

Ναταλίας Μητσιώνη

Ο Ιωάννης Φαϊτάκις (1926-2012)
και η συμβολή του στα ελληνικά υφάσματα τέχνης



Φαϊτάκι Ιωάννη, λεπτομέρεια από το έργο *Κένταυρος*, 1967, μαλλί, 170 x 278 εκ., Αθήνα, ΕΚΚΑ.
Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής
Πρόνοιας.

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
ΠΜΣ Ιστορίας της Τέχνης
Ακαδημαϊκό έτος 2020-2021
Επιβλέπων καθηγητής: Δημήτρης Παυλόπουλος

Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση της μεταπτυχιακής διπλωματικής μου εργασίας, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες σε όλους όσους συνέβαλλαν στην εκπόνησή της.

Ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κύριο Δημήτρη Παυλόπουλο, για την εμπιστοσύνη, τις υποδείξεις, την συμπαράσταση, το ενδιαφέρον και την υποστήριξή του.

Επιπλέον, ευχαριστώ την δόκτορα Ευθυμία Μαυρομιχάλη, την κα. Αργυρώ Αμαργιωτάκη, την δόκτορα Ιάνθη Ασημακοπούλου, την κα. Αρετή Λεοπούλου, την κα. Αιμιλία Μιτάκη, την κα. Ειρήνη Οράτη, την κα. Αλίκη Πλατανιά, την κα. Μαρία Σεργάκη και την κα. Αριστέα Σκορδά - Ζανιά για την πολύτιμη βοήθειά τους στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας.

Περιεχόμενα

1.Εισαγωγή	5
2.Η έννοια και ο ορισμός της ταπισερί	8
2.1.Η χρήση της ταπισερί	9
2.2.Η θεματογραφία της ταπισερί	10
2.3.Η έννοια της ταπισερί στην Ελλάδα	11
3. Ιστορική αναδρομή της ταπισερί στην Ευρώπη	14
3.1. Η αναγέννηση της ταπισερί στην Ευρώπη	19
4. Η ταπισερί ως καλή τέχνη	21
5. Ο ρόλος του/της υφαντή/υφάντριας	25
6. Βασιλική Πρόνοια	30
6.1. Ιστορικό πλαίσιο	30
6.2.Οικοτεχνία	32
6.3. Το εργαστήριο ταπισερί	34
7. Ιωάννης Φαϊτάκις	38
7.1. Βιογραφικά στοιχεία	38
7.2. Εργογραφία	41
8. Συνεργασίες με άλλους καλλιτέχνες	53
8.1. Σπύρος Βασιλείου (1909-1985)	53
8.2. Γιάννης Μόραλης (1916-2009)	55
8.3. Νίκος Νικολάου (1909-1986)	56
8.4. Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989)	57
8.5. Νικολής Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1906-1994)	58

9. Ένα νέο είδος ταπισερί	60
10. Επίλογος	62
11. Βιβλιογραφία	65
12. Παράρτημα εικόνων	69

1.Εισαγωγή

«Σαν κλωστές που όταν πέφτουν σε μια μπερδευσιά κακή, τις τραβούμε με τα αδράχτια μια από δω και μια από κει/ έτσι και τον πόλεμό σας θα διαλύσω τον μεγάλο, στέλνοντας αμέσως πρέσβεις στο ένα μέρος και στο άλλο.»¹, λέει ο Αριστοφάνης στη *Λυσιστράτη*, δια στόματος των γυναικών, οι οποίες υποστηρίζουν πως αν γνώριζαν οι άντρες υφαντική θα μπορούσαν να δώσουν λύση στον πόλεμο. Αντίστοιχα ο Πλάτωνας στο έργο του *Πολιτικός*, στην προσπάθεια του να ορίσει την έννοια του πολιτικού, καταφεύγει στη μέθοδο του παραδείγματος και αναφέρει πως η υφαντική και η πολιτική είναι τέχνες του ίδιου είδους. «Γιατί όλες οι τέχνες αυτού του είδους, νομίζω, προσέχουν το περισσότερο και το λιγότερο του μέτρου, Όχι σαν κάτι μη πραγματικό, αλλά τουναντίον σαν κάτι δυσάρεστο που θέλουν ν' απομακρύνουν από τα προϊόντα τους, και μ' αυτόν τον τρόπο, προφυλάσσοντας το μέτρο, παράγουν όλα τα αγαθά και τα ωραία έργα.»². Στην υφαντική και στην πολιτική δηλαδή χρειάζεται οι άνθρωποι να γνωρίζουν το μέτρο και να δρουν όταν οι συνθήκες τους το επιτρέπουν. Η προσέγγιση αυτή ταιριάζει στην θεωρία της τέχνης της ταπισερί που θα μας απασχολήσει στην παρούσα εργασία. Η ταπισερί δεν είναι παρά η μεταφορά ενός ζωγραφικού έργου σε υφαντό. Όμως, δεν πρόκειται για απλή αντιγραφή, αλλά για ανάπλαση του έργου με προεκτάσεις πέρα από αυτό. Ο σωστός τεχνίτης χρησιμοποιεί τα εργαλεία της ζωγραφικής χωρίς να τη μιμείται, άλλοτε απλοποιεί, άλλοτε χρησιμοποιεί υφαντικά παιχνίδια προκειμένου να πετύχει τον ζητούμενο διακοσμητικό χαρακτήρα, ποτέ όμως δεν μιμείται στείρα οδηγώντας την τέχνη του στην παρακμή της. Με άλλα λόγια ο σωστός τεχνίτης δεν ξεπερνά το μέτρο. Στην εργασία αυτή θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε την άνθιση της ταπισερί στην Ελλάδα και συγκεκριμένα την ανάπτυξη της στο Εργαστήριο Ταπισερί της Βασιλικής Πρόνοιας με επικεφαλής τον Γιάννη Φαϊτάκι. Πριν από αυτό βέβαια θα προσεγγίσουμε τον ορισμό και την έννοια της ταπισερί όπως διαμορφώνεται τόσο διεθνώς, όσο και στην Ελλάδα και μεταξύ άλλων θα αναλύσουμε τους ορισμούς του ίδιου του Φαϊτάκι, του Τσαρούχη και του Ίωνα Δραγούμη. Στο επόμενο κεφάλαιο θα κάνουμε μια σύντομη ιστορική αναδρομή προκειμένου να εντοπίσουμε και να κατανοήσουμε τις καταβολές και την ανάπτυξη της ταπισερί στην Ευρώπη. Πρόκειται

¹ Αριστοφάνους, *Λυσιστράτη*, στ. 565 - 570

² Πλάτωνος, *Πολιτικός*, στ. 240b

για μία τέχνη που αναπτύσσεται ήδη από τον 12^ο αιώνα στην Ευρώπη και συγκεκριμένα σε χώρες όπως η Γαλλία, η Ιταλία και το Βέλγιο, διατηρεί μακρά παράδοση αιώνων, έφτασε σε μεγάλη περίοδο ακμής μέχρι τον 18^ο αιώνα, οπότε επέρχεται η παρακμή της για να αναγεννηθεί ξανά στη Γαλλία του 20^{ου} αιώνα. Στο 4^ο και στο 5^ο κεφάλαιο θα καταπιαστούμε με θέματα που έχουν να κάνουν με την φύση της ταπισερί και συγκεκριμένα, κατά πόσο η ταπισερί είναι και θεωρείται αυτόνομη τέχνη, κατά πόσο είναι ή όχι εξαρτημένη από την ζωγραφική, αλλά και ποιος είναι τελικά ο ρόλος του τεχνίτη-υφαντή στη διαδικασία παραγωγής της. Έπειτα θα επικεντρωθούμε στην ανάπτυξη του είδους της ταπισερί στην Ελλάδα. Αρχικά είναι σημαντικό να καθορίσουμε το πλαίσιο στο οποίο αναπτύχθηκε η συγκεκριμένη τέχνη σε μία χώρα η οποία έχει μεν παράδοση στην υφαντική και στην κεντητική, δεν έχει όμως στην ταπισερί. Το εργαστήριο ταπισερί με επικεφαλής τον Γιάννη Φαϊτάκι ιδρύθηκε στο πλαίσιο της λειτουργίας της Βασιλικής Πρόνοιας, κρατικού φορέα που δημιουργήθηκε στα χρόνια της βασιλείας του βασιλιά Παύλου και της βασίλισσας Φρειδερίκης. Στο ίδιο κεφάλαιο θα παρουσιάσουμε τον τρόπο λειτουργίας του εργαστηρίου, αλλά και τις τεχνικές κατά τα γαλλικά πρότυπα που ακολουθούσε ο Φαϊτάκις. Φτάνοντας στο 7^ο κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να κάνουμε μια αναλυτική παρουσίαση της εργογραφίας του, τόσο των έργων ταπισερί, όσο και των ζωγραφικών έργων, αλλά και των έργων των ζωγράφων με τους οποίους συνεργάστηκε. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, αρκετοί σημαντικοί Έλληνες καλλιτέχνες του 20^{ου} αιώνα έδωσαν στο Εργαστήριο ζωγραφικά τους έργα προκειμένου αυτά να μεταφερθούν σε ταπισερί. Σε αυτούς συγκαταλέγονται οι Γιάννης Μόραλης, Σπύρος Βασιλείου, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Νικολάου και Νικολής Χατζηκυριάκος Γκίκας. Το τελευταίο κεφάλαιο αποτελεί μια σύντομη αναφορά στις συναφείς με τις ταπισερί μορφές τέχνης που διαδέχθηκαν την ταπισερί και την σταδιακή παρακμή του εργαστηρίου του Φαϊτάκι, το οποίο θα ολοκληρώσει την λειτουργία του στα τέλη της δεκαετίας του 1990.

Στα θέματα που αφορούν στην ευρωπαϊκή ταπισερί η βιβλιογραφία ήταν αρκετή και πολλοί ήταν οι μελετητές που έχουν ασχοληθεί με το εν λόγω ζήτημα. Ωστόσο, σε ό,τι έχει να κάνει με την ανάπτυξη του είδους της ταπισερί στην Ελλάδα η βιβλιογραφία είναι περιορισμένη. Η συγγραφή της παρούσας εργασίας βασίστηκε στο πλούσιο υλικό του τύπου της εποχής και κυρίως του περιοδικού *Ζυγός*, στα αρχεία του Εθνικού Κέντρου Κοινωνικής Αλληλεγγύης, στο οποίο ανήκε το εργαστήριο ταπισερί, στα αρχεία του Μουσείου Μπενάκη σχετικά με τη δομή και τη λειτουργία

της Βασιλικής Πρόνοιας, αλλά και σε σημαντικές προφορικές μαρτυρίες. Στην προσπάθεια αυτή ήρθαμε σε επαφή με την μαθήτρια του Γιάννη Φαϊτάκι κα.Αριστέα Σκορδά - Ζανιά, με την υπάλληλο της Πρόνοιας κα.Αιμιλία Μιτάκη και μία από τις σχεδιάστριες του Εργαστηρίου κα. Αλίκη Πλατανιά, χωρίς την συμβολή των οποίων η έρευνα δεν θα είχε την ίδια εξέλιξη. Επιπλέον, ιδιαίτερα σημαντική ήταν η συμβολή της ανιψιάς του, κας. Αργυρώς Αμαργιωτάκη, η οποία εκτός από τις πολύτιμες προφορικές της μαρτυρίες, άνοιξε το σπίτι-εργαστήριο του Φαϊτάκι δίνοντας μας πρόσβαση στο προσωπικό αρχείου του καλλιτέχνη. Η παρούσα εργασία συντάχθηκε σε μία δύσκολη εποχή για τη χώρα και για τον κόσμο, σε μια περίοδο πανδημίας κατά την οποία η πρόσβαση στα αρχεία και η συνάντηση με τους ανθρώπους που αναφέραμε πιο πάνω έγινε με πολλές δυσκολίες. Για παράδειγμα, για ορισμένα έργα του, τα οποία θα αναφέρουμε στη συνέχεια της εργασίας μας, δεν έχουμε διαστάσεις. Τα έργα αυτά τα είχα φωτογραφίσει και τα είχα δει τον χειμώνα του 2019 στο σπίτι του Φαϊτάκι στα Ιλίσια, το οποίο μου το είχε ανοίξει η ανιψιά του, θεωρώντας δεδομένο πως θα ξαναπάω για να μετρήσω. Ωστόσο, λόγω πανδημίας, η ανιψιά, που μένει μόνιμα στην Κρήτη, από τότε δεν έχει έρθει ξανά στην Αθήνα. Ζητώ την κατανόηση των αναγνωστών για τυχόν επιπλέον ελλείψεις και κενά και τους διαβεβαιώνω πως στο μέτρο του εφικτού έγινε μια σημαντική προσπάθεια προκειμένου να δοθεί η ευκαιρία να μιλήσει κανείς για μια τέχνη τόσο σημαντική μα ταυτόχρονα και τόσο ξεχασμένη, που έχει όμως όλες τις προοπτικές να διεκδικήσει ένα κεφάλαιο στην επιστήμη της ιστορία της τέχνης, αλλά και στο δημιουργικό παρόν της τέχνης γενικότερα. « *Η υφαντική έχει χρησιμοποιηθεί ως μεταφορά, για τη δημιουργία πραγμάτων εκτός από το ύφασμα, ανεξάρτητα για το αν πρόκειται για μια ιστορία, μια πλοκή, για ένα κόσμο. Συνεπώς, συνεπάγεται πως ο υφαντής είναι μια μεταφορά για τον Δημιουργό.*»³.

³ Έφης Κυπριανίδου (επιμ.), *Weaving Culture in Europe*, Αθήνα, 2017, σ.61

2. Η έννοια και ο ορισμός της ταπισερί

Πριν ξεκινήσουμε να την εκτενέστερη αναφορά μας σε ζητήματα ιστορίας, τεχνικής και σχεδίασης σε Ελλάδα και Ευρώπη, είναι σημαντικό να ασχοληθούμε με το ζήτημα του όρου και της έννοιας της «ταπισερί». Η λέξη *ταπισερί* προέρχεται από τη γαλλική λέξη *tapisserie*, η οποία εμπεριέχει τη λέξη *tapis*, υποδηλώνοντας την σχέση ανάμεσα στην ταπισερί και τον τάπητα, δηλαδή το χαλί. Αντίστοιχα στην γερμανική γλώσσα⁴ η λέξη που χρησιμοποιείται είναι η *Wandteppich*, που σημαίνει χαλί (*teppich*) στον τοίχο (*wand*), κάτι που στα ελληνικά θα μπορούσε να αποδοθεί ως *τοιχοτάπητας*. Ποια είναι λοιπόν η διαφορά ανάμεσα σε έναν τάπητα και μια ταπισερί; Σίγουρα υπάρχει διαφορά ως προς την τεχνική κατασκευής τους για την οποία θα γίνει αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο. Πολύ σύντομα θα μπορούσαμε να πούμε πως η ταπισερί είναι ένα ύφασμα με ανισομερή ύφανση, στην οποία επικρατεί το υφάδι αντί του στημονιού, ενώ το χαλί προϋποθέτει την παρουσία ενός πλαισίου από καμβά, που αποτελεί τη βάση στην οποία ο τεχνίτης με τα χέρια του τοποθετεί τις κλώστες. Με τον όρο «χαλί στον τοίχο» ωστόσο, φαίνεται πως η έμφαση δεν εντοπίζεται τόσο στην τεχνική, όσο στη χρήση της ταπισερί και στη δυνατότητά της να τοποθετείται σε κάθετες επιφάνειες, όπως οι τοίχοι, σε αντίθεση με τη χρήση των χαλιών στο δάπεδο. Ο Mildred Constantine, επιμελητής του MoMa, όπου το 1965 έγινε η πρώτη έκθεση γαλλικών ταπισερί στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, γράφει στον κατάλογο της έκθεσης⁵ :

« Η βασική διαφορά ανάμεσα στο χαλί και στην ταπισερί βασιζόταν στην μέθοδο ύφανσης, το πρώτο είχε συνήθως πέλος, ενώ η δεύτερη αποτελούσε μια επίπεδη επιφάνεια. Η διαφορά αυτή έχει σε μεγάλο βαθμό εξαφανιστεί. Σήμερα, πολύ περισσότερο από ότι στο παρελθόν, η χρήση τους είναι εναλλάξιμη. Έχουν παραδώσει την πρακτική τους χρήση, σε μια αισθητική.».

Αυτή η εναλλαγή ρόλων στη σύγχρονη εποχή, όπως την περιγράφει ο Mildred, επιτρέπει και σε ένα χαλί να ονομάζεται ταπισερί, από τη στιγμή που αποποιείται την πρακτική του ιδιότητα και αποκτά μια αισθητική, κρεμασμένο πια στον τοίχο.

⁴ Η επιλογή των δύο συγκεκριμένων γλωσσών έγινε με βάση την ιστορία και την ανάπτυξη του είδους της *tapisserie* στη Γαλλία και στη Γερμανία.

⁵ Charles E. Slatkin Galleries, *An Exhibition of contemporary French tapestries / with an introduction by Mildred Constantine, with a note on tapestries and rug hangings by Albert Chatelet.*, Νέα Υόρκη, 1965, σ.6

2.1. Η χρήση της ταπισερί

Ήταν όμως πάντα συνυφασμένη η έννοια της ταπισερί με την έννοια της κάθετης τοποθέτησης σε τοίχους για λόγους αισθητικούς; Η ανισομερής ύφανση που έχει ως αποτέλεσμα τα άκαμπτα υφάσματα που σήμερα είναι γνωστά ως ταπισερί, χρησιμοποιείται ήδη από την αρχαιότητα. Τον 4^ο αιώνα π.Χ. ανισομερές χρυσοπόρφυρο ύφασμα τύλιγε τα οστά της νεαρής συζύγου του Φιλίππου στη μικρή χρυσή λάρνακα, ενώ ευρήματα σε νεκροταφεία της Ρωμαϊκής, Ελληνιστικής και πρώιμης Βυζαντινής περιόδου, τεκμηριώνουν την μεγάλη ανάπτυξη της τεχνικής⁶. Αντίστοιχα στα υφάσματα των πρώτων χριστιανών της Αιγύπτου, στα λεγόμενα κοπτικά υφάσματα, εντοπίζεται διακόσμηση ανισομερούς τεχνικής στα ενδύματά τους⁷. Χωρίς ιδιαίτερες αλλαγές στην τεχνική, η ανάπτυξη της παραγωγής ανισομερών υφασμάτων που είχαν σκοπό να καλύψουν τοίχους, σημειώθηκε στη μεσαιωνική Ευρώπη. Τα πρώτα υφαντουργικά κέντρα εμφανίστηκαν στη Γερμανία και την Ελβετία και σταδιακά επεκτάθηκαν στη Γαλλία και τις κάτω χώρες. Η γοτθική αρχιτεκτονική των πύργων συνέβαλε στην ανάπτυξη της ταπισερί, αφού αυτές υφαίνονταν για να καλύψουν τους κρύους και ακόσμητους τοίχους των πύργων και να αποτελούν διαχωριστικά των δωματίων. Συνήθως ύφαιναν σε τρία μεγέθη, σε μεγάλο μέγεθος που προοριζόταν για αίθουσες δεξιώσεων και υποδοχής, σε μεσαίο μέγεθος για τα ιδιωτικά δωμάτια και σε μικρό μέγεθος για τις ντουλάπες⁸. Ακόμη, η δυνατότητα της εύκολης απόσπασης και μετακίνησής τους, αύξησε ακόμα περισσότερο την δημοτικότητά τους, καθώς οι πρίγκιπες συχνά επέλεγαν να τις πάρουν μαζί τους, ακόμα και στα πεδία των μαχών, ώστε να νιώθουν κοντά στο οικείο περιβάλλον τους. Σταδιακά το διακοσμητικό ενδιαφέρον και η αισθητική χρήση της ταπισερί αυξήθηκε. Κατά τον 15^ο αιώνα δημιουργούνται σπουδαία έργα όπως η *Κυρία και ο μονόκερος*, ενώ η ταπισερί θα ακολουθήσει τις καλλιτεχνικές τάσεις της Αναγέννησης και θα παραχθούν σπουδαία έργα με σκοπό να διακοσμήσουν και να προπαγανδίσουν αισθητικά. Η μακρόχρονη ιστορία της ταπισερί ως υφάσματος τοιχικής διακόσμησης θα συνεχιστεί μέχρι τον 19^ο αιώνα,

⁶ Σοφίας Τσουρινάκη, «Late antique textiles of the benaki museum with bucolic and mythological iconography» στο: Maravelia Amanda-Alice (επιμ.), *Europe, Hellas and Egypt: Contemporary Antipodes during the late Antiquity*, Οξφόρδη, 2004, σ. 51--66

⁷ ό.π.

⁸ Pierre Verlet, Michel Florisoone, Adolf Hoffmeister, Francois Tabard, *The book of tapestry: History and Technique*, Νέα Υόρκη, 1978, σ. 10-15

όπου παρατηρείται η παρακμή της, ώσπου να αναπτυχθεί ξανά την μεταπολεμική περίοδο του 20^{ου} αιώνα, οπότε γίνεται λόγος για την αναβίωση της τέχνης της ταπισερί.

2.2. Η θεματογραφία της ταπισερί

Η θεματογραφία της ταπισερί ποικίλει ανάλογα την εποχή: μυθολογικά, θρησκευτικά, ιστορικά, αφαιρετικά μοτίβα. Καταφεύγοντας στις απαρχές της θα εντοπίσουμε φυτικά μοτίβα, ενώ κατά τη μεσαιωνική περίοδο θέματα παρμένα από την λογοτεχνία της εποχής με υπερφυσικά όντα και παγανιστικά μοτίβα. Ακόμα σκηνές από τον Τρωικό πόλεμο, αλλά και την ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα εντάχθηκαν, σκηνές με ιππότες και ήρωες παρμένες από τη λογοτεχνία και την ποίηση εντάσσονται εξίσου. Με το πέρασμα του χρόνου εμφανίζονται σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη και με βίους Αγίων, ενώ με την επικράτηση της Αναγέννησης και του ουμανισμού, τα αρχαία κείμενα, όπως οι Μεταμορφώσεις του Οβίδιου και η λογοτεχνία των κλασικών χρόνων έρχονται στο επίκεντρο. Η εικονογραφία ακολουθεί την εξέλιξη των υπολοίπων τεχνών κάθε εποχής και κυρίως της Ζωγραφικής, φτάνοντας στα μέσα του 20^{ου} αιώνα οι ταπισερί να φέρουν αφαιρετικά σχέδια μοντέρνας τέχνης. Επιπλέον, ιδιαίτερα μετά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα άρχισαν να θεωρούνται ταπισερί και οι συνθέσεις υφασμάτων που δεν δημιουργήθηκαν με βάση την ανισομερή ύφανσή σε αργαλειό, ωστόσο είχαν διακοσμητικό και αισθητικό χαρακτήρα.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι παρ' ότου ο όρος ταπισερί αναφέρεται και στην ιδιαίτερη τεχνική της συγκεκριμένης ύφανσης και παρότι έχει χρησιμοποιηθεί τόσο στη διακόσμηση απλών, αλλά και ταφικών ενδυμάτων, με τα χρόνια αναφέρεται μάλλον περισσότερο σε υφαντά χαλιά με αφηγηματικές απεικονίσεις που τοποθετούνται σε τοίχους. Ένας από εκείνους που ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με το ζήτημα της σύγχρονης ταπισερί τον 20^ο αιώνα ήταν ο Le Corbusier, αρχιτέκτονας και ζωγράφος, ο οποίος σχεδίασε πλήθος ταπισερί στη διάρκεια της καριέρας του. Το 1952 ανέπτυξε τη θεωρία του γύρω από τις ταπισερί, τις οποίες απέδωσε με τον όρο *muralnomad*

ή *nomadic mural*⁹:

«Το πεπρωμένο της ταπισερί του σήμερα είναι φανερό : είναι η τοιχογραφία της μοντέρνας ζωής. Έχουμε γίνει νομάδες που κατοικούν σε διαμερίσματα[...]. Δεν μπορούμε να ζωγραφίσουμε μια τοιχογραφία στους τοίχους των διαμερισμάτων μας. Από την άλλη, αυτός ο υφαντός τοίχος που είναι η ταπισερί, μπορεί να αποσπαστεί, να τυλιχτεί, να τον κουβαλήσεις κάτω από το χέρι σου και να τον κρεμάσεις κάπου αλλού. Για αυτό βάπτισα τις ταπισερί μου *Muralnomads*.».

Οι ανάγκες «νομαδισμού» της γοτθικής περιόδου, που αναφέραμε προηγουμένως, βρίσκουν τα παράλληλά τους στην μοντέρνα ζωή του 20^{ου} αιώνα και υπερθεματίζουν την αισθητική χρήση , αλλά και τη λειτουργικότητα της ταπισερί. Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, ο ορισμός της Irene Emery¹⁰, αποδίδει πληρέστερα την έννοια της ταπισερί :

« Ένα αφηγηματικό υφαντό που κρεμιέται στον τοίχο, υφασμένο στο χέρι με τεχνική στην οποία υπερισχύει το υφάδι (*west-faced*) και δημιουργεί μοτίβα με τη χρήση ασυνεχούς υφαδιού.».

2.3. Η έννοια της ταπισερί στην Ελλάδα

Η *tapisserie* είναι μια τέχνη που ήκμασε και στην Ελλάδα, σε μια χώρα που δεν είχε παράδοση στην τέχνη της *tapisserie* και ανέπτυξε το είδος μόλις μετά την δεκαετία του 1960. Σε αυτό το πλαίσιο έχει ενδιαφέρον να παρουσιάσουμε τις απόψεις των Ελλήνων καλλιτεχνών και θεωρητικών γύρω από την έννοια της *tapisserie* και τον τρόπο που ερμήνευσαν την τέχνη αυτή με την τόσο μακρά παράδοση στην Ευρώπη. Ο Γιάννης Τσαρούχης, επιστήθιος φίλος του Γιάννη Φαϊτάκι, σε ένα άρθρο του στο περιοδικό *Ζυγός* το 1965¹¹ αναφέρει :

«Η αρχαία ελληνική λέξη «τάπης», με το επίθετο «ιστορημένος» δίπλα, δεν είναι ένας όρος κατώτερος ή πιο ασαφής από τον όρο «*tapisserie*». [...] Το «ιστορημένος» μας εξηγεί πως δεν έχει γεωμετρικά σχήματα, όπως πολλοί περσικοί τάπητες, αλλά δεν

⁹ Le Corbusier, «Tapisseries Muralnomad», στο , Mathias Marine, *Le Corbusier: Oeuvre Tissé* , Παρίσι, 1987, σ.14

¹⁰ Irene Emery, *The primary structure of fabrics, an illustrated classification*, Νέα Υόρκη, 2009, σ.78

¹¹ Γιάννη Τσαρούχη, «Οι *tapisserie* και οι ζωγράφοι», *Ζυγός*, έτος 10 , Αθήνα, Νοέμβριος – Δεκέμβριος, 1965, σ. 16

διευκρινίζει ότι είναι με μια ορισμένη υφαντική τεχνοτροπία, την οποία συναντούμε στους Κόπτες, στους Γάλλους, όπως στους Φλαμανδούς και στους Ιταλούς, για να περιοριστούμε στα νεώτερα χρόνια.».

Παρ' ότι ο Τσαρούχης επισημαίνει την ιδιαιτερότητα της ύφανσης της tapisserie, επιλέγει να χρησιμοποιήσει τον όρο «υφαντός ιστορημένος τάπητας», δίνοντας έμφαση περισσότερο στην αφηγηματικότητά της : « *Η tapisserie, από την ίδια της την τεχνική, έχει τη δυνατότητα να μείνει στην γεωμετρικότητα που ταιριάζει σε κάθε υφαντό, γιατί είναι η πιο εύκολη λύση, αλλά και να γίνη ένα μέσο αναπαραγωγής της ζωγραφικής από τα πιο τέλεια και τα πιο όμορφα.*», αλλά και στην άμεση συνάφειά της με την τέχνη της ζωγραφικής. Η tapisserie λέει ο Τσαρούχης είναι «ζωγραφική διακοσμητική, συνήθως καμωμένη με κλωστές και σαΐτες και όχι με πινέλλα και χρώματα.».

Τονίζοντας την ιδιότητα της ταπισερί να μεταφέρει σε υφαντή επιφάνεια ζωγραφικά έργα και να «ερμηνεύη τη ζωγραφιά που υφαίνει στη γλώσσα της υφαντικής», κατανοούμε γιατί ο «υφαντός ιστορημένος τάπητας» πλησιάζει για τον Τσαρούχη πολύ κοντά στην κυριολεξία. Θα μπορούσαμε να πούμε πως ενώ στο εν λόγω άρθρο προσπαθεί να ορίσει και να προσδιορίσει την έννοια της tapisserie, φαίνεται πως η χρήση μια ελληνικής λέξης που να αποδίδει με σαφήνεια τον όρο «tapisserie», δεν τον απασχολεί ιδιαίτερα. «*Ας αρκεστούμε στη λέξη «tapisserie», όπως δεχθήκαμε τον όρο «atelier» ή «ενδυματολόγος». Η δημιουργία ενός ύφους ελληνικού για τους «υφαντούς ιστορημένους τάπητες» έχει πιο μεγάλη σημασία από την εύρεση μιας λέξεως, αφού προς το παρόν βολευόμαστε αρκετά με την υπάρχουσα*», επισημαίνει σχετικά. Ο Ίων Δραγούμη (1921-1986), εγγονός του Στέφανου Δραγούμη και ανιψιός του πολιτικού και συγγραφέα Ίωνος Δραγούμη, ασχολήθηκε επίσης με την έννοια της tapisserie και την ανάπτυξη του είδους στην Ελλάδα. Ο ίδιος δεν προτείνει κάποιον ορισμό, όπως κάνει ο Τσαρούχης, αλλά επισημαίνει εξίσου την σχέση της tapisserie με τη ζωγραφική : «*Εκεί όπου η μογιά πιάνεται με τα χέρια, εκεί όπου η μογιά γίνεται κλωστή, εκεί γεννιέται η tapisserie.*»¹². Σε άλλο απόσπασμα του ίδιου κειμένου εκφράζει την αντίθεση του στον «ξενόφερτο» και «κακόηχο» για τα ελληνικά αυτιά όρο «ταπισερί» και προτείνει τον όρο που χρησιμοποιεί η Μαρία Θεοχάρη στη μελέτη της για τα βυζαντινά πολυτελή υφάσματα¹³, «υφαντά εμπετάσματα» και «υφαντοί πίνακες», «*Ο σχετικός προβληματισμός πάνω στον σωστό όρο*», γράφει ο Δραγούμης, «*που ωδήγησε στην ταλάντευση ανάμεσα στους*

¹² Ίωνος Δραγούμη, *Αισθητικά κείμενα*, Αθήνα, 1992, σ. 211

¹³ Μαρίας Θεοχάρη, *Πολυτελή υφάσματα στο Βυζάντιο*, Αθήνα, 1994

όρους «ταπητουργία» και «ταπισερί», είναι αδικαιολόγητος, αφού έχουμε την ωραία ελληνική απόδοση «υφαντά εμπειτάσματα» ή «υφαντοί πίνακες». Διαβάζοντας ωστόσο κανείς τα σχετικά με την tapisserie κείμενά του, διαπιστώνει πως ο όρος που χρησιμοποιεί είναι η λέξη «ταπισερί», ακολουθώντας τον Τσαρούχη και το «βόλεμα»¹⁴ από τη χρήση της υπάρχουσας λέξης. Σε ένα άρθρο του στο περιοδικό *Ζυγός* το 1975¹⁵, εκτός από τη σχέση της tapisserie με τη ζωγραφική, ο Δραγούμης κάνει λόγο για την σχέση της με την αρχιτεκτονική, η οποία είναι άμεσα συνυφασμένη με τη χρήση της:

«[...] η κατασκευαστική διαδικασία, ο τρόπος δομήσεως, υπογραμμίζουν την συγγένεια των δύο τεχνών.», αναφέρει χαρακτηριστικά. Την στενή σχέση της τεχνικής της tapisserie με την τέχνη της ζωγραφικής, την οποία επισημαίνουν ο Τσαρούχης και ο Δραγούμης, όπως ήδη είδαμε τονίζει και ο ίδιος ο Ιωάννης Φαϊτάκις. Ο άνθρωπος που βρίσκεται πίσω από την ανάπτυξη του είδους της ταπισερί στην Ελλάδα, υποστήριξε πως «η ταπισερί δεν είναι παρά ένα ύφασμα τέχνης¹⁶». Ο Φαϊτάκις, ζωγράφος ο ίδιος, θεωρούσε πως «τα πινέλα και τα μολύβια μας (των ζωγράφων) είναι τα χτένια του υφάντη», ενώ η η ταπισερί, όπως και η ζωγραφική, κατασκευάζονται για να τοποθετούνται σε τοίχους «για να δίνουν μια αίσθηση ζεστασιάς και αισθητικής άνεσης στο δωμάτιο». Ο Φαϊτάκις, άριστος γνώστης της τεχνικής και της ιστορίας της τεχνικής της ταπισερί, στην προσπάθειά του να την ορίσει, επικεντρώνεται περισσότερο στη σχέση της με τη ζωγραφική και την αφηγηματική της ιδιαιτερότητα, καθώς και την χρήση της. Τα «υφάσματα τέχνης» του Φαϊτάκι δεν είναι παρά η μεταφορά ενός ζωγραφικού έργου στον αργαλειό, το υφαντό αποτέλεσμα του οποίου έχει σκοπό να κρεμαστεί και να διακοσμήσει τοίχους. Αν και ο Φαϊτάκις προτείνει τον όρο «ύφασμα τέχνης», ο ίδιος τόσο στα λιγοστά κείμενά του όσο και στο πλαίσιο της λειτουργίας του εργαστηρίου, προτιμά να χρησιμοποιεί τον όρο «ταπισερί». Καθώς η εργασία αυτή θα επικεντρωθεί στην ιστορία και στην ανάπτυξη της ταπισερί στην Ελλάδα, θεωρούμε ταιριαστό να χρησιμοποιήσουμε και εμείς τον όρο αυτό.

¹⁴ «[...]αφού προς το παρόν βολευόμαστε αρκετά με την υπάρχουσα.», ό.π..

¹⁵ Ίωνος Δραγούμης, «Έργα «με φωτιά», Οι tapisseries του Γιάννη Φαϊτάκι», *Ζυγός*, έτος 18, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1975, σ. 10

¹⁶ Katerina Agrafioti, «Woven pictures», *The Athenian*, Μάιος 1986, σ.24

3. Ιστορική αναδρομή της ταπισερί στην Ευρώπη

Στο κεφάλαιο αυτό θα κάνουμε μια σύντομη ιστορική αναδρομή στην ανάπτυξη του είδους της ταπισερί στην Ευρώπη. Όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο¹⁷ ο όρος ταπισερί για τους μελετητές του υφάσματος αναφέρεται στην ανισομερή ύφανση που έχει ως αποτέλεσμα άκαμπτα υφάσματα, τα οποία εντοπίζονται ήδη στην αρχαιότητα. Τα παλαιότερα ευρήματα εντοπίζονται στην Συρία και τη Βόρεια Μεσοποταμία (1.900π.Χ.) και σταδιακά στην Αίγυπτο, στην Κύπρο και στο Αιγαίο. Επιπλέον ιδιαίτερα πλούσια είναι τα ευρήματα σε νεκροταφεία της Ρωμαϊκής, Ελληνιστικής και πρώιμης Βυζαντινής περιόδου. Στους μετά Χριστόν αιώνες πρώτοι οι Κόπτες, οι πρώτοι Χριστιανοί της Αιγύπτου, έφτασαν σε αξιοζήλευτο σημείο ακμής και από τον 1^ο μέχρι και 13^ο αιώνα δημιούργησαν τα γνωστά και ως κοπτικά υφάσματα κυρίως για την διακόσμηση των ενδυμάτων τους. Θα μπορούσε να πει κανείς πολλά για τα εν λόγω υφάσματα, ωστόσο, στην παρούσα εργασία οι ιστορικές αναφορές μας θα περιοριστούν στην σύγχρονη έννοια της ταπισερί, με άλλα λόγια στα αφηγηματικά υφαντά με ανισομερή ύφανση που κρέμονται σε τοίχους είτε για πρακτικούς είτε για αισθητικούς λόγους.

