

Το χρονικό μιας σκιαμαχίας

Ο ζωγράφος Κώστας Ηλιάδης, το 1978, όταν πλέον η ρωσική πρωτοπορία είχε αναγνωριστεί ως ένα από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά κινήματα του 20ου αιώνα, με μια νηπιώδη διάθεση έγραψε απολογητικά: «Στην πορεία μου δε συνάντησα αυτόν το νέο κόσμο... το Μάλεβιτς και τη συντροφιά του. Δεν κατάφερα να βρω μέσα στο Παρίσι ούτε ένα έργο του Μάλεβιτς, του Γκάμπο, του Πέβσνερ, για να τους γνωρίσω από κοντά... να προβληματιστώ, να δω πού πάω.. τι θα κάνω»¹.

Τα πράγματα βέβαια δεν είχαν συμβεί τόσο απλά· κι αυτά τα «δεν ήξερα — δεν είδα — δεν άκουσα» του ζωγράφου γράφτηκαν εκ των υστέρων, για να δικαιολογήσουν τη μεταπολεμική και όψιμη μεταστροφή του προς τις αφηρημένες τάσεις· γι' αυτό ελάχιστα μπορούν να μας διαφωτίσουν για τη στάση των Ελλήνων καλλιτεχνών απέναντι στην πρωτοποριακή τέχνη την εποχή του μεσοπολέμου. το γεγονός ότι αυτή η μεταστροφή ήταν «ομαδική», ότι δηλαδή οι πρωτεργάτες της αφαίρεσης στην Ελλάδα, γ. Σπυρόπουλος, α. Κοντόπουλος, γ. Ζογγολόπουλος, Γ. Μόραλης, Ε. Παπαδημητρίου, Κλ. Λονκόπουλος κ.ά., είχαν αδιαφορήσει εντελώς κατά το μεσοπόλεμο για τις πρωτοποριακές τάσεις, μας υποχρεώνει να μελετήσουμε περισσότερο συστηματικά την όλη υπόθεση της πρόσληψής τους αυτή την περίοδο, ώστε να ξεπεράσουμε τις απλοϊκές περιγραφές του φαινομένου, τις εκτιμήσεις περί «καθυστέρησης» και τις κρίσεις ηθικού χαρακτήρα σχετικά με την προσαρμοστικότητα των καλλιτεχνών.

Τι γνώριζαν στην Αθήνα για τις πρωτοποριακές τάσεις κατά το μεσοπόλεμο; Τα μορφολογικά δεδομένα των ιδίων των έργων δε στοιχειοθετούν μια επαρκώς ορατή τάση πρόσληψης της πρωτοπορίας, αν δε θέλουμε βέβαια να κατασκευάζουμε ευφάνταστες ιστορίες στηριγμένες σε λίγα έργα των Γκίκα και Τόμπρου και σε κάποιες αβασίως ασκήσεις ύφους μερικών ήσσονος σημασίας καλλιτεχνών. Υπάρχουν όμως αρκετές γραπτές μαρτυρίες που οδηγούν στην υπόθεση ότι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου δεν είχαν στην πραγματικότητα τόσο μεγάλη άγνοια² σχετικά μ' αυτές τις ιδέες και τάσεις, όσο κυρίως μια σύγχυση και μια πληροφόρηση εξαιρετικά παραπλανητική, με αναπόφευκτη συνέπεια μια στάση έντονα κριτική κι απορριπτική. Η κριτική αυτή απόρριψη, που ασκήθηκε στις πρωτοποριακές τάσεις σε συνδυασμό με την απουσία πρωτοποριακών έργων, μοιάζει πραγματική σκιαμαχία.

Προσπαθώντας να προσεγγίσω αυτό το αμάλγαμα ιδέων και παρεξηγήσεων που επικρατούσε στην Αθήνα σχετικά με τις πρωτοποριακές τάσεις, θα επικεντρώσω αρχικά την προ-

Ο Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος είναι ιστορικός της τέχνης

σοχή μου στον τρόπο που παρενέβη ο τύπος και στη συνέχεια στη στάση εκείνων των διανοομένων που εξέφραζαν τις δεσπόμενες τότε ιδεολογικές τάσεις στον πνευματικό χώρο.

Δεδομένου ότι οι εφημερίδες έπαιζαν κατά το μεσοπόλεμο έναν πολύ ισχυρό ρόλο στην όλη πνευματική ζωή, οι απόψεις των τεχνοκριτικών βάραιναν αποφασιστικά στα καλλιτεχνικά ζητήματα. Οι τεχνοκρίτες, αυτοί οι «πλέον επιζήμιοι πλάνοι, που χτίζουν τοίχο ανάμεσα στο έργο και τον αφελή θεωρό», όπως προειδοποιούσε από το 1912 ο Καντίνσκι³, είχαν χτυπήσει σκληρά τις πρωτοποριακές τάσεις —ή, για την ακρίβεια, ό,τι υποπτεύονταν πως αποτελούσε τέτοια εκτροπή— στα έργα των Ελλήνων καλλιτεχνών.

Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση ήταν αυτή του διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης, του Ζαχαρία Παπαντωνίου, που έγραφε με απελπισμένο ύφος για τους καλλιτέχνες της «Ομάδας Τέχνης 1930», οι οποίοι ακολουθούσαν δειλά δειλά τα πρότυπα της Ecole de Paris, πως: «ψάχνουμε να βρούμε στα έργα τόσων νέων καλλιτεχνών την προσωπικήν συγγίνην ενός Έλληνος —και βλέπομεν τον Σαγκάλ ή τον Σουτίν, τον Κοκόσκα ή τον Καντίνσκι, τον Πωλ Κλε ή τον Χόφερ, ζωγράφους δηλαδή της μοντερνιτέ από τα πέρατα του κόσμου, οι οποίοι θα ήσαν κατάπληκτοι εάν εμάθαιναν ότι σε μια φωτεινή γωνιά της Αττικής έκαμαν συνέδριο και ότι ύποπτες φθηνές και περαστικές πρωτοτυπίες, καθώς οι ιδιές των, είχαν την ευτυχίαν να επιβληθούν εις νέους Έλληνας ζωγράφους ως ζωγραφική όρασις, ότι αυτοί ήσαν με άλλους λόγους ο φακός με τον οποίον οι Έλληνες του 1931 βλέπουν τον κόσμον!»⁴.

Ο Παπαντωνίου απέρριπτε «τη ζωγραφική της “καθαρής τέχνης”, η οποία εξακολουθεί να περιστρέφει πλήθος ζωγράφων και εκατομμύρια θεατών γύρω στην πίπα, στη σπασμένη κιθάρα, στην κολλημένην εφημερίδα, στο τρίγωνο και σε όλα τα μορφοκρατικά πειράματα που είχαν κάμνη ο Μπρακ και ο Πικάσσο προ τριάντα χρόνων — και τα οποία εξακολουθούν και οι ίδιοι. Το ξεροστάλιασμα τούτο —αποφαίνεται ο τεχνοκριτικός— εκούρασε την ανθρωπότητα, η οποία επιτέλους έχει και κάποιες άλλες δουλειές»⁵.

Δε θα είχε νόημα η παράθεση εδώ μιας σειράς ανάλογων αποσπασμάτων από άρθρα του ίδιου αλλά και των άλλων τεχνοκριτών, οι οποίοι, έμμεσα αλλά ρητά, στρέφονταν ενάντια σε κάθε πρωτοποριακή τάση με μια τυπική επιχειρηματολογία, η οποία συνίστατο σε ψόγους για «μίμηση ή έλλειψη προσωπικότητας», για «ομοιομορφία ή έλλειψη ελληνικότητας», για «φορμαλισμό ή έλλειψη θέματος» κ.λπ., και η οποία πήγαζε κυρίως από την ακλόνητη πεποίθηση για τη χρησιμότητα του έργου τέχνης, ότι δηλαδή έχει κι αυτό μια «δουλειά» να κάνει, να «αναπαριστά», να «ομορφαίνει», να «μορφώνει».

Ας σταθούμε όμως μόνο στη γενική εκτίμηση ότι μια σειρά διανοούμενοι, που έγραφαν τεχνοκριτική διαμορφώνοντας, εκφράζοντας κι ανακυκλώνοντας τις αισθητικές ιδέες που επικρατούσαν στην Αθήνα, είχαν συνασπισθεί τότε σε μια κοινή αρνητική θέση ενάντια στις πρωτοποριακές τάσεις⁶. Τότε, μόνο μια μεγάλη εφημερίδα, η *Καθημερινή*, αποτέλεσε εξαίρεση, καθώς από τα μέσα της δεκαετίας του '30 είχε αναθέσει σ' ένα φιλονεωτεριστή ποιητή, στον Α. Δρίβα, την τεχνοκριτική της στήλη. Αλλά το βάρος της υποστήριξης των πρωτοποριακών ιδέων ήταν υπερβολικό για τις πλάτες του νεαρού ποιητή.

Η πρωτοποριακή τέχνη δε γνώρισε όμως μόνο την απόρριψη από την πλειοψηφία του δημοσιογραφικού κόσμου, αλλά και μια συστηματική δυσφήμιση από πολύ σοβαρές προσωπικότητες της εποχής.

Ο Κώστας Δημητριάδης, για παράδειγμα, που ήρθε στην Ελλάδα το 1930 με την αμέριστη υποστήριξη των φιλελεύθερων, για να διορισθεί διευθυντής⁷ και να αναδιοργανώσει τη Σχολή Καλών Τεχνών, είχε σαφέστατα δηλώσει, σχετικά με την πρωτοποριακή τέχνη, ότι: «Όλη αυτή η κίνησις έχει δημιουργηθεί από το συνεταιρισμό των εμπόρων καλλιτεχνικών αντικειμένων. Είναι απίστευτο τι μέσα και τι τεχνάσματα μεταχειρίζονται, για να κινούν την προσοχή γύρω από τη “σύγχρονη τέχνη”. Εξαγοράζουν κριτικούς, εξαγοράζουν τον Τύπο, μεταχειρίζονται κάθε θόρυβο, θόρυβο που παρασύρει μερικούς καλής πίστεως και που εξαπατά τους Αμερικάνους και Νοτιοαμερικάνους και πολλούς νεόπλουτους, που πληρώνουν μεγάλα ποσά τα οποία αυτοί ωφελούνται. Γιατί τα περισσότερα από τα έργα που πωλούνται σε εξωφρενικές τιμές, αυτοί τα αγοράζουν με το τετραγωνικό μέτρο ή με τη δωδεκάδα»⁸.

Ο Δημητριάδης επαναλάμβανε απλώς τις απόψεις του Καμίλ Μωκλαίρ (Camille Mauclair) για την πρωτοποριακή τέχνη· γι' αυτό άλλωστε παρέπεμπε ρητά το συνομιλητή του στο Γάλλο τεχνοκριτικό⁹, για να επικυρώσει την αλήθεια των ισχυρισμών του. Ποιες ήταν όμως οι απόψεις του Γάλλου τεχνοκριτή και προσωπικού του φίλου;

Σύμφωνα με τη «θεωρία» του αρθρογράφου της *Figaro*, η νεοτερική τέχνη οφείλει την εμφάνισή της και την όποια επιτυχία της στον κερδοσκοπικό ρόλο των εμπόρων της τέχνης, στην υποστήριξη των εξαγορασμένων τεχνοκριτών, στις εκκεντρικές ιδέες των σνομπ και των νεόπλουτων συλλεκτών και στις επιδιώξεις των ανίκανων καλλιτεχνών, που μέσα απ' τη νεοτερική τέχνη προσπαθούν ν' αναδειχτούν ή να κερδοσκοπήσουν¹⁰.

