



ΧΡΥΣΟΒΑΛΑΝΤΗΣ Γ. ΣΤΕΙΑΚΑΚΗΣ

ΣΚΙΑΓΡΑΦΗΣΗ ΤΟΥ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ

ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ, 1870-2007

Η ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗ ΧΑΛΕΠΑ (1851-1938)

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**ΥΠΟΒΛΗΘΕΙΣΑ ΣΤΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΕΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ**

ΕΠΟΠΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΒΑΓΙΑ ΚΑΡΑΪΣΚΟΥ

ΛΕΥΚΩΣΙΑ 2018

ISBN 978-9963-695-63-8



Χρυσοβαλάντης Γ. Στειακάκης

Σκιαγράφηση του εικαστικού και ιδεολογικού τοπίου

στην Ελλάδα, 1870-2007

Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά (1851-1938)

Διδακτορική Διατριβή

Υποβληθείσα στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Πρόγραμμα Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό

Επόπτρια Καθηγήτρια: Βάγια Καραϊσκού

Λευκωσία 2018

ISBN 978-9963-695-63-8

ΣΕΛΙΔΑ ΕΓΚΥΡΟΤΗΤΑΣ

Υποψήφιος Διδάκτορας: Χρυσοβαλάντης Γ. Στειακάκης

Τίτλος Διδακτορικής Διατριβής: Σκιαγράφηση του εικαστικού και ιδεολογικού τοπίου στην Ελλάδα, 1870-2007. Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά (1851-1938)

Η παρούσα Διδακτορική Διατριβή εκπονήθηκε στο πλαίσιο των σπουδών για απόκτηση Διδακτορικού Διπλώματος στο Πρόγραμμα Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό και εγκρίθηκε στις 17 Ιανουαρίου 2018 από τα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής.

Εξεταστική Επιτροπή

- **Βάγια Καραϊσκού:** Επίκουρη Καθηγήτρια στη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου, Κύπρος **(Επιβλέπουσα)**
- **Ιωάννα Σπηλιοπούλου:** Επίκουρη Καθηγήτρια στη Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, Ελλάδα **(Πρόεδρος)**
- **Δημήτρης Παυλόπουλος:** Αναπληρωτής Καθηγητής στη Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Ελλάδα **(Μέλος)**
- **Αντώνης Δανός:** Αναπληρωτής Καθηγητής στη Σχολή Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου, Κύπρος **(Μέλος)**
- **Ευθυμία Μαυρομιχάλη:** Επίκουρη Καθηγήτρια στη Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Ελλάδα **(Μέλος)**



Βάγια Καραϊσκού

Επιβλέπουσα

Επίκουρη Καθηγήτρια στη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου, Κύπρος

ISBN 978-9963-695-63-8

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Μέσα από μια ανάγνωση της νεοελληνικής ιστορίας της τέχνης των ετών 1870-2007, η διδακτορική διατριβή εστιάζει με συνθετικό τρόπο στην υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά (1851-1938) στην ελληνική πραγματικότητα, από την πρώτη συμμετοχή του σε έκθεση, το 1870, έως την ύστερη αναδρομική του, το 2007. Οδηγός στο εγχείρημα αυτό είναι ο κριτικός λόγος για τις δημιουργίες του και η διαχείρισή τους. Η κοινωνιολογική-ιστοριογραφική προσέγγιση της περίπτωσης του Χαλεπά καταδεικνύει τον εγχώριο ορίζοντα προσδοκίας της περιόδου 1870-2007. Παράλληλα, συμπληρώνει τις εργογραφικές, βιογραφικές μελέτες για τον γλύπτη και εξετάζει κριτικά τους τρόπους αισθητικής αποτίμησης της εργασίας του, σε σχέση με την εκάστοτε περιρρέουσα ατμόσφαιρα εντός των συνόρων.

Το έργο του Χαλεπά γίνεται πάντα δεκτό από τους θεωρητικούς τέχνης και το κοινό στην Ελλάδα, από την καμπή του 19^{ου} αιώνα έως την αυγή του 21^{ου}. Σημαντικό ρόλο στη δεξίωσή του παίζει η συζήτηση για τη σχέση τρέλας-τέχνης, που απενοχοποιείται από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και εξής. Οι οπαδοί της εθνοκεντρικής αισθητικής ιδεολογίας ανακαλύπτουν στις ακαδημαϊκές του λύσεις (1870-1878) τα εχέγγυα που αναζητούν για την επικύρωση της «ελληνικής» ταυτότητας της χώρας, κατά το διάστημα 1870-1974. Για τις «μεταλογικές» του (1902-1938), ουδέποτε εκφράζονται αρνητικά, κατά τη διάρκεια των ετών 1902-1974. Αντίθετα, δικαιολογούν το «παράπτωμά» του, λόγω της παράνοιάς του. Από την άλλη πλευρά, οι θιασώτες της αλλαγής, εγκλωβισμένοι στο αίτημα της «ελληνικότητας», εκτιμούν από το 1902 έως το 2007 τις νεανικές κλασικιστικές διατυπώσεις του Χαλεπά. Ωστόσο, ακόμη και σε αυτές, ανιχνεύουν νεωτερικά χαρακτηριστικά ως προς την έκφραση των μορφών του. Οι σκέψεις τους περί μοντερνικότητας βρίσκουν ουσιαστικότερη εφαρμογή στις ώριμες αφαιρετικές συνθέσεις του, στις οποίες εντοπίζουν και «ελληνικά» στοιχεία στη βάση του κυρίαρχου ελληνοκεντρισμού. Η υποδοχή των καλλιτεχνικών του προϊόντων, σε συνάρτηση με την ψυχοπάθειά του, ωθεί όσους καταπιάνονται με τον Χαλεπά – ειδικούς και μη – να εντυφλήσουν στη ζωή του και να προβάλουν το έργο του. Χάρη στον διάλογο για το φαινόμενο «Χαλεπάς», ο γλύπτης απασχολεί σταθερά το πολιτισμικό γίγνεσθαι του τόπου.

ABSTRACT

The PhD thesis focuses on the reception of the Giannoulis Chalepas' (1851-1938) work in Greek reality, from his primal participation in an exhibition, in 1870, until his final retrospective, in 2007. At the same time, it attempts a synthetic reading of the modern Greek art history, during the years 1870-2007. The critical discourse on his creations and their management on part of the Greek society consists the basic framework of the research. The sociological-historiographical approach on the Chalepas' case manifests the Greek horizon of expectation of the period 1870-2007. Moreover, this approach accomplishes the ergographical, biographical treatises on the sculptor, through a critical examination of the ways his pieces of art were aesthetically evaluated in relation to each time cultural context in Greece.

The Chalepas' creations were always well-accepted by the art theorists and the public in Greece, from the late 19th century up to date despite his radical aesthetic diversifications. The debate on the relation between madness and art, which is been exonerated since the end of the 19th century, holds an important role in this attitude. Those of nationalistic aesthetic stances, they find in his academic aesthetics (1870-1878) the safeguards they seek to validate the "Greek" identity of the country, from 1870 up to 1974. Commenting on his "metalogical" period (1902-1938), they are never negative or against his bold choices, over the years 1902-1974. Instead, they justify his "misconduct" because of his madness. On the other hand, the adherents of alteration, trapped in the quest of the "Greek" character in art, appreciate Chalepas' youthful classicistic sculptures, too, during the years 1902-2007. Even in them, they detect novel features in the expression of his forms. Their thoughts on modernity strike a fuller application in his mature abstractional compositions, in which they also recognize "Greek" elements in their effort to amplify the "Greek" cultural context. The reception of his work, in connection with his psychopathy, enforce those who are engaged to Chalepas – specialists or not – to delve into his life and to bring his creations to light. The discourse on the "Chalepas" phenomenon, keeps the artist and his work a constant subject of debate among the actors and agents of the Greek cultural scene.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Στην υλοποίηση της διδακτορικής διατριβής με τίτλο *Σκιαγράφηση του εικαστικού και ιδεολογικού τοπίου στην Ελλάδα, 1870-2007. Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά (1851-1938)* υπήρξαν ορισμένοι άνθρωποι, που βοήθησαν με τον δικό τους ξεχωριστό τρόπο και στους οποίους θα ήθελα να αναφερθώ.

Πιο συγκεκριμένα, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα της συγκεκριμένης μελέτης, Επίκουρη Καθηγήτρια στο Πρόγραμμα Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου κυρία Βάγια Καραϊσκού για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε και κυρίως για την πολύτιμη υποστήριξη, την άοκνη εμπύχωση και τη δυναμική της καθοδήγηση καθόλη τη διάρκεια της άπογης συνεργασίας μας. Αντίστοιχα, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στους συνεπιβλέποντες της τριμελούς επιτροπής, την Επίκουρη Καθηγήτρια Αρχαιολογίας και Ιστορίας του Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου κυρία Ιωάννα Σπηλιοπούλου και τον Αναπληρωτή Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών κύριο Δημήτρη Παυλόπουλο για την αμέριστη συμβολή, τη συνεχή ενθάρρυνση και τις πολύτιμες συμβουλές τους σε αυτήν την προσπάθεια. Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα έτερα μέλη της πενταμελούς επιτροπής, τον Αναπληρωτή Καθηγητή Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου κύριο Αντώνη Δανό και την Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών κυρία Ευθυμία Μαυρομιχάλη για τη συνεισφορά τους στην τελική φάση της συγγραφής.

Παράλληλα, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στον Διδάκτορα Κλασικής Αρχαιολογίας (University of Cincinnati) και μικρανεσιό του Γιαννούλη Χαλεπά, κύριο Μύρωνα Μπικάκη για την τιμή που μου έκανε – μετά από μεσολάβηση της κυρίας Σπηλιοπούλου – να με δεχτεί στο σπίτι της οδού Δαφνομήλη 35 στην Αθήνα, όπου ο γλύπτης πέρασε τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Εκεί, είχα την ευκαιρία να δω από κοντά αρκετές από τις δημιουργίες του καλλιτέχνη και να συζητήσουμε με τον κύριο Μπικάκη για τον πρόγονό του και το έργο του. Ένα μέρος της συνομιλίας εντάχθηκε με τη μορφή ερωτοαποκρίσεων σε παράρτημα στη συγκεκριμένη εργασία («Παράρτημα 1», 334-335). Στοιχεία από τη συζήτηση αξιοποιήθηκαν δημιουργικά και κριτικά μέσα στο κείμενο. Επίσης, θα ήθελα να τον ευχαριστήσω και για τις διευκρινίσεις που μου έδωσε σχετικά με τα γλυπτά του Χαλεπά, τα οποία παρουσιάστηκαν στην Παγκόσμια Έκθεση

της Νέας Υόρκης, κατά το διάστημα 1939-1940. Αντίστοιχα, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην Καθηγήτρια Μουσικής Εικονογραφίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κυρία Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά για τα όσα μου μετέφερε αναφορικά με το ίδιο θέμα. Οι σχετικοί διάλογοι, που έγιναν στο πλαίσιο ηλεκτρονικής επικοινωνίας, έχουν ενταχθεί σε παραρτήματα στην παρούσα διδακτορική διατριβή («Παράρτημα 2», 336-337 και «Παράρτημα 3», 338-339).

Ιδιαίτερα σημαντική ήταν επίσης η παραχώρηση αρχαιικού υλικού, σχετικού με το θέμα, από τον ερευνητή κύριο Νικόλαο Παΐσιο, τον οποίο και ευχαριστώ ολόψυχα.

Άκρως χρήσιμη και διαφωτιστική ήταν η τηλεφωνική επικοινωνία που είχα με την επιμελήτρια Συλλογής Γλυπτικής της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου κυρία Τώνια Γιαννουδάκη. Την ευχαριστώ θερμά για τις κατατοπιστικές πληροφορίες γύρω από τις εκθέσεις που οργάνωσε η Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου για τον Χαλεπά και το έργο του, από τη δεκαετία του 1970 και μετά.

Τέλος, μια ειδική αναφορά οφείλω στους φίλους μου, που ήταν διαρκώς δίπλα μου, συμπαραστάτες σε αυτήν τη διαδρομή και κυρίως στη μητέρα μου, Ελισάβετ Στειακάκη, χωρίς τη στήριξη της οποίας – υλική και ηθική – η εν λόγω διδακτορική διατριβή δεν θα είχε πραγματοποιηθεί ποτέ.

Στη μητέρα μου,
που στάθηκε αρωγός στα βήματά μου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	1
---------------	---

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά στην ελληνική πραγματικότητα: 1870-1878

1.1. Το εικαστικό – ζωγραφικό και γλυπτικό – τοπίο στην Ελλάδα των ετών 1870-1878.....	18
1.2. Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Ελλάδα των ετών 1870-1878.....	21
1.3. Συγκεφαλαίωση.....	28

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά στην ελληνική πραγματικότητα: 1902-1922

2.1. Το «αστικό» και το «παραδοσιακό» εικαστικό-ζωγραφικό τοπίο στην Ελλάδα των ετών 1902-1922.....	31
2.2. Η γλυπτική στην Ελλάδα των ετών 1902-1922.....	41
2.3. Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Ελλάδα των ετών 1902-1922.....	47
2.3.1. Ταλέντο και τέχνη στην Ελλάδα των ετών 1902-1922: Από τις θεωρίες εκφυλισμού του 19 ^{ου} αιώνα στη διεύρυνση των ορίων της σχέσης τρέλας-τέχνης.....	51
2.3.2. Ο Ακαδημαϊσμός και η νεωτερικότητα του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στο επίκεντρο της ελληνικής αισθητικής των ετών 1902-1922.....	68
2.4. Συγκεφαλαίωση.....	79

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά στην ελληνική πραγματικότητα: 1923-1940

3.1. Το εικαστικό-ζωγραφικό τοπίο στην Ελλάδα των ετών 1923-1940.....	84
3.2. Η γλυπτική στην Ελλάδα των ετών 1923-1940.....	110

3.3. Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Ελλάδα των ετών 1923-1940.....	116
3.3.1. Τρέλα και τέχνη στην Ελλάδα των ετών 1923-1940: Οι νεωτερικές προσεγγίσεις στον αντίποδα των «ηθικών» λύσεων του παρελθόντος.....	116
3.3.2. Ο Ακαδημαϊσμός και η νεωτερικότητα του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στο επίκεντρο της ελληνικής αισθητικής ιδεολογίας των ετών 1923-1940.....	119
3.4. Συγκεφαλαίωση.....	143

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά στην ελληνική πραγματικότητα: 1941-2007

4.1. Η ελληνική αισθητική ιδεολογία από τη δεκαετία του 1940 έως το 1967.....	148
4.2. Η ελληνική γλυπτική από τη δεκαετία του 1940 έως το 1967.....	154
4.3. Η ελληνική εικαστική πραγματικότητα από τη Δικτατορία (1967-1974) έως τη Μεταπολίτευση (1974-2007).....	158
4.4. Η επικαιρότητα του Γιαννούλη Χαλεπά και η εν νέου υποδοχή του έργου του στην Ελλάδα των ετών 1941-2007.....	163
4.5. Συγκεφαλαίωση.....	191

Το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά μέσα στον χρόνο.....196

Βιβλιογραφία

1. Ελληνόγλωσση.....	204
2. Ξενόγλωσση.....	315
3. Πρωτότυπες εκδόσεις μεταφρασμένων μελετών.....	325
4. Ιστότοποι.....	328

Παράρτημα 1. Προσωπική συζήτηση με τον κύριο Μύρωνα Μπικάκη.....334

Παράρτημα 2. Ηλεκτρονική επικοινωνία με τον κύριο Μύρωνα Μπικάκη.....336

Παράρτημα 3. Ηλεκτρονική επικοινωνία με την κυρία Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά.....338

Κατάλογος γλυπτών και προέλευσης εικόνων.....340

Κατάλογος σχεδίων και προέλευσης εικόνων.....	346
Εικόνες γλυπτών.....	347
Εικόνες σχεδίων.....	374

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η γλυπτική στην Ελλάδα – όπως η τέχνη στην ολότητά της – διαμορφώνεται μέσα από ιστορικές, πολιτικές, κοινωνικές, οικονομικές, ιδεολογικές συνθήκες, οι οποίες επιδρούν στο αισθητικό πεδίο. Σύμφωνα με τον Ελβετό ιστορικό και θεμελιωτή της μορφολογικής μεθόδου τεκμηρίωσης στην τέχνη Heinrich Wölfflin (1864-1945), «η ιστορία της γλυπτικής μπορεί να παραλληλιστεί με μια ιστορία της ανάπτυξης της ανθρώπινης μορφής».¹ Υπό αυτήν την έννοια συνιστά βασική πηγή πληροφόρησης για τη χρονική-ιστορική περίοδο και το γενικότερο πολιτισμικό πλαίσιο, που τη συνοδεύει. Άλλωστε, το εικαστικό προϊόν, το οποίο είναι «αποτέλεσμα μιας συνειδητής και καθορισμένης καλλιτεχνικής βούλησης»,² παίρνει «το χαρακτήρα της ζωής σε κάθε εποχή»,³ αντικατοπτρίζοντας την «ποιότητα» της εκάστοτε εποχής.⁴ Κατά συνέπεια, όπως πρεσβεύουν και οι οπαδοί της «κοινωνικής ιστορίας της τέχνης»,⁵ το έργο είναι σε άμεση αλληλεξάρτηση με την κοινωνία και την «ιδεολογία»,⁶ την οποία εκφράζει εκείνη.

Με άξονα τα παραπάνω, η παρούσα διδακτορική διατριβή μελετά την καλλιτεχνική παρουσία του Γιαννούλη Χαλεπά (1851-1938) στην Ελλάδα των ετών 1870-2007 μέσα από ένα κοινωνιολογικό πρίσμα. Μορφή «αινιγματική, δυσνόητη, περιφρονημένη και λατρεμένη παράλληλα, περιγραμμένη κι ερμηνευμένη»⁷ με τρόπους ακραίους και αυθαίρετους πολλές φορές, ο Χαλεπάς μάς φέρνει αντιμέτωπους με ουσιαστικά προβλήματα της ελληνικής ιστορίας, κοινωνίας, ιδεολογίας και τέχνης που, από τα μέσα

¹ Wölfflin, 1992, 132.

² Χρήστου, 1970, 39.

³ Παρορίτης, 1923, 358.

⁴ Danos, 2002, 82.

⁵ Από το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, στο όνομα της αλλαγής και της επιθυμίας για ρήξη με την παράδοση, έκαναν την εμφάνισή τους κοινωνιολογικές μελέτες ιστορικών της τέχνης για την ερμηνεία των καλλιτεχνημάτων, των κινημάτων και των εκφραστών τους. Βλ. Read, 1937.- Blunt, 1939-1940, 138-141.- Saxl, 1939-1940, 70-87.- Shapiro, 1940, 164-191.- Giedion, 1941.- Shapiro, 1944, 232-245.- Meiss, 1946, 1-16.- Antal, 1948.- Berenson, 1950, 217.- Haskell, 1962.- Francastel, 1965, 29-57.- Habermas, 1970.- Lukács, 1970.- Clark, 1973.- Castelnovo, 1976a, 63-75.- Castelnovo, 1976b, 3-30.- Castelnovo, 1977, 3-34.- Hadjinikolaou, 1978a.- Hadjinikolaou, 1978b.- Χατζηνικολάου, 1982, 13-30.- Hauser, 1984, τόμ. 1-4.- Castelnovo, 1987, 60-64.- Χατζηνικολάου, 1987, 62-69.- Baxandall, 1988, 2.- Haskell, 1993, 217-235.

⁶ Η τέχνη «εξαρτάται από τους “ηγέτες” (ιερείς, ηγεμόνες, άρχοντες κάθε λογής με ισχυρά αξιώματα) που αγρυπνούν για να μη διασπαστεί η ιδεολογική συνοχή της ομάδας». Βλ. Παπανούτσος, 1976, 76. Για την αλληλεξάρτηση τέχνης-κοινωνίας, βλ. Κωτίδης, 1993, 51, 54-55, 59-61.- Schneider, 1995, 384-418.- Ανταλ, 1999, 235-249.- Neil, 1999, 68.- Carroll, 2000, 196.- Petts, 2000, 64.

⁷ Ζαχαρόπουλος, 2007, 89. Την ίδια άποψη συμμερίζεται ο Διδάκτορας Κλασικής Αρχαιολογίας (Univeristy of Cincinnati) και μικρανεψιός του Χαλεπά, Μύρων Μπικάκης, όπως συμπεραίνει κανείς από τα όσα αναφέρει στο πλαίσιο της κατ’ ιδίαν συζήτησης που είχαμε, στις 21 Ιανουαρίου 2014. Βλ. «Παράρτημα 1», 334.

του 19^{ου} έως τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, κινείται ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν.⁸ Από τη σύσταση του νέου ελληνικού κράτους το 1832 και εξής, η χώρα προσπαθεί να εξευρωπαϊστεί, κυρίως ιδεολογικά. Ωστόσο, η εμμονή σε παραδεγμένες αξίες συχνά λειτουργεί περιοριστικά, οδηγώντας σε μια συμπεριφορά που διχάζεται ανάμεσα στον συντηρητισμό και στη νεωτερικότητα. Κατά παράδοξο τρόπο, και οι δύο πόλοι εμπεριέχουν ίσες «ποσότητες» έμφασης στην οικειοποίηση της δυτικής τέχνης όσο και στην εντόπια. Αυτός ο διχασμός και μαζί παράδοξη συνύπαρξη στη νεοελληνική τέχνη συνδέεται με τις πολιτικές και ιδεολογικές διακρίσεις, οι οποίες κυριαρχούν «διχαστικά στο σύνολο της κοινωνικής ζωής» του τόπου.⁹ Η προσήλωση στις αρχές του ευρωπαϊκού Κλασικισμού του 19^{ου} αιώνα επιτρέπει την ανάδυση του «στρατευμένου» χαρακτήρα της νέας ελληνικής τέχνης, που ενδύεται με μια κοινωνική και εθνική αποστολή.¹⁰ Η αντίληψη και η φύση αυτής της αποστολής παγιώνεται στην πορεία του χρόνου και καταλήγει να αποτελεί καθεστηκυία θέση, συνώνυμη της συντηρητικότητας. Από την άλλη πλευρά, η υιοθέτηση της έξωθεν νεωτερικότητας, που συγκρούεται με τους ακαδημαϊκούς κανόνες,¹¹ θα αποτελέσει συνώνυμο του εκμοντερνισμού της ελληνικής αισθητικής ιδεολογίας. Το μοντέρνο, «ως ένα είδος συζήτησης που ανακρίνει το παρόν»,¹² εισέρχεται στην ελληνική πραγματικότητα με «στόχους διαφορετικούς από εκείνους της κλασικής μοντέρνας δυτικής τέχνης».¹³ Η παγίωση των στόχων αυτών, κατά την πρώτη τριαντακονταετία του 20^{ου} αιώνα, και η διαιώνισή τους ως δείγμα πρωτοπορίας καλλιεργεί έναν Μοντερνισμό, που καταλήγει ταυτόσημος του συντηρητισμού. Ταυτόχρονα, η έννοια της «ελληνικότητας», η οποία ρυθμίζει τον διάλογο μεταξύ συντηρητικών και νεωτερικών προτύπων, εκφράζεται με ποικίλους τρόπους εντός των συνόρων. Άλλοτε εκλαμβάνεται ως «παθητική στροφή στο παρελθόν» και άλλοτε ως γόνιμος «συγκερασμός» της τοπικής παράδοσης «με τις ανάγκες του παρόντος».¹⁴ Υπό αυτήν την έννοια, στην Ελλάδα από το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και εξής, μπορεί να γίνει λόγος για «εθνικές κουλτούρες, καθεμιά από τις οποίες εκσυγχρονίζονται με τον δικό της τρόπο».¹⁵ Σε αυτό το περιβάλλον

⁸ Για τις ακόλουθες αναφορές στη ζωή και στο έργο του γλύπτη, καθώς και για τις πληροφορίες σχετικά με τις εκθέσεις στις οποίες έλαβε μέρος και για όσες οργανώθηκαν προς τιμήν του κατά τη διάρκεια των ετών 1870-2007, βλ. την ανάλυση που γίνεται στις ενότητες 1.2. «Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Ελλάδα των ετών 1870-1878», 21-28.- 2.3. «Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Ελλάδα των ετών 1902-1922», 47-79.- 3.3. «Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Ελλάδα των ετών 1923-1940», 116-143.- 4.4. «Η επικαιρότητα του Γιαννούλη Χαλεπά και η εκ νέου υποδοχή του έργου του στην Ελλάδα των ετών 1941-2007», 163-191.

⁹ Ματθιόπουλος, 2003α, 334.

¹⁰ Καραΐσκου, 2011, 35.

¹¹ Κωτίδης, 1993, 31-36.

¹² Gaonkar, 1999, 13-14.

¹³ Danos, 2014, 218.

¹⁴ Καραΐσκου, 2011, 61.

¹⁵ Ματθιόπουλος, 2003α, 349.

θα επιχειρηθεί η ερμηνεία της δεξίωσης του έργου του Χαλεπά από κοινό και κριτικούς στο εσωτερικό της χώρας, κατά το διάστημα 1870-2007.

Ο γλύπτης Γιαννούλης Χαλεπάς γεννήθηκε στον Πύργο της Τήνου στις 27 Αυγούστου 1851, όπου πέρασε την παιδική του ηλικία και τελείωσε το δημοτικό. Την περίοδο 1861-1863, οι γονείς του, Ιωάννης (1830/4-1901) και Ειρήνη (;-1916), τον έστειλαν στη Σύρο, όπου έβγαλε το Σχολαρχείο και την πρώτη γυμνασίου. Παράλληλα, εκδήλωσε την αγάπη του για το σχέδιο. Τα χρόνια αυτά, ο πατέρας του τον έβαλε υπάλληλο σε ένα εμπορικό. Καθώς, όμως, ένοιωθε τη δυσφορία του γιου του, μόλις τελείωσε το σχολείο τον άφησε να ακολουθήσει την τέχνη της γλυπτικής. Στην Αθήνα ήλθαν οικογενειακώς το 1869 και ο Χαλεπάς εγγράφηκε στο «Σχολεῖον τῶν Τεχνῶν», όπου επικρατούσε το ρεύμα του Κλασικισμού σύμφωνα με τα έξωθεν εθνοκεντρικά πολιτισμικά πρότυπα, τα οποία είχαν εισβάλει στην εξευρωπαϊζόμενη ελληνική πραγματικότητα με την έλευση του Βαυρού Όθωνα (1815-1867) ως βασιλιά της χώρας το 1932.¹⁶ Στο «Σχολεῖον τῶν Τεχνῶν» ο Χαλεπάς ξεχώρισε αμέσως με καθηγητές τους εκπροσώπους του εξιδανικευμένου Νατουραλισμού, Νικηφόρο Λύτρα (1832-1904) στη ζωγραφική και Λεωνίδα Δρόση (1836-1882) στη γλυπτική. Το 1870 έλαβε μέρος στην έκθεση των δευτέρων «Όλυμπίων» με δύο ακαδημαϊκές δημιουργίες, που κέρδισαν τις εντυπώσεις. Από το «Σχολεῖον τῶν Τεχνῶν» αποφοίτησε το 1872 και έφυγε με υποτροφία για τη Βασιλική Ακαδημία του Μονάχου, όπου και μαθήτευσε στο εργαστήριο του Γερμανού νεοκλασικιστή γλύπτη Max von Widmann (1812-1895). Στη διάρκεια των εκεί σπουδών του μετείχε επίσης σε διαγωνισμούς και διακρίθηκε για τις ακαδημαϊκές του προτάσεις. Τον Μάρτιο του 1875 διακόπηκε η υποτροφία, η οποία του είχε χορηγηθεί από το Πανελλήνιο Ιερό Ίδρυμα της Ευαγγελιστρίας της Τήνου. Το γεγονός αυτό ανάγκασε τον Χαλεπά να γυρίσει στην Αθήνα. Στην πρωτεύουσα δούλεψε εντατικά από το 1876 έως και το 1878, έχοντας το κύρος του Αργυρού βραβείου Α΄ τάξης, που του είχε απονεμηθεί στα τρίτα «Όλύμπια» του 1875 για τον κλασικιστικής τεχνοτροπίας *Σάτυρο*. Το 1878 συμμετείχε με το ίδιο έργο στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού. Το καλοκαίρι του 1878 εμφάνισε τα πρώτα συμπτώματα της ταραγμένης ψυχικής του κατάστασης, η οποία οξυνόταν παρά τις προτεινόμενες θεραπείες. Το ταξίδι στην Ιταλία στα τέλη του 1879 δεν ωφέλησε και

¹⁶ Το «Σχολεῖον τῶν Τεχνῶν» ιδρύθηκε στις 31 Δεκεμβρίου 1836 (12 Ιανουαρίου 1837, κατά το νέο ημερολογιακό έτος) στην Αθήνα και επανδρώθηκε αρχικά με Ευρωπαίους εκπροσώπους του Κλασικισμού. Ανάμεσα σε αυτούς καθοριστικός για την εξέλιξη της νεοελληνικής γλυπτικής εκείνων των ετών υπήρξε ο ρόλος του Γερμανού γλύπτη Christian Siegel (1808-1883). Αυτός ήταν ο πρώτος ακαδημαϊκός δάσκαλος γλυπτικής στο «Σχολεῖον τῶν Τεχνῶν», από το εργαστήριο του οποίου βγήκαν οι σημαντικότεροι νεοκλασικιστές Έλληνες γλύπτες του 19^{ου} αιώνα. Για την ιστορία του «Σχολείου τῶν Τεχνῶν», καθώς και για τη συμβολή των Ευρωπαίων και Ελλήνων κλασικιστών δασκάλων του στη διαμόρφωση της νεοελληνικής τέχνης κατά τον 19^ο αιώνα, βλ. Μπίρης, 1955.- Λυδάκης, 1981α, 38-151.- Μπαρούτας, 1990, 9.- Μερτύρη, 2000, 27-260.- Μπόλης, 2000, 15-58.- Λυδάκης, 2011, 34-101.- Μπόλης – Παυλόπουλος, 2012, 11-19.- Σπηλιοπούλου, 2013, 200-202.

επέστρεψε στην Τήνο, όπου και διέμενε πλέον η οικογένεια μετά την οικονομική κρίση, η οποία ακολούθησε τη μεγάλη ακμή της δεκαετίας 1870-1880. Εκεί, συνέχισε να σχεδιάζει, αλλά συνεχώς κατέστρεφε κάθε του έργο. Το 1888 η αρρώστια του χειροτέρευσε και οι γονείς του επέλεξαν να τον βάλουν στις 19 Ιουλίου 1888 στο ψυχιατρείο της Κέρκυρας, όπου πιστοποιήθηκε ότι έπασχε από άνοια. Στο ίδρυμα νοσηλεύτηκε έως τις 6 Ιουνίου 1902, από το οποίο βγήκε λίγο μετά τον θάνατο του πατέρα του, το 1901. Πέρασε για λίγο από την Αθήνα και κατέληξε στον Πύργο της Τήνου. Εκεί, η μητέρα του, από φόβο μήπως η μανία του για τη γλυπτική τον οδηγήσει ξανά στην τρέλα, του απαγόρευε οποιαδήποτε ενασχόληση με τον πηλό και έσχιζε κάθε σχέδιο, που επιχειρούσε να κάνει. Μόνο μετά τον θάνατό της, στις 29 Νοεμβρίου 1916, ο Χαλεπάς ξαναβρήκε τον εαυτό του. Έκτοτε, ξεκίνησε να φιλοτεχνεί προπλάσματα σε ένα διαφορετικό ύφος, πιο ελεύθερο από το νατουραλιστικό στυλ της νεότητάς του (1870-1878). Η νέα αφαιρετική του γραφή έφερε τη «μεταλογική» του εργασία (1902-1938) στο επίκεντρο της προσοχής της μεσοπολεμικής ελληνικής κοινωνίας. Κατά τα έτη 1922-1924, πολλοί ντόπιοι θιασώτες του Μοντερνισμού επισκέφτηκαν τον απομονωμένο γλύπτη στην Τήνο. Στις 31 Μαρτίου 1925 υλοποιήθηκε, χάρη στις ενέργειες του γλύπτη Θωμά Θωμόπουλου (1873-1937), έκθεση με δώδεκα γλυπτά της ώριμης φάσης του Χαλεπά στην «Ακαδημία Αθηνών» και στις 25 Μαρτίου 1927 του απονεμήθηκε το «Άριστεϊον Γραμμάτων και Τεχνών». Τον επόμενο χρόνο, με πρωτοβουλία του ιδιότυπου διανοούμενου και εκδότη Νίκου Βέλμου (1890-1930), έγινε έκθεση με εκατόν δώδεκα σκίτσα και τρία γλυπτά της όψιμης εικαστικής πορείας του Χαλεπά στο «Άσυλο Τέχνης» στην Αθήνα. Στον Πύργο ο Χαλεπάς έμεινε έως τις 24 Αυγούστου 1930, οπότε η ανιψιά του Ειρήνη τον έφερε στην πρωτεύουσα και εγκαταστάθηκε στην οικία της οδού Δαφνομήλη 35. Κατά την παραμονή του στην Αθήνα υπήρξε δημιουργικός και στο πλαίσιο της κοινωνικής του επανένταξης πραγματοποίησε επισκέψεις στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, στην Ακρόπολη και στο Α΄ Νεκροταφείο. Η σημασία του ταλέντου του γλύπτη άρχισε να αποκαθίσταται και ο ίδιος σταδιακά αναγνωρίστηκε ως σταθμός στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης. Στις 18 Νοεμβρίου 1934 εορτάστηκαν στην Αθήνα τα γενέθλια του Χαλεπά και του δημοτικιστή ποιητή, θεατρικού συγγραφέα και πολιτικού, Αριστομένη Προβελέγγιου (1850-1936) από τη «Λαογραφική και Ιστορική Έταιρεία Κυκλαδικού Πολιτισμού και Τέχνης» στον «Παρνασσό». Εκεί, τους απονεμήθηκε ειδικό μετάλλιο από το «Τμήμα Καλών Τεχνών» του Υπουργείου Παιδείας. Αντίστοιχα, στις 25 Μαρτίου 1935 η «Ένωσις Ελεύθεροι Καλλιτέχναι» προσκάλεσε τον Χαλεπά να συμμετάσχει τιμητικά μαζί με τον χαράκτη Δημήτρη Γαλάνη (1879-1966) στην πρώτη τους έκθεση. Τρία χρόνια μετά, στις 23

Απριλίου 1938, ένα εγκεφαλικό επεισόδιο κλόνισε τη βεβαρημένη υγεία του καταξιωμένου πλέον Χαλεπά, ο οποίος πέθανε στις 15 Σεπτεμβρίου 1938.

Αν παρατηρήσει κανείς την εικαστική διαδρομή του Χαλεπά, συμπεραίνει ότι πρόκειται για έναν γλύπτη, που κινήθηκε από τον Νεοκλασικισμό και τον Ρομαντισμό, στον Ρεαλισμό και στον Συμβολισμό. Ωστόσο, στις τελευταίες φάσεις της καλλιτεχνικής του παραγωγής προχώρησε σε αφαιρετικές διατυπώσεις, ενώ συνεχώς επέστρεφε σε θεματικές των νεανικών του χρόνων. Εξετάζοντας την ιστοριογραφία της νεοελληνικής τέχνης, γίνεται άμεσα αντιληπτό ότι η πλειοψηφία εκείνων – επαΐοντες και μη – που έχουν εντυφώσει στον Χαλεπά και στην «αδιοφυΐα» του, ασχολούνται εμμονικά με τη ζωή του λόγω της τρέλας του. Με εξαίρεση μελέτες στη γραμμή της «κοινωνικής ιστορίας της τέχνης», όπως εκείνες του Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης της Δύσης του Πανεπιστημίου Κρήτης Ευγένιου Δ. Μαθιόπουλου (1959),¹⁷ οι οποίες έδωσαν το έναυσμα για την παρούσα εργασία, οι περισσότεροι αναμοχλεύουν τις αιτίες της ψυχικής κατάπτωσης του Χαλεπά. Κάνουν συγκρίσεις με άλλους «μεγαλοφυείς» εκπροσώπους της τέχνης και του πνεύματος της Δύσης, οι οποίοι είχαν παρόμοια τύχη με τον Χαλεπά. Παράλληλα, δίνουν βιογραφίες, που τείνουν σε μια μυθιστορηματική αφήγηση. Άλλοι περιορίζονται απλά σε μορφολογικές αναλύσεις των δημιουργιών του και οδηγούνται σε εργογραφικές προσεγγίσεις. Επιπλέον, πολλοί προχωρούν σε ψυχολογικές ερμηνείες, τις οποίες θεμελιώνουν σε φροϋδικά και σε λακανικά πρότυπα. Στόχος της συγκεκριμένης διδακτορικής διατριβής δεν είναι να γίνει μια εκ νέου βιογραφία, μια καταλογογράφηση των γλυπτών και των σχεδίων του Χαλεπά ή μια ακόμη απόπειρα ερμηνείας τους. Αντίθετα, το νέο ερευνητικό ζητούμενο είναι η υποδοχή του έργου του στη νεοελληνική πραγματικότητα από το 1870 έως το 2007, όπως διαφαίνεται μέσα από τον κριτικό λόγο για την τέχνη, που σκιαγραφεί τις αξίες, τις κατευθύνσεις και τις αναζητήσεις του νεοελληνικού πολιτισμού.

Με ρίζες στο απώτερο παρελθόν,¹⁸ η τεχνοκριτική, ως αυτόνομος και ιδιαίτερος κλάδος της ιδεολογικής παραγωγής, αναγνωρίστηκε στη Δύση του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, οπότε και καθιερώθηκε η θέση του τεχνοκρίτη-διανοούμενου στο πλαίσιο της διαμόρφωσης της επιστήμης της φιλοσοφίας την εποχή του Διαφωτισμού. Δημιούργημα των διανοουμένων αυτής της εποχής, η τεχνοκριτική διαμορφώθηκε ως ένα είδος σύνθετου εγχειρήματος, με στόχο τη γλωσσική ερμηνεία και αποτίμηση των προϊόντων

¹⁷ Βλ. Μαθιόπουλος, 1999, Ν1.- Μαθιόπουλος, 2000, 545-550.- Μαθιόπουλος, 2003β, 456-457.- Μαθιόπουλος, 2004, 32-43.

¹⁸ Οι ρίζες της κριτικής της τέχνης μπορούν να αναχθούν στην *Ιλιάδα* (750 [;] π.Χ.) του Ομήρου (8^{ος} [;] αιώνας π.Χ.) και στην *Πολιτεία* (π. 380-374 π.Χ) του Πλάτωνα (427-347 π.Χ.). Βλ. Richard, 1980, 7-10.- Pigeaud, 2002, 61-80.

της εικαστικής παραγωγής, με τη βοήθεια της ιστορίας της τέχνης, της αισθητικής, αλλά και της φιλοσοφίας, της επιστήμης, της κοινωνικής δράσης, της πολιτικής και των υπάρχουσών ιδεολογιών.¹⁹ Μέσα από τις ερμηνείες και τις κριτικές εμβασύνσεις που επιχειρεί, ο τεχνοκριτικός λόγος αναδεικνύει και διαχέει τα νοήματα των έργων, τα οποία είναι εγγεγραμμένα στα μορφικά και θεματικά τους στοιχεία. Έτσι, τα έργα ουσιαστικά εμπλέκονται στους διαλόγους και στις αντιθέσεις της εκάστοτε ιδεολογικής και κοινωνικής πραγματικότητας. Δεδομένου ότι οι τεχνοκρίτες είναι μέλη του κοινωνικού ιστού, δεν είναι δυνατόν να είναι οι ίδιοι ουδέτεροι ιδεολογικά και αισθητικά. Ως εκ τούτου, ο κριτικός τους λόγος, χωρίς να εκφράζει κατ' ανάγκη τη γνώμη όλου του κοινωνικού συνόλου, μεταφέρει ιδέες, αντιλήψεις και ιδεολογίες, που επηρεάζουν άμεσα το πεδίο της τέχνης, μαζί με όσους λαμβάνουν μέρος στην επικοινωνιακή διαδικασία της καλλιτεχνικής παραγωγής.²⁰ Οι επαναλαμβανόμενες προσεγγίσεις και θέσεις τους δημιουργούν μια «κυρίαρχη αφήγηση» με αλυσιδωτές επιδράσεις στη συλλογική μνήμη, μετατρέποντας τον ακροατή-θεατή σε αφηγητή, που θα επηρεάσει με τη σειρά του νέους ακροατές-θεατές και θα οδηγήσει σε αλληλεπιδραστικές «αφηγήσεις».²¹ Η τεχνοκριτική, συνεπώς, λειτουργεί μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο των επικοινωνιακών σχέσεων μιας κοινωνίας ως μέρος των γλωσσικών της ανταλλαγών. Αποτελεί μια από τις «έγκυρες γλώσσες», έναν από τους «λόγους αυθεντίας», όπως επισημαίνει ο Γάλλος φιλόσοφος και κοινωνικός επιστήμονας Pierre Bourdieu (1930-2002), εννοώντας ότι διαμορφώνουν σχέσεις συμβολικής εξουσίας και δύναμης, που πηγάζουν από αυτές.²² Όπως έχει φανεί καθ' όλη την πορεία της ιστορίας της δυτικής τέχνης, η τέχνη και η τεχνοκριτική εξαρτώνται από τους θεσμούς. Ο 19^{ος} αιώνας συνέβαλε καθοριστικά στην επαναδιαπραγμάτευση της σχέσης δημιουργών και κριτικών πάνω σε νέες κοινωνικές και θεσμικές θέσεις. Στα τέλη του αιώνα, η Γ' Γαλλική Δημοκρατία, με την κατάργηση του θεσμού των ακαδημαϊκών Salons, εγκατέλειψε το μονοπώλιο διαμόρφωσης και επιβολής κριτηρίων για τον αισθητικό προσδιορισμό των εικαστικών προϊόντων, μεταφέροντας αυτήν την εξουσία από τους κρατικούς θεσμούς και τις Ακαδημίες στους ίδιους του καλλιτέχνες.²³ Σταδιακά, ο έλεγχος των αισθητικών αξιών πέρασε σε μια πιο ελεύθερη αγορά, που ανέδειξε τη δύναμη του ανεξάρτητου εμπόρου τέχνης και του συνεργάτη του,

¹⁹ Ματθιόπουλος, 2005, 15. Για την προσφορά, τον ρόλο και την ανάγκη της δημιουργικής κριτικής, βλ. Βακαλό, 1996, τόμ. Β', 53-59.

²⁰ Ματθιόπουλος, 2006, 63 κ.εξ.

²¹ Για την έννοια του κυρίαρχου αφηγητή και του ρόλου του στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης, βλ. Cuc – Ozuru – Manier – Hirst, 2006, 752-762.- Hirst – Manier, 2008, 183-200.- Brown – Coman – Hirst, 2009, 119-129.- Coman – Brown – Koppel – Hirst, 2009, 125-141.

²² Bourdieu, 1999, 160, 162-163.

²³ Βλ. Λοϊζίδη, 1994, 82.- Λοϊζίδη, 1999.

στην αρχή τουλάχιστον, του τεχνοκριτικού. Οι δημιουργοί της πρωτοπορίας των αρχών του 20^{ού} αιώνα, για να αναγνωριστούν και να επιβληθούν, είχαν ανάγκη αρχικά έναν εμπνευσμένο ποιητή-ηγέτη και έπειτα έναν «διακεκριμένο» κριτικό ή ένα «κριτικό-πλότο», ή «κριτικοπραγματογνώμονα», που προβάλλει νέους καλλιτέχνες, πιστοποιώντας την αυθεντικότητα του έργου τους.²⁴ Από τη δεκαετία του 1960 και μετά, με την εμφάνιση και την κυριαρχία της Εννοιακής Τέχνης, όπου η έννοια αποτέλεσε την αφετηρία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, συντείνοντας στην αμφισβήτηση της ιδέας της τέχνης και του κύρους του παραδοσιακού έργου τέχνης,²⁵ η αποδοχή μιας απλής φραστικής δήλωσης ως έργου τέχνης θεωρήθηκε δικαίωμα εκείνου που την εκφέρει. Ενδεικτικό αυτής της τάσης ήταν το γεγονός ότι στο Παρίσι το 1961, ο Αμερικανός ζωγράφος Robert Rauschenberg (1925-2008) «φιλοτέχνησε» την προσωπογραφία της Ελληνίδας γκαλερίστας και επιμελήτριας εκθέσεων Iris Clert (Ιρις Αθανασιάδη, 1917-1986) με ένα τηλεγράφημα: «This is a Portait of Iris Clert if I say so – Robert Rauschenberg», με αποτέλεσμα η προσωπογραφία να είναι το ίδιο το τηλεγράφημα.²⁶ Πλέον, γλώσσα και τέχνη μπορούσαν να ταυτιστούν, και τα έργα τέχνης μπορούσαν να μην είναι ορατά, απτά, αλλά να είναι μια σκέψη, μια ιδέα. Το 1969 ο Αμερικανός καθηγητής φιλοσοφίας της τέχνης George Dickie (1926) διατύπωσε τον θεσμικό ορισμό της τέχνης, σύμφωνα με τον οποίο «ένα έργο τέχνης με το περιγραφικό του νόημα είναι ένα τεχνούργημα (artifact) προς το οποίο μια κοινωνία ή μια υπο-ομάδα μιας κοινωνίας έχει απονεμίσει την ιδιότητα του υποψηφίου για αποτίμηση».²⁷ Στο πλαίσιο μιας δημοκρατικότερης διεύρυνσης του ορισμού που πρότεινε ο Dickie, ένα άτομο μπορεί να αναλάβει τον ρόλο της υπο-ομάδας, προτείνοντας οτιδήποτε ως έργο τέχνης. Συνεκδοχικά, το οτιδήποτε μπορεί να αποτελέσει έργο τέχνης, αρκεί να το δηλώσει κάποιος που συνδέεται με καθιερωμένους θεσμούς και παράλληλα διαθέτει ένα συμβολικό κεφάλαιο γνώσης και εμπιστοσύνης σε σχέση με τους θεσμούς και τους αποδέκτες τους. Αυτοί που αποφασίζουν μέσα από τα καθιερωμένα επίσημα σχήματα είναι οι έχοντες το «σκήπτρο», σύμφωνα με τον Bourdieu. Με κριτήριο τον υποκειμενισμό τους μπορούν να παράγουν λόγο αυθεντίας, ο οποίος «πρέπει να εκφωνείται από το πρόσωπο που νομιμοποιείται να τον εκφωνεί, τον κάτοχο του σ κ ή π τ ρ ο υ, τον οποίο όλοι γνωρίζουν και αναγνωρίζουν ως νομικά ικανό και επιδέξιο να παραγάγει αυτή την

²⁴ Λοϊζίδη, 1999, 84-85.

²⁵ Για την Εννοιακή Τέχνη και τα χαρακτηριστικά της, βλ. Ρηντ, 1978, 340-342, 361.- Χαραλαμπίδης, 1993β, 129.

²⁶ Το έργο «This is a Portait of Iris Clert if I say so – Robert Rauschenberg» ήταν η συμμετοχή του Rauschenberg στην ομαδική έκθεση «Les 41 présentent Iris Clert», που άρχισε στην Galerie Iris Clert στο Παρίσι, στις 15 Μαΐου 1961. Βλ. Young – Davidson, 1979, 559.

²⁷ Dickie, 1969, 253-256 (η μετάφραση από το αμερικανικό κείμενο στα ελληνικά είναι του συγγραφέα).

ιδιαίτερη τάξη λόγου»²⁸. Έτσι, σε αυτήν την κατηγορία των ατόμων, οι οποίοι παράγουν λόγο αυθεντίας, ο Γάλλος φιλόσοφος-κοινωνιολόγος ενέταξε όλους εκείνους, που με τον κριτικό τους λόγο περί τέχνης (εικαστικοί, διανοούμενοι, έμποροι έργων τέχνης, δημοσιογράφοι, φιλότεχνοι, συλλέκτες, θεατές), ρυθμίζουν και διαμορφώνουν τις σχέσεις των εμπλεκομένων κοινωνικών ομάδων στο πεδίο της καλλιτεχνικής παραγωγής. Ουσιαστικά, τους τοποθέτησε στην ίδια θέση με «τον ιερέα, τον ποιητή, τον καθηγητή, τον διευθυντή ή τον επιμελητή μουσείου», οι οποίοι ανήκουν στην κατηγορία «των εχόντων το σκήπτρο», όπως δηλώνει χαρακτηριστικά.²⁹

Στη μελέτη της περίπτωσης του Χαλεπά, μέσα από τον κριτικό λόγο για την τέχνη στην Ελλάδα των ετών 1870-2007, υιοθετείται ο όρος «υποδοχή». Με τον όρο «υποδοχή» του έργου τέχνης νοείται η διαμεσολαβημένη, από τον λόγο της τεχνοκριτικής, θετική ή αρνητική τοποθέτηση του κοινωνικού συνόλου απέναντι στο εικαστικό δημιούργημα.³⁰ Σύμφωνα με τον Ομότιμο Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου Κρήτης και υποστηρικτή της «κοινωνικής ιστορίας της τέχνης» Νίκο Χατζηνικολάου (1938), «από μια μακροσκοπική και μη-ατομική σκοπιά», η «υποδοχή» του έργου τέχνης θα μπορούσε να ταυτιστεί με «τον αγώνα, που έχει ως στόχο την ιδιοποίηση των πολιτισμικών προϊόντων από διάφορες κοινωνικές ομάδες και τάξεις». Δεδομένου ότι το θέμα της παρούσας διδακτορικής διατριβής είναι άμεσα συνδεδεμένο με τον τεχνοκριτικό λόγο, ο όρος «υποδοχή» κρίνεται προτιμότερος από τον όρο «πρόσληψη». Από την άλλη πλευρά, ο όρος «πρόσληψη», που ξεκινά από το πεδίο της λογοτεχνίας και έχει ένα ευρύτερο φάσμα χρήσης και εννοιών, σημαίνει ότι παίρνουμε κάτι και το χρησιμοποιούμε ενεργητικά ή με στείρα μίμηση, ή δημιουργικά, μεταλλάσσοντάς το. Ο Χαλεπάς υπήρξε μια από τις σημαντικότερες μορφές της νεοελληνικής γλυπτικής, που ξεχώρισε στο πεδίο της εγχώριας τέχνης, λόγω της στυλιστικής του μεταστροφής, η οποία – σε έναν βαθμό – ερμηνεύεται σε συνάρτηση με την τρέλα του. Ωστόσο, το έργο του δεν βρήκε ουσιαστικούς συνεχιστές ή καλλιτεχνική απήχηση, έστω προς στείρα απομίμηση, καθώς οι ντόπιοι σύγχρονοι και μεταγενέστεροί του δημιουργοί επέλεξαν να ακολουθήσουν έναν πιο ασφαλή δρόμο. Υιοθέτησαν, μεν, και πειραματίστηκαν με τις προτάσεις της Δύσης, αλλά σε μεταγενέστερη εποχή και με πιο «προσεκτικό» τρόπο, ώστε να διασφαλίσουν την εικαστική τους ταυτότητα και υπόσταση.

Ως εναρκτήριο χρονικό όριο στην εν λόγω έρευνα τίθεται το 1870. Τη χρονιά αυτή εντοπίζεται η πρώτη καταγεγραμμένη παρουσία του Χαλεπά στον τομέα της τέχνης, με

²⁸ Bourdieu, 1999, 163.

²⁹ Bourdieu, 1999, 106-107, 276-279.

³⁰ Χατζηνικολάου, 1994, 390-391. Για το ίδιο θέμα, βλ. Bourdieu, 1979.- Eberlein, 1995, 228-229.

αφορμή τα δεύτερα «Ολύμπια», όπου συμμετείχε με δύο κλασικιστικές δημιουργίες, οι οποίες απέσπασαν τα εύσημα. Ως τελικός σταθμός και σημείο αναφοράς στην ιστοριογραφία του φαινομένου «Χαλεπάς» ορίζεται το 2007. Κατά τη διάρκεια αυτού του έτους, από τις 6 Φεβρουαρίου έως τις 30 Ιουνίου, φιλοξενήθηκε στην Εθνική Γλυπτοθήκη της Αθήνας η μεγάλη αναδρομική έκθεση του Χαλεπά. Εκεί, παρουσιάστηκαν ενενήντα πέντε γλυπτά και εκατόν δέκα έξι σχέδια, αντιπροσωπευτικά της συνολικής του πορείας. Από τότε και στο εξής παρατηρείται μια μειωμένη, σε ποσοτικό και σε ποιοτικό επίπεδο, δραστηριότητα γύρω από τον γλύπτη και τις συνθέσεις του, χωρίς κάποια ουσιαστικά καινούργια προσέγγιση, καθώς όλοι όσοι ασχολούνται με το θέμα – ειδήμονες και μη – επαναλαμβάνουν άκριτα τις σκέψεις των προγενέστερων στοχαστών του.³¹ Η παρούσα εργασία, η οποία παρακολουθεί και συγκεντρώνει την εκτενή – ελληνόγλωσση κατά κύριο λόγο – βιβλιογραφία για τον Χαλεπά, εστιάζει με συνθετικό τρόπο στη σημασία του έργου του και στη θέση που απέκτησε στην ιστορική διαχρονία των ελληνικών πολιτισμικών δεδομένων των ετών 1870-2007.

Ο Χαλεπάς ήταν και παραμένει σχεδόν άγνωστος τόσο σε θεωρητικό όσο και σε μουσειακό-εκθεσιακό επίπεδο εκτός της Ελλάδας.³² Στο γεγονός αυτό συνέτειναν οικονομικοί κυρίως λόγοι, οι οποίοι τον περιόρισαν στον ελλαδικό χώρο, παρά την πορεία που είχε αρχίσει να διαγράφει ως ένας κλασικιστής γλύπτης στο Μόναχο, κατά τη διάρκεια των σπουδών του εκεί. Στη συνέχεια, καθοριστική υπήρξε η περιπέτεια της ψυχικής υγείας του Χαλεπά και η στάση που επέδειξε απέναντί του η συντηρητική ελληνική κοινωνία, οδηγώντας τον σε μια κοινωνική και καλλιτεχνική απομόνωση έως τον Μεσοπόλεμο (1923-1940). Μολονότι έκτοτε άρχισε η καταξίωσή του στην Ελλάδα, τόσο το νεανικό ακαδημαϊκό όσο και το «μεταλογικό» αφαιρετικό έργο του Χαλεπά εξακολούθησε να είναι απόν στον διεθνή χώρο, που επιζητούσε πλέον όλο και περισσότερη καινοτομία στην τέχνη. Σε αυτό θα πρέπει να συνυπολογιστεί και η μικρή γεωγραφική έκταση της χώρας, που καθορίζει την αντίληψη για τη σύγχρονη ελληνική δημιουργία και κατά συνέπεια τη διαχείριση προβολής της εκ μέρους της Ελλάδας, καθιστώντας το νεότερο εικαστικό γίνεσθαι του τόπου άγνωστο σε ένα μεγάλο μέρος του κοινού της Δύσης. Οι παράγοντες αυτοί, που έδρασαν ανασταλτικά σε μια ουσιαστική «παρουσία» του γλύπτη στο εξωτερικό, δυσκόλεψαν και συνεχίζουν να δυσκολεύουν τη

³¹ Για μια πρώτη προσέγγιση, βλ. Στειακάκης, 2009.- Στειακάκης, 2010.- Στειακάκης, 2013α.- Στειακάκης, 2013δ, 10-1.- Κουσελά – Στειακάκης, 2016.

³² Βλ. τη σχετική ανάλυση που γίνεται στις ενότητες 1.2. «Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Ελλάδα των ετών 1870-1878», 21-28.- 2.3. «Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Ελλάδα των ετών 1902-1922», 47-79.- 3.3. «Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Ελλάδα των ετών 1923-1940», 116-143.- 4.4. «Η επικαιρότητα του Γιαννούλη Χαλεπά και η εκ νέου υποδοχή του έργου του στην Ελλάδα των ετών 1941-2007», 163-191.

γνωστοποίηση των έργων του και την αναγνώριση του ιδίου στη διεθνή καλλιτεχνική σκηνή. Στη βάση των παραπάνω, η εν λόγω μελέτη, χωρίς να παραγνωρίζει τη συμβολή των έως σήμερα ερευνητικών προσπαθειών, έρχεται να τις συμπληρώσει, καθώς προσεγγίζει κριτικά τους τρόπους αισθητικής αποτίμησης του έργου του σε σχέση με την εκάστοτε περιρρέουσα ατμόσφαιρα που επικρατεί στον ελλαδικό χώρο, από το 1870 έως το 2007.

Με μεθοδολογικό εργαλείο τη «θεωρία της πρόσληψης»,³³ που βρίσκει εφαρμογή στη μελέτη της επιγονικής επίδρασης-απήχησης καλλιτεχνών, στυλ και έργων, εμπεριέχοντας ωστόσο την έννοια της «υποδοχής», θα προχωρήσουμε σε μια αποκρυπτογράφηση των απόψεων των Ελλήνων στοχαστών και του κοινού του Χαλεπά για τη γλυπτική-σχεδιαστική του παραγωγή. Η εν λόγω θεωρητική προσέγγιση προσπαθεί να αποκαταστήσει το αρχικό περιβάλλον του έργου τέχνης και να αναβιώσει την ολότητα των ιστορικών, κοινωνικών φαινομένων.³⁴ Κατά συνέπεια, επιτρέπει μια σφαιρική και ολοκληρωμένη τεκμηρίωση του εικαστικού προϊόντος. Άλλωστε, σύμφωνα με τον έναν εκ των δύο θεμελιωτών της «θεωρίας της πρόσληψης» Hans Robert Jauss, «το νόημα του έργου [...] βγαίνει μόνο στη διάρκεια της εξελικτικής διαδικασίας της πρόσληψής του».³⁵ Αντίστοιχα, όπως παρατηρεί και ο Τσέχος φιλόσοφος Karel Kosik (1926-2003) «το έργο ζει όσο ασκεί επίδραση. [...] Το έργο είναι έργο και ζει ως έργο επειδή απαιτεί ερμηνεία και ενεργεί με πλήθος σημασιών».³⁶ Ουσιαστικά, το έργο θα συνεχίσει την επίδρασή του στον βαθμό που οι μεταγενέστεροι συνεχίσουν ή ανανεώσουν τη δεξίωσή του.³⁷ Ως εκ τούτου, σύμφωνα με τη «θεωρία της πρόσληψης», ένα έργο τέχνης θα πρέπει να

³³ Ο όρος «αισθητική της πρόσληψης» χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια κατεύθυνση στη λογοτεχνική κριτική, που διαμορφώθηκε από τους Γερμανούς θεωρητικούς της λογοτεχνίας, της φιλοσοφίας και της αισθητικής Hans Robert Jauss (1921-1997) και Wolfgang Iser (1926-2007). Βλ. Jauss, 1970².- Iser, 1976.- Jauss, 1979.- Iser, 1980.- Jauss, 1982.- Jauss, 1987.- Jauss, 1995. Πρόκειται για μια κατεύθυνση που εμφανίστηκε και αναπτύχθηκε στο Πανεπιστήμιο της Κωνσταντίας της Δυτικής Γερμανίας από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1970. Αυτή η κατεύθυνση έδωσε έμφαση στο σχήμα «αναγνώστης - κριτική αντίδραση». Βλ. Kemp, 1995, 303-325.- Holub, 1998, 110-113.- Στειακάκης, 2013γ. Η «θεωρία της πρόσληψης» προέκυψε σε μια στιγμή αναταραχής στην Ευρώπη (βλ. Bernstein – Milza, 1997, 225-228), όταν τον Απρίλιο του 1967 ο Jauss έδωσε μια διάλεξη με τίτλο «Τι είναι και για ποίο λόγο κάποιος μελετά λογοτεχνική ιστορία», στα πρότυπα του Γερμανού θεατρικού συγγραφέα, ποιητή και ιστορικού Friedrich Schiller (1759-1805). Ο τελευταίος, στην αυγή της Γαλλικής Επανάστασης, είχε κάνει μια ομιλία με τίτλο «Τι είναι και για ποίο λόγο κάποιος μελετά παγκόσμια ιστορία». Βλ. Jauss, 1995, 12-13.- Holub, 1998, 111. Ο Jauss, όπως και ο Schiller, υποστήριξε ότι «το σήμερα» έχει ανάγκη να ανασκευάσει ζωτικούς κρίκους ανάμεσα στα καλλιτεχνικά γεγονότα του παρελθόντος και στις έννοιες του παρόντος.

³⁴ Βλ. Τζιόβας, 1987, 253.- Gadamer, 1988², 197-218.- Eagleton, 1989, 117, 121.- Kemp, 1995, 308-310.

³⁵ Βλ. Jauss, 1982, 15, 59 (η μετάφραση από το αγγλικό κείμενο στα ελληνικά είναι του συγγραφέα).- Jauss, 1995, 45.

³⁶ Kosik, 1975, 128.

³⁷ Βλ. Jauss, 1982, 22.- Jauss, 1995, 55. Για το κοινό, το οποίο συμβάλλει καταλυτικά στη διαδικασία της επικοινωνίας, κατανάλωσης και ερμηνείας του εικαστικού προϊόντος, βλ. Gombrich, 1963, 6.- Benjamin, 1972, 543.- Esarpi, 1972, 134-135.- Hadjinikolaou, 1978b, 11-12.- Dewey, 1980, 46-52.- Iser, 1980, 107.- Starobinski, 1981, 248-254.- Jauss, 1982, 12, 18-19.- Χατζηνικολάου, 1987, 62-69.- Beardsley, 1989, 320-329.- Κάλφας, 1990, 22.- Κωτίδης, 1993, 55, 57.- Jauss, 1995, 46, 51, 94.- Neil, 1999, 68.- Petts, 2000, 61-71.- Rosebury, 2000, 76-77.

εξετάζεται συγχρονικά και διαχρονικά, σε σχέση με το ιστορικό περιβάλλον και τις κοινωνικές, οικονομικές, πολιτικές, ιδεολογικές, αισθητικές εξελίξεις.³⁸ Αυτό καλείται να διερευνήσει ο ιστορικός, ο οποίος όταν εξετάζει ένα τέχνηργο, γίνεται ιστοριογράφος, καθώς περνά από τη βιογραφία ή την εργογραφία στην ιστοριογραφία.³⁹ Έτσι, ξαναβρίσκει «την ιστορία της κοινωνίας», όπως σχολιάζει και ο Γερμανός φιλόσοφος και κοινωνιολόγος Theodor W. Adorno (1903-1969).⁴⁰

Στην ιστοριογραφική-κοινωνιολογική προσέγγιση της περίπτωσης του Χαλεπά, που επιχειρείται στην παρούσα διατριβή, βασική παράμετρο θα αποτελέσει η σύγχρονη ευρωπαϊκή τέχνη στην καθολικότητά της και η πρόσληψή της στα ελληνικά δεδομένα. Επιπλέον, σημαντικό ρόλο θα παίξει τόσο η γλυπτική στην Ελλάδα και οι τάσεις που ακολουθεί όσο και η ελληνική ιστοριογραφία και το πώς εκείνη διαβάσει τις εξελίξεις στον χώρο της τέχνης. Με αυτά ως γνώμονα θα ανασυγκροτήσουμε τις έννοιες, τα επιχειρήματα των Ελλήνων ειδικών και μη του Χαλεπά, όπως παρουσιάζονται στην πορεία του χρόνου, μέσα από τα θεωρητικά, τεχνοκριτικά και δημοσιογραφικά τους κείμενα σε σχέση με τη διαχείριση του έργου του.⁴¹ Θα καταγράψουμε τις σημασίες που έχουν δοθεί στις δημιουργίες του. Θα δείξουμε τις συνέχειες, τις ασυνέχειες, τις αλληλουχίες των νοημάτων και θα εξηγήσουμε τις σταθερές, τις αλλαγές μέσα στα ιστορικά, ιδεολογικά και αισθητικά τους συμφραζόμενα, συγχρονικά και διαχρονικά. Για να το πετύχουμε αυτό, θα διερευνήσουμε τόσο τον ορίζοντα προσδοκίας εκείνων που καταπιάνονται με τον Χαλεπά και τις προτάσεις του⁴² όσο και τις θεωρητικές προϋποθέσεις, τις οποίες διαθέτουν για την υποδοχή του. Σύμφωνα με τον Hans Robert Jauss, το νόημα του έργου προκύπτει από τη διαμεσολάβηση δύο οριζόντων: του οριζοντα προσδοκίας (πρωτογενής κώδικας), τον οποίο προδιαγράφει το έργο, καθώς και του οριζοντα εμπειρίας (δευτερογενής κώδικας), τον οποίο προσκομίζει ο παραλήπτης. Το νόημα, λοιπόν, του έργου κινείται ανάμεσα στην εσωτερική δομή και στο εξωτερικό αποτέλεσμα. Ο ορίζοντας προσδοκίας και ο ορίζοντας

³⁸ Βλ. Benjamin, 1978, 16.- Μουρέλος, 1985, τόμ. 2, 43, 45-191.

³⁹ Βλ. Benjamin, 1978, 72 κ.εξ.- Hadjinikolaou, 1978a, 27-76, 108, 197-198.- Hadjinikolaou, 1978b, 11.- Χατζηνικολάου, 1982, 22.- Κωτίδης, 1993, 48-50.- Jauss, 1995, 9-10.- McCormick – Waller, 2000, 241-243.- Στειακάκης, 2013β.

⁴⁰ Adorno, 2000, 387.

⁴¹ Για την ελληνική τεχνοκριτική, τα έντυπα και τον τρόπο με τον οποίο παρακολουθούν τις εξελίξεις εντός των συνόρων από το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και εξής, βλ. Ζίας, 1962, 1355-1362.- Παυλόπουλος, 1991α, 34-36.- Παπανικολάου, 1999, 46-47.- Ματθιόπουλος, 2002β, 137-142.- Μπόλης, 2002, 132-136.- Παυλόπουλος, 2002β, 164-170.- Χαμαλίδη, 2002.- Ματθιόπουλος, 2003β, 404-405, 432.- Στειακάκης, 2011β.- Καραϊσκού, 2013, 166-171.

⁴² Ο ορίζοντας προσδοκίας αποτυπώνει την ιστορική συγκυρία της δημιουργίας του έργου και της «ανάγνωσής» του στον χρόνο, καθώς και τις πολιτισμικές και τις κοινωνικές καταβολές του εκάστοτε δέκτη-παραλήπτη. Ως αποτέλεσμα, συνδέεται άμεσα με τη «θεωρία της πρόσληψης». Ο Hans Robert Jauss χρησιμοποίησε στη μελέτη του τον όρο «ορίζοντας προσδοκίας» (Erwartungshorizont) ως δάνειο από τον δάσκαλό του, Hans-Georg Gadamer (1900-2002), που εισήγαγε ο τελευταίος στην ερμηνευτική. Βλ. Holub, 1998, 111.

εμπειρίας βρίσκονται σε αλληλεξάρτηση. Μόνο όταν ληφθεί υπόψη η αμοιβαία εξάρτηση επίδρασης και πρόσληψης, θα φανεί η ερμηνεία ως επικοινωνιακή διαδικασία. Μέσα από αυτήν πραγματοποιείται μια συνεχής οικειοποίηση και ανταλλαγή ανάμεσα στον δημιουργό, στο έργο και στο κοινό, ανάμεσα στην εμπειρία της τέχνης του παρελθόντος και εκείνης του παρόντος.⁴³ Με τη μελέτη της ιστορικής και κοινωνικής κατάστασης στην οποία παράγονται οι σκέψεις όσων αρθρώνουν λόγο για το έργο του Χαλεπά, θα γίνει αντιληπτό το γιατί το φαινόμενο «Χαλεπάς» συνιστά σταθερά αντικείμενο πραγμάτευσης και θετικού πάντα σχολιασμού στην Ελλάδα των ετών 1870-2007. Συνάμα, θα διευκρινιστεί το τι εννοεί την εποχή που γράφει ο καθένας, όταν μιλά για Ακαδημαϊσμό, Κλασικισμό, Ρομαντισμό και Ρεαλισμό στις διατυπώσεις του γλύπτη. Επίσης, θα αποσαφηνιστεί η χρήση των όρων Συμβολισμός, Αρχαϊκή, Βυζαντινή, Λαϊκή, Αφηρημένη Τέχνη, Πρωτογονισμός, Κυβισμός, Εξπρεσιονισμός, Σουρεαλισμός και Αφαίρεση, όταν υιοθετούνται για τον προσδιορισμό των συνθέσεών του. Ιδιαίτερη βαρύτητα θα δοθεί στις έννοιες του Μοντερνισμού και της «ελληνικότητας», που εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται με ποικίλες εκφάνσεις και πολλαπλές ερμηνείες στην ιστοριογραφία της νεοελληνικής τέχνης.

Στη σκιαγράφηση του ιδεολογικού και αισθητικού περιβάλλοντος, που επικρατεί στην Ελλάδα από το 1870 έως το 2007 και στη συνακόλουθη ερμηνεία της θετικής ή της ενίοτε ουδέτερης, αλλά ουδέποτε αρνητικής, αντιμετώπισης του έργου του Χαλεπά από το εγχώριο κοινό και τους ιστορικούς-κριτικούς της τέχνης, αφιερώνονται στη διατριβή τέσσερα κεφάλαια. Το πρώτο εξετάζει την υποδοχή των νεανικών του γλυπτών από την ελληνική κοινωνία των ετών 1870-1878, όταν ο Νεοκλασικισμός διαμόρφωσε το πολιτισμικό σκηνικό του τόπου υπό την επίδραση του Ρομαντικού Εθνικισμού της Δύσης. Οι κλασικιστικές συνθέσεις του Χαλεπά προσφέρονται στη συγκρότηση των επιχειρημάτων εκείνων, που προέτασαν τις έξωθεν νατουραλιστικές κατακτήσεις για την οικοδόμηση του «εθνικού» προφίλ της χώρας, εντός και εκτός των συνόρων. Το δεύτερο κεφάλαιο ασχολείται με την υποδοχή των ακαδημαϊκών και των «μεταλογικών» του προϊόντων από τους ντόπιους αποδέκτες του, κατά τη διάρκεια των ετών 1902-1922. Μετά την αμφισβήτηση της Μεγάλης Ιδέας, το αίτημα της «ελληνικότητας» καλλιέργησε μια ατμόσφαιρα αισθητικής-ιδεολογικής ασάφειας στο εσωτερικό της χώρας. Κατά συνέπεια, ο εθνοκεντρικός Ακαδημαϊσμός, ο οποίος ταυτίστηκε με τον συντηρητισμό, ήλθε σε ρήξη με τη νεωτερικότητα, που προσπαθούσε στο όνομα του εκσυγχρονισμού να εδραιωθεί μέσα από εκλεκτικιστικές συχνά λύσεις. Στην ίδια λογική εντατικοποιήθηκε η συζήτηση για τη σχέση τρέλας-τέχνης, που είχε αρχίσει στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και καθόρισε την

⁴³ Jauss, 1995, 94.

αποδοχή του έργου του Χαλεπά, συγχρονικά και διαχρονικά. Σε αυτό το περιβάλλον, οι Έλληνες χειριστές του λόγου για την τέχνη αξιοποιούν στην αυγή του 20^{ού} αιώνα τις ακαδημαϊκές και τις «μεταλογικές» δημιουργίες του γλύπτη για την προάσπιση της εθνοκεντρικής ή της «νεωτερικής» αισθητικής ιδεολογίας, που ήθελαν να προωθήσουν με στόχο τον πολιτισμικό προσδιορισμό του τόπου. Το τρίτο κεφάλαιο εμβαθύνει στην ουσιαστική υποδοχή της συνολικής εικαστικής παραγωγής του Χαλεπά από κοινό και κριτικούς στην Ελλάδα των ετών 1923-1940. Στα χρόνια αυτά, η συγχώνευση του δυτικότροπου Μοντερνισμού με το ιδεολόγημα της ιθαγένειας, όπως αυτό ενισχύθηκε μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή το 1922, αποτέλεσε – με πιο τεκμηριωμένο θεωρητικό λόγο από ό,τι στο παρελθόν – την αντιπρόταση στον παραδεγμένο Ακαδημαϊσμό. Ωστόσο, ακόμη και ο νεωτερισμός αυτής της αντιπρότασης αναδύθηκε ως το άλλοθι της εντοπιότητας, καθώς οι καινοφανείς προσλαμβάνουσες του εξωτερικού εντάχθηκαν σε μεγάλο βαθμό σε μια «εθνική» τέχνη με «ελληνικό» χαρακτήρα. Ταυτόχρονα, η διεύρυνση των ορίων της σχέσης τρέλας-τέχνης συνέχισε να προκρίνεται στον τομέα της τέχνης υπό το πνεύμα του εκσυγχρονισμού. Κατά συνέπεια, λειτούργησε ρυθμιστικά στη δεξίωση του έργου του γλύπτη. Σε αυτά τα συμφραζόμενα, οι νεανικές και οι ώριμες καλλιτεχνικές του προτάσεις επιστρατεύονται πιο δυναμικά αυτήν τη φορά από τους Έλληνες του Μεσοπολέμου, που εκδηλώνουν ενδιαφέρον για θέματα τέχνης, προκειμένου να υπερθεματίσουν της εθνοκεντρικής ή της «νεωτερικής» εικόνας της Ελλάδας. Το τελευταίο κεφάλαιο είναι επικεντρωμένο στην εκ νέου υποδοχή των γλυπτών και των σχεδίων του Χαλεπά από την εγχώρια πραγματικότητα των ετών 1941-2007. Στην εποχή αυτή, οι εθνοκεντρικές ιδεολογικές-αισθητικές αναζητήσεις ενδυναμώθηκαν, όπως ήταν αναμενόμενο, από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1939-1945) και τις επιπτώσεις του στο εσωτερικό της χώρας. Συντηρήθηκαν από το απολυταρχικό καθεστώς της Δικτατορίας (1967-1974) και επεβίωσαν εμμονικά στην προγονόπληκτη ελληνική κοινωνία της Μεταπολίτευσης (1974-2007), ενώ συνυπήρξαν παράλληλα με τις πρωτοποριακές αξιώσεις στο πλαίσιο του πολιτισμικού εκμοντερνισμού, που παρέμενε το σταθερό πρόσχημα της «ελληνικότητας». Ως εκ τούτου, οι εγχώριοι μεταπολεμικοί εκφραστές του λόγου για την τέχνη, οι οποίοι εντρυφούν στην περίπτωση του γλύπτη, εξακολουθούν να βρίσκουν στα έργα του τα εχέγγυα της εντοπιότητας και του εκσυγχρονισμού, όπως είχαν παγιωθεί κατά την πρώτη τριαντακονταετία του 20^{ού} αιώνα και κατά κύριο λόγο κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Ακολουθώντας στην πλειοψηφία τους τις θέσεις των προγενέστερων στοχαστών, αναγνωρίζουν στις πρώιμες και στις ύστερες συνθέσεις του τον δικό τους εκπρόσωπο, τον οποίο επικαλούνται για την τεκμηρίωση των εθνοκεντρικών ή των «νεωτερικών» τους απόψεων. Στη βάση των παραπάνω, που επιτρέπει τη μελέτη

του γλύπτη ως ιστορικού υποκειμένου μέσα από μια κοινωνιολογική διάσταση, η συγκεκριμένη εργασία θα μπορέσει να ανοίξει μια προοπτική για την εκ νέου προβολή και διαχείριση του έργου του Χαλεπά στο μέλλον, με οδηγό το ομόχρονο και υστερόχρονο υλικό της υποδοχής του. Παράλληλα, η διάχυση των αποτελεσμάτων της έρευνας, ως πρόταση προσέγγισης και προβολής του έργου των Ελλήνων εικαστικών, θα μπορέσει να αποτελέσει την αφετηρία για νέα ερευνητικά ερωτήματα, εμπλουτίζοντας την ιστοριογραφία της νεοελληνικής τέχνης.

Η διδακτορική διατριβή συνοδεύεται από οπτικό υλικό. Αυτό περιλαμβάνει αποκλειστικά τα γλυπτά και τα σχέδια του Χαλεπά, που αναφέρονται από όλους όσοι ασχολούνται με τις δημιουργίες του για την υποστήριξη των θέσεών τους, οι οποίες παρουσιάζονται διεξοδικά και κριτικά μέσα στο παρόν κείμενο. Οι εικόνες των έργων εντάχθηκαν σε χωριστή ενότητα και όχι στο σώμα του κειμένου, προκειμένου να αποφευχθούν οι συνεχείς επαναλήψεις τους. Οι εικόνες τέθηκαν με χρονολογική σειρά, σύμφωνα με τις φάσεις εξέλιξης της τεχνοτροπίας του καλλιτέχνη. Όσον αφορά στα ελληνικά παραθέματα, τα οποία ενσωματώνονται στο κείμενο και στις υποσημειώσεις, εφαρμόστηκε η μονοτονική γραφή σε όλα για λόγους ομοιομορφίας, καθώς πολλά προέρχονται από αναδημοσιευμένες πηγές, όπου το πολυτονικό σύστημα είχε καταργηθεί. Ωστόσο, διατηρήθηκε η ορθογραφία και η σύνταξη των αρχικών κειμένων. Οι τίτλοι μελετών-δοκιμίων, εφημερίδων, περιοδικών, οι ονομασίες φορέων, συλλόγων και ομάδων, που δηλώνονται μέσα στο κείμενο, αποδόθηκαν σύμφωνα με το ακριβές – πολυτονικό ή μονοτονικό – σύστημα καταγραφής των πρωτοτύπων. Το ίδιο ισχύει και για το σύνολο των στοιχείων των πηγών στη βιβλιογραφία, αλλά και στις υποσημειώσεις. Έτσι, ο έλεγχός τους καθίσταται πιο εύκολος. Επιπλέον, όλα τα ονόματα των θεωρητικών, των ιστορικών και κριτικών τέχνης, των διανοουμένων και των καλλιτεχνών, που αναφέρονται μέσα στο κείμενο, τέθηκαν με τον τρόπο με τον οποίο επιθυμούσαν και επιθυμούν οι ίδιοι/ες να αποδίδονται. Η διδακτορική διατριβή συνοδεύεται και από παραρτήματα, που συμβάλλουν στην καλύτερη τεκμηρίωση του θέματος. Στο πρώτο ενσωματώθηκε η διαζώσης συζήτηση, που είχα στις 21 Ιανουαρίου 2014, με τον Μύρωνα Μπικάκη σχετικά με τον γλύπτη και την παραγωγή του. Μέρη της εν λόγω συζήτησης αποδόθηκαν με τη μορφή ερωτοαποκρίσεων. Στα άλλα δύο παράρτημα εντάχθηκαν η προσωπική ηλεκτρονική επικοινωνία με τον Μύρωνα Μπικάκη (22-25 Μαρτίου 2016), όπως και η αντίστοιχη με την Καθηγήτρια Μουσικής Εικονογραφίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (17 Μαρτίου 2016) αναφορικά με την παρουσία των έργων του καλλιτέχνη στο εξωτερικό κατά τη μεταπολεμική περίοδο.

Για το έργο του γλύπτη και την ερμηνεία της υποδοχής του, συγχρονικά και διαχρονικά, η ιστοριογραφική έρευνα πραγματοποιήθηκε σε έναν μεγάλο βαθμό στη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων, στην Αθήνα, όπου είχα άμεση πρόσβαση στον ελληνικό περιοδικό και ημερήσιο Τύπο του 19^{ου}, του 20^{ου} και του 21^{ου} αιώνα. Για τις μονογραφίες, τα κείμενα γύρω από τη ζωή και το έργο του γλύπτη, αλλά και για τους καταλόγους των εκθέσεων που έχουν γίνει προς τιμήν του, η έρευνα έλαβε χώρα στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, στη Βιβλιοθήκη της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, όπως και στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, στην πρωτεύουσα. Συνάμα, υλικό αντλήθηκε από τη Βιβλιοθήκη της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας και από την αντίστοιχη του Πανεπιστημίου Κρήτης, στο Ρέθυμνο. Η εκτεταμένη βιβλιογραφία – δηλωτική της σημασίας του θέματος – που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα διδακτορική διατριβή χωρίστηκε σε ελληνόγλωσση και σε ξενόγλωσση για λόγους συνοχής. Επειδή πολλοί από τους τίτλους των μελετών ανάγονται αρκετά πίσω στον χρόνο και δεν έχουν πάντα σαφείς αναφορές σε εκδοτικό οίκο, κρίθηκε προτιμότερο να παραληφθούν προς αποφυγή ανακριβών στοιχείων. Σε ξεχωριστή, διακριτή ενότητα εντάχθηκαν οι μεταφράσεις των πρωτοτύπων μελετών, ώστε να είναι εφικτή η εποπτεία του συνόλου των πηγών. Σε ένα τελευταίο τμήμα κατηγοριοποιήθηκαν οι διαδικτυακές πηγές, οι οποίες αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι μιας σύγχρονης μελέτης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗ ΧΑΛΕΠΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ: 1870-1878

Το παρόν κεφάλαιο εστιάζει στην υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην ελληνική πραγματικότητα των ετών 1870-1878. Τα χρόνια αυτά συμπίπτουν με τα χρόνια της μαθητείας του γλύπτη στο «Σχολεῖον τῶν Τεχνῶν» στην Αθήνα (1869-1872), στη Βασιλική Ακαδημία του Μονάχου (1872-1875) και της εργασίας του στην ελληνική πρωτεύουσα (1875-1878). Η τεχνοτροπική του γλώσσα διαμορφώθηκε σε μια στιγμή που το ρεύμα του εθνικισμού¹ της Δύσης έδινε ένα δυναμικό παρόν και καθόριζε το ζωγραφικό και το γλυπτικό πεδίο του νεοσυσταθέντος κράτους, το οποίο οικοδομήθηκε γύρω από τις έννοιες του εξευρωπαϊσμού και της «ελληνικότητας». Ο Νεοκλασικισμός² και ο

¹ Η έννοια του εθνικισμού αναδύθηκε στην Ευρώπη στα τέλη του 17^{ου} και στην αυγή του 18^{ου} αιώνα, μολονότι ήδη από τον 16^ο υπήρχαν δείγματα θρησκευτικού-μεσσιανικού εθνικισμού σε Ολλανδία, Αγγλία, Βοημία και Πολωνία. Βλ. Kohn, 1965.- Kohn, 1967².- Gellner, 1983.- Greenfeld, 1992.- Hobsbawm, 1994.- Smith, 2000, 126-134.

² Για τον Νεοκλασικισμό και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Προκοπίου, 1967, τόμ. Α΄.- Novotny, 1971.- Secretan, 1983.- Hauser, 1984, τόμ. 3, 10-207.- Rosenblum, 1984.- Φιλίππιδης, 1984, 17-28.- Έργουν, 1999. Δεδομένης της αισθητικής ιδεολογίας του Διαφωτισμού, που προέτασσε το μέτρο και την αρμονία στη γραμμή του προεξάρχοντος εθνικισμού, η τέχνη της κλασικής αρχαιότητας αναβίωσε κατά τον 18^ο αιώνα. Βλ. Gay, 1977².- Κονδύλης, 1987-1993. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Γερμανός ιστορικός και αρχαιολόγος Johann Joachin Winckelmann (1717-1768) στο δοκίμιό του *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική) γράφει το 1755 πως «το καλό γούστο το οποίο τυγχάνει όλο και μεγαλύτερης αποδοχής σε όλο τον κόσμο, ξεκίνησε να αναπτύσσεται κάτω από τους ελληνικούς ουρανό». Βλ. Έργουν, 1999, 25-26, όπου γίνεται η αναφορά στον Winckelmann (1755). Στην ίδια λογική εξέδωσε το 1764 το βιβλίο του *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Ιστορία της τέχνης της αρχαιότητας). Βλ. Winckelmann, 1764. Η εκτίμηση του αρχαιοελληνικού παρελθόντος από τους Δυτικούς ευνοήθηκε και από το ενυπάρχον ρεύμα του περιηγητισμού, το οποίο συντασσόταν με τις ευρωπαϊκές εθνοκεντρικές αξιώσεις αυτών των ετών. Σε αυτήν την κατεύθυνση προέκυψε η παρουσίαση των αρχιτεκτονικών μνημείων της Ελλάδας, μέσα από το έργο του Γάλλου αρχαιολόγου και αρχιτέκτονα Julien-David Le Roy (1724-1803) *Ruines de plus beaux monuments de la Grèce* (Ερείπια των πιο ωραίων μνημείων της Ελλάδας), το οποίο δημοσιεύτηκε το 1758 στο πλαίσιο του «Μεγάλου Ταξιδιού» (Grand Tour), που ελάμβανε χώρα από τον 17^ο έως τον 19^ο αιώνα. Βλ. Le Roy, 1758. Αντίστοιχα, οι Άγγλοι αρχιτέκτονες και ζωγράφοι James Stuart (1713-1788) και Nicholas Revett (1720-1804) κυκλοφόρησαν το 1762 το σύγγραμμά τους *The Antiquities of Athens* (Αρχαιότητες των Αθηνών), στο πλαίσιο της αποστολής με την οποία είχαν επιφορτιστεί από την αρχαιόφιλη αγγλική εταιρεία «Dilettanti» (1732/4), κατά το διάστημα 1751-1753. Βλ. Stuart – Revett, 1762. Άμεση απόρροια του ενδιαφέροντος για το κλασικό παρελθόν, όπως καλλιεργήθηκε κατά τον Διαφωτισμό, ήταν να συστηματοποιηθούν και να ενταθούν από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα οι επισκέψεις των ξένων αρχιτεκτόνων και ζωγράφων στον ελλαδικό χώρο, προκειμένου να δουν το τοπίο, να το αποτυπώσουν και να αναζητήσουν πηγές έμπνευσης. Ακολούθως, από τη δεκαετία του 1820-1830 και εξής, οργανώθηκαν οι πρώτες ευρωπαϊκές αρχαιολογικές αποστολές στην Ελλάδα. Βλ. Λέκκας, 1966.- Σιμόπουλος, 1970-1975, τόμ. Α΄.- Stoneman, 1996.- Φίτσην, 2000, 233.- Τσιγκάκου, 2007, 21-34, 51-64.- Κόκκου, 2009, 5-29.- Σπηλιοπούλου, 2014, 283-307.- Σπηλιοπούλου, 2015, 401-436.

Ρομαντισμός,³ που κυριαρχούσαν στην εθνοκεντρική Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα, έγιναν δεκτά στο εσωτερικό της χώρας και αποτέλεσαν τα αξιολογικά κριτήρια των έργων από την ελληνική κοινωνία της οκταετίας 1870-1878, η οποία επεδίωκε την κατοχύρωση της «εθνικής» της υπόστασης μέσα από τα δυτικά πρότυπα.

Στη βάση των παραπάνω, το εν λόγω κεφάλαιο αρχίζει με μια συνοπτική παρουσίαση του εικαστικού σκηνικού εντός των συνόρων, το οποίο αποτυπώνει τις εθνοκεντρικές-εξευρωπαϊστικές ιδεολογικές-αισθητικές αξιώσεις των Ελλήνων, κατά τη διάρκεια των ετών 1870-1878. Αυτές άλλωστε επενέργησαν στην υποδοχή των νεανικών συνθέσεων του Χαλεπά (1870-1878) στην Ελλάδα της συγκεκριμένης εποχής. Ακολούθως, με γνώμονα τον εγχώριο ορίζοντα προσδοκίας αυτής της περιόδου ερμηνεύονται οι κρίσεις, που διατυπώνονται για τις δημιουργίες του γλύπτη από την πρώτη επίσημη παρουσία του στα «Ολύμπια» του 1870 έως την εκδήλωση της τρέλας του, το 1878, η οποία ανέκοψε προσωρινά την πορεία του. Έτσι, θα γίνει κατανοητό το γιατί η ακαδημαϊκή παραγωγή του γλύπτη απασχολεί την ελληνική κριτική αυτής της εποχής.⁴ Τα σχόλια, τα οποία σημειώνονται στη διάρκεια των οκτώ αυτών ετών για τον Χαλεπά και την καλλιτεχνική του δράση, είναι περιορισμένα σε σχέση με τις αναφορές κατά τις επόμενες περιόδους. Ωστόσο, είναι καθοριστικά για τη δεξίωση του έργου του στην ιστορική του διαχρονία. Ο μειωμένος αριθμός κριτικών δικαιολογείται, αν λάβει κανείς υπόψη το γεγονός ότι ο Χαλεπός κατά το διάστημα 1870-1878 ήταν στην αρχή της σταδιοδρομίας του, η οποία διακόπηκε λόγω της ψυχικής του κατάστασης, που έχρηζε νοσηλείας. Το ενδιαφέρον για τη δουλειά του, σε συνάρτηση με την τρέλα του, θα ενταθεί στο ελλαδικό περιβάλλον των αρχών του 20^{ου} αιώνα (1902-1922), θα κορυφωθεί στον Μεσοπόλεμο (1923-1940) και θα συνεχίσει αμείωτο μετά τον θάνατό του, το 1938, έως το 2007.

³ Για τον Ρομαντισμό και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Focillon, 1927.- Maurras, 1928.- Courtlion, 1961.- Προκοπίου, 1967, τόμ. Β', 7-146.- Petit, 1968.- Peyre, 1971.- Furst, 1974.- Hauser, 1984, τόμ. 3, 168-278.- Φιλιππίδης, 1984, 17-28.- Χάινε, 1993.- Berlin, 2000.- Le Bris, 2002².- Μπλέινυ Μπράουν, 2004.

⁴ Κατά τον 19^ο αιώνα, ο ελληνικός τεχνοκριτικός λόγος εκφέρεται κυρίως από λογοτέχνες, με αποτέλεσμα η γραφή τους να συντονίζεται με τη λογοτεχνική τους γλώσσα. Η ιταλική παιδεία, ο γαλλικός Διαφωτισμός, το δημοτικό τραγούδι και η κρητική λογοτεχνία επηρέασαν το λυρικό, ρομαντικό-κλασικιστικό γλωσσικό ιδίωμα των δεκαετιών 1830-1880, περίοδο κατά την οποία ήταν έκδηλος ο λαογραφισμός και η ιστοριοκρατία του φαναριώτικου λογιωτατισμού. Βλ. Μουλλάς, 1977α, 492-514.- Μουλλάς, 1977β, 413-426.- Παυλόπουλος, 1991α, 34-36.- Μπόλης, 2002, 132-136.

1.1. Το εικαστικό – ζωγραφικό και γλυπτικό – τοπίο στην Ελλάδα των ετών 1870-1878

Η επίδραση του ευρωπαϊκού εθνικισμού του 19^{ου} αιώνα ήταν καταλυτική στη συγκρότηση της ελληνικής αισθητικής ιδεολογίας των ετών 1870-1878. Αυτή λειτούργησε με τη σειρά της ρυθμιστικά στην υποδοχή του ακαδημαϊκού κλασικιστή Γιαννούλη Χαλεπά (1870-1878) στην εγχώρια πραγματικότητα εκείνης της εποχής. Οι Έλληνες αυτής της περιόδου στην προσπάθειά τους να βρουν την ταυτότητά τους, την οποία επιζητούσαν εναγωνίως από την ίδρυση του ελληνικού κράτους,⁵ στράφηκαν στα κλασικιστικά-ρομαντικά εθνοκεντρικά ιδεώδη της Δύσης. Αυτά θεωρήθηκαν το μέσον που τους δικαίωνε ως Έθνος στα μάτια των Ευρωπαίων και ταυτόχρονα επέτρεπε την επαφή της Ελλάδας με το δικό της παρελθόν.⁶ Υπό αυτό το πνεύμα, ο φιλόλογος και βασικός εκπρόσωπος του νεοελληνικού Διαφωτισμού⁷ Αδαμάντιος Κοραΐς (1748-1833), από νωρίς προτρέπει τους Έλληνες «την Ευρώπην να μιμηθείτε. Την Ευρώπη μελετήσατε, από

⁵ Σε μια χρονική στιγμή που η Ελλάδα έδινε στο εξωτερικό την εικόνα της υποταγής στα απολίτιστα, για τους Ευρωπαίους διανοούμενους, ήθη της Ανατολής, ο Αυστριακός λόγιος, περιηγητής, πολιτικός και ιστορικός Jakob Philipp Fallmerayer (1760-1861), στα δοκίμια τα οποία έγραψε τη δεκαετία του 1830, διατύπωσε τις θεωρίες του σχετικά με τη μη φυλετική καθαρότητα των Νεοελλήνων. Συγκεκριμένα, υποστήριξε ότι οι νεότεροι Έλληνες κατάγονταν όχι από τους αρχαίους Έλληνες, αλλά από Σλάβους, οι οποίοι εισέβαλαν στον ελληνικό χώρο κατά τον Μεσαίωνα. Επιπλέον, συνέδεσε την ελληνική καταγωγή με τα αλβανικά φύλα, τα οποία από τον ύστερο Μεσαίωνα αναμείχθηκαν με τους ελληνοφώνους πρόσφυγες του Βυζαντίου, σύμφωνα με τα λεγόμενά του. Βλ. Fallmerayer, 1984.- Fallmerayer, 2002. Για μια διεξοδικότερη ανάλυση, βλ. Σκοπετέα, 1999.

⁶ Μετά την απελευθέρωση από τον τουρκικό ζυγό, το 1828, οι Έλληνες μπορούσαν να απολαύσουν την ελευθερία τους. Παράλληλα, με την έλευση του Βαυαρού Όθωνα ως βασιλιά της χώρας το 1832, ένα νέο κράτος με ευρωπαϊκή προοπτική άρχισε να δημιουργείται. Προκειμένου να ισχυροποιηθεί η σύσταση των δομών του, το νέο κράτος έπρεπε να συνταχθεί με τις ευρωπαϊκές επιταγές, όπως αυτές είχαν παγιωθεί από την εποχή του Διαφωτισμού και εξής στη βάση του Ρομαντικού Κλασικισμού. Για τον λόγο αυτό, η διοίκηση του τόπου και ο πολεοδομικός-αρχιτεκτονικός σχεδιασμός ανατέθηκαν σε ξένους κρατικούς υπαλλήλους και καλλιτέχνες, που συνεργάστηκαν με Έλληνες, οι οποίοι μοιράζονταν κοινές προσδοκίες. Βλ. Προκοπίου, 1967, τόμ. Α', 329-349.- Stademann, 1977², 2.- Τραυλός – Κόκκου, 1977, 515-528.- Μυκονιάτης, 1982, 45-49.- Ζάνιτλ, 1984.- Φιλιππίδης, 1984, 65-103. Στην ίδια λογική, το νεοϊδρυθέν «Σχολεῖον τῶν Τεχνῶν» στελεχώθηκε με ειδικούς εκτός των συνόρων, οι οποίοι κλήθηκαν να οργανώσουν την παιδεία και τη διδασκαλία της τέχνης στο εσωτερικό της χώρας, σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά κλασικιστικά διδάγματα. Βλ. Μπίρης, 1955.- Λυδάκης, 1981α, 38-151.- Μπαρούτας, 1990, 9.- Μερτύρη, 2000, 27-260.- Μπόλης, 2000, 15-58.- Λυδάκης, 2011, 34-101.- Μπόλης – Παυλόπουλος, 2012, 11-19.- Σπηλιοπούλου, 2013, 200-202. Έτσι, τέθηκαν τα θεμέλια για την αισθητική συμπίεση Ελλάδας-Δύσης και τη συνακόλουθη εκδήλωση ενδιαφέροντος των ντόπιων καλλιτεχνών εκείνων των ετών για τα ευρωπαϊκά κέντρα πολιτισμού. Βλ. Παπανικολάου, 1981.- Κασιμάτη, 2000.- Αγαθονίκου, 2001², 77-87.- Παπανικολάου, 2002, 134.- Κατσανάκη, 2007, 29-55.- Κιτρομηλίδης, 2007, 21-27.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2007α, 11-18.

⁷ Διανοητές, όπως οι Αδαμάντιος Κοραΐς, Ευγένιος Βούλγαρης (1716-1806), Ιωσήπος Μοισιόδακας (1725-1800), Νικηφόρος Θεοτόκης (1731-1800), Ρήγας Φεραίος (1757-1798) και Άνθιμος Γαζής (1758-1828), μετέφεραν στην πατρίδα τα ιδανικά του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού. Ταυτόχρονα, κατάφεραν να αφυπνίσουν το πνεύμα της αρχαιοελληνικής παράδοσης και του αρχαίου πολιτισμού, που αποτέλεσε – κατά την κρίση τους – το μέσον για την εθνική τους αυτοσυνειδησία. Με τη στάση τους αυτή συνέβαλαν στην ανάπτυξη του νεοελληνικού Διαφωτισμού. Με τον όρο «Διαφωτισμός» νοείται στην Ελλάδα το σύνολο των πνευματικών φαινομένων της νεοελληνικής ιστορίας, που συμπορεύτηκαν με την άνοδο του Ελληνισμού το διάστημα από τη συνθήκη του Κιουτσούκ Καϊναρτζή (1774) – κατά τη διάρκεια του ρωσοτουρκικού πολέμου (1768-1774) – έως την Επανάσταση του 1821. Βλ. Βρανούσης, 1977, 433-437.- Δημαράς, 1977α, 328-341.- Δρούλια, 1977, 360-365.- Δημαράς, 1980.- Σβορώνος, 1985⁹, 54.- Κιτρομηλίδης, 1996.- Ποιμενίδου, 1998, 7.- Hobsbawm, 2000.

την Ευρώπην θεσμούς και νομοθέτας ζητήσατε».⁸ Με αυτόν τον τρόπο θα επικοινωνήσουν – όπως διατείνεται – με τους αρχαίους προγόνους, θα ανακαλύψουν την παράδοσή τους και θα ενταχθούν στην ευρωπαϊκή αστική κοινωνία.

Προς αυτήν την κατεύθυνση προσανατολίστηκε η ελληνική Ιστορική Ζωγραφική της οκταετίας 1870-1878. Μέσα από το εξιδανικευμένο, κλασικιστικό λεξιλόγιο των εγχώριων λογίων ζωγράφων,⁹ κατάφερε να προτάξει «εθνικές ιδέας», οι οποίες είχαν καθιερωθεί ως το «κάλλιστον σύμπτωμα καλλιτεχνικής ζωής».¹⁰ Υπό αυτήν την έννοια αποτέλεσε τον κύριο φορέα εθνικών μηνυμάτων, που διασφάλιζε – στη σκέψη της τοπικής κοινωνίας αυτών των ετών – τη σύνδεση της νεότερης με την αρχαία Ελλάδα, ενισχύοντας συνάμα την «εθνική» παρουσία της χώρας στο εξωτερικό. Παράλληλα, δεδομένης της επίδρασης των απόψεων του Γερμανού ποιητή και κριτικού Johann Gottfried Herder (1744-1803), περί Έθνους¹¹ στο πλαίσιο του Ρομαντικού Εθνικισμού της Δύσης, ο ντόπιος λαϊκός πολιτισμός χρησιμοποιήθηκε από την ελληνική πραγματικότητα ως ένα ακόμη αποδεικτικό στοιχείο της σχέσης της με το παρελθόν. Έτσι, η Ηθογραφία αποτέλεσε το έτερο ζωγραφικό πεδίο με το οποίο καταπιάστηκαν οι Έλληνες δημιουργοί αυτής της εποχής, προκειμένου να στηρίξουν την «εθνική» εικόνα του τόπου, εντός και εκτός των συνόρων.¹² Η ακαδημαϊκή τους γραφή αποτύπωσε «τα ήθη του ελληνικού λαού», τα οποία

⁸ Κοραΐς, 1861, 524-58.

⁹ Βλ. Λαμπράκη-Πλάκα, 2001²δ, 213-214.- Μισριλή, 2001², 63-75.- Κούρια, 2003α, 361-370. Από τους εικαστικούς αυτών των ετών ξεχώρισαν στην Ιστορική Ζωγραφική οι Φίλιππος (1810-1892) και Γεώργιος Μαργαρίτης (1814-1884), Ανδρέας Κριεζής (1816-1880), Θεόδωρος Βρυζάκης (1814-1878), Αριστείδης Οικονόμου (1821-1887), Διονύσιος Τσόκος (1814-1862), Νικόλαος Ξυδιάς-Τυπάλδος (1826-1909), Γεώργιος Άβλιχος (1842-1909), Σπυρίδων Προσαλέντης (1830-1895), Χαράλαμπος Παχής (1844-1891) και Νικόλαος Κουνελάκης (1829-1869). Με την καταγραφή της σύγχρονης ιστορίας ασχολήθηκαν και οι «λαϊκοί» εκφραστές της τέχνης. Βλ. Παπανικολάου, 2002, 126-131. Σε αυτό το είδος διακρίθηκαν ο Αθανάσιος Ιατρίδης (1799-1866), ο Αλέξανδρος Ησαΐας (1800-1839) και οι ζωγράφοι του Μακρυγιάννη (1797-1891), Δημήτριος και Παναγιώτης Ζωγράφος.

¹⁰ *Ολύμπια τοῦ 1870*, 1872.

¹¹ Κατά τη διάρκεια του δευτέρου μισού του 18^{ου} αιώνα, ο Herder επικεντρώθηκε στην ποιότητα των ανώνυμων, λαϊκών δημιουργιών και στη σπουδαιότητα που είχαν αυτές για το «Έθνος», καθώς συνιστούσαν – κατά τη γνώμη του – ένα είδος ιστορικού τεκμηρίου. Βλ. Berlin, 2000, 109-117. Σε αυτήν τη γραμμή ανέκυψε στη Δύση η άποψη ότι μέσα από τη μελέτη του νεότερου ελληνισμού, των ηθών και των εθίμων του μπορεί να βρει κανείς τα στοιχεία εκείνα, που θα τον οδηγήσουν στη γνώση του κλασικού παρελθόντος. Βλ. Δημαρᾶς, 1977α, 341. Έτσι, οι αναφορές σε ελληνικά δημοτικά τραγούδια και χορούς, που γίνονταν σε βιβλία περιηγητών, αποτέλεσαν μια συνηθισμένη πρακτική της εποχής αυτής, με στόχο τη σύνδεση του νέου με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Από τους πρώτους που εξέφρασαν τέτοιες σκέψεις ήταν ο Γάλλος περιηγητής Pierre Augustin Guys (1721-1799) στο έργο του *Voyage littéraire de la Grèce, ou lettres sur les Grecs anciens et modernes, avec un parallèle de leur moeurs (Λογοτεχνικό ταξίδι στην Ελλάδα, ή γράμματα περί των αρχαίων και συγχρόνων Ελλήνων με έναν παραλληλισμό στα ήθη τους)*, το οποίο κυκλοφόρησε στο Παρίσι το 1776. Βλ. Guys, M.DCC.LXXVI. Αλλά και η ελληνικής καταγωγής Γαλλίδα Elisabeth Santi-Lomaca Chénier (1729-1808) – μητέρα του Γάλλου ποιητή André Marie Chénier (1762-1794) – στις επιστολές της στον Pierre Augustin Guys, συσχέτισε τους αρχαίους ελληνικούς χορούς με τους παραδοσιακούς, λαϊκούς της νεότερης Ελλάδας. Βλ. Bonnières, 1879, 111 κ.εξ.

¹² Στην Ηθογραφική Ζωγραφική – όρος, που συναντάται πρώτη φορά το 1890 (βλ. Φιλαδελφούς, 1890, 265) – επικεντρώθηκαν οι Νικηφόρος Λύτρας, Νικόλαος Γύζης (1842-1901), Νικόλαος Βώκος (1854-1902), Πολυχρόνης Λεμπέσης (1848-1913), Κωνσταντίνος Πανώριος (1857-1982), Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932), Ιωάννης Ζαχαρίας (1845-1873) και Ιωάννης Οικονόμου (1860-1931). Βλ. Λαμπράκη-Πλάκα, 2001²ε, 271-272.- Μισριλή, 2001², 63-75.

συνδέθηκαν με «την θρησκείαν [...] την φιλοπατρία»,¹³ και την «ελευθερίαν».¹⁴ Κατά συνέπεια, επικράτησε η άποψη ότι θα πρέπει να φυλάττονται «ως κόρην οφθαλμού»¹⁵ και να προβάλλονται.

Στον ίδιο άξονα με τη ζωγραφική, ευθυγραμμίστηκε και η γλυπτική στην Ελλάδα των ετών 1870-1878.¹⁶ Στην προσπάθεια να δοθεί η αίσθηση της συνέχειας του γένους και να κατοχυρωθεί η «εθνική» του υπόσταση,¹⁷ η γλυπτική προωθήθηκε ιδεολογικά ως «προϊόν του συνόλου της πνευματικής και ηθικής του έθνους καταστάσεως».¹⁸ Απέκτησε κοινωνικό χαρακτήρα και μετατράπηκε σε φορέα «εθνικής συνείδησης».¹⁹ Οι Έλληνες γλύπτες αυτής της περιόδου πίστεψαν ότι ξαναέβρισκαν τις ρίζες τους στρεφόμενοι στις νόρμες του Νεοκλασικισμού, που – κατά τη γνώμη τους – τους έφερνε ταυτόχρονα πιο κοντά στην Ευρώπη.²⁰ Άλλωστε, σύμφωνα με την επικρατούσα ρομαντική αισθητική της Δύσης, η Αρχαία Τέχνη δίνει «τον ορισμό του ωραίου [...] (που) είναι η έκφραση του ηθικού ιδεώδους».²¹ Πρότυπο των Ελλήνων εκπροσώπων της γλυπτικής τέχνης αυτών των ετών, που προχώρησαν σε εξιδανικευμένες ανθρωποκεντρικές λύσεις, ήταν οι νεοκλασικιστές γλύπτες Antonio Canova (1757-1822) και Bertel Thorvaldsen (1770-1844).²² Το εγχώριο καλλιτεχνικό τοπίο αυτής της εποχής αποκρυσταλλώνεται ξεκάθαρα

¹³ Α.Μ., 1872. Το σχόλιο γίνεται στην ελληνοκεντρική *Παλιγγενεσία* με αφορμή τα *Κάλαντα* (1872) του Νικηφόρου Λύτρα.

¹⁴ Κούρια, 2003γ, 249.

¹⁵ Κούρια, 2003γ, 249.

¹⁶ Βλ. Γιοφύλλης, 1962, τόμ. Α', 143-149, 245-275.- Προκοπίου, 1967, τόμ. Α', 375-411.- Προκοπίου, 1967, τόμ. Β', 407-421.- Εὐαγγελίδης, 1969, 113-119.- Τόμπρος, 1971, 224-242.- Manolikakis, 1972.- Καλλιγᾶς, 1977α, 541-542.- Καλλιγᾶς, 1977β, 434-435.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. α', 109-119, 220-241.- Λυδάκης, 1981α, 12-99.- Χρήστου – Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, 1982, 23-72.- Στεφανίδης, 1984α, 44-56.- Μυκονιάτης, 1990, 42-53.- Μυκονιάτης, 1995α, 11-18.- Παυλόπουλος, 1998, 13-34, 101-144.- Καραϊσκού, 2001, 8-41.- Παπανικολάου, 2002, 48-53, 113-125, 206-219, 228-229.- Κούρια, 2003β, 258-262.- Κούρια, 2003γ, 255-258.- Λαμπράκη-Πλάκα – Γιαννουδάκη, 2006, 19-73.- Καραϊσκού, 2011, 19-31.- Λυδάκης, 2011, 12-131.- Στειακάκης, 2012α.

¹⁷ Σε αυτήν την κατεύθυνση, η «Αρχαιολογική Έταιρεία» θέσπισε νόμο στις 10/22 Μαΐου του 1834 για την προστασία των αρχαιοτήτων. Βλ. Μυκονιάτης, 1990, 42-53.

¹⁸ Βλ. Τάιν, χ.χ., 43.- Taine, 1878, 546-574. Σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο και ιστορικό Hippolyte Taine (1828-1893), «η γλυπτική είναι η κεντρική της Ελλάδος τέχνη, πάσαι αι λοιπαί προς αυτήν αναφέρονται, συνοδεύουσι και μιμούνται αυτήν. Ουδεμία άλλη τέχνη τοσοῦτον καλῶς απεικόνισε τον εθνικό βίον». Βλ. Τάιν, χ.χ., 64.- Taine, 1878, 546-574.

¹⁹ Θωμόπουλος, 1903γ, 348-353.

²⁰ Η νατουραλιστική πραγμάτευση, με στόχο την ωραιοποιημένη απόδοση της μορφής και τη μετάδοση εθνικών μηνυμάτων, απασχόλησε δημιουργούς, όπως οι Ιάκωβος (1808-1903) και Φραγκίσκος Μαλακατές (1825-1914), Λάζαρος (1831-1909) και Γεώργιος Φυτάλης (1838-1901), Ιωάννης Κόσσος (1822-1875), Λεωνίδας Δρόσης, Γεώργιος Βρούτος (1843-1909), Ιωάννης Βιτσάρης (1844-1892), Κοσμάς Απέργης και Δημήτριος Φιλιππότης (1839-1919). Βλ. Καραϊσκού, 2001, 8-41.- Καραϊσκού, 2011, 22-31.

²¹ Βλ. Τάιν, χ.χ., 14.- Taine, 1878, 546-574.

²² Παπανικολάου, 1999, 18. Για τη ζωή και το έργο του Canova και του Thorvaldsen, βλ. αντίστοιχα Ρηντ, 1986, 136, 343. Οι εν λόγω γλύπτες σημάδεψαν τη γραφή των Παύλου Προσαλέντη (1789-1837), Δημητρίου Τριβώλλη-Πιερρή (1785-1809) και Ιωάννη Βαπτιστή Καλοσγούρου (1799-1878), οι οποίοι εκπροσωπούν την Επτανησιακή Σχολή στον χώρο της γλυπτικής. Σε αντίθεση με τον τουρκοκρατούμενο ελληνισμό, η Ιόνιος Ακαδημία ακολούθησε τη δυτική παράδοση του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, λόγω της απουσίας του τουρκικού ζυγού. Για την Επτανησιακή Τέχνη και τα χαρακτηριστικά της, βλ. Προκοπίου, 1936.- Γιοφύλλης, 1962, τόμ. Α', 93-104.- Εὐαγγελίδης, 1969, 109-134.- Καλλιγᾶς, 1977α, 529-543.- Καλλιγᾶς,

στο σχόλιο του γλύπτη Θωμά Θωμόπουλου. Στο πλαίσιο μιας αποτίμησης της εικαστικής πραγματικότητας, όπως είχε διαμορφωθεί στην Ελλάδα του δευτέρου μισού του 19^{ου} αιώνα, επισημαίνει πως «τότε εν Ελλάδι η άσκοπος χειρονομία εθαυμάζετο ως εκπροσωπούσα την αρχαίαν τέχνην [...] ήρκει μια οιαδήποτε κατεργασία κατ' απομίμησιν του νεοκλασικισμού» για να θεωρηθεί κάποιος άξιος εκφραστής της τέχνης.²³

1.2. Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Ελλάδα των ετών 1870-1878

Κατά τα έτη 1870-1878, η ελληνική τέχνη ακολούθησε τα ευρωπαϊκά πρότυπα του Ρομαντικού Κλασικισμού του 19^{ου} αιώνα στο όνομα του κυρίαρχου εθνικισμού. Τότε, το ακαδημαϊκό έργο του Γιαννούλη Χαλεπά αρχίζει να κινεί το ενδιαφέρον εντός των συνόρων, ενώ παραμένει σχεδόν απών στο εξωτερικό. Μολονότι είχε σημειώσει μια σχετικά δυναμική παρουσία στο Μόναχο ως ένας κλασικιστής γλύπτης κατά τη διάρκεια των εκεί σπουδών του (1872-1875), η διακοπή της υποτροφίας, που του είχε χορηγηθεί από το Πανελλήνιο Ιερό ίδρυμα Ευαγγελιστρίας της Τήνου, επέσπευσε την επιστροφή του στην Αθήνα το 1876. Το γεγονός αυτό τον περιόρισε στα στενά γεωγραφικά όρια του ελλαδικού χώρου, καθιστώντας δύσκολη την επαφή και κατά συνέπεια την περαιτέρω εξοικείωση των Δυτικών με το έργο του. Στα οκτώ αυτά χρόνια, οι Έλληνες χειριστές του λόγου για την τέχνη τοποθετούνται πάντα θετικά απέναντι στον Χαλεπά και στις διατυπώσεις του. Αυτό γίνεται άμεσα αντιληπτό μέσα από τις μορφολογικές αναλύσεις που επιχειρούν, με αφορμή τη *Φιλοστοργία* του 1875 (**Εικ. 2**), τη *Μήδεια* του 1876 και τον *Σάτυρο και Έρωτα I* του 1875-1877 (**Εικ. 9**). Η προσέγγισή τους συνάδει με τις τυποκρατικές προσεγγίσεις των έργων, οι οποίες κυριαρχούσαν στο συγκροτούμενο πεδίο της ιστορίας της τέχνης της Δύσης αυτής της περιόδου.²⁴ Οι ντόπιοι στοχαστές της τέχνης αυτής της εποχής – επαΐοντες και μη – μέσα από τις περιγραφικές τους αναλύσεις, αναγνωρίζουν με δογματικότητα στα νεανικά, ακαδημαϊκά του έργα, όπως και σε εκείνα των κλασικιστών συνάδελφων του, τον διάυλο επικοινωνίας με την αρχαία Ελλάδα. Έτσι, νομιμοποιείται, κατά την κρίση τους, η χώρα ως Έθνος, εντός και εκτός των συνόρων. Σε αυτό θα στηριχτούν και οι εθνοκεντρικών πεποιθήσεων Έλληνες εκφραστές του λόγου για

1977β, 426-438.- Χατζηδάκης, 1977, 224-273.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. α', 32 κ.εξ.- Χρήστου, 1981.- Χατζηδάκης, 1987, 99.- Μισιρλή, 1993.- Κωτίδης, 1995α.- Μυκονιάτης, 1995β, 6-16.- Ποιμενίδου, 1998.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2001^{2γ}, 191-211.- Χαραλαμπίδης, 2001², 51-61.- Παπανικολάου, 2002, 26-53, 82-125.

²³ Θωμόπουλος, 1903δ, 713.

²⁴ Ruskin, 1851-1853. Για το ίδιο θέμα, βλ. Bauer, 1995, 188-210.

την τέχνη των επόμενων ετών, με στόχο την προώθηση των νατουραλιστικών δημιουργιών που έκανε ο γλύπτης από το 1870 έως το 1878.

Η πρώτη τεκμηριωμένη μαρτυρία για τον Χαλεπά και ως εκ τούτου η αρχή της υποδοχής του έργου του εντοπίζεται στα δεύτερα «Όλύμπια» του 1870,²⁵ όταν ήταν πρωτοετής σπουδαστής στο «Σχολεῖον τῶν Τεχνῶν» στην Αθήνα. Οι εκθέσεις των «Όλυμπίων» ήταν το σημαντικότερο κομμάτι της εγχώριας εικαστικής ζωής, όπως αυτή είχε συγκροτηθεί στο περιβάλλον του Ρομαντικού Κλασικισμού της Δύσης. Στην έκθεση των «Όλυμπίων» του 1870, τα εγκαίνια της οποίας έγιναν την 1^η Νοεμβρίου, «αι εθνικάί ιδέαι» προβάλλονταν με απόλυτο ύφος στο κείμενο του καταλόγου ως «κάλλιστόν τι σύμπτωμα καλλιτεχνικής ζωής».²⁶ Μέσα από αυτήν τη φράση καθίσταται φανερό η εθνοκεντρική αισθητική ιδεολογία στην Ελλάδα αυτών των ετών, που προσπαθούσε να συνταχθεί με τα κυρίαρχα ευρωπαϊκά διδάγματα. Παράλληλα με την έκθεση έργων τέχνης, διεξήχθησαν και αθλητικοί αγώνες, όπως στα πρώτα «Όλύμπια» του 1859²⁷ σύμφωνα με το αρχαιοελληνικό πνεύμα, που πρυτάνευε σε πολιτισμικό επίπεδο. Στο τμήμα «Ἐλευθέριαι Τέχναι» της «Συναγωγῆς Β΄» της «Κλάσης Θ΄» εκτέθηκαν σχέδια τοιχογραφίας και έργα προπλαστικής. Σε αυτό το τμήμα, ο Χαλεπάς πήρε το χάλκινο μετάλλιο για τον *Πενθούντα Ἄγγελον*,²⁸ για τον οποίο γράφεται ότι «μεταξύ τούτων διακρίνουσιν οι Ελλανοδίκαι το ανάγλυφον του κ. Χαλεπά το φέρον επ' αυτού πενθούντα ἄγγελον εις ο απονέμουσι βραβείον χαλκούν».²⁹ Επίσης, στη «Συναγωγή Γ΄», με «αντικείμενα χρήσιμα προς ηθικὴν και υλικὴν βελτίωσιν του λαού» – όπως σχολιάζεται – ο Χαλεπάς ξεχώρισε για το γλυπτό του *Κεφάλι Ἡρας*,³⁰ που έλαβε ως «αμοιβή χαλκούν νομισματόσημον».³¹ Αυτή είναι ουσιαστικά η πρώτη καταγεγραμμένη αναφορά στον Χαλεπά και στα γλυπτά του, χωρίς όμως κάποιο ιδιαίτερο τεχνοκριτικό σχόλιο. Ωστόσο, οι συγκεκριμένες συνθέσεις κέρδισαν τις εντυπώσεις, λόγω της κλασικής θεματολογίας και της νατουραλιστικής τους εκτέλεσης. Εξάλλου, σύμφωνα με τις ευρωπαϊκές εθνοκεντρικές προσλαμβάνουσες, τα στοιχεία αυτά είχαν καθιερωθεί ως το μέσον για την θωράκιση της «ελληνικότητας» και της παράλληλης δικαίωσης της χώρας ως Έθνος στο εξωτερικό.

²⁵ Για τη συγκεκριμένη έκθεση, βλ. Μπαρούτας, 1990, 43-45.- Μπόλης, 2000, 72-89.

²⁶ *Όλύμπια τοῦ 1870*, 1872.

²⁷ Για τη συγκεκριμένη έκθεση, βλ. Μπαρούτας, 1990, 32-35.- Μπόλης, 2000, 59-72.

²⁸ Το έργο λανθάνει.

²⁹ *Όλύμπια τοῦ 1870*, 1872, 16 κ.εξ.

³⁰ Το έργο λανθάνει.

³¹ *Όλύμπια τοῦ 1870*, 1872, 141, 148.

Το 1875 άρχισαν οι εργασίες για την υλοποίηση της έκθεσης των τρίτων «Όλυμπίων».³² Η «επί των Ολυμπίων και των κληροδοτημάτων επιτροπή» έστειλε εγκύκλιο στις αρχές για να παροτρύνει όσους ασχολούνταν με τη ζωγραφική και τη φωτογραφία «ίνα αποστείλωσιν εικόνας προσώπων και αρχαίων μνημείων».³³ Με αυτήν την κίνηση καθιστούσε σαφή τον κλασικιστικό προσανατολισμό των έργων, που θα έπαιρναν μέρος. Συνάμα, καταδείκνυε το εθνοκεντρικό-εξευρωπαϊστικό πολιτισμικό υπόβαθρο της μέσης ελληνικής κοινωνίας αυτών των ετών. Τα εγκαίνια της έκθεσης έγιναν στις 4 Μαΐου 1875. Από τα έργα γλυπτικής που παρουσιάστηκαν, τα γλυπτά του Χαλεπά *Σάτυρος* και *Ευσπλαχνία (Φιλοστοργία)* (**Εικ. 2**) έλαβαν τα εύσημα. Εξυμνήθηκαν για την εξιδανικευμένη, κλασικιστική τους απόδοση, στο όνομα της «ελληνικότητας», όπως αυτή είχε διαμορφωθεί βάσει των εθνικιστικών-ρομαντικών ιδανικών της Δύσης. Με αφορμή τον *Σάτυρο*³⁴ που έστειλε ο γλύπτης από το Μόναχο, όπου βρισκόταν λόγω σπουδών, δημοσιεύεται στην *Έφημερίδα* ένα κριτικό σχόλιο για το έργο. Ο αρθρογράφος εξαίρει την αρμονία και τη ζωντάνια του, που επιτυγχάνονται χάρη στο ακαδημαϊκό του πλάσιμο, το οποίο – κατά την κρατούσα αντίληψη – συντηρούσε τους δεσμούς ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν. Ενδεικτικά, διαβάζει κανείς: «Μεταξύ των νέων ελληνικών έργων της καλλιτεχνίας νεώτατον έχομεν μετ' επαίνων ν' αναφέρωμεν το άρτι εκ του Μονάχου πεμφθέν ενταύθα εις μέγα αντίτυπον εκ γύψου του νέου κ. Ι. Χαλεπά σπουδάζοντος αυτόθι την γλυπτικήν ως υποτρόφου του εν Τήνω ναού της Ευαγγελιστρίας. Το περί ου ο λόγος καλλιτέχνημα είναι ο Σάτυρος με ζωηρότατην έκφρασιν κρατών επί του αριστερού γόνατος ανακεκλιμένον ερωτίδιον προσπαθούν να συλλάβη σταφυλήν, ην δια της δεξιάς παίζων κρεμά άνωθεν της κεφαλής του ο Σάτυρος. Το έργον έχει αρμονίαν και ζωήν».³⁵ Στην ίδια κατεύθυνση, η *Έφημερίδα* σημειώνει σχετικά με την *Ευσπλαχνία (Φιλοστοργία)*, που ο γλύπτης έστειλε στην έκθεση τον Ιούνιο, ότι «του νεαρού εν τη εσπερία σπουδάζοντος ακόμη καλλιτέχνου κ. Ιω. Χαλεπά είδομεν ενταύθα αποσταλέν νεώτερον έργον εν αναγλύφω παριστάνον την ευσπλαχνίαν. Είναι αρχαικώτατον τον ρυθμόν και πλούσιον εν τη αφειεία του εκ τριών προσώπων συνισταμένου συμπλέγματος, της μητρός, του παιδιού παρά τα γόνατά της μη εννοούντος ακόμη τι γίνεται και της ευεργατουμένης απέναντι εν ευγνωμοσύνη προς την συμπάθειαν, ην η μεγαλοπρεπής μήτηρ επιδεικνύει τείνουσα χείρα ελέους».³⁶

³² Για τη συγκεκριμένη έκθεση, βλ. Μπαρούτας, 1990, 51-54.- Μπόλης, 2000, 89-103.

³³ Όλυμπια του 1875, 1878.

³⁴ Πρόκειται για το γύψινο πρόπλασμα που ο Χαλεπάς μετέφερε σε μάρμαρο το 1877 (**Εικ. 9**).

³⁵ Άνώνυμος, 1875α.

³⁶ Άνώνυμος, 1875β.

Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης έκθεσης, το κέντρο βάρους δόθηκε στα γλυπτά, ενώ για τους πίνακες ζωγραφικής διατυπώθηκαν κάποιοι γενικοί χαρακτηρισμοί. Η γλυπτική ως πιο συντηρητική μορφή τέχνης, λόγω της πλαστικότητάς της, ικανοποιούσε πληρέστερα τις εγχώριες πολιτιστικές αξιώσεις αυτής της περιόδου, που ήταν συντονισμένες στην επιβεβαίωση της συνοχής του γένους, μέσα από τα πρότυπα του δυτικότροπου Ακαδημαϊσμού. Από τα έργα γλυπτικής διακρίθηκαν όσα αποτύπωσαν με την εξιδανικευμένη τους γραφή τις κλασικές αρετές. Έτσι, ο *Σάτυρος* του Χαλεπά έκανε αισθητή την παρουσία του ανάμεσα στα άλλα εκθέματα και πήρε το Αργυρό βραβείο Α΄ τάξης. Ειδικότερα, το «περιφανές έργο» – όπως αποκαλείται – το οποίο αναδύθηκε στο εθνοκεντρικό πολιτισμικό τοπίο της Ελλάδας αυτών των ετών, επαινείται για την άψογη, κλασικιστική του σύνθεση: «Η εργασία του σώματος είχε επιμελημένη, πλην αι αναλογίαι και η σαρκώδης ιδίως τάσις των κάτω μερών του σώματος ανήκουσι μάλλον εις Ηρακλέα ή εις Σάτυρον. Το έργον τούτο ομολογουμένως είναι το μάλλον υπερέχον μεταξύ των εκτεθειμένων».³⁷ Αντίθετα, οι υπόλοιπες συμμετοχές δεν θεωρήθηκαν ισάξιες της τέχνης του Χαλεπά, καθώς αδυνατούσαν να ανταποκριθούν στην κοινωνική-εθνική αποστολή της γλυπτικής, σύμφωνα με τα γενικευμένα σχόλια των Ελλήνων διανοουμένων. Χαρακτηριστικά, το γύψινο πρόπλασμα αετώματος του Γεωργίου Βρούτου, το οποίο απέσπασε το Αργυρό βραβείο Β΄ τάξης, αντιμετωπίστηκε ως «σύνθεσις ατυχής».³⁸ Κατά τα λεγόμενα των κριτών – Vincenzo Lanza (1822-1902), Αναστάσιος Θεοφίλας (1827-1901), Λεώνιδας Δρόσης, Ernst Ziller (1837-1923) – «το πρωτεύον πρόσωπον της Νίκης δε θριαμβεύει εις το όμμα του θεατού, τα δε μερικά συμπλέγματα δεν διαχωρίζουσι τας μερικός ιδέας».³⁹ Αλλά και για το γύψινο πρόπλασμα του *Πνεύματος του Κοπέρνικου* – του ίδιου γλύπτη – που τιμήθηκε επίσης με Αργυρό βραβείο Β΄ τάξης, η επιτροπή εκφράζει την άποψη ότι είναι «ιδέα ατυχής, διότι είναι αδύνατον αύτη να παρασταθή εις ολόγλυφον».⁴⁰ Σχετικά με το γύψινο σύμπλεγμα *Οιδίπους και Αντιγόνη* του Γεωργίου Βιτάλη, που έλαβε το Αργυρό βραβείο Β΄ τάξης, η επιτροπή παρατηρεί ότι είναι «έργον περιφανές», μολονότι «η σύνθεσις των δύο σωμάτων δεν παρέχει αρμονικός γραμμάς. Ο Οιδίπους σχετικώς προς την Αντιγόνην δεν έχει αρκετά ανεπτυγμένον το ανάστημα».⁴¹ Επιφυλακτική ήταν η στάση της επιτροπής για τις αναλογίες και τις ανατομικές λεπτομέρειες των γλυπτών του Δημητρίου Φιλιππότη, *Θεριστής* και *Αλιέας*, για τα οποία

³⁷ *Όλύμπια τοῦ 1875, 1878, 310, 438.*

³⁸ *Όλύμπια τοῦ 1875, 1878, 37 κ.εξ.*

³⁹ *Όλύμπια τοῦ 1875, 1878, 37 κ.εξ.*

⁴⁰ *Όλύμπια τοῦ 1875, 1878, 37 κ.εξ.*

⁴¹ *Όλύμπια τοῦ 1875, 1878, 37 κ.εξ.*

του απονεμήθηκε το Αργυρό βραβείο Β΄ τάξης.⁴² Παράλληλα, επικρίνεται ως «ιδέα ατυχής» ο *Χρήστος ο Αράπης* του Ιωάννη Βιτσάρη, για το οποίο ο γλύπτης κατέκτησε το Χάλκινο βραβείο.⁴³

Το πνεύμα της εθνοκεντρικής-εξευρωπαϊστικής ελληνικής αισθητικής ιδεολογίας αυτής της εποχής απηχεί η εφημερίδα *Μέλλον*. Μέσα από τις σελίδες της παρουσίασε τους Έλληνες εικαστικούς και τα έργα που συμμετείχαν στην έκθεση των «Όλυμπίων» του 1875. Ο ανώνυμος συγγραφέας-κριτικός αναφέρεται χωρίς κάποιο τεχνοτροπικό ή τεχνοκριτικό σχόλιο στη ζωγραφική και σημειώνει με απαξιωτική διάθεση ότι «εν τη εφετεινή εκθέσει, εξαιρέσει δύο ή τριών εικόνων, είναι όλως αναξία λόγου».⁴⁴ Αντίθετα, επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στη γλυπτική. Στο πλαίσιο του Ρομαντικού Κλασικισμού της Δύσης, που προωθούνταν για την πλήρωση των εθνοκεντρικών αναζητήσεων της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας, κάνει λόγο για τον Χαλεπά. Ειδικότερα, υπογραμμίζει ότι «ο κ. Χαλεπάς εξέθηκε Σεληνόν κολοσαίον παίζοντα μεθ' έρωτος. Ο Σεληνός παρίσταται καθήμενος και φέρων επί των γονάτων του μικρόν έρωτα ύπτιον και ζωηρός τείνοντα τας χείρας του προς την σταφυλήν, ήτις επιδεικνύεται αυτώ υπό του μειδιώντος Σεληνού. Η θέσις, η έκφρασις, η διάπλασις των μυώνων και εν γένει η όλη ακρίβειαν και χάριν της παράστασις, τεκμηριούσι ακρίβειαν και χάριν άξιαν εμπείρου καλλιτέχνου».⁴⁵ Στη συνέχεια, με αφορμή το έργο του Χαλεπά, προχωρά σε μια συγκριτική παρατήρηση των γλυπτών εκθεμάτων, καθιστώντας για μια ακόμη φορά φανερό τον ακαδημαϊκό προσανατολισμό του ορίζοντα προσδοκίας των συγχρόνων Ελλήνων. Για τον Βιτσάρη επισημαίνει ότι «είναι καλλιτέχνης αδικών τον εαυτόν του. Οι μαθηταί της πολυτεχνικής σχολής έπεμψαν έργα κρείσσονα των ιδικών του εις την έκθεσιν».⁴⁶ Ωστόσο, η δημιουργία που επιτιμάται από τον γράφοντα είναι ο *Οιδίποδας και η Αντιγόνη* του Βιτάλη. Ο αρθρογράφος χαρακτηρίζει το παρόν σύμπλεγμα ως «το κάλλιστον των εκτεθέντων έργων».⁴⁷ Ταυτόχρονα, υποστηρίζει πως «ό,τι ασχημίζει το εξαίρετον τούτο προϊόν της καλής τέχνης είναι η υπερβολική δυσμορφία της Αντιγόνης».⁴⁸ Αυτό εκλαμβάνει ως το μόνο ελάττωμα, που αντιβαίνει στην προσδοκώμενη εξιδανίκευση, σύμφωνα με τις έξωθεν νατουραλιστικές επιταγές.

Την επόμενη χρονιά, ο Χαλεπάς είχε επιστρέψει από το Μόναχο και είχε εγκατασταθεί στην Αθήνα μετά τη διακοπή της υποτροφίας, που του είχε χορηγηθεί από

⁴² *Όλύμπια τοῦ 1875*, 1878, 37 κ.εξ.

⁴³ *Όλύμπια τοῦ 1875*, 1878, 37 κ.εξ.

⁴⁴ Άνώνυμος, 1875γ, 1.

⁴⁵ Άνώνυμος, 1875γ, 1.

⁴⁶ Άνώνυμος, 1875γ, 1.

⁴⁷ Άνώνυμος, 1875γ, 1.

⁴⁸ Άνώνυμος, 1875γ, 1.

το Πανελλήνιο Ιερό Ίδρυμα της Ευαγγελιστρίας της Τήνου. Το έργο του ήταν στο επίκεντρο του τοπικού ενδιαφέροντος μετά τις διακρίσεις, που είχαν αποσπάσει ο *Σάτυρος* και η *Φιλοσοργία* (Εικ. 2) για τα κλασικιστικά τους χαρακτηριστικά, τα οποία θεωρήθηκαν ότι εξυπηρετούσαν την ιδεολογία του Ρομαντικού Εθνικισμού. Έτσι, η *Μήδεια*⁴⁹ απασχόλησε με τη σειρά της τον ελλαδικό Τύπο αυτής της περιόδου, τόσο για την επιλογή του αρχαίου ελληνικού θέματος όσο και για την ακαδημαϊκή του εκτέλεση. Πιο συγκεκριμένα, στην εφημερίδα *Λαός* γράφεται για τον γλύπτη ότι «αισιώς την τέχνην εν Γερμανία μελετήσας και εκμαθών, γνωστός παρ' ημίν διά του επιτυχούς εκείνου συμπλέγματος του Σατύρου και του Ερωτιδέως, έργου όπερ ηρίστευσε και εν τη Ολυμπιακή Εκθέσει, παρέχει εις τους φίλους των ωραίων τεχνών νέον δείγμα της περί την τέχνην ευφυΐας αυτού αρξάμενος και οσημέραι αποπερατών ωραίων πλαστικόν σύμπλεγμα».⁵⁰ Ο κριτικός περιγράφει τη *Μήδεια* και επικεντρώνεται στην ψυχολογική έκφραση της μορφής, η οποία αποτυπώνεται με τρόπο που συνδυάζει το ιδεώδες με το φυσικό. Παράλληλα, τονίζει το στοιχείο της «ελληνικότητας» και της νατουραλιστικής γραφής που διέπει το γλυπτό και διατρανώνει πως «δια του έργου τούτου, αναγομένου εις την κλασικόν σχολήν, την μη αξιούσαν την τέχνην πιστή και δουλικήν ομοιομορφίαν της φύσεως, ο νέος καλλιτέχνης τείνει να ενσαρκώση εν επεισόδιον του μύθου της αρχαίας μυθολογίας, του αφορώντος τον έρωτα της Μηδείας, ιδίως την στιγμίν καθ' ην η αλλόκοτος αύτη γυναικεία φύσις, εκμανής γινομένη και μελετώσα να εκδικηθή την απιστίαν του Ιάσονος και δηλητηριάση δι' αίματος προσφιλούς και αγίου την προσμειδιώσαν αυτώ ευτυχίαν εις την αγκάλην νέας ερωμένης, συνέβαλε και εγγίζει να πραγματοποιήση την αποτρόποιον ιδέαν του να φονεύση τα ίδια αυτής τέκνα και ούτω τραυματίση την πατρικόν του Ιάσονος καρδίαν. Ο χαρακτήρ ούτος της Μηδείας, εις την επιτυχί του οποίου διατύπωσιν, εκτός ίσως του Ευριπίδου, ουδείς των μεταγενεστέρων δραματογράφων ηυδοκίμησε, δείτε αληθώς ισχυράς αντιλήψεως, ψυχολογικής και φυσιολογικής εγκρατείας, οπόταν μάλιστα ο καλλιτέχνης αυτός, περί το πλαστικόν ασχολούμενος είδος, στερείται εκτάσεως χρόνου και τόπου, έστι δ' ηναγκασμένος να συγκεφαλαιώση, ως ειπείν. Εν μια ακαριαία στιγμή, διάστημα χρόνου μεμακρυσμένον και πολυμερές, άνευ της συνδρομής των υποβοηθημάτων άπερ παρέχει τουλάχιστον η γραφική δια της ευρείας χρήσεως των χρωμάτων και της φωτοσκιάσεως. Επομένως, φαντασία ισχυρά, δυναμένη να παραγάγη και τελειοποιή εκ του όλου τα καθέκαστα,

⁴⁹ Πρόκειται για την πρώτη *Μήδεια*, από άργιλο, που φιλοτέχνησε ο Χαλεπάς σε φυσικό μέγεθος πριν από την κρίση του 1878. Το εν λόγω έργο καταστράφηκε από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Ο Χαλεπάς χειρίστηκε πλαστικά το θέμα *Μήδεια που σκοτώνει τα παιδιά της* τέσσερις φορές. Σήμερα υπάρχουν οι τρεις εκδοχές (Εικ. 13, 39, 43), ενώ το ξαναβρίσκει κανείς και σε σπουδές με κάρβουνο.

⁵⁰ Άνωνυμος, 1876α (αναδημοσίευση: Βλαχογιάννης, 1939, 825.- Βλαχογιάννης, 2006, 19-20).

ενασμενιζόμενη να εντρυφά εις τας καλλονάς του ιδανικού κόσμου και να μεταφυτεύη εκείθεν τας υψηλάς αυτής εμπνεύσεις, δεν αρκεί μόνη. Δι' αυτό δη τούτο αναμφισπρήτως προσ απαιτείται ειδική και λελογισμένη σπουδή απάντων των κανόνων της τέχνης, των ανατομικών και ψυχολογικών, δι' ης τότε κατορθούται να συνδυασθή το ιδεώδες μετά του φυσικού». ⁵¹ Ο εν λόγω συντάκτης επιδοκιμάζει την ευφυΐα, τη φαντασία και την τεχνική δεξιότητα του Χαλεπά ως προς την απόδοση της ενότητας του συμπλέγματος και αποφαινεται ότι «ο νέος της καλλιτεχνίας μύστης προπαρασκευάζει αγαθόν και επίζηλον το μέλλον αυτού δια του νεωτέρου έργου, εις ου την αποπεράτωσιν από καρδιάς προτρέπομεν αυτόν. Εντός ολίγου πεπεύσμεθα ότι θα λάβωμεν την ευχαρίστησιν να αναλύσωμεν μια από τας καλλονάς του εν λόγω πλαστουργήματος». ⁵² Το ίδιο γλυπτό αποτελεί αντικείμενο σχολιασμού από τη *Στοά*. Στις σελίδες της αναφέρεται το 1876 πως «το έργον τούτο, εις σχήμα μεγαλείτερον του φυσικού μεγέθους, χαρακτηρίζει ενότης περί την έκφρασιν και αυστηρά περί τους κανόνας της τέχνης εγκράτεια». ⁵³ Αντίστοιχα, ο ανώνυμος αρθρογράφος ομολογεί την ίδια χρονιά στην *Έφημερίδα* ότι «εχάρημεν ιδόντες εν ταις εφημερίσιν επαινούμενον νεώτερον τι γλυπτικόν έργον του νεαρού καλλιτέχνου κ. Ιω. Χαλεπά, περί ου πολλάκις εγράψαμεν ως υπισχνουμένου να διανύση λαμπρόν στάδιον. Το έργον του τούτο παρηκολουθήσαμεν από την πρώτην στιγμήν της πλάσεώς του, είναι δ' η Μήδεια εκμανής σύρουσα εις σφαγήν τα δύο τέκνα της, όπως εκδικηθή τον άπιστον εραστήν και πατέρα των Ιάσονα. Ενότης περί την έκφρασιν, εγκρατής ζωηρότης, ικανή ψυχολογικήν μελέτη και αίσθημα πολύ χαρακτηρίζουσι το έργον του νεαρού αυτού τεχνίτου, όστις νεώτατος έτι κατώρθωσε τοιαύτα να παραγάγη, έχει δε τόσην αγάπην προς την τέχνην, ώστε αδικία θα ήτο αν δεν υποστηρίζετο γενναίως». ⁵⁴ Έτσι, διαπιστώνει κανείς ότι επαινούνται και πάλι τα ακαδημαϊκά μορφοπλαστικά στοιχεία. Επενδυμένα με μια αρχαιοελληνική θεματολογία, επιτρέπουν στη σκέψη της σύγχρονης τοπικής κοινωνίας την επαφή με το κλασικό παρελθόν της και ισχυροποιούν – κατά την κρατούσα άποψη – την «εθνική» εικόνα της χώρας στη Δύση.

Κατά το διάστημα 20 Μαΐου – 10 Νοεμβρίου 1878 πραγματοποιήθηκε η Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού. ⁵⁵ Σε μια υπόμνηση του φιλολογικού *Παρνασσού* ξαναβρίσκει κανείς το όνομα του Χαλεπά, με αφορμή την παρουσίαση των έργων, που έλαβαν μέρος στην έκθεση και εκπροσώπησαν την Ελλάδα. Αυτή είναι η πρώτη επίσημη αναφορά σε εκθεσιακή «παρουσία» του γλύπτη στο εξωτερικό, όσο ήταν εν ζωή, με τη δεύτερη και

⁵¹ Ανώνυμος, 1876α (αναδημοσίευση: Βλαχογιάννης, 1939, 825.- Βλαχογιάννης, 2006, 19-20).

⁵² Ανώνυμος, 1876α (αναδημοσίευση: Βλαχογιάννης, 1939, 825.- Βλαχογιάννης, 2006, 19-20).

⁵³ Ανώνυμος, 1876β.

⁵⁴ Ανώνυμος, 1876γ.

⁵⁵ Βλ. <http://www.expositions-universelles.fr/1878-exposition-universelle-paris.html> [ημ. πρόσβ. 10/9/2017].

τελευταία να σημειώνεται το 1939-1940, αμέσως μετά τον θάνατό του (1938), όπως θα σχολιαστεί στη συνέχεια της εργασίας.⁵⁶ Στο πλαίσιο της παρούσας έκθεσης, ο ανώνυμος κριτικός δεν κάνει κάποιο ιδιαίτερο σχόλιο. Αντίθετα, δηλώνει απλά ότι ο Χαλεπάς συμμετείχε με το «Σάτυρος παίζων, σύμπλεγμα μαρμάρινο» (Εικ. 9).⁵⁷ Στην ίδια έκθεση συμμετείχαν και άλλοι ντόπιοι συνάδελφοί του με δημιουργίες, οι οποίες είχαν βραβευτεί στα «Όλυμπια» του 1870 και του 1875⁵⁸ για τον Ακαδημαϊσμό τους, που παρείχε – κατά την κοινή αντίληψη – τα εχέγγυα της εντοπιότητας. Με αυτόν τον τρόπο, η πολιτεία επιχειρούσε για μια ακόμη φορά να δηλώσει και εκτός των συνόρων το κλασικιστικό της παρόν, με στόχο την κατοχύρωσή της ως σύγχρονο Έθνος στα συμφραζόμενα του Ρομαντικού Εθνικισμού της Δύσης. Κατά συνέπεια, η επιλογή του νατουραλιστικά εκτελεσμένου *Σατύρου και Έρωτα I* του Χαλεπά (Εικ. 9) προβάλλεται ιδανική για τη θεμελίωση της εθνοκεντρικής-εξευρωπαϊστικής ταυτότητας, που είχε ανάγκη ο τόπος για τον πολιτισμικό του αυτοπροσδιορισμό. Την ίδια χρονιά έκαναν την εμφάνισή τους τα πρώτα συμπτώματα της ταραγμένης ψυχικής κατάστασης του Χαλεπά, η οποία επιδεινώθηκε προοδευτικά. Αυτό ανάγκασε την οικογένειά του να επιλέξει ως λύση τον εγκλεισμό του στο ψυχιατρείο της Κέρκυρας, όπου έμεινε από το 1888 έως το 1902. Έτσι, το διάστημα 1878-1902 ήταν μια άγονη εικαστικά φάση για τον γλύπτη, ο οποίος «ηναγκάσθη να παρατήση προσωρινώς πάσαν εργασίαν».⁵⁹ Ως εκ τούτου, οι ντόπιοι θεωρητικοί-κριτικοί αυτών των ετών δεν προχώρησαν σε κάποια αναφορά γύρω από τον Χαλεπά. Η παραγωγή του θα τεθεί ξανά στο επίκεντρο του ελληνικού ενδιαφέροντος από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, λόγω της μεταστροφής της υφολογίας του γλύπτη, η οποία θα ιδωθεί σε σχέση με την τρέλα του.

1.3. Συγκεφαλαίωση

Κατά την περίοδο 1870-1878, ο εθνικισμός λειτούργησε ρυθμιστικά στη συγκρότηση του ελληνικού ορίζοντα προσδοκίας. Στην εγχώρια πραγματικότητα αυτών των ετών, όπου η ιθαγένεια και ο εξευρωπαϊσμός συνιστούσαν το διπλό ιδεολογικό υπόβαθρο της αισθητικής του νεοϊδρυθέντος κράτους, οι Έλληνες δημιουργοί καθοδηγήθηκαν εμμονικά

⁵⁶ Βλ. τη σχετική αναφορά που γίνεται στην ενότητα 4.4. «Η επικαιρότητα του Γιαννούλη Χαλεπά και η εκ νέου υποδοχή του έργου του στην Ελλάδα των ετών 1941-2007» και ειδικότερα τις σελίδες 185-186.

⁵⁷ Ανώνυμος, 1878β, 238-240. Πρόκειται για τον *Σάτυρο*, που μεταφέρθηκε σε μάρμαρο το 1877 από το γύψινο πρόπλασμα, το οποίο είχε στείλει ο Χαλεπάς στα «Όλυμπια» του 1875.

⁵⁸ Από τους γλύπτες αναφέρονται οι Λεωνίδας Δρόσης, Δημήτριος Φιλιππότης, Γεώργιος Βρούτος, Π. Ζανόνης και Γ. Καλός. Με ζωγραφικά έργα συμμετείχαν οι Νικηφόρος Λύτρας, Νικόλαος Γύζης, Ιωάννης Αλταμούρας (1852-1878), Ιωάννης Οικονόμου, Περικλής Πανταζής (1849-1884), Χαράλαμπος Παχής, Δημήτριος Φαλιέρος, Αύγουστος Κόλλας, Σπύρος Χατζηγιαννόπουλος (1820-1905), Λ. Γαλάσσης, Σπύρος Πατρίκιος, Φ. Άγιος και Σ. Λιασσίης. Βλ. Ανώνυμος, 1878β, 238-240.

⁵⁹ Ανώνυμος, 1879.

από τον Ρομαντικό Κλασικισμό της Δύσης. Μέσα από τις νατουραλιστικές τους διατυπώσεις, που ανταποκρίνονταν στο ευρωπαϊκό εθνοκεντρικό πολιτισμικό σκηνικό του 19^{ου} αιώνα, στήριξαν την κοινωνική-εθνική αποστολή της τέχνης, με στόχο την προάσπιση της «πάτριας» φυσιογνωμίας του τόπου. Με αυτόν τον τρόπο επικράτησε η εντύπωση ότι η χώρα δικαιωνόταν ως γένος με συνοχή, εντός και εκτός των συνόρων.

Κάτω από αυτά τα δεδομένα, ο Χαλεπάς υλοποίησε τα νεανικά του γλυπτά από το 1870 έως το 1878. Οι ανθρωποκεντρικές του προτάσεις αποτελούν αντικείμενο μορφολογικής πραγμάτευσης και επαίνου από τους Έλληνες χειριστές του λόγου για την τέχνη αυτής της περιόδου. Η ακαδημαϊκή τους τεχνοτροπία ακολούθησε τα ευρωπαϊκά κλασικιστικά ρομαντικά διδάγματα. Κατά συνέπεια, θεωρήθηκε ότι επέτρεπε τη σύνδεση της νεότερης με την αρχαία Ελλάδα, νομιμοποιώντας την εντοπιότητα των Ελλήνων τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό. Έτσι, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα μπαίνουν οι βάσεις για την ενασχόληση της ιστοριογραφίας της νεοελληνικής τέχνης με τον Χαλεπά και το έργο του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗ ΧΑΛΕΠΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ: 1902-1922

Το παρόν κεφάλαιο εστιάζει στην υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην ελληνική πραγματικότητα των ετών 1902-1922. Τα χρόνια αυτά συμπίπτουν με τα χρόνια της εξόδου του γλύπτη από το ψυχιατρείο της Κέρκυρας, το 1902, της παραμονής του στην Τήνο και της αρχής της «μεταλογικής» του δράσης μετά τον θάνατο της μητέρας του, το 1916. Ως τελικό χρονικό όριο του εν λόγω κεφαλαίου έχει τεθεί η Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, η οποία καθόρισε την ελληνική αισθητική. Παράλληλα, ξεκίνησε έκτοτε η ουσιαστική αναγνώριση του Χαλεπά από το ελληνικό κοινό και τους ντόπιους κριτικούς, όταν η μοντέρνα ευρωπαϊκή τέχνη συγχωνεύθηκε με την τοπική παράδοση, αποτελώντας μια πιο συγκροτημένη απάντηση στον κατεστημένο Ακαδημαϊσμό, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1923-1940). Η υποδοχή της νεανικής (1870-1878) και της ώριμης (1902-1922) δουλειάς του Χαλεπά στην Ελλάδα των αρχών του 20^{ου} αιώνα θα πρέπει να ιδωθεί μέσα από τα εγχώρια πολιτισμικά συμφραζόμενα αυτής της περιόδου, που ήταν συγκεχυμένα. Σε μια εποχή εθνικών διεκδικήσεων,¹ οι προγενέστερες κλασικιστικές, νατουραλιστικές τάσεις της Δύσης εξακολούθησαν να θεωρούνται το μέσον για την επιβεβαίωση των Ελλήνων ως γένους, εντός και εντός των συνόρων. Οι τάσεις αυτές συνυπήρξαν με τις έξωθεν νεωτερικές, οι οποίες, χωρίς να είναι πλήρως κατασταλαγμένες στο εσωτερικό της χώρας, επιστρατεύτηκαν για την οικοδόμηση του προοδευτικού προφίλ της Ελλάδας. Η σταθερή όμως παρουσία του ιδεολογήματος της ιθαγένειας δυσκόλεψε την εμπέδωσή τους, οδηγώντας συχνά σε εκλεκτικιστικές λύσεις. Σε αυτήν τη βάση επανεκτιμήθηκε η λαϊκή και η βυζαντινή παράδοση του τόπου. Ωστόσο, οι δύο αυτές μορφές της παράδοσης αφομοιώθηκαν από τη δυτικότροπη αστική τέχνη στο όνομα του πολιτισμικού εκσυγχρονισμού της Ελλάδας.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, το εν λόγω κεφάλαιο αρχίζει με μια συνοπτική παρουσίαση του εικαστικού σκηνικού εντός των συνόρων, το οποίο αποτυπώνει τις

¹ Η νεοελληνική ιστορία αυτών των ετών σημαδεύτηκε από το Κρητικό (1830-1913), το Μακεδονικό (1904-1908) ζήτημα, τους Βαλκανικούς Πολέμους (1912-1913) και τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1918), που απαιτούσαν πανεθνική συστράτευση. Μολονότι ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος είχε τελειώσει για την Ευρώπη το 1918, η Ελλάδα βρισκόταν σε μια συνεχή διαδικασία απελευθέρωσης των εδαφών της στην Μικρά Ασία. Ως αποτέλεσμα, το ιδεολόγημα της Μεγάλης Ιδέας παρέμεινε ζωντανό στη συνείδηση των Ελλήνων έως το 1922.

ασαφείς ιδεολογικές-αισθητικές αξιώσεις της τοπικής κοινωνίας των ετών 1902-1922. Αυτές, άλλωστε, επενέργησαν στην υποδοχή των ακαδημαϊκών και των «μεταλογικών» συνθέσεων του Χαλεπά στην Ελλάδα εκείνης της εποχής. Στη συνέχεια, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη σχέση των ορίων τρέλας-τέχνης, που είχε αποτελέσει αντικείμενο πραγμάτευσης ήδη από τον 19^ο αιώνα σε Ευρώπη και σε Ελλάδα. Η συζήτηση γύρω από αυτό το θέμα, που αντικατοπτρίζει την ελληνική αισθητική ιδεολογία των δύο πρώτων δεκαετιών του 20^ο αιώνα, έδρασε καταλυτικά στη δεξίωση του έργου του γλύπτη, ο οποίος είχε καταρρεύσει ψυχικά. Με αυτά ως γνώμονα, το παρόν κεφάλαιο ανασυνθέτει την εικόνα που δημιουργείται για τον Χαλεπά και τις διατυπώσεις του στο εσωτερικό της χώρας, από το 1902 έως το 1922. Έτσι, μέσα από τα σχόλια των ντόπιων χειριστών του λόγου για την τέχνη, που θα συντείνουν στη μετέπειτα επικαιροποίηση του Χαλεπά (1923-2007), θα γίνει αντιληπτός ο λόγος για τον οποίο η παραγωγή του απασχολεί την ελληνική πραγματικότητα στην αυγή του αιώνα.

2.1. Το «αστικό» και το «παραδοσιακό» εικαστικό-ζωγραφικό τοπίο στην Ελλάδα των ετών 1902-1922

Στην Ελλάδα της πρώτης εικοσαετίας του 20^ο αιώνα, που ταλαντευόταν σταθερά ανάμεσα στις έννοιες του εξευρωπαϊσμού και της εντοπιότητας, επικράτησε μια «σύγχυση ως προς το καθαρό νόημα της τέχνης», σύμφωνα με τον ιστορικό, συγγραφέα και δημοσιογράφο Διονύσιο Α. Κόκκινο (1883-1967).² Η λέξη «πολιτισμός» δεν ήταν απόλυτα ξεκάθαρη στη σκέψη των Ελλήνων. Συχνά – όπως τονίζεται – γινόταν κατάχρησή της «τόσο πολύ, που’ χασε πια τη σημασία της κι απόμεινε λέξη κούφια»,³ με εμφανείς επιδράσεις στη διαμόρφωση του εγχώριου ορίζοντα προσδοκίας.

Στον απόηχο του εθνικισμού της Δύσης, που προσδιόριζε το ελληνικό ιδεολογικό πεδίο από τα μέσα του 19^ο αιώνα, η πατριωτική έξαρση συνέχισε αμείωτη στην Ελλάδα των αρχών του 20^ο. Στο πλαίσιο των εθνικών αγώνων αυτών των ετών, η τόνωση του ελληνικού φρονήματος μέσα από το μεγαλοϊδεατικό ιδεώδες, που θεωρήθηκε ότι επικύρωνε τους Έλληνες ως Έθνος, αποτέλεσε μέλημα των εκφραστών του εθνοκεντρικού πνεύματος. Υπό αυτό το πρίσμα θα πρέπει να ιδωθεί η ίδρυση στην Αθήνα της «Εθνικής Έταιρίας» το 1894,⁴ όπως και του «Στρατιωτικού Συνδέσμου» το 1909.⁵ Υπό την ίδια

² Κόκκινος, 1937β, 1417-1418.

³ Καρθαίος, 1914, 275-276.

⁴ Πικρός, 1977, 97.

λογική δημοσιεύτηκαν οι *Έθνολογισμοί* (1905) του Εμμανουήλ Χαιρέτη, το *Νέον πνεῦμα* (1906) του Περικλή Γιαννόπουλου (1869-1910), το *Μαρτύρων και ήρώων αἶμα* (1907) του Ίωνα Δραγούμη (1878-1920), το *Κοινωνικό μας ζήτημα* (1907) του Γεωργίου Σκληρού (1879-1919) και το *Γιὰ τὴν πατρίδα* (1909) της Πηνελόπης Δέλτα (1874-1941).⁶ Ο εθνοκεντρισμός του Χαιρέτη φαίνεται από την απόλυτη δήλωσή του ότι «εγγενήθημεν και καταγόμεθα εκ της επιφανεστέρας και ευγενεστέρας επί της γης φυλής».⁷ Αντίστοιχες ιδέες συμμερίζεται και ο λόγιος, θεατρικός συγγραφέας και διπλωμάτης Κλέων Ρίζος Ραγκαβής (1842-1917). Λίγα χρόνια νωρίτερα έγραφε: «Μόλις απέπεισεν η αναγεννηθείσα Ελλάς, κατά την πρώτην μετά τον ηρωϊκόν αγώνα περίοδον, την νάρκην της μακραίωνος δουλείας, ήρχισε νέα εκ της γονίμου αυτής αρούρης βλάστησις, διατρανούσα ότι ο άλλοτε θαυματουργός σπόρος διετήρει έτι πάσαν αυτού την ικμάδα».⁸ Σε αυτό το περιβάλλον, που διευκόλυνε την υποδοχή του νεανικού κλασικιστικού έργου του Γιαννούλη Χαλεπά (1870-1878) στην Ελλάδα των δύο πρώτων δεκαετιών του αιώνα, η αστική, ακαδημαϊκή – κατά τα δυτικά κελύσματα – ζωγραφική φορτίστηκε με μια αποστολή. Για μια ακόμη φορά ανέλαβε να προτάξει μέσα από τα έργα της τις εθνικές αξίες, να συνδέσει τους Έλληνες με το κλασικό τους παρελθόν και να αποδείξει στους ξένους την αδιάσπαστη συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού. Ως αποτέλεσμα, διατηρήθηκε ο Ακαδημαϊσμός του 19^{ου} αιώνα, που πρόβαλλε την Κλασική Τέχνη ως προϊόν πνεύματος και ήθους.⁹ Μέσα από τις σελίδες της *Πινακοθήκης* γνωστοποιείται ότι «η αρχαιότης επιβάλλεται εν παντί. Η αρχαιότης κυριαρχεί πρυτανεύουσα δια των αναμνήσεων, μεγαλουργούσα δια της ζωής των σκελετών της. [...] Η αρχαιότης εγέννησε το κάλλος. [...] Και η Τέχνη, πιστός του Κάλλους φρουρός. [...] φυλάττει έκτοτε το μεγαλείον των, όπερ μεταδίδεται εις τον κόσμον δια των αιώνων».¹⁰ Και αλλού: «Την μέχρι του θείου προσέγγισιν της Τέχνης επεδίωξαν οι αρχαίοι ανιδρύσαντες του θείου θάνατα μνημεία ως συνδύσαντες το θείον και την Τέχνην μέχρι του σημείου ώστε δύο θεότητες να υπάρχουν, η Τέχνη και ο Θεός είναι αι δύο θρησκείαι, η θρησκεία του αθανάτου Κάλλους και η θρησκεία του θανόντος Θεού!».¹¹ Το ηθικό περιεχόμενο της τέχνης, εν ονόματι του καλού και αγαθού αρχαιοελληνικού ιδανικού, ήταν στοιχείο το οποίο τονίζοταν δογματικά σε κάθε ευκαιρία. Με αφορμή την τέταρτη έκθεση του Ζαππείου το 1910, επισημαίνεται στο περιοδικό *Ό Καλλιτέχνης* ότι «επικρατεί ακόμη εις τους πολλούς εν Ελλάδι η ιδέα [...] ότι

⁵ Βλ. Βερέμης, 1977, 258-266.- Μποχώτης, 2003, 37-105.- Μαρωνίτη, 2010.

⁶ Βλ. Δημαρᾶς, 1977γ, 408.- Καλλιγᾶς, 1977β, 438.

⁷ Δημαρᾶς, 1977γ, 409.

⁸ Ματθιόπουλος, 2003α, 318.

⁹ Βλ. Καραϊσκού, 2001, 8-41.- Καραϊσκού, 2011, 19-41.

¹⁰ Άλκυών, 1901-1902, 14-15.

¹¹ Δημητρίου, 1903, 254-255.

η τέχνη δημιουργεί την απόλυτον σύλληψιν του ωραίου ιδανικού, το οποίον είνε πρωτότυπον, αμετάβλητον και θείον εις την πραγματικότητα». ¹² Άλλωστε, σύμφωνα με την κυρίαρχη αντίληψη, που προσπαθούσε να κτίσει τον διάυλο επικοινωνίας μεταξύ αρχαίας και νέας Ελλάδας για τη διασφάλιση της «εθνικής» υπόστασης της χώρας, «παν έργον (είναι) προορισμένον να παράγη εντύπωσιν κάλλους, ψυχαγωγίας ή απλώς αρεσκίας, ανεξαρτήτως πάσης υλικής οφελείας. Η τέχνη έχει βάσιν τον θαυμασμόν και όλα τα συναισθήματα, όσα συνδέονται μετ' αυτού». ¹³ Με αυτές τις φράσεις καταδεικνύεται ο συντηρητικός χαρακτήρας της μέσης ελληνικής κοινωνίας αυτών των ετών, που αναζητούσε εμμονικά μια τέχνη επικεντρωμένη στο «αίσθημα του καλού», ¹⁴ της «ωραιότητος», ¹⁵ «της αληθείας και της ηθικής, της καλής εννοουμένης» ¹⁶ για την κατοχύρωση της ιθαγένειας των Ελλήνων. Ως εκ τούτου, οι ντόπιοι απόγονοι της Σχολής του Μονάχου, πιστοί στις εξιδανικευμένες νόρμες του Κλασικισμού, που διορθώνει ακόμη και τα «σφάλματα της φύσης», ¹⁷ όπως σχολιάζεται, ανταποκρίθηκαν στις εθνοκεντρικές προσδοκίες της ελληνικής αστικής τάξης των αρχών του 20^{ου} αιώνα. ¹⁸

Από την άλλη πλευρά, οι αντιπαραθέσεις μεταξύ συντηρητικών και φιλελευθέρων στην Ελλάδα αυτών των ετών ¹⁹ είχαν αρνητικές επιπτώσεις στο «εθνικό» οικοδόμημα του γένους. Κατά συνέπεια, μετέτρεψαν το ιδεολόγημα της Μεγάλης Ιδέας σε «χίμαιρα». ²⁰ Το γεγονός αυτό έδωσε την ευκαιρία στους εγχώριους θιασώτες του νεωτερισμού να προτάξουν την ευθυγράμμιση του τόπου με την εκσυγχρονιστική Δύση, ως απάντηση στο

¹² Ο Τεχνοκρίτης, 1910, 53.

¹³ Κ., 1905, 173.

¹⁴ Πολέμης, 1900-1902, 366.

¹⁵ Μιχαηλίδης, 1902-1903, 89.

¹⁶ Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1904α, 26.

¹⁷ Μιχαηλίδης, 1903-1904, 116-118. Περί «μεταμόρφωσης της φύσεως» γίνεται λόγος και νωρίτερα. Βλ. Χαρτ, 1900-1901, 311.

¹⁸ Σε αυτήν την κατεύθυνση κινήθηκαν δημιουργοί, όπως οι Γεώργιος Ιακωβίδης, Γεώργιος Ροϊλός (1867-1928), Δημήτριος Γερασιώτης (1871-1966), Βικέντιος Μποκατσιάμπης (1856-1932), Σπύρος Βικάτος (1878-1960), Νικόλαος Φερεκίδης (1862-1929), Γεώργιος Στρατηγός (1876-1944), Λυκούργος Κογεβίνας (1887-1940), Θάλεια Φλωρά-Καραβία (1871-1960), Βασίλειος Χατζής (1870-1915) και Γεώργιος Προκοπίου (1876-1940). Βλ. Σπητέρης, 1978, 506.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 28.- Παπανικολάου, 1999, 24-27.- Ματθιόπουλος, 2003α, 331.

¹⁹ Το γλωσσικό ζήτημα, που εντάθηκε με αφορμή τα «Εὐαγγελικά» (1901) και τα «Όρεστειακά» (1903), καλλιέργησε τη μεταξύ τους αντιγνωμία. Για το θέμα των «Εὐαγγελικῶν», όπως παρουσιάστηκαν από τον ελληνικό Τύπο αυτών των ετών, μετά την τμηματική δημοσίευση των *Εὐαγγελίων*, μεταφρασμένων στη δημοτική γλώσσα από τον συγγραφέα και βαμβακέμπορο του Λονδίνου Αλέξανδρο Πάλλη (1851-1935), βλ. Άνωνυμος, 1901δ, 2.- Άνωνυμος, 1901ε, 1.- Άνωνυμος, 1901ς, 2.- Άνωνυμος, 1901ζ, 1-2.- Άνωνυμος, 1901η, 1-4.- Άνωνυμος, 1901θ, 1-4.- Άνωνυμος, 1901ι, 1-4.- Άνωνυμος, 1901κ, 1-4.- Άνωνυμος, 1901λ, 1-4.- Άνωνυμος, 1901μ, 1-4.- Άνωνυμος, 1901ν, 1.- Άνωνυμος, 1901ξ, 1.- Άνωνυμος, 1901ο, 3.- Άνωνυμος, 1901π, 1.- Δημαρᾶς, 1977γ, 408. Για τα «Όρεστειακά» και τις αντιδράσεις, που προκάλεσε η μετάφραση στη δημοτική της *Όρέστειας* του Αισχύλου (532 π.Χ. – 456 π.Χ.) από τον αρχαιολόγο Γεώργιο Σωτηριάδη (1867-1928), βλ. Δημαρᾶς, 1977γ, 408.

²⁰ Ο Εθνικός Διχασμός (1914-1917), που ακολούθησε εξαιτίας της διένεξης του Ελευθερίου Βενιζέλου (1864-1936) με τον βασιλιά Κωνσταντίνο Α' (1868-1925) ως προς την είσοδο ή όχι της Ελλάδας στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, οδήγησε το 1922 στη Μικρασιατική Καταστροφή, στην απώλεια εδαφών και στην αποδυνάμωση του εθνιστικού ιδεώδους. Βλ. Δημαρᾶς, 1978, 486.- Σβορώνος, 1985⁹, 116-117.- Αγριαντώνη, 2003, 173-221.- Μποχώτης, 2003, 83-103.- Γαρδίκια, 2008.

εθνικιστικό ρεύμα, που αναζωπυρώθηκε εντός των συνόρων από την αμφισβήτηση του μεγαλοϊδεατικού οράματος. Το εξευρωπαϊστικό αυτό αίτημα, το οποίο θεμελίωνε σταδιακά την έννοια του Μοντερνισμού στο ελληνικό γίγνεσθαι, συνέβαλε στην υποδοχή του «μεταλογικού» έργου του Χαλεπά (1902-1922) στο εσωτερικό της χώρας, κατά την αυγή του αιώνα. Στο πλαίσιο του επιδιωκόμενου εκσυγχρονισμού, οι Έλληνες στράφηκαν στη Γαλλία,²¹ η οποία αποτέλεσε το κατεξοχήν πρότυπο σε πολιτικό,²² σε λογοτεχνικό²³ και σε πολιτιστικό επίπεδο.²⁴ Συνεκδοχικά, ένας αέρας ανανέωσης εισέρχονταν και στην

²¹ Η αμφίδρομη σχέση Ελλάδας – Γαλλίας, συνέχισε σε μια σταθερή βάση ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Οι Έλληνες καλλιτέχνες γοητεύονταν από τα εικαστικά διδάγματα του γαλλικού πολιτισμού. Αλλά και η Γαλλία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα εκδήλωνε ένα ενδιαφέρον για την Ελλάδα, όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς μέσα από τα συγγράμματα, που δημοσιεύονταν στο Παρίσι γύρω από ελληνικά αρχαιολογικά ή ποιητικά θέματα. Βλ. ενδεικτικά τις μελέτες των Bertrand, 1908.- Ancey, 1909.- Carillo-Gomez, 1909, όπως παρατίθενται στον Lostein, 2007, 57. Αξιοσημείωτη είναι επίσης και η περίπτωση του περιοδικού *L' Art et les Artistes*, το οποίο εκδίδονταν από το 1905 έως και το 1939 και κατέγραφε την εικαστική κίνηση στην Ευρώπη. Από το δέκατο έβδομο τεύχος του περιοδικού, τον Απρίλιο του 1907, έως το 1912 το εν λόγω έντυπο συνεργάστηκε με τον Γάλλο χρονικογράφο Adolphe Marie Antoine Thalasso (1858-1919). Μεταξύ των άλλων, αυτός σχολίαζε τα καλλιτεχνικά δρώμενα στην Ελλάδα, έκανε αφιερώματα σε σύγχρονους Έλληνες δημιουργούς, παρουσίαζε τα έργα τους και ενημέρωνε το φιλότεχνο κοινό για τα σημαντικά θέματα στον χώρο των ελληνικών τεχνών. Για το συγκεκριμένο περιοδικό και τον τεχνοκρίτη, βλ. Lostein, 2007, 57-65.

²² Ο Ελευθέριος Βενιζέλος χρησιμοποίησε τη Γαλλία «ως φωτεινό οδηγό» και πρότεινε το 1911 την εισαγωγή του θεσμού του Συμβουλίου της Επικρατείας στο ελληνικό πολίτευμα, όπως είχε συμβεί και στο γαλλικό. Δύο χρόνια αργότερα επισημαίνει τη σχέση που συνέδεε τα δύο κράτη, αναφερόμενος στο «αίσθημα της βαθειάς ευγνωμοσύνης δια την πεφωτισμένην συνδρομήν και τας λίας πραγματικές υπηρεσίας τας παρασχεθείσας υπό της Γαλλικής αποστολής εις τον στρατόν και την χώραν». Εκφράζοντας την κοινή αντίληψη των Ελλήνων για τα ιδεολογικά πρότυπα, που προσέφερε η Γαλλία στην Ελλάδα, λέει ότι «το Ελληνικόν Έθνος δεν λησμονεί ότι η Γαλλία είναι μια των δημιουργών της ανεξαρτησίας του και ότι εύρεν εν αυτή και κατά την δυστυχίαν του και μέχρι χθες ακόμη τον πιστόν και ανιδιοτελήν προστάτην των παρεγνωρισμένων εθνικών δικαίων του». Βλ. Κιτρομηλίδης, 2007, 23-24.

²³ Κείμενα της σύγχρονης γαλλικής λογοτεχνίας και ποίησης μεταφράστηκαν στα ελληνικά σε μια προσπάθεια να εξοικειωθεί το ελληνικό κοινό των αρχών του 20^{ου} αιώνα με την ευρωπαϊκή κουλτούρα. Οι στήλες των ελληνικών εφημερίδων ακολούθησαν τις αντίστοιχες των δυτικών και κατακλύστηκαν από ποιητικά και πεζά κείμενα Ελλήνων λογοτεχνών. Αυτά αναπαρήγαγαν τα ήθη και τα έθιμα του εσωτερικού της χώρας σε ένα γλωσσικό ιδίωμα άλλοτε κοντά στην καθαρεύουσα και άλλοτε κοντά στη δημοτική, αντανακλώντας τη μεταβατικότητα, που χαρακτήριζε αυτήν την εποχή. Σε αυτό το περιβάλλον, ο Νικόλαος Σπανδωνής (1858-1913), δημοσιογράφος με ποικίλη δράση, παρουσίασε μέσα από το τρίτομο έργο του *Η Αθήνα μας* (1893) το προφίλ της πρωτεύουσας, που μεταμορφωνόταν σε ευρωπαϊκή. Βλ. Σπανδωνής, 1893. Αντίστοιχα, ο ερωτισμός, ο οποίος κυριαρχούσε στον απόηχο του Ρομαντισμού, αποτυπώνεται μέσα από τα ποιήματα, όπως ο *Ταμπούρας* (1888-1902) του Γεωργίου Δροσίνη (1859-1951). Βλ. Δροσίνης, 1995. Σε παρόμοια κατεύθυνση, ο Πλάτων Ροδοκανάκης (1883-1919), ένας από τους πιο σημαντικούς θιασώτες του λογοτεχνικού Αισθησιασμού, απέδωσε τη γλώσσα και το ύφος της ευρωπαϊκής «Belle Époque» (Ωραία Εποχή) μέσα από τα λυρικά του κείμενα. Βλ. Ροδοκανάκης, 1912, 8. Η «λυρική» Αθήνα γοήτευσε Έλληνες στοχαστές αυτών των ετών, όπως τον λογοτέχνη Παύλο Νιρβάνα (1866-1937). Βλ. Νιρβάνας, 1922, 21. Οι κοσμικές εκδηλώσεις και οι χοροεσπερίδες των νέων της Ευρώπης έγιναν μόδα και στην Ελλάδα. Βλ. Ροϊδης, 2012². Τον ευρωπαϊκό τρόπο ζωής υιοθέτησαν και οι κατώτερες τάξεις, που είχαν ανάγκη από διασκέδαση. Βλ. Παναγιώτου, 2008. Ταυτόχρονα, στο πεδίο της εγχώριας λογοτεχνίας, πέρα από τον ποιητή και εκπρόσωπο της Νέας Αθηναϊκής Σχολής Κωστή Παλαμά (1859-1943), έκαναν την εμφάνισή τους οι Κ. Π. Καβάφης (1863-1933), Κώστας Χατζόπουλος (1868-1920), Ντίνος Θεοτόκης (1872-1925), Άγγελος Σικελιανός (1884-1951) και Νίκος Καζαντζάκης (1883-1957). Αυτοί αποδεσμεύτηκαν από τις νόρμες του Ρομαντικού Κλασικισμού του παρελθόντος και στράφηκαν σε κοινωνικά, ψυχογραφικά θέματα, σύμφωνα με τα καινοφανή δυτικά πρότυπα. Βλ. Πολίτης, 1968, 45.- Μουλλάς, 1977β, 413-426.- Μουλλάς, 1978, 494-504.- Παπανικολάου, 1999, 23.

²⁴ Εκτός από τα έντυπα φιλολογικού περιεχομένου, που κάλυπταν και την πολιτιστική κίνηση στην Αθήνα, στην αυγή του 20^{ου} αιώνα άρχισε η έκδοση των περιοδικών τέχνης. Αυτά ενημέρωναν το φιλότεχνο ελληνικό κοινό για τα καλλιτεχνικά δρώμενα και τις εκθέσεις, που πραγματοποιούνταν από συλλόγους και εταιρείες. Βλ. Ζίας, 1962, 1355-1362.- Παπανικολάου, 1999, 46-47.- Παυλόπουλος, 2002β, 164-170.- Ματθιόπουλος,

ελληνική ζωγραφική των αρχών του 20^{ου} αιώνα χάρη στην εισδοχή του Ιμπρεσιονισμού²⁵ και του Συμβολισμού²⁶ από το Παρίσι.²⁷ Από τη στιγμή, όμως, που «ό,τι νέον

2003α, 325-326. Από αυτά ξεχώρισαν η *Πινακοθήκη* (1900-1926), τα *Παναθήναια* (1900-1915) και *Ό Καλλιτέχνης* (1910-1912) που, όπως και τα δύο προηγούμενα, συνόδευε τα κείμενα-κριτικές με φωτογραφίες έργων, αφίσες εκθέσεων, χαρακτηριστικά (βλ. Γρηγοράκης, 1985), σύμφωνα με τις εξελίξεις οι οποίες συντελούνταν σε τεχνολογικό επίπεδο και στον χώρο των τεχνών.

²⁵ Το ελληνικό κοινό είχε έλθει σε επαφή με τον Ιμπρεσιονισμό ήδη από την καμπή του 19^{ου} αιώνα. Για τον Ιμπρεσιονισμό και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Προκοπίου, 1967, τόμ. Β', 213-215.- Hauser, 1984, τόμ. 4, 216-290.- Χαραλαμπίδης, 1990, 19.- Αργκάν, 1998, 82,135.- Ρούμπιν, 1999.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2001^{2ε}, 352-354. Ωστόσο, η νέα τάση έγινε ευρύτερα γνωστή χάρη στις προσπάθειες των νεωτεριστών Θωμά Θωμόπουλου και Κίμωνα Μιχαηλίδη (1905-1952) στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Βλ. Θωμόπουλος, 1901, 251.- Μιχαηλίδης, 1904, 172. Τη χρονιά της δημοσίευσης του άρθρου του Μιχαηλίδη, ο Γάλλος τεχνοκρίτης Camille Mauclair (1872-1945) είχε κυκλοφορήσει το βιβλίο του για τον Ιμπρεσιονισμό, όπου παρουσίαζε την ιστορία, τα χαρακτηριστικά και τους βασικούς εκφραστές αυτού του κινήματος. Βλ. Mauclair, 1904. Ο Ιμπρεσιονισμός συνδέθηκε με το ρεύμα του Δημοτικισμού, ως προς τη φυσική ελευθερία έκφρασης. Ως εκ τούτου, κατά τη διάρκεια αυτών των ετών, οι Φιλελεύθεροι πολιτικοί εκπρόσωποι του τόπου τον προώθησαν στη βάση του Μοντερνισμού που ευαγγελίζονταν. Βλ. Παπανικολάου, 1999, 50-67.- Ματθιόπουλος, 2003α, 327-336.- Ματθιόπουλος, 2005, 89-90, 574-593, καθώς και τα σχόλια που παρατίθενται στα εξής έργα: Ξενόπουλος, 1899α.- Ξενόπουλος, 1899β.- Ξενόπουλος, 1899γ.- Ξενόπουλος, 1899δ.- Κάποιος, 1902β, 197-198.- Μιχαηλίδης, 1902γ, 52-55.- Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1903, 119.- Μιχαηλίδης, 1905, 287.- Ανώνυμος, 1909α, 9-14.- Μαλέας, 1915, 259-260.- Ανώνυμος, 1917γ, 113-114.- Κ., 1917β, 77.- Κ., 1917γ, 91.- Ανώνυμος, 1918α.- Νιρβάνας, 1918.- Κ., 1919α, 3.- Ανώνυμος, 1920α, 107-108.- Ανώνυμος, 1920β, 2.- Ανώνυμος, 1920γ, 18.- Παπαντωνίου, 1920α.- Παπαντωνίου, 1920β.- Παπαντωνίου, 1920γ (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 1966, 77-81).- Ξενόπουλος, 1921, 25-27.- Γιοφύλλης, 1929.- Προκοπίου, 1936, 25-46.- Βυζάντιος, 1963, 19-22.- Νιρβάνας, 1968, τόμ. Γ', 342-343.- Σβορώνος, 1985⁹, 135. Η τεχνική της στιγμιαίας εντύπωσης που πρότεινε ο Ιμπρεσιονισμός, προσέφερε ενδιαφέρουσες λύσεις στην προσωπογραφία και στην τοπιογραφία, χάρη στον υποκειμενικό Ρεαλισμό της. Βλ. Βώκος, 1910, 95-102.- Ανώνυμος, 1912α, 66. Συνεπώς, η εν λόγω κίνηση αποτέλεσε αντικείμενο εγκωμιασμού από τους ομιφρανών θέσεων Έλληνες των αρχών του αιώνα, οι οποίοι προέτρεπαν τους ντόπιους εικαστικούς να την υιοθετήσουν. Βλ. Μιχαηλίδης, 1908α, 61-63. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Ιμπρεσιονισμός των Νικολάου Οθωναίου (1877-1949) (βλ. Ανώνυμος, 1901ρ, 175.- Ανώνυμος, 1915α, 173-174.- Κ., 1919α, 2), Λυκούργου Κογεβίνα (βλ. Σίβυλλα, 1910, 99.- Ανώνυμος, 1915β, 28) και Επαμεινώνδα Θωμόπουλου (1878-1976) (βλ. Ανώνυμος, 1912α, 25-16) εκθειάστηκε, καθώς θεωρήθηκε ότι παρέχει τα εχέγγυα της νεωτερικότητας και του εξευρωπαϊσμού. Ωστόσο, υπήρχε και το αντίπαλο δέος, που εκφράστηκε από εκείνους οι οποίοι επέμεναν με ζήλο στις παραδεγμένες κλασικιστικές λύσεις, με στόχο τη στήριξη της «εθνικής» φυσιογνωμίας του τόπου. Βλ. Ανώνυμος, 1885β.- Ανώνυμος, 1885γ.- Ανώνυμος, 1885δ.- Ανώνυμος, 1885ε.- Ανώνυμος, 1885ς.- Ανώνυμος, 1888β.- Βελλιανίτης, 1895.- Ροϊδης, 1896.- Ανώνυμος, 1912α, 25-26.- Ό Τεχνοκρίτης, 1912, 48-51.- Κ., 1919α, 3.- Κ., 1919β, 71-72.- Γιαννόπουλος, 1965, 116-117, 126.

²⁶ Οι αρχές του Συμβολισμού είχαν κάνει την πρώτη τους εμφάνιση στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Βλ. Νιρβάνας, 1886.- Έπισκοπόπουλος, 1898.- Έπισκοπόπουλος, 1899β.- Έπισκοπόπουλος, 1899γ.- Νιρβάνας, 1899α, 75.- Νιρβάνας, 1899γ.- Νιρβάνας, 1900β. Για τον Συμβολισμό και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Ferrari, 1967, 792-840.- Praz, 1970²- Lusie Smith, 1972.- Delevoy, 1982²- France – Moréas – Bourde, 1983.- Cassou, 1984, 7-51.- Reed, 1985, 1-17.- Chadwick, 1989.- Χαραλαμπίδης, 1990, 19-25.- Theberge – Clair, 1995.- Αργκάν, 1998, 90-93, 158-160.- Gibson, 1999.- Hofstatter, 2000.- McGuinness, 2000.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2001^{2ε}, 316. Οι Έλληνες διανοούμενοι είχαν εξοικειωθεί με τις έννοιες του πνευματισμού-αποκρυφισμού, του υπνωτισμού, του θεοσοφισμού και τις μετέδωσαν στους αποδέκτες του λόγου τους. Καθοριστικό ρόλο σε αυτό έπαιξε η παραμονή του Γάλλου συγγραφέα και υπέρμαχου των ιδεαλιστικών τάσεων Joséphin Péladin (1858-1918) στην Αθήνα το 1898. Βλ. Έπ.(ισκοπόπουλος), 1898α.- Έπ.(ισκοπόπουλος), 1898β.- Έπ.(ισκοπόπουλος), 1898γ.- Νιρβάνας, 1929 (αναδημοσίευση: Νιρβάνας, 1968, τόμ. Γ', 413-414). Για τον πνευματισμό στην Ελλάδα των αρχών του αιώνα, βλ. Καζολέα-Ταβουλάρη, 2002, 62-64, 91.- Ματθιόπουλος, 2005, 200-252, καθώς και τις αναφορές που παρατίθενται στα εξής έργα: Ανώνυμος, 1891α.- Ανώνυμος, 1891β.- Ανώνυμος, 1891γ.- Ανώνυμος, 1891ς.- Ανώνυμος, 1891ζ.- Β.(ελληνίτης), 1891δ.- Β.(ελληνίτης), 1891ε.- Janet, 1891α.- Janet, 1891β.- Janet, 1891γ.- Janet, 1891δ.- Janet, 1891ε.- Janet, 1891ς.- Janet, 1891ζ.- Janet, 1891η.- Ξενόπουλος, 1891, 381-384.- Ραγκαβής, 1891α, 23-24.- Ραγκαβής, 1891β, 23-24.- Στρατήγης, 1891, 3-5.- Ανώνυμος, 1892α.- Ανώνυμος, 1892β.- Π.(αλαμάς), 1892.- Παλαμάς, 1892.- Α.(ποστολίδης), 1893, 317.- Έπ.(ισκοπόπουλος), 1894α.- Ξενόπουλος, 1894.- Δημητριάδης, 1895, 635-639.- Καμπύσης, 1896.- Ανώνυμος, 1901β, 21-22.- Μπέλλας, 1906, 153-154.- Μελᾶς, 1908.- Βώκος, 1911, 155-156.- Βελλιανίτης, 1916α.- Βελλιανίτης, 1916β.- Βελλιανίτης, 1916γ.- Νιρβάνας, 1934.- Άριστεύς, 1955, 119-122.- Καζαντζάκης, 1961, 234-235.- Νιρβάνας, 1968, τόμ. Γ', 127, 140, 144.- Ξενόπουλος, 1994. Για το φαινόμενο του υπνωτισμού στην Ελλάδα αυτών των ετών, βλ. Ματθιόπουλος, 2005, 220-252, καθώς και

ξαφνιάζει»,²⁸ οι καινοτομίες, οι οποίες παρέκκλιναν από τα παγιωμένα πρότυπα του Ρομαντικού Κλασικισμού της Δύσης και συγκρούονταν με την ελληνική παράδοση, συχνά αποκαλούνται με απαξιωτική διάθεση «παρεκτοπαί της τέχνης»²⁹ και «καινά δαιμόνια

τα σχόλια που παρατίθενται στα εξής έργα: Καρδαμάτης, 1889, 11.- Ανώνυμος, 1891δ.- Ανώνυμος, 1891ε.- Β.(ελληνίτης), 1891α.- Β.(ελληνίτης), 1891β.- Β.(ελληνίτης), 1891γ.- Καλλικούνης, 1891, 144-156, 231-241.- Ρ., 1893, 171-173.- Έπ.(ισκοπόπουλος), 1903. Για τον θεοσοφισμό και την επίδρασή του στην Ελλάδα από τα τέλη του 19^{ου} έως την αγγή του 20^{ου} αιώνα, βλ. Garrigues et al., 1951.- Καζολέα-Ταβουλάρη, 2002, 62-64, 91 κ.εξ.- Ματθιόπουλος, 2005, 108-197, 220-252, 314-329, καθώς και τις αναφορές που γίνονται στα εξής έργα: Παλαμᾶς, χ.χ., τόμ. 1, 367-369.- Παλαμᾶς, χ.χ., τόμ. 3, 260.- Παλαμᾶς, χ.χ., τόμ. 4, 70, 72.- Παλαμᾶς, χ.χ., τόμ. 8, 386-387.- Παλαμᾶς, χ.χ., τόμ. 10, 475.- Ό Περραστικός, 1891.- Παλαμᾶς, 1893 (αναδημοσίευση: Παλαμᾶς, χ.χ., τόμ. 5, 380).- Έπ.(ισκοπόπουλος), 1894β.- Παλαμᾶς, 1894 (αναδημοσίευση: Παλαμᾶς, χ.χ., τόμ. 5, 292).- Έπ.(ισκοπόπουλος), 1896.- Θεοτόκης, 1899, 232-233.- Παλαμᾶς, 1899 (αναδημοσίευση: Παλαμᾶς, χ.χ., τόμ. 3, 81).- Α., 1900, 125.- Παλαμᾶς, 1900α, 4 (αναδημοσίευση: Παλαμᾶς, χ.χ., τόμ. 3, 93).- Παλαμᾶς, 1900β, 137 (αναδημοσίευση: Παλαμᾶς, χ.χ., τόμ. 3, 260).- Θεοτόκης, 1904, 1-6.- Νιρβαμή, 1906, 98.- Χατζόπουλος, 1910.- Χατζηπέτρος, 1935, 4-5.- Ανώνυμος, 1936β, 3.- Καζαντζάκης, 1961, 164-165.- Ανώνυμος, 1964-1965, 2.- Νιρβάνας, 1968, τόμ. Α', 45-46.- Θεοτόκης, 1988².- Θεοτόκης, 1993.- Δρακούλης, 2000, 165, 170-175. Έτσι, διαμορφώθηκε το υπόβαθρο για την εισδοχή του Συμβολισμού στην Ελλάδα κατά την πρώτη εικοσαετία του 20^{ου} αιώνα. Βλ. Χατζόπουλος, 1909α.- Χατζόπουλος, 1909β. Σε μια εποχή συνεχών πολέμων, κοινωνικών επαναστάσεων και οικονομικών κρίσεων, ο ιδεαλιστικός κόσμος, που πρότεινε ο ευρωπαϊκός Συμβολισμός, θεωρήθηκε ως μια διέξοδος από την τρέχουσα πραγματικότητα. Βλ. Χατζόπουλος, 1996, 131.- Σαραγιώτης, 2000. Οι υπέρμαχοι του εκσυγχρονισμού στην Ελλάδα των πρώτων χρόνων του αιώνα παρουσίασαν τα χαρακτηριστικά και τους κύριους Ευρωπαϊούς εκπροσώπους του Συμβολισμού στο ελληνικό κοινό και συνέτειναν στην πρόσληψη του νέου κινήματος. Εγκωμίασαν τον ιδεαλισμό του Άγγλου προραφαηλίτη ζωγράφου Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) [βλ. Μιχαηλίδης, 1901, 390], του Άγγλου συγγραφέα, ζωγράφου και κριτικού John Ruskin (1819-1900) [βλ. Έπισκοπόπουλος, 1901, 149], όπως και του Ελβετού συμβολιστή ζωγράφου Arnold Böcklin (1827-1901) [βλ. Έπισκοπόπουλος, 1895α.- Έπισκοπόπουλος, 1895β.- Ανώνυμος, 1901γ, 305-306.- Έπ.(ισκοπόπουλος), 1901β.- Παλαμᾶς, 1901.- Χαρτ, 1901, 8-16.- Μιχαηλίδης, 1902α, 60-62.- Ανώνυμος, 1903γ.- Χαρτ, 1905, 166-169], σε αντίθεση με εκείνους που απέρριπταν πεισματικά οτιδήποτε ξένο εισέβαλλε ως «ανταρσία» – κατά τη γνώμη τους – στην «εθνική», κλασικιστική παράδοση [βλ. Γιαννόπουλος, 1965, 124]. Σε αυτά τα συμφραζόμενα, το έργο των Ελλήνων συμβολιστών ζωγράφων Νικολάου Γύζη, Φρίξου Αριστέα (1879-1952) και Κωστή Παρθένη (1878-1967) απασχόλησε τους ντόπιους ειδικούς της τέχνης αυτών των ετών. Για την υποδοχή του έργου του Γύζη, βλ. Danos, 2002, 90-93.- Ματθιόπουλος, 2005, 537-546, καθώς και τις αναφορές που παρατίθενται στα εξής έργα: Εἶς Θεατής, 1899.- Θωμόπουλος, 1899α.- Θωμόπουλος, 1899β.- Θωμόπουλος, 1899γ.- Θωμόπουλος, 1899δ.- Θωμόπουλος, 1899ε.- Καμπύσης, 1899, 240.- Ν., 1899, 190.- Καμπύσης, 1901, 129.- Μποέμ, 1901, 77.- Ξερόπουλος, 1901, 233-234.- Παρθένης, 1901, 434.- Γιαννόπουλος, 1965. Για την υποδοχή του έργου του Αριστέα, βλ. Ανώνυμος, 1903β, 124-125.- Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1908, 66-68.- Κ., 1919β, 70-71. Για την υποδοχή του έργου του Παρθένη, βλ. Παπανικολάου, 1999, 50-58.- Ματθιόπουλος, 2005, 574-593, καθώς και τις αναφορές που παρατίθενται στα εξής έργα: Λβ. (Λομβέρδος), 1900.- Λομβέρδος, 1900.- Έπ.(ισκοπόπουλος), 1901α.- Μιχαηλίδης, 1902γ, 52-55.- Έ.(πισκοπόπουλος), 1903.- Μιχαηλίδης, 1904, 170-173.- Libert, 1908, 143-144.- Ανώνυμος, 1909α, 9-14.- Παπαντωνίου, 1920α.- Παπαντωνίου, 1920β.- Παπαντωνίου, 1920γ (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 1966, 77-81). Πέρα από την αρνητική αντιμετώπιση των συγκρατημένων Ελλήνων τεχνοκριτικών, οι οποίοι προέτασαν ιδεοληπτικά τις λύσεις του Ρομαντικού Κλασικισμού για την ενδυνάμωση του γένους, εντός και εκτός των συνόρων – βλ. Κάποιος, 1902β, 197-198.- Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1903, 119.- Ανώνυμος, 1904, 224.- Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1904α, 26-27.- Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1904β, 55-56. – το συμβολιστικό έργο των εν λόγω καλλιτεχνών έτυχε θερμής αποτίμησής από τους εγχώριους οπαδούς της νεωτερικότητας. Στην ιδεαλιστική τους γραφή διέκριναν τα στοιχεία της ανανέωσης, που διακαώς προσδοκούσαν και τα οποία τους διευκόλυναν στην οικοδόμηση των επιχειρημάτων τους υπέρ της συμπίεσης Ελλάδας-Δύσης.

