

ΕΚΠΑ

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Τομέας Ιστορίας της Τέχνης

Όψεις του αστικού τοπίου στη νεοελληνική ζωγραφική

Σπύρος Βασιλείου

Γιάννης Τσαρούχης

Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας

Μαρία-Άννα Δεβετζή

Κύρια μεταπτυχιακή εργασία

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ευθυμία Μαυρομιχάλη

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

Κεφάλαιο Α: Η έννοια του τοπίου - Το τοπίο της Αθήνας

1. Το πολιτισμικό τοπίο
2. Το τοπίο της μεσοπολεμικής Αθήνας
3. Τα νεοκλασικά κτίρια

Κεφάλαιο Β: Οι καλλιτέχνες, Σ. Βασιλείου, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Χατζηκυριάκος - Γκίκας και οι επιρροές τους

1. Ελληνικότητα, μοντερνισμός, παράδοση
2. Διαμόρφωση καλλιτεχνικής ταυτότητας

Κεφάλαιο Γ: Η Αθήνα στον καμβά των καλλιτεχνών

1. Οι καλλιτέχνες – νοσταλγοί
2. Σημεία-όψεις του τοπίου
 - Κτίρια της πόλης - Αρχιτεκτονικά και διακοσμητικά στοιχεία
 - Η πόλη και τα τοπία της
 - Η ανθρώπινη παρουσία

Συμπεράσματα

Εικόνες των έργων

Βιβλιογραφία

Εισαγωγή

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να διερευνήσει τις απεικονίσεις του αστικού τοπίου στο έργο των καλλιτεχνών Σπύρου Βασιλείου (1902-1985), Γιάννη Τσαρούχη (1910-1989) και Νίκου Χατζηκυριάκου- Γκίκα (1906-1994).

Το θέμα του αστικού τοπίου στη νεοελληνική ζωγραφική ξεπερνά κατά πολύ τα όρια μιας διπλωματικής εργασίας, γι' αυτό αποφασίσαμε να εξετάσουμε το θέμα στο έργο μόνο τριών ζωγράφων και επιλεγμένων έργων τους. Η επιλογή των συγκεκριμένων καλλιτεχνών έγινε με κριτήριο τις διαφορετικές προσεγγίσεις και τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους προσέλαβαν και απέδωσαν τον αστικό χώρο στο έργο τους τρεις ζωγράφοι που έζησαν την ίδια χρονική περίοδο. Η ανομοιότητα του έργου τους δεν αποτελεί αποτρεπτικό στοιχείο, αλλά αντίθετα βασικό ζητούμενο για δημιουργικές συγκρίσεις και παραλληλισμούς.

Οι τρεις ζωγράφοι που έχουν επιλεγεί ζήσανε την ίδια χρονική περίοδο και τάχθηκαν υπέρ του αιτήματος για μια επιστροφή στις ρίζες. Ο κοινός τους άξονας είναι αυτή η ανάγκη για έναν επαναπροσδιορισμό της ελληνικής παράδοσης και η επιθυμία για μια ανανέωση της σχέσης με το παρελθόν, παράλληλα πάντα με τις επιδιώξεις του μοντερνισμού και των κινημάτων της πρωτοπορίας της εποχής τους, ώστε η ελληνική τέχνη να αποκτήσει νέα χαρακτηριστικά και την δική της αισθητική, αντάξια να σταθεί αυτόνομη και ανεξάρτητη στο διεθνές καλλιτεχνικό γίγνεσθαι της εποχής. Ωστόσο, το έργο τους εικαστικά διαφέρει, όπως επίσης αποκλείουν οι αναφορές τους, οι τρόποι πρόσληψης και φυσικά τα βιώματα και οι ιστορίες τους. Πιστεύουμε, ότι το ενδιαφέρον βρίσκεται ακριβώς σε αυτήν την απόκλιση, ακριβώς γιατί θα εξετάσουμε το αστικό τοπίο μέσα από τρία διαφορετικά πρίσματα της ίδιας εποχής, μέσα από το έργο τριών σημαντικών Ελλήνων ζωγράφων, που ο καθένας του είχε διαμορφώσει μια προσωπική σχέση με το αστικό τοπίο μέσω της ενασχόλησής του με την αρχιτεκτονική της πόλης και ιδιαίτερα της Αθήνας.

Για την προσέγγιση του θέματος αξιοποιήσαμε το υλικό μας από τα επιστημονικά πεδία της Ιστορίας, της Ιστορίας της Τέχνης και της Θεωρίας της Αρχιτεκτονικής.

Η πόλη ως εικαστικό θέμα άργησε αρκετά να εμφανισθεί στη νεοελληνική ζωγραφική, αλλά ακόμα κι όταν άρχισε να χρησιμοποιείται, δεν ακολούθησε τα ευρωπαϊκά πρότυπα, όπου από τις αρχές του 20ου αι. ο αστικός χώρος θα κεντρίσει το ενδιαφέρον των ζωγράφων. Η επιλογή αυτή, η στροφή δηλαδή από το φυσικό στο αστικό τοπίο, εκφράζει την ανάγκη να επανέλθει ο άνθρωπος στο κέντρο των αναζητήσεων (ανθρωποκεντρική ζωγραφική). Η σχέση του ανθρώπου με τον χώρο που τον περιβάλλει, θα αποκτήσει στην σύγχρονη ευρωπαϊκή ζωγραφική προεκτάσεις κοινωνικής κριτικής και σχολιασμού της σύγχρονης πραγματικότητας.

Η απεικόνιση του αστικού χώρου και ιδιαίτερα η καθημερινότητα των ανθρώπων της πόλης, στην σύγχρονη ευρωπαϊκή ζωγραφική, ξεκινά με τους ιμπρεσιονιστές ζωγράφους. Από τον Claude Monet μέχρι τον Paul Cezanne και τον Vincent van

Gogh το τοπίο, αρχικά το φυσικό και σταδιακά το δομημένο, θα γίνει ζητούμενο σε μια παράλληλη αναζήτηση των ζωγράφων για την απόδοση του φωτός και των δυνατοτήτων του χρώματος. Η στιγμή, η φευγαλέα εντύπωση και η αστραπιαία αλλαγή του φωτός πάνω στη φύση θα ακολουθήσει το βλέμμα του καλλιτέχνη μέχρι τους δρόμους της πόλης, όπου εκεί οι ταχύτατοι ρυθμοί της νέας αστικής πραγματικότητας και η “βία” του εκσυγχρονισμού θα βρουν την απόλυτη έκφρασή τους στις φευγαλίες πινελιές, με αποκορύφωση τις εξπρεσιονιστικές απεικονίσεις.¹ Ο ιμπρεσιονισμός θα καταφέρει να συντονίσει την τεχνοτροπία με το περιεχόμενο. Το χρώμα ακολουθεί τις εναλλαγές του φωτός στο φυσικό τοπίο και ύστερα παρασύρεται από τους ρυθμούς της πόλης, προκειμένου να εκφράσει την φευγαλέα αίσθηση του χρόνου.

Την ίδια περίοδο στη νεοελληνική ζωγραφική δεν παρατηρείται μια αντίστοιχη ενασχόληση με το αστικό τοπίο. Ο ακαδημαϊσμός της σχολής του Μονάχου, η ηθογραφία, η καθυστερημένη αστικοποίηση και τα κατάλοιπα της ζωγραφικής του 19ου αι. επιβράδυναν την εμφάνιση της εικονογράφησης του αστικού χώρου. Το χάσμα έρχεται να γεφυρώσει ο Παύλος Μαθιόπουλος (1876-1956) στον απόηχο του ιμπρεσιονισμού και του τύπου του *flaneur*², απεικονίζοντας μια εξιδανικευμένη εκδοχή της σύγχρονης αστικής ζωής στά πρότυπα της παρισινής κουλτούρας. Αυτός ο εξευρωπαϊσμένος τρόπος πρόσληψης του αστικού χώρου από το βλέμμα του καλλιτέχνη-*flâneur* στα πρότυπα του ιμπρεσιονισμού, έφερε αντιδράσεις και αποτελεί εξαίρεση στην γενικότερη τάση της εποχής³. Με τα έργα του *Οδός Πανεπιστημίου* (εικ.1) και *Βασιλίσσης Σοφίας* (εικ.2) ο Μαθιόπουλος θα εισάγει την απεικόνιση του αστικού τοπίου στη νεοελληνική ζωγραφική. Παρόλα αυτά, αν και ο Μαθιόπουλος έδινε προτεραιότητα στο αστικό τοπίο, το έργο του σαν μέσο έκφρασης του κοινωνικού γίνεσθαι δεν αποδίδει το σύνολο του αθηναϊκού πληθυσμού, πάρα μόνο ένα μέρος του. Συγκεκριμένα, το έργο του βρίσκει απήχηση κυρίως στην ελίτ της μεσαίας αστικής τάξης, που υποστηρίζει την αστικοποίηση και την εκβιομηχάνιση της πόλης. Στον αντίποδα βρίσκονται όσοι αντιδρούν στην ταχύτατη αστικοποίηση και στο νέο σχέδιο για την πόλη με το νόμο του 1929 για τις προσφυγικές κατοικίες.⁴ Χαρακτηριστικά, ο πολλαπλασιασμός των πολυκατοικιών στην Αθήνα του 1930, στα

¹ Ταμβάκη Α., «Σταθμοί στην ιστορία της τοπιογραφίας. Μια σύντομη επισκόπηση», *Ελληνική τοπιογραφία 19^{ος}-20^{ος} αι. Από τις Συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, επιμ. Μαρία Κατσανάκη, εκδ., Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Αθήνα 1998, σ.20

² Τη μορφή του *flaneur*, δηλαδή του πλάνητα, δημιούργησε ο Charles Baudelaire (1821-1867), ο οποίος στα ποιήματά του καθρεφτίζει στη μορφή του *flaneur* τον μοντέρνο καλλιτέχνη στα τέλη του 19^{ου} αι. Ο Walter Benjamin (1892-1940) θα ταυτίσει την μορφή του *flaneur* και με άλλους αστικούς “χαρακτήρες”. Σταδιακά η μορφή του *flaneur* θα μετατραπεί σε μία έννοια, η οποία θα αποτελέσει σημαντικό θεωρητικό εργαλείο για την μελέτη του μοντέρνου και του μεταμοντέρνου κόσμου. Βλ. Γκότση Γ., «Ο *flaneur*: θεωρητικές μεταμορφώσεις μιας παρισινής φιγούρας», www.ejournals.epublishing.ekt.gr (προσπ. Οκτώβριος 2018)

³ Κούρια Α., «Όψεις του Αστικού Χώρου στην Ελληνική Ζωγραφική του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Πραγματικότητες της Αίσθησης και της Νόησης», *Χρονικά Αισθητικής*, τομ. β', ν. 46, 2010-12, σ. 317-327.

⁴ Μαυρομιχάλη Ε., «Athens as Urban Landscape in the Painting of the First Decades of the 20th Century», *Greek Research in Australia: Proceedings of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies*, Flinders University, June 2009

πλαίσια του εκσυγχρονισμού της πρωτεύουσας σήμαινε μεταξύ άλλων και την κατεδάφιση νεοκλασικών κτισμάτων από προηγούμενες φάσεις ανάπτυξης της πόλης. Αυτή η απότομη αλλαγή της φυσιογνωμίας της πόλης καλλιεργεί τη νοσταλγία αρκετών ζωγράφων για το παρελθόν. Σε αυτούς συγκαταλέγονται και ο Σπύρος Βασιλείου, ο Γιάννης Τσαρούχης και ο Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας.

Γενικότερα, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε πως ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίστηκε το τοπίο στο σύνολό του από την ευρωπαϊκή τέχνη, με αναζητήσεις που εστιάζουν στην αστική ανθρωπογεωγραφία και με απώτερες επιδιώξεις να αναδειχθούν οι κοινωνιολογικές και ψυχολογικές διαστάσεις του τοπίου, δεν προβληματίσε αντίστοιχα τους Έλληνες ζωγράφους εκείνης της περιόδου⁵. Παρ'ότι μπορούμε να εντοπίσουμε έργα με άμεσες αναφορές στον αστικό χώρο, δεν αναπτύσσονται ιδιαίτερα οι οπτικές αυτές που θα επέτρεπαν μια πιο βαθιά διερεύνηση στην βιωματική σχέση του ανθρώπου με τον χώρο του, οι απεικονίσεις παράμενουν πάντα σε ένα επίπεδο εξιδανίκευσης της πόλης και τα στοιχεία του δομημένου περιβάλλοντος αξιοποιούνται κυρίως ζωγραφικά. Η μετάβασή τους δηλαδή στον καμβά γίνεται χωρίς τη μεσολάβηση κάποιας κριτικής απεύθυνσης, διατηρώντας ακόμα τον απόηχο μιας ηθογραφικής ατμόσφαιρας.

Η ελληνικότητα την δεκαετία του 1930 είναι μια έκφραση της πνευματοποίησης της παράδοσης και της αισθητικοποίησης του Ελληνισμού σε μία προσπάθεια σύνδεσης του ιστορικού και του αισθητικού. Τα στοιχεία της παράδοσης δεν αξιοποιήθηκαν μεμονομένα και ανεξάρτητα, αλλά η παράδοση γινόταν αντιληπτή ως ένα σύνολο, ως μια αισθητική συνθήκη που δημιουργούσε έναν ανοιχτό διάλογο ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν. Με τον τρόπο αυτό συνδέθηκε η ιστορικότητα του παρόντος με τη διαχρονικότητα του μύθου της παράδοσης. Η ελληνικότητα, δηλαδή, δημιουργεί τον διάυλο επικοινωνίας παρόντος – παρελθόντος.⁶

Για το ζήτημα της ελληνικότητας και κυρίως τις προεκτάσεις του στη σχέση μοντερνισμού και παράδοσης, που θα μας απασχολήσει κυρίως, επιλέξαμε το θεωρητικό πλαίσιο του Δημήτρη Τζιόβα και τη μελέτη του “Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα”⁷, ως καταλληλότερο εφόδιο για την βαθύτερη ιστορική κατανόηση αυτού του φαινομένου. Ο Τζιόβας φτιάχνει τέσσερα βασικά σχήματα θέασης του παρελθόντος μέσα από τα οποία είδαν άνθρωποι των γραμμάτων και των τεχνών τους δύο τελευταίους αιώνες το παρελθόν⁸. Από αυτά, το τρίτο είναι αυτό που σχετίζεται κυρίως με την έννοια της ελληνικότητας.

⁵ Κούρια Α., «Όψεις του Αστικού Χώρου στην Ελληνική Ζωγραφική του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, Πραγματικότητες της Αίσθησης και της Νόησης», Χρονικά Αισθητικής, τομ. β', ν. 46, 2010-12, σ.317-326

⁶ Τζιόβας Δημήτρης, “Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεωτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία”, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2011, σ.294

⁷ Ο.π

⁸ Το πρώτο σχήμα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί συμβολικό ή αρχαιολογικό, το δεύτερο σχήμα μπορεί να χαρακτηριστεί ως οργανικό ή ρομαντικό, το τρίτο σχήμα αισθητικό ή μοντερνιστικό και το τέταρτο σχήμα ορίζεται ως ειρωνικό (με τη ρητορική σημασία του όρου), κριτικό ή και

Το τρίτο σχήμα που θα το ονόμαζα αισθητικό ή μοντερνιστικό αποτελεί μια συνέχεια του προηγούμενου με το να προϋποθέτει την παρουσία του παρελθόντος στο παρόν όχι τόσο με την έννοια της ιστορικής όσο μιας αισθητικής ή υφολογικής συνέχειας ή μιας μεταφορικής αντιστοιχίας. Η σχέση δηλαδή παρελθόντος και παρόντος αισθητικοποιείται ενώ η έννοια της συνέχειας δεν εκλαμβάνεται κατεξοχήν υλικά, ιστορικά ή γλωσσικά αλλά αισθητικά και μεταφορικά. Η αισθητικοποίηση του παρελθόντος σημαίνει ότι και το ίδιο χάνει την άκαμπτη στερεότητά του και νοείται ως κάτι που μπορεί να αναθεωρηθεί, να ανακαταταχθεί ή ακόμη και να απορριφθεί. Εφόσον το παρελθόν ενοικεί στο παρόν υφολογικά και αισθητικά, τότε η συνέχεια είναι υποδόρια και συνεπώς δεν διατρέχει κάποιον κίνδυνο από την αμφισβήτηση του παρελθόντος και της παράδοσης.⁹

Όταν οι Έλληνες καλλιτέχνες απεικονίζουν την πρωτεύουσα άλλοτε με διάθεση ρομαντική ή νοσταλγική και άλλοτε με ρεαλιστική αυστηρότητα, η Αθήνα μετατρέπεται μέσα από το βλέμμα τους, σε σύμβολο της πόλης του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος. Η πόλη μοιάζει να είναι για τους Έλληνες καλλιτέχνες ο καθρέφτης των ανθρώπων της, η ταυτότητα της ίδιας της Ελλάδας. Παρακολουθώντας την εξέλιξή της, την αποτυπώνουν με τα μέσα που τους παρέχει η εποχή τους¹⁰.

Η σχέση που θα αναπτύξουν οι καλλιτέχνες των δεκαετιών από το 1930 και μετά με το τοπίο, και που θα καθορίσουν την εξέλιξη της ελληνικής τέχνης μέχρι και στα μεταπολεμικά χρόνια στην Ελλάδα διαμορφώνεται σταδιακά και αποτελεί μέρος των ευρύτερων αναζητήσεων της εποχής.

μεταμοντερνιστικό. Τζιόβας Δ., “Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία”, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2011, σ.294-296

⁹ Ο.π.

¹⁰ Παπαποστόλου Η. Π., *Τα 1000 Πρόσωπα της Πόλης και της πρωτεύουσας : Έλληνες καλλιτέχνες: 19ος-21ος αιώνες*, εκδ.Οσελότος, Αθήνα 2010

Κεφάλαιο Α'

Η έννοια του τοπίου – Το τοπίο της Αθήνας

Στο κεφάλαιο αυτό θα προσπαθήσουμε να διαμορφώσουμε το θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας μας, ξεκινώντας από την έννοια του πολιτισμικού τοπίου. Βασικός μας οδηγός θα σταθεί το βιβλίο της Θεανώς Τερκενλή, *Το πολιτισμικό τοπίο: γεωγραφικές προσεγγίσεις*¹¹ και συμπληρωματικά τα άρθρα του Ιωσήφ Στεφάνου, «Περί Τόπου και Τοπίου»¹² και «Η ψυχολογία των Τόπων. Από τον πραγματικό χώρο στον φανταστικό τόπο»¹³.

Ύστερα θα ακολουθήσει μια περιγραφή του τοπίου της Αθήνας στα χρόνια που μας απασχολούν (Μεσοπόλεμος, Μεταπολεμικά χρόνια), ώστε να τοποθετηθούμε όσο το δυνατόν στα συμφραζόμενα της εποχής, με άξονα την διαμόρφωση του αστικού τοπίου της πόλης. Επιπρόσθετα θα γίνει συγκεκριμένη αναφορά στα νεοκλασικά κτίρια, δεδομένου ότι το αρχιτεκτονικό ρεύμα του νεοκλασικισμού γίνεται ουσιαστικό στοιχείο της εικόνας της πόλης και της ελληνικής κουλτούρας, όπως άρχισε να διαμορφώνεται από τον 19^ο αι. ταυτόχρονα με τη συγκρότηση του ελληνικού κράτους.

Αυτό που θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα, είναι η αλλαγή στην πρόσληψη της αρχιτεκτονικής αυτής τάσης κατά την διάρκεια του 20^{ου} αι. κυρίως εκ μέρους των καλλιτεχνών που εξετάζουμε.

i. Το πολιτισμικό τοπίο

«Με τον όρο τοπίο νοείται ένα μέρος μιας γεωγραφικής περιοχής, έτσι όπως αυτό γίνεται αντιληπτό από τους ανθρώπους.»¹⁴

Ο όρος πολιτισμικό τοπίο έχει την αφετηρία του στην επιστήμη της γεωγραφίας. Ο όρος τοπίο έπειτα από συνεχείς επανορισμούς συνδέθηκε τον 20ο αιώνα με την εξέλιξη της πολιτισμικής γεωγραφίας, αφού εννοιολογικά κατέληξε να αναφέρεται στη θέα αυτή καθ' αυτή και όχι στην απεικόνισή της.

Η έννοια του πολιτισμικού τοπίου θα εκφραστεί αρχικά από τον Carl Ortwin Sauer μέσω της αναφοράς του για το τοπίο: «Ο πολιτισμός είναι ο παράγοντας, το φυσικό τοπίο είναι το μέσο, το πολιτισμικό τοπίο είναι το αποτέλεσμα»¹⁵.

¹¹ Τερκενλή Θ., *Το πολιτισμικό τοπίο. Γεωγραφικές προσεγγίσεις*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα 1996

¹² Στεφάνου, Ι., «Περί τόπου και τοπίου, Πουητική του τοπίου», *Περιοδικό Αρχιτέκτονες*, τεύχος: 45/2009

¹³ Στεφάνου Ι., «Η ψυχολογία των τόπων. Από τον πραγματικό χώρο στον φανταστικό τόπο.», *περιοδικό Πυρφόρος*, τ.88, 1994

¹⁴ Δουκέλης Π., «Αναζητώντας το τοπίο», *Το ελληνικό τοπίο-Μελέτες ιστορικής γεωγραφίας και πρόσληψης του τόπου*, ΕΣΤΙΑ, Αθήνα 2005, σ.12

Για τον Sauer κάθε είδους ανθρώπινη δραστηριότητα στον φυσικό χώρο διαμορφώνει ένα πολιτισμικό τοπίο. Η ανθρώπινη δημιουργία σε έναν φυσικό χώρο όπως εκφράζεται μέσα από την κουλτούρα ενός κοινωνικού συνόλου αποτυπώνεται στο τοπίο και το διαμορφώνει. Το πολιτισμικό τοπίο όμως δεν ορίζεται μόνο βάσει των υλικοτεχνικών δραστηριοτήτων, αλλά εκφράζεται και συμβολικά μέσω όλων των εκφάνσεων ενός πολιτισμικού συστήματος. Εκτός δηλαδή από τις τεχνικές παρεμβάσεις σε χωροταξικό, ρυμοτομικό και αρχιτεκτονικό επίπεδο, σε ένα πολιτισμικό τοπίο εντοπίζουμε τις ιδεολογίες, τις πεποιθήσεις, τις αντιλήψεις και όλο το σύστημα αξιών, σημασιών και εννοιών μιας κουλτούρας. Έτσι ο όρος τοπίο εξελίχθηκε στη γεωγραφία τονίζοντας τη σημασία του ανθρωπογεωγραφικού περιεχομένου μιας περιοχής.

Η κουλτούρα, ως το σύνολο των τρόπων με τον οποίο δρα και πράττει ένα κοινωνικό σύνολο συναντάται στο πολιτισμικό τοπίο ως «το οργανωμένο σύστημα γνώσης και πεποιθήσεων σύμφωνα με το οποίο ένας λαός δομεί τη λειτουργία και τις αντιλήψεις του, τυποποιεί πράξεις και επιλέγει μεταξύ εναλλακτικών λύσεων: ένα σύστημα ιδεών που αντικατροπτίζεται και μέσα στο τοπίο»¹⁶.

Ολόκληρη η κοινωνική ομάδα, αλλά και μεμονωμένα τα άτομα ως φορείς της κουλτούρας μεταδίδουν και εξελίσσουν τα χαρακτηριστικά και τις ιδιαιτερότητές της μέσα στον χώρο και τον χρόνο. Συνεπώς, η κουλτούρα αλλά και κατ' επέκταση το πολιτισμικό τοπίο, που αποτελεί έναν καθρέφτη της, δεν μπορεί να οριοθετηθεί χωροχρονικά, εφ' όσον το τοπίο είναι «ένας χώρος εκτός συγκεκριμένης κλίμακας ή γεωγραφίας που ο άνθρωπος κατανοεί και διαμορφώνει σύμφωνα με τα μέσα, τις επιθυμίες και τις επιδιώξεις του».¹⁷ Έτσι το τοπίο πρέπει να μελετηθεί «ως προϊόν δράσης αιώνων» αφού η κουλτούρα μεταβάλλεται στον χρόνο, αλλάζοντας συνεχώς.

Μια πιο ρευστή θεώρηση του τοπίου στην πολιτισμική γεωγραφία, αντιλαμβάνεται το τοπίο ως μια πολιτισμική εικόνα: «Ένα τοπίο είναι μια πολιτισμική εικόνα (cultural image), ένας εικαστικός τρόπος απεικόνισης, διάρθρωσης ή συμβολισμού του περιβάλλοντος χώρου».¹⁸

Με αυτόν τον τρόπο διευρύνεται το πεδίο ερμηνείας του τοπίου, από το “φυσικό” στο “οπτικό”. Το τοπίο δηλαδή “οπτικοποιείται”, γίνεται ένας καμβάς πάνω στον οποίο αποτυπώνονται όλα τα χαρακτηριστικά μιας κουλτούρας.

Θα σταθούμε σε αυτήν την προσέγγιση διότι βρίσκεται πιο κοντά στον τρόπο με τον οποίο θα επιδιώξουμε να εξετάσουμε τους τρεις καλλιτέχνες και τη σχέση τους με το αστικό τοπίο. Βασικός παράγοντας όμως είναι ο τρόπος “θέασης” του τοπίου. Κάθε κοινωνική ομάδα, αλλά κυρίως κάθε μεμονωμένο άτομο βλέπει και διαβάζει με τελείως διαφορετικό τρόπο το τοπίο, προβάλλοντας σε αυτό κομμάτια του εαυτού του.

¹⁵ Τερκενλή Θ., ο.π., σ.14

¹⁶ Ο.π., σ. 36

¹⁷ Ο.π., σ.17

¹⁸ Ο.π., σ.49

Η κατανόηση και ο τρόπος θέασης ενός πολιτισμικού τοπίου εξαρτώνται από την ιδιαίτερη σκοπιά μέσω της οποίας ένα άτομο, ή μια συλλογικότητα, βιώνει και αντιλαμβάνεται το τοπίο. Σημαντική διαφορά στην ανάγνωση ενός πολιτισμικού τοπίου υπάρχει όχι μόνο μεταξύ διαφορετικών ατόμων που μπορεί να μοιράζονται μια κοινή πολιτισμική ταυτότητα, αλλά και μεταξύ ατόμων ενός πολιτισμικού τοπίου που είναι φορείς άλλης κουλτούρας. Κάθε τοπίο, ως πομπός του πολιτισμού, μεταδίδει πληροφορίες και μηνύματα στον θεατή, ο οποίος τα παραλαμβάνει μέσω όλων των αισθήσεων.

Στην περίπτωση που ο θεατής ενός πολιτισμικού τοπίου είναι φορέας άλλης κουλτούρας, ως παραλήπτης, δεχόμενος τα ερεθίσματα, έχει τη δυνατότητα να σκιαγραφήσει και να κατανοήσει βαθύτερα αυτά που παρατηρεί, επειδή είναι αποστασιοποιημένος από την κουλτούρα που παρατηρεί. Έτσι, μπορεί να αντιληφθεί ευκολότερα τα νοήματα και τους συμβολισμούς που αντικατροπτίζονται στο παρατηρηθέν πολιτισμικό τοπίο και να εντοπίσει τον σφυγμό και την αίσθηση αυτού.

Με αυτόν ακριβώς τον τρόπο γινόμαστε και εμείς παρατηρητές των έργων που θα εξετάσουμε, αφού και αυτά εκτός από το ότι απεικονίζουν πολιτισμικά τοπία, καθίστανται και τα ίδια ένα πολιτισμικό τοπίο.

Ο διαφορετικός τρόπος ανάγνωσης ενός τοπίου προκύπτει και από το γεγονός ότι δεν βλέπουμε όλοι το ίδιο τοπίο. «Ένα οποιοδήποτε τοπίο δεν απαρτίζεται μόνο από αυτό που βρίσκεται μπροστά στα μάτια μας, αλλά και από αυτό που βρίσκεται μέσα στο μυαλό μας.»¹⁹

Άρα ο καθένας κάνει την δική του, προσωπική ανάγνωση σε αυτό που επιλέγει να δει. Το τοπίο ως ένας τόπος-χώρος εκτός από το φυσικό περιβάλλον, πλαισιώνει όλο το φάσμα των ανθρώπινων δραστηριοτήτων, υλικών και πνευματικών, όπως και τον χρόνο και την ιστορία. Ο άνθρωπος μέσα σε αυτό ως παρατηρητής, αλλά παράλληλα και ως διαμορφωτής του τοπίου, ερμηνεύει το τοπίο βάσει των αναγκών και των επιθυμιών του. Αλλά και ένας μελετητής του πολιτισμικού τοπίου επιλέγει πάντα κάποιον τρόπο ανάγνωσης, διότι ένα τοπίο σύμφωνα με τον Donald W. Meinig, «μπορεί να είναι ένα μέρος του φυσικού περιβάλλοντος, ένας χώρος ζωής ένα ανθρώπινο κατασκεύασμα, ένα σύστημα, ένα πρόβλημα, μια πηγή πλούτου, μια ιδεολογία, η ιστορία, ένας τόπος ή μια αισθητική.»²⁰

«Κάθε ανθρωπογενές τοπίο περιέχει πολλά νοήματα και μηνύματα [...] και άρα μπορεί να “διαβαστεί”, όπως διαβάζεται ένα βιβλίο, διότι αποτελεί την ασυναίσθητη αυτοβιογραφία μας ή την αυτοβιογραφία του πολιτισμού μας.»²¹

Κι’ επειδή η αυτοβιογραφία αυτή είναι ασυναίσθητη, είναι πιο αυθεντική. Φορτισμένη από όλες τις επιθυμίες και τις ανάγκες μας. Συνειδητοποιώντας το ή μη, προβάλλουμε στο τοπίο που μας περιβάλλει μέρη του εαυτού μας και ταυτιζόμαστε με

¹⁹ Ο.π., (Donald W. Meinig) σ.19

²⁰ Ο.π.

²¹ Ο.π., σ. 111

αυτό βάσει των εμπειριών και των βιωμάτων μας. Η διαδικασία ανάγνωσης του τοπίου δεν είναι μόνο οπτική, αλλά αντιλαμβανόμαστε το τοπίο μέσω όλων μας των αισθήσεων. Από το φώς που αντανακλάται και τις χρωματικές κλιμακώσεις, το συνονθύλευμα των ήχων, είτε την έλλειψη αυτών, μέχρι τις μυρωδιές, όλες οι αισθήσεις συμβάλλουν, ακόμη και η γευστική και η απτική μας αντίληψη, ώστε να διαμορφώσουμε την προσωπική μας εντύπωση για το τοπίο.²²

Μια μικρή αναφορά στον Italo Calvino, συμπληρώνει τα παραπάνω. Στις *Αόρατες Πόλεις*²³, υποστηρίζει, πως οι πόλεις είναι τόποι κατ' εξοχήν γλωσσικοί: οι κάτοικοι μιας πόλης προσανατολίζονται μέσα σε αυτήν διαβάζοντας τον αστικό χώρο σαν ένα βιβλίο. Η ανάγνωση όμως της πόλης σαν βιβλίο, δεν είναι ένα μέσο που διευκολύνει μόνο τον προσανατολισμό του κατοίκου της μέσα σε αυτήν, αλλά συγχρόνως ωθεί τον κάτοικο να ονειρευτεί και τον προτρέπει να αναζητά συνεχώς τρόπους να υπάρχει μέσα σε αυτήν.

Ο τόπος ως το περιεχόμενο, η συγκεκριμενοποίηση του χώρου, είναι η παρουσία που καλύπτει τον κενό χώρο, μέσω της δραστηριότητας του ανθρώπου, καθώς τον διανθίζει με σημασίες, με μορφές, με λειτουργίες, με προσδοκίες και με συναισθήματα. Ο τόπος λοιπόν ως το περιέχον συστατικό ενός χώρου, διαμορφώνει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και ιδιαιτερότητες, οι οποίες διαμορφώνουν τη φυσιογνωμία του.

Η φυσιογνωμία ενός τόπου είναι στην ουσία ο χαρακτήρας του, ο οποίος όπως και στους ανθρώπους, είναι μοναδικός. Όπως μας λέει ο Στεφάνου: «Η φυσιογνωμία αναφέρεται αποκλειστικά στη μοναδικότητα της οντότητας ενός τόπου, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από το τοπίο του, μέσα από αυτό που προσφέρει η αντιληπτική του εικόνα.»²⁴

Οί τόποι δηλαδή, είναι χώροι με έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα. Είναι «η συγκεκριμένη εκδήλωση της κατοίκησης του ανθρώπου και η ταυτότητα του εξαρτάται κατά κύριο λόγο από την αίσθηση ότι ανήκει σε κάποιον τόπο», όπως αναφέρει ο Schulz²⁵. Κάθε τόπος έχει έναν χαρακτήρα με ιδιαίτερη ταυτότητα.

Η συνολική εικόνα ενός τόπου που διαμορφώνεται από τη φυσιογνωμία του και περιέχει όλα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που συγκροτούν έναν τόπο, είναι το πολιτισμικό τοπίο ενός τόπου.

Η πόλη είναι ένας τόπος και παράλληλα είναι και ένα τοπίο. Ένα αστικό τοπίο, που η φυσιογνωμία του, η ταυτότητά του, όλο το φάσμα δραστηριοτήτων του, πνευματικών και τεχνικών συμπεριλαμβανομένων και των ανθρώπων που το κατοικούν, διαμορφώνουν την εικόνα του.

²² Στεφάνου Ι., «Περί τόπου και τοπίου», περ. *Αρχιτέκτονες*, τευχ. 49, Φεβρουάριος 2005, σ. 61-63

²³ Το αναφέρει ο Θωδωρής Χιώτης στη μελέτη του «Πραγματικές πόλεις-Διαβάζοντας τις αόρατες πόλεις του Italo Calvino», openlit.teimes.gr (προσπ. Ιούλιος 2018)

²⁴ Στεφάνου Ι., ο.π

²⁵ Schulz, C.,N., *Genius Loci, Το Πνεύμα του Τόπου, για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, Αθήνα: Ε.Μ.Π. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, 2009, σ.7

Οι πόλεις είναι ένα σύνολο ανόμοιων πραγμάτων, «δεν είναι ούτε οργανισμοί, ούτε μηχανές. Είναι μαζί σάρκα και πέτρα. Είναι “χτισμένη σκέψη”. Είναι δοχεία ονείρων και επιθυμιών, ελπίδων και φόβων. Είναι σύνολα από κοινότητες συμφερόντων, καθώς και κοινότητες τόπων. Αόρατες κοινότητες των νεκρών και αυτών που ακόμα δεν έχουν ακόμα γεννηθεί.» όπως τις αντιλαμβάνεται η Leonie Sandercock²⁶.

Η συγκρότηση μιας πόλης, ως ένα προϊόν της κοινωνίας που την διαμορφώνει, αξιοποιώντας έναν χώρο, είναι ο τόπος μέσα στον οποίο εγγράφεται η ιστορία των ανθρώπων που τον κατοικούν και προβάλλουν σε αυτόν τα βιώματά τους, το παρελθόν και το μέλλον τους.²⁷

Είναι πολύ σημαντική η οπτική του Aldo Rossi στη μελέτη των πόλεων, διότι μέσω της ιστορικόγεωγραφικής προσέγγισης που προτείνει, αναδεικνύει τις όψεις και τη σημασία του παρελθόντος μέσα στο σύγχρονο τοπίο. «Η ιστορική μέθοδος φαίνεται η πιο ικανή να μας προσφέρει την ασφαλέστερη επαλήθευση οποιασδήποτε υπόθεσης σχετικά με την πόλη»²⁸. Στην ουσία ο Rossi θα επαναπροσδιορίσει την πόλη, ως *τόπο συλλογικής μνήμης*.²⁹

Τα μνημεία συγκεκριμένα, ως ίχνη ανθρώπων του παρελθόντος, επιδρούν σημαντικά στο τοπίο της πόλης. Έχοντας φυσικά χάσει την αρχική τους λειτουργία και ενταγμένα σε ένα καινούριο χωροχρονικό πλαίσιο συνδιαλέγονται καθημερινά με τους κατοίκους της πόλης, αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι του αστικού χώρου. Δημιουργούν με την παρουσία τους μια σχέση συνέχειας στην ιστορική εξέλιξη του τόπου.