Ο Μωκλαίρ¹¹ απέρριπτε ολοσχερώς όχι μόνο την πρωτοπορία αλλά ακόμα και τη «Σχολή του Παρισιού», όπως και τους Ματίς, Πικάσο, Ντεράιν, Λε Κορπιζιέ κ.ά. Υποπευόταν το διεθνισμό της νεοτερικής τέχνης, που σύμφωνα με τις απόψεις του κατέστρεφε τα «φυλετικά» χαρακτηριστικά της τέχνης και θεωρούσε το νεωτερισμό ως έναν ακαδημαϊσμό à rebours και κυρίως ως μια τυραννία, ύποπτη για μπολσεβικισμό.

Να σημειώσουμε ότι το κύρος του Μωκλαίρ ήταν σημαντικό, τόσο σε διεθνές επίπεδο, όσο και στην Ελλάδα¹².

Ο διευθυντής του Μουσείου του Λουξεμβούργου επίσης, που τότε έπαιζε το ρόλο του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Γαλλίας, ο Λουί Ωτκέρ (Louis Hautecoeur), είχε επαναλάβει, σχεδόν λέξη προς λέξη, τη θεωρία των εμπόρων που κερδοσκοπούν, του παραπλανητικού ρόλου των πληρωμένων τεχνοκριτών κ.λπ.¹³.

Οι απόψεις αυτές είχαν διαδοθεί κι είχαν βρει ένα ευήκοο και πολυπληθές κοινό στην Αθήνα. Εκτός απ' τον Αχ. Κύρου, που είχε ενστερνισθεί απόλυτα τις απόψεις του Μωκλαίρ και τις οποίες αναδημοσίευε στην *Εστία*¹⁴, κι άλλοι καλλιτέχνες, διανοούμενοι και δημοσιογράφοι είχαν απορρίψει για τους ίδιους λόγους τις πρωτοποριακές τάσεις¹⁵.

Είναι ίσως περιττό να τονίσω ότι σε μια κοινωνία σε τόσο μεγάλο βαθμό μεταπρατική και πραγματιστική όσο η αθηναϊκή, μια τέτοια προσέγγιση της πρωτοποριακής τέχνης γινόταν εύκολα αποδεκτή¹⁶, καθώς ανταποκρινόταν άμεσα στον ψυχισμό και τη συμπεριφορά της. Μέσα απ' τη λογική της εμπορικής κομπίνας μια τέχνη, της οποίας οι αφορμές φαινόταν τόσο προκλητικά δυσνόητες, γινόταν επιτέλους «κατανοητή».

Οι πρωτοπόροι όμως δέχονταν μέσω του τύπου και μια άλλη εξίσου «φονική» δυσφήμιση.

Στον αθηναϊκό τύπο, περισσότερο ως curiosités παρά από ουσιαστικό ενδιαφέρον, δη-

μοσιεύονταν συχνά ανταποκρίσεις από τους συνεργάτες των εφημερίδων για διάφορες εκθέσεις πρωτοποριακής τέχνης, που γίνονταν στη γαλλική πρωτεύουσα.

Ας δούμε τι έγραφε στα νιάτα του ο Αλέκος Δράκος (που τότε υπέγραφε ως Ιούλιος Πάρμας) στο *Ελεύθερο Βήμα* για τους Ρώσους καλλιτέχνες που εξέθεσαν το 1925 στο Παρίσι, στην γκαλερί Rotonde: «Ανάμεσα στις τριανταδύο τεχνοτροπίες υπήρχε κι ένας μικρός πίνακας πολύ αξιοπερίεργος και ακατανοήτος. Στη μέση του ταμπλό, “μπογιατισμένο” μ’ ένα γκρι φονσέ, ο ζωγράφος είχε κολλήσει ένα μαύρο στιλπνό μέταλλο, κι από την περιφέρειά του είχε τραβήξει μια μαύρη ευθεία προς την άνω αριστερή γωνία, η οποία κατέληγε σ’ ένα γεωμετρικό σχήμα και ως συμπλήρωμα μια απλή κορνίζα και το όνομα του ζωγράφου... τι μπορούσε κανείς να καταλάβει από αυτό το γεωμετρικό κατασκευάσμα; Κι έτσι δεν θα ήταν διόλου άσκοπο, αν κρατάει κανείς στην τσέπη του μια γεωμετρία, προκειμένου να επισκεφθεί εκθέσεις “νεωτέρας τέχνης”, γιατί ίσως στους γεωμετρικούς αυτούς πίνακας βρίσκει την λύσιν μερικών θεωρημάτων. Αλλιώς *guarda e passa!*»¹⁷.

Η λεπτομερής περιγραφή του έργου κέντριζε αρχικά την απλή περιέργεια του αναγνώστη οδηγώντας την σε μια ένταση συσσωρευμένων ερωτημάτων, ακολουθούσε η εύλογη «απορία» του δημοσιογράφου, που κορούφωνα το δράμα, και τέλος ερχόταν η καυστική του ειρωνεία, που λύτρωνε τον αναγνώστη! Αυτό ήταν το απλό, εύληπτο, όσο και τυπικό μοτίβο πάνω στο οποίο γράφτηκε για δεκαετίες στην Ελλάδα αυτού του είδους η σατιρική αρθρογραφία σχετικά με κάθε πρωτοποριακή καλλιτεχνική τάση.

Δε θέλω ούτε και σ’ αυτό το επίπεδο υποδοχής να σταθώ περισσότερο διεξοδικά, παραθέτοντας κι άλλα παρόμοιου ύφους κείμενα - ανταποκρίσεις¹⁸, που βρίθουν στις εφημερίδες της εποχής· θέλω μόνο να επισημάνω ότι, όπως άλλωστε συνέβηκε κι αλλού, έτσι και στην Ελλάδα η πρωτοπορία δεν μπορούσε να περάσει στο ευρύτερο φιλότεχνο κοινό και να συζητηθεί στα σοβαρά, στο βαθμό που προσέκρουε και συντριβόταν επάνω στη θεωρούμενη «κοινή λογική», που την εξοστράκιζε ακαριαία στο χώρο της εύκολης σάτιρας. Το γεγονός άλλωστε ότι στις έγκυρες αστικές εφημερίδες, όπως το *Ελεύθερο Βήμα*, η *Πρωία* κ.ά., δημοσιεύονταν σε κάθε ευκαιρία μεταφράσεις άρθρων και μανιφέστων του Μαρινέτι, δείχνει ότι οι αρχισυντάκτες ήξεραν καλά με τι ερεθιζόταν και διασκέδαζε το αναγνωστικό τους κοινό και δεν έχαναν ευκαιρία για να το ικανοποιούν¹⁹.

Αυτού του είδους η σατιρική παρατεχνοκριτική, με τον τρομοκρατικό —κάτω απ’ την απειλή της δημόσιας διαπόμπευσης— και κατά συνέπεια ανασταλτικό ρόλο που έπαιζε, είχε τη δική της άμεση συμβολή στη διαμόρφωση της όλης σύγχυσης γύρω από τις πρωτοποριακές τάσεις.

Η σύγχυση όμως δε χαρακτηριζε μόνο το δημοσιογραφικό κόσμο. Ο εμπειριστής - θετικιστής καθηγητής της κοινωνιολογίας του Πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης, ο Αβροτέλης Ελευθερόπουλος²⁰, είχε εκδόσει το 1933 στην Αθήνα τη μελέτη του *Το ωραίο. Η καλλιτεχνία*²¹.

Για να επιρρώσει τα όσα υποστήριζε σχετικά με «την τέχνη ως έκφραση ενός περιεχομένου», ο φιλόσοφος είχε προσφύγει στο βιβλίο του Βασίλι Καντίνσκι *Über das Geistige in der Kunst*²².

Παρά τη θετική του στάση, η ανάγνωση και η μεταχείριση των θεωριών του Ρώσου ζωγράφου από τον σοσιαλιστικών τάσεων κοινωνιολόγο ήταν θα έλεγα τουλάχιστον ατυχής.

Προκαλεί εντύπωση κατ' αρχάς το γεγονός ότι ο Ελευθερόπουλος όχι μόνο αγνόησε εντελώς τις σκληρές επιθέσεις του Καντίνσκι ενάντια στους υλιστές, τους θετικιστές και τους σοσιαλιστές, αλλά αντιπαρήλθε επίσης και το θεοσοφικό μυστικισμό του ζωγράφου²³, αν και ρητά γράφει ο ίδιος ότι «δεν αναγνωρίζω ως μέθοδο το να επιζητήται η λύσις προβλημάτων επί τη βάσει μεταφυσικών αρχών»²⁴.

Ο Ελευθερόπουλος ασκούσε συστηματικά στα κοινωνιολογικά και φιλοσοφικά συγγράμματά του μια συνδυαστική τεχνική συσσώρευσης στοιχείων, συμπερασμάτων κι απόψεων από διαφορετικές θεωρίες δίχως καμιά κριτική θεώρηση²⁵. Έτσι, είχε αρκεστεί σε λίγες μόνο αποκομμένες φράσεις του Καντίνσκι, που τις παραθέτει ως αυτονόητα πορίσματα που έρχονταν να επιβεβαιώσουν τις δικές του απόψεις, ενώ παράλληλα αναφέρθηκε στα έργα του καλλιτέχνη σαν να επρόκειτο για εμπειρικά δεδομένα²⁶, που επίσης αποδείκνυαν την ορθότητα των θέσεών του. Οι απόψεις και τα έργα του Καντίνσκι τού είχαν φανεί ως τα κατάλληλα παραδείγματα, για να στηρίξει την απλοϊκή όσο και ταυτολογική υπόθεσή του, ότι η ζωγραφική και η γλυπτική, όπως και η τέχνη γενικά, είναι πάντα εκφράσεις μιας κάποιας «ιδέας», εννοώντας αυτή την τελευταία όχι με τη χεγκελιανή της έννοια, αλλά ως αυτό που σήμερα αποκαλούμε «περιεχόμενο»²⁷.

Η δυσκολία έγκειται στο ότι ο Ελευθερόπουλος, αντλώντας ευθέως από τις ψυχολογικές θεωρίες του W. Wundt και κυρίως από την ψυχιατρική του E. Kretschmer²⁸, αντιλαμβάνονταν υλιστικά και συμβατικά ακόμα και τον όρο «ψυχή»²⁹. Έτσι, έγραφε για αυτή με εντελώς διαφορετική σημασία απ' ό,τι εννοούσε ως «ψυχή» ο θεοσοφιστής Καντίνσκι ο οποίος βέβαια την αναγνώριζε ως υπαρκτή μη υλική «οντότητα». Αλλά αυτή η θεμελιακή διαφορά δεν τον εμπόδισε να υπογραμμίσει το γεγονός, ότι σύμφωνα με τον Καντίνσκι, «ο καλλιτέχνης είναι η χειρ, η οποία δι' αυτού ή εκείνου του χρώματος σκοπίμως θέτει εις κίνησιν (δόνησιν) την ανθρώπινην ψυχήν και ότι η αρμονία των χρωμάτων μιας εικόνας πρέπει να είναι ιδρυμένη επί της σκοπίμου θίξεως της ανθρώπινης ψυχής»³⁰, εντάσσοντας δίχως ενδοιασμούς στην υλιστική αντίληψή του το «αξίωμα της εσωτερικής αναγκαιότητας» του Καντίνσκι³¹.

Με λίγα λόγια, έχοντας ο Ελευθερόπουλος στα χέρια του ένα από τα «ευαγγέλια» της αφηρημένης τέχνης, ένα κήρυγμα μεταφυσικής βασισμένο σε μια σύνθεση νεοπλατωνικών και νεογνωστικών εσωτερικών ιδεών, το μεταχειρίστηκε μ' ένα πνεύμα ακριβώς αντίθετο απ' αυτό που επεδίωκε ο συγγραφέας του, μόνο και μόνο από την ανάγκη να επαληθεύσει τη θεωρία του σ' όλο το μήκος της ιστορίας, από την αρχαία αιγυπτιακή κι ελληνική τέχνη έως τις πλέον πρόσφατες πρωτοποριακές τάσεις.