²⁷ Το Παρίσι, ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, κέρδιζε έδαφος έναντι του Μονάχου και γοήτευε αρκετούς Έλληνες εκφραστές του πνεύματος και της τέχνης αυτής της εποχής, οι οποίοι αφομοίωσαν πιο γόνιμα τις γαλλικές επιδράσεις μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1918). Βλ. Ματθιόπουλος, 2003α, 329-335.- Κασιμάτη, 2007α, 427, καθώς και τα σχόλια που παρατίθενται στα εξής έργα: Ψυχάρης, 1978², 50-52.- Πορφύρας, 1982, 314.

²⁸ Μιχαηλίδης, 1904, 170-173.

²⁹ Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1904α, 26-27.

(που) πρέπει να εκδιωχθούν».³⁰ Ωστόσο, στη λογική του εκμοντερνισμού, που δεν ήταν πλήρως κατασταλαγμένος στα ελληνικά δεδομένα αυτών των ετών, προβλήθηκε με απόλυτο τρόπο η άποψη ότι η τέχνη θα πρέπει να «εξέλθη απαύστως από τα παραδεδεγμένα σχήματα».³¹ Η ανάγκη για αλλαγή διατυπώνεται εύστοχα μέσα από το ειρωνικό σχόλιο του περιοδικού *Ό Καλλιτέχνης*. Πιο συγκεκριμένα, ο τεχνοκριτικός, με την ευκαιρία της τέταρτης έκθεσης του Ζαπείου, επικρίνει το 1910 τη μηχανική αναπαραγωγή των κυρίαρχων έως τότε κανόνων του δυτικότροπου Νατουραλισμού, που περιόριζε – κατά την κρίση του – τους Έλληνες δημιουργούς. Αναφέρει σχετικά: «ενώ νομίζομεν επικαλούμενοι τας σκιάς των ενδόξων ονομάτων των προγόνων ότι η αρχαία ομορφιά μάς καθοδηγεί εις την αναστήλωσιν του ωραίου κόσμου, επάθαμεν όλοι φρικιώδη οφθαλμιάσιν».³² Λίγα χρόνια αργότερα, ο παιδαγωγός και αρθρογράφος Κώστας Σωτηρίου (1889-1966) προβληματίζεται για τον κίνδυνο που ελλοχεύει από το ακαδημαϊκό κληροδότημα του 19^{ου} αιώνα. Ειδικότερα, σημειώνει ότι «οι παιδαγωγοί και οι πλείστοι εκ των λογίων του 19^{ου} αιώνα είχαν θέσει ως ιδανικόν του ελληνικού λαού και ως σκοπόν της μορφώσεώς του την ανάστασιν της αρχαίας Ελλάδος. Εκ πρώτης όψεως φαίνεται το ιδανικόν αυτό αληθινόν, πλούσιον και άξιον δια την Φυλήν μας Είναι όμως πράγματι τοιούτον; Και το να θέση κανείς την ερώτησιν αυτήν προκαλεί απορίαν πολύ βεβαίως μεγαλυτέραν κατάπληξιν θα γεννήσῃ η αρνητική απάντησις. Διότι ο φρονών ότι το Ιδανικόν αυτό είναι ψευδές και ολέθριον φαίνεται ότι προσβάλλει τα “ιερά και τα όσια”. Αλλά ακριβώς εις την αντίληψιν αυτήν περί ιερότητος έχομεν μιαν από τις αιτίας του κακού, διότι αυτή στηρίζεται κυρίως εις μιαν μεγάλην πρόληψιν η οποία είναι αποτέλεσμα του ψευδοκλασικισμού».³³

Στο συγκεκριμένο αισθητικό σκηνικό της Ελλάδας αυτών των ετών, που ήθελε τον εξευρωπαϊσμό αλλά και τη διαφύλαξη της τοπικής παράδοσης για την προάσπιση της «ελληνικότητας», τίθεται το ερώτημα αν οι ντόπιοι δημιουργοί μπορούσαν να αφήσουν το δικό τους στίγμα στην εικαστική σκηνή, εντός και εκτός των συνόρων. Όπως παρατηρεί ο βυζαντινολόγος και ιστορικός της τέχνης Μαρίνος Καλλιγιάς (1906-1985)³⁴, το ζήτημα της νεοελληνικής τέχνης αυτής της περιόδου ήταν το «πώς θα εντάξουμε την πνευματική πρόοδο στην ελληνική ζωή, πως θα διατηρηθεί το ελληνικό στοιχείο με την αφομοίωση των ξένων, ταιριαστών όμως στο περιβάλλον μας, δημιουργικών συστατικών».³⁵ Το πρόβλημα αυτό το είχε εντοπίσει νωρίτερα και ο δημοσιογράφος Περικλής Γιαννόπουλος.

³⁰ Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1904β, 55.

³¹ Βλ. Θωμόπουλος, 1901, 248-250.- Θωμόπουλος, 1903α, 15-19.

³² *Ό Τεχνοκρίτης*, 1910, 53.

³³ Σωτηρίου, 1920, 39-41.

³⁴ Ματθιόπουλος, 2008α, 335-337.

³⁵ Καλλιγιάς, 1977β, 426.

Σε άρθρο του για τη νεότερη ζωγραφική το 1902, διευκρινίζει ότι «υπάρχει καθήκον εις τον τόπον αυτόν. Και το καθήκον αυτό είναι να μελετήσωμεν ημείς τον εαυτόν μας, το παρελθόν μας, το παρόν μας δια να γνωρίζωμεν τι είμεθα και τι δυνάμεθα να κάμωμεν και προς ποίας οδούς να βασίσωμεν και προς τι αύριον, προς ποίον προσεχές και ποίον απώτερον μέλλον, να μελετήσωμεν και αναλύσωμεν την γύρω ημών πραγματικήν ζωήν, τους ανθρώπους και τα έργα των, δια να γνωρίσωμεν τι σημαίνουν αυτά και τι λέγωμεν ημείς».³⁶ Η απουσία της ιθαγένειας στην τέχνη³⁷ και η υποδούλωση του ελληνικού πολιτισμού «εις τας ξένας δυνάμεις»,³⁸ συζητήθηκε από τους Έλληνες εκφραστές του πνεύματος των αρχών του 20^{ου} αιώνα, ανεξαρτήτως ιδεολογικού-αισθητικού προσανατολισμού. Το γεγονός αυτό δείχνει τον συντηρητικό κατ' ουσίαν χαρακτήρα του αδιασάφητου εγχώριου πολιτισμικού τοπίου αυτών των ετών, που εγκλωβίζεται σταθερά στην εμμονική αναζήτηση της «ελληνικότητας». Ο γλύπτης Θωμάς Θωμόπουλος σχολιάζει την πορεία της νέας ελληνικής τέχνης και διαπιστώνει ότι «οι σημερινοί Έλληνες ούτε Θεούς πιστεύουν ούτε οικείους, κινδυνεύουν να χάσουν την εθνική ενότητά τους».³⁹ Αλλά και στην *Πινακοθήκη* γράφεται, με αφορμή την έκθεση του «Συνδέσμου Έλλήνων Καλλιτεχνών»⁴⁰ στην Αθήνα το 1912, ότι «η τέχνη δια να εξυπηρετή αληθινά ένα λαόν και να ανήκη εις μιαν φυλήν πρέπει να εξέρχεται από των σπλάγχων αυτού του λαού, να ζη την ζωήν του, να περιβάλλεται τας ιδέας του και να εννοείται παρ' όλων. [...] Οι δε Έλληνες καλλιτέχνηαι ηναγκασμένοι να καταφεύγουν εις ξένας Ακαδημίας και εις ξένας σχολάς επανέρχονται εις την Ελλάδα με αρκετά ίσως εφόδια, αλλά και με ξένας τεχνοτροπίας· δεν απέκτησαν ακόμη ίδιον τρόπον εργασίας, ως εκ τούτου εκλαμβάνουν ως επί το πλείστον το μέσον ως σκοπόν και επιδίδονται όλοι εις τεχνικάς εκζητήσεις, μηδεμίαν καταβάλλοντες προσπαθείας όπως αισθανθούν με ειλικρίνειαν την ζωήν της Πατρίδος των».⁴¹ Σε συναφή κατεύθυνση, ο ιμπρεσιονιστικών τάσεων ζωγράφος Ουμβέρτος Αργυρός επισημαίνει το 1934 ότι «δεν έχει διαμορφωθεί ακόμα νέα ελληνική ζωγραφική. Όλοι μας [...] έχουμε υποστεί ξένες επιρροές. Πρέπει η ελληνική ζωγραφική να περιορισθή στο περιβάλλον της, το εθνικό και το ψυχολογικό, στην ατμόσφαιρα και στη γη της».⁴²

³⁶ Γιαννόπουλος, 1902.

³⁷ Ο δημοσιογράφος, εκδότης, συγγραφέας και πολιτικός Νικόλαος Γιαννιός (1885-1958) σχολιάζει το 1914 πως «δεχόμεσταν τον σύγχρονον πολιτισμό χωρίς κανένα δισταγμό μήπως επηρεάση και ξεθωριάση τον δικόν μας, αφού εμείς δεν έχουμε δικόν μας». Βλ. Γιαννιός, 1914β, 166-168.

³⁸ Θωμόπουλος, 1904, 314-316.

³⁹ Θωμόπουλος, 1903β, 52.

⁴⁰ Για την εν λόγω ομάδα και την ιστορία της δημιουργίας της στην Αθήνα το 1910, βλ. Ματθιόπουλος, 2001², 158-159.- Μοσχονάς, 2010, 101-186.

⁴¹ Ο Τεχνοκρίτης, 1912, 48-51. Όσον αφορά την ίδια έκθεση, το περιοδικό *Ο Καλλιτέχνης* τήρησε μια πιο θετική στάση απέναντι στο νεωτερικό στοιχείο. Βλ. Ανώνυμος, 1912β, 66.

⁴² Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 49.

Σε αυτήν τη λογική, η προσαρμογή των εικαστικών του εσωτερικού της χώρας στις δυτικοευρωπαϊκές – ακαδημαϊκές και νεωτερικές – επιταγές κατακρίθηκε από τους Έλληνες διανοητές αυτής της περιόδου,⁴³ οι οποίοι ζητούσαν αδιαλείπτως και με απόλυτο τρόπο στην τέχνη τα διαπιστευτήρια της εντοπιότητας.⁴⁴ Ο μουσικοκριτικός Ιωάννης Ψαρούδας αποκαλεί τη στροφή των Ελλήνων δημιουργών στην τέχνη του εξωτερικού «φκιασίδωμα», το οποίο και θεωρεί «δηλητήριο [...] δια την φτωχήν πατρίδα μας!».⁴⁵ Με αυτόν τον τρόπο απηχεί την εθνοκεντρική αισθητική ιδεολογία στην Ελλάδα των αρχών του αιώνα. Ακολούθως, ο στοχαστής Αθανάσιος Δημητρίου σε ένα άρθρο του για την ελληνική τέχνη σημειώνει ότι «τέχνη Ελληνική σήμερα δεν υπάρχει εις την χώραν του Απελλού και του Παρασίου. [...] Σήμερα υπάρχουν ζωγράφοι σιτιζόμενοι εκ της Ευρωπαϊκής Τέχνης, μιμούμενοι τους ξένους. [...] Ο καλλιτέχνης εκείνος όστις φεύγων εκ του περιβάλλοντος της πατρίδος του [...] απομιμούμενος [...] τους ξένους χάνει την ελληνική ιδιοφυΐαν».⁴⁶ Στην ίδια γραμμή, ο Γιαννόπουλος εναντιώνεται στις εκσυγχρονιστικές, κοσμοπολίτικες απόψεις του πεζογράφου και κριτικού Νικολάου Επισκοπόπουλου (1877-1944).⁴⁷ Αναφορικά με το θέμα της αφομοίωσης των ευρωπαϊκών τάσεων από τους Έλληνες εικαστικούς, δηλώνει σε ειρωνικό ύφος «άλλο φραγκοπίθηκος και άλλο Έλληνα».⁴⁸ Αντίστοιχα, ο πολιτικός και λογοτέχνης Ίων Δραγούμης μιλά για «απομίμηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού, που μας μετέτρεψε σε ξενότροπες μαϊμούδες».⁴⁹ Το καυστικό πνεύμα ενάντια στην ξενομανία των Ελλήνων ντόπιων εκφραστών της τέχνης, η οποία θεωρήθηκε ότι αποδυνάμωνε την αίσθηση της συνέχειας του Έθνους, συνοψίζεται στο σχόλιο της *Πινακοθήκης*. Σχετικά με τη δεύτερη έκθεση του «Συνδέσμου Έλλήνων Καλλιτεχνών» στην Αθήνα το 1915, γράφεται ότι «επικρατεί η ξενική μίμησης, και ουχί η Ελληνική ψυχή».⁵⁰ Δύο χρόνια μετά, με την ευκαιρία της πρώτης έκθεσης της «Ομάδος Τέχνη»,⁵¹ που πραγματοποιήθηκε στην πρωτεύουσα από τις 14 Δεκεμβρίου 1917 έως τις 14 Ιανουαρίου 1918, ο ανώνυμος τεχνοκρίτης της *Πινακοθήκης* ψέγει τις λύσεις

⁴³ Ζωγράφοι, όπως οι Κωστής Παρθένης (βλ. Μιχαηλίδης, 1902γ, 52-55.- Άνώνυμος, 1920γ, 18), Σοφία Λασκαρίδου (1876-1965) (βλ. Άνώνυμος, 1912α, 25-26) και Περικλής Βυζάντιος (1893-1972) (βλ. Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 73) αποδοκιμάστηκαν για τη δυτικοτρόπη υφολογία τους.

⁴⁴ Ματθιόπουλος, 2005, 444-445.

⁴⁵ Ψ.(αρούδας), 1902, 59.

⁴⁶ Δημητρίου, 1903, 254-255.

⁴⁷ Έπ.(ισκοπόπουλος), 1901γ.

⁴⁸ Γιαννόπουλος, 1903β, 2. Παρόμοιες σκέψεις διατύπωνε και τα επόμενα χρόνια. Βλ. Γιαννόπουλος, 1904.- Γιαννόπουλος, 1965, 114, 125-126, 130-131. Για το ίδιο θέμα, βλ. Ματθιόπουλος, 2005, 497-498, 508-509.

⁴⁹ Γιαννιός, 1914α, 166-168.

⁵⁰ Φιλότεχνος, 1915, 76-80.

⁵¹ Στην εν λόγω ομάδα, που ιδρύθηκε στην Αθήνα το 1917 και περέμεινε ενεργή έως το 1919, εντάχθηκαν οι Λυκούργος Κογεβίνας, Νικόλαος Οθωναίος, Κώστας Μαλέας (1879-1928), Κωστής Παρθένης, Όθων Περβολαράκης (1887-1974), Γρηγόρης Ζευγώλης (1886-1950). Οι συγκεκριμένοι δημιουργοί υιοθέτησαν τα διδάγματα του Ιμπρεσιονισμού και συνδέθηκαν πολιτικά με τους Φιλελεύθερους και το κίνημα του Δημοτικισμού. Βλ. Βυζάντιος, 1925, 27-28.- Βυζάντιος, 1963, 19-22.- Ματθιόπουλος, 2001², 159-160.- Perpinioti-Agazir, 2002, 562-581, 599-652.- Περπινιώτη-Agazir, 2007, 99-105.- Μοσχονάς, 2010, 187-217.

των συμμετεχόντων. Όπως επισημαίνει, «επικρατεί (σε αυτές) [...] ένας ξενισμός».⁵² Ανάλογη στάση κράτησε και η ευρωπαϊκή διανοήση των αρχών του 20^{ού} αιώνα απέναντι στη μιμητική διάθεση των σύγχρονων Ελλήνων εικαστικών. Ο πρεσβευτής της Γαλλίας Robert De Billy (1869-1953), με την ευκαιρία της ελληνογαλλικής έκθεσης που έλαβε χώρα στην Αθήνα το 1918, παρατηρεί με έκπληξη ότι «εις τα Ελληνικά έργα πολύ ολίγον Ελληνικόν φως και Ελληνικόν χρώμα και περισσότερα Γαλλικά και Αγγλικά και ξένα εν γένει τοπεία».⁵³ Ο Γάλλος συμβολιστής ποιητής και τεχνοκριτικός Gustave Kahn (1859-1936), κατακεραυνώνει με τη σειρά του την έκθεση της «Ομάδος Τέχνη», που πραγματοποιήθηκε το 1919 στη γκαλερί «La Voëtie» στο Παρίσι. Όπως ομολογεί, το καλλιτεχνικό αυτό εγχείρημα δεν είχε τοπικό χαρακτήρα, «accent local».⁵⁴ Αντίστοιχα, ο Γάλλος κριτικός τέχνης Louis Vauxcelles (1870-1943), ασκεί αρνητική κριτική στο γεγονός ότι οι Έλληνες δημιουργοί αντέγραφαν – κατά τα λεγόμενά του – τους Ευρωπαίους συναδέλφους τους: «Στα παραστατικά αραμπέσκ του Παρθένη ταλαντεύονται οι αναπολήσεις του Simon Bussy και του Friez, στον Κογεβίνα βλέπει τον Κερκυραίο Maufra, για τον Λύτρα γράφει ότι είναι σαν τον δικό μας τον Jules Cayron, ενώ τα τοπία του Παπαπαναγιώτου θυμίζουν κάπως τον Max Lieberman και το έργο του Φωκά παραπέμπει πότε στον Thaulow και πότε στον Madeline».⁵⁵ Οι απόψεις αυτές συζητήθηκαν και στην Αθήνα από τους Έλληνες επαΐοντες της τέχνης εκείνων των ετών, που προασπίζονταν σταθερά την έννοια της ιθαγένειας. Την ίδια χρονιά, ο δημοσιογράφος, ποιητής και συγγραφέας Δημήτριος Ι. Καλογερόπουλος (1868-1954) κοινοποιεί στην *Πινακοθήκη* ότι «οι Έλληνες κατηγορούνται ως μη έχοντες Ελληνικόν χαρακτήρα. [...] Ο ψόγος αυτός, αληθής κατά το πλείστον, πρέπει να διδάξη τους νεώτερους καλλιτέχνες μας ότι η αξία των εξαρτάται πολύ εκ της Ελληνικότητας. Η μίμησις δεν έχει καμμίαν αξία, ούτε δια τους ξένους καν».⁵⁶ Ωστόσο, ο αρθρογράφος της *Εσπερίας του Λονδίνου* προσπαθεί να δώσει απαντήσεις στα καυστικά σχόλια για την ελληνική τέχνη και τα πρότυπά της. Έτσι, υποστηρίζει το 1919 ότι «υπάρχει όμως δια τους Έλληνας ζωγράφους μια σχολή ανωτέρα του Μονάχου και του Παρισίου: είναι εκείνη που πρέπει οι ίδιοι να ιδρύσουν εις την Ελλάδα, εμπνεόμενοι από την Ελληνικήν φύσιν και την Βυζαντινήν παράδοσιν».⁵⁷ Μέσα από αυτές τις φράσεις, ο Βλαδίμηρος Λανίτης έθεσε τις βάσεις για

⁵² Άνωνυμος, 1917γ, 113-114.

⁵³ Φιλότεχνος, 1918, 35.

⁵⁴ Kahn, 1919.

⁵⁵ Βλ. Vauxcelles, 1919.- Περπινιώτη-Agazir, 2007, 100-101.

⁵⁶ Κ., 1919β, 75. Ο ελληνικός Τύπος αυτής της εποχής αποσιώπησε το γεγονός. Βλ. Ματθιόπουλος, 2003α, 337.

⁵⁷ Λανίτης, 1919, 370.

την επανεκτίμηση της εγχώριας Λαϊκής⁵⁸ και Βυζαντινής⁵⁹ Τέχνης. Τα ανεπιτήδευτα χαρακτηριστικά τους θεωρήθηκαν το μέσον για την ενίσχυση της «ελληνικής» παρουσίας στο εθνικό και κατά κύριο λόγο στο ευρωπαϊκό εικαστικό σκηνικό αυτών των ετών, το οποίο επικαιροποιούσε τους λησμονημένους πολιτισμούς ως δείγμα Μοντερνισμού στο όνομα του Πριμιτιβισμού.⁶⁰ Η εξέλιξη αυτή οδήγησε στη νόθευση της παραδοσιακής ελληνικής τέχνης⁶¹ από τη δυτικότερη αστική. Η τελευταία επικράτησε στη σύγχρονη αισθητική εντός των συνόρων, που ισορροπούσε ανάμεσα στις εθνοκεντρικές αξιώσεις και στα ανανεωτικά κελεύσματα.

2.2. Η γλυπτική στην Ελλάδα των ετών 1902-1922

Σε μια μεταβατική για την Ελλάδα εποχή, η γλυπτική κατά το διάστημα 1902-1922 δεν διαφοροποιήθηκε ιδιαίτερα από εκείνη του προηγούμενου αιώνα σε επίπεδο θεματολογίας και γραφής.⁶² Ως αποτέλεσμα, οι κανόνες του Ακαδημαϊσμού του 19^{ου}

⁵⁸ Η σημασία της Λαϊκής Τέχνης εξαιρείται από τους Έλληνες οπαδούς της νεωτερικότητας, κατά την πρώτη εικοσαετία του 20^{ου} αιώνα. Βλ. Θωμόπουλος, 1903β, 52.- Ζάχος, 1911, 185-186, με εκτενή αναφορά στο Φεσσά-Εμμανουήλ, 2013.- Μαλέας, 1916.- Λανίτης, 1919, 370. Για τη Λαϊκή Τέχνη και τα χαρακτηριστικά της, βλ. Προκοπίου, 1936.- Χατζημιχάλη, 1955, 471.- Γιοφύλλης, 1962, τόμ. Α', 113-120.- Εὐαγγελίδης, 1969, 109-134.- Καλλιγᾶς, 1977α, 529-543.- Καλλιγᾶς, 1977β, 426-438.- Χατζηδάκης, 1977, 244-273.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. α', 121-163.- Χρήστου, 1981.- Μισιρλή, 1993.- Ζώρα, 1995.- Κωτίδης, 1995α.- Γαρίδης, 1996, 128-129.- Παπανικολάου, 2002, 126-131.

⁵⁹ Σε κάθε ευκαιρία η Βυζαντινή Τέχνη προβάλλεται από τη σύγχρονη εγχώρια διανοήση, ανεξαρτήτως ιδεολογικού-αισθητικού προσανατολισμού. Βλ. Γιαννόπουλος, 1902.- Θωμόπουλος, 1903β, 52.- Φιλότεχνος, 1918, 35.- Λανίτης, 1919, 370.- Γιαννόπουλος, 1935, 38-40.- Γιαννόπουλος, 1965, 63.- Μιχαήλ, 1972², 154.- Μπαλτᾶκος, 1978, 80-81. Για τη Βυζαντινή Τέχνη και τα χαρακτηριστικά της, βλ. Γαλάβαρης, 1971, 354-397.- Χατζηδάκης, 1971α, 274-325.- Χατζηδάκης, 1971β, 394-458.- Αχειμᾶστου-Ποταμιάνου, 1995.- Βοκοτόπουλος, 1995.- Χατζηδάκη, 1995.- Γαλάβαρης, 1995.- Λόουντεν, 1999.

⁶⁰ Ο Πριμιτιβισμός, που αναδύθηκε μέσα από τα διδάγματα του Ρομαντισμού, εμφανίστηκε στην ευρωπαϊκή καλλιτεχνική σκηνή στην αυγή του 20^{ου} αιώνα. Η ουσιαστική πρόσληψή του στην Ελλάδα θα πραγματοποιηθεί στην εποχή του Μεσοπολέμου. Για τον Πριμιτιβισμό και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Προκοπίου, χ.χ.- Προκοπίου, 1947, 248-254.- Bell, 1976, 90 κ.εξ.- Λυδάκης, 1987.- Miller, 1996, 50-71.- Gombrich, 2002.

⁶¹ Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η τέχνη του Καραγκιόζη. Μολονότι τέχνη παραδοσιακή, από το 1910 και μετά έπρεπε να εκσυγχρονιστεί και να παρακολουθήσει τις κυρίαρχες τάσεις στη μόδα, στον τρόπο ζωής, στη γλώσσα και στο λεξιλόγιο. Βλ. Risal, 1907.- Roussel, 1921.- Μπίρης, 1952.- Ίωάννου, 1971-1972.- Ξύδης, 1976α, τόμ. Α', 46-51.- Γιαγιάννος – Γιαγιάννος – Διγκλής, 1976-1977.- Χατζηπανταζής, 1977.- Σπαθάρης, 1978².- Μυστακίδου, 1982.- Πούχγερ, 1985.- Πετρή, 1986.- Καΐμη, 1990.- Ματθιόπουλος, 2003α, 339-345. Αντίστοιχα, η περίπτωση του Θεόφιλου (1870-1934) ταυτίστηκε με την πρόσληψη του νεωτερισμού της Δύσης στην Ελλάδα αυτών των ετών, αλλά και με τον τρόπο που η παραδοσιακή τέχνη μετατράπηκε σε ένα «λαογραφικό προϊόν» στην προσπάθεια να διαμορφωθεί ένα ζωγραφικό ύφος με «ελληνικό» χαρακτήρα. Βλ. Τσαρούχης, 1938.- Μακρής, 1939.- Έλύτης, 1945.- Καρτσωνάκης-Νάκης, 1961.- Τσαρούχης, 1966.- Έλύτης, 1973.- Δανιήλ, 1975.- Ξύδης, 1976α, τόμ. Β', 20-25.- Καλλιγᾶς, 1977β, 437.- Πετρή, 1978.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 131-141 κ.εξ.- Χατζηνικολάου, 1982, 27-50.- Παπανικολάου, 1999, 68-71.- Ματθιόπουλος, 2003α, 345-348.

⁶² Βλ. Γιοφύλλης, 1962, τόμ. Β', 451-505.- Manolikakis, 1966.- Προκοπίου, 1967, τόμ. Β', 450-453.- Εὐαγγελίδης, 1969, 180-190.- Ξύδης, 1976α, τόμ. Α', 190-220.- Καλλιγᾶς, 1977β, 434-435.- Σπητέρης, 1978, 512.- Λυδάκης, 1981α, 75-107.- Χρήστου – Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, 1982, 104-161.- Στεφανίδης, 1984α, 57-67.- Μυκονιάτης, 1995α, 18-21.- Παυλόπουλος, 1998, 13-34.- Παπανικολάου, 1999, 18-19, 72-

αιώνα παρέμειναν κραταιοί, καθώς είχε παγιωθεί η πεποίθηση ότι αυτοί προήγαν το «εθνικό-ελληνικό» στοιχείο. Ωστόσο, στο πλαίσιο του εκσυγχρονισμού της χώρας, ο νεωτερισμός εισέδυσσε στο πεδίο της ντόπιας γλυπτικής, με το ιδεολόγημα της ιθαγένειας να αποτελεί ρυθμιστικό αξιολογικό κριτήριο των έργων τέχνης. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει την έλλειψη συνοχής του ελληνικού πολιτισμικού τοπίου, μέσα στο οποίο συντελέστηκε η υποδοχή του πρώιμου (1870-1878) και ύστερου (1902-1922) έργου του Γιαννούλη Χαλεπά, κατά την πρώτη εικοσαετία του 20^{ου} αιώνα.

Στον απόηχο των ιδεών του Γάλλου φιλοσόφου Hippolyte Taine, σύμφωνα με τον οποίο τα έργα προβάλλονταν ως προϊόντα «της πνευματικής και ηθικής του έθνους καταστάσεως»,⁶³ που βοηθούν στη «διαπαιδαγώγησιν του λαού»,⁶⁴ η γλυπτική συνδέθηκε εμμονικά με τα «ψηλά θέματα της ελευθερίας και της ιστορίας του τόπου». ⁶⁵ Ως εκ τούτου, στα χρόνια των κοινωνικών αναταραχών και των πανεθνικών απελευθερωτικών αγώνων, η ελληνική γλυπτική αποτέλεσε σταθερά φορέα «εθνικής συνείδησης». ⁶⁶ Ανέλαβε τον ρόλο του εμψυχωτή και ο γλύπτης, περισσότερο από τον ζωγράφο ή τον λογοτέχνη, ταυτίστηκε με την εικόνα του εικαστικού-πατριώτη, ο οποίος ενδυνάμωνε με τις προτάσεις του το εθνοκεντρικό προφίλ της χώρας, εντός και εκτός των συνόρων. ⁶⁷ Προκειμένου να στηρίξουν αυτήν την ιδιότητα, αρκετοί σύγχρονοι Έλληνες γλύπτες συνέχισαν τη φιλοτέχνηση προτομών, ανδριάντων, ταφικών μνημείων, ηρώων σύμφωνα με τα νατουραλιστικά ιδεώδη του Ρομαντικού Κλασικισμού της Δύσης. Έτσι, ικανοποίησαν τις εθνοκεντρικές απαιτήσεις των παραγγελιοδοτών τους. Μέσα από τις νόρμες του ακαδημαϊκού παρελθόντος, οι Έλληνες των αρχών του 20^{ου} αιώνα πίστεψαν ότι έβρισκαν εκ νέου την παράδοση και τη συνέχειά τους. ⁶⁸ Η αρχαία αισθητική, που έδινε «τον ορισμό του ωραίου», θεωρήθηκε ότι «είναι η έκφραση του ηθικού ιδεώδους». ⁶⁹ Αυτή βοήθησε ώστε «η Ελληνική γλυπτική» να καθορίσει «διά παντός τα ανώτατα φυσιολογικά πρότυπα της τέχνης και της αρμονίας». ⁷⁰ Έτσι, γράφεται ότι «εις τα αρχαία μνημεία, που μιλούν τόσον εύγλωττα το μεγαλείον της κλασσικής εποχής, ευρίσκει ο Έλλην τεχνίτης τον φυσικόν και τον πιο σοφόν δάσκαλον». ⁷¹ Σε αυτήν την ατμόσφαιρα, η οποία

85.- Καραϊσκού, 2001, 8-41.- Παπανικολάου, 2002, 48-53, 113-125, 206-219, 228-229.- Γεωργιάδου-Κούντουρα, 2003α, 236-238.- Ματθιόπουλος, 2003α, 311-351.- Λαμπράκη-Πλάκα – Γιαννουδάκη, 2006, 73-147.- Καραϊσκού, 2011, 31-41.- Λυδάκης, 2011, 102-139.- Στειακάκης, 2012β.

⁶³ Βλ. Τάιν, χ.χ.- Taine, 1878, 546-574.

⁶⁴ Άνωνυμος, 1905, 189.

⁶⁵ Βλ. Μιχαηλίδης, 1902β, 35.- Εύστρατιάδης, 1911, 397.

⁶⁶ Θωμόπουλος, 1903γ, 348-353.

⁶⁷ Μυκονιάτης, 1995α, 18.

⁶⁸ Βλ. Καραϊσκού, 2001, 8-41.- Καραϊσκού, 2011, 31-41.

⁶⁹ Βλ. Τάιν, χ.χ., 14.- Taine, 1878, 546-574.

⁷⁰ Άνωνυμος, 1913, 68-69. Το παρόν άρθρο είναι μετάφραση ενός άρθρου από τους *Times* του Λονδίνου. Για το ίδιο θέμα, βλ. Καραϊσκού, 2001, 18.- Καραϊσκού, 2011, 26.

⁷¹ Μιχαηλίδης, 1908β, 295-296.

κληρονομήθηκε από τον 19^ο αιώνα, προωθείται συνεκδοχικά η δογματική άποψη ότι η γλυπτική «πρέπει ναποτυπώνει ολίγας μόνο στιγμές της ζωής σπανίας και απολύτως ωραίας, σχήματα, χαράν ή πόνον». ⁷² Αντίθετα, «κάθε κίνησις επάνω εις το μάρμαρον, η οποία δεν είναι θαυμασία, είναι ως διαρκές έγκλημα, απαίσιον, σύγγνωστόν», ⁷³ από τη στιγμή που – όπως τονίζεται – «περισσότερο ημπορεί να βλάψει το άσχημο παρά το ανήθικον». ⁷⁴ Ο γλύπτης Θωμάς Θωμόπουλος επισημαίνει τον κλασικιστικό προσανατολισμό της εγχώριας γλυπτικής των δύο πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα, όπως συγκροτείται μέσα από τις παραδεγμένες επιταγές του Ρομαντικού Εθνικισμού. Ειδικότερα, παρατηρεί το 1910 ότι «χρόνια τώρα καρτεράνε ν' αναστηθούν οι θεοί και οι ήρωες. Το λευκό Πεντελικό μάρμαρο, ποιός ξέρει, θαμμένο εκεί στα έγκατα του αρχαίου λατομείου ως πότε θα καρτεράει την ανάστασι των θεών και των ηρώων». ⁷⁵ Με αυτές τις φράσεις γίνεται φανερό ότι η ελληνική γλυπτική, μολονότι στα χρόνια των πολέμων «παίρνει πνοή και ουσία από το διάχυτο ηρωικό και μεγαλοϊδεάτικο κλίμα, καταλήγει σε μια άτολμη και συμβατική “επίσημη” αστική τέχνη», ⁷⁶ όπου τίποτα, όπως σημειώνεται, δεν «ταράζει τα λιμνάζοντα ύδατα». ⁷⁷ Σε αυτό το πλαίσιο, όπου προκρίνεται η «ελληνικότητα» μέσα από τον δυτικότροπο Ακαδημαϊσμό και την εξιδανίκευση του 19^{ου} αιώνα, κατευθύνθηκε το έργο των Γεωργίου Δημητριάδη (του Αθηναίου, 1880-1941), ⁷⁸ Γεωργίου Βρούτου, ⁷⁹ Γεωργίου Μπονάνου (1863-1940), ⁸⁰ Λάζαρου Σώχου (1862-1911), ⁸¹ Μιχάλη Τόμπρου (1889-1974), ⁸² Θωμά Θωμόπουλου, ⁸³ Νίκου Στεργίου (1888-1919) ⁸⁴ και

⁷² Μακρής, 1905, 254.

⁷³ Μακρής, 1905, 254.

⁷⁴ Μακρής, 1907-1908, 191.

⁷⁵ Θωμόπουλος, 1910, 87.

⁷⁶ Σπητέρης, 1979α, τόμ. α', 241.

⁷⁷ Σπητέρης, 1979α, τόμ. α', 241.

⁷⁸ Η προτομή του Επτανήσιου πολιτικού και γιατρού Κωνσταντίνου Λομβέρδου ξεχώρισε για τον ακαδημαϊκό, άρτιο τρόπο αποτύπωσης των χαρακτηριστικών, που επιχείρησε ο Δημητριάδης το 1901-1902. Βλ. Ανώνυμος, 1901-1902, 22.

⁷⁹ Η νατουραλιστική γραφή που διατήρησε ο Βρούτος στον ανδριάντα του εθνικού ποιητή Διονυσίου Σολωμού (1798-1857), το 1902, επιδοκιμάστηκε για τον Κλασικισμό και την «ελληνικότητά» της. Βλ. Μιχαηλίδης, 1902β, 35.- Μιχαηλίδης, 1911-1912, 188.

⁸⁰ Ο Μπονάνος έκανε σαφή τα καλλιτεχνικά του πρότυπα, τα οποία ανάγονταν στο κλασικό παρελθόν της Ελλάδας. Βλ. Ρωκ, 1940.- Μαρκάτου, 1992.- Παυλόπουλος, 1998, 24.- Γαβρίλη – Μπονάνου – Μπονάνος, 2014, 21-22, 125-126. Ο ανδριάντας του ευεργέτη και οικονομικού παράγοντα του τόπου Παντελή Βασσάνη (1830-1891), που έστησε ο Μπονάνος στη Σχολή Ναυτικών Δοκίμων στον Πειραιά το 1903, επιτιμήθηκε από τον δημοσιογράφο Περικλή Γιαννόπουλο για την ακαδημαϊκή απόδοση, η οποία τονίζει το ήθος της μορφής κατά τα αρχαιοελληνικά πρότυπα. Βλ. Γιαννόπουλος, 1965. Αντίστοιχα, η *Ψυχή*, που παρουσιάστηκε στην ελληνογαλλική έκθεση του 1918 στην Αθήνα ως ένα «αναμνηστικόν μνημείον της Εθνικής Ιδέας», κέρδισε τις εντυπώσεις για την «αρχαϊκή απλότητα» και τη «χριστιανική μυστικοπάθεια», όπως μαρτυρούν οι σύγχρονες κριτικές. Βλ. Φιλότεχνος, 1918, 35.

⁸¹ Ο Σώχος δήλωνε ανέκαθεν πιστός στην αρχαία ελληνική παράδοση. Βλ. Θωμόπουλος, 1911α, 276. Ο Δημήτριος Ι. Καλογερόπουλος επαινεί τη γλυπτική παραγωγή του Σώχου, με αφορμή τη συμμετοχή του δημιουργού στην έκθεση του Ζαπτείου το 1908. Βλ. Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1908, 66-68.

⁸² Με την ευκαιρία της έκθεσης του «Συνδέσμου Έλλήνων Καλλιτεχνών» στην Αθήνα το 1915, η οποία ήταν η πρώτη τεκμηριωμένη παρουσία του Τόμπρου στον χώρο των εικαστικών, επιτιμάται ο *Αθλητής* του

Αντωνίου Σώχου (1888-1975).⁸⁵ Οι προτάσεις τους εξυμνήθηκαν από τους εγχώριους εθνοκεντρικούς διανοητές αυτών των ετών για τον Ρομαντικό Κλασικισμό και τον Νατουραλισμό τους. Κατά την κρίση τους, τα στοιχεία αυτά συνηγορούσαν στην κατάκτηση μιας τέχνης με «εθνική ψυχή»,⁸⁶ η οποία εγείρει τη «φιλοπατρία»⁸⁷ και ενισχύει την «ελληνική» φυσιογνωμία της χώρας.

Από την άλλη πλευρά, στο όνομα του ιδεολογικού-αισθητικού εξευρωπαϊσμού της Ελλάδας στην αυγή του 20^{ου} αιώνα, όπως καλλιεργήθηκε μετά την αναθέρμανση των εθνοκεντρικών αξιώσεων, την οποία επέτεινε η εξασθένιση του μεγαλοϊδεατικού ιδεώδους, η ελληνική γλυπτική οδηγήθηκε σε μια ανανεωτική, αλλά όχι απόλυτα αποσαφηνισμένη, πορεία.⁸⁸ Αυτό τεκμηριώνεται μέσα από τις επικριτικές αναφορές που γίνονται για τις δημιουργίες εκείνων, οι οποίοι παρέμεναν προσδεμένοι στα εθνοκεντρικά-ακαδημαϊκά αισθητικά διδάγματα του προηγούμενου αιώνα. Με την αφορμή του θανάτου του Γεωργίου Βρούτου, ο φιλόλογος και αρθρογράφος Κίμων Μιχαηλίδης ψέγει την προσκόλληση των Ελλήνων γλυπτών των δύο πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα στα ιδανικά του Κλασικισμού. Ειδικότερα, γράφει για τον συγκεκριμένο γλύπτη το 1908-1909 ότι «εις την λατρείαν αυτήν της αρχαιότητας δεσμευμένος, λατρείαν παθητικήν όπως σχεδόν και κάθε λατρεία, δεν ετόλμησε τίποτα νέο».⁸⁹ Στην ίδια λογική κινείται και η σκέψη του ανώνυμου κριτικού του *Καλλιτέχνη*. Στο πλαίσιο μιας αποτίμησης του έργου του Λάζαρου Σώχου το 1911, καταδεικνύει εμμέσως την ανάγκη της προσαρμογής του ελληνικού εικαστικού πεδίου στο πνεύμα της νεωτερικότητας. Σημειώνει σχετικά πως «τα θέματά του (του Σώχου) εκ του υψηλού θέματος της ιδέας της ελληνικής ελευθερίας τα ησθάνετο με ιερότητα, αλλά τα υπέβαλε κατά ευγενικήν προσπάθειαν απομιμήσεως εις

(1915) για τις αναγωγές, που επέτρεπε στην τέχνη της ελληνικής κλασικής αρχαιότητας. Βλ. Φιλότεχνος, 1915, 78-79.

⁸³ Η εξιδανικευμένη μανιέρα που υιοθέτησε ο Θωμόπουλος το 1916 στον ανδριάντα του Έλληνα πολιτικού, Χαριλάου Τρικούπη (1832-1896) κέρδισε τα εύσημα κοινού και κριτικών. Βλ. Ανώνυμος, 1914, 141.- Μ.Σ., 1916, 476-477.- Δάφνης (Καλογερόπουλος), 1919-1920, 84-86.

⁸⁴ Με αφορμή το πορτραίτο της καλλιτέχνης Ευφροσύνης Κατσικοπούλου, που παρουσιάστηκε στην ελληνογαλλική έκθεση του 1918 στην Αθήνα, ο Κλασικισμός του Στεργίου προκάλεσε θετικές εντυπώσεις. Βλ. Φιλότεχνος, 1918, 35.

⁸⁵ Με την ευκαιρία της εκατονταετηρίδας της Επανάστασης, το έργο του Σώχου *Έλληνες ήρωες* (1918) εκθειάστηκε στην *Πανακοθήκη*. Βλ. Ανώνυμος, 1918δ, 93.

⁸⁶ Ζωγραφίδης, 1901, 68.

⁸⁷ Ανώνυμος, 1907, 106-107.

⁸⁸ Ανώνυμος, 1910α, 53-55. Ήδη από το 1888 τίθεται το ερώτημα «γιατί η επίμονος προσκόλλησης της γλυπτικής εις την μίμηση των κλασσικών προτύπων, εις το ύψος των οποίων ουδεμίαν έχει ελπίδα να ανυψωθή;». Βλ. Ανώνυμος, 1888. Αυτή η προσήλωση της ντόπιας γλυπτικής στα ιδεώδη του παρελθόντος, που δείχνει τον συντηρητικό χαρακτήρα της μέσης ελληνικής κοινωνίας, έδρασε ανασταλτικά στη γόνιμη αφομοίωση των καινοφανών ευρωπαϊκών κατακτήσεων, εντός των συνόρων: «Θαύμα πρέπει να θεωρήσωμεν ότι ευρίσκονται καλλιτέχναι άποροι και ανυποστήρικτοι, εις τον δαπανηρότατον κλάδον της γλυπτικής επιδοθέντες, αγάλματα παραγάγοντες μετ' επιτυχίας, ήτις αποδεικνύει επιζώντα εν αυτοίς τον σπινθήρα της προπατορικής ευφύιας». Βλ. Ανώνυμος, 1889, 18.

⁸⁹ Μιχαηλίδης, 1908-1909, 235.

εκείνα τα πρότυπα χωρίς να έχη την εξαιρετική δύναμιν να τα παραστήση κατά ιδιάζουσαν επιβλητική μορφήν. [...] Τα έργα του διηγούνται την μεγάλην ιστορίαν του έθνους, κάποτε με πολλήν συγκίνησιν και αλήθειαν, αλλά δεν υποβάλλουν βαθύτερον εις την ανθρώπινην ψυχήν».⁹⁰ Ο Θωμάς Θωμόπουλος εστιάζει με τη σειρά του στη δουλειά του Σώχου και καταλήγει το 1911 στη διαπίστωση ότι η τέχνη του «ήτο συμβατική».⁹¹ Και άλλου παρατηρεί ότι «με τον ακράτητο πατριωτισμό του δεν μπόρεσε να συνθηκολογήση ποτέ με το αμόρφωτο περιβάλλον, και τότε ταλαιπωρούμενος εις τα ξένα, τρέχων για τις ανάγκες της πατρίδος του, και πότε συμβουλευών και περιφρονών συγχρόνως τους πάντας, δεν κατόρθωσε να συνεννοηθή και να δώση εκείνο, που ο νους και η καρδιά του του έλεγαν».⁹² Έτσι, σε μια περίοδο όπου η επιβίωση των προγενέστερων ακαδημαϊκών κανόνων εκλαμβάνονταν ως εμπόδιο στον εικαστικό εκσυγχρονισμό της χώρας, ο Θωμόπουλος υπογραμμίζει ότι «η γλυπτική εν Ελλάδι δυστυχώς τα τελευταία ταύτα έτη παρέμεινε στείρα ιδέα. [...] Η Ελληνική γλυπτική ευρίσκετο ακόμη συνεσφιγμένη εις τας ψευδείς κλασσικάς παραδόσεις. Οι Έλληνες μετά την απελευθέρωσιν των από τον τουρκικόν ζυγόν ενόμισαν ότι έπρεπε να πετάξουν ευθύς εις την μεγάλην Ελληνικήν εποχήν αφ' ενός και αφ' ετέρου εις την πρόοδον της πολιτισμένης ανθρωπότητος προς την Δύσιν, κανείς δεν έβλεπε γύρω του και το πέταγμα αυτό με τα ψεύτικα φτερά δεν ηδύνατο παρά να φέρη την κατάπτωσιν της τέχνης».⁹³ Ακολούθως, αντιπαραβάλλει το έργο των Ελλήνων νεοκλασικών καλλιτεχνών με εκείνο του επαναστάτη Ιωάννη Βιτσάρη και αποσαφηνίζει πως «ο Βιτσάρης [...] αντέδρασε με όλην την δύναμίν του κατά του κακού, που εγίνετο εις την Ελληνικήν γλυπτικήν, αλλά [...] έσβυσε σαν μια λαμπάδα μέσα εις την αποπνικτικήν ατμόσφαιρα των ψευδοκλασσικών».⁹⁴ Μέσα από αυτήν τη σύγκριση εξαίρεται η σημασία της καινοτόμας απόπειρας του Βιτσάρη. Συνάμα, ο Θωμόπουλος, με αυτήν του την αναφορά, υπεραμύνεται της μεταρρύθμισης του πεδίου της ελληνικής γλυπτικής. Σε αυτήν τη γραμμή, υπέρ της αλλαγής, καταλυτική ήταν η επίδραση της ρεαλιστικής,⁹⁵ συμβολιστικής πλαστικής του Γάλλου γλύπτη Auguste Rodin (1840-1917).⁹⁶ Η γλυπτική του αμφισβητήθηκε από τους Έλληνες διανοητές των αρχών του 20^{ου} αιώνα, που ερμήνευαν αυθαίρετα τον νεωτερισμό ως «καινά δαιμόνια» και απειλή για την

⁹⁰ Άνωνυμος, 1911α, 397-398.

⁹¹ Θωμόπουλος, 1911β, 397-398.

⁹² Θωμόπουλος, 1911α, 275.

⁹³ Θωμόπουλος, 1911α, 276.

⁹⁴ Θωμόπουλος, 1911α, 276.

⁹⁵ Για τον Ρεαλισμό και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Μικέλι, χ.χ., 17.- Focillon, 1928.- Προκοπίου, 1967, τόμ. Β', 147-151.- Grant, 1972.- Ρηντ, 1978, 8.- Hauser, 1984, τόμ. 4, 10-215.- Αργκάν, 1998, 30.

⁹⁶ Για το έργο του, βλ. Rodin, 1946.- Ρηντ, 1979, 12, 14, 19.- Λαμπράκη-Πλάκα, 1985.- Néret, 1994.- Παπανικολάου, 1999, 81-82.- Μαθιόπουλος, 2005, 547-554.

τοπική παράδοση.⁹⁷ Ωστόσο, έγινε δεκτή από εκείνους, που προωθούσαν εναγωνίως τις οψιφανείς εικαστικές προτάσεις για την εδραίωση της εξευρωπαϊστικής ταυτότητας της Ελλάδας.⁹⁸

Τα σχόλια των σύγχρονων Ελλήνων τεχνοκριτικών για τη στροφή της εγχώριας γλυπτικής στα ρεαλιστικά, συμβολιστικά πρότυπα της Δύσης αποτυπώνουν την πολιτισμική σύγχυση της ντόπιας κοινωνίας της πρώτης εικοσαετίας του 20^{ου} αιώνα, που εξακολουθεί να επηρεάζεται από την παρουσία του Ρομαντικού Εθνικισμού. Γλύπτες οι οποίοι υιοθέτησαν τον νεωτερισμό αποδοκιμάστηκαν από τους Έλληνες θεωρητικούς αυτής της περιόδου, που εναντιώνονταν ιδεοληπτικά σε οτιδήποτε μη κλασικιστικό ερχόταν να απομυθοποιήσει τον – παγιωμένο στη σκέψη τους – ρόλο της γλυπτικής, ως φορέα «εθνικής συνείδησης».⁹⁹ Υπό αυτό το πρίσμα, θα πρέπει να ιδωθεί η αρνητική υποδοχή που επιφυλάχτηκε στο ρεαλιστικό έργο των Δημητρίου Φιλιππότη¹⁰⁰ και Ιωάννη Βιτσάρη,¹⁰¹ όπως και στο συμβολιστικό του Γρηγόρη Ζευγώλη.¹⁰² Εντούτοις, υπήρχαν και καλλιτέχνες του εσωτερικού της χώρας, οι οποίοι έντυσαν τις καινοτόμες τους απόπειρες με «ελληνικές» αξίες. Ο εκλεκτικισμός τους, που δήλωνε στην ουσία τον συντηρητισμό τους, διευκόλυνε την αποδοχή τους από την τοπική κοινωνία αυτής της εποχής, η οποία βιάδιζε σε μια θολή ιδεολογικά και αισθητικά ατμόσφαιρα. Γλύπτες οι οποίοι επηρεάστηκαν από τον Ρεαλισμό και τον Συμβολισμό της Δύσης, χωρίς «να γίνονται περιφρονηταί της παράδοσης»,¹⁰³ δέχτηκαν θετικά σχόλια ακόμη και από τους Έλληνες στοχαστές της τέχνης, που ανίχνευσαν στη ριζοσπαστικότητά τους τον σεβασμό στην πολιτιστική κληρονομιά του τόπου. Έτσι, οι συμβολιστικές, ανθρωποκεντρικές ρεαλιστικές

⁹⁷ Βλ. Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1904α, 26-27.- Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1904β, 55.

⁹⁸ Βλ. Ματθιόπουλος, 2005, 547-554, καθώς και τις αναφορές που γίνονται στα εξής έργα: Άνωνυμος, 1900, 190-191.- Άνωνυμος, 1901α, 119 (πρόκειται για μετάφραση από το Geffroy, 1901, 242-274).- Σκίπης, 1907α, 3.- Σκίπης, 1907β, 2-3.- Μιχαηλίδης, 1910α, 238.- Άνωνυμος, 1911β, 211-212.

⁹⁹ Θωμόπουλος, 1903γ, 348-353.

¹⁰⁰ Από τα πρώτα γλυπτά τα οποία φιλοτέχνησε ο Φιλιππότης στο πνεύμα του Ρεαλισμού ήταν ο *Ξυλοθραύστης*, που άρχισε το 1872 και ολοκληρώθηκε ως πρόπλασμα το 1875. Το έργο χρειάστηκε είκοσι χρόνια για να μεταφερθεί σε μάρμαρο και δεκατρία επιπλέον για να στηθεί σε δημόσιο χώρο στην αθηναϊκή πρωτεύουσα, ενώ μόλις το 1958 τοποθετήθηκε απέναντι από το Στάδιο, όπου και βρίσκεται σήμερα. Ο *Ξυλοθραύστης*, παρά τον ακαδημαϊκό, ηθογραφικό του χαρακτήρα, θεωρήθηκε δημιουργία προκλητική, λόγω της ρεαλιστικής απόδοσης της κίνησης και του πλασίματος των μυώνων. Κατά συνέπεια, η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος δεν έγινε εύκολα δεκτή από τη σύγχρονη ελληνική κριτική και το εγχώριο κοινό, που ήθελαν ακόμη τη γλυπτική να έχει μια πολύ συγκεκριμένη κοινωνική, εθνική αποστολή. Βλ. Καραϊσκού, 2001, 40-41.- Μαυρομιχάλη, 2003.- Καραϊσκού, 2011, 40-41, καθώς και τις αναφορές γίνονται στο Μιχαηλίδης, 1908β, 295-296.

¹⁰¹ Η περίπτωση του Φιλιππότη με τον *Ξυλοθραύστη* θυμίζει την αντίστοιχη του Ιωάννη Βιτσάρη με τον *Χρήστο τον Αράπη*, που εκτέθηκε στα «Ολύμπια» του 1875 και αντιμετώπιστηκε με σκεπτικισμό στο εσωτερικό της χώρας, λόγω του ρεαλιστικού του χαρακτήρα. Βλ. Καραϊσκού, 2001, 41.- Καραϊσκού, 2011, 40-41, καθώς και τις αναφορές στα εξής έργα: Δρίβας, 1927, 2.- Παναγιωτόπουλος, 1959α, 856-859.

¹⁰² Ο ζωγράφος και γλύπτης Θεοφάνης Δημητρίου (1870-1941) συμερίζεται τις νόρμες του Ακαδημαϊσμού του 19^{ου} αιώνα και αποδοκιμάζει το μνημείο του γλύπτη *Η νίκη των δύο ένδοξων πολέμων μας 1912-1913*. Βλ. Λυδάκης, 1981α, 105-106.- Λυδάκης, 2011, 139.

¹⁰³ Δάφνης, 1916, 446-446.

δημιουργίες των Θωμά Θωμόπουλου,¹⁰⁴ Κώστα Δημητριάδη (1879-1943)¹⁰⁵ και Μιχάλη Τόμπρου¹⁰⁶ εγκωμιάστηκαν από την εγχώρια κριτική αυτής της περιόδου για τον Μοντερνισμό και την «ελληνική» τους υπόσταση, που επέτρεπε – κατά κοινή ομολογία – τη σύνδεση ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν.

2.3. Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Ελλάδα των ετών 1902-1922

Στην Ελλάδα των ετών 1902-1922, ο Ακαδημαϊσμός του 19^{ου} αιώνα επεβίωσε στο όνομα του εθνοκεντρισμού και ο εκλεκτικισμός έκανε την εμφάνισή του στα συμφραζόμενα του αδιασάφητου εκσυγχρονισμού, που καλύπτονταν από τις ελληνοκεντρικές αξιώσεις. Κατά το διάστημα αυτό, το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά απασχολεί το συγκεχυμένο πολιτισμικό γίνεσθαι του τόπου. Με άξονα τις εγχώριες εικαστικές προτιμήσεις και την ανακύπτουσα συζήτηση γύρω από τη σχέση τρέλας-τέχνης, θα ερμηνευτεί στο πλαίσιο της παρούσας ενότητας η υποδοχή του έργου του Χαλεπά στην Ελλάδα των χρόνων που έπονται της εξόδου του από το ψυχιατρείο της Κέρκυρας (1888-1902) έως και το 1922. Έκτοτε, και καθόλο το διάστημα του Μεσοπολέμου (1923-1940), συντελείται η ουσιαστική υποδοχή της παραγωγής του Χαλεπά εντός των συνόρων, όπως θα γίνει αντιληπτό στη συνέχεια της παρούσας εργασίας.¹⁰⁷

Η καλλιτεχνική πορεία του Χαλεπά, και κατά κύριο λόγο η αλλαγή στο ύφος του μετά το 1902, συνδέθηκε με τις απόψεις για την τρέλα – «την αρρώστια της εποχής», όπως καλείται –¹⁰⁸ που είχαν επικρατήσει στην Ελλάδα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως τις

¹⁰⁴ Βλ. Παπανικολάου, 1999, 78-81.- Καραϊσκού, 2001, 31-32.- Ματθιόπουλος, 2005, 414, καθώς και τις αναφορές που γίνονται με αφορμή το *Πενθόυν πνεύμα* (1910) και τον ανδριάντα του *Χαριλάου Τρικούπη* (1916) στα εξής έργα: Άνωνυμος, 1901ρ, 175.- Φιλαδέλφους, 1901, 116.- Κάποιος, 1902α, 251-255.- Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1904β, 55-56.- Δάφνης (Καλογερόπουλος), 1907, 61.- Μιχαηλίδης, 1910β, 125.- Άνωνυμος, 1914, 141.- Άνωνυμος, 1916.- Άνωνυμος, 1917β, 97-98.- Άνωνυμος, 1918β, 13.- Δάφνης (Καλογερόπουλος), 1919-1920, 84-86.- Προκοπίου, 1938, 592.

¹⁰⁵ Βλ. Παπανικολάου, 1999, 83-85. Με την ευκαιρία της βράβευσής του με χρυσό μετάλλιο στην έκθεση του Παρισιού το 1909, για το έργο *Εις τα όνειρα τα αγνοηθέντα και ηττηθέντα*, διατυπώθηκαν διθυραμβικά σχόλια, όπως και για τον *Άνδρα* του 1910. Βλ. Παπαντωνίου – Κυπραϊός, 1909, 107-108.- Παπαντωνίου, 1910, 141.- Προκοπίου, 1967, τόμ. Β', 451-452.

¹⁰⁶ Με αφορμή τη συμμετοχή του στην έκθεση του «Συνδέσμου Έλλήνων Καλλιτεχνών» στην Αθήνα το 1915, ο *Αθλητής* του κέρδισε τις εντυπώσεις για τη διατήρηση των αρχών του Ρομαντικού Εθνικισμού, οι οποίες συνδυάζονταν με τις νέες δυτικότερες κατευθύνσεις. Βλ. Φιλότεχνος, 1915, 78-79.

¹⁰⁷ Βλ. την ανάλυση που γίνεται στην ενότητα 3.3. «Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Ελλάδα των ετών 1923-1940», 116-143.

¹⁰⁸ Γιάννης (Καμύσης), 1895. Στο εν λόγω άρθρο, δίδεται ο ακόλουθος ορισμός για τη νευρασθένεια: «Νευρασθενικός. Δηλαδή έχει την αρρώστια της εποχής· είναι ένα από τα εκατομμύρια θύματα που η άγνωστη μοίρα εκτόπησεν από τον αιώνα! Τι είναι λοιπόν αυτή η νευρασθένεια, που κυριέψε κάθε σπιθαμή της γης; Τη βρήκα σ' ένα χωριουδάκι ακόμα και στο τελευταίο μου ταξίδι». Για το ίδιο θέμα, βλ. Ματθιόπουλος, 2005, 216.

αρχές του 20^{ου}. Οι απόψεις αυτές προώθησαν τις ηθικά θεραπευτικές λύσεις του 18^{ου} αιώνα ως τρόπο αντιμετώπισης των νοσημάτων της ψυχής, όπως αναφέρει ο Γάλλος φιλόσοφος και ψυχολόγος Michel Foucault (1926-1984) στη μελέτη του για την ιστορία της τρέλας (1964). Στο κείμενό του σχολιάζει χαρακτηριστικά ότι «η ιατρική δεν οφείλει πια να δρα σαν γιατρός, αλλά σαν ηθικολόγος».¹⁰⁹ Άλλωστε, η ιατρική, ως τμήμα του ευρύτερου κοινωνικού μηχανισμού, είναι σε θέση να συμμορφώνει και να «συνετίζει», σύμφωνα με το τι θεωρείται «σωστό» και «πρέπον» σε κάθε χρονική στιγμή. Η «ανθρωπιστική βοήθεια» και αγωγή απέναντι στους φρενοπαθείς την εποχή του Διαφωτισμού ταυτίστηκε με το όνομα του Γάλλου γιατρού Philippe Pinel (1746-1826) και του Άγγλου συναδέλφου του Samuel Tuke (1748-1857).¹¹⁰ Η «ηθική θεραπεία» είχε τις βάσεις της στην ψυχιατρική και στις θρησκευτικές-ηθικές αντιλήψεις. Επικεντρώθηκε στο κοινωνικό καλό και στα ατομικά δικαιώματα, ενώ έδωσε έμφαση στον ιατρικό χώρο και στην ψυχολογική κατανόηση των ασθενών. Στα χρόνια του Ορθού Λόγου έκανε την εμφάνισή του το άσυλο, όπου οι παράφρονες αντιμετωπίστηκαν ως αντικείμενα γνώσης στον βωμό της ιατρικο-επιστημονικής προόδου. Σε αυτό το ιδρυματικό καθεστώς, οι Pinel και Tuke κατήγησαν τον σωματικό περιορισμό. Εφάρμοσαν ένα σύστημα βασισμένο σε ένα είδος ελέγχου, τιμωριών, αλλά και δραστηριοτήτων, που στόχο είχαν την επιβολή ενός συγκεκριμένου κώδικα συμπεριφοράς. Ως αποτέλεσμα, η εξουσία του γιατρού καλύπτονταν από τις αρχές του θετικισμού. Ενδεικτικά, ο Foucault αναφέρει ότι «δεν ήταν τίποτε άλλο από μια “αντικειμενοποίηση” μαγικού χαρακτήρα, που μπορούσε να πραγματοποιηθεί μόνο με τη συνενοχή του ίδιου του ασθενούς κι επίσης μόνον εφόσον ξεκινούσε από μια διάφανη και ξεκάθαρη ηθικολογική πρακτική, που όμως βαθμιαία ξεχάστηκε γιατί αντικαταστάθηκε από τον μύθο της επιστημονικής αντικειμενικότητας, που επέβαλε το θετικιστικό πνεύμα».¹¹¹ Ο γιατρός, πλέον, μετατρέπεται στην κυρίαρχη μορφή μέσα στο θεραπευτήριο και αποθεώνεται, καθώς είναι αυτός που έχει την κοινωνική και την ηθική εξουσία για την εισαγωγή και την αντιμετώπιση των ασθενών. Έτσι, «φορώντας τη μάσκα του Πατέρα και του Δικαστή ο γιατρός» καταφέρνει «μπαίνοντας σ’ ένα απ’ αυτά τα αναπάντεχα μονοπάτια κι αφήνοντας παράμερα την

¹⁰⁹ Βλ. Φουκώ, 1975, 189.- Φουκώ, 2007, 433. Ο Foucault στη μελέτη του, *Ιστορία της τρέλας*, εξετάζει τις ιστορικές συνθήκες, που επέτρεψαν και επέβαλαν τη διάκριση των ορίων λογικής και τρέλας, καθώς και τους παράγοντες εκείνους οι οποίοι βοήθησαν στην ανάπτυξη της ψυχανάλυσης και της ψυχολογίας. Αρχίζει με την ιστορία της τρέλας και την αντιμετώπιση των ανθρώπων με ψυχικές παθήσεις από τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση για να καταλήξει στον εγκλεισμό, μια θεσμική δημιουργία του 17^{ου} αιώνα, η οποία οδήγησε στη διαμόρφωση του ασύλου του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα.

¹¹⁰ Βλ. Φουκώ, 1975, 235-267.- Φουκώ, 2007, 597-656.

¹¹¹ Βλ. Φουκώ, 1975, 265.- Φουκώ, 2007, 653.

ιατρική του αρμοδιότητα να γίνει ο σχεδόν μαγικός συντελεστής της θεραπείας, και να πάρει τη μορφή θαυματοποιού».¹¹²

Οι ψυχιατρικές μέθοδοι και οι τεχνικές, οι οποίες αναπτύχθηκαν στην Ευρώπη από τον 18^ο αιώνα και εξής, έγιναν δεκτές στην Ελλάδα του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου}, που επιθυμούσε τον πολιτισμικό εξευρωπαϊσμό μέσα από τα «ασφαλή», «ηθικοπλαστικά» πρότυπα. Δεν αποτελεί σύμπτωση ότι η γνωμάτευση της «άνοιας», από την οποία πιστοποιήθηκε ότι έπασχε ο Χαλεπάς, καθορίστηκε από το σύστημα του διευθυντή του ψυχιατρείου Κέρκυρας Χρήστο Τσιριγώτη. Αυτός επιχείρησε την εφαρμογή μιας «ηθικής» θεραπείας των αρρώστων, ελλείπει προσωπικού και υποδομών.¹¹³ Σχετικά με την «traitement moral», την (ηθική θεραπεία) ψυχοθεραπεία, που επέλεγε ο Τσιριγώτης ως πρακτική αντιμετώπισης των ψυχικών νοσημάτων, γράφει το 1878: «Επιτέλους τα ολιγάριθμα ευτυχή αποτελέσματα, άτινα παρατήρησα, αποδοτέα εις την εκ των ενόντων τάξιν, εις την περιποίησιν των πασχόντων και εις την τήρησιν της πειθαρχίας αυτών. [...] Επίσης έλαβον αιτία να πεισθώ οπόσον είναι ωφέλιμος προς τους πάσχοντες η εκ μέρους του Διευθυντού εμπνεομένη αυτοίς πεποίθησις, ότι ούτος δεν μένει ψυχρός και απαθής της παθήσεως αυτών θεατής· διότι επιδρά σπουδαίως εις την βελτίωσιν της υγείας των φρενοπαθών η καθ' εκάστην γινομένη εις αυτούς επίσκεψις εκ μέρους του Διευθυντού, δεικνύοντας ούτως, ότι εν τω Καταστήματι υπάρχει προϊστάμενος μεριμών και προνοών περί όσων ούτοι αδυνατούσι να μεριμνήσωσι και προβλέψωσι».¹¹⁴ Μέσα από αυτά τα λόγια, ο Τσιριγώτης τονίζει τη σημασία της πειθαρχίας, της περιποίησης των αρρώστων και της πατρικής παρουσίας του γιατρού. Τα στοιχεία αυτά θεωρήθηκαν απαραίτητα για τη βελτίωση της υγείας των ασθενών, σύμφωνα με τις αρχές τις οποίες είχαν ήδη προάγει ο Pinel και ο Tuke.

Σε αυτό το ιατρικά «ηθικό» περιβάλλον, που παρακολουθούσε το αντίστοιχο κοινωνικό, θα πρέπει να ερμηνευτεί η τύχη ενός δημιουργού, όπως ο Χαλεπάς. Εξαιτίας της προσπάθειας για κατάκτηση της τελειότητας, όπως υποστηρίζουν αρκετοί από τους εγχώριους στοχαστές της τέχνης που καταπιάνονται με το έργο του στην αυγή του 20^{ου} αιώνα, ο γλύπτης έχασε τα λογικά του και κλείστηκε στο ψυχιατρείο.¹¹⁵ Για την

¹¹² Βλ. Φουκώ, 1975, 259-263.- Φουκώ, 2007, 647-654. Αυτές τις ιδιότητες του γιατρού-θαυματοποιού ενίσχυσε στην πορεία ο Αυστριακός ψυχίατρος και θεμελιωτής της ψυχαναλυτικής σχολής Sigmund Freud (1856-1939). Αυτός μετέτρεψε την παντοδυναμία του γιατρού σε θεϊκή ισχύ, ενώ ταυτόχρονα προχώρησε στην απομυθοποίηση της τρέλας. Βλ. Φουκώ, 1975, 266.- Φουκώ, 2007, 654-655.

¹¹³ Πλουμίδης, 1989, 119-124, 166-182.

¹¹⁴ Πλουμίδης, 1989, 169.

¹¹⁵ Ο λαογράφος, συγγραφέας και ποιητής Μιχαήλ Κοντελιέρης (1893-1939) παραθέτει μια επιστολή φίλου του στις 28 Σεπτεμβρίου 1938, όπου αναφέρεται το θέμα της τρέλας του Χαλεπά, καθώς και η απόφαση-γνωμάτευση των γιατρών της Τήνου Κ. Σακελαρρίδη, Γ. Δούκα και του ειρηνοδίκη Β. Βαλτάσαρ: «Ο Γιαννούλης Χαλεπάς έπαθεν τας φρένας, το πρώτον, κατά το 1879 έτος. Τα πρώτα της φρενοπαθείας συμπτώματα ήταν γελώς άνευ λόγου, φόβοι, ενίοτε περί της ζωής του· ενίοτε επιτίθετο κατά του πατρός του

τεκμηρίωση των θέσεών τους επικαλούνται την ακαδημαϊκή εκτέλεση της *Μήδειας* του 1876¹¹⁶ και του *Σατύρου και Έρωτα Ι* του 1877¹¹⁷ (Εικ. 9). Ωστόσο, πολλοί σύγχρονοί του διανοητές στην Ελλάδα προχωρούν και σε εικασίες, γύρω από τη νοητική του κατάπτωση, που συνδέονται με προσωπικά γεγονότα του βίου του, όπως ο έρωτάς του για τη Μαριγώ Χριστοδούλου (1857-;).¹¹⁸ Σε κάθε περίπτωση, το πεπαλαιωμένο ψυχιατρικό ίδρυμα της Κέρκυρας, μακριά από την κοινωνία της Τήνου και της Αθήνας, αποτέλεσε την ιδανική επιλογή αντί του Δρομοκαϊτείου της Αθήνας, που λειτουργούσε από το 1887.¹¹⁹ Άλλωστε, η τρέλα ήταν ένα είδος ταμπού και ντροπής για την ελληνική κοινωνία αυτών των ετών.¹²⁰ Το κοινωνικό αυτό όνειδος επιβεβαιώνεται και από τη στάση του πατέρα του Χαλεπά, ο οποίος σταμάτησε την πληρωμή των εξόδων του γιού του στο ψυχιατρείο από τον Μάιο του 1892. Κατά συνέπεια, ο γλύπτης παρέμεινε εκεί «εις βάρος του Δημοσίου κατά διαταγήν του Υπουργείου», έως και τον θάνατο του πατέρα του, το 1901, χωρίς να δέχεται ταυτόχρονα καμία επίσκεψη από κάποιο κοντινό του πρόσωπο.¹²¹ Ακόμη, όμως, και μετά την έξοδό του από το ίδρυμα, το 1902, έως και το 1923 που ήταν στην Τήνο, ο Χαλεπάς συνέχισε να βιώνει ένα είδος κοινωνικής απομόνωσης,¹²² λόγω της παράκρουσής του. Το γεγονός αυτό ενέτεινε την παραγνώριση του έργου του.¹²³ Κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, η ελληνική πολιτεία ήταν εγκλωβισμένη στις «ηθικοπλαστικές» νόρμες

και των οικείων του, έπασχεν ονειρώξεως συνεπεία αυνανισμού προελθόντος εξ αποτυχόντος έρωτος, και λίαν πιθανώς τούτο είναι η κυρία του νοσήματος αιτία. Ακολούθως απειραθή πολλάκις να αυτοχειριασθή. Εγένετο χρήσις της οικείας θεραπείας άνευ αποτελέσματος· προϊόντος μάλιστα του χρόνου, έβαινε και βαίνει επί τα χείρω. Ωστε ήδη καθίσταται επικίνδυνος, διότι όχι μόνον κατά των γονέων και οικείων επιτίθεται, αλλά και κατά του τυχόντος: ώστε ο πατήρ του είναι αναγκασμένος να τον έχει αδιαλείπτως υπό φρουράν. Αι ονειρώξεις και αι προς αυνανισμόν τάσεις εξακολουθούσι. Λαβόντες υπ' όψιν τα ανωτέρω βεβαιούμεν ότι είναι απόλυτος ανάγκη η εισαγωγή τούτου εν τινι φρενοκομείω προς αποφυγήν απευκαΐου. Εφ' ω συνταγή, κτλ. Υπογράφεται νομίμως». Βλ. Κοντελιέρης, 1977, 109-110 (αναδημοσίευση: Κοντελιέρης, 2006², 86).

¹¹⁶ Βλ. Σώχος, 1902, 34 (αναδημοσίευση: Σώχος, 1999, 159-160.- Σώχος, 2004γ, 95).- Άνώνυμος, 1915α, 176.- Άνώνυμος, 1918β, 10-11.- ΦΙΛ., 1919α, 19 (αναδημοσίευση: ΦΙΛ., 1919β, 1-2.- ΦΙΛ., 1999, 186-187).- Άθάνατος, 1922 (αναδημοσίευση: Αθάνατος, 2004, 105).- Μωραΐτης, 1922 (αναδημοσίευση: Μωραΐτης, 1999, 82-83).

¹¹⁷ Βλ. Βελλιανίτης, 1915α (αναδημοσίευση: Βελλιανίτης, 2004, 104).

¹¹⁸ Βλ. Βελλιανίτης, 1915γ, 1.

¹¹⁹ Βλ. Πλουμίδης, 1989, 41-124, 142-221.- Blue, 1999, 66 κ.εξ.

¹²⁰ Ματθιόπουλος, 2004, 33. Δεν θα πρέπει να αγνοηθεί το ήδη βεβαρημένο ιστορικό της οικογένειας. Ο αδελφός του, Αριστοκλής, αυτοκτόνησε, ενώ η αδελφή του, Αικατερίνη, έπασχε από παθολογική μεγαλομανία και «έτρεχε μισόγυμνη τις θυελώδικες νύχτες του χειμώνα, μέσα στις σπηλιές του νησιού», όπως μαρτυρείται. Βλ. Δούκας, 1978², 103.

¹²¹ Βλ. Ματθιόπουλος, 2004, 33, όπου γίνεται αναφορά στο φωτοτυπημένο έγγραφο από το «Βιβλίον Κινήσεως του Φρενοκομείου Κερκύρας», το οποίο βρίσκεται στον φάκελο Γ. Χαλεπάς του αρχείου της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου.

¹²² Βλ. Σώχος, 1914α, 7 (αναδημοσίευση: Σώχος, 1914β.- Σώχος, 2004β, 102-103).- Άνώνυμος, 1918β, 10-11.- Άνώνυμος, 1918γ, 27.- Καλογερόπουλος, 1919, 1.- ΦΙΛ., 1919α, 19 (αναδημοσίευση: ΦΙΛ., 1919β, 1-2.- ΦΙΛ., 1999, 188-189).- Κυριακίδης, 1920, 9-10.- Νιρβάνας, 1920α, 1.- Άθάνατος, 1922 (αναδημοσίευση: Αθάνατος, 2004, 105).- Μωραΐτης, 1922 (αναδημοσίευση: Μωραΐτης, 1999, 82-83).

¹²³ Βλ. Θωμόπουλος, 1903δ, 713-714 (αναδημοσίευση: Θωμόπουλος, 2004α, 97).- Θωμόπουλος, 1911α, 275.- Κ., 1914, 27.- Βελλιανίτης, 1915α (αναδημοσίευση: Βελλιανίτης, 2004, 103-104).- Βελλιανίτης, 1915β, 1.- Βελλιανίτης, 1915γ, 1.- ΦΙΛ., 1919α, 19 (αναδημοσίευση: ΦΙΛ., 1919β, 1.- ΦΙΛ., 1999, 187-188).

της Δύσης, οι οποίες είχαν παγιωθεί ως το μέσον για την πρόταξη της «ελληνικής» εικόνας της χώρας, εντός και εκτός των συνόρων. Έτσι, οι επίσημοι θεσμικοί παράγοντες του τόπου δεν εκδήλωσαν ενδιαφέρον για ό,τι καινούργιο ήταν έξω από το πνεύμα του Ρομαντικού Κλασικισμού. Ως αποτέλεσμα, ο Χαλεπάς, ο οποίος στη «μεταλογική» του φάση (1902-1922) εγκατέλειψε την πρότερη νατουραλιστική του γραφή (1870-1878), δεν ελήφθη υπόψιν από τους κρατικούς φορείς αυτών των ετών, παραμένοντας άγνωστος στο εσωτερικό της χώρας και συνακόλουθα απών από το πολιτισμικό γίγνεσθαι του εξωτερικού. Αντίθετα, είχε τη στήριξη λίγων μονάχα συγγενών και φίλων.¹²⁴ Αυτήν ακριβώς την περιθωριοποίηση, στην οποία οδηγεί η τρέλα, αποδίδει εύστοχα ο Foucault. Αναφορικά με το ιατρικό και κοινωνικό καθεστώς ανελευθερίας, όπου εντάσσεται ένας ψυχικά άρρωστος τη συγκεκριμένη περίοδο, επισημαίνει ότι «όλα είν' έτσι οργανωμένα που ο τρελός νιώθει τον εαυτό του κλεισμένο σ' ένα κόσμο δικαστικής Εξουσίας που τον ζώνει από παντού· πρέπει να ξέρει ότι παρακολουθείται, δικάζεται και καταδικάζεται· το σημείο σύνδεσης από το παράπτωμα στην ποινή, πρέπει να είναι πασίδηλο σαν μια ενοχή αναγνωρισμένη απ' όλους».¹²⁵

2.3.1. Ταλέντο και τέχνη στην Ελλάδα των ετών 1902-1922: Από τις θεωρίες εκφυλισμού του 19^{ου} αιώνα στη διεύρυνση των ορίων της σχέσης τρέλας-τέχνης

Οι θεωρίες για τη σχέση τρέλας-τέχνης, όπως καλλιεργήθηκαν στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα, επηρέασαν τον ορίζοντα προσδοκίας στην Ελλάδα των δύο πρώτων δεκαετιών του 20^{ού} αιώνα, που ταλαντευόταν σταθερά ανάμεσα σε κατεστημένες και νεωτερικές κατευθύνσεις. Δεδομένης της ψυχοπάθειας του Γιαννούλη Χαλεπά, ο διάλογος γύρω από αυτήν την προβληματική έδρασε καταλυτικά στην υποδοχή του ακαδημαϊκού (1870-1878), αλλά και του «μεταλογικού» (1902-1922) του έργου στην ασαφή πολιτισμικά ελληνική πραγματικότητα αυτών των ετών.

Το θέμα της τρέλας και της σύνδεσής της με τη δημιουργικότητα δεν ήταν μια επινόηση του 19^{ου} – 20^{ού} αιώνα, καθώς η έννοια της μεγαλοφυΐας και των ορίων της είχε

¹²⁴ Βλ. Θωμόπουλος, 1911-1912, 38-39.- Βελλιανίτης, 1915β, 1.- Βελλιανίτης, 1915γ, 1.- Βελλιανίτης, 1915δ, 1.- Άνωνυμος, 1918β, 11.- Αθάνατος, 1922 (αναδημοσίευση: Αθάνατος, 2004, 105).- Άνωνυμος, 1922α, 3.- Άνωνυμος, 1922β, 2.- Μωραΐτης, 1922 (αναδημοσίευση: Μωραΐτης, 1999, 81).- Ό Έθνικός, 1922α, 1.- Ό Έθνικός, 1922β, 1.- Ό Έθνικός, 1922γ, 1.

¹²⁵ Βλ. Φουκώ, 1975, 257.- Φουκώ, 2007, 644. Άλλωστε, η εγκάρθριξη «κρύβει τον παραλογισμό και προσδίδει την ντροπή που γεννά η απουσία της λογικής· όμως την τρέλα την βγάζει σε κοινή θέα, την δείχνει με το δάχτυλο». Βλ. Φουκώ, 1975, 87.- Φουκώ, 2007, 205.

απασχολήσει τη διανόηση ήδη από την κλασική αρχαιότητα.¹²⁶ Πρώτος ο Πλάτωνας μίλησε για την έμπνευση και τη συσχέτισε με τη μεγαλοφυΐα, στην οποία εισήγαγε το στοιχείο της νοσηρότητας, όπως διαβάζει κανείς στον *Φαίδωνα* (387-380 π.Χ.).¹²⁷ Αντίστοιχα, ο Αριστοτέλης (384-322 π.Χ.) υποστήριξε στην *Ποιητική* (335-322 π.Χ.) και στη *Ρητορική* του (335-322 π.Χ.) ότι η ποίηση έχει ανάγκη τη «φυή».¹²⁸ Η σχέση μεγαλοφυΐας και τρέλας, εντοπίζεται επίσης στη ρωμαϊκή εποχή, μέσα από τα κείμενα του στωικού φιλοσόφου Lucius Annaeus Seneca (4 π.Χ. – 65 μ.Χ.).¹²⁹ Κατά την παλαιά χριστιανική και τη μεσαιωνική περίοδο, καθώς και την Αναγέννηση, κυριάρχησε η αντίληψη ότι η μεγαλοφυΐα και η έμπνευση είναι δώρα του Θεού και ως εκ τούτου ο εκφραστής της τέχνης και του πνεύματος δεν μπορεί να είναι άρρωστος, δηλαδή τρελός. Σε αυτό το πλαίσιο θεμελιώθηκε η σκέψη του Γάλλου ποιητή και κριτικού της λογοτεχνίας του 17^{ου} αιώνα Nicolas Boileau Despréaux (1636-1711), όπως και του Γάλλου θεατρικού συγγραφέα Molière (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673).¹³⁰ Ο Γάλλος μαθηματικός και φιλόσοφος Blaise Pascal (1623-1662) δέχτηκε τις σύγχρονες επιταγές της λογικής και εντόπισε μια συνάφεια στα όρια μεγαλοφυΐας-τρέλας.¹³¹ Στην ίδια βάση συγκροτήθηκε στην εποχή του Ορθού Λόγου ο συλλογισμός του Γάλλου εγκυκλοπαιδιστή Denis Diderot (1715-1784), όπως και του Γάλλου συγγραφέα, ιστορικού και φιλοσόφου Voltaire (François Marie Arouet, 1694-1778).¹³² Οι Γερμανοί στοχαστές του 18^{ου} αιώνα, όπως ο Immanuel Kant (1724-1804),¹³³ προσανατολίστηκαν σε μια μεταφυσική ιδεαλιστική οπτική για τη μεγαλοφυΐα και την παραλήλυσαν με τη φαντασία. Σε παρόμοιο άξονα με τη φιλοσοφία του Kant, διαμορφώθηκε η γνώμη των προρομαντικών Γερμανών διανοουμένων Friedrich Schiller και Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) για τους μεγαλοφυείς καλλιτέχνες.¹³⁴ Κατά τον 19^ο αιώνα, στο πεδίο σύγκρουσης «ιδεαλισμού-υλισμού», ο Γερμανός φιλόσοφος Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) χαρακτήρισε τη μεγαλοφυΐα, εκδήλωση της ιδέας που τείνει στην αυτομόρφωση.¹³⁵ Ο επίσης Γερμανός

¹²⁶ Ετυμολογικά, η λέξη «μεγαλοφυΐα» προέρχεται από τη σύνθεση του επιθέτου «μέγας» και του ουσιαστικού «φυή». Στους κλασικούς χρόνους, η λέξη «φύσις» και «φυή» αποδίδονταν ως χαρακτηρισμός των φυσικών χαρακτηρισμάτων. Βλ. Παπαδημητρίου, 2005², 223-224.

¹²⁷ Βλ. Πλάτων, 1993, κεφ. Ε', στ. 533Δ.- Πλάτων, 1993, κεφ. ΚΒ', στ. 244Β.

¹²⁸ Βλ. Αριστοτέλης, 1982, 14, 35.- Αριστοτέλης, 1999, 1408Β, 18.

¹²⁹ Παπαδημητρίου, 2005², 223.

¹³⁰ Παπαδημητρίου, 2005², 224.

¹³¹ Παπαδημητρίου, 2005², 224.

¹³² Παπαδημητρίου, 2005², 225.

¹³³ Παπαδημητρίου, 2005², 225. Οι θέσεις του Kant βρήκαν έκφραση στη συλλογιστική του μεταγενέστερου Γάλλου υπαρξιστή φιλοσόφου Henri Bergson (1859-1941). Βλ. Bergson, 1907. Αναφορικά με το θέμα των ενστικτών, ο Bergson γράφει για τη μεγαλοφυΐα ότι «η διάνοια δεν εννοεί τα φαινόμενα της ζωής, το ένστικτο (ασυνειδήτο) κρατάει τη γνώση πάνω σ' αυτά [...] η μεγαλοφυΐα είναι περισσότερο ή λιγότερο πλούσια έκφραση του ασυνειδήτου». Βλ. Παπαδημητρίου, 2005², 226.

¹³⁴ Παπαδημητρίου, 2005², 225-226.

¹³⁵ Παπαδημητρίου, 2005², 226.

στοχαστής Friedrich Schlegel (1772-1829), έγραψε ότι μέσω της μεγαλοφυΐας μιλάει ο Θεός, ο οποίος τη χαρίζει στους δημιουργούς.¹³⁶ Ακολούθως, ο Γερμανός ποιητής και στοχαστής του Ρομαντισμού Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, 1772-1801), την προέβαλε ως μια δύναμη που μπορεί να χρησιμοποιεί τα φανταστικά αντικείμενα ως πραγματικά.¹³⁷ Στην ίδια γραμμή συντάχθηκε και ο Γερμανός εκπρόσωπος της πεσιμιστικής φιλοσοφίας και των μεταφυσικών αναζητήσεων Arthur Schopenhauer (1788-1860).¹³⁸ Ωστόσο, στα χρόνια αυτά, ο Γερμανός ιδεαλιστής φιλόσοφος Friedrich Schelling (1775-1854), παρουσίασε τη μεγαλοφυΐα ως υπερεξόγκωση μιας ψυχικής λειτουργίας και την εξίσωσε με την αρρώστια.¹³⁹ Παραπλήσιες σκέψεις υιοθέτησε και ο Γάλλος πολιτικός, ιστοριογράφος, ποιητής, λογοτέχνης του Ρομαντισμού Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine (1790-1869), ο οποίος κατέδειξε τους κοινούς δεσμούς μεταξύ μεγαλοφυΐας και τρέλας.¹⁴⁰

Στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, οι ιδεαλιστικές απόψεις για τη μεγαλοφυΐα, δέχτηκαν επιρροές από την αναπτυσσόμενη υλιστική τάση αυτής της περιόδου, με αποτέλεσμα το αποκαλούμενο «θεικό δώρο» να αντιμετωπίζεται ως μια μορφή ανωμαλίας. Έτσι, όπως σχολιάζεται, η «μεγαλοφυΐα, υπό την επίδραση των υλιστικών θεωριών, δεν θεωρείται πλέον θείον και μυστηριώδες δώρον, αλλά ως μια εξαιρετική αποδοτικότητα της ψυχικής ενεργητικότητας, ήτις εμφανίζεται εις τινά άτομα υπό βαθμόν εντονότερον. [...] Αι εκδηλώσεις δε της μεγαλοφυΐας εμφανίζονται κατά την υλιστικήν θεωρίαν είτε λίαν ενωρίς είτε κατόπιν λανθανούσης διεργασίας και εκκολάψεως, ως συμβαίνει εις λανθανούσας ασθενείας, η δε ασυνήθης αποδοτικότητα της μεγαλοφυΐας, ως φαινομένου μη κανονικού, έχει ως λογικόν επακολούθημα το συμπέρασμα ότι από εσωτερικής ψυχολογικής απόψεως το μεγαλοφυές άτομον δεν δύναται να είναι ισορροπημένο. Η υπερτροφία ορισμένων νευροψυχικών κέντρων, λέγουν οι οπαδοί της μηχανοκρατικής βιολογίας, φυσικόν είναι να γίνεται εις βάρος άλλων ψυχικών περιοχών. Συνήχθη, ούτω, το συμπέρασμα, ότι, εξεταζόμενη η μεγαλοφυΐα εντός των πλαισίων των βιολογικών δεδομένων, πρέπει να θεωρηθεί φαινόμενον παθολογικόν. Εκεί όπου οι ρομαντικοί και οι ιδεοκράται έβλεπον εν υπό της θείας ευνοίας χορηγούμενον δώρημα, οι υλισταί και οι θετικισταί είδον μιαν παθολογική της νευροψυχικής οργανώσεως ανωμαλίαν».¹⁴¹ Η εξέλιξη αυτή αντικατοπτρίζεται και στον ιατρικό χώρο, όπου δέσποζαν οι θεωρίες του Γάλλου Moreau de Tours (1804-1884) και του Ιταλού Cesare Lombroso (1835-1909).

¹³⁶ Παπαδημητρίου, 2005², 226.

¹³⁷ Παπαδημητρίου, 2005², 226-227.

¹³⁸ Παπαδημητρίου, 2005², 227.

¹³⁹ Παπαδημητρίου, 2005², 225-227.

¹⁴⁰ Παπαδημητρίου, 2005², 225.

¹⁴¹ Παπαδημητρίου, 2005², 227-228.

Αυτοί συσχέτισαν τη μεγαλοφυΐα με την ψυχοπάθεια με γενικευτικά επιχειρήματα. Ο de Tour από νωρίς παρατηρεί ότι οι αιτίες, οι οποίες προκαλούν τη μεγαλοφυΐα, είναι ίδιες με εκείνες που ευθύνονται για την τρέλα. Σύμφωνα με τις διαβεβαιώσεις του, «η μεγαλοφυΐα προέρχεται από μια νευροπαθητική κατάσταση των νευρικών στοιχείων του εγκεφάλου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η μεγαλοφυΐα είναι μια κάποια μεταμόρφωση της φρενοβλάβειας, μια κάποια από τις αναρίθμητες μορφές της, αλλά ότι και οι δύο έχουν την ίδια κοινή πηγή, το αυτό αρχικό αίτιο».¹⁴² Αντίστοιχα, ο Lombroso υποστηρίζει ότι «η μεγαλοφυΐα γειτονεύει μάλλον με την τρέλλα παρά με την μετρίαν διάνοιαν. Η ζωή των μεγαλοφυΐων μάς δεικνύει ότι συχνά είναι σαν τρελλοί περιελθόντες εις την κατάστασιν της αδιακόπου διαταράξεως».¹⁴³ Πολύ κοντά στο πνεύμα του Lombroso βρίσκεται και η δογματική σκέψη του Γάλλου φυσιολόγου Charles Robert Richet (1850-1935), για τους μεγαλοφυείς. Τους αποκαλεί με απαξιωτικό ύφος «ανώμαλα περίεργα όντα», που «διαφέρουν από τους ανθρώπους του περιβάλλοντός τους και δεν κατέχουν την κοινή διανοητική υγεία: αυτοί παρουσιάζουν ταυτόχρονα φυσιολογικά και ψυχολογικά στίγματα. Πάσχουν είτε από παραλήρημα καταδίωξης είτε από παραλήρημα μεγαλείου είτε από θρησκευτικό παραλήρημα. Ανήκουν σε οικογένειες που περιλαμβάνουν στους κόλπους τους πολλούς έκφυλους και ψυχοπαθείς: Το πλείστον πεθαίνουν χωρίς ν' αφήσουν απογόνους, ή τα παιδιά που αφήνουν δεν είναι σωματικά και διανοητικά ισορροπημένα [...] Το πιο απλό είναι να συμφωνήσουμε με τον Λομπρόζο πως δεν υπάρχει μεγάλος άνθρωπος χωρίς ίχνος τρέλας και να επαναλάβουμε την ακόλουθη φράση, που την αποδίδουν στον Αριστοτέλη: *Nullum magnum ingenium sine quadam mixture dementiae*».¹⁴⁴

Ο Γερμανός φρενολόγος Max Nordau (1849-1923), ο οποίος ήταν ενήμερος για τις θεωρίες των de Tour και Lombroso και τις ψυχιατρικές έρευνες των Γάλλων Jean-Martin Charcot (1825-1893) και Paul Jannet (1823-1899) γύρω από την υστερία, δημοσίευσε το

¹⁴² Βλ. Παπαδημητρίου, 2005², 228, όπου παρατίθεται το απόσπασμα από το πόνημα του de Tour *Du hachisch et de l' aliénation mentale* (Χασίς και ψυχική νόσος), το οποίο κυκλοφόρησε το 1845. Κοινές αντιλήψεις είχε διατυπώσει ο de Tour και στο έργο του *La psychologie morbide dans ses rapport avec la philosophie de l' histoire ou l' influence des nevropathies sur le dynamisme intellectuel* (Η παθολογική ψυχολογία σε σχέση με τη φιλοσοφία της ιστορίας ή της επίδρασης της νευροπάθειας στον διανοητικό δυναμισμό), το οποίο εκδόθηκε το 1859.

¹⁴³ Βλ. Λομπρόζο, 1909, 38-43, όπου παρατίθεται το απόσπασμα από το βασικό βιβλίο του Ιταλού επιστήμονα, στο πλαίσιο μιας τμηματικής δημοσίευσής του στα *Παναθήναια* το 1909, με αφορμή τον θάνατό του. Τη χρονιά που ο Χαλεπάς εισήχθη στο ψυχιατρείο της Κέρκυρας (1888), κυκλοφόρησε η πέμπτη βελτιωμένη και επανυξημένη έκδοση του έργου του Lombroso, *Genio e folia* (Μεγαλοφυΐα και τρέλα, α' έκδοση: 1864), με τίτλο *L' uomo di genie in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all' esthetica* (Ο μεγαλοφυής σε σχέση με την ψυχιατρική, την ιστορία και την αισθητική), ενώ το 1887 μεταφράστηκε στα γερμανικά και το 1889 στα γαλλικά. Βλ. Μαθιόπουλος, 2004, 35.

¹⁴⁴ Παπαδημητρίου, 2005², 229.

1893 το σύγγραμμά του *Entartung* (*Εκφυλισμός*).¹⁴⁵ Σε αυτό συνέδεσε με απόλυτο τρόπο την εικαστική και δη τη νεωτερική – μη κλασικιστική – παραγωγή με τις ψυχώσεις. Αντιμετώπισε τη δημιουργικότητα και το ταλέντο ως μια μορφή εκφυλισμού. Πιο συγκεκριμένα, ο Nordau στο βιβλίο του εμμένει στην απόρριψη των νεορομαντικών, ιδεαλιστικών τάσεων και τονίζει την «ηθική παράνοια, την υπερευαισθησίαν» των καλλιτεχνών που προήγαν την κοινοτομία.¹⁴⁶ Στη συνέχεια, διευκρινίζει ότι «υπάρχουσι μεγαλοφυΐαι υγιείς, πλήρεις δυνάμεως, ων η προνομιούχος φύσις συνίσταται ακριβώς εις τούτο, ότι μια των πνευματικών των δυνάμεων είναι εκτάκτως ανεπτυγμένη, χωρίς αι άλλαι να απολείπωνται του κοινού μέτρου».¹⁴⁷ Αναπτύσσει τον συλλογισμό του και ταυτίζει το κίνημα του Συμβολισμού με την παρακμή, τον εκφυλισμό και την ασθένεια. Γράφει χαρακτηριστικά ότι «οι συμβολισταί, εφ' όσον εννοείται, είναι ειλικρινώς εκφυλισμένοι και βλάκες, δεν δύνανται να σκέπτονται άλλως ή μυστικοπαθώς, τουτέστι συγκεχυμένως. Το άγνωστο παρ' αυτοίς είναι ισχυρότερον του γνωστού, και αι συγκινήσεις των δεσπόζουσι των αντιλήψεών των. Οσάκις δε τοιούτοι άνθρωποι έχουσιν έμφυτον ποιητικήν ή καλλιτεχνικήν ορμήν, θέλουσι φυσικώ τω λόγω να εκφράζωσι την ιδίαν αυτών πνευματικήν κατάστασιν. Μη δυνάμενοι δε να μεταχειρισθώσιν ακριβείς και σαφείς λέξεις, διότι ουδεμίαν έχουσιν ακριβή και σαφή παράστασιν δυναμένην να εκφρασθή δια τοιούτων λέξεων, εκλέγουσι λέξεις αορίστους, κενάς και δεκτικάς οιασδήποτε ερμηνείας, ανταποκρινόμενας εντελώς εις την αοριστίαν των παραστάσεων των, και αντανακλώσας ωχρώς το πνευματικόν αυτών λυκόφως».¹⁴⁸ Σε συναφή άξονα κινήθηκε και ο Γάλλος μυθιστοριογράφος και κριτικός Anatole France (1844-1924), ο οποίος προχώρησε σε μια εξίσωση του Συμβολισμού με τις ψυχικές διαταραχές. Σε αυστηρό τόνο δηλώνει ότι «οι συμβολιστές είναι εκστατικοί [...] το μέλλον ανήκει στον συμβολισμό, αν η νεύρωση που τον παράγει γενικευθεί».¹⁴⁹ Πιστός στις θέσεις του σχετικά με τη νεωτερικότητα, ο Nordau σημειώνει για τον Βαγκνερισμό πως «εξ όλων των πνευματικών αποπλανήσεων των νεωτέρων χρόνων η βαγνερολατρεία είναι αναντιρρήτως η σοβαρώτερα και μάλλον διαδομένη. Το δε θέατρον του Βαϋρόϋτ, η ομώνυμος εφημερίς και η Βαγνερική Επιθεώρησις των Παρισίων θα μείνωσι διαρκή μνημεία, εξ ων το κατάπληκτον μέλλον θα συναγάγη το μέτρον του εκφυλισμού και υστερισμού της

¹⁴⁵ Nordau, 1893. Η συγκεκριμένη μελέτη, αφιερωμένη στον Lombroso, γνώρισε αρκετές επανεκδόσεις (τρεις στη γερμανική γλώσσα), αλλά και αρκετές μεταφραστικές προσπάθειες (τρεις στη γαλλική γλώσσα). Η αγγλική μετάφραση το 1895 οδήγησε σε επτά επανεκδόσεις στη Νέα Υόρκη μέσα στον ίδιο χρόνο. Έτσι, το κείμενο του Nordau έγινε ένα από τα πλέον διαδεδομένα εγχειρίδια γύρω από το θέμα της ανθρωπολογίας και του εκφυλισμού. Βλ. Μαθιόπουλος, 2004, 35.- Μαθιόπουλος, 2005, 415.

¹⁴⁶ Nordau, 1905, 13.

¹⁴⁷ Nordau, 1905, 14-15.

¹⁴⁸ Nordau, 1905, 28-35.

¹⁴⁹ France, 1925, VII-VIII.

συγχρόνου εποχής». ¹⁵⁰ Για τους παρνασιακούς δημιουργούς παρατηρεί αντίστοιχα ότι «δεν αδιαφορούσι [...] οι παρνασιακοί προς την αρετήν ή την κακίαν, αλλά προτιμώσι εκθύμως αυτήν και αποστρέφονται εκείνη, δεν αίρονται υπεράνω του τε αγαθού και του κακού, αλλά βυθίζονται εις το κακόν και φεύγουσιν μακράν του αγαθού, η δε υποκριτική των αμεροληψία προς το ηθικόν ή ανήθικον είναι πράγματι εμπαθής προτίμησις του ανηθίκου και βδελυρού. Την αγάπην ταύτην προς το κακόν πολλάκις προσεπάθησαν να εξηγήσωσιν οι διαγνόντες αυτήν παρατηρηταί». ¹⁵¹

Οι απόψεις αυτές του Nordau ανακαλούν στη μνήμη τις ιδέες του Γάλλου διανοούμενου Paul Bourde (1851-1914). Ο τελευταίος παραλλήλισε με τη σειρά του τους παρνασιαστές με τους παρακμιακούς και προχώρησε σε γενικεύσεις. Αναφορικά με τα γνωρίσματα του παρακμιακού εικαστικού μεταξύ των άλλων, ο Bourde εντοπίζει και «μια δηλωμένη αποστροφή για τον όγλο που τον θεωρεί υπερβολικά ηλίθιο και άραρο. Ο ποιητής απομονώνεται για να βρει το πολύτιμο, το σπάνιο, το εξαιρετο. Μόλις μια ευαισθησία του πάει να τη συμεριστεί ένα κάποιος αριθμός απ' τους όμοιούς του, σπεύδει να απαλλαγεί από εκείνη. [...] Δεδομένου ότι η υγεία είναι χυδαία και καλή για τους αγροίκους, αυτός οφείλει τουλάχιστον να είναι νευροπαθής. Ένας θαμμώνας στο καφενείον του Flourette παινεύεται πως είναι υστερικός. Αν η τυφλή φύση επιμένει να κάνει να κυλάει μες στις φλέβες του το αίμα κοινότοπα σφριγηλό, εκείνος προστρέχει στη σύριγγα του Pravaz για να πετύχει τη νοσηρή κατάσταση που του αρμόζει [...] η χαρά και το γέλιο, όπως η υγεία, είναι άξια περιφρόνησης για τον παρακμιακό [...] (του) προκαλούν φρίκη οι απλοί έρωτες, οι κατανοητοί σε όλο τον κόσμο». ¹⁵² Αυτήν τη γραμμή υιοθέτησε και ο Nordau για να τεκμηριώσει την απορριπτική του στάση απέναντι στη νεωτερική δημιουργία, την οποία εκλαμβάνει ως προϊόν τρέλας. Στο τέλος του πονήματός του διακηρύττει ότι «ημείς ιδίως οι καταστήσαντες κύριον έργον του βίου ημών την καταπολέμησιν της γηραιάς δεισιδαιμονίας και την διάχυσιν του φωτός, την κατάρριψιν και αποκάθαρσιν των ιστορικών ερειπίων και την υπεράσπισιν της ατομικής ελευθερίας κατά της καταπίεσεως του Κράτους και της χρονίας τοπικότητας των στενοκεφάλων, καθήκον έχομεν να αντιταχώμεν πάση δυνάμει εις τον σφετερισμόν των πολυτίμων ημών συμβόλων υπό ελεεινών κερδοσκόπων και την δι' αυτών παγίδευσιν των

¹⁵⁰ Nordau, 1905, 42-53.

¹⁵¹ Nordau, 1905, 62-69.

¹⁵² Βλ. France – Moréas – Bourde, 1983, 21-34, όπου παρατίθεται μεταφρασμένο το άρθρο του Bourde «Οι παρακμιακοί ποιητές», το οποίο δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Le Temps* στις 6 Αυγούστου του 1885. Η απάντηση στα σχόλια του Bourde ήλθε δια στόματος του Έλληνα συμβολιστή λογοτέχνη Jean Moréas (1856-1910). Στο άρθρο του «Οι παρακμιακοί», στην εφημερίδα *19^{ème} Siécle* στις 11 Αυγούστου 1885, ο Moréas επισημαίνει ότι «οι υποτιθέμενοι παρακμιακοί ψάχνουν πάνω απ' όλα στην τέχνη τους την καθαρή Έννοια και το αιώνιο Σύμβολο». Στη συνέχεια, σχολιάζει ότι «ο κ. Bourde που δεν μπόρεσε ή δεν θέλησε να εκτιμήσει την πραγματική αξία του εσωτερισμού της δήθεν παρακμιακής ποίησης, φαίνεται πως κατάλαβε καλύτερα την εξωτερικότητα». Βλ. France – Moréas – Bourde, 1983, 37.

αφελών και ακάκων. Την ελευθερίαν και τον νεωτερισμόν, την πρόοδον και την αλήθειαν δεν εννοούμεν ημείς όπως αυτοί εννοούσιν, ουδ' έχομεν τι κοινόν προς αλλήλους. Αυτοί θέλουσι τον σοβαριτισμόν και ημείς την εργασίαν· αυτοί ζητούσι να πνίξωσι και ημείς να ενισχύσωμεν την συνείδησιν· αυτοί διώκουσι τον ρεμβασμόν και την μωρολογίαν, ημείς δε την προσοχήν, την παρατήρησιν και την γνώσιν. Όστις δε θέλει να διακρίνη τους αληθείς νεωτεριστάς των αγυρτευόντων έχει ασφαλές το γνώρισμα: ο κηρύσσων την ακολασίαν είναι εχθρός της προόδου, και ο λατρεύων το “εγώ” του είναι εχθρός της κοινωνίας. Της κοινωνίας αναγκαίον προαπαιτούμενον είναι η αγάπη του πλησίον και η αυτοθυσία· η δε πρόοδος είναι προϊόν της υπό του ανθρώπου όσο το δυνατόν αυστηροτέρας καταδαμάσεως των κτηνοδών αυτού ορμών και της ολονέν λεπτυνομένης συναισθήσεως του καθήκοντος και της ευθύνης».¹⁵³

Οι θεωρίες αυτές για τη μεγαλοφυΐα, την τρέλα και τη νεώτερη ευρωπαϊκή τέχνη αφομοιώθηκαν από τους Έλληνες εκφραστές του πνεύματος των τελευταίων ετών του 19^{ου} αιώνα, οι οποίοι επιζητούσαν την επικύρωση της «εθνικής» υπόστασης της χώρας μέσα από τα «ηθικοπλαστικά», κλασικιστικά πρότυπα της Δύσης. Ως αποτέλεσμα, στην Ελλάδα αυτών των ετών διαμορφώθηκε μια επιφυλακτική στάση απέναντι στις ομιφανείς τάσεις και στους εκπροσώπους τους. Ο απόηχός της επεβίωσε και στις αρχές του 20^{ού}, καταδεικνύοντας τον συντηρητισμό της σύγχρονης τοπικής κοινωνίας. Ο ψυχίατρος Σίμων Αποστολίδης (1853-1919) – γνωστός στους πνευματιστικούς, καλλιτεχνικούς κύκλους της Αθήνας –¹⁵⁴ αμφισβήτησε με επιφανειακά και απόλυτα επιχειρήματα τον δυτικό πολιτισμό, τον οποίο θεώρησε εκφυλισμένο. Μέσα από το έργο του *Αί ψυχώσεις. Μελέται ιατρικαί, κοινωνιολογικαί και φιλοσοφικαί, περί φρενοπαθῶν* (1889), προσπάθησε να αποδείξει τη σχέση της «μεγαλοφυΐας ή εν γένει του υπερόχου των πνευματικών ιδιοτήτων του ανθρώπου μετά της φρενοβλαβείας ή γενικώτερον των ψυχώσεων και νευρώσεων (που) παρατηρήθη ανέκαθεν από των αρχαίων ήδη χρόνων και καθ' όλας τας εποχάς και υφ' όλων των λαών».¹⁵⁵ Για να τεκμηριώσει τη σκέψη του επικαλείται περιπτώσεις πολιτικών και ανθρώπων του πνεύματος και των τεχνών από την αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη. Παράλληλα, αναφέρεται σε άλλες αντίστοιχες, που καλύπτουν στην Ευρώπη την περίοδο από την Αναγέννηση και μετά. Σχολιάζει σχετικά ότι «η νοσηρά κατάσταση του νευρικού συστήματος ατόμων τινών έσχε συνεπείας επί της φοράς των ανθρωπίνων

¹⁵³ Nordau, 1905, 112.

¹⁵⁴ Βλ. Ανώνυμος, 1891δ.- Β.(ελλανίτης), 1891α.- Β.(ελλανίτης) 1891β.- Β.(ελλανίτης) 1891γ. Για το θέμα αυτό, βλ. Ματθιόπουλος, 2005, 220-252.

¹⁵⁵ Αποστολίδης, 1889, 350 κ.εξ.

πραγμάτων, αίτινες είνε αδύνατον να υπολογισθούν». ¹⁵⁶ Με αυτές τις φράσεις καταδικάζει τη «φρενοβλάβεια» και ειρωνεύεται όλους όσους την εκλάμβαναν ως «ένα εκ των θεμελιωδών παραγόντων και μεγάλων μοχλών της προόδου των πολιτισμένων κοινωνιών και μian εκ των μεγίστων δυνάμεων των κυβερνωσών την ανθρωπότητα». ¹⁵⁷

Σε αυτό το περιβάλλον εκδόθηκε στο Παρίσι – τη χρονιά που κυκλοφόρησε ο *Εκφυλισμός* του Nordau – το κείμενο *L' homme singe dégénééré. Notes et impressions d' un singe à travers le monde ancien et moderne* (*Ο άνθρωπος μιμείται εκφυλιζόμενος. Σημειώσεις και εντυπώσεις ενός μιμητή μέσα από τον παλιό και τον σύγχρονο κόσμο*). Συντάκτης του ήταν ο Filadelf Gorilla, που δεν είναι άλλος από τον αρχαιολόγο και τεχνοκρίτη Αλέξανδρο Φιλαδελφία (1866-1955). ¹⁵⁸ Ο Φιλαδελφός δέχτηκε επιρροές από τις ιδέες των de Tour, Lombroso, Nordau και ταύτισε την πρόοδο με τον εκφυλισμό και την τρέλα, χωρίς να προχωρά σε μια σαφή και συγκροτημένη τεκμηρίωση. Αποκήρυξε κάθε καινοτομία στο ευρύτερο πολιτισμικό πεδίο. Ειδικότερα, παρουσίασε τον Συμβολισμό και τον Ιμπρεσιονισμό ως συμπτώματα εκφυλισμού μιας κοινωνίας, που παραπαίει στην παρακμή. Έτσι, ο Φιλαδελφός αντιμετώπισε με υποτιμητική διάθεση τους νεωτεριστές, τους οποίους αποκαλεί «πνευματικά ασθενείς», που κινούνται ανάμεσα στην τρέλα και στο ταλέντο. ¹⁵⁹

Η πρόσληψη των κυρίαρχων ευρωπαϊκών ιατρικών θεωριών, και κατά κύριο λόγο εκείνων του Nordau στην Ελλάδα του τέλους του 19^{ου} αιώνα, επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι η *Εικονογραφημένη Έστία* ενημέρωνε ήδη από τον Ιανουάριο του 1894 τους αναγνώστες της για την έκδοση του εν λόγω συγγράμματος. Ο ανώνυμος αρθρογράφος πληροφορεί το κοινό για την προσπάθεια του Nordau να αποδείξει «την σημερινή τέχνη [...] ως προϊόν παθολογικής καταστάσεως». ¹⁶⁰ Παράλληλα, μέσα από τις σελίδες της ίδιας εφημερίδας, γνωστοποιεί ότι «εξεδόθη εσχάτως γαλλική μετάφραση υπό Αυγούστου Διέτριχ». ¹⁶¹ Έναν χρόνο μετά, ο πεζογράφος και κριτικός Νικόλαος Επισκοπόπουλος, γράφει ότι «και προ του περιφήμου βιβλίου του Νορντάου περί “Εκφυλίσεως” είχε καταστεί πλέον τετριμμένη αλήθεια ότι η μεγαλοφυΐα έχει σχέσεις στενάς με την παραφροσύνην. Το πράγμα δυστυχώς δεν αποδεικνύεται μόνον επιστημονικώς, δεν επιβεβαιούται διά θεωρίας μόνον, αλλά και της καθημερινής πείρας. [...] Δυνάμεθα πλέον

¹⁵⁶ Αποστολίδης, 1889, 350 κ.εξ., παραπέμποντας στις προσωπικότητες των Σοφοκλή (496-406 π.Χ.), Πλάτωνα, Michelangelo (di Ludovico Buonarroti Simoni, 1475-1564), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Guido Reni (1575-1642) και Johann Wolfgang Goethe.

¹⁵⁷ Αποστολίδης, 1889, 374.

¹⁵⁸ Gorilla, 1893. Το 1894 πραγματοποιήθηκε μια επανέκδοση στο Παρίσι, ενώ το 1898 εκδόθηκε στη Νάπολη η ιταλική μετάφραση της εν λόγω μελέτης. Ωστόσο, αποσπάσματα του βιβλίου είχαν δημοσιευθεί στην εφημερίδα *Ακρόπολις*, στις 7 και 18 Απριλίου 1893. Βλ. Μαθιόπουλος, 2005, 412-413, 438.

¹⁵⁹ Βλ. Gorilla, 1893.- Μαθιόπουλος, 2005, 412-413.

¹⁶⁰ Ανώνυμος, 1894.

¹⁶¹ Ανώνυμος, 1894.

να ονομάσωμεν την μεγαλοφυΐαν εκφύλισις και δυνάμεθα να την αποκαλέσωμεν και ψύχωσιν και παραφροσύνην ήρεμον και παραλλαγήν εγκεφαλικής διαταράξεως χωρίς να υπάρχη ούτε ακτίς ελπίδος να διαψευσθώμεν».¹⁶² Με αυτόν τον τρόπο καθίσταται για μια ακόμη φορά φανερός ο βαθμός επίδρασης των ιδεών του Nordau στη σύγχρονη ελληνική σκέψη γύρω από το θέμα της νοσηρότητας-παρακμής, η οποία συνόδευσε τη νεωτερικότητα ως απόρροια της ψυχικής διαταραχής.

Οι γενικευτικές πεποιθήσεις του Nordau για τη σχέση καλλιτεχνικής καινοτομίας και εκφυλισμού έγιναν ευρύτερα γνωστές στο ελληνικό κοινό μέσα από το έργο του πολιτικού και λογοτέχνη Άγγελου Βλάχου (1838-1920), *Έκφυλισμός κατά τὸν Max Nordau*, που δημοσιεύθηκε το 1905. Η τμηματική δημοσίευση του κειμένου είχε αρχίσει ήδη από το 1899 στην εφημερίδα *Τὸ Ἄστυ*.¹⁶³ Ο Άγγελος Βλάχος, πιστός στην ιδεολογία και στην αισθητική του 19^{ου} αιώνα, εκδήλωσε ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1890 την αντίθεσή του απέναντι στα εκσυγχρονιστικά ρεύματα, που εμφανίζονταν στο πνευματικό, και κατά κύριο λόγο λογοτεχνικό περιβάλλον της χώρας. Χαρακτηριστικά, ο πολιτικός και ιστορικός Σπυρίδων Λάμπρος (1851-1919), αναφέρει για τον Βλάχο το 1903 ότι «ήρχιζε να κακίζη το νέον εν τε πατρίδι και εν τη ξένη, όχι μόνον εξ' απαραιτεσίας, αλλά και εκ φόβου. Επήλθεν δριμύς εναντίον της φυσιογραφικής σχολής του Ζολά κατά τον αυτόν τρόπον, καθ' ον έσκωπτε την νεοφανήν μουσικήν του Βάγνερ ως ωρυγὰς γαλῶν εις τους ορόφους, κατά τον αυτόν τρόπον, καθ' ον εμυκτήρησεν μετά σθένους και δυνάμεως λόγου, αλλά και χάριτος και γλαφυρίας παν ὅ,τι εθεώρει δυνάμενον να επικρεμάση κινδύνους εις την κοινωνίαν και την πολιτείαν».¹⁶⁴ Ακολουθῶς, ο μυθιστοριογράφος, θεατρικός συγγραφέας και δημοσιογράφος Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951), σχολιάζει τον προσανατολισμό της σκέψης του Βλάχου και την απαξιωτική στάση του τελευταίου προς οτιδήποτε οψιφανές. Γράφει σχετικά ότι ο Βλάχος θεωρούσε πως «ο άνθρωπος που λέγει ότι edιάβασε Νίτσε και τον ενόησε, πρέπει να πάρη ένα αμάξι, και κατ' ευθείαν [...] εις το φρενοκομείον».¹⁶⁵ Ο Βλάχος, ο οποίος συμμεριζόταν τις θέσεις του Nordau, δηλώνει ξεκάθαρα τον στόχο του στον πρόλογο της μεταφρασμένης στα ελληνικά μελέτης του Γερμανού γιατρού: «θέλω ιδίως πιστότερον και κατά λέξιν αποδώση τας μελέτας του συγγραφέως περί τα γενικότερα φαινόμενα του συγχρόνου φιλολογικού και καλλιτεχνικού εκφυλισμού, ὅστις υπό διάφορα και ποικίλα ονόματα λυμαίνονται σήμερον την διανοητικήν παραγωγήν της Ευρώπης. Της επιδημίας ταύτης τα ψυχοφθόρα μικρόβια

¹⁶² Έπ.(ισκοπόπουλος), 1895.

¹⁶³ Από το 1905 έως το 1922 πραγματοποιήθηκαν τρεις επανεκδόσεις της συγκεκριμένης μελέτης στην Ελλάδα. Η δεύτερη έκδοση βγήκε το 1910, η τρίτη το 1920 και η τέταρτη το 1922. Βλ. Ματθιόπουλος, 2004, 35.- Ματθιόπουλος, 2005, 417-418.

¹⁶⁴ Ματθιόπουλος, 2005, 417-418.

¹⁶⁵ Ξενόπουλος, 1902, 187.

ήρχισαν δυστυχώς από τινος ασκούντα και παρ' ημίν το έργον της σηπτικής αυτών αποσυνθέσεως, ευκταίον δε θα ήτο, αν η επιστήμων φωνή του μεγάλου Γερμανού συγγραφέως συνετέλει εις έγκαιρον συνετισμόν και σωτηρίαν των ασθενών οργανισμών, όσων απειλεί την διάνοιαν η νύξ του εκφυλισμού». ¹⁶⁶

Στο πλαίσιο της απήχησης των απόψεων του Nordau, Έλληνες διανοούμενοι αυτής της περιόδου, όπως οι Πέτρος Αποστολίδης (Παύλος Νιρβάνας), ¹⁶⁷ Νικόλαος Επισκοπόπουλος, ¹⁶⁸ Άγγελος Σημηριώτης (1873-1944), ¹⁶⁹ Ειρήνη Δεντρινού (1879-1974), ¹⁷⁰ Ρώμος Φιλύρας (1898-1942), ¹⁷¹ επικρίθηκαν για την ψυχογραφική, ιδεαλιστική λογοτεχνική τους θεματολογία. ¹⁷² Σε αυτήν τη γραμμή, ο Ξενόπουλος, μέσα από τη βιβλιοκρισία του για τα *Λόγια τής πλώρης* του Ανδρέα Καρκαβίτσα (1865-1922) στο *Άστρ*, επιτίθεται το 1899 στα μέλη του – λογοτεχνικού κατά κύριο λόγο – περιοδικού *Τέχνη* (1898-1899), που συνασπίστηκαν με τον Νεορομαντισμό. ¹⁷³ Με αυστηρό τόνο επισημαίνει ότι «τα φιλολογικά είδη εκφυλίζονται διά της καλλιιεργείας, όπως τα άνθη», καθώς θεωρεί σύμπτωμα του λογοτεχνικού εκφυλισμού την «ισχυρή ροπή προς τον Λυρισμό». ¹⁷⁴ Συνάμα, μιλά για «έκφυλους καλλιτέχνες» και κοινοποιεί πως «είδομεν δράματα περιορισμένα εις μόνην την ψυχικήν λεγόμενην δράσιν, εγράφησαν δε και ποιήματα, των οποίων η μόνη ποίησις έγκειται εις την μουσικοφανή συγκίνησιν ήχων άνευ εννοίας». ¹⁷⁵ Προχωρά την κριτική του και διατείνεται ότι «η διάκρισις μεταξύ υγιών και εκφύλων – μολοντί τα σύνορα είνε τόσον δυσδιάκριτα! – συνιστά και την μεγάλην διαφοράν των

¹⁶⁶ Nordau, 1905, δ'.

¹⁶⁷ Ο Πέτρος Αποστολίδης (Νιρβάνας) έγραψε το 1884 το έργο *Καλλιτέχνηςος έρωσ*, με ήρωα έναν νευρολόγο, που επισκέπτεται το ψυχιατρείο της Νάπολης. Εκεί, συναντά μια «κόρη ήτις παν άλλο ή τρελλή δύνεται να ονομασθή. Είναι έθνοσ, δαμονιώσα ίερεία, οιονεί από μυστηριώδουσ τρίποδος εκτέμπουσα σκοτεινοús χρησμοús. Υπήρξε καλλιτέχνης εκ των καλλίσταν, ηθοποιός και διατηρεί έτι τύπον σπανίας καλλονής». Βλ. Αποστολίδης, 1885 (αναδημοσίευση: Νιρβάνας, 1968, τόμ. Δ', 587-588). Το θέμα της σύνδεσης τρέλας-τέχνης εντοπίζεται ακόμη και σε ένα τετράστιχό του στον *Τρελλό* (1917): «Περνά ο τρελλός. Στενή η ζωή γύρω του. Γελάει στο πέρασμά του η ασχήμια, τον ζώνει η ξεραίλα. Κι' αυτός; Περβόλι μυστικό, που ο σίφουνας μαδάει. Σ' άνάερο μέσα του χορό, χιλίων ανθών μαδάει». Βλ. Νιρβάνας, 1968, τόμ. Δ', 444.

¹⁶⁸ Ο Επισκοπόπουλος, στο εισαγωγικό σημείωμα του διηγήματός του *Καλιγόλας*, σημειώνει το 1894 ότι «το μόνον που επεδίωξα είναι να δώσω μια πλήρη φρενολογική εικόνα». Βλ. Επισκοπόπουλος, 1894.

¹⁶⁹ Ο Άγγελος Σημηριώτης στα *Μαῦρα κρίνα*, περιγράφει το 1900 τους δρόμους στους ουρανοús, που «όσοι μπορούν / να τους χαρούν / πετούν εκεί, / που κατοικεί / Μορφιά κι' Αλήθεια / -είν' οι τρελοί! / μα οι πιό πολλοί, / στο χώμα εδώ, / -να μην τους 'δω! / σέρνουν τα στήθεια». Βλ. Σημηριώτης, 1900, 195 (αναδημοσιεύτα στη συλλογή *Τὰ μαῦρα κρίνα* το 1905).

¹⁷⁰ Η Ειρήνη Δεντρινού, στο διήγημά της ο *Τρελλός*, αφηγείται το 1905 την ερωτική ιστορία ενός μουσικοσυνθέτη, που πεθαίνει από καλλιτεχνική μονομανία. Γι' αυτόν, η ηρωίδα σχολιάζει ότι «κατά την γνώμη μου [...] ήτανε μια φαντασία ανυπότακτη. Χωρίς άλλο αν ζούσε ακόμα, θα τελείωνε τρελλός». Βλ. Δεντρινού, 1905, 3-4.

¹⁷¹ Ο Ρώμος Φιλύρας, στο θεατρικό του έργο *Τò πορτραίτο*, εστιάζει το 1910 στην αγωνία ενός ζωγράφου για την αξία του ταλέντου του, την οποία προσπαθεί να επιβεβαιώσει μέσα από τη δημιουργία του πορτραίτου της αγαπημένης του. Καθώς δεν καταφέρνει να υλοποιήσει τον στόχο του, παραφρονεί. Βλ. Άνωνυμος, 1910β, 153.

¹⁷² Ματθιόπουλος, 2005, 417-427.

¹⁷³ Ματθιόπουλος, 2005, 422-425.

¹⁷⁴ Βλ. Ξενόπουλος, 1899α.- Ξενόπουλος, 1899β.- Ξενόπουλος, 1899γ.- Ξενόπουλος, 1899δ.

¹⁷⁵ Βλ. Ξενόπουλος, 1899α.- Ξενόπουλος, 1899β.- Ξενόπουλος, 1899γ.- Ξενόπουλος, 1899δ.

φιλολογικών προτιμήσεων». ¹⁷⁶ Έτσι, ο Ξενόπουλος, φτάνει στο σημείο να χαρακτηρίσει το περιοδικό *Τέχνη* «σύμπτωμα νοσηρότητας, εκ των μάλλον ζωηρών», ¹⁷⁷ για τη στήριξη που παρείχε στους εγχώριους εκπροσώπους του Συμβολισμού. Λόγω της απομόνωσής του από τον κύκλο της *Τέχνης*, τονίζει με εμπάθεια ότι «το αίμα, το οποίον εχύθη κάποτε εις τας στήλας του, δεν ίσχυσεν, εξουδετερούν την άφθονον λύμφην των ανισορρόπων». ¹⁷⁸ Ο Ξενόπουλος χρησιμοποιεί αυτόν τον χαρακτηρισμό για να αναφερθεί στους Κώστα Χατζόπουλο, Κωστή Παλαμά, Γιάννη Καμπύση (1872-1901), Παύλο Νιρβάνα, Μποέμ. Ωστόσο, στην προσπάθειά του να μετριάσει τις εντυπώσεις, υποστηρίζει πως δεν τον ενδιαφέρει αν ένα προϊόν τέχνης «θεωρήται υγιές ή νοσηρόν. [...] Αισθάνομαι και αγαπώ τόσον το πρώτον, όσο και το δεύτερον, αρκεί να είναι ωραίον». ¹⁷⁹ Με αυτόν τον τρόπο εκφράζει τα διδάγματα του Ρομαντικού Κλασικισμού της Δύσης, που καθόριζαν αδιαλείπτως την αισθητική ιδεολογία της συντηρητικής ελληνικής κοινωνίας αυτών των ετών. Στο ίδιο πάντα πνεύμα, ο Ξενόπουλος αποδοκιμάζει και τον Επισκοπόπουλο για τα «προοδευμένα ή εκφυλισμένα» διηγήματά του, που ακολουθούν τα καινοφανή ευρωπαϊκά πρότυπα. ¹⁸⁰ Στη συνέχεια, διατρανώνει ότι οι επικριτές του δεν είναι «εις θέσιν να ορίσουν ποιόν εξ' όλων μιμείται ο κ. Επισκοπόπουλος ή να βεβαιώσουν -ακόμη δυσχερεστέρα η διάκρισις- ότι μιμείται τον εαυτόν του επ' άπειρον», καθώς «εις τους υγιείς, στερουμένους της εκ του ψυχικού συγχρωτισμού πείρας, όλοι οι έκφυλοι φαίνονται όμοιοι». ¹⁸¹ Η τοποθέτηση του Ξενόπουλου απέναντι στις νεωτερικές τάσεις αυτής της εποχής – ιδωμένη υπό το πρίσμα των θεωριών εκφυλισμού – επικυρώνεται και από τον τίτλο του μυθιστόρηματός του *Η νύχτα τοῦ έκφυλισμοῦ* (1926). ¹⁸² Αυτός προέρχεται από την τελευταία φράση του προλόγου του Βλάχου για το σύγγραμμα του Nordau: «ευκαίον δε θα ήτο, αν η επιστήμων φωνή του μεγάλου Γερμανού συγγραφέως συνετέλει εις έγκαιρον συνετισμόν και σωτηρίαν των ασθενών οργανισμών, όσων απειλεί την διάνοιαν η νυξ του εκφυλισμού». ¹⁸³

Οι σκέψεις του Nordau, όπως μεταφέρθηκαν στο ελληνικό κοινό στις αρχές του 20^{ου} αιώνα δια χειρός Βλάχου, βρήκαν οπαδούς. ¹⁸⁴ Χαρακτηριστικά, ο φιλόλογος και σύμβουλος της «Αρχαιολογικῆς Ἑταιρείας» Κωνσταντίνος Γ. Ζήσιου (1848/9-1928), δογματικός απέναντι στην «καινή τέχνη», ισχυρίζεται το 1910 ότι είναι «άτονος, άψυχος,

¹⁷⁶ Βλ. Ξενόπουλος, 1899α.- Ξενόπουλος, 1899β.- Ξενόπουλος, 1899γ.- Ξενόπουλος, 1899δ.

¹⁷⁷ Βλ. Ξενόπουλος, 1899α.- Ξενόπουλος, 1899β.- Ξενόπουλος, 1899γ.- Ξενόπουλος, 1899δ.

¹⁷⁸ Βλ. Ξενόπουλος, 1899α.- Ξενόπουλος, 1899β.- Ξενόπουλος, 1899γ.- Ξενόπουλος, 1899δ.

¹⁷⁹ Βλ. Ξενόπουλος, 1899α.- Ξενόπουλος, 1899β.- Ξενόπουλος, 1899γ.- Ξενόπουλος, 1899δ.

¹⁸⁰ Βλ. Ξενόπουλος, 1899α.- Ξενόπουλος, 1899β.- Ξενόπουλος, 1899γ.- Ξενόπουλος, 1899δ.

¹⁸¹ Βλ. Ξενόπουλος, 1899α.- Ξενόπουλος, 1899β.- Ξενόπουλος, 1899γ.- Ξενόπουλος, 1899δ.

¹⁸² Βλ. Ξενόπουλος, 1926.

¹⁸³ Nordau, 1905, δ'.

¹⁸⁴ Ματθιόπουλος, 2005, 426-427.

ηλιθία, εκφυλισμός τις ή έκφυλων πνευμάτων επίνοια η τέχνη αυτή, αληθής πνευματικός αλκοολισμός».¹⁸⁵ Από τη στιγμή που η ταύτιση της τρέλας με την καλλιτεχνική δημιουργία παρουσιάζεται ως δεδομένο, αρχίζει να συγκροτείται μια νέα κατηγορία συντηρητικών Ελλήνων θεωρητικών της τέχνης. Αυτοί στηρίχθηκαν στο βιβλίο του Nordau και στη μετάφραση του Βλάχου. Ο Ευστάθιος Χρονόπουλος, ο οποίος σχολιάζει το νέο αυτό φαινόμενο, παρατηρεί με απολυτότητα ότι «ουδείς των ημετέρων από των κυριοτέρων προμάχων μέχρι του τελευταίου δημοσιογραφικού νεοττίου, διστάζει και πολύ, όπως ρίψη κατά πρόσωπον του Ελληνισμού την σήμερα ένα βαρύτατον όρον: Εκφυλισμός».¹⁸⁶ Υιοθετεί αυτόν τον όρο για να υπογραμμίσει την «αγωνιώδη απόπειραν εισαγωγής πρωτοφανών καλλιτεχνικών γραμμών και μορφών, αίτινες μεθ' όλον τον ελκυστικώτατον χαρακτηρισμόν της Νέας Τέχνης, υφ' ον ανεφάνησαν, προκάλεσαν βροντώδεις ιαχάς σαρκασού, αηδίας και αγανακτήσεως παρ' αυτοίς τοις λαοίς, εν οίς το πρώτον ανέθαλον τα τοιαύτα εξανθήματα αισθητικής καχεξίας».¹⁸⁷

Από την άλλη πλευρά, οι νεορομαντικοί διανοούμενοι στην Ελλάδα διατήρησαν ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μια απαξιωτική στάση απέναντι στις αντιλήψεις, που καλλιεργήθηκαν στην Ευρώπη γύρω από το θέμα του εκφυλισμού και της σύνδεσης της νεώτερης τέχνης με τις ψυχώσεις. Τις θεώρησαν αυθαίρετες και αποδοκίμασαν – με επίσης απόλυτα επιχειρήματα – την αφομοίωσή τους από την ελληνική κοινωνία. Παράλληλα, μέσα από τις οψιφανείς απόψεις για την τρέλα, όπως αναδύονταν σταδιακά στην εκσυγχρονιστική Δύση στον αντίποδα των πάγιων «ηθικοπλαστικών» ιδεών, προσπάθησαν να κατοχυρωθούν ως προοδευτικοί, εντός και εκτός των συνόρων, μετά την κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας και τη συνακόλουθη εθνοκεντρική αναδίπλωση.¹⁸⁸ Με αυτόν τον τρόπο συνέβαλαν στην οικοδόμηση του επιθυμητού μοντερνιστικού πολιτισμικού προσανατολισμού της χώρας, κατά τα νέα ευρωπαϊκά πρότυπα. Ο ποιητής και εκπρόσωπος της Νέας Αθηναϊκής Σχολής Κωστής Παλαμάς, ως σφοδρός πολέμιος του Nordau, σημειώνει ότι «οι ξένοι ρουτινιάρηδες από καιρό έπαψαν να γελούν με τους λεγόμενους decadents και symbolists – ανόητες ετικέτες του όχλου. – Μόνο της αττικής ρουτίνας η ελληνοπρέπεια χρέος της ακόμη νομίζει να γελά και μ' αυτούς και με ό,τι έτυχε νάχη μια κάποια συγγένεια, έστω και μακρυνή, όχι με τη συμβολική τέχνη, αλλά με την Τέχνη χωρίς επίθετο».¹⁸⁹ Παράλληλα, βεβαιώνει ότι ο Γερμανός συγγραφέας «μεταχειρίζεται τόσο πολύ στοιχεία ξένα και ασυμβίβαστα με τη φιλολογία και την

¹⁸⁵ Ζήσιου, 1910, σ'.

¹⁸⁶ Timeson (Χρονόπουλος), 1904, 88.

¹⁸⁷ Timeson (Χρονόπουλος), 1904, 88.

¹⁸⁸ Ματθιόπουλος, 2005, 427-436.

¹⁸⁹ Αριήλ (Παλαμάς), 1898.

Ιστορία της Τέχνης και τόση κατάχρηση κάνει της φρενολογίας».¹⁹⁰ Στην ίδια λογική, ο δημοτικιστής λογοτέχνης και παιδαγωγός Ιωάννης Γρυπάρης (1870-1942), χαρακτηρίζει το βιβλίο του Nordau «άδικο και ανεπεικέ».¹⁹¹ Ανάλογη τύχη είχε και η μετάφραση του Βλάχου, που ουσιαστικά μετακένωνε στους Έλληνες αποδέκτες του λόγου του τις ιδέες του Γερμανού γιατρού για τη σχέση τέχνης-τρέλας. Ακόμη και ο δημοσιογράφος Περικλής Γιαννόπουλος, ομολογεί πως «κριτική δεν είναι Άγγελος Βλάχου. [...] Κριτική είναι έρω».¹⁹² Ακολουθώντας, ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος, επισημαίνει με τη σειρά τους ότι «ποιητής υπήρξε ο κ. Βλάχος, αλλ' υπήρξε μετριώτατος»¹⁹³. Ο Παλαμάς σχολιάζει σε μια σύντομη βιβλιοκρισία του το γεγονός ότι ο *Έκφυλισμός* ήταν «κουτσοιρεμένος» από τον Βλάχο.¹⁹⁴ Αντίστοιχα, ο ποιητής, πεζογράφος και θεατρικός συγγραφέας Γιάννης Καμπύσης, παρουσιάζει τον Βλάχο ως «ένα Ρωμηό που η ψυχή του είχε γεμάτη από προλήψεις και αμφίβολη σοφία».¹⁹⁵ Σε παρόμοιο ύφος κινήθηκε και το πρώτο τεύχος του *Νουμά*, όπου διαβάσει κανείς: «ποτέ άλλοτε η στενοκεφαλιά δύο ανθρώπων – συγγραφέως και μεταφραστή – δεν παρουσιάστη αρμονικότερα ταιριασμένη».¹⁹⁶

Η επίθεση, ωστόσο, στον Nordau και στον Βλάχο, κορυφώθηκε από τον συγγραφέα και ποιητή Παύλο Νιρβάνα, ο οποίος κάνει λόγο για μια «κάπως σαρλατάνικη εκμετάλλευση των επιστημονικών προβλημάτων».¹⁹⁷ Μέσα από το έργο του *Φυσιολογική αίσθητική. Τέχνη και φρενοπάθεια*, επέμεινε δογματικά το 1905 στο δυσδιάκριτο των ορίων υγείας και νόσου.¹⁹⁸ Ο Νιρβάνας είχε δεχτεί επιρροές από τη σκέψη του Γάλλου φιλοσόφου και ποιητή Jean Marie Guyau (1854-1888).¹⁹⁹ Βάση της φιλοσοφίας του Guyau ήταν η αναζήτηση μιας ηθικής αρχής μέσα από μια φυσική, εμπειρικά παρατηρούμενη διαδικασία, παρά μέσα από μια ορθολογική. Ως αποτέλεσμα, ερχόταν πιο κοντά στην εμπειρική ψυχολογία. Στην εισαγωγή του βιβλίου του *Les problèmes de l' esthétique contemporaine (Τα προβλήματα της σύγχρονης αισθητικής)*, που κυκλοφόρησε το 1884, ο Guyau σημειώνει τη σπουδαιότητα της τέχνης και τη σχέση της με την ίδια τη ζωή.²⁰⁰ Ορμώμενος από συγκεκριμένες περιπτώσεις εκφραστών του πνεύματος, παραθέτει ότι «οι μεγάλοι καλλιτέχνες όλων των εποχών πίστεψαν στο σοβαρό και βαθύτερο χαρακτήρα της τέχνης. Τη θεώρησαν πιο αληθινή και πιο σημαντική από την ίδια την αλήθεια. Της

¹⁹⁰ Παλαμάς, χ.χ., τόμ. 6, 231.

¹⁹¹ Γρυπάρης, 1893.

¹⁹² Γιαννόπουλος, 1903α, 84.

¹⁹³ Επισκοπόπουλος, 1902, 178-180.

¹⁹⁴ Παλαμάς, χ.χ., τόμ. 6, 231.

¹⁹⁵ Καμπύσης, 1900, 201.

¹⁹⁶ Άνωνυμος, 1903α, 5.

¹⁹⁷ Βλ. Νιρβάνας, 1899α, 75.- Νιρβάνας, 1904, 19-24.

¹⁹⁸ Αποστολίδης (Νιρβάνας), 1905.

¹⁹⁹ Βλ. Μαθιόπουλος, 2004, 35-36.- Μαθιόπουλος, 2005, 268-269.

²⁰⁰ Guyau, 1884.

αφιέρωσαν την ζωή τους, μοχθώντας γι' αυτήν χωρίς να το υπολογίζουν. [...] Χωρίς να θέλουμε να αποδώσουμε στην τέχνη τον μυστικό χαρακτήρα που κάποιος μπορεί να της έδινε κάποιες φορές, προτείνουμε να αποτελέσει αντικείμενο αναζήτησης η άποψη, σύμφωνα με τη διαβεβαίωση των φιλοσόφων και των σύγχρονων καλλιτεχνών, ότι η τέχνη συνυπάρχει μέσα σε ένα παιχνίδι χρωμάτων ή ήχων. Ο στόχος της τέχνης κατά εμάς είναι μέσα στην ίδια την ζωή. Η τέχνη, συνεπώς, είναι βαρυσήμαντη για την ζωή. [...] Η τέχνη πρέπει να περιπλέκεται σε κάθε ηθική ή υλική ύπαρξη της ανθρωπότητας».²⁰¹ Στη συνέχεια, εμβαθύνει στη σύγκρουση ανάμεσα στο επιστημονικό πνεύμα και στο αυθόρμητο ένστικτο της ευφυΐας, ανάμεσα στη φαντασία και στο συναίσθημα. Αναφέρεται στη δυσκολία αντίληψης των διακριτών σημείων μεταξύ ανθρώπων υγείων και ανθρώπων που έχουν οδηγηθεί στην παράνοια και παρατηρεί ότι «ο καλλιτέχνης είναι στοιχειωμένος από ένα αληθινό ένστικτο παραγωγής. Ουδέποτε είναι ελεύθερος ή σε πλήρη συνείδηση. Δεν γνωρίζει τι ήθελε να κάνει έως ότου το έργο του ολοκληρωθεί».²⁰² Και αλλού: «Η επιστήμη δε μπορεί να ξεπεράσει την ευφυΐα. Υπάρχει πάντα κάτι το αυθόρμητο και το ασυνείδητο στην λειτουργία του πνεύματος που το αντικείμενό του δεν είναι δυνατόν να καθοριστεί εκ των προτέρων».²⁰³

Σε μια απόπειρα στήριξης των υπέρμαχων του Συμβολισμού στην Ελλάδα – Κωστή Παλαμά, Κώστα Χατζόπουλο, Γιάννη Καμπύση –²⁰⁴ που είχαν «χαρακτηριστή ως ομάς παραφρόνων»,²⁰⁵ ο Νιρβάνας επισημαίνει ότι η «νεωτέρα Αισθητική» στην τέχνη καθορίζεται «ως ανάγκη της ψυχικής ζωής των ενοργάντων όντων».²⁰⁶ Παράλληλα, διατείνεται πως «τα όρια της υγείας και της νόσου και εν τη ζωϊκή ζωή πολλώ δε μάλλον εν τη ψυχική είναι λίαν συγκεχυμένα και δυσδιάκριτα. [...] Η υγεία όντως συγγέεται και αναμειγνύεται προς την νόσον κατά τρόπον, ώστε τα όρια αυτών να είνε σκοτεινά και δυσδιάκριτα, εις βαθμόν, ώστε ο προσδιορισμός της απολύτου υγείας να καθίσταται ανέφικτος».²⁰⁷ Επιπλέον, προβληματίζεται για το πόσο «παρακεκινδυνευμένην είνε η επιπολαία αναζήτησις της νοσηρότητος ή της υγείας εν τη τέχνη και πόσον πρόωρος πάσα απόπειρα προς διαχάραξιν των ορίων μεταξύ τέχνης και φρενοπάθειας».²⁰⁸ Θεωρεί τον καλλιτέχνη ένα «πλάσμα μυστηριώδες ενέχον υπερανθρώπινην τινά ουσίαν και εγγίζον εις

²⁰¹ Guyau, 1884, v-viii (η μετάφραση από το γαλλικό κείμενο στα ελληνικά είναι του συγγραφέα).

²⁰² Guyau, 1884, 137-138 (η μετάφραση από το γαλλικό κείμενο στα ελληνικά είναι του συγγραφέα).

²⁰³ Guyau, 1884, 140-131 (η μετάφραση από το γαλλικό κείμενο στα ελληνικά είναι του συγγραφέα).

²⁰⁴ Οι συγκεκριμένοι λογοτέχνες ήταν συνεργάτες του Νιρβάνα στο περιοδικό *Τέχνη*.

²⁰⁵ Αποστολίδης (Νιρβάνας), 1905, 10. Ο Συμβολισμός, ως ευρωπαϊκό εικαστικό, λογοτεχνικό και μουσικό κίνημα, ταυτίζεται με την τέχνη της παρακμής, όπως έχει ήδη αναφερθεί.

²⁰⁶ Αποστολίδης (Νιρβάνας), 1905, 8.

²⁰⁷ Αποστολίδης (Νιρβάνας), 1905, 16-19

²⁰⁸ Αποστολίδης (Νιρβάνας), 1905, 20.

τα όρια της θεότητας».²⁰⁹ Στη συνέχεια, αποσαφηνίζει ότι «και η ανθρωπότητα είχε ανάλογη αντίληψη περί των φρενοπαθών, ως ιερών, μυστηριοδών και οπωσδήποτε υπερανθρώπων πλασμάτων, εις την ψυχήν των οποίων κάποιος θεός ή δαίμων έστησε την κατοικία του».²¹⁰ Συνεκδοχικά, βεβαιώνει ότι «ο καθορισμός ακριβούς εν γένει κριτηρίου μεταξύ υγείας και νόσου σωματικής είνε [...] ανέφικτος. Προκειμένου περί των ορίων της ψυχικής υγείας και της ψυχικής νόσου η αναζήτησις του κριτηρίου τούτου μεταπίπτει προφανώς [...] εις ουτοπίαν και ματαιοσχολίαν».²¹¹ Άλλωστε, όπως τονίζει, «το καλλιτέχνημα είνε προϊόν μέθης μιας υπερόχου διανοίας. [...] Το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας είνε το μυστήριο του σπόρου, του σηπομένου υπό την γην, δια να υψωθή πάλιν εις το φως της ζωής, της νύμφης, η οποία ασθενεί φια να πετραφωθή. Η εικών είναι παλαιά και εκφραστική. Η ψυχή περοφυεί εν οδύνη».²¹² Έτσι, ένας δημιουργός μπορεί να είναι ψυχασθενής. Όπως ομολογεί ο Νιρβάνας, η μεγαλοφυΐα «εις όλας τας εκδηλώσεις αυτής και ιδιαιτέρως εις την καλλιτεχνικήν της εκδήλωσιν, εφάπτεται των ορίων της φρενοπάθειας. Και τούτο είναι φυσικός νόμος. Εφάπτεται όσον η τελειότης εφάπτεται της φθοράς εις τον αιώνιον κύκλον της οργανικής ζωής».²¹³

Το θεωρητικό υπόβαθρο του ιδεαλιστικού αυτού πλαισίου εντοπίζεται στις αρχές του Ρομαντισμού και του Συμβολισμού, που προέβαλλαν επίμονα την τέχνη «σαν ένα είδος θρησκείας».²¹⁴ Σε αυτό το περιβάλλον, οι εικαστικοί απέκτησαν την ιδιότητα του ιερέα-προφήτη. Για τους διανοούμενους εκείνους, οι οποίοι αποδέχονταν τα διδάγματα της νεορομαντικής σκέψης τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Ελλάδα, ο εκφραστής της τέχνης θεωρήθηκε ένα «ένθεο ον» και η φαντασία του αντιμετώπιστηκε ως ένα «θεικό δώρο». Υπό αυτό το σπιριτουαλιστικό πρίσμα, ο Νιρβάνας δηλώνει στην αυγή του αιώνα ότι «ο καλλιτέχνης είναι εκ γενετής προνομιούχος φύσις, εις την ψυχή του οποίου, ως εις κρύσταλλον φακού, συγκεντρούται αι λάμψεις και αι αρμονίαι της φύσεως και της ζωής, και όστις αισθάνεται την ακατανίκητον ανάγκην, όλας αυτάς τας αρμονίας, αι οποίαι λικνίζουν την ψυχήν του, όλην την φωτεινήν άλυσιν των παραστάσεων, αι οποίαι περνούν προ της φαντασίας του, να την εξωτερικεύση όχι εις αμελετήτους κραυγάς, όχι εις ασυνειδήτους παρορμήσεις ως οι άλλοι άνθρωποι, αλλ' εις δημιουργίαν καλλιτεχνικήν, προορισμένην να γεννήση εις τας εκλεκτάς ψυχάς την υπέροχην εκείνην συγκίνησιν, η οποία καλείται αισθητική συγκίνησις».²¹⁵ Ο Νιρβάνας επηρεάστηκε από τις απόψεις του

²⁰⁹ Αποστολίδης (Νιρβάνας), 1905, 22-23.

²¹⁰ Αποστολίδης (Νιρβάνας), 1905, 22-23.

²¹¹ Αποστολίδης (Νιρβάνας), 1905, 48.

²¹² Αποστολίδης (Νιρβάνας), 1905, 41.

²¹³ Αποστολίδης (Νιρβάνας), 1905, 28.

²¹⁴ Ματθιόπουλος, 2005, 113.

²¹⁵ Νιρβάνας, 1968, τόμ. Δ', 21.

Γάλλου συγγραφέα και υπερασπιστή των ιδεαλιστικών τάσεων Joséphin Péladin. Αυτό φαίνεται από τον ορισμό που έδωσε ο Νιρβάνας για τον σύγχρονο εικαστικό. Σε αυτόν τον ορισμό προωθεί τον πνευματικό παροξυσμό στην παραγωγή του έργου τέχνης και αφήνει τον πλαστικό κανόνα σε δεύτερη μοίρα: «Σύγχρονος, λέγει κάπου ο Ιωσηφίνος Πελλαδάν, είναι ο καλλιτέχνης ο μεταφέρων εις το έργον του την μορφήν και την ουσίαν της εποχής του, ουχί προσαρμοσμένην εις τον πλαστικόν κανόνα, αλλά πραγματικήν και ταυτοχρόνως εξαγνισθείσαν, αναγνωριζομένην υπό την φυσικήν αυτής εμφάνισιν, αλλ' αγνώριστον εις την πνευματικότητά της, μεγενθυμένην εις παροξυσμόν».²¹⁶ Εξάλλου, όπως γράφει από νωρίς ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «η τέχνη είνε η μετάφραση, η εκδήλωση μιας συγκινήσεως, είνε μια ανάγκη συγκοινωνίας συναισθημάτων και ψυχικών καταστάσεων».²¹⁷ Στο ίδιο πνεύμα, ο Νιρβάνας συμπληρώνει ότι «ο καλλιτέχνης θέλει να συγκοινωνεί προς άλλας ψυχάς, αι οποίαι ομοιάζουν με την ιδικήν του».²¹⁸ Το θέμα της εσωτερικής έκφρασης απασχολεί συνεχώς τον Νιρβάνα. Αυτό γίνεται φανερό από τη δημοσίευση αποσπάσματος του *De Profundis* (*Εκ βαθέων*, 1905) του Ιρλανδού εκπροσώπου του Αισθητισμού στη λογοτεχνία και στην ποίηση Oscar Wilde (1854-1900), στην οποία προχώρησε ο Νιρβάνας στα *Παναθήναια* το 1907. Στο εν λόγω μεταφρασμένο απόσπασμα προκρίνεται και πάλι η θέση πως ο δημιουργός «γνωρίζει ότι, κατά τον αναπόδραστον νόμον της τελειωτικής εκπληρώσεως της ατομικής αποστολής, ο ποιητής οφείλει να τραγουδή, ο γλύπτης να σκέπτεται με τον χαλκόν και ο ζωγράφος να κάμνη τον κόσμον καθρέπτην των συγκινήσεών του. [...] Με τα λόγια ή με τα χρώματα, με την μουσικήν ή το μάρμαρον, οπίσω από τα χρωματιστά προσωπεία της τραγωδίας του Αισχύλου ή με τα ενωμένα καλάμια ενός σικελικού αυλού, απεκαλύφθη μοιραίως ο άνθρωπος και αι εσωτερικαί του σχέσεις».²¹⁹ Σε αυτό το αισθητικό-ιδεολογικό τοπίο επαναπροσδιορίζεται ο ρόλος του καλλιτέχνη στον αντίποδα των υλιστικών θεωριών για την τέχνη. Έτσι, ο συμβολικός θάνατος του δημιουργού, η πορεία του οποίου διακόπτεται λόγω της τρέλας του, φορτίζεται με μια πανθεϊστική αισιοδοξία, καθώς ένα τέλος φέρνει μια νέα αρχή. Χαρακτηριστική είναι η σχετική περιγραφή που κάνει ο Oscar Wilde για το πνεύμα του εκφραστή της τέχνης, το οποίο σιωπά: «το σιωπηλό πνεύμα, που κατοικούσε στο σκοτεινό δρυμό και περπατούσε αόρατο στον ανοιχτό κάμπο, εμφανίζεται ξανά σαν Δρυάδα και δεν φοβάται, γιατί ξέρει, πως στην ψυχή εκείνου που το αναζητούσε, έχει

²¹⁶ Νιρβάνας, 1900α, 82 (αναδημοσίευση: Νιρβάνας, 1968, τόμ. Γ', 561).

²¹⁷ Έπ.(επισκοπόπουλος), 1899.

²¹⁸ Νιρβάνας, 1908, 59 (αναδημοσίευση: Νιρβάνας, 1968, τόμ. Β', 467).

²¹⁹ Wilde, 1907, 5. Για το ίδιο θέμα, βλ. Μαθιόπουλος, 2005, 622.

ξυπνήσει κείνη η θεσπέσια ενόραση που σ' αυτήν και μόνο αποκαλύπτονται θεσπέσια πράγματα».²²⁰

Οι αντιλήψεις αυτές για την τέχνη και τους παραγωγούς των εικαστικών προϊόντων έγιναν δεκτές από τους Έλληνες οπαδούς του Μοντερνισμού, κατά την πρώτη εικοσαετία του αιώνα.²²¹ Αυτές συνέβαλαν στην περαιτέρω απενεχοποίηση του συσχετισμού τρέλας-τέχνης. Σε αυτό το πλαίσιο, δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ο Καλλιτέχνης*²²² το 1912 ένα κείμενο του Αυστριακού ψυχολόγου Theodor Reik (1888-1969) για την ποίηση και την ψυχανάλυση.²²³ Στο συγκεκριμένο άρθρο, ο Reik επισημαίνει την ουσιώδη σχέση μεταξύ ψυχικής διαταραχής και τέχνης. Σχολιάζει σχετικά πως «οι ποιηταί παλεύουν με τα αυτά συμπλέγματα, ένεκα των οποίων οι ψυχοπαθείς πάσχουν και με τα οποία και ημείς οι φυσιολογικοί άνθρωποι παλαιοίμεν».²²⁴ Από τη στιγμή που η ψυχική νόσος παύει σταδιακά να αποτελεί όνειδος και να στιγματίζει, διαμορφώνεται η άποψη ότι η απώλεια της λογικής δε σημαίνει αυτόχρονα αδυναμία παραγωγής σημαντικών έργων. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτέλεσε ο Γερμανός υπαρξιστής φιλόσοφος Friedrich Nietzsche (1844-1900), που έδωσε αριστουργήματα, παρά την ψυχική του κατάρρευση (1888). Η αξία τους αναγνωρίστηκε από το σύγχρονο και το μεταγενέστερο κοινό. Το γεγονός αυτό, συνέτεινε στη διεύρυνση των ορίων δεξίωσης του έργου εικαστικών που βρέθηκαν σε κοινή μοίρα.

Σύμφωνα με τον Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης της Δύσης του Πανεπιστημίου Κρήτης Ευγένιο Δ. Μαθιόπουλο, η *Γέννησις τῆς τραγωδίας* (1872)²²⁵ του Nietzsche και η πρόσληψή της από τους Έλληνες αποδέκτες του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα²²⁶ διευκόλυναν τη διεξόδου νέων αντιλήψεων στο ιδεολογικό-αισθητικό πεδίο του

²²⁰ Ουάλντ, 1984, 118-121.

²²¹ Παλαμάς, 1906, 26, όπου παρατίθεται και η επιστολή του προς τον Νιρβάνα, επαινώντας το επιστημονικό του εγχείρημα.

²²² Το εν λόγω περιοδικό εκδιδόταν με την επιμέλεια του συγγραφέα, δημοσιογράφου και τοπιογράφου Γεράσιμου Βώκου (1868-1927), ο οποίος υπήρξε τρόφιμος του Δρομοκαϊτείου. Οι ακριβείς αιτίες της τρέλας του Βώκου δεν είναι γνωστές. Η πρώτη εκδήλωση παραληρημάτων του Βώκου εντοπίζεται την περίοδο της παραμονής του στη Βιέννη, όπου δούλευε ως ανταποκριτής της εφημερίδας *Άκρόπολις*, το 1896. Ο εκδότης της εφημερίδας, εξαιτίας οικονομικών δυσκολιών, είχε αφήσει απλήρωτο τον Βώκο για δύο μήνες, με αποτέλεσμα οι στερήσεις να επιδεινώσουν την ταραγμένη πνευματική του κατάσταση. Ο Νιρβάνας εντυπωσιάστηκε από την είδηση, η οποία – όπως αναφέρει το 1929 – «έπεσε, τότε σαν κεραυνός στην Αθήνα». Με αφορμή το συγκεκριμένο γεγονός, παραθέτει την εξομολόγηση του Βώκου για τη διέξοδο που βρήκε στη ζωγραφική: «Εκεί που περπατούσα, ένα βράδι, σε κάποια εξοχική λεωφόρο είδα ξαφνικά να φωτίζεται ζωγράφα ο ουρανός στο βάθος του ορίζοντος. Και μέσα στο φως αυτό είδα να σχεδιάζεται, σαν από χέρι ζωγράφου, μια θαυμαστή εικόνα. Δεν άργησα να καταλάβω, πως ήτανε η ναυμαχία της Σαλαμίνας [...] το βλέπω τόσο καθαρά μπροστά μου, ώστε αν ήμουν ζωγράφος, θα μπορούσα ν' αντιγράψω πιστά την εικόνα από τη φαντασία μου». Βλ. Νιρβάνας, 1968, τόμ. Γ', 337. Για το ίδιο θέμα, βλ. Μαθιόπουλος, 2004, 36.- Μαθιόπουλος, 2005, 217-218.

²²³ Μαθιόπουλος, 2004, 36.

²²⁴ Ράουκ, 1912, 156.

²²⁵ Για το έργο του Nietzsche, βλ. Νίτσε, 1954.

²²⁶ Η πρόσληψη του έργου του Nietzsche στην Ελλάδα αυτών των ετών συντελέστηκε χάρη στις προσπάθειες των εκφραστών του Νεορομαντισμού και του Συμβολισμού, Παύλου Νιρβάνα, Γιάννη Καμπύση, Κώστα Χατζόπουλου. Βλ. Αργυροπούλου, 1998, 43-49, 535-545.- Μαθιόπουλος, 2004, 37.-

εσωτερικού της χώρας. Όπως αναφέρεται στο βιβλίο του Nietzsche, «το έργο τέχνης ήταν ένα μυστηριώδες κράμα διονυσιακού πάθους και απολλώνιου πνεύματος [...] ο καλλιτέχνης δεν ήταν παρά ένας “αθάνατος αφελής” [...] ως σύμβολο του πνεύματος προτεινόταν ο “Ιππότης” του Ντύρερ, που προχωρούσε τον φοβερά μοναχικό του δρόμο, δίχως καμία ελπίδα και με μόνο πόθο την “αλήθεια” [...] η αναγέννηση της ελληνικής αρχαιότητας ήταν η μόνη ελπίδα για να βγει από τον λήθαργο και την ερήμωση ο σύγχρονος πολιτισμός [...] ο ευφυής άνθρωπος εκστατικός μπροστά στο ανεξήγητο, προχωρώντας πέρα από το σύνορο της λογικής, αντικρίζει την τραγική γνώση, την οποία είναι αδύνατον να υποφέρει δίχως την προστατευτική συνδρομή της τέχνης».²²⁷ Το εικαστικό ανάλογο του Nietzsche εντοπίζεται στο πρόσωπο του Ολλανδού ζωγράφου Vincent van Gogh (1853-1900), ο οποίος έζησε στην αφάνεια, έχασε τα λογικά του (1888), αυτοκτόνησε και επανεκτιμήθηκε στα χρόνια της πρωτοπορίας.²²⁸ Μετά την αναδρομική του έκθεση, στο «Salon des Indépendants» στο Παρίσι το 1905, το έργο του δέχτηκε διθυραμβικές κριτικές και ο ζωγράφος αντιμετωπίζεται έκτοτε ως ένας από τους κύριους εκφραστές του Μοντερνισμού.²²⁹ Άλλωστε, σύμφωνα με τον Γερμανό υπαρκτιστή ψυχίατρο Karl Jaspers (1883-1969), ο σύγχρονος άνθρωπος επιδίδεται «σε ένα είδος αναζήτησης του πρωτογονισμού», που θυμίζει την ειλικρίνεια των σχιζοφρενών δημιουργών.²³⁰ Στη βάση των παραπάνω κατευθύνσεων, που εξισώνουν την τρέλα με την ιδιοφυΐα, η εικαστική παρουσία του Χαλεπά απέκτησε ιδιαίτερη βαρύτητα στην Ελλάδα των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

2.3.2. Ο Ακαδημαϊσμός και η νεωτερικότητα του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στο επίκεντρο της ελληνικής αισθητικής των ετών 1902-1922

Δεδομένου του ενδιαφέροντος που εγείρει το θέμα «τρέλα-τέχνη», η συνολική εργασία του Γιαννούλη Χαλεπά απασχολεί από το 1902 έως το 1922 την ελληνική κοινωνία, η οποία γοητεύεται από την παράνοιά του. Η περίπτωση του γλύπτη καθίσταται μοναδική, καθώς παρέχει συνάμα τα εχέγγυα της εντοπιότητας και του νεωτερισμού. Αυτό αποδεικνύεται από τα σχόλια, που διατυπώνονται στην Ελλάδα των δύο πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα, σχετικά με τις ακαδημαϊκές (1870-1878) και τις «μεταλογικές»

Ματθιόπουλος, 2005, 332-340. Η πρώτη ελληνική έκδοση του βιβλίου του, *Η γέννησις τῆς τραγωδίας*, πραγματοποιήθηκε το 1912 σε μετάφραση του λογοτέχνη Νίκου Καζαντζάκη. Βλ. Νίτσε, 1912.

²²⁷ Νίτσε, 1954, 38, 41, 146.

²²⁸ Ματθιόπουλος, 2004, 37.

²²⁹ Ματθιόπουλος, 2004, 37.

²³⁰ Jaspers, 1993, 234. Ανάμεσα στους σχιζοφρενείς εντάσσει τους van Gogh, August Strindberg (1849-192), Emanuel Swedenborg (1688-1772) και Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843). Βλ. επίσης Ματθιόπουλος, 2004, 37-38.

(1902-1922) του συνθέσει. Ο Χαλεπάς, μέσα από τις προτάσεις του, βοηθά – εν αγνοία του – στην τεκμηρίωση των συζητήσεων γύρω από το πολιτισμικό γίνεσθαι της Ελλάδας στην αυγή του αιώνα. Ως εκ τούτου, δικαιολογείται η εμμονή των συγχρόνων Ελλήνων – ειδικών και μη σε θέματα τέχνης – με τον καλλιτέχνη. Με οδηγό τις κυρίαρχες τυποκρατικές μεθόδους τεκμηρίωσης της Δύσης, που εξακολουθούσαν – ως δείγμα συντηρητισμού – να εστιάζουν στην περιγραφή και στη στυλιστική πραγμάτευση των έργων τέχνης,²³¹ προχωρούν σε μορφολογικές αναλύσεις των εικαστικών προϊόντων του Χαλεπά. Ωστόσο, χάρη στην υποδοχή που επιφυλάσσεται στον Χαλεπά και στις γλυπτικές του λύσεις τη συγκεκριμένη περίοδο τίθενται τα θεμέλια για την ουσιαστική υποδοχή του έργου του στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου (1923-1940) και για την επανεκτίμησή του στο μεταπολεμικό περιβάλλον εντός των συνόρων (1941-2007).

Στο πλαίσιο των εθνικών διεκδικήσεων στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η ανάγκη για μια τέχνη που λειτουργεί ως φορέας «εθνικής συνείδησης»²³² για τη στήριξη «της ελευθερίας και της ιστορίας του τόπου»,²³³ προέβαλε επιτακτικά στο εσωτερικό της χώρας. Σε αυτήν την κατεύθυνση ευθυγραμμίστηκαν οι Έλληνες τεχνοκρίτες αυτών των ετών, οι οποίοι προωθούσαν σταθερά τη δυτικότερη ακαδημαϊκή γραφή του 19^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με τις διαβεβαιώσεις τους, αυτή διευκόλυνε την επαφή των νεοτέρων Ελλήνων με το προγονικό τους παρελθόν, χάρη στο εξιδανικευτικό της λεξιλόγιο, που παρέπεμπε στα αρχαιοελληνικά ιδανικά. Ως αποτέλεσμα, συνέχισε να προτάσσεται δογματικά η αναζήτηση του «αισθήματος του καλού»²³⁴ και της «ωραιότητας».²³⁵ Ταυτόχρονα, οτιδήποτε απομακρύνεται «της αληθείας και της ηθικής»²³⁶ ταυτίζεται με «καινά δαιμόνια»²³⁷ και αποτελεί «διαρκές έγκλημα»,²³⁸ «σφάλμα»,²³⁹ καθώς είχε επικρατήσει η άποψη ότι «περισσότερο ημπορεί να βλάψει το άσχημο παρά το ανήθικον».²⁴⁰ Σε αυτήν τη βάση, που θεωρήθηκε ότι δικαιώνει το γένος εντός και εκτός των συνόρων, επαινούνται σταθερά τα νεανικά γλυπτά του Χαλεπά, από το 1902 έως το 1922. Υλοποιημένα πριν από την ψυχική του κατάπτωση το 1888, διακρίνονται για την άρτια, νατουραλιστική απόδοση που επέβαλλε ο Ρομαντικός Κλασικισμός της Ευρώπης του 19^{ου} αιώνα, ο οποίος είχε παγιωθεί ως ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στη νεότερη και στην αρχαία Ελλάδα. Δεν

²³¹ Βλ. Wölfflin, 1912.- Panofsky, 1915.- Wölfflin, 1915. Για το ίδιο θέμα, βλ. Bauer, 1995, 188-210.- Eberlein, 1995, 211-239.

²³² Θωμόπουλος, 1903γ, 348-353.

²³³ Βλ. Μιχαηλίδης, 1902β, 35.- Ευστρατιάδης, 1911, 397.

²³⁴ Πολέμης, 1900-1902, 366.

²³⁵ Βλ. Μιχαηλίδης, 1902-1903, 89.- Μακρής, 1905, 254.

²³⁶ Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1904α, 26.

²³⁷ Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1904β, 55.

²³⁸ Μακρής, 1905, 254.

²³⁹ Μιχαηλίδης, 1903-1904, 116-118.

²⁴⁰ Μακρής, 1907-1908, 191.

αποτελεί σύμπτωση το γεγονός ότι επισημαίνεται πως αυτά θα επανεκτιμηθούν «όταν αισθανθή (η Ελλάς) την ανάγκην της τέχνης ως απαραίτητον στοιχείον την εθνικής ζωής».²⁴¹ Με αφετηρία τη σκέψη των προγενέστερων συναδέλφων τους, οι χειριστές του λόγου για την τέχνη στην Ελλάδα των ετών 1902-1922, που προήγαν ιδεολογητικά την «εθνική» υπόσταση της χώρας μέσα από τα κληροδοτημένα αισθητικά πρότυπα του παρελθόντος, εστιάζουν στη *Φιλοσοργία* του 1875 (**Εικ. 2**), στην πρώτη *Μήδεια* του 1876, στην *Κοιμωμένη* του 1877 (**Εικ. 8**) και στον *Σάτυρο και Έρωτα I* του 1877 (**Εικ. 9**). Εμμένουν στην ακαδημαϊκή τους τεχνοτροπία και την επιστρατεύουν στο θεωρητικό τους οπλοστάσιο για την προάσπιση της «ελληνικότητας». Έτσι, ο Χαλεπάς, ο «ζωοδότης του μαρμάρου»,²⁴² ο «ποιητής εν Ελλάδι»,²⁴³ όπως αποκαλείται με μια δόση υπερβολής, εμφανίζεται χάρη στο κλασικιστικό του έργο ως ο θεματοφύλακας της ελληνικής παράδοσης, η ιδεολογική βαρύτητα της οποίας είχε κατοχυρωθεί ως το μέσον για την ενίσχυση της «εθνικής» ταυτότητας του τόπου στην αυγή του 20^{ου} αιώνα.

Σε αυτήν τη λογική, ο Τήνιος δικηγόρος Ξενοφών Σώχος (περ. 1870 – μετά το 1930) επικεντρώνει το 1902 την προσοχή του σε δύο δημιουργίες του γλύπτη. Αναφέρεται στην *Κοιμωμένη* (**Εικ. 8**) και στον *Σάτυρο και Έρωτα I* (**Εικ. 9**) και χαρακτηρίζει τα εν λόγω έργα «μαρτύρια [...] της εξαιρετικής ιδιοφυΐας αυτού (του Χαλεπά)».²⁴⁴ Ως οπαδός του Ακαδημαϊσμού των προηγούμενων ετών, που τίθεται στην υπηρεσία της εντοπιότητας, σχολιάζει ότι «το μνημείον της κόρης Αφεντάκη, ευρισκόμενον εν τη εισόδω του Α΄ Νεκροταφείου Αθηνών, είνε αριστούργημα τέχνης προκαλούν την κοινήν προσοχήν, θαυμασθέν και θαυμαζόμενον παρά τα των ημετέρων και ξένων καλλιτεχνών ως το αρτιώτερον έργον της Ελληνικής γλυπτικής· πολλά και πολλής δυνάμεως έργα υπάρχουσιν εν τω Νεκροταφείω Αθηνών, πάντως όμως δεσπόζει το μνημείον Αφεντάκη. Ο “Σάτυρος παίζων με τον Έρωτα” έργον άριστον, περικοσμούν την είσοδον του μεγάρου του κ. Κ. Καρπάνου, είναι επίσης δημιούργημα του ιδίου καλλιτέχνου· αλλά και άλλα έργα εφίλοτέχνησεν ο διαπρεπής γλύπτης, άτινα εβραβεύθησαν υπό τε της Ολυμπιακής Επιτροπής και της Ακαδημίας του Μονάχου».²⁴⁵

Αντίστοιχα, ο δημοσιογράφος, πολιτικός και συγγραφέας Θεόδωρος Βελλιανίτης (1863-1935) από το βήμα του στην εφημερίδα *Άθηναι* κάνει το 1915 λόγο για ένα από τα πλέον γνωστά και εκτιμημένα έργα του Χαλεπά. Μέσα από την περιγραφή της *Κοιμωμένης* (**Εικ. 8**), ο Βελλιανίτης εξάγει το «αρχαϊκό στοιχείο» με την έννοια της

²⁴¹ Βελλιανίτης, 1915β, 1. Τις ίδιες απόψεις επαναλαμβάνει και μετά από λίγες ημέρες. Βλ. Βελλιανίτης, 1915δ, 1.

²⁴² Κυριακίδης, 1920, 9-10.

²⁴³ Καλογερόπουλος, 1911, 36.

²⁴⁴ Σώχος, 1902, 34 (αναδημοσίευση: Σώχος, 1999, 159-160.- Σώχος, 2004γ, 95).

²⁴⁵ Σώχος, 1902, 34 (αναδημοσίευση: Σώχος, 1999, 159-160.- Σώχος, 2004γ, 95).

κλασικής αρχαιότητας, όπως το εντοπίζει τόσο στη στάση όσο και στην έκφραση της μορφής. Αυτό συνηγορεί, κατά τα λεγόμενά του, στην αποτύπωση του ωραίου σύμφωνα με τους κανόνες του Ρομαντικού Εθνικισμού του 19^{ου} αιώνα. Συνακόλουθα, ενισχύει τον «ελληνικό-εθνικό» χαρακτήρα του εγχώριου πολιτισμικού τομέα των πρώτων χρόνων του 20^{ου} αιώνα. Ενδεικτικά, γράφει ότι «η Θνήσκουσα κόρη είνε αναντιρρήτως όχι μόνον το ωραιότερον μνημείον του αθηναϊκού Νεκροταφείου, αλλ' ίσως και το ωραιότερον ελληνικόν άγαλμα, πάντως δε το κομψότερον και λεπτότερον γλυπτικόν έργον της νεωτέρας Ελλάδος. Είνε τούτο Κόρη ημικεκλιμένη επί αρχαϊκής κλίνης κατά τον τρόπον του αρχαίου αγάλματος της Αριάδνης, της σωζομένης, αν δεν σφάλλω, εις την στοάν της Φλωρεντίας. Ο καλλιτέχνης όταν έπλασε το έργον τούτο ήγε μόλις το εικοστόν πέμπτον έτος της ηλικίας του. Ούτως εις αυτό εξεδηλώθη όλη η δύναμις της φαντασίας και του αισθηματός του. [...] Όλην λοιπόν την σαρκικήν ευκαμψίαν και όλην την ανθρώπινην αίσθησιν έχει η Θνήσκουσα κόρη του Χαλεπά. Εις το άγαλμά του βλέπει τις όλην την εσωτερικήν έκφρασιν της ψυχής, εκδηλούμενην εξωτερικώς. Αι κινήσεις, το αίσθημα, ο προσωπικός χαρακτήρ, το παν εις το απλούν αι χαριέστατον άγαλμα, γοητεύει τον θεατή και παράγει εν απερίγραπτον θέλγητρον όπερ μόνον οι καλλιτέχναι των μεγάλων εμπνεύσεων και των μεγάλων αισθημάτων προξενούν. Ο δε πλάσας το άγαλμα εκείνο βλέπει τις ότι δεν ήτο κοινός ερμογλύφης, αλλά δεινός ποιητικός καλλιτέχνης ο οποίος ήνοιγε τα περά του όπως πετάξη εις τα ύψη των ευγενεστέρων στρωμάτων της τέχνης».²⁴⁶

Ο Βελλιανίτης συνεχώς επανέρχεται στον δημιουργό και προβάλλει τα πρώιμα έργα του. Σε αυτά είναι φανερό, σύμφωνα με τον γράφοντα, η παρουσία των παραδεγμένων διδαγμάτων του Ρομαντικού Κλασικισμού, όπως τα επιζητούσε αδιάπτωτα η συντηρητική τοπική κοινωνία αυτών των ετών στο όνομα της «ελληνικότητας». Στο πλαίσιο μιας αποτίμησης της πορείας του Χαλεπά παραθέτει το 1915 στην εφημερίδα *Άθηναι* μια συνέντευξή του με το μέλος του Ελεγκτικού Συμβουλίου και Διδάκτορα Φιλοσοφίας Γεώργιο Κωνσταντινίδη. Αυτός είχε την ευκαιρία να γνωριστεί με τον γλύπτη στη διάρκεια των σπουδών του στο Μόναχο. Ο Κωνσταντινίδης εμβαθύνει στην τεχνική του Χαλεπά. Το κύρος της είχε επιβεβαιωθεί από την Ακαδημία του Μονάχου, όπως αποδεικνύει η διάκρισή του για το *Παραμύθι της Πεντάμορφης*, το 1874.²⁴⁷ Επίσης, είχε πιστοποιηθεί και από την κριτική επιτροπή των τρίτων «Ολυμπίων», που τον τίμησε το 1875 με το Αργυρούν βραβείο Α΄ τάξης για τον *Σάτυρο και Έρωτα Ι (Εικ. 9)*. Πιστός στην

²⁴⁶ Βελλιανίτης, 1915α (αναδημοσίευση: Βελλιανίτης, 2004, 103-104).

²⁴⁷ Ο Χαλεπάς εκδήλωσε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την απεικόνιση μιας γυναίκας, η οποία, βυθισμένη σε μαγικό ύπνο, ξυπνά μετά το φιλί ενός πρίγκιπα. Το συγκεκριμένο θέμα προέρχεται από τη γερμανική μεσαιωνική παράδοση. Ο γλύπτης φιλοτέχνησε συνολικά τέσσερις εκδοχές του. Η πρώτη έγινε το 1874, η δεύτερη το 1918 (Εικ. 14), η τρίτη το 1918-1924 (Εικ. 18) και η τέταρτη το 1932 (Εικ. 40).

εθνοκεντρική αισθητική ιδεολογία του ελλαδικού χώρου στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ο Κωνσταντινίδης μνημονεύει τρία έργα του Χαλεπά, τα οποία σημαδεύουν – όπως υποστηρίζει – την ιστορία της ελληνικής τέχνης. Κατά τη γνώμη του, η κλασική τους θεματολογία και η εξιδανικευμένα νατουραλιστική τεχνοτροπική τους απόδοση επιτρέπουν την επαφή των νεότερων Ελλήνων με την αρχαία Ελλάδα. Έτσι, θεωρεί ότι βοηθούν στην τόνωση των εθνοκεντρικών αισθημάτων αυτών των ετών. Για την πρώτη *Μήδεια* σχολιάζει ότι «το σύμπλεγμα ήτο αριστούργημα, αλλ’ ουδέποτε εγλύφη επί το μάρμαρον».²⁴⁸ Για τον *Σάτυρο και Έρωτα I (Εικ. 9)* σημειώνει ότι «σήμερον εις οιον δήποτε καλλιτεχνικόν κέντρον εν Ευρώπη πωλείται με κλειστά τα μάτια 50.000 μάρκα (25.564,61€)».²⁴⁹ Με αυτά τα λόγια υπογραμμίζει το μέγεθος της αξίας του ως προϊόντος τέχνης, που μπορεί να συγκριθεί με την *Κοιμωμένη (Εικ. 8)*, «την Αρτιθανή Κόρη», την οποία θεωρεί το απόλυτο «αριστούργημα της γλυπτικής».²⁵⁰

Σε αυτό το περιβάλλον, ο Βελλιανίτης από το βήμα του στην εφημερίδα *Αθήναι* υπερθεματίζει και πάλι των ακαδημαϊκών γλυπτών του Χαλεπά. Τον αντιπαραβάλλει με τον Ιταλό γλύπτη Antonio Canova, η πλαστική του οποίου είχε κυριαρχήσει στη νεοκλασική Ευρώπη και καθόριζε συνεκδοχικά τα γλυπτικά πρότυπα στην Ελλάδα. Χαρακτηριστικά, τον αποκαλεί «Κανέβα της Ελλάδος» και διατείνεται το 1915 πως «ό,τι άφηκε η γλυφή αυτού υπενθυμίζει την τέχνη του Κανόβα, όστις παρείχεν εις το μάρμαρον το αβρόν και το λείον της σαρκός».²⁵¹ Σε ανάλογο ύφος παρατηρεί σχετικά με την *Κοιμωμένη (Εικ. 8)* ότι «θαρρείς μαζί με την ολίγην ζώην που κλείει μέσα εις τα στήθη της θα μείνη εκεί εις το κοιμητήριον ως ζωντανή και αιώνια διαμαρτυρία εναντίον της αναληθσίας και της νεκράς μας αναισθήτου Πολιτείας και μιας πλουτοκρατικής Κοινωνίας».²⁵² Με αυτές τις φράσεις εγκωμιάζεται εμμέσως η αρτιότητα της γραφής του Χαλεπά, που έδωσε ζωή στο άψυχο σώμα, το οποίο αποτυπώθηκε σύμφωνα με τα ακαδημαϊκά προστάγματα του 19^{ου} αιώνα. Άλλωστε, αυτά είχαν επικρατήσει ως ο διάυλος επικοινωνίας με το κλασικό παρελθόν στην εθνοκεντρική πολιτισμική ατμόσφαιρα της Ελλάδας των πρώτων χρόνων του 20^{ου} αιώνα. Στο ίδιο πνεύμα, ο αρθρογράφος του περιοδικού *Μηνιαία Εικονογραφημένη Άτλαντις* και της εφημερίδας *Άστηρ τής Τήνου* επαινεί το 1919 την «καλλιτεχνική ιδιοφυΐα του [...] γλύπτου».²⁵³ Βασίζεται στον κλασικισμό της *Κοιμωμένης (Εικ. 8)*, του *Σατύρου και Έρωτα I (Εικ. 9)* και της *Φιλοσοργίας (Εικ. 2)*, που προήγε την έννοια της ιθαγένειας, σύμφωνα με το κυρίαρχο

²⁴⁸ Βελλιανίτης, 1915β, 1.

²⁴⁹ Βελλιανίτης, 1915β, 1.

²⁵⁰ Βελλιανίτης, 1915β, 1.

²⁵¹ Βελλιανίτης, 1915γ, 1.

²⁵² Βελλιανίτης, 1915δ, 1.

²⁵³ ΦΙΛ., 1919α, 19 (αναδημοσίευση: ΦΙΛ., 1919β, 1.- ΦΙΛ. 1999, 187-188).

εθνοκεντρικό ρεύμα. Διευκρινίζει σχετικά ότι «το αριστούργημά του η “Κοιμωμένη” είναι και αριστούργημα της όλης Ελληνικής γλυπτικής. Παρά την είσοδον του Α΄ Νεκροταφείου Αθηνών είναι εξηλωμένη επί της νεκρικής κλίνης η κόρη Αφεντάκη αποθανούσα τω 1875. Η στάσις, η έκφρασις είναι μοναδικής τέχνης. Είναι το μνημείον αυτό εν ποίημα, εν άπειρον. Η σμίλη απέδωσεν όλην την παρθενικότητα, την ευγένειαν, την ηρεμίαν της νεκρωθείσης αγγελικής υπάρξεως. Ευτυχής η κόρη, η οποία απηθανατώθη εν τω θανάτω, πρώτη και έκτοτε μόνη. Την θλίψιν των οι πενθούντες συχνά έκτοτε ενεπιστεύθησαν εις την έμπνευσιν καλλιτεχνών. Αλλά Χαλεπάς άλλος δεν υπήρξεν. Άλλο έργον του είναι ο “Σάτυρος παίζων με τον Έρωτα” όστις ανήκει εις την οικογένειαν Καραπάνου, η “Ελεημοσύνη και ο Άγγελος”. Πάντα τα έργα αυτά διέσωσεν η “Πινακοθήκη” ήτις πολλάκις ησχολήθη με τον ατυχή καλλιτέχνη».²⁵⁴

Πέρα από τη νεανική παραγωγή του Χαλεπά, το «μεταλογικό» του έργο απασχολεί τους Έλληνες εκπροσώπους του πνεύματος αυτών των ετών, σε άμεση συνάρτηση με την ψυχοπάθειά του.²⁵⁵ Άλλωστε, η συζήτηση γύρω από την τρέλα εισέβαλε δυναμικά στο ελληνικό γίγνεσθαι και καθόριζε τον εγχώριο ορίζοντα προσδοκίας κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Σε μια περίοδο όπου η έννοια του Μοντερνισμού δεν είχε πλήρως αποσαφηνιστεί και η ελληνική γλυπτική παρέμενε εμμονικά «συνεσφιγμένη εις τας ψευδείς κλασσικάς παραδόσεις», όπως τονίζεται,²⁵⁶ το αίτημα του εκσυγχρονισμού βρήκε εφαρμογή στον υποκειμενισμό των ύστερων διατυπώσεων του Χαλεπά. Αυτές διαφοροποιούνται από τις πρώιμες ακαδημαϊκές του προτάσεις, καθώς μετά την έξοδό του από το ψυχιατρείο της Κέρκυρας, το 1902, ο γλύπτης στράφηκε σε μινιμαλιστικές κατευθύνσεις. Σε καμία από τις κριτικές των ετών 1902-1922, που δημοσιεύονται στον ελληνικό Τύπο γύρω από τον Χαλεπά και τις νεότερες δημιουργίες του, δεν συναντώνται αρνητικά σχόλια. Ακόμη και οι ντόπιοι κριτικοί, οι οποίοι προασπίζονταν σταθερά τον Νεολασικισμό στο όνομα της «ελληνικότητας», ουδέποτε καταδικάζουν την τεχνοτροπία που υιοθέτησε ο Χαλεπάς, παρά το γεγονός ότι ταυτίζουν αυθαίρετα τους νεωτερισμούς με τα «καινά δαιμόνια».²⁵⁷ Με το να μην παίρνουν επίσημα θέση, ουσιαστικά δικαιολογούν το «παράπτωμα» του γλύπτη λόγω της τρέλας του, στη βάση του κραταιού εθνοκεντρικού

²⁵⁴ ΦΙΛ., 1919α, 19 (αναδημοσίευση: ΦΙΛ., 1919β, 1.- ΦΙΛ., 1999, 187-188).

²⁵⁵ Στο διάστημα που μεσολάβησε από την επανένταξή του στην ελληνική κοινωνία, το 1902, έως την αρχή της καταξίωσής του, το 1922, ο Χαλεπάς αποδεσμεύτηκε από τα κατασταλαγμένα διδάγματα της Ακαδημίας του Μονάχου. Αυτό γίνεται περισσότερο φανερό μετά τον θάνατο της μητέρας του, το 1916. Παρότι έμεινε πιστός στη θεματολογία της πρώτης εικαστικής του φάσης, ο δημιουργός αρνήθηκε την εξιδανίκευση του προηγούμενου αιώνα. Έστρεψε την προσοχή του στη σύνθεση και στη δομή του έργου. Υιοθέτησε μια ελεύθερη τεχνοτροπική γλώσσα. Το γεγονός αυτό επιτρέπει στους θιασώτες της νεωτερικότητας αυτών των ετών να κάνουν λόγο για παρουσία αφαιρετικών, μοντέρνων στοιχείων, που παραπέμπουν στον Πριμιτιβισμό και στον Κυβισμό.

²⁵⁶ Θωμόπουλος, 1911α, 276.

²⁵⁷ Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1904β, 55.

ιδεολογήματος, το οποίο ενίσχυε τον συντηρητικό χαρακτήρα της εντός των συνόρων αισθητικής αυτής της εποχής. Παράλληλα, στην εξευρωπαϊζόμενη ελληνική κοινωνία των αρχών του αιώνα, που εξοικειωνόταν με τη διεύρυνση των ορίων της σχέσης τέχνης-τέχνης, η εκσυγχρονιστικών πεποιθήσεων διάνοηση του εσωτερικού της χώρας επιδοκιμάζει με σθένος την υφολογία του «μεταλογικού» Χαλεπά. Ωστόσο, ουδέποτε παραγνωρίζει την άρτια εκτέλεση των νεανικών του γλυπτών, καθώς δεν έχει πλήρως απαλλαγεί από τα ιδεολογικά στεγανά, τα οποία προέκριναν την έννοια της «ελληνικότητας», καθιστώντας φανερή την πολιτισμική σύγχυση που επικρατούσε στην Ελλάδα, από το 1902 έως το 1922.²⁵⁸ Παρόλα αυτά, οι οπαδοί του νεωτερισμού, στην προσπάθειά τους να θωρακίσουν την πρωτοποριακή εικόνα του τόπου στον αντίποδα των συνεπειών της εθνοκεντρικής συσπείρωσης που επέφερε η αμφισβήτηση του μεγαλοϊδεατικού οράματος, επικυρώνουν με δογματικές τοποθετήσεις την αξία των αφαιρετικών λύσεων του γλύπτη. Συνάμα, εξαρτούν τον όψιμο Μοντερνισμό του από την ψυχική του κατάπτωση, η οποία εδραιωνόταν ως δείγμα νεωτερικότητας. Έτσι, βρίσκουν στον «μεταλογικό» Χαλεπά τον δικό τους Vincent van Gogh²⁵⁹ και τον παρουσιάζουν ως έναν ενστικτώδη ανανεωτή του εγχώριου εικαστικού τοπίου. Συνεκδοχικά, το «μεταλογικό» του έργο θεωρείται ότι συντείνει στην επιθυμητή ένταξη των Ελλήνων στη σύγχρονη ευρωπαϊκή επικαιρότητα.

Με αυτήν την οπτική, ο ποιητής και εκπρόσωπος της Νέας Αθηναϊκής Σχολής Κωστής Παλαμάς, συντάσσεται με τις νεορομαντικές απόψεις, που αντιμετώπιζαν με απόλυτο τρόπο τη νοητική διαταραχή στην τέχνη ως δείγμα «προνομιούχου φύσεως».²⁶⁰ Κάνει λόγο για έναν γλύπτη «ζωντανόνεκρο», η πορεία του οποίου μπορεί να συγκριθεί με εκείνη του Γερμανού ποιητή Johann Christian Friedrich Hölderlin.²⁶¹ Στο όνομα του πανθεισμού που πρεσβεύει, ο Παλαμάς εμβαθύνει στον συμβολικό – λόγω του εγκλεισμού – θάνατο του Χαλεπά. Αυτός εγκαινίασε ταυτόχρονα την αρχή της νέας δημιουργικής του διαδρομής, σύμφωνα με τον γράφοντα. Πιο συγκεκριμένα, παραθέτει το 1915 ότι «ο καλλιτέχνης μέσα εις την ακμήν της νεότητος και της πνευματικής του ενεργείας,

²⁵⁸ Σε αυτό το πλαίσιο, ο γλύπτης Θωμάς Θωμόπουλος παραδέχεται την αρτιότητα των νεανικών συνθέσεων του Χαλεπά. Το 1903 ομολογεί ότι «εις την νεωτέραν ελληνικήν γλυπτικήν δεν γνωρίζω ούτε εν έργον δυνάμενον να παραβληθή προς την αισθητικήν απόδοσιν επί του μαρμάρου με το έργον του Γιαννούλη Χαλεπά. [...] Ο Χαλεπάς δεν λησμονεί ότι είνε έλλην. [...] Το κλασσικόν πνεύμα του Γιαννούλη Χαλεπά ποτίζεται κατ' ευθείαν από το αστείρευτον ποτάμι της ελληνικής τέχνης». Βλ. Θωμόπουλος, 1903δ, 713-714 (αναδημοσίευση: Θωμόπουλος, 2004α, 97). Λίγα χρόνια αργότερα, επιστρέφει στο ίδιο θέμα και επισημαίνει ότι «ο Χαλεπάς, ως γνωστόν, εξετέλεσε αριστουργήματα γλυπτικής ως το περίφημον μνημείον της Αφεντάκη εις το νεκροταφείον Αθηνών, τον “Σάτυρο παίζοντα με τον Διόνυσον” (μέγαρον Καραπάνου), την “Μήδειαν φονεύσουσαν τα τέκνα της” και άλλα». Βλ. Θωμόπουλος, 1911-1912, 38-39.

²⁵⁹ Ματθιόπουλος, 2004, 37-38.

²⁶⁰ Νιρβάνας, 1968, τόμ. Δ', 21.

²⁶¹ Παλαμάς, 1915 (αναδημοσίευση: Παλαμάς, 2004, 104).

