

ΠΡΩΤΟΛΕΙΑ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΩΙΜΗ ΓΡΑΦΗ ΣΤΟ ΩΡΙΜΟ ΕΡΓΟ

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ • ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ-ΓΚΙΚΑΣ • ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ
ΜΟΡΑΛΗΣ • Α. ΤΑΣΣΟΣ • ΚΑΤΡΑΚΗ • ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ • ΜΥΤΑΡΑΣ • ΓΑΪΤΗΣ • ΡΩΜΑΝΟΥ



ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΕΥΡΩΣΥΣΤΗΜΑ

ΚΕΝΤΡΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ

ΠΡΩΤΟΔΕΙΑ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΩΙΜΗ ΓΡΑΦΗ ΣΤΟ ΩΡΙΜΟ ΕΡΓΟ

ΠΡΩΤΟΛΕΙΑ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΩΙΜΗ ΓΡΑΦΗ ΣΤΟ ΩΡΙΜΟ ΕΡΓΟ

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ • ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ-ΓΚΙΚΑΣ • ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ
ΜΟΡΑΛΗΣ • Α. ΤΑΣΣΟΣ • ΚΑΤΡΑΚΗ • ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ • ΜΥΤΑΡΑΣ • ΓΑΪΤΗΣ • ΡΩΜΑΝΟΥ

ISBN: 978-618-5536-68-8 (print)
ISBN: 978-618-5536-83-1 (online) | DOI: <https://doi.org/10.52903/ccrd.a2.2026>

© έκδοσης: Τράπεζα της Ελλάδος – Σεπτέμβριος 2025
© κειμένων: οι συγγραφείς
© φωτογραφιών: οι φωτογράφοι
© έργων: τα ιδρύματα / οι φορείς / οι συλλέκτες / οι κληρονόμοι

ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης
Ελ. Βενιζέλου 21, 102 50 Αθήνα
Τηλ. 210 320 3562

Η έκδοση υλοποιήθηκε με την ευκαιρία της έκθεσης «Πρωτόλεια. Από την πρώιμη γραφή στο ώριμο έργο», η οποία συνδιοργανώθηκε από την Τράπεζα της Ελλάδος, το Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου και το Μουσείο Μπενάκη, και παρουσιάστηκε στο Μουσείο Μπενάκη | Πειραιώς 138, από την 1η Οκτωβρίου 2025 έως τις 11 Ιανουαρίου 2026.

Απαγορεύεται η εγγραφή, η άμεση ή έμμεση, προσωρινή ή μόνιμη αναπαραγωγή ή διανομή του περιεχομένου του βιβλίου και των έργων με κάθε μέσο και μορφή, εν όλω ή εν μέρει, καθώς και η μετάφραση, διασκευή, παραμόρφωση, περικοπή ή τροποποίηση της αρχικής τους μορφής χωρίς την άδεια της Τράπεζας της Ελλάδος.

Τα κείμενα που δημοσιεύονται στην έκδοση απηχούν τις απόψεις των συγγραφέων και όχι κατ' ανάγκη της Τράπεζας της Ελλάδος.



ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΕΥΡΩΣΥΣΤΗΜΑ

ΚΕΝΤΡΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ

Διοργανωτές έκθεσης



ΚΕΝΤΡΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ



Συντελεστές έκθεσης

Διοργάνωση

Τράπεζα της Ελλάδος | Κέντρο Πολιτισμού,
Έρευνας και Τεκμηρίωσης
Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου
Μουσείο Μπενάκη

Επιμέλεια

Χάρης Κανελλοπούλου (Τράπεζα της Ελλάδος)
Ειρήνη Οράτη (Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου)
Κωνσταντίνος Παπαχρίστου (Μουσείο Μπενάκη)

Επιλογή έργων / Επιτοίχια κείμενα ανά καλλιτέχνη

Άννυ Μάλαμα (Σπύρος Βασιλείου)
Εβίτα Αράπογλου – Ιωάννα Μωραΐτη (Νίκος
Χατζηκυριάκος-Γκίκας)
Άννα Καφέτση (Γιάννης Τσαρούχης)
Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (Γιάννης Μόραλης)
Γιάννης Μπόλης (Α. Τάσος)
Σπύρος Μοσχονάς (Βάσω Κατράκη)
Όλγα Δανιηλοπούλου (Γιάννης Σπυρόπουλος)
Μπία Παπαδοπούλου (Αλέκος Κοντόπουλος)
Αρετή Λεοπούλου (Δημήτρης Μυταράς)
Έλενα Χαμαλίδη (Γιάννης Γαΐτης)
Πολύνα Κοσμαδάκη (Χρύσα Ρωμανού)

Συντονισμός

Κωνσταντίνος Παπαχρίστου (Μουσείο Μπενάκη)

Αρχιτεκτονικός σχεδιασμός

Παύλος Θανόπουλος (Μουσείο Μπενάκη)

Σχεδιασμός τίτλου έκθεσης

Μαρία Παναγιωτίδη

Γραφιστικός σχεδιασμός

Ντόρα Πικιώνη (Μουσείο Μπενάκη)

Επιμέλεια ελληνικών κειμένων

Ευτυχία Παναγιώτου (Τράπεζα της Ελλάδος)

Μεταφράσεις

Δάφνη Καψάλη

Επιμέλεια αγγλικών κειμένων

Χριστίνα Λιναρδάκη (Τράπεζα της Ελλάδος)

Επικοινωνία

Αλέξανδρος Στύλος (Τράπεζα της Ελλάδος)
Μαρία Μοσχονά (Τράπεζα της Ελλάδος)
Σπύρος Φράγκος (Σύμβουλος Τύπου και Επικοινωνίας,
Τράπεζα της Ελλάδος)
Ελένη Τζοβάρια (Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου)
Νικολέττα Μέντη (Μουσείο Μπενάκη)
Αθηνά Ησαΐα, Βασιλεία Καραϊσκού (Γραφείο Τύπου,
Μουσείο Μπενάκη)

Μεταφορά έργων

MoveArt

Ανάρτηση έργων

MoveArt

Ασφάλιση έργων

Karavias Art Insurance

Εκτυπώσεις

Μπεζεριάνου Βικτώρια & Σία ΟΕ

Συντελεστές έκδοσης

Επιστημονική επιμέλεια

Χάρης Κανελλοπούλου (Τράπεζα της Ελλάδος)
Ειρήνη Οράτη (Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου)
Κωνσταντίνος Παπαχρίστου (Μουσείο Μπενάκη)

Κείμενα

Χάρης Κανελλοπούλου
Ειρήνη Οράτη
Κωνσταντίνος Παπαχρίστου

Εβίτα Αράπογλου
Όλγα Δανηλοπούλου
Άννα Καφέτση
Πολύνα Κοσμαδάκη
Αρετή Λεοπούλου
Άννυ Μάλαμα
Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος
Σπύρος Μοσχονάς
Γιάννης Μπόλης
Ιωάννα Μωραΐτη
Μπία Παπαδοπούλου
Έλενα Χαμαλίδη

Συντονισμός

Χάρης Κανελλοπούλου (Τράπεζα της Ελλάδος)

Επιμέλεια ελληνικών κειμένων

Ευτυχία Παναγιώτου
Γεωργία Μ. Πανσεληνά (Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας)

Τυπογραφική διόρθωση

Ευδοξία Μπινοπούλου

Επιμέλεια καταλόγου καλλιτεχνών και έργων

Γκρέτα Βασιλείου (Τράπεζα της Ελλάδος)

Γραφιστικός σχεδιασμός

Μαρία Παναγιωτίδη

Εκτύπωση

Ίδρυμα Εκτύπωσης Τραπεζογραμματιών και Αξιών (ΙΕΤΑ)

Φωτογραφίες έργων

Σταύρος Ψηρούκης (© Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου), σελ. 69, 74, 108 (εικ. 1), 111, 114 (εικ. 4), 120, 121 (εικ. 13), 123, 128, 143, 145, 149, 153, 154-155, 156, 160, 163, 233, 235 (εικ. 11), 238-239, 257, 258, 259, 268

Λεωνίδας Δημακόπουλος, σελ. 115 (εικ. 7), 158, 159, 164, 171, 174, 175 (εικ. 5), 177, 178, 179, 181, 183, 184, 185, 187, 189, 225, 237 (εικ. 13), 252, 254, 256, 266, 277, 283, 288, 292, 303, 304-305, 307, 309, 311, 313, 318, 319, 321, 323

Ιωάννα Μωραΐτη (© Μουσείο Μπενάκη / Πινακοθήκη Γκίκα), σελ. 59, 60, 62, 64, 65, 66-67, 68, 72, 73, 76, 77

Χριστόφορος Δουλγέρης (© Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Αθήνα), σελ. 263

Λεωνίδας Κουργιαντάκης, σελ. 131

Γαβριήλ Παπαδιώτης, σελ. 315

Γιάννης Σούλης, σελ. 130

Δημήτρης Τσουμπλέκας, σελ. 324

Σπύρος Μακρυγιάννης, σελ. 223 (εικ. 1), 227, 229, 230

Νίκος Χαριτωνίδης, σελ. 117

Βασίλης Τσώνης, σελ. 126

© Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, σελ. 114 (εικ. 5)

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. Grand Palais Rmn / Bertrand Prévost / © Succession Picasso, σελ. 115 (εικ. 6)

© Grand Palais Rmn (musée national Picasso-Paris) / © Succession Picasso, σελ. 119 (εικ. 11)

© ΥΠΠΟΑ/ΕΑΜ, φωτογραφία Ε. Γαλανόπουλος, σελ. 235 (εικ. 10)

© ΜΙΕΤ / Καλλιτεχνικά Αρχεία & Ψηφιακές Συλλογές, σελ. 175 (εικ. 4)

Βιβλιοδεσία

Ίδρυμα Εκτύπωσης Τραπεζογραμματιών και Αξιών (ΙΕΤΑ)

Γεώργιος Ηλιόπουλος – Βασιλική Πουλή & Σία ΕΕ

Ευχαριστίες

Για την υποστήριξη της αρχικής μας ιδέας, αλλά και την πραγμάτωσή της από το 2022 μέχρι σήμερα, ευχαριστούμε ιδιαίτερα από την Τράπεζα της Ελλάδος τον Διευθυντή της Μονάδας Επικοινωνίας Παναγιώτη Παναγάκη και τη Διευθύντρια του Κέντρου Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης Κατερίνα Σπύρου· από το Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου τον τέως Διευθυντή του Έκτορα Βερύκιο και τον νυν Διευθυντή του Βασίλη Καραϊνδρό· από το Μουσείο Μπενάκη, τον Επιστημονικό Διευθυντή Πιόργη Μαγγίνη.

Ευχαριστούμε επίσης θερμά τους/τις συναδέλφους μας ιστορικούς και θεωρητικούς της τέχνης για τη συμβολή τους και τη συνεργασία μας στην έκθεση «Πρωτόλεια» και τη συνοδευτική έκδοσή της.

Ευχαριστούμε για τη συμβολή τους στην έκθεση:

Από την *Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου*, τις κ.κ. Συραγώ Τσιάρα και Έφη Αγαθονικού

Από το *Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών*, τον κο Ανδρέα Γκόφα και την κα Αθηνά Γκότση

Από το *Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου*, τις κ.κ. Ισμήνη Κουφού και Σουζάνα Καρδούλια

Από το *Μουσείο Βορρέ*, τον κο Νεκτάριο Βορρέ

Από το *Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή*, την κα Κατερίνα Βούσουρα

Από το *Ίδρυμα Ωνάση*, τις κ.κ. Χαρά Σύρου και Άρτεμη Παλάσκα

Από τη *Λεβέντσιο Πινακοθήκη*, την κ. Λουκία Λοΐζου Χατζηγαβριήλ

Από το *Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη*, την κα Νίκη Γρυπάρη

Από το *Ίδρυμα Γιάννη και Ζωής Σπυροπούλου*, την κα Όλγα Δανηλοπούλου

Την *Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών «Α. Τάσος»*

Από τον *Δήμο Αγίας Παρασκευής – Μουσείο Αλέκου Κοντόπουλου*, τον κο Βασίλη Μπάρκα

Από τον *Δήμο Αγίας Παρασκευής*, τον κο Παναγιώτη Ξενάκη

Από τη *Δημοτική Πινακοθήκη Λαμίας «Αλέκος Κοντόπουλος»*, την κα Έφη Παπαευθυμίου

Από την *Καλλιτεχνική Συλλογή της Εθνικής Τράπεζας*, την κα Όλγα Μεντζαφού και τον κο Αλέξανδρο Τσακίρη

Από το *Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης*, τον κο Κώστα Κωστή και τις κ.κ. Βούλα Λιβάνη και Εύα Βασλαματζή

Από τη *Συλλογή Έργων Τέχνης Alpha Bank*, τις κ.κ. Δέσποινα Τσούργιαννη και Γεωργία Μάζη

Από το *Μέγαρο Μαξίμου*, τον κο Στέλιο Κουτνατζή και την κα Ζωή Βλαχάβα

Από την *Art Expertise*, την κα Τερψιχόρη Αγγελοπούλου

Από τον *Όικο Δημοπρασιών Βέργος*, τον κο Πέτρο Βέργο και την κα Γιώτα Καρακατσάνη

Από την *Peak Publishing*, την κα Δήμητρα Τριανταφύλλου

Ευχαριστούμε ακόμα ιδιαιτέρως τους συλλέκτες και τις οικογένειες των καλλιτεχνών:

Μάκη Αθανάσογλου, Δημοσθένη Ν. Βαρδινογιάννη, Χαρίσσα Δημητρακοπούλου, Χριστίνα Δουζένη, Κόννου Καλλίρη, Μαριάννα Κατράκη Δεσποτίδη, Γεώργιο Κοκοτό, Αθηνά Κοντοπούλου, Μαριάννα Λάτση, Θανάση Λατσό, Κωνσταντίνο Μόραλη, Χριστίνα Μόραλη, Αριστείδη Μυταρά, Γιώργο Ν. Νιάρχο, Ειρήνη Παναγοπούλου, Γιάννη Παπακωνσταντίνου, Αναστασία Σγουμποπούλου, Ανδρέα Τσάτσο, Δημήτρη Τσουμπλέκα, Λίζα Φεράλδη, Σπύρο Φιλάρετο

Χάρης Κανελλοπούλου, Ειρήνη Οράτη, Κωνσταντίνος Παπαχρίστου

Περιεχόμενα

- 13** Χαιρετισμός Γιάννη Στουρνάρα
- 15** Χαιρετισμός Δημητρίου Π. Μαντζούνη
- 17** Χαιρετισμός Γιώργη Μαγγίνη
- 21** ΠΡΩΤΟΛΕΙΑ. Από την πρόιμη γραφή στο ώριμο έργο
Χάρης Κανελλοπούλου, Ειρήνη Οράτη, Κωνσταντίνος Παπαχρίστου
- 31** ΣΠΥΡΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ
Το αστικό τοπίο στο έργο του Σπύρου Βασιλείου ως μέσο συνάντησης με την εμπειρία της νεωτερικότητας
Άννυ Μάλαμα
- 55** ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ-ΓΚΙΚΑΣ
Τα «απλωμένα ρούχα» στο έργο του Γκίκα
Εβίτα Αράπογλου, Ιωάννα Μωραΐτη
- 81** ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ
Η αρχή έχει πολλές γεννήσεις.
Μια μη κανονική προσέγγιση των πρωτολείων του Γιάννη Τσαρούχη
Άννα Καφέτση
- 105** ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΡΑΛΗΣ
Γιάννης Μόραλης: Από την École de Paris στην ελληνικότητα και την *abstraction géométrique*
Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος
- 137** Α. ΤΑΣΣΟΣ
Α. Τάσος: «Αντλώ κάθε έμπνευση και κάθε ερεθισμό από το λαό και τους αγώνες του»
Γιάννης Μπόλης
- 167** ΒΑΣΩ ΚΑΤΡΑΚΗ
Βάσω Κατράκη: «Ό,τι είναι βγαλμένο απ' τον άνθρωπο παίρνει μιαν άλλη ουσία»
Σπύρος Μοσχονάς
- 193** ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ
Γιάννης Σπυρόπουλος: Μια ζωή στην τέχνη
Όλγα Δανιηλοπούλου
- 219** ΑΛΕΚΟΣ ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ
Αλέκος Κοντόπουλος: Εισηγητής της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα
Μπία Παπαδοπούλου
- 247** ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΤΑΡΑΣ
Η στρωματογραφία της ζωγραφικής του Δημήτρη Μυταρά μέσα από πρώιμα έργα του
Αρετή Λεοπούλου
- 271** ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΑΪΤΗΣ
Γιάννης Γαΐτης: Από την ποιητική του μύθου στο πολλαπλασιασμένο είδωλο της καθημερινότητας, «ένας τόσο πολύχρωμος κόσμος ποτισμένος με φόβο»
Έλενα Χαμαλίδη
- 299** ΧΡΥΣΑ ΡΩΜΑΝΟΥ
Χρύσα Ρωμανού – Πρωτόλεια
Πολύνα Κοσμαδάκη
- 329** Βιογραφικά καλλιτεχνών
- 343** Βιογραφικά συγγραφέων
- 353** Κατάλογος καλλιτεχνών και έργων τέχνης

Γιάννης Στουρνάρας

Διοικητής της Τράπεζας της Ελλάδος

Χαιρετισμός

Σε κάθε πεδίο επαγγελματικής δραστηριότητας, το έργο που παράγεται κατά την περίοδο ωριμότητας του δημιουργού του είναι εκείνο που συνήθως διακρίνεται και επαινείται. Παρατηρώντας την τελείωση των δημιουργικών προσπαθειών, τις περισσότερες φορές βρισκόμαστε μπροστά σε ένα ανώτατο στάδιο εξέλιξης της εργασίας, στο οποίο αντικατοπτρίζονται στοιχεία όπως η δεξιοτεχνία, η επίγνωση, η σταθερότητα και το καταστάλαγμα των αξιών.

Εκτός όμως από το στάδιο της δημιουργικής πορείας όπου η ωριμότητα συναντά συχνά και την καταξίωση, αξίζει να αναλογιστούμε πόσο ιδιαίτερα σημαντική θα μπορούσε να θεωρηθεί και η περίοδος της πρώιμης δράσης ενός δημιουργού. Η πρωτόλεια εργασία βέβαια – πρόδρομη και ενίοτε ανεπεξέργαστη – είναι εκείνη που στην αξιολόγησή της χαρακτηρίζεται κατά κανόνα από πειραματισμούς, αμφιταλαντεύσεις, ρίσκο και ενδεχόμενες αδυναμίες. Την ίδια στιγμή, όμως, κρύβει μέσα της πολύτιμους θησαυρούς: την ανεπιτήδευτη τόλμη και τον ενθουσιασμό του ξεκινήματος, αλλά και μια λογική διαρκούς διαμόρφωσης των πραγμάτων, που μέσα της αναμοχλεύονται επιρροές και προσωπικές νέες δυνατότητες, ικανές να τροφοδοτήσουν μεταγενέστερες, κατασταλαγμένες αποφάσεις στη διά βίου δράση.

Υπό αυτήν τη λογική, η έκθεση «Πρωτόλεια. Από την πρώιμη γραφή στο ώριμο έργο» και η συνοδευτική έκδοσή της ανοίγουν την αυλαία προκειμένου να φωτιστεί το έργο έντεκα Ελλήνων καλλιτεχνών του 20ού αιώνα, με έμφαση

στα βήματα των πρώτων δοκιμών και στην καταλυτική σημασία τους στη διαδρομή προς την ωριμότητα. Η μελέτη είναι ιδιαίτερη ως προς τη σύλληψη, όπως και ως προς την υλοποίησή της. Αυτό συμβαίνει γιατί οι τρεις συνεπιμελητές της έκθεσης προσκάλεσαν ιστορικούς και θεωρητικούς της τέχνης να αναδείξουν καθένας ξεχωριστά και υπό την εξειδικευμένη οπτική του το έργο του καλλιτέχνη που ανέλαβαν. Έτσι, η προσοχή στρέφεται εις βάθος στα πρωτόλεια χαρακτηριστικά της γραφής των καλλιτεχνών, τα οποία οι επιστήμονες εντοπίζουν, αναζητώντας τις αιτίες υπό τις οποίες δημιουργήθηκαν, και τους τρόπους που τα χαρακτηριστικά αυτά επανέρχονται και ριζώνουν εντέλει στο ώριμο έργο.

Το πρωτότυπο και πολυπρόσωπο αυτό εγχείρημα στηρίχθηκε εξαρχής στην πολύτιμη αξία της συνέργειας. Ως εκ τούτου, ευχαριστούμε θερμά τους συνδιοργανωτές μας, το Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου και το Μουσείο Μπενάκη, για την αγαστή συνεργασία σε όλα τα στάδια κοινής πορείας για την πραγμάτωση της έκθεσης και της έκδοσης. Είναι χαρά μας να συνδράμουμε, μαζί με αξιόλογους συνοδοιπόρους, σε μια διοργάνωση που προβάλλει όψεις από τον πλούτο της ελληνικής τέχνης, αυτή τη φορά υπογραμμίζοντας τη σημασία της εκκίνησης των δημιουργικών διεργασιών, η οποία δίνει έμπνευση και ώθηση στην εξέλιξη των συμβάντων στην εικαστική εργασία.

Δημήτριος Π. Μαντζούνης

Πρόεδρος Διοικητικού Συμβουλίου
Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου

Χαιρετισμός

Για το Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου, η συμμετοχή σε εκθέσεις και διοργανώσεις που θεσμοθετούν μια νέα οπτική στην ελληνική εικαστική πραγματικότητα δεν είναι κάτι πρωτόγνωρο ή σπάνιο. Ήδη από το 1987 το Ίδρυμα είχε δραστηριοποιηθεί στην πλαισίωση διεθνών εκθεσιακών εκδηλώσεων και στην υποστήριξη καλλιτεχνών και αργότερα στη διοργάνωση εκθέσεων μεγάλου βεληνεκούς με αποκλειστικά δική του υποστήριξη και τεχνογνωσία. Η πρακτική αυτή συνεχίστηκε σε πολλά επιπλέον επίπεδα, κυρίως όμως στον τομέα της αναδείξεως και της υποστηρίξεως της ελληνικής τέχνης.

Η έκθεση «Πρωτόλεια», μια συμπαραγωγή του Ιδρύματος Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου που εγκαινιάζει τον νέο καλλιτεχνικό του προγραμματισμό, γίνεται η αφορμή να τονιστεί μια αντίληψη επίσης νέα για τα δεδομένα του Ιδρύματος: η αξία της συνεργασίας σε μια μεγάλη εκθεσιακή και εκδοτική διοργάνωση.

Οργανισμοί με παρουσία και εμπειρία σε εκθεσιακές δράσεις, όπως η Τράπεζα της Ελλάδος και το Μουσείο Μπενάκη, που αντιπροσωπεύονται από επιμελητές με όραμα και γνώση, έγιναν συνδιοργανωτές της εκθέσεως που αποφασίστηκε από κοινού ήδη από το 2022. Η ιδέα αλλά και η υλοποίησή της στηρίχθηκαν εξαρχής στην εμπιστοσύνη και τη συνεργασία πολλών ανθρώπων που διαθέτουν εμπειρία και γνώση των ιδεών και των δεσμεύσεων των καλλιτεχνικών δυνάμεων.

Συγκεκριμένα, η έκθεση – μέσα από τον τίτλο της – αποκαλύπτει και, στη συνέχεια, αφήνει τον θεατή να εντοπίσει στοιχεία που διαμόρφωσαν το αποτύπωμα καθενός από τους καλλιτέχνες του 20ού αιώνα που έχουν επιλεγεί πάλι από κοινού. Για κάθε καλλιτέχνη έχει γραφεί ένα κείμενο από εξειδικευμένο ιστορικό της τέχνης, ο οποίος πρότεινε και τα έργα που το εικονογραφούν και που παρουσιάζονται στην έκθεση. Τα έργα που έχουν επιλεγεί σηματοδοτούν τις πορείες αυτών των καλλιτεχνών, εντοπίζοντας πρωτόλειες ιδέες και μοτίβα τα οποία χαρακτήρισαν έπειτα το έργο της ωριμότητάς τους.

Σύμπνοια και κοινή οπτική μεταξύ της Τράπεζας της Ελλάδος, του Μουσείου Μπενάκη και του Ιδρύματος Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για την πραγματοποίηση μιας εκθέσεως που δεν στοχεύει σε παράλληλες πορείες, αλλά αποκαλύπτει, μέσα από διαφορετικές ερμηνείες, στοιχεία και εμπνεύσεις για μεγάλους Έλληνες καλλιτέχνες.

Γιώργης Μαγγίνης

Επιστημονικός Διευθυντής Μουσείου Μπενάκη

Χαιρετισμός

Ανάμεσα στα αντικείμενα που περιστοιχίζουν τον διαβόητο σουλτάνο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας Αμπντούλ Χαμίτ Β΄, μια συλλογή εργαλείων ξεχωρίζει γιατί δεν έχει καρφωθεί με πολύτιμες πέτρες και δεν έχει στιλβωθεί με απαστράπτοντα χρυσό. Κάποια τα είχε προσφέρει – ίσως με την ελπίδα μιας στρατηγικής συμμαχίας ενάντια στους Ρώσους – ο αυτοκράτορας Μείτζι της Ιαπωνίας, που γνώριζε το πάθος του σουλτάνου για την επιπλοποιία. Πράγματι, στις αίθουσες του ανακτόρου Γιλντίζ επιχωριάζουν λεπτοδουλεμένα έπιπλα από το χέρι του ηγεμόνα. Τρειςήμισι αιώνες νωρίτερα, ο Σουλεϊμάν Α΄ ο Μεγαλοπρεπής είχε μαθητεύσει – μας παραδίδει ο Εβλιγιά Τσελεμπί – ως χρυσοχόος, όπως μαρτυρείται και από τη διάκριση με την οποία αποθησαύριζε πολύτιμα αντικείμενα. Η δημιουργία με τα χέρια, η τέχνη, αποτελούσε μέρος της συστηματικής εκπαίδευσης των ηγεμόνων στην αρχαιότητα, τον Μεσαίωνα και την πρόιμη νεωτερικότητα: ο αυτοκράτορας Χουιτζόνγκ των Σονγκ της Κίνας διακρίθηκε περισσότερο ως καλλιγράφος και ζωγράφος παρά ως ηγέτης, ο Λουδοβίκος ΙΣΤ΄ της Γαλλίας σφυρηλατούσε και συναρμολογούσε κλειδαριές και ο Γεώργιος Γ΄ της Αγγλίας επιδιδόταν στο αρχιτεκτονικό σχέδιο. Σε όλα τα πλάτη και μήκη, η χειροτεχνία, η δεινότητα του ματιού, του πινέλου και της σμίλης θεωρούνταν από τους παιδαγωγούς απαραίτητο προσόν, πέρα από τα μυστικά της διοίκησης και του πολέμου. Προήγαγε την πειθαρχία,

την υπακοή στο ατίθασο υλικό αλλά και την εφευρετικότητα, την επιμονή, την αίσθηση του μέτρου και της αρμονίας.

Η καλλιτεχνική μαθητεία δεν φαίνεται να λειτούργησε πάντοτε προς όφελος των γαλαζοαίματων – θα συμφωνούσε κι ο Χουιτζόνγκ μέσα από τα κάγκελα του χρυσού κλουβιού όπου τον φυλάκισαν οι Τζουρτσένοι εισβολείς αφού κατέλυσαν την Αρχή του. Όμως η σημασία της για την εξέλιξη όσων επέλεξαν να υπηρετήσουν την τέχνη κατά την ενήλικη ζωή τους είναι αδιαμφισβήτητη. Πόσες δευτερεύουσες μορφές στο περιθώριο πολυπρόσωπων συνθέσεων δεν εκτελέστηκαν από χέρια μαθητευόμενων, όπως στις παρυφές μιας οροφωγραφίας του Φρανθίσκο Πατσέκο από τον Ντιέγκο Βελάσκεθ ή στη γωνία μιας *Βάπτισης* του Αντρέα ντελ Βερρόκιο από τον Λεονάρντο ντα Βίντσι; Και πόσα έργα των χρόνων της μαθητείας δεν έχουν βοηθήσει στην αποκρυπτογράφηση των ώριμων δημιουργιών, στην κατανόηση των αναζητήσεων, των αναφορών, των αλληλεπιδράσεων;

Τις ατραπούς που ακολούθησαν έντεκα καλλιτέχνες του ελληνικού 20ού αιώνα, από τα πρώτα βήματά τους ως μαθητών της τέχνης έως και την ωριμότητά τους, ανιχνεύουν η έκθεση «Πρωτόλεια: Από την πρώιμη γραφή στο ώριμο έργο» και η συνοδευτική της έκδοση, υπό το βλέμμα των ιστορικών της τέχνης. Οι πειραματισμοί με τα μέσα και τις φόρμες, η στάση πλάι ή απέναντι στα κυρίαρχα καλλιτεχνικά ρεύματα, η διάδραση με κάποιον καθοριστικό μέντορα και η τοποθέτηση ως προς καθοριστικά ιστορικά γεγονότα, όλα αυτά ή το καθένα χωριστά μπορούν να εντοπιστούν στα έργα του Σπύρου Βασιλείου, του Γιάννη Γαϊτή, της Βάσως Κατράκη, του Αλέκου Κοντόπουλου, του Γιάννη Μόραλη, του Δημήτρη Μυταρά, της Χρύσας Ρωμανού, του Γιάννη Σπυρόπουλου, του Α. Τάσσου, του Γιάννη Τσαρούχη και του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα.

Εκ μέρους της Διοικητικής Επιτροπής του Μουσείου Μπενάκη, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους συνδιοργανωτές μας, την Τράπεζα της Ελλάδος και ιδιαίτερα τον Διοικητή της κύριο Γιάννη Στουρνάρα και τη Διευθύντρια του Κέντρου Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης κυρία Κατερίνα Σπύρου, καθώς και το Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου, και ιδιαίτερα τον Πρόεδρο

του Διοικητικού του Συμβουλίου κύριο Δημήτριο Π. Μαντζούνη. Επίσης, οφείλω να συγχαρώ από καρδιάς τους τρεις συνεπιμελητές, τη Χάρι Κανελλοπούλου, την Ειρήνη Οράτη και τον Κωνσταντίνο Παπαχρίστου για τη σύλληψη και την άψογη εκτέλεση του έργου που μας προσέφεραν. Ανατρέχοντας στη μοίρα τόσο των ιστορικών προσωπικοτήτων όσο και των καλλιτεχνών που προανέφερα, αναλογίζομαι πόσο δίκιο είχε ο ποιητής όταν, σχεδόν φιλάρεσκα, μακάριζε τον εαυτό του για την επιλογή του να θεραπεύει την τέχνη: «Και μες στην τέχνη πάλι, ξεκουράζομαι απ' την δούλεψή της».



ΠΡΩΤΟΛΕΙΑ Από την πρώιμη γραφή στο ώριμο έργο

ΠΡΩΤΟΛΕΙΑ. Ουσιαστικό στα αρχαία ελληνικά (η πρώτη λεία, η πρώτη σοδειά που αφιερωνόταν στους θεούς), δηλώνει την απαρχή μιας γόνιμης πορείας που αναμένεται σε κάθε νέα κυκλοφορία της να αποδώσει κι άλλους καρπούς. Ως εκ τούτου, αργότερα χρησιμοποιείται ως επίθετο – πρωτόλειο έργο, πρωτόλεια εργασία, πρωτόλεια παραγωγή – για να περιγράψει έργα πρώιμα, ανεπεξέργαστα, υποσχόμενα μια μεταγενέστερη ώριμη εξέλιξη και εκδοχή.

Στην τέχνη, τα πρωτόλεια αναφέρονται σε έργα καλλιτεχνών τα οποία δημιουργήθηκαν κυρίως κατά τη διάρκεια της νεότητάς τους. Ως πρώιμες δοκιμές, ερασιτεχνικές ή σπουδαστικές – ενίοτε και ατελείς – καθώς και ως δόκιμα πρόδρομα έργα, είναι εμποτισμένα με την αξία μιας κάποιας «ασυνείδητης τόλμης» και λειτουργούν ως «ζωντανά αρχεία» των πρώτων εγχειρημάτων, ρίσκων, αστοχιών, αλλά και επιτυχιών που πραγματοποιούνται κατά την επιδίωξη της καλλιτεχνικής πρακτικής. Σε αυτή την πρώιμη παραγωγή των μελλοντικών καταξιωμένων καλλιτεχνών υπάρχει μια διαμορφωτική λογική, η οποία δυνητικά θα τροφοδοτήσει τη διά βίου εργασία.

Το πρωτόλειο στοιχείο άλλοτε είναι απόλυτα εμφανές και σαφές, άλλοτε ανιχνεύεται δύσκολα, πάντως υπάρχει. Και βέβαια, τα πρωτόλεια έργα

υφίστανται, αλλά δεν είναι πάντοτε ορατά, αξιοποιήσιμα ή ήδη αξιοποιημένα στη μελέτη του συνολικού έργου των καλλιτεχνών. Σε πολλές περιπτώσεις, η σχέση μεταξύ πρώιμων και ώριμων έργων εικάζεται, αντί να ερμηνεύεται. Οι πρώιμες προσπάθειες, όμως, μπορεί να λειτουργήσουν ως βασικό εργαλείο των ιστορικών της τέχνης και, αναμφίβολα, να αναγνωστούν δίπλα στα μεταγενέστερα έργα, προς όφελος της κατανόησης τόσο της πρώιμης γραφής όσο και του ώριμου έργου. Εκεί υπάρχει η πρώτη αναγνώριση του ταλέντου, διαφαίνονται τα βήματα της εξέλιξης, παγιώνονται οι ενδείξεις της συνέπειας που θα μετατρέψουν τον «δόκιμο» σε επαγγελματία.

Η έκθεση «Πρωτόλεια», ιδιαίτερη και πρωτότυπη, με βάση στην ελληνική ζωγραφική, στοχεύει επομένως σε αυτό ακριβώς: στο να αναζητηθούν, να μελετηθούν και να αναδειχθούν στο έργο έντεκα Ελλήνων καλλιτεχνών/ιδών οι ιδέες, τα μοτίβα και τα χαρακτηριστικά που εμφανίστηκαν νωρίς σε εκείνο με τη μορφή του ανεπεξέργαστου στοιχείου. Αυτά τα πρώτα δεδομένα μερικές φορές επαναλαμβάνονται εμμονικά, άλλες φορές επαναχρησιμοποιούνται συνειδητά, ενώ υπάρχουν περιπτώσεις που γίνονται στοιχεία πάνω στα οποία στηρίζονται δημιουργικές περίοδοι. Συχνά λαμβάνουν τη μορφή μιας συνολικής αντίληψης για το έργο τέχνης, και έτσι τα πρωτόλεια «μπολιάζονται» στα έργα της ωριμότητας. Ως εκ τούτου, πρόθεση της έκθεσης δεν είναι μόνο η αναγνώριση και η αποκάλυψη αυτών των πρωτόλειων χαρακτηριστικών, αλλά και η αναζήτηση των αιτιών που αυτά επανέρχονται και ριζώνουν στο ώριμο έργο. Τα πρωτόλεια, δηλαδή, εκτός από εισαγωγή ανάγνωσης στο έργο ενός καλλιτέχνη, προτείνονται και ως μέθοδος πρόσληψής του και κατανόησης όψεων της αναγνωρισμένης εικαστικής γλώσσας του, συνάμα με την καλή γνώση του έργου, την τοποθέτησή του στο ευρύτερο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της περιόδου στην οποία δημιουργήθηκε, και τη σύνδεσή του με την εποχή που παρουσιάζεται.

Τα «Πρωτόλεια» είναι αποτέλεσμα συνεργασίας τριών φορέων – της Τράπεζας της Ελλάδος, του Ιδρύματος Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου και του Μουσείου Μπενάκη – και εγχείρημα των επιμελητριών και του επιμελητή τους, το οποίο

γεννήθηκε αρχικά το 2022, για να διαμορφωθεί σταδιακά έως την τελική μορφή του. Ως επιμελητική ομάδα, θιασώτες/τριες της ευχαρίστησης, αλλά και της ουσιαστικής ισότιμης συνεργασίας, που παράγει αποτελέσματα, κληθήκαμε σε πρώτη φάση να απαντήσουμε στο ερώτημα τίνων καλλιτεχνών το έργο θα μπορούσε να αποτελέσει φορέα αυτής της παραδειγματικής μελέτης. Ακολούθως, προχωρήσαμε διαλέγοντας έντεκα προσωπικότητες της ελληνικής τέχνης, με έργο τετελεσμένο, που να διατρέχει σχεδόν ολόκληρο τον 20ό αιώνα, και ισχυρό ως προς την υπογραφή του στην ώριμη φάση του. Γνωρίζουμε, φυσικά, ότι δίπλα σε αυτούς/ές τους/ες δημιουργούς στέκονται και δρουν κατά τον 20ό αιώνα της ελληνικής τέχνης και πολλοί/ές σημαντικοί/ες ακόμα, κι ελπίζουμε αυτή η συλλογική προσπάθεια να αποτελέσει έναυσμα για τη μελέτη του πρωτόλειου έργου και άλλων καλλιτεχνών.

Οι επιλογές είναι οργανωμένες χρονολογικά και ακολουθήσαμε μια διαδρομή η οποία εκκινεί από τον Σπύρο Βασιλείου (1902 ή 1903-1985) και καταλήγει στη Χρύσα Ρωμανού (1931-2006). Συμπληρωματικά, θέσαμε ως πρόκριμα την ενασχόληση αυτών των καλλιτεχνών κυρίως με το δισδιάστατο έργο, ζωγραφικό ή/και χαρακτικό, ενώ επιχειρήσαμε να λάβουμε διακριτές περιπτώσεις από το φάσμα του ελληνικού μοντερνισμού, της αφαίρεσης και της πρωτοπορίας, όπως διατυπώθηκε στην ελληνική τέχνη μεταπολεμικά.

Η εμβληματική παρουσία αυτών των καλλιτεχνών στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης, το καθ' όλα αναγνωρίσιμο και καταξιωμένο έργο τους λειτούργησαν ως πρόσφορη αφορμή για να τοποθετήσουμε τη διερώτησή μας: Σε μια πορεία πλούσια, γεμάτη ανατροπές αλλά και επαναλήψεις, ποιες ήταν οι πρωτόλειες αναζητήσεις τους, στις οποίες επέτρεψαν ακολούθως να εισχωρήσουν στις ώριμες αποφάσεις τους, επανεμφανιζόμενες ακόμα και διαφορετικά, αλλά σίγουρα συνειδητά;

Για την απάντηση στο ερώτημα αυτό, αναζητήσαμε πολύτιμους/ες συνοδοιπόρους. Απευθύναμε πρόσκληση έρευνας, επιμέλειας και συγγραφής σε αξιόλογους/ες ιστορικούς και θεωρητικούς της τέχνης, επιζητώντας τη δική τους οπτική επί του θέματος. Προσεγγίσαμε τη θεματική προτείνοντας

στους/ις συμμετέχοντες/ουσες συναδέλφους τους/ις συγκεκριμένους/ες καλλιτέχνες/ιδες, γνωρίζοντας το ενδιαφέρον τους για το έργο τους ανά περίπτωση και πιστεύοντας ότι η μελέτη των ιδιαίτερων μεμονωμένων περιπτώσεων μπορεί να διευκολύνει την επιμέρους, αλλά και τη συνολική χαρτογράφηση της αξίας των πρωτολειών ως μεθόδου ανάλυσης της καλλιτεχνικής πορείας.

Εκείνοι/ες, λοιπόν, συνέταξαν με ερευνητική διάθεση τις μελέτες που ακολουθούν ως προς την πρωτόλεια γραφή και την επίδρασή της στο ώριμο έργο κάθε καλλιτέχνη/ιδας αυτής της έκθεσης. Η προσέγγιση έγινε με την εκ μέρους τους παράλληλη πρόταση έργων, τα οποία συνέβαλαν όχι μόνο στην υποστήριξη των επιχειρημάτων τους, αλλά και στη διάθρωση του περιεχομένου της ίδιας της έκθεσης. Πιστεύουμε ότι η επιλογή των έργων αποτελεί καίριο στοιχείο της προσφοράς τους, καθώς μέσα από αυτήν δεν στήνονται τελικά μικρές αναδρομικές ή θεματικές εκθέσεις για κάθε καλλιτέχνη/ίδα, αλλά ένας «καθρέφτης επαλήθευσης» των ευρημάτων των κειμένων τους σχετικά με τη σημασία της πρωτόλειας εικαστικής εργασίας.

Σε κάθε μικρή «κυψέλη»-ενότητα που σχεδιάζεται οπτικά για τον/την εκάστοτε καλλιτέχνη/ίδα στην έκθεση, και μεταφέρεται εννοιολογικά στα κείμενα του καταλόγου, σχέδια, ζωγραφικά και χαρακτηριστικά έργα, δημοσίευτα ή αφανή αλλά και καθ' όλα γνώριμα, αποκρυπτογραφούν για τον/η θεατή και αναγνώστη/στρια τα στοιχεία που τροφοδοτούν την πρώτη μας αντίληψη περί πρωτολειών: το μοτίβο που επανέρχεται, την ιδέα που επαναχρησιμοποιείται μέσα από διαφορετικά συμφραζόμενα, έχοντας αντλήσει τη δύναμή της από την πρώιμη προσπάθεια καθενός και καθεμιάς δημιουργού.

Εστιάζοντας, επομένως, στα κείμενα που ακολουθούν, η Άννα Μάλαμα εξετάζει τον τρόπο που το αστικό τοπίο της Αθήνας – τόσο ως τόπος όσο και ως υποδοχέας ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής – αποτέλεσε σταθερά που προσδιόρισε την εξέλιξη της ζωγραφικής του Σπύρου Βασιλείου (1902 ή 1903-1985) από το 1930 έως το 1980. Μέσα από την ανάλυση της συγκεκριμένης θεματικής, ακόμα, συνάγει συμπεράσματα σχετικά και με την ίδια την εμπειρία

του μοντερνισμού στο έργο του ζωγράφου και στην ελληνική τέχνη, με όρους τόσο τεχνοτροπίας όσο και νοηματοδότησης.

Για τη μελέτη του πρωτόλειου στον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα (1906-1994), η Εβίτα Αράπογλου και η Ιωάννα Μωραϊτή επιλέγουν να αναδείξουν τη θεματική των απλωμένων ρούχων, έτσι όπως εμφανίζεται από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 και επανέρχεται σε συνθέσεις του, σε διαφορετικές εκδοχές, επί περισσότερα από πενήντα χρόνια δημιουργίας. Από την παραστατική παρουσίασή του έως τη γεωμετρική απόδοσή του, το θέμα εμφανίζεται επαναληπτικά ως μοτίβο έντονης κίνησης και αντανάκλασης του φωτός, αλλά και ως σύμβολο υπαινιγμού τής – κατά κανόνα αθέατης στο έργο του Γκίκα – ανθρώπινης παρουσίας.

Η Άννα Καφέτση φωτίζει την περίοδο δημιουργίας του Γιάννη Τσαρούχη (1910-1989) μεταξύ 1926-1940 – από τις πρώτες εφηβικές νατουραλιστικές ζωγραφικές δοκιμές έως τα έργα της «χρωματικής» ή «ανατολίτικης» τάσης (1936-1939) και την απαρχή της «σχεδιαστικής» ή «νατουραλιστικής» τάσης το 1940. Η θεώρησή της αποκαλύπτει τις επιλογές και τις επιρροές του Τσαρούχη προς διαφορετικές ή/και αντιτιθέμενες κατευθύνσεις, που αφορούν πολύπλευρες όψεις της ελληνικής παράδοσης και επιδράσεις της σύγχρονης του δυτικής ζωγραφικής πρωτοπορίας, μέσω των οποίων διαπλάθεται ο εσώτερος δυναμικός πυρήνας της εικαστικής γλώσσας του ζωγράφου.

Ο Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος παρακολουθεί τη διαδρομή του Γιάννη Μόραλη (1916-2009) από τη ρεαλιστική αναπαράσταση της δεκαετίας του 1930 στη ζωγραφική με «ελληνικότητα» των αρχών της δεκαετίας του 1950, και σε μια όλο και πιο αφαιρετική τέχνη που οδήγησε έως τη γεωμετρική αφαίρεση της δεκαετίας του 1960. Σε αυτή τη μεταβατική πορεία, ο Μαθιόπουλος εντοπίζει τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της σχεδιαστικής ακρίβειας και της συνθετικής αρμονίας και ισορροπίας ως καταλυτικά μορφολογικά στοιχεία συνοχής σε νεανικά έργα και όψιμες δημιουργίες του Μόραλη, παρά τη διαφοροποίηση του εικαστικού ύφους και τις ποικιλώτρες επιδράσεις ανά εποχές.

Ο Γιάννης Μπόλης παρουσιάζει τους τρόπους με τους οποίους το έργο του Α. Τάσσου (1914-1985), με αναπαραστατικό ύφος και ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα, υποστηρίζει σταθερά τη διασύνδεση «τέχνης και ζωής» και την κοινωνική αποστολή της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Παράλληλα, σημειώνει μοτίβα και θέματα που επανέρχονται, από τα πρωτόλεια έως τα έργα της ωριμότητας του χαρακτήρα, όπως το νεκρό σώμα και ο θρήνος· οι οπλισμένοι νέοι και οι νεαρές γυναίκες με λουλούδια στα χέρια· αλλά και το θέμα της μουσικής, συνδεδεμένο με τα βιώματα της προσφυγιάς.

Ο Σπύρος Μοσχονάς, αντίστοιχα, υπογραμμίζει διαχρονικούς άξονες της εργασίας της Βάσως Κατράκη (1909 ή 1914-1988). Παράλληλα, αναδεικνύει φορμαλιστικές και πρωτίστως θεματικές σταθερές που εμφανίστηκαν στους πίνακες, στα σχέδια, στα χαρακτηριστικά της από την πρωτόλεια γραφή της, ενώ παρέμειναν εμφανείς κατά τη μακρά διαδρομή προς την ωριμότητα. Εντέλει – με αναφορά σε μορφές όπως των αμάχων αγωνιστών, των ανδρών και των γυναικών στον καθημερινό μόχθο, των μανάδων και των παιδιών τους, ακόμα και των συμβολικά ανθρωπόμορφων δέντρων της – κεντρικός πυρήνας και πρωταγωνιστής του έργου της χαράκτης κατοχυρώνεται ο άνθρωπος και η μνημειακή διάσταση της υπόστασής του.

Η Όλγα Δανιηλοπούλου προτείνει έναν «χάρτη ανάγνωσης» για το έργο του Γιάννη Σπυρόπουλου (1912-1990), προκειμένου να ερμηνευθεί η ευλάβεια με την οποία έφτασε στις έννοιες της μνημειακότητας και της αθανασίας από την πρώιμη γραφή του στο ώριμο έργο. Στοιχεία όπως ο σχεδιασμός του θέματος από το παραστατικό στο αφαιρετικό τοπίο, η χρήση του πλαισίου ή των συμβόλων του σταυρού και της σκάλας, ο παλμός της κίνησης και η αρχιτεκτονική διάταξη, η χρήση του κολάζ, παραμένουν ενεργά ως «εμμονικές» επιλογές της αφαιρετικής γλώσσας στην πενήνταχρονη διαδρομή του ζωγράφου.

Η διαδρομή που συντάσσει η Μπία Παπαδοπούλου για το έργο του Αλέκου Κοντόπουλου (1904-1975), από τα πρωτόλεια της δεκαετίας του 1920 έως το όψιμο έργο του κατά τη δεκαετία του 1970, αποκαλύπτει την εμφανή σχέση του ζωγράφου τόσο με τη ρεαλιστική αναπαράσταση

όσο και με την «ανατροπή» της μέσω της ανεικονικής ζωγραφικής. Η Παπαδοπούλου προσδιορίζει τους τρόπους με τους οποίους ο Κοντόπουλος με λόγο και έργο υποστήριξε την ελευθερία και την πνευματικότητα που προσέφερε η αφηρημένη τέχνη. Αποκαλύπτει, όμως, παράλληλα τον κείριο ρόλο που κατείχε στο έργο του η παραστατικότητα, καθώς ο αντικειμενικός κόσμος γίνεται, τουλάχιστον στην αρχή, χώρος δοκιμών και πρωτογενής πηγή έμπνευσης για τη μη αντικειμενική ζωγραφική του.

Την ανθρώπινη μορφή σημειώνει η Αρετή Λεοπούλου ως σημείο εκκίνησης και επίμονης επιστροφής στην περίπτωση του έργου του Δημήτρη Μυταρά (1934-2017). Στη στρωματογραφία της τέχνης του, οι απαρχές μιας διαχρονικά ανθρωποκεντρικής ζωγραφικής βρίσκονται στις κυρίαρχες γυναικείες μορφές, ήδη σε σχέδια του 1950 αλλά και μετέπειτα. Η ανθρώπινη παρουσία δεν εγκαταλείπεται και στη συνέχεια ενυπάρχει ως αναφορά και αντικατοπτρισμός στη θεματική του καθρέφτη κατά τη δεκαετία του 1960, αλλά και αργότερα, στις διαφορετικές εκδοχές εσωτερικής, αστικής και πολιτικής τοπιογραφίας που αναπτύσσονται στο έργο του Μυταρά.

Η Έλενα Χαμαλίδη μελετά το έργο του Γιάννη Γαίτη (1923-1984) και παρατηρεί, ήδη από τις απαρχές του το 1954 και στο κλίμα της μεταπολεμικής αφαίρεσης, τη διατύπωση ενός νευρώδους και εν μέρει βιωματικού χειρονομιακού ύφους, από το οποίο «ξεπηδούν» σταδιακά υβριδικές φιγούρες, για να εξελιχθούν μεταγενέστερα ως ανθρωπόμορφες στον καμβά, σε κατασκευές, σε χάπενινγκ στον δημόσιο χώρο, ως προσωπική υπογραφή. Από την πρώιμη γραφή έως το ώριμο έργο, στο εντέλει ανθρωποκεντρικό σύμπαν του καλλιτέχνη, τα χαρακτηριστικά που διέπουν διαχρονικά την τέχνη του αφορούν την πρακτική της επιτελεστικότητας της ζωγραφικής πράξης, τη θέση της ζωγραφικής χειρονομίας ως καλλιτεχνικής πρακτικής, αλλά και την επανάληψη, τον πολλαπλασιασμό δηλαδή μοτίβων και θεμάτων στο έργο.

Για την Πολύνα Κοσμαδάκη, τέλος, τα πρωτόλεια έργα τέχνης της Χρύσας Ρωμανού (1931-2006) επιτρέπουν τη διερεύνηση ως προς τις αισθητικές διεργασίες και τα ιστορικά δεδομένα που οδήγησαν την καλλιτέχνη σε μια μετάβαση από την εκφραστική, αφηρημένη ζωγραφική σε ένα είδος

ρεαλισμού βιωματικού χαρακτήρα, με έμφαση στο καθημερινό. Στην καλλιτεχνική γλώσσα της Ρωμανού παρουσιάζεται μια «αλυσίδα» χαρακτηριστικών, τα οποία παραμένουν στο έργο της από την αρχή έως το τέλος του. Αυτά είναι η αφαιρετικότητα και η αποσπασματικότητα, η συναρμογή ζωγραφικών και υλικών στοιχείων, η τελετουργία, οι επαναλήψεις μοτίβων, η χειρονομία, και κυρίως η συν-αίσθηση, ως έκφραση που ερμηνεύει κριτικά το οικείο και το καθημερινό, ενώ λειτουργεί ταυτόχρονα ως αντικατοπτρισμός προβληματισμών για τη συλλογική πραγματικότητα.

Συνοψίζοντας, με τη μελέτη του έργου των έντεκα καλλιτεχνών/ιδών, γίνεται εμφανές ότι τα πρώιμα έργα περιέχουν θησαυρούς, ίσως απρόσιτους την ώρα της δημιουργίας τους, όμως σίγουρα πολύτιμους και άξιους να επανεκτιμηθούν σε συνάρτηση με το ώριμο έργο. Τα πρωτόλεια προσφέρουν μια πρόταση μελέτης και αξιολόγησης του έργου συνολικά, η οποία δεν αφορά αποκλειστικά την επιστροφή στο νεαρό, «άγουρο», παρελθόν του εκάστοτε δημιουργού για την ανακάλυψή του και μόνο, αλλά και την επιδίωξη η (επαν)εξέτασή του να μας προσφέρει έναν πρωτότυπο, ενδεχομένως εναλλακτικό, τρόπο αναστοχασμού γύρω από ένα, κατά τα άλλα, γνωστό καλλιτεχνικό έργο.

Χάρης Κανελλοπούλου

Επιστημονική υπεύθυνη και επιμελήτρια
της Συλλογής έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος

Ειρήνη Οράτη

Καλλιτεχνική διευθύντρια του Ιδρύματος Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου

Κωνσταντίνος Παπαχρίστου

Επιστημονικός υπεύθυνος της Πινακοθήκης
Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Μουσείο Μπενάκη



ΣΠΥΡΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Άννυ Μάλαμα

Δρ Ιστορίας της Τέχνης
Επιμελήτρια εκδόσεων ΕΜΣΤ

Το αστικό τοπίο στο έργο του Σπύρου Βασιλείου ως μέσο συνάντησης με την εμπειρία της νεωτερικότητας

Το αστικό τοπίο – η πόλη της Αθήνας πιο συγκεκριμένα –, τόσο ως τόπος όσο όμως και ως διακριτή πολιτισμική πραγματικότητα, ως τρόπος ζωής συνολικά, πεδίο δράσης, πλέγμα σχέσεων και δυναμική πλαισίωση πολύπλευρων αστικών αφηγημάτων που αφορούν τα άτομα, τις ομάδες, τις κοινωνικές ταυτότητες και τις μεταξύ τους ισορροπίες ισχύος, είναι η ευρύτερη θεματική που θα μας επιτρέψει ως σταθερά, στην ιστορική εξέλιξή της, να προβάλουμε και να κατανοήσουμε στον ορίζοντά της το ζωγραφικό έργο του Σπύρου Βασιλείου από τα χρόνια του μεσοπολέμου μέχρι και περίπου τα τέλη της δεκαετίας του 1970.

Στο πλαίσιο της προσέγγισης αυτής και ειδικότερα κατά τη διερεύνηση της συσχέτισης που υπάρχει μεταξύ των πρώιμων έργων και εκείνων της ωριμότητας του ζωγράφου, προκύπτουν δύο κεντρικά αλληλένδετα ζητήματα. Πώς η επιλογή της ενασχόλησης με τη θεματική της πόλης αναδεικνύει τα ερεθίσματα που ο Βασιλείου ενσωματώνει στο έργο του στον απόηχο καλλιτεχνικών κινημάτων και επιρροών του πρώτου και του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα και πώς η αστική γεωγραφία τόσο κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου όσο και μεταπολεμικά – σε επίπεδο χώρου αλλά και κοινωνικών δομών – συγκροτεί

νέα περιβάλλοντα, νέους τρόπους ζωής και τύπους ανθρώπινης συμπεριφοράς στην ιδιωτική αλλά και τη δημόσια σφαίρα. Πρόκειται για τις δύο παράλληλες κατευθύνσεις που ευρύτερα επίσης προσδιορίζουν πολιτιστικά και ιστορικά την ελληνική εμπειρία του μοντερνισμού (και) στις εικαστικές τέχνες.

Η χρήση του όρου «μοντερνισμός» εδώ εκκινεί κατά συνέπεια από την παραδοχή ότι αναφερόμαστε σε μια ιστορικά προσδιορισμένη έννοια που υπερβαίνει το «μοντέρνο», δεν αφορά δηλαδή απλώς μια ιστορική περίοδο ή ένα σύνολο πολιτιστικών χαρακτηριστικών. Πρόκειται για «μια συνειδητή στάση απέναντι στον κόσμο» και «έναν νέο τρόπο ύπαρξης του ανθρώπου εντός ενός νέου περιβάλλοντος που καθορίζεται από την αλλαγή, τη ρήξη, την πρόοδο, την τεχνολογία, τη μεγαλούπολη, το πλήθος, την ταχύτητα, την επικοινωνία».¹ Και τούτη η διάσταση ακριβώς είναι που εντέλει καθιστά τον όρο πραγματικά λειτουργικό σε επίπεδο νοηματοδότησης – η άρρηκτη σύνδεσή του με την ιδιαίτερη υπόσταση της «μοντέρνας ζωής», ο τρόπος με τον οποίο «ορίζει, κωδικοποιεί, ομογενοποιεί, περιορίζει το σύνολο των χαρακτηριστικών, της *modernité* του Baudelaire».²

Ο Βασιλείου εγκαθίσταται στο «αστικό blender»³ του αθηναϊκού μεσοπολέμου στις αρχές της δεκαετίας του 1920, ερχόμενος από το Γαλαξίδι. Μια μικρή και ολιγόχρονη υποτροφία από τις τοπικές αρχές της γενέτειράς του θα του επιτρέψει να ζησει τη δική του εκδοχή της ιδιότυπης⁴ ελληνικής *modernité*, ως σπουδαστής ζωγραφικής στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας σε πρώτη φάση και ως ενεργός επαγγελματίας καλλιτέχνης τα επόμενα χρόνια.

Στην επιμελημένη από τον ίδιο και τον Φραντζή Φραντζισκάκη έκδοση *Φώτα και Σκιές*, ένα είδος αυτοβιογραφικού λευκώματος και αναδρομικής

παρουσίασης του έργου του μέχρι το 1969, αποτυπωμένες ζωγραφικά όψεις της Αθήνας παρατίθενται σε εκτενείς ενότητες, καθώς στις σελίδες του βιβλίου οι δεκαετίες διαδέχονται η μία την άλλη και η πόλη μεταβάλλεται μέσα στον χρόνο. Μαζί της μεταβάλλονται η δυναμική και ο προσανατολισμός του αθηναϊκού καλλιτεχνικού πεδίου – ως περιοχή αυτονομημένη και ως χώρος παραγωγής και διακίνησης συμβολικών αγαθών στο πλαίσιο μιας ελεύθερης αγοράς, περιορισμένης βεβαίως ισχύος και εμβέλειας – από κοινού με το ευρύτερο πολιτισμικό περιβάλλον, την κοινωνική σύνθεση και τις προτιμήσεις του κοινού, αλλά και το βλέμμα του ζωγράφου.

Έτσι, οι *Αθήνες* του Βασιλείου είναι με έναν τρόπο και αυτοπροσωπογραφίες του, ίχνη της πορείας και της προσωπικής του διαδρομής, αφού καθεμιά από αυτές συνδέεται με τον ίδιο προσωπικά ως άτομο αλλά και ως ιστορικό υποκείμενο τη δεδομένη χρονική στιγμή. Ο τόπος κατοικίας του κάθε φορά, οι περιπλανήσεις του στην πόλη, η φόρτιση της ματιάς του, η εξέλιξη του ύφους και των στιλιστικών επιλογών της ζωγραφικής του στον ορίζοντα της επαγγελματικής του δράσης και ανέλιξης, το κοινό στο οποίο απευθύνεται, το γούστο στο οποίο ανταποκρίνεται αλλά και που συνδιαμορφώνει, η ένταξή του σε καλλιτεχνικές συλλογικότητες, η ευρεία αποδοχή που γνωρίζει με το έργο του, η πληθωρική παραγωγή και οι πολύ συχνά διακοσμητικές λύσεις που εφευρίσκει, η κοινωνική του παρουσία, η θεσμική αναγνώριση του έργου του, η ένταξή του στους μετριοπαθείς φιλελεύθερους κύκλους των διανοουμένων της εποχής του, είναι στο σύνολό τους παράμετροι στις οποίες συμπυκνώνεται το αποτύπωμα του αστικού τοπίου ως βίωμα, ως εμπειρία και ως εικαστική καταγραφή.

Τα έργα των δεκαετιών 1920 και 1930 – έργα όπως τα: *Εξάρχεια* (εικ. 1), *Αθήνα* (εικ. 2), *Γιαπί* (εικ. 3), *Το Γαλάτσι* (εικ. 4) και *Αρδηττός* (εικ. 5) – συνδέουν την εξερεύνηση της πόλης με τη διάθεση αμφισβήτησης της ακαδημαϊκής διδασκαλίας στη Σχολή και τη διερεύνηση καινοτόμων ζωγραφικών ιδιωμάτων. Ένα είδος διακοσμητικής σκηνογραφίας για τις περιπέτειες του *flâneur* του αθηναϊκού μεσοπολέμου, όπου συνυπάρχουν λιγότερο ή περισσότερο αφομοιωμένα δάνεια από τον ιμπρεσιονισμό, οριακά ίσως και τον ρεαλισμό, τον μεταϊμπρεσιονισμό, τον Cézanne και τους fauves.

¹ Δασκαλοθανάσης (2015), 116-117.

² Ό.π., 118.

³ Για τον όρο, βλ. Κοτιώνης (χ.χ.).

⁴ Ιδιοτυπία οφειλόμενη στην απουσία εντατικής βιομηχανικής ανάπτυξης, προηγμένης τεχνολογίας, στιβαρής θεσμικής πλαισίωσης, ισχυρής αστικής τάξης και πολλαπλών εναλλασσόμενων ερεθισμάτων που χαρακτηρίζουν συνολικά τη ζωή σε μια σύγχρονη μεγαλούπολη. Βλ. σχετικά Κωστής (2018), 509-514, 531-545, 593-645. Ειδικότερα για τη μητροπολιτική ζωή, βλ. Simmel (2017).



Εικ. 1 | *Εξάρχεια*, 1929
Συλλογή Γιώργου Ν. Νιάρχου



Αθήνα, 1930
Συλλογή Γιώργου Ν. Νιάρχου | Εικ. 2



Εικ. 3 | *Γιατί*, x.x.
Συλλογή Γιώργου Ν. Νιάρχου



Το Γαλάτσι, 1929 | Εικ. 4
Συλλογή Έργων Τέχνης Alpha Bank

Αρδπητός, 1930
Συλλογή Έργων
Τέχνης Alpha Bank

Εικ. 5



Σπύρος Βασιλειώτης

Γράφει ο ίδιος για τα χρόνια της Σχολής:

«Στις σκοτεινόχρωμες αίθουσες της Σχολής πρώτη απογοητευτική γνωριμία με το στείο δασκαλίκι.

»Μια μορφή, σπάραγμα από εικονογραφημένη σελίδα του Ντίκενς, ο γερο-Καλούδης, ο ιδιόρρυθμος ζωγράφος των κουραμπιέδων και των γλυκών, εξοργίζεται που αδιαφορούμε για τα μυστικά που κρύβει το σφομόλι και το κραγιόνι. Το κάρβουνο και η τεχνική του – το πλάσιμο, όπως το λέγανε τότε – γίνεται αργότερα νέος βραχνάς. Μια ανήσυχη και ζωηρή συντροφιά δυσανασχετεί με τη στεγνή και ανιαρή καθημερινή άσκηση που της επιβάλλουν. Δεν ξέρει τι ζητάει ούτε τη βοηθάει κανείς να το βρη. Ξέρει όμως πολύ καθαρά τι δεν θέλει. Ξεχνύεται με μια κασετίνα παραμάσκαλα και ψάχνει στους ίσκιους του Υμηττού, στα χαμόγελα της Πεντέλης, στα φεστόνια του Σαρωνικού να πιάση ένα νόημα ζωγραφικό.

»Κάποτε αλλάζει ο οργανισμός της Σχολής. Οι σπουδαστές μπορούν να διαλέξουν το δάσκαλό τους. Αναθέτουν εργαστήριο στο Νίκο το Λύτρα για πρώτη φορά. Όλη η φοβερή παρέα σύσσωμη γράφεται στο νέο δάσκαλο. [...] Μας άφησε και βάψαμε πιο φωτεινούς τους σκούρους λαδοπράσινους τοίχους του εργαστηρίου, το ίδιο φωτεινά και ζωηρόχρωμα τα παραβάν, κάμαμε μουσαμά με λινάτσα και στήναμε ύστερα από πολλά χρόνια ολόσωμα γυμνά και – το φοβερώτερο – κρεμάσαμε στους τοίχους τυπωμένα αντίγραφα από έργα του Βαν-Γκογκ, του Σεζάν, του Ρενουάρ. Αναταραχή, αντιδράσεις, δάσκαλοι που αρνούνται να μπουν για κρίσεις στην αίθουσα των αιρετικών, ο μειλίχιος διευθυντής με τα χρυσά γυαλιά, φανατικός του Μονάχου, που ήρθε και μας μάζεψε στην πόρτα να μας νουθετήσει, γιατί, όπως είχε μάθει, “τώρα τελευταία και ο ίδιος ο Σεζάν τις έχει παρατήσει τις μωβ σκιές”. Χρονολογία του περιστατικού 1925 ή 26».⁵

⁵ Βασιλείου (1969), 29, 33.

Στη φάση αυτή η ζωγραφική του Βασιλείου, πέρα από τους πειραματισμούς που δοκιμάζει στο επίπεδο της σύνθεσης, της φόρμας, των χρωμάτων, εστιάζει θεματικά – υιοθετώντας μια σχετικά αποστασιοποιημένη, αντικειμενική οπτική – σε σκηνές που σχετίζονται προνομιακά με τον ιμπρεσιονισμό και τον εικαστικό σχολιασμό συμβολισμών της μητροπολιτικής ζωής: όψεις του δημόσιου χώρου, τοπόσημα, οι κάτοικοι της πόλης άλλοτε ως περιπατητές και άλλοτε ως εργάτες εμπλεκόμενοι σε οικοδομικές εργασίες, σκαλωσιές και κτίσματα υπό κατασκευή να θυμίζουν ζωντανούς οργανισμούς, ένα αυτοκίνητο που αναπτύσσει ταχύτητα. Κάνουν δε την εμφάνισή τους και μοτίβα στα οποία ο Βασιλείου θα επανέρχεται τακτικά και τα επόμενα χρόνια, όπως, για παράδειγμα, η σπειροειδής μεταλλική σκάλα εξωτερικού χώρου. Αν μάλιστα στα προπολεμικά έργα οι σκάλες του επιτείνουν την εντύπωση του δυναμισμού και της κίνησης, μεταπολεμικά αξιοποιούνται περισσότερο για την – αμήχανη – διερεύνηση της αφαίρεσης στο επίπεδο της φόρμας και της σύνθεσης (εικ. 6).

Η ενασχόληση του ζωγράφου μεταπολεμικά με την πόλη επιμένει μεν αλλά η διεισδυτικότητα του βλέμματός του μάλλον απονευρώνεται και αυτό που εντέλει κυριαρχεί είναι περισσότερο μια διακοσμητικού χαρακτήρα σχηματοποίηση στην απόδοση του αθηναϊκού τοπίου, η πλήρης αισθητικοποίησή του,⁶ που ομαδοποιεί καταστάσεις και μοτίβα, και αδρανοποιεί τις κοινωνικές αποκλίσεις. Τα τοπία του γίνονται τότε ένα είδος αποστασιοποιημένης σκηνογραφίας. Ο ίδιος είναι πια οικογενειάρχης, ζει στην οδό Γουέμπστερ κάτω από την Ακρόπολη⁷ και βιοπορίζεται ως επαγγελματίας καλλιτέχνης. Πέρα από τη ζωγραφική, ασχολείται εξίσου συστηματικά με το θέατρο – ως σκηνογράφος –, με τη διδακτική της τέχνης και την εικονογράφηση εκδόσεων, και συνεχίζει επίσης τη συνεργασία του με εφημερίδες και περιοδικά.

Μαρίνος Καλλιγιάς και Γιώργος Πετρής – από διαφορετικές ιδεολογικές αφετηρίες ο καθένας – θα επιμείνουν στο ζήτημα της πρόσληψης της αφαίρεσης

⁶ Για την αισθητικοποίηση του ελληνικού τοπίου συνολικότερα και του Αιγαίου από τους ζωγράφους της λεγόμενης γενιάς του '30, βλ. Τζιόβας (2011), 36.

⁷ Για την οικία Βασιλείου, βλ. Μάλαμα & Λακίδου (επιμ.) (2005), 7-8.

Εικ. 6 | *Σκάλες*, 1959
Συλλογή Γιώργου Ν. Νιάρχου



σχολιάζοντας στα τεχνοκριτικά τους σημειώματα τη μεταπολεμική/μετεμφυλιακή περίοδο του Βασιλείου – τις δεκαετίες του 1950 και του 1960. Ο μεν Καλλιγιάς, προσωπικός φίλος και ειλικρινής θαυμαστής του έργου του ζωγράφου, αναλαμβάνει να εξηγήσει «γιατί τα έργα του Σπύρου Βασιλείου είναι ευχάριστα σε πολύ κόσμο».⁸ «Το μάτι του έλληνα θεατή», αναφέρει πιο συγκεκριμένα, «άρχισε τελευταία μόνο να συνηθίζει σε μια καινούργια όραση, που δημιουργήθηκε εδώ και κάμποσα χρόνια στα ξένα ηγετικά καλλιτεχνικά κέντρα και που μόλις τώρα δεν ξενίζει το ευρύτερο καλλιεργημένο κοινό. Έτσι, όταν βλέπει τις “αυθαιρεσίες” στα πιο τελευταία έργα του Σπύρου Βασιλείου, δεν εκπλήσσεται. Όμως, οι “αυθαιρεσίες” αυτές δεν είναι τυχαίες, αλλά βγαλμένες από μια καλοδουλεμένη καλλιτεχνική εμπειρία. Είναι προεκτάσεις μιας πραγματικότητας, είναι μια ελαφρά “νοθεία” της πραγματικότητας, που φτάνει κάποτε σε μια ονειρική μεταγραφή εικόνων ή καταστάσεων που έχουμε ζήσει [...]».⁹

Από την πλευρά του ο Πετρής επίσης στέκεται στο γεγονός ότι ο Βασιλείου «βρήκε έναν τρόπο προσωπικό ν' αξιοποιήσει όλες τις πολύμορφες κατακτήσεις της σύγχρονης αφηρημένης ζωγραφικής, χωρίς όμως να προδώσει το όραμά του και χωρίς να καταφύγει στις σκέτες φορμαλιστικές αναζητήσεις των ανεικονικών».¹⁰ Λίγα χρόνια νωρίτερα, στις αρχές της ίδιας δεκαετίας, το 1953 πιο συγκεκριμένα, ο Πετρής είχε δοκιμάσει να εντοπίσει και με κοινωνιολογικούς όρους το αγοραστικό κοινό του Βασιλείου και τη μεγάλη εμπορική επιτυχία του ζωγράφου: «Θα πρέπει να παραδεχτούμε πως στη μεγάλη τους πλειοψηφία εκείνοι που μπορούν ν' αγοράσουν έναν πίνακα σήμερα κυνηγούν και με τον τρόπο αυτό τη διασκέδαση».¹¹

Η αφαίρεση είχε αρχίσει να γίνεται «της μόδας» και στην Αθήνα. Το καλοκαίρι του 1958, δύο μόλις χρόνια προτού ο Βασιλείου αποσπάσει το βραβείο The Guggenheim National Section Award for Greece, ο Άγγελος Προκοπίου, στα τεχνοκριτικά του σημειώματα στην *Καθημερινή*, κατακρίνει

⁸ Καλλιγιάς (1959), στο Δεληβορριάς (2003), 295.

⁹ Στο ίδιο.

¹⁰ Πετρής (1959), στο Ματθιόπουλος (2008), 137.

¹¹ Πετρής (1953), στο Ματθιόπουλος (2008), 76.

