

Πολυτεχνείο Κρήτης

Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Ερευνητική Εργασία

Ακαδ. Έτος: 2012-2013

Φοιτήτρια: Βολονάκη Ευαγγελία

Εξεταστική Επιτροπή:

-Ανδρεαδάκης Δημήτριος, επικ. Καθηγητής

- Σκουτέλης Νίκος, επικ. καθηγητής
(επιβλέπων)

-Τσακαλάκης Δημήτριος, επικ. καθηγητής

*“Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον καθηγητή κ. Ν.Σκουτέλη
για την σημαντική βοήθεια και καθοδήγηση.”*

Εικόνα εξώφυλλου :

Χατζηκυριάκος-Γκίκας, « Στέγες του Λονδίνου Ι», 1945

“ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΝΗΣΙΩΤΙΚΩΝ ΟΙΚΙΣΜΩΝ, ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΓΕΝΙΑΣ ΤΟΥ 1930.”

“REPRESENTATIONS OF ISLAND SETTLEMENTS,
STUDYING THE WORK OF GREEK PAINTERS OF THE GENERATION OF 1930.”



Ι.Γκίκας, «Κυριακή στην Ύδρα (Ύδρα την Κυριακή)», 1938

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΒΟΛΟΝΑΚΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ - ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΣΚΟΥΤΕΛΗΣ ΝΙΚΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

σελ.2

A. Η ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ '30

A1. Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΓΕΝΙΑΣ ΤΟΥ '30

- Ο 20ος ΑΙΩΝΑΣ
- Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ, 1923-1940

σελ.5

σελ.9

A2. Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ

σελ.18

B. ΤΟ ΑΙΓΙΑΚΟ ΤΟΠΙΟ

B1. Ο ΤΟΠΟΣ

Το ΥΛΙΚΟ, η ΦΥΣΗ

σελ.24

B2. ΤΟ ΝΗΣΙ,

ΦΩΣ, ΓΗ, ΝΕΡΟ

σελ.28

B3. ΤΟ ΤΟΠΙΟ

σελ.33

Γ. ΟΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Γ1. ΤΑ ΝΗΣΙΑ ΜΙΚΡΟΚΟΣΜΟΙ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ

σελ.39

Γ2. Ο ΚΛΕΙΣΤΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΣΙΚΕΛΙΩΤΗ

σελ.44

Γ3. ΤΟ ΑΝΑΔΙΑΤΥΠΩΜΕΝΟ ΤΟΠΙΟ ΤΟΥ ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΥ ΓΚΙΚΑ

σελ.50

Δ. ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

σελ.63

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

σελ.91

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗΣ



2. Ουμπέρτο Μποτσιόνι,
«Μοναδικές Μορφές στη συνέχεια του χώρου», 1913

ΕΙΣΑΓΩΓΗ- ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αντικείμενο της έρευνας αποτελούν οι αναζητήσεις και οι πειραματισμοί που ακολουθήθηκαν από τους καλλιτέχνες της γενιάς του '30, μέσα από τη νησιωτική θεματολογία των έργων τους, καθ' όλη την πορεία τους, που κύριο στόχο είχε να επαναπροσδιοριστεί η ελληνική ταυτότητα και να παρουσιαστεί διεθνώς, μέσω της τέχνης. Μια πορεία που διήρκησε αρκετές δεκαετίες και τα αποτελέσματα της οποίας, ακόμα, δεν έχουν ερευνηθεί σε βάθος.

Οι ζωγράφοι αυτή της γενιάς, έχουν πολλά να μας διδάξουν, τόσο από τον μεγάλο αριθμό των έργων τους, όσο από το εύρος των πειραματισμών τους μέσα σ' αυτές τις ιδιάζουσες συνθήκες της εποχής. Αναζητούμε τα «εργαλεία» που αφήνουν στις επόμενες γενιές ώστε να βρίσκουμε διαχρονικά το δρόμο που θα μας οδηγεί στην σωστή χρήση της γνώσης και της ιστορίας και στη αξιοποίηση συγκυριακών ευκαιριών- περιόδων κρίσεως,

Η αναζήτηση αυτή, της ελληνικότητας, ξεκινά, πρωτίστως μέσα από τη μελέτη της παραδοσιακής τέχνης, της λαϊκής παράδοσης κι έπειτα στοχεύει στο να την επαναδιοχετεύει, κατά καιρούς, μέσα από σύγχρονες τάσεις, ως μια σύγχρονη ελληνική τέχνη. Μέσα στη σύντομη ζωή της νεοελληνικής τέχνης, αναγνωρίζεται η σημασία της παράδοσης ως αναγκαίο συστατικό για την απόδοση μιας σύγχρονης ελληνικής τέχνης, ικανή να την καθιερώσει στους διεθνείς καλλιτεχνικούς κύκλους.

Η έρευνα όμως δεν επικεντρώνεται απλά και μόνο στη μελέτη της ελληνικής τέχνης της γενιάς του 1930 και συγκεκριμένα της



3. Γιάννης Μόραλης, «Ελλάς-Υδρα»,
εξώφυλλο του Ημερολογίου του ΕΟΤ,
έγχρωμη λιθογραφία 80X60,40 εκ.

ζωγραφικής με θέμα τα νησιά, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο, η αντίληψη, στο πλαίσιο αυτής της, “αυθόρμητα” οργανωμένης αναζήτησης του κάθε καλλιτέχνη, διαφοροποιείται στην ανάγνωση και απόδοση των νησιωτικών οικισμών στο έργο τους. Πως η επιλογή του νησιού δεν είναι τυχαία.

Ο καλλιτέχνης συγκεντρωμένος στην νέα αυτή πρόκληση της αναζήτησης, απομακρύνεται από τον αποσυντονισμό που του προκαλεί το αστικό περιβάλλον και αναζητά τη «ρίζα», μεταφέροντας το πεδίο της ενασχόλησής του στην ελληνική ύπαιθρο. Για τον καλλιτέχνη το νησί αντιπροσωπεύει το «όλον», είναι εκεί που ο συγκερασμός των πολιτισμών γεννά, φιλτραρισμένα και εμπλουτισμένα, από τις τοπικές παραδόσεις και το ελληνικό φώς, προϊόντα τέχνης που περιέχουν τα αρχετυπικά συστατικά που θα επανακαθορίσουν την ελληνική ταυτότητα.

Στο παρόν πόνημα αναλύεται η έννοια του τοπίου, εξετάζεται η εξέλιξη του νησιωτικού ανθρωπογενούς τοπίου και η εξάρτησή του από το φώς και τις πρώτες ύλες που διαθέτει. Στη συνέχεια πώς το τελευταίο εκλαμβάνεται και αποδίδεται από σπουδαίους καλλιτέχνες της εποχής. Ποιές είναι οι απόψεις σημαντικών αρχιτεκτόνων όπως ο Le Corbusier, ο Πικιώνης, φθάνοντας ως την εποχή του πρωτοπόρου Ζενέτου μέσα από λόγια και έργα.

Ο Γραμματόπουλος με τα νησιά του, Ο Χ’ Γκίκας με τις γεωμετρικές παραμορφώσεις, οι αυστηρές επιλογές του Σικελιώτη, με την δραματικότητα των δύο διαστάσεων και την απουσία του φωτός στους πίνακές του, μαζί με έργα κι άλλων ζωγράφων της εποχής, δίνουν μια



4. Γιάννης Τσαρούχης,
«Νεοκλασικό σπίτι της Αθήνας», 1964

εικόνα του «βλέμματος» της εποχής, της αγωνίας που διακατείχε τους καλλιτέχνες και λόγιους μιας ολόκληρης γενιάς, στην αναζήτηση της ελληνικότητας, με στόχο να υποδείξουν μια σύγχρονη εξελιγμένη ελληνική τέχνη μέσα από την παράδοση και πώς αυτό ξεπηδά από τις αποτυπώσεις νησιωτικών οικισμών και τελικά μεταφέρεται στην σύγχρονη αρχιτεκτονική. Αυτό αποτελεί και την επιλογή της συγκεκριμένης γενιάς, ως αντικείμενο έρευνας.

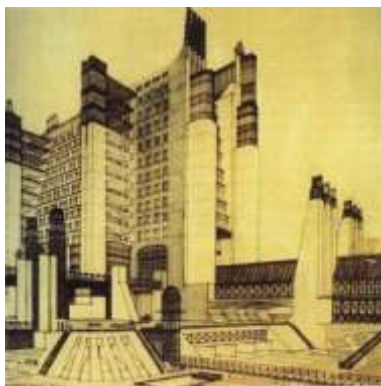
Στόχος είναι να υποδειχθεί μια τέτοια πορεία. Όχι η αναζήτηση της ελληνικότητας, πράγμα που έχει απασχολήσει ήδη αρκετά. Πώς μπορεί δηλαδή, η παραδοσιακή αρχιτεκτονική να μας οδηγεί, διαχρονικά, διαμέσου όλων των εξελίξεων ή κύκλων των ιστορικών, πολιτισμικών κ.α. δεδομένων της ζωής μας, σε σύγχρονη αρχιτεκτονική, αποδεδειγμένη από «μόδες» και στοχευμένους συμβολισμούς¹, χωρίς πρακτική σημασία, σε Αρχιτεκτονική χρήσιμη για τον ίδιο τον άνθρωπο και τον τόπο.

¹ Ελένη Βακαλό, «Η Φυσιогνωμία της μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα, Εξπρεσιονισμός-Υπερρεαλισμός», ΚΕΔΡΟΣ, ΑΘΗΝΑ 1982

2



1.



2. Antonio San't Elia, "Città nuova", 1914.

² Antonio San't Elia, (1888-1916), γεννήθηκε στην Λομβάρδη και άνοιξε σχεδιαστικό γραφείο στο Μιλάνο, το 1912. Οπαδός του Φουτουρισμού, εμπνευσμένος από τις βιομηχανικές πόλεις των ΗΠΑ, και αρχιτέκτονες όπως Wagner, Loos, σχεδιάζει την πόλη του μέλλοντος που έμεινε ως σύμβολο μιας νέας εποχής.

A. Η ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ '30

A1. Η Ζωγραφική της γενιάς του '30

20ς αιώνας

Λαμβάνοντας ως δεδομένο την άρρηκτη σχέση μεταξύ της Τέχνης, ως εκφραστικό μέσο, με τα ιστορικά γεγονότα που διαδραματίζονται στην Ευρώπη αλλά και σ' όλο τον κόσμο, καθώς και την αλυσίδα των εξελίξεων στην τέχνη ως το τέλος του 19ου αιώνα, είναι αναμενόμενο ο επόμενος αιώνας να προβλέπεται—όπως και έγινε—σαν εποχή τεραστίων εξελίξεων, μεγάλων συγκρούσεων αλλά και αναπροσδιορισμών, σε ότι έχει να κάνει με τον άνθρωπο.