εκτυπήθη σκαιώς· απώλεσε τον λογικόν. Το φως της τέχνης έπαυσε να φωτίζει τον δρόμον του. Το παλαιόν ρητόν μάς διδάσκει ότι νέοι αποθνήσκουσιν εκείνοι τους οποίους αγαπούν οι θεοί. Αλλ' αυτός δεν ενεκρώθη· απέμεινε ζωντανονεκρός. Θάνατος, δώρον θεόν, βαρβάρων εχθρών. [...] Το τέλος του γλύπτου μου ενθυμίζει την τραγικήν ζωήν ενός άλλου ζωντανόνεκρου της Μοίρας, ξένου τούτου, αλλά γνωστού μέσα εις πλατύν κύκλον του διανοητικού κόσμου, όσον είναι αγνώριστος και εις στενόν ακόμη κόσμον των παρ' ημίν ενδιαφερομένων δια την τέχνην ο ατυχής Έλλην γλύπτης. Ο ξένος ούτος είναι ο Γερμανός Χέλδερν». ²⁶² Τις ιδεαλιστικές αυτές θέσεις του Παλαμά συμμερίζεται και ο διανοούμενος Ηλίας Βουτιερίδης (1874-1941). Την ίδια χρονιά σημειώνει πως «εις τον κόσμον των ποιητών και των καλλιτεχνών, εις την τάξιν αυτήν των ανθρώπων, που την ψυχήν των όλην την αφιέρωσαν εις την τέχνην των, η ιστορία του Χαλεπά καταντά να είνε η πλέον συνηθισμένη». ²⁶³

Σε αυτήν την πραγματικότητα διαμορφώνει την αισθητική του ιδεολογία και ο γλύπτης Θωμάς Θωμόπουλος, ο οποίος είναι από τους πρώτους που πίστεψαν στο όψιμο έργο του Χαλεπά. Ο Θωμόπουλος δέχτηκε επιρροές από το κίνημα του Συμβολισμού και του Ρεαλισμού της Δύσης και τάχθηκε ενάντια στην ακαδημαϊκή παράδοση ²⁶⁴ και στα έξωθεν «παραδεδεγμένα σχήματα». ²⁶⁵ Ταυτόχρονα, στήριξε – μέσα από το πρίσμα του Πρωτογονισμού της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας – ²⁶⁶ τη Βυζαντινή και τη Λαϊκή Τέχνη στο όνομα της «ελληνικότητας». ²⁶⁷ Εξάλλου, η έννοια της εντοπιότητας αποτελούσε σταθερό και δεσμευτικό συνάμα αξιολογικό κριτήριο των σύγχρονων εικαστικών προϊόντων εντός των συνόρων. Σε αυτό το πλαίσιο, που προσπαθούσε επίμονα να φέρει την Ελλάδα των αρχών του αιώνα κοντά στην εκσυγχρονιστική Δύση, ο Θωμόπουλος εξυμνεί τη μεταστροφή του Χαλεπά, μετά το 1902. Όπως παρατηρεί, έκτοτε άρχισε να ελευθερώνεται από «τας ψευδεπιδείξεις των κακών μιμητών της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής». ²⁶⁸ Χαρακτηριστικά, κοινοποιεί το 1903 ότι «το διάγραμμα του τεχνίτου (του Χαλεπά) δεν είνε το σύνθηδες ακαδημαϊκόν το οποίον συναντάται εις τα κατά παραγγελίαν έργα της ανάγκης, εδώ εργάζεται ο δημιουργός τεχνίτης λησιμονών καθολοκληρίαν τας μεθόδους και τα μέσα που τον περιβάλλουν». ²⁶⁹ Με αυτό το σχόλιο, ο Θωμόπουλος επιτίθεται παράλληλα στον θεσμό των παραγγελιών. Μέσα από τα νατουραλιστικά πρότυπα του

²⁶² Παλαμάς, 1915 (αναδημοσίευση: Παλαμάς, 2004, 104]

²⁶³ Βουτιερίδης, 1915, 1.

²⁶⁴ Θωμόπουλος, 1903α, 15-19.

²⁶⁵ Θωμόπουλος, 1901, 248-250.

²⁶⁶ Ήταν από τους πρώτους στην Ελλάδα που πήρε θέση υπέρ της πολιτιστικής αναμόρφωσης και καταπιάστηκε με «την τέχνη των αγρίων» και την «τέχνη των πρώτων τεχνιτών». Βλ. Θωμόπουλος, 1909, 358-359.

²⁶⁷ Θωμόπουλος, 1903β, 52.

²⁶⁸ Θωμόπουλος, 1911α, 276.

²⁶⁹ Θωμόπουλος, 1903δ, 714.

παρελθόντος τα οποία συνέχιζε να προάγει, ο εν λόγω θεσμός στερούσε από τους καλλιτέχνες την ελευθερία έκφρασης και συνηγορούσε – κατά τον γράφοντα – στη συγκρότηση ενός συντηρητικού ορίζοντα προσδοκίας.

Σύμφωνα με τον Θωμόπουλο, οι «μεταλογικές» διατυπώσεις του Χαλεπά είναι καινοτόμες, στο πνεύμα του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού. Ξεχωρίζουν για την υποκειμενική, πριμιτιβιστική τους γραφή, η οποία θα πρέπει να ερμηνευτεί – όπως υποστηρίζει – σε σχέση με την ψυχική κατάσταση του γλύπτη. Έτσι, σε ένα περιβάλλον που αποποινικοποιούσε σταδιακά την τρέλα και προέβαλλε την ελεύθερη έκφραση των δημιουργών, ο Θωμόπουλος ισχυρίζεται ότι «τα σημερινά του έργα [...] εμφανίζουν τεχνίτην πρωτόγονον. Εις ταύτα διέκρινα την γραμμήν, την φαντασίαν και τάσιν της νεωτέρας τέχνης. Είνε περίεργον πως το ταλέντο του Χαλεπά που τον είχε εγκαταλείψει τόσα χρόνια, ανεγεννήθη μέσα του με τέτοια εξέλιξι ώστε τα έργα του να παρουσιάζουν την μορφή που δίνει σήμερα η τέχνη. Έρχεται κανείς να πιστεύση πως η παραφροσύνη είνε είδος μεγαλοφυΐας. Ο Χαλεπάς διαμόρφωσε τώρα νέαν σκέψιν και τραβά καινούργιο δρόμο, εντελώς αντίθετο προς εκείνον τον οποίον διδαχθείς ηκολούθησε κατά τα χρόνια της δράσεώς του. Γι' αυτό το έργον του είνε ενδιαφέρον από πάσης απόψεως και είμαι της γνώμης ότι η μελέτη αυτού θα παρουσιάση πορίσματα, τα οποία θα ταράξουν τα λιμνάζοντα νερά της σκέψεως, και θα δώσουν μια δυνατή ώθησι προς νέαν εξελικτικήν πρόοδο της γλυπτικής».²⁷⁰ Οι τολμηρές αυτές απόψεις του Θωμόπουλου για τα «μεγίστης τέχνης και αξίας»²⁷¹ προϊόντα του Χαλεπά, τα οποία θεωρεί «αναλαμπή δια την αναγέννησιν της νεωτέρας Ελληνικής Γλυπτικής»,²⁷² αποτέλεσαν αντικείμενο αναπαραγωγής από τον ελληνικό περιοδικό και ημερήσιο Τύπο αυτής της εποχής. Άλλωστε, αυτές αποτύπωναν την αλλαγή, που συντελούνταν στο πεδίο συσχετισμού τρέλας-τέχνης και ταίριαζε στο εκσυγχρονιστικό-εξευρωπαϊστικό προφίλ της ελληνικής κοινωνίας. Αυτό, ακριβώς, διαπιστώνεται το 1922 και από τα όσα δηλώνει ο ανταποκριτής της εφημερίδας *Αστήρ τῆς Τήνου* Νικόλαος Χ. Μωραΐτης για τα τελευταία γλυπτά του Χαλεπά, «τα οποία κατά τον κ. Θωμόπουλον χαρακτηρίζει νέον δημιουργικόν πνεύμα».²⁷³

Στον ίδιο άξονα με τον Θωμόπουλο, ο τεχνοκρίτης του περιοδικού *Ελληνική Επιθεώρηση* παρουσιάζει το 1920 τον Χαλεπά ως έναν πρωτοποριακό γλύπτη. Παρατηρεί ότι οι συνθέσεις που έδωσε μετά το 1902 διακατέχονται από μια ιδεαλιστική διάθεση, η οποία παραπέμπει στις αρχές του ευρωπαϊκού Συμβολισμού και του Μοντερνισμού. Στο πλαίσιο της απενοχοποίησης της σχέσης τρέλας-τέχνης εξαίρει με τη σειρά του την

²⁷⁰ Αρμακόλας, 1922 (αναδημοσίευση: Αρμακόλας, 1999, 25-26).

²⁷¹ Ανώνυμος, 1922β, 2.

²⁷² Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2005, 27, 30-31.- Goulaki-Voutyra, 2005, 27, 30-31.

²⁷³ Μωραΐτης, 1922 (αναδημοσίευση: Μωραΐτης, 1999, 81).

εσωτερική, συναισθηματική γραφή των ώριμων προτάσεων του Χαλεπά. Κατά την κρίση του, αυτές διευκολύνουν την επαφή της χώρας με την προοδευτική Δύση. Παραθέτει σχετικά: «Στην τέχνη του (ο Χαλεπάς) ήταν νεωτεριστής και δεν μιμήτο ή αντέγραφε ποτέ του. Ήλθεν αφ' ου ήπια άπληστα από το ποτήρι της ζωής και ατένισε τα μυστικά της με τα μαντικά του μάτια, για να βρη τον ρυθμό που θ' απόδινε τον παλμό της. Έτσι, έφερε πιο κοντά προς τον άνθρωπο την ομορφιά της πλάσης κι' έδειξε με τα δικά του μέσα την ψυχική συγκίνηση. Γιατί τι είναι το έργο του Χαλεπά; Μέσα σ' αυτό υπάρχει η σκέψη, η μελέτη, η πνοή, όλ' αυτά που περνώντας μέσ' από τον αυλό του αισθήματος κάνουν την ψυχική γλώσσα με την οποία μιλάει η δημιουργία του καλλιτέχνη Χαλεπά, μέσ' από τις γραμμές που διωχέτευε στην άψυχη πέτρα. Μ' αυτόν τον τρόπο μιλάει το μάρμαρο στα χέρια του. [...] Ο πηλός, η άψυχη ύλη, γινότανε πνεύμα στα δάκτυλά του, υπακούοντας στη φωνή της ψυχής του, στις υψηλές συλλήψεις του. Είναι η ψυχική συγκίνηση που τόσο την θεωρεί απαραίτητη ο Σαρντέν».²⁷⁴ Υπό αυτήν την έννοια, ο αρθρογράφος της εφημερίδας *Πατρις* ενημερώνει το φιλότεχνο αθηναϊκό κοινό το 1922 για την ύστερη παραγωγή του γλύπτη. Πιο συγκεκριμένα, σχολιάζει ότι ο «καλλιτέχνης, τον οποίον ελησμονήσαμεν, ίσως εγέρασεν, αλλά το έργον του εξακολουθεί να εμφανίζη μιαν νεότητα απαράμιλλον, την νεότηταν που χαρακτηρίζει τους μεγάλους καλλιτέχνες εις τα έργα των».²⁷⁵

Η συζήτηση γύρω από το ακαδημαϊκό και το «μεταλογικό» έργο του Χαλεπά στην Ελλάδα των δύο πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα ανέδειξε τη σημασία της συνολικής του παραγωγής. Καταλυτικό ρόλο σε αυτό έπαιξε το ενδιαφέρον της νεοελληνικής διανόησης αυτών των ετών για την τρέλα του και τη συνακόλουθη «νεκρανάστασή» του.²⁷⁶ Κατά συνέπεια, η ανάγκη προβολής των δημιουργιών του θεωρήθηκε επιβεβλημένη. Ωστόσο, η γνωστοποίησή τους βασίστηκε σε μεμονωμένες πρωτοβουλίες. Στόχος αυτών των δράσεων ήταν να κινητοποιηθούν οι κρατικοί φορείς της χώρας και – απαλλαγμένοι από τον συντηρητικό τους χαρακτήρα – να παρουσιάσουν το έργο του Χαλεπά, που λόγω της παράνοιάς του είχε περιπέσει στην αφάνεια, μένοντας άγνωστο εντός, και κατ' επέκταση εκτός, των συνόρων. Οι εν λόγω απόπειρες θα αποδώσουν καρπούς στα επόμενα χρόνια, όπως θα καταστεί σαφές στην πορεία της παρούσας

²⁷⁴ Κυριακίδης, 1920, 10.

²⁷⁵ Άνώνυμος, 1922α, 3.

²⁷⁶ Βλ. Σώχος, 1914α, 7 (αναδημοσίευση: Σώχος, 1914β.- Σώχος, 2004β, 102-103).- Άνώνυμος, 1918β, 10-11.- Άνώνυμος, 1918γ, 27.- Άνώνυμος, 1919β, 63.- Καλογερόπουλος, 1919, 1.- ΦΙΛ., 1919α, 19 (αναδημοσίευση: ΦΙΛ., 1919β, 1-2.- ΦΙΛ., 1999, 188-189).- Κυριακίδης, 1920, 9-10.- Νιφβάνας, 1920α, 1.- Αθάνατος, 1922 (αναδημοσίευση: Αθάνατος, 2004, 105).- Άρμακόλας, 1922 (αναδημοσίευση: Άρμακόλας, 1999, 25-26).- Μωραΐτης, 1922 (αναδημοσίευση: Μωραΐτης, 1999, 82-83).

μελέτης.²⁷⁷ Ο Θωμόπουλος πρώτος δραστηριοποιήθηκε σε αυτήν την κατεύθυνση ήδη από το 1914, καθώς θεωρεί τα γλυπτά του, και κατά κύριο λόγο τα υστερότερα, «θαύματα τέχνης και ιδεών»,²⁷⁸ «έργα μεγίστης τέχνης και αξίας»²⁷⁹, η διάσωση των οποίων αποτελεί κατά την κρίση του «αερό καθήκον».²⁸⁰ Τονίζει, μάλιστα, ότι «θα είναι τιμή διά την Ελλάδα, δια τον κόσμον όλον, και προ παντός δια την Τήνον, η μέριμνα της διασώσεως του έργου του Χαλεπά».²⁸¹ Πιστός στην αποστολή του, τη «διάσωσιν των έργων του μεγαλειτέρου μύστου της τέχνης των νεωτέρων χρόνων [...] που απεκρυστάλλωσε στο μάρμαρο το Πάθος και τον Έρωτα και έδωσε στην πέτρα ζωή, δύναμι και κίνησι», ο Θωμόπουλος ήλθε σε επαφή με το Υπουργείο Παιδείας.²⁸² Πρότεινε ακόμη και τη συνδρομή του Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος της Ευαγγελιστρίας «εν περιπτώσει τυπικής αδυναμίας του Υπουργείου».²⁸³ Στα βήματα του Θωμόπουλου ξεκίνησε μια φιλόδοξη προσπάθεια προβολής δεκαπέντε έργων της δεύτερης φάσης του Χαλεπά στο εσωτερικό της χώρας, ενώ διατυπώθηκαν και σκέψεις για την παρουσίαση της *Κοιμωμένης* του 1877 (**Εικ. 8**) στο εξωτερικό, οι οποίες για πρακτικούς λόγους έμειναν σε θεωρητικό επίπεδο. Ενδεικτικά, γράφεται στην *Πινακοθήκη* το 1919 ότι «ο “Σύνδεσμος των Ελλήνων καλλιτεχνών” εσκέφθη να αποστείλη εις την διωργανούμενην υπ’ αυτού έκθεσιν εν Παρισίοις, το φθινόπωρον, το μνημείον της Αφεντάκη του Χαλεπά. Η ιδιοκτήτις του μνημείου οικογένεια Γιαννουκάκη όχι μόνον εδέχθη προθύμως αλλ’ edώρησε αυτό εις το Κράτος, όπως μετά την έκθεσιν κατατεθή εις την Εθν. Πινακοθήκην και χρησιμεύση ως απαρχή νεοελληνικής Γλυπτοθήκης».²⁸⁴ Και αλλού αναφέρεται ότι «ο εκ Τήνου αφιχθείς συγγενής του και αρχιτέκτων γλύπτης κ. Πολυχρόνης Ρενιέρης ανεκοίνωσε προς ημάς ότι ο Χαλεπάς ανέκτησε και πάλιν τας πνευματικάς του δυνάμεις, εργασθείς εις 15 νέα πλαστικά έργα, τα οποία εχύθησαν ήδη εις γύψον. Ο κ. Ρενιέρης ανέλαβεν ευγενώς χάριν της “Πινακοθήκης” να τα φωτογραφήση και αποστείλη τας

²⁷⁷ Βλ. την ανάλυση που γίνεται στις ενότητες 3.3. «Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Ελλάδα των ετών 1923-1940», 116-143.- 4.4. «Η επικαιρότητα του Γιαννούλη Χαλεπά και η εκ νέου υποδοχή του έργου του στην Ελλάδα των ετών 1941-2007», 163-191.

²⁷⁸ Αθάνατος, 1922 (αναδημοσίευση: Αθάνατος, 2004, 105).

²⁷⁹ Ανώνυμος, 1922β, 2.

²⁸⁰ Στις 19 Μαΐου 1922 ο Θωμόπουλος γράφει επιστολή προς τη Διεύθυνση του «Σχολείου τῶν Τεχνῶν», μετά από επίσκεψή του στον Πύργο της Τήνου. Στην επιστολή αυτή, η οποία σώζεται στα αρχεία του Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, επισημαίνει τη σημασία της διάσωσης των «μεταλογικών» του έργων, που διαφοροποιούνται – όπως υπογραμμίζει – «από την γνωστήν αυτού κλασικὴν τεχνοτροπίαν». Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2005, 27.- Goulaki-Voutyra, 2005, 27, όπου παρατίθεται στις σελίδες 30-31 το σχετικό έγγραφο και η διαβιβαστική επιστολή του διευθυντή του ιδρύματος, Γεωργίου Ιακωβίδη, στο αρμόδιο Υπουργείο για την αποστολή ειδικού τεχνίτη στην Τήνο, προκειμένου να χύσει τα έργα του Χαλεπά σε γύψο και να τα μεταφέρει στην Αθήνα, ώστε να εκτεθούν προς ενίσχυση του δημιουργού.

²⁸¹ Αρμακόλας, 1922 (αναδημοσίευση: Αρμακόλας, 1999, 25-26).

²⁸² Αρμακόλας, 1922 (αναδημοσίευση: Αρμακόλας, 1999, 26).

²⁸³ Αρμακόλας, 1922 (αναδημοσίευση: Αρμακόλας, 1999, 26).

²⁸⁴ Ανώνυμος, 1919α, 13. Στο θέμα αυτό αναφέρεται και ο Δημήτρης Ι. Καλογερόπουλος την ίδια χρονιά. Βλ. Καλογερόπουλος, 1919, 1.

φωτογραφίας προς δημοσίευση».²⁸⁵ Με αυτόν τον τρόπο, το σύγχρονο ελληνικό κοινό εξοικειώνεται με τα γλυπτά του Χαλεπά και ο ίδιος κατοχυρώνει προοδευτικά τη θέση του στο πεδίο της νεοελληνικής τέχνης. Έτσι, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, προετοιμάζεται το έδαφος για την ουσιαστική υποδοχή του έργου του στην Ελλάδα, η οποία θα συντελεστεί κατά τον Μεσοπόλεμο και θα λειτουργήσει ρυθμιστικά στη μετέπειτα επικαιροποίησή του.

2.4. Συγκεφαλαίωση

Καθόλο το διάστημα από το 1902 έως τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, η οποία θα επηρεάσει τις τοπικές εξελίξεις σε κοινωνικό, ιδεολογικό, πολιτισμικό επίπεδο, η Ελλάδα κινήθηκε ανάμεσα στον εθνικισμό και στον εξευρωπαϊσμό. Στο ασαφές εγχώριο εικαστικό πεδίο αυτών των ετών, το αίτημα της «ελληνικότητας» ήταν πάγιο και περιοριστικό αξιολογικό κριτήριο των έργων τέχνης. Η αστική ζωγραφική και γλυπτική παρέμειναν στραμμένες στα ιδανικά του Ακαδημαϊσμού του 19^{ου} αιώνα. Μέσα από την εξιδανίκευση του Ρομαντικού Κλασικισμού της Δύσης προήγαγαν εμμονικά τα εθνοκεντρικά οράματα, τα οποία πιστοποιούσαν – στη συνείδηση της μέσης ελληνικής κοινωνίας – τη συνοχή του γένους, εντός και εντός των συνόρων. Ταυτόχρονα, οι νεωτερικές, ρεαλιστικές, μπρεσιονιστικές και συμβολιστικές τάσεις του εξωτερικού έγιναν δεκτές από τους Έλληνες θεωρητικούς και θεατές, που προέκριναν με ζήλο τον εκμοντερνισμό-εξευρωπαϊσμό του τόπου απέναντι στην εθνικιστική έξαρση, την οποία ενέτεινε η αντιμετώπιση της Μεγάλης Ιδέας ως ουτοπίας. Ωστόσο, η δυναμική παρουσία της έννοιας της ιθαγένειας δυσκόλεψε τη γόνιμη-ουσιαστική πρόσληψη των έξωθεν πρωτοποριακών λύσεων. Παράλληλα, οδήγησε συχνά σε εκλεκτικιστικές λύσεις, με την αδιασάφητη έννοια του Μοντερνισμού να αποτελεί το άλλοθι της εντοπιότητας. Σε κοινή βάση, που προέτασσε την υπεράσπιση της «ελληνικότητας», επικαιροποιήθηκε η Λαϊκή και η Βυζαντινή Τέχνη, η οποία αφομοιώθηκε από την αστική στο όνομα του εξευρωπαϊσμού της χώρας.

Σε αυτό το περιβάλλον, που ταλαντευόταν ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν, οι ιδέες για τη σχέση των ορίων τρέλας-τέχνης, όπως είχαν διατυπωθεί από τους Ευρωπαίους στοχαστές του 19^{ου} αιώνα, εισέδυσαν στο ελληνικό ιδεολογικό-αισθητικό πεδίο. Οι δογματικές «θεωρίες εκφυλισμού» υιοθετήθηκαν από τους συντηρητικούς Έλληνες εκφραστές του πνεύματος του ύστερου 19^{ου} αιώνα. Οι τελευταίοι στηρίχτηκαν σε αυτές και έκτισαν τη γενικευτική επιχειρηματολογία τους για την προώθηση των ακαδημαϊκών

²⁸⁵ Ανώνυμος, 1919β, 63.

καλλιτεχνικών προτύπων, με στόχο την ενδυνάμωση της εθνοκεντρικής ταυτότητας του τόπου. Έτσι, διαμορφώθηκε μια επιφυλακτική στάση απέναντι στους νεωτερικούς εικαστικούς, ο αντίκτυπος της οποίας διατηρήθηκε ζωντανός και στην αυγή του 20^{ου} αιώνα. Από την άλλη πλευρά, οι νεορομαντικοί Έλληνες ιδεαλιστές, που παρακολουθούσαν την εκσυγχρονιστική Δύση, εκδήλωσαν ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα την αντίδρασή τους στην αυθαίρετη – όπως διατείνονταν – ταύτιση της πρωτοποριακής τέχνης με τις ψυχώσεις. Με αυτήν τους την τοποθέτηση υπεραμύνθηκαν της πολιτισμικής ανανέωσης, την οποία αξίωναν με σθένος για την ελληνική πραγματικότητα της πρώτης εικοσαετίας του 20^{ου} αιώνα.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα, το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά – λόγω και της ψυχικής του διασάλευσης – απασχολεί σε μορφολογικό επίπεδο τους Έλληνες, ειδικούς και μη, που καταπιάνονται με θέματα τέχνης, καθόλη την περίοδο από την έξοδό του από το ψυχιατρείο της Κέρκυρας, το 1902, έως το 1922. Το ενδιαφέρον για το ακαδημαϊκό του έργο (1870-1878) αναζωπυρώνεται. Κατ' αναλογία των προγενέστερων, οι ντόπιοι χειριστές του λόγου για την τέχνη των αρχών του αιώνα, που εξακολουθούσαν να προωθούν τις νατουραλιστικές λύσεις του παρελθόντος, εντοπίζουν στη ρομαντικά κλασικιστική του υφολογία τα εθνοκεντρικά εκείνα στοιχεία τα οποία ιδεοληπτικά επιζητούσαν για τη θωράκιση της ιθαγένειας. Ταυτόχρονα, ουδέποτε μέμφονται ή παίρνουν θέση ως προς τις ύστερες προτάσεις του (1902-1922), που παρέκκλιναν από την ακαδημαϊκή τεχνοτροπία των πρότερων έργων του. Μέσα από την ουδέτερη στάση που διατηρούν, δικαιολογούν το «παράπτωμα» στο οποίο υπέπεσε λόγω της τρέλας του. Έτσι, καταδεικνύουν την αισθητική τους, που συγκροτούνταν στο πλαίσιο του δεσμευτικού εθνοκεντρισμού. Την ίδια στιγμή, οι θιασώτες της αλλαγής εντός των συνόρων δεν παραγνωρίζουν την αρτιότητα των νεανικών του γλυπτών, εγκλωβισμένοι στην έννοια της «ελληνικότητας», που ενέτεινε την πολιτισμική ασάφεια στην Ελλάδα αυτών των ετών. Εντούτοις, εστιάζουν στις οψιφανείς, αφαιρετικές συνθέσεις, που έδωσε ο Χαλεπάς μετά το 1902. Σε αυτές ανιχνεύουν εναγωνίως τα γνωρίσματα του Μοντερνισμού της Δύσης, τα οποία και εξαρτούν από την ψυχοπάθειά του. Με αυτόν τον τρόπο προσπαθούν να θεμελιώσουν τον πρωτοποριακό ορίζοντα προσδοκίας του τόπου, που θα συνηγορήσει – κατά την κρίση τους – στην αισθητική ευθυγράμμιση με τη νεωτερική Ευρώπη. Με γνώμονα τα παραπάνω γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι το συνολικό έργο του Χαλεπά πληροί τις προϋποθέσεις για την τεκμηρίωση τόσο των εθνοκεντρικών όσο και των εκσυγχρονιστικών θέσεων των εγχώριων διανοουμένων των δύο πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα. Ως εκ τούτου, η παραγωγή του επικαιροποιείται στην Ελλάδα αυτών των

ετών, ευνοούμενη συνάμα από τη συζήτηση για τη σχέση τρέλας-τέχνης. Τόσο ο ίδιος όσο και οι δημιουργίες του αρχίζουν να καταξιώνονται στη νεοελληνική ιστορία της τέχνης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗ ΧΑΛΕΠΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ: 1923-1940

Το παρόν κεφάλαιο εστιάζει στην υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην ελληνική πραγματικότητα των ετών 1923-1940. Τα χρόνια αυτά συμπίπτουν με τη «μεταλογική» του περίοδο στην Τήνο και την επίσημη αναγνώρισή του από τους Έλληνες οπαδούς της νεωτερικότητας. Παράλληλα, καλύπτουν το διάστημα από την εγκατάσταση του γλύπτη στην Αθήνα, το 1930, και της εκεί αφαιρετικής του δράσης έως τον θάνατό του, το 1938. Ως τελικό χρονικό όριο του εν λόγω κεφαλαίου έχει τεθεί το έτος 1940. Η εμπλοκή της Ελλάδας στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1939-1945) σημάδεψε τη ντόπια αισθητική, καθώς ανέστειλε την ενασχόληση με το πεδίο της τέχνης. Η υποδοχή της νεανικής (1870-1878) και της ώριμης (1902-1938) δουλειάς του Χαλεπά στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου (1923-1940) θα πρέπει να ιδωθεί μέσα από τα εγχώρια πολιτισμικά συμφραζόμενα αυτών των ετών. Στην εποχή αυτή, η ελληνική τέχνη παρέμεινε σε μεγάλο βαθμό προσανατολισμένη στα προγενέστερα ακαδημαϊκά εικαστικά πρότυπα. Ο συντηρητισμός, τον οποίο καλλιεργούσε σταθερά η ανάγκη «εθνικής» επιβεβαίωσης των Ελλήνων στο όνομα του εθνικισμού, εντός και εκτός των συνόρων, συμβίωσε με τις πρωτοποριακές ευρωπαϊκές τάσεις. Στο πλαίσιο του επιδιωκόμενου εκσυγχρονισμού, οι εν λόγω τάσεις διεκδίκησαν μια πιο σαφή θέση στο ελληνικό μεσοπολεμικό καλλιτεχνικό πεδίο. Αυτό αφομοίωσε κατά βάση τις έξωθεν οψιφανείς κατακτήσεις στις δεσμευτικές ελληνοκεντρικές αξιώσεις, οι οποίες ενδυναμώθηκαν μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922 και τη συνακόλουθη εξασθένηση του εθνικού γοήτρου. Ως αποτέλεσμα, η αντιπρόταση της αποκαλούμενης «Γενιάς του 1930»¹ στον πάγιο Ακαδημαϊσμό, όπως

¹ Στη λεγόμενη «Γενιά του 1930» εντάσσεται το σύνολο των Ελλήνων εκφραστών του πνεύματος του Μεσοπολέμου, οι οποίοι απέρριψαν τους ακαδημαϊκούς κανόνες. Αντίθετα, προσάρμοσαν την υποκειμενικότητα και την εσωτερικότητα της Μοντέρνας ευρωπαϊκής Τέχνης του 20^{ου} αιώνα στην προσπάθεια εντοπισμού της «ελληνικότητας» μέσα από τη συνέχεια της εθνικής πολιτισμικής παράδοσης. Ο φιλοπρόδος λογοτέχνης και δικηγόρος Γιώργος Θεοτοκάς (1906-1966) με το έργο του *Ελεύθερο πνεύμα* (1929) εμφανίστηκε ως ο θεμελιωτής της ιδεολογικής ομπρέλας της εν λόγω ομάδας, θεωρητικό όργανο της οποίας υπήρξε το περιοδικό *Νέα Γράμματα* (1935-1941). Ανάμεσα στους κύριους εκπροσώπους της ξεχώρισαν οι λογοτέχνες-ποιητές Γεώργιος Σεφέρης (1900-1971), Οδυσσέας Ελύτης (1911-1971), Ανδρέας Εμπειρικός (1901-1996), Άγγελος Τερζάκης (1907-1979), Ηλίας Βενέζης (1904-1973), Κοσμάς Πολίτης (1888-1974), Μιχάλης Καραγάτσης (1908-1960), οι ζωγράφοι Νίκος Εγγονόπουλος (1907-1985), Φώτης Κόντογλου (1895-1965) και οι θεωρητικοί της τέχνης Στρατής Δούκας (1895-1983) και Παντελής Πρεβελάκης (1909-1986). Βλ. Τζιόβας, 1989, 52-53.- Βαγενάς, 1997, 18-19.- Παπανικολάου, 1999, 91-92.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2001²α, 45.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2001²ς, 462.

αυτή προέκυψε μέσα από τη συγχώνευση του δυτικότροπου Μοντερνισμού² και της τοπικής παράδοσης, προώθησε έναν νεωτερισμό που προσέφερε άλλοθι στην «ελληνικότητα». Στη διαμόρφωση της εγχώριας αισθητικής ιδεολογίας αυτών των ετών, καταλυτική υπήρξε η παρεμβατική στάση των κρατικών φορέων που εναλλάσσονταν στην εξουσία.³ Οι φιλοβασιλικοί και δεξιοί πολιτικοί, πιστοί στα εθνοκεντρικά ιδανικά, διαιώνισαν με τις επιλογές τους τον Ρομαντικό Κλασικισμό του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα.⁴ Ταυτόχρονα, η παράταξη των Φιλελευθέρων (1928-1932) παρακολούθησε και προέκρινε τα εξευρωπαϊστικά κελεύσματα, χωρίς να αγνοεί την έννοια της εντοπιότητας.⁵ Την ίδια περίοδο σημειώνεται στην Ελλάδα και η παρουσία των υποστηρικτών των αριστερών δυνάμεων. Αυτοί προέταξαν την εδραίωση των σοσιαλιστικών αξιών μέσα από ρεαλιστικές κατευθύνσεις και διατήρησαν μια επιφυλακτική στάση απέναντι στην πρωτοπορία.⁶ Παράλληλα, στο τέλος των μεσοπολεμικών ετών έκανε την εμφάνισή του το απολυταρχικό, αντιδημοκρατικό καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου (1936-1940), το οποίο οικοδομήθηκε σε εθνικιστικά θεμέλια. Οι εκπρόσωποί του χρησιμοποίησαν με προπαγανδιστικό τρόπο το ιδεολόγημα της επιστροφής στις ρίζες για τη χειραγώγηση της τοπικής κοινωνίας, ώστε να ενισχύσουν την εξουσία τους.⁷ Σε αντίθεση με τη δράση των υπολοίπων, εκείνη της Αριστεράς

² Όταν γίνεται λόγος για «Μοντερνισμό» δεν νοούνται μόνο οι τεχνικές-αισθητικές προϋποθέσεις του έργου, αλλά και η θεωρητική βάση των αρχών που το διέπουν, με στόχο τη ρήξη με τις αξίες του παρελθόντος, οι οποίες είχαν καταλήξει να θεωρούνται «ορθές» στη συνείδηση κοινού και κριτικών. Βλ. Μαλέας, 1927, 3.- Θεοτοκάς, 1929, 26, 54.- Τριανταφυλλίδης, 1954.

³ Ματθιόπουλος, 2003β, 422.

⁴ Σε αυτήν την κατεύθυνση κινήθηκαν οι εκπρόσωποι του Λαϊκού Κόμματος (1920-1936). Βλ. Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος), 1904β, 55.- Ματσάκης, 1936, 1446-1448.- Βερέμης, 1978α, 271-296.- Βερέμης, 1978β, 301-303.- Γιαννουλόπουλος – Βερέμης, 1978, 248-271.- Γιαννουλόπουλος, 1978, 296-301.- Ήλιιάδης, 1978, 57-58, 95.- Οικονόμου – Βεργόπουλος – Σβολόπουλος, 1978, 304-358.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 129.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 142-148.- Τσούχλου – Μπαχαριάν, 1984, 81-82.- Κάσδαγλης, 1991β, 211-228.- Ματθιόπουλος, 1996α, τόμ. Α', 177 κ.εξ.- Μερτύρη, 2000, 355-494.- Δροσίνης, 2001, 107.- Γεωργιάδου-Κούντουρα, 2003β, 309.- Ματθιόπουλος, 2003β, 422-426.- Μαυρογορδάτος, 2003, 9-36.- Χατζηιωσήφ, 2003, 37-124. Παρόμοια γραμμή υιοθετήσε και ο Θεόδωρος Πάγκαλος (1878-1952) κατά το διάστημα της διακυβέρνησής του (1925-1926). Βλ. Ματσάκης, 1936, 1446-1448.- Βερέμης, 1978α, 271-296.- Γιαννουλόπουλος – Βερέμης, 1978, 248-271.- Ματθιόπουλος, 1996α, τόμ. Α', 155 κ.εξ.- Μυκονιάτης, 1996, 75-76.- Ματθιόπουλος, 2003β, 426-428.- Μαυρογορδάτος, 2003, 9-36.- Χατζηιωσήφ, 2003, 37-124.

⁵ Βλ. Θεοτοκάς, 1929, 25-26.- Αθηναία, 1930.- Παπανδρέου, 1931, 1206.- Οικονόμου – Βεργόπουλος – Σβολόπουλος, 1978, 304-358.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 108.- Τσούχλου – Μπαχαριάν, 1984, 95-98.- Κάσδαγλης, 1991α, 229-323.- Κάσδαγλης, 1991β, 211-228, 229-318.- Ματθιόπουλος, 1996α, τόμ. Α', 83-244.- Μερτύρη, 2000, 355-494.- Αλιβιζάτος, 2003, 245-258.- Ματθιόπουλος, 2003β, 428-431.- Μαυρογορδάτος, 2003, 9-36.- Παπαστράτης, 2003, 259-294.- Χατζηιωσήφ, 2003, 37-124.

⁶ Βλ. Πλεχάνωφ, χ.χ., 11-78.- Benda, 1927.- Πλεχάνωφ, 1928α, 174-180.- Πλεχάνωφ, 1928β, 193-198.- Πλεχάνωφ, 1928γ, 270-279.- Γιοκαρίνης, 1930, 25.- Βίγλας, 1932, 373-374.- Σπιέρος, 1932, 312-315.- Γληνός, 1933, 52-53.- Ζεβγᾶς, 1933.- Παπαντωνίου, 1934γ.- Τάσσοι, 1934, 491-493.- Ανώνυμος, 1935α, 93.- Schiller, 1936.- Γ.Μ., 1946, 169-174.- Γληνός, 1975, 45.- Λυδάκης, 1976, 68.- Βερέμης, 1978α, 271-296.- Κάσδαγλης, 1991α, 229-323.- Κάσδαγλης, 1991β, 229-318.- Κωτίδης, 1993, 24.- Ματθιόπουλος, 1996α, τόμ. Α', 168 κ.εξ.- Ματθιόπουλος, 2001², 161.- Ματθιόπουλος, 2002β, 139-140.- Δάγκας, 2003, 155-202.- Μαρκέτος, 2003, 125-154.- Ματθιόπουλος, 2003β, 431-435.- Μαυρογορδάτος, 2003, 9-36.- Παλούκης, 2003, 203-237.- Χατζηιωσήφ, 2003, 37-124.

⁷ Βλ. Νικολοῦδης, 1937, 309.- Βυζάντιος, 1938, 231-232.- *Ἐκθεσις «Χαρὰ καὶ ἐργασία» (Ἑλληνικὸ Τμῆμα). Κατάλογος*, 1938, 26.- Χατζηκυριάκος-Γκίκα, 1938, 127.- Ανώνυμος, 1941, 161-165.- Μεταξᾶς, 1941, 160-

εξαγγέλθηκε μόνο θεωρητικά. Ωστόσο, επηρέασε έμμεσα όσα εφαρμόστηκαν στον τομέα της τέχνης από τις ελληνικές μεσοπολεμικές κυβερνήσεις.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, το συγκεκριμένο κεφάλαιο αρχίζει με μια συνοπτική παρουσίαση του εγχώριου εικαστικού σκηνικού, το οποίο αποτυπώνει τις εθνοκεντρικές και τις εκσυγχρονιστικές ιδεολογικές-αισθητικές αξιώσεις της μεσοπολεμικής ελληνικής κοινωνίας. Αυτές, άλλωστε, επενέργησαν στην υποδοχή των ακαδημαϊκών και «μεταλογικών» συνθέσεων του Χαλεπά στην Ελλάδα, από το 1923 έως το 1940. Έπειτα, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη συνεχή διεύρυνση των ορίων της σχέσης τρέλας-τέχνης, η οποία ακολούθησε την προοδευτική γραμμή που είχε προταθεί στα τέλη του 19^{ου} και κατά κύριο λόγο στην αυγή του 20^{ου} αιώνα. Η συζήτηση γύρω από αυτό το θέμα, που αντικατοπτρίζει τη νεωτερική ελληνική αισθητική ιδεολογία του Μεσοπολέμου, έδρασε καταλυτικά στη δεξίωση του έργου του γλύπτη, ο οποίος είχε καταρρεύσει ψυχικά. Με αυτά ως γνώμονα, το εν λόγω κεφάλαιο ανασυγκροτεί την εικόνα που δημιουργείται στο εσωτερικό της χώρας για τον Χαλεπά και τις συνθέσεις του, κατά το διάστημα 1923-1940. Μέσα από τα σχόλια των συγχρόνων του θα γίνει αντιληπτό το γιατί η συνολική του παραγωγή απασχολεί τη ντόπια μεσοπολεμική διανοήση. Οι θέσεις της, που αναπτύσσονται στη βάση προγενέστερων απόψεων, συμβάλλουν στην ουσιαστική υποδοχή του έργου του. Ταυτόχρονα, θα αποτελέσουν εφαλτήριο για τη μετέπειτα επανεκτίμησή του στον ελλαδικό χώρο (1941-2007).

3.1. Το εικαστικό-ζωγραφικό τοπίο στην Ελλάδα των ετών 1923-1940

Μετά τα γεγονότα του 1922, ο εθνοκεντρισμός των Ελλήνων αναζωπυρώθηκε, με πρόθεση την τόνωση του πατριωτικού φρονήματος, το οποίο τελούσε υπό αμφισβήτηση στον απόηχο της Μικρασιατικής Καταστροφής αυτήν τη φορά. Το γεγονός αυτό ενέτεινε την ήδη υπάρχουσα απειλή της περιθωριοποίησης της χώρας από την έξωθεν προοδευτική επικαιρότητα. Κατά συνέπεια, η επαφή με τη Δύση του Μοντερνισμού προέβαλλε όλο και

161.- Έλευθεράτος, 1963, 18.- Γιαννόπουλος, 1965.- Μεταξάς, 1969, 49.- Κολλιόπουλος, 1978, 358-453.- Σπητέρης, 1978, 513-514.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 173-174.- Παπαστάμος, 1981, 124.- Αλιβιζάτος, 1983, 110-111.- Ιωαννίδης, 1986.- Νούτσος, 1986, 144.- Κάσδαγλης, 1989, 90 κ.εξ.- Σκαλτσά, 1990, 52-53, 139-153.- Φωτόπουλος, 1990.- Ζίας, 1991, 85-101.- Κοσκινά, 1992.- Κωτίδης, 1993, 118-122.- Λιάκος, 1993, 538.- Φάις, 1994α.- Μαθιόπουλος, 1996α, τόμ. Β', 671-774.- Μαθιόπουλος, 1996α, τόμ. Γ', 718-722, 739-740, 778 κ.εξ.- Παπανικολάου, 1999, 142-143.- Μερτύρη, 2000, 355-494.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2001²α, 48.- Μαθιόπουλος, 2001², 161-162.- Μαθιόπουλος, 2003β, 435-437, 442-445.- Μαυρογορδάτος, 2003, 9-36.- Χατζηωσήφ, 2003, 37-124.

πιο επιτακτικά⁸ μέσα από «νέες προσπάθειες»,⁹ που συνδέθηκαν αυτόχρονα με την αναδιάρθρωση της ελληνικής αισθητικής.¹⁰ Οι εκσυγχρονιστικών τάσεων Έλληνες του Μεσοπολέμου (1923-1940) εκδήλωσαν μια σαφή προτίμηση προς καθετί που ερχόταν από το Παρίσι, το οποίο είχε μετατραπεί πλέον στη νέα πολιτιστική μητρόπολη του δυτικού κόσμου. Αυτό τεκμηριώνουν οι εξελίξεις στον Τύπο,¹¹ στις γραφικές τέχνες,¹² στη φωτογραφία,¹³ στην αρχιτεκτονική,¹⁴ στην εκπαίδευση,¹⁵ καθώς και η ανάδυση νέων

⁸ Ο Ελευθέριος Βενιζέλος, με την επάνοδό του στην εξουσία το 1928, εφάρμοσε το εκσυγχρονιστικό πρόγραμμα που οραματίστηκε για τη χώρα. Οι επαφές Ελλάδας-Ευρώπης έγιναν πιο στενές μέσα από τη σύσταση μορφωτικών ιδρυμάτων των Μεγάλων Δυνάμεων στην Αθήνα και την οργάνωση μηχανισμών πολιτιστικής δράσης. Τη δεκαετία του 1930 η «Casa d'Italia», το «Institut Français d'Athènes», το «British Council» και η πρεσβεία της Ε.Σ.Σ.Δ. καθόριζαν το τοπίο της τέχνης του εσωτερικού της χώρας, μέσα από διαλέξεις, συνέδρια, ξένες αποστολές και εκθέσεις. Άμεση συνέπεια της ενίσχυσης των δεσμών Ελλάδας-Ευρώπης και της υλοποίησης των προγραμματικών θέσεων των ευρωπαϊκών πολιτισμικών οργανισμών ήταν και η καθιέρωση της μόνιμης ελληνικής συμμετοχής στη Μπιενάλε της Βενετίας. Βλ. http://greeceatvenice.culture.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=15&lang=el [ημ. πρόσβ. 5/3/2017]. Η ενσωμάτωση του ελληνικού καλλιτεχνικού βίου στον ευρωπαϊκό καταδεικνύεται και από το γεγονός ότι η Ελλάδα απέκτησε το 1932 τη δική της μόνιμη στέγη στη «Cité Universitaire» στο Παρίσι. Εκτός των άλλων, εκεί έμεναν και Έλληνες σπουδαστές των Καλών Τεχνών. Βλ. Μαρινέτι, 1933.- Ματθιόπουλος, 1996α, τόμ. Α', 83 κ.εξ., 203-243.- Ματθιόπουλος, 2003β, 404.- Ryske, 2007β, 167-181.

⁹ Ηλιάδης, 1978, 141.

¹⁰ Βλ. Θεοτοκάς, 1929, 25-26.- Πρεβελάκης, 1935β.- Ήλιού, 1937.- Βέρος, 1938, 13.- Κόκκινος, 1939α, 557-580.- Βιτσώρης, 1940, 17.- Βάρναλης, 1958, 192-201.- Διαμαντόπουλος, 1975, 21-23. Για το ίδιο θέμα, Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 73, 126.

¹¹ Τα ελληνικά μεσοπολεμικά περιοδικά, όπως ο 20^{ος} *Αιώνας* (1933-1934) και *Τὸ 3^ο μάτι* (1935-1937), επηρεάστηκαν σε επίπεδο θεματολογίας και αισθητικής από τα γαλλικά *Cahiers d'Art* (1926-1941, 1943-1960), το *Minotaure* (1933-1939) και το *Verve* (1937-1960). Αντίστοιχα ευρωπαϊκά πρότυπα ενστερνίστηκε και η δεκαπενθήμερη εφημερίδα *Τέχνη* (1938, με διάρκεια ενός εξαμήνου). Βλ. Ζίας, 1962, 1355-1362.- Ματθιόπουλος, 2002β, 137-142.- Παυλόπουλος, 2002β, 164-170.- Χαμαλίδη, 2002.- Ματθιόπουλος, 2003β, 404-405, 432.

¹² Ήδη από τη δεκαετία του 1920 είχαν ανοίξει στην αθηναϊκή πρωτεύουσα εργαστήρια γραφικών τεχνών και μεγάλες επιχειρήσεις, που δραστηριοποιούνταν στον χώρο των εκδόσεων. Το 1919 λειτουργούσε η «Εταιρεία Λιθογραφίας καὶ Κυτιοποιίας» (Ε.Λ.Κ.Α.), θυγατρική της καπνοβιομηχανίας Γιαννουκάκη-Πρωτόπαππα, με καλλιτεχνικό διευθυντή τον μπρεσιονιστικών τάσεων ζωγράφο, χαρακτή και μέλος της «Ομάδος Τέχνη» Όθωνα Περβολαράκη. Από το 1925 και εξής συγκροτήθηκε, με τη συνένωση του λιθογραφείου της Ε.Λ.Κ.Α. και του χρωμοτυπογραφείου των Αδελφών Γ. Ασπιώτη, η «Γραφικαὶ Τέχνην Ασπιώτη-Ε.Λ.Κ.Α.» με την πλέον σημαντική παρουσία στην εγχώρια τυπογραφία. Εκτός από τον Περβολαράκη, υπήρχαν και άλλοι δημιουργοί, οι οποίοι ασχολήθηκαν με τη διαφήμιση τη συγκεκριμένη εποχή στην Ελλάδα. Οι νεωτερικών τάσεων Άγγελος Θεοδωρόπουλος (1883-1965), Περικλής Βυζάντιος, Νίκος Καστανάκης, Άγγελος Σπαχής (1903-1962), Doris (Μιχαήλ Παπαγεωργίου, 1896-1987), Kent (Κ. Ασλόγλου) εργάστηκαν επίσης σε διαφημιστικές εταιρίες, όπως η «ΓΕΟ», η «Γκρέκα», το «Ατελιέ Καστανάκη-Σπαχή». Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η Μοντέρνα ευρωπαϊκή Τέχνη να εκλαϊκευτεί και να γίνει προσιτή στο ελληνικό κοινό μέσα από εξώφυλλα, εικονογραφήσεις περιοδικών, διαφημιστικές αφίσες και προϊόντα της καθημερινότητας. Ενδεικτικά, το κίνημα του Κονστρουκτιβισμού έγινε γνωστό στην Ελλάδα μέσα από τα πακέτα που σχεδίασε τη δεκαετία του 1930 ο Άγγελος Σπαχής για τις καπνοβιομηχανίες Παπαστράτου Α.Β.Ε.Σ. και Βασίλη Καραβασιλή. Βλ. Ματθιόπουλος, 2003β, 441-442.- Παυλόπουλος, 2011, 86-88. Για τον Κονστρουκτιβισμό και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Μικέλι, χ.χ., 289-298, 416.- Read, χ.χ., 111-113.- Ρηντ, 1978, 230.- Χαραλαμπίδης, 1990, 163-165.- Scharf, 2005, 231-242.

¹³ Στη διάρκεια του Μεσοπολέμου, η φωτογραφία άρχισε να αντιμετωπίζεται από την ελληνική κοινωνία ως μια μορφή τέχνης. Σε αυτό βοήθησε το γεγονός ότι ξένοι οίκοι φωτογραφίας (Kodak) άνοιξαν στην Αθήνα, οργανώθηκαν εκθέσεις φωτογραφίας και κυκλοφόρησαν σχετικά περιοδικά όπως το *Φωτογραφικό Δελτίο* (1928-1929), ο *Φακός* (1930) και η *Καινούργια Τέχνη* (1932). Την εποχή αυτή, ο χημικός Κωνσταντίνος Μακρής δημοσίευσε τη δίτομη μελέτη του *Στοιχεία φωτογραφικής επί τη βάσει των νεωτέρων γαλλικών και γερμανικών συγγραμμάτων* (1925-1926) με αναφορές στην ιστορία, στα είδη των φωτογραφικών μηχανών, αλλά και των μεθόδων φωτογράφισης. Το 1930 εκδόθηκε το βιβλίο *Η Ακρόπολη, φωτογραφημένη από τον Walter Hege* και το 1936, με τη στήριξη του μεταξικού καθεστώτος, τυπώθηκε ένα λεύκωμα της Ολυμπίας με φωτογραφίες του Γερμανού Walter Hege (1893-1955). Την ίδια χρονιά, η Γερμανίδα Leni Riefenstahl

χώρων τέχνης¹⁶ στην αθηναϊκή πρωτεύουσα, που ακολουθούσε τις γαλλικές επιταγές. Η προσέλευση των εγχώριων δημιουργών και στοχαστών στο Παρίσι συνεχίστηκε σε όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου.¹⁷ Άλλωστε, το Παρίσι είχε μια αύρα ανωτερότητας και είχε θεωρηθεί ως εγγύηση ποιότητας. Δεν αποτελεί σύμπτωση ότι το 1925 ιδρύθηκε η «Association des Artistes et Gens des Lettres Héliennes de Paris», η οποία ανέλαβε σημαντικές πολιτιστικές δράσεις έως και το 1928.¹⁸ Οι Έλληνες εικαστικοί, που έμεναν εκεί και επεδίωκαν την καταξίωση, προχώρησαν στη γαλλικοποίηση των ονομάτων τους.¹⁹

(1902-2003) – προσωπική φωτογράφος του Γερμανού δικτάτορα Adolf Hitler (1889-1945) – ήλθε στην Αθήνα με κινηματογραφικό συνεργείο για να βιντεοσκοπήσει την τελετή της αφής της ολυμπιακής φλόγας. Σε αυτό το περιβάλλον, όπου η φωτογραφία ανταποκρινόταν στις αισθητικές ανάγκες του κοινού και υποβοηθούσε την πολιτισμική πολιτική των κυβερνητικών δυνάμεων εξουσίας, πολλοί Έλληνες φωτογράφοι εργάστηκαν στην πρωτεύουσα, όπως οι Nelly's (Ελλη Σουγιουτζίδου, 1899-1945), Γιάννης Ξανθάκης, Νίκος Ζωγράφος (1881-1998), Γιώργος Μπούκας, Σπύρος Μελετζής (1906-2003), Γιάννης Πάτιμος, Γιώργος Προκοπίου, αλλά και στην ελληνική επαρχία, όπως οι Βασίλης Κουτσαβέλης και Αλέξανδρος Πέννας (1887-1937). Ωστόσο, η κήρυξη του πολέμου του 1940 ανέκοψε την εικαστική δράση των εν λόγω δημιουργών, καθώς επέβαλε την κινητοποίησή τους για τη φωτογραφική κάλυψη των γεγονότων και την ενημέρωση του ελληνικού κοινού. Βλ. Κάσδαγλης, 1989, 90 κ.εξ.- Ξανθάκης, 1989, 164, 184-185.- Φωτόπουλος, 1990.- Κοσκινά, 1992.- Φάις, 1994α.- Καραβία, 1996, 16-18.- Γεωργιάδου-Κούντουρα, 2003β, 320-321.- Ματθιόπουλος, 2003β, 442-445.

¹⁴ Οι οσιφανείς ιδέες της Δύσης αντανακλώνονται και στο πεδίο της ελληνικής αρχιτεκτονικής. Στις αρχές της δεκαετίας του 1930, δόθηκε στην Ελλάδα μια χρηματοδότηση 1.000.000 λιρών Αγγλίας (1.374.561,19€). Η εγχώρια αρχιτεκτονική υιοθέτησε έκτοτε ένα νεωτερικό, λειτουργικό, ορθολογιστικό λεξιλόγιο για τη δημιουργία κρατικών υπηρεσιών, τραπεζών και σχολικών συγκροτημάτων. Σε αυτήν την κατεύθυνση προσανατολίστηκαν αρχιτέκτονες, όπως οι Αριστοτέλης Ζάχος (1871-1939) και Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968). Αυτοί προήγαγαν μια λιτή αρχιτεκτονική, που προσέλαβε στοιχεία από τον ευρωπαϊκό Μοντερνισμό, χωρίς όμως να αγνοεί την καθαρότητα της ελληνικής παράδοσης. Βλ. Πικιώνης, 1985, 163.- Ματθιόπουλος, 2003β, 405.- Φεσσά-Εμμανουήλ, 2013, 33-64. Στον Μεσοπόλεμο, οι Έλληνες αρχιτέκτονες, οι οποίοι επηρεάστηκαν από την πρωτοποριακή αρχιτεκτονική της Δύσης, και κατά κύριο λόγο από τη σχολή του Bauhaus και τα διδάγματα του Ελβετού αρχιτέκτονα Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris, 1887-1965), ήταν οι Νικόλαος Μητσάκης (1899-1941), Πάτροκλος Καραντινός (1903-1976), Δημήτρης Πικιώνης, Κούλης Παναγιωτάκος (1902-1982). Βλ. Φιλιππίδης, 1984, 149-249.- Giacimatos – Godoli, 1985. Για το Bauhaus και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Bayer – Gropius – Gropius, 1979, 6.- Φιλιππίδης, 1984, 29 κ.εξ.- Χαραλαμπίδης, 1993α, 80-100.- Φοργκάς, 1999.- Φεσσά-Εμμανουήλ, 2013, 13-33.

¹⁵ Η πρωτοβάθμια και η δευτεροβάθμια εκπαίδευση, καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, εξοικείωσαν τους Έλληνες μαθητές με τα φυσιοκρατικά πρότυπα της αστικής, νεωτερικής ευρωπαϊκής τέχνης μέσα από την εικονογράφηση των σχολικών βοηθημάτων και βιβλίων. Τα χρόνια αυτά, εκδόθηκαν τα βιβλία: Καναρέλη, 1927.- Κράτης, χ.χ. (1930).- Περεσιάδης, 1933.- Φαλτάιτς, 1934.- Περεσιάδης, χ.χ. (1938).- *Η προοπτική Α.Β.Σ.*, χ.χ. (1938). Αντίθετα, η ανώτατη καλλιτεχνική εκπαίδευση επιχείρησε να εισαγάγει τους φοιτητές του εσωτερικού της χώρας στη Λαϊκή Τέχνη, όπως διαπιστώνει κανείς και από τη δημιουργία παραρτημάτων-εργαστηρίων της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας σε Δελφούς, Ύδρα, Μύκονο. Βλ. Δημαρᾶς, 1978, 488.- Ματθιόπουλος, 2003β, 405-406.

¹⁶ Χάρη στην αναπτυσσόμενη μεσοπολεμική καλλιτεχνική δραστηριότητα, έκαναν την εμφάνισή τους στην Αθήνα ιδιωτικές αίθουσες τέχνης, όπως η γκαλερί «Στρατηγοπούλου» το 1925, το «Άσυλο Τέχνης» το 1928, το «Ατελιέ» και το «Studio» το 1933. Βλ. Σκαλτσά, 1989, 16-21.- Ματθιόπουλος, 1996α, τόμ. Α', 162-168.

¹⁷ Από αρχαιακές μελέτες έχει υπολογιστεί ότι πάνω από εκατό Έλληνες εκπρόσωποι της τέχνης σπούδασαν στο Παρίσι την περίοδο του Μεσοπολέμου, ενώ αρκετοί – Μιχάλης Οικονόμου (1888-1933), Μίμης Βιτωρής (1902-1945), Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), Γιάννης Μόραλης (1916-2009) – έζησαν εκεί, χωρίς να εγγραφούν σε κάποια σχολή. Βλ. Ματθιόπουλος, 2003β, 445-448.- Ματθιόπουλος, 2012.

¹⁸ Στα τέλη της δεκαετίας του 1920, η Ένωση οδηγήθηκε σε μια φθίνουσα πορεία, καθώς ο γλύπτης Κώστας Δημητριάδης – ένα από τα ηγετικά στελέχη της – επέστρεψε στην Ελλάδα. Σημαντικό ρόλο σε αυτό έπαιξε και η οικονομική κρίση αυτής της περιόδου, που ανάγκασε πολλούς Έλληνες καλλιτέχνες, όπως τους Γιώργο Γουναρόπουλο (1890-1977), Στέλιο Μηλιάδη (1881-1965), Λυκούργο Κογεβίνα, Ορέστη Κανέλλη (1910-1979) να εγκαταλείψουν τη γαλλική πρωτεύουσα. Βλ. Ματθιόπουλος, 2003β, 447.

¹⁹ Δεν είναι τυχαίο ότι στη μεσοπολεμική Ελλάδα επικράτησαν οι γαλλόφωνες περικοπές των ονομάτων των εγχώριων εικαστικών και θεωρητικών (Γουναρόπουλος σε Gounarog, Βακαλόπουλος σε Vacalo, Μηταράκης σε Mita, Χατζηκυριάκος-Γκίικας σε Ghiika, Κοσμαδόπουλος σε Cosmo, Μαλλιαράκης σε Mayo,

Συμμετείχαν σε εκθέσεις²⁰ και υιοθέτησαν τα διδάγματα του Ιμπρεσιονισμού, με τα οποία είχαν εξοικειωθεί ήδη από τα τέλη του 19^{ου} και κυρίως στις αρχές του 20^{ού} αιώνα.²¹ Παράλληλα, ήλθαν σε επαφή με τις αρχές του Φωβισμού,²² του Εξπρεσιονισμού,²³ του Κυβισμού,²⁴ του Φουτουρισμού,²⁵ του Ντανταϊσμού,²⁶ του Σουρεαλισμού²⁷ και της Αφηρημένης Τέχνης. Με την επιστροφή τους από το Παρίσι, στοιχεία αυτών των κινήσεων εισήχθησαν στο ελληνικό πεδίο της τέχνης,²⁸ χάρη στη δράση του «Σωματείου Έλλήνων Γλυπτών» και της «Ομάδος Τέχνη 1930»,²⁹ που ιδρύθηκαν στην Αθήνα το 1929.

Σταματελάτος σε Steris, Πρωτοπάτης σε Pazzi, Παπαχριστόπουλος σε Christo, Καφετζιδάκης σε Cafis, Απάρτογλου σε Apartis, Ελευθεριάδης σε Tégiade). Αυτό ήταν απόρροια της τακτικής του 19^{ου} αιώνα, που δήλωνε επιθυμία για ένταξη στα διεθνή καλλιτεχνικά δρώμενα. Βλ. Μαθιόπουλος, 2003β, 445-448. Ο Παύλος Μαθιόπουλος (1876-1956), σε έναν λόγο του στην Ακαδημία το 1949, υπογραμμίζει ότι «ως παρά πάντων ανομολογείται μέγιστον κέντρον καλλιτεχνικής δράσεως, κατά τους τελευταίους χρόνους, υπήρξεν η Γαλλία. Διότι πλην των ζωγράφων, και μουσουργοί μεγάλοι, κοινήν είχαν φιλοδοξίαν, όπως εκ Παρισίων λάβωσι την αναγνώρισιν και επίσημον καθέρωσιν της αξίας των». Βλ. Μαθιόπουλος, 1951, 52.

²⁰ Το διάστημα 1920-1940, εντοπίζεται η παρουσία των Δημήτρη Γαλάνη, Μίμη Βιτώρη, Νικολή Χατζηκυριάκου-Γκίκα (1906-1994), Γιάννη Μηταράκη (1897-1963), Γιώργου Γουναρόπουλου, Κώστα Ηλιάδη (1903-1991), Πολύκλειτου Ρέγκου (1903-1984), Βρασίδα Τσούχλου (1904-1981), Γιώργου Μπουζιάνη (1885-1959) και Αλέκου Κοντόπουλου (1904-1975) στις αίθουσες τέχνης του Παρισιού. Βλ. Τσίκοιτα-Δεϊμέζη, 2007, 113.

²¹ Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, ζωγράφοι, όπως οι Περικλής Βυζάντιος, Θεόδωρος Λαζαράκης (1882-1983), Απόστολος Γεραλής (1886-1983), Λυκούργος Κογεβίνας, Έκτωρ Δούκας (1885-1969), Παύλος Καλλιγιάς (1883-1942), Δήμος Μπραέσας (1880-1964), Γεώργιος Κοσμαδόπουλος (1895-1967), Δημήτριος Γιολδάσης (1897-1993), Ανδρέας Γεωργιάδης ο Κρης (1892-1981) και Βρασίδης Τσούχλος κινήθηκαν στον χώρο του υπαιθρισμού, ακολουθώντας την ιμπρεσιονιστική τεχνοτροπία.

²² Για τον Φωβισμό και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Ρηντ, 1978, 44-55.- Χαραλαμπίδης, 1990, 49-50.- Whitfield, 2005, 19-46.

²³ Για τον Εξπρεσιονισμό και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Μικέλι, χ.χ., 73-158.- Read, χ.χ., 77-89.- Ρηντ, 1978, 61-77.- Furness, 1980.- Χαραλαμπίδης, 1990, 67-138.- Χαραλαμπίδης, 1993β, 260.- Αργκάν, 1998, 256.- Lynton, 2005α, 47-75.

²⁴ Για τον Κυβισμό και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Μικέλι, χ.χ., 209-220.- Read, χ.χ., 101-107.- Προκοπίου, 1967, τόμ. Γ', 71-72.- Ρηντ, 1978, 78-116.- Χαραλαμπίδης, 1990, 80-107.- Κοξ, 2003.- Apollinaire, 2005, 77-115.- Spate, 2005, 127-142.

²⁵ Για τον Φουτουρισμό και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Μικέλι, χ.χ., 182-207, 246-274.- Ρηντ, 1978, 120-124.- Χαραλαμπίδης, 1990, 139-153.- Lynton, 2005β, 143-155.

²⁶ Για τον Ντανταϊσμό και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Μικέλι, χ.χ., 159-180.- Ρηντ, 1978, 131-134.- Bigsby, 1989, 11-52.- Χαραλαμπίδης, 1990, 195-196.- Ades, 2005, 163-201.

²⁷ Για τον Σουρεαλισμό και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Μικέλι, χ.χ., 182-207.- Read, χ.χ., 119-140.- Carrouges, 1950.- Hodin, 1967, 715-737.- Balakian, 1972.- Nadeau, 1978.- Ρηντ, 1978, 144-163.- Breton – Tzara, 1980.- Βάλντμπεργκ, 1982.- Duplessis, 1983.- Chenieux-Gendron, 1984.- Βαγενάς, 1988.- Bigsby, 1989.- Οντουάν, 1990.- Χαραλαμπίδης, 1993α, 9-79.- Alexandrian, 1997².- Αργκάν, 1998, 398-406.- Ades, 2005, 163-201.

²⁸ Σε ειρωνικό ύφος, ο αρθρογράφος του αριστερού περιοδικού *Πρωτοπόροι* σχολιάζει το 1930 πως «ένας-ένας, οι καλλιτέχνες που δούλεψαν και μορφώθηκαν στο Παρίσι, ξαναγυρίζουν στην Ελλάδα, άλλοι για μια μοναδική επίδειξη και άλλοι για να μείνουν και να δουλέψουν εδώ». Βλ. Σ., 1930, 61.

²⁹ Στην ομάδα συνενώθηκαν εικαστικοί, όπως οι Δημήτριος Στεφανόπουλος, Μιχάλης Τόμπρος, Άγγελος Θεοδωρόπουλος, Μίμης Βιστώρης, Γιάννης Μηταράκης, Ορέστης Κανέλλης (1910-1979), Σπύρος Βασιλείου (1902-1985), Αγήνωρ Αστεριάδης (1898-1977), Τάκης Ελευθεριάδης (1911-1987), Γιώργος Ζογγολόπουλος (1903-2004), Νικολής Χατζηκυριάκος-Γκίκας και Άγγελος Σπαχής. Ακολούθησαν τις αρχές της École de Paris και έκαναν εκθέσεις τόσο εντός όσο και εκτός των συνόρων, έως το 1944, προκειμένου να ισχυροποιήσουν την παρουσία τους και να αντιμετωπίσουν από κοινού τον αποκλεισμό που ένιωθαν να τους επιβάλλεται από τους ακαδημαϊκούς συναδέλφους τους. Τα περισσότερα μέλη της «Ομάδος» διατήρησαν μια αντιακαδημαϊκή στάση, χωρίς όμως να έχουν μια κοινή τεχνοτροπική-ιδεολογική ταύτιση και μια ξεκάθαρη πρόθεση για πρωτοποριακή καλλιτεχνική δράση. Έτσι, αρκέστηκαν στον ρόλο των αντιδρώντων απέναντι στο κατεστημένο. Βλ. Προκοπίου, 1935α, 410-411.- Ήλιάδης, 1978, 174.- Παπαστάμος, 1981α, 49.- Μαθιόπουλος, 2001², 160-161.- Perpinioti-Agazir, 2002, 562-581, 599-652.- Μαθιόπουλος, 2003β,

Σε αυτό το τοπίο, όπου ο εκσυγχρονισμός και ο παριζιανισμός ταυτίζονταν, οι καινοτόμες προτάσεις των Ελλήνων μοντερνιστών ζωγράφων έγιναν δεκτές και εξυμνήθηκαν από τους μεσοπολεμικούς ειδικούς της τέχνης εντός των συνόρων, οι οποίοι ευαγγελίζονταν την αλλαγή.³⁰

Εντούτοις, στο εκμοντερνιζόμενο περιβάλλον του εσωτερικού της χώρας, η έννοια της «ελληνικότητας», που επιχειρούσε να ενδυναμώσει την «εθνική» αυτοπεποίθηση των Ελλήνων μετά την απώλεια των εδαφών στη Μικρά Ασία, το 1922, έδινε σε σταθερή βάση ένα δυναμικό παρόν, λειτουργώντας περιοριστικά σε πολιτισμικό επίπεδο. Για μια ακόμη φορά τίθεται το ερώτημα αν οι Έλληνες δημιουργοί του Μεσοπολέμου μπορούσαν να αφήσουν το δικό τους «ελληνικό» στίγμα, που θα διασφαλίσει τη συγκροτημένη παρουσία του Έθνους, σε τοπικό και σε ευρωπαϊκό επίπεδο.³¹ Σε αυτόν τον άξονα, η λεγόμενη

452-455.- Μοσχονάς, 2010, 302-351.- Μοσχονάς, 2015, 47.- Λαμπράκη-Πλάκα – Μεντζαφού-Πολύζου, 2017.

³⁰ Ο Εξπρεσιονισμός εισήλθε στον ελληνικό ορίζοντα προσδοκίας κυρίως μέσα από το έργο του Γιώργου Μπουζιάνη. Βλ. Ανώνυμος, 1979α, 15.- Μπουζιάνης, 1988. Η επίδραση του εν λόγω κινήματος εντοπίζεται και στο έργο ζωγράφων, όπως οι Μίμης Βιτωρόρης, Λιλή Αρλιώτη (1909-1979), Νίκος Νικολάου (1909-1986), Ορέστης Κανέλλης, Πάνος Σαραφιανός (1919-1968), Βάλιας (Βαλεντίνος) Σεμερτζίδης (1911-1983), Αγήρων Αστεριάδης, Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης (1908-1933), Γιάννης Μηταράκης, καθώς και οι μεταγενέστεροι Κούλα Μπεκιάρη (1905-1922), Κούλα Μαραγκοπούλου (1913-1997) και Νίκος Χρονόπουλος (1910-1977). Στο γαλλοκεντρικό περιβάλλον αυτών των ετών συγκροτήθηκε και το τεχνοτροπικό λεξιλόγιο του Γιάννη Τσαρούχη, ο οποίος αφομοίωσε τα διδάγματα της πρωτοπορίας και μάλιστα της χρωματικής επανάστασης, που ξεκίνησε ο Φωβισμός. Βλ. Καλλιγιάς, 1961-1962, 6.- Έμπειρικός, 1962, 11-12, 35.- Προκοπίου, 1966.- Τσαρούχης, 1973, 35.- Τσαρούχης, 1976, 5-8.- Γιάννης Τσαρούχης – Ζωγραφική – Σχόλια, 1990. Τις αρχές του Φωβισμού υιοθέτησαν και άλλοι Έλληνες του Μεσοπολέμου, όπως οι Σπύρος Παπαλουκάς (1892-1957), Πολύκλειτος Ρέγκος, Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, Νίκος Φωτάκης (1904-1959), Γιάννης Μηταράκης και Διαμαντής Διαμαντόπουλος (1914-1995). Τις παρισινές εξελίξεις στην τέχνη παρακολούθησαν πολλοί Έλληνες δημιουργοί του Μεσοπολέμου, οι οποίοι προσάρμοσαν αντίστοιχα την υφολογία τους στις αρχές του Κυβισμού. Το χαρακτηριστικό έργο του Δημήτρη Γαλάνη και η ζωγραφική του Νικολή Χατζηκυριάκου-Γκίκα θεωρήθηκαν τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα κυβιστικής γραφής στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Οι νεωτερικές τους συνθέσεις έτυχαν διθυραμβικού σχολιασμού για τον εκσυγχρονιστικό τους υπόσταση, που ικανοποιούσε τις εξευρωπαϊστικές απαιτήσεις αυτής της εποχής. Για την υποδοχή που επιφυλάχθηκε στο έργο του Γαλάνη, βλ. Κασιμάτη, 2007α, 421. Για τις δημιουργίες του Χατζηκυριάκου-Γκίκα και τη δεξίωσή τους από τη μεσοπολεμική Ελλάδα, βλ. Πρεβελάκης, 1935β.- Καπετανάκης, 1939.- Πετρή, 1956β, 58-61.- Γκίκας, 1973.- Τσαρούχης, 1973.- Κριτσέλη-Προβίδη, 1995.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2001²β, 139. Τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου κινήματος προσέλαβαν και οι Άγγελος Σπαχής, Διαμαντής Διαμαντόπουλος, Βάλιας (Βαλεντίνος) Σεμερτζίδης, Σπύρος Παπαλουκάς, Αγήνωρ Αστεριάδης, Γεώργιος Γουναρόπουλος, Πολύκλειτος Ρέγκος, Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, Νίκος Φωτάκης, Γιάννης Μόραλης, Αλέκος Κοντόπουλος, Νίκος Νικολάου, Ερασμία Μπερτσά (1900-1956), Κώστας Πλακωτάρης (1902-1969), Γεράσιμος (Σταματελάτος) Στέρης (1898-1987) και Τάκης Ελευθεριάδης. Στο πλαίσιο της λόγιας νεωτερικής μεσοπολεμικής αισθητικής της Δύσης εντάσσεται και το ζωγραφικό έργο του Γιώργου Γουναρόπουλου, το οποίο κινήθηκε ανάμεσα στον Κυβισμό και στις σουρεαλιστικές κατευθύνσεις. Βλ. Κουκούλας, 1947, 178-182.- Πετρή, 1956α, 502-505. Το σουρεαλιστικό λεξιλόγιο οικειοποιήθηκαν και οι Γεράσιμος (Σταματελάτος) Στέρης, Σπύρος Βασιλείου, Γιώργος Παραλής (1908-1975), Σελέστ Πολυχρονιάδη (1904-1985), με κυριότερο εκφραστή τον Νίκο Εγγονόπουλο. Για τις δημιουργίες του Εγγονόπουλου και την αντιμετώπισή τους στην ελληνική μεσοπολεμική πραγματικότητα, βλ. Έγγονόπουλος, 1963, 193.- Τσιρόπουλος, 1975, 33.- Παπανικολάου, 1999, 94-113, 114-129. Στη βάση του επιθυμητού ιδεολογικού-αισθητικού εκσυγχρονισμού του τόπου έγιναν δεκτά τα έργα του Γιώργου Βακαλό (1902-1991), ο οποίος πέρασε από τον Σουρεαλισμό στην Αφαίρεση (βλ. Βακαλό, 1982, 95.- Τσίκουτα-Δειμέζη, 2007, 134), όπως και του Γιάννη Σπυρόπουλου (1912-1990), που επικεντρώθηκε στην Αφηρημένη Τέχνη και αδιαφόρησε για τις ελληνοκεντρικές αξιώσεις της γενιάς του (βλ. Τσίκουτα-Δειμέζη, 2007, 134).

³¹ Βλ. Θρύλος, 1927, 36.- Θεοτοκάς, 1929, 15.- Μαλέας, 1929.

«Γενιά του 1930» προώθησε, μέσα από τον στέρεο θεωρητικό της λόγο, τη συγχώνευση του δυτικότροπου Μοντερνισμού με την ελληνική παράδοση, συμβάλλοντας στον εκσυγχρονισμό της χώρας μέσα από μια νεωτερική προσέγγιση, η οποία αποτέλεσε το άλλοθι της ιθαγένειας. Έτσι, η ντόπια παράδοση εντάχθηκε σε ένα ενοποιητικό μοντερνιστικό πλαίσιο το οποίο, αποδεσμευμένο από τα περιοριστικά διδάγματα του κατεστημένου Ακαδημαϊσμού, προέβαλε νοήματα με εθνικές προεκτάσεις. Το γεγονός αυτό καθόρισε τις εικαστικές τάσεις στην Ελλάδα αυτών των ετών και επενέργησε στην υποδοχή του συνολικού έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην εγχώρια μεσοπολεμική πραγματικότητα. Ωστόσο, προκάλεσε αντιδράσεις. Η Δεξιά εμφανίστηκε διστακτική στην πρωτοποριακών αποχρώσεων «στροφή στις ρίζες», καθώς διέκρινε ανατρεπτικά χαρακτηριστικά «σ' όλη αυτή τη φασαρία», όπως την αποκαλούσε με απαξιωτική διάθεση.³² Το μαρξιστικό κίνημα αμφισβήτησε τις αρχές της νεωτερικότητας και έμεινε «καχύποπτο απέναντι σε κάθε εχθρική για τον τεχνικό πολιτισμό τάση, και αποφασιστικά αντίθετο στον λαϊκισμό».³³ Αντίθετα, έθεσε προτεραιότητά του τον ιδεολογικό-αισθητικό εκσυγχρονισμό των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων μέσα από μια σοσιαλιστική τέχνη, αναπαραστατικού ύφους, όπου η ταύτιση του λαϊκού με το πριμιτιβιστικά «μοντέρνο» στοιχείο – κατά τα ευρωπαϊκά κελεύσματα – δεν είχε θέση. Αλλά και οι οπαδοί της Αφηρημένης Ζωγραφικής έκριναν με σκεπτικισμό την αισθητική της «ελληνικότητας», καθώς εντόπισαν σε αυτήν μια «έμμεση απολογία της παραστατικής τέχνης», σύμφωνα με τα λεγόμενά τους.³⁴ Πέρα από τις όποιες αμφισβητήσεις, η καινούργια υπόσταση με την οποία ενδύθηκε ο ελληνικός πολιτισμός εγκωμιάστηκε με σθένος από τους Έλληνες διανοητές αυτών των ετών, που ήθελαν το οψιφανές, για τη διασφάλιση της επικοινωνίας με την προοδευτική Δύση, χωρίς να τίθεται υπό διακύβευση η τοπική παράδοση.³⁵ Ο λογοτέχνης Γιώργος Σεφέρης εκφράζει την αισιοδοξία ότι μέσα από τη συνειδητοποίηση «της πιο πρόσφατης ιστορίας»,³⁶ «τα έργα που πραγματικά θα γεννήσει η ψυχή (των Ελλήνων) δεν μπορούν να μην είναι ελληνικά, φτάνει να γυρεύουν την αλήθεια».³⁷ Αυτήν την αλήθεια έχει στο μυαλό του και ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης όταν τονίζει πως «το έργο τέχνης, όσο περισσότερο βυθισμένο βρίσκεται, σαν ουσία, μέσα στις ρίζες και στις πηγές ενός τόπου συγκεκριμένου [...], τόσο καλύτερα κερδίζει το έπαθλο του παγκόσμιου

³² Χατζηνικολάου, 1982, 38.

³³ Χατζηνικολάου, 1982, 38.

³⁴ Χατζηνικολάου, 1982, 38.

³⁵ Βλ. Γιοφύλλης, 1962, τόμ. Β', 357-534.- Ξύδης, 1976α, τόμ. Α', 70-161.- Ξύδης, 1976α, τόμ. Β', 29-52.- Ηλιάδης, 1978.- Σπητέρης, 1979α, τομ. β', 9-77, 115-180.- Παπαστάμος, 1981α.- Καφέτση, 1992, 309-372.- Κωτίδης, 1993, 101-310.- Παπανικολάου, 1999, 88-143.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2001²β, 137-145.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2001²ζ, 462-467.- Γεωργιάδου-Κούντουρα, 2003β, 301-322.- Κασιμάτη, 2007α, 415-435.- Ryske, 2007α, 149-165.- Τσίκουτα-Δεϊμέζη, 2007, 107-147.

³⁶ Σεφέρης, 1992, 317 κ.εξ.

³⁷ Σεφέρης – Τσάτσος, 1979, 30.

ενδιαφέροντος, τόσο αποτελεσματικότερα καταφέρνει ν' αντισταθεί στη φθορά του χρόνου».³⁸ Ο κυβιστής ζωγράφος Νικολής Χατζηκυριάκος-Γκίκας σημειώνει, με τη σειρά του, ότι «η ελληνικότητα υπάρχει όχι στο θέμα μα στον τρόπο να χειρίζεται κανείς το θέμα του. [...] Την ελληνική τέχνη τη διακρίνει μια καταπληκτική διαύγεια που είναι σαν κρύσταλλο και μια ακρίβεια στη μορφολογία της, η οποία συνεχώς γίνεται για πρώτη φορά εύκαμπτη με την εισαγωγή των συναισθηματικών στοιχείων».³⁹ Κοινές θέσεις εκφράζει και ο εξπρεσιονιστής εικαστικός Μίμης Βιστώρης. Κατά τη γνώμη του, η νεότερη ελληνική τέχνη θα πρέπει να συνάδει με τις σύγχρονες καλλιτεχνικές απαιτήσεις και να διαθέτει έναν «εσωτερικό» χαρακτήρα. Τη βαθύτερη ουσία την ανακαλύπτει στην τέχνη του αρχαίου ελληνικού, του βυζαντινού και του λαϊκού πολιτισμού και γράφει: «Ρυθμός, με την έννοια της ισορροπίας των στοιχείων, διαύγεια, όχι απαραίτητα ατμοσφαιρική, αλλά σκέψευς, πνευματικότητα στην ανώτερη βαθμίδα της, δηλαδή απλότητα, πλαστικό αίσθημα, αρχιτεκτονική συγκίνηση, είνε τα στοιχεία που μπορούν να δώσουν έργα ελληνικά έξω από τα τοπικά όρια. Τα γνωρίσματα αυτά, χαρακτηριστικά της Ελληνικής ζωγραφικής, από ό,τι μας διεφύλαξε ο χρόνος – Αρχαία τοιχογραφία Βυζαντινή, και Λαϊκή τέχνη – μπορούν να συνυπάρξουν σε οποιοσδήποτε κατακτήσεις της νεώτερης τέχνης, όχι σαν μηχανική επανάληψη, αλλά σαν συνέχεια».⁴⁰ Αυτήν τη συνύπαρξη προασπίζεται και ο ρεαλιστικών τάσεων χαρακτήρας Γιάννης Κεφαλληνός (1894-1957). Έτσι, επικαλείται την «παράδοση που θα μας σπρώξει μπρός»⁴¹ και θα οδηγήσει στην επιδιωκόμενη εξέλιξη, χωρίς την απώλεια της «εθνικής» ταυτότητας.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα, ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός, που είχε παγιωθεί ως εγγυητικός παράγοντας της εντοπιότητας, επανεκτιμήθηκε μέσα από ένα νέο πρίσμα, το οποίο ανταποκρινόταν στην τρέχουσα πραγματικότητα.⁴² Σύμφωνα με τον λογοτέχνη και δικηγόρο Γιώργο Θεοτοκά, οι νεωτεριστές Έλληνες καλλιτέχνες του Μεσοπολέμου «σα μέλη της ίδιας (ευρωπαϊκής) οικογένειας»,⁴³ στρέφονταν στη σύγχρονη δυτική τέχνη, που αναγνωρίζει τη σαφήνεια του Κλασικισμού.⁴⁴ Σε μια περίοδο που η καθαρότητα της Αρχαίας Ελληνικής Τέχνης είχε αποτελέσει πρότυπο για την πρωτοποριακή, μινιμαλιστική γλώσσα στην Ευρώπη,⁴⁵ ο εκδότης Κριστιάν Ζερβός (1889-1970) συμβουλεύει το 1935

³⁸ Έλύτης, 1974, 388.

³⁹ Τσίκουτα-Δειμέζη, 2007, 119-120.

⁴⁰ Βιστώρης, 1940, 28-29.

⁴¹ Κάσδαγλης, 1991β, 206-207.

⁴² Μαθιόπουλος, 2003β, 448-452.

⁴³ Θεοτοκάς, 1929, 25-26.

⁴⁴ Δημαρᾶς, 1978, 488.

⁴⁵ Την τελειότητα και το μέτρο της κλασικής αρχαιότητας είχαν εκτιμήσει αρκετοί Ευρωπαίοι εκφραστές της πρωτοπορίας. Ο Le Corbusier είχε γοητευθεί από την αρχιτεκτονική του Παρθενώνα κατά την επίσκεψή του στην Αθήνα το 1910. Ο Ελβετός αρχιτέκτονας βρήκε στον αυστηρά λογικό και αφαιρετικό αρχιτεκτονικό σχεδιασμό του αρχαίου ελληνικού ναού, τα στοιχεία εκείνα, που ικανοποιούσαν – κατά τη γνώμη του – τις

τους καθηγητές στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας να διδάξουν στους νέους Έλληνες δημιουργούς «τις βαθιές αρχές που διευθύνουνε την τέχνη της Δύσης – μα να τους περιορίσετε να προσδεθούν στο φορμαλισμό αυτής της τέχνης. Ο Έλληνας πρέπει να εμπνέονται ακόμα και προπάντων από τις μεγάλες αρχές των αρχαίων, δηλαδή το μεγαλείο στη σύλληψη – το βάθος στη σκέψη – την τελειότητα στην εκτέλεση».⁴⁶ Σε αυτήν την ανανεωμένη κλασική κατεύθυνση, η γραφή του χαρακτήρα Δημήτρη Γαλάνη⁴⁷ και των ζωγράφων Νικολή Χατζηκυριάκου-Γκίκα⁴⁸ και Γιάννη Μόραλη,⁴⁹ απαλλαγμένη από τα κατάλοιπα του νατουραλιστικού παρελθόντος, αφομοίωσε στοιχεία από τον Κυβισμό και τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Ως αποτέλεσμα, έτυχε θετικού σχολιασμού από την εγχώρια νεωτερική τεχνοκριτική αυτών των ετών. Στις εικαστικές τους διατυπώσεις ανιχνεύτηκαν τα στοιχεία της μοντερνικότητας που μπορούσαν να οικοδομήσουν με σεβασμό στην εθνική συνοχή του γένους, τη νέα φυσιογνωμία του τόπου, η οποία επέτρεπε ταυτόχρονα τη σύνδεση με τη Δύση.

Αντίστοιχα, ο «νεωτερισμός» της ελληνικής λαϊκής παράδοσης απασχόλησε τη μεσοπολεμική διανόηση εντός των συνόρων στο όνομα της κυρίαρχης αισθητικής της ιθαγένειας. Στην εποχή του επιθυμητού πολιτισμικού εκσυγχρονισμού της χώρας, ο υποκειμενικός, αυθεντικός χαρακτήρας του Πριμιτιβισμού της Δύσης εντάχθηκε – ως έκφανση του Μοντερνισμού – στον «ελληνικό» ορίζοντα προσδοκίας. Υπό αυτό το πρίσμα, η ανεπιτήδευτη Λαϊκή Τέχνη του τόπου επικαιροποιήθηκε. Με τη στήριξη του κράτους⁵⁰ ενσωματώθηκε πληρέστερα – σε σχέση με την προηγούμενη εικοσαετία – στον κορμό της εθνικής τέχνης,⁵¹ που επιχειρούσε να εναρμονιστεί ιδεολογικά και αισθητικά με τα νέα ευρωπαϊκά πρότυπα. Καθοριστική ήταν η συμβολή της επονομαζόμενης «Γενιάς του 1930», η οποία «από τη μια πλευρά πρόβαλε την αστικο-κοσμοπολίτικη εικόνα της [...] και από την άλλη παρουσίαζε ένα λαϊκίστικο πρόσωπο [...], αποβλέποντας στην υπέρβαση του δυαδισμού της ελληνικής ταυτότητας».⁵² Από τη στιγμή που προάγεται η

ανάγκες της μοντέρνας, λειτουργικής αρχιτεκτονικής. Πιο συγκεκριμένα, με αφορμή το τέταρτο «C.I.A.M.», που έλαβε χώρα το 1933 στην Αθήνα, ο Le Corbusier εκθείασε «τον ξεκάθαρο, απέριττο, γεμάτο ένταση, λιτό, βίαιο» χαρακτήρα του Παρθενώνα, όπως ανέφερε χαρακτηριστικά. Τις ιδέες του Le Corbusier, συμμερίστηκε και ο Καθηγητής Αρχιτεκτονικής και Βυζαντινής Αρχαιολογίας, Αναστάσιος Ορλάνδος (1887-1979). Στο πλαίσιο του ίδιου συνεδρίου εγκωμίασε «την απόλυτη απλότητα, τη λογική της διάταξης και την καθαρότητα των γραμμών των αρχαίων κατοικιών της Δήλου», αλλά και του συνόλου της αρχαίας ελληνικής αρχιτεκτονικής, την οποία παρουσίασε ως μοντέλο για τη σύγχρονη πολεοδομία. Βλ. Ruycke, 2007β, 168-177, με αναφορές στα εξής έργα: Le Corbusier, 1933, 1140.- Όρλάνδος, 1933, 1131-1132.

⁴⁶ Βλ. Zervos, 1935, 74.- Ζερβός, 1990.

⁴⁷ Βλ. Μαθιόπουλος, 2003β, 448-450.- Κασιμάτη, 2007α, 421, καθώς και τα σχόλια που παρατίθενται στα εξής έργα: Έλευθεριάδης, 1926.- Gabory, 1926, 11.- Δρίβας, 1928α, 4.- Gabory, 1928.- Ρωμανός, 1928α, 3.

⁴⁸ Βλ. Προκοπίου, 1947, 248-254.- Κριτσέλη-Προβίδη, 1995.

⁴⁹ Παπαστάμος, 1981α, 211-212.

⁵⁰ Μαθιόπουλος, 2003β, 412-414.

⁵¹ Μαθιόπουλος, 2003β, 408-416.

⁵² Τζιόβας, 1989, 52-53.

άποψη ότι «το οικουμενικό πνεύμα πρέπει να συντεθεί με το πνεύμα της εθνότητας»,⁵³ θεσμικοί φορείς της χώρας,⁵⁴ καθώς και τοπικές ιδιωτικές οργανώσεις κερδοσκοπικού-συνεταιριστικού και μη χαρακτήρα,⁵⁵ εστίασαν στην ελληνική λαϊκή παράδοση. Την επιστράτευσαν για την τόνωση της ελληνικής βιοτεχνίας και βιομηχανίας.⁵⁶ Κινούμενοι σε αυτόν τον άξονα, οι φιλελεύθεροι Έλληνες στοχαστές και φιλότεχνοι αστοί⁵⁷ του Μεσοπολέμου έφεραν εκ νέου τη λαϊκή παράδοση του τόπου στο προσκήνιο του ενδιαφέροντος και την προέβαλαν δογματικά ως αναπόσπαστο κομμάτι του ελληνικού πολιτισμού. Η λαογράφος και συγγραφέας Αγγελική Χατζημιχάλη (1895-1965), εκπροσώπησε την Ελλάδα στο πρώτο «Διεθνές Συνέδριο για τις Λαϊκές Τέχνες», που έλαβε χώρα στην Πράγα το 1928. Εκεί, τονίζει ότι «η ελληνική λαϊκή τέχνη [...] το φυσικό αυτό προϊόν της φυλής, δεν είναι παρά η συνέχεια της αδιάσπαστης ιστορίας του έθνους».⁵⁸ Μέσα από αυτά τα λόγια, η Χατζημιχάλη χρησιμοποιεί τη ντόπια Λαϊκή Τέχνη σαν ένα αποδεικτικό στοιχείο της αδιάσπαστης συνέχειας και της ζωτικότητας της ελληνικής φυλής. Σε αυτήν τη λογική, ο αρχιτέκτονας Δημήτρης Πικιώνης γράφει την ίδια χρονιά ότι «εις τας μορφάς της Λαϊκής τέχνης θα μας αποκαλυφθή η ενότης του Ελληνικού πνεύματος από την Αρχαιότητα έως σήμερα».⁵⁹ Ακολούθως, ο κοινωνιολόγος Δημοσθένης Δανιηλίδης (1889-1972) υποστηρίζει το 1934 πως «ο νεοελληνικός πολιτισμός δεν ήταν και δεν είναι παρά το πνεύμα μιας παράδοσης [...] τα χαρακτηριστικά

⁵³ Πικιώνης, 1985, 34.

⁵⁴ Ανάμεσά τους ξεχώρισαν το «Μουσείον Έλληνικής Λαϊκής Τέχνης», ο «Έλληνικός Ταπητουργικός Όργανισμός», η «Επιτροπή Αποκατάστασης Προσφύγων» και η «Εθνική Τράπεζα τής Ελλάδος». Βλ. Ματθιόπουλος, 2003β, 413.

⁵⁵ Όσον αφορά τους συνεταιρισμούς κερδοσκοπικού χαρακτήρα, ενδεικτικά σημειώνονται η «Άττική» της Λουκίας Ζυγομαλά (1866-1947) στην Αθήνα και στην Αττική, ο «Διπλοῦς Πέλεκυς» της Φλωρεντίνης Καλούτση (1894-1971) στα Χανιά και στην Αθήνα, η «Κιουτάχεια» του Μηνά Πεσματζόγλου στην Αθήνα, αλλά και οι «Έλληνικές Τέχνες» Α.Ε. του Αντώνη Μπενάκη (1873-1954) και του Σπυρίδωνα Λοβέρβδου (1874-1936) στην Αθήνα και στη λοιπή Ελλάδα. Ταυτόχρονα, από τις οργανώσεις μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα οι πιο γνωστές ήταν το «Λύκειο τῶν Έλληνίδων» σε Αθήνα, Θεσσαλονίκη και στα λοιπά μεγάλα αστικά κέντρα, ο «Σύνδεσμος Έργαστηρίων Χειροτεχνίας» της Αγγελικής Χατζημιχάλη στην Αθήνα, καθώς και ο σύλλογος «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη» της Ναταλίας Παύλου Μελά σε Αθήνα, Θεσσαλονίκη και Ιωάννινα. Οι οργανώσεις που συγκροτήθηκαν την παρούσα χρονική στιγμή, διέθεταν μόνιμα εκθετήρια στην Αθήνα και ελάμβαναν μέρος σε εκθέσεις, εντός και εκτός των συνόρων. Βλ. Ματθιόπουλος, 2003β, 413.

⁵⁶ Η οικονομική κρίση των Η.Π.Α., το 1929, επηρέασε μετά το 1931 την ελληνική οικονομία. Ο επιχειρηματικός τομέας του εσωτερικού της χώρας χρησιμοποίησε την παραδοσιακή τέχνη ως ένα είδος αντιπρότασης στην εισαγωγή ειδών, προκειμένου να ενδυναμωθεί η τοπική οικονομία στο πεδίο της βιοτεχνίας και βιομηχανίας. Βλ. Χατζηιωσήφ, 1993α, 356-357. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η κυβέρνηση Βενιζέλου χορήγησε δάνειο 5.000.000 δραχμών (14.673,52€) στον συνεταιρισμό «Έλληνικές Τέχνες» Α.Ε., το 1931, με στόχο τη δημιουργία «παραδοσιακών» ειδών καθημερινής χρήσης για τη σύγχρονη αστική κοινωνία. Βλ. Ματθιόπουλος, 2003β, 412-414. Ωστόσο, αυτή η μορφή εκμετάλλευσης της Λαϊκής Τέχνης οδήγησε στον εκφυλισμό της, καθώς μέσα από τον εκσυγχρονισμό και την εμπορευτοποίησή της έχανε τον πραγματικό της χαρακτήρα. Βλ. Μακρής, 1981, 10-11.

⁵⁷ Ενδεικτικά, στη διάσωση της ελληνικής μουσικής λαϊκής παράδοσης επικεντρώθηκαν ο Γάλλος φιλόλογος, φιλέλληνας και πρόεδρος του Γαλλικού Ινστιτούτου στην Αθήνα (1935-1941, 1945-1960) Octave Merlier (1897-1976), όπως και η μουσικολόγος και λαογράφος σύζυγός του, Μέλλω Λογοθέτη Merlier (1889-1979). Βλ. Κιτρομηλίδης, 2007, 26-27.

⁵⁸ Hadgimihali, 1931.

⁵⁹ Πικιώνης, 1928, 9-11.

του θα τ' αναζητήσουμε [...] στις λαϊκές θρησκευτικές δοξασίες κι αντιλήψεις για τη ζωή και τον κόσμο, στα ήθη και τα έθιμα του λαού, στις εκδηλώσεις της ιστορίας του, στα πολιτικά, κοινωνικά, και οικονομικά του δημιουργήματα, στη γλώσσα του και στα έργα της λαϊκής τέχνης».⁶⁰ Τη νεωτερική τάση της εποχής αυτής, που παρουσιάζει την ελληνική λαϊκή παράδοση ως έναν κρίκο της πολιτισμικής αλυσίδας του Έθνους, υιοθετεί και ο λογοτέχνης Αναστάσιος Δρίβας (1899-1942). Έτσι, επισημαίνει το 1936 πως «η λαϊκή τέχνη – και κάθε τέχνη λαϊκή – χρησιμεύει στην περίπτωση μας ως βάση, ως ενδιάμεσο λιμάνι που έχει σταθή, επειδή στις πλησιέστερες μορφές της (αν και χαμηλής μη θρησκευτικής προέλευσης) διατηρείται οπωσδήποτε, έστω και παραφθαρμένο το κύτταρο, το προαιώνιο σκαρί – το σπέρμα που έδωσε κάποτε ακέραια και τόσο γερά το δονισμό του, το σπέρμα που γέννησε τις ιερές εκείνες αρχαϊκές μορφές που καταπλήσσουν με την αυστηρότητά τους την ανθρώπινη γνώση».⁶¹ Ανάλογες απόψεις ενστερνίζεται ο ζωγράφος Νικολής Χατζηκυριάκος-Γκίκας, ο οποίος δηλώνει το 1937 ότι «είναι η λαϊκή τέχνη που φυλάει επ' άπειρον χωρίς να το ξέρει τις αρχαιότερες παραδόσεις».⁶² Σε αυτό το περιβάλλον, όπου ο νεωτερισμός προάγεται μέσα από την τοπική λαϊκή παράδοση, η φυσικότητα της «αφελούς» τέχνης του Θεόφιλου έγινε δεκτή από τους ανανεωτικών απόψεων μεσοπολεμικούς ειδικούς της τέχνης του εσωτερικού της χώρας. Στο πρόσωπό του είδαν τον δικό τους «Rousseau», που επέτρεπε στη σκέψη τους την επαφή της Ελλάδας με τη φιλοπρόοδη Δύση.⁶³ Αντίστοιχα, το ενδιαφέρον τους επικεντρώθηκε σε

⁶⁰ Δανιηλίδης, 1934, 146.

⁶¹ Δρίβας, 1936.

⁶² Χατζηκυριάκος-Γκίκας, 1937, 170.

⁶³ Με αφορμή την έκδοση της πρώτης μελέτης για τον αυτοδίδακτο, Γάλλο πριμιτιβιστή ζωγράφο Henri Rousseau (1844-1910), από τον Γερμανό συλλέκτη και κριτικό Μοντέρνας Τέχνης Wilhelm Oude (1874-1947) το 1911 και την έκθεση σαράντα πέντε έργων του καλλιτέχνη στο εικοστό ένατο «Salon des Indépendants» στο Παρίσι, άρχισε μια οργανωμένη προσπάθεια των οπαδών του νεωτερισμού σε κάθε χώρα της Ευρώπης να βρεθεί ο δικός τους «Rousseau». Βλ. Χατζηνικολάου, 1982, 45.- Ματθιόπουλος, 2003β, 410, παραπέμποντας στον Perahim Vanci, 1994, 47-63. Με αυτό ως δεδομένο, η παρουσία των έργων του Θεόφιλου στο Παρίσι το 1936 – μετά από πρωτοβουλία του κριτικού της τέχνης Tégiade (Στρατή Ελευθεριάδη, 1897-1983) – απέσπασε διθυραμβικά σχόλια από τους Ευρωπαίους και Έλληνες οπαδούς της μοντερνικότητας. Βλ. Le Corbusier, 1936.- Raynal, 1936.- Τόμπρος, 1936, 308-310.- Σαματούρας, 1974, 42-43, 47-50. Δύο χρόνια αργότερα ντόπιοι ελληνοκεντρικοί θεωρητικοί και εικαστικοί, όπως οι Σπύρος Μελάς (1882-1966), Μιχάλης Τόμπρος, Κώστας Ουράνης (1890-1955), Tégiade, Γιώργος Σεφέρης, Κίτσος Μακρής (1917-1988) και Γιάννης Τσαρούχης έγραψαν επαινετικά άρθρα για τον Θεόφιλο και τις δημιουργίες του, οι οποίες προβλήθηκαν το 1938 σε έκθεση Λαϊκής Τέχνης στην Αθήνα. Βλ. Τόμπρος, 1934, 41.- Τεριάντ, 1935.- Φορτούνιο (Μελᾶς), 1935α.- Φορτούνιο (Μελᾶς), 1935β.- Ουράνης, 1936, 137-138.- Τόμπρος, 1936, 308-310.- Σεφέρης, 1937, 228.- Τσαρούχης, 1938.- Μακρής, 1939.- Σεφέρης, 1939, 99. Η σπουδαιότητα της τεχνοτροπίας του Θεόφιλου καταδεικνύεται και στη μεταπολεμική εποχή από τα σχόλια των Ελλήνων εκφραστών της λεγόμενης «Γενιάς του 1930» (βλ. Έλυτης, 1945.- Άνωνυμος, 1947α.- Άνωνυμος, 1947β, 150-152) στον αντίποδα εκείνων που, εμμένοντας στον παραδεγμένο Ακαδημαϊσμό του Ρομαντικού Εθνικισμού, αμφισβήτησαν την αξία των δημιουργιών του πριμιτιβιστή-λαϊκού ζωγράφου (βλ. Παναγιωτόπουλος, 1940). Για τις μελέτες που εκδόθηκαν γύρω από τον Θεόφιλο και το έργο του στη μεταπολεμική Ελλάδα, βλ. Καρτσωνάκης – Νάκης, 1961.- Τσαρούχης, 1966.- Έλυτης, 1973.- Δανιήλ, 1975.- Εύδης, 1976, τόμ. Β, 20-25.- Καλλιγιάς, 1977β, 437.- Πετρής, 1978.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 131-141 κ.εξ.- Χατζηνικολάου, 1982, 27-50.- Παπανικολάου, 1999, 68-71.- Ματθιόπουλος, 2003α, 345-348.- Μόσχου, 2005.- Βρατσκίδου, 2017.

ασπούδακτους τεχνίτες, οι οποίοι μέσα από τα ανεπιτήδευτα έργα τους εξέφραζαν πηγαία την «ουσία»,⁶⁴ σύμφωνα με τις εσωτερικές αναζητήσεις της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας.⁶⁵ Με την ανάδειξη της ελληνικής Λαϊκής Τέχνης σε αστικό, εθνικό προϊόν, το οποίο ενδύεται με έναν καινοφανή εξευρωπαϊστικό χαρακτήρα, συντάσσεται και ο πεζογράφος Στράτης Μυριβήλης (1892-1969), παρατηρώντας το 1940 ότι «αν ύστερα από έναν αιώνα αντεθνικής εκπαίδευσης σώζεται ακόμα ακμαίο και δυνατό στις βιολογικές εκδηλώσεις του το ελληνικό έθνος, το χρωστάμε στο ευτύχημα της αγραμματοσύνης του ελληνικού λαού. Και εννοώ τον γνήσια αγράμματο λαό, που εξακολουθεί να μας απομένει ο μοναδικός θεματοφύλακας του εθνικού πολιτισμού, και να διατηρεί μέσα στη σοφή άγνοιά του όλα τα νοήματα της φυλετικής μας συνέχειας».⁶⁶ Αυτό ακριβώς έχει στο μυαλό του και ο λογοτέχνης Γιώργος Σεφέρης, όταν τονίζει ότι «στο σημείο που έχουν φτάσει τα πράγματα είναι πολύ πιθανό πως ο αναλφαβητισμός βοηθεί μάλλον παρά εμποδίζει την ποιητική κατανόηση».⁶⁷ Υπό αυτό το πρίσμα, ο «σεφερικός» Μακρυγιάννης⁶⁸ νομιμοποιεί τον Μοντερνισμό μέσα από την ειλικρίνεια της γραφής του αυθεντικού «αγράμματος» αγωνιστή και αυτοδίδακτου συγγραφέα.⁶⁹ Από τη στιγμή που η εγχώρια Λαϊκή Τέχνη επαναπροσλαμβάνεται στο όνομα της νεωτερικότητας,⁷⁰ οι Έλληνες ζωγράφοι οι οποίοι προώθησαν τις καινοτόμες τάσεις κατάφεραν μέσα από την επιστροφή στις ρίζες να αφήσουν τη δική τους σφραγίδα στο μεσοπολεμικό εικαστικό τοπίο. Ως εκ τούτου, η παραγωγή τους εξυμνήθηκε από τους οψιφανών θέσεων θεωρητικούς στην Ελλάδα αυτής της περιόδου για το πάντρεμα λαϊκών και πρωτοποριακών στοιχείων, που θεωρήθηκε ότι ενδυνάμωνε τη νεωτερική εικόνα της χώρας, φέρνοντάς την όλο και πιο κοντά στη εκσυγχρονιστική Δύση, χωρίς να κλονίζεται η έννοια της «ελληνικότητας». Στη λογική

⁶⁴ Βέλμος, 1927α, 4.

⁶⁵ Έτσι, ανακαλύφθηκαν οι Μικρασιάτες κεραμίστες Δημήτρης Μυγαδalinός (βλ. Κυριαζόπουλος, 1984, 75), Νίκος Κουρτζής (βλ. Κουρτζής, 1990) και οι Τήνιοι μαρμαράδες (βλ. Σῶχος, 1931). Αντίστοιχα, έγινε γνωστός και ο караγκιοζοπαίχτης Σωτήρης Σπαθάρης (1892-1973). Βλ. Σπαθάρης, 1978², 175. Για μια εκτενέστερη ανάλυση, βλ. Ματθιόπουλος, 2003β, 410-411.

⁶⁶ Καγιαλής, 1997, 56-57.

⁶⁷ Σεφέρης, 1981⁴, 33.

⁶⁸ Σεφέρης, 1981⁴, 228-263, 493-497.

⁶⁹ Ο Σεφέρης συγκρίνει τον λόγιο Φαναριώτη εκπρόσωπο της Α΄ Αθηναϊκής Σχολής Αλέξανδρο Ρίζο-Ραγκαβή (1809-1892) με τον αγράμματο αγωνιστή Ιωάννη Μακρυγιάννη και σχολιάζει: «όταν πάρω μια σελίδα των Απομνημονευμάτων του Μακρυγιάννη και μια σελίδα από τα Απομνημονεύματα του Ραγκαβή, ενός καταπληκτικά μορφωμένου ανθρώπου για την εποχή του, βρίσκω πως η λέξη, η φράση, ο τόνος, ο ρυθμός, το λογοτεχνικό κείμενο τελospάντων του λόγιου μοιάζει με μωρολόγημα μπροστά στο γράμμα του αγράμματος». Βλ. Σεφέρης, 1986², 107-108. Για το ίδιο θέμα, βλ. Καγιαλής, 1997, 54.

⁷⁰ Με αφορμή το τέταρτο «C.I.A.M.», το οποίο πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα το 1933, εκθειάστηκε η σχέση του δυτικού Μινιμαλισμού με την παραδοσιακή, λιτή κυκλαδίτικη αρχιτεκτονική και την κατ' επέκταση ευρύτερη νησιωτική τέχνη. Βλ. Όρλάνδος, 1933, 1131-1132.- Zervos, 1934.- Ryske, 2007β, 171. Σε ανάλογο ύφος κυκλοφόρησαν τη δεκαετία του 1950 οι μελέτες του Κριστιάν Ζερβού, οι οποίες γνωστοποίησαν στο ευρωπαϊκό κοινό τους πολιτισμούς της προϊστορικής Κρήτης και των Κυκλάδων. Βλ. Zervos, 1956.- Zervos, 1957. Για τον Μινιμαλισμό και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Χαραλαμπίδης, 1993β, 36-66, 117-177, 204-246.- Gablik, 2005, 341-354.

αυτού του Μοντερνισμού κινήθηκε το έργο του Σπύρου Παπαλουκά, το οποίο γνώρισε θερμή υποδοχή στην Αθήνα.⁷¹ Αντίστοιχα, το έργο του Γιάννη Τσαρούχη συγχώνευσε τις αρχές του Φωβισμού με τη Λαϊκή Τέχνη του καραγκιοζοπαίχτη Σωτήρη Σπαθάρη στο πλαίσιο του Πρωτογονισμού,⁷² που πληρούσε τις προσδοκίες της αποκαλούμενης «Γενιάς του 1930». Η δουλειά του επιδοκιμάστηκε από τους ντόπιους μεσοπολεμικούς ειδικούς της τέχνης, οι οποίοι επιζητούσαν τον νεωτερισμό μέσα από την εντοπιότητα.⁷³ Υπό την ίδια οπτική θα πρέπει να ερμηνευθούν και οι επιτιμητικές αναφορές στη ζωγραφική του Νικολή Χατζηκυριάκου-Γκίκα, που συνταίριασε τον Κυβισμό με την ελληνική Λαϊκή Τέχνη.⁷⁴

Σε κοινή γραμμή, που ήθελε το καινούργιο μέσα από από «ασφαλείς» λύσεις, οι οποίες δεν έθιγαν την εγχώρια παράδοση, επαναπρολαμβάνεται στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου και η Βυζαντινή Τέχνη. Έτσι, επιχειρείται η κατοχύρωση της «ελληνικότητας» της Βυζαντινής Τέχνης στη βάση του Μοντερνισμού της Δύσης, που έδειξε έντονο ενδιαφέρον για τους «ξεχασμένους» πολιτισμούς.⁷⁵ Μέχρι και τις αρχές του 20^{ού} αιώνα η επιστήμη της λαογραφίας παρέβλεπε το Βυζάντιο για να φτάσει στην ελληνική κλασική αρχαιότητα.⁷⁶ Η αποδοχή του πολιτισμού του Βυζαντίου ως συνέχεια της αρχαιοελληνικής ιστορίας και τέχνης έδωσε τη δυνατότητα στους Έλληνες λαογράφους – οπαδούς της νεωτερικότητας – να εντάξουν τη μεταβυζαντινή τεχνοτροπία σε μια αδιάσπαστη εθνική παράδοση.⁷⁷ Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας επισημαίνει τους άρρηκτους δεσμούς μεταξύ αρχαίας Ελλάδας και Βυζαντίου και γράφει το 1937 ότι «είναι

⁷¹ Πικιώνης, 1958, 14.

⁷² Βλ. Καπετανάκης, 1938, 783.- Ξύδης, 1947, 34-48.- Τσαρούχης, 1973, 35.- Τσαρούχης, 1976, 5-8.- Γιάννης Τσαρούχης – Ζωγραφική – Σχόλια, 1990.- Γρυπάρη, 1990, 35-36.- Σαββάκης, 1996, 155-156.

⁷³ Βλ. Καλλιγιάς, 1961-1962, 6.- Έμπειρικός, 1962, 11.- Προκοπίου, 1966.- Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, 1981, 230.

⁷⁴ Βλ. Prevelakis, 1938, 182.- Βασιλείου, 1946.- Δ.Σ., 1947.- Προκοπίου, 1947, 248-254.- Μιχαήλ, 1960, 9-18, 44.

⁷⁵ Στην Ευρώπη, ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ού} αιώνα, τα ψηφιδωτά της Ραβέννας, ο αντικλασικισμός της τέχνης της εποχής των Κομνηνών (1057-1185), ο Εξπρεσιονισμός εκείνης των Παλαιολόγων (1261-1453), οι ρωσικές εικόνες, η *Arte Romanica e Giottesca* και η Γοτθική Τέχνη είχαν απασχολήσει τους εκφραστές της Μοντέρνας Τέχνης της Δύσης, όπως τους Henri Matisse (1869-1954), Vassily Kandinsky (1866-1944), Pablo Picasso (1881-1973), André Derain (1880-1954) και Carlo Carrà (1881-1966). Βλ. Ματθόπουλος, 2003β, 416-422.

⁷⁶ Βαρβούνης, 1998, 9-11.

⁷⁷ Σε έναν βαθμό ακολούθησαν τα πρότυπα του δημοσιογράφου Περικλή Γιαννόπουλου, ο οποίος θεωρούσε τον βυζαντινό πολιτισμό σταθμό στην πορεία της ελληνικής ιστορίας. Αναφέρει σχετικά πως «η τέχνη της εποχής αυτής, μας διδάσκει και μας οδηγεί, δια της θρησκευτικής τέχνης εις την ελληνικήν αντίληψιν της ζωγραφικής». Βλ. Γιαννόπουλος, 1965, 63. Γι' αυτό και προέτρεπε τους Έλληνες καλλιτέχνες να αναζητήσουν στην «ελληνική φύση» την έμπνευσή τους με οδηγό τον «βυζαντινό κόσμο», που είναι τα «προπύλαια» του αρχαίου, όπως βεβαίωνε. Βλ. Γιαννόπουλος, 1902. Άλλωστε, η ελληνική φύση – κατά τον Γιαννόπουλο – «είναι μια μόνη γραμμή, σαν την παλαιάν μας τέχνη [...] σαν την βυζαντινήν μας τέχνην, σαν τα δημοτικά μας τραγούδια. [...] Και είναι η γραμμή της οποίας βλέπομεν το ομοίωμα εις όλα τα αρχαία αγάλματα και καλλιτεχνήματα, εις τας Βυζαντινάς Παναγίας και τους αγίους, εις τα δημοτικά τραγούδια, εις το παλλικάρη και τον σημερινόν νέον χωρικών». Βλ. Γιαννόπουλος, 1935, 38-40.

η βυζαντινή ζωγραφική που ξαναβρίσκει τους κανόνες της αρχαίας τέχνης».⁷⁸ Υπό αυτό το πνεύμα, ο ιστορικός Κωνσταντίνος Θ. Δημαράς (1904-1992), διατρανώνει την ίδια χρονιά ότι «το ζωτικότερο πρόβλημα του νέου Ελληνισμού» είναι να καταφανεί η «αδιάκοπη εν χρόνω εθνική [...] ταυτότητα»,⁷⁹ η οποία ενισχύεται χάρη στον πολιτισμό του Βυζαντίου. Μετά την αποτυχία της «Ομάδος Τέχνη» στη γκαλερί «La Boetie» το 1919 στο Παρίσι και την προτροπή του χαράκτη Δημήτρη Γαλάνη, να στέλνονται οι Έλληνες ζωγράφοι στο Άγιο Όρος, πολλοί ταξίδεψαν εκεί.⁸⁰ Μέσα από τις προσλαμβάνουσές τους εκεί, διαμόρφωσαν ένα «ελληνικό» ύφος, προσαρμοσμένο στις ανάγκες της εγχώριας πραγματικότητας, που προσπαθούσε παράλληλα να ευθυγραμμιστεί με τα νεωτερικά πρότυπα του εξωτερικού. Έτσι, δημιουργοί, όπως οι Στρατής Δούκας, Φώτης Κόντογλου,⁸¹ Γιάννης Τσαρούχης,⁸² Σπύρος Παπαλουκάς,⁸³ Αγήνωρ Αστεριάδης⁸⁴ και Πολύκλειτος Ρέγκος⁸⁵ ανακάλυψαν στην πνευματικότητα και στον Εξπρεσιονισμό της Βυζαντινής Τέχνης, την απλότητα, την αυθεντικότητα και την υποκειμενική ουσία του Μοντερνισμού. Έτσι, ο «νεωτερισμός» της Βυζαντινής Τέχνης αποτέλεσε τη νέα εικαστική πρόταση, η οποία θεωρήθηκε ότι ενδυνάμωνε την πρωτοποριακή-εξευρωπαϊστική φυσιολογία του τόπου, προάγοντας συνάμα την «ελληνική» του υπόσταση, όπως την επιθυμούσε η λεγόμενη «Γενιά του 1930». Η εξέλιξη αυτή δικαιολογεί την επιλογή του Σπύρου Παπαλουκά⁸⁶ για την αγιογράφιση της Μητρόπολης της Άμφισσας το 1927, σύμφωνα με το εκσυγχρονιστικό, δυτικότροπο αίτημα για την «εργασία αφαιρέσεως», την «αρχιτεκτονική των σχημάτων» και τη «συνείδησιν της βυζαντινής τέχνης ως τέχνης».⁸⁷ Σε αυτό το περιβάλλον, το ελληνικό περίπτερο στη Μπιενάλε της Βενετίας κτίστηκε το 1931-1933 σε νεοβυζαντινό ύφος.⁸⁸ Ταυτόχρονα, η θεσμοθέτηση του νεοβυζαντινού στυλ για την αγιογράφιση των ορθοδόξων εκκλησιών, με διάταγμα του 1938, επικύρωσε τη «νεωτερική» στροφή στις ρίζες, η οποία

⁷⁸ Χατζηκυριάκος-Γκίκας, 1937, 170.

⁷⁹ Δημαράς, 1937.

⁸⁰ Λανίτης, 1919, 370. Για το ίδιο θέμα, βλ. Μαθιόπουλος, 2003β, 417.

⁸¹ Βλ. Κόντογλου, 1929, 355, 400-401.- Κόντογλου, 1934.- Cavarnos, 1957, 13.- Χατζηνικολάου, 1982, 13, 50-61.- Γεωργιάδου-Κούντουρα, 1984, 186.- Ζίας, 1991, 85.- Τσάτσος, 1992β, 317-318.- Κωτίδης, 1993, 116.- Κωτίδης, 2001², 127.- Μαθιόπουλος, 2003β, 418-419.

⁸² Βλ. Τσαρούχης, 1956, 9.- Προκοπίου, 1966.

⁸³ Βλ. Κεραμεύς, 1924.- Μαθιόπουλος, 2003β, 417-418.

⁸⁴ Σπητέρης, 1979, τόμ. β', 153.

⁸⁵ Παπαστάμιος, 1981α, 133.

⁸⁶ Ο εν λόγω ζωγράφος επιλέχτηκε από την επιτροπή του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων. Μέλη της ήταν οι Αναστάσιος Ορλάνδος, Κωστής Παρθένης, Αριστοτέλης Ζάχος και Δημήτρης Πικιώνης.

⁸⁷ Βλ. Λυδάκης, 1976, 356.- Σπύρος Παπαλουκάς, 1978, 13.- Παπαστάμιος, 1981α, 117.

⁸⁸ http://greeceatvenice.culture.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=3&Itemid=5&lang=el
[ημ. πρόσβ. 5/3/2017]

χρησιμοποιήθηκε για την υλοποίηση των δημοκρατικών και μη κυβερνητικών οραμάτων.⁸⁹

Η υιοθέτηση των ευρωπαϊκών εικαστικών-ζωγραφικών προτύπων από τους ντόπιους καλλιτέχνες αυτών των ετών διευκόλυνε την επικαιροποίηση της αρχαίας ελληνικής, λαϊκής και βυζαντινής παράδοσης. Ωστόσο, προκάλεσε αντίδραση στο εσωτερικό της χώρας, δυσκολεύοντας τη γόνιμη πρόσληψη της έξωθεν νεωτερικότητας. Παράλληλα, διαδραμάτισε καταλυτικό ρόλο στην εντός των συνόρων υποδοχή του έργου του Χαλεπά κατά τη διάρκεια αυτών των ετών. Σύμφωνα με τους ιδεοληπτικούς ισχυρισμούς των ελληνοκεντρικών διανοουμένων αυτής της περιόδου, η ξενομανία αλλοίωσε το στοιχείο της εντοπιότητας, που συνέχιζε να είναι αντικείμενο αναζήτησης μετά τα γεγονότα του 1922.⁹⁰ Χαρακτηριστικά, ο βουλευτής Λέων Μάκκας (1892-1972) παραδέχεται τη δουλική μιμητικότητα, που κυριαρχούσε στις αστικές τάξεις της μεσοπολεμικής Αθήνας. Πιο συγκεκριμένα, το 1929 γράφει στη *Le Figaro* ότι «το γαλλικό βιβλίο, το παιχνίδι του γαλλικού πνεύματος, το γαλλικό επιστημονικό έργο, το γαλλικό τραγούδι, το άρθρο από το Παρίσι – είτε πρόκειται για άρθρο εφημερίδας, είτε άρθρο για την μόδα ή για τα αρώματα – είναι στις μέρες μας τα καθημερινά και τα σίγουρα μέσα διάδοσης αυτής της τεράστιας επίδρασης που ασκεί η Γαλλία στην Ελλάδα».⁹¹ Σε ανάλογο ύφος, το σατιρικό δίστιχο «un soir ο Δημητράκης, ήτο μόνος και reveur»,⁹² καυτηριάζει τον ανάλαφρο παριζιανισμό, που χαρακτήριζε την κοσμοπολίτικη συμπεριφορά των Ελλήνων αστών του Μεσοπολέμου. Την πραγματικότητα αυτή σχολιάζει και ο αρθρογράφος του περιοδικού *Ἑλληνικὰ Γράμματα* το 1928. Ενδεικτικά, υπογραμμίζει ότι «γεννήκαμε δούλοι των ξένων θεωριών και των ατομικών υπολογισμών».⁹³ Με αυτήν τη φράση καταδεικνύει την παραφθορά της «εθνικής» ταυτότητας της ελληνικής μεσοπολεμικής κοινωνίας. Και αλλού καταγγέλλεται «ο σνομπισμός που δέρνει όλους τους Ρωμιούς “καλλιτέχνες” και “λόγιους”. [...] Ο νεοελληνικός πολιτισμός φτιάχεται λοιπόν: όσοι μιλούνε λεβαντίνικα, φρανσέζικα κι όσοι άλλοι δε σκέφτονται παρά πώς να φιγουράρουν στους μιγάδες της πρωτεύουσας, απαρτίζουν τα πρώτα μπουμπούκια του πολιτισμού μας».⁹⁴ Τις απόψεις αυτές συμμαρτυρεί και ο ανώνυμος κριτικός του νεωτερικού *Φραγγελίου*. Με σαρκαστική

⁸⁹ Στο όνομα του «Γ' Ελληνικού Πολιτισμού», που προήγε το καθεστώς του Ιωάννη Μεταξά (1871-1941), η εικονογράφηση του Μητροπολιτικού Ναού του Αγίου Διονυσίου (1936-1939) ανατέθηκε στον Σπύρο Βασιλείου. Αυτός συνταίριασε τη βυζαντινή με τη μοντέρνα μανιέρα, όπως έκανε ο Φώτης Κόντογλου στις τοιχογραφίες του Δημαρχείου των Αθηνών (1937-1939). Βλ. Παπαστάμος, 1981α, 124.- Γεωργιάδου-Κούντουρα, 1984, 186.- Ζίας, 1991, 85.- Μυλωνάς, 2015, 101-114.

⁹⁰ Βλ. Καφέτση, 1992, 309-372.- Μαθιόπουλος, 1996β, 109-119.- Καραϊσκού, 2001, 42-75.- Καραϊσκού, 2011, 43-59.

⁹¹ Βλ. Μάκκας, 1929.- Μαθιόπουλος, 2002β, 142.

⁹² Μαθιόπουλος, 2002β, 142.

⁹³ Παϊδούσης, 1928, 111-113.

⁹⁴ Φ.Κ., 1928, 304-305.

διάθεση διερωτάται το 1928: «Και ποιος μπορεί να τ' αρνηθεί, πως όσοι Έλληνες παγαίνουν στην Ευρώπη, που κι αφοί είναι για γέλοια;».⁹⁵ Αντίστοιχα, ο δικηγόρος και λογοτέχνης Γιώργος Θεοτοκάς εκλαμβάνει ως δείγμα επαρχιωτισμού την υπερβολική εξάρτηση των Ελλήνων εικαστικών του Μεσοπολέμου από τις σχολές της Δύσης. Επισημαίνει το 1929 ότι οι νέοι «επαρχιώτες μας που πηγαίνουν να σπουδάσουν στο εξωτερικό [...], έχαναν το κριτικό πνεύμα τους. [...]. Δεν κατόρθωναν να ελευθερώσουν την ατομικότητά τους και να αναπτύξουν την πρωτοβουλία τους, μα γινόντανε, για όλη τη ζωή τους, δουλικοί μαθητές της ξένης χώρας που τους σπούδασε».⁹⁶ Σε αυτήν τη λογική, ο δημοτικιστής, πεζογράφος, ποιητής και τεχνοκριτικός Ζαχαρίας Λ. Παπαντωνίου (1877-1940), απαξιώνει την «Ομάδα Τέχνη 1930». Βάσει των ισχυρισμών του το 1931, τα μέλη της ακολουθούν πιστά τα πρότυπα της *École de Paris*, χωρίς να διατηρούν το «ελληνικό» στοιχείο στο έργο τους: «ψάχνουμε να βρούμε στα έργα τόσων νέων καλλιτεχνών την προσωπική συγκίνηση ενός Έλληνα – και βλέπομε 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 ιδικές 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!».⁹⁷ Στο ίδιο πνεύμα, ο Παπαντωνίου τάσσεται ενάντια στη έκθεση του Γεράσιμου (Σταματελάτου) Στέρη, που υλοποιήθηκε το 1931 στην αίθουσα του ξενοδοχείου «Palais de Versailles» στην Αθήνα, καθώς δεν βλέπει «ελληνικά» χαρακτηριστικά στους δυτικότροπους πίνακές του.⁹⁸

Η μιμητική διάθεση των ντόπιων εκφραστών της τέχνης του Μεσοπολέμου σε συνδυασμό με την υποδοχή των απαξιωτικών ευρωπαϊκών απόψεων για τη σχέση της πρωτοπορίας με τους κύκλους της αγοράς,⁹⁹ συνηγόρησαν στη συγκρότηση μιας αρνητικής στάσης της μέσης ελληνικής κοινωνίας απέναντι στο καινοφανές. Ο Γάλλος τεχνοκρίτης Camille Mauclair, αντιμετώπισε τη Μοντέρνα Τέχνη της Δύσης ως ένα είδος τυραννίας, ύποπτη για μπολσεβικισμό και έκανε λόγο για την «κρίση της ασχήμιας στην

⁹⁵ Άνωνυμος, 1928σ, 98-101.

⁹⁶ Θεοτοκάς, 1929, 7.

⁹⁷ Παπαντωνίου, 1931γ. Παρόμοιες σκέψεις επαναλαμβάνει και το 1933. Βλ. Παπαντωνίου, 1933β.

⁹⁸ Βλ. Παπαντωνίου, 1931α, 1 κ.εξ. Για τη συγκεκριμένη έκθεση και την αντιμετώπιση που δέχτηκε από τον κριτικό λόγο αυτής της εποχής, βλ. Ζαφείρης, 1970.- Παπαστάμος, 1981α, 83.- Κωτίδης, 1993, 63-69, καθώς και τα σχόλια τα οποία παρατίθενται στα εξής έργα: Δούκας, 1931, 35 κ.εξ.- Δρίβας, 1931, 20 κ.εξ.- Καροῦζος, 1931, 41-42.- Κοντολέων, 1931, 25 κ.εξ.- Κουκούλας, 1931, 45-47.- Μελάς, 1931, 15.- Μηλιάδης, 1931, 49, 52, 56-57.- Πολίτης, 1931.- Φωτιάδης, 1938.

⁹⁹ Βλ. Mauclair, 1921.- Mauclair, 1928a.- Mauclair, 1928b.- Mauclair, 1928c.- Mauclair, 1929.- Mauclair, 1933. Για το ίδιο θέμα, βλ. Μαθιόπουλος, 1996β, 111.

ζωγραφική».¹⁰⁰ Συνέδεσε δογματικά τον νεωτερισμό με τον Κομμουνισμό και τον πολιτικό εξτρεμισμό. Θεώρησε τη μοντερνικότητα υπεύθυνη για την καταστροφή των φυλετικών χαρακτηριστικών της τέχνης: «ο ζωγραφικός κομμουνισμός: ο πραγματικός κίνδυνος είναι η αρχή που διαχωρίζει την τέχνη από την φύση και τον καλλιτέχνη από τη φυλή του αποκόβοντάς τον από τις ρίζες του».¹⁰¹ Επιπλέον, ο Mauclair σημείωσε ότι η επιτυχία του Μοντερνισμού οφειλόταν στη στάση των εμπόρων τέχνης και των εξαγορασμένων τεχνοκριτικών, στις εκκεντρικές ιδέες των σνομπ, νεοπλούτων συλλεκτών και στις επιδιώξεις των εικαστικών, που, μέσα από τη σύγχρονη τέχνη, επιχείρησαν να προβληθούν και να κερδοσκοπήσουν. Σε αυτό το πλαίσιο στηλιτεύει την «καλλιτεχνική κερδοσκοπία»,¹⁰² στην οποία επιδίδονταν – κατά τα γραφόμενά του – οι έμποροι τέχνης με την «πληρωμένη δημοσιότητα» και τα «απατηλά τεχνάσματά» τους.¹⁰³ Όπως βεβαιώνει, μέσα από αυτά γίνονταν «πιο πειστικοί και από τους μεγαλύτερους ενόρκους»¹⁰⁴ και οδηγούσαν την αισθητική πραγματικότητα αυτών των ετών σε «μια πλήρη ηθική και οικονομική χρεωκοπία».¹⁰⁵ Τις γενικευτικές ιδέες του Mauclair υιοθέτησαν πολλοί ελληνοκεντρικοί εκπρόσωποι της τοπικής διανοήσης αυτών των ετών, οι οποίοι καθόρισαν με την απολυτότητα του λόγου τους τον μεσοπολεμικό ορίζοντα προσδοκίας εντός των συνόρων. Ο λογοτέχνης και δημοσιογράφος Κώστας Ουράνης, σε ένα άρθρο του 1926, ισχυρίζεται ότι «έχει γίνει η Τέχνη σήμερα: βιομηχανία. [...] Οι καλλιτέχνην ρεklamάρονται σήμερα όπως τα σαπούνια, οι φαρμακευτικές σπεςιαλιτέ ή τα αυτοκίνητα».¹⁰⁶ Και αλλού μιλάει για έναν ζωγραφικό οργασμό, που «δεν υπακούει εις καμίαν πνευματικήν ανάγκην της εποχής μας. Είνε ένας παράγων εντελώς οικονομικής τάξεως αναφανείς με τον εκπεσμόν του φράγκου και την μανίαν της αγοράς και πωλήσεως που κατέχει τον κόσμον από του πολέμου και εντεύθεν».¹⁰⁷ Στην ίδια γραμμή, ο εκδότης, συγγραφέας και δημοσιογράφος Αχιλλέας Κύρρου (1872-1918), αντιλαμβάνεται τη νεωτερική ζωγραφική ως «ένα πρόβλημα ψυχοπαθολογικό», το οποίο χρήζει ψυχιατρικής ερμηνείας, όπως επισημαίνει με απαξιωτικό ύφος.¹⁰⁸ Προβάλλει την άποψη ότι η «νέα Τέχνη» απέχει από την παγιωμένη έννοια του «ωραίου» και χαρακτηρίζει το 1928 τα προϊόντα της ως «παρεκτροπές ενός συρμού», όπου «ωμοί χρηματικοί συνδυασμοί και

¹⁰⁰ Mauclair, 1906, 286-323.

¹⁰¹ Mauclair, 1:38 (η μετάφραση από το γαλλικό κείμενο στα ελληνικά είναι του συγγραφέα).

¹⁰² Mauclair, 1919, 41 (η μετάφραση από το γαλλικό κείμενο στα ελληνικά είναι του συγγραφέα).

¹⁰³ Mauclair, 1928c (η μετάφραση από το γαλλικό κείμενο στα ελληνικά είναι του συγγραφέα).

¹⁰⁴ Mauclair, 1930, 202 (η μετάφραση από το γαλλικό κείμενο στα ελληνικά είναι του συγγραφέα).

¹⁰⁵ Μωκλέρ – Τόμπρος, 1934, 60-62.

¹⁰⁶ Ουράνης, 1926α, 1.

¹⁰⁷ Ουράνης, 1927, 17.

¹⁰⁸ Μωκλέρ, 1928, 1.

εμπορικά συμφέροντα υποκρύπτονται κάτωθεν των τοιούτων δήθεν σχολών».¹⁰⁹ Αντίστοιχα, ο γλύπτης Κώστας Δημητριάδης βλέπει τα έργα της πρωτοπορίας ως δημιουργήματα των εμπόρων, που εξαγοράζουν τους κριτικούς και δηλώνει το 1930 ότι «όλη αυτή η κίνηση έχει δημιουργηθεί από το συνεταιρισμό των εμπόρων καλλιτεχνικών αντικειμένων».¹¹⁰ Ο ιστορικός και τακτικός συνεργάτης του Έθνους Απόστολος Δασκαλάκης (1900-1982), σχολιάζει το 1931 την οικονομική και ηθική κρίση, που μαστίζει το καλλιτεχνικό Παρίσι του Μεσοπολέμου και ομολογεί με τη σειρά του πως «αι “γκαλερί” μετέβαλαν την τέχνην εις κερδοσκοπικήν επιχείρησιν».¹¹¹ Την τάση αυτή ακολουθεί και ο ζωγράφος Παύλος Μαθιόπουλος, ο οποίος καταδικάζει το 1933 την επικοινωνία της Μοντέρνας Τέχνης με τους αγοραστικούς κύκλους. Ειδικότερα, επικρίνει «τους εβραίους μεγαλεμπόρους των ζωγραφικών πινάκων, οι οποίοι δημιουργούν φίρμες, λανσάρουν ζωγράφους, τους ανεβοκατεβάζουν στην διεθνή εκτίμηση, αναλόγως των συμφερόντων τους, ωσάν χρεώγραφα του χρηματιστηρίου».¹¹²

Στη συγκρατημένη στάση της ελληνικής μεσοπολεμικής κοινωνίας απέναντι στις μοντερνιστικές αναζητήσεις, μερίδιο ευθύνης είχαν η παραπληροφόρηση και η σύγχυση, που προκάλεσαν στο εσωτερικό της χώρας η εμπειρική σκέψη και η επιφανειακή γνώση της ιστορίας ορισμένων Ελλήνων εκφραστών του πνεύματος.¹¹³ Ενδεικτική είναι η περίπτωση του Καθηγητή Φιλοσοφίας και Πρύτανη του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Αβροτέλη Ελευθερόπουλου (1869-1963), που είχε κυκλοφορήσει το 1933 τη μελέτη με τίτλο *Τὸ ὠραῖο. Ἡ καλλιτεχνία*.¹¹⁴ Στο σύγγραμμά του χρησιμοποίησε τις θεωρίες του Ρώσου αφαιρετικού εξπρεσιονιστή ζωγράφου Vassily Kandinsky, όπως είχαν διατυπωθεί το 1911 στο έργο του *Über das Geistige in der Kunst (Για το πνευματικό στην Τέχνη)*,¹¹⁵ για να στηρίζει την άποψή του σχετικά με «την τέχνη ως έκφραση ενός περιεχομένου».¹¹⁶ Ωστόσο, παρερμήνευσε τις ιδέες του δημιουργού, που άπτονταν υλιστικών, σοσιαλιστικών και θεοσοφικών αναζητήσεων, καθώς έγραψε ότι «δεν αναγνωρίζω ως μέθοδο το να επιζητήται η λύσις προβλημάτων επί τη βάσει μεταφυσικών αρχών».¹¹⁷ Αναφέρθηκε στα έργα του Kandinsky ως εμπειρικά δεδομένα. Προσπάθησε να θεμελιώσει το ωραίο στη φύση, καθώς θεώρησε «το “ωραίον” [...] λέξις εκφράζουσα μίαν πραγματική σχέσιν εν τῷ αντικειμένῳ αδιάφορον εἴαν ὁ ἄνθρωπος τὴν γνωρίζει ἢ ὄχι

¹⁰⁹ Μωκλέρ, 1928, 1.

¹¹⁰ Μακρῆς, 1930.

¹¹¹ Δασκαλάκης, 1931, 3.

¹¹² Παράσχος, 1933, 6.

¹¹³ Για το συγκεκριμένο θέμα, βλ. Μαθιόπουλος, 1996β, 112-116.

¹¹⁴ Το εν λόγω βιβλίο είναι μια διασκευή και συμπλήρωση της παλαιότερης μελέτης του Ελευθερόπουλου (Eleutheropoulos, 1905). Βλ. Μαθιόπουλος, 1996β, 112-113.

¹¹⁵ Kandinsky, 1981.

¹¹⁶ Βλ. Έλευθερόπουλος, 1933, 3.- Μαθιόπουλος, 1996β, 113, 121.

¹¹⁷ Βλ. Έλευθερόπουλος, 1933, 3.- Μαθιόπουλος, 1996β, 113, 121.

εκάστοτε, αναιρεί επομένως την εσφαλμένη και την γενικώς διεδομένη γνώμη ότι η ιδέα περί ωραίου μεταβάλλεται». ¹¹⁸ Κατά συνέπεια, ήλθε αντιμέτωπος με τη μαρξιστική φιλοσοφία της τέχνης. Ανάλογο προσανατολισμό είχε και ο συλλογισμός του Καθηγητή Ιστορίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Ιωάννη Κ. Βογιατζίδη (1878-1961). Στο έργο του *Η νεώτατη ιστορία της Ρωσίας (1921-1931)*, που δημοσιεύτηκε το 1933, ο Βογιατζίδης ταύτισε αυθαίρετα την προλεταριακή με την πρωτοποριακή τέχνη. ¹¹⁹ Πρόθεσή του ήταν να τονίσει την αποτυχία της τελευταίας και να αποδείξει συνεκδοχικά ότι το κομμουνιστικό καθεστώς είχε αποτύχει και στον τομέα των εικαστικών. ¹²⁰ Πιο συγκεκριμένα, παραθέτει ότι «εν μεν αρχιτεκτονική δεν παρήγοντο ει μη έργα σχεδιασμένα μετά πολλού κόπου, ως το πλείστον παρέμενε απλώς εν σχεδίω. Το λεγόμενον μνημείον της Ανεξαρτησίας, σχεδιασθέν υπό Tatlin, αποτελείται εξ ενός κυλίνδρου και ενός τριγώνου ζωογονουμένων και οιονεί εμψυχουμένων 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. [...] Μόλις δύο ή τρία ονόματα καλλιτεχνών επιπλέον ενταύθα. 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 πραγματικότητα. Κυρίως όμως ο ίδια 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 αύτη τάσις φερωνυμείται. Επί τούτοις παρατηρώ λοιπόν ότι η αποτυχία της προλεταριακής τέχνης υπήρξε πλήρης». ¹²¹ Η επαγωγική λογική του Βογιατζίδη στηρίχθηκε σε μια επιφανειακή χρήση της ιστορίας. Οδήγησε σε λάθη, ασάφειες ¹²² και συνέβαλε στην ενίσχυση του αρνητικού κλίματος γύρω από τις νεωτερικές καλλιτεχνικές προτάσεις.

¹¹⁸ Βλ. Έλευθερόπουλος, 1933, 144.- Ματθιόπουλος, 1996β, 113, 121.

¹¹⁹ Βογιατζίδης, 1933, 61-102.

¹²⁰ Ματθιόπουλος, 1996β, 113-114.

¹²¹ Βογιατζίδης, 1933, 71-72.

¹²² Ο Βογιατζίδης προσπέρασε ορισμένα από τα βασικά κινήματα της πρωτοπορίας, κάνοντας σύντομες, επιγραμματικές και επιφανειακές αναφορές. Παράλληλα, φαίνεται να αγνοεί το γεγονός ότι το 1933 ο Marc Chagall (1887-1985) είχε φύγει από τη Σοβιετική Ένωση και είχε εγκατασταθεί στο Παρίσι, πριν από μια δεκαετία, καθώς και το ότι ο Youri Pavlovitch Annenkov (1889-1974) ζούσε στο Παρίσι ήδη από το 1924. Βλ. Ματθιόπουλος, 1996β, 114.

Σε αντίστοιχο, αλλά ταυτόχρονα ανασκευαστικό πλαίσιο κινήθηκαν και οι Έλληνες υποστηρικτές της Αριστεράς κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, οι οποίοι πήραν θέση κατά της εικαστικής πρωτοπορίας της Δύσης. Τη συνέδεσαν με τον φορμαλισμό και στήριξαν την προπαγανδιστική πολιτιστική τους πολιτική υπέρ του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού σε γενικευτικά επιχειρήματα.¹²³ Ο δημοσιογράφος Πέτρος Πικρός (1894-1956), με αφορμή την πρώτη έκθεση ρωσικής χαρακτικής, που υλοποιήθηκε στην Αθήνα το 1928, διακηρύττει ότι οι εκφραστές του Μοντερνισμού μοναδικό «σκοπό έχουν: το πώς να ξαφνιάσουν τον “αγαθό” αστό».¹²⁴ Παρόμοιες ιδέες απηχεί και ο συγγραφέας Ανδρέας Ζεβγάς (Αιμίλιος Χουρμούζιος, 1904-1973). Το 1933 εξέδωσε το έργο του *Στὸ φῶς τοῦ Μαρξισμού. Ὁ Φουτουρισμός (Οἱ Φουτουριστὲς ὑπηρετὲς τοῦ Φασισμού)*,¹²⁵ ως απάντηση στην έκθεση των φουτουριστών, που έλαβε χώρα στην Αθήνα αυτήν την περίοδο. Στο κείμενό του απορρίπτει τα μοντέρνα κινήματα του Κυβισμού, Ορφισμού, Ντανταϊσμού, με το σκεπτικό ότι υποβοηθούσαν το αστικό καθεστώς και «συσκότιζαν τις μάζες».¹²⁶ Στο όνομα του Διαλεκτικού Υλισμού που προωθούσε η Αριστερά, ο εκπαιδευτικός, συγγραφέας και πολιτικός Δημήτρης Γληνός (1882-1943), στηρίζει το 1933 τον «κοινωνιστικό ρεαλισμό».¹²⁷ Συνάμα, εκφράζεται υποτιμητικά απέναντι στις ιδεαλιστικές τάσεις του Εξπρεσιονισμού, του Κυβισμού και του Φουτουρισμού. Τις χαρακτηρίζει αντιδραστικές, παρακμιακές μορφές τέχνης, συνώνυμες του αστικού φορμαλισμού και κοινοποιεί: «Ο φορμαλισμός [...] είναι η δημιουργία που στρέφεται σε νέες φόρμες, ανεξάρτητα από περιεχόμενο πνευματικό. Βασικό γνώρισμα αυτής της προσπάθειας στην τέχνη είναι το ξεγλίστρημα, το φευγικό από την πραγματικότητα, που παίρνει τις πιο ποικίλες, τις πιο απίστευτες μορφές, από την καθαρή επιστροφή στις παλιές παραδομένες αξίες που έχασαν κάθε αντικειμενική βάση ως τη μασκαρεμένη επαναστατικότητα και τη δήθεν προεξόφληση του αύριο που λέγεται φουτουρισμός ή μετακομμουνισμός ή ό,τι άλλο θέλετε. [...] Φορμαλιστικές τεχνοτροπίες είναι ο εξπρεσιονισμός, ο κυβισμός, ο φουτουρισμός κ.α., τεχνοτροπίες με τις οποίες το περιεχόμενο μηδενίζεται για να αντικειμενικοποιηθεί μια υποκειμενική αντίληψη της φόρμας. Η πραγματικότητα διαλύεται και παραμορφώνεται σε αυθαίρετη σύνθεση από επιφάνειες και χρώματα. Οι

¹²³ Βλ. Μαθιόπουλος, 1996β, 115-116.- Μαθιόπουλος, 2003β, 431-435.

¹²⁴ Πικρός, 1928α. Οι απόψεις του Πικρού θυμίζουν σε έναν βαθμό σκέψεις του ζωγράφου Νικολή Χατζηκυριάκου-Γκίκα. Ο τελευταίος, αν και γοητεύτηκε από τις ευρωπαϊκές εκσυγχρονιστικές καλλιτεχνικές τάσεις και μάλιστα από τα διδάγματα του Κυβισμού, προβληματίστηκε για το αδιέξοδο του Μοντερνισμού. Σχετικά με το κίνημα του Σουρεαλισμού, κάνει λόγο για «στημένη ιστορία, όλα για τον εντυπωσιασμό, για να εντυπωσιασθούν οι αστοί». Βλ. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, 1932-1940.

¹²⁵ Ζεβγάς, 1933.

¹²⁶ Ζεβγάς, 1933, 5-6, 30.

¹²⁷ Γληνός, 1933, 51-53.

τεχνοτροπίες αυτές είναι καθαρά αντιδραστικές».¹²⁸ Υπό αυτό το πρίσμα θα πρέπει να ιδωθεί και η επίθεση του χαρακτήρα Τάσσου (Αναστάσιου Αλεβίζου, 1914-1985) ενάντια στον δυτικότροπο Μοντερνισμό. Με την ευκαιρία της παρουσίασης των ξυλογραφιών της «Ομάδος Τέχνη» στην Αθήνα, τον Δεκέμβριο του 1932, προάγει το δόγμα του Κοινωνικού Ρεαλισμού και δηλώνει ότι «στην ξυλογραφία, οι αβεβαιότητες, η έλλειψη περιεχομένου, ο εξπρεσιονισμός, ο νεοκλασικισμός με την επιστημονική ανάλυση του φωτός (το φως βέβαια είναι απαραίτητο στοιχείο για την έκφραση του θέματος, δεν είναι όμως ο σκοπός), ο φουτουρισμός και γενικά όλες οι παραφυάδες της κατάπτωσης, δεν έχουν θέση».¹²⁹ Οι μαρξιστές διανοούμενοι του εσωτερικού της χώρας αποδοκίμασαν το 1934 τη δράση των μελών της «Ομάδος Τέχνη 1930», καθώς εκλάμβαναν τη νεωτερικότητα ως συνώνυμη του φορμαλισμού. Στην προσπάθειά τους να ενισχύσουν τη θέση τους, γράφουν πως τα μέλη της ομάδας «ντύνουν ακαδημαϊκές ιδέες με καινούργια ρούχα, ακολουθώντας την καλλιτεχνική μόδα που λανσάρει εδώ και αρκετές δεκαετίες το αστικό Παρίσι [...] ιδεολογικά συγγενεύουν απόλυτα και εκδηλώνουν την Τέχνη της Παρακμής. Όλοι τους σχεδόν είναι φορμαλιστές στη βάση».¹³⁰

Ταυτόχρονα, η επιβίωση της ακαδημαϊκής αισθητικής του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα βρήκε στήριξη στο δεσμευτικό αίτημα της «ελληνικότητας». Αυτό λειτούργησε ανασταλτικά στην πρόσληψη της έξωθεν μοντερνικότητας στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου.¹³¹ Από τη στιγμή που «η πίστη της πολιτείας στον ηθικοπλαστικό ρόλο της τέχνης»¹³² ρύθμιζε σε μεγάλο βαθμό τον εγχώριο ορίζοντα προσδοκίας αυτών των ετών, η τέχνη προβάλλονταν σταθερά ως «το απαύγασμα κάθε βαθιάς σκέψης και κάθε ηρωικής πράξεως».¹³³ Σε αυτό το περιβάλλον, όπου κυριαρχούσε η άποψη ότι «η τέχνη [...] ως βάση έχει το ωραίο και το νοητόν», καθετί που απομακρυνόταν από τα εθνοκεντρικά διδάγματα του κατεστημένου Νατουραλισμού της Δύσης, αντιμετώπιστηκε ως «άρνησις του καλού, του αρμονικού, του ωραίου».¹³⁴ Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να προκρίνεται με απόλυτο και αυθαίρετο τρόπο η ιδέα ότι η εικαστική πρωτοπορία, που αποποιούταν το «καλό, καγαθό» παρελθόν, οδηγούσε σε ηθική κατάπτωση και σε συνακόλουθη αλλοίωση της «εθνικής» εικόνας του τόπου. Η αυτονομία και ο αυτοκαθορισμός του έργου που

¹²⁸ Γληνός, 1933, 51-53.

¹²⁹ Τάσος, 1934, 492.

¹³⁰ Άνωνυμος, 1934α, 37-39.

¹³¹ Βλ. Καραϊσκού, 2001, 43, 45.- Καραϊσκού, 2011, 43-44.

¹³² Ματσάκης, 1936, 1446-1448.

¹³³ Δημητριάδης, 1940, 1387.

¹³⁴ Άνωνυμος, 1919-1920, 107-108.

εισήγαγε ο Μοντερνισμός,¹³⁵ έρχονταν σε ρήξη με την κοινωνική-εθνική αποστολή της τέχνης. Κατά συνέπεια, θεωρήθηκε ότι παρεμπόδιζε την επαφή της νεότερης με την αρχαία Ελλάδα, που μπορούσε να προαχθεί μόνο μέσα από τις νόρμες Ρομαντικού Κλασικισμού, σύμφωνα με την καθεστηκυία εθνοκεντρική αντίληψη.

Σε αυτήν την κατεύθυνση, ο συγγραφέας και κριτικός Αλέκος Δράκος (Ιούλιος Πάρμας), αναφέρεται με ειρωνική διάθεση στην έκθεση των Ρώσων καλλιτεχνών, που έγινε το 1925 στη γκαλερί «Rotonde» στο Παρίσι, και κατακεραυνώνει το μη κατανοητό περιεχόμενο της πρωτοπορίας: «Ανάμεσα στις τριανταδύο τεχνοτροπίες υπήρχε κι ένας μικρός πίνακας πολύ αξιοπερίεργος και ακατανόητος. 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 κατασκεύασμα; Κι έτσι δε θα ήταν διόλου άσκοπο, αν κρατάει κανείς στην τσέπη του μια γεωμετρία, προκειμένου να επισκεφθή εκθέσεις “νεωτέρας τέχνης”, γιατί ίσως στους γεωμετρικούς αυτούς πίνακας βρίσκει την λύσιν μερικών θεωρημάτων. Αλλιώς *guarda e passa!*».¹³⁶ Αρκετοί Έλληνες διανοούμενοι του Μεσοπολέμου οικειοποιήθηκαν αυτά τα σχόλια για τη σύγχρονη ευρωπαϊκή τέχνη. Με τον κριτικό τους λόγο στον περιοδικό και ημερήσιο Τύπο τάχθηκαν κατά του νεωτερισμού και επηρέασαν αρνητικά το αναγνωστικό τους κοινό. Έτσι, ο δημοσιογράφος, συγγραφέας, εκδότης, σκηνοθέτης και ακαδημαϊκός Σπύρος Μελάς, υποστηρίζει το 1931 ότι το «μοντέρνο» στην Ελλάδα είναι «ένα κουβάρι, πολύ μπερδεμένο κουβάρι από ανεκδιήγητες παρεξηγήσεις».¹³⁷ Και αλλού υπογραμμίζει ότι «άμα δε μπορείς να καταλάβεις τι είναι ένα πράγμα τότε ασφαλώς είναι μοντέρνο!».¹³⁸ Με αυτόν τον τρόπο εκφράζει την απορριπτική τάση που επικρατούσε γύρω από το διαφορετικό-ανανεωτικό στοιχείο. Αυτό προκαλούσε, καθώς δε μπορούσε να γίνει άμεσα αντιληπτό όντας, έξω από την παγιωμένη εθνοκεντρική αισθητική ιδεολογία της κοινωνίας που το προσλαμβάνει.

Στο πλαίσιο της αναζήτησης της «ελληνικότητας» τονίζονται το 1923 τα παραστρατήματα και οι ακρότητες της νεωτερικής τέχνης. Η συνειδητοποίησή τους επέβαλε και πάλι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου τον Κλασικισμό, που καλλιεργούσε τη σύνδεση παρόντος-παρελθόντος, σύμφωνα με τα παραδεγμένα ακαδημαϊκά πρότυπα της

¹³⁵ Η αυτονομία του μοντερνιστικού έργου τέχνης επιτυγχάνεται με την επιπεδότητα και ο αυτοκαθορισμός του με την παραμόρφωση, ενώ σημαντικό ρόλο παίζει τόσο η διάσπαση της μορφής όσο και η προβολή της διαδικασίας στο αποτέλεσμα. Βλ. Κωτίδης, 1993, 34-35.

¹³⁶ Πάρμας, 1925.

¹³⁷ Φορτούνιο (Μελάς), 1931.

¹³⁸ Φορτούνιο (Μελάς), 1932.

Δύσης. Χαρακτηριστικά, ο ιστορικός Παύλος Πετρίδης επισημαίνει ότι «ο ρωμαντισμός, ο νατουραλισμός, ο συμβολισμός, ο φουτουρισμός [...] προσπαθήσανε να παρασύρουνε τη μεγάλη Τέχνη σε μονοπάτια απάτητα μεν, μα που δεν είτανε τα μονοπάτια της αιώνιας και καθεαυτό ανθρώπινης συγκίνησης. [...] Κι η ψυχή του σημερινού ανθρώπου, ταραγμένη από τα παραστρατήματα αυτά και τις ακρότητες αυτές, έστρεψε πάλι τα μάτια της στον αβασίλευτο κλασικισμό. [...] Άρα; Βαδίζουμε ακράτητοι προς το “νεοκλασικισμό”».¹³⁹ Τον φορμαλισμό αυτό επικαλούνται αρκετά χρόνια αργότερα και οι ακαδημαϊκοί ζωγράφοι. Τον αντιπροτείνουν ως τη «μόνη ισορροπημένη και νομοταγή τέχνη» στις δημιουργίες των «ανισόρροπων φουτουριστών», που εμπεριέχουν – κατά τα λεγόμενά τους – συμυκνωμένα τα κελεύσματα του δυτικότροπου Μοντερνισμού.¹⁴⁰ Σε ανάλογο πνεύμα εγκωμιάζεται το 1939 στη *Νέα Έστία* η παράδοση του Ρομαντικού Κλασικισμού, που διαφοροποιείται από την πρωτοποριακή τέχνη, τα εκφραστικά μέσα της οποίας είχαν καθιερωθεί ως οι κύριοι υπαίτιοι για την ηθική κατάπτωση του σύγχρονου πολιτισμού: «Και από την άλλη μιλούν για τη μεγάλη παράδοση της τέχνης, που κανείς δεν μπορεί να διασείση αζημίωτα, για την ανάγκη της υποταγής στους θεμελιώδεις κανόνες της, το σχέδιο, την προοπτική και το αισθητό σε όλους οπτικό γενικό φαινόμενο, που η παραποίησή τους είναι αυθαιρεσία, ξένη προς την αλήθεια, και μόνο στην κατάπτωση οδηγεί».¹⁴¹ Στην ίδια συλλογιστική, ο τελευταίος εκπρόσωπος της Σχολής του Μονάχου Σπύρος Βικάτος, χαρακτηρίζει το 1933 τις νέες αισθητικές προτάσεις «Καταφύγιο εκείνων που δεν έχουν ταλέντο».¹⁴² Η αρνητική αυτή δεξίωση του Μοντερνισμού και των αρχών του από μεγάλη μερίδα Ελλήνων εκφραστών του πνεύματος κατά τον Μεσοπόλεμο, οδήγησε στη σκέψη ότι «πρέπει η ελληνική ζωγραφική να περιορισθή στο περιβάλλον της, το εθνικό και ψυχολογικό, στην ατμόσφαιρα και στη γη μας».¹⁴³

Με κοινή αφετηρία την αισθητική της ιθαγένειας, οι νέοι ιδεαλιστές προώθησαν με άκρατη δογματικότητα τη σύνδεση της πολιτικής με το κράτος, της πολιτικής φιλοσοφίας με τον Πλάτωνα, τον αντικομμουνισμό και την αναστοχαστική σχέση Έθνους και Δύσης. Πήραν θέση ενάντια στην πρωτοπορία και δυσκόλεψαν με τη σειρά τους την αφομοίωση των εκσυγχρονιστικών ευρωπαϊκών προσταγμάτων στην ελληνική μεσοπολεμική πραγματικότητα. Προέταξαν μια συγκεκριμένη αντίληψη για το ωραίο, που είχε ως στόχο να ενισχύσει την «ελληνική» φυσιογνωμία της χώρας μέσα από πάγια εθνικιστικά-κλασικιστικά στοιχεία στον αντίποδα της αποπροσανατολιστικής, κατά την κρίση τους,

¹³⁹ Πετρίδης, 1923, 310.

¹⁴⁰ Άνωνυμος, 1941, 162-163.

¹⁴¹ Κόκκινος, 1939α, 577-580.

¹⁴² Βικάτος, 1933, 1247. Ίδιες απόψεις επαναλαμβάνει και το 1951. Βλ. *Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης*, 1951.-Καραϊσκού, 2001, 51, υποσημείωση 33.

¹⁴³ Αργυρός, 1934, 68.

νεωτερικότητας.¹⁴⁴ Ο φιλόσοφος, νομικός, πολιτικός και πρόεδρος της ελληνικής δημοκρατίας Κωνσταντίνος Τσάτσος (1899-1987), κάνει λόγο για τον εθνικό χαρακτήρα της ελληνικής τέχνης και γράφει το 1938-1939 ότι «στον κάθε Έλληνα, η ελληνικότητα, σαν το ιδεατό σύνολο της πνευματικής ζωής του λαού όπου ανήκει, είναι μέσον για να φθάση ως τη βαθύτερη πηγή του εαυτού του, εκεί όπου έχουν τη ρίζα τους τα έργα που ονομάζουμε γνήσια, γιατί είναι φανέρωμα του βαθύτερου στοιχείου της ατομικότητας του δημιουργού και του λαού, από τον οποίο η ατομικότητα δεν χωρίζεται, προ παντός όταν είναι δημιουργική. Η ελληνικότητα είναι, για τον ίδιο λόγο, μέσο βοηθητικό για τον έλεγχο της γνησιότητας ενός έργου τέχνης».¹⁴⁵ Προασπίζεται την «εθνική» ταυτότητα του τόπου και ψέγει τη Μοντέρνα Τέχνη. Ως εκ τούτου, δηλώνει ότι «στης πρωτοποριακής κίνησης τα έργα μόλις διακρίνεται η σφραγίδα της ελληνικότητας».¹⁴⁶ Στο ίδιο σκεπτικό, ο φιλόσοφος και νομικός Δημήτριος Καπετανάκης (1912-1944), διατυπώνει τις επιφυλάξεις του για την καλλιτεχνική πρωτοπορία και παρατηρεί το 1938 πως «η εποχή μας αγωνίζεται να βρη το δρόμο της προς τις πηγές. [...] Η μοντέρνα τέχνη αγωνίζεται με κινήσεις, που στους ανίδεους φαίνονται σπασμωδικές κι ακατανόητες χωρίς λόγο, να ελευθερωθεί από τα παραδεδομένα κι ελεύθερη να επιστρέψη στην αρχή της, στην πηγή. Προτιμά πολλές φορές να μην είναι τίποτα, να μη στηρίζεται σε τίποτα, παρά να είναι μια άδεια, δανεισμένη μορφή και να στηρίζεται σε μια παράδοση, που δεν πηγάζει άμεσα από την καρδιά της ύπαρξης. [...] Ο άνθρωπος που ζητά τις πηγές έξω από κάθε στέρεο έδαφος δεν μπορεί παρά ναποτύχη στο τέλος. Ο σωρός των κατελυμένων κατακτήσεων της παράδοσης μας απομακρύνει από τις πρώτες πηγές. Χωρίς όμως το στέρεο έδαφος, που μας δίνεται μαζί με την ύπαρξή μας από τους πατέρες μας, θα χανώμαστε στο κενό».¹⁴⁷

¹⁴⁴ Ματθιόπουλος, 1996β, 116-119. Το 1929 συγκροτήθηκε το *Αρχείο Φιλοσοφίας και Θεωρίας των Επιστημών*, το οποίο παρέμεινε ενεργό στο πολιτισμικό γίγνεσθαι της χώρας έως και το 1940. Ο κύκλος του *Αρχείου* πρέσβευε έναν Νεοπλατωνισμό, έναν Νεοκαντιανισμό, έναν ιδεαλισμό, μακριά από τις ιδέες των μαρξιστών, και τον Διαλεκτικό Υλισμό. Ωστόσο, η σκέψη των νέων ιδεαλιστών είχε ένα κοινό σημείο με εκείνη των μαρξιστών. Θεώρησαν ότι όλες οι επιμέρους κοινωνικές, πνευματικές και καλλιτεχνικές δραστηριότητες έπρεπε να υποταχθούν κάτω από ένα συγκεκριμένο πολιτικό στόχο. Οι νέοι ιδεαλιστές προσπάθησαν να συναρθρώσουν τις σχέσεις παράδοσης και νεωτερικότητας που βρίσκονταν σε κρίση, μέσα από την παραγωγή ενός νεοελληνικού στοχασμού, ο οποίος θα διερευνά τις σχέσεις του με τη νεωτερικότητα, την θρησκεία και την αρχαιότητα. Μια απάντηση για τους αστούς διανοούμενους του *Αρχείου* δίνει ο Δημήτριος Χαραλάμπης, ο οποίος είναι Καθηγητής Πολιτικής Επιστήμης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Σχολιάζει σχετικά ότι «ο αστικός, άμεσος ή έμμεσος, πολιτικός λόγος αναφέρεται στις διαδικασίες και όχι στα περιεχόμενα της φιλελεύθερης δημοκρατίας. Οι αστοί διανοούμενοι του Μεσοπολέμου δεν είχαν γοητευτεί, ούτε υποστήριζαν το περιεχόμενο των αστικών επαναστάσεων. Η κυρίαρχη κοσμοπολίτικη ιδεολογία διακατέχεται από τις επιδράσεις του νεορομαντισμού και του νεοκαντιανισμού, ο οποίος καθορίζει και την οπτική μιας ιδιότυπης εγελιανής αντίληψης του κράτους που οδηγείται στην θετικιστική αποθέωση του κρατισμού». Βλ. Χαραλάμπης, 1989, 121.

¹⁴⁵ Τσάτσος, 1992β, 318. Οι σκέψεις του δημοσιεύτηκαν πρώτη φορά το 1938-1939 στα περιοδικά *Προπύλαια* και *Νέα Γράμματα*, στο πλαίσιο ενός ιδεολογικού-αισθητικού διαλόγου για την ποίηση με τον Γιώργο Σεφέρη.

¹⁴⁶ Τσάτσος, 1992α, 316.

¹⁴⁷ Καπετανάκης, 1938, 783.

Οι νέοι ιδεαλιστές, πιστοί υπεραπιστές του «ωραίου» σύμφωνα με τις αρχές του αισθητισμού που προέτασαν, εκλογίκευσαν τον Πλάτωνα. Παράλληλα, απέρριψαν με γενικόλογες τοποθετήσεις τις θεοσοφικές αναζητήσεις των νεωτεριστών εκφραστών του πνεύματος και της τέχνης, οι οποίοι μιλούσαν για εσωτερική πνευματική εμπειρία των μορφών και μυστική βίωση της αλήθειας, πέρα από τη λογική. Πιο συγκεκριμένα, ο φιλόσοφος, ακαδημαϊκός και πολιτικός Ιωάννης Θεοδωρακόπουλος (1900-1981), αναφέρεται στον Πλάτωνα και σημειώνει το 1935 ότι «εκείνος μονάχα μπορεί πραγματικά ν' αντικρύσει τα μεταφυσικά προβλήματα στη βαθύτατη ουσία τους που έχει πριν διαβή τον επίπονο δρόμο του καθαρού λόγου».¹⁴⁸ Τις αρχές της Αφηρημένης Τέχνης και την αισθητική των δυτικότερων νεωτερικών κινημάτων, που δεν δέχονταν το πλατωνικά «ωραίο», αποδοκιμάζει κατά τη μεσοπολεμική περίοδο και ο Καπετανάκης. Υποστηρίζει πως «το πάθος [...] για τη σωτηρία, 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. [...] Η φιλοσοφική στάση απέναντι στην ομορφιά μάς επιβάλλεται για να μας κάμει ακόμα πιο συγκρατημένους και πραγματικούς, κι όχι για να διαλύσει τη μορφή μας και τη μορφή του κόσμου. [...] Η φιλοσοφία για την ομορφιά έχει αξία, όταν μας σώζει ολόκληρους, ολόκληρο τον κόσμο κι ολόκληρη την ομορφιά. [...] Η διάλυση της υποστάσεως του ανθρώπου και του κόσμου, που άρχισε δειλή με τον ιμπρεσιονισμό, κατέληξε σ' ένα εφιαλτικό θράσος».¹⁴⁹

Σε αυτόν τον άξονα προσανατολισμού, ο Τσάτσος μέμφεται τη Μοντέρνα Τέχνη της Δύσης και τους δημιουργούς της, οι οποίοι προέκριναν το άλογο, υποκειμενικό ιδανικό και απομακρύνονταν – όπως βεβαιώνει – από το «ωραίο», κατά την πλατωνική έννοια. Ειδικότερα, διατείνεται το 1938-1939 ότι «καθώς (ο εικαστικός της πρωτοπορίας) συχνά αρκείται σε καθαρά υποκειμενικές αλληλουχίες, που φθάνουν σαν κάτι απρόσιτο ή σαν κάτι πολύ αόριστο στη συνείδηση του τρίτου, δεν εκτελεί διόλου ή εκτελεί ελάχιστα τη μετουσίωση του υποκειμενικού σε αντικειμενικό. [...] Αν ο όρος της ποιητικής τέχνης είναι η διαφύλαξη της έλλογης αλληλουχίας, κάθε τέχνης όρος είναι η αντικειμενικότητα του αισθητικού νοήματος. [...] Όταν λέω πως η τέχνη πρέπει να είναι έλλογη και αντικειμενική, δεν εννοώ πως το αντικείμενό της πρέπει να είναι πιστό στους νόμους της διάνοιας. [...] Ο ζωγράφος πρώτα-πρώτα δεν ζωγραφίζει κανένα από εκείνα τα

¹⁴⁸ Θεοδωρακόπουλος, 1935, 44-45.

¹⁴⁹ Καπετανάκης, 1971, 29-30.

αντικείμενα που μπορεί να αγγίξει η διάνοια· ζωγραφίζει πνεύμα και χαράζει τα σύμβολά του».¹⁵⁰ Τη σχέση συμβόλου και συμβολιζόμενου σχολιάζει ο Τσάτσος, ο οποίος ισχυρίζεται ότι «δεν λέμε πως δεν καταλαβαίνουμε το σύμβολο. Λέμε πως δεν υπάρχει λόγος να το καταλάβουμε, γιατί η σχέση συμβόλου και συμβολιζόμενου, είναι υποκειμενική και τυχαία και δεν είναι αντικειμενική και αναγκαία».¹⁵¹ Προκειμένου να τεκμηριώσει την ετυμολογία του για τη νεωτερική καλλιτεχνική πραγματικότητα, επιλέγει να στηριχθεί στον Κυβισμό και στην ανάλυση της ύλης σε γεωμετρικά σχήματα, όπως επιχειρεί το κίνημα. Έτσι, παραθέτει: «Είναι φανερό, μάλιστα εδώ στον κυβισμό, πόσο το διανοητικό, εκφρασμένο στην αυστηρότερη δυνατή μορφή, με γεωμετρικούς σχηματισμούς είναι διάφορο και μάλιστα συχνά και αντίθετο με το αισθητικά έλλογο στη ζωγραφική τέχνη. Το πρόβλημα είναι αυτό: γιατί πρέπει η αισθητική συνείδηση να αναχθεί από τα κυβιστικά σύμβολα στην ιδέα. Και η λύσις είναι συνήθως αρνητική. Όπως η ποίηση στηρίζεται στο λόγο και χωρίς αυτόν μηδενίζεται, έτσι και η ζωγραφική στηρίζεται στην εποπτεύσιμη μορφή, όχι στη διανοητική ανάλυση ή και την άλογη διάλυση της μορφής. Η εποπτεία είναι άμεση και συνθετική, και είναι το όργανο του ζωγραφικού λόγου. Κάθε φορά που ο κυβισμός καταργεί την εποπτεύσιμη μορφή, βγαίνει από τα νόμιμα όρια της τέχνης».¹⁵²

Με αυτήν την «πλατωνική» αισθητική ιδεολογία του «ωραίου», που προήγαν οι νέοι ιδεαλιστές, συντάσσεται και ο φιλοσόφος και παιδαγωγός Ευάγγελος Π. Παπανούτσος (1900-1982). Από τη στιγμή που αναγνωρίζει ως μοναδικό «κριτήριο της αλήθειας ενός έργου Τέχνης» εκείνο «της Ομορφιάς», ο Παπανούτσος αντιμετωπίζει τα έργα της σύγχρονης ευρωπαϊκής τέχνης ως δείγματα «της Τέχνης της Ασκήμιας».¹⁵³ Το 1938 γράφει για την απογοήτευση που είχαν προκαλέσει οι νεότερες εικαστικές τάσεις: «Ο ανεργάτιστος ιδεαλισμός τους ξέπεσε στον άκριτο υποκειμενισμό, που είχε ως αποτέλεσμα να χάσει η τέχνη τους κάθε αντικειμενικότητα. Επομένως να της λείψει η βασική προϋπόθεση για την κατανόηση και την εκτίμηση των έργων της».¹⁵⁴ Δύο χρόνια αργότερα απορρίπτει τις δημιουργίες της πρωτοπορίας ως διακοσμητικές συνθέσεις: «(Στην τέχνη) χωρίς να κατακτηθεί το αντικείμενο, ούτε το υποκείμενο μπορεί να εκδηλωθεί. Και το αντικείμενο, ξεσκεπάζεται όταν το υποκείμενο αποκαλυφθεί. Υπάρχει δηλαδή μεταξύ τους σχέση διαλεκτική, λειτουργική αμοιβαιότητα. Αυτήν την αμοιβαιότητα παραγνώρισαν όλες σχεδόν οι σχολές της λεγόμενης πρωτοποριακής

¹⁵⁰ Τσάτσος, 1992β, 317.

¹⁵¹ Τσάτσος, 1992β, 317.

¹⁵² Τσάτσος, 1992β, 317.

¹⁵³ Παπανούτσος, 1930, 71.

¹⁵⁴ Παπανούτσος, 1938, 585.

ζωγραφικής [...] παρασυρμένες – αν είναι η γνώμη μας ορθή – από τον δογματικό, τον άκριτο ιδεαλισμό τους. Και είχαν τούτο το απροσδόκητο αποτέλεσμα: μόλις το Εγώ αγνόησε περιφρονητικά το αντικείμενο, αποξενώθηκε απότομα και από τον εαυτό του τον ίδιο [...] θυσίασε τη Συνείδηση είτε στα τυπικά σχήματα του αφηρημένου λογισμού (κυβισμός, απολυτισμός, κονστρουκτιβισμός), είτε σ' έναν ψυχισμό σιβυλλικό, στον ψυχισμό του παραληρήματος και του ονείρου (εξπρεσιονισμός, ντανταϊσμός, υπερρεαλισμός). Και έτσι τα έργα έχασαν κάθε γνήσια ζωγραφική αξία και έγιναν διακοσμητικά γυμνάσματα ή υπερρεαλιστική φιλολογία». ¹⁵⁵ Ένθερμος επικριτής του ιδεαλισμού της Μοντέρνας Τέχνης, ο Παπανούτσος κατηγορεί το κίνημα του Πριβιτιβισμού για τη συμβολή του στις παρεκτροπές της νεότερης τέχνης, όπως τονίζει μεταγενέστερα και ο νέων ιδεαλιστικών τάσεων φιλόσοφος, ακαδημαϊκός και πολιτικός Παναγιώτης Κανελλόπουλος (1902-1986) στην *Ιστορία του εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος* (1941-1947). ¹⁵⁶ Πιο συγκεκριμένα, ο Παπανούτσος ισχυρίζεται ότι «η τέχνη αυτών των λαών έχει σκοπούς πρακτικούς [...], σεξουαλικούς [...], πολεμικούς [...], κοινωνικούς [...], θρησκευτικούς [...] – και αισθητικούς [...]. Αλλά πως μπορούν αυτοί οι τελευταίοι, που έχουν πολύ μικρότερη ζωτική σημασία από τους άλλους, και για το άτομο και για την ομάδα, να ξεκαθαριστούν και, αν απομονωθούν μέσ' από τόσο πλήθος, να αποτελέσουν ιδιαίτερες επιδιώξεις και να επιβάλουν απέναντι στα φυσικά ή στα κατασκευασμένα αντικείμενα τη δική τους αποτίμηση; Εδώ τα αναισθητικά στοιχεία, πολλά και ισχυρά καθώς είναι, συμπνίγουν το αισθητικό και δεν το αφήνουν να εκδηλωθεί σαν ξεχωριστή διάθεση που τείνει προς ορισμένη ενέργεια και αμείβεται με ορισμένη συγκίνηση. Σε τέτοιες περιπτώσεις δεν μπορεί να γίνει λόγος για αυθυπαρξία της αισθητικής εμπειρίας». ¹⁵⁷ Στην «πλατωνική», ελληνοκεντρική γραμμή των νέων ιδεαλιστών κινείται και ο πολιτικός, συγγραφέας και κριτικός Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος (1901-1982). Μέσα από μια κριτική που δημοσιεύει με αφορμή το βιβλίο του Κίτσου Μακρή για τον «μοντέρνο-λαϊκό», πριμιτιβιστή ζωγράφο Θεόφιλο ¹⁵⁸, παίρνει θέση ενάντια στα νέα ρεύματα της Δύσης, τα οποία επαινούν το πρωτόγονο-αυθεντικό στοιχείο στην τέχνη. Χαρακτηριστικά, εκδηλώνει την αγανάκτησή του για τις σύγχρονες καλλιτεχνικές αναζητήσεις και ομολογεί το 1940 ότι δεν μπορεί να κατανοήσει τον ενθουσιασμό του συγγραφέα και των «έξαλλων νεωτεριστών για τα έργα του απλοϊκού αυτού ζωγράφου, επειδή η μεγάλη, η πραγματική

¹⁵⁵ Παπανούτσος, 1940, 390-392.- Παπανούτσος, 1976. Ειδικότερα, βλ. το κεφάλαιο για τον Κυβισμό, το οποίο δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο *Νέον Κράτος*, το 1938.

¹⁵⁶ Κανελλόπουλος, 1942, 242-245, 435-444. Στην εν λόγω μελέτη, ο Κανελλόπουλος αντιμετωπίζει την έλξη των καλλιτεχνών προς τις νεότερες αναζητήσεις και κατά κύριο λόγο προς τον Πρωτογονισμό ως αρρώστια, που έρχεται σε αντίθεση με τη φύση και την ιστορία. Αποκαλεί απαξιοτικά όλους εκείνους, οι οποίοι υπεραμύνονται της πρωτοπορίας, «αρρωστημένα πνεύματα και σπασμένα μυαλά».

¹⁵⁷ Παπανούτσος, 1976. Ειδικότερα, βλ. το υποκεφάλαιο «Η τέχνη των πρωτόγονων λαών».

¹⁵⁸ Μακρή, 1939.

τέχνη δεν συγγενεύει μαζί τους».¹⁵⁹ Με τα παραπάνω σκιαγραφείται η ελληνική μεσοπολεμική αισθητική ιδεολογία, η οποία, παρά τις εκσυγχρονιστικές απόπειρες, παρέμεινε σε μεγάλο βαθμό συντηρητική στην προσπάθεια να θωρακιστεί το «εθνικό» προφίλ της χώρας.

3.2. Η γλυπτική στην Ελλάδα των ετών 1923-1940

Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1923-1940), η ελληνική γλυπτική¹⁶⁰ ευθυγραμμίστηκε με τις εξελίξεις, που σηματοδοτούσαν τον εικαστικό-ζωγραφικό τομέα του τόπου. Ωστόσο, διατήρησε έναν πιο συντηρητικό χαρακτήρα καθώς, σύμφωνα με την κοινή γνώμη των Ελλήνων μεσοπολεμικών θεωρητικών της τέχνης, η γλυπτική δε μπορεί να «απομακρυνθή από την πλαστικότητα».¹⁶¹ Έτσι, το «παλιό» και το «νέο» συνυπήρξαν στη γλυπτική εντός των συνόρων, με κύριο άξονα προσανατολισμού το περιοριστικό αίτημα της «ελληνικότητας». Αυτό συντόνισε την υποδοχή του ακαδημαϊκού (1870-1878), αλλά και του «μεταλογικού» (1902-1938) έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην εγχώρια πραγματικότητα της συγκεκριμένης περιόδου.

Μέσα από την παρεμβατική πολιτισμική πολιτική των δεξιών και των δικτατορικών δυνάμεων εξουσίας, η μεσοπολεμική γλυπτική στην Ελλάδα ήταν σταθερά προσηλωμένη στον δυτικότροπο Ρομαντικό Κλασικισμό του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα.¹⁶² Τα ιδανικά του θεωρήθηκαν ότι ενισχύουν την «εθνική» συνοχή του γένους, που πρόβαλλε αναγκαία μετά την αποδόμηση της Μεγάλης Ιδέας, την οποία επέφερε η Μικρασιατική Καταστροφή, το 1922.¹⁶³ Η μέση ελληνική κοινωνία αυτών των ετών συντάσσονταν με το πνεύμα του «ενδημικού ακαδημαϊσμού», όπως βεβαιώνει ο εικαστικός Κώστας

¹⁵⁹ Παναγιωτόπουλος, 1940.

¹⁶⁰ Βλ. Γιοφύλλης, 1962 τόμ. Β', 451-505.- Manolikakis 1966.- Προκοπίου, 1967, τόμ. Γ', 441-477.- Ευαγγελίδης, 1969, 180-190.- Ξύδης, 1976α, τόμ. Α', 59-69, 190-220.- Ξύδης, 1976α, τόμος Β', 78-118.- Σπητέρης, 1978, 512.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 78-99.- Λυδάκης, 1981α, 108 κ.εξ.- Χρήστου – Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, 1982, 163-187.- Στεφανίδης, 1984α, 57-67.- Μυκονιάτης, 1995α, 21-23.- Παυλόπουλος, 1998, 35-82, 145-160.- Παπανικολάου, 1999, 144-155.- Καραΐσκου, 2001, 42-75.- Γεωργιάδου-Κούντουρα, 2003β, 316-318.- Μαθιόπουλος, 2003β, 401-459.- Λαμπράκη-Πλάκα – Γιαννουδάκη, 2006, 73-147.- Καραΐσκου, 2011, 43-59.- Λυδάκης, 2011, 142 κ.εξ.- Στειακάκης, 2012β.

¹⁶¹ Βλ. Κόκκινος, 1931, 1282-1283.- Παπαντωνίου, 1934α, 45.- Κόκκινος, 1939β, 648-650.

¹⁶² Στον χώρο του Ακαδημαϊσμού κινήθηκαν καλλιτέχνες, όπως οι Γεώργιος Καστριώτης (1899-1969), Νικόλαος Γεωργαντής (1883-1947), Ελένη Γεωργαντή (1882-1977), Λουκία Γεωργαντή (1920-2001), Πέτρος Μαυρομαράς (1878-1942/3), Θεοφάνης (Φάνης) Δημητρίου (1870-1941), Δημήτριος (Μήτσος) Περάκης (1893-1965), Κωνσταντίνος Κωνσταντινίδης (1871-1953), Γιαννούλης Κουλούρης (1878-1966), Γεώργιος Ρήγας, Ανδρέας Παναγιωτάκης (1883-1979), Αντώνιος Μπεϊλής και Ευάγγελος (Άγγελος) Βρεττός (1890-1942).

¹⁶³ Βλ. Καραΐσκου, 2001, 8-41.- Καραΐσκου, 2011, 19-42.

Ηλιάδης.¹⁶⁴ Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να είναι διστακτική απέναντι σε όποια παρέκκλιση από τα κατανοητά, υψηλά γνωρίσματα του νατουραλιστικού παρελθόντος και από τον εθνικό-κοινωνικό «ηθικοπλαστικό»¹⁶⁵ ρόλο της τέχνης, και κατά κύριο λόγο της γλυπτικής.¹⁶⁶ Σε αυτήν τη λογική, ο ανθρωποκεντρικός γλύπτης Κώστας Δημητριάδης δηλώνει το 1940 με απόλυτο τρόπο ότι «η Τέχνη είναι το απαύγασμα κάθε βαθιάς σκέψης και κάθε ηρωικής πράξεως. Οι μεγάλες ηρωικές πράξεις και η μεγάλη Τέχνη βαδίζουν πάντα μαζί. Ο ηρωισμός εμπνέει την Τέχνη και η Τέχνη δυναμώνει τους ήρωας. Το διπλό αυτό κύμα δεν έπαυσε ποτέ να ωθή και να συνοδεύη πάντα την ελληνική ψυχή στα πεπρωμένα της».¹⁶⁷ Κατά συνέπεια, η ανέγερση ηρώων-μνημείων σύμφωνα με τα πάγια κλασικιστικά ιδεώδη, που τόνωναν στα μάτια των μεσοπολεμικών Ελλήνων το εθνικό φρόνημα, κρίθηκε αναγκαία ως «έκφραση ευγνωμοσύνης στους αγωνιστές της ελευθερίας και υπενθύμισης στους νεότερους του χρέους που έχουν απέναντι στην πατρίδα».¹⁶⁸ Σε αυτό το πλαίσιο, το καθεστώς του Θεόδωρου Πάγκαλου παρήγγειλε το 1926 το μνημείο του *Αγνώστου Στρατιώτη*. Το έργο στήθηκε τελικά από την κυβέρνηση του Ελευθερίου Βενιζέλου το 1931 κάτω από την είσοδο της Βουλής, ως φόρος τιμής στους ανώνυμους στρατιώτες που θυσιάστηκαν στον Αγώνα του 1821.¹⁶⁹ Στη θέση της νεωτερικής πρότασης του Θωμά Θωμόπουλου που είχε προκριθεί αρχικά, επιλέχθηκε ο *Νεκρός Οπλίτης* των Κώστα Δημητριάδη και Φωκίωνα Ρωκ (1891-1945). Αυτοί απέδωσαν σε αφαιρετικό ύφος ένα αρχαιοπρεπές γλυπτό, ώστε να αρμόζει με τη νεοκλασική αρχιτεκτονική του κτηρίου. Σε κοινή γραμμή θα πρέπει να ενταχθεί και η ιδέα της δημιουργίας του *Πανελληνίου Ηρώου της Εκατονταετηρίδος της Εθνικής Παλιγγενεσίας* (1918-1937).¹⁷⁰ Τα μέλη του «Σωματείου τῶν Ἑλλήνων Γλυπτῶν»¹⁷¹ φιλοτέχνησαν το

¹⁶⁴ Ηλιάδης, 1978, 139.

¹⁶⁵ Ματσάκης, 1936, 1446-1448.

¹⁶⁶ Βλ. Καφέτση, 1992, 309-372.- Μαθιόπουλος, 1996β, 109-119.- Καραϊσκού, 2001, 42-75.- Καραϊσκού, 2011, 43-59. Υπό αυτήν την οπτική, ο Ρεαλισμός του Δημητρίου Φιλιππότη δε μπορούσε να γίνει εύκολα δεκτός στη μεσοπολεμική ελληνική πραγματικότητα. Βλ. Ανώνυμος, 1929α, 10. Για μια αναλυτική προσέγγιση του έργου του Φιλιππότη και της θέσης του στην ελληνική πραγματικότητα, βλ. Μαυρομιχάλη, 2003.

¹⁶⁷ Δημητριάδης, 1940, 1387.

¹⁶⁸ Μυκονιάτης, 1995α. Η πρακτική ανέγερσης μνημείων αγωνιστών εγκαινιάστηκε στη Γαλλία το 1870 και κορυφώθηκε στην Ευρώπη μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1918). Βλ. Μαθιόπουλος, 2003β, 427. Στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, ο Γρηγόρης Ζευγώλης υλοποίησε το Ηρώο των Γιαννιτσών, ο Βάσος Φαληρέας (1905-1979) το Ηρώο Μπιζανίου, ο Γεώργιος Δημητριάδης (ο Αθηναίος) το Ηρώο του Κιλκίς και των Σερρών και ο Ανδρέας Παναγιωτάκης το Ηρώο του Λαχανά. Βλ. Μυκονιάτης, 1996, 75-82.

¹⁶⁹ Βλ. Μαθιόπουλος, 2002α, 107-109.- Μαθιόπουλος, 2003β, 428.

¹⁷⁰ Η σύλληψη της ιδέας έγινε το 1918. Λόγω των πολιτικών γεγονότων και των εξελίξεων που επέφερε η Μικρασιατική Καταστροφή, το 1922, η κατασκευή του μνημείου άρχισε στις 30 Μαρτίου 1930 και ολοκληρώθηκε από το καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου. Τα αποκαλυπτήριά του έγιναν στην επέτειο της Εθνεγερσίας, την 25^η Μαρτίου 1937. Βλ. Σπητέρης, 1979α, τόμ. β΄, 174.- Παυλόπουλος, 1991β, 102-103.- Μαρκάτου, 1995, 56-59.- Παυλόπουλος, 1996, 21.- Παυλόπουλος, 1998, 153-158.- Παυλόπουλος, 2002α, 104.

¹⁷¹ Το «Σωματείο τῶν Ἑλλήνων Γλυπτῶν» ιδρύθηκε στην Αθήνα το 1929 από τους γλύπτες Μιχάλη Τόμπρο, Φωκίωνα Ρωκ, Αντώνιο Σώχο, Γεώργιο Μπονάνο, Θωμά Θωμόπουλο, Πέτρο Ρούμπο (1873-1942),

1936-1937 στο Πεδίον του Άρεως δέκα έξι προτομές αγωνιστών της ελληνικής Επανάστασης¹⁷² σε λευκό πεντελικό μάρμαρο. Ακολούθησαν πιστά το εξιδανικευμένο λεξιλόγιο του Ρομαντικού Κλασικισμού των προηγούμενων ετών, της «μόνης ισορροπημένης και νομοταγούς τέχνης»,¹⁷³ σύμφωνα με την κυρίαρχη εθνοκεντρική αισθητική ιδεολογία. Η εν λόγω αισθητική προτάχθηκε ιδεοληπτικά από τους αρμόδιους μεσοπολεμικούς φορείς της χώρας μέσα από τον θεσμό των παραγγελιών, διαιωνίζοντας τον συντηρητισμό στο εσωτερικό της χώρας. Σε αυτό θα πρέπει να συνυπολογιστεί και το γεγονός ότι πολλά από τα άτομα τα οποία καλούνταν να επιλέξουν και να παρουσιάσουν τα έργα τέχνης, είτε αδυνατούσαν είτε δεν ήθελαν να αμφισβητήσουν την κοινωνική «αποστολή» της τέχνης, όπως είχε κληροδοτηθεί στις συνειδήσεις τους. Δρούσαν σύμφωνα με τις επιταγές που επέβαλλε η θέση και η κοινωνική τους τάξη, αφήνοντας τον καλλιτέχνη σε δεύτερη θέση.¹⁷⁴ Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να προκύπτουν έργα χαμηλής ποιότητας και εικαστικής αξίας.¹⁷⁵

Από την άλλη πλευρά, η ελληνική μεσοπολεμική γλυπτική – παρά τον συντηρητικό της χαρακτήρα – παρακολούθησε τις αλλαγές στη ζωγραφική σκηνή του τόπου. Με τη σειρά της συνέβαλε σε έναν βαθμό στην πρόταξη της νεωτερικής πολιτισμικής εικόνας του τόπου, που επέτρεπε στη σκέψη των οπαδών του εκσυγχρονισμού την επιθυμητή ευθυγράμμιση της νεότερης Ελλάδας με την προοδευτική Ευρώπη, μετά την εθνοκεντρική συσπείρωση την οποία προκάλεσε η Καταστροφή του 1922. Σε μια περίοδο όπου ο «δογματισμός [...], η προσκόλληση στο παρελθόν [...], η άγνοια του παρόντος» εκλαμβάνονταν ως παράγοντες που εμπόδιζαν τους Έλληνες από το να δώσουν έργα «ευρωπαϊκής σημασίας»,¹⁷⁶ η ανίχνευση καινούργιων προτύπων ήταν επιτακτική. Καθώς

Πέτρο Μαυρομαρά, Ιωάννη Βούλγαρη (1884-1960), Κώστα Φώσκολο (1875-1941), Γιαννούλη Κουλούρη, Κωστή Παπαχριστόπουλο (1906-2003) και Κώστα Ρούμπο (1870-1937). Βλ. Ανώνυμος, 1929γ.- *Καταστατικόν Σωματείου Ἑλλήνων Γλυπτῶν* [1940], 3.- Παυλόπουλος, 1996, 18.- Παυλόπουλος, 2002α, 104.- Μοσχονάς, 2010, 351-371.- Μοσχονάς, 2015, 47.

¹⁷² Πιο συγκεκριμένα, ο Θανάσης Απάρτης (1899-1972) απεικόνισε τον Οδυσσέα Ανδρούτσο (1790-1825), ο Ιωάννης Βούλγαρης τον Θεόδωρο Κολοκοτρώνη (1770-1843), ο Νικόλαος Γεωργαντής τον Δημήτριο Παπανικολή (1790-1855), ο Τηλέμαχος Γύζης (1886-;) τον Κίτσο Τζαβέλα (1801-855), η Νίνα Εμπειρικού τον Μάρκο Μπότσαρη (1790-1849), ο Γρηγόρης Ζευγώλης τον Νικηταρά (1782-1849), ο Γιώργος Ζογγολόπουλος τον Ανδρέα Μιαούλη (1769-1835), ο Νίκος Κουβαράς (1881-;) τη Μαντώ Μαυρογένους (1796-1848), ο Λάζαρος Λαμέρας (1913-1998) την Λασκαρίνα Μπουμπουλίνα (1771-1825), ο Κωστής Παπαχριστόπουλος τον Παπαφλέσσα (1788-1825), ο Γιάννης Παππάς (1913-2005) τον Δημήτριο Υψηλάντη (1793-1832), ο Πέτρος Ρούμπος τον Αθανάσιο Διάκο (1788-1821), ο Φωκίων Ρωκ τον Γεώργιο Καραϊσκάκη (1782-1827), ο Γιώργος Συνέφας (1883-1961) τον Παλαιών Πατρών Γερμανό (1771-1826), ο Αντώνιος Σώχος τον Πετρόμπεη Μαυρομιχάλη (1765-1848) και ο Μιχάλης Τόμπρος τον Κωνσταντίνο Κανάρη (1795-1877). Βλ. Παυλόπουλος, 1991β, 102-103.- Παυλόπουλος, 1996, 21.- Παυλόπουλος, 1998, 153-158.- Παυλόπουλος, 2002α, 104.

¹⁷³ Παυλόπουλος, 1998, 155.

¹⁷⁴ Βλ. Ανώνυμος, 1929β, 210-211.- Γιοφύλλης, 1962, τόμ. Β', 452-453.- Παυλόπουλος, 1996, 18-19.

¹⁷⁵ Βλ. Ανώνυμος, 1927α, 2.- Ανώνυμος, 1928μ, 56.- Ανώνυμος, 1928σ, 98-101.- Ανώνυμος, 1929β, 210-211.- Δρίβας, 1930, 147.- Ματσάκης, 1936, 1446-1448.

¹⁷⁶ Θεοτοκάς, 1929, 25-26.