την τοπική κριτική επιτροπή – δηλαδή τους Δ. Ευαγγελίδη, Κ. Πάγκαλο, Μ. Χατζηδάκη – για την επιλογή ενός καλλιτέχνη όπως ο Γουναρόπουλος, τη στιγμή που κατά την άποψή του «μόνον ο Σπυρόπουλος ή ο Βασιλείου χάρις στον καλής ποιότητας σουρρεαλιστικό χαρακτήρα των πινάκων του», θα είχαν κάποιες ελπίδες διάκρισης «μέσα στο κλίμα της συγχρόνου τέχνης που επικρατεί στη Νέα Υόρκη και στο Μουσείο Γκουγκενχάιμ».¹²

Το τρίπτυχο της *Πολιτείας* του 1965 (εικ. 7), στον απόηχο του *Φώτα και σκιές* – του ομότιτλου με το λεύκωμα ζωγραφικού έργου του 1959 που έδωσε το 1960 στον Βασιλείου τη διάκριση του τοπικού Guggenheim – συνεχίζει στο ύφος της εξασφαλισμένης δημοφιλίας: οι πολυκατοικίες, μεγάλοι όγκοι τσιμέντου στο πρώτο επίπεδο, γίνονται στικτές πινελιές στο βάθος προκειμένου να αποδώσουν την απεραντοσύνη του δομημένου τοπίου. Η ανάμνηση του ιμπρεσιονίζοντος ύφους του μεσοπολέμου επιχειρεί εδώ να περιγράψει μια κάποια εκδοχή αφαίρεσης, χωρίς ωστόσο να χάνεται η επαφή με το αναγνωρίσιμο θέμα. Η όποια κριτική ενδεχομένως ανιχνεύεται στον επελαύνοντα εκσυγχρονισμό που αλλάζει ριζικά την πόλη, με τη ραγδαία, άναρχη ανοικοδόμηση, δεν είναι αιχμηρή αλλά συμβατή με μια ρομαντικά νοσταλγική διάθεση. Δεν θα μπορούσε να γίνει και διαφορετικά – τα συγκεκριμένα ζωγραφικά έργα πρόκειται να κοσμήσουν αρκετά από τα διαμερίσματα αυτής της θάλασσας πολυκατοικιών στην Αθήνα –, αλλά και σε άλλα αστικά κέντρα όπως η Θεσσαλονίκη ή ο Βόλος.

«Η μέση κουλτούρα οφείλει μέρος της γοητείας της στα μάτια των μελών των μεσαίων τάξεων που είναι οι προνομιακοί αποδέκτες της [...] προσιτές σε όλους παρουσιάσεις των πρωτοποριακών αναζητήσεων ή προσιτά σε όλους έργα που παρουσιάζονται ως πρωτοποριακές αναζητήσεις [...]»,¹³ γράφει ο Pierre Bourdieu στη *Διάκριση*. Η υπό διαμόρφωση νέα οπτική συνείδηση της μεταπολεμικής πραγματικότητας στις δεκαετίες του 1950 και του 1960 έχει πλέον ως ορίζοντα υποδοχής της την «ανοιχτή συλλογικότητα»¹⁴ και δεν

¹² Μάλαμα (2009), 354.

¹³ Bourdieu (2006), 366.

¹⁴ Κωτίδης (2012), 178-181.



Πολιτεία, 1965
Συλλογή έργων τέχνης Τράπεζας της Ελλάδος | Εικ. 7

περιορίζεται στο «γκέτο μιας ελίτ διανοουμένων και μεγαλοαστών»,¹⁵ όπως συνέβαινε στον μεσοπόλεμο. Τα μεσοαστικά, μικροαστικά και λαϊκά στρώματα θα μοιραστούν μια κοινή φαντασιακή ταυτότητα, στην παράδοση της περιφημής ελληνικότητας, αν και σε περιρρέουσες συνθήκες Ψυχρού Πολέμου, σ' ένα «αντικομμουνιστικό κράτος»,¹⁶ και με τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ νικητών και ηττημένων του Εμφυλίου ακόμη ενεργές.

Στο κατώφλι της δεκαετίας του 1980, στην *Αθήνα* του 1978 (εικ. 8) ή σε έργα όπως ο *Άσπρος τοίχος* (εικ. 9) της ίδιας χρονιάς – ένα είδος μικρής αναδρομικής έκθεσης αστικών, προσωπικών συμβολισμών –, ο Βασιλείου, σταθερά πάνω στον ιστό της πόλης, επιστρέφει στον εαυτό του, περίπου όπως συστήθηκε στο κοινό με τα έργα του μεσοπολέμου, και παρά τις υφολογικές και τεχνοτροπικές μετατοπίσεις που έχουν στο μεταξύ μεσολαβήσει: ο ίδιος μέρος της πόλης και η πόλη κομμάτι του εαυτού του.

Αναφερόμενος ειδικότερα στις μεταπτώσεις του «μύθου της ελληνικότητας», ο Αντώνης Κωτίδης ονομάζει αυτή τη φάση της μεταμοντέρνας εποχής «αυτοβιογραφική συλλογικότητα».¹⁷ Είναι ένα σχήμα – αυτό της διαδρομής από την κλειστή, στην ανοιχτή και, τέλος, την αυτοβιογραφική συλλογικότητα – που μπορεί να περιγράψει πειστικά και την πορεία του Βασιλείου από τα πρωιμότερα έργα σε εκείνα της ωριμότητάς του. Η ένταξή του στο πεδίο, έπειτα η καθιέρωση και ο αναστοχασμός, ως στάδια αστικής συγκρότησης, προσωπικής και συλλογικής, μοιάζουν και με στάδια μύησης, ίσως μάλιστα όχι πάντα συνειδητής. Ένα είδος αυτοματοποιημένης συμμόρφωσης με κοινωνικές και αισθητικές νόρμες που διασφαλίζουν την αίσθηση του ανήκειν, καθώς πολιτιστικές και πολιτισμικές ταυτίσεις οπτικοποιούνται ζωγραφικά στη διάρκεια έξι δεκαετιών.

¹⁵ Ό.π., 178.

¹⁶ Κωστής (2018), 721-791.

¹⁷ Κωτίδης (2012), 181-183.



Αθήνα, 1978
Συλλογή έργων τέχνης Τράπεζας της Ελλάδος



Εικ. 9 | *Ο άσπρος τοίχος*, 1978
Συλλογή Δήμου και Γεωργίου Κοκοτού

Βιβλιογραφία

- Βασιλείου, Σ. (1969), *Φώτα και Σκιές*, Αθήνα: Έκδοση Σπύρου Βασιλείου & Φραντζή Φραντζισκάκη.
- Bourdieu, P. (2006), *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ.: Κ. Καψαμπέλη, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2015), «Μοντερνισμός και εικαστικές τέχνες: η ελληνική περίπτωση», στο Ν. Δασκαλοθανάσης (2015), *Restitutions – 14 κείμενα ιστορίας της τέχνης*, Αθήνα: futura, 115-135.
- Καλλιγιάς, Μ. (1959), «Σπύρος Βασιλείου», *Ζυγός*, τχ. 46-47, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος, ανατύπωση στο Α. Δεληβορριάς (πρόλογος-εισαγωγικό σημείωμα) (2003), *Τεχνοκριτικά*, Αθήνα: Άγρα & Μουσείο Μπενάκη, 294-297.
- Κοτιώνης, Ζ. (χ.χ.), «Αθήνα: για μια πόλη φιλοξενίας και προσωρινών ταυτοποιήσεων», http://www.kotionis.com/el/athens_identifications (τελευταία πρόσβαση: 23.2.2024).
- Κωστής, Κ. (2018), «Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας». *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18ος-21ος αιώνας*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Κωτίδης, Α. (2012), «Τι απέγινε ο μύθος της ελληνικότητας; Μεταλλαγές ενός κοσμοειδώλου», στο Τ. Σακελλαρόπουλος & Α. Βατσάκη (επιμ.) (2012), *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική*, 174-183, Αθήνα-Χανιά: Μουσείο Μπενάκη, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών «Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος».
- Μάλαμα, Α. (2009), «Ομάδα “Στάθμη”· η περίπτωση μιας καλλιτεχνικής συλλογικότητας στη μετεμφυλιακή Ελλάδα», στο Μ. Ιωαννίδου (επιμ.) (2009), *Η τέχνη του 20ού αιώνα. Ιστορία, Θεωρία, Εμπειρία*, Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, 2007, 349-356, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Μάλαμα, Α. & Λακίδου, Ι. (επιμ.) (2005), *Atelier Σπύρου Βασιλείου: οδηγός μουσείου*, Αθήνα: Atelier Σπύρου Βασιλείου.
- Πετρής, Γ. (1953), «Η ζωγραφική του Βασιλείου», *Η Αυγή*, 21 Μαΐου & Πετρής, Γ. (1959), «Εκθέσεις: Σπύρος Βασιλείου (Ζυγός), Βάσω Κατράκη (Ζυγός)», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 59-60, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, 228-230, ανατύπωση στο Ε. Ματθιόπουλος (επιστημονική επιμέλεια – εισαγωγή – επιλογή κειμένων) (2008), *Γιώργος Πετρής: Επιθεώρηση Τέχνης. Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*, Αθήνα-Ηράκλειο: ΑΙCΑ Ελλάς – Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 75-77 & 137-139.
- Simmel, G. (2017), *Μητροπολιτική αίσθηση. Οι μεγαλουπόλεις και η διαμόρφωση της συνείδησης. Κοινωνιολογία των αισθήσεων*, μτφρ. Ι. Μεϊτάνη, Αθήνα: Άγρα.
- Τζιόβας, Δ. (2011), *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα: Πόλις.



ΝΙΚΟΣ
ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ-ΓΚΙΚΑΣ

Εβίτα Αράπογλου

Επιμελήτρια της Ελληνικής Συλλογής Λεβεντείου Πινακοθήκης

Ιωάννα Μωραΐτη

Επιμελήτρια του Αρχείου της Πινακοθήκης Γκίκα

Τα «απλωμένα ρούχα» στο έργο του Γκίκα

Χορταστικό το νοερό ταξίδι, η διαδρομή σε τόπους και χρόνους μέσα από τα έργα του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, στην προσπάθεια να διακρίνουμε στοιχεία, ιδέες, κοινούς παρονομαστές που διατρέχουν τις ζωγραφικές διηγήσεις του. Ποια θα ήταν τα αναγνωρίσιμα πρώιμα μοτίβα ή τα θέματα που έρχονται και ξανάρχονται, αυτά που ενσωματώνονται ή μεταμορφώνονται στις συνθέσεις του από τη νεότητα μέχρι την ωριμότητά του; Θα μπορούσε ίσως αμέσως να σκεφτεί κάποιος τα πλατύφυλλα φυτά του ή τα αναρριχώμενα στα καφασωτά του είτε και τα πολύκλαδα δέντρα του· όλα αυτά δηλαδή που πρόδιδαν την περιέργεια και την αμείωτη προσήλωσή του στα σχήματα της φύσης σε όλη του τη δημιουργική αναζήτηση. Θα μπορούσε ίσως και να 'ταν η συχνή αναφορά του στα τεθλασμένα και πολυγωνικά μοτίβα, παρμένα από τα βράχια και τα μονοπάτια της Ύδρας, που, παρά την απόλυτη ανατροπή της καταστροφής του πατρογονικού σπιτιού, πάντα θα εξακολουθούσαν να διαρθρώνουν τη δομή της σκέψης του στηρίζοντας την αρχιτεκτονική των έργων του. Όπως βέβαια θα μπορούσε να 'ναι και ο τοίχος, αυτός που περιχαράκωνει αυλές και ταράτσες, οριοθετεί τοπία και ξέφωτα, τόσο στις κυβιστικές συνθέσεις του όσο και στις ύστερες τις πιο ελεύθερες – ο τοίχος αυτός που στάθηκε «μια μορφή στερεότυπου

στους πίνακές του».¹ Είτε ακόμα στοιχεία της αιγιματικής Άπω Ανατολής, όπου η αναλυτικά σχεδιαστική ακρίβεια με το πενάκι αρχίζει υποσυνείδητα να προβάλλει στα έργα του, πολύ πριν ξεκινήσει το μεγάλο ταξίδι του 1958 στην Ινδία, στο Νεπάλ και στην Ιαπωνία για να ζήσει τη μαγεία αυτού του μακρινού κόσμου, που θα τον συγκινούσε μέχρι το τέλος της ζωής του.

Για την εξερεύνηση της διαδρομής του πρωτόλειου στον Γκίκα, διαλέξαμε κάτι που ίσως δεν γίνεται άμεσα αντιληπτό – και μάλλον είναι απρόσμενο – βλέποντας τα έργα της μακράς σταδιοδρομίας του: τα απλωμένα ρούχα· αυτά που πρωτοεμφανίζονται στις αρχές της δεκαετίας του 1930 και που θα συνεχίζουν – πότε χορευτικά, πότε καλά κρυμμένα, άλλοτε έντονα γεωμετρικά, άλλοτε κομψά και χαριτωμένα, κάποτε υπαινικτικά, ακόμα και σχεδόν μικροσκοπικά – να εμφανίζονται επί πάνω από πενήντα χρόνια μέσα στις συνθέσεις του.

Τα *Απλωμένα ρούχα* του 1930 (εικ. 1), έργο που ανήκει στην Πινακοθήκη Γκίκα του Μουσείου Μπενάκη, είναι εμπνευσμένα από τις ταρατσες του υδραϊκού αρχοντικού των παιδικών του χρόνων, αυτές που θα ανακάλυπτε ξανά γυρνώντας από το Παρίσι, αυτές που με περισσή φροντίδα επισκεύασε δίνοντάς τους νέα ζωή και που θα περιέγραφε με νοσταλγία στα κείμενά του.² Μιλά για τις χτιστές πεζούλες, για το εκτυφλωτικό φως και για τον αέρα που τρέμει μέσα στις φυλλωσιές· και κάπως έτσι το έργο αυτό, μέσα από το ζωγραφικό ύφος της εποχής με τους σχεδόν μονοχρωματικούς τόνους και την αφαιρετική σύνδεση, αποδίδει σχεδόν χορευτικά τα απλωμένα ρούχα κάτω από τα κλαδιά που συνοδεύουν την κίνησή τους... Αυτή η σχέση των λευκών επιφανειών, των έκθετων στον άνεμο, που τόσο καθαρά μεταφέρεται στο έργο, είναι ίσως και η αφετηρία ανάλογων αποδόσεων και εναλλαγών· θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το πρωτόλειο έργο που κατά κάποιο τρόπο θα είναι και καθοριστικό για τη μετέπειτα εξέλιξή του.

Μέσα στην ίδια δεκαετία, τα ρούχα – οι μπουγάδες του – θα απλωθούν και στις αθηναϊκές ταρατσες. Ο Γκίκας, που έχει πια επιστρέψει από

Απλωμένα ρούχα, 1930
Μουσείο Μπενάκη /
Πινακοθήκη Γκίκα

Εικ. 1

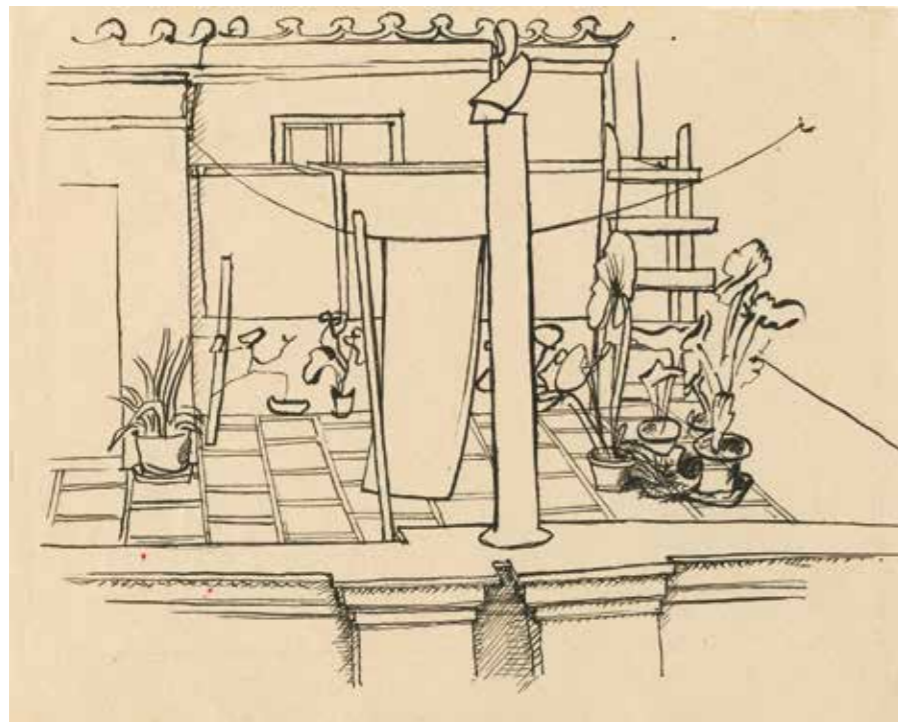


¹ Zervos (1964), 5.

² Ο Πετσάλης-Διομήδης συνδέει την εικόνα του έργου με το πατρικό σπίτι του Γκίκα στην οδό Ομήρου αρ. 25. Βλ. Πετσάλης-Διομήδης (1979), 157, εικ. 96.



Εικ. 2 | *Γυναίκες και απλωμένα ρούχα*, 1934-1936
Μουσείο Μπενάκη / Πινακοθήκη Γκίκα



Εικ. 3 | *Τεράτσα στην Αθήνα*, 1939
Μουσείο Μπενάκη / Πινακοθήκη Γκίκα

το Παρίσι το 1935 και έχει εγκατασταθεί στο κέντρο της Αθήνας, θα σκύψει με καινούργιο μάτι πάνω στις λεπτομέρειες των παραδοσιακών σπιτιών της πόλης όπου μεγάλωσε. Περισσότερο θα περιεργαστεί τα παραδοσιακά στοιχεία τους – τα κεραμίδια και τα ακροκέραμα, τις συμμετρικές πλακοστρώσεις, τις γύψινες κορνίζες και τα φουρούσια, τις σιδεριές, τις τέντες – και αυτά θα τα αποδώσει στα πολλά σχέδιά του της εποχής ανάμεσα στο 1935 και το 1939. Τα δύο σχέδια *Γυναίκες και απλωμένα ρούχα* του 1934-1936 (εικ. 2) και *Τεράτσα στην Αθήνα* του 1939 (εικ. 3), ξαναφέρνουν το θέμα με διαφορετικό τρόπο: στο πρώτο, αχνά διατυπωμένο με κάρβουνο, τα απλωμένα ρούχα συνδέουν παραστατικά τρεις γυναικείες φιγούρες – η μία στα αριστερά θυμίζει έντονα μορφή Καρυάτιδας· στο δεύτερο, καμωμένο με τη σαφήνεια της πέννας, το απλωμένο σεντόνι στο κέντρο είναι και το στοιχείο που υπαινίσσεται μια ελαφριά κίνηση, ξεχωρίζοντας έτσι από τη στατικότητα της εικόνας.

Τελείως διαφορετικά στη σύλληψή τους είναι τα έργα *Μπουγάδα I* (εικ. 4) και *Μπουγάδα II* (εικ. 5), ελαιογραφίες του 1936 που ανήκουν σε ιδιωτικές συλλογές. Εδώ τα απλωμένα ρούχα, απόλυτα σχηματοποιημένοι όγκοι, μα κάπως αφαιρετικά στιλιζαρισμένοι, στηρίζονται πάνω στις αυστηρές συρμάτινες γραμμές τους, πότε αιωρούνται σαν χαρταετοί μπροστά σε ένα ζωηρόχρωμα συννεφιασμένο ουρανό, πότε στέκονται στοιχισμένα οριζόντια σε άξονες, συμμετρικά ευθυγραμμισμένα με τις μωσαϊκές φωτοσκιάσεις σηματοδεδεμένες επάνω τους.

Στα προπολεμικά χρόνια και μέσα στο κλίμα της γενικότερης αναζήτησης της ελληνικότητας, ο Γκίκας μαζί με τον αρχιτέκτονα Δημήτρη Πικιώνη θα προσπαθήσουν να υποστηρίξουν τα στοιχεία της ελληνικής λαϊκής τέχνης και παράλληλα να διασώσουν νεοκλασικά κτήρια της Αθήνας. Στη ζωγραφική του, το ενδιαφέρον του αυτό θα αποτυπώνεται και μέσα από τις όψεις των δρόμων της πρωτεύουσας στο τέλος του μεσοπολέμου, όπως το χαρακτηριστικό έργο του *Πλατεία Μητροπόλεως* του 1940 (εικ. 6), περιγραφή μιας γειτονιάς που του είναι πολύ γνώριμη, μια και η Παλαιολόγου Μπενιζέλου ήταν ο δρόμος όπου κατοικούσε από το 1940 μέχρι το 1957. Εδώ, τα πολύχρωμα απλωμένα ρούχα



Εικ. 4 | *Μπουγάδα I*, 1936
Ιδιωτική συλλογή

μόλις που διακρίνονται – σαν μικρό ψηφιδωτό κολάζ – πάνω ψηλά στη μικρή αριστερή ταράτσα.

Στην ελαιογραφία επάνω σε ξύλο με τίτλο *Οι πλύστρες*³ του 1946 (εικ. 7) εικονίζονται δύο γυναίκες που απλώνουν ρούχα σε κάποια ταράτσα – πιθανότατα στην Πλάκα της Αθήνας. Η σκηνή αυτή, εμπνευσμένη από την καθημερινή ζωή εκείνης της εποχής στην Ελλάδα, παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, καθώς σχετικά σπάνια συναντάμε ανθρώπους στα τοπία του Γκίκα. Η γυναικεία μορφή στα αριστερά μάς παραπέμπει άμεσα και με συναισθηματικό τρόπο στις παιδικές του αναμνήσεις: «μ' άρεσε να βλέπω γυναίκες ν' απλώνουν ρούχα με τ' αφράτα τους μπράτσα βρεγμένα απ' την μπουγάδα, ανεβασμένες στο πεζούλι μιας ψηλής ταράτσας όπου φαινότουσαν από κάτω οι γάμπες τους σαν κολόνες [...]».⁴ Ενώ πάλι, τα παρατεταγμένα απλωμένα ρούχα φέρνουν ξανά στον νου μια άλλη δική του περιγραφή: «οι άσπρες μακριές νυχτικές που τις φούσκωνε ο αέρας καθώς ήτανε κρεμασμένες, στο σχοινί με τα ξυλάκια που τις κρατούσαν, έπαιρναν σώμα στη φαντασία μου».⁵

Το θέμα των απλωμένων ρούχων μεταπλάθεται στα μέσα της δεκαετίας του '50, στις περισσότερο πια γεωμετρικές συνθέσεις του καλλιτέχνη, όπου τα κρεμασμένα σεντόνια εμπλέκονται πλέον ως δομικά σχήματα ανάμεσα στα υπόλοιπα στοιχεία και μοτίβα. Ιδέες από μαντεμένα κιγκλιδωτά μπαλκόνια – όπως στα έργα *Αθηναϊκό μπαλκόνι* του 1955 (εικ. 9) της Εθνικής Πινακοθήκης ή *Νεοκλασικό κτίριο με γρύπες* του 1955 (εικ. 10) της Λεβεντέιου Πινακοθήκης, έργα με έντονες τις σταθερές αρχιτεκτονικές γραμμές – εμφανίζουν μια νέα διακοσμητική αντίληψη, με βαθύτερη όμως την εκλεκτική του διάθεση. Στο πλαίσιο αυτό, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς και μια πρωτοτυπία του Γκίκα στη σύνθεση με τους γρύπες: προσθέτει ένα μεγάλο

³ Ο πίνακας *Οι πλύστρες* ήταν δώρο του Γκίκα προς τον Rex Warner, ο οποίος υπήρξε φίλος του καλλιτέχνη και διευθυντής του Βρετανικού Ινστιτούτου στην Αθήνα το 1945. Ο Warner είχε δημοσιεύσει τον πίνακα στο βιβλίο του *Views of Attica and its Surrounding* που εκδόθηκε στο Λονδίνο το 1950. Δωρήθηκε από τους απογόνους του Warner στο Μουσείο Μπενάκη το 2019.

⁴ Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1996), 51.

⁵ Στο ίδιο.



Εικ. 5 | *Μπουγάδα II*, 1936
Ιδιωτική συλλογή



Πλατεία Μητροπόλεως, 1940
Ιδιωτική συλλογή | Εικ. 6



Οι πλύστρες, 1946
Μουσείο Μπενάκη / Πινακοθήκη Γκίκα | Εικ. 7



Εικ. 8 | *Αθηναϊκό μπαλκόνι*, 1947
Ιδιωτική συλλογή



Αθηναϊκό μπαλκόνι, 1955
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου

Εικ. 9



Εικ. 10 | *Νεοκλασικό κτίριο με γρύπες*, 1955
Λεβέντειος Πινακοθήκη

υφαντό γεμάτο διακοσμητικά γεωμετρικά σχέδια, κρεμασμένο στον επάνω αριστερά τοίχο, ως φόντο στο τεντωμένο υπόλευκο σεντόνι.

Η ελαιογραφία *Μπαλκόνι II. Σκηνή δρόμου* του 1955 (εικ. 11), σύνθεση με περισσότερο σαφή τη σκηνική προοπτική, αποτυπώνει μια καθαρότερη αφήγηση της καθημερινότητας μέσα από μια συνένωση πολυχρωμίας: ανοιχτά παντζούρια, χτιστές πεζούλες, φεγγίτες με σιδερένια μοτίβα, όλα στερεώνουν πάνω τους αφηρημένες καμπύλες λευκές επιφάνειες – τις λευκές μπουγάδες – με καλά αυλακωμένες τις τσακίσεις τους. Πρόσθετο στοιχείο, η αρμονική ζωγραφική συνομιλία ανάμεσα στα απλωμένα σεντόνια και στα αντίστοιχα υπόλευκα καμπυλόσχημα φύλλα του φυτού στο κέντρο του έργου.

Την ίδια περίπου εποχή έρχονται οι φωτεινά λαμπερές συνθέσεις *Φυτά και καφασωτά* (εικ. 12) και *Κήπος με κρεμασμένα σεντόνια* (εικ. 13), αμφότερες του 1954, εμπνευσμένες από τους κήπους της Κρήτης, και τα δύο έργα του 1954. «Ο Γκίκας», θα γράψει ο Ζερβός, «συντονισμένος στον ρυθμό της σκηνής που απλωνόταν μπρος στα μάτια του, από τον κήπο μέχρι τη στραφταλιστή επιφάνεια της θάλασσας, ήταν έτοιμος να ορμήσει σε αυτό το λαμπερό πρόσωπο της φύσης. [...] Βάλθηκε να απεικονίσει τη φύση στην απαρχή της. Κάθε πινελιά που έφερε μέσα της αυτό το συναίσθημα μέχρι την επόμενη πινελιά αποτύπωνε στη λευκότητα του χαρτιού τις αβίαστες καμπύλες των φυτών, τις στρογγυλάδες των κλαδιών τους, τη σκιά που έπεφτε στα φύλλα και τόνιζε τα σκιερά λουλούδια πάνω στις φωτισμένες επιφάνειες των παρτεριών».⁶ Το έργο *Φυτά και καφασωτά* φανερώνει επίπεδη αυτήν ακριβώς την πολυχρωμία στοιχείων της φύσης γύρω από γεωμετρικά μοτίβα, ενώ τα απλωμένα ρούχα υπενθυμίζουν διακριτικά την παρουσία τους. «Αριστερά, το καφασωτό ανήκει στο αρσενικό γένος αλλά το φυτό είναι οπωσδήποτε θηλυκό· τα απλωμένα πανιά της μπουγάδας μήπως είναι από την νυφική παστάδα; από το γάμο του βέλους και του τόξου;» θα πει ο ίδιος με αφορμή την αναδρομική έκθεσή του στην Εθνική Πινακοθήκη το 1973.⁷

⁶ Zervos (1964), 10. Το απόσπασμα μετέφρασε η Μαρία Κουμπούρα.

⁷ Συλλογικό (1973).



Εικ. 11 | *Μπαλκόνι II. Σκηνή δρόμου*, 1955
Ιδιωτική συλλογή



Φυτά και καφασωτά, 1954
Μουσείο Μπενάκη / Πινακοθήκη Γκίκα

Εικ. 12



Εικ. 13 | *Κήπος με κρεμασμένα σεντόνια*, 1954
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αθελάνδρου Σούτσου

Στο έργο *Κήπος με κρεμασμένα σεντόνια* (εικ. 13) η πρότερη στερεομετρική αρμονία των έργων του έρχεται αυτή τη φορά να πλαισιώσει τις μεγάλες παλλόμενες λευκές επιφάνειες. «Τα ηλιοτρόπια καμαρώνουν στην κορυφή των λεπτών μίσχων, τα κρεμασμένα σεντόνια, φωτεινό, αλάθευτο σημάδι της αθέατης παρουσίας του ανθρώπου στον κήπο».⁸ Τα σοφά ρυθμισμένα επίπεδα του έργου απηχούν ακόμα και τη διάταξη της *Μεγάλης σύνθεσης της Ύδρας*, έργο του 1948, όπου αντίστοιχα αμβλειόσχημα καμπυλωτά στοιχεία συνδέουν τα επίπεδα των γεωμετρικών χώρων του τοπίου.

Το θέμα θα συνεχίσει να επανέρχεται, όπως στο μεταγενέστερο *Κήπος στην Ύδρα* του 1959 (εικ. 14), όπου χρωματιστά μολύβια δημιουργούν σκιάσεις και βάθος, συνθέτοντας ελαφρούς όγκους που αιωρούνται. Στο πολύ γνωστό έργο του *Άγριος Κήπος* του 1959, με την πυκνή βλάστηση της Ύδρας, διακρίνεται πάλι η χυτή υπόλευκη επιφάνεια, αλλά ακόμη περισσότερο στη μεγάλη σύνθεση της ίδιας χρονιάς *Σκοτεινό μεσημέρι* του 1959 τα απλωμένα υφάσματα μετεξελίσσονται σε κάθετα στοιχεία, με τις πτυχές τους να ενώνουν τα πετρόχτιστα τμήματα, και όλα να συγκροτούν ένα αυστηρά δομημένο σκηνικό. Είναι ίσως ένα από τα πιο χαρακτηριστικά έργα του Γκίκα που συμφωνούν με τα λόγια του συγγραφέα φίλου του Stephen Spender: «πολύπλοκη τεχνική, σαν ένα τεράστιο δίχτυ υλικών με διαφορετική υφή, με πλέγματα διαφορετικών σχημάτων, που στρέφουν προς διαφορετικές κατευθύνσεις».⁹

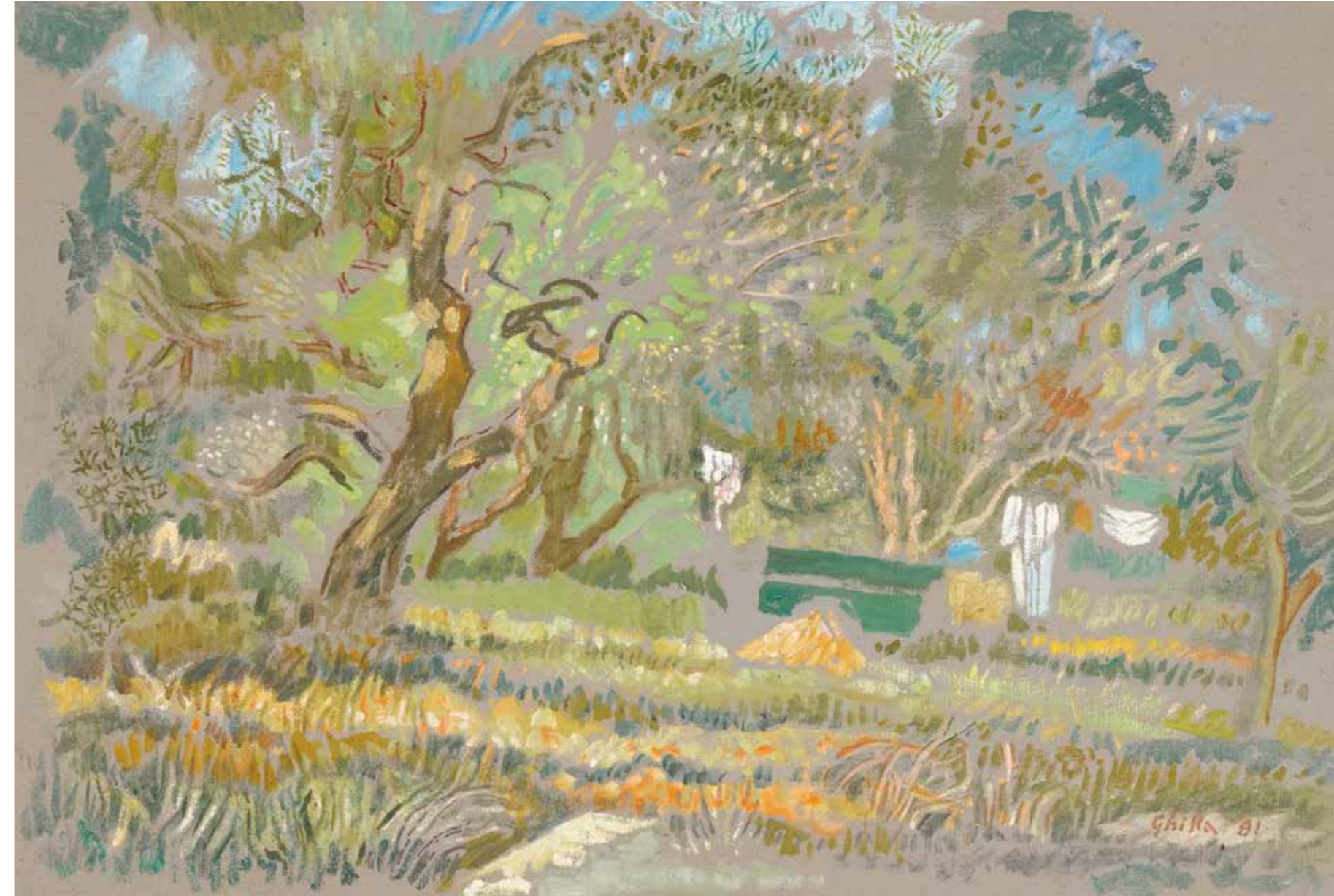
Η Κέρκυρα έρχεται στη ζωή του Γκίκα προς τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Τη γεωμετρική, ηλιοκαμένη, άνυδρη Ύδρα αντικαθιστά τώρα το νησί του Ιονίου με την οργιώδη βλάστηση, με τις γέρικες ελιές στους ατέλειωτους ελαιώνες, τα καμπύλα κτίσματα, το υγρό λυρικό περιβάλλον του. Οι περιπατοί του στα ξέφωτα στις πλαγιές γύρω από το σπίτι του, με το καβαλέτο και τα μπλοκ στο χέρι, του ξαναδίνουν τη χαρά να ανακαλύπτει κοντινά πλάνα στη φύση. Γλυκιά απροσδόκητη επιστροφή στα *Απλωμένα ρούχα ανάμεσα*

⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου (1975), 339.

⁹ Spender (1964), 23. Το απόσπασμα μετέφρασε ο Δημήτρης Πλάντζος.



Εικ. 14 | *Κήπος στην Ύδρα*, 1959
Μουσείο Μπενάκη / Πινακοθήκη Γκίκα



Απλωμένα ρούχα ανάμεσα σε ελιές, 1981
Ιδιωτική συλλογή

Εικ. 15

σε ελιές του 1981 (εικ. 15), αυτή τη φορά το μοτίβο καμωμένο διακριτικά, λευκό και απόμακρο πάνω στα κλαδιά των δέντρων.

Πώς μεταπλάστηκαν τα απλωμένα ρούχα – μοτίβο και σύμβολο –, που στάθηκαν σαν μια σύνδεση που κύλησε ενώνοντας με γνώριμο τρόπο τις δεκαετίες της ζωής του. Σε πρώτη ανάγνωση, λες πως για τον ζωγράφο ήταν αυτά που θα δήλωναν την κίνηση μέσα στη φαινομενική στατικότητα των έργων του – εξ άλλου πάντα τον γοήτευε ενδόμυχα ο χορός, η ρευστή αίσθηση της κυκλικής φόρμας. Μοιάζει άλλες φορές να είναι η υπενθύμιση του ήχου, του αέρα που τα διαπερνά· αλλού πάλι είναι ο μοχλός μιας έντασης, ενός δυνατά τεντωμένου τόξου. Το φως με τους ιριδισμούς και τις σκιάσεις του, θέμα πάντοτε κυρίαρχο στις συνθέσεις του και ιδιαίτερα στα τοπία του, βρίσκει ιδανικό μέσο να τονίζεται και να αντανakλάται μέσα από τα απλωμένα ρούχα. Τέλος, και ίσως το ουσιαστικότερο, είναι ο συμβολισμός της ανθρώπινης παρουσίας, της παρεμβολής, της υπόμνησης. Παρά τις διαφορετικές τεχνοτροπίες, από τη σχεδιαστική σχολαστικότητα έως τις βιαστικές υπαινικτικές πινελιές και τις πυκνά πλακάτες επιφάνειες, τα «απλωμένα ρούχα» σε διαφορετικούς τόπους και χρόνους μάς αποκαλύπτουν σχέσεις γεφυρώνοντας τις σκέψεις στη δημιουργική πορεία του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα.

Βιβλιογραφία

- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ. (1975), «Η τέχνη του Γκίκα», στο Συλλογικό (1975), *Οι Έλληνες Ζωγράφοι, 20ός αιώνας*, τ. 2, Αθήνα: Μέλισσα.
- Πετσάλης-Διομήδης, Ν. (1979), *Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκα. Πλήρης κατάλογος του ζωγραφικού του έργου, 1921-1940*, Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση.
- Spender, S. (1964), «Ghika», στο S. Spender (1964), *Ghika. Paintings, Drawings, Sculpture*, Λονδίνο: Lund Humphries.
- Συλλογικό (1973), *Γκίκα*, πρόλογος Δ. Παπαστάμος, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου.
- Χατζηκυριάκος-Γκίκα, Ν. (1996), *Το χαλί όπου παίζαμε ήτανε κόκκινο*, Αθήνα: Ίκαρος.
- Zervos, C. (1964), «Ghika and his art», στο S. Spender (1964), *Ghika. Paintings, Drawings, Sculpture*, Λονδίνο: Lund Humphries.



ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ

Άννα Καφέτση

Δρ Αισθητικής / Ιστορίας της Τέχνης

Η αρχή έχει πολλή γεννήσεις. Μια μη κανονική προσέγγιση των πρωτοδείων του Γιάννη Τσαρούχη

Beginning not only creates but is its own method because it has intention.

Edward W. Said, *Beginnings. Intention and Method*
(Granta Books, Λονδίνο 1997, xxiii)

Δεν «έκανα έργο», όπως άλλοι. Δοκιμές και πειράματα μόνο.

Γιάννης Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*
(Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1986, 262)

Η επίσκεψη των πρωτοδείων με αφετηρία την παρούσα ερευνητική έκθεση και την επιμελητική της σύλληψη μας οδηγεί πίσω στην πρώτη αρχή της ζωγραφικής πράξης και σε αλληπάλληλες επανεκκινήσεις στο εσωτερικό της. Φέρνει στο προσκήνιο αθέατα juvenilia, ατελείς και άστεγες δοκιμές μαζί με δόκιμα πρόδρομα έργα, αναδεικνύοντας ένα ανομοιογενές σώμα από μη κανονικότητες σε διαρκή μετάβαση. Εάν στο πρακτικό πεδίο είναι ευχερές να απομονώσουμε αναλυτικά διαφορετικές όψεις, περιεχόμενα ή τις συνθήκες και τον χρόνο έναρξης μιας αρχής, η μελέτη ωστόσο των πρώτων έργων, που υπαγορεύει μια συγκριτική συνεξέταση με τα – in absentia – όψιμα, δεν θα μπορούσε να εξαντληθεί σε εντοπισμό και απλή καταγραφή ιδιαίτερων ή κοινών θεματικών, τεχνικών και υφολογικών χαρακτηριστικών.

Το πρώιμο αυτό αρχείο, το οποίο κατά το μεγαλύτερο μέρος του είναι αποκλεισμένο από τον κανόνα και στη σκιά του θεωρούμενου ώριμου ή κυρίως έργου, επιτρέπει διαφορετικό πλαίσιο πρόσληψης εγγύτερο στον γενετικό πυρήνα της καλλιτεχνικής πράξης, και μας καλεί πρωτίστως σε μια κριτική ενεργητική ανάγνωση πέρα από αξιολογικούς διαχωρισμούς, εσωτερικές ιεραρχίες και κανονιστικές δεσμεύσεις αισθητικών και ιδεολογικών/εθνοκεντρικών στερεοτύπων. Κυρίως όμως επιβάλλει να σκεφτούμε και πάλι το θεωρητικό ζήτημα της ίδιας της αρχής, με τους κριτικούς όρους που τέθηκαν και αναπτύχθηκαν από τον Edward W. Said το 1975, στη σπουδαία, επίκαιρη πάντα, πραγματεία του *Beginnings*. Στόχος μας είναι η μετατόπιση της ανάγνωσης των πρωτολειών από ένα κλειστό αρχείο διαχρονικών ομοιοτήτων στη διαρκώς μετακινούμενη και μεταβαλλόμενη σχεσιακότητα της διαφοράς που παράγει η αρχή και κάθε νέο ξεκίνημα στη συνέχεια. Η κατηγορία έργων με τον χαρακτηρισμό «πρωτόλεια» δεν ταυτίζεται αποκλειστικά με την καλλιτεχνική «νεότητα», ούτε με τη βιολογική ηλικία του δημιουργού. Τα πρωτόλεια διεισδύουν ως δομή μέσα στη δημιουργική διαδικασία, εμπεριέχουν τη δική τους σκέψη και γλώσσα, και υπηρετούν διαφορετική κάθε φορά καλλιτεχνική πρόθεση.

Η έννοια της «αρχής» προσδιορίζεται ως σημείο έναρξης μιας δραστηριότητας – εκ των υστέρων πάντα και αφού έχει συντελεστεί –, σε σχέση με κάτι που ακολουθεί σε ύστερο χρόνο. Ωστόσο, αν οι σχέσεις πρότερου και μεταγενέστερου είναι επακόλουθες κατά μια αυστηρά κυριολεκτική σημασία, δεν συνεπάγονται αυτόματα κάποια αιτιώδη συνάφεια. Κάθε αρχή είναι διαφορετική και εγκαθιστά στην πραγματικότητα ένα πολυσύνθετο πλέγμα σχέσεων τόσο με διαφορετικά έργα που προϋπάρχουν όσο και με εκείνα που δημιουργούνται αργότερα. Οι σχέσεις συνέχειας ή/και εναντίωσης, συγγένειας ή/και ετερότητας που γεννιούνται ανάμεσα στο πριν – και στις γενεαλογίες του πριν – και το μετά δεν εννοούν ευθύγραμμες αναγωγές ούτε θα μπορούσαν να ενθαρρύνουν μια γραμμική θεώρηση των πρώιμων, μέσων και όψιμων έργων ή φάσεων. Πώς προσεγγίζουμε, λοιπόν, σήμερα την αρχή που, κατά τον Said, «δεν δημιουργεί μόνο, αλλά συνιστά η ίδια τη μέθοδό της, γιατί έχει πρόθεση»;¹

¹ Said (1997), xxiii. Βλ. προμετωπίδα.

Απάντηση στο βασικό αυτό ερώτημα μας δίνει το συνολικό ζωγραφικό έργο του Γιάννη Τσαρούχη εμπεριέχοντας το ίδιο τα εργαλεία για μια κριτική μεθοδολογική προσέγγιση. Η αναδρομική θεώρηση της καλλιτεχνικής του παραγωγής από τα χρόνια του 1920 έως τη δεκαετία του 1980 αποκαλύπτει έναν μόνιμο αισθητικό – και πολιτισμικό – μετωρισμό μεταξύ διαφορετικών ή/και αντιτιθέμενων κατευθύνσεων, συστημάτων, τρόπων και τόπων, ο οποίος εγγράφεται στον εσώτερο πυρήνα των έργων, μεταλλάσσεται και παραμένει ως αναγκαία δημιουργική συνθήκη μέχρι το τέλος. Γεννάει αμφιρρέπεις, επαναλήψεις και επιστροφές, ρήξεις και διασταυρώσεις, ενεργοποιώντας ολοένα νέες αρχές και επανεκκινήσεις μέσα στον χρόνο, και κυρίως ένα βαθύ κίνητρο δημιουργικότητας, καλλιτεχνικού νομαδισμού και διά βίου μαθητείας και άσκησης του ζωγράφου. Οι συνέχειες του τσαρουχικού έργου, υφασμένες με τις ασυνέχειες, τα ρήγματα και τις υβριδικές μίξεις τους, διασώζουν και εντυπώνουν στο ζωγραφικό σώμα τις δοκιμές, την αμφιβολία, τη θέληση, το λάθος, τη συγκίνηση, τις αντιφάσεις, την επιθυμία, την εμμονή, την ίδια τη σκέψη των πρωτολειών, διασχίζοντας ξανά και ξανά τις διαχωριστικές γραμμές της αρχής και του τέλους.

Τα πρωτόλεια και οι πολλαπλές πρώιμες μεταμορφώσεις τους, για να εστιάσουμε στην πρώτη αρχή και το αντικείμενο της έκθεσης, θα μπορούσαν να ταυτιστούν ως μια περίοδος περίπου δεκαπέντε χρόνων, μεταξύ 1926-1940, τα όρια της οποίας δεν είναι ωστόσο αμετάθετα. Αναζητήθηκαν κατά το πλείστον μέσα από την πλούσια συλλογή του Ιδρύματος Γιάννη Τσαρούχη και το εκτεταμένο αρχείο του με πρωτογενές υλικό εργαστηρίου όλων των περιόδων, το οποίο είχαμε ήδη την ευκαιρία να μελετήσουμε σε βάθος κατά την ερευνητική προετοιμασία της μεγάλης έκθεσης «Γιάννης Τσαρούχης – Ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση» το 2000.

Η επιλογή 15 έργων – έχοντας για την οικονομία της παρουσίασης παραλείψει κάποια στάδια – ξεκινάει από τα πρώτα εφηβικά ζωγραφικά γυμνάσματα και τις νεωτερικές μελέτες και δοκιμές που ακολούθησαν. Αναδεικνύει στη συνέχεια μια ενότητα έργων «χρωματικής» ή «ανατολίτικης» τάσης κατά την πλέον ώριμη φάση της πρώιμης περιόδου, μεταξύ 1936-1939, την ουσιαστική ρήξη του ζωγράφου με το συντηρητικό, ακαδημαϊκό παρελθόν

της ελληνικής ζωγραφικής, προτού τέλος συμπεριλάβει ένα ακόμη όριο, την αρχή της «σχεδιαστικής» ή «νατουραλιστικής» τάσης, την οποία σηματοδοτεί ως «πρωτόλειο» ένα έργο του 1940. Στο αντινομικό δίπολο των αναπαραστατικών αυτών συστημάτων που αντανακλούν τις δύο αντικρουόμενες και διαρκώς εναλλασσόμενες ζωγραφικές αντιλήψεις και τη μόνιμη αναμέτρηση μαζί τους, αναγνωρίζουμε το βαθύ δημιουργικό δίλημμα του τσαρουχικού έργου και τον ελκυστικό διχασμό του ζωγράφου.

Με τις νατουραλιστικές ασκήσεις των πρώτων χρόνων, ο νεαρός ζωγράφος μπροστά στην άγραφη σελίδα έρχεται αντιμέτωπος με το πώς και το τι της ζωγραφικής πράξης, δοκιμάζει συνειδητά τις δημιουργικές του ικανότητες, φτιάχνει τους δασκάλους του, και προσπαθεί ως αυτοδίδακτος, πριν από τις επίσημες σπουδές του και μετά, να συγκεντρώσει και να δημιουργήσει μέσα από πολλούς και διαφορετικούς δρόμους τη γνώση, τη γλώσσα και τους κανόνες της. Ήδη διακρίνεται ένας διπλός αρχικός προσανατολισμός: ζωγραφίζει αυτό που βλέπει εκ του φυσικού και προσπαθεί να το μετασχηματίσει σε εικαστική οντότητα. Τα θέματα-ιδέες που έχει κατά νου είναι ο κόσμος που τον συγκινεί και που θα έχει διάρκεια: καθημερινά αντικείμενα σε νεκρές φύσεις, η διαφάνεια ενός γυαλιού, η πόλη, οι άνθρωποί της, μυθολογίες οικειότητας και συνναστροφής, αθέατες ιστορίες μισάνοιχτων σπιτιών, η μελαγχολία περικλειστων όψεων, η αντιγραφή ενός ειληταρίου από βυζαντινή τοιχογραφία (εικ. 1-6).

Μια μαθησιακή πρακτική όπως η αντιγραφή, την οποία θα ασκήσει ο καλλιτέχνης έως το τέλος της δημιουργικής του πορείας, τον εξοικειώνει στα πρώτα του βήματα με τεχνικές γνώσεις και δυσκολίες, οξύνει τις μιμητικές του δυνατότητες, και πολύ περισσότερο τον ενθαρρύνει στη συνέχεια να υιοθετήσει συγκεκριμένες τεχνοτροπίες. Τα πολλαπλά και ετερογενή αντιγραφικά του ενδιαφέροντα, που κεντρίζονται από επώνυμες και ανώνυμες μορφές τέχνης, διασταυρώνονται με την ευθύς εξαρχής έφεσή του να προετοιμαστεί εξίσου τόσο για την πιστή αναπαραγωγή όσο και για την απομάκρυνση από εκείνη.

Μέσα από αντίγραφα βυζαντινών τοιχογραφιών, πορτρέτων Φαγιούμ και ελληνιστικών μωσαϊκών, λαϊκών ενδυμασιών και μοτίβων υφαντικής και ξυλογλυπτικής, λαϊκών και νεοκλασικών σπιτιών ανά την επικράτεια, και



Ντομάτες και τσουκάλη, 1926
Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη

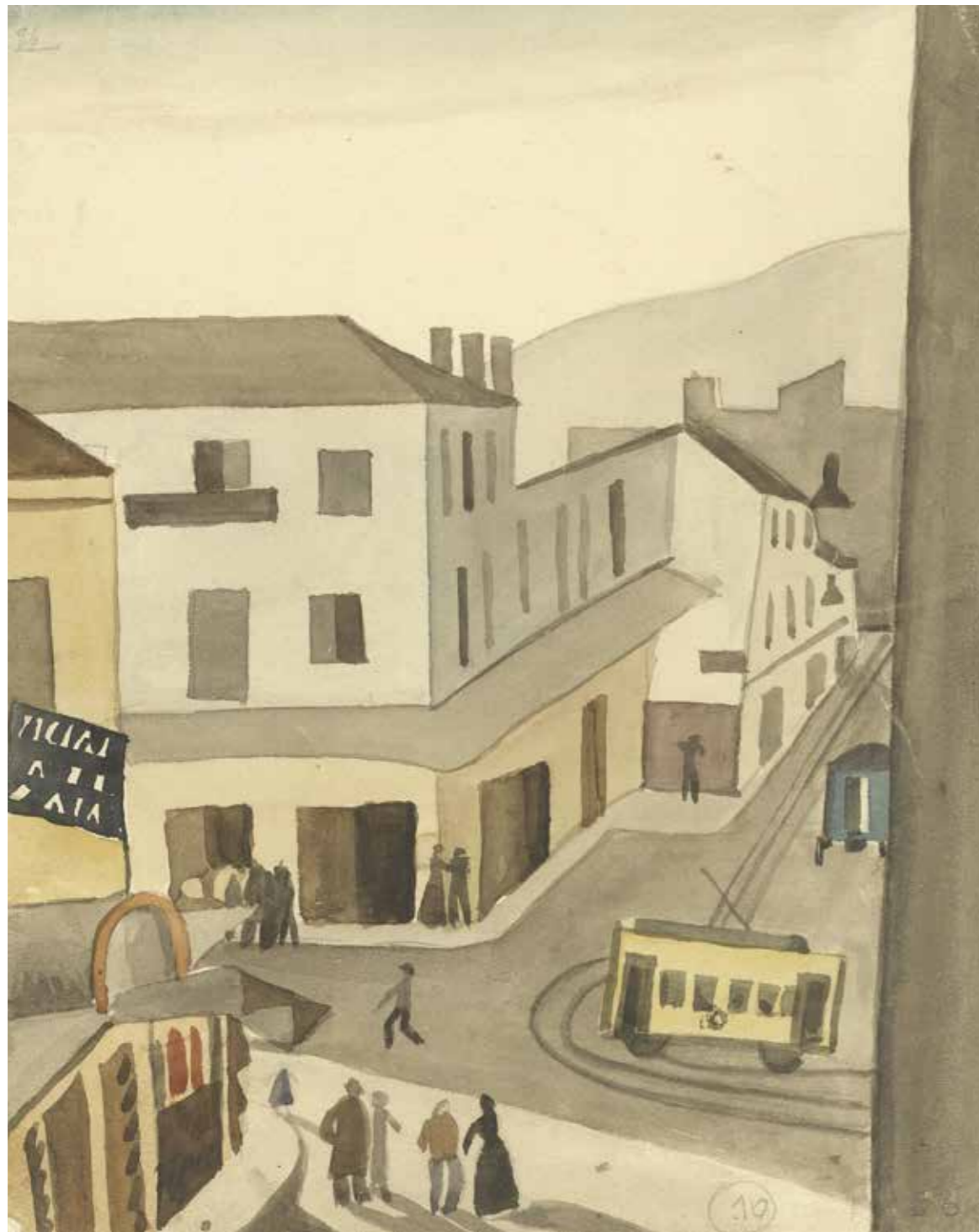
Εικ. 1



Εικ. 2 | *Η τυρέρα*, 1927
 Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη



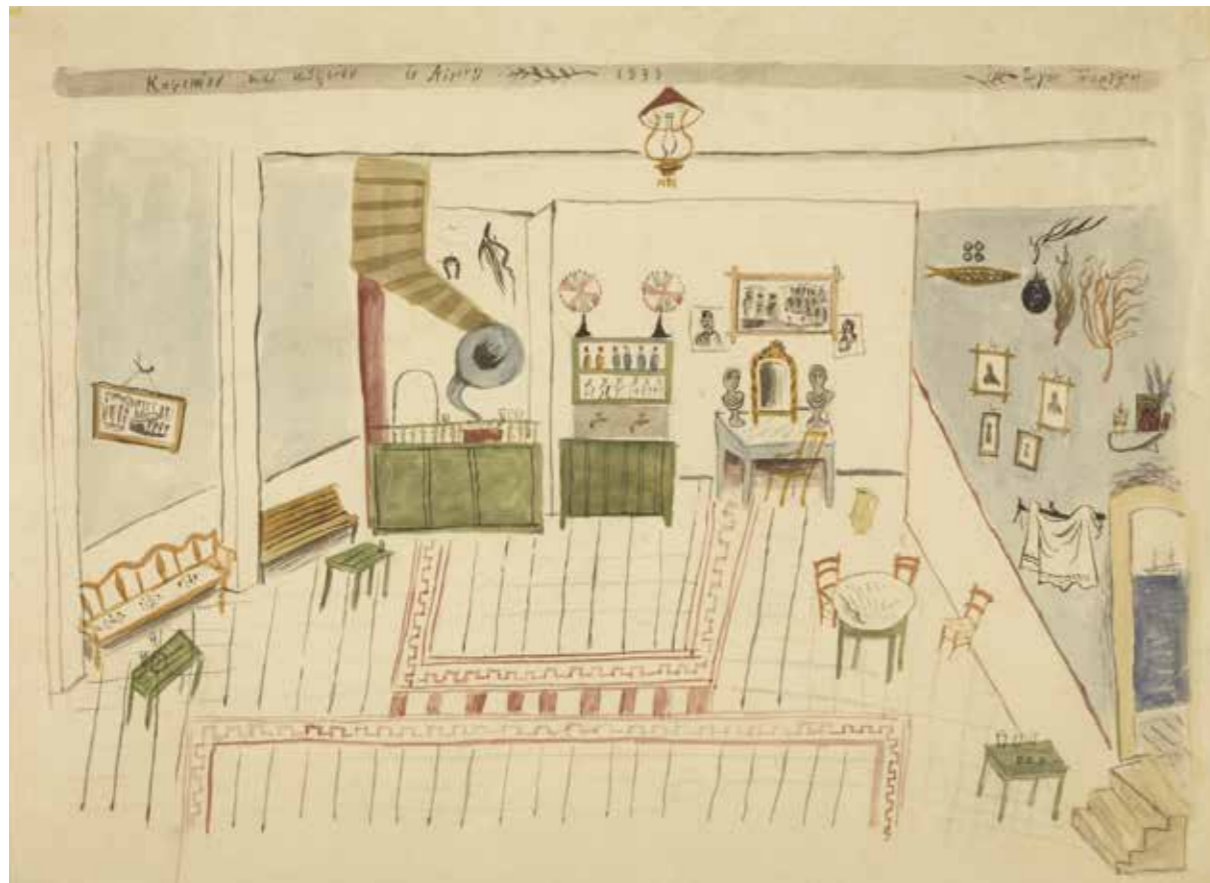
Λάδι και καντήλι, 1927 | Εικ. 3
 Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη



Εικ. 4 | *Το Μοναστηράκι*, 1926
 Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη



Σπίτια ροζ στο Ναύπλιο, 1927 | Εικ. 5
 Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη



Εικ. 6 | Καφενείο και κουρείο εν Αίγινα, 1933
 Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη

ταυτόχρονα μέσα από αντιγραφές σύγχρονων πρωτοποριακών έργων από βιβλία και περιοδικά τέχνης, όπως τα *Cahiers d'Art* και *Minotaure*, παρακολουθούμε τη μαθητεία και την άσκηση του πλάνητα ζωγράφου σε περιοχές εικαστικών παραδόσεων, που στις αρχές της δεκαετίας του 1930 συνδέονται κυρίως με το βυζαντινο-λαϊκό ιδίωμα του Φώτη Κόντογλου – του οποίου υπήρξε βοηθός και μαθητής μεταξύ 1930-1934 –, την αφελή ζωγραφική του Θεόφιλου και τις αφίσες του θεάτρου σκιών Καραγκιόζη των Αθανάσιου Δεδούσαρου και Ευγένιου Σπαθάρη, και οπωσδήποτε με την ελληνιστική και κοπτική ζωγραφική και την αρχαιοελληνική αγγειογραφία. Από την άλλη μεριά, μια κρυμμένη, μοναχική συνομιλία με διαφορετικά έργα σύγχρονων πρωτοπόρων ομοτέχνων του σε δυτικοευρωπαϊκά κέντρα διαφαίνεται δειλά στις πρώτες δοκιμές απόδοσης ενός επιπεδόμορφου ή γεωμετρικού χώρου χωρίς προοπτική, και περισσότερο άμεσα μεταξύ 1934-1935 σε ένα σύνολο μεταकुβιστικών ζωγραφικών έργων και υπερρεαλιστικών σχεδίων με πένα και μολύβι, που ήταν και θα παρέμεναν άστεγα (εικ. 7).

Η αφανής ωστόσο σχέση με τα έργα των άλλων, κυρίως του Henri Matisse, ανοίγει ένα ευρύ πεδίο δυνατοτήτων και την προοπτική ενός δικτύου δυνητικών συνδέσεων της μοντερνικότητας με την εντοπιότητα και τις ανατολίτικες παραδόσεις, που συναντά το κύριο αίτημα της λεγόμενης γενιάς του 1930. Κατά την αποφασιστική χρονιά του 1936, ο Τσαρούχης θα αρχίσει, και μέσα σε μία τριετία θα ολοκληρώσει, χωρίς ποτέ να έχει εξαντλήσει τα όριά της, τη «χρωματική» ή «ανατολίτικη» τάση, όπως τη χαρακτηρίζει, και μερικά από τα καλύτερα έργα του 20ού αιώνα στο τέλος του μεσοπολέμου. Στα έργα της σειράς αυτής το ανδρικό σώμα εγκαθίσταται οριστικά στο κέντρο της θεματικής του ζωγράφου. Η δημιουργική διαδικασία ξεκινά από ένα αρχικό νατουραλιστικό, λίγο έως πολύ, προσχέδιο με μολύβι εκ του φυσικού πριν φτάσει στο τελικό έργο στο οποίο η ζωγραφική κατακτά την αυτονομία της από τη μιμητική της λειτουργία μέσω του χρώματος. Μολονότι η ματισική θεωρία των χρωματικών ισοδυναμιών δεν αναπτύσσεται στα έργα αυτά έως τις έσχατες συνέπειές της, και τα χρώματα δεν απαρνούνται εντελώς τις ομοιοτητές τους με το πραγματικό αντικείμενο αναφοράς, η «πάλη» τους ωστόσο «για να βρουν τη σωστή τους θέση μέσα στον πίνακα», όπως σχολιάζει



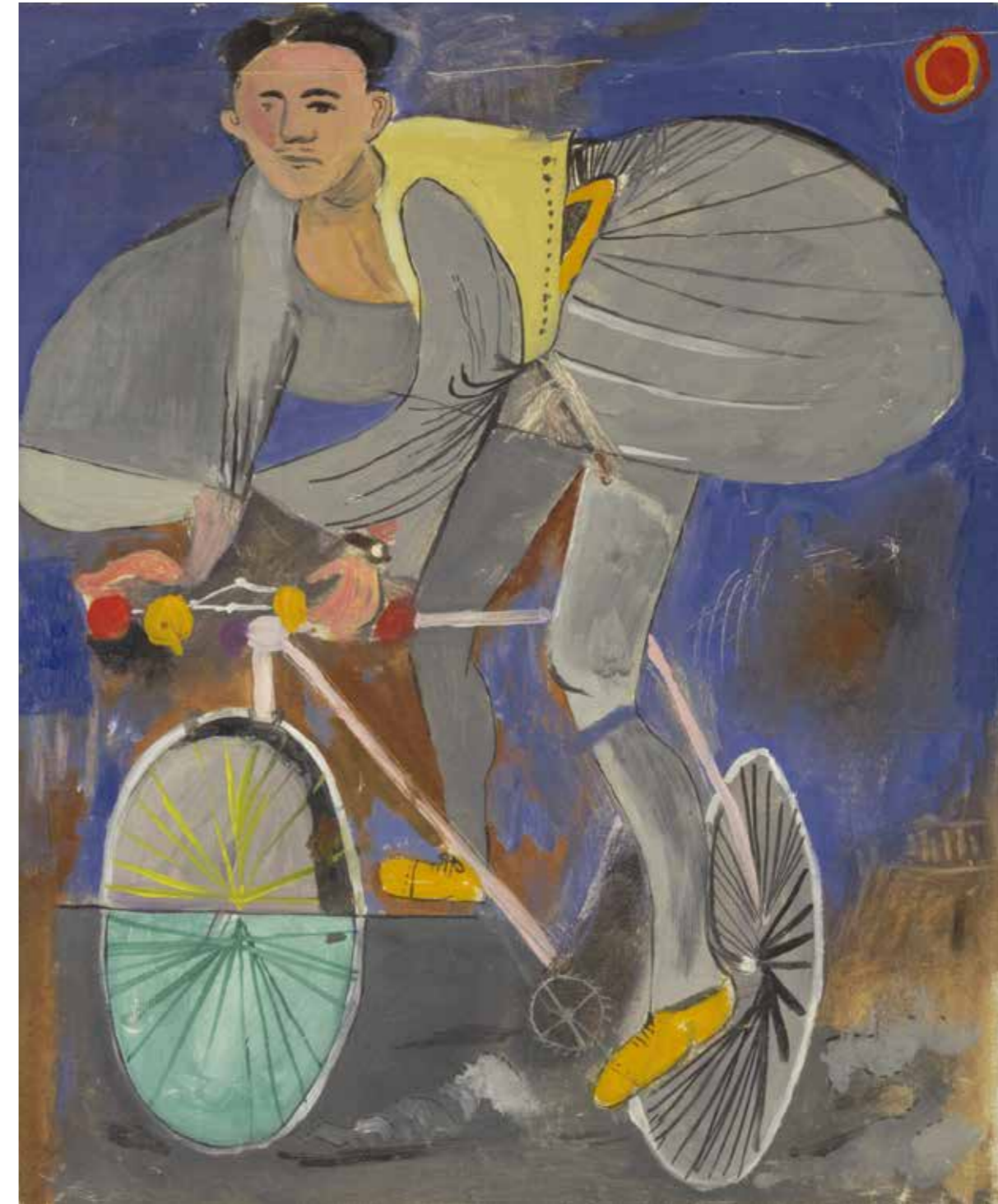
Εικ. 7 | *Νεκρή φύση με κόκκινο ρουμπινί φόντο*, 1934-1935
 Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη

ο ζωγράφος,² οδηγεί αναπόφευκτα σε αλλοιώσεις του όγκου των μορφών, σχηματοποιήσεις, παραβίαση της σχεδιαστικής πιστότητας και εντέλει σε αναδημιουργία της φόρμας. Η αληθοφάνεια του μοντέλου δίνει τη θέση της στη χρωματική εκφραστικότητα και η φυσικότητα στον σχεδιαστικό ρυθμό. Είναι φανερή από τη μια μεριά η έλξη που ασκεί στον καλλιτέχνη το θέμα και από την άλλη η βούλησή του να το υπερβεί. Η κρυμμένη παρουσία άλλων έργων μέσα στα έργα που εγκαθίσταται εδώ, ως μέσο αναπαράστασης ή εξιδανίκευσης του θέματος, αναδεικνύει μέσα από μια μεταφραστική διαδικασία ένα ευρύτατο πλέγμα διακειμενικών σχέσεων με γλυπτά παραδείγματα αρχαία και σύγχρονα (ανατολικό αέτωμα του ναού του Δία στην Ολυμπία, 470 π.Χ.-456 π.Χ.: *Σκεπτόμενος* του Ροντέν, 1880), πορτρέτα Φαγιούμ, ανώνυμες φωτογραφίες πλανόδιων φωτογράφων, καθώς και τεχνοτροπίες όπως η πολυγνώτεια χρωματική κλίμακα (ώχρα, φούμο, χοντροκόκκινο και άσπρο), και ο υπόλευκος ή κεραμιδί κάμπος της αρχαίας αγγειογραφίας αλλά και των αφισών του Καραγκιόζη (εικ. 8-15). Ενθαρρυνόμενος από το αντίγραφο της κεφαλής της Μέδουσας (παράσταση ψηφιδωτού δαπέδου οικίας του 2ου αιώνα μ.Χ. στον Πειραιά), το οποίο ο καλλιτέχνης δημιουργεί σε μια από τις επισκέψεις του στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο το 1939, ξαναχίζει από την αρχή για να ζωγραφίσει αλλιώς. Επιστρέφει στην προ-μοντέρνα περίοδο και τον νατουραλισμό του 19ου αιώνα ανατρέποντας την προηγούμενη πρακτική του, προκειμένου να αναπαραγάγει όσο γίνεται πιστότερα το εξωτερικό του πρότυπο. Το 1940 ζωγραφίζει ψευδαισθησιακά το πρώτο ανδρικό γυμνό εκ του φυσικού. Αντιγράφει πιστά τα χρώματα, και με τον σωστό σχεδιασμό των σχημάτων καθορίζει την έκτασή τους. Αν και στη συνέχεια θα επιστρέφει συχνά στην προηγούμενη αυτοαναφορική του ζωγραφική, ουσιαστικά ένα νέο σύστημα ψευδαισθησιακής αναπαράστασης μέσω της σχεδιαστικής τεχνοτροπίας και της περιγραφικής αξίας του χρώματος εισβάλλει στο τσαρουχικό έργο για να παραμείνει με πολλαπλές υβριδικές μεταμορφώσεις και αναφορές τότε στη βυζαντινή τεχνική του πλασίματος των μορφών και τότε στην ασκητική αισθητική των τεσσάρων πολυγνώτειων χρωμάτων στις οποίες είχε ασκηθεί μέσα από την πρωτόλεια αντιγραφική παραγωγή του.

² Σχόλια του ζωγράφου για τα έργα της έκθεσης, ένθετο στο *Γιάννης Τσαρούχης. Ζωγραφική*, Αθήνα: Ίδρυμα Τσαρούχη, 1990, iv.