Παρότι διαδραματίζεται μία σειρά από τοπικούς πολέμους,³ η περίοδος 1871 έως 1914 χαρακτηρίζεται ως περίοδος πολιτικής ισορροπίας και ειρήνης για τον κυρίως ευρωπαϊκό χώρο. Βέβαια το 1914 ξεσπά ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος με ένα παιχνίδι συμμαχιών "που αποκαθιστά μια ισορροπία μεταξύ των αντιθέτων αρπακτικότητων", όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Cassou.⁴

³ Ρώσο-Τουρκικούς, Σινο-Ιαπωνικούς, Ισπανό-Αμερικανικούς, Ρώσο- Ιαπωνικούς, Ιταλό-Τουρκικούς και Βαλκανικούς

⁴ Jean Cassou (1897-1986), Γάλλος συγγραφέας, κριτικός τέχνης, ποιητής και μέλος της Γαλλικής Αντίστασης κατά τον Β Παγκόσμιο Πόλεμο, έργο του de l'Art Modern, Παρίσι, 1950



7. Pablo Picasso, «Reservoir at Horta»,
1909, Hand Painted Oil Painting

Νέες ανακαλύψεις σ' όλες τις περιοχές της ζωής έρχονται να επιταχύνουν την ιστορική πορεία και να δημιουργήσουν μερικές από τις προϋποθέσεις για την μεταβολή των σχέσεων του ανθρώπου με τον κόσμο.⁵ Ό,τι είναι ολοφάνερο στην ευρωπαϊκή ζωγραφική του 20^{ου} αιώνα ήδη από την πρώτη δεκαετία του αιώνα είναι το πέρασμα από την ενότητα στην πολλαπλότητα, η πρόοδος από το εξωτερικό στο εσωτερικό, η θέληση για κάθε είδους πειραματισμό, αντί της λατρείας του καθιερωμένου. Υπάρχουν και οι καλλιτέχνες που εμμένουν στο παρελθόν και στα γνωστά, για το λόγο αυτό παρατηρείται και ένα χάσμα αρχικά μεταξύ καλλιτεχνών και παραγωγών τέχνης που καταλήγει σε χάσμα μεταξύ κοινού και καλλιτέχνη. Το κοινό προτιμά να μένει στα γνωστά, ενώ ο γνήσιος δημιουργός ενδιαφέρεται να μορφοποιήσει το άγνωστο, μια διαφοροποίηση που διατηρείται ως τις μέρες μας.

⁵ Για μια θαυμάσια έκθεση της κατάστασης και των τάσεων στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα και τις αρχές του εικοστού σ' όλες τις περιοχές της ζωής Jean Cassou, *Le Clomat Politique et Sociale* στο βιβλίο Jean Cassou-Emile Langui-Nicolaauw Pevsner, *Les Sources du Vingtieme Siecle*, 1961, σελ. 5-116



8. Cezanne, «Maison Maria on the way to the Château Noir», 1895



9. Cezanne, «The Bay of Marseilles, view from L'Estaque»

Ρεύματα και δημιουργοί, που παίζουν αποφασιστικό και συχνά καθοριστικό ρόλο στον εικοστό αιώνα είναι αυτοί που χρησιμοποιούν το παρελθόν μόνο για να το αμφισβητήσουν, αυτοί που επαναστατούν κατά της καθιερωμένης μορφοπλαστικής γλώσσας και προτιμούν να ακολουθήσουν τον δρόμο τους, έστω και μόνοι. Από την πρώτη εικοσαετία, φοβισμός, εξπρεσιονισμός, κυβισμός, φουτουρισμός, εμφανίζονται σαν αμφισβήτηση και σαν άρνηση των κατακτήσεων του περασμένου αιώνα, σαν προσπάθειες δημιουργίας νέων οπτικών συλλήψεων του κόσμου. Από τις μεταϊμπρεσιονιστικές τάσεις και τον εκλεκτισμό του «νέου στυλ», περνάμε στη φωνή της καρδιάς και την λατρεία του καθαρού χρώματος του φοβισμού, στην έκρηξη του ενστίκτου και την επιβολή της γραμμής του εξπρεσιονισμού, στην κυριαρχία της λογικής και των γεωμετρικών τύπων του κυβισμού, στην αποθέωση της ταχύτητας και του μέλλοντος του φουτουρισμού. Πρόκειται για μορφικές επαναστάσεις που βασίζονται σε νέα συστήματα μορφικών αξιών, σε διαφορετικές ερμηνείες της πραγματικότητας και δεν αποβλέπουν μόνο στην παρουσίαση του γνωστού, αλλά και την προώθηση προς το άγνωστο.



10. Pablo Picasso, «Le guitariste», 1910.

Την δεύτερη δεκαετία του αιώνα κυριαρχεί η αφαίρεση με την αποδέσμευση του καλλιτέχνη από την εξωτερική πραγματικότητα, ο σουρεαλισμός με την μορφοποίηση του υποσυνείδητου, ο ντανταϊσμός⁶ με την περιφρόνηση κάθε αρχής και τέλος ο κονστρουκτιβισμός με τη θέληση για καθαρότητα, ασκητικότητα, λογική οργάνωση. Έτσι ο καλλιτέχνης του εικοστού αιώνα ή αρνείται την οπτική πραγματικότητα του αντικειμενικού κόσμου, ή την χρησιμοποιεί, για να τη γεμίσει με την προσωπική υποκειμενική του αγωνία, να δώσει σαν καθολική αρχή την δική του ερμηνεία του κόσμου. Αυτό εξηγεί την πολλαπλότητα των τάσεων της περιόδου. Από τη στιγμή που ο καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρεται για την κατάκτηση του εξωτερικού κόσμου, είναι υποχρεωμένος να δημιουργήσει έναν άλλο κόσμο, μια νέα οπτική πραγματικότητα.

⁶ Ο Ντανταϊσμός ή Νταντά (*Dada*) είναι ένα καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο στις εικαστικές τέχνες καθώς και στη λογοτεχνία (κυρίως στην ποίηση), το θέατρο και την γραφιστική. Μεταξύ άλλων, το κίνημα ήταν και μια διαμαρτυρία ενάντια στη βαρβαρότητα του πολέμου και αυτού που οι Ντανταϊστές πίστευαν ότι ήταν μια καταπιεστική διανοητική αγκύλωση, τόσο στην τέχνη όσο και στην καθημερινότητα. Ο Ντανταϊσμός χαρακτηρίζεται από εσκεμμένο παραλογισμό και απόρριψη των κυρίαρχων ιδανικών της τέχνης. Επηρέασε μεταγενέστερα κινήματα, συμπεριλαμβανομένου του σουρεαλισμού.



11. Παναγιώτης Τέτσης,
«Παράθυρο στην Ακρόπολη», Αθήνα,
1959.
Έγχρωμη λιθογραφία, 97 X 67 εκ., ΕΟΤ

Νεοελληνική Ζωγραφική 1923-40

Οι Έλληνες και οι μέχρι τότε ακαδημαϊστές έβλεπαν την Ελλάδα απ' έξω ζώντας για χρόνια στο εξωτερικό προερχόμενοι είτε από τη διασπορά ή τη μείζονα περιφέρεια του Ελληνισμού. Αντιμετώπιζαν την Ελληνική πραγματικότητα, κριτικά και διορθωτικά, με βάση ιδεατά ή ξένα πρότυπα ή ακόμα και με σατιρική διάθεση. Την περίοδο αυτή παρατηρείται σταδιακή αντιστροφή του βλέμματος από μέσα προς τα έξω δηλαδή από την Ελλάδα προς την Ευρώπη ενώ μέχρι τότε είχε αντίθετη κατεύθυνση.

Με τη γενιά του '30 αυτή η εξωστρεφής ματιά, όπως πρώτο εκδηλώνεται στο Ελεύθερο Πνεύμα, τείνει σταδιακά να συνδυαστεί με την ανάδειξη κάτι γνήσιου και αυθεντικού, (νέο) ελληνικού που παρέμεινε αναξιοποίητο και άγνωστο, είτε επρόκειτο για λαϊκό ύφος, είτε για τρόπο γραφής ή τοπίο. Για πρώτη φορά Έλληνες διανοούμενοι προσπάθησαν να καταστήσουν τη σχέση με τον έξω κόσμο αμφίδρομη, να δώσουν δηλαδή στη ματιά τους όχι μονόδρομη κατεύθυνση αλλά και από μέσα προς τα έξω.

Η γενιά του '30 ανέπτυξε τη θεωρία της ανταπόδοσης και της ανταλλαγής, μη επιχειρώντας να καταδειχθούν αναλογίες με την αρχαιότητα αλλά να προβληθεί προς τα έξω κάτι σύγχρονο, ζωντανό, αυθεντικά νεοελληνικό. Πραγματοποιείται μια προσπάθεια πολιτισμικού ισοσκελισμού με την Ευρώπη, αποβάλλοντας κάθε αίσθημα κατωτερότητας, χωρίς να σημαίνει απόρριψη της Δύσης.



12. Νικόλαος Λύτρας,
«Το ψάθινο καπέλο», (1923-26),
86 εκ x 66 εκ., λάδι σε μουσαμά.
Εθνική Πινακοθήκη της Ελλάδας – Μουσείο
Αλεξάνδρου Σούτζου

Στόχος της Ελληνικής Δημιουργίας είναι να διεκδικήσει την ελληνικότητα και να την προβάλει συστηματικά ως αίτημα των καιρών, να σαρώσει την Ελληνοφάνεια και να καθιερώσει την Ελληνικότητα. Να σταματήσει η κούφια μίμηση, γενικά η μίμηση ξένων προτύπων, τόσο για τους ζωγράφους που γεννήθηκαν τα χρόνια 1881 μέχρι το 1897, όπου τελειώνει ο καταστροφικός ελληνοτουρκικός πόλεμος, όπως οι Νικόλαος Λύτρας (1883-1927), Γιώργος Μπουζιάνης (1885 - 1959), Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης (1881-1955), Γιώργος Γουναρόπουλος (1889 - 1977), Σπ. Παπαλουκάς (1892 - 1957), Μιχ. Οικονόμου (188-1933), Γερ. Στέρης (1895 ή 98 -1987) ή τον Φ. Κόντογλου (1895 - 1965), όσο και για τους ζωγράφους που γεννήθηκαν στις δύο επόμενες γενιές, αυτές δηλαδή που ορίζονται από τις χρονολογίες 1909 και 1922, την επανάσταση του Γουδιού και το τέλος του ελληνοτουρκικού πολέμου, αντίστοιχα. Στην πρώτη εντάσσονται δημιουργοί όπως ο Αλ. Κοντόπουλος (1905 - 1975), ο Σπ.Βασιλείου (1902 - 1985), ο Ν. Νικολάου (1909 - 1986), ή ο Ν. Χατζηκυριάκος - Γκίκας (1906-1994), ενώ στη δεύτερη περίοδο γεννιούνται ο Δ. Διαμαντόπουλος (1914-94), ο Ν.Εγγονόπουλος (1910 - 1985), ο Γ.Μόραλης (1916), ο Γ.Σπυρόπουλος (1912-1990) ή ο Γ.Τσαρούχης (1910-1989), εντοπίζεται σαν κύριο και κοινό τους χαρακτηριστικό η ανεξάρτητη αντιμετώπιση των ζωγραφικών προβληματισμών, όσο και η αμεσότητα της επαφής τους με τα προβλήματα του τόπου, για πρώτη φορά σε τέτοιο βαθμό.



13. Τριανταφυλλίδης Θεόφραστος,
«Σκήπη Αγίου Ανδρέα» (1932-5),
Λάδι σε μουσαμά 93 X 84 εκ.



14. Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης,
(1881-1957) 'Τοπίο, σπίτια, παλιά αγορά'.



15. Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης,
"Τοπίο Αττικής" λάδι σε μουσαμά
42x54,5 εκ. Ιδιωτική συλλογή

7

⁷ Ο **Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης** (Σμύρνη, 1881 – Αθήνα, 1955) ήταν ένας πρωτοπόρος, αλλά άγνωστος στο ευρύ κοινό, έλληνας ζωγράφος του α' μισού του 20ού αι.

Ο Τριανταφυλλίδης αρχικά ασχολήθηκε με σκηνές εσωτερικών χώρων, οι οποίες χαρακτηρίστηκαν λαθεμένα χαρακτηρίστηκαν ως ηθογραφικές. Από το 1930 και μετά διαμόρφωσε το δικό του ιδιαίτερο ύφος, το οποίο χαρακτηρίζεται από την λιτή απόδοση της καθημερινής ζωής του μικροαστικού κόσμου και του κόσμου του μόχθου.