Τα παλαιότερα δείγματα ταπισερί στην Ευρώπη χρονολογούνται στα τέλη του 12^{ου} αιώνα. Δύο από αυτά εντοπίζονται στον Καθεδρικό του Halberstadt στην Γερμανία και απεικονίζουν σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη και επεισόδια όπως τον Ιησού με τους Δώδεκα Αποστόλους και τον Άγιο Γεώργιο να σκοτώνει τον δράκο. Ένα ακόμα δείγμα από την εκκλησία του St. Gereon στην Κολωνία επίσης του 12^{ου} αιώνα εκτίθεται πια σε τμήματα στα μουσεία της Λυών, της Νυρεμβέργης και του Βόρειου Κέσινγκτον. Τα πρώτα αυτά δείγματα ανισομερούς ύφανσης που διαφέρουν από τους τάπητες και τα κιλίμια των Αράβων και των Αιγυπτίων, κατασκευάστηκαν, σύμφωνα με τον διευθυντή του εργαστηρίου της Gobelin¹⁸, σε κάθετους αργαλειούς. Τον επόμενο αιώνα η εικόνα για την ανάπτυξη του είδους της ταπισερί δεν είναι καθαρή ενώ φαίνεται να σώζεται μόλις μία. Συγκριμένα πρόκειται για μια ταπισερί από το Αβαείο του Quedlinburg στη Γερμανία, όπου απεικονίζονται οι Γάμοι του Ερμή με τη Φιλολογία. Ο 14^{ος} αιώνας θα λέγαμε ωστόσο πως είναι καθοριστικός για την

¹⁷ βλ. Κεφάλαιο 2, σ.8

¹⁸ William Baumgarten, *A short résumé of the history of tapestry making in the past and present*, Νέα Υόρκη, 1897, σ.11-12

ανάπτυξη του είδους της ταπισερί. Αναπτύσσονται τα πρώτα οργανωμένα εργαστήρια στη Γαλλία και στη Φλάνδρα. Το Παρίσι, το Αράς και οι Βρυξέλες είναι τα βασικά κέντρα παραγωγής. Η εργασία πολλών υφαντών ταυτόχρονα σε μεγάλες ταπισερί, η παραγωγή αντιτύπων και ο διαχωρισμός του υφάντη από τον σχεδιαστή αχναριών είναι ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά που εντοπίζουμε στα παραπάνω κέντρα και τα οποία υποδηλώνουν την ανάπτυξη του είδους¹⁹. Το Παρίσι μάλιστα κατά τις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα μετατρέπεται σε πολιτιστική πρωτεύουσα, με τον Βασιλιά Κάρολο Ε' και τους αδερφούς του να γίνονται σημαντικοί πάτρονες των καλών τεχνών. Στο πλαίσιο αυτό αναπτύχθηκε ιδιαίτερα και η τέχνη της ταπισερί με εξέχοντες τους Nicolas Bataille και Jacques Dourdin, οι οποίοι μέσα σε περίπου μία δεκαετία δημιούργησαν πάνω από 250 ταπισερί για τον Βασιλιά και την οικογένειά του. Μια από τις σπουδαιότερες και γνωστότερες έως και σήμερα ταπισερί του Bataille, η οποία εκτίθεται στο Μουσείο ταπισερί στο Αράς, είναι αυτή που απεικονίζει 107 σκηνές από την Αποκάλυψη και την Τελική Κρίση (εικ.1-2). Γνωστή για την γοτθική απλότητά της, τα λαμπερά της χρώματα και τα έντονα περιγράμματα²⁰, παραμένει ένα από τα κορυφαία δείγματα του είδους. Αν ο 14^{ος} αιώνας έδωσε ώθηση στην τέχνη της ταπισερί, τότε ο 15^{ος} αποτέλεσε τον «χρυσό αιώνα» της. Τα εργαστήρια της Γαλλίας και της Φλάνδρας έφτασαν σε επίπεδα τελειότητας και σε αισθητικό και σε τεχνικό επίπεδο και προκαλούσαν το θαυμασμό ολόκληρης της Ευρώπης. Οι βασιλείς και οι δούκες επιθυμούσαν διακαώς να αποκτήσουν έργα ταπισερί από τα διάσημα εργαστήρια, καθώς αυτές αποτελούσαν βασικό είδος διακόσμησης σε όλες σχεδόν τις επίσημες τελετές, από την στέψη του βασιλιά μέχρι τους γάμους και τα επίσημα δείπνα, αυτά τα χρωματιστά, συμπαγή και μαλακά υφάσματα κοσμούσαν τους τοίχους. Όπως είδαμε παραπάνω τα εργαστήρια στο Παρίσι και στο Αράς έφτασαν στο απόγειο τους τον 14^ο αιώνα, ενώ κατά τον 15^ο τα σκήπτρα φαίνεται να παραδίδονται στο εργαστήριο των Βρυξελλών. Οι υφαντές στα εργαστήρια των Βρυξελλών, λειτουργούσαν με όρους συντεχνίας και ήταν γνωστοί ως «Legwerckers Ambacht». Τα κριτήρια τους ήταν πολύ αυστηρά τόσο στην επιλογή τεχνητών, αφού κάθε υφαντής μπορούσε να εκπαιδεύει μόνο τα μέλη της οικογένειάς του ή το πολύ έναν επιπλέον μαθητευόμενο, όσο και στην έγκριση της ταπισερί πριν αυτή δοθεί προς πώληση. Ίσως τα παραπάνω συνέβαλαν στην

¹⁹ Ann Shaw Courtney, *The rise of the artist/weaver: Tapestry weaving in the United States from 1930-1990*, Μέριλαντ, 1992, σ. 54

²⁰ Roger Armand Weigert, *French tapestry*, Λονδίνο, 1962, σ.20

παραγωγή σπουδαίων έργων όπως *Ο Θρίαμβος και ο γάμος της Βεατρίκης*, που σήμερα φυλάσσεται στην συλλογή Richard Wallace. Εκτός βέβαια από την Φλάνδρα δεν θα μπορούσαμε να μην αναφέρουμε και τα εργαστήρια της Ιταλίας κατά την ίδια περίοδο. Κατά το διάστημα 1420-1500, τεχνίτες από τις Βρυξέλες, το Αράς, την Μπριζ και την Λιλ, φτάνουν στην Ιταλία για να μεταλαμπαδεύσουν στους Ιταλούς την τέχνη τους. Γρήγορα τα ιταλικά εργαστήρια θα φτάσουν σε αποτελέσματα ισάξια με αυτά της Γαλλίας και της Φλάνδρας. Παράλληλα, η παραγωγή στη Γαλλία συνεχίζεται με έργα όπως η *Κυρία και ο Μονόκερως* (εικ.3), που είναι γνωστά και άξια θαυμασμού μέχρι και σήμερα. Η *κυρία και ο Μονόκερως* είναι κλασικό παράδειγμα της τεχνικής «mille-fleurs» (χίλια λουλούδια) και αναφέρεται ουσιαστικά στον φόβο του κενού χαρακτηρίζει τους τεχνίτες της μεσαιωνικής ταπισερί οι οποίοι επιθυμούν να γεμίζουν το φόντο του έργου με πολλά μικρά λουλούδια. Πρόκειται για τεχνική ευρέως διαδεδομένη που εξυπηρετούσε όλο το εύρος τη θεματολογίας της ταπισερί της περιόδου που εκτεινόταν από θρησκευτικά, μυθολογικά και φανταστικά θέματα. Ο 16^{ος} αιώνας θα βρει την τέχνη της ταπισερί σε εξίσου μεγάλη άνθηση. Η Αναγέννηση και η επικράτηση της ουμανιστικής φιλοσοφίας εκτός από την ζωγραφική, την γλυπτική και την αρχιτεκτονική επηρέασε και την τέχνη της ταπισερί. Η απόδοση της προοπτικής, του όγκου, της λεπτομέρειας, του φωτός, καθώς και όλα τα χαρακτηριστικά της τέχνης της ώριμης Αναγέννησης βρίσκουν τα ανάλογα τους και στις ταπισερί της περιόδου. Μερικοί από τους κορυφαίους ζωγράφους της εποχής μάλιστα σχεδίαζαν αχνάρια των έργων τους τα οποία έστελναν στα εργαστήρια προκειμένου να μεταφερθούν σε ταπισερί. Στην Ιταλία οι Raffaello, Julio Romano, Andrea del Sarto, Bronzino, Tiziano, Paolo Veronese και στη Φλάνδρα οι Bernarnd Van Orley, Michel Coxie, Pierre de Campaña είναι μερικοί από τους ζωγράφους που έδωσαν σχέδια τους προκειμένου να μεταμορφωθούν σε ταπισερί. Οι *Πράξεις των Αποστόλων* του Raffaello (εικ.4), μια σειρά από δέκα ταπισερί, σχεδιασμένες από τον ίδιο και κατασκευασμένες από εργαστήριο της Φλάνδρας (1515-1519) σε πλάγιους αργαλειούς, αποτελούν ένα από τα σπουδαιότερα δείγματα της εποχής. Θέματα παρμένα από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, παραβολές, μυθολογικά θέματα και αλληγορίες συνθέτουν τη θεματολογία της περιόδου. Στα μέσα περίπου του αιώνα, η Αντιμεταρρύθμιση και τα γεγονότα που τη συνόδεψαν θα επηρεάσει σημαντικά τη λειτουργία των εργαστηρίων ταπισερί στις Βρυξέλλες. Πολλοί τεχνίτες θα εγκαταλείψουν την περιοχή και θα εγκατασταθούν σε διάφορες χώρες της Ευρώπης, όπως η Ιταλία, η Αγγλία και η Ισπανία, όπου θα μεταφέρουν τα μυστικά της τέχνης

τους.

Γρήγορα ωστόσο οι Βρυξέλλες θα ανακτήσουν την παραγωγικότητά τους με τα έργα του Rubens να παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο κατά τον 17^ο αιώνα. Αντίθετα, η παραγωγή στην Ιταλία μειώνεται αισθητά και περιορίζεται μόνο στα Φλωρεντινά εργαστήρια. Το γεγονός ωστόσο που επηρεάζει πραγματικά την περίοδο αυτή την ιστορία της ταπισερί και επαναφέρει τη Γαλλία στο επίκεντρο των εξελίξεων, δεν είναι άλλο από την ίδρυση του εργαστηρίου της Gobelins. Το 1662 ο βασιλιάς Λουδοβίκος ο 14^{ος} ιδρύει τα βασιλικά εργαστήρια της Gobelins στα οποία παράγονται εκτός από ταπισερί και έπιπλα και δεχόταν μόνο βασιλικές παραγγελίες. Σκοπός της ίδρυσης του ήταν επικράτηση της Γαλλίας έναντι των Φλαμανδικών ταπισερί, τόσο σε οικονομικό όσο και σε αισθητικό επίπεδο. Προκειμένου να διασφαλίσει την επιτυχημένη λειτουργία του ορίζει γενικό υπεύθυνο τον βασιλικό και προσωπικό του ζωγράφο Charles Le Brun. Ο Le Brun διεύθυνε την λειτουργία του εργαστηρίου από το 1663 έως το 1690 και φυσικά σχεδίασε εκατοντάδες έργα, ανάμεσα στα οποία 14 μνημειακές ταπισερί με θέμα την Ιστορία του βασιλιά (εικ.5). Ο 17^{ος} αιώνας θα φέρει σημαντικές αλλαγές στο στυλ της ταπισερί, οι οποίες θα οδηγήσουν σταδιακά στην παρακμή της, την οποία θα αναλύσουμε περαιτέρω στη συνέχεια. Η εξάρτηση της ταπισερί από την ζωγραφική γίνεται ιδιαίτερα έντονη, οδηγώντας σταδιακά την πρώτη στην απώλεια της αυτονομίας της. Οι ζωγράφοι ενδιαφέρονται πια να μεταφέρουν το έργο τους στον αργαλειό με απόλυτη ακρίβεια και έμφαση στη λεπτομέρεια, αφαιρώντας κάθε ελευθερία από τους τεχνίτες. Την ίδια περίοδο λειτουργούν στη Γαλλία αρκετά ακόμα εργαστήρια ταπισερί τα οποία συναγωνίζονται την παραγωγή της Gobelins. Ανάμεσα σε αυτά ξεχωρίζει αυτό της Beauvais, που βρίσκεται επίσης υπό την αιγίδα του βασιλιά και το εργαστήρι της Aubusson, με παραγωγή πολλών ήδη χρόνων, το οποίο κατά τους προηγούμενους αιώνες ξεχώρισε για την τεχνική του milles fleurs. Η παρακμή ωστόσο που έχει αρχίσει ήδη να διαφαίνεται, γίνεται απολύτως αισθητή τον επόμενο αιώνα, με την ανάπτυξη του ρεύματος του ροκοκό στην τέχνη και τα κοινωνικές αλλαγές. Το όραμα για μια ζωή και συνεπώς μια τέχνη ανάλαφρη, διακοσμητική και χωρίς δυσκολίες διαφέρει σημαντικά από την αυστηρότητα και την μεγαλοπρέπεια της βασιλείας του Λουδοβίκου του 14^{ου}. Μικρής κλίμακας έργα τέχνης και έπιπλα, ανάλαφρα θέματα και έντονη διακόσμηση εκθρονίζουν από τα σαλόνια της ανώτερης τάξης τα μεγαλοπρεπή έργα του μπαρόκ και συνεπώς και τις ταπισερί. Μικρές σε κλίμακα ταπισερί κατασκευάζονται για να χρησιμοποιηθούν κυρίως ως επένδυση σε έπιπλα.

Την περίοδο αυτή η εξάρτηση της ταπισερί από την ζωγραφική γίνεται ακόμα πιο έντονη και οι υφαντές επιθυμούν να μεταφέρουν στον αργαλειό συνθέσεις που αποδίδουν ακόμα και την αντίστοιχη γυαλάδα που αποδίδει το λάδι στον καμβά. Η αλλαγή αυτή στην «μόδα» της εσωτερικής διακόσμησης της εποχής που κυριάρχησε και όλο σχεδόν τον 18^ο αιώνα, σε συνδυασμό με τη Γαλλική Επανάσταση που έφερε τρομερές αναταράξεις στο κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό γίνεσθαι της Γαλλίας, έδωσε τη χαριστική βολή στην τέχνη της ταπισερί, η οποία για τα επόμενα χρόνια θα παραμείνει στην αφάνεια. Στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, η παραγωγή είναι εξαιρετικά περιορισμένη, ενδιαφέρον ωστόσο για τις ταπισερί αναπτύσσεται από τον Ναπολέοντα, ο οποίος ζητά να μεταφερθούν σε ταπισερί οι προσωπογραφίες του. Σε κάθε περίπτωση όμως η δημοφιλία της δεν συγκρίνεται με εκείνη των προηγούμενων αιώνων. Στη συνέχεια θα σταθούμε περισσότερο στα στοιχεία που συνθέτουν το γεγονός της παρακμής του είδους της ταπισερί, καθώς και τον λόγο και τον τρόπο της αναγέννησής της.

Η αναγέννηση της ταπισερί λαμβάνει χώρα στη Γαλλία του 20^{ου} αιώνα, με κάποια δείγματα ανάκαμψης να εμφανίζονται ήδη προπολεμικά, αλλά να φτάνουν στο απόγειό τους μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Κάνοντας λόγο για «αναγέννηση», αναφερόμαστε σε μια περίοδο ανάκαμψης και αναμόρφωσης ύστερα από μια περίοδο παρακμής. Τι εννοούμε όμως όταν αναφερόμαστε στην έννοια της παρακμής της ταπισερί; Το 1946 οργανώνεται στο Παρίσι η πρώτη μεγάλη αναδρομική έκθεση ταπισερί υπό τον τίτλο «La tapisserie française du Moyen-Âge à nos jours» (μτφρ. Η ταπισερί από την εποχή του Μεσαίωνα έως τις μέρες μας). Στον κατάλογο της έκθεσης, ο διευθυντής των Μουσείων της Γαλλίας Georges Salles γράφει: «Ανατρέχοντας στην τέχνη των αρχαίων υφαντών, κάποιοι μοντέρνοι ζωγράφοι, ξεχνώντας τα πινέλα τους, επέστρεψαν στην ταπισερί τις χαμένες της δόξες, ο οποίες είχαν σταδιακά ατροφήσει λόγω μιας δουλοπρεπούς προσπάθειας μίμησης της ζωγραφικής.»²¹ . Η προσπάθεια των τεχνητών να αντιγράψουν με απόλυτη ακρίβεια και λεπτομέρεια τα έργα της ζωγραφικής αφαίρεσε ουσιαστικά από την τέχνη της ταπισερί της αυτονομία της και απέκτησε μια σχέση άμεσα και άρρηκτα συνδεδεμένη με την ζωγραφική. Στην παρακμή της ταπισερί είχε αναφερθεί και ο Έλληνας εκπρόσωπος του είδους, με τον οποίο φυσικά θα ασχοληθούμε στη συνέχεια, λέγοντας πως «στα πρώτα βήματα της τέχνης της ταπισερί οι τεχνίτες χρησιμοποιούσαν

²¹ Georges Salles, *La Tapisserie Française du Moyen Age à Nos* , Παρίσι, 1946, σ. 1

μόλις 40 με 50 χρώματα, ενώ κατά την περίοδο παρακμής της, η οποία θεωρεί πως είναι η περίοδος που η ταπισερί προσπαθεί να ξεπεράσει τη ζωγραφική, χρησιμοποιούνταν έως και 2.000 χρώματα.»²². Στην Αποκάλυψη του Bataille του 1380 για παράδειγμα χρησιμοποιούνται μόλις 30 χρώματα²³. Παράλληλα, τους πρώτους αιώνες ανάπτυξης του είδους της ταπισερί, οι τεχνίτες φαίνεται πως δεν ακλουθούσαν με ακρίβεια το αγνάρι και έπαιρναν πρωτοβουλίες ως προς την απόδοσή του στον αργαλειό. Παράδειγμα αποτελούν δύο ταπισερί στο Μουσείο του Cluny στη Γαλλία, που χρονολογούνται τον 16^ο αιώνα, πρόκειται για απεικονίσεις της Τιμής, βασισμένες στο ίδιο αγνάρι, οι οποίες παρουσιάζουν κραυγαλέες διαφορές. Διαφορές στο σχέδιο, στον χειρισμό του χρώματος και του φωτός, οι οποίες γίνονται φανερές με την πρώτη ματιά²⁴. Κατά τον 17^ο αιώνα τα χρώματα που χρησιμοποιούνται αυξάνονται, παράλληλα όμως οι τεχνίτες συνεχίζουν να παρεμβαίνουν κατά βούληση στο έργο. Στο εργαστήριο της Gobelins υπό τον Le Brun χρησιμοποιούνται περίπου 250 χρώματα τα οποία οι υφαντές μέσω του αγναριού καλούνται να «μεταφράσουν» από το ζωγραφικό έργο στον αργαλειό²⁵. Τα χρόνια που θα ακολουθήσουν οι τεχνίτες καλούνται να ακολουθήσουν πιστά τα ζωγραφικά έργα και τα αγνάρια και να αποδώσουν με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια το ζωγραφικό αποτέλεσμα μέσω υφασμάτων, φτάνοντας στο σημείο να χρησιμοποιούν 2.000-3.000 χρώματα. Κατά τον 19^ο αιώνα «η ταπισερί της Gobelins δεν είναι πια ταπισερί, παρά μια ρέπλικα με μαλλί και μετάξι ενός ζωγραφικού έργου»²⁶.

3.1. Η αναγέννηση της ταπισερί στην Ευρώπη

Η αναγέννηση λοιπόν της ταπισερί, η νέα ώθηση στο είδος σημειώθηκε τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα στη Γαλλία και συγκεκριμένα στο εργαστήριο της

²² Στην εκπομπή «Ζωγραφική με κλωστές και σαΐτες», από τη σειρά εκπομπών «Τεχνητές και εργαστήρια» σε παραγωγή της EPT: <https://archive.ert.gr/73111/> (τελευταία επίσκεψη : 7/1/2021, 22:15)

²³ William George Thomson, *A history of tapestry from the earliest times until the present day*, Λονδίνο, 1906, σ.105

²⁴ Pierre Verlet, Michel Florisoone, Adolf Hoffmeister, Francois Tabard, *The book of tapestry: History and Technique*, Νέα Υόρκη, 1978, σ. 22

²⁵ Pierre Verlet, Michel Florisoone, Adolf Hoffmeister, Francois Tabard, *Great Tapestries, the web of history from the 12th to the 20th century*, Ελβετία, 1965, σ.50

²⁶ ό.π., σ.103

Aubusson. Το 1920 ο διευθυντής της Ecole Nationale d' Art Decoratif της Aubusson, Marius Martin μαζί με την έμπορο τέχνης Marie Cottoli, αναζήτησαν σύγχρονους καλλιτέχνες όπως ο Miro, ο Picasso και ο Leger για να σχεδιάσουν έργα με σκοπό αυτά να γίνουν ταπισερί. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες αυτούς ήταν φυσικά και ο Jean Lurcat, ο οποίος έδωσε για πρώτη φορά τα σχέδια του για τη δημιουργία ταπισερί το 1933. Ο Lurcat αποτέλεσε εξέχουσα προσωπικότητα του χώρου της ταπισερί και το 1939 ανέλαβε την διεύθυνση του εργαστηρίου της Aubusson. Αναλαμβάνοντας σε μια περίοδο μετά το χρηματιστηριακό κραχ της Αμερικής το 1929, που επηρέασε την παγκόσμια οικονομία, στο εργαστήριο υπήρχαν μόλις 200 τεχνίτες. Ίσως αυτός ήταν ένας λόγος για τον οποίο στράφηκε στην αναβίωση του είδους της Γοτθικής ταπισερί, η οποία απαιτούσε απλά σχέδια και λίγα χρώματα, όπως είδαμε και προηγουμένως. Ωστόσο, η πραγματική αλλαγή σημειώθηκε μεταπολεμικά, όταν οι καλλιτέχνες της μοντέρνας τέχνης παγκοσμίως αγκάλιασαν το είδος της ταπισερί. Η αναγέννηση της ταπισερί συνδέθηκε στενά με το κίνημα της μοντέρνας τέχνης, τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική. Οι λόγοι αυτής της σύνδεσης δεν θα μας απασχολήσουν περαιτέρω στην εργασία αυτή, θα μπορούσαμε ωστόσο εν ολίγοις να πούμε πως η αναγέννηση της ταπισερί ενσαρκώνει την επιθυμία των μοντερνιστών για νέες αφετηρίες και μας βοηθά να καταλάβουμε την δημιουργία σχέσεων με το παρελθόν εκ μέρους των μοντέρνων κινημάτων.

4. Η ταπισερί ως καλή τέχνη

Η τέχνη της ταπισερί είναι μια τέχνη η οποία όπως ήδη έχει ειπωθεί είναι άμεσα συνυφασμένη με την τέχνη της ζωγραφικής, ενώ απαραίτητη είναι και η εργασία των ειδικευμένων υφαντών. Μπορούμε να πούμε λοιπόν πως είναι μια τέχνη που κινείται ανάμεσα στις Καλές Τέχνες και την χειροτεχνία. Πριν την αναβίωσή της κατά τον 20^ο αιώνα, εκτός από το αισθητικό της αποτέλεσμα, η ταπισερί είχε κυρίως στόχο να ζεσταίνει τους κρύους τοίχους των γοθτικών τοίχων και μετέπειτα των αναγεννησιακών palazzi²⁷. Η αναβίωση της ταπισερί τον 20^ο αιώνα και η σύνδεσή της με την μοντέρνα τέχνη και τους καλλιτέχνες της εποχής, θα μπορούσαμε να πούμε πως αναβάθμισε το status της. Στην αλλαγή αυτή έπαιξε καθοριστικό ρόλο η δράση της Marie Cuttoli, Γαλλίδας εμπόρου τέχνης²⁸. Το 1922, μαζί με τον σύζυγό της Paul Cuttoli άνοιξαν την μπουτίκ μόδας Myrbor στο Παρίσι. Σύντομα ξεκίνησε να παραγγέλνει σε Παρισινούς καλλιτέχνες να σχεδιάσουν χαλιά τα οποία θα ύφαιναν γυναίκες στην Αλγερία. Τα πρώτα χαλιά μάλιστα, ήταν σχέδια του Jean Lurcat (εικ.6), ενός από του σπουδαιότερους αντιπροσώπους της ταπισερί μεταπολεμικά. Σταδιακά η Cuttoli απομακρύνθηκε από το εγχείρημα του «concept store» και αφοσιώθηκε στο εμπόριο τέχνης μετατρέποντας το κατάστημά της στην Gallery Vignon το 1932. Ήταν η περίοδος που μετατόπισε την προσοχή της από τα χαλιά που υφαίνονταν στην Αλγερία, στις ταπισερί που θα μπορούσαν να υφανθούν στα εργαστήρια της Aubusson. Ξεκίνησε λοιπόν τη συνεργασία της με τον Georges Roualt, ενώ παραγγελίες για ταπισερί ανέθεσε στους Braque, Andre Derain, Dufy, Le Corbusier, Man Ray, Henri Matisse, Joan Miro, Picasso κ.ά.(εικ.7,8). Τρία χρόνια αργότερα, κλείνει και την γκαλερί Vignon για να ανοίξει με τον επίσης έμπορο τέχνης Jeanne Bucher την γκαλερί Jeanne Bucher-Myrbor. Στην γκαλερί αυτή εκθέτουν κυρίως ταπισερί και έργα ζωγραφικής και γλυπτικής. Σε ένα διαφημιστικό έντυπο²⁹ βλέπουμε να διαφημίζονται έργα ζωγραφικής, γλυπτικής και ταπισερί, ενώ την επιφάνεια του εντύπου καλύπτει μια ταπισερί του Rouault. Από τα παραπάνω μπορούμε να πούμε πως η Cuttoli επέλεξε να στραφεί στις ταπισερί ακριβώς επειδή επιθυμούσε να στραφεί στο εμπόριο της τέχνης. Με άλλα λόγια η μετατόπισή της από τα «χαλιά» στις «ταπισερί» και από την «μπουτίκ» στην «γκαλερί», δείχνει την

²⁷ Βλ. Κεφάλαιο 2, σ.8

²⁸ Cathrine Wells, *Tapestry and tableau: revival, reproduction, and the marketing of modernism*, Καλιφόρνια, 2014, σ.140-144

²⁹ ό.π.

επιθυμία της να μεταμορφωθεί από σχεδιάστρια μόδας και διακοσμήτρια, σε ισχυρή έμπορο τέχνης. Το ότι στην προσπάθειά της αυτή δείχνει να επενδύει στην τέχνη της ταπισερί αποδεικνύει πως η τελευταία αντιμετωπίζεται μάλλον ως τέχνη και όχι ως χειροτεχνία. Θα δώσουμε ένα ακόμη παράδειγμα στο οποίο αποδεικνύεται ότι η υφαντική αντιμετωπίζεται πια ως καλή τέχνη. Πρόκειται για το παράδειγμα της Annie Albers, η οποία κατά τη δεκαετία του 1920 έως τις αρχές του 1930, ήταν μαθήτρια της σχολής Bauhaus όπου στο πλαίσιο της σύζευξης της τέχνης με τη βιομηχανία, αναδείχθηκε σε μία από τις σημαντικότερες καλλιτέχνιδες του εργαστηρίου υφαντικής. Μεταπολεμικά η Albers απομακρύνθηκε από το έργο της στο Bauhaus, το οποίο ήταν περισσότερο συνυφασμένο με αυτό που ονομάζουμε χειροτεχνία και δημιούργησε μια σειρά υφαντών την οποία η ίδια ονόμασε «pictorial weaving». Στον κατάλογο της ομώνυμης έκθεσης διαβάζουμε: «[...]όχι για να καθίσεις επάνω τους, ούτε για να περπατήσεις πάνω σε αυτά, παρά μόνο για να τα κοιτάς, αυτό είναι το *raison d'être* των *pictorial weavings*»³⁰. Η Albers μεταφέρει τα χαλιά από το έδαφος στους τοίχους και μετατοπίζει την χρήση τους από πρακτική σε καθαρά αισθητική. Αυτή η «καθετότητα», η ιδιότητα του έργου τέχνης να κρέμεται στον τοίχο, κάθεται στο έδαφος και μπροστά στον θεατή είναι ένας επιπλέον λόγος να θεωρείται έργο υψηλής τέχνης. Πολλοί είναι οι θεωρητικοί και ιστορικοί της τέχνης που έχουν υποστηρίξει το επιχείρημα της «καθετότητας» του έργου τέχνης. Στο άρθρο «Painting and the Graphic Arts»³¹, διαβάζουμε πως ασχέτως με το πόσο νατουραλιστικό, αφηγηματικό ή ανεικονικό μπορεί να είναι ένα έργο, μπορεί να θεαθεί ως έργο τέχνης αν τοποθετηθεί κάθετα σε ένα τοίχο και μπροστά από τον θεατή. Όπως είδαμε και στο δεύτερο κεφάλαιο³², σχετικά με τον ορισμό και την ετυμολογία της ταπισερί, εκτός από την ιδιαίτερη ύφανση της, το χαρακτηριστικό της είναι η τοποθέτησής σε τοίχους. Είτε λοιπόν γιατί αφαιρέθηκε η χρηστικότητα που την χαρακτήριζε τους πρώτους αιώνες της δημιουργίας της, είτε γιατί συνδέθηκε με τα κινήματα της μοντέρνας τέχνης του 20^{ου} αιώνα, είτε γιατί σε αντίθεση με τα κοινά χαλιά, η ταπισερί τοποθετείται διακοσμητικά σε τοίχους, το σίγουρο είναι πως αναδείχθηκε σε μια τέχνη ισάξια της ζωγραφικής και τη γλυπτικής.

Ποια όμως είναι η θέση της ταπισερί στο ελληνικό καλλιτεχνικό γίγνεσθαι;

Στην Ελλάδα μπορούμε να πούμε πως η ταπισερί είναι μίαν τέχνη άμεσα

³⁰ Anni Albers, *Pictorial Weavings*, Κέμπριτζ Μασαχουσέτης, 1960, σ. 1

³¹ Benjamin Walter, «Painting and the Graphic Arts», 1917 στο *Selected Writings, vol. 1, 1913-1926*, Bullock Marcus, Jennings Michael W. (επιμ.), Κέμπριτζ Μασαχουσέτης και Λονδίνο, 1996, σ. 82

³² βλ. Κεφάλαιο 2, σ.8

συνυφασμένη με την τέχνη της ζωγραφικής, ενώ υπερτονίζεται η ιδιότητά της ως χειροτεχνία, χωρίς να γίνεται προσπάθεια για την αυτονομία της πλάι στις άλλες καλές τέχνες. Πιο συγκεκριμένα, στο άρθρο του Τσαρούχη για το περιοδικό «Ζυγός»³³ διαβάζουμε: «[...]δεν θα ήταν άδικο να πούμε η *tapisserie* είναι ζωγραφική διακοσμητική, συνήθως καμωμένη με κλωστές και σαΐτες και όχι με πινέλλα και χρώματα. Είναι κάτι ανάλογο με τη ζωγραφική που γίνεται με κύβους από πέτρες ή σμάλτα που είναι το μωσαϊκό. Ο υφαντής, κανονικά, πρέπει να ερμηνεύει τη ζωγραφιά που υφαίνει στη γλώσσα της υφαντικής». Ο Τσαρούχης εδώ κάνει λόγο για τη «γλώσσα της υφαντικής», χωρίς όμως να προβάλλει την αυτονομία της. Μάλιστα παρακάτω αναφέρει πως «Η γλώσσα αυτή αλλάζει ανάλογα με τα τεχνικά και αισθητικά ιδανικά της ζωγραφικής». Από την άλλη, ο Ίων Δραγούμης στο άρθρο του «Έργα «με φωτιά»» εξαιρεί την ταπισερί ως χειροτεχνία και αναλύει το μεγαλείο και την αξία της τελευταίας. «[...] δεν υπάρχει σωτηρία από την κακοδαιμονία του κόσμου αυτού που να μην περνάει από την περιοχή της χειροτεχνίας»³⁴, λέει χαρακτηριστικά, αναφερόμενος στην εποχή του η οποία θεωρεί ότι είναι λιγότερο δημιουργική από τις προηγούμενες. Στην εποχή αυτή λοιπόν «Ο Φαϊτάκις μπορεί να ξεκίνησε-χωρίς να το ξέρη- από την αρχέγονη και αταβιστική ροπή προς τη χειροτεχνία»³⁵, η οποία στην αρχή κατευθύνθηκε φυσικά προς τη ζωγραφική για να καταλήξει στην ταπισερί όπου τα εκφραστικά μέσα όντως απτά είναι και πιο αποτελεσματικά όπως θεωρεί ο ίδιος. «Γιατί παρ' όσες φαινομενικές ομοιότητες ανάμεσα στις δύο διαδικασίες (ζωγραφική και ταπισερί), η απόσταση που τις χωρίζει είναι τεράστια. Η μία αντλεί το χρώμα από την παλέτα και το απλώνει επάνω στο πανί, ενώ η άλλη πιάνει ζεστά με τα χέρια, το χρώμα, υπό μορφή κλωστής και το υφαίνει. Η συμμετοχή είναι πολύ πιο άμεση. Και εξυπακούει πολύ περισσότερο την κατά τη λαϊκή παράδοση αρχή της χαριστικότητας και της ανιδιοτέλειας στην τέχνη. Καθ' ό μέτρον την προσεγγίζει ολοένα και περισσότερο προς την καθαυτό χειροτεχνία.». Δεν αμφιβάλει πως η τέχνη της ταπισερί έχει άμεση συνάφεια με αυτή της ζωγραφικής, ωστόσο τονίζει τις διαφορές τους και αναδεικνύει την αξία της ταπισερί ως χειροτεχνίας. Λίγα χρόνια αργότερα η ιδιοκτήτρια της γκαλερί «Νέες Μορφές», όπου φιλοξενήθηκαν ταπισερί ελλήνων ζωγράφων από το

³³ Γιάννη Τσαρούχη, «Οι *tapisserie* και οι ζωγράφοι», *Ζυγός*, έτος 10, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1965, σ.16

³⁴ Ίωνος Δραγούμης, «Έργα με «φωτιά», Οι *tapisseries* του Γιάννη Φαϊτάκι», *Ζυγός*, έτος 18, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1975, σ. 10

³⁵ ό.π.

εργαστήριο Τάπη, σε ένα άρθρο της στο περιοδικό Ζυγός³⁶ αναφέρεται στις ταπισερί ως τεχνική πιστής αναπαραγωγής ενός έργου τέχνης και σίγουρα όχι ως αυτόνομη τέχνη:

«Μέσα στην προσπάθεια αυτή της προσεγγίσεως της τέχνης με το πλατύτερο κοινό, θα πρέπει να εντάξωμε τα έργα που παράγονται εν σειρά υπό διάφορες μορφές-λιθογραφία, μεταξοτυπία-και που ακολουθώντας διάφορους τρόπους πιστής αναπαραγωγής ενός έργου τέχνης ή μιας μακέτας ενός καλλιτέχνη και πάντα κάτω από την καθοδήγηση και τον έλεγχο του, κυκλοφορούν σε ένα αριθμό αντιτύπων που, αν δεν έχουν την σφραγίδα του «μοναδικού», παραμένουν όμως «αυθεντικά» έργα τέχνης. Τα έργα αυτά καθιερώθηκαν με την ονομασία «multiples» ή «πολλαπλά»». Ο Ιωάννης Φαϊτάκις, ο άνθρωπος στον οποίο οφείλεται η ανάπτυξη του είδους της ταπισερί στην Ελλάδα και με τον οποίο θα ασχοληθούμε φυσικά αργότερα, προσεγγίζει την ταπισερί περισσότερο ως αυτόνομο είδος παρά ως χειροτεχνία απόλυτα εξαρτώμενη από τη ζωγραφική όπως είδαμε παραπάνω. *«Η tapisserie, γενικά, είναι ένα διακοσμητικό είδος υφαντικής τέχνης. Το είδος αυτό μπορεί να πη κανείς ότι είναι αυτόνομο, με δικούς του κανόνες και απαιτήσεις»³⁷*, αναφέρει χαρακτηριστικά, ενώ θεωρεί *«ότι με τις tapisserie μπορεί να εκφραστεί ο ζωγράφος γραφικότερα, να μεταχειρισθεί το υλικό σαν υλικό εκφράσεως»*. Οι σπουδές του Φαϊτάκι στην Γαλλία και η επαφή του με την σύγχρονη ευρωπαϊκή ταπισερί διαμόρφωσαν την αντίληψη του γύρω από το είδος. Την ίδια ώρα, με δεδομένη την έλλειψη παράδοσης και ιστορίας της τεχνικής της ταπισερί στην Ελλάδα και την ξαφνική άνθισή της μόλις τον 20^ο αιώνα, η πρόσληψή της είναι ποικίλη και συχνά ο διαχωρισμός της από την ζωγραφική και την χειροτεχνία δεν είναι σαφής.

³⁶ Τζούλιας Δημακοπούλου, «Νέο είδος «tapisserie» πάνω σε έργα γνωστών Ελλήνων ζωγράφων, στην γκαλερί Νέες Μορφές», Ζυγός, τεύχος 5, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1973, σ. 85

³⁷ Γιάννη Φαϊτάκι, «Η τέχνη της tapisserie», Ζυγός, έτος 8^ο, αριθμός 94-95, Σεπτέμβριος- Οκτώβριος 1963, σ. 30

5. Ο ρόλος του/της υφαντή/υφάντριας

Η τεχνική της ταπισερί είναι μια πολύπλευρη διαδικασία που απαιτεί την σύμπραξη μιας ομάδας ανθρώπων για την διεκπεραίωσή της. Όπως ήδη αναφέραμε, η ταπισερί είναι μια τέχνη άμεσα συνυφασμένη με αυτή της ζωγραφικής, συνεπώς απαραίτητη είναι η ύπαρξη ενός ζωγραφικού έργου, το οποίο θα μεταφερθεί στον αργαλειό. Ο ίδιος ο ζωγράφος ή κάποιος ειδικευμένος σχεδιαστής θα σχεδιάσει το αχνάρι, τον «οδηγό» δηλαδή που θα χρησιμοποιήσουν οι τεχνίτες για την μεταφορά του έργου στον αργαλειό. Οι μεγάλοι σε μέγεθος αργαλειοί της ταπισερί απαιτούν την ταυτόχρονη εργασία παραπάνω του ενός τεχνίτη. Οι τεχνίτες ή οι τεχνίτριες μπορεί να δουλεύουν από μερικούς μήνες μέχρι και έναν χρόνο για την ολοκλήρωση ενός έργου. Στο κεφάλαιο αυτό θα μελετήσουμε τον ρόλο του τεχνίτη στη διαδικασία παραγωγής του έργου, αλλά και την «ανωνυμία» του. Με τον όρο «ανωνυμία» αναφερόμαστε στο γεγονός του ότι παρότι η εργασία του τεχνίτη παίζει τον μεγαλύτερο ρόλο στη διαδικασία παραγωγής μια ταπισερί, οι τεχνίτες είναι αυτοί που μένουν περισσότερο από όλους στην αφάνεια.