Με τη μάλλον επιπόλαιη αυτή ανάγνωση του Καντίνσκι, ο Ελευθερόπουλος επεδίωκε να θεμελιώσει το «ωραίο» στη φύση³² και να νομιμοποιήσει έτσι μια αντικειμενική και κανονιστική αισθητική και μια αντίστοιχη παιδαγωγική³³. Με αυτή τη θεωρία ερχόταν με τον τρόπο του ν' αντιμετωπίσει κυρίως τη μαρξιστική φιλοσοφία της τέχνης³⁴, που εκείνα τα χρόνια έθετε σε αμφισβήτηση την ύπαρξη των αντικειμενικών κι αταξικών κριτηρίων της τέχνης.

Με μια παραπλήσια —αλλά ευθέως ανασκευαστική των μαρξιστικών ιδεών— πρόθεση είχε γράψει τότε για τη ρώσικη πρωτοποριακή τέχνη κι ο συνάδελφος του Ελευθερόπουλου στο Αριστοτέλειο, ο ιστορικός Ι.Κ. Βογιατζίδης, στη μελέτη που δημοσίευσε το 1933 με τίτλο «Η νεώτατη ιστορία της Ρωσίας (1921-1931)»³⁵.

Το αντικομμουνιστικό όσο κι επιστημονικοφανές αυτό σύγγραμμα δεν ξεπερνούσε στις γενικές θεωρητικές του προϋποθέσεις τις απόψεις του Ιππόλυτου Ταιν περί του καθοριστικού ρόλου του περιβάλλοντος και του Γουστάβου Λε Μπον περί της ψυχολογίας του όχλου³⁶.

Τα έργα της ρώσικης πρωτοπορίας, τα οποία ο ίδιος αγνοούσε στην πραγματικότητα, τα έκρινε αντλώντας ευθέως από το Louis Reau και την πολύτομη *Histoire de l'Art*, που είχε εκδοθεί στο Παρίσι υπό τη διεύθυνση του Andre Michel³⁷.

Ο καθηγητής της ιστορίας ταύτιζε την προλεταριακή τέχνη με την πρωτοποριακή τέχνη και του αρκούσε να καταδείξει την αποτυχία της τελευταίας, για ν' αποδείξει ότι το κομμουνιστικό καθεστώς είχε αποτύχει και στον τομέα των τεχνών. Αποφαινόταν λοιπόν ότι «εν μεν αρχιτεκτονική δεν παρήγοντο ει μη έργα σχεδιαζόμενα μετά πολλού κόπου, ως το πλείστον παρέμενε απλώς εν σχεδίο. Το λεγόμενον μνημείον της Ανεξαρτησίας, σχεδιασθέν υπό Tatlin, αποτελείται εξ ενός κυλίνδρου και ενός τριγώνου ζωογονουμένων και οιοινεί εμψυχούμενων δια περιστροφικής κινήσεως εντός πλαισίου ελικοειδούς. Το περίπτερον της ενώσεως των σοβιετικών σοσιαλιστικών δημοκρατιών κατασκευασθέν υπό Κ. Melnikov εν τη Εκθέσει των διακοσμητικών τεχνών, ήτο σκελετός εκ ξύλου και υάλου, τεμνόμενος διαγωνίως υπό κλίμακος διπλής εγκαρσίας»³⁸. Έτσι, με τρεις προτάσεις ο Βογιατζίδης ξεπάστρενε δύο από τα σημαντικότερα αρχιτεκτονικά έργα του 20ού αιώνα.

Σχετικά με τη ζωγραφική και τη γλυπτική των πρωτοποριακών δεν ήταν περισσότερο επιεικής: «Μόλις δύο ή τρία ονόματα καλλιτεχνών επιπλέον ενταίθα. Ο Kontchalovski, μαθητής του Cezanne, ο Marc Chagall και ο προσωπογράφος Annencov. Μικρόν κατά μικρόν δημιουργείται και εν Ρωσία η τάσις του Pablo Picasso κυβικής τέχνης, ήτις αντιλαμβάνεται το υποκείμενον της ζωγραφικής άλλως ή ως τα βλέπομεν δια του νου, όχι δηλαδή ως είναι, αλλά ως γνωρίζομεν ότι είναι, εν τη κυβική των πραγματικότητι. Κυρίως όμως ο ιδία υπό των ριζοσπαστικών πολιτικών θεωριών εκτρεφόμενος φουτουρισμός εύρεν έδαφος καλλιιεργείας εν τη επαναστατική Ρωσία, ήτις, ως ο φουτουρισμός, δεν ενδιαφέρεται περί του παρελθόντος, ουδέ του παρόντος, αλλά περί του μέλλοντος, εξ ου η καλλιτεχνική αυτή τάσις φερωνυμείται. Επί τούτοις παρατηρώ λοιπόν ότι η αποτυχία της προλεταριακής τέχνης υπήρξε πλήρης»³⁹.

Τα όσα έγραψε ο Βογιατζίδης δε χρειάζονται ιδιαίτερα σχόλια, καθώς από μόνα τους μας δείχνουν όχι μόνο το μέτρο της άγνοιάς του και για τα πιο απλά δεδομένα⁴⁰, αλλά και γενικότερα της απροκάλυπτης ιδεολογικής χρήσης της ιστορίας.

Αν και είναι άδικο να συγκρίνεται ο Ελευθερόπουλος με το Βογιατζίδη, μπορούμε όμως να διακρίνουμε στην όλη στάση τους ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά: τον ίδιο εμπειρισμό, την ίδια επαγωγική λογική, την ίδια έλλειψη πραγματικού ενδιαφέροντος γι' αυτά τα καλλιτεχνικά κινήματα, πέρα απ' το σημείο που συνεισέφεραν ή όχι ως «παραδείγματα» για τις προδιατυπωμένες απόψεις τους. Αυτού του είδους ο πανεπιστημιακός επιστημονισμός συντονιζόταν, όπως προανέφερα, με την προσπάθεια άθρωσης κι εκφοράς ενός κριτικού λόγου ενάντια στις κομμουνιστικές ιδέες.

Για προφανείς λόγους η υποδοχή των ιδεών της πρωτοπορίας στην Ελλάδα ήταν μια διεργασία που ενεπλάκη αντόματα με την ευρύτερη ιδεολογική και πολιτική αντιπαράθεση, με αποτέλεσμα η όλη δημόσια συζήτηση και κριτική να γίνεται, στις περισσότερες των πε-

ριπτώσεων, προσχηματική, δηλαδή με αφορμή μόνο και όχι για τις ίδιες τις πρωτοποριακές τάσεις, κι έτσι να διαφεύγει προς άλλες κατευθύνσεις κι όχι να επικεντρώνεται σ' αυτές με σκοπό την όποια καλοπροαίρετη διαπραγμάτευσή τους.

Απέναντι στην περίπτωση του Βογιατζήδη μπορούμε να διακρίνουμε την αντίστροφη, αλλά όχι διαφορετικού επιπέδου, τάση των κομμουνιστών. Για παράδειγμα, ο Πέτρος Πικρός σ' ένα άρθρο του στο *Ριζοσπάστη* ενδιαφέρεται κυρίως για τις εντυπώσεις και τα πολιτικά συμπεράσματα των επισκεπτών της πρώτης έκθεσης Ρώσων καλλιτεχνών στην Αθήνα το 1928, κι ελάχιστα ασχολείται με τα ίδια τα έργα και την αισθητική τους, αν κι είχε να κάνει με ζωγράφους σαν τον Στέρενμπουργκ, την Γκοντσάροβα, την Λεμπέντεβα, τον Ντεϊνέκα κ.ά. Πρωταρχικό και προφανές μέλημα του συντάκτη ήταν να θέσει στους αναγνώστες του *Ριζοσπάστη* το ερώτημα: «Ίσαμε ποιο βαθμό θα πρέπει να έχει προχωρήσει το τεράστιο έργο της σοσιαλιστικής ανοικοδόμησης στη Σοβιετική Ρωσία, σ' όλους τους κλάδους και σ' όλα τα επίπεδα της παραγωγής, για να έχει καταστεί δυνατή και η απάντηση του κλάδου εκείνου της Τέχνης —της διακοσμητικής δηλαδή— που προϋποθέτει και οικονομική ευρωστία και τεχνική ανάπτυξη και βιομηχανική ακμή;» για να απαντήσει βέβαια ο ίδιος, φέρνοντας ως επιχείρημα την ίδια την έκθεση, ότι στην ΕΣΣΔ «η ανοικοδόμηση βαδίζει με γιγάντια βήματα»⁴¹.

Η απλοϊκή αυτή προπαγανδιστική μεταχείριση των εκθέσεων ρώσικης χαρακτικής⁴² συνδυαζόταν με μια αρνητική αντιμετώπιση των πρωτοποριακών τάσεων.

Ο Πικρός έγραφε στο προαναφερόμενο άρθρο του 1928 για τα ρώσικα χαρακτηριστικά: «Φαίνεται να κατέπληξε τους αστούς επισήμους το γεγονός της πειθαρχημένης έμπνευσης, της πειθαρχημένης εκτέλεσης και της πειθαρχημένης γραμμής. Κατά την ίδια τους την ομολογία, περίμεναν πράγματα εντελώς εξωφρενικά καθώς και μιαν εκτέλεση ανωποταμιακή, όμοια μ' εκείνες που απαντά κανείς στις εκθέσεις των υπερ-“μοντέρνων” ζωγράφων και όπου σύνθεση και γραμμή έναν μόνο αντικειμενικό σκοπό έχουν: το πώς να ξαφνίσουν τον “αγαθό” αστό»⁴³. Ήταν δηλαδή ολοφάνερα ικανοποιημένος, γιατί όχι μόνο οι «αστοί» δεν είχαν ενοχληθεί, αλλά επίσης απ' το γεγονός ότι ο ίδιος δεν είχε αντικρίσει κάποια υπερμοντέρνα «εξωφρενική» και «ανωποταμιακή» τεχντροπία.

Οι μαρξιστές θεωρητικοί στο σύνολό τους είχαν απορρίψει τις πρωτοποριακές τάσεις. Ο Δ. Γληνός, στην πολύκροτη σειρά άρθρων του για τις πνευματικές μορφές της αντίδρασης, έγραφε ότι οι πρωτοποριακές τεχντροπίες «είναι τεχντροπίες φορμαλιστικές. Το περιεχόμενο μηδενίζεται, για να αντικειμενοποιηθεί μια υποκειμενική αντίληψη της φόρμας. Η πραγματικότητα διαλύεται και παραμορφώνεται σε αυθαίρετη σύνθεση από επιφάνειες και χρώματα. Οι τεχντροπίες αυτές είναι καθαρά αντιδραστικές»⁴⁴.

Ο τροτσκιστικών τάσεων Ανδρέας Ζέβγας (Αιμ. Χουρμούζιος) στη μελέτη του για το φουτουρισμό είχε γενικεύσει την κριτική του κι απέρριπτε επίσης τις πρωτοποριακές τάσεις, τον κυβισμό, τον ορφισμό, τον ντανταϊσμό, ως τάσεις που μέσα απ' τον «εξωτερικό» μορφολογικό επαναστατισμό τους στήριζαν το αστικό καθεστώς και «συσκότιζαν τις μάζες»⁴⁵. Σ' αυτή τη γραμμή είχαν κινηθεί οι Α. Προκοπίου⁴⁶, Ν. Γιαννιός, Π. Πουλιόπουλος, Γ. Κορδάτος κ.ά.

Η παρουσία του ίδιου του Ανατόλι Λουντατσάρσκι στην Αθήνα το 1931⁴⁷ και οι διαλέξεις που έδωσε τότε στη Σοβιετική Πρεσβεία έγειραν υπερβολικά τη συζήτηση σε βάρος των ιδεών της πρωτοπορίας.