Στους πίνακές του, οι μορφές είναι σχεδόν αφαιρετικές και χωρίς περιγράμματα. «Η προοπτική διαλύεται στην ολιγοχρωμία και την αχλύ

που δημιουργείται, καταργώντας κάθε χωριστικότητα. Πρόκειται για έναν μοντερνισμό χωρίς κραυγές.»

Πολλοί κατατάσσουν το έργο του Τριανταφυλλίδη στην «Γενιά του Τριάντα», ανάμεσα στον ιμπρεσιονισμό και τον εξπρεσιονισμό. Ο ίδιος πάντως αρνήθηκε να ενταχθεί σε κάποιο καλλιτεχνικό χώρο και έλεγε ότι «ανήκουν σε σχολές όσοι δεν έχουν τη δύναμη να γίνουν οι ίδιοι δημιουργοί». Έτσι, γίνεται λόγος για «υποκειμενικό ζωγράφο» που με το έργο του ξέφυγε από τα στενά όρια της «ελληνικότητας» όπως την προσδιόρισε η Γενιά του Τριάντα.

Από την πρώτη του έκθεση το 1916, ο Τριανταφυλλίδης αρνήθηκε να κάνει ατομικές εκθέσεις και συμμετείχε μόνον σε ομαδικές, γεγονός που λειτούργησε ανασταλτικά για την αναγνώριση της αξίας του. Όπως χαρακτηριστικά έγραψε και μια τεχνοκριτικός, ο ζωγράφος «αν και άτολμος στην προβολή της δουλειάς του αρνήθηκε τον ελληνοκεντρισμό της εποχής του ακολουθώντας τον δικό του μοναχικό δρόμο»-πηγή Βικιπαίδεια.



16. Κ. Μαλέας ,
«Σπίτι στην Λέσβο» (αχρονολόγητο;),
Κερομπογιές και κάρβουνο σε χαρτόνι, 30 εκ. x 39 εκ.
Ιδιωτική συλλογή.



17. Κ.Μαλέας, «Παντάνασσα Νάξου»

8

⁸Ο Κωνσταντίνος Μαλέας, (Κωνσταντινούπολη, 1879 – Αθήνα, 1928) , ήταν ένας από τους πλέον σημαντικούς μεταίμπρεσιονιστές έλληνες ζωγράφους των αρχών του 20ού αι. Μαζί με τον Κωνσταντίνο Παρθένη, θεωρείται ως ο «πατέρας της μοντέρνας τέχνης στην Ελλάδα».



18. Γιάννη Σπυρόπουλου (1912-1990), Σπίτια στην Ύδρα, 1953,
λάδι σε μουσαμά 80 X 60 εκ.



19. Αγήνωρ Αστεριάδης, 'Υδρα, 1937.



20. Αγήνωρ Αστεριάδης, 'Υδρα, 1937.



21. Τέτσης «Υδρα 2»

Βασικός συνδετικός κρίκος ανάμεσα σ' αυτές τις τρεις τελευταίες γενιές, αποτελεί η δραστηριοποίησή τους στα χρόνια του μεσοπολέμου, εποχή ιδιαίτερα καθοριστική όχι μόνο για την ελληνική ζωγραφική αλλά και για το σύνολο της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Είναι τα χρόνια που οι αξίες του ελληνισμού επανεξετάζονται και επανατοποθετούνται, μετά την οριστική διαμόρφωση των γεωγραφικών συνόρων της χώρας και την επάνοδο στον ελλαδικό κορμό, τμημάτων του περιφερειακού ελληνισμού από τα Βαλκάνια και τη Μ. Ασία. Με τους ζωγράφους πάντως αυτών των γενεών οι αποστάσεις ανάμεσα στην ελληνική και την ευρωπαϊκή καλλιτεχνική πραγματικότητα εκμηδενίζονται. Οι εικαστικοί προβληματισμοί αυτονομούνται είτε στις αφετηρίες είτε στις καταλήξεις τους. Κι αυτή η κατεύθυνση προς την ωριμότητα ολοκληρώνεται από τους ζωγράφους των επόμενων γενεών, όσους έρχονται στην ζωή στο διάστημα 1923 – 1940, και όσους γεννιούνται μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Το μετέπειτα έως και σημερινό, δηλαδή, δυναμικό της σύγχρονης ελληνικής ζωγραφικής, το οποίο όχι απλώς συντονίζεται με τους ρυθμούς της τέχνης των προηγμένων καλλιτεχνικών κέντρων, αλλά και που συνεισφέρει στην διεθνή καλλιτεχνική πραγματικότητα, μορφοποιώντας συγχρόνως τις ιδιομορφίες του δικού μας πολιτισμού.



21.



22.

Γ.Μόραλης,

21.Μακέτα για σύνθεση με ορειχάλκινα
ανάγλυφα για το Αττικό Μετρό, Σταθμός
Πανεπιστημίου, 1999

22. Διαμόρφωση όψεων του ξενοδοχείου 9
Hilton στην Αθήνα.

⁹ Γ.Μόραλης, (1916-2009) ζωγράφος της γενιάς του '30. Με βαθιά επίγνωση της μοντερνιστικής

Αν στους ζωγράφους της γενιάς που προηγήθηκε συνέβη για πρώτη φορά σε έκταση το φαινόμενο του να βασιστούν οι νεώτεροι στις ανησυχίες και τα επιτεύγματα των παλιότερων, οικοδομώντας έτσι μια εσωτερική συνέχεια στην εξέλιξη της ελληνικής ζωγραφικής, στις δύο γενιές που ακολουθούν, η πραγματικότητα αυτή διευρύνεται. Οι ζωγράφοι που γεννιούνται σ' αυτές τις δύο δεκαετίες είναι ουσιαστικά οι πρώτοι που εξισώνουν όλες τις αποστάσεις ανάμεσα στην ελληνική και την ευρωπαϊκή ζωγραφική. Με μια πρωτοφανή σε έκταση αποφασιστικότητα προβληματίζονται όλο και περισσότερο πάνω στον ιδιαίτερο χαρακτήρα που μπορεί να έχει η ελληνική ζωγραφική.

Δεν διστάζουν, στις τολμηρότερες περιπτώσεις, να συμπεριλάβουν στις πηγές της δημιουργίας τους πολλά στοιχεία, ζωγραφικά ή φιλολογικά, που ως τότε εκμεταλλεύτηκαν μόνο οι μεγάλοι πρόδρομοι, ο Παρθένης, ο Μαλέας και ο Κόντογλου. Σ' αυτές τις περιόδους γεννιούνται τόσο ζωγράφοι που από νωρίς συμμετέχουν στο πνευματικό κλίμα της εποχής όπως ο Ν. Χατζηκυριάκος - Γκίκας ή ο Γ. Τσαρούχης και ο Δ.Διαμαντόπουλος, κατατάσσονται όμως και δημιουργοί που το σημαντικό τους έργο ολοκληρώνεται μεταπολεμικά, όπως ο Α. Κοντόπουλος, ο Γ. Μόραλης ή ο Γ. Σπυρόπουλος. Υπάρχουν επίσης περιπτώσεις καλλιτεχνών των οποίων το έργο ερμηνεύεται καλύτερα λαμβάνοντας υπ' όψη το γενικό κλίμα μιας δεκαετίας ή μιας καλλιτεχνικής σχολής, κι άλλες με εντελώς ανεξάρτητο χαρακτήρα, τόσο στις βάσεις όσο και στις καταλήξεις τους. Για πρώτη ίσως φορά

προσέγγισης που ευνοεί την καθαρή, αυστηρή οργάνωση του χώρου χωρίς κοσμητικές φλυαρίες. Το έργο του χαρακτηρίζεται από την γεωμετρική αντίληψη του χώρου και των μορφών, ανακαλώντας, παράλληλα, αρχαιοελληνικές μνήμες ως επισφράγιση της ελληνικότητας στην πρότασή του.



23. Α.Κοντόπουλος ,
«Φαιδριάδες πέτρες», 1958

σε τόση έκταση, κατακτήσεις του ενός γίνονται αφετηρία για τη δουλειά του άλλου, ίδιας γενιάς.

Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '50, όταν η αφαίρεση άρχισε να επιβάλλεται στον ελληνικό χώρο, έχουμε αρκετές επάλληλες περιπτώσεις ζωγράφων που κινούνται στον άξονα της "ελληνικότητας". Τόσες πολλές ώστε θα μπορούσε να είναι έργο που παλιότερα θ' απαιτούσε πολλές δεκαετίες για ν' αναπτυχθεί σε τέτοια έκταση. Αυτό εξηγείται πιθανότατα α) με το ότι οι εξελίξεις στην ελληνική ζωγραφική, στα χρόνια 1920 ως 1960, βρίσκονται σε επιτάχυνση, β) με το ότι γενιές και σχολές συμπίπτουν και επαμφοτερίζουν κι ασφαλώς, γ) με το ότι είναι η πρώτη φορά που στον ελληνικό χώρο το κοινωνικό - οικονομικό υπόβαθρο που στηρίζει τις καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες, μετασχηματίζεται και διευρύνεται τόσο γρήγορα.



24.



25.

24.25. Έργο του Θεόφилου-Γραμματόσημο

Η "ελληνικότητα" είναι αναμφίβολα το βασικό χαρακτηριστικό που διαπερνά τις καλλιτεχνικές προσπάθειες του μεσοπολέμου. Όχι βέβαια ως ένα σύνολο από συγκεκριμένα και δεδομένα γνωρίσματα, αλλά ως ένα σύνολο από αλληλοσυμπληρούμενα αιτήματα, ζωγραφικά και φιλολογικά, που εκφράζονται από τους σημαντικούς δημιουργούς, οι οποίοι δραστηριοποιούνται σ' αυτά τα χρόνια. Ο αρχιτέκτονας Δ.Πικιώνης παίζει μεγάλο ρόλο σ' αυτή την κίνηση, όσο βέβαια και ο Φ. Κόντογλου, από άλλη σκοπιά. Η ανακάλυψη του Θεόφилου προσθέτει μια νέα πηγή για να αντληθούν ανάλογα διδάγματα, ενώ η διδασκαλία του Παρθένη, άμεσα ή έμμεσα, εξακολουθεί να επηρεάζει αυτή την κατεύθυνση.

Ζητώντας "επιστροφή στις πηγές της ελληνικής τέχνης" λοιπόν, ο Γ. Τσαρούχης, ο Σπ. Βασιλείου, ο Ν. Χατζηκυριάκος - Γκίκας, ο Ν. Εγγονόπουλος, ο Γ. Μόραλης, ο Γ. Σικελιώτης, αργότερα, και ευκαιριακά πολύ περισσότεροι καλλιτέχνες αυτών των δύο γενεών, αντλούν από παλιότερες περιόδους της τέχνης που άνθισε στον μείζονα ελληνικό χώρο: από την κλασική αγγειογραφία, από τα ελληνιστικά πορτρέτα, από τη βυζαντινή αγιογραφία, από τη λαϊκή ζωγραφική της μεταβυζαντινής εποχής, απ' τη ζωγραφική του Καραγκιόζη. Αυτές οι πηγές λειτουργούν ως νέες αφετηρίες και συνδυάζονται με σύγχρονες, ελληνικές και ξένες: τον κυβισμό (Ν. Χατζηκυριάκος - Γκίκας), τον φοβισμό (Γ.Τσαρούχης, Δ. Διαμαντόπουλος), τον συμβολισμό και τη μεταφυσική ζωγραφική (Γ. Στέρης, Ν. Εγγονόπουλος). Ως πηγές χρησιμεύουν ακόμη και η Αναγέννηση (Γ. Τσαρούχης) ή το Μπαρόκ (Σπ. Βασιλείου) ή οι ανατολικές τέχνες (Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας).