Η Αθήνα συγκεκριμένα είναι τρανό παράδειγμα μιας πόλης, που το τοπίο της συμπεριλαμβάνει μια πληθώρα μνημείων από πολλές και διαφορετικές ιστορικές περιόδους. Στην πορεία της εξέλιξής της τα μνημεία αυτά προσλαμβάνονται τελείως διαφορετικά. Ανάλογα με την πολιτική, κοινωνική και πολιτισμική διαμόρφωση της εποχής, η ανάγνωσή τους και η επίδρασή τους στην κοινωνία μεταβάλλεται.

²⁶ στο Λέφας Π., Αρχιτεκτονική και κατοίκηση: από τον Heidegger στον Koolhaas, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2008, σ.184

²⁷ Τσιαούκογλου Δ., *Αστικό τοπίο και ανθρώπινη μορφή στη μεταπολεμική ελληνική ζωγραφική*, μεταπτυχιακή εργασία, τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, ΑΠΘ 2014, σ.8

²⁸ Ο.π., σ. 7

²⁹ Rossi A., *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, εκδ. University Studio Press, 1991, σ. 190

ii. Το τοπίο της Αθήνας

Στην παρούσα εργασία θα εξετάσουμε την Αθήνα στο διάστημα του Μεσοπολέμου, όταν η πόλη δημιουργεί ένα νέο πρόσωπο και ο αστισμός ως οικονομική, κοινωνική και πολιτική έκφραση έχει ως πεδίο δράσης την πρωτεύουσα.

Η πόλη της Αθήνας του Μεσοπολέμου για κάποιο λόγο δεν μας είναι ανοίκεια. Το παρελθόν της είναι παρόν μέσα από κτίρια, δρόμους, τοποθεσίες, τοπωνύμια. Αναπαριστάται σε ζωγραφικούς πίνακες, επανέρχεται με κινηματογραφικές εικόνες, ζωντανεύει μέσα από τη λογοτεχνία. Οι μάρτυρες αυτής της εποχής, τα κτίρια που διασώζονται, άλλοτε σιωπηλά άλλοτε ενεργά, παίρνουν άλλη διάσταση, σχεδόν εξιδανικεύονται μπροστά στην ισοπεδωτική ομοιομορφία που επακολούθησε.

«Λίγες πόλεις έχουν αλλάξει όσο η σύγχρονη Αθήνα» έγραφε ο ιστορικός William Miller το 1928³⁰. Κατά τον ίδιο, το καινούργιο ήταν η άφιξη των προσφύγων, ο διπλασιασμός του πληθυσμού, η εμφάνιση πολυώροφων κτιρίων και το αυτοκίνητο. Και πράγματι, η πόλη διαμορφώθηκε με «ποιοτικούς όρους» αυτή την περίοδο (1910-1940). Μην ξεχνάμε ότι υδροδοτήθηκε συστηματικά τότε, μόλις το 1925 υπογράφηκε η σύμβαση με την Ούλεν. Ο ηλεκτρικός σιδηρόδρομος φτάνει στην Ομόνοια το 1930 και έκτοτε αρχίζει η ανάπτυξη της πλατείας. Την εποχή αυτή άρχισαν να ισχύουν κυκλοφοριακές ρυθμίσεις, οι συγκοινωνιακοί οργανισμοί επέβαλαν τάξη στους επιβάτες, υπήρχε αστυνόμευση στους δρόμους για κόσμια συμπεριφορά σε πολιτιστικό και κοινωνικό επίπεδο, αλλά κυρίως για πολιτικό φρονηματισμό εφόσον η Αθήνα ήταν το κέντρο των πολιτικών παθών στην τόσο έντονα συγκρουσιακή εποχή του Μεσοπολέμου.

Η Αθήνα εκσυγχρονίζεται, με όποιο τίμημα. Είναι μια πόλη που κοιτάζει πλέον στο μέλλον. Από πολεοδομική κυρίως οπτική, η περίοδος 1910-1920 χαρακτηρίζεται ως η φάση εκπόνησης πολεοδομικού σχεδιασμού με στόχο τον εκσυγχρονισμό της πρωτεύουσας. στη βάση ενός σύγχρονου προβληματισμού που θα συμβάδιζε με τους αντίστοιχους στην Ευρώπη³¹. Γεγονότα καθοριστικής σημασίας, όπως η Μικρασιατική καταστροφή και η έλευση των προσφύγων, άλλαξαν τις προτεραιότητες και οδήγησαν στην ριζική αλλαγή της πολεοδομικής πολιτικής που προηγήθηκε τις προηγούμενες δεκαετίες. Το ζητούμενο πλέον ήταν η στεγαστική αποκατάσταση και όχι η προγραμματισμένη πολεοδομική οργάνωση³². Έτσι, δόθηκε προτεραιότητα στις υποδομές και σε ζωτικής σημασίας δημόσια έργα, παρά σε μια ορθολογική οργάνωση της πόλης με αισθητικές παρεμβάσεις και εκσυγχρονιστικές

³⁰ Μάικλ Λιούελιν Σμιθ, *Αθήνα, πολιτιστική και λογοτεχνική ιστορία*, μτφ. Μαρία Μάντακα, ΕΣΤΙΑ, Αθήνα 207, σ. 276

³¹ Μαρμαράς Ε., «Αθήνα 1910-1940: Πολεοδομικές και αρχιτεκτονικές επισημάνσεις», στο *Αρχιτεκτονική και Πολεοδομία από την Αρχαιότητα έως σήμερα η περίπτωση της Αθήνας*, εκδ. Αρσενίδης, Αθήνα 1997 σ. 274.

³² βλ. *Σχέδιον των Αθηνών*, Καλλιγά και πρόταση Mawson και τα δύο 1918

προτάσεις. Το μεγαλύτερο πρόβλημα ήταν η στεγαστική αποκατάσταση των χιλιάδων προσφύγων που συνέρρευσαν στην πρωτεύουσα, με τον Πειραιά να συνυπολογίζεται ως συνεχές πολεοδομικό συγκρότημα και περιβάλλον. Η έλευση των προσφύγων ήταν ένα κοινωνικό, οικονομικό, πολιτισμικό σοκ για τους κάτοικους της πρωτεύουσας αλλά και για τους ίδιους τους πρόσφυγες. Σύμφωνα με την απογραφή του 1928 ο πληθυσμός της πρωτεύουσας ήταν 459.211, από τους οποίους οι πρόσφυγες ανέρχονταν σε 129.380³³. Σε όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου η στέγαση, η περίθαλψη και η εύρεση εργασίας ήταν το ζητούμενο. Καινούργιοι συνοικισμοί απλώνονται περιμετρικά για να εγκατασταθούν οι πρόσφυγες, Παγκράτι, Βύρωνας, Καισαριανή, Υμηττός, Νέα Σμύρνη, Νέα Ιωνία, Κοκκινιά, Νέα Φιλαδέλφεια. Συγχρόνως ξανάρχισε η πολιτική επέκτασης του, χωρίς πρόγραμμα, σχεδίου πόλης.

Η ανώτερη τάξη που κατοικούσε στο κέντρο, γύρω από τα ανάκτορα της πλατείας Συντάγματος, μετακινήθηκε από τις πρώτες δεκαετίες του '20 προς την Πατησίων. Τα μεσαία στρώματα έμεναν στην Κυψέλη, Παγκράτι, Πατήσια, Αμπελοκήπους, χωρίς να σημαίνει αυτό ότι οι περιοχές αυτές ήταν ομοιογενείς ταξικά. Η αλματώδης ανάπτυξη των μεσαίων στρωμάτων των δημοσίων υπαλλήλων και των επιστημόνων επιφέρει και αυτή αναδιάταξη της πόλης. Το κέντρο κατακλύζεται από γραφεία δικηγόρων, γιατρών, καθηγητών και με τη διεύρυνση αυτών των στρωμάτων συνοικίες όπως το Κολωνάκι συμβολίζουν την ανερχόμενη αυτή τάξη.

Την περίοδο αυτή δημιουργήθηκαν και ο «κηπουπόλεις», που εγκαταστάθηκαν οι ευπορότερες τάξεις, με κύρια ή και εξοχική κατοικία. Οι συνοικίες Ψυχικό, Εκάλη, Νέα Κηφισιά, Χολαργός, Ηλιούπολη, Κυπριάδη ήταν μερικές από αυτές που μαζί με το Γαλάτσι, Αγία Παρασκευή, Πεντέλη, Βούλα, Βάρκιζα ενώ προορίζονταν για όλες τις εισοδηματικές τάξεις μέσω συνεταιριστικών κατοικιών, εν τέλει τις οικειοποιήθηκαν είτε συνεταιρισμοί δημοσίων υπαλλήλων και στρατιωτικών ή προσέλκυσαν το ενδιαφέρον των μεσαίων και υψηλών στρωμάτων της αθηναϊκής κοινωνίας, δημιουργώντας έτσι την απαρχή οριοθετημένων ταξικά περιοχών³⁴. Οι ανωτέρω ρυθμίσεις μαζί με τη λήψη μέτρων που διευκόλυναν την ιδιωτική ανοικοδόμηση άλλαξαν το τοπίο χωρίς αυτό να κρίνεται με ποιοτικούς όρους. Τα όποια ολοκληρωμένα σχέδια πόλης, όπως το σχέδιο Καλλιγιά, δεν εφαρμόστηκαν ποτέ μπροστά στις αντιδράσεις θιγομένων ή σε άλλες προτεραιότητες που έθεσε η πολιτεία λόγω του προσφυγικού. Έτσι η Αθήνα έχασε την ευκαιρία της για μια ορθολογική ανάπτυξη και η επέκτασή της έγινε με τη σταδιακή ενσωμάτωση μικρών περιοχών που οικοπεδοποιούνταν και χτίζονταν αυθαίρετα³⁵.

Το βασικότερο στοιχείο όμως που καθόρισε τη μετεξέλιξη της πόλης ήταν οι -με αφορμή την έλευση των προσφύγων αλλά και τη γενικότερη τάση συγκέντρωσης του πληθυσμού στην πρωτεύουσα- νομοθετικές παρεμβάσεις για το θεσμό της οριζόντιας ιδιοκτησίας και της αντιπαροχής και της διάταξης των κτιρίων καθ' ύψος. Η τομή

³³ Καραδήμου-Γερόλυμπου Α., «Πόλεις και ύπαιθρος», ό.π, σ. 64

³⁴ Ο.π σ.79

³⁵ Καραδήμου-Γερόλυμπου Α., «Πόλεις και ύπαιθρος», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.) *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, 1922-1940, ο Μεσοπόλεμος*, τόμος Β1, εκδ. βιβλιόραμα, Αθήνα, σ.76

ήταν η εμφάνιση της πολυκατοικίας. Η Αθήνα άρχισε να γεμίζει με το νέο τύπο κτιρίου, οι συνοικίες της Κυψέλης, Νεάπολης, Κολωνακίου και οι γραμμικές ζώνες της Πανεπιστημίου, Πατησίων, Αχαρνών, Ακαδημίας, μεταμορφώθηκαν. Η πόλη άλλαξε συμπαράσύροντας και τον τρόπο ζωής.

Στη διάρκεια των δεκαετιών που εξετάζουμε, οι συνοικίες με το «μεγαλύτερο βαθμό συγκέντρωσης» και ιδίως το κέντρο επανοικοδομούνται με τον κτιριακό τύπο της πολυκατοικίας του Μεσοπολέμου, που όμως πολλές από αυτές φέρουν σε μορφολογικό επίπεδο πολλά από τα στοιχεία των αισθητικών τάσεων της εποχής, του εκλεκτικισμού, του art deco και του μοντερνισμού. Έτσι η αρχιτεκτονική κληρονομία του 19ου αιώνα με την ελληνοπρέπεία της, τη μνημειακότητα και τον ιστορικισμό, τον λεγόμενο νεοκλασικισμό αρχίζει να δίνει τη θέση της σε ευρωπαϊκές επιρροές. Τα μοντερνιστικά στοιχεία, όπως φεγγίτες, έρκερ, είσοδοι, διατρέχουν σιγά σιγά όλους τους τύπους των κατοικιών και έτσι διαχέονται σε όλη τη πόλη. Ως ζωντανό όμως στοιχείο της πόλης, επέβαλε τη προσωπικότητά της η μεσοπολεμική πολυκατοικία που γοήτευσε τους τότε μεσοαστούς επιλέγοντάς την ως κατοικία τους αλλά και τους μετέπειτα νοσταλγούς για την αισθητική της πόλης που χάθηκε ανεπιστρεπτί, μιας πόλης που θα μπορούσε να είναι και αλλιώς.

Εκ του αποτελέσματος, σε συσχετισμό με το κίτς και την αποαισθητικοποίηση που ακολούθησε σε επόμενες περιόδους, μετά τη δεκαετία του '60, δείγματα από τις πολυκατοικίες αυτές και γενικά από τα κτίρια της εποχής στέκονται ορόσημο για μια πόλη που «άκουγε» ακόμα στις επιταγές της αισθητικής, για κτίρια με προσωπικότητα, για τεχνικές πρωτοποριακές και τεχνίτες που είχαν μια βιωματική σχέση με τα κτίρια, «έβαζαν τη ψυχή τους», για αρχιτέκτονες που σχεδίαζαν ιδεολογικά. Το έργο τους αποτυπώνεται όχι μόνο σε δημόσια κτίρια αλλά και σε ιδιωτικές κατοικίες. Είναι οι αρχιτέκτονες που διαμόρφωναν στυλ.

Οι πολυκατοικίες θάμπωναν με τα ρετιρέ και ταυτόχρονα διαμορφώθηκαν και τα κοινωνικά στρώματα των «ρετιρέ». Το κατοικείν αναπαρήγαγε ιδεολογία και αντιστρόφως. Η πολυκατοικία έχει εξόχως υμνηθεί ως το θαύμα του εκσυγχρονισμού, ταυτόχρονα όμως έχει δαιμονοποιηθεί για όλη τη μεταγενέστερη κακοδαιμονία της πρωτεύουσας. Παράδειγμα, «ο μηχανισμός του ορόφου σε υποχώρηση», το ένα δηλαδή ή τα αλληπάλληλα ρετιρέ σε συνδυασμό με την κατάργηση του έρκερ το 1937 ενοχοποιούνται για την απομάκρυνση του ατόμου από την οπτική επαφή με τον κοινωνικό χώρο (του τί συμβαίνει στο δρόμο), συμβάλλοντας έτσι στη συγκρότηση του ανώνυμου χαρακτήρα της πόλης, όπως εξελίχτηκε τελικά αργότερα³⁶.

Στην Αθήνα του '30 όμως παρατηρείται ότι δεν υπάρχει απόλυτη αντιστοιχία μεταξύ ενός τύπου κτιρίου και μιας περιοχής, γεγονός που μαρτυρά τον «ρευστό» χαρακτήρα της πόλης. Μιας πόλης χωρίς στεγανά, ανοιχτή σε όλες τις τάξεις. Αυτό δεν σημαίνει

³⁶ Φιλίππιδης Δ., «Η εμφάνιση της πολυκατοικίας στην Αθήνα του 30», Πρακτικά Β Διεθνούς Συνεδρίου, *Η Πόλη στους Νεότερους Χρόνους, Μεσογειακές και Βαλκανικές Όψεις, (19ος-20ος αι.)*, εκδ. ΕΜΝΕ, Αθήνα 2000, σ.141-146

ότι την εποχή εκείνη, δεν υπάρχει καμία οριοθέτηση, καμία κατηγοριοποίηση, καμία κατάταξη. Στις παλιότερες γειτονιές, Πλάκα, Μεταξουργείο, Ψυρρή, συναντάμε τα παλιά αθηναϊκά σπίτια με τις εσωτερικές αυλές και την περιμετρική διάταξη, δείγμα νεοελληνικού κλασικισμού στη λαϊκή του μορφή, στις μεσοαστικές γειτονιές, Νεάπολη, Αριστοτέλους, τις κλασικίζουσες μονοκατοικίες και διπλοκατοικίες, στον άξονα Κηφισίας, Πανεπιστημίου, Σταδίου τα νεοκλασικά μέγαρα και τις μεγάλες πολυκατοικίες³⁷.

Το στοιχείο της πόλης του Μεσοπολέμου που κυρίως υμνήθηκε και αισθητικοποιήθηκε και από τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο και τις εικαστικές τέχνες, είναι η γειτονιά. Ο χώρος που ορίζεται από ανθρώπινες σχέσεις γνωριμίας, φιλίας, κοινωνικού ελέγχου, αλλά και κοινωνικοοικονομικού πεδίου δράσης των ανθρώπων που κατοικούσαν στην ίδια περιοχή. Η γειτονιά, ως βιωματικός χώρος προσέδιδε στη περιοχή ταυτότητα. Οι λαϊκές αλλά και οι μεσοαστικές γειτονιές της Αθήνας διατηρούσαν με τη διάταξη των σπιτιών και την επαφή τους με το δρόμο μια άμεση επικοινωνία μεταξύ των κατοίκων αλλά και μεταξύ των επαγγελματιών του χώρου, σχέση η οποία ήταν ορατή και στα μεταπολεμικά χρόνια μέχρις ότου η πολυκατοικία καταστεί το κυρίαρχο μοντέλο στην πόλη. Έτσι, οι γειτονιές και κατ'επέκταση οι συνοικίες διαμόρφωναν τον δικό τους χαρακτήρα, που οριζόταν από τη σύσταση του πληθυσμού και τα σημεία αναφοράς της. Εξάλλου, οι γειτονιές της Αθήνας συνέχονταν η μια με την άλλη, υπήρχε μια δημοκρατικότητα, δεν αποτελούσαν νησίδες με διαχωριστικές γραμμές, ούτε είχαν τους περιορισμούς με χρήσεις γης και στεγανά. Έδιναν στους κατοίκους το πλεονέκτημα του συνανήκειν, ένα είδος ασφάλειας, μια εντοπιότητα οφειλόμενη στο οικείο, στο γνώριμο που προερχόταν από τα μαγαζιά, τα καφενεία, τα εργαστήρια, την ενορία, τα σπίτια που επέτρεπαν στον περαστικό να έχει ορατότητα στο εσωτερικό τους, τις αυλές και τους κήπους. Η γειτονιά είχε μια σχετική ιδιωτικότητα και προέτρεπε σε πιο συμμετοχικές διαδικασίες, μέσα από τη καλλιέργεια ανθρωπίνων σχέσεων³⁸. Οι γειτονιές αυτές έδιναν μια ιδιαίτερη φυσιογνωμία στη πόλη, μιας πόλης που ακολουθούσε το μέτρο και την ισορροπία.

Κατ' επέκταση θα διαφοροποιηθεί και η χρήση των υπαίθριων χώρων της πόλης την περίοδο του μεσοπολέμου από τις προηγούμενες δεκαετίες. Η χρήση τους γίνεται πιο εντατική παράλληλα με τις ιστορικές αλλαγές που σημειώνονται. Βασικός επίσης παράγοντας, όπως προαναφέρθηκε και η εισβολή του αυτοκινήτου. Μετά τον πόλεμο οι οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες μετατοπίζουν τα δεδομένα στη ζωή της πόλης. Με την ραγδαία αύξηση του πληθυσμού, λόγω της προσέλευσης των προσφύγων, η “κλείστη” αθηναϊκή κοινωνία αρχίζει να γίνεται πιο εξωστρεφής και η είσοδος της γυναίκας στην ενεργή οικονομική και κοινωνική ζωή της πόλης είναι κάτι πρωτόγνωρο για τη μεσοπολεμική Αθήνα. Όλοι αυτοί οι παράγοντες εντατικοποιούν τη χρήση των κοινόχρηστων χώρων της πόλης σε σύγκριση με

³⁷ Γαλάνη Σ., «Οι γειτονιές του κέντρου της Αθήνας στην περίοδο του Μεσοπολέμου, ο χώρος ως έκφραση των κοινωνικών αντιλήψεων της εποχής», στο *Αρχιτεκτονική και Πολεοδομία από την Αρχαιότητα έως σήμερα, η περίπτωση της Αθήνας*, εκδ. Αρσενίδης, Αθήνα 1997, σ.171

³⁸ Γαλάνη Σ., «Οι γειτονιές του κέντρου της Αθήνας στην περίοδο του Μεσοπολέμου», ό.π. σ. 171

παλαιότερες περιόδους. Από τη στιγμή που η χρήση των κοινόχρηστων χώρων γίνεται ολοένα εντατικότερη από ένα αυξανόμενο πλήθος, οι χώροι αυτοί γίνονται πιο ζωντανόι και ακόμη σημαντικότεροι για την καθημερινή ζωή των Αθηναίων.

Αξίζει εδώ να σημειωθεί η συνεχώς αυξανόμενη παρουσία των γυναικών σε αυτούς τους χώρους. Η γυναικεία παρουσία στη μεσοπολεμική Αθήνα συνδέεται άμεσα με την προσέλευση των προσφύγων, αφού αποτελούν την πλειοψηφία τους. Πολλές από αυτές είναι επικεφαλής οικογενειών, άρα έχουν επιτακτική ανάγκη να εργαστούν, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα τη συχνή κυκλοφορία τους στους δρόμους της πόλης. Αντίθετα με ότι συνέβαινε ως τώρα, η γυναίκα βγαίνει πια εκτός των στενών ορίων του σπιτιού.³⁹

Η Αθήνα δεν θα είχε τη βαρύτητα μιας πόλης με ιδιαίτερη ταυτότητα χωρίς τα σημεία αναφοράς της. Η Ακρόπολη και μόνο της δίνει μια ιδιαίτερη φυσιογνωμία, μια φόρτιση πολιτική και ιδεολογική, τη σύνδεση με το αρχαίο παρελθόν, τη πολιτισμική συνέχεια και οριοθετεί τη σχέση της με τις άλλες πρωτεύουσες⁴⁰.

Η Αθήνα όμως του Μεσοπολέμου εκτός από την σχέση της με την αρχαιότητα που τη έκανε μοναδική ήταν και μια πόλη που είχε τα δικά της σύγχρονα σημεία αναφοράς, τους χώρους που οι Αθηναίοι βίωναν τις ξεχωριστές εμπειρίες με κοινό παρανομαστή. Οι στύλοι του Ολυμπίου Διός, όπου γίνονταν όχι μόνο τα Κούλουμα των Αθηναίων αλλά και διαδηλώσεις φοιτητών, η πλατεία Συντάγματος, θέατρο και αυτή ιστορικών εμπειριών, η Ομόνοια, κέντρο έντονων πολιτικών ζυμώσεων, εμπορικοί δρόμοι, δρόμοι περιπάτου, το Ζάππειο, τα μεγάλα καφενεία του κέντρου με τον πολιτικό τους χαρακτήρα, οι τόποι συνάθροισης λογοτεχνών, όπως η Δεξαμενή, τα θέατρα και τα σινεμά, όλα συνηγορούσαν ώστε οι κάτοικοι της πρωτεύουσας εκτός από τη γειτονιά τους να έχουν ένα «δεύτερο πεδίο κοινωνικοποίησης»⁴¹, σε μια πόλη με έντονη προσωπικότητα.

Η Αθήνα τότε όμως είχε και την ακόμα πιο σκοτεινή πλευρά της, ιδίως την πρώτη δεκαετία μετά τη Μικρασιατική καταστροφή. Η Αθήνα είχε και τις πληγές της. Η ενδημική φυματίωση, η φτώχεια, οι υποβαθμισμένες περιοχές, ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού που υποφέρει, δεν μπορούν να αγνοηθούν όσο και αν η νοσταλγία εξωραΐζει και εξιδανικεύει.

Το τελευταίο συνέβη στην Αθήνα και το αντιλαμβανόμαστε βιωματικά. Όμως τότε, την εποχή που εξετάζουμε το τοπίο και η πόλη ήταν σε αρμονία. Την Αθήνα δεν πρέπει να την δούμε ξεχωριστά από το αττικό τοπίο και το αττικό φως.

Το φως της αναγορεύτηκε σε αυθεντική αισθητική αξία, στοιχείο της ελληνικότητας που εκφράζεται με την αρμονία και την ισορροπία που εξέπεμπε, μαζί με μια

³⁹ Μπελαμπιανάκη Ευγενία, *Οι πλατείες της Αθήνας: 1834-1945, διαδικασία διαμόρφωσης, λειτουργία, πολεοδομική σημασία*, διδακτορική διατριβή, τμήμα Αρχιτεκτόνων, ΕΜΠ 2006, σ.399

⁴⁰ Γιαλούρη Ε, «Η κοινωνικοπολιτική σημασία του τοπίου. Η περίπτωση της Ακρόπολης των Αθηνών», *Αρχιτεκτονική και Πολεοδομία από την Αρχαιότητα έως Σήμερα, η περίπτωση της Αθήνας.*, εκδ.Αρσενίδης, Αθήνα 2006, σ.163.

⁴¹ Γαλάνη Σ, ό.π. σ.172

αισθητική απόλαυση λόγω των χρωμάτων του ουρανού που αντιφέγγιζαν από το ίδιο.

Το αττικό τοπίο, φυσικό και αστικό, στην ελληνική λογοτεχνία γίνεται αντικείμενο νοσταλγίας, από τους συγγραφείς-ζωγράφους⁴², όταν περιγράφουν το τοπίο με τέτοια λεπτομέρεια και αισθαντικότητα και ειδικότερα η Αθήνα ως μυθιστορηματικός χώρος.

Επιχειρήσαμε να σκιαγραφήσουμε τη φυσιογνωμία της πόλης αυτής, όπως πιθανόν την αντιλαμβάνονταν οι σύγχρονοί της καλλιτέχνες εικαστικοί, προσπαθώντας να ιχνηλατίσουμε την επίδραση που τους ασκούσε το σύνολο της πόλης, η αύρα της, οι αντιθέσεις της, τα στοιχεία εκείνα που για αυτούς εξέφραζαν το στίγμα της και τους ενέπνεαν.

Οι ανατροπές που συντελέστηκαν εκείνες τις δεκαετίες, με την εμφάνιση της πολυκατοικίας και τους νεωτερισμούς της, που είχε ως αποτέλεσμα την εσωστρέφεια και την απομόνωση, η αντικατάσταση του μνημειακού γείσου και του αετώματος από το ρετιρέ και των εσωτερικών αυλών από το φωταγωγό και τον ακάλυπτο, μαζί με τη συνύπαρξη των χαρακτηριστικών της λαϊκής κατοικίας του 19ου αι. και των επιβλητικών κτιρίων του νεοκλασικισμού, αποτυπώθηκαν ανάλογα με τις αγωνίες και τις διαφορετικές προσεγγίσεις των καλλιτεχνών.

Εμείς θα ακολουθήσουμε τον χρωστήρα των ζωγράφων, ώστε να παρατηρήσουμε την μετάπλαση του αστικού τοπίου σε ζωγραφικό τοπίο, μέσα από τις εμπειρίες, τα βιώματα και την καλλιτεχνική ταυτότητα των τριών αυτών καλλιτεχνών, του Σπυρου Βασιλείου, του Γιάννη Τσαρούχη και του Νικολή Χατζηκυριάκου Γκίκα.

⁴² Εμίρη Γ. Η, «Το αττικό τοπίο στη Νεοελληνική λογοτεχνία», *Αττικό τοπίο και περιβάλλον*, εκδ., ΥΠΠΟ, σ. 194

iii. Τα νεοκλασικά κτίρια

Ο νεοκλασικισμός ήταν ο τρόπος με το οποίο η Δύση διαμόρφωσε μια νέα αρχιτεκτονική τάση, αντλώντας την μορφολογία και τις δομές της αρχιτεκτονικής από την κλασική ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα.

Ο νεοκλασικισμός έφτασε στην Ελλάδα στα μέσα του 19^{ου}, κατά την ίδρυση του βασιλείου. Η αποδοχή του αφ' ενός ήταν μεγάλη, διότι εμποτίστηκε με την πεποίθηση ότι το κλασικό ήθος επέστρεψε στον τόπο του.

Για την Ευρώπη ο νεοκλασικισμός αντανακλούσε την αστική της κυριαρχία και τον φιλελευθερισμό της. Η απελευθέρωση της Ελλάδας συνέπεσε με την ακμή του ευρωπαϊκού νεοκλασικισμού. Αυτή η στιγμή στάθηκε απόλυτα κατάλληλη, ώστε να υιοθετηθεί το πρότυπο της νεοκλασικής πόλης στην Ελλάδα, και να καλλιεργηθεί η πεποίθηση, ότι ο ελληνικός τόπος είναι ο πλέον κατάλληλος για την ανάδειξή της, αφού αποτελεί την γενέτειρα της κλασικής τέχνης.

Για την Ελλάδα, η νεοκλασική αρχιτεκτονική αποτέλεσε διαβατήριο για το πέρασμα από το οθωμανικό παρελθόν, στη νεωτερική εποχή. Με αυτόν τον τρόπο οι ελληνικές πόλεις εκμοντερνίστηκαν και επενδύθηκαν ταυτόχρονα με την ελληνικότητα που αναβίωνε μέσα από την μορφολογία και ρυθμολογία της κλασικής αρχιτεκτονικής. Από τα δημόσια κτίρια και τα μεγαλοαστικά ιδιωτικά μέγαρα, ο νεοκλασικισμός θα φτάσει μέχρι και στα φτωχικά κτίσματα, συνθέτοντας έτσι το αρχιτεκτονικό τοπίο των ελληνικών πόλεων. Απέκτησε την ανεξαρτησία ενός καλλιτεχνικού ρεύματος που κατάφερε να συγχρονιστεί με το λαϊκό αίσθημα.⁴³

Χαρακτηριστικό είναι ότι η νεοκλασική αρχιτεκτονική, αποτελεί έναν όρο που επινοήθηκε πολύ αργότερα. Στην πραγματικότητα τη νεοκλασική αρχιτεκτονική την ονόμαζαν απλά ελληνική, πιστεύοντας πως η γνήσια τέχνη επιστρέφει στη γενέτειρά της.

Στο πρώτο μισό του 20^{ου} αι. και ιδιαίτερα από την περίοδο του Μεσοπολέμου και ύστερα, η πρωτεύουσα της Αθήνας που είχε διαμορφωθεί σύμφωνα με τα Βαυαρικά πρότυπα, θα αποκτήσει σταδιακά όλα εκείνα τα γνώριμα χαρακτηριστικά, που θα διοχετεύσει η Ευρώπη στην περιφέρειά της. Η ραγδαία αστικοποίηση, η εκβιομηχάνιση, η τεχνολογική ανάπτυξη, είναι τα νέα δεδομένα του τότε σύγχρονου κόσμου. Η Ελλάδα ως περιφέρεια, και συγκεκριμένα η Αθήνα, καλείται να βαδίζει στα χνάρια του ευρωπαϊκού εκσυγχρονισμού. Αυτή τη φορά αποδεσμευμένη βέβαια από την παρουσία ξένων ηγετών, αναζητά τον τρόπο ώστε να σταθεί αντάξια και ανεξάρτητη στο διεθνές γίγνεσθαι. Το κέντρο της Ευρώπης είναι πλέον το Παρίσι, που θα αποτελέσει πυρήνα κοσμοπολιτισμού και την ανανεωτική και προοδευτική δύναμη της εποχής, κυρίως στον χώρο των τεχνών. Ο νεοκλασικισμός αποτελεί πια παρελθόν, και ο μοντερνισμός την αρχή μιας καινούριας εποχής.

⁴³ Κόκου Α., «Η νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα», , *Οι Ζωγράφοι και τα νεοκλασικά*, ΑΕΝΑΟΝ, Διεθνές Κέντρο Εικαστικών Τεχνών, Αθήνα, 1994, χ.α.σ.

Η νεοκλασική αρχιτεκτονική από την πρώτη της εμφάνιση στην Ελλάδα και σε βάθος χρόνου έγινε αποδεκτή από την ελληνική κοινωνία αφού αναγνωρίστηκε ως μια νόμιμη, ελληνοποιημένη μορφή της παράδοσης.⁴⁴ Άλλωστε ο χαρακτήρας της οφείλεται κυρίως στην ιστορική της ταυτότητα και όχι τόσο σε κάποιο συγκεκριμένο πολεοδομικό σχεδιασμό. Αποτέλεσε δηλαδή τον χώρο υποδοχής στον οποίο εκφράστηκαν οι δομές και οι μορφές της κλασικής αρχιτεκτονικής, προωθούμενης από τις δέες του Διαφωτισμού, που έθεσε τα θεμέλια της αισθητικής του στις αρχές της αρχαίας κλασικής τέχνης.⁴⁵

Τα νεοκλασικά κτήρια επομένως, φέρουν εξ' αρχής ένα φορτίο όχι μόνο αισθητικό αλλά και βαθιά ιδεολογικό. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η φυσιογνωμία της Αθήνας με τα νεοκλασικά κτίρια, είναι η εικόνα της ανεξάρτητης Ελλάδας. Αντανακλάται σε αυτά ένα κομμάτι της ιστορίας της Ελλάδας, από την ενζαρησία της μέχρι όλες τις προσδοκίες, τις φιλοδοξίες και τα όνειρα της ελληνικής κοινωνίας, που εκφράστηκαν μέσω της Μεγάλης Ιδέας, έως ότου αυτή καταρακωθεί από την Μικρασιατική Καταστροφή το 1922. Είναι, θα λέγαμε, και τα κτήρια αυτά, πρόσωπα-μάρτυρες της ιστορίας.

Το 1981 ο Τσαρούχης στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης στο βιβλίο του Σ.Β. Σκοπελίτη για τα *Νεοκλασικά της Αθήνας και Πειραιά*, γράφει για το νεοκλασικισμό ότι « [...] τέλος πάντων ήταν η Ευρώπη. Ο νεοκλασικισμός ταίριαζε με τον εθνικό μας ύμνο που ήταν και αυτός νεοκλασικός. Με το κράτος μας. Τη σημαία μας. Ήταν η Ευρώπη σ' ό,τι έχει πιο αφομοιώσιμο για έναν λαό που συντήρησε χρόνια την ελληνιστική παράδοση και γνώρισε ανάλογους νεοκλασικισμούς στους αιώνες που υπήρχε το Βυζάντιο.»⁴⁶

Ο νεοκλασικισμός φαίνεται να ταυτίζεται εδώ με την Ευρώπη και με το κράτος (μας). Πρώτον, γίνεται σαφής η ανάγκη προσδιορισμού της ταυτότητας, αλλά και κατά δεύτερον η συμβολή του νεοκλασικισμού, που εκφράστηκε μέσα από την αρχιτεκτονική ανάπτυξη της Αθήνας, στη διαμόρφωση αυτής της ταυτότητας. Πρέπει όμως να σημειωθεί εδώ ότι αυτά γράφονται την δεκαετία του 1980, όταν πια η Αθήνα έχει αλλάξει εντελώς πρόσωπο.

Είναι γεγονός ότι το 1938 που έγινε στην Αθήνα η πρώτη φωτογραφική έκθεση για τον Αθηναϊκό Κλασικισμό, γεγονός που αποδεικνύει το ενδιαφέρον γι' αυτό το αρχιτεκτονικό φαινόμενο, ο καλλιτεχνικός κύκλος των μοντερνιστών της εποχής πιο πολύ επικριτικός ήταν απέναντι στα νεοκλασικά κτίρια παρά υπέρμαχος. Οι αναζητήσεις τους, τους οδηγούσαν κυρίως στις λιτές μορφές της λαϊκής και τις

⁴⁴ Φιλίππιδης Δ, *Νεοκλασικές πόλεις στην Ελλάδα (1830-1920)*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 2007, σ.12

⁴⁵ Ο.π

⁴⁶ Κείμενο του Δ. Μπίρη για την Τρίτη έκδοση, στο Σκοπελίτη Σ. Β, *Νεοκλασικά της Αθήνας και του Πειραιά*, εκδ. Όλκος, Αθήνα 1999, χ.α.σ.