Εικ. 8 | *Εύζωνας και οικογένεια*, 1936
Συλλογή Αναστασίας Σγυμποπούλου

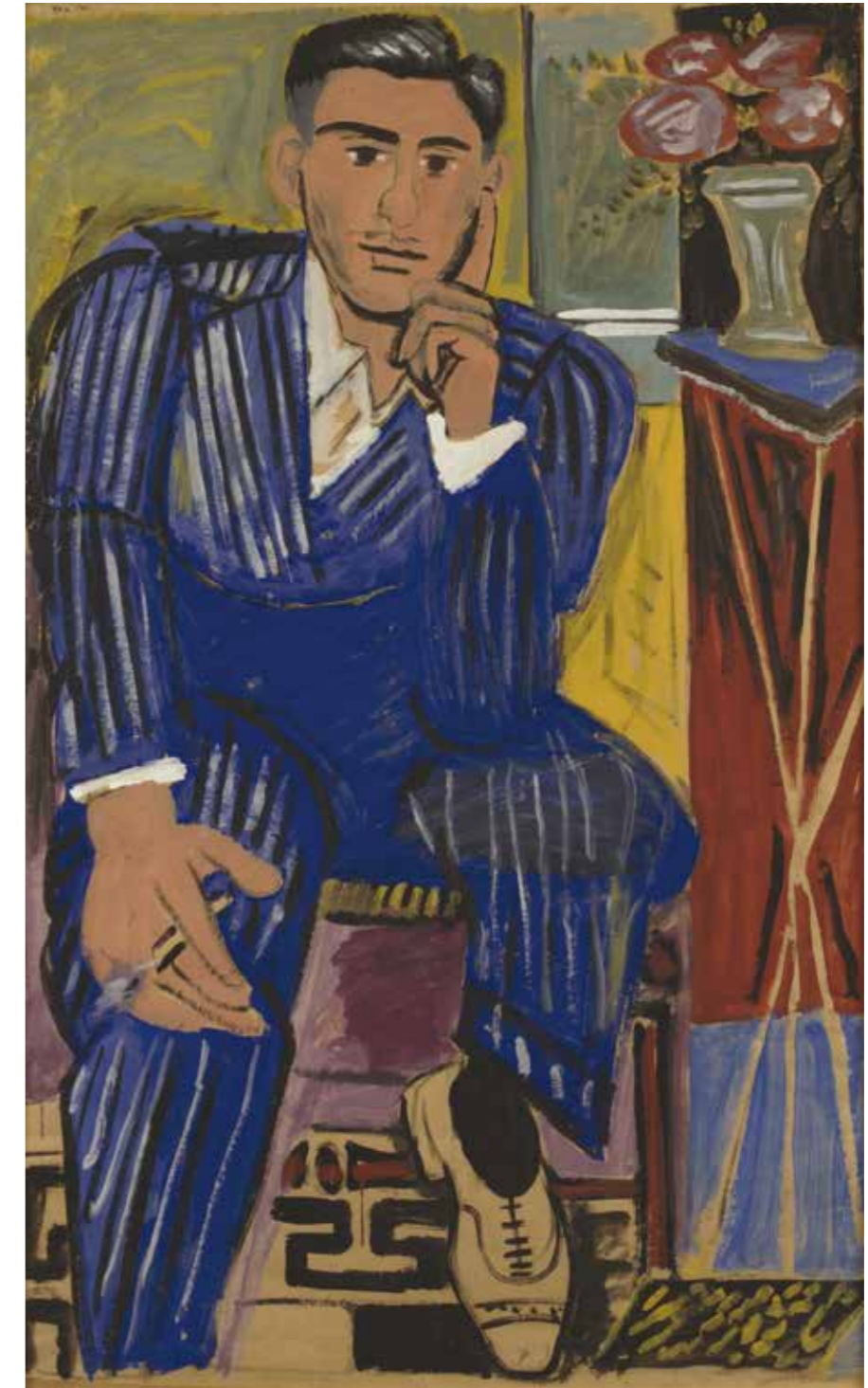


Ποδηλάτης μεταμφιεσμένος σε τσολιά, με έναν ναό δεξιά κάτω, 1936
Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη

Εικ. 9



Εικ. 10 | *Νέος με άσπρα θινά*, 1937
 ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχνη



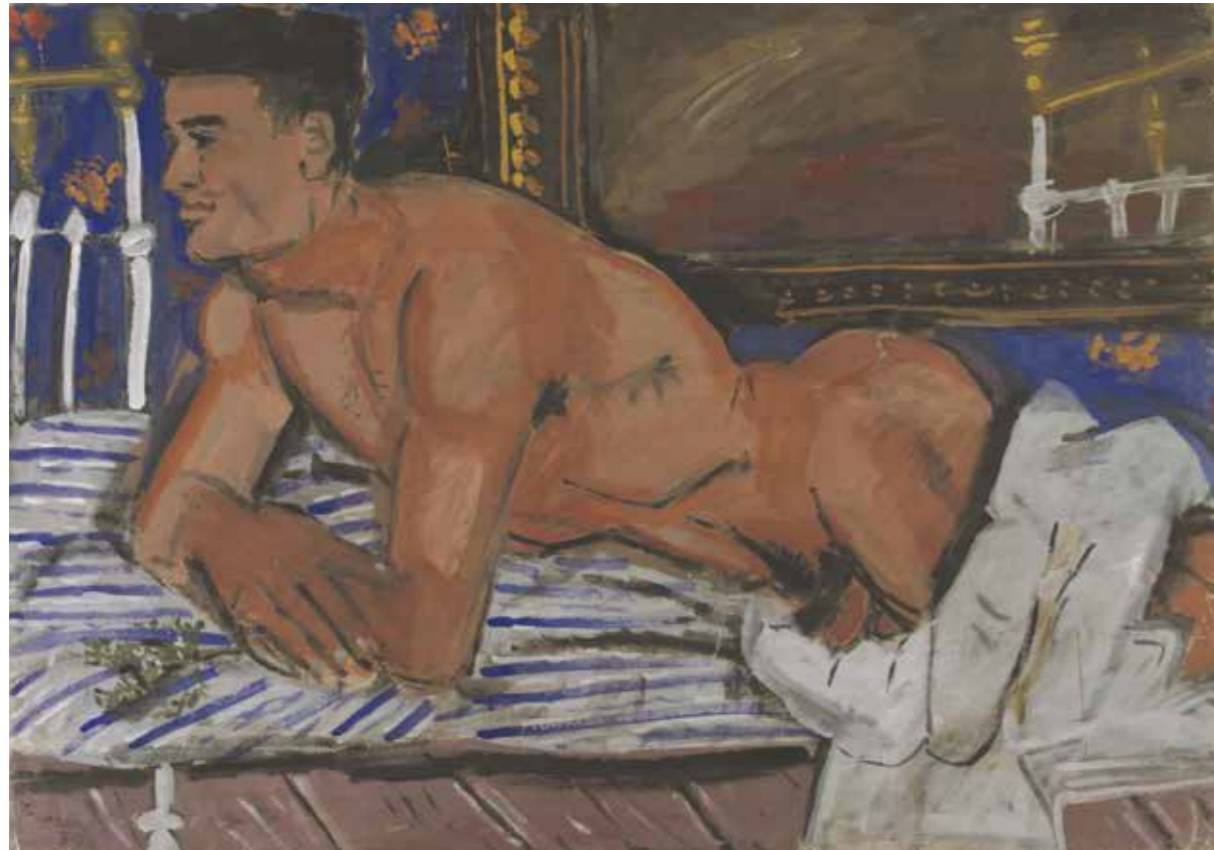
Ο σκεπτόμενος, 1936
 ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχνη | Εικ. 11



Εικ. 12 | *Ιταλός γυμνός καθιστός
προφίλ*, 1937
Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη



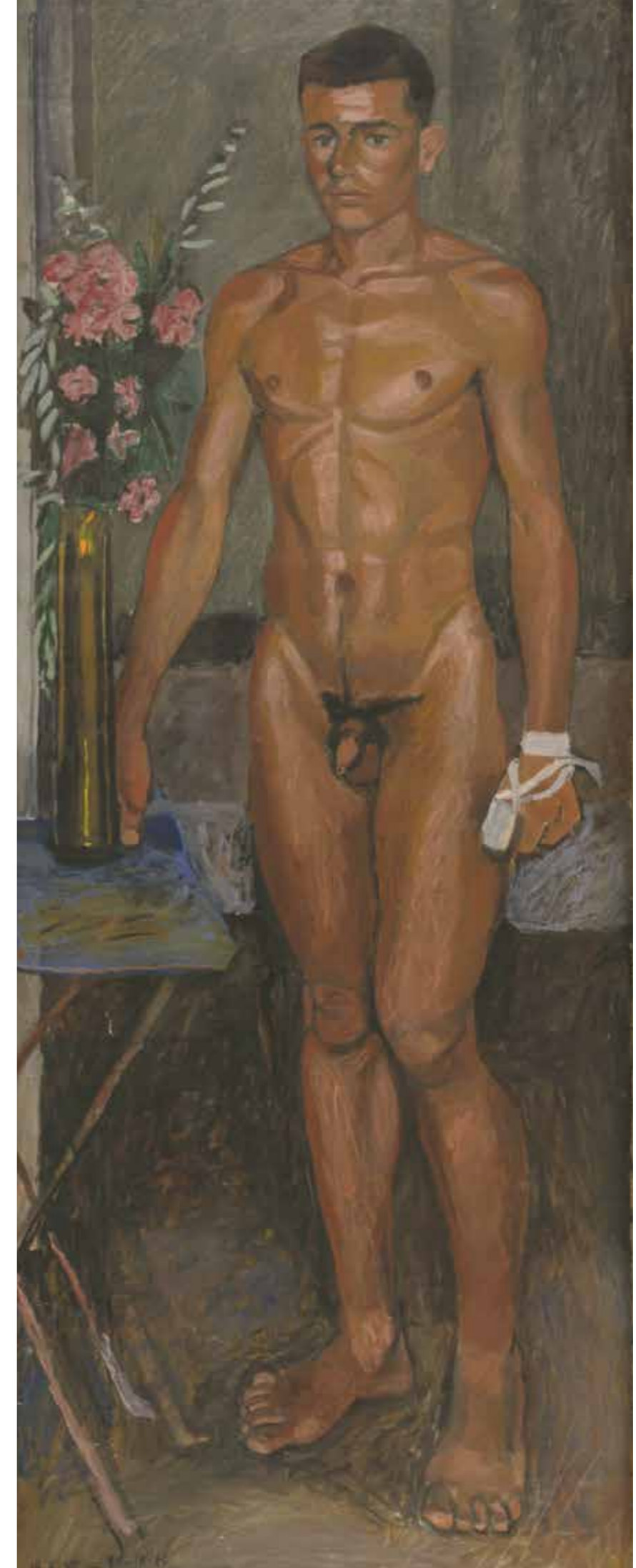
Μελαγχρινός νέος καθιστός με πανωφόρι, 1937
Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη | Εικ. 13



Εικ. 14 | *Νέος σε στάση αγάλματος Ολυμπίας*, 1939
Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχνη

*Νέος γυμνός
με πικροδάφνες
και επίδεσμο
στο χέρι*, 1940
Ίδρυμα Γιάννη
Τσαρούχνη

Εικ. 15





ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΡΑΛΗΣ

Γιάννης Μόραλης: Από την École de Paris στην ελληνικότητα και την abstraction géométrique

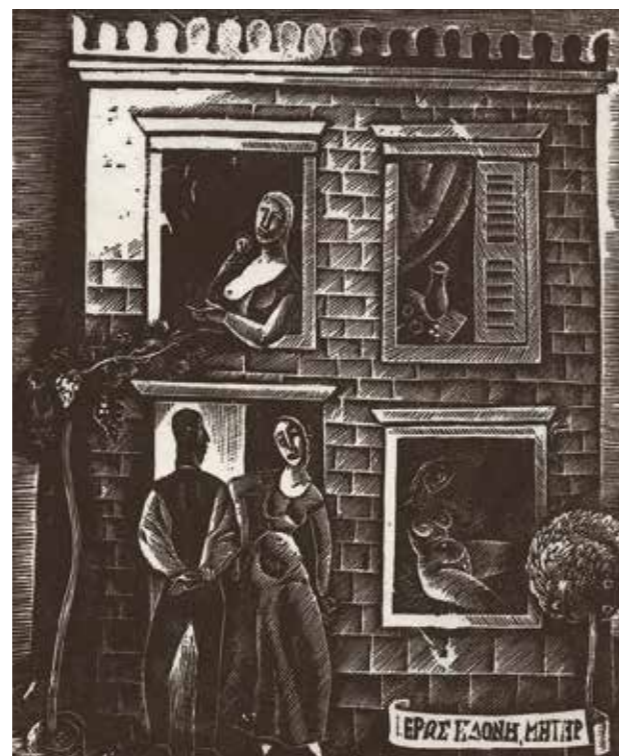
Η ιδέα ενός συντηρητικού έργου τέχνης έχει κάτι το παράλογο. Διαχωρίζοντας καθαρά τη θέση τους από τον εμπειρικό κόσμο, από το Άλλο τους, [τα έργα] δηλώνουν ότι αυτός ο κόσμος πρέπει να αλλάξει· έτσι αποτελούν ασυνείδητα σχήματα της αλλαγής του. Ακόμα και εκεί που κατά τα φαινόμενα δεν υπάρχει διάθεση πολεμικής σε καλλιτέχνες που κινούνται σε μια καθαρή σφαίρα του πνεύματος σύμφωνα με τα στερεότυπα, το στοιχείο της πολεμικής είναι κεντρικό και εκφράζεται με τη δύναμη της αποστασιοποίησης, η οποία καταγγέλλει σιωπηρά την πενιχρότητα και το ψεύδος εκείνου από το οποίο αποστασιοποιείται.

Theodor W. Adorno (2000), 302

Η κεντρική ιδέα της παρούσας έκθεσης εστιάζει στην αναζήτηση του τρόπου με τον οποίο κάποια μορφολογικά στοιχεία από τις πρώτες (πρωτόλειες) καλλιτεχνικές προσπάθειες επιζούν, γίνονται εμφανή και διαμορφώνουν τα έργα της ωριμότητας των επιλεγμένων καλλιτεχνών. Αυτή η υπόθεση προϋποθέτει την ουσιοκρατική ψυχολογική αντίληψη του εαυτού, θεωρώντας τον α-ιστορική και αταβιστικής δομής υποκειμενικότητα ενός νοήμονος και αυθύπαρκτου όντος. Ωστόσο, ακολουθώντας τη σκέψη του Michel Foucault, θεωρώ ότι ο εαυτός βρίσκεται πάντοτε «εν σχέσει», όχι ως μια ουσία, αλλά ως ιστορικό μόρφωμα, ως διαφοροποιούμενο



Εικ. 1 | *Αγάπην – Ελπίς*, 1934
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο
Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ. 2 | *Έρως, Ηδονή, Μητέρα*, 1933
Συλλογή Έργων Τέχνης Alpha Bank

σημείο, ενεργό, εύπλαστο και αυτο-τροποποιούμενο, μέσα στον οριζόντα των εμπειριών του και της κοινωνικής αλληλεπίδρασης: «Αυτή η οντότητα, ο “εαυτός”, δεν είναι ένα δεδομένο της φύσης αλλά κατασκευή της ιστορίας. [...] ένα πεδίο παρεμβάσεων ανοικτό στο διαφορετικό και στις αόριστες δυνατότητες μεταμόρφωσης».¹ Ο Foucault αναφέρθηκε επίσης στην «ιστορικοπρακτική» εργασία αυτουπέμβασης, μέσα από το έργο που εμείς οι ίδιοι επιτελούμε στους εαυτούς μας.²

Θεωρώ λοιπόν ότι η εαυτότητα ενός καλλιτέχνη, όπως κάθε ανθρώπου, σχηματίζεται και αναπλάθεται σταδιακά μέσα από την εσωτερική του πολυφωνία, τις συχνά αντιφατικές ψυχοδιανοητικές διαθέσεις και δυνατότητές του, οι οποίες υπόκεινται αφενός στην αναστοχαστική εργασία αυτοδιαμόρφωσής του (*techniques de soi*), αφετέρου στις αντικειμενικές κοινωνικές-ιστορικές συνθήκες που βιώνει. Οι υφολογικές τομές ή αλλοπρόσαλλες τάσεις στο έργο μείζονος σημασίας ζωγράφων του 20ού αιώνα, όπως των Picasso, Derain, De Chirico, Malevich, Duchamp, Ernst, Picabia κ.ά., επιβεβαιώνουν τα παραπάνω και υπαγορεύουν την πληθυντική ερμηνεία του αποφθέγματος του Buffon: «les styles c'est l'homme».

Με αυτές τις σκέψεις, εντοπίζω έναν αριθμό νεανικών έργων, κυρίως χαρακτηριστικών, του Γιάννη Μόραλη (1916-2009) της δεκαετίας του 1930 (εικ. 1-3), τα οποία θεωρώ πως εμπεριέχουν μορφολογικά χαρακτηριστικά που στη συνέχεια κυριάρχησαν σταδιακά στο έργο των τελευταίων δεκαετιών της πορείας του.

Θα προσπαθήσω δηλαδή να ερμηνεύσω τη διαδρομή του, από τη δεκαετία του 1930, που κινούνταν στο πλαίσιο της λεγόμενης École de Paris, στη ζωγραφική με «ελληνικότητα» των αρχών της δεκαετίας του 1950, η οποία μετεξελίχτηκε στο ύφος της *abstraction géométrique* κατά τη δεκαετία του 1960, για να τυποποιηθεί λίγο-πολύ μέχρι και τις τελευταίες του εκθέσεις.

¹ Macherey (2023), 15-33. Πρβλ. Bourguignon (2019), 388-391, και Τζανάκης (2020), 23-24 & 49-64.

² Foucault (1988), 26.

Ο Μόραλης, ανταποκρινόμενος στο «climat international», όπως είχε γράψει,³ συνδιαλεγόταν αφενός με τις κυρίαρχες διεθνώς νεωτερικές τάσεις τις οποίες προσλάμβανε εκλεκτικά, αφετέρου με τις κυρίαρχες ιδεολογίες στο πεδίο της ελληνικής τέχνης. Ο ίδιος είχε ισχυριστεί πως «ο ζωγράφος πρέπει να ζωγραφίζει σύμφωνα με την εποχή του»,⁴ εννοώντας προφανώς ότι πρέπει να ζωγραφίζει σύμφωνα με την κυρίαρχη οπτική-εικαστική κουλτούρα της εποχής του.

Κατά τη δεκαετία του 1930, εκκίνησε από μια ζωγραφική αντίληψη της οποίας κύρια χαρακτηριστικά ήταν η πλαστικότητα των μορφών, η ρεαλιστική αντίληψη του τρισδιάστατου χώρου και η σχεδιαστική και χρωματική ακρίβεια στην αναπαράσταση του ενθαδικού και έγχρονου θέματός του. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1950, προχώρησε σταδιακά σε μια όλο και περισσότερο αφαιρετική τέχνη για να καταλήξει σε μια αυστηρή, λιτή τεχνοτροπία, όπου κυριαρχούσαν η επιπεδότητα και η δίχως τονικές διαβαθμίσεις απόδοση των μορφών, η απουσία πηγής φωτός, η αφηρημένη δισδιάστατη αντίληψη του χώρου και η επακριβής – γραμμική και υπαινικτικά χρωματική – απόδοση αφηρημένων, ανθρωποκεντρικών και αχρονικών θεμάτων.

Με άλλους όρους, θα περιέγραφα αυτή την πορεία ως μετάβαση από τη ζωγραφική της υποκειμενικής ζωτικής αισθαντικότητας, της συναισθηματικής μέθεξης στον κόσμο της ανθρώπινης οικειότητας και της οπτικής και απτικής εμπειρίας τής ένσαρκης ύπαρξης («της μνήμης της αφής»,⁵ όπως είχε πει), σε μια ζωγραφική κατεξοχήν έλλογη και διανοητική, μνημειακή και υπαινικτική, ωστόσο άσαρκη και αφαιμαγμένη από τη ροπή της προς τη γεωμετρικότητα. Ο Μόραλης, αποστρεφόμενος καθετί το επικαιρικό, κατέληξε σε μια αφαιρετική

³ Σε επιστολή του στον μετέπειτα ακαδημαϊκό (membre titulaire de l'Académie des beaux-arts), τραπεζίτη και συλλέκτη Pierre [David-] Weill, ο Γ. Μόραλης έγραφε, το 1963: «La peinture grecque d'aujourd'hui tend vers une peinture non-figurative, ainsi que vers l'internalisation du style. [...] Maintenant nous avons des influences du "climat international" sans que l'on pourrait qualifier d'animateurs». Βλ. Μόραλης (1963).

⁴ Τσιγκάκου (επιμ.) (2001), 105.

⁵ Λαμπράκη-Πλάκα (2011), 20.

Café, 1939
Εθνική Πινακοθήκη –
Μουσείο Αλεξάνδρου
Σούτσου

Εικ. 3



τεχνοτροπία κλασικής πνευματικότητας που παραθεωρούσε την εμπειρική πραγματικότητα, τη φαινομενολογική αντίληψη της καθημερινότητας και της «γεγονικότητας» της σύγχρονης ζωής, αν όχι καταγγέλλοντας εμμέσως την πενιχρότητα και το ψεύδος της, όπως υποστήριζε ο Adorno ότι κάνει κάθε ενεργός κλασικισμός, ωστόσο αποστασιοποιούμενος εμφανώς από εκείνη. Στα έργα αυτά ο ζωγράφος ξεπέρασε τον υποκειμενισμό τού «ερριμμένου στον κόσμο Είναι», για να μας παρουσιάσει την ιδεατή, οντολογικά άχρονη και αποφυσικοποιημένη ύπαρξη των όντων. Εσωτερικεύοντας όμως την ανέλπιδη αγωνία της ύπαρξης, επιχείρησε έναν εξορκισμό τού «Είναι προς θάνατο» μέσα από τη μνημειοποίηση των θεμάτων του, που συχνά επικεντρώνονταν στο δίπολο του Έρωτα και του Θανάτου.⁶ Μια εμπειρία θανάτου, σύμφωνα με διήγηση του ίδιου, τον είχε «στοιχειώσει» από τα παιδικά του χρόνια.⁷

Ως αφετηρία αυτής της πορείας μπορούμε να θεωρήσουμε το καλλιπύργο *Γυμνό* του 1939 (εικ. 4) και ως κατάληξή της το απέριττο *Νησί* του 1976 (εικ. 7). Το πρώτο τείνει προς το νεοπαρόκ παράδειγμα του *De Chirico* (εικ. 5), ενώ το δεύτερο προς την *abstraction géométrique* που, εκκινώντας από τα έργα του Picasso (εικ. 6), ακολουθούσε πληθώρα ζωγράφων τα μεταπολεμικά χρόνια. Τίποτε δεν προδίδει ότι τα δύο έργα έχουν γίνει από το ίδιο χέρι, τα συνέχει εντούτοις η συνθετική αρμονία και η σχεδιαστική ακρίβεια.

Ο Μόραλης, είτε εμπειρικά στα πρώιμα χρόνια των σπουδών του, είτε μεθοδικά και μελετημένα, ήδη από τα πρώτα ώριμα έργα της δεκαετίας του 1940, έδινε καθοριστική σημασία στην ισορροπία της σύνθεσης, στην ακρίβεια της γραμμής-περιγράμματος και του σκιοφωτισμού των μορφών. Σύνθεση και σχέδιο ήταν οι αισθητικές βάσεις όλων των έργων του και σε αυτές υποτασσόταν το χρώμα. Στη φαντασιακά διαχρονική διένεξη και σχηματική κατάταξη των ζωγράφων από την Αναγέννηση μέχρι τις μέρες μας, ο Μόραλης ανήκε δίχως άλλο στην παράδοση των Φλωρεντινών και όχι των Βενετσιάνων:⁸ στη γραμμή των Da Vinci, Michelangelo, Raffaello Sanzio, Dürer, Poussin, David,

⁶ Τσιγκάκου (επιμ.) (2001), 122.

⁷ Μόραλης (2001).

⁸ Βλ., σχετικά, Kemp (1992²), 284, και Pace (2003).

Ingres, Courbet, Cézanne και Picasso και όχι των Giorgione, Bellini, Tiziano, Veronese, Rubens, Delacroix, Turner,⁹ Monet, Renoir και Matisse.

Ο Henri Matisse, ωστόσο, ευφυώς παρατήρησε ότι η διαμάχη σχεδίου και χρώματος διεξάγεται όχι μόνο διαχρονικά μεταξύ των ζωγράφων, αλλά και μέσα στο ίδιο άτομο/ζωγράφο στη διάρκεια της ζωής του.¹⁰

Η εσωτερική αυτή διαπάλη του χρωματιστή με τον σχεδιαστή διακρίνεται και στην πορεία του Μόραλη.¹¹ Ο ζωγράφος, απομειώνοντας σταδιακά τη σημασία του χρώματος και φτάνοντας σε μια παλέτα λίγων συγκερασμένων χρωμάτων, στις χαμηλόφωνες αποχρώσεις των «φυλλωμάτων της ελιάς» και των «φτερών της πέρδικας»,¹² έδειξε πως, από τη δεκαετία του 1950 και μετά, ο σχεδιαστής επικράτησε του κολορίστα.

Η εικαστική παιδεία του Μόραλη, από το 1931, στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, είχε διαμορφωθεί στο ελευθεριάζον περιβάλλον του εργαστηρίου του Ουμβέρτου Αργυρού, το οποίο είχε επιλέξει αφού αρχικά φοίτησε για δύο μήνες στο εργαστήριο του Κωστή Παρθένη, από όπου αποχώρησε επειδή δεν άντεχε την πειθαρχία και την επιβολή του δασκάλου. Ο ίδιος ο Μόραλης, όπως και άλλοι καλλιτέχνες,¹³ είχε περιγράψει σκωπτικά τη μαθητεία του κοντά στον Αργυρό: «Όλη η παρέα – Νικολάου, Καπράλος κ.λπ. – ήταν εκεί. Ο Αργυρός ήταν “Ελευθέρα Κέρκυρα”, σ’ άφηνε να κάνεις ό,τι θέλεις! [...] Είχα απόλυτη ελευθερία».¹⁴

⁹ Ο Μόραλης είχε δηλώσει πως «ο Turner είναι ένας μεγάλος ζωγράφος αλλά όχι από αυτούς που μου αρέσουν· εννοώ το ύφος του». Βλ. Τσιγκάκου (επιμ.) (2001), 120.

¹⁰ Το αναφέρει ο Matisse σε επιστολή του στον André Rouveyre στις 12.6.1941. Βλ. Matisse (2004), 188. Πρβλ. Matisse (1999), 188.

¹¹ Στην ερώτηση ποια έργα θα είχε σε ένα Musée imaginaire, είχε απαντήσει: «Φαγιούμ. Πομπηία, ψηφιδωτά της Ραβέννας, την *Καταιγίδα* του Giorgione και την *Καταιγίδα* του Γκρέκο (Τολέδο), πολλά του Greco, επίσης Ντα Βίντσι, Πισανό, ιταλούς primitifs, Delacroix και Ingres (ασχέτως αν αυτοί οι δυο σκοτωνόντουσαν μεταξύ τους), την *Guernica* του Picasso, Matisse, Braque». Βλ. Τσιγκάκου (επιμ.) (2001), 124.

¹² Βλ. όσα αναφέρει ο ίδιος στη Λαμπράκη-Πλάκα (2011), 17. Πρβλ. Τσιγκάκου (επιμ.) (2001), 117 & 118.

¹³ Βλ. Παναγόπουλος (1982), 90-91.

¹⁴ Τσιγκάκου (επιμ.) (2001), 24. Πρβλ. την αφήγηση του Μόραλη στο Σγουράκης & Σγουράκη (1982), 07:32-07:38.



Εικ. 4 | *Γυμνό*, 1939
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ. 5 | Giorgio de Chirico, *Ξαπλωμένη πουόμνη (Το πουτρό της Αρτέμιδος)*, 1933
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea



Pablo Picasso, *Αρλεκίνος και γυναίκα με κολιέ*, 1917
Centre Pompidou

Εικ. 6



Το νησί, 1976
Μέγαρο Μαξίμου

Εικ. 7

Στη Σχολή ωστόσο, από το 1932, δίδασκε χαρακτηριστική και ο Γιάννης Κεφαλληνός, που επηρέασε καθοριστικά τον νέο καλλιτέχνη.¹⁵ Οι απαιτήσεις ακρίβειας και τεχνικής δεξιοτεχνίας στη χάραξη, αλλά και οι επιβεβλημένες από τα εργαλεία (κοπίδια) και τη φύση του υλικού (ξύλινη μήτρα) αναγκαίες απλοποιήσεις του σχεδίου, θεωρώ πως του ενστάλαξαν τη γεωμετρική συνθετική πυκνότητα, τα καθαρά περιγράμματα, τη σχεδιαστική σαφήνεια και αφαιρετική απλότητα στις φόρμες, και ίσως τον είχαν διδάξει τη δυνατότητα της εικαστικής αυτάρκειας και αρτίωσης ενός έργου δίχως την έξαρση του χρώματος.

Εκτός από τα χαρακτηριστικά του έργα, τα σχέδιά του επίσης, αλλά και οι μικρές μακέτες με κολάζ χρωματιστών χαρτιών που είχε φιλοτεχνήσει το 1937 για τις γιορτές στη Λέσχη Καλλιτεχνών «Ατελιέ» (εικ. 8 και 9), μας δείχνουν τις ικανότητές του στην εύρυθμη διαδιάστατη σύνθεση και τη γεωμετρική σχηματοποίηση. Η εμπειρία του αυτή, της σύνθεσης επίπεδων ομοιόχρωμων σχημάτων δίχως ψευδαισθησιακή αναπαράσταση του χώρου και του όγκου, θα ενεργοποιούνταν εκ νέου έπειτα από δεκαετίες.

Το 1937, ως γνωστόν, ο Μόραλης με τον Νίκο Νικολάου πήγαν για σπουδές πρώτα στη Ρώμη και στη συνέχεια στο Παρίσι, όπου συνδέθηκαν με τον κύκλο των Ελλήνων ζωγράφων, που λίγο-πολύ κινούνταν στο ύφος του Δημητρίου Γαλάνη και του André Derain. Ο Μόραλης, ακόμα και προτού πάει στο Παρίσι, αντλούσε παραδείγματα από το εικαστικό φάσμα της λεγόμενης École de Paris του μεσοπολέμου. Όπως αφηγήθηκε: «Γυρεύαμε διδάγματα από το Παρίσι»,¹⁶ «αργότερα άρχισε να μου αρέσει ο Γαλάνης [...] και, από ρεπροντυξιών που έβλεπα, ο Derain, δηλαδή η κυβιστική του περίοδος, η μεσαία, όχι η faune, ούτε η αναγεννησιακή. Όταν πήγα και είδα τα πρωτότυπα, άρχισε να υποχωρεί ο Derain και τότε ανακάλυψα τον Picasso, τον Braque και τον Matisse. Αυτήν την τριανδρία τους θεωρούσα θεούς».¹⁷

¹⁵ Για το χαρακτηριστικό έργο του, βλ. Οράτη (1993).

¹⁶ Λαμπράκη-Πλάκα (2011), 19.

¹⁷ Τσιγκάκου (επιμ.) (2001), 105. Πρβλ. Λαμπράκη-Πλάκα (2011), 19.



Μακέτα για τον αποκριάτικο διάκοσμο του Χορού της Λέσχης Καλλιτεχνών «Ατελιέ», 1937
Ιδιωτική συλλογή

Εικ. 8



Μακέτα για τον αποκριάτικο διάκοσμο του Χορού της Λέσχης Καλλιτεχνών «Ατελιέ», 1937
Ιδιωτική συλλογή

Εικ. 9

Πράγματι, είναι εμφανές στα έργα του ότι οι παραπάνω οδηγούσαν την έμπνευσή του: όπως, για παράδειγμα, φαίνεται στην *Αυτοπροσωπογραφία* του 1934 (εικ. 10), που μπορεί να συγκριθεί με εκείνη του Picasso (εικ. 11), ή στην *Προσωπογραφία του ζωγράφου Θεοδοσίου Χριστοδούλου* (εικ. 12). Ο Derain μάλιστα της «αναγεννησιακής» περιόδου τον απασχολούσε επίσης (εικ. 14), παρά τα λεγόμενά του, όπως διαπιστώνουμε στην *Προσωπογραφία της Ιωάννας Ν. Λούρου* (εικ. 13) και σε άλλα έργα εκείνων των χρόνων.

Έχει ενδιαφέρον ότι τα χρόνια των σπουδών του ο Μόραλης με τον Νικολάου και άλλους ανήκαν σε έναν κύκλο φοιτητών που επηρεάζονταν από την Ομοσπονδία Κομμουνιστικών Νεολαίων Ελλάδας (ΟΚΝΕ),¹⁸ ενώ και στο Παρίσι συμμετείχε σε διαδηλώσεις συμπάραστασης στους Δημοκρατικούς Ισπανούς κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου στην Ισπανία. Όπως είχε πει, ήταν «ολίγον αριστεροί».¹⁹ Αντίθετα, από την επιστροφή του στην Αθήνα τον Σεπτέμβριο του 1939 και μετά, απείχε από κάθε δημόσια πολιτική δράση ή τοποθέτηση. Αντίστοιχα στο έργο του, με εξαίρεση τον Πόλεμο της Αλβανίας, δεν υπάρχουν ίχνη τής τόσο φορτισμένης σε γεγονότα και ζοφερές περιστάσεις Ιστορίας και κοινωνικής πραγματικότητας, της περιόδου που ωρίμασε και επιβλήθηκε ως καλλιτέχνης (Κατοχή, Εμφύλιος, Ψυχρός Πόλεμος, Δικτατορία, Μεταπολίτευση). Υπό αυτή την οπτική, η παραπάνω εισαγωγική επισήμανση του Adorno μάς βοηθά να ερμηνεύσουμε τη στροφή/φυγή του ζωγράφου προς την αφαιρετική κλασικιστική γεωμετρικότητα ως αποφατική επιλογή, ως παρατεταμένη άρνηση της απεικόνισης του παρόντος και της συναίνεσής του στην επιβολή του.

Τα έργα που φιλοτέχνησε ο Μόραλης στη διάρκεια της Κατοχής και στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, έργα με τα οποία εκλέχθηκε καθηγητής

¹⁸ Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία της Τίτικας Νικηφοράκη, φοιτήτριας τότε στην ΑΣΚΤ και στενής φίλη του Μόραλη και του Νικολάου (μετέπειτα συζύγου της), ο κύκλος των αριστερών φοιτητών της ΑΣΚΤ είχε ως καθοδηγητή από την ΟΚΝΕ τον συνομήλικό του Μόραλη, φοιτητή της Νομικής Δημήτρη Μπάτση, που στις 30 Μαρτίου 1952 θα στεκόταν, δίπλα στον Νίκο Μπελογιάννη, μπροστά στο εκτελεστικό απόσπασμα.

¹⁹ Τσιγκάκου (επιμ.) (2001), 22, 42-43 & 46.



Αυτοπροσωπογραφία, 1934
Μουσείο Μπενάκν

Εικ. 10



© Succession Picasso 2025

Pablo Picasso,
Αυτοπροσωπογραφία,
1906
Musée National Picasso

Εικ. 11



Εικ. 12 | *Προσωπογραφία του ζωγράφου Θεοδοσίου Χριστοδούλου, 1939*
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Προσωπογραφία Ιωάννας Ν. Λούρου, περ. 1940 | Εικ. 13
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



André Derain,
Προσωπογραφία
της κ. Μαρίας Ρενού,
περ. 1925
Ιδιωτική συλλογή

Εικ. 14

στην έδρα του προπαρασκευαστικού εργαστηρίου της ΑΣΚΤ το 1947, μαρτυρούν την υψηλού επιπέδου κατακτημένη ζωγραφική γνώση, τόσο στη μελέτη της σύνθεσης, όσο και στην πιστή αναπαράσταση του θέματος. Τα έργα διακρίνονται για τη διαύγεια και την ευκρίνειά τους, αλλά και για την ανεπαίσθητη έκφραση μιας συναισθηματικής αποστασιοποίησης.²⁰ Το έργο *Ο ζωγράφος με τη γυναίκα του*²¹ και οι συνθέσεις με γυναικείες μορφές, η *Προσωπογραφία Μαρίας Ρουσέν*,²² οι *Δύο φίλες*,²³ *Το τραπέζι* (εικ. 15), με τον ρεαλισμό και τη ζωντανή θελκτικότητά τους, μας προσκαλούν στον χώρο τους να τα πλησιάσουμε, να αγγίξουμε τα περίοπτα αντικείμενα ή τις ανθρώπινες σαρκικές υπάρξεις, ενώ οι απεικονίσεις των γυναικών στα έργα του των αρχών της δεκαετίας του 1950 μας κρατούν σε απόσταση και σταδιακά, από πενταετία σε πενταετία, δείχνουν όλο και περισσότερο να ανήκουν σε έναν άλλο δικό τους ανέγγιχτο χωροχρόνο, στον οποίο μάς επιτρέπεται να έχουμε θέαση, αλλά όχι πρόσβαση, ούτε επιθυμίες. Τα χαρακτηριστικά του δείχνουν επίσης το ενδιαφέρον για την απόδοση του σφρίγγους και της πλαστικότητας των σωμάτων (εικ. 16).

Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1940, το έργο του Μόραλη εξελισσόταν και ωριμάζε εντατικά, προσανατολισμένο στη ρεαλιστική αναπαράσταση, την οποία σε κάποια έργα ξεπερνούσε οριακά. Αγγίζοντας την ποιητική μετουσίωση των κοινότοπων θεμάτων και φτάνοντας να κάνει το αντικείμενό του διάφεγγο, να νεύει προς μια υπεραισθητή πραγματικότητα πέραν της υλικής υπόστασής του, ενεργοποιούσε – ενδεχομένως απρόθετα, ενστικτωδώς και ίσως ασύνειδα – τη ρομαντική ελπίδα για τη δυνατότητα επαφής με το μεγάλο ρεύμα της ζωής που διατρέχει τα πάντα και

Το τραπέζι, 1947
Εθνική Πινακοθήκη –
Μουσείο Αλέξανδρου
Σούτσου

Εικ. 15



²⁰ Μαθιόπουλος (2007), 295-297. Για την εκλογή του, βλ. αναλυτικά Μοσχονάς (2024).

²¹ Μόραλης, Γ., *Ο ζωγράφος με τη γυναίκα του*, 1948, λάδι σε καμβά, 148 x 74 εκ., ΕΠΜΑΣ, Π. 7688.

²² Μόραλης, Γ., *Προσωπογραφία Μαρίας Ρουσέν*, 1943, λάδι σε καμβά, 92,6 x 43,5 εκ., ΕΠΜΑΣ, Π. 7686.

²³ Μόραλης, Γ., *Δύο φίλες*, 1946, λάδι σε καμβά, 100 x 67 εκ., ΕΠΜΑΣ, Π. 7693.

συνηχεί εντός μας.²⁴ Τα έργα αυτά, τέσσερα εκ των οποίων εξέθεσε στην Πανελλήνια Έκθεση του 1948,²⁵ τον επέβαλαν στον κόσμο της τέχνης. Ο Μ. Καραγάτσης, στη *Βραδυνή*, υποστήριζε σχετικά: «[...] είναι η πιο εξέχουσα ζωγραφική φυσιογνωμία της σύγχρονης Ελλάδος. [...] Ο Μόραλης δεν αναζητά με αγωνία καινούργιους δρόμους. Ακολουθεί τους παλιούς. Με τη διαφορά πως τους ανανεώνει. Τους προσαρμόζει λογικά, εξελικτικά, στο καλώς εννοούμενο πνεύμα της εποχής. Τέχνη θετική».²⁶ Ο Μανόλης Χατζηδάκης είχε επίσης επισημάνει ότι «δεν φοβάται τον χαρακτηρισμό του ακαδημαϊκού, [...] εξασκεί τα μεγάλα του προσόντα στην φυσικήν απόδοση των πραγμάτων». Τον προέτρεπε επίσης να κατακτήσει «την ενότητα στη σύνθεση που πλουτίζεται σε νόημα» και «την εκφραστική πληρότητα του χρώματος».²⁷

Ωστόσο, στη συνέχεια, ο καλλιτέχνης θα προχωρούσε μεν στην «κατάκτηση της ενότητας στη σύνθεση», αλλά σταδιακά θα απαρνούταν τόσο τη «φυσικήν απόδοση των πραγμάτων», όσο και την «εκφραστική πληρότητα του χρώματος» και σταδιακά θα εγκατέλειπε εντελώς το νήμα του ρεαλισμού. Υπό την ανομολόγητη επιρροή του κλασικισμού του Παρθένη, αλλά και υπό την άμεση επίδραση των αναζητήσεων του Νικολάου, ο οποίος από το 1947-1948 είχε αφοσιωθεί στη μελέτη των αναλογιών και της χρυσής τομής στην αρχαία ελληνική γλυπτική,²⁸ ο Μόραλης θα στρεφόταν σταδιακά στην αφαιρετική ζωγραφική με οδηγό τη συνθετική αυστηρότητα των επιτύμβιων στηλών.



Γυμνό, 1947, από το Νίκος Καββαδίας – *Πούσι*, 1947
Μουσείο Μπενάκη

Εικ. 16

²⁴ Για την ποιητική μετουσίωση του συνηθισμένου θέματος στην τέχνη, ως το νήμα που συνδέει τους ρεαλιστές και νατουραλιστές με τους ρομαντικούς, αλλά και τους μπρεσιονιστές, βλ. Taylor (2007), 694-700.

²⁵ Πρόκειται για τα έργα του: *Έγκυος γυναίκα*, 1948, λάδι σε καμβά, 102 x 65 εκ., ΕΠΜΑΣ, Π. 7694· *Ο ζωγράφος με τη γυναίκα του*, ό.π.: *Το τραπέζι*, 1947, ό.π.: *Δύο φίλες*, ό.π. Βλ. Πανελλήνιος (1948), Μόραλης Ιωάννης, αρ. 366, *Προσωπογραφία*, 1948· αρ. 367, *Προσωπογραφία*, 1948· αρ. 368, *Σύνθεση*, 1947· αρ. 369, *Προσωπογραφία*, 1946.

²⁶ Καραγάτσης (1948).

²⁷ Χατζηδάκης (1948).

²⁸ Ο Νικολάου δημοσίευσε αργότερα τα πορίσματα των ερευνών του σε τρία κείμενα, βλ. Νικολάου (1960)· Νικολάου (1961) και Νικολάου (1986).



Εικ. 17 | Νίκος Νικολάου, *Τοιχογραφία στην Αίθουσα Τελετών του Παντείου Πανεπιστημίου* (Άετομέρεια), 1949
Πάντειο Πανεπιστήμιο

Στην επιβλητική και αυστηρή σύνθεση του Νικολάου, με τις ανδρικές μορφές σε φυσικό μέγεθος της Αίθουσας Τελετών του Παντείου Πανεπιστημίου, του 1949 (εικ. 17), ο Μόραλης απάντησε με τα τρία γυναικεία *Γυμνά* που παρουσίασε στην έκθεση του Αρμού το 1952, έργα που προκάλεσαν τότε αίσθηση με τη δύναμή τους, τη λιτή στερεότητα και την εσωτερική ένταση της γεωμετρικής ακινησίας των μορφών (εικ. 18). Τα έργα αυτά προμήνυαν εντούτοις την απαρχή της απο-φυσιοποίησης του εικαστικού του κόσμου με τη στροφή τους προς την ολιγοχρωμία των συγκερασμένων αποχρώσεων, την ελαχιστοποίηση των σκιοφωτισμών, την απλοποίηση των επιπέδων και την έξαρση του περιγράμματος έναντι της πλαστικότητας των μορφών. Οι συνθέσεις αυτές προανήγγελλαν τη μεταγενέστερη πορεία του (εικ. 19).

Στον δυτικό κόσμο, από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, αφενός γινόταν σε όλους φανερό ότι στις διεθνείς εκθέσεις οι τάσεις της αφηρημένης τέχνης διαμόρφωναν τον κανόνα και το πλαίσιο αποτίμησης των έργων και κατά συνέπεια και των δημιουργών τους, αφετέρου στο εσωτερικό της χώρας προβαλλόταν με ένταση το ιδεολόγημα της «ελληνικότητας» ως μισγάγκειας



Καθισμένο γυμνό, 1952
Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου | Εικ. 18



Εικ. 19 | *Επιτύμβια σύνθεση Β'*, 1958-1962
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αθελξάνδρου Σούτσου

του διεθνούς μοντερνισμού και της παράδοσης.²⁹ Αντίθετα, ο ρεαλισμός θεωρούνταν πλέον αισθητικά και ιστορικά ξεπερασμένος, ενώ ιδεολογικά ήταν οριακά ύποπτος στον βαθμό που τον υποστήριζαν εμφατικά οι αριστεροί αισθητικοί και τεχνοκρίτες.

Ο Μόραλης, ως «bourgeois anti-académique», σύμφωνα με τον χαρακτηρισμό του Τώνη Σπητέρη, με τις αφαιρετικές του αναζητήσεις, ανταποκρινόταν στον ορίζοντα των αισθητικών προσδοκιών των ανερχόμενων μορφωμένων αστικών στρωμάτων που επιζητούσαν τον εξευρωπαϊσμό της χώρας³⁰ ενώ, παράλληλα, ως επαγγελματίας προσωπογράφος, απαθανάτιζε ρεαλιστικά πλήθος διακεκριμένων μελών του πολιτικού και κοινωνικού κατεστημένου.³¹

Ο καλλιτέχνης συνεργάστηκε επίσης δημιουργικά με πλειάδα νέων μοντερνιστών Ελλήνων αρχιτεκτόνων, όπως οι Άρης Κωνσταντινίδης, Εμμανουήλ Βουρέκας, Κωνσταντίνος Δεκαβάλλας, Νίκος Χατζημιχάλης κ.ά., κατά την περίοδο της ραγδαίας ανοικοδόμησης της χώρας.³²

Παράλληλα, στη ζωγραφική του, εκφραζόμενος στη λακωνική γλώσσα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, της αγαστής συνεργασίας του κανόνα με τον διαβήτη και της διαλεκτικής αντίθεσης της ευθείας και της καμπύλης, εμβάθυνε στην αφαιρετική σύνθεση επίπεδων μορφών, στη γεωμετρική απλοποίηση του σχεδίου και την υποταγή του χρώματος σε συμπληρωματικό ρόλο (εικ. 20 και 21). Έχοντας κατακτήσει και κωδικοποιήσει τις κλίμακες της ζωγραφικής «από το οξύ στο αμβλύ, από το μεγάλο στο μικρό, από το φωτεινό στο σκοτεινό, από το θερμό στο ψυχρό», επικέντρωσε τη δημιουργικότητά του στο απεριόητο και «άχραντο μυστήριο» της καθαρής ζωγραφικής.³³

²⁹ Ματθιόπουλος (2008α), 67-108· Ματθιόπουλος (2008β), 331-356, και Ματθιόπουλος (2023), 119-155.

³⁰ Ματθιόπουλος (2009), 223. Πρβλ. Μάλαμα (επιμ.) (2011), 29, η οποία και εντοπίζει το άρθρο του Spreteris (1953).

³¹ Φιλοτέχνησε μεταξύ άλλων τις προσωπογραφίες των Παύλου Γλύξμπουργκ (1956, ελαιογραφία σε καμβά, Ιδιωτική συλλογή), Αλέξανδρου Παπάγου (1950-1955, ελαιογραφία σε καμβά, Ιδιωτική συλλογή), Ιωάννας Ν. Λούρου, (ΕΠΜΑΣ), Νικολάου Λούρου (1949, ελαιογραφία σε καμβά, Ίδρυμα Ιστορίας της Ιατρικής Ν. Λούρος), Σοφίας Αντωνιάδη (1965, ελαιογραφία σε καμβά, Universiteit Leiden), Ελένης και Παύλου Καλλιγά (1980, ελαιογραφία σε καμβά, Ιδιωτική συλλογή) κ.ά.

³² Βλ. Οράτη & Τσιγκάκου (2009).

³³ Τσιγκάκου (επιμ.) (2001), 110-111, και Μόραλης (2006).

Κορίτσι που λύνει το σανδάλι του, 1973
Συλλογή Έργων Τέχνης Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης

Εικ. 21



Εικ. 20 *Κορίτσι που ζωγραφίζει*, 1970
Συλλογή Ιδρύματος Ονάση



Βιβλιογραφία

- Adorno, T. W. (2000), *Αισθητική θεωρία*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια [1η έκδ. Adorno, Th. W. (1970), *Ästhetische Theorie*, Φραγκφούρτη: Suhrkamp].
- Bourguignon, J.-Cl. (2019), «Techniques de soi», στο Ch. Delory-Momberger (επιμ.) (2019), *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, Toulouse: Érès.
- Δάφνη, Ν. & Κουτσορής, Τ. (επιμ.) (2022), *Ι. Μόραλης. Χώρος ιδιωτικός*, κατάλογος έκθεσης, κείμενα: Κ. Φιολάκης, Αθήνα: Εργαστήριο Ι. Μόραλης, Μουσείο Μπενάκη.
- Δάφνη, Ν. & Κουτσορής, Τ. (επιμ.) (2021), *Γιάννης Μόραλης. Στη γενέτειρα*, κατάλογος έκθεσης, Άρτα: Εργαστήριο Ι. Μόραλης, Δημοτική Πινακοθήκη Άρτας «Γ. Μόραλης».
- Δάφνη, Ν., Κουτσορής, Τ. & Γαρουφαλής, Χ. (επιμ.) (2022), *Ι. Μόραλης. Η μνήμη της αφής*, κατάλογος έκθεσης, Αγρίνιο: Εργαστήριο Ι. Μόραλης, Δημοτική Πινακοθήκη Αγρινίου.
- Ιωαννίδης, Κ. & Παπαδοπούλου, Μ. (2005), *Γιάννης Μόραλης*, κατάλογος έκθεσης, Ερμούπολη: Πινακοθήκη Κυκλάδων.
- Καραγάτσης, Μ. (1948), «Η Πανελλήνιος έκθεσις», *Η Βραδυνή*, 4 Νοεμβρίου.
- Καφέτση, Α. (1988), «Επιτύμβια και επιθαλάμια», *Αντί*, τχ. 371, 44-47.
- Καυάλης, Δ. (επιμ.) (2008), *Γιάννης Μόραλης: σχέδια 1934-1994*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Kemp, M. (1992²), *The Science of Art*, New Haven-London: Yale University Press.
- Κουτσομάλλης, Κ. (2008), *Ι. Μόραλης: μια ανίχνευση / Υ. Moralist races*, κατάλογος έκθεσης, Άνδρος: Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (2011), «Το φως του Ιονίου και τα χρώματα της πέρδικας», στο Α. Μάλαμα (επιμ.) (2011), *Τιμή στον Γιάννη Μόραλη*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. & Πασκαρίδης, Τ. (2009), *Τιμή στον Γιάννη Μόραλη: δάσκαλος και μαθητές-καθηγητές της ΑΣΚΤ*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: ΑΣΚΤ.
- Macherey, P. (2023), «Foucault historien de soi-même?», *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, τχ. 53, 15-33.
- Μάλαμα, Α. (επιμ.) (2011), *Τιμή στον Γιάννη Μόραλη*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.
- Μάλαμα, Α. & Ζερβού, Α. (επιμ.) (2016), *Γιάννης Μόραλης. Χρήστος Καπράλος*, κατάλογος έκθεσης, κείμενα: Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.
- Ματθιόπουλος, Ε. (2023), «Ο “ατόφιος ελληνισμός”, οι “φωτισμένοι κριτικοί που κάθονται κοντά στο Σηκουάνα” και οι ζωγράφοι που “ζουν στο κλίμα άλλης εθνικότητας”», στο Α. Μαχαϊρά, Σ. Μπουρνάζος & Α. Παπαστεφανάκη (2023), *Το πνεύμα, πρωτοξάδελφος του γιακωβινισμού... Κείμενα αφιερωμένα στον Χρήστο Χατζημωσήφ*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 135-171.
- Ματθιόπουλος, Ε. (2009), «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», στο Χ. Χατζημωσήφ (επιμ.) (2009), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Δ2, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 183-237.
- Ματθιόπουλος, Ε. Δ. (2008α), «Η πρόσληψη της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα (1945-1960) στο πεδίο της κριτικής της τέχνης», στο Ν. Δασκαλοθανάσης (επιμ.) (2008), *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, Β' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα: Νεφέλη, 67-108.
- Ματθιόπουλος, Ε. Δ. (2008β), «Η θεωρία της “ελληνικότητας” του Μαρίνου Καλλιγά», *Τα Ιστορικά*, τχ. 49, 331-356.
- Ματθιόπουλος, Ε. Δ. (2007), «Οι εικαστικές τέχνες κατά την περίοδο 1940-1944», στο Χ. Χατζημωσήφ & Π. Παπαστράτης (επιμ.) (2007), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Γ2, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 262-301.
- Ματθιόπουλος, Ε. Δ. (2003), «Οι εικαστικές τέχνες», στο Χ. Χατζημωσήφ (επιμ.) (2003), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Β2, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 400-459.
- Ματθιόπουλος, Ε. Δ. (2002), «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967. Ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός», στο Συλλογικό (2002), *1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία*, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, 10-12 Νοεμβρίου 2000, Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη – Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 363-400.
- Matisse, H. (2004), *Écrits et propos sur l'art*, Παρίσι: Hermann.
- Matisse, H. (1999), *Γραπτά και ρήσεις για την τέχνη*, μτφρ. Μ. Καρρά, Αθήνα: Νεφέλη.
- Μόραλης, Γ. (2008), «Κάναμε καλά πράγματα στην τέχνη», συνέντευξη στη Μ. Πουρνάρα, *Η Καθημερινή*, 27 Ιουλίου.
- Μόραλης, Γ. (2006), «Η ζωγραφική είναι αναπνοή και θρησκεία», συνέντευξη στη Μ. Πουρνάρα, *Η Καθημερινή*, 8 Νοεμβρίου.
- Μόραλης, Γ. (2005), «Ο Γιάννης Μόραλης μιλάει για τον Νίκο Νικολάου», συνέντευξη στην Κ. Ασημακοπούλου, *Το Βήμα* [ένθετο: ΒΗΜΑgazino], 10 Απριλίου.
- Μόραλης, Γ. (2002), «Στήνοντας μια έκθεση», συνέντευξη στον Α. Ζενάκο, *Το Βήμα*, 3 Μαρτίου.
- Μόραλης, Γ. (2001), «Ο Γιάννης Μόραλης σπάει τη σιωπή κι εξομολογείται...», συνέντευξη στην Π. Κατημερτζή, *Τα Νέα*, 18 Οκτωβρίου.
- Μόραλης, Γ. (1997), «Δεν μπαίνουν σάλτσες στην τέχνη», συνέντευξη στην Π. Ζουμπουλάκη, *Το Βήμα*, 9 Μαρτίου.
- Μόραλης, Γ. (1963), Δακτυλόγραφη επιστολή της 4. 11. 1963, Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Κρήτης, Αρχείο Ελλήνων και Κυπρίων Καλλιτεχνών Αλέξανδρου Ξύδη, Digital Library of Modern Greek Studies, Anemi (τελευταία πρόσβαση: 2.1.2024).
- Μόραλης, Γ. (1956), «Ο Γιάννης Μόραλης», συνέντευξη στον Γ. Πετρή, *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 20, 132-135.
- Μόραλης, Γ. & Τσαρούχης, Γ. (1997), *Αγαπητέ μου Γιάννη. Τρία γράμματα*, Αθήνα: Ίκαρος.

- Μοσχονάς, Σ. (2024), *Γιάννης Μόραλης. Μια άγουρη εκλογή*, πρόλογος Γ. Μαγγίνης, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Μοσχονάς, Σ. (2010), *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες στην Ελλάδα κατά το α΄ μισό του 20ού αιώνα. Η σημασία και η προσφορά τους*, τ. I-II, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Μοσχονάς, Σ. & Ντακόλια, Κ. (2019), *Ο δάσκαλος Γιάννης Μόραλης*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Μπόλης, Γ. (2005), *Γιάννης Μόραλης*, Αθήνα: Αδάμ.
- Νικολάου, Ν. (1986), *Η περιπέτεια της γραμμής στην τέχνη*, Αθήνα: χ.ε.
- Νικολάου, Ν. (1961), «Η τέχνη και η τεχνική του Κούρου», *Ζυγός*, τχ. 64, 20-23.
- Νικολάου, Ν. (1960), «Η τεχνική της εκτελέσεως των αρχαίων έργων τέχνης», *Ελευθερία*, 14 Φεβρουαρίου.
- Οράτη, Ε. (1993), *Γιάννης Μόραλης: Χαρακτικά*, Αθήνα: Βέργος.
- Οράτη, Ε. & Τσιγκάκου, Φ.-Μ. (2009), *Γιάννης Μόραλης. Θέατρο-μουσική-ποίηση: σχέδια, μακέτες, χαρακτικά, βιβλία*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Alpha Bank, Μουσείο Μπενάκη.
- Pace, C. (2003), «Disegno e colore», *Oxford art online*, <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T022879> (τελευταία πρόσβαση: 2.1.2024).
- Παναγόπουλος, Δ. (1982), *Κιαροσκούρο Α΄ [Λεχαινά]: Μορφωτική Ένωση Λεχαιών. Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση 1948 (1948)*, κατάλογος έκθεσης, Ζάππειον Μέγαρον, 1η Νοεμβρίου-15 Δεκεμβρίου, Αθήνα, χ.ε.
- Παπαστάμος, Δ. & Μεντζαφού, Ο. (1988), *Γιάννης Μόραλης*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: ΕΠΜΑΣ.
- Σγουράκης, Γ. & Σγουράκη, Η. (1982), *Γιάννης Μόραλης*, «Μονόγραμμα», ντοκιμαντέρ, ΕΡΤ, μέρος 1: <https://archive.ert.gr/7962/>, μέρος 2: <https://archive.ert.gr/7300/> (τελευταία πρόσβαση: 2.1.2024)
- Σειμένης, Σ. (2023), *Γιάννης Μόραλης: δώδεκα ξυλογραφίες της Εθνικής Πινακοθήκης*, Ιωάννινα.
- Σκουζέ-Πετρίδη, Λ. (1993), *Κουβεντιάζοντας με ανθρώπους που σημάδεψαν τη ζωή μου*, Αθήνα: Ερμής.
- Spriteris, T. (1953), «Le Groupe "Armos"», *Messenger d'Athènes*, 21 Ιανουαρίου.
- Taylor, C. (2007), *Πηγές του εαυτού. Η γένεση της νεωτερικής ταυτότητας*, μτφρ. Ξ. Κομνηνός, Αθήνα: Ίνδικτος [Taylor, C. (1989), *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge MA: Harvard University Press].
- Τζανάκης, Μ. (2020), «Η έννοια του εαυτού στο ύστερο έργο του Michel Foucault», *Δοκιμές*, τχ. 23-24, 49-64.
- Τζάννης-Ξηρουχάκη, Α. (1976), «Γιάννης Μόραλης», στο *Οι Έλληνες ζωγράφοι, τ. Β΄: 20ός αιώνας*, (1976), Αθήνα: Μέλισσα, 372-407.
- Τσιγκάκου, Φ.-Μ. (επιμ.) (2011), *Γιάννης Μόραλης: Αρχιτεκτονικές συνθέσεις*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.

- Τσιγκάκου, Φ.-Μ. (επιμ.) (2001), *Ι. Μόραλης: Άγγελοι, Μουσική, Ποίηση*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Foucault, M. (1988), *Τι είναι Διαφωτισμός;*, μτφρ. Σ. Ροζάνης, Αθήνα: Έρασμος.
- Φωτόπουλος, Β. (επιμ.) (1988), *Γιάννης Μόραλης*, Αθήνα: Όμιλος Εταιριών Εμπορικής Τραπεζής.
- Χατζηδάκης, Μ. (1948), «Η ζωγραφική στην Πανελλήνιο Έκθεση», *Ελευθερία*, 14 Νοεμβρίου.
- Χρήστου, Χ. (1996), «Γιάννης Μόραλης: ο δημιουργός, ο δάσκαλος, το έργο του», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών: Λόγοι, Εκθέσεις, Παρουσιάσεις*, τ. 71, τχ. 2, 164-183.
- Χρήστου, Χ. (1993), *Μόραλης*, Αθήνα: Αδάμ.



Α. ΤΑΣΣΟΣ

Γιάννης Μπόλης

Ιστορικός της Τέχνης, Προϊστάμενος Τμήματος
Σύγχρονης Γλυπτικής, MOMus-Μουσείο Άλεξ Μυλωνά

Α. Τάσος: «Αντλώ κάθε έμπνευση και κάθε ερεθισμό από το λαό και τους αγώνες του»

Από τα πρώτα έργα της μαθητείας του Α. Τάσου στη Σχολή Καλών Τεχνών στις αρχές της δεκαετίας του 1930 διαφαίνεται η ταξική διάσταση της δουλειάς του, με θέματα σύγχρονα, πρωτότυπα και σκληρά, εμπνευσμένα από το περιβάλλον της πόλης, από τη βιοπάλη και την αδυσώπητη καθημερινότητα, τους αγώνες και τις άθλιες συνθήκες ζωής των εργατών και των λαϊκών στρωμάτων, τις αντιπολεμικές και αντιφασιστικές συγκεντρώσεις, τις απεργίες και τις διαδηλώσεις, τις συγκρούσεις με την αστυνομία. Την περίοδο αυτή, η Αριστερά προτείνει μια διαφορετική, ιδεολογική, κατεύθυνση για την τέχνη, προτάσσοντάς την ως αγαθό των ευρύτερων κοινωνικών στρωμάτων και όχι ως προνόμιο των ανώτερων.¹ Στο πλαίσιο της ανάπτυξης του εργατικού κινήματος, της αυξανόμενης δύναμης του ΚΚΕ και της απήχησης των μαρξιστικών ιδεών, νέοι καλλιτέχνες, όπως ο Α. Τάσος, εντάσσονται στην Ομοσπονδία Κομμουνιστικών Νεολαίων Ελλάδος (ΟΚΝΕ), συνηγορούν υπέρ μιας αναπαραστατικής-ρεαλιστικής, κοινωνικά και πολιτικά, στρατευμένης τέχνης.

¹ Ματθιόπουλος (2003), 431-435.

Η σύνδεση του Α. Τάσσου με τους *Πρωτοπόρους* (και στη συνέχεια *Νέους Πρωτοπόρους*)² – περιοδικό που εκφράζει τον χώρο της Αριστεράς επιδιώκοντας ταυτόχρονα να συσπειρώσει ένα ευρύ στρώμα διανοουμένων και καλλιτεχνών – τον οδηγεί σε έργα που μοιάζουν να ανταποκρίνονται στην προτροπή του Δημήτρη Γληνού: «ο τεχνίτης πρέπει να βρίσκεται σε αδιάκοπη επαφή με τη μάζα, να εκφράζει τον ψυχικό της κόσμο, τις ανησυχίες της, τους καημούς της, τους πόθους της και τα πάθη της».³ Στο τεύχος Νοεμβρίου 1931 των *Πρωτοπόρων* εμφανίζεται η φωτογραφία ενός γύψινου προπλάσματος, που το υπογράφει ο Α. Τάσος, με τίτλο *Εξόρμηση*: η μορφή ενός γεροδεμένου εργάτη που εφορμά κρατώντας σφυρί. Η χαρακτηριστική γίνεται για τον Τάσσο, από τη στιγμή που εντάσσεται στο Εργαστήριο χαρακτηριστικής του Γιάννη Κεφαλληνού, η βασική του κατεύθυνση, ο πρωταρχικός τρόπος έκφρασής του, η ξυλογραφία είναι για αυτόν η «τέχνη των μαζών»⁴ όπως τιτλοφορεί και το κείμενο που δημοσιεύει το 1934 στους *Νέους Πρωτοπόρους*. Οι περισσότεροι νέοι χαρακτες, μαθητές του Κεφαλληνού,⁵ υπερασπίζονται, όπως και ο δάσκαλός τους, τη χαρακτηριστική και για τη δυνατότητα κοινωνικοποίησης του έργου τέχνης μέσω της πολλαπλής αναπαραγωγής του. Τη θέση αυτή προβάλλουν και οι αριστεροί, οι οποίοι επιδιώκουν να κάνουν τέχνη

² Σακελλαρίου (1999).

³ Γληνός (1975), 45.

⁴ Τάσος (1934), 491-493.

⁵ Ο Γιάννης Κεφαλληνός αναλαμβάνει (1934) το Εργαστήριο χαρακτηριστικής, που επαναιτουργεί στη Σχολή ύστερα από διακοπή δεκαεπτά χρόνων. Η παρουσία του είναι καταλυτική. Ο Κεφαλληνός γοητεύει με τις διδακτικές του ικανότητες, εμμένει στην άριστη κατάρτιση των σπουδαστών στις τεχνικές της ξυλογραφίας, της χαλκογραφίας και της λιθογραφίας, ενδιαφέρεται για την τέχνη του βιβλίου, υπεραμύνεται του κοινωνικού ρόλου της χαρακτηριστικής. Μέσα σε ένα φιλελεύθερο περιβάλλον, ο δάσκαλος ενδιαφέρεται και για τη θεωρητική εκπαίδευση των μαθητών του, εκ των οποίων ο Α. Τάσος γίνεται από τους πιο αγαπημένους του και πρωτόσχολός του για τρία χρόνια. Στο Εργαστήριο ο Α. Τάσος συναντά, ανάμεσα σε άλλους, τη Βάσω Κατράκη, τη Λουκία Μαγγιώρου, τον Πύργη Δήμου, τον Γιάννη Μόραλη και τον Κώστα Γραμματόπουλο. Οι περισσότεροι από τους μαθητές του Κεφαλληνού συνδέονται με την Αριστερά, και διάχυτη είναι η φήμη ότι το Εργαστήριό του αποτελεί «φωλιά κομμουνιστών». Για το Εργαστήριο και τη διδασκαλία του Κεφαλληνού, βλ. Κάσδαγλης (1991), 243-302.

για τη «μάζα» και όχι για την κοινωνική «ελίτ». Με τη χαρακτηριστική, το έργο τέχνης παύει να αποτελεί μοναδικό αντικείμενο πολυτελείας με αποδέκτη τον πλούσιο αστό και γίνεται «προϊόν» μαζικής κατανάλωσης που απευθύνεται πλέον και στον εργάτη.⁶

Δύο χαρακτηριστικές ξυλογραφίες-πρωτόλεια αυτών των χρόνων, οι *Κάθε πρωί* του 1932 (εικ. 1) και *Στο λιμάνι* του 1934 (εικ. 2), είναι αποκαλυπτικές προθέσεων, επιλογών και κατευθύνσεων, και εντάσσονται σε μια ευρύτερη σειρά έργων στα οποία οι επιρροές από γερμανικά εξπρεσιονιστικά πρότυπα είναι εμφανείς. Οι πυκνές χαράξεις, τα σκληρά (και κάποιες φορές γεωμετρικά) περιγράμματα και οι μεγάλες επιφάνειες του μαύρου δίνουν τον γενικό τόνο, υποβάλλουν δραματική αίσθηση, συμβάλλουν στην καταθλιπτική ατμόσφαιρα, τη μελαγχολική διάθεση και την απαισιοδοξία, επιτείνουν το κοινωνικό περιεχόμενο, το καθαρό πολιτικό μήνυμα. Μορφές βαριές και απρόσωπες. Άνθρωποι χαμένοι στο πλήθος, περιπλανώμενοι στη νύχτα και στους δρόμους. Άνδρες απορροφημένοι στη δουλειά τους, άνεργοι οικοδόμοι που οδηγούνται στην αυτοκτονία, φορτωμένα καμιόνια, λιμενεργάτες, απόκληροι, γυναίκες και παιδιά παραδομένα στη μοίρα τους, πεινασμένοι και λαϊκά συσσίτια.

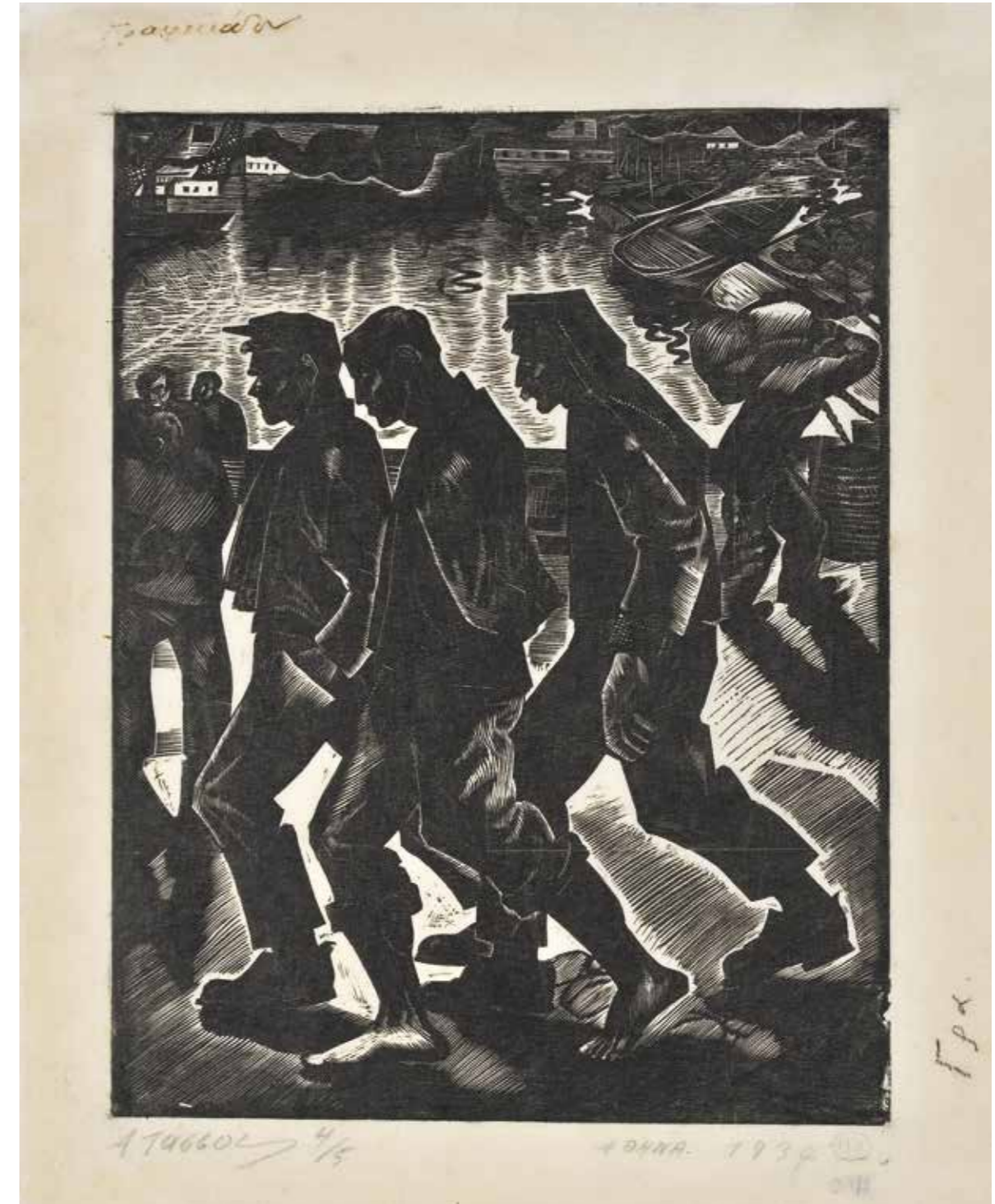
Οι προθέσεις, οι επιλογές και οι κατευθύνσεις του Α. Τάσσου είναι αμετακίνητες στην εξέλιξη της τέχνης του, η οποία παραμένει βαθύτατα ανθρωποκεντρική, με τον ίδιο να υπερασπίζεται τη διασύνδεση «τέχνης και ζωής», την αναπαράσταση, καθώς και την κοινωνική αποστολή της καλλιτεχνικής δημιουργίας.⁷ Το 1959 – περίοδο κατά την οποία η αφαίρεση εισβάλλει στην ελληνική εικαστική σκηνή –, ενθουμούμενος τον μαχητικό επαναστάτη των *Νέων Πρωτοπόρων*, υποστηρίζει εμφατικά ότι η τέχνη πάνω απ' όλα «πρέπει να είναι ένα καλοακονισμένο ξίφος στα χέρια του κοινωνικού συνόλου. Αλίμονο

⁶ Μαθιόπουλος (2003), ό.π.

⁷ Χ.ό. (1956), 12-13. Ο Α. Τάσος συμμετέχει σε έρευνα του περιοδικού με θέμα: «Υπάρχουν κοινά σημεία επαφής της μοντέρνας τέχνης με το ιδεώδες της ελληνικής τέχνης;». Η στάση του Α. Τάσσου απέναντι στην αφηρημένη τέχνη είναι αρνητική. Χαρακτηριστικά είναι όσα αναφέρει και σε συνέντευξή του στην *Επιθεώρηση Τέχνης*. Βλ. Πετρή (1958), 29-33.



Εικ. 1 | *Κάθε πρωί*, 1932
Συλλογή Έργων Τέχνης Alpha Bank



Στο λιμάνι, 1934
Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου

Εικ. 2

στις κοινωνίες εκείνες και στους τεχνίτες τους που θα αφήσουν ένα τέτοιο όπλο να σκουριάσει».⁸

Στα έργα που δουλεύει από τις αρχές της δεκαετίας του 1950, εξελίσσει ουσιαστικά τη θεματογραφία των μέσων της δεκαετίας του 1930, παρ' ότι οι εργάτες, οι φάμπρικες, τα λαϊκά στρώματα του αστικού χώρου αντικαθίστανται από τους εργάτες της γης του γενέθλιου τόπου του, με τον οποίο οι δεσμοί του είναι ισχυροί και ακατάλυτοι. Αγρότες της Μεσσηνίας και ψαράδες επιβάλλονται σε συνθέσεις στις οποίες απεικονίζονται οι αντίξοες συνθήκες εργασίας τους, ο σωματικός κάματος και η ώρα της ξεκούρασης, η πάλη με τα στοιχεία της φύσης, όπως στο *Μεσημέρι* του 1952 (εικ. 3). Από τις πρώτες περιγραφικές ασπρόμαυρες ξυλογραφίες των χρόνων 1952-1953 με θέμα τους αγρότες, περνάει στις έγχρωμες ξυλογραφίες με αντίστοιχο θέμα, όπως οι *Αγρότισσες* του 1958 (εικ. 4), οδηγούμενος σε σχηματοποιήσεις και απλοποιήσεις της φόρμας, απολαμβάνοντας τις δυνατότητες του χρώματος ως πλαστικής-εικαστικής αξίας, το οποίο, ωστόσο, δεν γίνεται ποτέ «ζωγραφικό», αλλά εναρμονίζεται στους περιορισμούς και στις συμβάσεις της χαρακτηριστικής, στην ανάγκη των καθαρών τόνων και επιπέδων. Τα επαναλαμβανόμενα καμπύλα σχήματα οργανώνουν τη σύνθεση, δίνουν ρυθμό και κίνηση, τονίζουν τους αρραγείς δεσμούς, την αλληλεγγύη της ομάδας. Οι άνθρωποι δένονται με τη γη, γίνονται ένα με τη φύση, οι εικόνες αποκτούν, πολλές φορές, συμβολικό περιεχόμενο, με σαφή διάθεση μνημειοποίησης και εξιδανίκευσης των μορφών, όσων αυτές κουβαλούν και αντιπροσωπεύουν. Οι έφιπποι αγρότες της Μεσσηνίας ανακαλούν θριαμβευτές πολεμιστές με υψωμένα τα ξύλινα κοντάρια-δόρατα. Αντίστοιχα και οι ψαράδες της Αίγινας με τα καλάθια-ασπίδες τους ή η επιστροφή των βοδιών που θυμίζει πομπή αρχαίας θυσίας. Αν και ο σκληρός ρεαλισμός των συνθέσεων της δεκαετίας του 1930 έχει υποχωρήσει, το ίδιο και ο αγωνιστικός τόνος, ο ιδεολογικός πυρήνας της τέχνης του αναδύεται αυτούσιος. Η ομάδα των ανδρών π.χ. και ο βηματισμός τους

⁸ Χ.ό. (1959), 20-21. Ο Α. Τάσσο, μαζί με άλλους καλλιτέχνες, απαντά στο ερώτημα που θέτει το περιοδικό: «Με ποιο τρόπο βλέπετε το στοιχείο της ζωής να μπαίνει μέσα στο καλλιτέχνημα;».