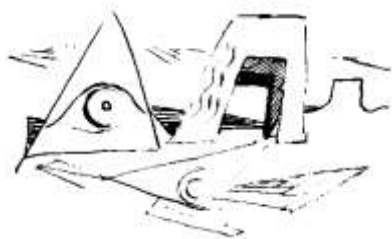


26.Γκίκα, . «Η εφόρμηση», 1946
Ιδιωτική συλλογή, Λονδίνο

Αυτό όμως που έχει ιδιαίτερη σημασία, δεν είναι το αν αυτά τα ζωγραφικά στυλ κρύβουν πράγματι τις πηγές της "ελληνικότητας" και της σύγχρονης, τότε, τέχνης, αλλά το γεγονός ότι για πρώτη φορά οι Έλληνες καλλιτέχνες αισθάνονται τόσο έντονα την ανάγκη και την ικανότητα ν' αφομοιώσουν τόσα πολλά στοιχεία και να προτείνουν κάτι τόσο ξεχωριστό, ενδεχομένως κι αυτόνομο. Η δύναμη αυτής της θέλησής τους αποδεικνύει πως οι καλλιτέχνες αυτών των δύο γενεών αισθάνονται πιο ισχυροί ως ιδεολογικοί εκφραστές αυτού του χώρου και ότι τολμούν να πραγματώσουν τα αιτήματά τους. Είναι άλλωστε η εποχή που η Ελλάδα, μετά τη γεωγραφική της οριοθέτηση, αναζητά μ' επιμονή την ιδεολογική της ταυτότητα και τον αυτοπροσδιορισμό της.



27.Κ. Παρθένης , εξώφυλλο, Η «Γενιά του '30»
στην αναζήτηση της ελληνικότητας, Επίδαυρος,



27.



28. Πικιώνης, Σκίτσα

A2. Η Ελληνικότητα- Η αναζήτηση της Ελληνικότητας

Η Ελληνικότητα, ένα θέμα που εξακολουθεί και απασχολεί, μια έννοια που ακόμα αναζητείται και διακυμαίνεται από τον άυλο κόσμο των ιδεών και της λογοτεχνίας στον χώρο της ζωγραφικής, της μουσικής, της αρχιτεκτονικής ακόμα και της αρχαιολογίας. Ένας όρος, που ευρέως χρησιμοποιείται, αλλά χωρίς να θεωρείται δεδομένο ότι παλαιότερα έχει αποσαφηνιστεί η σημασία του, ή ότι όλοι τον χρησιμοποιούν για τον ίδιο λόγο ή εννοούν το ίδιο πράγμα.

Η Ελληνικότητα, σαν οργανωμένη σε πνευματικό αίτημα, κάνει την εμφάνισή της, ιστορικά και χρονικά, την δεκαετία του '30 και συγκυριακά, μετά την "αποτυχία" της γενιάς να διορθώσει ή να γιατρέψει τις πληγές που προκλήθηκαν από καταστροφές και ήττες (Μικρασιατική Καταστροφή, δικτατορίες, πόλεμοι). Η ανάγκη για τόνωση του ηθικού των Ελλήνων, για επαναπροσδιορισμό των αρχών και αξιών, του παρελθόντος, η ανάγκη για προβολή προς τα "έξω" μιας παράδοσης προϊών ανασύνταξης στοιχείων του παρελθόντος, επιλεκτικά, ώστε να αναδεικνύεται το "μεγαλείο" της Ελλάδας, χωρίς να χάνει την αυθεντικότητά του, εμπλέκει την «Ελληνικότητα» σε ρόλο εργαλείου στα χέρια καπτήλων πολιτικών.

Ήταν μια μεγάλη μάχη που ίσως και να συνεχίζεται μέχρι σήμερα, καθώς υπήρξαν πολλές προσεγγίσεις, απ' όλες τις τάσεις και τους τρόπους λειτουργίας της κοινωνίας, από τεχνοκρατικούς έως το άκρον άωτον της τέχνης. Μια μάχη που είχε έναν αντίπαλο βρισκόμενο σε άλλη διάσταση εξελικτικού χρόνου.



29.



30.

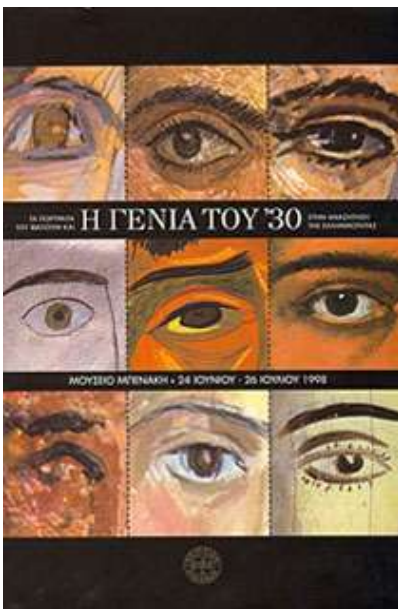
Πικιώνης, Σχέδια

Μια Ευρώπη σε αναβρασμό τόσο κοινωνικών όσο και βιομηχανικών, τεχνολογικών εξελίξεων. Η ενίσχυση των θεμελίων της κοινωνίας μέσα από την παράδοση και την αναζήτηση ταυτότητας ίσως θεωρηθεί ορθή τακτική προτού κυλίσει κανείς στην αναπτυξιακή πολιτική- τακτική της Ευρώπης. Το ερώτημα είναι αν επιτεύχθηκε τότε ο στόχος ή απλά “επήλθε η ολίσθηση” προς ένας χάος παραμορφωμένων εισαγόμενων ιδεολογιών.

Ένα από τα παράδοξα της γενιάς του '30, είναι το ότι ενώ η αναζήτηση της ελληνικότητας είναι παντού εμφανής στο έργο τους, λογοτεχνικό, εικαστικό, αρχιτεκτονικό, οι εκπρόσωποι αυτής της γενιάς δεν χρησιμοποίησαν ποτέ τον όρο, ούτε έγραψαν κάποιο θεωρητικό δοκίμιο περί του θέματος. Εξέφραζαν μόνο κάποιες απόψεις συμμετέχοντας σε διαλόγους ή γράφοντας άρθρα (Γ. Σεφέρης- Κ. Τσάτσος), ανταποκρινόμενοι σε συζητήσεις γύρω από πρόσωπα.¹⁰ Επίσης πολλές φορές γίνεται σύγχυση της ελληνικής ταυτότητας με την ελληνική συνείδηση.¹¹

¹⁰ Η λέξη “ελληνικότητα” χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά, σύμφωνα με τον Στέφανο Κουμανούδη, στην ελληνική γλώσσα, το 1851 από τον Κωνσταντίνο Πάπ, και ο Πολυλάς την πρωτοεισάγει το 1860 στην ελληνική κριτική, υπερασπιζόμενος την ελληνικότητα της Σολωμικής ποίησης.

¹¹ Σύμφωνα με τον Δ. Τζιόβα στο βιβλίο του “Ο Μύθος της Γενιάς του '30” θεωρεί πως η ταυτότητα είναι αυτή που επιτρέπει την πολλαπλότητα, μπορεί κανείς να την εφευρίσκει και να εναλλάσσει ποικίλες ταυτότητες, σε αντίθεση με την “συνείδηση” που αποτελεί ένα συμπαγές κράμα, ιστορικού βιώματος, μνήμης και αισθήματος και όσοι ενστερνίζονται την “εθνική συνείδηση” αντιλαμβάνονται τις εθνικές διαφορές ως δεδομένες και ουσιαστικές.



¹² 31. Τα πορτραίτα του Φαγιούμ και η γενιά του '30

Αν θεωρήσουμε, σ' αυτή την αναφορά,

¹² Με τον όρο πορτραίτα Φαγιούμ εννοείται το σώμα των προσωπογραφιών που φιλοτεχνήθηκαν από τον 1ο έως τον 3ο αιώνα από συνεχιστές της ύστερης ελληνιστικής παράδοσης της Αλεξανδρινής Σχολής και διασώθηκαν ως τη σημερινή εποχή. Τα πορτραίτα ανακάλυψε και ανέφερε πρώτος ο ιταλός περιηγητής Πιέτρο ντελα Βάλλε το 1615 (Pietro Della Valle)[1]. Αυτά τα νεκρικά πορτραίτα, προορισμένα για ταφική χρήση, πήραν το όνομά τους από την όαση Φαγιούμ, στην οποία ανακαλύφθηκαν αρχικά, 85 χλμ νότια του Καΐρου.

ότι η έννοια της ελληνικότητας συνδέεται με την αναζήτηση της ελληνικής ταυτότητας, θα διαπιστώσουμε ότι το βάρος αυτής της αναζήτησης μας ακολουθεί σ' όλη την νεώτερη ιστορία μας. Επίσης, αν και δεν είναι σκόπιμο να συσχετιστεί η πολιτική με την τέχνη, θα ήταν χρήσιμο ώστε να αντιληφθεί κανείς τις τάσεις της εποχής, και να αναρωτηθεί πώς κατά καιρούς συμβαδίζουν πολιτικά ρεύματα άκρως αντίθετων προελεύσεων και αντικρουόμενων συμφερόντων. "Όσο την τάξη την κρατούν οι ξένοι, οι τάσεις αυτές επιπλέουν. Αντίθετα, όποτε σημειώνεται δυσαρέσκεια κι αντίθεση σ' αυτή την τάξη, αναφάνεται η λαϊκή φωνή."¹³

Όλη η σύγχρονη τέχνη στρέφεται προς τις πηγές. Για μια τέτοια τάση η σχέση βυζαντινής τέχνης με τη λαϊκή είναι έκδηλη.¹⁴ Από την εποχή του Ματίς κι έπειτα αποκαλύπτεται η σχέση της λαϊκής τέχνης με την αρχαία. Τα Φαγιούμ, οι Πομπηϊανές τοιχογραφίες ανακτούν πλέον τις ελληνιστικές αφετηρίες. Τα αρχαία ευρήματα των ανασκαφών χρησιμοποιούνται ως τεκμήρια νομιμότητας σύγχρονων τάσεων και το ευρωπαϊκό μοντέρνο αναζητά ρίζες στα ελληνικά νησιά.

¹³ Ελένη Βακαλώ, " Η Φυσιогνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα, ο Μύθος της Ελληνικότητας." "Η αναφορά στον ένδοξο παρελθόν της ιστορίας μας από τη μια πλευρά και στο άμεσο χθες, της επανάστασης, από την άλλη, είναι χαρακτηριστικές. Σε τέτοια γεγονότα θα ριζώσει μια ακόμα τραυματική εμπειρία μας, με τις επιπτώσεις στη χρήση της έννοιας του «λαϊκού», όταν θα χρησιμοποιείται πια με παρωχημένο περιεχόμενο και φορτισμό.

¹⁴ Η αποδοχή κι αναγνώριση της αφελούς (naïf) ζωγραφικής ως γνήσια, η "ανακάλυψη" του Θεόφιλου, από τον Τεριάντ με την υπόδειξη του Γουναρόπουλου. Πρώτη έκθεση του Θεόφιλου το 1936 στο Παρίσι, το 1947 στην Ελλάδα. Από τους πρώτους συλλέκτες, ο Εμπερίκος.