βυζαντινής τέχνης, παρά στο “ξενόφερτο” (βαυαρέζικο) στυλ της νεοκλασικής αρχιτεκτονικής.⁴⁷

Όταν όμως, στη μεταπολεμική περίοδο οι μαζικές κατεδαφίσεις των νεοκλασικών κτιρίων, έδωσαν τον χώρο σε απρόσωπες πολυκατοικίες και η Αθήνα σταδιακά έχανε τον έως τότε διαμορφωμένο χαρακτήρα της, αποκτώντας την φυσιογνωμία μιας κοινότοπης τσιμεντούπολης, τότε η νεοκλασική αρχιτεκτονική απέκτησε άλλη θέση στο θυμικό των ανθρώπων που την κατοικούσαν. Η σχέση δηλαδή, που αναπτύχθηκε με το νεοκλασικισμό και η αποδοχή του από το κοινό δεν ήταν σταθερή στο χρόνο.

Η Αθήνα στα μεταπολεμικά χρόνια ενδυόταν τον χαρακτήρα της “χαμένης πόλης”.

Αυτό που θα μας απασχολήσει σε σχέση με τα νεοκλασικά κτίρια της Αθήνας, είναι η σχέση τους με την ελληνική κοινωνία στο μεσοπόλεμο, αλλά και ύστερα, έως την μεταπολεμική περίοδο, όπου η κατεδάφιση των νεοκλασικών κτιρίων γινόταν όλο και συχνότερη, πως αφομοιώθηκαν στο σύγχρονο αστικό τοπίο και πως εν τέλει αποτυπώθηκαν στον καμβά των τριών καλλιτεχνών που θα εξετάσουμε.

⁴⁷ Μπίρης Μ., «Η αισθητική αξία της αθηναϊκής αρχιτεκτονικής», *Οι Ζωγράφοι και τα νεοκλασικά*, , ΑΕΝΑΟΝ, Διεθνές Κέντρο Εικαστικών Τεχνών, Αθήνα, 1994, χ.α.σ.

Κεφάλαιο Β'

Οι καλλιτέχνες και οι επιρροές τους

Σε αυτό το κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε το προφίλ αυτών των καλλιτεχνών, καθώς και τον τρόπο που διαμορφώθηκε η καλλιτεχνική τους ταυτότητα στο ιστορικό πλαίσιο που εξετάζουμε. Τα σημεία που θα μας απασχολήσουν είναι η ελληνικότητα, η σχέση της παράδοσης με το μοντερνισμό, καθώς αυτές οι έννοιες καθόρισαν τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις εκείνης της εποχής. Επομένως, στην αρχή θα προσπαθήσουμε συνοπτικά να εξετάσουμε το πλαίσιο αυτών των εννοιών, με βασικό μας άξονα τον αντίκτυπο που είχαν στο καλλιτεχνικό πεδίο της εποχής. Ύστερα, θα συνεχίσουμε σκιαγραφώντας την καλλιτεχνική ταυτότητα των τριών ζωγράφων που εξετάζουμε με βάση τα παραπάνω. Πως συνδέθηκε δηλαδή ο καθένας τους με όλες αυτές τις αναζητήσεις, ποιες κατευθύνσεις επέλεξε να ακολουθήσει και ποια στοιχεία αφομοίωσε.

i. Ελληνικότητα, Μοντερνισμός-Παράδοση

Για τη Ε. Βακαλό τρία είναι τα βασικά σημεία στα οποία αναφέρονται οι τάσεις που επικράτησαν τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αι. Ένας κοσμοπολιτισμός, «ένας πεσιμισμός νεορομαντικής φύσης» και μια στροφή στο Βυζάντιο, σε μια «προσπάθεια επανατοποθέτησης της ρίζας του ρωμαϊκού».⁴⁸

Όλα αυτά ήρθαν ως συνέπεια της μικρασιατικής καταστροφής, η οποία στάθηκε η χρονική τομή για έναν συνολικό επαναπροσδιορισμό σε σχέση με την ταυτότητα. Εκτός από τον εδαφικό περιορισμό και την οικονομική στενότητα, η ήττα του πολέμου κλόνισε και το εθνικό αίσθημα. Επιπρόσθετα η πληθυσμιακή αύξηση, εξαιτίας του ερχομού των προσφύγων, συμπίεσε τον αστικό χώρο σε τέτοιο βαθμό, με αποτέλεσμα να μεταβληθούν οι έως τότε κοινωνικές ισορροπίες. Η μεσαία αστική τάξη έχασε το εύρος που απολάμβανε μέχρι τότε και η ανώτερη άρχισε να αντικαθίσταται από τους μεγαλοεπιχειρηματίες.

Αυτά είναι τα πιο εμφανή σημεία στα οποία εντοπίζονται οι καταβολές της δεκαετίας του 1930, κατά τη διάρκεια της οποίας θα ζημωθούν οι αντιλήψεις και το περιεχόμενο της ιδέας της ελληνικότητας, με κύριο εκφραστή φυσικά τη γενιά του '30. Ακριβώς στο Μεσοπόλεμο αναζωπυρώθηκαν οι συζητήσεις για την έννοια της ελληνικότητας, για τη σχέση Ανατολής-Δύσης, τη θέση της Ελλάδας σε σχέση με την Ευρώπη, αλλά και για τη σχέση Μοντερνισμού και Παράδοσης⁴⁹. Αυτό φαίνεται να

⁴⁸ Βακαλό Ε., *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Ο μύθος της ελληνικότητας*, εκδ. Κεδρός, Αθήνα 1983, σ.15

⁴⁹ Σαρηγιάννης Γ., *Η Αριστερή Ιδεολογία στην Πολεοδομία στην Ελλάδα, από το 1960 ως το 1990. Εισαγωγή - η προϊστορία του Μεσοπολέμου και η ενδιάμεση φάση, Κατοχή και Εμφύλιος*. Μέρος Α, 2012, www.greekarcitects.gr (προσπ. Ιούλιος 2018)

είναι και μια βαθύτερη ανάγκη για την αντικατάσταση της Μεγάλης Ιδέας, που το τέλος της διαγράφηκε με τη Μικρασιατική Καταστροφή.

Απέναντι σε αυτή τη νέα πραγματικότητα οι Έλληνες δημιουργοί νιώθουν την επιτακτική ανάγκη να χαράξουν το δρόμο της Ελλάδας. Ο ελληνισμός και η ελληνικότητα⁵⁰ θα είναι το πρόταγμα της γενιάς του '30, όπως εκφράστηκε μέσα από το μανεφέστο του Γιώργου Θεοτοκά, το *Ελεύθερο Πνεύμα*⁵¹, ενώ *Η Στροφή* του Γιώργου Σεφέρη θα συμπληκνώσει τους προβληματισμούς την γενιάς του '30 και θα αποτελέσει το πρότυπο για τον συγκερασμό της ελληνικής παράδοσης με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία.

Στον χώρο της αρχιτεκτονικής επίσης ο Δημήτρης Πικιώνης θα πρωτοστατίσει στη σύνδεση μεταξύ της ελληνικής παράδοσης και των σύγχρονων αρχιτεκτονικών τάσεων. Στα *Κείμενά* του διαβάζουμε: «Η οικουμενικότητα και η καθολικότητα της παράδοσής μας είναι τα στοιχεία που επιτρέπουν τη συνάφεια μ' ένα κίνημα το ίδιο οικουμενικής σημασίας όπως είναι το σύγχρονο, που παρουσιάζει τ' αναμφισβήτητα γνωρίσματα μιας γνήσιας κι αντιπροσωπευτικής για την εποχή μας ανακαινιστικής προσπάθειας της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, και που κάτω από την καινοτομία των σχημάτων της και την επαναστατικότητα των “αρχών” της κρύβει στο βάθος την προσπάθεια της ανασύνδεσής της με τις αρχές των μεγάλων παραδόσεων».⁵²

Αυτό που ένωνε όμως κυρίως τους Έλληνες καλλιτέχνες του Μεσοπολέμου ήταν στην ουσία αυτό που απέρριπταν. Η βαθιά ρήξη με τον ακαδημαϊσμό και τον συντηρισμό που είχε καθηλώσει την ελληνική τέχνη⁵³. Στην αθηναϊκή λόγια παράδοση του 19ου αι. και στον ακαδημαϊσμό που είχε επικρατήσει στην τέχνη για χρόνια, η γενιά του '30 θα αντιτίνει την λαϊκή παράδοση και θα προβάλλει σε αυτήν τα πρότυπά της.⁵⁴

Η λαϊκή τέχνη συνδέεται με το βίωμα, ενώ ο ακαδημαϊσμός προτείνει ένα ιδεατό πρότυπο, που δεν περιλαμβάνει την αυθεντικότητα μιας βιωμένης εμπειρίας. Αυτό ήταν το βασικό ζητούμενο της σύγχρονης τέχνης που είχε στρέψει το βλέμμα της στις πηγές. Μέσα από αυτές τις κατευθύνσεις, οι Έλληνες καλλιτέχνες αναζητούν τη συνοχή μεταξύ βυζαντινής και λαϊκής τέχνης.

Η κλασική αρχαιότητα από την άλλη φαίνεται να προσλαμβάνεται διαφορετικά τώρα. Γίνεται κυρίως αφορμή για έναν οραματισμό, αξιοποιείται περισσότερο ως ένα εργαλείο ερμηνείας καλλιτεχνικών και ευρύτερα πνευματικών συλλογισμών, αποκτά μια κλασική αξία που περνά στη διαχρονία και ενισχύει τη σύνθεση του ιδεολογήματος για την ελληνικότητα.

⁵⁰ Σημειώνεται εδώ ότι ο όρος ελληνικότητα δεν χρησιμοποιήθηκε τόσο συχνά εκείνα τα χρόνια, αλλά συνιστά έναν όρο που άρχισε να χρησιμοποιείται πολύ αργότερα, βλ. Τζιόβας Δ., ο.π, σ.286

⁵¹ Θεοτοκάς Γ, *Ελεύθερο Πνεύμα*, εκδ. Εστία, Αθήνα 2009

⁵² Πικιώνης Δ., *Κείμενα*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2010, σ. 163

⁵³ Παπανικολάου Μ., *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα, Ζωγραφική και γλυπτική του 20^{ου} αι.*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1999, σ.88

⁵⁴ Βακαλό Ε., ο.π

Το βασικό χαρακτηριστικό που συνδέει εκείνη την εποχή την βασική μερίδα των Ελλήνων καλλιτεχνών, είναι η αναζήτηση ενός τρόπου, μέσω του οποίου θα “εξελληνίσουν” το έργο τους σε μορφολογικό και ιδεολογικό επίπεδο, εμπλουτίζοντάς το με διαχρονικά στοιχεία από την αρχαιότητα μέχρι το πρόσφατο παρελθόν, χτίζοντας μια γέφυρα επικοινωνίας με το μοντερνισμό.

Ο Θεόφιλος και ο Μακρυγιάννης θα γίνουν οι “ήρωες” του αφηγήματος των μοντερνιστών της εποχής, που προσπαθούν να φτιάξουν ένα νέο ελληνικό εικαστικό λεξιλόγιο, αφομοιώνοντας παράλληλα όλες τις νέες τάσεις. Ανεξάρτητα από το πολιτικό και ιδεολογικό φορτίο που σίγουρα βαραίνουν αυτές τις οπτικές και τις επιλογές, η αξιοποίηση της λαϊκής τέχνης ήταν και μέρος ενός καθαρά καλλιτεχνικού προβληματισμού.

Θα δανειστούμε σε αυτό το σημείο τα ερωτήματα που θέτει ο Νάσος Βαγενάς στο βιβλίο *Μοντερνισμός και Ελληνικότητα*: «Μήπως η ενασχόληση αυτή ξεκινά από ένα μοντερνιστικό αίτημα; Μήπως οφείλεται περισσότερο στην ανακάλυψη στο έργο αυτών των δύο ανθρώπων μιας καλλιτεχνικής γνησιότητας και αμεσότητας ανάλογης με εκείνη που αναζητούσαν οι δυτικοί μοντερνιστές και που εύρισκαν και στο λαό και στους ναιφ;»⁵⁵

Το εύρος του μοντερνισμού είναι τεράστιο και στο σύνολό του περιλαμβάνει διαφορετικές κατευθύνσεις, προσανατολισμούς, αποκλίσεις και συγκλίσεις. Είναι ένα τεράστιο πεδίο που επιτρέπει πολλαπλές αναγνώσεις. Η ενασχόληση με τη λαϊκή τέχνη είναι ένα αποτέλεσμα των ευρύτερων αναζητήσεων και επιδιώξεων του μοντερνισμού και συνδέεται άρρηκτα με τα καίρια αιτήματά του.

Στις εικαστικές τέχνες η βασική ρήξη με τις προηγούμενες τάσεις της ζωγραφικής (ακαδημαϊσμός, κλασικισμός) εντοπίζεται πάντα στα εκφραστικά μέσα. Η μεγάλη αλλαγή που θα διαγράψει ο μοντερνισμός στη ζωγραφική είναι η κατάργηση της τρισδιάστατης απόδοσης του χώρου και της προοπτικής, που αποτελούσαν την βασική επιδίωξη της ζωγραφικής από την Αναγέννηση και μετά, παρ’ ό,τι άλλαζαν τα μέσα προσέγγισης στην πορεία των χρόνων. Η *επιπεδότητα* θα γίνει το βασικό ζητούμενο της μοντέρνας ζωγραφικής και θα κατοχυρωθεί ως μια ιδιότητα που της χαρίζει την πλήρη ανεξαρτησία και αυτονομία από τις άλλες εικαστικές τέχνες.⁵⁶

Συμπληρωματικά, η παραμόρφωση και η διάσπαση της μορφής, είναι καθοριστικά στοιχεία του μοντερνισμού και των κινημάτων της πρωτοπορίας του 20^{ου} αι.⁵⁷ Σε σύγκριση με τις προηγούμενες περιόδους, η παραμόρφωση των μορφών δεν αποτελεί τώρα απλά ένα μέρος μιας ισορροπημένης κατά τα άλλα σύνθεσης του έργου. Η παραμόρφωση στη μοντέρνα τέχνη είναι αποτέλεσμα της αλλαγής για την αντίληψη του ωραίου. Το ωραίο δηλαδή παύει πια να είναι συνώνυμο του αρμονικού. Η παραμόρφωση, σαν εκφραστικό μέσο, θα αγαπηθεί τόσο από τους μοντερνιστές, γιατί

⁵⁵ Βαγενάς Ν., Καγιαλής Τ., Πιέρης Μ., *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, εκδ. ΠΕΚ, 1997, σ.22-23

⁵⁶ Κωτίδης Α., *Μοντερνισμός και παράδοση στην ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου*, Univesity Studio Press, 1993, σ. 337-342

⁵⁷ Ο.π.

θα τους απελευθερώσει από τους περιορισμούς της φυσιοκρατικής απόδοσης του θέματος. Κινούμενος σε αυτά τα πλαίσια, ο κυβισμός θα προχωρήσει στη διάσπαση της μορφής. Οι μορφές διασπώνται σε επιμέρους στοιχεία και τοποθετούνται στον καμβά, όχι με βάση τη φυσική τους συνάφεια, αλλά κατά τη βούληση του δημιουργού, ώστε να υπηρετήσουν τη σύνθεση⁵⁸.

Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, βρίσκουν τις αναφορές τους στη λαϊκή τέχνη. Η επιπεδότητα χαρακτηρίζει όλες τις μορφές της λαϊκής τέχνης. Τα ιαπωνικά και κινέζικα τυπώματα θα γίνουν πηγή έμπνευσης αρχικά για τους ιμπρεσιονιστές που θα μεταλαμπαδεύουν την “ανακάλυψή” τους στους συμβολιστές, στους Ναμπί έως και στον Gustav Klimt (1862-1918).⁵⁹ Η παραμόρφωση της πολυνησιακής και αφρικανικής μάσκας και ευρύτερα τα μορφοπλαστικά στοιχεία της γλυπτικής τέχνης αυτών των λαών, θα δώσουν το ερέθισμα στους μοντερνιστές για τη νέα προσέγγιση των θεμάτων τους, έξω από τους κανόνες του νατουραλισμού.

Με αυτόν τον τρόπο ξεπεράστηκαν τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά σύνορα και οι ποιότητες της λαϊκής τέχνης, από τα καθολικά αρχέτυπα του πρωτογονισμού μέχρι τη γνησιότητα και την αυθεντικότητα του βιώματος που εμπεριέχει η λαϊκή τέχνη, εμπλούτισαν τη σύγχρονη εικαστική γλώσσα.

Στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου βέβαια, η λαϊκή τέχνη, δεν ήταν μόνο τα κατάλοιπα μιας παρελθούσας καλλιτεχνικής παραγωγής που λειτουργούσαν ως ιστορικά τεκμήρια, ή μόνο ένα σύνολο τεχνοτροπιών που όριζαν μια αισθητική. Ήταν ταυτόχρονα και ένας παραγωγικός-βιοτεχνικός τομέας των αγροτικών ελληνικών περιοχών, που έπρεπε να επιβιώσει, όχι μόνο ως καλλιτεχνική έκφραση αλλά κυρίως ως οικονομική δραστηριότητα.⁶⁰

Επομένως, η λαϊκή τέχνη ήταν ένα ενεργό, ζωντανό συστατικό της μεσοπολεμικής κουλτούρας, ανεξάρτητα από τις ποικίλες προεκτάσεις και εννοιολογήσεις που απέκτησε. Επομένως, η διαφορά των Ελλήνων δημιουργών από τους Ευρωπαίους, είναι ότι δεν χρειάστηκε να αναζητήσουν τη επαφή τους με τη λαϊκή τέχνη σε εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς, αλλά είχαν την εύνοια της τύχης, εφ’ όσον ο τόπος στον οποίο βρέθηκαν τους προσέφερε απλόχερα ένα τεράστιο απόθεμα καλλιτεχνικής δημιουργίας πολλών αιώνων, το οποίο ήταν ακόμα ενεργό.

Με τον ίδιο τρόπο που οι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες στις αρχές του 20^{ου} αι. ανακάλυπταν τους αυτόχθονες πολιτισμούς, οι Έλληνες ομότεχνοί τους, λίγο αργότερα, θα αναζητήσουν τα πρότυπά τους στις αξίες της ελληνικής βυζαντινής και λαϊκής τέχνης, ώστε και αυτοί με τη σειρά τους να αντιδράσουν δραστικά στη στειρότητα του ελληνικού ακαδημαϊσμού.

⁵⁸ Ο.π.

⁵⁹ Ο.π. Ματθιόπουλος Ε., «Εικαστικές Τέχνες», Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αι., 1922-1940 Μεσοπόλεμος., επιμ. Χρ. Χατζιωσηφ, τ.Β’, σ.412

⁶⁰ Ματθιόπουλος Ε., «Εικαστικές Τέχνες», *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αι., 1922-1940 Μεσοπόλεμος.*, επιμ. Χρ. Χατζιωσηφ, τ.Β’, σ.412

Μέσα από τα λόγια του Τσαρούχη σε συνέντευξή του στη Ειρήνη Φλώρου μπορούμε να καταλάβουμε ακριβώς αυτή τη σχέση: «Οι αφίσες του Καραγκιόζη, του Σπαθάρη, με απομάκρυναν από τον Εγκρ και έγιναν για μένα ό,τι η νέγρική τέχνη για τους κυβιστές».⁶¹

Με αυτόν τον τρόπο και ιδιαίτερα με τα έργα τους, οι Έλληνες εικαστικοί θα συμβάλλουν στις αναζητήσεις της εποχής τους, με βασικό ζητούμενο την απόδειξη του διαχρονικού χαρακτήρα της ελληνικής τέχνης (από την αρχαιότητα έως το πρόσφατο παρελθόν τους) και στην διαμόρφωση μιας αμιγώς ελληνικής σύγχρονης τέχνης.

«Ό,τι μπορεί να γεφυρώσει αυτή η διάσταση ιστορικού και αισθητικού που εκδηλώνεται έντονα τη δεκαετία του 1930 είναι η πνευματοποίηση της παράδοσης και η αισθητικοποίηση του Ελληνισμού, δηλαδή η ελληνικότητα. Η ελληνικότητα δεν νοείται εκείνη τη δεκαετία ούτε ως απροβλημάτιστος εθνοκεντρισμός ούτε ως απλή αξιοποίηση στοιχείων της παράδοσης σε ένα κείμενο ή έναν πίνακα αλλά ως η αισθητική συνθήκη που επιτρέπει στο παρελθόν και στο παρόν να συνομιλήσουν και η οποία συνδέει την αρχαιότητα του μύθου με την ιστορικότητα του παρόντος. Η ελληνικότητα θέτει ακριβώς το ζήτημα της επικοινωνίας παρόντος και παρελθόντος, ζωντανών και νεκρών. Αλλά και η αρχετυπικότητα για να λειτουργήσει αποτελεσματικά συντονίζοντας τις ανανεωτικές εκδοχές του παρελθόντος απαιτεί την αφαίρεση και την αισθητικοποίηση.»⁶²

Η παράδοση ήταν το βασικό περιεχόμενο του διαλόγου μεταξύ παρόντος και παρελθόντος. Ανεξάρτητα από τις ποικίλες προεκτάσεις και διαφορετικές προσεγγίσεις, το ζητούμενο ήταν η γόνιμη αξιοποίηση της παράδοσης. Η βασική ανάγκη δεν ήταν μια στείρα χρήση προτύπων της κλασικής ή βυζαντινής τέχνης, αλλά η δημιουργία νέων προτύπων που θα έφεραν μέσα τους τις ζωντανές αξίες της παράδοσης και παράλληλα θα γίνονταν μορφές της νεοτερικότητας. Η παράδοση δηλαδή, τέθηκε ως προβληματισμός μέσω του οποίου εκφράστηκε η ανάγκη της νεοτερικότητας.⁶³

Ο τρόπος με τον οποίο οικιοποιήθηκε η παράδοση αφορούσε κυρίως μια αισθητική, στις μορφές της οποίας αντανakλούσαν όλες οι ηθικές και ιδεολογικές προεκτάσεις της ελληνικότητας. Όλα όμως τοποθετήθηκαν σε ένα καθαρά ιδεαλιστικό επίπεδο. Δεν εξετάστηκε ποτέ η ιστορικότητα της κάθε εποχής, όπως π.χ οι κοινωνικές προεκτάσεις της λαϊκής τέχνης⁶⁴.

Είναι χαρακτηριστικό πως ο Τσαρούχης κρίνει τον Καραγκιόζη ως «μια νεα και περίεργη ενσάρκωση της Αντιγόνης και της Ηλέκτρας». Εντάσσει επομένως τον

⁶¹ Φλώρου Ε., *Γιάννης Τσαρούχης: Η ζωγραφική και η εποχή του.*, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα 1999, σ.26

⁶² Τζιόβας Δ., *Ο μύθος της γενιάς του '30. Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, εκδ.Πόλις, Αθήνα 2012, σ.302

⁶³ Τζιόβας Δ., ο.π.

⁶⁴ Βακαλό Ε., ο.π, σ.17

Καραγκιόζη σε ένα «αισθητικό σύστημα»⁶⁵, μέσα στο οποίο μπορεί να συνυπάρξει με την αρχαία τραγωδία και μέσα από αυτήν την αλληλεπίδραση ανιχνεύει τις ισορροπίες μεταξύ Ανατολής και Δύσης:

«Μέσα στο λαϊκό θέατρο του Καραγκιόζη, όπως μέσα στη ζωγραφική του Θεόφιλου, υπάρχουν τα ίδια προβλήματα της ενώσεως των δύο κόσμων, που ήδη ένιωσε ο Σολωμός. Ο ρυθμικός ρεαλισμός της Ανατολής με την ποτισμένη από μαθηματικό πνεύμα φυσιολατρεία της Δύσεως.»⁶⁶.

Η ελληνικότητα αποτέλεσε την αισθητική, πνευματική έκφραση και αποτύπωση της παράδοσης. Από τα αρχαϊκά αγάλματα, την αρχαία τραγωδία, τα βυζαντινά ψηφιδωτά, μέχρι τον Θεόφιλο και τις φιγούρες του Καραγκιόζη, θα δημιουργηθεί το υλικό με το οποίο θα ζυμωθούν οι μορφές εκείνες, ώστε να εκφραστεί η νέα αισθητική, που με τη σειρά της θα εκπροσωπήσει το αίτημα της νεοτερικότητας. Η παράδοση αντιμετωπίστηκε ως η κατάλληλη κινητήριος δύναμη για τις σύγχρονες εξελίξεις.

⁶⁵ Τζιόβας Δ., ο.π, σ. 461

⁶⁶ Τσαρούχης Γ., «Σκόρπιες σκέψεις για τον Καραγκιόζη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, αρ. 50-51, 1959, σ.124

ii. Διαμόρφωση καλλιτεχνικής ταυτότητας

Σπύρος Βασιλείου

Ο Σπύρος Βασιλείου ήταν χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της τάσης της επιστροφής στις ρίζες, χωρίς όμως να αποστρέφει το βλέμμα του από τα σύγχρονα κινήματα του μοντερνισμού. Η θεματολογία του κινήθηκε κυρίως στην απεικόνιση του αστικού τοπίου της Αθήνας, με μια ξεκάθαρα νοσταλγική απόδοση της πραγματικότητας της πόλης. Στις “αφηγήσεις” του διακρίνεται η ανάγκη σύνδεσης με την λαϊκή τέχνη και κυρίως με τη βυζαντινή παράδοση. Η παράλληλη ενασχόλησή του ως σκηνογράφος στο θέατρο διακρίνεται και στο ζωγραφικό του έργο, με τις έντονα σκηνογραφικές συνθέσεις των τοπίων και του χώρου.

Ενεργός στα καλλιτεχνικά δρώμενα της εποχής του, θα γίνει μέλος της «Ομάδας Τέχνη», που συστάθηκε ξανά το 1929, στοχεύοντας στην προώθηση των νεοτερικών, πρωτοποριακών τάσεων στις εικαστικές τέχνες. Το 1930 η ομάδα θα πραγματοποιήσει την πρώτη της έκθεση στο «Άσυλο Τέχνης», όπου ο Σπύρος Βασιλείου θα είναι, μεταξύ άλλων, ένας από τους συμμετέχοντες.⁶⁷ Η καλλιτεχνική του δραστηριότητα ξεπερνάει τα όρια της ζωγραφικής. Το θέατρο, η χαρακτική, η εικονογράφηση βιβλίων και περιοδικών, η διδασκαλία θα διαμορφώσουν το πεδίο των δραστηριοτήτων του και θα τον δικτυώσουν με ανθρώπους από τους πνευματικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής.

Σε συνέντευξή του στο περιοδικό με θέμα «Για την επαφή του κοινού με τον καλλιτέχνη», δηλώνει ότι κατ’ αρχάς δεν πιστεύει στον ερμητισμό, στην αριστοκρατικότητα της τέχνης. Πιστεύει ότι η τέχνη πρέπει να είναι σε επαφή με τη ζωή, αλλιώς το έργο που θα παραδοθεί θα είναι ένα διακοσμητικό στοιχείο. Θεωρεί ευτύχημα το ότι η καλλιτεχνική ζωή της χώρας είναι «απομονωμένη», διότι δεν παρασύρεται από μοντέρνα κινήματα του συρμού. Αυτό δεν σημαίνει ότι η ελληνική ζωγραφική πρέπει να γυρίσει τις πλάτες της στα διεθνή ρεύματα. Η μεγαλύτερη πρόκληση για έναν καλλιτέχνη είναι η σύζευξη της παράδοσης και της επίδρασης του περιβάλλοντος που ζει και βιώνει με τα σύγχρονα ρεύματα. Κοσμοπολιτισμός στην τέχνη και εθνικά χαρακτηριστικά πρέπει να βρίσκονται σε διαλεκτική σχέση. Μπορεί «η τέχνη μας» να είναι σύγχρονη και ελληνική. Αυτό χαρακτηρίζει και τους Ευρωπαίους καλλιτέχνες. Η μορφή στα έργα τους έχει μια αλληλοεξάρτηση με το περιεχόμενο. Εθνικό δεν σημαίνει κατ’ ανάγκην και παραδοσιακό, ηθογραφικό, ή φολκλόρ. Άλλο είναι το ζήτημα της χρήσης παραδοσιακών στοιχείων στη μορφή, με μια σύγχρονη, δημιουργική ματιά.

⁶⁷ Στην έκθεση, εκτός από τον Σπύρο Βασιλείου, θα εκθέσουν τα έργα τους και οι: Γ. Τσαρούχης, Ι. Μηταράκης, Γ. Γουναρόπουλος, Ορ. Κανέλλης, Χ. Γκίκας, Μ. Βιτσιώρης-Αστεριάδης, Δ. Γιολδάσης, Π. Οικονομίδου, Χ. Αλεξανδρίδου, Μ. Αναγνωστοπούλου, Ι. Ξηρός, Κ. Πάγκαλος, Ευθ. Παπαδημητρίου, Δ. Στεφανόπουλος, Θ. Τριανταφυλλίδης, Β. Φωτιάδης, Τ. Καλούχος, Π. Καλλιγιάς, Γ. Κωνσταντινόπουλος.

Όσον αφορά το έργο του τα καθημερινά πράγματα από τα πιο ασήμαντα μέχρι τα υψηλά ιδανικά που τον αγγίζουν σαν άνθρωπο είναι το περιεχόμενο των έργων του, αυτά που θέλει να αποτυπώσει καλλιτεχνικά. Η παρουσία του ανθρώπου στα έργα του Βασιλείου γίνεται αντιληπτή από τις λεπτομέρειες, από το ίχνος. Αυτή είναι και η βάση του έργου του⁶⁸. Η παρουσία του ανθρώπου υποδηλώνεται στα αντικείμενα.

Καταλυτικό ρόλο στην καλλιτεχνική σταδιοδρομία του Σπύρου Βασιλείου θα σταθεί η εκλογή του Νικόλαου Λύτρα (1883-1927) το 1923, ως καθηγητή, στη Σχολή Καλών Τεχνών, στην οποία ο Βασιλείου φοιτά ήδη από το 1921. Ο ίδιος θα γράψει για τον δάσκαλό του: «η ορμητική χειρονομία της πηχτής, όλο χρώμα, πινελιάς του στάθηκε για εμάς ένα δίδαγμα λύτρωσης και λευτεριάς, και όχι παράδειγμα για τυφλή μίμηση.»

Αυτή τη «λύτρωση» και την «ελευθερία» θα την βρει μέσα στην εκφραστική δύναμη του χρώματος του Φωβισμού και την απελευθέρωση των αντικειμένων στον χώρο μέσα από τη γεωμετρία των σχημάτων και της φόρμας, όπως εκφράστηκαν από τον Κυβισμό. Το «παιχνίδι» με τα νέα αυτά εκφραστικά μέσα θα ξεκινήσει χρονολογικά περίπου από το 1930, όταν θα αρχίσει να γίνεται γνωστός στο αθηναϊκό κοινό. Παραμένοντας πιστός στην αστική τοπιογραφία, ο Βασιλείου θα αξιοποιήσει τα νέα εικαστικά μέσα και θα τα παντρέψει με τη βυζαντινή τεχνοτροπία, η οποία είναι εμποτισμένη ήδη στα πρώτα έργα του. Αυτό το “πέρασμα” εντοπίζεται καθαρά αν συγκρίνει κανείς το *Γαλάτσι* (εικ.3) με την *Οδό Πατησίων* (εικ.4) ή τα *Εξάρχεια* (εικ.5) και τα δύο της ίδιας χρονολογίας.

Η έντονη αλλαγή σημειώνεται στη συνολική σύνθεση των έργων. Συγκεκριμένα, στο *Γαλάτσι*, πέραν του περιορισμένου στους βυζαντινούς, γαιώδεις τόνους χρώματος και της βυζαντινίζουσας σχηματικής απόδοσης όλων των στοιχείων που συμμετέχουν στην εικόνα, η συνολική προοπτική αποδίδεται με την παράταξη οριζόντιων ζωνών, που χωρίζουν τη σύνθεση σε επιμέρους επίπεδα. Το βάθος πραγματοποιείται από την καθ’ ύψος τοποθέτηση των ζωνών αυτών στην επίπεδη επιφάνεια του πίνακα.

Αντίθετα στα άλλα δύο έργα που προαναφέρθηκαν, η σύνθεση καθορίζεται από έντονες διαγωνίους που δίνουν το βάθος στη σύνθεση και η παρατακτικότητα των στοιχείων σπάει από την “εκ’ του φυσικού” απόδοση της προοπτικής. Βρίσκεται δηλαδή πιο κοντά στην πραγματική οπτική αντίληψη. Παράλληλα, οι χρωματικοί τόνοι διευρύνονται απαλύνοντας το φως, φέρνοντάς το πιο κοντά στον ρεαλισμό.

Έχοντας αφομοιώσει τα νέα πρωτοποριακά εκφραστικά μέσα, τα οποία μεταλαμπάδευσε ο καθηγητής του, Ν. Λύτρας, από το Παρίσι, θα κάνει το βήμα της μετάβασης από το καθαρά βυζαντινίζον, χρωματικά και συνθετικά, ειδυλλιακό *Γαλάτσι*, στα “σεξανικά” *Εξάρχεια* και την *Οδό Πατησίων*. Επομένως, αυτά τα έργα γίνονται όταν ο Βασιλείου έχει ήδη περιηγηθεί για μια δεκαετία στην πόλη, από το 1921, όπου έφτασε στην Αθήνα για να σπουδάσει. Την έχει ζήσει αρκετά την πόλη και στην πραγματική της διάσταση, αλλά και στη ζωγραφική της. Μέχρι τότε ο

⁶⁸ *Επιθεώρηση Τέχνης*, 46-48 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1958), σ. 58

οικιστικός χώρος στη ζωγραφική εναρμονιζόταν με την ανθρώπινη παρουσία, σε ένα ειδυλλιακό τοπίο, όπου ο άνθρωπος συγχωνευόταν αρμονικά μέσα στη φύση, χωρίς να βρίσκεται η Αθήνα στο επίκεντρο της θεματολογίας. Περνώντας στην επόμενη χρονικά περίοδο, η απεικόνιση του αστικού τοπίου θα συμπεριλάβει και την αστική καθημερινότητα και σταδιακά η νοσταλγική διάθεση είναι αυτή που θα ορίσει σταδιακά την ατμόσφαιρα

Οι επιρροές του από τη βυζαντινή τέχνη, οι οποίες διατρέχουν όλη του την πορεία, θα ενισχυθούν ιδιαίτερα και από το έργο του Φώτη Κόντογλου (1895-1965), τον κατεξοχήν Έλληνα ζωγράφο της εποχής, που έμεινε πιστός στις αξίες της βυζαντινής τέχνης, ανανεώνοντάς την, μέσα από το προσωπικό του ύφος.

Ο Βασιλείου, ακόμα και κατά τη διάρκεια της ενασχόλησής του με την αγιογραφία⁶⁹ δεν θα μείνει πιστός στο αυστηρό εικονογραφικό τυπικό. Πάντα θα ανακαλύπτει νέες λύσεις μέσα από την προσωπική του αντίληψη και οπτική.

