήν... θριάμβου της Δημοκρατίας του κ. Γ. Παπανδρέου εδοκίμασαν και αι εικαστικά τέχνη τα αγαθά της ετισθελικής Δημοκρατίας του Υπουργείου Παιδείας με εμπνευστήν και κύριον οργανωτή τον γενικόν γραμματέα του κ. Παπανούτσον. Η Η'...μη Πανελλήνιος έκθεσις του Ζαπείου αποτελεί πανηγυρικόν δείγμα κρατικού παρεμβατισμού, ωμότατης μορφής, στα καλλιτεχνικά πράγματα. Η εν λόγω έκθεσις οργανώθη με ένα αντιδημοκρατικώτατον αμαρτωλόν κανονισμόν [...] Σκοπός του κανονισμού της εκθέσεως ήτο να αποκλεισθή το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο από αυτήν. Προ της αξιοθρήνητου αυτής καταστάσεως το Καλλιτεχνικόν Επιμελητήριον ηναγκάσθη να κηρύξη γενική αποχήν από ούτω οργανουμένην παρωδίαν Πανελληνίου και να καταφύγη εις το Συμβούλιον της Επικρατείας δια την παράνομον οργάνωσίν της [...] Το Υπουργείον του κ. Παπανδρέου κατήρτισε την Επιτροπήν αυθαιρέτως, από καλλιτέχνας της αρεσκειάς του. Δηλαδή Γιάννης κερνάει, Γιάννης πίνει... (Κωνσταντόπουλος, 1965, Μάιος 8).

¹² Στη βάση δεδομένων δεν υπάρχει καταγραφή του εκδότη.

Το κράτος εμφανίζεται να διαπράττει ένα καλλιτεχνικό πραξικόπημα, απειλώντας την ελευθερία των τεχνών και της παιδείας:

Πάντες όσοι γνωρίζουν την ανελευθέραν και αντιδημοκρατικήν νοοτροπίαν της μεταρρυθμίσεως, τον αχαλίνωτο έρωτά της προς απόκτησιν δυνάμεως, ουδόλως εκπλήττονται δια το νέον τούτο πραξικόπημα. Αποτελεί μια τοιαύτη ανελευθέρα και αντιδημοκρατική πρόθεσις, ένα διακαή πόθον των μεταρρυθμιστών, όστις είχεν ήδη εκδηλωθή με τα πορίσματά της “επί της παιδείας” επιτροπής, της συσταθείσης υπό της Κυβερνήσεως του κ. Κ. Καραμανλή κατά το θέρος του 1957 [...] η εκπορθήσασα το οχυρόν της ελληνικής παιδείας μεταρρύθμισης, επιχειρεί ήδη και εις την περιοχήν της Τέχνης να εγκαθιδρύση ίδρυμα με δικτατορικάς εξουσίας. Στερουμένη η μεταρρύθμισης εφευρετικότηας και φαντασίας αντιγράφει ξένα πρότυπα (Γεωργούλης, 1964, Δεκέμβριος 25).

Η στάση του κράτους προς τους καλλιτέχνες διακρίνεται για την αναληγσία της:

Οι εντεταλμένες κρατικές υπηρεσίες με τη σκλήρυνσι της στάσεώς τους απέναντι του συνδικαλιστικού αιτήματος των καλλιτεχνών βαρύνονται με την ευθύνη της [Πανελληνίου] [...] Με καμία πρόφασι δεν δικαιολογείται η εμπαθής τακτική του Υπουργείου έναντι του συνδικαλιστικού οργάνου των καλλιτεχνών, η απόπειρα της φимώσεως της φωνής των και η αδίστακτη απόφασι του να τους αγνοήση. Τα μέτρα όζουν ολοκληρωτισμού. [...] Φαβοριτισμός, ευνοιοκρατία, νεποτισμός, ημετεροκρατία στη διαπασών της κλίμακος (Παναγιωτόπουλος, 1965, Απρίλιος 9).

Κατά συνέπεια, η συνδικαλιστική δράση του ΚΕΕ, για ορισμένους κρίνεται ως ορθή και δικαιολογημένη: «Αι διατάξεις του κανονισμού προεκάλεσαν ήδη δίκαιον και έντονον διαμαρτυρίαν εκ μέρους της Γενικής Συνελεύσεως του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου» (Γεωργούλης, 1964, Δεκέμβριος 25). Από την άλλη, ορισμένοι ψέγουν το ΚΕΕ για αντιδημοκρατική δράση, εφόσον διαβλέπουν στη στάση του υποκρισία, αλλά και επιβούλευση δύναμης, μακριά από πραγματικές ανησυχίες για τον ίδιο τον θεσμό:

Το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο διαφωνεί με τις “πρωτοτυπίες” του υπουργείου Παιδείας. Όχι τόσο – νομίζουμε – από ουσιαστικό ενδιαφέρον για την τύχη της Πανελληνίου, όσο για τα... οφρίτσια. [...] Πολλοί εκφράζουν την απορία: Πώς το Επιμελητήριο, που ως τώρα αδιαφορούσε για την ποιότητα των Πανελληνίων Εκθέσεων, ξαφνικά φέτος το έπιασε η υπερευθυζία της “δημοκρατικής” του συνείδησης και η οργή; [...] Όλα τούτα θέτουν ένα πολύ άμεσο και βασικό πρόβλημα: την ανάγκη εκδημοκρατισμού του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου και αλλαγής του Καταστατικού του δια νόμου! Διαπιστώσεις: Αδράνεια εκ μέρους του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου για την προώθηση ζητημάτων των καλλιτεχνών (συνταξιοδότηση, κατάργηση της φορολογίας των υλικών που χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες, συγγρότηση ταμείου ανεργίας). Αντιδημοκρατική λειτουργία του Επιμελητηρίου (δεν παίρνει υπ’ όψη τις αντίθετες γνώμες, παραβιάζει την αρχή της

απαρτίας για τις συζητήσεις, κωλυσιεργεί στην εγγραφή νέων μελών, διαχωρίζει τους καλλιτέχνες σε παραστατικούς και αφηρημένους εγγράφοντας μόνο... τους παραστατικούς) (Δίζελος, 1965, Ιανουάριος 22).

Αντίστοιχα σχόλια συγκεντρώνονται και γύρω από τη σύσταση της κριτικής επιτροπής:

Δεν εννοούμε ότι εγκρίνουμε ένα είδος αστυνόμευσης της Πανελληνίου. [...] Απλώς εξαιτούμεθα την συνεπή προορατικότητα και την έγκαιρη πρόληψη των αποπημάτων από μέρους του κράτους στον κατάλληλο χρόνο και την ενδεδειγμένη στιγμή. Μέσα στο νόημα της παρεμβατικότητάς του και της σχεδιοποιημένης δραστηριότητος, θα έδει να είχε προ πολλού αποφύγει τις συνέπειες μιας άκαιρης και πλημμελούς τοποθέτησεως σε ηγετικές και καίριες θέσεις ανικάνων ανθρώπων και, σε νευραλγικούς διοικητικούς τομείς, ακαταλλήλων [...] Ζοφερές μέρες άρχισαν να διαγράφονται στον καλλιτεχνικό ορίζοντα της χώρας. Ένας από τους όνιμους κακούς οιωνούς, η σύνθεσι της “Κριτικής Επιτροπής”. (Παναγιωτόπουλος, 1965, Απρίλιος 20).

Επίσης, κριτικοί, οι οποίοι εθεώρησαν προσβολήν την δια “φυστικίων” αυθαίρετων εκλογήν των ως μελών της κριτικής επιτροπής, παρητήθησαν από της πρώτης στιγμής από το κριτικόν αυτό συνονθύλευμα, που επλαιοιώθη από το υπουργείο με καλλιτέχνας και διευθυντάς καλλιτεχνικών ιδρυμάτων (Κωνσταντόπουλος, 1965, Απρίλιος 24).

Ορισμένοι θεωρούν ότι η επιτροπή παρέβλεψε την ποιότητα και επέδειξε σκληρή, αλλόγιστη στάση:

Το μεγάλο ατού των οργανωτών της 8ης Πανελληνίου είναι άλλο: “ότι η επιλογή των έργων έγινε με αυστηρά κριτήρια και μ’ εξαίρετη προσοχή, ώστε όχι το ποσόν αλλά το ποιόν να δεσπόσει στη φετινή Πανελλήνιο. Μ’ άλλα λόγια: ότι στην 8η δόθηκε και κερδήθηκε η μάχη της ποιότητας – που ήταν άγνωστη σε άλλες Πανελλήνιες. Αυτό θα ήταν πραγματικά σημαντικό, αν είχε γίνει. Αν δηλαδή τα έργα που κρεμάστηκαν στην έκθεση αυτή είχαν κριθεί με το κριτήριο της ποιότητας. Αλλά δυστυχώς αυτό δεν έγινε. Αυστηρότητα, μέχρι ακατανόητης σκληρότητας υπήρξε (Μηλιάδης, 1965, Ιούνιος 5).

Η επιτροπή αποδοκιμάζεται εφόσον επιλέγει έργα στα οποία απουσιάζει το αισθητικό έρεισμα, προωθώντας μεροληπτικά τα ανεικονικά:

Η επιτροπή αυτή δεν ήταν η αρμόδια, η ενδεδειγμένη, διότι απέρριψε έργα εγνωσμένης αξίας καλλιτεχνών, με ποιότητα τεχνική και έκανε δεκτά έργα ενοραματικής διαθέσεως χωρίς κανένα αισθητικό έρεισμα, ούτε λογική ή πειστικότητα [...] Τις μοντζούρες τις παρουσιάζει η επιτροπή για καλλιτεχνήματα και απορρίπτει κλασσικά έργα, έργα τέχνης και μόχθου, γιατί έτσι το θέλει η επίδρασις των εξτρεμιστών από το Παρίσι τη Ρώμη ή το Μιλάνο (Σάλτας, 1965, Απρίλιος 11).

Ορισμένοι σπεύδουν να πάρουν το μέρος της επιτροπής αναγνωρίζοντας την ανατρεπτικότητα του έργου της:

Από σήμερα μπορούμε πλέον να ελπίζουμε ότι [η Πανελλήνιος] θα γίνη [ιδανική]. Γιατί έγινε το πρώτο βήμα, γιατί έφυγαν πολλά από τα μεγαλόπνοα εκείνα έργα των καθιερωμένων αποτυχημένων, που νεκρανάσταναν καταδικασμένες απόπειρες λησμονημένων εποχών. Γιατί έφυγαν πολλά από τα δήθεν επαναστατικά των ωργισμένων νέων, που πρόσφεραν τίποτα άλλο πέρα από ευτελείς απομιμήσεις. Γιατί έλειψαν οι συμβιβασμοί, τα παζαρέματα, τα ρουσφέτια, οι υποχωρήσεις. Και όλα αυτά οφείλονται στην κριτική επιτροπή. Μια επιτροπή που επειδή είναι η πρώτη που τόλμησε να αλλάξει την κατάσταση, επειδή είναι η πρώτη που δεν βγήκε από το Επιμελητήριο και φυσικά επειδή είναι η πρώτη που δυσaráεστησε 392 απορριφθέντες, πληρώθηκε με το νόμισμα που τόσο πρόχειρα σκορπίζουν οι Έλληνες: την αχαριστία, την συκοφαντία, την επίθεση (Κοτζαμάνη, 1965, Μάιος 7).

Παράλληλα, το έργο της κρίνεται θετικά εφόσον τήρησε το κριτήριο της ποιότητας κι όχι αυτό της δειγματοληψίας: «Το κυριώτερο είναι ότι με την εφαρμογή αυστηρών κριτηρίων, προς όλες τις κατευθύνσεις και ίσα ίσα με την ποιοτική – και όχι δειγματοληπτική – επιλογή από τις μοντέρνες τάσεις, το ποιοτικό επίπεδο της τέχνης μας αναδειχνεται και φαίνεται καθαρά ο σύγχρονος προβληματισμός της» (Ραυτόπουλος, 1965, Απρίλιος 25).

Για κάποιους, μια εναλλακτική έκθεση θα μπορούσε να φανερώσει τη συλλογιστική πορεία της επιτροπής:

Θα ήταν ευχής έργον αν μπορούσε να γίνη και εδώ αυτό που γινόταν σε παλιότερες εποχές στο Παρίσι με το σαλόν των ανεξαρτήτων, να μπορούμε να βλέπουμε σε μια έκθεση και τα κυριώτερα έργα που έχουν απορριφθή. Με τον τρόπο αυτόν θα μπορούσαμε να είχαμε μια σαφέστερη αντίληψη της εργασίας που έχει γίνει από την επιτροπή (Κοτζαμάνη, 1965, Απρίλιος 30).

Όσον αφορά την ανάρτηση και κατάταξη των εκθεμάτων οι εκφραζόμενες απόψεις είναι διαμετρικά αντίθετες. Από τη μία, η παρουσίαση δεν πληροί αισθητικά κριτήρια και λειτουργεί βλαπτικά: «Είναι αληθινό σαμποτάρισμα εναντίον της τέχνης και εναντίον του λαού η πρόκληση παρομοίων αντιδράσεων που γίνεται με το ανακάτωμα αυτό, που στο κάτω κάτω είναι αντιαισθητικό και δεν γίνεται σε κανένα άλλο μέρος του κόσμου» (Δόξας, 1965, Απρίλιος 13). Για ορισμένους η ανάρτηση ήταν πονηρή και αποσκοπούσε στη εξαγωγή μεροληπτικών συμπερασμάτων:

Υποπτευόμεθα ότι ο συμφυρμός, το ανακάτωμα, το συνονθύλευμα σχολών, τεχνοτροπιών και ονομάτων, απέβλεπε στην άμβλυνση των αντιδράσεων. Είναι μια τόσο σοφά υπολογισμένη ενέργεια όσο και πανούργος. Με τόση καιροσκοπία φιλοτεχνημένη όσο και ασέβεια. [...] Εκείνο που διαπιστώνεται καθαρά είναι η ιταμότης και το θράσος της μεταχειρίσεως μερικών ονομάτων που άξιζαν μια καλύτερη τύχη. Από άγνοια ή σκοπιμότητα υπεβλήθησαν σε εξευτελιστικό συναγελασμό (Παναγιωτόπουλος, 1965, Απρίλιος 20).

Η ασυνάρτητη ταξινόμηση ζημιώνει και το κοινό:

Η αντιαισθητική και αυθαίρετος αυτή παρουσίασις των έργων δεικνύει επιπολαιότητα και περιφρόνησιν του κοινού, το οποίον με τον τρόπον αυτόν δεν είναι εις θέσιν να παρακολουθήσῃ την πορείαν της συγχρόνου ελληνικής τέχνης κατά σχολάς και χρονικά στάδια [...] Εις την ρώσικην αυτήν σαλάτα ειδικοί και μη δεν γνωρίζουν από πού να αρχίσουν και πού να τελειώσουν. Πλήρης σύγχυσις (Κωνσταντόπουλος, 1965, Απρίλιος 24).

Για άλλους, η αξιοποίηση του χώρου και η ανάρτηση ήταν επιτυχείς: «Η σωστή χρησιμοποίηση του χώρου της εκθέσεως για όλους τους εκθέτες κατήγγησε, ευτυχώς τα διαχωριστικά μέτρα παραστατικής και μη παραστατικής που τόσο συχνά ωδηγούσαν το κοινό σε εσφαλμένα συμπεράσματα» (Κοτζαμάνη, 1965, Απρίλιος 30). Η κατάταξη των έργων έγινε με βάση τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να προσεγγίζονται τα έργα, ανταποκρινόμενα στα προτάγματα της εποχής:

Η προσπάθεια να δοθῇ στο χώρο μια αισθητική προσαρμοσμένη στις σημερινές απαιτήσεις συνολικά επέτυχε παρ' όλες τις δυσκολίες και δείχνει ποιον σεβασμό προς το κοινό και προς τα έργα είχε σαν κίνητρο. Δεύτερο, η αντίληψη που επικράτησε στην τοποθέτηση της αναμίξεως των τάσεων, η κατάργηση διακρίσεως θέσεων, η προσπάθεια να προσεχθῇ κάθε έργο, να ενισχυθεί με τη σωστή γειτνίασή του, με την εναλλαγή, με την ποίκιληση του ενδιαφέροντος, με το σπάσιμο της μονοτονίας, αποτελεί στη γενική γραμμή της επιτελεύξεώς της και ένα μάθημα για τον τρόπο που πρέπει να βλέπουμε ένα έργο, όχι σαν στρατιώτες σε λόχο [...] αλλά με βάση τη διάκριση της προσωπικότητάς τους, την ανάδειξη των στοιχείων της ποιότητάς τους πέρα από τα χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας τους (Βακαλό, 1965, Απρίλιος 17).

Η καινοτομία της τοποθέτησης συνταιριάζεται με την «αναγνωσιμότητα» της έκθεσης: «Η όγδοη πανελλήνιος είναι πρώτη από όλα ευανάγνωστη [...] Ο επισκέπτης κινείται εύκολα μέσα στον χώρο που τα περικλείει χωρίς να πιέζεται από πουθενά από το συνωστισμό. Η ανάμιξι κι η προσπάθεια συμφιλωμένης γειτνίασης διαφόρων τεχνοτροπιών είναι από τις καινοτομίες της εκθέσεως» (Αντωνακάτου, 1965, Απρίλιος 22).