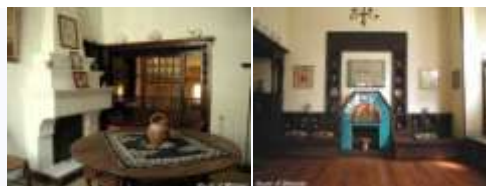
3 Χατζημιχάλη Αγγελική, (1895-1965)

15

¹⁵ Η Αγγελική Χατζημιχάλη γεννήθηκε στην Αθήνα το 1895. Μεγάλωσε στην κατοικία των Θεών την Πλάκα κι επηρεάστηκε βαθύτατα στα πρώτα χρόνια της ζωής της, από την αγάπη των δικών της, για την τέχνη, τα γράμματα και την Ελλάδα.

Ασχολήθηκε αρχικά με τη ζωγραφική, ενώ παράλληλα μελέτησε την Βυζαντινή και τη νεότερη Ελληνική λαϊκή τέχνη, στην οποία αφιέρωσε ολόκληρη την ζωή της. Στόχος της ήταν η συλλογή και η διάσωση όσο το δυνατόν περισσότερων στοιχείων του Ελληνικού λαϊκού πολιτισμού.

Ιδρύει το Λύκειο Ελληνίδων Σμύρνης και το 1920 αρχίζει την έρευνά της για τους Σαρακατσάνους. Παράλληλα, το 1927 δημοσιεύει το



33. Από το εσωτερικό του σπιτιού της Α. Χατζημιχάλη, έργο του αρχιτέκτονα Ζάχου.

πρώτο της βιβλίο για την Σκύρο και αρχίζει τις έρευνές της για τα Ιταλοκρατούμενα Δωδεκάνησα και την Ανάφη. Στη συνέχεια επισκέπτεται σε τακτά χρονικά διαστήματα την Μακεδονία και την Ήπειρο, με σκοπό τη συλλογή λαογραφικού υλικού. Μοιράζεται το όραμα της πνευματικής και πολιτιστικής αναγέννησης του τόπου, με τον Νίκο Καζαντζάκη, τον Άγγελο Σικελιανό και τον Κωστή Παλαμά. Συνεργάζεται στενά με τον Άγγελο και την Εύα Σικελιανού για την αναβίωση των Δελφικών Γιορτών. Αρχίζει να οργανώνει εκθέσεις με σκοπό τη διάδοση και τη διάσωση της Ελληνικής λαϊκής τέχνης. Το 1937 ιδρύει το Σύνδεσμο Ελληνικής Χειροτεχνίας, ο οποίος το 1957 μεταβάλλεται σε Κρατικό Οργανισμό Χειροτεχνίας. Καρπός της σκληρής εργασίας της υπήρξε το συγγραφικό της έργο, με το οποίο είναι ευρύτερα γνωστή και η δημιουργία των προϋποθέσεων για την διδασκαλία και αναπαραγωγή της λαϊκής τέχνης με σκοπό την διάσωσή της και την ένταξή της στη σύγχρονη αισθητική και τη βιοτεχνική παραγωγή.



34. Πικιώνης, σχέδιο 3,
« Η λαϊκή μας τέχνη κι εμείς», 1925

‘Δεν του χρειάζεται κανένα γραφείο, ούτε μολύβι, για να αραδιάσει μάταιες γραμμές της φαντασίας του. Κανένα βιβλίο αρχιτεκτονικής δε διάβασε. Από ρυθμούς και χαρακτήρα δε νιώθει. Μα τα πραγματώνει ασυνείδητα, ακολουθώντας τη φύση. Ξέρει πλέρια τις ανάγκες του. Στο έδαφος επάνω θα χαράξει το χώρο το χρήσιμο για κατοικία του. Τη φαντάζεται κιόλας έτσι στο χώρο, υψωμένη μπροστά του, με τις πέτρες που ο ίδιος έχει πελεκήσει, ο μάστορας αρχίζει το έργο του. Εξόν από το να προσέξει να βάλει τις πιο γερές, τα αγκωνάρια, στις γωνίες και στις παραστάδες της θύρας ή των παραθυριών, άλλο τίποτα δεν έχει να σκεφτεί. Γερό μόνο να είναι το χτήσιμο, και η φύση θ’ αναλάβει μόνη της τ’ άλλα. ‘

‘Γιατί δύσκολο στο κάτω κάτω δεν είναι το ν’ αντιγράψει κανείς. Έτοιμες μορφές έχουμε σε περισσή αφθονία.’

Πικιώνης

Το ίδιο ίσχυσε και για την λαϊκή μας αρχιτεκτονική. Εκεί είχαν στραφεί ο Ζάχος, ο Πικιώνης, η Αγγελική Χατζημιχάλη και οι αρχιτέκτονες του κύκλου τους. Η Αγιοπελαγίτικη αρχιτεκτονική απασχόλησε τον Le Corbusier, άποψη που εξέφρασε στο συνέδριο των Αθηνών το 1933, που οργανώθηκε στη Σχολή Αρχιτεκτονικής. Με παρόμοιες απόψεις ο Μόχολυ Ναγκύ, ο Κριστιάν Ζερβού¹⁶ και από τους Έλληνες, ο Χατζηκυριάκος Γκίκας, ο Τόμπρος κ.α.

Ο φονκσιοναλισμός, η θεωρία του αιώνα, η σχέση του ανθρώπου με το περιβάλλον και οι υποδειγματικές λαϊκές μορφές απασχολούν τους καλλιτέχνες της εποχής. Παράλληλα απ’ όλους τονίζεται η σημασία της ελληνικής μορφής, ως μια διαχρονική έννοια. Το ενδιαφέρον αυτό ταυτίζεται χρονικά με μια αντίστοιχη τάση της σύγχρονης τέχνης, πράγμα που αποτέλεσε ευτυχή συγκυρία. Ανοίγονται πόρτες σε διεθνή χώρο, οποιασδήποτε μορφής προσκόλληση σε παραδοσιακά «ντόπια» πρότυπα.

¹⁶ Christian Zervos, (1889-1970), σημαντικός κριτικός μοντέρνας τέχνης στο Παρίσι, που γεννήθηκε στο Αργοστόλι. Μεγάλο έργο του αποτελεί ‘ L’art en Grèce des temps préhistoriques au debut du 18e siècle ‘ (1934) καθώς παράλληλα έγραφε και σε άλλα γαλλικά περιοδικά μαζί με άλλους διακεκριμένους Έλληνες της διασποράς όπως ο Tériade (Στρατής Ελευθεριάδης). Υπήρξε στενός φίλος του Γκίκα και συνέβαλε στην ανάδειξη της Ελλάδας στην Ευρώπη τη δεκαετία του ’30.



35. Σπύρος Παπαλουκάς,
«Τοπίο στη Μυτιλήνη»



36. Μαλέας, «Μέθανα»

Σ' αυτό το σημείο μένει να αναλογιστούμε εάν η επιστροφή στην παράδοση και η αναζήτηση ταυτότητας, προχώρησε σε ένα επίπεδο αναζήτησης μορφών και λειτουργιών, καθώς και αλληλεπιδράσεων της λαϊκής τέχνης με την κοινωνία, μελέτη που θα οδηγούσε στην ανάκτηση των αρχετυπικών διαδικασιών που οδήγησαν σε αυθεντικά παράγωγα. Ή μήπως, η απουσία μορφολογικής ανάλυσης οδήγησε σε *a priori* μορφές πρότυπα, που θεωρήθηκαν χαρισματικά και κατέληξαν να έχουν τη χρήση "συμβόλου" στην Τέχνη, κυρίως στη ζωγραφική;¹⁷

Υπήρξαν όμως πρωτοπόροι, όπως ο Μαλέας και ο Παπαλουκάς, που επιχείρησαν να συνδυάσουν την μορφολογική ανάλυση που προήγε η σύγχρονη τέχνη με την συνθετική της παράδοσης, καθώς κι ο Κόντογλου να προβάλλει την ελληνικότητα ως μύθο, αλλιώς η έξαρση της θα παρέμενε στο χώρο των συμβολισμών. Για την κατάληξη της ζωγραφικής της γενιάς του '30, θα ήταν δίκαιο όμως να αναφερθεί η φορτισμένη αισθητική των καλλιτεχνών από σημάνσεις συναισθηματικού περιεχομένου, η οποία και περάστηκε μέσα από διδαχές και επηρέασε τις επόμενες γενιές.

¹⁷ Συμβολισμός: αποτελεί μια τάση, παράλληλα και σε αντίθεση με τον Νεοϊμπρεσιονισμό και διαμορφώνεται ως υπέρβαση της ιμπρεσιονιστικής αντίληψης αλλά με πνευματοκρατική κι όχι επιστημονική κατεύθυνση...

Οι εικόνες που προέρχονται από το ανθρώπινο Είναι συναντώνται με αυτές του πραγματικού κόσμου...ο Συμβολισμός στοχεύει στο να προκαλέσει στοχασμούς, για όλα όσα δεν μπορεί να υποστηριχθεί πως δεν είναι αληθινά. Αποτελεί βασική συνιστώσα του Μοντερνισμού...αφού κάθε πράγμα φυσικό ή τεχνητό, μπορεί να αποκτήσει για μας συμβολική σημασία, δεν υπάρχουν πλέον όρια στη μορφολογία και στο συμβολισμό της τέχνης... Αν ο Νεοϊμπρεσιονισμός βρίσκεται στη ρίζα των δομικών ερευνών των Φοβιστών και του Κυβισμού, ο Συμβολισμός προαναγγέλλει τη σουρεαλιστική αντίληψη του ονείρου ως αποκάλυψης της βαθιάς πραγματικότητας του Είναι, της υποσυνείδητης ύπαρξης.



38.Περικλής Λύτρας,
« Σπίτι με θέα τη θάλασσα»

18

¹⁸ Το σπίτι μου

Θέλω να χτίσω ένα σπιτάκι
στη μοναξιά και στη σιωπή,
γύρω μια πράσινη ραχούλα...
Δε θα το χτίσω εκεί.

Ξέρω στη χώρα τη μεγάλη
τον πλούσιο δρόμο τον πλατύ
με τα παλάτια και τους κήπους.
Δε θα το χτίσω εκεί.
(συν. επομ.σελ.)

Β1. Ο ΤΟΠΟΣ

ΤΟ ΥΛΙΚΟ, Η ΦΥΣΗ

«Ανεβήκαμε πάνω στο λόφο να δούμε τον τόπο μας -
φτωχικά, μετρημένα χωράφια, πέτρες, λιόδεντρα.»

Γιάννης Ρίτσος «ο τόπος μας»

Ο τόπος περνάει μέσα από τα μάτια μας και γίνεται αντιληπτός, γίνεται εικόνα, γίνεται έκφραση. Η φύση όμως αποτελεί ένα εναρμονισμένο σύνολο, και δεν βασιζεί την υπόστασή της στον άνθρωπο. Η φύση υπήρχε πριν από μας και πιθανότατα να υπάρχει και μετά από μας. Η φύση είναι η γένεση και η καταστροφή μαζί, ένας κύκλος εξελίξεων και αλληλεπιδράσεων, μια διαδικασία αδιάκοπη. Με τον όρο «φύση» εννοούμε την ατέρμονη συνάφεια των πραγμάτων ¹⁹. Η φύση δεν τεμαχίζεται, είναι η ενότητα ενός όλου και τη στιγμή που απομονώνεται ένα απόσπασμα της παύει πλέον να αποτελεί κάτι το ολότελα φυσικό.

Ο τόπος αποτελεί έναν χώρο, με κάποια σαφή ή μη όρια. Ο τόπος, για να γίνει διακριτός, απαιτεί ένα είδος οικειοποίησης από τον άνθρωπο. Όταν αναφερόμαστε στον τόπο, αντιλαμβανόμαστε κάτι «δικό μας», για παράδειγμα το μέρος όπου γεννηθήκαμε.