Θα ήθελα να επισημάνω επίσης τα όσα δήλωναν οι Ρώσοι αρχιτέκτονες, που είχαν έρθει στην Αθήνα το 1936, στη διάρκεια μιας συζήτησης στο σπίτι του αρχιτέκτονα Αλέξανδρου Δραγούμη, παρόντων κι άλλων Ελλήνων συναδέλφων τους, όπως ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης κ.ά. Ο Αντρέι Μπούροφ (Andrei Bourov), ένας αρχιτέκτονας που είχε εκπαιδευτεί στα περίφημα Βχουτέμας (Vhutemas), δήλωσε τότε ότι «αν εις τας μοντερνιστικές τάσεις εθέσαμεν ένα φραγμόν είναι διότι και εκεί διησθάνθημεν ένα φορμαλισμόν που θα μας υπεδούλωνε. Παράδειγμα ο Λεκορμπυζιέ. Εκυριάρχησε εις την Ρωσσίαν, αλλά δεν μας κάνει πλέον. Είναι η άλλη όψις του φορμαλισμού: ο “φορμαλίστ κονστρουκτιβίστ”⁴⁸».

Η μαρξιστική θεωρία στην Ελλάδα στηρίχτηκε σε μεγάλο βαθμό στις μεταφράσεις⁴⁹ κι έτσι, μέσω των αριστερών περιοδικών κι εφημερίδων πλουτίστηκε η ελληνική πνευματική ζωή με τις αισθητικές απόψεις των Γ. Πλεχάνωφ⁵⁰, Λ. Τρότσκι⁵¹, Λένιν, Ν. Μπουχάριν, Α. Λουνάτσκι, ακόμα και με αυτές του Α. Μπογκντάνωφ⁵², οι οποίες βέβαια ήταν στο σύνολό τους ιδιαίτερα κριτικές απέναντι στην πρωτοποριακή τέχνη⁵³.

Στην εφημερίδα *Βραδινή* δημοσιεύτηκαν πρωτοσέλιδα τον Αύγουστο του 1934 δύο εκτενή άρθρα του Νικολάι Μπουχάριν, που τότε είχε επαναπροσεγγίσει το Στάλιν και θεωρείτο ακόμα ένας απ' τους σημαντικότερους θεωρητικούς του μαρξισμού. Στα άρθρα του ο διευθυντής της *Ιζβέστια* επέκρινε τους σύγχρονους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες πως αντλούν εμπειρίες μόνο από «μια ζωή φτώχης κι ακρωτηριασμένη» κι ότι δεν ήταν παρά «θαμώνες των καλλιτεχνικών καφενείων»⁵⁴. Μετά περνούσε στην ανάλυση των έργων τους, ισχυριζόμενος ότι: «αυτή η περιορισμένη ζωή εύρε την ιδεολογικήν έκφρασίν της εις την αναζήτησιν του απολύτως αφηρημένου σχήματος (...) Ο συνδυασμός των διακοσμητικών σχεδίων θεωρείται εις την περίπτωσιν αυτήν ως αυτή αυτή η ουσία του ζωγραφικού έργου. Αλλά δεδομένου ότι η μορφή είναι πάντοτε συνδεδεμένη αχωρίστως με το περιεχόμενον, η ισχύότης του περιεχομένου εμφανίζει απαιτητήτως πτωχήν και την “μορφήν”. (...) Ούτως το απόλυτον αφηρημένον του σχήματος, χωριζόμενον από το περιεχόμενον, σημαίνει τον θάνατον της ζωγραφικής. Και τότε αρχίζει πλέον η αναζήτησις ενός παραγομένου της ζωής πέραν των συνόρων της ζωγραφικής, δηλαδή η έναρξις της περιόδου της “απολυτρώσεως της ζωγραφικής”: με ψαλίδια, γόμα, σύρμα, τσίγκον, καρφιά, σπύρτα κ.τ.λ. Χρησιμοποιούνται περίεργα και τερατώδη μοντέλα, δια να εξυπηρετηθούν ανάλογοι εμπνεύσεις (όρα και οι καλλιτέχνες Kurt Schwitters, Tatlin κ.τ.λ.). Αλλά όλα αυτά είναι παν άλλο παρά ζωγραφική»⁵⁵.

Το γεγονός ότι μια εφημερίδα της δεξιάς, *Η Βραδινή*, φιλοξενούσε αυτή την κριτική του Μπουχάριν, δείχνει ακριβώς ότι η συμφωνία συντηρητικών κι αριστερών ενάντια στην πρωτοποριακή τέχνη ήταν δεδομένη⁵⁶. Άλλωστε, όπως θα δούμε παρακάτω, στο ίδιο με το μαρξιστή θεωρητικό συμπέρασμα κατέληγε κι ο ιδεοκράτης Ε.Π. Παπανούτσος.

Η αίσθηση μιας θεωρητικής «υπεροπλίας» οδήγησε συχνά τους Έλληνες μαρξιστές σε βάνανυες κριτικές των νεωτεριστών, του τύπου: «ο μπουρζουάς Χατζηκυριάκος (...) επηρεασμένος από τις θεωρίες της αποσύνθεσης à la Picasso, Brauque»⁵⁷, κάνει «μοντερνισμό» και «αστική ζωγραφική της παρακμής»⁵⁸.

Αλλά, αν από τη μια μεριά έστεκαν οι θετικιστές και μαρξιστές, που εξαιτίας του υλισμού και του αντικειμενισμού τους είχαν ανυπέρβλητες αντιρροήσεις για την αποδοχή των πρωτοποριακών τάσεων, από την άλλη, το ίδιο στείρες για τις πρωτοποριακές τάσεις ήταν

οι ιδέες που διέδιδαν με ορμή τότε οι νέοι ιδεαλιστές διανοούμενοι Κ. Τσάτσος, Π. Κανελλόπουλος, Ι.Ν. Θεοδωρακόπουλος, Δ.Α. Καπετανάκης, αλλά και ο κινούμενος περιφερειακά του κύκλου τους Ε.Π. Παπανούτσος. Τα δικά τους κείμενα αποτέλεσαν επίσης έναν ανασταλτικό παράγοντα στην όποια υποδοχή και θετική πρόσληψη των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών τάσεων.

Ο κύκλος του Αρχείου, μέσα απ' τον ιδιότυπο νεοπλατωνισμό του, αν και αναπτύχθηκε αντιπαραθετικά με τους μαρξιστές, συμφωνούσε εντούτοις μαζί τους σε ένα σημείο: ότι έπρεπε κάτω από ένα συγκεκριμένο πολιτικό στόχο να υποταχθούν όλες οι επιμέρους κοινωνικές και πνευματικές δραστηριότητες· και δεν εξαιρούσε την τέχνη απ' αυτή την υποχρέωση. Οι διανοούμενοι αυτοί αποσκοπούσαν άλλωστε, πέρα απ' την κριτική τους ενάντια στον κομμουνισμό, σε μια συστηματική ιδεολογική - θεωρητική και πρακτική πολιτική υποστήριξη του αστικού καθεστώτος, που τότε ακόμα προσπαθούσε να στερεωθεί στην Ελλάδα.

Στο φιλοσοφικό επίπεδο, αν κι οι αρχές τους πήγάζαν από τον Πλάτωνα και τον Καντ, τα μέλη αυτής της ομάδας είχαν στραφεί ουσιαστικά προς το δεύτερο, ακολουθώντας τον Paul Natorp σε μια ανάγνωση του Πλάτωνα εκλογικευμένη κι αποκαθαρωμένη από το μυστικισμό· πρότειναν δηλαδή μια ερμηνεία που ήθελε να διακρίνει σαφώς τον Πλάτωνα ως θεωρητικό των ιδεών από το «μυστικό» Πλάτωνα⁵⁹.

Ο Ι.Ν. Θεοδωρακόπουλος ήθελε, για παιδαγωγικούς προφανώς λόγους, να «αποσύρει» τη μεταφυσική από την κοινή «θέα»: «Εκείνος μονάχα μπορεί πραγματικά ν' αντικρύσει τα μεταφυσικά προβλήματα στη βαθύτατη ουσία τους που έχει πριν διαβή τον επίπονο δρόμο του καθαρού λογικού· αλλιώς θα ανακατώνη τα απλώς λογικά και τα καθ' αυτό μεταφυσικά προβλήματα και θα εφαρμόζη τα μέτρα του λογικού, για να κρίνη προβλήματα που βρίσκονται έξω από τον κύκλο του λογικού.»⁶⁰

Ο φιλόσοφος ουσιαστικά, κάτω από την τρομοκρατία της «διάβασης» του «επίπονου δρόμου της καθαρής λογικής», αναγόρευε κι απαγόρευε τη μεταφυσική ως ένα χώρο που πρέπει να διαφυλαχτεί μόνο για κείνους τους ελάχιστους ικανούς, που έχουν την έλλογη κι επιστημονική προπαρασκευή. Με μια τέτοια «καταστατική» τοποθέτηση γίνεται φανερό το γιατί οι νεοκαντιανοί, όχι μόνο τα χρόνια του '30 αλλά και μεταπολεμικά⁶¹, δε συναίνεσαν ποτέ στην υποστήριξη των πρωτοποριακών καλλιτεχνών, που όχι μόνο διακατέχονταν από μεταφυσικές ανησυχίες, αλλά πρόέβλεπαν επίσης ότι η τέχνη, ως ενδιάμεσο, έπαιζε καθοριστικό ρόλο στην πρόσβαση του ανθρώπου προς τις, πέραν του λογικά επιστητού, σφαίρες του κόσμου.

Η εναντίωσή τους στις μυστικιστικές τάσεις οδήγησε τους ιδεοκράτες σε θεωρητικές παρεμβάσεις αποτρεπτικές της διείσδυσης των πρωτοποριακών ιδεών στον ελληνικό χώρο.

Κάνει εντύπωση η αθρογογραφία⁶² που εμφανίζεται στο περιοδικό τους σχετικά με τη μυστική και συμβολική σημασία του αριθμού στην τέχνη. Η σημασία της κατανόησης και της εξοικείωσης μ' αυτές τις νεοπυθαγορικές έρευνες ήταν καθοριστική προϋπόθεση για την πρόσληψη εκείνων των πρωτοποριακών τάσεων, που από τις αρχές του αιώνα στήριζαν τις μορφικές τους αναζητήσεις και τις φιλοσοφικές τους απόψεις σ' αυτές τις απόκρυφες ποιότητες των μορφών⁶³. Έτσι, η μεταγενέστερη έκδοση του τελευταίου και ογκωδέστερου τεύχους του πρωτοποριακού περιοδικού *Το 3ο Μάτι*⁶⁴, αφιερωμένου στον αριθμό, ήρ-

θε εκ των υστέρων να εισάγει μια θεωρία στην Ελλάδα, που είχε ήδη από τα πριν αρκετά επικριθεί.