Ακόμα κι αν οι επιτροπές της πανελλήνιας θεωρούνται υπεύθυνες για το στήσιμο της έκθεσης, η επιλογή του περιεχομένου της δεν βαραίνει μόνο αυτούς, αλλά και τους καλλιτέχνες. Ορισμένοι αποδίδουν στους νεωτερισμούς των καλλιτεχνών ένα πολιτικό πρόσημο:

[...]μας γράφει εις αναγνώστης, ότι όλοι οι μετέχοντες της εκθέσεως – έστω κι αν επιδίδονται εις τα μουντζουρογραφήματα και τας άλλας αηδίας της “αφηρημένης” ζωγραφικής – δεν είναι αριστεροί. Αλλά ποίος είπε το εναντίον – τοσούτω μάλλον καθ’ όσον εις την Μόσχαν τα αριστερά καθάρματα, που εδηλητηρίασαν από των αρχών του αιώνα την Τέχνην, είδανε τους μαθητάς των να υποχρεούνται δια της βίας να ζωγραφίσουν πάλι ανθρωπινά! Κατά τα άλλα όμως, το ζήτημα δεν αλλάζει. Ημπορεί κανείς να είναι υιός ή σύζυγος κεφαλαιοκράτου; Εάν ζωγραφίζει τας αηδίας της “πανελληνίου” είναι κομμουνιστής της Τέχνης! (Ανώνυμος, 1965, Απρίλιος 17).

Αξιόμεμπτοι είναι και όσοι υιοθετούν άκριτα τα δυτικά πρότυπα κι εγκαταλείπουν την υψηλή ελληνική τέχνη:

Κενοί άνθρωποι χωρίς ανησυχία, χωρίς προβληματισμό, χωρίς πάθος, χωρίς πιστεύω, χωρίς έστω κι αυτό χωρίς να υπηρετούν τίποτε. Τραγικό. Ό,τι βλέπεις ακριβώς στον Ελληνικό λαό, το ίδιο και στα έργα. Έλλειψη ιδέας. Ένα πλήθος έρμαιο των ποικίλων γοερών και κραυγαλέων ηγητόρων, χωρίς σκέψη χωρίς ουσία. Θλίβεσαι πικραίνεσαι γιατί βλέπεις το σύνολο σχεδόν των δημιουργών μας να γεμίζουν το καβανάτσο από χρώμα από υλικό και αντί να δημιουργούν, αντιγράφουν τη δυτική απόγνωση, το τραγικό τους αδιέξοδο, το άγχος. [...] Δεν είναι δημιουργική μίμηση, αλλά κακέκτυπη. Δεν εκφράζουν τουλάχιστον ειλικρινά την κενότητά τους αλλά μεταφέρουν τον επίσης ψεύτικο και σνομπίστικο “σύγχρονο” πνεύμα της Φωκίωνος Νέγρη και των Κλαμπς των Αθηνών. [...] Τόσο πολύ ξέκοψε ο λαός μας από τις παραδόσεις του. Πού είναι η αρμονία και το κάλλος των κλασσικών, που είναι η αυστηρή Βυζαντινή φλέβα, πού είναι το πνεύμα, το αθάνατο της φυλής μας; [...] Έλλειψε κάθε σκέψη, κάθε τι που μεταφέρει Ελλάδα; (Παπαδόπουλος, 1965, Απρίλιος 11).

Η παραμέληση του ελληνικού παρελθόντος και η υποταγή στα παρηκμασμένα πρότυπα της Ευρώπης είναι ένα κύριο πλήγμα:

Να βάση επιτροπές το Κράτος που να δείχνουν ότι δεν κρατήσαμε τίποτε από την αθάνατη ελληνική τέχνη και ότι παίρνουμε ό,τι νευρωτικό, ό,τι παρηκμασμένο, αν όχι ό,τι έκφυλο μας παρουσιάζει η παρακμάζουσα πνευματική και καλλιτεχνική κουλτούρα της Ευρώπης; Αυτό λέγεται ασέβεια προς τα ακατάλυτα δόγματα που μας εκληροδότησαν οι μεγάλοι σοφοί Πλωτίνος, Αριστοτέλης και τα εξ αυτών παραγόμενα μεταγενέστερα σοφά πνεύματα (Σάλτας, 1965, Απρίλιος 11).

Η αλλοτρίωση που επέρχεται με την υιοθέτηση των ξένων επιρροών αποτελεί κίνδυνο για το έθνος: «Με την ανοχή και τας επινεύσεις των αρμοδίων οργάνων υπονομεύουν χάρις στο

συμβατικό κύρος των, τα βάθρα της αληθινής τέχνης και εξελίσσονται σε αληθινό κίνδυνο των αποθεματικών αξιών του έθνους. Και η κλασική παράδοσι αποτελεί σημαντικό και αναντικατάστατο αποθεματικό για την Ελλάδα» (Παναγιωτόπουλος, 1965, Απρίλιος 20).

Όσον αφορά το έργο της οργανωτικής επιτροπής σε επίπεδο παραγωγής και επικοινωνίας, τα σχόλια αφθονούν:

Στο ενεργητικό της οργανωτικής επιτροπής αναφέρουμε δύο ακόμη πολύ καλές πρωτοβουλίες: τη διοργάνωση διαλέξεων πάνω σε ζητήματα της τέχνης, που δόθηκαν από διακεκριμένους ειδικούς και είχαν τεράστια απήχηση μεταξύ του κοινού, τις επιμνημόσυνες εκθέσεις δύο καλλιτεχνών που πέθαναν φέτος. [...] Αναφέρουμε το θέμα του καταλόγου που κυκλοφόρησε κι εφέτος πολύ πρόχειρα, γεμάτος λάθη και χωρίς να προσφέρει καμιά ουσιαστική βοήθεια στον επισκέπτη. Η διάρκεια της εφετεινής Πανελληνίου επίδης δεν ανταποκρίνεται ούτε στη σοβαρότητα ούτε στην σπουδαιότητα μιας παρόμοιας εκδηλώσεως (Κοτζαμάνη, 1965, Απρίλιος 30).

Αρνητικά σχόλια συνοδεύουν και τα στοιχεία της οπτικής ταυτότητας της έκθεσης:

Η διαφημιστική αφίσα της εκθέσεως είναι περιγέλαστον κατασκευάσμα δήθεν μοντέρνας αντιλήψεως και ο νεοπλουτικός γυαλιστερός κατάλογος ως είπε επιφανής ζωγράφος θα ήτο καταλληλότερος δια διαφημίσεις ειδών ζαχαροπλαστικής και καφέδων. (Κωνσταντόπουλος, 1965, Μάιος 8).

Για τη διοργάνωση ομιλιών και τη χρησιμότητά τους, ορισμένοι παραμένουν σκεπτικοί τόσο για τις ίδιες όσο και για την εγκυρότητα του περιεχομένου τους:

[Τα έργα] χρήζουν ειδικών πλοηγών για τους επισκέπτες. Η σειρά των ομιλιών που διοργάνωσαν άλλωστε οι αρμόδιοι αυτό νομίζω ερμηνεύει. Είναι μια αναπλήρωση της ακατανοησίας των πινάκων. Μόνο που οι ομιλητές επκαλούμενοι τα θεωρητικά στοιχεία της μύσεως και της αμεσότητας σαν προϋπόθεσι της προσπελάσεώς των έρχονται εις αντίφασι με το νόημα των έργων, μ' αυτό δηλαδή που τα ίδια υποχρεούνται να ακτινοβολούν. Η επαφή μαζί τους είναι συναισθηματικής τάξεως κι όχι λογικής. [...] Τα έργα τέχνης χτυπούν ολόισια στην καρδιά το λαού κι όχι δια της θεωρητικής τεθλασμένης. Αυτό έκαναν και όλα τα αριστουργήματα των αιώνων. Είναι δύο πράγματα διακριτά και εξώτερα αλλήλων. Διαφορετικά δεν θα ημφισβητείτο του μεγαλυτέρου των αιώνων (Καντ) – όπως συνέβη στο πρότελευταίο διεθνές συνέδριο αισθητικής – η ορθή κατά τας πρακτικάς επαγωγάς, εκτίμησις της τέχνης (Παναγιωτόπουλος, 1965, Απρίλιος 20).

Ορισμένοι θεωρούν ότι για να βελτιωθεί η διοργάνωση θα πρέπει να συμβαδίσει με τους εθνικούς στόχους:

Για τον σκοπό αυτό [τον εθνικό] είχαμε προτείνει να τοποθετηθεί η έκθεση σε εποχές φεστιβάλ, να διαφημίζεται στα τουριστικά δελτία γεγονότων και εκδηλώσεων που κυκλοφορούν στο εξωτερικό. Τα χρωματιστά δελτιάκια με απεικονίσεις έργων κι ένα γραμματοκιβώτιο με αυτόματο εκδοτήριο γραμματοσήμων έχει κι εδώ την ένδειξη του για τη διάδοση της ελληνικής τέχνης σε κάθε γωνιά της γης. Κι ας μη ξεχάσουμε τελικά και την ανάγκη προσελκύσεως αγοραστών με τιμολόγια έργων παρεμβαλλόμενα στον κατάλογο κι άλλες ευκολίες (Δόξας, 1965, Απρίλιος 13).

Άλλοι υποστηρίζουν ότι κάθε επιτυχημένη προσπάθεια βελτίωσης προαπαιτεί τη συνεργασία όλων των εμπλεκόμενων:

Με πρωτοβουλία του υπουργείου Παιδείας θα πρέπει να κληθούν: Το Επιμελητήριο, ο Σύλλογος Αποφοίτων ΑΣΚΤ, οι δύο ενώσεις τεχνοκριτών, οι διάφορες αναγνωρισμένες ομάδες καλλιτεχνών (Ομάδα Τέχνης α', Εργαστήρι κ.α.) και διάφοροι άλλοι καλλιτεχνικοί παράγοντες, με σκοπό την επεξεργασία και τη σύνταξη α) ενός κανονισμού της Πανελλήνιας που να ικανοποιεί την μεγάλη οργανωμένη και ανοργάνωτη πλειοψηφία καλλιτεχνών β) ενός νέου καταστατικού του επιμελητηρίου πάνω σε βάσεις δημοκρατικές (Δίξελος, 1965, Ιανουάριος 22).

Για κάποιους η πορεία της Πανελλήνιας εξαρτάται από την κρίση του κοινού: «Ποια θα είναι η τύχη του θεσμού με την νέα μορφή της τωρινής Πανελληνίου; Δεν μπορεί κανείς να το πη αφού “θεωρείται” και “ελέγχεται” από το κοινόν, ειδικευμένο και μη» (Αντωνακάτου, 1965, Απρίλιος 22). Το ενδιαφέρον που επέδειξαν οι επισκέπτες, αν και μεγάλο, παρακινηθήκε από λανθασμένα κίνητρα:

Αν κάνουμε έναν πρόχειρο υπολογισμό με βάση αυτά τα στοιχεία θα δούμε ότι μέχρι τώρα περάσαν από Πανελλήνιο πάνω από 20.000 άνθρωποι. Και διερωτάται κανείς: Υπάρχουν σήμερα στην Ελλάδα τόσοι φιλότεχνοι; Θα ήταν πολύ ευχάριστο το φαινόμενο, εάν πραγματικά υπήρχε. Η αλήθεια όμως είναι διαφορετική. Οι αντιγνώμεις, ο θόρυβος, και οι έντονες διαμαρτυρίες των δυσαρεστημένων, οι οποίες και εκφράστηκαν ποικιλοτρόπως με διάφορες απειλές – μέχρι της απειλής αντιπανελληνίου– εδημιούργησε γύρω από την εφετεινή ένα θρύλο και ένα έκτακτο ενδιαφέρον, συνδυασμένο με περιέργεια. Ήθελαν να δουν τι είχε αλλάξει στην 8η Πανελλήνιο που την έκανε τόσο διαφορετική από τις προηγούμενες τις τόσο μονότονα πανομοιότυπες. (Κοτζαμάνη, 1965, Απρίλιος 30)

Η σύγκριση με παρελθούσες διοργανώσεις αλλά και με ιδιωτικές αίθουσες, επιβεβαιώνουν για μερικούς την αλλαγή πλευσης της έκθεσης του '65 προς το καλύτερο:

Η υπερίσχυσις των νεώτερων ρευμάτων είναι απολύτως φυσική και δείχνει ότι η Πανελλήνιος αυτή τη φορά λειτούργησε αληθινά σα δείκτης της πραγματικότητας μιας εξέλιξης που έχει συμβή στον τόπο μας και που ακριβώς άλλοτε οι προηγούμενες

πανελλήνιοι έμοιαζαν να αναστέλλουν και να ακινητοποιούν [...] Το κλίμα και το επίπεδο που επικρατεί στη φετεινή Πανελλήνιο είναι αυτό που βλέπουμε στο σύνολο των εκθέσεων που γίνονται στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη και όχι αυτό μόνον του Παρνασσού με παραχωρήσεις απλώς αξεδιάλεχτες προς τα νεώτερα ρεύματα σα να επρόκειτο για “αξιοπερίεργα” (Βακαλό, 1965, Απρίλιος 17) .

Ορισμένοι βλέπουν στην έκθεση μια ελπίδα δημοκρατίας σε ένα αντιπνευματικό καλλιτεχνικό τόπο: «Ο θεσμός της Πανελλήνιας μέσα στη γενική φθορά του καλλιτεχνικού θεσμού (τα λογοτεχνικά βραβεία λ.χ.) στο αντιδημοκρατικό καθεστώς, που με την αντιπνευματικότητά του επηρέαζε τα πάντα, τραβούσε για κατάργηση» (Ραυτόπουλος, 1965, Απρίλιος 25). Ωστόσο, μια ανησυχητική ένδειξη παρακμής του εικαστικού κόσμου το ‘65 είναι η μείωση των τεχνοκριτικών σημειωμάτων στον τύπο και η αύξηση άρθρων από παράταιρους παράγοντες:

Εκείνο που παραξενεύει εμάς είναι πόσο λίγα ως τώρα σχόλια για την Πανελλήνιο εμφανίσθηκαν γενικών στον Τύπο και δεν ξέρουμε ποια διαφορά να δώσουμε. Ίσως εδώ να αποκαλύπτεται μια άλλη αρνητική πλευρά στην εξέλιξη της καλλιτεχνικής μας ζωής που ήρθε ο καιρός να την θίξουμε. [...] πρέπει να δεχθούμε πως η κριτική των εικαστικών τεχνών στον τύπο ολοένα αρχίζει να εμπίπτει περισσότερο και σε περισσότερες ολοένα περιπτώσεις στον κύκλο μιας ανειδίκευτα επαγγελματικής αντίληψης, όπου αρχίζουν να λειτουργούν και άλλοι παράγοντες εκτός των αντικειμενικά τεχνοκριτικών και σκοπιμότητες πέραν αυτής της καλλιτεχνικής ενημερώσεως του κοινού (Βακαλό, 1965, Απρίλιος 17).

Ιδέες, Αισθητική και Πολιτιστική Πολιτική

Οι εντάσεις και η ευρύτερη ασυμφωνία απόψεων που εντοπίζονται στο λόγο των γραφόντων σχετικά με τα διοργανωτικά ζητήματα της έκθεσης αποκαλύπτουν μια πληθώρα αντιφατικών σχημάτων σε επίπεδο κοσμοθεωρίας, τα οποία επιβιώνουν διαχρονικά και εκφράζονται με μεγαλύτερη ένταση συγχρονικά. Κατά συνέπεια δημιουργείται ένα δίπολο, το οποίο δεν εδράζεται αναγκαστικά σε μια μανιχαϊστική λογική, ωστόσο σκιαγραφεί τις διάφορες πολιτισμικές ιδεολογίες, ισάξια αναγνωρίσιμες και υπαρκτές, στον λόγο των γραφόντων.

Από τη μία, οι απόψεις μπορούν να οργανωθούν στη λογική μιας από τα πάνω επιβολής της κουλτούρας, η οποία είναι πιο κοντά σε διατυπώσεις συγγενικές με τον ιδεαλισμό. Στον λόγο ορισμένων αρθρογράφων εντοπίζεται η αντίληψη ο κύριος σκοπός της έκθεσης είναι ο μορφωτικός-αξιολογικός, εφόσον αποδέχονται ότι ο ίδιος ο ρόλος της τέχνης είναι πρωταρχικά παιδευτικός. Αυτή η σύλληψη συνδέεται άρρηκτα με την αριστοτελική αντίληψη κατά την οποία η τέχνη είναι παραπληρωματική της παιδείας (Ζορμπά, 2014). Ταυτόχρονα, γίνεται η σύνδεση με την βαθιά πίστη στην ύπαρξη της Υψηλής τέχνης στα πρότυπα του καντιανού ιδεαλισμού. Είτε ρητά είτε υπαινικτικά, διάφοροι γράφοντες αξιοποιούν τις διαπιστώσεις του Καντ σχετικά με το διαχωρισμό των λογικών διεργασιών από την εκτίμηση του Ωραίου, το οποίο γίνεται αντιληπτό διαισθητικά εφόσον το ίδιο το έργο εμπεριέχει τα στοιχεία που το καθιστούν έργο τέχνης, ακολουθώντας μια ουσιοκρατική λογική (Kul-Want, 2010).