Ο ρόλος του τεχνίτη ως απλού χειρώνακτα που δεν συμμετέχει στην παραγωγή μιας ταπισερί παρά διεκπεραιώνει γίνεται αντιληπτός από τον τρόπο με τον οποίο επιλέγεται να παρουσιάζεται. Το 1946 ο δημοσιογράφος και φωτογράφος Robert Doisneau κάνει αφιέρωμα στη σχολή και το εργαστήριο της Aubusson με πλούσιο φωτογραφικό υλικό³⁸. Οι φωτογραφίες των τεχνιτών περιορίζονται στην αποτύπωση ορισμένων τμημάτων του σώματός τους. Πιο συγκεκριμένα, ο Doisneau φωτογραφίζει τα χέρια των τεχνιτών την ώρα που περνούν τις κλωστές, αλλά και τα πόδια τους την ώρα που χειρίζονται τα πετάλια του αργαλειού (εικ.9). Σε καμία φωτογραφία δεν αναγνωρίζουμε τα χαρακτηριστικά των προσώπων τους, μοιάζει σαν τα χέρια και τα πόδια να αντικαθιστούν τις ολότητες των ανθρώπων. Στην φωτογραφία μάλιστα στην οποία βλέπουμε τα πόδια των τεχνιτών, εντύπωση προκαλεί το γεγονός πως ο φωτογράφος δεν διστάζει να κόψει τα κεφάλια τους, εστιάζοντας την προσοχή του θεατή στα χέρια, στα πόδια και στην διαδικασία της παραγωγής. Αξίζει ακόμα να γίνει αναφορά στα παπούτσια των τεχνιτών, οι οποίοι εμφανίζονται να φοράνε sabot, παπούτσια που παραπέμπουν στην εργατική τάξη

³⁸ *Aubusson et la renaissance de la tapisserie*, Παρίσι, 1946

(εικ.10).

Πριν τον 20^ο αιώνα, παρά την απουσία φωτογραφικού υλικού, έχουμε εικόνα των τεχνιτών κυρίως από τα σκίτσα της Εγκυκλοπαίδειας του Diderot, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν ευρέως σε εκδόσεις βιβλίων και περιοδικών για την ταπισερί μεταπολεμικά³⁹. Στα συγκεκριμένα σχέδια δίνεται και πάλι έμφαση στα χέρια των τεχνιτών και παρουσιάζεται αναλυτικά η διαδικασία της ύφανσης (εικ.11,12). Είναι εντυπωσιακό, πως δύο αιώνες μετά τα σκίτσα της Εγκυκλοπαίδειας, η απεικόνιση και ο ρόλος των τεχνιτών δεν έχει μεταβληθεί. Ο Le Corbusier, το 1955 σχεδίασε μνημειακές ταπισερί με σκοπό να υφανθούν τμηματικά στην Ινδία από οικογένειες ντόπιων που γνώριζαν την τεχνική στοχεύοντας στην οικονομική και κοινωνική αναμόρφωσή τους⁴⁰. Στο ίδιο πλαίσιο, είχε προτείνει την παραγωγή ταπισερί από κρατούμενους στις φυλακές. Εν τέλει το σχέδιο του απέτυχε και η ύφανση της ταπισερί έγινε από μεγάλο εργαστήριο υφαντικής στο Σριναγκάρ της Ινδίας. Σε μια από τις φωτογραφίες που απεικονίζουν την διαδικασία παραγωγής, οι έξι εργάτες εντοπίζονται με δυσκολία στο πάνω μέρος της φωτογραφίας, την ώρα που η ταπισερί καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος της εικόνας, καθιστώντας σαφές το πού θέλει να ρίξει το βάρος ο φωτογράφος (εικ.13). Από τα εργαστήρια της Γαλλίας του 18^{ου} αιώνα, μέχρι εκείνα της Ινδίας του 20^{ου}, οι τεχνίτες παρουσιάζονται ως χειρώνακτες που εκτελούν εντολές χωρίς να αναμειγνύονται στην διαδικασία διαμόρφωσης του έργου. Η αποστασιοποίηση του τεχνίτη από το έργο ήταν όμως χαρακτηριστικό της τέχνης της ταπισερί από τη γέννησή της;

Η απάντηση είναι μάλλον αρνητική. Οι συνθήκες στο μεσαίωνα ήταν μάλλον διαφορετικές από όσα περιγράψαμε παραπάνω. Οι τεχνίτες φαίνεται να είχαν λόγο στη διαδικασία παραγωγής του έργου και να παρεμβαίνουν κατά βούληση σε αυτό. Από την Αναγέννηση και έπειτα, όταν η ταπισερί άρχισε να συνδέεται στενά με την τέχνη της ζωγραφικής κάνοντας αυτοσκοπό την αυτούσια μεταφορά του ζωγραφικού έργου στον αργαλειό, ο τεχνίτης απομακρύνθηκε σταδιακά από το έργο. Η αντίληψη αυτή επικράτησε και μετά την αναβίωση της ταπισερί στην Ευρώπη μεταπολεμικά.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι φωτογραφίες τεχνιτριών από τη σχολή του Bauhaus. Πρόκειται για εικόνες σύγχρονων γυναικών ντυμένων με μοντέρνα ρούχα, που

³⁹ Ανάμεσα σε αυτά και το περιοδικό Ζυγός σε αφιέρωμά του στο εργαστήριο του Γιάννη Φαϊτάκι. («Παλιά και Τώρα. Από τα γραφικά εργαστήρια της Γαλλίας του 17^{ου} αιώνα στο εργαστήριο της Βασιλικής Πρόνοιας», Ζυγός, έτος 10, Αθήνα, Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1965)

⁴⁰ Prakash Vikramaditya, *Chandigarh's Le Corbusier: The Struggle for Modernity in Postcolonial India*, Σιάτλ, 2002, σ. 80

σχεδιάζουν και υφαίνουν οι ίδιες τα έργα τους και τα πρόσωπά τους εμφανίζονται σαφώς στις φωτογραφίες (εικ.14). Ωστόσο μεταπολεμικά ο καλλιτέχνης και τεχνίτης διαχωρίζονται ξανά.

Όπως είναι προφανές, η αντίληψη αυτή επικράτησε και στην ανάπτυξη του είδους της ταπισερί στην Ελλάδα. Η σχολή και το εργαστήριο ταπισερί της Βασιλικής Πρόνοιας με επικεφαλής τον Γιάννη Φαϊτάκι αποτέλεσαν πρότυπο λειτουργίας και παρήγαγαν σημαντικό πολιτιστικό έργο. Ο Φαϊτάκις μάλιστα υποστήριζε⁴¹ πως οι μαθήτριες του αποτελούσαν «*χρυσάφι για την Ελλάδα*», πως είχαν «*θεϊκά χέρια*» και πως ήταν από τις καλύτερες τεχνίτριες στον κόσμο. Ο Φαϊτάκις εκτιμούσε ιδιαίτερα τις τεχνίτριες του, ωστόσο όπως αναφέρει⁴² μια από αυτές και συγκεκριμένα η κα. Αριστέα Σκορδά – Ζανιά : «*όχι, δεν κάναμε δικές μας παρεμβάσεις, ακλουθούσαμε πιστά το αγνάρι που έφτιαχνε ο κ.Φαϊτάκις.*». Σε διαφημιστικό έντυπο του Ινστιτούτου Κοινωνικής Προστασίας και Αλληλεγγύης «Οικοτεχνία» το 1983⁴³, βλέπουμε και πάλι τα χέρια των τεχνιτριών κατά τη διάρκεια εργασίας πάνω στον αργαλειό (εικ.15). Αντίστοιχα, στο αφιέρωμα του περιοδικού *Εικόνες*⁴⁴ στο εργαστήριο ταπισερί του Γιάννη Φαϊτάκι το 1961 βλέπουμε ξανά εικόνες με τα χέρια των τεχνιτριών να περνούν με τη χτένα τις κλωστές στον αργαλειό (εικ.16). Το 1986, σε αντίστοιχο αφιέρωμα στο περιοδικό *The Athenian*⁴⁵, εκτός από τις καθιερωμένες φωτογραφίες με τα χέρια των τεχνιτριών εν ώρα εργασίας (εικ.17), εντοπίζουμε και μια ομαδική φωτογραφία του εργαστηρίου στην οποία παρουσιάζεται ο Φαϊτάκις με όλες τις τεχνίτριές του (εικ.18). Οι ίδιες παραμένουν στην ανωνυμία και δεν παρουσιάζονται περαιτέρω στο άρθρο, ωστόσο πρόκειται για μια σπάνια φωτογραφία που μάλλον δείχνει την πολύ καλή σχέση που διατηρούσε ο Φαϊτάκις με τα κορίτσια του εργαστηρίου του όπως επιβεβαιώνει μεταξύ άλλων και η μαθήτριά του κα. Ζανιά-Σκορδά.

Όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, το στοιχείο του χειροποίητου που προφανώς είναι συνυφασμένο με την τέχνη της ταπισερί ήταν ένας από τους λόγους

⁴¹ Στην εκπομπή «Ζωγραφική με κλωστές και σαΐτες», από τη σειρά εκπομπών «Τεχνητές και εργαστήρια» σε παραγωγή της ΕΡΤ: <https://archive.ert.gr/73111/> (τελευταία επίσκεψη : 7/1/2021, 22:15)

⁴² Όπως μου τα διηγήθηκε η κα. Αριστέα Σκορδά-Ζανιά και τα κατέγραφα, σε μία από τις πολλές συναντήσεις μας στις 6 Φεβρουαρίου 2019.

⁴³ Φυλλάδιο Εθνικού Οργανισμού Πρόνοιας, Ε.ΟΤ. και ΕΟΜΜΕΧ, *Ινστιτούτο Κοινωνικής Προστασίας και Αλληλεγγύης «Οικοτεχνία*», Νοέμβριος 1983

⁴⁴ «Ένας πρωτοπόρος στην ταπισερί», *Εικόνες*, 1961, σ.28-29

⁴⁵ Katerina Agrafioti, «Woven pictures», *The Athenian*, Μάιος 1986, σ.24-26

που συνέβαλε στην αναβίωσή της και στην διάδοσή της τον 20^ο αιώνα ως απάντηση στο σύγχρονο τρόπο ζωής και τη βιομηχανοποίηση του. Σε αυτό το πλαίσιο παρατηρούμε ένα παράδοξο όπου από τη μία η δημοτικότητα της χειροτεχνίας αυξάνεται και από την άλλη οι τεχνίτες που την ασκούν παραμένουν στην αφάνεια και την ανωνυμία.

«*Η ταπισερί δεν είναι παρά η μεταφορά ενός ζωγραφικού έργου σε υφαντό*», αναφέρει ο Φαϊτάκις⁴⁶. Όμως, δεν πρόκειται για απλή αντιγραφή, αλλά για ανάπλαση του έργου με προεκτάσεις πέρα από αυτό. Ο σωστός τεχνίτης χρησιμοποιεί τα εργαλεία της ζωγραφικής χωρίς να τη μιμείται. Άλλοτε απλοποιεί, άλλοτε χρησιμοποιεί υφαντικά παιχνίδια προκειμένου να πετύχει τον ζητούμενο διακοσμητικό χαρακτήρα, ποτέ όμως δεν μιμείται στείρα οδηγώντας την τέχνη του στην παρακμή της. Με άλλα λόγια ο σωστός τεχνίτης δεν ξεπερνά το μέτρο. Από τα παραπάνω γίνεται κατανοητό πως ο τεχνίτης μπορεί να μην παρεμβαίνει στην τελική σύνθεση του έργου, είναι όμως απαραίτητη η βαθιά γνώση της τεχνικής προκειμένου να μεταφέρει το έργο από τον καμβά στον αργαλειό. «*Ο υφαντής κανονικά πρέπει να ερμηνεύει τη ζωγραφιά που υφαίνει στη γλώσσα της υφαντικής*»⁴⁷, γράφει συγκεκριμένα ο Τσαρούχης σε ένα άρθρο του για το περιοδικό Ζυγός. Θα μπορούσαμε να πούμε πως ο ρόλος του τεχνίτη, του υφαντή, είναι ένας ρόλος ερμηνευτή ή ένας ρόλος μεταφραστή, που ερμηνεύει ή μεταφράζει το ζωγραφικό έργο σε υφαντό. Με την έννοια της μετάφρασης εννοούμε την διαδικασία κατά την οποία γίνεται απόπειρα ανασύνθεσης του, της ακριβέστερης ισοδύναμης προσέγγισης του μηνύματος και του ύφους της γλώσσας της ζωγραφικής στην αντίστοιχη της υφαντικής. Η έννοια της «μετάφρασης» έχει χρησιμοποιηθεί ξανά και για να περιγράψει την τέχνη της χαρακτικής⁴⁸. Ο Stephen Bann στο άρθρο του «*Parallel Lines: Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth Century France*»⁴⁹, κάνει λόγο για την επιθυμία των ζωγράφων της Γαλλίας του 19^{ου} αιώνα να δίνουν τα έργα τους προκειμένου αυτά να μεταφραστούν σε χαρακτηριστικά διασφαλίζοντας έτσι την μεταλαμπάδευσή τους στις επόμενες γενιές. Φυσικά το κόστος της εκτύπωσης χαρακτηριστικών, αλλά και ο χρόνος

⁴⁶ό.π. στην εκπομπή «Ζωγραφική με κλωστές και σαΐτες»

⁴⁷ Γιάννη Τσαρούχη, «Οι tapisserie και οι ζωγράφοι», Ζυγός, έτος 10, Αθήνα, Νοέμβριος – Δεκέμβριος, 1965, σ. 16

⁴⁸ Le Men Ségolène, «Printmaking as metaphor for translation: Philippe Burty and the Gazette des Beaux-Arts in the Second Empire», στο *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Orwicz Michael R., Μάντσεστερ, 1994, σ. 88-108

⁴⁹Stephen Bann, *Parallel Lines: Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth Century France*, Νιού Χέιβεν, 2001, σ.15-41

παραγωγής τους είναι σαφώς μικρότερος από τον αντίστοιχο της ταπισερί. Για το λόγο αυτό την ίδια ώρα που ένα χαρακτηριστικό μπορεί να τυπωθεί πολλές φορές και να πωληθεί σε προσιτές τιμές, οι χρονοβόρες μεταφορές των ταπισερί μειώνουν τον αριθμό των αναπαραγωγών και αυξάνουν τις τιμές. Σε κάθε περίπτωση, γίνεται κατανοητό πως η μεταφορά ενός ζωγραφικού έργου σε κάποια άλλη μορφή τέχνης, προϋποθέτει την ύπαρξη ενός «μεταφραστή», ενός «ερμηνευτεί» καλά εκπαιδευμένου.

6. Βασιλική Πρόνοια

Η ανάπτυξη της τέχνης της ταπισερί στην Ελλάδα είναι μια ιστορία πρόσφατη, σύντομη μα και πολύ πυκνή. Η τέχνη της ταπισερί δεν είναι μια τέχνη συνυφασμένη με την παράδοση και την κουλτούρα των Ελλήνων. Όπως είδαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο⁵⁰, κομμάτια υφασμάτων με την τεχνική της ταπισερί εντοπίζονται στον Ελλαδικό χώρο ήδη από την ελληνιστική και έπειτα τη βυζαντινή περίοδο, ωστόσο η ταπισερί ως «υφαντός ιστορημένος τάπητας»⁵¹, τοποθετημένος σε τοίχους για πρακτικούς ή αισθητικούς λόγους δεν υπήρχε στην κουλτούρα των Ελλήνων. Το δίχως άλλο η τέχνη της υφαντικής ήταν ιδιαίτερα διαδομένη στην Ελλάδα και περισσότερο στην ελληνική επαρχία. Χαλιά, κιλίμια, κεντητά χαλιά και κεντήματα κατασκευάζονται σε όλη την Ελλάδα. «Σύμφωνα με σκόρπιες περιγραφές ξένων περιηγητών και με πληροφορίες που παρέχουν τα προικοσύμφωνα, φαίνεται ότι το κέντημα άνθιζε στον ελληνικό χώρο από τα πρώτα χρόνια της Τουρκοκρατίας, κυρίως όμως ανάμεσα στον 17^ο και 19^ο αιώνα.»⁵². Ενώ στον 20^ο αιώνα με την άφιξη των προσφύγων από την Μικρά Ασία και την μεταφορά της τεχνογνωσίας τους στην Ελλάδα, η ανάπτυξη της ταπητουργίας είναι ραγδαία. Αντίθετα, η τέχνη της ταπισερί εμφανίζεται στην Ελλάδα μόλις κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, με το πρώτο και μοναδικό εργαστήριο ταπισερί της Ελλάδας, υπό την αιγίδα της Βασιλικής Πρόνοιας και επικεφαλής τον ζωγράφο Γιάννη Φαϊτάκι.

6.1. Ιστορικό Πλαίσιο

Η ανάπτυξη της ταπισερί και της οικοτεχνίας στην μεταπολεμική Ελλάδα είναι άμεσα συνυφασμένες με την δράση της Βασιλικής Πρόνοιας. Τι είναι όμως η Βασιλική Πρόνοια; ⁵³ Είναι ένας φορέας που δημιουργήθηκε υπό τη μέριμνα της βασιλείας σε μια ταραγμένη πολιτικά για την Ελλάδα περίοδο, με σκοπό να απευθυνθεί σε ευρύ

⁵⁰ βλ. Κεφάλαιο 3, σ.14

⁵¹ Γιάννη Τσαρούχη, «Οι tapisserie και οι ζωγράφοι», *Ζυγός*, έτος 10, Αθήνα, Νοέμβριος – Δεκέμβριος, 1965, σ. 16

⁵² Ελένης Πολυχρονιάδη, *Ελληνικά κεντήματα*, Αθήνα, 1980, σ.5

⁵³ Τα στοιχεία για τη λειτουργία της Βασιλικής Πρόνοιας αντλήθηκαν από το αντίστοιχο αρχείο του Μουσείου Μπενάκη (IAMM/AE 445)

τμήμα του πληθυσμού και να προπαγανδίζει συγκεκριμένα πολιτικά μηνύματα. Το 1947, λίγο μετά την έναρξη του εμφυλίου πολέμου και την επανεμφάνιση της «κομμουνιστικής απειλής»⁵⁴, η οποία ήρθε να προσθέσει και άλλα δεινά στην ήδη κατεστραμμένη και πολύπαθη από τον πόλεμο και την Κατοχή ελληνική επαρχία, η Βασίλισσα Φρειδερίκη επισκέπτεται τις πληγείσες περιοχές και αποφασίζει πως πρέπει να τεθεί επικεφαλής της εκστρατείας διάσωσης των πληθυσμών που κινδυνεύουν. Ιδρύει λοιπόν τον Έρανο των Βορείων Επαρχιών Ελλάδος με σκοπό την συγκέντρωση και την αγορά ιματισμού για τους στρατιώτες αλλά και τον άμαχο πληθυσμό. Στην ίδια κατεύθυνση πάρθηκαν και άλλες πρωτοβουλίες από τον θρόνο, ανάμεσα τους και οι «Παιδουπόλεις». Οι Παιδουπόλεις ήταν ουσιαστικά το «παιδοφύλαγμα» του επίσημου κράτους, ως απάντηση στο «συμμορτικό παιδομάζωμα» και επρόκειτο για θεσμό προπαγάνδας, εκπαίδευσης και φροντίδας των παιδιών των ανταρτόπληκτων περιοχών. Η προσπάθεια του θρόνου να αναπτύξει μια σχέση παραπολιτική με τον πληθυσμό της υπαίθρου χτίζοντας το προφίλ της «μητέρας του έθνους» που προστατεύει τους αδύναμους συνεχίστηκε και τα επόμενα χρόνια. Τον Μάρτιο του 1950, μετά το τέλος του Εμφυλίου, ιδρύθηκε το «Σπίτι του παιδιού», θεσμός που απευθυνόταν κυρίως στα παιδιά που είχαν συμπληρώσει τον βασικό κύκλο σπουδών τους στις Παιδουπόλεις και επέστρεφαν στα χωριά τους. Στόχος ήταν η τεχνική και επαγγελματική μόρφωση των νέων, ανάλογα με τις δυνατότητες της περιοχής τους, με σκοπό την αύξηση του βιοτικού τους επιπέδου κατά την επιστροφή τους στα χωριά τους. Σταδιακά δημιουργήθηκαν Σπίτια του Παιδιού σε πολλούς νομούς, όπως στους νομούς Έβρου, Ξάνθης, Δράμας, Σερρών, Κοζάνης, Φλώρινας, Καστοριάς, Ιωαννίνων, Θεσπρωτίας κλπ.. Η παιδαγωγική διαδικασία στους κόλπους της Βασιλικής Πρόνοιας ωστόσο ήταν διευρυμένη και δεν περιελάμβανε μόνο την τεχνογνωσία γύρω από τις αγροτικές εργασίες και την γεωργική παραγωγή. Με πρωτοβουλία της βασίλισσας Φρειδερίκης σκοπός ήταν να εμπλακούν στην διαδικασία παραγωγής όλες οι γυναίκες, τα κορίτσια και οι μητέρες των χωριών. Στο πλαίσιο αυτό λοιπόν ιδρύθηκε το 1955 το Τμήμα Οικοτεχνίας της Βασιλικής Πρόνοιας.

⁵⁴ Ο.π., αποσπάσματα από την «Περίληπτική έκθεση κυριότερων δραστηριοτήτων 1947-1974», του Εθνικού Ιδρύματος «Ο Βασιλεύς Παύλος».

6.2. Οικοτεχνία

Η ίδρυση του Τμήματος της Οικοτεχνίας είχε ρόλο διττό: πρώτον, την αναβίωση της ελληνικής λαϊκής τέχνης και δεύτερον, τη δημιουργία μιας βασικής πηγής εισοδήματος για τις γυναίκες της επαρχίας. Ήδη από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του, το Σπίτι του Παιδιού, απέβλεπε στο να μάθει τα νέα κορίτσια να κεντούν, να ράβουν και να πλέκουν, συνεπώς κατά την ίδρυση της Οικοτεχνίας είχαν ήδη την απαραίτητη τεχνογνωσία. Κεντητά, μαξιλάρια, τάπητες, πλεκτά, ξυλόγλυπτα, κοσμήματα κλπ, αποτελούν τους βασικούς άξονες της παραγωγής και βασίζονται σε ανατυπώσεις παραδοσιακών παλαιών οικοτεχνημάτων της πλούσιας ελληνικής λαϊκής τέχνης. Εξέχουσα θέση στο πρόγραμμα της οικοτεχνίας είχε η Ταπητουργία. Η ταπητουργία που όπως είπαμε είχε ήδη παράδοση στην Ελλάδα και αναπτύχθηκε κυρίως με τους Μικρασιάτες που μετέφεραν την τεχνογνωσία τους, ωστόσο δεν κατάφερε ποτέ να ανταγωνισθεί τις τιμές του εξωτερικού. Υπήρχε η ανάγκη να βρεθεί κάτι νέο το οποίο θα προσέλκυε το ενδιαφέρον της αγοράς, τόσο του εσωτερικού όσο και του εξωτερικού. Το μεγάλο στοίχημα ήταν η αισθητική επιτυχία του εγχειρήματος κυρίως λόγω έλλειψης συναισθηματισμού και αυθορμητισμού των υφαντριών, στοιχείων βασικών και άρρηκτα συνδεδεμένων με την λαϊκή τέχνη. Η ανατύπωση παλιών λαϊκών μοτίβων ήταν μια δύσκολη διαδικασία και χρειάστηκε να εμπλακούν τον σχεδιασμό καταξιωμένοι εικαστικοί της εποχής όπως ο Νικολής Χατζηκυριάκος-Γκίκα, ο Γιάννης Τσαρούχης κ.ά.. Ένα χαλί μάλιστα σε σχέδιο του Νικολής Χατζηκυριάκου-Γκίκα, είναι γνωστό ως «χαλί Γκίκα» (εικ.19). Η αλλαγή των σχεδίων και των χρωμάτων, η καλή ποιότητα και οι χαμηλές τιμές ήταν ο βασικός άξονας δράσης της Ταπητουργίας της Βασιλικής Πρόνοιας, ο οποίος απέδωσε τα μέγιστα και ξεπέρασε την παραγωγή αντίστοιχων κρατικών και ιδιωτικών οργανισμών. Σύμφωνα με στοιχεία της Βασιλικής Πρόνοιας, μέχρι το 1966 εργάστηκαν 1.669 γυναίκες και κατασκευάστηκαν 26.565 τετραγωνικά μέτρα χαλιών και 11.396 κιλιμιών, ενώ το 1983 λειτουργούν ακόμα γύρω στις 60 σχολές ταπητουργίας και κιλιμοποιίας. Ήδη από το 1955 τέθηκε το ζήτημα της παρουσίασης και της πώλησης των χαλιών και των κιλιμιών και αποφασίστηκε η ίδρυση πρατηρίων για την διάθεσή τους. Ύστερα από συνεννόηση με την Εμπορική Τράπεζα διατέθηκε χώρος εντός του παλαιού ζαχαροπλαστείου «Γιαννάκη», στην αρχή της οδού Πανεπιστημίου (εικ.20). Η Τράπεζα στην οποία ανήκε ο χώρος, φιλοξένησε δωρεάν το πρώτο πρατήριο της Οικοτεχνίας και κάλυψε τις δαπάνες της επίπλωσης.

Σταδιακά ιδρύθηκαν και άλλα πρατήρια, όπως αυτό στο ξενοδοχείο Χίλτον και άλλα σε κεντρικά σημεία της Αθήνας όπως στις οδούς Βουκουρεστίου, Υπατίας και Φιλελλήνων, αλλά και στο χωριό Δανίλια στην Κέρκυρα (εικ.21). Παράλληλα, εκτός από την διάθεση στο ευρύ κοινό οργανώθηκε η συμμετοχή της Οικοτεχνίας σε δραστηριότητες και εκθέσεις εντός και εκτός Ελλάδας, στις οποίες το έργο της απέσπασε βραβεία και πολύ καλές κριτικές. Η Οικοτεχνία κατάφερε τελικά να διαφοροποιηθεί από τις υπόλοιπες δράσεις της Βασιλικής Πρόνοιας και να διαρκέσει στο χρόνο. Το ότι αφορούσε εργασίες σε ένα τεχνικό και πρακτικό πλαίσιο που είχαν σκοπό την παραγωγή αντικειμένων ανθεκτικών στο χρόνο, σε συνδυασμό με το ότι δεν διατήρησε το πολιτικό πρόσημο εξαιτίας του οποίου γεννήθηκε, μάλλον δεν είναι άσχετα από το γεγονός αυτό. Τα τελευταία ταπητουργεία της χώρας έκλεισαν το 2010, ενώ η διαχείριση της οικοτεχνίας και των εργαστηρίων αποτελούσε δικαιοδοσία του Δημοσίου και είχε αλλάξει διάφορους φορείς. Το 1970 η Βασιλική Πρόνοια μετονομάστηκε σε Εθνικό Οργανισμό Πρόνοιας (ΕΟΠ) και το 1998 η Οικοτεχνία λειτουργούσε στο πλαίσιο του Εθνικού Οργανισμού Κοινωνικής Φροντίδας (ΕΟΚΦ). Από το 2003 άρχισε ουσιαστικά η απαξίωση του θεσμού της Οικοτεχνίας εκ μέρους της πολιτείας, η έλλειψη στρατηγικής και πλάνου λειτουργίας και η σταδιακή παρακμή της και η αρμοδιότητα της μεταφέρθηκε στο Εθνικό Συμβούλιο Κοινωνικής Φροντίδας, μετέπειτα Ινστιτούτο Κοινωνικής Προστασίας και Αλληλεγγύης (ΙΚΠΑ). Με την έναρξη της οικονομικής κρίσης στη χώρα μας το 2010 το ΙΚΠΑ συγχωνεύτηκε με το Εθνικό Κέντρο Κοινωνικής Αλληλεγγύης (ΕΚΚΑ), τον Οκτώβριο του ίδιου έτους έκλεισαν τα τελευταία ταπητουργεία και αντίστοιχα τον Δεκέμβριο το τελευταίο πρατήριο στην οδό Φιλελλήνων στο Σύνταγμα⁵⁵.

⁵⁵ Τα παραπάνω στοιχεία αντλήθηκαν από το αρχείο του ΕΚΚΑ και τις μαρτυρίες ανθρώπων που δούλεψαν στην Οικοτεχνία.

6.3. Εργαστήριο ταπισερί

Στο πλαίσιο της λειτουργίας της Οικοτεχνίας της Βασιλικής Πρόνοιας δημιουργήθηκε και το εργαστήριο διακοσμητικών υφαντών τοίχου, όπως ήτα γνωστό, το εργαστήριο ταπισερί. Το ενδιαφέρον της Βασιλικής Πρόνοιας για την τέχνη της ταπισερί έγινε φανερό όταν με δικά της έξοδα, ύστερα από παρότρυνση του Γιάννη Τσαρούχη και της Ρένας Ανδρεάδη⁵⁶, έστειλε τον ζωγράφο Γιάννη Φαϊτάκι στη Γαλλία για να κάνει ειδικές σπουδές στο Manufacture Nationale de Gobelins και στην Ecoles de Tapisseries d' Aubusson. Με την επιστροφή του Φαιτάκη το 1961 ιδρύεται ένα πειραματικό εργαστήριο ταπισερί στην οδό Παπαδιαμαντοπούλου 16 στα Ιλίσια. Στην διάρκεια των χρόνων φιλοξενήθηκε σε διαφορετικές περιοχές. Μετά τα Ιλίσια μεταφέρθηκε στο Θησείο, ύστερα, στην αρχή της δεκαετίας του '80, λόγω ενός σεισμού που προκάλεσε προβλήματα στο κτίριο μεταφέρθηκε ξανά αυτή τη φορά στην Λεωφόρο Συγγρού, στην Αγία Βαρβάρα, σε ένα κτίριο που ανήκε στην Βασιλική Πρόνοια, για να καταλήξει το 1985 στους Αμπελόκηπους στο, σημείο όπου σήμερα στεγάζεται το Εθνικό Κέντρο Κοινωνικής Αλληλεγγύης (ΕΚΚΑ)⁵⁷. Κατά την πρώτη περίοδο της λειτουργίας του συμμετέχουν κυρίως τεχνίτριες από το «Ελληνικό σπίτι», την περίφημη βιοτεχνική επαγγελματική σχολή της Αγγελικής Χατζημιχάλη⁵⁸, ενώ στη συνέχεια μαθητεύουν κοντά στον Φαϊτάκι και κορίτσια από τις τεχνικές σχολές της Βασιλικής Πρόνοιας στην επαρχία, αλλά και νεαρά κορίτσια που επιθυμούσαν να μάθουν μια τέχνη για να βιοποριστούν. Συνολικά στο εργαστήριο δούλευαν 10 με 15 κοπέλες, τις οποίες ο Φαϊτάκις δεν τις προσέλαβε

⁵⁶ Η Ρένα Ανδρεάδη υπήρξε σημαντική δωρητής του Μουσείου Μπενάκη. Γνωρίστηκε προσωπικά με τον Γιάννη Φαϊτάκι κατά την περίοδο μετά το 1956, όταν ο Φαϊτάκις επισκεπτόταν το Μουσείο προκειμένου να μελετήσει τα λαϊκά υφαντά και τα κοπτικά υφάσματα.

⁵⁷ Μαρτυρίες της υφάντριας του εργαστηρίου κας. Αριστέας Ζανιά

⁵⁸ Η Αγγελική Χατζημιχάλη γεννήθηκε το 1895. Σπούδασε ζωγραφική, ασχολήθηκε όμως ως λαογράφος με την μελέτη και την προώθηση της ελληνικής λαϊκής τέχνης. Το 1920 ίδρυσε το Λύκειο Ελληνίδων Σμύρνης, ενώ παράλληλα ταξίδευε στην Ελλάδα προκειμένου να συλλέξει και να μελετήσει στοιχεία του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού. Το 1921 οργάνωσε την Α΄ Βιοτεχνική έκθεση του Λυκείου των Ελληνίδων, το 1927 την Πανελλήνια έκθεση ελληνικής λαϊκής τέχνης στους Δελφούς στο πλαίσιο των Δελφικών Εορτών, σε συνεργασία με την Α. Ταρσούλη και τον Γ. Τσαρούχη και το 1930 τη Βαλκανική έκθεση στην Αθήνα. Έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την παραγωγή προϊόντων λαϊκής βιοτεχνίας και την και την ίδρυση βιοτεχνικών σχολών όπως το «Ελληνικό Σπίτι». Στο «Ελληνικό Σπίτι», το ποίο στεγαζόταν στην πλατεία Αμερικής, παραδίδονταν μαθήματα υφαντικής, μεταλλοπλαστικής, κεντήματος, ραπτικής, παραδοσιακής μουσικής και ζωγραφικής (με δάσκαλο τον Διαμαντή Διαμαντόπουλο). Είχε πλούσιο ερευνητικό και συγγραφικό έργο και το 1956 τιμήθηκε για την προσφορά της με το αργυρό μετάλλιο της Ακαδημίας Αθηνών. Πέθανε το 1965.

ταυτόχρονα, αλλά φρόντιζε κάθε περίπου 3 χρόνια να παίρνει 2-4 καινούριες κοπέλες για να τις εκπαιδεύει και να της εντάσσει στο δυναμικό του εργαστηρίου. Η εκπαίδευση περιελάμβανε μαθήματα ελεύθερου σχεδίου και «αντιγραφής»⁵⁹ και χρώματος. Στη συνέχεια τους έκανε μαθήματα πάνω στον αργαλειό, όπου στόχο είχε να τους μάθει σε μικρότερες διαστάσεις από αυτές της ταπισερί όλες τις απαραίτητες τεχνικές ύφανσης. Οι τεχνικές της ταπισερί και αυτές που χρησιμοποιούνταν και στο συγκεκριμένο εργαστήριο ήταν κυρίως τρεις: το μπατάζ, το ντεγκραντέ και το κρουαζάζ. Με τον όρο ντεγκραντέ εννοούμε την κάθετη διαβάθμιση των χρωμάτων, με τον όρο μπατάζ την οριζόντια, ενώ κρουαζάζ *«όταν είχε ίσιες γραμμές για να μην δημιουργούνται τρύπες περνούσαμε την μία κλωστή με την άλλη και την πλέκαμε δηλαδή για να μην φαίνεται ότι είναι άνοιγμα εκεί»*, αναφέρει χαρακτηριστικά η μαθήτριά του κα. Αριστέα Ζανιά. Η ίδια μάλιστα αναφέρει πως, παρ' ότι οι τεχνικές είναι συγκεκριμένες, μπορούσε να καταλάβει το προσωπικό της στοιχείο σε κάθε έργο και να καταλάβει αν μία συγκεκριμένη ταπισερί ήταν αποτέλεσμα δικής της δουλειάς, γιατί όπως λέει *«ήταν πιο σφιχτα, δηλαδή το πατούσα πιο πολύ εγώ και χρησιμοποίησα πολύ αυτό το κρουαζ που σας είπα για να μη δημιουργούνται τρύπες, βέβαια αυτό είναι λιγάκι πιο χρονοβόρο, αλλά εγώ προτιμούσα να δουλέψω λίγο παραπάνω»*. Στο εργαστήριο του Φαϊτάκι χρησιμοποιούνταν περίπου 150 διαφορετικά χρώματα. Όπως αναφέρει ο ίδιος⁶⁰, αλλά όπως αναφέρθηκε ήδη σε προηγούμενο κεφάλαιο⁶¹ σχετικά με το ζήτημα της παρακμής της ταπισερί, στα πρώτα βήματα της τέχνης της ταπισερί οι τεχνίτες χρησιμοποιούσαν μόλις 40 με 50 χρώματα, ενώ κατά την περίοδο παρακμής της, η οποία θεωρεί πως είναι η περίοδος που η ταπισερί προσπαθεί να ξεπεράσει τη ζωγραφική, χρησιμοποιούνταν έως και 2.000 χρώματα. Στη σύγχρονη ταπισερί το στημόνι είναι συνήθως βαμβακερό, ενώ το υφάδι από μαλλί, λινάρι ή μετάξι. Στο αθηναϊκό εργαστήριο του Φαϊτάκι οι κλωστές που χρησιμοποιούνταν ήταν ως επί το πλείστον μάλλινες, εισάγονταν από τη Γαλλία, ήταν υψηλής ποιότητας και κατάλληλες για ταπισερί. Αντίστοιχα, τον πρώτο αργαλειό του εργαστηρίου, τον είχε φέρει ο Φαϊτάκις από την Γαλλία και οι επόμενοι που κατασκευάστηκαν ήταν ειδική παραγγελία σε συγκεκριμένο τεχνίτη ξυλουργό. Στο εργαστήριο υπήρχαν 4 ή 5 αργαλειοί, ενώ, όπως μου μετέφερε η μαθήτριά κα.