καταρρίπτονταν – χάρη στις ενέργειες των ντόπιων θιασωτών της νεωτερικότητας – «η παλιά αντίληψη, πως μονάχα οι αρχαίοι Έλληνες είχαν βρει το απόλυτα ωραίο»,¹⁷⁷ η «νεκρή παράδοση» της Σχολής του Μονάχου¹⁷⁸ έπαψε να μονοπωλεί τη μεσοπολεμική καλλιτεχνική ζωή του εσωτερικού της χώρας.¹⁷⁹ Το Παρίσι, το νέο «μεγάλο διεθνές κέντρο»,¹⁸⁰ αποτέλεσε για τους Έλληνες γλύπτες αυτών των ετών – όπως και για τους ζωγράφους – τον δεύτερο τόπο σπουδών και για μερικούς τη δεύτερη πατρίδα. Εκεί, οι Έλληνες εκπρόσωποι της γλυπτικής, υπό την επίδραση της γραφής των Γάλλων πρωτοποριακών Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929),¹⁸¹ Aristide Maillol (1861-1944),¹⁸² Charles Despiau (1874-1946),¹⁸³ προσέγγισαν τη μοντερνικότητα υφολογικά και θεματολογικά. Συνάμα, αφομοίωσαν τις κατακτήσεις του επίσης Γάλλου νεωτεριστή Auguste Rodin.¹⁸⁴ Ωστόσο, στο όνομα της «ελληνικότητας», η ανάγκη διαφύλαξης της τοπικής παράδοσης – της «μήτρας της Δημιουργίας»,¹⁸⁵ όπως καλείται – συνέχιζε να λειτουργεί ρυθμιστικά για τη γλυπτική εντός των συνόρων. Έτσι, η γλυπτική που προέκυψε, ακόμη και μέσα από τις πιο τολμηρές διατυπώσεις, διατήρησε τον «εθνικό (της) χαρακτήρα»,¹⁸⁶ με αποτέλεσμα ο Μοντερνισμός να προβάλλει ως το άλλοθι της εντοπιότητας. Άλλωστε, όπως επισημαίνει και ο ποιητής της αποκαλούμενης «Γενιάς του 1930» Οδυσσέας Ελύτης «το έργο τέχνης, όσο περισσότερο βυθισμένο βρίσκεται, σαν ουσία, μέσα στις ρίζες και στις πηγές ενός τόπου συγκεκριμένου [...], τόσο καλύτερα κερδίζει το έπαθλο του παγκόσμιου ενδιαφέροντος, τόσο αποτελεσματικότερα καταφέρνει ν' αντισταθεί στη φθορά του χρόνου».¹⁸⁷ Σε αυτήν την κατεύθυνση, η οποία σφραγίστηκε από τις ιδέες του Bourdelle που προέκρινε τις παραστατικές φόρμες του παρελθόντος μέσα

¹⁷⁷ Βάρναλης, 1958, 192-201.

¹⁷⁸ Βιτσώρης, 1940, 17.

¹⁷⁹ Το γεγονός αυτό πιστοποιεί η αρνητική αντιμετώπιση που επιφυλάχτηκε στα κλασικιστικού ύφους αγάλματα των εννέα Μουσών, τα οποία τοποθετήθηκαν το 1934 στην πλατεία Ομονοίας. Την επιμέλειά τους ανέλαβαν οι Ιωάννης Βούλγαρης, Ευάγγελος (Άγγελος) Βρεττός, Γεώργιος Δημητρόπουλος (1905-1969), Γρηγόρης Ζευγώλης, Γιώργος Ζογγολόπουλος, Δάντης Θωμόπουλος (1903-1933), Θωμάς Θωμόπουλος, Ιωάννης Ιωάννου (1870-1942), Γιώργος Κακουλίδης, Νίκος Κουβαράς, Γιαννούλης Κουλουρής, Πέτρος Μαυρομαράς, Επαμεινώνδας Μαυρουδής (1890-1959), Αντώνιος Μπεϊλής, Χριστόφορος Νάτσιος (1903-1977), Ανδρέας Παναγιωτάκης, Δημοσθένης Παπαγιάννης (1890-1945), Κωστής Παπαχριστόπουλος, Δημήτριος (Μήτσος) Περάκης, Κωνσταντίνος Περάκης (1928-;), Γεώργιος Ρήγας, Πέτρος Ρούμπος, Εμμανουήλ Τζωρτζάκης και Κώστας Φώσκολος. Βλ. Ανώνυμος, 1931δ.- Νιρβάνας, 1933.- Βλάχος, 1936.- Κοτζιάς, 1936.- *Καταστατικόν Σωματείου τῶν Ἑλλήνων Γλυπτῶν* [1940].- Γιοφύλλης, 1962, τόμ. Β', 454.- Παυλόπουλος, 1991γ, 80-82.- Παυλόπουλος, 1992, 78-79.- Παυλόπουλος, 1998, 145-152.- Παυλόπουλος, 2002α, 102-104.

¹⁸⁰ Βλ. Θρύλος, 1927, 36.- Κάσδαγλης, 1991β, 206-207.

¹⁸¹ Βλ. Leger, 1930.- Kemerl, 1931.- Saurès, 1931.- Hugault, 1948.- Solier, 1964.- Lampraki-Plaka, 1985.- Ρηνη, 1986, 212.

¹⁸² Βλ. Camo, MCMXXVI.- Denis, 1925.- Rewald, 1939.- Ρηνη, 1986, 151-152.

¹⁸³ Βλ. Marx, 1922.- Waldermar, 1947.- Waldermar, 1958.- Ρηνη, 1986, 236.

¹⁸⁴ Παπανικολάου, 1999, 155.

¹⁸⁵ Μαλέας, 1929.

¹⁸⁶ Θεοτοκάς, 1929, 15.

¹⁸⁷ Έλύτης, 1974, 388.

από ένα καινοφανές πρίσμα,¹⁸⁸ βάδισαν οι νεωτεριστές Έλληνες γλύπτες του Μεσοπολέμου. Οικειοποιήθηκαν τη ρεαλιστική τεχνοτροπία¹⁸⁹ για την αποτύπωση της ανθρώπινης μορφής και έδωσαν έργα, όπου οι αρχές της πρωτοπορίας της Δύσης συγχωνεύτηκαν με την ελληνική κληρονομιά. Μέσα από την επανακάλυψη της αρχαίας ελληνικής και λαϊκής παράδοσης – στο όνομα του Πριμιτιβισμού –¹⁹⁰ διαμόρφωσαν μια καινούργια πλαστική γλώσσα,¹⁹¹ που ανήγγειλε μια ελπιδοφόρα πορεία. Αυτή θα δοκιμαστεί το 1940 από την εμπειρία του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου (1939-1945) και αναπόφευκτα θα διακοπεί.¹⁹² Πιο συγκεκριμένα, μέσα από τα λιτά πρότυπα της Αρχαϊκής Τέχνης,¹⁹³ στα οποία εντόπισαν ομοιότητες με την ανεπιτήδευτη λαϊκή παράδοση του τόπου, επεδίωξαν μια συγγενή μορφοπλαστική νεωτερικότητα, καθώς αναπροσάρμοσαν τους ξεπερασμένους κανόνες της κλασικής εξιδανίκευσης στα μοντέρνα, μινιμαλιστικά ευρωπαϊκά αισθητικά δεδομένα. Ο στόχος ήταν «σα μέλη της ίδιας οικογένειας», όπως χαρακτηριστικά διευκρινίζεται, «να πάρουν μέσα στην οικογένεια τη θέση που τους ανήκει»¹⁹⁴ και να γίνουν «παιδιά της εποχής τους».¹⁹⁵ Έτσι, ο όρος «αρχαϊκός», που υιοθετείται για τον εγκωμιασμό του «μεταλογικού» έργου του Χαλεπά, όπως θα σχολιαστεί στη συνέχεια,¹⁹⁶ συσχετίζεται με την επίδραση της τέχνης των πρωτόγονων

¹⁸⁸ Ο Γάλλος γλύπτης – όπως και ο δάσκαλός του ο Rodin – είχε γοητευθεί από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Τον προσέγγισε με έναν ελεύθερο τρόπο, που ανταποκρινόταν απόλυτα στις υποκειμενικές και εσωτερικές επιδιώξεις των σύγχρονων αισθητικών τάσεων. Οι περισσότεροι από τους Έλληνες γλύπτες, που συνέρρεαν στο Παρίσι αυτήν την περίοδο, είχαν περάσει από το εργαστήριο του Bourdelle και είχαν παρακολουθήσει τις εισηγήσεις του γύρω από την τέχνη. Με εξαίρεση τον Μιχάλη Τόμπρο, ο οποίος συντάχθηκε με τις αρχές του Malliol, οι γλύπτες Αντώνιος Σώχος, Θανάσης Απάρτης (Απάρτογλου), Κώστας Παπαχριστόπουλος, Μπέλλα Ραφτοπούλου (1902-1992), Τίτσα Χρυσοχοϊδή (1906-1920), Γιώργος Καστριώτης, Πολύγνωτος Βάγης (Χατζηγεωργίου, 1894-1967) και Κλέαρχος Λουκόπουλος (1874-1945) εργάστηκαν στο πλευρό του Bourdelle. Ο ίδιος τους προέτρεπε χαρακτηριστικά να κοιτάζουν εκ νέου «τον Θησέα του Παρθενώνα, [...] τον Απόλλωνα της Ολυμπίας, την Αίγυπτο, τις λαμπερές καθεδράλες [...] και τον μεγάλο [...] Ροντέν». Σε κάθε ευκαιρία τόνιζε ότι δεν πρέπει να χάνουν τον καιρό τους «με τις ιδέες που θέλουν να λέγονται καινούργιες. Στη δουλειά μας καινούργιο τίποτε δεν υπάρχει». Βλ. Απάρτης, 1962, 62.

¹⁸⁹ Στον Ρεαλισμό προσανατολίστηκε το έργο των Μιχάλη Τόμπρου, Θανάση Απάρτη, Άννας Μπεκιάρη (1895-1960), Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (1916-1995), Γιάννη Παππά, Χρήστου Καπράλου (1909-1993), Γιώργου Ζογγολόπουλου, Λάζαρου Λαμέρα, Λουκά Δούκα (1890-1925), Σάββα Μπότσαρη (1894-;), Ιουλίας Σκούφου και Επαμεινώνδα Μαυρουδλή.

¹⁹⁰ Σε μια εποχή όπου ο Πριμιτιβισμός έχει καθιερωθεί στη Δύση ως μια από τις κύριες διαστάσεις της σύγχρονης τέχνης, οι πρωτόγονοι πολιτισμοί και οι προκλασικές μορφές τέχνης φορτίστηκαν ιδεολογικά και ήλθαν στο επίκεντρο του ευρωπαϊκού και συνακόλουθα του ελληνικού καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος, χάρη στον Μινιμαλισμό τους. Βλ. Παπανικολάου, 1999, 144.

¹⁹¹ Μυκονιάτης, 1995α, 21-23.

¹⁹² Στεφανίδης, 1984α, 77.

¹⁹³ Επιρροές από την αρχαϊκή πλαστική εντοπίζονται στο έργο των Μιχάλη Τόμπρου, Θανάση Απάρτη, Αντωνίου Σώχου, Λάζαρου Λαμέρα, Γιώργου Ζογγολόπουλου και Πολύγνωτου Βάγη.

¹⁹⁴ Θεοτοκάς, 1929, 25-26.

¹⁹⁵ Βλ. Μαζαράκη, 1927.- Ήλιού, 1937. Για το ίδιο θέμα, βλ. Ματθιόπουλος, 2003β, 451.

¹⁹⁶ Οι ντόπιοι μεσοπολεμικοί οπαδοί της αλλαγής μιλούν για «αρχαϊσμό» στις ώριμες δημιουργίες του γλύπτη, σε μια προσπάθεια να συνδέσουν την αφαιρετικότητα και την αυστηρότητα της Αρχαϊκής Τέχνης – ως έκφραση Πρωτόγονης Τέχνης – με τη νεωτερικότητα. Έτσι, θεωρούν ότι πιστοποιούν την πρωτοποριακή διάσταση των εν λόγω προτάσεων του Χαλεπά, κατοχυρώντας συνάμα στη συνείδησή τους τη δική τους εκσυγχρονιστική αισθητική-ιδεολογική ταυτότητα, χωρίς να αποποιούνται την πολιτιστική τους κληρονομιά. Βλ. τις σχετικές αναφορές που γίνονται στην ενότητα 3.3.2. «Ο Ακαδημαϊσμός και η νεωτερικότητα του

και, γενικότερα, μη δυτικών πολιτισμών στη διεθνή Μοντέρνα Τέχνη. Στο πλαίσιο αυτής της αισθητικής, η ελληνική αρχαϊκή περίοδος στη σκέψη των Ελλήνων μοντερνιστών του Μεσοπολέμου ανταποκρίνεται στην προϋπόθεση του νέου. Ταυτόχρονα, όμως, ικανοποιείται και ο σεβασμός στην ελληνική παράδοση και στην αισθητική φυσιογνωμία της χώρας. Σε αυτήν τη λογική, που αναδύεται στον αντίποδα του κατεστημένου Νεοκλασικισμού, ο Κριστιάν Ζερβός συμβουλεύει το 1935 τους καθηγητές στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας να διδάξουν στους νέους Έλληνες δημιουργούς «τις βαθιές αρχές που διευθύνουν την τέχνη της Δύσης – μα να τους περιορίσετε να προσδεθούν στο φορμαλισμό αυτής της τέχνης. Οι Έλληνες πρέπει να εμπνέονται ακόμα και προπάντων από τις μεγάλες αρχές των αρχαίων, δηλαδή το μεγαλείο στη σύλληψη – το βάθος στη σκέψη – την τελειότητα στην εκτέλεση».¹⁹⁷ Κατά συνέπεια, ο υποκειμενισμός των αρχαϊκών, ανθρωποκεντρικών έργων των Μιχάλη Τόμπρου,¹⁹⁸ Θανάση Απάρτη,¹⁹⁹ Αντωνίου Σώχου,²⁰⁰ Λάζαρου Λαμέρα,²⁰¹ Γιώργου Ζογγολόπουλου²⁰² έγινε δεκτός στην εγχώρια μεσοπολεμική πραγματικότητα, που επεδίωκε τον εκμοντερνισμό μέσα από το ιδεολόγημα της ιθαγένειας.

έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στο επίκεντρο της ελληνικής αισθητικής ιδεολογίας των ετών 1923-1940» και ειδικότερα τις σελίδες 132-141.

¹⁹⁷ Βλ. Zervos, 1935, 74.- Ζερβός, 1990. Για το ίδιο θέμα, βλ. Ματθιόπουλος, 2003β, 450.

¹⁹⁸ Βλ. Τόμπρος, 1940, 1391-1392.- Τόμπρος, 1956, 13.- Γιοφύλλης, 1962, τόμ. Β', 469-471.- Ήλιάδης, 1978, 139-140.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 90.- Λυδάκης, 1981α, 470-472.- Χρήστου – Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, 1982, 236-238.- Παυλόπουλος, 1996, 153-166.- Παυλόπουλος, 1998, 45-60.- Παπανικολάου, 1999, 145-148.- Καραϊσκού, 2001, 55-59.- Καραϊσκού 2011, 49-53. Αναφορικά με τα επιδοκμαστικά σχόλια που γίνονται από τον σύγχρονο περιοδικό και ημερήσιο Τύπο για τα έργα του *Καθιστή γυναίκα* (1926), *Αφροδίτη* (1926), *Χορεύτρια* (1926), *Χάλκινη κεφαλή* (1929), *Δύο φίλες* (1930-1934), *Μπρουκ* (1931), *Καποδίστριας* (1933), *Κολυμβήτρια* (1935), βλ. Κ., 1917α, 27-30.- Salmon, 1926, 11, 37.- Θρύλος, 1927, 36.- Salmon, 1927, 36, 38.- Κατσίμπαλης, 1928, 542-543.- Tétiade, 1928.- Δ.Α.Κ., 1930, 662.- Κόκκινος, 1931, 1282.- Παπαντωνίου, 1933α.- Παπαντωνίου, 1934α, 45.- Κόκκινος, 1935β, 638-639.- Πρεβελάκης, 1935β, 668.- Prevelakis, 1938, 185.- Πρεβελάκης, 1938, 1019.

¹⁹⁹ Βλ. Απάρτης, χ.χ.- Ανώνυμος, 1958.- Πετρής, 1958, 310.- Απάρτης, 1962, 48-50.- Δημητράς, 1966, 227.- Τσούχλου, 1977, 22, 112, 148.- Λυδάκης, 1981α, 114, 274-277.- Χρήστου - Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, 1982, 240.- Καλογνώμου, 1988, 44 κ.εξ.- Παπανικολάου, 1999, 150-152.- Καραϊσκού, 2001, 60-63.- Καραϊσκού 2011, 53-56.- Λυδάκης, 2011, 151. Αναφορικά με τα επιδοκμαστικά σχόλια που γίνονται από τον σύγχρονο περιοδικό και ημερήσιο Τύπο για δημιουργίες του, όπως ο *Νικητής αθλητής* (1927) και το πορτραίτο της *Marie-Therèse* (1937), βλ. Gillet, 1927.- Chavance, 1927.- Μαλέας, 1927, 3.- Anonymus, 1935.- Anonyme, 1935.

²⁰⁰ Βλ. Καλλονάς, 1943 (1944), 112, 114.- Σπητέρης, 1979, τόμ. β', 94.- Λυδάκης, 1981α, 110, 462-464.- Χρήστου - Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, 1982, 232-235.- Παπανικολάου, 1999, 154.- Σώχος, 2004²α, 14-17.- Λυδάκης, 2011, 147. Αναφορικά με τα επιδοκμαστικά σχόλια που γίνονται από τον σύγχρονο περιοδικό και ημερήσιο Τύπο για τα έργα του *Αθηναία* (1921), *Μνημείο του Πιρότ* (1931), *Κόρη* (1936), *Χορεύτρια* (1936), *Αθλητής* (1936), *Χορός* (1936), βλ. Κόκκινος, 1931, 1282.- Σώχος, 1931.- Παναγιωτόπουλος, 1933.- Κόκκινος, 1936, 440-441.- Παπαντωνίου, 1936.

²⁰¹ Βλ. Κόκκινος, 1937α, 303.- Λυδάκης, 1981α, 372-374.- Χρήστου – Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, 1982, 242-243.

²⁰² Βλ. Κόκκινος, 1935α, 495.- Λυδάκης, 1981α, 323-326.- Χρήστου – Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, 1982, 248.

3.3. Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Ελλάδα των ετών 1923-1940

Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1923-190), η αισθητική ιδεολογία εντός των συνόρων καθοδηγήθηκε από το ρεύμα του κραταιού εθνοκεντρισμού και έμεινε πιστή στις αρχές του παγιωμένου Ακαδημαϊσμού. Ταυτόχρονα, υποδέχτηκε τις νέες ευρωπαϊκές προτάσεις στο όνομα του επιθυμητού εκσυγχρονισμού του τόπου. Ωστόσο, η παρουσία της έννοιας της «ελληνικότητας» αποτέλεσε αδιάπτωτο αξιολογικό κριτήριο των έργων τέχνης. Με το ιδεολογικό της βάρος φόρτισε τις μοντερνιστικές αξιώσεις και έδρασε περιοριστικά στη διεύρυνση του ελληνικού ορίζοντα προσδοκίας. Σε αυτό το περιβάλλον, η συνολική παραγωγή του Γιαννούλη Χαλεπά απασχολεί αδιάλειπτα το μεσοπολεμικό πολιτισμικό γίνεσθαι του εσωτερικού της χώρας. Με γνώμονα τις εικαστικές προτιμήσεις στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου και τη συνέχεια του διαλόγου για τη σχέση τρέλας-τέχνης, θα αποσαφηνιστεί στο πλαίσιο της παρούσας ενότητας το γιατί οι συνθέσεις του Χαλεπά συζητούνται από το 1923. Έκτοτε, αρχίζει η επίσημη αναγνώριση και προβολή του έργου του, εντός των συνόρων, έως το 1940, οπότε παγώνει το ενδιαφέρον για τα καλλιτεχνικά θέματα λόγω του πολέμου.

3.3.1. Τρέλα και τέχνη στην Ελλάδα των ετών 1923-1940: Οι νεωτερικές προσεγγίσεις στον αντίποδα των «ηθικών» λύσεων του παρελθόντος

Με εφαλτήριο την απενοχοποίηση της τρέλας στο πεδίο της τέχνης, που είχαν πετύχει οι Έλληνες ιδεαλιστές των προηγούμενων ετών, ο νεωτερισμός εδραιωνόταν στη μεσοπολεμική Ελλάδα. Οι ντόπιοι διανοητές αυτών των ετών, οι οποίοι συντάσσονταν με το ρεύμα της αλλαγής, αντέκρουσαν με τη σειρά τους τις «ηθικές» θεωρίες του παρελθόντος, που επέβαλλαν ένα καθεστώς ανελευθερίας στους ψυχικά αρρώστους.²⁰³ Σε αυτήν την εξέλιξη, καταλυτική ήταν η επίδραση των νέων μελετών γύρω από το θέμα της τρέλας, οι οποίες κυκλοφόρησαν στην Ευρώπη και έγιναν άμεσα δεκτές στην Ελλάδα, που επιθυμούσε τη διασφάλιση της θέσης της στην έξωθεν εκσυγχρονιστική επικαιρότητα, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Παράλληλα, η υιοθέτηση αυτών των μελετών

²⁰³ Ο Γάλλος φιλόσοφος και ψυχολόγος Michel Foucault αναφέρεται στο θέμα του ιδρυματικού εγκλεισμού στην ιστορική του διαχρονία. Επισημαίνει χαρακτηριστικά ότι «όλα είν' έτσι οργανωμένα που ο τρελός νιώθει τον εαυτό του κλεισμένο σ' ένα κόσμο δικαστικής Εξουσίας που τον ζώνει από παντού· πρέπει να ξέρει ότι παρακολουθείται, δικάζεται και καταδικάζεται· το σημείο σύνδεσης από το παράπτωμα στην ποινή, πρέπει να είναι πασιδηλο σαν μια ενοχή αναγνωρισμένη απ' όλους». Βλ. Φουκώ, 1975, 257. - Φουκώ, 2007, 644. Η εγκάθειρξη, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, «κρύβει τον παραλογισμό και προσδίδει την ντροπή που γεννά η απουσία της λογικής· όμως την τρέλα την βγάζει σε κοινή θέα, την δείχνει με το δάχτυλο». Βλ. Φουκώ, 1975, 87.- Φουκώ, 2007, 205.

επενέργησε ρυθμιστικά στην υποδοχή του συνολικού έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην ελληνική μεσοπολεμική πραγματικότητα, δεδομένης της ψυχοπάθειάς του.

Το 1924 εκδόθηκε στο Παρίσι το εγχειρίδιο του Γάλλου νευροψυχιάτρου με ειδικά ενδιαφέροντα γύρω από την παραψυχολογία και τη μεταφυσική Jean Vinchon (1884-1964), *L'art et la folie (Η τέχνη και η τρέλα)*.²⁰⁴ Τυπώθηκε το ίδιο έτος με τη δημοσίευση του πρώτου σουρεαλιστικού μανιφέστου από τον Γάλλο θεωρητικό του κινήματος, André Breton (1896-1966), όταν οι ιδεαλιστικές τάσεις ήταν στο επίκεντρο των νεωτερικών εικαστικών ανησυχιών της Δύσης. Στα ελληνικά μεταφράστηκε το 1930. Ο Vinchon, μέσα από τις σελίδες του, συνέχιζε δογματικά να απελευθερώνει τους μοντερνιστές από το τίμημα της τρέλας. Πιο συγκεκριμένα, προτάσσει τη σκέψη ότι η παράνοια επιτρέπει στο ταλέντο να βρει διέξοδο στο έργο τέχνης. Για την τεκμηρίωση της θέσης του, επικαλείται την περίπτωση του Ολλανδού πρωτοποριακού ζωγράφου, Vincent van Gogh, που είχε χάσει τα λογικά του.²⁰⁵ Ισχυρίζεται ότι «η χρονολογική κατάταξι των έργων του Βαν Γκογκ μας καθιστά γνωστό ότι η παραφροσύνη δεν επέφερε αισθητή τροποποίηση στην τεχνοτροπία του, αλλά και στην ποιότητα της ζωγραφικής του. Συνεχίζομε να είμαστε μάρτυρες της καλλιτεχνικής του εξελίξεως, η οποία συνιστά μια αντίθεσι στην μονοτονία της εποχής, αντίθεση προερχόμενη από τον χώρο των φρενοπαθών!».²⁰⁶ Άλλωστε, «ο φλογερός του έρωσ για την Τέχνη», όπως αναφέρει σε απόλυτο τόνο ο Vinchon, ήταν το δυναμικό εκείνο αίσθημα, που τον κρατούσε «σε απόσταση από τον τρομερό του αντίπαλο (την παραφροσύνη)». ²⁰⁷ Σε συνέχεια της επιχειρηματολογίας του, υποστηρίζει πως ο Van Gogh – που δεν αποτελεί μοναδική περίπτωση – έδωσε έργα ζωγραφικής, τα οποία «δεν είναι κατ' ανάγκη προϊόν παθολογίας. Ορισμένες ικανότητες είναι δυνατόν να αντισταθούν επί αρκετό διάστημα χρόνου εντός του αποσυνθετικού περιβάλλοντος του μυαλού και είναι να ειπούμε πως πρόκειται για προέκταση του ομαλού βίου μέσα στην ασθένεια». ²⁰⁸ Ο Vinchon απορρίπτει την ιατρική εκδοχή του Ιταλού Cesare Lombroso για την ταύτιση τρέλας και τέχνης. Εκλαμβάνει το δημιουργικό πάθος – «τον κυριώτερο κινητήρα της μεγαλοφυΐας», όπως διατείνεται – ²⁰⁹ ως ένα μη παθολογικής φύσης φαινόμενο. Συνάμα, αναγνωρίζει πως υπάρχουν «ωρισμένες ιδιοσυγκρασίες καλλιτεχνών», που προσεγγίζουν την «παρανοϊκή σύσταση» και την «παθολογική

²⁰⁴ Βινσόν, χ.χ. Για το ίδιο θέμα, βλ. Ματθιόπουλος, 2004, 38.

²⁰⁵ Ο Van Gogh το 1888 παρουσίασε δείγματα κατάθλιψης και το διάστημα 1889-1890 νοσηλεύτηκε στο ψυχιατρικό κέντρο του μοναστηριού του Αγίου Παύλου στο Σαιν Ρεμί της Γαλλίας. Βλ. Σαντ, 2005, 237-284.

²⁰⁶ Βινσόν, χ.χ., 9-10.

²⁰⁷ Βινσόν, χ.χ., 10.

²⁰⁸ Βινσόν, χ.χ., 10.

²⁰⁹ Βινσόν, χ.χ., 29.

συγκίνηση».²¹⁰ Όπως λέει και ο ίδιος, «ωρισμένοι θα παρουσιάσουν τα συμπτώματα μιας υπερβολικής συγκινήσεως, η οποία γειννιάζει προς την παθολογική. Αλλ' εάν η συγκίνησι αυτή καθίσταται παθολογική, η τάσι προς τις αντανεκλαστικές ενέργειες και η νέκρωσι της βουλήσεως θα παύσουν την αισθητική παραγωγή, ενώ η ανάπτυξη της κανονικής συγκινήσεως ενισχύει την έμπνευσι, η οποία είναι μια μορφή της».²¹¹ Μιλά για το «τρωτό του νου ωρισμένων καλλιτεχνών χαρακτηριζομένων από μεγαλοφυΐα» και επισημαίνει ότι δεν θα πρέπει αυτόχρονα να ερμηνευτεί ως εκφυλισμός: «Μια διανοητική δράσι εντατική και αδιάλλειπτη στην υπηρεσία του πάθους, το οποίο την ωθεί στην αδιάκοπη διερευνήση της δημιουργίας, προκαλεί φθορά στις ευαίσθητες ψυχές, ξυπνά τις παλαιές αρρωστημένες τάσεις, οι οποίες μέχρι τούδε έμεναν σε υπολανθάνουσα κατάστασι, υπερβάλλει την ιδιότητα της συγκινήσεως, ως στους αισθαντικούς (ρωμαντικούς) προκαλεί ωρισμένως ψύχωσι εξαντλήσεως, ως στην περίπτωσι του Βαν Γκογκ. Αυτά όλα είναι τα λύτρα της μεγαλοφυΐας, ωρισμένα · παραδείγματα της οποίας απέβηκαν το σημείο αφετηρίας της λαμπροζιανής πλάνης».²¹² Μέσα από αυτές τις απόψεις, ο Vinchon επικυρώνει τον συλλογισμό των οπαδών του Νεορομαντισμού του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα, που είχαν συνδέσει την τρέλα με «θείο δώρο». Βεβαιώνει σχετικά ότι «η μεγαλοφυΐα των καλλιτεχνών ήταν μια δωρεά, η οποία προήρχετο από τον ουρανό· και όχι ένα κτήνος, το οποίο δύναται κανείς να το ζέψει με την βίαν – όπως έναν γάϊδαρο – στο αμάξι».²¹³ Κατά συνέπεια, αποδεικνύει, με όρους που ανταποκρίνονται στις υποκειμενικές αισθητικές επιδιώξεις του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού, ότι «η Τέχνη και η Τρέλλα συναντιώνται στο κοινό επίπεδο του ψυχικού αυτοματισμού».²¹⁴

Τέσσερα χρόνια μετά την πρωτότυπη έκδοσι του δοκιμίου του Vinchon, το κοινό της Αθήνας γνώρισε τις ιδέες του Γάλλου γιατρού μέσα από άρθρα του δημοσιογράφου της Αριστεράς Πέτρου Πικρού,²¹⁵ ο οποίος προωθούσε την τέχνη στην Ελλάδα ως ένα κοινωνικό φαινόμενο. Ο Πικρός απέδωσε το εν λόγω κείμενο το 1930 στα ελληνικά.²¹⁶ Μέσα από μια διαλεκτική εισαγωγή στην παθολογία της τέχνης, υπογραμμίζει ότι «ο τόπος και ο χρόνος, το κοινωνικό περιβάλλον φαίνονται εξαρτημένα απ' αυτή τη μυστηριώδικη δύναμη που μπορεί να είναι ταλέντο ή μεγαλοφυΐα».²¹⁷ Συνεχίζει με μια ιστορική αναδρομή στη σχέση μεγαλοφυΐας-τρέλας από την αρχαιότητα έως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα και εμμένει στη συνεισφορά της παθολογίας. Όπως συνοψίζει, αυτή

²¹⁰ Βινσόν, χ.χ., 16 κ.εξ.

²¹¹ Βινσόν, χ.χ., 21.

²¹² Βινσόν, χ.χ., 16-17.

²¹³ Βινσόν, χ.χ., 21.

²¹⁴ Βινσόν, χ.χ., 66-67.

²¹⁵ Πικρός, 1928β, 373-380.

²¹⁶ Βινσόν, χ.χ.

²¹⁷ Πικρός, 1928β, 373.

«καταπιάστηκε μια για πάντα με το φαινόμενο του ταλέντου, με το φαινόμενο της ιδιοφυΐας και καταλήγει στα συμπεράσματα που κλείουν την [...] διατριβή του Vinchon».²¹⁸ Πιστός στις θέσεις του για τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης, ο Πικρός διευκρινίζει ότι «τα συμπεράσματα της σημερινής Επιστήμης πάνω στο ζήτημα δίνουν μόνο μια αρνητική λύση και περιορίζονται σ' αυτήν για λόγους διόλου δύσκολους να τους καταλάβουμε. Θα έπρεπε να μην είναι όργανο της κυρίαρχης Τάξης η σημερινή Επιστήμη, για να τολμήσει να δώσει θετική λύση στο συγκεκριμένο αυτό πρόβλημα, που την απασχόλησε, που το εξονύχισε, που στην ουσία δεν φαίνεται να έχει πια γι' αυτήν μυστικά. Μια λύση διαφορετικά διατυπωμένη, απ' αυτήν που δίνει η σημερινή Ψυχοπαθολογία, στο ζήτημα της σχέσης μεταξύ αρρώστιας και ιδιοφυΐας, θα είτανε ένα κουπλέτο από το όλο κύκνειο άσμα της τάξης που εξυπηρετεί η σημερινή Επιστήμη, θα είτανε ένα μέρος ανοιχτής ομολογίας της διάγνωσης πάνω σε συμπτώματα που προκαλούν το ρίγος της αγωνίας και τον επιθανάτιο ρόγχο του Κυρίαρχου και του Καταπιεστή».²¹⁹ Χάρη σε αυτήν την κοινωνιολογική προσέγγιση στον βαθμό συγγένειας, που υπάρχει μεταξύ αρρώστιας και ιδιοφυΐας, ο Πικρός συνέβαλε στην εξοικείωση της ελληνικής μεσοπολεμικής κοινωνίας με ένα θέμα ταμπού. Υπό αυτό το πρίσμα, που αποποινικοποιεί αδιάπτωτα την τρέλα στην τέχνη κατά τα πρότυπα των νεορομαντικών, γράφεται το 1928 πως «η πεζή παραφροσύνη του ανθρώπινου του λογικού, συμβαδίζει στα έργα του αυτά πλάϊ-πλάϊ, με την θείαν παράκρουσιν της φαντασίας και της εμπνεύσεως του καλλιτέχνου».²²⁰ Συνεκδοχικά, η παρουσία του Χαλεπά απέκτησε ιδιαίτερη βαρύτητα στο μεσοπολεμικό πεδίο της νεοελληνικής τέχνης.

3.3.2. Ο Ακαδημαϊσμός και η νεωτερικότητα του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στο επίκεντρο της ελληνικής αισθητικής ιδεολογίας των ετών 1923-1940

Λαμβάνοντας υπόψη το ενδιαφέρον για τη σχέση τρέλας-τέχνης, όπως καλλιεργείται κατά το διάστημα 1923-1940, το συνολικό έργο του Γιαννούλη Χαλεπά είναι στο προσκήνιο της μεσοπολεμικής πολιτισμικής πραγματικότητας του εσωτερικού της χώρας, χάρη στη γοητεία που ασκεί η παράνοιά του. Ταυτόχρονα, παρέχει τα εχέγγυα της εντοπιότητας και του νεωτερισμού. Αυτό αποδεικνύεται από τα σχόλια των συγχρόνων Ελλήνων – ειδικών και μη σε θέματα τέχνης – αναφορικά με τις ακαδημαϊκές (1870-1878) και τις «μεταλογικές» (1902-1922) του συνθέσεις. Έτσι, η περίπτωση του γλύπτη

²¹⁸ Πικρός, 1928β, 379.

²¹⁹ Πικρός, 1928β, 379-380.

²²⁰ Βλ. Γ.Λ., 1928, 5.- Βέλμος, 1928β, 15 (αναδημοσίευση: Βέλμος, 2004, 155).

συνεχίζει να θεωρείται μοναδική. Για μια ακόμη φορά προσφέρει – εν αγνοία του – το θεωρητικό υπόβαθρο για την τεκμηρίωση των θέσεων των Ελλήνων διανοουμένων, στις ιδεολογικές-αισθητικές συζητήσεις αυτών των ετών. Αυτό γίνεται φανερό μέσα από τις αναλύσεις των δημιουργιών του, που επιχειρούνται στη βάση των τυποκρατικών – στυλιστικών, δομικών – προσεγγίσεων του παρελθόντος.²²¹ Όσοι ντόπιοι μελετητές καταπιάνονται με το έργο του στη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1923-1940), επικεντρώνονται σε καταλογογραφίες, μορφολογικές παρουσιάσεις της δουλειάς του, καθώς και σε ερμηνείες της αλλαγής της γραφής του, χωρίς κοινωνιολογικές προεκτάσεις,²²² δηλώνοντας έτσι τον συντηρητισμό τους. Ωστόσο, οι συγκεκριμένες προσεγγίσεις συμβάλλουν στην ουσιαστική υποδοχή της δουλειάς του στην Ελλάδα της παρούσας περιόδου και θέτουν τα θεμέλια για την επικαιροποίησή της στο εγχώριο μεταπολεμικό περιβάλλον (1941-2007).

Όπως επισημαίνεται, στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου «το πνεύμα [...] του κατεστημένου»²²³ παρέμεινε σε έναν μεγάλο βαθμό ζωντανό υπό την «επίδραση του ενδημικού ακαδημαϊσμού».²²⁴ Κατά συνέπεια, ο εγχώριος ορίζοντας προσδοκίας αυτών των ετών εξακολούθησε να είναι επιφυλακτικός σε όποια παρέκκλιση από τα κατανοητά, υψηλά γνωρίσματα του παραδεγμένου Ρομαντικού Κλασικισμού της Δύσης, που είχαν ταυτιστεί με τον κοινωνικό, «ηθικοπλαστικό ρόλο της τέχνης».²²⁵ Έτσι, η τέχνη συνέχισε να λειτουργεί ως φορέας «εθνικής συνείδησης»²²⁶ στην «πνευματική διαδρομή»²²⁷ της χώρας, η οποία – μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922 – είχε ανάγκη την επικοινωνία με το κλέος των προγόνων της. Τα διδάγματα του Νατουραλισμού των προηγούμενων ετών θεωρήθηκαν εκ νέου το μέσον, που έκανε την επικοινωνία αυτή πιο εύκολη. Σε αυτά τα συμφραζόμενα, οι μεσοπολεμικοί Έλληνες θιασώτες του Ακαδημαϊσμού, που επεβίωνε στη βάση του κυρίαρχου εθνοκεντρισμού, επαινούν εμμονικά τα νεανικά γλυπτά του Χαλεπά. Όπως και οι προγενέστεροί τους, εστιάζουν στη *Φιλοσοργία* του 1875 (**Εικ. 2**), στην *Κοιμωμένη* του 1877 (**Εικ. 8**) και στον *Σάτυρο και*

²²¹ Βλ. Panofsky, 1924.- Sedlmayr, 1925.- Panofsky, 1927, 258-330.- Focillon, 1934.- Panofsky, 1939. Η στυλιστική ανάλυση ζητά να ανακαλύψει το γενικό αντικείμενο πίσω από κάτι. Η δομική ανάλυση δεν διαλύει την ενότητα του έργου. Ανιχνεύει τα χαρακτηριστικά του στη δομή. Βλ. Bauer, 1995, 188-210.- Eberlein, 1995, 211-239.

²²² Κατά τη δεκαετία του 1930, η μαρξιστική θεωρία εισήγαγε, στο πλαίσιο της αλλαγής που οραματιζόταν, την έννοια του καταναλωτή της καλλιτεχνικής δημιουργίας και άνοιξε τον χώρο για μελέτες κοινωνιολογικού τύπου στην ιστορία της τέχνης της Δύσης. Βλ. Read, 1937.- Blunt, 1939-1940, 138-141.- Saxl, 1939-1940, 70-87.- Shapiro, 1940, 164-191.- Hauser, 1968, τόμ. 1, 2, 3, 4. Βλ. επίσης Schneider, 1995, 384-418.

²²³ Ηλιάδης, 1978, 157.

²²⁴ Ηλιάδης, 1978, 139.

²²⁵ Ματσάκης, 1936, 1446-1448.

²²⁶ Θωμόπουλος, 1903γ, 348-353.

²²⁷ Τόμπρος, 1940, 1391-1392.

Ερωτα I του 1877 (**Εικ. 9**). Σε αυτά ανιχνεύουν με απόλυτο και ιδεοληπτικό τρόπο τις αρχές εκείνες, που ενισχύουν κατά την κρίση τους το εθνικό φρόνημα, μέσα από την επαφή με την αρχαιοελληνική παράδοση, η οποία δικαιώνει τους Έλληνες αυτών των ετών ως Έθνος, εντός και εκτός των συνόρων.

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Δημήτριος Ι. Καλογερόπουλος, ως εκφραστής του λόγου για την τέχνη, χαρακτηρίζει το 1924 τον Χαλεπά «κλασικιστή».²²⁸ Με αφορμή την *Φιλοσοργία* (**Εικ. 2**), την *Κοιμωμένη* (**Εικ. 8**) και τον *Σάτυρο και Έρωτα I* (**Εικ. 9**) επικροτεί το «καλλιτεχνικόν του τάλαντο», όπως αυτό ανέκυψε μέσα από τα κλασικιστικά-εθνοκεντρικά διδάγματα, τα οποία γνώρισε κατά την εκπαίδευσή του στην Αθήνα και στο Μόναχο.²²⁹ Σε αντίστοιχο άξονα κινείται και η σκέψη του νομικού Ξενοφώντα Σώχου. Το 1927 και το 1930 χαιρετίζει «το ύψος της τέχνης [...], το κάλλος και την άψογον εκτέλεσιν», που ενυπάρχουν στα ακαδημαϊκά γλυπτά του, όπως είναι η *Φιλοσοργία* (**Εικ. 2**), η *Κοιμωμένη* (**Εικ. 8**), ο *Σάτυρος και Έρωτα I* (**Εικ. 9**) και η *Μήδεια*.²³⁰ Σύμφωνα πάντα με τον συγγραφέα, ο Χαλεπάς «ήτο κλασικιστής».²³¹ Όπως διατρανώνει, ο γλύπτης μέσα από το νατουραλιστικό του λεξιλόγιο έδωσε «ελληνικά» έργα, άρτια σε αναλογίες και εκτέλεση, τα οποία «συγκινούσιν ηδέως του παρατηρητού την καρδιάν και την ψυχήν και εις γλυκείς ρεμβασμούς βυθίζουν το πνεύμα του· σκορπίζουν την υψηλήν τέχνην, την υπερτέραν αισθητικήν, την χάριν και την ηδονή εις τον κόσμον, αποθαυμάζοντα τον ύψος της τέχνης, το κάλλος και τους βαθείς στοχασμούς των υπερτελείων του Χαλεπά δημιουργημάτων».²³² Το ακαδημαϊκό πλάσιμο της *Κοιμωμένης* (**Εικ. 8**), κατά τα πρότυπα του καλού και αγαθού παρελθόντος, εγκρίνει το 1928 και ο αρθρογράφος της *Βραδυνής*. Με την τοποθέτησή του καθιστά σαφές πως η ιδέα της σύνθεσης και η απόδοσή της ικανοποιούσε την αισθητική του μεσοπολεμικού κοινού, που αξίωνε την «ελληνική» φυσιογνωμία του τόπου μέσα από τον Ρομαντικό Κλασικισμό, ο οποίος είχε παγιωθεί ως ο συνδετικός κρίκος με το ένδοξο παρελθόν της χώρας. Γνωστοποιεί σχετικά ότι «το θέμα του και η τεχνοτροπία του κολακεύουν την αισθηματολογίαν των επισκεπτών, ιδού οι λόγοι της τόσης δημοτικότητάς του».²³³ Τις προτάσεις του εξιδανικευμένου Νατουραλισμού του 19^{ου} αιώνα και τις επιρροές από το έργο του Ιταλού νεοκλασικιστή γλύπτη Antonio Canova, επικαλείται ο συγγραφέας, πολιτικός και δημοσιογράφος Θεόδωρος Βελλιανίτης για να μιλήσει υπέρ της *Κοιμωμένης* του Χαλεπά (**Εικ. 8**). Στο όνομα του κραταιού Ρομαντικού Εθνικισμού, που είχε θεωρηθεί

²²⁸ Βλ. Καλογερόπουλος, 1924α, 8.- Καλογερόπουλος, 1924β, 1.

²²⁹ Βλ. Καλογερόπουλος, 1924α, 8.- Καλογερόπουλος, 1924β, 1.

²³⁰ Βλ. Σώχος, 1927, 110 (αναδημοσίευση: Σώχος, 2004δ, 96).- Σώχος, 1930, 75-76.

²³¹ Βλ. Σώχος, 1927, 110-111(αναδημοσίευση: Σώχος, 2004δ, 96).- Σώχος, 1930, 76.

²³² Βλ. Σώχος, 1927, 110-111(αναδημοσίευση: Σώχος, 2004δ, 96).- Σώχος, 1930, 76.

²³³ Δ.Σ.Δ., 1928α, 1.

ότι φέρνει τη νεότερη Ελλάδα πιο κοντά με την αρχαία, ο Βελλιανίτης παραθέτει το 1932 πως ο «λεπτότατος εκείνος καλλιτέχνης έδωκε την ωραιότεραν μορφήν εις την νεανικήν του έμπνευσιν. [...] Η χάρις, η συμμετρία, η φυσικότης, υπενθυμίζουν την ευγένειαν της τέχνης του Αντωνίου Κανόβα».²³⁴

Στον αντίποδα της δογματικής «προσκόλλησης στο παρελθόν» του Ακαδημαϊσμού,²³⁵ το ρεύμα του δυτικότροπου εκσυγχρονισμού εδραιωνόταν μέσα από «νέες προσπάθειες στην [...] τέχνη»²³⁶ της μεσοπολεμικής Ελλάδας. Έτσι, η χώρα, επιχείρησε να συμπορευτεί με την Ευρώπη της νεωτερικότητας, ώστε να ενταχθεί στην «εποχή» της²³⁷ και να αποφύγει την «εθνική» απομόνωση, που επεφύλασσαν τα γεγονότα του 1922. Ωστόσο, οι ατελέσφορες «εθνικές» διεκδικήσεις στη Μικρά Ασία, έφερναν το αίτημα της εντοπιότητας συνεχώς στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Σε αυτό το πλαίσιο, η λεγόμενη «Γενιά του 1930» με τον συγκροτημένο θεωρητικό της λόγο και με μια απόλυτη επιχειρηματολογία έδωσε τη δική της νεωτερική απάντηση στον κατεστημένο Ακαδημαϊσμό, προάγοντας το συνεχές της τοπικής παράδοσης μέσα από ένα πρίσμα, όπου η μοντερνικότητα πρόβαλλε ως το άλλοθι της «ελληνικότητας». Το γεγονός αυτό δείχνει τον ορίζοντα προσδοκίας της μεσοπολεμικής ελληνικής κοινωνίας που ήθελε το στοιχείο εκείνο, το οποίο θα «σπρώξει μπρός»²³⁸ και θα συμβάλει στην επιθυμητή αλλαγή, χωρίς την αλλοίωση της «εθνικής» ταυτότητας.²³⁹ Υπό αυτήν την οπτική, οι υπέρμαχοι της αναμόρφωσης του καλλιτεχνικού και πνευματικού σκηνικού στην Ελλάδα αυτής της περιόδου αναγνωρίζουν σταθερά τη σημασία των νεανικών γλυπτών του Χαλεπά. Εμμένουν στην *Κοιμωμένη* του 1877 (**Εικ. 8**) και στον *Σάτυρο και Έρωτα I* του 1877 (**Εικ. 9**), έργα που ξεχωρίζουν για τον Κλασικισμό τους. Το γνώρισμα αυτό, ιδωμένο μέσα από την αισθητική της ιθαγένειας, συνηγορεί – κατά την κοινή αντίληψη – στην επαφή της μεσοπολεμικής Ελλάδας με την αρχαία ελληνική παράδοση. Ακόμη, όμως, και στις συγκεκριμένες συνθέσεις, οι οπαδοί των ιδεών της επονομαζόμενης «Γενιάς του 1930» διακρίνουν τα ιδεαλιστικά εκείνα χαρακτηριστικά, τα οποία διαφοροποιούν τον Χαλεπά από τους ακαδημαϊκούς συναδέλφους του και τον αναδεικνύουν πρώιμα σε έναν μοντερνιστή γλύπτη. Στην εναγώνια τους προσπάθεια να προτάξουν την πρωτοποριακή τους ταυτότητα και να ενισχύσουν το εκσυγχρονιστικό προφίλ του τόπου, εξυμνούν τον «νεωτερισμό» των κλασικιστικών του δημιουργιών ως προς την εκφραστική τους

²³⁴ Βελλιανίτης, 1932, 14.

²³⁵ Θεοτοκάς, 1929, 25-26. Για τη διατύπωση παραπλησίων σκέψεων, βλ. και Κόκκινος, 1939α, 557-580.- Βιτσώρης, 1940, 17.

²³⁶ Ήλιάδης, 1978, 141.

²³⁷ Ήλιού, 1937.

²³⁸ Κάσδαγλης, 1991β, 206-207.

²³⁹ Βλ. Θρύλος, 1927, 36.- Θεοτοκάς, 1929, 15.- Μαλέας, 1929.- Έλύτης, 1974, 388.

απόδοση. Αυτός ο «νεωτερισμός» θεωρείται ότι πληροί τις επιζητήσεις του καιρού τους, που παραμένουν εγκλωβισμένες στο ιδεολόγημα της εντοπιότητας. Όπως ομολογούν ιδεοληπτικά, οι εν λόγω δημιουργίες συμβάλλουν στην οικοδόμηση της «ελληνικής» και της «ευρωπαϊκής» εικόνας της χώρας, που είναι αναγκαία για τον «εθνικό» αυτοπροσδιορισμό της σε μια νέα βάση.

Στις αρετές του Ρομαντικού Κλασικισμού του παρελθόντος που διέπουν την πρώιμη παραγωγή του Χαλεπά, αναφέρεται ο συγγραφέας και δημοσιογράφος Δημήτρης Ταγκόπουλος (1860-1926). Το 1924 εξαγγέλει ότι «διατήρησε (την παράδοση) του δασκάλου του (Λεωνίδα Δρόση) στο Σάτυρό του».²⁴⁰ Ταυτόχρονα, αντιπαραβάλλει τον *Σάτυρο και Έρωτα I* (Εικ. 9) με το άλλο αριστούργημα του καλλιτέχνη, την *Κοιμωμένη* (Εικ. 8). Σε αυτό – που το θεωρεί «σταθμό σημαντικό της Νεοελληνικής Τέχνης» – διαπιστώνει ότι ο Χαλεπάς εμφανίζεται πιο ριζοσπαστικός, «φεύγοντας από την κλασική πια παράδοση του δασκάλου του».²⁴¹ Με αυτές τις φράσεις, ο Ταγκόπουλος υπονοεί πως το συγκεκριμένο έργο, παρόλη την εξιδανικευμένη κλασικιστική κατεργασία του, που ενισχύει την «ελληνικότητά» του, έχει μια συναισθηματική ένταση. Αυτή η ένταση, που συνάδει – κατά την κρίση του – με τον υποκειμενισμό του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού, καλλιεργεί την επαφή της χώρας με τη Δύση.²⁴² Αντίστοιχα, ο ανώνυμος αρθρογράφος του *Έλευθέρου Βήματος* τονίζει το 1925 ότι τα νεανικά γλυπτά του καλλιτέχνη τα «χαρακτηρίζει ο ακαδημαϊσμός».²⁴³ Σύμφωνα με τον γράφοντα, ο Χαλεπάς υπερισχύει σε εκφραστικό επίπεδο από άλλους ακαδημαϊκούς γλύπτες, όπως οι Antonio Canova και Bertel Thorvaldsen, καθώς δεν προσκολλάται με άγονο τρόπο στις προτάσεις του Νεοκλασικισμού. Όπως επισημαίνει, «δεν μιμείται απλώς και ψυχρά όπως εκείνοι, αλλά ζωντανεύει τα αρχαία πρότυπα».²⁴⁴ Έτσι, χάρη στη κλασικιστική του γραφή, διατηρεί την «ελληνική» του υπόσταση, ενώ συνάμα προβάλλει πρωτοποριακός και επιτρέπει τη σύνδεση της Ελλάδας με την εκσυγχρονιστική Ευρώπη, κατά τα πρότυπα της αποκαλούμενης «Γενιάς του 1930».

Ακολούθως, ο γλύπτης Θωμάς Θωμόπουλος, στο πλαίσιο της ομιλίας που παρέθεσε για τον Χαλεπά το 1925 στην «Ακαδημία Αθηνών», εξαίρει τον Κλασικισμό του δημιουργού. Ωστόσο, υποδεικνύει και αυτός ότι απέχει από τον στείρο Ακαδημαϊσμό των συγχρόνων του. Ο Θωμόπουλος εξηγεί πως στο έργο του Χαλεπά «το αρχαίο πνεύμα για πρώτη φορά εύρισκε μια ειλικρινή εργατική ψυχή για να ψιθυρίσει τα μυστικά του ωραίου

²⁴⁰ Δ.Π.Τ., 1924, 1.

²⁴¹ Δ.Π.Τ., 1924, 1.

²⁴² Δ.Π.Τ., 1924, 1.

²⁴³ Ανώνυμος, 1925α, 1.

²⁴⁴ Ανώνυμος, 1925α, 1.

κόσμου», όπου «συναντά κανείς αδελφωμένα την αίσθηση με τη γραμμή και τη σύνθεση με την πλαστικότητα».²⁴⁵ Ορμώμενος από την *Κοιμωμένη* του Χαλεπά (**Εικ. 8**), εστιάζει στη συμβολικών διαστάσεων εκφραστικότητα της μορφής. Υποστηρίζει σχετικά ότι «τίποτα δεν ταραίζει την αρμονία της τέχνης του γλύπτου. Το διάγραμμα του τεχνίτη δεν είναι συνηθισμένο ακαδημαϊκό, το οποίο συναντάται στα κατά παραγγελίαν έργα της ανάγκης».²⁴⁶ Ο Θωμόπουλος αποδοκιμάζει τον μηχανικό, ψυχρό τρόπο κατασκευής των γλυπτών, στον οποίο οδήγησε ο θεσμός των παραγγελιών. Μέσα από το συγκεκριμένο νεοκλασικό έργο ανακαλύπτει τον καινοτόμο Χαλεπά, που προσπαθεί να μεταφράσει πλαστικά όσα «συνέλαβεν η ψυχή», όπως σχολιάζει χαρακτηριστικά.²⁴⁷ Επιπλέον, βεβαιώνει ότι «στον ρυθμόν των επιπέδων ο Χαλεπάς, δεν ξεχνά πως είναι Έλλην και γεμάτος από καλοσύνη και ομορφιά στολίζει την πεθαμένη νύφη του Χάρου».²⁴⁸ Υπογραμμίζει τον σπριτουαλισμό, αλλά και την αυθεντική «ελληνικότητα» της τέχνης του Χαλεπά και διατείνεται πως το «κλασικό πνεύμα του Γιαννούλη Χαλεπά ποτίζεται κατ' ευθείαν από το αστείρευτο ποτάμι της Ελληνική Τέχνης. Στον Χαλεπά η κλασικότης του σχήματος δεν είναι κατά συνθήκην όπως στους περισσότερους ψευδοκλασικιστάς της περασμένης και της σύγχρονης γενιάς».²⁴⁹ Με αυτήν του την τοποθέτηση τον ξεχωρίζει από εκείνους που υπηρετούσαν τυφλά τον Ρομαντικό Κλασικισμό της Δύσης, προκειμένου να συνδεθούν επιφανειακά με το ένδοξο παρελθόν και να βρουν την ελληνική τους υπόσταση. Πέρα από τις κυρίαρχες εικαστικές συμβάσεις της εποχής του, ο Χαλεπάς, όπως ομολογεί πάντα ο Θωμόπουλος, «δείχνει πως είναι γνήσιος απόγονος των Ελλήνων, και αν καμία φορά δεν κατορθώνει να δώσει απόλυτη αισθητική μορφή στο έργο του, ποτέ όμως δεν το εγκαταλείπει η ζωή και η προσπάθεια της εκδηλώσεώς της».²⁵⁰ Έτσι, ο Θωμόπουλος βρίσκει στον πλάστη της *Κοιμωμένης* (**Εικ. 8**) και του *Σατύρου και Έρωτα I* (**Εικ. 9**) έναν πρώιμο εκπρόσωπο της λεγόμενης «Γενιάς του 1930», που προσεγγίζει την παράδοση της κλασικής αρχαιότητας μέσα από ένα νεωτερικό πρίσμα. Αυτό διευκολύνει, κατά την κρίση του, την επικοινωνία της χώρας με τη μοντερνιστική Δύση, χωρίς να τίθενται σε κίνδυνο οι «ελληνικές» πολιτισμικές αξιώσεις αυτών των ετών.

Σε παραπλήσια βάση συγκροτείται και η συλλογιστική του ζωγράφου Κώστα Μαλέα. Μολοντί παραδέχεται τη σπουδαιότητα των γλυπτών που φιλοτεχνεί ο Χαλεπάς κατά τα

²⁴⁵ Θωμόπουλος, 1925α (αναδημοσίευση: Θωμόπουλος, 2004β, 97-102). Το κείμενο της ομιλίας δημοσιεύεται σε περιληπτική μορφή στο Θωμόπουλος, 1925β, 8-10 και ολόκληρο στο Θωμόπουλος, 1930, 49-67, από όπου και προέρχονται τα αποσπάσματα των παραθεμάτων που ακολουθούν. Για το συγκεκριμένο παράθεμα του αποσπάσματος, βλ. Θωμόπουλος, 1930, 54.

²⁴⁶ Θωμόπουλος, 1930, 56.

²⁴⁷ Θωμόπουλος, 1930, 56.

²⁴⁸ Θωμόπουλος, 1930, 56.

²⁴⁹ Θωμόπουλος, 1930, 56.

²⁵⁰ Θωμόπουλος, 1930, 56.

έτη 1870-1878, επισημαίνει το 1925 τη «λόγια» εκτέλεσή τους. Ειδικότερα, μαρτυρεί ότι, παρά τη ζωντάνια που διέθεταν, ήταν σε μεγάλο βαθμό δέσμια του Ακαδημαϊσμού του 19^{ου} αιώνα. Από την άλλη πλευρά, σπεύδει να ξεκαθαρίσει πως αν η τρέλα δεν είχε ανακόψει τη γλυπτική του διαδρομή, ο Χαλεπάς θα είχε μια εξέλιξη που θα του επέτρεπε να προσφέρει πολύ νωρίτερα, ακόμη αρτιότερα δείγματα της υψηλής του τέχνης. Σε κάθε περίπτωση, το έργο του συνδυάζει την εσωτερικότητα και το συναίσθημα με την κλασικιστική υφολογία, η οποία δηλώνει τον «ελληνικό» του χαρακτήρα. Υπό αυτήν την έννοια καλύπτει απόλυτα – σύμφωνα με τον Μαλέα – τις «εξευρωπαϊστικές» μεσοπολεμικές αισθητικές προσδοκίες εντός των συνόρων, που αναδύονταν μέσα από το δεσμευτικό ιδεολόγημα της ιθαγένειας: «Το έργο του Χαλεπά το παλαιότερο έχει μια ξεχωριστή θέση μέσα στην ελληνική γλυπτική. Είνε έργα του Χαλεπά που έχουν εσωτερική πνοή και τεχνική εκτέλεσι αξιοσημείωτη, όπως η Κοιμωμένη, μα που δεν αποτελούν μια εξαιρετική προσωπικότητα απελευθερωμένη από τα δεσμά και ελεύθερη στον δρόμο της, έργα όμως που μας δίνουν το θάρρος να πούμε πως αν ο ξεχωριστός τεχνίτης εξακολουθούσε από τότε τον δρόμο του -χωρίς τα πολύχρονα οδυνηρά χασομέρια του- θα ήταν βέβαιο πως η εξέλιξίς του θα παρουσιαζόταν άλλη».²⁵¹

Αντίστοιχα, ο Καθηγητής Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του Πανεπιστημίου της Ρώμης Γεώργιος Θ. Ζώρας (1908-1982) υποδεικνύει με τη σειρά του την εντοπιότητα και τη μοντερνικότητα των νεανικών έργων του Χαλεπά. Σε μια ραδιοφωνική διάλεξη-αφιέρωμα στον γλύπτη τη χρονιά του θανάτου του (1938), προκρίνει την ευρυθμία της πρότερης παραγωγής του, που – όπως ομολογεί – τονώνει με τον Κλασικισμό της τα εθνοκεντρικά αισθήματα. Πιο συγκεκριμένα, επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στην *Κοιμωμένη* (**Εικ. 8**) και μεταφέρει στους αποδέκτες του πως «ο μεγάλος καλλιτέχνης έδειξε πραγματικά τη δύναμη της έμπνευσής του και το μέγεθος της καλλιτεχνικής του φύσης. Η αρμονία της γραμμής και ο νεοκλασικισμός διακρίνουν τα δημιουργήματα αυτής της περιόδου που στάθηκε κι' η πιο εντατική και αποδοτική του Χαλεπά».²⁵² Ο Ζώρας συμβαδίζει με τις αντιλήψεις του δημοτικιστή λογοτέχνη, δημοσιογράφου και κριτικού Ζαχαρία Λ. Παπαντωνίου,²⁵³ και εγκωμιάζει την εκφραστική δύναμη των έργων του γλύπτη. Κατά τη γνώμη του, αποτελεί δίαυλο επικοινωνίας της μεσοπολεμικής Ελλάδας με την νεωτερική

²⁵¹ Μαλέας, 1925, 3 (αναδημοσίευση: Μαλέας, 2004, 106).

²⁵² Ζώρας, 1938, 9.

²⁵³ Με αφορμή την *Κοιμωμένη* (**Εικ. 8**), ο Παπαντωνίου παρατηρεί τον τρόπο αποτύπωσης της μορφής, ο οποίος αναπαράγει το κλασικά «ωραίο». Έτσι, διατρανώνει το 1927 ότι «το χριστιανικό εκείνο έργο του, αρκετά επηρεασμένο από ένα τύπο πλαγιασμένης που επικρατούσε τότε στη γλυπτική (τάφος της βασίλισσας Λουίζας εις το Σαρλότεμπουργκ από τον Rauch κτλ.), είχε πολλή πίστη μέσα στον ύπνο του, πολλή μακαριότητα και ελπίδα του άλλου κόσμου». Βλ. Παπαντωνίου, 1927, 132-134 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 1999β, 87). Κοινές σκέψεις εκφράζει και το 1938. Βλ. Παπαντωνίου, 1938β, 1-2 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2004β, 114-115.- Παπαντωνίου, 2006γ, 116).

Δύση. Σημειώνει σχετικά πως, παρά το νεαρό της ηλικίας του, ο Χαλεπάς είχε αφομοιώσει τις αρετές του Ακαδημαϊσμού του 19^{ου} αιώνα και ότι «η εκφραστικότητα και η ακρίβεια της γραμμής τον κάνουν διάσημο».²⁵⁴ Τα στοιχεία αυτά προτάσσονται από τον γράφοντα ως πρότυπο για τους Έλληνες γλύπτες, οι οποίοι διαμορφώνονταν αισθητικά σε ένα περιβάλλον, όπου η πρόταση της επονομαζόμενης «Γενιάς του 1930» έθετε τις βάσεις για την αντίδραση στο ρεύμα του παγιωμένου Νατουραλισμού.

Για τη γλυπτική της πρώτης περιόδου του Χαλεπά, μιλά το 1938 και ο Ηλίας Ζιώγας (;-1982), στο πλαίσιο μιας νεκρολογίας που επιχειρεί ως εκφραστής του λόγου για την τέχνη. Μέσα από τα *Νεοελληνικά Γράμματα* ξεκαθαρίζει ότι ο γλύπτης παρέδωσε έργα άψογα υλοποιημένα, σεβόμενα την κλασική παράδοση της Ελλάδας. Συνάμα, αυτά έφεραν το προσωπικό του στίγμα μακριά από όποια μίμηση. Κατά τα λεγόμενά του, οι εσωτερικές του λύσεις συγχώνευαν το παρελθόν με το παρόν και ενίσχυαν την «ελληνική» και την «ευρωπαϊκή» φυσιογνωμία της χώρας στη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Κατά συνέπεια, ο Χαλεπάς παρουσιάζεται για μια ακόμη φορά ως ένας ελληνοκεντρικός και πρωτοποριακός γλύπτης. Αναφορικά με την *Κοιμωμένη* (**Εικ. 8**), ο Ζιώγας δημοσιοποιεί πως «είναι ένα νεοκλασικό έργο, επηρεασμένο ασφαλώς [...] από την τότε βουαρικη αντίληψη περί γλυπτικής, αλλ' ένα έργο που η σφραγίδα της προσωπικότητας του δημιουργού του είναι και βαθύτατα και καθαρώτατα επιτιθειμένη. Γλυπτό που πρέπει να τοποθετηθεί πλάι στα έργα που έδωσαν η νατουραλιστική φιλολογία και φαντασία των τελευταίων χρόνων, η *Κοιμωμένη* του Χαλεπά ανασυνδέει τους δεσμούς μεταξύ της κλασικής παράδοσης της χώρας μας και της νεοελληνικής τέχνης».²⁵⁵

Παρόμοιες απόψεις ενστερνίζεται και ο γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος. Ορμώμενος από το γεγονός του θανάτου του Χαλεπά, παρατηρεί την πρώιμη μοντερνικότητά του, ως προς την απόδοση της έκφρασης και επαινεί το 1938 το στοιχείο της «ελληνικότητας», όπως το διακρίνει στη κλασικιστική εκτέλεση της *Κοιμωμένης* (**Εικ. 8**) και του *Σατύρου και Έρωτα I* (**Εικ. 9**).²⁵⁶ Στο ίδιο πνεύμα αναπτύσσουν το 1938 τη σκέψη τους οι στοχαστές της αποκαλούμενης «Γενιάς του 1930», Μιχαήλ Ροδάς (1884-1948)²⁵⁷ και Τζούλιο Καΐμη (1897-1982),²⁵⁸ οι οποίοι εντοπίζουν με τη σειρά τους τα παραπάνω χαρακτηριστικά στην *Κοιμωμένη* του (**Εικ. 8**). Αντίστοιχα, ο ιστορικός τέχνης Δημήτριος Ευαγγελίδης (1888-1959), επιδοκιμάζει το ίδιο ταφικό μνημείο. Μολονότι αναφέρεται από το λίκνο του γερμανικού Νεοκλασικισμού – όπως αποφαινεται – αποκλίνει από το κατεστημένο

²⁵⁴ Ζιώγας, 1938, 9.

²⁵⁵ Ζιώγας, 1938, 6 (αναδημοσίευση: Ζιώγας, 2004, 118).

²⁵⁶ Τόμπρος, 1938 (αναδημοσίευση: Τόμπρος, 2006, 127).

²⁵⁷ Βλ. Ροδάς, 1938, 32.

²⁵⁸ Καΐμη, 1938β (αναδημοσίευση: Καΐμη, χ.χ., 40.- Φάις, 1994β, 175-177.- Καΐμη, 2006, 45). Βλ. επίσης Τριανταφυλλοπούλου, 2015, 93-95, 109-111, 258, 281.

ακαδημαϊκό πνεύμα. Διαθέτει μια ηρεμία και γαλήνια εσωτερικότητα που παραπέμπει, κατά τον γράφοντα, στις ιδεαλιστικές εικαστικές αξιώσεις της Δύσης. Το 1938 υποστηρίζει σχετικά πως στην «Κοιμωμένη του Χαλεπά συνδυάζεται η κλασική γραμμή με την εσωτερική ζωή. Η κλασική ηρεμία βασιλεύει στις επιφάνειες και τις γραμμές, αλλά χωρίς ψυχρότητα και επιτήδευση».²⁵⁹ Εκτός από την *Κοιμωμένη* (Εικ. 8), ο Ευαγγελίδης χρησιμοποιεί το έτερο πολυσυζητημένο έργο του Χαλεπά, *Σάτυρος και Έρωτας I* (Εικ. 9), για να τεκμηριώσει τη σκέψη του. Μέσα από την ανάλυσή του καταδεικνύει την εξιδανίκευση της σύνθεσης, στην οποία εγκρύπτεται – κατά τα λεγόμενά του – ένας «ζωντανός [...] και μετρημένος τόνος»,²⁶⁰ που επιτρέπει στο γλυπτό να ξεφύγει από τη στατικότητα του Ακαδημαϊσμού του 19^{ου} αιώνα. Ο γλύπτης, με τις προτάσεις του αυτές, εναρμονίζει την κλασική αρχαιότητα με την πρωτοπορία, όπως επέβαλλε η μεσοπολεμική «εκμοντερνιστική» αισθητική της ιθαγένειας. Κατά συνέπεια, θεωρείται ότι δίνει στην Ελλάδα αυτών των ετών τη δυνατότητα να προσεγγίσει την εκσυγχρονιστική Ευρώπη, χωρίς να χάσει τον τοπικό της χαρακτήρα.

Σε αυτό το περιβάλλον, το οποίο οικοδομούνταν στη βάση του νεωτερισμού και της εντοπιότητας, τα αφαιρετικά έργα²⁶¹ που έκανε ο Χαλεπάς μετά τη «νεκρανάστασή» του, το 1902,²⁶² απασχολούν τη μεσοπολεμική διάνοηση του εσωτερικού της χώρας, η οποία

²⁵⁹ Ευαγγελίδης, 1938α, 1.

²⁶⁰ Βλ. Ευαγγελίδης, 1938β, 1.- Ευαγγελίδης, 1938γ, 1.

²⁶¹ Μετά την έξοδό του από το ψυχιατρείο της Κέρκυρας (1888-1902), το 1902, έως το 1930, ο Χαλεπάς αποδεσμεύτηκε από τους κραταιούς κανόνες της Σχολής του Μονάχου, παρότι διατήρησε τη θεματολογία της πρώτης του φάσης. Αρνήθηκε τον Κλασικισμό στην απόδοση των μορφών του και εστίασε στη σύνθεση και στη δομή. Ταυτόχρονα, συνδύασε θεματικές αντιθέσεις με την παραμόρφωση. Το γεγονός αυτό επιτρέπει στους ντόπιους μεσοπολεμικούς ειδικούς του έργου του να προβούν σε αναγωγές στα αφαιρετικά έργα των εξπρεσιονιστών, κυβιστών και σουρεαλιστών της Δύσης. Από το 1930 που εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, έως και τον θάνατό του, το 1938, ο γλύπτης επανήλθε σε παλαιότερα θέματα, χωρίς όμως να εκδηλώσει κάποια διάθεση για μνημειακότητα. Αντίθετα, μέσα από ένα ακόμη λιτότερο και αμεσότερο εκφραστικό πλάσιμο, προχώρησε σε απόλυτα εσωτερικές, ιδεαλιστικές λύσεις. Η προσοχή του ήταν σταθερά προσανατολισμένη στη σύνθεση, στην οποία εντοπίζονται χαρακτηριστικά από το κίνημα του Εξπρεσιονισμού.

²⁶² Βλ. Ανώνυμος, 1924α, 221-222.- Βελιανίτης, 1924β, 1.- Βελιανίτης, 1924γ, 1.- Δ.Π.Τ., 1924, 1.- Καλογερόπουλος, 1924α, 8-9.- Καλογερόπουλος, 1924β, 1.- Ό κ. Ίερεμίας, 1924, 1.- Πομόνης, 1924, 2.- Χ., 1924, 3.- Ανώνυμος, 1925β, 36.- Μαλέας, 1925, 3 (αναδημοσίευση: Μαλέας, 2004, 106).- Τσαμό, 1925, 3.- Δειλινός, 1926, 1.- Ανώνυμος, 1927ζ, 12.- Μενάρδος, 1927, 219-220 (αναδημοσίευση: Μενάρδος, 2004, 107).- Αμύντας, 1928, 3.- Ανώνυμος, 1928τ, 2.- Ανώνυμος 1928χ, 2.- Μινερβιέν, 1928, 1.- Παράσχος, 1928, 2.- Δούκας, 1929, 3.- Ανώνυμος, 1930, 2.- Β.Γ., 1930, 2.- Δ., 1930α, 1.- Δ., 1930β, 2.- Καλαντζής, 1930γ, 2.- Μαλ(αβέτας), 1930, 3-4.- Ροδάς, 1930α, 2 (αναδημοσίευση: Ροδάς, 2004, 108).- Ροδάς, 1930β, 2.- Ροδάς, 1930γ, 12-13.- Ροδάς, 1930δ, 2.- Ανώνυμος, 1931α, 2.- Δεβάρης, 1931β, 5.- Ρ., 1931, 5 (αναδημοσίευση: Ρ., 2006, 119-120).- Βελιανίτης, 1932, 15.- Γάιος, 1932, 3.- Δούκας, 1932, 652-653, 658.- Γάιος, 1933α, 3.- Α.Α., 1934, 1-2.- Ανώνυμος, 1934δ, 2.- Ανώνυμος, 1934ε, 2.- Λαλαούνη, 1934, 2.- Λουκίδης, 1934, 2.- Μητσόπουλος, 1934, 2.- Παναγιωτόπουλος, 1934α, 1 (αναδημοσίευση: Παναγιωτόπουλος, 1993, 72.- Παναγιωτόπουλος, 2004, 109.- Παναγιωτόπουλος, 2006, 97).- Παπαντωνίου, 1934β, 2.- Παπαντωνίου, 1934δ, 1, 5 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2006α, 105-106).- Παράσχος, 1934 (αναδημοσίευση: Παράσχος, 1999, 91.- Παράσχος, 2003, 758).- Ριάδης, 1934, 6.- Γκιβάδης, 1935, 65.- Δούκας, 1935γ, 13 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1970, 9-13.- Δούκας, 2004, 115-117).- Καλλονάς, 1935α, 3 (αναδημοσίευση: Καλλονάς, 1943, 49-56).- Καλλονάς, 1935β, 3 (αναδημοσίευση: Καλλονάς, 1943, 49-56).- Ανώνυμος, 1938α, 2.- Ανώνυμος, 1938β, 15.- Ανώνυμος, 1938γ (αναδημοσίευση: Ανώνυμος, 2006α, 129-131).- Ανώνυμος, 1938δ, 272.- Βενέζης, 1938, 1 (αναδημοσίευση: Βενέζης, 2004, 121).- Γ.Α., 1938, 5.- Δ.Σ.Δ., 1938 (αναδημοσίευση: Δ.Σ.Δ., 2006, 21-23).- Ζιώγας, 1938, 6 (αναδημοσίευση: Ζιώγας, 2004, 117-119).- 127

εξοικειωνόταν συνεχώς με τη σχέση τρέλας-τέχνης. Η δημιουργική του «αφύπνιση» θυμίζει εκείνη του Ιταλού γλύπτη Vincenzo Gemito (1852-1929), ο οποίος είχε επίσης ταλαιπωρηθεί από ψυχική νόσο.²⁶³ Ως εκ τούτου, οι όψιμες συνθέσεις του Χαλεπά αποτελούν αντικείμενο πραγμάτευσης σε άμεση συνάρτηση με την ψυχοπάθειά του. Σε καμία από τις κριτικές των ετών 1923-1940 δεν συναντώνται αρνητικά σχόλια. Οι ντόπιοι στοχαστές της τέχνης αυτών των ετών, οι οποίοι προασπίζονταν σταθερά τον Κλασικισμό στη βάση του Ρομαντικού Εθνικισμού που ευαγγελίζονταν, ουδέποτε μέμφονται τις εν λόγω διατυπώσεις του. Σε κάθε άλλη περίπτωση, ως απόρροια του ιδεολογικού και ιστορικού περιβάλλοντος που περιγράφεται, θα του χρέωναν αρνητικά την απόκλιση από τον κατεστημένο Ακαδημαϊσμό. Άλλωστε, όπως παραδέχονται, ακόμη και σε αυτά τα έργα του «διαφαίνονται αι αρχαί [...] αι παραδόσεις των σπουδών του»²⁶⁴ και οι κλασικές του καταβολές.²⁶⁵ Επιπλέον, επισημαίνουν την ιδιοφυΐα²⁶⁶ της ώριμης φάσης του, από τη στιγμή που ανιχνεύουν κοινά στοιχεία με τις νεανικές του συνθέσεις σε επίπεδο θεματικής. Αυτό επιτρέπει – κατά τη γνώμη τους – την επαφή της σύγχρονης πραγματικότητας με το ένδοξο ελληνικό παρελθόν, που ήταν αναγκαία για τη διαφύλαξη της «εθνικής» υπόστασης του γένους. Ταυτόχρονα, χωρίς να παίρνουν επίσημα θέση ενάντια στις εν λόγω δημιουργίες, δικαιολογούν το «ατόπημα» του γλύπτη προς τον Μοντερνισμό, επικαλούμενοι την παράκρουσή του, που λειτουργούσε – όπως πρεσβεύουν – «πέρα από κανόνες “λογικούς”».²⁶⁷ Μέσα από αυτήν την ουδέτερη στάση τους δηλώνουν – όπως και οι προγενέστεροι συνάδελφοί τους – την αισθητική τους, την οποία καλλιέργησε το εθνοκεντρικό ιδεολόγημα, που συνέχιζε σε μεγάλο βαθμό να φορτίζει με ένα συντηρητικό πρόσημο τον εγχώριο ορίζοντα προσδοκίας του Μεσοπολέμου. Από την άλλη πλευρά, οι εντός των συνόρων θιασώτες του Μοντερνισμού, οι οποίοι στηρίζαν αδιαλείπτως τη

Ζώρας, 1938, 8-11.- Καϊμη, 1938α, 90 (αναδημοσίευση: Καϊμη, 1973, 25-28.- Φάις, 1994β, 175-177.- Καϊμη, 2004, 120-121).- Καϊμη, 1938β (αναδημοσίευση: Καϊμη, χ.χ., 36-46.- Φάις, 1994β, 175-177.- Καϊμη, 2006, 43-49).- Κόκκινος, 1938β, 1351-1353 (αναδημοσίευση: Κόκκινος, 2004, 119-120.- Κόκκινος, 2006, 57-60).- Λάσκαρης, 1938, 2 (αναδημοσίευση: Λάσκαρης, 2006, 67-68).- Λιδωρίκης, 1938α, 4.- Λιδωρίκης, 1938β (αναδημοσίευση: Λιδωρίκης, 2006, 69-73).- Μυριβήλης, 1938 (αναδημοσίευση: Μυριβήλης, 2006, 93-95).- Παπαντωνίου, 1938α, 1-2 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 1999α, 85-87.- Παπαντωνίου, 2004α, 112-113.- Παπαντωνίου, 2006β, 111-114).- Παπαντωνίου, 1938β, 1-2 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2004β, 113-115.- Παπαντωνίου, 2006γ, 115-118).- Ρήγας, 1938, 9.- Ροδάς, 1938, 32-33.- Σαμαράκης, 1938, 279.- Τόμπρος, 1938 (αναδημοσίευση: Τόμπρος, 2006, 125-128).- Τσακίριδης, 1938, 3.- Φιλήμων, 1938, 1-2.- Ρέγκος, 1939.

²⁶³ Μετά από μια περίοδο ψυχικής κατάρρευσης (1887-1909), ο Gemito ξαναβρήκε την πνευματική του ισορροπία και παρουσιάστηκε από τον αθηναϊκό Τύπο των μεσοπολεμικών ετών ως ένας δημιουργός που επανήλθε στα εγκόσμια και αναγεννήθηκε καλλιτεχνικά. Βλ. Ματθιόπουλος, 2004, 32, καθώς και τα σχόλια που παρατίθενται στα εξής έργα: Άνώνυμος, 1927δ, 12.- Καϊμη, 1929, 29.

²⁶⁴ Βελλιανίτης, 1924γ, 1.

²⁶⁵ Βλ. Άνώνυμος, 1931γ, 2.- Φιλαδελεύς, 1931, 2.- Παπανδρέου, 1932, 12-13.- Παναγιωτόπουλος, 1934β, 1-2 (αναδημοσίευση: Παναγιωτόπουλος, 1993, 79).- Γιοφύλλης, 1935, 29-30.- Καλλονάς, 1935β, 4 (αναδημοσίευση: Καλλονάς, 1943, 49-56).

²⁶⁶ Βλ. Βελλιανίτης, 1924γ, 1.

²⁶⁷ Βλ. Σώχος, 1927, 110 (αναδημοσίευση: Σώχος, 2004δ, 96).- Σώχος, 1930, 75-77.

συζήτηση υπέρ της τρέλας στο όνομα του ιδεολογικού-αισθητικού εκσυγχρονισμού του τόπου, επαινούν σε σταθερή βάση την ύστερη δουλειά του Χαλεπά. Συνάμα, αξιοποιούν τις αφαιρετικές του δημιουργίες για την πρόταξη της νεωτερικότητας που επιθυμούν. Με απόλυτο λόγο μιλούν για έναν επαναστάτη, «μεγαλοφυή»²⁶⁸ δημιουργό, ισάξιο των Ευρωπαϊκών εκφραστών της πρωτοπορίας και εξαρτούν τη μοντερνικότητά του από την παράνοιά του.²⁶⁹ Σε μια εποχή κατά την οποία η τρέλα συνδέεται σταθερά με τη νεωτερικότητα, βρίσκουν στον «μεταλογικό» Χαλεπά τον δικό τους Vincent van Gogh.²⁷⁰ Κατά συνέπεια, υπογραμμίζουν ότι μέσα από τη λιτή, «εξπρεσιονιστική»,²⁷¹ «κυβιστική»,²⁷² «πριμιτιβιστική»,²⁷³ σχεδόν «παιδική»²⁷⁴ γραφή, εμβαθύνει ενστικτωδώς

²⁶⁸ Βλ. Θωμόπουλος, 1925α (αναδημοσίευση: Θωμόπουλος, 2004, 97-102).- Θωμόπουλος, 1925β, 8-10.- Μαλέας, 1925, 3 (αναδημοσίευση: Μαλέας, 2004, 105-106).- Γιοκαρίνης, 1927, 3.- Άμύντας, 1928, 3.- Βέλμος, 1928β, 14-15 (αναδημοσίευση: Βέλμος, 2004, 154-155).- Γ.Λ., 1928, 5.- Θωμόπουλος, 1930, 51, 53, 66.- Ρ., 1931, 5 (αναδημοσίευση: Ρ., 2006, 119-120).- Κωνσταντινίδης, 1934 (αναδημοσίευση: Κωνσταντινίδης, 1981-1982.- Κωνσταντινίδης, 2004, 110-111. - Κωνσταντινίδης, 2006, 63-64).- Βενέζης, 1938, 1 (αναδημοσίευση: Βενέζης, 2004, 121).- Ζιώγας, 1938, 6 (αναδημοσίευση: Ζιώγας, 2004, 117-118).- Κόκκινος, 1938β, 1351-1352 (αναδημοσίευση: Κόκκινος, 2004, 119.- Κόκκινος, 2006, 58).- Λάσκαρης, 1938, 2 (αναδημοσίευση: Λάσκαρης, 2006, 67-68).- Λιδωρίκης, 1938α, 4.- Λιδωρίκης, 1938β (αναδημοσίευση: Λιδωρίκης, 2006, 69-73).- Μυριβήλης, 1938 (αναδημοσίευση: Μυριβήλης, 2006, 93-94).- Παπαντωνίου, 1938β, 2 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2004β, 115.- Παπαντωνίου, 2006γ, 118).- Ροδάς, 1938, 32-33.- Σαμαράκης, 1938, 279.- Τσακνίδης, 1938, 3.- Ρέγκος, 1939.

²⁶⁹ Βλ. Ό κ. Ίερεμίας, 1924, 1.- Άνώνυμος, 1925α, 1.- Θωμόπουλος, 1925α (αναδημοσίευση: Θωμόπουλος, 2004β, 97-102).- Θωμόπουλος, 1925β, 8-10.- Μαλέας, 1925, 3 (αναδημοσίευση: Μαλέας, 2004, 106).- Φ.Π., 1925, 3.- Ουράνης, 1926β, 1-2.- Άνώνυμος, 1927ς, 12.- Γιοκαρίνης, 1927, 3.- Παπαντωνίου, 1927, 132-134 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 1999β, 86).- Άμύντας, 1928, 3.- Βέλμος, 1928β, 10-20 (αναδημοσίευση: Βέλμος, 2004, 148-160).- Γ.Λ., 1928, 5.- Δειλινός, 1928, 1.- Δρίβας, 1928β, 5.- Μινερβιέν, 1928, 1.- Παράσχος, 1928, 2.- Δ., 1930α, 1.- Θωμόπουλος, 1930, 49-67.- Ροδάς, 1930α, 2 (αναδημοσίευση: Ροδάς, 2004, 108).- Ροδάς, 1930γ, 13.- Τόμπρος, 1930, 10.- Δεβάρης, 1931β, 5.- Ρ., 1931, 5 (αναδημοσίευση: Ρ., 2006, 119-123).- Βελλιανίτης, 1932, 15.- Δούκας, 1932, 568-660.- Κόκκινος, 1935α, 497.- Κωνσταντινίδης, 1934 (αναδημοσίευση: Κωνσταντινίδης, 1981-1982.- Κωνσταντινίδης, 2004, 109-112.- Κωνσταντινίδης, 2006, 61-66).- Παπ., 1934 (αναδημοσίευση: Παπ., 2006, 103).- Παπαντωνίου, 1934δ, 1, 5 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2006α, 106-107).- Γκικιάδης, 1935, 65-67.- Δούκας, 1935δ, 11-13 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1970, 9-13).- Ταρσούλη, 1935, 95.- Βενέζης, 1938, 1-2 (αναδημοσίευση: Βενέζης, 2004, 122).- Εὐαγγελίδης, 1938δ, 3-4.- Ζιώγας, 1938, 6-10 (αναδημοσίευση: Ζιώγας, 2004, 118-119).- Καΐμη, 1938α, 90 (αναδημοσίευση: Καΐμη, 1973, 25-28.- Φάις, 1994β, 175-177.- Καΐμη, 2004, 121).- Κόκκινος, 1938β, 1351-1353 (αναδημοσίευση: Κόκκινος, 2004, 120.- Κόκκινος, 2006, 58-60).- Παπαντωνίου, 1938α, 2 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 1999α, 87.- Παπαντωνίου, 2004α, 113.- Παπαντωνίου, 2006β, 114).- Παπαντωνίου, 1938β, 1-2 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2004β, 114.- Παπαντωνίου, 2006γ, 115-117).- Τόμπρος, 1938 (αναδημοσίευση: Τόμπρος, 2006, 127-128).- Ρέγκος, 1939.

²⁷⁰ Ματθιόπουλος, 2004, 37-38.

²⁷¹ Βλ. Μαλέας, 1925, 3 (αναδημοσίευση: Μαλέας, 2004, 106).- Δειλινός, 1928, 1.- Παράσχος, 1928, 2.- Εὐαγγελίδης, 1938δ, 3-4.

²⁷² Βλ. Παπαντωνίου, 1927, 132-134 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 1999β, 88).- Παπαντωνίου, 1938β, 1-2 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2004β, 114.- Παπαντωνίου, 2006γ, 115-116).

²⁷³ Βλ. Άνώνυμος, 1925α, 1.- Θωμόπουλος, 1925α (αναδημοσίευση: Θωμόπουλος, 2004β, 97-102).- Θωμόπουλος, 1925β, 8-10.- Μαλέας, 1925, 3 (αναδημοσίευση: Μαλέας, 2004, 106).- Παπαντωνίου, 1927, 132-134 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 1999β, 88).- Άμύντας, 1928, 3.- Βέλμος, 1928β, 15-17 (αναδημοσίευση: Βέλμος, 2004, 155-157).- Δρίβας, 1928β, 5.- Μινερβιέν, 1928, 1.- Παράσχος, 1928, 2.- Δ., 1930α, 1.- Θωμόπουλος, 1930, 49-67.- Ροδάς, 1930α, 2 (αναδημοσίευση: Ροδάς, 2004, 108).- Παπαντωνίου, 1934δ, 1, 5 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2006α, 106-107).- Ζιώγας, 1938, 6 (αναδημοσίευση: Ζιώγας, 2004, 119).- Ζώρας, 1938, 10.- Κόκκινος, 1938β, 1352-1353 (αναδημοσίευση: Κόκκινος, 2004, 120.- Κόκκινος, 2006, 59).- Παπαντωνίου, 1938β, 1-2 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2004β, 114.- Παπαντωνίου, 2006γ, 115-116).

στην ουσία. Παράλληλα, βεβαιώνεται ότι χωρίς να αποποιείται την ιθαγένειά του, εκπροσωπεί την επονομαζόμενη «Γενιά του 1930» και βοηθά στην επικοινωνία της μεσοπολεμικής Ελλάδας με τη νεωτερική Δύση. Αυτό πιστοποιείται από την αφαιρετική, με αναγωγές στην Αρχαϊκή Τέχνη, γραφή του. Άλλωστε, ο Μινιμαλισμός της Αρχαϊκής Τέχνης, που είχε εξισωθεί στη συνείδηση των μοντερνιστών της Δύσης με την τέχνη των πρωτόγονων, ξεχασμένων λαών, αποτέλεσε στο όνομα του κυρίαρχου Πριμιτιβισμού την αντιπρόταση στον Νεοκλασικισμό των προηγούμενων ετών. Η συλλογιστική των Ελλήνων μεσοπολεμικών οπαδών της νεωτερικότητας, που ανάγει τον Μοντερνισμό σε άλλοθι της εντοπιότητας, καταδεικνύοντας τη μία όψη του πολιτισμικού προσανατολισμού της χώρας, τεκμηριώνεται μέσα από αναφορές σε συγκεκριμένα έργα. Ειδικότερα, εστιάζουν στα *Άγγελος Κυρίου* των ετών 1918-1924 (Εικ. 17), *Κεφάλι Αθηνάς* γύρω στο 1925 (Εικ. 27), *Ηρωδιάδα* πριν το 1922 (Εικ. 23), *Άγιος Χαράλαμπος και Ερμής* πριν το 1925 (Εικ. 29), *Κονιάκ* του 1927 (Εικ. 31), *Οιδίποδας και Αντιγόνη* του 1930 (Εικ. 34), *Προτομή καλλιτέχνη* του 1931 (Εικ. 35), *Μεγάλη αναπαυόμενη* του 1931 (Εικ. 37), *Μήδεια III* του 1933 (Εικ. 43), *Άγιος Χαράλαμπος και μαρμαράς* του 1934 (Εικ. 47) και *Άγιος Γεώργιος* του 1931 (Σχ. 2). Σε αυτήν τη λογική εντατικοποιήθηκε, με ιδιωτική πρωτοβουλία, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, η προσπάθεια που είχε αρχίσει ήδη από την αυγή του 20^{ού} αιώνα για τη γνωστοποίηση του όψιμου έργου του Χαλεπά, η οποία και παρέμεινε εντός των συνόρων. Ο Θωμάς Θωμόπουλος είχε επισκεφτεί το 1922 τον Χαλεπά στην Τήνο, μαζί με τεχνίτες του Αρχαιολογικού Μουσείου, για να μεταφέρουν σε γύψο αντίγραφα των πήλινων προπλασμάτων της όψιμης περιόδου του.²⁷⁵ Στις 31 Μαρτίου 1925 έγινε στην «Ακαδημία Αθηνών» η πρώτη ατομική έκθεση του Χαλεπά με δώδεκα έργα της «μεταλογικής» του φάσης.²⁷⁶ Στις 25 Μαρτίου 1927 απονεμήθηκε στον γλύπτη το «Άριστεϊόν τῶν Τεχνῶν», χάρη στην παρέμβαση του Θωμόπουλου και του Ζαχαρία Λ. Παπαντωνίου.²⁷⁷ Το 1928 έλαβε χώρα η δεύτερη έκθεση με εκατόν δώδεκα σκίτσα και τρία γλυπτά της ώριμης καλλιτεχνικής του πορείας. Τα έργα αυτά εκτέθηκαν στο «Άσυλο Τέχνης» στην Αθήνα, με επιμέλεια του εκδότη και εκφραστή του λόγου για

²⁷⁴ Βλ. Μαλέας, 1925, 3 (αναδημοσίευση: Μαλέας, 2004, 106).- Δ., 1930α, 1.- Ροδάς, 1930α, 2 (αναδημοσίευση: Ροδάς, 2004, 108).- Δούκας, 1932, 658.- Παπαντωνίου, 1934δ, 1, 5 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2006α, 106-107).

²⁷⁵ Βλ. Γουλιάκη-Βουτυρά, 2005, 27-31.- Goulaki-Voutytra, 2005, 27-31, όπου παρατίθενται οι σχετικές επιστολές και τα διαβιβαστικά έγγραφα.

²⁷⁶ Βλ. Ανώνυμος, 1925α, 1.- Ανώνυμος, 1925β, 35-37.- Θωμόπουλος, 1925α (αναδημοσίευση: Θωμόπουλος, 2004α, 97-102).- Θωμόπουλος, 1925β, 8-10.- Μαλέας, 1925, 3.- Μενάρδος, 1925, 219-220 (αναδημοσίευση: Μενάρδος, 2004, 106-107).- Φ.Π., 1925, 3.

²⁷⁷ Βλ. Ανώνυμος, 1927β, 1.- Ανώνυμος, 1927γ.- Ανώνυμος, 1927ε, 13.- Ανώνυμος, 1927ζ, 12.- Ανώνυμος, 1927ζ.- Βέλμος, 1927β, 1-3.- Κατηφόρης, 1927 (αναδημοσίευση: Κατηφόρης, 2006, 51-56). Την ίδια χρονιά μαζί με τον Χαλεπά τιμήθηκαν με το ίδιο βραβείο ο ζωγράφος Γεώργιος Ροϊλός και ο γλύπτης Κώστας Δημητριάδης. Βλ. Ανώνυμος, 1927β, 1.- Ανώνυμος, 1927γ.

την τέχνη Νίκου Βέλμου.²⁷⁸ Με αφορμή την εν λόγω έκθεση, ο Βέλμος κυκλοφόρησε ένα τιμητικό τεύχος για τον Χαλεπά στα *Φύλλα τέχνης τοῦ Φραγγελίου*, το εξώφυλλο του οποίου σχεδίασε ο χαράκτης Δημήτρης Γαλάνης. Στις 18 Νοεμβρίου 1934 πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα ο εορτασμός των γενεθλίων του Χαλεπά και του ποιητή, συγγραφέα και πολιτικού Αριστομένη Προβελέγγιου, από τη «Λαογραφική και Ἱστορική Ἑταιρεία Κυκλαδικοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Τέχνης». Εκεί, απονεμήθηκε στους δύο δημιουργούς μετάλλιο από το «Τμήμα Καλῶν Τεχνῶν» του Υπουργείου Παιδείας.²⁷⁹ Την επόμενη χρονιά οι «Ἐλεύθεροι Καλλιτέχναι»²⁸⁰ υλοποίησαν την πρώτη τους έκθεση στην αθηναϊκή πρωτεύουσα και προσκάλεσαν τους Γαλάνη και Χαλεπά να συμμετάσχουν. Στην ουσία καθιστούσαν σαφὴ τα εικαστικά τους πρότυπα, τα οποία συνδύαζαν το καινοφανές με τις παραστατικές τεχνοτροπικές τους αντιλήψεις.²⁸¹ Με αυτόν τον τρόπο νομιμοποιείται η μοντερνικότητα-«ελληνικότητα» των μεσοπολεμικῶν νεωτεριστῶν του εσωτερικοῦ της χώρας, οι οποίοι εντοπίζουν στις «μεταλογικές» του διατυπώσεις το «φωτεινὸ σύμβολο κάθε καλλιτεχνικῆς δημιουργίας».²⁸² Ὡς αποτέλεσμα, οι κρίσεις που διατυπώνονται γύρω από την ὑστερη παραγωγή του Χαλεπά κατά το διάστημα 1923-1940 «αντανακλούν ἀπὸ τη μια το ενδιαφέρον του μοντερνισμού για τις αυθόρμητες και ενστικτώδεις εικαστικές μορφές, ὅπως η τέχνη των πρωτόγονων, των παιδιῶν ἢ των διανοητικῶν ταραγμένων και ἀπὸ την ἄλλη τη ρομαντικὴ αγωνία των νεοελλήνων να διακρίνουν ὅτι κάπου αναγεννιέται το ελληνικὸ καλλιτεχνικὸ δαιμόνιο και ἀνοίγει ο δρόμος για ἕναν ἀληθινὸ, εθνικὸ πολιτισμὸ».²⁸³

²⁷⁸ Βλ. Ἀμύντας, 1928, 3.- Ἀνώνυμος, 1928α, 58.- Ἀνώνυμος, 1928β, 3.- Ἀνώνυμος, 1928γ, 2.- Ἀνώνυμος, 1928δ, 2.- Ἀνώνυμος, 1928ε, 2.- Ἀνώνυμος, 1928ς, 2.- Ἀνώνυμος, 1928ζ, 3.- Ἀνώνυμος, 1928η, 4.- Ἀνώνυμος, 1928θ, 2.- Ἀνώνυμος, 1928ι, 2.- Ἀνώνυμος, 1928κ, 2.- Ἀνώνυμος, 1928λ, 5.- Ἀνώνυμος, 1928ν, 2.- Ἀνώνυμος, 1928ξ, 4.- Ἀνώνυμος, 1928ο, 5.- Ἀνώνυμος, 1928π, 5.- Ἀνώνυμος, 1928ρ, 2.- Ἀνώνυμος, 1928τ, 2.- Βέλμος, 1928α, 3.- Βέλμος, 1928β, 4-30 (αναδημοσίευση: Βέλμος, 2004, 141-172).- Γ.Λ., 1928, 5.- Δειλινός, 1928, 1.- Λάμπρου, 1928, 5.- Μινερβιέν, 1928, 1.- Ν.ζ.ς., 1928, 3.- Ὁ Κοσμικός, 1928, 3.- Παράσχος, 1928, 2.- Ροδοκανάκης, 1928, 5.- Ρωμανός, 1928β, 2.- Ρωμανός – Θεοδωρόπουλος, 1928, 3.- Χαλεπᾶς, 1928, 5.

²⁷⁹ Βλ. Α.Α., 1934, 1-2.- Ἀνώνυμος, 1934ς, 2.- Ἀνώνυμος, 1934ζ, 2.- Ἀνώνυμος, 1934η, 2.- Ἀνώνυμος, 1934θ, 2.- Ἀνώνυμος, 1934ι, 2.- Ἀνώνυμος, 1934κ, 2.- Ἀνώνυμος, 1934λ, 1, 3.- Ἀνώνυμος, 1934μ, 3.- Ἀνώνυμος, 1934ν, 2.- Ἀνώνυμος, 1934ξ, 2.- Ἀνώνυμος, 1934ο, 5.- Ἀνώνυμος, 1934ρ, 523.- Ἀσ., 1934, 2.- Βραδυνός, 1934α, 2.- Βραδυνός, 1934β, 2.- Λαλαούνη, 1934, 1-3.- Λουκίδης, 1934, 2.- Μαλαβέτας, 1934, 5 (αναδημοσίευση: Μαλαβέτας, 2006, 91-92).- Μητσόπουλος, 1934, 2.- Παναγιωτόπουλος, 1934α, 1 (αναδημοσίευση: Παναγιωτόπουλος, 1993, 72.- Παναγιωτόπουλος, 2004, 109.- Παναγιωτόπουλος, 2006, 97).- Παπ., 1934 (αναδημοσίευση: Παπ., 2006, 101-103).- Παπαντωνίου, 1934β, 2.- Παράσχος, 1934 (αναδημοσίευση: Παράσχος, 1999, 91.- Παράσχος, 2003, 758).

²⁸⁰ Για το συγκεκριμένο σωματείο, που ιδρύθηκε στην Αθήνα το 1934, τη δράση του και τη συμβολή του στο εικαστικὸ γίνεσθαι της χώρας, βλ. Ματθιόπουλος, 2001², 161.- Μοσχονάς, 2010, 371-424.- Μοσχονάς, 2015, 47.

²⁸¹ Βλ. Ἀνώνυμος, 1935γ, 2.- Ἀνώνυμος, 1935δ, 2.- Ἀνώνυμος, 1935ε, 2.- Ἀνώνυμος, 1935ς, 5.- Ἀνώνυμος, 1935ζ, 15.- Δούκας, 1935α, 2.- Δούκας, 1935β, 3.- Καλαχώρας, 1935, 2.- *Κατάλογος Ἐκθέσεως εἰς τὸν «Παρνασσόν»*, 1935.- Κόκκινος, 1935α, 479.

²⁸² Ματθιόπουλος, 2003β, 457. Το σχόλιο γίνεται με αφορμὴ την πρόσκληση, που ἀπεύθυναν οι «Ἐλεύθεροι Καλλιτέχναι» στους Χαλεπά και Γαλάνη, να ἐκθέσουν τιμητικὰ μαζί τους.

²⁸³ Μυκονιάτης, 1995α, 23.

Σε αυτό το ιδεολογικό-αισθητικό τοπίο, όπου η τρέλα συνέχιζε παράλληλα να αποποινικοποιείται στο όνομα του εκμοντερνισμού, ο Θωμάς Θωμόπουλος χωρίζει το «μεταλογικό» έργο του Χαλεπά στην εποχή πριν και μετά τον εγκλεισμό του. Ιδιαίτερη έμφαση δίνει στη δεύτερη. Στη διάλεξη που έδωσε το 1925 στην αίθουσα της «Ακαδημίας Αθηνών», με αφορμή την έκθεση των δημιουργιών του εκεί, ο Θωμόπουλος ήθελε να καταστήσει σαφές το γεγονός ότι εάν ο Χαλεπάς δεν είχε τρελαθεί, δεν θα είχε γίνει γνωστός. Συνεπώς, όπως ομολογεί, δεν θα είχε νόημα μια παρουσίαση της δουλειάς του: «Ας εξετάσω όμως καλλίτερα το έργο του. Δύο περιόδους χωρισμένες διακρίνομε στην τεχνική των έργων του Γιαννούλη Χαλεπά. Η Α΄ περίοδος είνε ακαδημαϊκή, δηλαδή είνε η τέχνη, την οποίαν έμαθε εις τας σχολάς και την οποίαν εγνώριζε τόσο καλά, όσον και οιοσδήποτε άλλος γλύπτης της εποχής του. Και η Β΄. Είνε η περίοδος της τωρινής του τεχνοτροπίας, της παραδόξου, αλλά μεγαλοφυούς και συγχρονισμένης, όπως και των μάλλον σημαντικών γλυπτών του κόσμου».²⁸⁴ Ο Θωμόπουλος υιοθετεί τον ορισμό του Γάλλου μεταψυχιστή Charles Robert Richet για τους νεωτερικών τάσεων εικαστικούς, οι οποίοι διαφοροποιούνται – κατά την κρίση του – από τον μέσο άνθρωπο.²⁸⁵ Έτσι, ανακαλύπτει στον Χαλεπά μια «μεγαλοφυΐα η οποία ενώ συνορεύει με την τρέλλα έχει όλα τα δείγματα του ανθρώπου, που χαράζει νέους δρόμους στην εξέλιξη και στην παγκόσμια εξέλιξη των τεχνών».²⁸⁶ Ως εκ τούτου, κατά τα λεγόμενα του Θωμόπουλου, ο γλύπτης «οδηγημένος από την ιδιοφυΐα του απομονώνεται ολωσδιόλου από τους σύγχρονούς του και δημιουργεί έργα, τα οποία δεν θ' απέκλειε καμία εποχή».²⁸⁷ Πιστός στο αίτημα της αλλαγής της αισθητικής μέσα από ένα «ελληνικό» πρίσμα, ο Θωμόπουλος επισημαίνει τη δημιουργική μετάπλαση του Χαλεπά μετά τον πολυετή λήθαργο, στον οποίο είχε περιπέσει λόγω της τρέλας του. Εκθειάζει για μια ακόμη φορά την αποδέσμευσή του από τον εξιδανικευμένο Νατουραλισμό του παρελθόντος και αποφαινεται ότι «είν' ένας άξεστος, πρωτόγονος καλλιτέχνης, που δεν γνωρίζει εμπόδια, και δεν θέλει να υποταχθή εις τας κατά συνθήκην ψεύτικες εκδηλώσεις των συγχρόνων του. Είνε ένας χονδροειδής πετροκόπος, που σκαλίζει τις πιο λεπτές ιδέες απάνω στην ύλη που μεταχειρίζεται. Να γιατί ο Χαλεπάς ο σημερινός είνε ανώτερος από τον Χαλεπά που γνωρίσαμε. Ας εξετάσουμε εν τούτοις πιο βαθιά τα αίτια της τωρινής του δημιουργίας.

²⁸⁴ Θωμόπουλος, 1925α (αναδημοσίευση: Θωμόπουλος, 2004β, 97-102). Το κείμενο της ομιλίας δημοσιεύεται σε περιληπτική μορφή στο Θωμόπουλος, 1925β, 8-10 και ολόκληρο στο Θωμόπουλος, 1930, 49-67, από όπου και προέρχονται τα αποσπάσματα των παραθεμάτων που ακολουθούν. Για το συγκεκριμένο παράθεμα, βλ. Θωμόπουλος, 1930, 52.

²⁸⁵ Σύμφωνα με τον Richet, «το χαρακτηριστικό τους είναι ότι διαφέρουν από το περιβάλλον που τους περιστοιχίζει, λένε ιδέες της οποίες άνθρωποι που ζουν πλάγι τους δεν είχαν και ούτε μπορούσαν να έχουν. Παίρνουν πρωτοβουλία, είνε πρωτότυποι». Βλ. Θωμόπουλος, 1930, 51.

²⁸⁶ Θωμόπουλος, 1930, 51.

²⁸⁷ Θωμόπουλος, 1930, 53.

Είναι αναμφισβήτητο πως ο Χαλεπάς όχι μόνο εγνώριζε την ακαδημαϊκή τεχνική της εποχής του, αλλά ξεπερνώντας κάθε μαστοριά και γνώση της Τέχνης, που η εποχή του μετεχειρίζετο, κατόρθωσε να δώσει μια εξαιρετική μορφή με όλωσδιόλου ελληνικό αίσθημα στα παλιά του έργα [...] ο τεχνίτης ξεχνιέται μέσα στην ίδια του ψυχή για να ξαναπλάση με νέα σχήματα ό,τι από χρόνια διετήρησε στη μνήμη του απ' τα περασμένα όνειρα και της παιδικές του εντυπώσεις». ²⁸⁸ Έτσι, το έργο του Χαλεπά, όπως βεβαιώνει ο Θωμόπουλος, «φτάνει στα σύνορα μιας αληθινής δημιουργίας», καθώς ανταποκρίνεται στο αίτημα «μιας ψυχής που ζητά να λυτρωθεί από το βάρος της παραδόσεως και να δημιουργήσει απάνω σ' έναν αυστηρό προσωπικό ρυθμό, ό,τι η πλούσια και γόνιμη φαντασία του υπαγορεύει». ²⁸⁹ Αυτή, άλλωστε, ήταν και η επιθυμία των νεωτεριστών της Δύσης, οι οποίοι στρέφονταν στη τέχνη των πρωτόγονων λαών, προκειμένου να βρουν το πνευματικό στην τέχνη: «Κάθε σύγχρονος γλύπτης, που το έργο του έχει κάποια αξία μέσα στις αναζητήσεις της πυρετώδους ζωής για την κατάκτηση του πλούτου, αναγκαστικά απομονώνεται από την γύρω του ασχήμια και ρίχνεται μέσα στους πρωτόγονους ρυθμούς όλων των λαών της γης, για να αντλήσει μαζί διδάγματα και μορφές πρωτεϊκές, για να συγκρατήσει την κουρασμένη τέχνη από ταναμασήματα των κλασικών υποδειγμάτων. Ο Rodin καταφεύγει στους Γότθους. Ο Bourdelle αγκαλιάζει την αρχαϊκή τέχνη των Ελλήνων και των Αιγυπτίων. Όλοι οι νέοι γλύπται, που έχει κάποια σημασίαν το έργο τους, καταφεύγουν στο παράδειγμα της αρχαϊκής τέχνης όλων των χωρών. Οι άγριοι της Αφρικής με όλη την άξεστη και πρωτόγονη φαντασία τους μένουν περισσότερο εκστατικοί απέναντι του μεγαλείου της Φύσεως. Οι Ασσύριοι, οι Ινδοί, οι Αιγύπτιοι, οι Έλληνες είνε πηγή εμπνεύσεως με το παράδειγμα της αρχαϊκής τέχνης των στους κουρασμένους λαούς της Δύσεως. Έτσι βλέπουμε τις τάσεις των νεωτέρων γλυπτών να εκζητούν θεληματικά την έμπνευσή τους να την υποτάξουν στην αρχαϊκή τέχνη γιατί κρύβει μέσα της η τέχνη αυτή περισσότερη υγεία και ειλικρίνεια». ²⁹⁰ Σε αυτό το τοπίο, όπου η λιτότητα της Αρχαϊκής Τέχνης – ως πριμιτιβιστική έκφανση – υποκαθιστά τον Ρομαντικό Κλασικισμό των προηγούμενων ετών, ο Χαλεπάς από ακαδημαϊκός καλλιτέχνης ξαναγεννιέται, χάρη στην ψυχοπάθειά του. Σύμφωνα με τον Θωμόπουλο, «μεταπηδά αυτομάτως από τα κουρασμένα ψευδοκλασικά και αισθηματολογικά έργα στην πιο δυνατή και εκφραστική τέχνη των αρχαϊκών προτύπων. [...] Γιατί ο σημερινός Χαλεπάς είνε ένας ρωμαλέος πρωτόγονος τεχνίτης, που ξυπνά μέσα μας όχι απλώς την ανάμνησιν των πρωτεϊκών σχημάτων των περασμένων εποχών, αλλά το ξύπνημά του μας

²⁸⁸ Θωμόπουλος, 1930, 60.

²⁸⁹ Θωμόπουλος, 1930, 62.

²⁹⁰ Θωμόπουλος, 1930, 62.

δίδει το παράδειγμα, με την πιο μεγάλη ειλικρίνεια, ποιος είναι ο δρόμος που πρέπει ν' ακολουθήσουμε, αν θέλωμε να φτάσωμε κι εμείς οι καθυστερημένοι και υπολειπόμενοι στις πιο υγιείς σφαίρες της νεωτέρας τέχνης».²⁹¹ Στην προσπάθειά του να ενδυναμώσει τα επιχειρήματά του υπέρ της ιδιοφυΐας του «αυθεντικού» γλύπτη, όπως τον θεωρεί, ο Θωμόπουλος διασαφηνίζει ότι «ένα από τα ουσιώδη συστατικά της μεγαλοφυΐας του είναι η ειλικρίνεια, χωρίς αυτή τίποτα το αληθινό δεν μπορεί να υπάρξει στην Τέχνη».²⁹² Αυτήν την ειλικρίνεια, που διεκδικεί μορφικά και θεματικά ο δυτικότροπος Μοντερνισμός, εξάγει ο Θωμόπουλος, ο οποίος ζητά από το κοινό της διάλεξης να συγκρίνει το *Κεφάλι Αθηνάς* του Χαλεπά (**Εικ. 27**) με την *Κόρη μειδιώσα* (1900-1907) του Γερμανού γλύπτη και αρχιτέκτονα Bernhard Hoetger (1874-1949) από τη συλλογή Kestner (Ανόβερο).²⁹³ Ο Hoetger συνταίριασε στο χάλκινο γλυπτό του τον Ρομαντισμό με γοτθικά και κυβιστικά στοιχεία, σε μια απόπειρα να προσεγγίσει την τέχνη της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Ο Θωμόπουλος περιγράφει τα δύο αυτά έργα και διακηρύττει πως «η ίδια εσωτερική έμπνευσις καθοδηγεί τους δημιουργούς αυτούς, το αυτό δαιμόνιο σπρώχνει στην απόδοση ενός πλαστικού συναισθήματος, η ίδια βαθιά ειλικρίνεια καθρεφτίζεται στις γαλήνιες και στοχαστικές μορφές. Τι διαφορά όμως στη συνολική μορφή του Έλληνα γλύπτου;».²⁹⁴ Ωστόσο, σύμφωνα με τον Θωμόπουλο, η πρωτότυπη απόδοση της *Αθηνάς* του Χαλεπά κερδίζει τις εντυπώσεις για την «συγκρατημένη βαθιά θλίψη, που είναι μαζί με την αιώνια σοφία, η σκέψις που παρηγορεί».²⁹⁵ Έτσι, στο έργο αυτό, όπου η θλίψη έχει μια σοφία και μια εσωτερική, ανεπιτήδευτη ομορφιά «χωρίς κανένα ψεύτικο πάθος» – όπως πιστοποιεί ο Θωμόπουλος – ο Χαλεπάς εμφανίζεται ισότιμος των πρωτοπόρων της Δύσης.²⁹⁶ Παράλληλα, προβάλλει ως γνήσιος επίγονος των Ελλήνων, για τους οποίους «το τραγικό είναι κλεισμένο σε σχήματα απολλώνια».²⁹⁷ Μέσα από αυτήν την αυθόρμητη σύζευξη Μοντέρνας ευρωπαϊκής Τέχνης και τοπικής παράδοσης, που υποβοηθήθηκε από την παράκρουσή του κατά τον Θωμόπουλο, ο γλύπτης ικανοποιεί τις «ελληνικές» καλλιτεχνικές ανησυχίες της φιλοπρόοδης μεσοπολεμικής κοινωνίας. Έτσι, προάγεται σε έναν από τους βασικούς πρεσβευτές της λεγόμενης «Γενιάς του 1930», που φέρνει τη σύγχρονη Ελλάδα πιο κοντά στη νεωτερική Δύση.²⁹⁸

²⁹¹ Θωμόπουλος, 1930, 62.

²⁹² Θωμόπουλος, 1930, 66.

²⁹³ Ματθιόπουλος, 2004, 40.

²⁹⁴ Θωμόπουλος, 1930, 66.

²⁹⁵ Θωμόπουλος, 1930, 66.

²⁹⁶ Θωμόπουλος, 1930, 66.

²⁹⁷ Θωμόπουλος, 1930, 66.

²⁹⁸ Για τη διατύπωση κοινών σχολίων, βλ. και Ανώνυμος, 1925α, 1.- Μαλέας, 1925, 3 (αναδημοσίευση: Μαλέας, 2004, 106).- Φ.Π., 1925, 3.

Σε αντίστοιχο άξονα είναι προσανατολισμένη και η σκέψη του δημοτικιστή λογοτέχνη, δημοσιογράφου και βασικού τεχνοκριτικού του Μεσοπολέμου Ζαχαρία Λ. Παπαντωνίου, ο οποίος – πιστός στο ζήτημα της εντοπιότητας – στηρίζει το εξευρωπαϊστικό πρόγραμμα. Αυτό προωθείται από την πλευρά των Φιλελευθέρων στο εγχώριο εικαστικό και ιδεολογικό σκηνικό σε μια χρονική στιγμή, όπου η τρέλα αντιμετωπιζόταν όλο και λιγότερο ως ταμπού. Ο Παπαντωνίου συνειδητοποιεί τη δυναμική αλλαγή, που επιφέρει στον τομέα της γλυπτικής το όψιμο έργο του Χαλεπά και δημοσιεύει το 1927 ότι «τίποτα δέν φτάνει στο υπόγειό του. Όλα μένουν απέξω· η κοινωνία, η φήμη, κι αυτή ακόμα η φύσις. Είνε ο γλύπτης που δεν έχει μοντέλο. Δεν είδε τέτοιο πράγμα από σαρανταπέντε ετών κι εδώ. Τα γυμνά του τα φτιάνει από μνήμης. Είνε ο μόνος γλύπτης στον κόσμο που εργάζεται με το απόθεμα των διανοητικών του εικόνων. [...] Τα μοντέλα του έρχονται από το χαλασμό της μνήμης του, τα θέματά του από τον κόσμο των μύθων και των αφαιρέσεων. [...] Στο υπόγειό του αισθάνεσαι την ψύχρα μιας Ακαδημίας, η οποία επιμένει νά διατηρή εκεί μέσα αλληγορίες, θεούς αρχαίους, αφαιρέσεις, για να έχη τον γλύπτην δικό της. Ο Χαλεπάς περιφέρεται μέσα στον κόσμο αυτόν των Ακαδημαϊκών τύπων, ο οποίος εδώ και σαρανταπέντε χρόνια ήτο κόσμος δικός του. Τον αναγνωρίζει, τον ξαναφτιάχνει [...] έξαφνα τον μεταμορφώνει! Μια δύναμις τον κινεί να σπάση αυτούς τους τύπους. Θέλει να κινήση τα θέματα της Ακαδημίας, να τους δώση το παθητικό και το δραματικό στοιχείον».²⁹⁹ Την καινούργια γλώσσα του Χαλεπά, που αναδύεται από το θεματολόγιο της πρότερης δημιουργικής του φάσης, ο Παπαντωνίου την εντοπίζει στα προπλάσματα των ύστερων γλυπτών του. Το χαρακτηριστικό τους, όπως σχολιάζει, είναι «η τόλμη και η πρωτογένεια».³⁰⁰ Δεν αποτελεί σύμπτωση πως αποκαλεί τον Χαλεπά «πριμιτίφ» και «μοντέρνο», εφόσον εφαρμόζει ενστικτωδώς – όπως διατείνεται – στα έργα του τις αρχές του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού. Αναφέρει σχετικά ότι «ο άνθρωπος αυτός είνε “πριμιτίφ” χωρίς πρόθεσιν, και μπορεί να λεχθή μοντέρνος γλύπτης, ενώ πρό μισού αιώνας έχει χωρισθή από τον κόσμο. Τι απαλότης, ποιό θέλητρον στην “Νεφέλη” του, μία γυμνή γυναίκα που βγαίνει από ένα όγκο κι ενσαρκώνει την θείαν κίνησιν των συννέφων στό διάστημα, έτοιμη, θαρρείς να σβύση και να ξαναβγή με άλλη μορφή! Στα μικρά εκείνα προπλάσματα φαίνεται ζωηρότατα η μορφοκρατική διάθεση της νέας τέχνης. Όπως ένας σύγχρονος τεχνίτης, απολαμβάνει κι ο

²⁹⁹ Παπαντωνίου, 1927, 132-134 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 1999β, 86). Τις ίδιες ακριβώς σκέψεις επαναλαμβάνει και το 1938, ορμώμενος από τον θάνατο του Χαλεπά. Βλ. Παπαντωνίου, 1938β, 1-2 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2004β, 114.- Παπαντωνίου, 2006γ, 115-116). Για το πλάσιμο των έργων του Χαλεπά χωρίς τη χρήση μοντέλων, βλ. Μαλέας, 1925, 3 (αναδημοσίευση: Μαλέας, 2004, 106).- Δεβάρης, 1931β, 5.- Ρ., 1931, 5 (αναδημοσίευση: Ρ., 2006, 119-123).- Παπαντωνίου, 1938α, 2 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 1999α, 87.- Παπαντωνίου, 2004α, 113.- Παπαντωνίου, 2006β, 114).

³⁰⁰ Παπαντωνίου, 1927, 132-134 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 1999β, 88).

Χαλεπάς τα καθαρά επίπεδα, θέλγεται με τη γεωμετρικότητα, με την τόλμη και με την ειλικρίνεια μιας μορφής, η οποία προ σαράντα χρόνων δεν θα έλεγε τίποτα σ' ένα γλύπτην – ούτε στον Χαλεπά. Είνε περίεργον πώς, από ποιούς δρόμους, η πλαστική του διάνοια έφθασε στον αρχαϊσμό και δημιούργησε τα δύο παράδοξα ρεαλιστικά ειδώλια, τον “Γαλατάν” και τον “Φαρμακοποιό”, τολμηρά και τα δύο, πολύ ενδιαφέροντα στο αρχαϊκό των ύφος». ³⁰¹ Επτά χρόνια μετά, ο Παπαντωνίου καταλήγει σε παρόμοια συμπεράσματα. Ενδεικτικά, παραθέτει πως «τα σημερινά προπλάσματα του Χαλεπά» συγκεντρώνουν «τα αντινοησιαρχικά στοιχεία, όλα όσα αγνοούν το Λόγο ή τον μάχονται: την τόλμη, το συναισθηματικό, το φαντασιωτικό. Είνε τα στοιχεία που φτιάχνουν τους πριμιτίφ. Και τούτο είνε η περίπτωση του Χαλεπά που αξίζει να μελετηθή, ότι ζητώντας μέσα στο διανοητικό του σκοτάδι γλώσσα για να εκφράση αυτό που είχε πήρε το ύφος των πρωτόγονων». ³⁰² Αυτή η πηγαία, εξαρτώμενη από την τρέλα «πρωτογένεια» ³⁰³ του Χαλεπά, τον κατοχυρώνει ως μοντερνιστή, όπως βεβαιώνει ο Παπαντωνίου. Ταυτόχρονα, ο «αρχαϊσμός» ³⁰⁴ των αφαιρετικών «μεταλογικών» δημιουργιών του, τον μετατρέπουν σε έναν νεωτεριστή, ο οποίος σέβεται την πολιτιστική του κληρονομιά. Ως εκ τούτου, η «μεταλογική» του παραγωγή, πέρα από διάυλος επικοινωνίας Ελλάδας-προοδευτικής Δύσης, θεωρήθηκε ότι δικαιώνει τη μεσοπολεμική έννοια της ιθαγένειας. Αυτή χρησιμοποιεί την πρωτοπορία, για να προσδώσει μια νεωτερική χροιά στο δεσμευτικό ιδεολόγημα της εντοπιότητας, που διαμόρφωνε τον σύγχρονο ορίζοντα προσδοκίας του εσωτερικού της χώρας.

Στα πολιτισμικά συμφραζόμενα του Μεσοπολέμου, που προήγαν τον ευρωπαϊκό Μοντερνισμό μέσα από την τοπική παράδοση, ο Νίκος Βέλμος επικροτεί με τη σειρά του την «ελληνικότητα» και τη νεωτερικότητα του ώριμου έργου του γλύπτη. Με την ευκαιρία της έκθεσης του «μεταλογικού» Χαλεπά στο «Άσυλο Τέχνης» στην Αθήνα το 1928, τον συμπεριλαμβάνει στους εικαστικούς της επονομαζόμενης «Γενιάς του 1930», που συγχρονίζονται με τα διδάγματα της πρωτοπορίας της Δύσης, χωρίς να απαξιώνουν το ελληνικό τους παρελθόν. Από το βήμα του στο *Φραγγέλιο*, ο Βέλμος υποδεικνύει τον «ελληνικό ρυθμό», που διέπει τα έργα του Χαλεπά και μιλάει για «τον μεγάλο Έλληνα [...], παγκόσμιο ρυθμιστή της εποχής μας. [...] Πολύ ολίγα πράγματα με ρυθμό δώσαν την ουσία της έκφρασης της εποχής που γνωρισόμαστε με τον ανθρώπινο κόσμο, όσο τα προσχέδια και τα προπλάσματα του Χαλεπά. [...] Την τέχνη [...] ο Χαλεπάς την έκανε

³⁰¹ Παπαντωνίου, 1927, 132-134 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 1999β, 88). Τις ίδιες ακριβώς σκέψεις επαναλαμβάνει και το 1938, ορμώμενος από τον θάνατο του Χαλεπά. Βλ. Παπαντωνίου, 1938β, 1-2 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2004β, 114.- Παπαντωνίου, 2006γ, 115-117).

³⁰² Παπαντωνίου, 1934δ, 1, 5 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2006α, 106-107).

³⁰³ Παπαντωνίου, 1934δ, 1, 5 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2006α, 106-107).

³⁰⁴ Παπαντωνίου, 1934δ, 1, 5 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2006α, 106-107).

ρεαλιστική, ώστε να πιστέβεις και στα πιο αφάνταστα πράγματα της φαντασίας του. Μ' αυτή ναι η αξία του τεχνίτη. Να παίρνει απ' τη φύση κι' απ' το κάθε της κίνημα, την ουσία και να τα φέρνει σένα ασύλληπτο κόσμο φανταστικό και γιατί όχι ψεύτικο, και να μας τον δίνει πραγματικό».³⁰⁵ Σύμφωνα με τον Βέλμο, ο γλύπτης, έχοντας ως πρότυπο τη λιτότητα και την καθαρότητα της Αρχαϊκής Τέχνης, διατήρησε την εντοπιότητά του και έδωσε έργα με συμμετρία. Επιπλέον, όπως υποστηρίζει ο γράφων, ο Χαλεπάς ως άλλος μοντερνιστής προσέγγισε – χάρη στην ψυχοπάθειά του – τη βαθύτερη ουσία στη φύση. Το γεγονός αυτό διευκόλυνε την ευθυγράμμιση της μεσοπολεμικής Ελλάδας με την Ευρώπη της νεωτερικότητας. Προκειμένου να ενισχύσει τις ιδέες του, ο Βέλμος δημοσιοποιεί στο ίδιο τεύχος τις απόψεις του εξπρεσιονιστή ζωγράφου Μίμη Βισώρη, ο οποίος πιστοποιεί ότι «τα έργα του σημερινού Χαλεπά, είναι καμωμένα με την πιο ελεύθερη πνοή».³⁰⁶

Με αφορμή την επιστροφή του Χαλεπά στην αθηναϊκή πρωτεύουσα το 1930, ο αρθρογράφος της *Καθημερινής* υποδέχεται ένθερμα τις σύγχρονες δημιουργίες του γλύπτη, τις οποίες χαρακτηρίζει «πραγματικά αριστουργήματα».³⁰⁷ Στα προπλάσματα και στα σχέδια της δεύτερης περιόδου του Χαλεπά, ο κριτικός αντικρίζει τις μοντέρνες και συνάμα «ελληνικές» προσδοκίες της αποκαλούμενης «Γενιάς του 1930». Ομολογεί ότι τα έργα του είναι «γνησίως, βαθειά ελληνικά. [...] Αι γραμμαί πλάττουν ζωντανούς όγκους».³⁰⁸ Έτσι, τα νεότερα προϊόντα του Χαλεπά, βοηθούμενα από την παράνοιά του, θεωρείται πως εμπεριέχουν την αλήθεια, την αυθεντικότητα και τη ζωντανία που αναζητούσαν οι υπέρμαχοι της πρωτοπορίας της Δύσης. Ταυτόχρονα, προάγουν την εθνική παράδοση μέσα από τον Μινιμαλισμό της Αρχαϊκής Τέχνης, που επικαιροποιούνταν ως δείγμα μοντερνικότητας στο όνομα του Πρωτογονισμού. Το γεγονός αυτό επισημαίνει το 1932 και ο κριτικός, συγγραφέας και ζωγράφος Στρατής Δούκας. Με τον λόγο του προωθεί την πρόσληψη των έξωθεν νεωτερικών εικαστικών εξελίξεων και συνάμα προασπίζεται το αίτημα της εντοπιότητας.³⁰⁹ Στην ίδια λογική, ο φιλοπρόοδος γλύπτης Ευθύμιος Γκιικάδης (1900-;), αναφέρεται το 1935 στην αφαιρετική – με ελληνικά στοιχεία – τεχνοτροπία του Χαλεπά και διατείνεται ότι είναι «μοντέρνος», ανήκει στην εποχή του, η οποία ήθελε το οψιφανές μέσα από ασφαλείς λύσεις.³¹⁰ Χαρακτηριστικά, κοινοποιεί πως «οι μοντέρνοι του μοιάζουν. Γιατί αν οι Νέοι ανακάλυψαν την πλαστική στη φόρμα στα έργα των παρθένων λαών και των αρχαϊκών Ελλήνων, στο Χαλεπά η αίσθησι γι' αυτήν ανέβλυσε αυθόρμητα από μέσα του. [...] Ξανάγινε (στο διάστημα των 40 χρόνων απουσίας) αγνός

³⁰⁵ Βέλμος, 1928β, 10 (αναδημοσίευση: Βέλμος, 2004, 148).

³⁰⁶ Βέλμος, 1928β, 13 (αναδημοσίευση: Βέλμος, 2004, 153).

³⁰⁷ Δ., 1930α, 1.

³⁰⁸ Δ., 1930α, 1. Για το ίδιο θέμα, βλ. Ροδάς, 1930α, 2 (αναδημοσίευση: Ροδάς, 2004, 108).

³⁰⁹ Δούκας, 1932, 658.

³¹⁰ Γκιικάδης, 1935, 67.

και πρωθόρμητος σαν τους πατέρες της Γλυπτικής».³¹¹ Μέσα από αυτές τις φράσεις, το έργο του Χαλεπά, που συγχώνευε την αισθητική της εγχώριας παράδοσης με τις εξευρωπαϊστικές τάσεις, σύμφωνα με τις διεκδικήσεις της λεγόμενης «Γενιάς του 1930», παρουσιάζεται για μια ακόμη φορά ως υπόδειγμα για τη σύγχρονη ελληνική εικαστική σκηνή. Την πρωτοτυπία αυτή των ώριμων έργων του Χαλεπά, επιδοκιμάζουν το 1938 και οι Μιχάλης Τόμπρος,³¹² Τζούλιο Καΐμη³¹³ και Πολύκλειτος Ρέγκος,³¹⁴ ορμώμενοι από το γεγονός του θανάτου του γλύπτη. Με την τοποθέτησή τους επικυρώνουν την ένταξη του Χαλεπά στο περιβάλλον του Μοντερνισμού, ενώ ταυτόχρονα δηλώνουν τον «εκσυγχρονιστικό» προσανατολισμό του τόπου, όπως αυτός επιχειρούσε να συγκροτηθεί στη βάση του δεσμευτικού μεσοπολεμικού ιδεολογήματος της «ελληνικότητας».

Σε αυτήν την εποχή, που ο «μεταλογικός» Χαλεπάς εξυμνείται στο εσωτερικό της χώρας ως ένας μεγαλοφυής εικαστικός για τη μοντερνικότητά του, η οποία συνδέεται με τη νοητική του κατάπτωση, ο ψυχίατρος Κωνσταντίνος Δ. Κωνσταντινίδης (1902-;) καταπιάνεται με την περίπτωση του δημιουργού. Διακρίνει τα γλυπτά του σε δύο ομάδες: «τα μεν παραχθέντα προς της εκρήξεως της ψυχικής του παθήσεως εχαρακτηρίσθησαν ως κλασικά, τα δε κατά την τελευταίαν δεκαετηρίδα, κατά την οποίαν επήλθε κατά το μάλλον ή ήττον αποκατάστασις της ψυχικής του υγείας ευρέθησαν ως ανήκοντα εις την πρωτόγονον τέχνην».³¹⁵ Στην προσπάθειά του να ερμηνεύσει τη μεταστροφή της τεχνοτροπίας του Χαλεπά, την εξαρτά από την τρέλα του και υπογραμμίζει ότι υπάρχει «σχέσις μεταξύ της ψυχικής παθήσεως και της πρωτογόνου καλλιτεχνικής εκδηλώσεως».³¹⁶ Με θεωρητικό υπόβαθρο τις ιδέες των Moreau de Tours, Cesare Lombroso, Charles Robert Richet, Max Nordau και του Jean Vinchon, ο Κωνσταντινίδης επιδιώκει να αποδείξει το 1934 ότι η αλλαγή που παρατηρείται στο λεξιλόγιο του γλύπτη είναι γνώρισμα των σχιζοφρενών. Ο ίδιος χαρακτηρίζει τον Χαλεπά «σχιζόθυμο», καθώς – όπως διευκρινίζει – ανέκαθεν παρουσίαζε συμπτώματα αποξένωσης από την κοινωνική

³¹¹ Γκιικάδης, 1935, 67.

³¹² Τόμπρος, 1938 (αναδημοσίευση: Τόμπρος, 2006, 127-128). Ήδη από το 1930 ενσκήπτει στην ελευθερία που διέπει τα νεωτερικά γλυπτά του και οδηγείται στο πόρισμα πως «έχουσε στη γενική τους μορφή κυριαρχικό το αίσθημα μιας λεπτής δημιουργίας και συνθετικώς αφίνουν το μεστό τεχνίτη, κύριο του σχεδίου και του όγκου». Βλ. Τόμπρος, 1930, 10.

³¹³ Καΐμη, 1938α, 90 (αναδημοσίευση: Καΐμη, 1973, 25-28.- Φάις, 1994β, 175-177.- Καΐμη, 2004, 121). Βλ. επίσης Τριανταφυλλοπούλου, 2015, 93-95, 109-111, 258, 281.

³¹⁴ Το 1939 εκθειάζει τον τρόπο με τον οποίο ο Χαλεπάς, ο «μεγάλος σταθμός της Νεοελληνικής Γλυπτικής», όπως τον αποκαλεί, «ένωσε την αρχαία Γλυπτική με τη σύγχρονη και τη μελλοντική». Βλ. Ρέγκος, 1939.

³¹⁵ Κωνσταντινίδης, 1934 (αναδημοσίευση: Κωνσταντινίδης, 1981-1982.- Κωνσταντινίδης, 2004, 109-110.- Κωνσταντινίδης, 2006, 61-62).

³¹⁶ Κωνσταντινίδης, 1934 (αναδημοσίευση: Κωνσταντινίδης, 1981-1982.- Κωνσταντινίδης, 2004, 109-110.- Κωνσταντινίδης, 2006, 61-62).

πραγματικότητα και μια ατονία που επηρέαζε τις ψυχοσωματικές του λειτουργίες.³¹⁷ Την ίδια στιγμή υποστηρίζει πως τα έργα «άτινα παρήχθησαν κατά την αρχήν της βελτιώσεως (της διανοητικής κατάστασης του Χαλεπά) ήσαν εκδηλότερον πρωτόγονα ή των τελευταίων ετών, οπότε η αποκατάστασις της ψυχικής υγείας είνε πληρεστέρα».³¹⁸ Η μόνη εξήγηση που μπορεί να δοθεί, σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη, για τις αφαιρετικές, πριμιτιβιστικές δημιουργίες του Χαλεπά βρίσκεται στην ψυχοπαθολογία. Πιο συγκεκριμένα, δημοσιοποιεί ότι «την πρωτόγονον τεχνοτροπίαν εν τοις έργοις του Χαλεπά δέον να θεωρήσομεν ως αποτέλεσμα της επισυμβάσης ψυχικής παθήσεως. Τούτο δε διότι γνωρίζομεν ότι ψυχοπαθείς και δη αποκλειστικώς εκ σχιζοφρενίας πάσχοντες, αφού διέλθωσι μακρά έτη εν σκοτασμού της διανοίας, η δε πάθησις αυτών χρονίσει, αίφνης παρουσιάζουσι καλλιτεχνικάς εκδηλώσεις ζωγραφικής και γλυπτικής καθ' όλως αυθόρμητον τρόπον ον και ουδέποτε εν τη ομαλή ζωή των πασχόντων ασχολήθησαν περί την καλλιτεχνίαν. Η σχετική δε των τοιούτων ψυχοπαθών καλλιτεχνική δημιουργία, είνε παρ' άπασι ομοιόμορφος και χαρακτηριστική και ομοιάζει καταπληκτικώς προς την ζωγραφικήν και γλυπτικήν των πρωτόγονων λαών, μέχρι σημείου, ώστε να μη δύναται τις να διαχωρίζη τα του σχιζοφρενικού έργα από τα του πρωτογόνου. Τόσον πρωτόγονος είνε η εν λόγων καλλιτεχνική εκδήλωσις των σχιζοφρενικών, αποτελούσα εν ταυτώ νοσηράν εκδήλωσιν της εκ σχιζοφρενίας πασχούσις ψυχής. Δέον ενταύθα να παραθέσωμεν ως άξιον λόγου το γεγονός ότι η πρωτόγονος τέχνη είνε ομοία προς τας καλλιτεχνικάς εκδηλώσεις του παιδιού, διότι μεταξύ αυτών υπάρχουσι πλείστα κοινά σημεία. Κατ' ακολουθίαν η τέχνη των σχιζοφρενών είνε ομοία προς την των παιδιών και των πρωτογόνων ανθρώπων».³¹⁹ Ο Κωνσταντινίδης αναπτύσσει τον συλλογισμό του σε μια περίοδο όπου εδραιώνονταν συνεχώς οι θεωρίες περί απενοχοποίησης της σχέσης τρέλας-τέχνης. Σε μια απόπειρα να εξηγήσει το εικαστικό ύφος του «μεταλογικού» Χαλεπά με ψυχοπαθολογικούς όρους, σημειώνει ότι «παρά τω Χαλεπά έχομεν την παθολογικήν λόγω της σχιζοφρενίας εκδήλωσιν πρωτογόνου τέχνης».³²⁰ Δεδομένου μάλιστα ότι ο Χαλεπάς ήταν ήδη καλλιτέχνης πριν την ψυχική του κατάρρευση, κοινοποιεί πως η «ύφεσις της ψυχικής του παθήσεως συνετέλεσεν απλώς, ώστε ν' ανέλθη εις το φως η ημποδισμένη καλλιτεχνική τάσις. Εν τούτοις εξ ίσου δύναται να γίνη δεκτόν, αν και ουχί πιθανόν, ότι ο

³¹⁷ Κωνσταντινίδης, 1934 (αναδημοσίευση: Κωνσταντινίδης, 1981-1982.- Κωνσταντινίδης, 2004, 109-110.- Κωνσταντινίδης, 2006, 61-62).

³¹⁸ Κωνσταντινίδης, 1934 (αναδημοσίευση: Κωνσταντινίδης, 1981-1982.- Κωνσταντινίδης, 2004, 109-110.- Κωνσταντινίδης, 2006, 61-62).

³¹⁹ Κωνσταντινίδης, 1934 (αναδημοσίευση: Κωνσταντινίδης, 1981-1982.- Κωνσταντινίδης, 2004, 110-111.- Κωνσταντινίδης, 2006, 63-64). Την ίδια άποψη υιοθετεί και ο Ηλίας Ζιώγας το 1938, στηρίζοντάς την έως το 1941. Βλ. Ζιώγας, 1938, 6 (αναδημοσίευση: Ζιώγας, 2004, 118).- Ζιώγας, 1941, 35.

³²⁰ Κωνσταντινίδης, 1934 (αναδημοσίευση: Κωνσταντινίδης, 1981-1982.- Κωνσταντινίδης, 2004, 111.- Κωνσταντινίδης, 2006, 63-64).

Χαλεπάς επανήλθεν εις την τέχνην υπό την έννοιαν της ανωτέρω μνημονευθείσης καλλιτεχνικής εκδηλώσεως ως νοσηρού φαινομένου εις ανθρώπους μη καλλιτέχνας κατόπιν επιδράσεως της σχιζοφρενίας, εκδηλών τοιουτοτρόπως και ούτος την νοσούσαν ψυχήν του. Αλλ' εάν η εκ νέου καλλιτεχνική εξωτερικεύσις, δεν πρέπει να κριθῆ ως φαινόμενον παθολογικής αιτιολογίας, είναι αναμφισβήτητον, ότι, ως ανωτέρω είπομεν, η πρωτόγονος τεχνοτροπία είνε εκδήλωσις ψυχοπαθολογικής σημασίας, επειδή είνε τι αντίστοιχον προς την παρά τοις σχιζοφρενικοῖς πρωτογόνου υφῆς καλλιτεχνικήν εκδήλωσιν. Επομένως μόνον ούτω δύναται να νοηθῆ το “φαινόμενον Χαλεπά”, ως ψυχοπαθολογική τουτέστιν εκδήλωσις, την οποία δυνάμεθα να ερμηνεύσωμεν εκ των δεδομένων της ψυχιατρικής και ουχί κατ' άλλον τινά ψυχολογικόν τρόπον επειδή παριστά αυτή ψυχοβιολογικόν δημιούργημα, μη ψυχολογικῶς νοητόν και μη περαιτέρω αναγόμενον. Η πρωτόγονος καλλιτεχνική παραγωγή εν τη τέχνῃ του Χαλεπά δύναται να χρησιμεύσῃ ως επικυρωτικόν της τεθείσης διαγνώσεως περί του είδους της ψυχικής παθήσεως, διότι, ως γνωρίζομεν, μόνον εις την σχιζοφρένιαν παρουσιάζεται η τοιούτου είδους καλλιτεχνική εκδήλωσις. Ο Χαλεπάς, ως και οι λοιποὶ χρόνιοι σχιζοφρενικοὶ εν τη νέα των καλλιτεχνική δημιουργία, ἠντλησεν εκ του πλέον παλαιότερου ψυχικού υλικού του εγώ του. Δι' ο η υπό τοιούτας συνθήκας δημιουργηθείσα τέχνη είνε πρωτόγονος. Συνεπώς ο Χαλεπάς εγκατέλειπεν εν τη τέχνῃ του τας λεπτοφυεῖς εκδηλώσεις του ελειλιγμένου καλλιτεχνικού πνεύματος και παλινδρόμησεν εις την πρωτόγονον και παιδικήν εστίαν της τέχνης». ³²¹

Με βάση τα παραπάνω, η μοντερνικότητα του όψιμου Χαλεπά προβάλλεται ως αποκλειστικό προϊόν της τρέλας του. Ωστόσο, εύλογα γεννιέται το ερώτημα αν αυτή η μοντερνικότητα ήταν ταυτόχρονα απόρροια συνειδητής εικαστικής εξέλιξης, η οποία καθοδηγήθηκε από τη νεωτερική αισθητική ιδεολογία των μεσοπολεμικών ετών. Ο Χαλεπάς, όπως έχει επισημανθεί, διατηρούσε επαφές από το 1922 και εξής με εκπροσώπους του πνεύματος, όπως οι Θωμάς Θωμόπουλος, Ζαχαρίας Α. Παπαντωνίου, Νίκος Μαζαράκης, Νίκος Βέλμος, Αντώνιος Σώχος, Βάσος Γερμενής. Αυτοί έγραφαν στον ελληνικό περιοδικό και ημερήσιο Τύπο κείμενα για τη Μοντέρνα Τέχνη. Αναπόφευκτα, ο γλύπτης είχε γνωρίσει τη σύγχρονη τέχνη της Δύσης μέσα από τις συζητήσεις τους, χωρίς να χρειαστεί να μεταβεί στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, όπου επικρατούσε το ρεύμα της αλλαγής. Την εξοικείωση-επαφή του Χαλεπά με τον χώρο της νεωτερικότητας πιστοποιεί και το γεγονός ότι έχουν βρεθεί σχέδιά του φτιαγμένα πάνω σε εξώφυλλα των *Cahiers d' Art* του Κριστιάν Ζερβού (Σχ. 1). Με αυτά εφοδίαζαν τον

³²¹ Κωνσταντινίδης, 1934 (αναδημοσίευση: Κωνσταντινίδης, 1981-1982.- Κωνσταντινίδης, 2004, 111-112.- Κωνσταντινίδης, 2006, 65-66).

γλύπτη οι εγχώριοι στοχαστές-φίλοι του, κατά τις επισκέψεις τους στο εργαστήριό του, όπως τεκνέρεται από τη νεότερη έρευνα.³²² Ο λογοτέχνης Ηλίας Βενέζης δηλώνει το 1938 ότι υπήρχαν «ένα-δυό παλιά τεύχη ξένων περιοδικών» στο σπίτι του Χαλεπά στην Αθήνα.³²³ Συνεπώς, ο Χαλεπάς είχε μια μορφή πληροφόρησης για τις τάσεις που επικρατούσαν στην Δύση, η οποία συνέβαλε με έναν έμμεσο τρόπο στη μετάπλαση της γραφής του. Το επιχείρημα αυτό, ενισχύεται ακόμη και από τη μαρτυρία του Στρατή Δούκα, το 1932. Στο πλαίσιο μιας συνομιλίας του με τον γλύπτη, τον ρωτά αν του αρέσει «η γραμμή των σκίτσων του Πικασώ», για να πάρει την ασαφή απάντηση από τον Χαλεπά: «είναι η Ελληνική γραμμή».³²⁴ Μέσα από τη συγκεκριμένη ανταλλαγή απόψεων, γίνεται για μια ακόμη φορά αντιληπτό ότι ο γλύπτης είχε ερεθίσματα από την ευρωπαϊκή πρωτοπορία. Σε αυτήν μάλιστα, εντόπιζε την απλότητα και τη λιτότητα της «προ του Φειδίου»³²⁵ τέχνης. Η Αρχαϊκή, άλλωστε, ήταν εκείνη που εκτιμούσε περισσότερο από όλες τις εποχές της τέχνης, όπως και όλοι οι μεσοπολεμικοί υπέρμαχοι του «ελληνικού» Μοντερνισμού, οι οποίοι την αντέτειναν στην εξιδανίκευση του σταθερά ενυπάρχοντος Ρομαντικού Κλασικισμού. Κατά συνέπεια, ο ώριμος Χαλεπάς θεωρήθηκε ένας νεωτεριστής δημιουργός με «ελληνική» ταυτότητα, ο οποίος συνηγόρησε στη συγκρότηση της νέας «εθνικής» φυσιογνωμίας του τόπου.

Ως απόρροια της συζήτησης γύρω από το ακαδημαϊκό και το «μεταλογικό» έργο του Χαλεπά, που ισχυροποιείται μέσα από το πεδίο συσχετισμού τρέλας-τέχνης, οι σύγχρονοι ντόπιοι μελετητές του – ανεξαρτήτως ιδεολογικού-αισθητικού προσανατολισμού – ασχολούνται με τη ζωή του. Λαμβάνοντας υπόψη την παράκρουσή του και τον τρόπο που αυτή επηρέασε την τεχνοτροπία του από το 1902 έως το 1938, γίνεται αντιληπτός ο λόγος για τον οποίο, οι επαΐοντες και μη γύρω από ζητήματα μεσοπολεμικής ελληνικής τέχνης, καταπιάνονται με την περίπτωση του Χαλεπά. Πέρα από τις εργογραφικές-μορφολογικές αναλύσεις, για τις οποίες έγινε αναφορά παραπάνω, επιδίδονται σε βιογραφικές προσεγγίσεις του καλλιτέχνη. Σε αυτές, εμμένουν στη σχέση του με την οικογένειά του και δη με τη μητέρα του, η οποία παρουσιάζεται ως «καταπιεστική» και ανασταλτικός παράγοντας στην εξέλιξη του γλύπτη.³²⁶ Παράλληλα, εξετάζουν τις αιτίες της τρέλας του.

³²² Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 1986β.- Ματθιόπουλος, 2004, 43. Η σχέση την οποία είχε ο Χαλεπάς με τον έξω κόσμο επιβεβαιώνεται και από την εγκυρότητα του λόγου του Διδάκτορα Κλασικής Αρχαιολογίας (University of Cincinnati) και μικρανεπιού του γλύπτη, Μύρωνος Μπικάκη. Βλ. «Παράρτημα 1», 335, όπου παρατίθενται οι απόψεις του με αφορμή την κατ' ιδίαν συνομιλία που είχαμε, στις 21 Ιανουαρίου 2014.

³²³ Βενέζης, 1938, 1 (αναδημοσίευση: Βενέζης, 2004, 122). Για το ίδιο θέμα, βλ. Ματθιόπουλος, 2004, 43.

³²⁴ Δούκας, 1932, 660.

³²⁵ Βλ. Δούκας, 1932, 660.- Δούκας, 1935δ, 13 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1970, 9-13).

³²⁶ Βλ. Δειλινός, 1928, 1.- Καλαντζής, 1930α, 3.- Καλαντζής, 1930β, 4.- Καλογερόπουλος, 1931, 801.- Ρ., 1931, 5 (αναδημοσίευση: Ρ., 2006, 119-123).- Δούκας, 1932, 652-660.- Παπανδρέου, 1932.- Άνωνυμος, 1933, 3-4.- Γάιος, 1933β, 3.- Δημάκος, 1933, 608.- Α.Α., 1934, 1-2.- Παπαντωνίου, 1934β, 2.- Άνωνυμος, 1935η, 917.- Γιοφύλλης, 1935, 27-30.- Γκικάδης, 1935, 65-68.- Δούκας, 1935γ, 13 (αναδημοσίευση:

Με γνώμονα τις εικασίες των προγενέστερων συναδέλφων τους, πολλοί ερμηνεύουν την ψυχοπάθεια του γλύπτη σε συνάρτηση με τον ατεκμηρίωτο, ατελέσφορο έρωτά του για τη Μαριγώ Χριστοδούλου³²⁷ ή τη Σοφία Αφεντάκη (1860-1878).³²⁸ Άλλοι τη συνδέουν με τη *Μήδεια* του 1876,³²⁹ την *Κοιμωμένη* του 1877 (**Εικ. 8**)³³⁰ και την επιθυμία του για κατάκτηση της τελειότητας στην εκτέλεση των γλυπτών του, κατά τα ακαδημαϊκά πρότυπα του 19^{ου} αιώνα. Ταυτόχρονα, στη βάση της γοητείας που ασκεί η τρέλα του Χαλεπά, εστιάζουν στην εξαρτώμενη από αυτήν περιθωριοποίηση,³³¹ την οποία βίωσε στα χρόνια της παραμονής του στην Τήνο (1902-1930). Επισημαίνουν την αφάνεια στην οποία περιέπεσε εξαιτίας της και επιδίδονται συνακόλουθα σε μια προσπάθεια ανάδειξης του ιδίου και διάσωσης της πολιτιστικής του κληρονομιάς στο σύνολό της. Σε αυτήν τη

Δούκας, 1970, 9-13.- Δούκας, 2004, 115-117).- Καλλονᾶς, 1935β, 3-4 (αναδημοσίευση: Καλλονᾶς, 1943, 49-56).- Ανώνυμος, 1936α, 230.- Εὐαγγελίδης, 1938α, 1.- Ζιώγας, 1938, 6 (αναδημοσίευση: Ζιώγας, 2004, 117-119).- Ζώρας, 1938, 8-11.- Καΐμη, 1938α, 90 (αναδημοσίευση: Καΐμη, 1973, 25-28.- Φάις, 1994β, 175-177.- Καΐμη, 2004, 120-121).- Καΐμη, 1938β (αναδημοσίευση: Καΐμη, χ.χ., 36-46.- Φάις, 1994β, 175-177.- Καΐμη, 2006, 43-49).- Κόκκινος, 1938β, 1351-1353 (αναδημοσίευση: Κόκκινος, 2004, 119-120.- Κόκκινος, 2006, 57-60).- Λιδωρίκης, 1938α, 4.- Λιδωρίκης, 1938β (αναδημοσίευση: Λιδωρίκης, 2006, 69-73).- Μ.Β, 1938, 21.- Παρασκευαΐδης, 1938, 31-32.- Ροδάς, 1938, 32-33.- Σαμαράκης, 1938, 279.- Τσακίριδης, 1938, 3.- Φιλήμων, 1938, 1-2.- Ρέγκος, 1939.

³²⁷ Βλ. Βελλιανίτης, 1915γ, 1.- Βελλιανίτης, 1924β, 1.- Βελλιανίτης, 1924γ, 1.- Καλαντζής, 1930β, 4.- Γάιος, 1933α, 3.- Λαλαούνη, 1934, 2.- Ροδάς, 1938, 32.- Τσακίριδης, 1938, 3.- Φιλήμων, 1938, 2.

³²⁸ Βλ. Γάιος, 1933α, 3.- Λαλαούνη, 1934, 2.

³²⁹ Βλ. Καλογερόπουλος, 1924α, 8.- Καλογερόπουλος, 1924β, 1.- Δ.Π.Τ., 1924, 1.- Ανώνυμος, 1925β, 36.- Μενάρδος, 1927, 219-220 (αναδημοσίευση: Μενάρδος, 2004, 107).- Παπαντωνίου, 1927, 132-134 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 1999β, 86).- Σώχος, 1927, 111 (αναδημοσίευση: Σώχος, 2004δ, 97).- Καλαντζής, 1930α, 3.- Καλαντζής, 1930β, 4.- Σώχος, 1930, 76.- Καλογερόπουλος, 1931, 801.- Α.Α., 1934, 1-2.- Παπαντωνίου, 1934β, 2.- Ξενοπούλου, 1934, 417.- Γιοφύλλης, 1935, 28.- Δούκας, 1935γ, 13 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1970, 9.- Δούκας, 2004, 115).- Καλλονᾶς, 1935β, 3 (αναδημοσίευση: Καλλονᾶς, 1943, 49-56).

³³⁰ Βλ. Βελλιανίτης, 1932, 14.- Γάιος, 1933α, 3.- Γάιος, 1933β, 3.

³³¹ Βλ. Ανώνυμος, 1924α, 221-222.- Βελλιανίτης, 1924β, 1.- Βελλιανίτης, 1924γ, 1.- Δ.Π.Τ., 1924, 1.- Καλογερόπουλος, 1924α, 8-10.- Καλογερόπουλος, 1924β, 1.- Ο κ. Ίερεμίας, 1924, 1.- Πομόνης, 1924, 2.- Χ., 1924, 3.- Ανώνυμος, 1925β, 36.- Μαλέας, 1925, 3 (αναδημοσίευση: Μαλέας, 2004, 106).- Δελινόδης, 1926, 1.- Μωραΐτης, 1926.- Ανώνυμος, 1927ε, 13.- Ανώνυμος, 1927ς, 12.- Κατηφόρης, 1927 (αναδημοσίευση: Κατηφόρης, 2006, 51-56).- Μενάρδος, 1927, 219-220 (αναδημοσίευση: Μενάρδος, 2004, 107).- Άμύντας, 1928, 3.- Ανώνυμος, 1928α, 58.- Ανώνυμος, 1928τ, 2.- Ανώνυμος 1928χ, 2.- Ανώνυμος, 1930, 2.- Μινερβιέν, 1928, 1.- Παράσχος, 1928, 2.- Δούκας, 1929, 3.- Β.Γ., 1930, 2.- Δ., 1930α, 1.- Μαλ(αβέτας), 1930, 3-4.- Ροδάς, 1930α, 2 (αναδημοσίευση: Ροδάς, 2004, 108).- Ροδάς, 1930γ, 12-13.- Ροδάς, 1930δ, 2.- Ανώνυμος, 1931α, 2.- Δεβάρης, 1931β, 5.- Ρ., 1931, 5 (αναδημοσίευση: Ρ., 2006, 119-120).- Βελλιανίτης, 1932, 15.- Γάιος, 1932, 3.- Δούκας, 1932, 652-653, 658.- Γάιος, 1933α, 3.- Α.Α., 1934, 1-2.- Ανώνυμος, 1934δ, 2.- Ανώνυμος, 1934ε, 2.- Λαλαούνη, 1934, 2.- Λουκίδης, 1934, 2.- Μητσόπουλος, 1934, 2.- Παναγιωτόπουλος, 1934α, 1 (αναδημοσίευση: Παναγιωτόπουλος, 1993, 72.- Παναγιωτόπουλος, 2004, 109.- Παναγιωτόπουλος, 2006, 97).- Παπαντωνίου, 1934β, 2.- Παπαντωνίου, 1934δ, 1, 5 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 2006α, 105-106).- Παράσχος, 1934 (αναδημοσίευση: Παράσχος, 1999, 91.- Παράσχος, 2003, 758).- Ριάδης, 1934, 6.- Γκιγκάδης, 1935, 65.- Δούκας, 1935γ, 13 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1970, 9-13.- Δούκας, 2004, 115-117).- Καλλονᾶς, 1935α, 3 (αναδημοσίευση: Καλλονᾶς, 1943, 49-56).- Καλλονᾶς, 1935β, 3 (αναδημοσίευση: Καλλονᾶς, 1943, 49-56).- Βενέζης, 1938, 1 (αναδημοσίευση: Βενέζης, 2004, 121).- Δ.Σ.Δ., 1938 (αναδημοσίευση: Δ.Σ.Δ., 2006, 21).- Ζιώγας, 1938, 6 (αναδημοσίευση: Ζιώγας, 2004, 117).- Καΐμη, 1938β (αναδημοσίευση: Καΐμη, χ.χ., 36-40.- Φάις, 1994β, 175-177.- Καΐμη, 2006, 44).- Κόκκινος, 1938β, 1351-1352 (αναδημοσίευση: Κόκκινος, 2004, 119.- Κόκκινος, 2006, 58).- Λάσκαρης, 1938, 2 (αναδημοσίευση: Λάσκαρης, 2006, 67-68).- Λιδωρίκης, 1938α, 4.- Λιδωρίκης, 1938β (αναδημοσίευση: Λιδωρίκης, 2006, 69-73).- Μυριβήλης, 1938 (αναδημοσίευση: Μυριβήλης, 2006, 93-94).- Παπαντωνίου, 1938α, 2 (αναδημοσίευση: Παπαντωνίου, 1999α, 87.- Παπαντωνίου, 2004α, 113.- Παπαντωνίου, 2006β, 114).- Ροδάς, 1938, 32-33.- Σαμαράκης, 1938, 279.- Τσακίριδης, 1938, 3.- Τσαμιά, 1925, 3.- Φιλήμων, 1938, 2.- Ρήγας, 1938, 9.- Ρέγκος, 1939.

γραμμή, που είχε προταθεί ήδη από την αυγή του 20^{ου} αιώνα, οι Έλληνες διανοούμενοι του Μεσοπολέμου ψέγουν στο σύνολό τους την αναληγσία της πολιτείας. Εγκλωβισμένη στα παγιωμένα «ηθικά» κελεύσματα των προηγούμενων ετών, η πολιτεία προέκρινε σταθερά τις ασφαλείς εθνοκεντρικές λύσεις. Συνεκδοχικά, αδιαφόρησε για οτιδήποτε ήταν έξω από το πνεύμα του Ρομαντικού Κλασικισμού, το οποίο συνέτεινε – κατά την καθεστηκυία άποψη – στην πρόταξη της «ελληνικής» υπόστασης της χώρας. Ως εκ τούτου, ο Χαλεπάς λησμονήθηκε εντός των συνόρων, λόγω της νέας αφαιρετικής γραφής που είχε υιοθετήσει μετά το 1902 και παρέμεινε κατά συνέπεια άγνωστος στο εξωτερικό. Την ίδια στιγμή, οι μεσοπολεμικοί στοχαστές της ελληνικής τέχνης εγκωμιάζουν την πρωτοβουλία εκείνων που σε ατομικό επίπεδο στήριξαν τον δημιουργό, κατά τη διάρκεια των ετών 1902-1940.³³² Μέσα από αυτήν την κινητοποίηση, ενισχύεται το θεωρητικό οπλοστάσιό τους για την προάσπιση των ιδεολογικών και αισθητικών τους θέσεων. Συνάμα, η πορεία του Χαλεπά καταξιώνεται στην ιστοριογραφία της νεοελληνικής τέχνης. Οι ακαδημαϊκές και οι «μεταλογικές» του διατυπώσεις δικαιώνονται για τον ελληνοκεντρικό ή τον εκμοντερνιστικό τους χαρακτήρα, που πληροί τη μεσοπολεμική αισθητική ιδεολογία του εσωτερικού της χώρας, η οποία είχε οικοδομηθεί στη βάση της ιθαγένειας. Το γεγονός αυτό σηματοδοτεί την ουσιαστική υποδοχή του έργου του Χαλεπά στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα και ετοιμάζει το έδαφος για την επανεκτίμηση των δημιουργιών του εντός των συνόρων, κατά την περίοδο 1941-2007.

3.4. Συγκεφαλαίωση

Από το 1923 έως το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου (1939-1945), που σημάδεψε τη διεθνή και την τοπική επικαιρότητα, η παρεμβατική πολιτισμική πολιτική των εναλλασσομένων ελληνικών δυνάμεων στην εξουσία, έδρασε καταλυτικά στην αποκρυστάλλωση του καλλιτεχνικού πεδίου του εσωτερικού της χώρας. Οι εγχώριοι οπαδοί του «ηθικοπλαστικού» ρόλου της τέχνης προήγαγαν με δογματικό τρόπο τα νατουραλιστικά, κλασικιστικά ζωγραφικά και γλυπτικά πρότυπα του παρελθόντος, με στόχο την «εθνική» επιβεβαίωση των Ελλήνων, εντός και εκτός των συνόρων. Έτσι,

³³² Βλ. Ανώνυμος, 1924α, 221-222.- Ανώνυμος, 1924β, 2.- Βελλιανίτης, 1924β, 1.- Βελλιανίτης, 1924γ, 1.- Δ.Π.Τ., 1924, 1.- Δύο φιλοπερίεργοι Τήνιοι, 1924, 5.- Ό κ. Ίερεμίας, 1924, 1.- Πομόνης, 1924, 2.- Φ.Γ., 1924, 5.- Ανώνυμος, 1925γ, 2.- Ανώνυμος, 1925δ, 2.- Δειλινός, 1926, 1.- Ανώνυμος, 1927ε, 13.- Βέλμος, 1927β, 1.- Κατηφόρης, 1927 (αναδημοσίευση: Κατηφόρης, 2006, 51-56).- Ανώνυμος, 1928α, 58.- Βέλμος, 1928α, 3.- Μινερβιέν, 1928, 1.- Ν.ζ.ς., 1928, 3.- Χαλεπάς, 1928, 5.- Σῶχος, 1930, 76-77.- Βελλιανίτης, 1932, 15.- Γάιος, 1932, 3.- Παπανδρέου, 1932.- Ανώνυμος, 1934β, 2.- Ανώνυμος, 1934γ, 2.- Καλογερόπουλος, 1934 (αναδημοσίευση: Καλογερόπουλος, 1999, 42).- Κ.Β., 1934, 157.- Ανώνυμος, 1935β, 2.- Καλλονάς, 1936, 5.- Ροδάς, 1938, 32.- Σαμαράκης, 1938, 279.- Φιλήμων, 1938, 2.

θεώρησαν ότι θωράκιζαν την εθνοκεντρική εικόνα της Ελλάδας, που είχε κλονιστεί από τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922. Ταυτόχρονα, η ευθυγράμμιση με την Ευρώπη της νεωτερικότητας προέβαλε όλο και πιο επιτακτικά, μετά τα γεγονότα στη Μικρά Ασία και των συνακόλουθων εθνοκεντρικών τους επιπτώσεων. Ως αποτέλεσμα, οι οψιφανείς δυτικότροπες εικαστικές απόπειρες διεκδίκησαν μια πιο ξεκάθαρη θέση στην ελληνική καλλιτεχνική σκηνή αυτών των ετών. Η αποδοχή τους, όμως, δεν ήταν εύκολη υπόθεση. Τα κατάλοιπα του Ρομαντικού Εθνικισμού, η σύνδεση της πρωτοπορίας με τους κύκλους της αγοράς, η επιφανειακή χρήση της ιστορίας, ο εμπειρισμός της σκέψης ορισμένων ντόπιων στοχαστών και η ξενομανία μεγάλης μερίδας Ελλήνων εικαστικών λειτούργησαν ανασταλτικά. Παράλληλα, η αποτυχία του μεγαλοϊδεατικού οράματος το 1922 συντηρούσε το ιδεολόγημα της ιθαγένειας και στη συνείδηση των Ελλήνων του Μεσοπολέμου (1923-1940), που τάσσονταν υπέρ της αλλαγής. Σε αυτό το περιβάλλον, οι πρωτοποριακές κατακτήσεις της Δύσης αφομοιώθηκαν σε μεγάλο βαθμό στις «ελληνικές» αναζητήσεις αυτής της εποχής, αποτελώντας τη νεωτερική απάντηση της λεγόμενης «Γενιάς του 1930» στον παραδεγμένο Ακαδημαϊσμό. Το γεγονός αυτό επέτρεψε τον επαναπροσδιορισμό της αρχαίας ελληνικής, της λαϊκής και της βυζαντινής παράδοσης μέσα από ένα οψιφανές πλαίσιο. Έτσι, προωθήθηκε ο εξευρωπαϊσμός του τόπου με τη μοντερνικότητα να αποτελεί το άλλοθι της εντοπιότητας.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα, η συνολική καλλιτεχνική δημιουργία του Χαλεπά επιδοκιμάζεται από την ελληνική μεσοπολεμική διανόηση. Αυτή παρακολουθεί τη σκέψη των ειδικών, που απενοχοποιούσαν σταθερά την τρέλα στο πεδίο της τέχνης. Μέσα από μορφολογικές αναλύσεις, οι ντόπιοι μεσοπολεμικοί χειριστές του λόγου για την τέχνη – επαΐοντες και μη – περιορίζονται σε μια εργογραφία του Χαλεπά χωρίς κοινωνιολογικές προεκτάσεις, εκδηλώνοντας τον συντηρητισμό τους, καθώς δεν τολμούν να απομακρυνθούν από τις καθιερωμένες μεθόδους τεκμηρίωσης. Ωστόσο, ακόμη και μέσα από αυτές συνηγορούν στη γόνιμη υποδοχή της παραγωγής του Χαλεπά, την οποία επιστρατεύουν για την επιχειρηματολογία υπέρ της εθνοκεντρικής ή της εκσυγχρονιστικής φυσιγνωμίας της χώρας που επιχειρούν να προτάξουν. Οι θιασώτες του Ρομαντικού Εθνικισμού, που είχε σταθερή παρουσία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, επαινούν εμμονικά τα πρώιμα γλυπτά του (1870-1878) για την κλασικιστική τους γραφή. Αυτή διατηρεί κατά την κρίση τους την επαφή του παρόντος με το αρχαίο ελληνικό παρελθόν και νομιμοποιεί τη συνοχή του Έθνους, που είχε τεθεί υπό αμφισβήτηση. Αντίστοιχα, οι Έλληνες στοχαστές της μεσοπολεμικής τέχνης, που προωθούσαν τον νεωτερισμό μέσα από «ελληνικά» πρότυπα, εξυμνούν με σθένος όλες τις φάσεις του Χαλεπά. Στο πρόσωπό του, βρίσκουν έναν εκφραστή της αποκαλούμενης «Γενιάς του 1930». Εγκλωβισμένοι

στην έννοια της «ελληνικότητας», επιτιμούν τον Κλασικισμό της νεανικής του δουλειάς. Ταυτόχρονα, στο όνομα της νεωτερικότητας που αξίωναν, διακρίνουν σε αυτά έναν δημιουργό, ο οποίος προσεγγίζει πρώιμα τη μοντερνικότητα μέσα από εσωτερικές, υποκειμενικές λύσεις. Ειδικότερη έμφαση δίνουν στις «μεταλογικές», αφαιρετικές του συνθέσεις (1902-1938), τις οποίες προβάλλουν μέσα από εκθέσεις και πολιτιστικές δράσεις. Στις ύστερες προσπάθειές του, που επηρεάστηκαν τόσο από την παράνοιά του όσο και από τη διαμεσολαβημένη επαφή του με τον Μοντερνισμό της Δύσης, διαβλέπουν έναν πρωτοποριακό εικαστικό, ο οποίος δεν ξεχνά την «ελληνική» του ταυτότητα. Ως εκ τούτου, καταδεικνύουν τον ορίζοντα προσδοκίας της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας, που στήριζε το ιδεολόγημα της ιθαγένειας μέσα από το καινοφανές. Για την ώριμη παραγωγή του, οι υποστηρικτές των κατεστημένων ακαδημαϊκών τάσεων στη νεοελληνική τέχνη αυτών των ετών ουδέποτε εκφράζουν κάποιο αρνητικό σχόλιο, καθώς ανιχνεύουν σε αυτήν τις αρχές της τοπικής παράδοσης. Αντίθετα, με την ουδέτερη στάση τους δικαιολογούν την «παρέκκλιση» του γλύπτη στον νεωτερισμό, εξαιτίας της νοητικής του κατάπτωσης. Κατά συνέπεια, φανερώνουν για μια ακόμη φορά την αισθητική τους, που συγκροτείται στη βάση της κραταιάς εθνοκεντρικής ιδεολογίας αυτής της περιόδου. Η επικαιροποίηση των καλλιτεχνικών προτάσεων του Χαλεπά στο πεδίο συσχετισμού τρέλας-τέχνης, οδηγεί τους σύγχρονους εκφραστές του πνεύματος στην Ελλάδα να μελετήσουν τη ζωή του γλύπτη. Εντυφούν στις αιτίες της ψυχοπάθειάς του και αναδεικνύουν την παραγνωρισμένη – λόγω της παράκρουσης – παρουσία του. Έτσι, στον αντίποδα της κρατικής αδιαφορίας, τόσο η θέση όσο και το έργο του Χαλεπά καταξιώνονται στο τοπίο της ιστοριογραφίας της νεοελληνικής τέχνης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗ ΧΑΛΕΠΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ: 1941-2007

Το παρόν κεφάλαιο εστιάζει στην εκ νέου υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην ελληνική πραγματικότητα των ετών 1941-2007. Τα χρόνια αυτά συμπίπτουν με την αποδοχή του γλύπτη και της συνολικής του παραγωγής στον απόηχο του θανάτου του (1938) και της ουσιαστικής αναγνώρισης, που είχε ξεκινήσει στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου (1923-1940). Όπως ήταν αναμενόμενο, η εμπλοκή της χώρας στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1939-1945) ανέκοψε την ενασχόληση της τοπικής κοινωνίας με τα εικαστικά ζητήματα.¹ Συνάμα, ενδυνάμωσε την ελληνοκεντρική αισθητική ιδεολογία, που κυριαρχούσε σε σταθερή βάση – αλλά με διαφορετικά νοήματα – από τη σύσταση του ελληνικού κράτους και εξής. Ως τελικό σημείο αναφοράς στην εν λόγω μελέτη, τίθεται η αναδρομική έκθεση του Χαλεπά, η οποία υλοποιήθηκε στην Εθνική Γλυπτοθήκη της Αθήνας, κατά το διάστημα 6 Φεβρουαρίου – 30 Ιουνίου 2007. Αυτή σηματοδότησε την παρουσίαση της ιστοριογραφίας του Χαλεπά. Μετά από τη συγκεκριμένη έκθεση δεν έχει ειπωθεί τίποτα ουσιαστικά καινούργιο για τον γλύπτη και τις δημιουργίες του, που συνεχίζουν να παραμένουν στην επικαιρότητα με μια ποσοτική και ποιοτική δυναμική αντιστρόφως ανάλογη της προγενέστερης. Η υποδοχή της νεανικής (1870-1878) και της ώριμης (1902-1938) δουλειάς του στη μεταπολεμική Ελλάδα θα πρέπει να ιδωθεί μέσα από τα σύγχρονα τοπικά πολιτισμικά συμφραζόμενα. Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1940/50/60, τα παγιωμένα ιδεώδη του Ρομαντικού Κλασικισμού της Δύσης συνυπήρξαν με τον μεσοπολεμικό νεωτερισμό, που προέτασσε τη συγχώνευση του έξωθεν Μοντερνισμού με την ελληνική παράδοση. Στόχος ήταν η τόνωση της «εθνικής» ταυτότητας των Ελλήνων που προέβαλε και πάλι επιτακτικά μετά τον πόλεμο και την αναταραχή, η οποία επικράτησε στο εσωτερικό της χώρας. Παράλληλα, το αίτημα της αλλαγής έκανε σταθερά αισθητή την παρουσία του, στο όνομα του εξευρωπαϊσμού του τόπου. Στη βάση, όμως, του κυρίαρχου δεσμευτικού ελληνοκεντρισμού, που καλλιεργούσαν οι ιστορικές συγκυρίες, οι «τολμηρές» μεσοπολεμικές λύσεις

¹ Βλ. Αλιβιζάτος, 1983, 38-133.- Σβορώνος, 1985⁹, 115-136.- Clogg, 1995.- Αδαμοπούλου, 2000, 39-44.- Κωτίδης, 2000, 571-585.- Σακελλαρόπουλος, 2001.- Close, 2006.- Ματθιόπουλος, 2007, 263-301.- Κωτίδης, 2011, 17-161.- Βούλγαρης, 2013.

εξακολούθησαν να παρέχουν τα εχέγγυα της νεωτερικότητας. Το γεγονός αυτό, σε συνάρτηση με την επιβίωση του Νατουραλισμού, αποτύπωνε τον συντηρητισμό του εγχώριου ορίζοντα προσδοκίας. Η ισχυρή θέση των εν λόγω τάσεων στο ελληνικό εικαστικό γίνεσθαι αυτών των ετών, παρεμπόδισε τη γόνιμη αφομοίωση της Αφηρημένης Τέχνης του εξωτερικού και επισκίασε τις εξατομικευμένες απόπειρες Ελλήνων καλλιτεχνών των δεκαετιών του 1950/60 να προσεγγίσουν την Αφαίρεση. Στη Δικτατορία (1967-1974), ο Ακαδημαϊσμός του παρελθόντος και το μεσοπολεμικό ιδεολόγημα της «επιστροφής στις ρίζες» επιστρατεύτηκαν από το απολυταρχικό καθεστώς για την πολιτισμική και ευρύτερη ιδεολογική χειραγώγηση της ελληνικής κοινωνίας στα εθνοκεντρικά οράματα των Συνταγματαρχών. Από την άλλη πλευρά, οι Έλληνες οπαδοί της νεωτερικότητας στήριζαν τις οψιφανείς μορφές τέχνης, σε μια προσπάθεια να εκφράσουν την αντίδρασή τους στη Χούντα και να φέρουν την Ελλάδα πιο κοντά στην προοδευτική Δύση. Στο πλαίσιο, όμως, του κληροδοτούμενου ελληνοκεντρισμού ουδέποτε παρέκκλιναν ιδιαίτερα από τον μεσοπολεμικό Μοντερνισμό, που είχε συνδεθεί στη συνείδησή τους με τη διασφάλιση της «εθνικής» συνοχής του γένους. Έτσι, καταδεικνύεται η αισθητική τους, η οποία οικοδομήθηκε γύρω από την έννοια της νεωτερικότητας που, για μια ακόμη φορά, εμφανίζεται ως το άλλοθι της «ελληνικότητας». Στη Μεταπολίτευση (1974-2007), ο εμμονικός προγονισμός των Ελλήνων, ανεξαρτήτως προσανατολισμού, λειτούργησε ρυθμιστικά στη διαμόρφωση του εικαστικού σκηνικού εντός των συνόρων. Ο προγονισμός αυτός ήταν αποτέλεσμα της συνεχούς ανάγκης των Ελλήνων για «εθνική» επιβεβαίωση, η οποία και εντάθηκε με αφορμή την επικείμενη ένωση της χώρας με την Ευρώπη, το 1981. Ταυτόχρονα, οι ντόπιοι υποστηρικτές της αλλαγής επεδίωξαν τη συμπόρευση της ελληνικής καλλιτεχνικής επικαιρότητας με την αντίστοιχη διεθνή στο πλαίσιο του εκσυγχρονισμού. Ωστόσο, προσδεμένοι στο ιδεολόγημα της «ελληνικότητας», δεν είχαν πλήρως αποδεσμευτεί από τις μοντερνιστικές κατακτήσεις των μεσοπολεμικών ετών, οι οποίες θωράκιζαν την ελληνική παράδοση. Κατά συνέπεια, η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης διέπεται από μια ιδεολογική-αισθητική ασάφεια, την οποία διαιωνίζει η αδιάπτωτη παρουσία της έννοιας της εντοπιότητας.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, το συγκεκριμένο κεφάλαιο αρχίζει με μια συνοπτική παρουσίαση του εικαστικού σκηνικού στην Ελλάδα της μεταπολεμικής εποχής, που παρακολουθεί τις εθνοκεντρικές και τις εκσυγχρονιστικές ιδεολογικές-αισθητικές αξιώσεις της τοπικής κοινωνίας. Αυτές, άλλωστε, επενέργησαν στην επανεκτίμηση των ακαδημαϊκών και των «μεταλογικών» προτάσεων του γλύπτη στο εσωτερικό της χώρας, κατά το διάστημα 1941-2007. Με παράλληλο γνώμονα την απενοχοποίηση της σχέσης τρέλας-τέχνης, η οποία είχε εκκινήσει στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, το παρόν κεφάλαιο

ανασυγκροτεί την εικόνα, που δημιουργείται για τον Χαλεπά και τις συνθέσεις του στη μεταπολεμική Ελλάδα. Μέσα από τα σχόλια των μεταπολεμικών Ελλήνων χειριστών του λόγου για την τέχνη, που αναπαράγουν σε μεγάλο βαθμό προγενέστερες θέσεις, θα γίνει αντιληπτό το γιατί ο γλύπτης και το έργο του προσελκύουν αδιάλειπτα την προσοχή των ντόπιων θεατών, θεωρητικών και θεσμικών φορέων, από τη δεκαετία του 1940 και εξής.

4.1. Η ελληνική αισθητική ιδεολογία από τη δεκαετία του 1940 έως το 1967

Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος (1939-1945) και οι επιπτώσεις του στο εγχώριο γίνεσθαι σημάδεψαν την ελληνική κοινωνία τόσο σε ψυχολογικό, ηθικό, οικονομικό όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο.² Εκ των πραγμάτων, καθώς ο πληθωρισμός ανέβαινε και το παρεμπόριο τέχνης γνώριζε άνθιση,³ η ελληνική πολιτιστική ζωή από το 1940 έως τη λήξη του πολέμου βρισκόταν σε ατονία. Παράλληλα, μεγάλη μερίδα των ντόπιων δημιουργών πενούσε δύσκολα,⁴ παρά τις προσπάθειες του κράτους.⁵ Απέναντι στο καθεστώς της γερμανικής κατοχής (1941-1944), οι Έλληνες εικαστικοί κινήθηκαν ετερόκλητα. Υπήρχαν αυτοί που συνέχισαν να στηρίζουν – με ή χωρίς βαθύτερες πολιτικές προθέσεις – το νατουραλιστικό ιδίωμα του παρελθόντος, το οποίο ανταποκρινόταν ωστόσο στις εθνικιστικές αξιώσεις της γερμανικής εξουσίας.⁶ Ταυτόχρονα, οι περισσότεροι οπαδοί του

² Βλ. Ήλιάδης, 1978, 228.- Σπητέρης, 1983, 9-23.- Παπασπύρου-Καραδημητρίου, 1987.- Κάσδαγλης, 1991β, 346.- Μαργαρίτης, 1993, 46-57.- Παυλόπουλος, 1997, 386-401.- Κωτίδης, 2000, 571-585.- Μερτύρη, 2000, 495-505.- Χριστοφόγλου, 2003α, 322-323.- Ματθιόπουλος, 2007, 264-267.- Παπαναστασίου – Φλάισερ, 2007, 101-149.- Rodogno, 2007α, 49-67.- Rodogno, 2007β, 69-99.- Σακελλαρόπουλος, 2007, 285-367.- Φραδέλλος, 2007, 153-179.- Χατζηιωσήφ, 2007α, 9-47.- Κωτίδης, 2011, 17-161, καθώς και τις αναφορές που γίνονται στα εξής έργα: Εγγονόπουλος, 1990³, 150.- Βουρλούμης, 2000α, 198.- Βουρλούμης, 2000β, 209.

³ Βλ. Ματθιόπουλος, 2007, 268-274, καθώς και τα σχόλια τα οποία σημειώνονται στα εξής έργα: Ανώνυμος, 1942.- Καλλονᾶς, 1942γ, 1.- Καλλονᾶς, 1942δ, 1.- Στρατηγός, 1942α, 1.- Στρατηγός, 1942β, 1.- Τόμπρος, 1943, 75.- Levesque, 1947, 14.- Βυζάντιος, 1994, 198.

⁴ Βλ. Μαργαρίτης, 1993, 46-57.- Χατζηιωσήφ, 1993β, 140-164.- Δεσποτόπουλος, 2000, 87-89.- Ετμεκτσόγλου, 2000, 58-64.- Σβολόπουλος, 2000α, 89-93.- Φλάισερ, 2000, 8-57.- Χατζηβασιλείου, 2000, 72-86.- Λούκος, 2007, 219-261.- Ματθιόπουλος, 2007, 267-274.- Παπαστρατής, 2007, 197-259.- Σακελλαρόπουλος, 2007, 285-367.- Φραδέλλος, 2007, 153-179.- Χατζηιωσήφ, 2007β, 181-217. Ενδεικτικές μαρτυρίες δημιουργών παρατίθενται στα εξής έργα: Παπατζ[σ]ώνης, 1944, 130.- *Γιάννης Τσαρούχης – Ζωγραφική – Σχόλια*, 1990, 46.

⁵ Για την εξομάλυνση αυτής της κατάστασης, οι κρατικοί παράγοντες επικεντρώθηκαν στην επισιτιστική στήριξη των Ελλήνων εκπροσώπων της τέχνης. Βλ. Χ.[άρης], 1942, 189-190.- Χατζηιωσήφ, 1993β, 140.- Ματθιόπουλος, 2007, 274-279, με παραπομπές στα εξής έργα: Λογοθετόπουλος, 1942.- *Γιάννης Τσαρούχης – Ζωγραφική – Σχόλια*, 1990, 46.- Βυζάντιος, 1994, 193. Παράλληλα, από το 1941 και μετά, προχώρησαν στην οργάνωση εκθέσεων, αναβιώνοντας τον θεσμό των «Πανελληνίων». Βλ. Ματθιόπουλος, 2007, 276-279, καθώς και τα σχόλια που σημειώνονται στα εξής έργα: Ανώνυμος, 1942.- Καλλιγᾶς, 1942α.- Καλλιγᾶς, 1942β.- Καλλιγᾶς, 1942γ.- Καλλιγᾶς, 1942δ (αναδημοσίευση: Καλλιγᾶς, 2003 57-67, 70-73).- Καλλονᾶς, 1942α.- Καλλονᾶς, 1942β.- Τάσσος, 1945, 6.- Milliex, 1946, 163.

⁶ Για συνέργεια με τους Γερμανούς κατακτητές κατηγορήθηκαν ο ακαδημαϊκών τάσεων γλύπτης Νικόλας (Παυλόπουλος, 1909-1990), ο πρωτοποριακού ύφους ζωγράφος Τεν Φλωριάς (1897-1969) και ο υπέρμαχος

μεσοπολεμικού Μοντερνισμού, παρακινούμενοι από φόβο ή σκοπιμότητα, προτίμησαν να μην εκδηλώσουν την αντίδρασή τους στο εν λόγω καθεστώς.⁷ Ωστόσο, υπήρχαν και εκείνοι, οι οποίοι πήραν θέση απέναντι στα γεγονότα και συμμετείχαν στην Αντίσταση.⁸ Οι ενταγμένοι στο Ε.Α.Μ.⁹ και στην Ε.Π.Ο.Ν.¹⁰ υιοθέτησαν μια αισθητική τεχνοτροπία, η οποία συνταίριαζε τον Κοινωνικό Ρεαλισμό, κατά τα διδάγματα του γερμανικού Εξπρεσιονισμού, με τη συνέχιση της Βυζαντινής και της Λαϊκής Τέχνης, όπως είχε προταθεί στη γραμμή του μεσοπολεμικού ιδεολογήματος της ιθαγένειας.¹¹ Μέσα από τη συγκεκριμένη τεχνοτροπία επιχείρησαν να μεταδώσουν τα πατριωτικά τους μηνύματα, τα οποία απηχούσαν τις ελληνοκεντρικές προσδοκίες αυτών των ετών.¹² Με την Απελευθέρωση, το 1944, επικράτησε στους αθηναϊκούς πνευματικούς κύκλους ενθουσιασμός για το μέλλον της Ελλάδας που, όμως, απέπνευσε μετά τα Δεκεμβριανά (1944-1945). Αυτά ενίσχυσαν τις δυνάμεις των συντηρητικών με τη συμφωνία της Βάρκιζας (1945) και έδωσαν το έναυσμα για τον Εμφύλιο (1946-1949).¹³

Σε αντίθεση με το μεταπολεμικό εικαστικό πεδίο εκτός των συνόρων, που βιάδιζε στον δρόμο της ανανέωσης, η αφύπνιση της ελληνικής αισθητικής ξεκίνησε στα πρώτα

του μεσοπολεμικού Μοντερνισμού στην πλαστική Μιχάλης Τόμπρος. Βλ. Καραμούτσος, 1997, 151-255.- Παυλόπουλος, 1999, 283.- Ματθιόπουλος, 2007, 287-288.

⁷ Ενδεικτικά αναφέρονται οι Φώτης Κόντογλου και Νικολής Χατζηκυριάκος-Γκίκας. Βλ. Ματθιόπουλος, 2007, 288-290, με παραπομπές στα εξής έργα: Αλεξίου, 1971, 501.- Χατζηκυριάκος-Γκίκας, 1981, 25.- Βασιλείου, 1983.- Φέρτης, 2003², 10.

⁸ Βλ. Δεσποτόπουλος, 2000, 87-89.- Κόντης, 2000, 96-119.- Σβολόπουλος, 2000α, 89-93.- Φλάισερ, 2000, 8-57.- Χατζηβασιλείου, 2000, 72-86.- Eberhard, 2007, 69-77.- Λυμπεράτος, 2007, 9-67.- Ματθιόπουλος, 2007, 279-285.- Παπαθανασίου, 2007, 79-151.- Παπαστρατής, 2007, 197-259.- Σακελλαρόπουλος, 2007, 285-367.- Φραδέλλος, 2007, 153-179.- Χατζηιωσήφ, 2007γ, 363-391.

⁹ Στο Ε.Α.Μ.-Καλλιτεχνών συμμετείχαν οι Μέμος (Αγαμέμνων) Μακρής (1913-1993), Λουκία Μαγγιάρου (1914-2008), Τάσος, Νίκος Αλεξίου (1960-2011), Βάλιας Σεμερτζίδης, Γιώργος Δήμου, Γιάννης Μαρουδής, Δημήτρης Φερεντίνος (1908-;), Χρίστος Δαγκλής (1916-1991), Γιάννης Κανακάκης (1903-1978), Βάσω Κατράκη (1914-1988), Φώτης Ζαχαρίου (1909-2001), Κώστας Πλακωτάρης (1902-1969), Κώστας Κουλεντιανός (1918-1995), Μήτσος Κατσιογιάννης (1915-1991), Δημήτρης Δάβης (1905-1973), Τάκης (Παναγιώτης) Μάρθας (1905-1965), Γιώργος Βελισσαρίδης (1909-1994), Αλέκος Κοντόπουλος, Γιώργος Σικελιώτης (1971-1984), Σπύρος Βασιλείου, Αγήνωρ Αστεριάδης, Αντώνης Πολυκανδριώτης (1904-1990), Στέφανος Αλμαλιώτης (1903-1987), Γιώργος Μανουσάκης (1914-2003), Αντώνης Κανάς (1915-1955), Δημήτρης Γιολδάσης (1897-1993), Ορέστης Καννέλης, Αντώνης Πρωτοπάτσης (1897-1947) και Γιάννης Μηταράκης.

¹⁰ Στην Ε.Π.Ο.Ν. εισχώρησαν οι Χρίστος Δαγκλής, Γιώργος Βακιρτζής (1923-1988), Γιώργος Βαρλάμος (1922-2013), Άννα Μαρουδή (Κινδύνη, 1914-2003), Γιάννης Στεφανίδης (1919-2010), Νίκος Κούνδουρος (1926-2017), Γιώργος Τούγιας (1923-1994), Ζήσης Αφερίμ (1915-1976), Κώστας Μητρόπουλος (1925), Νικήτας Παπαδόπουλος, Πάνος Σαραφιανός (1919-1968), Μήτσος Οικονομίδης (1913-1951), Θεόδωρος Δρόσος (1919-1996), Ελένη Χαριάτη-Σισμάνη (1911-1990) και Γιάννης Γαίτης (1925-1984).

¹¹ Βλ. Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 191.- Κιουρτσάκης, 1996², 270-171.- Χριστοφόλου, 2003α, 325-326.- Ματθιόπουλος, 2007, 269, 280-286.

¹² Ματθιόπουλος, 2007, 292-293.

¹³ Βλ. Αλιβιζάτος, 1983, 38-133.- Σβορώνος, 1985⁹, 115-136.- Βλαβιανός, 1990, 117-145.- Clogg, 1995.- Γασπαρινάτος, 1998.- Αδαμοπούλου, 2000, 39-44.- Κωτίδης, 2000, 571-585.- Μαργαρίτης, Γ., 2000-2001, τόμ. Α' - Β'.- Σακελλαρόπουλος, 2001.- Φέρτης, 2003², 10.- Close, 2006.- Ματθιόπουλος, 2007, 297-299.- Μιχαηλίδης - Μουρέλος, 2007.- Βούλγαρης, 2013, καθώς και τα σχόλια που σημειώνονται στα εξής έργα: Θεοτοκάς, χ.χ. [1987], 351.- Κούνδουρος, 1993, 40.