Κατ' επέκταση η τέχνη, όντας η ύψιστη λειτουργία του ανθρώπου, δεν μπορεί να έχει εμπορικό χαρακτήρα, εφόσον δεν έχει ωφελιμιστικές επιδιώξεις. Αυτό προκύπτει κι από τον μυστικιστικό ρόλο του καλλιτέχνη, ο οποίος μετουσιώνει δια μέσω του ψυχισμού του το ωραίο, βασιζόμενος στην ιδιοφυΐα του (Beardsley, 1975). Σε αυτό το πλαίσιο, η συμπερίληψη αναδρομικής έκθεσης στην Πανελλήνια όπου εκτίθεται η σύγχρονη παραγωγή, δεν είναι απλώς θεμιτή αλλά και αναγκαία προκειμένου να γίνει η σύνδεση με τις «ιδιοφυείς» περσόνες του περασμένου αιώνα, εγκαθιδρύοντας μια λογική της συνέχειας του έθνους σε επίπεδο καλλιτεχνίας. Έτσι, τα έργα πρέπει να συλλαμβάνονται με σοβαρότητα και υπευθυνότητα σε ένα αυστηρό περιβάλλον, προκειμένου να αναδειχθούν οι ποιότητες των έργων.

Αυτή η «ροπή» του καλλιτέχνη προς το θείο μπορεί να υπαχθεί στις αντιλήψεις του Πλωτίνου. Αποτέλεσμα αυτών των συλλήψεων είναι η παραγνώριση των βιοποριστικών αναγκών των καλλιτεχνών, στοιχειοθετώντας τα επιχειρήματα κατά της υλικής ανταμοιβής τους. Σε αυτό

το πλαίσιο, τα βραβεία¹³ μπορούν να ικανοποιήσουν έναν καλλιτέχνη πρωτίστως ηθικά και σκοπός τους είναι η ανάδειξη του καλύτερου. Ταυτόχρονα, υποστηρίζεται ότι ο καλλιτέχνης λειτουργεί εκτός της κοινωνίας, σε ένα διαφορετικό φάσμα δράσης, σε απομόνωση, προκειμένου να υπηρετήσει το υψηλό λειτούργημά του. Αυτή η αντίληψη, αποδυναμώνει εξίσου την ομαδική και άρα συνδικαλιστική δράση των καλλιτεχνών, εφόσον υπογραμμίζει την ατομική τους υπόσταση έναντι της συλλογικής διεκδίκησης. Επιπλέον, υποστηρίζεται η εξίσου ιδέα-ακρογωνιαίος λίθος της Ρομαντικής αισθητικής κατά την οποία ο καλλιτέχνης μπορεί να αποκρυπτογραφήσει τη φύση, υπηρετώντας με τη φαντασία του την τέχνη, η οποία είναι κατ' ανάγκη έκφραση συναισθημάτων (Beardsley, 1975). Επομένως, οποιαδήποτε οντολογία της τέχνης που δεν στηρίζεται στην εκφραστική της διάσταση, κρίνεται δυσμενώς και απορρίπτεται. Σε αυτό το πλαίσιο, ο διαχωρισμός της τέχνης σε υψηλή και χαμηλή είναι αυτονόητος, όπου τη θέση της χαμηλής έχει η νέα, ομόχρονη παραγωγή, όταν ταυτίζεται με αφαιρετικές και αφηρημένες τεχνοτροπίες.

Η τελευταία παραδοχή είναι κρίσιμη για τον προσδιορισμό της αντιπροσωπευτικότητας της έκθεσης. Το αντιπροσωπευτικό μπορεί να είναι μόνο το σύνολο των καλύτερων δημιουργιών που έχουν να επιδείξουν οι καλλιτέχνες, θυμίζοντας την άποψη του Arnold, για τον οποίο «η κουλτούρα είναι το καλύτερο που έχει ειπωθεί στον κόσμο» (Storey, 2015, σ. 39). Στην ουσία, η έννοια της ποιότητας φαίνεται να είναι διαμετρικά αντίθετη με την έννοια της ποσότητας και άρα, η αξιολόγηση με ποιοτικά κριτήρια είναι ασύμφορη με τη δημοκρατική συμπερίληψη των έργων. Υποστηρίζεται, δηλαδή, σθεναρά, ότι μόνο λίγοι και καλοί έχουν το δικαίωμα και οφείλουν να συμμετέχουν, εφόσον λίγοι και καλοί έχουν πράγματι πλησιάσει τη δυσθεώρητη τέχνη. Εκφράζονται τελικά ελιτίστικες, εστέτ απόψεις, παράγωγα του Λιβισισμού, ο οποίος βασίζεται στην υπόθεση ότι «η κουλτούρα βρισκόταν πάντα υπό την προστασία της μειονότητας» (Storey, 2015, σ. 45). Κατ' επέκταση, ο αριθμός των εκτιθέμενων έργων πρέπει να είναι μικρός και η τοποθέτησή τους, πρέπει να είναι αυστηρά αξιολογική, διαχωρίζοντας του καλούς και προωθώντας τους, προκειμένου να είναι εμφανής η διάκριση του άξιου και υψηλού από το αισχρό. Αντίστοιχα, οι ανερχόμενοι και νεαροί καλλιτέχνες δεν έχουν θέση στην έκθεση, εφόσον δεν έχουν φτάσει σε ένα υψηλό επίπεδο καλλιτεχνίας.

¹³Υπενθυμίζεται ότι βραβεία δόθηκαν μόνο στην έκθεση του 1948 και έπειτα από τη δυσарέσκεια και τον διχασμό που προκάλεσαν, εφόσον έγιναν αντιληπτά ως μια πολιτικά καθοδηγούμενη υπαναχώρηση, αφαιρέθηκαν από το ΦΕΚ των διοργανώσεων και έμειναν μόνο στη δημόσια συζήτηση ως αίτημα σχετιζόμενο με την οικονομική υποστήριξη των καλλιτεχνών.

Θυμίζοντας πάλι τον Arnold, όπως παρατίθεται στον Storey (2015), στη δημοκρατική συμπερίληψη διαβλέπεται ο κίνδυνος της «αναρχίας» που χαρακτηρίζει τις «άξεστες, ακαλλιέργητες... αχανείς, μίζερες, απειθάρχητες μάζες κούφιων ανθρώπων». Το κοινό αντιμετωπίζεται ως κατ' ανάγκη αμύητο, απαίδευτο και ενίοτε ανεπίδεκτο μαθήσεως. Συμπληρωματικός, ανασταλτικός παράγοντας στην παιδείσή του, πέρα από την εγγενή, «εκ φύσεως» αδυναμία του να νοήσει το υψηλό, είναι παράγοντες που αφορούν την έξωθεν επιβεβλημένη κουλτούρα. Αυτοί αναγνωρίζονται στη λογική του «πας μη έλλην βάρβαρος», συνυφασμένη με εθνικιστικές ιδεολογίες περί φυλής και λαμπρού πολιτισμικού παρελθόντος το οποίο απειλείται από ευρωπαϊκές αξιακές διαστρεβλώσεις. Ένας επιπλέον πλατωνικός φόβος που εκφράζεται προς επίρρωση της παραπάνω αντίληψης, είναι ότι η χαμηλή τέχνη, αν νοείται καν ως τέχνη, διαβρώνει την ηθική της νεολαίας, η οποία πρέπει να προστατευτεί πάση θυσία (Ζορμπά, 2014). Πρέπει δηλαδή να αστυνομευθούν οι αισθητικές προσλαμβάνουσες του νεαρού κοινού, εφόσον το ίδιο δεν μπορεί να αξιολογήσει την πληροφορία στην οποία εκτίθεται. Παραμένει, δηλαδή, πάντα παθητικό μπροστά στους επικίνδυνους δυτικούς, αφαιρετικούς πειραματισμούς.

Η συνεισφορά των τεχνοκριτών αποτελεί εξίσου υψηλό λειτούργημα, καθώς μπορεί να συμπυκνώνει τη διαθέσιμη γνώση και να τη μεταλαμπαδεύσει στο άμουσο κοινό. Αν ποτέ οι τεχνοκρίτες παραμερίζονται για να αφήσουν χώρο στους ανθρώπους της διάνοησης, αυτό αιτιολογείται από την αξιοποίηση της σύλληψης των φιλοσόφων-βασιλέων του πλατωνικού σπηλαίου: οι λίγοι πεφωτισμένοι έχουν χρέος προς την κοινωνία, να αφήσουν την άνεση και την ασφάλεια που τους εξασφαλίζει η διανοητική ενασχόληση και να σπεύσουν να ανυψώσουν τους καταδικασμένους συμπολίτες τους, κι αν δεν συμφωνήσουν πάραυτα, να τους πείσουν με τη βία (Γεωργούλης, 2012).

Η προσφορά του κράτους κρίνεται αναγκαία, ως δείγμα πολιτισμικής ανωτερότητας και πατερναλιστικής μέριμνας. Όπως ισχυρίζεται και ο Arnold «το εξευγενισμένο κράτος θα λειτουργεί ως έλεγχος και περιορισμός των κοινωνικών και πολιτισμικών βλέψεων της εργατικής τάξης, έως ότου η μεσαία καλλιεργηθεί αρκετά» (Storey, 2015, σ. 41). Όσο το κράτος δηλώνει το παρόν στην έκθεση και επενδύει συμβολικά με κύρος την έκθεση, σε μια αριστοκρατική λογική, έχει επιτελέσει εν μέρει το καθήκον του. Για να μπορεί να θεωρείται άξιο, οφείλει να στηρίζει και οικονομικά την έκθεση, υπηρετώντας το κατ' αρχήν το εθνικό όφελος. Η γενναιοδωρία του μπορεί να πιστοποιηθεί με τη χρηματοδότηση της διοργάνωσης, χωρίς να επεκταθεί αναγκαστικά σε αγορές έργων. Αν κάποιος πρέπει να στηρίξει τους καλλιτέχνες είναι το κοινό, για να πιστοποιήσει

την κοινωνική επαφή με τους καλλιτέχνες, ή τα εύπορα στρώματα της κοινωνίας για να επιβεβαιώσουν το καλό τους γούστο!

Από την άλλη, ένα σύνολο απόψεων υιοθετεί μια πιο υλιστική σκοπιά, κι αν δεν μπορεί να περιγραφεί ως μια από τα κάτω διάχυση της κουλτούρας, σίγουρα αναγνωρίζει με μεγαλύτερη ευκολία, αλλά όχι απόλυτα, μια επί ίσοις όροις σύνθεση της πραγματικότητας. Στον λόγο ορισμένων αρθρογράφων υπογραμμίζεται η μορφωτική αναγκαιότητα της έκθεσης, ωστόσο αυτή αιτιολογείται βάσει της ανεπαρκούς κοινωνικο-πολιτικής υποδομής: ελλείπει εκπαιδευτικών δομών στην Ελλάδα, η έκθεση οφείλει να αναλάβει το έργο, το οποίο θα έπρεπε να είχε προνοήσει το κράτος να προσφέρει συστηματικά με άλλους τρόπους και μέσω άλλων θεσμών. Ταυτόχρονα, εφόσον η έκθεση αποτελεί κατάκτηση των καλλιτεχνών και απόρροια μαζικών διεκδικήσεων, δεν μπορεί παρά να διοργανώνεται με επαγγελματικούς και εμπορικούς σκοπούς. Με άλλα λόγια, η έκθεση πρέπει να επιτρέπει την πρόσβαση στην πλειοψηφία των καλλιτεχνών, εφόσον η συμμετοχή τους αποτελεί νομικά κατοχυρωμένο εισιτήριο για την ένταξή τους στο ΚΕΕ και παράλληλα, πρέπει να ανταμείβονται οικονομικά για το παρεχόμενο έργο τους.

Και σε αυτή την περίπτωση η μυθοποίηση του καλλιτέχνη είναι υπαρκτή. Ο βασανισμένος καλλιτέχνης έρχεται αντιμέτωπος με δυσμενείς συνθήκες στην προσπάθειά του να υπηρετήσει έναν υψηλό σκοπό. Ωστόσο, η αναφορά στη δυσκολία του έργου αξιοποιείται προκειμένου να διευθετηθούν οι βιοποριστικές του ανάγκες. Όσο χρέος του είναι να προάγει την τέχνη, άλλο τόσο δικαίωμά του είναι να ανταμείβεται για αυτήν του την προσφορά. Η έμφαση δηλαδή, εντοπίζεται περισσότερο στα υλικά εμπόδια που συναντά στην Ελλάδα του 20ού αιώνα, κι όχι τόσο στο γενικευμένο πνευματικό άγχος. Το βασικό χρέος των καλλιτεχνών είναι προς τους ίδιους, εφόσον ο καλύτερος τρόπος περιχαράκωσης των δικαιωμάτων τους είναι η συλλογική δράση. Η έμφαση στον ανθρώπινο παράγοντα, στις κοινωνικές και παραγωγικές δομές, αλλά και στη συλλογική διεκδίκηση συνδέονται με πιο μαρξιστικές αναγνώσεις.

Βάσει των παραπάνω, τα βραβεία της έκθεσης πρέπει να είναι πρωτίστως οικονομικά φροντίζοντας για τον προσπορισμό των καλλιτεχνών και δευτερευόντως ηθικά, εφόσον η μεμονωμένη αναγνώριση από το κοινό και τους κριτές δεν τους εξασφαλίζει τα προς το ζην. Ταυτόχρονα, υποστηρίζεται με το πέρας του χρόνου, ότι η έκθεση θα πρέπει να εστιάζει περισσότερο στην ανάδειξη νέων καλλιτεχνών και λιγότερο στην επίδειξη ήδη καθιερωμένων, εφόσον βασική ανάγκη της κοινωνίας είναι να στηρίζει τις νέες δυνάμεις κι όχι να επιβεβαιώσει τις παλιές. Για αυτό τον λόγο, η συμπερίληψη της αναδρομικής έκθεσης το '48 κρίνεται άκαιρη,

ενώ υποστηρίζεται ότι κατά την κρίση των νέων θα πρέπει να εφαρμόζονται πιο ελαστικά κριτήρια, που αναγνωρίζουν την προσπάθεια και όχι αναγκαστικά το αποτέλεσμα. Αναγνωρίζεται δηλαδή ότι η ίση πρόσβαση δεν επαρκεί, πρέπει να υπάρχει παραμετροποίηση των κριτηρίων βάσει των αντικειμενικών δυσκολιών των συμμετεχόντων, προκειμένου να κρίνονται όλοι δίκαια.

Έτσι, όσον αφορά το αίτημα της αντιπροσωπευτικότητας, συνεχίζει να υπάρχει η διάκριση μεταξύ ποιότητας και ποσότητας, αλλά με διαφορετικό κέντρο βάρους. Η αντιπροσωπευτικότητα δεν νοείται ως το καλύτερο δυνατό, αλλά ως η στάθμη, ο «μέσος όρος» των συλλογικών συμμετοχών. Πρέπει να συμμετέχουν όσο το δυνατόν περισσότεροι, από όσο το δυνατόν περισσότερες, διαφορετικές αισθητικές αντιλήψεις, ώστε να εμφανιστεί η πλουραλιστική και πολυφωνική εικόνα της εθνικής τέχνης, της οποίας τα επιμέρους στοιχεία έχουν τη δική τους αξία. Ουσιαστικά, αναγνωρίζεται με αυτόν τον τρόπο, πρώτον η δημοκρατική συμμετοχή ως προτεραιότητα και δεύτερον ότι, ακόμα κι αν ισχύουν τα ελάχιστα κριτήρια ποιότητας, όλες οι απόπειρες κι όλοι οι πειραματισμοί λογίζονται ως εξίσου αποδεκτά τέχνηρα. Αυτές οι θέσεις θυμίζουν τον Raymond Williams, όπως παρατίθεται στον Storey (2015, σ. 76), για τον οποίο «η κουλτούρα είναι μια περιγραφή ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής» - για τον Williams, όλες οι εκφάνσεις της ζωντανής και βιωμένης κουλτούρας έχουν αξία. Επομένως, όσον αφορά την επιλογή των έργων, αυτή πρέπει να είναι συμπεριληπτική, τηρώντας ένα ελάχιστο κριτήριο ποιότητας. Η τοποθέτηση των έργων πρέπει να γίνεται λαμβάνοντας πάντα υπόψη και τους καλλιτέχνες, προκειμένου να μην αδικηθεί οποιαδήποτε προσπάθεια από μια ατυχή τοποθέτηση, μακριά από αξιολογικές κατατάξεις και πιο κοντά σε αισθητικές συναρθρώσεις. Σε αυτό το πλαίσιο, διατυπώνεται επίσης η άποψη ότι παρόλο που η ευρωπαϊκή εμπειρία μπορεί να αποτελέσει πρότυπο διοργάνωσης και λειτουργίας της αγοράς της τέχνης, ωστόσο η δράση της μπορεί να είναι ηγεμονική, εφόσον επιβάλλει, εκμεταλλευόμενη την οικονομική της ισχύ, προκαθορισμένα πολιτισμικά και πολιτιστικά μοντέλα, θυμίζοντας αμυδρά μια γκραμσιανή τοποθέτηση. Παράλληλα, τα δυτικά παράγωγα της Ευρώπης και της Αμερικής όπως διαχέονται στην καθημερινή ζωή είναι μηχανικά και βιομηχανικά και λογίζονται ως κατώτερα, διαβρωτικά ή παραπλανητικά, θυμίζοντας διατυπώσεις της Σχολής της Φρανκφούρτης (Kul-Want, 2010).