⁵⁹ «Βλέπαμε ένα αντικείμενο και το ζωγραφίζαμε όπως η κάθε μία το έβλεπε», αναφέρει χαρακτηριστικά μία από τις μαθήτριές του στην εκπομπή «Ζωγραφική με κλωστές και σαΐτες», από τη σειρά εκπομπών «Τεχνητές και εργαστήρια» σε παραγωγή της ΕΡΤ: <https://archive.ert.gr/73111/> (τελευταία επίσκεψη : 7/1/2021, 22:15)

⁶⁰ ό.π.

⁶¹ βλ. Κεφάλαιο 3, σ.14

Αριστέα Ζανιά, αλλά και η ανιψιά του κα. Αργυρώ Αμαργιωτάκη, ο Φαϊτάκις είχε έναν ακόμη αργαλειό στο σπίτι του, όπου συνήθιζε να φωνάζει τα απογεύματα, μετά το πέρας της λειτουργίας του εργαστηρίου, μερικές από τις υφάντριες, προκειμένου είτε να πειραματιστούν σε νέα σχέδια είτε να δουλέψουν πάνω σε επιπλέον παραγγελίες εκτός εργαστηρίου. Έχοντας τα κατάλληλα μέσα και υλικά, αλλά και τις πολύ καλά εκπαιδευμένες τεχνίτριές του, ο Φαϊτάκις ήταν υπεύθυνος για την κατασκευή της ζωγραφικής μακέτας και του αγναριού. Η ταπισερί ακολουθεί πάντα ένα ζωγραφικό πρότυπο, την μακέτα, το οποίο στην περίπτωση του αθηναϊκού εργαστηρίου ταπισερί, ήταν είτε ζωγραφικό έργο του ίδιου του Φαϊτάκι, είτε ενός εκ των ζωγράφων με τους οποίους συνεργαζόταν, όπως ο Γιάννης Τσαρούχης και ο Γιάννης Μόραλης. Για την απόδοση της μακέτας είναι απαραίτητο να δημιουργηθεί το λεγόμενο αγνάρι, το οποίο ήταν έργο του Φαϊτάκι και κατασκευαζόταν με μολύβι ή μαρκαδόρο και το ζωγραφικό πρότυπο σχεδιαζόταν ανάποδα ώστε να τοποθετηθεί κάτω από το στημόνι (εικ.22). Στο αγνάρι αποτυπώνονται με ακρίβεια οι διάφορες φόρμες της κάθε μακέτας, ενώ σημειώνονται με ενδεικτικούς αριθμούς τα χρώματα που πρέπει να χρησιμοποιήσει ο υφάντης. Η καλή όψη βρίσκεται προς τα κάτω και ο τεχνίτης δεν βλέπει το τελικό αποτέλεσμα παρά μόνο όταν «κόψει», όπως λέγεται, το έργο, όταν δηλαδή αυτό ολοκληρωθεί. Για μια ταπισερί μεγάλων διαστάσεων, όπως ήταν άλλωστε και οι περισσότερες, χρειάζονταν από μερικοί μήνες έως ένας χρόνος και για την παραγωγή του έργου ήταν απαραίτητη η ταυτόχρονη δουλειά τουλάχιστον δύο τεχνιτριών. Δεν γνωρίζουμε με ακρίβεια πόσα αντίγραφα κάθε έργου. Σύμφωνα με μαρτυρίες, η συμφωνία με τους ζωγράφους προέβλεπε την δημιουργία το πολύ πέντε ίδιων ταπισερί, ωστόσο, υπήρχαν σχέδια όπως τα *Κατάρτια* του Σπύρου Βασιλείου ή οι *Αέρηδες* του Γιάννη Τσαρούχη, που γνώρισαν μεγάλη αισθητική και εμπορική αποδοχή και τα αντίτυπά τους ξεπέρασαν κατά πολύ τα πέντε. Σε κάθε περίπτωση πρέπει να σημειωθεί πως το αποτέλεσμα των υφαντριών ήταν πολύ υψηλής ποιότητας και δεν είχε τίποτα να ζηλέψει από αντίστοιχα έργα του εξωτερικού. Η σχολή και το εργαστήριο ταπισερί της Βασιλικής Πρόνοιας με επικεφαλής τον Γιάννη Φαϊτάκι αποτέλεσαν πρότυπο λειτουργίας και παρήγαγαν σημαντικό πολιτιστικό έργο. Ο Φαϊτάκις μάλιστα υποστήριζε⁶² πως οι μαθήτριες του αποτελούσαν «*χρυσάφι για την Ελλάδα*», πως είχαν «*θεικά χέρια*» και πως ήταν από τις καλύτερες τεχνίτριες στον κόσμο. Ίσως αυτός είναι και ο λόγος που οι μεγάλοι

⁶² ό.π.

ζωγράφοι της εποχής εμπιστεύτηκαν τα σχέδια τους στο εργαστήριο αυτό και είδαν πολλά από τα έργα τους να μετατρέπονται σε εντυπωσιακές ταπισερί. Η κα. Ζανιά μάλιστα, μου αφηγήθηκε ένα περιστατικό σε μία από τις εκθέσεις ταπισερί του εργαστηρίου μία κυρία καθώς παρατηρούσε ένα έργο αναφώνησε «*Πωπω τι χέρια το έχουν φτιάξει αυτό!*» και καθώς έτυχε το συγκεκριμένο έργο να είναι έργο της κας. Ζανιά απάντησε «*Τα δικά μου.*» και τότε, όπως μου χαρακτηριστικά μου είπε, η κυρία γύρισε και την κοίταξε, έκλαψε από ενθουσιασμό και συγκίνηση και της απάντησε «*Εσείς έχετε κάνει αυτό το πράγμα!*»⁶³. Το εργαστήριο λειτούργησε για περίπου 30 ολόκληρα χρόνια και στα τέλη της δεκαετίας του '90, στο πλαίσιο της ευρύτερης παρακμής της Οικοτεχνίας, έκλεισε οριστικά.

⁶³ Όπως μου τα αφηγήθηκε η κα. Αριστέα Σκορδά-Ζανιά σε μία από τις συναντήσεις μας τον Οκτώβριο του 2020.

7. Ιωάννης Φαϊτάκις

7.1. Βιογραφικά στοιχεία

Ποιος ήταν όμως ο Ιωάννης Φαϊτάκις στον οποίο ανατέθηκε η λειτουργία του εν λόγω εργαστηρίου;

Ο Ιωάννης Φαϊτάκις (εικ.23) γεννήθηκε στις 2 Ιουλίου 1926 στη Νεάπολη του Αγίου Νικολάου της Κρήτης και πέθανε σε ηλικία 86 ετών στις 13 Απριλίου 2012. Ο πατέρας του, ήταν ο Εμμανουήλ Ι. Φαϊτός, σπουδαίος έμπορος και η μητέρα του η Κατίνα Συλλιαγρδάκη. Απέκτησαν τρία παιδιά, την Κλειώ, τη Μαρίκα και τελευταίο τον Γιάννη. Ο Γιάννης φοίτησε στο Γυμνάσιο της Νεάπολης και στη συνέχεια μετακόμισε στην Αθήνα προκειμένου να σπουδάσει στην Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Ο ίδιος είχε εκφράσει την επιθυμία του να ασχοληθεί με την ζωγραφική, ωστόσο δεν έλαβε την απαραίτητη έγκριση των γονιών του και έτσι γράφτηκε πράγματι στην Νομική Σχολή, την οποία δεν τελείωσε και σε ηλικία 22 ετών, το 1948, γράφτηκε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, από την οποία αποφοίτησε το 1957, με δασκάλους τους Σπύρο Παπαλουκά, Γιάννη Μόραλη και Γιάννη Τσαρούχη. Μετά το τέλος των σπουδών του στην ΑΣΚΤ πήγε στην Ιταλία για ένα χρόνο, όπου μελέτησε ζωγραφική και μωσαϊκά. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1961, με την χρηματοδότηση και την στήριξη της Βασιλικής Πρόνοιας, πηγαίνει στη Γαλλία, όπου εκπαιδεύεται στην τέχνη της ταπισερί στην σχολή «Ecole des arts decoratifs d' Abusson» μέχρι το 1962. Γιατί η Βασιλική Πρόνοια επιλέγει αυτόν και όχι κάποιον άλλον ζωγράφο να επιτελέσει αυτό το έργο, είναι κάτι το οποίο δεν γνωρίζουμε με ακρίβεια. Το σίγουρο είναι πως κατά την διάρκεια των σπουδών του γνώρισε τον Γιάννη Τσαρούχη με τον οποίο ανέπτυξαν στενή φιλική σχέση και τον οποίον ο Φαϊτάκις φαίνεται να συμβουλευόταν αρκετά. Το πρώτο σπίτι του Φαϊτακη στην Αθήνα μάλιστα, ήταν στην οδό Σκουφά και γειτόνευε με το σπίτι του Τσαρούχη στην Αναγνωστοπούλου, γεγονός που βοήθησε στην περαιτέρω ανάπτυξη της φιλίας τους. Σύμφωνα με όσα μου αφηγήθηκε η ανιψιά του, όλα ξεκίνησαν όταν μια μέρα στο καφέ «Βυζάντιον» στο Κολωνάκι, στέκι των διανοούμενων της εποχής, ο Τσαρούχης μίλησε για πρώτη φορά στον Φαϊτάκι για τα κοπτικά υφάσματα. Ο Φαϊτάκις όντας ένας άνθρωπος ανοιχτός στα εκφραστικά μέσα, που αναζητούσε τρόπο να βρει το προσωπικό του ύφος και τρόπο γραφής, έδειξε αμέσως ενδιαφέρον για τα κοπτικά υφάσματα και πολύ γρήγορα επισκέφθηκε την αντίστοιχη συλλογή

του Μουσείου Μπενάκη. Εκεί γνώρισε την Ρένα Ανδρεάδη, σπουδαία δωρητή και φίλη του Μουσείου Μπενάκη, η οποία τον καθοδήγησε στην μελέτη της αντίστοιχης συλλογής, μελέτη με την οποία ο Φαϊτάκις ασχολήθηκε, όπως αναφέρει και ο ίδιος⁶⁴, 3 ολόκληρα χρόνια (1957-1960). Έχοντας λοιπόν μελετήσει τα κοπτικά υφάσματα και έχοντας αφομοιώσει την παραδοσιακή υφαντική της Κρήτης, με την οποία ουσιαστικά μεγάλωσε, αφού στο πατρικό του σπίτι υπήρχε αργαλειός και ο πατέρας του ήταν από τους πρώτους μεγάλους υφασματέμπορες του νησιού, και έχοντας την παρότρυνση του Τσαρούχη καταθέτει στην Βασιλική Πρόνοια πρόταση για την δημιουργία εργαστηρίου ταπισερί. Μετά την εκπαίδευση του στη Γαλλία λοιπόν δημιουργεί το εργαστήριο ταπισερί, του οποίου υπήρξε διευθυντής για τριάντα ολόκληρα χρόνια. *«Αλλά ποια είναι η «επιφώτιση» του Φαϊτάκι; Πρωτίστως το φυσικό ζωγραφικό του талант, κατά δεύτερο λόγο η επαφή του με την κοπτική τέχνη και κατά τρίτον λόγο η ανατροφή του με την λαϊκή παράδοση της υφαντικής και της ταπητουργίας. Αυτό είναι το τρίπτυχο που συνθέτει την «επιφώτιση» του Φαϊτάκι. Θα μπορούσε να περιορισθεί στην άσκηση της ζωγραφικής, όπως θ' αμπορούσε ν' ασχοληθεί με μια προηγμένη λαϊκή τέχνη, σαν αυτή των εργαστηρίων της πρώην «Βασιλικής Πρόνοιας»- στην οποία άλλωστε ουκ ολίγα προσέφερε η πεφωτισμένη καθοδήγησή του. Αν όμως ο Φαϊτάκις εγύρισε την πλάτη του σε αυτά τα ενδεχόμενα και επέλεξε την tapisserie, είναι ασφαλώς γιατί έκρινε σε μια δεδομένη στιγμή ότι αυτός είναι ο μόνος τρόπος που ταίριαζε απολύτως στην έκφραση του ψυχικού του κόσμου. Ότι, με άλλα λόγια, η έκφραση του δεν ολοκληρωνόταν με το τελείωμα του ζωγραφικού παννώ, αλλά αναζητούσε προεκτάσεις πέρα από αυτό.»*⁶⁵. Στην διάρκεια των χρόνων αυτών υπήρξε πολύ παραγωγικός καλλιτέχνης και έλαβε μέρος σε πολλές ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό⁶⁶. Στην συνέχεια θα

⁶⁴ Επιστολή στο Ίδρυμα Ford στις 29 Οκτωβρίου 1972, από το προσωπικό αρχείο της οικογένειάς του.

⁶⁵ Δραγούμη Ίωνος, «Έργα με «φωτιά», Οι tapisseries του Γιάννη Φαϊτάκι», Ζυγός, έτος 18, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1975, σ. 11

⁶⁶ Ατομικές εκθέσεις:

1967, Χίλτον

1969, Γκαλερί Ζυγός

Ομαδικές εκθέσεις:

1964, International Handwerks-messe Μόναχο – Χρυσό Μετάλλιο-, Διακοσμητικά υφαντά τοίχου σε σχέδια Ελλήνων ζωγράφων

1965, Μπιενάλε ταπισερί Λωζάνη

1965, Βρυξέλλες

1965, Χίλτον

1970, Διεθνής έκθεση Σάο Πάολο

προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε χρονολογικά και θεματικά το έργο του Φαϊτάκι, τόσο τις ταπισερί, όσο και τα ζωγραφικά του έργα.

1982, Ταπισερί Π.Κ.Δ. Αθηναίων
1885, Γκαλερί Ζυγός

7.2. Εργογραφία

Θα μπορούσαμε να πούμε πως το έργο του Φαϊτάκι χωρίζεται χρονικά σε τρεις περιόδους, στην πρώτη περίοδο κατά την οποία μέσω της λαϊκής τέχνης και παράδοσης προσπαθεί να βρει το προσωπικό του ύφος, την δεύτερη κατά την οποία έχει πια αποκτήσει προσωπικό ύφος, το οποίο χαρακτηρίζεται κυρίως από αφαιρετικότητα και την τρίτη στην οποία αλλάζει η χρωματική του παλέτα και περιορίζεται η αφαιρετικότητα. Η πρώτη περίοδος περιλαμβάνει τα χρόνια 1962-1965, η δεύτερη τοποθετείται χρονικά από το 1965 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και η τρίτη από την αρχή της δεκαετίας του '90 μέχρι το τέλος της καλλιτεχνικής του πορείας στις αρχές του 2000. Από τότε και στο εξής η καλλιτεχνική του παραγωγή μειώνεται ακαριαία και τα λιγοστά έργα που διασώζονται θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι μια ώριμη μετεξέλιξη της δεύτερης καλλιτεχνικής του φάσης. Καθώς ο ίδιος θεωρούσε το ζωγραφικό έργο προϋπόθεση της δημιουργίας μιας ταπισερί και καθώς συνήθως ό,τι ζωγράφιζε επιθυμούσε να το μεταφέρει στον αργαλειό, θα προσπαθήσουμε να κάνουμε μια ταυτόχρονη παρουσίαση των ζωγραφικών του έργων και των ταπισερί. Τα πρώτα ειδικά έργα της εργογραφίας του ήταν αρκετά δύσκολο να εντοπιστούν στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας. Καθώς τα περισσότερα έγιναν ένα χρόνο πριν την επίσημη λειτουργία του εργαστηρίου, αλλά και κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας τους και καθώς σε αντίθεση με τα έργα της επόμενης περιόδου, τα οποία αναπαρήχθησαν πάνω από μία φορά, τα συγκεκριμένα αποτελούσαν πρώτες δοκιμές του Φαϊτάκι με λίγες αναπαραγωγές, ο εντοπισμός τους ήταν δύσκολος. Καθώς επίσης από τα έργα της πρώιμης περιόδου δεν έχει απομείνει σχεδόν κανένα στην οικογένεια και στους απογόνους του, αλλά ούτε και στο αρχείο του ΕΚΚΑ, θεωρούμε πως στην πλειοψηφία τους έχουν αγοραστεί από ιδιώτες και ανήκουν σε ιδιωτικές συλλογές τις οποίες δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε. Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν τα έργα αυτά όπως εντοπίζονται στον τύπο και στις δημοσιεύσεις της εποχής. Μια κατηγορία τέτοιων έργων μπορούμε να πούμε πως αποτελούν οι προσωπογραφίες νεαρών ανδρών και γυναικών. Στο σημείο αυτό θα αναφερθούμε μόνο σε ταπισερί, αφού τα ζωγραφικά τους ανάλογα δεν σώζονται. *«Δαφνοστεφανωμένους εφήβους και γυναίκες που την αυστηρότητα του ελληνικού προσώπου τους την βαθαίνει και την ζεσταίνει μια*

παθητική έκφραση που έχει πιο πολύ μελαγχολία κάποιας απουσίας και από το βάρος συγχρόνως μνήμης πολλής ζωής.»⁶⁷. Ο Φαϊτάκις με έργα όπως τα *Νικητής Αθλητής* (1961) (εικ.24), *Κεφάλι νέας από την Κρήτη* (1962) (εικ.25), *Το πουλί της ειρήνης* (1963) (εικ.26), *Κεφάλι νέου* (1963) (εικ.27,28), *Κεφάλι νέας* (1963) (εικ.29), *Δύο κεφάλια* (1963) (εικ.30) κάνει τα πρώτα του βήματα στην τέχνη της ταπισερί και εισάγει σε αυτή την παράδοση της ζωγραφικής των Φαγιούμ, των νεκρικών πορτραίτων της ελληνικής και χριστιανικής Αιγύπτου, που ανήκουν στη νατουραλιστική παράδοση της ελληνικής ζωγραφικής την οποία εισήγαγαν στην Αίγυπτο οι Μακεδόνες άποικοι και «κρατάνε την ευγένεια, το πνεύμα και το αίσθημα που άλλοτε βρίσκαμε στα επιτύμβια των κλασικών χρόνων.»⁶⁸. Τα πορτραίτα Φαγιούμ επηρέασαν γενικότερα την τέχνη αυτής που ονομάζουμε «γενιά του '30». Η γενιά του '30 χαρακτηρίζεται από μια τάση για αναζήτηση και επιστροφή της ελληνικότητας της τέχνης, η οποία εκφράζεται με την αναδρομή στα πρότυπα και στις τεχνοτροπίες της ελληνιστικής και της βυζαντινής περιόδου. Ο Κόντογλου, ο Μόραλης και ο Τσαρούχης είναι μερικά παραδείγματα καλλιτεχνών που μελέτησαν τα Φαγιούμ και την βυζαντινή τέχνη. Οι δύο τελευταίοι μάλιστα υπήρξαν δάσκαλοι του Φαϊτάκι, ενώ ο Τσαρούχης ήταν και καλός του φίλος που τον συμβουλευόταν σε θέματα τέχνης. Όπως στις προσωπογραφίες του Φαγιούμ ο ζωγράφος χτίζει τους φωτεινούς τόνους πάνω σε σκοτεινό υπόστρωμα, έτσι και ο Φαϊτάκις «κρατάει σταθερό το συμπαγές της ύλης, της μορφής, με το δυνατό περίγραμμα που την καθορίζει, ακολουθώντας μόνο με αυξομειώσεις του πάχους του και της πυκνότητάς του, την σκιά της».⁶⁹. Εκτός από τα πορτραίτα του Φαγιούμ, σε αυτά τα πρώτα έργα του Φαϊτάκι έπαιξε σίγουρα καθοριστικό ρόλο η σχέση του με τα κοπτικά υφάσματα. «Μια μέρα ο ζωγράφος Φαϊτάκις με ρώτησε αν ήξερα να του δώσω πληροφορίες για τα υφαντά, τα λεγόμενα κοπτικά. Κατά τύχη έπεφτε στο κατάλληλο πρόσωπο γιατί προ ετών και εγώ είχα ασχοληθεί με αυτό το θέμα και είχα φτάσει σε αρκετά σημαντικά συμπεράσματα σχετικά με την τεχνική που είναι ένδοξος πρόγονος της υφαντικής αυτής τεχνοτροπίας και που στην Εσπερία λέγεται *tapisserie*. Του δωσα μερικές εξηγήσεις στο πόδι μιλώντας μάλλον βαριεστημένα, όπως μιλάει κανείς για μια παλιά ξεχασμένη ιστορία της ζωής του. Δεν είχα υπολογίσει πως τα ελάχιστα λόγια που του είπα είχαν πέσει παρά τας

⁶⁷ Eleni Vakalo, «The tapestries of Yannis Faitakis», *Greek Heritage, The American quarterly of Greek culture*, Άνοιξη 1964, σ. 15-17.

⁶⁸ ό.π.

⁶⁹ ό.π.

διεξόδους των υδάτων.»⁷⁰, αναφέρει χαρακτηριστικά ο Τσαρούχης. Ύστερα από προτροπή του δασκάλου του ο Φαϊτάκις γνωρίστηκε προσωπικά με την Ρένα Ανδρεάδη, δωρητή του Μουσείου Μπενάκη, η οποία τον καθοδήγησε στην μελέτη της πλούσιας συλλογής κοπτικών υφασμάτων του Μουσείου Μπενάκη. «Κοπτικά» ονομάζονται τα υφαντά που «βρέθηκαν σε τάφους και σε ερειπωμένα Μοναστήρια της Αιγύπτου και είναι έργα των χριστιανικών λαών της κοιλάδας του Νείλου, που μετά τον 7^ο αιώνα ονομάστηκαν Κόπτες, από τους Άραβες κατά παραφθορά του ελληνικού ονόματος Αιγύπτιος.»⁷¹. Τα κοπτικά υφάσματα εκτός του ότι παραπέμπουν, όπως έχει ήδη αναφερθεί, στην τεχνική της ταπισερί, γεγονός που πιθανότατα οδήγησε τον Φαϊτάκι στην επιθυμία του να ασχοληθεί με την συγκεκριμένη τέχνη, φαίνεται πως τον επηρέασαν και σε επίπεδο θεματολογίας. Θεματολογία που είναι άμεσα βέβαια συνδεδεμένη με την ζωγραφική των Φαγιούμ, με την οποία παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία. Ιδιαίτερα αγαπητό στους Κόπτες είναι το «γυναικείο πορτραίτο [...] που δείχνει σαφή την επίδραση της ζωγραφικής προσωπογραφικής τέχνης της Αιγύπτου, όπως την ξέρουμε από τα νεκρικά πορτραίτα του Φαγιούμ.»⁷². «Η τεχνοτροπία στη διακόσμηση υφασμάτων, αν και έχει τις ρίζες της στην πλούσια μορφοπλαστική παράδοση της ελληνιστικής τέχνης της Αλεξάνδρειας, αποκτά με τον καιρό δικό της χαρακτήρα, τον λεγόμενο κοπτικό: βασικά του γνωρίσματα είναι η τάση για σχηματοποίηση και αφαίρεση, η αδιαφορία για τις σωστές σωματικές αναλογίες των μορφών, ο «φόβος του κενού» (*horror vacui*) και μια κάποια λαϊκή αφέλεια.»⁷³. Στοιχεία όπως η σχηματοποίηση, η αφαίρεση, τα τεράστια μάτια σε σχέση με την αναλογία του προσώπου και αυτή η τάση προς το ναΐφ ύφος που χαρακτηρίζουν το *Γυναικείο πορτραίτο* (εικ.31) σε ύφασμα λινό για την διακόσμηση τοίχου, την *Κατοπτριζόμενη* (εικ.32) και το *Κεφάλι «εποχής»* (εικ.33) εντοπίζονται και στις προσωπογραφίες των πρώιμων ταπισερί του Φαϊτάκι. Σε αυτά τα πρώτα έργα εμφανής είναι και η παράδοση της Κρήτης, τόσο σε επίπεδο τεχνοτροπίας, όσο και σε επίπεδο θεματολογίας. Όπως μου ανέφερε η ανιψιά του⁷⁴, στο πατρικό σπίτι του θείου της στην Νεάπολη του Αγίου Νικολάου της Κρήτης, υπήρχε πάντα αργαλειός στον οποίο δούλευε η μαμά και η θεία του. Είναι σίγουρο λοιπόν, πως είχε έρθει σε επαφή πολλές φορές με τη λαϊκή υφαντική παράδοση του νησιού. Επιπλέον, μια

⁷⁰ Γιάννη Τσαρούχη, «Οι tapisseries του Φαϊτάκι», *Ζυγός*, έτος 8^ο, αριθμός 94-95, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1963, σ.29

⁷¹ Λίλας Μαραγκού (εισαγωγή), *Κοπτικά υφάσματα*, Αθήνα, 1971

⁷² ό.π.

⁷³ ό.π.

⁷⁴ Πρόκειται για την κα. Αργυρώ Αμαργιωτάκη, με την οποία συναντήθηκα τον Φεβρουάριο του 2020.

επίσκεψη στο σπίτι του στην περιοχή Ιλίσια της Αττικής, όπου υπάρχει ακόμα ανέπαφη η βιβλιοθήκη του, εντόπισα βιβλία των εκδόσεων του Μουσείου Μπενάκη σχετικά με τα υφαντά και τα κεντήματα της Κρήτης, γεγονός που δείχνει πως η παράδοση του νησιού του μάλλον δεν τον άφηνε ασυγκίνητο. Το 1963 ο Φαϊτάκις υφαίνει την ταπισερί *Γοργόνα*(εικ.34,35) και την ίδια περίοδο και ένα δεύτερο παρόμοιο έργο γνωστό ως *Γοργόνα μικρή*(35,36). Δεν κατάφερα να εντοπίσω πού βρίσκεται το συγκεκριμένο έργο, όμως βρήκα το αχνάρι του, το οποίο έχει στην κατοχή της μία από τις μαθήτριές του. «Στον διάκοσμο [...] άλλο χαρακτηριστικό θέμα, η γοργόνα που κρατά την διχαλωτή ουρά της με τα δύο χέρια, ανάγεται στον γνωστό μύθο του Μεγαλέξανδρου που εμφανίζει την αδελφή του μεταμορφωμένη από τη μέση και κάτω σε ψάρι.»⁷⁵. «Το φανταστικό αυτό πλάσμα, μισητή-γυναίκα μισητή-ψάρι, φαίνεται πως αγαπήθηκε ιδιαίτερα στην Κρήτη. Στους κεντημένους ποδόγυρους των γυναικείων φουστανιών, η γοητευτική πολυσημία της αινιγματικής μορφής της αναδύεται μέσα από ανθοφόρες παραστάσεις σέρνοντας πίσω της έναν ιστορικό απόηχο πανάρχαιων θρύλων. Μέσα από την δυσπόστατη ψυχή της προβάλλει όλη η αντινομία της γυναικείας φύσης και της θάλασσας.»⁷⁶, (εικ.38) αναφέρει χαρακτηριστικά η τεχνολόγος αρχαίου υφάσματος και ερευνήτρια, κα. Σοφία Τσουρινάκη. Η επιρροή της παράδοσης της Κρήτης εντοπίζεται και σε ένα ακόμα αγαπημένο θέμα του Φαϊτάκι, που δεν είναι άλλο από την ιστορία του Ερωτόκριτου και της Αρετούσας. Ο Ερωτόκριτος είναι έμμετρο μυθιστόρημα που συντέθηκε από τον Βινσέντζο Κορνάνο στην Κρήτη κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας, πιθανότατα κατά την πρώτη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα. Κεντρικό θέμα είναι ο έρωτας ανάμεσα σε δύο νέους, τον Ερωτόκριτο και την Αρετούσα. Το έργο είχε μεγάλη απήχηση και αποδοχή και είναι διαδεδομένο ακόμα και σήμερα στην Κρήτη. Ο Φαϊτάκις φαίνεται πως αγαπά πολύ την συγκεκριμένη ιστορία την οποία έχει αποδώσει σε αρκετές παραλλαγές. Στο περιοδικό *Ζυγός* εντοπίζεται μία από αυτές, με την *Ερωτόκριτο καβαλάρη* (1964) (εικ.39), μαζί με το αντίστοιχο αχνάρι (εικ.40). Στο ίδιο περιοδικό εντοπίζουμε μια δεύτερη εκδοχή του ίδιου θέματος (εικ.41). Αυτή τη φορά ο Φαϊτάκις έχει προσθέσει και στίχους από το έργο :

«Ο Έρωτας ανυφαντής με πονηριάν εγίνη/

⁷⁵Ελένης Πολυχρονιάδη (εισαγωγή), *Ελληνικά κεντήματα*, Αθήνα, 1980, σ.8 και 39

⁷⁶Τσουρινάκη Σοφίας, «Πλουμιστές Γοργόνες και άλλα Ξόμπλια στη Κρητική κεντητική του 16^{ου}-19^{ου} αι.», Αθήνα, 2012

*αράχνην ήσπεσε ψιλήν, κ' επιάστηκα εις εκείνη. [...]/
Ο Έρωτας μ' εμπέρδεσε, και σκλάβον του κρατεί με/
και δουλευτής του εγράφηκα, και μετά κείνον είμαι.»⁷⁷.*

Στους πρώτους στίχους (στ. 1181-1182) ο έρωτας παρομοιάζεται με υφαντή που σαν την αράχνη έπλεξε τον ιστό του στον οποίο πιάστηκε ο Ερωτόκριτος. Η επιλογή αυτή δεν είναι τυχαία, αφού έτσι ο Φαϊτάκις κάνει ουσιαστικά αναφορά στην τέχνη του, στην τέχνη της υφαντικής, παραπέμποντας παράλληλα και στον μύθο της Αράχνης με την θεά Αθηνά. Ακόμα μία παραλλαγή φωτογραφημένη βρέθηκε στο προσωπικό αρχείο της ανιψιάς του (εικ.42), ενώ εντοπίζουμε και μεμονωμένα πορτραίτα του Ερωτόκριτου (1962), στο περιοδικό *Greek Heritage* (εικ.43) και της Αρετούσας (1963), στο περιοδικό *Ζυγός* (εικ.44). Οι παραλλαγές δεν έχουν μεγάλες χρονολογικές αποκλίσεις, ενώ παρουσιάζουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά τεχνοτροπίας. Το ύφος των συνθέσεων χαρακτηρίζεται από μια ναϊφ και λαϊκότροπη διάθεση. Ο Ερωτόκριτος και η Αρετούσα όπως όλες οι πρώιμες προσωπογραφίες του, που παραπέμπουν όπως είπαμε στα πορτραίτα του Φαγιούμ και τα κοπτικά υφάσματα, έχουν μεγάλα κεφάλια, δυσανάλογα χαρακτηριστικά προσώπου και τεράστια μάτια. Παράλληλα, στοιχεία όπως τα άλογα, τα πουλιά και ο φυτικός διάκοσμος είναι στοιχεία που εντοπίζει κανείς τόσο σε υφαντά και κεντήματα της Κρήτης, όσο και σε υφαντά της ελληνικής παράδοσης γενικότερα, τα οποία σίγουρα είχε δει ο Φαϊτάκις όσο μελετούσε στο Μουσείο Μπενάκη (εικ.45). Από την άλλη, η ελληνική μυθολογία αποτελεί ακόμα ένα πεδίο το οποίο προκαλούσε το ενδιαφέρον του Φαϊτάκι. Στην βιβλιοθήκη του σπιτιού του εντόπισα πολλά βιβλία γύρω από την ελληνική μυθολογία, την οποία μελετούσε και της οποίας την παρουσία εντοπίζουμε σχεδόν σε όλη την διάρκεια της εργογραφίας του. Ήδη στα πρώτα έργα ταπισερί, που μελετούμε σε αυτή την ενότητα, εντοπίζουμε το έργο *Θαλασσομάχος*, έργο που βρίσκεται στην κατοχή του ΕΚΚΑ (εικ.46). Στην ουσία απεικονίζεται ένας Τρίτωνας, κατά τον μύθο, γιός του Ποσειδώνα και της Αμφιτρίτης, που κατοικούσε στον βυθό της θάλασσας και είχε μισό σώμα ανθρώπου και μισό ψαριού συνήθως με δύο ουρές. Χαρακτηριστικό του είναι το θαλάσσιο κέρασ, τοπ μεγάλο κοχύλι δηλαδή, η μπουρού, με την οποία καλούσε τον Ποσειδώνα καθώς και η τρίαινα. Η διπλή ουρά του Τρίτωνα, καθώς και η απόδοση τόσο του ίδιου όσο και του περιβάλλοντος με την σχηματοποίηση, την γραμμικότητα, την έλλειψη προοπτική, αλλά και η χρωματική

⁷⁷ Βιτσέντζου Κορνάρου, *Ερωτόκριτος*, Μέρος Α, στ.1181-1186

παλέτα με τα κόκκινα, τις ώχρες και τα έντονα μπλε, παραπέμπουν και πάλι στην λαϊκή παράδοση, η οποία φαίνεται να ήταν καθοριστική για την πρώτη περίοδο δημιουργίας του Φαϊτάκι. Ο Τρίτωνας είναι ένα αγαπημένο του θέμα το οποίο θα επαναλάβει τα επόμενα χρόνια με διαφορετική όμως προσέγγιση, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Στο περιοδικό Ζυγός του 1965 το *Βάζο με τα λουλούδια* (εικ.47) ουσιαστικά απεικονίζεται ένα σκεύος οικιακής διακόσμησης που παραπέμπει στα κεραμικά σκεύη λαϊκής τέχνης της ελληνικής επαρχίας και φανερώνει για ακόμα μια φορά την σχέση του με την λαϊκή παράδοση του τόπου. Αξίζει να σημειωθεί πως η υφάντρια του εργαστηρίου, κα. Αριστέα Σκορδά- Ζανιά, αναφέρει πως το *Βάζο με λουλούδια* είναι ίσως το μοναδικό έργο ταπισερί του εργαστηρίου που έγινε χωρίς την παρουσία αχναριού, σε μια προσπάθεια του Φαϊτάκι να πειραματιστεί με την μεταφορά των ζωγραφικών έργων στον αργαλειό. Γοργόνες, πλάσματα από την ελληνική μυθολογία, η ιστορία του Ερωτόκριτου και της Αρετούσας και σκηνές με αντικείμενα καθημερινής χρήσης, είναι ορισμένα από τα θέματα της που εντοπίζονται εξίσου στην ελληνική λαϊκή τέχνη και στο πρώιμο έργο του Φαϊτάκι. Στα θέματα αυτά πρέπει να προστεθούν και τα ιστορικά θέματα. Το αίτημα της επιστροφής στην παράδοση, το αίτημα *«της ελληνικότητας»*, ήταν επιτακτικό για τους ζωγράφους της εποχής του Φαϊτάκι. Μέσα σε αυτό το κλίμα ανακαλύπτουν την αξία των ζωγραφικών έργων λαϊκών καλλιτεχνών, όπως είναι ο Ζωγράφος του Μακρυγιάννη και ο Θεόφιλος. Η εικονογράφηση των *Απομνημονευμάτων* του Μακρυγιάννη από τον Παναγιώτη Ζωγράφο ήταν ένα θέμα αρκετά διαδεδομένο. *«Λαϊκός ζωγράφος, αγιογράφος της μεταβυζαντινής λαϊκής παράδοσης, αγωνιστής και ο ίδιος, ο Παναγιώτης Ζωγράφος ήταν ιδανικά προικισμένος για να αισθητοποιήσει τα οράματα του Στρατηγού. Οι αρχέτυπες εικόνες που είχαν στο πνεύμα τους κατάγονταν απ' τον ίδιο πολιτισμό, έναν πολιτισμό λαϊκό αλλά αυτάρκη, ζωογονημένο από ένα πλούσιο παρελθόν που είχε περάσει μέσα στους φορείς του, όχι σαν ξηρή ιστορική μνήμη, αλλά σαν ύφος ζωής, σαν παραδομένη τεχνική και καλαισθησία.»*, γράφει χαρακτηριστικά η Μαρίνα Λαμπράκη- Πλάκα στο άρθρο της με τίτλο *«Εικονογραφία του αγώνα»*⁷⁸. Ο Παναγιώτης Ζωγράφος μεταξύ άλλων εικονογραφεί το έργο *Κρήτης και Σάμου μάχαι* (εικ.48) που σήμερα ανήκει στη συλλογή του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου. Το έργο αυτό μετέφερε σε ταπισερί ο Ιωάννης Φαϊτάκις, επιβεβαιώνοντας την επιρροή των λαϊκών ζωγράφων στους καλλιτέχνες της εποχής (εικ.49). Δεν είμαστε βέβαιοι για το πότε

⁷⁸ Μαρίνας Λαμπράκη – Πλάκα, «Εικονογραφία του αγώνα», *Καθημερινή*, 8 Ιουνίου 1997