Μεσημέρι, 1952
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου

Εικ. 3



Εικ. 4 | *Αγρότισες*, 1958
Συλλογή Εταιρείας Εικαστικών Τεχνών «Α. Τάσσο»



Ψαράδες (της Αίγινας), 1958
Συλλογή έργων τέχνης Τράπεζας της Ελλάδος

Εικ. 5

στην ξυλογραφία *Στο λιμάνι* του 1934 (εικ. 2) παραπέμπουν άμεσα στους *Ψαράδες (της Αίγινας)* του 1958 (εικ. 5). Οι ήρωες και οι αγωνιστές του καθημερινού μόχθου γίνονται οι προσωπικοί ήρωες του χαρακτή. Οι αγρότες συνεχίζουν να εμφανίζονται σε συνθέσεις των χρόνων 1961-1966, όταν στρέφεται αποκλειστικά στην υποβλητική αντίθεση του άσπρου με το μαύρο, ενώ οι διαστάσεις των έργων του μεγαλώνουν. Η αδρότητα και η ανάγλυφη αίσθηση των λευκών επιφανειών ισορροπεί στις πλατιές, απόλυτα μαύρες επιφάνειες αυτών των χαρακτηριστικών. Εσωτερική ένταση και δραματικότητα είναι στοιχεία που διακρίνονται τα εξαντλημένα από τη βαριά κούραση σώματα ή τα οργισμένα και αυστηρά πρόσωπα των αγροτών με τα δρεπάνια. Ο Τάσος των μέσων της δεκαετίας του 1930 συναντάει τον Τάσσο της δεκαετίας του 1960 με τα έργα του να αποπνέουν την ίδια συγκινησιακή δύναμη, να βρίσκονται «στρατευμένα» στον άνθρωπο και στις αξίες της ζωής του, όπως στην *Κούραση* του 1964 (εικ. 6).

«Ας μη θεωρηθεί κομπασμός αλλά εγώ είχα κιόλας εφαρμόσει στην πράξη τη λεγόμενη “στράτευση” πριν ανακαλυφθεί η λέξη με την σημερινή της σημασία και πολύ πριν “κληθούν” οι τωρινές ηλικίες των “στρατευμένων”. Είμαι ένας παλαίμαχος του είδους»:⁹ αυτά υποστήριζε ο Α. Τάσος μετά την πτώση της χούντας, μιλώντας για τις συνθέσεις που χάραξε κατά τη διάρκειά της. Τόνιζε, επίσης, ότι η «στράτευση» του, ήδη από τα σπουδαστικά του χρόνια, επικεντρώθηκε στην ποιότητα, αφού από πολύ νωρίς, όπως εξομολογούνταν, «από μια πρώιμη συνείδηση του τι είχα στα χέρια μου για να εκφράζομαι, η λογική μου και η καρδιά μου είχαν ταχτεί σαν φυσική θέση και στάση μέσα στους λαϊκούς αγώνες και κυρίως εναντίον των τυχοδιωκτικών πολέμων και του φασισμού».¹⁰ Και συνέχισε: «Τα προβλήματά μου είναι καθαρά και αποκλειστικά αισθητικά. Είναι προβλήματα σχεδίου, φόρμας και σύνθεσης. Πιστεύω ότι τίποτα δεν κατοχυρώνει περισσότερο το έργο τέχνης απέναντι στη διάρκεια όσο η ποιότητα της πλαστικής έκφρασης. Το όποιο μήνυμα ζει και δικαιώνεται μόνο με την ποιότητα».¹¹

⁹ Πηλιχός (1982).

¹⁰ Στο ίδιο.

¹¹ Στο ίδιο.

Κούραση, 1964
Εθνική Πινακοθήκη –
Μουσείο Αλεξάνδρου
Σούτσου

Εικ. 6



Μεταξική δικτατορία, Κατοχή, Αντίσταση, εμφύλιος πόλεμος, δικτατορία των συνταγματαρχών: ο Α. Τάσος όχι μόνο έζησε με ένταση την εποχή του, αλλά και την ενέταξε στη δημιουργία του. Η στράτευσή του στην Αριστερά από τα νεανικά του χρόνια ήταν καθοριστικής σημασίας, αν και οι σχέσεις του με το Κομμουνιστικό Κόμμα κάθε άλλο παρά ιδανικές ήταν.¹² Το 1932 συμμετέχει στην «Ομάδα του Μεταξουργείου», κίνηση προλεταριακής τέχνης, ενώ την επόμενη χρονιά συλλαμβάνεται από την Ασφάλεια για προληπτικούς λόγους και χάριν «φρονηματισμού» ενόψει ενδεχόμενων ταραχών τη γιορτή της Πρωτομαγιάς. Το 1938 συλλαμβάνεται από το καθεστώς της 4ης Αυγούστου – σύλληψη που σαφέστατα σχετίζεται με την εμπλοκή του στη «Διακήρυξη των σπουδαστών καλλιτεχνών οπαδών του νέου ρεαλισμού» (1937), που απηχεί τις αρχές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και προτάσσει την τέχνη ως «κοινωνικό φαινόμενο». Ο καλλιτέχνης θα πρέπει να πάψει πλέον να ζει σε έναν «ελεφάντινο πύργο» και να στραφεί στη ζωή: «Ο παλμός της ζωής είναι Παλμός μας. [...] Ο Νέος Ρεαλισμός είναι η τέχνη του μέλλοντος. Με τα έργα αυτού του ρεαλισμού ο λαός μας θα συζητήσει και θα συνεννοηθεί».¹³ Την περίοδο αυτή τα «επικίνδυνα» πολιτικά και κοινωνικά θέματα απωθούνται από τη δουλειά του και ο χαρακτήρας, αναφερόμενος στη σύλληψή του, τονίζει: «Το πώς μου φέρθηκε και τι μου άφησε η όλη περιπέτεια είναι ένα πολύ βαρύ για μένα κεφάλαιο. Το οποίο δεν κατάφερε σε τίποτε να αλλάξει τις ιδέες μου και την πορεία μου».¹⁴

¹² Το 1948, ο Α. Τάσος, κατηγορούμενος για συνωμοτική δράση, πληροφορείται την αποκήρυξή του από το Κομμουνιστικό Κόμμα μέσω του σταθμού του που εκπέμπει από το Βουκουρέστι. Παραμένει όμως πάντοτε πιστός στην ιδεολογία και στις αρχές του κομμουνισμού, ενώ οι σχέσεις του με το Κόμμα αποκαθίστανται μετά την πτώση της επτάχρονης χούντας των συνταγματαρχών, το 1974.

¹³ Το μανιφέστο παρατίθεται στο Μπαρούτας (2006), 178-180.

¹⁴ Παρατίθεται στο Μπόλης (2009), 23. Η σύλληψή του από το καθεστώς του Μεταξά αποτελεί τραυματική εμπειρία, όπως και η αποκήρυξή του από το Κομμουνιστικό Κόμμα, το 1948. Στις δύο αυτές σημαδιακές και κρίσιμες φάσεις της ζωής του, η σύντροφός του, η ζωγράφος και χαράκτρια Λουκία Μαγγιώρου, την οποία είχε γνωρίσει στο Εργαστήριο του Κεφαλληνού, υπήρξε αποφασιστική του σύμμαχος: «την πρώτη φορά [...] το 1938 μετά από μεγάλη περιπέτεια στη μάχη των ιδεών βρέθηκα αποκομμένος από τη ζωή και την τέχνη και τη δεύτερη φορά όταν δέκα χρόνια αργότερα

Με την έναρξη της Κατοχής, η αντίσταση των καλλιτεχνών ενάντια στους κατακτητές είναι μαζική.¹⁵ Τον Οκτώβριο του 1942, ο Α. Τάσος πρωτοστατεί στην ίδρυση του ΕΑΜ Καλλιτεχνών και συμμετέχει στις κινητοποιήσεις ενάντια στην πείνα και την εξαθλίωση, σχεδιάζει αφίσες και χαράζει εικόνες για παράνομα λευκώματα, συλλαμβάνεται από τους Ιταλούς. Τα μαύρα μελάνια των χαρακτηριστικών μεταγράφουν την ταραγμένη εποχή, οι συνθέσεις αποτελούν άμεση αντίδραση στα γεγονότα, καταγγελία της βαρβαρότητας και της στέρησης της ελευθερίας, αποτυπώσεις πόνου και οδύνης, αγωνιστικά προσκλητήρια αντίστασης και εναντίωσης, περιγράφουν δραματικές καταστάσεις και οδυνηρά συναισθήματα, γίνονται εικαστικές μαρτυρίες, ψυχολογικές καταγραφές, υπομνήσεις καθήκοντος, δοξαστικοί ύμνοι στον μαρτυρικό λαό και στους ήρωές του. Και είναι όλα αυτά τα στοιχεία που εντοπίζονται και στα έργα που δουλεύει τα χρόνια της επτάχρονης δικτατορίας (1967-1974), χρόνια που η τέχνη γίνεται το «μοναδικό καταφύγιο επιβίωσής» του. Είναι χαρακτηριστικό ότι με την επιβολή της χούντας ξεκινάει να δουλεύει μια παλαιότερη, ημιτελή σύνθεσή του: *Το μαρτύριο και ο θάνατος της Ηλέκτρας Αποστόλου*. Η θρυλική συναγωνίστριά του στα χρόνια της γερμανικής κατοχής, που βασανίστηκε απάνθρωπα και δολοφονήθηκε από την Ειδική Ασφάλεια (1944), είναι ο συνδυαστικός κρίκος που ενώνει τα θέματα της Αντίστασης (της δεκαετίας του 1940) και του Εμφυλίου (που χαράζει τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1960) με τα νέα θέματα που προκύπτουν από το βαθύ σκοτάδι της δικτατορίας των συνταγματαρχών.

Πέρα από μεγέθη και διαστάσεις, πέρα από την εξέλιξη της τεχνικής και των εκφραστικών του τρόπων, πέρα από τον ρεαλισμό ή την ηρωική ρητορική, την εξιδανίκευση και το συμβολικό περιεχόμενο, πέρα από τις αναζητήσεις,

η Αριστερά ζήτησε την εξόντωσή μου χωρίς μέτρο και έξω από κάθε έννοια πολιτικής σκοπιμότητας. Και στις δύο αυτές δύσκολες στιγμές, η Λουκία Μαγγιώρου απλά, ξεστά κι ανθρώπινα μ' έβγαλε από το χάος και με ξανάδεσε με την ζωή και με την τέχνη». Βλ. Πηλιχός (1982).

¹⁵ Για την αντίσταση των Ελλήνων εικαστικών καλλιτεχνών στα χρόνια της Κατοχής, βλ. Μπαχαριάν & Ανταίος (1995³): Μαχαίρας (1998), 273-394· Ματθιόπουλος (2007), 279-285.

τις «προσδοκίες» και τις κατακτήσεις του «σε θέματα σύνθεσης, φόρμας, τόνου, σχεδίου», πέρα από τις επιρροές από τον εξπρεσιονισμό ή τη βυζαντινή τέχνη, μια βαθιά ενοποιητική γραμμή διατρέχει την τέχνη του. Και δεν είναι μόνο η ζωτική του σχέση με τις σύγχρονες του πραγματικότητες ή το προσωπικό και συλλογικό βίωμα που μεταφέρει στα έργα του, επικαλούμενος τη σύνταξη του με τις δυνάμεις και τις αξίες της εργατικής τάξης, την αγροτική του καταγωγή, τη ζύμωσή του στον χώρο της δουλειάς, τη σημασία των ηθικών πλαισίων, των ιδανικών, των κοινωνικών και των πολιτικών αγώνων. Είναι, επίσης, τα μοτίβα και τα θέματα που επανέρχονται, από τα πρωτόλεια έως τα έργα της ωριμότητάς του. Τα σκελετωμένα από την πείνα σώματα της Κατοχής (*Η πείνα*, 1943) (εικ. 7) συναντούν τον επιτάφιο θρήνο (*Εμφύλιος πόλεμος, λεπτομέρεια*, 1961) (εικ. 8), το νεκρό σώμα του Che Guevara που παραπέμπει στον νεκρό Χριστό του Hans Holbein του νεότερου (*Μνήμη Τσε Γκεβέρα. Ο Αρχάγγελος με το πολυβόλο Α*, 1968) (εικ. 9), τον Διομήδη Κομνηνό, δολοφονημένο τις ημέρες της εξέγερσης του Πολυτεχνείου (*Ο Διομήδης Κομνηνός στην ασφαλτο, 16 Νοεμβρίου 1973*, 1974) και τη νεκρή φοιτήτρια, η οποία με ιερατική μεγαλοπρέπεια μεταφέρεται από τον λαό που έρχεται ορμητικά στο προσκήνιο της Ιστορίας (*17 Νοέμβρη 1973*, 1974)· οι οπλισμένοι αντάρτες, οι ήρωες της Αντίστασης (*Αντάρτες*, 1944) (εικ. 10) συμβιώνουν, περίπου σαράντα χρόνια μετά, με τον *Συνταγματάρχη Σπύρο Μουστακλή* (1974) και τους επιβλητικούς νέους άντρες-αρχάγγελους με τα φωτοστέφανα, τη στρατιωτική εξάρτυση και τα όπλα στα χέρια, οι οποίοι στέκουν τιμητική φρουρά στη σορό του Τσε (*Μνήμη Τσε Γκεβέρα*, 1968) ή φυλάσσουν την πύλη του Πολυτεχνείου (*Αρχάγγελος στην πύλη του Πολυτεχνείου*, 1974)· οι νέες γυναίκες με τα λουλούδια στα χέρια είναι πάντα εκεί: για να τιμήσουν όσους έδωσαν τη ζωή τους στο *Θυσιαστήριο της Λευτεριάς* του 1945 (εικ. 11), για τους νεκρούς του Εμφυλίου (*Επιτύμβια σύνθεση με γυναίκες*, 1963), για τον Παναγιώτη Ελή (*Μνήμη Παναγιώτη Ελή*, 1973) (εικ. 12). Ή, πάλι, ο γέρος *Οργανοπαίκτης* του 1946 (εικ. 13) με τη λύρα στο άγονο τοπίο με τους σταυρούς των μνημάτων και τα κατεστραμμένα σπίτια (αλληγορία ίσως της καθημαγμένης Ελλάδας της Κατοχής και του Εμφυλίου), μία ακόμη πρωτόλεια σύνθεση που εισάγει στο έργο



Η πείνα, 1943
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου | Εικ. 7



Εμφύλιος πόλεμος, λεπτομέρεια. α. Οι γυναίκες, β. Ο νεκρός, γ. Οι άντρες (τρίπτυχο), 1961
Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ. 9 | *Μνήμη Τσε Γκεβάρα.*
Ο Αρχάγγελος με το πολυβόλο Α,
 1968
 Εθνική Πινακοθήκη –
 Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου

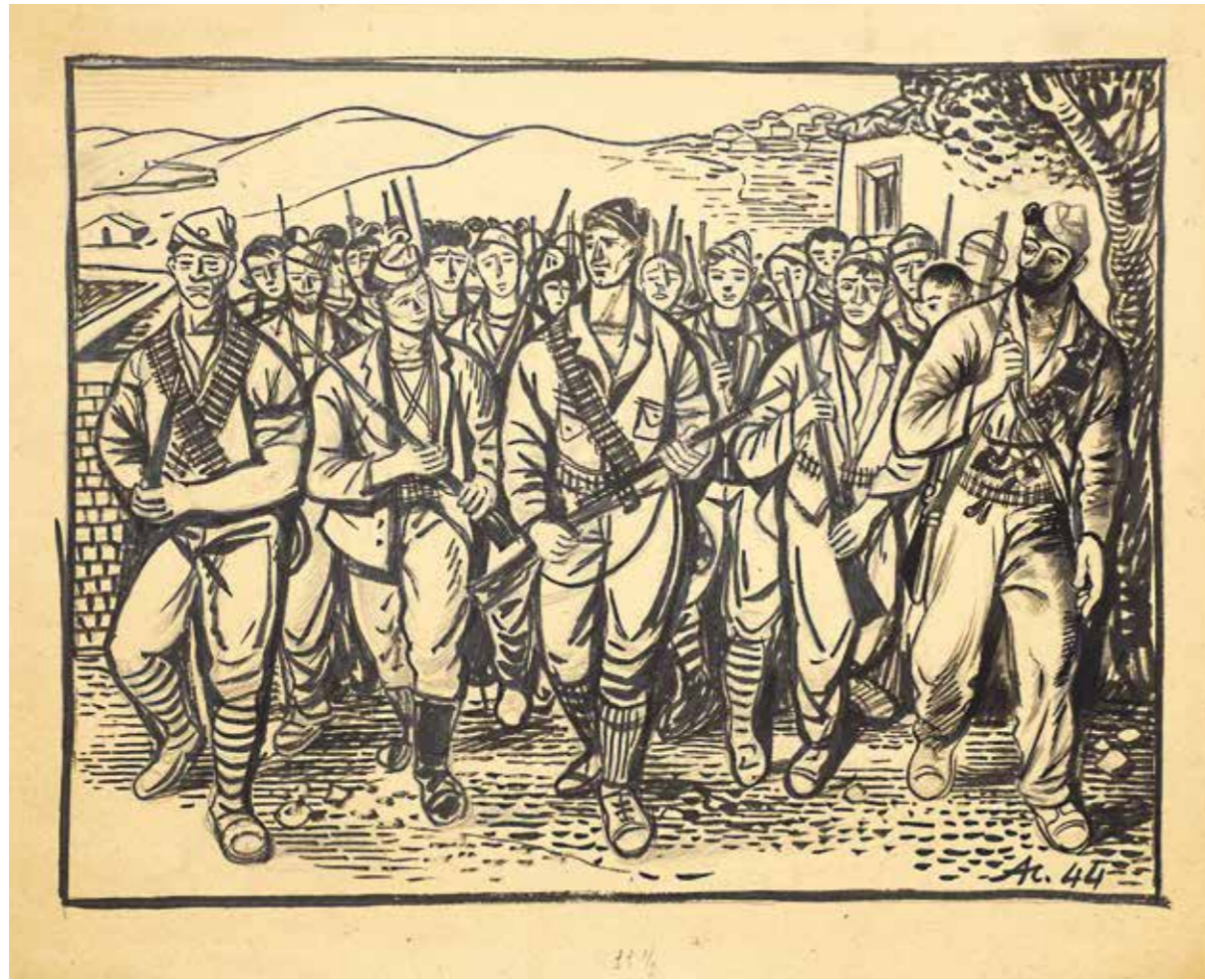
του χαρακτήρα το θέμα της μουσικής, άμεσα σχετιζόμενο με τα παιδικά του βιώματα στο Δουργούτι και τις μουσικές των προσφύγων. «Σ' όλη μου τη δουλειά», εξομολογείται, «πάντα θα υπάρχει ένα έγχορδο όργανο»:¹⁶ από το αγόρι και το κορίτσι με τα λαγούτα και τη γυμνή γυναίκα με τη λύρα του *Άσματος Ασμάτων* στα μέσα της δεκαετίας του 1960 έως τις *Αρχόντισσες των ρεμπέτικων τραγουδιών* του 1970 (εικ. 14) της Δραπετσώνας, της Κοκκινιάς, της Καισαριανής, της Ανατολής.

Η μελανωμένη ξύλινη πλάκα με τον νέο άντρα για το μνημείο του Λιάκου Ηλιόπουλου του 1966 (εικ. 15)¹⁷ ενέχει τον χαρακτήρα του πρωτόλειου, αφού σηματοδοτεί έναν νέο πειραματισμό για τον Α. Τάσσο, ο οποίος προσδίδει πλέον στο υλικό του πρωταρχικό ρόλο, μεταμορφώνοντας την ξύλινη πλάκα-εργαλείο σε αυτόνομο, αλλά και μοναδικό, έργο, αφήνοντας την αδρή επιφάνεια και την υφή του ξύλου να αναμετρηθεί με τις χαράξεις, τη στιλπνότητα και τη λάμψη του μαύρου μελανιού.¹⁸ Ο νέος αυτός πειραματισμός κορυφώνεται με την εμβληματική σύνθεση

¹⁶ Πηλιχός (1982).

¹⁷ Το 1952, ο Α. Τάσος προσλαμβάνεται ως καλλιτεχνικός σύμβουλος στην εταιρεία γραφικών τεχνών Ασπιώτη-ΕΛΚΑ και συνδέεται με στενή φιλία με τον πρόεδρο της Λιάκο Ηλιόπουλο, αλλά και με τη σύζυγό του Νίνα Ηλιοπούλου, αντιπρόεδρο του Διοικητικού Συμβουλίου της εταιρείας. Με τον θάνατο του Ηλιόπουλου το 1966, αποφασίζεται η ανέγερση ενός τιμητικού μνημείου στον περιβάλλοντα χώρο του εργοστασίου της Ασπιώτη-ΕΛΚΑ. Ο Τάσος αναλαμβάνει τη σχεδιάσή του. Η ξύλινη πλάκα που χαράζει και μελανώνει μεταφέρεται με καλούπι σε τσιμέντο και μελανώνεται ξανά.

¹⁸ Οράτη (2015), 19-25.



Εικ. 10 | *Αντάρτες*, 1944
Ιδιωτική συλλογή



Θυσιαστήριο της Λευτερίας. Πρωτομαγιά 1945
Εκδοτικός Οργανισμός «Ο Ρήγας»
Συλλογή Πέτρου Βέργου

Εικ. 11



Εικ. 12 | *Μνήμη Παναγιώτη Εθή*, 1973
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Ο οργανοπαίκτης, 1946
Συλλογή Γιάννη Παπακωνσταντίνου

Εικ. 13

17 Νοέμβρη 1973 του 1974,¹⁹ που συνοψίζει τη μέχρι τότε διαδρομή της δημιουργίας του, η οποία, από τη δεκαετία του 1930 και έως τον θάνατό του, επιβάλλεται με τη δύναμη των μηνυμάτων και των συμβόλων της, καταξιώνεται από τη συνοχή και την ποιότητα των μορφοπλαστικών αναζητήσεων του καλλιτέχνη, την εκφραστική πληρότητα, την κοινωνική-πολιτική διάσταση, το βαθιά ανθρώπινο περιεχόμενό της.

¹⁹ Οράτη & Σακελλαρόπουλος (2023). Η σύνθεση, με ύψος 90 εκ. και μήκος που ξεπερνά τα 5 μ., ανήκει στη Συλλογή της Βουλής των Ελλήνων. Ο Α. Τάσσος ξεκινά να τη δουλεύει λίγες ημέρες μετά την εξέγερση του Πολυτεχνείου και την ολοκλήρωσή της το 1974. Την ίδια χρονιά, τέσσερις ακόμα συνθέσεις του, με θέμα τη ζοφερή πραγματικότητα της χούντας και με έντονα συμβολικό περιεχόμενο, θρησκευτικές αναφορές και συγκινησιακή φόρτιση, δημιουργούνται για να παραμείνουν μελανωμένες ξύλινες πλάκες: *Ο συνταγματάρχης Σπύρος Μουστακλής, Αρχάγγελος στην πύλη του Πολυτεχνείου, Άκρα Ταπείνωσις και Ζητείται προσωπικό για την Αποκαθήλωση*. Όλα τα έργα του Α. Τάσσου της περιόδου 1967-1974 παρουσιάζονται στην έκθεση «Μαύρο-Άσπρο 2», η οποία εγκαινιάζεται στην Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου τον Νοέμβριο του 1975.

Οι αρχόντισσες των ρεμπέτικων τραγουδιών –
Η αρχόντισσα της Κοκκινιάς, 1970
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου

Εικ. 14





Εικ. 15 | Στον Λιάκο Ηλιόπουλο, 1966
Ιδιωτική συλλογή

Βιβλιογραφία

- Γληνός, Δ. (1975), *Εκλεκτές σελίδες*, τ. Δ' (επιμ. Λ. Αξελός), Αθήνα: Στοχαστής.
- Κάσδαγλης, Ε. Χ. (1991), *Γιάννης Κεφαλληνός, ο χαρακτήρας*, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Ματθιόπουλος, Ε. Δ. (2007), «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα», στο Χ. Χατζηιωσήφ & Π. Παπαστράτης (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Γ2, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 263-301.
- Ματθιόπουλος, Ε. Δ. (2003), «Εικαστικές Τέχνες», στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.) (2003), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Β2, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 400-459.
- Μαχαίρας, Ε. (1998), *Η Τέχνη της Αντίστασης*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Μπαρούτας, Κ. (2006), *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, Αθήνα: Εκδόσεις Τέχνης Οίστρος.
- Μπαχαριάν, Α. & Ανταίος, Π. (1995³), *Εικαστικές Μαρτυρίες. Ζωγραφική-Χαρακτική στον Πόλεμο, στην Κατοχή και την Αντίσταση*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Μπόλης, Γ. (2009), *Α. Τάσος, ο χαρακτήρας του αγώνα*, Αθήνα: Τα Νέα.
- Οράτη, Ε. (2015), «Οι ξυλογραφίες τοίχου», στο Συλλογικό (2015), *Α. Τάσος 1914-1985*, κατάλογος αναδρομικής έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη (επιμ. Ε. Οράτη), κείμενα: Κ. Παπαχρίστου, Ε. Οράτη, Δ. Παυλόπουλος, Ά. Μάλαμα & Δ. Τσούργιαννη, Αθήνα: Alpha Bank, Μουσείο Μπενάκη & Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών «Α. Τάσος», 19-25.
- Οράτη, Ε. & Σακελλαρόπουλος, Τ. (2023), *17 Νοεμβρίου 1973. Το έργο-σύμβολο του Α. Τάσου για το Πολυτεχνείο*, Αθήνα: Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών «Α. Τάσος».
- Παπαστάμος, Δ., Οράτη Ε., Πολεβός, Β. Μ. & Μουρέλος, Γ. (1998), *Α. Τάσος. Χαρακτική 1932-1985*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Πετρίης, Γ. (1958), «Ο χαρακτήρας Α. Τάσος μιλάει για την αφηρημένη τέχνη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 43, 29-33.
- Πηλιχός, Γ. Κ. (1982), «Συνέντευξη με τον Α. Τάσο», *Τα Νέα*, 13 Ιουλίου.
- Σακελλαρίου, Μ. (1999), *Νέοι Πρωτοπόροι (1931-1936)*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Συλλογικό (2023), *Α. Τάσος. Χαρακτική*, κατάλογος έκθεσης, Πινακοθήκη Δήμου Κεντρικής Κέρκυρας και Διαποντίων Νήσων (επιμ. Γ. Μπόλης), κείμενα: Γ. Μπόλης & Ε. Οράτη, Κέρκυρα: Πινακοθήκη Δήμου Κεντρικής Κέρκυρας και Διαποντίων Νήσων.
- Συλλογικό (2015), *Α. Τάσος 1914-1985*, κατάλογος αναδρομικής έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη (επιμ. Ε. Οράτη), κείμενα: Κ. Παπαχρίστου, Ε. Οράτη, Δ. Παυλόπουλος, Ά. Μάλαμα & Δ. Τσούργιαννη, Αθήνα: Alpha Bank, Μουσείο Μπενάκη & Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών «Α. Τάσος».
- Τάσος, Α. (1934), «Ξυλογραφία, η τέχνη των μαζών», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 2, 491-493.
- Χ.ό. (1956), «Υπάρχουν κοινά σημεία επαφής της μοντέρνας τέχνης με το ιδεώδες της ελληνικής τέχνης;», *Ζυγός*, τχ. 5.
- Χ.ό. (1959), «Τέχνη και Ζωή», *Ζυγός*, τχ. 48.



ΒΑΣΩ ΚΑΤΡΑΚΗ

Βάσω Κατράκη: «Ό,τι είναι βγαλμένο απ' τον άνθρωπο παίρνει μίαν άλλη ουσία»

Τον Αύγουστο του 1962, από τις σελίδες του περιοδικού *Ζυγός*, ο Γιώργος-Σίμος Πετρήs παρατηρούσε αναφορικά με το έργο της εξέχουσας Ελληνίδας χαράκτριας Βάσως Κατράκη: «Αν ήθελε κανείς να βρει το νήμα, τη συνεκτική αρχή, που φέρνει κοντά τη μια με την άλλη τις αλληπάλληλες φάσεις στο έργο της [...] θα πρέπει να την αναζητήσει σε μίαν αυστηρή πλαστική νομοτέλεια που συνέχει την όλη δημιουργία της και δίνει νόημα στις μεταλλάξεις, όπως τις διαπιστώνουμε στα διαδοχικά στάδια της καλλιτεχνικής της παραγωγής».¹ Ορίζει, λοιπόν, ο Πετρήs ως διαχρονικό γνώρισμα στην έως τότε εργασία της την «αυστηρή πλαστική νομοτέλεια», έναν κάπως ασαφή όρο, αναγνωρίζοντας ωστόσο τη συνοχή του ύφους μέσα στο πέρασμα του χρόνου.

Ο βιολογικός, και κατ' επέκταση ο καλλιτεχνικός, κύκλος της Κατράκη έκλεισε οριστικά και αμετάκλητα τον Δεκέμβριο του 1988. Η ιστορική έρευνα, δεδομένης της χρονικής απόστασης που αφήνει το συναίσθημα να καταλαγιάσει, έχει ερμηνεύσει με ασφάλεια την υφολογική της εξέλιξη, έχει οριοθετήσει με σαφήνεια τις περιόδους της δημιουργίας της, έχει αξιολογήσει με νηφαλιότητα

¹ Πετρήs (1962), 6-25 (6).

τη συνολική εικαστική παραγωγή της και την έχει εντάξει οργανικά μέσα στο ευρύ και ποικιλόμορφο σύνολο του παραγμένου ελληνικού 20ού αιώνα.² Στόχος του παρόντος κειμένου, μέσα στο πλαίσιο των επιδιώξεων της έκθεσης «Πρωτόλεια», είναι απλώς να φωτιστούν ορισμένοι διαχρονικοί άξονες της εργασίας της. Να αναδειχθούν φορμαλιστικές και πρωτίστως θεματικές σταθερές που εμφανίστηκαν στους πίνακες, στα σχέδια, στα χαρακτηριστικά της από πολύ νωρίς μα άντεξαν στον χρόνο και στις υφολογικές μεταπτώσεις κατά τη μακρά διαδρομή προς την ωριμότητα. Ως βασικό μέσο θα χρησιμοποιηθούν, πέρα από τα ίδια τα έργα, τα λόγια και οι ιδέες της Κατράκη, οι απόψεις που η ίδια εξέφρασε σε συνεντεύξεις ή σε γραπτά και που σώζονται σήμερα στο αρχείο της, το οποίο έχει διασώσει η κόρη της Μαριάννα, και το οποίο έχει ψηφιοποιηθεί χάρη στη συμβολή του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης.

Η αναζήτηση ορισμένων πρωτόλειων έργων της Κατράκη, καθοριστικών για τη μετέπειτα εξέλιξή της, χρειάζεται να ξεκινήσει από την καλλιτεχνική παραγωγή της στον πυκνό ιστορικό χρόνο των ετών 1941-1944. Μολονότι δεν είναι ευρύτερα γνωστό, η Βάσω Λεονάρδου, όπως ήταν το οικογενειακό επίθετό της, αποφοίτησε από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών το 1940 με δίπλωμα ζωγραφικής.³ Μαθήτρια αρχικά του Παύλου Μαθιόπουλου και κατόπιν του Κωνσταντίνου Παρθένου, έλεγε: «Δεν σκόπευα ποτέ να ακολουθήσω τη χαρακτηριστική. Στα χρόνια της Σχολής σπούδαζα ζωγραφική. Παράλληλα παρακολουθούσα και μαθήματα χαρακτηριστικής. Ήρθε η κατοχή και βρέθηκα να χαράζω αφίσες, ένσημα, ένα σωρό πράγματα, μαζί με μια ομάδα χαρακτών. Δουλεύοντας μαζί τους, ξύπνησε η αγάπη μου για το μαυρόασπρο. Και, η κατοχή μ' έβγαλε χαρακτρια».⁴ Τα πρώτα αξιόλογα έργα της χρονολογούνται

² Η βιβλιογραφία για τη Βάσω Κατράκη είναι αρκετά πλούσια, ενώ εξακολουθεί να εμπλουτίζεται κυρίως μέσα από ειδικές μελέτες. Για τη γενική θεώρηση του έργου της, βλ. ενδεικτικά: Σταυρόπουλος ([1998])· Μπόλης (2009)· Μπόλης & Δόγκα-Τόλη (επιμ.) (2010)· Γουλάκη-Βουτυρά, Μπίκας & Τσαγκάλια (επιμ.) (2013)· Σταυρόπουλος (2013)· Γιακουμή (2018)· Μοσχονάς (επιμ.) (2022)· Μπόλης (επιμ.) (2022).

³ Γούναρη (2010), 193-209 (ειδικά για τις σπουδές της Κατράκη, βλ. 193, 195). Επίσης, Γιακουμή (2018), 25-34.

⁴ Δεληγιάννης (1966).



Αναπαράσταση, 1970
Συλλογή οικογένειας Μαριάννας Κατράκη Δεσποτίδη

σε εκείνη ακριβώς την περίοδο. Δεν είναι μόνο χαρακτηριστικά, αλλά και πίνακες ζωγραφικής και σχέδια. Σε αυτές τις πρώιμες προσπάθειες εντοπίζονται ήδη υφολογικά γνωρίσματα και, κυρίως, θέματα που εξακολούθησαν να την απασχολούν μέχρι το τέλος της ζωής της.

Το χαρακτηριστικό *Αναπαράσταση* (εικ. 1) φιλοτεχνήθηκε το 1970, δηλαδή μετά την επιστροφή της Κατράκη από τη Γυάρο, όπου την εξόρισε το καθεστώς της 21ης Απριλίου.⁵ Εικονίζονται τρεις μορφές, τρεις προτομές ορθότερα, που θυμίζουν πόνια σκακιού.⁶ Οι δύο στα δεξιά στέκουν όρθιες, ενώ η τρίτη έχει πέσει στο πλάι – σαν να δηλώνει παράδοση σε ένα φανταστικό παιχνίδι. Όλες αποδίδονται σχηματικά: στρογγυλά κεφάλια, χωρίς μαλλιά, με τεράστια, τρομαγμένα μάτια και έναν αφύσικα μακρύ λαιμό. Έχει ορθά τονιστεί από την έρευνα η σύνδεση των ψηλόλιγων σωμάτων με τα προϊστορικά κυκλαδικά ειδώλια,⁷ χωρίς να παραβλέπεται και η επίδραση του μοντερνισμού (τα πρόσωπα του Amedeo Modigliani ή τα γλυπτά του Alberto Giacometti).⁸ Ο μακρύς λαιμός εντοπίζεται στις μορφές της Κατράκη από τις αρχές της δεκαετίας του 1950. Οι ψαράδες του Αιτωλικού, οι κεραμιδάδες, οι περαστικοί και οι μικροπωλητές της οδού Αθηνάς δεν αφήνουν καμία αμφιβολία επ' αυτού. Το 1952 χρονολογείται μία από τις πιο γνωστές και πιο δραματικές συνθέσεις της με αναφορά στα χρόνια της Κατοχής, η ξυλογραφία με τον απαγχονισμένο άντρα. Από τον λαιμό του κρέμεται μια ξύλινη ταμπέλα με την επιγραφή «Αθήνα 1944» (εικ. 2). Είναι η πρώτη φορά ίσως που άνθρωπος στο έργο της Κατράκη αποδίδεται με τόσο μακρύ λαιμό – ένας υπερτονισμός του απαγχονισμού. Ο κρεμασμένος αγωνιστής υφολογικά προδίδει τη γνώση του γερμανικού εξπρεσιονισμού, φαίνεται δε να έλκει την καταγωγή του

⁵ Για την εξορία της Κατράκη και την παραγωγή της κατά την περίοδο της Δικτατορίας, βλ. Οράτη (2024), 75-79. Επίσης, Μπόλης (2022), 87-88.

⁶ Γιακουμή (2018), 536.

⁷ Δόγκα-Τόλη (2010), 73-81. Το ενδιαφέρον της χαρακτήρισε για την αιγαιακή προϊστορική τέχνη βεβαιώνει και η σειρά δέκα έγχρωμων τυπωμάτων προοριζόμενων για τη διακόσμηση του ξενοδοχείου «King Minos» στην Ομόνοια της Αθήνας, που άνοιξε τις πύλες του στο κοινό το 1964. Βλ. Γιακουμή (2018), 242-248.

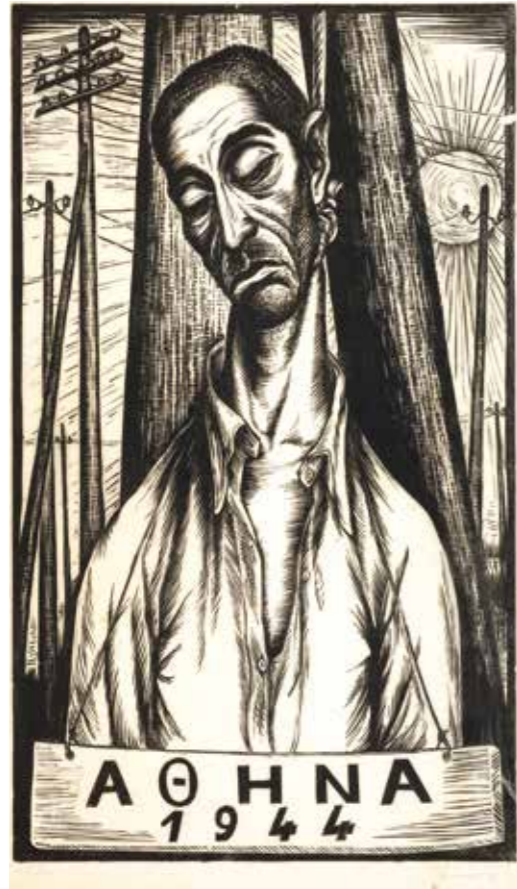
⁸ Γιακουμή (2018), 273-275.

από σχέδιο του 1942. Με κύριο γνώρισμα τη σκληρή σχηματοποίηση αλλά και με ωμή ρεαλιστική γλώσσα, το σχέδιο *Αιτωλικό, καλοκαίρι 1942* (εικ. 3), που παραδόξως θυμίζει τον Χριστό και τους δύο ληστές από την παράσταση της Σταύρωσης, εικονίζει τρεις άντρες κρεμασμένους από τρεις κορμούς (ίσως τηλεγραφόξυλα). Η πινακίδα στον λαιμό του μεσαιού γράφει «Έτσι τιμωρούν οι Γερμανοί», ενώ στο κάτω τμήμα του φύλλου δίνεται η επιπλέον πληροφορία «Αιτωλικό, καλοκαίρι 1942». Η Κατράκη διηγούνταν αργότερα στον Τώνη Σπητέρη: «Είχα δει τους κρεμασμένους, αλλά τους κρεμασμένους λαλάδες στην πλατεία αγάμων και μου έκανε τέτοια εντύπωση που πήγα επάνω, καθόμαστε σε ένα σπίτι τότε του Μακρή επάνω στα Πατήσια και πήγα και έκανα εμετό στο σπίτι».⁹ Η εικόνα των απαγχονισμένων, τόσο στο Αιτωλικό όσο και στην Αθήνα, θα χαραχτηκε ανεξίτηλη στη μνήμη της· δεν είναι τυχαίο πως, δέκα χρόνια αργότερα, μέσα στο σκληρό μετεμφυλιακό κλίμα, έγινε ξυλογραφία. Εκείνος ο μακρύς λαιμός του νεκρού αντιστασιακού μετατράπηκε, τρόπον τινά, σε σήμα κατατεθέν των μορφών της ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1950. Και μεταφέρει αυτούσιο τον τραγικό του χαρακτήρα, χρόνια αργότερα, στις αποσπασματικές μορφές της *Αναπαράστασης*.

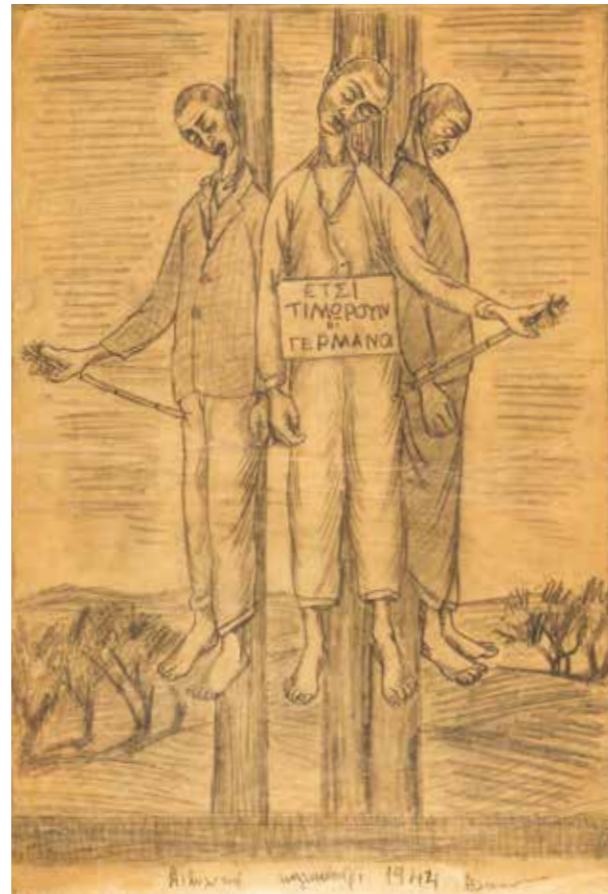
Δύο ακόμη συνθέσεις του 1943, η *Διαδήλωση στην Κατοχή* (εικ. 4) και η *Κηδεία στην Κατοχή* (εικ. 5), μικρές ξυλογραφίες προοριζόμενες ίσως για την εικονογράφηση παράνομων εντύπων,¹⁰ εισάγουν με δραματικό τρόπο την εικονογραφία της ταφής και του θρήνου στη δημιουργία της Κατράκη. Στη *Διαδήλωση* κεντρικό μοτίβο, μπροστά από τους διαδηλωτές με τις υψωμένες γροθιές και τις ελληνικές σημαίες, αναδεικνύεται η μητέρα που θρηνεί τον

⁹ Σπητέρης (2013), 24-31 (28). «Λαλάς» είναι ο αδελφός ή ο θείος σε κάποιες τοπικές διαλέκτους (π.χ. στη Λευκάδα), άρα κοντά στα μέρη όπου γεννήθηκε και μεγάλωσε η Κατράκη. Η Πλατεία Αγάμων είναι η Πλατεία Αμερικής, όπου οι κατακτητές κρεμούσαν αγωνιστές στους φανοστάτες. Ο Μακρής είναι ο φημισμένος γλύπτης Αγαμέμνων (Μέμος) Μακρής, με τον οποίο η Κατράκη διατηρούσε φιλικές σχέσεις ήδη από την εποχή των σπουδών τους στην ΑΣΚΤ. Για την πλούσια δράση του γλύπτη στα χρόνια της Κατοχής, βλ. Μοσχονάς (2016), 24-31 και 94-101, όπου ειδικότερη βιβλιογραφία.

¹⁰ Για την εργασία της χαρακτήρισε εκείνη ακριβώς την περίοδο, βλ. Μπόλης (επιμ.) (2022), 29-43, και Γιακουμή (2018), 150-169.



Εικ. 2 | **Αθήνα 1944**, 1952
Συλλογή οικογένειας Μαρίας Κατράκη Δεσποτίδη



Εικ. 3 | **Αιτωλικό, καλοκαίρι 1942**
(Ετσι τιμωρούν οι Γερμανοί), 1942
Συλλογή οικογένειας Μαρίας Κατράκη Δεσποτίδη



Διαδήλωση στην Κατοχή, 1943
Συλλογή οικογένειας Μαρίας Κατράκη Δεσποτίδη | Εικ. 4



Κιόσκια στην Κατοχή, 1943
Συλλογή οικογένειας Μαρίας Κατράκη Δεσποτίδη | Εικ. 5

νεκρό γιο της. Αν στους κρεμασμένους η σύνθεση απηχούσε τη Σταύρωση, στη *Διαδήλωση* ανακαλείται το επίσης θρησκευτικό θέμα της Ριετά, όπως παραδίδεται στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη. Στην *Κηδεία* ενδιαφέρει η νεκρική πομπή, η διαδικασία της εκφοράς της σορού, η φροντίδα των ζωντανών για τον άνθρωπο που χάθηκε. Ξεφεύγοντας από το πνεύμα της ηθογραφίας – οι μορφές μάλιστα φαίνεται να βαδίζουν πάνω σε κάποιο από τα πέτρινα γεφύρια του Αιτωλικού¹¹ – το θέμα αποδίδεται με απλότητα και επιβάλλει έναν θεατρικό, πομπικό ρυθμό. Το δίπολο, του θρήνου και της ταφής, που τόσο διακριτικά πραγματεύτηκε η Κατράκη στα δύο κατοχικά τυπώματα, επέστρεψε κατά καιρούς, σαν ένα λάιτ μοτίφ: είτε στη στυγνή ιστορική στιγμή του *Θρήνου Λουμούμπα* του 1962 (εικ. 6), που αναφερόταν στην εκτέλεση του έκπτωτου πρωθυπουργού του Κονγκό Πατρίς Λουμούμπα (1925-1961), είτε μέσα στο πλαίσιο του μύθου, όπως στο εμβληματικό *Χρέος της Αντιγόνης* του 1972 (εικ. 7), φιλοτεχνημένο κατά τη διάρκεια της απριλιανής δικτατορίας. Στον *Θρήνο Λουμούμπα*, ο νεκρός δεν εικονίζεται.¹² Μόνο μια γυναίκα, η σύζυγός του, θρηνεί με τα χέρια υψωμένα στον ουρανό, θυμίζοντας τη Μαγδαληνή από τη βυζαντινή εικονογραφία του Επιτάφιου Θρήνου. Η κραυγή της, αυτή η εξπρεσιονιστική εξωτερίκευση του πόνου, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον βουβό θρήνο της Αντιγόνης, μιας γυναίκας-συμβόλου η οποία επιλέγει τη σύγκρουση με την εξουσία, προκρίνοντας το χρέος προς την οικογένεια. Στο χαρακτηριστικό της, η Κατράκη, κάτω από το βάρος της δικής της πια ιστορικής στιγμής, διαφοροποιεί τον αρχαίο μύθο προτείνοντας μια ηρωίδα που θάβει αμφοτέρους τους αδελφούς: και τον Ετεοκλή και τον «προδότη» Πολυνείκη, δυο ακρωτηριασμένα σώματα, πεσμένα δίπλα δίπλα. Είναι η πληγή του ελληνικού εμφυλίου ανοιχτή, χαίνουσα, κακοφομισμένη οδήγησε στην απριλιανή δικτατορία. Το χρέος της ταφής, της αναγνώρισης δηλαδή των πρεπουσών τιμών στους νεκρούς αμφότερων των παρατάξεων, και μέσω αυτής της πράξης η επίτευξη της συμφιλίωσης γίνεται το μήνυμα

¹¹ Γιακουμή (2018), 153-154.

¹² Υπό τον φόβο των ταραχών, έγινε εκταφή της σορού του Λουμούμπα. Το σώμα τεμαχίστηκε και διαλύθηκε μέσα σε θειικό οξύ από Βέλγους αξιωματούχους της αποικιοκρατικής διοίκησης του Κονγκό. Για τον Λουμούμπα, βλ. Nzongola-Ntalaja (2014).



Θρήνος Λουμούμπα, 1962
Συλλογή οικογένειας Μαρίας Κατράκη Δεσποτίδη

Εικ. 6



Εικ. 7 | *Το χρέος της Αντιγόνης*, 1972
Συλλογή οικογένειας Μαρίας Κατράκη Δεσποτίδη



Αύρες και Ίκαρος, 1984
Συλλογή οικογένειας Μαρίας Κατράκη Δεσποτίδη | Εικ. 8

της χαρακτικής. Και εκφράζεται στο έργο της τη στιγμή που εκείνη, περισσότερο από άλλους, βίωνε τις συνέπειες της απριλιανής πολιτικής εκτροπής.¹³ Στη σύνθεση *Αύρες και Ίκαρος* του 1984 (εικ. 8), μία από τις σημαντικότερες της ώριμης δημιουργίας της, η Κατράκη ενώνει πια τον θρήνο (στην τραγική μορφή του Δαιδάλου στα αριστερά) και την ταφή (καθώς η μία γυναίκα σκεπάζει με ύφασμα τη σορό του αδικοχαμένου νέου, όπως η Αντιγόνη, ενώ η δεύτερη του προσφέρει άνθη). Από τον σκληρό ρεαλισμό της Κατοχής έως τη στιλιζαρισμένη δραματικότητα της Μεταπολίτευσης, η διαδρομή είναι μακρά. Όμως, το ζητούμενο παραμένει κοινό: η θλίψη για τους νεκρούς και ταυτόχρονα η έκφραση σεβασμού στη θυσία τους.

Οι κρεμασμένοι, οι διαδηλωτές, η κηδεία δίνουν τη σκληρή εικόνα της Κατοχής. Οι *Γυναίκες στον ελαιώνα* (περ. 1941-1942, εικ. 9) και το *Τοπίο* (περ. 1941-1942, εικ. 10), δύο άγνωστα ζωγραφικά έργα από τη δεκαετία του 1940, ξεφεύγουν από τα σύγχρονα γεγονότα. Εντούτοις, με τα σκοτεινά χρώματα και την έντασή τους προδίδουν την ευρύτερη ανησυχία της Κατράκη εκείνη την περίοδο. Οι δύο ελαιογραφίες, από τις ελάχιστες που φιλοτέχνησε αμέσως μετά τις σπουδές της, πιθανόν πραγματοποιήθηκαν μεταξύ 1941-1942, προτού επιστρέψει στην Αθήνα, αυτή τη φορά συνοδευόμενη από τον σύζυγό της Γιώργο Κατράκη.¹⁴ Οι *Γυναίκες στον ελαιώνα* σαν σύνθεση διόλου δεν θυμίζουν τη μαθητεία της Κατράκη κοντά στον Παρθένη. Με πλήθος λαϊκών στοιχείων, στην απόδοση των μορφών και του τοπίου, με σκληρά περιγράμματα και σκούρους τόνους, εκπέμπει έναν ρεαλισμό εκπορευόμενο απευθείας από τη διδασκαλία του Γιάννη Κεφαλληνού, από τις επιδιώξεις του για μια κοινωνική τέχνη.¹⁵ Οι γυναίκες, άλλες με μωρά στην πλάτη ή στην αγκαλιά, οι περισσότε-

¹³ Τσιάρα (2010), 83-91 (ειδικά για την Αντιγόνη, βλ. 87, 89).

¹⁴ Η ίδια θυμόταν: «Μετά τη συνθηκολόγηση το διαλύσαμε. Εγώ έφυγα για τη(ν) πατρίδα μου και μετά πήγα στην Νέα Αγχίαλο που ήταν ο Γιώργος και παντρευτήκαμε. Μείναμε 1½ χρόνο εκεί και μετά γυρίσαμε στην Αθήνα και εγώ ξαναπήκα στο εργαστήριο της χαρακτικής». Βλ. Σπητέρης (2013), 27.

¹⁵ Για το έργο και τη διδασκαλία του Κεφαλληνού, βλ. Κάσδαγλης (1991). Επίσης, Χαριστού (2013), 11-17 (ειδικά για το εργαστήριο του Κεφαλληνού και τις αναμνήσεις της Κατράκη, βλ. 12-13).



Γυναίκες στον ελαιώνα, περ. 1941-1942
Συλλογή οικογένειας Μαρίας Κατράκη Δεσποτίδη | Εικ. 9



Τοπίο, περ. 1941-1942
Συλλογή οικογένειας Μαρίας Κατράκη Δεσποτίδη | Εικ. 10

ρες εκτελώντας τυπικές γυναικείες εργασίες στο πλαίσιο της αγροτοποικειμικής οικονομίας της ελληνικής υπαίθρου (το πλύσιμο των ρούχων ή το γνέσιμο του μαλλιού), αναδεικνύονται σε πρωταγωνίστριες. Βεβαίως, καμιά τους δεν έχει κύριο ρόλο. Όλες μαζί συγκροτούν ένα σύνολο περιγράφοντας μάλλον την καθημερινότητα του φύλου τους.¹⁶ Σε αυτή την πρωτόλεια εικόνα, ωστόσο, εντοπίζεται ήδη ένα κομβικό μοτίβο της μετέπειτα χαρακτηριστικής δημιουργίας της Κατράκη: η μάνα με το παιδί στην αγκαλιά, η γυναίκα που βιώνει τη φτώχεια και τις κακουχίες και παλεύει να μεγαλώσει το σπλάχνο της.¹⁷ Δεν είναι τυχαίο πως, λίγα χρόνια αργότερα, στην ξυλογραφία *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων* του 1950 (εικ. 11), η δημιουργός χρησιμοποιεί ανάλογο συνθετικό σχήμα. Εμπνεόμενη από τη ζωή των ανθρώπων του Αιτωλικού, απεικονίζει άντρες και γυναίκες στην καθημερινότητά τους, «ένα ξυπόλυτο μελισσολόι» που «τριγύριζε ολόημερα, με τις γυναίκες τους συνέχεια γκαστρωμένες και τα παιδιά, μπακανιασμένα από την ελονοσία».¹⁸ Σταδιακά, η εικόνα της μάνας απομονώθηκε, απέκτησε μνημειακή διάσταση και αποτυπώθηκε μέσω της πέτρας. Στο χαρακτηριστικό *Τρεις καλημέρες* του 1962 (εικ. 13) και αργότερα, στις *Πλατυτέρες* (εικ. 12) από την περίοδο της χούντας, η μάνα ως σύμβολο αποκτά επίμονη παρουσία, μοιάζει να συμβολίζει την ίδια τη δημιουργό και τις ανησυχίες της για την κοινωνία και το μέλλον της, τα παιδιά.

Στην Αγχίαλο, πιθανότατα, ζωγραφίστηκε και το *Τοπίο*, μία από τις πρώτες συνθέσεις της Κατράκη όπου το δάσος και ειδικά ο κορμός αποκτούν πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο πίνακας, παρά τη ρεαλιστική του αφετηρία, ενέχει επίσης έναν υπόγειο, συμβολικό χαρακτήρα, τόσο με την απόδοση των δύο γυμνών από φύλλα δέντρων στο πρώτο επίπεδο, όσο και με τα βαριά, καφέ και λαδί, χρώματα του συνόλου. Μέσα στην απλότητα της σύλληψης και της εκτέλεσής του, το *Τοπίο* αντανakλά την απώλεια της ελπίδας. Όταν μετά τον Εμφύλιο η Κατράκη χάραξε τοπία από το Αιτωλικό, το μοτίβο του δέντρου κυριάρχησε, χωρίς όμως αυτόν τον δραματικό χαρακτήρα. Μόνο στα *Γυμνά*

Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων, 1950
Συλλογή οικογένειας Μαρίας Κατράκη Δεσποτίδη

Εικ. 11



¹⁶ Γιακουμή (2023), 185-195 (ιδίως, 185-186).

¹⁷ Γιακουμή (2010), 135. Επίσης, Γιακουμή (2018), 218-224.

¹⁸ Κατράκη (2022), 16-17 (για το παράθεμα, βλ. 16).



Εικ. 12 | *Πλατυτέρα III*, χ.χ.
Συλλογή οικογένειας Μαριάννας Κατράκη Δεσποτίδου



Εικ. 13 | *Τρεις καθημέρες*, 1962
Συλλογή οικογένειας Μαριάννας Κατράκη Δεσποτίδου

δέντρα – Αιτωλικό (εικ. 14), μια ξυλογραφία χρονολογημένη περί το 1950, επέστρεψε σε μια σύνθεση ανάλογη σχεδόν με την πρωτόλεια ελαιογραφία της. Η ασπρόμαυρη εκτέλεση δίνει στους κορμούς άγριο, τρομακτικό χαρακτήρα, ανακαλεί την αίσθηση της αγωνίας και του φόβου. Οι γυμνές, σαν ξόανα, μορφές που τυλίγονται με συρματοπλέγμα στις *Καταστάσεις*, έργα της δικτατορικής περιόδου, ανακαλούν τη φόρμα του δέντρου. Παράλληλα με τις *Καταστάσεις*, την Κατράκη ξεκίνησε να απασχολεί το δάσος: μεγάλες συνθέσεις όπου οι χαρακτηριστικές μορφές της μπλέκονταν με τους επίσης ψηλόλιγνους κορμούς σε ένα οπτικό παιχνίδι καθώς ο άνθρωπος γίνεται μέρος της φύσης. Αυτή η «αρκαδική»¹⁹ συνομιλία δεν αποτελεί παρά μια ακόμη αλληγορία για τα ταραγμένα χρόνια της Επταετίας.²⁰ Αργότερα, το 1986, η Κατράκη φιλοτέχνησε μία από τις τελευταίες της παραστάσεις με θέμα το δέντρο (εικ. 15): μια πυκνή συστάδα κορμών, πάντα γυμνών από φύλλα, αναπτύσσεται καθ' ύψος καταλαμβάνοντας ολόκληρη τη μακρόστενη επιφάνεια του χαρτιού. Οι κορμοί δημιουργούν ένα πλέγμα από κάθετους και διαγώνιους άξονες, αλλά πρωτίστως αναπτύσσουν με την παράξενη διάρθρωσή τους ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά.

Εντέλει, περισσότερο από την «πλαστική νομοτέλεια», δηλαδή μια αόριστη, φορμαλιστική αντίληψη με σχεδόν μεταφυσικά χαρακτηριστικά την οποία όριζε ο Πετρής ως «συνεκτική αρχή, που φέρνει κοντά τη μια με την άλλη τις αλληπάλληλες φάσεις στο έργο της χαράκτριας Βάσως Κατράκη», ίσως θα έπρεπε κανείς να επιμείνει σε μιαν άλλη, πολύ πιο ισχυρή παράμετρο στο σύνολο της δημιουργίας της, από τη νεότητα έως το τέλος της ζωής της. Αυτή η παράμετρος, αυτός ο κεντρικός πυρήνας δεν είναι παρά ο άνθρωπος. Ακόμη και σε έργα όπως το *Δάσος* (εικ. 16), που απέκτησε μνημειακή διάσταση τη

¹⁹ «Αρκαδική», με την έννοια που έδινε στον όρο «Αρκαδία» η δυτικοευρωπαϊκή, ουμανιστική σκέψη: ως ενός ιδεατού τόπου όπου ο άνθρωπος ζει αρμονικά με τη φύση. Το αρκαδικό τοπίο εντοπίζεται ως «τόπος» σε αναγεννησιακούς πίνακες του Giorgione και του Tiziano κατά τον 16ο αιώνα, στα έργα των Guercino και Poussin από τα χρόνια του Μπαρόκ, έως και τις ελαιογραφίες του Eatkins από τον 19ο αιώνα και τα χαρακτηριστικά του Γαλάνη, τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

²⁰ Βλ., επίσης, Γιακουμή (2018), 283-285.



Γυμνά δέντρα – Αιτωλικό, περ. 1950
Συλλογή οικογένειας Μαρίας
Κατράκη Δεσποτίδη

Εικ. 14



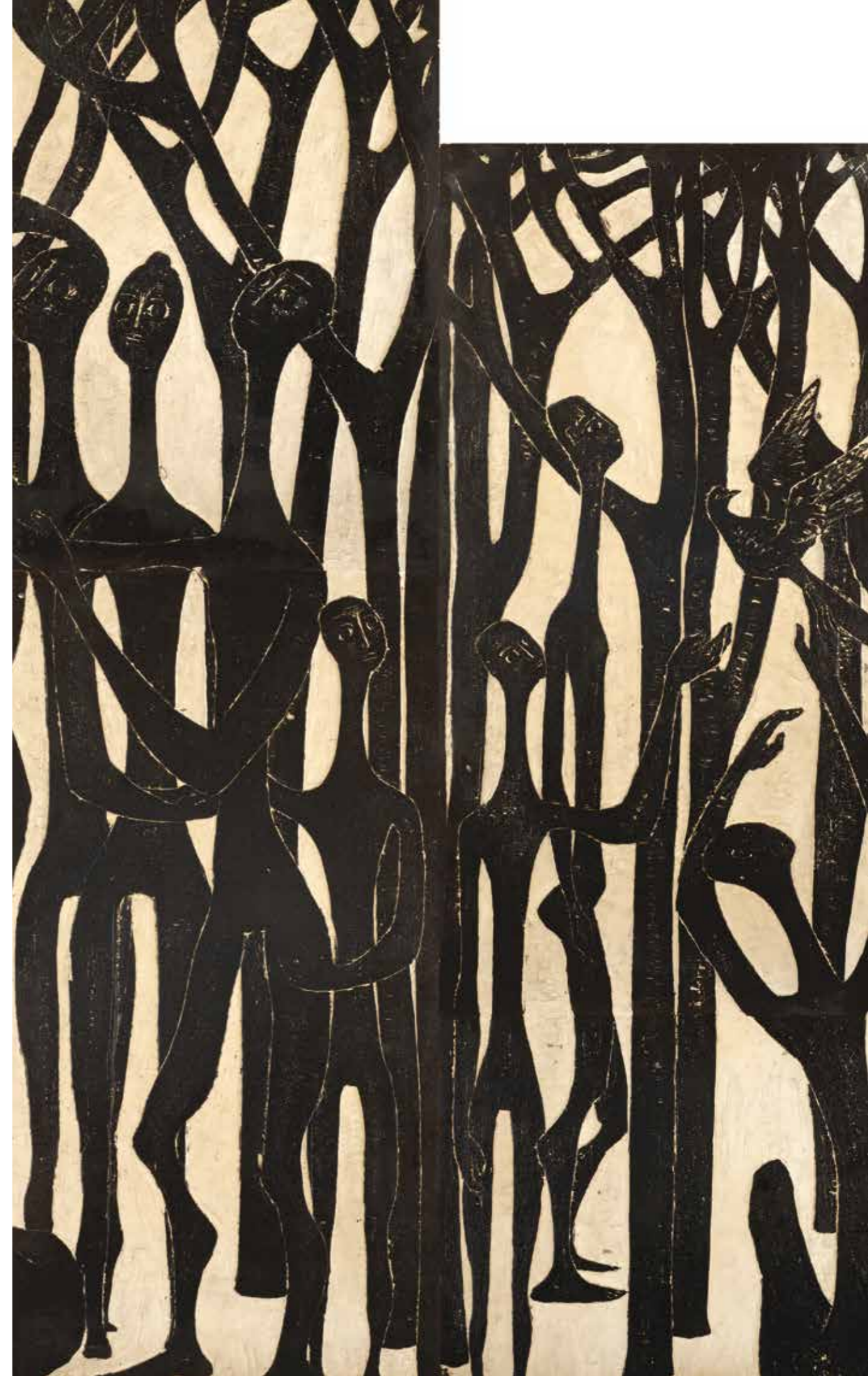
Δέντρα, 1986
Συλλογή οικογένειας Μαρίας
Κατράκη Δεσποτίδη

Εικ. 15

δεκαετία του 1970, αποκαλύπτεται, πέρα από το ενδιαφέρον της Κατράκη για τον δυτικοευρωπαϊκό μοντερνισμό ή για την τέχνη της Ανατολής, ο πρωταγωνιστικός ρόλος του ανθρώπου· ακόμη και όταν δεν απεικονιζόταν, αλλά απλώς υπονοούνταν. Ήταν μια ιδέα που την απασχολούσε πολύ έντονα και την εξέφραζε με απόλυτη σιγουριά ήδη από την αρχή της καλλιτεχνικής της σταδιοδρομίας. Μια ιδέα χαλυβδωμένη μέσα στο καμίνι της Κατοχής, μέσα στους κοινωνικούς αγώνες για τον λαό, μαζί με τον λαό, υπηρετώντας το όραμα ενός καλύτερου, δικαιότερου κόσμου: «Δουλεύω και ζω με τους ψαράδες μας, με τους αγρότες μας, με τα τοπία της πατρίδας μου, γιατί είναι ένα με την ψυχή μου. Η αδιάκοπη επαφή μαζί τους με βοήθησε να γνωρίσω το υλικό της καλλιτεχνικής μου εργασίας. Ό,τι είναι βγαλμένο απ' τον άνθρωπο παίρνει μian άλλη ουσία».²¹

Δάσος, 1972
Συλλήλογη οικογένεια
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη

Εικ. 16



²¹ Βουτσινάς (1955). Βλ. και όσα δήλωνε στον Πετρή: «Προσπαθώ να εκφραστώ με τον πιο λιτό και τον πιο σαφή τρόπο. Αυτό κάνω γιατί έτσι το νοιώθω. Μ' ενδιαφέρει να 'ρθώ σε όσο γίνεται πληρέστερη επικοινωνία με τους ανθρώπους, να τους μιλήσω με τη γλώσσα τους. Αυτή είναι η πιο μεγάλη καταξίωση του έργου ενός καλλιτέχνη. Πού θα μιλήσω στο κενό;». Βλ. Πετρή (1962), 24.

Βιβλιογραφία

- Βουτσινάς, Γ. (1955), «Απόλυτη εξοικείωση με το θέμα επιτρέπει σαφείς ερμηνείες. Μιλεί η χαράκτρια Βάσω Κατράκη» (συνέντευξη), *Η Βραδυνή*, 23 Νοεμβρίου.
- Γιακουμή, Δ. (2023), «Η απεικόνιση της γυναίκας στα έργα της Βάσως Κατράκη της δεκαετίας του 1940», στο Α. Γυιόκα & Α. Τενεκετζής (επιμ.) (2023), *Εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1940*, Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών της Τέχνης, 185-195.
- Γιακουμή, Δ. (2018), «Οι πολιτικές διαστάσεις της χαρακτηριστικής: η περίπτωση της Βάσως Κατράκη (1909-1988)», διδακτορική διατριβή (δκτλ.), Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Γιακουμή, Δ. (2010), «Μανάδες», στο Γ. Μπόλης & Μ. Δόγκα-Τόλη (επιμ.) (2010), *Βάσω Κατράκη – πνοή στην πέτρα*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 135.
- Γούναρη, Δ. (2010), «Βάσω Κατράκη. Χρονολόγιο», στο Γ. Μπόλης & Μ. Δόγκα-Τόλη (επιμ.) (2010), *Βάσω Κατράκη – πνοή στην πέτρα*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 193-209.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α., Μπίκας, Π. & Τσαγκάλια, Χ. (επιμ.) (2013), *Βάσω Κατράκη. Σε λευκό και μαύρο*, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη: Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών.
- Δεληγιάννης, Α. (1966), «Η Βάσω Κατράκη. Με το κοπίδι της... που “τραγουδάει”» (συνέντευξη), *Έθνος*, 12 Αυγούστου.
- Δόγκα-Τόλη, Μ. (2010), «Το αρχέτυπο της προϊστορικής μορφής ως στοιχείο αναγωγής στη χαρακτηριστική της Βάσως Κατράκη», στο Γ. Μπόλης & Μ. Δόγκα-Τόλη (επιμ.) (2010), *Βάσω Κατράκη – πνοή στην πέτρα*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 73-81.
- Κάσδαγλης, Ε. Χ. (1991), *Γιάννης Κεφαλληνός, ο χαρακτήρας*, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Κατράκη, Β. (2022), [χωρίς τίτλο], στο Γ. Μπόλης (επιμ.) (2022), *Βάσω Κατράκη. Βίωμα & Ιστορία: Αναδρομική έκθεση με έργα από τη συλλογή της Μαριάννας Κατράκη*, Κέρκυρα: Πινακοθήκη Δήμου Κεντρικής Κέρκυρας και Διαποντίων Νήσων, 16-17.
- Μοσχονάς, Σ. (επιμ.) (2022), *Ζιζή Μακρή – Βάσω Κατράκη: Ταξίδι στην Κίνα του Μάο*, Λάρισα: Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα.
- Μοσχονάς, Σ. (2016), *Μέμος Μακρής: από την Αθήνα στο Παρίσι 1934-1950*, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Μπόλης, Γ. (2022), «Βίωμα και Ιστορία», στο Γ. Μπόλης (επιμ.) (2022), *Βάσω Κατράκη. Βίωμα & Ιστορία: Αναδρομική έκθεση με έργα από τη συλλογή της Μαριάννας Κατράκη*, Κέρκυρα: Πινακοθήκη Δήμου Κεντρικής Κέρκυρας και Διαποντίων Νήσων, 87-88.
- Μπόλης, Γ. (επιμ.) (2022), *Βάσω Κατράκη. Βίωμα & Ιστορία: Αναδρομική έκθεση με έργα από τη συλλογή της Μαριάννας Κατράκη*, Κέρκυρα: Πινακοθήκη Δήμου Κεντρικής Κέρκυρας και Διαποντίων Νήσων.
- Μπόλης, Γ. (2009), *Βάσω Κατράκη*, σειρά «Σύγχρονοι Έλληνες Ζωγράφοι», Αθήνα: Τα Νέα.
- Μπόλης, Γ. & Δόγκα-Τόλη, Μ. (επιμ.) (2010), *Βάσω Κατράκη – πνοή στην πέτρα*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης.
- Nzongola-Ntalaja, G. (2014), *Patrice Lumumba*, Οχάιο: Ohio University Press.
- Οράτη, Ε. (2024), «Βάσω Κατράκη. Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο “Ωρα” 1972», στο Γ. Μπόλης (επιμ.) (2024), *Όλοι εδώ. 50 χρόνια Δημοκρατία*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: ΜΟΜus – Μουσείο Άλεξ Μυλωνά, 75-79.
- Πετρή, Γ. (1962), «Βάσω Κατράκη», *Ζυγός*, τχ. 81, Αύγουστος, 6-25.
- Σπητέρης, Τ. (2013), «Βάσω Κατράκη. Συνέντευξη της στον Τώνη Σπητέρη». Αναδημοσιευμένη στο Α. Γουλάκη-Βουτυρά, Π. Μπίκας & Χ. Τσαγκάλια (επιμ.) (2013), *Βάσω Κατράκη. Σε λευκό και μαύρο*, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη: Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών, 24-31.
- Σταυρόπουλος, Κ. (2013), *Βάσω Κατράκη. Έχουν και τα βότσαλα την ιστορία τους*, Αθήνα: Εκδόσεις «Τέχνης Οίστρος».
- Σταυρόπουλος, Κ. ([1998]), *Βάσω Κατράκη: κορυφαία ερμηνεύτρια της ανθρώπινης τραγωδίας*, κατάλογος έκθεσης, [Αθήνα]: Πινακοθήκη Πιερρίδη Δήμου Γλυφάδας.
- Τσιάρα, Σ. (2010), «Έργα φτιαγμένα από “αντρίκεια χέρια” ή “βαθύτατα γυναικεία”; Έμφυλες διαστάσεις στην πρόσληψη του έργου της Βάσως Κατράκη», στο Γ. Μπόλης & Μ. Δόγκα-Τόλη (επιμ.) (2010), *Βάσω Κατράκη – πνοή στην πέτρα*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 83-91.
- Χαριστού, Α. (2013), «Βάσω Κατράκη. Αδημοσίευτο Δοκίμιο του Τώνη Σπητέρη», στο Α. Γουλάκη-Βουτυρά, Π. Μπίκας & Χ. Τσαγκάλια (επιμ.) (2013), *Βάσω Κατράκη. Σε λευκό και μαύρο*, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη: Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών, 11-17.



ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

Όλγα Δανιηλοπούλου

Καλλιτεχνική διευθύντρια του Ιδρύματος Γιάννη Σπυρόπουλου
Κριτικός της Τέχνης, ανεξάρτητη Επιμελήτρια

Γιάννης Σπυρόπουλος: Μια ζωή στην τέχνη

Η παρουσίαση του πολύμορφου έργου του Γιάννη Σπυρόπουλου με στόχο τη χάραξη κάποιου χάρτη ανάγνωσης, ενός λεξιλογίου δηλαδή που οδηγεί τον θεατή να διαβάσει την αφαιρετική του σύνθεση, είναι πρωτότυπη και ανακουφιστική.

Για μια φορά, τα έργα του Γιάννη Σπυρόπουλου, που παρουσιάζονται σε ομαδική έκθεση, διαλέγονται όχι για να προβάλουν τη μνημειακότητα και την έννοια της αθανασίας στο τεράστιο έργο του καλλιτέχνη, αλλά για να δείξουν την ευλάβεια με την οποία τα απέκτησε.