Το κοινό γίνεται αντιληπτό ως φιλότεχνο, με ενδιαφέρον και όρεξη να μάθει και να γνωρίσει τον καλλιτεχνικό κόσμο. Αυτό σημαίνει ότι το κλίμα της Πανελληνίου πρέπει να είναι μορφωτικό αλλά και κοσμικό, κοινωνικό μέχρι και πανηγυρικό, προωθώντας μια ευρύτερη εορταστική και ψυχαγωγική διάθεση. Ακόμα κι αν το ευρύ κοινό παραμένει αμήνητο και το

περιβάλλον γύρω του λειτουργεί αποτρεπτικά στη βελτίωση της αισθητικής του παιδείας, υπάρχουν λύσεις που μπορούν να αξιοποιηθούν για να το βοηθήσουν. Οι λύσεις όμως αυτές δεν θεωρείται ότι εναπόκεινται στη διακριτική ευχέρεια του κοινού, αλλά αντιθέτως αποτελούν δικαίωμά του. Με άλλα λόγια, είναι οι διοργανωτές και το κράτος αυτοί που πρέπει να προνοήσουν να εξοπλίσουν την έκθεση καταλλήλως, προσφέροντας τις απαραίτητες υπηρεσίες στο προσφιλές κοινό. Αυτή η υποχρέωση εμφανίζεται αρχικά ως ατομική συνειδητοποίηση των φωτισμένων μελών, τα οποία νιώθουν ένα εσωτερικό κάλεσμα να βοηθήσουν τον Άλλο, στα πλαίσια μια εκπολιτιστικής λογικής. Ταυτόχρονα, για κάποιους είναι σαφές ότι η κοινωνική διάσπαση που έχει επέλθει, ορίζει με διαφορετικό τρόπο τις αισθητικές και κοινωνικές επιδιώξεις της κάθε τάξης, θυμίζοντας τον E. P. Thompson, για τον οποίο «η τάξη δημιουργείται όταν μερικοί άνθρωποι, ως αποτέλεσμα των κοινών εμπειριών, κληρονομημένων ή βιωμένων, αισθάνονται και αρθρώνουν την ταυτότητα των συμφερόντων τους μεταξύ τους και εναντίον άλλων ανθρώπων, των οποίων τα συμφέροντα διαφέρουν από τα δικά τους και συνήθως εναντιώνονται σε αυτά» (Storey, 2015, σ. 81).

Όσον αφορά την τεχνοκριτική, αυτή κρίνεται απαραίτητη όχι τόσο για την επιμορφωτική της ιδιότητα, όσο για την αποστολή της να προσεγγίζει τα έργα τέχνης με βλέμμα διερευνητικό και τελικά μάλλον επιστημονικό, στη λογική της συστηματοποίησης της γνώσης. Βέβαια, αναγνωρίζεται σε αυτή και μια ιδεολογική λειτουργία, εφόσον η δράση των υποκείμενων μπορεί πολύ εύκολα να καταστεί μεροληπτική υπηρετώντας πολιτικά συμφέροντα. Εξάλλου, διατυπώνεται η άποψη, σε μια μεταδομιστική λογική, ότι η αξία των έργων δεν είναι εγγενής αλλά ετεροκαθοριζόμενη, εξαρτώμενη από χωροχρονικές αλλαγές και επιρρεπής σε ανασημασιοδοτήσεις.

Το κράτος παρουσιάζεται ως μαικήνας των τεχνών. Οφείλει να διοργανώνει την έκθεση, να αγοράζει έργα στηρίζοντας έμπρακτα τους καλλιτέχνες και να φροντίζει ώστε οι παρεχόμενες υπηρεσίες στο κοινό είναι οι κατάλληλες. Οι αρμοδιότητές του δεν περιορίζονται στην έκθεση, καθώς αυτή δεν αποτελεί πανάκεια για τα προβλήματα των καλλιτεχνών. Το κράτος οφείλει να φροντίζει ώστε να αναπτυχθούν οι κατάλληλες συνθήκες για μια αγορά της τέχνης, να προσβλέπει όπως ευδοκιμούν όλοι οι χώροι πολιτισμού στην Ελλάδα και να φροντίζει για την κατοχύρωση των επαγγελματικών δικαιωμάτων των καλλιτεχνών, με στόχο να συντάξει μελλοντικά μια συνεκτική πολιτισμική πολιτική. Σε κάθε περίπτωση, το κράτος οφείλει να στηρίζει οικονομικά τους καλλιτέχνες κάνοντας ικανοποιητικές αγορές, και να ενθαρρύνει και τους ιδιωτικούς

οργανισμούς να πράττουν αναλόγως. Η αγορά έργων είναι υποχρέωση και της υψηλής κοινωνίας εφόσον τα μέλη της είναι αυτά που έχουν το απαραίτητο κεφάλαιο.

Ταυτόχρονα, το κράτος καταδικάζεται για οποιοδήποτε αυθαίρετη παρέμβαση στα καλλιτεχνικά ζητήματα με τον άμεσο διορισμό προσώπων, τον εξοβελισμό των καλλιτεχνών από την κριτική επιτροπή και την κατά το δοκούν παράβλεψη του κανονισμού που έχει το ίδιο θεσπίσει. Για αυτόν τον λόγο, η έκθεση γίνεται αντιληπτή και ως αλτουσεριανός ιδεολογικός μηχανισμός του κράτους, συγκεντρώνοντας καχύποπτα βλέμματα από την πλευρά των καλλιτεχνών και των γραφόντων.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι τελικά η συζήτηση δεν μονοπωλείται από οργανωσιακά και διαχειριστικά ζητήματα, αλλά τελικά εκφράζει την προσπάθεια των υποκειμένων να προσδιορίσουν ακριβώς αυτές τις συμβάσεις που επιτρέπουν στην έκθεση, ως μικρογραφία του κόσμου της τέχνης, να λειτουργεί. Η απόσταση μεταξύ των εκφραζόμενων απόψεων μοιάζει αρχικά αγεφύρωτη με αποτέλεσμα να αμφισβητείται η χρησιμότητα του θεσμού και η τελική της πρόσληψη να συγκλίνει προς την αποτυχία της. Ωστόσο, αυτός ο κόσμος της τέχνης δεν “πεθαίνει”, δεν παύει τη λειτουργία του εφόσον όλα τα υποκείμενα, ανεξαρτήτως πολιτικής τοποθέτησης ή πολιτισμικών προσλαμβανουσών και αξιώσεων, συμφωνούν σε ορισμένες παραδοχές, επιτρέποντας στον θεσμό να επαναλαμβάνεται στο πέρασμα του χρόνου.

Ένα πρώτο σημείο συναίνεσης είναι η αντίληψη ότι η τέχνη έχει κατ’ αρχάς και καταρχήν μορφωτικό ρόλο. Εξάλλου, αξίζει να υπενθυμιστεί ότι τη διοργάνωση της έκθεσης το εν λόγω χρονικό διάστημα αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου το Υπουργείο Παιδείας, ελλείψει Υπουργείου Πολιτισμού. Η σύμφυση παιδείας και τέχνης είναι νομοθετικά υπαγορευμένη και θα χρειαστούν μερικά χρόνια και, δυστυχώς, μία δικτατορία (!) για να αποκτήσει δομική υπόσταση ο διαχωρισμός της εκπαίδευσης από τον πολιτισμό, προσδίδοντάς τους διακριτή δημοσιονομική οργάνωση και ισάξια σημασία. Σε κάθε περίπτωση, ακόμα κι αν οι επιμέρους ρόλοι της είναι υπό αμφισβήτηση ή τίθενται σε προτεραιότητα εις βάρος της παιδευτικής της αξίας, η έκθεση είναι ικανή να εμπλουτίσει αισθητικά και, κατ’ επέκταση, γνωσιακά οποιονδήποτε επισκέπτη, είτε αυτός είναι ένας “κοινός” θεατής, είτε καλλιτέχνης, είτε τεχνοκρίτης.

Παράλληλα, η τέχνη έχει αξία εφόσον είναι προσβάσιμη από το ευρύ κοινό κι άρα, μπορεί και πρέπει να επιτελεί έναν κοινωνικό ρόλο. Παρόλο που εκείνη την εποχή δεν έχει κατοχυρωθεί

νομικά η πρόσβαση στην τέχνη ως αναφαίρετο πολιτισμικό δικαίωμα¹⁴, σίγουρα έχει αναγορευθεί ως πρωταρχική ανάγκη για το κοινό και τους καλλιτέχνες αλλά και για την ίδια την εξελικτική πορεία της τέχνης. Επομένως, η ίδια η διαδικασία της παρουσίασης της καλλιτεχνικής δημιουργίας, η ένταξή της, δηλαδή, στον δημόσιο χώρο, νοείται ως απολύτως απαραίτητη. Υπό αυτό το πρίσμα, κοινή είναι η πεποίθηση ότι μια συλλογική, ομαδική και άρα εθνική παράθεση της εικαστικής δημιουργίας σε έναν χώρο, μια διοργάνωση δηλαδή που εδράζεται στην Ελλάδα και συμπεριλαμβάνει την αμιγώς εθνική παραγωγή είναι αναγκαία, στο πλαίσιο “επινόησης” της εθνικής ταυτότητας.

Ταυτόχρονα, η μυθοποίηση του καλλιτέχνη και η αναγνώρισή του ως πνευματικού ταγού της κοινωνίας είναι δεδομένη. Η φιγούρα του επευφημείται από την κοινωνία και ο κάθε καλλιτέχνης φέρει στους ώμους του ευθύνες που τον βαραίνουν, αλλά τελικά δικαιώνουν έναν ευγενικό, υψηλό σκοπό. Εφόσον η τέχνη είναι μοχλός ανάπτυξης της κοινωνίας, ο καλλιτέχνης είναι αναπόσπαστο κομμάτι της αισθητικής προόδου και άρα πρέπει να έχει έναν χώρο στον οποίο να παρουσιάζει συστηματικά την εργασία του.

Επίσης, είναι πια ευρέως αποδεκτό από την κοινωνία του ‘50 και του ‘60 ότι το Κράτος οφείλει να στηρίζει την τέχνη και δη, τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή, να δίνει το παρόν στο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι, ακόμα κι αν ο βαθμός παρέμβασης ή συνεισφοράς του προκαλεί πληθώρα αντιδικιών. Εν ολίγοις, χωρίς τις συγκεκριμένες συμβάσεις σε ισχύ, χωρίς αυτό το κοινά παραδεκτό πλαίσιο, αλλά και δεδομένων των προαναφερθέντων αντίμαχων πολιτισμικών αντιλήψεων, μια οποιαδήποτε προσπάθεια όχι μόνο διοργάνωσης, αλλά και σύλληψης της έκθεσης, θα ήταν αδύνατη.

Σημασία έχει να υπογραμμισθεί ότι οι συμβάσεις του κόσμου της τέχνης υπό συζήτηση αποτελούν στην πραγματικότητα μια «προεξαγγελτική παράθεση» της συζήτησης για την κρατική πολιτιστική πολιτική. Εφόσον, δηλαδή, ο θεσμός παραμένει στη βάση του κρατικός, κι οι επιλογές του υπόκεινται σε ενδελεχή κριτική, η οποία με τη σειρά της εκφράζεται σε μια κανονιστική διάσταση, τα ζητήματα που αυτός εγείρει νοούνται κι ερμηνεύονται κατά κόρον ως κρατικές αποφάσεις. Στην ουσία, οι παραινήσεις και παρεμβάσεις σε διδακτικό, ειρωνικό ή επιδοκιμαστικό ύφος από μέρος των αρθρογράφων της εποχής συναποτελούν τον πρωταρχικό διάλογο από τον

¹⁴ Όπως σημειώνει η Ζορμπά (2014) «τα δικαιώματα κατάφεραν να υπερβούν το διακηρυκτικό πλαίσιο και [να] εισέλθουν σε μια πρώτη φάση πολιτικής ολοκλήρωσης [...] αφενός με την υιοθέτηση του Διεθνούς Συμφώνου για τα Οικονομικά, Κοινωνικά και Πολιτισμικά Δικαιώματα (1966) και αφετέρου με τη συμφωνία για την υποχρέωση των κρατών μελών του ΟΗΕ να χαράσσουν πολιτισμική πολιτική».

οποίο εκκινούν οι διαδικασίες για έναν μελλοντικό σχεδιασμό. Αυτό δεν σημαίνει ότι τα σχόλια των γραφόντων τελικά λαμβάνονται καθολικά υπόψη, αξιολογούνται ενδελεχώς, ενσωματώνονται στον κρατικό σχεδιασμό και τίθενται απαρέγκλιτα σε εφαρμογή από τους κρατικούς παράγοντες. Σημαίνει, ωστόσο, ότι, πρώτον, αποτελούν δείκτες για την κατεύθυνση προς την οποία είναι επιθυμητό ή μη να κινηθεί η σύνταξη της πολιτισμικής πολιτικής σε μια δεδομένη χρονική στιγμή και, δεύτερον, ότι, παρά την εμφάνισή τους στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, του οποίου η στόχευση είναι κατά βάση το ευρύ κοινό, τελικά ένας παραπληρωματικός και κύριος στόχος των αρθρογράφων είναι να ενθαρρύνουν εξίσου την όποια πολιτικά κατευθυνόμενη αλλαγή στο πολιτισμικό περιβάλλον.

Σε κάθε περίπτωση, οι δεκαετίες κατά τις οποίες διενεργούνται οι εκθέσεις υπό εξέταση συμπίπτουν χρονικά με μια διαδικασία μετάβασης εντός του δυτικού κόσμου. Από το μοντέρνο παράδειγμα της τέχνης γίνεται το άλμα προς το σύγχρονο παράδειγμα. Από τον αυστηρό ακαδημαϊσμό, τη Σχολή του Μονάχου, τον γερμανικό Ιμπρεσιονισμό, η μεταπολεμική Ελλάδα έρχεται σε επαφή με τον μοντερνισμό της μεσοπολεμικής Ευρώπης, τον οποίο, αναγκαστικά ετεροχρονισμένα, προσπαθεί να ενστερνιστεί, για να κληθεί σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα να “συγχρονιστεί” με την ευρωπαϊκή εμπειρία, δίνοντας τον απαραίτητο ζωτικό χώρο σε αφαιρετικά και στη συνέχεια αφηρημένα έργα να κάνουν την εμφάνισή τους. Αυτό δεν σημαίνει ότι η αλλαγή και συγκεκριμένα η ρήξη συμβαίνει εν μια νυκτί, ούτε ότι διαδικασίες μεταστροφής των παραδειγμάτων έχουν μια «λογική» συνέχεια, δομημένα σε μια αυστηρή γραμμικότητα. Η μελέτη των εκθέσεων καθιστά σαφές ότι η μετάβαση ως διαδικασία είναι στην ουσία μια φορτισμένη συνύπαρξη αντιπαλλόμενων αλλά και αλληλοσυμπληρωματικών ιδεών διαφορετικών καταβολών, η οποία στην ολότητά της μπορεί να ιδωθεί μόνο πολυπρισματικά.

Σε κάθε περίπτωση, η συνύπαρξη αντιθετικών διατυπώσεων όσο και η αξιοποίηση αποκλινόμενων ορισμών μπορεί να αιτιολογηθεί από τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο οι αρθρογράφοι αντιλαμβάνονται τη σχέση κουλτούρας και δημοκρατίας. Στην ουσία, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι, στην πραγματικότητα, όλοι οι αρθρογράφοι είναι εγκλωβισμένοι εντός ενός εκπολιτιστικού λόγου, με τη διαφορά ότι η πρώτη κατηγορία, όπως περιγράφηκε παραπάνω, ενσωματώνει στο λόγο της στοιχεία διαφωτιστικής λογικής ενώ η δεύτερη κλίνει περισσότερο προς την έννοια του εκδημοκρατισμού. Τελικά, λίγα είναι τα στοιχεία που θα συνέκλιναν στην άποψη ότι μπορεί να ευσταθεί λογικά, έστω και στιγμιαία, η συντήρηση της ελπίδας για μια

πολιτιστική δημοκρατία, τελικά, όμως, αυτή αναχαιτίζεται από την έλευση της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών.

Στον απόηχο των εκθέσεων

Μια ενδιαφέρουσα πτυχή του διαλόγου που ξεδιπλώνεται στον Τύπο είναι η συνειδητοποίηση της ιστορικοποίησης του θεσμού, η οποία συνειδητοποίηση πραγματοποιείται στο παρόν της δημιουργίας του, κι όχι μόνο μεταγενέστερα. Με άλλα λόγια, οι γράφοντες αναγνωρίζουν την ιδιαιτερότητά της έκθεσης, την ανάγουν σε αξιοσημείωτη πολιτισμική αναφορά με ταραχώδες παρελθόν και πολύπλοκη ιστορία και ταυτόχρονα, μέσα από τον λόγο που αρθρώνουν γύρω από αυτή τη νομιμοποιούν στη συλλογική συνείδηση. Αυτή η διάκριση της έκθεσης σε ρυθμιστικό παράγοντα του κόσμου της τέχνης προσυπογράφεται πρώτον από την οριοθέτησή της αντιστικτικά με άλλους θεσμούς, όπως αυτούς των γκαλερί και των μουσείων, δεύτερον από τη σύγκρισή της με τον έγκριτο θεσμό των παρισινών Σαλόν και τρίτον, από την ανάδειξη της ικανότητάς της να αναταράξει τις ισχύουσες δομές των καλλιτεχνών και να «γεννήσει» αιτήματα για νέες «αντι-εκθέσεις».