Εκτός όμως από την αμφισβήτηση της δυνατότητας μιας θεμελίωσης της μορφοκρατίας σε μια μυστική παράδοση, κι ιδιαίτερα στον Πλάτωνα, ο Δ.Α. Καπετανάκης είχε απορρίψει ρητά τις αρχές της αφηρημένης τέχνης, αρνούμενος με διαύγεια και σαφήνεια τη μυστικιστική της βιοθεωρία. «Το πάθος όμως για τη σωτηρία», έγραφε ο Καπετανάκης, «μπορεί να οδηγήσει σ' επικίνδυνες υπερβολές. Η ανάγκη της περισυλλογής και της εσωτερικής ασκήσεως πιθανόν να μας κάνουν να λησμονήσουμε πως η ωραία μορφή των όντων δεν βρίσκεται μόνο μέσα μας, μα κι έξω από μας —πως δεν συλλαμβάνεται μόνο με το βαθύτερο αίσθημα, μα με τις αισθήσεις— πως συγκεκριμένη υπάρχει στα αισθητά αντικείμενα, κι όχι στο αφηρημένο πάθος του υποκειμένου μας (...) Παραμορφώνουμε τη μορφή του αντικείμενου, για να συλλάβουμε καλύτερα το μυστικό της ουσίας της. Μα αν κερδίζουμε με τη θυσία των εγκοσμίων μια ζωή υπερχόσμια, αν ο παρεξηγημένος ασκητικός βίος μάς κάμνει μάρτυρες κι αγίους, χάνομε όμως το σώμα μας και τη μορφή μας, παρασύρομε κι αυτούς που μας ακολουθούν με την αγάπη σε διάλυση, και γινόμαστε επικίνδυνοι στην πολιτεία της γης, που έχει ανάγκη από κορμιά γερά κι ωραία κι όχι από φαντάσματα της βασιλείας των ουρανών. Η φιλοσοφική στάση απέναντι στην ομορφιά μάς επιβάλλεται για να μας κάμη ακόμα πιο συγκεκριμένους και πραγματικούς, κι όχι για να διαλύσει τη μορφή μας και τη μορφή του κόσμου. Η εσωτερική άσκηση και συγκέντρωση ζητά να μας δημιουργήσει έναν πυρήνα ζωής για όλη μας την ύπαρξη, κι όχι ένα σπέρμα διαλυτικό. Η φιλοσοφία για την ομορφιά έχει αξία, όταν μας σώζει ολόκληρους, ολόκληρο τον κόσμο κι ολόκληρη την ομορφιά. Γι' αυτό την αρχή της νεώτερης αισθητικής δεν μπορούμε να δούμε στον κατ' εξοχήν διαλυτικό XIX αιώνα, που κορύφωσε τις τάσεις της στη μεταπολεμική (διάβαζε μεσοπολεμική, σ.δ.) εποχή. Η διάλυση της υποστάσεως του ανθρώπου και του κόσμου, που άρχισε δειλή με τον ιμπρεσιονισμό, κατέληξε σ' εφιαλτικό θράσος»⁶⁵.

Γίνεται έτσι φανερό ότι η κεντρική επιλογή, η «τάξη» που «κυβερνά και ρυθμίζει τον κόσμο» κι η έκφρασή της μέσα απ' την «ωραιότητα», ήταν ο στόχος αυτής της ομάδας· κι έτσι, αναπόφευκτα, ό,τι έκφραζε τη «διάλυση», το «τίποτα», τον «πόνο» έπρεπε να απορριφθεί. Γιατί, όπως απερίφραστα γράφει ο Καπετανάκης, με τη «διάλυση γινόμαστε επικίνδυνοι στην πολιτεία της γης»⁶⁶.

Η ομάδα αυτών των φιλοσόφων ακολουθούσε το δάσκαλό της στη Χαϊδελβέργη, τον Heinrich Rickert, που τους δίδασκει ότι «η τέχνη και σήμερα επιτυγχάνει τότε μόνον το κορύφωμα αυτής, όταν δημιουργεί μίαν θεατήν εικόνα του κόσμου, χάριν της ωραίας θέας»⁶⁷ κι έτσι είχε στραφεί σε μια αισθητική του «ωραίου», «του κάλλους»⁶⁸ και μια τέχνη εναργώς στραμμένη προς το «αντικείμενο». Οι φιλόσοφοι αυτοί κινούνταν δηλαδή εντελώς αντίθετα με την αισθητική των πρωτοποριακών κινημάτων, που απέρριπταν ολοσχερώς το «ωραίο», που κατέστρεφαν τη «μορφή» και κατέτειναν σε μια αισθητική του «υψηλού»⁶⁹.

Ο Ε.Π. Παπανούτσος κινείτο κι αυτός προς την ίδια αισθητική αρχή, υποστηρίζοντας πως «κριτήριο της αλήθειας ενός έργου Τέχνης είναι ένα και μόνον, το κριτήριο της Ομορφιάς»⁷⁰, και θεωρούσε το 1928 τα έργα των Γκωγκέν, Ελστάν και Στραβίνσκι ως τυπικά παραδείγματα της «Τέχνης της Ασκήμας»⁷¹. Το 1938 αποφαινόταν ότι οι πρωτοποριακές τάσεις είχαν προκαλέσει απογοήτευση, επειδή ο «ανεργάτιστος ο ιδεαλισμός τους ξέπεσε

στον άκρατο υποκειμενισμό, που είχαν ως αποτέλεσμα να χάσει η τέχνη τους κάθε αντικειμενικότητα. Επομένως να της λείψη η βασική προϋπόθεση για την κατανόηση και την εκτίμηση των έργων της»⁷².

Δύο χρόνια μετά επανήλθε περισσότερο κατατοπισμένος για πρόσωπα κι έργα, αλλά όπως πάντα από δευτερογενείς πηγές⁷³. Στο άρθρο του «Η “απόλυτη” ζωγραφική», ακολουθώντας ανομολόγητα τον Μπουχάριν, κατηγορούσε απ’ τις σελίδες του μεταξικού *Νέου Κράτους* τις συνθέσεις των Καντίνσκι, Μάλεβιτς, Μοχόλι-Νάγκι, Μόντριαν κι Ελ Λιτσίσι ως διακοσμητικές και προκαταλάμβανε τους ιστορικούς του μέλλοντος αποφαινόμενος ότι αυτοί «“ζωγραφικά” δεν θα ειπουν αυτά τα έργα ποτέ»⁷⁴.

Αλλά όταν οι Έλληνες ιδεαλιστές εκλογίζευν τον Πλάτωνα, όταν επιζητούσαν μια «εποπτική αναγκαιότητα του αισθητικού φαινομένου», όταν στρέφονταν σε μια αισθητική του «ωραίου», πώς θα μπορούσαν να αποδεχτούν το μυστικιστικό και νεοπλατωνικό - θεοσοφικό θεωρητικό corpus των πρωτοποριακών; Δίχως μια παραδοχή της εσωτερικής πνευματικής εμπειρίας των απόλυτων μορφών, μιας μυστικής βίωσης - θέασης της «αλήθειας» και την αποδοχή μιας γνώσης πέρα απ’ τη λογική, οι σκεπτομορφές των θεοσοφιστών, οι αφηρημένες «μη υλικές» μορφές του Καντίνσκι, η «απόλυτη τάξη» του Μάλεβιτς, η «ισοροπημένη εναντιότητα καθαμένης τέχνης και πνεύματος» του Μόντριαν, η «αγνή καλλιτεχνική εργασία» του Κλέε κι η «λευκή γονιμοποιός ελπίδα» του Γαλάζιου Καβαλάρη δεν είχαν καμιά θέση στη νεοελληνική πολιτεία, τόσο σ’ αυτή που ήταν ήδη κατεστημένη, όσο και σ’ αυτή που σχεδίαζε και για την οποία εργαζόταν ο κύκλος του Αρχείου, ούτε βέβαια και σ’ εκείνη που ονειρεύονταν και για την οποία πρόθυμα θα επαναστατούσαν οι μαρξιστές.

Σημειώσεις

1. Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, 1978, σ. 148.
2. Το γεγονός ότι ακόμα και οι δύο μεγάλες εγκυκλοπαίδειες του «Ελευθερουδάκη» και του «Πυρσού», που εκδόθηκαν στα τέλη της δεκαετίας του ’30, αναφέρονται στο Βασίλι Καντίνσκι ως το δημιουργό της «απόλυτης τέχνης», συγγραφέα του πολυκότου *Περί της πνευματικότητας εν τη τέχνη* κι εκδότη του περιοδικού *Κιναούς Ιππείς*, μας επιτρέπει τον ισχυρισμό ότι η Ελλάδα δε ζούσε σε βαθύ σκοτάδι. Βλ. «Καντίνσκι Βασίλειος», *Εγκυκλοπαίδικόν Λεξικόν Ελευθερουδάκη*, τ. 7, σ. 193, και Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, «Καντίνσκι (Kandinsky) Βασίλειος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια/Πυρσός*, τ. 13, σ. 717-718.
3. Wassily Kandinsky, «Περί του ζητήματος της μορφής», στο *Τέχνη και καλλιτέχνες*, μετ. Γιώργος Δ. Κετρώτης, Αθήνα, 1986, σ. 40.
4. Ζ. Παπαντωνίου, «Η Έκθεση της Ομάδος “Τέχνη”», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 5 Νοεμβρίου 1931.
5. Ζ. Παπαντωνίου, «Η Έκθεση των Φουτουριστών», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 3 Φεβρουαρίου 1933.
6. Εκτός απ’ το Ζαχ. Παπαντωνίου, έγραφε τότε ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος στην *Πρωία*, όπου σποραδικά έγραφαν επίσης για καλλιτεχνικά ζητήματα ο Φ. Πολίτης, ο Νίκος Καβούνης, που θαύμαζε τον Μπουρντέλ κι αργότερα ο Κ. Βάρναλης, που είχε σαφώς δηλωθεί υπέρ των ρεαλιστών. Ο Αχ. Κύρου και ο Π. Νιρβάνας έγραφαν στην *Εστία*. Ο Δ. Καλλονάς κι ο Σ. Σκίπης έγραφαν στη *Βραδυνή*, ο Θ. Βελιανίτης στις εφημερίδες *Αθήναι κι Έθνος*, ο Β. Βεκιαρέλλης στον *Ελεύθερο Τύπο* και το *Έθνος*, όπου αργότερα αρχίζει να γράφει ο καθηγητής της ιστορίας της τέχνης Δ.ε. Ευαγγελίδης, ο Δ. Καραχάλιος (Λάμπρος Αστέρης) έγραφε στην *Εσπερινή* και στην *Ακρόπολη*, ο Αλ. Φιλαδέλφεις σε διάφορες εφημερίδες (*Χρόνος*, *Έθνος*, *Πολιτεία* κ.ά.) και κυρίως στο περιοδικό *Νέα Εστία*. Στους παραπάνω θα πρέπει να προστεθούν και πολλοί άλλοι λογοτέχνες - δημοσιογράφοι - κριτικοί,

που εργάζονταν σε διάφορες εφημερίδες και περιοδικά και διαμόρφωναν τη γραμμή τους στα καλλιτεχνικά ζητήματα, παρεμβάινοντας έμμεσα ως αρχισυντάκτες ή άμεσα με χρονογραφήματα, παραφιλολογικά σχόλια, μικρές ειδήσεις, ακόμα και κριτικές, όπως είναι οι Α. Περγικίδης, Μιχ. Ροδάς, Α. Καμπάνης, Π. Πικρός, Γ. Κορδάτος, Κ. Αθάνατος, Α. Δόξας, Κλ. Παράσχος, Τ. Μπαρλάς, Ν. Νικολαΐδης (Πωλ Νορ), Κ. Καροφύλλας, Αλ. Δράκος, Μιχ. Κωνσταντόπουλος κ.ά. Αυτοί όλοι αποτελούν το συντηρητικό και συμπαγές μέτωπο στον ημερήσιο τύπο, που αντιμετώπιζε όχι μόνο με σκεπτικισμό αλλά απορριπτικά τους νεωτεριστές και ιδιαίτερα τους πρωτοποριακούς. Οι λίγες εξαιρέσεις από το δημοσιογραφικό κόσμο, οι διανοούμενοι που υποστήριζαν τους νεωτεριστές, οι Φ. Γιοφύλλης, Κ. Ουράνης, Σ. Δούκας, Σ. Μελάς (που μεταπολεμικά έγινε σφοδρός πολέμιος των νεωτεριστών) ή ορισμένοι φιλονεωτεριστές δημοσιογράφοι, όπως ο Κ. Νταΐφας ή ο Γ. Τσιμπιδάρος (Γ. Φτέρης ή Γκρέκο), δεν είχαν μια μόνιμη παρουσία στην τεχνοκριτική και δεν μπορούσαν να αλλάξουν το συντηρητικό συσχετισμό των συντηρητικών συνάδελφων τους.

7. Είναι ίσως μια φάρα της ιστορίας το γεγονός ότι σήμερα αυτή ακριβώς αντομία την κατηγορία απαργέλλουν ενάντια στις αναπαραστατικές τάσεις οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες.

8. Νικ. Μακρής, «Η συνομιλία μας με τον γλύπτη Δημητριάδη», εφ. *Ταχυδρόμος - Ομόνοια*, (Αλεξάνδρεια), 16 Μαΐου 1930.