¹⁹ Georg Simmel, «Η Φιλοσοφία του Τοπίου», εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2003

²⁰, συνέχεια της 14

²⁰ Ξέρω το πρόσχαρο ακρογιάλι
όλο το κύμα το φιλεί,
κρινόσπαρτ' είναι η αμμουδιά του.
Δε θα το χτίσω εκεί.

Ατέλειωτη τραβά μια στράτα,
σκίζει μια χέρσα απλοχωριά,
σκληρά τη δέρνει τ' αγριοκαίρι
και ο λίβας τη χτυπά.

Μια στράτα χιλιοπατημένη
τον καβαλάρη νηστικό,
τον πεζοδρόμο διψασμένο
θάφτει στον κουρνιαχτό.

Εκεί το σπίτι μου θα χτίσω
με μια βρυσούλα στην αυλή
πάντα η γωνιά του θα καπνίζει
κι η θύρα του ανοιχτή.

Κωστής Παλαμάς

Ο τόπος έχει κάποια χαρακτηριστικά , που τα νιώθουμε δικά μας. Το φώς, το χρώμα, η βλάστηση, το νερό, το βουνό, τα υλικά με τα οποία φτιάχτηκε το σπίτι των προγόνων μας. Ο τόπος είναι αυτός που μας έχει δώσει την πρώτη ύλη εξ' αρχής, ίσως και την πρόκληση ή την ανάγκη να δημιουργήσουμε, να επέμβουμε πάνω στη φύση, να την «διαχωρίσουμε», να την καλλιεργήσουμε, να την οικειοποιηθούμε ακόμα περισσότερο.



39. Le Corbusier, «Το Τοπίο», σχέδιο, 1921.



40. Νομαδικές κατοικίες Σαρακατσάνων
από αρχείο Α. Χατζημιχάλη.



41. “Κούμος” στις Καρές Χανίων,
σχεδόν δεν διακρίνονται τα όρια μεταξύ
λόφου, ριζών και ανθρώπινης
κατασκευής.

Στα πρώτα βήματα της ανθρωπότητας πάνω στη γη, ο άνθρωπος κινείται με σεβασμό προς τη φύση ίσως και από φόβο που του προκαλεί το άγνωστο. Με την εξέλιξη της γνώσης και της επιστήμης, ο άνθρωπος με έναν παράδοξο τρόπο αναπτύσσει ιδιαίτερη ευαισθησία μόνο ως προς το ανθρώπινο μórφωμα του τοπίου και έχοντας χάσει την επαφή με την «γένεσή» του, προσπαθεί με οπισθοδρομικές, περιστασιακές κινήσεις να επανακτήσει πρωτόγονη γνώση, να ξαναπαρατηρήσει και να ξανακατανοήσει τους νόμους της φύσης. Η εξέλιξη ήρθε και συνεχίζει με ένα ανθρωποκεντρικό τρόπο. Γενιές και γενιές ασχολούνται με την ανάδειξη της ευαισθησίας μεταξύ ατόμων ιδίου είδους. Ανθρώπινα δικαιώματα, κοινωνική ευαισθησία, μórφωση και πρόσφατα φιλοζωία. Ο σύγχρονος πολιτισμός πρέπει να καταβάλει προσπάθεια για να αναγεννήσει παλαιούς δεσμούς, κυρίως όμως να ξεπεράσει προβλήματα που δημιούργησε. Δεν είναι τυχαίο ότι οι πρωτόγονες θρησκείες προήγαγαν καλύτερα την έννοια της φύσης.



42.Δ. Πικιώνη, Σχέδιο

21

Τα υλικά του κάθε τόπου ήταν αυτά που αξιοποιήθηκαν άμεσα από τον άνθρωπο. Υλικά ταυτόσημα του τόπου που μεταλλάχθηκαν σε ταυτότητα του κατοίκου ή του αποίκου. Μια ταυτότητα που πάντα αναζητείται στα ίδια υλικά, στα ερείπια αλλά ποτέ δεν είναι αρκετή.²²

Τα όρια πάντα έχουν την τάση να επεκτείνονται, τα υλικά των τόπων να ταξιδεύουν, ο ένας τόπος που μας γέννησε να συνδιαλέγεται με άλλους τόπους και μια νέα ισορροπία να αναζητείται συνεχώς. Ίσως μέσα σ αυτά τα ταξίδια και τις διαδικασίες να εντοπίζεται η φυσικότητα. Η Φύση δεν είναι στάσιμη, γιατί να είναι η αναπαράστασή της...

²¹ Περπατώντας επάνω σε τούτη τη γη, η καρδιά μας χαίρεται με την πρώτη χαρά του νηπίου την κίνησή μας μέσα στο χώρο της πλάσης,...Προσπερνούμε δίπλα σε τούτο το βράχο, τον κορμό του δέντρου...Το έρημο τούτο μονοπάτι είναι απείρως ανώτερο από τις λεωφόρους των μεγαλουπόλεων. Γιατί με την κάθε πτυχή του, με τις καμπές του, τις άπειρες εναλλαγές της προοπτικής του χώρου που παρουσιάζει, μας μαθαίνει τη θεία υπόσταση της ατομικότητας της υποταγμένης εις την αρμονία του Όλου. “Συναισθηματική Τοπογραφία”, Δ. Πικιώνης

²² ‘ Έχω δει πολλά και η γη μέσ’ απ’ το νου μου γαίνεται ωραιότερη.
Ωραιότερη μες τους χρυσούς ατμούς
η πέτρα η κοφτερή, ωραιότερα
τα μπλάβα των ισθμών και οι στέγες μες τα κύματα.’’
Ελύτης, **Μονόγραμμα VI**



43.



44.

43,44, Πικιώνης, «Αττικά», 1949, τμητικός τόμος με σχέδια που εξέδωσε ο ΣΑΔΑΣ

B2. Το Νησί- (φως, γη, νερό)

*Τα νησιά με το μίνιο και με το φούμο
τα νησιά με το σπόνδυλο καπιοανού Δια
τα νησιά με τους έρημους ταρσανάδες
τα νησιά με τα πόσιμα γαλάζια ηφαίστεια²³*

Η αναζήτηση της ελληνικότητας αυτής της περιόδου μεταφέρεται στην ελληνική ύπαιθρο. Το Αιγαίο αποτελεί ένα τέτοιο προσορισμό²⁴, καθώς αποτελεί για τους λόγιους και καλλιτέχνες της εποχής, το λίκνο του πολιτισμού. Το νησί σαν πεδίο έρευνας αποτελούσε ένα ολοκληρωμένο καταστάλαγμα πολιτισμών. Η Νήσος μπορεί να θεωρηθεί το Παν, μια μικρογραφία του «Όλου». Από τη μελέτη των κλασικών, προκύπτει ότι η νήσος είναι ένα στρογγυλό αντικείμενο όπως η Γή, που διαθέτει μέσον και κατά συνέπεια συμμετρία. Αναφέρονται στην Λακεδαιμονία και την Αθήνα σαν να αποτελούν νησιά κι αυτό γιατί θέλουν να τους αποδώσουν την αίσθηση της ολοκληρωμένης πόλης. Έτσι οι πεδιάδες αντικαθίστανται με τη θάλασσα και το οχυρό με το περιγράμμα του νησιού. Μ' αυτό τον

²³ Οδ.Ελύτης, Το Άξιον Εστί (Το Δοξαστικόν), 1995, στο Ποίηση, Έκαρος 2002, σ.173, έμμεση αναφορά από κείμενο Δ.Φιλίππιδης, Μύθο του σημερινού Αιγαίου, Η αποκαλυπτική εικόνα, στο Αιγαίο μια Διάσπαρτη Πόλη, για την ελληνική συμμετοχή 10η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας.

²⁴ “Το Αιγαίο είναι μια γεωγραφική και πολιτισμική ενότητα στην οποία συμβρέθηκαν, στο πέρασμα του χρόνου, οι διάφορες δραστηριότητες του ανθρώπου, δημιουργώντας πνευματικά και υλικά πυκνώματα, και αφήνοντας ίχνη του περασμένου βίου που αναγνωρίζουμε ως κοινά τεκμήρια της ιστορίας της περιοχής.” Δ. Φιλίππιδης, «Το Αιγαίο είναι Μοντέρνο», «Νησιά του Αιγαίου», Μέλισσα, 2003



45. Χαρτογράφηση των Κυκλάδων, 15^{ος} αιώνας



46. Στράτος Καλαφάτης, «Το Αρχιπέλαγος», 2006

τρόπο ενισχύεται η αίσθηση του κέντρου, που είναι η βάση της πόλης - κράτους.²⁵

Η Θάλασσα, τότε ενοποιητικός παράγοντας, μεταξύ των διάσπαρτων νησιών της υδάτινης λεκάνης αλλά και μεταξύ πιο μακρινών πολιτισμών και τότε μια προστατευτική ασπίδα απομόνωσης που αποκλείει τον αστικό γιγαντισμό και δημιουργεί μια εναλλακτική μορφή αστικότητας και οικειοποίησης νέων εισαγόμενων και εισερχόμενων τάσεων στην αρχιτεκτονική²⁶, φυσικός προστάτης των ιστορικών οικισμών. Η περικύκλωση των νησιών από τη θάλασσα επίσης προβάλλει άμεσα τη σχέση με τη φύση.²⁷

²⁵ “Για τον Αριστοτέλη, η ιδέα του νησιωτικού τοπίου ως μια ματιά, βοήθησε τους αρχαίους στην επεξεργασία της ιδέας της ιδανικής πόλης.” Sylvie Vilatte, “ La Perception du Paysage insulaire Egeen Atravers les sources litteraires: Description, Utilisation Pratique et Reflexion theorique”,

²⁶ Τάκης Γεωργακόπουλος, Η «Ανοικτή Πόλη» του Αιγαίου, στο Αιγαίο μια Διάσπαρτη Πόλη, για την ελληνική συμμετοχή 10^η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας .

²⁷ Ο Ζερβός υποστηρίζει πως «το κλειδί της ελληνικής τέχνης βρίσκεται στην ίδια την οπτική εμπειρία της φύσης, στο ελληνικό τοπίο». Δ. Φιλίππιδης, «Το Αιγαίο είναι Μοντέρνο», «Νησιά του Αιγαίου», Μέλισσα, 2003



47. Αγήνωρ Αστεριάδης,
«Το λιμάνι της Ύδρας»,

Ο κυβισμός, θεμελιακό ρεύμα της τέχνης των αρχών του 20ου αιώνα, δεν μπορούσε να βρει καλύτερο πεδίο έκφρασης από τα ελληνικά νησιά. Οι ορθογωνικοί, στιβαροί όγκοι των αρχοντικών και των άλλων παραδοσιακών κτισμάτων είχαν δημιουργήσει ήδη, χωρίς σχέδιο, τα εργαλεία, που η βαθύτερη, ίσως, καλλιτεχνική αναζήτηση των τελευταίων αιώνων είχε τόση ανάγκη. Με μία αυστηρότητα, που απορρέει τόσο από το περιβάλλον όσο και από την ιστορική της διαδρομή, επιβάλλει περιγράμματα, επιβάλλει επεξεργασία σχημάτων και όγκων.

Δίνεται στον καλλιτέχνη η δυνατότητα να περιπλανηθεί στον χώρο με τα σαφή φυσικά όρια. Η οικιστική ανάπτυξη των νησιών, καθορίζεται από τους περιορισμούς αυτούς της φύσης αλλά και από το λευκό φώς. Οι αντανακλάσεις, τα φυσικά και επιλεγμένα χρώματα, αποδίδουν ένα ανθρωπογενές τοπίο όπου η μορφή καθορίζεται από τον χώρο. Ο Ζωγράφος σε ένα νησί δύναται να είναι ο θεατής σε ένα ζωντανό κυβιστικό ζωγραφικό έργο, το οποίο επιθυμεί και να επαναδιατυπώσει.