μετεμφυλιακά χρόνια, για να αποδώσει δειλά καρπούς κατά τη δεκαετία του 1960.¹⁴ Μετά την εθνοκεντρική συσπείρωση των Ελλήνων, την οποία ενέτεινε ο πόλεμος του 1940 και ο παρεπόμενος κοινωνικοπολιτικός αναβρασμός στο εσωτερικό της χώρας, το εκμοντερνιστικό αίτημα προέβαλε επιτακτικά, υπό τον φόβο αποκλεισμού της Ελλάδας από την έξωθεν πραγματικότητα. Δεδομένης, παράλληλα, της αμερικανικής επιρροής στη χώρα – μέσα από το «Δόγμα Τρούμαν» (1947) και το «Σχέδιο Μάρσαλ» (1948-1951) –¹⁵ μεμονωμένοι Έλληνες καλλιτέχνες προχώρησαν σε αφηρημένες διατυπώσεις.¹⁶ Έτσι, κατά τις δεκαετίες του 1950/60, εγκαινιάστηκε η «περίοδος της αφαίρεσης στην Ελλάδα»,¹⁷ η οποία έδινε την εντύπωση ότι ήταν εφικτή η πολιτισμική αναδιάρθρωση του τόπου. Ωστόσο, δεν ήταν εύκολη υπόθεση η γόνιμη πρόσληψη των δυτικότροπων

¹⁴ Βλ. Ξύδης, 1972, 147, 158-159, 161.- Ξύδης, 1976α, τόμ. Α', 221-258.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 181-191, 193-356.- Βακαλό, 1981.- Βακαλό, 1982, 29-74, 89-136.- Βακαλό, 1983, 41-126.- Σπητέρης, 1983, 23-102.- Κωτίδης, 2000, 571-585.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2001^{2ζ}, 560.- Χριστοφόγλου, 2001², 146-153.- Χριστοφόγλου, 2003β, 275-290.- Κωτίδης, 2011, 17-161. Στον συντονισμό της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας με τις καινοφανείς προσλαμβάνουσες εκτός συνόρων βοήθησε η σύσταση νέων εικαστικών ομάδων (βλ. Ματθιόπουλος, 2001², 163-171.- Χαϊνης, 2001, 349-362.- Χριστοφόγλου, 2003β, 277-278, 282-283.- Ζαχαρόπουλος, 2004, 408.- Μοσχονάς, 2010, 513-856.- Καραϊσκού, 2011, 63.- Μοσχονάς, 2015, 47), η ανάδυση αιθουσών τέχνης (βλ. Χριστοφόγλου, 2003β, 280.- Καραϊσκού, 2011, 63) και η συμμετοχή Ελλήνων σε εκθέσεις του εξωτερικού (βλ. Κωτίδης, 2000, 572.- Χριστοφόγλου, 2003β, 281). Παράλληλα, η παρουσίαση ξένων καλλιτεχνών στην Αθήνα λειτούργησε καθοριστικά. Βλ. Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 368.- Χριστοφόγλου, 2003β, 276-278.- Ζαχαρόπουλος, 2004, 402-406. Στον εκμοντερνισμό της Ελλάδας αυτών των ετών θα πρέπει να συνυπολογιστούν οι ανταποκρίσεις από το εξωτερικό, που έκαναν οι ντόπιοι τεχνοκρίτες, οι οποίοι ήταν θετικά διακείμενοι στο καινούργιο. Βλ. Ματθιόπουλος, 2008β, 70-91, με τις αναφορές που γίνονται στα εξής έργα: Καραβίας, 1948.- Προκοπίου, 1948β.- Προκοπίου, 1950α.- Προκοπίου, 1950γ.- Προκοπίου, 1952α.- Προκοπίου, Α. 1952β.- Προκοπίου, 1952γ.- Προκοπίου, 1952δ.- Προκοπίου, 1953α.- Προκοπίου, 1953β.- Προκοπίου, 1953γ.- Προκοπίου, 1953δ.- Προκοπίου, 1953ε.- Προκοπίου, 1953ς.- Προκοπίου, 1953ζ.- Προκοπίου, 1953η.- Προκοπίου, 1953θ.- Προκοπίου, 1953ι.- Προκοπίου, 1953κ.- Προκοπίου, 1953λ.- Προκοπίου, 1953μ.- Προκοπίου, 1953ν.- Προκοπίου, 1953ξ.- Προκοπίου, 1953ο.- Προκοπίου, 1961. Πέρα από τις ανταποκρίσεις, οι ομφανείς τάσεις της Δύσης αποτέλεσαν αντικείμενο συζήτησης και σχολιασμού από τον ελληνικό περιοδικό και ημερήσιο Τύπο αυτών των ετών. Το γεγονός αυτό συνεπικούρησε στην ενημέρωση του εγχώριου κοινού γύρω από τις έξωθεν νεωτερικές εικαστικές εξελίξεις. Βλ. Ζίας, 1962, 1355-1362.- Ανδρεάδη, 2002, 160-163.- Παυλόπουλος, 2002β, 164-170.- Χαμαλίδη, 2002.- Χριστοφόγλου, 2002, 156-159. Για τα σωματεία των Ελλήνων τεχνοκριτών, βλ. Σπητέρης, 1979, τόμ. γ', 404-407.- Ξύδης – Παυλόπουλος, 2002, 143-147.- Ματθιόπουλος, 2002γ, 366.- Σαββανή, 2002, 148.- <http://www.aica-int.org> [ημ. πρόσβ. 16/6/2014]. - <http://www.aica-hellas.org/en> [ημ. πρόσβ. 16/6/2014].

¹⁵ Βλ. Iatrides, 1976, 28-47.- Ιατρίδης, Ι. 1984.- Πεσμαζόγλου, 1995, 45-71.- Σταθάκης, 2004.- Ματθιόπουλος, 2008β, 67-108, καθώς και τα σχόλια που γίνονται το 1950, με αφορμή την έκθεση του Ζαπτείου, στα εξής έργα: Ανώνυμος, 1950δ.- Ανώνυμος, 1950γ.- Αργυράκης, 1950.- Μαμάκης, 1950ς, 2.- Προκοπίου, 1950δ.

¹⁶ Στο πεδίο της Αφηρημένης Ζωγραφικής ξεχώρισαν οι Γιάννης Γαϊτής, Τάκης Μάρθας, Γιάννης Μαλτέζος (1915-1987), Θανάσης Στεφόπουλος (1928-2012), Πάρις Πρέκας (1926-1999), Κωστής Πασχάλης, Κώστας Ηλιάδης, Μπία Ντάβου (1932-1996), Ελένη Πασχαλίδου-Ζογγολοπούλου (1909-1991), Βέρα Χουτζούμη, Κοσμάς Ξενάκης (1925-1984), Ελένη Ζέρβα (1917-1995), Γιάννης Χαϊνης, Τέρψη Κυριακού (1916-1993), Λουκάς Βενετούλιας (1930-1984), Δανιήλ Γουναρίδης (1934), Βασίλης Κυπραίος (1936), Δημήτρης Περγικίδης (1922-1989), Κώστας Πανιάρας (1934-2014), Κωνσταντίνος (Ντίνος) Βυζάντιος (1924-2007), Γιώργος Τούγιας, Χρήστος Λεφάκης (1906-1969), Νίκος Σαχίνης (1924-1989), Όμηρος Γεωργιάδης, Γιάννης Σβορώνος (1919-1989) και Στάθης Λογοθέτης (1925-1997). Οι πρώτες ομαδικές εκθέσεις με έργα αυτού του ρεύματος έγιναν το 1957 στην «Πανελλήνια» του Ζαπτείου και το 1958 στην αίθουσα «Κούρος» στην Αθήνα. Έργα Αφηρημένης Τέχνης παρουσιάστηκαν επίσης στην «Πανελλήνια» του 1960 και σε εκείνη του 1965. Βλ. Ξύδης, 1976α, τόμ. Α', 187-188.- Χριστοφόγλου, 2003β, 279-283.

¹⁷ Παπανικολάου, 1999, 176.

μοντερνιστικών-ανεικονικών κελυφμάτων από τη σύγχρονη ελληνική κοινωνία.¹⁸ Σε αυτό συνηγόρησε η σταθερή παρουσία της νεωτερικής πρότασης της λεγόμενης «Γενιάς του 1930».¹⁹ Σε μια ταραγμένη ιστορικά χρονική στιγμή, όπου η εκσυγχρονιστική ελληνική αισθητική ιδεολογία προσπαθούσε να διαμορφωθεί μέσα από ελληνοκεντρικές αναζητήσεις, η συγχώνευση του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού με την τοπική παράδοση – κατά τα πρότυπα του παρελθόντος – φάνταζε ως η ιδανική επιλογή. Με μια πρώτη ανάγνωση δημιουργούσε την αίσθηση ότι, χάρη στον υποκειμενισμό που προήγαγε, διευκόλυνε την επικοινωνία της χώρας με την προοδευτική επικαιρότητα του εξωτερικού. Στην ουσία, όμως, ο «νεωτερισμός» της αρχαίας ελληνικής, βυζαντινής και λαϊκής παράδοσης, που προτάχτηκε, σε συνδυασμό με τη ρεαλιστική-παραστατική μορφοπλαστική απόδοση, τόνωνε το ιδεολόγημα της εντοπιότητας και απομόνωνε πολιτιστικά τη χώρα.²⁰ Το ιδεολόγημα αυτό, που αποτελούσε άξονα προσανατολισμού για το πολιτισμικό σκηνικό στην Ελλάδα αυτής της περιόδου, επενέργησε καταλυτικά στην επανεκτίμηση τόσο του νεανικού (1870-1878) όσο και του «μεταλογικού» (1902-1938) έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στο εσωτερικό της χώρας, καθόλο αυτό το διάστημα. Από την άλλη πλευρά, η δυστοκία απέναντι στην ανεικονική τέχνη ενισχύθηκε από τον ενυπάρχοντα «αφόρητο»²¹ Ακαδημαϊσμό, όπως αποκαλείται με μια δόση αυστηρότητας από τους υπερασπιστές της Αφηρημένης Τέχνης στην Ελλάδα αυτής της εποχής. Ο δυτικότροπος Κλασικισμός των προηγούμενων ετών συντηρήθηκε από το αίσθημα της «εθνικής» αβεβαιότητας, που επικρατούσε εντός των συνόρων στον απόηχο του πολέμου και των συνακόλουθων εξελίξεων. Στο όνομα του κραταιού Ρομαντικού Εθνικισμού,²² τα κλασικά ιδεώδη θεωρήθηκαν για μια ακόμη φορά ότι διασφάλιζαν την επαφή της Ελλάδας των πρώτων μεταπολεμικών ετών με το κλέος της αρχαίας, θεμελιώνοντας την «εθνική» υπόσταση του γένους. Το γεγονός αυτό διαιώνισε την εμμονή των νεωτέρων Ελλήνων στο προγονικό παρελθόν²³ εις βάρος των καινοφανών εικαστικών λύσεων της Δύσης. Ακολούθως, ευνόησε την επικαιροποίηση των κλασικιστικών γλυπτών του Χαλεπά στον ελλαδικό χώρο αυτών των ετών.

¹⁸ Βλ. Καφέτση, 1992, 309-372.- Καραϊσκού, 2001, 76-193, 224-280.- Καραϊσκού, 2011, 61-93, 107-130.

¹⁹ Σε «μια συζήτηση για την ελληνικότητα της τέχνης, μπαίνει αυτόματα το θέμα της παράδοσης», όπως είχε προωθηθεί από την επονομαζόμενη «Γενιά του 1930». Βλ. Βουρνάς, 1948, 358. Αυτό επέτρεψε στη «γενιά των καλλιτεχνών, αργότερα, μετά το 1922 [...] να πολιτογραφήσει εθνικά τη μοντέρνα οπτική του». Βλ. Περαντινός, 1948, 387-388.

²⁰ Λογοθέτης, 1957, 47-48.

²¹ Κοντόπουλος, 1949, 349-350.

²² Πετρινός, 1948, 387-388.

²³ Καθώς η έννοια της «ελληνικότητας» εμποτίζει την πολιτιστική ζωή της χώρας με μια «αταβιστική παράδοση της “κλασικής” αντίληψης» (βλ. Λογοθέτης, 1957, 47-48), γίνεται λόγος για «σπασμένη παράδοση» με «στοιχεία των παλαιών επιδράσεων και αμαρτιών» (βλ. Αντωνακάτου, 1963, 307) και για στείρα «προκατάληψη με το παρελθόν μας» (βλ. Ξύδης, 1961, 31-32).

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, διαπιστώνει κανείς ότι οι αισθητικές αξιώσεις στην Ελλάδα των δεκαετιών του 1940/50/60 περιορίζονταν «σε ένα ιδανικό που προσδοκούσε να δώσει στην τέχνη κάποια ιθαγένεια με καταβολές στο ιστορικό και λαογραφικό παρελθόν», το οποίο δύσκολα ξεπεράστηκε.²⁴ Παράλληλα, το «μοντέρνο»,²⁵ που ταυτίστηκε κατά τις δεκαετίες του 1950/60 με την Αφηρημένη Τέχνη, παρουσιάστηκε ως εισβολέας με στόχο τη ρήξη με την παράδοση. Έτσι, φορτίστηκε με αρνητικό περιεχόμενο και αντιμετωπίστηκε με διστακτικότητα από μεγάλο μέρος του σύγχρονου ελληνικού κοινού.²⁶ Οι Έλληνες θεωρητικοί αυτών των ετών, οι οποίοι προέκριναν ιδεοληπτικά την έννοια της ιθαγένειας για τη θωράκιση της συνοχής του Έθνους, αποκαλούν τους ντόπιους δημιουργούς-θιασώτες των ανεικονικών τάσεων στην τέχνη, «αστοιχείωτους μιμητές».²⁷ Κάνοντας «κατάχρηση δήθεν μοντερνισμού»²⁸ – όπως διατείνονται – τονίζουν ότι «αδίκησαν τον εαυτό τους»²⁹ και μετέφεραν «αναφομοιώτα και απροσάρμοστα»³⁰ στην Ελλάδα τα αφαιρετικά επιτεύγματα της Δύσης.³¹ Επισημαίνουν ότι «η μανία να είναι κανείς πάση θυσία “μοντέρνος” μπορεί να προκαλεί το ενδιαφέρον σε ορισμένους κοσμικούς κύκλους».³² Ωστόσο, σπεύδουν να αποσαφηνίσουν ότι «ζημιώνει το ουσιαστικό και ανθρώπινο ενδιαφέρον ενός καλλιτέχνη».³³ Με αφετηρία αυτές τις απόλυτες σκέψεις σχολιάζουν την κρίση των πνευματικών αξιών³⁴ και την «ευθύνη του καλλιτέχνη»,³⁵ που «έχασε κάθε μεταρσίωση»,

²⁴ Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 201. Με οδηγό τον μεσοπολεμικό Μοντερνισμό, οικοδομήθηκε η έκθεση «3.000 χρόνια Ελλάδα», που πραγματοποιήθηκε το 1946 στο Λονδίνο, όπως και η «Πανελλήνιος» του 1948 στην Αθήνα. Βλ. Χριστοφύλου, 2003α, 327-328. Παρόμοιες κατευθύνσεις ακολούθησαν τα σύγχρονα περιοδικά τέχνης (βλ. Ζίας, 1962, 1355-1362.- Παυλόπουλος, 2002β, 164-170.- Χαμαλίδη, 2002), τα εικονογραφημένα βιβλία και τα λευκώματα (βλ. Ίωάννου, 1981.- Κάσδαγλης, 1991β, 527-535.- Χριστοφύλου, 2003α, 329).

²⁵ «Το αθώο επίθετο, που δίνει απλά το χρονικό χαρακτήρα ενός ουσιαστικού [...] σημαίνει την απαράδεκτη στους πολλούς, τολμηρή προσπάθεια των καλλιτεχνών να βρουν καινούργια εκφραστικά μέσα για να μας δώσουν τον καινούργιο κόσμο που δημιουργείται μέρα με τη μέρα στον πλανήτη μας». Βλ. Ανώνυμος, 1956, 81-86.

²⁶ Βλ. Αλεξίου, 1961, 242.- Αλεξίου, 1962, 53-54.

²⁷ Γιοφύλλης, 1953α, 239.

²⁸ Δούκας, 1950, 30.

²⁹ Δόξας, 1960, 282.

³⁰ Αλεξίου, 1961, 242.

³¹ Καραϊσκού, 2001, 80. Υπό αυτήν την οπτική, ο ποιητής, συγγραφέας και κριτικός της λογοτεχνίας Μάρκος Αυγέρης (1884-1973), ο οποίος στηρίζει τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης, υποδεικνύει το 1945 στους Έλληνες εκφραστές της τέχνης ότι δεν πρέπει να ακολουθούν τυφλά στο όνομα της ανανέωσης τις κυρίαρχες «αινιγματικές» καλλιτεχνικές προτάσεις του εξωτερικού. Κατά τη γνώμη του, αυτές δεν είναι πάντα συμβατές με τις απαιτήσεις της ελληνικής κουλτούρας. Βλ. Αυγέρης, 1944, 160-165.- Αυγέρης, 1945, 5. Αλλά και ο ζωγράφος Φώτης Κόντογλου, καταδικάζει με τη σειρά του το 1952 και το 1961 τον παθητικό μιμητισμό των Ελλήνων οπαδών της έξωθεν πρωτοπορίας. Βλ. Κόντογλου, 1952.- Κόντογλου, 1961. Αντίστοιχα, ο εικαστικός Μίνως Αργυράκης (1919-1998), κατηριάζει το 1953 το γεγονός ότι αρκετοί ντόπιοι εκπρόσωποι του Μοντερνισμού προσπαθούν να οικειοποιηθούν αρχές, οι οποίες – στη δική του λογική – είναι έξω από τις ανάγκες της Ελλάδας. Βλ. Αργυράκης, 1953.

³² Κανέλλης, 1955, 328.

³³ Κανέλλης, 1955, 328.

³⁴ Λάβδας, 1945, 16.

³⁵ Λαζαρίδης, 1959, 209.

όπως μαρτυρούν.³⁶ Συνάμα, λοιδορούν το «κατάντημα»,³⁷ την «κατάπτωση»³⁸ και την «αποσύνθεσιν»³⁹ της τέχνης. Εξισώνουν την Αφηρημένη Τέχνη με «φλυαρίες»,⁴⁰ «ξεζήτημένους τεχνικούς συνδυασμούς»,⁴¹ «μουντζούρες»,⁴² «ψυχική ανισορροπία [...] κακοτεχνίες»,⁴³ «αθλιότητες». ⁴⁴ Μιλούν για «εύκολες»,⁴⁵ φορμαλιστικές,⁴⁶ «εφήμερες τάσεις»⁴⁷ και «εφήμερα πειράματα»⁴⁸, που προωθούνται από «αρρωστημένα μυαλά»,⁴⁹ από «δαιμόνιους» εμπόρους⁵⁰ και αντιβαίνουν στον «λυτρωτικό χαρακτήρα» της τέχνης.⁵¹ Μέσα από αυτές τις φράσεις συντήρησαν τον «μύθο της ελληνικότητας»⁵² και κατέστησαν επιβεβλημένη την ανάγκη στροφής στις «εθνικές παραδόσεις». ⁵³ Ως αποτέλεσμα, οι αφαιρετικές δημιουργίες των Αγλαΐας Μόραλη-Λυμπεράκη, Βάσου Καπάνταη (1924-1990), Γιάννη Γαΐτη,⁵⁴ Αλέκου Κοντόπουλου⁵⁵ και Γιάννη Σπυρόπουλου,⁵⁶ δεν έτυχαν εκτίμησης από τους Έλληνες κριτικούς των πρώτων μεταπολεμικών ετών, οι οποίοι στήριζαν με σθένος το στοιχείο της εντοπιότητας στην τέχνη. Με τα λεγόμενα και τη στάση τους γίνεται φανερός ο ορίζοντας προσδοκίας της τοπικής κοινωνίας αυτής της εποχής, που προήγαγε σταθερά τις «ελληνικές» αισθητικές αξίες του παρελθόντος για την ενδυνάμωση του «εθνικού» προφίλ της χώρας μέσα από έργα με «περιεχόμενο παραστατικό»,⁵⁷ τα οποία «όλοι καταλαβαίνουν»,⁵⁸ όπως ομολογείται.

³⁶ Χαρίτος, 1964, 279-280.

³⁷ Φωτιάδης, 1953.

³⁸ Βλ. *Αρχεῖον Ἐθνικῆς Πινακοθήκης*, 1951.- Καραϊσκού, 2001, 51, υποσημείωση 33.

³⁹ Φέρτης, 1950, 123-124.

⁴⁰ Δαρρίγος, 1947, 93.

⁴¹ Αὐγέρης, 1945, 5.

⁴² Φωτιάδης, 1953.

⁴³ Μαθιόπουλος, 1951, 56.

⁴⁴ Ἰ.Δ.Π., 1951, 77-79.

⁴⁵ Πετρή, 1958β, 72-79.

⁴⁶ Βλ. Βουτσινᾶς, 1955.- Πετρή, 1957β, 541.- Λαζαρίδης, 1959, 209-213.- ΤΑΣΣ., 1963.

⁴⁷ Αλεξίου, 1963, 290.

⁴⁸ Ἀντωνακάτου, 1967, 89.

⁴⁹ Κανελλόπουλος, 1942, 242-245, 442-444.

⁵⁰ Μαθιόπουλος, 1951, 56-60.

⁵¹ Δαρρίγος, 1947, 93.

⁵² Βακαλό, 1983, 127-128.

⁵³ Νικόλας, 1952, 32.

⁵⁴ Γιοφύλλης, 1952α, 68. Τα έργα τους παρουσιάστηκαν στην «Πανελλήνια» έκθεση του 1952.

⁵⁵ Ἀνώνυμος, 1957, 286. Η αρνητική αναφορά στο έργο του Κοντόπουλου συνδέθηκε με την ατομική έκθεση που έκανε το 1957 στην Αθήνα.

⁵⁶ Ἀνώνυμος, 1960, 334. Ο τεχνοκρίτης της *Ἐπιθεώρησης Τέχνης* αποδοκίμασε το 1960 την Αφαιρετική Ζωγραφική του Σπυρόπουλου, καθώς δεν διέκρινε σε αυτήν «ελληνικά» χαρακτηριστικά.

⁵⁷ Ἀντωνακάτου, 1961β, 64.

⁵⁸ Ἀνώνυμος, 1956, 82.

4.2. Η ελληνική γλυπτική από τη δεκαετία του 1940 έως το 1967

Στο πεδίο της ελληνικής γλυπτικής των ετών 1941-1967 δεν παρατηρείται κάποια ουσιαστικά καινούργια πρόταση.⁵⁹ Η επιβίωση των παραδεγμένων λύσεων, ακόμη και των πιο νεωτερικών, με τη μορφή που είχαν παγιωθεί κατά τον Μεσοπόλεμο (1923-1940), επιβεβαιώνει τον συντηρητικό ελληνικό ορίζοντα προσδοκίας αυτής της περιόδου. Ο «συντηρητισμός» αυτός συνέτεινε στην εντός των συνόρων επανεκτίμηση του συνολικού έργου του Γιαννούλη Χαλεπά μέσα από το πρίσμα της ιθαγένειας, κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1940/50/60.

Δεδομένων των επιπτώσεων του πολέμου του 1940, των Δεκεμβριανών (1944-1945), του Εμφυλίου (1946-1959), αλλά και της παρεπόμενης ανάγκης για αλλαγή, ο συνδυασμός ευρωπαϊκού Μοντερνισμού και εγχώριας παράδοσης παρέμεινε βασικό αξιολογικό κριτήριο και για τα έργα ελληνικής γλυπτικής των δεκαετιών του 1940/50/60. Η εμμονή στα «νεωτερικά» ιδεώδη των προηγούμενων ετών, παρά τις εξατομικευμένες προσπάθειες προσέγγισης της «ανεικονικής τεχνοτροπίας» κατά τις δεκαετίες του 1950/60,⁶⁰ δηλώνει την πρόθεση της μέσης ελληνικής κοινωνίας αυτής της περιόδου να οχυρωθεί αισθητικά-ιδεολογικά πίσω από τη μεσοπολεμική μοντερνικότητα, για την ενίσχυση της «ελληνικής»

⁵⁹ Βλ. Ξύδης, 1972, 145.- Καραϊσκού, 2001, 87.- Κωτίδης, 2011, 63-70, 125-128.- Στειακάκης, 2012γ.

⁶⁰ Βλ. Ξύδης, 1963, 97.- Σπητέρης, 1964α, 96. Σε μια χρονική στιγμή που η Ελλάδα έμενε πιστή στην «παράδοση» (βλ. Άνθουμος, 1947γ, 99), ορισμένοι ντόπιοι γλύπτες της γενιάς του 1950/60 – όπως και μερικοί σύγχρονοί τους ζωγράφοι – εκδήλωσαν ενδιαφέρον για την Αφηρημένη Τέχνη της Δύσης. Σε αφαιρετική κατεύθυνση κινήθηκε το έργο δημιουργών, όπως οι Χρήστος Καπράλος, Γιώργος Ζογγολόπουλος, Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Λάζαρος Λαμέρας, Ναταλία Μελά-Κωνσταντινίδη (1913-1995), Τίτσα Χρυσοχοϊδή, Αχιλλέας Απέργης (1909-1986), Αγλαΐα Λυμπεράκη, Κλέαρχος Λουκόπουλος, Κώστας Κουλεντιανός, Φρόσω Μιχαέλα (1936-2001), Αλεξάνδρα Μυλωνά (1923-2016), Γιώργος Νικολαΐδης (1924-2001), Γιάννης Παρμακέλης (1932), Γιάννης Αβραμίδης (1922-2016), Κώστας Καραχάλιος (1923), Βάσος Καπάντας, Ιωάννα Σπητέρη-Βεροπούλου (1924-2000), Τάκης (Βασιλάκης, 1925), Μπέλλα Ραφτοπούλου, Τζακ Καλαχώρας, Αντώνης Μαυρίκιος, Δημήτρης Φερεντίνος, Τηλέμαχος Πέρρας (1900-1981), Αθανάσιος Λημναίος (1908-1977), Γραβιέλα Σίμωση (1926-1999), Γιώργος Γεωργίου, Μιχάλης Μιχαηλίδης (1923-2015), Ανατολής Λαζαρίδης (1916-1989), Θόδωρος Βασιλείου (1917-1993), Κοσμάς Δοβλέτογλου (1920-;), Νικόλαος Ίκαρης (1915-1994), Κώστας Ανδρέου (1917-2007), Δημήτρης Καλαμαράς (1924-1997), Δημήτρης Κωνσταντίνου (1924-2010), Σωσώ Χουτοπούλου-Κονταράτου (1923-1984), Βαγγέλης Μουστάκας (1930), Γεράσιμος Σκλάβος (1927-1967), Θόδωρος (Παπαδημητρίου, 1931), Φιλόλαος (Τλούπας, 1923-2010) και Κοσμάς Ξενάκης. Με αντίστοιχες τάσεις πειραματίστηκαν σε γλυπτικό επίπεδο και οι ζωγράφοι Γιάννης Γαΐτης, Νίκος Νικολάου, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Γιώργος Τούγιας και Γιάννης Μόραλης. Η απελευθέρωση από την παραστατικότητα, που διέπει το έργο των Λάζαρου Λαμέρα (βλ. Εὐαγγελίδης, 1948β, 1509.- Εὐαγγελίδης, 1957α, 782-783.- Κωστοπούλου, 1965, 692.- Φερεντίνου, 1965, 23), Αχιλλέα Απέργη (βλ. Εὐαγγελίδης, 1955, 555.- Φερεντίνου, 1961, 7.- Προκοπίου, 1967, τόμ. Γ', 455.- Ξύδης, 1976α, τόμ. Α', 216.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 250), Φρόσως Ευθυμιάδη-Μενεγάκη (βλ. Μάτσας, 1957.- Προκοπίου, 1957α), Γιάννη Παρμακέλη (βλ. Άντωνακάτου, 1961α, 75.- Κωστοπούλου, 1966, 412), Θόδωρου (βλ. Κωστοπούλου, 1965, 692.- Φερεντίνου, 1965, 23), Γεράσιμου Σκάβου (βλ. Κωστοπούλου, 1965, 692.- Φερεντίνου, 1965, 23), Κώστα Κουλεντιανού (βλ. Κωστοπούλου, 1965, 692.- Φερεντίνου, 1965, 23), Ιωάννας Σπητέρη-Βεροπούλου (βλ. Κωστοπούλου, 1965, 692.- Φερεντίνου, 1965, 23), Αλεξάνδρας Μυλωνά (βλ. Κωστοπούλου, 1965, 692.- Φερεντίνου, 1965, 23), Γιώργου Ζογγολόπουλου (βλ. Κωστοπούλου, 1965, 692.- Φερεντίνου, 1965, 23) και Αγλαΐας Λυμπεράκη (βλ. Παπαστάμος, 1986, 11.- Καραϊσκού, 2001, 253) εκθειάστηκε από τους Έλληνες διανοητές, οι οποίοι αξίωναν τη νεωτερικότητα για την κατοχύρωση της πρωτοποριακής πολιτισμικής εικόνας της χώρας.

πολιτισμικής ταυτότητας. Κατά τη γνώμη των Ελλήνων νεωτεριστών των πρώτων μεταπολεμικών ετών, οι «τολμηρές» μεσοπολεμικές διατυπώσεις, χάρη στον υποκειμενισμό τους, έρχονταν εκ νέου σε ρήξη με τον «στάσιμο» Ακαδημαϊσμό,⁶¹ που δεν είχε σχέση με την «πραγματική τέχνη», όπως σχολιάζεται.⁶² Έτσι, οι εν λόγω διατυπώσεις έδιναν και πάλι την εντύπωση ότι μπορούσαν να επικυρώσουν την εκσυγχρονιστική αισθητική ιδεολογία του τόπου.⁶³ Ωστόσο, καλλιεργούσαν έναν Μοντερνισμό, ο οποίος προωθούσε την εντοπιότητα μέσα από έναν κατεστημένο «νεωτερισμό», που ενδύονταν σταθερά με ρεαλιστικές φόρμες. Υπό αυτό το πρίσμα θα πρέπει να ιδωθεί η θετική υποδοχή που επιφυλάχτηκε για μια ακόμη φορά στα αφαιρετικά, αλλά ανθρωποκεντρικά, γλυπτά των Αντωνίου Σώχου,⁶⁴ Μιχάλη Τόμπρου,⁶⁵ Θανάση Απάρτη,⁶⁶ Χρήστου Καπράλου,⁶⁷ Γιώργου Ζογγολόπουλου⁶⁸ και Μέμου (Αγαμέμνονα) Μακρή.⁶⁹ Αυτοί, είχαν κατοχυρωθεί ως μοντερνιστές στα ελληνοκεντρικά συμφραζόμενα του Μεσοπολέμου, καθώς τα έργα τους θεωρήθηκαν ότι προέκριναν το καινοφανές, σεβόμενα την ελληνική πολιτιστική κληρονομιά σε μορφοπλαστικό επίπεδο. Συνειρμικά, οι δημιουργίες τους αποτέλεσαν αντικείμενο επαίνου από την εγχώρια κριτική των δεκαετιών του 1940/50/60, η οποία στήριζε αδιάπτωτα το «μοντέρνο» μέσα από την τοπική παράδοση.

⁶¹ Βλ. Εὐαγγελίδης, 1948β, 1508.- Σεμερτζίδης, 1949, 261.- Μεσσίνης, 1956, 415.- Τόμπρος, 1956, 12-13.- Σπητέρης, 1957, 5-6.

⁶² Εὐαγγελίδης, 1957β, 1023.

⁶³ Σημαντικό ρόλο στον εκμοντερνισμό της σύγχρονης ελληνικής αισθητικής έπαιξε η εξοικείωση με τα καινοφανή εικαστικά-γλυπτικά διδάγματα της Δύσης. Το 1951 προβλήθηκε στην Αθήνα το αφαιρετικό έργο του Άγγλου γλύπτη Henry Moore (1898-1986), και το Φθινόπωρο του 1965 υλοποιήθηκε από τον Ε.Ο.Τ. η διεθνής έκθεση γλυπτικής στον λόφο των Μουσών, στου Φιλοπάππου με εκατόν πενήντα μινιμαλιστικές δημιουργίες Ευρωπαίων και Αμερικανών δημιουργών. Βλ. Προκοπίου, 1965β, 7.- Σπητέρης, 1965, 95-97.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 288, 368.- Χριστοφόγλου, 2003β, 284.

⁶⁴ Ο Σέρβος κριτικός Πάβλε Βάσιτς επιβράβευσε τον «νεωτερικό» αρχαϊσμό του *Αγαμέμνονα*, που παρουσίασε ο Σώχος τον Ιανουάριο του 1954 στην «Καλλιτεχνική Έκθεση του Βελιγραδίου». Βλ. Σώχος, 2004²α, 22-24. Αντίστοιχα, στο πλαίσιο μιας αποτίμησης του έργου του, κατά τη δεκαετία του 1950, διατυπώθηκαν ανάλογα σχόλια. βλ. Βακαλό, 1959, 31-32.- Εὐαγγελίδης, 1959, 620.

⁶⁵ Το 1948 το έργο του *NANA Γ.* εκτέθηκε στην «Πανελλήνια» του Ζαπτείου και επαινέθηκε για τον αρχαϊσμό του, που προσιδίαζε στα λιτά διδάγματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Βλ. Δούκας, 1948α, 440. Στην ίδια λογική θερμά σχόλια διατυπώθηκαν για το συγκεκριμένο γλυπτό και το 1959. Βλ. Παναγιωτόπουλος, 1959β, 1010. Αντίστοιχη υποδοχή επιφυλάχτηκε στις *Δύο φίλες* (1930-1934). Το έργο αυτό φιλοτεχνήθηκε στα χρόνια του Μεσοπολέμου και παρουσιάστηκε το 1965 στα «Παναθήναια της Συγχρόνου Γλυπτικής». Βλ. Αντωνάκατου, 1965β, 52. Για το ίδιο θέμα, βλ. Παυλόπουλος, 2006.

⁶⁶ Το 1947 γλυπτά του Απάρτη προβλήθηκαν στην «Πανελλήνια» του Ζαπτείου και κέρδισαν τις εντυπώσεις για την εκτέλεσή τους, η οποία ακολουθούσε τα μεσοπολεμικά νεωτερικά ιδεώδη. Βλ. Εὐαγγελίδης, 1947, 49-51.

⁶⁷ Το 1946 παρουσιάστηκαν στον «Παρνασσό» στην Αθήνα τα γύψινα προπλάσματα της ζωφόρου *Μνημείο της Πίνδου* (1944). Με αυτήν την ευκαιρία εγκωμιάστηκε η «ελληνικότητα» του Καπράλου, που αφομοίωνε γόνιμα μοντερνιστικά στοιχεία της Δύσης. Στην ίδια γραμμή, το συνολικό του έργο αποτιμήθηκε θετικά, καθόλο το διάστημα των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων. Βλ. Τόμπρος, 1947, 308-309.- Ανώνυμος, 1962, 44.- Πετρή, 1962, 160, 162.- Ξύδης, 1976α, τόμ. Α', 67-68.- Ξύδης, 1976α, τόμ. Β', 89.- Γράββαλος, 1981, 47-48.- Καπράλος, 2001.- Ζερβού, 2017, 192.

⁶⁸ Καραϊσκού, 2001, 133.

⁶⁹ Κοτζαμάνη, 1965, 43

Από την άλλη πλευρά, οι οπαδοί του Ρομαντικού Εθνικισμού στο εσωτερικό της χώρας εξακολούθησαν να προάγουν με τον αυστηρό τους λόγο τις νατουραλιστικές, κλασικιστικές νόρμες της Δύσης, οι οποίες είχαν παγιωθεί ως το μέσον επικοινωνίας με το μεγαλείο της αρχαίας Ελλάδας. Η συγκεκριμένη αντιμετώπιση, που αποσκοπούσε στην αποκατάσταση της συνοχής του Έθνους, μετά τον πόλεμο του 1940 και τις συνέπειές του εντός των συνόρων, λειτούργησε ως «χαλινάρι»⁷⁰ στην εξέλιξη της ελληνικής γλυπτικής έως το 1967,⁷¹ όπως είχε συμβεί και με τη σύγχρονη ζωγραφική. Αυτό θα πρέπει να ερμηνευθεί στο πλαίσιο της διστακτικότητας των νεωτέρων Ελλήνων προς «το καινούργιο»,⁷² το οποίο, με τη μορφή της Αφηρημένης Τέχνης, φάνταζε ως απειλή για την «εθνική-ελληνική» παράδοση.⁷³ Σε αυτά τα πολιτισμικά συμφραζόμενα, τα μοντέρνα υφολογία γλυπτά των δεκαετιών του 1950/60, που απεκδύονταν των ελληνικών – και κατά κύριο λόγο των κλασικιστικών – γνωρισμάτων και έπαψαν να έχουν «περιεχόμενο παραστατικό»,⁷⁴ αποκαλούνται «φριχτά σχήματα».⁷⁵ Συχνά χαρακτηρίζονται ως «συρματοπλεγμένοι πειραματισμοί»,⁷⁶ «ξένο πανωφόρι»,⁷⁷ μιας και έρχονταν σε ρήξη με τα «αθάνατα πρότυπα»,⁷⁸ τα οποία κληροδοτήθηκαν από την αρχαιότητα και είχαν «αφομοιωθεί από τη συνείδηση»⁷⁹ των Ελλήνων. Η αδιάλειπτη προσήλωση των ντόπιων εικαστικών στην «έμφυτη αίσθηση του όγκου και της δομής»,⁸⁰ στο «πλαστικό ένστικτο»⁸¹ και στους «νόμους μιας αρμονίας»,⁸² έδρασε ως μια «υποχρέωση μνήμης καταγωγής που την κλείνουν οι γλύπτες μας οι σύγχρονοι, όσο και όπου νάναι ενταγμένοι», όπως βεβαιώνεται.⁸³ Η γλυπτική από τη στιγμή που εκ φύσεως «δεν παρουσιάζει τις ευμετάβλητες και ποικίλες μορφικές αλλαγές όπως η ζωγραφική, [...] διατηρεί πιο συντηρητικό χαρακτήρα».⁸⁴ Έτσι, καλύπτονταν οι εθνοκεντρικές

⁷⁰ Βλ. Απέργης, 1956, 18.- Ξύδης, 1976α, τόμ. Β', 97.

⁷¹ Σε αυτό θα πρέπει να συνυπολογιστεί και ο ρόλος του θεσμού των παραγγελιών. Άμεσα εξαρτημένοι από τους παραγγελιοδότες τους, οι Έλληνες δημιουργοί συμμορφώνονταν με τις πάγιες ακαδημαϊκές-εθνοκεντρικές απαιτήσεις των εχόντων την οικονομική «δύναμη». Αυτοί επέβαλαν ένα εξιδανικευτικό αποχρώσεων ύφος, που περιόριζε συχνά τους γλύπτες και επηρέαζε το ποιοτικό τους αποτέλεσμα. Βλ. Κυριαζής, 1950, 149-150.- Λογοθέτης, 1957, 48.- Μηλιάδης, 1957, 8.- Τόμπρος, 1969, 5.- Ξύδης, 1976α, τόμ. Β', 182.- Καραϊσκού, 2011, 64-67.

⁷² Βλ. Πετρή, 1957α, 113.- Ανώνυμος, 1958.

⁷³ Βλ. Καφέτση, 1992, 309-372.- Καραϊσκού, 2001, 76-193, 224-280.- Καραϊσκού, 2011, 61-93, 107-130.

⁷⁴ Άντωνακάτου, 1961, 64.

⁷⁵ Φωτιάδης, 1953.

⁷⁶ Μελάς, 1961.

⁷⁷ Δημητριάδης, 1966, 227.

⁷⁸ Λαζαρίδης, 1952, 637.

⁷⁹ Άντωνακάτου, 1965α, 85.

⁸⁰ Σπητέρης, 1945, 83.

⁸¹ Ξύδης, 1976β, 139-140.

⁸² Άντωνακάτου, 1967, 94.

⁸³ Άντωνακάτου, 1965β, 51-53.

⁸⁴ Σπητέρης, 1964α, 95. Στις αρχές του Ακαδημαϊσμού των προηγούμενων ετών επικεντρώθηκε το γλυπτικό λεξιλόγιο των Γεωργίου Καστριώτη, Κώστα Γεωργακά (1904-1997), Βάσου Φαληρέα, Νικόλα (Παυλόπουλου), Νίκου Περαντινού (1910-1991), Κωστή Παπαχριστόπουλου, Χρίστου Παυλίδη (1913-

καλλιτεχνικές αναζητήσεις των Ελλήνων αυτής της εποχής, οι οποίοι εκδήλωναν μια εχθρική συμπεριφορά απέναντι στην «εύκολη»⁸⁵ – όπως αποκαλείται ειρωνικά – ξενόφερτη μοντερνικότητα.⁸⁶ Κατά συνέπεια, δημιουργοί, όπως οι Αγλαΐα Μόραλη-Λυμπεράκη,⁸⁷ Γιάννης Γαΐτης⁸⁸ και Αχιλλέας Απέργης,⁸⁹ οι οποίοι στράφηκαν σε ανεικονικές λύσεις, χωρίς εμφανές το «ελληνικό» στοιχείο, καταδικάστηκαν από την εγχώρια κριτική της δεκαετίας του 1950, που στήριζε τα ιδεώδη του Ρομαντικού Κλασικισμού του παρελθόντος. Σε παραπλήσιο άξονα, εναντίον των πρωτοποριακών, δυτικοτρόπων εικαστικών διατυπώσεων, που δεν προήγαγαν την τοπική παράδοση, η απόπειρα κατάργησης των ορίων μεταξύ γλυπτικής και ζωγραφικής κατακεραυνώνεται στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1960. Με αφορμή τις νεορεαλιστικές γλυπτικές δημιουργίες, που παρουσίασαν το 1964 οι Έλληνες ζωγράφοι Νίκος Κεσσανλής (1930-2004), Βλάσης Κανιάρης (1928-2011) και Δανιήλ (Παναγόπουλος, 1924-2008) στο θέατρο La Fenice, κατά την τριακοστή δεύτερη Μπιενάλε της Βενετίας,⁹⁰ τονίζεται ότι «τα όρια και το νόημα της γλυπτικής και της ζωγραφικής είχαν τέλεια συγχυστεί».⁹¹ Την ίδια στιγμή γίνεται λόγος για «κακόγουστα» έργα,⁹² προϊόντα «σκλάβων»⁹³ και «φτωχών συγγενών της συνομοταξίας των ποπ-Αρτίστ».⁹⁴ Με αυτόν τον τρόπο αποτύπωμα η εθνοκεντρική αισθητική αυτών των ετών, η οποία προέτασσε ιδεοληπτικά τις κατανοητές εξιδανικευμένες μορφές στα έργα, με στόχο την ανάδειξη της «ελληνικής» φυσιογνωμίας της χώρας.

1998), Κωνσταντίνου Μουλού (1907-;), Αμαλίας Στάλιου-Τσιριγώτη, Ιωάννη Ρηγανάκου (1900-;), Ευριπίδη Βαβούρη (1911-1987), Αφερίμ Ζήση, Ιωάννη Τρέζου (1914-;), Γιώργου Ματαράγκα (1912-;), Νικόλαου Σοφιαλάκη (1914-2002), Ιάσωνα Παπαδημητρίου (1911-;), Γιάννη Κανακάκη, Φάνη Σακελλαρίου (1916-2000), Νίκου Δυμιώτη (1930-1990), Αθανασίου Μηνόπουλου (1931-1982), Κωνσταντίνου Παλαιολόγου (1939), Αλίκης Χατζή (1923-1997) και Μανόλη Νουκάκη (1920-2010).

⁸⁵ Απέργης, 1956, 18.

⁸⁶ Βλ. Καραΐσκου, 2001, 76-193, 224-280.- Καραΐσκου, 2011, 61-93, 107-130.

⁸⁷ Η αφέλεια της σχηματοποιημένης της γραφής, όπως εντοπίστηκε στα έργα *Γυναίκα με περιστέρι* και *Γυναίκα με κόκορα* με τα οποία συμμετείχε στην «Πανελλήνια» έκθεση του 1952, αποτέλεσε αντικείμενο αρνητικών σχολίων. Βλ. Γιοφύλλης, 1952β, 115.

⁸⁸ Οι αφηρημένες φόρμες που παρουσίασε ο Γαΐτης στην «Πανελλήνια» του 1952, δέχτηκαν μομφές. Βλ. Ανώνυμος, 1952, 115. Αντίστοιχη υποδοχή έτυχαν και τα έργα, τα οποία εξέθεσε το 1954 στην αίθουσα «Στρατηγοπούλου» και στο ξενοδοχείο «Κεντρικόν» στην Αθήνα. Βλ. Παπαδάκης, 1980.- Καραΐσκου, 2001, 290.

⁸⁹ Η εξ΄πρεσιονιστική υφολογία που υιοθέτησε μετά το 1955, αποδοκιμάστηκε. Βλ. Κανέλλης, 1955, 328.

⁹⁰

Βλ. http://greeceatvenice.culture.gr/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=42&Itemid=14&lang=el&limitstart=21 [ημ. πρόσβ. 28/1/2017]. Στην εν λόγω εκδήλωση, ο Γάλλος θεωρητικός της ομάδας των «Nouveaux Réalistes» Pierre Restany (1930-2003) επιμελήθηκε την έκθεση «3 propositions pour une sculpture grecque», η οποία αποτέλεσε σταθμό στην πορεία της ελληνικής τέχνης. Ο ίδιος ομολογεί ότι στην παρούσα έκθεση «οι ζωγράφοι έγιναν γλύπτες, συλλέκτες ή πιο συγκεκριμένα σκηνοθέτες της ελπίδας», καθώς τα εικαστικά τους προϊόντα ήταν μια μορφή αντίδραση στον «διαβρωμένο από τη χρήση κόσμο». Βλ. Restany, 1964.- Αδαμοπούλου, 2000, 48-53.- Χριστοφόγλου, 2003β, 283-284.- Καραΐσκου, 2011, 65.- Κωτίδης, 2011, 265-272.

⁹¹ Χαρίτος, 1964, 281.

⁹² Βλ. Σπητέρης, 1964β, 69. - Μαυρομμάτης, 1971.

⁹³ Βασιλείου, 1964.

⁹⁴ Δόξας, 1964, 282.

4.3. Η ελληνική εικαστική πραγματικότητα από τη Δικτατορία (1967-1974) έως τη Μεταπολίτευση (1974-2007)

Το πολιτικό περιβάλλον της Δικτατορίας (1967-1974)⁹⁵ επηρέασε τον καλλιτεχνικό τομέα της χώρας, που σε πρώτη φάση αποκόπηκε από τη διεθνή εικαστική κίνηση, την οποία είχε αρχίσει να γνωρίζει με συγκρατημένη διάθεση κατά τις δεκαετίες του 1950/60.⁹⁶ Το αίτημα της «ελληνικότητας» ήταν και πάλι παρόν κατά την επταετία. Αυτό προσδιόρισε τον εγχώριο ορίζοντα προσδοκίας και αποτέλεσε καθοριστικό άξονα στην επικαιροποίηση του νεανικού, κλασικιστικού (1870-1878) και του όψιμου, μοντερνιστικού (1902-1938) έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στην Ελλάδα αυτών των ετών. Η ακαδημαϊκή, παραστατική τεχνοτροπία των προηγούμενων ετών επιστρατεύτηκε από τους θεσμικούς φορείς του απολυταρχικού πολιτικού σχηματισμού, οι οποίοι αξιοποίησαν ακόμη και το μεσοπολεμικό ιδεολόγημα της ιθαγένειας, βαδίζοντας στα πρότυπα του ολοκληρωτικού καθεστώτος του Ιωάννη Μεταξά (1936-1940). Το εν λόγω ιδεολόγημα θεωρήθηκε ότι μπορούσε να ανταποκριθεί στις εθνικιστικές αξιώσεις των Συνταγματαρχών. Άλλωστε, η νεωτερικότητα, με την οποία είχε επενδυθεί, ήταν κατ' ουσίαν το πρόσχημα της διεκδίκησης της εντοπιότητας. Τα έργα τέχνης λειτούργησαν για μια ακόμη φορά ως φορείς μνήμης της ιστορίας του Έθνους, με στόχο την ιδεολογική-πολιτισμική χειραγώγηση των Ελλήνων για τη διασφάλιση της κοινωνικής συνοχής και τη συνακόλουθη εδραίωση της εξουσίας του δικτατορικού μορφώματος της 21^{ης} Απριλίου. Σε αυτήν την κατεύθυνση, που προέκρινε τη στροφή στις ρίζες και κατά κύριο λόγο στις κλασικιστικές, ευθυγραμμίστηκαν οι «Πανελλήνιες» εκθέσεις αυτής της περιόδου. Ενδεικτικό αυτής της τάσης είναι το γεγονός ότι «ανασύρθηκαν οι διώκτες της αφηρημένης τέχνης και [...] ξαναμπήκαν στις δύο από τις χειρότερες Πανελληνίους, του '67 και του '69, καλλιτέχνες που είχαν απορριφθεί από την Επιτροπή Κρίσεως».⁹⁷ Έτσι, δικαιολογείται η ελλιπής παρουσία «της μοντέρνας και αφηρημένης έκφρασης» στην

⁹⁵ Βλ. Αλιβιζάτος, 1983.- Χαραλάμπης, 1985.- Clogg, 1995.- Σακελλαρόπουλος, 1998.- Καραγιωργας, 2003².- Close, 2006.- Βούλγαρης, 2013.

⁹⁶ Βλ. Ξύδης, 1973, 104.- Ξύδης, 1976α, τόμ. Α', 259-325.- Βακαλό, 1985.- Αδαμοπούλου, 2000, 45-91.- Κωτίδης, 2000, 571-585.- Καραϊσκού, 2001, 194-280.- Μπεντερμάχερ-Γερούση, 2001.- Χριστοφόγλου, 2003β, 275-290.- Καραϊσκού, 2011, 95-130.- Κωτίδης, 2011, 165-181.- Στειακάκης, 2012γ. Την περίοδο αυτή τα πολιτιστικά δρώμενα περιορίστηκαν, καθώς πολλοί εκφραστές της τέχνης προτίμησαν την «αποχή» ως ένα είδος διαμαρτυρίας. Βλ. Ξύδης, 1972, 161.- Ξύδης, 1973, 104. Άλλοι, οι οποίοι διαφωνούσαν με τον ανελεύθερο πολιτικό σχηματισμό, βρήκαν διέξοδο εκτός των συνόρων. Ως αποτέλεσμα, διευρύνθηκε το αισθητικό χάσμα ανάμεσα στη «δουλειά των “έξω”» και «των “μέσα”» καλλιτεχνών. Βλ. Ξύδης, 1976β, 132.

⁹⁷ Ξύδης, 1972, 158-159, 161.

«Πανελλήνια» έκθεση του 1973.⁹⁸ Σε αυτό το σκηνικό, η ελληνική γλυπτική, όπως και η ζωγραφική, διατήρησε τον φορμαλισμό της μέσα από νατουραλιστικές ανθρωποκεντρικές λύσεις.⁹⁹ Με γνώμονα την κοινωνική αποστολή της τέχνης, όπως είχε παγιωθεί στην πορεία του χρόνου, οι υπέρμαχοι του εθνικισμού εκθείασαν με όρους του καλού και αγαθού παρελθόντος τη δουλειά των σύγχρονων, εγχώριων γλυπτών, οι οποίοι συντηρούσαν την παράδοση.¹⁰⁰ Σε ανάλογη βάση, αποτιμήθηκαν θετικά οι «ρεαλιστικές» προτάσεις των εκπροσώπων της ελληνικής γλυπτικής αυτών των ετών οι οποίες – με άξονα προσανατολισμού τα νεωτερικά διδάγματα της αποκαλούμενης «Γενιάς του 1930» – ικανοποιούσαν τις ελληνοκεντρικές ιδεολογικές-αισθητικές επιζητήσεις του τόπου.¹⁰¹ Καθώς, όμως, η ισχύς του καθεστώτος εδραιωνόταν, «η σιωπή έσπασε»¹⁰² και οι Έλληνες δημιουργοί που ευαγγελίζονταν την πολιτιστική αναμόρφωση της χώρας, ανέκτησαν τις δυνάμεις τους. Με τη στήριξη του φιλελεύθερου – πολιτικά και αισθητικά – ελληνικού κοινού, στο πλαίσιο μιας «αντιδικτατορικής αλληλεγγύης»,¹⁰³ προχώρησαν σε έργα αφαιρετικά.¹⁰⁴ Με αφετηρία την έννοια του μεσοπολεμικού Μοντερνισμού, όπως είχε κατασταλάξει στη συνείδησή τους, συνεπικούρησαν στην εισδοχή των έξωθεν νεωτερικών τάσεων,¹⁰⁵ οι οποίες έφεραν – κατά την κρίση τους – την Ελλάδα πιο κοντά στην

⁹⁸ Καραβίας, 1975, 691-692. Το ίδιο παρατηρείται και στην «Πανελλήνια» του 1975.

⁹⁹ Στους κανόνες του Ακαδημαϊσμού παρέμειναν προσηλωμένοι καλλιτέχνες, όπως οι Γιώργος Χρόνης, Αντώνης Καραγάλιος (1919-2009), Παύλος Βρέλλης (1923-2010), Σπυρίδων Γογγάκης (1923-2001), Ευθύμιος Καλεβράς (1929-2011), αλλά και γλύπτες οι οποίοι συνδύασαν τα παραδοσιακά στοιχεία με σχηματοποιημένες φόρμες, όπως οι Αμαλία Βαμβάκου (1925-;), Αργυρώ Καρύμπακα-Νεγρεπόντη (1929), Ειρήνη Χαριάτη-Πραμαντιώτη (1918-;), Κατερίνα Χαλεπά-Κατσάτου (1925-;), Κωνσταντίνος Περάκης, Μαρία Λεδάκη (1929-;), Στέλιος Τριάντης (1931), Ζάχος Μπεκιάρης (1931), Μιχάλης Κάσσης (1931), Φώτης Γεωργουλάκης (1933) και Καλλιόπη Κουτήφαρη.

¹⁰⁰ Ο Γενικός Γραμματέας της Ακαδημίας Αθηνών, μέλος των νέων ιδεαλιστών του Μεσοπολέμου (1923-1940), πανεπιστημιακός και πολιτικός Ιωάννης Θεοδωρακόπουλος, έβλεπε στο έργο του μοντερνιστή Μιχάλη Τόμπρου έναν εθνοκεντρικό γλύπτη. Κατά την υποδοχή του ως ακαδημαϊκού σε συνεδρία του ιδρύματος την 20^η Νοεμβρίου 1971, χαιρετίζει το γεγονός ότι «τα έξωθεν ερεθίσματα, τα οποία, όσον γόνιμα και αν ήσαν δια την εξέλιξίν Σας, δεν μετέβαλαν τον πυρήνα της προσωπικότητός Σας, ο οποίος διετηρήθη πάντοτε ελληνοκεντρικός, ελληνοπρεπής». Βλ. Θεοδωρακόπουλος, 1971, 222-225.

¹⁰¹ Ενδεικτική είναι η περίπτωση του Τόμπρου, οι «αναγνωρίσιμες» μορφές του οποίου εξυμνήθηκαν από το σύνολο των Ελλήνων κριτικών αυτών των ετών. Βλ. Ανδρεάδη, 1972.- Παυλόπουλος, 1996, 169-174.

¹⁰² Χριστοφόγλου, 2003β, 287.

¹⁰³ Χριστοφόγλου, 2003β, 287.

¹⁰⁴ Επιλεκτικά παρατίθενται οι ζωγράφοι Νίκος Σαχίνης, Χρήστος Λεφάκης, Θανάσης Στεφόπουλος, Πάρις Πρέκας, Κωστής Πασχάλης, Κώστας Ηλιάδης, Μπία Ντάβου, Ελένη Ζογγολοπούλου, Βέρα Χουτζούμη, Μιχάλης Βαφειάδης, Κοσμάς Ξενάκης, Ελένη Ζέρβα (1917-1993), Γιάννης Χαΐνης, Τέρψη Κυριακού, Λουκάς Βενετούλιας, Δανιήλ Γουναρίδης, Βασίλης Κυπραίος και Κωνσταντίνος Βενιάδης.

¹⁰⁵ Στη Ευρώπη κυριαρχούσαν ήδη από τη δεκαετία του 1960 η Pop Art (βλ. Ρηντ, 1978, 322.- Λίπαρντ – Άλλογουαίη – Μάρμερ – Κάλας, 1984, 9-15.- Χαραλαμπίδης, 1993β, 60-63, 194.- Lucie-Smith, 2005, 317-333), η Op Art (βλ. Ρηντ, 1978, 315.- Χαραλαμπίδης, 1993β, 188.- Reichardt, 2005, 335-340), η Εννοιακή Τέχνη και η Video Art (βλ. Χαραλαμπίδης, 1993β, 256). Την ίδια στιγμή, η τέχνη των παρεμβάσεων – Happenings (βλ. Χαραλαμπίδης, 1993β, 101), Environments (βλ. Ρηντ, 1978, 343.- Χαραλαμπίδης, 1993β, 94-111), Land Art (βλ. Ρηντ, 1978, 343.- Χαραλαμπίδης, 1993β, 94-111), Performances (βλ. Χαραλαμπίδης, 1993β, 101), Body Art (βλ. Χαραλαμπίδης, 1993β, 108) και Installations (βλ. Χαραλαμπίδης, 1993β, 147) – έφερε το έργο τέχνης στον πραγματικό χώρο, καθιστώντας τον θεατή ενεργό μέλος στην όλη διαδικασία. Βλ. Βακαλό, 1985, 25-68.- Παπανικολάου, 1999, 270-305.- Αδαμοπούλου, 2000. Με αυτό ως οδηγό, οργανώθηκε το 1968 η έκθεση «Avantage Griechenland» με έργα Ελλήνων εικαστικών στο «Haus am

εκσυγχρονιστική Δύση. Η πολιτισμική αυτή εξίσωση φάνταζε απαραίτητη, αποτελώντας ένα είδος απάντησης στους κινδύνους της εθνοκεντρικής συστράτευσης, που είχε επιβάλει η Χούντα. Όπως οι θιασώτες του Μοντερνισμού στη ζωγραφική, έτσι και οι πρωτοποριακοί Έλληνες γλύπτες της επταετίας, υιοθέτησαν σε έναν βαθμό την αφηρημένη τεχνοτροπία της Δύσης, ως μέσον αντίδρασης στο καθεστώς.¹⁰⁶ Ωστόσο, τα έργα πλαστικής παρέμειναν ανθρωποκεντρικά κοντά στα λιτά πρότυπα της Αρχαϊκής¹⁰⁷ και της «αφελούς» Λαϊκής¹⁰⁸ ελληνικής Τέχνης, για να εξυπηρετηθούν δομικές ανάγκες της φόρμας.¹⁰⁹ Το γεγονός ότι εκθειάστηκαν για αυτά τα χαρακτηριστικά τους, αποδεικνύει

Lutzowplatz» του Δυτικού Βερολίνου και στη «Galerie am Rahmhof» της Φρανκφούρτης, η οποία παρουσιάστηκε την επόμενη χρονιά στο «Stuttgarter Kunstgebäude» της Στουτγάρδης. Βλ. Αδαμοπούλου, 2000, 61. Αντίστοιχα, από την πέμπτη Documenta του Kassel, το 1972 και μετέπειτα στην οποία λάμβανε μέρος η Ελλάδα, καθιερώθηκαν οι εννοιολογικές προσεγγίσεις, οι δράσεις, οι ποικίλες μορφές αναπαράστασης με φωτογραφικά ή άλλα μέσα. Βλ. Χριστοφόγλου, 2003β, 289. Σε κοινή γραμμή τάχθηκαν και οι Παντελής Ξαγοράρης (1929-2000), Γιάννης Μίχας (1954), Όπυ Ζούνη (1941-2008), Μπία Ντάβου, Γιάννης Μπουτέας (1941), Ναυσικά Πάστρα (1921-2011), Χριστίνα Ζερβού, Σοφία Σβορώνου, Γιάννης Μαλτέζος, Ουρανία Αντύπα, Γιώργος Ζογγολόπουλος, Μιχάλης Κατζουράκης (1933), Διοχάντη (1945), Νίκη Καναγκίνη (1933-2008), Παύλος Διονυσόπουλος (1930), Γιώργος Τούγιας, Νίκος Παραλής, Γιάννης Γαϊτής, Γιώργος Ιωάννου, Ηλίας Δεκουλάκος, Ιωάννα Μανωλεδάκη, Βασίλης Σκυλάκος (1930-2000), Μαρία Καραβέλα (1938-2012), Παύλος Μοσχίδης (1927-2004), Δανιήλ Γουναρίδης (1934), Βασίλης Κυπραίος, Πέτρος Ζουμπολάκης (1937), Παναγιώτης Γράββαλος (1933-2014), Λευτέρης Κανακάκης (1934-1985), Σαράντης Καραβούζης (1938-2011), Θόδωρος Μανωλίδης (1940), Αχιλλέας Δρούγκας (1940), Σωτήρης Σορόγκας (1936), Γιώργος Δέρπαπας (1937-2014), Βασίλης Σπεράντζας (1938), Μιχάλης Μακρουλάκης (1940), Φαίδων Πατρικαλάκης (1935), Αλέκος Φασιανός (1935), Δημοσθένης Κοκκινίδης (1925), Δημήτρης Μυταράς (1934-2017), Λουκάς Βεντούλιας, Βαγγέλης Δημητρέας (1934), Βάσω Κυριάκη (1939), Κώστας Λαχάς (Λαχανίδης, 1936-2014), Νίκος Χουλιαράς (1940-2015), Κώστας Λούστας (1933-2014), Τέτα Μακρή, Στέλιος Μαυρομάτης (1930), Γιώργος Κονταξάκης, Απόστολος Κιλεσσόπουλος (1942), Μάκης Θεοφυλακτόπουλος (1939), Γιώργος Μήλιος (1939), Χρόνης Μπότσογλου (1941), Κυριάκος Κατζουράκης (1944) και Γιάννης Ψυχοπαίδης (1945). Βλ. Κωτίδης, 2000, 574.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2001^{2ζ}, 576-577.- Χριστοφόγλου, 2001², 146-153.- Κωτίδης, 2011, 165-181, 257-265.

¹⁰⁶ Στην Αφαίρεση ήταν προσανατολισμένο το γλυπτικό έργο των Νίκου Κεσσανλή, Βλάση Κανιάρη, Δανιήλ, Γιάννη Γαϊτή, Βάσου Καπάνταη, Δημήτρη Κοντού, Φώτη Χατζηιωαννίδη (1940), Γεωργίου Καλακαλλά (1938), Ανδρέα Παπαχρίστου (1937), Τάσου Μουζάκη (1931), Χρήστου Γιαννάκου, Μανόλη Τσομπανάκη (1943), Κώστα Τσόκλη (1930), Παύλου Διονυσόπουλου, Χρύσας Ρωμανού (1931), Γιάννη Μαλτέζου, Στάθη Λογοθέτη, Στέλιου Μαυρομάτη, Πάρι Πρέκα, Κωνσταντίνου Ξενάκη (1931), Νίκου Κουρούση (1937), Θύμιου Πανουργιά (1931), Διονύση Γερολυμάτου (1938), Δημοσθένη Σωτηρούδη (1941), Αριστείδη Πατσόγλου (1950), Φρόσω Μιχαλέα, Πηνελόπη (Νέλας) Γκόλαντα (1941), Κυριάκου Καμπαδάκη (1938-2003), Ελένης Αποστολοπούλου (1943), Δημήτρη Αρμακόλα (1939-2009), Χρήστου Γεωργίου (1943), Ναυσικάς Πάστρα, Βανιώς, Μιχάλη Κατζουράκη, Ευάγγελου Μαρκαντώνη (1927-;), Θεόδωρου Βασιλόπουλου (1935), Ηλία Θλιμμένου (1935), Κώστα Δομπούλα (1942), Μαρίας Βογιατζόγλου (1930), Ειρήνη Βερναρδάκη (1933), Αγγελικής Τσεβά-Κωνσταντή (1938), Μαίρης Χατζηνικολή-Σαραφιανού, Μαρίας Δωρίτη (1946), Στάθη Κούρτη (1939), Ρόζας Ηλιού (1930), Γιώργου Ηλιόπουλου (1947), Νίκου Παρασκευά (1940), Σώτου (Sotos) Αλεξίου (1940), Θόδωρου Παπαγιάννη (1942), Τάσιου Κυριαζόπουλου (1937), Γιώργου Χουλιάρα (1947) και Αγνής Ουδινόττι (1940).

¹⁰⁷ Το ζήτημα της ανάλυσης και σύνθεσης της ανθρώπινης μορφής προκάλεσε την προσοχή καλλιτεχνών, όπως οι Πάρις Πρέκας, Δημήτρης Καλαμιάρας, Γεώργιος Καλακαλλάς, Γιώργος Γεωργιάδης (1934) και Δημήτρης Αρμακόλας (1939-2009). Αυτοί ενδιαφέρθηκαν για τον τονισμό των δομικών στοιχείων του έργου μέσα από μια αυστηρή γεωμετρικοποιημένη – κυβιστική, φουτουριστική, κονστρουκτιβιστική – επεξεργασία της πρώτης ύλης, που χρησιμοποιήσαν για τη δημιουργία των γλυπτών τους. Με αφαιρετικό τρόπο προσέγγισαν το ανθρώπινο σώμα και οι Διονύσης Γερολυμάτος, Δημοσθένης Σωτηρούδης, Αριστείδης Πατσόγλου (1950), Φώτης Χατζηιωαννίδης και Τάσιος Κυριαζόπουλος. Βλ. Καραϊσκού, 2011, 97-102.

¹⁰⁸ Με αφετηρία τη σχηματοποιημένη ατεχνία της ελληνικής παράδοσης, βάδισαν γλύπτες, όπως οι Γιώργος Χουλιάρας, Θόδωρος Παπαγιάννης και Βάσος Καπάνταης (1924-1990). Βλ. Καραϊσκού, 2011, 102-105.

¹⁰⁹ Οι Χρήστος Καπράλος, Φρόσω Μιχαλέα, Βαγγέλης Μουστάκας, Γιάννης Παρμακέλης, Κώστας Πολυχρονόπουλος (1931-1975), Κυριάκος Καμπαδάκης, Ελένη Αποστολοπούλου, Μανόλης Τσομπανάκης, Αγνή Ουδινόττι και Θύμιος Πανουργιάς σχολίασαν με συμβολικό τρόπο την πολιτική, κοινωνική

την αισθητική των Ελλήνων μοντερνιστών – δημιουργών και αποδεκτών – αυτών των ετών, οι οποίοι οχυρώθηκαν πίσω από τα «νεωτερικά» πρότυπα του παρελθόντος, για να δικαιολογήσουν τον ελληνοκεντρισμό τους. Άλλωστε, ο ελληνοκεντρισμός κυριαρχούσε σταθερά – στον απόηχο των προγενέστερων ιστορικών συνθηκών – με στόχο την επικύρωση της «εθνικής» ταυτότητας των Ελλήνων.

Με την πτώση της κυβέρνησης των Συνταγματαρχών, το 1974, η χώρα εισήλθε στην εποχή της Μεταπολίτευσης (1974-2007),¹¹⁰ χωρίς να έχει ένα σαφές αισθητικό στίγμα.¹¹¹ Ακόμη και στις εκσυγχρονιστικές προσπάθειες, που συντελούνταν στον ελληνικό εικαστικό τομέα αυτών των ετών, το ιδεολόγημα της ιθαγένειας εξακολούθησε να είναι παρόν. Αυτό επενέργησε στην επανεκτίμηση του ακαδημαϊκού και του «μεταλογικού» Χαλεπά στην ελληνική μεταπολιτευτική επικαιρότητα. Για παράδειγμα, η θέση που είχε οικειοποιηθεί το ΠΑ.ΣΟ.Κ. στις εκλογές του 1977 ότι «η Ελλάδα ανήκει στους Έλληνες»,¹¹² καταδεικνύει την ιδεοληπτική προσκόλληση των νεότερων Ελλήνων στο ηρωικό παρελθόν, που θεωρήθηκε ότι μπορούσε να τονώσει τα κληροδοτούμενα πατριωτικά αισθήματα της τοπικής κοινωνίας των μεταπολιτευτικών ετών. Έτσι, δημοσιεύονται σχόλια, τα οποία καθιστούν σαφές πως «εκείνο που φοβάται [...] κανείς περισσότερο είναι το μέλλον. Τους μελλοντικούς ανθρώπους της φυλής μας, που θα προέλθουν από έναν λαό αλωμένο, γονατισμένο, δίγλωσσο, φραγκολεβαντίνικο, περιφρονητικό προς κάθε εγχώρια παραγωγή και εκδήλωση, με φανερή προτίμηση προς κάθε τι ξένο».¹¹³ Με αυτά τα λόγια εκφράζονται οι ανησυχίες εκείνων, οι οποίοι ένοιωθαν ότι η Ελλάδα, με την είσοδό της στην Ευρώπη, το 1981, οδηγείται σε μια «συγχώνευση που είναι αντίθετη με την ιδιοσυγκρασία μας, την ιστορία μας και τα απώτερα εθνικά και πνευματικά συμφέροντά μας».¹¹⁴ Σε αυτό το τοπίο, που εκλάμβανε αδιάπτωτα τις δυτικές επιρροές ως «κάλπικες αξίες»¹¹⁵ και απειλή για τον ελληνικό πολιτισμό, όπως υπογραμμίζεται, το «χάσμα μεταξύ της τοπικής παραγωγής και της δραστηριότητας των Ελλήνων καλλιτεχνών του εξωτερικού» γινόταν όλο και πιο έντονο.¹¹⁶ Ωστόσο, στη βάση του προσδοκώμενου εκμοντερνισμού της μεταπολιτευτικής Ελλάδας, που «ανήκει και

κατάσταση, που επικρατούσε στην Ελλάδα της επταετίας, μέσα από την αδρή επεξεργασία και τις γεωμετρικές αποδόσεις του ανθρώπινου σώματος. Βλ. Καραϊσκού, 2011, 97-105, 108-129.- Λυδάκης, 2014.

¹¹⁰ Βλ. Ίωάννου, 1978, 15.- Αλιβιζάτος, 1983, 38-133.- Σβορώνος, 1985⁹, 115-136.- Clogg, 1995.- Διαμαντούρος, 2000.- Σακελλαρόπουλος, 2001.- Βούλγαρης, 2003, 9-49.- Close, 2006.- Παναγιωτόπουλος, 2010, 267-271.- Βούλγαρης, 2013.

¹¹¹ Βλ. Αλεξίου, 1976, 194-197.- Νικολούδης, 1977, 4.- Καραϊσκού, 2013, 45-46.

¹¹² Clogg, 1995, 190-191. Για το ίδιο θέμα, βλ. Καραϊσκού, 2013, 44-53.

¹¹³ Ίωάννου, 1978, 15.

¹¹⁴ Ίωάννου, 1978, 15.

¹¹⁵ Αργυρόπουλος, 1978, 10.

¹¹⁶ Βλ. Αλεξανδροπούλου, 1975, 11.- Ανώνυμος, 1975α, 2.- Ανώνυμος, 1975β, 2.- Ανώνυμος, 1975γ, 47-48.- Θόδωρος, 1975, 56-57.- Τερέντσιο, 1975, 10.- Λυδάκης, 1977, 112.- Restany, 1977, 46.- Χατζηνικολάου, 1981, 27-80.- Χριστοφόγλου, 2003γ, 281-282.- Ζαχαρόπουλος, 2004, 441-445.- Καραϊσκού, 2013, 71-72.

επιθυμεί να ανήκει εις την Ευρώπην»,¹¹⁷ όπως επισημαίνεται, τα εικαστικά θεσμικά της όργανα επιχείρησαν μέσα από εκθέσεις και δράσεις¹¹⁸ να συνδέσουν τη χώρα με το νεωτερικό οικουμενικό γίγνεσθαι, εξορκίζοντας τον εθνοκεντρισμό της επταετίας. Παράλληλα, οι ίδιοι φορείς, στο πλαίσιο του υφέρποντος ελληνοκεντρισμού, επεδίωξαν εμμονικά να διαφυλάξουν την «εθνική κουλτούρα»¹¹⁹ μέσα από το πρίσμα της εντοπιότητας, που είχε παγιωθεί στα μοντερνιστικά μεσοπολεμικά πολιτισμικά δεδομένα. Αυτό πιστοποιεί τη συγκεκριμένη αισθητική ιδεολογία στην ελληνική πραγματικότητα, η οποία χρησιμοποίησε από τη δεκαετία του 1970 έως τις αρχές του 21^{ου} αιώνα τον εκλεκτικισμό του Μεταμοντερνισμού,¹²⁰ για να προτάξει έναν νεωτερισμό, που αποτελούσε το άλλοθι της «ελληνικότητας».¹²¹

¹¹⁷ Με αυτήν τη δήλωση, ο Πρωθυπουργός της Ελλάδας Κωνσταντίνος Καραμανλής (1907-1988) απευθύνθηκε στους εταίρους το 1975 αμέσως μετά την ψήφιση του Συντάγματος. Βλ. Ανώνυμος, 1979β, 9.- Σβολόπουλος, 2000β, 340.- Καραϊσκού, 2013, 44-53.

¹¹⁸ Βλ. Πλατιάς, 1978, 43-44.- Εξαρχόπουλος – Βιδάλη, 1990, 17.- Χριστοφύλου, 2003γ, 277-278, 283.

¹¹⁹ Βλ. Χριστοφύλου, 2003γ, 277-285.- Καραϊσκού, 2013, 59-60, καθώς και τα σχόλια που γίνονται στα εξής έργα: Πλατιάς, 1978, 43-44.- Κοντόπουλος, 1980, 261. Το 1984 ο Πρωθυπουργός της χώρας Ανδρέας Παπανδρέου (1919-1996) έλεγε χαρακτηριστικά ότι «δια του πολιτισμού δημιουργείται εθνική συνείδηση». Βλ. Ανώνυμος, 1984, 2. Με αυτόν τον τρόπο στήριξε την πρωτοβουλία της Υπουργού Πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη (1920-1994), για τον θεσμό της «ευρωπαϊκής πόλης πολιτισμού». Βλ. Καραϊσκού, 2013, 96, 102.

¹²⁰ Για το Μεταμοντέρνο και τα χαρακτηριστικά του, βλ. Restany, 1990, 54-69.- Berger, 1993.- Foster, 1993⁴.- Χαραλαμπίδης, 1993β, 278-279.- Cohoone, 1997.- Jameson, 1999.- Lyon, 1999².- Λυοτάρ, 2000.- Φλώρου, 2000.- Reed, 2005, 377-409.- Sim, 2005².

¹²¹ Βλ. Ξύδης, 1976β, 132-140.- Βακαλό, 1985.- Παπανικολάου, 1999, 270-377.- Αδαμοπούλου, 2000, 91-161.- Κωτίδης, 2000, 578.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2001²ζ, 513-649.- Χριστοφύλου, 2001², 146-153.- Χριστοφύλου, 2003γ, 286.- Παναγιωτόπουλος, 2010, 267-271.- Καραϊσκού, 2011, 132-133, 138.- Κωτίδης, 2011, 128-143, 185-365.- Στειακάκης, 2012γ.- Καραϊσκού, 2013, 97. Οι μεγαλύτεροι ηλικιακά γλύπτες συνέχισαν, ως πιο «παραδοσιακοί», τη διαδρομή που είχαν διαγράψει από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια έως το 1970. Ως εκ τούτου, έμειναν πιστοί στην Αφαίρεση. Με εφελτήριο αυτήν την τεχντροπία υλοποίησαν τα έργα τους οι Γιάννης Παπάς, Χρήστος Καπράλος, Μπέλλα Ραφοπούλου, Ναταλία Μελά-Κωνσταντινίδη, Κλέαρχος Λουκόπουλος, Σωσώ Χουτοπούλου, Δημήτρης Καλαμαράς, Δημήτρης Αρμακόλας, Γεώργιος Καλακαλλάς, Βαγγέλης Μουστάκας, Γιάννης Παρμακέλης, Θύμιος Πανουργιάς, Γιώργος Γεωργιάδης και Βάσος Καπάνταης. Ωστόσο, υπήρχαν και οι περιπτώσεις εκείνων, οι οποίοι προχώρησαν σε μια εξέλιξη των εκφραστικών τους μέσων, χωρίς όμως να απομακρύνονται από τις τρεις διαστάσεις της γλυπτικής τέχνης. Σε αυτήν τη λογική πορεύτηκαν οι Γιώργος Ζογγολόπουλος, Λάζαρος Λαμέρας, Γιάννης Μπουτέας, Αχιλλέας Απέργης, Γιώργος Νικολαΐδης, Φρόσω Μιχαλέα, Ναυσικά Πάστρα, Αλεξάνδρα Μυλωνά, Θόδωρος Παπαγιάννης και Γιώργος Χουλιάρης. Βλ. Καραϊσκού, 2011, 132-133. Σε μεταμοντέρνες κατεύθυνσεις προσανατολίστηκαν οι Μάριος Σπηλιόπουλος (1957), Νίκος Τρανός (1957), Πάνος Χαραλάμπους (1956), Παναγιώτης Τανιμανίδης (1957), Αιμιλία Παπαφιλίππου, Γιώργος Χατζημιχάλης (1954), Ρούλα Ακαλέτσου, Δημήτρης Ντοκατζής (1958-2017), Χάρης Κοντοσφύρης, Λυδία Βενιέρη (1964), Αντζι Καραντζιά (1966), Αννίτα Αργυροπούλου, Κορνήλιος Γραμμένος (1959), Μάνθος Σαντοριναίος (1954), Κωστής Τριανταφύλλου (1950), Λυδία Δαμπασίνα (1951), Φωτεινή Καριωτάκη, Ελένη Μανωλαράκη, Λίνα Μπέμπη (1957), Νίκος Ναυρίδης, Σταύρος Παναγιωτάκης (1963), Απόστολος Κιλεσσόπουλος, Όπυ Ζούνη, Γιώργος Λαζόγκας (1945), Δημήτρης Ξενοπούλου, Έλλη Χρυσίδου (1956), Δανιήλ Γουναρίδης, Βασίλης Κυπραίος, Πέτρος Ζουμπουλάκης, Παναγιώτης Γράββαλος, Λευτέρης Κανακάκης, Σαράντης Καραβούζης, Θόδωρος Μανωλίδης, Αχιλλέας Δρούγκας, Σωτήρης Σορόγκας, Γιώργος Δέρπαπας, Βασίλης Σπεράντζας, Μιχάλης Μακρουλάκης, Φαίδων Πατρικαλάκης, Αλέκος Φασιανός, Δημήτρης Μυταράς, Λουκάς Βενετούλιας, Βαγγέλης Δημητριάδης, Βάσω Κυριάκη, Κώστας Λαχάς (Λαχανίδης), Νίκος Χουλιάρης, Κώστας Λούστας, Τέτα Μακρή, Στέλιος Μαυρομάτης, Γιώργος Κονταξάκης, Μάκης Θεοφυλακτόπουλος, Γιώργος Μήλιος, Χρόνης Μπότσογλου, Κυριάκος Κατζουράκης, Γιάννης Ψυχοπαίδης, Θεόδωρος Στάμος (1922-997), Λουκάς Σαμαράς (1936), Στήβεν (Στέφανος) Αντωνάκος (1926-2013), Χρύσα (1933-2013), Γιάννης Κουνέλης (1936-2015), Θόδωρος Πανταλέων (1945), Γιώργος Γκολφίνος (1948-2015), Δημήτρης Ξόνουλου, Δημήτρης Φράγκος (1958), Κώστας Παπανικολάου (1959), Γιώργος Ρόρρης (1963), Ελένη Θεοφυλάκτου, Παντελής Ξαγοράρης, Κώστας Τσόκλης, Δημήτρης

4.4. Η επικαιρότητα του Γιαννούλη Χαλεπά και η εκ νέου υποδοχή του έργου του στην Ελλάδα των ετών 1941-2007

Καθόλη τη μεταπολεμική περίοδο, η έννοια της ιθαγένειας υπήρξε σταθερός ρυθμιστικός παράγοντας στην οικοδόμηση του ελληνικού ορίζοντα προσδοκίας. Ακόμη και οι μοντερνιστικές απόπειρες στο πεδίο της μεταπολεμικής νεοελληνικής τέχνης ήταν σε μεγάλο βαθμό δέσμιες των μεσοπολεμικών νεωτερικών κεκτημένων, που είχαν προκύψει μέσα από μια ελληνοκεντρική ιδεολογική βάση, η οποία διαιώνιζε τα παραδεγμένα σχήματα.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα, η περίπτωση του Γιαννούλη Χαλεπά απασχολεί αδιάλειπτα το πολιτισμικό γίγνεσθαι της Ελλάδας από τη δεκαετία του 1940 έως τη μεγάλη αναδρομική έκθεση, που έγινε προς τιμήν του, το 2007. Η συγκεκριμένη έκθεση υπήρξε σταθμός στην ιστοριογραφία του Χαλεπά και σημείο αναφοράς για όλους τους υστερότερους Έλληνες μελετητές του γλύπτη, οι οποίοι στηρίζονται στα πορίσματά της. Με γνώμονα την ελληνική μεταπολεμική αισθητική ιδεολογία και τις προσλαμβάνουσές της, θα αποσαφηνιστεί στο πλαίσιο της παρούσας ενότητας το γιατί ο Χαλεπάς και οι συνθέσεις του συζητούνται στο εσωτερικό της χώρας, κατά το διάστημα 1941-2007. Αντίθετα, την ίδια περίοδο, η θέση του γλύπτη στο θεωρητικό πεδίο εκτός των συνόρων είναι περιορισμένη. Εξαιρεση αποτελούν οι επιγραμματικές αναφορές στη ζωή και στο

Αληθινός (Παναγιωτόπουλος, 1945), Σταύρος Ιωάννου (1945-2009), Τριαντάφυλλος Πατρασκίδης (1964), Κυριάκος Μορταράκος (1948), Δημήτρης Σακελλίων (1949), Περικλής Γουλάκος (1947), Βάνα Ξένου (1949), Νίκος Μπάικας (1948), Γιάννης Φωκάς (1951), Γιάννης Κόττης (1949), Νίκος Τζιώτης (1950-2008), Μανόλης Πολυμέρης (1951), Χάρης Μαύρος, Μάγδα Λεβεντάκου (1951), Μαριλένα Ζαμπούρα (1954), Ανδρέας Γιαννούτσος (1953), Μιχάλης Γεωργιάς (1947), Τάσος Χριστάκης (1947), Παύλος Σάμιος (1948), Νικόλαος Κληρονόμου (1954), Μιχάλης Μανουσάκης (1953), Χρίστος Κάλφας (1955), Στέφανος Δασκαλάκης (1952), Παναγιώτης Φειδάκης (1956-2003), Κωστής Γεωργίου (1956), Μίνα Παπαθεοδώρου-Βαλυράκη, Εδουάρδος Σακαγιάν (1957), Τάσος Μαντζαβίνος (1958), Κώστας Ντίος (1959), Έφη Χαλυβοπούλου (1959), Τάσος Μισούρας (1963), Γιάννης Αδαμάκης (1959), Χάρυ (Χαράλαμπος) Λάμπερτ (1955), Μανόλης Ζαχαριουδάκης (1958), Μανόλης Χάρος (1960), Ευγενία Αποστόλου (1954), Αγγελική Σάμιου, Βαγγέλης Τζεργιάς (1960), Ιωάννης Στυλίδης, Κώστας Δικέφαλος (1956), Μαρία Καραβέλα, Διοχάντη, Γιάννης Μπουτέας, Λήδα Παπακωνσταντίνου (1945), Κώστας Βαρώτσος (1955), Θανάσης Τότσικας (1951), Γιώργος Λάμπας (1950-2016), Μαρία Λοιζίδου (1958), Άγγελος Παπαδημητρίου (1952), Έρση Χατζηαργυρού (1951), Μίλτος Μανέτας (1964), Νίκος Αλεξίου, Μαριάννα Στραπατσάκη, Χρήστος Τζίβελος, Χριστίνα Σαραντοπούλου (1952), Αφροδίτη Λίτη (1953), Στέργιος Τσιούμας (1954), Ειρήνη Γκόνου (1955), Χρήστος Μποκόρος (1956), Βάλλυ Νομίδου (1959), Άρης Προδρομίδης (1947), Πάνος Χαλαλάμπους (1956), Γιώργος Τσακίρης (1955), Γιάννης Μετζικώφ (1955), Αντώνης Μιχαηλίδης (1923-2015), Ζάφος Ξαγοράρης (1963), Μαρία Παπαδημητρίου (1957), Άγγελος Σκούρτης (1949), Κώστας Φωτόπουλος (1934-2007), Δανάη Στράτου (1964), Γιώργος Γυπαράκης (1962), Έφη Χαλυβοπούλου (1959), Χρήστος Μπουρονίκος (1958), Τάσος Παυλόπουλος (1955), Θεόδουλος (Γρηγορίου, 1956), Αλέξανδρος Ψυχούλης (1966), Παντελής Χανδρής (1963), Δημήτρης Ταντονόζης, Θανάσης Χονδρός (1953) και Αλεξάνδρα Κατσιάνη (1954). Βλ. Παπανικολάου, 1999, 270-377.- Καραΐσκου, 2011, 138.

έργο του, που γίνονται από Έλληνες ειδικούς σε λήμματα λεξικών, εγκυκλοπαιδιών¹²² και σε γενικές μελέτες νεοελληνικής γλυπτικής,¹²³ κατά τις δεκαετίες από το 1960 έως τα τέλη του 1990. Η μόνη σχετική και πιο ενδελεχής εργασία, από ξένο ερευνητή, είναι η διατριβή της Γαλλίδας αρχαιολόγου και Διδάκτορος Φιλοσοφίας Danièle Calvo-Platero (1941), που υποστηρίχθηκε το 1978 στο Université X (Nanterre) και για την οποία θα γίνει λόγος στη συνέχεια.¹²⁴ Αντίστοιχα, ο Χαλεπάς παραμένει σχεδόν απών και από το εκθεσιακό πεδίο της Δύσης, με εξαίρεση τη συμμετοχή πέντε έργων του στην Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης (1939-1940), έναν χρόνο μετά τον θάνατό του, το 1938, όπως θα σχολιαστεί στη συνέχεια.¹²⁵ Στην απουσία του γλύπτη από το διεθνές θεωρητικό και εκθεσιακό περιβάλλον καθοριστικό ρόλο έπαιξε η αντίληψη της ελληνικής κοινωνίας για την ιδιαιτερότητα της περίπτωσης του, περιθωριοποιώντας τον κοινωνικά και εικαστικά και κρατώντας τον στην αφάνεια έως τον Μεσοπόλεμο (1923-1940).¹²⁶ Αλλά και μετά την αρχή της αναγνώρισής του σε τοπικό επίπεδο, το μικρό γεωγραφικό εκτόπισμα της χώρας έδρασε καταλυτικά στην απουσία του κλασικιστή (1870-1878) και του όψιμα νεωτεριστή (1902-1938) γλύπτη από την έξωθεν επικαιρότητα, που ενδιαφερόταν πλέον για πιο καινοφανείς προτάσεις στην τέχνη. Η αντίληψη και κατ' επέκταση ο τρόπος διαχείρισης της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής στην Ελλάδα, καθιστούν τη νεότερη πολιτισμική της πραγματικότητα άγνωστη στο ευρύτερο κοινό της Δύσης. Συνεκδοχικά, δυσκολεύουν την εν γένει επαφή-εξοικείωση των Δυτικών με έργα ντόπιων εικαστικών που, λόγω προσωπικών και κοινωνικών συγκυριών – όπως ο Χαλεπάς – δεν έζησαν στο εξωτερικό και δεν ανέπτυξαν εκεί ουσιαστική καλλιτεχνική δράση, η οποία να βρίσκει απόκριση στις σύγχρονες αξιώσεις τους. Κατά συνέπεια, ο Χαλεπάς αποτελεί ένα τοπικό φαινόμενο. Στη συζήτηση η οποία γίνεται στο εσωτερικό της μεταπολεμικής Ελλάδας γύρω από τον γλύπτη και τις δημιουργίες του, παρατηρείται κατά κύριο λόγο μια αναπαραγωγή παλαιότερων ιδεών και αισθητικών τοποθετήσεων, που είχαν κατοχυρωθεί ως «ορθές» στον χρόνο. Το γεγονός αυτό δείχνει αφενός τη συντηρητικότητα της ελληνικής κοινωνίας αυτών των ετών, ενώ αφετέρου η εν λόγω συζήτηση συντείνει στην περαιτέρω εντός των συνόρων προβολή-αναγνώριση του γλύπτη και του έργου του, το οποίο αξιοποιείται από

¹²² Βλ. Charalampidis, 1992, 527.- Arapoglou, 1996, 66.

¹²³ Βλ. Manolikakis, 1966, 50-52.- Mourellou, 1972, 85-94.

¹²⁴ Calvo-Platero, 1978 (αναδημοσίευση: Calvo-Platero, 1979). Βλ. τη σχετική αναφορά που γίνεται στις σελίδες 180-181 της παρούσας ενότητας.

¹²⁵ Βλ. τη σχετική αναφορά που γίνεται στις σελίδες 185-186 της παρούσας ενότητας.

¹²⁶ Η αποδεδειγμένη κοινωνική και καλλιτεχνική απομόνωση του Χαλεπά επιβεβαιώνεται εκ νέου από τον Διδάκτορα Κλασικής Αρχαιολογίας (University of Cincinnati) και μικρανεψιό του καλλιτέχνη, Μύρωνα Μπικάκη το 2007 και το 2014. Βλ. Μπικάκης, 2007, 30, καθώς και «Παράρτημα 1», 335, όπου καταγράφονται οι απόψεις του, όπως διατυπώθηκαν στην κατ' ιδίαν συζήτηση που είχαμε, στις 21 Ιανουαρίου 2014.

τους εγχώριους μεταπολεμικούς θεσμικούς φορείς για την ισχυροποίηση της «ελληνικής» ή της «μοντέρνας» πολιτισμικής ταυτότητας του τόπου.

Λαμβάνοντας υπόψη την απενοχοποίηση της σχέσης τρέλας-τέχνης, που είχε συντελεστεί στο ιδεαλιστικό σκηνικό του εσωτερικού της χώρας από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως τον Μεσοπόλεμο, η ψυχική κατάπτωση του Χαλεπά εξακολουθεί να γοητεύει κοινό και ειδικούς στη μεταπολεμική Ελλάδα. Κατά συνέπεια, οι περισσότεροι από εκείνους που καταπιάνονται με τον Χαλεπά εντός του ελλαδικού χώρου, στη διάρκεια αυτών των ετών, συνεχίζουν να γράφουν βιογραφίες του γλύπτη. Συχνά τις εμπλουτίζουν με μυθιστοριογραφικά, μυθοπλαστικά στοιχεία εν ονόματι της λογοτεχνικής αδείας.¹²⁷

¹²⁷ Βλ. Ανώνυμος, *χ.χ.*- Ζιώγας, 1941, 12-24.- Καλλονάς, 1943 (1944), 52-56.- Γιοφύλλης, 1947 (αναδημοσίευση: Γιοφύλλης, 2005, 630-631).- Εὐαγγελίδης, 1948α, 1.- Σταθουλόπουλος, 1948α (αναδημοσίευση: Σταθουλόπουλος, 1999, 151-153).- Δούκας, 1949, 149-153.- Λαμέρας, 1949, 208-209 (αναδημοσίευση: Λαμέρας, 1999, 71-75.- Λαμέρας, 2004, 124-125).- Παπαγιαννόπουλος – Παλαιός, 1950, 519.- Βαβολίνης, 1951, 394.- Δούκας, 1951 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1978², 13-68).- Δούκας, 1952, 13-19.- Δενδρινός, 1953 (αναδημοσίευση: Δενδρινός, 2012).- Τερζόπουλος, 1953α, 3.- Τερζόπουλος, 1953β (αναδημοσίευση: Τερζόπουλος, 1999, 161-164).- Εὐαγγελίδης, 1954α, 1580-1582 (αναδημοσίευση: Εὐαγγελίδης, 1999, 43-44.- Εὐαγγελίδης, 2004, 128).- Κωνσταντόπουλος, 1954, 3-4.- Σπητέρης, 1954, 1588-1590 (αναδημοσίευση: Σπητέρης, 1999, 143-144).- Δούκας, 1956α, 6-8, 12.- Δούκας, 1956β, 224-227.- Προκοπίου, 1956β, 3.- Γαρταγάνης, 1957, 33-270.- Παναγιωτόπουλος, 1959α, 859.- Τερζόπουλος, 1959, 5.- Δούκας, 1961, 221-227.- Γιοφύλλης, 1962, τόμ. Β', 322-329 (αναδημοσίευση: Γιοφύλλης, 2003, 36-45).- Δούκας, 1962α, 96-102.- Spitéris, 1962, 78.- Παπαδημητρίου, 1964 (αναδημοσίευση: Παπαδημητρίου, 2004², 46-102.- Παπαδημητρίου, 2005², 538-564).- Παπαϊωάννου, 1964-1965, 5-6, 8-10.- Καραβία, 1965 (αναδημοσίευση: Καραβία, 1999, 63-69).- Σπητέρης, 1965, 95.- Ίωάννου, 1966 (αναδημοσίευση: Ίωάννου, 2006, 33-42).- Δούκας, 1967, 5-40 (αναδημοσίευση: Δούκας, 2002², 5-40).- Προκοπίου, 1967, τόμ. Β', 417-420.- *Γιαννούλης Χαλεπάς (1851-1938). Έκθεσις γλυπτῶν καὶ σχεδίων*, 1968.- Δαφνής, 1968, 2.- Ζωγράφου, 1968, 88-91 (αναδημοσίευση: Ζωγράφου, 1999, 50-62).- Ίωάννου, 1968, 104-105.- Δούκας, 1970, 25-64.- Μιχαλόπουλος, 1971, 87-148.- Σοφιανός, 1971, 6, 10.- Καλλιγᾶς, 1972, 12-20, 70-77.- Μιχαλόπουλος, 1972, 15-254.- Καλλιγᾶς, 1977β, 434.- Κοντελιέρης, 1977, 17-57 (αναδημοσίευση: Κοντελιέρης, 2006², 29-74).- Ἡλιάδης, 1978, 79-80.- Λυδάκης, 1978, 18-21.- Σοφιανός, 1978, 4-13.- Σπηλιάδη, 1978, 4 (αναδημοσίευση: Σπηλιάδη, 1999, 140-142).- Δώριζας, 1979, 112-122.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. γ', 304-306.- Σπητέρης, 1979β, 61.- Λυδάκης, 1981α, 64-81, 492-497.- Παπαϊωάννου, 1981, 642.- Παπαστάμος, 1981β, 43-45.- Χρήστου – Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, 1982, 59-65, 210-211.- Ανώνυμος, 1983, 46-47.- Στεφανίδης, 1984α, 15-17, 57-62.- Στεφανίδης, 1984β, 14-26.- Καστελλιώτης, 1985, 2.- Spearman-Καστάνη, 1985, 23.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1986β, 9.- Καιροφύλας, 1986α-ζ, 30-31 (αναδημοσίευση: Καιροφύλας, 1986η.- Καιροφύλας, 2002, 99-140).- Λαδόπουλος, 1986, 42.- Γιαγκάκης, 1987, 46.- Ἀπέργης, 1988, 7-13.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988β, 24-25.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988ε, 24-25.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988η, 26-27.- Χρήστου, 1988, 388-391.- Λαγουρός, 1989, 58-69.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1990, 36-46.- Μαυροϊδης, 1990, 570-575.- Κουντουρίδης, 1991, 599-602.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1993β.- Χρήστου, 1993α, 199-224 (αναδημοσίευση: Χρήστου, 1993β, 704-709.- Χρήστου, 1993γ, 791-795.- Χρήστου, 1993δ, 856-864.- Χρήστου, 1999, 191-221).- Γουλάκη-Βουτυρά, 1994, 39-42.- Κωνσταντόπουλος, 1994, 64-75 (αναδημοσίευση: Κωνσταντόπουλος, 1996, 115-119).- Νικολάου, 1994, 25-36.- Σοφιανός, 1998 (αναδημοσίευση: Σοφιανός, 1999, 118-134).- Ματθιόπουλος, 1999, Ν1.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2000, 408-409.- Κατσανάκη, 2000, 342-343.- Ματθιόπουλος, 2000, 547-550.- Μερτύρη, 2000, 203, 209.- Παυλόπουλος – Πετρίδου – Ρηγόπουλος – Σαμπανίκου, 2000, 312.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2003, 18.- Ματθιόπουλος, 2003β, 456-457.- Καγιαδάκη, 2004, 9-15.- Καμπουρίδης, 2004α, 27.- Ματθιόπουλος, 2004, 32-43.- Μπόλης, 2004, 17-23.- Νομικού, 2004, 9.- Σοφιανός, 2004, 22-51.- Χατζιδάκης, 2004α, 2.- Χατζιδάκης, 2004β, 2.- Γεωργιτσογιάννη, 2005, 228.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2005, 17-20.- Goulaki-Voutyra, 2005, 17-19.- Κρητικού, 2005.- Σαμουηλίδης, 2005.- Αποστολίδης, 2006.- Γιαννουδάκη, 2006, 338-339.- Σπίνου, 2006.- Στεφανίδης, 2006γ, 71-76.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2007α, 21-30.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2007γ, 379-381.- Ζαχαροπούλου, 2007, 10.- Καζαντζάκη, 2007, 32-60.- Κωνσταντινίδης, 2007, 121-123.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2007β, c.06.- Μπικάκης, 2007, 25-32.- Μπόλης, 2007, 60-75.- Παΐσιος, 2007, 246-249.- Πουρνάρα, 2007, 18-23.- Ρούσσης, 2007, 11-19, 32-84.- Σουφλέρη, 2007, 8-9.- Σπίνου, 2007β.- <http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=686> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].- http://www.dailymotion.com/video/xkvejl_%CF%85%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%BA%CE%B9%CE

Όπως οι προκάτοχοί τους, έτσι και αυτοί επικεντρώνονται στη σχέση του με την οικογένειά του, στην περιπέτεια του εγκλεισμού του, αλλά και στην αφύπνισή του μετά τον θάνατο της μητέρας του (1916) και την εγκατάστασή του στην Αθήνα (1930). Στο ίδιο πλαίσιο, πολλοί προχωρούν σε μια διερεύνηση των αιτιών της ψυχοπάθειας του Χαλεπά. Επαναλαμβάνουν εικασίες προγενέστερων μελετητών και διακρινίζουν ανυπόστατους αστικούς μύθους, που ενδύονται με μια ρομαντική διάθεση και έντονη φαντασία.¹²⁸ Με δεδομένο το βεβαρημένο ιστορικό της οικογένειας Χαλεπά,¹²⁹ μιλούν για την ευαίσθητη φύση του.¹³⁰ Συνάμα, συνδέουν την τρέλα του τόσο με «στεναχώριες οικονομικές»¹³¹ όσο και με τον «άτυχο έρωτα» του γλύπτη για τη Μαριγώ Χριστοδούλου.¹³² Παράλληλα, υπάρχουν και αυτοί που εμβαθύνουν στα ατεκμηρίωτα συναισθήματα του Χαλεπά για τη Σοφία Αφεντάκη.¹³³ Ταυτόχρονα, αρκετοί αποδίδουν την παραφροσύνη του στον φθόνο των συναδέλφων του και στην απογοήτευση, που βίωσε από τη στάση τους.¹³⁴ Επιπλέον,

[%BD%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CE%B4%CE%AC%CF%83%CE%BA%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B7%CF%82-%CF%87%CE%B1%CE%BB%CE%B5%CF%80%CE%AC%CF%82 creation](#) [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].

¹²⁸ Αυτό επαληθεύεται και από τα όσα δηλώνει ο Μύρων Μπικάκης το 2007 και το 2014. Βλ. Μπικάκης, 2007, 28, όπως και «Παράρτημα 1», 334.

¹²⁹ Βλ. Ζιώγας, 1941, 21-23.- Γιοφύλλης, 1962, τόμ. Β', 324 (αναδημοσίευση: Γιοφύλλης, 2003, 39).- Παπαδημητρίου, 1964 (αναδημοσίευση: Παπαδημητρίου, 2004², 104.- Παπαδημητρίου, 2005², 564).- Λυδάκης, 1981α, 66-67.- Στεφανίδης, 1984α, 59.- Στεφανίδης, 1984β, 19.- Απέργης, 1988, 9-10.- Λαγουρός, 1989, 61-62.- Χρήστου, 1993α, 203-204 (αναδημοσίευση: Χρήστου, 1993β, 704-709.- Χρήστου, 1993γ, 791-795.- Χρήστου, 1993δ, 856-864.- Χρήστου, 1999, 195-196).- Παυλόπουλος, 2004, 28.- Καρουζάκης, 2005.- Σαμουηλίδης, 2005, 179-181.- Γιαννουδάκη, 2006, 338.- Καζαντζάκη, 2007, 24.- Μπόλης, 2007, 71.

¹³⁰ Βλ. Παπαδημητρίου, 1964 (αναδημοσίευση: Παπαδημητρίου, 2004², 104.- Παπαδημητρίου, 2005², 564).- Προκοπίου, 1965α, 5 (αναδημοσίευση: Προκοπίου, 1999, 105.- Προκοπίου, 2004, 136).- Ίωάννου, 1966 (αναδημοσίευση: Ίωάννου, 2006, 42).- Προκοπίου, 1967, τόμ. Β', 417-418.- Ίωάννου, 1968, 104.- Καλλιγιάς, 1972, 42-43.- Στεφανίδης, 1984α, 59.- Στεφανίδης, 1984β, 19.- Καργάκος, 1990, 5-6, 10-11, 16 (αναδημοσίευση: Καργάκος, 1996, 25-26, 32-33, 40).- Ματθιόπουλος, 1999, Ν1.- Ματθιόπουλος, 2000, 548.- Ψυχοπαίδης, 2002, 30 (αναδημοσίευση: Ψυχοπαίδης, 2004α, 62.- Ψυχοπαίδης, 2004β, 82).- Ματθιόπουλος, 2004, 33.- Καζαντζάκη, 2007, 27, 32. Τη «μελαγχολική» φύση του Χαλεπά επικυρώνουν τα λεγόμενα του Μύρωνος Μπικάκη το 2007 και το 2014. Βλ. Μπικάκης, 2007, 29-30, όπως και «Παράρτημα 1», 334-335.

¹³¹ Γιοφύλλης, 1962, τόμ. Β', 324 (αναδημοσίευση: Γιοφύλλης, 2003, 39).

¹³² Βλ. Ζιώγας, 1941, 20.- Δούκας, 1951 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1978², 25).- Γαρταγάνης, 1957, 193.- Γιοφύλλης, τόμ. Β', 1962, 324 (αναδημοσίευση: Γιοφύλλης, 2003, 39).- Παπαδημητρίου, 1964 (αναδημοσίευση: Παπαδημητρίου, 2004², 104.- Παπαδημητρίου, 2005², 564).- Προκοπίου, 1965α, 5 (αναδημοσίευση: Προκοπίου, 1999, 106.- Προκοπίου, 2004, 137).- Δούκας, 1967, 13 (αναδημοσίευση: Δούκας, 2002², 13).- Προκοπίου, 1967, τόμ. Β', 418.- Δούκας, 1970, 9, 34.- Μιχαλόπουλος, 1971, 92-97.- Κοντελιέρης, 1977, 24-25 (αναδημοσίευση: Κοντελιέρης, 2006², 37-38).- Λυδάκης, 1981α, 66-67.- Καιροφύλας, 1986γ, 30 (αναδημοσίευση: Καιροφύλας, 1986η.- Καιροφύλας, 2002, 112-113).- Άπέργης, 1988, 9-10.- Λαγουρός, 1989, 61-62.- Κουντουρίδης, 1991, 600.- Χρήστου, 1993α, 203-204 (αναδημοσίευση: Χρήστου, 1993β, 704-709.- Χρήστου, 1993γ, 791-795.- Χρήστου, 1993δ, 856-864.- Χρήστου, 1999, 195-196).- Καρουζάκης, 2005.- Κρητικού, 2005.- Σαμουηλίδης, 2005, 105, 178-181.- Αποστολίδης, 2006.- Γιαννουδάκη, 2006, 338.- Λαμπράκη-Πλάκα – Γιαννουδάκη, 2006, 48.- Καζαντζάκη, 2007, 44.- Μπόλης, 2007, 71.- <http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=686> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].

¹³³ Βλ. Φάτσης, 1973 (αναδημοσίευση: Φάτσης, 1999, 184-185).- Δώριζας, 1979, 113.

¹³⁴ Βλ. Ζιώγας, 1941, 20.- Δούκας, 1951 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1978², 100).- Γαρταγάνης, 1957, 48-49, 96-97, 144.- Προκοπίου, 1965α, 5 (αναδημοσίευση: Προκοπίου, 1999, 106.- Προκοπίου, 2004, 137).- Δούκας, 1967, 13 (αναδημοσίευση: Δούκας, 2002², 13).- Προκοπίου, 1967, τόμ. Β', 418.- Δούκας, 1970, 9, 34.- Μιχαλόπουλος, 1971, 92-97.- Καρουζάκης, 2005.- Σαμουηλίδης, 2005, 105, 178-181.- Αποστολίδης,

μεγάλη μερίδα κάνει λόγο για την υπερκόπωση των ετών 1876-1878.¹³⁵ Πιο συγκεκριμένα, αναφέρονται στην υπερκόπωση που του προκάλεσε η εκτέλεση της Μήδειας του 1876,¹³⁶ στην προσπάθεια κατάκτησης της τελειότητας στα συμφραζόμενα του Κλασικισμού του 19^{ου} αιώνα. Αυτή επέσπευσε – κατά την κρίση τους – τον πνευματικό λήθαργο του δημιουργού,¹³⁷ ο οποίος, ελεύθερος από «πάτρωνες», «έννοιωθε εγκλωβισμένος στο ασφυκτικό ακαδημαϊκό περιβάλλον της εποχής του», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Μύρων Μπικάκης το 2007 και το 2014.¹³⁸ Ωστόσο, εύλογα γεννιέται το ερώτημα, γιατί τόσο ενδιαφέρον για τον Χαλεπά. Σαφώς υπήρχαν και άλλοι Έλληνες εκφραστές του πνεύματος, οι οποίοι είχαν καταρρεύσει πνευματικά. Ενδεικτικά αναφέρονται ο μυθιστοριογράφος και ποιητής Γεώργιος Βιζυηνός (1849-1896), ο ζωγράφος Θεόφιλος και ο συγγραφέας, δημοσιογράφος και εικαστικός Γεράσιμος Βώκος. Και αυτοί είχαν ανακαλυφθεί και είχαν γίνει δεκτοί στην ελληνική πραγματικότητα, όταν η παραγωγή του Χαλεπά δεξιωνόταν μέσα από τη διαδικασία πρόσληψης των έξωθεν νεωτερικών τάσεων και θεωρητικών αναζητήσεων, που άρχισε στην αυγή του 20^{ου} αιώνα και επιτεύχθηκε πληρέστερα κατά τον Μεσοπόλεμο. Η μεταστροφή, όμως, του γλύπτη από τον Ακαδημαϊσμό στον Μοντερνισμό, σε συνάρτηση με τις εσωτερικές του ανησυχίες και το «θεικό πάθος»,¹³⁹ την «ιερή μανία»¹⁴⁰ της τρέλας – όπως σχολιάζεται – τον καθιστά και πάλι ξεχωριστό.¹⁴¹ Στη μεταστροφή αυτή θα πρέπει φυσικά να ληφθεί υπόψη και η ενημέρωση που είχε ο Χαλεπάς κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου γύρω από την

2006.- Λαμπράκη-Πλάκα – Γιαννουδάκη, 2006, 48.- Καζαντζάκη, 2007, 41.- <http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=686> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].

¹³⁵ Βλ. Δούκας, 1956α, 8.- Παπαδημητρίου, 1964 (αναδημοσίευση: Παπαδημητρίου, 2004², 104.- Παπαδημητρίου, 2005², 564).- Κοντελιέρης, 1977, 24-25 (αναδημοσίευση: Κοντελιέρης, 2006², 37-38).- Απέργης, 1988, 9-10.- Λαγουρός, 1989, 61-62.- Χρήστου, 1993α, 203-204 (αναδημοσίευση: Χρήστου, 1993β, 704-709.- Χρήστου, 1993γ, 791-795.- Χρήστου, 1993δ, 856-864.- Χρήστου, 1999, 195-196).- Καρουζάκης, 2005.- Σαμουηλίδης, 2005, 105, 178-181.- Αποστολίδης, 2006.- Λαμπράκη-Πλάκα – Γιαννουδάκη, 2006, 48.- Μπόλης, 2007, 71.

¹³⁶ Βλ. Γιοφύλλης, 1947 (αναδημοσίευση: Γιοφύλλης, 2005, 630).- Δούκας, 1949, 149.- Καλλιγᾶς, 1950β (αναδημοσίευση: Καλλιγᾶς, 2003, 207).- Τερζόπουλος, 1953α, 3.- Τερζόπουλος, 1953β (αναδημοσίευση: Τερζόπουλος, 1999, 163).- Γιοφύλλης, 1962, τόμ. Β', 324 (αναδημοσίευση: Γιοφύλλης, 2003, 38-39).- Μπίρης, 1966 (αναδημοσίευση: Μπίρης, 1995², 230).- Μιχαλόπουλος, 1972, 20, 55.- Κοντελιέρης, 1977, 24-25 (αναδημοσίευση: Κοντελιέρης, 2006², 37-38).- Δώριζας, 1979, 113.- Καιροφύλας, 1986γ, 30 (αναδημοσίευση: Καιροφύλας, 1986η.- Καιροφύλας, 2002, 112-113).- Κρητικού, 2005.

¹³⁷ Βλ. Δώριζας, 1979, 113.- Απέργης, 1988, 9-10.- Λαγουρός, 1989, 61-62.- Κουντουρίδης, 1991, 600.- Χρήστου, 1993α, 203-204 (αναδημοσίευση: Χρήστου, 1993β, 704-709.- Χρήστου, 1993γ, 791-795.- Χρήστου, 1993δ, 856-864.- Χρήστου, 1999, 195-196).- Νικολάου, 1994, 25.- Στέφος, 2004, 75.- Καρουζάκης, 2005.- Σαμουηλίδης, 2005, 179-181.- Βαμβουνάκη, 2007, 25-27 (αναδημοσίευση: Βαμβουνάκη, 2014, 124).- Μπόλης, 2007, 71.

¹³⁸ Βλ. Μπικάκης, 2007, 25, καθώς και «Παράρτημα 1», 334.

¹³⁹ Βλ. Αντωνάκου, 1968, 371.- Σοφιανός, 1971, 6, 10.- Μιχαλόπουλος, 1972, 51, 84, 174-175.- Σοφιανός, 1978, 4.- Σοφιανός, 1998 (αναδημοσίευση: Σοφιανός, 1999, 117).- Σοφιανός, 2004, 21.

¹⁴⁰ Βλ. Βιδάλης, 2004.- Καμπουρίδης, 2004β, 46.- Κατημερτζή, 2004, Ρ24.- Σπίνου, 2007α.- Σπίνου, 2007β.

¹⁴¹ Στο θέμα αυτό εστιάζει και ο Μύρων Μπικάκης το 2014. Βλ. «Παράρτημα 1», 334-335.

ευρωπαϊκή πρωτοπορία, όπως αποδεικνύεται από τις καταθέσεις των συγχρόνων του,¹⁴² οι οποίες τεκμηριώνονται από τη νεότερη έρευνα.¹⁴³ Σε κάθε περίπτωση, οι νεανικές και οι ώριμες δημιουργίες του γλύπτη παρέχουν τα εχέγγυα της εντοπιότητας και του νεωτερισμού, σύμφωνα με τις διαβεβαιώσεις των ντόπιων μεταπολεμικών στοχαστών της τέχνης. Για μια ακόμη φορά η «μεγαλοφυΐα» της τέχνης του,¹⁴⁴ όπως αποκαλείται, προσφέρει – εν αγνοία του γλύπτη – το θεωρητικό υπόβαθρο για την τεκμηρίωση των θέσεων των Ελλήνων διανοητών, από τη δεκαετία του 1940 και εξής. Αυτό γίνεται αντιληπτό μέσα από τις εκτενείς μεταπολεμικές μελέτες για τον Χαλεπά και το έργο του, οι οποίες απεκδύονται κατά βάση κοινωνιολογικών προεκτάσεων,¹⁴⁵ με εξαίρεση την προσέγγιση του Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης της Δύσης του Πανεπιστημίου Κρήτης Ευγένιου Δ. Μαθιόπουλου,¹⁴⁶ που αποτέλεσε οδηγό στην παρούσα διδακτορική διατριβή. Οι περισσότεροι από εκείνους οι οποίοι ασχολούνται με το έργο του γλύπτη στην Ελλάδα των μεταπολεμικών ετών περιορίζονται σε καταλογογραφήσεις και σε μορφολογικές παρουσιάσεις της συνολικής του δουλειάς.¹⁴⁷ Η εμμονή σε στυλιστικές ή σε δομικές

¹⁴² Βλ. τον σχετικό σχολιασμό που γίνεται στην ενότητα 3.3.2. «Ο Ακαδημαϊσμός και η νεωτερικότητα του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά στο επίκεντρο της ελληνικής αισθητικής ιδεολογίας των ετών 1923-1940» και ειδικότερα τις σελίδες 140-141.

¹⁴³ Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 1986β.- Μαθιόπουλος, 2004, 43. Το γεγονός αυτό πιστοποιείται εκ νέου δια στόματος Μύρωνος Μπικάκη το 2014. Βλ. «Παράρτημα 1», 335.

¹⁴⁴ Βλ. Δούκας, 1951 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1978², 7-9).- Δούκας, 1952, 9-10.- Δούκας, 1962α, 102.- Παπαδημητρίου, 1964 (αναδημοσίευση: Παπαδημητρίου, 2004², 45.- Παπαδημητρίου, 2005², 538).- Παπαϊωάννου, 1964-1965, 8-9.- Καλλιγιάς, 1972, 21.- Σπηλιάδη, 1978, 4 (αναδημοσίευση: Σπηλιάδη, 1999, 137-138).- Δωρίζας, 1979, 120.- Λούβαρις, 1981 (αναδημοσίευση: Λούβαρις, 2006, 75).- Μουρέλος, 1988α, 12.- Μουρέλος, 1988β, 12.- Μουρέλος, 1988γ, 14.- Λαγουρός, 1989, 69.- Κωτίδης, 1993, 271-272.- Νομικού, 2004, 9.- Serafini, 2004, 60.- Στέφος, 2004, 75.- Τσόκλης, 2004, 58.- Φιλιππίτης, 2007, 13.

¹⁴⁵ Οι κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της τέχνης εντεινόταν στη Δύση κατά τη διάρκεια των μεταπολεμικών ετών, στο πλαίσιο της γενικότερης αμφισβήτησης, που επικρατούσε και της συνακόλουθης ανάγκης για διερεύνηση των κοινωνικών συνόλων. Βλ. Giedion, 1941.- Shapiro, 1944, 232-245.- Meiss, 1946, 1-16.- Antal, 1948.- Berenson, 1950, 217.- Haskell, 1962.- Francastel, 1965, 29-57.- Habermas, 1970.- Lukács, 1970.- Clark, 1973.- Castelnovo, 1976a, 63-75.- Castelnovo, 1976b, 3-30.- Castelnovo, 1977, 3-34.- Hadjinikolaou, 1978a.- Hadjinikolaou, 1978b.- Χατζηνικολάου, 1982, 13-30.- Hauser, 1984, τόμ. 1-4.- Castelnovo, 1987, 60-64.- Χατζηνικολάου, 1987, 62-69.- Baxandall, 1988, 2.- Haskell, 1993, 217-235. Για το ίδιο θέμα, βλ. Κωτίδης, 1993, 51, 54-55, 59-61.- Schneider, 1995, 384-418.- Άνταλ, 1999, 235-249.

¹⁴⁶ Βλ. Μαθιόπουλος 1999, Ν1.- Μαθιόπουλος, 2000, 545-550.- Μαθιόπουλος, 2003β, 456-456.- Μαθιόπουλος, 2004, 38-43.

¹⁴⁷ Βλ. Δούκας, 1951 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1978², 212-216).- Γιοφύλλης, 1962, τόμ. Β', 329-339 (αναδημοσίευση: Γιοφύλλης, 2003, 45-47, 49-57).- Δούκας, 1962β, 91-152.- Δούκας, 1962γ.- Παπαϊωάννου, 1964-1965, 11-14.- Δούκας, 1967, 64-68 (αναδημοσίευση: Δούκας, 2002², 64-68).- Γιαννούλης Χαλεπάς (1851-1938). *Έκθεσις γλυπτών και σχεδίων*, 1968.- Δούκας, 1970, 79-84.- Καλλιγιάς, 1972, 78-97.- Κοντελιέρης, 1977, 113-119 (αναδημοσίευση: Κοντελιέρης, 2006², 99-105).- Δωρίζας, 1979, 114-140.- Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού, 1979 (αναδημοσίευση: Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού, 2005²).- Παπαστάμος, 1981β, 46-223.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1986α, 567-635.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1986β.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988γ, 27-31.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988στ, 27-31.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988ι, 32-35.- Λαγουρός, 1989, 77-78.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1990, 36-46.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1994, 39-42.- Σοφιανός, 2004, 53-59.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2005, 37-117.- Goulaki-Voutyra, 2005, 37-117.- Κρητικού, 2005.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 106-377.- Μπικάκης, 2007, 34-91.

προσεγγίσεις¹⁴⁸ δηλώνει τη δυστοκία της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας να απομακρυνθεί από τις κατεστημένες μεθόδους τεκμηρίωσης. Από την άλλη πλευρά, πολλοί ντόπιοι μεταπολεμικοί στοχαστές, που προωθούν τις νεωτερικές τάσεις, επιδίδονται σε ψυχαναλυτικές ερμηνείες των «μεταλογικών» έργων του Χαλεπά.¹⁴⁹ Αυτό θα πρέπει να ιδωθεί σε συνάρτηση με το ότι από τις δεκαετίες του 1950/60 και εξής έκανε την εμφάνισή της η αναλυτική μέθοδος τεκμηρίωσης στην ιστορία της τέχνης της Δύσης.¹⁵⁰ Στην εποχή της κατοχύρωσης της ατομικότητας και των υπαρξιακών ανησυχιών, οι οπαδοί της αναλυτικής μεθόδου ερμηνεύουν τα καλλιτεχνικά προϊόντα μέσα από την ψυχολογία της οπτικής αντίληψης. Πρόκειται για μια νέα προσέγγιση η οποία εξετάζει, με τη βοήθεια της ψυχανάλυσης¹⁵¹ και της ψυχολογίας της μορφής (Gestalt),¹⁵² τα υποσυνείδητα κίνητρα παραγωγής και δεξιώσής τους.¹⁵³ Έτσι, μέσα από μια «ψυχοδυναμική προσέγγιση»¹⁵⁴ των εικαστικών δημιουργιών, ανιχνεύονται οι πτυχές της

¹⁴⁸ Βλ. Wölfflin, 1946.- Sedlmayr, 1958.- Kubler, 1962.- Dittmann, 1967.- Hager – Knopp, 1977.- Kaemmerlin, 1979.- Müller, 1981.- Sauerländer, 1983.- Möbius, 1984.- Gumbrecht – Pfeiffer, 1986. Για το ίδιο θέμα, βλ. Bauer, 1995, 188-210.- Eberlein, 1995, 211-239.

¹⁴⁹ Βλ. Δούκας, 1951 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1978², 212-216).- Δούκας, 1962β, 91-152.- Δούκας, 1962γ.- Παπαϊωάννου, 1964-1965, 11-14.- Δούκας, 1967, 64-68 (αναδημοσίευση: Δούκας, 2002², 64-68).- Δούκας, 1970, 79-84.- Κοντελιέρης, 1977, 113-119 (αναδημοσίευση: Κοντελιέρης, 2006², 99-105).- Δώριζας, 1979, 114-140.- Λαγουρός, 1989, 77-78.- Στεφανίδης, 1999, 34.- Στεφανίδης, 2002, 15-17.- Σοφινός, 2004, 53-59.- Στεφανίδης, 2004, 48.- Τσόκλης, 2004, 58.- Στεφανίδης, 2006α.- Στεφανίδης, 2006β.- Στεφανίδης, 2006γ, 71-78.- Σουφλέρη, 2007, 8-9.- Στεφανίδης, 2007.

¹⁵⁰ Βλ. Ehrenzweig, 1953.- Gombrich, 1963.- Arnheim, 1971.- Gebo, 1973, 669-695.- Leuner, 1976.- Kris, 1977.- Arnheim, 1978.- Gombrich, 1984.- Kuhns, 1986.- Spector, 1988.- Φούλερ, 1988.- Gombrich, 1995.- Kraft, 1995, 353-383.- Fernie, 1996.- Arnheim, 1999.

¹⁵¹ Η ψυχανάλυση, ως επιστήμη, εντρυφεί στις ιδιαίτερες υποκειμενικότητες. Από την εμφάνισή της, κατά τον 19^ο αιώνα και εξής, ερμηνεύει «την ανθρώπινη συμπεριφορά σε σχέση με τον εαυτό που βιώνει αυτή τη συμπεριφορά και όχι σε σχέση με τις οντότητες έξω από αυτόν, όπως εξώκοσμες θεότητες ή πολιτικά κόμματα και ηγέτες και ότι θεωρεί τον εαυτό του μια ψυχοβιολογική οντότητα που προσπαθεί να πετύχει την αυτοπραγμάτωση και την αυτοεκπλήρωση». Βλ. Rycroft, χ.χ., 20.- Φούλερ, 1988, 25-26. Είναι μια «βιολογική θεωρία του νοήματος», όπως αναφέρει το 1980 ο συγγραφέας Peter Fuller (1947-1990), ο οποίος δέχτηκε επιδράσεις από τις ψυχαναλυτικές θεωρίες που εμφανίστηκαν στην Αγγλία μετά τον πόλεμο του 1940. Βλ. Φούλερ, 1988, 26-27.

¹⁵² Η γκεσταλτική-μορφολογική ψυχολογία, όπως συστηματοποιήθηκε κατά τη δεκαετία του 1920 από τους Αυστριακούς και Γερμανούς στυλοβάτες της Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941), Wolfgang Köhler (1887-1967), εμπλέκει δυναμικά τον παραλήπτη στη δεξίωση της εικαστικής δημιουργίας. Ειδικότερα, εστιάζει στον εξαρτώμενο από την ψυχολογική υπόσταση του θεατή τρόπο υποδοχής του τεχνέργου, λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι η όραση είναι μια διαδικασία σύλληψης σημαντικών δομικών διατάξεων που βοηθούν στην απλοποίηση της περιπλοκότητας της τέχνης. Η ουσιώδης αρχή της γκεσταλτικής-μορφολογικής ψυχολογίας είναι ότι η τοποθέτηση ενός παρατηρητή απέναντι σε ένα έργο δεν στηρίζεται στην αντίληψη μεμονωμένων και ανεξάρτητων μεταξύ τους πληροφοριακών ενοτήτων, αλλά στην αντίληψη συγκεκριμένων δομών, καθώς και σε μια αντίληψη για τη σύνδεση των πληροφοριών μεταξύ τους. Υπό αυτήν την έννοια, οι εκπρόσωποι της βεβαιώνουν πως «το όλον ισούται με περισσότερο άθροισμα των μερών του». Βλ. Kraft, 1995, 361. Για το ίδιο θέμα, βλ. Beardsley, 1989, 365-367.

¹⁵³ Βλ. Esarpit, 1972, 134-135.- Iser, 1980, 107.- Kraft, 1995, 353.- Neil, 1999, 68.

¹⁵⁴ Ο Γερμανοαμερικανός γκεσταλτικός ψυχολόγος και αισθητικός Rudolf Arnheim (1904-2007), μέσα από το έργο του *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye* (Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης), μιλά το 1974 για «την ψυχοδυναμική προσέγγιση» του δημιουργήματος. Με τον χαρακτηρισμό αυτό εννοεί «την περιγραφή, την ερμηνεία και την ανάλυση των αλληλεπιδράσεων μεταξύ καλλιτέχνη, έργου και θεατή». Βλ. Arnheim, 1999, 362. Σε ψυχολογικές θεωρίες στηρίχτηκαν οι μελέτες ιστορικών τέχνης, όπως οι Kubin, 1909.- Kubin, 1939.- Dodds, 1951.- Stokes, 1963.- Schapiro, 1964.- Müller-Thalheim, 1970.- Spear, 1971.- Spector, 1988, 68.- Φούλερ, 1988, 84-153.- Kraft, 1995, 368-379.- Σαντ, 2005, 235-278.

σχέσης καλλιτέχνη – έργου τέχνης¹⁵⁵ και θεατή – έργου,¹⁵⁶ στη βάση της ατομικότητας των υποκειμένων.¹⁵⁷ Η οικειοποίηση της αναλυτικής μεθόδου από τους υπερασπιστές του εκσυγχρονισμού εντός των συνόρων, προσπαθεί να προσδώσει έναν αέρα ανανέωσης στη μεταπολεμική ελληνική αισθητική ιδεολογία. Ο φιλελευθερισμός με τον οποίο ενδύεται η εν λόγω μέθοδος, από την ανάδυσή της και εξής, θεωρείται ότι διευκολύνει την επαφή της χώρας με την προοδευτική Δύση. Ωστόσο, η μονομέρεια τόσο των τυποκρατικών όσο και των αναλυτικών προσεγγίσεων, στις οποίες στηρίζονται οι περισσότεροι από εκείνους που αρθρώνουν λόγο για τα εικαστικά προϊόντα του Χαλεπά στη μεταπολεμική Ελλάδα, οδηγεί σε εξατομικευμένες αναγνώσεις του έργου του. Αν και καθοριστικής σημασίας για τη μελέτη και την ερμηνεία των δημιουργιών του γλύπτη, δεν καταφέρνουν να εντάξουν την παραγωγή του Χαλεπά στα κοινωνικά της συμφραζόμενα, συγχρονικά και διαχρονικά.

Στο πλαίσιο των τυποκρατικών μεθόδων τεκμηρίωσης που ασπάζονται οι μεταπολεμικοί Έλληνες στοχαστές της τέχνης, οι οποίοι προήγαν τον δυτικότροπο Ακαδημαϊσμό του παρελθόντος, οι νεανικές συνθέσεις του Χαλεπά γίνονται εκ νέου δεκτές στο εσωτερικό της χώρας, κατά τις δεκαετίες του 1950/60/70. Οι εν λόγω στοχαστές διατυπώνουν τις απόψεις τους με εφιαλτήριο τις δογματικές σκέψεις που είχαν εκφραστεί γύρω από αυτές στη λογική του «καλού καγαθού» ιδανικού, καθόλη τη διάρκεια των ετών 1870-1940. Προκειμένου να αποφύγουν την κριτική τρίτων, οικειοποιούνται τα ίδια παραδείγματα γλυπτών, τα οποία είχαν χρησιμοποιήσει οι θιασώτες του Κλασικισμού στην Ελλάδα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως την πρώτη τριαντακονταετία του 20^{ου}. Επιπλέον, υιοθετούν ακόμη και τους ίδιους επιθετικούς προσδιορισμούς στις περιγραφές τους. Με αυτόν τον τρόπο επιχειρούν να ενισχύσουν τις δικές τους εθνοκεντρικές θέσεις για την προάσπιση της «ελληνικής» εικόνας του τόπου στον αντίποδα του εισβάλλοντος νεωτερισμού. Έτσι, υπογραμμίζουν ιδεοληπτικά την ακαδημαϊκή-νατουραλιστική φάση του Χαλεπά στο όνομα του Ρομαντικού Εθνικισμού,

¹⁵⁵ Browne, 1981, 90-100.

¹⁵⁶ Ο Γερμανός ιστορικός τέχνης Hartmut Kraft (1949) ονομάζει τη σχέση ανάμεσα στο κοινό ή στον εικαστικό και στο δημιούργημα «πολλαπλό κυκλικό πέραςμα από το εγώ στο αντικείμενο». Το εγώ – καλλιτέχνης, θεατής – και το τέχνηργο βρίσκονται σε μια κατάσταση ανταλλαγής με πλούσια οπτικά ερεθίσματα. Ο δημιουργός και ο αποδέκτης φορτίζουν ο καθένας το έργο με τις δικές τους εμπειρίες και προσδοκίες. Βλ. Kraft, 1995, 357-359.

¹⁵⁷ Οι υπέρμαχοι της «κοινωνικής ιστορίας της τέχνης» φρονούν ότι είναι αδιέξοδο να αποπειράται κανείς να ερμηνεύσει τα καλλιτεχνικά προϊόντα βάσει της προσωπικότητας και της ζωής του δημιουργού τους. Σύμφωνα με τους ισχυρισμούς τους, δεν υπάρχει πάντα μια αντιστοιχία ανάμεσα στην αρχική πρόθεση του εικαστικού για το έργο του και στη θέση που θα αποκτήσει τελικά αυτό στην κοινωνική πραγματικότητα. Αντιθέτως, βεβαιώνουν ότι τα βιώματα του καλλιτέχνη, που μεταφέρονται και προβάλλονται στο αποτέλεσμα της παραγωγής του, ανεξαρτητοποιούνται από αυτό μόλις ολοκληρωθεί, καθώς δέχονται νέες επιδράσεις πέρα από τη θέληση του ίδιου. Επιπλέον, αποσαφηνίζουν ότι μια προσέγγιση στηριζόμενη στην προσωπικότητα του δημιουργού δεν επιτρέπει την ερμηνεία των συνόλων, των τεχνοτροπιών, από τη στιγμή που δεν εξηγεί γιατί ένα έργο, παρά τη μοναδικότητά του, ανήκει σε ένα σύνολο ή γιατί παρουσιάζει κοινά στοιχεία με ένα άλλο έργο. Βλ. Hadjinikolaou, 1978a, 33, 38.- Χατζηνικολάου, 1982, 15-17.- Φούλερ, 1988, 150.- Adorno, 2000, 24-26.

που επεβίωσε στη μεταπολεμική Ελλάδα και καθόρισε σε έναν βαθμό τα αξιολογικά αισθητικά κριτήρια των έργων αυτής της περιόδου. Ειδικότερα, αναφέρονται στη *Φιλοσοργία* του 1875 (**Εικ. 2**), στη *Μήδεια* του 1876, στην *Κοιμωμένη* του 1877 (**Εικ. 8**), στον *Σάτυρο και Έρωτα I* του 1877 (**Εικ. 9**) και εκθειάζουν τη νεοκλασική τους γραφή. Άλλωστε, αυτή είχε επικρατήσει να εκλαμβάνεται – στα εθνοκεντρικά πολιτισμικά περιβάλλοντα – ως το μέσον για τη σύνδεση του παρόντος με το ένδοξο παρελθόν.

Η επικαιροποίηση του πρώιμου έργου του Χαλεπά εντός των συνόρων είναι ιδιαίτερα έκδηλη κατά τις δεκαετίες του 1950/60. Η ανάγκη ενδυνάμωσης της «εθνικής» ταυτότητας των Ελλήνων μετά τα γεγονότα του πολέμου του 1940, των Δεκεμβριανών (1944-1945) και του Εμφυλίου (1946-1959), διαιώνισε την άποψη ότι από την αρχαιότητα «κληροδοτήθηκαν τα αθάνατα πρότυπα».¹⁵⁸ Κατά συνέπεια, ο ελληνικός ορίζοντας προσδοκίας αυτής της εποχής παρέμεινε, σε μεγάλο βαθμό, εμμονικά προσηλωμένος στην «έμφυτη αίσθηση του όγκου και της δομής»,¹⁵⁹ στο «πλαστικό ένστικτο»¹⁶⁰ και στους ακαδημαϊκούς «νόμους μιας αρμονίας»,¹⁶¹ που – όπως τονίζεται – λειτούργησαν ως «υποχρέωση μνήμης καταγωγής».¹⁶² Για μια ακόμη φορά, οι αρχές αυτές, που προέτασαν τον Κλασικισμό κατά τα πρότυπα του 19^{ου} και του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα, έδιναν την εντύπωση ότι διασφάλιζαν τη συνοχή του γένους. Συνεκδοχικά, το νεωτερικό στοιχείο, που προέβαλλε μέσα από μεμονωμένες ανεικονικές απόπειρες Ελλήνων εικαστικών των δεκαετιών του 1950/60, εξακολούθησε να ξενίζει την εγχώρια συντηρητική κοινωνία αυτών των ετών. Κατά την κρίση των ντόπιων εκφραστών του εθνοκεντρικού πνεύματος, οι αφηρημένες καινοτομίες της Δύσης καταργούσαν το τοπικό και οικεία νατουραλιστικό «παραστατικό περιεχόμενο» των έργων, που είχε ταυτιστεί με την κοινωνική-εθνική αποστολή της τέχνης.¹⁶³ Σε αυτήν την κατεύθυνση, η οποία στήριζε το συνεχές της παράδοσης μέσα από τις κλασικιστικές φόρμες του παρελθόντος, τα ακαδημαϊκά γλυπτά του Χαλεπά – και κατά κύριο λόγο τα προαναφερθέντα – θεωρήθηκαν ότι παρέχουν τα διαπιστευτήρια της εντοπιότητας, που χρειαζόταν η χώρα κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Υπό αυτό το πρίσμα αναπτύσσεται ο συλλογισμός του νομικού, συγγραφέα και δημοσιογράφου Σπύρου Σ. Δενδρινού. Με αφορμή το θέμα της αγοραπωλησίας του ταφικού μνημείου της *Κοιμωμένης* (**Εικ. 8**) από Αμερικανούς,¹⁶⁴ σχολιάζει επιτιμητικά το

¹⁵⁸ Λαζαρίδης, 1952, 637.

¹⁵⁹ Σπητέρης, 1945, 83.

¹⁶⁰ Ξύδης, 1976β, 139-140.

¹⁶¹ Αντωνακάτου, 1967, 94.

¹⁶² Βλ. Αντωνακάτου, 1965α, 85.- Αντωνακάτου, 1965β, 51-53.

¹⁶³ Αντωνακάτου, 1961, 64.

¹⁶⁴ Το 1950 κυκλοφόρησε η είδηση της πώλησης του μνημείου σε Αμερικανούς, που τελικά ουδέποτε ολοκληρώθηκε. Βλ. Ανώνυμος, 1950α, 4.- Ανώνυμος, 1950β, 2.- Δ. Γ. Α., 1950, 3.- Δενδρινός, 1950, 1.- Μαμάκης, 1950α, 2.- Μαμάκης, 1950β, 2.- Μαμάκης, 1950γ, 2.- Μαμάκης, 1950δ, 2.- Μαμάκης, 1950ε, 2.-

1953 την εξιδανικευτική και σύμφωνη – όπως υποστηρίζει – με τα επιθυμητά εθνοκεντρικά κελεύσματα εκτέλεση του γλυπτού, το οποίο χαρακτηρίζει ως «το καλύτερο έργο νεοκλασικής τέχνης».¹⁶⁵ Έτσι, αναγνωρίζει στο πρόσωπο του Χαλεπά έναν άξιο συνεχιστή του Κλασικισμού, που περιφρούρησε στο ακέραιο την ελληνική κουλτούρα, χωρίς να επηρεάζεται από τα αφαιρετικά κινήματα του εξωτερικού. Αυτά, διάβρωναν, κατά τα πιστεύω του, τον ρόλο της τέχνης. Σε παρόμοιο άξονα προσανατολίζεται και η σκέψη του αρχιτέκτονα, πολεοδόμου και αθηναιογνώστη Κώστα Η. Μπίρη (1899-1980). Ο Μπίρης εξαιρεί το 1966 την «υπέροχον πλαστικήν δύναμιν» και τη «θείαν απλότητα»¹⁶⁶ των νεανικών γλυπτών του δημιουργού, τα οποία – όπως βεβαιώνει – χάρη στην κλασικιστική τους μανιέρα, αποτελούν τον δίαυλο επικοινωνίας με την αρχαία Ελλάδα.

Στην ίδια λογική, κατά την περίοδο της Δικτατορίας (1967-1974), ο παραδεγμένος Ακαδημαϊσμός και η επιστροφή στις ρίζες – κατά κύριο λόγο στις κλασικές – αξιοποιήθηκε από τους θεσμικούς φορείς του καθεστώτος.¹⁶⁷ Οι τάσεις αυτές επιστρατεύτηκαν για την ιδεολογική-αισθητική χειραγώγηση της ελληνικής κοινωνίας στη γραμμή των εθνικιστικών αξιών, προκειμένου να εδραιωθεί η απολυταρχική εξουσία του εν λόγω πολιτικού σχηματισμού.¹⁶⁸ Σε αυτό το τοπίο, οι νεανικές γλυπτικές προτάσεις του Χαλεπά, για τις οποίες έγινε λόγος παραπάνω, προσλαμβάνονται ένθερμα από τους οπαδούς των εθνοκεντρικών τάσεων στην Ελλάδα, κατά τη διάρκεια της επταετίας. Τα έργα αυτά, λόγω της κλασικιστικής νατουραλιστικής τους υφολογίας, καλλιεργούσαν την αίσθηση ότι μπορούσαν να εξυπηρετήσουν την προπαγανδιστική πολιτισμική πολιτική της ολοκληρωτικής κυβέρνησης, μέσα από την επαφή που επέτρεπαν με την αρχαία ελληνική τέχνη. Σε αυτήν την πραγματικότητα, που είχε ανάγκη από εθνοκεντρικά πρότυπα για να αυτοπροσδιοριστεί, εκφέρει τον λόγο του ο Ανδρέας Μιχαλόπουλος. Πιο συγκεκριμένα, διακηρύττει το 1972 ότι μέσα από τη *Φιλοσοργία* (**Εικ. 2**), τη *Μήδεια*, την *Κοιμωμένη* (**Εικ. 8**) και τον *Σάτυρο και Έρωτα I* (**Εικ. 9**) επιτυγχάνεται «η αναγέννησις του ελληνικού πνεύματος» με την έννοια της αναβίωσης του κλασικού παρελθόντος.¹⁶⁹ Έτσι,

Μαμάκης, 1950ς, 2.- Μαμάκης, 1950ζ, 2.- Μαμάκης, 1950η, 2.- Μαμάκης, 1950ι, 2.- Μαμάκης, 1950κ, 2.- Μαμάκης, 1950λ, 2.- Μαμάκης, 1950μ, 2.- Μαμάκης, 1950ν, 2.- Περάνθη, 1950, 2.- Προκοπίου, 1950, 4.- Τζανάτος, 1950, 1, 3.- Τράγκας, 1950, 2.- Τράγκας – Αμπέλας, 1950, 2.- Χατζημηγάλης, 1950, 8. Η συζήτηση που προκλήθηκε, οδήγησε σε μια δικαστική διαμάχη αναφορικά με τη μετακίνηση του γλυπτού από το Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών στο Μουσείο του Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου και την ανάγκη προστασίας του. Βλ. Κωνσταντόπουλος, 1950.- Μαμάκης, 1951, 2.- Αλαβάνος, 1952 (αναδημοσίευση: Αλαβάνος, 1999, 22).- Μαμάκης, 1952α, 2.- Μαμάκης, 1952β, 2.- Τερζόπουλος, 1953α, 3.- Τερζόπουλος, 1953β (αναδημοσίευση: Τερζόπουλος, 1999, 163-164).- Γαρταγάνης, 1957, 237. Για το ίδιο θέμα, βλ. Παυλόπουλος, 2004, 30.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2007α, 24.

¹⁶⁵ Δενδρινός, 1953 (αναδημοσίευση: Δενδρινός, 2012, 21).

¹⁶⁶ Μπίρης, 1966 (αναδημοσίευση: Μπίρης, 1995², 230).

¹⁶⁷ Βλ. Ξύδης, 1972, 158-159, 161.- Καραβίας, 1975, 691-692.

¹⁶⁸ Καραϊσκού, 2001, 96.

¹⁶⁹ Μιχαλόπουλος, 1972, 71-72, 211-214.

εκθειάζει τον Νατουραλισμό, την αρμονία και την πλαστικότητα των εν λόγω γλυπτών και πρεσβεύει ότι θα πρέπει να αποτελέσουν παράδειγμα «ελληνικότητας» για τους δημιουργούς της χώρας.

Καθόλη τη διάρκεια των δεκαετιών του 1950/60/70, οι Έλληνες μελετητές του Χαλεπά, που τάσσονταν υπέρ του Ακαδημαϊσμού του παρελθόντος, επικεντρώνονται στη νεανική του παραγωγή, λόγω του Κλασικισμού της. Στη συνείδησή τους, άλλωστε, ο Κλασικισμός είχε καταλήξει να είναι ο βασικός συντελεστής για την «εθνική» επιβεβαίωση του τόπου. Για το «μεταλογικό» αφαιρετικό έργο του Χαλεπά, ουδέποτε προβαίνουν – όπως και οι προγενέστεροι συνάδελφοί τους – σε κάποιον θετικό ή αρνητικό σχολιασμό από τη δεκαετία του 1940 έως τη δεκαετία του 1970. Ως απόρροια του ιδεολογικού και ιστορικού περιβάλλοντος που περιγράφεται, αλλά και του τρόπου με τον οποίο εκφράζονται για τα ακαδημαϊκά του έργα, υπό άλλες συνθήκες μοιάζει πως θα του χρέωναν απορριπτικά την απόκλιση από τον δρόμο του Ρομαντικού Κλασικισμού και της «εθνικής» παράδοσης. Ωστόσο, επιλέγουν να μην πάρουν θέση και να μην ψέξουν τον διαφαινόμενο Μοντερνισμό της όψιμης παραγωγής του, που – όπως τονίζουν – «δεν είναι δημιουργία υγιούς ανθρώπου».¹⁷⁰ Έτσι, εξαιτίας του «ιερού πάθους»¹⁷¹ που γέννησε η τρέλα του, όπως σημειώνεται, δικαιολογούν το «ολίσθημα», το οποίο διέπραξε ο γλύπτης, στρεφόμενος σε φόρμες αντίστοιχες των δυτικών πρωτοποριακών κινημάτων των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Με την ουδέτερη στάση τους, δηλώνουν την αισθητική τους, η οποία διαμορφώθηκε στη βάση του κραταιού εθνοκεντρικού ιδεολογήματος, που καθιστούσε τον εγχώριο ορίζοντα προσδοκίας αυτών των ετών συντηρητικό.

Από την άλλη πλευρά, οι Έλληνες υπερασπιστές της πολιτισμικής αναμόρφωσης της χώρας αναφέρονται εκ νέου στη συνολική παραγωγή του Χαλεπά από τη δεκαετία του 1940 έως το 2007, με εφιαλτήριο τον ελληνοκεντρικό Μοντερνισμό του Μεσοπολέμου και τις παγιωμένες στον χρόνο καινοτόμες ιδέες για τη σχέση τρέλας-τέχνης, που προήγαν την παράνοια ως δείγμα νεωτερικότητας. Φοβούμενοι να εκτεθούν σε κριτική, επαναλαμβάνουν με απόλυτες διατυπώσεις – στην πλειοψηφία τους – σκέψεις, που είχαν εκφράσει οι οψιφανών θέσεων μελετητές του Χαλεπά από το 1902 έως το 1940. Για την ενδυνάμωση των επιχειρημάτων τους υιοθετούν τα ίδια παραδείγματα έργων του γλύπτη, στα οποία είχαν στηριχθεί οι προκάτοχοί τους. Στις περιγραφές τους οικειοποιούνται ακόμη και τα ίδια επίθετα, που είχαν χρησιμοποιήσει οι προγενέστεροί τους. Ως εκ τούτου, βρίσκουν με τη σειρά τους τα στοιχεία του Μοντερνισμού που επιζητούν για την ενίσχυση

¹⁷⁰ Βλ. Καλλονᾶς, 1943 (1944), 54-55.- Γιοφύλλης, 1947 (αναδημοσίευση: Γιοφύλλης, 2005, 630).- Γιοφύλλης, 1952γ, 165-174 (αναδημοσίευση: Γιοφύλλης, 2004, 128).- Γιοφύλλης, 1962, τόμ. Β', 342 (αναδημοσίευση: Γιοφύλλης, 2003, 60).

¹⁷¹ Μιχαλόπουλος, 1972, 51, 84, 174-175.

του προοδευτικού πολιτισμικού προφίλ της χώρας. Αυτά αντιτίθενται ως άλλοθι απέναντι στον δεσμευτικό ελληνοκεντρισμό των μεταπολεμικών ετών.

Σε αυτήν την ασφαλή βάση, το ακαδημαϊκό έργο του Χαλεπά επανεκτιμάται στη μεταπολεμική Ελλάδα της νεωτερικότητας μέσα από μορφολογικές αναλύσεις. Οι υπέρμαχοι της αλλαγής στη διάρκεια των δεκαετιών του 1940/50/60, με γνώμονα τις ιδέες της επονομαζόμενης «Γενιάς του 1930», εντοπίζουν στα νεανικά του γλυπτά – και ειδικότερα στην *Κοιμωμένη* του 1877 (**Εικ. 8**) και στον *Σατύρο και Έρωτα I* του 1877 (**Εικ. 9**) – έναν ρηξικέλευθο, ελληνοκεντρικό εικαστικό.¹⁷² Σε μια εποχή «εθνικής» αβεβαιότητας, την οποία ενέτεινε ο πόλεμος του 1940 και οι εσωτερικές κοινωνικοπολιτικές αναταραχές, προτάσσουν την έννοια της «ελληνικότητας» και την ανιχνεύουν στην κλασική γραφή των πρώιμων γλυπτών του. Η γραφή αυτή διαιωνίζει – στη σκέψη τους – την επαφή με την τοπική παράδοση. Την επενδύουν, ωστόσο, σταθερά με το «νεωτερικό» περιτύλιγμα των μεσοπολεμικών ετών. Κατά τη γνώμη τους αυτό διευκόλυνε την επιθυμητή σύνδεση της Ελλάδας με την έξωθεν μοντερνιστική επικαιρότητα, προκειμένου να αποφευχθεί ο κίνδυνος της πολιτιστικής απομόνωσης της χώρας, μετά την εθνοκεντρική αναδίπλωση των Ελλήνων, την οποία προκάλεσαν ο πόλεμος και οι επιπτώσεις του εντός των συνόρων. Σε αυτό το πλαίσιο, οι ίδιοι διανοούμενοι διακρίνουν την πρωτοτυπία του ακαδημαϊκού Χαλεπά στον τρόπο με τον οποίο συνδύασε την τεχνική αρτιότητα του Νεοκλασικισμού με τον «υποκειμενισμό», τον «συναισθηματισμό» και τη «ρεαλιστική», ανεπιτήδευτη απόδοση. Παρά τη σχετική τους εξοικείωση με την Αφηρημένη Τέχνη της Δύσης, μέσα από εξατομικευμένες προσπάθειες σύγχρονων εικαστικών των δεκαετιών του 1950/60, εξακολουθούν – στο όνομα του ελληνοκεντρισμού – να εμμένουν στον νεωτερισμό του παρελθόντος, που είχε οικοδομηθεί γύρω από την έννοια της ιθαγένειας. Το γεγονός αυτό δείχνει τον συντηρητικό χαρακτήρα της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας. Υπό αυτό το πρίσμα τονίζουν ότι ο κλασικιστής Χαλεπός κατέληξε σε λύσεις, που αναμόρφωσαν με τη ζωντάνια και τη λιτότητά τους το πεδίο της νεοελληνικής τέχνης, χωρίς να αλλοιώνουν τον τοπικό της χαρακτήρα. Έτσι, μιλούν για γλυπτά με «καθαρή ελληνικότητα».¹⁷³ Συνάμα, βεβαιώνουν ότι τα εν λόγω έργα έχουν «εσωτερική πνοή, [...] κλασικιστική ηρεμία, [...] χωρίς ψυχρότητα κι επιτήδευση».¹⁷⁴ Δεν αποτελεί σύμπτωση πως η *Κοιμωμένη* (**Εικ. 8**), ένα από τα πιο «αντιπροσωπευτικά κομμάτια της αστικής νοοτροπίας του δεύτερου μισού

¹⁷² Βλ. Ανώνυμος, 1947γ, 99.- Εὐαγγελίδης, 1948β, 1508.- Ἀπέργης, 1956, 18.- Μεσσίνης, 1956, 415.- Τόμπρος, 1956, 12-13.- Σπητέρης, 1957, 5-6.

¹⁷³ Βλ. Δούκας, 1951 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1978², 77-79).- Δούκας, 1954, 152.

¹⁷⁴ Βλ. Δούκας, 1951 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1978², 77-79).- Δούκας, 1954, 152.- Εὐαγγελίδης, 1954α, 1580-1582 (αναδημοσίευση: Εὐαγγελίδης, 1999, 45.- Ευαγγελίδης, 2004, 129).

του περασμένου αιώνα»,¹⁷⁵ προβάλλεται – όπως ομολογείται – ως «γνήσια ελληνική» δημιουργία,¹⁷⁶ λόγω της καθαρής γραμμής και της κλασικής της φόρμας. Ταυτόχρονα, όπως γράφεται, καθίσταται μοντέρνα, χάρη στην «υποκειμενική σφραγίδα του δημιουργού» της,¹⁷⁷ στη «φυσικότητα»¹⁷⁸ και στην έξαρση των «συναισθημάτων».¹⁷⁹ Αυτά θεωρήθηκαν ότι επέτρεπαν το πάντρεμα της «κλασικής γαλήνης με την εσωτερική ζωή»¹⁸⁰ και κατ' επέκταση την επικοινωνία του τρέχοντος καλλιτεχνικού γίνεσθαι με το ένδοξο κλασικό «ελληνικό» παρελθόν.¹⁸¹ Η επικοινωνία του παρόντος με την «αρχαία τέχνη των προγόνων μας»,¹⁸² χάρη στην τελειότητα της εκτέλεσης, στις άψογες, λιτές αναλογίες, αλλά και στην πρωτοτυπία της έκφρασης των μορφών, εντοπίζεται και στο θέμα του *Σατύρου* (**Εικ. 9**).¹⁸³ Κατά συνέπεια, έργα όπως τα παραπάνω, γίνονται δεκτά στην εκσυγχρονιζόμενη Ελλάδα των πρώτων μεταπολεμικών ετών, καθώς δίνουν την εντύπωση ότι παρέχουν τα εχέγγυα της νεωτερικότητας μέσα από το πρόσχημα της εντοπιότητας.

Αντίστοιχα, όταν το «νεωτερικό» μεσοπολεμικό ιδεολόγημα της επιστροφής στις ρίζες παρέμενε επίκαιρο κατά τη διάρκεια της επταετίας στο όνομα του κληροδοτούμενου ελληνοκεντρισμού, οι εκφραστές των μοντερνιστικών αναζητήσεων στο εσωτερικό της χώρας παρουσιάζουν τον ακαδημαϊκό Χαλεπά ως θεματοφύλακα της ελληνικής παράδοσης και καινοτόμο δημιουργό. Έτσι, αναφέρονται στην *Κοιμωμένη* (**Εικ. 8**) και στον *Σάτυρο και Έρωτα I* του 1877 (**Εικ. 9**) και μιλούν εκ νέου για έναν καλλιτέχνη, που εναρμόνισε τον Κλασικισμό με την «εσωτερικότητα» της πρωτοπορίας κατά τα μεσοπολεμικά πρότυπα.¹⁸⁴ Με αυτόν τον τρόπο, που φαίνεται να αγνοεί τις έξωθεν καινοφανείς προσλαμβάνουσες, θεωρούν ότι προάγουν το αίτημα του εκμοντερνισμού, επιτρέποντας την επαφή της Ελλάδας με τη νεωτερική Δύση, για την αντιμετώπιση της απειλής την οποία γεννούσε ο εθνοκεντρισμός του καθεστώτος. Ωστόσο, μέσα από τις τοποθετήσεις τους, σκιαγραφούν την αισθητική τους ιδεολογία, που οχυρώνεται πίσω από οψιφανείς τάσεις του παρελθόντος για τη στήριξη της ιθαγένειας.

¹⁷⁵ Καλλιγᾶς, 1950β (αναδημοσίευση: Καλλιγᾶς, 2003, 204). Ανάλογες απόψεις εκφέρει το 1964-1965 με την ευκαιρία της έκθεσης, που οργάνωσε η «Ελληνοαμερικανική Ένωση» στην Αθήνα προς τιμήν του Χαλεπά. Βλ. Παπαϊωάννου, 1964-1965, 5.

¹⁷⁶ Ζιώγας, 1941, 30, 32.

¹⁷⁷ Ζιώγας, 1941, 30, 32.

¹⁷⁸ Καλλιγᾶς, 1950α (αναδημοσίευση: Καλλιγᾶς, 2003, 200.- Καλλιγᾶς, 2004, 126).

¹⁷⁹ Βλ. Τερζόπουλος, 1953α, 3.- Τερζόπουλος, 1953β (αναδημοσίευση: Τερζόπουλος, 1999, 162-163).- Προκοπίου, 1965α, 5 (αναδημοσίευση: Προκοπίου, 1999, 98, 102.- Προκοπίου, 2004, 134-135).

¹⁸⁰ Βλ. Εὐαγγελίδης, 1954α, 1580-1582 (αναδημοσίευση: Εὐαγγελίδης, 1999, 45.- Εὐαγγελίδης, 2004, 129).

¹⁸¹ Βλ. Κωνσταντόπουλος, 1943, 1.- Σπητέρης, 1954, 1588-1590 (αναδημοσίευση: Σπητέρης, 1999, 146).

¹⁸² Βλ. Τόμπρος, 1948, 1307-1308 (αναδημοσίευση: Τόμπρος, 2004, 123).- Τόμπρος, 1954, 1583-1584 (αναδημοσίευση: Τόμπρος, 1999, 165-169).

¹⁸³ Βλ. Σταθουλόπουλος, 1948γ (αναδημοσίευση: Σταθουλόπουλος, 1999, 157).

¹⁸⁴ Βλ. Δούκας, 1967, 58-59 (αναδημοσίευση: Δούκας, 2002², 58-59).- Ίωάννου, 1968, 104.- Εὐαγγελίδης, 1969, 116-119.- Σοφιανός, 1971, 6.- Καλλιγᾶς, 1972, 30-58, 59.- Καλλιγᾶς, 1973, 242.

Στην ίδια κατεύθυνση αναπτύσσεται και ο λόγος για το νεανικό έργο του Χαλεπά στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης (1974-2007), με τρόπο που αποτυπώνει τον ασαφή εγχώριο ορίζοντα προσδοκίας αυτής της περιόδου. Παρά την επιθυμία για ιδεολογική-αισθητική αναμόρφωση του τόπου, η προγονολατρεία των νεωτέρων Ελλήνων, λειτούργησε περιοριστικά σε πολιτισμικό επίπεδο. Σε αυτό σημαντικό ρόλο έπαιξε ο φόβος αλλοίωσης της «ελληνικής» ταυτότητας, που ελλοχεύει από την ένταξη της χώρας στην Ευρώπη, το 1981.¹⁸⁵ Ακόμη και οι ντόπιοι εκφραστές του νεωτερικού πνεύματος, στο πλαίσιο των ελληνοκεντρικών τους αξιώσεων, που καλύπτονταν πίσω από το ευρύ φάσμα του μεταμοντέρνου εκλεκτικισμού, δεν μπορούν να παραγνωρίσουν την κοινά αποδεκτή σημασία των κλασικιστικών γλυπτών του Χαλεπά. Ειδικότερα, εστιάζουν στα έργα *Γυναικείος κορμός* του 1871 (**Εικ. 1**), *Φιλοστοργία* του 1875 (**Εικ. 2**), *Άγγελοι* στο νεκροταφείου του Βουκουρεστίου του 1875 (**Εικ. 3**), *Καθιστός Άγγελος* του 1875 (**Εικ. 4**), *Προτομή γενειοφόρου άνδρα* του 1876 (**Εικ. 5**), *Προτομή Κωνσταντίνου Καρτάλη* του 1876 (**Εικ. 6**), *προτομή της Αδελφής του καλλιτέχνη Κατερίνας Χαλεπά* του 1876-1877 (**Εικ. 7**), *Κοιμωμένη* του 1877 (**Εικ. 8**), *Σάτυρος και Έρωσ I* του 1877 (**Εικ. 9**) και *Κεφάλι Σατύρου* του 1878 (**Εικ. 10**). Σε κάθε ευκαιρία, προτάσσουν τις εν λόγω συνθέσεις ως έργα «αξεπέραστης αισθητικής τελειότητας»,¹⁸⁶ καθώς θεωρούν ότι αυτά διατηρούν ζωντανή την επικοινωνία με την τέχνη της αρχαιότητας χάρη στον Κλασικισμό τους και ισχυροποιούν το εθνικό φρόνημα των αποδεκτών τους.¹⁸⁷ Με αφετηρία πάντα τον μεσοπολεμικό Μοντερνισμό, εξακολουθούν, σε μεγάλο βαθμό, να προάγουν τον Χαλεπά σε έναν μεταρρυθμιστή της ελληνικής τέχνης με «υπαρξιακές» ανησυχίες.¹⁸⁸ Ο «νεωτερισμός» των κλασικιστικών του γλυπτών έδινε για μια ακόμη φορά την εντύπωση ότι ισχυροποιεί τους δεσμούς της χώρας με τη σύγχρονη δυτική πραγματικότητα, εν είδει απάντησης στις συνέπειες που καλλιεργούσε εντός των συνόρων ο απόηχος του εθνοκεντρισμού της επταετίας. Ωστόσο, η εμμονή στα νεωτερικά πρότυπα του παρελθόντος, που είχαν προκύψει μέσα από μια ελληνοκεντρική βάση, επιβεβαιώνει τον συντηρητισμό και την αισθητική σύγχυση της ελληνικής μεταπολιτευτικής κοινωνίας, η οποία χρησιμοποιεί τον Μοντερνισμό ως άλλοθι της εντοπιότητας. Υπό αυτό το πρίσμα,

¹⁸⁵ Καραϊσκού, 2013, 44-55.

¹⁸⁶ Σουφλέρη, 2007, 8.

¹⁸⁷ Βλ. Μπότσογλου, 1991 (αναδημοσίευση: Μπότσογλου, 2000, 193).- Νικολάου, 1994, 25.- Καραϊσκού, 2001, 71-72.- Ψυχοπαίδης, 2002, 30 (αναδημοσίευση: Ψυχοπαίδης, 2004α, 62.- Ψυχοπαίδης, 2004β, 82).- Παΐσιος, 2007, 247.- Σουφλέρη, 2007, 8.

¹⁸⁸ Βλ. Παυλόπουλος, 1992, 76 (αναδημοσίευση: Παυλόπουλος, 1998, 22).- Παυλόπουλος – Πετρίδου – Ρηγγόπουλος – Σαμπανίκου, 2000, 312-313.- Παυλόπουλος, 2004, 26-27.

υπογραμμίζεται και πάλι ο «υποκειμενισμός»¹⁸⁹ και ο «ρεαλισμός»¹⁹⁰ των κλασικιστικών του έργων, τα οποία εκλαμβάνονται ως τα στοιχεία εκείνα που τον διαφοροποιούν από τους στυλιζαρισμένους ακαδημαϊκούς γλύπτες του 19^{ου} αιώνα¹⁹¹ και τον αναδεικνύουν σε έναν γλύπτη που «ψώνει και ενώνει τον νέον κόσμο εις τον αρχαίον».¹⁹²

Σε παρόμοια νεωτερική γραμμή, που έχει ως άξονα την «ελληνικότητα», επανεκτιμάται στη διάρκεια των μεταπολεμικών ετών και το «μεταλογικό» έργο του Χαλεπά, κατά κύριο λόγο μέσα από τυπολογικές και αναλυτικές προσεγγίσεις. Από τη δεκαετία του 1940 έως το 2007, η – συνειδητή αλλά και εξαρτώμενη από την παράνοια – πρωτοποριακή υπόσταση της όψιμης παραγωγής του, εκθειάζεται στο όνομα του εναγώνιου εξευρωπαϊσμού της νεοελληνικής κουλτούρας. Δεδομένου του απενοχοποιημένου πλέον σχήματος «τρέλας-τέχνης», που είχε αναδείξει την ψυχική νόσο σε δείγμα μοντερνικότητας, οι ντόπιοι υπέρμαχοι του εκσυγχρονισμού βρίσκουν στον «μεταλογικό» Χαλεπά τον δικό τους Vincent van Gogh.¹⁹³ Ταυτόχρονα, οι ίδιοι διανοητές, εντοπίζουν «ελληνικά» γνωρίσματα ακόμη και στις ώριμες, αφαιρετικές του λύσεις. Το γεγονός αυτό φανερώνει την ανάγκη «εθνικής» επιβεβαίωσης, που διέπει την ελληνική πραγματικότητα μετά τον πόλεμο του 1940. Το αίσθημα αυτό ενυπάρχει συνεχώς έως τις

¹⁸⁹ Βλ. Χρήστου – Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, 1982, 60-62.- Χρήστου, 1988, 389.- Χρήστου, 1992, 253.- Χρήστου, 1993α, 207-212 (αναδημοσίευση: Χρήστου, 1993β, 704-709.- Χρήστου, 1993γ, 791-795.- Χρήστου, 1993δ, 856-864.- Χρήστου, 1999, 199-204).

¹⁹⁰ Βλ. Λυδάκης, 1981α, 70.- Λυδάκης, 1981β, 34-35.

¹⁹¹ Βλ. Ανώνυμος, χ.χ.- Καλλιγᾶς, 1977β, 434.- Λυδάκης, 1978, 18-21.- Σοφιανός, 1978, 7.- Δωρίζας, 1979, 120.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. α', 230.- Λυδάκης, 1981α, 64, 74, 492.- Papastamos, 1983, 34.- Στεφανίδης, 1984α, 56.- Στεφανίδης, 1984β, 17.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988α, 14.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988δ, 14.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988ζ, 16.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1990, 43.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1994, 40.- Στεφανίδης, 1994, 42.- Σοφιανός, 1998 (αναδημοσίευση: Σοφιανός, 1999, 121-122).- Παπανικολάου, 1999, 73-74.- Στεφανίδης, 1999, 34.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2000, 409.- Μάργαρη, 2002, 106.- Παπανικολάου, 2002, 228.- Γαλερίδης, 2003, 16.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2003, 18.- Θόδωρος, 2004, 54.- Ίσαρης, 2004, 88-89.- Κατημερτζή, 2004, Ρ26.- Κρητικός, 2004, 78-79.- Μποκόρος, 2004, 70.- Μπόλης, 2004, 18-19, 22-23.- Σοφιανός, 2004, 26.- Στεφανίδης, 2004, 48.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2005, 21, 24.- Goulaki-Voutyra, 2005, 21, 24.- Καρουζάκης, 2005.- Σαμουηλίδης, 2005, 85, 90, 97, 183, 214.- Λαμπράκη-Πλάκα – Γιαννουδάκη, 2006, 48-53.- Στεφανίδης, 2006β.- Στεφανίδης, 2006γ, 71-78.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2007α, 30-31.- Καζαντζάκη, 2007, 19-28.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2007β, σ.06.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2007γ, 11.- Μπόλης, 2007, 70.- Σπίνου, 2007β.- Γιαννουδάκη, 2007, 46-67.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2007α, 30-31.- Στεφανίδης, 2007.- <http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=686> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].- http://www.dailymotion.com/video/xkvejl_%CF%85%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CE%B4%CE%AC%CF%83%CE%BA%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B7%CF%82-%CF%87%CE%B1%CE%BB%CE%B5%CF%80%CE%AC%CF%82_creation [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].

¹⁹² Λούβαρις, 1981 (αναδημοσίευση: Λούβαρις, 2006, 79, 83).

¹⁹³ Στην πορεία του χρόνου, ο Χαλεπάς ταυτίστηκε με τον Γερμανό ποιητή Johann Friedrich Christian Hölderlin και τον Ιταλό γλύπτη Vincenzo Gemito, που επίσης είχαν οδηγηθεί στην παράνοια. Η εξίσωση όμως του Χαλεπά με τον Ολλανδό ζωγράφο van Gogh, υπήρξε το πλέον σταθερό σημείο αναφοράς. Βλ. Αντωνακάτου, 1968, 371.- Σοφιανός, 1971, 6, 10.- Σοφιανός, 1978.- Μουρέλος, 1985, τόμ. 1, 56.- Σοφιανός, 1998 (αναδημοσίευση: Σοφιανός, 1999, 117).- Ματθιόπουλος, 1999, Ν1.- Ματθιόπουλος, 2000, 546, 549.- Ματθιόπουλος, 2003β, 457.- Ματθιόπουλος, 2004, 32-43.- Σοφιανός, 2004, 2.- Κασιμάτη, 2007β, 5.

αρχές του 21^{ου} αιώνα, παρά τις καινοτόμες απόπειρες, που γίνονται με στόχο την κατάκτηση μιας προοδευτικής πολιτιστικής ταυτότητας.

Όπως σχολιάζεται, οι οπαδοί της αισθητικής μεταρρύθμισης στην Ελλάδα των δεκαετιών του 1940/50/60, που τάσσονται ενάντια στον «φτωχό ακαδημαϊσμό»¹⁹⁴ και στο «βάρος» του εθνοκεντρισμού,¹⁹⁵ επικαιροποιούν τον «μεταλογικό» Χαλεπά. Στην προσπάθειά τους να ενδυναμώσουν τη νεωτερική φυσιογνωμία της χώρας μέσα από έναν Μοντερνισμό, ο οποίος προκρίνει την ιθαγένεια κατά τα μεσοπολεμικά προστάγματα, κάνουν λόγο για έναν επαναστάτη καλλιτέχνη, που κράτησε ταυτόχρονα την επαφή του με το «ελληνικό» στοιχείο. Με αυτόν τον τρόπο δείχνουν τη συντηρητική κατ' ουσίαν αισθητική ιδεολογία, η οποία επικρατεί στην Ελλάδα αυτής της εποχής, που μόλις έχει βγει από τον πόλεμο και προσπαθεί να ανασυγκροτηθεί με οδηγό την «ελληνικότητα» και τον εκσυγχρονισμό. Έτσι, οι συγκεκριμένοι στοχαστές της τέχνης, από τη μια πλευρά εγκωμιάζουν το γεγονός ότι οι «πρωτότυπες»¹⁹⁶ ύστερες διατυπώσεις του έχουν ανεξαιρέτως έντονο το στοιχείο της «εσωτερικότητας»,¹⁹⁷ της «υποκειμενικότητας»,¹⁹⁸ της «πνευματικότητας»¹⁹⁹ και της «παιδικότητας»,²⁰⁰ που διακρίνει την τέχνη της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα. Από την άλλη, χωρίς καμία παρέκκλιση από τις μεσοπολεμικές αξίες, που είχαν κατοχυρωθεί στη συνείδησή τους ως δείγμα «νεωτερισμού», ταυτίζουν τον Μινιμαλισμό των «μεταλογικών» έργων του Χαλεπά με τη δωρική απλότητα, αυστηρότητα της Αρχαϊκής Τέχνης²⁰¹ και την ανεπιτήδευτη πρωτογένεια της λαϊκής τοπικής παράδοσης.²⁰² Με την αναγωγή τους αυτή, που φαίνεται να αγνοεί τις εξατομικευμένες προσεγγίσεις της Αφηρημένης Τέχνης στην Ελλάδα των

¹⁹⁴ Βλ. Εὐαγγελίδης, 1948β, 1508.- Απέργης, 1956, 18.- Εὐαγγελίδης, 1957β, 1023.- Σπητέρης, 1957, 5-6.

¹⁹⁵ Βλ. Ανώνυμος, 1947γ, 99.- Μεσσίνης, 1956, 415.- Άντωνάκου, 1966α, 51.

¹⁹⁶ Βλ. Ζιώγας, 1941, 55.- Σταθουλόπουλος, 1948β (αναδημοσίευση: Σταθουλόπουλος, 1999, 156-157).- Καλλιγᾶς, 1950β (αναδημοσίευση: Καλλιγᾶς, 2003, 205-206).- Εὐαγγελίδης, 1954β, 1769-1770 (αναδημοσίευση: Εὐαγγελίδης, 2006, 29, 32).- Παπαδημητρίου, 1964 (αναδημοσίευση: Παπαδημητρίου, 2004², 102.- Παπαδημητρίου, 2005², 563-564).- Παπαϊωάννου, 1964-1965, 6.- Προκοπίου, 1965α, 5 (αναδημοσίευση: Προκοπίου, 1999, 98.- Προκοπίου, 2004, 134).- Ξύδης, 1966 (αναδημοσίευση: Ξύδης, 2004, 139-140).

¹⁹⁷ Βλ. Τόμπρος, 1948, 1307-1308 (αναδημοσίευση: Τόμπρος, 2004, 123).- Καλλιγᾶς, 1950β (αναδημοσίευση: Καλλιγᾶς, 2003, 205-206).- Δούκας, 1951 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1978², 81).- Δούκας, 1954, 154 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1994, 34).- Εὐαγγελίδης, 1954β, 1769 (αναδημοσίευση: Εὐαγγελίδης, 2006, 29).- Σπητέρης, 1954, 1588-1590 (αναδημοσίευση: Σπητέρης, 1999, 147-149).- Παναγιωτόπουλος, 1959α, 859.- Σπητέρης, 1965, 96-97.

¹⁹⁸ Βλ. Καλλιγᾶς, 1950α (αναδημοσίευση: Καλλιγᾶς, 2003, 201-202. - Καλλιγᾶς, 2004, 126).- Εὐαγγελίδης, 1954α, 1580-1582 (αναδημοσίευση: Εὐαγγελίδης, 1999, 46.- Εὐαγγελίδης, 2004, 129).

¹⁹⁹ Βλ. Εὐαγγελίδης, 1948α, 2.- Δούκας, 1951 (αναδημοσίευση: Δούκας, 1978², 80-83).- Δούκας, 1954, 153-155.- Προκοπίου, 1956β, 3.- Παναγιωτόπουλος, 1959α, 859.

²⁰⁰ Βλ. Προκοπίου, 1951σ, 5.- Προκοπίου, 1956β, 3.

²⁰¹ Βλ. Λαμέρας, 1949, 208-209 (αναδημοσίευση: Λαμέρας, 1988, 15.- Λαμέρας, 1999, 71-74.- Λαμέρας, 2004, 124-125).

²⁰² Χατζηδάκης, 1948, 3.

δεκαετιών του 1950/60, ο Χαλεπάς παρουσιάζεται εκ νέου ως ο «πιο πηγαίος πρωτόγονος γλύπτης της εποχής».²⁰³

Σε παρόμοιο πλαίσιο, οι ώριμες, αφαιρετικές προτάσεις του Χαλεπά γίνονται δεκτές από τους Έλληνες εκφραστές του εκσυγχρονιστικού πνεύματος, κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας. Με γνώμονα και πάλι την έννοια του Μοντερνισμού, που είχε παγιωθεί στα ελληνοκεντρικά μεσοπολεμικά συμφραζόμενα και η οποία επιστρατεύεται τώρα ως αντίδραση στην απολυταρχία των Συνταγματαρχών,²⁰⁴ μιλούν με τη σειρά τους για έναν μιμιμαλιστή, δυτικότερο γλύπτη. Στο «πρωτότυπο»,²⁰⁵ «πρωτόγονο»,²⁰⁶ «εσωτερικό»,²⁰⁷ γεμάτο «συναίσθημα»²⁰⁸ και «παιδικότητα»²⁰⁹ λεξιλόγιο του συνόλου των «μεταλογικών» έργων του Χαλεπά βλέπουν τα ιδεώδη εκείνα, που – κατά την κρίση τους – θα μπορούσαν να οικοδομήσουν το πρωτοποριακό πολιτισμικό προφίλ του τόπου στον αντίποδα του επιβληθέντος εθνοκεντρισμού. Ακόμη, όμως, και σε αυτά τα έργα, διακρίνουν τη λιτότητα της αρχαϊκής και της λαϊκής ελληνικής παράδοσης, κατά τα «νεωτερικά» μεσοπολεμικά κελεύσματα, που είχαν καθιερωθεί ως αντιπρόταση στον παγιωμένο Κλασικισμό της Δύσης. Με αυτές τις σκέψεις δείχνουν τον συντηρητισμό της ελληνικής κοινωνίας της επταετίας, που αδιαφορεί για τις σύγχρονες τάσεις και επιζητά το καινοφανές μέσα από απαρχαιωμένα πρότυπα στη βάση της κληροδοτούμενης «ελληνικότητας». Στην προσπάθειά τους, όμως, να αμβλύνουν τη δογματικότητα του λόγου τους, προς επίρρωση της νεωτερικότητάς τους, σπεύδουν να διευκρινίσουν ότι ο γλύπτης ήταν εν αγνοία του ελληνοκεντρικός. Ειδικότερα, διατυπώνουν την άποψη ότι η έννοια της εντοπιότητας εμφανίζεται στο ύστερο έργο του «χωρίς εσκεμμένη πρόθεση»,²¹⁰ λόγω της ψυχοπάθειάς του. Με την τοποθέτηση αυτή επιδιώκουν εναγωνίως να δικαιολογήσουν τη – βαθιά ριζωμένη στην ψυχή ενός Έλληνα – «ελληνικότητα», που αναπόφευκτα ρυθμίζει σταθερά τη μοντέρνα αισθητική στην Ελλάδα αυτών των ετών, διαιωνίζοντας στην ουσία τη συζήτηση επί του θέματος.

²⁰³ Ζιώγας, 1941, 11. Στον Πρωτογονισμό του Χαλεπά εστιάζει την παρούσα περίοδο ο θεωρητικός της τέχνης Άγγελος Προκοπίου (1909-1967), ο οποίος ήταν ένας από τους θερμούς υπερασπιστές της Αφηρημένης Τέχνης στην Ελλάδα. Βλ. Μαθιόπουλος, 2008β, 67-108. Για τις απόψεις του Προκοπίου γύρω από τον Πριμιτιβισμό του γλύπτη, βλ. Προκοπίου, 1953σ, 5.- Προκοπίου, 1956β, 3. Αντίστοιχες σκέψεις εκφράζει και ο νεωτεριστής ιστορικός τέχνης Τώνης Σπητέρης. Βλ. Σπητέρης, 1954, 1588-1590 (αναδημοσίευση: Σπητέρης, 1999, 147-149).- Σπητέρης, 1965, 96-97.

²⁰⁴ Βλ. Καραϊσκού, 2001, 194-280.- Καραϊσκού, 2011, 95-130.

²⁰⁵ Βλ. Προκοπίου, 1967, τόμ. Β', 419.- Καλλιγιάς, 1972, 24-25, 30-53.

²⁰⁶ Βλ. Προκοπίου, 1967, τόμ. Β', 418-419.- Αντωνακάτου, 1968, 371.

²⁰⁷ Βλ. Δούκας, 1967, 61-63 (αναδημοσίευση: Δούκας, 2002², 61-63).- Προκοπίου, 1967, τόμ. Β', 418-419.- Εύαγγελίδης, 1969, 119.- Σοφινός, 1971, 10.- Τόμπρος, 1971, 236-237.- Καλλιγιάς, 1972, 24-25, 30-53.

²⁰⁸ Βλ. Ίωάννου, 1968, 105.- Δημακόπουλος, 1971, 927-928 (αναδημοσίευση: Δημακόπουλος, 1999, 28).

²⁰⁹ Προκοπίου, 1967, τόμ. Β', 418-419.

²¹⁰ Καλλιγιάς, 1972, 59-64. Το θέμα της «ελληνικότητας» του Χαλεπά σχολιάζεται και την επόμενη χρονιά. Βλ. Καλλιγιάς, 1973, 242. Στον ίδιο άξονα κινείται το 1970 και η σκέψη του μοντερνιστή εικαστικού, συγγραφέα και κριτικού τέχνης Στρατή Δούκα. Βλ. Δούκας, 1970, 20.

Χωρίς ιδιαίτερες αποκλίσεις διαμορφώνεται και ο θεωρητικός λόγος των Ελλήνων νεωτεριστών, που καταπιάνονται με το «μεταλογικό» έργο του γλύπτη κατά τη Μεταπολίτευση. Για μια ακόμη φορά προάγουν – στην πλειοψηφία τους – μέσα από το ιδεολόγημα της μεσοπολεμικής ιθαγένειας, την πρωτογένεια του όψιμου Χαλεπά, η οποία προσομοιάζει στα μοντερνιστικά πρότυπα της Δύσης.²¹¹ Έτσι, έχουν την αίσθηση ότι συμβάλλουν στον εκσυγχρονισμό της Ελλάδας, που προβάλλει αναγκαίως μετά την εθνοκεντρική συστράτευση, την οποία είχε υπαγορεύσει το καθεστώς της 21^{ης} Απριλίου. Ωστόσο, αντικατοπτρίζουν με τη στάση τους την επικρατούσα ασαφή ελληνική αισθητική ιδεολογία, που προωθεί τον εκλεκτικισμό του Μεταμοντερνισμού, προκειμένου ο εμμονικός προγονισμός, ο οποίος ενισχύθηκε από την είσοδο της Ελλάδας στην Ευρώπη το 1981, να οχυρωθεί πίσω από κατεστημένα νεωτερικά σχήματα και αξίες. Σε αυτό το συγκεκριμένο ιδεολογικά-αισθητικά περιβάλλον, εγκωμιάζουν αδιαλείπτως τη μεταστροφή του γλύπτη από τον Ακαδημαϊσμό στη μοντέρνα γραφή.²¹² Αυτή τον οδήγησε στην «προοδευτική χειραφέτηση» και στην «κάθαρσή» του, όπως σχολιάζει η Danièle Calvo-Platero στη μοναδική μελέτη του έργου του γλύπτη που έχει γίνει ποτέ εκτός των συνόρων. Η εν λόγω μελέτη, που ολοκληρώθηκε το 1978, στο πλαίσιο εκπόνησης της διδακτορικής της διατριβής στη φιλοσοφία με τίτλο *L' espace sculptural chez Yannoulis Halepas (Ο γλυπτικός χώρος του Γιαννούλη Χαλεπά)*, μεταφράστηκε στα ελληνικά την επόμενη χρονιά. Η άμεση μετάφραση της διατριβής καταδεικνύει το έντονο ενδιαφέρον, το οποίο υπάρχει γύρω από το θέμα του Χαλεπά στο εγχώριο πολιτισμικό περιβάλλον. Η Γαλλίδα συγγραφέας με φιλοσοφικές και ψυχολογικές αναζητήσεις, εντρυφεί στην περίπτωση του γλύπτη, ακριβώς λόγω της ψυχικής του ιδιαιτερότητας. Στηριζόμενη στον βίο του, κατά τα πρότυπα της αναλυτικής μεθόδου τεκμηρίωσης, ερμηνεύει με φροϋδικούς και λακανικούς όρους την καλλιτεχνική του παραγωγή του, με αποτέλεσμα να οδηγείται σε μια μονομερή και εξατομικευμένη προσέγγισή της.²¹³ Ελεύθερος από τις κοινωνικές,

²¹¹ Η νεωτερικότητα του «μεταλογικού» Χαλεπά, που τον καθιστά ισότιμο των Δυτικών εκπροσώπων της πρωτοπορίας του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα, επιβεβαιώνεται και από τις πρόσφατες μαρτυρίες του Μύρωνος Μπικάκη. Βλ. «Παράρτημα 1», 335.

²¹² Για την μεταλλαγή της τεχνοτροπίας του γλύπτη κάνει λόγο και ο Μύρων Μπικάκης το 2014. Βλ. «Παράρτημα 1», 334-335.

²¹³ Calvo-Platero, 1978 (αναδημοσίευση: Calvo-Platero, 1979, 69, 219). Η Calvo-Platero επικεντρώνεται στα αφαιρετικά γλυπτά του «μεταλογικού» Χαλεπά και ψάχνει τους κρυμμένους συμβολισμούς τους. Ενδεικτικά, μελετά την «κατασταλτική μορφή της» Μήδειας στα έργα των ετών 1878-1933 (Εικ. 13, 39, 43) και την «απαγορευτική πατρική μορφή» του Σατύρου (Εικ. 9, 11, 15, 16, 20, 21, 22, 32, 33, 36, 46, 51) με την οποία καταπιάστηκε το διάστημα 1877-1936. Βλ. Calvo-Platero, 1978 (αναδημοσίευση: Calvo-Platero, 1979, 54-109). Ανάλογες προσεγγίσεις κάνει και για τις κοιμώμενες γυναικείες μορφές του Χαλεπά, όπως η *Κοιμώμενη* του 1877 (Εικ. 8), το *Παραμύθι της Πεντάμορφης* στις ποικίλες εκδοχές του από το 1874 έως το 1932 (Εικ. 14, 18, 40), η *Αριάδνη* του 1918 (Εικ. 12), το *Ειδύλλιο* του 1931 (Εικ. 38) και η *Άνοιξη* του 1937 (Εικ. 52). Σύμφωνα με τις διαβεβαιώσεις της, η νεωτερική τους εκτέλεση «φαίνεται να μας παρακινεί να ακολουθήσουμε την εξέλιξη της ίδιας του της “αφύπνισης”», καθώς πηγάζουν από μια «διαδικασία συμπύκνωσης», που αποτυπώνει τις αγωνίες του καταπιεσμένου υποσυνείδητου του εικαστικού. Βλ. Calvo-

ιδεολογικές και αισθητικές νόρμες του ακαδημαϊκού παρελθόντος, όπως ομολογείται,²¹⁴ ο Χαλεπός προχώρησε σε μια «τελετή απόθησης» των «αδηφάγων μορφών του πατέρα και της μητέρας», σύμφωνα με το ψυχαναλυτικό λεξιλόγιο που υιοθετεί και ο Ιταλός ιστορικός και κριτικός της τέχνης Giulio Serafini στον κατάλογο της έκθεσης του Χαλεπά, το 2007.²¹⁵ Ως αποτέλεσμα, ο γλύπτης έδωσε συνθέσεις «πρωτότυπες»,²¹⁶ «αφαιρετικές»,²¹⁷ «πριμιτιβιστικές»,²¹⁸ «κυβιστικές»,²¹⁹ «εξπρεσιονιστικές»,²²⁰

Platero, 1978 (αναδημοσίευση: Calvo-Platero, 1979, 110-140). Υπό την ίδια οπτική εξετάζει και τα αιγυπτιακά, εξπρεσιονιστικής τεχνοτροπίας «Διμέτωπα» γλυπτά του Χαλεπά, *Αφροδίτη και χωριατοπούλα* πριν το 1922 (Εικ. 24), *Μέγας Αλέξανδρος ζωντανός και νεκρός* πριν το 1922 (Εικ. 25), *Αγία Βαρβάρα και Μέγας Αλέξανδρος (ή Ερμογλύπτης)* πριν το 1925 (Εικ. 28) και *Άγιος Χαράλαμπος και Ερμής* πριν το 1925 (Εικ. 29). Βλ. Calvo-Platero, 1978 (αναδημοσίευση: Calvo-Platero, 1979, 141-158). Συνεχίζοντας την ψυχαναλυτική της ερμηνεία γύρω από τον Χαλεπά και το γλυπτικό του έργο, η Calvo-Platero εμβαθύνει στο θέμα της γυναίκας, που απασχόλησε έντονα τον γλύπτη. Λαμβάνοντας υπόψη τον αποκλεισμό του στην Τήνο μετά την έξοδό του από το ψυχιατρείο της Κέρκυρας, το 1902, καταλήγει στη γενικευτική διαπίστωση πως είχε πρόβλημα στις σχέσεις του με τις γυναίκες. Βλ. Calvo-Platero, 1978 (αναδημοσίευση: Calvo-Platero, 1979, 167). Υιοθετεί θεωρίες του Αυστριακού ψυχαναλυτή, Sigmund Freud, ο οποίος – σε μια δημοσίευση του 1922 – είχε συνδέσει την απεικόνιση του αποκεφαλισμού της Μέδουσας με τον ευνουχισμό. Έτσι, η Calvo-Platero μιλά για «φόβο ευνουχισμού» του γλύπτη, με αφορμή το γοργόνειο, το κομμένο κεφάλι της Μέδουσας. Αυτό απαντάται στα νεωτερικής μανιέρας γλυπτά του Χαλεπά, όπως η *Μοντέρνα κυρία* πριν το 1924 (Εικ. 26). Βλ. Calvo-Platero, 1978 (αναδημοσίευση: Calvo-Platero, 1979, 168), παραπέμποντας στο Freud, 1922, 47-48. Μέσα από ανάλογο πρίσμα ερμηνεύει τα σύμβολα με τραπουλόχαρτα, τα οποία αποτύπωσε στα απλοποιημένα, σχεδόν παιδικά, πρωτοποριακά σκίτσα του ο καλλιτέχνης την παρούσα περίοδο. Πιο συγκεκριμένα, «διαβάζει» τα σύμβολα της ντάμας κούπας και του σπαθιού ως σεξουαλικά σύμβολα – θηλυκό και αρσενικό αντίστοιχα – που αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στο φροϋδικό ζεύγος «έρωτας-θάνατος», με τον έρωτα να ταυτίζεται με τη ζωή. Επηρεάζεται από τις ιδέες του Freud (βλ. Freud, 1976, 26) και του Γάλλου ψυχαναλυτή Jacques Lacan (1901-1981) (βλ. Lacan, 1966, 89-97), και θέτει ζήτημα αναζήτησης της σεξουαλικής ταυτότητας του Χαλεπά που επεδίωκε «την επαλήθευση του Εγώ», όπως αναφέρει στο πλαίσιο μιας ερμηνείας που επιχειρεί. Βλ. Calvo-Platero, 1978 (αναδημοσίευση: Calvo-Platero, 1979, 174-197).

²¹⁴ Βλ. Μουρέλος, 1985, τόμ. 1, 56.- Μουρέλος, 1988α, 10-11.- Μουρέλος, 1988β, 10-11.- Μουρέλος, 1988γ, 12-13.- Χαριάτη, 1988, 20.- Λαγουρός, 1989, 69.- Καργάκος, 1990, 12-15 [αναδημοσίευση: Καργάκος, 1996, 33-38].- Κουντουρίδης, 1991, 600.- Μπουλάτζας, 1994, 4.- Παπανικολάου, 1999, 74-76.- Παπανικολάου, 2002, 228.- Καμπουρίδης, 2004α, 27.- Καμπουρίδης, 2004β, 45-46.- Ρόκος, 2004, 84-85.- Αποστολίδης, 2006.- Βαμβουνάκη, 2007, 35-36.- Φιλιππίδης, 2007, 13.

²¹⁵ Serafini, 2007, 82. Ο Serafini ασχολήθηκε με την περίπτωση του Χαλεπά, από ειδικό προσωπικό ενδιαφέρον το οποίο γεννήθηκε όταν μετά από επίσκεψή του στο σπίτι – μουσείο του Χαλεπά στην Τήνο, στις 24 Αυγούστου 1999, συνειδητοποίησε τη συμπτωματική ταύτιση της εν λόγω ημερομηνίας με την ημερομηνία γέννησης του γλύπτη (24 Αυγούστου 1851). Έκτοτε, μελέτησε ενδελεχώς τη βιβλιογραφία γύρω από τον Χαλεπά και το έργο του, ενώ προσπάθησε να οργανώσει στην Ιταλία μια έκθεση για τον καλλιτέχνη, η οποία, λόγω θεμάτων πρακτικής φύσης, ουδέποτε υλοποιήθηκε. Για την πληροφορία, βλ. Serafini, 2007, 78-79.

²¹⁶ Ξύδης, 1976α, τόμ. Α', 202-204.

²¹⁷ Βλ. Ρωμανός, 1979 (αναδημοσίευση: Γουλιάκη-Βουτυρά, 2008, 7).- Παπαστάμος, 1981β, 21.- Ζήκας, 2004, 90.- Μπικιάκης, 2007, 14.

²¹⁸ Βλ. Λυδάκης, 1978, 18-21.- Σπητέρης, 1978, 512.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 83-88.- Σπητέρης, 1979β, 60-61.- Λυδάκης, 1981α, 73, 492.- Παπαστάμος, 1981β, 21.- Μικονιάτης, 1995α, 23.- Θόδωρος, 2004, 54-55.- Ματθιόπουλος, 2004, 32.- Στεφανίδης, 2006γ, 71-78.- Στεφανίδης, 2007.

²¹⁹ Βλ. Γουλιάκη-Βουτυρά, 1988α, 16.- Γουλιάκη-Βουτυρά, 1988δ, 16.- Γουλιάκη-Βουτυρά, 1988ζ, 18.- Γουλιάκη-Βουτυρά, 1988ι, 34.- Γουλιάκη-Βουτυρά, 1993α.- Παπαδοπούλου, 1993.- Γουλιάκη-Βουτυρά, 2000, 409-410.- Γουλιάκη-Βουτυρά, 2005, 25.- Goulaki-Voutygra, 2005, 25.- Γουλιάκη-Βουτυρά, 2007α, 31-37.

²²⁰ Βλ. Παπαστάμος, 1981β, 17-29.- Στεφανίδης, 1984α, 61.- Στεφανίδης, 1984β, 21.- Γουλιάκη-Βουτυρά, 1988α, 16.- Γουλιάκη-Βουτυρά, 1988δ, 16.- Γουλιάκη-Βουτυρά, 1988ζ, 18.- Γουλιάκη-Βουτυρά, 1988ι, 34.- Γουλιάκη-Βουτυρά, 1993α.- Κωτίδης, 1993, 271-272.- Παπαδοπούλου, 1993.- Στεφανίδης, 1994, 42-45.- Γουλιάκη-Βουτυρά, 2000, 409-410.- Γουλιάκη-Βουτυρά, 2005, 25.- Goulaki-Voutygra, 2005, 25.- Στεφανίδης, 2006γ, 71-78.- Γουλιάκη-Βουτυρά, 2007α, 31-37.- Στεφανίδης, 2007.

«σουρεαλιστικές»,²²¹ με έντονο το στοιχείο της «υποκειμενικότητας»,²²² της «εσωτερικότητας»²²³ και της «παιδικότητας»,²²⁴ οι οποίες, όπως σχολιάζεται, συνέβαλαν καθοριστικά στην «αυτοψυχοθεραπεία» του.²²⁵ Αυτό, γίνεται αντιληπτό μέσα από τις παραλλαγές του θέματος του *Σατόρου που παίζει με Έρωτα* των ετών 1918-1936 (**Εικ. 11, 15, 16, 20, 21, 22, 32, 33, 36, 46, 51**), του *Παραμυθιού της Πεντάμορφης* των ετών 1918-1932 (**Εικ. 14, 18, 40**), της *Μήδειας* των ετών 1918-1933 (**Εικ. 13, 39, 43**), από τα γλυπτά *Οιδίποδας και Αντιγόνη* του 1930 (**Εικ. 34**), *Μεγάλη αναπαυόμενη* του 1931 (**Εικ. 37**), *Ειδύλλιο* του 1931 (**Εικ. 38**), *Ερμής, Πήγασος και Αφροδίτη* του 1933 (**Εικ. 44**) και *Άνοιξη* του 1937 (**Εικ. 52**), τα οποία επικαλούνται οι στοχαστές του έργου του, για να ισχυροποιήσουν τον συλλογισμό τους στο εσωτερικό της χώρας στα χρόνια της Μεταπολίτευσης.²²⁶ Ωστόσο, ακόμη και σε αυτά τα δυτικότερα έργα του ύστερου

²²¹ Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 1988α, 16.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988δ, 16.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988ζ, 18.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988ι, 34.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1993α.- Παπαδοπούλου, 1993.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2000, 409-410.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2005, 25.- Goulaki-Voutyra, 2005, 25.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2007α, 31-37.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2007γ, 16.