Πολλά από τα τοπία του ο ζωγράφος τα “ντύνει” με ένα χρυσό φόντο, το οποίο παραπέμπει σαφώς στα βυζαντινά ψηφιδωτά. Το χρυσό φόντο, εκτός από την άμεση αναφορά που έχει στη βυζαντινή παράδοση, προσφέρει στον ζωγράφο την υπερβατικότητα με την οποία επιθυμεί να επενδύσει το θέμα του. Η δυναμική του χρυσού φόντου ενισχύει και τις συμβολικές προεκτάσεις του περιεχομένου. Ακόμα και σε περιπτώσεις έργων όπου δεν γίνεται η χρήση του φύλλου χρυσού μας δίνεται η εντύπωση πως οι έντονες αποχρώσεις του κίτρινου και της ώχρας είναι μια προέκταση αυτής της ιδιαίτερης προτίμησης του ζωγράφου.

Σημαντική συμβολή στην εξέλιξη του θα ασκήσουν τα ταξίδια του στην Ευρώπη, κατά τη διάρκεια των οποίων θα έρθει σε επαφή με τη ζωγραφική του Μανιερισμού στην Ιταλία και με τη φλαμανδική ζωγραφική του 17ου στην Αμβέρσα⁷⁰. Δεκτικός πάντα προς το καινούριο, θα βρει τον τρόπο να διοχετεύσει στο έργο του νέα στοιχεία και να το ανανεώσει. Μπορούμε να εντοπίσουμε αναφορές στις συνθέσεις του Pieter Brueghel, μέσα στα έργα του Βασιλείου, που είναι αφιερωμένα σε καθημερινά στιγμιότυπα της πόλης. Η “αστική ηθογραφία” θα προστεθεί στη θεματολογία του με έργα όπως, το *Ζάπειο* (εικ.6), *Λαϊκή αγορά* (εικ.7), *Καρναβάλι* (εικ.8).

Την αγάπη του για τη λαϊκή τέχνη θα την εκφράσει κυρίως μέσα από την “εμμονή” που είχε με τα αντικείμενα. Παραμένοντας πιστός στο αθηναϊκό αστικό τοπίο, αρχίζει, κυρίως από την δεκαετία του ’50, να εισάγει αγαπημένα του αντικείμενα σε “πρώτο πλάνο” μπροστά από το φόντο της Αθήνας. Ήδη με το *Τραπέζι της Καθαράς Δευτέρας* (εικ.9) γίνεται φανερό η στροφή που διαγράφει ο ζωγράφος στις συνθέσεις του. Χωρίς να βγαίνει από τον βασικό του άξονα, που είναι το αστικό τοπίο της Αθήνας, σταδιακά εισάγει αγαπημένα του αντικείμενα, είτε τοποθετώντας τα μέσα στο τοπίο της πόλης, είτε μεμονομένα.

⁶⁹ Αγιογράφηση Αγίου Διονυσίου Αεροπαγίτη (1936-1939). Το 1930 είχε ήδη βραβευτεί για την διακόσμηση του ναού, με το Μπενάκειο Βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών.

⁷⁰ Σπύρος Βασιλείου, *Πολλαπλά 1970-1985*, Αρχείο Θηραϊκών Μελετών, συλλογή Δημήτρη Τσιτούρα, σ.23

Την αγάπη του για την λαϊκή τέχνη μας την μεταφέρει με τον πιο άμεσο και εξωστρεφή τρόπο. Καθημερινά, χρηστικά ή και διακοσμητικά αντικείμενα τοποθετούνται σε πρώτο πλάνο σαν πρωταγωνιστές της ιστορίας που μας αφηγείται το έργο. Εκτός από τις συμβολικές προεκτάσεις που φορτίζουν αυτή την επιλογή, γίνεται φανερό η αυτούσια χρήση των στοιχείων, η οποία επίσης εξυπηρετεί μια τάση για διακοσμητικότητα, ένα από τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Βασιλείου. Ωστόσο, ο θαυμασμός του για τη λαϊκή τέχνη δεν αποτυπώνεται μόνο μέσα από την ιδιαίτερη προτίμησή του στα αντικείμενα, αλλά και μέσω μιας αλλαγής που διαγράφεται στην τεχνοτροπία του αξιοποιώντας τα εκφραστικά μέσα της λαϊκής τέχνης, όπως τα έντονα πλακάτα χρώματα.

Στα χρόνια της κατοχής (1941-1944) ο Σπύρος Βασιλείου θα αναβιώσει τη λαϊκή θρησκευτική ξυλογραφία. Η επαφή του με την χαρακτηριστική εκείνη την περίοδο, θα σταθεί αφορμή για μια πιο βαθιά επαφή με τη λαϊκή τέχνη. Άλλωστε η περίοδος του πολέμου, εκτός των πρακτικών δυσχερειών⁷¹, ενίσχυσε από τη μια πλευρά την βαθιά ανάγκη του καλλιτέχνη για επικοινωνία και διαμαρτυρία, την οποία διευκολύνει πάντα η χαρακτηριστική, μέσω της παραγωγής πολλών αντιτύπων, αλλά από την άλλη ενίσχυσε το αίσθημα της νοσταλγίας για την ελληνική λαϊκή τέχνη, η οποία κατά κάποιο τρόπο επέδρασε εκείνη την εποχή λυτρωτικά για τον ζωγράφο.

Η τοπιογραφία της Αθήνας, όπως αποτυπώθηκε στο έργο του Σπύρου Βασιλείου θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι αποτελεί μια εικαστική μαρτυρία για την οικιστική μετάλλαξη της πόλης, παρ' ότι στα έργα του καλλιτέχνη δεν μπορούμε να δούμε την πραγματική, "αντικειμενική" εικόνα της Αθήνας. Όλη του η εκφραστική δύναμη, πηγάζει από τη βαθιά του νοσταλγία για την "χαμένη πόλη" και την επιθυμία του να περισώσει τη μνήμη της, όπως αυτή έχει εντυπωθεί στην σκέψη του, μέσα από την εμπειρία του ως κατοίκου της σε μία εποχή αλλεπάλληλων αλλαγών, που επηρέασαν σε όλα τα επίπεδα την ζωή της πόλης.

Ο Σπύρος Βασιλείου, είναι ένας γνήσιος νοσταλγός, ο οποίος όμως καταφέρνει να ελέγξει την ευαισθησία του, ώστε τα έργα του καταφέρνουν να καταστούν και μια εικαστική διαμαρτυρία, για τη ραγδαία αλλοίωση της πόλης.

⁷¹ Υπήρχε έλλειψη υλικών ζωγραφικής.

Γιάννης Τσαρούχης

Ο Γιάννης Τσαρούχης και αυτός με τη σειρά του θα πρωτοστατήσει μαζί με άλλους στο αίτημα της εποχής για το ζήτημα της ελληνικότητας και για μια νέα επανασύνδεση με την παράδοση και τη λαϊκή τέχνη μέσα από έναν γόνιμο διάλογο με το μοντερνισμό. Πάντα ενεργός και παρών στα καλλιτεχνικά και πνευματικά ζητήματα της εποχής του, θα γνωριστεί και θα συνδεθεί με προσωπικότητες, που θα πλαισιώσουν το περιβάλλον του και θα συμβάλλουν στην καλλιτεχνική του πορεία. Εκτός από τους δασκάλους του, όπως ο Φ. Κόντογλου (1895-1965), ο Α. Ζάχος (1871-1939), ο Δ. Πικιώνης (1887-1968), ο Σπαθάρης (1924-2009), θα παίξουν καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του ταυτότητας.

Η ζωγραφική του είναι κατά κύριο λόγο ανθρωποκεντρική. Οι άνθρωποι τοποθετούνται κυρίως στον αστικό χώρο –εξωτερικό ή εσωτερικό-, και άλλωτε με υπαινικτικό, άλλωτε με συμβολικό τρόπο αφηγούνται τις ιστορίες τους. Σε όλο του το έργο διακρίνεται η επιθυμία ενός επαναπροσδιορισμού της παράδοσης και η δημιουργία μιας νέας σχέσης μαζί της. Η ενασχόλησή του με το θέατρο, θα επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό και την ζωγραφική του, όπως αντίστοιχα και αυτή θα ενισχύσει τις σκηνογραφικές του δραστηριότητες.

Η σχέση που ανέπτυξε με το αστικό τοπίο και ιδιαίτερα με το οικιστικό του μέρος δεν είναι “τοπιογραφική”, αλλά κυρίως βιωματική. Γεννήθηκε και πέρασε τα νεανικά του χρόνια σε νεοκλασικά σπίτια. Σταθμός θα σταθεί το 1920-1925, η νεοκλασική οικία Μεταξά στον Πειραιά, έργο του αρχιτέκτονα Ernst Ziller (1837-1923), στην οποία θα φιλοξενηθεί ο ζωγράφος. Ο ζωγραφικός διάκοσμος, εξωτερικός και εσωτερικός, καθώς και ο σχεδιασμός των χώρων και των επίπλων, που είχε γίνει από τον ίδιο τον Ziller και τον βοηθό του Heyman, θα αποτελέσει βασικό οπτικό ερέθισμα για τον ζωγράφο. Εκείνη την περίοδο πειραματίζεται με διάφορες τεχνοτροπίες και τεχνικές και από τις βασικές του θεματολογίες είναι τα « [...] τοπία, κατά προτίμηση με κτίρια»⁷² Η *Οδός Πραξιτέλους* (εικ.10), είναι από τα λίγα έργα που έχουν ως θέμα τους έναν δρόμο της πόλης και είναι από τα ελάχιστα κυβιστικά έργα του ζωγράφου.⁷³ Την ίδια περίοδο θα ζωγραφίσει σημεία οικιστικού χώρου όχι μόνο από το κέντρο της πόλης, αλλά και από τα περίχωρα, όπως την *Παράγκα στην Κηφισιά* (εικ.11) καθώς και από επαρχιακές πόλεις όπως τα *Σπίτια ροζ στο Ναύπλιο* (εικ.12).

Ο Γιάννης Τσαρούχης, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ήταν ο μοναδικός Έλληνας ζωγράφος, που εκδήλωσε ένα τόσο μεγάλο ενδιαφέρον για τη λαϊκή τέχνη. Δεν στάθηκε μόνο στην αναζήτηση των αξιών της και δεν την ανήγαγε απλώς σε ένα ιδανικό πρότυπο. Η αίσθηση του χειροποίητου, η αμεσότητα και η αυθεντικότητα που πηγάζει από την βιωματική εμπειρία του δημιουργού, η ελευθερία και ο αυθορμητισμός της έκφρασης των λαϊκών δημιουργιών που χαρακτηρίζουν την λαϊκή

⁷² Φλώρου Ε., *Γιάννης Τσαρούχης: Η ζωγραφική και η εποχή του.*, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα 1999, σ.23

⁷³ Στην Κηφισιά, το διάστημα 1926-1929, όπου φιλοξενούνται οικογενειακά τα καλοκαίρια από την οικογένεια Φωκά, θα γνωριστεί με τον Γάλλο κυβιστή ζωγράφο Μετζενζέ, ο οποίος θα τον επηρεάσει σε κάποια έργα του. Φλώρου Ε., ο.π.

τέχνη, θα τον οδηγήσουν όχι στο να την “χρησιμοποιήσει” ή να τη μιμηθεί, αλλά να την αναβιώσει, υιοθετώντας τα χαρακτηριστικά της ως εργαλεία, ώστε να δημιουργήσει “από την αρχή”.

Σε όλη του την πορεία έμενε συνδεδεμένος με τον λαϊκό πολιτισμό, προσπαθώντας να τον κατανοήσει. Δεν ενδιαφέρθηκε μόνο για τη λαϊκή ζωγραφική, αλλά για όλες τις εκφάνσεις του λαϊκού πολιτισμού, από τους λαϊκούς ελληνικούς χορούς, τη μουσική, τις λαϊκές φορεσιές, τον караγκιόζη, μέχρι τα λαϊκά υφαντά και τη ζωγραφική του φορητού πίνακα.

Ο Τσαρούχης στο περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης», συνεντευξιαζόμενος, καλείται να απαντήσει για τη σημασία της πραγματικότητας στη δημιουργία. Ο ίδιος ορίζει τη σχέση της τέχνης με τα πράγματα μέσω της απόλυτης επαφής, «όταν ο άνθρωπος ενώνεται με τα έξω από αυτόν». Γι’ αυτόν αξία έχει η μελέτη του ελληνικού πολιτισμού όχι σαν φολκλόρ «όχι τόσο γιατί οι ρόκες και τα λαϊκά σπίτια είναι πάντα αριστουργήματα, όπως νομίζουν μερικοί φανατικοί», αλλά για να φωτιστούν οι καλλιτέχνες πάνω στην πραγματικότητα, σε μια κατεύθυνση ανακάλυψης του παρελθόντος μας στη πορεία για τον εξευρωπαϊσμό⁷⁴.

Η επιρροή του Κόντογλου θα σταθεί μεγάλη, όχι τόσο τεχνοτροπικά, αλλά θα συμβάλλει δραστικά στη γενικότερη καλλιτεχνική διάπλαση του ζωγράφου. Ο Κόντογλου θα του μάθει « πως το λαϊκό δεν είναι το φολκλορικό, αλλά η αναζήτηση του χρώματος και του σχεδίου»⁷⁵

Αυτή η αναζήτηση θα σταθεί ο άξονας που θα διατρέξει όλη του τη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Έτσι, το χρώμα κυρίως αλλά και η καθαρή γραμμή της λαϊκής τέχνης θα αξιοποιηθούν από τον Τσαρούχη στη βάση μιας βαθύτερης αναζήτησης των δομών της ζωγραφικής τέχνης, που είναι η σχέση του σχήματος με το χρώμα.

Η λαϊκή τέχνη για τον Τσαρούχη, μαζί με τις δομές και τα εκφραστικά μέσα της ελληνικής τέχνης, από την αρχαιότητα, το βυζάντιο, τους ελληνιστικούς και νεότερους χρόνους, θα είναι “ο ένας κόσμος”, ο κόσμος της Ανατολής.

Το 1933, χρονιά που μαθητεύει κοντά στον Κόντογλου, παράλληλα με τη Σχολή Καλών Τεχνών, θα συνειδητοποιήσει «την ύπαρξη δύο κόσμων και δύο παραδόσεων –της ανατολικής και της δυτικής- σε όλα τα επίπεδα, από το ντύσιμο μέχρι τη ζωγραφική.»⁷⁶ Με βασικό του σκοπό να ανακαλύψει και να εξερευνήσει τις διαφορές αυτών των “δύο κόσμων”, Δύσης και Ανατολής, μελέτησε εξονυχιστικά τις αρχές της αρχαίας, βυζαντινής και λαϊκής ελληνικής τέχνης.

Στο έργο του Τσαρούχη τις επιρροές του τις λαμβάνουμε μέσα από τις διεργασίες που έκανε και τον συγκερασμό που δημιούργησε μεταξύ “παλιάς” και “νέας” τέχνης. Ως κατεξοχήν ανθρωποκεντρικός ζωγράφος, δεν σταμάτησε ποτέ να μελετά την

⁷⁴ «Μια συνομιλία με τον ζωγράφο Γιάννη Τσαρούχη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ιανουάριος 1957, σ.79

⁷⁵ Φλώρου Ε., *Γιάννης Τσαρούχης: Η ζωγραφική και η εποχή του.*, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα 1999, σ.23

⁷⁶ Ο.π., σ.22

ανθρώπινη μορφή και την σχέση της με τον χώρο. Η αξιοποίηση των στοιχείων της αρχαίας ελληνικής τέχνης είναι δομική και εντοπίζεται ακριβώς στην απόδοση κυρίως των μορφών. Ο ζωγράφος δηλαδή δανείζεται τα δομικά στοιχεία της αρχαϊκής αλλά και της κλασικής αρχαίας τέχνης, την οργανικότητα του σχήματος και του όγκου, τις αναλογίες και τη συμμετρία του ανθρώπινου σώματος, και τα ενσωματώνει στις σύγχρονές του μορφές. Τα βασικά μοντέλα του Τσαρούχη, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι τα αρχαία αγάλματα, τα οποία πάντα ενυπάρχουν στις μορφές του.

Αν μπορούμε, έστω σχηματικά να μιλήσουμε για δύο τρόπους αναπαράστασης, τον “δυτικό” και τον “ανατολικό”, θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε ως παραδείγματα δύο έργα της ίδιας χρονολογίας με κοινό θέμα, στα οποία διακρίνονται οι αντινομίες της δυτικής και ανατολικής τεχνοτροπίας, που η μεν πρώτη έχει τις δομές της στην κλασική αρχαία τέχνη, ενώ η δεύτερη χαρακτηρίζεται κυρίως από τα εκφραστικά μέσα της λαϊκής δημιουργίας.

Στα έργα *Νέος γυμνός με πικροδάφνες και επίδεσμο στο χέρι* (εικ.13) και στο *Γυμνό με επίδεσμο στο χέρι* (εικ.14) διακρίνουμε τις επιρροές από την κλασική και τη λαϊκή τέχνη αντίστοιχα.

Αναλυτικότερα, στο μεν πρώτο, ο γυμνός νέος στέκει όρθιος σαν αρχαϊκός κούρος. Τα δομικά στοιχεία της κλασικής τέχνης είναι αφομοιωμένα στο πλάσιμο της μορφής αναδεικνύοντας την σφρυγιλότητα των όγκων. Η αγαλμάτινη στατικότητα του σώματος με τα καθαρά περιγράμματα, ενισχύεται από την ακρίβεια του σχεδίου και το χρωματικό πλάσιμο των όγκων, ώστε να αποδοθεί το “βάθος” του σώματος. Μόνο η απόληξη των κάτω άκρων σπάει τη στιβαρότητα του σώματος, δίνοντας κίνηση στα άκρα, μέσω μιας αμυδρής παραμόρφωσης των ποδιών.

Αντίθετα με τη ρεαλιστική προσέγγιση του προηγούμενου έργου, η μορφή του νέου στο δεύτερο έργο αναδεικνύεται μέσω μιας σχηματικής απόδοσης του σώματος. Ολόκληρο το σώμα του νέου είναι ένα σχήμα που ορίζεται από ένα έντονο μαύρο περίγραμμα. Οι όγκοι δεν αναδεικνύονται με βάθος, αλλά υποδηλώνονται γραμμικά, ώστε να υπερισχύσει το χρώμα. Η μορφή παραμορφώνεται σχεδόν, ακριβώς γιατί η ακρίβεια του σχεδίου, έχει δώσει τη θέση της στην εκφραση του χρώματος.

Αυτές οι δύο κατευθύνσεις δεν σημαίνει ωστόσο ότι ταυτίζουν τον κόσμο της Ανατολής με τη λαϊκή τέχνη και τον κόσμο της Δύσης με τη νεοτερικότητα. Αν και σχηματικά, όπως προαναφέρθηκε, κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου αυτοί οι δύο πόλοι όριζαν τον χώρο που κινούνταν οι Έλληνες καλλιτέχνες της γενιάς του ‘30, ο Τσαρούχης κατάφερε να μετατοπίσει τα πεδία. Επαναπροσδιόρισε την λαϊκή τέχνη με τέτοιον τρόπο που την μετέτρεψε σε μια καθαρά νεοτερική εικαστική πρόταση.

Ο Τσαρούχης, ίσως με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο, κατάφερε να πραγματώσει την ανάγκη συγκερασμού της παράδοσης με το μοντερνισμό. Ο μοντερνισμός που προτείνει είναι η ίδια η παράδοση.

Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας

Ο Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας ήταν ο πρώτος Έλληνας κυβιστής ζωγράφος, που παρ' ότι γαλουχήθηκε στο εξωτερικό από τα κινήματα του μοντερνισμού, παρέμεινε πιστός στην αναζήτηση μιας ανανεωμένης σχέσης των μοντέρνων εικαστικών τάσεων με την παράδοση. Προσπάθησε να δημιουργήσει έναν ανοιχτό διάλογο μεταξύ μοντερνισμού και παράδοσης, ώστε η ελληνική τέχνη να αποκτήσει ένα νέο δικό της χαρακτήρα, δημιουργημένο μέσα από τις αισθητικές αξίες της παράδοσης αλλά και από τις νέες αναζητήσεις του μοντερνισμού.

Προερχόμενος από μια μεγαλοαστική οικογένεια, η οικονομική ευμάρεια και το κοινωνικό status, του επέτρεψαν μια μεγάλη ελευθερία επιλογών και διάθεσης χρόνου, για ό,τι κέντριζε το ενδιαφέρον του.⁷⁷

Στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής ταυτότητας του ζωγράφου έπαιξαν ρόλο η μακρόχρονη διαμονή του στο Παρίσι, κατά την οποία γνωρίστηκε με εμβληματικές προσωπικότητες των τεχνών της εποχής και εντάχθηκε στους κύκλους της παρισινής καλλιτεχνική σκηνής, εκθέτωντας έργα του και λαμβάνοντας θετικές κριτικές. Από το 1934, όπου θα εγκατασταθεί μόνιμα στην Αθήνα, ξεκινάει η γνωριμία του με τον αρχιτέκτονα Δημήτρη Πικιώνη, η οποία θα εξελιχθεί σε μια μακρόχρονη φιλία. Από τον Πικιώνη, κύριο εκφραστή της επιστροφής στην παράδοση, θα αντλήσει όλα τα ερεθίσματα που θα τον βοηθήσουν να διαμορφώσει την ελληνική ταυτότητα στο έργο του. Μαζί θα ιδρύσουν «Το 3ο μάτι», καλλιτεχνικό περιοδικό μέσω του οποίου στοχεύουν να αναζητήσουν «κάθε πρωτότυπη εκδήλωση, είτε ανήκει στην ΠΑΡΑΔΟΣΗ είτε στην ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ [...]»⁷⁸.

Για τον Χατζηκυριάκο Γκίκα η τέχνη δεν μπορεί να ζήσει χωρίς την παράδοση. «Η Ιαπωνία και οι καλλιτέχνες είναι το υπέρτατο παράδειγμα του πως σκύβοντας στη παράδοση την μετουσιώνουν σε σύγχρονα έργα τέχνης».⁷⁹ Αυτό όμως που ξεχωρίζει τους Ιάπωνες καλλιτέχνες, που έχουν την παράδοση «μέσα» τους, έχει χαθεί στη χώρα, η Ελλάδα είναι χωρίς «εθνικό ένδυμα».

Ο Γκίκας θα υιοθετήσει τις αρχές του κυβισμού, αλλά δεν θα μείνει πιστός στην αυστηρότητα της γεωμετρίας του και στη σκληρότητα του κατακερματισμού της φόρμας. Θα αναπτύξει την προσωπική, κυβιστική του έκφραση, μέσα από τη σχέση του με τη φύση, την ελληνική γη και την αρχαιότητα.

Ο εκφραστικός του τρόπος είναι το αποτέλεσμα της σύντηξης δυνάμεων που λειτουργούν μέσα στη φύση, χωρίς να είναι νατουραλιστικός ή ρεαλιστικός. Ο κυβισμός είναι γι' αυτόν μια αφετηρία αλλά όχι ο προορισμός. Η αποδόμηση των αντικειμένων τον απασχολεί στο σημείο που αναζητά το συναισθηματικό και

⁷⁷ Νέλλη Κυριαζή, «Ghika. Τοπία και εσώτερα.», *Τοπία και εσώτερα, Ghika.*, Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, 2006, χ.α.σ.

⁷⁸ Ερμούπολη, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας. *Μοντερνισμός και Παράδοση*, Πινακοθήκη Κυκλάδων, 2006, χ.α.σ.

⁷⁹ «Μια επίσκεψη στο ατελιέ του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ιούλιος 1956, σ.59

ιδεολογικό πυρήνα τους. Ο πυρήνας αυτός σχετίζεται με την ελληνικότητα, με τον τρόπο που χειρίζεται το θέμα ο καλλιτέχνης. Για τον ζωγράφο τα βασικά χαρακτηριστικά στην εικαστική τέχνη είναι η διαύγεια, η ακρίβεια και ταυτόχρονα η πλαστικότητα, το συναίσθημα, χωρίς να χάνεται η γεωμετρικότητα, διαφοροποιούμενη από τις γεωμετρικές μορφές, π.χ της Αιγυπτιακής τέχνης⁸⁰.

Συγκεκριμένα στο έργο του Γκίκα διακρίνουμε τις επιρροές από τον κυβισμό αλλά και από τη μεταφυσική ζωγραφική, κυρίως στα πρώιμα έργα του. Ωστόσο το ενδιαφέρον είναι οι πειραματισμοί του στη σχέση του κυβισμού με την αρχαία ελληνική και βυζαντινή τέχνη, υπογραμμίζοντας τη σημασία της γεωμετρίας από την αρχαιότητα μέχρι την σύγχρονη εποχή, προσπαθώντας να αναδείξει την διαχρονικότητα των αξιών διαφορετικών εποχών της ελληνικής τέχνης.

Ο Γκίκας επιλέγει να υιοθετήσει τις πρακτικές της μεταφυσικής ζωγραφικής και όχι την θεματολογία της ή τις ψυχολογικές και υφολογικές τις προεκτάσεις. Θα δανειστεί από τον κυβισμό το αυστηρό γεωμετρικό λεξιλόγιο, θα το “αναλύσει” μέσα από τις ιδιότητες του «ελληνικού σχήματος» για να δημιουργήσει τις φόρμες του και να αποδόσει τη μεταφυσική διάσταση του χώρου.

Συγκεκριμένα θα χρησιμοποιήσει τον μοντερνισμό ως εργαλείο μέσο του οποίου θα εκφράσει τις ιδιαιτερότητες και τις αξίες της ελληνικής τέχνης. «Ο χαρακτήρ του ελληνικού σχήματος είτε στην αρχαιότητα, είτε στη βυζαντινή εποχή, είτε στη λαϊκή τέχνη είναι...ως επί το πλείστον γεωμετρικός.»⁸¹

Παραμένοντας πάντα συνδεδεμένος με το ρεύμα του κυβισμού, εισάγει ταυτόχρονα στο εικαστικό του λεξιλόγιο όλα εκείνα τα μορφοπλαστικά στοιχεία, τα οποία του επιτρέπουν να αναδείξει την διαχρονική αξία των δομών της ελληνικής τέχνης. Η ενασχόλησή του με την μελέτη της φύσης και οι αναζητήσεις του για τις δομές του χώρου, θα καθορίσουν την εικαστική του έκφραση. Κυρίως θα τον απασχολήσει το ελληνικό τοπίο στο σύνολό του, από το φως μέχρι τη γεωμορφολογία του, μέχρι να βρει τον τρόπο να αποδόσει εικαστικά τις ποιότητές του. Το ελληνικό τοπίο για τον ζωγράφο είναι εξίσου φυσικό αλλά και μεταφυσικό, ιστορικό όσο και μυθολογικό.⁸²

Στο έργο του ζωγράφου είναι φανερό η σύνδεση του κυβισμού με την ελληνική τέχνη, όπως ο ίδιος ο καλλιτέχνης την αντιλαμβανόταν και επεδίωκε να την αναδείξει.

«Στον κυβισμό έβλεπα ότι μπορούσε να σχετισθεί με την αρχαία ελληνική αρχή στη σύνθεση, με την άσπιλη αγνότητα, την οικονομία των γραμμών, της μονοκονδυλιάς

⁸⁰ Ο.π.

⁸¹ Ερμουπόλεια, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας. *Μοντερνισμός και Παράδοση*, Πινακοθήκη Κυκλάδων, 2006, χ.α.σ.

⁸² Μυστάκας Ε., *Ο Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας και ο χώρος στο έργο του*. Δ.Δ., ΕΚΠΑ 2005, σ.50

και του καθαρού περιγράμματος, επίσης δε, με τον ιδιότυπο τρόπο που οι αρχαίοι μεταχειρίζονταν την προοπτική.»⁸³

Επηρεασμένος από την αρχαία ελληνική αγγειογραφία και συνολικά από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και παράλληλα ακολουθώντας το παράδειγμα του κυβιστή Georges Braque (1882-1963), αξιοποίησε τις αρχές της αρχαίας ελληνικής τέχνης, όπως την ισορροπία, την αρμονία, τη γεωμετρία, την καθαρότητα των γραμμών, των όγκων και του χρώματος, ώστε να δημιουργήσει την προσωπική του εικαστική γλώσσα.⁸⁴

Ο Γκίκας είναι ένας ζωγράφος του χώρου. Εσωτερικοί και εξωτερικοί χώροι αποτελούν γι' αυτόν περιβάλλοντα γεμάτα «ζωντανή ύλη»⁸⁵. Τα περισσότερα τοπία του είναι φυσικά και μικρότερο μέρος περιλαμβάνουν τα αστικά του τοπία. Στο φυσικό τοπίο αναζητά τις δομές και την ουσία των στοιχείων της φύσης, ενώ στα αστικά του τοπία ανιχνεύει τις δυνάμεις των πραγμάτων μέσα από τη “γεωμετρία” της πόλης.

Μέσα από το παιχνίδι που παίζει ο κυβισμός με την αποδόμηση των μορφών και της φόρμας, τον κατακερματισμό της εικόνας, την αναλυτική λειτουργία της γεωμετρίας, ο ζωγράφος θα απεικονίσει τα τοπία του, άλλωτε εντελώς κυβιστικά, άλλωτε, κυρίως στην πρώιμη περίοδο του, πιο ρεαλιστικά.

Η προσέγγιση του τοπίου από τον ζωγράφο γίνεται πάντα με αφορμή την γεωμετρία, που έχει ως στόχο να εκφράσει την ιδέα της ελληνικότητας όπως την αντιλαμβάνονταν και την οραματιζόταν. Η ιδεαλιστική ερμηνεία που συνόδευε μέχρι τότε την ελληνικότητα, κυρίως μέσα από το έργο του Παρθένη, θα αντικατασταθεί από το διανοητισμό του Γκίκα. Από ένα πνευματικό ιδεώδες θα γίνει ένας νόμος λόγου και γεωμετρίας.⁸⁶

Στο έργο του *Αναμνήσεις από την Ύδρα* (εικ.15) η αυστηρή γεωμετρία και η σχηματικότητα των αντικειμένων διαπερνάται από καμπύλες και γωνίες, που καταφέρνουν να δώσουν στην αυστηρή αρχιτεκτονική σύνθεση του πίνακα μια “ρευστότητα”, που δημιουργεί μια ανεπαίσθητη κίνηση στα μάτια του θεατή. Μέσα σε αυτήν την καθαρά γεωμετρική οργάνωση του θέματος, τα αντικείμενα, εν προκειμένω τα κτίρια, δεν χάνουν τα χαρακτηριστικά τους. Διατηρείται με σαφήνεια η λαϊκή, αναγνωρίσιμη αρχιτεκτονική των υδραϊκών σπιτιών. Το χρώμα, πάντα κοντά στην περιορισμένη χρωματική παλέτα του ζωγράφου, είναι γαιώδες με μικρές εναλλαγές στους τόνους, και με μικρές παρεμβολές του γαλάζιου. Γίνεται μια προσπάθεια να αποδοθεί το “χρώμα” του νησιού. Είναι ένα δείγμα του “ελληνικού φωτός” και συγκεκριμένα του Αιγαίου, με το οποίο ταυτίστηκε η Γενιά του '30.

⁸³ Κριτσέλη – Προβίδη Ι., *Η αρχαία Ελλάδα του Νίκου Χατζηκυριάκου Γκίκα*, εκδ. Σχήμα και Χρώμα, Αθήνα 1995, χ.α.σ.

⁸⁴ Παπανικολάου Μ., *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα, ζωγραφική και γλυπτική του 20ου αι.*, εκδ. Αδάμ, 1999, σ.117

⁸⁵ Ο.π., σ.118

⁸⁶ Βακαλό Ε., *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Ο μύθος της ελληνικότητας*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1983, σ.48

Η Ύδρα στον πίνακα, αποκτά έναν ουτοπικό, μυθολογικό χαρακτήρα. Παρ' ότι υπάρχουν "στιγμές" ψυχρών χρωμάτων, κυρίως του γαλάζιου, που υποδηλώνει τη θάλασσα, η "μονοτονία" του καφέ λειτουργεί σαν ένα χρωματικό πέπλο που ενοποιεί τα σχήματα σε ένα σύνολο και "παγώνει" το τοπίο στον χρόνο.

Με αυτόν τον τρόπο, η Ύδρα, γίνεται αφορμή για να συμβολίσει το Αιγαίο, το οποίο είτε «ως χώρος απόδρασης ή ως σύμβολο ευδαιμονίας [...] επινοείται και αισθητικοποιείται.»⁸⁷

Η διαχρονικότητα της παράδοσης για τον Νίκο Χατζηκυριάκο Γκίκα, εκφράζεται μέσα από την αρχετυπικότητα του τοπίου και τη μυθολογική, ουτοπική διάσταση που αποκτά ο χώρος και ο τόπος. Στο έργο του δηλαδή δεν έχουμε συχνά σαφείς, άμεσες αναφορές, στη λαϊκή, στη βυζαντινή ή στην αρχαία τέχνη, άλλα η παράδοση αισθητικοποιείται στα πλαίσια «μιας αισθητικής και υφολογικής αρχετυπικότητας, συνδυάζοντας τη λυρική επιφάνεια και το κοσμογονικό βάθος.»⁸⁸

Ο ελληνικός πολιτισμός στάθηκε για τον ζωγράφο ο βασικός άξονας γύρω από τον οποίο περιστράφηκαν όλες του οι αναζητήσεις, εικαστικές και θεωρητικές, όπως αποδεικνύεται μέσα από την πληθώρα, όχι μόνο των έργων του, αλλά και του συγγραφικού του έργου. Θα επισημάνει τις ιδιαιτερότητες της ελληνικής γης και του εδάφους, την υπερβατικότητα του ελληνικού φωτός, την διαγραφή των σκιών και την αρχαία αίσθηση του περιγράμματος, ώστε να ερμηνεύσει την αισθητική της ελληνικής γης. Επίσης, θα συσχετίσει την αρχαία θεώρηση και την αρχαϊκή τέχνη με τη λαϊκή ελληνική παράδοση, αξιοποιώντας όμως την μορφολογική και εννοιολογική διάσταση που απέδωσαν οι κυβιστές σε αυτήν τη σχέση. Δεν θα λήψει φυσικά η αναφορά στη βυζαντινή τέχνη, στην μορφολογία της οποίας αντανakλάται η αντίληψη της θέασης του εξωτερικού κόσμου ως μία ολότητα και η οποία οδηγεί στην αντιρεαλιστική απόδοσή του.⁸⁹

Χωρίς να απομακρυνθεί ποτέ από το μοντερνισμό, έμεινε πιστός στην εξερεύνηση της εντοπιότητας και στην καλλιέργεια των αξιών και των ιδιαιτεροτήτων του ελληνικού πνεύματος.

⁸⁷ Τζιόβας Δ. Ο.π., σ. 365

⁸⁸ Ο.π., σ. 367

⁸⁹ Ερμουπόλεια, *Νίκος Χατζικυριάκος-Γκίκας, Μοντερνισμός και Παράδοση*, Πινακοθήκη Κυκλάδων, 2006, χ.α.σ.

Κεφάλαιο Γ

Η Αθήνα στον καμβά των καλλιτεχνών

Στόχος αυτού του κεφαλαίου είναι να καταλάβουμε τη σχέση των καλλιτεχνών με το αστικό τοπίο της εποχής τους και πως αυτό αντανakλάται στα έργα τους. Ποια ήταν η θέση που είχε ο αστικός χώρος στις καλλιτεχνικές ανησυχίες των ζωγράφων και εν τέλει πως η εποχή τους επέδρασε και τους οδήγησε να δημιουργήσουν την προσωπική τους μυθολογία για την Αθήνα.

i. Καλλιτέχνες-Νοσταλγοί

Το τοπίο όπως αποδίδεται στα ζωγραφικά έργα είναι φορέας των ιδεών και της κουλτούρας της εποχής όπως την έχουν προσλάβει οι δημιουργοί. Επίσης, συνδέεται με την κοινωνική συνειδηση, την ατομική και συλλογική ταυτότητα καθώς και με τις έννοιες της επιθυμίας και της νοσταλγίας.