9. Μιλώντας για τους τεχνοκρίτες, ο Κ. Δημητριάδης έλεγε στο Ν. Μακρή: «αρκούμαι να σας ονομάσω τον Καμίλ Μωκλαίρ, που έχουν κάμει τόσο κρότο τα δημοσιεύματά του (...) Είναι αφάνταστο τι αποκαλύπτει κάθε μέρα. Ως και πλαστές δημοπρασίες, στις οποίες έργα του ενός ή του άλλου “νεωτεριστού” πωλούνται εικονικώς εις εξοφρενικές τιμές, που κατόπιν τηλεγραφούνται στα διάφορα καλλιτεχνικά κέντρα, και οι πρῶτοι των εμπόρων εξαπατούν διαφόρους αδαείς και πληρώνουν, πραγματικά όμως αυτοί, τιμές ανάλογες με τις εικονικές της δημοπρασίας που τηλεγραφήθησαν», ό.π., 10 Μαΐου 1930.

10. Τα άρθρα του Κ. Μωκλαίρ, στα οποία αναφέρεται ο Κ. Δημητριάδης, είχαν δημοσιευθεί στις εφ. *Le Figaro*, *Le Gaulois* και *L'Ami du Peuple*, βλ. ενδεικτικά, Camille Mauclair, «L'Erésipèle de la peinture européenne», εφ. *Le Figaro*, 11 Μαΐου 1928, «Ubu, peintre et Roi», εφ. *Le Figaro*, 24 Μαΐου 1928, «Les mercantis du Temple», εφ. *Le Figaro*, 28 Ιουνίου 1928. Βλ. επίσης τα βιβλία του, Camille Mauclair, *Les Etats de la peinture Française de 1850 a 1920*, Παρίσι, 1921, *La farce de l'art vivant*, Παρίσι, χ.χ. [1929-30], *L'architecture va-t-elle mourir? La crise du «panbetonisme intégral»*, Παρίσι, 1933 κ.ά.

11. Ο Κ. Μωκλαίρ ήταν ένας ένθερμος υποστηρικτής του μπερσιονισμού· πνευματικά ανήκε στο τέλος του 19ου αιώνα και δεν ξέφυγε ποτέ απ' το μυστικιστικό - συμβολιστικό κλίμα του Μπαρές και του Μαλαρμέ. Το γεγονός ότι ο Καμίλ Μωκλαίρ συνεργάστηκε με τους Γερμανούς ως μέλος της κυβέρνησης του Βισύ (Vichy) έχει σήμερα εξοστρακίσει κάθε προγενέστερη δραστηριότητά του, λογοτεχνική, ιστορική ή τεχνοκριτική, την εποχή εκείνη όμως ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής σε διεθνές επίπεδο.

12. Ο Κίμων Μιχαηλίδης, για παράδειγμα, στις αρχές του αιώνα αντλούσε τις όποιες γνώσεις του σχετικά με τον μπερσιονισμό κατευθείαν από το Μωκλαίρ, (στο C. Mauclair, *L'Impressionisme, son histoire, ses maîtres*, Παρίσι, 1904), βλ. Κ. Μιχαηλίδης, «Κ. Παρθένης», περ. *Παναθήναια*, 31 Δεκεμβρίου 1904, σ. 172. το γεγονός άλλωστε ότι ο Παλαμάς είχε γράψει διθυραμβικά για το Γάλλο τεχνοκρίτη είναι ένα ασφαλές κριτήριο για τη δημοτικότητα και την εγκυρότητά του ανάμεσα στους Έλληνες διανοούμενους, βλ. Κ. Παλαμάς, «Ένας μεγάλος εργάτης», εφ. *Ελεύθερος Λόγος*, 12 Μαΐου 1924, *Άπαντα*, τ. 12, σ. 146.

13. Βλ. Louis Hautecoeur, *Considerations sur l'art d'aujourd'hui*, Παρίσι, 1929, σ. 63-67. Ο Λουί Ωτκέρ θα επαναλάβει αυτές τις απόψεις, με κάποια όμως μετριοπάθεια, στο βιβλίο του Louis Hautecoeur, *Histoire de l'Art*, τ. 3, Παρίσι 1959, σ. 282.

14. Φιλότεχνος, «Η Ομάς Τέχνη», εφ. *Εστία*, 30 Οκτωβρίου 1931 και Κ. Μωκλαίρ, «το ανεμπύρωμα της τέχνης / Εις την Διεθνή Έκθεσιν της Βενετίας», εφ. *Εστία*, 30 Ιουνίου 1928.

15. Βλ. ενδεικτικά όσα γράφουν οι: Κ. Ουράνης, «Η βιομηχανία της τέχνης», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 28 Ιουλίου 1926. Τα ίδια επαναλαμβάνει στο άρθρο του, «Αι Πυθίαι και τα είδωλα της συγχρόνου ζωγραφικής», περ. *Μηνιαίος εικονογραφημένος Εθνικός Κήρυξ*, (Νέα Υόρκη) 8 (1927), σ. 16-17. Κλέων Παράσχος, «Με το ζωγράφο κ. Μαθιόπουλο», περ. *Θεατής*, 427 (1933), σ. 6. Τις ίδιες ακριβώς απόψεις θα υποστηρίξει δύο δεκαετίες μετά, όσο θα εκφωνήσει τον εισιτήριο λόγο του στην Ακαδημία Αθηνών, βλ. Π. Μαθιόπουλος, «Εν βλέμμα επί της συγχρόνου ζωγραφικής», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, 24 (1949). Απ. Β. Δασκαλάκης, *Πειθαρχία*, 29 Μαρτίου 1931, σ. 669, βλ. επίσης του ίδιου, «Οικονομική και ηθική κρίση μαστίζει την νέα τέχνη εις το Παρίσι», εφ. *Εθνος*, 27 Σεπτεμβρίου 1931.

16. Αντή η θεωρία είχε, όπως φαίνεται, άμεσες συνέπειες. Ο Κ. Ηλιάδης μνημονεύει την τρομοκρατική κυριαρχία της μεταξύ των νέων ζωγράφων: «Τότε στο Παρίσι, οι περισσότεροι Ρωμιοί αν σ' έβλεπαν να λοξέμεις

λίγο απ' το παραδοσιακό κλίμα σου 'λεγαν πως προσχώρησες στ' οργανωμένο μπλοκ της απάτης... των εβραίων εμπόρων της μοντέρνας τέχνης και σ' έκαναν πέρα...», Κ. Ηλιάδης, όπ.π., σ. 147-146.

17. Ιούλιος Πάριμας, «το σαλόν των ανεξαρτήτων», εφ. *Ελευθερον Βήμα*, 14 Απριλίου 1925. Στις αρχές της δεκαετίας του '60 ο Α. Δράκος, ως τεχνοκριτικός της *Αθηναϊκής*, θα υποστήριζε ένθερμα την αφηρημένη τέχνη. Βλ. για παράδειγμα όσα γράφει για καλλιτέχνες σαν τους Π. Πικάσο, Τζ. Πόλοκ, Κ. Κουλεντιανό, Ν Σαχίνη κ.ά. στο *Αλέκος Δράκος, Μαγικός Κύκλος*, Αθήνα, 1965.

18. Για το θέμα αυτό βλ. Ε.Δ. Ματθιόπουλος, «Λίβελος και Σάτιρα για τη μοντέρνα τέχνη», στο *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου/Η ελληνική εμπειρία*, Κατάλογος, επιμ. Α. Καφέτση, ΕΠΜΑΣ, Αθήνα, 1992.

19. Την παράδοση αυτή την είχε θεμελιώσει ο Δ. Ι. Καλογερόπουλος. Ήδη πριν τον Α' παγκόσμιο Πόλεμο, δημοσίευε στην *Πινακοθήκη* τα προκλητικά φουτουριστικά μανιφέστα του Φ.Τ. Μαρινέτι. Βλ. ενδεικτικά, περ. *Πινακοθήκη*, 97 (1909), σ. 18 και 110 (1910), σ. 41, 231-232 (1920), σ. 23-24. Στο ίδιο περιοδικό διαβάζουμε: «Εις την ήσυχον και ειρηνικήν Ελβετία ενεφανίσθη μια σχολή τέχνης ανατρεπτική τόσοσ ώστε ο φουτουρισμός να σخرιά. Ονομάσθη "Ντανταϊσμός". Η σημασία του ονόματος άγνωστος. Οι ντανταϊστές έκαμαν την εμφάνισίν των εις την Ζυρίχην. Το αποτέλεσμα ήτο άγριον ούρλιασμα και μαξιλάρισμα υπό του ακροατηρίου», *Πινακοθήκη*, 217-218 (1919), σ. 35. Βλ. επίσης, Γ. Φτέρης, «Φουτουρισμός», *Λόγος*, 15 Μαρτίου 1925. Φ.Τ. Μαρινέτι, «Πρέπει να σκοτώσωμεν το Σελήνοφως», *Πρωία*, 25 Μαρτίου 1926. Ανμ., «Ο αεροεπόδωτες», *Δημοκρατία*, 5 Φεβρουαρίου 1933. Σ. Μυριβήλης, «Ένας τραγικός φασαρίας», *Δημοκρατία*, 12 Φεβρουαρίου 1933, Φ.Τ. Μαρινέτι, «Αρχιτεκτονική», *Ελευθερον Βήμα*, 13 Φεβρουαρίου 1934. Του ίδιου, «Ο Μαρινέτι καλεί εις τα όπλα», *Ελευθερον Βήμα*, 1 Αυγούστου 1935 κ.ά. Μετά το 1933 και την ατυχή εμφάνιση του Μαρινέτι στην Αθήνα, ο φουτουρισμός ταυτίστηκε με το εξωφρενικό και το γελοίο. Ενδεικτικό είναι ότι το 1933, με αφορμή το θόρυβο που είχε ξεσηκώσει ο Μαρινέτι με τον ερχομό του στην Αθήνα, είχε ανέβει μια λαϊκή επιθεώρηση από το θίασο Παπαϊωάννου, με τίτλο «Ο φουτουρισμός», βλ. εφ. *Πρωία*, 13 Μαρτίου 1933. Για την υποδοχή του φουτουρισμού στην Ελλάδα βλ. Φώτου Γιοφύλλη, «Ο Φουτουρισμός στην Ελλάδα, (1910-1960)», περ. *Νέα Εστία*, 792 (1960), σ. 846-853, Φαίδωνα Κ. Μπουμπουλίδου, *Νεοελληνικά Μελετήματα Γ'· Απληγήσεις του φουτουρισμού στην νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, 1980, Άννα Κατσιγιάννη, «Ελληνικός Φουτουρισμός», εφ. *Καθημερινή*, 17, 24, Ιουνίου και 1 Ιουλίου 1982, δ. Πλάκας, «Ο Φουτουρισμός στην Ελλάδα», περ. *Διαβάζω* 141 (1986), σ. 14-20, και Βασίλης Κ. Καλαμάρας, «Επιλογή ελληνικής βιβλιογραφίας για το κίνημα του φουτουρισμού», περ. *Διαβάζω*, όπ.π., σ. 54-55.

20. Για τις απόψεις και τη θέση που είχε ο α. Ελευθερόπουλος στους γερμανόφωνους σοσιαλιστικούς κύκλους των αρχών του αιώνα βλ. όσα γράφει ο Π. Νούτσος, *Η Σοσιαλιστική Σκέψη στην Ελλάδα*, τ. Β' /Α', Αθήνα, 1991, σ. 143-153 και 502-507.

21. Πρόκειται για μια διασκευή και συμπλήρωση της παλαιότερης μελέτης του, Α. Eleutheropoulos, *Das Schöne*, Ζυρίχη, 1905.

22. Το βιβλίο πρωτοεκδόθηκε στο Μόναχο 1912. βλ. και Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στη τέχνη*, μετ. Μ. Παράσχης, πολ. Δ. Δεληγιάννης, εισ. V.I. Stoichita, Αθήνα, 1981.