ολοκληρώθηκε το συγκεκριμένο έργο, ωστόσο λόγω ύφους και τεχνικής, θα μπορούσαμε να πούμε πως εντάσσεται στα πρώιμα έργα του (1962-1965), στα οποία ο Φαϊτάκις με γνώμονα την λαϊκή τέχνη και παράδοση προσπαθεί να διαμορφώσει το προσωπικό του στυλ. Από το 1965 και έπειτα ο Φαϊτάκις διαμορφώνει το προσωπικό του καλλιτεχνικό ύφος. Όπως είπαμε ο Φαϊτάκις μαθήτευσε δίπλα στον Μόραλη και τον Τσαρούχη, με τον οποίον μάλιστα ήταν και καλοί φίλοι, ενώ συνεργάστηκε όπως θα δούμε και στη συνέχεια με τον Σπύρο Βασιλείου, τον Νίκο Νικολάου και τον Νικολή Χατζηκυριάκο-Γκίκα. Με λίγα λόγια γαλουχήθηκε δίπλα σε ανθρώπους οι οποίοι χαρακτήρισαν με το έργο τους το ελληνικό καλλιτεχνικό γίνεσθαι και συνδέονται με την εισαγωγή των πρωτοποριακών ρευμάτων στην Ελλάδα και την συνειδητή επιλογή τους να τους δώσουν ελληνική ταυτότητα. Ο καλός του φίλος Γιάννης Τσαρούχης για παράδειγμα, άνοιξε έναν γόνιμο διάλογο με πολλές παραδόσεις, όπως η ελληνιστική και βυζαντινή τέχνη, η λαϊκή παράδοση και η Αναγέννηση, κάτω πάντα από το πρίσμα και τον προβληματισμό της σύγχρονης τέχνης. Τα παραπάνω, σε συνδυασμό με τα ερεθίσματα που έλαβε κατά την παραμονή του στη Γαλλία, προφανώς επηρέασαν και τον ίδιο τον Φαϊτάκι. Έτσι βλέπουμε σταδιακά από την επιρροή της λαϊκής παράδοσης, του βυζαντίου και της κοπτικής τέχνης, διαμορφώνει ένα προσωπικό στυλ, το οποίο χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία της νόησης έναντι της αίσθησης, τις σχηματοποιήσεις στη σύνθεση και στο σχέδιο και το χρώμα, που γίνεται πιο πνευματικό και στο οποίο κυριαρχεί μια παστέλ παλέτα. Ωστόσο, η θεματολογία του βασίζεται και πάλι κυρίως στην ελληνική μυθολογία και αρχαιότητα, καθώς και σε θέματα παρμένα από τη φύση και την θάλασσα. Ένα από τα πρώτα πιο αφαιρετικά και σχηματικά έργα του Φαϊτάκι και το μόνο ασπρόμαυρο έργο ταπισερί της εργογραφίας του είναι τα *Φυλλώματα* (εικ.50, 51) έργο του 1965. Κλαδιά, φυλλώματα και φυλλωσιές σε υπόλευκο χρώμα ξεπροβάλλουν από ένα ολόμαυρο φόντο, δίνοντας στο τεραστίων διαστάσεων έργο μια τρισδιάστατη αίσθηση. Πριν καταλήξει στην μεγάλη διάσταση, πειραματίστηκε με αντίστοιχα θέματα σε μικρότερες διαστάσεις, όπως η *Φωλιά* (εικ.52), το *Κλαδί με φύλλα* (εικ.53), το *Ειδύλλιο* (εικ. 54,55), την *Μελέτη σε κόκκινα και μαύρα*(εικ.56) και το *Μπουκέτο* (εικ.57). Βρισκόμαστε ακόμα σε μια μεταβατική περίοδο θα λέγαμε, κατά την οποία ο Φαϊτάκις δεν έχει καταλήξει στην χρωματική παλέτα που θα τον χαρακτηρίσει στην συνέχεια και χρησιμοποιεί ακόμα αρκετά το μαύρο και το κόκκινο. Τα παραπάνω έργα (*Φυλλώματα*, *Φωλιά*, *Κλαδί με φύλλα*, *Μελέτη σε κόκκινα και μαύρα*, *Μπουκέτο*) , μαζί με τις δύο εκδοχές του Ερωτόκριτου που

αναφέραμε προηγουμένως , το *Βάζο με λουλούδια*, την *Γοργόνα* και δύο πορτραίτα νέων, αποτέλεσαν τα έργα με τα οποία συμμετείχε ο Ιωάννης Φαϊτάκις στην πρώτη έκθεση «Διακοσμητικών υφαντών τοίχου “tapisseries” σε σχέδια Ελλήνων ζωγράφων»⁷⁹ στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών στο ξενοδοχείο Χίλτον τον Δεκέμβριο του 1965 (εικ.58). Από το 1966 και έπειτα η σχηματοποίηση γίνεται βασικό χαρακτηριστικό του έργου του, ενώ η χρωματική παλέτα με τις παστέλ αποχρώσεις θα συνοδεύσει το ζωγραφικό του έργο, αλλά και το έργο των ταπισερί για το υπόλοιπο της παραγωγής του. Από το 1966 μέχρι το 1969 λοιπόν, δημιουργεί μια σειρά έργων με θέματα παρμένα από την ελληνική μυθολογία και την ελληνική αρχαιότητα. Το 1966 δημιουργεί μια ταπισερί με τον *Τρίτωνα* (εικ.59), σε πολύ διαφορετική προσέγγιση από τον Τρίτωνα της πρώτης περιόδου. Με έντονη σχηματοποίηση, χωρίς καν χαρακτηριστικά του προσώπου, ωστόσο με ευδιάκριτη την χαρακτηριστική μπουρού του, αναδύεται μέσα από τη θάλασσα, η οποία αποδίδεται συμβολικά. Η εξοικείωση με τα υλικά έδωσε στον Φαϊτάκι την αυτοπεποίθηση να δουλεύει σε μεγαλύτερα μεγέθη και να αναπτύσσει τα έργα του σε μεγάλες οριζόντιες επιφάνειες, διαφορά που διακρίνεται σαφώς στους δύο Τρίτωνα. Μία από τις αναπαραγωγές του βρίσκεται σήμερα στη Συλλογή Κώστα Κωνσταντινίδη, και μία άλλη δημιουργήθηκε προκειμένου να στολίσει το σκάφος της Άννας Χορν. Βασισμένος στην ελληνική μυθολογία δημιουργεί τον *Κένταυρο* (εικ.60), στον οποίο η σχηματοποίηση και η αφαίρεση είναι τόσο έντονη ώστε το θέμα διακρίνεται με δυσκολία, καθώς και το *Ποσειδώνας και Νύμφη* (εικ.61) και τον *Βάκχο* (εικ.62), ο οποίος χρονολογείται το 1967, ωστόσο η τεχνοτροπία του θυμίζει μάλλον την πρώιμη περίοδο του έργου του. Την ίδια περίοδο έργα όπως το *Αγάλματα και Πέτρες* (εικ.63), οι *Φαιδριάδες Πέτρες*⁸⁰ (εικ.64) και το *Στην αρχαία αγορά* (εικ.65) φανερώνουν την προσπάθεια σύνδεσης της ελληνικότητας με την σύγχρονη τέχνη. Ενδιαφέρον παρουσιάζει στο έργο του Φαϊτάκι κατά το διάστημα 1972-1975. Στις 29 Οκτωβρίου 1972, ο Ιωάννης Φαϊτάκις, συντάσσει και στέλνει επιστολή στο ίδρυμα Ford, στην οποία παρουσιάζει την εκπαίδευση και το έργο του και ζητάει χρηματική επιχορήγηση προκειμένου να μπορέσει να το στηρίξει οικονομικά και να το εξελίξει. Πράγματι τον Μάιο του 1973 η διετής υποτροφία από το ίδρυμα Ford εγκρίνεται και ταυτόχρονα ξεκινά μια πολύ παραγωγική περίοδος για τον καλλιτέχνη.

⁷⁹ «Διακοσμητικά υφαντά τοίχου “tapisseries” σε σχέδια Ελλήνων ζωγράφων. Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον Δεκέμβριος 1965», 1965, Αθήνα

⁸⁰ Ονομάζονται τα δύο βραχύδη απόκρημα υψώματα που βρίσκονται στη νότια πλευρά του Παρνασσού πάνω ακριβώς από το Μαντείο των Δελφών.

Μετά την συμπλήρωση των πρώτων δώδεκα μηνών, στέλνει μια αναφορά στο ίδρυμα, στην οποία περιγράφει την δημιουργική του πορεία τον τελευταίο χρόνο, ενώ την συνοδεύει με ένα αναλυτικό κατάλογο με τα ζωγραφικά έργα και τα έργα ταπισερί. Αναφέρει πως κατά τη διάρκεια αυτών των μηνών φιλοτέχνησε 85 ζωγραφικά έργα με λάδι σε καμβά και τέμπερα σε χαρτί, καθώς και έναν σημαντικό αριθμό δευτερευόντων σχεδίων. Επίσης πολλά από αυτά τα σχέδια, μετατράπηκαν σε αχνάρι και μεταφέρθηκαν τελικά στον αργαλειό. Τον Μάιο του 1973, με την έναρξη δηλαδή της υποτροφίας, έως τον Αύγουστο του ίδιου έτους, ο Φαϊτάκις δούλεψε το θέμα του *Κένταυρου*. Δούλεψε εννέα συνθέσεις σε λάδι ή τέμπερα και μία ταπισερί. Δεν ξέρουμε αν αυτά τα σχέδια αποτελούσαν εξέλιξη του Κενταύρου του 1967 ή αν πρόκειται για ξεχωριστές συνθέσεις, καθώς καμία από αυτές δεν σώζεται. Τον Αύγουστο και τον Σεπτέμβριο του 1973, όπως αναφέρει ο ίδιος⁸¹, επισκέφθηκε το Άγιο όρος, την αρχαία Πέλλα, τον Όλυμπο και την Κρήτη, προκειμένου να εμπλουτίσει τις εμπειρίες του και να διευρύνει τις εικόνες και την γνώση του γύρω από τους αρχαιολογικούς θησαυρούς και τα ελληνικά τοπία της Ελλάδας. Έχοντας λοιπόν γυρίσει με γεμάτες της αποσκευές του από εμπειρίες και εικόνες, το φθινόπωρο και τον χειμώνα του 1973, δούλεψε σκληρά στο εργαστήριό του προκειμένου να ολοκληρώσει τα έργα που αναφέρονται στον εν λόγω κατάλογο. Παρ' ο Φαϊτάκις φαίνεται να υπήρξε ιδιαίτερα παραγωγικός κατά το έτος 1973, ιδιαίτερα όσο αφορά το ζωγραφικό του έργο, κανένα από τα έργα αυτά δεν σώζεται σήμερα. Ούτε επίσης και οι ελάχιστες ταπισερί οι οποίες παρήχθησαν το 1973 από τα συγκεκριμένα έργα. Η ταπισερί *Πουλιά και ρίζες* (εικ.66), που σώζεται σε φωτογραφία στο προσωπικό αρχείο της οικογένειάς του, είναι μία από αυτές. Ακόμα στο κατάλογο του Ford αναφέρεται το ζωγραφικό έργο *Νεοκλασικό σπίτι στον Πειραιά*, το οποίο μεν δεν σώζεται, ωστόσο πρόκειται για ένα θέμα το οποίο απασχολούσε ζωγραφικά τον Φαϊτάκι. Στο αρχείο του βρίσκουμε φωτογραφία ενός ζωγραφικού θέματος αντίστοιχου ενδιαφέροντος, στο οποίο απεικονίζεται ένα νεοκλασικό οίκημα (εικ.67). Η ενασχόληση του Τσαρούχη με αντίστοιχα θέματα νεοκλασικών σπιτιών, δεν πρέπει να είναι άσχετη από την επιλογή του Φαϊτάκι να μελετήσει το εν λόγω θέμα. Κατά το επόμενο διάστημα, τα έτη δηλαδή 1973 και 1974 εντοπίζουμε ορισμένα έργα ταπισερί τα οποία, δεν αναγράφονται μεν στον κατάλογο του Ford, όμως σχετίζονται με ζωγραφικά έργα που παρατίθενται σε αυτόν.

⁸¹ Επιστολή στο ίδρυμα Ford στις 10 Μαΐου 1974, στην οποία παρουσιάζει αναλυτικά το έργο του κατά την πρώτη χρονιά της υποτροφίας του. Από το αρχείο της οικογένειάς του.

Θεωρούμε πως ο Φαϊτάκις έχοντας, στο πλαίσιο της υποτροφίας, κατασκευάσει ήδη πολλές ζωγραφικές μακέτες, κατά το επόμενο διάστημα προχώρησε στη μεταφορά τους στον αργαλειό. Ο *Νάρκισσος* (εικ.68) και η *Ταναγραία* (εικ.69) είναι κάποια από αυτά, τα οποία χρονολογούνται με βάση τις δημοσιεύσεις τους στο περιοδικό *Ζυγός* στο 1974. Ένα ακόμη έργο του 1974, το θέμα του οποίου δεν εντοπίζεται στον κατάλογο του Ford και του οποίου η ζωγραφική μακέτα σώζεται έως σήμερα στο σπίτι του καλλιτέχνη στα Ιλίσια είναι *Ο Πάνας και η Νύμφη* (εικ.70,71). Παράλληλα, υπάρχει ακόμα μια κατηγορία έργων ταπισερί, τα οποία ανήκουν μέχρι σήμερα στην συλλογή του ΕΚΚΑ και είναι αχρονολόγητα, όμως τόσο η τεχνοτροπία του, όσο και τα θέματά τους που εντοπίζονται στον κατάλογο του Ford με τα ζωγραφικά έργα, τα τοποθετούν χρονικά κατά τη διάρκεια ή στο διάστημα που ακολουθεί της υποτροφίας. Η ταπισερί *Αγάλματα και όστρακα* (εικ.72) θα μπορούσε να αναφέρεται παραδείγματος χάρη στο ζωγραφικό έργο *Broken ancient marbles*, αντίστοιχα η *Σύνθεση με φύλλα* (εικ.73) και τα *Φύλλα φίκου* (*Leaves*) (εικ.74), η *Σχισμή τοίχου* (*Clefts*) (εικ.75), η *Μάχη των πουλιών* (*Fight between birds*) (εικ.76), η *Τερακότα* (*Tanagra figurine with shells*) (εικ.77) και το *Φύλλα στο ποτάμι* (*Leaves and roots*) (εικ.78). Ούτε στο αρχείο του ΕΚΚΑ, ούτε στο αρχείο του καλλιτέχνη μπόρεσα να εντοπίσω κάποιο ζωγραφικό έργο που να συνδέεται με τις παραπάνω ταπισερί, καθώς ούτε κάποιο επιπλέον στοιχείο που να βοηθά στην χρονολόγησή τους. Η ταύτιση ωστόσο των θεμάτων των ταπισερί του ΕΚΚΑ με τα ζωγραφικά έργα που αναφέρει ο Φαϊτάκις πως δημιούργησε κατά το έτος 1974, μας οδηγούν στο συμπέρασμα πως πρόκειται για μεταφορές τους στον αργαλειό κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1970 και πιθανότατα και κατά τη δεκαετία του 1980. «*Τα έργα μου είναι γενικώς επηρεασμένα από την ελληνική μυθολογία και την φύση. Εκφράζονται με εικονιστικούς ή αφηρημένους τρόπους, χαρακτηρίζονται από γεωμετρικές γραμμές ή σουρεαλιστικές τάσεις, που όταν μεταφράζονται σε ταπισερί δημιουργούν ένα ιδιαίτερο αισθητικό αποτέλεσμα.*»⁸², αναφέρει χαρακτηριστικά ο ίδιος για τα έργα της συγκεκριμένης περιόδου. Ο Φαϊτάκις προσαρμόζει για ακόμα μία φορά την σύγχρονη τέχνη στην ανάγκη του να εκφράσει και να αναδείξει τα ελληνικά στοιχεία της ελληνικής μυθολογίας και της ελληνικής υπαίθρου που τον εμπνέουν. Ένα ζωγραφικό έργο επηρεασμένο από την ελληνική παράδοση και παραδοσιακή ενδυμασία, του οποίου ανάλογο δεν εντοπίσαμε σε ταπισερί, αλλά ούτε και σε άλλο ζωγραφικό έργο, είναι ο

⁸² ό.π.

Άντρας με τη φουστανέλα (εικ.79). Λιγότερο ανεικονικό από τα έργα της περιόδου, πιστό όμως στην χρωματική του παλέτα και στην ανάδειξη του ελληνικού στοιχείου. Ο Φαϊτάκις συνδυάζει εικονιστικές παραστάσεις, με ανεικονικά και αφηρημένα στοιχεία, χρησιμοποιώντας την γνωστή παστέλ και γήινη παλέτα του. Στο ίδιο καλλιτεχνικό ύφος θα κινηθεί και τα επόμενα χρόνια, μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '80. Δεν γνωρίζουμε αν μειώθηκε η παραγωγή του κατά τα έτη αυτά, πάντως σε εμάς φτάνουν αναλογικά λιγότερα έργα. Ανάμεσα σε αυτά εντοπίζουμε επηρεασμένα «*από τη φύση, τη θάλασσα και ειδικά από τα φαράγγια και τις σπηλιές*»⁸³. Δύο έργα που βρίσκονται στην συλλογή της οικογένειάς του, μια ταπισερί του 1981, με έναν ψαρά να κρατά ένα ψάρι το οποίο μόλις ψάρεψε (εικ.80), αλλά και ένα ζωγραφικό έργο του 1984 με δύο ψαράδες (εικ.81), φανερώνουν την νησιώτικη καταγωγή του, αλλά την αγάπη του Φαϊτάκι για την θάλασσα, που εκφραζόταν και μέσω της συνήθειάς του να κάνει ψαροντούφεκο. Το 1984 ζωγραφίζει δύο ακόμη έργα τα οποία εντοπίσαμε στο σπίτι του (εικ. 82,83). Δεν είναι προφανές τι ακριβώς απεικονίζουν καθώς χαρακτηρίζονται από έντονη αφαιρετικότητα. Η επιλογή γήινων, καφέ, κεραμιδι και ώχρα αποχρώσεων μας παραπέμπει στην απεικόνιση των στοιχείων της φύσης και συγκεκριμένα στα «φαράγγια» και στις «σπηλιές», που αναφέραμε προηγουμένως. Από το τέλος της δεκαετίας του '70 και έπειτα οι δημοσιεύσεις στον τύπο σχετικά με το έργο του Φαϊτάκι μειώνονται, γεγονός που σε συνδυασμό με τα λιγοστά σωσμένα έργα της περιόδου μας δυσκολεύει να έχουμε καθαρή εικόνα τόσο της ποσότητας, όσο και του ύφους της παραγωγής του. Το σίγουρο είναι ότι κατά την δεκαετία του '90 αλλάζει και πάλι στοιχεία στο καλλιτεχνικό του στυλ. Καμία ταπισερί από την εν λόγω περίοδο δεν σώζεται και τα λιγοστά έργα που σώζονται είναι ζωγραφικά. Η παλέτα του ζωγράφου έχει διαφοροποιηθεί από την προηγούμενη περίοδο ή μάλλον εμπλουτίζεται, αφού δεν εκλείπουν τα παστέλ και τα γήινα χρώματα, όμως προστίθενται και πιο ζωντανά, όπως το έντονο γαλάζιο, το πράσινο και το κόκκινο. Η φύση έχει πρωταγωνιστικό ρόλο και αυτή την φορά, μάλιστα τα φύλλα κισσού, τα σταφύλια και οι πεταλούδες αποτελούν αγαπημένα του μοτίβα. Το 1993 ζωγραφίζει μια νεκρή φύση με κοχύλια, σταφύλια και ρόδια «*τυλιγμένα*» σε φύλλα κισσού πάνω στα οποία αναπαύονται πεταλούδες (εικ.84). Πιο πληθωρική μια σύνθεση του 1997, κεντρικό θέμα της οποίας είναι η φωλιά ενός πουλιού, πλαισιωμένη από ένα συνονθύλευμα στοιχείων της φύσης,

⁸³ ό.π.

φύλλα, φυτά, φύλλα κισσού, κλίματα, ηλιοτρόπια και πεταλούδες συνθέτουν το ψηφιδωτό που πλαισιώνει το πτηνό και την φωλιά του (εικ.85). Ένα μικρού μεγέθους έργο στο οποίο απεικονίζεται μια πεταλούδα (εικ.86), όμοια με αυτή που εμφανίζεται στα δύο προηγούμενα έργα που αναφέραμε, και την οποία χάρισε ο ίδιος στην μαθήτριά του κα. Αριστέα Ζανιά, χρονολογείται το 1984 και δείχνει πως ο Φαϊτάκις δούλεψε τα επιμέρους μοτίβα που τον χαρακτήρισαν την δεκαετία του 1990 πριν προχωρήσει σε πιο σύνθετες συνθέσεις. Ενδιαφέρον προκαλεί η επαναφορά των μορφών στο έργο του Φαϊτάκι. Όπως είδαμε, στο πρώτο διάστημα της καλλιτεχνικής του παραγωγής τα πορτραίτα και οι μορφές ανθρώπων ή μυθολογικών ηρώων είχαν πρωταγωνιστικό ρόλο στο έργο του, κάτι που ελαττώθηκε αισθητά κατά την επόμενη περίοδο, για να επανέλθει ξανά το 1993 με την ημίγυμνη μορφή μιας νεαρής γυναίκας (εικ.87). Πρόκειται για ένα πρωτοφανές έργο στην εργογραφία του Φαϊτάκι, αφού σε αντίθεση με τις πρώιμες προσωπογραφίες του, στην περίπτωση αυτή πρόκειται για μια σχεδόν ολόσωμη απεικόνιση. Η γυναίκα με τις έντονες καμπύλες, κρύβει τα επίμαχα σημεία με ένα ύφασμα, ενώ δεν κοιτάει κατάματα τον θεατή, αλλά φαίνεται να είναι χαμένη στις σκέψεις της. Βρίσκεται πιθανότατα σε κάποιο μπαλκόνι, στο βάθος διακρίνεται ένα παραθαλάσσιο τοπίο, ενώ η ίδια είναι πλαισιωμένη με φύλλα κισσού. Πρόκειται για μια μετωπική απόδοση της μορφής, με έντονη γραμμικότητα και χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια απόδοσης της τρίτης διάστασης. Τα παραπάνω σε συνδυασμό με τα μεγάλα χέρια της μορφής, αλλά και τον τρόπο που τα τοποθετεί πάνω στο σώμα μας παραπέμπει σε μορφές της Αναγέννησης και συγκεκριμένα σε μορφές του Botticelli. Ωστόσο, το μικρό φίδι που είναι τυλιγμένο στο αριστερό χέρι της νεαρής, παραπέμπει μάλλον στην Εύα και στο προπατορικό αμάρτημα, παρά στην Αφροδίτη. Δεν υπάρχει άλλο ανάλογο έργο στην εργογραφία του Φαϊτάκι και καθώς γνωρίζουμε πως είχε πολλές επιρροές και ενδιαφέροντα, ίσως το εν λόγω έργο να πρόκειται για κάποια σπουδή ή για κάποιο πειραματισμό του ζωγράφου. Από το τέλος της δεκαετίας του '90 και έπειτα η υγεία του Φαϊτάκι επιβαρύνεται και η καλλιτεχνική του παραγωγή σταματά. Στο εργαστήρι του εντοπίζονται δύο ημιτελή έργα αυτής της περιόδου, στα οποία ουσιαστικά έχει κάνει μια απλή προετοιμασία στον καμβά, μάλιστα το ένα από αυτά έχει μια σχισμή, την οποία δεν γνωρίζουμε αν την έκανε ο ίδιος ο καλλιτέχνης ή αν ήταν αποτέλεσμα ατυχήματος (εικ.88,89). Πιθανότατα πρόκειται για έργα τα οποία ο Φαϊτάκις άφησε στη μέση, αφού με την επιδείνωση της υγείας του μετακόμισε στην Κρήτη για να βρίσκεται κοντά στην ανιψιά του Αργυρώ, η οποία και τον περιέθαλψε.

8. Συνεργασίες με άλλους καλλιτέχνες

Όπως είπαμε ήδη, ο Φαϊτάκις δεν μετέφερε στον αργαλειό μόνο δικά του έργα, αλλά συνεργάστηκε με σπουδαίους καλλιτέχνες της εποχής, οι οποίοι του εμπιστεύτηκαν σχέδια τους, με βάση τα οποία εκείνος δημιούργησε αχνάρια και τελικά ταπισερί. Στη συνέχεια θα κάνουμε αναφορά στους εν λόγω καλλιτέχνες, καθώς και στις ταπισερί που δημιούργησαν μαζί με τον Φαϊτάκι.

8.1. Σπύρος Βασιλείου (1909-1985)

Οι προσωπογραφίες, τα τοπία, οι νεκρές φύσεις με απαλά χρώματα και στοιχεία κυβισμού αποτελούν τα βασικά χαρακτηριστικά της πρώτης φάσης του έργου του. Αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο συνθέσεις βασισμένες στα προσωπικά βιώματα του ζωγράφου, τοπία λουσμένα στο φως και συνθέσεις με σύγχρονα θέματα, αλλά πάντα με υπαρκτή τη λαϊκή παράδοση χαρακτηρίζουν την δουλειά του. Περίοδος ριζοσπαστική με χρήση νέων εκφραστικών μέσων κατά την οποία σύμφωνα με την Ελένη Βακαλό «ο Βασιλείου κάνει *pop art* πριν από την *pop art*»⁸⁴. Το έργο *Ξάρτια* (εικ.90) που έγινε ταπισερί (εικ.91) από το εργαστήριο του Φαϊτάκι, ανήκει σε αυτή την μεταπολεμική γενιά έργων, τοποθετείται στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και συγκεκριμένα το 1959. Είναι μάλλον πιο σωστό να πούμε πως το έργο, μαζί με μερικά ακόμα έργα του Βασιλείου με αντίστοιχο θέμα (εικ.92), αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για την ταπισερί, αφού δεν πρόκειται για ακριβή μεταφορά τους στον αργαλειό⁸⁵. Στην δεκαετία αυτή πηγή έμπνευσης αποτέλεσε η Αίγινα. «*Το κρυστάλλινο φως της Αίγινας κάποτε φώτισε το θέμα με ένα καινούριο φως. Το μάτι είδε ξαφνικά τα πλεούμενα, τα ξάρτια, τα κτίσματα, τους ανθρώπους, να γράφονται σε ένα φως επάνω που άλλαζε κάθε φορά χρώμα και τόνο και δεν είχε όρια συγκεκριμένα και χώρο αισθητό.*»⁸⁶, γράφει ο ίδιος στο βιβλίο του «Φώτα και Σκιές». Οι διάφοροι τόνοι και οι αποχρώσεις του μπλε, η ασάφεια των επιπέδων ανάμεσα σε ουρανό,

⁸⁴ Δημήτριου Παπαστάμου (επιμ.), *Σπύρος Βασιλείου*, Αθήνα, 1975, σ.32

⁸⁵ Δεν ξέρουμε αν βασίστηκε σε κάποιο άλλο έργο το οποίο δεν μας σώζεται σήμερα, όμως το ζωγραφικό έργο *Ξάρτια*, ήταν ό,τι κοντινότερο στην ομώνυμη ταπισερί.

⁸⁶ Βασιλείου Σπύρου, *Φώτα και Σκιές*, Αθήνα, 1969, σ.175-177

θάλασσα και στεριά και αυτό το «δάσος» από κατάρτια συνθέτουν την εντυπωσιακή αυτή ταπισερί μεγάλων διαστάσεων . «*Ο ουρανός όπως και η θάλασσα στην Ελλάδα είναι φως, δεν είναι σταθερό χρώμα, και το φως δεν ζωγραφίζεται γιατί δεν είναι σταθερό.*»⁸⁷, γράφει ο Μαρίνος Καλλιγάς και αξίζει να παρατηρήσουμε πως η αίσθηση αυτή των ζωγραφικών του έργων αποδίδεται με τόση επιτυχία και με τις κλωστές στην ταπισερί. Πράγματα της καθημερινής ζωής όπως μια βάρκα, ένα μπουκάλι, μια καρέκλα, ένα γιαπί, μια ομπρέλα, αποτελούν βασικές θεματικές του ζωγράφου. Από το 1953 και έπειτα το καΐκι αποτελεί βασικό και κυρίαρχο μοτίβο στη ζωγραφική του. Ο Βασιλείου σχεδιάζει το σκαρί τους, τα κατάρτια τους και τα τοποθετεί στο λιμάνι, στο καρνάγιο ή στο πέλαγος. Ωστόσο με τρόπο μοναδικό κατάφερνει να δίνει στα αντικείμενα αυτά, μια αίσθηση αίγλης, τα ζωγράφιζε σαν να είναι πολύτιμα και μοναδικά. Ίσως αυτός είναι ο λόγος που ήταν τόσο αγαπητός και τα έργα του είχαν τόση απήχηση. Στο εργαστήριο του Φαϊτάκι, τα σχέδια, οι μακέτες που παραχωρούσαν οι μεγάλοι ζωγράφοι μεταφέρονταν σε ταπισερί δύο έως τρεις φορές. Τα *Κατάρτια* όμως, είχαν τόση απήχηση από το κοινό που κυκλοφόρησαν πολύ περισσότερες φορές και για αρκετά χρόνια μετά την πρώτη μεταφορά τους στον αργαλειό⁸⁸. Ο τελικός και ακριβής αριθμός των ταπισερί που παρήχθησαν παραμένει άγνωστος. Ωστόσο, μία από αυτές ανήκει στην οικογένεια Βασιλείου και διακοσμεί το κλειστό πλέον μουσείο του Σπύρου Βασιλείου , το Atelier, στην οδό Γουέμπστερ 5, στην Ακρόπολη (εικ. 93) , ενώ μία δεύτερη ανήκει στην συλλογή έργων τέχνης της Alpha Bank. Σε ταπισερί μεταφέρθηκε ακόμα ένα έργο του Βασιλείου η *Γοργόνα* ή *Ακροκέραμο* ή *Ακρόπρωρο* (εικ. 94) την ίδια περίπου περίοδο. Ο Βασιλείου γνωστός για τα μοτίβα τα οποία επιλέγει να χρησιμοποιεί και να επαναλαμβάνει στο έργο του, μελετά την *Γοργόνα* ήδη από το 1960 (εικ.95), ενώ ζωγραφικά έργα με το ίδιο θέμα εντοπίζουμε μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του 1970. Το έργο *Ακρόπρωρο στο Γαλαξίδι* (εικ.96) του 1978, φανερώνει πως η καταγωγή και οι καταβολές του δεν είναι άσχετες από την επιλογή του εν λόγω μοτίβου. Η ταπισερί *Γοργόνα* (εικ.97) ανήκει επίσης στην συλλογή έργων τέχνης της Alpha Bank.

8.2. Γιάννης Μόραλης (1916-2009)

⁸⁷ ό.π., σ.6

⁸⁸ Σ.τ.Σ. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία της τεχνίτριας και μαθήτριας του Φαϊτάκι, Αριστέας Σκόρδα – Ζανιά η εκτεταμένη επανάληψη της μεταφοράς του έργου σε ταπισερί έγινε εν αγνοία του ζωγράφου.

Ο Μόραλης υπήρξε δάσκαλος του Φαϊτάκι στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και διατηρούσαν καλές φιλικές σχέσεις. Ένα από τα έργα του Μόραλη που έγινε ταπισερί είναι το έργο *Βυθισμένη πολιτεία* (εικ.98,99). Το 1960 ο Μόραλης κατασκευάζει για το εστιατόριο Ωκεανίς στη Βουλιαγμένη των αρχιτεκτόνων Ε. Βουρέκα, Π. Βασιλειάδη, Π. Σακελλάριο και Ν. Χατζημιχάλη τη *Βυθισμένη Πολιτεία* χρησιμοποιώντας πλαστική κόλλα σε νοβοπάν (εικ.100). Σύμφωνα με τον κατάλογο της Εμπορικής Τράπεζας⁸⁹, η ομώνυμη ταπισερί κατασκευάζεται την ίδια χρονιά από το εργαστήρι του Γιάννη Φαϊτάκι. Γνωρίζοντας όμως πως έως και το 1961 ο Φαϊτάκις βρισκόταν στο Παρίσι για σπουδές και πως ουσιαστικά η λειτουργία και η εντατική παραγωγή του εργαστηρίου ταπισερί της Οικοτεχνίας ξεκίνησε το 1964, είναι αδύνατο η ταπισερί να κατασκευάστηκε πριν το 1964. Για το εν λόγω έργο σώζεται ένα προσχέδιο του Μόραλη (εικ.101), επιβεβαιώνοντας την τακτική του Μόραλη να δουλεύει με δεκάδες πολλές φορές προσχέδια πριν καταλήξει στην τελική μορφή του έργου του. Αναφορικά με το θέμα, το οποίο μεταφέρεται αυτούσιο από το έργο στην ταπισερί, συνοψίζει αρκετά από τα μοτίβα της τέχνης του. Με τόνους καφέ και ώχρας σε μπλε φόντο, διακρίνουμε, ανάμεσα σε αρχαία ερείπια, μια καθιστή γυναικεία φιγούρα με ιμάτιο στα αριστερά και ένα όρθιο ανδρικό άγαλμα στα δεξιά. Ήδη από τη σειρά των *Επιτύμβιων*, με σαφείς αναφορές στις αττικές επιτύμβιες στήλες, φανερώνεται η αγάπη του Μόραλη για την αρχαία ελληνική τέχνη, ενώ η γυναικεία μορφή με το προτεταμένο χέρι επαναλαμβάνεται και σε άλλα έργα του, όπως τα *Παραμύθια* του 1989 (εικ.102). Ο Μόραλης εμπνέεται από το όνομα του εστιατορίου Ωκεανίς και κατασκευάζει ένα έργο εμπνευσμένο από το μπλε του βυθού, χρησιμοποιώντας πάντα το ανθρώπινο στοιχείο, χαρακτηριστικό της τέχνης του. Από τον Γιάννη Φαϊτάκι έγιναν και άλλα έργα του Μόραλη, όπως το *Τοπίο* (εικ.103), αλλά και μία ταπισερί που προοριζόταν να διακοσμήσει την οικία του Γιώργου Σεφέρη (εικ.104, 105,106), με τον οποίο ο Μόραλης είχε συνεργαστεί προκειμένου να δημιουργήσει έργα, «ζωγραφικά σχόλια» για μια συλλογή ποιημάτων του.

8.3. Νίκος Νικολάου (1909-1986)

⁸⁹ Βασίλη Φωτόπουλου (επιμ.), *Γιάννης Μόραλης*, Αθήνα, 1988, σ.484

Ο Νικολάου ήταν ένας ακόμη Έλληνας εικαστικός ο οποίος συνεργάστηκε με τον Φαϊτάκι. Μάλιστα, ήταν από τους πρώτους στην προσπάθεια αυτή, αφού μαζί με τον Μόραλη και τον Τσαρούχη συμμετείχαν ήδη στην πρώτη έκθεση Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου το 1965 στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών στο Χίλτον. Ο Νικολάου συγκεκριμένα συμμετείχε με το έργο *Συκιά* (εικ.107). Η ζωγραφική του εμπνέεται καταρχήν από τη φύση, αλλά και από αρχαϊκές μορφές τέχνης, από τις οποίες δανείζεται την εκφραστική λιτότητα του σχεδίου και τα επίπεδα γαιώδη χρώματα. Μια άλλη θεματική ενότητα που υπάρχει στο έργο του Νικολάου αφορά τους τόπους και τα τοπία που αγάπησε, όπως η Αίγινα και η Ύδρα. Ο Νικολάου γεννήθηκε και πέρασε τα πρώτα του χρόνια στην Ύδρα αλλά αγάπησε τόσο πολύ την Αίγινα που εκεί διαλέγει να κτίσει το σπίτι του και εκεί περνάει μεγάλα χρονικά διαστήματα. Από το 1950 ζωγραφίζει το τοπίο, τα σπίτια και τα μαγαζιά των νησιών του, εξελίσσοντας τον τρόπο που τα αποδίδει ζωγραφικά, φτάνοντας να αποδίδει τις βουνοσειρές του νησιού με συμβολικό και μυθικό τρόπο, με στοιχεία δηλαδή γυμνής γυναικείας φιγούρας. Τα έργα που ο Νικολάου μεταφέρει σε ταπισερί, είναι εκείνα στα οποία σχεδιάζει παρατακτικά και με μετωπική προοπτική τα κτήρια της προκυμαίας, «Έχω μια κληρονομιά μέσα μου που μου την άφησε ο τόπος που γεννήθηκα, η πατρίδα μου η Ύδρα. Εκεί πρωτοκατάλαβα τον κόσμο, σ' αυτό το δικό τη περιβάλλον, από αυτήν έχω αρχίσει και βλέπω.»⁹⁰, αναφέρει ο ίδιος. Το 1952 «με μια τρυφερή ατμόσφαιρα λαϊκής ζωγραφικής»⁹¹ ζωγραφίζει ένα τοπίο του νησιού με τέμπερα και ένα χρόνο αργότερα το ζωγραφίζει σε μεγαλύτερο μέγεθος σε πλαστικό από νοβοπάν (εικ.108). Τον ίδιο χρόνο δημιουργεί ακόμα ένα στιγμιότυπο του νησιού με τέμπερα σε χάρντμπορντ (εικ.109) για να το επαναλάβει μεγαλύτερο το 1972 με πλαστικό σε μουσαμά. Οι δύο αυτές εικόνες του νησιού του μεταφέρθηκαν την δεκαετία του 1980 σε ταπισερί από το εργαστήρι του Γιάννη Φαϊτάκι, οι οποίες σήμερα ανήκουν στην συλλογή έργων τέχνης της Alpha Bank (εικ.110, 111).