48. Π.Τέτσης, «Υδρα»,



49. Cezanne,
«The Bay of Marseilles, view from
L'Estaque»,
1885

“Ένα άλλο στοιχείο το οποίο συμβαδίζει κι αυτό με της αρχές του κυβισμού, είναι η κλίμακα. Αναφέρθηκαν τα φυσικά όρια του νησιού αλλά και η προστασία που προσφέρει η θάλασσα από τους «γιγαντισμούς». Η προσαρμογή όμως των αρχιτεκτονικών αποδόσεων στους οικισμούς, ξενόφερτων προτύπων, με έντονη την εμπλοκή της λαϊκής παράδοσης²⁸, μαζί με τον περιορισμό ως ένα βαθμό, των διαθέσιμων υλικών προς χρήση, αλλά και τις ανάγκες των κατοίκων, μη έχοντας άλλη διέξοδο ικανοποίησης πέραν της τοπικής δραστηριότητας και υποδομής, δίνουν ένα συμπυκνωμένο αποτέλεσμα εικόνας σε γεωμετρικά σχήματα, άμεσα επηρεασμένα από όλους τους παραπάνω παράγοντες.

Η διαχρονικότητα του Αιγαίου, είναι επίσης ένας λόγος, που επέλεξαν οι ζωγράφοι της γενιάς του '30, να ασχοληθούν με αυτό. Κάθε εποχή βλέπει το Αιγαίο όπως σε ένα καθρέφτη, αναφέρει χαρακτηριστικά ο Δ. Φιλίππιδης, βλέπει την απουσία, αυτό που του λείπει και στην εποχή που εξετάζουμε οι καλλιτέχνες αναζητούν την χαμένη τους ταυτότητα...(:)

²⁸ “ Και στην αρχή αυτή, (μεσόφωτο) η λαϊκή τέχνη υπακούει ασυνείδητα....Στην πρωτόγονη τέχνη πάντα μένει το υλικό λίγο πιο αδόλευτο, ή δουλεύεται, πάντα μ' ένα φυσικό τρόπο, κρατώντας έτσι τη φυσική αρμονία. Χάρη στην έλλειψη τέχνης, πιο πολύ παρά στην ύπαρξή της, ο τοίχος του χωριάτη – ο τοίχος θα 'ναι πάντα στο μεσόφωτο. Κι εδώ μητέρα της αρμονίας είναι η αλήθεια της κατασκευής.” Πικιώνης, «Η λαϊκή μας τέχνη κι εμείς.»



50. Γκίκας, «Μικρή Ύδρα», 1947, Μουσείο Μπενάκη-Πινακοθήκη Γκίκας, Αθήνα



51. Γκίκας, «Ταράτσα και Πύργοι», 1947, Συλλογή αγνώστου

Με αφορμή την ίδρυση του παραρτήματος της Σχολής Καλών Τεχνών στην Ύδρα²⁹, μια ομάδα επιφανών καλλιτεχνών μεταφέρεται εκεί το 1936 και πειραματίζονται με έναυσμα την γραφικότητα του νησιού,³⁰ τα αυστηρά σχήματα, τις τεθλασμένες που χαράσσουν τα σκαλοπάτια και οι μάντρες των σπιτιών. Η συνεύρεση είναι πράγματι μοναδική. Και ο ρόλος του νησιού εξ ίσου. Από την ίδια όμως πηγή απορρέει και η ανάγκη ανασύνθεσης της πραγματικότητας, με τρόπο που να περιλαμβάνει την υπέρβασή της. Γόνιμη και για τον υπερρεαλισμό η Ύδρα, γίνεται ένα εργαλείο ερμηνείας του κόσμου.

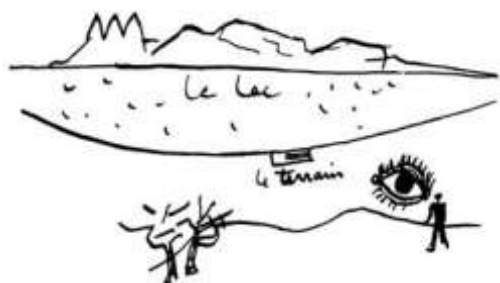
«η Γεωμετρία είναι πανταχού παρούσα» Χατζηκυριάκος Γκίκας

²⁹ Το παράρτημα της σχολής καλών τεχνών της Ύδρας ιδρύθηκε το 1936, με πρωτοβουλία του ζωγράφου Περικλή Βυζάντιου (1893-1971) και στεγάζεται στο τετραώροφο αρχοντικό του Τομπάζη.

³⁰ Η «γραφικότητα» (picturesque), εμφανίζεται αρχικά σαν το 2^ο μεγάλο ρεύμα τον 19^ο αιώνα μετά τον ρομαντισμό και το νεοκλασικισμό. Δεν είναι ταυτισμένη με καμιά ιδιαίτερη μορφολογία αλλά παρουσιάζεται σαν αισθητική αξία, χαρακτηριστική του αγγλικού κήπου. Ο W. Gropius συγχωνεύει με ωριμότητα την παλιά αυτή τάση στα έργα του. Έχει ταυτιστεί από το ευρύ κοινό με την ελληνική λαϊκή αρχιτεκτονική, με τα στρογγυλεμένες ακμές στηθαίων, με τις κληματαριές, με τον παρεξηγημένο ελληνικό κλασικισμό, κολώνες, καμάρες, χωρίς ρυθμό ή μεταξύ τους σύνδεση. (πηγή: «Νεοελληνική Αρχιτεκτονική», Δ. Φιλιππίδης, σελ. 20, 32, 404)

B3. Το Τοπίο

«Ένα κομμάτι φύσης», μια αντιφατική έννοια, καθώς η φύση δεν τεμαχίζεται. Αποτελεί όμως έναν απαραίτητο συμβιβασμό για τον άνθρωπο, ώστε να μπορέσει με τις δυνατότητές του να αντιληφθεί, να επεξεργαστεί. Μια ενδιαφέρουσα διεργασία διαδραματίζεται καθώς το ανθρώπινο μάτι εστιάζει σε μια περιοχή της φύσης, και με τρόπο μοναδικό για τον καθένα, δημιουργεί νοητά όρια, οπτικές γωνίες επηρεασμένες από κάποια φωτεινή πηγή. Μέσα από αυτό το πλάνο, στο μυαλό του ανθρώπου κάθε εικόνα έχει τη δική της δυναμική, τη δική της ισορροπία. Κάθε εικόνα αποτελεί ένα ζωγραφικό πίνακα.



52. Le Corbusier, σκίτσο από το
« Ένα μικρό Σπίτι », 1945

Ο καλλιτέχνης είναι αυτός που τολμά να περάσει και στους άλλους , να μοιραστεί την δική του οπτική αντίληψη. Την νέα ισορροπία πραγμάτων που ανακάλυψε μέσα από ένα κοίταγμα. Ο καλλιτέχνης είναι αυτός που μπορεί να, με καθαρότητα και δύναμη να απορροφά εξολοκλήρου το δεδομένο φυσικό υλικό και να το δημιουργεί εκ νέου σαν από μόνος του. Αντίθετα, εμείς οι άλλοι μένουμε προσδεμένοι στο υλικό και συνηθίζουμε να αντιλαμβανόμαστε το ένα ή το άλλο ξεχωριστό στοιχείο, εκεί που ο καλλιτέχνης βλέπει και μορφοποιεί ένα «τοπίο»³¹

³¹Simmel, “Το Τοπίο”, ελληνική έκδοση, 2003, 1^η Βρέμη, 1913



53. Αφίσα του ΕΟΤ, 1930

Αν ο ευρωπαϊκός μοντερνισμός και τα πρωτοποριακά κινήματα συνδέθηκαν με τον αστικό χώρο και τα μητροπολιτικά κέντρα, ο ελληνικός μοντερνισμός στον χώρο της ποίησης (με εξαιρέσεις όπως ο Καβάφης και ο Καρυωτάκης) στράφηκε μάλλον προς το μη αστικό τοπίο. Μπορεί η γενιά του '30 να αναφέρθηκε στη λεωφόρο Συγγρού, η ταυτοποίηση της όμως με το Αιγαίο ήταν εκείνη που κυριαρχούσε, καθώς η αστική νεωτερικότητα της λεωφόρου οδηγούσε μακριά από την πόλη, στη διαφυγή προς τη θάλασσα.³² Το Αιγαίο είναι, για τη γενιά του '30, ένας τόπος συνάμα πραγματικός και φανταστικός, ιστορικός και παρθενικός, ωραίος και μυθικός, διαθέτει, με τα λόγια του Ελύτη, διάρκεια και μοναδικότητα.³³

Το Αιγαίο για τους καλλιτέχνες της εποχής θέλει να είναι και ελληνικό και μοντέρνο. Πολλές φορές αντιμετωπίζεται σαν να δημιουργήθηκε από τη γενιά του '30. Σαν προϊόν τοπογραφίας παράλληλα με υπερρεαλιστικής εικονοποιϊας.

³³ «Υπάρχουν τόποι που είναι ωραίοι απλώς. Υπάρχουν άλλοι που έχουν σημασία επειδή στο χώρο τους αναπτύχθηκε ένας ορισμένος πολιτισμός. Το Αιγαίο όμως συνδυάζει και τα δύο. Είναι μια μοναδικότητα, γιατί δε πιστεύω ότι υπάρχει πουθενά αλλού αυτή η καθαρότητα. Επομένως, είναι αυτό που δίνει μια μοναδικότητα στη φυσιογνωμία μας από το ένα μέρος, και από το άλλο σηκώνει έναν απέραντο, σε βάθος, πολιτισμό, χωρίς κανένα χάσμα.»



54. Εσώφυλλο του «Vers une architecture» (Παρίσι: G. Cres et Cie, 1928), σ.31).



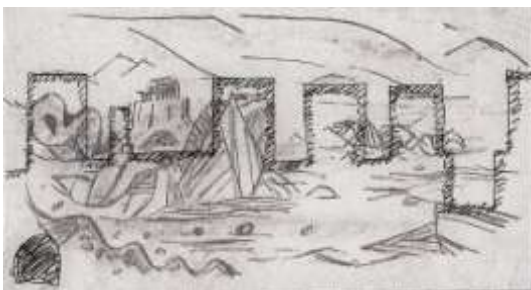
55. CIAM IV, 1933

“Το τοπίο είναι η τροφή που προσφέρεται στα μάτια μας, στις αισθήσεις μας, στη νοημοσύνη μας, στις καρδιές μας. Το τοπίο είναι η βάση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης.” Le Corbusier³⁴

³⁴ Την Ελλάδα ο Le Corbusier την ανακάλυψε δυο φορές - το 1911 σαν νεαρός Charles Edouard Jeanneret διψασμένος για γνώση και περιπέτεια ξοδεύοντας την αμοιβή από την κατασκευή μιας έπαυλης για ένα μεγάλο μνητικό ταξίδι στην Ανατολή (Αυστρία, Ουγγαρία, Βαλκάνια, Τουρκία, Ελλάδα, Ιταλία) και το 1933 σαν Le Corbusier, πια, στα πλαίσια του CIAM IV. Την πρώτη φορά, ανακάλυψε την Ελλάδα μέσα από τον Παρθενώνα και τα μοναστήρια του Άθω, τη μνημειακότητα και τα απομεινάρια του αιώνιου κλασικού πολιτισμού. Την δεύτερη φορά, όμως, ακολουθώντας τις προτροπές των φίλων του , επισκέπτεται τα αιγαιοπελαγίτικα νησιά και ανακαλύπτει το μεγαλείο της εναρμόνισης με το περιβάλλον, την απόλυτη ταύτιση της κάτοψης και της τομής των παραδοσιακών κτισμάτων με τις απόψεις των μοντέρνων.