23. Ο Καντίνκι, ήδη απ' το 1912, δημοσιεύοντας το *Για το πνευματικό στην τέχνη* είχε υποδείξει δίχως προσχήματα την Μπλαβάτσκι και τις στοές του Εσωτερισμού σαν «ένα χέρι, που δείχνει και προσφέρει βοήθεια», W. Kandinsky, όπ.π., σ. 57.

24. Ελευθερόπουλος, όπ.π., σ. 3.

25. Για μια κριτική του εκλεκτικισμού του, βλ. Παναγ. Κ. Κανελλόπουλος, «Ο Ελευθερόπουλος και η κοινωνιολογία του», *Αρχείο Φιλοσοφίας και Θεωρίας των Επιστημών*, 4 (1930), σ. 480-520, Δημ. Τσάκωνας, *Ιδεαλισμός και Μαρξισμός στην Ελλάδα*, Αθήνα, 1988, σ. 357-365, Γρηγόρης Καραφύλλης, *Νεοελληνική πολιτική και κοινωνική φιλοσοφία*, Θεσσαλονίκη, 1990, σ. 100, και Π. Νούτσος, όπ.π.

26. Δίχως να δημοσιεύσει έργα, αναφέρεται στα «έργα (τα λεγόμενα καλλιτεχνικά) του Kandinsky, τα οποία ουδέν άλλο παρουσιάζουν παρά μερικά γραμμάς και μερικούς κύκλους εις ιδιαιζούσας συμφωνίας χρωμάτων», όπ.π., σ. 43-44.

27. Ο Ελευθερόπουλος γράφει ότι: «παν έργον της γλυπτικής και της ζωγραφικής είναι η αισθητοποίησης ή η έκφρασις μιας έννοιας ή ενός συναισθήματος, μιας ψυχικής διαθέσεως ή συντόμως ενός ψυχικού πνευματικού περιεχομένου», Ελευθερόπουλος, 1933, όπ.π., σ. 41.

28. Α. Ελευθερόπουλος, *Ο ψυχικός βίος των ανθρώπων*, Αθήνα 1936, σ. 3-8.

29. Ο Ελευθερόπουλος απέρριπτε την αθανασία της ψυχής (όπ.π., . 98) και τη θεωρούσε απλά μια «λέξι δια το σύνολον των ψυχικών λεγομένων εκδηλώσεων, αι οποίαι είναι αποτελέσματα αφ' ενός ιστολογικής εξέλιξεως του πλάσματος, αφ' τέρου της ειδικεύσεως της ερεθιστικότητας του», Ελευθερόπουλος, 1936, σ. 92-93.

30. Ελευθερόπουλος, όπ.π.

31. Kandinsky, όπ.π., σ. 78.
32. «Το συμπέρασμα των ερευνών μου ότι το «ωραίο» είναι λέξεις εκφράζουσα μίαν πραγματικήν σχέση εν τω αντικειμένω αδιόφορον εάν ο άνθρωπος την γνωρίζει ή όχι εκάστοτε, ανακρίει επομένως ως εσφαλμένη και την γενικώς δεδομένην γνώμην ότι η ιδέα περί ωραίου μεταβάλλεται», όπ.π., σ. 144.
33. Βλ. ιδιαίτερα όπ.π., σ. 211-223.
34. Γράφοντας η Α. Αλαφούζου πως το «ωραίο» είναι ανυπόστατη έννοια και ισχυριζόμενη ότι θα ήταν ανεπανόρθωτο σφάλμα «να μολύνουμε το λαό μ' αυτή», ερχόταν ν' απαντήσει στις απόψεις του Ελευθερόπουλου, βλ. Α. Αλαφούζου, «Προβλήματα της Προλεταριακής λογοτεχνίας», περ. *Ο Κύκλος*, 1 [1933], σ. 33.
35. Ι.Κ. Βογιατζίδης, «Η νεώτατη ιστορία της Ρωσίας (1921-1931)», στο *ιστορικά Μελέται*, τ. Α' /Α', Θεσσαλονίκη, 1933, σ. 61-102.
36. Βλ. ιδιαίτερα το Κεφάλαιο Γ' της μελέτης του Βογιατζίδη.
37. Louis Réau, *Histoire de l'art*, Παρίσι, 1926, τ. VIII, 2, σ. 775, κ.ε.
38. Όπ.π., σ. 71.
39. Όπ.π., σ. 71-72.
40. το βάθος της άγνοιας του Βογιατζίδη προκύπτει από το γεγονός ότι αγνοεί πως το 1933 ο Σαγκάλ είχε φύγει από τη Σοβιετική Ένωση κι έχει εγκατασταθεί στο Παρίσι, ήδη πριν από μια δεκαετία, όπως επίσης ότι στο Παρίσι ζούσε ήδη από το 1924 και ο Youri Pavlovitch Annenkov.
41. Π. Πικρός, «Η έκθεση των Ρώσων καλλιτεχνών», εφ. *Ριζοσπάστης*, 8 Ιουνίου 1928.
42. πρέπει να ήταν τέτοιας έντασης η προπαγανδιστική εκμετάλλευση που έκαναν οι κομμουνιστές των εκθέσεων ρώσικης τέχνης στην Αθήνα, που ο Ζαχ. παπαντωνίου αναγκάστηκε να δηλώσει, με ευκαιρία τη δεύτερη έκθεση χαρακτηριστικής που οργανώθηκε το 1934, ότι «δεν πρόκειται ο επισκέπτης μπαίνοντας στην αίθουσα του «Ατελιέ» να μάθει ποιο είναι το καλλίτερο κοινωνικό καθεστώς, αλλά ποιο είναι το ωραίο στην τέχνη της χαρακτηριστικής», Ζαχ. Παπαντωνίου, «Οι Ρώσοι χαράχτες», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 16 Δεκεμβρίου 1934.
43. Όπ.π.
44. Δ. Γληνός, «Πνευματικές μορφές της αντίδρασης», περ. *Νέοι Προποτόροι*, 2 (1933), σ. 53.
45. Αντρέα Ζεβγά, *Στο φως του μαρξισμού/Ο φουντουρισμός*, Αθήνα, χ.χ. (1933), σ. 5-6, 30.
46. Α.Γ. Προκοπίου, «Εκθεσις σοβιετικών έργων εις τας Αθήνας», *Μηνιαίος εικονογραφημένος Εθνικός Κήρυξ*, XXI (1935), σ. 22.
47. Για την παρουσία και τις διαλέξεις του Λουντασάρσκυ στην Αθήνα, βλ. «Η φωνή της προλεταριακής πατριδας/Μιλάει ο σ. Λουντασάρσκυ σε Έλληνες παιδαγωγούς και διανοούμενους», εφ. *Νέος Ριζοσπάστης*, 5 Σεπτεμβρίου 1931, «Γράμμα του σ. Λουντασάρσκυ στα μέλη του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος», εφ. *Νέος Ριζοσπάστης*, 6 Σεπτεμβρίου 1931, «Η επίσκεψη του Λουντασάρσκυ», εφ. *Νέος Ριζοσπάστης*, 7 Σεπτεμβρίου 1931, «Αφίκετο χθες ο κ. Λουντασάρσκυ», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 1 Σεπτεμβρίου 1931, «Εικοσιπέντε δημοσιογράφοι εις αναζήτησιν ενός Μπολσεβίκου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 4 Σεπτεμβρίου 1931, «Δύο ώρες με τον σ. Λουντασάρσκυ», *Έθνος*, 1 Σεπτεμβρίου 1931. «Ένας Μπολσεβίκος υπουργός εις τας Αθήνας», εφ. *Η Βραδυνή*, 1 Σεπτεμβρίου 1931. «Δύο ώρες μάθημα Σοβιετικής Πολιτικής», εφ. *Η Βραδυνή*, 4 Σεπτεμβρίου 1931. Άρθρα του Λουντασάρσκυ δημοσιεύονταν συχνά όχι μόνο στα αριστερά περιοδικά αλλά και σε πολλές αστικές εφημερίδες. Βλ. π.χ., «Εν άρθρον του Λουντασάρσκυ δια τον Γκαίτε», εφ. *Η Προία*, 7 Απριλίου 1932, «Ο Λουντασάρσκυ ομιλεί δια την Σοβιετικήν Τέχνην», εφ. *Η Βραδυνή*, 1 Νοεμβρίου 1933 κ.ά.
48. Κωστής Μπασιός, «Αι προσπάθειαι προς δημοουργίαν ρυθμού εις την Σοβ. Ένωση», εφ. *Η Καθημερινή*, 7 Ιανουαρίου 1936, βλ. επίσης του ίδιου, «Δέκα Αρχιτέκτονες Ρώσοι εις τας Αθήνας / Μία Συνέντευξις», εφ. *Η Καθημερινή*, 6 Ιανουαρίου 1936 και Ζαχ. Παναντωνίου, «Ρώσοι αρχιτέκτονες», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 10 Ιανουαρίου 1936.
49. Σχετικά με την ελληνική μαρξιστική βιβλιογραφία και τις πηγές της βλ. σχετικά όσα αναφέρει ο Π. Νούτσος, όπ.π., αλλά και στους άλλους τομείς της εργασίας του.
50. Γ. Πλεχάνωφ, «Τέχνη και ματεριαλιστική αντίληψη της ιστορίας», *Νέα Επιθεώρηση*, 6 (1928), και του ίδιου, «Κοινωνία και Τέχνη», *Νέα επιθεώρηση*, 9 (1928), του ίδιου, *Τέχνη και κοινωνία*, μετ. Θ. Σκουρλή, Αθήνα, 1933.
51. Α. Τρότσκι, «Ο φουντουρισμός και το κοινωνικό του περιεχόμενο», *Νέα επιθεώρηση*, 3 (1928), κ.ά.
52. Α. Μπογκνάνωφ, «Τι είναι προλεταριακή ποίηση», μετ. Θ. Σκουρλή, *Νέα Επιθεώρηση*, 1/13 (1929).
53. Για μια πληρέστερη παρουσίαση και μια κριτική αυτών των θεωριών βλ. Αντώνης Βογιάζος, *σοσιαλισμός και Κουλτούρα 1917-1932*, τ. Α' -Β', Αθήνα, 1979, Gérard Conio, *Le Formalisme et le Futurisme Russes devant le Marxisme*, Παρίσι, 1975, Francois Champarnaud, *Révolutions et contre-révolutions culturelles en URSS/De Lenine à*

Jdanov, Παρίσι, 1975, Jean Perus, *À la recherche d'une esthétique socialiste (1917-1934)*, Παρίσι, 1986, Régis Robin, *Le Realisme Socialiste une esthétique impossible*, Παρίσι, 1986, Boris Groys, *Staline/Oeuvre d'art totale*, Παρίσι, 1988.

54. Μπουχαρίν, «Σκέψεις επί της ζωγραφικής τέχνης εις την Σοβιετικήν Ρωσίαν», εφ. *Η Βραδινή*, 27 και 18 Αυγούστου 1934. Πρέπει επίσης να συνυπολογίσουμε τους λόγους των Γκόρκι, Ζντάνοφ, Ράντεκ, που εκφωνήθηκαν στο Συνέδριο των σοβιετικών Συγγραφέων στη Μόσχα, τον ίδιο εκείνο Αύγουστο του 1934, σημαντικό μέρος των οποίων δημοσιεύθηκε στο έκτακτο τεύχος των *Νέων Πρωτοπόρων*, Σεπτέμβριος 1934, για να μπορούσαμε να καταλάβουμε τις θεωρητικές προϋποθέσεις και τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώθηκε ο αντινεοεμπειριστικός λόγος της ελληνικής αριστεράς στο χώρο των καλών τεχνών. Για μια πλήρη έκδοση αυτών των κειμένων βλ. *Soviet Writer's Congress 1934 / The debate on Socialist Realism and Modernism in the Soviet Union*, Λονδίνο, 1977.