Πράγματι στα άρθρα υπό εξέταση, από το 1957 κι έπειτα, οι αναφορές στην ιστορία του θεσμού πληθαίνουν, σε μια προσπάθεια των γραφόντων να επικαιροποιήσουν τη χρησιμότητά του, να αντιτάξουν σε αξιώσεις που υποτιμούν την αναγκαιότητα της ύπαρξής του την ιστορικά αυταπόδεικτη σημασία του και να δομήσουν μια «συνέχεια», μια γενεαλογία της έκθεσης. Υποστηρίζεται με αυτόν τον τρόπο εκ νέου η έκθεση ως κατάκτηση όχι μόνο των καλλιτεχνών, αλλά και του ευρύτερου καλλιτεχνικού κόσμου της Ελλάδας, ο οποίος έχει τη δυνατότητα πέρα από τις «εμπορικές» γκαλερί και τα «στατικά» μουσεία, να συμπυκνώσει σε έναν κατεξοχήν μορφωτικό χώρο τη σύγχρονη τέχνη, συγκεντρώνοντας γύρω της το πολυπληθές κοινό.

Σαφώς, η σύνδεση της έκθεσης με το Σαλόν, το οποίο ανάγεται σε ιδεατό πρότυπο και αξιοποιείται για την εγκυρότητα που φέρει, είναι αναμενόμενη. Στην ουσία, ο θεσμός των Πανελληνίων άμα τη γενέσει του οικειοποιήθηκε εν μέρει το μοντέλο οργάνωσης του Σαλόν, επιχειρώντας ορισμένες τροποποιήσεις. Ο θεσμός των Σαλόν εγκαινιάσθηκε στη Γαλλία του Διαφωτισμού το 1667 υπό τη διεύθυνση της Ακαδημίας και με επιχορήγηση του κράτους. Τον 18ο μέχρι και τα τέλη του 19ου αιώνα αποτελούσε το βασικότερο καλλιτεχνικό γεγονός σε εθνικό, αλλά και διεθνές επίπεδο, εντός πάντα του δυτικού κόσμου. Η επιτροπή αποτελούταν από μέλη

της Ακαδημίας και οι συμμετέχοντες ήταν Γάλλοι καλλιτέχνες, οι οποίοι εξέθεταν τα έργα τους στο ευρύ κοινό. Το 1863 η επιτροπή απορρίπτει έναν ασυνήθιστα υψηλό αριθμό έργων, σχεδόν τα μισά από τα υποβαλλόμενα, με αποτέλεσμα να θεσπιστεί το Σαλόνι των Απορριφθέντων (Salon des Refusés) προκειμένου να αποκτήσουν δικαίωμα έκθεσης και οι διαμαρτυρόμενοι καλλιτέχνες. Μετά την απόρριψη μεγάλης μερίδας Ιμπρεσιονιστών το 1874, πραγματοποιείται η πρώτη απόσχιση και εκ νέου συσπείρωσή τους υπό το όνομα Société des Independants. Ήταν εκείνοι που διοργάνωσαν την πρώτη “ανεξάρτητη” έκθεση ενώ το Σαλόν δεν είχε απωλέσει ακόμη την αξία του, επιχειρώντας να εφεύρουν τον χώρο που θα τους επέτρεπε να εκθέσουν τους νεολογισμούς που απέρριπταν οι ακαδημαϊκοί. Το 1881 το γαλλικό κράτος αποφασίζει να αποσύρει την οικονομική στήριξη του θεσμού και έτσι, τη διοίκηση και τη διοργάνωσή του αναλαμβάνει μια ομάδα καλλιτεχνών με το όνομα Société des Artistes Français. Σταδιακά, με απόγειο το 1890, διατυπώνεται η άποψη ότι η έκθεση πρέπει να στοχεύει στην ανάδειξη των νέων καλλιτεχνών, με ελάχιστη εμπειρία και χωρίς διακρίσεις στο ενεργητικό τους. Αντιδρώντας σε αυτή την πορεία της έκθεσης, ιδρύεται το Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, ή αλλιώς “Nationale”.

Συγκρίνοντας την ιστορία του Σαλόν με την πορεία της Πανελλήνιας προκύπτουν διάφορες ενδιαφέρουσες συγκλίσεις και αποκλίσεις. Και η Πανελλήνια, αποτέλεσε κρατικά επιχορηγούμενο θεσμό με εθνική συμμετοχή και εθνική στόχευση. Ωστόσο, η σύνθεση της κριτικής επιτροπής ήταν εξ αρχής πολυπαραγοντική κι όχι αυστηρά αποτελούμενη από καλλιτέχνες. Παραβλέποντας εσκεμμένα τις κοινωνικο-πολιτικές διαφορές που περιστοιχίζουν τις δύο διοργανώσεις, διαφαίνεται ότι ανακύπτουν παρόμοιοι συσχετισμοί δυνάμεων. Όσο οι εκθέσεις επενδύονται με κύρος και επικυρώνεται η ικανότητά τους να διαμορφώνουν τον κανόνα και να φυσικοποιούν τις αισθητικές τάσεις ανάγοντάς τες σε δεσπόζουσες, τόσο δημιουργείται μια αντίδραση προς το ισχύον καθεστώς με ανατρεπτικές και αποσχιστικές διαθέσεις. Το 1948, ακόμα κι αν οι εντάσεις εντός του ΚΕΕ προϋπήρχαν της έκθεσης, με την πραγματοποίησή της και την ακύρωση των βραβεύσεων, ομάδες καλλιτεχνών απομακρύνθηκαν από το συνδικαλιστικό όργανο και ίδρυσαν τον «Αρμό» και τη «Στάθμη» ενδεικτικά, σαν άλλοι Ανεξάρτητοι, διοργανώνοντας με τη σειρά τους τις δικές τους εκθέσεις. Παράλληλα, εμφανίζεται ανά καιρούς στον Τύπο το αίτημα θέσπισης μιας «Αντι-Πανελληνίου», μιας έκθεσης των απορριφθέντων, όπου θα εκτίθενται τα έργα που απέρριψε η επιτροπή, προκειμένου να καταστεί σαφής η συλλογιστική πορεία των μελών της, αλλά και να αποφασίσει τελικά το κοινό την αξία τους. Φυσικά, ορισμένες διατυπώσεις απομακρύνονται από αυτό το ύφος και υποστηρίζουν την πεποίθηση ότι η έκθεση θα καταδείξει

πόσο αισχρά είναι τα απορριφθέντα έργα, θυμίζοντας μάλλον της λογική της έκθεσης που διοργανώθηκε στη ναζιστική Γερμανία Die Ausstellung "Entartete Kunst" το 1937, όπου εκτίθονταν όσα έργα κρίνονταν ως έκφυλα από το καθεστώς. Αντίστοιχα με την εμπειρία του Σαλόν, από το 1957 κι έπειτα εντείνεται η άποψη ότι σκοπός της έκθεσης πρέπει να είναι η ανάδειξη των νέων και λιγότερο, ή καθόλου, η παρουσίαση του έργου των ήδη διακεκριμένων καλλιτεχνών, με αποτέλεσμα να προταθεί η θέσπιση έκθεσης που θα συμπεριλάμβανε μόνο νέους καλλιτέχνες. Αντίστοιχα, διατυπώνεται η άποψη ότι ο συντηρητισμός και αντιδημοκρατικός χαρακτήρας του Επιμελητηρίου, της αντίστοιχης «Ακαδημίας»¹⁵, ζημιώνει την έκθεση και άρα θα πρέπει να διοργανωθεί μία νέα, στην οποία το ΚΕΕ δεν θα έχει δικαίωμα συμμετοχής!

Υπό μία έννοια, οι ομοιότητες που εμφανίζονται μεταξύ των δύο αυτών θεσμών μπορούν να αιτιολογηθούν από τη σύγκρουση μεταξύ «παλιών» και «νέων» καλλιτεχνών, όπου οι πρώτοι προσπαθούν να περιχαράκωσουν το πεδίο επιρροής τους και οι δεύτεροι επιχειρούν να διεκδικήσουν το μερίδιο που τους αναλογεί, κοινωνώντας το δικό τους, διαφορετικό αισθητικό όραμα. Από την άλλη, η σύμπνοια των αντιδράσεων μεταξύ των εκθέσεων ίσως να μπορεί να εξηγηθεί περισσότερο από την ίδια τη δομή των εκθέσεων σε συνδυασμό με τις αντίρροπες κοσμοθεωρίες από τις οποίες εμφορούνταν τα εμπλεκόμενα υποκείμενα. Με άλλα λόγια, εφόσον η έκθεση, και η παρισινή και η ελληνική, έχει έναν δημόσιο, εθνικό χαρακτήρα και βασίζεται στην αξιολόγηση έναντι της καθολικής συμμετοχής, είναι αναμενόμενο να εγείρει ερωτήματα σχετικά με το ποιος έχει τελικά το δικαίωμα να κρίνει και βάσει ποιων κριτηρίων. Επίσης, στην περίπτωση του Σαλόν, η σύγκρουση της Ακαδημαϊκής ζωγραφικής με τον νεότευκτο Ιμπρεσιονισμό, προκύπτει από την διαφορετική αντίληψη που υιοθετεί το κάθε ρεύμα. Έτσι, όταν συγκρούεται ο Νεοκλασικισμός και ο Ρομαντισμός της Ακαδημίας με τον Ιμπρεσιονισμό και Μετα-Ιμπρεσιονισμό των Ανεξαρτήτων, γίνεται η μετάβαση από το κλασικό παράδειγμα της τέχνης στο μοντέρνο¹⁶. Στη περίπτωση της έκθεσης του '48 συγκρούεται η Σχολή του Μονάχου με την νέο-εισαχθείσα Σχολή του Παρισιού και επιτελείται η μετάβαση από τον γερμανικό ιμπρεσιονισμό στον εξπρεσιονισμό και στον κυβισμό. Εντοπίζεται, δηλαδή, σε εκείνες τις χρονικές περιόδους μια αλλαγή στον τρόπο σύλληψης της ίδιας της τέχνης, η οποία εκφράζεται πιο δυναμικά εντός της κλειστής δομής της έκθεσης.

¹⁵Στην πραγματικότητα σε άμεση αντιστοιχία της Ακαδημίας του Παρισιού είναι η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών επί ελληνικά εδάφη. Ωστόσο, ο συντηρητισμός της Ακαδημίας είναι αυτός που τη συνδέει με το προεδρείο του ΚΕΕ.

¹⁶ Πρβλ. κεφ. Βιβλιογραφική Επισκόπηση.

Παρόλο που ορισμένα Σαλόν συνεχίζονται μέχρι και σήμερα, η «χρυσή» εποχή τους έχει παρέλθει, γεγονός το οποίο είχε αρχίσει ήδη να συντελείται μεταπολεμικά με την άνοδο των Μπιενάλε και των γκαλερί. Κατά μία έννοια, η ελπίδα να ευδοκιμήσει ο θεσμός των Πανελληνίων όπως είχε οριστεί μέχρι τότε ήταν μάλλον φρούδα, εφόσον αρνούταν να συμπορευτεί με το ευρωπαϊκό πρότυπο, στο οποίο κατά τα άλλα απέβλεπε. Η εθνική αντιπροσώπευση, ως ικανή μέθοδος ανάδειξης της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας, άρχισε να χάνει έδαφος μπροστά στον διεθνή στίβο των Μπιενάλε και άρα τη διεθνή εκπροσώπηση. Ωστόσο, στην πλειοψηφία τους οι γράφοντες δεν αντιλαμβάνονται την έκθεση ως έναν αναχρονιστικό θεσμό. Διαβλέπουν όμως σε αυτή έναν συντηρητισμό, με αποτέλεσμα ορισμένοι να εκφράσουν ένα άλλο «εκσυγχρονιστικό» αίτημα.

Αρχικά, διατυπώνεται ολόένα και πιο έντονα η σημασία της επιμέλειας. Ως όρος δεν έχει ακόμη περιγραφεί κατά την περίοδο υπό εξέταση, ούτε νοείται ο «επιμελητής» ως μονήρης φιγούρα. Ωστόσο, στη συζήτηση γύρω από την έκθεση, ο τρόπος ανάρτησης, η ταξινόμηση των εκθεμάτων, ο φωτισμός, το χρώμα των τοίχων και όλες οι επιλογές που αφορούν το πεδίο της παραγωγής της έκθεσης, νοούνται σταδιακά ως μια αυτόνομη και διακριτή «τέχνη», μια «τεχνική» και για κάποιους μια «επιστήμη», η οποία πρέπει να ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες και να βελτιστοποιείται με την αξιοποίηση κατάλληλων και ενδεδειγμένων πρακτικών.

Παράλληλα, ορισμένοι ισχυρίζονται ότι η ίδια η επιμέλεια, δηλαδή τόσο η επιλογή όσο και η συνθετική παρουσίαση, είναι κατά βάση ιδεολογική. Συγκαλύπτει δηλαδή ορισμένες πτυχές και φυσικοποιεί νέες, και κατ' επέκταση το αποτέλεσμα που παρουσιάζεται στο κοινό να μην είναι ποτέ μια αντικειμενική κατάταξη, αλλά μια βαθιά υποκειμενική κατασκευή. Επίσης, οι τεχνικές που πρέπει να ακολουθούνται συνδέονται με μια μουσειολογική και μουσειογραφική παράδοση του εξωτερικού που δεν έχει γίνει ακόμη αντιληπτή από τον ελληνικό καλλιτεχνικό κόσμο, όπως θα ήταν αναμενόμενο. Αποτέλεσμα αυτού είναι να παραγνωρίζεται η επιρροή που ασκεί στην πρόσληψη των έργων, μειώνοντας τη συνεισφορά της σε μια απλή «διακόσμηση».

Η επιμέλεια, η μουσειολογία και η μουσειογραφία αφορμώνται από την παραδοχή ότι έχει επιτελεσθεί μια στροφή προς το κοινό: ούτε το έργο, ούτε ο καλλιτέχνης μπορούν να προσεγγίσουν το κοινό στο οποίο απευθύνονται, αν δεν τεθούν σε προτεραιότητα οι ανάγκες του τελευταίου. Έτσι, σταδιακά πολλαπλασιάζονται τα αιτήματα για επιπρόσθετες υπηρεσίες που θα όφειλε να προσφέρει η έκθεση προκειμένου να φτάνει στο ύψος της. Ο κατάλογος πέρα από φροντισμένος και ακριβής, θα πρέπει να περιλαμβάνει φωτογραφίες, βιογραφικά σημειώματα και

αρίθμηση που θα αντιστοιχεί στην επιτοίχια αρίθμηση των πινάκων και σύννοψη του έργου. Θα πρέπει να παρέχονται και υποβοηθητικές δραστηριότητες όπως η δυνατότητα ξεναγήσεων, η οργάνωση εκπαιδευτικών εκδρομών και η διοργάνωση ομιλιών με θεματικές που αφορούν την τέχνη. Η έκθεση θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη τις ανάγκες των επισκεπτών, παρέχοντας έπιπλα όπου θα μπορούν να ξεκουράζονται, «λαβαμπό», γραφείο πληροφοριών. Επίσης, θα πρέπει να γίνεται σχεδιασμός που θα λαμβάνει υπόψη και την πορεία του επισκέπτη μέσα στο χώρο για να αποφεύγεται ο συνωστισμός. Παράλληλα, θα πρέπει να λειτουργεί πωλητήριο με ενθύμια και φωτογραφίες. Η πιο ενδιαφέρουσα και οξυδερκής παρατήρηση είναι η πρόταση διεξαγωγής έρευνας του κοινού, κοινά αποδεκτή τακτική των μουσείων πλέον, αν και όχι καθόλα εφαρμόσιμη στην Ελλάδα μέχρι και σήμερα. Με άλλα λόγια, οι γράφοντες παρουσιάζουν πώς θα ήθελαν να είναι οι εκθέσεις το '60 φωτογραφίζοντας τις παραμετροποιήσεις που χρειάζονται, για να βελτιστοποιηθεί η εμπειρία του κοινού. Σκιαγραφείται δηλαδή η πορεία των συζητήσεων, οι οποίες οδήγησαν στην σημερινή εικόνα των εκθέσεων του 21ου αιώνα.