Επίσης, είναι μεγάλης σημασίας εκθεσιακή επιλογή αφού αναζητά να δείξει πώς ένας καλλιτέχνης έχει οδηγηθεί στην ένταξή του σε ένα τεράστιο κίνημα της τέχνης του 20ού αιώνα, όπως αυτό της αφηρημένης τέχνης, του οποίου το ουσιώδες, πέρα από αισθητική επιλογή, είναι και η μετουσίωση μιας περιρρέουσας ατμόσφαιρας της κοινωνικής και πνευματικής κατάστασης της συγκεκριμένης εποχής.

Στη μεταπολεμική Ευρώπη διαδραματίζονται γεγονότα και ιστορικές εξελίξεις που δεν αφήνουν τον καλλιτεχνικό κόσμο ανεπηρέαστο. Το κίνημα της Αφαίρεσης παρακολουθεί τις εξελίξεις, μετουσιώνει τις αναζητήσεις ενός

νέου κόσμου. Και στην εποχή του το κίνημα αυτό επρόκειτο να ξεκινήσει μια βαθιά εσωτερική διαδικασία που άλλαξε τη θέση με την οποία στέκεται ο θεατής απέναντι στη ζωγραφική και ο καλλιτέχνης απέναντι στον κόσμο. Η αφαιρετική τέχνη μέχρι σήμερα παραμένει από τα λιγότερο δημοφιλή καλλιτεχνικά κινήματα, παρ' ότι σχεδόν έναν αιώνα μετά μάς οδήγησε με ασφάλεια στον σημερινό αφηρημένο και ξένο κόσμο όπου ζούμε.

Στην καλή τέχνη της ζωγραφικής, οι εξελίξεις που οδηγούν τη συνεχή αναδιάρθρωση του θέματος και τη σχεδίαση με χρώμα αποτελούν έναν από τους τρόπους ανάγνωσης του κάθε έργου.

Ο Σπυρόπουλος, χαρακτήρας κλειστός και μονήρης, προχώρησε στην Αφαίρεση βήμα βήμα, σαν μωρό που μπουσουλάει την πρώτη του κίνηση. Εδώ χρησιμοποιούμε τον χαρακτηρισμό «μονήρης» με την ακεραιότητα του όρου – ο μοναχικός που ζει όμως μια μοναδική ζωή. Εξαρχής, και αμέσως μόλις ο καλλιτέχνης εγκατέλειψε την ακαδημαϊκή ζωγραφική του περιβάλλοντος των σπουδών του, οι έννοιες της αφαιρετικής ζωγραφικής έφεραν στην τέχνη του ιδέες και τεχνικές, σύμβολα και ζωγραφικές μαρτυρίες, που μπορούμε να ξεχωρίσουμε και να παρακολουθήσουμε καθώς μεταμορφώνονται (αν όχι σε κάθε έργο, τουλάχιστον από το ένα έργο στο άλλο) και φωτίζουν τις συνθήκες κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκαν, όπως και τις επιρροές που δέχτηκαν ή άσκησαν στον ιστορικό τους περίγυρο.

Θεωρούμε απαραίτητο να ξεχωρίσουμε κατ' αρχάς τα σημεία που θα παρακολουθήσουμε, ώστε να τα ξαναβρούμε ώριμα και ξεκάθαρα στους κλασικούς πίνακες του αφαιρετικού ιδιώματος του καλλιτέχνη.

- Ο σχεδιασμός του θέματος από το παραστατικό στο αφαιρετικό τοπίο
- Το παράθυρο σαν κατακερματισμός του ζωγραφικού χώρου και ο μηχανισμός ενός ανερχόμενου ορίζοντα
- Κίνηση και χρόνος
- Η αρχιτεκτονική διάταξη κάθε θέματος στον καμβά
- Το σύμβολο του σταυρού καθώς μετασχηματίζεται σε σκάλα
- Το κολάζ σαν επιτιθέμενη ύλη στη ζωγραφική

Θα δείξουμε πώς οι διακρίσεις αυτές, παρούσες σε όλη την πενήντάχρονη ζωγραφική πορεία του Σπυρόπουλου, αναζητούν έκφραση και παραμένουν εμμονικές επιλογές μιας αφαιρετικής ματιάς που, χωρίς να γίνει ποτέ Άμορφη, εξέφραζε την ίδια ιδεολογία και αισθητική άποψη.

Ο σχεδιασμός του θέματος από το παραστατικό στο αφαιρετικό τοπίο

Αν πάρουμε τη *Νεκρή φύση με κανάτα II* του 1950 (εικ. 1), θέμα δημοφιλές και ιστορικά νόμιμο, θα δούμε στο τραπεζομάντιλο να φανερώνεται το χρώμα από τις μετέπειτα *Ξερολιθιές στη Μύκονο IV* του 1954 (εικ. 2), ενώ το φόντο περιέχει τη διάταξη των καταρτιών στα πολυάριθμα λιμάνια των ελληνικών νησιών μέσα από τα οποία έφτασε στη γεωμετρία.

Έχουμε ήδη τη λογική Αφαίρεση που μαλακώνει και γλυκαίνει την παράσταση, ενθέτοντας ελλειπτικά το σφαιρικό σχήμα του κύκλου. Η διάταξη του σχεδίου είναι κλασική. Μια βάση, επάνω της κάθετα το θέμα, και πάνω του κάθετα το φόντο. Τρία επίπεδα και τρεις οριζόντες σχηματίζονται εκεί.

Στο κυκλαδίτικο τοπίο ο Σπυρόπουλος βρίσκει την κατάτμηση των «ξερολιθιών» και της πεζούλας σαν μέσο να αφαιρέσει από το τοπίο το θέμα, κρατώντας τον χώρο. Δημιουργεί εξίσου τον ζωγραφικό του τρόπο συνδυάζοντας γεωμετρικά σχήματα, χρωματιστά επίπεδα, ευθείες και διακεκομμένες γραμμές, ώστε να κατακτήσει τη γεωμετρική αφαίρεση. Η ζωγραφική έρχεται μπροστά μας από ψηλά και ακτινογραφεί τη φυσική δομή ενώ σχεδόν πάντοτε στέφεται από τον ουρανό.

Το παράθυρο σαν κατακερματισμός του ζωγραφικού χώρου και ο μηχανισμός ενός ανερχόμενου ορίζοντα

Οι *Σκάλες III* (εικ. 3) εμφανίζονται το 1955 και μετά και αποτελούν μέρος των ενοτήτων που ζωγραφίζουν την ελληνική φύση. Ξεχωρίζουμε τρεις τύπους: ένα ορθογώνιο δωμάτιο, μια κάθετη αλλά πυραμοειδή λωρίδα, μια κλίμακα με λεία πλευρά και τον τοίχο που κόβει την εικόνα σαν γκρεμός.



Εικ. 1 | *Νεκρή φύση με κανάτα II*, 1950
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου



Εικ. 2 | *Ξερολιθιές στη Μύκονο IV*, 1954
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου

Σκάπες III, 1955
Συλλογή Ιδρύματος
Σπυρόπουλου

Εικ. 3



Ένας γυμνός πολύχρωμος ζωγραφικός χώρος αρχίζει να τοποθετείται μέσα σε ένα πλαίσιο δομημένου σχεδιασμού. Είναι μια γεωμετρική σύνθεση που τοποθετεί βεράντες και σκάλες, θόλους και αψίδες σαν να ψάχνει έναν λειτουργικό σύνθετο ρυθμό.

Κίνηση και χρόνος

Στα *Σπίτια της Πάρου* (εικ. 4) και στο *Κόκκινο φυλάκιο I* (εικ. 5), αμφότερα του 1956, οι γραμμές του περιγράμματος μαλακώνουν και η ζωγραφική αλλάζει χρόνο. Δηλαδή δεν φωτογραφίζει το τοπίο με απόλυτη συμπαγή δομή, αλλά μεγαλώνει το φόντο και επιτρέπει στον θεατή να μπει στον χώρο, άρα να προσθέσει συναίσθημα.

Σαν φωτισμένο χειρόγραφο, οι *Γραφές II* του 1957 (εικ. 6) περιέχουν ένα συμβολικό φορτίο εικόνων. Τα σύμβολα της ζωγραφικής δίνουν οι στιλιζαρισμένες μορφές που σχηματίζονται με τις ιεραρχικές προοπτικές οι οποίες βρίσκονται πια πολύ μακριά από τη νατουραλιστική περιγραφή.

Τα έργα *Στο δάσος VI* του 1958 (εικ. 7) και *Χορευτές Γ* του 1956 (εικ. 8) αποτελούν αποφασιστικές χρονιές της αφαιρετικής ζωγραφικής του Σπυρόπουλου. Οι επιλογές αυτές τον έφεραν στο Βραβείο της Μπιενάλε Βενετίας 1960 με μια χειρονομιακή αφαίρεση προσωπικής του τυπολογίας.

Η *Λίνδος Νο 2* του 1959 (εικ. 9) και η *Ιθάκη Β* του 1959 (εικ. 10) απελευθερώνουν το σχέδιο. Οι νέες απαιτήσεις του ζωγράφου θέλουν μη παραστατικά έργα, ελεύθερα και άχρονα. Ο παλμός της κίνησής τους προσδίδει τη μουσικότητα και οι συμπαραδηλωτικοί τίτλοι που δίνει πάντοτε στα έργα του παραμένουν τόποι του ελληνικού χώρου – η *Λίνδος* αποτελεί σημείο μεταβολής στο λεξιλόγιο των ονομάτων των τίτλων.

Από εδώ και πέρα οι τίτλοι είναι συμβολικές λέξεις, διανοητικές αναφορές στον πνευματικό χώρο, δηλαδή την επόμενη και κλασική φάση της ζωγραφικής του, η οποία του χαρίζει το προσωπικό του ιδίωμα και την κλασική του περίοδο από το 1962 έως το 1986.



Σπίτια της Πάρου, 1956 | Εικ. 4
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου



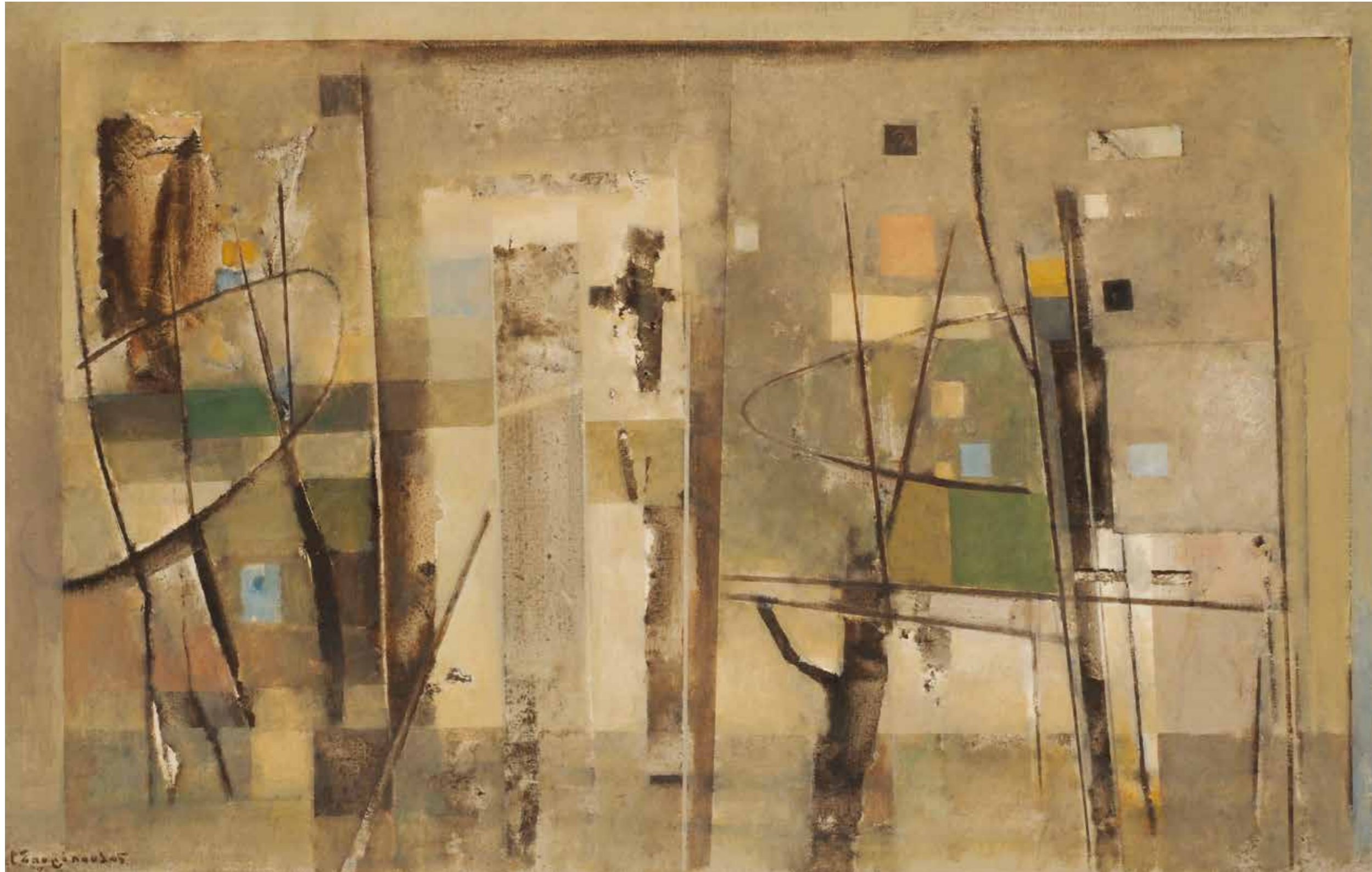
Εικ. 5 | *Το κόκκινο φιλάκιο I*, 1956
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου



Γραφές II, 1957
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου | Εικ. 6

Στο δάσος VI, 1958
Συλλογή Ιδρύματος
Σπυρόπουλου

Εικ. 7





Εικ. 8 | *Χορευτές Γ*, 1956
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου



Λίνδος Νο 2, 1959
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου | Εικ. 9



Εικ. 10 | *Ithaki B*, 1959
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου

Όταν επιλέγεται ένα «ουσιαστικό» για να περιγράψει την ιδέα πίσω από το έργο και δίνεται ο τίτλος, όπως στο *Επιστροφή Η* του 1965 (εικ. 11), έχουμε να κάνουμε με μια αισθητική έρευνα που κοιτάει στο εσωτερικό της ύπαρξης. Ο Σπυρόπουλος το κατέκτησε από έξω προς τα μέσα, και ζωγραφικά και διανοητικά, παρ' ότι υπήρξε ένας χειρώνακτας.

Η αρχιτεκτονική διάταξη κάθε θέματος στον καμβά

Το σχέδιο αποκτά μια αποτελεσματική και τεταμένη ισορροπία. Χαρακτηρίζεται κυρίως από την παρουσίαση αντιπαρτιθέμενων μορφών σε επάλληλα επίπεδα. Οι εικόνες αναπαρίστανται με ιεραρχικά κριτήρια. Η αναλογία και η αρμονία δίνουν τη θέση τους στον βίαιο δυναμισμό της μορφής και στην έκφραση του συναισθήματος, εμφανίζονται περίτεχνα και περίπλοκα έργα προκειμένου να τονιστεί η έκφραση, βίαιες ύλες επικάθονται στη ζωγραφική του Σπυρόπουλου και κάθε σύνθεση παρουσιάζει μεγάλη ακαμψία και σχηματοποίηση. Ο καμβάς καίγεται στα σημεία, καθώς τα δίπτυχα και τα τετράπτυχα οργανώνουν μια πλουσιότατη σύνθεση.

Η ομορφιά παύει να είναι συμβολική, όπως κατά τον Μεσαίωνα, και έχει ένα πιο ορθολογικό και μετρημένο στοιχείο, βασισμένο στην τεχνική του σχεδίου. Η δομή του έργου βασίζεται σε αναλογίες, που αναζητούν την τελειότητα στο φόντο, ενισχύοντας παράλληλα τη φωτεινότητα και το άνοιγμα των ζωγραφικών χώρων.

Στην τέχνη του Σπυρόπουλου η πραγματικότητα παραμορφώνεται σε μια ιδιοτροπία, όπου επικρατεί μια πιο διανοητική και εξιδανικευμένη αντίληψή της, φορτισμένη με βίαιες εκρήξεις και δραματικά ζωγραφικά επεισόδια.

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου συζητούμε για αχειροποίητες εικόνες και θρησκευτικότητα. Προφανώς οι φόρμες και οι χρωματικοί συνδυασμοί έχουν ιδέα, έκφραση και σημασιολογικό φορτίο. Κοιτώντας τον *Πρόλογο Δ* του 1964 (εικ. 12), ανεξάρτητα από το πώς φαίνεται στον θεατή, δεν υπάρχει τίποτα άλλο εκτός από γραμμές και λεκέδες, όπως και ιερογλυφικά παράθυρα, στα οποία διαβάζεται η προϋπόθεση του αφαιρετικού τοπίου.



Εικ. 11 | *Επιστροφή Η*, 1965
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου



Πρόλογος Δ, 1964
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου | Εικ. 12

Το σύμβολο του σταυρού καθώς μετασχηματίζεται σε σκάλα

Στα *Αναφιώτικα Α-IV* του 1957 (εικ. 13) το σχέδιο ξεκαθαρίζει και εγκαταλείπει σιγά σιγά τη φύση ως πηγή έμπνευσης για να αναζητήσει έναν εκφραστικό τόνο πιο συναισθηματικό, μέσα από την υποκειμενική ερμηνεία που κάνει ο καλλιτέχνης στο θέμα του. Η κλασική διαστρωμάτωση παραμένει, αλλά ο ζωγραφικός χώρος έχει «ανοίξει». Θα βρούμε τα *Αναφιώτικα*, όμοια αλλά απόλυτα εξαυλωμένα, στο κλασικό αφαιρετικό τοπίο του Σπυρόπουλου στο *Πέρασμα Νο 17* του 1972 (εικ. 14).

Το κολάζ σαν επιτιθέμενη ύλη στη ζωγραφική

Ο καλλιτέχνης έχει εξερευνήσει τον κώδικα των απλών γεωμετρικών μορφών με πλοκή που φτάνει τα όριά της. Χρησιμοποιεί τη γεωμετρία, όχι μόνο για να δημιουργήσει καθαρά εικαστικά γεγονότα, αλλά και για να εξηγήσει την οργανική ζωή. Μελέτες της ύλης επανέρχονται ως επιπτώσεις της ρυθμικής επανάληψης ταυτόσημων στοιχείων, ομαδοποιημένων με τέτοιο καθαρό και λογικό τρόπο, ώστε καθένα να είναι στη σωστή του θέση και κανένα να μη διαταράσσει την τάξη. Με αυτή την αίσθηση σχεδιαστικής οργάνωσης ανακαλύπτει τη δική του αφαιρετική γλώσσα.

Τα όρια οφείλουν να φέρνουν τον καλλιτέχνη και τον θεατή από μια αντικειμενική όραση στο πνευματικό επίπεδο των μεταφορικών σχημάτων. Δίνουν τη γενική εικόνα των συναισθημάτων και αποτελούν συχνά το κλειδί ερμηνείας όσων τα βιώνουν. Η ενσυναίσθηση είναι προαπαιτούμενη αρετή του θεατή για να καταφέρει να απολαύσει το έργο του Σπυρόπουλου.

Η αφήγηση τελειώνει με ένα εμβληματικό έργο της τελευταίας δεκαετίας, τη *Σκάλα* του 1985 (εικ. 15). Χαρτί φαγωμένο από τα ξυσίματα και τις επιχαράξεις, φόντο με κολάζ, ένταση σαν πίσω από μια σκάλα ο κατακλυσμός να πνίγει τον κόσμο. Έργο πραγματικά δραματικό, όμως με μία και μόνη διαφυγή, τη Σκάλα. Σχεδιασμένη φιγούρα σαν το πνευματικό σχήμα που συμβολικά στον παγκόσμιο πολιτισμό ενώνει τη γη με τον ουρανό, την ύλη με το πνεύμα.

Έχουμε την πίστη πως αυτή η ισορροπία που πέτυχε ο ζωγράφος Γιάννης Σπυρόπουλος στο έργο του είναι μοναδική.

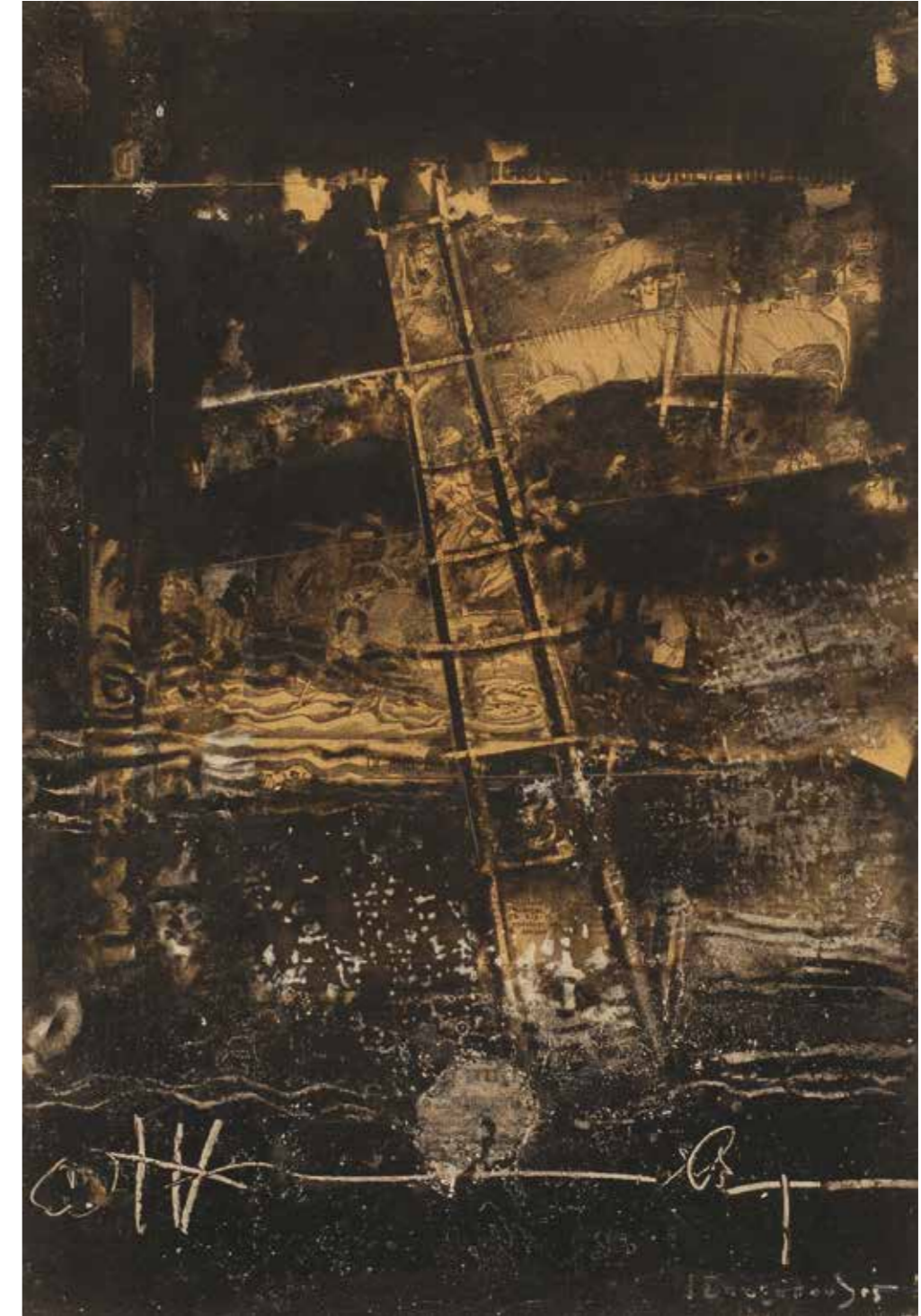


Αναφιώτικα Α-IV, 1957
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου

Εικ. 13



Εικ. 14 | *Πέρασμα Νο 17*, 1972
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου



Σκάλα, 1985
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου | Εικ. 15

Βιβλιογραφία

- Ανδρόνικος, Μ. (1960), «Η έκθεση Γ. Σπυρόπουλου στην “Τέχνη” Θεσσαλονίκης», *Το Βήμα*, 27 Νοεμβρίου.
- Αρρολιό, U. (1962), «Γιάννης Σπυρόπουλος», *Ζυγός*, τχ. 84-85, Νοέμβριος-Δεκέμβριος.
- Βακαλό, Ε. (1986), *Γιάννης Σπυρόπουλος: ένας αφηρημένος κλασικός*, Αθήνα: Νέες Μορφές.
- Βακαλό, Ε. (1981), *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τ. Α', Αθήνα: Κέδρος.
- Bataché, E. (1971), «Jannis Spyropoulos or the Fascination of the Beyond», *Art and Australia*, τ. 9, αρ. 3, Δεκέμβριος.
- Hodin, J. P. (1962), «Biennale of Venice: A critic's and some artist's views», *The Studio*, τ. 164, αρ. 833, Σεπτέμβριος, 102.
- Hodin, J. P. (1961), «Jannis Spyropoulos», *Cimaise*, αρ. 56, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, Παρίσι.
- Hodin, J. P. (1960), «Jannis Spyropoulos», *Quadrum*, τχ. IX, Βρυξέλλες, 156-157.
- Καραβία, Μ. (1963), «Τα 4 στάδια της πορείας του ζωγράφου Σπυρόπουλου», *Εικόνες*, αρ. 399, Ιούνιος.
- Λυδάκης, Σ. (1976), *Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Λυδάκης, Σ. (1975), «Ο Σπυρόπουλος και ο Κόσμος του», *Ελεύθερος Κόσμος*, 29 Απριλίου.
- Παπαϊωάννου, Χ. Γ. (1994), «Το ζωγραφικό έργο του Γιάννη Σπυρόπουλου», διδακτορική διατριβή, Σχολή Αρχιτεκτόνων Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου.
- Προκοπίου, Ά. Γ. (1968), *Ιστορία της Τέχνης 1750-1950*, τ. Γ', Αθήνα: Ατλαντίς-Μ. Πεχλιβανίδης.
- Προκοπίου, Ά. Γ. (1964), «Η Ελληνική Παρουσία στην Έκθεση Ντοκουμέντα III», *Η Καθημερινή*, 15 Οκτωβρίου.
- Προκοπίου, Ά. (1958), «Ο ζωγράφος Σπυρόπουλος: ένας Έλληνας κλασικός της μοντέρνας τέχνης», *Εικόνες*, αρ. 153, Σεπτέμβριος.
- Σαμαράκης, Α. (1973), «Αισθήσεις και διαισθήσεις από το έργο του Γιάννη Σπυρόπουλου», *Ζυγός*, τχ. 3, Ιούλιος-Αύγουστος.
- Spencer, C. (1963), «The Growth of Modern Art», *Apollo*, Σεπτέμβριος, Λονδίνο, 224.
- Spencer, C. (1962), «J. Spyropoulos», *The Studio*, τχ. 832, Αύγουστος, Λονδίνο, 58-61.
- Spencer, C. (1961), «Spyropoulos: Molton Gallery», *The Arts Review*, 20 Μαΐου, Λονδίνο.
- Σπητέρης, Τ. (1979), *3 αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1970*, τ. Β' -τ. Γ', Αθήνα: Πάπυρος.
- Σπητέρης, Τ. (1960), «Τα μεγάλα Βραβεία στην XXXή Biennale της Βενετίας», *Αρχιτεκτονική*, τχ. 22-23, Ιούλιος-Οκτώβριος.
- Spiteris, T. (1960), «Le “geste” dans la peinture de Spyropoulos», *Art Actuel International*, αρ. 17.

- Spiteris, T. (1958), «Peintres de Grèce: Jean Spyropoulos», *La Revue d'Athènes*, τχ. 2, Φεβρουάριος.
- Συλλογικό (1995), *Γιάννης Σπυρόπουλος 1912-1990. Ο κλασικός της αφάιρεσης*, κατάλογος αναδρομικής έκθεσης στην Εθνική Πινακοθήκη (ΕΠΜΑΣ), κείμενα: Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. Στεφανίδης, Ό. Δανιηλοπούλου, Ν. Κεσσανλής, Ι. Χ. Παπαϊωάννου, Λ. Τσίκουτα, Αθήνα: Εκδοτική Πέργαμος.
- Συλλογικό (1994), *Γιάννης Σπυρόπουλος (1912-1990): Αναδρομική έκθεση*, κατάλογος αναδρομικής έκθεσης στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, κείμενα: Ε. Βακαλό, Δ. Φατούρος, Μ. Σκαλτσά, Ι. Χ. Παπαϊωάννου, Ό. Δανιηλοπούλου, Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.
- Συλλογικό (1992), *Κατάλογος Ιδρύματος Γιάννη και Ζωής Σπυροπούλου* (κείμενα: Γιάννης Σπυρόπουλος, Ν. Δήμου, Ι. Χ. Παπαϊωάννου), Αθήνα: Ίδρυμα Γιάννη & Ζωής Σπυροπούλου.
- Συλλογικό (1968), *Γιάννης Σπυρόπουλος, Ημερολόγιο*, Αθήνα: ΑΓΕΤ Ηρακλής-Όλυμπος.
- Στρούζα, Ε. (1989), *Γιάννης Σπυρόπουλος*, Αθήνα: Οργανισμός Εργατικής Εστίας, Αθήνα (2η έκδοση: Εθνική Πινακοθήκη – Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1990).
- Φερεντίνου, Ε. (1958), «Γιάννης Σπυρόπουλος», *Ζυγός*, τχ. 32, Ιούλιος.
- Χρήστου, Χ. (1989), *Νεοελληνική χαρακτηριστική*, Αθήνα: Ιονική Τράπεζα.
- Χρήστου, Χ. (1975), «Γιάννης Σπυρόπουλος», στο Συλλογικό (1975), *Οι Έλληνες ζωγράφοι. 20ός αιώνας*, τ. 2, Αθήνα: Μέλισσα.
- Χρήστου, Χ. (1962), *Γιάννης Σπυρόπουλος*, Αθήνα: χ.ε.
- Vrachopoulos, T. (1989), *Jannis Spyropoulos: From surface to infinity*, MA thesis, Hunter College, The City University of New York.
- Weller, A. S. (1963), «Jannis Spyropoulos», *Art International*, αρ. VII-8, Lugano, Οκτώβριος, 42-43.



ΑΛΕΚΟΣ ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ

Αλέκος Κοντόπουλος: Εισηγητής της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα

Η τέχνη είναι γέννημα του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου, στα βάθη του οποίου ο ποιητής και ο καλλιτέχνης μπορούν ν' ανεύρουν τις μορφές της ανθρώπινης ελευθερίας, δηλαδή της μόνης ελευθερίας που μπορούμε ν' αποκτήσουμε.

Αλέκος Κοντόπουλος, *Ενθύμιον ποιούμαι την τέχνην*, 1971¹

Αφετηρία της παρουσίας του Αλέκου Κοντόπουλου στην έκθεση «Πρωτόλεια» αποτελεί το έργο *Η μητέρα του καλλιτέχνη* του 1923 (εικ. 1) και καταληκτικό σημείο ο πίνακας *Αυτοπροσωπογραφία* του 1975 (εικ. 2). Υποδηλώνεται έτσι με ένα παιχνίδισμα η συστηματική θεματική ενασχόληση του ζωγράφου με τη μάνα και το παιδί, ενώ ταυτόχρονα καλύπτεται ένα ευρύτατο χρονικό φάσμα: από την ηλικία των 19 ετών, όταν εγκατέλειψε τη γενέτειρά του Λαμία για να έρθει στην Αθήνα και να εισαχθεί απευθείας στο τρίτο έτος της Σχολής Καλών Τεχνών, μέχρι τον θάνατό του. Παράλληλα, ο θεατής διεισδύει στον ιδιωτικό του κόσμο με δύο κορυφαία έργα που παρουσιάστηκαν στην αναδρομική του έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη το 1976. Το πρώτο, *Η μητέρα του καλλιτέχνη*,

¹ Όπως αναφέρει ο ίδιος, η πεποίθηση αυτή αποτελεί τον συνδετικό κρίκο μεταξύ των παλαιότερων και των μεταγενέστερων κειμένων του. Βλ. Κοντόπουλος (1971), 13.

εκκινούσε και την εν λόγω έκθεση ενώ η *Αυτοπροσωπογραφία* κοσμούσε το εξώφυλλο του καταλόγου της.²

Το έργο *Η μητέρα του καλλιτέχνη* αποκαλύπτει ότι ο Κοντόπουλος υπήρξε έμφυτο ταλέντο και, εξ αρχής, εξαιρετος ρεαλιστής. Παράλληλα, επιδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο δομούσε την παραστατική φόρμα με φαρδιές πινελιές γήινων χρωμάτων οι οποίες, απομονωμένες από το εικονογραφικό σύνολο, συνθέτουν μικρογραφικούς αφηρημένους πίνακες μέσα στον ίδιο τον πίνακα, απηχώντας την ανεικονική ζωγραφική του της δεκαετίας του 1960.

Ανήσυχος και πρωτοπόρος καλλιτέχνης, ο Κοντόπουλος δεν επαναπαύεται στη σχεδιαστική του ευχέρεια· αντίθετα, αναζητεί σε όλη του την πορεία νέους δρόμους, εκπλήσσοντας με τις αναπάντεχες μορφολογικές αλλαγές και την πολυμορφία του έργου του.³ Το 1949, λίγο μετά τη λήξη του εμφύλιου πολέμου, ιδρύει με τους Γιάννη Γαίτη, Λάζαρο Λαμέρα, Γιάννη Μαλτέζο και Δημήτρη Χυτήρη την καλλιτεχνική ομάδα «Οι Ακράιοι». Συντάσσει και υπογράφει ο ίδιος το θεωρητικό σκεπτικό της ομάδας, που δημοσιεύεται τον Νοέμβριο του 1949 στο μηνιαίο λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό περιοδικό *Ο Αιώνας μας*· θεωρείται η πρώτη προβολή της αφηρημένης ζωγραφικής στο ελληνικό

² Η Δημοτική Πινακοθήκη Λαμίας «Αλέκος Κοντόπουλος» αρνήθηκε να παραχωρήσει για την έκθεση «Πρωτόλεια» τον πίνακα *Η μητέρα του καλλιτέχνη*, καθώς και τρία ακόμα έργα της μόνιμης συλλογής της, τα *Νεκρή φύση* (1959), *Δοκιμή* (1949) και *Σύνθεση* (1952), που εικονογραφούνται σε αυτό το κείμενο. Αντικαταστάθηκαν από τους πίνακες *Λιτανεία*, *Ρεσιτάλ* και *18 χρονώ ήτανε δεν ήτανε*. Με βάση αυτές τις αλλαγές, η έκθεση στο Μουσείο Μπενάκη εκκινεί με τη *Λιτανεία* (εικ. 3), ελαιογραφία του 1939 που υπογραμμίζει την ενασχόληση του Κοντόπουλου με τη μάνα και το παιδί. Λειτουργεί εκθεσιακά ως πρωτόλειο έργο για το *18 χρονώ ήτανε δεν ήτανε* του 1974 (εικ. 4)· πίνακας κρυπτογραφημένος, πολιτικοποιημένος, εικόνα πανανθρώπινη και τραγική.

³ Ο Προκοπίου γράφει το 1957 στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*: «Οργανικά και με τη φυσικότητα ενός άνετου ταλέντου πέρασε απ' όλες τις φάσεις της μοντέρνας ευαισθησίας, από το φωβισμό και τον κυβισμό, την δίχως αντικείμενο τέχνη και το σουρεαλισμό ως την καθαρή γεωμετρία». Βλ. Προκοπίου (1999), 114-116. Στη λίστα των μορφολογικών αναζητήσεων να προσθέσουμε και τον ρεαλισμό.



Η μητέρα του καλλιτέχνη, 1923
Δημοτική Πινακοθήκη Λαμίας
«Αλέκος Κοντόπουλος»

Εικ. 1



Αυτοπροσωπογραφία, 1975
Δήμος Αγίας Παρασκευής –
Μουσείο Αλέκου Κοντόπουλου

Εικ. 2



Εικ. 3 | *Λιτανεία*, 1939
Δήμος Αγίας Παρασκευής – Μουσείο Αλέκου Κοντόπουλου



18 χρονώ ήτανε δεν ήτανε, 1974
Ιδιωτική συλλογή | Εικ. 4

περιβάλλον.⁴ Εν είδει ριζοσπαστικού μανιφέστου, πρεσβεύει την αντικατάσταση των αξιών της Αναγέννησης με την αυθεντική σύγχρονη τέχνη του φανταστικού, της πνευματικότητας, του ονείρου και της ποίησης, επισημαίνοντας ότι ο καλλιτέχνης κατέκτησε την ελευθερία να μην πρέπει «να εκφράση μονάχα το περιβάλλο[ν] και την εποχή του».⁵

Το κείμενο εικονογραφείται με τη *Νεκρή φύση* του 1949 (εικ. 5), έργο που φλερτάρει με την αφαίρεση αλλά παραμένει παραστατικό.⁶ Απεικονίζει ένα επιτραπέζιο ρολόι σε απροσδιόριστο επίπεδο χώρο και προαναγγέλλει τη θραυσματική ενσωμάτωση παραστατικών στοιχείων σε αφηρημένες συνθέσεις έντονων χρωμάτων, χαρακτηριστικό πολλών έργων της δεκαετίας του 1970, όπως το *Μπαλκόνι με λουλούδια* του 1973 (εικ. 6).

Αρχικά, ξαφνιάζει η επιλογή του συγκεκριμένου πίνακα, καθώς γνωρίζουμε ότι ο Κοντόπουλος έκανε την ίδια χρονιά καθαρά ανεικονικά έργα, όπως για παράδειγμα τη *Δοκιμή*, του 1949 (εικ. 7), τα οποία, αν συνόδευαν το μανιφέστο, θα προωθούσαν καλύτερα τις απόψεις του για τη σύγχρονη τέχνη.⁷ Σε δεύτερη όμως σκέψη, κατανοούμε ότι ο καλλιτέχνης επεδίωκε τη σταδιακή, μεθοδευμένη μύηση του ελληνικού κοινού στα άγνωστα τότε «πνευματικά» μονοπάτια της αφαίρεσης, όπως στη *Σύνθεση* του 1952 (εικ. 8). Η καχυποψία απέναντι στην αφηρημένη τέχνη ήταν ευρύτερο φαινόμενο. Ο θεωρητικός των Αμερικανών αφηρημένων εξπρεσιονιστών και κορυφαίος φορμαλιστής τεχνοκριτικός Clement Greenberg έγραφε το 1954: «Κυριαρχεί η τάση, το καθαυτό παραστατικό να θεωρείται ανώτερο του καθαυτό



Νεκρή φύση, 1949
Δημοτική Πινακοθήκη Λαμίας «Αλέκος Κοντόπουλος»

Εικ. 5

⁴ «Για πρώτη φορά (1949) αποτολμά την προβολή της αφηρημένης ζωγραφικής στο ελληνικό περιβάλλον με απόλυτη συναίσθηση της τόλμης του», γράφει ο Λυδάκης (1964). Κατά τον Σπητέρη, η ομάδα περιορίστηκε στη διακήρυξη των θεωρητικών αρχών διά στόματος Κοντόπουλου. Βλ. Σπητέρης & Κοντόπουλος (2006), 35. Και για την ανατύπωση των κειμένων, βλ. Σπητέρης & Κοντόπουλος (1976), 450-491.

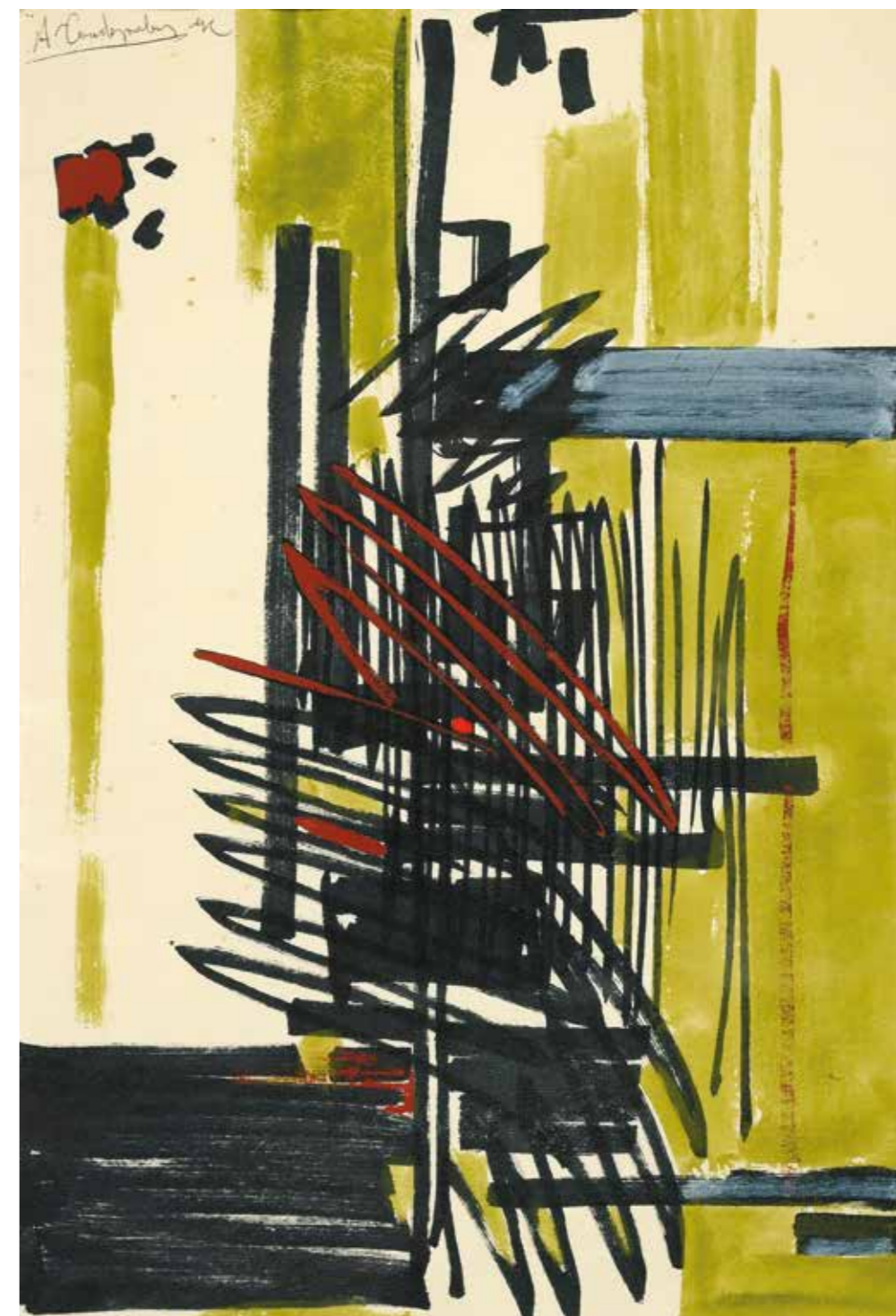
⁵ Κοντόπουλος (1949), 349.

⁶ Το έντονο κόκκινο και πράσινο αυτού του έργου απηχούν τα χρώματα που θαύμαζε μικρός στις εικόνες του Αϊ-Δημήτρη. Βλ. Σπητέρης & Κοντόπουλος (2006), 9.

⁷ Το άρθρο εικονογραφούσαν έργα όλων των μελών της ομάδας. Το πιο αφηρημένο είναι μάλλον του Γιάννη Γαϊτή.



Εικ. 6 | *Μπαλκόνι με λουλούδια*, 1973
Μουσείο Βορρέ



Δοκμή, 1949
Δημοτική Πινακοθήκη Λαμίας «Αλέκος Κοντόπουλος»

Εικ. 7



Εικ. 8 | *Σύνθεση*, 1952
Δημοτική Πινακοθήκη Λαμίας «Αλέκος Κοντόπουλος»

μη παραστατικού [...]. Η αφηρημένη τέχνη γίνεται αντιληπτή ως σύμπτωμα πολιτιστικής, ακόμα και ηθικής παρακμής».⁸

Το 1951, στην ατομική του έκθεση στην έπαυλη του καθηγητή Κωνσταντίνου Γεωργικόπουλου στο Ψυχικό, ο Κοντόπουλος παρουσιάζει πίνακες με παραστατικά στοιχεία – όπως το *Ρεσιτάλ* (εικ. 9) της Εθνικής Πινακοθήκης, που περιλαμβάνεται στην παρούσα έκθεση – αλλά και τα «πρώτα έργα αφηρημένης τεχνοτροπίας» που εκτέθηκαν στην Ελλάδα.⁹ Για να υποστηρίξει τη μεταβολή της εργασίας του εκδίδει μάλιστα το βιβλίο *Η σημερινή ζωγραφική* γράφτηκε το 1950 και κυκλοφόρησε το 1952. Κατά τον Τώνη Σπητέρη, «είναι ο πρώτος Έλληνας ζωγράφος, που έγραψε βιβλίο γύρω από τη σύγχρονη ζωγραφική».¹⁰

Όπως αφηγείται ο Κοντόπουλος στο κείμενο «Εκμυστήρευση», δέχθηκε πυρά για την έκθεση του Ψυχικού τόσο από οπαδούς της ελληνικότητας που θεώρησαν τη ζωγραφική του ανθελληνική – επειδή δεν σχετιζόταν με την εγχώρια παράδοση – όσο και από ορισμένους μαρξιστές διανοούμενους – επειδή τα έργα του παρέκκλιναν από τη στρατευμένη λειτουργία

⁸ Greenberg (2007), 225-232.

⁹ Από κριτική του Γιάννη Μηλιάδη στην εφημερίδα *Ελευθερία*, 18 Ιουνίου 1951, γνωρίζουμε ότι, ανάμεσα στα παραστατικά έργα που εκτέθηκαν, ήταν ο κυβιστικός πίνακας *Ρεσιτάλ* καθώς και άλλα εσωτερικά, νεκρές φύσεις και τοπία. Βλ. Μηλιάδης (1999), 112-114. Την πληροφορία ότι παρουσίασε πρώτος αφηρημένα έργα μάς δίνει ο ίδιος στο κείμενό του «Εκμυστήρευση», παραπέμποντας σε άρθρο του Αλέξανδρου Ξύδη στο περιοδικό *Ζυγός* τον Ιούλιο του 1965. Εκ παραδρομής, αναφέρεται το έτος 1950. Βλ. Σπητέρης & Κοντόπουλος (2006), 109. Νωρίτερα, ο Σπητέρης ξεκινούσε το κείμενό του στον κατάλογο της Μπιενάλε Βενετίας το 1960 γράφοντας ότι πρώτος ο Κοντόπουλος εισήγαγε την αφηρημένη ζωγραφική στην Ελλάδα· αναφέρει μάλιστα ότι έδειξε αφηρημένα έργα το 1949, τη χρονιά που ιδρύθηκε η ομάδα «Οι Ακραιοί». Βλ. Spiteris (1960), χωρίς αριθμηση, μετρημένη στο χέρι, 3. Η τελευταία αυτή πληροφορία είναι μάλλον λανθασμένη. Τον αποδέχονται επίσης ως εισηγητή της αφαιρεσης στη χώρα οι τεχνοκριτικοί της εποχής Άγγελος Προκοπίου, Ελένη Βακαλό, Στέλιος Λυδάκης κ.ά.

¹⁰ Σπητέρης (1985), 21. Το κείμενο «Η σημερινή ζωγραφική» αναδημοσιεύεται στο Κοντόπουλος (1971), 23-60.

της τέχνης.¹¹ Οι πίνακες της έκθεσης «Πρωτόλεια» αναδεικνύουν αντίθετα την αγάπη του καλλιτέχνη για τον τόπο, καθώς και την ευαισθησία του απέναντι στα συλλογικά κοινωνικά και ιστορικά τραύματα.

Ο Κοντόπουλος υπήρξε από τους ελάχιστους καλλιτέχνες της γενιάς του που επέκρινε, αντί να ενστερνίζεται, το αίτημα της «ελληνικότητας». Στην εμμονική αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας στην τέχνη διέκρινε ενοχλητική φιλαυτία, αυταρέσκεια και προγονοπληξία. «Εάν θέλομε να ελπίζομε σήμερα σε μια τέχνη εδραιωμένη επί νέου ουμανισμού, δίχως άλλο δεν θα το επιτύχομε με τη μάταιη νοσταλγία και τον άκαρπο γυρισμό σε παλαιούς τύπους αλλά με τη συγκεκριμένη προσπάθεια του καλλιτέχνη να συλλάβει με τον καλύτερο τρόπο τις μόνιμες καταστάσεις της μοίρας του ανθρώπου», έγραφε σε δοκίμιό του το 1956.¹² Παρά τις δηλώσεις του όμως δεν δίσταζε να στραφεί σε «παλαιούς τύπους» όταν το απαιτούσε η περίπτωση και μάλιστα δίχως να παρεκκλίνει από τους φιλοσοφικούς του στόχους.

Ο Κοντόπουλος ήταν βαθύς γνώστης και λάτρης της ελληνικής αρχαιότητας. Προσωπικός φίλος και συνεργάτης κορυφαίων αρχαιολόγων καθώς και μουσειακός ζωγράφος στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας (ΕΑΜ) από την Κατοχή, το 1941, έως το 1969. Το 1957, έναν χρόνο μετά το παραπάνω δημοσίευμα, αναλαμβάνει έπειτα από δική του πρόταση να ζωγραφίσει «χωρίς καμμιάν αμοιβή» έναν πίνακα με τη μορφή μόνιμης ζωγραφικής εγκατάστασης για το κλιμακοστάσιο του μουσείου που οδηγεί στις αίθουσες των αγγείων του πρώτου ορόφου. Η αείμνηστη αρχαιολόγος Σέμνη Καρούζου

¹¹ Από τις κριτικές της εποχής δεν έχουν υποπέσει στην αντίληψή μου αιχμές για «ανθελληνικότητα» του Κοντόπουλου· άρα οι κατηγορίες ήταν μάλλον προφορικές. Από την άλλη, ήταν γνωστή η θέση του Γιώργου Πετρή για την αφηρημένη τέχνη. Αποκορύφωμα το άρθρο του στο αριστερό περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* τον Ιούλιο του 1958 για την «Έκθεση αφηρημένης ζωγραφικής» στην αθηναϊκή γκαλερί Κούρος όπου συμμετείχε και ο Κοντόπουλος. Εδώ, μεταξύ άλλων, αποκαλεί την αφηρημένη ζωγραφική προϊόν πολιτιστικού ιμπεριαλισμού, ευκολίας και παρακμής. Βλ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 43, 77-79. Αναδημοσιεύεται στο Ματθιόπουλος (επιμ.) (2008), 117-120.

¹² Στο δοκίμιό του με τίτλο: «Η σύγχρονη τέχνη και το αίτημα της ελληνικότητας». Βλ. Κοντόπουλος (1971), 99-110.



Ρεσιτάλ, 1951
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου

Εικ. 9

συγκεντρώνει αυτοπροσώπως το ερευνητικό υλικό με θέμα την αγγειοπλαστική. Από αυτό θα αντλήσει ο καλλιτέχνης την έμπνευσή του.¹³

Ο Κοντόπουλος δημιουργεί ένα ευφάνταστο έργο μνημειακών διαστάσεων που κοσμεί από το 1959 το ΕΑΜ (εικ. 10). Σμίγει ονειρικά θραυσματικές παραστάσεις από διαφορετικά αρχαία αγγεία και τις εμπλουτίζει με νέα στοιχεία για να συνθέσει το δικό του αφηγηματικό νήμα. Απεικονίζει τα διαδοχικά στάδια στη διαδικασία παραγωγής των αγγείων και αναδεικνύει τις ποικίλες χρήσεις και ιδιότητές τους στην καθημερινή ζωή, οικιακές και τελετουργικές. Η εικόνα συνυφαίνει καθημερινότητα και μυθολογία, ανθρώπους και θεές. Ο ζωγραφικός χώρος είναι απροσδιόριστος, στερείται προοπτικής και λογικής ροής, το μέσα με το έξω συνυπάρχουν μαγικά. Αλλά ο τόπος είναι αναγνωρίσιμος. Είναι η γειτονιά του Κεραμεικού με τους πολυάσχολους κεραμείς και τα ταφικά μνημεία.

Οι διάφορες προμελέτες – συμπεριλαμβανομένου του πίνακα της Εθνικής Πινακοθήκης που παρουσιάζεται εδώ (εικ. 11) – αποδεικνύουν ότι αρχικά ο ζωγράφος επεξεργάζεται το θέμα του με αφηρημένο, εξπρεσιονιστικό τρόπο, οικονομία μέσων και αφηγηματική λιτότητα. Στην τελική όμως εκδοχή του έργου προσθέτει δράσεις, μορφές και αντικείμενα· δίνει έμφαση στη λεπτομέρεια και πληθαίνει τη χρωματική του γκάμα. Συγκεκριμενοποιεί τη ζωγραφική αφήγηση. Διευκολύνει την οπτική ανάγνωση αλλά και τη νοηματική πρόσληψη του έργου. Οικειοποιείται μια γραμμική προσέγγιση η οποία παραπέμπει εσκεμμένα στην τεχνοτροπία των αρχαίων αγγείων, εγείρει συνειρμούς και ενισχύει την εννοιολογία. Εισάγει επιπρόσθετα τη γραφή στη σύνθεση για να ενεργοποιήσει περαιτέρω, ποικιλότροπα, τη σκέψη των θεατών.

¹³ Πετράκος (2008), 11-36. Λανθασμένα έχει επικρατήσει η άποψη ότι το έργο του Κοντόπουλου είναι τοιχογραφία. Παρενθετικά, ευχαριστώ τον αρχαιολόγο Ευάγγελο Βιβλιοδέτη για την επίσημανση του άρθρου. Η Καρούζου, πρώτη γυναίκα έφορος αγγείων του ΕΑΜ, είχε στενή συνεργασία με τον ζωγράφο. Είχε δημοσιεύσει αντίγραφα, σχέδια και αναπαραστάσεις αρχαιοτήτων του Κοντόπουλου. Βλ. Καρουζου (1955), και τη μελέτη της *Αγγεία του Αναγυρούντος*, στο Παπασπυρίδη-Καρούζου (1963). Ορισμένα αντίγραφα αγγείων του Κοντόπουλου εκτίθενται μόνιμα σε προθήκες στο ΕΑΜ.



Η αγγειοπλαστική, 1959
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών | Εικ. 10



Τελική μελέτη για το έργο *Η αγγειοπλαστική*, 1959
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου | Εικ. 11

Χρησιμοποιεί δύο αποσπάσματα: ένα του Κριτία – που διασώζει ο Αθήναιος στους *Δειπνοσοφιστές* – και ένα του Κωστή Παλαμά από το ποίημα «Πατρίδες» του 1895. Αμφότερα λειτουργούν ως διεισδυτικά ερμηνευτικά εργαλεία, στοιχειοθετώντας ιδιότυπα *memento mori*, καθώς υπενθυμίζουν το εφήμερο ταξίδι μας στη γη και το πεπερασμένο της ανθρώπινης ύπαρξης.

Στη ζωγραφική εγκατάσταση του ΕΑΜ, η ζωντανή, πολύβουη, παραγωγική καθημερινότητα της αρχαιότητας γίνεται επομένως αφορμή για να αναπτύξει ο καλλιτέχνης υπογειώς το διαχρονικό και οικουμενικό ζήτημα που τον απασχολεί εκ παραλλήλου, συστηματικά, σε πίνακες και γραπτά: την κοινή ανθρώπινη μοίρα, τον αέναο κύκλο της ζωής και του θανάτου.

Ο Παλαμάς υπήρξε από πολύ νωρίς αγαπημένος ποιητής του Κοντόπουλου, όπως αποκαλύπτει ένα σχέδιο του 1928 (εικ. 12) που τον απαθανατίζει με πρόσωπο κατά το ήμισυ ρεαλιστικό και κατά το άλλο ήμισυ αφηρημένο. Η προφητική αυτή προσωπογραφία συγχωνεύει σε μία εικόνα δύο εκ διαμέτρου αντίθετες τεχνοτροπίες, προαναγγέλλοντας τη μετέπειτα τακτική του Κοντόπουλου να πειραματίζεται την ίδια χρονική περίοδο με διαφορετικά ύφη γραφής.

Μια ανάλογη συνθήκη διαδραματίζεται την εποχή που εκτελεί τον πίνακα του ΕΑΜ, ενώ προετοιμάζεται ταυτόχρονα για τη συμμετοχή του στην 30ή Μπιενάλε Βενετίας το 1960 – όπου εκπροσωπεί την Ελλάδα με τον ζωγράφο Γιάννη Σπυρόπουλο, τους γλύπτες Λάζαρο Λαμέρα και Άλεξ Μυλωνά, και τον χαράκτη Ευθύμιο Παπαδημητρίου. Δημιουργεί για το ελληνικό περίπτερο αμιγώς αφηρημένα έργα τα οποία παραπέμπουν στην άμορφη ζωγραφική και τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό¹⁴ τάσεις που κυριαρχούν τότε στην πρωτοποριακή καλλιτεχνική σκηνή Ευρώπης και Αμερικής.¹⁴ Η Μπιενάλε εγκαινιάζει τη δεκαετία που ο καλλιτέχνης θα αφοσιωθεί σχεδόν αποκλειστικά στην αφηρημένη τέχνη, εξαλείφοντας από τους πίνακές του τα παραστατικά ίχνη.

¹⁴ Βραβεύονται τότε στη Βενετία οι ζωγράφοι Jean Fautrier, Hans Hartung, Emilio Vedova και ο γλύπτης Pietro Consagra, αποκαλύπτοντας ότι ο Κοντόπουλος ήταν απόλυτα εναρμονισμένος με το διεθνές εικαστικό γίγνεσθαι, όπως και οι λοιποί Έλληνες που συμμετείχαν. Βλ. La Biennale di Venezia (χ.χ.).



Κωστής Παλαμάς, 1928
Δήμος Αγίας Παρασκευής –
Μουσείο Αθέκου Κοντόπουλου

Εικ. 12



Απόγνωση, 1945
Ιδιωτική συλλογή

Εικ. 13

Σύνθεση – Image, 1962
Εθνική Πινακοθήκη –
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου | Εικ. 14



Όμως, τουλάχιστον στην αρχή, ο αντικειμενικός κόσμος παραμένει για τη μη αντικειμενική ζωγραφική του πρωτογενής πηγή έμπνευσης. Δέκα από τους έντεκα πίνακες που εκθέτει στη Βενετία φέρουν για παράδειγμα ονομασίες που εγείρουν νοητικές εικόνες: *Μια χώρα* (1958, 1959), *Τοπίο* (1959), *Η δική μου χώρα* (1960), *Αθήνα* (1960) και μόνο ένας αποκαλείται με τον αφηρημένο όρο *Σύνθεση* (1959). Αργότερα ο Κοντόπουλος αποδεσμεύεται πλήρως από τη σφαίρα της πραγματικότητας, όπως πάλι αποκαλύπτουν οι τίτλοι των έργων, αν και – όπως είπαμε – για σύντομο σχετικά διάστημα (*Σύνθεση – Image*, 1962) (εικ. 14).

Η σημασία και η ιδιαιτερότητα των τίτλων στην εργασία του Κοντόπουλου έχουν επισημανθεί στο παρελθόν από τον Μαρίνο Καλλιγά και τον Αλέξανδρο Ξύδη.¹⁵ Αυτό που δεν έχει επισημανθεί έως τώρα είναι η σχετικά συχνή συμπερίληψή τους στις εικαστικές συνθέσεις του και ο ρόλος τους σε συνάφεια με την εικόνα. Αρχικά οι τίτλοι εμφανίζονται στα σχέδια του Κοντόπουλου ως χειρόγραφες σημειώσεις που εξηγούν αναλυτικά το θέμα.¹⁶

Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι το εξαιρετο σχέδιο σινικής μελάνης *Απόγνωση* του 1945 (εικ. 13) που ιχνογράφησε το 1945 εν μέσω του εμφύλιου πολέμου. Απεικονίζει το πρόσωπο ενός άνδρα που κυριολεκτικά στοιχειώνει με το διαπεραστικό βλέμμα του τον θεατή. Η πρωτότυπη αυτή προσωποποίηση του συναισθήματος της βαθιάς απελπισίας ταραίζει με τη σχεδιαστική εκφραστικότητα της και τη φορτισμένη σχέση λόγου και μορφής, μεταφέροντας με ζωντάνια το τραγικό κλίμα του αλληλοσπαραγμού της εποχής.

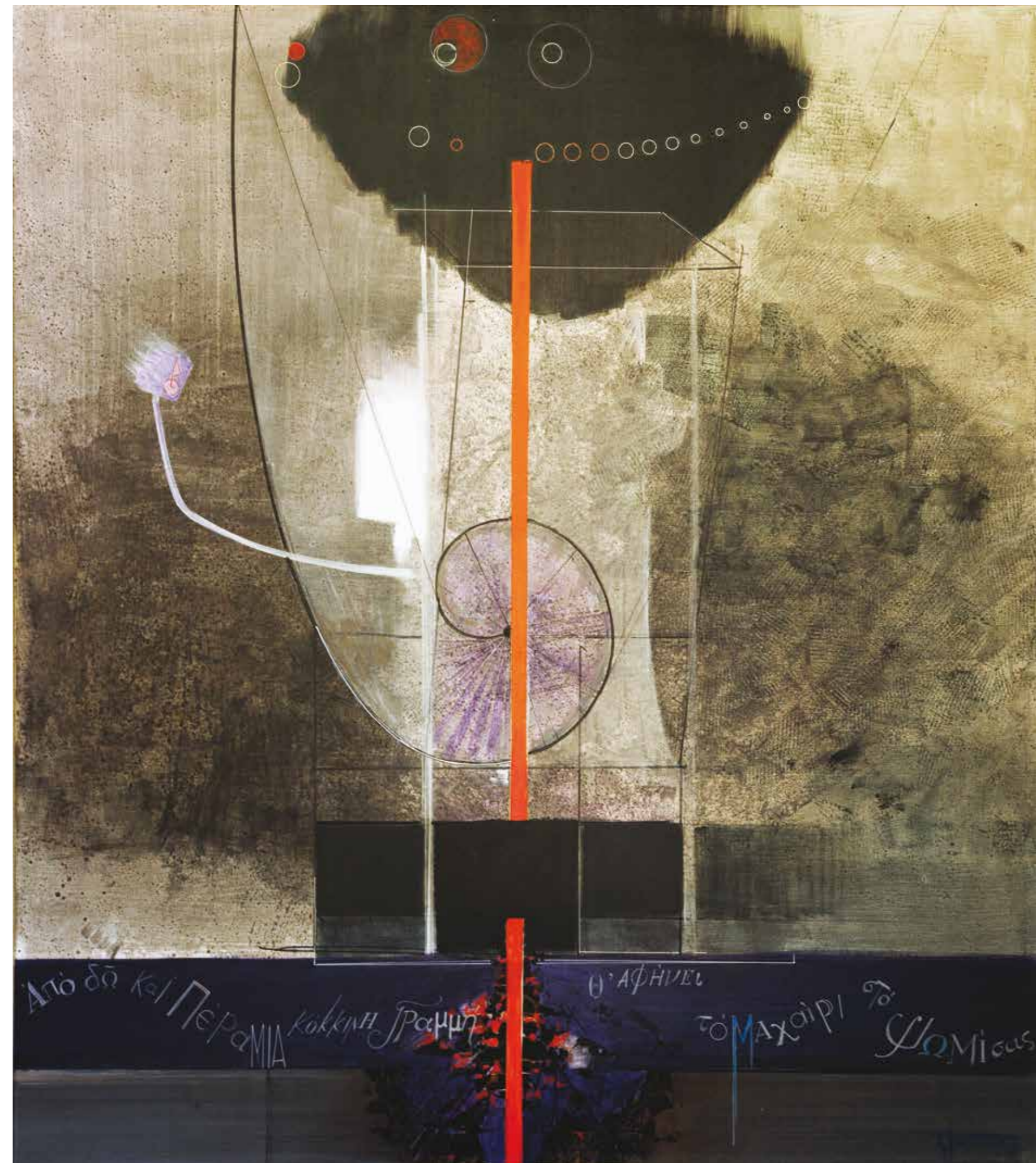
Αργότερα – από το 1955, αν όχι νωρίτερα – οι τίτλοι διεισδύουν και στους πίνακες με τρόπο που απηχεί τα γραπτά αποσπάσματα στην εγκατάσταση

¹⁵ Ο Μαρίνος Καλλιγάς επισημαίνει ότι οι τίτλοι του Κοντόπουλου αντικατοπτρίζουν «τις καλλιτεχνικές και τις πνευματικές ανησυχίες του αλλά και τον ευρύτερο πολιτικό προβληματισμό του». Βλ. Καλλιγάς (1979), 33-34. Αντίθετα, ο Αλέξανδρος Ξύδης θεωρεί τους τίτλους του συχνά εξεζητημένους, ότι προσδίδουν στους πίνακες μια φιλολογικότητα που τους βαραίνει. Βλ. Ξύδης (1979), 39-41.

¹⁶ Αρχής γενομένης με το σχέδιο *Λεμβοδρομία*, που ζωγράφησε το 1922 στη Λαμία προτού ακόμα εισαχθεί στη Σχολή Καλών Τεχνών. Εικονογραφείται στο Κοντόπουλος (1985), εικ. 6.

*Από δω και πέρα
μια κόκκινη γραμμή
θ' αφήνει το μαχαίρι
στο ψωμί σας*, 1970
Δήμος Αγίας
Παρασκευής – Μουσείο
Αϊέκου Κοντόπουλου

Εικ. 15



του ΕΑΜ. Με άλλα λόγια, αντί να διευκρινίζουν την εννοιολογία της σύνθεσης, όπως στα σχέδια, κινητοποιούν τον νου. Λειτουργούν ως αρωγοί στην πρόσληψη των πολυεπίπεδων νοηματικών αναφορών των έργων, απελευθερώνοντας τη φαντασία.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο ενσωματωμένος τίτλος σε έναν από τους πιο γνωστούς πίνακες γεωμετρικής αφαίρεσης του Κοντόπουλου του 1970 (εικ. 15): εκτέθηκε το 1971, εν μέσω δικτατορίας, στην ατομική του έκθεση στην Hilton Gallery στην Αθήνα και κοσμεί το εξώφυλλο του βιβλίου του Στέλιου Λυδάκη *Έργα, Αλέκος Κοντόπουλος: Ο άνθρωπος και το έργο του* που κυκλοφόρησε το 1975.

Ο πίνακας αντικαθιστά την παραστατική εικόνα και την παραδοσιακή πολιτική εικονογραφία με τη γεωμετρική αισθητική της αρμονίας και της ισορροπίας. Από τα αναγραφόμενα όμως αντιλαμβανόμαστε ότι είναι σαφώς πολιτικοποιημένος. Μια αιχμή προς το καθεστώς της λογοκρισίας διατυπωμένη με μια νέα κωδικοποιημένη πολιτική γλώσσα κρυφών μηνυμάτων.

Εδώ διαβάζουμε: *Από δω και πέρα μια κόκκινη γραμμή θ' αφήνει το μαχαίρι στο ψωμί σας*. Ο μακροσκελής τίτλος είναι γραμμένος σε κυματιστή διάταξη, στο κάτω μέρος της σύνθεσης, με ανάκατα πεζά και κεφαλαία γράμματα, ευανάγνωστα, και με όμορφη γραφιστική αισθητική. Συνδιαλέγεται με μια γραμμή στο χρώμα του αίματος που διασχίζει κατακόρυφα το κέντρο του έργου.

Η φράση στερείται υποκειμένου δράσης και είναι εσκεμμένα απροσδιόριστη και ασαφής. Ο Κοντόπουλος μεταφέρει συνωμοτικά στο κοινό την πολιτική κριτική του για το καθεστώς και για το δυστοπικό μέλλον του τόπου. Κλείνει το μάτι στους υποψιασμένους θεατές, ενώ ταυτόχρονα παρακάμπτει ευφύως τη συνθήκη της ανελευθερίας λόγου και έκφρασης. Ως εξωκομματικός αριστερός ζωγράφος επινοεί εδώ τον δικό του έμμεσο τρόπο σημειολογικής επικοινωνίας.

Η άμεση αντίδραση προς το καθεστώς θα ακολουθήσει λίγο αργότερα, όταν το 1973 θα αρνηθεί την απονομή του εθνικού χρηματικού βραβείου ζωγραφικής από το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών με δήλωσή του προς τις εφημερίδες *Το Βήμα* και *Τα Νέα* όπου μιλάει ανοιχτά για επίφαση

δημοκρατικής διαδικασίας. Η δημοσιοποίηση της απόφασής του, αλλά και η ίδια η επιστολή, αποτελούν πράξεις αντίστασης, τόλμης και ήθους.¹⁷

Πολλά από τα έργα του Κοντόπουλου λειτουργούν ευρύτερα ως οπτικά αινίγματα. Σίγουρα δεν είναι τυχαίο ότι τιτλοφόρησε *Αποκρυπτογράφηση* τον τελευταίο πίνακα που ζωγράφισε στη ζωή του, μια καθαρά αφηρημένη σύνθεση του 1975. Σαν να ζητούσε από τους θεατές, ως ύστατη χάρη, να μη σταθούν στην επιφάνεια αλλά να διεισδύσουν στα έγκατα των έργων του για να επικοινωνήσουν με τα μύχια της δικής του ψυχής.

¹⁷ Η επιστολή αναδημοσιεύεται στο Κοντόπουλος (1985), 11.