²²² Βλ. Δωρίζας, 1979, 121.- Παπαστάμος, 1981β, 21.- Χρήστου – Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, 1982, 65.- Στεφανίδης, 1984α, 61-62.- Στεφανίδης, 1984β, 21.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988α, 15.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988δ, 15.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988ζ, 17.- Χρήστου, 1988, 389-391.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1990, 43.- Μπότσογλου, 1991 (αναδημοσίευση: Μπότσογλου, 2000, 193-204).- Χρήστου, 1992, 253.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1993α.- Παπαδοπούλου, 1993.- Χρήστου, 1993α, 212-224 (αναδημοσίευση: Χρήστου, 1993β, 704-709.- Χρήστου, 1993γ, 791-795.- Χρήστου, 1993δ, 856-864.- Χρήστου, 1999, 204-221).- Γουλάκη-Βουτυρά, 1994, 40.- Στεφανίδης, 1994, 42-45.- Στεφανίδης, 1999, 34.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2000, 409-410.- Καραϊσκού, 2001, 71-75.- Κοντοσφύρης, 2004, 80-83.- Μπότσογλου, 2004, 48-50.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2005, 21-26.- Goulaki-Voutyra, 2005, 21-26.- Κρητικού, 2005.- Στεφανίδης, 2006γ, 71-78.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2007α, 31-34.- Στεφανίδης, 2007.

²²³ Βλ. Σπητέρης, 1978, 512.- Σοφιανός, 1978, 8.- Παπαστάμος, 1979, 19-20.- Ρωμανός, 1979 (αναδημοσίευση: Γουλάκη-Βουτυρά, 2008, 7).- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 83-88.- Σπητέρης, 1979β, 60-61.- Παπαστάμος, 1981β, 21.- Papastamos, 1983, 30.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988α, 16.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988δ, 16.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988ζ, 18.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988ι, 34.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1993α.- Παπαδοπούλου, 1993.- Σοφιανός, 1998 (αναδημοσίευση: Σοφιανός, 1999, 123-124).- Γουλάκη-Βουτυρά, 2000, 409-410.- Σοφιανός, 2004, 28-29.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2005, 25.- Goulaki-Voutyra, 2005, 25.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2007α, 31-37.- Κασιμάτη, 2007β, 5.

²²⁴ Μπικιάκης, 2007, 17-19.

²²⁵ Βλ. Ζήκας, 2004, 90.- Τσόκλης, 2004, 58.- Κασιμάτη, 2007β, 5.- Παΐσιος, 2007, 247.- Σουφλέρη, 2007, 8-9.

²²⁶ Βλ. Λυδάκης, 1978, 18-21.- Σπητέρης, 1978, 512.- Δωρίζας, 1979, 121.- Παπαστάμος, 1979, 19-20.- Ρωμανός, 1979 (αναδημοσίευση: Γουλάκη-Βουτυρά, 2008, 7).- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 83-88.- Σπητέρης, 1979β, 60-61.- Λυδάκης, 1981α, 73, 492.- Παπαστάμος, 1981β, 17-29.- Χρήστου – Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, 1982, 60, 62-65.- Papastamos, 1983, 30.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1984, 121-126.- Στεφανίδης, 1984α, 61-62.- Στεφανίδης, 1984β, 21.- Μουρέλος, 1985, τόμ. 1, 56.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1986α, 570-611.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1986β, 14.- Καιροφύλας, 1986ζ, 31 (αναδημοσίευση: Καιροφύλας, 1986η.- Καιροφύλας, 2002, 140).- Γιαγκάκης, 1987, 46.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988α, 15-16, 19-21.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988δ, 15-16, 18-21.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988ζ, 17-18, 20-23.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988ι, 34.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988κ, 329-334.- Μουρέλος, 1988α, 10-11.- Μουρέλος, 1988β, 10-11.- Μουρέλος, 1988γ, 12-13.- Χαριάτη, 1988, 20.- Χρήστου, 1988, 389-391.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1989, 13-25.- Λαγουρός, 1989, 69.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1990, 43.- Καργάκος, 1990, 12-15 (αναδημοσίευση: Καργάκος, 1996, 33-38).- Κουντουρίδης, 1991, 600.- Μπότσογλου, 1991 (αναδημοσίευση: Μπότσογλου, 2000, 193-204).- Χρήστου, 1992, 253.- Ανώνυμος, 1993, 20.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1993α.- Κωτίδης, 1993, 271-272.- Παπαδοπούλου, 1993.- Χρήστου, 1993α, 212-224 (αναδημοσίευση: Χρήστου, 1993β, 704-709.- Χρήστου, 1993γ, 791-795.- Χρήστου, 1993δ, 856-864.- Χρήστου, 1999, 204-221).- Γουλάκη-Βουτυρά, 1994, 40.- Κωνσταντόπουλος, 1994, 72 (αναδημοσίευση: Κωνσταντόπουλος, 1996, 115-119).- Μπουλάτζας, 1994, 4.- Παυλόπουλος, 1994, 39-42 (αναδημοσίευση: Παυλόπουλος, 1998α, 71, 74-75).- Στεφανίδης, 1994, 42-45.- Μυκονιάτης, 1995α,

Χαλεπά, γίνεται λόγος για μια υποβόσκουσα «ελληνικότητα».²²⁷ Αυτή απαντάται στις παραλλαγές του θέματος του *Σατύρου που παίζει με Έρωτα* των ετών 1918-1936 (Εικ. 11, 15, 16, 20, 21, 22, 32, 33, 36, 46, 51), του *Παραμυθιού της Πεντάμορφης* των ετών 1918-1932 (Εικ. 14, 18, 40), της *Μήδειας* των ετών 1918-1933 (Εικ. 13, 39, 43), στα γλυπτά *Αριάδνη κοιμωμένη* του 1918 (Εικ. 12), *Θεριστής* του 1918-1930 (Εικ. 19), *Μέγας Αλέξανδρος ζων και νεκρός πριν το 1922* (Εικ. 25), *Αγία Βαρβάρα και Μέγας Αλέξανδρος πριν το 1925* (Εικ. 28), *Άγιος Χαράλαμπος και Ερμής πριν το 1925* (Εικ. 29), *Μυστικό πριν το 1927* (Εικ. 30), *Οιδίποδας και Αντιγόνη* του 1930 (Εικ. 34), *Μεγάλη αναπαυόμενη* του 1931 (Εικ. 37), *Ειδύλλιο* του 1931 (Εικ. 38) *Αμφιτρίτη* του 1932 (Εικ. 41), *Σκέψη ή Γοργόνα* του 1933 (Εικ. 42), *Ερμής, Πήγασος και Αφροδίτη* του 1933 (Εικ. 44), *Κυνηγός* του 1933 (Εικ. 45), *Άγιος Χαράλαμπος και μαρμαράς* του 1934 (Εικ. 47), *Θαλάσσιος ίππος και Νηρηίδες* του 1935 (Εικ. 48), *Μικρή αναπαυόμενη* του 1935 (Εικ. 49), *Ξαπλωμένη γυναίκα με το χέρι στο στήθος* του 1935 (Εικ. 50), *Άνοιξη* του 1937 (Εικ. 52), *Όρθια Αθηνά* του 1938 (Εικ. 53), *Άρτεμις* του 1938 (Εικ. 54), όπως και στα σχέδια *Ο ψαράς και Μια χωρριανή*. Σε μια απόπειρα να μετριάσουν την απολυτότητα των επιχειρημάτων τους, οι

23.- Στεφανίδης, 1996.- Παπανικολάου, 1999, 74-76.- Στεφανίδης, 1999, 34.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2000, 409-410.- Κατσανάκη, 2000, 342-343.- Καραϊσκού, 2001, 71-75.- Παπανικολάου, 2002, 228.- Ψυχοπαίδης, 2002, 29 (αναδημοσίευση: Ψυχοπαίδης, 2004α, 62-63.- Ψυχοπαίδης, 2004β, 81-82).- Ζήκας, 2004, 90.- Θόδωρος, 2004, 54-55.- Καμπουρίδης, 2004α, 27.- Καμπουρίδης, 2004β, 45-46.- Κατμερτζή, 2004, Ρ26.- Κοντοσφύρης, 2004, 80-83.- Μαθιόπουλος, 2004, 32.- Μπότσογλου, 2004, 48-50.- Ρόκος, 2004, 84-85.- Στέφος, 2004, 75.- Τσόκλης, 2004, 58.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2005, 21-26.- Goulaki-Voutyra, 2005, 21-26.- Καρουζάκης, 2005.- Κρητικού, 2005.- Σαμουηλίδης, 2005, 241.- Αποστολίδης, 2006.- Γιαννουδάκη, 2006, 338-339.- Λαμπράκη-Πλάκα – Γιαννουδάκη, 2006, 92.- Σπίνου, 2006.- Στεφανίδης, 2006γ, 71-78.- Βαμβουνάκη, 2007, 35-36.- Γιαννουδάκη, 2007, 46-67.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2007α, 31-37.- Ζαχαροπούλου, 2007, 10.- Καζαντζάκη, 2007, 51-55, 60.- Κασιμάτη, 2007β, 5.- Κωνσταντινίδης, 2007, 121-123.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2007β, c.06.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2007γ, 14-16.- Μπικάκης, 2007, 14-25.- Μπόλης, 2007, 74.- Παΐσιος, 2007, 247-248.- Σουφλήρη, 2007, 8-9.- Σπίνου, 2007α.- Σπίνου, 2007β.- Στεφανίδης, 2007.- Φιλιππίτης, 2007, 13.- <http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=686> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].- http://www.dailymotion.com/video/xkvejl_%CF%85%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CE%B4%CE%AC%CF%83%CE%BA%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B7%CF%82-%CF%87%CE%B1%CE%BB%CE%B5%CF%80%CE%AC%CF%82_creation [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].

²²⁷ Βλ. Κοντελιέρης, 1977, 7 (αναδημοσίευση: Κοντελιέρης, 2006², 17).- Γουλάκη-Βουτυρά, 1984, 125.- Στεφανίδης, 1984α, 16, 61-62.- Στεφανίδης, 1984β, 21.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1986α, 570-611.- Καιροφύλας, 1986ζ, 31 (αναδημοσίευση: Καιροφύλας, 1986η.- Καιροφύλας, 2002, 140).- Γιαγκάκης, 1987, 46.- Λαγουρός, 1989, 69.- Μπότσογλου, 1991 (αναδημοσίευση: Μπότσογλου, 2000, 193-204).- Παυλόπουλος, 1994, 39-42 (αναδημοσίευση: Παυλόπουλος, 1998, 71, 74-75).- Στεφανίδης, 1994, 42-55.- Στεφανίδης, 1999, 34.- Καραϊσκού, 2001, 71-75.- Ψυχοπαίδης, 2002, 29 (αναδημοσίευση: Ψυχοπαίδης, 2004α, 62-63.- Ψυχοπαίδης, 2004β, 81-82).- Κοντοσφύρης, 2004, 80-83.- Μπότσογλου, 2004, 48-50.- Κρητικού, 2005.- Γιαννουδάκη, 2006, 338-339.- Λαμπράκη-Πλάκα – Γιαννουδάκη, 2006, 92.- Στεφανίδης, 2006β.- Στεφανίδης, 2006γ, 71-78.- Γιαννουδάκη, 2007, 46-67.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2007α, 36-37.- Ζαχαροπούλου, 2007, 10.- Καζαντζάκη, 2007, 51-55, 60.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2007β, c.06.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2007γ, 14-16.- Μπικάκης, 2007, 11-13.- Μπόλης, 2007, 74.- Παΐσιος, 2007, 247-248.- Στεφανίδης, 2007.- <http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=686> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].- http://www.dailymotion.com/video/xkvejl_%CF%85%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CE%B4%CE%AC%CF%83%CE%BA%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B7%CF%82-%CF%87%CE%B1%CE%BB%CE%B5%CF%80%CE%AC%CF%82_creation [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].

υπέρμαχοι του μεταπολιτευτικού εκσυγχρονισμού εντός των συνόρων ακολουθούν σε μεγάλο βαθμό τη στάση που είχαν κρατήσει οι νεωτεριστές κατά τη διάρκεια της επταετίας. Έτσι, υποστηρίζουν ότι ο ώριμος Χαλεπάς ανακάλεσε ενστικτωδώς τύπους από την αρχαϊκή γλυπτική και την ελληνική Λαϊκή Τέχνη. Συνεκδοχικά, βεβαιώνουν ότι έγινε «μοντέρνος πριμιτιβιστής»,²²⁸ χωρίς να το επιδιώκει.²²⁹ Θεωρείται πως – χάρη στον «αυθορητισμό» και την «ενορατική [...] διάθεση»,²³⁰ που καλλιεργεί η τρέλα του – ο γλύπτης ανέπτυξε πηγαία μια εκφραστική γλώσσα με λιτές και καθαρές φόρμες, όπου το παρελθόν συνυπήρξε με το παρόν. Με αυτόν τον τρόπο, που επιχειρεί να υπερτονίσει τον μοντερνιστικό προσανατολισμό των εν λόγω διανοουμένων για την κάλυψη του ελληνοκεντρισμού τους, καθιστούν εκ νέου φανερή την αισθητική τους, όπως αυτή συγκροτείται στο μη κατασταλαγμένο πολιτισμικό σκηνικό της μεταπολιτευτικής Ελλάδας.

Ως απόρροια της συζήτησης γύρω από τη συνολική παραγωγή του Χαλεπά, που ισχυροποιείται μέσα από το πεδίο συσχετισμού τρέλας-τέχνης, οι μεταπολεμικοί Έλληνες εκφραστές του πνεύματος – ανεξαρτήτως ιδεολογικού προσανατολισμού – επιδίδονται σε μια προσπάθεια ευρύτερης γνωστοποίησης-προβολής του ιδίου και της δουλειάς του. Σε αυτήν τη λογική, που έχει ως στόχο την αποκατάσταση της θέσης του γλύπτη στη νεοελληνική ιστορία της τέχνης και τη διάσωση της παρακαταθήκης του, δραστηριοποιούνται πιο δυναμικά σε σχέση με το παρελθόν²³¹ δημόσιοι και ιδιωτικοί φορείς του εσωτερικού της χώρας, από τη δεκαετία του 1940 και εξής.²³² Κάνουν εκδηλώσεις, εκθέσεις και αφιερώματα, που άλλοτε συσχετίζονται και άλλοτε όχι με την επετειακή υπόμνηση της γέννησης (1851) ή του θανάτου (1938) του Χαλεπά. Μέσα από την κινητοποίησή τους, το κλασικιστικό και το αφαιρετικό έργο του γλύπτη αξιοποιείται για την προβολή και την ενίσχυση της ελληνοκεντρικής ή της εκσυγχρονιστικής πολιτισμικής φυσιογνωμίας της χώρας. Ωστόσο, η έννοια της εντοπιότητας επικυριαρχεί της εκμοντερνιστικής προσπάθειας, όπως καθίσταται φανερό μέσα από το ιδεολογικό-αισθητικό περιβάλλον που περιγράφεται. Οι εκπρόσωποι των υπεύθυνων φορέων εξακολουθούν να εστιάζουν στη ζωή, στην τρέλα του γλύπτη, στη μορφολογία του έργου του και στη μεταλλαγή της γραφής του. Επικεντρώνονται στο άτομο και αδιαφορούν για το σύνολο, με αποτέλεσμα να χάνουν την ολότητα των ιστορικών συμφραζομένων του

²²⁸ Βλ. Ματθιόπουλος, 2004, 32.

²²⁹ Μπότσογλου, 1991 (αναδημοσίευση: Μπότσογλου, 2000, 193).

²³⁰ Χαριάτη, 1988, 20.

²³¹ Βλ. Παπαστάμος, 1981β, 37.- Στεφανίδης, 1984α, 59.- Στεφανίδης, 1984β, 21.- Στεφανίδης, 1999, 34.- Ζαχαροπούλου, 2007, 10.- Καζαντζάκη, 2007, 10.- Πουρνάρα, 2007, 22-23.

²³² Το γεγονός αυτό οδηγεί τον Μύρωνα Μπικάκη στη σκέψη ότι η εν λόγω προσπάθεια θυμίζει «κάθαρση αρχαίας τραγωδίας». Βλ. Μπικάκης, 2007, 25, καθώς και «Παράρτημα 1», 335.

έργου του Χαλεπά. Στηρίζονται σταθερά στον θεωρητικό λόγο των Ελλήνων προπολεμικών διανοητών, οι οποίοι είχαν ασχοληθεί με την περίπτωση του γλύπτη. Έτσι, εκδηλώνουν τον συντηρητισμό τους, που αντικατοπτρίζει εκτενώς το πολιτισμικό γίγνεσθαι της μεταπολεμικής Ελλάδας.

Από τη δεκαετία του 1940 έως τις παραμονές της επταετίας, η ανάγκη «εθνικής» συγκρότησης του γένους, μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τα Δεκεμβριανά και τον Εμφύλιο, διαιώνισε τόσο την παρουσία του Νατουραλισμού του 19^{ου} και του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα όσο και των ιδεών της λεγόμενης «Γενιάς του 1930». Συνάμα, το σταθερά ενυπάρχον αίτημα της αναδιάρθρωσης του ιδεολογικού-αισθητικού σκηνικού της Ελλάδας – κατά τα έξωθεν κελεύσματα – βρήκε έκφραση στα «νεωτερικά» μεσοπολεμικά επιτεύγματα, τα οποία στήριζαν την «ελληνικότητα». Οι λιγοστές απόπειρες ντόπιων καλλιτεχνών να οικειοποιηθούν την Αφηρημένη Τέχνη της Δύσης, κατά τις δεκαετίες του 1950/60, επισκιάστηκαν από την αδιάπτωτη αναζήτηση της ιθαγένειας. Σε αυτό το περιβάλλον, η υπενθύμιση της πολιτισμικής προσφοράς του Χαλεπά φαίνεται να πληροί την αποστολή των ιδιωτικών και δημοσίων πρακτικών ανάδειξης του στον ελλαδικό χώρο. Το 1951 η «Αδελφότητα τῶν Τηνίων ἐν Ἀθήναις» καλλιτεχνών προχώρησε στον εορτασμό της συμπλήρωσης των εκατό ετών από τη γέννηση του Χαλεπά με ομιλίες για τη ζωή και το έργο του.²³³ Αντίστοιχα, το 1959, τοποθετήθηκε με κρατική μέριμνα τιμητική πλάκα για τον γλύπτη στην οδό Δαφνομήλη 35 στην Αθήνα.²³⁴ Στη διάρκεια αυτής της περιόδου, πέρα από τις παραπάνω τελετουργικές τακτικές, αρχίζει η εκθεσιακή προβολή του ακαδημαϊκού και του μοντερνιστικού έργου του γλύπτη, εντός και εκτός των συνόρων. Η διαχείριση των συνθέσεών του ευθυγραμμίζεται με την πρόταξη της ελληνοκεντρικής πολιτισμικής ταυτότητας του τόπου. Ακόμη και η νεωτερικότητα των δημιουργιών του χρησιμοποιείται ως πάγιο άλλοθι της «ελληνικότητας». Σε αυτήν την κατεύθυνση, έναν χρόνο μετά τον θάνατό του, πέντε γλυπτά της νατουραλιστικής και της αφαιρετικής-«μεταλογικής» του τεχνοτροπίας στάλθηκαν με ευθύνη της πολιτείας στη Νέα Υόρκη για την Παγκόσμια Έκθεση «New York World Fair of 1939». Αυτή έλαβε χώρα από τις 30 Απριλίου 1939 έως τις 31 Οκτωβρίου 1940 στο Corona Park of Queens.²³⁵ Η συγκεκριμένη έκθεση, στην οποία αναφέρονται ο Μύρων Μπικάκης και η Καθηγήτρια Μουσικής Εικονογραφίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Αλεξάνδρα

²³³ Βλ. Δούκας, 1952, 12, 23.- Μαμάκης, 1952β, 2.- Βρεττάκος, 1953, 2.- Ό Έκλεκτικός, 1953, 2.- Περάνθη, 1953, 4.- Μαμάκης, 1954β, 2.- Μαμάκης, 1954γ, 2.- Μαμάκης, 1954δ, 2.- Παναγιωτόπουλος, 1954α, 2.- Παναγιωτόπουλος, 1954β, 2.- Παναγιωτόπουλος, 1954γ, 2.- Σπητέρης, 1954, 1588-1590 (αναδημοσίευση: Σπητέρης, 1999, 143).- Μαμάκης, 1955α, 2.- Μαμάκης, 1955β, 2.- Μαμάκης, 1955γ, 2.- Σακαλῆς, 1955, 4.- Μαμάκης, 1956α, 2.- Γαρταγάνης, 1957, 33.

²³⁴ Βλ. Ανώνυμος, 1959, 2.- Τερζόπουλος, 1959, 5.

²³⁵ Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=HcfigvzwaDHc> [ημ. πρόσβ. 27/3/2016].

Γουλάκη-Βουτυρά είναι η δεύτερη και τελευταία τεκμηριωμένη «παρουσία» του Χαλεπά στο εκθεσιακό γίνεσθαι του εξωτερικού.²³⁶ Έργα του νεανικού και του ώριμου Χαλεπά παρουσιάστηκαν ακολούθως στο εσωτερικό της χώρας μέσα από τρεις ομαδικές εκθέσεις, που υλοποιήθηκαν με κρατική μέριμνα και μια ατομική, η οποία οργανώθηκε με ιδιωτική πρωτοβουλία. Πιο συγκεκριμένα, οκτώ γλυπτά από την κλασικιστική και τη μοντερνιστική του φάση εκτέθηκαν στην «Πανελλήνια» έκθεση του 1948²³⁷ και τέσσερα αντίστοιχα σε εκείνη του 1954.²³⁸ Στην πρώτη διεθνή έκθεση γλυπτικής που πραγματοποιήθηκε, το διάστημα Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1965, στον λόφο των Μουσών στου Φιλοπάππου, προβλήθηκαν δέκα «μεταλογικά» έργα του Χαλεπά, ως φόρος τιμής στον νεωτεριστή γλύπτη.²³⁹ Παράλληλα, το αθηναϊκό κοινό είχε την ευκαιρία να δει αντιπροσωπευτικές δημιουργίες όλης της διαδρομής του στην ατομική έκθεση, που έγινε από την «Έλληνοαμερικανική Ένωση» στην Αθήνα, από τις 14 Δεκεμβρίου 1964 έως τις 8 Ιανουαρίου 1965.²⁴⁰ Εκεί, παρουσιάστηκαν σαράντα ένα γλυπτά, πενήντα σχέδια και έξι τετράδια με σκίτσα του.

Κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας, ο Ακαδημαϊσμός των προηγούμενων ετών και το μεσοπολεμικό ιδεολόγημα της «επιστροφής στις ρίζες» επιστρατεύτηκαν για τη στήριξη των εθνοκεντρικών αξιώσεων των Συνταγματαρχών. Ως αντίδραση στον ολοκληρωτισμό της 21^{ης} Απριλίου, οι φιλελεύθεροι ιδεολογικά-αισθητικά Έλληνες εικαστικοί, διανοούμενοι και κοινό προσέλαβαν τις πρωτοποριακές τάσεις της Δύσης, στηρίζοντας παράλληλα τις εκσυγχρονιστικές αξιώσεις του τόπου. Ωστόσο, στο πλαίσιο του κληροδοτούμενου ελληνοκεντρισμού, δεν παρέκκλιναν ιδιαίτερα από τον κατασταλαγμένο στη συνείδησή τους Μοντερνισμό του παρελθόντος, που επεδίωκε την επαφή με την ελληνική παράδοση. Σε αυτό το περιβάλλον συνεχίζουν οι εγχώριες, ιδιωτικές και δημόσιες, πρακτικές απόδοσης τιμών στον Χαλεπά, με πρόθεση την υπενθύμιση της

²³⁶ Η αναφορά στην εν λόγω έκθεση γίνεται πρώτη φορά από την Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007α, 29) η οποία στηρίχτηκε σε ένα έντυπο φύλλο, που ήταν τότε στην κατοχή της ανεψιάς του Χαλεπά, Αλίκης Μπικάκη. Σε αυτό δεν υπάρχει κάποια επιπλέον πληροφορία, όπως με διαβεβαίωσε σε κατ' ιδίαν ηλεκτρονική επικοινωνία που είχαμε, στις 17 Μαρτίου 2016. Βλ. «Παράρτημα 3», 338-339. Τα έγγραφα τα σχετικά με την αποστολή, την επιστροφή των έργων, καθώς και το «Certificate of Participation in the New York World Fair of 1939» βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, στην Αθήνα, μαζί με πλήθος αρχαιικού υλικού. Η δωρεά των παραπάνω αποδεικτικών στοιχείων έγινε από τον Μύρωνα Μπικάκη, όπως με ενημέρωσε στο πλαίσιο προσωπικής ηλεκτρονικής επικοινωνίας που είχαμε, στις 23-25 Μαρτίου 2016. Βλ. «Παράρτημα 2», 336-337.

²³⁷ Βλ. Εὐαγγελίδης, 1948β, 1-2.- Εὐαγγελίδης, 1948γ, 1-2.- Χατζηδάκης, 1948, 3-4.- Λαμέρας, 1949, 208-209 (αναδημοσίευση: Λαμέρας, 1999, 71-75.- Λαμέρας, 2004, 124-125).- Ξύδης, 1966 (αναδημοσίευση: Ξύδης, 2004, 140).

²³⁸ Βλ. Άνωνυμος, 1954α, 2.- Άνωνυμος, 1954β, 16.- Μαμάκης, 1954α, 2.

²³⁹ Βλ. Προκοπίου, 1965β, 7.- Σπητέρης, 1965, 95-97.- Σπητέρης, 1979α, τόμ. β', 288, 368.- Χριστοφόλου, 2003β, 284.

²⁴⁰ Βλ. Παπαϊωάννου, 1964-1965 (αναδημοσίευση: Πικιώνης, 1994, 36).- Τσαρούχης, 1964 (αναδημοσίευση: Τσαρούχης, 1999, 171-180.- Τσαρούχης, 2003, 57-65.- Τσαρούχης, 2004, 130-133).- Βακαλό, 1965 (αναδημοσίευση: Βακαλό, 1996, τόμ. Α', 226-228.- Βακαλό, 2004, 133).- Καραβία, 1965 (αναδημοσίευση: Καραβία, Μ., 1999, 64).

σημασίας της προσφοράς του στα ελληνοκεντρικά – κατά κύριο λόγο – πολιτισμικά συμφραζόμενα αυτών των ετών. Δεν αποτελεί σύμπτωση ότι, τριάντα χρόνια μετά τον θάνατό του, στήθηκε λιτό μνημείο επί του τάφου του από την «Αδελφότητα τῶν Τηνίων ἐν Ἀθήναις» καλλιτεχνῶν το 1968.²⁴¹ Την ίδια χρονιά, μετά από ενέργειες της ίδιας εταιρείας, η οικία του γλύπτη στον Πύργο της Τήνου κηρύχθηκε «διατηρητέον μνημείον» και με μικρή κρατική επιχορήγηση λειτούργησε ως «Μουσείο Χαλεπά».²⁴² Στα εγκαίνια του Μουσείου, στις 3 Οκτωβρίου 1971, που συνέπεσαν με τα εκατόν εικοσι χρόνια από τη γέννησή του Χαλεπά, έγιναν και τα αποκαλυπτήρια της προτομής του, την οποία φιλοτέχνησε και δώρισε ο ρεαλιστής Τηνιακός γλύπτης Ιωάννης Βούλγαρης.²⁴³ Το 1972 ο Δήμος Αθηναίων τίμησε τον Χαλεπά, τοποθετώντας μαρμάρινη προτομή του στην πλατεία της συνοικίας Κυπριάδου στα Πατήσια. Ταυτόχρονα, έδωσε το όνομά του στην εν λόγω πλατεία.²⁴⁴ Την ίδια εποχή, στο πλαίσιο των περιορισμένων κρατικών εκθεσιακών δράσεων στην Ελλάδα, λόγω της πολιτιστικής συρρίκνωσης που επέτεινε ο απολυταρχισμός του καθεστώτος, η κλασικιστική και η αφαιρετική παραγωγή του Χαλεπά προβλήθηκε μέσα από μία μόνο ατομική έκθεση, η οποία έγινε με ιδιωτική μέριμνα. Με την ευκαιρία της συμπλήρωσης των τριάντα ετών από τον θάνατό του, δέκα επτά γλυπτά από όλες τις περιόδους του Χαλεπά, καθώς και τριάντα σχέδια των τελευταίων χρόνων του, παρουσιάστηκαν στη Γκαλερί «Νέες Μορφές» στην Αθήνα, από τις 9 έως τις 28 Οκτωβρίου 1968.²⁴⁵ Ακόμη και μέσα από αυτήν, η εργασία του Χαλεπά τίθεται εκ νέου στην υπηρεσία της σύγχρονης αισθητικής ιδεολογίας εντός των συνόρων, η οποία οχυρώνεται πίσω από έναν ελληνοκεντρικό Μοντερνισμό.

Κατά τη Μεταπολίτευση, το ελληνικό καλλιτεχνικό σκηνικό διέπεται από μια αισθητική ασάφεια. Ο εμμονικός προγονισμός των Ελλήνων αυτών των ετών κάλυπτε σταθερά την ανάγκη για «εθνική» επιβεβαίωση. Συνάμα, οι ντόπιοι οπαδοί του εκσυγχρονισμού, με αφετηρία τις κατακτήσεις του μεσοπολεμικού Μοντερνισμού, που είχε οικοδομηθεί σε «ελληνικά» θεμέλια, επιχείρησαν να πλησιάσουν το πλουραλιστικό διεθνές εικαστικό γίνεσθαι στη βάση του μεταμοντέρνου εκλεκτικισμού. Σε αυτό το τοπίο συνεχίζουν οι εκδηλώσεις των τοπικών ιδιωτικών φορέων στη μνήμη του Χαλεπά. Αυτές επιδιώκουν την επικαιροποίηση της περίπτωσης του για την τόνωση της «ελληνικότητας» ή της μοντερνικότητας της χώρας, που προσδιορίζεται από το αίτημα της

²⁴¹ Βλ. Σοφιανός, 1978, 13.- Σοφιανός, 1998 (αναδημοσίευση: 1999, 133).- Σοφιανός, 2004, 48.

²⁴² Βλ. Δημακόπουλος, 1971, 935-936 (αναδημοσίευση: Δημακόπουλος, 1999, 37-38).

²⁴³ Βλ. Ανώνυμος, 1971α.- Ανώνυμος, 1971β.- Σοφιανός, 1971, 6.- Ανώνυμος, 1973 (1972), 789.- Σοφιανός, 1978, 9.- Σοφιανός, 1998 (αναδημοσίευση: 1999, 126).- Σοφιανός, 2004, 31-33.

²⁴⁴ Βλ. Σοφιανός, 1978, 13.- Σοφιανός, 1998 (αναδημοσίευση: Σοφιανός, 1999, 134).- Σοφιανός, 2004, 50.

²⁴⁵ Βλ. Αντωνάκου, 1968, 371.- Γιαννούλης Χαλεπάς (1851-1938). Έκθεσις γλυπτῶν καὶ σχεδίων, 1968.- Ζωγράφου, 1968, 88-91 (αναδημοσίευση: Ζωγράφου, 1999, 50).- Ίωάννου, 1968, 104.

εντοπιότητας. Σε αυτήν τη γραμμή, η «Αδελφότητα τῶν Τηνίων ἐν Ἀθήναις» καλλιτεχνῶν γιόρτασε το 1978 την επέτειο των σαράντα ετών από τον θάνατο του γλύπτη,²⁴⁶ με ομιλίες για τη ζωή και το έργο του. Με αντίστοιχο τρόπο, ο ίδιος σύλλογος τίμησε το 1998 τη συμπλήρωση των εξήντα ετών από τον θάνατό του.²⁴⁷ Στην ίδια λογική, στα χρόνια της Μεταπολίτευσης, οι δημιουργίες του Χαλεπά παρουσιάζονται στο ελληνικό κοινό μέσα από οκτώ ατομικές εκθέσεις, οι τέσσερις εκ των οποίων πραγματοποιήθηκαν με κρατική ευθύνη και οι άλλες τέσσερις με ιδιωτική. Από τις οκτώ αυτές εκθέσεις, οι πέντε εστιάζουν στη συνολική του εργασία, ενώ οι τρεις – ιδιωτικές – είναι αποκλειστικά επικεντρωμένες στη «μεταλογική» του παραγωγή. Σε κάθε περίπτωση, τόσο η ακαδημαϊκή όσο και η αφαιρετική του δουλειά προωθείται εν νέου για τη στήριξη της ελληνοκεντρικής ή της εκσυγχρονιστικής πολιτιστικής εικόνας της μεταπολιτευτικής Ελλάδας, η οποία παρέμενε προσδεμένη στο ιδεολόγημα της ιθαγένειας. Πιο συγκεκριμένα, η Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, με αφορμή τον εορτασμό των σαράντα ετών από τον θάνατό του, διεξήγαγε αναδρομική έκθεση του νεανικού και του όψιμου Χαλεπά στην Αθήνα, κατά το διάστημα 20 Δεκεμβρίου 1978 έως 28 Φεβρουαρίου 1979.²⁴⁸ Εκεί, εκτέθηκαν εξήντα πέντε ακαδημαϊκά και μοντερνιστικά γλυπτά, καθώς και εκατόν δέκα σχέδια της «μεταλογικής» φάσης του εικαστικού. Στο πλαίσιο των εκδηλώσεων «Αθήνα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης», η Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου υλοποίησε από τις 23 Ιουνίου έως τις 9 Απριλίου 1985 την έκθεση «Μικρά γλυπτά και σχέδια του Γιαννούλη Χαλεπά», με ενδεικτικά έργα της συνολικής του διαδρομής.²⁴⁹ Αλλά και το 1988, με τη συμπλήρωση των πενήντα ετών από τον θάνατο του Χαλεπά, έγινε ατομική έκθεση γλυπτών και σχεδίων του στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο της Θεσσαλονίκης (19 Φεβρουαρίου – 17 Απριλίου 1988). Η έκθεση μεταφέρθηκε στην Αθήνα στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου (5 – 29 Μαΐου 1988) και ολοκλήρωσε τον κύκλο της στο Πνευματικό Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου (24 Ιουλίου – 20 Σεπτεμβρίου 1988). Στη Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα παρουσιάστηκαν έντεκα γλυπτά και εβδομήντα σχέδια του γλύπτη, αντιπροσωπευτικά της καλλιτεχνικής του δράσης, όπως αυτή αναπτύχθηκε από το 1902 έως το 1938. Στην Τήνο, οι θεατές είδαν

²⁴⁶ Βλ. Άνωνμος, 1978α, 4.- Άνωνμος, 1978β.- Άνωνμος, 1978γ.- Λυδάκης, 1978, 18-21.- Σοφιανός, 1978, 1-14.- Σοφιανός, 1998 (αναδημοσίευση: Σοφιανός, 1999, 115-135).

²⁴⁷ Βλ. Άνωνμος, 1998.- Σοφιανός, 1998 (αναδημοσίευση: Σοφιανός, 1999, 115-135).- Σοφιανός, 2004, 19-51.

²⁴⁸ Βλ. Άνωνμος, 1978δ, 9.- Άνωνμος, 1978ε.- Σπηλιάδη, 1978, 4.- Σπητέρης, 1979β, 60-61.

²⁴⁹ Για την εν λόγω έκθεση δεν εκδόθηκε σχετικός κατάλογος ή φυλλάδιο. Ταυτόχρονα, δεν εντοπίστηκε κάποιο σχόλιο στον περιοδικό και ημερήσιο Τύπο. Συνεπώς, ήταν αδύνατος ο ακριβής αριθμητικός προσδιορισμός των έργων που παρουσιάστηκαν. Οι ελάχιστες πληροφορίες γύρω από τη συγκεκριμένη έκθεση παραχωρήθηκαν από την επιμελήτρια Συλλογής Γλυπτικής της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου Τώνια Γιαννουδάκη, στο πλαίσιο τηλεφωνικής επικοινωνίας που είχα μαζί της, τον Ιούλιο του 2017. Για το ίδιο θέμα, βλ. την επιγραμματική αναφορά στο Γουλάκη-Βουτυρά, 2007α, 29.

επιπλέον είκοσι ένα γλυπτά, που ανήκουν στο Πανελλήνιο Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας και καλύπτουν όλες τις φάσεις του.²⁵⁰ Ατομική έκθεση οκτώ γλυπτών και εξήντα σχεδίων του «μεταλογικού» Χαλεπά έλαβε χώρα το 1993 στην «Αίθουσα Τέχνης Ν. Ψυχικού» στην Αθήνα, για τον εορτασμό των πενήντα πέντε ετών από τον θάνατο του γλύπτη.²⁵¹ Το 2005 στήθηκε ατομική, μόνιμη έκθεση για τον Χαλεπά στο Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού, στην Τήνο, με χαρακτηριστικά δείγματα από όλη την εικαστική του πορεία. Εκεί, εκτίθενται πλέον είκοσι ένα γλυπτά, δέκα πέντε προπλάσματα, τρία πήλινα αγαλματίδια, τρία χάλκινα έργα και τρία σχέδια.²⁵² Την επόμενη χρονιά έγινε η έκθεση «Εσόπτρου Θεάσις» στο Βουρκάρι της Τζιάς. Εκεί, παρουσιάστηκαν από τις 26 Αυγούστου μέχρι τις 17 Σεπτεμβρίου είκοσι επτά σκίτσα του ύστερου Χαλεπά, ένα πρόπλασμα σε γύψο που χυτεύτηκε σε χαλκό και έξι ακόμη γλυπτά του από τη συλλογή του μικρανεπιού του γλύπτη, Νικολάου Γιαννακόπουλου.²⁵³ Από τις 6 Φεβρουαρίου έως τις 30 Ιουνίου 2007, η Εθνική Γλυπτοθήκη έκανε στην Αθήνα τη μεγαλύτερη έως τότε αναδρομική έκθεση του Χαλεπά, όπου προβλήθηκαν ενενήντα πέντε γλυπτά και εκατόν δέκα έξι σχέδιά του. Εκεί, οι αποδέκτες της τέχνης ήρθαν σε επαφή με το σύνολο των δημιουργιών του γλύπτη από τη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, του Μουσείου Τηνίων Καλλιτεχνών της Τήνου, καθώς και από τις συλλογές των κληρονόμων του και άλλων ιδιωτών.²⁵⁴ Η εν λόγω έκθεση αποτέλεσε το έναυσμα για μια επιπλέον παρουσίαση ορισμένων νεωτερικών σκίτσων του Χαλεπά στην «Αίθουσα Σκουφά» στο Κολωνάκι στην Αθήνα (8-26 Μαΐου 2007). Με αυτόν τον τρόπο επιχειρήθηκε να δοθεί μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα του σχεδιαστικού έργου του «μεταλογικού» Χαλεπά.²⁵⁵ Παράλληλα με αυτήν την έντονη εκθεσιακή δραστηριότητα, η ζωή και το έργο του Χαλεπά παρουσιάζονται με αμεσότερους και πιο εκλαϊκευμένους τρόπους στο ευρύ κοινό του

²⁵⁰ Βλ. Βασιλοπούλου, 1988, 76-77.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988α, 14-21.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988β, 24-25.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988γ, 27-31.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988δ, 14-21.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988ε, 24-25.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988ς, 27-31.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988ζ, 16-23.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988η, 26-27.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988θ, 29-31.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1988ι, 32-35.- Μουρέλος, 1988α, 9-13.- Μουρέλος, 1988β, 9-13.- Μουρέλος, 1988γ, 11-15.

²⁵¹ Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 1993α.- Γουλάκη-Βουτυρά, 1993β.- Παπαδοπούλου, 1993.- Σπίνου, 1993, 11. Τα ακριβή χρονικά όρια διάρκειας της έκθεσης δεν αναγράφονται στο οκτασέλιδο εκδοθέν φυλλάδιο.

²⁵² Βλ. Ανώνυμος, 2005α.- Ανώνυμος, 2005β, Ρ37.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2005.- Goulaki-Voutyra, 2005.- Καρ, 2005.

²⁵³ Βλ. Σπίνου, 2006.

²⁵⁴ Βλ. Γιαννουδάκη, 2007, 45-67.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2007α, 19-43.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 106-377.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2007γ, 379-381.- Ζαχαρόπουλος, 2007, 89-99.- Ζαχαροπούλου, 2007, 10.- Καρουζάκης, 2007.- Κασμάτη, 2007β, 5.- Κατημερτζή, 2007, Ρ1.- Κλιάφα, 2007, 101-105.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2007β, c.06.- Λαμπράκη-Πλάκα, 2007γ, 11-16.- Μαγκλίνης, 2007.- Μπόλης, 2007, 60-75.- Πουρνάρα, 2007, 18-23.- Serafini, 2007, 77-87.- Σπίνου, 2007α.- Σπίνου, 2007β.- Σουφλέρη, 2007, 8-9.- <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=0000025688&tsz=0&autostart=0> [ημ. πρόσβ. 10/12/2015].

²⁵⁵ Βλ. Ανώνυμος, 2007. Για τη συγκεκριμένη έκθεση δεν εκδόθηκε σχετικός κατάλογος ή φυλλάδιο. Επιπλέον, δεν εντοπίστηκε κάποιο ειδικότερο σχόλιο στον περιοδικό και ημερήσιο Τύπο. Κατά συνέπεια, δεν ήταν δυνατός ο ακριβής αριθμητικός προσδιορισμός των έργων που προβλήθηκαν.

εσωτερικού της χώρας. Σε αυτήν την κατεύθυνση υλοποιήθηκαν έξι ντοκιμαντέρ για την κρατική τηλεόραση, κατά το διάστημα 1980-2007, χωρίς να συνδέονται κατ' ανάγκη με κάποιο επετειακό γεγονός, σχετικό με τον γλύπτη. Αυτά συνασπίστηκαν απόλυτα με την αποστολή, με την οποία είχαν επιφορτιστεί όλες οι αντίστοιχες μεταπολεμικές δράσεις. Στα συγκεκριμένα αφιερώματα, οι υπεύθυνοι παρουσίασης, ειδήμονες – και μη – των εικαστικών θεμάτων, προσεγγίζουν επιφανειακά την περίπτωση του Χαλεπά, στην προσπάθειά τους να καταστήσουν το εν λόγω θέμα προσιτό στους αποδέκτες τους. Περιορίζονται σε μια απλή αναφορά στον βίο, στις αιτίες της παράνοιάς του, στη μορφολογία των έργων του και στη μεταβολή της τεχνοτροπίας του μετά το 1902, χωρίς περαιτέρω κοινωνιολογικό σχολιασμό. Για μια ακόμη φορά βασίζονται πιστά στον θεωρητικό λόγο των προπολεμικών μελετητών του Χαλεπά, εκδηλώνοντας τον συντηρητισμό τους. Έτσι, το 1980 πραγματοποιήθηκε για την Ε.Ρ.Τ. το ντοκιμαντέρ «Εδώ γεννήθηκε η Ευρώπη – Γιαννούλης Χαλεπάς» του πολιτικού επιστήμονα, παραγωγού και σκηνοθέτη Γιώργου Σγουράκη (1946) με μαρτυρίες των Στρατή Δούκα, Ειρήνης Χαλεπά και Κατερίνας Χαλεπά-Κατσάτου.²⁵⁶ Το 1983 γυρίστηκε το ντοκιμαντέρ της Ε.Ρ.Τ. «Άγνωστη Ελλάδα – Στα Μαστιχοχώρια της Τήνου» με αναφορές σε Τηνιακούς καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων και ο Χαλεπάς.²⁵⁷ Το 1989 ο ιστορικός της τέχνης και νυν Αναπληρωτής Καθηγητής του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών Μάνος Στεφανίδης (1954), αφηγήθηκε το χρονικό της νεοελληνικής γλυπτικής, όπου έδωσε έμφαση στην περίπτωση του Χαλεπά μέσα από το ντοκιμαντέρ της Ε.Ρ.Τ. «Σμιλεύειν αεννάως. Το χρονικό της νεοελληνικής γλυπτικής».²⁵⁸ Το 1990-1991 έγινε από την ΕΡΤ το αφιέρωμα «Παρασκήνιο – Γιαννούλης Χαλεπάς», με επιμέλεια του ζωγράφου Χρόνη Μπότσογλου.²⁵⁹ Το 2000 η κοινωνιολόγος, δημοσιογράφος και εκδότης Μάγια Τσόκλη (1963), μέσα από το «Ταξιδεύοντας στην Ελλάδα – Τήνος» της Ε.Ρ.Τ., έκανε μια μικρή μνεία στον Χαλεπά, με αφορμή την περιήγησή της στη γενέτειρά του.²⁶⁰ Με την ευκαιρία της αναδρομικής έκθεσης έργων του καλλιτέχνη στην Εθνική Γλυπτοθήκη στην Αθήνα το 2007, η εικαστικός και συγγραφέας Κατερίνα Ζαχαροπούλου (1958) παρουσίασε την έκθεση στην εκπομπή της στην Ε.Ρ.Τ., «Η εποχή των εικόνων».²⁶¹ Μέσα από αυτήν την

²⁵⁶ Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=Gnaa66CYs6w> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].

²⁵⁷ Βλ. <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=47930&autostart=0> [ημ. πρόσβ. 12/11/2015].

²⁵⁸ Βλ. <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=37055&autostart=0> [ημ. πρόσβ. 12/11/2015].

²⁵⁹ Βλ. <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=68822&autostart=0> [ημ. πρόσβ. 12/11/2015].

²⁶⁰ Βλ. <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=8423&autostart=0> [ημ. πρόσβ. 12/11/2015].

²⁶¹ Βλ. <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=0000025688&tsz=0&autostart=0> [ημ. πρόσβ. 10/12/2015].

κινητοποίηση, το έργο του γλύπτη αναδεικνύεται στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης, όπου η «ελληνικότητα» συνυπάρχει με τον νεωτερισμό, τον οποίο και επικαλύπτει σε μεγάλο βαθμό. Άλλωστε, ο ελληνοκεντρισμός αποτελεί ρυθμιστικό παράγοντα στην εκ νέου υποδοχή του Χαλεπά εντός των συνόρων, καθόλου το διάστημα από τη δεκαετία του 1940 έως το 2007. Αυτός ευθύνεται για την επανεκτίμηση των ακαδημαϊκών και «μεταλογικών» του συνθέσεων από το σύνολο των μεταπολεμικών Έλλληνων χειριστών του λόγου για την τέχνη, που συγκροτούν την αισθητική τους ιδεολογία γύρω από το ιδεολόγημα της εντοπιότητας, ενδύνοντάς το ο καθένας με διαφορετικά νοήματα.

4.5. Συγκεφαλαίωση

Στο πεδίο της νεοελληνικής ζωγραφικής και γλυπτικής των ετών 1941-1967, ο Ρομαντικός Κλασικισμός του 19^{ου} και του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα, συνυπήρξε με τις μοντέρνα ελληνοκεντρικές ιδέες της λεγόμενης «Γενιάς του 1930», με στόχο την ενδυνάμωση της συνοχής του γένους. Η ενδυνάμωση αυτή προέβαλλε αναγκαία, μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1939-1945), τα Δεκεμβριανά (1944-1945) και τον Εμφύλιο (1946-1949). Ταυτόχρονα, η επικείμενη απειλή της ιδεολογικής, αισθητικής και καλλιτεχνικής απομόνωσης της Ελλάδας από τη Δύση, κατέστησε το αίτημα της αλλαγής εκ νέου επιτακτικό. Ωστόσο, στη βάση του κυρίαρχου και δεσμευτικού ελληνοκεντρισμού, που καλλιεργούσαν οι ιστορικές συγκυρίες, ο μεσοπολεμικός Μοντερνισμός δημιουργούσε εκ νέου την αίσθηση ότι ήταν ιδανικός για την πλήρωση των εκσυγχρονιστικών πολιτισμικών αξιώσεων στην Ελλάδα των πρώτων μεταπολεμικών ετών. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την παράλληλη επιβίωση του Ακαδημαϊσμού, έδρασε ανασταλτικά στη γόνιμη οικειοποίηση της έξωθεν νεωτερικότητας από την ελληνική κοινωνία αυτής της εποχής. Συνεκδοχικά, επισκίασε τις μεμονωμένες απόπειρες προσέγγισης της Αφηρημένης Τέχνης της Δύσης, που έγιναν από τους πρωτοποριακούς Έλληνες εικαστικούς των δεκαετιών του 1950/60. Στην περίοδο της Δικτατορίας (1967-1974), ο κατεστημένος εθνοκεντρικός Κλασικισμός, όπως και το μεσοπολεμικό ιδεολόγημα της «επιστροφής στις ρίζες» αξιοποιήθηκαν από το καθεστώς των Συνταγματαρχών για τη διαμόρφωση του ελληνικού ζωγραφικού και του πλαστικού σκηνικού της επταετίας. Η έννοια της εντοπιότητας, με την οποία είχαν ταυτιστεί οι δύο αυτές αισθητικές τάσεις, διευκόλυνε στη σκέψη των θεσμικών φορέων εξουσίας και των οπαδών τους τη σύνδεση της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας με το τοπικό και κατά κύριο λόγο με το κλασικό παρελθόν. Γύρω από αυτό το παρελθόν οικοδομήθηκαν τα εθνικιστικά τους οράματα, τα οποία, μέσα

από την ιδεολογική και πολιτισμική χειραγώγηση της ελληνικής κοινωνίας επεδίωκαν την εδραίωση της απολυταρχικής κυριαρχίας του συγκεκριμένου πολιτικού σχηματισμού. Οι φιλελεύθεροι ιδεολογικά-αισθητικά Έλληνες καλλιτέχνες, εκφραστές του πνεύματος και κοινό, αντιτάχθηκαν στον ολοκληρωτισμό της Χούντας. Ως υπέρμαχοι του εκσυγχρονισμού, προσέλαβαν τις νεωτερικές προτάσεις του εξωτερικού, θεωρώντας ότι έτσι θα μπορούσαν να αντιμετωπίσουν την εθνοκεντρική αναδίπλωση που επέβαλε το καθεστώς. Ωστόσο, στο όνομα του κληροδοτούμενου ελληνοκεντρισμού, δεν απομακρύνθηκαν ιδιαίτερα από τις αρχές του μεσοπολεμικού Μοντερνισμού, που είχε ταυτιστεί στη σκέψη τους με την ταυτόχρονη προάσπιση της «ελληνικής» φυσιογνωμίας του τόπου. Ως αποτέλεσμα, ο νεωτερισμός εξακολούθησε να αποτελεί το άλλοθι της «ελληνικότητας». Στη Μεταπολίτευση (1974-2007), το ελληνικό εικαστικό πεδίο δεν είχε βρει ακόμη το αισθητικό του στίγμα. Ο εμμονικός προγονισμός των Ελλήνων, που επεβίωσε στον απόηχο της «εθνικής» αβεβαιότητας των προηγούμενων ετών, ενισχύθηκε από τον κίνδυνο απώλειας της «ελληνικής» ταυτότητας, μετά την είσοδο της χώρας στην Ευρώπη, το 1981. Παράλληλα, οι ντόπιοι θιασώτες του εκμοντερνισμού, αντιδρώντας στον πολιτισμικό αποκλεισμό της Ελλάδας που είχε καλλιεργηθεί στο πλαίσιο του εθνοκεντρισμού της επταετίας, επιχείρησαν να έλθουν πιο κοντά με τα διεθνή πλουραλιστικά καλλιτεχνικά δρώμενα. Με γνώμονα τον ελληνοκεντρικό Μοντερνισμό του Μεσοπολέμου (1923-1940), που λειτουργούσε περιοριστικά στην ουσιαστική αφομοίωση της σύγχρονης πρωτοπορίας, οι νεωτεριστές στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης προχώρησαν σε εκλεκτικιστικές λύσεις. Ως εκ τούτου, ο Μοντερνισμός στην Ελλάδα αυτών των ετών προέβαλλε, για μια ακόμη φορά, ως το πρόσχημα για την ιθαγένεια, η οποία με τις ποικίλες της εκφάνσεις καθόριζε τη νεοελληνική αισθητική ιδεολογία.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα, η συνολική εργασία του Γιαννούλη Χαλεπά, επανεκτιμάται από τη διανόηση της μεταπολεμικής Ελλάδας έως το 2007. Με δεδομένη την απενοχοποίηση της τρέλας στην τέχνη, που είχε ξεκινήσει από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και παγιώθηκε στον Μεσοπόλεμο, η νοητική κατάρρευση του γλύπτη εξακολουθεί να γοητεύει κοινό και ειδικούς. Οι περισσότεροι από εκείνους οι οποίοι ασχολούνται με τον Χαλεπά στην Ελλάδα της μεταπολεμικής περιόδου, συνεχίζουν να γράφουν βιογραφίες του γλύπτη και να εντρυφούν στις αιτίες της παράνοιάς του, στηριζόμενοι στις θέσεις που είχαν διατυπώσει οι προγενέστεροί τους. Σαφώς, δεν ήταν ο μοναδικός Έλληνας δημιουργός, που είχε οδηγηθεί στην τρέλα. Η μεταστροφή, όμως, του λεξιλογίου του – από τον Ακαδημαϊσμό στη μοντερνικότητα – που καθορίστηκε τόσο από την παράκρουσή του, όσο και από τη διαμεσολαβημένη επαφή του με τη δυτική πρωτοπορία, τον καθιστά και πάλι ξεχωριστό. Έτσι, δικαιολογείται το έντονο ενδιαφέρον για τον Χαλεπά, αλλά και

για το νεανικό (1870-1878) και το «μεταλογικό» (1902-1938) του έργου, το οποίο παρέχει στους ντόπιους μεταπολεμικούς ειδικούς – και μη – της τέχνης τα εχέγγυα της εντοπιότητας και του νεωτερισμού που αναζητούν. Αυτό αποδεικνύει η εκτενής εργογραφία του Χαλεπά, από την οποία απουσιάζουν σε μεγάλο βαθμό οι κοινωνιολογικές αναλύσεις. Οι μεταπολεμικοί Έλληνες μελετητές του περιορίζονται στην πλειοψηφία τους σε καταλογογραφίες και σε μορφολογικές περιγραφές της συνολικής του παραγωγής. Μέσα από τις μονομερείς, στυλιστικές ή δομικές, προσεγγίσεις τους εκδηλώνουν τον συντηρητισμό τους, καθώς διστάζουν να απομακρυνθούν από τις μεθόδους τεκμηρίωσης των έργων, που είχαν καταχωρηθεί ως «ορθές» στη συνείδησή τους. Από την άλλη πλευρά, πολλοί προχωρούν σε ψυχολογικές ερμηνείες των «μεταλογικών» εικαστικών προϊόντων του Χαλεπά από τις δεκαετίες του 1950/60 και εξής. Η υιοθέτηση της αναλυτικής μεθόδου τεκμηρίωσης των έργων – χάρη στον φιλελεύθερο χαρακτήρα της – δίνει την αίσθηση ότι φέρνει τη μεταπολεμική Ελλάδα πιο κοντά στην προοδευτική Δύση. Ωστόσο, και αυτή οδηγεί σε μονομερείς προσεγγίσεις, από τη στιγμή που το αντικείμενο εστίασης είναι το άτομο και όχι το σύνολο. Η επιλογή των παραπάνω μεθόδων, παρά τη συμβολή τους στην ιστοριογραφία του Χαλεπά, δεν επιτρέπει στους Έλληνες στοχαστές της τέχνης της μεταπολεμικής εποχής να προχωρήσουν σε μια πλήρη αποτίμηση των δημιουργιών του γλύπτη, ενταγμένων στα ιστορικά τους συμφραζόμενα, συγχρονικά και διαχρονικά. Ως αποτέλεσμα, οι περισσότεροι επαναλαμβάνουν τις κατοχυρωμένες στον χρόνο σκέψεις, που είχαν εκφράσει οι προπολεμικοί Έλληνες εκπρόσωποι του πνεύματος για τον Χαλεπά και τις συνθέσεις του. Φοβούμενοι την έκθεση σε κριτική, επιστρατεύουν τα ίδια παραδείγματα και τους ίδιους ακόμη επιθετικούς προσδιορισμούς, που είχαν χρησιμοποιηθεί από το 1870 έως το 1940. Με αυτόν τον τρόπο, που επιβεβαιώνει τον συντηρητισμό τους και επικυρώνει στη σκέψη τους τα γραφόμενά τους, θεωρούν ότι νομιμοποιούνται να κατέχουν το «σκήπτρο»²⁶² του λόγου για την τέχνη.

Πιο συγκεκριμένα, οι εκπρόσωποι του Ρομαντικού Εθνικισμού, που είχε σταθερή παρουσία στην Ελλάδα των δεκαετιών του 1950/60/70, επαινούν εμμονικά κατά τις τα πρώιμα γλυπτά του Χαλεπά για τον Κλασικισμό τους. Αυτός διατηρεί, κατά τη γνώμη τους, την επαφή του παρόντος με το κλέος της αρχαιότητας και ισχυροποιεί τη συνοχή του γένους. Το σχήμα αυτό αξιοποιείται στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, για την ενίσχυση της «ελληνικής» εικόνας της χώρας μετά την «εθνική» αβεβαιότητα, που εντάθηκε εξαιτίας του πολέμου του 1940 και του συνακόλουθου κοινωνικού, πολιτικού αναβρασμού. Στη συνέχεια, το ίδιο σχήμα επικαιροποιείται στη διάρκεια της Δικτατορίας για τη πλήρωση των εθνοκεντρικών αξιώσεων του αυταρχικού καθεστώτος και των

²⁶² Bourdieu, 1999, 106-107, 163, 276-279.

οπαδών του. Από τη δεκαετία του 1940 έως και τη λήξη της επταετίας, οι θιασώτες του παγιωμένου Ακαδημαϊσμού στην Ελλάδα ουδέποτε μέμφονται την αφαιρετική γραφή της «μεταλογικής» του δουλειάς. Αντίθετα, χωρίς να παίρνουν επίσημα θέση, δικαιολογούν το «παράπτωμα» της ροπής του στον Μοντερνισμό, λόγω της τρέλας του. Κατά συνέπεια, φανερώνουν για μια ακόμη φορά την αισθητική τους, που συγκροτείται στη βάση της εθνοκεντρικής ιδεολογίας αυτής της περιόδου.

Από την άλλη πλευρά, οι ντόπιοι στοχαστές της τέχνης οι οποίοι τάσσονταν υπέρ της αισθητικής αναμόρφωσης της Ελλάδας, εγκωμιάζουν τη συνολική παραγωγή του Χαλεπά, από τη δεκαετία του 1940 έως το 2007. Σε αυτήν βρίσκουν τα μοντερνιστικά ιδεώδη που διευκολύνουν, κατά την κρίση τους, την επαφή της Ελλάδας με την εκσυγχρονιστική Δύση. Ωστόσο, η προσκόλλησή τους στον Μοντερνισμό, που είχε διαμορφωθεί στο ελληνοκεντρικό περιβάλλον του Μεσοπολέμου και επεβίωσε στη μεταπολεμική ελληνική πραγματικότητα, καθιστά την αισθητική τους ιδεολογία συντηρητική. Έτσι, επιτιμούν τον «νεωτερικό» Κλασικισμό των νεανικών του γλυπτών. Σε αυτά ανιχνεύουν – στην πλειοψηφία τους – έναν ελληνοκεντρικό, πρωτοπόρο γλύπτη, που συγχώνευσε, όπως βεβαιώνουν απαρέγκλιτα, τα γνωρίσματα του Νεοκλασικισμού με τον υποκειμενισμό της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας και τη ρεαλιστική απόδοση. Με αυτόν τον τρόπο διαφοροποιήθηκε, κατά τα λεγόμενά τους, από τους στυλιζαρισμένους ομοτέχνους του και υπήρξε πρώιμα μοντερνιστής, χωρίς να αγνοεί την «ελληνική» του κληρονομιά. Υπό αυτό το πρίσμα, που χρησιμοποιεί τη μεσοπολεμική νεωτερικότητα για την πρόταξη της ιθαγένειας, οι ακαδημαϊκές του λύσεις επικαιροποιούνται στην Ελλάδα κατά την πρώιμη μεταπολεμική εποχή, επανεκτιμώνται στη διάρκεια της Χούντας και εκθειάζονται αδιάπτωτα στη Μεταπολίτευση. Σε κοινή γραμμή, οι ίδιοι χειριστές του λόγου για την τέχνη επικεντρώνονται στο «μεταλογικό» έργο του Χαλεπά. Με μια απόλυτη επιχειρηματολογία εξαίρουν την αφαιρετική, δυτικότροπη τεχνοτροπία των ώριμων δημιουργιών του. Ακόμη και σε αυτές, όμως, πολλοί διακρίνουν «ελληνικά» στοιχεία, τα οποία ενδύουν ιδεοληπτικά με τα «νεωτερικά» σχήματα του ελληνοκεντρικού παρελθόντος. Εν αγνοία του, ο γλύπτης παρέχει στους οπαδούς του εκσυγχρονισμού το θεωρητικό υπόβαθρο για την οικοδόμηση της «μοντέρνας» φυσιογνωμίας του τόπου τόσο στην πρώτη μεταπολεμική περίοδο όσο και στην επταετία, αλλά και στη Μεταπολίτευση. Εντούτοις, η έννοια της εντοπιότητας επικυριαρχεί του Μοντερνισμού και σηματοδοτεί την εντός των συνόρων μεταπολεμική αισθητική.

Η συζήτηση για τον Χαλεπά και τις ακαδημαϊκές και τις «μεταλογικές» του προτάσεις, ανέδειξε τη σημασία της παραγωγής του. Συνάμα, επέτεινε την ανάγκη προβολής των εικαστικών του προϊόντων στον απόηχο του θανάτου του (1938) και της

αναγνώρισης, η οποία είχε ξεκινήσει κατά τον Μεσοπόλεμο. Έτσι, κατά τη μεταπολεμική εποχή έως το 2007, παρατηρείται εντονότερη – σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια – κρατική και ιδιωτική δραστηριότητα, που επιχειρεί να καταξιώσει τον Χαλεπά στη νεοελληνική ιστορία της τέχνης. Μέσα από τις ποικίλες τελετουργικές τακτικές, τις εκθέσεις και τα αφιερώματα-ντοκιμαντέρ που υλοποιούνται, η θέση του γλύπτη αποκαθίσταται και το έργο του γίνεται ευρύτερα γνωστό στο ελλαδικό περιβάλλον. Ταυτόχρονα, η θεσμική αξιοποίηση-διαχείριση των ελληνοκεντρικών και των νεωτερικών διατυπώσεων του Χαλεπά, ισχυροποιεί το «ελληνικό» ή το «μοντέρνο» μεταπολεμικό πολιτισμικό προφίλ της χώρας, που προσδιορίζεται σταθερά από το ιδεολόγημα της ιθαγένειας.

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗ ΧΑΛΕΠΑ ΜΕΣΑ ΣΤΟΝ ΧΡΟΝΟ

Μορφή αινιγματική και ερμηνευμένη με ποικίλους τρόπους, ο Γιαννούλης Χαλεπάς υπήρξε ένας ιδιαίτερος δημιουργός που κινήθηκε από τον Νεοκλασικισμό και τον Ρομαντισμό, στον Ρεαλισμό και στον Συμβολισμό, για να καταλήξει σε αφαιρετικές διατυπώσεις. Πρόκειται για έναν καλλιτέχνη, που για μεγάλο χρονικό διάστημα περιέπεσε στην αφάνεια, λόγω της ψυχικής του κατάρρευσης. Εντούτοις, αυτή συνηγόρησε στην πορεία του χρόνου στη δικαίωσή του. Πιστός στις εσωτερικές εικαστικές του ανησυχίες και χωρίς πάτρωνες, ο Χαλεπάς έδωσε – στην ώριμη κυρίως φάση του – έργα που μπορούν να συγκριθούν με εκείνα των σημαντικότερων εκπροσώπων της Δύσης, σύμφωνα με τα λεγόμενα των μελετητών του και τις διαβεβαιώσεις του Διδάκτορα Κλασικής Αρχαιολογίας (University of Cincinnati) και μικρανεψιού του γλύπτη, Μύρωνος Μπικάκη. Ωστόσο, παραμένει ένα καλλιτεχνικό φαινόμενο με τοπική κατά κύριο λόγο παρουσία, χωρίς ουσιαστικούς συνεχιστές ή εικαστική απήχηση. Οι εγχώριοι – σύγχρονοι και μετεγενέστεροί του – δημιουργοί εκδήλωσαν ενδιαφέρον για τις πρωτότυπες ακαδημαϊκές ή μοντέρνες προτάσεις της Δύσης, θεωρώντας ότι με αυτόν τον τρόπο μπορούσαν να διασφαλίσουν πληρέστερα την καλλιτεχνική τους ταυτότητα. Ταυτόχρονα, ενώ σημείωσε μια σχετικά δυναμική πορεία στο Μόναχο ως κλασικιστής γλύπτης στο πλαίσιο των σπουδών του εκεί (1872-1875), ο Χαλεπάς ήταν και παραμένει σχεδόν απών από τα εκθεσιακά και μουσειακά δρώμενα του εξωτερικού. Εξαίρεση αποτελεί η συμμετοχή του στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού, το 1878 και η μετά θάνατον (1938) «παρουσία» του στην Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης, κατά το διάστημα 1939-1940. Απών είναι επίσης και από το θεωρητικό πεδίο της τέχνης της Δύσης. Εξαίρεση αποτελούν ορισμένες σύντομες αναφορές γύρω από τη ζωή και το έργο του σε ξενόγλωσσα λεξικά, εγκυκλοπαίδειες και γενικές μελέτες νεοελληνικής γλυπτικής, που έχουν γραφεί από Έλληνες ειδικούς της τέχνης, κατά τη διάρκεια των μεταπολεμικών ετών. Η μόνη ερευνητική απόπειρα που γίνεται για τον Χαλεπά από ξένο μελετητή, είναι η ψυχαναλυτική εργασία της Γαλλίδας αρχαιολόγου και Διδάκτορος Φιλοσοφίας Danièle Calvo-Platero (Université X, Nanterre), η οποία υλοποιήθηκε στο πλαίσιο της εκπόνησης της διδακτορικής της διατριβής το 1978 και μεταφράστηκε στα ελληνικά την επόμενη χρονιά. Η απουσία του Χαλεπά από το πολιτισμικό γίγνεσθαι του εξωτερικού δικαιολογείται αν ληφθούν υπόψη οι οικονομικοί – κατά κύριο λόγο – παράγοντες, οι οποίοι επέσπευσαν την επιστροφή του στην Αθήνα το 1876, μετά τη διακοπή της

υποτροφίας που του είχε δοθεί για σπουδές στη Βασιλική Ακαδημία του Μονάχου. Στην απουσία του Χαλεπά από τα έξωθεν τεκταινόμενα θα πρέπει να συνεκτιμηθεί η μετέπειτα περιπέτεια της ψυχικής του υγείας (1878-1902) και ο τρόπος που ο γλύπτης αντιμετώπιστηκε από το συντηρητικό περιβάλλον της Ελλάδας, το οποίο μέχρι τον Μεσοπόλεμο (1923-1940) τον είχε περιθωριοποιήσει κοινωνικά και εικαστικά. Αλλά και στη συνέχεια, παρά την εντός των συνόρων σταδιακή αναγνώριση του Χαλεπά, καταλυτικός παράγοντας στην απουσία του νεανικού ακαδημαϊκού (1870-1878) και ώριμου αφαιρετικού (1902-1938) έργου από τη δυτική πραγματικότητα – που επιζητούσε πλέον τις όλο και πιο καινοτόμες λύσεις στην τέχνη – υπήρξε το περιορισμένο γεωγραφικό εκτόπισμα της χώρας. Αυτό επιδρά στην αντίληψη και κατά συνέπεια στη διαχείριση προβολής της σύγχρονης δημιουργίας εκ μέρους της Ελλάδας, καθιστώντας τη νεότερη καλλιτεχνική παραγωγή του τόπου άγνωστη στο ευρύτερο κοινό της Δύσης.

Στην ιστοριογραφία της νεοελληνικής τέχνης, η μελέτη της περίπτωσης του Χαλεπά από τα τέλη του 19^{ου}, κυρίως όμως από τις αρχές του 20^{ου} έως την αυγή του 21^{ου} αιώνα, επικεντρώνεται σε προσεγγίσεις, που εστιάζουν κατά βάση στον γλύπτη ως άτομο και στη μετάβασή του από τον Ακαδημαϊσμό στη μοντερνικότητα. Εξαίρεση αποτελεί η πιο σφαιρική αντιμετώπιση του θέματος από τον Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης της Δύσης του Πανεπιστημίου Κρήτης Ευγένιο Δ. Μαθιόπουλο. Δεδομένης της νοητικής κατάπτωσης του Χαλεπά, η οποία είναι συνυφασμένη με την πορεία του έργου του, οι περισσότεροι από τους Έλληνες διανοητές που ασχολούνται με τον γλύπτη, εμμένουν σε βιογραφίες του. Αυτές συχνά καταλήγουν σε ευφάνταστες μυθιστορηματικές αφηγήσεις στο πλαίσιο της λογοτεχνικής αδειάς. Στην ίδια λογική, η πλειονότητα των εγχώριων μελετητών του επιδίδεται σε μια αναμόχλευση των αιτιών της ψυχικής του κατάρρευσης. Πολλές φορές, αυτή ενδύεται με ανυπόστατες υποθέσεις, οι οποίες διαιωνίζουν αστικούς μύθους. Παράλληλα, πολλοί από τους ντόπιους στοχαστές, που έχουν εκφραστεί για το έργο του, περιορίζονται σε καταλογογραφήσεις και σε μορφολογικές – στυλιστικές ή δομικές – αναλύσεις της συνολικής του παραγωγής. Με αυτόν τον τρόπο δηλώνουν τον συντηρητισμό τους, που τους εγκλωβίζει σε προσεγγίσεις, οι οποίες είχαν παγιωθεί ως «ορθές» στη σκέψη τους. Συνάμα, αρκετοί επιδίδονται σε ψυχολογικές ερμηνείες των «μεταλογικών» του διατυπώσεων, στηριζόμενοι αποκλειστικά στην παράνοιά του. Αυτές οι προσεγγίσεις ευνοούνται από την αναλυτική μέθοδο τεκμηρίωσης των έργων, που εμφανίστηκε στη Δύση μετά τις δεκαετίες του 1950/60, βάσει των ατομικών κατακτήσεων και των υπαρξιακών ανησυχιών. Η υιοθέτησή τους από τους Έλληνες οπαδούς των νεωτερικών κατευθύνσεων, διευκολύνει – κατά την κρίση τους – την επαφή της χώρας με την προοδευτική έξωθεν επικαιρότητα, στο όνομα του επιθυμητού εκμοντερνισμού. Η

προσκόλληση στις μονομερείς μορφολογικές και αναλυτικές μεθόδους, δεν επιτρέπει την καθολική μελέτη των εικαστικών προϊόντων του Χαλεπά στα ιστορικά-κοινωνικά τους συμφραζόμενα, συγχρονικά και διαχρονικά. Χωρίς να αμφισβητείται η συμβολή των εν λόγω προσεγγίσεων στην έως σήμερα έρευνα γύρω από τον Χαλεπά και το έργο του, η παρούσα διδακτορική διατριβή εμβάθυνε με συνθετικό τρόπο στην ουσιαστική υποδοχή των καλλιτεχνικών προτάσεων του γλύπτη στην ελληνική πραγματικότητα, κατά το διάστημα 1870-2007. Με οδηγό τη «θεωρία της πρόσληψης», που επιδιώκει να αποκαταστήσει το αρχικό περιβάλλον του έργου και να αναβιώσει την ολότητα των ιστορικών και κοινωνικών φαινομένων, ανασυγκροτήθηκαν οι θέσεις των Ελλήνων ειδικών – και μη – της τέχνης, οι οποίοι καταπιάνονται με τον Χαλεπά στη διάρκεια αυτών των ετών. Μέσα από μια κριτική προσέγγιση των τρόπων αισθητικής αποτίμησης της δουλειάς του, η εν λόγω μελέτη παρακολούθησε συγκεντρωτικά τη βιβλιογραφία επί του θέματος, το εύρος της οποίας δείχνει τη σπουδαιότητα της περίπτωσης του γλύπτη. Παράλληλα, εντρύφησε στη σημασία των έργων του Χαλεπά και στη θέση που αυτή απέκτησε στα εκάστοτε πολιτισμικά δεδομένα, εντός των συνόρων. Έτσι, προσπάθησε να συμπληρώσει την έως σήμερα έρευνα για τον γλύπτη και τις συνθέσεις του, με τη φιλοδοξία η κοινωνιολογική διάσταση του θέματος να δώσει το έναυσμα για νέα ερωτήματα στο πεδίο της νεοελληνικής τέχνης και της πολιτιστικής διαχείρισής της. Υπό αυτήν την έννοια, η παρούσα μελέτη – ως αντικείμενο και κυρίως ως μέθοδος τεκμηρίωσης – αποτελεί μια νέα πρόταση στον τρόπο προσέγγισης και προβολής των έργων των Ελλήνων εικαστικών, ώστε να ιδωθούν στην ιστορική τους διαχρονία, μέσα από μια ταυτόχρονη ανάγνωση της νεοελληνικής αισθητικής και ιδεολογίας.

Από το 1870, έτος της πρώτης επίσημης συμμετοχής του Χαλεπά στην έκθεση των δευτέρων «Όλυμπίων», έως το 2007, έτος κατά το οποίο οργανώθηκε από την Εθνική Γλυπτοθήκη της Αθήνας η μεγάλη αναδρομική έκθεση προς τιμήν του, ο γλύπτης απασχολεί σταθερά και πάντα θετικά το ελληνικό πολιτισμικό γίγνεσθαι. Μέσα από τον κριτικό λόγο για τις δημιουργίες του και τη διαχείρισή τους, σκιαγραφείται ο ορίζοντας προσδοκίας στην Ελλάδα αυτών των ετών, που σε μεγάλο βαθμό διατήρησε έναν συντηρητικό χαρακτήρα. Η «ελληνικότητα» με τις ποικίλες της εκφάνσεις, όπως αυτές προέκυψαν από την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους και εξής, κάλυψε τις νεωτερικές αναζητήσεις, που εκδηλώθηκαν στην Ελλάδα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και κατά κύριο λόγο από τις αρχές του 20^{ου} και μετά, για την πρόταξη ενός εκσυγχρονιστικού πολιτισμικού προφίλ. Οι νεωτερικές απόπειρες, που συντελούνταν μέσα από τις διαφορετικές εκδοχές του Μοντερνισμού, όπως αυτές εμφανίζονταν στην πορεία της ιστορίας της νεοελληνικής τέχνης, παρέμειναν το άλλοθι της εντοπιότητας. Σε αυτό το

περιβάλλον, το έργο του Χαλεπά εκθειάζεται αδιάλειπτα από το 1870 έως το 2007 από τους Έλληνες χειριστές του λόγου για την τέχνη, ανεξαρτήτως ιδεολογικού-αισθητικού προσανατολισμού. Οι ντόπιοι εκπρόσωποι του πνεύματος βρίσκουν τόσο στις πρώιμες ακαδημαϊκές όσο και στις ώριμες αφαιρετικές του συνθέσεις τα εχέγγυα της «ελληνικότητας» και του νεωτερισμού, που χρειάζονται για την τόνωση της πολιτισμικής φυσιογνωμίας του τόπου. Σημαντικό ρόλο στην υποδοχή της δουλειάς του γλύπτη στην Ελλάδα παίζει και η συζήτηση για τη σχέση τρέλας-τέχνης. Αυτή άρχισε στο ιδεαλιστικό, νεορομαντικό σκηνικό του τέλους του 19^{ου} αιώνα και οδήγησε στη σταδιακή απενοχοποίησή της. Κατά συνέπεια, η νοητική κατάπτωση του Χαλεπά και ο τρόπος που αυτή επηρέασε το στυλ του, μετά το 1902, ενισχύουν τη συνεχή ενασχόληση κοινού και κριτικών με τον γλύπτη, λόγω της γοητείας, την οποία ασκεί το θέμα της τρέλας. Ωστόσο, η αλλαγή στην υφολογία του θα πρέπει να ιδωθεί σε συνάρτηση και με τη διαμεσολαβημένη ενημέρωση γύρω από την ευρωπαϊκή μοντερνικότητα, την οποία ελάμβανε ο γλύπτης κατά τη διάρκεια του Μεσοπόλεμου, όπως πιστοποιείται από τους μεταπολεμικούς ειδήμονες του έργου του και επιβεβαιώνεται από τον Μύρωνα Μπικάκη.

Στη βάση του ενδιαφέροντος που προκαλεί η περίπτωση του Χαλεπά, οι οπαδοί των ακαδημαϊκών-εθνοκεντρικών τάσεων στην τέχνη του εσωτερικού της χώρας, επιτιμούν τη νεανική του παραγωγή. Στις κλασικιστικές του λύσεις εντοπίζουν με μια απόλυτη επιχειρηματολογία τα στοιχεία εκείνα τα οποία ισχυροποιούν, κατά τη γνώμη τους, την ιθαγένεια των Ελλήνων. Ο Νατουραλιστικός Κλασικισμός της Δύσης είχε καταλήξει να αποτελεί – στη σκέψη τους – τον διάυλο επικοινωνίας της νεότερης με την αρχαία Ελλάδα. Αυτό αποτυπώνεται ξεκάθαρα στο πολιτισμικό γίνεσθαι των ετών 1870-1878, όταν η Ελλάδα επιθυμούσε να συγκροτηθεί μέσα από τα πρότυπα του ευρωπαϊκού Ρομαντικού Εθνικισμού και να επικυρωθεί ως Έθνος με συνοχή, εντός και εκτός των συνόρων. Ως εκ τούτου, τα ακαδημαϊκά γλυπτά του Χαλεπά δέχονται διθυραμβικά σχόλια από τους Έλληνες χειριστές του λόγου για την τέχνη αυτών των ετών. Στην κλασική τους γραφή βλέπουν έναν γνήσιο επίγονο των αρχαίων Ελλήνων δημιουργών. Στην ίδια λογική, οι νατουραλιστικές διατυπώσεις του Χαλεπά γίνονται σταθερά δεκτές στην Ελλάδα των αρχών του 20^{ού} αιώνα. Μετά την αμφισβήτηση της Μεγάλης Ιδέας, πρόβαλλε επιτακτικά η εθνοκεντρική συσπείρωση των Ελλήνων. Έτσι, η ρομαντικά κλασικιστική υφολογία των πρώιμων γλυπτών του, δίνει για μια ακόμη φορά την αίσθηση ότι μπορεί να ενδυναμώσει την «ελληνική» εικόνα της χώρας. Αντίστοιχα, κατά τον Μεσοπόλεμο, οι νεανικές συνθέσεις του Χαλεπά θεωρούνται ότι εξακολουθούν να θωρακίζουν, χάρη στον Κλασικισμό τους, την «εθνική» υπόσταση της Ελλάδας, η οποία είχε κλονιστεί από τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922. Χωρίς διαφοροποίηση, οι ακαδημαϊκές δημιουργίες

του γλύπτη επικαιροποιούνται στο πολιτισμικό σκηνικό της Ελλάδας των πρώτων μεταπολεμικών ετών. Ο Κλασικισμός των συγκεκριμένων δημιουργιών αποτελεί σημείο αναφοράς, καθώς δίνει εκ νέου την εντύπωση ότι μπορεί να αποκαταστήσει την «εθνική» αβεβαιότητα, που καλλιέργησαν στο εσωτερικό της χώρας ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος (1939-1940), τα Δεκεμβριανά (1944-1945) και ο Εμφύλιος (1946-1949). Ακολούθως, επανεκτιμώνται κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας (1967-1974) στο όνομα του εθνοκεντρισμού, που προωθείται από το ολοκληρωτικό καθεστώς με στόχο την πολιτισμική χειραγώγηση της κοινωνίας για την εδραίωση της εξουσίας των Συνταγματαρχών. Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1950/60/70, οι Έλληνες διανοούμενοι, που υπερασπίζονταν ιδεοληπτικά τα παραδεγμένα κλασικιστικά ιδανικά στην τέχνη, επαναλαμβάνουν τις κατοχυρωμένες στον χρόνο θέσεις, τις οποίες είχαν διατυπώσει οι προηγούμενοι εθνοκεντρικοί εκπρόσωποι του πνεύματος για το πρώιμο έργο του Χαλεπά. Με αυτόν τον τρόπο, που τους προφυλάσσει από κριτική, επιβεβαιώνουν τον συντηρητικό αισθητικό τους προσανατολισμό. Παράλληλα, αποκτούν την πεποίθηση ότι επικυρώνουν τις δικές τους απόψεις. Έτσι, συνεχίζουν να διακρίνουν στον Κλασικισμό των νεανικών του γλυπτών τα χαρακτηριστικά εκείνα, που προάγουν την εντοπιότητα, όπως αυτή οικοδομήθηκε μέσα από τα αρχαιοελληνικά ιδεώδη. Από το 1870 έως και την πτώση της Χούντας, οι ντόπιοι θιασώτες του Ακαδημαϊσμού εστιάζουν αποκλειστικά στην πρώιμη δουλειά του Χαλεπά, στη γραμμή των εθνοκεντρικών τους απαιτήσεων. Για τα δε «μεταλογικά» του έργα, ουδέποτε παίρνουν αρνητική θέση, από το 1902 έως τη δεκαετία του 1970. Αντίθετα, δικαιολογούν την «παρέκκλιση» του γλύπτη από τον Κλασικισμό ως απότοκο της παράνοιάς του, αποτυπώνοντας για μια ακόμη φορά την αισθητική τους που συγκροτείται στη βάση του δεσμευτικού εθνοκεντρισμού.

Οι εγχώριοι εκφραστές της αλλαγής επαινούν με τη σειρά τους τη συνολική παραγωγή του Χαλεπά, από την αυγή του 20^{ου} αιώνα έως το 2007. Υπό την απειλή της «εθνικής» απομόνωσης του τόπου, αναγνωρίζουν στα έργα του γλύπτη τον δικό τους εκπρόσωπο. Η απειλή αυτή ισχυροποιήθηκε μετά την εθνοκεντρική αναδίπλωση των Ελλήνων, την οποία επέτειναν η αποτυχία του μεγαλοϊδεατικού οράματος και η Μικρασιατική Καταστροφή. Συνέχισε να είναι αισθητή μετά την εθνοκεντρική σύμπτυξη της ελληνικής κοινωνίας, στην οποία οδήγησαν ο πόλεμος του 1940 και η παρεπόμενη κοινωνικοπολιτική αναταραχή στο εσωτερικό της χώρας. Ακολούθως, εντάθηκε εκ νέου στο απολυταρχικό περιβάλλον της Χούντας και συντηρήθηκε από την προγονολατρεία των Ελλήνων κατά τη Μεταπολίτευση (1974-2007). Μέσα από τις νεανικές και τις όψιμες δημιουργίες του γλύπτη, οι Έλληνες υπερασπιστές του Μοντερνισμού διακρίνουν τα πρωτοποριακά εκείνα γνωρίσματα, τα οποία θεωρούν ότι διευκολύνουν την επαφή με τη Δύση της

νεωτερικότητας, για την επίτευξη του εκσυγχρονισμού της χώρας. Στο πλαίσιο, όμως, του κυρίαρχου ελληνοκεντρισμού, που καλλιεργούσε η πάγια ανάγκη «εθνικής» επιβεβαίωσης, το ιδεολόγημα της ιθαγένειας λειτούργησε περιοριστικά σε πολιτισμικό επίπεδο, από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και εξής. Το ιδεολόγημα αυτό επισκίασε την έννοια της μοντερνικότητας. Ακόμη και όταν αυτή χρησιμοποιήθηκε, είχε αναχθεί κατ' ουσίαν σε πρόσχημα «ελληνικότητας». Υπό αυτό το πρίσμα θα πρέπει να ιδωθεί η θετική αποτίμηση των κλασικιστικών γλυπτών του Χαλεπά από τους Έλληνες νεωτεριστές των ετών 1902-2007, οι οποίοι δεν μπόρεσαν να παραβλέψουν την αρτιότητα των ακαδημαϊκών του έργων. Ωστόσο, ακόμη και σε αυτά, τονίζουν την πρωτοτυπία του Χαλεπά. Σταθεροί στις σκέψεις τους, που αναπαράγονται εμμονικά από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα έως και τη μεταπολεμική εποχή για την ενδυνάμωση των υστεροτέρων τοποθετήσεων, διατείνονται – στην πλειοψηφία τους – ότι ο υποκειμενισμός και ο Ρεαλισμός της ακαδημαϊκής του τεχνοτροπίας διαφοροποιούν τον Χαλεπά από τους στυλιζαρισμένους ομοτέχνους του. Κατά την κρίση τους, τα στοιχεία αυτά τον καθιστούν πρώιμα πρωτοποριακό. Με αυτήν τους την επιχειρηματολογία, η οποία κινείται ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν, αποτυπώνουν την αισθητική ασάφεια που επικρατεί στην Ελλάδα του 20^{ου} και του 21^{ου} αιώνα. Πέρα από τις ακαδημαϊκές συνθέσεις του, οι ίδιοι χειριστές του λόγου για την τέχνη επικεντρώνονται στις «μεταλογικές» του διατυπώσεις. Σε αυτές ανιχνεύουν κατά κύριο λόγο τα διαπιστευτήρια της νεωτερικότητας, που χρειάζονται για την προάσπιση της εκσυγχρονιστικής πολιτιστικής ταυτότητας του τόπου, μιας και η τρέλα έχει προταθεί ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ως δείγμα πρωτοποριακής έκφρασης. Ωστόσο, το καινοφανές προβάλλει δέσμιο των ελληνοκεντρικών πολιτιστικών αναζητήσεων, που φορτίζουν με ένα συντηρητικό πρόσημο την εγχώρια αισθητική από την αυγή του 20^{ου} αιώνα και εξής. Έτσι, οι Έλληνες των δύο πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα, οι οποίοι ευαγγελίζονταν την πολιτισμική αναμόρφωση της χώρας, βλέπουν στον όψιμο Χαλεπά έναν γλύπτη ισάξιο των Ευρωπαίων νεωτεριστών, στη βάση του αδιασάφητου Μοντερνισμού, που συχνά είχε προωθηθεί μέσα από εκλεκτικιστικές λύσεις. Στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, όταν η συγχώνευση του δυτικότροπου Μοντερνισμού με την τοπική παράδοση αντιτείνονταν στον κατεστημένο Ακαδημαϊσμό, οι ώριμες δημιουργίες του εικαστικού γίνονταν δεκτές ως πρωτοποριακές, μέσα από ένα σχήμα που προέκρινε έναν νεωτερισμό, ο οποίος θεμελιώθηκε γύρω από την έννοια της εντοπιότητας. Κατά συνέπεια, ο Χαλεπάς παρουσιάζεται ως ένας ρηζικέλευθος δημιουργός, που δεν ξεχνά τις «ελληνικές» ρίζες του. Στα μεταπολεμικά χρόνια, οι υπέρμαχοι του νεωτερισμού εντός των συνόρων δεν τολμούν να απομακρυνθούν από αυτό που είχε κατασταλάξει ως «μοντέρνο» στη συνείδησή τους. Φοβούμενοι την έκθεση σε κριτική, επαναδιατυπώνουν – σε μεγάλο βαθμό – τις

«νεωτερικές» θέσεις που είχαν εκφράσει οι προκάτοχοί τους γύρω από τον «μεταλογικό» Χαλεπά, προκειμένου να νομιμοποιήσουν τις δικές τους. Έτσι, υπογραμμίζουν με τη σειρά τους τη μοντερνικότητα της ύστερης, αφαιρετικής παραγωγής του γλύπτη, στην οποία διακρίνουν συνάμα και «ελληνικά» γνωρίσματα. Η «ελληνικότητα», άλλωστε, υπήρξε ρυθμιστικός παράγοντας για την επανεκτίμηση τόσο των ακαδημαϊκών όσο και των «μεταλογικών» συνθέσεων του Χαλεπά στην ελληνική πραγματικότητα, που αξίωνε την αισθητική αναδιάρθρωση από την ανατολή του 20^{ου} αιώνα έως το 2007. Γύρω από αυτήν την έννοια της «ελληνικότητας», συγκροτήθηκε ο εγχώριος μοντερνιστικός προσανατολισμός αυτών των ετών, που διατηρεί έναν συντηρητικό, κατά βάση, χαρακτήρα.

Η συζήτηση για τον Χαλεπά και το συνολικό του έργο, η οποία παρακολουθεί την ελληνική ιστορία, την αισθητική ιδεολογία του τόπου και την ιστοριογραφία της νεοελληνικής τέχνης από το 1870 έως το 2007, ενισχύει την παρουσία του γλύπτη στο εικαστικό γίγνεσθαι του εσωτερικού της χώρας. Αυτό αποδεικνύεται μέσα από τις ποικίλες, δημόσιες και ιδιωτικές, πολιτιστικές δράσεις και εκθέσεις, που γίνονται προς τιμήν του, κυρίως από τον Μεσοπόλεμο και εξής, όταν η δουλειά του επανακαλύπτεται και δεξιώνεται στο πλαίσιο της εντός των συνόρων «νεωτερικότητας». Η δραστηριότητα που σημειώνεται, συντείνει στην αναγνώριση-καταξίωση του Χαλεπά στα ελληνικά δεδομένα. Ταυτόχρονα, μέσα από τη θεσμική αξιοποίηση-προβολή των ακαδημαϊκών και των όψιμών του δημιουργιών ισχυροποιείται η «ελληνική» ή η «εκσυγχρονιστική» πολιτισμική εικόνα της χώρας, που προσδιορίζεται αδιαλείπτως από το αίτημα της ιθαγένειας. Στην ίδια κατεύθυνση, η περίπτωση του Χαλεπά συνεχίζει να απασχολεί την ελληνική πραγματικότητα από το 2007 και εξής, με μια μειωμένη ωστόσο ένταση σε ποσοτικό και σε ποιοτικό επίπεδο. Με εφιαλτήριο τις προγενέστερες σκέψεις, χωρίς νέο κριτικό λόγο ή νέες προσεγγίσεις και χωρίς να λειτουργούν ως φορείς υπενθύμισης κάποιου επετειακού γεγονότος, η ζωή και το έργο του γλύπτη παραμένουν στην επικαιρότητα, στον απόηχο της προβολής που γνώρισε, με αφορμή την αναδρομική έκθεση στην Εθνική Γλυπτοθήκη της Αθήνας, το 2007. Ως εκ τούτου, κατά το χρονικό διάστημα 2008-2017, εντοπίζονται είκοσι τρεις βιογραφικές και εργογραφικές αναφορές στον γλύπτη, οι οποίες γίνονται από Έλληνες ειδήμονες και μη της τέχνης.¹ Παράλληλα, απλοί ντόπιοι θεατές, που εκτιμούν τη δουλειά του, δημιουργούν σελίδες για τον ίδιο και

¹ Βλ. Ανώνυμος, χ.χ.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2008, 8-51.- Ζιώζιου, 2008, 72-75. Ανώνυμος, 2009.- Μπόλης, 2009, 9-143.- Στειακάκης, 2009.- Στειακάκης, 2010.- Καραϊσκού, 2011, 27-28.- Λυδάκης, 2011, 80-100.- Στειακάκης, 2011α.- Φιλίστωρ, 2011.- Χριστοδούλου, 2011.- Διαμαντοπούλου, 2012, 41-92, 94, 117-118, 130.- Κατσαράκης, 2013.- Στειακάκης, 2013α.- Στειακάκης, 2013δ, 10.- Γουλάκη-Βουτυρά, 2014, 37-47.- Κολοβού, 2014.- Φιλιπότης, 2014, 34.- Κουσελά – Στειακάκης, 2016.- Μουρατίδης, 2016.- Ντούρου, 2016.- Κάλφας, 2017.

τα έργα του σε τόπους κοινωνικής δικτύωσης.² Αντίστοιχα, βίντεο για τον βίο και το έργο του ανεβαίνουν στον χώρο του διαδικτύου.³ Η τρέλα του Χαλεπά έδωσε το έναυσμα για τη συγγραφή και το ανέβασμα δύο θεατρικών στην Ελλάδα μετά το 2007, που πραγματεύονται την ταραγμένη του ζωή.⁴ Σε κοινή γραμμή, το 2010 κυκλοφόρησε στο εσωτερικό της χώρας μια βιογραφική ταινία για τον γλύπτη.⁵ Στο πλαίσιο της γοητείας που προκαλεί η περίπτωση του Χαλεπά γράφονται εντός των συνόρων τρία ποιήματα για τον δημιουργό,⁶ ενώ εκδίδεται και ένα βιβλίο για παιδιά.⁷ Σε αυτό το περιβάλλον, που συντείνει στη γνωστοποίηση του έργου του γλύπτη, υλοποιήθηκαν με ιδιωτική πρωτοβουλία δύο εκθέσεις για τον Χαλεπά και τις «μεταλογικές» του δημιουργίες στην Αθήνα, από το 2010 έως το 2016.⁸ Παρακολουθώντας την αντιμετώπιση του έργου του Χαλεπά μέσα στον χρόνο, η διάχυση των αποτελεσμάτων της παρούσας κοινωνικοϊστορικής ερευνητικής απόπειρας, πέρα από τη συμβολή της στο πεδίο της ιστοριογραφίας της νεοελληνικής τέχνης, θα μπορέσει να οικοδομήσει τη γέφυρα με το μέλλον για την εκ νέου προβολή των καλλιτεχνικών προτάσεων του γλύπτη, με άξονα το ομόχρονο και υστερόχρονο υλικό υποδοχής του. Έτσι, μέσα από την οπτική της πολιτιστικής διαχείρισης, το φαινόμενο «Χαλεπάς» θα αποκτήσει πιο ισχυρό και σταθερό παρόν στη βάση της καθολικότητάς του στο σύγχρονο ελληνικό αισθητικό περιβάλλον.

² Βλ. <https://www.facebook.com/GiannoulesChalepasGiannoulisChalepas/?fref=ts> [ημ. πρόσβ. 10/12/2015].- <https://www.facebook.com/pages/%CE%93%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B7%CF%82-%CE%A7%CE%B1%CE%BB%CE%B5%CF%80%CE%AC%CF%82/901214989901806?fref=ts> [ημ. πρόσβ. 10/12/2015].- <https://www.facebook.com/christos.theofilis.1/?fref=ts> [ημ. πρόσβ. 10/12/2015].

³ Βλ. Τζάβαλος, 2008.- Κριαρή, 2011.- Gaiti, 2013.- Πάνας, 2013α.- Πάνας, 2013β.- Πάνας, 2013γ.- Πάνας, 2013δ.- Πάνας, 2014α.- Πάνας, 2014β.- Σκάρη, 2015.- <https://www.youtube.com/watch?v=2nk42pTaNYc> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].- <https://www.youtube.com/watch?v=TFDKtv8Uku8> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].- <https://www.youtube.com/watch?v=Ac5VZoRMxjI> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].

⁴ Με τη συμπαραγωγή του Ελληνικού Φεστιβάλ και του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Αγρινίου, παρουσιάστηκε στη Μικρή Επίδαυρο στις 6 και 7 Ιουλίου του 2007 το βιογραφικό έργο του Θεωρή Γκόνη (1956) *Ο ξεπεσμένος δερβίσης*, σε σκηνοθεσία του ιδίου. Βλ. Γκόνης, 2007. Τρία χρόνια αργότερα, ανέβηκε από το «Θέατρο Τέσσερις Εποχές» στην Αθήνα το επίσης βιογραφικό έργο «Γιαννούλης Χαλεπάς. Η Κοιμωμένη μου» (βλ. <http://theatrotesserisepoxes.gr/%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B7%CF%82-%CF%87%CE%B1%CE%BB%CE%B5%CF%80%CE%AC%CF%82-%CE%B7-%CE%BA%CE%BF%CE%B9%CE%BC%CF%89%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B7-%CE%BC%CE%BF%CF%85/> [ημ. πρόσβ. 10/12/2015]), που σκηνοθέτησε ο ηθοποιός Γιάννης Μόρτζος.

⁵ Ακολουθώντας τη λογική ενός δραματοποιημένου ντοκιμαντέρ, η σκηνοθέτης Στέλλα Αρκέντη υπέγραψε τη βιογραφική ταινία για τον γλύπτη με τίτλο «Εγώ ο Γιαννούλης Χαλεπάς», που βγήκε στις κινηματογραφικές αίθουσες της Ελλάδας το 2010. Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=6OZK4IRXmuU> [ημ. πρόσβ. 8/12/2015].

⁶ Βλ. Γκολίτσης, 2013, 21.- Πετροπούλου-Κουντούρη, 2011, 13-14.- Γκρης, 2014, 48.

⁷ Ζίζα Ανδρεάδη, 2010, 12-110.

⁸ Έργα της ώριμης φάσης του γλύπτη προβλήθηκαν σε ατομικό επίπεδο στη «Gallery Kalfayan» στην Αθήνα, από τις 13 Ιανουαρίου έως τις 13 Φεβρουαρίου του 2010. Βλ. <http://www.kalfyangalleries.com/new/index23en.htm> [ημ. πρόσβ. 27/12/2015]. Δημιουργίες της ύστερης παραγωγής του παρουσιάστηκαν στο πλαίσιο της ομαδικής έκθεσης «Hygnos Project» της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών στην Αθήνα, από τις 18 Απριλίου έως τις 18 Ιουνίου του 2016. Βλ. <http://www.sgt.gr/gre/SPG1527> [ημ. πρόσβ. 18/4/2016]. Για τις εν λόγω δύο εκθέσεις δεν εκδόθηκε κατάλογος. Παράλληλα, δεν εντοπίστηκε κάποιο πιο ειδικό σχόλιο στον περιοδικό και ημερήσιο Τύπο. Ως αποτέλεσμα, δεν κατέστη εφικτός ο ακριβής αριθμητικός προσδιορισμός των έργων που εκτέθηκαν.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Ελληνόγλωσση¹

- Α., 1900, «Ποιητικά συλλογαί», *Τὸ Περιοδικόν μας* 3 (15.4.1900), 125.
- Α.Α., 1934, «Μία ώραία τελετή. Τὰ 80 χρόνια δύο μεγάλων Κυκλαδιτῶν καλλιτεχνῶν. Ὁ “ἐρημίτης” Ἀριστομένης Προβελέγγιος καὶ ὁ “θεόπνευστος ἀγράμματος” Γιαν. Χαλεπᾶς», ἔφημ. *Ἀκρόπολις* (19.11.1934), 1-2.
- Αγαθονίκου, Ἐφη, 2001², «Το Παρίσι και οι Ἕλληνες ζωγράφοι του 19^{ου} αἰώνα», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (επιστημονική επιμέλεια – εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αἰῶνες ελληνικῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τις συλλογές της Εθνικῆς Πινακοθήκης και του Ἰδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα, 77-87.
- Αγραντώνη, Χριστίνα, 2003, «Βιομηχανία», στο: Χρήστος Χατζιωσήφ (επιστημονική επιμέλεια), *Ἱστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αἰῶνα. Οι ἀπαρχές 1900-1922*, τόμ. Α΄ 1, Αθήνα, 173-221.
- Αδαμοπούλου, Αρετή, 2000, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη. Εικαστικές παρεμβάσεις στο χώρο*, Θεσσαλονίκη.
- Ades, Dawn, 2005, «Νταντὰ καὶ Σουρεαλισμός», στο: Νίκος Στάγκος (ἐπιμέλεια), *Ἐννοιες τῆς Μοντέρνας Τέχνης. Ἀπὸ τὸν Φωβισμό στὸν Μεταμοντερνισμό*, μτφρ. ἀπὸ τὰ ἀγγλικά Ἀνδρέας Παππᾶς, Αθήνα, 163-201.
- Adorno, Theodor W., 2000, *Αισθητική θεωρία*, μτφρ. ἀπὸ τα γερμανικά Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα.
- Αθάνατος, Κώστας, 1922, «Ὁ Χαλεπᾶς», ἔφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (17.5.1922).
- Αθάνατος, Κώστας, 2004, «Ὁ Χαλεπᾶς», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια) *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 104-105.
- Αθηναία, Ἐιρήνη, 1930, «Ὁ κ. Παπανδρέου διὰ τὴν πνευματικὴν μας ἀναγέννησιν», ἔφημ. *Ἐστία* (15.8.1930).
- Αλαβάνος, Νικόλαος Κ., 1952, «Τὸ ζήτημα τῆς “Κοιμωμένης”», ἔφημ. *Ἀστὴρ τῆς Τήνου* (16.9.1952).

¹ Για την πρωτότυπη ἔκδοση των μεταφρασμένων στα ελληνικά πηγών, οι οποίες εντάσσονται στην παρούσα κατηγορία, βλ. την ενότητα 3. «Πρωτότυπες εκδόσεις μεταφρασμένων μελετών», 325-328.

- Αλαβάνος, Νικόλαος Κ., 1999, «Τὸ ζήτημα τῆς “Κοιμωμένης”», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Ἀθήνα, 21-23.
- Αλεξανδροπούλου, Σούλα, 1975, «Ὁ “Ἑλληνικὸς Μῆνας”», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (23.11.1975), 2.
- Αλεξίου, Ἴελλη, 1971, «Λίγα λόγια γιὰ τὸν Φώτη Κόντογλου», *Αἰολικὰ Γράμματα* 6 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1971), 501.
- Αλεξίου, Νίκος, 1961, *Καινούργια Ἐποχὴ* (Φθινόπωρο – Χειμῶνας 1961), 242.
- Αλεξίου, Νίκος, 1962, *Νέες Μορφές* 6 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1962), 53-54.
- Αλεξίου, Νίκος, 1963, «Εἰκαστικὲς τέχνες», *Καινούργια Ἐποχὴ* (1963), 290.
- Αλεξίου, Νίκος, 1976, *Καινούργια Ἐποχὴ* (Ἄνοιξη – Καλοκαίρι 1976), 194-197.
- Αλιβιζάτος, Νίκος, 1983, *Οἱ πολιτικοὶ θεσμοὶ σε κρίση. 1922-1974. Ὅψεις τῆς ἐλληνικῆς ἐμπειρίας*, Ἀθήνα.
- Αλιβιζάτος, Νίκος, 2003, «Ἡ ἴδρυση τοῦ Συμβουλίου τῆς Επικρατίας το 1928: Ἐνα ἱστορικὸ παράδοξο», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (ἐπιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Ἱστορία τῆς Ἑλλάδας τοῦ 20^{οῦ} αἰῶνα. Ὁ Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμ. Β΄ 2, Ἀθήνα, 245-258.
- Αλκυῶν, 1901-1902, «Ἡ τέχνη πρυτανεύουσα», *Πινακοθήκη*, ἔτος Α΄, τόμ. Α΄, τχ. 1 (1901-1902) 14-15.
- Α.Μ., 1872, «Καλλιτεχνικά», ἐφημ. *Παλιγγενεσία* (30.12.1872).
- Ἀμύντας (Κεραμόπουλος, Ἀντώνιος Δ.), 1928, «Τὰ σκίτσα τοῦ Χαλεπά», ἐφημ. *Ἡ Βραδυνή*, ἀρ. φύλλου 2395 (31.5.1928), 3.
- Ἀνδρεάδη, Ἴεφη, 1972, ἐφημ. *Τὸ Βῆμα* (22.4.1972).
- Ἀνδρεάδη, Ἴεφη, 2002, «Ἡ πρόκληση τῶν χρόνων τοῦ ’60. Οἱ ιδιοτυπίες τῆς ἐλληνικῆς καλλιτεχνικῆς σκηνῆς καὶ ἡ εἰκαστικὴ κριτικὴ στὴν Ἀθήνα», στο: Δημήτρης Παυλόπουλος (ἐπιμέλεια), *Νεοελληνικὴ τέχνη*, τόμ. ΝΑ΄, ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή. Ἐπτὰ Ἡμέρες*, Ἀθήνα, 160-163.
- Ἀνταλ, Φρέντερικ, 1999, *Μελέτες ἱστορίας τῆς τέχνης*, μτφρ. ἀπὸ τα ἀγγλικά Ἀνδρέας Παππᾶς, Ἡράκλειο.
- Ἀντωνάκου, Ντιάνα, 1961α, *Ἡὼς* 50 (1961), 75.
- Ἀντωνάκου, Ντιάνα, 1961β, «Εἰκαστικὲς τέχνες», *Ἡὼς* 51 (1961), 64.
- Ἀντωνάκου, Ντιάνα, 1963, *Ἡὼς* 66-77 (1963), 306-307.
- Ἀντωνάκου, Ντιάνα, 1965α, *Ἀρχιτεκτονικὴ* 53 (Σεπτέμβριος – Ὀκτώβριος 1965), 85-86.

- Αντωνακάτου, Ντιάνα, 1965β, «Στὸν Λόφο τῶν Μουσῶν. Τὰ Παναθήναια τῆς Συγχρόνου Γλυπτικῆς. Οἱ Ἑλληνες γλύπτες», *Ἡὼς* 89 (1965), 52.
- Αντωνακάτου, Ντιάνα, 1966α, *Ἡὼς* 91 (1966), 51.
- Αντωνακάτου, Ντιάνα, 1966β, «Διετὴς Ἑκθεση Γλυπτικῆς Φιλοθέης», *Ἀρχιτεκτονικὴ* 59 (Οκτώβριος-Νοέμβριος 1966), 74-75.
- Αντωνακάτου, Ντιάνα, 1967, «Ἡ 9^η Πανελλήνιος Ἑκθεσις», *Ἀρχιτεκτονικὴ* 63 (Ἰούνιος – Ἰούλιος 1967), 89-94.
- Αντωνακάτου, Ντιάνα, 1968, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Ἑλληνικὰ Θέματα* 153 (Νοέμβριος 1968), 371.
- Αντωνοπούλου, Ζέτα, 2003, *Τα υπαίθρια γλυπτά της Αθήνας – Υπαίθρια γλυπτική, 1834-2004*, Αθήνα.
- Ανώνυμος, 1875α, ἐφημ. *Ἐφημερίς* (3.1.1875).
- Ανώνυμος, 1875β, ἐφημ. *Ἐφημερίς* (27.6.1875).
- Ανώνυμος, 1875γ, «Ὀλυμπιακὰ ΙΕ'», ἐφημ. *Μέλλον*, ἀρ. φύλλου 1265 (20.9.1875), 1.
- Ανώνυμος, 1876α, ἐφημ. *Λαός* (8.6.1876).
- Ανώνυμος, 1876β, ἐφημ. *Στοά* (15.10.1876).
- Ανώνυμος, 1876γ, ἐφημ. *Ἐφημερίς* (18.10.1876).
- Ανώνυμος, 1878α, ἐφημ. *Ἐφημερίς* (3.12.1878).
- Ανώνυμος, 1878β, *Παρνασσὸς Β'* (1878), 238-240.
- Ανώνυμος, 1879, ἐφημ. *Παλιγγενεσία* (19.9.1879)
- Ανώνυμος, 1885α, ἐφημ. *Παλιγγενεσία* (8.1.1885).
- Ανώνυμος, 1885β, ἐφημ. *Ἔρα* (22.4.1885).
- Ανώνυμος, 1885γ, ἐφημ. *Παλιγγενεσία* (22.4.1885).
- Ανώνυμος, 1885δ, ἐφημ. *Ἔρα* (23.4.1885).
- Ανώνυμος, 1885ε, ἐφημ. *Ἔρα* (24.4.1885).
- Ανώνυμος, 1885ζ, ἐφημ. *Παλιγγενεσία* (2.5.1885).
- Ανώνυμος, 1888, ἐφημ. *Ἐβδομάς* (22.11.1888).
- Ανώνυμος, 1889, ἐφημ. *Ἐστία* (8.1.1889), 18.
- Ανώνυμος, 1891α, «Πνευματικὸν βιβλίον», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (26.2.1891).
- Ανώνυμος, 1891β, «Βασιλεὺς πνευματιστῆς. Ὁ Κάρολος Β' καὶ ἡ κυρία Φρίτς», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (13.10.1891).
- Ανώνυμος, 1891γ, «Βασιλεὺς πνευματιστῆς. Ὁ Κάρολος Β' καὶ ἡ κυρία Φρίτς», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (14.10.1891).

- Ανώνυμος, 1891δ, «Τὰ δοκουμέντα», έφημ. *Τὸ Ἄστυ* (18.10.1891).
- Ανώνυμος, 1891ε, «Τὰ δοκουμέντα», έφημ. *Τὸ Ἄστυ* (19.10.1891).
- Ανώνυμος, 1891ς, «Ἡ τηλεπάθεια», έφημ. *Τὸ Ἄστυ* (29.10.1891).
- Ανώνυμος, 1891ζ, «Ἡ τηλεπάθεια», έφημ. *Τὸ Ἄστυ* (30.10.1891).
- Ανώνυμος, 1891η, έφημ. *Ἐφημερίς* (11.11.1891).
- Ανώνυμος, 1892α, «Ἐντυπώσεις ἐν νεκροφανεΐα», έφημ. *Τὸ Ἄστυ* (23.12.1892).
- Ανώνυμος, 1892β, «Ἐντυπώσεις ἐν νεκροφανεΐα», έφημ. *Τὸ Ἄστυ* (24.12.1892).
- Ανώνυμος, 1894, *Εἰκονογραφημένη Ἐστία* 1 (1894).
- Ανώνυμος, 1900, «Ἄρθρο τοῦ Ρεναΐου Βερτελώ περὶ τοῦ γλύπτου Αὐγούστου Ροντέν», *Τὸ Περιοδικόν μας* 17 (1.11.1900), 190-191.
- Ανώνυμος, 1901α, «Εἰκαστικαὶ τέχναι», *Παναθήναια*, τόμ. Β΄, τχ. 15 (1901), 119.
- Ανώνυμος, 1901β, «Ἐσωτερισμὸς καὶ πνευματισμὸς», *Τὸ Περιοδικόν μας* 25 (1.1.1901), 21-22.
- Ανώνυμος, 1901γ, «Ἀρνόλδος Μπαϊκλιν», *Τὸ Περιοδικόν μας* 22 (15.1.1901), 305-306.
- Ανώνυμος, 1901δ, έφημ. *Ἐμπρός* (1.11.1901), 2.
- Ανώνυμος, 1901ε, έφημ. *Ἐμπρός* (2.11.1901), 1.
- Ανώνυμος, 1901ς, έφημ. *Ἐμπρός* (4.11.1901), 2.
- Ανώνυμος, 1901ζ, έφημ. *Ἐμπρός* (6.11.1901), 1-2.
- Ανώνυμος, 1901η, έφημ. *Ἐμπρός* (7.11.1901), 1-4.
- Ανώνυμος, 1901θ, έφημ. *Ἐμπρός* (8.11.1901), 1-4.
- Ανώνυμος, 1901ι, έφημ. *Ἐμπρός* (9.11.1901), 1-4.
- Ανώνυμος, 1901κ, έφημ. *Ἐμπρός* (10.11.1901), 1-4.
- Ανώνυμος, 1901λ, έφημ. *Ἐμπρός* (11.11.1901), 1-4.
- Ανώνυμος, 1901μ, έφημ. *Ἐμπρός* (12.11.1901), 1-4.
- Ανώνυμος, 1901ν, έφημ. *Ἐμπρός* (13.11.1901), 1.
- Ανώνυμος, 1901ξ, έφημ. *Ἐμπρός* (14.11.1901), 1.
- Ανώνυμος, 1901ο, έφημ. *Ἐμπρός* (15.11.1901), 3.
- Ανώνυμος, 1901π, έφημ. *Ἐμπρός* (17.11.1901), 1.
- Ανώνυμος, 1901ρ, *Παναθήναια*, τόμ. Γ΄, τχ. 30 (31.12.1901), 175.
- Ανώνυμος, 1901-1902, «Καλλιτεχνικὴ κίνησις», *Πινακοθήκη*, ἔτος Α΄, τόμ. Α΄ (1901-1902), 21-22.
- Ανώνυμος, 1902, *Πινακοθήκη*, ἔτος Α΄, τόμ. Α΄, τχ. 11 (Ἰανουάριος 1902), 251-255.

- Ανώνυμος, 1903α, «Φαινόμενα και πράγματα», *Ὁ Νουμᾶς* 1 (2.1.1903), 5.
- Ανώνυμος, 1903β, *Παναθήναια*, τόμ. Ζ', τχ. 76 (30.11.1903), 124-125.
- Ανώνυμος, 1903γ, «Ἡ ἔκθεσις τῆς Νέας Τέχνης», ἔφημ. *Τὸ Νέον Ἄστυ* (11.12.1903).
- Ανώνυμος, 1904, «Ζωγραφικὴ», *Πινακοθήκη*, ἔτος Δ', τόμ. Δ', τχ. 35 (Ἰανουάριος 1904), 224.
- Ανώνυμος, 1905, «Τέχνη καὶ πολιτισμός», *Πινακοθήκη*, ἔτος Ε', τόμ. Δ'-Ε', τχ. 58 (Δεκέμβριος 1905), 189.
- Ανώνυμος, 1907, «Γράμματα καὶ τέχναι», *Πινακοθήκη*, ἔτος Ζ', τόμ. Ζ', τχ. 78 (Αὔγουστος 1907), 106-107.
- Ανώνυμος, 1909α, *Παναθήναια*, τόμ. Η', τχ. 205 (15.4.1909), 9-14.
- Ανώνυμος, 1909β, *Πινακοθήκη*, ἔτος Θ', τόμ. Θ', τχ. 101-102 (Αὔγουστος 1909), 107-108.
- Ανώνυμος, 1910α, *Ὁ Καλλιτέχνης* 2 (Μάιος 1910), 53-55.
- Ανώνυμος, 1910β, «Τὸ πορτραίτο», *Ὁ Καλλιτέχνης* 5 (Αὔγουστος 1910), 153.
- Ανώνυμος, 1911α, *Ὁ Καλλιτέχνης* 12 (Μάρτιος 1911), 397-398.
- Ανώνυμος, 1911β, «Ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ Γκζέλ – Γνώμες περὶ τῆς τέχνης τοῦ Ροντέν», *Γράμματα* [Ἀλεξάνδρεια] 7-8 (Αὔγουστος – Σεπτέμβριος 1911), 211-212.
- Ανώνυμος, 1912α, *Ὁ Καλλιτέχνης* 25 (Ἀπρίλιος 1912), 25-26, 66.
- Ανώνυμος, 1912β, *Ὁ Καλλιτέχνης* 26 (Μάϊος 1912), 66.
- Ανώνυμος, 1913, «Ἑλληνικὴ γλυπτικὴ καὶ σύγχρονος τέχνη», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΓ', τόμ. Δ', τχ. 148-149 (Ἰούνιος – Ἰούλιος 1913), 68-69.
- Ανώνυμος, 1914, «Γράμματα καὶ τέχναι», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΔ', τόμ. Δ', τχ. 165-166 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1914), 139-142.
- Ανώνυμος, 1915α, «Γράμματα καὶ τέχναι», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΔ', τόμ. ΙΔ', τχ. 168 (Φεβρουάριος 1915), 173-176.
- Ανώνυμος, 1915β, «Γράμματα καὶ τέχναι», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΕ', τόμ. ΙΕ', τχ. 170 (Ἀπρίλιος 1915), 28.
- Ανώνυμος, 1916, ἔφημ. *Ἡ Ἑσπερία* (Ἰούλιος 1916).
- Ανώνυμος, 1917α, *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΖ', τόμ. ΙΖ', τχ. 194-195 (Ἀπρίλιος – Μάϊος 1917), 27-30.
- Ανώνυμος, 1917β, «Αὔγουστος Ροντέν», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΖ', τόμ. ΙΖ', τχ. 200-201 (Ὀκτώβριος – Νοέμβριος 1917), 97-98.

- Ανώνυμος, 1917γ, «Καλλιτεχνικαὶ ἐκθέσεις», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΖ΄, τόμ. ΙΖ΄, τχ. 202 (Δεκέμβριος 1917), 113-114.
- Ανώνυμος, 1918α, ἔφημ. *Ἐλεύθερος Τύπος* (7.1.1918).
- Ανώνυμος, 1918β, «Γράμματα καὶ τέχναι», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΗ΄, τόμ. ΙΗ΄, τχ. 205 (Μάρτιος 1918), 10-16.
- Ανώνυμος, 1918γ, «Γράμματα καὶ τέχναι», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΗ΄, τόμ. ΙΗ΄, τχ. 206-207 (Απρίλιος – Μάιος 1918), 27.
- Ανώνυμος, 1918δ, «Γράμματα καὶ τέχναι», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΗ΄, τόμ. ΙΗ΄, τχ. 214 (Δεκέμβριος 1918), 93.
- Ανώνυμος, 1919α, «Γράμματα καὶ τέχναι», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΘ΄, τόμ. ΙΘ΄, τχ. 217-218 (Μάρτιος – Απρίλιος 1919), 13.
- Ανώνυμος, 1919β, «Γράμματα καὶ τέχναι», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΘ΄, τόμ. ΙΘ΄, τχ. 221-223 (Αὐγούστος – Σεπτέμβριος 1919), 62-63.
- Ανώνυμος, 1919-1920, «Καλλιτεχνικαὶ ἐκθέσεις», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΘ΄, τόμ. ΚΘ΄, τχ. 228 (Φεβρουάριος 1919-1920), 106-108.
- Ανώνυμος, 1920α, «Καλλιτεχνικαὶ ἐκθέσεις», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΚΘ΄, τόμ. ΚΘ΄, τχ. 228 (Φεβρουάριος 1920), 107-108.
- Ανώνυμος, 1920β, «Καλλιτεχνικαὶ ἐκθέσεις», *Πινακοθήκη*, ἔτος Κ΄, τόμ. Κ΄, τχ. 229-230 (Απρίλιος – Μάιος 1920), 2.
- Ανώνυμος, 1920γ, *Μηνιαία Εἰκονογραφημένη Ἀτλαντίς* (Αὐγούστος 1920), 18.
- Ανώνυμος, 1922α, «Ὁ Χαλεπᾶς», ἔφημ. *Πατρίς* (17.5.1922), 3.
- Ανώνυμος, 1922β, «Νέα ἔργα τοῦ Χαλεπᾶ», ἔφημ. *Ἐλεύθερος Τύπος* (18.5.1922), 2.
- Ανώνυμος, 1924α, «Παλαιὰ καὶ νέα», *Παντογνώστης*, τόμ. Γ΄, αρ.13 (1.7.1924), 221-222.
- Ανώνυμος, 1924β, «Ἡ “Κοιμωμένη” καὶ οἱ “Κοιμώμενοι”», ἔφημ. *Ἐστία* (24.12.1924), 2.
- Ανώνυμος, 1925α, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», ἔφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (1.4.1925), 1.
- Ανώνυμος, 1925β, «Ἡ ἱερὰ θεωρία. Αἱ εἰκόνες τῶν Τηνίων καλλιτεχνῶν – Ὁ πανηγυρικὸς τοῦ κ. Καλογερόπουλου – Ἡ προσφώνησις τοῦ προέδρου τῆς Ἐθνοσυνελεύσεως – Τὰ ἀποκαλυπτήρια – Ὁ ὕμνος τῆς θεωρίας», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΚΕ΄, τόμ. ΚΕ΄, τχ. 281-285 (Ἰούλιος – Νοέμβριος 1925), 35-37.
- Ανώνυμος, 1925γ, «Ἡ “Κοιμωμένη”», ἔφημ. *Ἡ Πρωΐα* (1.12.1925), 2.
- Ανώνυμος, 1925δ, «Ἡ Κοιμωμένη», ἔφημ. *Ἐλεύθερος Λόγος* (2.12.1925), 2.

- Ανώνυμος, 1927α, *Τὸ Φραγγέλιο* 5 (1927), 2.
- Ανώνυμος, 1927β, «Οἱ τιμηθέντες μετὸ ἀριστεῖο», ἐφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα*, ἀρ. φύλλου 1780 (20.3.1927), 1.
- Ανώνυμος, 1927γ, «Τὸ ἀπόγευμα εἰς τὴν Ἀκαδημίαν», ἐφημ. *Ἐμπρός* (26.3.1927).
- Ανώνυμος, 1927δ, «Ὅπου ἀναστήνονται οἱ νεκροί. Καλλιτέχνης τρελλὸς ἀπὸ 30 ἐτῶν ἔρχεται στὰ λογικά του καὶ εἶνε καλλίτερος ἀπὸ πρὶν. Τὸ θαῦμα τῆς ἀναγεννήσεως τοῦ Τζεμίτο, ὕστερα ἀπὸ τὴν τραγικὴν ἱστορίαν τῆς ζωῆς του. – Ἐπανερχεται καλλίτερα ἀπὸ πρὶν εἰς τὴν τέχνην, ἀφοῦ ἐπέρασε δέκα χρόνια ἐντὸς φρενοκομείου», *Μηνιαῖος Εἰκονογραφημένος Ἐθνικὸς Κῆρυξ* (Μάιος 1927), 12-14.
- Ανώνυμος, 1927ε, «Φιλολογικὰ Χρονικά. Μ' ἓνα κλωνάρι δάφνης», *Τὰ Παρασκήνια*, ἔτος Δ', τχ. 1 (Ἰούνιος 1927), 13.
- Ανώνυμος, 1927ς, «Ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴν ζωὴν. Εἰς τὸ χωριὸ τοῦ γέρω-Γιαννούλη Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Κυριακὴ τοῦ Ἐλεύθερου Βήματος* (12.6.1927), 12.
- Ανώνυμος, 1927ζ, ἐφημ. *Ἐβδομάς* (17.12.1927), ἀρ. φύλλου 10.
- Ανώνυμος, 1928α, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Παρθενῶν*, ἔτος Α', τχ. 2 (Ἀπρίλιος 1928), 58.
- Ανώνυμος, 1928β, «Ἐγκαίνια ἐκθέσεως», ἐφημ. *Ἡ Βραδυνή* (12.4.1928), 3.
- Ανώνυμος, 1928γ, «Ἐκθεσις Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Πολιτεία* (15.4.1928), 2.
- Ανώνυμος, 1928δ, «Ἐκθέσεις», ἐφημ. *Πολιτεία* (17.4.1928), 2.
- Ανώνυμος, 1928ε, «Ἐκθεσις Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Ἡ Ἑλληνική* (17.4.1928), 2.
- Ανώνυμος, 1928ς, «Καλλιτεχνικὴ κίνησις. Ἡ ἐκθεσις Χαλεπᾶ. Τὰ σημερινὰ ἐγκαίνια», ἐφημ. *Ἡ Ἑλληνική* (18.4.1928), 2.
- Ανώνυμος, 1928ζ, «Ἐνα καλλιτεχνικὸ γεγονός», ἐφημ. *Δημοκρατία* (18.4.1928), 3.
- Ανώνυμος, 1928η, ἐφημ. *Ἐσπερινή*, ἀρ. φύλλου 9095 (20.4.1928), 4.
- Ανώνυμος, 1928θ, «Ἐκθέσεις», ἐφημ. *Ἡ Ἑλληνική* (20.4.1928), 2.
- Ανώνυμος, 1928ι, «Ἡ ἐκθεσις Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα*, ἀρ. φύλλου 2126 (20.4.1928), 2.
- Ανώνυμος, 1928κ, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», ἐφημ. *Πολιτεία* (26.4.1928), 2.
- Ανώνυμος, 1928λ, «Ἡ ἐκθεσις τῶν ἔργων τοῦ Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Ἡ Βραδυνή*, ἀρ. φύλλου 2363, (29.4.1928), 5.
- Ανώνυμος, 1928μ, *Τὸ Φραγγέλιο*, ἔτος Β' (Ἀπρίλιος – Μάιος 1928), 56.
- Ανώνυμος, 1928ν, «Ἡ ἐκθεσις Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Ἡ Ἑλληνική* (12.5.1928), 2.
- Ανώνυμος, 1928ξ, «Ἡ ἐκθεσις Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Ἐσπερινή* (15.5.1928), 4.
- Ανώνυμος, 1928ο, «Ἐκθέσεις», ἐφημ. *Ἐσπερινή* (28.5.1928), 5.

- Ανώνυμος, 1928π, «Εκθέσεις», έφημ. *Ἡ Βραδυνή*, (22.6.1928), 5.
- Ανώνυμος, 1928ρ, «Ὁ Χαλεπᾶς», έφημ. *Ἡ Ἑλληνική*, ἀρ. φύλλου 1244 (14.7.1928), 2.
- Ανώνυμος, 1928σ, *Τὸ Φραγγέλιο*, ἔτος Β΄ (Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 1928), 98-101.
- Ανώνυμος, 1928τ, «Ἕνα ἔργον τοῦ Χαλεπᾶ», έφημ. *Ἡμερήσιος Τύπος* (27.12.1928), 2.
- Ανώνυμος, 1929α, *Τὸ Φραγγέλιο*, ἔτος Γ΄ (Ἰανουάριος – Φεβρουάριος 1929), 10.
- Ανώνυμος, 1929β, «Ἀνδριάντες καὶ προτομές», *Ἑλληνικὰ Γράμματα*, ἔτος Γ΄, τόμ. Δ΄, τχ. 41 (Φεβρουάριος 1929), 210-211.
- Ανώνυμος, 1929γ, «Ἴδρυσις Σωματείου τῶν Ἑλλήνων Γλυπτῶν», έφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (20.6.1929).
- Ανώνυμος, 1930, «Πρὸς τιμὴν τοῦ Χαλεπᾶ», έφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα*, ἀρ. φύλλου 3085 (11.11.1930), 2.
- Ανώνυμος, 1931α, «Τὸ νέον ἔργον τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ», έφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα*, (10.4.1931), 2.
- Ανώνυμος, 1931β, «Ἡ προσφορὰ τοῦ Χαλεπᾶ», έφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (12.5.1931), 2.
- Ανώνυμος, 1931γ, «Περὶ Χαλεπᾶ», έφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (3.6.1931), 2.
- Ανώνυμος, 1931δ, «Ἡ πρωτεύουσα θὰ ἀλλάξῃ ὄψη; Τὰ σχέδια τοῦ Δήμου διὰ τὸν ἐξωραϊσμὸν τῶν Ἀθηνῶν», έφημ. *Ἡ Καθημερινή* (5.9.1931).
- Ανώνυμος, 1933, «Οἱ μεγάλοι μας καλλιτέχνη. Ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς καὶ ἡ νέα παραγωγή του. Τὸ μυθιστόρημα τῆς ζωῆς του», έφημ. *Ἡ Βραδυνή* (28.3.1933), 3-4.
- Ανώνυμος, 1934α, *Νέοι Πρωτοπόροι* 1 (1934), 37-39.
- Ανώνυμος, 1934β, «Εἰς ἐπικρίσεις... Ὁ Χαλεπᾶς καὶ τὸ κράτος. Μία ἀνακοίνωσις», έφημ. *Ἡ Καθημερινή* (30.8.1934), 2.
- Ανώνυμος, 1934γ, «Ὁ Χαλεπᾶς καὶ τὸ κράτος», έφημ. *Ἡ Πρωΐα* (30.8.1934), 2.
- Ανώνυμος, 1934δ, «Εἰς τὸν καλλιτέχνην τοῦ μαρμάρου. Προσκύνημα τῶν Ἀμερικανίδων εἰς τὸν μέγαν γλύπτην Χαλεπᾶν», έφημ. *Ἡ Καθημερινή* (31.10.1934), 2.
- Ανώνυμος, 1934ε, «Μία ἐπίσκεψις εἰς τὸν Χαλεπᾶν», έφημ. *Ἑλληνικὸν Μέλλον* (31.10.1934), 2.
- Ανώνυμος, 1934ς, «Ἡ 80ετηρὶς Προβελέγγιου καὶ Χαλεπᾶ», έφημ. *Ἡ Πρωΐα* (15.11.1934), 2.

- Ανώνυμος, 1934ζ, «Προβελέγγιος - Χαλεπᾶς», ἐφημ. *Ακρόπολις* (18.11.1934), 2.
- Ανώνυμος, 1934η, «Ἡ ὀγδοηκοστὴ ἐπέτειος Προβελέγγιου – Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Ἡ Πρωΐα* (18.11.1934), 2.
- Ανώνυμος, 1934θ, «Δύο ὀγδοηκονταετηρίδες. Χαλεπᾶς – Προβελέγγιος», ἐφημ. *Ἡμερήσιος Κῆρυξ* (18.11.1934), 2.
- Ανώνυμος, 1934ι, «Ἡ ἐορτὴ πρὸς τιμὴν τοῦ Προβελέγγιου καὶ τοῦ Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Ἐστία* (18.11.1934), 2.
- Ανώνυμος, 1934κ, «Ὁγδοηκονταετηρὶς τοῦ Ἄρ. Προβελέγγιου καὶ Γ. Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Πατρίς* (18.11.1934), 2.
- Ανώνυμος, 1934λ, «Ἡ 80ετηρὶς τοῦ Γ. Χαλεπᾶ καὶ τοῦ Ἀ. Προβελέγγιου», ἐφημ. *Πατρίς* (19.11.1934), 1, 3.
- Ανώνυμος, 1934μ, «Ὁ χθεσινὸς ἐορτασμὸς τῆς 80ετηρίδος τοῦ Χαλεπᾶ καὶ τοῦ Προβελέγγιου», ἐφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (19.11.1934), 3.
- Ανώνυμος, 1934ν, «Μία ὥραία τελετὴ. Ἡ ὀγδοηκονταετηρὶς τοῦ Προβελέγγιου καὶ τοῦ Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Ἐλεύθερος Ἄνθρωπος* (19.11.1934), 2.
- Ανώνυμος, 1934ξ, «Εἰς τὸν “Παρνασσόν”. Ὁ χθεσινὸς ἐορτασμὸς τῆς 80ετηρίδος τοῦ γλύπτου Χαλεπᾶ καὶ τοῦ ποιητοῦ Προβελέγγιου. Οἱ ἐκφωνηθέντες λόγοι», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (19.11.1934), 2.
- Ανώνυμος, 1934ο, «Καλλιτεχνικὰ βραβεῖα», ἐφημ. *Ἡμερήσιος Κῆρυξ* (20.11.1934), 5.
- Ανώνυμος, 1934π, ἐφημ. *Ἐλεύθερος Ἄνθρωπος* (26.11.1934), 2.
- Ανώνυμος, 1934ρ, «Προβελέγγιος καὶ Χαλεπᾶς», *Νέοι Πρωτοπόροι* 12 (Δεκέμβριος 1934), 523.
- Ανώνυμος, 1935α, *Νέοι Πρωτοπόροι* 3 (1935), 93.
- Ανώνυμος, 1935β, «Εἰς τὸν Χαλεπᾶν», ἐφημ. *Ἡχὼ τῆς Ἑλλάδος* (2.3.1935), 2.
- Ανώνυμος, 1935γ, «Ὁ Χαλεπᾶς στὴν ἔκθεσιν τῶν “Ἐλευθέρων Καλλιτεχνῶν”», ἐφημ. *Ἡχὼ τῆς Ἑλλάδος* (25.3.1935), 2.
- Ανώνυμος, 1935δ, «Ἀπὸ τὴν ἔκθεσιν τῶν “Ἐλευθέρων Καλλιτεχνῶν”», ἐφημ. *Ἡχὼ τῆς Ἑλλάδος* (26.3.1935), 2.
- Ανώνυμος, 1935ε, «Ἡ ἔκθεσις τῶν Ἐλευθέρων Καλλιτεχνῶν», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (27.3.1935), 2.
- Ανώνυμος, 1935ς, «Ἐκθέσεις», *Νεοελληνικὰ Γράμματα* 1 (14.4.1935), 5.
- Ανώνυμος, 1935ζ, «Ὁ γλύπτης Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Νεοελληνικὰ Γράμματα* 4 (30.4.1935), 15.

- Ανώνυμος, 1935η, «Ίστορικά έγγραφα: Τὸ ξεκίνημα τοῦ Χαλεπά», *Νέα Ἐστία*, τόμ. ΙΗ΄, τχ. 211 (1.10.1935), 917.
- Ανώνυμος, 1936α, «Ἡ ἐπισκόπησις τοῦ μηνός» *Ἑλληνικὴ Ἐπιθεώρησις* 370 (Οκτώβριος 1936), 230.
- Ανώνυμος, 1936β, «Στοὰ Πλάτων», *Θεοσοφικὸν Δελτίον* 17 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1936), 3.
- Ανώνυμος, 1938α, «Ἡ ὑγεία τοῦ Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Ἡ Πρωΐα* (30.4.1938), 2.
- Ανώνυμος, 1938β, «Ὁ γλύπτης Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Νεοελληνικὰ Γράμματα* 74 (30.4.1938), 15.
- Ανώνυμος, 1938γ, «Ἡ χθεσινὴ κηδεΐα τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ. Οἱ ἐκφωνηθέντες λόγοι», *Ἄγνωστο ἔντυπο δημοσίευσης* (17.9.1938).
- Ανώνυμος, 1938δ, «Πνευματικὴ κίνησις», *Πνευματικὴ Ζωή*, ἔτος Β΄, τχ. 32 (25.9.1938), 272.
- Ανώνυμος, 1941, *Νέα Ἐστία* 340 (15.2.1941), 161-165.
- Ανώνυμος, 1942, «Πὼς ζοῦν οἱ παλαιοὶ καὶ οἱ νέοι ζωγράφοι», ἐφημ. *Ἡ Βραδυνή* (19.6.1942).
- Ανώνυμος, 1947α, *Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρησις*, τόμ. Γ΄ (Μάιος 1947).
- Ανώνυμος, 1947β, *Τετράδιο Α΄* (Μάϊος 1947), 150-152.
- Ανώνυμος, 1947γ, *Ὁ Αἰῶνας μας* 3 (Μάης 1947), 99.
- Ανώνυμος, 1950α, «Ἡ πνευματικὴ κίνησις», ἐφημ. *Μάχη* (11.6.1950), 4.
- Ανώνυμος, 1950β, «Καλλιτεχνικὰ νέα», ἐφημ. *Μάχη* (14.6.1950), 2.
- Ανώνυμος, 1950γ, ἐφημ. *Κήρυκας Χανίων* (1.12.1950).
- Ανώνυμος, 1950δ, ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (10.12.1950).
- Ανώνυμος, 1952, «Ἡ Πανελλήνια Καλλιτεχνικὴ Ἐκθεσις», *Πνευματικὴ Ζωή* 5 (15.7.1952), 115.
- Ανώνυμος, 1954α, «Εἰδήσεις καὶ σχόλια. Ὁ κόσμος τοῦ θεάτρου καὶ τοῦ πνεύματος», ἐφημ. *Ἐθνικὸς Κήρυξ* (23.6.1954), 2.
- Ανώνυμος, 1954β, «Ἐκθέσεις», ἐφημ. *Ὁ Ταχυδρόμος*, ἀρ. φύλλου 14 (17.7.1954), 16.
- Ανώνυμος, 1956, «Μοντέρνα Τέχνη», *Ἡ Τέχνη στὴ Θεσσαλονίκη*, ἔτος Α΄, τχ. 6 (Σεπτέμβριος 1956), 81-86.
- Ανώνυμος, 1957, *Ἐπιθεώρησις Τέχνης*, τόμ. Ε΄, τχ. 27 (Μάρτιος 1957), 286.
- Ανώνυμος, 1958, «Τὰ καλλιτεχνικὰ νέα τῆς Τρίτης», ἐφημ. *Τὰ Νέα* (10.6.1958).

- Ανώνυμος, 1959, «Η κίνησης τῆς πόλεως. Καλλιτεχνικά. Τὸ Ὑπουργεῖον Παιδείας διὰ τὴν ἔκθεσιν αντιγράφων τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν. Τιμὴ εἰς τὸν Χαλεπᾶν», ἔφημ. *Ἡ Καθημερινή* (9.1.1959), 2.
- Ανώνυμος, 1960, *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. ΙΑ΄, τχ. 65-66 (Μάιος – Ἰούνιος 1960), 334.
- Ανώνυμος, 1962, *Νέες Μορφές* 4 (Ἰούλιος – Αὐγουστος 1962), 44.
- Ανώνυμος, 1964-1965, «Πένθη», *Θεοσοφικὸν Δελτίον* 118 (Χειμῶνας 1964-1965), 2.
- Ανώνυμος, 1965, «Ἡ Μπιεννάλε Γλυπτικῆς», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. Κ΄ (1965), 510.
- Ανώνυμος, 1970, «Στὸ πρωτοδικεῖον Ἀθηνῶν. Διαμάχη γιὰ τὴν “Κοιμωμένη” μεταξὺ Δενδρινοῦ – Γιαννουκάκη. Πότε προστατεύεται ὁ τίτλος ἐνὸς ἔργου ἀπὸ τὸν νόμο περὶ πνευματικῆς ἰδιοκτησίας», ἔφημ. *Ἀκρόπολις* (27.8.1970).
- Ανώνυμος, 1971α, «Μουσεῖο Γιαννούλη Χαλεπᾶ ἐγκαινιάζεται αὔριο στὴν Τῆνον», ἔφημ. *Τὸ Βῆμα* (2.10.1971).
- Ανώνυμος, 1971β, «Ἀποκαλυπτήρια προτομῆς καὶ ἐγκαίνια μουσείου Χαλεπᾶ», ἔφημ. *Ἐλεύθερος Κόσμος* (5.10.1971).
- Ανώνυμος, 1973 (1972), *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Κυκλαδικῶν Μελετῶν*, τόμ. Θ΄ (1971 [-1973]), 789.
- Ανώνυμος, 1975α, «Ὁ “Ἑλληνικὸς Μῆνας” στὸ Λονδίνο σημαντικὴ προσφορὰ στὴν Τέχνη», ἔφημ. *Ἡ Καθημερινή* (28.9.1975), 2.
- Ανώνυμος, 1975β, «Προβάλλεται ἡ ἑλληνικὴ κουλτούρα», ἔφημ. *Ἡ Καθημερινή* (4.10.1975), 2.
- Ανώνυμος, 1975γ, «Ἑλληνικὸς Μῆνας. Ἡ πολιτικὴ σημασία τοῦ “Μῆνα Ἑλληνικῆς Τέχνης” ποὺ διοργανώνεται στὸ Λονδίνο καὶ οἱ οὐσιαστικοὶ λόγοι ποὺ ἐπιβάλλουν τὴ ματαίωσή του», *Ἄντι* 29 (Οκτώβριος 1975), 47-48.
- Ανώνυμος, 1978α, «Γιὰ τὰ 40 χρόνια τοῦ Χαλεπᾶ», ἔφημ. *Τὸ Βῆμα* (21.3.1978), 4.
- Ανώνυμος, 1978β, «Τὰ πρόσωπα στὰ γεγονότα», ἔφημ. *Τὸ Βῆμα* (25.3.1978).
- Ανώνυμος, 1978γ, «Γιὰ τὰ 40 χρόνια ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Χαλεπᾶ», ἔφημ. *Ἐλευθεροτυπία* (6.4.1978).
- Ανώνυμος, 1978δ, «Ἐκθέσεις», ἔφημ. *Τὸ Βῆμα τῆς Κυριακῆς* (17.12.1978), 9.
- Ανώνυμος, 1978ε, «Ἀπ’ ἀφορμὴ τὴν ἔκθεσιν Χαλεπᾶ», ἔφημ. *Τὸ Βῆμα* (20.12.1978).

- Ανώνυμος, 1979α, «Γιώργος Μπουζιάνης. Εΐκοσι χρόνια από τὸν θάνατό του», *Ζυγός* 37 (1979), 15.
- Ανώνυμος, 1979β, ἔφημ. *Τὰ Νέα* (28.5.1979), 9.
- Ανώνυμος, 1983, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ὁ μέγιστος τῶν Ἑλλήνων γλυπτῶν. 45 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του», *Ἑλληνικὸ Μάρμαρο* (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1983), 46-47.
- Ανώνυμος, 1984, εφημ. *Τα Νέα* (25.10.1984), 2.
- Ανώνυμος, 1998, εφημ. *Κυκλαδικόν Φῶς* (Φεβρουάριος 1998).
- Ανώνυμος, 2005α, *E* (14.7.2005).
- Ανώνυμος, 2005β, «Ο Χαλεπᾶς βρῖσκει μόνιμη στέγη στο νησί του», εφημ. *Τα Νέα* (15.7.2005), Ρ37.
- Ανώνυμος, 2006α, «Ἡ χθεσινὴ κηδεῖα τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ. Οἱ ἐκφωνηθέντες λόγοι», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιμέλεια), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Ἀθήνα, 129-131.
- Ανώνυμος, 2006β, «Ἡ γλυπτικὴ ἀπέκτησε στέγη», εφημ. *Το Βῆμα* (26.6.2006).
- Ανώνυμος, 2007, «Γιαννούλη Χαλεπᾶ: 142 ελεύθερα σχέδια», εφημ. *Τίπος* (8.10.2007).
- Ἀπάρτης, Θανάσης, χ.χ., *Υπόμνημα σταδιοδρομίας*, Ἀθήνα.
- Ἀπάρτης, Θανάσης, 1947, ἔφημ. *Νέοι Καλλιτέχνες* 1 (Ἰούνιος 1947), 10.
- Ἀπάρτης, Θανάσης, 1962, *Ἀπὸ τὴν Ἀνατολὴ στὴ Δύση*, Ἀθήνα.
- Ἀπέργης, Ἀχιλλέας, 1956, «Σύγχρονη γλυπτικὴ», *Ζυγός* (Ἰούνιος 1956), 18.
- Ἀπέργης, Σάββας, 1988, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Σάββας Ἀπέργης κ.ἄ. (ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς 1834-1938*, Τῆνος, 7-13.
- Apollinaire, Guillaume, 1983, *Οἱ Κυβιστὲς ζωγράφοι*, μτφρ. ἀπὸ τα γαλλικὰ Τώνια Μαρκετάκη, Ἀθήνα.
- Α.(ποστολίδης) Ν.Χ., 1893, «Ἡ μαγεία καὶ οἱ Ἴνδοι φακίραι», *Εἰκονογραφημένη Ἑστία* 20 (1893), 317.
- Ἀποστολίδης, Πέτρος, 1885, «Καλλιτέχνης ἔρωτος», *Ποικίλη Στοά* (1885).
- Ἀποστολίδης, Πέτρος (Νιρβάνας, Παῦλος), 1905, *Φυσιολογικὴ αἰσθητικὴ. Τέχνη καὶ φρενοπάθεια*, Ἀθήναι.
- Ἀποστολίδης, Σίμων, 1889, *Αἱ ψυχώσεις. Μελέται ἰατρικαί, κοινωνιολογικαὶ καὶ φιλοσοφικαί, περὶ φρενοπαθῶν*, Ἀθήναι.
- Ἀποστολίδης, Στάντης Ρ., 2006, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς: Τα λύτρα τῆς μεγαλοφυΐας», εφημ. *Ελευθεροτυπία. Βιβλιοθήκη* (13.1.2006).

- Αργκάν, Τζούλιο Κάρλο, 1998, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, απόδοση από τα ιταλικά Λίνα Παπαδημήτρη, πρόλογος Νίκος Κεσσανλής, Ηράκλειο.
- Αργυράκης, Μίνως, 1950, «Αΐθουσα Ζαπτείου: Έκθεσις ἀνατυπώσεων ἔργων Ἀμερικανῶν ζωγράφων», *Ἑλληνικὴ Δημιουργία* 63 (15.9.1950).
- Αργυράκης, Μίνως, 1953, ἔφημ. *Αὐγή* (1.1.1953).
- Αργυρόπουλος, Χριστόφορος Δ., 1978, «Οἱ πολιτιστικὲς συνέπειες ἀπ' τὴν ἔνταξή μας στὴν ΕΟΚ», *Χρονικὸ '78*, 10.
- Αργυροπούλου, Ρωξάνη, 1995, *Η φιλοσοφικὴ σκέψη στὴν Ελλάδα ἀπὸ το 1828 ὡς το 1922. Ευρωπαϊκὲς ἐπιδράσεις καὶ προσπάθειες γιὰ μιὰ ἐθνικὴ φιλοσοφία 1828-1878*, τόμ. Α', Αθήνα.
- Αργυροπούλου, Ρωξάνη, 1998, *Η φιλοσοφικὴ σκέψη στὴν Ελλάδα ἀπὸ το 1828 ὡς το 1922. Η φιλοσοφία μετὰ ἐπιστήμης καὶ θρησκείας 1876-1922*, τόμ. Β', Αθήνα.
- Αργυρός, Οὐμβέρτος, 1934, *Νέα Ἑστία* 170 (1934), 68.
- Αριήλ (Παλαμᾶς, Κωστής), 1898, «Ὁ Μαίτερλιγκ καὶ τὸ δράμα», *Ἡ Τέχνη* 2 (Δεκέμβριος 1898).
- Αριστεύς, Φρίξος, 1955, *Αὐτοβιογραφία*, Αθήνα.
- Αριστοτέλης, 1982, *Ποιητικὴ*, εἰσαγωγή, μτφρ. – σχόλια Στάθης Ἰ. Δρομάζος, Αθήνα.
- Αριστοτέλης, 1999, *Ρητορικὴ*, εἰσαγωγή, μτφρ. – σχόλια Ἡλίας Ἡλιού, Εὐάγγελος Π. Παπανοῦτσος, Αθήνα.
- Ἀρμακόλας, Νικόλαος Γ., 1922, «Περὶ τὸν Χαλεπᾶν», ἔφημ. *Ἄστὴρ τῆς Τήνου* (28.5.1922).
- Ἀρμακόλας, Νικόλαος Γ., 1999, «Περὶ τὸν Χαλεπᾶν», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Αθήνα, 25-26.
- Arnheim, Rudolf, 1999, *Τέχνη καὶ ὀπτικὴ ἀντίληψη. Η ψυχολογία τῆς δημιουργικῆς ὄρασης*, μτφρ. ἀπὸ τὰ ἀγγλικά Ἰάκωβος Ποταμιάνος, Αθήνα.
- *Ἀρχεῖον Ἐθνικῆς Πινακοθήκης*, 1951.
- Ἀσ., Γ., 1934, «Ἡ ἑορτὴ διὰ τὸν Προβελέγγιον καὶ Χαλεπᾶν. Ὁ κ. Καμπούρογλου διηγεῖται ἀνέκδοτα», ἔφημ. *Ἡμερησίος Κῆρυξ* (19.11.1934), 2.
- Αὐγέρης, Μ., 1944, «Ὁ Σουρεαλισμὸς καὶ ἡ κρίση τῶν μορφῶν», *Γράμματα* 4 (Ἀπρίλιος 1944), 160-165.
- Αὐγέρης, Μάρκος, 1945, «Ἡ ζωὴ γιὰ τὴν τέχνη», *Ἐλεύθερα Γράμματα* 21 (1945), 5.

- Α.Φ., 1925, «Λεύκωμα Τηνίων καλλιτεχνῶν», ἔφημ. *Πολιτεία* (14.4.1925), 2.
- Α. Φασιανός (Κατάλογος Ἐκθεσης), 1996, Θεσσαλονίκη.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη, 1995, *Ελληνική τέχνη. Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Αθήνα.
- Βαβολίνης, Κωνσταντῖνος Α., 1951, *Τὸ χρονικὸν τοῦ «Παρνασσοῦ» (1865-1950)*, Αθήνα, 394.
- Βαγενάς, Νάσος, 1988, *Ελληνικός Υπερρεαλισμός. Επιλογή κειμένων για το μάθημα ΝΕΦ 230*, Ρέθυμνο.
- Βαγενάς, Νάσος, 1997, «Η ἀφόρητη παρουσία των πατέρων», στο: Νάσος Βαγενάς – Τάκης Καγιαλής – Μιχάλης Πιερής (επιμέλεια – κείμενα), *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, Ηράκλειο, 18-24.
- Βακαλό, Ἑλένη, 1953, «Ἀμερικανική Λαϊκή Τέχνη», ἔφημ. *Τὰ Νέα* (7.2.1953).
- Βακαλό, Ἑλένη, 1957, *Καινούρια Εποχή* (Καλοκαίρι 1957), 415.
- Βακαλό, Ἑλένη, 1959, *Ζυγὸς* 41 (1959), 31-32.
- Βακαλό, Ἑλένη, 1965, «Ἡ ἔκθεση Χαλεπᾶ», ἔφημ. *Τὰ Νέα* (8.1.1965).
- Βακαλό, Ἑλένη, 1975, *Ζυγὸς* 12 (1975), 14.
- Βακαλό, Ἑλένη, 1981, *Ἡ φυσιογνωμία τῆς μεταπολεμικῆς τέχνης στὴν Ἑλλάδα. Αφαίρεση*, τόμ. 1, Αθήνα.
- Βακαλό, Ἑλένη, 1982, *Ἡ φυσιογνωμία τῆς μεταπολεμικῆς τέχνης στὴν Ἑλλάδα. Ἐξπρεσιονισμός, Ὑπερρεαλισμός*, τόμ. 2, Αθήνα.
- Βακαλό, Ἑλένη, 1983, *Ἡ φυσιογνωμία τῆς μεταπολεμικῆς τέχνης στὴν Ἑλλάδα. Ὁ μύθος τῆς ἑλληνικότητας*, τόμ. 3, Αθήνα.
- Βακαλό, Ἑλένη, 1985, *Ἡ φυσιογνωμία τῆς μεταπολεμικῆς τέχνης στὴν Ἑλλάδα. Μετὰ τὴν Αφαίρεση*, τόμ. 4, Αθήνα.
- Βακαλό, Ἑλένη, 1996, *Κριτικὴ εικαστικῶν τεχνῶν 1950-1974*, ἐπιλογή – ἐπιμέλεια Ὀλγα Δανιηλοπούλου, τόμ. Α΄-Β΄, 1996.
- Βακαλό, Ἑλένη, 2004, «Ἡ ἔκθεση Χαλεπᾶ», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (ἐπιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 133-134.
- Βάλντμπεργκ, Πάτρικ, 1982, *Σουρρεαλισμός*, μτφρ. ἀπὸ τα ἀγγλικά Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Αθήνα.
- Βαμβουνάκη, Μάρω, 2007, *Αντήχηση ἀπὸ το παρελθόν. Δαφνομήλι 35 – Σόλωνος 69*, Αθήνα.

- Βαμβουνάκη, Μάρω, 2014, «Δέν ξέρω τί συμβαίνει τελικά με τὸν Χαλεπᾶ... Λὲς καὶ με κυναγᾶ», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιμέλεια), *Ἡμερολόγιο τοῦ Ἀρχιεπελάγουσ 2014*, χρόνος ΙΣΤ', Ἀθήνα, 119-127.
- Βαρβούνης, Μανόλης Γ., 1998, *Ἡ ανακάλυψη τοῦ Βυζαντίου στο χώρο της λαογραφίας*, Θεσσαλονίκη.
- Βάρναλης, Κώστας, 1958, *Αἰσθητικά – Κριτικά*, Ἀθήνα.
- Βασιλείου, Σπύρος, 1945, «Οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες στὴν Κατοχή», *Ἐλεύθερα Γράμματα* 1 (5.5.1945), 16.
- Βασιλείου, Σπύρος, 1946, *Ἐλεύθερα Γράμματα* (1.12.1946).
- Βασιλείου, Σπύρος, 1947, «Ἐκθεσις ἀμερικανικῆς ζωγραφικῆς 20^{οῦ} αἰῶνα», ἐφημ. *Ἡ Μάχη* (23.6.1947).
- Βασιλείου, Σπύρος, 1964, *Ταχυδρόμος* (22.8.1964).
- Βασιλείου, Σπύρος, 1983, *Τέσσερις εικοσαετίες 1902-1983*, ἐντυπο ἐκθεσης Ἐθνικῆς Πινακοθήκης Μουσείου καὶ Ἀλεξάνδρου Σούτζου, Ἀθήνα.
- Βασιλοπούλου, Βιβή, 1988, «Γιαννούλης Χαλεπάς», *Ἑλληνικό Μάρμαρο* (Ἰούλιος – Αύγουστος 1988), 76-77.
- Bauer, Hermann, 1995, «Μορφή, δομή, στυλ: Οἱ μορφοαναλυτικὲς καὶ μορφοϊστορικὲς μέθοδοι», στο: Hans Belting κ.ά. (ἐπιμέλεια), *Εἰσαγωγή στὴν ἱστορία τῆς τέχνης*, μτφρ. ἀπὸ τα γερμανικά Λία Γυϊόκα, Θεσσαλονίκη, 188-210.
- Β.Γ., 1930, «Ἐνας ἐρημίτης ποὺ ἤθελε νὰ μᾶς ἐπισκεφθῆ», ἐφημ. *Ἡμερήσιος Τύπος*, ἀρ. φύλλου 633 (28.8.1930), 2.
- Beardsley, Monroe C., 1989, *Ἱστορία των αισθητικῶν θεωριῶν ἀπὸ τὴν κλασικὴ ἀρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. ἀπὸ τα ἀγγλικά Δημοσθένης Κούρτοβικ – Παύλος Χριστοδουλίδης, Ἀθήνα.
- Bell, Michael, 1976, *Τὸ πρωτόγονο*, μτφρ. ἀπὸ τα ἀγγλικά Ἰουλιέττα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Ἀθήνα.
- Β.(ελλιανίτης, Θεόδωρος), 1891α, «Ποιηταὶ πνευματιζόμενοι. Φυσιολογικὰ θαυμάσια – Ζωγράφος χωρὶς νὰ εἶνε ζωγράφος – Ἡ σύνταξις τοῦ “Ἀστεως” ἐν πνευματιστικῇ συνεδριάσει – Ὑπνωτικὸν ὑποκείμενον», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (17-10.1891).
- Β.(ελλιανίτης, Θεόδωρος), 1891β, «Ποιηταὶ πνευματιζόμενοι. Φυσιολογικὰ θαυμάσια – Ζωγράφος χωρὶς νὰ εἶνε ζωγράφος – Ἡ σύνταξις τοῦ “Ἀστεως” ἐν πνευματιστικῇ συνεδριάσει – Ὑπνωτικὸν ὑποκείμενον», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (18.10.1891).

- Β.(ελληνίτης, Θεόδωρος), 1891γ, «Ποιηταὶ πνευματιζόμενοι», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (19.10.1891).
- Β.(ελληνίτης, Θεόδωρος), 1891δ, «Οἱ πνευματιζόμενοι ποιηταί», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (20.10.1891).
- Β.(ελληνίτης, Θεόδωρος), 1891ε, «Οἱ πνευματιζόμενοι ποιηταί», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (21.10.1891).
- Βελλιανίτης, Θεόδωρος, 1895, ἐφημ. *Ἡ Πρωΐα* (30.11.1895).
- Βελλιανίτης, Θεόδωρος, 1915α, «Ἡ ἀποθνήσκουσα κόρη», ἐφημ. *Ἀθήναι* (25.1.1915).
- Βελλιανίτης, Θεόδωρος, 1915β, «Ἡ ἱστορία ἐνὸς χαθέντος», ἐφημ. *Ἀθήναι* (27.1.1915), 1.
- Βελλιανίτης, Θεόδωρος, 1915γ, «Ὁ ἔνδοξος παράφρων», ἐφημ. *Ἀθήναι*, ἀρ. φύλλου (109).5409 (4.2.1915), 1.
- Βελλιανίτης, Θεόδωρος, 1915δ, «Πρόσωπα καὶ πράγματα. Ἡ τύχη τοῦ Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Ἀθήναι*, ἀρ. φύλλου (110)-5410 (5.2.1915), 1.
- Βελλιανίτης, Θεόδωρος, 1916α, «Ὁ πνευματισμὸς ἐν Ἀθήναις», ἐφημ. *Ἀθήναι* (31.8.1916).
- Βελλιανίτης, Θεόδωρος, 1916β, «Ποιηταὶ καὶ πνευματισταί», ἐφημ. *Ἀθήναι* (2.9.1916).
- Βελλιανίτης, Θεόδωρος, 1916γ, «Τὸ τέλος τοῦ πνευματισμοῦ», ἐφημ. *Ἀθήναι* (10.9.1916).
- Βελλιανίτης, Θεόδωρος, 1924α, ἐφημ. *Ἔθνος* (1924).
- Βελλιανίτης, Θεόδωρος, 1924β, «Ἡ ἱστορία ἐνὸς καλλιτέχνου», ἐφημ. *Ἔθνος*, ἀρ. φύλλου 3507 (19.5.1924), 1.
- Βελλιανίτης, Θεόδωρος, 1924γ, «Ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ἡ ἐπάνοδος εἰς τὴν ἀρχέγονον τέχνην», ἐφημ. *Ἔθνος*, ἀρ. φύλλου 3509 (21.5.1924), 1.
- Βελλιανίτης, Θεόδωρος, 1932, «Ἡ “ἀποθνήσκουσα” τοῦ γλύπτου Χαλεπᾶ», *Μηνιαῖος Εἰκονογραφημένος Ἐθνικὸς Κῆρυξ*, ἔτος ΙΗ΄, τχ. 11 (Νοέμβριος 1932), 14-15.
- Βελλιανίτης, Θεόδωρος, 2004, «Ἡ ἀποθνήσκουσα κόρη», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, Τήνος, 103-104.
- Βέλμος, Νίκος, 1927α, *Φύλλα Τέχνης τοῦ Φραγγελίου* 6 (1927), 4.
- Βέλμος, Νίκος, 1927β, *Φραγγέλιο* 33 (1.8.1927), 1-3.

- Βέλμος, Νίκος, 1928α, «Γύρω από την έκθεσιν. Χαλεπᾶς – Βέλμος», ἐφημ. *Ἡ Βραδυνή*, ἀρ. φύλλου 2369 (5.5.1928), 3.
- Βέλμος, Νίκος, 1928β, «Χαλεπᾶς», *Φύλλα Τέχνης τοῦ Φραγγελίου* 8 (Ιούνιος 1928), 4-30.
- Βέλμος, Νίκος, 2004, «Χαλεπᾶς», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 141-172.
- Βενέζης, Ἡλίας, 1938, «Χαλεπᾶς», *Νεοελληνικά Γράμματα* 95 (24.9.1938), 1-2.
- Βενέζης, Ἡλίας, 2004, «Χαλεπᾶς», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 121-122.
- Benjamin, Walter, 1978, *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. από τα γερμανικά Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα.
- Βερέμης, Ἀθανάσιος, 1977, «Τὸ Στρατιωτικὸ Κίνημα τοῦ 1909», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμός. Ἀπὸ τὸ 1881 ὡς τὸ 1913*, τόμ. ΙΔ', Αθήνα, 258-266.
- Βερέμης, Ἀθανάσιος, 1978α, «Οἱ ἐσωτερικὲς πολιτικὲς ἐξελίξεις καὶ οἱ διεθνεῖς σχέσεις τῆς Ἑλλάδος ἀπὸ τὴν ἀντεπανástαση τοῦ 1923 ὡς τὴν ἀνατροπὴ τοῦ Παγκάλου», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμός. Ἀπὸ τὸ 1913 ὡς τὸ 1941*, τόμ. ΙΕ', Αθήνα, 271-296.
- Βερέμης, Ἀθανάσιος, 1978β, «Ἡ οἰκονομία ἀπὸ τὸ 1923 ὡς τὸ 1926», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμός. Ἀπὸ τὸ 1913 ὡς τὸ 1941*, τόμ. ΙΕ', Αθήνα, 301-303.
- Berlin, Isaiah, 2000, *Οἱ ρίζες τοῦ Ρομαντισμοῦ. Διαλέξεις A.W. Mellon (Καλὲς Τέχνες)*, 1965 *Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Ουάσιγκτον*, μτφρ. ἀπὸ τα ἀγγλικά Γιώργος Παπαδημητρίου, Αθήνα.
- Bernstein, Serge – Milza, Pierre, 1997, *Ἱστορία τῆς Ευρώπης. Διάσπαση και ανοικοδόμηση τῆς Ευρώπης. 1919 ἕως σήμερα*, τόμ. 3, μτφρ. ἀπὸ τα γαλλικά Μιχάλης Κοκολάκης, Αθήνα.
- Βέρος, Χρήστος, 1938, «Γύρω ἀπὸ μία διακήρυξη ζωγράφων», *Νεοελληνικά Γράμματα* (8.1.1938), 13.
- Βίγλας, Θεόδωρος, 1932, «Προλεταριακὴ ζωγραφικὴ καὶ γλυπτικὴ. Ἡ ὁμάδα Μεταξουργεῖου στὸ Σάν-Σουσί», *Νέοι Πρωτοπόροι* 10 (Σεπτέμβριος 1932), 373-374.

- Bigsby, C.W.E., 1989, *Νταντὰ καὶ Σουρρεαλισμός*, μτφρ. ἀπὸ τὰ ἀγγλικά Ἑλένη Μοσχονά, Ἀθήνα.
- Βιδάλης, Γιώργος, 2004, «Ἀπὸ το τριήμερο αφιέρωμα της Τήνου στον Γιαννούλη Χαλεπά. Η ψυχή των δαχτύλων», εφημ. *Ελευθεροτυπία* (12.7.2004).
- Βικᾶτος, Σπύρος, 1933, *Νέα Ἐστία* 167 (1933), 1247.
- Βινσόν, Ζαν, χ.χ., *Ἡ τέχνη καὶ ἡ τρέλλα. Ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία τῶν παραφρόνων*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γαλλικά Λ. Γραϊκός, Θεσσαλονίκη.
- Βιτσώρης, Μίμης, 1940, *Τέχνη καὶ ἐποχὴ*, Ἀθήνα.
- Βλαβιανός, Χάρης, 1990, «Ἡ βαλκανικὴ διάσταση της συμφωνίας της Βάρκιζας και η σοβιετικὴ πολιτικὴ. Η προδοσία του μύθου και ο μύθος της προδοσίας», *Ἱστορ* 1 (1990), 117-145.
- Βλαχογιάννης, Γιάννης, 1939, «Σπουδαστήριο Χαλεπᾶ», *Νέα Ἐστία* 300 (15.6.1939), 825.
- Βλαχογιάννης, Γιάννης, 2006, «Σπουδαστήριο Χαλεπᾶ», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Ἀθήνα, 19-20.
- Βλάχος, Γεώργιος, 1936, «Σκέψεις διὰ τὴν πόλιν», εφημ. *Ἡ Καθημερινή* (28.9.1936).
- Blue, Amy V., 1999, *Ἡ δημιουργία της ελληνικῆς ψυχιατρικῆς. Πολιτισμός, εαυτός και ιατρικὴ*, μτφρ. ἀπὸ τα ἀγγλικά Κατερίνα Λογοθέτη, ἐπιμέλεια Ἑλένη Μπαρέτογλου, Ἀθήνα.
- Βογιατζίδης, Ἰωάννης Κ., 1933, «Ἡ νεώτατη ἱστορία τῆς Ρωσίας (1921-1931)», στο: Ἰωάννης Κ. Βογιατζίδης, *Ἱστορικαὶ μελέται*, τόμ. Α΄/Α΄, Θεσσαλονίκη, 61-102.
- Βοκοτόπουλος, Παναγιώτης, 1995. *Ελληνικὴ τέχνη. Βυζαντινὲς εἰκόνες*, Ἀθήνα.
- Βούλγαρης, Γιάννης, 2003, «Ἡ δημοκρατικὴ Ελλάδα 1974-2004», στο: Γιώργος Βασαλάκης (ἐπιμέλεια), *Ἱστορία του Νέου Ἑλληνισμοῦ 1770-2000. Ἡ Ελλάδα της ομαλότητας 1974-2000*, τόμ. 10, Ἀθήνα, 9-49.
- Βούλγαρης, Γιάννης, 2013, *Ἡ μεταπολιτευτικὴ Ελλάδα 1974-2009*, Ἀθήνα.
- Bourdieu, Pierre, 1999, *Γλώσσα και συμβολικὴ ἐξουσία*, μτφρ. ἀπὸ τα γαλλικά Κική Καψαμπέλη, εἰσαγωγή Νίκος Παναγιωτόπουλος, Ἀθήνα.
- Βουρλούμης, Ανδρέας, 2000α, «Πὼς ἔμαθα ἵππασία», στο: *Ἡ Ελλάδα του '40. Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο* (Ἀθήνα – Σχολὴ Μωραΐτη, Ἐταιρεία Σπουδῶν Ἑλληνικοῦ Πολιτισμοῦ και Γενικῆς Παιδείας, 19-20 Ἀπριλίου 1991), Ἀθήνα, 198.

- Βουρλούμης, Ανδρέας, 2000β, *Μπλοκ εκστρατείας. Ζωγραφική περιήγηση στο Αλβανικό Μέτωπο*, Αθήνα.
- Βουρνᾶς, Τάσος, 1948, «Γιὰ τὴν ἑλληνικότητα στὴν τέχνη», *Ἐλεύθερα Γράμματα*, περ. Β΄, τχ. 13-14 (Αὐγούστος – Σεπτέμβριος 1948), 358.
- Βουτιερίδης, Ἡλίας Π., 1915, «Σημειώσεις. Ἡ τύχη τῶν ἐκλεκτῶν», ἔφημ. *Νέα Ἑλλάς*, ἀρ. φύλλου 310 (6.2.1915), 1.
- Βουτσινᾶς, Γεώργιος, 1955, ἔφημ. *Βραδυνή* (17.8.1955).
- Βραδυνός, 1934α, «Τὰ γενέθλια τοῦ Χαλεπᾶ», ἔφημ. *Ἡ Βραδυνή*, ἀρ. φύλλου 3439 (28.8.1934), 2.
- Βραδυνός, 1934β, «Τὸ γεῦμα πρὸς τιμὴν τοῦ Χαλεπᾶ», ἔφημ. *Ἡ Βραδυνή*, ἀρ. φύλλου 3444 (2.9.1934), 2.
- Βρανούσης, Λέανδρος, 1977, «Ἰδεολογικὲς ζυμώσεις καὶ συγκρούσεις», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Ὁ Ἑλληνισμὸς ὑπὸ ξένη κυριαρχία (περίοδος 1669-1821)*, τόμ. ΙΑ΄, Ἀθήνα, 433-437.
- Βρατσκίδου, Ελεωνόρα, 2017, «Ο Θεόφιλος στὴν Ευρώπη: Ἱστορία δύο εκθέσεων καὶ μιας παρ’ ολίγον», *Ἱστορία τῆς Τέχνης* 6 (Καλοκαίρι 2017).
- Breicha, Otto, 1997, στο: Μαρία Κατσανάκη (επιμέλεια), *Ἰωάννης Αβραμίδης. Ἐνας κλασικὸς τῆς σύγχρονης γλυπτικῆς* (Κατάλογος Ἐκθεσης τῆς Εθνικῆς Πινακοθήκης καὶ Μουσείου Ἀλεξάνδρου Σούτζου), Αθήνα, 35.
- Βρεττάκος, Νικηφόρος, 1953, «Ἡ τραγικὴ μορφή ἑνὸς μεγάλου καλλιτέχνη. Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ἕνα πρωτάκουστο ἀνθρώπινο ἠθικὸ δρᾶμα», ἔφημ. *Προοδευτικὴ Ἀλλαγὴ* (4.1.1953), 2.
- Breton, André – Tzara, Tristan, 1980, *Ἵπερρεαλισμὸς Ι*, μτφρ. ἀπὸ τὰ ἀγγλικά Ἀνδρέας Τσάκας – Κατερίνα Παπαϊακώβου – Παναγῆς Βασιλείου, Ἀθήνα.
- Βυζάντιος, Περικλῆς, 1925, «Ἡ “Ὀμάς Τέχνη», *20^{ος} Αἰῶνας* 3 (1925), 27-28.
- Βυζάντιος, Περικλῆς, 1938, «Ἀκαδημαϊκὴ Ζωγραφικὴ», *Τὸ Νέον Κράτος* 6 (Φεβρουάριος 1938), 231-232.
- Βυζάντιος, Περικλῆς, 1963, «Πρὶν μισὸ αἰῶνα... Τὸ ἱστορικὸ τῆς ἰδρύσεως τῆς “Ὀμάδος Τέχνη”», *Ζυγὸς* 90 (1963), 19-22.
- Βυζάντιος, Περικλῆς, 1994, *Ἡ ζωὴ ἐνὸς ζωγράφου*, Αθήνα.
- Βῶκος, Γεράσιμος, 1910, *Ὁ Καλλιτέχνης* 4 (Ἰούλιος 1910), 95-102.
- Βῶκος, Γεράσιμος, 1911, «Τὸ θέατρον», *Ὁ Καλλιτέχνης* 16 (Ἰούλιος 1911), 155-156.

- Γαβρίλη, Μαρία Α. – Μπονάνου, Σοφία Σ. – Μπονάνος, Σωτήριος Σ., 2014, *Γεώργιος Μπονάνος κεφαλήν εποίει*, Αθήνα.
- Γάιος, Χρύσανθος, 1932, «Οί μεγάλοι καλλιτέχνη. Ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς πὼς ζῆ καὶ πὼς ἐργάζεται. Παρὰ τὰ 79 χρόνια του δὲν παύει νὰ δημιουργῆ ὅπως ἄλλοτε σιωπηλά», ἐφημ. *Ἐλεύθερος Ἄνθρωπος*, ἀρ. φύλλου 431 (4.2.1932), 3.
- Γάιος, Χρύσανθος, 1933α, «Γιατὶ τρελάθηκε ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ἔρωσ ἢ ἡ φλόγα τῆς δόξης;», ἐφημ. *Ἀνεξάρτητος*, ἀρ. φύλλου 11 (5.11.1933), 3.
- Γάιος, Χρύσανθος, 1933β, «Γιατὶ τρελάθηκε ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ἔρωσ ἢ ἡ φλόγα τῆς δόξης;», ἐφημ. *Ἀνεξάρτητος*, ἀρ. φύλλου 12, (6.11.1933), 3.
- Γαλάβαρης, Γεώργιος, 1971, «Πρωτοβυζαντινὴ Τέχνη», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Βυζαντινὸς πολιτισμὸς. Πρωτοβυζαντινοὶ χρόνοι*, τόμ. Ζ', Αθήνα, 354-397.
- Γαλάβαρης, Γεώργιος, 1995, *Ἑλληνικὴ τέχνη. Ζωγραφικὴ βυζαντινῶν χειρογράφων*, Αθήνα.
- Γαλερίδης, Γιάννης, 2003, «Στο πνεῦμα του κλασικισμοῦ», στο: Σταματία Μαρκέτου (ἐπιμέλεια), *Α' Κοιμητήριο Αθηνῶν. Μια υπαίθρια γλυπτοθήκη*, ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή. Ἐπτὰ Ἡμέρες*, Αθήνα (20.4.2003), 14-17.
- Calvo-Platero, Danièle, 1979, *Ὁ γλυπτικὸς χῶρος τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γαλλικὰ Καίτη Χατζηδήμου – Ἰουλιέττα Ράλλη, Αθήνα.
- Γανιάρης, Χρυσόστομος, 1962, «Ἡ ἐκδοτικὴ δραστηριότητα στὴν Κατοχή», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης* 87-88 (Μάρτιος – Ἀπρίλιος 1962), 322-335.
- Γαρδίκας, Κατερίνα, 2008, «Ἀπὸ τον εκσυγχρονισμό της δεκαετίας του '80 στὴν ὑφεση της δεκαετίας του '90 καὶ στὴ προοπτικὴ του νέου αἰῶνα», στο: Μπελίντα Φυροῦ – Ἴρις Κρητικῆ (ἐπιμέλεια), *Ὁ Toulouse-Lautrec καὶ ἡ Belle Époque στο Παρίσι καὶ τὴν Αθήνα*, μτφρ. Μπελίντα Φύρου (στα ἀγγλικά), Αθήνα.
- Γαρίδης, Μίλτος, 1996, *Διακοσμητικὴ ζωγραφικὴ. Βαλκάνια – Μικρασία 18^{ος} – 19^{ος} αἰῶνας*, Αθήνα.
- Γαρταγάνης, Ρήγας, 1957, *Μεγάλες νεοελληνικὲς μορφές. Γιαννούλης Χαλεπᾶς*, Αθήνα.
- Γασπαρινάτος, Σπύρος, 1998, *Ἀπελευθέρωση, Δεκεμβριανὰ, Βάρκιζα*, Αθήνα.
- Castelnuovo, Enrico, 1987, «Ἡ κοινωνικὴ ἱστορία της τέχνης. Ἐνας προσωρινὸς ἀπολογισμὸς», μτφρ. ἀπὸ τα ἰταλικά – περίληψη Βάσια Καρκαγιάννη-Καραμπελιά, *Διπλὴ Εἰκόνα* 10 (Ἰανουάριος – Μάρτιος 1987), 60-64.

- Γεωργιάδου-Κούντουρα, Ευθυμία, 1984, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική 1900-1940*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλολοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας Θεσσαλονίκη.
- Γεωργιάδου-Κούντουρα, Ευθυμία, 1995, «Ο Συμβολισμός και άλλες τάσεις στην ελληνική ζωγραφική (1880-1930)», *Αρχαιολογία & Τέχνες* 57 (Δεκέμβριος 1995), 17-28.
- Γεωργιάδου-Κούντουρα, Ευθυμία, 2003α, «Ελληνική τέχνη 1909-1922», στο: Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμέλεια έκδοσης), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1700-2000. Η εθνική ολοκλήρωση, 1909-1922. Από το κίνημα στο Γουδί ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμ. 6^{ος}, Αθήνα, 225-242.
- Γεωργιάδου-Κούντουρα, Ευθυμία, 2003β, «Ελληνική τέχνη 1922-1940. Ιστορικό και ιδεολογικό πλαίσιο», στο: Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμέλεια έκδοσης), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1700-2000. Ο Μεσοπόλεμος, 1922-1940. Από την αβασίλευτη δημοκρατία στη Δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου*, τόμ. 7^{ος}, Αθήνα, 301-322.
- Γεωργιτσογιάννη, Ευαγγελία, 2005, «Στοιχεία σχετικά με τους Τήνιους μαρμαράδες του Βουκουρεστίου κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα», *Τηνιακά* 3, (2005), 229-231.
- Chadwick, Charles, 1989, *Συμβολισμός*, μτφρ. από τὰ ἀγγλικά Στέλλα Αλεξοπούλου, Αθήνα.
- Γιαγκάκης, Γεώργιος, 1987, *Τήνος*, Αθήνα.
- Γιαγιάννος, Απόστολος – Γιαγιάννος, Άριστείδης – Διγκλής, Ίωάννης, 1976-1977, *Ό κόσμος του Καραγκιόζη*, τόμ. Α΄: Φιγούρες, τόμ. Β΄: Σκηινικά, Αθήνα.
- Γιάννης (Καμπύσης), 1985, «Άνοιχτά γράμματα. Η νευρασθένεια», *Εικονογραφημένη Έστία* (1895).
- Γιάννης Τσαρούχης – Ζωγραφική – Σχόλια, 1990, Αθήνα.
- Γιαννιός, Νικόλαος, 1914α, «Έλληνικος πολιτισμός», μέρος Α΄, *Ό Νουμάς*, έτος ΙΒ΄, τχ. 527 (31.5.1914), 166-168.
- Γιαννιός, Νικόλαος, 1914β, «Έλληνικος πολιτισμός», μέρος Β΄, *Ό Νουμάς*, έτος ΙΒ΄, τχ. 528 (14.6.1914), 166-168.
- Γιαννόπουλος, Περικλής, 1902, «Η σύγχρονος ζωγραφική», *Άκρόπολη* (Δεκέμβριος 1902).
- Γιαννόπουλος, Περικλής, 1903α, «Μία περίεργη κριτική», *Κριτική* 3 (1903), 84.

- Γιαννόπουλος, Περικλῆς, 1903β, «Τὰ πανταλόνια τῆς φιλολογίας», *Ὁ Νουμᾶς* 24 (23.3.1903), 2.
- Γιαννόπουλος, Περικλῆς, 1903γ, «Διὰ τοὺς ξενομανεῖς σοφολόγους», *Ὁ Νουμᾶς* 35 (4.5.1903), 1-2.
- Γιαννόπουλος, Περικλῆς, 1904, «Καλλιτεχνικαὶ ἠθογραφίαι. Paul Mathio ne Roulo», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (19.9.1904).
- Γιαννόπουλος, Περικλῆς, 1935, «Ἡ ἐλληνικὴ γραμμὴ», *Τὸ 3^ο μάτι* 2-3 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1935), 38-40.
- Γιαννόπουλος, Περικλῆς, 1965, *Ἡ ἐλληνικὴ γραμμὴ*, Ἀθήνα [συλλογικὴ ἐπανέκδοση κειμένων τοῦ 1902-1904 καὶ 1938].
- Γιαννουδάκη, Τώνια, 2006, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα – Τώνια Γιαννουδάκη (επιμέλεια), *Εθνικὴ Γλυπτοθήκη. Μόνιμη Συλλογὴ*, Ἀθήνα, 338-339.
- Γιαννουδάκη, Τώνια, 2007, «Τα γλυπτά του Γιαννούλη Χαλεπᾶ στη συλλογὴ τῆς Εθνικῆς Γλυπτοθήκης», στο: Αλεξάνδρα Γουλᾶκη-Βουτυρά – Ἀρτεμις Ζερβού (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς* (Κατάλογος Ἐκθεσῆς τῆς Εθνικῆς Πινακοθήκης καὶ Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Εθνικὴ Γλυπτοθήκη, Ἀθήνα, 6 Φεβρουαρίου – 30 Ιουνίου 2007), Ἀθήνα, 45-67.
- *Γιαννούλης Χαλεπᾶς (1851-1938). Ἐκθεσὶς γλυπτῶν καὶ σχεδίων*, 1968 (Κατάλογος Ἐκθεσῆς στὴ Γκαλερί Νέες Μορφές, Ἀθήνα, 9 – 28 Ὀκτωβρίου 1968), Ἀθήνα.
- Γιαννουλόπουλος, Ἰωάννης – Βερέμης, Ἀθανάσιος, 1978, «Ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1922, ἡ δίκη τῶν ἐξ καὶ ἡ συνθήκη τῆς Λωζάννης», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμός. Ἀπὸ τὸ 1913 ὠς τὸ 1941*, τόμ. ΙΕ', Ἀθήνα, 248-271.
- Γιαννουλόπουλος, Ἰωάννης, 1978, «Οἱ ἐξελίξεις τῆς οἰκονομίας ἀπὸ τὸ 1919 ὠς τὸ 1926», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμός. Ἀπὸ τὸ 1913 ὠς τὸ 1941*, τόμ. ΙΕ', Ἀθήνα, 296-301.
- Γιοκαρίνης, Νικ., 1927, «Ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς στὸ Παρίσι», ἐφημ. *Ἡ Πρωΐα*, ἀρ. φύλλου 621 (21.8.1927), 3.
- Γιοκαρίνης, Νικ., 1930, «Ἡ προδοσία τῶν καλαμαράδων», *Ἔργασια* 113 (5.4.1930), 25.
- Γιοφύλλης, Φῶτος, 1929, *Πρωτοπορία*, ἔτος Α', τχ. 1 (Ἰανουάριος 1929).
- Γιοφύλλης, Φῶτος, 1935, «Μία ἐπίκαιρη καλλιτεχνικὴ ἔρευνα. Ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Θεσσαλικά Γράμματα* 1 (Ἰανουάριος 1935), 27-30.

- Γιοφύλλης, Φῶτος, 1947, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Σινεᾶκ* 33 (2.8.1947).
- Γιοφύλλης, Φῶτος, 1952α, «Ἡ Πανελλήνια Καλλιτεχνικὴ Ἑκθεση», *Πνευματικὴ Ζωὴ* 3 (15.3.1952), 68.
- Γιοφύλλης, Φῶτος, 1952β, «Ἡ Πανελλήνια Καλλιτεχνικὴ Ἑκθεση», *Πνευματικὴ Ζωὴ* 5 (15.7.1952), 115.
- Γιοφύλλης, Φῶτος, 1952γ, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά*, τόμ. Θ' (1952), 165-174.
- Γιοφύλλης, Φῶτος, 1953α, *Πνευματικὴ Ζωὴ* 1 (15.1.1953), 239.
- Γιοφύλλης, Φῶτος, 1953β, «Ὁ γλύπτης καὶ χαρακτὴς Νικόλαος», *Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά* (1953), 311-312.
- Γιοφύλλης, Φῶτος, 1962, *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς τέχνης (ζωγραφικῆς, γλυπτικῆς, χαρακτικῆς καὶ διακοσμητικῆς) 1821-1941*, τόμ. Α'-Β', Ἀθήνα.
- Γιοφύλλης, Φῶτος, 2003, *4 Τηνιακοὶ καλλιτέχνες. Δ.Ζ. Φιλιππότης – Γ. Χαλεπᾶς – Ν. Γύζης – Ν. Λύτρας*, Ἀθήνα [ἀνάτυπο ἐκ τοῦ 1962, τόμ. Β', 321-342].
- Γιοφύλλης, Φῶτος, 2004, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, Τήνος, 127-128.
- Γιοφύλλης, Φῶτος, 2005, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Συλλογές* 244 (Μάιος 2005), 630-631.
- Γκιγάδης, Εὐθύμιος, 1935, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Ἡμερολόγιον Γρίβα* (1935), 65-68.
- *Γκίκας*, 1973, (Κατάλογος Ἑκθεσης), Ἀθήνα.
- Γκολίτσης, Πέτρος, 2013, *Το τριβείο του χρόνου. Ποιήματα*, Ἀθήνα.
- Γκόνης, Θεοδωρῆς, 2007, *Ὁ ξεπεσμένος δερβίσης. Μια συνάντηση του ομόνυμου ἥρωα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη με τον Οιδίποδα καὶ τον Γιαννούλη Χαλεπᾶ*, Ἀθήνα.
- Γκρης, Ηλίας, 2014, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Στρατῆς Γ. Φιλοπότης (ἐπιμέλεια), *Ἡμερολόγιο τοῦ Ἀρχιεπελάγου 2014*, χρόνος ΙΣΤ', Ἀθήνα, 48.
- Γ.Λ., 1928, «Ἡ ἔκθεσις ἔργων τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ. Παραμένει πάντα ἀληθινὸς καλλιτέχνης», ἔφημ. *Ἑθνος*, ἀρ. φύλλου 5032 (20.4.1928), 5.
- Γ.Λ., 1938, «Ὁ πολυβασανισμένος καλλιτέχνης. Ὁ Χαλεπᾶς περνάει τὶς τελευταῖες μέρες τῆς ζωῆς του», ἔφημ. *Ἀκρόπολις*, ἀρ. φύλλου 3405 (24.7.1938), 5.
- Γληνός, Δημήτρης, 1933, «Πνευματικὲς μορφὲς τῆς ἀντίδρασης», *Νέοι Πρωτοπόροι* 2 (Φεβρουάριος 1933), 51-53.

- Γληνός, Δημήτρης, 1975, *Έκλεκτές σελίδες*, επιμέλεια Λουκάς Άξελός, τόμ. Δ΄, Αθήνα.
- Clogg, Richard, 1995, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-1990*, μτφρ. από τα αγγλικά Λυδία Παπαδάκη – Θεοδόσης Πυλαρινός, Αθήνα.
- Close, David H., 2006, *Ελλάδα. Επίτομη ιστορία 1945-2004: Πολιτική, κοινωνία, οικονομία*, μτφρ. από τα αγγλικά Γιώργος Μερτίκος, Θεσσαλονίκη.
- Γ.Μ., 1946, «Οί πλαστικές μας τέχνες και ή έθνική μας αντίσταση», *Κομμουνιστική Έπιθεώρηση* 4 (Απρίλιος 1946), 169-174.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1984, «Ζητήματα νεοελληνικής γλυπτικής. Ο Γιαννούλης Χαλεπάς και το εργαστήρι του πατέρα του. Μερικά σημεία επαφής», στο: *1^ο Συμπόσιο για την Τέχνη* (Θεσσαλονίκη – Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης - Τελλόγλειο Ίδρυμα), Θεσσαλονίκη, 121-126.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1986α, «Σχέδια της β΄ περιόδου του Γ. Χαλεπά (1918-1930)», *Επιστημονική Επετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής ΑΠΘ, Τμ. Αρχιτεκτόνων*, τόμ. Ι΄, 567-635.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1986β, *Αναζητήσεις στο έργο του Γ. Χαλεπά. Σχέδια της γ΄ περιόδου 1930-1938*, Θεσσαλονίκη.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1988α, «Γλυπτά και σχέδια του Γιαννούλη Χαλεπά», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Πενήντα χρόνια από το θάνατό του (1938-1988). Έκθεση γλυπτών και σχεδίων του* (Κατάλογος Έκθεσης του Βαφοπούλειου Πνευματικού Κέντρου, Θεσσαλονίκη, 19 Φεβρουαρίου – 17 Απριλίου 1988), Θεσσαλονίκη, 14-21.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1988β, «Γιαννούλης Χαλεπάς», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Πενήντα χρόνια από το θάνατό του (1938-1988). Έκθεση γλυπτών και σχεδίων του* (Κατάλογος Έκθεσης του Βαφοπούλειου Πνευματικού Κέντρου, Θεσσαλονίκη, 19 Φεβρουαρίου – 17 Απριλίου 1988), Θεσσαλονίκη, 24-25.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1988γ, «Κατάλογος έργων της έκθεσης», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Πενήντα χρόνια από το θάνατό του (1938-1988). Έκθεση γλυπτών και σχεδίων του* (Κατάλογος Έκθεσης του Βαφοπούλειου Πνευματικού Κέντρου, Θεσσαλονίκη, 19 Φεβρουαρίου – 17 Απριλίου 1988), Θεσσαλονίκη, 27-31.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1988δ, «Γλυπτά και σχέδια του Γιαννούλη Χαλεπά», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς.*

Πενήντα χρόνια από τον θάνατό του (1938-1988). Έκθεση γλυπτών και σχεδίων του (Κατάλογος Έκθεσης του Πνευματικού Κέντρου Δήμου Αθηναίων, Αθήνα, 5-29 Μαΐου 1988), Αθήνα, 14-21.

- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1988ε, «Γιαννούλης Χαλεπάς», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Πενήντα χρόνια από τον θάνατό του (1938-1988). Έκθεση γλυπτών και σχεδίων του* (Κατάλογος Έκθεσης του Πνευματικού Κέντρου Δήμου Αθηναίων, Αθήνα, 5-29 Μαΐου 1988), Αθήνα, 24-25.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1988ς, «Κατάλογος έργων της έκθεσης», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Πενήντα χρόνια από τον θάνατό του (1938-1988). Έκθεση γλυπτών και σχεδίων του* (Κατάλογος Έκθεσης του Πνευματικού Κέντρου Δήμου Αθηναίων, Αθήνα, 5-29 Μαΐου 1988), Αθήνα, 27-31.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1988ζ, «Γλυπτά και σχέδια του Γιαννούλη Χαλεπά», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Πενήντα χρόνια από το θάνατό του (1938-1988). Έκθεση γλυπτών και σχεδίων του* (Κατάλογος Έκθεσης του Πνευματικού Κέντρου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Τήνος, 24 Ιουλίου – 20 Σεπτεμβρίου 1988), Τήνος, 16-23.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1988η, «Γιαννούλης Χαλεπάς», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Πενήντα χρόνια από το θάνατό του (1938-1988). Έκθεση γλυπτών και σχεδίων του* (Κατάλογος Έκθεσης του Πνευματικού Κέντρου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Τήνος, 24 Ιουλίου – 20 Σεπτεμβρίου 1988), Τήνος, 26-27.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1988θ, «Κατάλογος έργων της έκθεσης», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Πενήντα χρόνια από το θάνατό του (1938-1988). Έκθεση γλυπτών και σχεδίων του* (Κατάλογος Έκθεσης του Πνευματικού Κέντρου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Τήνος, 24 Ιουλίου – 20 Σεπτεμβρίου 1988), Τήνος, 29-31.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1988ι, «Για την έκθεση “Χαλεπά” στην Τήνο», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Πενήντα χρόνια από το θάνατό του (1938-1988). Έκθεση γλυπτών και σχεδίων του* (Κατάλογος Έκθεσης του Πνευματικού Κέντρου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Τήνος, 24 Ιουλίου – 20 Σεπτεμβρίου 1988), Τήνος, 32-35.

- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1988κ, «Οικογένειες Τηνιακών μαρμαράδων», *Επιστημονική Επετηρίδα της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, τόμ. ΙΑ΄, 329-335.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1990, *Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών. Κατάλογος συλλογής γλυπτών*, Θεσσαλονίκη.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1993α, «Γιαννούλης Χαλεπάς», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά – Μπία Παπαδοπούλου (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς* (Κατάλογος Έκθεσης στην Αίθουσα Τέχνης Ν. Ψυχικού), Αθήνα.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1993β, «Γιαννούλης Χαλεπάς. Βιογραφικά στοιχεία», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά – Μπία Παπαδοπούλου (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς* (Κατάλογος Έκθεσης στην Αίθουσα Τέχνης Ν. Ψυχικού), Αθήνα.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 1994, *Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών Πύργου Τήνου*, Αθήνα.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 2000, «Χαλεπάς Γιαννούλης», στο: Δώρα Κομίνη-Διαλέτη (συντονισμός έκδοσης) – Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών. Ζωγράφοι – Γλύπτες – Χαράκτες, 16^{ος} – 20^{ός} αιώνας*, τόμ. 4, Αθήνα, 408-411.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 2003, «Η ωραία Κοιμωμένη», στο: Σταματία Μαρκέτου (επιμέλεια), *Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών. Μια υπαίθρια γλυπτοθήκη*, εφημ. *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες*, Αθήνα (20.4.2003), 18-19.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 2005, *Ο Γιαννούλης Χαλεπάς στο Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού*, Αθήνα.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 2007α, «Ο Γιαννούλης Χαλεπάς στην Εθνική Γλυπτοθήκη», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά – Άρτεμις Ζερβού (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Εθνική Γλυπτοθήκη, Αθήνα, 6 Φεβρουαρίου – 30 Ιουνίου 2007), Αθήνα, 19-43.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 2007β, «Κατάλογος έργων Γιαννούλη Χαλεπά», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά – Άρτεμις Ζερβού (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Εθνική Γλυπτοθήκη, Αθήνα, 6 Φεβρουαρίου – 30 Ιουνίου 2007), Αθήνα, 106-377.

- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 2007γ, «Γιαννούλης Χαλεπάς (Πύργος Τήνου 1851 - Αθήνα 1938)», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά – Άρτεμις Ζερβού (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Εθνική Γλυπτοθήκη, Αθήνα, 6 Φεβρουαρίου – 30 Ιουνίου 2007), Αθήνα, 379-381.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα (έρευνα – παρουσίαση), 2008, *Άγνωστα σχέδια του Χαλεπά στον Πύργο της Τήνου*, Πύργος.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα, 2014, «Τὸ ἀγοράκι ἀπὸ τὸ Βερναρδάδο: Ἕνα ἄγνωστο ἔργο τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (επιμέλεια), *Ἡμερολόγιο τοῦ Ἀρχιεπελάγου 2014*, χρόνος ΙΣΤ΄, Αθήνα, 37-47.
- Γράββαλος, Παναγιώτης, 1981, «Ὁ γλύπτης Χρήστος Καπράλος», *Τέχνη καὶ Πολιτισμὸς* 9 (Ιούλιος – Σεπτέμβριος 1981), 47-48.
- Γρηγοράκης, Νίκος (επιμέλεια), 1985, *Ελληνική χαρακτική*, Καστοριά.
- Γρυπάρη, Νίκη (επιμέλεια), 1990, *Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989). Ζωγραφική*, Αθήνα.
- Γρυπάρης, Ἰωάννης, 1893, «Ὁ Συμβολισμὸς ἐν τῇ ποιήσει», ἐφημ. *Φιλολογικὴ Ἠχώ* (27.9.1893).
- Δ., 1930α, «Ὁ Χαλεπᾶς ἐν Ἀθήναις ἦλθε διὰ νὰ ἐργασθῆ», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή*, ἀρ. φύλλου 3054 (27.8.1930), 1.
- Δ., 1930β, «Ὁ Χαλεπᾶς εἰς τὸ Α΄ Νεκροταφεῖο. Ἕνα συγκινητικὸν προσκύνημα», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή*, ἀρ. φύλλου 3056 (29.8.1930), 2.
- Δάγκας, Αλέξανδρος, 2003, «Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος, Ελληνικό Τμήμα της Κομμουνιστικής Διεθνούς», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{οῦ} αιώνα. Ὁ Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμ. Β΄ 2, Αθήνα, 155-202.
- Δ.Α.Κ., 1930, *Νέα Ἐστία*, ἔτος Δ΄, τχ. 84 (15.6.1930), 662.
- Δανιήλ, Στυλιανός, 1975, «Τὸ φαινόμενο Θεόφιλος σαράντα χρόνια μετὰ τὴν ἀνακάλυψή του», *Σῆμα* 5 (1975).
- Δανιηλίδης, Δημοσθένης, 1934, *Ἡ Νεοελληνικὴ κοινωνία καὶ οἰκονομία*, Αθήνα.
- Δαρρίγος, Κώστας, 1947, *Ὁ Αἰῶνας μας*, περ. Α΄, φύλλο 3 (Μάιος 1947), 93.
- Δασκαλάκης, Απόστολος Β., 1931, «Ὀικονομικὴ καὶ ἠθικὴ κρίση μαστίζει τὴ νέα τέχνη εἰς τὸ Παρίσι», ἐφημ. *Ἐθνος* (27.9.1931), 3.
- Δάφνης, Στέφανος, 1916, ἐφημ. *Ἡ Ἐσπερία*, ἔτος Α΄, τόμ. Α΄ (1-14.7.1916), 446-446.

- Δάφνης (Καλογερόπουλος, Δημήτριος Ί.), 1907, «Γράμματα καὶ τέχνη. Ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἐκθεσις τοῦ Ζαπτείου», *Πινακοθήκη*, ἔτος Ζ΄, τόμ. Ζ΄-Ζ΄, τχ. 75 (Μάιος 1907), 61.
- Δάφνης (Καλογερόπουλος, Δημήτριος Ί.), 1919-1920, «Σημειώσεις ἐνὸς μηνός», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΘ΄, τόμ. ΙΘ΄, τχ. 226-227 (Δεκέμβριος 1919 – Ἰανουάριος 1920), 84-86.
- Δ. Γ. Α., 1950, «Ἐπιστολαὶ πρὸς τὸν “Φιλελεύθερον”. Μία πρότασις γιὰ τὴν “Κοιμωμένη”», ἔφημ. *Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος* (26.6.1950), 3.
- Δεβάρης, Δ. Σ., 1931α, «Ἡ χθεσινὴ τοποθέτησις νέου ἔργου τοῦ Χαλεπᾶ. Μία ὥρα μὲ τὸν μεγάλον καλλιτέχνην», ἔφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα*, (Μάιος 1931).
- Δεβάρης, Δ. Σ., 1931β, «Ἀπὸ τὸν Ἄδην εἰς τὴν ζωὴν. Ὁ Χαλεπᾶς δημιουργεῖ νέα ἀριστουργήματα. Μία ἐπίσκεψις εἰς τὸ ἐργαστήριόν του», ἔφημ. *Ἀθηναϊκὰ Νέα* (30.5.1931), 5.
- Δε Βιάζης, Σπυρίδων, 1902-1903, «Ἡ ζωγραφικὴ ἐν Ἑλλάδι», *Πινακοθήκη*, ἔτος Β΄, τόμ. Β΄, τχ. 13 (1902-1903), 3-6.
- Δειλινός, Μῆτσος, 1926, «Ἐντυπώσεις ἀπὸ τὴν Τήνον. Γιαννούλης Χαλεπᾶς», ἔφημ. *Ἡ Πρόοδος*, ἀρ. φύλλου 35 (26.6.1926), 1.
- Δειλινός, Μῆτσος, 1928, «Ἐξ ἀφορμῆς μίας ἐκθέσεως τῆς ὁδοῦ Ἁγίου Νικοδήμου. Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Βιογραφικὰ σημειώματα», ἔφημ. *Ἐσπερινή*, ἀρ. φύλλου 9097 (22.4.1928), 1.
- Δενδρινός, Σπύρος Σ., 1950, «Θὰ πωληθῆ στοὺς Ἀμερικάνους, ἡ Κοιμωμένη τοῦ Χαλεπᾶ. Τὸ κράτος νὰ προστατεύσῃ τὸ γλυπτικὸν ἀριστούργημα», ἔφημ. *Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος* (27.5.1950), 1.
- Δενδρινός, Σπύρος Σ., 1953, *Ἡ Κοιμωμένη. Τὸ τρυφερὸ ρομάντζο τῆς Σοφίας Ἀφεντάκη*, Ἀθήνα.
- Δενδρινός, Σπύρος Σ., 2012, *Ἡ Κοιμωμένη. Τὸ τρυφερὸ ρομάντζο τῆς Σοφίας Ἀφεντάκη*, Ἀθήνα.
- Δεντρινοῦ, Εἰρήνη, 1905, «Τρελλός», *Ὁ Νουμᾶς* 162 (4.9.1905), 3-4.
- Δεσποτόπουλος, Αλέξανδρος, 2000, «Ἡ πολεμικὴ προσπάθεια στο ἐξωτερικὸ 1941-1944», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους. Σύγχρονος Ἑλληνισμός. Ἀπὸ το 1941 ἕως το τέλος τοῦ αἰῶνα*, τόμ. ΙΣΤ΄, Ἀθήνα, 87-89.
- Δημακόπουλος, Ἰορδάνης Ἐ., 1971, «Τὸ σπῆτι τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ στὸν Πύργο τῆς Τήνου», *Νέα Ἐστία* 1057 (15.7.1971), 927-936.

- Δημακόπουλος, Ίορδάνης Έ., 1999, «Τὸ σπίτι τοῦ Γιαννοῦλη Χαλεπᾶ στὸν Πύργο τῆς Τήνου», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Ἀθήνα, 27-39.
- Δημάκος, Γεώργιος, 1933, «Οἱ ἐξέχοντες Ἕλληνες ἀπὸ τὴν καλὴ κὶ ἀπὸ τὴν ἀνάποδη», *Παναθήναια* (9.4.1933), 608.
- Δημαρᾶς, Κωνσταντῖνος Θ., 1937, «Τὸ πρόβλημά μας», ἐφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (6.9.1937).
- Δημαρᾶς, Κωνσταντῖνος Θ., 1948. *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, τόμ. Α΄-Β΄, Ἀθήνα.
- Δημαρᾶς, Κωνσταντῖνος Θ., 1977α, «Τὸ σχῆμα τοῦ Διαφωτισμοῦ», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Ὁ Ἑλληνισμὸς ὑπὸ ξένη κυριαρχία (περίοδος 1669-1821)*, τόμ. ΙΑ΄, Ἀθήνα, 328-341.
- Δημαρᾶς, Κωνσταντῖνος Θ., 1977β, «Ἡ κληρονομία τῶν περασμένων, οἱ νέες πραγματικότητες, οἱ νέες ἀνάγκες», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμὸς. Ἀπὸ τὸ 1833 ὡς τὸ 1881*, τόμ. ΙΓ΄, Ἀθήνα, 455-484.
- Δημαρᾶς, Κωνσταντῖνος Θ., 1977γ, «Ἡ διακόσμηση τῆς ἑλληνικῆς ἰδεολογίας», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμὸς. Ἀπὸ τὸ 1881 ὡς τὸ 1913*, τόμ. ΙΔ΄, Ἀθήνα, 399-409.
- Δημαρᾶς, Κωνσταντῖνος Θ., 1978, «Ὁ τελέσφορος συγκερασμὸς», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμὸς. Ἀπὸ τὸ 1913 ὡς τὸ 1941*, τόμ. ΙΕ΄, Ἀθήνα, 486-489.
- Δημαρᾶς, Κωνσταντῖνος Θ., 1980, *Νεοελληνικὸς Διαφωτισμὸς*, Ἀθήνα.
- Δημητρεᾶς, Βασίλης, 1966, «Κουβέντες μὲ τὸν Ἀπάρτη», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, ἔτος Β΄, τόμ. ΚΓ΄, τχ. 135 (Μάρτιος 1966), 227.
- Δημητριάδης, Κώστας, 1940, «Ἡρωισμὸς καὶ τέχνη», *Νέα Ἐστία*, ἔτος ΙΔ΄, τόμ. ΚΗ΄, τχ. 334 (15.11.1940), 1387.
- Δημητριάδης, Φ., 1895, «Οἱ Ἴνδοὶ μαγνητισταί», *Παρνασσὸς* 17 (Ἀπρίλιος 1895), 635-639.
- Δημητρίου, Θ., 1903, «Καλλιτεχνία καὶ Ἕλληνες καλλιτέχνες», *Πινακοθήκη*, ἔτος Β΄, τόμ. Α΄, τχ. 24 (Φεβρουάριος 1903), 254-255.
- Διαμαντόπουλος, Διαμαντῆς, 1975, «Γιὰ τοὺς ζωγράφους καὶ τοὺς κριτικοὺς τέχνης», *Ζυγὸς* 12 (1975), 21-23.
- Διαμαντοπούλου, Ευαγγελία, 2012, *Ἡ διμετωπικὴ ταυτότητα τοῦ Γιαννοῦλη Χαλεπᾶ*, Ἀθήνα.

- Διαμαντούρος, Νικηφόρος Π., 2000, *Πολιτισμικός δυϊσμός και πολιτική αλλαγή στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης*, Αθήνα.
- Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος, Δημήτριος Ί.), 1903, «Η Έκθεσις Αθηνῶν: Τὸ Καλλιτεχνικὸν Τμῆμα», *Πινακοθήκη*, ἔτος Γ΄, τόμ. Γ΄, τχ. 30 (Αὐγουστος 1903), 119.
- Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος, Δημήτριος Ί.), 1904α, «Η Νέα Τέχνη», *Πινακοθήκη*, ἔτος Δ΄, τόμ. Δ΄, τχ. 38 (Ἀπρίλιος 1904), 26-27.
- Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος, Δημήτριος Ί.), 1904β, «Η Νέα Τέχνη», *Πινακοθήκη*, ἔτος Δ΄, τόμ. Δ΄, τχ. 39 (Μάιος 1904), 55-56.
- Δ.Ι.Κ. (Καλογερόπουλος, Δημήτριος Ί.), 1908, «Η Καλλιτεχνικὴ Έκθεσις τοῦ Ζαπτείου», *Πινακοθήκη*, ἔτος Η΄, τόμ. Η΄, τχ. 87 (Μάιος 1908), 66-68.
- Δόξας, Ἄγγελος, 1960, «Η Έκτη Πανελληνιος», *Καινούργια Έποχή* (Χειμῶνας 1960), 271, 282.
- Δόξας, Ἄγγελος, 1964, *Καινούργια Έποχή* (Άνοιξη – Καλοκαίρι 1964), 282.
- Δούκας, Γ.Β., 1929, «Η ἑλληνικὴ τέχνη. Ὁ Χαλεπᾶς εἰς τὸ ἐρημητήριόν του. Ὁ ἀπόμαχος καὶ ὁ ἠττημένος τῆς ζωῆς», ἐφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα*, ἀρ. φύλλου 2729 (12.11.1929), 3.
- Δούκας, Στρατῆς, 1931, «Προσπάθεια καὶ ἀποτέλεσμα», στο: Ζαχαρίας Λ. Παπαντωνίου κ.ἄ., *Στέρης. 18 κριτικὰ ἄρθρα γύρω ἀπὸ μία ἔκθεση, ἀποσπάσματα*, Αθήνα, 35-39.
- Δούκας, Στρατῆς, 1932, «“Γιαννούλης Χαλεπᾶς”. Ἱστορικά του κὶ ἀνέκδοτα», *Πολιτισμός*, τόμ. Γ΄, τχ. 7-8 (Αὐγουστος – Σεπτέμβριος 1932), 652-660.
- Δούκας, Στρατῆς, 1935α, «Ἀπὸ τὴν προσεχὴ ἔκθεση», ἐφημ. *Ἡχὼ τῆς Ἑλλάδος* (21.3.1935), 2.
- Δούκας, Στρατῆς, 1935β, «Η πρώτη ἔκθεσις τῶν Ἐλευθέρων Καλλιτεχνῶν», ἐφημ. *Ἡχὼ τῆς Ἑλλάδος* (25.3.1935), 3.
- Δούκας, Στρατῆς 1935γ, «Τὸ φαινόμενο Χαλεπᾶ. Μέρους Α΄», *Νεοελληνικὰ Γράμματα* 1 (14.4.1935), 13.
- Δούκας, Στρατῆς, 1935δ, «Τὸ φαινόμενο Χαλεπᾶ. Μέρους Γ΄», *Νεοελληνικὰ Γράμματα* (28.4.1935), 11-13.
- Δούκας, Στρατῆς, 1936, «Ὁ Γ. Χαλεπᾶς. Μερικὰ του ἀνέκδοτα», *Τὸ 3^ο μάτι* 4-6 (Ἰανουάριος – Μάρτιος 1936), 110.
- Δούκας, Στρατῆς, 1948α, *Ποιητικὴ Τέχνη*, ἔτος Β΄, τχ. 20 (1.12.48), 440.

- Δούκας, Στρατής, 1948β, «Στην Ἑλλάδα. Γιαννούλης Χαλεπᾶς (δέκα χρόνια ἀπὸ τὸν θάνατό του)», *Ἐλεύθερα Γράμματα* 13-14 (Αὔγουστος – Σεπτέμβριος 1948), 365-366.
- Δούκας, Στρατής, 1949, «Βίος ἐνὸς ἀγίου. Ἀπὸ τῆ μαρτυρικῆ ζωῆ τοῦ Γ. Χαλεπᾶ. Πληροφορίες καὶ ἀνέκδοτα. Α΄», *Ὁ Αἰῶνας μας* 24 (Μάιος – Ἰούνιος 1949), 149-153.
- Δούκας, Στρατής, 1950, *Ὁ Αἰῶνας μας*, περ. Δ΄, τχ. 1 (Ἰανουάριος 1950), 30.
- Δούκας, Στρατής, 1951, *Γιαννούλης Χαλεπᾶς*, Ἀθήνα.
- Δούκας, Στρατής, 1952, *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Νέα βιογραφικά (ἀνέκδοτες πληροφορίες τοῦ ἀδελφοῦ του Νικολάου Γ. Χαλεπᾶ)*, Ἀθήνα.
- Δούκας, Στρατής, 1954, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Συνοπτικὴ συναγωγὴ γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὰ προβλήματά του», *Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά* 11 (1954), 151-155.
- Δούκας, Στρατής, 1956α, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Ζυγὸς* 8 (Ἰούνιος 1956), 6-8, 12.
- Δούκας, Στρατής, 1956β, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τὰ πρῶτα του βήματα (Ἀφιερωμένο στὰ ἐκατόχρονα του)», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης* 21 (Σεπτέμβριος 1956), 224-227.
- Δούκας, Στρατής, 1958, «Σπ. Παπαλουκᾶς (1892-1957)», *Ζυγὸς* 31 (Μάιος – Ἰούνιος 1958), 8.
- Δούκας, Στρατής, 1961, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς, νέα βιογραφικά (Ὑποθέσεις καὶ λύσεις σὲ μερικὰ προβλήματα)», *Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά* 16 (1961), 221-227.
- Δούκας, Στρατής, 1962α, «Τὰ τελευταῖα χρόνια ἀπὸ τὸ βίον ἐνὸς ἀγίου», *Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά* 17 (1962), 96-102.
- Δούκας, Στρατής, 1962β, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Α΄ κατάλογος ἔργων (Μαρτυρία καὶ κρίσεις Β΄)», *Ἐπετηρὶς Ἑταιρίας Κυκλαδικῶν Μελετῶν*, τόμ. Β΄ (1962), 91-152.
- Δούκας, Στρατής, 1962γ, *Γιαννούλης Ἰωάννου Χαλεπᾶς*, ἐν Ἀθήναις.
- Δούκας, Στρατής, 1967, *Ὁ βίος ἐνὸς ἀγίου. Γιαννούλης Χαλεπᾶς*, Ἀθήνα.
- Δούκας, Στρατής, 1970, *Ὑποθέσεις καὶ λύσεις πάνω σὲ προβλήματα τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ*, Ἀθήνα.
- Δούκας, Στρατής, 1978², *Γιαννούλης Χαλεπᾶς*, Ἀθήνα.
- Δούκας, Στρατής, 1994, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Αποσπάσματα μελετῶν», *Arti* 19 (Μάρτιος-Απρίλιος 1994), 34.
- Δούκας, Στρατής, 2002², *Ὁ βίος ἐνὸς ἀγίου. Γιαννούλης Χαλεπᾶς*, Ἀθήνα.

- Δούκας, Στρατής, 2004, στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 115-117.
- Δ.Π.Τ. (Ταγκόπουλος, Δημήτρης), 1924, «Γιαννούλης Χαλεπάς», έφημ. *Ἔθνος*, αρ. φύλλου 3589 (13.9.1924), 1.
- Δρακοπούλου, Ευγενία, 2003, «Αρχιτεκτονική – Ζωγραφική. Η θρησκευτική και η κοσμική τέχνη (1770-1921)», στο: Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμέλεια έκδοσης), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1700-2000. Η οθωμανική κυριαρχία, 1770-1821. Διαφωτισμός – Ιστορία της Παιδείας – Θεσμοί και Δίκαιο*, τόμ. 2^{ος}, Αθήνα, 239-264.
- Δρακούλης, Πλάτων, 2000, *Φῶς ἐκ τῶν ἔνδον, ἤτοι στοιχεῖα τῆς ἐσωτερικῆς φιλοσοφίας*, Αθήνα [ἀνάτυπο τοῦ 1894].
- Δρίβας, Ἀναστάσιος, 1927, *Τὸ Φραγγέλιο* 13 (1927), 2.
- Δρίβας, Ἀναστάσιος, 1928α, *Galanis, Φύλλα Τέχνης τοῦ Φραγγελίου* 7 (1928), 4.
- Δρίβας, Ἀναστάσιος, 1928β, «Ἀπὸ τὸ λεύκωμα τοῦ Χαλεπᾶ. Μετὰ τὴν σιωπὴν του», έφημ. *Ἐσπερινή*, αρ. φύλλου 9177 (13.7.1928), 5.
- Δρίβας, Ἀναστάσιος, 1930, «Ἡ γλυπτικὴ στὰ ἑκατὸ χρόνια (1830-1930)», *Πρωτοπορία*, ἔτος Β΄, τχ. 5 (Μάϊος 1930), 147.
- Δρίβας, Ἀναστάσιος, 1931, «Ἡ τέχνη στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Στέρη», στο: Ζαχαρίας Λ. Παπαντωνίου κ.ἄ., *Στέρης. 18 κριτικὰ ἄρθρα γύρω ἀπὸ μίαν ἐκθεση, ἀποσπάσματα*, Αθήνα, 20-24.
- Δρίβας, Ἀναστάσιος, 1936, «Τὰ σχέδια τοῦ Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα (Μία συνοπτικὴ εἰσαγωγή: Τί εἶναι σχέδιο)», έφημ. *Ἡ Καθημερινή* (28.12.1936).
- Δροσίνης, Γεώργιος, 1995, *Ειδύλλια. Ἄπαντα. Ποίηση (1888-1902)*, τόμ. Α΄, επιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, Αθήνα.
- Δροσίνης, Γεώργιος, 2001, *Σκόρπια φύλλα τῆς ζωῆς μου. Ἄπαντα*, φιλολογικὴ επιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, τόμ. 8, Αθήνα.
- Δρούλια, Λουκία, 1977, «Πρὸς τὴν ἐλευθερίαν. 1792-1821», στο: *Ιστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Ὁ Ἑλληνισμὸς ὑπὸ ξένη κυριαρχία (περίοδος 1669-1821)*, τόμ. ΙΑ΄, Αθήνα, 360-365.
- Δ.Σ., 1947, *Ἐλεύθερα Γράμματα* (1.1.1947).
- Δ.Σ.Δ., 1928α, «Περίπατοι στὰ περασμένα. Τί λένε οἱ τάφοι. Μία εὐρύτατη ἔρευνα εἰς τὸ Νεκροταφεῖο τῶν Ἀθηναίων. Θησαυροὶ τέχνης καὶ θησαυροὶ αἰσθήματος καὶ πάθους», έφημ. *Ἡ Βραδυνή* (8.5.1928), 1.

- Δ.Σ.Δ., 1928β, «Περίπατοι στὰ περασμένα. Τί λένε οί τάφοι. Μία εὐρύτατη ἔρευνα εἰς τὸ Νεκροταφεῖο τῶν Ἀθηνῶν. Θησαυροὶ τέχνης καὶ θησαυροὶ αἰσθήματος καὶ πάθους», ἐφημ. *Ἡ Βραδυνή* (9.5.1928), 1.
- Δ.Σ.Δ., 1938, «Ἀσθενεῖ σοβαρῶς ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ὁ γλύπτης τῆς “Κοιμωμένης”», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (27.9.1938).
- Δ.Σ.Δ., 2006, «Ἀσθενεῖ σοβαρῶς ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ὁ γλύπτης τῆς “Κοιμωμένης”», στο: Στρατιῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιμέλεια), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Ἀθήνα, 21-23.
- Δύο φιλοπερίεργοι Τήνιοι, 1924, «Γράμματα πρὸς τὴν “Ἐθν. Φωνήν”». Τὰ ἔργα τοῦ Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Ἐθνικὴ Φωνή* (27.12.1924), 5.
- Δώριζας, Γεώργιος, 1979, *Οἱ Τήνιοι καλλιτέχνες καὶ τὰ μουσεῖα τῆς Τήνου*, Ἀθήνα.
- Ἐ., 1909, «Καλλιτεχνία καὶ ψυχολογία», *Πινακοθήκη*, ἔτος Θ', τόμ. Θ', τχ. 103 (Σεπτέμβριος 1909), 123.
- Eagleton, Terry, 1989, *Εἰσαγωγή στη θεωρία τῆς λογοτεχνίας*, εἰσαγωγή – θεώρηση – μτφρ. ἀπὸ τα ἀγγλικά Δημήτρης Τζιόβας, Ἀθήνα.
- Eberhard, Eimler, 2007, «Γερμανοὶ ἀντιφασίστες στὶς τάξεις τοῦ ΕΛΑΣ», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστράτης (ἐπιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Ἱστορία τῆς Ἑλλάδας τοῦ 20^{οῦ} αἰῶνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχὴ – Ἀντίσταση 1940-1945*, τόμ. Γ' 2, Ἀθήνα, 69-77.
- Eberlein, Johan Konrad, 1995, «Περιεχόμενο καὶ νόημα. Ἡ εἰκονογραφικὴ – εἰκονολογικὴ μέθοδος», στο: Hans Belting κ.ά. (ἐπιμέλεια), *Εἰσαγωγή στὴν ἱστορία τῆς τέχνης*, μτφρ. ἀπὸ τα γερμανικά Λία Γυϊόκα, Θεσσαλονίκη, 211-239.
- Ἐγγονόπουλος, Νίκος, 1963, «Διάλεξις γιὰ τὴ ζωγραφικὴ», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης* (1963), 193.
- Ἐγγονόπουλος, Νίκος, 1990³, *Ποιήματα*, τόμ. Α', Ἀθήνα.
- Εἷς Θεατῆς, 1899, «Ἡ ἔκθεσις μας», ἐφημ. *Ἐστία* (29.3.1899).
- *Ἐκθεσις «Χαρὰ καὶ ἐργασία» (Ἑλληνικὸ Τμῆμα). Κατάλογος*, 1938, Ζάππειον Μέγαρο, Ἀθήνα.
- Ἐλευθεράτος, Ἐλευθέριος, 1963, «Οἱ τοιχογραφίες Γουναρόπουλου στὸ Δημαρχεῖο», *Ζυγὸς* 91-92 (Ἰούνιος – Ἰούλιος 1963), 18.
- Ἐλευθεριάδης, Ἐλευθέριος, 1926, «Ὁ Δημήτρης Γαλάνης / Κλασικισμὸς καὶ Ἐμπρεσιονισμὸς», ἐφημ. *Ἡ Πρωΐα* (29.1.1926).
- Ἐλευθερόπουλος, Ἀβροτέλης, 1933, *Τὸ ὄραϊο. Ἡ καλλιτεχνία*, Ἀθήνα.

- Έλύτης, Όδυσσέας, 1945, «Ένας ζωγράφος τοῦ λαοῦ: Ό Θεόφιλος Χατζημιχαήλ. Πηγή τῆς νεοελληνικῆς τέχνης», ἐφημ. *Έλευθερία* (25.12.1945).
- Έλύτης, Όδυσσέας, 1973, *Ό ζωγράφος Θεόφιλος*, Αθήνα.
- Έλύτης, Όδυσσέας, 1974, *Άνοιχτά χαρτιά*, Αθήνα.
- Έμπειρίκος, Άνδρέας, 1961-1962, «Ό θρίαμβος τῆς αισθησιακῆς ζωγραφικῆς», *Ζυγός* 72-75 (Νοέμβριος 1961 – Φεβρουάριος 1962), 11-12.
- Εξαρχόπουλος, Θανάσης – Βιδάλη, Λεώνη, 1990, *Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Εκατόν πενήντα χρόνια 1837-1987*, Αθήνα.
- Έ.(πισκοπόπουλος), 1903, «Άθηναϊκή ζωή: Τρεις εικόνες», ἐφημ. *Νέον Άστρ* (30.10.1903).
- Έπ.(ισκοπόπουλος), Νικόλαος, 1894α, «Ό νοομάντης Πίκμαν», ἐφημ. *Τὸ Άστρ* (14.3.1894).
- Έπ.(ισκοπόπουλος), Νικόλαος, 1894β, «Η ἀληθῆς νιρβάνα», ἐφημ. *Τὸ Άστρ* (19.3.1894).
- Έπ.(ισκοπόπουλος), Νικόλαος, 1895, «Ίδιότροποι μεγαλοφυΐαι», ἐφημ. *Τὸ Άστρ* (16.10.1895).
- Έπ.(ισκοπόπουλος), Νικόλαος, 1896, «Θεοσοφία», ἐφημ. *Τὸ Άστρ* (21.9.1896).
- Έπ.(ισκοπόπουλος), Νικόλαος, 1898α, «Ό ξένος μας», ἐφημ. *Τὸ Άστρ* (6.3.1898).
- Έπ.(ισκοπόπουλος), Νικόλαος, 1898β, «Σάρ», ἐφημ. *Τὸ Άστρ* (12.3.1898).
- Έπ.(ισκοπόπουλος), Νικόλαος, 1898γ, «Άθηναϊκή ἐβδομάς», ἐφημ. *Τὸ Άστρ* (22.3.1898).
- Έπ.(ισκοπόπουλος), Νικόλαος, 1899, «Πρωϊνὰ γράμματα», ἐφημ. *Τὸ Άστρ* (24.10.1899).
- Έπ.(ισκοπόπουλος), Νικόλαος, 1901α, «Αἱ εἰκόνες τοῦ Παρθένη», ἐφημ. *Τὸ Άστρ* (7.1.1901).
- Έπ.(ισκοπόπουλος), Νικόλαος, 1901β, «Μπαϊκλιν», ἐφημ. *Τὸ Άστρ* (14.1.1901).
- Έπ.(ισκοπόπουλος), Νικόλαος, 1901γ, «Η ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ», ἐφημ. *Τὸ Άστρ* (7.12.1901).
- Έπ.(ισκοπόπουλος), Νικόλαος, 1903, «Η Μαγδαληνή», ἐφημ. *Τὸ Άστρ* (19.11.1903).
- Έπισκοπόπουλος, Νικόλαος, 1894, «Καλιγόλας. Ψυχογραφία», *Εἰκονογραφημένη Έστία* (6.11.1894).
- Έπισκοπόπουλος, Νικόλαος, 1895α, «Νέα ζωή», ἐφημ. *Τὸ Άστρ* (7.12.1895).

- Ἐπισκοπόπουλος, Νικόλαος, 1895β, «Ὁ ἸΘ΄ αἰών. Β΄. Τὸ ρεῦμα τοῦ θετικισμοῦ», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (14.12.1895).
- Ἐπισκοπόπουλος, Νικόλαος, 1898, ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (7.4.1898).
- Ἐπισκοπόπουλος, Νικόλαος, 1899α, ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (24.10.1899).
- Ἐπισκοπόπουλος, Νικόλαος, 1899β, ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (25.10.1899).
- Ἐπισκοπόπουλος, Νικόλαος, 1899γ, ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (24.12.1899).
- Ἐπισκοπόπουλος, Νικόλαος, 1901, «Ἐθνικὴ βιομηχανία», *Παναθήναια*, τόμ. Γ΄, τχ. 29 (15.12.1901), 149.
- Ἐπισκοπόπουλος, Νικόλαος, 1902, «Τὸ ἔργον τοῦ κ. Βλάχου», *Παναθήναια*, τόμ. Ε΄, τχ. 54 (31.12.1902), 178-180.
- Ἐργουιν, Νταίηβιντ, 1999, *Νεοκλασικισμός*, μτφρ. ἀπὸ τα ἀγγλικά Χίλντα Παπαδημητρίου, Αθήνα.
- Esarpit, Robert, 1972, *Κοινωνιολογία τῆς λογοτεχνίας*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γαλλικά Δημήτρης Π. Ποταμιάνος, Αθήνα.
- Εἰμεκτσόγλου, Γαβριέλλα, 2000, «Ἡ οἰκονομία τῆς Ἑλλάδας κατὰ τὴ διάρκεια τῆς γερμανικῆς Κατοχῆς», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους. Σύγχρονος Ἑλληνισμός. Ἀπὸ το 1941 ἕως το τέλος τοῦ αἰώνα*, τόμ. ΙΣΤ΄, Αθήνα, 58-64.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1938α, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Α΄», ἐφημ. *Ἔθνος*, ἀρ. φύλλου 8622 (23.10.1938), 1.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1938β, «Ὁ γλύπτης Χαλεπᾶς. Β΄», ἐφημ. *Ἔθνος*, ἀρ. φύλλου 8629 (30.10.1938), 1.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1938γ, «Τὸ ἔργο τοῦ Χαλεπᾶ. Γ΄», ἐφημ. *Ἔθνος*, ἀρ. φύλλου 8639 (9.11.1938), 1.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1938δ, «Ὁ ὄριμος Χαλεπᾶς. Δ΄», ἐφημ. *Ἔθνος*, ἀρ. φύλλου 8643 (13.11.1938), 3-4.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1947, *Νέα Ἐστία*, ἔτος ΚΑ΄, τόμ. ΜΑ΄, τχ. 468 (1.1.1947), 49-51.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1948α, «Καλλιτεχνικαὶ ἐπιφυλλίδες. Χαλεπᾶς», ἐφημ. *Τὰ Νέα*, ἀρ. φύλλου 1036 (2.10.1948), 1-2.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1948β, «Ἡ Πανελλήνια Καλλιτεχνικὴ Ἐκθεση», *Νέα Ἐστία*, ἔτος ΚΒ΄, τόμ. ΜΔ΄, τχ. 514 (1.12.1948), 1508-1509.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1948γ, «Ἡ γλυπτικὴ καὶ ἡ χαρακτικὴ» ἐφημ. *Τὰ Νέα*, ἀρ. φύλλου 1090, (4.12.1948), 1-2.

- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1954α, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς (1854-1954)», *Νέα Ἐστία*, τόμ. ΝC´, τχ. 656 (1.11.1954), 1580-1582.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1954β, «Ἡ “Ὀραματιζόμενη” τοῦ Χαλεπᾶ», *Νέα Ἐστία*, τόμ. ΝC´, τχ. 658 (1.12.1954), 1769-1770.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1955, *Νέα Ἐστία*, ἔτος ΚΘ´, τόμ. ΝΖ´, τχ. 667 (15.4.1955), 555.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1957α, *Νέα Ἐστία*, ἔτος ΛΑ´, τόμ. ΞΑ´, τχ. 718 (1.6.1957), 782-783.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1957β, *Νέα Ἐστία*, ἔτος ΛΑ´, τόμ. ΞΒ´, τχ. 721 (15.7.1957), 1023.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1959, *Νέα Ἐστία*, ἔτος ΛΓ´, τόμ. ΞΕ´, τχ. 764 (1.5.1959), 620.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1969, *Ἡ ἑλληνικὴ τέχνη*, ἐπιμέλεια Ἀντάσιος Ἀντ. Θεοδώρου, Ἀθήνα.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 1999, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς (1854-1954)», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Ἀθήνα, 43-48.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 2004, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς (1854-1954)», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (ἐπιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, Τήνος, 128-130.
- Εὐαγγελίδης, Δημήτριος Ἐ., 2006, «Ἡ “Ὀραματιζόμενη” τοῦ Χαλεπᾶ», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιμέλεια), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Ἀθήνα, 29-32.
- Εὐστρατιάδης, Ἐυστράτιος, 1911, *Ὁ Καλλιτέχνης* 12 (Μάρτιος 1911), 397.
- Fallmerayer, Jacop Philipp, 1984, *Περὶ τῆς καταγωγῆς τῶν σημερινῶν Ἑλλήνων*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γερμανικὰ Κωνσταντῖνος Ρωμανός, Ἀθήνα.
- Fallmerayer, Jacop Philipp, 2002, *Ἱστορία τῆς χερσονήσου τοῦ Μοριά κατὰ τὸ Μεσαίωνα*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γερμανικὰ Παντελής Σοφτζόγλου, τόμ. 1-2, Ἀθήνα.
- Focillon, Henri, 1982, *Ἡ ζωὴ τῶν μορφῶν*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γαλλικὰ Αφροδίτη Κούρια, Ἀθήνα.
- France, Anatole – Moréas, Jean – Bourde, Paul, 1983, *Τὰ πρῶτα ὄπλα τοῦ Συμβολισμοῦ*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γαλλικὰ Ἐκτορας Πανταζής, Ἀθήνα.
- Furness, Richard S., 1980, *Ἐξπρεσιονισμός*, μτφρ. ἀπὸ τὰ ἀγγλικά Ἰουλιέττα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Ἀθήνα.

- Furst, Liliqn R., 1974, *Ρομαντισμός*, μτφρ. από τὰ ἀγγλικά Ίουλιέττα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Ἀθήνα.
- Gablik, Suzi, 2005, «Μινιμαλισμός», στο: Νίκος Στάγκος (ἐπιμέλεια), *Ἐννοιες τῆς Μοντέρνας Τέχνης. Ἀπὸ τὸν Φωβισμό στὸν Μεταμοντερνισμό*, μτφρ. ἀπὸ τὰ ἀγγλικά Ἀνδρέας Παπᾶς, Ἀθήνα, 341-354.
- Gabory, Georges, 1928, «Ὁ Γαλάνης καὶ τὸ ἔργο του», *Φύλλα Τέχνης τοῦ Φραγγελίου* 7 (1928).
- Golding, John, 2005, «Κυβισμός», στο: Νίκος Στάγκος (ἐπιμέλεια), *Ἐννοιες τῆς Μοντέρνας Τέχνης. Ἀπὸ τὸν Φωβισμό στὸν Μεταμοντερνισμό*, μτφρ. ἀπὸ τὰ ἀγγλικά Ἀνδρέας Παπᾶς, Ἀθήνα, 77-115.
- Gombrich, Ernst H., 1995, *Τέχνη καὶ ψευδαῖσθηση. Μελέτη γιὰ τὴν ψυχολογία τῆς εἰκαστικῆς ἀναπαράστασης*, μτφρ. ἀπὸ τὰ ἀγγλικά Ἀνδρέας Παπᾶς, Ἀθήνα.
- Grant, Damian, 1972, *Ρεαλισμός*, μτφρ. ἀπὸ τὰ ἀγγλικά Ίουλιέττα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Ἀθήνα.
- Ζάιντλ, Βολφ, 1984, *Βαυαροὶ στὴν Ελλάδα*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γερμανικά Δημήτρης Ηλιοπούλος, Ἀθήνα.
- Ζαφείρης, Χρῖστος, 1970, *Θεσσαλονίκη* (20.1.1970).
- Ζαχαρόπουλος, Ντένης, 2004, *Συλλογὴ Μπέλτσιου. Οἱ πρωτοπόροι: Μία ἀποψη τῆς τέχνης στὴν Ελλάδα στὸ 2^ο μισὸ τοῦ 20^{οῦ} αἰῶνα*, Ἀθήνα.
- Ζαχαρόπουλος, Ντένης, 2007, «Ὅπου τὸ πνεῦμα τῆς λεπτότητας υπερῖσχύει τοῦ πνεύματος τῆς γεωμετρίας», στο: Ἀλεξάνδρα Γουλᾶκη-Βουτυρά – Ἄρτεμις Ζερβού (ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς* (Κατάλογος Ἐκθεσῆς τῆς Εθνικῆς Πινακοθήκῆς καὶ Μουσείου Ἀλεξάνδρου Σούτζου, Εθνικὴ Γλυπτοθήκη, Ἀθήνα, 6 Φεβρουαρίου – 30 Ἰουνίου 2007), Ἀθήνα, 89-99.
- Ζαχαροπούλου, Κατερίνα, 2007, «Ἑλληνικὸς θησαυρὸς», εφημ. *Ἔθνος*, αρ. φύλλου 1271 (18-24.2.2007), 10.
- Ζάχος, Ἀριστοτέλης, 1911, «Λαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ», *Ὁ Καλλιτέχνης* (Αὐγουστος 1911), 185-186.
- Ζεβγᾶς, Ἀνδρέας, 1933, *Στὸ φῶς τοῦ Μαρξισμού. Ὁ Φουτουρισμὸς (Οἱ Φουτουριστὲς ὑπηρετῶν τοῦ Φασισμού)*, Ἀθήνα.
- Ζερβού, Ἄρτεμις, 2017, «Ἴχνη τοῦ Ἐμφυλίου στὴν ἱστορικὴ διαδρομὴ τῆς δημιουργίας, τῆς ἔκθεσῆς καὶ τῆς ὑποδοχῆς τοῦ “Μνημείου τῆς Μάχης τῆς Πίνδου” τοῦ Χρήστου Καπράλου», *Τὰ Ἱστορικὰ* 65 (Ἀπρίλιος 2017), 175-194.

- Zervos, Christian, 1935, «Ένα γράμμα του Κριστιάν Ζερβού με συμβουλές προς τους Έλληνες καλλιτέχνες», *20^{ος} Αιώνας* 4-6 (1935), 74.
- Ζερβός, Κριστιάν, 1990, *Τετράδια Τέχνης*, μτφρ. από τα γαλλικά Γιάννης Βαρβέρης, Αθήνα.
- Ζήκας, Γιάννης, 2004, «Το μυστικό», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 90-91.
- Ζήσιου, Κωνσταντίνος Γ., 1910, *Ιστορία των Καλών Τεχνών*, τόμ. Α', Αθήνα.
- Ζίας, Νίκος, 1962, «Τὰ περιοδικὰ τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν (δοκίμιο βιβλιογραφικῆς ἔρευνας). Ἀθηναϊκὸς Τύπος 1900-1962», *Νέα Ἐστία*, τόμ. ΟΒ', τχ. 845 (1962), 1355-1362.
- Ζίας, Νίκος, 1991, *Φώτης Κόντογλου, ζωγράφος*, Αθήνα.
- Ζίζα Ανδρεάδη, Αρσινόη Ειρήνη, 2010, *Ο μπάριμπα-Γιαννούλης Χαλεπάς και τα ανηψάκια του*, Τήνος.
- Ζιώγας, Ἡλίας, 1938, «Αὐτοὶ ποὺ φεύγουν. Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Νεοελληνικὰ Γράμματα* 95 (24.9.1938), 6.
- Ζιώγας, Ἡλίας, 1941, *Νεοέλληνες καλλιτέχνες. Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ἑρμηνεία καὶ τοποθέτηση τοῦ ἔργου του*, Αθήνα.
- Ζιώγας, Ἡλίας, 2004, «Αὐτοὶ ποὺ φεύγουν. Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 117-119.
- Ζιώζιου, Μαρίνα, 2008, «Γιαννούλης Χαλεπάς. Ο γλύπτης με την εύθραυστη ψυχή», *Εικόνες* 348 (26.10.2008), 72-75.
- Ζωγραφίδης, Σ., 1901, «Ἀνδριάς εἰς τὸν Παλαιολόγον», *Πινακοθήκη*, ἔτος Α', τόμ. Α', τχ. 3 (Μάιος 1901), 68.
- Ζωγράφου, Λιλί, 1968, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Ἐπίκαιρα* (18.10.1968), 88-91.
- Ζωγράφου, Λιλί, 1999, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Αθήνα, 49-62.
- Ζώρα, Πόπη, 1995, *Ελληνική τέχνη. Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα.
- Ζώρας, Γεώργιος Θ., 1938, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Ράδιο-Ἐπιθεώρησις* (1938), 8-11.
- Ἡλιάδης, Κώστας, 1978, *Ὁ κόσμος τῆς τέχνης στὸ Μεσοπόλεμο*, Αθήνα.
- Ἡλιού, Ἡλίας, 1937, «Κουτίων ἐγκώμιον», *Νεοελληνικὰ Γράμματα* (7.8.1937).

- *Η προοπτική A.B.C. Διδασκαλία τοῦ σχεδίου καὶ τῆς ζωγραφικῆς, χ.χ. (1938:),* Αθήνα.
- Hauser, Arnold, 1984, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, τόμ. 1-2-3-4, μτφρ. από τα γερμανικά Τάκης Κονδύλης, Αθήνα.
- Hobsbawm, Eric, 1994, *Ἐθνη καὶ εθνικισμός από το 1780 ἕως σήμερα. Πρόγραμμα, μύθος, πραγματικότητα*, μτφρ. από τα αγγλικά Νάντρικς Χρύσα, Αθήνα.
- Θεοδωρακόπουλος, Ἰωάννης, 1935, «Ἡ ἔννοια τοῦ ἐγὼ καὶ ἡ ἔννοια τῆς ἐποπτείας», *Ἀρχεῖον Φιλοσοφίας καὶ Θεωρίας τῶν Ἐπιστημῶν* 1 (Ἰανουάριος 1935), 44-45.
- Θεοδωρακόπουλος, Ἰωάννης, 1971, *Πρακτικὰ Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν*, τόμ. 46, Αθήναι, 222-225.
- Θεοτοκάς, Γιώργος, 1929, *Ἐλεύθερο πνεῦμα*, Αθήνα.
- Θεοτοκάς, Γιώργος, χ.χ. [1987], *Τετράδια Ἡμερολογίου 1939-1953*, Δημήτρης Τζιόβας (επιμέλεια-εισαγωγή), Αθήνα.
- Θεοτόκης, Ντίνος, 1899, *Ἡ Τέχνη* 8-9 (Ἰούνιος – Ἰούλιος 1899), 232-233.
- Θεοτόκης, Ντίνος, 1904, «Σανσκριτική καὶ καθαρεύουσα», *Ὁ Νουμᾶς* 117 (10.10.1904), 1-6.
- Θεοτόκης, Ντίνος, 1988², *Ἰνδικὰ μεταφράσματα*, Αθήνα.
- Θεοτόκης, Ντίνος, 1993, *Ἱστορία της ἰνδικῆς λογοτεχνίας*, Αθήνα (1896-1910).
- Θόδωρος, 1975, «Φροῦτα καὶ ἀγκάθια. Σκέψεις πὸ γεννιούνται ἀπὸ τὸ ἄρθρο τοῦ κ. Ξύδη “NET (ἐσ.) καὶ NET (ἐξ.)”», *Ἄντι* 26-27 (6.9.1975), 56-57.
- Θόδωρος, 2004, «Χαλεπάς, μια ἄλλη “παράδοση”», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, Τήνος, 52-57.
- Θρύλος, Ἄλκης, 1927, «Σύγχρονοι Ἕλληνες καλλιτέχνη. Μιχαὴλ Τόμπρος», *Νέα Ἑστία* 1 (15.4.1927), 36.
- Θωμόπουλος, Θωμᾶς, 1899α, «Ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἔκθεσις τοῦ 1899. Κρίσεις τῶν ἔργων (ὑπὸ Ἕλληνας καλλιτέχνη)», ἔφημ. *Ἀκρόπολις* (29.3.1899).
- Θωμόπουλος, Θωμᾶς, 1899β, «Ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἔκθεσις τοῦ 1899. Κρίσεις τῶν ἔργων (ὑπὸ Ἕλληνας καλλιτέχνη)», ἔφημ. *Ἀκρόπολις* (30.3.1899).
- Θωμόπουλος, Θωμᾶς, 1899γ, «Ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἔκθεσις τοῦ 1899. Κρίσεις τῶν ἔργων (ὑπὸ Ἕλληνας καλλιτέχνη)», ἔφημ. *Ἀκρόπολις* (31.3.1899).
- Θωμόπουλος, Θωμᾶς, 1899δ, «Ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἔκθεσις τοῦ 1899. Κρίσεις τῶν ἔργων (ὑπὸ Ἕλληνας καλλιτέχνη)», ἔφημ. *Ἀκρόπολις* (5.4.1899).

- Θωμόπουλος, Θωμάς, 1899ε, «Ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἐκθεσις τοῦ 1899. Κρίσεις τῶν ἔργων (ὑπὸ Ἑλληνοῦ καλλιτέχου)», ἔφημ. *Ἀκρόπολις* (7.4.1899).
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 1901, «Καλλιτέχνη τῆς σήμερον καὶ καλλιτέχνη τῆς αὔριον», *Παναθήναια*, τόμ. Β', τχ. 19 (30.7.1901), 248-251.
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 1903α, «Ἀρχὴ τῆς ἐλληνικῆς τέχνης», *Κριτικὴ* 1 (1903), 15-19.
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 1903β, «Ἀρχὴ τῆς ἐλληνικῆς τέχνης», *Κριτικὴ* 2 (1903), 52.
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 1903γ, «Ἔχομεν βιοτεχνία», *Κριτικὴ* 3 (1903), 348-353.
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 1903δ, «Σύγχρονοι Ἕλληνες καλλιτέχνη. Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Παναθήναια*, τόμ. ΣΤ', τχ. 71 (15.9.1903), 713-714.
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 1904, «Ἡ νεωτέρα ἐλληνικὴ γλυπτικὴ», στο: *Ἡμερολόγιον τοῦ ἔτους 1905*, Κωνσταντινούπολη, 314-316.
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 1909, «Ἡ φυσιογνωμία εἰς τὴν τέχνην τῶν ἀγρίων», *Παναθήναια*, τόμ. ΙΖ', τχ. 204 (31.3.1909), 358-359.
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 1910, *Ὁ Καλλιτέχνης* 3 (Ἰούνιος 1910), 87.
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 1911α, «Λάζαρος Σῶχος», *Παναθήναια*, τόμ. ΚΑ', τχ. 250 (28.2.1911), 275-277.
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 1911β, «Λάζαρος Σῶχος», *Ὁ Καλλιτέχνης* 12 (Μάρτιος 1911), 397-398.
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 1911-1912, *Ὁ Καλλιτέχνης* (1911-1912), 38-39.
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 1925α, *Ὁμιλία στὴν αἴθουσα τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν*, 1925.
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 1925β, «Ζωγραφικὴ καὶ γλυπτικὴ. Ὁ γλύπτης Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Ἡ Εἰκονογραφημένη τῆς Ἑλλάδος* 4 (Ἀπρίλιος 1925), 8-10.
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 1930, «Ὁ γλύπτης Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: *Τὸ ἐλληνικὸν ἔτος. Ἡμερολόγιον τῆς Ἐνώσεως Συντακτῶν Ἀθηναϊκῶν ἑφημερίδων*, Ἀθήνα, 49-67.
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 2004α, «Σύγχρονοι Ἕλληνες καλλιτέχνη. Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, 97.
- Θωμόπουλος, Θωμάς, 2004β, «Ὁμιλία στὴν αἴθουσα τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, Τήνος, 97-102.
- Iatrides, John, 1976, «Τὸ Δόγμα Τρούμαν. Ἡ ἀπαρχὴ τῆς διείσδυσης τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν στὴν Ἑλλάδα», στο: Θεόδωρος Κουλουμπῆς – Sallie M.

- Hicks (ἐπιμέλεια), *Ἡ ἀμερικανικὴ ἐξωτερικὴ πολιτικὴ στὴν Ἑλλάδα καὶ Κύπρο*, Ἀθήνα, 28-47.
- Ιατρίδης, Ιωάννης (ἐπιμέλεια), 1984, *Ἡ Ἑλλάδα στὴ δεκαετία 1940-1950. Ἐνα ἔθνος σὲ κρίση*, Ἀθήνα.
 - Ἰ.Δ.Π., 1951, «Αἱ ἀθλιότητες τῆς “Νέας Τέχνης”», *Ἥλιος* (24.3.1951), 77-79.
 - Ἰδρυμα Τηνιακοῦ Πολιτισμοῦ, 1979, *III περίοδος Γιαννούλη Χαλεπᾶ*, Ἀθήνα.
 - Ἰδρυμα Τηνιακοῦ Πολιτισμοῦ, 2005², *III περίοδος Γιαννούλη Χαλεπᾶ*, Ἀθήνα.
 - Ἰσαρης, Αλέξανδρος, 2004, «Παραμιλώντας με τις πέτρες», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (ἐπιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, Τήνος, 86-89.
 - Ιωαννίδης, Ανδρέας, 1986, «Ο “νατουραλιστής” θαυμαστής τῆς Μαντόνα Σιξτίνα», ἐφημ. *Τὸ Βῆμα* (3.8.1986).
 - Ἰωάννου, Γιώργος, 1966, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ὁ μεγάλος γλύπτης ποὺ ἔνοιωσε τραγικὰ μόνος», ἐφημ. *Ἔθνος* (18.6.1966).
 - Ἰωάννου, Γιώργος, 1971-1972, *Ὁ Καραγκιόζης*, τόμ. Α΄-Β΄-Γ΄, Ἀθήνα.
 - Ἰωάννου, Γιώργος, 1978, «Οἱ πολιτιστικὲς συνέπειες ἀπ’ τὴν ἔνταξή μας στὴν ΕΟΚ», *Χρονικὸ* ’78, 15.
 - Ἰωάννου, Γιώργος, 1981, *Λεόκωμα 1940-1974*, κείμενα Γιώργου Πετρῆ, Ἀθήνα.
 - Ἰωάννου, Γιώργος, 2006, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ὁ μεγάλος γλύπτης ποὺ ἔνοιωσε τραγικὰ μόνος», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιμέλεια), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Ἀθήνα, 33-42.
 - Ἰωάννου, Ὅλγα, 1968, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Γυναῖκα* 491 (6-19.11.1968), 104-105.
 - Jameson, Frederic, 1999, *Τὸ Μεταμοντέρνο ἢ ἡ πολιτισμικὴ λογικὴ τοῦ ὕστερου καπιταλισμοῦ*, μτφρ. ἀπὸ τα ἀγγλικά Γιώργος Βάρσος, Ἀθήνα.
 - Janet, Pierre, 1891α, «Ἐπιστημονικὴ ἐξήγησις τοῦ πνευματισμοῦ. Ἱστορία τοῦ πνευματισμοῦ», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (2.11.1891).
 - Janet, Pierre, 1891β, «Ἐπιστημονικὴ ἐξήγησις τοῦ πνευματισμοῦ. Ἱστορία τοῦ πνευματισμοῦ», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (3.11.1891).
 - Janet, Pierre, 1891γ, «Ἐπιστημονικὴ ἐξήγησις τοῦ πνευματισμοῦ. Ἱστορία τοῦ πνευματισμοῦ», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (4.11.1891).
 - Janet, Pierre, 1891δ, «Ἐπιστημονικὴ ἐξήγησις τοῦ πνευματισμοῦ. Ἱστορία τοῦ πνευματισμοῦ», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (5.11.1891).

- Janet, Pierre, 1891ε, «Επιστημονική ἐξήγησις τοῦ πνευματισμοῦ. Ἱστορία τοῦ πνευματισμοῦ», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (6.11.1891).
- Janet, Pierre, 1891ς, «Επιστημονική ἐξήγησις τοῦ πνευματισμοῦ. Ἱστορία τοῦ πνευματισμοῦ», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (7.11.1891).
- Janet, Pierre, 1891ζ, «Επιστημονική ἐξήγησις τοῦ πνευματισμοῦ. Ἱστορία τοῦ πνευματισμοῦ», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (9.11.1891).
- Janet, Pierre, 1891η, «Επιστημονική ἐξήγησις τοῦ πνευματισμοῦ. Ἱστορία τοῦ πνευματισμοῦ», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (10.11.1891).
- Jauss, Hans Robert, 1995, *Ἡ θεωρία τῆς πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γερμανικά - εἰσαγωγή - ἐπίμετρο Μίλτος Πεχλιβάνος, Ἀθήνα.
- Κ., 1905, «Καλλιτεχνικὰ ζητήματα», *Πινακοθήκη*, ἔτος Ε΄, τόμ. Ε΄, τχ. 57 (Νοέμβριος 1905), 173.
- Κ., 1914, «Σταμάτιος Παρλιάρος», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΔ΄, τόμ. ΙΔ΄, τχ. 159 (Μάιος 1914), 27-28.
- Κ., 1917α, «Ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἐκθεσις τοῦ Συνδέσμου τῶν Ἑλλήνων Καλλιτεχνῶν», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΖ΄, τόμος ΙΖ΄, τχ. 194-195 (Ἀπρίλιος – Μάιος 1917), 27-30.
- Κ., 1917β, «Διαρκῆς καλλιτεχνικὴ ἐκθεσις», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΖ΄, τόμ. ΙΖ΄, τχ. 199 (Σεπτέμβριος 1917), 77.
- Κ., 1917γ, «Καλλιτεχνικαὶ ἐκθέσεις», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΖ΄, τόμ. ΙΖ΄, τχ. 200-201 (Οκτώβριος – Νοέμβριος 1917), 91.
- Κ., 1919α, «Καλλιτεχνικαὶ ἐκθέσεις», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΘ΄, τόμ. ΙΘ΄, τχ. 217-218 (Μάρτιος – Ἀπρίλιος 1919), 2-3.
- Κ., 1919β, «Καλλιτεχνικαὶ ἐκθέσεις», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΘ΄, τόμ. ΙΘ΄, τχ. 224-225 (Οκτώβριος – Νοέμβριος 1919), 71-75.
- Καγιαδάκη, Μαρία, 2004, «Χρονολόγιο», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, Τήνος, 9-15.
- Καγιαλῆς, Τάκης, 1997, «Ὁ Μακρυγιάννης τοῦ Σεφέρη», στο: Νάσος Βαγενάς – Τάκης Καγιαλῆς – Μιχάλης Πιερῆς (ἐπιμέλεια-κείμενα), *Μοντερνισμὸς καὶ ἐλληνικότητα*, Ἡράκλειο, 33-64.
- Καζαντζάκη, Λήδα, 2007, *Γιαννούλης Χαλεπάς. Ὁ σμιλευτὴς τῆς αγωνίας*, Ἀθήνα.
- Καζαντζάκης, Νίκος, 1961, *Ἀναφορὰ στὸν Γκρέκο*, Ἀθήνα.

- Καζολέα-Ταβουλάρη, Παναγιώτα, 2000, *Η ιστορία της ψυχολογίας στην Ελλάδα (1880-1987)*, Αθήνα.
- Καΐμη, Τζούλιο, 1929, «Από τή σύγχρονη τέχνη: Ὁ Βιτσέντσο Τζέμιτο Γιαννούλης Χαλεπᾶς τῆς Ἰταλίας», *Ἑλληνικά Γράμματα* 47 (11.5.1929), 29-30.
- Καΐμη, Τζούλιο, 1938α, «Ὁ “ποιητής” τοῦ μαρμάρου. Πῶς εἶδα τὸν Γιαννούλη Χαλεπᾶ στὴν Τήνο τὸ 1931», *Ἡ Νεολαία* 1 (1938), 90.
- Καΐμη, Τζούλιο, 1938β, «Τὸ μυστικὸ τοῦ Χαλεπᾶ. Γύρω ἀπὸ τὸν ποιητὴ τοῦ μαρμάρου. Μιὰ συζήτηση μαζί του στὸ ἐργαστήριό τῆς Τήνου», ἔφημ. *Ἡ Καθημερινή* (17.10.1938).
- Καΐμη, Τζούλιο, χ.χ., «Μιὰ συζήτηση στὸ ἐργαστήριό τῆς Τήνου. Τὸ μυστικὸ τοῦ Χαλεπᾶ», στο: Τζούλιο Καΐμη, *Συναντήσεις μὲ τοὺς Φῶτη Κόντογλου, Γιαννούλη Χαλεπᾶ, Ν. Χατζηκυριάκο-Γκίκα*, Αθήνα, 36-46.
- Καΐμη, Τζούλιο, 1973, «Ἐπίσκεψη στὸ ἐρημητήριό τοῦ Χαλεπᾶ», στο: Τζούλιο Καΐμη, *Ἑλληνικά τοπ[ε]ία. Μὲ σχέδια: Καΐμη, Τσαρούχη, Γεωρ. Γλιάτα, Κλ. Λουκοπούλου, Χρ. Χαρίδημον*, Αθήνα, 25-28.
- Καΐμη, Τζούλιο, 1990, *Ἡ ἀρχαία κωμωδία στὴν ψυχὴ τοῦ Θεάτρου Σκιῶν*, μτφρ. Κώστας Μέκκας – Τάκης Μηλιάς, Αθήνα.
- Καΐμη, Τζούλιο, 2004, «Ὁ “ποιητής” τοῦ μαρμάρου. Πῶς εἶδα τὸν Γιαννούλη Χαλεπᾶ στὴν Τήνο τὸ 1931», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (ἐπιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, Τήνος, 120-121.
- Καΐμη, Τζούλιο, 2006, «Τὸ μυστικὸ τοῦ Χαλεπᾶ. Γύρω ἀπὸ τὸν ποιητὴ τοῦ μαρμάρου. Μιὰ συζήτηση μαζί του στὸ ἐργαστήριό τῆς Τήνου», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιμέλεια), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Αθήνα, 43-49.
- Καιροφύλας, Γιάννης, 1986α, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Αυτοὶ οἱ ωραῖοι τρελοί», *Ρομάντσο* 1 (1986), 30-31.
- Καιροφύλας, Γιάννης, 1986β, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Αυτοὶ οἱ ωραῖοι τρελοί», *Ρομάντσο* 2 (1986), 30-31.
- Καιροφύλας, Γιάννης, 1986γ, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Αυτοὶ οἱ ωραῖοι τρελοί», *Ρομάντσο* 3 (1986), 30-31.
- Καιροφύλας, Γιάννης, 1986δ, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Αυτοὶ οἱ ωραῖοι τρελοί», *Ρομάντσο* 4 (1986), 30-31.

- Καιροφύλας, Γιάννης, 1986ε, «Γιαννούλης Χαλεπάς. Αυτοί οι ωραίοι τρελοί», *Ρομάντσο* 5 (1986), 30-31.
- Καιροφύλας, Γιάννης, 1986ς, «Γιαννούλης Χαλεπάς. Αυτοί οι ωραίοι τρελοί», *Ρομάντσο* 6 (1986), 30-31.
- Καιροφύλας, Γιάννης, 1986ζ, «Γιαννούλης Χαλεπάς. Αυτοί οι ωραίοι τρελοί», *Ρομάντσο* 7 (1986), 30-31.
- Καιροφύλας, Γιάννης, 1986η, *Γιαννούλης Χαλεπάς. Ο ευαίσθητος κι αγαθός Τήνιος καλλιτέχνης*, Αθήνα.
- Καιροφύλας, Γιάννης, 1993, «Η Τήνος των καλλιτεχνών. Πώς και γιατί γεννήθηκαν σ' αυτό το νησί τόσοι πολλοί καλλιτέχνες», εφημ. *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, αρ. φύλλου 22442 (15.8.1993), 18-19.
- Καιροφύλας, Γιάννης, 1996, «Η Τήνος των καλλιτεχνών. Πώς και γιατί γεννήθηκαν σ' αυτό το νησί τόσοι πολλοί καλλιτέχνες», στο: Βησσαρίων Σταύρακας (επιμέλεια), *Νησιά του Αιγαίου*, τόμ. Δ', εφημ. *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες*, Αθήνα, 109-114.
- Καιροφύλας, Γιάννης, 2002^β, «Γιαννούλης Χαλεπάς», στο: Γιάννης Καιροφύλας, *Αυτοί οι ωραίοι τρελοί*, Αθήνα, 99-140.
- Καλαντζής, Κωνσταντῖνος, 1930α, «Ο Γιαννούλης Χαλεπᾶς ἀφηγεῖται τὴν τραγικὴν ζωὴν του. Ἡ τέχνη, ὁ ἔρωσ καὶ ἡ τρέλλα του. Α'», εφημ. *Ἡ Ἑλληνική*, ἀρ. φύλλου 1993 (30.8.1930), 3.
- Καλαντζής, Κωνσταντῖνος, 1930β, «Ο Γιαννούλης Χαλεπᾶς ἀφηγεῖται τὴν τραγικὴν ζωὴν του. Ἡ τέχνη, ὁ ἔρωσ καὶ ἡ τρέλλα του. Β'», εφημ. *Ἡ Ἑλληνική*, ἀρ. φύλλου 1994 (31.8.1930), 4.
- Καλαντζής, Κωνσταντῖνος, 1930γ, «Ο Χαλεπᾶς στὴν Ἀκρόπολιν», εφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα*, ἀρ. φύλλου 3019 (6.9.1930), 2.
- Καλαχώρας, Ἰωάννης, 1935, «Συζήτησις περὶ γλυπτικῆς», *Νεοελληνικὰ Γράμματα* 1, (14.4.1935), 2.
- Καλλιγᾶς, Μαρίνος, 1942α, «Ἡ Ἐπαγγελματικὴ Καλλιτεχνικὴ Ἴκθεσις», εφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (12.4.1942).
- Καλλιγᾶς, Μαρίνος, 1942β, «Ἡ δευτέρη περίοδος», εφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (19.6.1942).
- Καλλιγᾶς, Μαρίνος, 1942γ, «Νέα στοιχεῖα», εφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (9.7.1942).
- Καλλιγᾶς, Μαρίνος, 1942δ, «Τί πέτυχε ἡ Ἐπαγγελματικὴ», εφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (10.10.1942).

- Καλλιγᾶς, Μαρίνος, 1950α, «Ἡ “Ἀναπαυόμενη” τοῦ Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Τὸ Βῆμα* (23.9.1950).
- Καλλιγᾶς, Μαρίνος, 1950β, «Καὶ πάλι γύρω ἀπὸ τὸν Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Τὸ Βῆμα* (1.10.1950).
- Καλλιγᾶς, Μαρίνος, 1952, ἐφημ. *Τὸ Βῆμα* (4.5.1952).
- Καλλιγᾶς, Μαρίνος, 1961-1962, «Γιάννης Τσαρούχης», *Ζυγὸς* 72-75 (Νοέμβριος 1961 – Φεβρουάριος 1962), 6.
- Καλλιγᾶς, Μαρίνος (ἐπιμέλεια), 1970, *Σύγχρονη ἑλληνικὴ τέχνη. Ζωγράφοι, γλύπτες, χαρακτές*, εἰσαγωγή Νίκος Ζίας, Ἀθήνα.
- Καλλιγᾶς, Μαρίνος, 1972, *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του*, Ἀθήνα.
- Καλλιγᾶς, Μαρίνος, 1973, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Θέματα Χώρου + Τεχνῶν* 4 (1973), 242.
- Καλλιγᾶς, Μαρίνος, 1977α, «Ζωγραφικὴ – Γλυπτικὴ – Χαρακτικὴ», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμός. Ἀπὸ τὸ 1833 ὡς τὸ 1881*, τόμ. ΙΓ', Ἀθήνα, 529-543.
- Καλλιγᾶς, Μαρίνος, 1977β, «Νεοελληνικὴ τέχνη 1881-1912», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμός. Ἀπὸ τὸ 1881 ὡς τὸ 1913*, τόμ. ΙΔ', Ἀθήνα, 426-438.
- Καλλιγᾶς, Μαρίνος, 2003, *Τεχνοκριτικά (1937-1982)*, πρόλογος – εἰσαγωγικὸ σημεῖωμα Ἄγγελος Δεληβορριάς, Ἀθήνα.
- Καλλιγᾶς, Μαρίνος, 2004, «Ἡ “Ἀναπαυόμενη” τοῦ Χαλεπᾶ», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (ἐπιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα καὶ μῦθος*, Τήνος, 125-127.
- Καλλικούνης, Νικόλαος, 1891, «Ζωικὸς μαγνητισμὸς, ὑπνωτισμὸς, πνευματισμὸς, περίεργα φαινόμενα», *Παρνασσὸς* 14 (1891), 144-156, 231-241.
- Καλλονᾶς, Δημήτριος, 1935α, «Στὸ ἀτελιὲ τῶν καλλιτεχνῶν μας. Στὸ καταφύγιο τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ (Ὁ μεγάλος καλλιτέχνης μὲ τὴν τραγικὴν ἱστορίαν). Α'», ἐφημ. *Ἡ Βραδυνή*, ἀρ. φύλλου 3574 (12.1.1935), 3, 6.
- Καλλονᾶς, Δημήτριος, 1935β, «Στὸ ἀτελιὲ τῶν καλλιτεχνῶν μας. Στὸ καταφύγιο τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ (Ὁ μεγάλος καλλιτέχνης μὲ τὴν τραγικὴν ἱστορίαν). Β'», ἐφημ. *Ἡ Βραδυνή*, ἀρ. φύλλου 3575 (13.1.1935), 3-4.
- Καλλονᾶς, Δημήτριος, 1936, «Ἡ καλλιτεχνικὴ πολιτικὴ τοῦ κράτους. Διὰ τὴν ὑποστήριξιν τῆς ἑλληνικῆς γλυπτικῆς. Ἐνίσχυσις γλυπτῶν – Προπλάσματα – Γλυπτοθήκη», ἐφημ. *Ἡ Βραδυνή* (18.3.1936), 5.

- Καλλονᾶς, Δημήτριος, 1942α, «Ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἐκθεσις τῶν Ἀθηνῶν», ἐφημ. *Ἡ Βραδυνή* (20.6.1942).
- Καλλονᾶς, Δημήτριος, 1942β, «Ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἐκθεσις τῶν Ἀθηνῶν», ἐφημ. *Ἡ Βραδυνή* (23.6.1942).
- Καλλονᾶς, Δημήτριος, 1942γ, «Ὁ Χαλεπᾶς τοῦ Γύζη», ἐφημ. *Ἡ Βραδυνή* (18.11.1942), 1.
- Καλλονᾶς, Δημήτριος, 1942δ, «Ὁ Χαλεπᾶς καὶ ἡ “Μελλονύμφη”», ἐφημ. *Ἡ Βραδυνή* (1.12.1942), 1.
- Καλλονᾶς, Δημήτριος, 1943 (1944), *Σύγχρονοι Ἕλληνες ζωγράφοι καὶ γλύπτες*, πρόλογος Σωτήρης Σκίπης, Ἀθήνα.
- Καλογερόπουλος, Δημήτριος Ἴ., 1911, «Ἀναμνήσεις δεκαετίας», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΑ΄, τόμ. ΙΑ΄, τχ. 122 (Ἀπρίλιος 1911), 33-37.
- Καλογερόπουλος, Δημήτριος Ἴ., 1924α, «Ὁ Χαλεπᾶς. Μία ἐπίσκεψις εἰς τὸ κελλι-ἀτελιέ του. Τὸ νέον ἔργον του», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΚΔ΄, τόμ. ΚΔ΄, τχ. 277 (Μάρτιος – Αὐγούστος 1924), 8-10.
- Καλογερόπουλος, Δημήτριος Ἴ., 1924β, «Ἡ νεοελληνικὴ τέχνη. Ὁ Χαλεπᾶς. Μία ἐπίσκεψις εἰς τὸ κελί-ἀτελιέ του. Συνομιλία με τὸν καλλιτέχνη. Τὸ νέο ἔργον του», ἐφημ. *Ἐλεύθερος Τύπος*, ἀρ. φύλλου 2745 (22.9.1924), 1.
- Καλογερόπουλος, Δημήτριος Ἴ., 1929, «Μιχαὴλ Τόμπρος», στο: *Ἀνδριακὸν Ἡμερολόγιον*, χ.τ., 183.
- Καλογερόπουλος, Δημήτριος Ἴ., 1931, «Χαλεπᾶς Γιαννούλης», στο: Κωνσταντῖνος Ἐλευθερουδάκης (ἐπιμέλεια), *Ἐλευθερουδάκη Ἐγκυκλοπαιδικὸν Λεξικόν*, τόμ. 12, ἐν Ἀθήναις, 801.
- Καλογερόπουλος, Ν. Δ., 1919, «Πρόσωπα καὶ πράγματα. Ἡ Κοιμωμένη», ἐφημ. *Ἀθῆναι* (9.3.1919), 1.
- Καλογερόπουλος, Ν., 1934, «Ὁ Χαλεπᾶς», ἐφημ. *Ἀστὴρ τῆς Τήνου* (22.9.1934).
- Καλογερόπουλος, Ν., 1999, «Ὁ Χαλεπᾶς», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Ἀθήνα, 41-42.
- Καλογνώμου, Ζωή, 1988, *Τὸ ἔργο του γλύπτη Θανάση Ἀπάρτη (1899-1972)*, διδακτορικὴ διατριβή, Εθνικὸ Μετσόβιο Πολυτεχνεῖο, Σχολὴ Ἀρχιτεκτόνων Μηχανικῶν, Ἀθήνα.
- Κάλφας, Αντώνης, 1990, «Τα κείμενα, οἱ αναγνώσεις καὶ ὁ τόπος τῆς λογοτεχνίας», *Διαβάζω* 234 (Μάρτιος 1990), 22.

- Καμπουρίδης, Χάρης (επιμέλεια), 2004α, *Ατλας της νεοελληνικής τέχνης. Από τον 19^ο έως τον 21^ο αιώνα. Πορεία – Σταθμοί – Τεχνοτροπίες – Πρωταγωνιστές*, Αθήνα.
- Καμπουρίδης, Χάρης, 2004β, «Από τα υλικά και τη συνταγή του Αδάμ», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 44-47.
- Καμπύσης, Γιάννης, 1896, *Τò μουσικò τοῦ γάμου*, Αθήνα.
- Καμπύσης, Γιάννης, 1899, «Γερμανικά γράμματα», *Η Τέχνη* 8-9 (Ιούνιος – Ιούλιος 1899), 240.
- Καμπύσης, Γιάννης, 1900, «Ὁ Ψυχαρισμòς κ' ἡ ζωή», *Τò Περιοδικόν μας* 6 (15.5.1900), 201.
- Καμπύσης, Γιάννης, 1901, «Ἐπιθεώρησις. Γράμματα ἀπὸ τὴν ἐξοχή», *Ὁ Διόνυσος* 2 (1901), 129.
- Καναρέλη, Νίτσα, 1927, *Φύσις καὶ τέχνη*, Αθήναι.
- Kandinsky, Vassily, 1981, *Γιὰ τὸ πνευματικὸ στὴν τέχνη*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γερμανικὰ Μηνᾶς Παράσχης, Αθήνα.
- Κανέλλης, Ὁρέστης, 1955, *Ἐπιθεώρηση Τέχνης* 4 (Ἀπρίλιος 1955), 328.
- Κανελλόπουλος, Παναγιώτης, 1942, *Ἱστορία τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος*, τόμ. Β', Αθήνα.
- Καπετανάκης, Δημήτριος, 1937, «Μυθολογία τοῦ ὠραίου», *Ἀρχεῖο Φιλοσοφίας καὶ Θεωρίας τῶν Ἐπιστημῶν*.
- Καπετανάκης, Δημήτριος, 1938, «Ἐπιστροφή στὶς πηγές. Ὁ ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης», *Τὰ Νέα Γράμματα*, τόμ. Δ' (1938), 783.
- Καπετανάκης, Δημήτριος, 1939, «Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίικας», *Νεοελληνικὰ Γράμματα* (6.5.1939).
- Καπετανάκης, Δημήτριος, 1971, *Δοκίμια. Μυθολογία τοῦ ὠραίου – Ἔρως καὶ χρόνος*, Αθήνα [συλλογικὴ ἐπανεκδόση δοκιμῶν τοῦ 1937 καὶ 1939].
- Κάποιος (Καλογερόπουλος, Δημήτριος Ἴ.), 1902α, «Ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἔκθεσις τοῦ “Παρνασσοῦ”», *Πινακοθήκη*, ἔτος Α', τόμ. Α', τχ. 11 (Ἰανουάριος 1902), 251-255.
- Κάποιος (Καλογερόπουλος, Δημήτριος Ἴ.), 1902β, «Ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἔκθεσις τοῦ “Παρνασσοῦ”», *Πινακοθήκη*, ἔτος Β', τόμ. Β', τχ. 21 (Νοέμβριος 1902), 197-199.
- Καπράλος, Χρήστος, 2001, *Αυτοβιογραφία*, Αθήνα.
- Καρ., Γ. Ε., 2005, «Φόρος τιμῆς στὸν Χαλεπά», εφημ. *Ελευθεροτυπία* (3.8.2005).
- Καραβία, Μαρία, 1965, «Γιαννούλης Χαλεπάς. Ὁ ἅγιος τῆς ἐλληνικῆς τέχνης», *Εἰκόνες* (Ἰανουάριος 1965).

- Καραβία, Μαρία, 1996, «Τα γυμνά της Ακρόπολης. Όταν η πρωτοπόρος φωτογράφος απαθανάτιζε στον ιερό βράχο τη θεία γυμνότητα», στο: Βησσαρίων Σταύρακας (επιμέλεια), *Nelly's. Αφιέρωμα*, εφημ. *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες*, Αθήνα, 16-18.
- Καραβία, Μαρία, 1999, «Γιαννούλης Χαλεπάς. Ο άγιος τῆς ἑλληνικῆς τέχνης», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπάς. Ο κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Αθήνα, 63-69.
- Καραβίας, Πάνος, 1948, «Ο 57^{ος} δρόμος. Τὸ καλλιτεχνικὸ κέντρο τῆς Ἀμερικῆς», ἐφημ. *Ἐλευθερία* (4.4.1948).
- Καραβίας, Πάνος, 1975, *Νέα Ἐστία* 97 (15.5.1975), 691-692.
- Καραγεώργης, Κώστας, χ.χ., *Απὸ τὴ Βάρκιζα στὸν Εμφύλιο*, Αθήνα.
- Καραγιώργας, Γιώργος, 2003², *Απὸ τὸν ΙΔΕΑ στὸ πραξικόπημα τῆς 21^{ης} Ἀπριλίου*, Αθήνα.
- Καραϊσκού, Βάγια, 2001, *Τέχνη καὶ κοινωνία. Ἡ ἀνθρώπινη μορφή στη μεταπολεμικὴ ἑλληνικὴ γλυπτικὴ 1945-1975*, διδακτορικὴ διατριβή, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, Τμῆμα Εἰκαστικῶν καὶ Εφαρμοσμένων Τεχνῶν, Θεσσαλονίκη.
- Καραϊσκού, Βίκυ, 2011, *Ματιές καὶ ἀναγνώσεις τῆς νεοελληνικῆς γλυπτικῆς*, Αθήνα.
- Καραϊσκού, Βίκυ, 2013, *Χρήσεις καὶ καταχρήσεις τοῦ πολιτισμοῦ. Ἑλλάδα 1974-2010*, Θεσσαλονίκη.
- Καραμούτσος, Κωνσταντῖνος, 1997, *Ο Τεν Φλωρίας. Το εικαστικὸ καὶ λόγιό ἔργο του*, Κέρκυρα.
- Καργάκος, Σαράντος Ι., 1990, *Per Tenebras in Lucem (Διὰ τοῦ σκότους στὸ φῶς)*, Αθήνα.
- Καργάκος, Σαράντος Ι., 1996, *Αισθητικὰ μελετήματα*, Αθήνα.
- Καρδαμάτης, Κωνσταντῖνος, 1889, *Περὶ τῶν φαινομένων τοῦ ὑπνωτισμοῦ*, Αθήνα.
- Καρθαῖος, Κώστας, 1914, *Ὁ Νουμᾶς*, ἔτος ΙΒ΄, τχ. 540 (22.11.1914), 275-276.
- Καρουζάκης, Γιώργος, 2005, «Θαυμαστό ἔργο – Πολυώδυνος ζωή», εφημ. *Ἐλευθεροτυπία* (7.5.2005).
- Καρουζάκης, Γιώργος, 2007, «Μεγάλη ἐκθεση ἔργων τοῦ στὴν Ἐθνικὴ Γλυπτοθήκη στὸν Γουδῆ. Ὅλος ὁ Γιαννούλης Χαλεπάς», εφημ. *Ἐλευθεροτυπία* (29.1.2007).

- Καροῦζος, Χρήστος, 1931, «Ἀπάντηση στὸν κ. Ζαχ. Παπαντωνίου», στο: Ζαχαρίας Λ. Παπαντωνίου κ.ἄ., *Στέρης. 18 κριτικὰ ἄρθρα γύρω ἀπὸ μία ἔκθεση, ἀποσπάσματα*, Ἀθήνα, 41-42.
- Καρτσωνάκης-Νάκης, Νικόλαος, 1961, «Ὁ λαϊκὸς ζωγράφος Θεόφιλος», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης* 75 (1961).
- Καρυωτάκης, Κώστας, 1992, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γεώργιος Π. Σαββίδης, Ἀθήνα.
- Κάσδαγλης, Εμμανουήλ Χ. (ἐπιμέλεια), 1989, *Nelly's. Αυτοπροσωπογραφία*, Ἀθήνα.
- Κάσδαγλης, Εμμανουήλ Χ. (ἐπιμέλεια), 1991α, *Γιάννη Κεφαλληνού. Ἀλληλογραφία (1913-1952). Κείμενα*, Ἀθήνα.
- Κάσδαγλης, Εμμανουήλ Χ., 1991β, *Γιάννης Κεφαλληνός. Ὁ Χαρακτήρας*, Ἀθήνα.
- Κασσιμάτη, Μαριλένα (ἐπιμέλεια), 2000, *Ἀθήνα – Μόναχο: Τέχνη καὶ πολιτισμὸς στη νέα Ελλάδα* (Κατάλογος Ἐκθεσης τῆς Εθνικῆς Πινακοθήκης καὶ Μουσείου Ἀλεξάνδρου Σούτζου σε συνεργασία με τὸ Εθνικὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο, Ἀθήνα, 5 Ἀπριλίου – 3 Ἰουλίου 2000), Ἀθήνα.
- Κασσιμάτη, Μαριλένα, 2007α, «Ἡ αναγέννηση τῆς ἐλληνικῆς χαρακτικῆς μέσα ἀπὸ τὴ γαλλικὴ ἐμπειρία», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα – Ὀλγα Μεντζαφού-Πολύζου (ἐπιμέλεια), *Παρίσι – Ἀθήνα 1836-1940* (Κατάλογος Ἐκθεσης τῆς Εθνικῆς Πινακοθήκης καὶ Μουσείου Ἀλεξάνδρου Σούτζου, Ἀθήνα, 30 Δεκεμβρίου 2006 – 31 Μαρτίου 2007), Ἀθήνα, 415-435.
- Κασσιμάτη, Μαριλένα, 2007β, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς “ἀπὸ τὴν ἄλλη ὄχθη”», εφημ. *Ἡ Καθημερινή (Τέχνες & Γράμματα)*, αρ. φύλλου 26.544 (1.4.2007), 5.
- Καστελλιιώτης, Α., 1985, *Σύγχρονη Σκέψη* 106 (Αύγουστος 1985), 2.
- *Κατάλογος Ἐκθέσεως εἰς τὸν «Παρνασσόν»*, Ἀθήνα, 1935.
- *Καταστατικὸν Σωματείου τῶν Ἑλλήνων Γλυπτῶν* [1940, Ἀθήνα].
- Κατημερτζή, Παρασκευή, 2004, «“Ἐύπνησε” ὁ Χαλεπᾶς», εφημ. *Τα Νέα* (15.7.2004), Ρ26.
- Κατημερτζή, Παρασκευή, 2007, «Τὰ ἀπαντα τοῦ γλύπτη Γιαννούλη Χαλεπᾶ σε ἔκθεση στο Γουδί. Ἀπὸ τὴν τρέλα ἕως τὸν λαϊκὸ μῦθο», εφημ. *Τα Νέα* (18.1.2007), Ρ1.
- Κατηφόρης, Παν., 1927, «Ἡ ἀπονομὴ τοῦ ἀριστείου εἰς τὸν Χαλεπᾶν ἐν Τήνῳ», εφημ. *Ἔθνος* (19.6.1927).

- Κατηφόρης, Παν., 2006, «Η άπονομή του άριστείου εις τὸν Χαλεπᾶν ἐν Τήνῳ», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Ἀθήνα, 51-56.
- Καστανάκη, Μαρία, 2000, «Χαλεπᾶς Γιαννούλης», στο: Ειρήνη Πουρνάρα – Νίκος Μπουγάς (ἐπιμέλεια), *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τόμ. 60, Ἀθήνα, 342-343.
- Κατσανάκη, Μαρία, 2007, «Ἕλληνες ζωγράφοι στο Παρίσι, 1863-1900», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα – Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου (ἐπιμέλεια), *Παρίσι – Ἀθήνα 1836-1940* (Κατάλογος Ἐκθεσης τῆς Εθνικῆς Πινακοθήκης καὶ Μουσείου Ἀλεξάνδρου Σούτζου, Ἀθήνα, 30 Δεκεμβρίου 2006 – 31 Μαρτίου 2007), Ἀθήνα, 29-55.
- Κατσίμπαλης, Γιώργος Κ., 1928, «Ὁ γλύπτης Μ. Τόμπρος», *Ἑλληνικὰ Γράμματα*, τόμ. Γ', τχ. 35 (Νοέμβριος 1928), 542-543.
- Καφέτση, Άννα (ἐπιμέλεια), 1992, *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου / Η ελληνικὴ ἐμπειρία* (Κατάλογος Ἐκθεσης τῆς Εθνικῆς Πινακοθήκης καὶ Μουσείου Ἀλεξάνδρου Σούτζου, Ἀθήνα, 14 Μαΐου – 13 Σεπτεμβρίου 1992), Ἀθήνα.
- Καφέτση, Άννα, 1993, «Ἀνθρωπολογικὴ τέχνη», ἐφημ. *Τα Νέα* (27.1.1993).
- Κ.Β., 1934, «Κριτικὰ σημειώματα», *Ἑλληνικὴ Ἐπιθεώρησης* 322 (Αὔγουστος-Σεπτέμβριος 1934), 157.
- Kemp, Wolfgang, 1995, «Ἔργο τέχνης καὶ θεατῆς: Η αἰσθητικὴ τῆς πρόσληψης», στο: Hans Belting κ.ά. (ἐπιμέλεια), *Εἰσαγωγή στὴν ἱστορία τῆς τέχνης*, μτφρ. ἀπὸ τα γερμανικὰ Λία Γυϊόκα, Θεσσαλονίκη, 303-325.
- Κεραμεύς, Δ. Κ., 1924, «Ἡ ἔκθεσις τοῦ κ. Παπαλουκᾶ. Μία συνομιλία μὲ τὸν καλλιτέχνην», ἐφημ. *Ἑλληνικὴ Φωνή* (27.12.1924).
- Κιλεσοπούλου, Κάτια, 2003, «Ἡ προβληματικὴ συμπόρευση στὴν Ελλάδα τεχνοκριτικῆς καὶ ἱστορίας τῆς τέχνης», στο: *Ἡ ἱστορία τῆς τέχνης στὴν Ελλάδα. Α' Συνέδριο Ἱστορίας τῆς Τέχνης. Πρακτικὰ Συνεδρίου* (Ρέθυμνο – Τμῆμα Ἱστορίας καὶ Ἀρχαιολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, 6-8 Οκτωβρίου 2000), Ηράκλειο, 257-268.
- Κιουρτσάκης, Γιάννης, 1996², *Προφορικὴ παράδοση καὶ ομαδικὴ δημιουργία. Το παράδειγμα τοῦ Καραγκιόζη*, Ἀθήνα.
- Κιτρομηλίδης, Πασχάλης, 1984, *Ὅψεις τῆς ελληνικῆς κοινωνίας τοῦ 19^{ου} αἰῶνα*, Ἀθήνα.
- Κιτρομηλίδης, Πασχάλης, 1996, *Νεοελληνικὸς Διαφωτισμὸς. Οἱ πολιτικὲς καὶ κοινωνικὲς ιδέες*, Ἀθήνα.

- Κιτρομηλίδης, Πασχάλης, 2007, «Η Γαλλία στην ελληνική πολιτική σκέψη και διανοητική παράδοση», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα – Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου (επιμέλεια), *Παρίσι – Αθήνα 1836-1940* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 30 Δεκεμβρίου 2006 – 31 Μαρτίου 2007), Αθήνα, 21-27.
- Κλιάφα, Μαρία, 2007, «Προστασία και έκθεση πήλινων και γύψινων έργων του Γιαννούλη Χαλεπά», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά – Άρτεμις Ζερβού (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Εθνική Γλυπτοθήκη, Αθήνα, 6 Φεβρουαρίου – 30 Ιουνίου 2007), Αθήνα, 101-105.
- Κόκκινος, Διονύσιος Α., 1931, «Η έκθεσις τῆς Ὁμάδος Τέχνη», *Νέα Ἐστία*, ἔτος Ε΄, τχ. 119-120 (1-15.12.1931), 1282-1283.
- Κόκκινος, Διονύσιος Α., 1935α, «Ἡ ζωγραφικὴ: Μερικὲς ἐκθέσεις», *Νέα Ἐστία*, ἔτος Θ΄, τόμ. ΙΖ΄, τχ. 202 (15.5.1935), 495-497.
- Κόκκινος, Διονύσιος Α., 1935β, «Δύο ζωγράφοι καὶ ἓνας γλύπτης», *Νέα Ἐστία*, ἔτος Θ΄, τόμ. ΙΗ΄, τχ. 205 (1.7.1935), 638-639.
- Κόκκινος, Διονύσιος Α., 1936, «Αἶθουσα Ἀτελιέ. Ἐκθεσις Ὁμάδος “Τέχνη”», *Νέα Ἐστία*, ἔτος Ι΄, τόμ. ΙΘ΄, τχ. 222 (15.3.1936), 440-441.
- Κόκκινος, Διονύσιος Α., 1937α, «Ἐκθεσις Ἐλευθέρων Καλλιτεχνῶν», *Νέα Ἐστία*, ἔτος ΙΑ΄, τόμ. ΛΑ΄, τχ. 244 (15.2.1937), 303.
- Κόκκινος, Διονύσιος Α., 1937β, «Θωμᾶς Θωμόπουλος», *Νέα Ἐστία*, ἔτος ΙΑ΄, τόμ. ΛΒ΄, τχ. 258 (15.9.1937), 1417-1418.
- Κόκκινος, Διονύσιος Α., 1938α, «Ἐτήσια Πανελληνίως Καλλιτεχνικὴ Ἐκθεσις 1938», *Νέα Ἐστία*, ἔτος ΙΒ΄, τχ. 272 (15.4.1938), 563-567.
- Κόκκινος, Διονύσιος Α., 1938β, «Γιαννούλης Χαλεπάς», *Νέα Ἐστία* 283 (1.10.1938), 1351-1353.
- Κόκκινος Διονύσιος Α., 1939α, «Ἡ Β΄ Πανελληνίως Ἐκθεσις», *Νέα Ἐστία*, ἔτος ΙΓ΄, τόμ. ΛΕ΄, τχ. 296 (15.4.1939), 577-580.
- Κόκκινος, Διονύσιος Α., 1939β, «Ἡ Β΄ Πανελληνίως Ἐκθεσις», *Νέα Ἐστία*, ἔτος ΙΓ΄, τόμ. ΛΕ΄, τχ. 297 (1.5.1939), 648-650.
- Κόκκινος, Διονύσιος Α., 2004, «Γιαννούλης Χαλεπάς», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, Τήνος, 119-120.

- Κόκκινος, Διονύσιος Α., 2006, «Γιαννούλης Χαλεπάς», στο: Στρατής Γ. Φιλιππότης (έπιμέλεια), *Μελετήματα για τον Χαλεπά και την εποχή του*, Αθήνα, 57-60.
- Κόκκου, Αγγελική, 2009^β, *Η μέριμνα για τις αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα πρώτα μουσεία*, Αθήνα.
- Κολλιόπουλος, Ιωάννης, 1978, «Εσωτερικές και εξωτερικές εξελίξεις από την 1^η Μαρτίου 1935 ως την 28^η Οκτωβρίου 1940», στο: *Ιστορία του Έλληνικού Έθνους. Νεώτερος Έλληνισμός. Από το 1913 ως το 1941*, τόμ. ΙΕ', Αθήνα, 358-453.
- Κολοβού, Ανδρονίκη, 2014, «Η ιστορία του ιδιοφύεστερου Έλληνα γλύπτη. Σαν σήμερα το 1938 πεθαίνει ο Γιαννούλης Χαλεπάς», *LIFO* (15.9.2014).
- Κονδύλης, Παναγιώτης, 1987-1993, *Ευρωπαϊκός Διαφωτισμός*, Αθήνα.
- Κοντελιέρης, Μιχαήλ Μ., 1977, *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα.
- Κοντελιέρης, Μιχαήλ Μ., 2006², *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα.
- Κόντης, Βασίλειος, 2000, «Η διολίσθηση προς την εμφύλια σύγκρουση, 1944-1946», στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους. Σύγχρονος Έλληνισμός. Από το 1941 έως το τέλος του αιώνα*, τόμ. ΙΣΤ', Αθήνα, 96-119.
- Κόντογλου, Φώτης, 1929, «Για να πάρουμε μία ιδέα από ζωγραφική», *Έλληνικά Γράμματα* 41-45 (1929), 355-401.
- Κόντογλου, Φώτης, 1934, «Η περίφημη ελευθερία», έφημ. *Η Πρωΐα* (19.6.1934).
- Κόντογλου, Φώτης, 1952, «Μία απάντησι στον κ. Γαλάνη», έφημ. *Ελευθερία* (28.10.1952).
- Κόντογλου, Φώτης, 1961, «Η Άφηρημένη Τέχνη», έφημ. *Ελευθερία* (8.9.1961).
- Κοντολέων, Γεώργιος, 1931, «Τὸ πνεῦμα στὴ μηχανικὴ ἐποχὴ μας», στο: Ζαχαρίας Λ. Παπαντωνίου κ.ἄ., *Στέρης. 18 κριτικὰ ἄρθρα γύρω ἀπὸ μία ἔκθεση, ἀποσπάσματα*, Αθήνα, 25-28.
- Κοντόπουλος, Αλέκος, 1949, *Ὁ Αἰὼνας μας* 11 (Νοέμβριος 1949), 349-350.
- Κοντόπουλος, Αλέκος, 1980, «Οἱ νέες κατευθύνσεις τῆς ζωγραφικῆς», *Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά* (1980), 261.
- Κοντοσφύρης, Χάρης, 2004, «Ο Χαλεπός», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 80-83.
- Κοξ, Νηλ, 2003, *Κυβισμός*, μτφρ. από τα αγγλικά Ιωάννα Βετσοπούλου, Αθήνα.
- Κοραΐς, Άδαμάντιος, 1861, *Πανδώρα*, τόμ. ΙΑ', τχ. 261 (1.2.1861), 524-528.

- Kosik, Karel, 1975, *Η διαλεκτική τοῦ συγκεκριμένου*, μτφρ. ἀπὸ τὰ τσέχικα Λεωνίδας Χατζηπροδρομίδης, Ἀθήνα.
- Κοσκινά, Κατερίνα, 1991, «Μεταίχμιον 1980-1990. Μια έκθεση στη Δημοτική Πινακοθήκη Ἀθηνῶν», *Arti* 4 (Μάρτιος – Ἀπρίλιος 1991), 130-135.
- Κοσκινά, Κατερίνα (επιμέλεια – κείμενα καταλόγου), 1992, *Nelly's. Το σώμα, το φως και η αρχαία Ελλάδα*, Βαρκελώνη, Ἀθήνα.
- Κοτζαμάνη, Μαρία, 1965, «Μέμος Μακρῆς, ὁ γλύπτης ποὺ γνωρίζει δόξες στὴν Οὐγγαρία», *Ζυγὸς* 5 (1965), 43.
- Κοτζιάς, Κώστας, 1936, ἔφημ. *Ἡ Καθημερινή* (30.9.1936).
- Κουκούλας, Λέων, 1931, «Ἡ ἔκθεσις τοῦ κ. Στέρη», στο: Ζαχαρίας Λ. Παπαντωνίου κ.ἄ., *Στέρης. 18 κριτικὰ ἄρθρα γύρω ἀπὸ μία ἔκθεση, ἀποσπάσματα*, Ἀθήνα, 45-47.
- Κουκούλας, Λέων, 1947, «Γ. Γουναρόπουλος», *Ὁ Αἰῶνας μας* 6 (1947), 178-182.
- Κούνδουρος, Νίκος, 1993, *Περιπλάνηση*, Ἀθήνα.
- Κουντουρίδης, Βάσος Α., 1991, *90 Ἕλληνες ζωγράφοι, χαρακτες και γλύπτες*, Ἀθήνα.
- Κούρια, Αφροδίτη, 1985, *Το παιδί στη νεοελληνική τέχνη 1833-1922. Εἰκόνες – Αντιλήψεις*, Ἀθήνα/Γιάννενα.
- Κούρια, Αφροδίτη, 2003α, «Ἡ ελληνική επανάσταση. Ἡ μαρτυρία της τέχνης», στο: Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμέλεια έκδοσης), *Ἱστορία του Νέου Ἑλληνισμοῦ 1700-2000. Ἡ ελληνική Επανάσταση 1821-1832. Ὁ ἀγῶνας της Ανεξαρτησίας και η ίδρυση του ελληνικοῦ κράτους*, τόμ. 3^{ος}, Ἀθήνα, 361-370.
- Κούρια, Αφροδίτη, 2003β, «Νεοελληνική τέχνη. Μια δημιουργική πορεία σε ἓνα νεοσύστατο κράτος», στο: Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμέλεια έκδοσης), *Ἱστορία του Νέου Ἑλληνισμοῦ 1700-2000. Το ελληνικό κράτος, 1833-1871. Ἡ εθνική ἐστία και ο ελληνισμὸς της οθωμανικῆς αυτοκρατορίας*, τόμ. 4^{ος}, Ἀθήνα, 245-262.
- Κούρια, Αφροδίτη, 2003γ, «Ἡ τέχνη 1871-1909. Τα χρόνια της ωριμότητας», στο: Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμέλεια έκδοσης), *Ἱστορία του Νέου Ἑλληνισμοῦ 1700-2000. Τα χρόνια της σταθερότητας, 1871-1909. Ἡ οικονομική και κοινωνική ἀνάπτυξη του ελληνισμοῦ*, τόμ. 5^{ος}, Ἀθήνα, 247-258.
- Κουρτζής, Ηλίας, 1990, *Νίκος Κουρτζής. Ἐνας πρωτομάστορας της λαϊκῆς αγγειοπλαστικῆς*, Μυτιλήνη.
- Κουφού, Αγγελική, 1997, «Αισθητική και κριτική. Θεωρητικές αφετηρίες», στο: *Επιθεώρηση Τέχνης, μια κρίσιμη δωδεκαετία, Πρακτικά Επιστημονικοῦ Συμποσίου*

(Αθήνα – Σχολή Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 29-30 Μαρτίου 1996), Αθήνα, 89-114.

- Kraft, Hartnut, 1995, «Τριπλές δυάδες: Η αναλυτική – ψυχολογική προσέγγιση της τέχνης», στο: Hans Belting κ.ά. (επιμέλεια), *Εισαγωγή στην ιστορία της τέχνης*, μτφρ. από τα γερμανικά Λία Γυϊόκα, Θεσσαλονίκη, 353-383.
- Κράτης, Δημήτριος Μελέτιος, χ.χ. (1930;), *Στοιχεία προοπτικής ίχνογραφίας*, Πάτραι.
- Κρητικού, Ίρις (επιμέλεια), 2005, *Επίσκεψη στον Χαλεπά* (Κατάλογος Έκθεσης στο «Σπίτι των Εκθέσεων», Φαλατάδο της Τήνου, 30 Ιουλίου – 11 Σεπτεμβρίου 2005), Τήνος.
- Κρητικού, Ίρις, 2008, «Μικρές αθηναϊκές ιστορίες από το 1880 ως το 1900», στο: Μπελίντα Φύρου – Ίρις Κρητικού (επιμέλεια), *Ο Toulouse-Lautrec και η Belle Époque στο Παρίσι και την Αθήνα*, μτφρ. Μπελίντα Φύρου (στα αγγλικά), Αθήνα.
- Κρητικός, Μπάμπης, 2004, «Τήνος: από το 1962 στο 2004», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 77-79.
- Κριτσέλη-Προβίδη, Ιωάννα (επιμέλεια), 1995, *Η αρχαία Ελλάδα του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα*, Αθήνα.
- Κυριαζής, Δημήτριος, 1950, «Υπάρχει “Καθαρή Τέχνη;”», *Ελεύθερα Γράμματα*, περ. Δ., τχ. 2-4 (1950), 149-150.
- Κυριαζόπουλος, Βασίλης, 1984, *Ελληνικά παραδοσιακά κεραμικά*, Αθήνα.
- Κυριακίδης, Γ., 1920, «Ο Χαλεπᾶς», *Ελληνική Επιθεώρησης* 154 (Αύγουστος 1920), 9-10.
- Κωνσταντινίδης, Γ., 2007, «Γιαννούλης Χαλεπάς», *Soul* (Μάρτιος 2007), 121-123.
- Κωνσταντινίδης, Κωνσταντῖνος Δ., 1934, «Η ψυχική πάθησις τοῦ Χαλεπᾶ καὶ τὸ καλλιτεχνικόν του ἔργο», ἔφημ. *Ἡ Βραδυνή* (26.12.1934).
- Κωνσταντινίδης, Κωνσταντῖνος Δ., 1981-1982, «Η ψυχική πάθησις τοῦ Χαλεπᾶ καὶ τὸ καλλιτεχνικόν του ἔργο», *Ίατρολογικὴ Στέγη* 52, 1981-1982.
- Κωνσταντινίδης, Κωνσταντῖνος Δ., 2004, «Η ψυχική πάθησις του Χαλεπά και το καλλιτεχνικόν του ἔργο», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 109-112.

- Κωνσταντινίδης, Κωνσταντίνος Δ., 2006, «Η ψυχική πάθησις τοῦ Χαλεπᾶ καὶ τὸ καλλιτεχνικόν του ἔργου», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιμέλεια), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Ἀθήνα, 61-66.
- Κωνσταντόπουλος, Μ., 1943, «Ἡ Κοιμωμένη τοῦ Χαλεπᾶ κινδυνεύει νὰ καταστραφεῖ», ἔφημ. *Ἡ Καθημερινή*, ἀρ. φύλλου 9619 (15.8.1943), 1.
- Κωνσταντόπουλος, Μ. Χ., 1950, «Προσωρινὰ μέτρα εἰς τὸ Νεκροταφεῖον. Μία δίκη ἐτάραξε τὸν αἰώνιον ὕπνον τῆς “Κοιμωμένης” τοῦ Χαλεπᾶ», ἔφημ. *Ἡ Καθημερινή* (1.12.1950).
- Κωνσταντόπουλος, Μ., 1954, «Ὁ μέγας Ἕλληνας καλλιτέχνης. Τὰ περίφημα σχέδια τοῦ γλύπτου Χαλεπᾶ», ἔφημ. *Ἀπογευματινὴ* (18.3.1954), 3-4.
- Κωνσταντόπουλος, Χρήστος, 1994, «Ἡ αἰώνια νιότη του Γιαννούλη Χαλεπά. Ἡ “εἰς Ἄδου Κάθοδος” του μεγάλου Τήνιου γλύπτη», *Arti* 19 (Μάρτιος – Ἀπρίλιος 1994), 56-75.
- Κωνσταντόπουλος, Χρήστος, 1996, «Ἡ αἰώνια νιότη του Γιαννούλη Χαλεπά. Ἡ “εἰς Ἄδου Κάθοδος” του μεγάλου Τήνιου γλύπτη», στο: Βησσαρίων Σταύρακας (ἐπιμέλεια), *Νησιά του Αἰγαίου*, τόμ. Δ', ἔφημ. *Ἡ Καθημερινή. Ἐπτὰ Ἡμέρες*, Ἀθήνα, 115-119.
- Κωστοπούλου, Ἐ., 1965, *Νέα Ἐστία*, τόμ. ΟΖ', τχ. 999 (15.5.1965), 692.
- Κωστοπούλου, Ἐ., 1966, *Νέα Ἐστία*, τόμ. ΟΘ', τχ. 929 (15.3.1966), 412.
- Κωτίδης, Αντώνης, 1993, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη.
- Κωτίδης, Αντώνης, 1995α, *Ελληνική τέχνη. Ζωγραφικὴ 19^{ου} αἰώνα*, Ἀθήνα.
- Κωτίδης, Αντώνης, 1995β, «Ἐνας καθρέπτης σε λοξὴ προοπτικὴ. Επιγονικὲς χρήσεις τῆς ευρωπαϊκῆς πρωτοπορίας στην ελληνικὴ τέχνη του Τριάντα», *Αρχαιολογία & Τέχνες* 57 (Δεκέμβριος 1995), 29-37.
- Κωτίδης, Αντώνης, 2000, «Ἡ μεταπολεμικὴ νεοελληνικὴ τέχνη», στο: *Ἱστορία του Ἑλληνικοῦ ἔθνους. Σύγχρονος Ἑλληνισμός. Από το 1941 ἕως το τέλος του αἰώνα*, τόμ. ΙΣΤ', Ἀθήνα, 571-585.
- Κωτίδης, Αντώνης, 2001², «20^{ός} αἰώνας. Τα πρώτα 30 χρόνια», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (ἐπιστημονικὴ ἐπιμέλεια-εἰσαγωγικά κείμενα ἐνοτήτων), *Εθνικὴ Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αἰώνες ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τις συλλογές τῆς Εθνικῆς Πινακοθήκης καὶ του Ἰδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Ἀθήνα, 115-127.

- Κωτίδης, Αντώνης, 2011, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη. Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική 1940-2010*, Θεσσαλονίκη.
- Λάβδας, Αντώνης, 1945, «Για την μεταπολεμική τέχνη», *Ελεύθερα Γράμματα* 28-29 (1945), 16.
- Λαγουρός, Στυλιανός, 1989, *Η τέχνη στην Τήνο και οι καλλιτέχνες της*, Αθήνα.
- Λαδόπουλος, Λεωνίδας, 1986, *Εικαστικά* 49 (Ιανουάριος 1986), 42.
- Λαζαρίδης, Ανατόλης, 1952, «Η Πανελλήνιος Έκθεση: Γλυπτική, χαρακτηριστική και διακοσμητική», *Ελληνική Δημιουργία* 94-105 (1952), 637-638.
- Λαζαρίδης, Ανατόλης, 1954α, *Ελληνική Δημιουργία* 142-143 (1954), 381.
- Λαζαρίδης, Ανατόλης, 1954β, «Ζάππειο Μέγαρο: Έκθεση Όμάδος Ζωγράφοι και Γλύπται», *Ελληνική Δημιουργία* 142-143 (1954), 635-636.
- Λαζαρίδης, Ανατόλης, 1959, *Παρνασσός*, τόμ. Α', τχ. 1-2 (1959), 209-213.
- Λαλαούνη, Αλεξάνδρα, 1934, «Ο έορτασμός της όγδοηκονταετηρίδος δύο μεγάλων Έλλήνων. Γιαννούλης Χαλεπάς – Άριστομένης Προβελέγγιος», έφημ. *Ταχυδρόμος - Όμόνοια Αλεξανδρείας* (24.11.1934), 1-3.
- Λαμέρας, Λάζαρος, 1949, «Τὰ τελευταία έργα του Χαλεπά», *Νέα Έστία* 519 (15.2.1949), 208-209.
- Λαμέρας, Λάζαρος, 1988, «Τὰ τελευταία έργα του Χαλεπά», στο: Σάββας Απέργης κ.ά. (έπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς 1834-1938*, Τήνος, 15-17.
- Λαμέρας, Λάζαρος, 1999, «Τὰ τελευταία έργα του Χαλεπά», στο: Στρατής Γ. Φιλιππότης (έπιλογή και έπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπάς. Ό κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης από τον Πύργο της Τήνου*, Αθήνα, 71-75.
- Λαμέρας, Λάζαρος, 2004, «Τα τελευταία έργα του Χαλεπά», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική έπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 124-125.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, 1985, *Ο Ροντέν και η αρχαία ελληνική τέχνη*, Αθήνα.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, 2001^{2α}, «Τέχνη και ιδεολογία στη νεότερη Ελλάδα», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (επιστημονική έπιμέλεια – εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα, 34-49.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, 2001^{2β}, «Παρθένος – Γκίκας – Μόραλης – Τσαρούχης. Τέσσερις δάσκαλοι του ελληνικού Μοντερνισμού. Σπυρόπουλος. Ένας

κλασικός της αφαίρεσης», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (επιστημονική επιμέλεια – εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα, 137-145.

- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, 2001²γ, «Επτανησιακή Σχολή», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (επιστημονική επιμέλεια – εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα, 191-211.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, 2001²δ, «Η ζωγραφική του ελεύθερου ελληνικού κράτους», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (επιστημονική επιμέλεια – εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα, 213-267.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, 2001²ε, «Η αστική τάξη και οι ζωγράφοι της», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (επιστημονική επιμέλεια – εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα, 269-413.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, 2001²ς, «Μεσοπόλεμος. Η ζωγραφική της Γενιάς του '30. Παράδοση και Μοντερνισμός», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (επιστημονική επιμέλεια – εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα, 462-467.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, 2001²ζ, «Μετά τον πόλεμο», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (επιστημονική επιμέλεια – εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα, 513-649.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, 2006, «Εθνική Γλυπτοθήκη. Η νεότερη ελληνική γλυπτική αποκτά τη στέγη της», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα – Τώνια Γιαννουδάκη (επιμέλεια), *Εθνική Γλυπτοθήκη. Μόνιμη Συλλογή*, Αθήνα, 13-15.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα – Γιαννουδάκη, Τώνια, 2006, «Γιαννούλης Χαλεπά», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα – Τώνια Γιαννουδάκη (επιμέλεια), *Εθνική Γλυπτοθήκη. Μόνιμη Συλλογή*, Αθήνα, 48-53, 90-113.

- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, 2007α, «Παρίσι – Αθήνα, 1863-1940», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα – Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου (επιμέλεια), *Παρίσι – Αθήνα 1836-1940* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 30 Δεκεμβρίου 2006 – 31 Μαρτίου 2007), Αθήνα, 11-18.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, 2007β, «Έκθεση. Γιαννούλης Χαλεπάς (1851-1938). Από την τραγωδία στην κάθαρση», εφημ. *Το Βήμα* (4.2.2007), σ.06.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα, 2007γ, «Γιαννούλης Χαλεπάς. Ο πόνος είναι άνδρας», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά – Άρτεμις Ζερβού (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Εθνική Γλυπτοθήκη, Αθήνα, 6 Φεβρουαρίου – 30 Ιουνίου 2007), Αθήνα, 11-16.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα – Μεντζαφού-Πολύζου, Όλγα (επιμέλεια), 2017, «Ομάδα Τέχνη». *100 Χρόνια* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα, 8 Ιουνίου – 29 Οκτωβρίου 2017), Αθήνα.
- Λαμπρινός, Γιώργης, 1945, «Η τέχνη στην λαϊκή δημοκρατία», εφημ. *Ριζοσπάστης* (19.8.1945).
- Λάμπρου, Ά. 1928, «Καλλιτεχνική κίνησης. Έκθέσεις ζωγραφικής. Μικρά έπισκόπησις», εφημ. *Εσπερινή*, άρ. φύλλου 9095 (20.4.1928), 5.
- Λανίτης, Βλαδίμηρος, 1919, «Η έκθεσις ελληνικής ζωγραφικής», εφημ. *Η Εσπερία* [Λονδίνο], άρ. φύλλου 201 (14.11.1919), 370.
- Λάπαμ, Ρόμπερτ, χ.χ. (1952;), *Τò Σχέδιο Μάρσαλ στην Ελλάδα. Ό πλήρης άπολογισμός τής βοήθειας τοῦ Σχεδίου Μάρσαλ πρὸς τὴν Ελλάδα. Ιούλιος 1948 – Ιανουάριος 1952, χ.τ.* (Αθήνα).
- Λάσκαρης, Νέστωρ, 1938, «Καλλιτεχνικά πένθη. Ό δάσκαλος πού έσβησε», εφημ. *Η Βραδυνή*, άρ. φύλλου 5707 (16.9.1938), 2.
- Λάσκαρης, Νέστωρ, 2006, «Καλλιτεχνικά πένθη. Ό δάσκαλος πού έσβησε», στο: Στρατής Γ. Φιλιππότης (επιμέλεια), *Μελετήματα για τὸν Χαλεπᾶ και τὴν ἐποχὴ του*, Αθήνα, 67-68.
- Λβ. (Λομβέρδος), Σπυρίδων, 1900, «Η καλλιτεχνική έκθεσις τῶν φιλοτέχνων. Έκθέται και έκθέματα. Τρεῖς εἰκόνες νέου Έλληνοζωγράφου», εφημ. *Τὸ Άστρ* (14.4.1900).

- Le Corbusier, 1933, «Air – Son – Lumière», *Τεχνικά Χρονικά* (15.10 - 15.11.1933), 1140.
- Λέκκας, Νικόλαος Γ., 1996, *Ο περιηγητισμός ἐν Ἑλλάδι, προλεγόμενα – ἐπιμέλεια Γ. Δ. Ζαχαράτος, Ἀθήνα [ἀνάτυπο τοῦ 1925].*
- Λεοντακιανού, Ειρήνη, 2006, «Από την Κρητική στην Επτανησιακή Σχολή. Μετάβαση από τη λατρευτική εικόνα στο θρησκευτικό πίνακα», *Αρχαιολογία & Τέχνες* 99 (Σεπτέμβριος 2006), 48-54.
- Λιάκος, Αντώνης, 1993, *Εργασία και πολιτική στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Το Διεθνές Γραφείο Εργασίας και η ανάδυση των κοινωνικών θεσμών, Ἀθήνα.*
- Libert, Jean, 1908, «Ἡ ἀναγέννησις τῆς Βυζαντινῆς Τέχνης. Ὁ ζωγράφος Κ. Παρθένης», *Πινακοθήκη*, ἔτος Η΄, τόμ. Η΄, τχ. 91 (Σεπτέμβριος 1908), 143-144.
- Λιδωρίκης, Ἀλέκος Μ., 1938α, «Ἐσβυσεν ὁ ποιητὴς τοῦ μαρμάρου. Ἀπέθανεν ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τὸ ἔργον του καὶ ἡ πολυώδυνος ζωὴ του», ἐφημ. *Ἔθνος*, ἀρ. φύλλου 8585 (16.9.1938), 4.
- Λιδωρίκης, Ἀλέκος Μ., 1938β, «Ἐσβυσεν ὁ ποιητὴς τοῦ μαρμάρου. Ἀπέθανεν ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τὸ ἔργον του καὶ ἡ πολυώδυνος ζωὴ του», ἐφημ. *Καθημερινή* (16.9.1938).
- Λιδωρίκης, Ἀλέκος Μ., 2006, «Ἐσβυσεν ὁ ποιητὴς τοῦ μαρμάρου. Ἀπέθανεν ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τὸ ἔργον του καὶ ἡ πολυώδυνος ζωὴ του», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιμέλεια). *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Ἀθήνα, 69-73.
- Λίπαρντ, Λούσυ – Ἀλλογουαϊή, Λώρενς – Μάρμερ, Νάνσυ – Κάλας, Νικόλας (ἐπιμέλεια), 1984, *Ποπ Ἀρτ*, μτφρ. ἀπὸ τα ἀγγλικά Γιώργος Τασσόπουλος, Ἀθήνα.
- Λογοθετόπουλος, Κωνσταντῖνος, 1942, «Ἐνὸς ἔτους προσπάθεια εἰς τὸ Ὑπουργεῖον Θρησκευμάτων καὶ Ἐθνικῆς Παιδείας», *Ἑρμῆς* 755 (Ἰούνιος 1942).
- Λοϊζίδη, Νίκη (ἐπιμέλεια), 1983, *Ἑλληνες καλλιτέχνες τοῦ ἐξωτερικοῦ*, Ἀθήνα.
- Λοϊζίδη, Νίκη, 1994, «Ὁ θρίαμβος τῶν θεσμῶν», ἐφημ. *Το Βῆμα τῆς Κυριακῆς* (18.9.1994).
- Λοϊζίδη, Νίκη, 1999, *Οἱ μεταμορφώσεις τῆς τέχνης καὶ οἱ ψευδαισθήσεις τῆς κριτικῆς*, Ἀθήνα.
- Λομβέρδος, Σπυρίδων, 1900, ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (14.4.1900).
- Λομπρόζο, Καῖσαρ, 1909, «Μεγαλοφυεῖς παράφρονες», μτφρ. Π., *Παναθήναια*, τόμ. ΙΘ΄, τχ. 218 (31.10.1909), 38-43.

- Λόουντεν Τζον, 1999, *Πρώιμη Χριστιανική & Βυζαντινή Τέχνη*, μτφρ. από τα αγγλικά Μαρία Αγγελίδου, Αθήνα.
- Lostein, Dominique, 2007, «Το περιοδικό *Η Τέχνη και οι Καλλιτέχνες* και ο Τεχνοκριτικός Adolphe Thalasso: “Ανοιχτό παράθυρο” στη σύγχρονη ελληνική τέχνη των αρχών του 20^{ου} αιώνα», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα – Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου (επιμέλεια), *Παρίσι – Αθήνα 1836-1940* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 30 Δεκεμβρίου 2006 – 31 Μαρτίου 2007), Αθήνα, 57-65.
- Λούβαρις, Νικόλαος Ι., 1981, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Δημήτρης Σταθόπουλος (επιμέλεια), *Ν. Ι. Λούβαρις ὁ ἀποδημητής, ὁ μύστης, ὁ ἐπόπτης*, Αθήνα.
- Λούβαρις, Νικόλαος Ι., 2006, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (επιμέλεια), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Αθήνα 75-89.
- Λουκίδης, Τ., 1934, «Τὰ ὀγδόντα χρόνια τοῦ ποιητοῦ Ἀριστομένη Προβελέγγιου καὶ τοῦ γλύπτου Γιαννούλη Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Ἡ Πρωΐα*, ἀρ. φύλλου 10-19 (19.11.1934), 2.
- Λούκος, Χρήστος, 2007, «Ἡ πείνα στὴν Κατοχή», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστράτης (επιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Ἱστορία τῆς Ἑλλάδας τοῦ 20^{οῦ} αἰῶνα. Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή – Αντίσταση 1940-1945*, τόμ. Γ΄ 2, Αθήνα, 219-261.
- Lucie-Smith, Edward, 2005, «Πὸς Ἄρτ», στο: Νίκος Στάγκος (επιμέλεια), *Ἐννοιες τῆς Μοντέρνας Τέχνης. Ἀπὸ τὸν Φωβισμό στὸν Μεταμοντερνισμό*, μτφρ. ἀπὸ τὰ ἀγγλικά Ἄνδρας Παππᾶς, Αθήνα, 317-333.
- Λυδάκης, Στέλιος, 1976, *Οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι. Ἡ ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς. 16^{ος}-20^{ος} αἰῶνας*, τόμ. τρίτος, Αθήνα.
- Λυδάκης, Στέλιος, 1977, «Σκέψεις καὶ κρίσεις πάνω στὴν ἐκθετικὴ περίοδο Ὀκτώβρης 1976 - Αὐγούστος 1977», *Χρονικό '77* (1977), 112-113.
- Λυδάκης, Στέλιος, 1978, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς 1851-1938. Στὰ 40 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του», *Ἑλληνικὸ Μάρμαρο* (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1978), 18-21.
- Λυδάκης, Στέλιος, 1981α, *Οἱ Ἕλληνες γλύπτες. Ἡ νεοελληνικὴ γλυπτικὴ. Ἱστορία – Τυπολογία. Λεξικὸ γλυπτῶν*, τόμ. πέμπτος, Αθήνα.
- Λυδάκης, Στέλιος, 1981β, *Μία πολὺτιμη γλυπτοθήκη. Τὸ Α΄ Νεκροταφεῖο Ἀθηνῶν*, πρόλογος Ἔφη Π. Μιχαελῆ, Αθήνα.
- Λυδάκης, Στέλιος, 1987, *Οἱ Ἕλληνες ναῖφ ζωγράφοι*, Αθήνα.

- Λυδάκης, Στέλιος, 2011, *Η νεοελληνική γλυπτική. Ιστορία – Τυπολογία*, Αθήνα.
- Λυδάκης, Στέλιος (επιμέλεια), 2014, *Θύμιος Πανουργιάς*, Λευκωσία.
- Λυμπεράτος, Μιχάλης, 2007, «Οι οργανώσεις της Αντίστασης», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστράτης (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ού} αιώνα. Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή – Αντίσταση 1940-1945*, τόμ. Γ΄ 2, Αθήνα, 9-67.
- Lynton, Norbert, 2005α, «Έξπρεσιονισμός», στο: Νίκος Στάγκος (επιμέλεια), *Έννοιες τής Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μτφρ. από τα αγγλικά Ανδρέας Παππᾶς, Αθήνα, 47-75.
- Lynton, Norbert, 2005β, «Φουτουρισμός», στο: Νίκος Στάγκος (επιμέλεια), *Έννοιες τής Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μτφρ. από τα αγγλικά Ανδρέας Παππᾶς, Αθήνα, 143-155.
- Λυοτάρ Ζαν-Φρανσουά, 2000, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, μτφρ. από τα γαλλικά Κώστας Παπαγιώργης, Αθήνα.
- Μαγκλίνης, Ηλίας, 2007, «Τα άγνωστα σχέδια του Χαλεπά. Ανακαλύπτοντας εκ νέου τον μεγάλο καλλιτέχνη, μέσα από τα αδημοσίευτα έργα του», εφημ. *Η Καθημερινή* (6.5.2007).
- Μαζαράκη, Έ., 1927, «Τί λέγει ό Γάλλος κορυφαίος γλύπτης κ. Μπουρντέλ διά τούς νεαρούς Έλληνας καλλιτέχνες», εφημ. *Η Βραδυνή* (16.1.1927).
- Μαθιόπουλος, Παῦλος, 1951, «Έν βλέμμα επί τής συγχρόνου ζωγραφικῆς», στο: *Πρακτικά τής Ακαδημίας Αθηνῶν*, τόμ. 24 (1949), έν Αθήναις, 51-66.
- Μάκκας, Λέων, 1929, *Le Figaro* (1929).
- Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, 1981, *Αναδρομική έκθεση Γιάννη Τσαρούχη 1928-1931*, Θεσσαλονίκη.
- Μακρῆς, Κώστας, 1905, *Παναθήναια*, τόμ. Ι΄, τχ. 117 (Απρίλιος 1905 – Σεπτέμβριος 1905), 254.
- Μακρῆς, Κώστας, 1907-1908, «Καλλιτεχνία. Η Έκθεσις τοῦ Παρνασσουῦ», *Παναθήναια*, τόμ. ΙΕ΄, τχ. 174 (Οκτώβριος 1907 – Μάρτιος 1908), 191.
- Μακρῆς, Κίτσος, 1939, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος στο Πήλιο*, Βόλος.
- Μακρῆς, Κίτσος, 1981, *Έλληνική καλλιτεχνική παράδοση και σύγχρονη χειροτεχνία*, Αθήνα.
- Μακρῆς, Νικόλαος, 1930, «Η συνομιλία μας με τον γλύπτη Δημητριάδη», εφημ. *Ταχυδρόμος-Όμόνοια* [Αλεξάνδρεια] (16.5.1930).

- Μαλ(αβέτας), Θωμάς, 1930, «Μία δόξα ξαναζῆ... Εἰς τὸ ἐργαστήριον τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ. Τί ἔργα πρόκειται νὰ κάμη», ἐφημ. *Ἡ Πρωΐα*, ἀρ. φύλλου 1700 (11.9.1930), 3-4.
- Μαλαβέτας, Θωμάς, 1934, «Ἐπ' εὐκαιρία τῶν 80 ἐτῶν τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ. Ὁ καλλιτέχνης ποὺ ξαναγεννήθηκε», ἐφημ. *Ἔθνος*, ἀρ. φύλλου 7187 (2.9.1934), 5.
- Μαλαβέτας, Θωμάς, 2006, «Ἐπ' εὐκαιρία τῶν 80 ἐτῶν τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ. Ὁ καλλιτέχνης ποὺ ξαναγεννήθηκε», στο: Στρατιῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιμέλεια), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Ἀθήνα, 91-92.
- Μαλέας, Κώστας, 1915, «Τὸ πνεῦμα τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς», *Ὁ Νουμᾶς* 13 (τοῦ Θεριστῆ 1915), 259-260.
- Μαλέας, Κώστας, 1916, ἐφημ. *Ἐστία* (15.5.1916).
- Μαλέας, Κώστας, 1925, «Καλλιτεχνικὴ κίνησις: Γιαννούλης Χαλεπᾶς», ἐφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (9.4.1925), 3.
- Μαλέας, Κώστας, 1927, «Ἡ σύγχρονη καλλιτεχνικὴ κίνησις στὸ Παρίσι», ἐφημ. *Κυριακὴ τοῦ Ἐλεύθερου Βήματος* (9.10.1927), 3.
- Μαλέας, Κώστας, 1929, *Εἰκόνες λαϊκῆς ἀρχιτεκτονικῆς*, ἐν Ἀθήναις.
- Μαλέας, Κώστας, 2004, «Καλλιτεχνικὴ κίνησις: Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (ἐπιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, Τήνος, 105-106.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1950α, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ῥεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (28.5.1950), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1950β, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ῥεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (7.6.1950), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1950γ, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ῥεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (14.6.1950), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1950δ, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ῥεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (21.6.1950), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1950ε, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ῥεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (6.9.1950), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1950ς, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ῥεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (13.9.1950), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1950ζ, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ῥεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (20.9.1950), 2.

- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1950η, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (27.9.1950), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1950θ, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος. Βίαια ἐπίθεσις τοῦ ἐπιστρέψαντος ἐκ Βενετίας ἀκαδημαϊκοῦ κ. Θωμόπουλου ἐναντίον τῶν μοντέρνων ἔργων τῆς ἐκεῖ διεθνoῦς ἐκθέσεως (γράμμα τοῦ Ἐ. Θωμόπουλου)», ἐφημ. *Ἔθνος* (10.10.1950), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1950ι, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (25.10.1950), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1950κ, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (1.11.1950), 2, 5.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1950λ, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (22.11.1950), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1950μ, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (6.12.1950), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1950ν, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (13.12.1950), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1951, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (29.8.1951), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1952α, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (22.10.1952), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1952β, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (24.12.1952), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1954α, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (7.7.1954), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1954β, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (14.7.1954), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1954γ, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (11.8.1954), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1954δ, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (12.10.1954), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1955α, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (2.2.1955), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1955β, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (30.3.1955), 2.

- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1955γ, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ῥεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (13.4.1955), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1955δ, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ῥεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (14.12.1955), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1956α, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ῥεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (8.2.1956), 2.
- Μαμάκης, Αχιλλέας, 1956β, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ῥεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἐφημ. *Ἔθνος* (23.5.1956), 2, 5.
- Μάργαρη, Ελένη, 2002, «Οἱ Κοιμωμένες τοῦ Α΄ Νεκροταφείου Ἀθηνῶν», *Διαχρονία* 5 (Σεπτέμβριος 2002), 104-112.
- Μαργαρίτης, Γιώργος, 1993, *Από τὴν ἦττα στὴν ἐξέγερση. Ἑλλάδα: Ἀνοιξη 1941 – Φθινόπωρο 1942*, Ἀθήνα.
- Μαργαρίτης, Γιώργος, 2000-2001, *Ἱστορία τοῦ ἐλληνικοῦ Ἐμφυλίου Πολέμου. 1946-1949*, τόμ. Α΄ - Β΄, Ἀθήνα.
- Μαρινέτι, Φιλίππο Τομάζο, 1933, «Μανιφέστο πρὸς τὴν νεολαίαν τῆς Ἑλλάδος», ἐφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (10.2.1933).
- Μαρκάτου, Θεοδώρα, 1992, *Ὁ γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος (1863-1940). Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του*, διδακτορική διατριβή, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ἱστορίας καὶ Αρχαιολογίας, Θεσσαλονίκη.
- Μαρκάτου, Θεοδώρα, 1995, *Οἱ προτάσεις γιὰ Πανελλήνιο Ἡρώο τοῦ Ἐικοσιένα (1830-1930)*, Ἀθήνα, 56-59 [ανάτυπο ἀπὸ τὸ *Μνήμων* 17 (1995)].
- Μαρκέτος, Σπύρος, 2003, «Ἡ ἐλληνικὴ Ἀριστερά», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (ἐπιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Ἱστορία τῆς Ἑλλάδος τοῦ 20^{οῦ} αἰῶνα. Ὁ Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμ. Β΄ 2, Ἀθήνα, 125-154.
- Μαρωνίτη, Νίκη, 2010, *Τὸ κίνημα στὸ Γουδί: Παραδοχές, ἐρωτήματα, νέες προοπτικές*, Ἀθήνα.
- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 1996α, *Ἡ συμμετοχὴ τῆς Ἑλλάδος στὴν Μπιεννάλε τῆς Βενετίας, 1934-1940*, διδακτορική διατριβή (δκτλ.), τόμ. Α΄-Β΄-Γ΄, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ἱστορίας καὶ Αρχαιολογίας, Ρέθυμνο.
- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 1996β, «Τὸ χρονικὸ μιᾶς σκιαμαχίας», *Ουτοπία* 19 (Ἰανουάριος – Φεβρουάριος 1996), 109-124.
- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 1999, «Γιαννούλης Χαλεπάς», ἐφημ. *Τὰ Νέα* (1.12.1999), Ν1.

- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 2000, «Γιαννούλης Χαλεπάς. Δημιουργία ανάμεσα στη τρέλα και στη μεγαλοφυΐα», στο: Βασίλης Παναγιωτόπουλος (συντονισμός – επιμέλεια), *Πρόσωπα του 20^ο αιώνα. Έλληνες που σημάδεψαν τον 20^ο αιώνα*, Αθήνα, 545-550.
- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 2001², «Από τον “Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών” στους “Νέους Έλληνες Ρεαλιστές”. Καλλιτεχνικές ομάδες και οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1974)», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (επιστημονική επιμέλεια – εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα, 155-175.
- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 2002α, «Το μνημείο του Αγνώστου... γλύπτη», στο: Δημήτρης Παυλόπουλος (επιμέλεια), *Νεοελληνική τέχνη*, τόμ. ΝΑ΄, εφημ. *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες*, Αθήνα, 105-109.
- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 2002β, «Η τεχνοκριτική στον Μεσοπόλεμο. Τάσεις και επιρροές στη θεωρία και την κριτική της τέχνης την εποχή του Μεσοπολέμου», στο: Δημήτρης Παυλόπουλος (επιμέλεια), *Νεοελληνική τέχνη*, τόμ. ΝΑ΄, εφημ. *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες*, Αθήνα, 137-142.
- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 2002γ, «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967», στο: *1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία. Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου* (Αθήνα – Σχολή Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 10-12 Νοεμβρίου 2000), Αθήνα, 363-400.
- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 2003α, «Εικαστικές τέχνες», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^ο αιώνα. Οι απαρχές 1900-1922*, τόμ. Α΄ 2, Αθήνα, 311-351.
- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 2003β, «Εικαστικές τέχνες», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^ο αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμ. Β΄ 2, Αθήνα, 401-459.
- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 2004, «Η ανακάλυψη ενός “μοντέρνου πριμιτίφ”», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 32-43.
- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 2005, *Η τέχνη περοφυεί εν οδύνη. Η πρόσληψη του Νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*, Αθήνα.

- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 2006, «Ο λαβύρινθος της σύγχρονης τέχνης και η βαβέλ της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα», στο: *Επιστημονικό συμπόσιο. Χρήσεις της γλώσσας* (Αθήνα – Σχολή Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 3-5 Δεκεμβρίου 2004), Αθήνα, 63-110.
- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 2007, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1940-1944», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστράτης (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ού} αιώνα. Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή. Αντίσταση 1940-1945*, τόμ. Γ΄ 2, Αθήνα, 263-301.
- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 2008α, «Η θεωρία της “ελληνικότητας” του Μαρίνου Καλλιγά», *Ιστορικά* 25/49 (Δεκέμβριος 2008), 335-337.
- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 2008β, «Η πρόσληψη της Αφηρημένης Τέχνης στην Ελλάδα (1945-1960) στο πεδίο της κριτικής της τέχνης», στο: *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας. Πρακτικά Β΄ Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης* (Αθήνα – Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 25-27 Νοεμβρίου 2005), Αθήνα, 67-108.
- Ματσάκης, Μίκης, 1936, «Η τέχνη, ή ελληνική κοινωνία και τὸ κράτος», *Νέα Ἑστία*, ἔτος Ι΄, τόμ. Λ΄, τχ. 236 (15.10.1936), 1446-1448.
- Μάτσας, Μ., 1957, ἔφημ. *Ἐθνικὸς Κῆρυξ* (5.6.1957).
- Μαυρογορδάτος, Γιώργος Θ., 2003, «Οι εθνικές μειονότητες», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ού} αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμ. Β΄ 2, Αθήνα, 9-36.
- Μαυροΐδης, Γιώργος, 1990, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Ἡ λέξη* 96 (Ἰούλιος-Αὐγούστος 1990), 570-575.
- Μαυρομιχάλη, Ευθυμία Ε., 2003, *Φιλιππότης Δημήτριος Ζ. (1834-1919)*, Αθήνα.
- Μαυρομάτης, Ἐμμανουήλ, 1971, ἔφημ. *Τὸ Βῆμα* (30.5.1971).
- Μ.Β., 1938, «Μεγάλοι καλλιτέχνη. Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *ΑΟΔΟ*, ἔτος Α΄, τχ. 4 (15.6.1938), 21.
- Μ.Σ., 1916, ἔφημ. *Ἑσπερία*, ἔτος Α΄, τόμος Α΄ (15-28.7.1916), 476-477.
- McCormick, Kathleen – Waller, Gary F., 2000, «Κείμενο, αναγνώστης, ιδεολογία. Η αλληλεπιδραστική φύση της αναγνωστικής κατάστασης», στο: Μαίρη Λεοντρίνη κ.ά. (επιμέλεια), *Ὀψεις της ανάγνωσης*, μτφρ. από τα αγγλικά Κώστας Αθανασίου – Φώτης Σιατίτσας, Αθήνα, 239-264.
- Μελάς, Σπύρος, 1908, *Ὁ γυιὸς τοῦ Ἰσκιου*, Αθήνα, 1908.

- Μελάς, Σπύρος, 1931, «Η ζωντανή τέχνη κι ο ζωγράφος Στέρης», στο: Ζαχαρίας Λ. Παπαντωνίου κ.ά., *Στέρης. 18 κριτικά άρθρα γύρω από μία έκθεση, αποσπάσματα*, Αθήνα, 15.
- Μελάς, Σπύρος, 1961, «Μοντερνισμοί», έφημ. *Έστία* (30.3.1961).
- Μενάρδος, Σίμος, 1927, *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, τόμ. 2, Αθήνα, 219-220.
- Μενάρδος, Σίμος, 2004, στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 106-107.
- Μερτύρη, Αντωνία, 2000, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς, 36, Αθήνα.
- Μεσσίνης, Σταύρος, 1956, *XXVIII Esposizione Biennale Internationale D' Atre*, Βενετία, 415.
- Μεταξάς, Ιωάννης, 1938, *Ο Απολογισμός μίας διετίας/4^{ης} Αυγούστου 1936-1938*, Αθήναι.
- Μεταξάς, Ιωάννης, 1941, *Νέα Έστία* 340 (1941), 160-161.
- Μεταξάς, Ιωάννης, 1969, *Λόγοι και Σκέψεις. 1936-1941*, τόμ. Α', Αθήνα, 49.
- Μηλιάδης, Γιάννης, 1931, «Έλεγχος σοβαρής κριτικής από ένα σνόμπ», στο: Ζαχαρίας Λ. Παπαντωνίου κ.ά., *Στέρης. 18 κριτικά άρθρα γύρω από μία έκθεση, αποσπάσματα*, Αθήνα, 49-57.
- Μηλιάδης, Γιάννης, 1957, *Ζυγός* 19-20 (1957), 8.
- Μητσόπουλος, Πολ Χ., 1934, «Από τας δύο πόλεις. Καλλιτεχνικές φυσιогνωμίες. Γιαννούλης Χαλεπάς – Άρ. Προβελέγγιος. Δύο ελληνικές δόξες», έφημ. *Έσπερινή* (19.11.1934), 2.
- Μικέλι, Μάριο ντε., χ.χ., *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, μτφρ. από τα ισπανικά Λένα Παπαματθεάκη, επιμέλεια Τέτη Χατζηνικολάου, Αθήνα.
- Μινερβιέν, Γ., 1928, «Μεγάλοι καλλιτέχναι. Γιαννούλης Χαλεπάς», έφημ. *Πολιτεία*, άρ. φύλλου 3479 (22.4.1928), 1.
- Μισιρλή, Νέλλη, 1993, *Ελληνική ζωγραφική 18^{ος} – 19^{ος} αιώνας*, Αθήνα.
- Μισιρλή, Νέλλη, 2001², «Τάσεις στην ελληνική ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα και κοινωνικές εξελίξεις», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (επιστημονική επιμέλεια – εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα, 63-75.

- Μιχαηλίδης, Ιάκωβος – Μουρέλος, Γιάννης, 2007, *Ο ελληνικός Εμφύλιος Πόλεμος. Μια αποτίμηση: Πολιτικές, ιδεολογικές, ιστοριογραφικές προεκτάσεις*, Αθήνα.
- Μιχαηλίδης, Κίμων, 1901, «Εικαστικά τέχνη. Beata Beatrix», *Παναθήναια*, τόμ. ΚΒ΄, τχ. 22 (31.8.1901), 390.
- Μιχαηλίδης, Κίμων, 1902α, «Σκέψεις Άρνόλδου Μπαϊκλιν», *Παναθήναια*, τόμ. Δ΄, τχ. 38 (30.4.1902), 60-62.
- Μιχαηλίδης, Κίμων, 1902β, *Παναθήναια*, τόμ. Δ΄ (Απρίλιος – Σεπτέμβριος 1902), 35.
- Μιχαηλίδης, Κίμων, 1902γ, «Καλλιτεχνική ζωή. Ἡ Ἐκθεσις τοῦ Παρνασσουῦ» *Παναθήναια*, τόμ. Ε΄, τχ. 50 (31.10.1902), 52-55.
- Μιχαηλίδης, Κίμων, 1902-1903, *Παναθήναια*, τόμ. Ε΄ (Οκτώβριος 1902 – Μάρτιος 1903), 89.
- Μιχαηλίδης, Κίμων, 1903-1904, *Παναθήναια*, τόμ. Ζ΄ (Οκτώβριος 1903 – Μάρτιος 1904), 116-118.
- Μιχαηλίδης, Κίμων, 1904, «Κ. Παρθένης», *Παναθήναια*, τόμ. Θ΄, τχ. 103 (31.12.1904), 170-173.
- Μιχαηλίδης, Κίμων, 1905, «Δημοσιεύματα», *Παναθήναια*, τόμ. Θ΄, τχ. 105 (15.2.1905), 287.
- Μιχαηλίδης, Κίμων, 1908α, *Παναθήναια*, τόμ. ΙΓ΄, τχ. 182 (30.4.1908), 61-63.
- Μιχαηλίδης, Κίμων, 1908β, *Παναθήναια*, τόμ. ΙΣΤ΄ (Απρίλιος – Σεπτέμβριος 1908), 295-296.
- Μιχαηλίδης, Κίμων, 1908-1909, *Παναθήναια*, τόμ. ΙΖ΄ (Οκτώβριος 1908 – Μάρτιος 1909), 235.
- Μιχαηλίδης, Κίμων, 1910α, «Auguste Rodin», *Παναθήναια*, τόμ. ΙΘ΄, τχ. 224 (31.1.1910), 238.
- Μιχαηλίδης, Κίμων, 1910β, «Ἡ ἔκθεσις τοῦ κ. Θωμᾶ Θωμόπουλου», *Παναθήναια*, τόμ. Κ΄, τχ. 232 (31.5.1910), 125.
- Μιχαηλίδης, Κίμων, 1911-1912, *Παναθήναια*, τόμ. ΚΓ΄ (Οκτώβριος 1911 – Μάρτιος 1912), 188.
- Μιχαλόπουλος, Ανδρέας, 1971, *Χρυσοῦν ἐγκόλπιον*, Ἀθῆναι.
- Μιχαλόπουλος, Ανδρέας, 1972, *Ἡ ψυχοσύνθεσις τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ (Τέχνη – Σταυρός – Ζωή – Πνεῦμα)*, Ἀθήνα.
- Μιχαελῆς, Παναγιώτης Α., 1960, «Χατζηκυριάκος-Γκίκας», *Ζυγός* 58 (1960), 9-18, 44.

- Μιχελῆς, Παναγιώτης Α., 1972², *Αίσθητική θεώρηση τῆς Βυζαντινῆς Τέχνης*, Αθήναι.
- Μοσχονάς, Σπύρος, 2010, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α΄ μισό του 20^{οῦ} αιώνα: Η σημασία και η προσφορά τους*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα.
- Μοσχονάς, Σπύρος, 2015, «Τα καλλιτεχνικά σωματεία στην Ελλάδα: 1930-1955», *Ιστορία της Τέχνης* 4 (Καλοκαίρι 2015), 47.
- Μόσχου, Μαρία, 2005, *Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ βιογραφούμενος*, διδακτορική διατριβή, τόμ. Α΄-Β΄-Γ΄, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, Αθήνα.
- Μουλλᾶς, Παναγιώτης, 1977α, «Ἡ λογοτεχνία ἀπὸ τὸν Ἀγῶνα ὡς τὴ Γενιὰ τοῦ 1880», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμός. Ἀπὸ τὸ 1833 ὡς τὸ 1881*, τόμ. ΙΓ΄, Ἀθήνα, 492-514.
- Μουλλᾶς, Παναγιώτης, 1977β, «Ἡ λογοτεχνία ἀπὸ τὸ 1880 ὡς τὸν Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμός. Ἀπὸ τὸ 1881 ὡς τὸ 1913*, τόμ. ΙΔ΄, Ἀθήνα, 413-426.
- Μουλλᾶς, Παναγιώτης, 1978, «Ἡ λογοτεχνία ἀπὸ τὸ 1913 ὡς τὸ 1941», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμός. Ἀπὸ τὸ 1913 ὡς τὸ 1941*, τόμ. ΙΕ΄, Ἀθήνα, 494-504.
- Μουρέλος, Γιάννης, 1985, *Θέματα αισθητικῆς και φιλοσοφίας της τέχνης*, τόμ.1-2, Αθήνα.
- Μουρέλος, Γιάννης, 1988α, «Για τον Γιαννούλη Χαλεπά», στο: Αλεξάνδρα Γουλᾶκη-Βουτυρά (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Πενήντα χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του (1938-1988). Ἐκθεση γλυπτῶν και σχεδίων του* (Κατάλογος Ἐκθεσης τοῦ Βαφοπούλειου Πνευματικοῦ Κέντρου, Θεσσαλονίκη, 19 Φεβρουαρίου – 17 Ἀπριλίου 1988), Θεσσαλονίκη, 9-13.
- Μουρέλος, Γιάννης, 1988β, «Για τον Γιαννούλη Χαλεπά», στο: Αλεξάνδρα Γουλᾶκη-Βουτυρά (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Πενήντα χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του (1938-1988). Ἐκθεση γλυπτῶν και σχεδίων του* (Κατάλογος Ἐκθεσης τοῦ Πνευματικοῦ Κέντρου Δήμου Αθηναίων, Αθήνα, 5-29 Μαΐου 1988), Αθήνα, 9-13.
- Μουρέλος, Γιάννης, 1988γ, «Για τον Γιαννούλη Χαλεπά», στο: Αλεξάνδρα Γουλᾶκη-Βουτυρά (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Πενήντα χρόνια ἀπὸ τὸ*

θάνατό του (1938-1988). Έκθεση γλυπτών και σχεδίων του (Κατάλογος Έκθεσης του Πνευματικού Κέντρου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Τήνος, 24 Ιουλίου – 20 Σεπτεμβρίου 1988), Τήνος, 11-15.

- Μπαλτᾶκος, Τάκης, 1978, *Έλληνικός πολιτισμός Ίωνος Δραγούμη*, Αθήνα.
- Μπαρούτας, Κώστας, 1990, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα.
- Μπέλλας, Ν., 1906, «Τὰ πνευματιστικά φαινόμενα», *Έρευνα* 10 (Απρίλιος 1906), 153-154.
- Μπεντερμάχερ-Γερούση, Ευτέρπη, 2011, *Η ελληνική τέχνη στην εποχή της Δικτατορίας. Οι εικαστικές δράσεις και παρεμβάσεις. Ο αντίκτυπος στο κοινό και οι αντιδράσεις του τύπου*, Αθήνα.
- Μπικάκης, Μύρων (επιμέλεια), 2007, *Γιαννούλη Χαλεπά. 142 ελεύθερα σχέδια*, πρόλογος-εργογραφία: Μύρων Μπικάκης, εισαγωγή: Ντένης Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.
- Μπίρης, Κώστας Ή., 1952, *Ό Καραγκιόζης. Έλληνικό λαϊκό θέατρο*, Αθήνα.
- Μπίρης, Κώστας Ή., 1955, «Τὸ Πανεπιστήμιο τῶν Ἀθηνῶν», εφημ. *Η Καθημερινή* (3.11.1955).
- Μπίρης, Κώστας Ή., 1966, *Αί Ἀθήναι ἀπὸ τοῦ 19^{ου} εἰς τὸν 20^{ον} αἰῶνα*, Αθήνα.
- Μπίρης, Κώστας Ή., 1995², *Αί Ἀθήναι ἀπὸ τοῦ 19^{ου} εἰς τὸν 20^{ον} αἰῶνα*, Αθήνα.
- Μπλέινυ Μπράουν, Ν., 2004, *Ρομαντισμός*, μτφρ. ἀπὸ τα αγγλικά Ιωάννα Βετσοπούλου, Αθήνα.
- Μποέμ, 1901, «Νικόλαος Γύζης παρὰ τοῦ κ. Δημητρίου Κακλαμάνου», *Ό Διώνυσος* 1 (1901), 77.
- Μποκόρος, Χρήστος, 2004, «Για τη μοναξιά του Χαλεπά», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 68-70.
- Μπόλης, Γιάννης, 2000, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Θεσσαλονίκη.
- Μπόλης, Γιάννης, 2002, «Οι πρώτοι τεχνοκρίτες. Πρόσωπα και χαρακτήρες της εικαστικής κριτικής στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα», στο: Δημήτρης Παυλόπουλος (επιμέλεια), *Νεοελληνική τέχνη*, τόμ. ΝΑ΄, εφημ. *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες*, Αθήνα, 132-136.

- Μπόλης, Γιάννης, 2004, «Χαλεπάς, “...ο εξοχότερος των παρ’ ημίν γλυπτών”», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 17-23.
- Μπόλης, Γιάννης, 2007, «Γιαννούλης Χαλεπάς. Η επιστροφή», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά – Άρτεμις Ζερβού (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Εθνική Γλυπτοθήκη, Αθήνα, 6 Φεβρουαρίου – 30 Ιουνίου 2007), Αθήνα, 60-75.
- Μπόλης, Γιάννης, 2009, *Γιαννούλης Χαλεπάς. Ο νεωτεριστής. Σύγχρονοι Έλληνες εικαστικοί*, τόμ. 1, Αθήνα.
- Μπόλης, Γιάννης – Παυλόπουλος, Δημήτρης, 2012, *Ελληνική χαρακτηριστική 1843-1915*, Αθήνα.
- Μπότσογλου, Χρόνης, 1991, «Γιαννούλης Χαλεπάς. Ένας μεγάλος γλύπτης του 20^{ού} αιώνα», *Αντί* 473 (23.8.1991).
- Μπότσογλου, Χρόνης, 2004, «Χαλεπάς: ένας καλλιτέχνης του 20^{ού} αιώνα», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 48-51.
- Μπότσογλου, Χ., 2000, *Ψευδοδοκίμια. Κείμενα για την τέχνη*, Αθήνα.
- Μπουζιάνης, Γιώργος, 1988, *Το τετράδιο με τους αφορισμούς του Μπουζιάνη*, επιμέλεια Δημήτρης Δελιγιάννης, μτφρ. από τα γαλλικά Μαριλένα Κασιμάτη, Αθήνα.
- Μπουλάτζας, Αντώνης, 1994, «Ο εκατόγχειρ Γιαννούλης Χαλεπάς», *Arti* 19 (Μάρτιος-Απρίλιος 1994), 4.
- Μποχώτης, Θανάσης, 2003, «Εσωτερική πολιτική», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ού} αιώνα. Οι απαρχές 1900-1922*, τόμ. Α΄ 2, Αθήνα, 37-105.
- Μυκονιάτης, Ήλιος, 1982, «Νεοκλασική αρχιτεκτονική», *Αρχαιολογία & Τέχνες* 2 (Φεβρουάριος 1982), 45-49.
- Μυκονιάτης, Ήλιος, 1990, «Η ελληνική κοιμητηριακή γλυπτική του 19^{ου} αιώνα», *Αρχαιολογία & Τέχνες* 36 (Σεπτέμβριος 1990), 42-53.
- Μυκονιάτης, Ήλιος, 1995α, *Ελληνική τέχνη. Νεοελληνική γλυπτική*, Αθήνα.
- Μυκονιάτης, Ήλιος, 1995β, «Η ελληνική ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, τχ. 57 (Δεκέμβριος 1995), 6-16.
- Μυκονιάτης, Ήλιος, 1996, «Τα ηρώα των Βαλκανικών Πολέμων. Εθνικισμός και πολιτιστική ενότητα», *Αρχαιολογία & Τέχνες* 59 (Απρίλιος – Ιούνιος 1996), 75-82.

- Μυλωνάς, Γιώργος, 2015, «Δημαρχείο Αθηνών: Το Μνημονάριον της Ρωμοσύνης», στο: Χρήστος Φ. Μαργαρίτης (επιμέλεια), *Από τον Λόγο στην Έκφρασι. Με ζωγραφίες και με πλουμίδια απ' το χέρι του ίδιου του συγγραφέα* (Κατάλογος Έκθεσης του Μουσείου Μπενάκη, Πινακοθήκη Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Αθήνα, 8 Δεκεμβρίου 2015 – 5 Μαρτίου 2016), Αθήνα, 101-114.
- Μυριβήλης, Στράτης, 1938, «Ό Χαλεπᾶς», *Άγνωστο έντυπο δημοσίευσης* (19.9.1938).
- Μυριβήλης, Στράτης, 2006, «Ό Χαλεπᾶς», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (επιμέλεια), *Μελετήματα για τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Αθήνα, 93-95.
- Μυστακίδου, Αικατερίνη, 1982, *Karagöz. Τὸ θέατρο σκιῶν στὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν Τουρκία*, Αθήνα.
- Μωκλέρ, Καμίλ, 1928, «Τὸ ἀνεμοπύρωμα τῆς τέχνης / Εἰς τὴν Διεθνή Ἐκθεσιν τῆς Βενετίας», ἔφημ. *Ἐστία*, ἀρ. φύλλου 12165 (30.6.1928), 1.
- Μωκλέρ, Καμίλ – Τόμπρος, Μιχάλης, 1934, «Ό “20^{ὸς} Αἰῶνας” καὶ ὁ Κὸς Κ. Μωκλαίρ. Δύο γράμματα – δύο νοοτροπίες», *20^{ὸς} Αἰῶνας* 3 (1934), 60-62.
- Μωραΐτης, Νικόλαος Χ., 1922, «Ἡ ἀφύπνισις τοῦ μεγάλου καλλιτέχνου Γιαννούλη Χαλεπᾶ», ἔφημ. *Ἄστὴρ τῆς Τήνου* (25.6.1922).
- Μωραΐτης, Νικόλαος Χ., 1926, ἔφημ. *Ἄστὴρ τῆς Τήνου* (1926).
- Μωραΐτης, Νικόλαος Χ., 1999, «Ἡ ἀφύπνισις τοῦ μεγάλου καλλιτέχνου Γιαννούλη Χαλεπᾶ», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Αθήνα, 81-83.
- Ν., 1899, «Ἡ Ἐκθεσις τοῦ Ζαπτείου», *Ἡ Τέχνη* 7 (Μάιος 1899), 190.
- Nadeau, Maurice, 1978, *Ἱστορία τοῦ Σουρρεαλισμοῦ*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γαλλικὰ Ἀλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Αθήνα.
- Ν.ζ.ς., 1928, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ὁ λησμονημένος καλλιτέχνης τῆς Κοιμωμένης καὶ τὰ δημιουργήματα τῆς τραγικῆς του δύσεως», ἔφημ. *Ἡ Καθημερινή*, ἀρ. φύλλου 2231 (20.4.1928), 3.
- Νικολάου, Σακελλίων Γ., 1994, *Σύλλογὴ βιογραφίων διαφόρων Τηνίων, προλεγόμενα – σημειώσεις – ευρετήρια – εκδοτικὴ ἐπιμέλεια Δημητρίου Ζ. Σοφιανού*, Αθήνα.
- Νικόλας, 1952, *Πνευματικὴ Ζωὴ* 2 (15.4.1952), 32.
- Νικολούδης, Ἡλίας, 1977, «Προστασία τῆς “ἐλληνικότητας”. Ἡ διάσωση καὶ ἐμπέδωση τῶν παραδοσιακῶν ἀρετῶν», ἔφημ. *Ἡ Καθημερινή* (2.12.1977), 4.

- Νικολούδης, Θεολόγος, 1937, «Ένα κήρυγμα πίστεως», *Τὸ Νέον Κράτος* 4 (Δεκέμβριος 1937), 309.
- Νιρβαμή, Κάρμα (Καζαντζάκης, Νίκος), 1906, «Τί μοῦ λένε οἱ παπαρούνες», *Πινακοθήκη*, ἔτος C', τόμ. C', τχ. 66 (Αὐγούστος 1906), 98.
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1886, «Σύγχρονος ἐν Ἑλλάδι καλλιτεχνία», στο: *Ἀττικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ 1885*, ἐν Ἀθήναις.
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1899α, «Ἡ φιλοσοφία τοῦ Νίτσε», *Ἡ Τέχνη* 4 (Φεβρουάριος 1899), 75.
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1899β, ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (22.3.1899).
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1899γ, *Ἡ Τέχνη* 7 (Μάιος 1899).
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1900α, «Φελκιανὸς Ρώψ», *Τὸ Περιοδικὸν μας* 3 (1.4.1900), 82.
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1900β, ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (8.9.1900).
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1904, «Τριγύρω ἀπὸ μία ἐπετηρίδα», *Κριτικὴ* 1 (1904), 19-24.
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1905, *Γλωσσικὴ αὐτοβιογραφία*, Ἀθήνα.
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1908, «Ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἔκθεσις», *Παναθήναια*, τόμ. ΙΖ', τχ. 194 (31.10.1908), 59.
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1918, ἐφημ. *Ἐστία* (18.1.1918).
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1920α, «Ἀπὸ τὴν ζωὴν. Τὰ μάγια τῆς τέχνης», ἐφημ. *Ἐστία* (5.1.1920), 1.
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1920β, «Ἀπὸ τὴν ζωὴν. Ἡ αἰσθητικὴ τοῦ Νεκροταφείου», ἐφημ. *Ἐστία* (6.1.1920), 1.
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1922, *Ἐκλεκταὶ σελίδες: Ποιήματα*, Ἀθῆναι.
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1929, *Φιλολογικὰ ἀπομνημονεύματα*, Ἀθήνα.
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1933, «Ἀπὸ τὴν ζωὴν καὶ ἀπὸ τὴν τέχνην: Τὸ πρόβλημα τῆς δημοσίας αἰσθητικῆς», *Νέα Ἐστία* 151 (1.4.1933).
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1934, «Πὼς ἐγνώρισα τὴν Ἑλένη Ἀλταμοῦρα», ἐφημ. *Νέος Κόσμος* (16.12.1934).
- Νιρβάνας, Παῦλος, 1968, *Τὰ ἅπαντα*, τόμ. Α'-Β'-Γ'-Δ', Ἀθήνα.
- Νίτσε, Φρειδερίκος, 1912, *Ἡ γέννησις τῆς τραγωδίας*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γερμανικὰ Νίκος Καζαντζάκης, Ἀθήνα.
- Νίτσε, Φρειδερίκος, 1954, *Ἡ γέννηση τῆς τραγωδίας ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς μουσικῆς*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γερμανικὰ Κωστής Μεραναῖος, Ἀθήνα.
- Νομικοῦ, Χαρά, 2004, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Μεγαλοφυΐα καὶ ψυχοπάθεια», *Ἱατρικὰ* (31.8.2004), 9.

- Nordau, Max, 1905, *Έκφυλισμός*, μτφρ. από τὰ γερμανικά Άγγελος Βλάχος, Αθήναι.
- Νούτσος, Παναγιώτης, 1986, «Ιδεολογικές συνιστώσες του καθεστώτος της 4^{ης} Αυγούστου», *Τα Ιστορικά* 5 (Ιούνιος 1986), 144.
- Ξανθάκης, Άλκης, 1989, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας 1839-1960*, Αθήνα.
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, 1891, «Πνευματιστική έσπερίς», *Εικονογραφημένη Έστία* 51 (1891), 381-384.
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, 1894, *Τò φάντασμα*, Αθήνα.
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, 1899α, «Τò διήγημα και τὰ Λόγια τῆς πλώρης», έφημ. *Τò Άστυ* (18.9.1899).
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, 1899β, «Τò διήγημα και τὰ Λόγια τῆς πλώρης», έφημ. *Τò Άστυ* (19.9.1899).
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, 1899γ, «Τò διήγημα και τὰ Λόγια τῆς πλώρης», έφημ. *Τò Άστυ*, (20.9.1899).
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, 1899δ, «Τò διήγημα και τὰ Λόγια τῆς πλώρης», έφημ. *Τò Άστυ* (21.9.1899).
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, 1901, «Φιλολογική ζωή: Νικόλαος Γύζης, ύπό Δημητρίου Γ. Κακλαμάνου», *Παναθήναια*, τόμ. Β', τχ. 18 (15.7.1901), 233-234.
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, 1902, «Άγγελος Βλάχος», *Παναθήναια*, τόμ. Ε', τχ. 54 (31.12.1902), 187.
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, 1921, *Η λέξη «μαλλιαρός»: Διάλεξη στη Φοιτητική Συντροφία*, Αθήνα.
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, 1926, «Η νύχτα τοῦ έκφυλισμοῦ», έφημ. *Έθνος* (7.8 – 17.12.1926).
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, 1994, *Τὰ πνεύματα*, Αθήνα [ανάτυπο χ.χ.].
- Ξενόπουλος, Στέφανος, 1934, «Χαλεπᾶς Γιαννούλης», στο: Παῦλος Δρανδάκης (έπιμέλεια), *Μεγάλη Έλληνική Έγκυκλοπαίδεια*, τόμ. 24, Αθήνα, 417.
- Ευγγόπουλος, Άνδρέας, 1957, *Σχεδιάσμα ιστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Άλωση*, Αθήναι.
- Εὔδης, Άλέξανδρος, 1947, «Ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης και ἡ ἀνακάλυψη τῆς ἑλληνικῆς παράδοσης», *Τετράδιο* (Ιανουάριος 1947), 34-48.
- Εὔδης, Άλέξανδρος, 1961, «Σύγχρονη τέχνη και ἑλληνική», *Ζυγός* 66-67 (1961), 31-32.
- Εὔδης, Άλέξανδρος, 1966, *Όμιλία στο Μουσείο Μπενάκη* (30.3.1966), Αθήνα.

- Ξύδης, Αλέξανδρος, 1972, «Έλληνική ζωγραφική και γλυπτική: 1945-1950. Μία κριτική ανασκόπηση», *Θέματα Χώρου + Τεχνῶν* 3 (1972), 147, 158-159, 161.
- Ξύδης, Αλέξανδρος., 1973, «Έλληνική ζωγραφική και γλυπτική: 1971-1972», *Θέματα Χώρου + Τεχνῶν* 4 (1973), 104.
- Ξύδης, Αλέξανδρος, 1976α, *Προτάσεις για την ιστορία τῆς νεοελληνικῆς τέχνης*, τόμ. Α'-Β', Ἀθήνα.
- Ξύδης, Αλέξανδρος, 1976β, «Έλληνική ζωγραφική και γλυπτική: 1974-1975», *Θέματα Χώρου + Τεχνῶν* 7 (1976), 132-140.
- Ξύδης, Αλέξανδρος, 1976γ, στο: *Ἀχιλλέας Ἀπέργης. Πέντε δωμάτια* (Κατάλογος Ἐκθεσης τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν), Ἀθήνα.
- Ξύδης, Αλέξανδρος, 2004, «Ομιλία στο Μουσείο Μπενάκη», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 139-140.
- Ξύδης, Αλέξανδρος - Παυλόπουλος, Δημήτρης, 2002, «Σωματεία τεχνοκριτῶν στην Ελλάδα. Μια συζήτηση του Αλέξανδρου Ξύδη με τον Δημήτρη Παυλόπουλο», στο: Δημήτρης Παυλόπουλος (επιμέλεια), *Νεοελληνική τέχνη*, τόμος ΝΑ', εφημ. *Ἡ Καθημερινή. Ἐπτὰ Ἡμέρες*, Ἀθήνα, 143-147.
- Ὁ Ἐθνικός, 1922α, «Χρονογράφημα. Χαλεπᾶς», εφημ. *Ἐσπερινή*, ἀρ. φύλλου 7710 (13.5.1922), 1.
- Ὁ Ἐθνικός, 1922β, «Χρονογράφημα. Νεκρανάστασις;», εφημ. *Ἐσπερινή*, ἀρ. φύλλου 7711 (14.5.1922), 1.
- Ὁ Ἐθνικός, 1922γ, εφημ. *Ἐσπερινή*, ἀρ. φύλλου 7713 (18.5.1922), 1.
- Ὁ Ἐκλεκτικός, 1953, «Ὅ,τι δὲν πρέπει νὰ λησμονηθῆ», εφημ. *Προοδευτικὴ Ἀλλαγὴ* (11.1.1953), 2.
- Οἰκόνομος, Νικόλαος – Βεργόπουλος, Κωνσταντῖνος – Σβολόπουλος, Κωνσταντῖνος, 1978, «Ἡ περίοδος ἀπὸ τὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1926 ὡς τὸ Φεβρουάριο τοῦ 1935», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμός. Ἀπὸ τὸ 1913 ὡς τὸ 1941*, τόμ. ΙΕ', Ἀθήνα, 304-358.
- Ὁ Κοσμικός, 1928, εφημ. *Ἡ Βραδυνή*, ἀρ. φύλλου 2355 (20.4.1928), 3.
- *Ὀλύμπια τοῦ 1870. Περίοδος δευτέρα, ὑπὸ τῆς ἐπὶ τῶν Ὀλυμπίων καὶ τῶν κληροδοτημάτων ἐπιτροπῆς. Μῆρος δεύτερον*, 1872, Ἀθήναι.
- *Ὀλύμπια τοῦ 1875. Περίοδος τρίτη, ὑπὸ τῆς ἐπὶ τῶν Ὀλυμπίων καὶ τῶν κληροδοτημάτων ἐπιτροπῆς. Μῆρος δεύτερον*, 1878, Ἀθήναι.

- Οντουάν, Φιλίπ, 1990, *Οι Σουρρεαλιστές*, μτφρ. από τα γαλλικά Δημήτρης Δημούλης – Βασίλης Παπαοικονόμου, επιμέλεια Μπάμπης Γεωργαντίδης, Αθήνα.
- Ό Περαστικός, 1891, «Τῶν Ἀγίων Πάντων», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (14.1.1891).
- Όρλάνδος, Ἀ., 1933, *Τεχνικὰ Χρονικά* (15.10 – 15.11.1933), 1131-1132.
- Ό Τεχνοκρίτης, 1910, «Ἡ Δ΄ Καλλιτεχνικὴ Ἐκθεσις τοῦ Ζαπείου», *Ό Καλλιτέχνης* 2 (Μάιος 1910), 53-55.
- Ό Τεχνοκρίτης, 1912, «Ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἐκθεσις τοῦ “Συνδέσμου τῶν Ἑλλήνων Καλλιτεχνῶν”», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΒ΄, τόμ. ΙΒ΄, τχ. 135 (Μάιος 1912), 48-51.
- Ουάιλντ, Όσκαρ, 1984, *Ό κριτικός ως δημιουργός*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Αθήνα.
- Ουράνης, Κώστας, 1926α, «Ἡ βιομηχανία τῆς τέχνης», ἐφημ. *Ἐλεύθερος Τύπος*, ἀρ. φύλλου 3403 (28.7.1926), 1.
- Ουράνης, Κώστας, 1926β, «Παρισινὰ γράμματα. Αἱ σημεριναὶ ἀναζητήσεις τῆς τέχνης. Μία ὥρα μετὸν γλύπτην Τόμπρον», ἐφημ. *Ἐλεύθερος Τύπος*, ἀρ. φύλλου 3476 (10.10.1926), 1-2.
- Ουράνης, Κώστας, 1927, «Αἱ Πυθίαι καὶ τὰ εἶδωλα τῆς συγχρόνου ζωγραφικῆς», *Μηνιαῖος Εἰκονογραφημένος Ἐθνικός Κῆρυξ* [Νέα Ὑόρκη] (Αὔγουστος 1927), 16-17.
- Ουράνης, Κώστας, 1936, «Ό ζωγράφος Θεόφιλος», *Νέα Ἐστία* 19 (15.1.1936), 137-138.
- Παῖδούσης, 1928, *Ἑλληνικὰ Γράμματα*, ἔτος Α΄, τόμ. Α΄, τχ. 3 (Ἰανουάριος 1928), 111-113.
- Παῖσιος, Νικόλαος, 2007, «Γιαννούλης Χαλεπάς», *Νέα Ἐστία*, τόμ. ΡΕΒ΄, τχ. 1802 (Ἰούλιος-Αὔγουστος 2007), 246-249.
- Π.(αλαμᾶς), Κωστής, 1892, «Ό ποιητὴς τῶν νυκτερίδων (Comte Robert Montesquiou de Fezensac)», *Εἰκονογραφημένη Ἐστία* (1892).
- Παλαμᾶς, Κωστής, 1892, *Τὰ μάτια τῆς ψυχῆς μου*, Αθήνα.
- Παλαμᾶς, Κωστής, 1893, «Ἐφτάμυχο τραγοῦδι», *Εἰκονογραφημένη Ἐστία* (1893).
- Παλαμᾶς, Κωστής, 1894, «Πολιτεία», ἐφημ. *Ἐφημερίς* (25.12.1894).
- Παλαμᾶς, Κωστής, 1899, «Ό Θεός μου», ἐφημ. *Τὸ Ἄστυ* (25.12.1899).
- Παλαμᾶς, Κωστής, 1900α, «Τὰ λόγια τοῦ Κρίσνα. Ἀπὸ τὸ τραγοῦδι τοῦ Ἥλιου», *Τὸ Περιδικόν μας* 1 (1.3.1900), 4.
- Παλαμᾶς, Κωστής, 1900β, «Οἱ χαιρετισμοὶ τῆς Ἥλιογέννητης. Ἀπὸ τὸ τραγοῦδι τοῦ Ἥλιου», *Τὸ Περιδικόν μας* 5 (1.5.1900), 137.

- Παλαμᾶς, Κωστής, 1901, «Ἡ ποίηση τοῦ περασμένου αἰῶνα», ἔφημ. *Τὸ Ἄστυ* (4.1.1901).
- Παλαμᾶς, Κωστής, 1906, *Παναθήναια*, τόμ. Ι΄, τχ. 145 (15.10.1906), 26.
- Παλαμᾶς, Κωστής, 1915, «Οἱ ζωντανόνεκροί», ἔφημ. *Ἐμπρός*, ἀρ. φύλλου 6567 (29.1.1915).
- Παλαμᾶς, Κωστής, 1924, «Ἐνας μέγας ἐργάτης», ἔφημ. *Ἐλεύθερος Λόγος* (12.5.1924).
- Παλαμᾶς, Κωστής, χ.χ., *Ἄπαντα*, τόμ. 1, 3, 4, 5, 8, 10, Ἀθήνα.
- Παλαμάς, Κωστής, 2004, «Οἱ ζωντανόνεκροί», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, Τήνος, 104.
- Παλούκης, Κώστας, 2003, «Ἡ “Ἀριστερή ἀντιπολίτευση” στο ΚΚΕ», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιστημονική ἐπιμέλεια), *Ἱστορία της Ἑλλάδας του 20^{οῦ} αἰῶνα. Ὁ Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμ. Β΄ 2, Ἀθήνα, 203-237.
- Παναγιωτόπουλος, Ἰωάννης Μ., 1917-1929, «Καντίνσκυ (Kandinsky) Βασίλειος», στο: Παῦλος Δρανδάκης (ἐπιμέλεια), *Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαίδεια/Πυρσός*, τόμ. 13, Ἀθήναι, 717-718.
- Παναγιωτόπουλος, Ἰωάννης Μ., 1933, ἔφημ. *Ἡ Πρωΐα* (18.10.1933).
- Παναγιωτόπουλος, Ἰωάννης Μ., 1934α, «Ἡ νεοελληνικὴ γλυπτικὴ. Πληροφορίες καὶ χαρακτηρισμοί. Α΄», ἔφημ. *Ἡ Πρωΐα*, ἀρ. φύλλου 1021 (21.11.1934), 1-2.
- Παναγιωτόπουλος, Ἰωάννης Μ., 1934β, «Ἡ νεοελληνικὴ γλυπτικὴ. Πληροφορίες καὶ χαρακτηρισμοί. Β΄», ἔφημ. *Ἡ Πρωΐα*, ἀρ. φύλλου 1028 (28.11.1934), 1-2.
- Παναγιωτόπουλος, Ἰωάννης Μ., 1940, «Μακρῆς Κ. Α. Ὁ ζωγράφος Θεόφιλος στὸ Πήλιο», ἔφημ. *Ἡ Πρωΐα* (30.9.1940).
- Παναγιωτόπουλος, Ἰωάννης Μ., 1993, *Ἡ τέχνη καὶ ὁ ἄνθρωπος. Δοκίμια καὶ μελετήματα γιὰ μεγάλες μορφές Ἑλλήνων καὶ ξένων καλλιτεχνῶν, στολισμένα με πολλοὺς ἀντιπροσωπευτικοὺς πίνακες*, Ἀθήνα.
- Παναγιωτόπουλος, Ἰωάννης Μ., 2004, «Ἡ νεοελληνικὴ γλυπτικὴ», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος, (επιστημονική ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, Τήνος, 109.
- Παναγιωτόπουλος, Ἰωάννης Μ., 2006, «Ἡ νεοελληνικὴ γλυπτικὴ», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιμέλεια), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Ἀθήνα, 97-99.

- Παναγιωτόπουλος, Παναγής, 2010, «Κιτς», στο Βασίλης Βαμβακάς & Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμέλεια), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό λεξικό*, Αθήνα, 267-271.
- Παναγιωτόπουλος, Σπύρος, 1954α, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἔφημ. *Ἔθνος* (29.9.1954), 2.
- Παναγιωτόπουλος, Σπύρος, 1954β, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἔφημ. *Ἔθνος* (3.11.1954), 2.
- Παναγιωτόπουλος, Σπύρος, 1954γ, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἔφημ. *Ἔθνος* (1.12.1954), 2.
- Παναγιωτόπουλος, Σπύρος, 1955, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ρεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἔφημ. *Ἔθνος* (12.1.1955), 2.
- Παναγιωτόπουλος, Σπύρος, 1959α, «Ἡ νεοελληνικὴ τέχνη», *Νέα Ἑστία*, ἔτος ΛΓ', τόμ. ΞC', τχ. 768 (1.7.1959), 856-859.
- Παναγιωτόπουλος, Σπύρος, 1959β, «Γλύπτες τέλους 19^{ου} – ἀρχῶν 20^{ου} αἰῶνα», *Νέα Ἑστία*, ἔτος ΛΓ', τόμ. ΞC', τχ. 770 (1.8.1959), 1010.
- Παναγιωτόπουλος, Σπύρος, 1960, *Παρνασσός*, τόμ. Β', τχ. 4 (1960), 612.
- Παναγιώτου, Ἄλκης, 2008, «Ἡ εποχὴ τῆς Μπελ Ἐπόκ καὶ ἡ λογοτεχνικὴ τῆς παρουσία στὴν Αθήνα», στο: Μπελίντα Φύρου – Τρις Κρητικὸς (επιμέλεια), *Ο Toulouse-Lautrec καὶ ἡ Belle Epoque στὸ Παρίσι καὶ τὴν Αθήνα*, μτφρ. Μ. Φύρου (στα ἀγγλικά), Αθήνα.
- Παπ., Πιτκ. Β., 1934, «Ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τὰ ὀγδόντα χρόνια τοῦ γλύπτου τῆς “Κοιμωμένης”», ἔφημ. *Νέος Κόσμος* (28.8.1934).
- Παπ., Πιτκ. Β., 2006, «Ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τὰ ὀγδόντα χρόνια τοῦ γλύπτου τῆς “Κοιμωμένης”», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (επιμέλεια), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Αθήνα, 101-103.
- Παπαγιαννόπουλος, Ἀ. Ἀ. – Παλαιός, 1950, «Χαλεπᾶς Γιαννούλης», στο: Ἰωάννης Δ. Πασσᾶς (επιμέλεια), *Νεώτερον Ἐγκυκλοπαιδικὸν Λεξικόν*, τόμ. ΙΗ', Αθήνα, 519.
- Παπαδάκις, Νικόλαος, 1980, *Γιάννης Γαῖτης. Ἐνας Ἐπαναστάτης Δημιουργός*, Αθήνα.
- Παπαδημητρίου, Νικόλαος Γ., 1964, *Ταλέντο καὶ τέχνη. Στὸ φῶς τῆς σύγχρονης ἐπιστήμης. Γιαννούλης Χαλεπᾶς*, Αθήνα.
- Παπαδημητρίου, Νικόλαος Γ., 2004², *Ταλέντο καὶ τέχνη. Στὸ φῶς τῆς σύγχρονης ἐπιστήμης. Γιαννούλης Χαλεπᾶς*, εἰσαγωγή Μάρω Βαμβουνάκη, Αθήνα.

- Παπαδημητρίου Νικόλαος Γ., 2005², *Ταλέντο και τέχνη. Αισθητικά και συναφή ψυχιατρικά μελετήματα*, επιμέλεια Δημητρία Ζουμπουλάκη, Αθήνα.
- Παπαδοπούλου, Μπία, 1993, «Γιαννούλης Χαλεπάς: Μια ξεχωριστή περίπτωση», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά – Μπία Παπαδοπούλου (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς* (Κατάλογος Έκθεσης στην Αίθουσα Τέχνης Ν. Ψυχικού), Αθήνα.
- Παπαϊωάννου, Γιάννης (επιμέλεια), 1964-1965, *Έκθεση έργων Γιαννούλη Χαλεπά* (Κατάλογος Έκθεσης τής Έλληνοαμερικανικής Ένώσεως, Αθήνα, 14 Δεκεμβρίου 1964 – 8 Ιανουαρίου 1965), Αθήνα.
- Παπαϊωάννου, Γιάννης, 1981, *Ευθύνη* 120 (Δεκέμβριος 1981), 642.
- Παπαϊωάννου, Κώστας, 1986, *Η ψυχρή ιδεολογία. Δοκίμιο για τον μαρασμό του Μαρξισμού*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, Αθήνα.
- Παπαθανασίου, Ιωάννα, 2007, «Το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας στην πρόκληση της ιστορίας 1940-1945», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστράτης (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή – Αντίσταση 1940-1945*, τόμ. Γ΄ 2, Αθήνα, 79-151.
- Παπαναστασίου, Νίκος – Φλάισερ, Χάγκεν, 2007, «Το οργανωμένο χάος», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστράτης (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή – Αντίσταση 1940-1945*, τόμ. Γ΄ 1, Αθήνα, 101-149.
- Παπανδρέου, Ανδρέας Α., 1932, *Νεοέλληνες καλλιτέχνες. Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα.
- Παπανδρέου, Γεώργιος, 1931, «Τὰ ιδανικά τῆς παιδείας», *Έργασία* 98 (14.11.1931), 1206.
- Παπανικολάου, Μιλτιάδης, 1981, *Γερμανοὶ ζωγράφοι στὴν Ἑλλάδα, 1826-1843* (διατριβὴ ὑπὸ ὑφηγεσία), Θεσσαλονίκη.
- Παπανικολάου, Μιλτιάδης, 1999, *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και γλυπτική του 20^{ου} αιώνα*, τόμ. 1, Αθήνα.
- Παπανικολάου, Μιλτιάδης, 2002, *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα. 18^{ος} και 19^{ος} αιώνας*, τόμ. 2, Αθήνα.
- Παπανοῦτσος, Εὐάγγελος Π., 1930, *Περὶ τέχνης*, Ἀλεξάνδρεια – Ἀθήνα.
- Παπανοῦτσος, Εὐάγγελος Π., 1938, «Ἡ Νέα Τέχνη / Δικαίωση καὶ τὰ ὄριά της», *Νέα Ἐστία* 273 (1938), 585.

- Παπανοῦτσος, Εὐάγγελος Π., 1940, «Ἡ “ἀπόλυτη” ζωγραφικὴ», *Νέον Κράτος* 40 (1940), 390-392.
- Παπανοῦτσος, Εὐάγγελος Π., 1976, *Αἰσθητικὴ*, Ἀθήνα.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ. – Κυπραῖος, Θεόδωρος, 1909, «Γράμματα καὶ τέχνη», *Πινακοθήκη*, ἔτος Θ', τόμ. Θ', τχ. 101-102 (Αὐγούστος 1909), 107-108.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1910, «Γλυπτικὴ», *Πινακοθήκη*, ἔτος Γ', τόμ. Γ', τχ. 115 (Σεπτέμβριος 1910), 141.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1920α, «Ἡ τέχνη τοῦ Παρθένη», ἐφημ. *Πατρίς*, (12.1.1920).
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1920β, «Ἡ τέχνη τοῦ Παρθένη», ἐφημ. *Πατρίς*, (19.1.1920).
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1920γ, «Ἡ τέχνη τοῦ Παρθένη», ἐφημ. *Πατρίς* (26.1.1920).
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1927, «Ἀπὸ τὴν ζωὴν καὶ ἀπὸ τὴν τέχνην: Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Νέα Ἐστία* 3 (15.5.1927), 132-134.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1928, ἐφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (8.4.1928).
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1931α, «Ἐκθεσις Στέρης», στο: Ζαχαρίας Λ. Παπαντωνίου κ.ἄ., *Στέρης. 18 κριτικὰ ἄρθρα γύρω ἀπὸ μίᾳ ἔκθεσι, ἀποσπάσματα*, Ἀθήνα, 1-6.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1931β, ἐφημ. *Ἐλεύθερο Βῆμα* (25.4.1931).
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1931γ, «Ἡ ἔκθεσις τῆς Ὁμάδος “Τέχνη”», ἐφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (5.11.1931).
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1933α, *Ἡ σύγχρονος Ἑλλάς. Περὶ γλυπτικῆς*, Ἀθήναι.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1933β, «Ἡ ἔκθεσις τῶν Φουτουριστῶν», ἐφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (3.2.1933).
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1933γ, ἐφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (4.5.1933).
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1934α, «Ἡ ἔκθεσις τῆς “Ὁμάδος Τέχνης” στὴ Λέσχη τῶν Καλλιτεχνῶν», *20^{ος} Αἰῶνας* 3 (1934), 45.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1934β, «Ἡ 80ετηρὶς τοῦ Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Ἡ Πρωΐα*, ἀρ. φύλλου 9-295 (28.8.1934), 2.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1934γ, «Οἱ Ρώσσοι χαρακται», ἐφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (16.12.1934).
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1934δ, «Ὁ γλύπτης τῆς Κοιμωμένης», ἐφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα*, ἀρ. φύλλου 4520 (18.11.1934), 1, 5.

- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1936, έφημ. *Ελεύθερον Βήμα* (18.3.1936).
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1938α, «Τὰ πένθη τῆς τέχνης: Ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς», έφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, ἀρ. φύλλου 5823 (18.9.1938), 1-2.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1938β, «Τὰ πένθη τῆς τέχνης. Ὁ μεταλογικὸς Χαλεπᾶς», έφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, ἀρ. φύλλου 5825 (20.9.1938), 1-2.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1939, «Ὁ ἀρχιτέκτων Ἄ. Ζάχος», έφημ. *Ελεύθερον Βήμα* (22.4.1939).
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1966, *Κριτικά*, επιμέλεια Φαίδων Μπουμπουλίδης, Ἀθήνα.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 1999α, στο: Ελένη Γκίκα – Κωνσταντῖνος Αλαβάνος – Ρίτα Βελώνη (επιμέλεια), *Ετοιμασθεῖτε, πιάνουμε Τήνο...*, Ἀθήνα, 85-87.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρία Λ., 1999β, «Ἀπὸ τὴν ζωὴν καὶ ἀπὸ τὴν τέχνην: Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (έπιλογή καὶ επιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Ἀθήνα, 85-90.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 2004α, «Τὰ πένθη τῆς τέχνης: Ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονικὴ επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, Τήνος, 112-113.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 2004β, «Τὰ πένθη τῆς τέχνης. Ὁ μεταλογικὸς Χαλεπᾶς», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονικὴ επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, Τήνος, 113-115.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 2006α, «Ὁ γλύπτης τῆς Κοιμωμένης», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (επιμέλεια), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Ἀθήνα, 105-109.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 2006β, «Τὰ πένθη τῆς τέχνης: Ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (έπιλογή καὶ επιμέλεια κειμένων), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Ἀθήνα, 111-114.
- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας Λ., 2006γ, «Τὰ πένθη τῆς τέχνης: Ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (έπιλογή καὶ επιμέλεια κειμένων), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Ἀθήνα, 115-118.
- Παπασπύρου-Καραδημητρίου, Ευθυμία, 1987, *Το ἔπος του '40. Λαϊκὴ εικονογραφία*, Ἀθήνα.
- Παπαστάμος, Δημήτρης, 1979, «Ἦταν τρελλὸς ὁ Χαλεπᾶς; Τίποτε στὸ μεγαλοφυὲς ἔργο του δὲ προδίδει χάσμα στὴ σκέψη του», *Ζυγὸς* 33 (Ἰανουάριος – Φεβρουάριος 1979), 18-21.

- Παπαστάμος, Δημήτρης, 1981α, *Ζωγραφική 1930-40. Καλλιτεχνική και αισθητική τοποθέτηση στη δεκαετία*, Αθήνα.
- Παπαστάμος, Δημήτρης, 1981β, *Σχέδια Γιαννούλη Χαλεπᾶ*, Αθήνα.
- Παπαστάμος, Δημήτρης (επιμέλεια), 1986, *Αγλαΐα Λυμπεράκη* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου), Αθήνα.
- Παπαστράτης, Προκόπης, 2003, «Εξωτερική πολιτική», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{οῦ} αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμ. Β΄ 2, Αθήνα, 259-294.
- Παπαστράτης, Προκόπης, 2007, «Οι κυβερνήσεις εξορίας: Ένα ευρωπαϊκό φαινόμενο», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστράτης (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{οῦ} αιώνα. Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή – Αντίσταση 1940-1945*, τόμ. Γ΄ 1, Αθήνα, 197-259.
- Παπατζ[σ]ώνης, Τάκης, 1944, *Πειραιϊκὰ Γράμματα* 11-12 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1944), 130.
- Παρασκευαΐδης, Εὐάγγελος, 1938, «Ἡ Κοιμωμένη τοῦ Χαλεπᾶ», *Νέοι Δρόμοι* 10 (Οκτώβριος 1938), 21-22, 31-32.
- Παράσχος, Κλέων, 1928, «Ἡ ἑλληνικὴ τέχνη. Ἐκθεσις Γιαννούλη Χαλεπᾶ», ἔφημ. *Ἡ Πρωΐα*, ἀρ. φύλλου 844 (21.4.1928), 2.
- Παράσχος, Κλέων, 1933, «Μὲ τὸν ζωγράφο κ. Μαθιόπουλο», *Θεατῆς* 427 (18.3.1933), 6.
- Παράσχος, Κλέων, 1934, «Τὰ ὀγδοήντα χρόνια τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ. Μία ἐξαιρετικὴ καλλιτεχνικὴ φυσιογνωμία», *Θεατῆς* (22.9.1934) .
- Παράσχος, Κλέων, 1999, «Τὰ ὀγδοήντα χρόνια τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ. Μία ἐξαιρετικὴ καλλιτεχνικὴ φυσιογνωμία», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Αθήνα, 91-96.
- Παράσχος, Κλέων, 2003, «Τὰ ὀγδοήντα χρόνια τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ. Μία ἐξαιρετικὴ καλλιτεχνικὴ φυσιογνωμία», *Συλλογές* 223 (Ἰούνιος 2003), 758-760.
- Πάρμας, Ἰούλιος, 1925, «Τὸ Σαλὸν τῶν Ἀνεξαρτήτων», ἔφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα* (14.4.1925).
- Παρορίτης, Κ., 1923, *Ὁ Νουμᾶς*, ἔτος Κ΄, τχ. 774 (Μάϊος 1923), 358.
- Παυλόπουλος, Δημήτρης, 1991α, «Ἡ κριτικὴ τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν ἀπὸ λογοτέχνες στὴν Ἑλλάδα κατὰ τὸ 19^ο καὶ τὸν 20^ο αἰῶνα», *Νέα Ἐστία* 1524 (1991), 34-41.

- Παυλόπουλος, Δ., 1991β, «Ο κήπος των Ηρώων στο Πεδίον του Άρεως», *Ελληνικό Μάρμαρο* 89 (Μάιος – Ιούνιος 1991), 102-103.
- Παυλόπουλος, Δημήτρης, 1991γ, «Η πλατεία Ομονοίας στον εικοστό αιώνα», *Ελληνικό Μάρμαρο* 92 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1991), 80-82.
- Παυλόπουλος, Δημήτρης, 1992, «Αντίγραφα και παραλλαγές αρχαίων έργων στη νεοελληνική γλυπτική», *Αρχαιολογία* 43 (Ιούνιος 1992), 78-79.
- Παυλόπουλος, Δημήτρης, 1994, «Η “ελληνικότητα” στη νεοελληνική γλυπτική. Διερεύνηση ενός προβλήματος», στο: Δημήτρης Παυλόπουλος (επιμέλεια), *Σε αναζήτηση της ελληνικότητας. Η «Γενιά του ‘30». Ζωγραφική – Κεραμική – Γλυπτική – Χαρακτική* (Κατάλογος Έκθεσης του Διεθνούς Κέντρου Εικαστικών Τεχνών «ΑΕΝΑΟΝ»), Αθήνα, 39-42.
- Παυλόπουλος, Δημήτρης, 1996, *Ο γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974)*, διδακτορική διατριβή, Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα.
- Παυλόπουλος, Δημήτρης, 1997, «Το έπος του ‘40 εμπνέει», στο: Βησσαρίων Σταύρακας (επιμέλεια), *Πόλεμος του ‘40 – Εικαστικά και σκιτσογραφία*, εφημ. *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες* (26.10.1997), 386-401.
- Παυλόπουλος, Δημήτρης, 1998, *Ζητήματα νεοελληνικής γλυπτικής*, Αθήνα.
- Παυλόπουλος, Δημήτρης, 1999, «Νικόλας», στο: Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (επιμέλεια), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τόμ. Γ, Αθήνα, 283.
- Παυλόπουλος, Δημήτρης – Πετρίδου, Βασιλική – Ρηγόπουλος Γιάννης – Σαμπανίκου, Εύη, 2000, *Ιστορία των τεχνών. Έργα και δημιουργοί*, Αθήνα.
- Παυλόπουλος, Δημήτρης, 2002α, «Το Σωματείο Ελλήνων Γλυπτών. Παραγγελίες που εκτελούν μέλη του σε Πλατεία Ομονοίας και Πεδίον του Άρεως», στο: Δημήτρης Παυλόπουλος (επιμέλεια), *Νεοελληνική τέχνη*, τόμ. ΝΑ΄, εφημ. *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες*, Αθήνα, 102-104.
- Παυλόπουλος, Δημήτρης, 2002β, «Περιοδικά για τα εικαστικά. Καταγραφή και ταυτότητα περιοδικών για τις εικαστικές τέχνες από το 1901 έως το 1974», στο: Δημήτρης Παυλόπουλος (επιμέλεια), *Νεοελληνική τέχνη*, τόμ. ΝΑ΄, εφημ. *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες*, Αθήνα, 164-170.
- Παυλόπουλος, Δημήτρης, 2004, «Το αίνιγμα της Κοιμωμένης», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 25-31.