Παράλληλα, εντοπίζεται μια πρώιμη αναγνώριση του πιθανού όφελους που προκύπτει από τη σύνδεση του πολιτισμού με την πόλη, σαν ένα άλλο city branding εγχείρημα. Δεδομένης της ίδρυσης και λειτουργίας του ΕΟΤ τη δεκαετία του '50, η σύνδεση της έκθεσης με ενέργειες τουριστικού χαρακτήρα δεν προκαλεί έκπληξη, αν και τελικά ποτέ δεν πραγματοποιείται όπως περιγράφεται από τους γράφοντες. Η Πανελλήνια ποτέ δεν συμβάδισε χρονικά με το Φεστιβάλ Αθηνών, ούτε προέβλεψε τη σύνδεσή του με τον εποχικό τουρισμό, ούτε διοργάνωσε «πρεσ-κονφεράνς» για το διεθνές κοινό. Παρόλα αυτά, ορισμένοι υποστηρίζουν ότι υπάρχουν δυνατότητες που προκύπτουν από τη διάχυση του πολιτισμού σε μια αναπτυξιακή πολιτική. Σε αυτή τη λογική, προτείνεται η έκθεση να αποτελεί περισσότερο ένα πολυθέαμα ή μια εμπειρία, η οποία θα ενσωματώνει πληθώρα πολιτιστικών δρώμενων (προβολή ταινιών, συναυλίες, θεατρικές παραστάσεις) προσελκύοντας περισσότερο κοινό και παρέχοντας μια πιο ολοκληρωμένη θέαση της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής.

Η φιλελευθεροποίηση βέβαια του πολιτισμού μπορεί τελικά να φαίνεται πιο ευδιάκριτα στη στροφή των γραφόντων προς πεδία που δεν είχαν θίξει πρότερα: το '60 εντοπίζονται αναφορές στις υποχρεώσεις της έκθεσης, όχι μόνο σε επίπεδο παραγωγής, αλλά, πια, και σε επίπεδο επικοινωνίας. Η ανακοίνωση της έκθεσης στον Τύπο, η αφισκοκόλληση και η διαφήμιση της έκθεσης είναι πλέον αναπόσπαστο στοιχείο της διοργάνωσης. Κατ' αντιστοιχία, σχολιάζεται εκτενώς και η εικονογράφηση του εξωφύλλου του καταλόγου, παραπέμποντας στην αξία της

οπτικής ταυτότητας της έκθεσης. Με άλλα λόγια, παρόλο που οι εκθέσεις που τελικά πραγματοποιήθηκαν δεν είχαν αξιοποιήσει όλες αυτές τις προτάσεις, και σε καμία περίπτωση η πλειοψηφία των γραφόντων δεν τάσσονταν υπέρ μιας τέτοιας στροφής, τελικά η εποπτεία του υλικού αποκαλύπτει τις πρωταρχικές εκφράσεις για την επιθυμητή, μελλοντική εξέλιξη της έκθεσης, η οποία δεν διαφέρει πολύ από τη σημερινή.

Αξιοσημείωτο είναι ότι, ενώ οι περισσότεροι αποδίδουν την αποτυχία της έκθεσης σε μεμονωμένα υποκείμενα ή οργανισμούς, υιοθετώντας την άποψη ότι η θεραπεία των προβλημάτων προϋποθέτει μια στοχευμένη μεταρρύθμιση του ρόλου ενός εκ των εμπλεκόμενων, τελικά εντοπίζονται τοποθετήσεις που κινούνται προς την αντίθετη κατεύθυνση. Θυμίζοντας τον ίδιο τον Becker (1982), λίγοι αλλά υπαρκτοί, υποστηρίζουν ότι η λειτουργία της έκθεσης και η αντίστοιχη επιτυχία της εξαρτώνται από τη συνεργασία των επιμέρους εμπλεκόμενων φορέων. Άρα, χωρίς τη συμφωνία του ΚΕΕ, των ανέτακτων καλλιτεχνών, του Υπουργείου Παιδείας και των ενώσεων τεχνοκριτών γύρω από τα ζητήματα της διοργάνωσης της έκθεσης, είναι αδύνατο αυτή να πραγματοποιηθεί: δεν αρκεί μόνο η εξυγίανση του Επιμελητηρίου, δεν αρκεί μόνο η αναδιάρθρωση του κρατικού μηχανισμού, δεν αρκεί μόνο η αλλαγή στάσης των τεχνοκριτών, αλλά απαιτείται μια συλλογική, συνεργατική διαδικασία.

Τέλος, ενδιαφέρον έχει η πολιτικοποίηση ή ιδεολογικοποίηση του λόγου των γραφόντων της εποχής. Το '48 και το '52 τα αντικομμουνιστικά αισθήματα διατυπώνονται ευθαρσώς στον Τύπο, ενώ αντίστοιχα γίνεται επίκληση σε εθνικιστικά φρονήματα. Παρόλο που από το '57 έως το '63, οι παθιασμένες αντικομμουνιστικές και εθνικιστικές εκφράσεις απουσιάζουν από τον σχολιασμό των εκθέσεων (ή μάλλον ιδεολογικοποιούνται κατά τον σχολιασμό της αφαιρετικής και αφηρημένης τέχνης), αυτές επανεμφανίζονται βίαια το '65. Από τη μία, αυτό μπορεί να αιτιολογηθεί από την άνοδο στην εξουσία μιας κεντρώας κυβέρνησης, στη λογική ότι σε περιόδους δημοκρατίας, όπου η έμφαση δίνεται σε όλες τις όψεις της ελευθερίας, αναδύεται εξίσου σκληρά η εμμονή σε μια αυστηρή ηθική (Δασκαλοθανάσης, 2004). Από την άλλη, η εκ νέου ανάδυσή τους στη δημόσια συζήτηση, ενδεχομένως λειτουργεί ως δείκτης της πορείας που είχε ήδη αρχίσει να ακολουθεί και θα ακολουθούσε διανοητικά η Ελλάδα, προετοιμάζοντας την έλευση της Επταετίας.

Συμπεράσματα - Συζήτηση

Οι έξι Πανελλήνιες Καλλιτεχνικές Εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν από το 1948 έως το 1965 αποτελούν πρόσφορο έδαφος για τη διερεύνηση των ζητημάτων που απασχολούσαν την κοινωνία σχετικά με τον κόσμο της τέχνης, αλλά και τα επιμέρους στοιχεία του. Μέσα από τη μελέτη του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου διαπιστώθηκε ότι στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος της αρθρογραφίας βρίσκεται το δημόσιο πρόσωπο της έκθεσης και πιο συγκεκριμένα τα θέματα που αφορούν στη διαχείριση ενός κρατικού θεσμού καλλιτεχνικού χαρακτήρα απευθυνόμενου στο ευρύ κοινό.

Παράλληλα, καθίσταται σαφές ότι κατά τη συζήτηση των προβλημάτων που ανέκυπταν ή των καινοτομιών που επιτελούνταν, θίγονταν οι διάφορες πτυχές της συνεργασίας των δημιουργικών, πνευματικών και κυβερνητικών υποκειμένων, η οποία δεν ήταν πάντοτε παραγωγική, αλλά ενίοτε λάμβανε έναν ανταγωνιστικό χαρακτήρα. Αυθαιρεσίες καταλογίζονται σε όλες τις πλευρές ενώ οι υπαναχωρήσεις και οι συμβιβασμοί σπανίζουν, δίχως φυσικά να απουσιάζουν.

Από τη μελέτη των εκθέσεων προκύπτει ένα καλειδοσκόπιο ιδεών, ιδεολογιών και ιδεοληψιών που συνθέτουν το θεωρητικό πλαίσιο εντός του οποίου τα υποκείμενα αντιλαμβάνονται την καλλιτεχνική πραγματικότητα και βάσει του οποίου επιθυμούν, μελλοντικά, να τη συντηρήσουν ή να την ανατρέψουν. Αποτέλεσμα αυτής της δημόσιας διαπραγμάτευσης είναι η διαχρονική και συγχρονική αποτύπωση λόγων διαφορετικών διανοητικών και αισθητικών καταβολών, οι οποίοι συμπληρώνουν το φάσμα των συμβάσεων που επιτρέπουν στις εκθέσεις μεν να πραγματοποιούνται, αλλά τις εμποδίζουν δε, να λάβουν την καθολική αναγνώριση που όλοι εύχονταν.

Οι διαφωνίες που προκύπτουν μεταξύ των γραφόντων δεν είναι άσχετες από το κοινωνικό, ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο της εποχής τους. Με άλλα λόγια, ανεξαρτήτως αισθητικών προτιμήσεων, το κλίμα που επικρατεί τις δεκαετίες του '50 και του '60 δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ομαλό. Οι πληγές του εμφυλίου και οι συντήρησή τους από το ψυχροπολεμικό κλίμα, η πίεση για εκσυγχρονισμό και εξευρωπαϊσμό δημιουργούν επιπλέον εντάσεις σε ένα ήδη ταραγμένο καλλιτεχνικό σκηνικό: ακαδημαϊσμός, μοντερνισμός, πρωτοπορία και παντοειδείς πειραματισμοί προκαλούν σύγχυση σε μια μεταπολεμική κοινωνία που δεν έχει απαντήσει ακόμη στα μεσοπολεμικά της διλήμματα.

Ταυτόχρονα, οι θεσμικές και πολιτιστικές αλλαγές που λαμβάνουν χώρα παράλληλα με τη διεξαγωγή των Πανελληνίων θολώνουν το τοπίο εκ νέου. Όταν οι γκαλερί παρουσιάζουν τη σύγχρονη εικαστική δημιουργία σε βάθος και έκταση, όταν οι ομαδικές εκθέσεις επιτρέπουν την αισθητική συνάρθρωση ενός αναδυόμενου καλλιτεχνικού ρεύματος και τη διατύπωση μιας πολιτικής θέσης, όταν ο «Παρνασσός» αναλαμβάνει την έκθεση των «αξιοπερίεργων» αλλά με τρόπο συντηρητικό, ποιο μέρος της καλλιτεχνικής δημιουργίας καλείται να παρουσιάσει η Πανελλήνια; Όταν οι εκθέσεις των Ινστιτούτων φέρνουν το κοινό σε επαφή με τις αισθητικές αξίες της Ευρώπης, όταν οι Μπιενάλε παρουσιάζουν το επίσημο εθνικό πρόσωπο στο διεθνές καλλιτεχνικό συγκείμενο, ποιο χαρακτήρα καλείται να υπηρετήσει η Πανελλήνια; Όταν μια Εθνική Πινακοθήκη Σύγχρονης Τέχνης είναι πολύ μακριά από το να πραγματωθεί, όταν η καλλιτεχνική παιδεία δεν είναι ενσωματωμένη στο έργο των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων, όταν οι καλλιτέχνες δεν έχουν ασφαλιστικά δικαιώματα, όταν το εμπόριο τέχνης είναι υποανάπτυκτο και οι συλλέκτες άφαντοι, προς ποια κατεύθυνση πρέπει να κινηθεί η Πανελλήνια; Τέλος, όταν τα μουσεία παρουσιάζουν την επίσημη, υψηλή, ελληνική κληρονομιά, το Φεστιβάλ Αθηνών και το Φεστιβάλ Επιδαύρου συνδέονται με τον ΕΟΤ, όταν η «λαϊκή» κουλτούρα και οι «υποκουλτούρες» κερδίζουν έδαφος, ποιον ρόλο πρέπει να υπηρετήσει «το πιο σημαντικό καλλιτεχνικό γεγονός στην Ελλάδα»;

Η μελέτη της δομής της εκάστοτε έκθεσης είναι περισσότερο αποκαλυπτική για την ίδια την εποχή στην οποία πραγματοποιείται, για τις ιδέες από τις οποίες εμφορείται και τις νομιμοποιημένες, κοινά αποδεκτές συμβάσεις τις οποίες καλείται να υπηρετήσει παρά για κάποια υποτιθέμενη εγγενή αξία του περιεχομένου της. Ακόμα κι αν το κράτος ορίζει τον σκοπό της έκθεσης με βάση το τρίπτυχο «μορφωτικός-επαγγελματικός-κοινωνικός» ρόλος, οι αποφάσεις που λαμβάνονται από τα εκάστοτε κυβερνητικά στελέχη είτε αποκλίνουν από τον αρχικό σχεδιασμό είτε οι γράφοντες επιφορτίζουν την έκθεση με επιπλέον λειτουργίες και χαρακτηριστικά βάσει των μοντέλων και προτύπων από τα οποία εμπνέονται. Οι εκφερόμενες απόψεις ιδωμένες αθροιστικά συναποτελούν την πληθωρικότητα του κόσμου της τέχνης της εποχής, ο οποίος σκιαγραφείται μέσω των Πανελληνίων εναργώς: με αφορμή τις εκθέσεις επιβεβαιώνεται ότι η Ελλάδα των συγκεκριμένων δεκαετιών παραμένει εγκλωβισμένη εντός ενός βαθιά εκπολιτιστικού λόγου. Από τις μετατοπίσεις και διαφωνίες για τον προσδιορισμό των εννοιών περί τέχνης γίνεται αντιληπτό ότι σε αυτόν τον άτυπο, έγγραφο διάλογο επιβιώνουν διαφωτιστικά κατάλοιπα ενώ παράλληλα αναδύονται εκδημοκρατικές επιδιώξεις, περιπλέκοντας ολοένα το ήδη

χαώδες, πολυπρισματικό κατασκεύασμα του κόσμου της τέχνης. Από αυτές τις μετατοπίσεις και διαφωνίες ωστόσο, προκύπτουν και τα πιθανά «μέλλοντα» του θεσμού.

Ο χρόνος που αφιερώθηκε για την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής, αλλά και η προσπάθεια που καταβλήθηκε ώστε να ολοκληρωθεί δεν μπορούν να εξαλείψουν το γεγονός ότι, ούσα εμπειρική έρευνα, η εργασία διατρέχεται από διάφορους περιορισμούς. Η επιλογή της ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου με κωδικούς πρόδηλου νοήματος ακολουθώντας μια επαγωγική συλλογιστική, μεγεθύνει το περιθώριο λάθους εφόσον ο ανθρώπινος παράγοντας επικαθορίζει την πορεία της έρευνας, αλλά και περιορίζει τον διαχωρισμό και προσδιορισμό των κωδικών. Για αυτόν τον λόγο, έγινε προσπάθεια να ανευρεθεί η υπάρχουσα βιβλιογραφία, ιδανικά στην πληρότητά της, ώστε να υπάρχει μια πρώτη εξοικείωση με τα ζητήματα που απασχόλησαν προηγούμενες εκθέσεις από αυτές υπό εξέταση. Επίσης, δομήθηκε ένα γλωσσάρι με την επεξήγηση των κωδικών και των κατηγοριών, για να περιοριστεί το ενδεχόμενο λάθους και τα τελικά αποτελέσματα ελέγχθηκαν πολλές φορές, ώστε να διασφαλιστεί, έπειτα από τις κατάλληλες τροποποιήσεις, ότι τα δεδομένα που συλλέχθηκαν αντιστοιχούν πράγματι στις πηγές από τις οποίες αντλήθηκαν.

Σε κάθε περίπτωση, μια βασική διαπίστωση που προέκυψε από την έρευνα αφορά τη σύμμιξη της πολιτισμικής πολιτικής, της εθνικής εκπροσώπησης και της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής: αν στον 20ό αιώνα η παραπάνω τριάδα αποτελούσε πηγή εντάσεων και απασχολούσε συχνά την κοινή γνώμη, αυτό μπορεί να αποδοθεί σε μεγάλο βαθμό στο ζήτημα της κρατικής παρεμβατικότητας. Ωστόσο, και στον 21ο αιώνα, το εν λόγω ζήτημα συνεχίζει να απασχολεί μια μερίδα της κοινωνίας και της πολιτικής ηγεσίας, σχετικά με το πολύπαθο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Ένα μουσείο που κινεί ερωτήματα σχετικά με το περιεχόμενό του, τη δράση του και τη νομική του υπόσταση, σε ένα πολιτιστικό περιβάλλον όπου η σύγχρονη τέχνη παρουσιάζεται στο Ζάππειο – αλλά στο πλαίσιο, πλέον, του Art Athina – σε γκαλερί, σε Biennale αλλά και σε από τα κάτω, artist-run πρωτοβουλίες. Ακόμα κι αν οι προκλήσεις και τα διακυβεύματα σε μια πρώτη ανάγνωση διαφοροποιούνται σημαντικά, ίσως μια πιο μεθοδική έρευνα του συνόλου των Πανελληνίων θα μπορούσε να λειτουργήσει συμπληρωματικά σε μια ιστορία ιδεών της τέχνης της Ελλάδας του προηγούμενου αιώνα. Με αυτόν τον τρόπο θα μπορούσε να σκιαγραφηθεί η διαδικασία της μετάβασης από τον κόσμο της τέχνης του 20ού αιώνα σε αυτόν του 21^{ου}, σε επίπεδο δομών, θεσμών και ιδεολογιών, το οποίο με τη σειρά του δύναται να δια φωτίσει τον αντίστοιχο σημερινό διάλογο όχι μόνο γύρω από το εθνικό μουσείο, αλλά και

γύρω από τις έννοιες της τέχνης, της πολιτισμικής δημοκρατίας και της κρατικής επιχορήγησης των τεχνών. Εξάλλου, ο ιδανικός τρόπος παρουσίασης της ομόχρονης τέχνης με εκθεσιακούς όρους και επιμελητικές επιλογές είναι, και μάλλον θα είναι πάντα, υπό συζήτηση.

Πηγές - Βιβλιογραφία

Πηγές

Ψηφιακή βάση δεδομένων για τις Πανελλήνιες Καλλιτεχνικές Εκθέσεις. Διαθέσιμη στο:

<https://panartexh.ims.forth.gr/el>

Από το σύνολο των κειμένων υπό μελέτη παρατίθενται αποσπάσματα από τα κάτωθι άρθρα (διαθέσιμα στη βάση δεδομένων):

Αιλιανού, Λ. (1952, Απρίλιος 16). Η Καλλιτεχνική Έκθεση του Ζαππείου. *Αλλαγή*.