Ένα πολιτισμικό τοπίο μπορεί να είναι και ένα έργο τέχνης, το οποίο λειτουργεί ως μια επιφάνεια στην οποία εικονίζονται σημεία του πραγματικού εξωτερικού κόσμου, παράλληλα όμως αντανakλάται σε αυτήν και ο εσωτερικός κόσμος του δημιουργού. Ο τρόπος που επιλέγει ένας δημιουργός να απεικονίσει το περιβάλλον του, βρίσκει τα ερεθίσματα στο πεδίο των εμπειριών του.⁹⁰

Η ατομική εμπειρία κάθε καλλιτέχνη-υποκειμένου, αποκτά κοινωνικές διαστάσεις, μέσα από την εξέταση των τρόπων με τους οποίους οι άνθρωποι αυτοί βίωναν τις συνθήκες του περιβάλλοντός τους. Με αυτόν τον τρόπο οι καλλιτέχνες, δηλαδή τα υποκείμενα, οι καθημερινές και κοινωνικές τους πρακτικές και το νόημά τους γίνονται ζήτημα μελέτης. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι αυτός ο τρόπος προσέγγισης είναι πολύ κοντά στη βιογραφική μέθοδο, η οποία εκφράζει «τη μετάβαση από την τάση για γενίκευση σε απόψεις πιο συγκεκριμένες, οι οποίες μπορούν να ελεγχθούν εμπειρικά»⁹¹.

Η ανάγκη να ζωγραφίσουν την πόλη, ανεξάρτητα από τον τρόπο και την απόδοση, είναι μια ανάγκη σύνδεσης με τον χώρο αλλά και γνωριμίας μαζί του. Είναι ένας τρόπος να εκφράσει ο καλλιτέχνης και να επικοινωνήσει τις εμπειρίες που έχει αποκομίσει από τα βιώματά του μέσα στην πόλη.

⁹⁰ Τερκενλή Θ., *Το πολιτισμικό τοπίο. Γεωγραφικές προσεγγίσεις*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1996, σ.40

⁹¹ Θανοπούλου Μ., Πετρονάκη Μ., «Βιογραφική προσέγγιση: Μία άλλη πρόταση για την κοινωνιολογική θεώρηση της ανθρώπινης εμπειρίας» www.ejournals.epublishing.ekt.gr (προσπ. Φεβρουάριος 2019)

Για τον Schulz, ο άνθρωπος «χρειάζεται σύμβολα, δηλαδή έργα τέχνης που αντιπροσωπεύουν «καταστάσεις ζωής»⁹². Θεμελιώδης ανάγκη του ανθρώπου είναι να νιώθει ότι οι καταστάσεις ζωής που βιώνει έχουν νόημα και σκοπός της τέχνης είναι ακριβώς να νοηματοδοτεί, να «διαφυλάσσει» και να μεταδίδει νοήματα.»⁹³

Τα έργα επομένως, εκτός από την καλλιτεχνική τους υπόσταση και την αισθητική τους, γίνονται μέσα διάδοσης κάποιου μηνύματος, μιας μαρτυρίας και συγχρόνως αποτελούν και τα ίδια μια πληροφορία, ένα τεκμήριο. Επιπρόσθετα όμως είναι φορείς και της ιστορίας του υποκειμένου που τα δημιουργεί. Το έργο δηλαδή αποτελεί και ένα μέρος της βιογραφίας του δημιουργού, που αντανακλά μια πτυχή της «υποκειμενικής πραγματικότητας» του ατόμου.

Το έργο αποτελεί μια ομολογία του καλλιτέχνη ή μια προέκταση των λεγόμενων του. Μέσα από ένα έργο το άτομο “μιλάει” κυρίως για τον εαυτό του, αλλά στην πραγματικότητα ξεπερνάει τα επίπεδα του “εγώ” δηλώνοντας την κοινωνική του ταυτότητα.

Παράλληλα λοιπόν, μέσα από αυτό το πρίσμα της ατομικής εμπειρίας γίνεται και μια σκιαγράφηση της συλλογικής εμπειρίας, εφ’ όσον η ταυτότητα του ατόμου εμπεριέχει όλα τα ερεθίσματα που αυτό έχει αντλήσει μέσα από το κοινωνικό σύνολο στο οποίο ανήκει. Επομένως, το σύνολο των πράξεων και των δράσεων της κοινωνίας, δηλαδή η κουλτούρα της, αντανακλάται μέσα από την προσωπική πραγματικότητα-εμπειρία του ατόμου.

Αυτό που μας απασχολεί ιδιαίτερα σε αυτή τη διαδικασία είναι ο χρόνος σε συνάρτηση με τον χώρο. Η συνθήκη μέσα στην οποία βρίσκεται το άτομο σε δεδομένες χρονικές στιγμές είναι αποτέλεσμα μιας πορείας, η οποία συνδέει δύο χρονικά σημεία, το παρελθόν και το παρόν⁹⁴.

Εν προκειμένω, το παρόν των υποκειμένων που εξετάζουμε, αποτελεί για εμάς ένα παρελθόν, μέσα στο οποίο καλούμαστε να αναγνώσουμε και το δικό τους παρελθόν. Αυτό το παρελθόν είναι ο “εγκιβωτισμένος” χρόνος, ο οποίος καθορίζει τη συνθήκη του παρόντος στο οποίο ζήσανε οι καλλιτέχνες. Το ζήτημα όμως, είναι ότι το παρελθόν πέρα από το ότι αποτελεί ένα μέρος της πορείας τους που διαμορφώνει και ορίζει το παρόν τους, αποτέλεσε γι’ αυτούς και ένα αξιοποιήσιμο εργαλείο που συνειδητά επιλέξανε να χρησιμοποιήσουν, ώστε να διαμορφώσουν την καλλιτεχνική τους ταυτότητα, η οποία βεβαίως βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με το κοινωνικό τους status.

Αυτό το παρελθόν εμπεριέχει από τη μια πλευρά την έννοια της παράδοσης, την οποία έθεσε η γενιά του ’30, ως βασικό ζήτημα, ώστε να προβάλλει το αίτημά της για

⁹² Schulz, C.,N., *Genius Loci, Το Πνεύμα του Τόπου, για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, Αθήνα, Ε.Μ.Π. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, 2009, σ.6

⁹³ Schulz, C.,N., ο.π., σ.6-7

⁹⁴ Θανοπούλου Μ., Πετρονάκη Μ., ο.π.

τη νεοτερικότητα και από την άλλη περιλαμβάνει τη “χαμένη πόλη”, τον χρόνο δηλαδή στον οποίο η Αθήνα ήταν μια άλλη, ομορφότερη, από τη σύγχρονη πόλη.

Θα καταλάβουμε μέσα από την “ανάγνωση” επιλεγμένων έργων, πως αυτό που διατρέχει τη θέση της πόλης και του τοπίου της είναι η αίσθηση της νοσταλγίας για μια πόλη που χάθηκε. Αυτή η νοσταλγία, εκφράζεται μέσα από την αναζήτηση ενός χαμένου παραδείσου, μέσω μιας επιθυμίας αναζήτησης διαχρονικών αξιών και προτύπων και μέσω μιας άχρονης, μυθικής αναγωγής⁹⁵. Αποτελεί το βασικό αισθητήριο για την μεταβολή του αστικού τοπίου σε ζωγραφικό. Είναι ο τρόπος με τον οποίο βιώνουν οι καλλιτέχνες τον χρόνο της πόλης, εκδηλώνοντας την ανάγκη τους για επαναπροσδιορισμό της πόλης που χάθηκε.

Η Svetlana Boym, στο άρθρο της «Nostalgia» ορίζει τη νοσταλγία ως «ένα σύμπτωμα της εποχής μας, ένα ιστορικό συναίσθημα». Χωρίς να θεωρεί ότι η νοσταλγία είναι μόνο “αναδρομική” έχοντας στραμμένη το πρόσωπο μόνο στα παρελθόντα, υποστηρίζει ότι είναι ταυτόχρονα και “προοπτική”, εφ’ όσον οι βλέψεις για το μέλλον, που φιλτράρονται μέσα από τις ανάγκες του παρόντος, ορίζουν τις νοσταλγικές διαθέσεις μας.⁹⁶

«Μια και η μοίρα μας είναι να ζήσουμε από δω και μπρος ανάμεσα σε όγκους μπετόν, πότε οικείους και πότε απάνθρωπους, ας συντηρήσουμε όπου είναι δυνατόν τις δαντελωτές φρίξες των ακροκέραμων, που συμφιλιώνουν τον όγκο του σπιτιού με το φως του ουρανού, τα κυμάτια που πλάθουν τις επιφάνειες, τα κορνιζώματα, τους θριγκούς, τα αετώματα...και τα μπαλκόνια, που μαρτυρούν για μια χαμένη αγάπη του ανθρώπου για το σπίτι και το περιβάλλον του. Ας διδαχτούμε όλοι, και εμείς οι παλαιοί κι εσείς οι αυριανοί δημιουργοί του νέου περιβάλλοντος, πως τούτη η αγάπη και τούτο το μεράκι κάθε φορά που χάνονται προμηγούν καιρούς που ο άνθρωπος εύκολα οδηγείται σε ένα πνευματικό, κοινωνικό και πολιτικό αδιέξοδο.»⁹⁷

Στα λόγια αυτά του Σπύρου Βασιλείου αποτυπώνεται ακριβώς ο μηχανισμός, της νοσταλγίας και η λειτουργία του. Τα ακροκέραμα, οι θρυγκοί και τα αετώματα, τα μπαλκόνια και τα κορνιζώματα γίνονται μάρτυρες μια χαμένης αγάπης. Ανάγονται σε σύμβολα, σε πρότυπα αρχιτεκτονικής, την στιγμή που το μπετόν εισβάλλει στη ζωή της πόλης απειλώντας τη φυσιογνωμία της. Αυτή η αυτόματη και άκριτη επιστροφή στο παρελθόν, εκκινείται από την αγωνία και τον φόβο για τα μελλούμενα. Αν στο παρόν βιώνεται μια ραγδαία αλλαγή που παραβιάζει την σταθερότητα και την ασφάλεια της καθημερινότητας, το μέλλον φαντάζει ακόμα πιο τρομαχτικό. Η αλλαγή δεν είναι ούτε στιγμιαία, ούτε επίκαιρη. Το μπετόν εμφανίστηκε “τώρα”, αλλά θα εξαπλωθεί στην πόλη και μαζί με τα σπίτια θα καταδικάσει τον άνθρωπο «σε ένα πνευματικό, κοινωνικό και πολιτικό αδιέξοδο». Η ανάγκη που υπάρχει στο παρόν, εν προκειμένω για μια αντίσταση σε κάτι ανεπιθύμητο, ορίζει τις βλέψεις για

⁹⁵ Τζιόβας Δ., *Ο μύθος της γενιάς του '30. Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία.*, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2012, σ.321

⁹⁶ Svetlana Boym, «Nostalgia», www.monumenttotransformation.org (προσπ. Φεβρουάριος 2019)

⁹⁷ Οράτη Ε., *Σπύρος Βασιλείου. Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί*, εκδ. Τα Νέα, Αθήνα 2009, σ.46

το μέλλον και στρέφεται στο παρελθόν για να μπορέσει να διεκδικήσει και να διασώσει τις αξίες που χάνονται και που μόνο αυτές μπορούν να αντικρούσουν την απειλή. Ο ποιητικός λόγος της νοσταλγίας, «συμφιλιώνει τον όγκο του σπιτιού με το φως του ουρανού». Αυτό το επιχείρημα, χωρίς να βρίσκεται πολύ μακριά από την πραγματικότητα, η σχέση άλλωστε των επιφανειών με το φως είναι μια βασική αναζήτηση της αρχιτεκτονικής, αποτελεί μία ανάγκη υπεράσπισης και διεκδίκησης “του παλιού”, ως καλύτερου και αξιότερου. Στην ουσία την πραγμάτωση αυτής της περιγραφής μπορούμε να τη δούμε στα ζωγραφικά τοπία του ζωγράφου. Σε αυτά, όντως οι όγκοι, οι μορφές και τα αντικείμενα συμφιλιώνονται με το φως και το χρώμα, σε μια λυρική, νοσταλγική ατμόσφαιρα.

Η γοητεία της νοσταλγίας μεταμορφώνοντας το παρελθόν σε έναν χρόνο απογυμνωμένο από κάθε τι αρνητικό και βέβηλο, έρχεται να ξορκίσει το κακό του παρόντος, ώστε να εξασφαλίσει την πορεία του μέλλοντος.

Η νοσταλγία είναι η λαχτάρα για ένα άλλο χρόνο. Εξεγείρεται ενάντια στον παρόντα χρόνο, αναζητώντας στο παρελθόν τα συστατικά εκείνα που θα της επιτρέψουν να δημιουργήσει μια “μυθολογία” είτε ιδιωτική, είτε συλλογική, αφού δεν μπορεί να δεχτεί την μη αναστρεψιμότητα του χρόνου, που πλήτει την ανθρώπινη ύπαρξη.

Το παρελθόν φαντάζει σαν μια πηγή από την οποία απομακρυνθήκαμε, αλλά όπου επιθυμούμε να επιστρέψουμε. Η νοσταλγία γίνεται ο οδηγός για ένα ταξίδι σε έναν απολεσθέντα χώρο και χρόνο, σε ένα μαρμαρωμένο και μεταλλαγμένο από τη μνήμη παρελθόν. Έχει τη δυνατότητα να στρέφεται σε μια εκτεταμένη χωροχρονική εμβέλεια, μπορεί όμως να περιορίζεται και σε μια στιγμή ή σε ένα πρόσωπο. Ως μια έννοια αρκετά ευέλικτη, για τον καθένα λειτουργεί με διαφορετικό τρόπο και αποκτά άλλες αξιώσεις.⁹⁸

Ο Ken Urban χαρακτηρίζει τους νοσταλγούς ως «αρχαία παιδιά εθισμένα στη σοκολάτα τους»⁹⁹, σημειώνοντας πως κάθε νοσταλγός στρέφεται άκριτα στο παρελθόν του επιθυμώντας να επιστρέψει σε αυτό. Αυτό συμβαίνει, επειδή το παρόν φαντάζει πολύ πιο αδύναμο να υποστηρίξει τις επιθυμίες και τις ανάγκες του νοσταλγού, ενώ το παρελθόν κατέχει απόλυτα και αδιαπραγμάτευτα όλα τα αγαθά. Επομένως ο επιθυμητός χρόνος του νοσταλγού, είναι ένας χρόνος εξιδανικευμένος. Αυτή η εξιδανίκευση οδηγεί αναγκαστικά στην κατασκευή ενός αφηγήματος για το παρελθόν. Συγκεκριμένα αναζητά το καθολικό, άχρονο χαρακτήρα μιας μυθολογίας, που αντανακλά όχι μόνο το ατομικό, αλλά και το συλλογικό συναίσθημα.¹⁰⁰

Οι ζωγράφοι-νοσταλγοί αισθητικοποιούν τον χώρο, αλλά και τον χρόνο της Αθήνας και φτιάχνουν το προσωπικό τους αφήγημα για την ιστορία της. Το αστικό τοπίο στον χρωστήρα του καθενός αποκτά άλλες διαστάσεις. Ξεπερνώντας την πραγματική του συνθήκη, ενσαρκώνει τις νοσταλγικές διαθέσεις και επιθυμίες των δημιουργών.

⁹⁸ Barbara Cassin, *Η νοσταλγία. Πότε λοιπόν είναι κανείς σπίτι του;* μτφρ:Σεσίλ Ιγγλέση Μαργέλλου, εκδ. Μελάνι, Αθήνα 2015, σ. 141

⁹⁹ στο Μάρβιν Π., «Αναζητώντας τη χαμένη πόλη», www.bookpress.gr (προσπ. Ιανουάριος 2019)

¹⁰⁰ Ο.π.

ii. Σημεία - Όψεις τοπίου

Η σχέση λοιπόν των καλλιτεχνών με το αστικό τοπίο διαγράφει μια χωροχρονική πορεία. Οι δημιουργοί κάνουν μια ανάγνωση του χρόνου της πόλης. Οι μνήμες και τα βιώματα της προσωπικής τους ζωής τέμνονται με το παρελθόν της πόλης. Τα νεοκλασικά κτίρια και μέγαρα, τα χαμόσπιτα με τις αυλές, τα μνημεία, οι γειτονιές, τα σοκάκια, βρίσκονται ακόμα εκεί, σαν μάρτυρες ενός χρόνου που έχει παρέλθει. Και καθώς ο χρόνος περνάει από πάνω τους και τα απειλεί με αφανισμό, η μνήμη φαίνεται να είναι η μόνη κινητήριος δύναμη που μπορεί να τα “ζωντανέψει” και να δώσει αξία στην ύπαρξή τους.

Η μεγάλη στροφή από το φυσικό στο αστικό τοπίο και ιδιαίτερα στο φαινόμενο της σύγχρονης, μεγάλης πόλης θα διαγραφεί στα μεσοπολεμικά χρόνια, όπου μια μερίδα των καλλιτεχνών, αρχίζουν να πειραματίζονται με το αστικό τοπίο και θέτουν τα θεμέλια για την αστική τοπιογραφία, η οποία θα αναπτυχθεί και θα ανθίσει στα μεταπολεμικά χρόνια και από τους ίδιους, αλλά και από νεότερους γενεαλογικά ζωγράφους.¹⁰¹ Αυτοί οι πειραματισμοί, σε συνδυασμό με τις σταθερές ανησυχίες, για την “επικοινωνία” μεταξύ μοντερνισμού και παράδοσης, μας προσφέρουν μια πληθώρα έργων, που παρ’ ότι το περιεχόμενό τους έχει κοινή αφετηρία, κινούνται σε τελείως διαφορετικές κατευθύνσεις. Άλλωστε, εκτός από την προσωπική, υποκειμενική θέαση και ανάγνωση του αστικού χώρου από τον κάθε δημιουργό, οι αντιλήψεις και οι προσλήψεις των προβληματισμών γύρω από την τέχνη της εποχής και την εξέλιξή της, διέφεραν και λάμβαναν διαφορετικές διαστάσεις στο έργο κάθε καλλιτέχνη. Το οικιστικό περιβάλλον, η ανθρώπινη δραστηριότητα και το δίπολο αστικού-φυσικού τοπίου, είναι βασικές κατευθύνσεις που ακολουθούν οι δημιουργοί.

Ο αστικός χώρος, ως ζωγραφικό θέμα, θα αποκτήσει και αυτός την αισθητική της «ιθαγένειας»¹⁰², τον χαρακτήρα δηλαδή που επεδίωκαν να προσδώσουν οι εικαστικοί, στην ελληνική τέχνη, μέσα από τον συγκεκριισμό του μοντερνισμού με την ελληνική παράδοση. Ο ελληνοκεντρικός μοντερνισμός θα ενισχύσει τη μετάβαση του αστικού τοπίου σε ζωγραφικό, μέσω κυριώς της προβολής του νεοκλασικού αθηναϊκού σπιτιού¹⁰³.

Το προσωπικό αφήγημα του κάθε δημιουργού για την πόλη, ξεδιπλώνεται μέσα από τους τρόπους με τους οποίους προσεγγίζει το τοπίο της στο έργο του. Παρ’ ότι υπάρχουν και κοινές προτιμήσεις, ο καθένας στην πορεία εστιάζει σε διαφορετικά σημεία της πόλης. Κάποιοι προσεγγίζουν την πόλη εστιάζοντας στις πιο οικείες διαστάσεις της, όπως ένα ήσυχο δρομάκι, μια γειτονιά, εμμένοντας δηλαδή σε έναν ασφαλή μικρόκοσμο, που δεν μαρτυρά την χαοτική και βίαιη εικόνα της σύγχρονης

¹⁰¹ Τσιαούκογλου Δ., *Αστικό τοπίο και ανθρώπινη μορφή στη μεταπολεμική τέχνη*, μεταπτυχιακή εργασία, τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, ΑΠΘ 2014, σ.34

¹⁰² Κωτίδης Α., «Η νεοελληνική πόλη στη ζωγραφική», Πρακτικά Β’ Διεθνούς Συνεδρίου, *Η πόλη στους νεότερους χρόνους, μεσογειακές και βαλκανικές όψεις, 19ος-20ος αι.*, ΕΜΝΕ, Αθήνα 2000, σ.337-342

¹⁰³ Ο.π.

πόλης¹⁰⁴, κάποιοι άλλοι παρατηρούν πανοραμικά την πόλη, άλλοι πάλι εστιάζουν σε κτίρια, δημόσια ή ιδιωτικά, άλλωτε πάλι το αστικό τοπίο περιορίζεται σε εσωτερικούς χώρους.

Η ίδια η πόλη, ως ένα οπτικό ερέθισμα, αποτελεί μια αστείρευτη πηγή απεικονίσεων. Στην πραγματικότητα όμως, κάθε απεικόνιση της πόλης αποτελεί ένα σύμπλεγμα επί μέρους σημείων που επιδιώκουν να την εκφράσουν. Δημιουργείται δηλαδή μια ενότητα, η οποία διαμορφώνεται από τη σύνθεση μικρότερων μερών. Μέσα από μια εικόνα που περιγράφει την πόλη και αφηγείται την ιστορία της, η πόλη αποκτά συμβολικές διαστάσεις. Η απεικόνισή της την μεταμορφώνει αυτόματα σε ένα σύμβολο, το οποίο αντανακλά την διαφορετική οπτική και τις διαφορετικές διεργασίες που ακολουθεί ο κάθε άνθρωπος¹⁰⁵.

Τα έργα αποτελούν στην ουσία ένα σύμβολο, μέσω του οποίου οι καλλιτέχνες εκφράζουν και επικοινωνούν τον τρόπο με τον οποίο κατανοούν την πόλη τους. «Ο σκοπός της συμβολοποίησης είναι να ελευθερώσει το νόημα από τις άμεσες συνθήκες ώστε να καταστεί “πολιτισμικό αντικείμενο”», μας λέει ο Schulz¹⁰⁶

Έτσι, το νεοκλασικό κτίριο, ο δρόμος, η γειτονιά, το καφενείο, η παραδοσιακή ενδυμασία, η ψάθινη καρέκλα, το λαϊκό έθιμο, το βάζο και ο καθρέφτης, μέσα σε έναν πίνακα, αποκτούν άλλες διαστάσεις και νοήματα. Και ενώ ο καλλιτέχνης «συλλέγει τα βιωμένα νοήματα για να δημιουργήσει για τον εαυτό του μια *imago mundi* ή ένα μικρόκοσμο που συγκεκριμενοποιεί τον κόσμο του»¹⁰⁷, με το έργο του καταφέρνει να ξεπεράσει το “εγώ” του κάνοντας και εμάς κοινωνούς και συμμετόχους αυτού του μικρόκοσμου, που δεν είναι άλλο παρά μια αναπαράσταση του κόσμου.

Επομένως, μπορούμε να εντοπίσουμε στο έργο του κάθε καλλιτέχνη που εξετάζουμε τις προτιμήσεις και τις επιλογές του για την απεικόνιση της πόλης. Φυσικά, υπάρχουν εναλλαγές στην πορεία του χρόνου, όπως και αλλαγές στην τεχνολογία, ανάλογα με την δεκαετία που διανύουν οι καλλιτέχνες και τα ερεθίσματα, με τα οποία τροφοδοτούνται από κάθε εποχή.

Για τη διευκόλυνση της μελέτης μας εντάξαμε τα έργα των καλλιτεχνών σε τρεις θεματικές κατηγορίες:

- Κτίρια της πόλης - Αρχιτεκτονικά και διακοσμητικά στοιχεία
- Η πόλη και τα τοπόσημά της
- Η ανθρώπινη παρουσία

¹⁰⁴ Ο.π.

¹⁰⁵ Νικολαΐδου Α., Ραχιώτη Α., Λάζου Χ., *Η διαχρονική επιθυμία της περιπλάνησης. Αποτυπώνοντας τα βήματα του flaneur*, Ερευνητική εργασία Ε.Μ.Π. Φεβρ. 2013

¹⁰⁶ Schulz C. N., *Genius Loci, Το Πνεύμα του Τόπου, για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, Αθήνα: Ε.Μ.Π. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, 2009, σ. 21

¹⁰⁷ Schulz C. N., ο.π.

- Κτίρια της πόλης - Αρχιτεκτονικά και διακοσμητικά στοιχεία

Ξεκινώντας από τον **Σπύρο Βασιλείου**, τον οικιστικό χώρο τον βλέπουμε συνήθως στο σύνολό του μέσα από την ιδιαίτερη και προσωπική θέαση του καλλιτέχνη. Παρατηρώντας την θέα της Αθήνας και την αλλαγή της, ο ζωγράφος δεν θα παραλείψει να εισχωρήσει και στα εσωτερικά των σπιτιών, ώστε να εξερευνήσει το μικρόκοσμό τους και να ατενίσει από τα παράθυρά τους το απέραντο της πόλης.

Ο μύθος δηλαδή της πόλης του ζωγράφου Σπύρου Βασιλείου, δεν εκτυλίσσεται μόνο μέσα από τις απεικονίσεις του οικιστικού χώρου της πόλης, αλλά ενσωματώνεται και εκφράζεται μέσα από τα αντικείμενα-πρωταγωνιστές των έργων του. Εισβάλλοντας στα εσωτερικά των σπιτιών, δανείζεται και χρησιμοποιεί αντικείμενα χρηστικά και καθημερινά. Τα βάζα, οι καθρέπτες, οι ψάθινες καρέκλες και πολλά άλλα είναι για τον ζωγράφο ένας θησαυρός, που παλεύει να τον κρατήσει έξω από το σεντούκι της λήθης. Η λαϊκή και νεοκλασική αρχιτεκτονική της πόλης θα του χαρίσει τις στριφογυριστές σκάλες, τα ακροκέραμα, τα ξύλινα παραθυρόφυλλα, τα στηθαία των μπαλκονιών και πολλά άλλα διακοσμητικά στοιχεία, τα οποία θα λειτουργήσουν στο έργο του σαν σύμβολα μιας αλησμόνητης καθημερινότητας. Όλα αυτά τα αντικείμενα συμπυκνώνουν μια ουσία, μια ολόκληρη ιδέα, μια μνήμη, μια ιστορία της πόλης, όπως την έζησε και τη θυμάται ο ίδιος ο ζωγράφος και που έχει την βαθιά επιθυμία να καταθέσει αυτή τη μαρτυρία, συγκρατώντας την ζωντανή.

Όπως αυθόρμητα εξομολογείται σε μια ομιλία του, «Οι άνθρωποι ανώνυμοι και περαστικοί, αγαπημένα πρόσωπα, η οικογένεια, οι φίλοι, πράγματα ασήμαντα και καθημερινά που γίνονται σημαντικά με το άγγιγμα του ανθρώπου, μηχανές, ομπρέλες, στίχοι, λέξεις, κείμενα, καράβια, καρέκλες, καθρέπτες, λάμπες, έγνοιες, σπίτια, πείνα, χαροκόπια, πόλεμοι και δικτατορίες στροβιλίζονται σ' ένα ξέφρενο χορό, κρατούν ξάγρυπνο το μάτι μου όλα τα πάνω από πενήντα για την ώρα παράξενα και ανήσυχα τούτα χρόνια.»¹⁰⁸

Στην *Αθήνα* του 1978 (εικ.16), έργο της ώριμης περιόδου του συνθέτει αυτό το έργο με ποικίλα διακοσμητικά στοιχεία, όπως και άλλα παρεμφερή του έργα. Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό και συνήθεια του ζωγράφου αποτελεί ο εγκιβωτισμός πρωιμότερων έργων του μέσα στη σύνθεση. Η σύνθεση αποτελείται από διακοσμητικά στοιχεία, όπως ο καθρέφτης, η λάμπα, η καρέκλα και το τραπέζάκι με τα γυάλινα σκεύη και τρία εγκιβωτισμένα έργα. Το *tondo* παρουσιάζει το εσωτερικό ενός σπιτιού, με ένα ανοιχτό παράθυρο μέσα από το οποίο μπορεί κάποιος να αγναντέψει το τοπίο της Αθήνας. Το έργο είναι και το ίδιο στην πραγματικότητα, ένα τοπίο μέσω του οποίου αποτυπώνεται το πολιτισμικό τοπίο της Αθήνας, όπως το έχει βιώσει ο καλλιτέχνης. Ο Βασιλείου καταφέρνει να μας μεταδώσει με αμεσότητα την εμπειρία του. Με τα καθημερινά, απλά αντικείμενα ανασυνθέτει το παρελθόν της πόλης και παράλληλα και το δικό του, δημιουργώντας έναν μικρόκοσμο, που

¹⁰⁸ Σπύρος Βασιλείου, «Απολογία σε πρώτο πρόσωπο ενώπιον του μεγάλου κοινού των φίλων ομοτεχνών και του σοβαρού κριτηρίου», *Σπύρος Βασιλείου*, (πρόλογος Δημήτρης Παπαστάμος, Σπύρος Βασιλείου), Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, ΥΠΠΟ, Αθήνα 1975

λειτουργεί ως διάυλος επικοινωνίας μεταξύ του θεατή και του τοπίου της πόλης. Αυτό μπορούμε να το κατανοήσουμε, εάν προσπαθήσουμε να δούμε τον πίνακα με τα μάτια κάποιου που δεν συνδέεται με την κουλτούρα της Ελλάδας, διότι ακόμα κι αν για εμάς εκείνη η εποχή είναι εντελώς μακρινή από την δική μας, το παρελθόν του μεσοπολέμου, αν και δεν το έχουμε βιώσει, μας είναι αναγνωρίσιμο και ακόμα οικείο.

Εξετάζοντας το έργο του **Τσαρούχη** θα σταθούμε στα *Καφενεία*, τα οποία είναι ενδεικτικά έργα απεικόνισης του αστικού τοπίου στο σύνολο της νεοελληνικής ζωγραφικής και είναι ένα θέμα που απασχόλησε ιδιαίτερα τον καλλιτέχνη. Στα έργα αυτά συνδυάζεται ο ρεαλισμός με την θεατρική, σκηνογραφική σύνθεση, και η αστική τοπιογραφία με τη μνημειακότητα. Είναι η περίοδος κατά την οποία ο Τσαρούχης θα καταφύγει στον ρεαλισμό αναζητώντας την “ισοτιμία” στη σχέση χρώματος και γραμμής μέσα από τον σκιοφωτισμό (*chiaroscuro*).¹⁰⁹

Συγχρόνως, με αυτά τα έργα ο ζωγράφος θα κάνει τη μετάβαση από τον κλειστό χώρο στον ανοιχτό.¹¹⁰ Θα βγει από τα εσωτερικά των σπιτιών και θα περιπλανηθεί στην πόλη, παρατηρώντας την καθημερινότητα των κατοίκων της.

Σε αυτά τα έργα ο ζωγράφος επικοινωνεί όχι μόνο την αγάπη του για τα νεοκλασικά κτίσματα της Αθήνας, αλλά παρατηρεί τη σύγχρονή του ελληνική πραγματικότητα και τη ζωή του σύγχρονου Αθηναίου. Άλλωστε ήταν το «θέμα που τον τραβούσε πιο πολύ από καθετί άλλο [...] το ζωγραφικό πρόβλημα της μετάβασης από τη ζωγραφική του μοντέλου σε κλειστό χώρο στη ζωγραφική στο ύπαιθρο κάτω από τον καυτό ήλιο».¹¹¹

Η σειρά των *Καφενείων* αποτελείται από τα τρία γνωστότερα και πιο κεντρικά καφενεία του κέντρου της Αθήνας εκείνης της εποχής: *Ο Παρθενών* (εικ.17) *Το καφενείο Μαυροκέφαλου* (εικ.18) και *Το Νέον* (εικ.19) θα ζωγραφιστούν από τον Τσαρούχη σε διάφορες παραλλαγές.

Παρόλα αυτά δεν είναι αντιπροσωπευτικά δείγματα της εικόνας της πόλης εκείνης της εποχής. Ο Τσαρούχης ζωγράφισε τα καφενεία μετά τον πόλεμο, μεταξύ 1950-1960. Είναι χαρακτηριστικό ότι συγκεκριμένα όταν ζωγράφιζε το καφενείο του Μαυροκέφαλου βρισκόταν στο Παρίσι και αφορμή στάθηκε ένα σχέδιο που είχε κάνει κάποτε.

«Τα Χριστούγεννα του '50 ήμουν στο Παρίσι και θέλησα να ζωγραφίσω μια κάρτα και να τη στείλω στον Τεριάντ. Ήθελα να ξεφύγω απ'τους αθλητές και τις χωριάτισσες και τη νοσταλγική επιστροφή στην παλιά μου ανατολίζουσα τεχνοτροπία, που τόσο λίγο συμφωνούσε με τη βασανισμένη ζωή του Παρισιού. Ένα σκίτσο με μολύβι του καφενείου Μαυροκέφαλου, καμωμένο από το απέναντι καφενείο μου έδωσε την ιδέα να κάνω μια υδατογραφία μ' αυτό το θέμα. Το σκοτεινό

¹⁰⁹ Φλώρου Ε., ο.π., σ. 129

¹¹⁰ Ο.π., σ. 125

¹¹¹ Βουτσινάς Ι., «Κήρυγμα επιστροφής στη ρεαλιστική τάση», *Βραδυνή*, 1.12.1954, στο Φλώρου Ε., ο.π., σ.125

και νευρικό Παρίσι μου είχε δώσει την απαιτούμενη απόσταση για να καταλάβω το μεγαλείο ενός θέματος που εθεωρείτο ανάξιο λόγου και χυδαίο. Αυτή η μικρή κάρτα των Χριστουγέννων ήταν η αφετηρία για μια σειρά από καφεενεία που έκανα αργότερα»¹¹²

Παρότι τεχνοτροπικά ο ζωγράφος κάνει μια μεγάλη στροφή προς τον ρεαλισμό, ξεφεύγωντας από τη νοσταλγική επιστροφή της ανατολίζουσας τεχνοτροπίας, η μνημειακότητα με την οποία συντίθεται όλο το έργο και ιδιαίτερα το κτήριο, δημιουργεί την αίσθηση ότι ο ζωγράφος μυθοποιεί τρόπον τινά αυτά τα κτήρια. Η τάση αυτή ή βαθύτερα η ανάγκη, δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από την νοσταλγία του παρελθόντος, αλλά και ακόμη και του παρόντος, εφ' όσον ο ζωγράφος εκείνα τα χρόνια βρίσκεται στο «σκοτεινό και νευρικό Παρίσι». Απέναντι στην ένταση, την ταραχή και τη νευρικότητα της μεταπολεμικής Ευρώπης, το απλό, λαϊκό θέμα του καφεενείου, φαντάζει η καλύτερη λύση για να προτείνει ο ζωγράφος το «ωραίο».

Ήδη εκείνη την δεκαετία γίνεται εντονότερη η αλλαγή στην εικόνα της Αθήνας, με τα παλιά νεοκλασικά κτίρια να γκρεμίζονται, φαινόμενο που θα διογκωθεί την δεκαετία του '60 και που θα οδηγήσει τον καλλιτέχνη να μετατρέψει ένα θέμα «ανάξιο λόγου και χυδαίο» σε ένα εικαστικό «μεγαλείο».

Παράλληλα με τα καφεενεία ζωγραφίζει και νεοκλασικά σπίτια της Αθήνας και του Πειραιά, εκφράζοντας την αγάπη του για τη νεοκλασική αρχιτεκτονική, η οποία θα γίνει ακόμα πιο πολύτιμη στα μεταπολεμικά χρόνια, όπου τα παλιά σπίτια της πόλης αρχίζουν να γκρεμίζονται πιο συστηματικά.