Βιβλιογραφία

- Greenberg, C. (2007), «Αφηρημένο, παραστατικό και ούτω καθεξής», στο C. Greenberg (2007), *Τέχνη και Πολιτισμός, Δοκίμια κριτικής*, μτφρ.-επιμ. Ν. Δασκαλοθανάσης, Αθήνα: Νεφέλη, 225-232.
- Καλλιγιάς, Μ. (1979), «Αλέκος Κοντόπουλος», στο Α. Κοντόπουλος (1979), *Αλέκος Κοντόπουλος*, καλλιτεχνική επιμέλεια Γ. Βαρλάμος, Αθήνα: Γραφικές Τέχνες Ι. Μακρής, 33-34.
- Karouzou, S. (1955), *Corpus Vasorum Antiquorum*, Union Académique Internationale: Paris, <https://www.cvaonline.org/XDB/ASP/browseCVAtext.asp?displayPages=text&cvaName=ATHENS%2C+MUSEE+NATIONAL+2&new=true&separate=true> (τελευταία πρόσβαση: 22.2.2024)
- Κοντόπουλος Α. (1985), *Αλέκος Κοντόπουλος, Σχέδια*, καλλιτεχνική επιμέλεια Γ. Βαρλάμος, Αθήνα: Κέδρος.
- Κοντόπουλος, Α. (1979), *Αλέκος Κοντόπουλος*, καλλιτεχνική επιμέλεια Γ. Βαρλάμος, Αθήνα: Γραφικές Τέχνες Ι. Μακρής.
- Κοντόπουλος, Α. (1971), *Ενθύμιον ποιούμαι την τέχνην: Αισθητικά δοκίμια*, Αθήνα. Το βιβλίο έχει ψηφιοποιηθεί από τη Δημοτική Βιβλιοθήκη Αγίας Παρασκευής – Μουσείο Αλέκου Κοντόπουλου, <https://www.calameo.com/read/0015167794198982e15be> (τελευταία πρόσβαση: 22.2.2024).
- Κοντόπουλος, Α. (1952), *Η σημερινή ζωγραφική, Ι. Εισαγωγή: Η θέση του καλλιτέχνη στο κοινωνικό σύνολο*, Αθήνα: Εκδόσεις Μαυρίδη.
- Κοντόπουλος, Α. (1949), «Οι Ακράιοι», *Ο Αιώνας μας*, τχ. 11, 349-350.
- Λυδάκης, Σ. (1975), *Έργα, Αλέκος Κοντόπουλος: Ο άνθρωπος και το έργο του*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Λυδάκης, Σ. (1964), *Κοντόπουλος*, κατάλογος ατομικής έκθεσης, Αθήνα: Hilton Gallery. La Biennale di Venezia (χ.χ.), <https://www.labiennale.org/en/history-biennale-arte> (τελευταία πρόσβαση: 22.2.2024).
- Ματθιόπουλος, Ε. (επιμ.) (2008), *Πάργος Πετρήs: Επιθεώρηση Τέχνης. Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*, Αθήνα-Ηράκλειο: ΑΙCΑ Ελλάς – Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Μηλιάδης, Γ. (1999), «Μια αξιολογή έκθεση», στο Α. Τσίκουτα, Σ. Σόρογκας, Κ. Τσόκληs, Μ. Μιχαηλίδου & Α. Δημοκωστούλα-Ανδρονούλου (1999), *Αλέκος Κοντόπουλος*, Δημοτική Βιβλιοθήκη Αγίας Παρασκευής – Μουσείο Αλέκου Κοντόπουλου, 112-114.
- Ξύδης, Α. (1979), [Χωρίς τίτλο], στο Α. Κοντόπουλος (1979), *Αλέκος Κοντόπουλος*, καλλιτεχνική επιμέλεια Γ. Βαρλάμος, Αθήνα: Γραφικές Τέχνες Ι. Μακρής, 39-41.
- Παπασπυρίδη-Καρούζου, Σ. (1963), *Αγγελία του Αναγυρούντος*, σειρά: Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αριθ. 48, Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία Αθηνών.
- Πετράκος, Β. Χ. (2008), «Η τοιχογραφία του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου», *Ο Μέντωρ*, τχ. 87, 11-36.
- Πετρήs, Γ. (1958), «Έκθεση αφηρημένης ζωγραφικής», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 43, 77-79.
- Προκοπίου, Α. (1999), «Κοντόπουλος», στο Α. Τσίκουτα, Σ. Σόρογκας, Κ. Τσόκληs, Μ. Μιχαηλίδου & Α. Δημοκωστούλα-Ανδρονούλου (1999), *Αλέκος Κοντόπουλος*, Δημοτική Βιβλιοθήκη Αγίας Παρασκευής – Μουσείο Αλέκου Κοντόπουλου, 115-116.
- Σπητέρης, Τ. (1985), «Κοντόπουλος: Η έξαρση του ονείρου», στο Α. Κοντόπουλος (1985), *Αλέκος Κοντόπουλος, Σχέδια*, καλλιτεχνική επιμέλεια Γ. Βαρλάμος, Αθήνα: Κέδρος, 21-22.
- Spiteris T. (1960), *Grèce, 30me Biennale de Venise, A. Condopoulos, J. Spyropoulos, L. Lameris, Al. Mylona, E. Papadimitriou*, [Athens].
- Σπητέρης, Τ. & Κοντόπουλος, Α. (2006), *Αλέκος Κοντόπουλος*, Πινακοθήκη του Νέου Ελληνισμού, σειρά: «Οι Μεγάλοι Έλληνες Ζωγράφοι», Αθήνα: Μέλισσα.
- Σπητέρης, Τ. & Κοντόπουλος, Α. (1976), «Αλέκος Κοντόπουλος», στο Συλλογικό (1976), *Οι Έλληνες Ζωγράφοι, 20ός αιώνας*, τ. 2, Αθήνα: Μέλισσα, 450-491.



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΤΑΡΑΣ

Αρετή Λεοπούλου

Δρ Ιστορικός της Τέχνης, Επιμελήτρια MOMus

Η στρωματογραφία της ζωγραφικής του Δημήτρη Μυταρά μέσα από πρώιμα έργα του

Πώς διαμορφώθηκε η καλλιτεχνική ταυτότητα και το ζωγραφικό ιδίωμα ενός από τους πιο αναγνωρισμένους και αναγνωρίσιμους μεταπολεμικούς ζωγράφους; Ποια έργα μάς αποκαλύπτουν την ορμητική εκκίνηση αυτής της καλλιτεχνικής φυσιολογίας, που δεσπόζει στην ιστορία της μεταπολεμικής ζωγραφικής στην Ελλάδα; Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή: Τα «Πρωτόλεια» είναι μια δημιουργική ευκαιρία αναζήτησης και σύνδεσής μας με τις απαρχές του έργου του Δημήτρη Μυταρά (1934-2017), ενός καλλιτέχνη που το ζωγραφικό ύφος και η πορεία του αποτελούν σταθμό στη νεοελληνική ζωγραφική, τόσο λόγω της χαρακτηριστικής αφαιρετικής και ρεαλιστικής του ιδιαιτερότητας, όσο – και κυρίως – λόγω της καλλιτεχνικής, της εκπαιδευτικής και εντέλει και της εμπορικής του πορείας και καταξίωσης.

Αυτό που εύκολα διαπιστώνεται είναι ότι ο Μυταράς δεν έχει ίχνος βραχύβιας ή μονόπλευρης ενασχόλησης με τη ζωγραφική. Αντιθέτως, σε όλο το ζωγραφικό του έργο καταπιάστηκε με συγκεκριμένες θεματικές εκτενώς και επισταμένα, χωρίς να περιοριστεί σε τεχνικές ή οπτικές του κόσμου. Ο ίδιος είχε ομολογήσει στο «Μικρό αυτοβιογραφικό» του ότι ένιωθε «οπισθοδρομικός» σε σχέση με τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του, ωστόσο είναι πλέον φανερό

ότι υπήρξε καίρια ωφελημένος από αυτή του την «οπισθοδρόμηση».¹ Όντας, εκτός από ζωγράφος, παράλληλα και δάσκαλος, και διαθέτοντας πολλαπλά και στρατηγικά διατυπωμένο θεωρητικό λόγο,² περιγράφει το πώς αντίκριζε το έργο του μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της εποχής στην οποία εργαζόταν: «Όταν κυριαρχούσε η αφηρημένη τέχνη μόλις είχα ανακαλύψει τον Ματίς κι έτσι έχασα μια θαυμάσια ευκαιρία να απαλλάξω τη ζωγραφική μου από τις περιγραφές που μας ταλαιπωρούσαν εδώ και αξιοσημείωτα χρόνια [...]. Επίσης ανακάλυψα με αρκετή φρίκη ότι τα σχέδιά μου δεν είχαν εξελιχθεί από τον καιρό που ήμουν μαθητής στη Σχολή. Είχα μείνει τουλάχιστον 15 χρόνια πίσω, ενώ άλλοι της ηλικίας μου είχαν προσπεράσει την εποχή τους και μάλιστα μερικοί πορεύονταν στο μέλλον με μεγάλη επιτυχία [...]. Δούλεψα αρκετά χρόνια με το ρεαλισμό χωρίς ιδιαίτερες φιλοδοξίες. Όλοι οι παλιοί φίλοι μου με είχανε εγκαταλείψει και είχανε γραφτεί στις νέες σχολές – χάπενινγκ, εννοιολογική τέχνη κ.λπ. Για άλλη μια φορά με είχε προσπεράσει η εποχή μου».³ Με αφορμή αυτήν του την οπτική στις εξελίξεις της ζωγραφικής, γίνεται αντιληπτό ότι μια καλλιτεχνική φυσιογνωμία όπως του Δημήτρη Μυταρά και παράλληλα το πολύπλευρο εικαστικό του έργο δεν προσεγγίζονται με έναν απλό, γραμμικά εξελικτικό τρόπο ερμηνείας.

Επιχειρώντας μεταφορικά λοιπόν να «ανασκάψουμε» και να προσεγγίσουμε τα βαθύτερα επίπεδα στη στρωματογραφία της καλλιτεχνικής του πορείας, χωρίς δυσκολία εντοπίζουμε το ακριβές σημείο εκκίνησης της καριέρας του, τα στοιχεία που τη διαμόρφωσαν και αυτά που ακολούθως παρέμειναν ζωντανά διαχρονικά σε όλο το φάσμα του ζωγραφικού του έργου. Ακόμη σημαντικότερη διαπίστωση, αυτή η στρωματογραφία αναδεικνύει όσα ακολούθως παγιώθηκαν στην τέχνη του.

Ο Μυταράς κινήθηκε σαφώς δυναμικά: ξεκινώντας από την πολλαπλώς παρούσα ανθρώπινη φιγούρα, δοκιμάστηκε με τους κυκλικούς καθρέφτες

¹ Μυταράς (1989), 13.

² Διόλου τυχαίο που, ήδη από το 1961, αρθρογραφεί για εκθέσεις και διοργανώσεις, όπως, για παράδειγμα, η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας, βλ. Μυταράς (1961), 16 & 46.

³ Μυταράς (1989), 13.

αποτυπώνοντας πρώτα όψεις εσωτερικών χώρων, οδηγήθηκε γρήγορα στα αστικά τοπία, στην κλασική αρχαιότητα, στον νεοκλασικισμό· από τα λιτά ασπρόμαυρα σχέδια, προχώρησε στα παλλόμενα χρώματα και στις στροβιλιζόμενες μορφές εξπρεσιονιστικών συνθέσεων – και ξανά, πάντα, επέστρεψε στον άνθρωπο. Κάπως έτσι διαμορφώθηκαν, καλύπτοντας το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, η μακρά καλλιτεχνική του πορεία και οι ερευνητικές του παλινδρομήσεις.

Πρώτο στρώμα ευρημάτων: Οι απαρχές μιας διαχρονικά ανθρωποκεντρικής ζωγραφικής και ο ρόλος τους στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής ταυτότητας. Η καταλυτική σημασία του σχεδίου.

Ερευνώντας και αναζητώντας κανείς τα πρώτα έργα ενός ζωγράφου, είναι σχεδόν νομοτελειακό να αναζητήσει πρωτίστως τα σχέδιά του, τα οποία στην περίπτωση του Μυταρά τεκμηριωμένα αποτέλεσαν και τον δομικό σκελετό της ζωγραφικής του εξέλιξης. Η σημασία της σχεδιαστικής του έκφρασης και διαμόρφωσης υπήρξε καθοριστική στη διαχείριση όλου του ζωγραφικού του φάσματος, είτε ρεαλιστικού είτε αφαιρετικού. Τα σχέδια υπήρξαν όχι μόνο το πιο αδιατάρακτο εκφραστικό του μέσο, αλλά και ένα πεδίο τεκμηρίωσης της πορείας του. Καθόλου τυχαίο που το 1994 πραγματοποιήθηκε έκθεση αφιερωμένη αποκλειστικά στα σχέδιά του. Σε αυτό το πλαίσιο, η ιστορικός της τέχνης Μαρία Μαραγκού, αναφερόμενη στα σχέδια του Μυταρά, τα ερμηνεύει ως τη «ρέουσα γραμμή που ακυρώνει το στατικό και μορφοποιεί τη συνεχή αλλαγή ως μόνη σταθερά».⁴ Και, πολύ καίρια, συνεχίζει: «Τα σχέδια, ωστόσο, του Μυταρά, αυτά τα νεανικά, έχουν σώμα και ψυχή. Θα καταλάβουμε αργότερα τη σημασία τους, ως πρώιμα έργα, έχοντας παρακολουθήσει την πορεία ολόκληρης της δουλειάς που, όποια μορφή κι αν παίρνει, διατηρεί το πρωταρχικό συστατικό των αξιών της στο σχέδιο. Αν αναφέρομαι, λοιπόν, στα νεανικά σχέδια του Μυταρά δεν είναι γιατί ορίζουν το ξεκίνημά του, αλλά επειδή προϊδεάζουν τον μελλοντικό

⁴ Μαραγκού (1994), 7.



Εικ. 1 | *Γριά γυναίκα*, 1956
Ιδιωτική συλλογή



Εικ. 2 | *Γυναίκα προφίλ*, 1957
Ιδιωτική συλλογή

ζωγράφου, ο οποίος δεν έχασε ποτέ την αρχική του αρετή. Τις καθαρές σχεδιαστικές του αξίες, οι οποίες και εξελίχθηκαν δυναμικά. Για να αποδώσουν την ποιότητα του εικαστικού λόγου που όλοι γνωρίζουμε».⁵ Μέσα λοιπόν στο σχεδιαστικό αυτό σύμπαν και τη σταθερή επιλογή της ανθρώπινης παρουσίας στα έργα του αρχίζουν να φαίνονται καθαρά οι αξίες που θα τον ακολουθούν – και θα ακολουθεί κι αυτός – για το υπόλοιπο της καριέρας του, με πρώτο στοιχείο τον ανθρωποκεντρισμό της ζωγραφικής του.

Στα σχέδια της δεκαετίας του 1950, αλλά και μετέπειτα, κυριαρχούν οι γυναικείες φιγούρες. Από τα φοιτητικά του χρόνια ακόμη, η γυναικεία μορφή κυριαρχεί, με ιδιαίτερη αγάπη στα ελαφρώς πλαϊνά/προφίλ πορτρέτα σε στάσεις έντονης κίνησης ή ακινησίας – γυναίκες συχνά καθιστές, αλλά ταυτόχρονα και ορμητικές. Γυναικείες μορφές που μοιάζουν να αιωρούνται στους αφηρημένους χώρους του Μυταρά με τρόπους που αφήνουν να υπονοείται τρυφερότητα ή ξεκάθαρα να δηλώνεται μια ψυχαναλυτική εμπάθυνση στις εικονιζόμενες – π.χ. τα σχέδια *Γριά γυναίκα* του 1956 (εικ. 1), *Γυναίκα προφίλ* του 1957 (εικ. 2) και *Χαρίκλεια* του 1960 (εικ. 3). Διόλου τυχαίο που τα έργα αυτά αποτελούν προδρόμους της μετέπειτα διάσημης σειράς των *Επιτύμβιων* (δεκαετία του 1970, πρβλ. και εικ. 8), όπως ο ίδιος είχε ομολογήσει.⁶ Οι συνθέσεις αυτές διαπνέονται από έντονα περιγραφική γραμμικότητα, κίνηση και μια – αναποφάσιστη φαινομενικά, αλλά άνετη ουσιαστικά – αφαιρετικότητα, η οποία στην πορεία δίνει τη θέση της στον φωτογραφικό ρεαλισμό και εκ νέου επανέρχεται με τη χειρονομιακή ορμή του εξπρεσιονισμού.⁷

Η ανθρώπινη μορφή αποτελεί εντέλει μια εύστοχη μεταφορά της μετακίνησης του ζωγράφου από το προσωπικό προς το πολιτικό – θεματικά – και από το ρεαλιστικό προς το αφηρημένο – υφολογικά.

⁵ Ό.π., 8.

⁶ Μυταράς (1989), 35-37.

⁷ Από συνέντευξη στην Άννα Γριμάνη, βλ. Λαμπράκη-Πλάκα & Γριμάνη (1995), 14.



Εικ. 3 | *Χαρίκλεια*, 1960
Ιδιωτική συλλογή

Δεύτερο στρώμα ευρημάτων: στον καθρέφτη – από την αρχή και για πάντα

Ένα θέμα που επίμονα και διεξοδικά απασχόλησε τον Μυταρά ήταν ο καθρέφτης, ήδη στο ξεκίνημα της δεκαετίας του 1960. Κατ' επανάληψη, ως θέμα, ως σχήμα (κυκλικό), με διαφορετικές όψεις και τεχνικές. Με κάθε διαθέσιμο ύφος και μέσο, ο καθρέφτης εκκινεί ένα από τα μείζονα κεφάλαια στο έργο του ζωγράφου, τον ωθεί να καλλιεργήσει εστιασμένα το περιεχόμενο και τα νοήματα της ζωγραφικής του. Είτε αφορά ένα λιτό και άγουρο παραστατικό πορτρέτο με καθρέφτισμα – π.χ. *Καθρέφτης* του 1957 (εικ. 4) – είτε τις μεταγενέστερες αφηρημένες συνθέσεις με έντονα χρώματα και χειρονομιακό δυναμισμό – π.χ. *Καθρέφτης με πράσινο* του 1964 (εικ. 5) –, κάθε καθρέφτης του ενέχει όλες εκείνες τις υφολογικές αξίες που τον απασχολούν.

Μέσα από τη θεματική και μορφολογική αυτή αναζήτηση, ο Μυταράς συγκροτεί ένα ζωγραφικό σύμπαν – όπως συμβαίνει και με τα περισσότερα έργα του – που ερμηνεύεται με πολλούς τρόπους: πολλαπλές όψεις, ψυχαναλυτική οπτική, στροβιλισμός και παλινδρόμηση σε μια παιδικότητα μαγική, χώροι απροσδιόριστοι, πρόσωπα διπλά ή/και τριπλά, χειρονομιακή ελευθερία. Και με κάθε ευκαιρία αρθρώνει τον δικό του καλλιτεχνικό λόγο για τους καθρέφτες, εξηγώντας διεξοδικά τη σημασία τους για το έργο του: «Το κλίμα λοιπόν αυτής της σειράς των έργων, θα μπορούσε να συνδεθεί με τις μεταφυσικές διαθέσεις του Ντε Κίρικο ή το τελευταίο ρεύμα του νεοσουρεαλισμού. Χρειάζεται όμως να σημειωθεί ότι η προέλευση έχει περισσότερο μαγικό χαρακτήρα παρά μεταφυσικό ή σουρεαλιστικό. Ακόμη περισσότερο δε ότι δεν πρόκειται για μια ονειρική ζωγραφική, όπως μπορεί να υποθεθεί εύκολα, ούτε βέβαια για εσωτερικό, όπως μας το παρέδωσε η νεοαττική παράδοση. Η φόρμα είναι επηρεασμένη από το μπαρόκ που επέδρασε τα τελευταία χρόνια στη ζωγραφική μας».⁸ Κάθε καθρέφτης του Μυταρά έχει διττή υπόσταση: αποτελεί την ιδανική ευκαιρία να συναντηθεί η παραστατικότητα της ανθρώπινης φιγούρας

⁸ Μυταράς (1966), 59 & 64.



Εικ. 4 | *Καθρέφτης*, 1957
Ιδιωτική συλλογή



Καθρέφτης με πράσινο, 1964
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου | Εικ. 5



Εικ. 6 | *Τραπεζι*, 1957
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εσωτερικό, 1958
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου | Εικ. 7



Αρχαιότητες Δήλου, 1970 | Εικ. 8
Συλλογή Έργων Τέχνης Alpha Bank

με τον συμβολικό αντικατοπτρισμό και να στραφεί στη γεωμετρική αφαίρεση και τη δυναμική του εξπρεσιονισμού, που κυριαρχούσε στη ζωγραφική διεθνώς την περίοδο εκείνη.⁹

Τρίτο στρώμα ευρημάτων: εσωτερική, αστική, πολιτική τοπιογραφία – και όχι μόνο

Ένα εσωτερικό με *Τραπέζι* του 1957 (εικ. 6) και ένα *Εσωτερικό* με κρεβάτι του 1958 (εικ. 7) διαθέτουν ακριβώς αυτή την άγουρη μεν, αλλά και χαρακτηριστική μετωπική διαχείριση που έντονα αφορμάται από κατακτήσεις του γαλλικού μοντερνισμού και του Matisse, όπως και ο ίδιος συχνά ανέφερε, σχεδόν απολογητικά.¹⁰ Αυτές οι συνθέσεις αποτελούν κυρίως το γόνιμο έδαφος της εξέλιξης αφενός μεν των πορτρέτων του, αφετέρου δε των συνθετικών του δοκιμών στη σκηνογραφία ενός άλλου πεδίου, του θεάτρου.

Με παρόμοιο τρόπο λειτουργεί και στα τοπία του: π.χ. η τοιχογραφία του *Αρχαιότητες Δήλου* του 1970 (εικ. 8) μάς φανερώνει τη συνεπή συνέχιση διαχείρισης του τοπίου: σαφής αφαιρετική διάθεση και συνθετική και χρωματική λιτότητα, έντονη γεωμετρικότητα με οριζόντια διαχείριση της σύνθεσης και κάθετες εναλλαγές αρχιτεκτονικών, ανθρωπόμορφων ή αρχαιολογικών στοιχείων¹¹ και, τέλος, πανταχού παρών ένας πλατύς ουρανός· σε όλα είναι επιπλέον ευδιάκριτη μια διαχείριση έντονα σκηνογραφική, την οποία άλλωστε ο Μυταράς γνώριζε τόσο λόγω της σκηνογραφικής του εμπειρίας στο θέατρο όσο και από τις συχνές παραγγελίες διακόσμησης δημόσιων χώρων.¹²

Όλα τα παραπάνω προστίθενται στην προσέγγιση της νεοελληνικής πραγματικότητας που ο Μυταράς ρεαλιστικότερα περιγράφει και σχολιάζει κατά την περίοδο της Δικτατορίας: αρχιτεκτονική και άνθρωποι μαζί, κατά κύριο

⁹ Συνέντευξή του με τη Λαμπράκη-Πλάκα υπό τον τίτλο «Δημήτρης Μυταράς. Μια προσωπική αρχαιολογία της ζωγραφικής», βλ. Λαμπράκη-Πλάκα & Γριμάνη (1995), 7-10.

¹⁰ Γριμάνη (1989), χ.σ.

¹¹ Βλ. και δικές του περιγραφές τοπίων στο Μυταράς (1974), 36.

¹² Συνέντευξή του με την Άννα Γριμάνη υπό τον τίτλο «...στην άκρη του καθρέφτη είναι παιχνίδι χαμένο», βλ. Λαμπράκη-Πλάκα & Γριμάνη (1995), 15.



Δικτατορία, περ. 1969
Ιδιωτική συλλογή

λόγο ανδρικές φιγούρες κοστουμαρισμένες, με σκληρές γραμμές και ασπρόμαυρη μετωπική διαχείριση, όπως για παράδειγμα οι άνδρες στη *Δικτατορία* του 1969 (εικ. 9). Σε αυτό το στάδιο, ο ζωγράφος είναι εμφανώς και συνειδητά στραμμένος στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής του, περιορίζοντας δραστικά τη χρωματική γκάμα των έργων του και τους στιλιστικούς πειραματισμούς. Κάτι άλλο έχει αποφασίσει να δηλώσει, μέσα από τις ανδρικές φιγούρες που παρουσιάζονται ως άχρωμα και απρόσωπα θεσμικά όντα, ενώ τα αρχιτεκτονικά αστικά στοιχεία – όταν υπάρχουν – μοιάζει να στέκονται ως σύμβολα του κράτους και της ιστορίας του – βλ. τη *Σύνθεση με γυαλιά ηλίου* του 1970 (εικ. 10), το *Επιτύμβιο μοτοσικλετιστή* του 1971 (εικ. 11) και το *Άσπρο καπέλο* του 1972 (εικ. 12). Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Χρησιμοποίησα την έντονη αναπαράσταση για να συνειδητοποιήσω ορισμένες καταστάσεις, πολλές φορές κοινωνικοπολιτικές».¹³ Η περίοδος αυτή είναι και η μόνη τόσο βραχύβια στην καριέρα του Μυταρά.

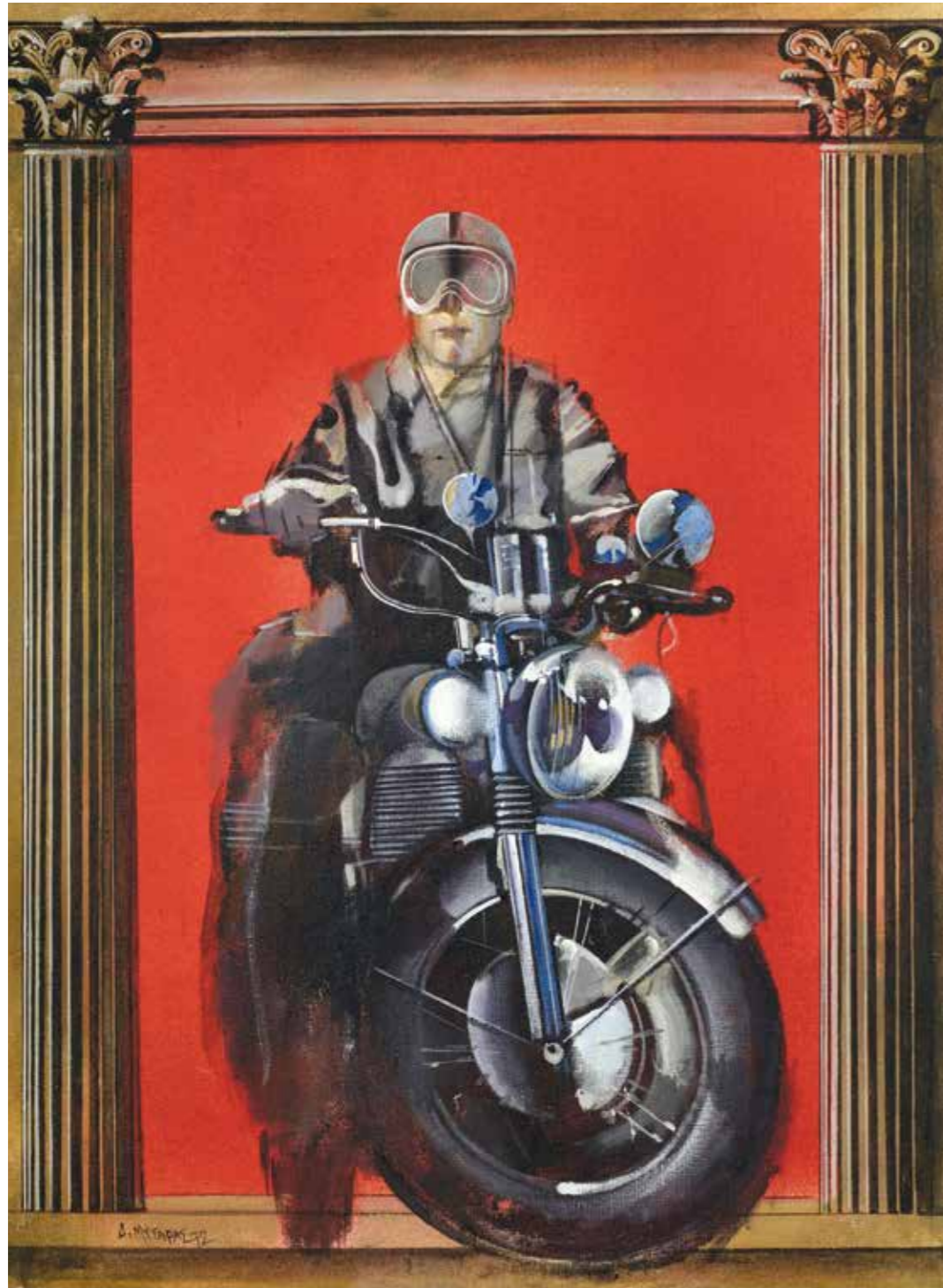
Το έργο που ολοκληρώνει τον κύκλο παρουσίασης του Μυταρά για τα «Πρωτόλεια» είναι τα εμβληματικά *Πέτσινια γάντια* του 1975 (εικ. 13), έργο της μεταπολίτευσης, όπου σιγά σιγά επανέρχονται έντονα χρώματα στις συνθέσεις του. Στο έργο αυτό ο ζωγράφος μοιάζει να θέτει και ένα όριο απέναντι στο ίδιο το θέμα του: με μια δραστική λεπτή κόκκινη γραμμή, χωρίζει ή ορίζει τη σχέση του με το πορτρέτο, με την κοινωνική πραγματικότητα και εντέλει με τη ζωγραφική που θα συνεχίζει να υπηρετεί επί πολλές δεκαετίες ακόμη, διαγράφοντας μια δημιουργική πορεία και χτίζοντας μια καριέρα από τις πλουσιότερες που συναντούμε στη μεταπολεμική ελληνική ζωγραφική.



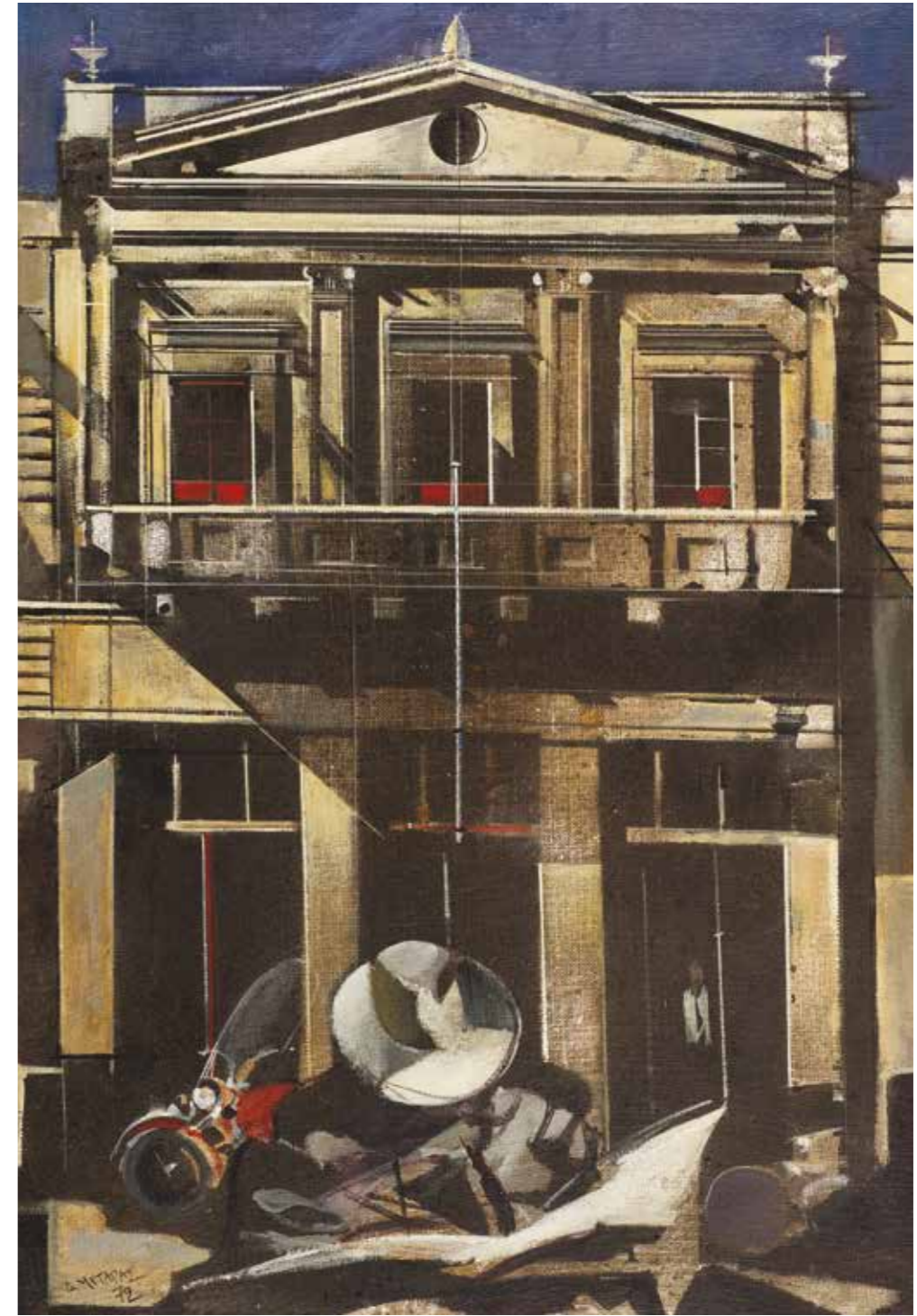
Σύνθεση με γυαλιά ηλίου, 1970
Συλλογή Έργων Τέχνης Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης

Εικ. 10

¹³ Μυταράς (1974), 162.



Εικ. 11 | *Επιτύμβιο μοτοσικλειστή*, 1971
Ιδιωτική συλλογή



Άσπρο καπέλο, 1972
Συλλογή Έργων Τέχνης Alpha Bank

Εικ. 12



Εικ. 13 | *Πέτσινα γάντια*, 1975
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου

Βιβλιογραφία

- Γριμάνη, Α. (1989), *Δημήτρης Μυταράς*, Αθήνα: Αδάμ.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. & Γριμάνη Α. (1995), *Δημήτρης Μυταράς*, Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.
- Μαραγκού, Μ. (1994), «Γραφή ζωής», στο Μ. Μαραγκού, Γ. Κοντός, Γ. Ν. Μανιώτης (1994), *Μυταράς. Σχέδια*, Αθήνα: Αδάμ, 7-8.
- Μυταράς, Δ. (1989), *Μη μιλάς πολύ για τέχνη...*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Μυταράς, Δ. (1974), «Σημειώσεις πάνω στη δουλειά μου», *Ζυγός*, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος, 36-45 & 162.
- Μυταράς, Δ. (1966), «Σπουδή για έναν καθρέφτη», *Ζυγός*, τχ. 66, Μάιος, 58-64.
- Μυταράς, Δ. (1961), «Η Η' Biennale των νέων», *Ζυγός*, τχ. 71, Οκτώβριος, 16 & 46.



ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΑΪΤΗΣ

Έλενα Χαμαλίδη

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης,
Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Γιάννης Γαΐτης: Από την ποιητική του μύθου στο πολλαπλασιασμένο είδωλο της καθημερινότητας, «ένας τόσο πολύχρωμος κόσμος ποτισμένος με φόβο»*

Καθισμένος ανάμεσα στα «ανθρωπάκια» του, όπως τα αποκαλούσε, στο εργαστήριό του στην Αθήνα, στην οδό Μαυρομματαίων, εκεί όπου ξεκίνησε να ζωγραφίζει, ο Γαΐτης αφηγείται την πορεία του στη ζωή και την καλλιτεχνική του εξέλιξη για την εκπομπή *Μονόγραμμα* το 1984, λίγο καιρό πριν από τα εγκαίνια της αναδρομικής του έκθεσης στην Εθνική Πινακοθήκη. Χαρακτηρίζει τα «ανθρωπάκια» το «δεύτερο ξεκίνημα της μεγάλης πορείας» του, και τη φάση του έργου του που τον «αντιπροσώπευε πραγματικά».¹ Πράγματι, τα ομοιόμορφα, απρόσωπα «ανθρωπάκια», στη ζωγραφική ή σε κατασκευές από ξύλο ή μέταλλο, σε συλλεκτικά αντικείμενα και παιχνίδια ή σε χάπενινγκ στον δρόμο, αποτέλεσαν το σήμα κατατεθέν της προσωπικής του συμβολής στη σύγχρονη τέχνη.

Σήμερα, στην εποχή του αρχείου, αλλά και της λατρείας της νεότητας, έχουμε αφήσει πίσω μας τα κριτήρια της δεξιοτεχνίας και της προόδου. Ίσως, λοιπόν, δεν επι-σκεπτόμαστε (και επι-σκοπούμε) τα νεανικά

* Στίχος από το ποίημα που ο Sinclair Beiles αφιέρωσε στον Γαΐτη το 1977, με τίτλο «Spirit at it». Δημοσιεύτηκε στο Παπαδάκης (1980), χ.σ.

¹ Γαΐτης (1984).

πρωτόλεια (juvenilia) ενός καλλιτέχνη επιδιώκοντας γραμμικές αφηγήσεις, αλλά επανεξετάζοντάς τα – όπως αντίστοιχα τη νεότητα της ίδιας της νεωτερικότητας – ως πηγές από τις οποίες μπορούμε να αντλήσουμε εναλλακτικούς τρόπους για να αναστοχαστούμε και να αντιμετωπίσουμε το παρόν.² Τι έχουν, λοιπόν, να μας πουν τα πρωτόλεια του Γαϊτή για το έργο του που ακολούθησε;

Ο Γαϊτής, τη δεκαετία του 1940, νεαρός ΕΠΙΟΝίτης, ζωγραφίζει αφίσες και γράφει συνθήματα μαζί με τον Μίνω Αργυράκη, μυείται στον υπερρεαλισμό από τον Νεοκλή Κουτούζη και εκθέτει τα πρώτα έργα του επηρεασμένα από τον κυβισμό και τον υπερρεαλισμό. Από το 1954 που μεταβαίνει στο Παρίσι, στο κλίμα της μεταπολεμικής αφαίρεσης αναπτύσσει ένα νευρώδες χειρονομακό ζωγραφικό ύφος, εν μέρει βιωματικό, γιατί προκύπτει από έναν τρόπο ζωής που τον συνδέει με τον φίλο του Θανάση Τσίγκο. Το 1963-1964 εμφανίζονται οι ανθρωπόμορφες φιγούρες και ξεκινάει η τυποποίηση και η επανάληψη στο ζωγραφικό του έργο. Με τα έργα αυτά ο Γαϊτής συμμετέχει στην τάση της Figuration Narrative (Αφηγηματική Παραστατικότητα) και στις εκθέσεις που επιμελείται ο θεωρητικός της τάσης Gérald Gassiot-Talabot. Το 1968, μέσα στη Δικτατορία, αποκτά την πρώτη του μορφή το γνωστό «ανθρωπάκι». Η απόλυτη τυποποίηση έχει ως αποτέλεσμα και την οριστική κατάργηση της γυναικείας φιγούρας από τη ζωγραφική του. Το 1969 παρουσιάζει στο Εργαστήριο Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Goethe της Αθήνας τις πρώτες ξύλινες κατασκευές, και τα ανθρωπάκια του περνάνε στον χώρο και αποκτούν μνημειακές διαστάσεις σε συνθέσεις που φτάνουν τα πέντε μέτρα ύψος. Εδώ έχει ίσως ενδιαφέρον μια μικρή επισήμανση: ο Γαϊτής δεν παρουσίασε απλώς τις πρώτες του κατασκευές στην Ελλάδα, αλλά στην Ελλάδα κατασκεύαζε και όσες ακολούθησαν, καθώς, όπως έλεγε ο ίδιος, η διαδικασία διαρκούσε πολύ λιγότερο σε σχέση

Πορταίτο
της Γαβριέλλας
Σίμωνι, 1951
Ιδιωτική συλλογή

Εικ. 1



² O'Kane (2019).

με ό,τι ίσχυε στη Γαλλία.³ Το 1984 μάλιστα, με αφορμή τη μεγάλη αναδρομική του έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη, κατασκευάστηκαν για πρώτη φορά σε μεγάλες – τις κανονικές τους διαστάσεις – έργα (κάποια σε μέταλλο) που διατηρούσε στην κλίμακα της μακέτας από τις αρχές της δεκαετίας του 1970.⁴

Το 1973 ο Γαΐτης παρουσιάζει στο υπόγειο της αίθουσας τέχνης «Δεσμός» την εγκατάσταση *Κηδεία της Ζωγραφικής*, αναφορά τόσο στην πολιτική κατάσταση και στα γεγονότα του Πολυτεχνείου όσο και στο τέλος της ζωγραφικής.⁵

Εάν ως πρωτόλεια έργα του Γαΐτη εκλάβουμε τα ζωγραφικά του έργα που είναι επηρεασμένα από τον κυβισμό και τον υπερρεαλισμό (εικ. 1), τότε το πρώτο στοιχείο συνέχειας με τα έργα της δεκαετίας του 1960 που θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε θα ήταν οι ανθρωπόμορφες υβριδικές φιγούρες του (εικ. 2) και αυτό που ο Νίκος Παπαδάκης αποκάλεσε «στοιχεία ανθρώπινης θεματολογικής αφετηρίας», τα οποία εντόπιζε σε «μια σπειροειδή συνέχεια» σε όλη τη δουλειά του Γαΐτη.⁶

Η επιτελεσματικότητα αποτελεί άλλο ένα χαρακτηριστικό που διέπει το έργο του – ήδη από την πρώιμη πρακτική της επιτελεσματικότητας της ζωγραφικής πράξης μπροστά σε φίλους, αρχικά στο ατελιέ του και σε κοινό στις γκαλερί αργότερα⁷ (εικ. 3), έως τη χειρονομιακή αφαίρεση και, τέλος, τα χάπενινγκ

Μύθος ανέκδοτο..., 1965
Συλλογή Άννυς
Κωστοπούλου

Εικ. 2



³ Ο Γαΐτης αφηγείται ότι στην Ελλάδα οι ξυλουργοί εκτελούσαν τα έργα μέσα σε δύο ημέρες, ενώ στη Γαλλία χρειάζονταν τρεις μήνες για το ντεκουπάρισμα. Βλ. Γαΐτης (1984).

⁴ Στο ίδιο.

⁵ «Πατί θέλω να κηδέψω τη ζωγραφική μου; Πατί πιστεύω πως η ζωγραφική τέλειωσε [η κηδεία της ζωγραφικής] είναι και η κηδεία της κοινωνίας μας». Παρατίθεται στο Γαΐτη-Charrat (2003), 58.

⁶ Παπαδάκης (1980), χ.σ.

⁷ «Ο Γαΐτης ασκεί ήδη από εκείνη την περίοδο, στις γκαλερί ή στις ιδιωτικές εκθέσεις, μια πρακτική που θα την αποκαλούσαμε “επιδείξεις”, όπου η ζωγραφική πράξη με τον τρόπο του Γαΐτη σημαίνει πάθος, ταχύτητα και δεξιοτεχνία. Χρησιμοποιεί το σώμα του, το στήθος κάποτε γυμνό, ζωγραφίζει με τις παλάμες του και τα δάχτυλα, συχνά γονατισμένος πάνω στο πάτωμα [...]. Δημιουργεί μπροστά στο κοινό του μικρούς πίνακες, που τους πουλάει αμέσως...». Βλ. Γαΐτη-Charrat (2003), 44.

σε δημόσιους χώρους, στα οποία τα ανθρωπάκια ζωντανεύουν και βγαίνουν στον δρόμο (εικ. 4).

Εάν ωστόσο συμπεριλάβουμε στα πρώτα έργα του εκείνα της περιόδου της αφαίρεσης, με το σκεπτικό ότι δεν είχε διαμορφώσει ακόμη το προσωπικό του ύφος, τότε μπορούμε να διακρίνουμε και άλλες συνέχειες με το έργο του που ακολούθησε, όπως τη θέση της ζωγραφικής χειρονομίας ως καλλιτεχνικής πρακτικής, ενός μέσου άμεσης μεταγραφής της συγκίνησης του υποκειμένου, αλλά και ως διακριτικό χαρακτηριστικό του προσωπικού ύφους του ζωγράφου, ένα είδος ιδιόχειρης υπογραφής.⁸ Ως παράλληλα χαρακτηριστικά μπορούμε να διακρίνουμε τη συνέχεια των υπερρεαλιστικών του επιρροών καθώς και – κυρίως – την επανάληψη, τον πολλαπλασιασμό μοτίβων, θεμάτων, ακόμη και της μοναδικής πινελιάς του.

Από τη χειρονομία είτε της πλατιάς πινελιάς είτε ενός λεπτού νευρώδους γραφισμού από πάστα χρώματος σχηματίζονται πουλιά, έντομα, μυθικά όντα, υβριδικές μορφές του φανταστικού μεταξύ ανθρώπου και ζώου της δεκαετίας του 1950. Από το ελάχιστο της ίδιας χειρονομίας, με γρήγορες κινήσεις, αργότερα η πινελιά επαναλαμβανόμενη χτίζει τις αφηρημένες συνθέσεις (εικ. 5 και 6) και τα πρώτα «ανθρωπάκια» της επόμενης δεκαετίας (εικ. 7). Εδώ επανέρχονται οι υπερρεαλιστικές επιρροές των πρώτων έργων που συντίθενται με τη χειρονομιακή ζωγραφική των αφηρημένων, για να συνθέσουν σταδιακά μια «μυθολογία της καθημερινότητας» που φαίνεται να τον απασχολεί.⁹ Το πάντρεμα του φανταστικού με το εξπρεσιονιστικό ύφος σε κάποια κεφάλια, για παράδειγμα,¹⁰ μεταδίδει την αίσθηση της αναρχικής παιγνιώδους φαντασίας αντίστοιχων υφολογικών συνθέσεων στη ζωγραφική των COBRA.



Εικ. 3 Ο Γιάννης Γαϊτς στο ατελιέ του, rue de Sèvres, στο Παρίσι, 1965



Εικ. 4 Ο Γιάννης Γαϊτς ανάμεσα στα «ανθρωπάκια», 1981

⁸ Όπως εξελίχθηκε άλλωστε στη μεταπολεμική αφαίρεση, τόσο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού της Σχολής της Νέας Υόρκης, όσο και στη μεταπολεμική γαλλική αφαίρεση. Βλ. Foster κ.ά. (2004), 349-354.

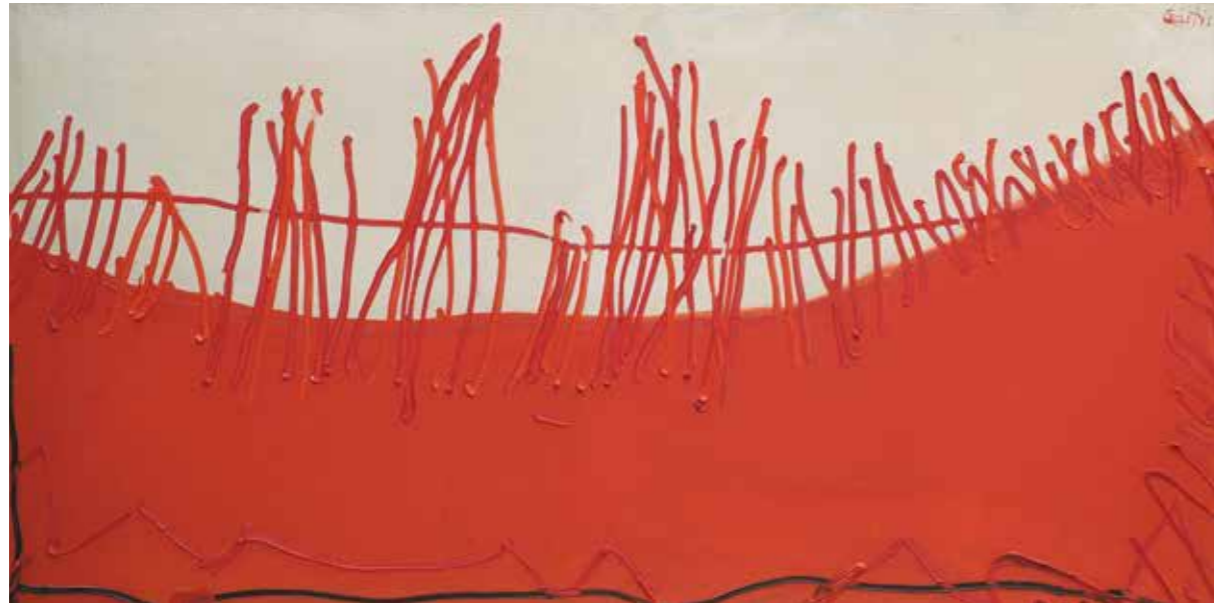
⁹ Σύμφωνα και με έναν από τους τίτλους έργου του, αλλά και μιας από τις εκθέσεις σε επιμέλεια Gassiot-Talabot στις οποίες συμμετείχε μεταξύ 1964 και 1967, με τίτλο «Mythologies Quotidiennes». Για αυτόν τον κόσμο και το μυθικό στοιχείο στο έργο του Γαϊτς, βλ. το εξαιρετικό κείμενο της Μαριλένας Καρρά, «Τα ρυθμικά ίχνη προηγούνται, και έπονται οι σαφείς μορφές», στο Γαϊτς-Charrat κ.ά. (2003), 411-428.

¹⁰ Βλ. τα αρ. κατ. 383-385, στο Γαϊτς-Charrat κ.ά. (2003).

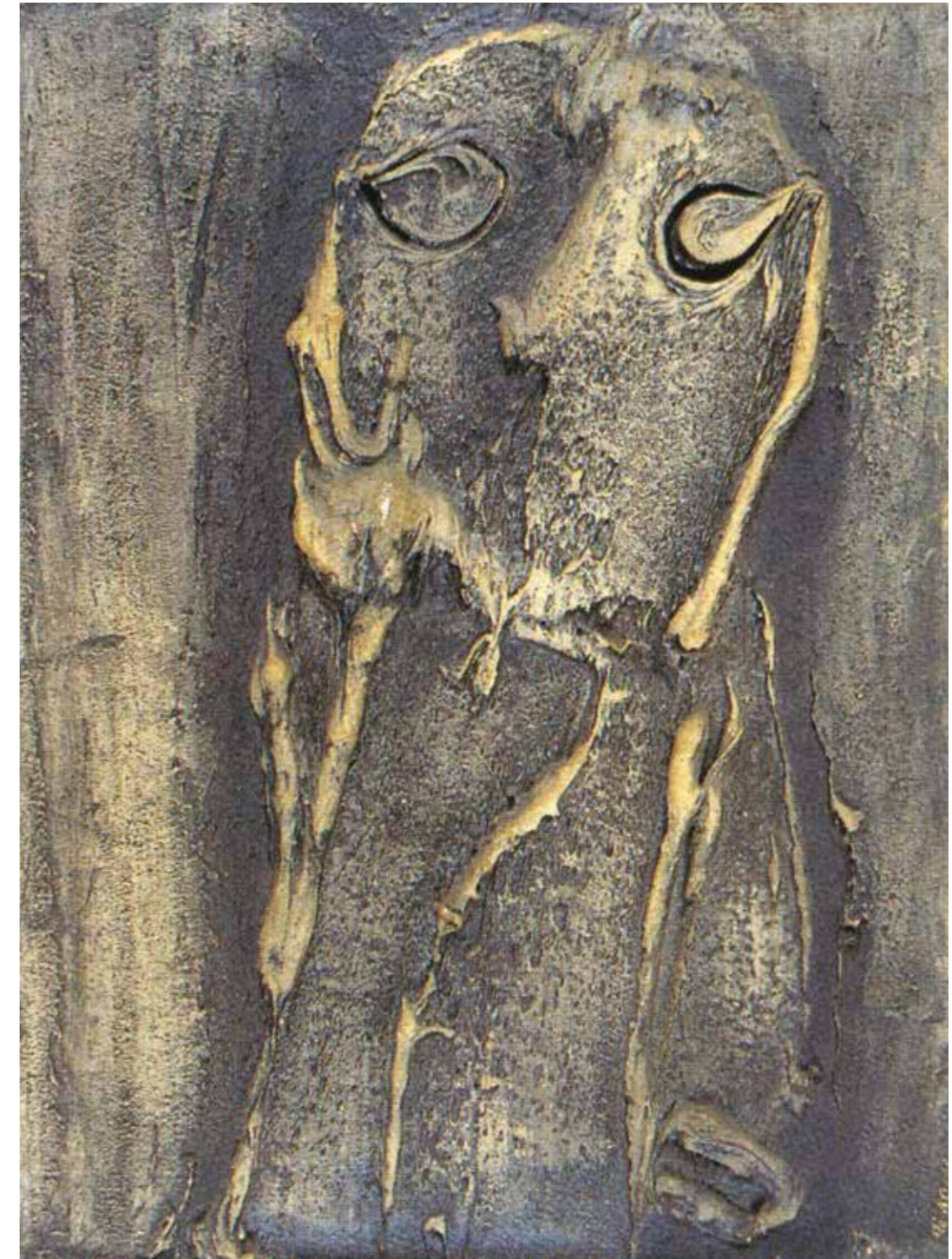


Χωρίς τίτλο, 1957
Συλλογή Έργων Τέχνης Alpha Bank

Εικ. 5



Εικ. 6 | *Σύνθεση*, περ. 1962
Καλλιτεχνική Συλλογή Εθνικής Τράπεζας



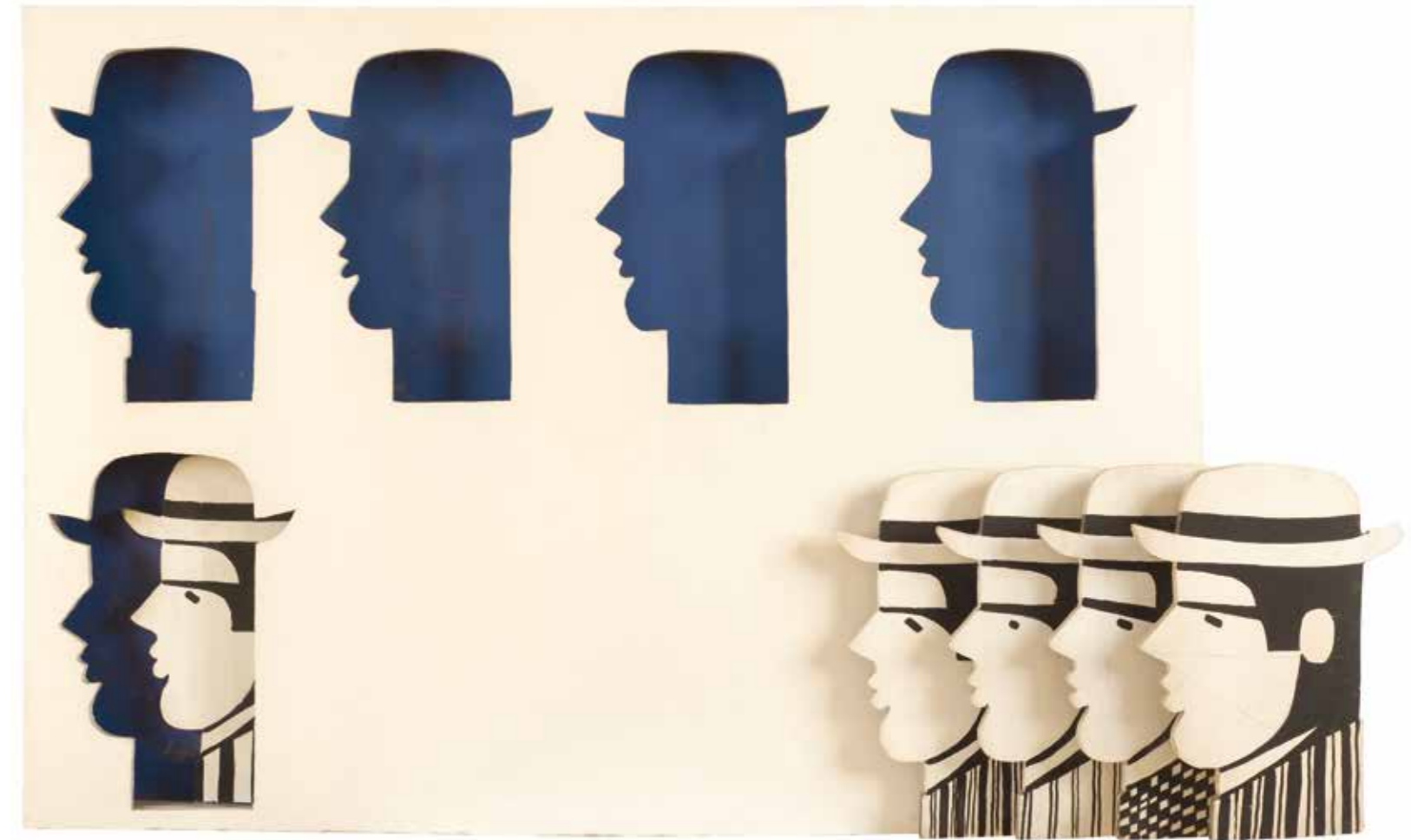
Χωρίς τίτλο, x.x.
Ιδιωτική συλλογή

Εικ. 7

Κάποια από αυτά τα όντα θα μπορούσε να μας θυμίζουν από την άλλη πλευρά τα γλυπτά του Eduardo Paolozzi, που παραπέμπουν αφενός σε ένα διαστημικό μέλλον και αφετέρου σε λατρευτικά τοτέμ μετασηματισμένα στον εξοπλισμό ενός σύγχρονου τους λούνα παρκ. Σε κάποια εξ άλλου από τα έργα της ίδιας ενότητας, οι τίτλοι δεν μας παραπέμπουν σε μυθικές θεογονίες, αλλά ήδη στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον (*À Paris*), εναλλακτικό – αρχικά – τόπο κατοίκησης του πλήθους που φαίνεται να βρίσκεται σε διαδικασία «μεταμόρφωσης», άλλοτε μυθολογικής, άλλοτε καφκικής (*Η Μεταμόρφωση του Κάφκα*). Στα πρώτα έργα της δεκαετίας του 1960 τα έντομα, τα πουλιά και οι μέλισσες, τα ζώα πολλαπλασιάζονται, αλλά κάθε μορφή διατηρεί την αυτονομία της, τα δικά της χαρακτηριστικά, οι μορφές παραμένουν ανόμοιες μεταξύ τους. Η επανάληψη εντείνεται, βέβαια, με την κατάτμηση της επιφάνειας σε μικρότερα κάδρα, όλα τα πλάσματα φαίνεται να ζουν όμως ισότιμα στον ίδιο κόσμο (*Ο Θεός έπλασε τον κόσμο, τον άνθρωπο και το βάτραχο...*).¹¹

Σταδιακά ωστόσο τα σμήνη των μυθικών όντων, εντόμων και πουλιών μεταμορφώνονται στα ασπρόμαυρα ή μονόχρωμα πλήθη του άστεως, για να ενσαρκώσουν με τις κοινές συνήθειες και πρακτικές τους την καθημερινότητα της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας: *Ασανσέρ, Περίπατος, Λιτανεία, Νέα εξουσία, Στη γραμμή* (En Ligne), *Διαδήλωση Πισώπλατα, Ανθρώπινα τοπία: τα είδωλα ή Σκιές ανδρών* (εικ. 8).

Η επανάληψη, η συμμετρία, η εραλδική διάταξη, η μετωπική στάση αποτελούν χαρακτηριστικά της παραδοσιακής και γενικότερα της προνεωτερικής τέχνης και διακοσμητικής – όπως μας θυμίζει άλλωστε και ο πίνακας *Οι Άγιοι*



Σκιές ανδρών, 1971
Συλλογή Άννυς Κωστοπούλου

Εικ. 8

¹¹ Ο Enrico Crispolti γράφει ότι ο Γαΐτης θέλει να αντιμετωπίσει την «απάνθρωπη αντικειμενικότητα της καθημερινής μας ζωής» με μια «επένδυση μυθικής αγνότητας». Ωστόσο, «υποκαθιστά το πλάτος των αφηγηματικών μύθων της γενέθλιας γης με την αβεβαιότητα και τη σύγχυση του ανθρώπου της εποχής μας, που είναι ταυτόχρονα μονάδα και μάζα, άνθρωπος-μυρμήγκι, που κατακλύζει τις μεγάλες μητροπόλεις μας». Βλ. Crispolti (1965), χ.σ. Παρατίθεται στο Γαΐτη-Charrat (2003), 46.



Εικ. 9 | *Οι Άγιοι Πατέρες*, 1966-1967
Ιδιωτική συλλογή

Πατέρες (εικ. 9) – που στο έργο του Γαίτη συντίθενται και σταδιακά δίνουν τη θέση τους στην τυποποίηση.

Η διαμόρφωση της εικόνας του ανθρώπινου τύπου – μάλλον καθόλου τυχαία μέσα στη Δικτατορία (εικ. 10 και 11) – πιθανώς αποτελεί και πάλι υπερρεαλιστική επιρροή, ίσως από το έργο του Magritte,¹² του υπερρεαλιστή καλλιτέχνη που κατεξοχήν επηρέασε την ποπ αρτ και τη λαϊκή δημοφιλή κουλτούρα, τη διαφήμιση μεταξύ άλλων. Το καπέλο του δυτικού ανθρώπου (bowlerhat), σημείο των μοντέρνων καιρών και της ανόδου των μεσαίων στρωμάτων,¹³ είναι ενδεικτικό της κοινωνικής ένταξης και τάξης, του μορφωτικού επιπέδου, της συμμετοχής σε κοινές αξίες.¹⁴ Ως διακριτικό χαρακτηριστικό του ανθρώπου των μοντέρνων καιρών εμφανίζεται από το έργο του Georges Seurat και του René Magritte, έως τις κωμωδίες του Charlie Chaplin, στους χαρακτήρες στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Samuel Beckett και τον *Χρυσόδακτυλο* του James Bond. Τη δεκαετία του 1960 τα ανθρωπάκια του Γαίτη, με τα καπέλα, τα ανέκφραστα σχηματοποιημένα μάτια και τα καρό ή ριγέ κοστούμια αρχίζουν να εμφανίζονται στους τόπους λαϊκής διασκέδασης και μαζικής κατανάλωσης της εποχής. Στα έργα της περιόδου, όπως τα *Λούνα παρκ* ή *Τα αλογάκια*, *Φλίπερ*, *Σκοποβολή*, *Κουταλιανός*, *Ο γύρος του θανάτου*, *Η Αυλή των θανάτων*, *Στριπητζέζ*, *Η Αγνότητα* ή *Η ωραία Δουλτσινέα* (εικ. 12), το ποδόσφαιρο, τόσο όσον αφορά το ύφος όσο και τη θεματική, μοιάζουν να συνθέτουν μνήμες από μια λαϊκή κουλτούρα που χάνεται με το ποπ και την επέλαση του καταναλωτισμού. Με την καταναλωτική κουλτούρα συνδέει ο Γαίτης ήδη την εποχή εκείνη και το κύμα του τουρισμού που αναπτύχθηκε τη δεκαετία του 1970

¹² Για τη σύνδεση χαρακτηριστικών του έργου του Γαίτη με τις ποιότητες του έργου του Magritte, βλ. Lénéque (1969). Βλ., επίσης, Serafini (1988), χ.σ.

¹³ Robinson Miller (1993), 4.

¹⁴ Πανόφσκι (1991), 24.



Εικ. 10 | Λούνα παρκ ή Τα αλογάκια, 1967
Συλλογή Άννυς Κωστοπούλου



Μοτοκλειστής, 1967
Καλλιτεχνική Συλλογή Εθνικής Τράπεζας

Εικ. 11



Εικ. 12 | *Η Αγνότητα ή Η ωραία Δουλοταινέα*, 1967
Συλλογή Δουζενή

και αντιδρά με όπλο τη σάτιρα σε μια σειρά έργων στα οποία αναφέρεται με χιούμορ στην υποδοχή της αρχαιότητας (εικ. 13).¹⁵

Η τυποποίηση, η επανάληψη, ο πολλαπλασιασμός αποτελούν ωστόσο πρακτικές της ποπ αρτ, και εδώ ξεκινά η αμφισημία του έργου του Γαΐτη. Ο ίδιος, βέβαια, δεν οικειοποιούνταν ούτε αναπαρήγαγε μιμητικά εικόνες της διαφήμισης ή των κόμικ, αλλά κατασκεύαζε την εικόνα του σύγχρονου ανθρώπου ξεκινώντας από το δικό του βίωμα στη μεγαλούπολη και καταθέτοντας μια μαρτυρία, όπως έλεγε και αποτύπωνε στα έργα του με θέμα το μετρό (εικ. 14).¹⁶ Το ανθρωπάκι ήταν για τον Γαΐτη η πρώτη μορφή που δημιούργησε «ενάντια στο κατεστημένο», ενώ παράλληλα αναπαριστούσε το «κατεστημένο».¹⁷ Θα μπορούσαμε έτσι να ερμηνεύσουμε τον πολλαπλασιασμό και την τυποποίηση ως κριτική αναπαράσταση της αναδύμενης νέας πραγματικότητας στις μεταπολεμικές κοινωνίες και ως διαμαρτυρία απέναντι στη διαμορφωτική δύναμη της τεχνολογίας, δύναμη ισοπεδωτική της υποκειμενικότητας και κατασταλτική της κριτικής ικανότητας του ατόμου – το 1964 κυκλοφόρησε ο *Μονοδιάστατος άνθρωπος* του Herbert Marcuse και την ίδια χρονιά έκανε την εμφάνισή της η ποπ αρτ στο Παρίσι. Η αναπαραγωγή της εικόνας του σύγχρονου καταναλωτικού πολιτισμού, η «μνημειακή αντικειμενικότητα»

¹⁵ «Τα τελευταία έργα που έχω εκθέσει ήτανε τα ανθρωπάκια και οι αρχαιότητες. Και αυτό ήτανε μια σάτιρα πιο πολύ. Γιατί όταν εγώ πήγαίνα στην Ακρόπολη κι έβλεπα ότι πηγαίνουνε την ημέρα 10.000 άνθρωποι και καταστρέφουν το τοπίο, πηγαίνουν απάνω για να βγουν μια φωτογραφία μπροστά στην Ακρόπολη, και να φύγουνε πίσω, γινόμενα θηρίο. Δεν δεχόμενα αυτός ο κόσμος όλος να πάει να γελοιοποιεί την Ακρόπολη». Βλ. Γαΐτης (1984).

¹⁶ «Ο κόσμος δεν θέλει να βλέπει τον εαυτό του ανθρωπάκι... γιατί σου λέει εγώ δεν είμαι αυτός, κι όμως είναι. Εγώ αρνήθηκα να πάρω αυτοκίνητο, δεν έχω αυτοκίνητο, δεν το θέλω το αυτοκίνητο... όμως όλοι πήραν αυτοκίνητο». Ο Γαΐτης αφηγούνταν επίσης ότι απέφευγε το μετρό τις ώρες αιχμής, γιατί δεν άντεχε την πολυκοσμία και τη σαρδελοποίηση. Πρβλ. και: «Οι άνθρωποι γίναμε ένα, ένα νούμερο και τίποτα παραπάνω. Εγώ κάνω μια μαρτυρία και σας λέω, φροντίστε να σωθείτε, να σωθούμε. Δεν μπορώ να κάνω τίποτε άλλο εγώ, εκτός από αυτή τη μαρτυρία». Στο ίδιο.

¹⁷ «Τα ανθρωπάκια είναι βέβαια ξύλινα, αλλά αληθινά ανθρωπάκια. Είναι το ανθρωπάκι του σήμερα στο κατεστημένο. Και το ίδιο το ανθρωπάκι αυτό αντιδρά στο κατεστημένο». Στο ίδιο.

της ποπ αρτ, υπέστη κριτική στη Γαλλία των αρχών του 1960,¹⁸ έχει ωστόσο ερμηνευτεί σχετικά πρόσφατα ως μια διαδικασία οικειοποίησης των μηχανισμών του νέου τότε σταδίου της καπιταλιστικής κουλτούρας και κατά συνέπεια ως μια έμμεση κριτική προσέγγισή της.¹⁹

Η συζήτηση αυτή υπερβαίνει όμως τη στόχευση του κειμένου αυτού. Για να επιστρέψουμε στο θέμα μας, εκείνο που θα μπορούσε ωστόσο να επισημανθεί είναι ότι το γραφιστικό στυλ του Γαίτη, το ανθρωπάκι ως εικόνα και ως ιδέα, καθώς αναπαράχθηκε σε διακοσμητικά αντικείμενα, αντικείμενα καθημερινής χρήσης, αλλά και συλλεκτικά αντικείμενα σε περιορισμένο αριθμό, κατέστησε το ανθρωπάκι επώνυμο, αναγνωρίσιμο σήμα κατατεθέν και διακριτικό της υπογραφής του καλλιτέχνη, όπως άλλοτε η διακριτή του παστόζα πινακιά. Όσο το έργο έβγαινε στους δρόμους για να ενωθεί με τη ζωή μέσα από χάπενινγκ ή εγκαταστάσεις, στη Νίκαια, στο μετρό, έξω από το Beaubourg, στο εργοστάσιο Πετζετάκη, στο Καρναβάλι της Πάτρας,²⁰ στο Θέατρο Βράχων,²¹ τόσο πολλαπλασιαζόταν επίσης σε επώνυμες δημιουργίες, όπως τα φορέματα του Γιάννη Τσεκλένη²² στο πολυκατάστημα του Μινιόν, όπου έκανε και αναδρομική έκθεση το 1983 ο καλλιτέχνης, αλλά και οι κουβέρτες στην γκαλερί

¹⁸ Ωστόσο, τα πράγματα ήταν περισσότερο σύνθετα, καθώς κάποιοι κριτικοί, μεταξύ των οποίων και ο Gassiot-Talabot, αναγνώριζαν και μια κριτική διάσταση στα έργα ποπ καλλιτεχνών, όπως ο Lichtenstein, παρ' ότι αργότερα της άσκησαν κριτική, κριτική η οποία στρεφόταν περισσότερο ενάντια στην εισβολή της αμερικανικής τέχνης και κουλτούρας στη Γαλλία. Βλ., σχετικά, Leeman (2016), 46, και Leeman (2011). Σε αυτό το πλαίσιο, έχει ενδιαφέρον η επισημάνση του Giuliano Serafini, που συνδέει τον Γαίτη με τον Lichtenstein λόγω της εστίασής τους στα μέσα αναπαραγωγής (αν και με διαφορετικό τρόπο, θα λέγαμε): «Όπως ο Lichtenstein με το τυπογραφικό πλέγμα, έτσι και ο Γαίτης μπορεί να αναπαραστήσει και να αναπαραγάγει οτιδήποτε μέσα από την εικόνα-σήμα με το ανθρωπάκι». Βλ. Serafini (1988), χ.σ.

¹⁹ Βλ. Foster (2012).

²⁰ Οργανώθηκε από τον Στάθη Χρυσικόπουλο.

²¹ Με τον Μίνω Βολανάκη σε εκδήλωση για τη βία.

²² Ο τίτλος της σειράς ήταν «Tseklenis from Gaïtis», 1982, και παρουσιάστηκε στο πολυκατάστημα Μινιόν αλλά και στις ΗΠΑ, σε πολυκαταστήματα στο Ντάλας και στη Νέα Υόρκη. Βλ. Γαίτη-Charrat (2003), 67.

Ω Θεοί ή
Οι Συμπληγάδες, 1980
Συλλογή Ευρωπαϊκού
Πολιτιστικού Κέντρου
Δελφών

Εικ. 13





Εικ. 14 | *Μετρό*, 1972
Ιδιωτική συλλογή

Gaitis
1972



Αφίσα για την έκθεση
Γαΐτης στο Μινιόν, 1983

Εικ. 15



Η είσοδος της γκαλερί Πολύπλανο κατά τη διάρκεια
της έκθεσης του Γαΐτη «Ανθρώπινα Τοπία», 1977

Εικ. 16



Κουτιά κονσέρβας, ένα από τα πολλαπλά αντικείμενα – αν και σε περιορισμένο
αριθμό – που φέρουν το διακριτικό του Γαΐτη, τα ανθρωπάκια.