Αλεξίου, Ν. (1952, Απρίλιος 27). Η Πανελλήνιος Έκθεση. *Αλλαγή*.

Αλεξίου, Ν. (1957, Ιούνιος 8). Η Ε' Πανελλήνιος. *Το Βήμα*.

Αλεξίου, Ν. (1957, Ιούνιος 22). Η Ε' Πανελλήνιος. Β'. *Το Βήμα*.

Αναγνωστοπούλου, Μ. Γ. (1963, Μάιος 8). Η Ζ' Πανελλήνιος. Περιορισμένος αριθμός των έργων ποιότητας. *Ελευθερία*.

Αναγνωστοπούλου, Μ. Γ. (1963, Μάιος 10). Η Ζ' Πανελλήνιος. Ανάγκη να συνεχισθή ο θεσμός 2ον τελευταίον. *Ελευθερία*.

Αντωνακάτου, Ν. (1963, Μάιος 21). Ζ' Πανελλήνιος. *Νίκη*.

Αντωνακάτου, Ν. (1963, Ιούνιος 13). Η Ζ' Πανελλήνιος και το κοινό. Η έκθεση έμεινε έκθετη. *Νίκη*.

Αντωνακάτου, Ν. (1965, Απρίλιος 22). Η όγδοη Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση του Ζαππείου. *Ημέρα*.

Ανώνυμος (1948, Δεκέμβριος 7). Το καθήκον των. *Εστία*.

Ανώνυμος (1948, Δεκέμβριος 20). Να προσέξη καλά! *Εστία*.

Ανώνυμος (1949, Ιανουάριος 1). Εθνικό Ίδρυμα και καλλιτεχνία. *Ο Αιώνας Μας*.

Ανώνυμος (1957, Μάιος 1). Η φετεινή Πανελλήνιος και το ζήτημα των νέων. *Επιθεώρηση Τέχνης*.

Ανώνυμος (1957, Αύγουστος 1). Πανελλήνια και Κράτος. *Επιθεώρηση Τέχνης*.

Ανώνυμος (1960, Οκτώβριος 26). Η ΣΤ' Πανελλήνιος Έκθεση δίδει ελλιπή εικόνα της συγχρόνου τέχνης μας. *Το Βήμα*.

Ανώνυμος (1960, Νοέμβριος 12). Έχουν δίκαιον! *Εστία*.

Ανώνυμος (1960, Νοέμβριος 23). Λόγοι και αντίλογοι. *Η Αυγή*.

Ανώνυμος (1960, Νοέμβριος 30). Επίκαιρα. Περίεργα. *Η Καθημερινή*.

Ανώνυμος (1965, Απρίλιος 17). Κουκουέδες της Τέχνης! *Εστία*.

- Βακαλό, Ε. (1952, Απρίλιος 15). Πανελλήνιος Έκθεσις. Πρώτες εντυπώσεις. *Τα Νέα*.
- Βακαλό, Ε. (1952, Ιούλιος 12). Κριτική. Ανάγκη να είναι δημιουργική. *Τα Νέα*.
- Βακαλό, Ε. (1957, Μάιος 31). Η Πανελλήνιος Έκθεσις. Α'. *Τα Νέα*.
- Βακαλό, Ε. (1960, Νοέμβριος 4). ΣΤ' Πανελλήνιος Έκθεσις. *Τα Νέα*.
- Βακαλό, Ε. (1960, Δεκέμβριος 1). Η ΣΤ' Πανελλήνια Έκθεση. *Ζυγός*.
- Βακαλό, Ε. (1963, Μάιος 6). Ζ' Πανελλήνιος Έκθεσις. *Τα Νέα*.
- Βακαλό, Ε. (1965, Απρίλιος 17). Η Πανελλήνιος. *Τα Νέα*.
- Γεωργιάδης, Α. (1948, Οκτώβριος 15). Η Πανελλήνιος Έκθεσις. *Νέα Εστία*.
- Γεωργούλης, Κ. (1964, Δεκέμβριος 25). Η κατάλυσις της καλλιτεχνικής ελευθερίας. *Η Καθημερινή*.
- Γκικάδης, Ε. (1963, Ιούνιος 4). Η Ζ' Πανελλήνιος Έκθεσις. *Ταχυδρόμος*.
- Δαμασκηνός, Μ. (1948, Νοέμβριος 21). Η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση. Σφάλματα και ελπίδες. *Η Μάχη*.
- Δίζελος, Θ. (1965, Ιανουάριος 22). Σάλος στον καλλιτεχνικόν κόσμο. *Η Αυγή*.
- Δόξας, Α. (1960, Νοέμβριος 5). Η ΣΤ' Πανελλήνιος Β'. Σκέψεις και προτάσεις. *Ανεξάρτητος Τύπος*.
- Δόξας, Α. (1965, Απρίλιος 13). Η Όγδοη Πανελλήνιος Εικαστικών Τεχνών. *Αθηναϊκή*.
- Δούκας, Κ. (1957, Μάιος 13). Ήνοιξεν χθες εις το Ζάππειον η Πανελλήνιος Έκθεσις Καλλιτεχνών. *Φωνή*.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1948, Νοέμβριος 13). Η Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις Α'. Γενικές Παρατηρήσεις. *Τα Νέα*.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1948, Δεκέμβριος 12). Η καλλιτεχνική κίνηση του 1948. *Τα Νέα*.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1952, Μάιος 15). Εκθέσεις. Γενικός προσανατολισμός και σημασία της πανελληνίου. Η επιλογή, η διάταξη, ο φωτισμός. Η διαίρεση σε δύο μεγάλα τμήματα, το ακαδημαϊκό και το προοδευτικό. *Νέα Εστία*.
- Ζιώγας, Η. (1946, Φεβρουάριος 2). Προκαταβολικοί Στοχασμοί. *Ελεύθερα Γράμματα*.
- Θεοφιλόπουλος, (1948, Δεκέμβριος 1). Η Έκθεσις των αποκλεισθέντων. Οι αδικημένοι. *Εμπρός*.
- Καλλιγιάς, Μ. (1948, Οκτώβριος 9). Περιμένοντας την Πανελλήνιο. *Το Βήμα*.
- Καλλιγιάς, Μ. (1960, Οκτώβριος 30). Ο άλλοτε χρήσιμος τούτος θεσμός έχει πλέον λόγο υπάρξεως; *Το Βήμα*.

- Καλλιγάς, Μ. (1963, Μάιος 5). Σημειώματα για τη Ζ' Πανελλήνιο Έκθεσι. Περισσότερη εκλεκτικότητα και καλύτερη ταξινόμησης. *Το Βήμα*.
- Καλλιγάς, Μ. (1963, Μάιος 12). Παρατηρήσεις και κρίσεις για την Ζ' Πανελλήνιον. Καλή αλλά απουσιάζουν πολλοί καλλιτέχνες. *Το Βήμα*.
- Κόκκινος, Δ. (1948, Νοέμβριος 15). Εκθέσεις. *Ελληνική Δημιουργία*.
- Κοτζαμάνη, Μ. (1965, Απρίλιος 30). Η Όγδοη. *Εικόνες*.
- Κοτζαμάνη, Μ. (1965, Μάιος 7). Υστερόγραφο στην όγδοη. *Εικόνες*.
- Κουσουλάκος, Π.Θ. (1952, Μάιος 18). Η Δ' Πανελλήνιος Έκθεσις. *Ελληνική Ημέρα*.
- Κ.Χ.Δ. (1963, Ιούνιος 1). Εργάτες της τέχνης και της ζωής. *Σφαίρα*.
- Κωνσταντόπουλος, Μ.Χ. (1952, Απρίλιος 18). Το τμήμα ζωγραφικής της τέταρτης Πανελληνίου Εκθέσεως. *Ακρόπολις*.
- Κωνσταντόπουλος, Μ.Χ. (1960, Νοέμβριος 2). Γενικά σκέψεις και συμπεράσματα δια την ΣΤ' Πανελλήνιον Έκθεσιν. *Απογευματινή*.
- Κωνσταντόπουλος, Μ. Χ. (1963, Ιούλιος 1). Γενικά συμπεράσματα δια την Ζ' Πανελλήνιον Καλλιτεχνικήν Έκθεσιν του Ζαπείου. *Απογευματινή*.
- Κωνσταντόπουλος, Μ. Χ. (1965, Απρίλιος 24). Η Πανελλήνιος Έκθεσις και κρατικός παρεμβατισμός. Ο αντιδημοκρατικός κανονισμός της. *Ακρόπολις*.
- Κωνσταντόπουλος, Μ. Χ. (1965, Μάιος 8). Ένα αμείλικτον κατηγορώ εναντίον των οργανωτών της λεγόμενης Η' Πανελληνίου Εκθέσεις του Ζαπείου. *Απογευματινή*.
- Λαζαρίδης, Α. (1952, Ιούνιος 1). Η Πανελλήνιος Έκθεσις. Συμπεράσματα και σκέψεις. *Ελληνική Δημιουργία*.
- Λαζαρίδης, Α. (1960, Νοέμβριος 6). Η Έκτη Πανελλήνιος. Εισαγωγικά-Γενική Θεώρηση. *Εκλογή*.
- Λαμπράκης, Χ. (1952, Απρίλιος 14). Η Δ' Πανελλήνιος. *Τα Νέα*.
- Μ. (1948, Δεκέμβριος 2). Αι τάσεις στην έκθεσι. *Εστία*.
- Μαμάκης, Α., (1948, Νοέμβριος 3). Καλλιτεχνικόν Ρεπορτάζ. *Έθνος*.
- Μελάς, Σ. (1948, Οκτώβριος 23). Έκθεσις. *Εστία*.
- Μελάς, Σ. (1948, Νοέμβριος 4). Κριτικοί. *Εστία*.
- Μελάς, Σ. (1948, Νοέμβριος 18) Μοντέλα. *Εστία*.
- Μελάς, Σ. (1948, Δεκέμβριος 1). Τα βραβεία στην Έκθεσι. Ένα ζήτημα. *Ελληνική Δημιουργία*.
- Μηλιάδης, Γ. (1952, Μάιος 9). Η Δ' Πανελλήνια Έκθεσι. *Φιλελεύθερος*.

- Μηλιάδης, Γ. (1965, Ιούνιος 5). Μια προοδευτική έκθεση του 1920. Η όγδοη Πανελλήνια του Ζάππειου. *Φιλελεύθερος*.
- Νίκα, Ε. (1960, Οκτώβριος 21). Το μεγαλύτερο καλλιτεχνικό γεγονός μέσα στην τελευταία τριετία θα είναι ένα μεγάλο φιάσκο. *Η Αυγή*.
- Παλαιολόγος, Π. (1948, Νοέμβριος 15). Από την Έκθεσιν. *Τα Νέα*.
- Παναγιωτόπουλος, Σ., (1957, Μάιος 16). Η Ε' Πανελλήνιος στο Ζάππειον Μέγαρον Α', *Έθνος*.
- Παναγιωτόπουλος, Β. (1965, Απρίλιος 9). Η Η' Πανελλήνιος στο Ζάππειο. *Η Βραδυνή*.
- Παναγιωτόπουλος, Β. (1965, Απρίλιος 20). Τα ανομήματα της Πανελληνίου. *Η Βραδυνή*.
- Παπαδόπουλος, Ε. Σ. (1965, Απρίλιος 11). Γράμματα από την Αθήνα. Όγδοη Πανελλήνιος Έκθεσις. *Ταχυδρόμος*.
- Παπανούτσος, Ε. (1948, Δεκέμβριος 2). Γύρω στην Έκθεση. *Το Βήμα*.
- Παπανούτσος, Ε. (1952, Μάιος 8). Πανελλήνιος Δ'. *Το Βήμα*.
- Παπανούτσος, Ε. (1960, Δεκέμβριος 8). Οφειλόμενη απάντηση. *Το Βήμα*.
- Περάνθης, Μ. (1952, Ιούλιος 26). Η καλλιτεχνική και πνευματική ζωή. Σκέψεις για την Πανελλήνιο Έκθεσι. *Αθηναϊκή*.
- Πετρής, Γ. (1957, Ιούνιος 1). Η Ε' Πανελλήνια Έκθεση. *Επιθεώρηση Τέχνης*.
- Πετρής, Γ. (1960, Ιούλιος 1). Και πάλι η Πανελλήνια. *Επιθεώρηση Τέχνης*.
- Πετρής, Γ. (1960, Δεκέμβριος 1). Η ΣΤ' Πανελλήνια Έκθεση. *Επιθεώρηση Τέχνης*.
- Πολίτη, Ε.Κ. (1952, Απρίλιος 25). Η Δ' Πανελλήνιος. Γενικές Παρατηρήσεις. *Αθηναϊκή*.
- Πολίτη, Ε.Κ. (1952, Μάιος 2). Πορίσματα από την Πανελλήνιο. *Αθηναϊκή*.
- Προκοπίου, Α. (1957, Ιούνιος 12). Η Πανελλήνιος Έκθεσις. Η κρίσις του θεσμού. *Η Καθημερινή*.
- Προκοπίου, Α. (1960, Νοέμβριος 9). Η ΣΤ' Πανελλήνιος Έκθεσις. Η αξία του θεσμού. Οι ελλείψεις της εκθέσεως. Η διοικητική της οργάνωσις. Α'. *Η Καθημερινή*.
- Ραυτόπουλος, Δ. (1965, Απρίλιος 25). Ελληνική Τέχνη 1965. Γύρω από την Η' Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση. *Η Αυγή*.
- Σαββίδης, Γ. Π. (1963, Μάιος 11). Από την Πανελλήνιο. *Ταχυδρόμος*.
- Σακαλής, Α. (1960, Σεπτέμβριος 18). Πού οφείλεται η αποχή γνωστών καλλιτεχνών από την Πανελλήνιον. *Το Βήμα*.
- Σακελλαρίδης, Δ. (1965, Ιανουάριος 17). Η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση. Σκέψεις και προτάσεις. *Η Αυγή*.

- Σάλτας, Κ. (1965, Απρίλιος 11). “Μοντζούρες” λοιπόν edιάλεξε η επιτροπή της Εκθέσεως Ζαπείου; “Μας δέρνει σίφουνας”. χ.έ.
- Σπηλιάδη, Β. (1965, Απρίλιος 14). Εντυώσεις από την Πανελλήνιο. *Δημοκρατική Αλλαγή*.
- Σπητέρης, Τ. (1957, Μάιος 24). Η Ε’ Πανελλήνιος Έκθεσις στις αίθουσες του Ζαπείου Μεγάρου. *Ελευθερία*.
- Σπητέρης, Τ. (1957, Ιούνιος 1). Η πέμπτη Πανελλήνιος. Γενικές Διαπιστώσεις. *Ζυγός*.
- Σπητέρης, Τ. (1957, Αύγουστος 8). Η Πανελλήνιος Έκθεσις. Οικονομικός Απολογισμός. *Ελευθερία*.
- Σούκας, Κ. (1960, Οκτώβριος 26). ΣΤ’ Πανελλήνιος Έκθεσις. Εντυώσεις από μίαν επίσκεψιν. *Φωνή Πειραιώς*.
- Σούκας, Κ. (1960, Νοέμβριος 18). Κριτική και τέχνη. *Φωνή Πειραιώς*.
- Φερεντίνου, Ε. (1957, Μάιος 31). Γύρω από την Πανελλήνιο. *Ελευθερία*.
- Φερεντίνου, Ε. (1960, Οκτώβριος 30). Μικρός περίπατος στην 6η Πανελλήνιο. *Ελευθερία*.
- Φορτούνιο (1948, Νοέμβριος 20). Βραβεία. *Εμπρός*.
- Φωκάς, Γ. (1960, Νοέμβριος 18). Η 6η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση στις αίθουσες του Ζαπείου. *Η Αυγή*.
- Χατζηδάκης, Μ. (1952, Μάιος 22). Η Πανελλήνιος Έκθεσις τέχνης. Μερικές παρατηρήσεις στο Ζάππειο. Α’. *Ελευθερία*.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Αδαμοπούλου, Α. (2019). *Τέχνη & Ψυχοπολεμική διπλωματία. Διεθνείς εικαστικές εκθέσεις στην Αθήνα (1950-1967)*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Benjamin, W. (2016). *Μονόδρομος*. (μτφρ. Ν. Ανδρικοπούλου). Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Βλάχος, Α. (2013). *Τουριστική ανάπτυξη και δημόσιες πολιτικές στη σύγχρονη Ελλάδα (1914-1950): η ανάδυση ενός νεωτερικού φαινομένου*. (διδακτορική διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.