Ο ζωγράφος με αυτά τα έργα λειτουργεί ως διασώστης. Έχοντας ζήσει σε ένα τέτοιο σπίτι, τα κτήρια αυτά είναι φορτισμένα με μνήμες από τα βιώματά του και έχουν συμβάλλει καθοριστικά στην διαμόρφωση της ταυτότητάς του. Στα έργα αυτά, τα κτίρια είναι οι βασικοί πρωταγωνιστές της σύνθεσης και συνήθως τοποθετούνται σε έναν ακαθόριστο περιβάλλοντα χώρο και χρόνο, ώστε ενώ το περιεχόμενό τους είναι ξεκάθαρα ένα μέρος της εικόνας της πόλης, είναι τα λιγότερο αντιπροσωπευτικά του αστικού τοπίου της Αθήνας. Είναι τόσο αποσπασμένα από το πραγματικό περιβάλλον τους, που λειτουργούν κυρίως ως τεκμήρια μιας εποχής. Αυτή άλλωστε ήταν και η βαθύτερη επιθυμία του ζωγράφου σε συνδυασμό βέβαια με την ανάγκη που είχε εκείνη την περίοδο να πειραματιστεί με την αναγεννησιακή τεχνοτροπία του σκιοφωτισμού.

Τέτοια έργα, όπως *Αποθήκαι Κεράνη* (εικ.20) ή *Η πλατεία Αλεξάνδρας* στον Πειραιά (εικ.21), είναι ζωγραφισμένα με απόλυτη σχεδιαστική, χρωματική και συνθετική ακρίβεια, που θα μπορούσαν να μας παραπέμψουν στην «Ιδεατή Πόλη» της σχολής του Πιέρρο Ντέλα Φραντσέσκα (π. 1480).

Αν πάρουμε για παράδειγμα *Το σπίτι του Εμπειρικού στην οδό Βασιλίσσης Σοφίας* (εικ.22) διαπιστώνουμε εκτός από την ακρίβεια του αρχιτεκτονικού σχεδίου και τη

¹¹² Τσαρούχης Γ., *Ως σπρουθίον μονάζον επί δώματος*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ.41

δεξιοτεχνία στη χρήση του χρώματος, ότι το έργο αυτό δεν μας δίνει καμία πληροφορία για το αστικό τοπίο της πόλης. Θα μπορούσε δηλαδή να είναι, αν δεν είχαμε τον τίτλο του έργου, ένα σπίτι μιας άλλης ευρωπαϊκής πρωτεύουσας. Τα έργα αυτά αποτελούν μέρη του πολιτισμικού τοπίου της Αθήνας εκείνης της εποχής μόνο αν τα παρατηρήσουμε μέσα από τη νοσταλγική διάθεση και την επιθυμία του δημιουργού τους. Τα σπίτια λειτουργούν σαν ένας καθρέπτης, τον οποίο χρησιμοποιεί ο ζωγράφος για να προσδιοριστεί ο ίδιος, αλλά και για να δημιουργήσει μια εικόνα για τον εαυτό του. Άλλωστε «μόνο ως δυνατότητα αυτογνωσίας δέχεται ο Τσαρούχης τη μελέτη της παράδοσης».¹¹³

Ο **Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας** εντοπίζει σημεία του αστικού χώρου που του δίνουν το ερέθισμα να φτιάξει μια θεματολογία μέσω της οποίας μελετάει τους ζωγραφικούς του προβληματισμούς και τις βασικές του αναζητήσεις που είναι το τρίπτυχο *χωρος, φως, επιπεδο*.¹¹⁴

«Έχω αυτές τις ημέρας εις το απέναντι σπίτι μιαν ομάδα εργατών που καθαρίζουν τους τοίχους επάνω εις τις σκαλωσιές. Δεν μπορείτε να φαντασθήτε τι πολύπλοκα προβλήματα παρουσιάζονται με τις σκιές των εις τον τοίχον και με τις σκαλωσιές των που χαράσουν σκιεράς γραμμάς εις το λευκόν.»¹¹⁵

Ο αστικός χώρος λειτουργεί ως ερέθισμα στο μάτι του καλλιτέχνη-παρατηρητή. Άλλωστε ο Γκίκας ήταν ένας κατεξοχήν εγκεφαλικός ζωγράφος, με την έννοια ότι πρότασσε πάντα την γνώση έναντι της όρασης.¹¹⁶ Επιλέγει δηλαδή αντικείμενα από τον εξωτερικό πραγματικό κόσμο και τα απεικονίζει όπως τα σκέφτεται και όχι όπως τα βλέπει. Τα μεταφέρει στον καμβά αναλύοντάς τα με γεωμετρικούς όρους, αποδομώντας τη μορφή τους, ώστε να ανασυνθέσει εκ νέου την εικόνα τους, γιατί αυτό που τον απασχολεί είναι η δομή των αντικειμένων και όχι η όψη τους. Με αυτόν τον τρόπο αποστασιοποιείται βεβαίως από τον πραγματικό κόσμο.

Τα νεοκλασικά κτίρια για τον ζωγράφο θα αποτελέσουν το μέσο για να εκφράσει και να καλλιεργήσει την αγάπη που είχε για την τέχνη της αρχιτεκτονικής. Ο νεοκλασικός ρυθμός με τις αυστηρές γραμμές του, θα εξυπηρετήσει επίσης τους κυβιστικούς του πειραματισμούς, αλλά θα γίνει και ένα από μέσο έκφρασης για την ιδέα της ελληνικότητας. Τα μορφοπλαστικά στοιχεία και η δομή των νεοκλασικών κτιρίων στάθηκαν κατάλληλα για να ενισχύσουν και να εμπλουτίσουν τις κυβιστικές αρχές που αναζητούσε ο ζωγράφος. Συνολικά η ελληνική αρχιτεκτονική και ιδιαίτερα τα νεοκλασικά σπίτια έδωσαν τη δυνατότητα στο ζωγράφο να εκφράσει την ελληνικότητά του, παραμένοντας πιστός στον δρόμο που είχε χαράξει ήδη από το Παρίσι. Τα χρόνια 1927-1928 ο ζωγράφος θα ασχοληθεί ιδιαίτερα με τα αθηναϊκά σπίτια και αφορμή, όταν επέστρεψε στην Αθήνα μετά την πρώτη παραμονή του στο Παρίσι, στάθηκε η θέα που είχε από το παράθυρο του σπιτιού του στην οδό Ομήρου.

¹¹³ Φλώρου Ε., ο.π., σ. 130

¹¹⁴ Ερμούπολη, *Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας Μοντερνισμός και Παράδοση*, Παναγοθήκη Κυκλάδων 2006, χ.α.σ.

¹¹⁵ Ο.π.

¹¹⁶ Ο.π.

Το παράθυρο συγκεκριμένα, ως ζωγραφικό θέμα, έχει χρησιμοποιηθεί εκτενώς από τον Ανρί Ματίς, έναν από τους πρώτους εμπνευστές του Γκίκα. Προφανώς μια πρώτη αφορμή για την αξιοποίηση των παραθύρων στάθηκε η ανάγκη του ζωγράφου να ακολουθήσει τα βήματα των μεγάλων ευρωπαϊών ζωγράφων. Παρ'όλα αυτά ο τρόπος με τον οποίον προσέγγισε αυτή τη θεματολογία διαφέρει, παρ'ότι υπάρχουν ομοιότητες, κυρίως στην οργάνωση του θέματος. Μία βασική διαφορά είναι η μελέτη του φωτός.

Ο Γκίκας αναζητούσε τον τρόπο αποτύπωσης του ελληνικού-αθηναϊκού φωτός. Αν και εισάγει την μορφολογία των έργων του Ματίς και των κυβιστών, όπως η διάταξη των σχημάτων και η χρωματική αυστηρότητα, η έννοια της παράδοσης διαπνέει τα έργα του κυρίως από το 1922 και μετά.¹¹⁷

Το παράθυρο του σπιτιού του στην οδό Ομήρου θα γίνει το παρατηρητήριο του ζωγράφου, μέσα από το οποίο θα μελετήσει τον οικιστικό χώρο της Αθήνας.

Τα έργα , *Σπίτια της Αθήνας II* (εικ.24) και *Σπίτια της Αθήνας III* (εικ. 25), *Σπίτια της Αθήνας το σούρουπο* (εικ.26) και η *Θέα από το παράθυρο* (εικ.27) είναι έργα της ίδιας θεματολογίας, αλλά με άλλη τεχνική.

Στο έργο *Σπίτια της Αθήνας II*, τα σπίτια χάνουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και αποδίδονται κυρίως ως γεωμετρικοί όγκοι στο τοπίο. Είναι έκδηλη εδώ η βυζαντινή επιρροή στην απόδοση των κτιρίων. Τα αντικείμενα-κτίρια παρατάσσονται στον καμβά εντελώς σχηματοποιημένα, με ξεκάθαρα περιγράμματα. Ωστόσο σε αυτό το έργο υπογραμμίζεται με μικρές λεπτομέρειες ο χαρακτήρας των σπιτιών. Στο αριστερό κτίριο δηλώνεται η νεοκλασική αρχιτεκτονική του σχεδόν σαν σχεδιάγραμμα, ενώ στο κέντρο η μικρή προεξοχή με στέγη, όπως επίσης τα “τυφλά” παράθυρα, παραπέμπουν σε κτίρια που συναντάμε σε βυζαντινά έργα.

Οι λιτές και καθαρές φόρμες, αλλά και οι πολλαπλές οπτικές αξιοποιούνται από τον ζωγράφο με τρόπο που ξεπερνά την αυστηρότητα των κανόνων του κυβισμού, ενώ οι όψεις του τοπίου επιδέχονται περισσότερους συσχετισμούς με την βυζαντινή τέχνη. Η γεωμετρικότητα του τοπίου μέσα από τα μάτια του Γκίκα ακολουθεί περισσότερο τα πολύπλοκα, αντιρεαλιστικά αρχιτεκτονικά σύνολα, που διατάσσονται λοξά προς το βάθος, ώστε να αποδώσουν την τρίτη διάσταση, της βυζαντινής τεχνοτροπίας, παρά τον κατακερματισμό και την διάσπαση της φόρμας του κυβισμού.¹¹⁸

Στα *Σπίτια της Αθήνας III* η σύνθεση στηρίζεται στην τεχνική του κολάζ, χωρίς να είναι, φτάνοντας σε μια πιο αφαιρετική απόδοση. Τα μοναδικά στοιχεία της οπτικής πραγματικότητας γίνονται απλά σημεία μιας σύνθεσης που δημιουργεί αλληπάλληλα χρωματικά επίπεδα μέσω των οποίων ελευθερώνονται πολλαπλές αντανάκλασεις του φωτός. Η αφαιρετική διάσταση του έργου προφανώς και δεν βοηθάει στην

¹¹⁷ Κωτίδης Α., *Μοντερνισμός και Παράδοση στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1993, σ.290

¹¹⁸ Βαλκανά Κ. Χ., *Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας Το ζωγραφικό έργο*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2012, σ. 52

αναγνωρισιμότητα του τοπίου. Εκτός από τον τίτλο λοιπόν, η πόλη της Αθήνας υποδηλώνεται μέσω μικρών αναγνωρίσιμων μοτίβων, όπως η παραστάδα και το κιγκλίδωμα. Αναγνωρίσιμα δηλαδή μοτίβα λειτουργούν ως πληροφορίες που συμβολίζουν την πόλη ή ως σηματοδότες που υποδηλώνουν τον χαρακτήρα του οικιστικού χώρου.

Στα *Σπίτια της Αθήνας το σούρουπο* η πόλη εκτείνεται ελεύθερα στο χώρο, έξω από τα στενά όρια του παραθύρου. Διατηρώντας τις ίδιες γεωμετρικές αρχές, τα σπίτια μετατρέπονται σε σχηματοποιημένους όγκους, για να αναδείξουν τη γεωμετρία που ενυπάρχει στη φύση και στα αντικείμενα. Παρ' ότι η σύνθεση είναι καθαρά κυβιστική και στατική, η έντονη αντανάκλαση του φωτός, δημιουργεί παλμό. Ο όγκος του Λυκαβητού ή του Υμηττού, σε συνδυασμό με το σχηματισμό του φωτός διασπά την αυστηρή γεωμετρία επιτείνοντας την αίσθηση του ρυθμού¹¹⁹.

Στη *Θέα από το παράθυρο* η θέα στην ουσία είναι η όψη ενός, ρεαλιστικά αποδοσμένου, νεοκλασικού κτιρίου με όλες τις λεπτομέρειες της διακόσμησής του, όπως οι παραστάδες με τα κιονόκρανά τους, τα γείσα των παραθύρων και ο θριγκός στην στέγη. Σε αντίθεση με τον αντιρεαλιστικό χαρακτήρα των προηγούμενων έργων, αυτή η σύνθεση ακολουθεί μια πιο νατουραλιστική γραφή. Μέσα από την οπτική γωνία του ανοιγμένου παραθύρου, ο ζωγράφος εστιάζει στην όψη ενός νεοκλασικού κτιρίου. Όπως και στα παραπάνω έργα, ο χώρος δεν αντιστοιχεί στην πραγματικότητα, αλλά ούτε και ο χρόνος μπορεί να προσδιοριστεί. Ιδιαίτερα, στο συγκεκριμένο έργο, η χρωματική παλέτα είναι τόσο περιορισμένη και ουδέτερη με τις τονικότητες των χρωμάτων να βρίσκονται η μια πολύ κοντά στην άλλη, ώστε να μην δημιουργείται καμία αντίθεση και η σύνθεση να είναι εντελώς στατική. Το έργο φαίνεται να είναι παγωμένο στον χρόνο. Το φως είναι ενιαίο και η αντίθεση φωτός και σκιάς γίνεται μόνο μέσω της φυσικής αντίθεσης των σκούρων και των ανοιχτών χρωμάτων. Δεν υπάρχουν έντονες αντανάκλασεις του φωτός, εφ' όσον δεν υπάρχει και ξεκάθαρη πηγή από την οποία να προέρχεται

Όπως και στο έργο του Τσαρούχη *Το σπίτι του Εμπειρικού στη Βασιλίσσης Σοφίας*, έτσι κι εδώ η παρουσία του νεοκλασικού κτιρίου δεν είναι μάρτυρας της Αθήνας. Η θέα αυτού του παραθύρου θα μπορούσε να είναι η θέα σε μια οποιαδήποτε πόλη, στην οποία έχει αξιοποιηθεί η νεοκλασική αρχιτεκτονική.

Αυτό που κάνει τη *Θέα από το παράθυρο*, να ενσαρκώνει μέσα από την υποκειμενική ματιά του καλλιτέχνη μια εκδοχή του πολιτισμικού τοπίου της μεσοπολεμικής Αθήνας, είναι η παρουσία του αιγινήτικου λαϊκού κανατιού και των δύο εσπεριδοειδών σε συνδυασμό με το το νεοκλασικό κτίριο. Είναι ακριβώς, αυτή ποικιλομορφία που χαρακτηρίζει την κουλτούρα και συγκεκριμένα την αστική κουλτούρα του μεσοπολέμου. Η λαϊκή τέχνη και γενικότερα η παράδοση, από τη δεκαετία του '30 κι έπειτα θα αποκτήσει την αισθητική ισοτιμία, με την έντεχνη-

¹¹⁹ Ο.π., σ.54

λόγια και ευρωπαϊκών τάσεων τέχνη¹²⁰. Η αστική τάξη της Αθήνας θα ενδιαφερθεί για τις παραδοσιακές μορφές τέχνης, θα διακοσμήσει τα εσωτερικά των νεοκλασικών σπιτιών, στα οποία κατοικεί, με έργα λαϊκής τέχνης και σταδιακά η παράδοση θα αποτελέσει, αναπόσπαστο κομμάτι της ταυτότητας του Έλληνα αστού του Μεσοπολέμου.

Ταυτόχρονα ο Γκίκας στο συγκεκριμένο έργο, κάνει μνεία στην ελληνική γη και τους “καρπούς” της. Ο αγροτικός χαρακτήρας της Ελλάδας, δεν συνδέεται μόνο με την οικονομία της, αλλά είναι προσδιοριστικό στοιχείο της ταυτότητας του τόπου συνολικά, ανεξάρτητα από τον διαχωρισμό πόλης-υπαίθρου και είναι καθοριστικός παράγοντας στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας του πολιτισμικού τοπίου και της ταυτότητας των Ελλήνων.

Στο συγκεκριμένο λοιπόν έργο, συντίθεται μια εικόνα με καθοριστικά “σημεία” που περιγράφουν την εικόνα της μεσοπολεμικής Αθήνας και εκφράζουν παράλληλα την αισθητική της ελληνικότητας.

Η αρχιτεκτονική, επομένως, δεν αρκεί από μόνη της για να κατανοήσουμε τον χαρακτήρα ενός τόπου και να αντιληφθούμε το πολιτισμικό του τοπίο. Άλλωστε όπως υποστηρίζει και ο Schulz: «Δεν υπάρχουν διαφορετικά “είδη αρχιτεκτονικής”, αλλά μονάχα διαφορετικές συνθήκες που απαιτούν διαφορετικές λύσεις, ώστε να ικανοποιηθούν οι φυσικές και ψυχικές ανάγκες των ανθρώπων.»¹²¹

Θα μπορούσαμε σε αυτό το σημείο να παραθέσουμε ένα αντίστοιχο έργο του Σπύρου Βασιλείου, το *Κεραμικό μπροστά σε ανοιχτό παράθυρο* (εικ. 28), που παρ’ ότι η εικαστική ματιά και η τεχνική είναι τελείως διαφορετική, η ιδέα και το περιεχόμενο, είναι ίδια και καταφέρνουν να εκφράσουν ακριβώς αυτή τη σχέση της παράδοσης, δηλαδή του παρελθόντος, μέσω των έργων λαϊκής τέχνης, με τη σύγχρονη ζωή στη πόλη.

Χαρακτηριστική είναι επίσης, η τάση του ζωγράφου να εντοπίζει στο οικιστικό περιβάλλον σημεία ή αρχιτεκτονικά μέρη, τα οποία μετατρέπει σε πρωταγωνιστές στη θεματολογία του, αναζητώντας και μέσω αυτών την ουσία της ελληνικότητας. Έτσι, στοιχεία αρχιτεκτονικής, όπως παράθυρα, σκάλες, και μπαλκόνια, μετατρέπονται σε εκφραστές της εικόνας του τοπίου της Αθήνας και συνθέτουν στον καμβά τη θεματική της πόλης. Είτε σε εσωτερικούς ή εξωτερικούς χώρους τα τοποθετεί σε κυβιστικά περιβάλλοντα και συνθέτει με αυτόν τον σύνθετο και παράλληλα αφαιρετικό τρόπο όψεις του αστικού τοπίου.

Ένα παράδειγμα είναι το έργο του *Εξωτερικό (Σιδερένια Σκάλα)* (εικ.29), που χαρακτηρίζεται από την επιπεδότητα και την αφαιρετικότητά του. Μπορούμε να διακρίνουμε σε αυτήν την εικόνα ένα μπαλκόνι ή ακόμα και την πρόσοψη ενός

¹²⁰ Ματθιόπουλος Ε., «Εικαστικές Τέχνες», *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αι., 1922-1940 Μεσοπόλεμος*, (επιμ. Χατζηιωσήφ Χρ.) τ. Β., εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σ. 413

¹²¹ Schulz, C.,N., *Genius Loci, Το Πνεύμα του Τόπου, για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, Αθήνα: Ε.Μ.Π. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, 2009, σ.6

σπιτιού. Η στιφογουριστή σκάλα, η εξώπορτα, το παράθυρο, το σιδερένιο κιγκλίδωμα, η κεραμωτή απόληξη μιας στέγης είναι στοιχεία που τα αποσπά ο ζωγράφος από τον πραγματικό τους χώρο και τα μεταφέρει στον καμβά του, ανασυνθέτοντας με την ιδιαίτερη γραφή του την εικόνα ενός σπιτιού. Ακόμα και τα ημικυκλικά σχήματα στο κάτω μέρος μπορούν να μας παραπέμψουν στην υπόνοια των απλωμένων ρούχων, ένα από τα προσφιλή θέματα του ζωγράφου (εικ. 30).

Ο αναλυτικός τρόπος με τον οποίο “επικοινωνούσε” ο ζωγράφος με τον περιβάλλοντα χώρο του και η σχεδόν μεταφυσική προσέγγιση αυτής της ανάλυσης, μπορεί να μην μας δίνει ευανάγνωστα έργα του αστικού τοπίου, μας προσφέρει όμως έναν ιδιαίτερο τρόπο ανάγνωσης του χώρου και των αντικειμένων του. Μέσα από τα λόγια του καλλιτέχνη μαθαίνουμε ότι «Κάθε έργο είναι αντικείμενο που μεταμορφώνεται σε υποκείμενο. Θεωρώ το υποκείμενο σα να έχει ζωή ενδογενή, ιδιαίτερη, υποκείμενη σε όρους, λανθάνουσα. Έχει όμως κοινούς τόπους χαρακτηριστικά σημεία, προνομιούχες κατευθύνσεις, δικό του συντελεστή αναπτύξεως, δυνατότητες διακλαδώσεων, δεσμούς σταθερούς αλλά εύκαμπτους, έχει προηγούμενα, έχει συμπτωματικές προεκτάσεις, απροσδόκητες συνηχήσεις. Μπορείς να προσεγγίσεις αυτή τη ζωντανή ύλη κατά μέτωπο ή από τα πλάγια, να τη μαλάξεις, να την πιέσεις, να την κινήσεις, να την τονίσεις, να την πλάσεις, να της βρεις κλειδώσεις, άξονες, βάθη, κορφές, ακμές.»¹²²

Είναι, θα λέγαμε αυτή η περιγραφή ένα ψυχογράφημα των αντικειμένων. Καταλαβαίνουμε έτσι, ότι σε κάθε αντικείμενο εσωκλείεται μια εν δυνάμει ουσία και αυτή η ουσία βρίσκεται σε κάθε τι που μας περιβάλλει.

Παρ’ όλο που τα έργα του δεν είναι ρεαλιστικά δείγματα αστικής τοπιογραφίας, μας προσφέρουν μια ιδιαίτερη ανάγνωση του πολιτισμικού τοπίου της Αθήνας μέσα από τα μάτια ενός ζωγράφου που η βαθιά του επιθυμία ήταν να εντοπίσει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που εξέφραζαν το προσωπικό του όραμα για την ελληνικότητα.

Η αντίληψη που είχε ο Γκίκας για τη γεωμετρία, θα ταυτιστεί στην πραγματικότητα με την αισθητική της ελληνικότητας. Ο ζωγράφος προσέδωσε στα χαρακτηριστικά της γεωμετρίας, σχέδιο-περίγραμμα, υποδιαίρεση επιφανειών κ.λπ., περισσότερο ένα φιλοσοφικό παρά ένα πλαστικό-εικαστικό νόημα, διότι για τον ζωγράφο η γεωμετρία ήταν μια πνευματική ουσία του ελληνικού χώρου.¹²³

Η αξιοποίηση μεμονομένων αρχιτεκτονικών στοιχείων από τον οικιστικό χώρο της Αθήνας, δεν είναι μια επιλογή που χαρακτηρίζει μόνο τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα. Ο Σπύρος Βασιλείου, λάτρης των αντικειμένων και ιδιαίτερα των απλών, οικίων πραγμάτων που συναντά κανείς στην καθημερινότητα της πόλης, ενέταξε στο έργο του και αρχιτεκτονικά ή διακοσμητικά στοιχεία, που όπως έχει προαναφερθεί λειτουργούν συμβολικά στα έργα.

¹²² Παπανικολάου Μ., *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα, Ζωγραφική και γλυπτική του 20^{ου} αι.*, τ.1, εκδ. Αδάμ, 1999, σ. 117

¹²³ Βακαλό Ε., *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Ο μύθος της ελληνικότητας*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1983, σ.61

- Η πόλη και τα τοπία της

Ο **Σπύρος Βασιλείου**, ίσως ο πιο αφηγηματικός από τους τρεις και ο πιο εξωστρεφής, επιλέγει κυρίως να απεικονίσει την πόλη από “μακριά” και από “ψηλά”. Συνήθως προτιμάει μια πανοραμική λήψη της Αθήνας, είτε αυτή βρίσκεται σε πρώτο πλάνο, είτε επενδύει με αυτήν ως φόντο άλλες του συνθέσεις. Στην πρώιμη παραγωγή του εστιάζει σε γειτονιές και δρόμους της πόλης ενώ στα μεταγενέστερα έργα του, παύει να εστιάζει σε συγκεκριμένα σημεία της πόλης και την προσεγγίζει πανοραμικά. Ο Βασιλείου είναι ο κατεξοχήν ζωγράφος της “θέας”. Χωρίς να βρίσκεται αποκομμένος από τον παλμό της πόλης, τοποθετεί το παρατηρητήριο του λίγο πιο έξω από αυτήν, ώστε να παρακολουθεί από απόσταση τη ζωή και τα πάθη της πόλης του.

Άλλοτε η πόλη καδράρεται μέσα σε ένα *tondo* (εικ. 31) και άλλοτε μεταφέρεται στον καμβά πανοραμικά, παραδομένη στο φως μιας λάμπας που κρέμεται από τον ουρανό (εικ.32), ή κρυμμένη στο φόντο της σύνθεσης, επενδύοντας αγαπημένα καθημερινά αντικείμενα που βρίσκονται σε πρώτο πλάνο (εικ.33). Στα πιο ύστερα έργα του η πόλη γίνεται σχεδόν μια ταπετσαρία από πολύχρωμα τετράγωνα (εικ.34) και άλλοτε εγκιβωτίζεται μέσα στην ίδια τη σύνθεση (εικ.35).

Μετά από την αναγκαστική παύση, που θα του επιβάλει η Κατοχή, ο Βασιλείου θα επανέλθει στη ζωγραφική στραμμένος πάντα στην πόλη και το τοπίο της. Η Αθήνα έχει αρχίσει να αλλάζει αισθητά, παρασυρόμενη από τις συνέπειες που έχει επιφέρει ο πόλεμος. Η “θέα” αλλάζει και ο ζωγράφος σχεδόν εμμονικά θα καταπιαστεί με την αποτύπωσή της. Χρειάζεται να περισώσει καταγράφοντας τις αλλαγές.

Το παρατηρητήριό του τώρα είναι το σπίτι του στην οδό Γουέμπστερ. Από εκεί ο ζωγράφος γίνεται παρατηρητής της πόλης, αλλά και του χρόνου που αφήνει τα σημάδια του επάνω της. Το “πριν” και το “μετά” είναι οι δείκτες που καθορίζουν την ανάγνωση της θέας και το τοπίο περνάει μέσα από ποικίλους συνθετικούς τρόπους.

Στο έργο *Ο μικρόκοσμος της οδού Γουέμπστερ* (εικ.36) κυριαρχούν τα αρχιτεκτονικά στοιχεία από το πρώτο πλάνο έως το φόντο. Το βασικό μέρος του τοπίου είναι η Ακρόπολη, η οποία παρ’ ότι τοποθετείται στην άκρη του πίνακα καταφέρνει, εξαιτίας του χρυσού φόντου και της ρεαλιστικής της απόδοσης να μην χάνεται μέσα στην πληθώρα των περιγραφικών στοιχείων του πίνακα. Όσο σύνθετες και αφαιρετικές να είναι οι συνθέσεις, είναι χαρακτηριστικό ότι η Ακρόπολη, πάντα είναι σχεδιασμένη καθαρά, ώστε να μην χάνεται από τα μάτια του θεατή.

Με το ίδιο σκεπτικό, ο Παρθενώνας, το Ηρώδειο, ο Ύμητός, κάποιο νεοκλασικό σπίτι, υπάρχουν πάντα στις συνθέσεις του. Αναλόιωτα σύμβολα, εξαυλωμένα σχεδόν, βρίσκονται πάντα σε κάποιο σημείο του έργου, οριοθετώντας όχι μόνο τη σύνθεση αλλά και την ιστορία της ίδιας της πόλης. Τα μνημεία αποτελούν πάντα κομβικά μέρη ενός πολιτισμικού τοπίου, εφ’ όσον είναι φορτισμένα με το “βάρος” της ιστορίας. Η Αθήνα, όντας μια πόλη με πολλά μνημεία, κρύβει παντού συμβολισμούς που λειτουργούν ως γέφυρες μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος, φέρνοντας στο

προσκήνιο την ιστορία, τη μνήμη και το ζητήματα ατομικής και συλλογικής ταυτότητας.¹²⁴

Η σύνθεση βασίζεται σε τρία κατακόρυφα ανοίγματα εκ των οποίων το κεντρικό αντιστοιχεί σε έναν τοίχο και τα δύο ακραία σε δύο παράθυρα με θέα την Ακρόπολη και ένα μέρος της πόλης. Από το αριστερό παράθυρο φαίνεται το Ηρώδειο ενώ από το δεξί ο βράχος της Ακρόπολης με τον Παρθενώνα και τη στοά του Ευμένους. Το τμήμα της πόλης που δεν είναι άμεσα ορατό, διότι κρύβεται πίσω από τον άσπρο τοίχο, αποτελεί ένα μικρό αίνιγμα, που βρίσκει τη λύση του κάτω αριστερά, μέσα στο μικρό τελάρο. Αυτή η μικρή ελαιογραφία, που είναι ακουμπισμένη στον τοίχο, είναι η αναπαράσταση ολόκληρης της εικόνας, της γραφικής άποψης από το μπαλκονάκι της οδού Γουέμπστερ, που προφανώς φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης.¹²⁵

Είναι χαρακτηριστική εδώ η χρήση του χρυσού φόντου. Ο Βασιλείου συνηθίζει να αντικαθιστά το χρώμα του ουρανού με φύλλα χρυσού. Φυσικά, το χρυσό φόντο παραπέμπει στη βυζαντινή ζωγραφική που δημιουργεί έναν κόσμο μη απτό, μα υπερβατικό και άχρονο. Έτσι η Αθήνα εικονίζεται λουσμένη στο χρυσό φως και με αυτόν τον τρόπο η πόλη αποκτά μια διάσταση σχεδόν μυθική. Σε συνδυασμό με το μνημείο της Ακρόπολης επιβεβαιώνεται και η ιστορική συνέχεια, συνδέοντας το παρελθόν με το παρόν του ζωγράφου. Την ιστορική αυτή πορεία επιβεβαιώνουν τα αρχιτεκτονικά και διακοσμητικά στοιχεία του πίνακα. Ο Παρθενώνας, το Ηρώδειο, τα φύλλα χρυσού που παραπέμπουν στο Βυζάντιο, οι νεοκλασικές οικίες και οι σύγχρονες πολυκατοικίες συνθέτουν την ιστορία της πόλης.

Στο έργο του *Αθήνα* (εικ.37) ο αστικός χώρος είναι διαχυτικός και ζωντανός, παρ' όλο που δεν υπάρχει ανθρώπινη παρουσία. Ο χώρος οργανώνεται από τους μικρούς τετραγωνισμένους όγκους των κτιρίων, οι οποίοι παραπέμπουν στην σχηματική και σχετικά άτακτη βυζαντινή απόδοση των κτισμάτων. Οι ήπιες χρωματικές εναλλαγές εναρμονίζουν την γεωμετρικότητα της σύνθεσης. Η ισορροπία μεταξύ φόρμας και χρώματος είναι βασικό χαρακτηριστικό του Βασιλείου. Για τον ζωγράφο άλλωστε οι ιδιότητες της ελληνικής αρχιτεκτονικής παράδοσης «συμφιλιώνουν τον όγκο του σπιτιού με το φως του ουρανού»¹²⁶, γι' αυτό χρησιμοποιεί κυρίως θερμά χρώματα.

Η πόλη περιγράφεται μέσα από αναγνωρίσιμα στοιχεία, όπως τα ακροκέραμα, τα στηθαία με τα κολωνάκια, τα γείσα και τα κιγκλιδώματα με τις σφίγγες, τις στριφτές μεταλλικές σκάλες και τις γύψινες κόρες. Είναι τα χαρακτηριστικά, αναγνωρίσιμα αρχιτεκτονικά στοιχεία που αξιοποιεί συχνά ο ζωγράφος ως συμβολικούς δείκτες της πόλης. Στο βάθος, όμως οι πολλαπλές διασταυρούμενες, οριζόντιες, κατακόρυφες και

¹²⁴ Γιαλούρη Ε., «Η κοινωνικοπολιτική σημασία του τοπίου, η περίπτωση της Ακρόπολης των Αθηνών.», *Αρχιτεκτονική και Πολεοδομία από την Αρχαιότητα έως σήμερα. Η περίπτωση της Αθήνας*, εκδ. Αρσενίδη, Αθήνα 1997, σ. 163-169

¹²⁵ Γεράσιμος Θ., *Χώρος και Αρχιτεκτονική στη Ζωγραφική του Σπύρου Βασιλείου*, www.artmag.gr, (προσπ. Φεβρουάριος 2018)

¹²⁶ Σπύρος Βασιλείου, «Απολογία σε πρώτο πρόσωπο ενώπιον του μεγάλου κοινού των φίλων ομοτεχνών και του σοβαρού κριτηρίου», *Σπύρος Βασιλείου*, (πρόλογος Δημήτρης Παπαστάμος, Σπύρος Βασιλείου), Εθνική Πινακοθήκη Αλέξανδρου Σούτσου, ΥΠΠΟ, Αθήνα 1975

λοξές γραμμές συμβολίζουν την μεταπολεμική οικοδομική μετάλλαξη του αστικού τοπίου.

Παρόλα αυτά, ο Βασιλείου δεν αφήνει τίποτα να ασχημίνει το έργο του. Η ζωγραφικότητα της σύνθεσης δεν επηρεάζεται ποτέ από τα περιγραφικά στοιχεία. Με το έργο του ο Βασιλείου μας μεταφέρει την προσωπική του εμπειρία της Αθήνας, δηλαδή το ερέθισμα που του έδινε η πόλη.

Την θέα της Αθήνας θα απεικονίσει και ο ζωγράφος **Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας**. *Η θέα των Αθηνών* (εικ. 38) είναι το μοναδικό έργο του ζωγράφου που απεικονίζει τη θέα της πόλης συνολικά. Σε αυτό το πανόραμα των Αθηνών συμπυκνώνονται οι εναλλαγές τεχνοτροπιών, η σχέση αστικού και φυσικού τοπίου, τα μνημεία και οι συμβολισμοί τους, προκειμένου ο ζωγράφος να μας αφηγηθεί το δικό του όραμα για την πόλη.

Ο μύθος της πόλης ξετυλίγεται σε τρεις οριζόντιες ζώνες: το φόντο οριοθετείται από τρεις λόφους της πόλης, την Ακρόπολη, τον Λυκαβητό και το λόφο του Φιλοπάππου, στο κέντρο απλώνεται η πόλη, και σε πρώτο πλάνο η σύνθεση ορίζεται από βράχους και ένα μικρό οίκημα στο αριστερό άκρο.

Η πόλη είναι ζωγραφισμένη σαν ένα σύνολο μικρών πολύχρωμων κύβων. Η ιδιαίτερη κυβιστική γραφή του Γκίκα, διακρίνεται στους βράχους, οι οποίοι παρ' ότι διατηρούν τη συμπαγή και αναγνωρίσιμη μορφή τους, παρουσιάζουν την αναλυτική τεχνική του κυβισμού. Αντίθετα η Ακρόπολη με τον Παρθενώνα, αλλά ιδιαίτερα το οίκημα στα αριστερά είναι πιο ρεαλιστικά αποδοσμένα.