- Παυλόπουλος, Δημήτρης, 2006, «Μιχάλης Τόμπρος», στο: Ελένη Ν. Γαλάνη – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιμέλεια), *Μιχάλης Τόμπρος* (Κατάλογος Έκθεσης του Ιδρύματος Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή – Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης), Άνδρος.
- Παυλόπουλος, Δημήτρης, 2007, *Ζογγολόπουλος*, Αθήνα.
- Παυλόπουλος, Δημήτρης, 2011³, *Χαρακτική – Γραφικές τέχνες. Ιστορία – Τεχνική – Μέθοδοι – Γλωσσάρια όρων*, Αθήνα.
- Περάνθης, Μιχάλης, 1950, «Τὸ καλλιτεχνικὸν ῥεπορτάζ τῆς ἐβδομάδος», ἔφημ. *Ἔθνος* (11.10.1950), 2.
- Περάνθης, Μιχάλης, 1953, «Γράμματα καὶ τέχνες. Ἡ καλλιτεχνικὴ καὶ πνευματικὴ ζωὴ», ἔφημ. *Ἀθηναϊκὴ* (28.2.1953), 3-4.
- Περαντινός, Νίκος, 1943, «Ὁ καλλιτέχνης κι' ἡ ἑλληνικὴ πραγματικότητα», *Καλλιτεχνικὰ Νέα* 3 (26.6.1943), 6.
- Περесиιάδης, Παναγιώτης Κ., 1933, *Στοιχεῖα προοπτικῆς*, Ἀθῆναι.
- Περесиιάδης, Παναγιώτης Κ., (1938), *Ἰχνογραφικὰ σχέδια ἐκ τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης*, τόμ. I-III, Ἀθήνα.
- Περπινιώτη-Αgazir, Κατερίνα, 2007, «Οι εντυπώσεις που προκάλεσε στο παρισινό κοινό η έκθεση της “Ομάδας Τέχνη” το 1919», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα – Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου (επιμέλεια), *Παρίσι – Αθήνα 1836-1940* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 30 Δεκεμβρίου 2006 – 31 Μαρτίου 2007), Αθήνα, 99-105.
- Πεσμαζόγλου, Στέφανος, 1995, *Εκπαιδευτικές ανταλλαγές και τεχνική βοήθεια στη μεταπολεμική Ελλάδα. Η διπλωματία των εκσυγχρονιστικών ιδεών*, Αθήνα.
- Πετρῆς, Γιώργος, 1956α, «Μία ὥρα μὲ τὸν Γ. Γουναρόπουλο», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης* 18 (Ιούνιος 1956), 502-505.
- Πετρῆς, Γιώργος, 1956β, «Μία ἐπίσκεψη στὸ ἄτελιέ τοῦ Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης* 19 (Ιούλιος 1956), 58-61.
- Πετρῆς, Γιώργος, 1957α, *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. Ε' (1957), 113.
- Πετρῆς, Γιώργος, 1957β, *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. Ε', τχ. 30 (Ιούνιος 1957), 541.
- Πετρῆς, Γιώργος, 1958α, «Ὁ Θανάσης Ἀπάρτης γιὰ τὰ προβλήματα τῆς τεχνικῆς», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. Ζ' (1958Α'), 310.
- Πετρῆς, Γιώργος, 1958β, *Ἐπιθεώρηση Τέχνης* (Ιούλιος 1958), 72-79.
- Πετρῆς, Γιώργος, 1962, *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. Σ' (1962), 160, 162.
- Πετρῆς, Γιώργος, 1978, *Ὁ ζωγράφος Θεόφιλος*, Ἀθήνα.
- Πετρῆς, Γιώργος, 1986, *Ὁ Καραγκιόζης. Δοκίμιο κοινωνιολογικό*, Αθήνα.

- Πετρίδης, Μ., 1923, *Ο Νουμᾶς*, ἔτος Κ', τχ. 773 (Ἀπρίλιος 1923), 310.
- Πετρινός, Σ., 1948, *Ἐλεύθερα Γράμματα*, περ. Β', τχ. 5-17 (Οκτώβριος – Δεκέμβριος 1948), 387-388.
- Πετροπούλου-Κουντούρη, Ρένα, 2011, *Στον κήπο της μνήμης*, Αθήνα.
- Πικιώνης, Δημήτρης, 1928, «Ζητήματα δημόσιας καλαισθησίας», ἔφημ. *Ἡ Διάλεξις* (7.5.1928), 9-11.
- Πικιώνης, Δημήτρης, 1958, «Ἀφιέρωμα εἰς τὸν ἄνθρωπο καὶ τὸν καλλιτέχνη (Σπύρο Παπαλουκά)», *Ζυγός* 31 (1958), 14.
- Πικιώνης, Δημήτρης, 1985, *Κείμενα*, Αθήνα.
- Πικιώνης, Δημήτρης, 1994, «Γιαννούλης Χαλεπάς. Αποσπάσματα μελετών», *Arti* 19 (Μάρτιος-Ἀπρίλιος 1994), 36.
- Πικρός, Ἰωάννης, 1977, «Ἡ Ἐθνικὴ Ἐταιρία», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμός. Ἀπὸ τὸ 1881 ὠς τὸ 1913*, τόμ. ΙΔ', Αθήνα, 93-100.
- Πικρός, Πέτρος, 1928α, «Ἡ ἔκθεσι τῶν Ρώσων καλλιτεχνῶν», ἔφημ. *Ριζοσπάστης* (8.6.1928).
- Πικρός, Πέτρος, 1928β, «Διαλεχτικὴ εἰσαγωγή στὴν παθολογία τῆς τέχνης», *Νέα Ἐπιθεώρηση* 12 (Δεκέμβριος 1928), 373-380.
- Πλατιᾶς, Θανάσης, 1978, «Τὸ πολιτιστικὸ κίνημα καὶ οἱ νέοι», *Ἄντι* 107, (9.9.1978), 43-44.
- Πλάτων, 1993, *Φαίδων ἢ περὶ ψυχῆς. Οἱ Ἕλληνες*, νο.180, ἐπιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, εἰσαγωγή – μτφρ. – σχόλια φιλολογικὴ ομάδα Κάκτου, Αθήνα.
- Πλεχάνωφ, Γκεόργκι, 1928α, «Ἡ τέχνη καὶ ἡ ματεριαλιστικὴ ἀντίληψη τῆς ἱστορίας», μτφρ. Ἀνδρέας Ζεβγᾶς, *Νέα Ἐπιθεώρηση* 6 (Ἰούνιος 1928), 174-180.
- Πλεχάνωφ, Γκεόργκι, 1928β, «Κοινωνία καὶ τέχνη (μελέτη Β')», μτφρ. Ἀνδρέας Ζεβγᾶς, *Νέα Ἐπιθεώρηση* 7 (Ἰούλιος 1928), 193-198.
- Πλεχάνωφ, Γκεόργκι, 1928γ, «Κοινωνία καὶ τέχνη (Μέρος Β')», μτφρ. Ἀνδρέας Ζεβγᾶς, *Νέα Ἐπιθεώρηση* 9 (Σεπτέμβριος 1928), 270-279.
- Πλεχάνωφ, Γκεόργκι, χ.χ., *Αἰσθητικὴ. Ἡ τέχνη καὶ ἡ λογοτεχνία σὰν κοινωνικὰ φαινόμενα*, μτφρ. Τάσος Βουρνᾶς, Αθήνα.
- Πλουμίδης, Δημήτρης, 1989, *Ἱστορία τῆς ψυχιατρικῆς στὴν Ελλάδα. Θεσμοί, ἰδρύματα καὶ κοινωνικὸ πλαίσιο 1850-1920*, Θεσσαλονίκη.
- Ποιμενίδου, Δέσποινα (ἐπιμέλεια), 1998, *Ἀπὸ τὴ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη στὴ σύγχρονη. 18^{ος} – 20^{ος} αἰώνας. Πρακτικὰ Πανελληνίου Συνεδρίου* (Θεσσαλονίκη –

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 20-21 Νοεμβρίου 1997), Θεσσαλονίκη.

- Πολέμης, Ίωάννης, 1900-1902, *Παναθήναια*, τόμ. Α' (Οκτώβριος 1900 – Μάρτιος 1902), 366.
- Πολίτης, Λίνος, 1968, *Ιστορία της νέας ελληνικής λογοτεχνίας. Συνοπτικό διάγραμμα. Βιβλιογραφία*, Θεσσαλονίκη.
- Πολίτης, Φώτης, 1931, «Νέοι καλλιτεχνικοί δρόμοι», στο: Ζαχαρίας Λ. Παπαντωνίου κ.ἄ., *Στέρης. 18 κριτικά άρθρα γύρω από μία έκθεση, αποσπάσματα*, Αθήνα, 7-12.
- Πομόνης, Μίμης, 1924, «Ο Έλλην καλλιτέχνης», ἐφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, ἀρ. φύλλου 2749 (26.9.1924), 2.
- Πορφύρας, Λάμπρος, 1982³, *Άπαντα*, ἔκρινε Γεώργιος Βαλέτας, Αθήνα.
- Πουρνάρα, Μαργαρίτα, 2007, «Κυριακάτικο “ραντεβού” με τον Χαλεπά», *Κ 196* [ἐνθετο της ἐφημ. *Κυριακάτικη Καθημερινή*] (4.3.2007), 18-23.
- Πούχγερ, Βάλτερ, 1985, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα.
- Πρεβελάκης, Παντελής, 1934, *Δοκίμιο γενικής εισαγωγής στην ιστορία της τέχνης*, Αθήνα.
- Πρεβελάκης, Παντελής, 1935α, «Έκθεση ζωγραφικής και γλυπτικής», *Νεοελληνικά Γράμματα* 4 (5.5.1935), 9.
- Πρεβελάκης, Παντελής, 1935β, «Γουναρόπουλος, Τόμπρος, Χατζηκυριάκος», *Νεοελληνικά Γράμματα* 8 (2.6.1935).
- Πρεβελάκης, Παντελής, 1938, «Η ελληνική τέχνη στην Έκθεση της Βενετίας», *Νέα Έστία*, τόμος ΚΔ', τχ. 279 (1.8.1938), 1019-1020.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1935α, «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες», *Έργασία* 274 (31.3.1935), 410-411.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1935β, *Έργασία* (26.5.1935), 668.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1936, *Νεοελληνική τέχνη*, Αθήνα.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1937, «Η λαϊκή ζωγραφική τοῦ '21», *Νέα Γράμματα*, τόμ. Γ' (1937), 489-495.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1938, «Θωμάς Θωμόπουλος», *Νέα Γράμματα*, τόμ. Δ' (1938), 592.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1947, «Πριμιτιβισμός», *Ο Αἰῶνας μας* 8 (1947), 248-254.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1948α, «Η τέχνη εἰς τὴν βρετανικὴν ἀνασυγκρότησιν», ἐφημ. *Η Καθημερινή* (17.10.1948).

- Προκοπίου, Άγγελος, 1948β, «Ἡ ἐπιστροφή τοῦ ἀσώτου», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (29.12.1948).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1949, «Ὁ ρόλος τοῦ ὑλικοῦ στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (25.8.1949).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1950α, «Σεζάν», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (27.1.1950).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1950β, «Res Religiosae», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (29.6.1950), 4.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1950γ, «Ὁ Πλάτων κριτικὸς τῆς τέχνης», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (24.11.1950).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1950δ, «Ἀμερικανικὴ ζωγραφικὴ», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (14.9.1950).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1952α, «Οὐάσιγκτων (Δημογραφικὴ σύνθεσις)», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (4.12.1952).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1952β, «Οὐάσιγκτων (Τὸ πολεοδομικὸ σχέδιο)», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (11.12.1952).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1952γ, «Οὐάσιγκτων (Τὰ ἔργα ἀρχιτεκτονικῆς καὶ γλυπτικῆς)», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (12.12.1952).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1952δ, «Τὰ μουσεῖα τῆς Οὐάσιγκτων – 4ον», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (14.12.1952).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953α, «Ἡ συμβολὴ τῶν μουσείων στὴν ἐκπαίδευση», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (1.1.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953β, «Ἡ σκηνοθεσία τῶν ἐκθεμάτων», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (8.1.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953γ, «Ἡ σχολὴ τοῦ ποταμοῦ Χέτσον», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (20.1.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953δ, «Βοστώνη», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (27.1.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953ε, «Τὸ ἀμερικανικὸ πορτραῖτο», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (1.2.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953ς, «Ἄγκνες Μόνγκαν», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (10.2.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953ζ, «Σικάγο», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (15.2.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953η, «Οἱ κατακτήσεις τῆς Μοντέρνας Τέχνης – 1ον», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (1.3.1953).

- Προκοπίου, Άγγελος, 1953θ, «Οι κατακτήσεις τῆς Μοντέρνας Τέχνης – 2ον», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (7.3.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953ι, «Ἡ χίμαιρα», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (8.3.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953κ, «Μάρκ Τούμπι», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (18.3.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953λ, «Χόλγουντ», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (22.3.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953μ, «Καρκίνος», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (24.4.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953ν, «Ἀλεξάντερ Κωλντέρ – Α΄», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (26.4.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953ξ, «Ἀλεξάντερ Κωλντέρ – Β΄», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (3.5.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953ο, «Ἡ τέχνη τῶν Ἑλλήνων τῆς Ἀμερικῆς», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (29.9.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953π, «Ἡ τέχνη τῶν ἀποδήμων», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (22.11.1953).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953ρ, «Τέχνη καὶ Ὀλοκληρωτισμός. Σοσιαλιστικὸς Ὶεαλισμός», *Σύνορα τῶν δύο κόσμων* 1 (Νοέμβριος 1953), 46.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1953σ, «Ἡ ψυχανάλυσις τοῦ καλλιτέχνου», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή*, ἀρ. φύλλου 12673 (17.12.1953), 5.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1956α, «Οἱ δύο Κοιμωμένες. Α΄», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (5.9.1956), 3-4.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1956β, «Οἱ δύο Κοιμωμένες. Β΄», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (7.9.1956), 3.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1956γ, «Αἱ Καλαὶ Τέχναι εἰς τὰ Ἀμερικανικὰ Πανεπιστήμια», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (6.10.1956).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1957α, ἐφημ. *Καθημερινή* (16.6.1957).
- Προκοπίου, Άγγελος, 1957β, «Εἰσαγωγή στὴ Μοντέρνα Τέχνη τῆς Ἀμερικῆς», *Νέα Ἐστία* 723 (15.8.1957), 1140-1141.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1961, *Αἰσθητικὴ καὶ τέχνη στὴν Ἀμερικὴ*, Ἀθήνα.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1965α, «Χαλεπᾶς. Τὸ ξεκίνημα – Ἡ σύγκρουση – Ἡ τρέλα – Ἡ δικαίωση», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (10-16.1.1965), 5.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1965β, «Ἡ διεθνὴς ἐκθεσις γλυπτικῆς (Ἡ ἑλληνικὴ συμμετοχὴ – Ε΄)», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (5.10.1965), 7.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1966, «Ἐκθέσεις ζωγραφικῆς», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή* (5.4.1966).

- Προκοπίου, Άγγελος, 1967, *Ιστορία τῆς τέχνης 1750-1950*, τόμ. Α΄-Β΄-Γ΄, Ἀθήνα.
- Προκοπίου, Άγγελος, 1999, «Χαλεπᾶς. Τὸ ξεκίνημα – Ἡ σύγκρουση – Ἡ τρέλα – Ἡ δικαίωση», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Ἀθήνα, 97-113.
- Προκοπίου, Άγγελος, 2004, «Χαλεπᾶς. Το ξεκίνημα – Ἡ σύγκρουση – Ἡ τρέλα – Ἡ δικαίωση», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Τραγικότητα καὶ μύθος*, Τήνος, 134-139.
- Προκοπίου, Άγγελος, χ.χ., *Πριμιτιβισμός. Αἰσθητικὸς διάλογος*, Ἀθήνα.
- Ρ., 1893, «Ἡ νεκρανάστασις τῶν φακίρων», *Εἰκονογραφημένη Ἑστία* 37 (1893), 171-173.
- Ρ., 1931, «Οἱ καλλιτέχναι μας. Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ὁ μέγας γλύπτης τῆς συγχρόνου Ἑλλάδος. Ἡ ἀναβίωσις του καὶ τὸ σημερινόν του ἔργον», ἔφημ. *Ἡ Πρωΐα* (24.5.1931), 5.
- Ρ., 2006, «Οἱ καλλιτέχναι μας. Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ὁ μέγας γλύπτης τῆς συγχρόνου Ἑλλάδος. Ἡ ἀναβίωσις του καὶ τὸ σημερινόν του ἔργον», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Μελετήματα γιὰ τὸν Χαλεπᾶ καὶ τὴν ἐποχὴ του*, Ἀθήνα, 119-123.
- Ραγκαβῆς, Ἀλέξανδρος Ρίζος, 1891α, «Ἀναμνήσεις περὶ τοῦ πνευματισμοῦ», ἔφημ. *Τὸ Ἄστυ* (23.10.1891).
- Ραγκαβῆς, Ἀλέξανδρος Ρίζος, 1891β, «Ἀναμνήσεις περὶ τοῦ πνευματισμοῦ», ἔφημ. *Τὸ Ἄστυ* (24.10.1891).
- Ράυκ, Θεόδωρος, 1912, «Ποίησις καὶ ψυχοανάλυσις», *Ὁ Καλλιτέχνης* 29 (Αὔγουστος 1912), 156.
- Read, Herbert, χ.χ., *Ἡ τέχνη σήμερα. ΓΙΑ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ*, μτφρ. ἀπὸ τα ἀγγλικά Δημοσθένης Κούρτοβικ, Ἀθήνα.
- Ρέγκος, Πολύκλειτος, 1939, «Μεγάλαι καλλιτεχνικαὶ φυσιολογίαι. Ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: *Μακεδονικὸν Ἡμερολόγιον*, χ.τ.
- Reed, Christopher, 2005, «Μεταμοντερνισμὸς καὶ τέχνη τῆς ἰδιαίτερης ταυτότητας», στο: Νίκος Στάγκος (ἐπιμέλεια), *Ἐννοιες τῆς Μοντέρνας Τέχνης. Ἀπὸ τὸν Φωβισμό στὸν Μεταμοντερνισμό*, μτφρ. ἀπὸ τὰ ἀγγλικά Ἀνδρέας Παππᾶς, Ἀθήνα, 377-409.

- Reichardt, Jasia, 2005, «Όπ Άρτ», στο: Νίκος Στάγκος (έπιμέλεια), *Έννοιες τής Μοντέρνας Τέχνης. Από τόν Φωβισμό στόν Μεταμοντερνισμό*, μτφρ. από τὰ άγγλικά Ανδρέας Παππός, Αθήνα, 335-340.
- Restany, Pierre, 1977, «Ό πλανήτης Παρθενώνας», *Άντι* 75 (9.7.1977), 46.
- Restany, Pierre, 1990, «Μεταμοντερνισμός και μανιέρα (Μία περιπέτεια του αντικειμένου)», *Arti* 1 (Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1990), 54-69.
- Ρέτγκεν, 1896, έφημ. *Άκρόπολις* (9.4.1896).
- Ρήγας, Λεωνίδα, 1938, «Ό μάρμπα-Γιαννούλης. Ό γείτονας», *Νεοελληνικά Γράμματα* 96 (1.10.1938), 9.
- Ρηντ, Χέρμπερτ, 1978, *Ίστορία τής μοντέρνας ζωγραφικής*, μτφρ. από τὰ άγγλικά Ανδρέας Παππός – Γιώργος Μανιάτης, έπιμέλεια Αλέξανδρος Ξύδης, Αθήνα.
- Ρηντ, Χέρμπερτ, 1979, *Ίστορία τής μοντέρνας γλυπτικής*, μτφρ. από τὰ άγγλικά Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα.
- Ρηντ, Χέρμπερτ, κ.ά. (έπιμέλεια), 1986, *Λεξικό Εικαστικών Τεχνών*, μτφρ. από τα άγγλικά Ανδρέας Παππός, σύμβουλος έκδοσης Αλέξανδρος Ξύδης, Αθήνα.
- Ριάδης, Αιμίλιος, 1934, «Γιαννούλης Χαλεπός», *Έλληνική Επιθεώρησης*, έτος ΚΗ΄, τχ. 325 (Νοέμβριος 1934), 6-7.
- Risal, P., 1907, *Παναθήναια*, τόμ. ΙΕ΄, τχ. 171 (15.11.1907).
- Ροδάς, Μιχαήλ, 1930α, «Οί Έλληνες καλλιτέχνη. Ό δημιουργός τής “Κοιμωμένης” Χαλεπός έπανήλθε μετά είκοσι χρόνια εις τας Αθήνας», έφημ. *Έλεύθερον Βήμα*, άρ. φύλλου 3010 (28.8.1930), 2.
- Ροδάς, Μιχαήλ, 1930β, «Οί Έλληνες καλλιτέχνη. Ό δημιουργός τής “Κοιμωμένης” Χαλεπός έπανήλθε μετά είκοσι χρόνια εις τας Αθήνας», έφημ. *Έλεύθερον Βήμα*, άρ. φύλλου 3011 (29.8.1930), 2.
- Ροδάς, Μιχαήλ, 1930γ, «Οί Έλληνες καλλιτέχνη. Ό Γιαννούλης Χαλεπός έπανήλθεν εις τήν ζωήν», *Μηνιαίος Εικονογραφημένος Έθνικός Κήρυξ*, έτος ΙΣΤ΄, τχ. 11 (Νοέμβριος 1930), 12-13.
- Ροδάς, Μιχαήλ, 1930δ, «Ό καλλιτεχνικός κόσμος. Άγαματοποιοί [Μερικές ώρες με τόν Γιαννούλη Χαλεπός]», έφημ. *Έλεύθερον Βήμα*, άρ. φύλλου 3085 (11.11.1930), 2.
- Ροδάς, Μιχαήλ, 1938, «Έκλίπουσai νεοελληνικαί φυσιογνωμιαί. Ό διάσημος καλλιτέχνης Γιαννούλης Χαλεπός. Ό νεκρός ζωντανός μίας όλοκλήρου έξηκονταετίας», *Μηνιαίος Εικονογραφημένος Έθνικός Κήρυξ*, έτος ΚΔ΄, τχ. 10 (Οκτώβριος 1938), 32-33.

- Ροδάς, Μιχαήλ, 2004, «Οι Έλληνες καλλιτέχναι. Ο δημιουργός της “Κοιμωμένης” Χαλεπάς επανήλθε μετά είκοσι χρόνια εις τας Αθήνας», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 106-109.
- Rodogno, Davide, 2007α, «Το “spazio vitale” του Φασισμού και η είσοδος της Ιταλίας στον πόλεμο», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστράτης (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή – Αντίσταση 1940-1945*, τόμ. Γ΄ 1, Αθήνα, 49-67.
- Rodogno, Davide, 2007β, «Η ιταλική Κατοχή», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστράτης (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή – Αντίσταση 1940-1945*, τόμ. Γ΄ 1, Αθήνα, 69-99.
- Ροδοκανάκης, Δ. Ν., 1928, «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Ἡ κουλτοῦρα τῶν καλλιτεχνῶν», *Ἑσπερινή* (9.5.1928), 5.
- Ροδοκανάκης, Πλάτων, 1912, *Τὸ βυσσινὶ τριαντάφυλλο*, ἐν Ἀθήναις.
- Ροΐδης, Ἐμμανουήλ, 1896, ἔφημ. *Ἀκρόπολις* (1.6.1896).
- Ροΐδης, Ἐμμανουήλ, 2012², *Ψυχολογία Συριανοῦ συζύγου*, Αθήνα.
- Ρόκος, Κυριάκος, 2004, «Ἡ συνάντηση με τον Γιαννούλη Χαλεπά», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 84-85.
- Ρούμπιν, Τζαίημς, 1999, *Ἰμπρεσιονισμός*, μτφρ. ἀπὸ τα ἀγγλικά Γιώτα Ποταμιάνου, επιστημονική επιμέλεια Πηνελόπη Σταφυλά, επιμέλεια Ελευθερία Κοψιδά, Αθήνα.
- Ρούσσης, Πάνος Ν., 2007, *Γιαννούλης Χαλεπάς και Ἀλέξιος Λάβδας*, Αθήνα.
- Ryske, Jean-Pierre de, 2007α, «Ο Γκίκας και η παρισινή εμπειρία (1919-1935)», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα – Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου (επιμέλεια), *Παρίσι – Αθήνα 1836-1940* (Κατάλογος Ἐκθεσης της Εθνικῆς Πινακοθήκης και Μουσείου Ἀλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 30 Δεκεμβρίου 2006 – 31 Μαρτίου 2007), Αθήνα, 149-165.
- Ryske, Jean-Pierre de, 2007β, «Ἀπὸ τον Πύργο του Ἄιφελ στην Ἀκρόπολη», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα – Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου (επιμέλεια), *Παρίσι – Αθήνα 1836-1940* (Κατάλογος Ἐκθεσης της Εθνικῆς Πινακοθήκης και Μουσείου Ἀλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 30 Δεκεμβρίου 2006 – 31 Μαρτίου 2007), Αθήνα, 167-183.
- Ρώκ, Φωκίων, 1940, *Τὰ Παρασκήνια* (18.5.1940).

- Ρωμανός, Γιόχαν, 1928α, «Γαλάνης», *Φύλλα Τέχνης τοῦ Φραγγελίου* 7 (1928), 3.
- Ρωμανός, Γιόχαν, 1928β, «Καλλιτεχνική κίνησις. Ἡ ἐκθεσις Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Ἡ Ἑλληνική* (6.5.1928), 2.
- Ρωμανός, Γιόχαν – Θεοδωρόπουλος, Ἄγγελος, 1928, «Βέλμος καὶ Χαλεπᾶς», ἐφημ. *Ἡ Βραδυνή*, ἀρ. φύλλου 2363 (29.4.1928), 3.
- Ρωμανός, Κωνσταντῖνος, 1979, *Νεώτερα Γράμματα* 22 (Γενάρης – Φλεβάρης – Μάρτης 1979).
- Σ., 1930, «Ζωγραφική. Ἐκθέσεις», *Πρωτοπόροι* 2 (Μάρτιος 1930), 61.
- Σαββάκης, Αλέξιος, 1996, «Καραγκιόζης καὶ Σπαθάρης», στο: Βησσαρίων Σταύρακας (επιμέλεια), *Ζωγράφοι τῆς Γενιάς τοῦ '30*, τόμ. Η', ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή. Ἐπτὰ Ἡμέρες*, Αθήνα, 155-156.
- Σαββανή, Ειρήνη, 2002, «Προτάσεις καὶ στόχοι τῆς Ἐταιρείας Ἑλλήνων Τεχνοκριτῶν», στο: Δημήτρης Παυλόπουλος (επιμέλεια), *Νεοελληνική τέχνη*, τόμ. ΝΑ', ἐφημ. *Ἡ Καθημερινή. Ἐπτὰ Ἡμέρες*, Αθήνα, 148.
- Σακαλῆς, Ἀ., 1955, «Ἐπίκαιρα γύρω ἀπὸ τὴν πνευματικὴν ζωὴν: Ἐτοιμάζεται ὁ ἑορτασμός τῶν ἑκατὸ χρόνων ἀπὸ τῆς γεννήσεως τοῦ Χαλεπᾶ. Εἰς τὸν τάφον τοῦ ἕνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα γλυπτά του», ἐφημ. *Τὸ Βῆμα*, ἀρ. φύλλου 3232 (25.11.1955), 4.
- Σακελλαρόπουλος, Σπύρος, 1998, *Τα αἷτια τοῦ ἀπριλιανοῦ πραξικοπήματος*, Αθήνα.
- Σακελλαρόπουλος, Σπύρος, 2001, *Ἡ Ελλάδα στη Μεταπολίτευση. Πολιτικές καὶ κοινωνικές ἐξελίξεις 1974-1988*, Αθήνα.
- Σακελλαρόπουλος, Τάσος, 2007, «Το σῶμα τῶν Ἑλλήνων αξιωματούχων στον πόλεμο καὶ τὴν πολιτικὴ», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστράτης (επιστημονικὴ ἐπιμέλεια), *Ἱστορία τῆς Ἑλλάδας τοῦ 20^{οῦ} αἰῶνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχὴ – Αντίσταση 1940-1945*, τόμ. Γ' 1, Αθήνα, 285-367.
- Salmon, André, 1927, «Μιχάλης Τόμπρος», *Νέα Ἐστία*, ἔτος Α', τχ. 1 (15.4.1927), 36, 38.
- Σάλτα, Μαρία, 1996, «Ἄγνωστα ἔργα τοῦ Γιαννούλη Χαλεπά καὶ ἄλλων Τηνίων καλλιτεχνῶν. Το νεοκλασικὸ νεκροταφεῖο τῶν Ἁγίων Πάντων στο Λεωνίδιο», *Τηνιακά* 1 (1996), 283-301.
- Σάλτα, Μαρία, 1998, «Ἄγνωστα ἔργα τοῦ Γιαννούλη Χαλεπά καὶ ἄλλων Τηνίων καλλιτεχνῶν. Το νεοκλασικὸ νεκροταφεῖο τῶν Ἁγίων Πάντων στο Λεωνίδιο», *Ἀρχαιολογία καὶ Τέχνες* 66 (Μάρτιος 1998), 63-70.

- Σαμαράκης, Αντώνης, 1938, «Οι μεγάλοι που φεύγουν... Γιαννούλης Χαλεπάς», *Εργατική Ελλάδα*, έτος Β', τχ. 34 (1.10.1938), 279.
- Σαματούρας, Γεώργιος, 1974, *Δώδεκα λαϊκοί ζωγράφοι*, Αθήνα.
- Σαμουηλίδης, Χρήστος, 2005, *Γιαννούλης Χαλεπάς. Η τραγική ζωή του μεγάλου καλλιτέχνη*, Αθήνα.
- Σαντ, Τζούντι, 2005, *Βαν Γκογκ*, μτφρ. από τα αγγλικά Ιωάννα Βετσοπούλου, Αθήνα.
- Σαραγιώτης, Αντώνης, 2000, *Ελληνικός Συμβολισμός*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Θεσσαλονίκη.
- Σβολόπουλος, Κωνσταντίνος, 2000α, «Η εξωτερική πολιτική της Ελλάδας και οι εθνικές διεκδικήσεις, 1941-1944», στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους. Σύγχρονος Ελληνισμός. Από το 1941 έως το τέλος του αιώνα*, τόμ. ΙΣΤ', Αθήνα, 89-93.
- Σβολόπουλος, Κωνσταντίνος, 2000β, «Η εξωτερική πολιτική της Ελλάδας, 1974-1981», στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους. Σύγχρονος Ελληνισμός. Από το 1941 έως το τέλος του αιώνα*, τόμ. ΙΣΤ', Αθήνα, 324-345.
- Σβορώνος, Νίκος, 1985⁹, *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*, Αθήνα.
- Scharf, Aaron, 2005, «Κονστρουκτιβισμός», στο: Νίκος Στάγκος (επιμέλεια), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μτφρ. από τα αγγλικά Ανδρέας Παππάς, Αθήνα, 231-242.
- Schiller, Franz, 1936, *Στοιχεία μαρξιστικής αισθητικής*, μτφρ. Αρτέμης Μάργκας, Αθήνα.
- Schneider, Norbert, «Τέχνη και κοινωνία: Η κοινωνικοϊστορική προσέγγιση», στο: Hans Belting κ.ά. (επιμέλεια), *Εισαγωγή στην ιστορία της τέχνης*, μτφρ. από τα γερμανικά Λία Γυϊόκα, Θεσσαλονίκη, 384-418.
- Σεβαστάκης, Δημήτρης Α., 2004, «Η οριστική ατυχία», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 71-73.
- Secretan, Dominique, 1983, *Κλασικισμός*, μτφρ. από τα αγγλικά Αθηνά Παρίση, Αθήνα.
- Σεμερτζίδης, Βάλιας, 1949, «Απόψεις πάνω στην Πανελλήνια Έκθεση», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* (1949), 261.

- Serafini, Giulio, 2004, «Χαλεπάς – Τσόκλης: μια εφικτή συνάντηση», μτφρ. Ήβη Καζατζή, στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 59-61.
- Serafini, Giulio, 2007, «Γιαννούλης Χαλεπάς. Η ματαίωση του χρόνου», μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά – Άρτεμις Ζερβού (επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Εθνική Γλυπτοθήκη, Αθήνα, 6 Φεβρουαρίου – 30 Ιουνίου 2007), Αθήνα, 77-87.
- Σεφέρης, Γιώργος, 1931, *Στροφή*, Αθήνα.
- Σεφέρης, Γιώργος, 1937, «Έλληνική γλώσσα», *Νέα Γράμματα* (Μάρτιος 1937), 228.
- Σεφέρης, Γιώργος, 1939, «Δεύτερος διάλογος ή μονόλογος πάνω στην Ποίηση», *Νέα Γράμματα* (Ιανουάριος – Μάρτιος 1939), 99.
- Σεφέρης, Γιώργος – Τσάτσος, Κωνσταντίνος, 1979, *Ένας διάλογος για την ποίηση*, επιμέλεια Λουκᾶς Κούσουλας, Αθήνα.
- Σεφέρης, Γιώργος, 1981⁴, *Δοκιμές*, τόμ. Α΄, Αθήνα.
- Σεφέρης, Γιώργος, 1986², *Μέρες*, τόμ. Ε΄, Αθήνα.
- Σεφέρης, Γιώργος, 1992, «Ένας διάλογος για την ποίηση», στο: Άννα Καφέτση (επιμέλεια), *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου / Η ελληνική εμπειρία* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 14 Μαΐου – 13 Σεπτεμβρίου 1992), Αθήνα, 316-317.
- Σημηριώτης, Άγγελος, 1900, «Οί δρόμοι», *Τὸ Περιοδικόν μας* 6 (15.5.1900), 195.
- Σίβυλλα, 1910, «Γράμματα καὶ τέχνη», *Πινακοθήκη*, ἔτος Ι΄, τόμ. Ι΄, τχ. 112-113 (Ἰούνιος - Ἰούλιος 1910), 99.
- Σιμόπουλος, Κυριάκος, 1970-1975, *Ξένοι ταξιδιωτές στην Ελλάδα*, τόμ. Α΄-Β΄-Γ΄, Αθήνα.
- Σκαλτσά, Ματούλα, κ.ά. (επιμέλεια), 1989, *Αίθουσες τέχνης στην Ελλάδα. Αθήνα, Θεσσαλονίκη 1920-1988*, Αθήνα.
- Σκαλτσά, Ματούλα, 1990, *Γουναρόπουλος*, Αθήνα.
- Σκαλτσά, Ματούλα, 1992, *Η χορηγία των τεχνών. ΟΜΕΠΟ*, Αθήνα.
- Σκίπης, Σωτήρης, 1907α, «Angelus», *Ὁ Νουμᾶς* 244 (22.4.1907), 3.
- Σκίπης, Σωτήρης, 1907β, «Angelus», *Ὁ Νουμᾶς* 249 (3.6.1907), 2-3.
- Σκοπετέα, Έλλη, 1999, *Φαλμεράνερ*, Αθήνα.

- Smith, Anthony, 2000, *Εθνική ταυτότητα*, μτφρ. από τα αγγλικά Εύα Πέππα, Αθήνα.
- Σουφλήρη, Ιωάννα, 2007, «Φαινόμενο Χαλεπάς. Η καλλιτεχνική εξύψωση του ψυχικού πόνου», εφημ. *Το Βήμα της Κυριακής*, αριθ. φύλλου 15082 (10.6.2007), 8-9.
- Σοφιανός, Δημήτρης Ζ., 1971, «Γιαννούλης Χαλεπάς (1851-1938)», εφημ. *Κυκλαδικόν Φῶς* (Νοέμβριος 1971), 6, 10.
- Σοφιανός, Δημήτρης Ζ., 1978, *Γιαννούλης Χαλεπάς (1851-1938). Σαράντα χρόνια από τὸν θάνατο ἐνὸς μεγάλου*, Ἀθήναι.
- Σοφιανός, Δημήτρης Ζ., 1998, «Μνήμη Γιαννούλη Χαλεπά. Εξήντα χρόνια (1938-1998) από το θάνατο ενός μεγάλου» (19.1.1998).
- Σοφιανός, Δημήτρης Ζ., 1999, «Μνήμη Γιαννούλη Χαλεπᾶ. Ἐξήντα χρόνια (1938-1998) ἀπὸ τὸ θάνατο ἐνὸς μεγάλου», στο: Στρατιῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Αθήνα, 115-135.
- Σοφιανός, Δημήτρης Ζ., 2004, *Το σπίτι-μουσεῖο Γιαννούλη Χαλεπά στον Πύργο τῆς Τήνου καὶ ἡ ζωὴ του καλλιτέχνη*, Αθήνα.
- Σοφούλης, Θεμιστοκλῆς, 1893, «Νικηφόρος Λύτρας», *Ἐστία* (1893), 152-156.
- Σπαθάρης, Σωτήρης, 1978², *Απομνημονεύματα καὶ ἡ τέχνη του Καραγκιόζη*, Αθήνα.
- Σπανδωνῆς, Νικόλαος, 1893, *Ἡ Ἀθήνα μας. Σκηναὶ ἐκ τοῦ ἀθηναϊκοῦ βίου*, τόμ. α΄-β΄-γ΄, ἐν Ἀθήναις.
- Spate, Virginia, 2005, «Ὀρφισμός», στο: Νίκος Στάγκος (ἐπιμέλεια), *Ἐννοιες τῆς Μοντέρνας Τέχνης. Ἀπὸ τὸν Φωβισμό στὸν Μεταμοντερνισμό*, μτφρ. ἀπὸ τὰ ἀγγλικά Ἀνδρέας Παππᾶς, Αθήνα, 127-142.
- Spearman-Καστάνη, Kelly, 1985, *Εικαστικά* 42 (Ιούνιος 1985), 23.
- Σπηλιάδη, Βεατρίκη, 1978, «Ὁ συγγραφέας Στρ. Δούκας ἀναλύει τὴν προσωπικότητα τοῦ μεγάλου Τηνιακοῦ καλλιτέχνη. Ἡ μυθικὴ καὶ τραγικὴ μορφή τοῦ Γ. Χαλεπᾶ. Σαράντα χρόνια μετὰ τὸ θάνατό του ἡ μεγαλοφυΐα του παραμένει ἀξεπέραστη», εφημ. *Ἡ Καθημερινή* (28.12.1978), 4.
- Σπηλιάδη, Βεατρίκη, 1999, «Ὁ συγγραφέας Στρ. Δούκας ἀναλύει τὴν προσωπικότητα τοῦ μεγάλου Τηνιακοῦ καλλιτέχνη. Ἡ μυθικὴ καὶ τραγικὴ μορφή τοῦ Γ. Χαλεπᾶ. Σαράντα χρόνια μετὰ τὸ θάνατό του ἡ μεγαλοφυΐα του παραμένει ἀξεπέραστη», στο: Στατιῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων),

Χαλεπᾶς. *Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Ἀθήνα, 137-142.

- Σπηλιοπούλου, Ἰωάννα, 2013, «Ἡ πρόσληψη τῆς αρχαιότητας ὡς μέσον προβολῆς τοῦ οἴκου τῶν Wittelsbacher: Το παράδειγμα τοῦ Λέοντος τῶν Βαυαρῶν στὸν συνοικισμό Πρόνοια τοῦ Ναυπλίου», στο: *Ναυπλιακά Ανάλεκτα VIII. Πρακτικά Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου. 150 Χρόνια Ναυπλιακῆ Ἐπανάστασι. 1 Φεβρουαρίου – 8 Ἀπριλίου 1862* (Ναύπλιο – Πνευματικὸ Ἰδρυμα “Ἰωάννης Καποδίστριας”, 12-14 Ὀκτωβρίου 2013), Ναύπλιο, 179-214.
- Σπηλιοπούλου Ἰωάννα, 2014, «Το ταξίδι τοῦ Φρειδερίκου Θεϊρσίου στὴν Ελλάδα (1831-1832) μέσα ἀπὸ τὶς ἐπιστολές τοῦ πρὸς τὴ σύζυγό του, ὡς πηγή ἀρχαιολογικῆς μαρτυρίας γιὰ τὴν Πελοπόννησο», στο: *Ἡ ἀρχαιολογία στὴν Πελοπόννησο, ἀρ. 2. Πρακτικά Διημερίδας «Ἡ ἱστορικὴ καὶ ἀρχαιολογικὴ ἐρευνα στὴν Πελοπόννησο, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὰ ἀρχεῖα τῶν Γ.Α.Κ. Νομῶν Πελοποννήσου καὶ ἀρχεῖα ἄλλων φορέων γιὰ τὴν Πελοπόννησο»* (Τρίπολη – Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτούτο Πελοποννησιακῶν Μελετῶν, 4-5 Ὀκτωβρίου 2013), Τρίπολη, 283-307.
- Σπηλιοπούλου, Ἰωάννα, 2015, «Ὁ κλασικὸς φιλόλογος Εἰρηναῖος Θεῖρσιος (Friedrich Thiersch) καὶ ἡ ἀρχαιογνωστικὴ ἀξία τοῦ ταξιδιοῦ του στὴν Ἀργολίδα μέσα ἀπὸ ἀνέκδοτες ἐπιστολές πρὸς τὴν γυναῖκα του 1831-32», *Πλάτων* 60 (2015), 401-436.
- Σπητέρης, Τώνης, 1954, «Ἡ σημασία τοῦ ἔργου τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ», *Νέα Ἐστία*, τόμ. ΝC´, τχ. 656 (1.11.1954), 1588-1590.
- Σπητέρης, Τώνης, 1955, «Ἐκθέσεις τῆς Πινακοθήκης. Μία ὑποδειγματικὴ καὶ γόνιμη ἐργασία», ἐφημ. *Ἐλευθερία* (8.6.1955), 2.
- Σπητέρης, Τώνης, 1957, *Ζυγὸς* (Μάιος – Ἰούνιος 1957), 5-6.
- Σπητέρης, Τώνης, 1958α, «Ὁ τεχνοκρίτης Παπαντωνίου», *Ζυγὸς* 29 (Μάρτιος 1958), 6-22.
- Σπητέρης, Τώνης, 1958β, «Χρονικὸ καὶ σχόλια γιὰ τὴν νεώτερη ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ», *Ζυγὸς* 11-12 (Σεπτέμβριος – Ὀκτώβριος 1958), 10, 24-25.
- Σπητέρης, Τώνης, 1964α, *Ἀρχιτεκτονικὴ* 46 (Ἰούλιος – Αὐγουστος 1964), 94-96.
- Σπητέρης, Τώνης, 1964β, *Ἀρχιτεκτονικὴ* 48 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1964), 69.
- Σπητέρης, Τώνης (ἐπιμέλεια), 1965, *1^η Διεθνῆς Ἐκθεσις Γλυπτικῆς. «Παναθήναια τῆς συγχρόνου γλυπτικῆς»* (Κατάλογος Ἐκθεσις τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὄργανισμοῦ

Τουρισμού, Αθήναι, Λόφος Μουσῶν – Φιλοπάππου, 8 Σεπτεμβρίου – 8 Νοεμβρίου 1965), Αθήναι.

- Σπητέρης, Τώνης, 1975, *Άλέκος Κοντόπουλος*, τόμ. 2, Αθήνα.
- Σπητέρης, Τώνης, 1978, «Η νεοελληνική τέχνη από τὸ 1913 ὡς τὸ 1941», στο: *Ιστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Νεώτερος Ἑλληνισμός. Ἀπὸ τὸ 1913 ὡς τὸ 1941*, τόμ. ΙΕ΄, Αθήνα, 504-514.
- Σπητέρης, Τώνης, 1979α, *Τρεῖς αἰῶνες νεοελληνικῆς τέχνης 1660-1967*, τόμ. α΄-β΄-γ΄, Αθήνα.
- Σπητέρης, Τώνης, 1979β, «Ἔργα Χαλεπᾶ στὴν Πινακοθήκη», *Ἐπίκαιρα* 546 (18-24 Ἰανουαρίου 1979), 60-61.
- Σπητέρης, Τώνης, 1983, *Η τέχνη στὴν Ελλάδα μετὰ τὸ 1945*, Αθήνα.
- Σπητέρης, Τώνης, 1999, «Ἡ σημασία τοῦ ἔργου τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Αθήνα, 143-149.
- Σπιέρος, Μ., 1932, «Προβλήματα προλεταριακῆς τέχνης», *Νέοι Πρωτοπόροι* 9 (Αὔγουστος 1932), 312-315.
- Σπίνου, Παρή, 1993, «Ἐκθεση οκτῶ γλυπτῶν καὶ 60 σχεδίων Χαλεπᾶ», εφημ. *Ἡ Καθημερινή* (19.1.1993), 11.
- Σπίνου, Παρή, 2004α, «Χρώματα ψυχῆς», εφημ. *Ἐλευθεροτυπία* (7-22.2.2004).
- Σπίνου, Παρή, 2004β, «Ἐψήλωσεν ὁ νους τους...», εφημ. *Ἐλευθεροτυπία* (7.3.2004).
- Σπίνου, Παρή, 2006, «Χαλεπᾶς σε χαλκό», εφημ. *Ἐλευθεροτυπία* (7-13.8.2006).
- Σπίνου, Παρή, 2007α, «Ποδαρικό σε γκαλερί καὶ μουσεῖα», εφημ. *Ἐλευθεροτυπία* (7-28.1.2007).
- Σπίνου, Παρή, 2007β, «Τὰ πέτρινα χρόνια», εφημ. *Ἐλευθεροτυπία* (7-28.1.2007).
- *Σπύρος Παπαλουκάς* (Κατάλογος Ἐκθεσης), 1978, Αθήνα.
- Σταθάκης, Γιώργος, 2004, *Τὸ Δόγμα Τρούμαν καὶ τὸ Σχέδιο Μάρσαλ. Ἡ ἱστορία τῆς ἀμερικανικῆς βοήθειας στὴν Ελλάδα*, Αθήνα.
- Σταθουλόπουλος, Φίλιππας, 1948α, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Α΄», εφημ. *Ἀστὴρ τῆς Τήνου* (17.4.1948).
- Σταθουλόπουλος, Φίλιππας, 1948β, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Γ΄», εφημ. *Ἀστὴρ τῆς Τήνου* (12.5.1948).
- Σταθουλόπουλος, Φίλιππας, 1948γ, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Δ΄», εφημ. *Ἀστὴρ τῆς Τήνου* (24.5.1948).

- Σταθουλόπουλος, Φίλιππος, 1999, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Στρατιῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Ἀθήνα, 151-158.
- Starobinski, Jean, 1981, «Ἡ λογοτεχνία, τὸ κείμενο καὶ ὁ ἐρμηνευτής», στο: Jacques Le Goff – Pierre Nora (ἐπιμέλεια), *Τὸ ἔργο τῆς ἱστορίας*, τόμ. 1, μτφρ. ἀπὸ τὰ γαλλικὰ Κλαίρη Μητσοτάκη, Ἀθήνα, 248-254.
- Στειακάκης, Χρυσοβαλάντης, 2013δ, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς: Το πρωτοποριακὸ ἔργο ἐνὸς “νεωτεριστῆ” γλύπτη καὶ ἡ πρόσληψη του στὴν Ελλάδα τοῦ Μεσοπολέμου», *Arts & Antiques* (Απρίλιος & Μάιος 2013), 10-11.
- Στεφανίδης, Μάνος, 1984α, *Εἰσαγωγή στὴν ἐλληνικὴ γλυπτικὴ ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ὡς σήμερα*, Ἀθήνα.
- Στεφανίδης, Μάνος, 1984β, «Ο Χαλεπᾶς καὶ οἱ ἐπίγονοί του», *Εἰκαστικά* 30 (Ιούνιος 1984), 16-24.
- Στεφανίδης, Μάνος, 1994, «Ο Χαλεπᾶς καὶ ἡ ἐυρωπαϊκὴ γλυπτικὴ τοῦ 20^{οῦ} αἰῶνα», *Arti* 19 (Μάρτιος-Απρίλιος 1994), 42-55.
- Στεφανίδης, Μάνος, 1999, «Ἰδιοτελής ἀθανασία, περιπτώσεις ἀνάτασης τῆς ὕλης στὴν γλυπτικὴ τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ», εφημ. *Ἡ Καθημερινή*, αρ. φύλλου 24154 (18.4.1999), 34.
- Στεφανίδης, Μάνος, 2002, «Στέρηση καὶ ἀνάταση στὸ ἔργο τοῦ Χαλεπᾶ», στο: Πέγκυ Κουνενάκη (ἐπιμέλεια), *Τέχνη καὶ ψυχιατρικὴ*, εφημ. *Ἡ Καθημερινή. Ἐπτὰ Ἡμέρες*, Ἀθήνα, (21.4.2002), 15-17.
- Στεφανίδης, Μάνος, 2004, «Χαλεπὸς σε χαλεποὺς καιρούς», *Κυριακάτικη Ἐλευθεροτυπία* 75 (8.8.2004), 48.
- Στεφανίδης, Μάνος, 2006α, «Γυάλινο μάτι. Σεισμοὶ καὶ -ισμοί», εφημ. *Ἐλευθεροτυπία. ON-OFF* (15.1.2006).
- Στεφανίδης, Μάνος, 2006β, «Χειροποίητα ἰδανικά», εφημ. *Ἐλευθεροτυπία* (29.4.2006).
- Στεφανίδης, Μάνος, 2006γ, «Το ψευδοδίλημμα ἀνάμεσα στὴν παράδοση καὶ στὴν πρωτοπορία: Ἡ περίπτωση τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ (1851-1938)», στο: Λαοκράτης Βάσσης (ἐπιμέλεια), *Παράδοση καὶ ἐκσυγχρονισμὸς στὴν Ελλάδα τοῦ 21^{οῦ} αἰῶνα*, Ἀθήνα, 71-78.
- Στεφανίδης, Μάνος, 2007, «“Συνάντηση” Χαλεπᾶ – Κίρικο. Ἡ Ἀριάδνη ονειρεύεται», εφημ. *Ἐλευθεροτυπία* (7-28.1.2007).

- Στέφος, Νίκος, 2004, «Γιαννούλης Χαλεπάς», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, Έκπλους, 74-76.
- Stoneman, Richard, 1996, *Αναζητώντας την κλασική Ελλάδα*, μτφρ. από τα αγγλικά Ελένη Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη, Αθήνα.
- Στρατήγης, Γεώργιος, 1891, «Μυστικά διηγήματα. Τὸ μαγευμένον χειρόγραφον», *Ἐβδομάς* 38 (9.11.1891), 3-5.
- Στρατηγός, Γ., 1942α, «Ὁ Χαλεπᾶς τοῦ Γύζη», ἔφημ. *Ἡ Βραδυνή* (14.11.1942), 1.
- Στρατηγός, Γ., 1942β, «Ὁ Χαλεπᾶς τοῦ Γύζη», ἔφημ. *Ἡ Βραδυνή* (23.11.1942), 1.
- Σωτηρίου, Κώστας, 1920, «Ἡ ἐκπαίδευσίς μας. Ὁ ψευδοκλασικισμός. Ἡ ἰδεολογία του», ἔφημ. *Ἡ Ἐσπερία*, ἔτος Ε΄ (16.1.1920), 39-41.
- Σῶχος, Ἀντώνιος, 1914α, «Μία δόξα τῆς τέχνης ξεχασμένη. Ὁ γλύπτης Γιαννούλης Χαλεπᾶς», ἔφημ. *Ἑλλάς* (2.2.1914), 7.
- Σῶχος, Ἀντώνιος, 1914β, «Μία δόξα τῆς τέχνης ξεχασμένη. Ὁ γλύπτης Γιαννούλης Χαλεπᾶς», ἔφημ. *Ἄστηρ τῆς Τήνου* (13.2.1914).
- Σῶχος, Ἀντώνιος, 1931, *Ἡ Λαϊκὴ Τέχνη στὴ Ντῆνο*, Αθήνα.
- Σῶχος, Ἀντώνιος, 2004^α, *Σύγχρονος ἑλληνικὴ γλυπτικὴ*, Αθήνα.
- Σῶχος, Ἀντώνιος, 2004β, «Μία δόξα τῆς τέχνης ξεχασμένη. Ὁ γλύπτης Γιαννούλης Χαλεπάς», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 102-103.
- Σῶχος, Ξενοφῶν, 1902, «Ἕλληνες καλλιτέχνη. Γιαννούλης Χαλεπᾶς», *Πινακοθήκη*, ἔτος Β΄, τόμ. Β΄, τχ. 14 (Ἀπρίλιος 1902), 34.
- Σῶχος, Ξενοφῶν, 1927, «Γιαννούλης Χαλεπάς», στο: Ξενοφῶν Σῶχος, *Πανελλήνιον Λεύκωμα Ἐθνικῆς Ἑκατονταετηρίδος 1821-1921. Ἡ χρυσὴ Βίβλος τοῦ Ἑλληνισμοῦ*, τόμ. Δ΄: *Καλὰ Τέχνη*, Αθήνα, 110-111.
- Σῶχος, Ξενοφῶν, 1930, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Ξενοφῶν Σῶχος, *Ἕλληνες καλλιτέχνη. Ἑκατονταετηρὶς 1821-1930. Λεύκωμα Ἑλλήνων Καλλιτεχνῶν*, Αθήνα, 75-78.
- Σῶχος, Ξενοφῶν, 1999, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων) *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Αθήνα, 159-160.
- Σῶχος, Ξενοφῶν, 2004γ, «Ἕλληνες καλλιτέχνη. Γιαννούλης Χαλεπάς», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 95.

- Σώχος, Ξενοφών, 2004δ, «Γιαννούλης Χαλεπάς», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 95-97.
- Τάιν, Ίππόλυτος, χ.χ., *Φιλοσοφία τῆς τέχνης*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γαλλικὰ Αἰμίλιος Χουρμούζιος, Ἀθήνα.
- Taine, Hippolyte, 1878, «Φιλοσοφία τῆς τέχνης», μέρος Β΄, *Παρνασσός*, τόμ. Γ΄, τχ. 7 (1878), 546-574.
- Ταρσούλη, Ἀθηνά, 1935, «Ζωγραφική», *Ἑλληνικὴ Ἐπιθεώρησις* 329 (Μάρτιος 1935), 95-96.
- ΤΑΣΣ., 1963, ἔφημ. *Ἀγῆ* (23.12.1963).
- Τάσσος, Ἀλεβίζος, 1934, «Ξυλογραφία ἢ τέχνη τῶν μαζῶν», *Νέοι Πρωτοπόροι* 12 (Δεκέμβριος 1934), 491-493.
- Τάσσος, Ἀλεβίζος, 1945, «Ἡ πνευματικὴ Ἑλλάδα στὰ χρόνια τῆς Κατοχῆς», *Ἐλεύθερα Γράμματα* 7 (23.6.1945), 6.
- Τερέντσιο, Γιολάντα, 1975, «Οἱ Ἕλληνες βρίσκονται στὴν καλλιτεχνικὴ πρωτοπορία τοῦ κόσμου. Διαπιστώσεις με ἀφορμὴ τὸν “Ἑλληνικὸ Μῆνα”», *Ἡ Καθημερινή* (12.10.1975), 10.
- Τερζόπουλος, Ἰωάννης Σ., 1953α, «Ὁ ἀξέχαστος κορυφαῖος γλύπτης μας. Ἐκλείσαν δεκαπέντε χρόνια ἀπὸ τότε ποὺ ἀπέθανεν ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς», ἔφημ. *Ἔθνος* (11.3.1953), 3.
- Τερζόπουλος, Ἰωάννης Σ., 1953β, «Ὁ κορυφαῖος Πανορμίτης γλύπτης Γιαννούλης Χαλεπᾶς», ἔφημ. *Ἀστὴρ τῆς Τήνου* (9.10.1953).
- Τερζόπουλος, Ἰωάννης Σ., 1959, «Ἐκτελέσθηκαν προχθές. Ἀποκαλυπτῆρια ἀναμνηστικῆς πλακὸς τοῦ Γιαννούλη Χαλεπᾶ. Ἡ δραματικὴ ζωὴ του», ἔφημ. *Ἔθνος* (13.1.1959), 5.
- Τερζόπουλος, Ἰωάννης Σ., 1999, «Ὁ κορυφαῖος Πανορμίτης γλύπτης Γιαννούλης Χαλεπᾶς», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων) *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Ἀθήνα, 161-164.
- Τέριαντ, 1928, *Σύγχρονη Σκέψη* (1928).
- Τεριάντ, 1935, ἔφημ. *Ἀθηναϊκὰ Νέα* (20.9.1935).
- Τζανάτος, Διονύσιος, 1950, «Μία συγκινητικὴ χειρονομία. Διὰ νὰ μὴ πωληθῆ ἢ “Κοιμωμένη”», ἔφημ. *Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος* (13.6.1950), 1, 3.
- Τζιόβας, Δημήτρης, 1987, *Μετά την αισθητικὴ. Θεωρητικὲς δοκιματικὲς καὶ ἐρμηνευτικὲς ἀναγνώσεις τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, Ἀθήνα.

- Τζιόβας, Δημήτρης, 1989, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα.
- Timeson (Χρονόπουλος, Έ.), 1904, «Νέα Τέχνη», *Πινακοθήκη*, έτος Δ', τόμ. Δ', τχ. 40-41 (Ιούνιος – Ιούλιος 1904), 88.
- Τόμπρος, Μιχάλης, 1926, έφημ. *Έθνικὸς Κήρυξ* (Νοέμβριος 1926), 31.
- Τόμπρος, Μιχάλης, 1930, «Πὼς ἐγνώρισα τὸν Χαλεπᾶ», *Έλληνικὴ Έπιθεώρησις*, έτος ΚΔ', τχ. 277 (Νοέμβριος 1930), 10.
- Τόμπρος, Μιχάλης, 1934, «Μερικὰ ἔργα νεκρῶν καὶ ζωντανῶν καλλιτεχνῶν ἐνδιαφέροντα τοῦ 19^{ου} καὶ 20^{ου} αἰῶνα», *20^{ος} Αἰῶνας* 3 (1934), 41.
- Τόμπρος, Μιχάλης, 1936, «Θεόφιλος ὁ τσολιάς», *Έλληνικὰ Φύλλα* (Χριστούγεννα – Πρωτοχρονιά 1936), 308-310.
- Τόμπρος, Μιχάλης, 1938, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς 1851-1938. Ὁ γλύπτης τοῦ 19^{ου} αἰῶνος καὶ τὸ ἔργο του στὸν 20^ό», *Τὰ Παρασκήνια* 20 (24.9.1938).
- Τόμπρος, Μιχάλης, 1940, «Πόλεμος καὶ τέχνη», *Νέα Έστία*, έτος ΙΔ', τόμ. ΛΗ', τχ. 334 (15.11.1940), 1391-1392.
- Τόμπρος, Μιχάλης, 1943, «Παλιοὶ καὶ νέοι ζωγράφοι», *Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά* (1943), 75.
- Τόμπρος, Μιχάλης, 1947, «Ὁ ῥεαλιστὴς γλύπτης Χρ. Καπράλος», *Νέα Έστία*, έτος ΚΑ', τχ. 472 (1.3.1947), 308-309.
- Τόμπρος, Μιχάλης, 1948, «Τὰ γεγονότα καὶ τὰ ζητήματα: Ὁ Γ. Χαλεπᾶς καὶ τὸ φαινόμενο τῆς ζωῆς του (1856-1938)», *Νέα Έστία* 511 (15.10.1948), 1307-1308.
- Τόμπρος, Μιχάλης, 1954, «Ὁ Χαλεπᾶς, ἡ τεχνικὴ τοῦ πηλοῦ καὶ ἡ πλαστικὴ τοῦ μαρμάρου κατεργασία», *Νέα Έστία*, τόμ. ΝC', τχ. 656 (1.11.1954), 1583-1584.
- Τόμπρος, Μιχάλης, 1956, «Υπάρχουν κοινὰ σημεῖα ἐπαφῆς τῆς Μοντέρνας Τέχνης μετὰ τὸ ιδεῶδες τῆς ἑλληνικῆς τέχνης;», *Ζυγός* (Απρίλιος 1956) 12-13.
- Τόμπρος, Μιχάλης, 1969, *Έλεύθερος Κόσμος* (25.11.1969), 5.
- Τόμπρος, Μιχάλης, 1971, «Ἡ πρώτη ἑκατονταετία (1805-1906) τῆς νεωτέρας γλυπτικῆς μας», στο: *Πρακτικὰ τῆς Ακαδημίας Αθηνῶν*, τόμ. 46, Αθήνα, 224-242.
- Τόμπρος, Μιχάλης, 1999, «Ὁ Χαλεπᾶς, ἡ τεχνικὴ τοῦ πηλοῦ καὶ ἡ πλαστικὴ τοῦ μαρμάρου κατεργασία», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Αθήνα, 165-169.
- Τόμπρος, Μιχάλης, 2004, «Τὰ γεγονότα καὶ τὰ ζητήματα: Ὁ Γ. Χαλεπᾶς καὶ τὸ φαινόμενο τῆς ζωῆς του (1856-1938)», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης

Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 122-124.

- Τόμπρος, Μιχάλης, 2006, «Γιαννούλης Χαλεπάς 1851-1938. Ό γλύπτης του 19^{ου} αιώνας και το έργο του στον 20^ό», στο: Στρατής Γ. Φιλιππότης (επιμέλεια), *Μελετήματα για τον Χαλεπά και την εποχή του*, Αθήνα, 125-128.
- Τράγκας, Αντώνιος, 1950, «Η “Κοιμωμένη” του Χαλεπά», έφημ. *Η Βραδυνή* (14.6.1950), 2.
- Τράγκας, Αντώνιος – Αμπέλας, Δημήτριος Τ., 1950, «Η “Κοιμωμένη”. Η τύχη του άριστουργήματος άνησυχεί την κοινή γνώμη. Δύο επιστολαί άναγνωστών», έφημ. *Προοδευτικός Φιλελεύθερος* (15.6.1950), 2.
- Τραυλός, Ιωάννης – Κόκκου, Άγγελική, 1977, «Πολεοδομία και άρχιτεκτονική», στο: *Ιστορία του Έλληνικού Έθνους. Νεώτερος Έλληνισμός. Από το 1833 ως το 1881*, τόμ. ΙΓ', Αθήνα, 515-528.
- Τριανταφυλλίδης, Θεόφραστος, 1954, έφημ. *Η Βραδυνή* (22.12.1954).
- Τριανταφυλλοπούλου, Αικατερίνη, 2015, *Το ζωγραφικό και θεωρητικό έργο του Τζούλιο Καϊμη (1897-1982)*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα.
- Τσακιρίδης, Θεμιστοκλής, 1938, «Μία ελληνική δόξα. Ό Γιαννούλης Χαλεπάς άπεβίωσεν. Η δραματικότατη ζωή του δημιουργού της Κοιμωμένης και τόσων άλλων άριστουργημάτων. Τα 30 χρόνια του πνευματικού του σκοταδιοϋ», έφημ. *Άκρόπολις*, άρ. φύλλου 3458 (16.9.1938), 3.
- Τσαμό (Τσαμόπουλος, Ανδρέας), 1925, «Ό νεκραναστημένος καλλιτέχνης. Είς έπίσκεψιν του Γιαννούλη Χαλεπά», έφημ. *Έλεύθερον Βήμα*, άρ. φύλλου 1319 (1.11.1925), 3.
- Τσαρούχης, Γιάννης, 1938, «Ό ζωγράφος Θεόφιλος», *Τέχνη* 1 (20.1.1938).
- Τσαρούχης, Γιάννης, 1956, «Σκέψεις για τον Cézanne και την ελληνική ζωγραφική», *Ζυγός* 11-12 (1956), 9.
- Τσαρούχης, Γιάννης, 1964, «Για τον Γιαννούλη Χαλεπά», έφημ. *Μεσημβρινή* (19.12.1964).
- Τσαρούχης, Γιάννης (επιμέλεια κειμένων), 1966, *Θεόφιλος*, Αθήνα.
- Τσαρούχης, Γιάννης, 1973, «Τσαρούχη άπολογία», *Ζυγός* 4 (1973), 35.
- Τσαρούχης, Γιάννης, 1976, «Νϋν και άει ή ποτέ πιά», *Ζυγός* 20 (1976), 5-8.

- Τσαρούχης, Γιάννης, 1999, «Γιὰ τὸν Γιαννούλη Χαλεπᾶ», στο: Στρατιῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Ἀθήνα, 171-180.
- Τσαρούχης, Γιάννης, 2003, «Γιαννούλης Χαλεπάς», στο: Γιάννης Τσαρούχης, *Ἑλληνες ζωγράφοι*, Ἀθήνα, 57-65.
- Τσαρούχης, Γιάννης, 2004, «Για τον Γιαννούλη Χαλεπά», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 130-133.
- Τσάτσος, Κωνσταντίνος, 1992α, «Πριν το ξεκίνημα», στο: Άννα Καφέτση (επιμέλεια), *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου / Η ελληνική εμπειρία* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Ἀθήνα, 14 Μαΐου – 13 Σεπτεμβρίου 1992), Ἀθήνα, 316.
- Τσάτσος, Κωνσταντίνος, 1992β, «Διάλογος για την ποίηση», στο: Άννα Καφέτση (επιμέλεια), *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου / Η ελληνική εμπειρία* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Ἀθήνα, 14 Μαΐου – 13 Σεπτεμβρίου 1992), Ἀθήνα, 317-318.
- Τσιγκάκου, Φανή-Μαρία, 2007, *Ανακαλύπτοντας την Ελλάδα. Ζωγράφοι και περιηγητές του 19^{ου} αιώνα*, Ἀθήνα.
- Τσίκουτα-Δειμέζη, Λίνα, 2007, «Η Γενιά του 1930 στο προπολεμικό Παρίσι και η επιστροφή στην Ελλάδα», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα – Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου (επιμέλεια), *Παρίσι – Ἀθήνα 1836-1940* (Κατάλογος Έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου, Ἀθήνα, 30 Δεκεμβρίου 2006 – 31 Μαρτίου 2007), Ἀθήνα, 107-147.
- Τσιρόπουλος, Κώστας (ἐπιμέλεια), 1975, *Μνήμη Κόντογλου. Δέκα χρόνια ἀπὸ τὴν κοίμησή του. Κείμενα γιὰ τὸ πρόσωπο καὶ τὸ ἔργο του με εἰκόνες καὶ σχέδια τοῦ ἰδίου*, Ἀθῆναι.
- Τσόκλης, Κώστας, 2004, στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 58.
- Τσούχλου, Δήμητρα, 1977, *Ἀπάρτης*, Ἀθήνα.
- Τσούχλου, Δήμητρα – Μπαχαριάν, Ασαντούρ, 1984, *Η Ανώτατη Σχολή των Καλών Τεχνών. Χρονικό 1836-1984*, Ἀθήνα.
- Wells, Harry K., 1951, «Ἡ σύγχρονη ἀμερικανικὴ φιλοσοφία», *Ἄνταϊος* 6-7 (Ἰούνιος – Ἰούλιος 1951), 248.

- Whitfield, Sarah, 2005, «Φωβισμός», στο: Νίκος Στάγκος (επιμέλεια), *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μτφρ. από τα αγγλικά Ανδρέας Παππᾶς, Αθήνα, 19-46.
- Wilde, Oscar, 1907, «Ό Χριστός», μτφρ. από τα αγγλικά Π.Νβ., *Παναθήναια*, τόμ. ΙΔ΄, τχ. 157 (15.4.1907), 5.
- Wölfflin, Heinrich, 1992, *Βασικές έννοιες της ιστορίας της τέχνης*, μτφρ. από τα γερμανικά Φώτης Κοκαβέσης, πρόλογος Μιλτιάδης Παπανικολάου, Θεσσαλονίκη.
- Φάις, Μισέλ (επιμέλεια), 1994α, *Nelly's. Ένα βλέμμα σε επαγγέλματα του αστικού χώρου του Μεσοπολέμου*, Αθήνα.
- Φάις, Μισέλ, (επιμέλεια), 1994β, *Τζούλιο Καΐμη, ένας αποσιωπημένος. Μαρτυρίες και κρίσεις, το ζωγραφικό έργο του, επιλογή από τα άρθρα του (1928-1976)*, Αθήνα.
- Φαλτάιτς, Αλέξανδρος, 1934, *Μέθοδος ίχνογραφίας, ζωγραφικής, διακοσμητικής*, Αθήναι.
- Φάτσης, Γιάννης, 1973, «Μία άγνωστη μαρτυρία για την “Κοιμωμένη”. Ένα χειρόγραφο τοῦ 1874 για τὸ θάνατο τῆς Σοφίας Ἀφεντάκη», ἔφημ. *Τὸ Βῆμα τῆς Κυριακῆς* (23.12.1973).
- Φάτσης, Γιάννης, 1999, «Μία άγνωστη μαρτυρία για την “Κοιμωμένη”. Ένα χειρόγραφο τοῦ 1874 για τὸ θάνατο τῆς Σοφίας Ἀφεντάκη», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Αθήνα, 181-185.
- Φ.Γ. (Γιοφύλλης, Φῶτος), 1924, «Καλλιτεχνικὰ ζητήματα. Πῶς μπορεῖ νὰ σωθῆ ἡ “Κοιμωμένη” τοῦ Χαλεπᾶ», ἔφημ. *Ἐθνικὴ Φωνή* (19.12.1924), 5.
- Φερεντίνου, Ἔφη, 1961, «Ἀχιλλέας Ἀπέργης», *Ζυγὸς* 71 (1961), 7.
- Φερεντίνου, Ἔφη, 1965, «Ἡ γλυπτικὴ στὴν 8^η Πανελλήνιο», *Ζυγὸς* 4 (1965), 23.
- Φέρτης, Ἡλίας, 1943, «Για τὴ θέση τῶν νέων καλλιτεχνῶν μας μέσα στὴν ἑλληνικὴ πραγματικότητα», *Καλλιτεχνικὰ Νέα* 2 (19.6.1943), 5.
- Φέρτης, Ἡλίας, 1950, *Ὁ Αἰῶνας μας* (Ἀπρίλιος 1950), 123-124.
- Φέρτης, Ἡλίας, 2003², *Μνήμες τῆς Κατοχῆς*, Αθήνα.
- Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη, 2013, *Αριστοτέλης Ζάχος & Josef Durm. Ἡ αλληλογραφία ενός πρωτοπόρου αρχιτέκτονα με τον μέντορά του 1905-1914*, Αθήνα.
- ΦΙΛ., 1919α, «Περιπέτειαι παραφρονήσαντος καλλιτέχνου. Ὁ Ἕλληνας γλύπτης Χαλεπᾶς», *Μηνιαία Εἰκονογραφημένη Ἀτλαντίς*, ἔτος Ι΄, τχ. 2 (Φεβρουάριος 1919), 19.

- ΦΙΛ., 1919β, «Ο γλύπτης Χαλεπᾶς», ἐφημ. *Αστὴρ τῆς Τήνου*, ἀρ. φύλλου 430-103 (27.7.1919), 1-2.
- ΦΙΛ., 1999, «Ο Ἕλληνας γλύπτης Χαλεπᾶς», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Αθήνα, 186-189.
- Φιλαδελφεύς, Ἀλέξανδρος, 1890, «Καλλιτεχνικὴ Ἐκθεσις», *Παρνασσός*, τόμ. Π΄, τχ. 5 (1890), 264-270.
- Φιλαδελφεύς, Ἀλέξανδρος, 1901, «Θωμᾶς Θωμόπουλος», *Παναθήναια*, τόμ. Β΄, τχ. 15 (15.5.1901), 116.
- Φιλαδελφεύς, Ἀλέξανδρος, 1909, ἐφημ. *Ἐμπρός* (28.3.1909).
- Φιλαδελφεύς, Ἀλέξανδρος, 1931, «Τὸ νέον ἔργον τοῦ γλύπτου Γιακουμῆ Χαλεπᾶ», ἐφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα*, ἀρ. φύλλου 3283 (2.6.1931), 2.
- Φιλίμων, Ἰωάννης, 1938, «Ἡ ἐπιστῆμη καὶ ἡ ἱστορία. Ὁ Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ἀπαράμιλλος καλλιτέχνης», ἐφημ. *Τύπος*, ἀρ. φύλλου 1312 (28.7.1938), 1-2.
- Φιλιππίδης, Δημήτρης, 1984, *Νεοελληνικὴ ἀρχιτεκτονικὴ. Ἀρχιτεκτονικὴ θεωρία καὶ πράξις (1830-1980) σαν ἀντανάκλαση τῶν ιδεολογικῶν ἐπιλογῶν τῆς νεοελληνικῆς κουλτούρας*, Αθήνα.
- Φιλιππότης, Στρατῆς, 2007, *Ὁ Χαλεπᾶς με τὰ μάτια τῶν φωτογράφων καὶ με τὰ χέρια τῶν γλυπτῶν καὶ ζωγράφων*, Αθήνα.
- Φιλιππότης, Στρατῆς, 2014, «Χαλεπᾶς Γιαννούλης», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιμέλεια), *Ἡμερολόγιο τοῦ Ἀρχιεπελάγου 2014, χρόνος ΙΣΤ΄*, Αθήνα, 34.
- Φιλότεχνος, 1915, «Ἡ ἔκθεσις τοῦ “Συνδέσμου τῶν Καλλιτεχνῶν”», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΕ΄, τόμ. ΙΕ΄, τχ. 174 (Αὔγουστος 1915), 76-80.
- Φιλότεχνος, 1918, «Ἡ ἑλληνογαλλικὴ ἔκθεσις», *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΗ΄, τόμ. ΙΗ΄, τχ. 208-209 (Ἰούνιος – Ἰούλιος 1918), 33-35.
- Φίτσεν, Κλ., 2000, «Αρχαιολογικὲς ἐρευνες στὴν Ελλάδα στὴν ἐποχὴ τοῦ βασιλιά Ὀθωνα», 1832-1862», στο: Μαριλένα Κασσιμάτη (ἐπιμέλεια), *Αθήνα – Μόναχο: τέχνη καὶ πολιτισμὸς στὴ νέα Ελλάδα* (Κατάλογος Ἐκθεσῆς τῆς Εθνικῆς Πινακοθήκης καὶ Μουσείου Ἀλεξάνδρου Σούτζου σε συνεργασία με τὸ Εθνικὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο, Αθήνα, 5 Ἀπριλίου – 3 Ἰουλίου 2000), Αθήνα, 213-228.
- Φ.Κ., 1928, *Ἑλληνικὰ Γράμματα*, τόμ. Β΄, τχ. 8 (Ἀπρίλιος 1928), 304-305.
- Φλάισερ, Χάγκεν, 2000, «Κατοχὴ καὶ Ἀντίσταση 1941-1944», στο: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους. Σύγχρονος Ἑλληνισμὸς. Ἀπὸ τὸ 1941 ἕως τὸ τέλος τοῦ αἰῶνα*, τόμ. ΙΣΤ΄, Αθήνα, 8-57.

- Φλώρου, Ειρήνη, 2000, *Η μεταπολεμική τέχνη 1945-1900. Μεταμοντερνισμός 1980*, Αθήνα.
- Φοργκάς, Εύα, 1999, *Bauhaus. Ιδέες & πραγματικότητα*, μτφρ. από τα ουγγρικά Βασίλης Τομανάς, Αθήνα.
- Φορτούνιο (Μελᾶς, Σπύρος), 1931, «Μοντερνισμός», έφημ. *Έλεύθερον Βήμα* (5.11.1931).
- Φορτούνιο (Μελᾶς, Σπύρος), 1932, «Αίσθητική», έφημ. *Έλεύθερον Βήμα* (31.8.1932).
- Φορτούνιο (Μελᾶς, Σπύρος), 1935α, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», έφημ. *Έλεύθερον Βήμα* (21.9.1935).
- Φορτούνιο (Μελᾶς, Σπύρος), 1935β, «Ποιοι ηῦραν τὸν Θεόφιλον», έφημ. *Αθηναϊκὰ Νέα* (22.9.1935).
- Φουκῶ, Μισέλ, 1975, *Ιστορία τῆς τρέλας*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γαλλικὰ Φραγκίσκη Ἀμπατζοπούλου, Ἀθήνα.
- Φουκῶ, Μισέλ, 2007, *Ιστορία τῆς τρέλας στὴν κλασσικὴ ἐποχὴ*, μτφρ. ἀπὸ τὰ γαλλικὰ Πάρις Μπουρλάκης, Ἀθήνα.
- Φούλερ, Πήτερ, 1988, *Τέχνη και ψυχανάλυση*, μτφρ. ἀπὸ τὰ αγγλικά Ηρώ Κανακάκη, Αθήνα.
- Φουρνάς, Νίκος, 1967, «Ματιές στὴ σύγχρονη ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ. Νεοελληνικὴ τέχνη καὶ ἰδανικά», *Περιηγητικὴ* 106 (Οκτώβριος 1967), 30-34.
- Φ.Π., 1925, «Έντυπώσεις καὶ κρίσεις. Γιαννούλης Χαλεπᾶς. Ἡ ἔκθεσις τῆς Σιναίας Ἀκαδημίας», έφημ. *Πολιτεία* (14.4.1925), 3.
- Φραδέλλος, Κώστας, 2007, «Κατοχικὲς κυβερνήσεις καὶ ἔθνος», στο: Χρῆστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστράτης (επιστημονικὴ επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{οῦ} αιώνα. Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχὴ – Αντίσταση 1940-1945*, τόμ. Γ΄ 2, Αθήνα, 153-179.
- Φυλ., 1985, *Σύγχρονη Σκέψη* 106 (Αύγουστος 1985), 1.
- Φωτιάδης, Ἀθανάσιος, 1977, *Καραγκιόζης ὁ πρόσφυγας*, Ἀθήνα.
- Φωτιάδης, Βασίλης, 1938, έφημ. *Ἡ Βραδυνή* (23.2.1938).
- Φωτιάδης, Δημήτρης, 1953, έφημ. *Αὐγή* (14.1.1953).
- Φωτόπουλος, Διονύσης, 1990, *Nelly's*, Αθήνα.
- Χ., 1924, «Ἡ Τῆνος, αἱ πανηγύρεις καὶ οἱ καλλιτέχνες τῆς», *Μηνιαία Εἰκονογραφημένη Ἀτλαντὶς*, ἔτος ΙΕ΄, τχ. 12 (Δεκέμβριος 1924), 2-3.

- Χάινε, Χάινριχ, 1993, *Η ρομαντική σχολή*, μτφρ. από τα γερμανικά Νικόλαος Μ. Σκουτερόπουλος, Αθήνα.
- Χαϊνης, Γιάννης, 2001, «Η Ομάδα Τέχνης Α», στο: *1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία. Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου* (Αθήνα – Σχολή Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 10-12 Νοεμβρίου 2000), Αθήνα, 349-362.
- Χαλεπᾶς, Βασίλειος, 1928, «Διὰ τὴν δῆθεν ἔκθεσιν τῶν ἔργων Χαλεπᾶ», ἔφημ. *Ἡ Βραδυνή*, ἀρ. φύλλου 2362 (27.4.1928), 5.
- Χαμαλίδη, Έλενα, 2002, *Η υποδοχή του Μοντερνισμού στον ελληνικό περιοδικό Τύπο λόγου και τέχνης 1930-1940*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Αρχαιολογίας – Ιστορίας της Τέχνης, Αθήνα.
- Χαραλάμπης, Δημήτρης, 1985, *Στρατός και πολιτική εξουσία. Η δομή της εξουσίας στην Μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Αθήνα.
- Χαραλάμπης, Δημήτρης, 1989, *Πελαταιακές σχέσεις και λαϊκισμός. Η εξωθεσμική συναίνεση στο ελληνικό πολιτικό σύστημα*, Αθήνα.
- Χαραλαμπίδης, Άλκης, 1990, *Η τέχνη του εικοστού αιώνα. Ζωγραφική – Πλαστική – Αρχιτεκτονική 1880-1920*, τόμ. Ι, Θεσσαλονίκη.
- Χαραλαμπίδης, Άλκης, 1993α, *Η τέχνη του εικοστού αιώνα. Ζωγραφική – Πλαστική του Μεσοπολέμου*, τόμ. ΙΙ, Θεσσαλονίκη.
- Χαραλαμπίδης, Άλκης, 1993β, *Η τέχνη του εικοστού αιώνα. Η μεταπολεμική περίοδος*, τόμ. ΙΙΙ, Θεσσαλονίκη.
- Χαραλαμπίδης, Άλκης, 2001², «Η ζωγραφική στα Επτάνησα. 18^{ος} – 20^{ος} αιώνας», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (επιστημονική επιμέλεια-εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα, 51-61.
- Χ.[άρης, Πέτρος], 1942, «Οἱ Ἑλληνας λογοτέχνες καὶ καλλιτέχνες στὴ θεομηνία», *Νέα Ἐστία* 357 (1.3.1942), 189-190.
- Χαριάτη, Ειρήνη, 1988, «Ἡ ἀνεπανάληπτη μορφή», στο: Σάββας Ἀπέργης κ.ἄ. (ἐπιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπᾶς 1834-1938*, Τήνος, 19-20.
- Χαρίτος, Δημήτρης, 1964, *Καινούργια Ἐποχή* (Ἄνοιξη – Καλοκαίρι 1964), 279-281.

- Χαρτ, Έρνστ, 1900-1901, *Παναθήναια*, τόμ. Α' (Οκτώβριος 1900 – Μάρτιος 1901), 311.
- Χαρτ, Έρνστ, 1901, «Άρνόλδος Μπαϊκλιν», *Παναθήναια*, τόμ. Β', τχ. 13 (Απρίλιος 1901), 8-16.
- Χαρτ, Έρνστ, 1905, «Άρνόλδος Μπαϊκλιν», *Παναθήναια*, τόμ. ΙΑ', τχ. 125 (31.12.1905), 166-169.
- Χατζηβασιλείου, Ευάνθης, 2000, «Οι εξόριστες κυβερνήσεις», στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους. Σύγχρονος Ελληνισμός. Από το 1941 έως το τέλος του αιώνα*, τόμ. ΙΣΤ', Αθήνα, 72-86.
- Χατζηδάκη, Νανώ, 1995, *Ελληνική τέχνη. Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Αθήνα.
- Χατζηδάκης, Μανόλης, 1947, «Η έκθεσις ἀμερικανικῆς ζωγραφικῆς εἰς τὰς αἰθούσας τῆς ὑπηρεσίας πληροφοριῶν», ἐφημ. *Ἐλευθερία* (22.6.1947).
- Χατζηδάκης, Μανόλης, 1948, «Εἰς τὰς αἰθούσας τοῦ Ζαπτείου. Ἡ Πανελλήνιος Ἐκθεσις. Μία ὁμαδική καλλιτεχνική ἐκδήλωση», ἐφημ. *Ἐλευθερία* (7.11.1948), 3-4.
- Χατζηδάκης, Μανόλης, 1953, «Μεταξὺ στρατευμένης καὶ ἐλεύθερης τέχνης», ἐφημ. *Ἐλευθερία* (7.9.1953).
- Χατζηδάκης, Μανόλης, 1971α, «Ἡ Μεσοβυζαντινὴ Τέχνη», στο: *Ιστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Βυζαντινὸς πολιτισμὸς. Μεσοβυζαντινοὶ χρόνοι (642-1071)*, τόμ. Η', Αθήνα, 274-325.
- Χατζηδάκης, Μανόλης, 1971β, «Ἰστεροβυζαντινοὶ χρόνοι (1204-1453)», στο: *Ιστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Βυζαντινὸς Ἑλληνισμὸς. Μεσοβυζαντινοὶ χρόνοι (1071-1204) – Ἰστεροβυζαντινοὶ χρόνοι (1204-1453)*, τόμ. Θ', Αθήνα, 394-458.
- Χατζηδάκης, Μανόλης, 1977, «Πνευματικὸς βίος καὶ πολιτισμὸς. 1669-1821», στο: *Ιστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους. Ἑλληνισμὸς ὑπὸ ξένη κυριαρχία (περίοδος 1669-1821)*, τόμ. ΙΑ', Αθήνα, 224-273.
- Χατζηδάκης, Μανόλης, 1987, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, Αθήνα.
- Χατζηιωσήφ, Χρήστος, 1993α, *Ἡ γηραιὰ σελήνη – Ἡ βιομηχανία στὴν ἐλληνικὴ οἰκονομία, 1830-1940*, Αθήνα.
- Χατζηιωσήφ, Χρήστος, 1993β, «Ὅψεις τῆς ἐλληνικῆς οἰκονομίας στὴ διάρκεια τῆς Κατοχῆς», στο: *Επιστημονικὸ Συμπόσιο στὴ Μνήμη τοῦ Νίκου Σβορώνου* (Αθήνα – Σχολὴ Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδῶν Νεοελληνικοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Γενικῆς Παιδείας, 30-31 Μαρτίου 1990), Αθήνα, 140-164.

- Χατζηιωσήφ, Χρήστος, 2003, «Κοινοβούλιο και Δικτατορία», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ού} αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμ. Β' 2, Αθήνα, 37-124.
- Χατζηιωσήφ, Χρήστος, 2007α, «Η πορεία της Ευρώπης προς τον πόλεμο», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστράτης (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ού} αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή – Αντίσταση 1940-1945*, τόμ. Γ' 1, Αθήνα, 9-47.
- Χατζηιωσήφ, Χρήστος, 2007β, «Η ελληνική οικονομία πεδίο μάχης και αντίστασης», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστράτης (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ού} αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή – Αντίσταση 1940-1945*, τόμ. Γ' 2, Αθήνα, 181-217.
- Χατζηιωσήφ, Χρήστος, 2007γ, «Δεκέμβρης 1944, τέλος και αρχή», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστράτης (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ού} αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή – Αντίσταση 1940-1945*, τόμ. Γ' 2, Αθήνα, 363-391.
- Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Νικολής, 1932-1940, *Ανέκδοτο σημειωματάριο. 1932-1940*, Αθήνα [Μουσείο Μπενάκη, Αρχείο Πινακοθήκης Γκίκας].
- Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Νικολής, 1937, «Είδος εισαγωγής», *Τὸ 3^ο μάτι* 7-12 (1937), 170.
- Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Νικολής, 1938, «Περὶ ἑλληνικῆς τέχνης», *Τὸ Νέον Κράτος* 5 (Ἰανουάριος 1938), 127.
- Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Νικολής, 1981, «Γιὰ τὸν Ε. Π. Παπανοῦτσο», *Τετράδια Εὐθύνης* 13 (1981), 25.
- Χατζημιχάλη, Ἀγγελικὴ, 1955, «Ἡ ἑλληνικὴ Λαϊκὴ Τέχνη», *Νέα Ἐστία* 683 (1955), 471.
- Χατζημιχάλης, Χρ., 1950, «Χάρις εἰς τὴν κρατικὴν ἀβελτηρίαν. Ἡ “Κοιμωμένη” τοῦ Χαλεπᾶ τελικῶς θὰ πωληθῆ; Ἀφίχθησαν οἱ Ἀμερικανοὶ ἀγορασταὶ καὶ πρόκειται νὰ ὑπογραφοῦν προσύμφωνα», ἔφημ. *Προοδευτικὸς Φιλελεύθερος* (5.6.1950), 8.
- Χατζηνικολάου, Νίκος, 1982, *Ἐθνικὴ τέχνη καὶ πρωτοπορία*, Ἀθήνα.
- Χατζηνικολάου, Νίκος, 1987, «Μεταμορφώσεις τοῦ Γκρέκο ἀνάμεσα στὸ 1838 καὶ στὸ 1912», *Πολίτης* 85 (1987), 62-69.
- Χατζηνικολάου, Νίκος, 1994, *Νοήματα τῆς εικόνας. Μελέτες ἱστορίας καὶ θεωρίας τῆς τέχνης*, Ἡράκλειο / Ρέθυμνο.

- Χατζηπανταζής, Θεόδωρος, 1984, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα.
- Χατζηπέτρος, Παναγιώτης, 1935, «Έβδομη Γενική Συνέλευση τῆς Θεοδοφικῆς Ἑταιρίας ἐν Ἑλλάδι», *Θεοδοφικὸν Δελτίον* 7 (Ἀπρίλιος 1935), 4-5.
- Χατζιδάκης, Νικόλαος, 2004α, «Ἡ ἐορτασθεῖσα τῆ 18 Νοεμβρίου 1934 ἐν Παρνασσῶ 80^ῆ ἐπέτειος τοῦ γλύπτου Γιαννούλη Χαλεπᾶ καὶ τοῦ ποιητοῦ Ἄριστ. Προβελέγγιου», ἐφημ. *Ὁ Φάρος τῆς Τήνου* (Ἰούλιος – Αὐγουστος 2004), 2.
- Χατζιδάκης, Νικόλαος, 2004β, «Ἡ ἐορτασθεῖσα τῆ 18 Νοεμβρίου 1934 ἐν Παρνασσῶ 80^ῆ ἐπέτειος τοῦ γλύπτου Γιαννούλη Χαλεπᾶ καὶ τοῦ ποιητοῦ Ἄριστ. Προβελέγγιου», ἐφημ. *Ὁ Φάρος τῆς Τήνου* (Σεπτέμβριος – Ὀκτώβριος 2004), 2.
- Χατζόπουλος, Κώστας, 1909α, «Ἡ ψυχολογία τοῦ Συμβολισμοῦ», *Ὁ Νουμᾶς* 336 (22.3.1909).
- Χατζόπουλος, Κώστας, 1909β, «Ἡ ψυχολογία τοῦ Συμβολισμοῦ», *Ὁ Νουμᾶς* 337 (29.3.1909).
- Χατζόπουλος, Κώστας, 1910, «Μία ἀπόκριση», *Ὁ Νουμᾶς* (1910).
- Χατζόπουλος, Κώστας, 1996, *Κριτικά κείμενα*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Κ. Ανεμύδη-Αρζόγλου, Αθήνα.
- Χρήστου, Χρῦσανθος, 1970, *Θεωρία καὶ ἱστορία τῆς νεώτερης τέχνης*, Θεσσαλονίκη.
- Χρήστου, Χρῦσανθος, 1975, *Γ. Σπυρόπουλος*, τόμ. 2, Αθήνα.
- Χρήστου, Χρῦσανθος, 1981, *Ἡ ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ. 1832-1922*, Αθήνα.
- Χρήστου, Χρῦσανθος – Κουμβακάλη-Ἀναστασιάδη, Μυρτώ, 1982, *Νεοελληνικὴ γλυπτικὴ 1800-1940*, Αθήνα.
- Χρήστου, Χρῦσανθος, 1988, «Χαλεπᾶς Γιαννούλης», στο: Γεώργιος Α. Χριστόπουλος – Ἰωάννης Κ. Μπασιτιάς (ἐπιμέλεια), *Εκπαιδευτικὴ Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια. Παγκόσμιο Βιογραφικὸ Λεξικό*, τόμ. 9β, Αθήνα, 388-391.
- Χρήστου, Χρῦσανθος, 1992, «Οἱ δημιουργοὶ τοῦ Αἰγαίου καὶ ἡ προσφορά τους στις εἰκαστικὲς τέχνες», στο: Λαμπρινὴ Βαγενά-Παπαϊωάννου – Δώρα Κομινῆ-Διαλέτη (ἐπιμέλεια), *Το Αἰγαίο, ἐπίκεντρο ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ*, Αθήνα, 253.
- Χρήστου, Χρῦσανθος, 1993α, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς 1851-1938. Πενήντα πέντε χρόνια ἀπὸ το θάνατό του», στο: *Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν*, τόμ. 68, τχ. 2, Αθήνα, 199-224.
- Χρήστου, Χρῦσανθος, 1993β, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς (1851-1938)», *Νέα Ἐστία* 1582 (1.6.1993), 704-709.

- Χρήστου, Χρύσανθος, 1993γ, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς (1851-1938)», *Νέα Ἐστία* 1583 (15.6.1993), 791-795.
- Χρήστου, Χρύσανθος, 1993δ, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς (1851-1938)», *Νέα Ἐστία* 1584 (1.7.1993), 856-864.
- Χρήστου, Χρύσανθος, 1995, *Ελληνική τέχνη. Ζωγραφική 20^{οῦ} αἰώνα*, Αθήνα.
- Χρήστου, Χρύσανθος, 1997, στο: Χρύσανθος Χρήστου – Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα – Θάλεια Στεφανίδου (επιμέλεια), *Ιωάννης Αβραμίδης. Ένας κλασικός της σύγχρονης γλυπτικής* (Κατάλογος Ἐκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου), Αθήνα, 20, 45-46, 52.
- Χρήστου, Χρύσανθος, 1999, «Γιαννούλης Χαλεπᾶς 1851-1938. Πενήντα πέντε χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του», στο: Στρατῆς Γ. Φιλιππότης (ἐπιλογή καὶ ἐπιμέλεια κειμένων), *Χαλεπᾶς. Ὁ κοσμοκαλόγερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Πύργο τῆς Τήνου*, Αθήνα, 191-221.
- Χριστοδούλου, Γιώργος Α., 2011, *Ο γλύπτης και η Κοιμωμένη του*, Αθήνα.
- Χριστοφόγλου, Μάρθα, 1995, «Ο εκσυγχρονισμός της νεοελληνικής τέχνης και οι μεγάλες διαμάχες (1950-1980)», *Αρχαιολογία & Τέχνες* 57 (Δεκέμβριος 1995), 38-47.
- Χριστοφόγλου, Μάρθα, 2001², «Ο εκσυγχρονισμός της νεοελληνικής τέχνης και οι μεγάλες διαμάχες (1950-1980)», στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (επιστημονική επιμέλεια-εισαγωγικά κείμενα ενοτήτων), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα, 146-153.
- Χριστοφόγλου, Μάρθα, 2002, «Η ξεχασμένη φρουρά. Λόγια και εικόνες από τις καλλιτεχνικές στήλες της δεκαετίας του 1950», στο: Δημήτρης Παυλόπουλος (επιμέλεια), *Νεοελληνική τέχνη*, τόμ. ΝΑ', εφημ. *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες*, Αθήνα, 156-159.
- Χριστοφόγλου, Μάρθα, 2003α, «Εικαστικές τέχνες 1940-1949», στο: Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμέλεια έκδοσης), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1700-2000. Η εμπόλεμη Ελλάδα, 1940-1949. Αλβανικό έπος – Κατοχή – Εμφύλιος*, τόμ. 8^{ος}, Αθήνα, 321-330.
- Χριστοφόγλου, Μάρθα, 2003β, «Η μεταπολεμική τέχνη. 1949-1974», στο: Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμέλεια έκδοσης), *Νικητές και ηττημένοι, 1949-1974. Νέοι ελληνικοί προσανατολισμοί: ανασυγκρότηση και ανάπτυξη*, τόμ. 9^{ος}, Αθήνα, 275-290.

- Χριστοφόγλου, Μάρθα, 2003γ, «Οι εικαστικές τέχνες 1974-2000», στο: Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμέλεια έκδοσης), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1700-2000. Η Ελλάδα της ομαλότητας, 1974-2000. Δημοκρατικές κατακτήσεις. Οικονομική ανάπτυξη και κοινωνική σταθερότητα*, τόμ. 10^{ος}, Αθήνα, 277-294.
- Ψ.(αρούδας, Ίωάννης), 1902, «Η “Καλλιτεχνική Έκθεσις”», *Ο Διώνυσος* 2 (1902), 59.
- Ψυχάρης, Γιάννης, 1978², *Τò ταξίδι μου*, Αθήνα.
- Ψυχοπαίδης, Γιάννης, 2002, «Η σιωπή του Χαλεπά», *Η λέξη* 167 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2002), 29-33.
- Ψυχοπαίδης, Γιάννης, 2004α, «Η σιωπή του Χαλεπά», στο: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος (επιστημονική επιμέλεια), *Γιαννούλης Χαλεπάς. Τραγικότητα και μύθος*, Τήνος, 62-67.
- Ψυχοπαίδης, Γιάννης, 2004β, *Οδός Πειραιώς. Μικρά κείμενα για την τέχνη*, Αθήνα.

2. Ξενόγλωσση²

- Alexandrian, Sarane, 1997², *Surrealist Art*, translation from french Gordon Clough, London.
- Ancey, Georges, 1909, *Athènes couronnée de violette*, Paris.
- Antal, Frederic, 1948, *Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de Medici's Advent to Power: the XIV and Early XV Centuries*, London.
- Anonyme, 1935, *Le Temps* (1.6.1935).
- Anonymous, 1935, *Parisian Weekly* (31.5.1935).
- Arapoglou, Evita, 1996, “Halepas [Chalepas], Yannoulis”, in: Jane Turner (ed.), *Dictionary of Art*, vol. 14, London, 66.
- Arnheim, Rudolf, 1971, *Neurose und Genialität. Psychoanalytische Biographien*, Frankfurt.
- Arnheim, Rudolf, 1978, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des Schöpferischen Auges*, Berlin.
- Balakian, Anna, 1972², *Surrealism. The Road to the Absolute*, London.

² Για την πρωτότυπη έκδοση των μεταφρασμένων πηγών, οι οποίες εντάσσονται – σύμφωνα με τα πρότυπα της διεθνούς βιβλιογραφίας – στην παρούσα κατηγορία, βλ. την ενότητα 3. «Πρωτότυπες εκδόσεις μεταφρασμένων μελετών», 325-328.

- Baxandall, Michael, 1988², *Painting and Experience in the 15th Century Italy*, Oxford/New York.
- Bayer, Herbert – Gropius, Ise – Gropius, Walter (eds.), 1979, *Bauhaus 1919-1928*, New York.
- Benda, Julien, 1927, *La trahison des clercs*, Paris.
- Benjamin, Walter, 1972, *Gesammelte Schriften*, vol. III, Frankfurt.
- Berger, Arthur A., 1993, *Postmodern for a Postmodernist*, London.
- Bergson, Henri, 1907, *L' évolution créatrice*, Paris.
- Berenson, Bernard, 1950, *Aesthetics and History*, London.
- Bertrand, Louis, 1908, *La Grèce du soleil et des paysages*, Paris.
- Blunt, Anthony, 1939-1940, "El Greco's *Dream of Philip II*: An Allegory of the Holy League", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3 (1939-1940), 138-141.
- Bonnières, Robert de, 1879, *Lettres grecques de Madame Chénier. Prédéées d' une étude sur sa vie*, Paris.
- Bourdieu, Pierre, 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris.
- Brown, Adam D. – Coman, Alin – Hirst, William, 2009, "The Role of Narratorship and Expertise in Social Remembering", *Social Psychology* 40/3 (2009), 119-129.
- Browne, Alice, 1981, "Dreams and Picture – Writing: Some Examples of this Comparison from the Sixteenth to the Eighteenth Century", *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* 44 (1981), 90-100.
- Camo, Pierre, MCMXXVI, *Aristide Maillol*, Paris.
- Carillo-Gomez, Enrique, 1909, *La Grèce éternelle*, Paris.
- Carroll, Noel, 2000, "Art and the Domain of the Aesthetic", *British Journal of Aesthetics* 40/2 (April 2000), 196.
- Carrouges, Michel, 1950, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Paris.
- Cassou, Jean, 1984, *The Concise Encyclopedia of Symbolism*, translation from french Saunders Susie, Hertfordshire.
- Castelnovo, Enrico, 1976a, "L' Histoire Sociale de l' Art – un bilan provisoire", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 6 (Décembre 1976), 63-75.
- Castelnovo, Enrico, 1976b, "Per una storia sociale dell' arte", *Paragone* 313 (Marzo 1976), 3-30.

- Castelnovo, Enrico, 1977, “Per una storia sociale dell’ arte”, *Paragone* 323 (Febbraio 1977), 3-34.
- Cavaros, Constantine, 1957, *Byzantine Sacred Art-Selected Writings of the Contemporary Greek Icon Painter Fotis Kontoglous on the Sacred Arts According to the Tradition of Eastern Orthodox Christianity, Compiled, Translated from the Greek, and Edited with Preface, Introduction, Notes and Illustrations*, New York.
- Charalampidis, Alkis, 1992, “Chalepas Giannoulis”, in: Karl S. Saur (ed.), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 18, München/Leipzig, 86-87.
- Chavance, 1927, *La Liberté* (27.4.1927).
- Chenieux-Gendron, Jacqueline, 1984, *Le Surréalisme*, Paris.
- Clark, Timothy J., 1973, *Image of the People – Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London.
- Cohoone, Lawrence E., 1997, *From Modernism to Postmodernism. An Anthology*, London.
- Coman, Alin – Brown, Adam D. – Koppel, Jonathan – Hirst, William, 2009, “Collective Memory from a Psychological Perspective”, *International Journal of Politics, Culture, and Society* 22 (2009), 125-141.
- Courtlion, Pierre, 1961, *Le Romantisme*, Genève.
- Cuc, Alexander – Ozuru, Yasuhiro – Manier, David – Hirst, William, 2006, “On the formation of collective memories: The role of a dominant narrator”, *Memory & Cognition* 34/4 (2006), 752-762.
- Danos, Antonis, 2002, “The Culmination of Aesthetic and Artistic Discourse in the Nineteenth Century Greece: Periklis Yannopoulos and Nikolaos Gyzis”, *Journal of Modern Greek Studies* 20/1 (May 2002), 77-112.
- Danos, Antonis, 2014, “Twentieth-Century Greek Cypriot Art: An ‘Other’ Modernism on the Periphery”, *Journal of Modern Greek Studies* 32/2 (October 2014), 217-252.
- Delevoy, Robert L., 1982², *Symbolists and Symbolism*, Genève/New York.
- Denis, Maurice, 1925, *A. Maillol*, Paris.
- Dewey, John, 1980², *Art as Experience*, New York.
- Dickie, George, 1969, “Defining Art”, *American Philosophical Quarterly* 6/3 (July 1969), 253-256.
- Dittmann, Lorenz, 1967, *Stil, Symbol, Struktur*, München.

- Dodds, Eric, 1951, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley.
- Duplessis, Yvonne, 1983, *Le Surréalisme*, Paris.
- Ehrenzweig, Anton, 1953, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, New York.
- Eleutheropoulos, Avrotelis, 1905, *Das Schöne*, Zürich.
- Fernie, Eric, 1996, *Art History and its Methods. A Critical Anthology*, London.
- Ferrari, Oreste, 1967, "Symbolism and Allegory", in: Bernard Samuel Myers (ed.), *Encyclopedia of World Art*, vol. XIII, New York, 792-840.
- Focillon, Henri, 1927, *La peinture au XIXe Siècle. La retour à l' antique. Le Romantisme*, Paris.
- Focillon, Henri, 1928, *Le peinture aux XIXe et XXe siècles. Du Réalisme à nos jours*, Paris.
- Focillon, Henri, 1934, *La vie des formes*, Paris.
- Foster, Hall (ed.), 1993⁴, *Postmodern Culture*, London.
- Francastel, Pierre, 1965, *La réalité figurative, éléments structurels de sociologie de l' art*, Paris.
- France, Anatole, 1925, *La vie littéraire*, vol. II, Paris.
- Freud, Sigmund, 1922, «Das Medusenhaupt», *GW XVII* (1922), 47-48.
- Freud, Sigmund, 1976, «Les aberrations sexuels», in: Freud, Sigmund, *Trois essays sur la théorie de la sexualité*, traduction d' allemand Blanche Reverchon-Jouve, Paris, 26.
- Gabory, Georges, 1926, *Galanis*, Paris.
- Gadamer, Hans-Georg, 1988², *Truth and Method*, translation from german Joel Weinsheimer and Donald G. Marsall, New York.
- Gaonkar, Dilip Parameshwar, 1999, "On Alternative Modernities", *Public Culture* 11/1 (1999), 1-18.
- Garrigues, John et al. (eds.), 1951, *The Theosophical Movement 1875-1950*, Los Angeles, California.
- Gay, Peter, 1977², *The Enlightenment. An Interpretation, or Rise of Modern Paganism*, New York.
- Gebo, Johan F., 1973, "Psychoanalyse und Bildende Kunst, eine Sammelrezension", *Psyche* 27 (1973), 669-695.
- Geffroy, Gustave, 1901, "L' exposition centennale de la sculpture française. Rodin", *La Vie Artistique* [7ème série] (1901), 242-274.

- Gellner, Ernest, 1983, *Nations and Nationalism*, Oxford.
- Giacimatos, Andreas – Godoli, Ezio (eds.), 1985, *L'architettura della scuole e il razionalismo in Grecia*, Firenze.
- Gibson, Michael, 1999, *Symbolism*, Köln.
- Giedion, Sigfried, 1941, *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Massachusetts.
- Gillet, Louis, 1927, *Le Gaulois* (26.4.1927).
- Gombrich, Ernst H., 1963, *Meditations on a Hobby-horse and other Essays on the Theory of Art*, London.
- Gombrich, Ernst H., 1984, “Verbal Wit as a Paradigm of Art”, in: Ernst H. Gombrich, *Tributes. Interpreters of our Cultural Tradition*, London, 30-44.
- Gombrich, Ernst H., 2002, *The Preference for Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, New York.
- Gorilla, Filadelf, 1893, *L'homme singe dégénéré. Notes et impressions d'un singe à travers le monde ancien et moderne*, Paris.
- Goulaki-Voutyra, Alexandra, 2005, *Giannoulis Chalepas in the Cultural Foundation of Tinos*, Athens.
- Greenfeld, Liam, 1992, *Nationalism. Five Roads to Modernity*, Cambridge.
- Gumbrecht, Hans Ulrich – Pfeiffer, Karl Ludwig (eds.), 1986, *Stil. Geschichten und Funktionen eines Kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt.
- Guyau, Jean Marie, 1884, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris.
- Guys, Pierre Augustin, 1776, *Voyage littéraire de la Grèce, ou lettres sur les Grecs anciens et modernes, avec un parallèle de leur moeurs*, Paris.
- Habermas, Jürgen, 1970, *Zur Logic der Sozialwissenschaften*, Frankfurt.
- Hadjimihali, Aggeliki, 1931, “L'art populaire grec”, in: *Travaux artistique et scientifique du 1er Congrès International des arts populaires* (Prague, 1928), vol. 1, Paris.
- Hadjinikolaou, Nicos, 1978a, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris.
- Hadjinikolaou, Nicos, 1978b, “Art History and the History of the Appreciation of Works of Art”, *Proceedings of the Caucus for Marxism and Art* (January 1978), 11.
- Hager, Werner – Knopp, Norbert (eds.), 1977, *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, München.
- Haskell, Francis, 1962, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, New York.

- Haskell, Francis, 1993, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven/London.
- Heine, Heinrich, 1826, *Die Nordsee*, vol. 2, München.
- Hirst, William – Manier, David, 2008, “Towards a psychology of collective memory”, *Memory* 16/3 (2008), 183-200.
- Hodin, Josef P., 1967, “Surrealism”, in: Bernard Samuel Myers (ed.), *Encyclopedia of World Art*, vol. XIII, New York, 715-737.
- Hofstatter, Hans, 2000, “Symbolism in Germany”, in: Ingrid Ehrhardt – Simon Reynolds (eds.), *Kingdom of the Soul, Symbolist Art in Germany 1879-1920*, München/London/New York.
- Holub, Robert C., 1998, “Reception Aesthetics”, in: Bernard Samuel Myers (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 4, Oxford/New York, 110-113.
- Hugault, Henri, 1948, *Bourdelle*, Paris.
- Iser, Wolfgang, 1976, *Der Akt des Lesens: Theorie Ästhetischer Wirkung*, München.
- Iser, Wolfgang, 1980, “Interaction between Text and Reader”, in: Susan R. Suleiman – Igne Crosman (eds.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, 107.
- Jaspers, Karl, 1993, *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg-Hölderlin*, traduction d’allemand Hélène Naef, préface Maurice Blanchot, Paris.
- Jauss, Hans Robert, 1970², “Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft”, in: Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt.
- Jauss, Hans Robert, 1979, “Rezeptionsästhetik und Literarische Kommunikation”, in: Hans Robert Jauss, *Auf den Weg gebracht – Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz*, Constantia.
- Jauss, Hans Robert, 1982, *Toward an Aesthetic of Reception*, vol. 2, translation from German Timothy Bahti, introduction Paul de Man, Sussex.
- Jauss, H. R., 1987, *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre Unerkannte Vorgeschichte*, Constantia.
- Jencks, Charles, 1989, *What is Postmodern Culture?*, London.
- Kaemmerlin, Ekkehard, 1979, *Bildende Kunst als Zeichensystem*, Köln.
- Kahn, Gustave, 1919, “Exposition d’oeuvres de quelque artistes Hellènes”, *L’Heure* (8.9.1919).

- Kemerli, Sandor, 1931, *Visage de Bourdelle*, Paris.
- Kohn, Hans, 1965, *Nationalism. Its Meaning and History*, Princeton.
- Kohn, Hans, 1967², *The Idea of Nationalism. A Study in its Origins and Background*, New York.
- Kris, Ernst, 1977, *Die Ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Frankfurt.
- Kubin, Alfred, 1909, *Die Andere Seite*, Leipzig/München.
- Kubin, Alfred, 1939, *Vom Schreibtisch eines Zeichners*, Berlin.
- Kubler, George, 1962, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Digne*, Frankfurt.
- Kuhns, Richard, 1986, *Psychoanalytische Theorie der Kunst*, Frankfurt.
- Lacan, Jacques, 1966, “La stade du miroir comme formateur de la fonction du je”, in: Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, 89-97.
- Lampraki-Plaka, Marina, 1985, *Bourdelle et la Grèce. Les sources antiques de l'oeuvre de Bourdelle*, Athens.
- Le Bris, Michel, 2002², *Le défi romantique*, Paris.
- Le Corbusier, 1936, “Theophilos”, *Le Voyage en Grèce* (Printemps 1936).
- Leger, Charles, 1930, *Antoine Bourdelle*, Paris.
- Le Roy, Julien-David, 1758, *Ruines de plus beaux monuments de la Grèce*, Paris/Lyon/Amsterdam.
- Leuner, Barbara, 1976, *Psychanalyse und Kunst*, Köln.
- Levesque, Robert, 1947, *Domaine grec*, Genève/Paris.
- Lukács, Georg, 1970, *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über Marxistische Dialektik*, Berlin.
- Lusie Smith, Edward, 1972, *Symbolist Art*, London.
- Lyon, David, 1999², *Postmodernity*, London.
- Manolikakis, John G., 1966, *The Sculpture of Modern Athens 1800-1966*, Athens.
- Marx, Claude Roger, 1922, *Charles Despiau*, Paris.
- Mauclair, Camille, 1904, *L' Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maitres*, Paris.
- Mauclair, Camille, 1906, *Trois crises de l'art actuel*, Paris.
- Mauclair, Camille, 1919, *L' art indépendant française sous la Troisième République*, Paris.
- Mauclair, Camille, 1921, *Les états de la peinture française de 1850 à 1920*, Paris.

- Mauclair, Camille, 1928a, “L’ éresipèle de la peinture européenne”, *Le Figaro* (11.5.1928).
- Mauclair, Camille, 1928b, “Ubu, peintre et roi”, *Le Figaro* (24.5.1928).
- Mauclair, Camille, 1928c, “Les mercantis du temple”, *Le Figaro* (28.6.1928).
- Mauclair, Camille, 1929, *La farse de l’ art vivant*, Paris.
- Mauclair, Camille, 1930, *Un siècle de peinture française 1820-1920*, Paris.
- Mauclair, Camille, 1933, *L’ architecture va-t-elle mourir? La crise du “panbetonisme integral”*, Paris.
- Maurras, Charles (ed.), 1928, *Un debat sur le Romantisme*, Paris.
- McGuinness, Patrick (ed.), 2000, *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle. French and European Perspectives*, Exeter.
- Meiss, Millard, 1946, “Italian Primitives at Konopiste”, *Art Bulletin XXVIII* (1946), 1-16.
- Miller, Daniel, 1996, “Primitive Art and the Necessity of Primitivism to Art”, in: Susan Hiller (ed.), *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*, London/New York, 50-71.
- Millieux, Roger, 1946, *Á l’ école du peuple Grec (1940-1944)*, Vichy.
- Möbius, Friedrich, 1984, *Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriß*, Dresden.
- Mourellou, Katerina, 1972, *Die Griechische Bildhauerei des 19. Jhs. (1830-1900)*, Inaugural Dissertation, L. M. Universität, München.
- Müller, Wolfgang G., 1981, *Topic des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt.
- Müller-Thalheim, Wolfgang K., 1970, *Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins*, München.
- Neil, Alex, 1999, “Appreciation and Feeling (Review Article)”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57/1 (Winter 1999), 68.
- Néret, Gilles, 1994, *Rodin. Sculptures et desins*, Paris.
- Nordau, Max, 1893, *Entartung*, vol. 1-2, Berlin.
- Novotny, Fritz, 1971, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, New Haven/London.
- Panofsky, Erwin, 1915, “Das Problem des Stil in der Bildenden Kunst”, *Zeitschrift f. Asth. U. allg. Kunstwiss* 10 (1915).
- Panofsky, Erwin, 1924, *Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der Älteren Kunsttheorie*, Leipzig/Berlin.

- Panofsky, Erwin, 1927, “Die Perspektive als Symbolische Form”, in: Fritz Sackl (ed.), *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Leipzig/Berlin, 258-330.
- Panofsky, Erwin, 1939, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, London.
- Papastamos, Dimitris, 1983, “Yannoulis Halepas: his Preoccupations and Achievements (1851-1938)”, *Zygos Annual*, vol. II (1983), 28-35.
- Perahim Vanci, Marina, 1994, “Ancetres necessaries et ‘Doyaners’ sans frontières. Internationalisation du modele primitif”, in: *Un art sans frontières / L’ internationalisation des arts en Europe, 1900-1950. Colloque International* (Paris – Centre Malher, 23-24 Octobre 1992), Paris, 47-63.
- Perpinioti-Agazir, Katherina, 2002, *Le Groupe Tekhni*, thèse de doctorat, Université Paris I – Sorbonne, Paris.
- Petit, Karl, 1968, *Le livre d’ or ou du Romantisme. Anthologie thématique du Romantisme europeen*, Verviers.
- Petts, Jeffrey, 2000, “Aesthetic Experience and the Revelation of Value”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58/1 (Winter 2000), 61-71.
- Peyre, Henri, 1971, *Qu’est-ce que le Romantisme?*, Paris.
- Pigeaud, Jackie, 2002, “La naissance de la critique d’art”, in: *L’ invention de la critique d’art. Actes du Colloque International* (Renns – Université de Rennes 2, 24-25 Juin 1999), Renns, 61-80.
- Podro, Michael, 1982, *The Critical Historians of Art*, New Haven/London.
- Praz, Mario, 1970², *The Romantic Agony*, translation from italian Frank Kermode, London.
- Prevelakis, Pantelis, 1938, “The Art of Modern Greece”, *The Studio* CXV/541 (April 1938), 175-194.
- Raynal, Maurice, 1936, “Theophilos peintre paysan Grec (extrait)”, *Arts et Métiers Graphiques* 4/52 (April 1936).
- Read, Herbert, 1937, *Art and Society*, London.
- Reed, John Robert, 1985, *Decadent Style*, Athens, Ohio.
- Restany, Pierre (ed.), 1964, *3 propositions pour une sculpture grecque*, Venise.
- Rewald, John, 1939, *Maillol*, Paris.
- Richard, André, 1980⁴, *La critique d’ art*, Paris.
- Richardson, Jonathan, 1725, *An Essay on the Theory of Painting*, London.
- Rodin, Auguste, 1946, *L’ Art – Entretiens réunis par Paul Gsell*, Lausanne.

- Rosebury, Brian, 2000, “The Historical Contingency of Aesthetic Experience”, *British Journal of Aesthetics* 40/1 (January 2000), 76-77.
- Rosenblum, Robert, 1984, *Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculpture*, London.
- Roussel, Louis, *Karagheuz ou un theatre d' ombres à Athènes*, Athènes, 1921.
- Ruskin, John, 1851-1853, *The Stone on Venice*, London.
- Rycroft, Charles, no date, *Psychoanalysis Observed*, Harmondsworth.
- Salmon, André, 1926, «Tompros», *L' Art D' Aujourd' Hui* 11 (Automne 1926), 37.
- Sauerländer, Willibald, 1983, “From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion”, *Art History* 6/3 (September 1983), 253-270.
- Saurès, André, 1931, *Exposition Bourdelle* (Catalogue du Musée de l' Orangerie, Paris, 14 Février – 6 Avril 1931), Paris.
- Saxl, Fritz, 1936-1940, “The Battle Scene without a Hero: Aniello Falcone and his Patron”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3 (1939-1940), 70-87.
- Seidl, Wolf, 1965, *Bayern in Griechenland: die Geschichte eines Abenteuers*, München.
- Sedlmayr, Hans, 1925, “Gestaltetes Sehen”, *Belvedere* 8 (1925), 65.
- Sedlmayr, Hans, 1958, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg.
- Shapiro, Meyer, 1940, “Courbet and Popular Imagery”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4 (1940), 164-191.
- Shapiro, Meyer, 1944, “The Religious Meaning of the Ruthwell Cross”, *Art Bulletin* XXVI (1944), 232-245.
- Shapiro, Meyer, 1964, *The Parma Idefonsus: A Romanesque Illuminated Manuscript from Cluny, and Related Works*, New York.
- Sim, Stuart, 2005², *The Routledge Companion to Postmodernism*, London.
- Solier, René de, 1964, *L' histoire du buste au XXe siècle autour de Bourdelle et depuis ses élèves*, Paris.
- Spear, Richard, 1971, *Caravaggio and his Followers*, Cleveland.
- Spector, Jack, 1988, “The state of Psychoanalytic Research in Art History”, *Art Bulletin* LXX (1988), 49-76.
- Spiteris, Tony, 1964, “Les arts plastiques dans la Grèce moderne”, *Civiltà delle Maccine* 4 (Juillet – Août 1964).
- Spiteris, Tony, 1977, *Les arts plastiques dans la Grèce moderne*, Athènes.

- Stademann, Ferdinand, 1977², *Das Panorama von Athen*, Mainz.
- Stokes, Adrian, 1963, *Painting and the Inner World*, London.
- Stuart, James – Revett, Nicholas, 1762, *The Antiquities of Athens*, vol. A, London.
- Vauxcelles, Louis, 1919, “Artistes Hellènes”, *L’Excelsior* (8.9.1919).
- Waldermar, George, 1947, *Despiau vivant. L’homme et l’oeuvre*, Paris.
- Waldermar, George, 1958, *Despiau*, London.
- Wells, Harry K., 1950, “Les tendances de la philosophie contemporaine en Amérique”, *La Pensée* 3 (Mai – Juin 1950), 44-56.
- Winckelmann, Johann Joachim, 1755, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden.
- Winckelmann, Johann Joachim, 1764, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden.
- Wölfflin, Heinrich, 1912, “Das Problem des Stil in der Bildenden Kunst”, Sitz. Ber. D. Königl. preuss. Akad. D. wiss. XXXI.
- Wölfflin, Heinrich, 1915, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst*, München.
- Wölfflin, Heinrich, 1946, *Das Erklären von Kunstwerken*, Basel, 1946.
- Young, Joan – Davidson, Susan, 1979, “Chronology”, in: Robert Rauschenberg – Ruth Fine – Trisha Brown (eds.), *Robert Rauschenberg. A Retrospective*, New York, 559.
- Zervos, Christian, 1934, *L’art en Grèce des temps préhistoriques au débout du 18e siècle*, Paris.
- Zervos, Christian, 1956, *L’art de la Crète neolithique et minoenne*, Paris.
- Zervos, Christian, 1957, *L’art des Cyclades*, Paris.

3. Πρωτότυπες εκδόσεις μεταφρασμένων μελετών³

- Adorno, Theodor W., 1970, *Ästhetische Theories*, Frankfurt.
- Alexandrian, Sarane, 1969, *L’art surréaliste*, Paris.

³ Στην παρούσα ενότητα δίδονται τα ακριβή – κατά τη διεθνή βιβλιογραφία – στοιχεία των πρωτοτύπων εκδόσεων των πηγών, οι μεταφράσεις των οποίων έχουν ενταχθεί στην ελληνόγλωσση και ξενόγλωσση βιβλιογραφία της εργασίας. Από την εν λόγω κατηγοριοποίηση έχουν εξαιρεθεί οι μελέτες των συγγραφέων εκείνων, οι οποίες είναι προϊόν συλλογής κειμένων από διάφορα αποσπάσματα βιβλίων και άρθρων τους διάσπαρτα στον χρόνο.

- Antal, Frederic, 1966, *Classicism and Romanticism with other Studies in Art History*, London.
- Apollinaire, Guillaume, 1913, *Les peintres Cubistes*, Paris.
- Argan, Julio Carlo, 1970, *Arte Moderna*, Firenze.
- Arnheim, Rudolf, 1974, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley.
- Audoin Philippe, 1973, *Les Surrealists*, Paris.
- Beardsley, Monroe C., 1966, *Aesthetics from classical Greece to the present*, New York.
- Bell, Michael, 1972, *Primitivism*, Manchester.
- Belting, Hans et al. (eds.), 1985, *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Berlin.
- Berlin, Isaiah, 1999, *The Roots of Romanticism*, Washington D.C.
- Bernstein, Serge – Milza, Pierre, 1992, *Histoire de l' Europe. Déchirures et reconstruction de l' Europe. 1919 à nos jours*, vol. 3, Paris.
- Bigsby, C.W.E., 1972, *Dada and Surrealism*, Nondon.
- Blayney Brown, D., 2001, *Romanticism*, London.
- Blue, Amy V., 1999, *Culture, Nevra, and Institution. The Making of Greek Professional Ethnopsychiatry*, London.
- Bourdieu, Pierre, 1982, *Langue et pouvoir symbolique*, Paris.
- Calvo-Platero, Danièle, 1978, *L' espace sculptural chez Yannoulis Halepas*, thèse de doctorat, Université Paris X – Nanterre, Paris.
- Cassou, Jean, 1979, *Encyclopédie du Symbolisme*, Paris.
- Chadwick, Charles, 1971, *Symbolism*, London.
- Clogg, Richard, 1992, *A Concise History of Greece*, London.
- Close, David H., 1992, *Greece since 1945*, London.
- Cox, Neil, 2000, *Cubism*, New York.
- Eagleton, Terry, 1983, *Litterary Theory: An Introduction*, Minneapolis.
- Eleutheropoulos, Avrotelis, 1905, *Das Schöne*, Zürich.
- Esarpit, Robert, indatable, *Sociologie de la littérature*, Paris.
- Fallmerayer, Jacop Philipp, 1830-1836, *Geschichte der Halbinsel Morea Während des Mittelalters*, vol. 1-2, Stuttgart.
- Fallmerayer, Jacop Philipp, 1835, *Welchen Einfluß hatte die Besetzung Griechenlands durch die Slawen auf das Schicksal der Stadt Athen und der Landschaft Attika? Oder Nähere Begründung der im Ersten Bande der Geschichte*

der Halbinsel Morea Während des Mittelalters Aufgestellten Lehre über die Entstehung der Heutigen Griechen, Stuttgart.

- Focillon, Henri, 1934, *La vie des forms*, Paris.
- Forgacs, Eva, 1991, *Bauhaus*, Budapest.
- Foucault, Michel, 1964, *Histoire de la folie à l' âge classique*, Paris.
- Freud, Sigmund, 1909, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Wien.
- Fuller, Peter, 1980, *Art and Psychoanalysis*, London.
- Furness, Richard S., 1973, *Expressionism*, London.
- Furst, Liliqn R., 1969, *Romanticism*, London.
- Gadamer, Hans-Georg, 1960, *Wahrheit und Methode*, Tübingen.
- Goff Jacques Le Goff – Pierre Nora (eds.), 1975, *Faire de l' histoire*, vol. 1, Paris.
- Gombrich, Ernst H., 1960, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London.
- Grant, Damian, 1970, *Realism*, London.
- Hauser, Arnold, 1951, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, vol. 1-2-3-4, München.
- Heine, Heinrich, 1836, *Die Romantische Schule*, Hamburg.
- Hobsbawm, Eric, 1990, *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth and Reality*, Cambridge.
- Irwin, David, 1997, *Neoclassicism*, New York.
- Jameson, Frederic, 1990, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham.
- Jaspers, Karl, 1922, *Strindberg und Van Gogh, Swedenborg – Hölderlin*, Berlin.
- Kandinsky, Vassily, 1910, *Über das Geistige in der Kunst*, München.
- Kosik, Karel, 1963, *Dialektika konkrétního*, Praha.
- Lippard, Lucy – Alloway, Lawrence – Callas, Nicolas – Marmer, Nancy (eds.), 1970, *Pop Art*, London.
- Lowden, John, 1997, *Early Christian & Byzantine Art*, London.
- Lyotard, Jean-François, 1979, *La condition postmoderne*, Paris.
- Micheli, Mario de, 1967, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Habana.
- Nadeau, Maurice, 1945, *Histoire du Surréalisme*, Paris.
- Nietzsche, Friedrich, 1872, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig.

- Nietzsche, Friedrich, 1872, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig.
- Nordau, Max, 1893, *Entartung*, vol. 1-2, Berlin.
- Praz, Mario, 1933, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura*, Firenze.
- Read, Herbert, 1933, *Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, London.
- Read, Herbert, 1959, *A Concise History of Modern Painting*, New York.
- Read, Herbert, 1959, *A Concise History of Modern Sculpture*, New York.
- Read, Herbert et al. (eds.), 1966, *Dictionary of Art and Artists*, London.
- Rubin, James, 1999, *Impressionism*, London.
- Secretan, Dominique, 1973, *Classicism*, London.
- Seidl, Wolf, 1965, *Bayern in Griechenland: die Geschichte eines Abenteuers*, München.
- Smith, Anthony, 1991, *National Identity and the Idea of European Union*, Harmondsworth.
- Stangos, Nikos (ed.), 1994, *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*, London.
- Stoneman, Richard, 1987, *Land of Lost Gods: The Search for Classical Greece*, London.
- Sund, Judy, 2002, *Van Gogh*, London.
- Taine, Hippolyte, 1865-1882, *Philosophie de l'art*, vol.1-2, Paris.
- Vinchon, Jean, 1930 (?), *L'art et la folie*, Paris.
- Waldberg, Patrick, 1965, *Surrealism*, Köln.
- Wölfflin, Heinrich, 1915, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München.

4. Ιστότοποι

- «Άγνωστη Ελλάδα – Στα Μαστιχοχώρια της Τήνου», ανακτήθηκε από το <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=47930&autostart=0> [ημ. πρόσβ. 12/11/2015].
- «A.I.C.A. International», ανακτήθηκε από το <http://www.aica-int.org/> [ημ. πρόσβ. 16/6/2014].

- «A.I.C.A. Hellas», ανακτήθηκε από το <http://www.aica-hellas.org/en> [ημ. πρόσβ. 16/6/2014].
- Ανώνυμος, χ.χ., «Γιαννούλης Χαλεπάς», αναρτήθηκε στο https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B7%CF%82_%CE%A7%CE%B1%CE%BB%CE%B5%CF%80%CE%AC%CF%82 [ημ. πρόσβ. 10/12/2015].
- Ανώνυμος, 2009, «Γιαννούλης Χαλεπάς: Ένας μεγάλος γλύπτης μια τραγική προσωπικότητα», αναρτήθηκε στο <https://ellas2.wordpress.com/2009/09/21/%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B7%CF%82-%CF%87%CE%B1%CE%BB%CE%B5%CF%80%CE%AC%CF%82-%CE%AD%CE%BD%CE%B1%CF%82-%CE%BC%CE%B5%CE%B3%CE%AC%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CE%B3%CE%BB%CF%8D%CF%80/> [ημ. πρόσβ. 10/12/2015].
- «Γιαννούλης Χαλεπάς / Giannoulis Chalepas», ανακτήθηκε από το <https://www.facebook.com/GiannoulesChalepasGiannoulisChalepas/?fref=ts> [ημ. πρόσβ. 10/12/2015].
- «Γιαννούλης Χαλεπάς», ανακτήθηκε από το <https://www.facebook.com/pages/%CE%93%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B7%CF%82-%CE%A7%CE%B1%CE%BB%CE%B5%CF%80%CE%AC%CF%82/901214989901806?fref=ts> [ημ. πρόσβ. 10/12/2015].
- «Γιαννούλης Χαλεπάς», ανακτήθηκε από το <http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=686> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].
- «Γιαννούλης Χαλεπάς. Η Κοιμωμένη μου», ανακτήθηκε από το <http://theatroteserisepoxes.gr/%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B7%CF%82-%CF%87%CE%B1%CE%BB%CE%B5%CF%80%CE%AC%CF%82-%CE%B7-%CE%BA%CE%BF%CE%B9%CE%BC%CF%89%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B7-%CE%BC%CE%BF%CF%85/> [ημ. πρόσβ. 10/12/2015].
- «Γιαννούλης Χαλεπάς. “Ιδέ ο άνθρωπος” του τεχνοκριτικού Χρήστου Ν. Θεοφίλη», ανακτήθηκε από το <https://www.facebook.com/christos.theofilis.1/?fref=ts> [ημ. πρόσβ. 10/12/2015].

- «Εγώ ο Γιαννούλης», ανακτήθηκε από το <https://www.youtube.com/watch?v=6OZK4IRXmuU> [ημ. πρόσβ. 8/12/2015].
- «Εδώ γεννήθηκε η Ευρώπη – Γιαννούλης Χαλεπάς», ανακτήθηκε από το <https://www.youtube.com/watch?v=Gnaa66CYs6w> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].
- «Επίσκεψη στο Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών», ανακτήθηκε από το <https://www.youtube.com/watch?v=Ac5VZoRMxjI> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].
- «Exposition Universelle de 1878, 1^{re} exposition des nouvelles technologies», ανακτήθηκε από το <http://www.expositions-universelles.fr/1878-exposition-universelle-paris.html> [ημ. πρόσβ. 10/9/2017].
- Gaiti, Penelope, 2013, «Γιαννούλης Χαλεπάς», ανακτήθηκε από το <https://www.youtube.com/watch?v=tqFq2ZqQo1g> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].
- «Greece at Venice. Ελληνικές συμμετοχές 1934-2015», ανακτήθηκε από το http://greeceatvenice.culture.gr/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=42&Itemid=14&lang=el&limitstart=21 [ημ. πρόσβ. 28/1/2017].
- «Hypnos Project», ανακτήθηκε από το <http://www.sgt.gr/gre/SPG1527> [ημ. πρόσβ. 18/4/2016].
- «Η εποχή των εικόνων. Η έκθεση: Γιαννούλη Χαλεπά», ανακτήθηκε από το <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=0000025688&tsiz=0&autostart=0> [ημ. πρόσβ. 10/12/2015].
- Κάλφας, Ευθύμης, 2017, «7 διάσημοι εικαστικοί που έπασχαν από ψυχικές διαταραχές (ανάμεσά τους κι ένας Έλληνας)», αναρτήθηκε στο <http://mikropragmata.lifo.gr/listes/7-diasimoi-eikastikoi-pou-epaschan-apo-psychikes-diataraches-anamesa-tous-ki-enas-ellinas/> [ημ. πρόσβ. 23/12/2017].
- Κατσαράκης, Βασίλης, 2013, «Η κοιμωμένη του Γιαννούλη Χαλεπά», αναρτήθηκε στο <https://artic.gr/i-koimomeni-tou-giannouli-chalepa/4902/> [ημ. πρόσβ. 6/7/2016].
- Κουσελά, Χρύσα – Στειακάκης, Χρυσοβαλάντης, 2016, «Περί Χαλεπά ο λόγος», Ραδιοφωνική συζήτηση στην ΕΡΤopen για τον Γιαννούλη Χαλεπά, τη ζωή και το έργο του, αναρτήθηκε στο <http://www.ertopen.com/news/ellada/item/39771-peri-chalepa-o-logos/?=2> [ημ. πρόσβ. 1/7/2016].
- Κριαρή, Αικατερίνη, 2011, «Ο Γιαννούλης Χαλεπάς της Τήνου – Ο καλλιτέχνης», ανακτήθηκε από το <https://www.youtube.com/watch?v=DEFrBa-hIDU> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].

- Ματθιόπουλος, Ευγένιος Δ., 2012, «Η πρόσληψη της σύγχρονης τέχνης στο πεδίο της κριτικής της τέχνης στην Αθήνα του Μεσοπολέμου», στο: *Παρίσι – Αθήνα. Το διπλό ταξίδι 1919-1939*, Αθήνα, 19-01-2012 έως 20-01-2012, αναρτήθηκε στο <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=335> [ημ. πρόσβ. 22/10/2012].
- Μουρατίδης, Νίκος, 2016, «Μια τραγική μοίρα τον σημάδεψε», αναρτήθηκε στο <http://www.nikosonline.gr/?p=33276> [ημ. πρόσβ. 16/9/2016].
- «New York World’s Fair Newsreel “World of Tomorrow”», ανακτήθηκε από το <https://www.youtube.com/watch?v=HcfigvzwaDHc> [ημ. πρόσβ. 27/3/2016].
- Ντούρου, Έμυ, 2016, «Σμιλεύοντας τον έρωτα και το θάνατο», αναρτήθηκε στο <http://www.artinews.gr/%CF%82%CE%BC%CE%B9%CE%BB%CE%B5%CF%8D%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%AD%CF%81%CF%89%CF%84%CE%B1-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AC%CE%BD%CE%B1%CF%84%CE%BF.html> [ημ. πρόσβ. 17/9/2016].
- Πάνας, Φαίδων, 2013α, «Γιαννούλης Χαλεπάς Γλύπτης», ανακτήθηκε από το <https://www.youtube.com/watch?v=DyZan44z9S0> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].
- Πάνας, Φαίδων, 2013β, «Γιαννούλης Χαλεπάς Γλύπτης», ανακτήθηκε από το <https://www.youtube.com/watch?v=w-7h7Whnco0> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].
- Πάνας, Φαίδων, 2013γ, «Τήνιοι γλύπτες», ανακτήθηκε από το <https://www.youtube.com/watch?v=gJVRlZvzU04> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].
- Πάνας, Φαίδων, 2013δ, «Χαλεπάς Ιωάννης Γλύπτης», ανακτήθηκε από το <https://www.youtube.com/watch?v=fHTrbR4OSVE> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].
- Πάνας, Φαίδων, 2014α, «Εθνική Γλυπτοθήκη Γουδή Αθήνα», ανακτήθηκε από το <https://www.youtube.com/watch?v=Q4-3t02WcGc> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].
- Πάνας, Φαίδων, 2014β, «Κοιμωμένες», ανακτήθηκε από το <https://www.youtube.com/watch?v=pgyBwmhgvCk> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].
- «Παρασκήνιο – Γιαννούλης Χαλεπάς», ανακτήθηκε από το <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=68822&autostart=0> [ημ. πρόσβ. 12/11/2015].
- Σκάρη, Νικολέτα, 2015, «“Κοιμωμένη” (1878) του Γιαννούλη Χαλεπά 1851-1938», ανακτήθηκε από το <https://www.youtube.com/watch?v=IrhEEuVOKNA> [ημ. πρόσβ. 12/11/2015].

- «Σμιλεύειν αεννάως. Το χρονικό της νεοελληνικής γλυπτικής», ανακτήθηκε από το <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=37055&autostart=0> [ημ. πρόσβ. 12/11/2015].
- Στειακάκης, Χρυσοβαλάντης, 2009, «Η πρόσληψη του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά», αναρτήθηκε στο <http://www.isternia.net/politismos/artists/giannoulis-chalepas-giannoulis-halepas.html> [ημ. πρόσβ. 21/7/2009].
- Στειακάκης, Χρυσοβαλάντης, 2010, «Γιαννούλης Χαλεπάς. Η υποδοχή του έργου ενός “μοντέρνου καλλιτέχνη”», αναρτήθηκε στο http://www.eikastikon.gr/kritikesparousiaseis/steiakakis_halepas.html [ημ. πρόσβ. 25/5/2010].
- Στειακάκης, Χρυσοβαλάντης, 2011α, «Η ιδέα του “θανάτου” στο έργο του Γιαννούλη Χαλεπά», αναρτήθηκε στο http://www.eikastikon.gr/kritikesparousiaseis/halepas_steiakakis.html [ημ. πρόσβ. 19/7/2011].
- Στειακάκης, Χρυσοβαλάντης, 2011β, «Η τεχνοκριτική στην Ελλάδα. Η εικαστική κριτική μέσα από τις καλλιτεχνικές στήλες του περιοδικού και ημερήσιου Τύπου», αναρτήθηκε στο http://www.eikastikon.gr/kritikesparousiaseis/steiakakis_texnokritiki.html [ημ. πρόσβ. 8/11/2011].
- Στειακάκης, Χρυσοβαλάντης, 2012α, «Η ελληνική γλυπτική κατά τον 19^ο αιώνα», αναρτήθηκε στο http://www.eikastikon.gr/kritikesparousiaseis/steiakakis_glyptiki_19.html [ημ. πρόσβ. 25/4/2012].
- Στειακάκης, Χρυσοβαλάντης, 2012β, «Η ελληνική γλυπτική κατά τον 20^ο αιώνα. Από τις αρχές του αιώνα έως τον Μεσοπόλεμο», αναρτήθηκε στο http://www.eikastikon.gr/kritikesparousiaseis/steiakakis_glyptiki_20_1.html [ημ. πρόσβ. 25/4/2012].
- Στειακάκης, Χρυσοβαλάντης, 2012γ, «Η ελληνική γλυπτική κατά τον 20^ο αιώνα. Από τον Μεσοπόλεμο στη μεταπολεμική περίοδο», αναρτήθηκε στο http://www.eikastikon.gr/kritikesparousiaseis/steiakakis_glyptiki_20_2.html [ημ. πρόσβ. 25/4/2012].
- Στειακάκης, Χρυσοβαλάντης, 2013α, «Γιαννούλης Χαλεπάς. Η παραγμένη ζωή, το πρωτοποριακό έργο ενός “νεωτεριστή” γλύπτη και η πρόσληψή του στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου», αναρτήθηκε στο

- http://artsantiquesmagazine.blogspot.gr/2013/02/blog-post_7.html [ημ. πρόσβ. 7/2/2013].
- Στειακάκης, Χρυσοβαλάντης, 2013β, «Ο ρόλος του ιστορικού της τέχνης ως ερευνητή», αναρτήθηκε στο <http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/4265-rolos-tou-istorikou-ths-texnis-ws-ereunhth> [ημ. πρόσβ. 28/2/2013].
 - Στειακάκης, Χρυσοβαλάντης, 2013γ, «Η αισθητική της πρόσληψης», αναρτήθηκε στο <http://artsantiquesmagazine.blogspot.gr/> [ημ. πρόσβ. 14/3/2013].
 - «Ταξιδεύοντας στην Ελλάδα – Τήνος», ανακτήθηκε από το <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=8423&autostart=0> [ημ. πρόσβ. 12/11/2015].
 - Τζάβαλος, Παντελής, 2008, «Γιαννούλης Χαλεπάς και Μοντερνισμός», ανακτήθηκε από το <https://www.youtube.com/watch?v=bvj2pMNpwec> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].
 - «Το Ελληνικό Περίπτερο», ανακτήθηκε από το http://greeceatvenice.culture.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=3&Itemid=5&lang=el [ημ. πρόσβ. 5/3/2017].
 - «Το ιστορικό της Biennale», ανακτήθηκε από το http://greeceatvenice.culture.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=15&lang=el [ημ. πρόσβ. 5/3/2017].
 - «Υπερκινητικός δάσκαλος – Γιαννούλης Χαλεπάς», ανακτήθηκε από το http://www.dailymotion.com/video/xkvejl_%CF%85%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CE%B4%CE%AC%CF%83%CE%BA%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B7%CF%82-%CF%87%CE%B1%CE%BB%CE%B5%CF%80%CE%AC%CF%82_creation [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].
 - Φιλίστωρ, Ιωάννης, 2011, «Γιαννούλης Χαλεπάς (1851-1938)», αναρτήθηκε στο <http://www.istorikathemata.com/2011/02/1851-1938.html> [ημ. πρόσβ. 10/12/2015].
 - «Yannoulis Chalepas Tribute», ανακτήθηκε από το <https://www.youtube.com/watch?v=TFDKtv8Uku8> [ημ. πρόσβ. 11/12/2015].
 - «Yannoulis Halepas. 14 January – 13 February 2010», ανακτήθηκε από το <http://www.kalfayangalleries.com/new/index23en.htm> [ημ. πρόσβ. 27/12/2015].

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Προσωπική συζήτηση με τον κύριο Μύρωνα Μπικάκη

(Αθήνα, Τρίτη, 21 Ιανουαρίου 2014)

Ενδεικτικές ερωτοαποκρίσεις σχετικές με το θέμα:

- Χρυσοβαλάντης Στειακάκης: Τι έχετε να πείτε για την εικαστική παρουσία του Γιαννούλη Χαλεπά;
- Μύρων Μπικάκης: Πρόκειται για έναν από τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες της νεοελληνικής ιστορίας της τέχνης. [...] Η πορεία του καθορίστηκε από την οικογενειακή παράδοση, τη μαρμαροτεχνία της Τήνου και το ρεύμα του Κλασικισμού, που κυριαρχούσε στην ελληνική πραγματικότητα του δευτέρου μισού του 19^{ου} αιώνα. [...] Ποτέ δεν επέδειξε ενδιαφέρον να αποκτήσει πάτρωνες, που θα τον βοηθούσαν να ανελιχθεί στο ελληνικό εικαστικό στερέωμα. [...] Δημιουργούσε με οδηγό τις εσωτερικές του ανησυχίες. [...] Πρόκειται για έναν γλύπτη, που πέρασε από τον Νεοκλασικισμό στη Μοντέρνα Τέχνη. [...] Ο ίδιος συζητήθηκε πολύ και το έργο του συχνά ερμηνεύτηκε με υπερβολικό τρόπο λόγω της ψυχικής υγείας του.
- Χρυσοβαλάντης Στειακάκης: Πολλοί μελετητές του έργου του, θεωρούν ότι η τρέλα του ήταν αυτή που κατέστησε και καθιστά την καλλιτεχνική του παρουσία επίκαιρη. Ποιά η γνώμη σας;
- Μύρων Μπικάκης: Ο Χαλεπάς ήταν μελαγχολική φύση. Ήταν μελαγχολικός, όχι τρελός. [...] Ο ίδιος ένοιωθε εγκλωβισμένος στο ακαδημαϊκό περιβάλλον της εποχής του. [...] Το γεγονός αυτό ενέτεινε την ιδιαίτερη ψυχική του κατάσταση, η οποία επιβαρύνθηκε από τις αντιξοότητες της ζωής του, όπως το κόψιμο της υποτροφίας, τον φόρτο εργασίας, πέρα από τα ευτράπελα που κατά καιρούς ακούγονται και τις αναφορές σε όποιες ερωτικές απογοητεύσεις είχε. [...] Σαφώς η

μεταστροφή του στυλ του, από τον Κλασικισμό στην Αφαίρεση, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην επικαιροποίησή του. [...] Αναμφισβήτητα, τα νεωτερικά έργα που έκανε μετά την έξοδό του από το ψυχιατρείο της Κέρκυρας και ειδικότερα μετά τον θάνατο της μητέρας του μπορούν να σταθούν ισότιμα απέναντι στη σύγχρονη ευρωπαϊκή τέχνη του 20^{ου} αιώνα.

- Χρυσοβαλάντης Στειακάκης: Θεωρείτε ότι η μεταστροφή του Χαλεπά ήταν πηγαία, άμεσα εξαρτημένη από την ψυχική του κατάρρευση;
- Μύρων Μπικάκης: Από το 1922 και εξής πολλοί Έλληνες διανοούμενοι, όπως ο Θωμάς Θωμόπουλος, ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, ο Νίκος Βέλμος, ο Αντώνιος Σώχος, τον επισκέπτονταν στο εργαστήρι του και συζήταγαν για θέματα Μοντέρνας Τέχνης. [...] Παράλληλα, του έφερναν περιοδικά με σύγχρονη τέχνη, γεγονός που καθιστά αναπόφευκτη την επαφή του με τη μοντερνικότητα της Δύσης. [...] Ωστόσο, αρκεί μόνο αυτό; [...] Από την άλλη πλευρά, ακόμη και στα αφαιρετικά έργα της δεύτερης και της τρίτης του φάσης επιστρέφει σε θεματικές του παρελθόντος.
- Χρυσοβαλάντης Στειακάκης: Παρά την παραγνώριση του Χαλεπά, δεδομένης της κατάστασής του, επήλθε σταδιακά η αναγνώρισή του από τους προοδευτικούς Έλληνες διανοούμενους του Μεσοπολέμου και εξής. Τι έχετε να πείτε σχετικά;
- Μύρων Μπικάκης: Ο Χαλεπάς, ακόμη και μετά την έξοδό του από το ψυχιατρείο της Κέρκυρας, αντιμετώπιστηκε ως ο τρελός του χωριού. [...] Η μόνη του χαρά στον Πύργο της Τήνου ήταν να βόσκει πρόβατα. [...] Το ιστορικό της οικογένειάς του έπαιξε σημαντικό ρόλο σε αυτήν την αντιμετώπιση. [...] Όλοι μιλούσαν για τους «λωλοχαλεπάδες». [...] Ωστόσο, από τον Μεσοπόλεμο και εξής, χάρη στην πρωτοβουλία μεμονωμένων Ελλήνων εκσυγχρονιστών αρχίζει η αναγνώριση του ώριμου Χαλεπά [...] γεγονός που θυμίζει κάθαρση αρχαίας τραγωδίας.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Ηλεκτρονική επικοινωνία με τον κύριο Μύρωνα Μπικάκη

(Τρίτη, 22 Μαρτίου 2016 – Παρασκευή, 25 Μαρτίου 2016)

Αποστολή ηλεκτρονικού μηνύματος από τον Χρυσοβαλάντη Στειακάκη (22.3.2016):

«Κύριε Μπικάκη,

Καλησπέρα,

Ελπίζω να είσαστε καλά.

Ονομάζομαι Χρυσοβαλάντης Στειακάκης και από τον Σεπτέμβριο του 2012 έχω εισαχθεί στο διδακτορικό πρόγραμμα «Ελληνικός Πολιτισμός», με κατεύθυνση «Νεοελληνική Τέχνη», της Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών (Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό), του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου (Λευκωσία), με σκοπό την εκπόνηση διδακτορικής διατριβής με θέμα *Σκιαγράφηση του εικαστικού και ιδεολογικού τοπίου στην Ελλάδα, 1870-2007. Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά (1851-1938)* και επιβλέπουσα καθηγήτρια την κυρία Βάγια Καραΐσκου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου. Είχαμε συναντηθεί παλιότερα, καθώς η κυρία Ιωάννα Σπηλιοπούλου – η οποία είναι μέλος της τριμελούς μου επιτροπής – είχε κανονίσει να βρεθούμε στην οικία επί της οδού Δαφνομήλη προκειμένου να υπάρξει μια συζήτηση για τον Χαλεπά και το θέμα της διατριβής μου, αν θυμάστε. Καθώς βρίσκομαι στο τελευταίο κεφάλαιο της διατριβής, ήθελα να σας ρωτήσω σχετικά με μια πληροφορία που τεκμηριώνεται από την κυρία Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά στον κατάλογο της έκθεσης για τον Χαλεπά το 2007 (βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007α, 19-43). Στη σελίδα 29 του εν λόγω καταλόγου, αναφέρεται ότι έναν χρόνο μετά τον θάνατό του, πέντε γλυπτά από την ακαδημαϊκή (1870-1878) και τη «μεταλογική» (1902-1938) του φάση στέλνονται σε έκθεση στη Νέα Υόρκη, λαμβάνοντας διακρίσεις. Σύμφωνα με την παραπομπή που κάνει η κυρία Γουλάκη-Βουτυρά, τα σχετικά με το θέμα έγγραφα βρίσκονται στην κατοχή της Αλίκης και του Μύρωνα Μπικάκη (υποσημείωση 40, σελίδα 41).

Υπάρχουν πληροφορίες για το ποιός ήταν ο φορέας από την Ελλάδα;

Τίνος ήταν πρωτοβουλία;

Πού παρουσιάζονται (χώρος);

Για πόσο διάστημα;
Έχουμε στοιχεία επισκεπτών;
Σας ευχαριστώ εκ των προτέρων για τον χρόνο σας, ελπίζοντας σε μια απάντηση,
Με εκτίμηση,
Στειακάκης Χρυσοβαλάντης»

Απάντηση από τον κύριο Μύρωνα Μπικάκη (25.3.2016):

«Αγαπητέ Χρυσοβαλάντη,
Βεβαίως θυμάμαι την επίσκεψή σου. Χαίρομαι που η διατριβή σου κοντεύει να τελειώσει. Η περί ου ο λόγος έκθεση ήταν η New York World Fair of 1939 και τα έργα εκτέθηκαν στο Ελληνικό περίπτερο. Η έκθεση έλαβε χώρα στο Corona Park of Queens, που διαμορφώθηκε ειδικά για αυτήν την έκθεση. Διήρκεσε αρκετό καιρό και την επισκεύτηκε χιλιάδες κόσμος. Περί αυτών μπορείς να βρεις πολλές πληροφορίες στο internet. Τα έγγραφα, σχετικά με την αποστολή (1939) και επιστροφή (1940) των 5 έργων, καθώς και το Certificate of Participation in the New York World Fair of 1939, τα έχω δωρίσει στην Εθνική Πινακοθήκη μαζί με πλήθος άλλου αρχειακού υλικού. Μπορείς να ρωτήσεις την κυρία Μαριλένα Κασιμάτη αν τα έγγραφα αυτά είναι προς το παρόν προσβάσιμα. Λόγω των επισκευών του κτηρίου ίσως να μην είναι... Δυστυχώς, δεν κράτησα αντίγραφα όλου αυτού του υλικού (επρόκειτο για πλήθος εγγράφων, αλληλογραφίας και προσωπικών αντικειμένων του Χαλεπά), βλακοδώς μεν εκ μέρους μου, αλλά τότε βρισκόμουν υπό πίεση χρόνου, καθώς έφευγα σύντομα για τη Νέα Υόρκη... Νομίζω ότι έφυγα μία μέρα μετά την παράδοση.....
Ελπίζω να βοήθησα κάπως....
Καλή επιτυχία με τη διατριβή,
Μύρων Μπικάκης»

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3

Ηλεκτρονική επικοινωνία με την κυρία Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά

(Πέμπτη, 17 Μαρτίου 2016)

Αποστολή ηλεκτρονικού μηνύματος από τον Χρυσοβαλάντη Στειακάκη (17.3.2016):

«Κυρία Γουλάκη-Βουτυρά,

Καλησπέρα,

Ελπίζω να είσαστε καλά. Ονομάζομαι Χρυσοβαλάντης Στειακάκης και από τον Σεπτέμβριο του 2012 έχω εισαχθεί στο διδακτορικό πρόγραμμα «Ελληνικός Πολιτισμός», με κατεύθυνση «Νεοελληνική Τέχνη», της Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών (Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό), του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου (Λευκωσία), με σκοπό την εκπόνηση διδακτορικής διατριβής με θέμα *Σκιαγράφηση του εικαστικού και ιδεολογικού τοπίου στην Ελλάδα, 1870-2007. Η υποδοχή του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά (1851-1938)* και επιβλέπousa καθηγήτρια την κ. Βάγια Καραϊσκού, Επίκουρη Καθηγήτρια του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου. [...] Καθώς βρίσκομαι στο τελευταίο κεφάλαιο της διατριβής, ήθελα να σας ρωτήσω σχετικά με μια πληροφορία που τεκμηριώνεται από εσάς στον κατάλογο της έκθεσης για τον Χαλεπά το 2007 (βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, Α., 2007α, 19-43). Στη σελίδα 29 του εν λόγω καταλόγου, αναφέρετε ότι έναν χρόνο μετά τον θάνατό του, πέντε γλυπτά από την ακαδημαϊκή (1870-1878) και τη «μεταλογική» (1902-1938) του φάση στέλνονται σε έκθεση στη Νέα Υόρκη, λαμβάνοντας διακρίσεις.

Υπάρχουν πληροφορίες για το ποιός ήταν ο φορέας από την Ελλάδα;

Τίνος ήταν πρωτοβουλία;

Πού παρουσιάζονται (χώρος);

Για πόσο διάστημα;

Έχουμε στοιχεία επισκεπτών;

Σας ευχαριστώ εκ των προτέρων για τον χρόνο σας, ελπίζοντας σε μια απάντηση,

Με εκτίμηση,

Στειακάκης Χρυσοβαλάντης»

Απάντηση από την κυρία Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (17.3.2016):

«Αγαπητέ κ. Στειακάκη,

Η πληροφορία προέρχεται από ένα έντυπο φύλλο στην κατοχή τότε της Αλίκης Μπικάκη, μικρανεψιάς του Γιαννούλη Χαλεπά, όπου δεν υπάρχει καμία πληροφορία για ό,τι σας ενδιαφέρει εκτός από αυτήν την λιτή αναφορά στην έκθεση. Δυστυχώς δεν έχω άλλα στοιχεία για το θέμα, που ενδεχομένως θέλει έρευνα διαφορετική.

Φιλικά

Α. Βουτυρά»

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΓΛΥΠΤΩΝ ΚΑΙ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

(με χρονολογική σειρά)

Εικ. 1. *Γυναικείος κορμός*, 1871, γύψος, 72 x 24 x 43 εκ., Αθήνα, Συλλογή Νικολάου Γιαννακόπουλου. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 114-115, αρ. 3.

Εικ. 2. *Φιλοστοργία*, 1875, γύψος, 103 x 116 x 10 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού. Βλ. Καλλιγᾶς, 1972, αρ. 4.

Εικ. 3. *Άγγελος όρθιος*, 1875, μάρμαρο, 135 x 36 x 70 εκ., Βουκουρέστι, Νεκροταφείο Bellu. Βλ. Καλλιγᾶς, 1972, αρ. 5-6.

Εικ. 4. *Άγγελος καθιστός*, 1875, μάρμαρο, 84 x 47 x 102 εκ., Βουκουρέστι, Νεκροταφείο Bellu. Βλ. Καλλιγᾶς, 1972, αρ. 8.

Εικ. 5. *Προτομή γενειοφόρου άνδρα*, 1876, γύψος, 60 x 42 x 28 εκ., Τήνος, Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών Τήνου, Κοινότητα Πανόρμου Τήνου. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 284-285, αρ. 79.

Εικ. 6. *Προτομή Κωνσταντίνου Καρτάλη*, 1876, μάρμαρο, 56 x 46 x 30 εκ., Τήνος, Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών Τήνου, Κοινότητα Πανόρμου Τήνου. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 282-283, αρ. 78.

Εικ. 7. *Η αδελφή του καλλιτέχνη Κατερίνα*, 1876-1877, γύψος, 49 x 21 x 21 εκ., Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 280-281, αρ. 77.

Εικ. 8. *Κοιμωμένη*, 1877, μάρμαρο, 77 x 178 x 76 εκ., Αθήνα, Α΄ Νεκροταφείο. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 250-255, αρ. 65.

Εικ. 9. *Σάτυρος και Έρωσ I*, 1877, μάρμαρο, 135 x 105 x 73 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 2086. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 116-119, αρ. 4.

Εικ. 10. *Κεφάλι Σατύρου*, 1878, γύψος, 65 x 28 x 25 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 1304. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 136-137, αρ. 13.

Εικ. 11. *Σάτυρος και Έρωσ II*, 1918, πηλός, 29 x 27 x 22 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 120-121, αρ. 5.

Εικ. 12. *Αριάδνη κοιμωμένη*, 1918, γύψος, 32 x 83 x 56 εκ., ενυπόγραφο, Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 194-195, αρ. 36.

Εικ. 13. *Μήδεια I*, 1918, γύψος, 35 x 24 x 16 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 138-139, αρ. 14.

Εικ. 14. *Παραμύθι της Πεντάμορφης II*, 1918, γύψος, 80 x 109 x 90 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 184-185, αρ. 32.

Εικ. 15. *Σάτυρος και Έρωσ III*, 1918-1920, πηλός, 23 x 20 x 16 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 3012. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 122-123, αρ. 6.

Εικ. 16. *Σάτυρος και Έρωσ IV*, 1918-1920, γύψος, 36 x 20 x 17 εκ., Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή. Βλ. Καλλιγιάς, 1972, αρ. 38.

Εικ. 17. *Άγγελος (Ευαγγελισμού;)*, 1918-1924, πηλός, 35 x 13 x 23 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 226-227, αρ. 53.

Εικ. 18. *Παραμύθι της Πεντάμορφης III*, 1918-1924, πηλός, 45 x 37 x 25 εκ., Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 188-189, αρ. 33.

Εικ. 19. *Θεριστής*, 1918-1930, πηλός, 60 x 28 x 21 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 1472. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 274-275, αρ. 74.

Εικ. 20. *Σάτυρος και Έρως V*, πριν το 1922, γύψος, 57 x 36 x 37 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 124-125, αρ. 7.

Εικ. 21. *Σάτυρος και Έρως VI*, πριν το 1922, γύψος, 39 x 28 x 29 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 126-127, αρ. 8.

Εικ. 22. *Σάτυρος και Έρως VII*, 1918-1924, γύψος, 47 x 23 x 23 εκ., Vence Γαλλίας, Ιδιωτική συλλογή. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 128-129, αρ. 9.

Εικ. 23. *Ηρωδιάς*, πριν το 1922, γύψος, 60 x 25 x 36 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 230-234, αρ. 55.

Εικ. 24. *Αφροδίτη και χωριατοπούλα*, πριν το 1922, γύψος, 41 x 19 x 22 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 206-207, αρ. 43.

Εικ. 25. *Μέγας Αλέξανδρος ζων και νεκρός*, πριν το 1922, γύψος, 66 x 43 x 53 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 198-199, αρ. 39.

Εικ. 26. *Μοντέρνα κυρία*, πριν το 1924, πηλός, 56 x 17 x 16 εκ., Αθήνα, Συλλογή Νικολάου Γιαννακόπουλου. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 260-261, αρ. 68.

Εικ. 27. *Κεφάλι Αθηνάς*, π. 1925, γύψος, 66 x 34 x 42 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού. Βλ. Καλλιγᾶς, 1972, αρ. 70.

Εικ. 28. *Αγία Βαρβάρα και Μέγας Αλέξανδρος*, πριν το 1925, πηλός, 54 x 26 x 19 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, δεύτερο αντίτυπο. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 200-201, αρ. 40.

Εικ. 29. *Άγιος Χαράλαμπος και Ερμής*, πριν το 1925, πηλός, 56 x 24 x 28 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 1954. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 202-203, αρ. 41.

Εικ. 30. *Μυστικό*, πριν το 1927, γύψος, 48 x 30 x 20 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, δεύτερο αντίτυπο. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 208-209, αρ. 44.

Εικ. 31. *Κονιάκ*, 1927, πηλός, 38 x 20 x 18 εκ., Vence Γαλλίας, Ιδιωτική συλλογή. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 264-265, αρ. 70.

Εικ. 32. *Σάτυρος και Έρως VIII*, 1928, γύψος, 38 x 20 x 22 εκ., Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή. Βλ. Καλλιγᾶς, 1972, αρ. 95-96.

Εικ. 33. *Σάτυρος και Έρως IX*, π. 1918-1930, πηλός, 47 x 20 x 27 εκ., Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 130-131, αρ. 10.

Εικ. 34. *Οιδίπους και Αντιγόνη*, 1930, γύψος, 77 x 35 x 45 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 178-179, αρ. 30.

Εικ. 35. *Προτομή του καλλιτέχνη*, 1931, γύψος, 60 x 30 x 27 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 290-291, αρ. 82.

Εικ. 36. *Σάτυρος και Έρως Χ*, 1931, γύψος, 59 x 32 x 42 εκ., Αθήνα, Συλλογή Ευτυχίας Κουκορίκου. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 132-133, αρ. 11.

Εικ. 37. *Μεγάλη αναπαυόμενη*, 1931, γύψος, 49 x 158 x 60 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, δεύτερο αντίτυπο. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 218-219, αρ. 49.

Εικ. 38. *Ειδύλλιο*, 1931, γύψος, 53 x 70 x 45 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 212-213, αρ. 46.

Εικ. 39. *Μήδεια ΙΙ*, 1931, γύψος, 72 x 42 x 33 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 140-141, αρ. 15.

Εικ. 40. *Παραμύθι της Πεντάμορφης ΙV*, 1932, γύψος, 64 x 50 x 25 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 190-191, αρ. 34.

Εικ. 41. *Αμφιτρίτη*, 1932, γύψος, 85 x 58 x 47 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 172-173, αρ. 27.

Εικ. 42. *Γοργόνα*, 1933, πηλός ψημένος από μήτρα, 61 x 38 x 40 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Ντένη Ζαχαρόπουλου. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 210-211, αρ. 45.

Εικ. 43. *Μήδεια ΙΙΙ*, 1933, γύψος, 72 x 24 x 43 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 1470. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 114-115, αρ. 16.

Εικ. 44. *Ερμής, Πήγασος και Αφροδίτη*, 1933, γύψος, 72 x 55 x 43 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 1467. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 150-153, αρ. 18.

Εικ. 45. *Κυνηγός*, 1933, γύψος, 65 x 21 x 28 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 1473. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 276-277, αρ. 75.

Εικ. 46. *Σάτυρος και Έρως XI*, 1933, γύψος, Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή. Βλ. Καλλιγιάς, 1972, αρ. 144.

Εικ. 47. *Άγιος Χαράλαμπος και μαρμαράς*, 1934, γύψος, 56 x 37 x 26 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Νικολάου Γιαννακόπουλου. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 204-205, αρ. 42.

Εικ. 48. *Θαλάσσιος ίππος και Νηρηΐδες*, 1935, γύψος, 49 x 45 x 38 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Νικολάου Γιαννακόπουλου. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 174-175, αρ. 28.

Εικ. 49. *Μικρή αναπαυόμενη*, 1935, γύψος, 26 x 42 x 22 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 220-221, αρ. 50.

Εικ. 50. *Ξαπλωμένη γυναίκα με το χέρι στο στήθος*, 1935, γύψος, 37 x 50 x 23 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 256-257, αρ. 66.

Εικ. 51. *Σάτυρος και Έρως XII*, 1936, γύψος, 59 x 29 x 25 εκ., Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 134-135, αρ. 12.

Εικ. 52. *Άνοιξη*, 1937, γύψος, 15 x 40 x 15 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 224-225, αρ. 52.

Εικ. 53. *Ορθια Αθηνά*, 1938, γύψος, 69 x 25 x 25 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Νικολάου Γιαννακόπουλου. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 158-159, αρ. 21.

Εικ. 54. *Άρτεμις*, 1938, γύψος, 60 x 24 x 18 εκ., Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 182-183, αρ. 31.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΕΔΙΩΝ ΚΑΙ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

(με χρονολογική σειρά)

Σχ. 1. *Γονατιστή γυμνή γυναικεία μορφή*, 1930-1938, μαύρο μολύβι σε χαρτόνι από τεύχος του περιοδικού *Cahiers d' Art* (διαφήμιση της Galerie Granoff), 24 x 32 εκ., Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 334, αρ. 125.

Σχ. 2. Δύο κολλημένες σελίδες. *Δύο δοκιμές για Άγιο Γεώργιο και άλογο*, 1934, μαύρο μολύβι σε χαρτί, 35 x 50 εκ., Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, 2007β, 357, αρ. 168.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΓΛΥΠΤΩΝ

(με χρονολογική σειρά)



Εικ. 1 *Γυναικείος κορμός*, 1871, γύψος, 72 x 24 x 43 εκ., Αθήνα, Συλλογή Νικολάου Γιαννακόπουλου.



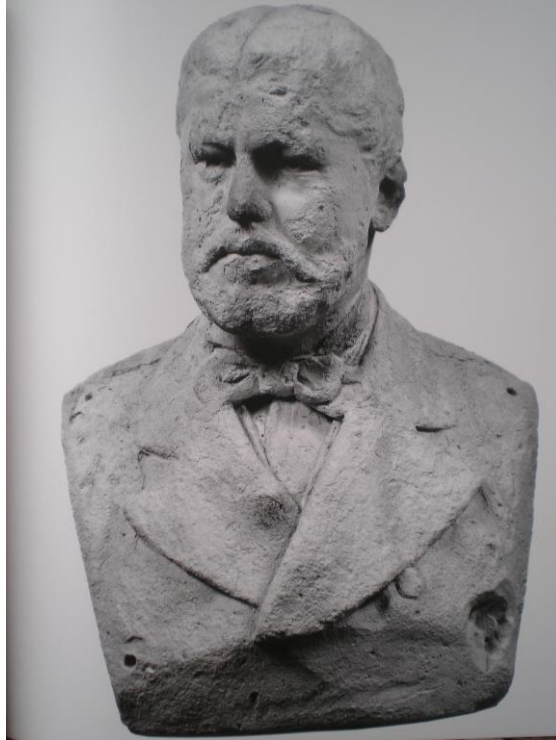
Εικ. 2. *Φιλοστοργία*, 1875, γύψος, 103 x 116 x 10 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού.



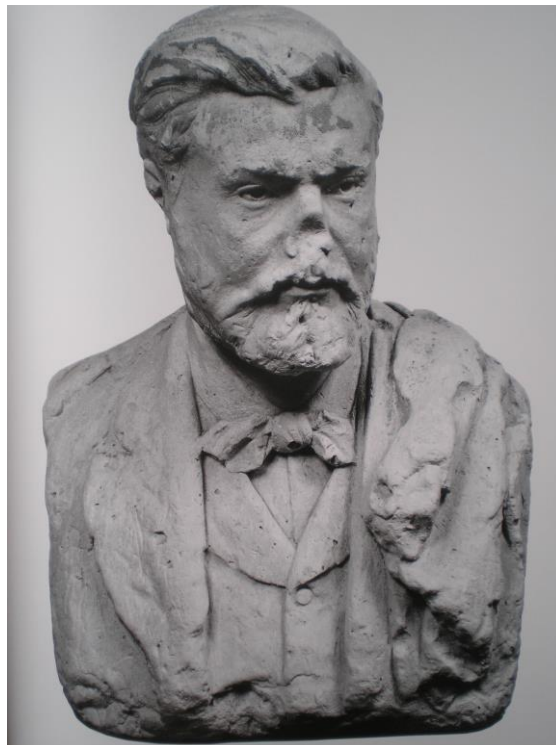
Εικ. 3. Άγγελος όρθιος, 1875, μάρμαρο, 135 x 36 x 70 εκ., Βουκουρέστι, Νεκροταφείο Bellu.



Εικ. 4. Άγγελος καθιστός, 1875, μάρμαρο, 84 x 47 x 102 εκ., Βουκουρέστι, Νεκροταφείο Bellu.



Εικ. 5. *Προτομή γενειοφόρου άνδρα*, 1876, γύψος, 60 x 42 x 28 εκ., Τήνος, Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών Τήνου, Κοινότητα Πανόρμου Τήνου.



Εικ. 6. *Προτομή Κωνσταντίνου Καρτάλη*, 1876, μάρμαρο, 56 x 46 x 30 εκ., Τήνος, Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών Τήνου, Κοινότητα Πανόρμου Τήνου.



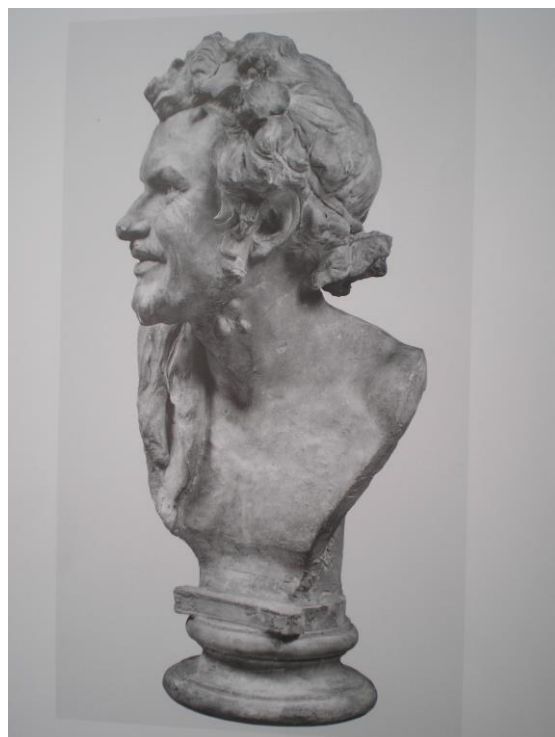
Εικ. 7. Η αδελφή του καλλιτέχνη Κατερίνα, 1876-1877, γύψος, 49 x 21 x 21 εκ., Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη.



Εικ. 8. Κοιμωμένη, 1877, μάρμαρο, 77 x 178 x 76 εκ., Αθήνα, Α΄ Νεκροταφείο.



Εικ. 9. *Σάτυρος και Έρως I*, 1877, μάρμαρο, 135 x 105 x 73 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 2086.



Εικ. 10. *Κεφάλι Σατύρου*, 1878, γύψος, 65 x 28 x 25 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 1304.



Εικ. 11. *Σάτυρος και Έρως II*, 1918, πηλός, 29 x 27 x 22 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού.



Εικ. 12. *Αριάδνη κοιμωμένη*, 1918, γύψος, 32 x 83 x 56 εκ., ενυπόγραφο, Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού.



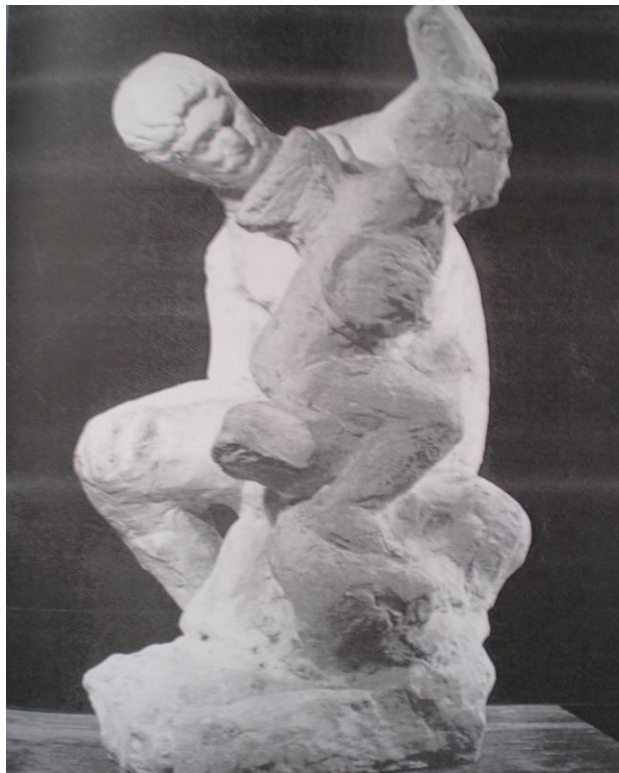
Εικ. 13. *Μήδεια I*, 1918, γύψος, 35 x 24 x 16 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού.



Εικ. 14. *Παραμύθι της Πεντάμορφης II*, 1918, γύψος, 80 x 109 x 90 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού.



Εικ. 15. *Σάτυρος και Έρως III*, 1918-1920, πηλός, 23 x 20 x 16 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 3012.



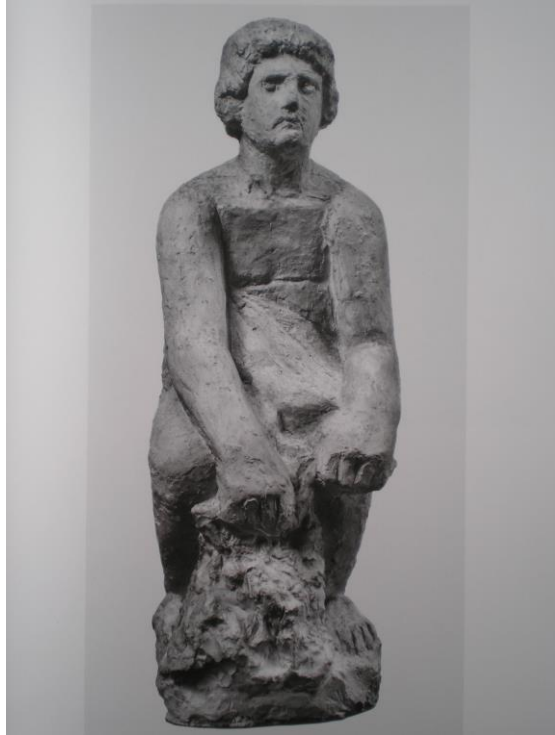
Εικ. 16. *Σάτυρος και Έρως IV*, 1918-1920, γύψος, 36 x 20 x 17 εκ., Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 17. *Άγγελος (Ευαγγελισμού;)*, 1918-1924, πηλός, 35 x 13 x 23 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού.



Εικ. 18. *Παραμύθι της Πεντάμορφης III*, 1918-1924, πηλός, 45 x 37 x 25 εκ., Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη.



Εικ. 19. *Θεριστής*, 1918-1930, πηλός, 60 x 28 x 21 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 1472.



Εικ. 20. *Σάτυρος και Έρως V*, πριν το 1922, γύψος, 57 x 36 x 37 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού.



Εικ. 21. *Σάτυρος και Έρως VI*, πριν το 1922, γύψος, 39 x 28 x 29 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού.



Εικ. 22. *Σάτυρος και Έρως VII*, 1918-1924, γύψος, 47 x 23 x 23 εκ., Vence Γαλλίας, Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 23. *Ηρωδιάς*, πριν το 1922, γύψος, 60 x 25 x 36 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού.



Εικ. 24. *Αφροδίτη και χωριατοπούλα*, πριν το 1922, γύψος, 41 x 19 x 22 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού.



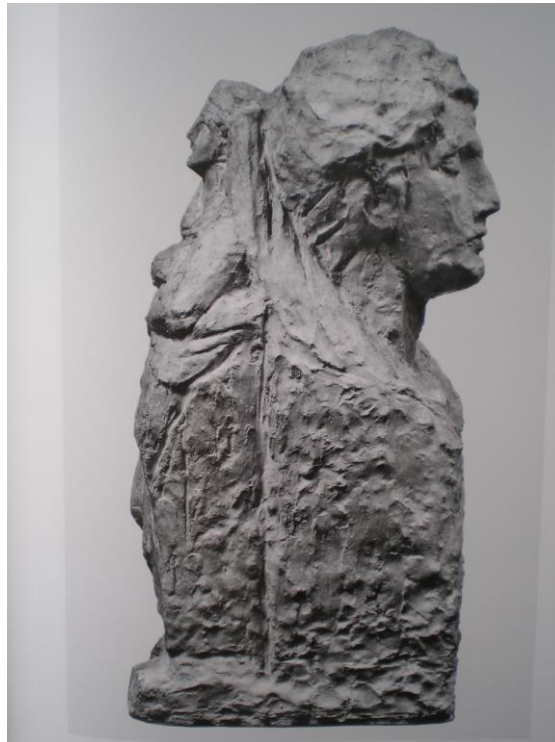
Εικ. 25. *Μέγας Αλέξανδρος ζων και νεκρός*, πριν το 1922, γύψος, 66 x 43 x 53 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού.



Εικ. 26. *Μοντέρνα κυρία*, πριν το 1924, πηλός, 56 x 17 x 16 εκ., Αθήνα, Συλλογή Νικολάου Γιαννακόπουλου.



Εικ. 27. *Κεφάλι Αθηνάς*, π. 1925, γύψος, 66 x 34 x 42 εκ., Τήνος, Συλλογή Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας Τήνου, Μόνιμη έκθεση Ιδρύματος Τηνιακού Πολιτισμού.



Εικ. 28. *Αγία Βαρβάρα και Μέγας Αλέξανδρος*, πριν το 1925, πηλός, 54 x 26 x 19 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, δεύτερο αντίτυπο.



Εικ. 29. Άγιος Χαράλαμπος και Ερμής, πριν το 1925, πηλός, 56 x 24 x 28 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 1954.



Εικ. 30. Μυστικό, πριν το 1927, γύψος, 48 x 30 x 20 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, δεύτερο αντίτυπο.



Εικ. 31. *Κονιάκ*, 1927, πηλός, 38 x 20 x 18 εκ., Vence Γαλλίας, Ιδιωτική συλλογή.



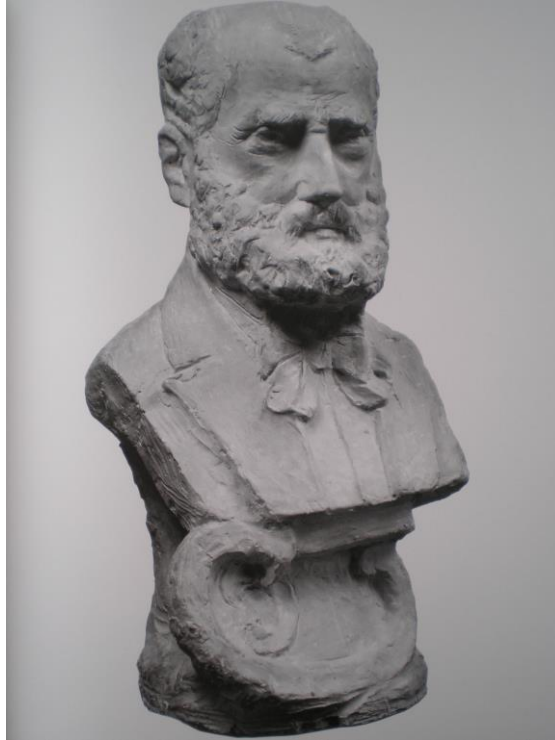
Εικ. 32. *Σάτυρος και Έρωσ VIII*, 1928, γύψος, 38 x 20 x 22 εκ., Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 33. *Σάτυρος και Έρωσ IX*, π. 1918-1930, πηλός, 47 x 20 x 27 εκ., Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη.



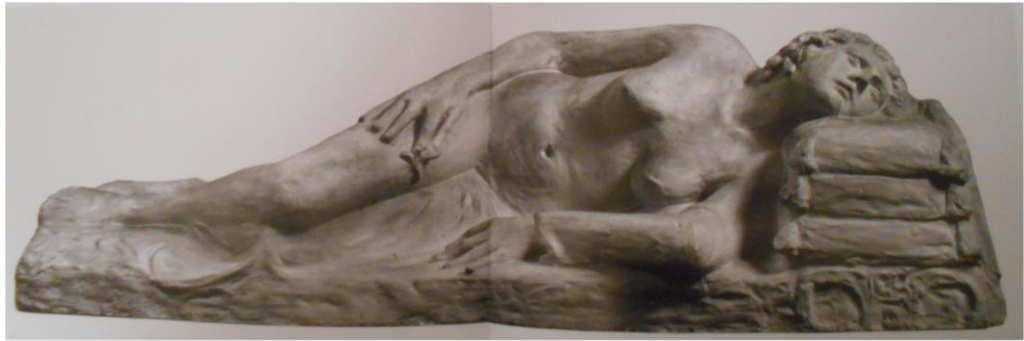
Εικ. 34. *Οιδίπους και Αντιγόνη*, 1930, γύψος, 77 x 35 x 45 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη.



Εικ. 35. *Προτομή του καλλιτέχνη*, 1931, γύψος, 60 x 30 x 27 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη.



Εικ. 36. *Σάτυρος και Έρως X*, 1931, γύψος, 59 x 32 x 42 εκ., Αθήνα, Συλλογή Ευτυχίας Κουκορίκου.



Εικ. 37. *Μεγάλη αναπαυόμενη*, 1931, γύψος, 49 x 158 x 60 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, δεύτερο αντίτυπο.



Εικ. 38. *Ειδύλλιο*, 1931, γύψος, 53 x 70 x 45 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 39. *Μήδεια II*, 1931, γύψος, 72 x 42 x 33 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 40. *Παρασύμβλι της Πεντάμορφης IV*, 1932, γύψος, 64 x 50 x 25 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη.



Εικ. 41. *Αμφιτρίτη*, 1932, γύψος, 85 x 58 x 47 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 42. *Γοργόνα*, 1933, πηλός ψημένος από μήτρα, 61 x 38 x 40 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Ντένη Ζαχαρόπουλου.



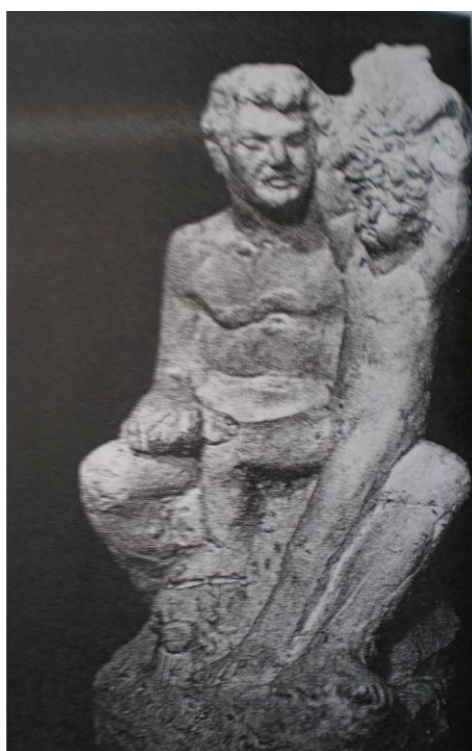
Εικ. 43. *Μήδεια III*, 1933, γύψος, 72 x 24 x 43 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 1470.



Εικ. 44. *Ερμής, Πήγασος και Αφροδίτη*, 1933, γύψος, 72 x 55 x 43 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 1467.



Εικ. 45. *Κοιμητός*, 1933, γύψος, 65 x 21 x 28 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 1473.



Εικ. 46. *Σάτυρος και Έρως XI*, 1933, γύψος, Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 47. *Άγιος Χαράλαμπος και μαρμαράς*, 1934, γύψος, 56 x 37 x 26 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Νικολάου Γιαννακόπουλου.



Εικ. 48. *Θαλάσσιος ίππος και Νηρηΐδες*, 1935, γύψος, 49 x 45 x 38 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Νικολάου Γιαννακόπουλου.



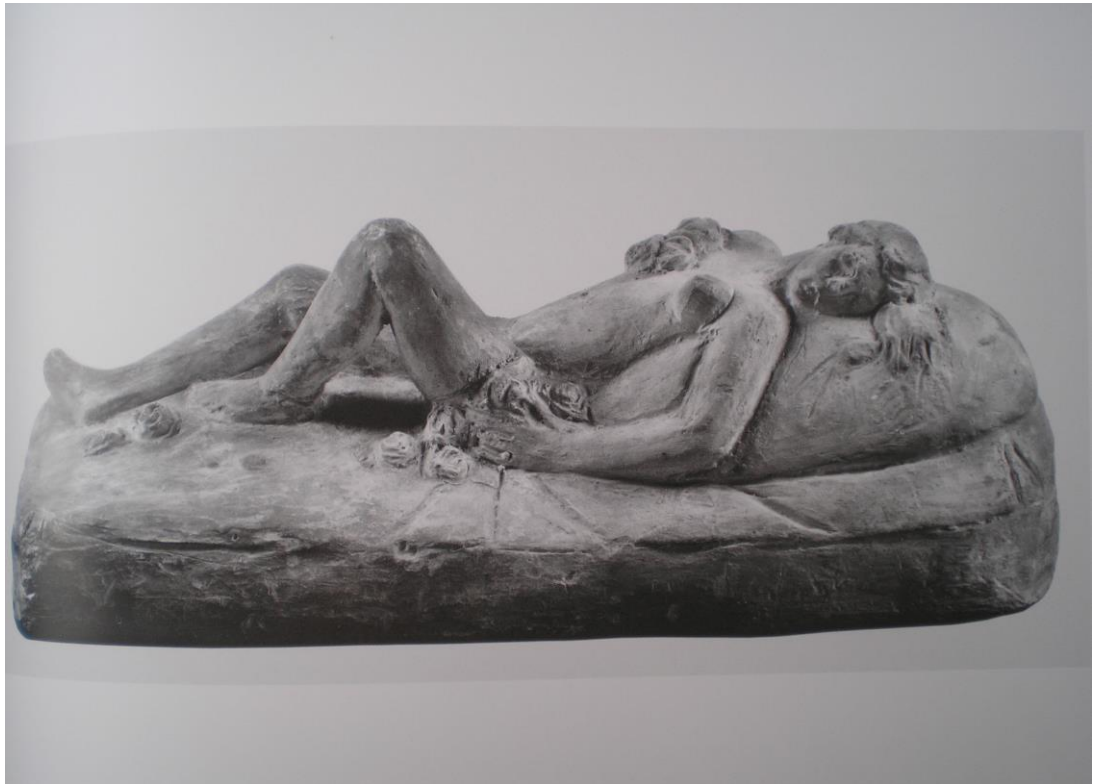
Εικ. 49. *Μικρή αναπαυόμενη*, 1935, γύψος, 26 x 42 x 22 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 50. *Ξαπλωμένη γυναίκα με το χέρι στο στήθος*, 1935, γύψος, 37 x 50 x 23 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη.



Εικ. 51. *Σάτυρος και Έρως XII*, 1936, γύψος, 59 x 29 x 25 εκ., Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη.



Εικ. 52. *Άνοιξη*, 1937, γύψος, 15 x 40 x 15 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή.



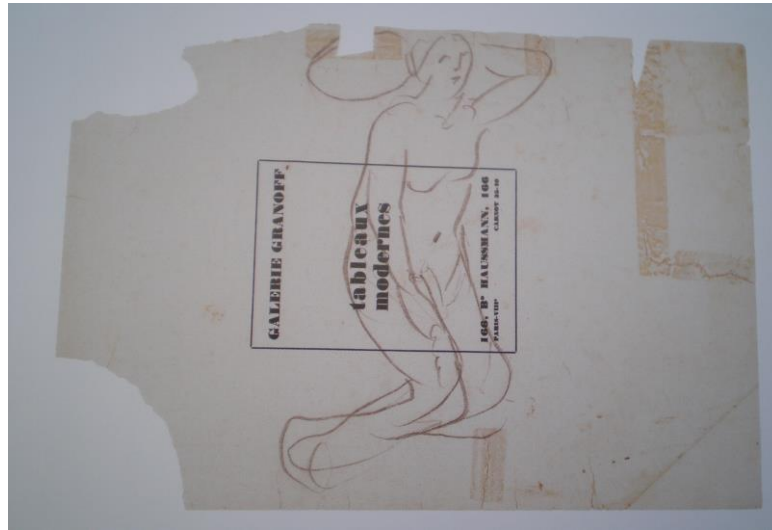
Εικ. 53. *Όρθια Αθηνά*, 1938, γύψος, 69 x 25 x 25 εκ., ενυπόγραφο, Αθήνα, Συλλογή Νικολάου Γιαννακόπουλου.



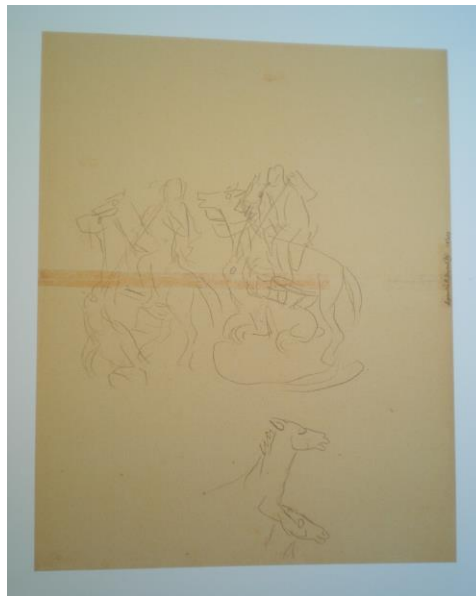
Εικ. 54. *Άρτεμις*, 1938, γύψος, 60 x 24 x 18 εκ., Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΧΕΔΙΩΝ

(με χρονολογική σειρά)



Σχ. 1. Γονατιστή γυμνή γυναικεία μορφή, 1930-1938, μαύρο μολύβι σε χαρτόνι από τεύχος του περιοδικού *Cahiers d' Art* (διαφήμιση της Galerie Granoff), 24 x 32 εκ., Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη.



Σχ. 2. Δύο κολλημένες σελίδες. Δύο δοκιμές για Άγιο Γεώργιο και άλογο, 1934, μαύρο μολύβι σε χαρτί, 35 x 50 εκ., Αθήνα, Συλλογή Αλίκης Χαλεπά-Μπικάκη και Μύρωνος Μπικάκη.