55. Ό.π.π.

56. Στην εφημερίδα αυτή άλλωστε δημοσίευε, την ίδια εποχή, μαρξιστικής έμπνευσης τεχνοκροτικές ο Τάσος, που ταυτόχρονα ήταν από τα δραστήρια μέλη της ομάδας των «Νέων Πρωτοπόρων».

57. Ο Κύκλος των Πρωτοπόρων Καλλιτεχνών, «Η έκθεση της ομάδας "Τέχνη"», *Νέοι Πρωτοπόροι*, 1 (1934), σ. 37-38. Στον «Κύκλο» αυτό έπαιζαν πρωταγωνιστικό ρόλο οι Τάσος, Γ. Δήμιον, γ. Κανακάκης, Δ. Μαρουδής, Ν. Αλεξίου κ.ά.

58. Συνέπεια της ευθυγράμμισης του ΚΚΕ στη σταλινική εκδοχή του μαρξισμού - λενινισμού ήταν μεταπολεμικά, στις συνθήκες του ψυχρού πολέμου και του δόγματος του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού», να μεταφραστεί η *Αισθητική* της Ακαδημίας της ΕΣΣΔ, που, ούτε λίγο ούτε πολύ, κατηγορεί το Μάλεβιτς και τον Καντίνσκι ότι τους είχε «προσβάλλει η φορμαλιστική λέπρα», βλ., Ακαδημία Επιστημών της ΕΣΣΔ, *Αισθητική/Μαρξιστική - Λενινιστική*, μετ. ε. Μουρούζη, θεώρηση Μ. Αυγέρη, Αθήνα, 1962, σ. 658. Στη δωδεκάτομη *παγκόσμια σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια*, Αθήνα, 1963, δεν υπάρχουν καν λήμματα γι' αυτούς τους καλλιτέχνες.

59. Βλ. Paul Natorp, *Η περί των ιδεών θεωρία του Πλάτωνος*, πρόλ. Ι.Ν. Θεοδωρακόπουλος, μετ. Μιχ. Τσαμαδού, Αθήνα, 1929, και την ενθουσιώδη βιβλιοκρισία του Κ. Τσάτσου, «Η περί των ιδεών θεωρία του Πλάτωνος υπό Paul Natorp», *Αρχαίον φιλοσοφίας και Θεωρίας των Επιστημών*, 3 (1929), σ. 376. Βλ. επίσης όσα γράφει ο Παναγιώτης Κανελλόπουλος στην εισηγητική του έκθεση στην Ακαδημία Αθηνών για την υποψηφιότητα του Ε. Παπανούτσου, στο *Μελετήματα για τον Παπανούτσο, Τετράδια Ευθύνης*, 13 (1981), σ. 10-11.

60. Ι. Θεοδωρακόπουλος, «Η έννοια του εγώ και η έννοια της εποπτείας», περ. *Αρχαίον Φιλοσοφίας και Θεωρίας των Επιστημών*, 1, Ιανουάριος 1935, σ. 44-45, βλ. και τα «Προλεγόμενα εις το έργο του Paul Natorp», στο P. Natorp, ό.π.π., σ. XVIII.

61. Βλ. τα όσα υποστήριξαν οι Ι.Ν. Θεοδωρακόπουλος, Κ. Τσάτσος και Π. Κανελλόπουλος στις παρεμβάσεις τους στο Δ' Διεθνές Συνέδριο Αισθητικής στην Αθήνα το 1960., *Πεπραγμένα του Δ' διεθνούς Συνεδρίου Αισθητικής*, Αθήνα, 1960.

62. Οι συντάκτες του *Αρχαίου* δημοσίευσαν ένα άρθρο του Erich Frank, που πραγματεύεται αυτή την παράδοση στη σκέψη των αρχαίων Ελλήνων κι επέκρινε το Λε Κοριμπιζιέ και τους σύγχρονους αρχιτέκτονες για την σημασία που απέδιδαν στο μέτρο και τον αριθμό. Erich Frank, «Η ελληνική Ιδέα», *Αρχαίον φιλοσοφίας και Θεωρίας των Επιστημών*, 1 (1929), σ. 25-44. τον ίδιο χρόνο, επικαλούμενος τον Πλωτίνο, ο Ι.Ν. Θεοδωρακόπουλος υποστήριζε σε μια διάλεξη του στην Αρχαιολογική Εταιρεία: «Η μαθηματική αναλογία κατ' ουδένα λόγον δύναται να θεωρηθεί ως η κύρια αιτία της ωραιότητας της φύσεως και των καλλιτεχνικών έργων», Ι.Ν. Θεοδωρακόπουλος, *φιλοσοφία της τέχνης*, Αθήνα, 1929, σ. 6. Αργότερα, το 1934, δημοσίευσε μια εκτενή περιήληψη δύο άρθρων του Hugo Perls, που διεξοδικά επιχειρούσε να καταδείξει ότι ο Πλάτωνας δε δεχόταν τη σημασία και τη χρησιμότητα του αριθμού στην τέχνη και ειδικά στη ζωγραφική, βλ., Μ.Τ. (Σαμαδός;), «Hugo Perls - Μούσα, μελέτη επί της καλαισθητικής του Πλάτωνος», περ. *Αρχαίον Φιλοσοφίας*..., 4 (1934), σ. 476. Hugo Perls, και «Μούσα, Etude sur l'esthétique de Platon», *Revue Philosophique*, 3-4 (1934), σ. 259-284 και, 5-6 (1934), σ. 441-471.

63. βλ. σχετικά, P. Desiderius, *L'esthétique de Beuron*, μετ. P. Sérusier, Παρίσι, 1905, P. Signac, *De Delacroix au néo-impressionisme*, Παρίσι, 1911, P. Sérusier, A.B.C. de la peinture, Παρίσι, 1921, G. Severini, *Du cubisme au classicisme*, Παρίσι, 1921. Jay Hambidge, *The Parthenon and the other Greek Temples / Their dynamic symmetry*, Yale University Press, New Haven, 1924, του ιδίου, *The elements of dynamic symmetry*, Yale University Press, New Haven, 1926, του August Choisy, *Histoire de l'architecture*, Παρίσι, 1929, Matila C. Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans l'art*, Παρίσι, 1927, του ιδίου, *Le Nombre d'Or / rites et Rythmes pythagoriens dans le développement de la civilisation occidentale*, τ. 1-2, Παρίσι, 1931.

64. Βλ. το τεύχος *Ο νόμος του αριθμού στη φύση και στην τέχνη*, 7-12 (1937), με συνεργασίες των Ν.Χ. Γκίζα, Αθ. Γεωργιάδη, Κ. δοξιάδη, δ. Πικιώνη, και μεταφράσεις κειμένων των Μ. Ghyka, P. Klee, Kandinsky, κ.ά. Για την

επίδραση των νεοπυθαγορικών αυτών θεωριών στους νέους σπουδαστές της ΑΣΚΤ, κατά τη δεκαετία του '30, βλ. όσα γράφει ο Α. Γ. Προκοπίου, στο δοκίμιό του, *Γαλάνης*, Αθήνα, 1947.

65. Δημήτρης Καπετανάκης, «Μυθολογία του Ωραίου», *Αρχαίο φιλοσοφίας...*, 1937, ανδ., στο, δοκίμια, αθήνα, 1971, σ. 29-30.

66. Δ. Καπετανάκης, ό.π., σ. 30.

67. Heinrich Ricket, «Η αιώνα νεότης των Ελλήνων», *Αρχαίον της Φιλοσοφίας και της της Θεωρίας των Επιστημών*, 1 (1929), σ. 14.

68. Ο Ι.Ν. Θεοδωρακόπουλος, απ' τις πρώτες του δημοσιεύσεις, είχε στραφεί προς τη θεωρία του «κάλλους», γράφοντας: «την “ένωσιν” αυτήν του εαυτού μας με τα “γύρω” —που είναι πάντοτε αποτέλεσμα αδιάκοπης συνειδητής δουλειάς— στην τέχνη την λέμε ωραιότητα, στην επιστήμη την λέμε γνώσι», Ι.Ν. Θεοδωρακόπουλος, «το πνεύμα και η ζωή του», *Αρχαίο Φιλοσοφίας και Θεωρίας των Επιστημών*, 3 (1931), σ. 244-245, βλ. επίσης Ι. Θεοδωρακόπουλου, *Φιλοσοφία της τέχνης*, Αθήνα, 1929, Δ.Ι. Καπετανάκης, «Μυθολογία του ωραίου», ό.π., Κ. Τσάτσος, «Η αισθητική παιδεία του ελληνικού λαού», *Νέα Εστία*, 398 (1944), σ. 22-35.

69. «Η λογοτεχνία, η μουσική και η τέχνη (...) εικάζουν το μεγάλο», Wassily Kandinsky, *για το πνευματικό στη τέχνη*, ό.π., σ. 57. Για την αισθητική του υψηλού ως αισθητική της πρωτοπορίας, βλ. Ζαν Φρανσουά Λυοτάτ, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, μετ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, 1988.

70. Ε.Π. Παπανούτσος, *Περί Τέχνης*, Αλεξάνδρεια, 1930, σ. 71.

71. Ε.Π. Παπανούτσος, «Περί Τέχνης», περ. *Αλεξάνδρινή Τέχνη* 4 (1928), σ. 133. Στην έκδοση του βιβλίου του *Η τριλογία του πνεύματος*, Αλεξάνδρεια, 1928, έχει μετατρέψει ελαφρά τη διατύπωσή του, γράφοντας για «Τέχνη που δείχνει ξεχωριστή ευλάβεια στο Άσκημο», ό.π., σ. 50. Ο Κλέε σημείωνε στο ημερολόγιό του: «Περί της αντιλήψεως και της έννοιας της “Ασκήμας” των μορφών μου θα μπορούσαν να γράφουν διδακτορικές διατριβές», *Paul Klee, Τα Ημερολόγια 1898-1918*, τ. Β', Αθήνα, 1986, σ. 90.

72. Ε.Π. Παπανούτσος, «Η Νέα Τέχνη/Δικαίωση και τα όριά της», *Νέα Εστία*, 273 (1938), σ. 585.

73. Ο Παπανούτσος αντλεί από το άρθρο του Christian Zervos, «Notes sur Kandinsky», *Cahiers d'Art*, V-VIII (1934), σ. 149-157, και παραπέμπει επίσης γενικά κι αόριστα στο βιβλίο του Kandinsky, *Über das Geistige in der Malerei*, München 1912, βλ. Ε.Π. Παπανούτσος, «Η “απόλυτη” ζωγραφική», *το Νέον Κράτος*, 40 (1940), σ. 390. Όμως, όπως γράφω παραπάνω, ο πραγματικός τίτλος του βιβλίου του Καντίνσκι είναι: *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912, γεγονός που σημαίνει ότι ο Παπανούτσος δεν είχε συμβουλευτεί το πρωτότυπο, αλλά προφανώς μετέφραζε τον τίτλο από τα γαλλικά. Το λάθος αυτό το επαναλαμβάνει στην *Αισθητική* του, [Αθήνα, 1976 (1948), σ. 13] όπου και είχε εντάξει το μεγαλύτερο μέρος αυτού του άρθρου.

74. Ε.Π. Παπανούτσος, «Η “απόλυτη” ζωγραφική», *το Νέο Κράτος*, ό.π., σ. 392. Τη θέση για τη διακοσμητικότητα της «απόλυτης τέχνης» ο Παπανούτσος την κράτησε μόνο μέχρι το 1947, οπότε ο Γκίζας δημοσίευσε ένα μικρό σημείωμα [Ν.Χ.Γκίζας, «Wassily Kandinsky», *Νέα Εστία*, 482 (1937), σ. 948], που φαίνεται ότι στάθηκε ικανό να τον μεταπείσει κι αυτή του την απόλυτη βεβαιότητα να τη μετατρέψει σε αμφιβολία, βλ. Παπανούτσος, *Αισθητική*, ό.π., σ. 194.