Ο αστικός χώρος εικονίζεται εντελώς γεωμετρικά, αλλά ενδιαφέρον έχει και η διαφορετική χρωματική κλίμακα, η οποία αλλάζει. Τα γαιώδη χρώματα, τα οποία χρησιμοποιεί πάντα ο ζωγράφος, ώστε να αποδώσει τις ποιότητες της ελληνικής γης και του εδάφους, συμπληρώνονται εδώ από τα θερμά και ψυχρά χρώματα, τα οποία αποδίδουν το εξαυλωμένο ελληνικό φως του αττικού ουρανού, που αντανακλάται στους λευκούς τοίχους της πόλης. Η αντιρεαλιστική συνολικά απόδοση της σύνθεσης, διασπάται από το οίκημα, που υπάρχει στην αριστερή άκρη του πίνακα. Πρόκειται για μια προσφυγική παράγκα, που αποτελούσε ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της Αθήνας του Μεσοπολέμου, μετά την άφιξη των προσφύγων. Λειτουργεί στον πίνακα συμβολικά και είναι από τις λίγες φορές που ο ζωγράφος χρησιμοποιεί με τόσο σαφή και άμεσο τρόπο ένα στοιχείο της πραγματικότητας. Είναι το μόνο μέρος του πίνακα, που αντιτίθεται στην αντιρεαλιστική απεικόνιση της Αθήνας. Ταυτόχρονα όμως, η παράγκα μετουσιώνει μια σταθερά αξία της παράδοσης για τον ζωγράφο. Το φτωχικό σπίτι είναι οργανικό συστατικό του ελληνικού τοπίου και της ελληνικής γης και είναι ισότιμο με την αισθητική του Παρθενώνα. «Όποιος δεν αισθάνεται», λέει ο Γκίκας, «την ωραιότητα μιας ξύλινης, φτωχικής παράγκα, όπως

υπάρχουν χιλιάδες σκορπισμένες σ' όλη την ελληνική γη, εκείνος είναι ανίκανος να καταλάβει και να θαυμάσει τον Παρθενώνα»¹²⁷

Στη *Θέα των Αθηνών* η πόλη είναι απλώς μια αφορμή για τον ζωγράφο ώστε να αποτυπώσει, όχι την εικόνα της Αθήνας, αλλά τη φυσιογνωμία του ελληνικού τόπου, μέσα από τις ποιότητες της φύσης. Για τον Γκίκα το “πνεύμα” του τόπου κατοικεί μέσα στα βράχια, τους λόφους, τα κυρτώματα του εδάφους, το φως, το γαλάζιο του ουρανού και συνομιλεί με την ιστορία του.

Ένα από τα πολύ πρώιμα έργα του ζωγράφου Γκίκα, *Ο Κεραμεικός* (εικ.39) είναι ένα από τα ελάχιστα που απεικονίζουν ένα συγκεκριμένο σημείο της πόλης. Η ιδιαίτερη κυβιστική τεχνοτροπία του Γκίκα δεν έχει καλλιεργηθεί ακόμα. Χρωματικά βρίσκεται πολύ κοντά στη βυζαντινή παλέτα του Κόντογλου και αποπνέει τον πνευματικό ιδεαλισμό του Παρθένη. Θα μπορούσαμε να το βάλουμε δίπλα στο *Γαλάτσι* (εικ. 3) του Σπύρου Βασιλείου. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε μια συνοικία της Αθήνας, την οποία όμως, εάν δεν είχαμε τον τίτλο, δεν θα μπορούσαμε να την αναγνωρίσουμε από την απεικόνισή της. Ούτε ο χώρος, ούτε ο χρόνος αντιστοιχούν στην πραγματικότητα. Το μόνο ίσως στοιχείο που μας παραπέμπει σε πραγματικό-ιστορικό χρόνο, είναι η ενδυματολογία των μορφών στον *Κεραμεικό* (εικ.35) του Γκίκα.

Σε μια άλλη γειτονιά θα μας μεταφέρει ο **Γιάννης Τσαρούχης** με το έργο του *Το σπίτι με Καρυάτιδες στην οδό Ασωμάτων* (εικ.40). Μας μεταφέρει στη γειτονιά του Ψυρρή απέναντι από ένα σπίτι που διατηρείται μέχρι τις ημέρες μας. Την δεκαετία του 1950 ο Τσαρούχης έχει ξεκινήσει να ζωγραφίζει τη σειρά με τα καφεενεία, συνεχίζοντας την διαρκή ενασχόλησή του με τα νεοκλασικά κτίρια. Το συγκεκριμένο οίκημα συνδυάζει στοιχεία νεοκλασικής και λαϊκής αρχιτεκτονικής. Ο συνδυασμός αυτός του “νεοκλασικού” και του “λαϊκού” είναι το μείγμα που διαποτίζει πολλές πτυχές της μεσοπολεμικής Αθήνας και αποτελεί το βασικό ερέθισμα για τον Τσαρούχη.

Τεχνοτροπικά, το έργο αυτό είναι από τα πιο αφαιρετικά αποδοσμένα, εάν το συγκρίνουμε με τα άλλα νεοκλασικά του κτίρια. Η πιο απλή, χρωματικά και σχεδιαστικά απόδοση, σε αντίθεση με το νατουραλισμό με τον οποίο πειραματιζόταν εκείνη την περίοδο ο ζωγράφος, ίσως σχετίζεται με την ανάγκη του να συνδέσει το περιβάλλον περισσότερο με την λαϊκή ατμόσφαιρα της γειτονιάς και λιγότερο με την κλασική εποχή του Παρθενώνα, την οποία συμβολίζουν οι Καρυάτιδες. Ωστόσο, στον πίνακα είναι διάχυτη η έντονη νοσταλγία για την παλιά πόλη, που κατάφερε να ταιριάξει το κλασικό παρελθόν με το λαϊκό στοιχείο, που προσδίδουν οι άνθρωποι και οι ασχολίες τους.

Αυτός ο συνδυασμός ή μάλλον η αλληλεπίδραση “κλασικού” και “λαϊκού” στην κουλτούρα των Αθηναίων, είναι για τον Τσαρούχη μια βιωματική εμπειρία. Γεννήθηκε και έζησε τα νεανικά του χρόνια σε νεοκλασικά σπίτια του Πειραιά και της Αθήνας και όπως εξομολογείται ο ίδιος «Για μένα σπίτι ήταν μόνο το

¹²⁷ Παρατίθεται στο *Τοπία και Εσώτερα Ghika*, Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, 2006, σ.12

νεοκλασικό. Δεν μπορώ να πω πως μου άρεσαν αυτά όλα τα σπίτια απολύτως. [...] Με γοήτευαν και κάτι με απωθούσε συγχρόνως. Εξύμωναν ακόμη ψωμί σ' αυτά τα μέγαροι οι “δούλες”.»¹²⁸

Από μικρός, λοιπόν είχε βιώσει τη συνύπαρξη των δύο αυτών στοιχείων, αλλά κυρίως είχε αισθανθεί την αντίθεση και την ανισότητα της σχέσης τους. Η συγκρουσιακή αυτή σχέση προσδιορίζει όχι μόνο το έργο, αλλά και την ιδιοσυγκρασία του Τσαρούχη. Σαν καλλιτέχνης γοητευόταν από την αισθητική των νεοκλασικών κτιρίων, αλλά «βέβαια νόημα μεγάλο υπήρχε στο δράμα που παιζόταν προ και εντός αυτών. Κηδείες, γάμοι, βαφτίσια. Η ζωή, με λίγα λόγια, με βάθος. Σκηνογραφίες άσχετες ή πολύ σχετικές.»¹²⁹

Μια σκηνογραφία είναι και *Το σπίτι με Καρυάτιδες στην οδό Ασωμάτων*, με το καθημερινό δράμα της μάνας με το βρέφος στην αγκαλιά, του έφηβου με την φανέλα, του ναύτη, της γιαγιάς με την εγγονή αλλά και του παραδοσιακού κουρείου, όπου δεσπόζουν οι δύο Καρυάτιδες.

- Η ανθρώπινη παρουσία

«Προσπαθώ να κινήσω στους πίνακές μου τα πλήθη. Είναι κάτι που με ενδιαφέρει φοβερά από πάσης απόψεως»¹³⁰ γράφει ο **Σπύρος Βασιλείου**.

Τα “ανθρωποκεντρικά” έργα του Βασιλείου καταλαμβάνουν ένα μικρό μέρος στο σύνολο του έργου του. Ενώ είναι ένας κατεξοχήν τοπιογράφος της πόλης, είναι γεγονός ότι η ανθρώπινη παρουσία δεν είναι συχνή, αλλά και όταν αυτή περιλαμβάνεται στον πίνακα δεν είναι ενεργή. Το ενδιαφέρον του για την κίνηση του ανθρώπινου πλήθους, θα γεννηθεί μέσα από τις αγορές του Pieter Bruegel και θα καθορίσει τον αφηγηματικό τρόπο του Βασιλείου που ξεκινά να διαμορφώνεται από το 1935 κι έπειτα. Το *Ζάπειο* (εικ.6), το *Καρναβάλι* (εικ.8) και η *Λαϊκή αγορά* (εικ.7) εμφανώς επηρεασμένα από την εικονογραφία του Pieter Bruegel, ενσωματώνουν στην παραγωγή του την καθημερινότητα της πόλης. Οι άδριοι δρόμοι των *Εξαρχείων* (εικ.5) και της *Πατησίων* (εικ.4) αντικαθίστανται από ένα μεγάλο κινούμενο πλήθος ανθρώπων. Η στατικότητα δίνει τη θέση της στην ενεργητικότητα, την δράση και τον παλμό της σύνθεσης. Η πόλη αρχίζει να παίρνει ζωή στα έργα και το τοπίο πλέον δεν απεικονίζεται μόνο ως ένα οικιστικό σύνολο. Μέσα από το στιγμιότυπο του περιπάτου, του εθίμου, της καθημερινής συνήθειας, καταφέρνουν αυτές οι απεικονίσεις να ενσαρκώσουν την ολότητα της πόλης, δίνοντας μια εικόνα του πολιτισμικού τοπίου της Αθήνας.

Στις δύο παραλλαγές του *Ζαπείου* (εικ.41, εικ.42), που έχουν μεγάλη χρονική απόσταση, εξακριβώνεται η τάση που έχει ο ζωγράφος, να ζωγραφίζει “από μακριά”.

¹²⁸ Τσαρούχης Γ., *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1986, σ.175

¹²⁹ Ο.π.

¹³⁰ Οράτη Ε., *Σπύρος Βασιλείου, Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί*, εκδ. Τα Νέα, Αθήνα 2009, σ. 24

Τα δύο αυτά έργα παρουσιάζουν μια καθημερινή σκηνή της ζωής των Αθηναίων. Το Ζάπειο κυριαρχεί στη ζωή των Αθηναίων από το 1988 που είχαν γίνει τα εγκαίνιά του ως χώρου εκθέσεων. Την δεκαετία του 1930, ο περιβάλλον χώρος του Ζαπείου έχει γίνει χώρος αναψυχής για τους κατοίκους της πόλης. Το κτίριο γίνεται αφετηρία για να αποκτήσει ευρύτερα ο περιβάλλοντας χώρος έναν δημόσιο χαρακτήρα. Η συγκέντρωση των κατοίκων της πόλης, αποτελεί μια καλή αφορμή για τον ζωγράφο, ώστε “να κινήσει στους πίνακές του τα πλήθη”, μεταφέροντας στον καμβά μια εμπειρία της εποχής του. Η ιμπρεσιονιστική πινελιά του, εναρμονίζει το πλήθος με το περιβάλλοντα χώρο σε αντίθεση με το επόμενο Ζάπειο, όπου το πλήθος των ανθρώπων φαίνεται να είναι ενταγμένο στον χώρο, για να εξυπηρετήσει την οριζόντια οριοθέτηση της σύνθεσης. Εδώ το θέμα δεν είναι ούτε ο περίπατος, ούτε μία καθημερινή δραστηριότητα, αλλά η θέα της πόλης. Ο ζωγράφος κάνει ένα “fade out”, που θα λέγαμε ότι οδηγεί από το ειδικό στο γενικό, από τον άνθρωπο στην πόλη. Η χρονολογική απόσταση αυτών των δύο έργων, μαρτυρά και τη “θέα που αλλάζει”. Από τον σχεδόν ηθογραφικό χαρακτήρα του πρώτου Ζαπείου, που παρουσιάζει τον καθημερινό άνθρωπο ως ένα ποιοτικό, ενεργό συστατικό της πόλης, στο δεύτερο έργο η θέα της σύγχρονης Αθήνας, που εξαπλώνεται ραγδαία αφανίζει τον άνθρωπο, τον μετατρέπει σ’ ένα απρόσωπο πλήθος.

Η άποψη της Αθήνας ως σύνολο, η θέα από μακριά, η οποία απορροφά τα επί μέρους σημεία της πόλης και όπου οι άνθρωποι φαίνεται να εξαφανίζονται σταδιακά, είναι ο τρόπος για να συγχωνευτεί στον καμβά η αγωνία του ζωγράφου.

Αυτός ο αποπροσανατολισμός του ανθρώπου μέσα στην πόλη δηλώνεται και στην Αθήνα του 1978 (εικ.43). Εδώ η πόλη καδράρεται σ’ ένα *tondo*, το οποίο θα μπορούσε να είναι και μια κλειδαρότρυπα ή η απόλειξη ενός τηλεσκοπίου μέσα από το οποίο παρακολουθεί ο δημιουργός την Αθήνα. Η είσοδος στο έργο γίνεται μέσω ενός δρόμου με νεοκλασικά σπίτια. Θα μπορούσε να είναι εικόνα μιας γειτονιάς της Αθήνας. Στο βάθος όμως η οικεία, αναγνωρίσιμη εικόνα της πόλης του πρώτου πλάνου, μεταμορφώνεται σε μια ενιαία μάζα. Ο δρόμος φαίνεται να είναι η είσοδος ενός λαβύρινθου. Οι άνθρωποι που μας είναι ορατοί, αισθανόμαστε ότι θα χαθούν σε λίγο μέσα στο χάος της πόλης που βλέπουμε στο φόντο. Η ανθρώπινη παρουσία λειτουργεί ενισχυτικά ώστε να αποτυπώσει ο ζωγράφος την ραγδαία αλλαγή της Αθήνας. Η παλιά Αθήνα, ζωγραφισμένη ρεαλιστικά στο πρώτο πλάνο, χάνεται στο βάθος σε μια αφαιρετική χρωματική μάζα. Μπορούμε να φανταστούμε τους ανθρώπους, να χάνονται στην πορεία αυτού του δρόμου, μέσα στους πολυδαίδαλους δρόμους της σύγχρονης πόλης. Ο δρόμος μπορεί να είναι ένα απλό πέραςμα, υποδηλώνει όμως ταυτόχρονα και το χωροχρονικό χάσμα, μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου πλάνου του πίνακα. Συμβολικά ο ζωγράφος αφηγείται στο πρώτο πλάνο το παρελθόν της Αθήνας και στο φόντο το παρόν της και μέσα από αυτή τη σχέση υπαινίσσεται και την σχέση των κατοίκων με την πόλη.

Αν συνεχίσουμε την περιπλάνησή μας σε σημεία της πόλης αναζητώντας τους κατοίκους της μέσα από τα έργα των ζωγράφων, οφείλουμε να κάνουμε μια στάση στα καφενεία του *Γιάννη Τσαρούχη* τα οποία μας μεταφέρουν στον εξωτερικό αστικό

χώρο, αποτυπώνοντας ένα μέρος της καθημερινότητας της πόλης και των κατοίκων της (εικ.44, εικ.45).

Τα καφενεία ως χώροι συγκέντρωσης των ανθρώπων μιας πόλης συνδιάζουν κατά κάποιο τρόπο τον ιδιωτικό με το “δήμοσιο” χαρακτήρα. Παρ’ ότι δηλαδή είναι χώροι ιδιωτικοί, η χρήση τους είναι ανοιχτή στο σύνολο του πληθυσμού, λειτουργώντας ως πυρήνες κοινωνικής συναναστροφής. Σε αυτό συμβάλει φυσικά και η χρήση του ίδιου του χώρου που είναι και εσωτερική και εξωτερική. Συνδυάζεται δηλαδή ο μέσα και ο έξω χώρος, το “ανοιχτό” με το “κλειστό”. Χαρακτηριστικό σε όλα τα καφενεία του Τσαρούχη είναι ότι επιλέγεται να ζωγραφιστεί ο εξωτερικός και όχι ο εσωτερικός τους χώρος. Τα έργα αυτά αποτελούν δείγματα απεικόνισης του δημόσιου χώρου. Είναι σημαντικό βέβαια να σημειώσουμε ποια ήταν η χρήση αυτών των χώρων εκείνη την εποχή και ποια ήταν η βαρύτητα της χρήσης τους για τους κατοίκους της πόλης. Τα καφενεία της εποχής συνδέονται καταρχάς άμεσα με τον χαρακτήρα των κοινόχρηστων χώρων της πόλης. Τα καφενεία ήταν ένα σκηνικό της ζωής του σύγχρονου Αθηναίου, μια σκηνή όπου διαδραματίζονταν τα απλά καθημερινά γεγονότα της ζωής των ανθρώπων μιας πόλης που βίωνε τις αλλαγές και τις εξελίξεις του σύγχρονου τότε κόσμου. Ο ζωγράφος συνθέτει τα καφενεία με μια καθαρά θεατρική και σκηνογραφική εικαστική γραφή. Συμπυκνώνει την πραγματική ζωή σε έναν πίνακα καθρεφτίζοντάς την στο σκηνικό μιας θεατρικής παράστασης.

Παρ’ όλο όμως που τα καφενεία αποτελούν έναν σημαντικό πόλο έλξης των κατοίκων της πόλης και είναι ένας χώρος συνάθροισης, στα έργα αυτά του Τσαρούχη ο άνθρωπος στην ουσία απουσιάζει. Οι ανθρώπινες μορφές λειτουργούν κυρίως ως διακοσμητικά, συμπληρωματικά στοιχεία. Για τον ανθρωποκεντρικό Τσαρούχη, ίσως αυτό μας φαίνεται περίεργο. Στην ουσία όμως τα καφενεία για τον ζωγράφο λειτούργησαν αρχικά ως κύρια αφορμή για να πειραματιστεί με τη τεχνοτροπία του αναγεννησιακού σκιοφωτισμού πάνω στα νεοκλασικά κτίρια. Όπως και για τον Γκίκα, η μορφολογία της νεοκλασικής αρχιτεκτονικής, ήταν το καταλληλότερο εργαλείο για τη μελέτη του σχεδίου και της φόρμας στη νατουραλιστική ζωγραφική.

Ωστόσο, το γεγονός ότι ο Τσαρούχης δεν προσέγγισε τόσο τα καφενεία στην κοινωνική τους θα λέγαμε διάσταση, οφείλεται στον τρόπο με τον οποίο έβλεπε την πόλη και ερμήνευε το τοπίο της. Ο οικιστικός χώρος για τον Τσαρούχη δεν έχει το ενδιαφέρον που αποκτά, παραδείγματος χάρη για τον Βασιλείου. Δεν τον απασχόλησε να αποτυπώσει την δραστηριότητα του κατοίκου μέσα στην πόλη του. Ενώ ο Βασιλείου παρακολουθεί την κίνηση του ανθρώπου μέσα στην πόλη και ο αστικός χώρος γίνεται για αυτόν το ζητούμενο, για τον Τσαρούχη οι ίδιοι οι άνθρωποι είναι φορείς του τοπίου της πόλης. Αποδεχόμενοι ότι το αστικό τοπίο δεν αποτελεί μόνο έναν χώρο, φυσικό ή οικιστικό, αλλά είναι ένα υποσύνολο ενός πολιτισμικού τοπίου, το έργο του Τσαρούχη είναι αντιπροσωπευτικό δείγμα αποτύπωσης του πολιτισμικού τοπίου, φιλτραρισμένου μέσα από την υποκειμενικότητα του δημιουργού.

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι *Ο Σκεπτόμενος* (εικ.46) ενσαρκώνει περισσότερες διαστάσεις και πιο συνολικά το τοπίο της πόλης, παρά οι απεικονίσεις των καφεενείων. Η μορφή αυτή εκφράζει ένα μέρος του πολιτισμικού τοπίου της εποχής. Εκτός από τα αναγνωρίσιμα αντικείμενα των εσωτερικών χώρων, που λειτουργούν ως δείκτες προσδιορισμού του αθηναϊκού σπιτιού, όπως η ανθοστήλη, οι ψάθινες καρέκλες σε συνδυασμό με έπιπλα του αστικού σαλονιού και οι ίδιες οι μορφές γίνονται φορείς του πολιτισμικού τοπίου της Αθήνας.

Μέσα από την αισθητική που εισήγαγε ο Τσαρούχης στη νεοελληνική ζωγραφική, μέσα δηλαδή από το προσωπικό του «στυλ»¹³¹, διαδίδεται στον θεατή η φυσιογνωμία της αθηναϊκής ζωής. Ο *Σκεπτόμενος* ενσαρκώνει το «νεοέλληνα μάγκα»¹³² της Αθήνας του Μεσοπολέμου. Το ριγέ κουστούμι με το άσπρο πουκάμισο, τα υποδήματα, η κόμμωση, τα μελαχρινά αδρά χαρακτηριστικά μαρτυρούν έναν Αθηναίο της δεκαετίας του 1930. Στη μορφή αυτή θα μπορούσαμε να πούμε πως εκφράζεται η αστικοποίηση της Αθήνας. Συνδυάζεται η συγχώνευση της ελληνικής λαϊκής κουλτούρας με τα ευρωπαϊκά σύγχρονα πρότυπα ζωής.

«Με το έργο αυτό», εξομολογείται ο ίδιος ο ζωγράφος, «που εξόργισε τους απλούς θεατές αλλά και τους καλλιτέχνες και τους κριτικούς, θέλησα να εκφράσω το μεγαλείο και τη γλύκα του σύγχρονου μου Έλληνα μικροαστού, ξεχνώντας όσο μπορούσα καλύτερα κάθε αισθητική και κοινωνική προκατάληψη.»¹³³

Ο Γιάννης Τσαρούχης κατάφερε να μεταφέρει στον καμβά την πολιτισμική διάπλαση που χαρακτηρίζει την Αθήνα του Μεσοπολέμου. Η επιστροφή στην παράδοση της λαϊκής τέχνης αξιοποιήθηκε από το αστικό γούστο με την ένταξη διάφορων ειδών λαϊκής τέχνης, σε πολλά πεδία της αθηναϊκής ζωής, από το ντύσιμο και την επίπλωση μέχρι τον Καραγκιόζη που ήταν ένα από τα προσφιλή θεάματα.¹³⁴

Ακόμα και ο ναύτης, (εικ.47) είναι και αυτός μια χαρακτηριστική μορφή κατοίκου της Αθήνας. Στην ουσία αποτελεί μια μορφή που μας τη συστήνει ο Τσαρούχης. Οι ναύτες είναι από τα πολύ αγαπητά του μοντέλα. Είναι ένας από τους πολλούς “ρόλους” – ή εκδοχές – με τους οποίους ο ζωγράφος επιλέγει να παρουσιάσει τον Αθηναίο της εποχής του. Είτε είναι ναύτες, είτε μέλη στρατιωτικής φρουράς, είτε μορφές που φορούν φουστανέλλα, είτε απλά γυμνά, οι άνθρωποι-μοντέλα του Τσαρούχη αισθητικοποιούν και συμβολίζουν την ελληνική κουλτούρα του Μεσοπολέμου.

Η ανθρωποκεντρική ζωγραφική του Τσαρούχη, είναι αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής και πνευματικής ιδιοσυγκρασίας του ζωγράφου. Είναι ανθρωποκεντρικός γιατί οι ανησυχίες του είναι βαθιά υπαρξιακές. Ως καλλιτέχνης, αλλά και ως προσωπικότητα ο Τσαρούχης κάνει τον άνθρωπο το βασικό του δείκτη ανάγνωσης και θέασης του

¹³¹ Βακαλό Ε., ο.π., σ.62

¹³² Καζαντζάκη Λ., *Μετέωρος ανάμεσα στη ζωή και στην τέχνη. Ο Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989)* www.avgi-anagnoseis.blogspot.com (προσπ. Φεβρουάριος 2019)

¹³³ Τσαρούχης Γ., *Ως στρουθίον μονάζον επί δώματος*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 39

¹³⁴ Βακαλό Ε., ο.π., σ.76

κόσμου. Με αυτόν τον τρόπο, βλέπει την πόλη μέσα στους ανθρώπους-κατοίκους της.

Αν ο Βασιλείου είναι ένας παρατηρητής της πόλης με σκοπό να αποτυπώσει τη θέα της και προσεγγίζει τον άνθρωπο σαν ένα συστατικό στοιχείο του τοπίου της, ο Τσαρούχης είναι ένας ψυχογράφος της πόλης. Στο τρόπο προσέγγισης και των δύο αυτών ζωγράφων αισθανόμαστε την ενεργητική τους παρουσία μέσα στην πόλη, όχι μόνο ως καλλιτεχνών, αλλά και ως κατοίκων της.

Αντίθετα ο **Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας** είναι ένας ζωγράφος έγκλειστος στους προσωπικούς οικείους του χώρους. Είναι ένας καλλιτέχνης καθαρά εγκεφαλικός και αυτό που βλέπει είναι απλά μια αφορμή, ένα οπτικό ερέθισμα για τις συνθέσεις του. Τον απασχολεί η δομή των πραγμάτων και όχι η όψη τους. Αναζητά, θα λέγαμε, μια εσωτερική ουσία, την ενέργεια που κρύβεται πίσω από τα πράγματα και τα αντικείμενα. Έτσι διακιοιολογείται και η απουσία του ανθρώπου στα έργα του.

Ένα από τα λίγα έργα που θα μας δώσει ο ζωγράφος, με κύριο θέμα την ανθρώπινη δραστηριότητα μέσα στην πόλη είναι οι *Χαρταετοί στην Ακρόπολη* (εικ.48). Αφορμή για το έργο αυτό είναι το παραδοσιακό έθιμο. Λειτουργεί συγχρόνως και σαν μια ευκαιρία ώστε να εκφράσει εικαστικά ο Γκίκας την ελληνικότητα, χρησιμοποιώντας εδώ ένα έθιμο της παράδοσης, που είναι ένα ενεργό στοιχείο στη ζωή των κατοίκων της πόλης. Ο βράχος της Ακρόπολης, τα χαμηλά, ταπεινά ελληνικά σπίτια, τα βράχια και τα ζώα, που παραπέμπουν στην ελληνική γη, συνθέτουν συνολικά το τοπίο της Ελλάδας. Οι άνθρωποι λειτουργούν συμπληρωματικά, είναι απλώς οι χρήστες των χαρταετών. Σε αυτή τη σύνθεση η ανθρώπινη παρουσία συμπληρώνει ενισχυτικά τη μείξη αστικού και φυσικού τοπίου.

Στο *Παράθυρο* (εικ.49), ένα από τα αγαπητά θέματα του ζωγράφου, κυρίως της πρώιμης περιόδου του, η ανθρώπινη μορφή είναι ένα αφαιρετικό γρήγορο σχέδιο, που τεχνοτροπικά έρχεται σε μεγάλη αντίθεση με τη σχεδιαστική και χρωματική σύνθεση του κυρίως θέματος.

Το παράθυρο ως ένα άνοιγμα λειτουργεί ως διάυλος επικοινωνίας μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου χώρου και κατ' επέκταση μεταξύ ατομικού και συλλογικού. Λειτουργεί ως ένα όριο ή σύνορο μεταξύ του “μέσα” και του “έξω”, μεσολαβεί ώστε ο καλλιτέχνης να δομήσει ένα σύστημα αντιθέσεων. Συγκεκριμένα το θεατό-αθέατο, γνωστό-άγνωστο, εσωτερικό-εξωτερικό, φωτεινό-σκοτεινό.¹³⁵

Στο έργο του Γκίκας το παράθυρο μπορεί να αποτελεί ένα μυστηριώδες άνοιγμα. Είναι ένα άνοιγμα από το οποίο μπορεί ο παρατηρητής να εισβάλει στο εσωτερικό του δωματίου, αλλά και ο άνθρωπος που κατοικεί σε αυτό να βγει στον έξω κόσμο.

Η ανθρώπινη παρουσία στο έργο του, είναι σπάνια, αλλά και όταν αυτή υπάρχει αποδίδεται είτε αφαιρετικά σαν ένα σκιαγράφημα, όπως στο *Παράθυρο*, είτε

¹³⁵ Βαλκανά Κ. Χ., *Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας Το ζωγραφικό έργο*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2012, σ. 46

συμπληρωματικά μέσα στο σύνολο της σύνθεσής του, όπως στους *Χαρταετούς* ή η ανθρώπινη δραστηριότητα υπονοείται μέσα στις συνθέσεις του, όπως παραδείγματος χάρη στο *Οπωροπωλείον ο Απόλλων* (εικ.50). Πρόκειται για μια σκηνική σύνθεση στην οποία ο ζωγράφος κάνει μια μείξη εσωτερικού και εξωτερικού χώρου. Στο έργο απεικονίζει έναν οικείο, καθημερινής και συνηθισμένης χρήσης χώρο από τους κατοίκους μια πόλης. Είναι από τα λίγα έργα με αυτή τη θεματολογία, για έναν ζωγράφο που είναι αισθητά εκλεκτικός και επιλεκτικός στη θεματολογία του.

Συμπεράσματα

Ο Σπύρος Βασιλείου, ο Γιάννης Τσαρούχης και ο Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας, είναι τρεις ζωγράφοι που βίωσαν τις μεγάλες πολιτισμικές αλλαγές του μεσοπολέμου. Κοινός παρανομαστής και για τους τρεις καλλιτέχνες που εξετάσαμε είναι η χρήση και η αξιοποίηση στοιχείων από όλες τις φάσεις της ελληνικής τέχνης με βασικό άξονα την αξιοποίηση και τον επαναπροσδιορισμό της ελληνικής παράδοσης, σε συνδυασμό με την οικειοποίηση τάσεων που εισήγαγαν τα πρωτοποριακά κινήματα της εποχής. Από την Αρχαιότητα, το Βυζάντιο και τους Νεότερους χρόνους, οι ζωγράφοι αναζητούσαν μια συνέχεια της ελληνικής τέχνης, όχι τόσο ως μια ανάγκη ιστορικής συνέχειας, αλλά ως μια αναζήτηση διαχρονικών αξιών, που θα μπορούσαν να αναχθούν σε σταθερά πρότυπα. Ο καθένας ωστόσο προσέγγισε με τον προσωπικό του τρόπο την παράδοση και το μοντερνισμό, ώστε να πραγματώσει έναν γόνιμο εικαστικό συγκερασμό αυτών των δύο τάσεων.

Θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε, κατά πόσο τα έργα ενισχύουν ή ανατρέπουν την ιστορική «αντικειμενική» γνώση της πόλης. Στα έργα βλέπουμε την αληθινή εικόνα της πόλης; Στο σύνολό τους τα έργα που εξετάσαμε, κατά κύριο λόγο δεν αντιπροσωπεύουν την πραγματικότητα του αστικού τοπίου εκείνης της εποχής. Ενώ το τοπίο είναι αναγνωρίσιμο και φυσικά βλέποντάς το μεταφερόμαστε σε μια άλλη εποχή, ωστόσο ο χρόνος του, δεν ταυτίζεται απαραίτητα με την εποχή του. Η πόλη εξιδανικεύεται, γίνεται σύμβολο μιας παρελθούσας ουτοπίας. Φυσικά, ο καθένας τους πλάθει την μυθολογία της με βάση της δικές του αναφορές και εικαστικές προτιμήσεις.

Αντίθετα με τους Ευρωπαίους, οι Έλληνες ζωγράφοι (με μικρές εξαιρέσεις) δεν απαθανάτισαν την ιστορική πραγματικότητα της πόλης και των ανθρώπων της, πρόσφυγες, εργατική τάξη, την ραγδαία αλλαγή της φυσιογνωμίας της πόλης, τον βίαιο εκσυγχρονισμό της πόλης, την αστικοποίηση. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχει μια ατολμία σε μια καθαρή, άμεση προσέγγιση της πραγματικότητας. Αυτό φυσικά δεν συνιστά κάποιο ατόπιο, ούτε χαρακτηριστικό ανειλικρίνειας. Η συνειδητή επιλογή για μια εξιδανικευμένη αποτύπωση της πόλης, αποτελεί την υπογραφή του προσωπικού οράματος του κάθε καλλιτέχνη, το οποίο ωστόσο δεν μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστο από τα τεκταινόμενα της εποχής του. Το βασικό χαρακτηριστικό που διατρέχει όλες τις αναζητήσεις και ανησυχίες του καλλιτεχνικού και πνευματικού κύκλου της Ελλάδας εκείνης της εποχής, είναι η στροφή προς το παρελθόν, ανεξάρτητα από τις προεκτάσεις και τις ποικίλες προσεγγίσεις και σημασιοδοτήσεις που είχε αυτή η επιστροφή. Ας προσθέσουμε εδώ και τον ετεροχρονισμό που διακρίνει την πορεία της ελληνικής τέχνης σε σχέση με την Ευρώπη. Την ωμή και βίαιη αποτύπωση της πραγματικότητας που θα εκφράσει ο ευρωπαϊκός εξπρεσιονισμός μαζί με μια οξεία κοινωνική κριτική, στα ελληνικά εικαστικά δεδομένα θα τη συναντήσουμε πολύ αργότερα.

Ένα βασικό στοιχείο που δεν συναντάμε συχνά στο ζωγραφικό τοπίο της Αθήνας των τριών καλλιτεχνών, είναι η ανθρώπινη παρουσία, η οποία όταν εμφανίζεται υπάρχει είτε ως συμπληρωματικό στοιχείο ή ως ένα μέρος της αφήγησης. Δεν πρωταγωνιστεί δηλαδή στην “ιστορία” που μας αφηγείται το έργο.

Παρόλα αυτά, όταν αυτή εμφανίζεται, είτε ως ένα μικρό, ελάχιστο ίχνος στη σύνθεση, είτε και αυτόνομα, χωρίς όμως να εμπεριέχεται στην εικόνα το ανθρώπινο βίωμα, χαρτογραφείται ένα σύνολο στιγμών και σημείων της πόλης μέσα από την σχέση του καλλιτέχνη με την πόλη και την εμπειρία του. Παρόλο που μπορεί στο σύνολό τους οι στιγμές αυτές να μην μας δείνουν ακριβείς περιγραφές του αστικού χώρου, συνθέτουν όμως το προσωπικό αφήγημα των καλλιτεχνών, που δεν παύει κι αυτό, όσο “αφαιρετικό” κι αν είναι, να εμπεριέχει τις πραγματικές εμπειρίες, επιθυμίες και βιώματα του ανθρώπου που βιώνει την πόλη και επιθυμεί να την αποτυπώσει στον καμβά.

«η νοσταλγία αφορά τη σχέση μεταξύ ατομικής βιογραφίας και βιογραφίας ομάδων ή εθνών, μεταξύ προσωπικής και συλλογικής μνήμης », όπως σημειώνει στο άρθρο της η Svetlana Boym.¹³⁶ Είναι στην πραγματικότητα η βαθιά ανάγκη για μια αναλλοίωτη σταθερά, για ένα αρχέτυπο.

Εν προκειμένω, η Αθήνα που αλλάζει ραγδαία, έως και βίαια, πρόσωπο απειλώντας όχι μόνο το παρόν αλλά και το μέλλον των ανθρώπων που την βιώνουν, ξυπνά μνήμες αλλοτινών εποχών και το παρελθόν της φαντάζει τώρα ως ο ιδανικός τόπος και χρόνος.

Ο προσωπικός μύθος της πόλης πλάθεται, είτε εκφράζοντας μια ανάγκη επαναπροσδιορισμού μέσα από το νοσταλγικό αναστοχασμό του παρελθόντος, είτε αισθητικοποιώντας τον χώρο και τον χρόνο του τοπίου μεταμορφώνοντας την πόλη σε ένα σύμβολο-αρχέτυπο.

Οι καλλιτέχνες, ως ιστορικά υποκείμενα είναι και αυτοί ένα μέρος του τοπίου της Αθήνας. Αποτελούν “σημεία” στον χώρο και στον χρόνο, διαγράφοντας μια πορεία μέσα στο πολιτισμικό τοπίο της πόλης. Μέσα από την “θέση” –και τη θέαση– που έχουν στην πόλη, πλάθει ο καθένας τους το προσωπικό του αφήγημα γι’ αυτήν.