- Γεωργούλης, Κ. Δ. (1975/2012). *Ιστορία της ελληνικής φιλοσοφίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2004/2017). *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Δημόπουλος, Ν. (Σκηνοθέτης). (1966). *Οι κυρίες της αυλής*. (Κινηματογραφική ταινία). Ελλάδα: Finos Films.
- Ζορμπά, Μ. (2014). *Πολιτική του πολιτισμού: Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Heinich, N. (2015) *Το παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης. Δομές μιας καλλιτεχνικής επανάστασης*. (επιμ. και μτφρ. Κ. Βασιλείου). Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2014).
- Καραπαναγιώτης, Λ. Β. (2005). *Ο ελληνικός Τύπος από τον 20ό στον 21ο αιώνα*. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών. Αθήνα, 2002, Μάιος, 23-25.
- Λαλιώτου, Ι. (2015). *Ιστορία του μέλλοντος. Πώς ο εικοστός αιώνας φαντάστηκε έναν άλλο κόσμο*; Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης / Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών. Διαθέσιμο στο: <http://ebooks.epublishing.ekt.gr/index.php/historein/catalog/book/8>
- Λιάκος, Α. (2019). *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Ματθιόπουλος, Ε. (1996). *Η συμμετοχή της Ελλάδας στη Μπιενάλε της Βενετίας, 1934-1940* (διδακτορική διατριβή). Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο.
- Ματθιόπουλος, Ε. (2020). Η λογοκρισία του γυμνού στην τέχνη: Η παρέμβαση του ναυτικού, της αστυνομίας και του εισαγγελέα στην έκθεση του Αρμού το 1952. *Αρχειοτάξιο*, 22.
- Μοσχονάς, Σ. (2010). *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α' μισό του 20ου αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους* (διδακτορική διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Μοσχονάς, Σ. (2022). Η Πανελλήνια Έκθεση από την πλευρά των εικαστικών δημιουργών και ο ρόλος του Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου (1944-1975), σ. 116-133. Στο Ε. Δ. Ματθιόπουλος, *Ο θεσμός της Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης (1938-1987)*. Αθήνα, ΙΤΕ - Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών (υπό έκδοση).
- Μπακουνάκης, Ν. (2020). *Δημοσιογράφος ή ρεπόρτερ. Η αφήγηση στις ελληνικές εφημερίδες, 19ος-20ος αιώνας*. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.

- Μπούνια, Α. και Γκαζή, Α. (2012) (επιμ.). *Εθνικά μουσεία στη Νότια Ευρώπη. Ιστορία και προοπτικές*. Αθήνα: Εκδόσεις Καλειδοσκόπιο.
- Παπαδημητρίου, Δ. (2005). *Ο αθηναϊκός Τύπος στον 20ό αιώνα. Συνέχειες και νέες τάσεις 1922-1974*. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών. Αθήνα, 2002, Μάιος, 23-25.
- Παπανικολάου, Π. Μ. (2019). *Η πολιτιστική πολιτική και οι πολιτιστικοί θεσμοί στην Ελλάδα (19ος-20ός αιώνας). Συμβολή στη μελέτη των θεσμών στην ιστορία της τέχνης*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Επίκεντρο.
- Σαρακατσιάνου, Β. (2004). *Η Αφαίρεση στη νεότερη ελληνική τέχνη (διδασκαρική διατριβή)*. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Σκαλτσά, Μ. (1989). *Αίθουσες τέχνης στην Ελλάδα, Αθήνα – Θεσσαλονίκη (1920-1988)* (διδασκαρική διατριβή). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.
- Storey, J. (2015). *Πολιτισμική θεωρία και λαϊκή κουλτούρα. Εισαγωγή*. (επιμ. Α. Ρινόπουλος και μτφρ. Β. Ντζούνης). Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2012).
- Τζιόβας, Δ. (1989/2006). *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Τζιόβας, Δ. (2011/2020). *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα. Νεότερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Τζιόβας, Δ. (2014). *Κουλτούρα και Λογοτεχνία. Πολιτισμικές διαθλάσεις και χρονότοποι ιδεών*. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Χαμηλάκης, Γ. (2012). *Το έθνος και τα ερείπίά του: Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*. (μτφρ. Ν. Καλαϊτζής). Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2007).

Ξενογλώσση

- Altshuler, B. (2008). *Salon to Biennial: Exhibitions that made art history. 1863-1959*. Vol. I. London: Phaidon.
- Baião, J., Oliveira, L., Martins, S. (επιμ.) (2019). *The Exhibition: Histories, practices, policies*. Lisboa: Instituto de História da Arte.
- Beardsley, M. C. (1966/1975). *Aesthetics from classical Greece to the present*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

- Becker, H. (1982/2008) *Art worlds*. (25th anniversary ed.). California: California University Press.
- Bengtsson, M. (2016). How to plan and perform a qualitative study using content analysis. *Nursing Plus Open* (2). <http://dx.doi.org/10.1016/j.npls.2016.01.001>
- Berg, B. L. (2001). *Qualitative research methods for the social sciences*. Boston: Allyn and Bacon.
- Brown, K., Hamilakis, Y. (επιμ.) (2003). *The usable past*. New York: Lexington Books.
- Danto, A. (1964/2003). The Artworld στο C. Korsmeyer (επιμ.) *Aesthetics: The big questions*. Oxford: Blackwell Publishing, σ. 33-43.
- Downe-Wambolt, B. (1992). Content analysis: method, applications and issues. *Health Care for Women International*, 13. <https://doi.org/10.1080/07399339209516006>
- Ferguson, B. (1996). Exhibition rhetorics: material speech and utter sense. Στο Greenberg, R., Ferguson, B. & Nairne, S. (επιμ.) (1996/2005). *Thinking about exhibitions*. London: Taylor & Francis.
- Greenberg, R., Ferguson, B. & Nairne, S. (επιμ.) (1996/2005). *Thinking about exhibitions*. London: Taylor & Francis.
- Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Minuit. Στο H. van Maanen (2009). How to study art worlds. On the societal functioning of aesthetic values. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Jones, C. (2019). Histories and hagiographies. *British Art Studies*, 13. <https://dx.doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-13/conversation>
- Kangas, A., Vestheim, G. (2010). Institutionalism, cultural institutions and cultural policy in the Nordic countries. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 13. DOI:10.18261/ISSN2000-8325-2010-02-08
- Krippendorff, K. (2004). *Content analysis: an introduction to its methodology*. California: Sage Publications Inc.
- Kul-Want, C. (επιμ.). (2010). *Philosophers on art from Kant to the Postmodernists*. New York: Columbia University Press.
- Mathur, S. (2019). Why Exhibition Histories? *British Art Studies*, 13. <https://dx.doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-13/conversation>

Myers, J. (2011). On the Value of a History of Exhibitions. *The Exhibitionist*, 4. σ. 23-28.

Διαθέσιμο στο:

https://www.academia.edu/5700268/On_the_Value_of_a_History_of_Exhibitions

Myers-Szupinska, J. (2017). Exhibitions as apparatus. *The Exhibitionist. Journal on Exhibition*

Making. Διαθέσιμο στο: https://www.academia.edu/34255814/Exhibitions_as_Apparatus

Soomre, M. K. (2012). Arts, Politics & Exhibitions: (Re)Writing the history of (re)presentations.

van Maanen, H. (2009). *How to study art worlds. On the societal functioning of aesthetic values*.

Amsterdam: Amsterdam University Press.

Ward, M. (1996). What's important about the history of modern art exhibitions? στο Greenberg,

R., Ferguson, B. & Nairne, S. (επιμ.) (1996/2005). *Thinking about exhibitions*. London:

Taylor & Francis.

Παράρτημα



Από την ημέρα των εγκαίνιων της Πανελλήνιας Έκθεσης στις 31 Οκτωβρίου 1948. Διακρίνονται: ο καθηγητής της ΑΣΚΤ Μιχάλης Τόμπρος, ο τότε βασιλιάς Παύλος Γλύξμπουργκ, ο καθηγητής της ΑΣΚΤ Ανδρέας Γεωργιάδης και άλλοι επίσημοι και υπηρεσιακοί παράγοντες μπροστά από το γλυπτό του Τόμπρου *Πρόπλασμα ηρώου Αναπήρων* (αρ. κατ. 665). Στο βάθος δεξιά διακρίνεται το γλυπτό του Γιώργου Ζογγολόπουλου *Μνημείον πεσόντων Αγίου Γεωργίου Κερατσινίου* (Αριάδνη) (αρ. κατ. 591) (αρχείο Δημήτρη Χαρισιάδη, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη). Πηγή: PanArtExh Database ΙΜΣ-ΙΤΕ.



Ἔθνος, 3 Νοεμβρίου 1948. Πηγή: PanArtExh Database IMΣ-ΙΤΕ.



"Ένα στιγμιότυπον από τὴν συνεχιζομένην ἐντατικῶς ἀνάρτησιν τῶν ζω-
γραφικῶν πινάκων καὶ τοποθέτησιν τῶν γλυπτικῶν ἔργων εἰς τὴν Πανελ-
λήνιον Ἐκθεσιν τοῦ Ζαππείου.

Ἔθνος, 9 Ἀπριλίου 1952. Πηγή: PanArtExh Database IMΣ-ΙΤΕ.



Άποψη της Πανελλήνιας Έκθεσης του 1952 (14 Απριλίου 1952). Διακρίνονται μεταξύ άλλων: αριστερά ο πίνακας του ζωγράφου Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη *Για τον τρύγο* (αρ. κατ. 523), στο μέσον το γλυπτό του Ιωάννη Νοταρά *Φαίνη* (αρ. κατ. 632) και δεξιά το έργο του ζωγράφου Γεωργίου Κοσμαδόπουλου, *Παιχνίδια θαλάσσης* (αρ. κατ. 244) (αρχείο Δημήτρη Χαρισιάδη, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη). Πηγή: PanArtExh Database ΙΜΣ-ΙΤΕ.



Η Αυγή, 8 Μαΐου 1957. Πηγή: PanArtExh Database IMΣ-ITE.



Από την ημέρα των εγκαινίων της Πανελλήνιας Έκθεσης στις 10 Μαΐου 1957. Άποψη της Έκθεσης με ζωγραφικά και γλυπτικά έργα. Διακρίνονται μεταξύ άλλων μπροστά το γλυπτό της Άλεξ Μυλωνά *Περγιόσκα* (αρ. κ. 36) και πίσω του το γλυπτό του καθηγητή της ΑΣΚΤ Μιχάλη Τόμπρου *Το ζωτικό* (αρ. κατ. 64) (αρχείο Αδελφών Μεγαλοκονόμου, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη). Πηγή: PanArtExh Database ΙΜΣ-ΙΤΕ.



Από την ημέρα των εγκαίνιων της Πανελλήνιας Έκθεσης στις 22 Οκτωβρίου 1960. Διακρίνονται επισκέπτριες να περιεργάζονται το έκθεμα του ζωγράφου Άλκη Κεραμίδα, *Χωριάτικο ψωμί* (αρ. κατ. 258), ενώ αριστερά διακρίνεται ο πίνακας της Αγλαΐας Παπά, *Πορτραίτο κ. Γ. Π.* (αρ. κατ. 460) (αρχείο Αδελφών Μεγαλοκονόμου, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη). Πηγή: PanArtExh Database ΙΜΣ-ΙΤΕ.



Από την ημέρα των εγκαινίων της Πανελλήνιας Έκθεσης στις 22 Οκτωβρίου 1960. Άποψη της έκθεσης με επισκέπτες. Διακρίνονται, στους τοίχους αναρτημένα έργα, ενώ στο μέσον δεσπόζει το γλυπτό του καθηγητή της ΑΣΚΤ και εκθέτη, Θανάση Απάρη, *Ο Ναύτης των Καρδαμύλων* (αρ. κατ. 688) (αρχείο Αδελφών Μεγαλοκονόμου, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη). Πηγή: PanArtExh Database ΙΜΣ-ΙΤΕ.



Από την ημέρα των εγκαινίων της Πανελλήνιας Έκθεσης στις 24 Απριλίου 1963. Διακρίνεται ο τότε Υπουργός Παιδείας Γρηγόριος Κασιμάτης που συνομιλεί με τον καλλιτέχνη και εκθέτη Νικόλα (Παυλόπουλο), καθώς και άλλοι επίσημοι και υπηρεσιακοί παράγοντες. Μπροστά τους το γλυπτό του Νικόλα Κορμός (αρ. κατ. 594), ενώ στον τοίχο στο βάθος διακρίνεται το έργο της Τζένης Παπαδάκη, *Παιδιά με περιστέρια* (αρ. κατ. 384) (αρχείο Αδελφών Μεγαλοκονόμου, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη). Πηγή: PanArtExh Database ΙΜΣ-ΙΤΕ.



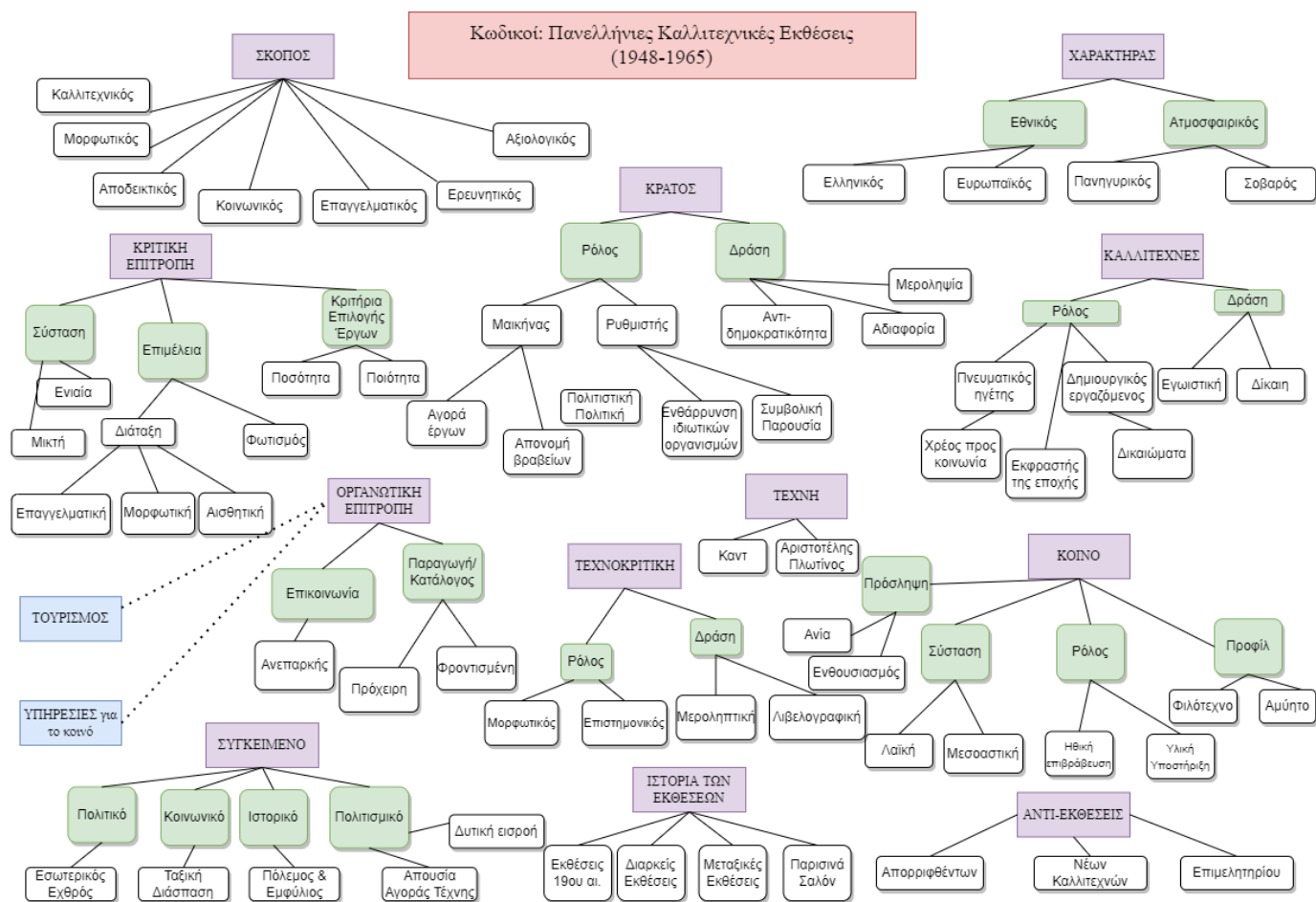
Άποψη μιας αίθουσας του Ζαπτείου κατά τη διάρκεια της Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης του 1963 (Εικόνες, 24 Μαΐου 1963). Πηγή: PanArtExh Database ΙΜΣ-ΙΤΕ.



Άποψη μιας αίθουσας του Ζαπτείου Μεγάρου κατά τη διάρκεια της Η΄ Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης (1965). Στο κέντρο και πίσω διακρίνεται το γλυπτό του Μάριου Λοβέρδου *Προτομή κυρίας Μ. Τ.* (αρ. κατ. 483) [Αρχείο ΕΠΜΑΣ]. Πηγή: PanArtExh Database ΙΜΣ-ΙΤΕ.



Φωτογραφία από τη διάλεξη του διευθυντή της ΕΠΜΑΣ Μαρίνου Καλλιγά με τίτλο «Η ελληνική τέχνη στα πλαίσια της ευρωπαϊκής» που δόθηκε στις 9 Απριλίου 1965 στα πλαίσια της Η΄ Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης. Αριστερά το γλυπτό του Θανάση Απάρη Δημήτρης Μητρόπουλος (αρ. κατ. 528β) [Αρχείο ΕΠΜΑΣ]. Πηγή: PanArtExh Database ΙΜΣ-ΙΤΕ.



Σχεδιάγραμμα: Κλείδα Κωδικοποίησης (κατηγορίες και κωδικοί) για τις Πανελλήνιες Καλλιτεχνικές Εκθέσεις (1948-1965).