8.4. Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989)

⁹⁰Ειρήνης Οράτη (επιμ.), *Ύδρα, Εικαστικές αποτυπώσεις, έργα Ελλήνων καλλιτεχνών του 20^{ου} αιώνα*, Ύδρα, 2002, σ.27

⁹¹ Χάρη Καμπουρίδη (επιμ.), *Νίκος Νικολάου: Ύδρα*, Αθήνα, σ. 9

Ο Τσαρούχης υπήρξε όπως είπαμε πολύ καλός φίλος του Φαϊτάκι και ένας από τους ανθρώπους με τον οποίο δέθηκε πολύ ήδη από το πρώτο διάστημα της ζωής του στην Αθήνα. Ο Τσαρούχης ανέθεσε στον Φαϊτάκι να μεταφέρει στον αργαλειό τους *Αέρηδες*, γνωστοί και ως *8 άνεμοι* (εικ.112) η ζωγραφική εκδοχή του οποίου αποτέλεσε το εξώφυλλο της ποιητικής συλλογής του Ελύτη, «Προσανατολισμοί» στις αρχές της δεκαετίας του 1960 (εικ.113, 114). Από το 1962 ο Τσαρούχης αρχίζει να φτιάχνει έργα μεγάλων διαστάσεων με αγαπημένα του θέματα όπως οι χωρικές και οι ναύτες. Τρία χρόνια αργότερα φιλοτεχνεί ολόκληρη σειρά με τοπία τα οποία ο ίδιος ονομάζει «Φανταστικά». Ο τίτλος θα λέγαμε είναι παραπλανητικός, αφού δεν πρόκειται για τοπία που παραπέμπουν στον Ρομαντισμό ή στον Συμβολισμό, αλλά για συνθέσεις με νεοκλασικά σπίτια, ναύτες, τοπία με φοίνικες ή καμινάδες εργοστασίων και άντρες με μαγιό. Την περίοδο αυτή εμφανίζονται στις πλάτες των ημίγυμων ή γυμνών ανδρών φτερά πεταλούδας, σαν παραλλαγή των φτερών πουλιών που ζωγράφιζε έως τότε. Στο έργο του «8 Άνεμοι», 8 φτερωτές νεανικές και γεροντικές μορφές εμφανίζονται τόσο με φτερά πουλιών όσο και με φτερά πεταλούδας. Ο Τσαρούχης είχε φτιάξει μεγάλα χάρτινα φτερά ζωγραφισμένα με τα χρώματα των φτερών της πεταλούδας, τα οποία φορούσε στα μοντέλα του, τα φωτογράφιζε και έπειτα τα ζωγράφιζε. Η πεταλούδα είναι ένα αγαπημένο σύμβολο του Τσαρούχη και συνδέεται με τη φιλοσοφία του Βουδισμού την οποία σεβόταν και είχε μελετήσει. Σύμφωνα με τον Βουδισμό, οι μεταμορφώσεις της πεταλούδας από νύμφη σε πλήρες έντομο συμβολίζουν τα στάδια της ανθρώπινης ζωής, αλλά και του θανάτου με την αποχώρηση της ψυχής – πεταλούδας από το σώμα⁹². Ο Τσαρούχης στις φτερωτές αλληγορίες των ανέμων, παρουσιάζει τους ανέμους του κατά τα εικονογραφικά πρότυπα της αρχαιότητας. Από αριστερά προς δεξιά και από πάνω προς τα κάτω, ο Καικίας (σημερινός Γραίγος) είναι χειμωνιάτικος άνεμος και εικονίζεται με μια ασπίδα από την οποία ρίχνει χαλάζι. Ο Βορέας (σημερινή Τραμουντάνα), είναι παγωμένος και βουερός και κρατά μια μπουρού. Ο Σκίρων (σημερινός Μαΐστρος) είναι ένας άνεμος που φέρνει καταιγίδες και εικονίζεται να αδειάζει απότομα μια υδρία. Ο Αηλιώτης (σημερινός Λεβάντες) είναι ένα φθινοπωρινός άνεμος που φέρνει καρπούς, ενώ ο Ζέφυρος (σημερινός Πουνέντες)

⁹² Το μοτίβο της μεταμόρφωσης της ψυχής σε πεταλούδα και γενικότερα ο συμβολισμός της ήταν ήδη γνωστό στην νεοελληνική τέχνη και ιδιαίτερα στην νεοελληνική γλυπτική του 19^{ου} αιώνα. Χαρακτηριστικός είναι ο τύπος του πενθούντος πνεύματος να κρατά αναποδογυρισμένη δάδα που αποπνέει τη φλόγα της ζωής, η οποία μεταμορφώνεται σε πεταλούδα. Βλ. Ιάκωβου Μαλακατέ, επιτύμβιο στον τάφο του Κυριάκου Κουμπάρη, 1859, μάρμαρο, Α' Νεκροταφεία Αθηνών.

είναι ένας ανοιξιάτικος άνεμος που φέρνει λουλούδια. Ο Εύρος (σημερινός Σιρόκος) φέρνει υγρασία και καταχνιά για αυτό παρουσιάζεται να καλύπτει το πρόσωπο του με τον μανδύα του, ο Νότος (σημερινή Όστρια) φέρνει συνεχείς βροχές και ποτίζει τη γη αδειάζοντας απαλά το αγγείο του, ενώ ο Λιψ (σημερινός Γαρμπής) είναι άνεμος που αγαπούν οι ναυτικοί και εικονίζεται να κρατά την απόληξη της πρύμης στρέφοντας το πλοίο προς τον προορισμό του. Η συγκεκριμένη εικονογραφία παραπέμπει στις ανάγλυφες μετώπες του Ωρολογίου του Κυρρήστου (1^{ος} αι. π.Χ.) στην Πλάκα, με τους οκτώ ανέμους να κρατούν τα ίδια συμβολικά αντικείμενα. Η συγκεκριμένη ταπισερί γνώρισε μεγάλη δημοφιλία, όμως λόγω του υψηλού της κόστους δεν διατέθηκε σε πολλά αντίτυπα, αντίθετα το εργαστήριο του Φαϊτάκι κατασκεύασε μικρότερες ταπισερί με τον κάθε άνεμο ξεχωριστά, οι οποίες ήταν σαφώς πιο οικονομικές και σήμερα βρίσκονται σε ιδιωτικές συλλογές⁹³ (εικ.115,116,117).

8.5. Νικολής Χατζηκυριάκος – Γκίκας (1906-1994)

Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας συνεργάστηκε επίσης με τον Φαϊτάκι παρ' ότι δεν ανήκει στην κατηγορία των καλλιτεχνών που στήριξαν εξ αρχής το εγχείρημα. Μετά την έκθεση στο Χίλτον και έχοντας δει προφανώς τα έργα των συναδέλφων του ξεκινάει να δραστηριοποιείται και ο ίδιος στον κλάδο της ταπισερί. Αρχικά επιλέγει δύο έργα του, το *Βραχώδες τοπίο* (εικ.118,119) και το *Φεγγάρι και αντανάκλασεις* (εικ.120,121). Σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Παπαχρίστου, επιμελητή της Πινακοθήκης Γκίκας, «*Η επιλογή των συγκεκριμένων έργων έχει σημασία: Καταρχάς δημιουργήθηκαν την ίδια χρονιά που δόθηκαν για ταπισερί, οπότε δεν ήταν ακόμα ιδιαίτερα γνωστά, ούτε βέβαια εντάσσονταν στα πολύ σπουδαία έργα του καλλιτέχνη. Δεύτερον, το πρώτο καθορίζεται από δυναμικούς γεωμετρικούς άξονες και μία σχεδόν κοσντρουκτιβιστική διάθεση, χαρακτηριστικά που ευνοούν την ομαλή μετάβαση σε ταπισερί, περιορίζοντας τις μεγάλες αποκλίσεις. Για τον ίδιο ακριβώς λόγο, το δεύτερο έργο χαρακτηρίζεται από τον περιορισμό των χρωματικών αντιθέσεων και τη χρήση μια γήινης ματιέρας χωρίς εξάρσεις.*»⁹⁴. Με άλλα λόγια, θα λέγαμε πως ο Γκίκας πέρασε μια δοκιμαστική περίοδο προκειμένου να ελέγξει τα αποτελέσματα της συνεργασίας του με τον Φαϊτάκι. Αν αναλογιστεί κανείς πως τα επόμενα χρόνια, κατά τη διάρκεια

⁹³ Σ.τ.Σ. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία της κ.Αιμιλίας Μιτάκη, υπαλλήλου της Πρόνοιας, στα τέλη της δεκαετίας του 1990, οι ταπισερί με τους ανέμους στοίχιζαν από 300 έως 700 χιλιάδες δραχμές. Η ταπισερί με τους ανέμους Ζέφυρο και Νότο ανήκουν στην προσωπική της συλλογή.

⁹⁴ Κωνσταντίνου Παπαχρίστου, «*Η ταπισερί ως αντικείμενο*» στο Οράτη Ειρήνης (επιμ.), *Υφάνσεις, Ζωγραφική και ταπισερί στην Ελλάδα από το 1960 έως σήμερα.*, Αθήνα, 2019, σ.45

της δεκαετίας του '70 δηλαδή, τα εμβληματικά του έργα *Γλέντι στο ακρογιάλι* (εικ.122,123), *Μεγάλο τοπίο της Ύδρας* (εικ.124, 125) και *Κήπος στην Κρήτη* (εικ.126,127) δόθηκαν για ταπισερί, ο Γκίκας ήταν μάλλον ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα του εργαστηρίου του Φαϊτάκι. Έργα με έντονα γεωμετρικά σχήματα και στήσιμο, χαρακτηριστικά στοιχεία της ζωγραφικής του εκείνη την περίοδο, επιλέγονται και δίνουν έργα ταπισερί σημαντικής αισθητικής αξίας.

9. Ένα νέο είδος ταπισερί

Το εργαστήριο του Γιάννη Φαϊτάκι, όπως είπαμε ξεκίνησε τη δραστηριοποίηση του στις αρχές της δεκαετίας του 1960 και λειτούργησε μέχρι τη δεκαετία του 1990. Από το τέλος της δεκαετίας του 1970 και έπειτα, το εργαστήριο παράγει κυρίως έργα του Φαϊτάκι, ενώ οι αναπαραγωγές έργων άλλων ζωγράφων περιορίζονται στα έργα που αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Το εργαστήριο του Φαϊτάκι, ήταν το πρώτο και το τελευταίο εργαστήριο ταπισερί που λειτούργησε στην Ελλάδα και το κλείσιμό του οδήγησε το είδος της ταπισερί σε αφάνεια. Ωστόσο, οι εφαρμοσμένες τέχνες που σχετίζονται με την ύφανση και τη χρήση κλωστών και υφασμάτων συνέχισαν να αναπτύσσονται στην Ελλάδα. Το 1971 ο Κρίτων Καλαβρός και η Κατερίνα Καραδήμα, ιδρύουν την ταπητουργική εταιρεία «Τάπης», στην οποία κατασκεύαζαν χειροποίητα χαλιά με την τεχνική του hand tufted σε σχέδια Ελλήνων ζωγράφων. Η τεχνική αυτή ενώ μπορεί να μοιάζει στην όψη με την τεχνική της ταπισερί, στην πραγματικότητα διαφέρει σημαντικά από εκείνη αφού προϋποθέτει την ύπαρξη πλαισίου στο οποίο στερεώνεται ο καμβάς, που είναι η βάση για την κατασκευή του μαλλιού. Ο καμβάς ήταν από λινάτσα ή συνθετικό ύφασμα και οι κλωστές μάλλινες. Πάνω στον καμβά σχεδιάζεται το σχέδιο ανάποδα, καθώς η επιφάνεια εργασίας είναι η πίσω όψη του χαλιού. Το εργαλείο με το οποίο τα νήματα διαπερνούν τον καμβά δεν είναι παρά δύο βελόνες, που κινούνται παλινδρομικά εναλλάξ από τον χειριστή, ο οποίος τις κατευθύνει χρησιμοποιώντας και τα δύο του χέρια. Η πυκνότητα του χαλιού διαφοροποιείται ανάλογα με το ύψος του πέλους, όσο πιο ψηλό πέλος, τόσο πιο αραιή η ύφανσή του. Όταν τελειώσει η τοποθέτηση των νημάτων, η επιφάνεια εργασίας καλύπτεται με λεπτή επίστρωση μείγματος latex και ένα λεπτό και αραιό ύφασμα το οποίο πιέζεται ώστε να ενσωματωθούν ο καμβάς, ή ύφανση, το latex και η επικάλυψη. Όταν στεγνώσει το χαλί αφαιρείται ο καμβάς που περισσεύει⁹⁵. Το 1973, η γκαλερί *Νέες Μορφές*, «πιστεύοντας ότι οι εφαρμοσμένες τέχνες παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του περιβάλλοντος μας και κάνουν την τέχνη πιο προσιτή στο ευρύ κοινό»⁹⁶, αποφάσισε να συνεργαστεί με την εταιρεία «Τάπης» προκειμένου να κατασκευάσει μια σειρά από ταπισερί νέων Ελλήνων καλλιτεχνών. Το 1973 λοιπόν

⁹⁵ Κρίτων Καλαβρού, «Η εταιρεία «Τάπης» και η τεχνική hand tufted» στο Οράτη Ειρήνης (επιμ.), *Υφάνσεις, Ζωγραφική και ταπισερί στην Ελλάδα από το 1960 έως σήμερα.*, Αθήνα, 2019, 31

⁹⁶ Τζούλιας Δημακοπούλου, «Νέο είδος «tapisserie» πάνω σε έργα γνωστών Ελλήνων ζωγράφων στην Γκαλερί «Νέες Μορφές», *Ζυγός*, τεύχος 5, Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1973, σ. 85

κατασκευάστηκαν εννέα χαλιά βασισμένα σε έργα των ζωγράφων Δανιήλ Γουναρίδη, Ηλία Δεκουλάκου, Χρήστου Καρά, Μιχάλη Κατζουράκη, Γιάννη Μίχα, Δημήτρη Μυταρά (εικ.128,129), Χρόνη Μπότσογλου (εικ.130,131), Πάρι Πρέκα. Κατά τη διάρκεια των επόμενων χρόνων κατασκευάστηκαν χαλιά και για έργα άλλων γνωστών ζωγράφων όπως ο Γιώργος Βακαλό και η Βάσω Κατράκη. Η εταιρεία «Τάπης» έλαβε μέρος σε πολλές ευρωπαϊκές και παγκόσμιες εκθέσεις χαλιών και συνεργάστηκε με πολλούς ζωγράφους, αρχιτέκτονες και διακοσμητές. Συνέχισε την παραγωγή χαλιών έως το 2006 και την επόμενη χρονιά διέκοψε την λειτουργία της.

Παράλληλα, από την δεκαετία του 1980 αρχίζει να αναπτύσσεται στην Ελλάδα αυτό που ονομάζουμε textile art ή fiber art, στην οποία εικαστικοί χρησιμοποιούν τις κλωστές και το ύφασμα ως πρώτη ύλη και με αφετηρία τις παραδοσιακές τεχνικές της ύφανσης συνθέτουν έργα μνημειακά, εννοιολογικά, πολυμορφικά, παραστατικά ή αφαιρετικά, με σκοπό να επαναπροσδιορίσουν την χρήση των υλικών, την σχέση της υφαντικής με την τέχνη και την σχέση της τέχνης με την παράδοση. Η Βούλα Μασούρα (εικ.132), η Άρτεμις Αλκαλάη, η Τούλα Πλουμή και η Δάφνη Μπαρμπαγεωργοπούλου είναι μερικά παραδείγματα σημαντικών εικαστικών που ασχολήθηκαν με την εν λόγω τέχνη.

10. Επίλογος

Σύμφωνα με τον μύθο, ζούσε κάποτε σε μία πόλη της Ιωνίας, τον Κολοφώνα, ένας ονομαστός βαφέας, ο Ίδμονας με την κόρη του Αράχνη που ήταν ξακουστή υφάντρα. Η φήμη για την τέχνη της ολοένα και αυξανόταν, ώστε έφτασε στο σημείο να καυχιέται πως ούτε η θεά Αθηνά δεν θα μπορούσε να υφάνει τόσο λεπτά και δύσκολα σχέδια όσο εκείνη. Η θεά το έμαθε και ενοχλημένη παρουσιάστηκε, με τη μορφή γριάς, μπροστά στην νεαρή κοπέλα. Όταν εκείνη ξεστόμιζε πως ήταν η καλύτερη υφάντρα του κόσμου, η θεά την συμβούλεψε να μην κάνει τόσο αλαζονικές δηλώσεις και την προκάλεσε να δοκιμάσουν επί τόπου ποια από τις δύο θα ύφαινε καλύτερα. Η Αθηνά κέντησε τα δικά της κατορθώματα, δημιούργησε ένα έργο για τη διαμάχη της με τον Ποσειδώνα καθώς και σκηνές από βίους θνητών που διέπραξαν ύβρη απέναντι στους θεούς. Η Αράχνη αντίθετα, με ιδιαίτερο θράσος απεικόνισε τις ερωτικές ατασθαλίες των θεών που αποπλανούσαν θνητές. Η θεά εξοργίστηκε και έσκισε το υφαντό της. Λίγο αργότερα η υφάντρα προσπάθησε να βάλει τέλος στη ζωή της και κρεμάστηκε. Η θεά την λυπήθηκε και χαλάρωσε την θηλιά, την τιμώρησε όμως για την ύβρη της μεταμορφώνοντας τη σε έντομο και την καταράστηκε να μείνει για πάντα κρεμασμένη, να υφαίνει και να υπάρχει πάντα κάποιος που να χαλάει τον ιστό της.

Η τέχνη της υφαντικής είναι συνυφασμένη με την ιστορία του ανθρώπου. Η κλωστή είναι από τα πρώτα υλικά στην τέχνη του υφάσματος. Στην ανώτερη Παλαιολιθική εποχή έχουμε στοιχεία που δείχνουν ότι η κλωστή ήταν ήδη γνωστή, μερικές φορές πολύ λεπτή και την χρησιμοποιούσαν με ποικίλους τρόπους ακόμα και στην κατασκευή κοσμημάτων⁹⁷. Η ταπισερί ως ένα ύφασμα με ανισομερή ύφανση, στην οποία επικρατεί το υφάδι αντί του στημονιού, μετρά πολλούς αιώνες ζωής και εντοπίζεται ήδη από την αρχαιότητα. Από την Συρία και την Μεσοποταμία του 2 ου αι. π.Χ., μέχρι τα ρωμαϊκά, ελληνιστικά και πρώιμα βυζαντινά νεκροταφεία, εντοπίζονται υφάσματα με την εν λόγω τεχνική. Στους μετὰ Χριστόν αιώνες πρώτοι οι Κόπτες, οι πρώτοι Χριστιανοί της Αιγύπτου, έφτασαν σε αξιοζήλευτο σημείο ακμής και από τον 1^ο μέχρι και 13^ο αιώνα δημιούργησαν τα γνωστά και ως κοπτικά

⁹⁷ Μαργαρίτας Περιβολιώτου, *Η τέχνη του υφάσματος*, Αθήνα, 2004

υφάσματα κυρίως για την διακόσμηση των ενδυμάτων τους. Η ταπισερί με την έννοια ανισομερών αφηγηματικών υφαντών τοίχου εμφανίζεται επίσης πολύ νωρίς στην Ευρώπη. Τα πιο παλιά δείγματα εντοπίζονται ήδη τον 12^ο αιώνα, ενώ από τον 14^ο αιώνα ιδρύονται τα πρώτα οργανωμένα υφαντουργικά κέντρα στην Γαλλία, στην Γερμανία και στη Φλάνδρα. Κατά τον 15^ο αιώνα η τεχνική της ταπισερί έχει γνωρίσει ήδη μεγάλη ακμή, ενώ τότε υφάνθηκαν και δημοφιλείς έργα όπως *Η κυρία και ο μονόκερως*. Τον 17^ο αιώνα ιδρύεται το διάσημα βασιλικό εργαστήριο της Gobelins, ενώ μεγάλη ανάπτυξη γνωρίζουν και τα φλαμανδικά εργαστήρια. Σταδιακά ξεκινά η παρακμή του είδους της ταπισερί στην Ευρώπη, με αποκορύφωμα τον 19^ο αιώνα. Ωστόσο, ο 20^{ος} αιώνας συνοδεύεται με την αναγέννηση του είδους της ταπισερί στη Γαλλία, τον επαναπροσδιορισμό της και της σύνδεσής της με την μοντέρνα τέχνη.

Στην Ελλάδα τα πράγματα είναι λίγο διαφορετικά. Πρόκειται για μια χώρα με παράδοση και κουλτούρα στην υφαντική και το κέντημα, στην οποία ωστόσο δεν αναπτύχθηκε το είδος της ταπισερί παρά μόνο από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και έπειτα. Λίγο μετά την έναρξη του εμφυλίου πολέμου ιδρύθηκε στην Ελλάδα, η Βασιλική Πρόνοια, ένας φορέας που δημιουργήθηκε υπό τη μέριμνα της βασιλείας σε μια ταραγμένη πολιτικά για την Ελλάδα περίοδο, με σκοπό να απευθυνθεί σε ευρύ τμήμα του πληθυσμού και να προπαγανδίζει συγκεκριμένα πολιτικά μηνύματα. Στο πλαίσιο της Βασιλικής Πρόνοιας, με σκοπό την στήριξη των γυναικών που ζούσαν στην ελληνική επαρχία, ιδρύθηκε το τμήμα της Οικοτεχνίας, στο οποίο αναπτύχθηκε το εργαστήριο ταπισερί. Το 1960, με έξοδα της Βασιλικής Πρόνοιας και ύστερα από παρότρυνση του Γιάννη Τσαρούχη και της Ρένας Ανδρεάδη, ο ζωγράφος Ιωάννης Φαϊτάκις μετέβη στη Γαλλία για ειδικές σπουδές στο Manufacture Nationale de Gobelins και στην Ecoles de Tapisseries d' Aubusson. Το 1961, με την επιστροφή του από τη Γαλλία, ιδρύθηκε το πρώτο και το μοναδικό ελληνικό εργαστήριο ταπισερί υπό την αιγίδα της Βασιλικής Πρόνοιας. Το εργαστήριο λειτούργησε μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1990, με αξιοσημείωτη παραγωγή σπουδαίων έργων ταπισερί. Εκπαίδευε ο ίδιος τις υφάντριές του, μεριμνούσε για την εξασφάλιση των κατάλληλων μέσων, όπως τα ειδικά μάλλινα νήματα και οι οριζόντιοι αργαλειοί κατά τα γαλλικά πρότυπα και κατασκεύαζε έργα που δεν έχουν να ζηλέψουν τίποτα από τα αντίστοιχα έργα άλλων χωρών με μακρά παράδοση στο είδος της ταπισερί. Για την κατασκευή τους απαραίτητη ήταν η ύπαρξη μια ζωγραφικής μακέτας με βάση την οποία κατασκευαζόταν το αχνάρι, ο οδηγός δηλαδή για την μεταφορά του έργου στον

αργαλειό. Ξεκινώντας από έργα επηρεασμένα από τα κοπτικά υφάσματα και την παραδοσιακή ελληνική υφαντική και τέχνη, ο Φαϊτάκις συγχρονίστηκε με την μοντέρνα τέχνη και ανακάλυψε το δικό του μοναδικό ύφος. Εκτός από τις δικές του συνθέσεις μετέφερε και έργα άλλων μεγάλων ζωγράφων όπως ο Σ. Βασιλείου, ο Ν. Νικολάου, ο Γ. Τσαρούχης, ο Γ. Μόραλης και ο Ν. Χατζηκυριάκος –Γκίκας. Στην παρούσα εργασία προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε το είδος της ταπισερί, την ιστορική του πορεία και τα ποιοτικά του χαρακτηριστικά, αλλά κυρίως να σκιαγραφήσουμε την ανάπτυξη του στην Ελλάδα, από το εργαστήριο ταπισερί της Βασιλικής Πρόνοιας με επικεφαλής τον Γιάννη Φαϊτάκι. Η τέχνη της ταπισερί *«Είναι μια τέχνη που δεν έχει ανάγκη από κοινό, ούτε καν ιδεατό. Μια τέχνη μονήρης, που φέρει μέσα της ταυτοχρόνως την αφετηρία και το τέρμα της, την αιτιολογία και την δικαίωση της. Μια τέχνη ανιδιοτελής και αφιλόδοξη, που κύριος δέκτης είναι ο ίδιος ο δημιουργός της.»*⁹⁸. Για πολλά χρόνια ωστόσο, η τέχνη της ταπισερί στην Ελλάδα δεν θεωρήθηκε μια εκ των καλών τεχνών. Συνεπώς, η επιστημονική έρευνα του κλάδου της ιστορίας της τέχνης είναι προς το παρόν περιορισμένη και σε πολύ πρώιμο στάδιο. Δεκάδες ταπισερί, αναρίθμητα χαλιά και άλλα είδη λαϊκής τέχνης βρίσκονται σήμερα εγκαταλελειμμένα στις αποθήκες της Οικοτεχνίας, που πλέον ανήκει στο Εθνικό Κέντρο Κοινωνικής Αλληλεγγύης, εποπτευόμενο φορέα του Υπουργείου Υγείας. Τα έργα αυτά εκτός του ότι αποτελούν ένα σημαντικό κομμάτι από τον πλούτο και της ποικιλία της Ελληνικής παράδοσης και κληρονομιάς, αποτελούν και ένα σημαντικό κομμάτι της νεοελληνικής τέχνης. Από τη μία ο ίδιος ο Φαϊτάκις εντάσσει την αφαιρετική και εξπρεσιονιστική του αντίληψη περί ζωγραφικής στις ταπισερί που σχεδιάζει ο ίδιος και από την άλλη οι μεγάλοι ζωγράφοι της εποχής που αντιπροσωπεύουν το καλλιτεχνικό γίγνεσθαι της χώρας, δίνουν τα έργα τους προκειμένου αυτά να μεταφερθούν στον αργαλειό. Θα λέγαμε λοιπόν, πως τα έργα αυτά φέρουν σαφή στοιχεία του ελληνικού μοντερνισμού του 20^{ου} αιώνα και η μελέτη τους μπορεί να συμβάλλει σημαντικά στην μελέτη της νεοελληνικής τέχνης, στον επαναπροσδιορισμό της ελληνικής ταυτότητας και της θέσης της στον ευρωπαϊκό πολιτισμό.

⁹⁸Ιωνος Δραγούμη, «Έργα «με φωτιά» , Οι tapisseries του Γιάννη Φαϊτάκι», *Ζυγός*, έτος 18, Ιανουάριος – Φεβρουάριος, 1975, σ.8

11. Βιβλιογραφία

Βιβλία και περιοδικά:

Baumgarten William ,*A short résumé of the history of tapestry making in the past and present*, Νέα Υόρκη: Styles & Cash, 1897

Thomson William George, *A history of tapestry from the earliest times until the present day*, Λονδίνο: Hodder and Stoughton, 1906

Aubusson et la renaissance de la tapisserie, Παρίσι: Le Point 32, 1946

Salles Georges , *La Tapisserie Française du Moyen Age à Nos* , Παρίσι: Musée national d'art moderne, 1946

Anni Albers, *Pictorial Weavings*, Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης: The New Gallery, Charles Hayden Memorial Library, MIT, 1960

«Ένας πρωτοπόρος στην ταπισερί», *Εικόνες*, 1961

Weigert Roger Armand, *French tapestry*, Λονδίνο: Faber, 1962

Φαϊτάκι Ιωάννη, «Η τέχνη της tapisserie», *Ζυγός*, έτος 8^ο, αριθμός 94-95, Σεπτέμβριος- Οκτώβριος 1963

Τσαρούχη Γιάννη, «Οι tapisseries του Φαϊτάκι», *Ζυγός*, έτος 8^ο, αριθμός 94-95, Σεπτέμβριος- Οκτώβριος 1963

Vakalo Eleni, «The tapestries of Yannis Faitakis», *Greek Heritage, The American quarterly of Greek culture*, Άνοιξη 1964

«Διακοσμητικά υφαντά τοίχου “tapisseries” σε σχέδια Ελλήνων ζωγράφων. Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον Δεκέμβριος 1965», 1965, Αθήνα: Βασιλική Πρόνοια

Verlet Pierre, Florisoone Michel, Hoffmeister Adolf, Tabard Francois, *Great Tapestries, the web of history from the 12th to the 20th century*, Ελβετία: Edita S.A. Lausanne, 1965

Charles E. Slatkin Galleries, *An Exhibition of contemporary French tapestries / with an introduction by Mildred Constantine, with a note on tapestries and rug hangings by Albert Chatelet.*, Νέα Υόρκη: Charles E. Slatkin Galleries , 1965

«Παλιά και Τώρα. Από τα γραφικά εργαστήρια της Γαλλίας του 17^{ου} αιώνας στο εργαστήριο της Βασιλικής Πρόνοιας», *Ζυγός*, έτος 10, Αθήνα, Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1965

- Τσαρούχη Γιάννη, «Οι tapisserie και οι ζωγράφοι», *Ζυγός*, έτος 10 , Αθήνα, Νοέμβριος – Δεκέμβριος, 1965
- Βασιλείου Σπύρου, *Φώτα και Σκιές*, Αθήνα, 1969
- Θέματα εσωτερικού χώρου*, 1970 – 1971, Αθήνα
- Μαραγκού Λίλας (εισαγωγή), *Κοπτικά υφάσματα*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 1971
- Δημακοπούλου Τζούλιας, «Νέο είδος «tapisserie» πάνω σε έργα γνωστών Ελλήνων ζωγράφων, στην γκαλερί Νέες Μορφές», *Ζυγός*, τεύχος 5, Αθήνα, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1973
- Δραγούμη Ίωνος, «Έργα «με φωτιά», Οι tapisseries του Γιάννη Φαϊτάκι», *Ζυγός*, έτος 18, Αθήνα, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1975
- Παπαστάμου Δημήτριου (επιμ.), *Σπύρος Βασιλείου*, Αθήνα : Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, 1975
- Παπαδάκη Νίκου (επιμ.), *Ι. Μόραλης Εφαρμογές*, Αθήνα : Πολυπλάνο, 1976
- Φυλλάδιο Εθνικού Οργανισμού Πρόνοιας, Ε.Ο.Τ. και ΕΟΜΜΕΧ, *Ινστιτούτο Κοινωνικής Προστασίας και Αλληλεγγύης «Οικοτεχνία»*, Νοέμβριος 1983
- Verlet Pierre, Florisoone Michel, Hoffmeister Adolf, Tabard Francois, *The book of tapestry: History and Technique*, Νέα Υόρκη: Vendome Press , 1978
- Πολυχρονιάδη Ελένης , *Ελληνικά κεντήματα*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 1980
- Agrafioti Katerina, «Woven pictures», *The Athenian*, Μάιος 1986
- Le Corbusier, «Tapisseries Muralnomad», στο, Mathias Marine, *Le Corbusier: Oeuvre Tissé* , Παρίσι: Philippe Sers, 1987
- Φωτόπουλου Βασίλη (επιμ.), *Γιάννης Μόραλης*, Αθήνα : Όμιλος Εταιριών Εμπορικής Τράπεζας, 1988
- Φλώρου Ειρήνης, *Τσαρούχης – Ζωγραφική*, Αθήνα, 1989
- Γιάννης Τσαρούχης Ζωγραφική (1910 – 1989)*, Αθήνα : Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, 1990
- Shaw Courtney Ann, *The rise of the artist/weaver: Tapestry weaving in the United States from 1930-1990*, Μέριλαντ: University of Maryland College Park, 1992
- Δραγούμη Ίωνος, *Αισθητικά κείμενα*, Αθήνα: Δωδώνη, 1992
- Θεοχάρη Μαρίας, *Πολυτελή υφάσματα στο Βυζάντιο*, Αθήνα : Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1994

Le Men Ségolène, «Printmaking as metaphor for translation: Philippe Burty and the Gazette des Beaux-Arts in the Second Empire», στο *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Orwicz Michael R. , Μάντσεστερ: Manchester University Press, 1994

Walter Benjamin, «Painting and the Graphic Arts», 1917 στο *Selected Writings, vol. 1, 1913-1926*, Bullock Marcus, Jennings Michael W. (επιμ.), Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης και Λονδίνο: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996

Λαμπράκη – Πλάκα Μαρίνας, «Εικονογραφία του αγώνα», *Καθημερινή*, 8 Ιουνίου 1997

Καμπουρίδη Χάρη (επιμ.), *Νίκος Νικολάου: Ύδρα*, Αθήνα : Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης

Bann Stephen , *Parallel Lines: Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth Century France*, Νιού Χέιβεν: Yale University Press, 2001

Vikramaditya Prakash, *Chandigarh's Le Corbusier: The Struggle for Modernity in Postcolonial India*, Σιάτλ: University of Washington Press, 2002

Οράτη Ειρήνης (επιμ.), *Ύδρα, Εικαστικές αποτυπώσεις, έργα Ελλήνων καλλιτεχνών του 20^{ου} αιώνα*, Ύδρα: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων-Μουσείο Ύδρας, 2002

Περιβολιώτου Μαργαρίτας, *Η τέχνη του υφάσματος*, Αθήνα : Ίων, 2004

Τσουρινάκη Σοφία, «Late antique textiles of the benaki museum with bucolic and mythological iconography» στο: Maravelia Amanda-Alice (επιμ.), *Europe, Hellas and Egypt: Contemporary Antipodes during the late Antiquity*, Οξφόρδη: Archaeopress, 2004

Emery Irene, *The primary structure of fabrics, an illustrated classification*, Νέα Υόρκη: Thames & Hudson, 2009

Σεργάκη Μαρία(επιμ.), *Οκτώ Νεαπολίτες εικαστικοί εκθέτουν*, Νεάπολη Αγ. Νικολάου Κρήτης: Πολιτιστικός αθλητικός οργανισμός δήμου Αγίου Νικολάου, Αύγουστος 2012

Τσουρινάκη Σοφίας, «Πλουμιστές Γοργόνες και άλλα Ξόμπλια στη Κρητική κεντητική του 16^{ου}-19^{ου} αι.», Αθήνα: SEN Heritage Looms , 2012

Βερβενιώτη Τασούλας, «Το «εθνικό παιδοφύλαγμα» και ο Έρανος της βασίλισσας Φρειδερίκης (1947-1950)» στο Παπαδημητρίου Ι. Δέσποινας και Σεφεριάδη Ι. Σεραφείμ, *Αθέατες όψεις της ιστορίας: κείμενα αφιερωμένα στον Γιάννη Γιανουλόπουλο*, Αθήνα: Ασίνη, 2012, σ.259-276

Wells Cathrine, *Tapestry and tableau: revival, reproduction, and the marketing of modernism*, Καλιφόρνια : University of southern California, 2014

Κυπριανίδου Έφης (επιμ.), *Weaving Culture in Europe*, Αθήνα : Νήσος, 2017

Οράτη Ειρήνης (επιμ.), *Υφάνσεις , Ζωγραφική και ταπισερί στην Ελλάδα από το 1960 έως σήμερα.*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη και Alpha Bank, 2019

Οπτικοακουστικό υλικό:

Εκπομπή «Ζωγραφική με κλωστές και σαΐτες», από τη σειρά εκπομπών «Τεχνητές και εργαστήρια» σε παραγωγή της ΕΡΤ : <https://archive.ert.gr/73111/>

Αρχειακό υλικό:

Προσωπικό αρχείο Αργυρώς Αμαργιωτάκη

Προσωπικό αρχείο Αριστέας Σκορδά-Ζανιά

Προσωπικό αρχείο Αιμιλίας Μιτάκη

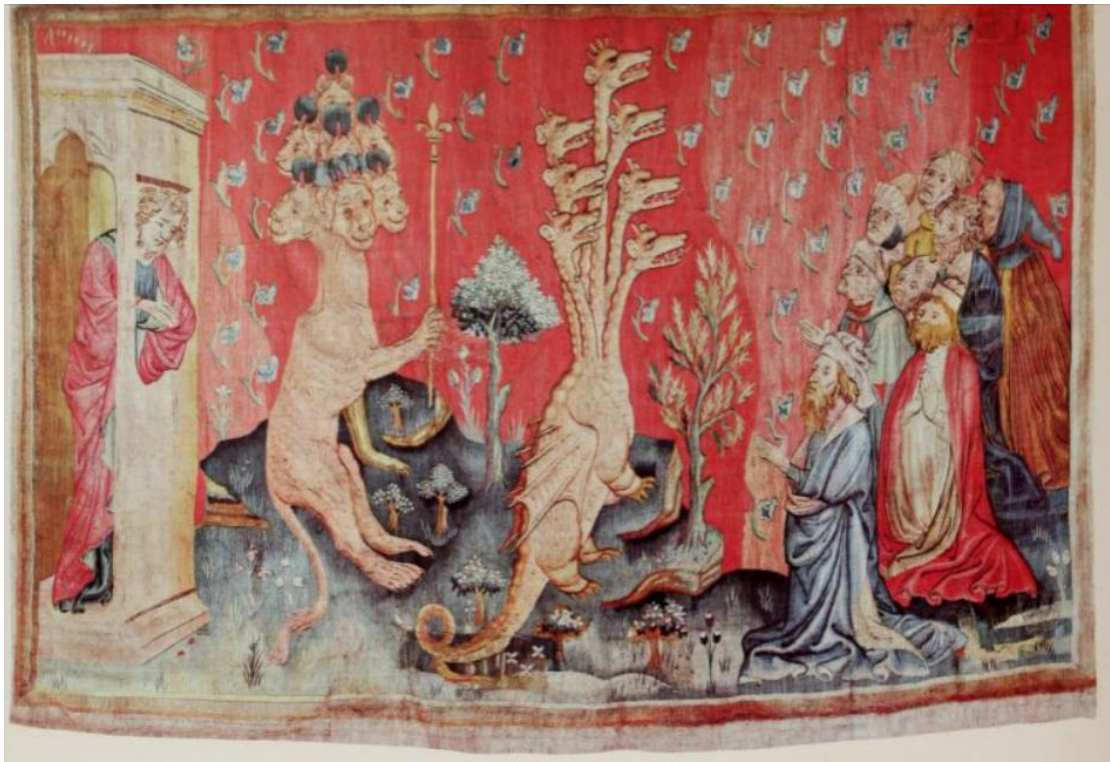
Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (ΙΑΜΜ/ΑΕ 445)

Αρχείο Εθνικού Κέντρου Κοινωνικής Αλληλεγγύης

12. Παράρτημα εικόνων



Εικόνα 1. Bataille Nicolas, *Αποκάλυψη* (3^η σκηνή), τέλη 14^{ου} αιώνα, Ανζέρ, Musée de la Tapisserie.