Οι τρεις ζωγράφοι που εξετάσαμε, ο Νίκος Χατζηκυριάκος – Γκίκας, ο Σπύρος Βασιλείου και ο Γιάννης Τσαρούχης, παρατηρούν νοσταλγικά το αστικό τοπίο που αλλάζει δραματικά μέρα με τη μέρα.

¹³⁶ Svetlana Boym, «Nostalgia», ο.π

Βιβλιογραφία

- AENAON, *Οι ζωγράφοι και τα νεοκλασικά*, Πινακοθήκη Κυκλάδων 1994
- Αντονάς, Α., “Τοπιογραφήματα”, περιοδικό *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, τεύχος: 35/2001
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006
- Βαγενάς Ν., Καγιαλής Τ., Πιέρης Μ., *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, εκδ. ΠΕΚ, 1997
- Βακαλό Ε., *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Ο μύθος της ελληνικότητας*, τ.3, Κέδρος, Αθήνα, 1983
- Βαλκανά Κ., Χ., *Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας- Το ζωγραφικό έργο*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011
- Βασιλείου Σ., *Φώτα και Σκιές*, Έκδοση Σ. Βασιλείου & Φ. Φραντζισκάκη, Αθήνα, 1969.
- Βασιλείου Σ., *Με το πινέλο, τη γραφίδα, το καλέμι*, Έκδοση Σ. Βασιλείου & Φ. Φραντζισκάκη, Αθήνα, 1969.
- Γαλάνη Σ., “Οι γειτονιές του κέντρου της Αθήνας στην περίοδο του μεσοπολέμου. Ο χώρος ως έκφραση των κοινωνικών αντιλήψεων της εποχής”, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας, *Νεοελληνική πόλη. Οθωμανικές κληρονομίες και ελληνικό κράτος*, Α΄ τόμος, Αθήνα 1985
- Δουκέλης Π., *«Αναζητώντας το τοπίο», Το ελληνικό τοπίο-Μελέτες ιστορικής γεωγραφίας και πρόσληψης του τόπου*, ΕΣΤΙΑ, Αθήνα 2005
- Εμίρης Γ., «Το αττικό τοπίο στη Νεοελληνική λογοτεχνία», *Αττικό τοπίο και περιβάλλον*, εκδ. ΥΠΠΟ
- Ερμουπόλεια, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας. *Μοντερνισμός και Παράδοση*, Πινακοθήκη Κυκλάδων, 2006
- Γεράσιμος Θ., «Χώρος και Αρχιτεκτονική στη Ζωγραφική του Σπύρου Βασιλείου», www.artmag.gr
- Γούλα, Μ., Μανωλίδης, Κ., Δοξιάδης, Θ., *Ωραίο, φριχτό κι απέριττο τοπίον: οργανώσεις και προοπτικές του τοπίου στην Ελλάδα*, Αθήνα: Νησίδες, 2003
- Γιαλούρη Ε., “Η κοινωνικοπολιτική σημασία του τοπίου. Η περίπτωση της Ακρόπολης των Αθηνών”, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας, *Νεοελληνική πόλη. Οθωμανικές κληρονομίες και ελληνικό κράτος*, Α΄ τόμος, Αθήνα 1985

Γρυπάρη Ν., Πεζάνου Α. (επιμ.), Τσαρούχης Γ., *Εικονογράφηση μιας αυτοβιογραφίας*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2017

Θανοπούλου Μ., Πετρονώτη Μ., «Βιογραφική προσέγγιση: Μία άλλη πρόταση για την κοινωνιολογική θεώρηση της ανθρώπινης εμπειρίας.» ejournals.epublishing.ekt.gr

Καμπουρίδης Χ., *Η νεοελληνική τοπιογραφία από τον 18ο έως τον 21ο αιώνα*, Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β. & Μ. Θεοχαράκη, 2009

Καφάτση Α., (επιμ.) *Γιάννης Τσαρούχης: ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση*, Υπουργείο πολιτισμού, Αθήνα 2000

Κολυβά Β., “Ο αστικός χώρος στα μυθιστορήματα των Γ. Θεοτοκά, Α. Τερζάκη και Κ. Πολίτη, της δεκαετίας 1930-1940”, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας, *Νεοελληνική πόλη. Οθωμανικές κληρονομίες και ελληνικό κράτος*, Α΄ τόμος, Αθήνα 1985

Κουριά Α., “Όψεις του αστικού χώρου στην ελληνική ζωγραφική του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Πραγματικότητες της αίσθησης και της νόησης”, περιοδικό *Χρονικά Αισθητικής*, τομ. β΄, νο. 46, 2010-12

Κριτσέλη – Προβίδη Ι., *Η αρχαία Ελλάδα του Νίκου Χατζηκυριάκου Γκίκα*, εκδ. Σχήμα και Χρώμα, Αθήνα 1995

Κυριαζή Ν., *Η Αθήνα του Σπύρου Βασιλείου*, Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, 1998

Κωτίδης Α., “Η νεοελληνική πόλη στη ζωγραφική”, πρακτικά Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου, *Η πόλη στους νεότερους χρόνους. Μεσογειακές και βαλκανικές όψεις*, 19ος -20ος αι., ΕΜΝΕ, Αθήνα 2000

Κωτίδης Α., *Μοντερνισμός και παράδοση στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, University Studio Press, Θεσ/νικη 1993

Λαμπράκη-Πλάκα Μ., «Ελληνική τοπιογραφία», *Ελληνική τοπιογραφία 19ος -20ος αι. Από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του ιδρύματος Ευρυπίδη Κουτλίδη*, Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξ. Σούτσου, Αθήνα, 1998

Μαρμαράς Ε., “Αθήνα 1910-1940. Πολεοδομικές και αρχιτεκτονικές επισημάνσεις”, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας, *Νεοελληνική πόλη. Οθωμανικές κληρονομίες και ελληνικό κράτος*, Α΄ τόμος, Αθήνα 1985

Μαυρομιχάλη Ε., «Athens as Urban Landscape in the Painting of the First Decades of the 20th Century», In M. Rossetto, M. Tsianikas, G. Couvalis and M. Palaktsoglou (Eds.) *Greek Research in Australia: Proceedings of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies*, Flinders University June 2009

Μπελαμπιανάνκη Ε., *Οι πλατείες της Αθήνας: 1834-1945, διαδικασία διαμόρφωσης, λειτουργία, πολεοδομική σημασία, διδακτορική διατριβή, τμήμα Αρχιτεκτόνων, ΕΜΠ* 2006

Μύστακας Ε., *Ο Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας και ο χώρος στη ζωγραφική του, διδακτορική διατριβή τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, ΕΚΠΑ* 2005

Νικολαΐδου Α., Ραχιώτη Α., Λάζου Χ., *Η διαχρονική επιθυμία της περιπλάνησης. Αποτυπώνοντας τα βήματα του flaneur*, Ερευνητική εργασία Ε.Μ.Π. Φεβρ. 2013

Οράτη Ε., *Σπύρος βασιλείου. Σύγχρονοι έλληνες εικαστικοί*, εκδ. Τα Νέα, Αθήνα 2009

Παπαδοπούλου Μ., *Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας- Μοντερνισμός και Παράδοση, Δήμος Ερμούπολης* 2006

Παπανικολάου Μ., *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα, Ζωγραφική και γλυπτική του 20ου αι.*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1999

Παπαποστόλου Η. Π., *Τα 1000 Πρόσωπα της Πόλης και της πρωτεύουσας : Έλληνες καλλιτέχνες: 19ος-21ος αιώνας*, εκδ.Οσελότος, Αθήνα 2010

Παπαστάσιος Δ., Βασιλείου Σ., (προλ.) *Σπύρος Βασιλείου*, Εθνική Πινακοθήκη Αλέξανδρου Σούτσου, ΥΠΠΟ, Αθήνα 1975

Rossi A., *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, (μτφ. Πετρίδου Βασιλική), University Studio Press, 1991

Σαρηγιάννης Γ., «Η Αριστερή Ιδεολογία στην Πολεοδομία στην Ελλάδα από το 1960 ως το 1990, μέρος Α' Εισαγωγή - η προϊστορία του Μεσοπολέμου και η ενδιαμέση φάση, Κατοχή και Εμφύλιος», greekarchitects.gr

Σκοπελίτης Σ. Β., *Νεοκλασικά της Αθήνας και του Πειραιά*, Ολκός, Αθήνα 2001

Στεφάνου, Ι., «Περί τόπου και τοπίου, Ποιητική του τοπίου», Περιοδικό *Αρχιτέκτονες*, τεύχος: 45/2009

Στεφάνου Ι., «Η ψυχολογία των τόπων. Από τον πραγματικό χώρο στον φανταστικό τόπο.», περιοδικό *Πυρφόρος*, τ.88, 1994

Στεφάνου, Ιωσ., Στεφάνου Ιουλ., *Περιγραφή της Εικόνας της Πόλης, Τα Περιγράμματα: βασικά στοιχεία προσδιορισμού της φυσιογνωμίας των τόπων*, Αθήνα: Ε.Μ.Π. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, 1999

Schulz, C.,N., *Genius Loci, Το Πνεύμα του Τόπου, για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, Αθήνα: Ε.Μ.Π. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, 2009

Svetlana Boym, «Nostalgia», monumenttotransformation.org

Ταμβάκη Α., «Σταθμοί στην ιστορία της τοπιογραφίας: μια σύντομη επισκόπηση», *Ελληνική τοπιογραφία 19ος -20ος αι. Από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και*

του ιδρύματος Ευρυπίδη Κουτλίδη, Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξ. Σούτσου, Αθήνα, 1998

Τερκενλή Θ., *Το πολιτισμικό τοπίο. Γεωγραφικές προσεγγίσεις*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα 1996

Τζιόβας Δ., *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα, νεωτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2012

Τσαρούχης Γ., *Ζωγραφική*, Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, 1990

Τσαρούχης Γ., *Μάτην ονειδίσαν την ψυχή μου*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1993

Τσαρούχης Γ., *Λίθον όν απεδοκίμασαν οι οικοδομούντες*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1989

Τσαρούχης Γ., *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1986

Τσαρούχης, «Σκόρπιες σκέψεις για τον Καραγκιόζη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, αρ. 50-51, 1959

Τσιαούσκογλου Δ., *Αστικό τοπίο και ανθρώπινη μορφή στη μεταπολεμική ελληνική ζωγραφική*, μεταπτυχιακή εργασία, τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας ΑΠΘ 2014

Χάρη, Χ., “Το τοπίο ως τόπος παραγωγής και τρόπος θέασης”, *Περιοδικό Αρχιτέκτονες*, τεύχος: 45/2009

Χατζιωσήφ Χ., (επιμ.) *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα, 1922-1940, ο Μεσοπόλεμος*, τομ. Β1, εκδ. βιβλιόραμα

Χατζηκυριάκος Γκίκας Ν., *Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας: δάσκαλος ζωγραφικής: δύο ανέκδοτα κείμενα για τη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα 1997

Φατούρος, Δ., Α., “Το τοπίο: ένας κατάλογος σημειώσεων”, *Περιοδικό Αρχιτέκτονες*, τεύχος: 45/2009

Φιλιππίδης Δ., «Η εμφάνιση της πολυκατοικίας στην Αθήνα του 30», Πρακτικά Β Διεθνούς Συνεδρίου, *Η Πόλη στους Νεώτερους Χρόνους, Μεσογειακές και Βαλκανικές Όψεις, (19ος-20ος αι)*, εκδ. ΕΜΝΕ, Αθήνα 2000

Φιλιππίδης Δ, *Νεοκλασικές πόλεις στην Ελλάδα (1830-1920)*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 2007

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

Εικόνες



Εικόνα 1. Παύλος Μαθιόπουλος, *Οδός Πανεπιστημίου*, 1910

Παστέλ σε χαρτί, 30x43 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου



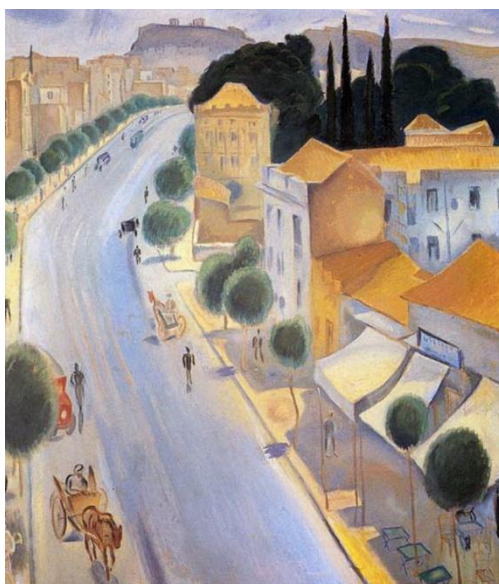
Εικόνα 2., Παύλος Μαθιόπουλος, *Οδός Βασιλίσσης Σοφίας μετά τη βροχή*, 1900

Λάδι σε μουσαμά, 50x85

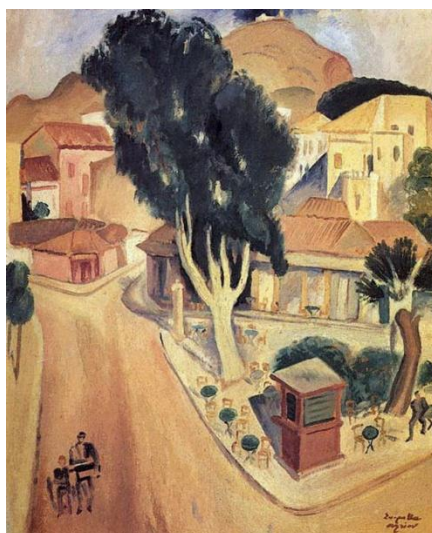
Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη



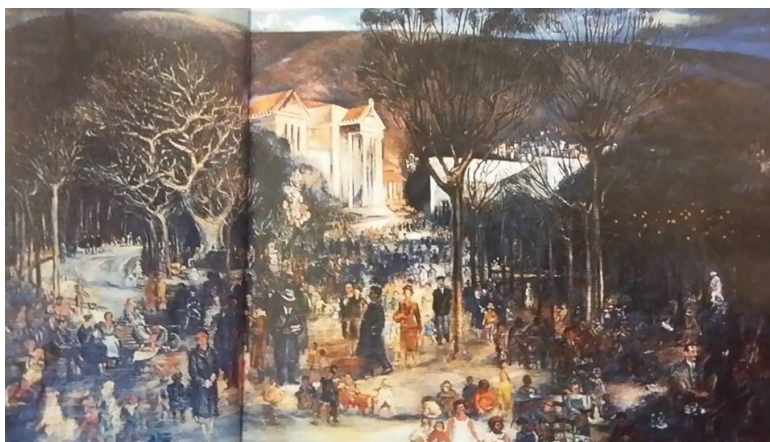
Εικόνα 3. Σπύρος Βασιλείου, *Γαλάτσι*, 1929
λάδι σε μουσαμά, 60,5x72 εκ.



Εικόνα 4. Σπύρος Βασιλείου, *Οδός Πατησίων*, 1930
λάδι σε μουσαμά, 89x79 εκ.



Εικόνα 5. Σπύρος Βασιλείου, *Εξάρχεια*, 1930
λάδι σε μουσαμά, 61x51 εκ.



Εικόνα 6. Σπύρος Βασιλείου, *Ζάππειο*
1935



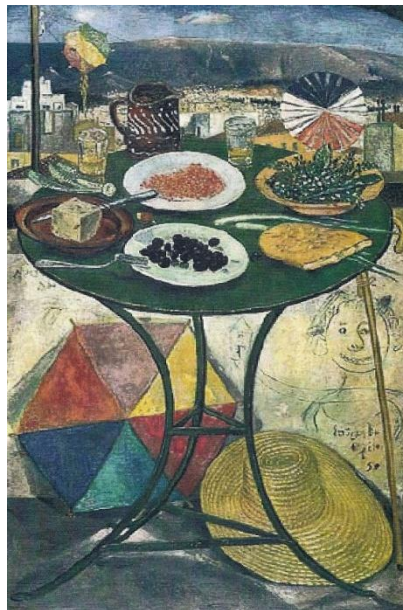
Εικόνα 7. Σπύρος Βασιλείου, *Λαϊκή Αγορά*, 1935

λάδι σε μουσαμά, 77x90 εκ.



Εικόνα 8. Σπύρος Βασιλείου, *Καρναβάλι*, 1934

λάδι σε μουσαμά, 74x141 εκ.



Εικόνα 9. Σπύρος Βασιλείου, *Το τραπέζι της καθαράς Δευτέρας*, 1950
λάδι σε μουσαμά, 142x97 εκ.



Εικόνα 10. Γιάννης Τσαρούχης, *Οδός Πραξιτέλους*, 1926
Νερομπογιά σε χαρτί, 23,3x17,3εκ.
Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη



Εικόνα 11. Γιάννης Τσαρούχης, *Παράγκα στη Κηφισιά*, 1925

Νερομπογιά σε χαρτί, 20x17 εκ.

Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη



Εικόνα 12. Γιάννης Τσαρούχης, *Σπίτια ροζ στο Ναύπλιο*, 1927

Νερομπογιά σε χαρτί, 22,5x31 εκ.

Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη



Εικόνα 13. Γιάννης Τσαρούχης, *Νέος με επίδεσμο στο χέρι και πικροδάφνες*, 1940

Λάδι σε πανί, 171,5x65 εκ.



Εικόνα 14. Γιάννης Τσαρούχης, *Γυμνό με επίδεσμο στο χέρι*, 1940

Αυγοτέμπερα σε πανί, 171x65,7 εκ.

Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη



Εικόνα 15. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Αναμνήσεις από την Ύδρα*, 1948-1976

Λάδι σε χαρτί, 122x200 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου



Εικόνα 16. Σπύρος Βασιλείου, *Αθήνα*, 1978



Εικόνα 17. Γιάννης Τσαρούχης, *Καφενείο “Ο Παρθενών”*, 1955

Λάδι σε πανί, 90x130 εκ.

Ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 18. Γιάννης Τσαρούχης, *Καφενείο Μαυροκέφαλου*, 1971

Λάδι σε πανί, 73x100 εκ.

Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη



Εικόνα 19. Γιάννης Τσαρούχης, *Καφενείο “Νέον”* (ημέρα), 1956-1966

Λάδι σε πανί, 127x180 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούστου



Εικόνα 20. Γιάννης Τσαρούχης, *Δρόμος στο τελωνείο του Πειραιά*, 1975

Λάδι σε πανί, 73x100 εκ.

Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Άνδρος



Εικόνα 21. Γιάννης Τσαρούχης, *Πλατεία Αλεξάνδρας στον Πειραιά*, 1962

Νερομπογιά σε χαρτί, 88,5x158,5 εκ.

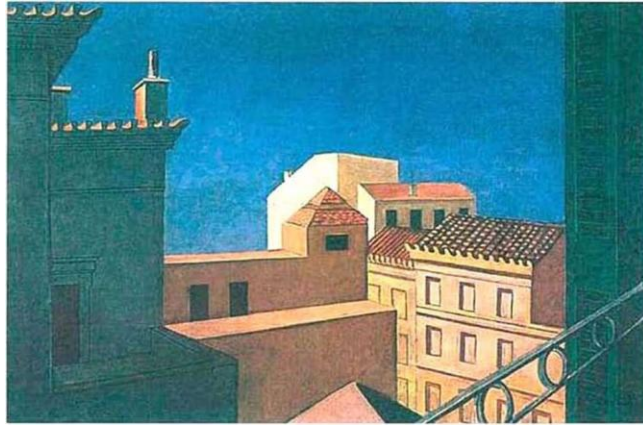
Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη



Εικόνα 22. Γιάννης Τσαρούχης, *Το σπίτι του Εμπερίκου*, 1959

Νερομπογιά σε χαρτί, 88x109 εκ.

Ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 24. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Σπίτια της Αθήνας II*, 1928

Λάδι σε μουσαμά, 97x130 εκ.

Ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 25. Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας, *Σπίτια της Αθήνας III*, 1928

Λάδι σε μουσαμά κολλημένο σε ξύλο, 37,5x45,7 εκ.

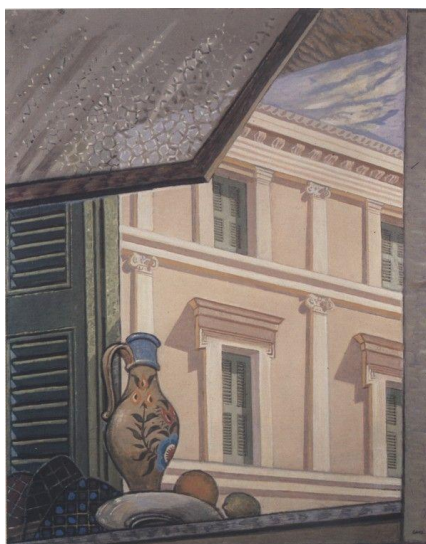
Ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 26. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Σπίτια της Αθήνας το σούρουπο*, 1927-1928

Λάδι σε μουσαμά, 60,5x100,5 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου



Εικόνα 27. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Θέα από το παράθυρο*, 1928

Λάδι σε μουσαμά, 100x81,5 εκ.

Ιδιωτική συλλογή

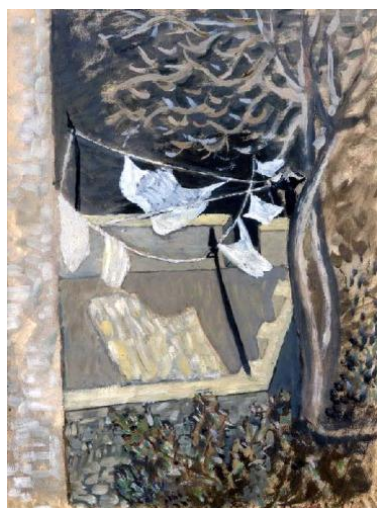


Εικόνα 28. Σπύρος Βασιλείου, *Κεραμικό μπροστά σε ανοιχτό παράθυρο*, 1950
λάδι σε μουσαμά, 72x60



Εικόνα 29. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Σιδερένια Σκάλα*, 1955
Λάδι σε μουσαμά, 73x60 εκ.

Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου



Εικόνα 30. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Απλωμένα ρούχα*, 1931

Λάδι σε χαρτί, 34x26

Μουσείο Μπενάκι-Πινακοθήκη Ν.Χ. Γκίκα



Εικόνα 31. Σπύρος Βασιλείου, *Αθήνα*, 1979



Εικόνα 32. Σπύρος Βασιλείου, *Η λάμπα της Αλίκης*, 1965

ακρυλικό σε μουσαμά, 113x150 εκ.



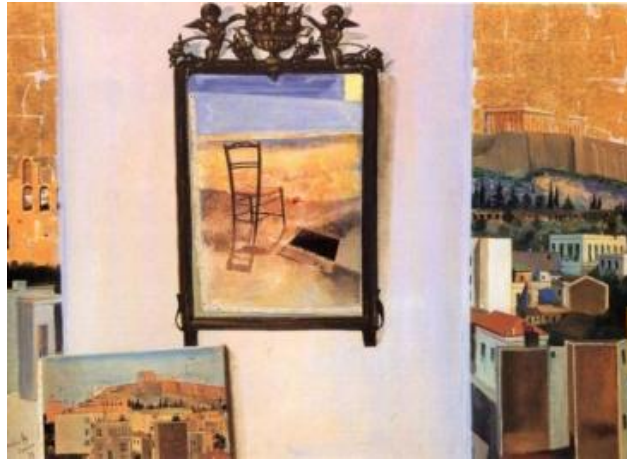
Εικόνα 33. Σπύρος Βασιλείου, *Αθήνα τη νύχτα*



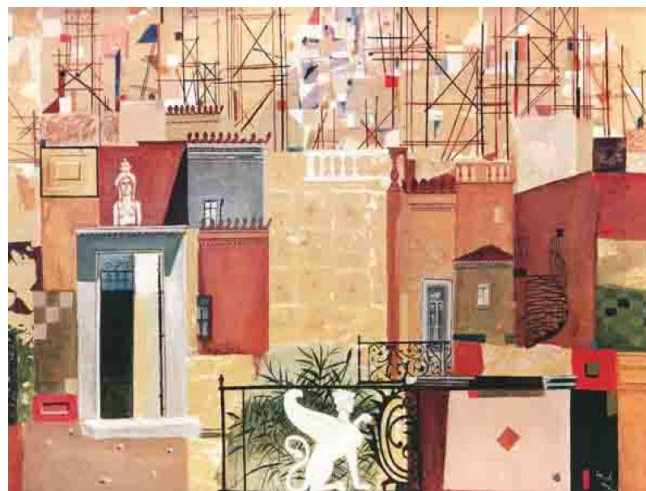
Εικόνα 34. Σπύρος Βασιλείου, *Χρυσή Αθήνα*, 1966
ακρυλλικό και φύλλο χρυσού σε μουσαμά



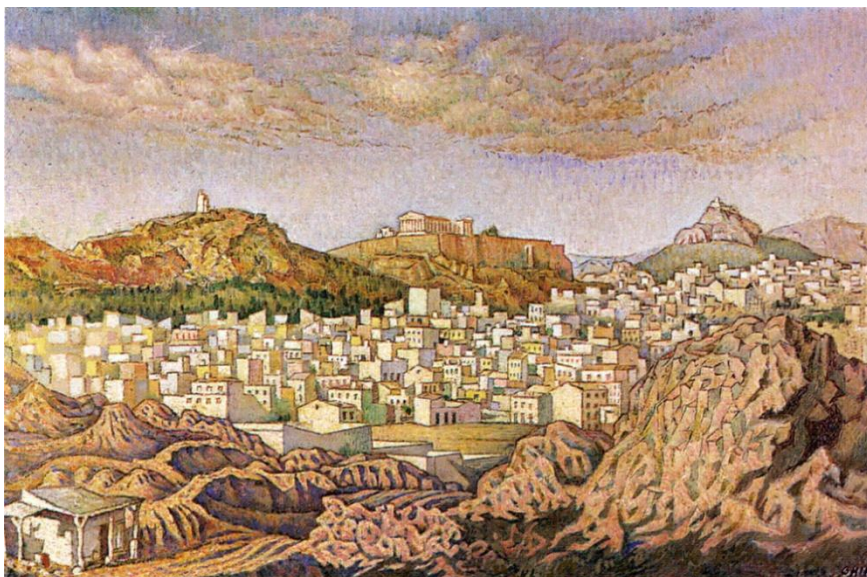
Εικόνα 35. Σπύρος Βασιλείου, *Καθρέπτης και τέσσερις Ακροπόλεις*, 1970
λάδι σε μουσαμά, 85x50 εκ.



Εικόνα 36. Σπύρος Βασιλείου, *Ο μικρόκοσμος της οδού Γουέμπστερ*, 1975
 ακρυλικό και φύλλο χρυσού σε μουσαμά
 Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα



Εικόνα 237. Σπύρος Βασιλείου, *Αθήνα*, π. 1978
 ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 38. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Θέα της Αθήνας*, 1940

Λάδι σε πανί, 40x62 εκ.

Ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 39. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Κεραμεικός*, 1928

Λάδι σε μουσαμά, 81x100 εκ.

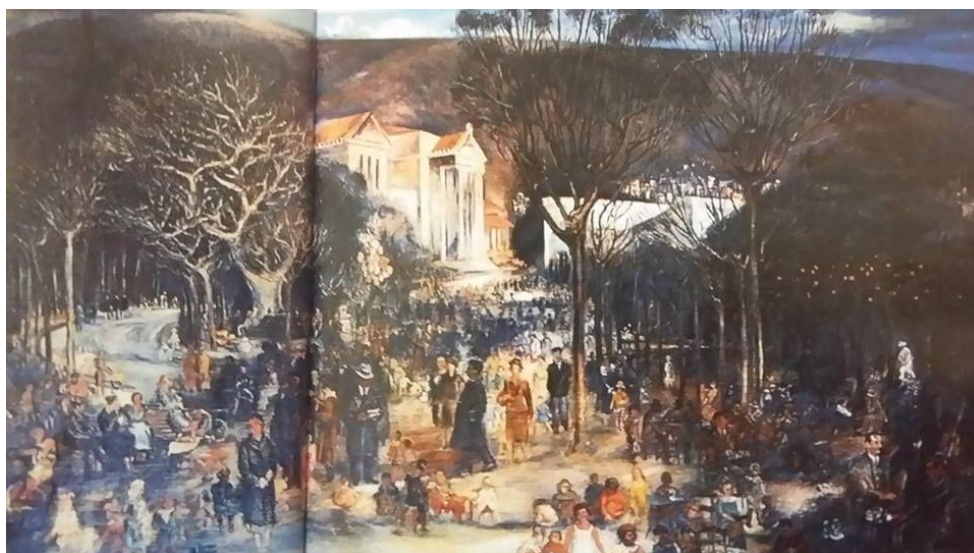
Ιδιωτική συλλογή



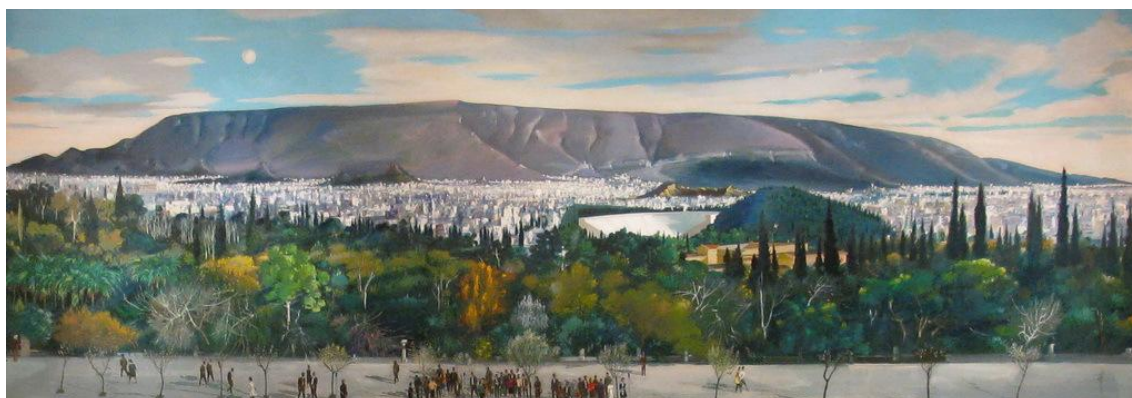
Εικόνα 40. Γιάννης Τσαρούχης, *Σπίτι με Καρνάτιδες*, 1952

Νερομπογιά σε χαρτί, 22x27 εκ.

Ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 41. Σπύρος Βασιλείου, *Ζάππειο*, 1935



Εικόνα 42. Σπύρος Βασιλείου, *Ζάππειο*, 1975 (λεπτομέρεια)



Εικόνα 43. Σπύρος Βασιλείου, *Αθήνα*, 1978



Εικόνα 44. Γιάννης Τσαρούχης, *Καφενείο “Νέον”* (βράδυ), 1965-1966

Λάδι σε πανί, 127x180 εκ.

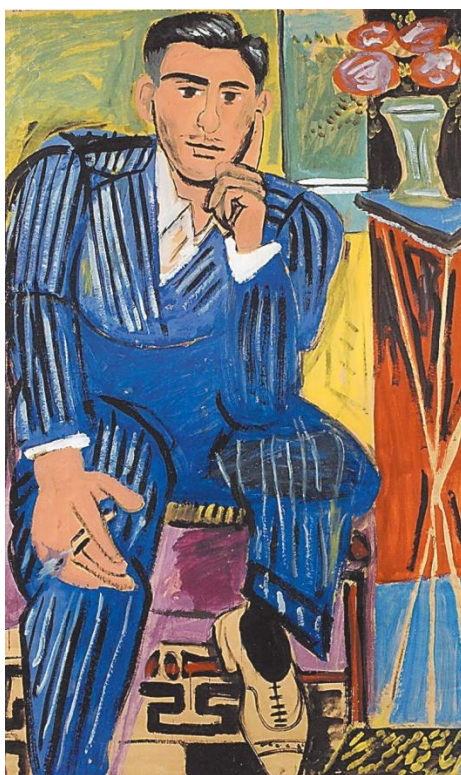
Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου



Εικόνα 45. Γιάννης Τσαρούχης, *Καφενείο Μαυροκέφαλου*, 1971

Λάδι σε πανί, 73x100 εκ.

Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη



Εικόνα 46. Γιάννης Τσαρούχης, *Ο σκεπτόμενος*, 1936

Νερομπογιά με κόλλα σε χαρτί του μέτρου, 138x87 εκ.

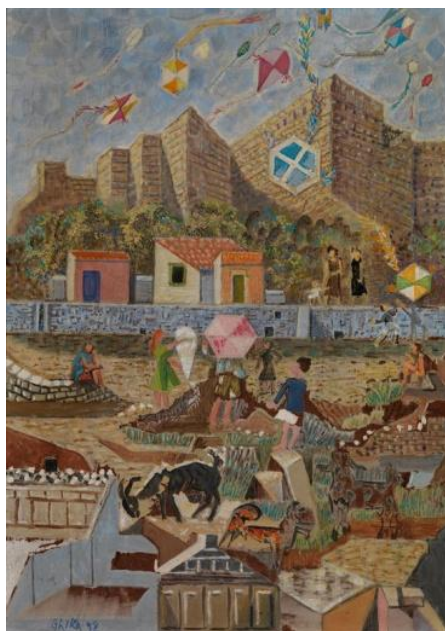
Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη



Εικόνα 47. Γιάννης Τσαρούχης, *Ναύτης ζυπόλητος στον καναπέ*, 1962

Λάδι σε πανί, 31x42,5

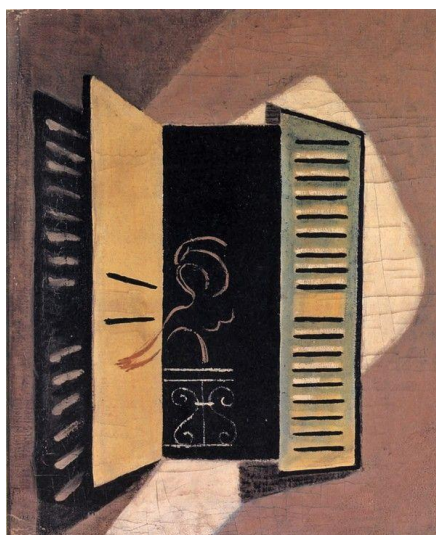
Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη



Εικόνα 48. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Χαρταετοί στην Ακρόπολη*, 1952

Λάδι σε κόντρα πλακέ, 28x27,5 εκ.

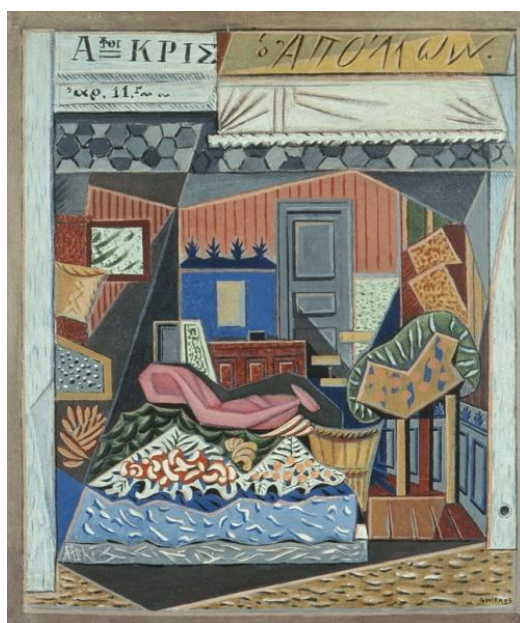
Ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 49. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Παράθυρο*, 1927

Λάδι σε μουσαμά, 65x54 εκ.

Ίδιωτική συλλογή



Εικόνα 50. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Οπωροπωλλείον "Ο Απόλλων"*, 1939

Λάδι σε μουσαμά, 55x46 εκ.

Εθνική Πιμακοθήκη, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου