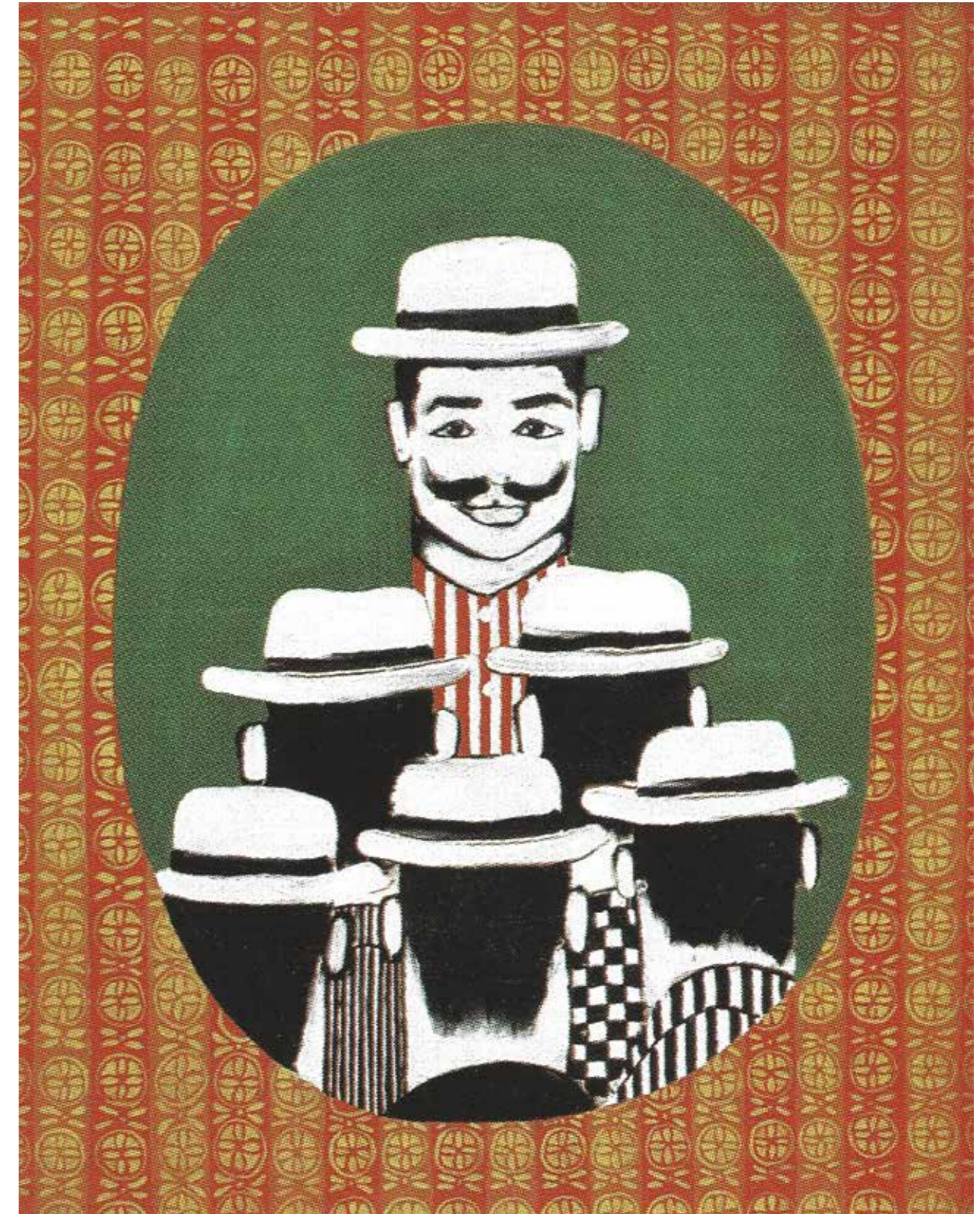
Εικ. 17

της Iris Clert στο Παρίσι²³ και τα παιχνίδια στο Πολύπλανο στην Αθήνα (εικ. 15-17). Οι ποικίλες επινοήσεις του Γαίτη, εξίσου σοβαρές και παιγνιώδεις, τα ανθρωπάκια με τα καρό κοστούμια, οι κονσέρβες, κλείνουν πιθανώς το μάτι από τη μια στις πρωτοπορίες της εποχής, αντίστοιχα στην ποπ αρτ και στον Daniel Buren,²⁴ αλλά και στον Pierro Manzoni, ενώ μας παραπέμπουν ακόμη στα οπτικά παιχνίδια της OpArt, που βρήκαν επίσης εφαρμογές στο ένδυμα και στο καθημερινό αντικείμενο.²⁵ Ο ίδιος εξ άλλου δήλωνε ότι «Τα έργα μου τα κάνω για τον εαυτό μου. Ύστερα θέλω να φύγουν από πάνω μου. Θέλω να τα πουλήσω για να ζήσω. Ο καλλιτέχνης είναι κι αυτός στο καταναλωτικό κύκλωμα του καιρού του».²⁶ Η συναισθηματική ταύτιση του Γαίτη με τα ανθρωπάκια του φαίνεται ότι δεν οφειλόταν μόνο στο γεγονός ότι αποτελούσαν την πιο ώριμη φάση και πρωτότυπη συμβολή του έργου του, αλλά και γιατί ήταν συμφιλιωμένος με τις αντιφάσεις και τις αμφισημίες του (εικ. 18).

Από τα πρώτα μυθικά ζωγραφικά τέρατα με τα μεγάλα μάτια και τον πολύβουο, ζωηρό κόσμο των εντόμων και των υβριδικών μορφών του έως τη σιωπή των ανέκφραστων και παγωμένων ασπρόμαυρων ανδρών με τα καπέλα, ο Γαίτης προχώρησε συνθέτοντας πρακτικές της μοντέρνας και της σύγχρονης τέχνης, τις οποίες είχε αξιοποιήσει από τα νεανικά του έργα με χαρακτηριστικά της σύγχρονης του κουλτούρας, επιδιώκοντας με διαφορετικούς – αντιφατικούς ίσως εν μέρει τρόπους – την ένωση

Αυτοπροσωπογραφία,
1967
Συλλογή Franco Cérés

Εικ. 18



²³ Ο τίτλος της έκθεσης ήταν «Mettez un Gaïtis dans votre lit» (Βάλτε έναν Γαίτη στο κρεβάτι σας).

²⁴ Αυτό επισημαίνει ο Ντένης Ζαχαρόπουλος στη διεξοδική μελέτη του για τον καλλιτέχνη, στο Ζαχαρόπουλος (χ.χ.), 80. Βλ., επίσης, Ζαχαρόπουλος (2003), 383-409. Στον Daniel Buren, θα προσέθετα, παραπέμπει και η εγκατάσταση με σημαϊάκια σε δρόμο της Νίκαιας. Βλ. Γαίτη-Charrat κ.ά. (2003), 61, εικ. 95.

²⁵ Όπως έγραφε ο Serafini, «Αυτό το είδος γραφής είναι δικό του για πάντα. Σε σημείο που, ενώ η φήμη του απλώνεται βαθμιαία πέρα από τα ευρωπαϊκά σύνορα, γίνεται κατά κάποιο τρόπο ο ίδιος θύμα αυτής της γραφής». Βλ. Serafini (1988), χ.σ.

²⁶ Γαίτη-Charrat (2003), 53.

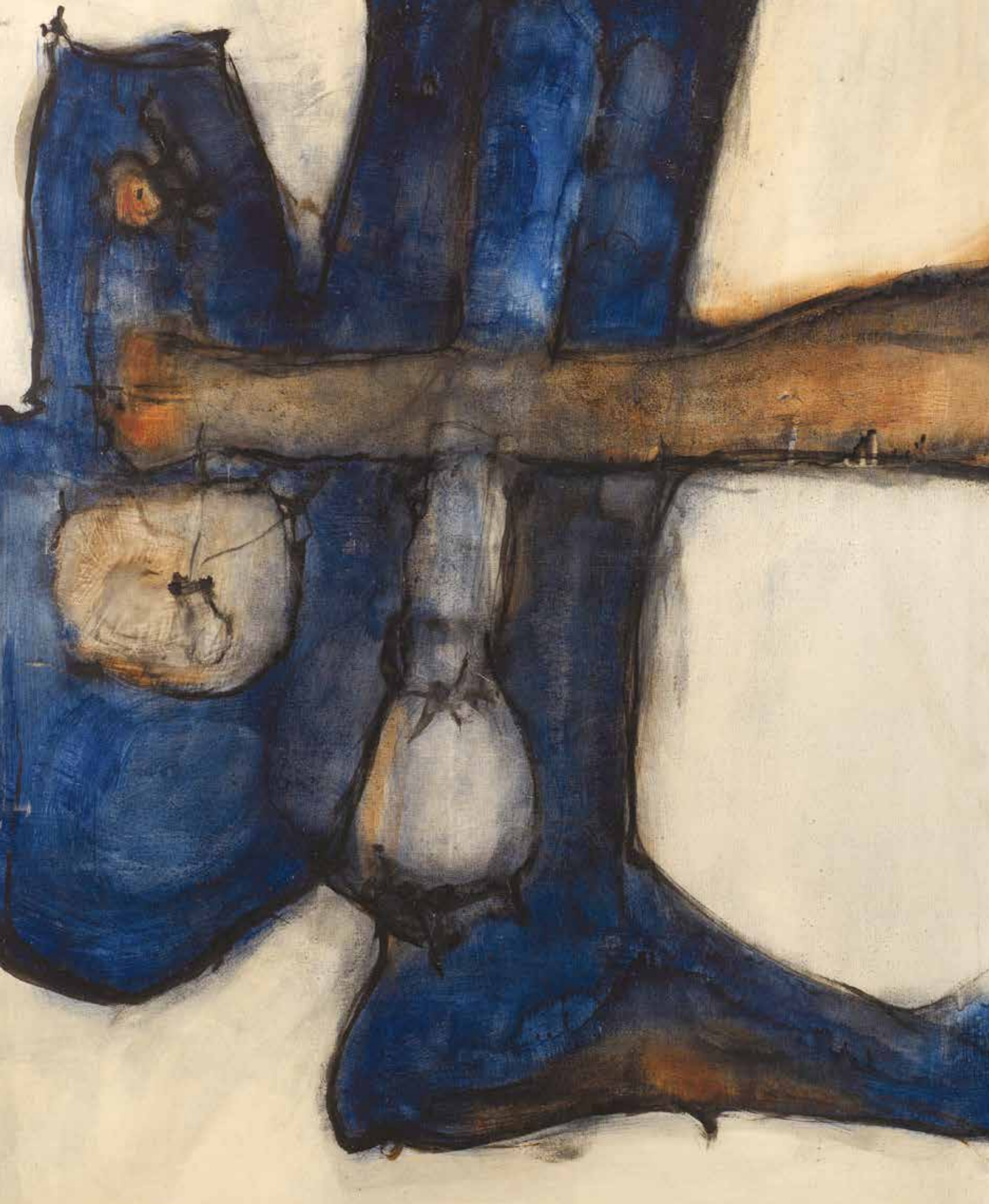
του βιωματικού έργου του με τη ζωή και του ίδιου με τον «απλό άνθρωπο, το ευρύ κοινό».²⁷

Η γνωριμία με το έργο του μας κινητοποιεί ζωντανεύοντας την αγωνία του ανθρώπου, ο οποίος στις αρχές της δεκαετίας του 1960 βίωνε την ανάδυση μιας νέας εποχής για τους ανθρώπινους δεσμούς, τη σχέση με τη φύση, την εργασία, το σώμα, τον έρωτα και την καθημερινότητα, και διαισθανόταν την εξέλιξή της. Ο κόσμος των εικόνων του, ένας τόσο πολύχρωμος κόσμος ποτισμένος με φόβο, συνθέτει και αφηγείται τη νεανική περίοδο του δικού μας τεχνολογικού πολιτισμού, και μπορούμε να συνδέσουμε την εμπειρία μας με εκείνη του ζωγράφου.

²⁷ «Θα με ενδιέφερε την αναδρομική έκθεση – εκδήλωση για τα 40 μου χρόνια στη ζωγραφική – να την έκανα στο Μίνιον, για παράδειγμα. Εκεί όπου θα με δει ο απλός άνθρωπος – το ευρύ κοινό. Αυτοί δηλαδή στους οποίους απευθύνομαι και για τους οποίους ζωγράφιζα πάντα». Βλ. Γαϊτή-Charrat κ.ά. (2003), 69.

Βιβλιογραφία

- Γαϊτής, Γ. (1984), «Γιάννης Γαϊτής», *Μονόγραμμα*, ΕΡΤ, <https://archive.ert.gr/4848/> (τελευταία πρόσβαση: 25.3.2024).
- Γαϊτή-Charrat, Λ. (2003), «Βιογραφία του Γιάννη Γαϊτή», στο Λ. Γαϊτή-Charrat, Α. Κωστοπούλου, Ν. Ζαχαρόπουλος & Μ. Καρρά (2003), *Κριτικός κατάλογος των έργων του Γιάννη Γαϊτή: ζωγραφική, γλυπτική, κατασκευές*, Αθήνα: Ίδρυμα Ι. Φ. Κωστοπούλου, 21-73.
- Γαϊτή-Charrat, Λ., Κωστοπούλου, Α., Ζαχαρόπουλος, Ν. & Καρρά, Μ. (2003), *Κριτικός κατάλογος των έργων του Γιάννη Γαϊτή: ζωγραφική, γλυπτική, κατασκευές*, Αθήνα: Ίδρυμα Ι. Φ. Κωστοπούλου.
- Crispoliti, E. (1965), *Gaïtis*, Ρώμη: Galerie Schneider.
- Ζαχαρόπουλος, Ν. (2003), «Γιάννης Γαϊτής, ποίηση και αλήθεια στο έργο του», στο Λ. Γαϊτή-Charrat, Α. Κωστοπούλου, Ν. Ζαχαρόπουλος & Μ. Καρρά (2003), *Κριτικός κατάλογος των έργων του Γιάννη Γαϊτή: ζωγραφική, γλυπτική, κατασκευές*, Αθήνα: Ίδρυμα Ι. Φ. Κωστοπούλου, 383-409.
- Ζαχαρόπουλος, Ν. (χ.χ.), *Γιάννης Γαϊτής ο ανατρεπτικός*, Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Λαμπράκη/Τα Νέα.
- Καρρά, Μ. (2003), «Τα ρυθμικά ίχνη προηγούνται, και έπονται οι σαφείς μορφές», στο Λ. Γαϊτή-Charrat, Α. Κωστοπούλου, Ν. Ζαχαρόπουλος & Μ. Καρρά (2003), *Κριτικός κατάλογος των έργων του Γιάννη Γαϊτή: ζωγραφική, γλυπτική, κατασκευές*, Αθήνα: Ίδρυμα Ι. Φ. Κωστοπούλου, 411-428.
- Leeman, R. (2016), «Before the Catastrophe: Pop in France in 1963—Selected Excerpts», *Critique d'art* [Online], vol. 46, <http://journals.openedition.org/critiquedart/21200>; <https://doi.org/10.4000/critiquedart.21200> (τελευταία πρόσβαση: 25.3.2024).
- Leeman, R. (2011), «Les Archives “Gérald Gassiot-Talabot”: mythologies, tendances, partis pris», *Critique d'art*, vol. 50, <http://journals.openedition.org/critiquedart/1382>; <https://doi.org/10.4000/critiquedart.1382> (τελευταία πρόσβαση: 25.3.2024).
- Lénéque, J. -J. (1969), *Γαϊτής*, Αθήνα: Νέα Γκαλερί.
- Ο'Kane, P. (2019), «Forever Young: Juvenilia, Amateurism, and the Popular Past», *Third Text Online*, www.thirdtext.org/okane-juvenilia, 7 Ιουνίου (τελευταία πρόσβαση: 25.3.2024).
- Πανόφσκι, Ε. (1991), *Μελέτες εικονολογίας*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Παπαδάκης, Ν. (1980), *Γιάννης Γαϊτής: ένας επαναστάτης δημιουργός*, Αθήνα: Πολύπλανο.
- Robinson Miller, F. (1993), *The Man in the Bowler Hat: His History and Iconography*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Serafini, G. (1988), *Γαϊτής*, Αθήνα: Μέδουσα.
- Foster, H. (2012), *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Πρίνστον: Princeton University Press.
- Foster, H., Krauss, R, Bois, Y-A. & Buchloh, B. H. D. (2004), *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Λονδίνο: Thames & Hudson.



ΧΡΥΣΑ ΡΩΜΑΝΟΥ

Ποθύνα Κοσμάδκη

Δρ Ιστορικός της Τέχνης, Επιμελήτρια Μοντέρνας
και Σύγχρονης Τέχνης Μουσείου Μπενάκη

Χρύσα Ρωμανού Πρωτόλεια

Η Χρύσα Ρωμανού είναι η πρώτη Ελληνίδα καλλιτέχνης την οποία μπορούμε να εντάξουμε ιστορικά στην κατηγορία της νεο-πρωτοπορίας, όπως αυτή περιγράφεται από τον Hal Foster, τον Benjamin Buchloch ή την Jill Carrick,¹ οι οποίοι αναφέρονται στην επιστροφή μεταπολεμικά της διεκδίκησης ταύτισης των καλλιτεχνικών πρακτικών με την ίδια την πρακτική της ζωής, μέσω στρατηγικών όπως το κολάζ και το ready made. Σε αυτό το πλαίσιο, το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν τα πρωτόλεια έργα της, σε σχέση με την παραγωγή της «ώριμης» φάσης της δουλειάς της, είναι ότι μας επιτρέπουν να διερευνήσουμε τις αισθητικές διεργασίες αλλά και τα ιστορικά συμφραζόμενα που οδήγησαν σε μια μετάβαση από την εκφραστική, αφηρημένη ζωγραφική σε ένα είδος βιωματικού ρεαλισμού με έμφαση στο καθημερινό. Τα έργα-σταθμοί σε αυτή την πορεία, από τη ζωγραφική στο κολάζ, από την αφαίρεση στον ρεαλισμό, από το υποκειμενικό στο πολιτικό, και οι διεργασίες αμφισβήτησης και πειραματισμού που σηματοδοτούν κάθε μετάβαση, μας δίνουν σημαντικά ερμηνευτικά εργαλεία για να μελετήσουμε, και τελικά να αποτιμήσουμε, τη συμβολή της Ρωμανού στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης.

¹ Foster (1994), 5-32· Buchloch (2003), και Carrick (2010).

Η Χρύσα Ρωμανού σπουδάζει από το 1950 έως το 1956 στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, αρχικά κοντά στον Γιάννη Μόραλη (προκαταρκτικά) και έπειτα στο εργαστήριο του λιγότερο προοδευτικού Ανδρέα Γεωργιάδη. Ο ακαδημαϊσμός της διδασκαλίας στη Σχολή εκείνη την εποχή δεν εμπνέει τη νεαρή φοιτήτρια, αντιθέτως της προκαλεί, σχεδόν αντανάκλαστικά, μια στάση αμφισβήτησης, η οποία φαίνεται καθοριστική για τα πρώτα της βήματα στη ζωγραφική. Αντικείμενο της αμφισβήτησης αυτής είναι τόσο η εξάρτηση της τέχνης από την ανα-παράσταση όσο και η οριοθετημένη και θεσμοθετημένη πλαισίωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας από κατευθυντήριες και κανόνες. Σε αυτό συμβάλλει η δυσφορία που προκαλεί το συντηρητικό κλίμα της μετεμφυλιακής Αθήνας, που επιχειρεί να «ανασχηματιστεί και να ανασάνει δημιουργικά»,² αλλά και οι αλλαγές που επιφέρει η ιδεολογική πόλωση του διεθνούς πολιτικού συστήματος κατά την έναρξη του Ψυχρού Πολέμου. Στην Ελλάδα η αντιπαράθεση αυτή προσλαμβάνεται μέσω της πολιτικής αλλά και πολιτιστικής διπλωματίας και της δραστηριότητας των ξένων μορφωτικών ιδρυμάτων.

Σε αυτό το κλίμα, η πρώτη από τις διεξόδους που αποτελεί για τη Ρωμανού όχημα ανατροπής της ακαδημαϊκής διδασκαλίας είναι, στις αρχές της δεκαετίας του 1950, η αφαίρεση. Στα πιο πρώιμα από τα σπουδαστικά της έργα η αφαιρετικότητα με την οποία προσεγγίζει παραστατικά ακόμα θέματα μαρτυρεί το ενδιαφέρον της για την αυτονομία του μέσου και όχι για την αναπαράσταση ή την «κανονική» προοπτική και απόδοση του χώρου, των ανθρώπινων μορφών και των σχημάτων. Στα πρώτα ζωγραφικά της έργα σταδιακά διαμορφώνεται ως κεντρικό θέμα η σχέση χειρονομίας και υλικότητας. Για παράδειγμα, στη *Σπουδή* του 1954 (εικ. 1) η οριζόντια ή κάθετη πινελιά αποτελεί το κυρίως θέμα του πίνακα, ενώ το ίχνος της κίνησης και του σώματος του καλλιτέχνη καταγράφεται επιτελεστικά με τη βοήθεια ενός υλικού του οποίου η ενέργεια και η υπόσταση αφήνονται γυμνές, εμφανείς, αυτάρκειες.

Σπουδή, 1954
Ιδιωτική συλλογή

Εικ. 1



² Για περισσότερα, βλ. Ματθιόπουλος (2009), 263-301 & 231.

Εικ. 2 | *Νεκρή φύση*, 1959
Ιδιωτική συλλογή



Αυτού του είδους οι πειραματισμοί αντιστοιχούν στο γενικότερο πνεύμα μιας πτυχής της πρωτοπορίας στην Ελλάδα, η οποία κατά τη δεκαετία του 1950 εστιάζει στη μετάβαση από την «ελληνικότητα» στην αφαίρεση.³ Η έκθεση του Γιάννη Σπυρόπουλου στον Παρνασσό το 1950, όπως και η έκθεση του Αλέκου Κοντόπουλου το 1957, η έκθεση του Henry Moore (1951) και η συμμετοχή της Ελλάδας στην Esposizione Biennale Internazionale d'Arte της Βενετίας το 1960 με έργα των Γιάννη Σπυρόπουλου, Αλέκου Κοντόπουλου, Λάζαρου Λαμέρα, Άλεξ Μυλωνά μπορούν να θεωρηθούν σημαντικά γεγονότα για την πρόσληψη και τη σταδιακή επικράτηση της αφαίρεσης στο ελληνικό καλλιτεχνικό πεδίο. Στο πλαίσιο ενός συγχρονισμού με τις διεθνείς τάσεις, η αφαιρετική τέχνη υποστηρίζεται από τεχνοκρίτες όπως η Ελένη Βακαλό και ο Άγγελος Προκοπίου, οι οποίοι ενθαρρύνουν και τη νεαρή Χρύσα. Είναι η εποχή όπου το βασικό επιχείρημα νομιμοποίησης της αφαίρεσης θα συνοψιστεί στη φράση του Προκοπίου «συγχρονισμός της Ελλάδας με τη δυτική ευαισθησία [...], απόδειξη μιας νίκης της νέας γενεάς στο πεδίο της αισθητικής μάχης κατά των δυνάμεων του αναχρονισμού και της αποτελεματώσεως των ψυχών μας, ψυχών ελευθέρων ανθρώπων».⁴ Η συγκεκριμένη ψυχροπολεμική ρητορική ωθεί καλλιτέχνες όπως η Χρύσα Ρωμανού να στραφούν προς την αφαίρεση ως πεδίο δοκιμής νέων μέσων αλλά και ως τρόπο έκφρασης μιας προοδευτικής ιδεολογίας. Τότε εκθέτει έργα της για πρώτη φορά και λαμβάνει μέρος στο Καλοκαιρινό Σαλόνι Νέων Καλλιτεχνών της γκαλερί Ζυγός το 1958.

Η Ρωμανού βάζει στην αφαιρετική ζωγραφική το δικό της στίγμα, το οποίο ήδη προσανατολίζεται προς την ανάδειξη της αξίας του καθημερινού αλλά και τη σημασία της συν-αίσθησης.⁵ Με τη *Νεκρή φύση* του 1959 (εικ. 2) επιλέγει να αναπαραστήσει καθημερινά αντικείμενα για να αναπλαισιώσει το οικείο, το οικιακό σε συνάρτηση με το ενδιαφέρον για τον χώρο, τη σωματικότητα, το τελετουργικό, τη δομή. Αντιλαμβάνεται τον πίνακα ως συναρμογή

³ Για περισσότερα, βλ. Ματθιόπουλος (2000), 363-400.

⁴ Ιωαννίδης (2009), 231-238.

⁵ Χρησιμοποίη τον όρο ως μετάφραση του «affect», βλ. Αβραμοπούλου (2018), 9-66.

Μονοτυπίες, 1960
Ιδιωτική συλλογή

Εικ. 3



ζωγραφικών στοιχείων, πράγμα που προαναγγέλλει τα μεταγενέστερα κολάζ, ενώ οι προσπάθειές της είναι σκόπιμα αρχιτεκτονικές ή δομικές, με τρόπο που παραπέμπει ακόμα στη μετακυβιστική αισθητική, όπως στο έργο πολλών από τους μαθητές του Γιάννη Μόραλη.

Η επόμενη ενότητα πρωτόλειων έργων αντλεί από την πρακτική της τυπογραφίας και πιο συγκεκριμένα της απλούστερης μορφής της, της μονοτυπίας. Πρόκειται για επαναλήψεις μοτίβων με τυπογραφικό μελάνι πάνω σε γυαλί, που τυπώνονται αμέσως, προτού στεγνώσουν, σε χαρτί. Ο αυθορμητισμός της χειρονομίας και η διαφάνεια του γυαλιού καθώς και η επανάληψη που επιτρέπει το μέσο είναι στοιχεία που θα αποτελέσουν κεντρικές αρτηρίες του πιο ώριμου έργου της Ρωμανού. Οι μονοτυπίες των τελευταίων χρόνων της δεκαετίας του 1950 (εικ. 3) αποτελούν συμβολικές, λεκτικές σχεδόν, παραπομπές σε μαύρο, που θυμίζουν την κινέζικη καλλιγραφία. Οι φόρμες αυτές, μεταξύ αφηρημένων σχημάτων και αρχέγονων γραφών, αρθρώνονται σαν μονάδες ενός λεκτικού συστήματος, εντείνοντας τη σημασία της χειρονομίας και της σειριακής παρουσίας που θα συναντήσουμε στα μεταγενέστερα έργα, όπως οι *Χάρτες* της δεκαετίας του 1960.

Η σειρά *Μονοτυπίες* αποτελεί σημαντική μετάβαση προς την ενότητα της πρώτης ατομικής έκθεσης της Ρωμανού στην γκαλερί Ζυγός το 1960. Στα έργα με τον σημαίνοντα τίτλο *Ζωγραφική* (εικ. 4) το χρώμα επανέρχεται και η χειρονομία λειτουργεί ως πρωταρχικό στοιχείο μιας εκφραστικής γλώσσας που θα μπορούσε να ενταχθεί στην αισθητική κατηγορία του (αμερικάνικου) αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Η αφαίρεση ταυτίζεται εκείνη την περίοδο, μέσω του κριτικού λόγου και της πρόσληψης του αφηρημένου εξπρεσιονισμού από τεχνοκρίτες – όπως ο Προκοπίου⁶ –, με την ελευθερία, τα σύμβολα, την «εσωτερική ανάγκη». Σε αυτό το πλαίσιο, η Ρωμανού πειραματίζεται με την κίνηση και τη σωματικότητα της ζωγραφικής πράξης. Ο χρόνος, η στιγμή, η διάθεση, η εν-συναίσθηση εκφράζονται με τη μεταφυσική της χειρονομίας και τη συνολικότητα της μορφής. Η ένταση

Ζωγραφική, 1960
Ιδιωτική συλλογή

Εικ. 4



⁶ Προκοπίου (1960).

που δημιουργείται στον καμβά από τη φαινομενική κίνηση των μορφών προς τα πίσω και προς τα εμπρός καταγράφεται σαν μια αδιάκοπη ροή που υποστηρίζεται από μια μη ιεραρχική οργάνωση γραμμής, σχήματος και χρώματος.

Η συγκεκριμένη δουλειά οδηγεί στην πιο σημαντική ίσως ενότητα ζωγραφικών αφαιρετικών έργων με τίτλο *Μύθος* του 1963 (εικ. 5). Είναι η περίοδος του Παρισιού, για το οποίο η Ρωμανού φεύγει με υποτροφία το 1961, αλλά και μια περίοδος όπου εντείνονται οι ιδεολογικές συγκρούσεις αλλά και τα αιτήματα για κοινωνική αλλαγή, τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ευρώπη. Στο Παρίσι, η καλλιτέχνης εντρυφεί στο μοντέρνο και ανακαλύπτει στις γκαλερί στρατηγικές της νεο-πρωτοπορίας, ενώ η στενή σχέση με τον Νίκο Κεσσανλή, τα κοινά τους ταξίδια και η παρέα με καλλιτέχνες της πρωτοπορίας της ανοίγουν νέους ορίζοντες.⁷ Από αυτή την περίοδο προκύπτουν τα νέα έργα όπου η διαφάνεια, η αίσθηση της κίνησης και η πάντοτε ορατή χειρονομία του καλλιτέχνη πάνω στον καμβά, ως αποτέλεσμα μιας τελετουργικής πράξης, προεκτείνουν τις προηγούμενες έρευνες. Το παραστατικό στοιχείο εισάγεται εκ νέου εδώ, παραπέμποντας, όχι πλέον σε δομικά αποδοσμένα αντικείμενα στον χώρο, αλλά σε οργανικές μορφές, σαν σωματικά μέλη. Τα «μέλη» αυτά μοιάζουν να αιωρούνται μέσα σε ένα δισδιάστατο περιβάλλον, το οποίο προκύπτει από την τεχνική ζωγραφικής με τον καμβά απλωμένο στο πάτωμα, πρακτική που θυμίζει τα σύγχρονα *drummings* του Jackson Pollock. Σε αυτή τη διαδικασία είναι η ίδια η ενέργεια του σώματος πάνω στην οριζόντια επίπεδη επιφάνεια που αποτυπώνει το ίχνος της κίνησης.

Οι *Μύθοι* εξωτερικεύουν επίσης ένα είδος αυτογνωσίας του γυναικείου σώματος, προτείνοντας τη ζωγραφική ως μέσο καλλιτεχνικής χειραφέτησης και ενδοσκόπησης. Σε αυτό το πλαίσιο, τα έργα της Ρωμανού απομακρύνονται από τον αφαιρετικό formalισμό της προηγούμενης περιόδου και παραπέμπουν στη συν-αίσθηση ως έκφραση μύχων, ζωτικών δυνάμεων που υπερβαίνουν το συνειδητό. Συγκεράζοντας στοιχεία από τις μονοτυπίες και τα αφηρημένα

Μύθος, 1963
Ιδιωτική συλλογή

Εικ. 5



⁷ Χρυσσοτομίδης (1994), 125-152.

έργα της δεκαετίας του 1950, οι *Μύθοι* εκδηλώνουν έτσι ένα έντονα αυτοβιογραφικό, ιδιαίτερα διακριτό είδος γραφής, κάτι σαν «καλλιγραφία της ψυχής» η οποία, απαλλαγμένη από εξωτερικές αναφορές, προτείνει την εμπύθιση στο αρχέτυπο, στο πρωταρχικό, στην πηγή.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 παρουσιάζεται μια ριζική στροφή στο έργο της Ρωμανού, η οποία ξεκινά με την επιστροφή στις μονοτυπίες και τις *Επαναλήψεις* του 1963-1964 (εικ. 6). Η συγκεκριμένη στροφή συνδέεται με την κοινή πορεία και ζωή που έχει ξεκινήσει με τον Νίκο Κεσσανλή (παντρεύονται τελικά το 1968) και με τη στενή σχέση του ζευγαριού με τον Pierre Restany, ιδρυτή του Nouveau Réalisme.⁸ Η Ρωμανού ζωγραφίζει με λάδι πάνω σε καθρέφτη και τυπώνει αρκετές φορές το θέμα με τρόπο που με κάθε επανάληψη η εικόνα να είναι ίδια αλλά και να αλλοιώνεται. Η σειριακή αναπαραγωγή και η επανάληψη χρησιμεύουν για να σηματοδοτήσουν τη χρονικότητα του καθημερινού, πεδίο που θα την απασχολήσει έντονα έκτοτε. Όπως γράφει η Άννα Καφέτση, αυτά τα πρώτα κολάζ μονοτυπιών «λειτουργούν ως ερέθισμα για αναθεώρηση βασικών αισθητικών αρχών που συνέδεαν το έργο τέχνης με μια φορμαλιστική αντίληψη ή με μια αντίληψη περί μοναδικότητας» και έτσι αποτελούν μια «εξαιρετικά κομβική στιγμή στην εξέλιξη του έργου της Χρύσας Ρωμανού».⁹

Εκείνη την περίοδο αρχίζει να απασχολεί συνειδητά την καλλιτέχνη, όπως αναφέρει στη βιογραφία της ο Ανταίος Χρυσσοστομίδης, το ιδεολογικό περιεχόμενο των έργων και η ανάγκη να εκφράσει την εποχή της. «Είπα στον εαυτό μου: Μα εσύ Χρύσα πάντα ήθελες να διηγείσαι ιστορίες. Γιατί κάθεσαι και χάνεις τον καιρό σου με τις μονοτυπίες; Γιατί να μην εκφράσεις με το έργο σου τις ιδέες σου, την εποχή σου, τα όσα συμβαίνουν γύρω σου;» λέει η ίδια.¹⁰ Αυτό είναι το κίνητρο που την ωθεί να μεταβεί από την αφαίρεση στον (νέο) ρεαλισμό και να δοκιμάσει να αφηγηθεί τον σύγχρονό της κόσμο μέσω

⁸ Kosmadaki (2021), 227-246.

⁹ Καφέτση (1994), 41 & 42.

¹⁰ Χρυσσοστομίδης (1994), 136.



Επαναλήψεις, 1964
Ιδιωτική συλλογή | Εικ. 6

του κολάζ¹¹ από αποκόμματα περιοδικών. Το καθημερινό (le quotidien) και η σημασία των αντικειμένων που το προσδιορίζουν κατέχουν εκείνη την εποχή κεντρικό ρόλο στον λόγο περί πολιτισμού στη Γαλλία, σε κείμενα των Henri Lefebvre, Maurice Blanchot, Georges Perec, Jean Baudrillard.¹² Τα κείμενά τους ασχολούνται συστηματικά με τις ασήμαντες λεπτομέρειες της καθημερινής εμπειρίας υποστηρίζοντας ότι η καθημερινή ζωή προσέφερε τη μόνη δυνατότητα αντίστασης και πολιτικής αλλαγής απέναντι στην αποξένωση του καπιταλισμού, του θεάματος και της κατανάλωσης. Σε αυτό το πλαίσιο δημιουργείται και το κίνημα του Nouveau Réalisme από τον κριτικό Pierre Restany. Οι καλλιτέχνες της ομάδας του Restany – Arman, Yves Klein, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Martial Raysse, Jacques de la Villeglé, Raymond Hains και άλλων – χρησιμοποιούν μέσα ιστορικών πρωτοποριών όπως το Νταντά για να υπερβούν το λεγόμενο «κενό τέχνης και ζωής», αντλώντας απευθείας από την πραγματικότητα, δηλαδή από τον μοντέρνο κόσμο της κατανάλωσης και της μαζικής επικοινωνίας. Θέτουν ως κοινό τόπο της δουλειάς τους μια μέθοδο άμεσης οικειοποίησης του πραγματικού ή, με τους όρους του Pierre Restany, μιας «ποιητικής ανακύκλωσης του αστικού, βιομηχανικού, διαφημιστικού πραγματικού».¹³ «Ο Νέος Ρεαλισμός», γράφει τότε ο Restany, «βλέπει τη μεταμόρφωση του αντικειμένου ως ένα θεμελιακό γεγονός και σε αυτό στηρίζει τη θεωρία του. Ένα οποιοδήποτε αντικείμενο υποτάσσεται στο τυχαίο. Μέσω της επιλογής και μόνο γίνεται έργο τέχνης, ένα έργο τέχνης το οποίο μπορεί να αποκτήσει εκφραστική δυνατότητα [...]. Γλυπτό είναι οτιδήποτε μπορεί να δημιουργήσει το χέρι [...]. Το αντικείμενο ανασύρεται από την καθημερινότητά του, αφού αρκεί η χειρονομία της επιλογής και παρουσιάσής του για να κερδίσει δικό του νόημα. Αυτή η επιλογή συνεπάγεται

¹¹ Τα πρώτα της κολάζ εκτίθενται το 1965 στο Βερολίνο και την επόμενη χρονιά στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο, αποσπώντας θετικές κριτικές. Βλ. Χρυσστομιδής (1994), 139 & 140.

¹² Carrick (2010), 30-32.

¹³ Restany (1990), 76. Όπου δεν αναφέρεται όνομα μεταφραστή, τη μετάφραση υπογράφει η συγγραφέας του άρθρου.

Ρεπορτάζ, 1965
Συλλογή Ειρήνης
Παναγοπούλου

Εικ. 7



την απελευθέρωση του αντικειμένου». ¹⁴ Όπως και άλλοι Έλληνες καλλιτέχνες της διασποράς, η Ρωμανού απορροφά στο έργο εκείνης της περιόδου θεωρίες και πειραματισμούς των Nouveau Réalistes, και εντάσσεται μαζί με τον Κεσανλή στον ευρύτερο κύκλο του κινήματος. ¹⁵ Η σχέση με τον Restany και την ομάδα του στρέφει τη Ρωμανού προς την αναζήτηση μιας νέας αντικειμενικής εικόνας, που θα αποτελούσε τη λύση στην «κρίση της ζωγραφισμένης εικόνας». Μετά το σώμα στη σειρά των *Μύθων*, είναι ο τόπος και τα αδιέξοδα της κουλτούρας της κατανάλωσης που απασχολούν την καλλιτέχνη.

Η Ρωμανού είναι ενεργά πολιτικοποιημένη από τα σπουδαστικά της χρόνια και, όσον αφορά το έργο της, αντιλαμβάνεται την πολιτική στράτευση με όρους νεο-πρωτοπορίας ως αμφισβήτησης της αστικής αισθητικής της καλλιτεχνικής αυτονομίας και του «εκφραστικού» καλλιτέχνη. ¹⁶ Αντλεί από σύγχρονες φιλοσοφικές θεωρήσεις του καθημερινού και υιοθετεί μια νεο-ντανταϊστική πρακτική για να απομυθοποιήσει την «προσωπική γραφή» και να διατυπώσει έναν κριτικό λόγο απέναντι στον τρόπο που η καθημερινή ζωή μεταφράζεται σε πλαστές αφηγήσεις διαφημίσεων, «σελίδων κοινωνίας» και δημοσιότητας. Για παράδειγμα, στα έργα με τίτλο *Ρεπορτάζ* του 1965 (εικ. 7) αντλεί από τα περιοδικά μόδας και τις διαφημίσεις που καθοδηγούν τους καταναλωτές προς μια ψευδή ευτυχία επιβάλλοντάς τους το πώς να ζουν, να ντύνονται και να υπάρχουν.

Στο πλαίσιο των ιδεολογικών εντάσεων της εποχής, οι άξονες των νέων έργων είναι η κριτική της μαζικής κουλτούρας, η απομυθοποίηση της καλλιτεχνικής χειρονομίας, η ρήξη με τις εθνικές διεκδικήσεις των καλλιτεχνών της γενιάς του 1930 και η ανανέωση του εικαστικού λεξιλογίου μέσα από ριζοσπαστικές πρακτικές οικειοποίησης, απέναντι στην ανάδυση μιας κοινωνικής πραγματικότητας που βασίζεται στον καταναλωτισμό. Για παράδειγμα, οι *Λαβύρινθοι* του 1965 (εικ. 8) είναι φτιαγμένοι στο χαρτί από εικόνες κομμένες από καθημερινά έντυπα (περιοδικά, εφημερίδες, διαφημίσεις) όπου η όραση

Λαβύρινθος, 1965
Ιδιωτική συλλογή

Εικ. 8



¹⁴ Restany (1961).

¹⁵ Τζιρτζιλάκης (επιμ.) (1998).

¹⁶ Foster (1994).



Εικ. 9 | *Zodiaque 13*, 1965
Ιδιωτική συλλογή



Roma, 1965 | Εικ. 10
Ιδιωτική συλλογή

περιηγείται με τη βοήθεια λέξεων και σημάνσεων όπως *attention! danger, passage libre, impasse...* Μηχανικά στοιχεία και εργαλεία συναρμολογούνται με ανθρώπινα μέλη παραπέμποντας στο σώμα-αυτόματο, ενώ η εικόνα ως μέσο ενημέρωσης και χειραγώγησης της βιομηχανίας του θεάματος αποδομείται, κατακερματίζεται και συναρμολογείται σε νέες αφηγήσεις. Πρόκειται για στρατηγική που ισορροπεί μεταξύ στρατευμένης τέχνης και ελεύθερου αυτόματου συνειρμού, θυμίζοντας την παρέκκλιση (*détournement*) και τη νέα τροπή συμβόλων (*dérive*) των Καταστασιακών,¹⁷ που είναι επίσης σύγχρονα της περιόδου. Αντίστοιχα, στα κολάζ-*Ωροσκόπια* του 1965 (εικ. 9), οι οικείες συνήθειες, η κουλτούρα των ζωδίων, της χαρτομαντείας, των ταρό, των γυναικείων περιοδικών, ανα-κατασκευάζουν μια μυθολογία του καθημερινού που καταδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο οι δημιουργικές δυνατότητες και η αυθόρμητη εμπειρία θεωρούνται δευτερεύουσες στο κλειστό κύκλωμα παραγωγής και κατανάλωσης. Σε άλλα έργα, όπως το *Χάρτες-Ρώμη* του 1965 (εικ. 10), η ίδια πρακτική καταγράφει την προσωπική, καθημερινή εμπειρία. Η Ρωμανού επιστρατεύει εδώ την οντογενετική λειτουργία της χαρτογράφησης¹⁸ για να συνθέσει αυτοβιογραφικές, αποπροσανατολιστικές ταξιδιωτικές διαδρομές σε πόλεις οικείες, που θυμίζουν τους «ψυχογεωγραφικούς χάρτες» του Παρισιού των Καταστασιακών.

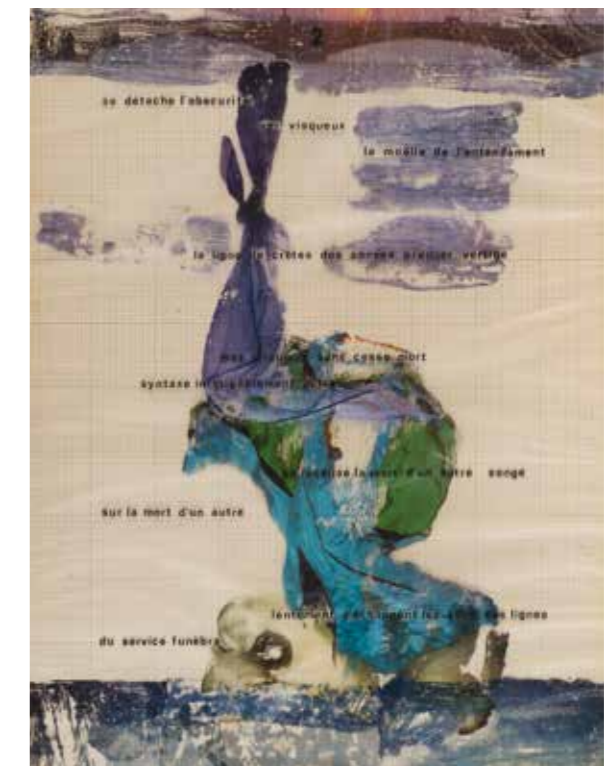
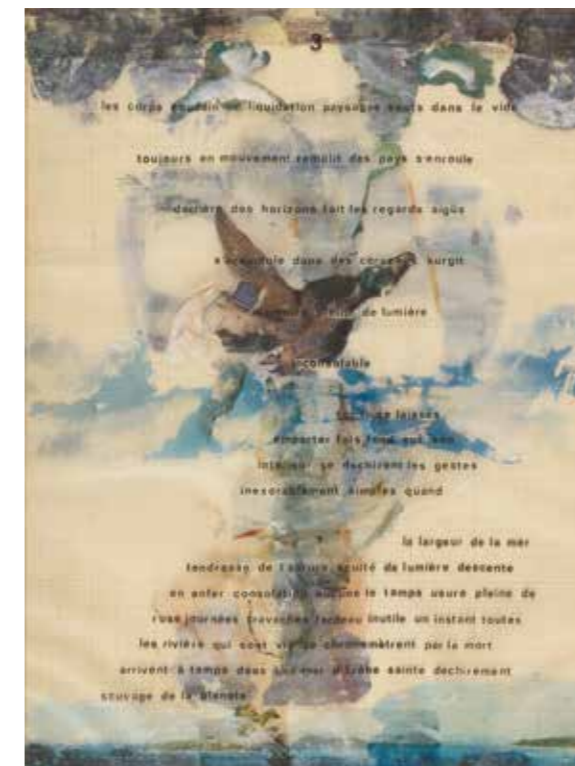
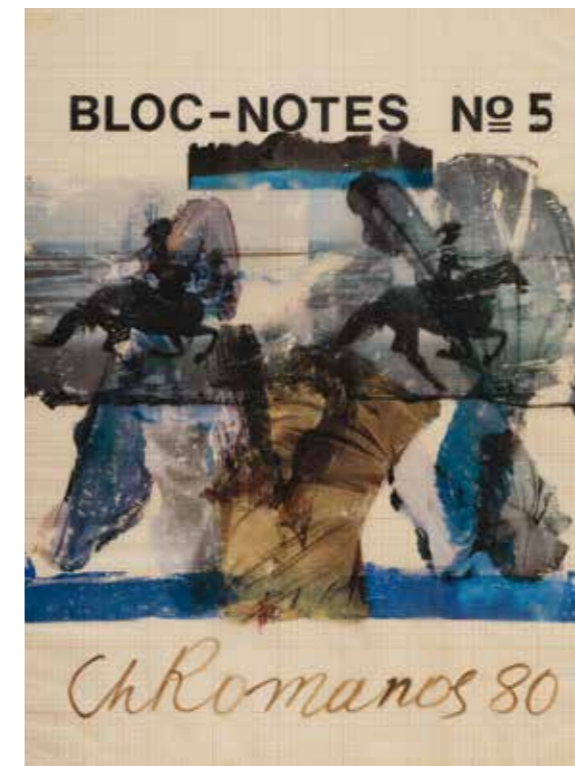
Μετά το πραξικόπημα των συνταγματάρχων στην Ελλάδα το 1967, η Ρωμανού και ο Κεσσανλής φτιάχνουν αντιστασιακές αφίσες στο εξοχικό τους και συναναστρέφονται Έλληνες διανοούμενους και πολιτικούς, όπως ο Νίκος Πουλαντζάς, ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, ο Θεόδωρος Πάγκαλος, η Ιωάννα Καραντζόγλου, ο Κώστας και η Αλέκα Βεργοπούλου, ο Νίκος Κούνδουρος, η Μάγδα Κοτζιά και άλλοι, που έχουν καταφύγει στο Παρίσι. Εκείνα τα χρόνια, η σχέση με τον Κεσσανλή, η κοινή δουλειά, η συνεργασία με τον Restany,

¹⁷ Βλ. Theodoropoulou (2024).

¹⁸ Η «οντογενετική» χαρτογράφηση παρέχει τα στοιχεία εκείνα που επιτρέπουν την αναδιαμόρφωση μιας ανοιχτής γενεαλογίας της χαρτογραφικής πρακτικής, περιλαμβάνοντας τα σύγχρονα έργα και τα ιστορικά αντικείμενα τέχνης, αναφερόμενη παράλληλα στις σχέσεις, στις κοινότητες, στον συσχετισμό δυνάμεων και την παραγωγή γνώσης. Βλ. Kitchin & Dodge (2007), 331-344.

Από το *Bloc-notes No 5*,
πάνω σε ποίηση
του Ανδρέα
Παγουλιάτου, 1980
Ιδιωτική συλλογή

Εικ. 11



οι παρέες με Έλληνες του Παρισιού, η αναγκαστική εξορία είναι αναπόσπαστα μέρη μιας καθημερινότητας όπου δημόσιος και ιδιωτικός χώρος συγχωνεύονται. Η Ρωμανού και ο Κεσσανλής δημιουργούν και διατηρούν δύο σπίτια-ατελιέ, του Παρισιού και της Νορμανδίας, χώρους που εξελίσσονται παράλληλα με το έργο τους. Ο παρισινός τους κύκλος μαζεύεται εκεί, η Ρωμανού μαγειρεύει, ζωγραφίζει, συζητάει, και η ζωή γίνεται ένα με την τέχνη και την πολιτική. Είναι η εποχή της «επαναστατικοποίησης του καθημερινού», όπου «το προσωπικό, το καθημερινό και το πολιτικό συνδέονται με τρόπο που συμπεριλαμβάνει την έκφραση συναισθημάτων και συμβολικά νοήματα».¹⁹ Σε αυτό το πλαίσιο, η δουλειά της Ρωμανού αρχίζει να παίρνει τη μορφή μιας «αυτοβιογραφικής σημειωματογραφίας».²⁰ Στα *Bloc-notes* του 1980 (εικ. 11) η καλλιτέχνις αναπαράγει με μεταξοτυπία σελίδες από σημειωματάρια και συνθέτει, με μορφή επιστολογραφίας ή ημερολογίου, μυθοπλασία γύρω από την ίδια τη ζωή και την καθημερινότητά της, κόβοντας, κολλώντας και ζωγραφίζοντας αντικείμενα οικεία, φακέλους, χάρτες, φωτογραφίες, σημειώσεις, συνταγές. Ο αναστοχασμός σχετικά με τη «γυναικεία» ταυτότητα και η αναπλαισίωση στερεότυπων ορισμών της θηλυκότητας επιχειρούν να αναθεωρήσουν εδώ την ουσιαστική υπόσταση μιας ξεχωριστής γυναικείας γραφής. Η Ρωμανού υιοθετεί πρακτικές μιας «φεμινιστικής» τέχνης που τότε αναδύεται μέσα από τις φοιτητικές και εργατικές αναταραχές του Μάη του '68, συμβάλλοντας στη ριζική μεταβολή της αυτο-εικόνας των γυναικών καλλιτεχνίδων.²¹ Κείμενα αυτής της στροφής όπως, για παράδειγμα, της Simone de Beauvoir, συμπεριλαμβάνονται στις σημειώσεις των *Bloc-notes* και τεκμηριώνουν το άνοιγμα της Ρωμανού σε αυτή τη διεκδίκηση, μέσω πρακτικών που δίνουν έμφαση στο σώμα, στη χειρονομία, στην οικιακότητα των αντικειμένων και στην ημερολογιακή καταγραφή.

Η συναρμογή ετερόκλητων στοιχείων ως στρατηγική βιωματικού συναισθησιακού ρεαλισμού εξελίσσεται, κατά την επόμενη φάση δημιουργίας, σε διαστρωμάτωση αποσπασματικών εικόνων και υλικοτήτων. Τη δεκαετία

¹⁹ Κορνέτης (2015), 428.

²⁰ Καφέτση (1994), 89.

²¹ Parker & Pollock (1987).

Εικόνες, 1981
ιδιωτική συλλογή

Εικ. 12



Christiana Roumanou 81



Εικ. 13 | *Χάρτες-Λαβύρινθος*,
x.x.
Ιδιωτική συλλογή

του 1980, μετά την επανεγκατάσταση του Κεσανλή και της Ρωμανού στην Αθήνα, η αφήγηση του καθημερινού εκφράζεται μέσα από την πρακτική του ντεκολάζ (επίσης προσφιλής τεχνική των Nouveaux Réalistes). Έργα όπως οι *Εικόνες* του 1981 (εικ. 12) και οι *Χάρτες-Λαβύρινθοι* του 1981 (εικ. 13) δημιουργούνται με την επικόλληση και αποκόλληση έντυπης ύλης πρώτα σε ζελατίνες και μετά σε πλεξιγκλάς, σε μια διαδικασία αντίστροφη αλλά ανάλογη με τα κολάζ.²² Η Ρωμανού λειτουργεί και πάλι αφαιρετικά, χαρτογραφεί, με στρώματα ύλης, διαδρομές στο βλέμμα που αντιστοιχούν σε αφηγήσεις του δικού της καθημερινού. Η τελετουργία αποκόλλησης-επικόλλησης συνδέεται με τη ζωγραφική χειρονομία της δεκαετίας του 1950. Το ίδιο και η υλικότητα, η διαφάνεια, η χρωματική γκάμα των παλίμψηστων αυτών που θυμίζουν τα πρώτα ζωγραφικά έργα.

Έτσι κάπως ο κύκλος κλείνει. Και το καθημερινό επανέρχεται με την επιστροφή στις εκφραστικές ιδιότητες της χειρονομίας, της τελετουργίας και της συν-αίσθησης.

²² Καφέτση (1994), 114-121.

Βιβλιογραφία

- Αβραμοπούλου, Ε. (2018), «Εισαγωγή. Πολιτικές εγγραφές του συν-αισθήματος», στο Ε. Αβραμοπούλου (επιμ.) (2018), *Το συν-αίσθημα στο πολιτικό*, Αθήνα: Νήσος, 9-66.
- Buchloch, B. (2003), *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Μασαχουσέτη: MIT Press.
- Carrick, J. (2010), *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde*, Σάρει: Ashgate.
- Ιωαννίδης, Κ. (2009), «Τι θέλουμε άραγε από τις εικόνες; Η εγχώρια τεχνοκριτική μπροστά στην Αφαίρεση», στο Μ. Ιωαννίδου (επιμ.) (2009), *Η τέχνη του 20ού αιώνα: Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία*, Θεσσαλονίκη: Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, 231-238.
- Καφέτση, Α. (1994), *Χρύσα Ρωμανού*, Αθήνα: Εξάντας.
- Kitchin, R. & Dodge, M. (2007), «Rethinking maps», *Progress in Human Geography*, τχ. 31, αρ. 3, 331-344, <https://doi.org/10.1177/0309132507077082> (τελευταία πρόσβαση: 28.4.2025).
- Κορνέτης, Κ. (2015), *Τα παιδιά της δικτατορίας*, Αθήνα: Πόλις.
- Kosmadaki, P. (2001), «Pierre Restany, Nikos Kessanlis et le mec-art: un engagement théorique et pratique commun», στο L. Farnoux (επιμ.) (2001), *Le double voyage 1945-1975. France-Grèce, Mondes Méditerranéens et Balcaniques 16*, Athènes: École Française d'Athènes, 227-246.
- Ματθιόπουλος, Ε. Δ. (2009), «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.) (2009), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Δ2, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 183-237.
- Ματθιόπουλος, Ε. Δ. (2000), «Ιδεολογία και τεχνοκριτική: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός», στο Συλλογικό (2000), *Η εκρηκτική εικοσαετία 1949-1967*, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη – Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 363-400.
- Parker, R. & Pollock, G. (1987), *Framing Feminism, Art and the Women's Movement 1970-1985*, Λονδίνο: Routledge & Keagan Paul.
- Προκοπίου, Α. (1960), «Δύο Ρυθμοί», *Η Καθημερινή*, 10 Μαΐου.
- Restany, P. (1990), *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Παρίσι: Éditions de la Différence.
- Restany, P. (1961), *A 40° au-dessus de DADA*, préface au catalogue de l'exposition, Παρίσι: Galerie J.
- Τζιρτζιλάκης, Γ. (επιμ.) (1998), *Νίκος Κεσσανλής*, Αθήνα: Αδάμ.
- Theodoropoulou, V. (2024), *Le Monde en situation – La révolte sensible de l'Internationale situationniste*, Παρίσι: Les presses du réel.
- Foster, H. (1994), «What's Neo about the Neo-Avant-Garde», *The Duchamp Effect*, τχ. 70, φθινόπωρο, 5-32.
- Χρυσστομίδης, Α. (1994), «Μικρό Βιογραφικό σημείωμα», στο Α. Καφέτση, *Χρύσα Ρωμανού*, Αθήνα: Εξάντας, 125-152.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

Σπύρος Βασιλείου

(1902 ή 1903-1985)



Σπούδασε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (1921-1926) με δάσκαλο αρχικά τον Αλέξανδρο Καλούδη και από το 1923 και μετά τον Νικόλαο Λύτρα. Το 1929 πραγματοποίησε την πρώτη ατομική του έκθεση και το 1930 κέρδισε το Μπενάκειο Βραβείο για τα σχέδια των τοιχογραφιών του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου (αγιογράφηση που φιλοτέχνησε το διάστημα 1936-1939). Υπήρξε ιδρυτικό μέλος της «Ομάδας Τέχνης» και της «Ομάδας Στάθμη» και δίδαξε προπολεμικά στην Παπαστράτειο Σχολή και μεταπολεμικά στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο (ΑΤΙ) – Σχολή Δοξιάδη. Ήδη από το 1927 ασχολήθηκε και με τη σκηνογραφία, ενώ στη διάρκεια της Κατοχής στράφηκε στη χαρακτηριστική και κυκλοφόρησε κρυφά ξυλογραφίες, εικονογραφημένα χειρόγραφα και εκδόσεις. Παρουσίασε το έργο του σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις, ενώ συμμετείχε στις Μπιενάλε της Βενετίας το 1934 και το 1964, της Αλεξάνδρειας το 1957 και του Σάο Πάολο το 1959.

Για πολλά χρόνια δίδαξε σε ελεύθερες σχολές και σε σχολές θεάτρου. Από το 1927 ασχολήθηκε και με τη σκηνογραφία, για ελεύθερες και κρατικές σκηνές, καθώς και σε αρκετές κινηματογραφικές ταινίες. Η καλλιτεχνική του δημιουργία περιλαμβάνει επίσης εικονογραφήσεις βιβλίων, δημοσίευση κειμένων και γελοιογραφιών σε εφημερίδες και περιοδικά, καθώς

και την έκδοση *Παιδικά σχέδια* το 1933, σε συνεργασία με τον Αγίνορα Αστεριάδη.

Ανήκοντας στη λεγόμενη «γενιά του '30», παρήγαγε έργο που διαπνέεται από το ιδανικό της ελληνικότητας, το οποίο μετέφερε στη ζωγραφική του απεικονίζοντας το φυσικό και αστικό τοπίο, καθώς και σκηνές της καθημερινής ζωής, συνδυάζοντας επιλεκτικά στοιχεία της ελληνικής παράδοσης – όπως από τη λαϊκή τέχνη – με χαρακτηριστικά του κονστρουκτιβισμού, του υπερρεαλισμού, της ποπ αρτ και του φωτογραφικού ρεαλισμού, για να δημιουργήσει συνθέσεις ηθογραφικού και αφηγηματικού ενδιαφέροντος.

Γιάννης Γαϊτς

(1923-1984)



Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών κατά τη δεκαετία του 1940 με δάσκαλο τον Κωνσταντίνο Παρθένη. Οι πρώτες ατομικές εκθέσεις του οργανώθηκαν το 1945 (στο εργαστήριό του) και το 1947 στον Πarnaσσό. Το 1949 αποτέλεσε ιδρυτικό μέλος της ομάδας «Οι Ακράιοι», μαζί με τον Αλέκο Κοντόπουλο και άλλους καλλιτέχνες. Το 1954 μετέβη στο Παρίσι για να συνεχίσει τις σπουδές του στη Σχολή Καλών Τεχνών και στην ακαδημία Grande Chaumière. Το 1959 ταξίδεψε στη Ρώμη, όπου έγινε μέλος της ομάδας «Gruppo Sigma», μαζί με τους Βλάση Κανιάρη, Νίκο Κεσσανλή, Δημήτρη Κοντό και Κώστα Τσόκλη. Οι ατομικές εκθέσεις του και οι συμμετοχές σε ομαδικές υπήρξαν πολυάριθμες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, με παρουσία στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο το 1952 και το 1967, και στα Ευρωπαϊκά το 1982 στις Βρυξέλλες. Το έργο του έχει παρουσιαστεί σε αναδρομικές εκθέσεις, όπως αυτές στην Εθνική Πινακοθήκη (1984), στο Μουσείο Μπενάκη (2006), στο Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β. & Μ. Θεοχαράκη (2023).

Η εικαστική γλώσσα του προχώρησε τη δεκαετία του 1960 από την παραστατικότητα σε αφηρημένες εξπρεσιονιστικές και σουρεαλιστικές τάσεις, όπως και σε κυβιστικές και γεωμετρικές δημιουργίες. Βαθμιαία διαμόρφωσε το χαρακτηριστικό στο έργο του «ανθρωπάκι», ως σύμβολο της σύγχρονης μαζικοποίησης και του αστικού απρόσωπου καθωσπρεπισμού. Το μοτίβο

αυτό κυριάρχησε στη ζωγραφική, στη χαρακτική, σε κατασκευές, εγκαταστάσεις και εικαστικά δρώμενα στο έργο του, όπως και σε χρηστικές εφαρμογές, ως μέσο κοινωνικής κριτικής με απήχηση στο ευρύτερο κοινό και με διεθνή εμβέλεια. Εγκατάσταση με ανθρωπάκια έχει τοποθετηθεί και στον Σταθμό Λαρίσης του Μετρό της Αθήνας.

Βάσω Κατράκη

(1909 ή 1914-1988)



Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (1936-1940) με δασκάλους τον Κωνσταντίνο Παρθένη στη ζωγραφική και τον Γιάννη Κεφαλληνό στη χαρακτική, στην οποία και αφοσιώθηκε. Από τα χρόνια των σπουδών της εισχώρησε στον ιδεολογικό χώρο της Αριστεράς και στο ΕΑΜ Καλλιτεχνών, έτσι το έργο της είναι φορέας ιδεολογικού και κοινωνικού περιεχομένου. Το 1949 συμμετείχε στην ίδρυση της ομάδας «Στάθμη», ενώ η πρώτη ατομική έκθεσή της παρουσιάστηκε στην γκαλερί Ζαχαρίου το 1950.

Μέχρι τη δεκαετία του 1950 περίπου, χάρασε σε ξύλο, ενώ αργότερα εφηύρε μια πρωτότυπη τεχνική, τη χάραξη πάνω σε ψαμμίτη λίθο. Όσο ήταν εξόριστη στη Γυάρο (με τη δικτατορία του 1967), κατόρθωσε να εκφραστεί ζωγραφίζοντας βότσαλα με μαύρο μελάνι. Παρουσίασε το έργο της σε πολυάριθμες ατομικές εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Συμμετείχε σε ομαδικές διοργανώσεις, όπως στην Μπιενάλε της Λουμπλιάνα από το 1956 έως το 1977, στην Μπιενάλε του Τόκιο από το 1960 έως το 1970, στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο το 1957, στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1966, όπου τιμήθηκε με το Διεθνές Βραβείο Λιθογραφίας Tamarind. Βραβεύτηκε επίσης το 1958 στην Μπιενάλε Αλεξανδρείας (Α' Βραβείο Χαρακτικής) και στην Μπιενάλε Χαρακτικής του Λουγκάνο (Premium ex aequo). Αναδρομικές εκθέσεις του έργου της έχουν οργανωθεί στην Εθνική Πινακοθήκη (1980) και αλλού.

Το 1995 ιδρύθηκε στο Αιτωλικό το «Κέντρο Χαρακτικών Τεχνών και Μουσείο Βάσως Κατράκη», με σκοπό τη μόνιμη έκθεση του έργου της.

Τα χαρακτηριστικά της έχουν πάντοτε στο επίκεντρο τον άνθρωπο, τις ανησυχίες του, τις ιδέες του, τους προβληματισμούς του, τις κακουχίες του, την πάλη του για επιβίωση και τη μάχη για ελευθερία σε χαλεπούς καιρούς. Με αποφασιστικές, αδρές γραμμές, χωρίς χρώμα, και ως αποκλειστική επιλογή τη συνύπαρξη του άσπρου με το μαύρο, κατόρθωσε με απaráμιλλη δωρικότητα να παρουσιάσει τις μορφές της καρτερικές, εγκρατές και την ίδια στιγμή φορτισμένες με γνήσιο συναίσθημα.

Αλέκος Κοντόπουλος

(1904-1975)



Έλαβε μαθήματα σε εφηβική ηλικία κοντά στον αγιογράφο Γεώργιο Σαραφιανό. Από το 1923 έως το 1929 σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με δασκάλους τους Γεώργιο Ιακωβίδη, Δημήτριο Γερασιώτη, Παύλο Μαθιόπουλο και Νικόλαο Λύτρα. Συνέχισε τις σπουδές του στο Παρίσι (1930-1932) με τους Paul Le Doux και Henri Morisset.

Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, συνδέθηκε με τον κύκλο των «Νέων Πρωτοπόρων» και συμμετείχε στην ίδρυση της ομάδας «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες» (1934). Το 1935 βρέθηκε πάλι στο Παρίσι, όπου παρακολούθησε μαθήματα στην École des Beaux Arts και στις ακαδημίες Colarossi και Grande Chaumière.

Το 1939 εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα και δύο χρόνια μετά διορίστηκε στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο όπου εργάστηκε έως το 1969. Στη διάρκεια της Κατοχής έλαβε μέρος στην Αντίσταση και το 1944 συμμετείχε στην κίνηση για την ίδρυση του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου. Το 1949 ίδρυσε μαζί με ομοτέχνους του την ομάδα «Οι Ακράιοι», με σκοπό την υποστήριξη της ανεικονικής τέχνης στην Ελλάδα. Η αφηρημένη έκφραση εισήλθε στη ζωγραφική του από το 1947. Παράλληλα προχώρησε στη συγγραφή θεωρητικών κειμένων και σε διαλέξεις για τη διάδοσή της, συμβάλλοντας ως πρωτοπόρος προς αυτή την κατεύθυνση.

Παρουσίασε το έργο του σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Συμμετείχε

στις Μπιενάλε του Σάο Πάολο (1953, 1955 – διάκριση με αργυρό μετάλλιο – και 1957), της Αλεξάνδρειας (1959) και της Βενετίας (1960). Το 1973 απέρριψε το Α΄ Κρατικό Βραβείο που του είχε απονεμηθεί, ως διαμαρτυρία κατά του δικτατορικού καθεστώτος. Αναδρομική έκθεση για το έργο του οργανώθηκε το 1976 στην Εθνική Πινακοθήκη και έκτοτε κι άλλες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Το σπίτι του παραχωρήθηκε από τη σύζυγό του στον Δήμο Αγίας Παρασκευής και λειτουργεί ως Δημοτική Βιβλιοθήκη και Μουσείο Αλέκου Κοντόπουλου, παράλληλα με τη Δημοτική Πινακοθήκη Λαμίας «Αλέκος Κοντόπουλος».

Γιάννης Μόραλης

(1916-2009)



Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών ζωγραφική και χαρακτική με τους Δημήτριο Γερασιώτη, Ουμβέρτο Αργυρό, Κωνσταντίνο Παρθένη και Γιάννη Κεφαλληνό το διάστημα 1931-1936. Το 1937, με υποτροφία της Ακαδημίας Αθηνών, ταξίδεψε αρχικά στη Ρώμη και έπειτα στο Παρίσι, για να παρακολουθήσει μαθήματα νωπογραφίας στην École des Beaux Arts και ψηφιδωτού στην École d'Arts et Métiers.

Με την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, επέστρεψε στην Ελλάδα. Το 1947 εκλέχτηκε καθηγητής στην ΑΣΚΤ, όπου εργάστηκε μέχρι το 1983.

Έπειτα από συμμετοχή του σε ομαδικές εκθέσεις τις δεκαετίες του 1930 και του 1940, παρουσίασε την πρώτη ατομική έκθεσή του στην Αθήνα (Αρμός, 1959). Το 1958 εκπροσώπησε την Ελλάδα στην Μπιενάλε της Βενετίας (μαζί με τους Γιάννη Τσαρούχη και Αντώνη Σώχο), ενώ το 1965 και το 1972 στην Μπιενάλε Ταπισερί της Λοζάνης.

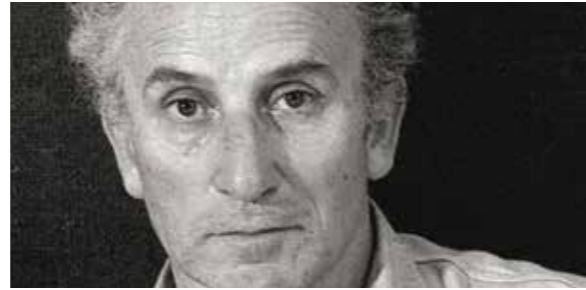
Η Εθνική Πινακοθήκη οργάνωσε αναδρομική έκθεσή του το 1988, την οποία ακολούθησε δωρεά μέρους του έργου του καλλιτέχνη προς το μουσείο. Σημαντικές εκθέσεις του έγιναν στην Ακαδημία Αθηνών (1996), στο Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή στην Άνδρο (2008) και στο Μουσείο Μπενάκη (2001, 2018, 2023). Τιμήθηκε με διακρίσεις όπως το μετάλλιο του Ταξίαρχη του Τάγματος του Φοίνικος (1965),

το Αριστείο των Τεχνών της Ακαδημίας Αθηνών (1979) και το μετάλλιο του Ταξίαρχη της Τιμής (1999).

Από τους πιο επιδραστικούς Έλληνες καλλιτέχνες τόσο ως προς εικαστικό έργο όσο και ως προς τη διδασκαλία του, επικεντρώθηκε σε διαφορετικές θεματικές, με έμφαση στην ανθρώπινη μορφή, στο τοπίο και στη νεκρή φύση. Κινήθηκε σταδιακά από τη ρεαλιστική παραστατικότητα στη γεωμετρική αφαίρεση, επιτυγχάνοντας τη σύζευξη του κλασικού με το μοντέρνο. Ασχολήθηκε ακόμα, μεταξύ άλλων, με τη σκηνογραφία (Θέατρο Τέχνης, Ελληνικό Χορόδραμα, Εθνικό Θέατρο), την κεραμική, την εικονογράφηση. Εκτέλεσε συνθέσεις σε πολλούς χώρους ιδιωτικών και δημόσιων κτηρίων, όπως την εγχάρακτη σύνθεση του εξωτερικού τοίχου του ξενοδοχείου Χίλτον στην Αθήνα (1959-1962). Έργο του βρίσκεται στον σταθμό Πανεπιστήμιο του Μετρό της Αθήνας.

Δημήτρης Μυταράς

(1934-2017)



Σπούδασε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με δασκάλους τον Γιάννη Μόραλη και τον Σπύρο Παπαλουκά (1953-1957). Συνέχισε στο Παρίσι, με υποτροφία του ΙΚΥ, όπου σπούδασε σκηνογραφία στην École Nationale des Arts Décoratifs και εσωτερική διακόσμηση στην École d'Arts et Métiers (1961-1964).

Μετά την πρώτη ατομική του έκθεση στην γκαλερί Ζυγός το 1961, παρουσίασε το έργο του σε πολλές ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Σε αυτές περιλαμβάνονται οι Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας το 1958 και το 1966, των Νέων στο Παρίσι το 1960, του Σάο Πάολο το 1966 και της Βενετίας το 1972. Αναδρομικές εκθέσεις του έργου του έχουν οργανωθεί στην Πινακοθήκη Πιερίδη (1989), στο Château de Chenonceau στη Λουάρ Γαλλίας (1992), στην Εθνική Πινακοθήκη (1995), στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Κρήτης (1995), στο Ίδρυμα Ελίζας και Βασίλη Γουλανδρή στην Άνδρο (2018), και αλλού.

Με επίκεντρο την ανθρώπινη μορφή, η ζωγραφική του διαθέτει νατουραλιστικά και αφαιρετικά χαρακτηριστικά, με έμφαση στις χρωματικές εντάσεις και ποιότητες. Ξεκίνησε από τον φωτογραφικό κριτικό ρεαλισμό, σε έργα που διαθέτουν πολιτικό περιεχόμενο, για να προχωρήσει σε μια εξπρεσιονιστική γραφή, στην οποία σε μεγάλο μέρος παραμένει η αιχμηρότητα της κοινωνικής παρατήρησης.

Ασχολήθηκε με τη σκηνογραφία, συνεργαζόμενος, ανάμεσα σε άλλα, με το Εθνικό Θέατρο, το ΚΘΒΕ, το Θέατρο Τέχνης, το Ελληνικό Χορόδραμα, όπως και με την εικονογράφηση και τη δημιουργία τοιχογραφιών σε δημόσια και ιδιωτικά κτήρια. Έργο του έχει εγκατασταθεί στον σταθμό Δάφνη του Μετρό της Αθήνας.

Δίδαξε εσωτερική διακόσμηση στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο (1964-1972). Εξελέγη καθηγητής στην ΑΣΚΤ το 1977, όπου διητέλεσε και πρότανης από το 1982 έως το 1985. Το 1978 ίδρυσε, μαζί με τη σύζυγό του Χαρίκλεια Μυταρά και με την αρωγή του Δήμου, το Εργαστήριο Τέχνης Χαλκίδας. Το 2008 εξελέγη τακτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών και τιμήθηκε με τον Ταξίαρχη του Τάγματος του Φοίνικος. Την ίδια χρονιά, ο Δήμος Χαλκιδέων τού απένειμε το χρυσό μετάλλιο της πόλης.

Χρύσα Ρωμανού

(1931-2006)



Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, με δασκάλους τους Γιάννη Μόραλη και Ανδρέα Γεωργιάδη (1950-1955). Το 1958 βραβεύτηκε στο Α' Σαλόνι Νέων Καλλιτεχνών στον Ζυγό, γκαλερί όπου παρουσίασε και την πρώτη ατομική έκθεσή της το 1960.

Το 1961, με υποτροφία του ΙΚΥ, ταξίδεψε για σπουδές στο Παρίσι, όπου και παρέμεινε για είκοσι χρόνια, μέχρι την επιστροφή της στην Αθήνα το 1981.