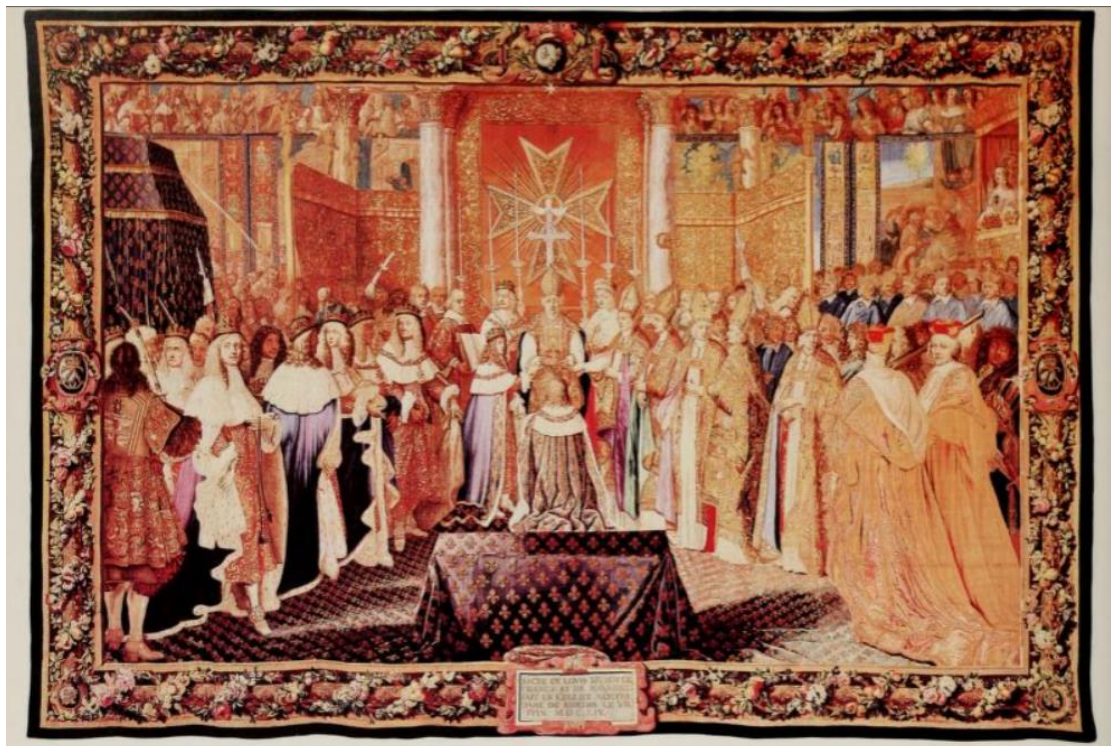
Εικόνα 2. Bataille Nicolas, *Αποκάλυψη* (41^η σκηνή), τέλη 14^{ου} αιώνα, Ανζέρ, Musée de la Tapisserie.



Εικόνα 3. Η κυρία και ο μονόκερως, αρχές 16^{ου} αιώνα, Παρίσι, Musée de Cluny.



Εικόνα 4. Raffaello, *Οι Πράξεις των αποστόλων* (2 από τις 12 ταπισερί), 1515-1519, Ρώμη, Musei Vaticani.



Εικόνα 5. Le Brun Charles, *Η στέψη του Βασιλιά*, 1665-1680, Παρίσι, Manufacture des Gobelins.



Εικόνα 6. Lurcat Jean, π.1930, χαλί, 240 x 140 εκ., Συλλογή Armand Deroyan.



Εικόνα 7. Dufy, *Παρίσι*, 1934, ταπισερί από το εργαστήριο της Aubusson, Παρίσι, Musée national d'art moderne.



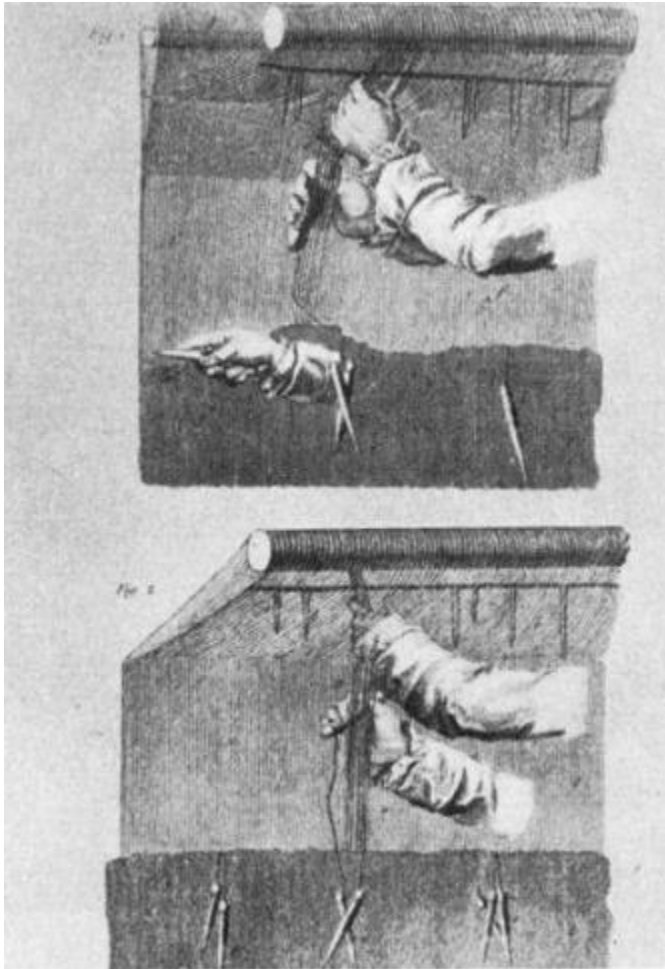
Εικόνα 8. Braque Georges, *Νεκρή φύση*, 1938, ταπισερί από το εργαστήριο της Aubusson, 209 x 110εκ., Γκραννόμεπλ, Musée des Beaux-Arts.



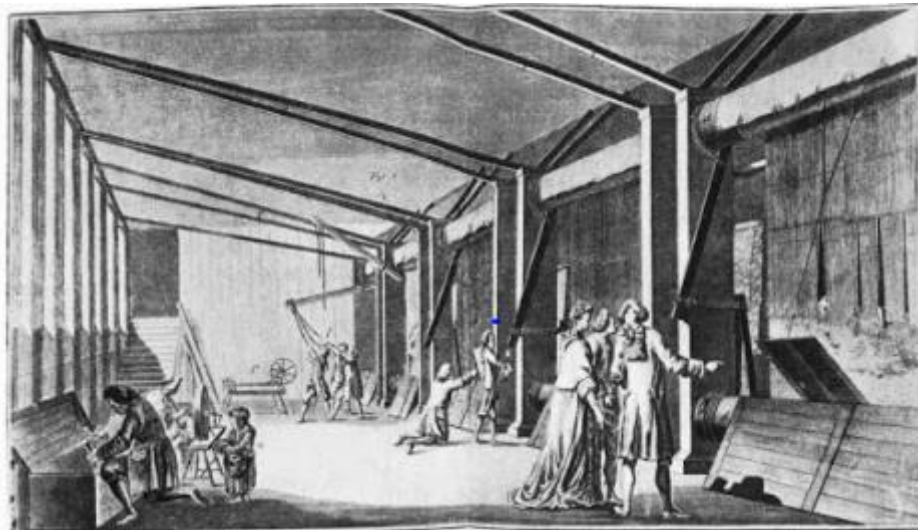
Εικόνα 9. Doisneau, 1946. Φωτογραφία με χέρια τεχνίτριας στον αργαλειό.



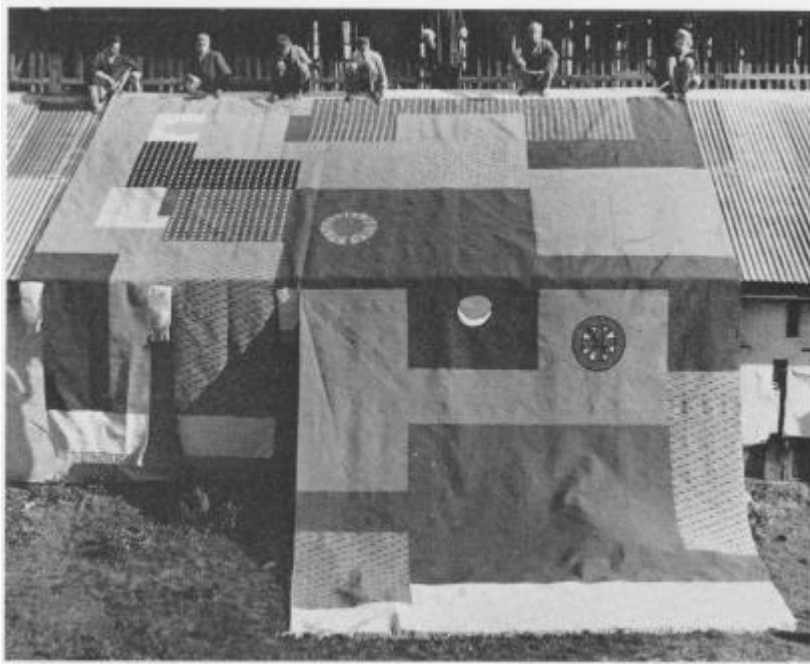
Εικόνα 10. Doisneau, 1946. Φωτογραφία με χέρια και πόδια υφαντών να δουλεύουν στον αργαλειό και να φορούν sabot.



Εικόνα 11. Σκίτσο με χέρια υφαντή εν ώρα εργασίας από την εγκυκλοπαίδεια του Diderot.



Εικόνα 12. Σκίτσο με την υφαντήριο του 17^{ου} αιώνα από την εγκυκλοπαίδεια του Diderot.



Εικόνα 13. Φωτογραφία με ταπισερί του Le Corbusier και τους υφαντές της.



Εικόνα 14. Υφάντριες στο εργαστήριο υφαντικής του Bauhaus.



Εικόνα 15. Τεχνίτριες από το εργαστήριο ταπισερί της Βασιλικής Πρόνοιας. Πρόκειται συγκεκριμένα για την κα. Στέφα Φιλίτσα και την κα. Σκορδά-Ζανιά Αριστεά (από αριστερά προς δεξιά).



Εικόνα 16. Τεχνίτριες του Φαϊτάκι εν ώρα εργασίας.



Εικόνα 17. Χέρια υφάντριας εν ώρα εργασίας στο εργαστήριο ταπισερί με επικεφαλής τον Γιάννη Φαϊτάκι.



Εικόνα 18. Ο Ιωάννης Φαϊτάκις με τις υφάντριές του



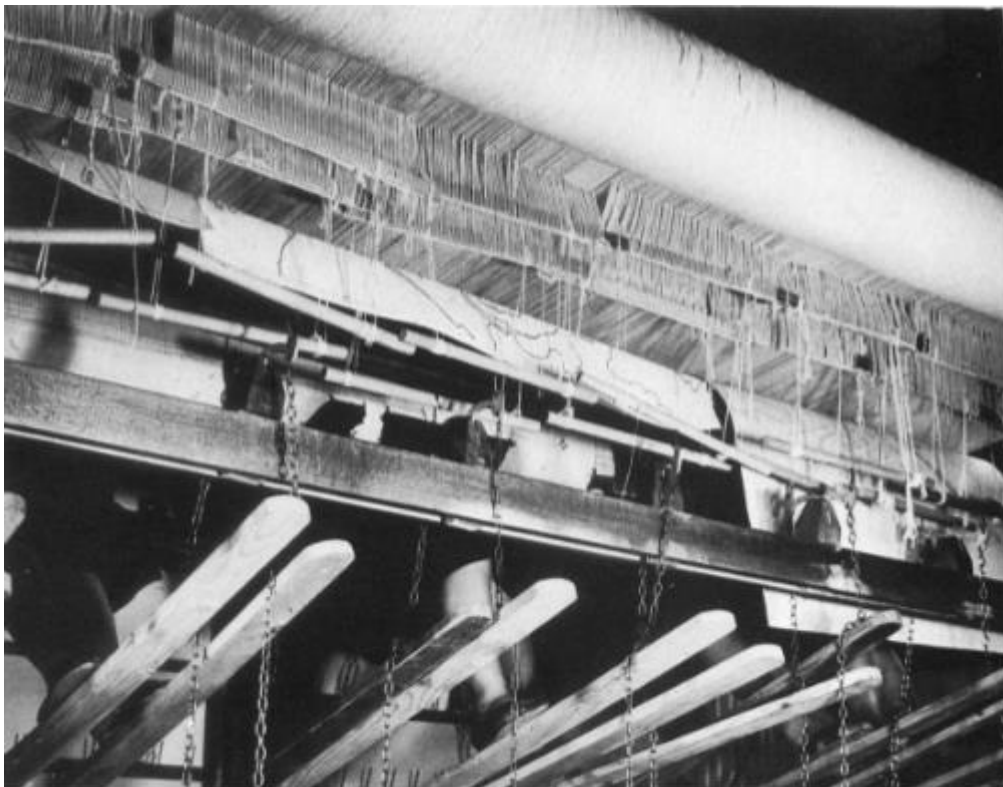
Εικόνα 19. «Χαλί Γκίκα», Τάπητας σε σχέδιο Νικολή Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικής Αλληλεγγύης.



Εικόνα 20. Κατάστημα Συντάγματος της Εμπορικής Τράπεζας και δίπλα το Πρατήριο της Οικοτεχνίας, 1955-1960.



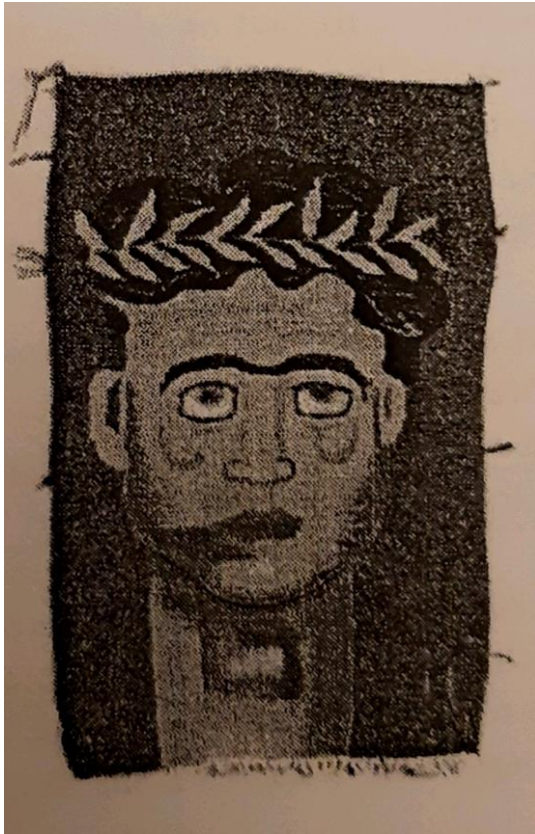
Εικόνα 21. Φωτογραφία από το πρατήριο της Οικοτεχνίας στο χωριό Δανίλια στην Κέρκυρα.



Εικόνα 22. Φωτογραφία πλάγιου αργαλειού από το εργαστήριο του Γιάννη Φαϊτάκι, στην οποία διακρίνεται το υφάδι τοποθετημένο κάτω από στημόνι.



Εικόνα 23. Φωτογραφία του Γιάννη Φαϊτάκι.



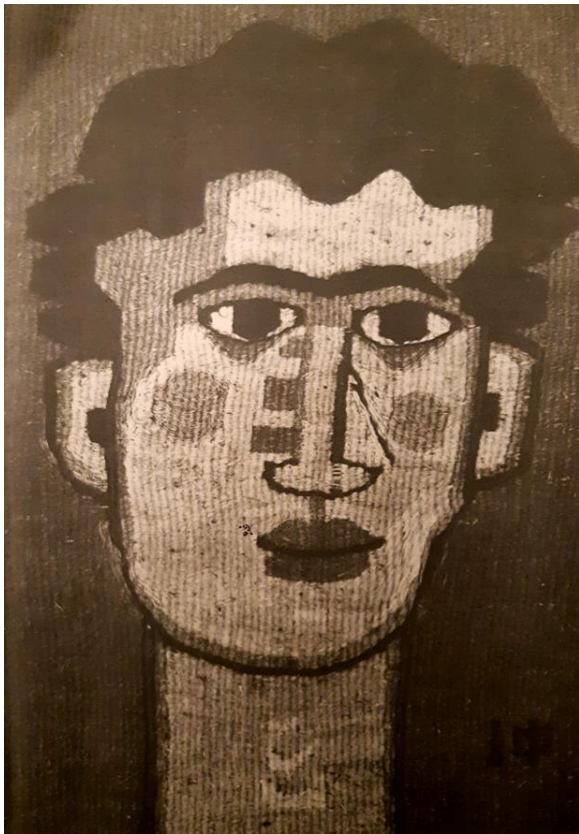
Εικόνα 24.Φαϊτάκι Ιωάννη, *Νικητής αθλητής*, μαλλί, 1961. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο.



Εικόνα 25.Φαϊτάκι Ιωάννη, *Κεφάλι νέας από την Κρήτη*, 1962, μαλλί, 75 x 40 εκ.. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο.



Εικόνα 26. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Το πουλί της ειρήνης*, 1963,μαλλί. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο.



Εικόνα 27. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Κεφάλι νέου*, 1963, μαλλί. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο.



Εικόνα 28. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Κεφάλι νέου*, 1963, μαλλί. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο.



Εικόνα 29. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Κεφάλι νέας*, 1963, μαλλί. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο.



Εικόνα 30. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Δύο κεφάλια*, 1963, μαλλί, 100 x 70 εκ.. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιον .



Εικόνα 31. *Γυναικείο Πορτραίτο*, 4^{ος}-5^{ος} αι., λινό ύφασμα για διακόσμηση τοίχου, 13,5 x 11 εκ., Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.



Εικόνα 32. *Κατοπτριζομένη*, 6^{ος}-7^{ος} αι., λινό και μαλλί, 37 x 34,5 εκ., Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.



Εικόνα 33. Κεφάλι «εποχής», 3^{ος} – 4^{ος} αι., μαλλί, 20 x 19 εκ., Αθήνα , Μουσείο Μπενάκη.



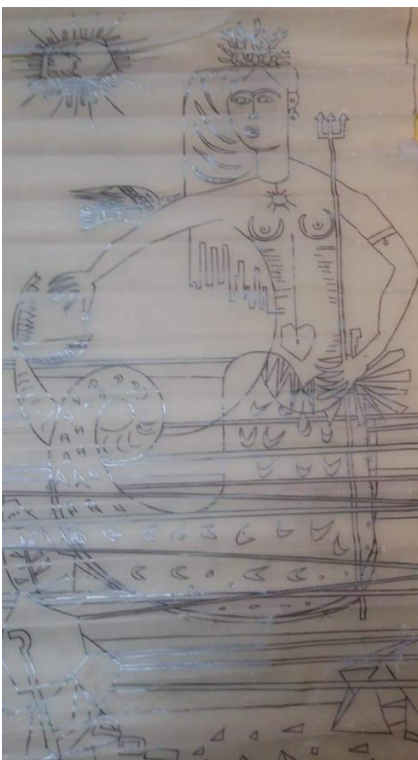
Εικόνα 34. Φαῖτᾱκι Ιωάννη, *Γοργόνα*, 1963, μαλλί, 226 x 142 εκ., Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 35. Φαῖτᾱκι Ιωάννη, *Αχνάρι για το έργο Γοργόνα*, μολύβι και μελάνι σε χαρτί.



Εικόνα 36. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Γοργόνα μικρή*, μαλλί, π. 1963, Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



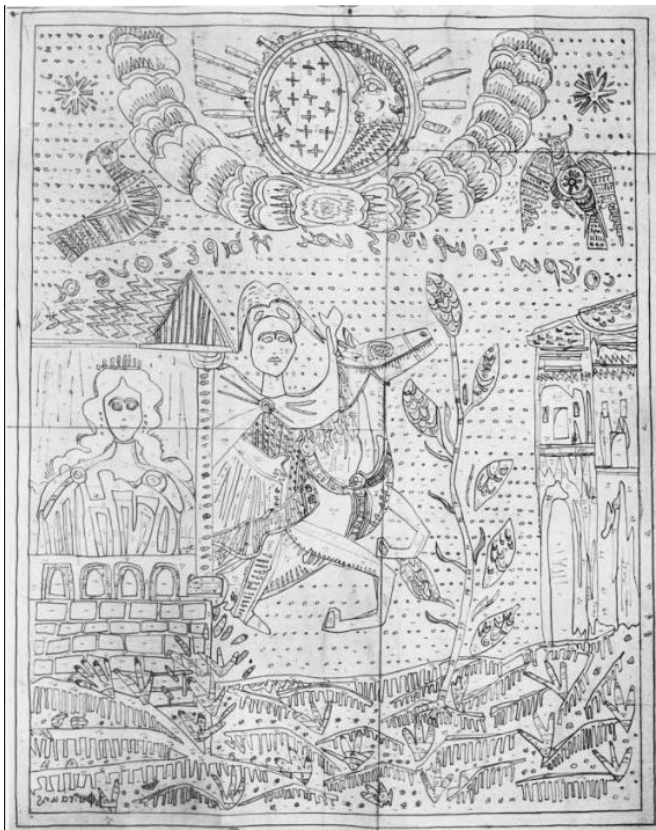
Εικόνα 37. Φαϊτάκι Ιωάννη, Αχνάρι για το έργο *Γοργόνα μικρή*, μολύβι και μελάνι σε χαρτί, Συλλογή Αριστέας Σκορδά- Ζανιά.



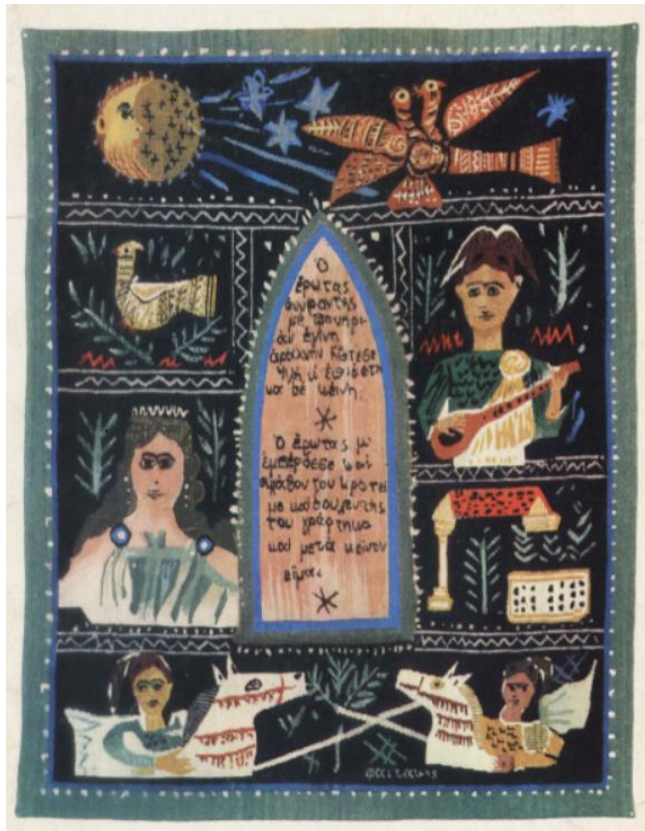
Εικόνα 38. Κρητικός ποδόγυρος από ποκάμισο. 18^{ος} -19^{ος} αι. Γοργόνα και δικέφαλος αετός ανάμεσα σε φυτικά μοτίβα, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.



Εικόνα 39. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Ερωτόκριτος καβαλάρης*, 1964, μαλλί, 115 x 89 εκ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 40. Φαϊτάκι Ιωάννη, Αχνάρι για την ταπισερί *Ερωτόκριτος καβαλάρης*, 1964, μολύβι και μελάνι σε χαρτί.



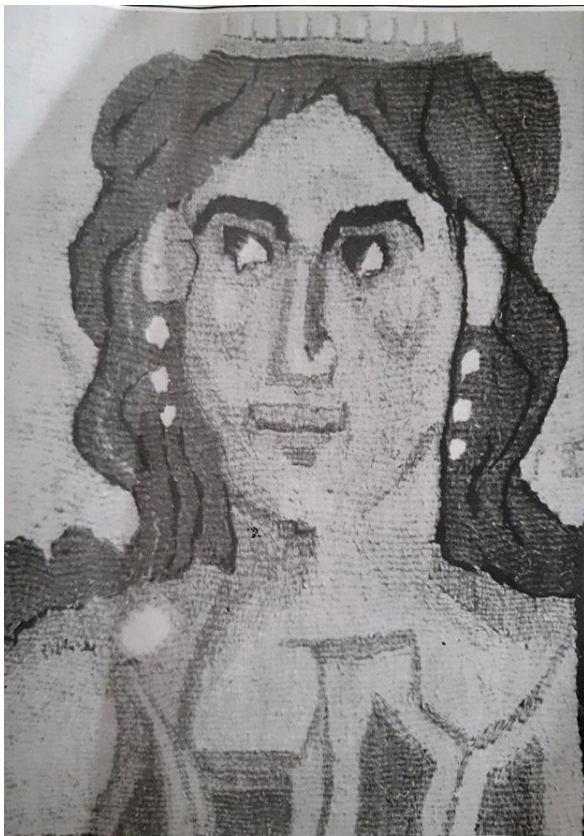
Εικόνα 41, Φαϊτάκι Ιωάννη, *Ερωτόκριτος*, π.1965, μαλλί. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 42. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Ερωτόκριτος*, μαλλί. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 43. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Ερωτόκριτος*, 1962, μαλλί, Συλλογή Peggy Bailor. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο.



Εικόνα 44. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Αρετούσα*, 1963, μαλλί. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο.



Εικόνα 45. *Αρχοντας*, 18^{ος} – 19^{ος} αι., λευκαδίτικο μαξιλάρι, περαστή και αλυσιδωτή βελονιά σε χυτό κάμπο, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.



Εικόνα 46. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Θαλασσομάχος*, μαλλί, 180 x 118 εκ., Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 47. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Βάζο με λουλούδια*, 1963, μαλλί, 108 x 41 εκ.. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιον στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 48. Ζωγράφου Παναγιώτη, *Κρήτης και Σάμου μάχαι*, τέμπρα σε ξύλο, 385 x 565 εκ., Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.



Εικόνα 49. Ζωγράφου Παναγιώτη, *Κρήτης και Σάμου μάχαι*, μαλλί, 115 x 177 εκ., Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 50. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Φυλλώματα*, 1965, μαλλί, 197 x 400 εκ., Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 51. Φαϊτάκι Ιωάννη, λεπτομέρεια από το αχνάρι για το έργο *Φυλλώματα*, μολύβι και μελάνι σε χαρτί.



Εικόνα 52. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Φωλιά*, π. 1964- 1965, μαλλί, 170 x 110 εκ.. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 53. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Κλαδί με φύλλα*, π.1964- 1965, μαλλί, 70 x 100 εκ.. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 54. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Ειδύλλιο*, π. 1964 -1965, μαλλί, 250 x 140 εκ.. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 55. . Φαϊτάκι Ιωάννη, σχνάρι για το έργο *Ειδύλλιο*, μολύβι και μελάνι σε χαρτί.



Εικόνα 56. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Μελέτη σε κόκκινα και μαύρα*, π. 1964-1965, μαλλί, 70 x 100 εκ.. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 57. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Μπουκέτο*, 1965, μαλλί και λινό, 100 x 69 εκ.. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 58. Φωτογραφία από την έκθεση «Διακοσμητικών υφαντών τοίχου “tapisseries” σε σχέδια Ελλήνων ζωγράφων» στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών στο ξενοδοχείο Χίλτον τον Δεκέμβριο του 1965, στην οποία διακρίνονται τα *Φυλλώματα* και οι δύο εκδοχές του *Ερωτόκριτου*.



Εικόνα 59. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Τρίτων*, 1966, μαλλί, 300 x 120 εκ., Αθήνα, Συλλογή Κώστα Κωνσταντινίδη. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 60. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Κένταυρος*, 1967, μαλλί, 170 x 278 εκ., Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



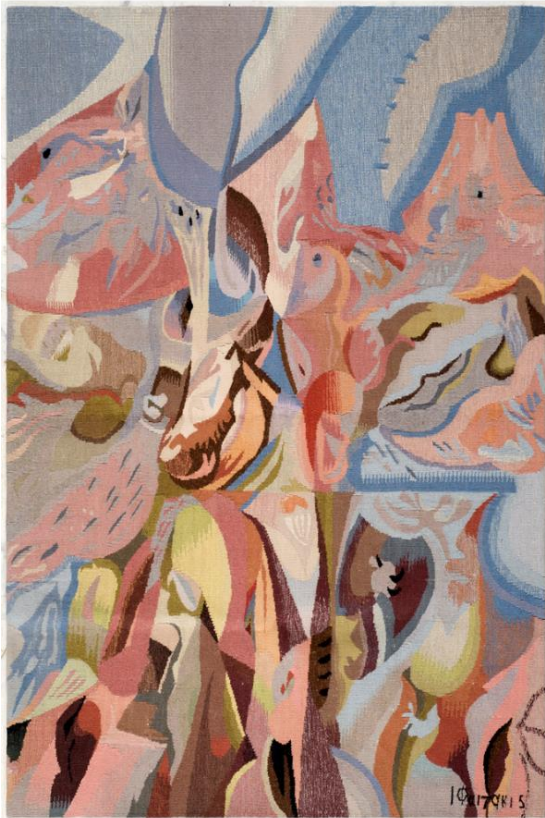
Εικόνα 61. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Ποσειδώνας και Νύμφη*, 1969, μαλλί, Συλλογή Αργυρώς Αμαργιωτάκη. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 62. Φαϊτάκι Ιωάννη, Βάγκος, 1967, μαλλί, 40 x 40 εκ.. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 63. Φαϊτάκης Γιάννη, *Αγάλματα και πέτρες*, 1966, μαλλί, Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 64. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Φαιδριάδες Πέτρες*, 1966, μαλλί, Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 65. Φαΐτάκι Ιωάννη, *Στην αρχαία αγορά*, 1969, μαλλί,, 500 x 350 εκ., Νέα Υόρκη, Manufacture Hanover Limited. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 66. Φαΐτάκι Ιωάννη, *Πουλιά και ρίζες*, π.1973, μαλλί. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 67. Φαϊτάκι Ιωάννη, 1965. Ζωγραφικό έργο με απεικόνιση νεοκλασικού οικήματος.



Εικόνα 68. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Νάρκισσος*, 1974, μαλλί, 205 x 135 εκ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιον στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 69. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Ταναγραία*, 1973, μαλλί, 120 x 200 εκ., Αθήνα, Συλλογή Κόστα Κωνσταντινίδη. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιον στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 70. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Πάνας και Νύμφη*, 1974, λάδι σε καμβά, Συλλογή Αργυρώς Αμαργιωτάκη.



Εικόνα 71. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Πάνας και Νύμφη*, 1974, μαλλί, 273 x 142 εκ.. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 72. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Αγάλματα και όστρακα*, μαλλί, Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



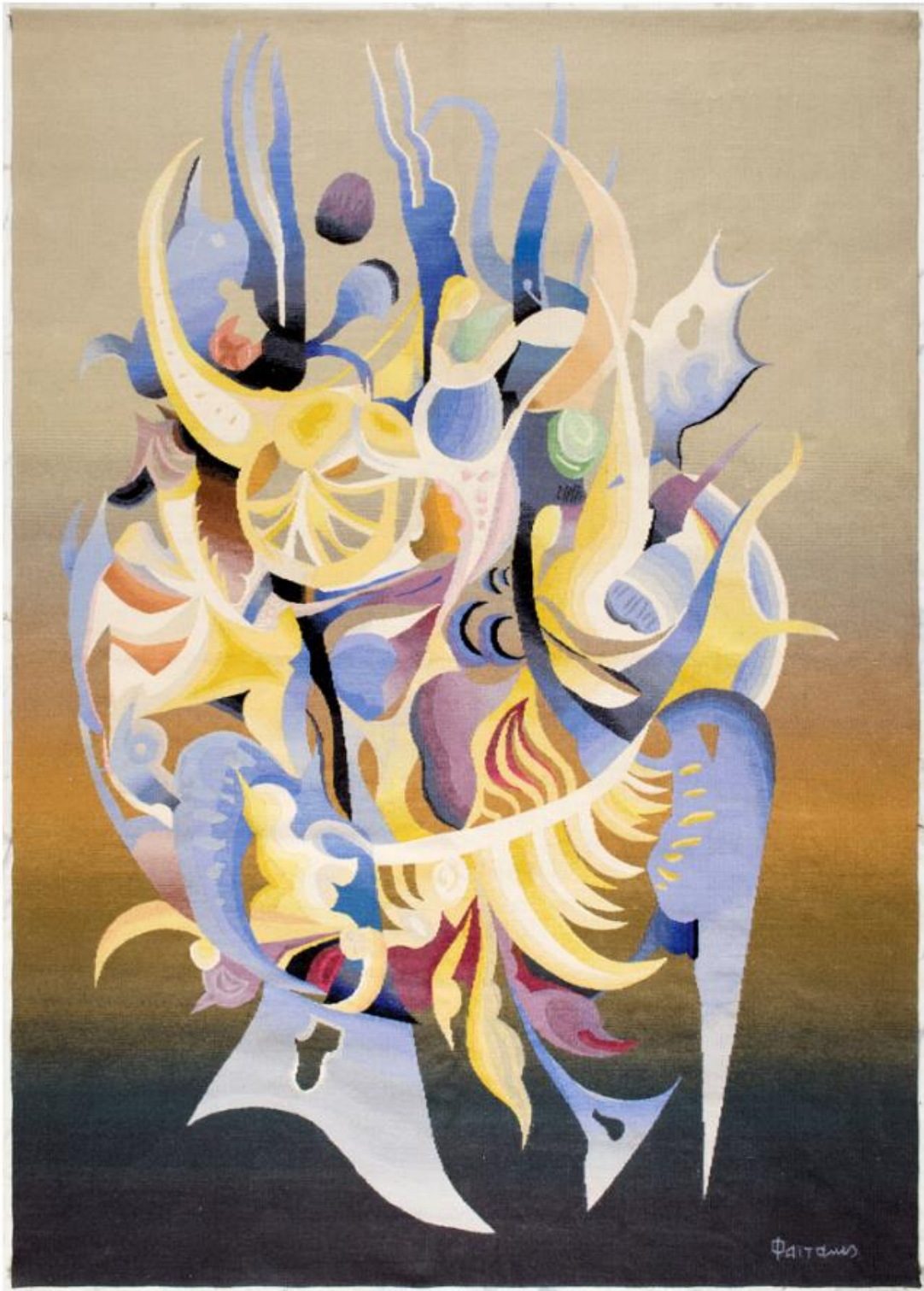
Εικόνα 73. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Σύνθεση με φύλλα*, μαλλί, 94 x 140 εκ., Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 74. Φαϊτάκις Γιάννης, *Φύλλα φίκου*, μαλλί, 141 x 97 εκ., Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



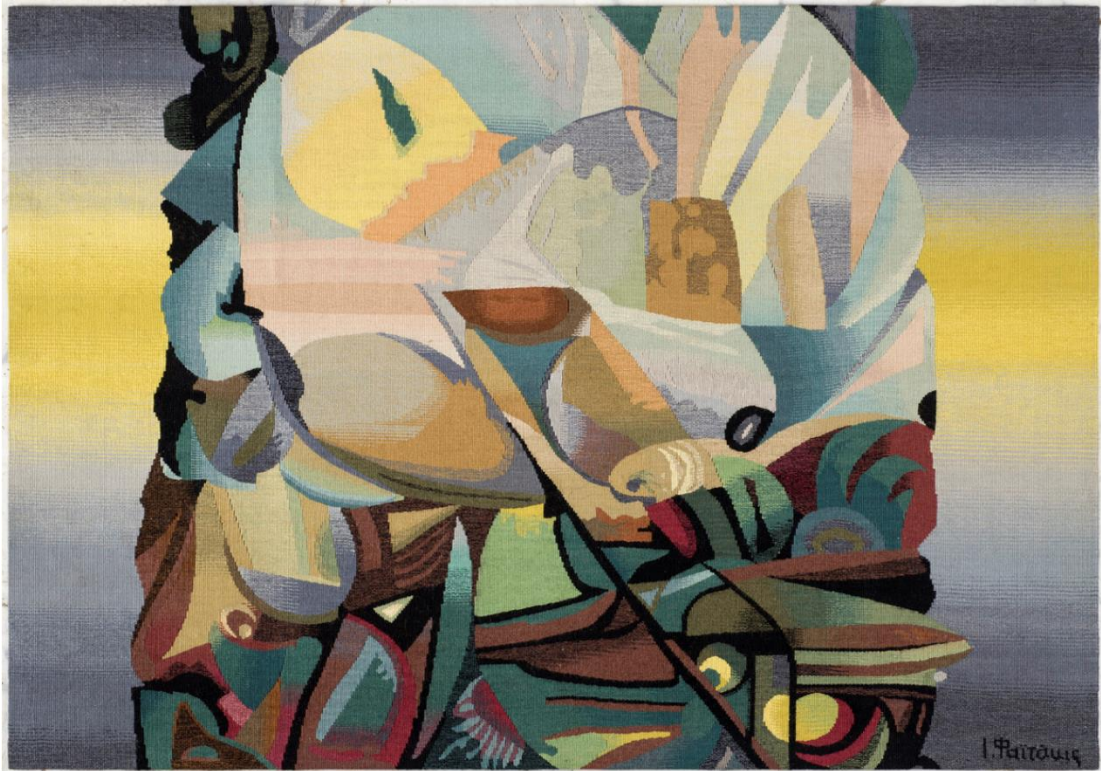
Εικόνα 75. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Σχισμή τοίχου*, μαλλί, 176 x 72 εκ., Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 76. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Μάχη πουλιών*, μαλλί, Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιον στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



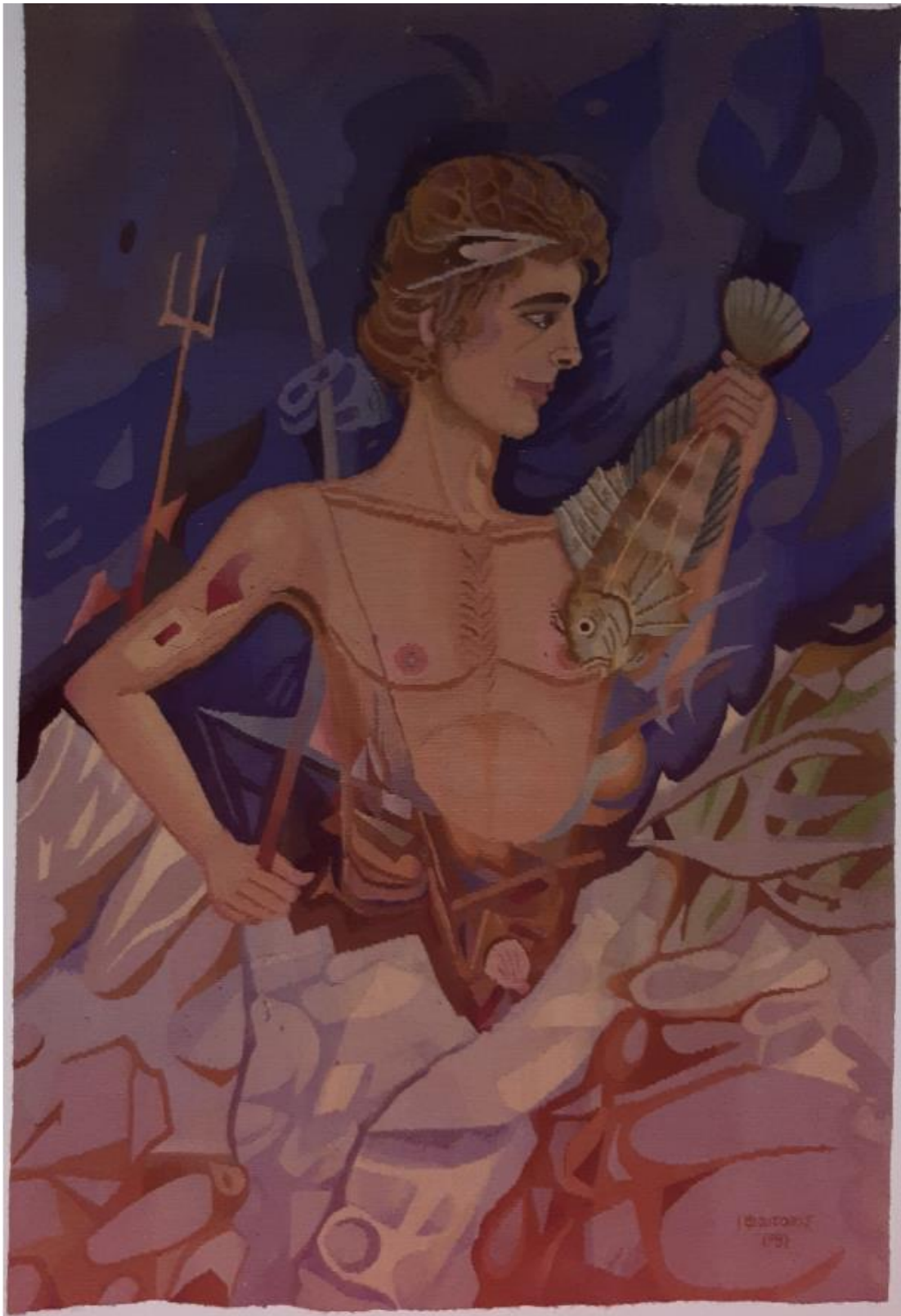
Εικόνα 77. Φαΐτάκι Ιωάννη, *Γερακότα*, Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 78. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Φύλλα στο ποτάμι*, μαλλί, Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιον στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 79. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Άντρας με φουστανέλα*, 1979, ζωγραφικό έργο, Συλλογή Αργυρώς Αμαργιωτάκη.



Εικόνα 80. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Ψαράς*, 1981, μαλλί, Συλλογή Αργυρώς Αμαργιωτάκη. Μεταφορά σε ταπισερί από τον ίδιο στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 81. Φαΐτάκι Ιωάννη, *Δύο γαράδες*, 1984, ακρυλικό σε χαρτί, Συλλογή Αργυρώς Αμαργιωτάκη.



Εικόνα 82. Φαΐτάκι Ιωάννη, 1984, ακρυλικό σε χαρτί, Συλλογή Αργυρώς Αμαργιωτάκη.



Εικόνα 83. Φαϊτάκι Ιωάννη, 1984, ακρυλικό σε χαρτί, Συλλογή Αργυρώς Αμαργιωτάκη.



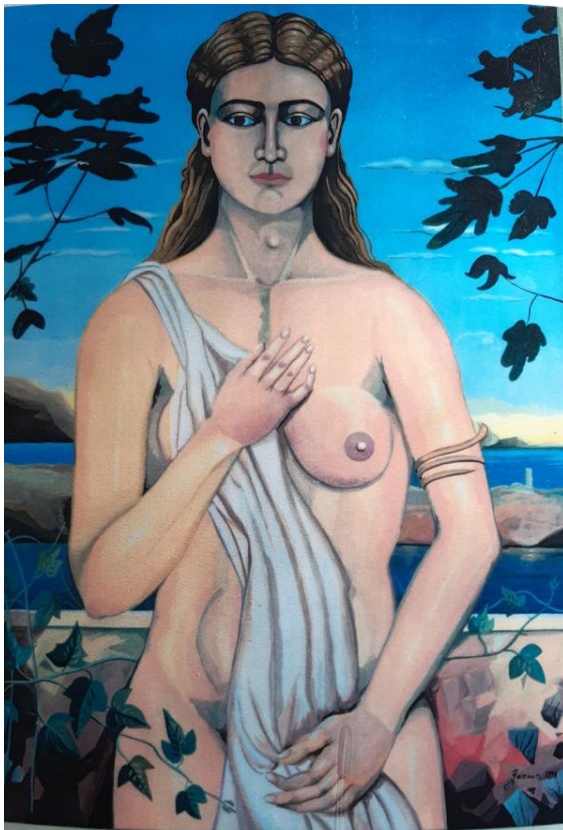
Εικόνα 84. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Νεκρή φύση*, 1993, ζωγραφικό έργο.



Εικόνα 85. Φαϊτάκι Ιωάννη, *Φωλιά πουλιού*, 1997, ζωγραφικό έργο, Συλλογή Αργυρώς Αμαργιωτάκη.



Εικόνα 86. Φαΐτάκι Ιωάννη, *Πεταλούδα*, 1984, ζωγραφικό έργο, Συλλογή Αριστέας Σκορδά – Ζανιά.



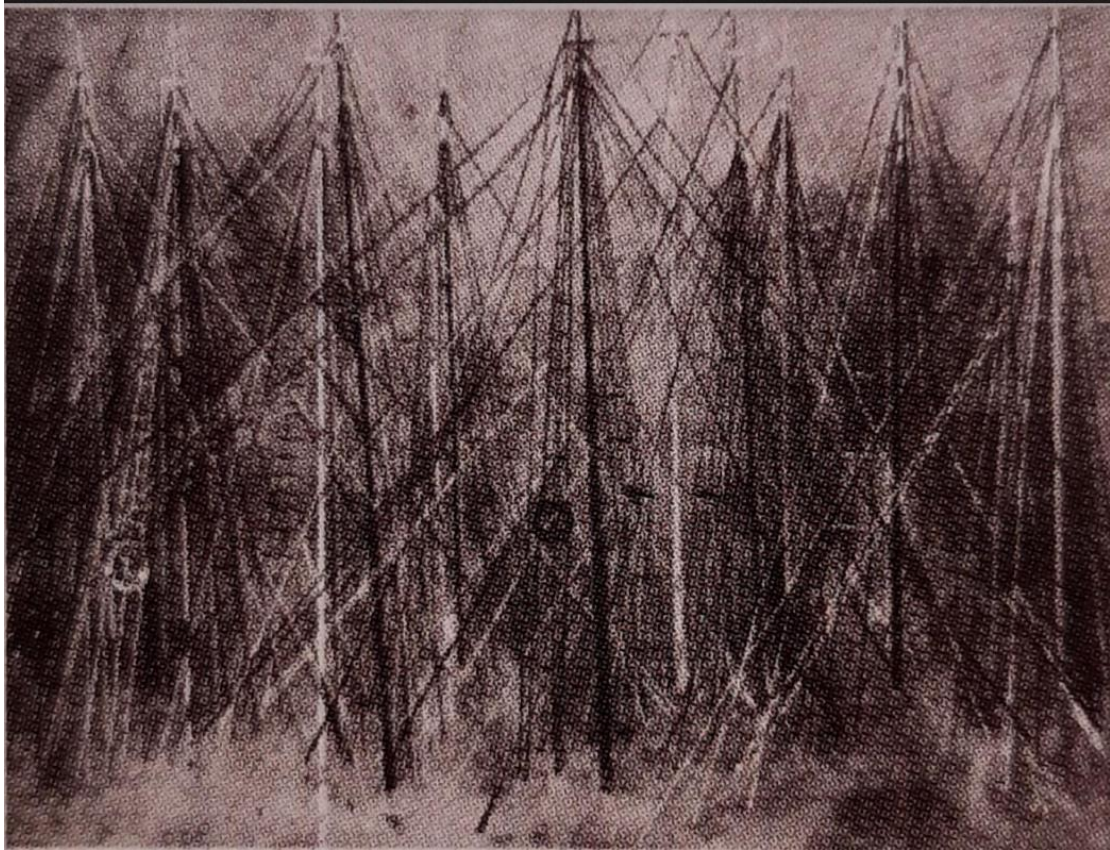
Εικόνα 87. Φαΐτάκι Ιωάννη, *Γυναικεία μορφή*, 1993, ζωγραφικό έργο.



Εικόνα 88. Φαΐτάκι Ιωάννη, ημιτελές ζωγραφικό έργο, τέλη δεκαετίας 1990, Συλλογή Αργυρώς Αμαργιωτάκη.



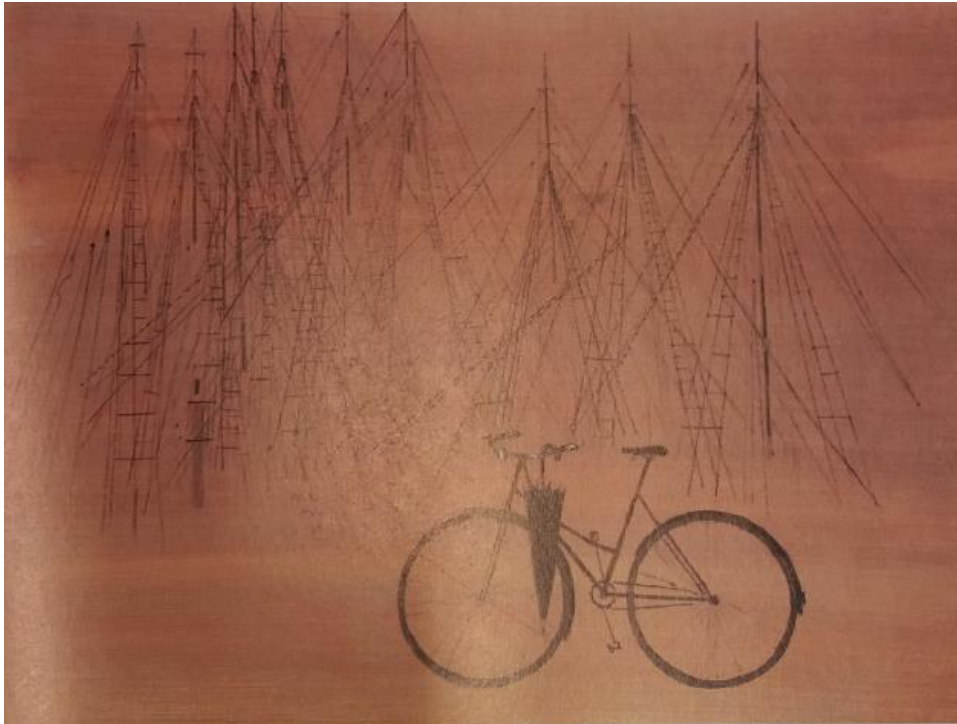
Εικόνα 89. Φαΐτάκι Ιωάννη, ημιτελές ζωγραφικό έργο, τέλη δεκαετίας 1990, Συλλογή Αργυρώς Αμαργιωτάκη.



Εικόνα 90. Βασιλείου Σπύρου, *Ξάρτια*, 1959, αυγοτέμπερα, Ιδιωτική συλλογή.



Εικόνα 91. Βασιλείου Σπύρου, *Κατάρτια*, 1963, μαλλί, 148 x 270 εκ., Συλλογή Alpha Bank. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



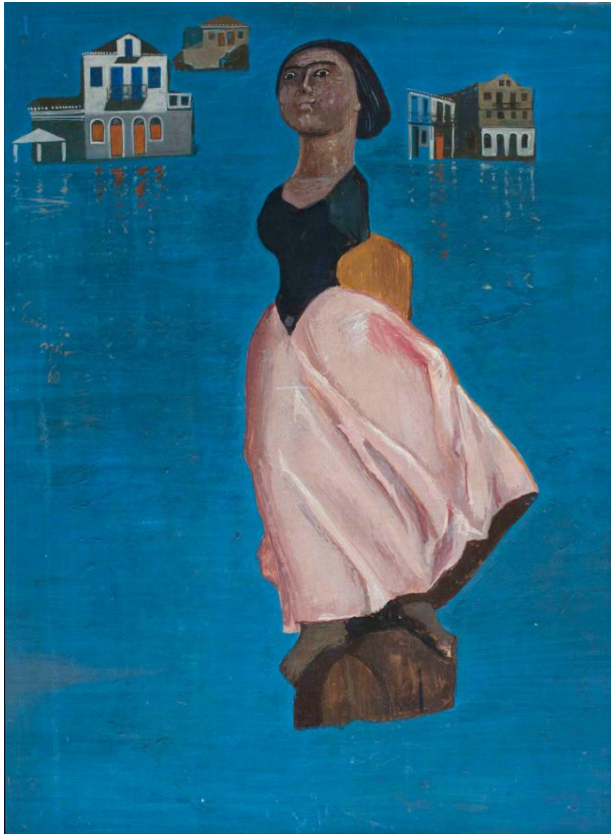
Εικόνα 92. Σπύρου Βασιλείου, *Μια μικρή ιστορία*, 1964, ακρυλικό σε μουσαμά, 112,5 x 146 εκ., Ιδιωτική συλλογή.



Εικόνα 93. Φωτογραφία από το Atelier του Σπύρου Βασιλείου στην οποία διακρίνεται η ταπισερί *Κατάρτια*.



Εικόνα 94. Βασιλείου Σπύρου, *Γοργόνα ή Ακροκέραμο ή Ακρόπρωρο*, δεκαετία 1960, μαλλί, 154 x 100 εκ., Συλλογή Alpha Bank. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 95. Βασιλείου Σπύρου, *Η γοργόνα*, 1960, αυγοτέμπερα, 73 x 53 εκ., Ιδιωτική συλλογή.



Εικόνα 96. Βασιλείου Σπύρου, *Ακρόπρωρο στο Γαλαζίδι*, 1978, μεταξοτυπία σε φύλλο ασημιού, διάμετρος 11 εκ..



Εικόνα 97. Ο Γιάννης Φαϊτάκις με την ταπισερί *Γοργόνα* του Σπύρου Βασιλείου.



Εικόνα 98. Μόραλη Γιάννη, *Βυθισμένη πολιτεία*, 1965, μαλλί, 245 x 425 εκ., ιδιωτική συλλογή. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 99. Αχγάρι του Γιάννη Φαϊτάκι για την ταπισερί *Βυθισμένη πολιτεία* του Γιάννη Μόραλη, μολύβι και μελάνι σε χαρτί.



Εικόνα 100. Μόραλη Γιάννη, *Βυθισμένη Πολιτεία*, 1960, πλαστική κόλλα σε νοβοπάν, 203x399 εκ., φωτογραφία από το εστιατόριο Ωκεανίς στη Βουλιαγμένη, για το οποίο κατασκευάστηκε το έργο.



Εικόνα 101. Μόραλη Γιάννη, Προσχέδιο για την *Βυθισμένη Πολιτεία*, 1958, λαδοπαστέλ, 21 x 28 εκ., ιδιωτική συλλογή.



Εικόνα 102. Μόραλη Γιάννη, *Παραμύθια*, 1989, ακρυλικό σε μουσαμά, 162 x 260 εκ., Ιδιωτική συλλογή Γκαλερί Ζουμπουλάκη.



Εικόνα 103. Μόραλη Γιάννη, *Τοπίο*, 1961, μαλλί, 100 x 200 εκ., Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



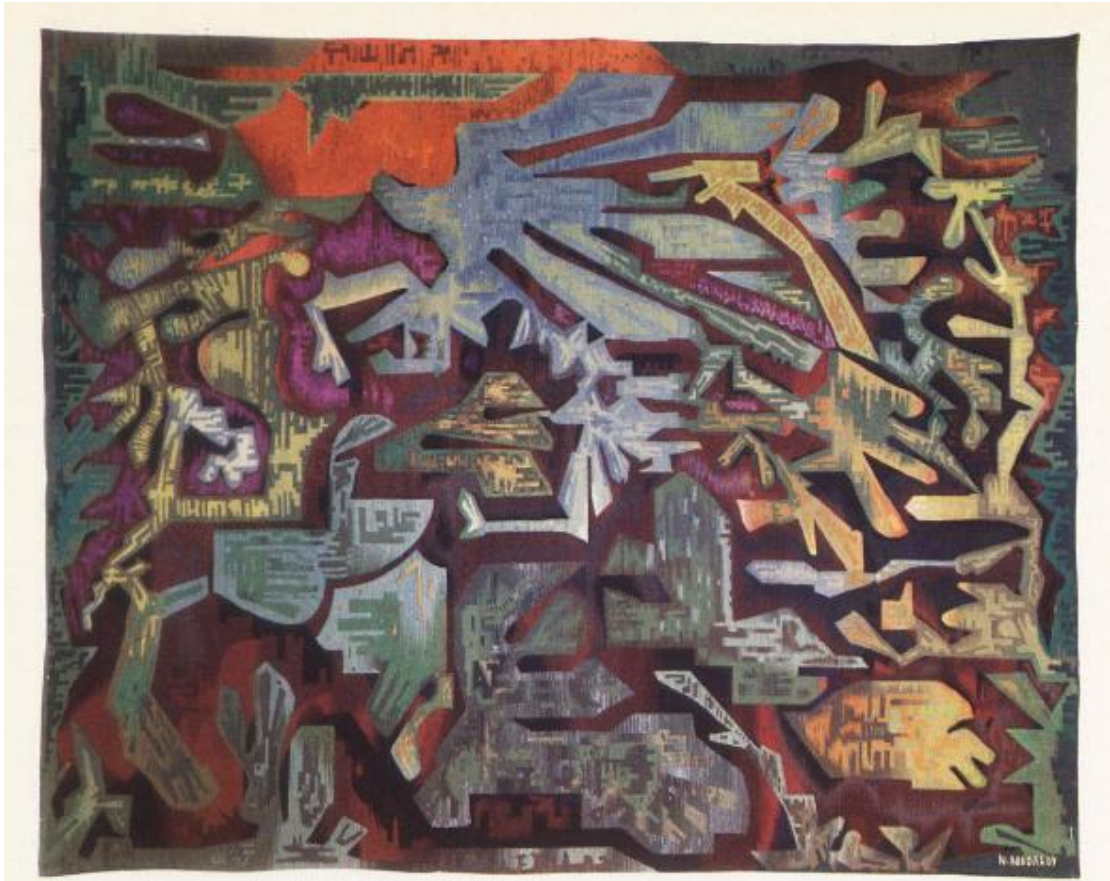
Εικόνα 104. Μόραλη Γιάννη, μακέτα για την ταπισερί για την οικία του Γιώργου Σεφέρη, αυγοτέμπερα, 215 x 425 εκ., ιδιωτική συλλογή.



Εικόνα 105. Φαϊτάκι Ιωάννη, Αχνάρι για την ταπισερί του Γιάννη Μόραλη για την οικία του Γιώργου Σεφέρη.



Εικόνα 106. Φωτογραφία με γενική άποψη του υπνοδωματίου με την ταπισερί.



Εικόνα 107. Νικολάου Νίκου, *Συκιά*, 1964, μαλλί, 305 x 246 εκ.. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 108. Νικολάου Νίκου, *Ύδρα*, 1953, πλαστικό σε νοβοπάν, 190 x 170 εκ., Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου.



Εικόνα 109. Νικολάου Νίκου, *Ύδρα*, 1953, τέμπερα σε χάρντμπορντ, 40 x 31 εκ., Ίδρυμα Νίκου και Αγγέλας Νικολάου.



Εικόνα 110. Νικολάου Νίκου, *Υδρα Α*, 1980, μαλλί, 178 x 136 εκ., Συλλογή Alpha Bank. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



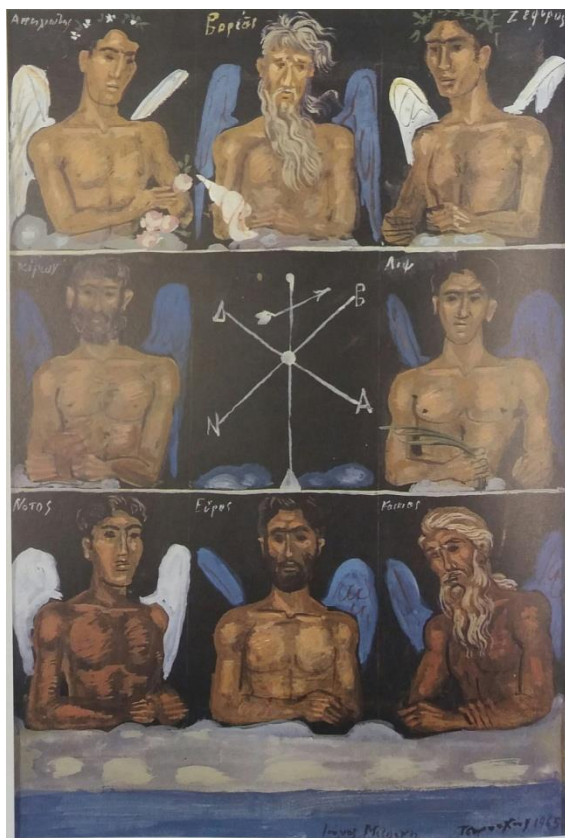
Εικόνα 111. Νικολάου Νίκου, *Υδρα Β*, 1980, μαλλί, 178 x 136 εκ., Συλλογή Alpha Bank. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



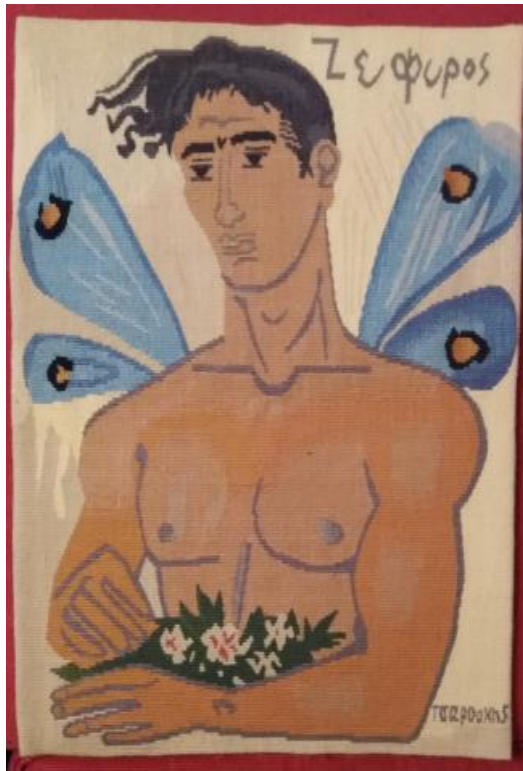
Εικόνα 112. Τσαρούχη Γιάννη, *Αέρηδες ή 8 Άνεμοι*, 1965, μαλλί, 184 x 124 εκ., Συλλογή Alpha Bank. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 113. Προμετωπίδα (το μοτίβο των *Αέρηδων*) στο Ελύτη Οδυσσέα, Προσανατολισμοί, Αθήνα: Ικαρος, 1966.



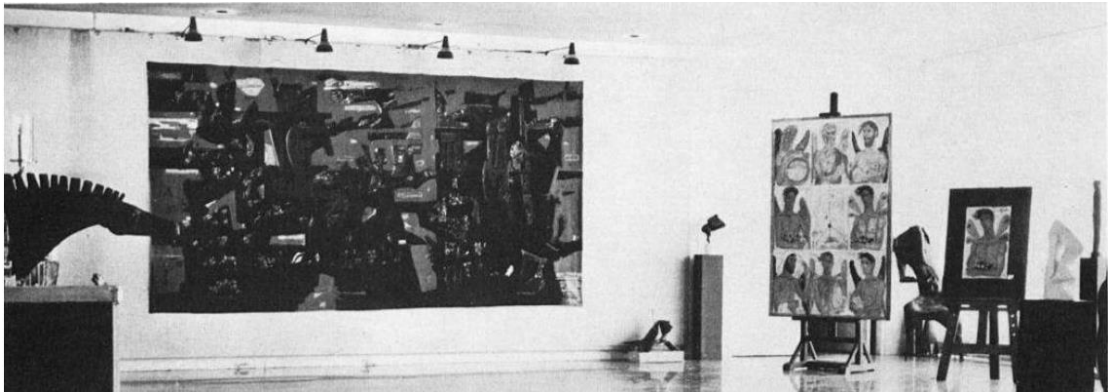
Εικόνα 114. Τσαρούχη Γιάννη, Προσχέδιο για το έργο *Αέρηδες*, 1965, νερομπογιά σε χαρτί, 47,5 x 36 εκ., ιδιωτική συλλογή.



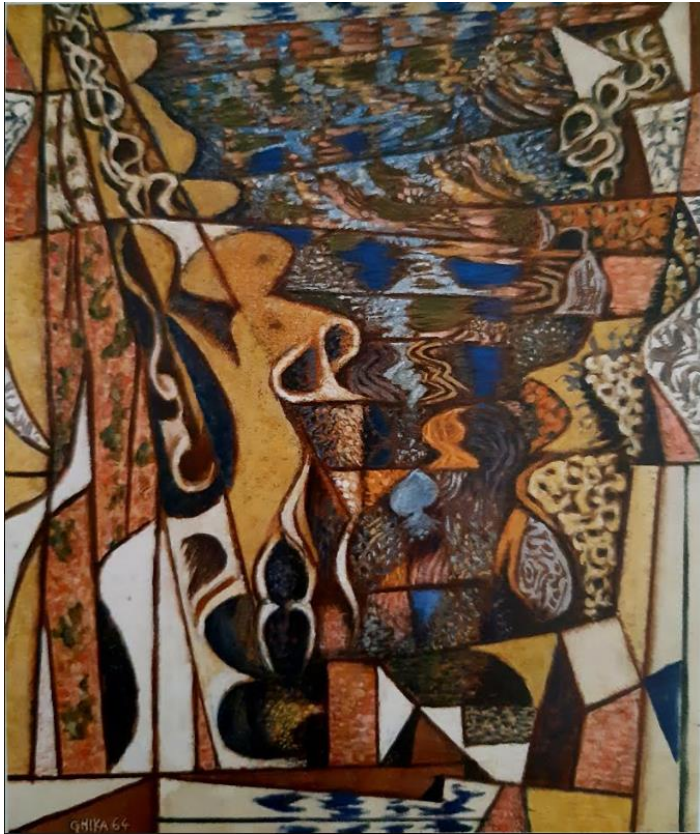
Εικόνα 115. Τσαρούχη Γιάννη, *Ζέφυρος*, δεκαετία 1980, μαλλί, 60 x 40 εκ., ιδιωτική συλλογή Αιμιλίας Μιτάκη. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 116. Τσαρούχη Γιάννη, *Νότος*, δεκαετία 1980, μαλλί, 60 x 40 εκ., ιδιωτική συλλογή Αιμιλίας Μιτάκη. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 117. Φωτογραφία από την έκθεση «Διακοσμητικών υφαντών τοίχου “tapisseries” σε σχέδια Ελλήνων ζωγράφων» στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών στο ξενοδοχείο Χίλτον τον Δεκέμβριο του 1965, στην οποία διακρίνονται η *Βυθισμένη Πολιτεία*, οι *Αέρηδες* και ο *Ζέφυρος*.



Εικόνα 118. Χατζηκυριάκου-Γκίκα Νικολή, *Βραχώδες τοπίο*, 1964, λάδι σε μουσαμά, 61 x 51 εκ., Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη- Πινακοθήκη Γκίκα.



Εικόνα 119. Χατζηκυριάκου-Γκίκα Νικολή, *Βράχοι στη θάλασσα*, 1964, μαλλί, 307 x 251 εκ., Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 120. Χατζηκυριάκου-Γκίκα Νικολή, *Φεγγάρι και αντανακλάσεις*, 1967, λάδι σε μουσαμά, 54,5 x 38 εκ., Μουσείο Μπενάκη – Πινακοθήκη Γκίκα.



Εικόνα 121. Χατζηκυριάκου-Γκίκα Νικολή, *Φεγγάρι και αντανακλάσεις*, 1967, μαλλί, 221 x 153 εκ., Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 122. Χατζηκυριάκου-Γκίκα Νικολή, *Γλέντι στην ακρογιαλιά*, 1931, λάδι σε μουσαμά, 92 x 65,5 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου.



Εικόνα 123. Χατζηκυριάκου-Γκίκα Νικολή, *Γλέντι στην ακρογιαλιά*, δεκαετία 1970, μαλλί, 268 x 196 εκ., Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη-Πινακοθήκη Γκίκα. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 124. Χατζηκυριάκου-Γκίκα Νικολή, *Μεγάλο τοπία της Ύδρας*, 1939, λάδι σε μουσαμά, 162,5 x 114 εκ., Ιδιωτική συλλογή.



Εικόνα 125. Χατζηκυριάκου-Γκίκα Νικολή, *Ύδρα με χαρταετούς*, δεκαετία 1980, μαλλί, 178 x 124 εκ., ιδιωτική συλλογή. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας.



Εικόνα 126. Χατζηκυριάκου-Γκίκα Νικολή, *Κήπος στην Κρήτη*, 1954, λάδι σε μουσαμά, 195 x 130 εκ., Ιδιωτική συλλογή.



Εικόνα 127. Χατζηκυριάκου-Γκίκα Νικολή, *Καφάσια σε κήπο ή κήπος στην Κρήτη*, δεκαετία 1980, μαλλί, 236 x 150 εκ., Αθήνα, ΕΚΚΑ. Μεταφορά σε ταπισερί από τον Γιάννη Φαϊτάκι στο Εργαστήριο Διακοσμητικών Υφαντών Τοίχου Βασιλικής Πρόνοιας



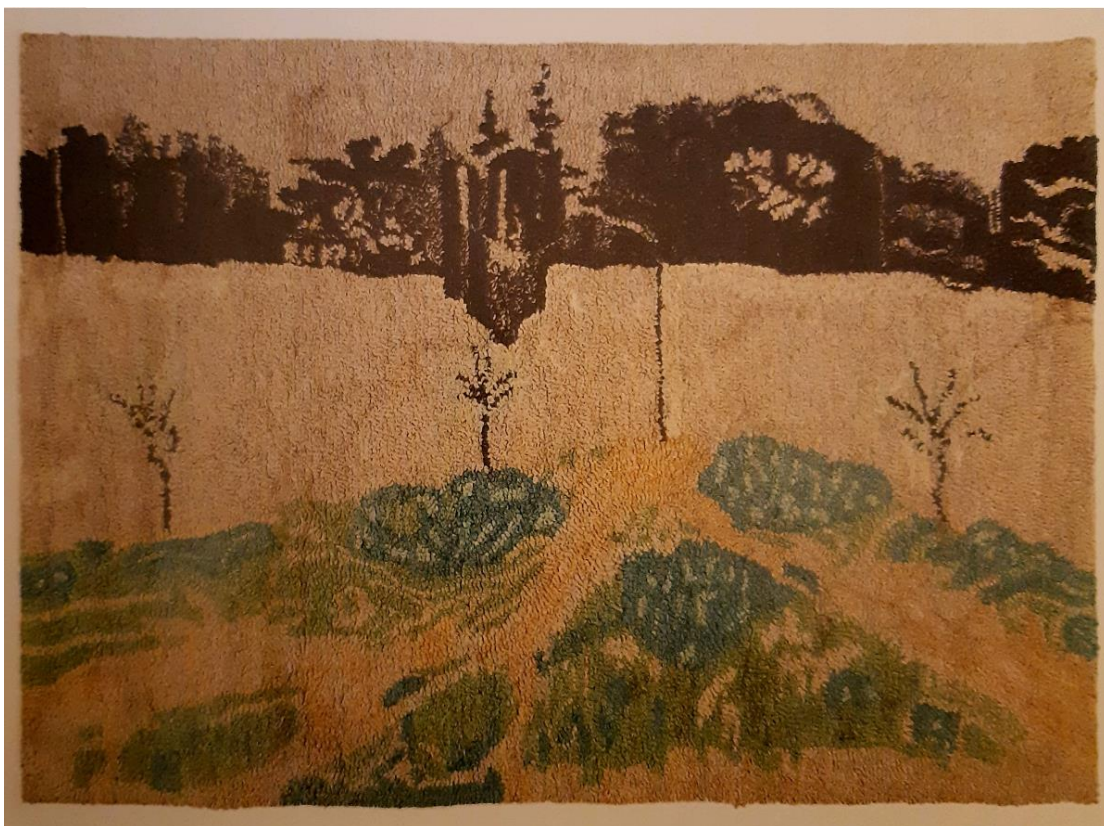
Εικόνα 128. Μυταρά Δημήτρη, *Νίκη*, 1972, τρίπτυχο 330 x 220 εκ., Συλλογή Alpha Bank.



Εικόνα 129. Μυταρά Δημήτρη, *Αφιέρωμα στον Σκόπος*, χαλί hand tufted από την εταιρεία «Τάπης», 200 x 145 εκ., Συλλογή Μαρίας Βασιλείου.



Εικόνα 130. Μπότσογλου Χρόνη, *Το πορτρέτο του Γιάννη και της Ουρανίας*, 1973, λάδι σε μουσαμά, 100 x 90 εκ., Ιδιωτική συλλογή.



Εικόνα 131. Μπότσογλου Χρόνη, *Τοπίο Β*, 1974, χαλί hand tufted από την εταιρεία «Τάπης», 188 x 133 εκ., Συλλογή Τζούλιας Δημακοπούλου.



Εικόνα 132. Μασούρα Βούλας, 1986, κατασκευή με μικτή τεχνική, 35 x 25 εκ..