Παρουσίασε τη δουλειά της σε ατομικές εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, και συμμετείχε σε πολλές ομαδικές και διεθνείς διοργανώσεις, όπως η Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών (Παρίσι, 1961), η Μπιενάλε Χαρακτικής (Λουμπλιάν, 1961), η Μπιενάλε του Σάο Πάολο (1965, 1994), η Μπιενάλε της Βενετίας (1976 ως μέρος του Progetto Arcevia), τα Ευρωπαϊκά (Βέλγιο, 1982), η Μπιενάλε της Κωνσταντινούπολης (1997), και άλλες. Το 2014 οργανώθηκε στην γκαλερί Kalfayan η έκθεση-φόρος τιμής «Chryssa + Χρύσα», όπου το έργο της παρουσιάστηκε μαζί με εκείνο της Chryssa (Βαρδέα). Αναδρομική έκθεση του έργου της πραγματοποιήθηκε στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (2023-2024).

Ζώντας στο Παρίσι, συμπορεύτηκε με τους καλλιτέχνες της γενιάς της και εκφράστηκε με διάφορα εικαστικά μέσα της πρωτοπορίας. Αξιοποίησε αρχικά την αυτόματη γραφή και τη χειρονομία, ενώ εφάρμοσε στη συνέχεια στο έργο της τις τεχνικές του φωτομοντάζ και του κολάζ, χρησιμοποιώντας

εικόνες ειδών μαζικής κατανάλωσης, φωτογραφίες από τον Τύπο, μαζί με χειρόγραφα ή τυπωμένα κείμενα και σύμβολα. Τα έργα της διαπνέονται από κριτική διάθεση απέναντι στην κοινωνική και πολιτική διαμόρφωση της εποχής της, αλλά ταυτόχρονα η διατύπωση τους διατηρεί την ποιητικότητα. Παράλληλα, στις τρισδιάστατες κατασκευές της (Meccano) πειραματίστηκε ως προς τη διάρθρωση μιας ουτοπικής αρχιτεκτονικής, με παιγνιώδη χαρακτήρα.

Γιάννης Σπυρόπουλος

(1912-1990)



Σπούδασε ζωγραφική αρχικά στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δίπλα στους Ουμβέρτο Αργυρό, Επαμεινώνδα Θωμόπουλο και Σπύρο Βικάτο (1930-1936) και έπειτα στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts στο Παρίσι. Με την κήρυξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, επέστρεψε στην Ελλάδα, όπου και παρέμεινε μέχρι τον θάνατό του, αφοσιωμένος στη ζωγραφική. Το έργο του παρουσιάζει εξέλιξη και σταδιακή μετακίνηση από τον νατουραλισμό προς μια διεξοδικά μελετημένη αφαίρεση. Με πειθαρχημένες, κλειστές συνθέσεις και με λιτή χρήση των χρωμάτων, έδωσε τη δική του εκδοχή στην αφαίρεση – η οποία γνώρισε ιδιαίτερη ακμή στη χώρα μας από τη δεκαετία του 1960 και μετά – φτάνοντας να θεωρείται «κλασικός της αφαίρεσης».

Εκπροσώπησε την Ελλάδα στις Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας (1955) και του Σάο Πάολο (1957). Το 1960 βραβεύθηκε από την UNESCO στην Μπιενάλε της Βενετίας, ενώ πολύ σημαντική θεωρείται και η συμμετοχή του στην Documenta στο Κάσελ της Γερμανίας το 1964 και το 1975. Παρουσίασε το έργο του σε πολυάριθμες ατομικές εκθέσεις στο εξωτερικό (Αμερική, Αυστραλία, Καναδάς, Ισραήλ, Κύπρος). Αναδρομικές εκθέσεις του έργου του πραγματοποιήθηκαν στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (1994), στην Εθνική Πινακοθήκη (1995), στο Μουσείο Μπενάκη (2010), και αλλού.

Το 1961 του απονεμήθηκε το Χρυσό Μετάλλιο της πόλης της Οστάνδης του Βελγίου, το 1966

ο Ταξίαρχης του Τάγματος του Φοίνικος στην Αθήνα και το 1978 το Βραβείο Gottfried von Herder στη Βιέννη. Μετά τον θάνατό του το 1990, συστάθηκε το Ίδρυμα Γιάννη και Ζωής Σπυροπούλου, που αποσκοπεί στη συγκέντρωση, μελέτη, παρουσίαση και αξιοποίηση του ζωγραφικού έργου του καλλιτέχνη, καθώς και στην υποστήριξη νέων εικαστικών.

Τάσος Α. (Αἰεβίζος)

(1914-1985)



Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δίπλα στους Ουμβέρτο Αργυρό, Κωνσταντίνο Παρθένη, Θωμά Θωμόπουλο και Γιάννη Κεφαλληνό. Έλαβε μαθήματα στη ζωγραφική, τη γλυπτική και τη χαρακτική, αλλά κατά τη διάρκεια της εικαστικής πορείας του αφοσιώθηκε στην ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, καθώς και στις γραφικές τέχνες (εικονογράφηση βιβλίων, αφίσες, γραμματόσημα κ.ά.). Το 1940 ήταν μεταξύ των μαθητών του Κεφαλληνού που σχεδίασαν προπαγανδιστικές αφίσες για τον ελληνοϊταλικό πόλεμο. Στα χρόνια της Κατοχής συνέχισε να σχεδιάζει αφίσες και παράνομα αντιστασιακά έντυπα. Ενεργός από νωρίς στην Αριστερά, ήταν ιδρυτικό μέλος του ΕΑΜ Καλλιτεχνών.

Από το 1939 έκανε εξώφυλλα και εικονογραφήσεις για βιβλία και περιοδικά. Το 1948 έγινε καλλιτεχνικός σύμβουλος του λιθογραφείου «Ασπιώτη-Έλκα» και άρχισε να εικονογραφεί σχολικά βιβλία για τον Οργανισμό Εκδόσεως Σχολικών Βιβλίων (ΟΕΣΒ).

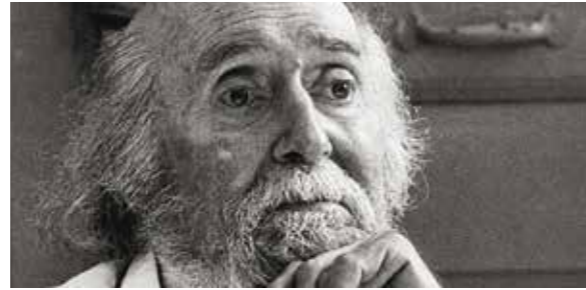
Ήταν ιδρυτικό μέλος της καλλιτεχνικής ομάδας «Στάθμη» (1949) και της Πανελλήνιας Πολιτιστικής Κίνησης (1977). Συνεργάστηκε με τα Ελληνικά Ταχυδρομεία από το 1954 έως το 1967, ενώ από το 1962 σχεδίαζε και τα γραμματόσημα της Κύπρου. Το 1959 ανέλαβε τη διεύθυνση του Τμήματος Γραφικών Τεχνών στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, όπου δίδαξε μέχρι το 1967. Τιμήθηκε με βραβεία και μετάλλια χαρακτικής στην Ελλάδα (1938, 1940, 1964) και στην Κρακοβία (1966).

Υπήρξε επίτιμο μέλος της Academia del Disegno της Φλωρεντίας από το 1963 και μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου της Εθνικής Πινακοθήκης από το 1976. Παρουσίασε το έργο του σε πολυάριθμες ατομικές και ομαδικές εκθέσεις, ενώ συμμετείχε σε διεθνείς διοργανώσεις, όπως στην Μπιενάλε της Βενετίας (1950) και του Σάο Πάολο (1961), καθώς και σε Μπιενάλε Χαρακτικής (Λουγκάνο, Λιουμπλιάνα, Τόκιο κ.ά.). Το 1986 ιδρύθηκε η Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών «Α. Τάσος», με σκοπό τη διάδοση του έργου του και την υποστήριξη της ελληνικής χαρακτικής, και έδρα το σπίτι του στο Μετσ, το οποίο λειτουργεί ως μουσείο.

Στο εικαστικό έργο του επιδόθηκε αρχικά σε θέματα που αντανakλούν το κλίμα του πολέμου, της Αντίστασης, της ανθρώπινης πάλης. Αργότερα στράφηκε στην απεικόνιση του ελληνικού τοπίου και των ανθρώπων του μόχθου και της υπαιθρου, θέματα τα οποία εξέτασε με ιδιαίτερη ευαισθησία και ανθρωπιστική διάσταση. Θεωρείται από τους σημαντικότερους Έλληνες χαρακτές της μεταπολεμικής εποχής.

Γιάννης Τσαρούχης

(1910-1989)



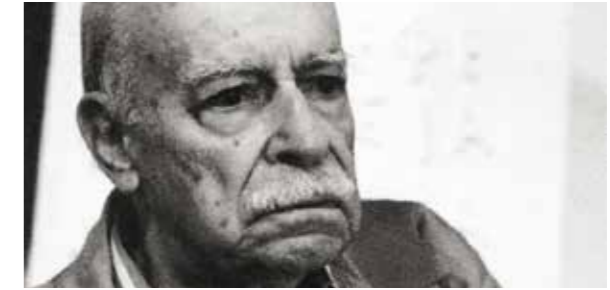
Χαρακτηρίζοντας ο ίδιος τον εαυτό του ερευνητή και διά βίου μαθητή, ο Γιάννης Τσαρούχης μαθήτευσε δίπλα στους Δημήτριο Μπισκίνη, Δημήτριο Γερασιώτη, Σπύρο Βικάτο, Γεώργιο Ιακωβίδη, Θωμά Θωμόπουλο, Γιάννη Κεφαλληνό και Κωνσταντίνο Παρθένη στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (1928-1933). Παράλληλα παρακολούθησε μαθήματα στο εργαστήριο του Φώτη Κόντογλου, όπου μυήθηκε στα μουσικά της βυζαντινής τέχνης και μουσικής, αλλά και της λαϊκής παράδοσης. Δάσκαλοί του – με την ευρεία έννοια – υπήρξαν και οι Δημήτρης Πικιώνης, Άγγελος Σικελιανός, Διαμαντής Διαμαντόπουλος και Ευγένιος Σπαθάρης. Ταξίδεψε αρκετές φορές στο Παρίσι, όπου και έμεινε για αρκετό χρόνο ανά περιόδους. Συνεργάστηκε με τον Τέτιαδε και τον Ιόλα και πραγματοποίησε εκθέσεις στο εξωτερικό. Η εκθεσιακή του δραστηριότητα περιλαμβάνει πολυάριθμες ατομικές εκθέσεις και συμμετοχή σε ομαδικές, Πανελληνίες και διεθνείς, όπως οι Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας το 1955 και της Βενετίας το 1958. Αναδρομική έκθεση του έργου του παρουσιάστηκε το 2009 στο Μουσείο Μπενάκη. Επίσης, παράλληλα με τη ζωγραφική του δραστηριότητα, εργάστηκε ως σκηνογράφος και ενδυματολόγος στο θέατρο και στον κινηματογράφο (συνεργασίες με το Εθνικό Θέατρο, τη Λυρική Σκηνή, το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν, το Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, το Covent Garden του Λονδίνου, την Dallas Civic Opera του Τέξας, το Théâtre National Populaire του

Παρισιού, το Teatro Olimpico της Βιτσέντσα, όπως και με τη Μαρία Κάλλας, την Κατίνα Παξινού, τους Αλέξη Μινωτή, Μιχάλη Κακογιάννη, Jules Dassin και Franco Zeffirelli).

Δίδαξε σκηνογραφία στη Σχολή Δοξιάδη (1960-1962), ασχολήθηκε με την εικονογράφηση βιβλίων και συνέγραψε κείμενα και κριτικές για την τέχνη. Από το 1982 το σπίτι του στο Μαρούσι στεγάζει το Ίδρυμα Τσαρούχη, όπου εκτίθενται έργα δικά του και άλλων καλλιτεχνών. Η επαφή του με τόσο διαφορετικούς δασκάλους και τα ταξίδια του σε πολλά μέρη του κόσμου είχαν ως αποτέλεσμα να εμπλουτίσει το εικαστικό λεξιλόγιό του και να αξιοποιήσει στο έργο του διαφορετικές παραδόσεις (βυζαντινή, λαϊκή, μοντέρνα ευρωπαϊκή, αναγεννησιακή, μπαρόκ) στο σταυροδρόμι της Δύσης με την Ανατολή, επαναπροσδιορίζοντας την έννοια της ελληνικότητας.

Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας

(1906-1994)



Έλαβε τα πρώτα του μαθήματα από τον Βασίλη Μαγιάση και τον Κωνσταντίνο Παρθένη (1921-1922). Το 1922 έφυγε για το Παρίσι, όπου σπούδασε γαλλική φιλολογία και αισθητική, καθώς και ζωγραφική με δάσκαλο τον Roger Bissière και χαρακτηριστική με τον Δημήτρη Γαλάνη στην Académie Ranson. Το 1927 επέστρεψε στην Αθήνα για τη στρατιωτική του θητεία και πραγματοποίησε και την πρώτη του έκθεση στην Ελλάδα. Από εκείνη την εποχή ξεκίνησε η πιο δυναμική παρουσίαση και αναγνώριση του έργου του. Το 1927 πραγματοποίησε την πρώτη του ατομική έκθεση στο Παρίσι στην γκαλερί Percier και το 1928 εξέθεσε έργα του στην αίθουσα Στρατηγού στην Αθήνα μαζί με τον Μιχάλη Τόμπρο. Στα 1936-1937 συνεργάστηκε για την έκδοση του περιοδικού *To Τρίτο Μάτι*, στο οποίο δημοσίευσε μεταφράσεις κειμένων και άρθρα. Το 1937 ξεκίνησε την ενασχόλησή του με τη σκηνογραφία, σχεδιάζοντας τα σκηνικά και τα κοστούμια για παράσταση του Θεάτρου της Μαρίκας Κοτοπούλη. Ακολούθησε η συνεργασία του με τη Νέα Σχολή Δραματικής Τέχνης του Σωκράτη Καραντινού (1938), το Εθνικό Θέατρο (1950), το Μοντέρνο Ελληνικό Μπαλέτο της Ραλλούς Μάνου (1950), τη Σχολή Ματέι (1952) και το Covent Garden του Λονδίνου (1961). Το 1941 εξελέγη καθηγητής στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Μέχρι το τέλος της ζωής του έζησε μεταξύ Ελλάδας και Παρισιού, ενώ συνεργάστηκε

δημιουργικά με πολλούς ανθρώπους της τέχνης, αρχιτέκτονες, εκπροσώπους των γραμμάτων, ζωγράφους και γλύπτες, συμβάλλοντας καθοριστικά με την παρουσία του στην πνευματική ζωή της Αθήνας.

Παρουσίασε το έργο του σε πολυάριθμες εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Το 1973 εξελέγη μέλος της Ακαδημίας Αθηνών, το 1979 ανακηρύχθηκε επίτιμος διδάκτορας της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και το 1986 εξελέγη μέλος της Royal Academy του Λονδίνου. Την ίδια χρονιά πραγματοποιήθηκε η δωρεά του καλλιτέχνη στην Εθνική Πινακοθήκη, η οποία περιλαμβάνει 45 έργα του. Το 1991, σε συνεργασία με το Μουσείο Μπενάκη, ίδρυσε την Πινακοθήκη Χατζηκυριάκου-Γκίκα στην Αθήνα.

Από τους κεντρικούς εκπροσώπους της λεγόμενης «γενιάς του '30», με πολύπλευρο και πολυσχιδές έργο, εξέλιξε την τέχνη του μέσα από ένα ιδίωμα που παρουσίαζε πάντοτε ποικιλομορφία και πληθώρα διαφορετικών στοιχείων, αλλά και ορισμένες θεματικές αναφορές που επανέρχονταν σταθερά (αρχιτεκτονικές δομές, συστάδες τοιχισμάτων, φραγκοσυκιές, πουλιά κ.ά.). Μόνιμη επωδός στο έργο του είναι ο διάλογος μεταξύ των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών τάσεων (ιδίως του κυβισμού και του κονστρουκτιβισμού) και της ελληνικής παράδοσης και ελληνικότητας, μέσα από την προσωπική οπτική του.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ
ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

Η **Χάρις Κανελλοπούλου** (Αθήνα, 1977) είναι ιστορικός τέχνης, επιστημονική υπεύθυνη και επιμελήτρια της Συλλογής έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος. Είναι διδάκτωρ ιστορίας της τέχνης από τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Διδάσκει ιστορία της τέχνης στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου (ΑΠΚΥ). Έχει συμμετάσχει σε πολυάριθμα συνέδρια, ενώ εργασίες της έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά, συλλογικούς τόμους και πρακτικά συνεδρίων. Κείμενά της έχουν συμπεριληφθεί σε καταλόγους εκθέσεων, ενώ έχει αναλάβει την επιστημονική επιμέλεια αρκετών εκδόσεων τέχνης, μεταξύ των οποίων οι *Αρχαίος κόσμος και νεότερη τέχνη* (Αθήνα: Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης Τράπεζας της Ελλάδος, 2021) και *Γιαννούλης Χαλεπάς. Σημειώσεις για τη ζωή και το έργο του* (Αθήνα: Κέντρο Πολιτισμού, Έρευνας και Τεκμηρίωσης Τράπεζας της Ελλάδος, 2022). Είναι Ειδική Γραμματέας στο Διοικητικό Συμβούλιο του Ελληνικού Τμήματος της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Τέχνης AICA Hellas και μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης (ΕΕΙΤ).

Η **Ειρήνη Οράτη** γεννήθηκε στην Αθήνα το 1956. Σπούδασε αρχαιολογία και ιστορία της τέχνης στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ). Ειδικεύτηκε στην ευρωπαϊκή χαρακτηριστική στη Staatliche Graphische Sammlung του Μονάχου. Εργάστηκε ως επιμελήτρια του Τμήματος Χαρακτικής της Εθνικής

Πινακοθήκης – Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου (1980-1993), ως επιμελήτρια της Συλλογής Χαρακτικής της Ιονικής Τράπεζας (1994-2000), και ως επιμελήτρια της Συλλογής Έργων Τέχνης της Alpha Bank (2000-2021). Είναι καλλιτεχνική διευθύντρια του Ιδρύματος Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου από το 2022.

Ο **Κωνσταντίνος Παπαχρίστου** γεννήθηκε το 1974 στην Αθήνα, όπου ζει και εργάζεται. Σπούδασε αρχαιολογία, ιστορία της τέχνης και οργάνωση εικαστικών εκθέσεων στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), στην École des Hautes Études en Sciences Sociales και στην École du Louvre στο Παρίσι. Από το 2005 εργάζεται στο Μουσείο Μπενάκη. Είναι επιστημονικός υπεύθυνος της Πινακοθήκης Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, ενώ επίσης ασχολείται με την επιμέλεια και τον συντονισμό εκθέσεων. Κείμενα και μελέτες του έχουν δημοσιευτεί σε καταλόγους και επιστημονικά περιοδικά στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Είναι μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης (ΕΕΙΤ).

Η **Εβίτα Αράπογλου** σπούδασε ιστορία της τέχνης και ιστορία στο University College και στο King's College του Πανεπιστημίου του Λονδίνου. Ασχολήθηκε με την ιστορία της ευρωπαϊκής, και ειδικότερα της ελληνικής, τέχνης του 19ου και του 20ού αιώνα. Από το 1994 έως σήμερα είναι επιμελήτρια της Ελληνικής Συλλογής του Ιδρύματος Α. Γ. Λεβέντη, η οποία πλέον στεγάζεται στη Λεβέντειο Πινακοθήκη στη Λευκωσία.

Έχει επιμεληθεί σημαντικές εκθέσεις σε Ελλάδα, Κύπρο και Ηνωμένο Βασίλειο, όπως «Από τις Συλλογές του Ιδρύματος Α. Γ. Λεβέντη» (Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα), «Γκίκας, Craxton, Leigh Fermor. Η γοητεία της ζωής στην Ελλάδα» (Λεβέντειος Πινακοθήκη, Μουσείο Μπενάκη και Βρετανικό Μουσείο), την επετειακή έκθεση «Μικρά Ασία: Λάμψη – Καταστροφή – Ξεριζωμός – Δημιουργία» (Μουσείο Μπενάκη).

Έχει συγγράψει βιβλία και άρθρα και έχει επιμεληθεί πολλές εκδόσεις ενδεικτικά: *Κριεζώτου 3*, μελέτη αφιερωμένη στο σπίτι και στο εργαστήριο του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα: *Γκίκας – Σχέδια* τη μελέτη «Art and Artists in Corfu» τους καταλόγους της Ελληνικής Συλλογής του Ιδρύματος Α. Γ. Λεβέντη και τις συνοδευτικές εκδόσεις των εκθέσεων «Γκίκας, Craxton, Leigh Fermor» και «Μικρά Ασία».

Είναι, μεταξύ άλλων, μέλος της Διοικητικής Επιτροπής του Μουσείου Μπενάκη, αντιπρόεδρος του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, μέλος της Τιμητικής Επιτροπής της Λεβεντείου Πινακοθήκης, μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου του Ελληνικού Κέντρου στο Λονδίνο και της Ελληνικής Εθνικής Επιτροπής στην UNESCO.

Η **Όλγα Δανιηλοπούλου** γεννήθηκε στην Αθήνα το 1962 όπου ζει και εργάζεται. Σπούδασε γαλλική και ελληνική φιλολογία στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ), ενώ την περίοδο 1984-1991 εργάστηκε ως επιμελήτρια εκθέσεων στην

γκαλερί Νέες Μορφές στην Αθήνα. Το 1990 επιμελήθηκε σειρά ντοκιμαντέρ για την ΕΡΤ1, με θέμα το έργο νέων Ελλήνων καλλιτεχνών. Το 1992 ξεκίνησε τη συνεργασία της με το Ίδρυμα Γιάννη και Ζωής Σπυροπούλου ως επιμελήτρια του Μουσείου Σπυρόπουλου, το οποίο εγκαινιάστηκε την ίδια χρονιά. Από το 2000 και εξής επιμελείται τις παρουσιάσεις του έργου του Γιάννη Σπυρόπουλου. Διατήρησε μόνιμη στήλη κριτικής εικαστικών τεχνών στο περιοδικό *Art Magazine* και συνεργάστηκε με τα *Εικαστικά*, το *ARTI* και τον ημερήσιο Τύπο. Το 1996 εκδόθηκε από τις εκδόσεις Κέδρος η μελέτη της σε δύο τόμους με τίτλο *Ελένη Βακαλό. Κριτική εικαστικών τεχνών, 1950-1974*. Έχει εργαστεί ως επιμελήτρια στις εκδόσεις Αδάμ για τα βιβλία τέχνης και έχει γράψει κριτικά κείμενα για τους καλλιτέχνες.

Είναι μέλος της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Association Internationale des Critiques d'Art (AICA), του European Museum of the Year Award (EMYA) και του International Council of Museums (ICOM). Έχει επιμεληθεί εκθέσεις στην Ελλάδα και έχει πραγματοποιήσει ευρωπαϊκά προγράμματα για το Μουσείο Βορρέ.

Εργάζεται μέχρι σήμερα ως καλλιτεχνική διευθύντρια του Ιδρύματος Γιάννη Σπυρόπουλου.

Η **Άννα Καφέτση**, διδάκτωρ φιλοσοφίας/αισθητικής (Πανεπιστήμιο Paris Panthéon-Sorbonne), είναι ιδρυτική διευθύντρια του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ) (2000-2014) και πρώην επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης (Συλλογές 20ού αιώνα, 1983-1999). Από το 2016 έως σήμερα διευθύνει το annexM, Κέντρο Εικαστικών Τεχνών στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Επιμελήθηκε πολυάριθμες εκθέσεις, μεταξύ των οποίων οι: «Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου – Η ελληνική εμπειρία», Εθνική Πινακοθήκη 1992: «Ρωσική Πρωτοπορία – Η Συλλογή Γ. Κωστάκη», Εθνική Πινακοθήκη 1995: «Σύνοψις 1-3 (Επικοινωνίες,

Θεολογίες, Μαρτυρίες)», ΕΜΣΤ 2000-2003: «Διαπολιτισμοί», ΕΜΣΤ 2004: «Βιντεογραφίες – Οι πρώτες δεκαετίες», ΕΜΣΤ 2005: «Ο Μεγάλος Περίπατος», ΕΜΣΤ 2006: «Διεμπεριές», ΕΜΣΤ/798 Space, Πεκίνο 2008: «Heart in Heart», ΕΜΣΤ 2008: «Τέχνης Πολιτική», ΕΜΣΤ 2010: «Sonic Time, λόγος-ήχος-σιωπή», ΕΜΣΤ 2012: «Ο Κήπος βλέπει», annexM 2017: Τριλογία *Η Αγραφή Βιβλιοθήκη* («Ο τελευταίος αναγνώστης», «Μετά τη Βαβέλ»), annexM 2018-2019: ατομικές εκθέσεις καλλιτεχνών, όπως οι: Κωνσταντίνος Παρθένης, Θεόδωρος Στάμος, Βλάσης Κανιάρης, Γιάννης Τσαρούχης, Chen Zhen, Γιάννης Κουνέλλης, Kimsooja, Shirin Neshat, Y.Z. Kami, Young-Hae Chang Heavy Industries, Yang Fudong, Gulsum Karamustafa, Maaria Wirkkala, Carlos Garaicoa, Dilek Winchester, Andrea Bowers, Πώργος Ξένος, μεταξύ άλλων. Έχει συγγράψει και επιμεληθεί πολυάριθμους καταλόγους, άρθρα, μονογραφίες.

Η **Πολύνα Κοσμαδάκη** είναι ιστορικός της τέχνης, διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Paris-Sorbonne, Paris IV. Είναι επιμελήτρια μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης, υπεύθυνη του Τμήματος Ζωγραφικής στο Μουσείο Μπενάκη και λέκτορας ιστορίας της ευρωπαϊκής τέχνης στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (ΕΑΠ). Από το 2008 συνεργάζεται ως ερευνήτρια με τη Γαλλική Σχολή Αθηνών γύρω από ερευνητικά προγράμματα που αφορούν τις πολιτιστικές ανταλλαγές Ελλάδας-Γαλλίας, τα *Cahiers d'Art*, τον εκδότη και κριτικό Christian Zervos, τα «εθνογραφικά εργαστήρια» του μεσοπολέμου. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στα πρωτοποριακά περιοδικά και σε εκθέσεις της περιόδου του μεσοπολέμου, στην πρόσληψη της αρχαιότητας από τη σύγχρονη τέχνη, στη χειροτεχνική δημιουργία ως κριτική σε ζητήματα θεσμικής κριτικής και μουσείων, καθώς και σε εκθεσιακές και καλλιτεχνικές πρακτικές της δεκαετίας του 1970. Έχει δημοσιεύσει μελέτες σε ελληνικά και διεθνή περιοδικά

και έχει συμβάλει σε συλλογικούς τόμους για τη μοντέρνα και τη σύγχρονη τέχνη.

Η **Αρετή Λεοπούλου** (1977) είναι διδάκτωρ ιστορίας της τέχνης του Τμήματος Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ) (υποτροφία ΙΚΥ), από όπου επίσης έλαβε μεταπτυχιακό τίτλο και πτυχίο.

Εργάζεται ως ιστορικός της τέχνης και επιμελήτρια εκθέσεων, συλλογών και εκδόσεων στο MOMus Θεσσαλονίκης.

Έχει διδάξει στο Διεθνές Πανεπιστήμιο της Ελλάδος και έχει εκπονήσει σειρά ερευνητικών δημοσιεύσεων για καταλόγους εκθέσεων, πρακτικά συνεδρίων, για λεξικά και εκδόσεις τέχνης. Το βιβλίο της *Ευεργετικά παράσιτα* (2017) κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Futura.

Κατά το διάστημα μεταξύ 2006 και 2019 εργάστηκε ως επιμελήτρια στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, καθώς και στην Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης.

Είναι μέλος του Ελληνικού Τμήματος του International Council of Museums (ICOM), της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης (ΕΕΙΤ), καθώς και συντακτικών επιτροπών για πολιτιστικές εκδόσεις.

Η **Άννα Μάλαμα** είναι ιστορικός της τέχνης, επιμελήτρια εκδόσεων στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ). Επίσης, συνεργάζεται με το Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (ΕΑΠ) στο πλαίσιο του προγράμματος σπουδών «Ευρωπαϊκός Πολιτισμός». Έχει διδάξει ιστορία της τέχνης στα Πανεπιστήμια Ιωαννίνων, Κρήτης, Δυτικής Αττικής, καθώς και στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Τα ερευνητικά ενδιαφέροντα και οι δημοσιεύσεις της σε ελληνικά και διεθνή περιοδικά, συλλογικούς τόμους και καταλόγους εκθέσεων αφορούν τις ιδιαιτερότητες της νεωτερικότητας, τις εκφάνσεις του μοντερνισμού και τους όρους που συγκροτούν το καλλιτεχνικό πεδίο

στην Ελλάδα. Έχει πτυχίο αρχαιολογίας και μεταπτυχιακό στην ιστορία της τέχνης (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης/ΑΠΘ), μεταπτυχιακό στην πολιτισμική ιστορία (École des Hautes Études en Sciences Sociales, με υποτροφία του Ιδρύματος Μιχελί) και διδακτορικό στην ιστορία της τέχνης (ΑΠΘ). Επίσης, έχει παρακολουθήσει το σεμινάριο μεταπτυχιακής επιμόρφωσης του ΕΑΠ σχετικά με την ανοικτή και εξ αποστάσεως εκπαίδευση ενηλίκων. Είναι μέλος της συντακτικής ομάδας του περιοδικού *Ιστορία της Τέχνης* (Αθήνα: futura, istoriatechnisinfo.wordpress.com).

Ο **Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος** σπούδασε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (ΑΣΚΤ) της Αθήνας (1977-1983). Στη συνέχεια πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές ιστορίας της τέχνης (1985) και φιλοσοφίας της τέχνης και αισθητικής (1987) στο Πανεπιστήμιο Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Εκπόνησε τη διδακτορική διατριβή του στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης (1997). Κατά το διάστημα 1995-2001 εργάστηκε ως επιστημονικός επιμελητής και αρχισυντάκτης του *Λεξικού Ελλήνων καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-γλύπτες-χαράκτες. 16ος-20ός αιώνας* (Αθήνα: Μέλισσα, τ. Α'-Δ, 1997-2000). Από το 1998 διδάσκει ιστορία της τέχνης της Δύσης στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης ενώ από το 2001 είναι συνεργαζόμενος ερευνητής του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών – ΙΓΕ, και μέλος του Επιστημονικού Συμβουλίου του μεταξύ 2012 και 2018. Την περίοδο 2003-2010 υπήρξε συνεργαζόμενος ερευνητής του Μουσείου Μπενάκη.

Διετέλεσε πρόεδρος της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης (ΕΕΙΤ) κατά το διάστημα 2016-2019 και μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ) το 2017-2019. Υπήρξε μέλος του Συμβουλίου του Πανεπιστημίου Κρήτης την περίοδο 2012-2017.

Έχει δημοσιεύσει οκτώ βιβλία, έχει επιμεληθεί έξι τόμους και έχει δημοσιεύσει περισσότερα από 50 άρθρα σε συλλογικά έργα, καταλόγους εκθέσεων, πρακτικά συνεδρίων και επιστημονικά περιοδικά.

Είναι μέλος του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος (ΕΕΤΕ) και ιδρυτικό μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης (ΕΕΙΤ).

Ο **Σπύρος Μοσχονάς** γεννήθηκε στην Πάτρα το 1979. Σπούδασε ιστορία και αρχαιολογία στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ), όπου εκπόνησε και τη διδακτορική διατριβή του με τίτλο «Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α' μισό του 20ού αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους» (2010). Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα εστιάζουν στις συλλογικότητες των Ελλήνων εικαστικών καλλιτεχνών, στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική, στη νεοελληνική γλυπτική, στις σχέσεις κράτους-εικαστικών καλλιτεχνών. Έχει συνεργαστεί με διάφορους φορείς (Τράπεζα της Ελλάδος, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Τράπεζα Πειραιώς, Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου κ.ά.), στην καταγραφή και μελέτη συλλογών έργων τέχνης, καθώς και με διάφορα μουσεία και πινακοθήκες (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Ίδρυμα Βασιλική και Ελίζας Γουλανδρή, Μουσείο Μπενάκη, Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα, Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων κ.ά.) στη διοργάνωση εκθέσεων. Έχει διδάξει ιστορία της τέχνης στο ΕΚΠΑ (2011-2013), στο Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών (2019-2022) και στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (ΕΑΠ) (2017-2023).

Ο **Γιάννης Μπόλης** σπούδασε στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), όπου εκπόνησε τη διδακτορική διατριβή του με τίτλο

«Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις στην Αθήνα του 19ου αιώνα. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους», το 2000. Την περίοδο 1992-2000 εργάστηκε ως ιστορικός της τέχνης και ειδικός επιστημονικός συνεργάτης στην έκδοση *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών. Ζωγράφοι-γλύπτες-χαράκτες. 16ος-20ός αιώνας* (Αθήνα: Μέλισσα, 1997-2000). Την περίοδο 2000-2019 εργάστηκε ως επιμελητής στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης – Συλλογή Κωστάκη της Θεσσαλονίκης και ήταν προϊστάμενος των συλλογών και των αρχείων. Δίδαξε στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας στη Φλώρινα (2010-2013), στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (ΕΑΠ) (2017-2019) και στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ) (2020-2021). Έχει συγγράψει μονογραφίες για Έλληνες καλλιτέχνες (Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης, Α. Τάσσο, Χρήστος Μποκόρος, Βάσω Κατράκη, Γιαννούλης Χαλεπάς, Όπυ Ζούνη, Χρίστος Καράς) και βιβλία για την ελληνική τέχνη, ενώ κείμενά του έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικούς καταλόγους εκθέσεων και εξειδικευμένα περιοδικά τέχνης. Έχει επιμεληθεί εκθέσεις σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Από το 2019 είναι προϊστάμενος του Τμήματος Σύγχρονης Γλυπτικής στο MOMus – Μουσείο Άλεξ Μυλωνά. Είναι μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης (ΕΕΙΤ).

Η **Ιωάννα Μωραΐτη** είναι επιμελήτρια του Αρχείου της Πινακοθήκης Γκίκα του Μουσείου Μπενάκη. Σπούδασε από το 1993 έως το 1996 φωτογραφία και από το 2002 έως το 2007 Ευρωπαϊκό Πολιτισμό στη Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου (ΕΑΠ). Εντάχθηκε στο Μουσείο Μπενάκη το 1999, με αντικείμενο τη φωτογράφιση, καταγραφή και τεκμηρίωση του αρχείου της Πινακοθήκης Γκίκα, που περιλαμβάνει το σύνολο των έργων του καλλιτέχνη, το φωτογραφικό του αρχείο και το προσωπικό του

αρχείο. Από το 2014 ανέλαβε τα καθήκοντα της επιμελήτριας του Αρχείου. Έχει συντονίσει και επιμεληθεί εκθέσεις και εκδόσεις του Μουσείου Μπενάκη, όπως: «Λαϊκά παιχνίδια στο σπίτι του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα», Αθήνα 2013 (επιμέλεια και κείμενο καταλόγου)· «Γκίκας – Fermor – Craxton. Τρεις τόποι τρεις δημιουργοί», Αθήνα 2014 (επιμέλεια)· «Wolf Suschitzky. Ταξίδι στην Ελλάδα του '60», Αθήνα 2015 (επιμέλεια και κείμενο καταλόγου)· «Δημοσθένης Κοκκινίδης. Λησμονημένα ρολά ζωγραφικής, 1952-1974», Αθήνα 2015 (συντονισμός)· «Γκίκας. Craxton. Leigh Fermor. Η γοητεία της ζωής στην Ελλάδα», Αθήνα-Κύπρος-Λονδίνο, 2017-2018 (συνεπιμέλεια και κείμενο καταλόγου)· «Joan Leigh Fermor. Φωτογράφος και αγαπημένη», Αθήνα 2018 (συντονισμός)· «Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας. Ζωγραφίζοντας για τα βιβλία», Αθήνα 2018 (επιμέλεια και κείμενο καταλόγου)· «Μικρά Ασία: Λάμψη – Καταστροφή – Ξεριζωμός – Δημιουργία», Αθήνα 2022 (συντονισμός)· «ΓΚΙΚΑΣ. Ταξίδι από τη Δύση στην Ανατολή», Αθήνα 2024 (επιμέλεια και κείμενο καταλόγου).

Η **Μπία Παπαδοπούλου** γεννήθηκε στην Αθήνα. Αποφοίτησε το 1982 από το Πανεπιστήμιο του Οχίο (BFA, με ανώτατες τιμές) και το 1984 έλαβε το μεταπτυχιακό της από το Τμήμα Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνιας στο Μπέρκλεϊ. Στη συνέχεια, παρακολούθησε το καλοκαιρινό τμήμα μαθητείας του Μουσείου Solomon R. Guggenheim στη Νέα Υόρκη. Επέστρεψε στην Ελλάδα την ίδια χρονιά και έκτοτε συνεργάστηκε με διεθνή και ελληνικά περιοδικά τέχνης, προλογίζοντας παράλληλα πλήθος καταλόγων καλλιτεχνών. Υπήρξε διευθύντρια του περιοδικού τέχνης *Εικαστικά* (1985-1986) και υπεύθυνη για την επιστημονική επιμέλεια πολλών καλλιτεχνικών μονογραφιών.

Το 1996 ξεκίνησε την επιμέλεια εκθέσεων ως ελεύθερη επαγγελματίας. Από τότε έχει επιμεληθεί πολλές ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και

στο εξωτερικό, κυρίως σε δημοτικές πινακοθήκες αλλά και σε μερικά από τα μεγαλύτερα μουσεία της χώρας, όπως: Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ), 2005-2006, «Τα χρόνια της αμφισβήτησης: Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα»· Μουσείο Μπενάκη, Πειραιώς, 2017-2018, «Χρήστος Τζίβελος: Modelling Phenomena»· Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (ΕΑΜ), 2022, «Γιώργος Λαζόγκας. Μύθοι και αρχαιότητα. Το χθες είναι τώρα». Η τελευταία της ομαδική έκθεση «Γυναικεία ζητήματα», στην Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, 2024, εγκαινίασε το πρόγραμμα προσβασιμότητας του Δήμου για άτομα με οπτική και ακουστική αναπηρία.

Η **Έλενα Χαμαλίδη** είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια ιστορίας της τέχνης στο Τμήμα Τεχνών Ήχου & Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου και καθηγήτρια-σύμβουλος στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (ΕΑΠ). Έχει επίσης διδάξει στα πανεπιστήμια Θεσσαλίας, Πελοποννήσου και στο Τμήμα Θεωρίας της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Η έρευνα και οι δημοσιεύσεις της επικεντρώνονται σε ζητήματα που αφορούν τον μοντερνισμό και τις πρωτοπορίες, την κυκλοφορία και τη «μετάφραση» πρακτικών και ιδεών. Πρόσφατα κυκλοφόρησε η μονογραφία της *Ιστορίες στο Μεταίχμιο. Μοντερνισμός και Πραγματικότητα στη Μεταπολεμική Ελληνική Τέχνη* (Αθήνα: Μέλισσα, 2022). Έχει συνεπιμεληθεί την ανθολογία κειμένων Ελλήνων καλλιτεχνών και κριτικών τέχνης για το συλλογικό έργο *Hot Art, Cold War – European Writing on American Art 1945-1990*, σε επιμέλεια των Iain Boyd Whyte & Claudia Hopkins (Νέα Υόρκη & Λονδίνο: Routledge 2021), σε συνεργασία με τη Μάτα Δημακοπούλου, καθώς και την έκδοση *Contemporary Greek Artists* (Αθήνα: Μέλισσα, 2004) από κοινού με την Κατερίνα Κοσκινά και τον Ευγένιο Δ. Μαθιόπουλο. Είναι μέλος του European Network for Avant-Garde and Modernism Studies και μέλος της Διοικούσας Επιτροπής του από το 2014.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

Τα έργα με αστερίσκο (*) παρουσιάστηκαν στην έκθεση

Σπύρος Βασιλείου

* *Εξάρχεια*

1929
Λάδι σε χαρτόνι
60 x 50 εκ.
Συλλογή Πιόργου Ν. Νιάρχου
σελ. 36

* *Το Γαλάτσι*

1929
Λάδι σε ξύλο
60,5 x 66 εκ.
Συλλογή Έργων Τέχνης
Alpha Bank
Αρ. Έργου: 1744
σελ. 39

* *Γιαπί*

Χ.Χ.
Λάδι σε ξύλο
31 x 61 εκ.
Συλλογή Πιόργου Ν. Νιάρχου
σελ. 30, 38

* *Αθήνα*

1930
Λάδι σε ξύλο
50 x 70 εκ.
Συλλογή Πιόργου Ν. Νιάρχου
σελ. 37

Αρδηττός

1930
Λάδι σε μουσαμά
86 x 117 εκ.
Συλλογή Έργων Τέχνης
Alpha Bank
Αρ. Έργου: 1033
σελ. 40-41

* *Σκάλες*

1959
Λάδι σε ξύλο
80 x 100 εκ.
Συλλογή Πιόργου Ν. Νιάρχου
σελ. 44-45

* *Πολιτεία*

1965
Ακρυλικό και χαρτί
σε νοβοπάν
54,5 x 211,5 εκ. (τρίπτυχο)
(54,5 x 69,5 εκ. έκαστο)
Αρ. Συλλ. 710
Συλλογή έργων τέχνης
Τράπεζας της Ελλάδος
σελ. 48-49

* *Αθήνα*

1978
Ακρυλικό και κολάζ
σε καμβά
Διάμετρος 110 εκ.
Αρ. Συλλ. 779
Συλλογή έργων τέχνης
Τράπεζας της Ελλάδος
σελ. 51

* *Ο άσπρος τοίχος*

1978
Ακρυλικό και κολάζ
με φύλλα χρυσού σε καμβά
130 x 195 εκ.
Συλλογή Δήμου και
Γεωργίου Κοκοτού
σελ. 52

Γιάννης Γαΐτης

Πορτραίτο της Γαβριέλλας

Σίμωσι
1951
Λάδι σε μουσαμά
109 x 74 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 275

* *Χωρίς τίτλο*

1957
Ακρυλικό σε μουσαμά
114,5 x 81 εκ.
Συλλογή Έργων Τέχνης
Alpha Bank
Αρ. έργου: 1161
σελ. 279

Χωρίς τίτλο

Χ.Χ.
Μικτή τεχνική σε μουσαμά
32,5 x 24 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 281

* *Σύνθεση*

περ. 1962
Μικτή τεχνική σε ξύλο
114 x 164 εκ.
Καλλιτεχνική Συλλογή
Εθνικής Τράπεζας
σελ. 280

* *Μύθος ανέκδοτο...*

1965
Λάδι σε μουσαμά
130 x 96 εκ.
Συλλογή
Άννυς Κωστοπούλου
σελ. 270, 277

Οι Άγιοι Πατέρες

1966-1967
Λάδι σε μουσαμά
98 x 130 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 284

* *Λούνα παρκ ή Τα αλογάκια*

1967
Λάδι σε μουσαμά
160 x 200 εκ.
Συλλογή
Άννυς Κωστοπούλου
σελ. 286

Αυτοπροσωπογραφία

1967
Λάδι σε μουσαμά
92 x 72 εκ.
Συλλογή Franco Cérés, 921
σελ. 295

* *Μοσοικλετιστής*

1967
Λάδι σε μουσαμά
132 x 99 εκ.
Καλλιτεχνική Συλλογή
Εθνικής Τράπεζας
σελ. 287

* *Η Αγνότητα ή*

Η ωραία Δουλτσινέα
1967
Λάδι σε μουσαμά
95 x 130 εκ.
Συλλογή Δουζένη
σελ. 288

* *Σκιές ανδρών*
1971
Κατασκευή
από ζωγραφισμένο ξύλο
70 x 106 x 17 εκ.
Συλλογή
Αννυς Κωστοπούλου
σελ. 283

* *Μετρό*
1972
Κατασκευή από
ζωγραφισμένο ξύλο
61 x 88 x 7,5 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 292

* *Ω Θεοί ή Οι Συμπληγάδες*
1980
Λάδι σε μουσαμά
200 x 150 εκ.
Συλλογή
Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού
Κέντρου Δελφών
σελ. 291

Βάσω Κατράκη

* *Τοπίο*
περ. 1941-1942
Λάδι σε ατελάρωτο καμβά
49,3 x 41 εκ.
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 181

* *Γυναίκες στον ελαιώνα*
περ. 1941-1942
Λάδι σε καμβά
50 x 72 εκ.
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 181

* *Αιτωλικό, καλοκαίρι 1942*
(*Ετσι τιμωρούν οι Γερμανοί*)
1942
Μολύβι σε ρυζόχαρτο
50 x 35,5 εκ.
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 174

* *Διαδήλωση στην Κατοχή*
1943
Ευλογραφία σε χαρτί
7,9 x 19,5 εκ.
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 175

* *Κηδεία στην Κατοχή*
1943
Ευλογραφία σε χαρτί
7,2 x 14,2 cm
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 175

* *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων*
1950
Ευλογραφία σε χαρτί
45 x 14,3 εκ.
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 183

Γυμνά δέντρα – Αιτωλικό
περ. 1950
Ευλογραφία σε χαρτί
32 x 20,7 εκ.
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 187

* *Αθήνα 1944*
1952
Ευλογραφία σε ρυζόχαρτο
52,5 x 31 εκ.
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 174

* *Θρήνος Λουμούμπα*
1962
Χαρακτική σε πέτρα
77 x 48 εκ.
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 177

* *Τρεις καλημέρες*
1962
Χαρακτική σε πέτρα
77,5 x 42 εκ.
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 185

* *Αναπαράσταση*
1970
Χαρακτική σε πέτρα
37,5 x 65 εκ.
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 171

* *Δάσος*
1972
Λίθνη μήτρα
153,5 x 99,5 εκ.
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 189

Το χρέος της Αντιγόνης
1972
Χαρακτική σε πέτρα
92 x 78,5 εκ.
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 178

* *Αύρες και Ίκαρος*
1984
Χαρακτική σε πέτρα
53 x 140,5 εκ.
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 166, 179

* *Δέντρα*
1986
Χαρακτική σε πέτρα
84,5 x 26 εκ.
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 187

Πλατυτέρα ΙΙΙ
ΧΧ.
Χαρακτική σε πέτρα
100 x 65 εκ.
Συλλογή οικογένειας
Μαριάννας Κατράκη
Δεσποτίδη
σελ. 184

Αλέκος Κοντόπουλος

Η μητέρα του καλλιτέχνη
1923
Λάδι σε ξύλο
30 x 26 εκ.
Δημοτική Πινακοθήκη
Λαμίας «Αλέκος
Κοντόπουλος»
σελ. 223

Κωστής Παλαμάς
1928
Μολύβι σε χαρτί
15 x 13 εκ.
Δήμος Αγίας Παρασκευής –
Μουσείο Αλέκου
Κοντόπουλου
σελ. 237

* *Λιτανεία*
1939
Λάδι σε καμβά
52 x 74 εκ.
Δήμος Αγίας Παρασκευής –
Μουσείο Αλέκου
Κοντόπουλου
σελ. 224

* *Απόγνωση*
1945
Σχέδιο με σιλική μελάνη
34 x 23,5 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 237

Νεκρή φύση
1949
Ακουαρέλα σε χαρτί
30 x 24 εκ.
Δημοτική Πινακοθήκη
Λαμίας «Αλέκος
Κοντόπουλος»
σελ. 227

Δοκιμή
1949
Ακρυλικό σε χαρτί
26 x 18 εκ.
Δημοτική Πινακοθήκη
Λαμίας «Αλέκος
Κοντόπουλος»
σελ. 229

* *Ρεσιτάλ*
1951
Μικτή τεχνική σε λινάτσα
148 x 200 εκ.
Αρ. Έργου: Π. 4887
Εθνική Πινακοθήκη –
Μουσείο Αλεξάνδρου
Σούτσου, δωρεά του Αλέκου
Κοντόπουλου
σελ. 233

Σύνθεση
1952
Ακρυλικό σε χαρτί
17,5 x 12 εκ.
Δημοτική Πινακοθήκη
Λαμίας «Αλέκος
Κοντόπουλος»
σελ. 230

Η αγγειοπλαστική
1959
Ζωγραφική εγκατάσταση
340 x 550 εκ.
Εθνικό Αρχαιολογικό
Μουσείο
σελ. 235

* *Τελική μελέτη για το έργο*
Η αγγειοπλαστική
1959
Ακρυλικό σε κόντρα πλακέ
38 x 56 εκ.
Αρ. Έργου: Π.4881
Εθνική Πινακοθήκη –
Μουσείο Αλεξάνδρου
Σούτσου, δωρεά του Αλέκου
Κοντόπουλου
σελ. 235

* *Σύνθεση – Image*
1962
Λάδι σε χαρτ-μπορντ
125 x 160 εκ.
Αρ. Έργου: Π.3802
Εθνική Πινακοθήκη –
Μουσείο Αλεξάνδρου
Σούτσου, δωρεά
του Υπουργείου Παιδείας
σελ. 238-239

* *Από δω και πέρα*
μια κόκκινη γραμμή θ' αφήνει
το μαχαίρι στο ψωμί σας
1970
Λάδι σε μουσαμά
140 x 125 εκ.
Δήμος Αγίας Παρασκευής –
Μουσείο Αλέκου
Κοντόπουλου
σελ. 241

* *Μπαλκόνι με λουλούδια*
1973
Λάδι σε μουσαμά
140 x 125 εκ.
Μουσείο Βορρέ
σελ. 218, 228

* *18 χρονώ ήτανε δεν ήτανε*
1974
Ακρυλικό σε μουσαμά
110 x 100 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 225

* *Αυτοπροσωπογραφία*
1975
Λάδι σε μουσαμά
85 x 70 εκ.
Δήμος Αγίας Παρασκευής –
Μουσείο Αλέκου
Κοντόπουλου
σελ. 223

Γιάνης Μόραλης

* *Έρωσ, Ηδονή, Μήτηρ*
1933
Ευλογραφία σε όρθιο ξύλο
17,4 x 14,4 εκ.
Συλλογή Έργων Τέχνης
Alpha Bank
Αρ. Έργου: 5233
σελ. 108

* *Αγάπη – Ελπίς*
1934
Ευλογραφία σε χαρτί
17,6 x 10,6 εκ.
Αρ. Έργου: Π.3548
Εθνική Πινακοθήκη –
Μουσείο Αλεξάνδρου
Σούτσου
σελ. 108

Αυτοπροσωπογραφία
1934
Λάδι σε καμβά
65 x 54 εκ.
Μουσείο Μπενάκη
σελ. 119

* Μακέτα για
τον αποκριτικό διάκοσμο
του Χορού της Λέσχης
Καλλιτεχνών «Ατελιέ»
1937
Κολάζ
21,5 x 52 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 117

* Μακέτα για
τον αποκριτικό διάκοσμο
του Χορού της Λέσχης
Καλλιτεχνών «Ατελιέ»
1937
Κολάζ
21,5 x 52 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 117

* *Café*
1939
Ευλογραφία σε χαρτί
31 x 26 εκ.
Αρ. Έργου: Π.2914
Εθνική Πινακοθήκη –
Μουσείο Αλεξάνδρου
Σούτσου
σελ. 111

* *Γυμνό*
1939
Λάδι σε μουσαμά
70,5 x 144,5 εκ.
Αρ. Έργου: Π.7687
Εθνική Πινακοθήκη –
Μουσείο Αλεξάνδρου
Σούτσου
σελ. 114

* *Προσωπογραφία*
του ζωγράφου Θεοδοσίου
Χριστοδούλου
1939
Λάδι σε μουσαμά
92,5 x 53,5 εκ.
Αρ. Έργου: Π.7695
Εθνική Πινακοθήκη –
Μουσείο Αλεξάνδρου
Σούτσου
σελ. 120

* *Προσωπογραφία Ιωάννας Ν. Λούρου* περ. 1940
Λάδι σε μουσαμά 117 x 84,5 εκ.
Αρ. Έργου: Π.7578
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
σελ. 121

* *Το τραπέζι* 1947
Λάδι σε μουσαμά 100 x 63 εκ.
Αρ. Έργου: Π.7692
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
σελ. 123

* *Γυμνό, 1947*, από το Νίκος Καββαδίας – Πούσι 1947
Ευλογραφία 5 x 10 εκ.
Μουσείο Μπενάκη
σελ. 125

* *Καθισμένο γυμνό* 1952
Λάδι σε μουσαμά 160 x 103 εκ.
Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου
σελ. 127

* *Επιτύμβια σύνθεση Β'* 1958-1962
Λάδι σε μουσαμά 116 x 168 εκ.
Αρ. Έργου: Π.7703
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
σελ. 104, 128

* *Κορίτσι που ζωγραφίζει* 1970
Λάδι σε μουσαμά 101,5 x 116 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Ωνάση
σελ. 129

Κορίτσι που λύνει το σανδάλι του 1973
Ακρυλικό σε μουσαμά 147 x 100 εκ.
ΜΠΕΤ 0216
Συλλογή Έργων Τέχνης Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης
σελ. 131

* *Το νησί* 1976
Ακρυλικό σε μουσαμά 114 x 165 εκ.
Μέγαρο Μαξίμου
σελ. 115

Επιπρόσθετα, στο κείμενο για τον Γιάννη Μόραλη, παρουσιάζονται τα ακόλουθα έργα:

Νίκος Νικολάου
Τοιχογραφία στην Αίθουσα Τελετών του Παντείου Πανεπιστημίου 1949
4,5 x 10 μ.
Αίθουσα Τελετών Παντείου Πανεπιστημίου
σελ. 126

Giorgio de Chirico
Ξαπλωμένη λουόμενη (Το λουτρό της Αρτέμιδος) 1933
Λάδι σε μουσαμά 173 x 77 εκ.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea
σελ. 114

André Derain
Προσωπογραφία της κ. Μωρίς Ρενού περ. 1925
Λάδι σε μουσαμά 61 x 50 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 121

Pablo Picasso
Αυτοπροσωπογραφία 1906
Λάδι σε μουσαμά 65 x 54 εκ.
Musée National Picasso, Paris, Inv. MP8
σελ. 119

Αρλεκίνος και γυναίκα με κολιέ 1917
Femme au collier et arlequin
Λάδι σε μουσαμά 200 x 200 εκ.
Centre Pompidou, MNAM, AM 3760 P
σελ. 115

Δημήτρης Μυταράς
Γριά γυναίκα 1956
Μελάνι σε χαρτί 41x 29 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 252

* *Γυναίκα προφίλ* 1957
Μελάνι σε χαρτί 40,5 x 26,5 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 252

* *Καθρέφτης* 1957
Μελάνι σε χαρτί 29 x 21 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 256

* *Τραπέζι* 1957
Λάδι σε μουσαμά 80 x 45 εκ.
Αρ. Έργου: Π.2892
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
σελ. 258

* *Εσωτερικό* 1958
Τέμπερα, gouache, κάρβουνο σε χαρτί 32,5 x 47,5 εκ.
Αρ. Έργου: Π.2900
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
σελ. 259

* *Χαρίκλεια* 1960
Μελάνι σε χαρτί 27 x 20 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 254

* *Καθρέφτης με πράσινο* 1964
Κόλλα σε λινάτσα 218 x 161 εκ.
Αρ. Έργου: Π.3220
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
σελ. 257

Δικτατορία περ. 1969
Ακρυλικό σε καμβά 148 x 180,5 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 263

Αρχαιότητες Δήλου (τετράπτυχο) 1970
Ακρυλικό σε κόντρα πλακέ 122 x 528 εκ.
Συλλογή Έργων Τέχνης Alpha Bank
Αρ. Έργου: 4763
σελ. 260-261

* *Σύνθεση με γυαλιά ηλίου* 1970
Ακρυλικό σε καμβά 140 x 180 εκ.
Συλλογή Έργων Τέχνης Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης
σελ. 265

* *Επιτύμβιο μοτοσικλετιστή* 1971
Ακρυλικό σε καμβά 155 x 121 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 266

* *Λαμπρό καπέλο* 1972
Λάδι σε λινάτσα 100 x 69,5 εκ.
Συλλογή Έργων Τέχνης Alpha Bank
Αρ. Έργου: 4766
σελ. 246, 267

Πέτσινα γάντια 1975
Λάδι σε μουσαμά 200 x 134 εκ.
Αρ. Έργου: Π.5139
Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
σελ. 268

Χρυσά Ρωμανού
Σπουδή 1954
Λάδι σε μουσαμά 39 x 58 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 303

* *Νεκρή φύση* 1959
Λάδι σε χαρτόνι 70 x 33 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 304-305

* *Μονοτυπία* 1960
Μελάνι σε χαρτί 29 x 20 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 307

* *Μονοτυπία* 1960
Μελάνι σε χαρτί 29 x 20 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 307

* *Μονοτυπία* 1960
Μελάνι σε χαρτί 26 x 15 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 307

* *Ζωγραφική* 1960
Λάδι σε μουσαμά 82 x 66 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 309

* *Μύθος* 1963
Λάδι σε μουσαμά 130 x 81 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 298, 311

* *Επαναλήψεις* 1964
Κολάζ μονοτυπιών σε μουσαμά 50 x 61 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 313

* *Ζωδιαque 13* 1965
Κολάζ σε μουσαμά 60 x 70 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 318

* *Ρεπορτάζ* 1965
Κολάζ σε μουσαμά 60 x 70 εκ.
Συλλογή Ειρήνης Παναγοπούλου
σελ. 315

* *Λαβύρινθος* 1965
Κολάζ σε μουσαμά 55 x 65 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 317

* *Roma* 1965
Κολάζ σε μουσαμά 30 x 40 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 319

* *Από το Bloc-notes No 5*, πάνω σε ποίηση του Ανδρέα Παγουλάτου 1980
Ντεκολάζ σε ζελατίνες 50 x 65 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 321

* *Εικόνες* 1981
Ντεκολάζ σε ζελατίνες 50 x 65 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 323

* *Χάρτης-Λαβύρινθος* χ.χ.
Ντεκολάζ σε πλεξιγκλάς 200 x 132 εκ.
Ιδιωτική συλλογή
σελ. 324

Γιάννης Σπυρόπουλος
Νεκρή φύση με κανάτα II 1950
23 x 31 εκ.
Λάδι σε χαρτί
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου
σελ. 198

* *Ξερολιθιές στη Μύκονο IV* 1954
Λάδι σε σελοτέξ 69 x 87 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου
σελ. 198

* *Σκάλες III* 1955
Λάδι σε σελοτέξ 100 x 45 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου
σελ. 192, 199

Σπίτια της Πάρου 1956
Λάδι σε χαρτί 49 x 52 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου
σελ. 201

Το κόκκινο φυλάκιο I 1956
Λάδι σε κόντρα πλακέ 48 x 68 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου
σελ. 202

* *Χορευτές Γ* 1956
Λάδι σε καμβά 47 x 58 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου
σελ. 206

* *Αναφιώτικα A-IV* 1957
Λάδι σε σελοτέξ 130 x 80 εκ.
Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου
σελ. 213

<p>* <i>Γραφές II</i> 1957 Λάδι σε χαρτί 49 x 39 εκ. Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου σελ. 203</p>	<p>* <i>Πέρασμα Νο 17</i> 1972 Μικτή τεχνική σε καμβά 92 x 73 εκ. Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου σελ. 214</p>	<p>* <i>Αντάρτες</i> 1944 Ευλογραφία σε χαρτί 15 x 13 εκ. Ιδιωτική συλλογή σελ. 158</p>	<p><i>Ψαράδες (της Αίγινας)</i> 1958 Έγχρωμη ξυλογραφία σε χαρτί 49,9 x 69,8 εκ. Αρ. Συλλ. 814 Συλλογή έργων τέχνης Τράπεζας της Ελλάδος σελ. 147</p>	<p>* <i>Μνήμη Τσε Γκεβέρα.</i> <i>Ο Αρχάγγελος</i> <i>με το πολυβόλο Α</i> 1968 Ευλογραφία σε χαρτί 140 x 56 εκ. Αρ. Έργου: Π.7136 Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, δωρεά Α. Τάσσου και Λουκίας Μαγγιώρου σελ. 136, 156</p>	<p>* <i>Το Μοναστηράκι</i> 1926 Νερομπογιά σε χαρτί 21,3 x 17 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 636 σελ. 90</p>	<p>* <i>Εύζωνας και οικογένεια</i> 1936 Μικτή τεχνική σε καμβά 61,5 x 41,5 εκ. Συλλογή Αναστασίας Σγουμποπούλου σελ. 96</p>	<p>* <i>Ιταλός γυμνός καθιστός</i> <i>προφίλ</i> 1937 Χρωστικές σκόνες με ζωική κόλλα σε πανί 99 x 65,7 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 563 σελ. 100</p>
<p>* <i>Στο δάσος VI</i> 1958 Λάδι σε καμβά 70 x 110 εκ. Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου σελ. 204-205</p>	<p>* <i>Σκάλα</i> 1985 Μικτή τεχνική σε χαρτί 48 x 34 εκ. Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου σελ. 215</p>	<p>* <i>Θυσιαστήριο της Λευτεριάς</i> Πρωτομαγιά 1945 Εκδοτικός Οργανισμός «Ο Ρήγας» Συλλογή Πέτρου Βέργου σελ. 159</p>	<p>* Το εκτιθέμενο έργο προήλθε με δανεισμό από τη Συλλογή της Εταιρείας Εικαστικών Τεχνών «Α. Τάσος».</p>	<p>* <i>Οι αρχόντισσες των</i> <i>ρεμπέτικων τραγουδιών –</i> <i>Η αρχόντισσα της Κοκκινιάς</i> 1970 Ευλογραφία σε χαρτί 148 x 40 εκ. Αρ. Έργου: Π.7171 Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, δωρεά Α. Τάσσου και Λουκίας Μαγγιώρου σελ. 163</p>	<p>* <i>Η τυριέρα</i> 1927 Νερομπογιά σε χαρτί 17,4 x 25 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 639 σελ. 88</p>	<p>* <i>Ποδηλάτης μεταμφιεσμένος</i> <i>σε τσολιά, με έναν ναό</i> <i>δεξιά κάτω</i> 1936 Λάδι σε πανί 34,5 x 29 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 499 σελ. 80, 97</p>	<p>* <i>Νέος σε στάση αγάλματος</i> <i>Ολυμπίας</i> 1939 Χρωστικές σκόνες με ζωική κόλλα σε πανί 69 x 99 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 567 σελ. 102</p>
<p>* <i>Λίνδος Νο 2</i> 1959 Λάδι σε καμβά 162 x 97 εκ. Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου σελ. 207</p>	<p>Τάσος Α. (Αλεβίζος)</p>	<p>* <i>Ο οργανοπαίκτης</i> 1946 Ευλογραφία σε πλάγιο ξύλο 37,2 x 31 εκ. Συλλογή Γιάννη Παπακωνσταντίνου σελ. 161</p>	<p>* <i>Εμφύλιος πόλεμος,</i> <i>λεπτομέρεια.</i> α. <i>Οι γυναίκες, β. Ο νεκρός,</i> γ. <i>Οι άντρες (τρίπτυχο)</i> 1961 Ευλογραφίες σε χαρτί 79,2 x 59 εκ., 74 x 155 εκ., 77,5 x 59,5 εκ. Αρ. Έργου: Π.3080/α, β, γ Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, δωρεά Α. Τάσσου και Λουκίας Μαγγιώρου σελ. 154-155</p>	<p>* <i>Οι αρχόντισσες των</i> <i>ρεμπέτικων τραγουδιών –</i> <i>Η αρχόντισσα της Κοκκινιάς</i> 1970 Ευλογραφία σε χαρτί 148 x 40 εκ. Αρ. Έργου: Π.7171 Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, δωρεά Α. Τάσσου και Λουκίας Μαγγιώρου σελ. 163</p>	<p>* <i>Λάδι και καντήλι</i> 1927 Νερομπογιά και μολύβι σε χαρτί 24,5 x 30,3 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 638 σελ. 89</p>	<p>* <i>Ο σκεπτόμενος</i> 1936 Χρωστικές σκόνες με ζωική κόλλα σε χαρτί 138 x 87,5 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 6 σελ. 99</p>	<p>* <i>Νέος γυμνός</i> <i>με μικροδάφνες και</i> <i>επίδεσμο στο χέρι</i> 1940 Λάδι σε πανί 171 x 65,5 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 575 σελ. 103</p>
<p>* <i>Ιθάκη Β</i> 1959 Λάδι σε χαρτί 50 x 61 εκ. Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου σελ. 208</p>	<p>* <i>Στο λιμάνι</i> 1934 Ευλογραφία σε χαρτί 26 x 20 εκ. Αρ. Έργου: Π.7190 Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, δωρεά Α. Τάσσου και Λουκίας Μαγγιώρου σελ. 143</p>	<p>* <i>Μεσημέρι</i> 1952 Ευλογραφία σε χαρτί 43 x 60 εκ. Αρ. Έργου: Π.7253 Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, δωρεά Α. Τάσσου και Λουκίας Μαγγιώρου σελ. 145</p>	<p>* <i>Κούραση</i> 1964 Ευλογραφία σε χαρτί 69 x 70 εκ. Αρ. Έργου: Π.7279 Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, δωρεά Α. Τάσσου και Λουκίας Μαγγιώρου σελ. 149</p>	<p>* <i>Μνήμη Παναγιώτη Ελή</i> 1973 Ευλογραφία σε χαρτί 88 x 63,5 εκ. Αρ. Έργου: Π.7128 Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, δωρεά Α. Τάσσου και Λουκίας Μαγγιώρου σελ. 160</p>	<p>* <i>Σπίτια ροζ στο Ναύπλιο</i> 1927 Νερομπογιά σε χαρτί 22,5 x 31 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 645 σελ. 91</p>	<p>* <i>Νέος με άσπρα λινά</i> 1937 Χρωστικές σκόνες με ζωική κόλλα σε πανί 91,5 x 60,5 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 5 σελ. 98</p>	<p>* <i>Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας</i></p>
<p>* <i>Πρόλογος Δ</i> 1964 Μικτή τεχνική σε καμβά 130 x 97 εκ. Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου σελ. 211</p>	<p>* <i>Η πείνα</i> 1943 Ευλογραφία σε χαρτί 32 x 50 εκ. Αρ. Έργου: Π.7222 Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, δωρεά Α. Τάσσου και Λουκίας Μαγγιώρου σελ. 153</p>	<p>* <i>Αγρότισσες</i> 1958 Έγχρωμη ξυλογραφία σε χαρτί 29 x 56 εκ. Συλλογή Εταιρείας Εικαστικών Τεχνών «Α. Τάσος» σελ. 146</p>	<p>* <i>Στον Λιάκο Ηλιόπουλο</i> 1966 Μελανωμένη ξύλινη πλάκα 133 x 44 x 2 εκ. Ιδιωτική συλλογή σελ. 164</p>	<p>Γιάννης Τσαρούχης</p>	<p>* <i>Καφενείο και κουρείο</i> <i>εν Αιγίνη</i> 1933 Νερομπογιά σε χαρτί 24,8 x 34 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 780 σελ. 92</p>	<p>* <i>Μελαχρινός νέος καθιστός</i> <i>με πανωφόρι</i> 1937 Χρωστικές σκόνες με ζωική κόλλα σε χαρτί 98 x 62,5 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 8 σελ. 101</p>	<p>* <i>Απλωμένα ρούχα</i> 1930 Λάδι σε χαρτί 32,5 x 25,2 εκ. Μουσείο Μπενάκη / Πινακοθήκη Γκίκα, ΠΧΓ4 σελ. 59</p>
<p>* <i>Επιστροφή Η</i> 1965 Μικτή τεχνική σε καμβά 130 x 97 εκ. Συλλογή Ιδρύματος Σπυρόπουλου σελ. 210</p>	<p>* <i>Η πείνα</i> 1943 Ευλογραφία σε χαρτί 32 x 50 εκ. Αρ. Έργου: Π.7222 Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, δωρεά Α. Τάσσου και Λουκίας Μαγγιώρου σελ. 153</p>	<p>* <i>Στον Λιάκο Ηλιόπουλο</i> 1966 Μελανωμένη ξύλινη πλάκα 133 x 44 x 2 εκ. Ιδιωτική συλλογή σελ. 164</p>	<p>* <i>Στον Λιάκο Ηλιόπουλο</i> 1966 Μελανωμένη ξύλινη πλάκα 133 x 44 x 2 εκ. Ιδιωτική συλλογή σελ. 164</p>	<p>* <i>Ντομάτες και τσουκάλι</i> 1926 Νερομπογιά σε χαρτί 18,9 x 24 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 652 σελ. 87</p>	<p>* <i>Νεκρή φύση με κόκκινο</i> <i>ρουμπινί φόντο</i> 1934-1935 Λάδι σε κόντρα πλακέ 40,5 x 49,5 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 667 σελ. 94</p>	<p>* <i>Μελαχρινός νέος καθιστός</i> <i>με πανωφόρι</i> 1937 Χρωστικές σκόνες με ζωική κόλλα σε χαρτί 98 x 62,5 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 8 σελ. 101</p>	<p>* <i>Γυναίκες και απλωμένα</i> <i>ρούχα</i> 1934-1936 Κάρβουνο σε ρυζόχαρτο 38 x 52 εκ. Μουσείο Μπενάκη / Πινακοθήκη Γκίκα, ΠΧΓ791 σελ. 60</p>

* *Μπουγάδα Ι*
1936
Λάδι σε ξύλο
9,5 x 35,5 εκ.
Ιδιωτική συλλογή,
ιδιωτΧΓ534
σελ. 62

* *Μπουγάδα ΙΙ*
1936
Λάδι σε ξύλο
16 x 31 εκ.
Ιδιωτική συλλογή,
ιδιωτΧΓ3197
σελ. 64

* *Ταράτσα στην Αθήνα*
1939
Μελάνι σε χαρτί
15 x 19,6 εκ.
Μουσείο Μπενάκη /
Πινακοθήκη Γκίκα, ΠΧΓ983
σελ. 60

* *Πλατεία Μητροπόλεως*
1940
Λάδι σε καμβά
42 x 34 εκ.
Ιδιωτική συλλογή,
ιδιωτΧΓ3202
σελ. 65

* *Οι πλύστρες*
1946
Λάδι σε ξύλο
46 x 56 εκ.
Μουσείο Μπενάκη /
Πινακοθήκη Γκίκα, δωρεά
απογόνων του Rex Warner,
ΠΧΓ4041
σελ. 66-67

* *Αθηναϊκό μπαλκόνι*
1947
Τέμπρα
29 x 46 εκ.
Ιδιωτική συλλογή,
ιδιωτΧΓ3985
σελ. 68

*Κήπος με κρεμασμένα
σεντόνια*
1954
Λάδι σε καμβά
130 x 162 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη –
Μουσείο Αλεξάνδρου
Σούτσου, Π.7321
σελ. 54, 74

* *Φυτά και καφασωτά*
1954
Λάδι σε καμβά
54 x 72,5 εκ.
Μουσείο Μπενάκη /
Πινακοθήκη Γκίκα, δωρεά
Patrick και Joan Leigh
Fermor, ΠΧΓ3711
σελ. 73

* *Αθηναϊκό μπαλκόνι*
1955
Λάδι σε καμβά
115 x 146 εκ.
Αρ. Έργου: Π.7322
Εθνική Πινακοθήκη –
Μουσείο Αλεξάνδρου
Σούτσου
σελ. 69

Μπαλκόνι ΙΙ. Σκηνή δρόμου
1955
Λάδι σε καμβά
81 x 100 εκ.
Ιδιωτική συλλογή,
ιδιωτΧΓ3544
σελ. 72

* *Νεοκλασικό κτίριο
με γρύπες*
1955
Λάδι σε ξύλο
40 x 30 εκ.
Λεβέντειος Πινακοθήκη
σελ. 70

* *Κήπος στην Ύδρα*
1959
Χρωματιστά μολύβια
και παστέλ σε χαρτί
48 x 69 εκ.
Μουσείο Μπενάκη /
Πινακοθήκη Γκίκα, ΠΧΓ62
σελ. 76

*Απλωμένα ρούχα ανάμεσα
σε ελιές*
1981
Λάδι σε καμβά
35,5 x 53 εκ.
Ιδιωτική συλλογή,
ιδιωτΧΓ4365
σελ. 77





ISBN: 978-618-5536-68-8



9 786185 536688 >