Στο «Για Μια Αρχιτεκτονική», ('Vers une architecture') (1923), περιγράφει το πρωτόγονο άνθρωπο σε μια διαδικασία κατασκευής του καταλύματος του και ενός πανομοιότυπου για το Θεό του. Αυτό που έχει σημασία για τον αρχιτέκτονα, δεν είναι ο ίδιος ο πρωτόγονος άνθρωπος, ούτε τα χαρακτηριστικά της καλύβας του. Το σημαντικό είναι το πνεύμα, η ιδέα, το περιεχόμενο της πρωτόγονης καλύβας που αποτελεί πηγή γνώσης από τα "βάθη των αιώνων".

Αναλυτικότερα, όμως, για τη σημασία του παρελθόντος και με ιδιαίτερο βάρος στο ελληνικό, αναφέρεται στη συζήτηση με τους φοιτητές της αρχιτεκτονικής (1942). Τονίζει στους νέους πως το παρελθόν στάθηκε ο μόνος δάσκαλος και καθοδηγητής του και πως έτσι θα έπρεπε να είναι για κάθε ισορροπημένο άνθρωπο που ασχολείται με την αρχιτεκτονική δημιουργία. "Ότι μας κληροδότησαν οι αιώνες, έχει μόνιμη ανθρώπινη αξία". Σαν σημαντικότερα κληροδοτήματα θεωρεί πως είναι τα έργα της ανώνυμης αρχιτεκτονικής που εκφράζουν το δημιουργικό πνεύμα μέσα από τις λαϊκές παραδόσεις, την αίσθηση της ενότητας και της αρμονίας με τους νόμους του τοπίου και του κλίματος, τις βαθιές και φυσικές ανάγκες των ανθρώπων με λύσεις δοκιμασμένες από τους αιώνες. Με τη γνωριμία του με Έλληνες αρχιτέκτονες, άφησε το στίγμα του σε ότι εννοούσε «νέα αρχιτεκτονική» σε μια νέα γενιά αρχιτεκτόνων με εξαίρεση τον Άρη Κωνσταντινίδη, που προσπάθησε με ένα δικό του τρόπο να αναδείξει την ιστορικότητα της αρχιτεκτονικής, αποδεσμευμένος από την «μορφοκρατία» που κατηγορούσε τον Le Corbusier.



56.57. Πικιώνης, «Αττικά», 1949, Ζήσης
Κοτιώνης, σκίτσο επί του 1^{ου}.

Μελετώντας τη γενιά του ' 30 βρισκόμαστε μπροστά σε όρους ,όπως τόπος, τοπίο, ελληνικό τοπίο, κι αυτό γιατί αυτή η συγκεκριμένη γενιά, είναι η πρώτη που (επαν)ανακάλυψε το τοπίο.³⁵ Η γενιά του Πικιώνη, πριν από τον πόλεμο , είναι η πρώτη γενιά μορφωμένων και «δυτικοτραφών» αστών, η οποία «επιστρέφει» στο ελληνικό τοπίο όχι μέσω μιας παραγωγικής μεταποιητικής σχέσης (αγροτική ή κτηνοτροφική) αλλά σε μια σχέση εκπολιτισμού. Αφού έχουν επισκεφθεί ή ζήσει μέσα σε όλες σχεδόν τις ευρωπαϊκές μητροπόλεις, επιστρέφουν για να δώσουν έναν αέρα εκσυγχρονισμού στην ύπαιθρο,

³⁵ , από την αρχή της ανάγκης του ανθρώπου να γνωρίσει το περιβάλλον, το χώρο όπου ζει ,αναπτύσσει παράλληλα και την ικανότητα να αναπαριστά εικόνες, ζώα, τοπία ακόμα και συναισθήματα ή πράγματα ανύπαρκτα, που ποτέ δεν είχε οπτική επαφή, κάτι που υποδηλώνει την ανάγκη οπτικοποίησης του συναισθήματος. Ο συνδυασμός αναπαράστασης ενός αντικειμένου, ενός βιώματος, ενός οπτικού ερεθίσματος και του συναισθηματικού βιώματος του παρατηρητή οδηγεί σε δημιουργία συμβόλων, ιδεογραμμάτων.

Ακόμη και στη εποχή των μεγάλων εξερευνητών, όταν πλέον και η εξέλιξη της νοημοσύνης του ανθρώπου επέτρεπε μια πιο «λογική» χρήση των αποτυπωτικών μέσων, στην εποχή των χαρτογραφήσεων, παρατηρούνται συμπτώματα διαφορετικών απεικονίσεων του ίδιου στοιχείου, όπως ένα λιμάνι, ένας οχυρωματικός οικισμός, με αποκλίσεις που δεν δικαιολογούνται ούτε μέσα από χρονικά χάσματα. Αυτό ίσως βρίσκει απάντηση λαμβάνοντας υπόψη την υποκειμενική ματιά του κάθε χαρτογράφου, του εξερευνητή περισσότερο ,που επηρεασμένος από συναισθηματισμούς, που προσπαθώντας να απομονώσει το στοιχείο που κατά την προσωπική του κρίση είναι σημαντικό , φιλτράρει την εικόνα μέσα από το μίγμα αντίληψης, συναισθήματος, πραγματικότητας, θέλοντας, πολλές φορές ασυνείδητα, να μεταφέρει μία ολοκληρωμένη εντύπωση. Ίσως το αποτέλεσμα να στερείται επιστημονικής τεκμηρίωσης, όμως ποιός μπορεί να αμφισβητήσει την πραγματικότητα του βιώματος;³⁵



58,59. Σεφέρης, Κωνσταντινίδης, ως
«τουρίστες», πηγή Ζ.Κοτιώνης,
«Η τρέλα του τόπου»

αναγνωρίζοντας όμως το απαιτούμενο πνευματικό περιεχόμενο που αναζητούν, για τον εκπολιτισμό των σύγχρονών τους γενεών, στο ελληνικό τοπίο. Οι διανοούμενοι και καλλιτέχνες της εποχής, είναι πλέον σε θέση να αναγνωρίσουν και κατά συνέπεια να προβάλουν την μεγάλη ιστορική αλυσίδα που χαρακτηρίζει την Ελλάδα, μέσα από συναιρέσεις του αρχαιοελληνικού, βυζαντινού και λαϊκού πολιτισμού της υπαίθρου. Έτσι προσωπικότητες, όπως ο Γιαννόπουλος, ο Πικιώνης, ο Καζαντζάκης και άλλοι, δηλαδή η γενιά του '30, είναι οι πρώτοι «τουρίστες» της ελλαδικής υπαίθρου.³⁶

³⁶ Ζήσης Κοτιώνης, «Η Τρέλα του τόπου, Αρχιτεκτονική στο ελληνικό τοπίο», Εκκρεμές, 2004

‘Σ’ ένα πελώριο διάστημα χύνεται το φως
Γεμίζει οράματα γλυπτά κι είδωλα φέγγους
Είναι τα μάτια πια που κυριαρχούν - η γη τους είναι απλή
και

κορυφαία

Καλοσύνης κοιτάσματα’’

ΟΙ ΚΛΕΨΥΔΡΕΣ ΤΟΥ ΑΓΝΩΣΤΟΥ, Ελύτης

‘Το φως στον άσπιλο ουρανό...’’

ΣΠΟΡΑΔΕΣ ΕΛΕΝΗ, Ελύτης

‘...το λευκό αναζήτησα ως την ύστατη ένταση

του μαύρου Την ελπίδα ως τα δάκρυα

Τη χαρά ως την άκρα απόγνωση...’’

ΤΟ ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ (1959), Η ΓΕΝΕΣΙΣ

‘Νοητή λάμψη

Κυανό διάστημα

Κάθαρση της ψυχής!

Σαν να ‘λειψε ο επίγειος θόρυβος

Σαν να σταμάτησε η κακία της μνήμης

Καθαρό πάλλεται

Το καινούριο μας όνειρο

Μας τραβάει απ’ το χέρι αόρατο χέρι

Όπου Γαλήνη γίνεται ο αθώος ουρανός

Όπου η Ψυχή ελέγχεται αναλλοίωτη.’’

ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΙ, ΩΡΙΩΝ, Ελύτης



60. Γραμματόπουλος, «Αιγαίο XXXVIII», 1984



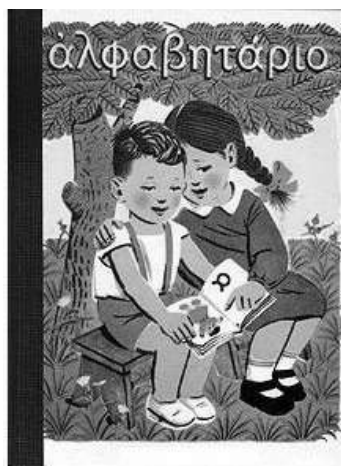
37 61. Γραμματόπουλος, από το
Αναγνωστικό της Α' Δημοτικού

³⁷ Στο Αλφαβητάριο, οι ήρωές του, ξεναγούν τους εξάχρονους μαθητές στα γράμματα της αλφαβήτου με μικρές, απλές φράσεις και ωραίες ζωντανές εικόνες παρμένες από την καθημερινή ζωή της ελληνικής επαρχίας του 1950. Τα παιδιά μαθαίνουν για την άνοιξη, τα χελιδόνια, το ψωμί, τα ζώα, το φεγγάρι, τον ήλιο που δύει και πηγαίνουν εκδρομή στη θάλασσα «μ' ένα αυτοκίνητο ... που έφερε ο πατέρας από την αγορά».

Γ. ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Γ1. Τα νησιά του Γραμματόπουλου

Ο Κώστας Γραμματόπουλος (1916–2003), έχει μείνει κυρίως στη μνήμη του κοινού, ως ο δημιουργός των εικόνων της Άννας, της Λόλας, της Έλλης και του Μίμη, για το Αναγνωστικό που έθρεψε κάμποσες γενιές πρωτάκια από το 1955 έως το 1978. Την ζωή του την αφιέρωσε κυρίως όμως στο να καθιερώσει την χαρακτηριστική σαν αναγνωρισμένη μορφή τέχνης και να την απελευθερώσει από κανόνες, δίνοντας ζωγραφική διάσταση στο έργο του. Αφοσιωμένος στο ελληνικό τοπίο, αλλά και ενδίδοντας πολλές φορές στη δημιουργία εθνοσήμων και προπαγανδιστικών αφισών, κατά την περίοδο του πολέμου, δεν αφήνει καμία ευκαιρία, πολιτική, βιοποριστική ή εθνική να μείνει ανεκμετάλλευτη στην αναζήτησή του, νέων τρόπων έκφρασης και νέων τεχνικών μεθόδων.



61. Γραμματόπουλος, «Αλφαβητάριον!», του Ιωάννη Γιαννέλη και Γεωργίου Σακκά (1955)



62. Κ. Γραμματόπουλος, «Εμπρός της Ελλάδος Παιδιά!», Έγχρωμη λιθογραφία του '40.

Το 1959, ο Κώστας Γραμματόπουλος διαδέχθηκε τον Γιάννη Κεφαλληνό στην διεύθυνση του εργαστηρίου χαρακτηριστικής της ΑΣΚΤ. Από τη θέση αυτή, που παρέμεινε μέχρι το 1985, ο Γραμματόπουλος εισήγαγε στην χαρακτηριστική την ελεύθερη τεχνική, αποδεσμευμένη από τα παραδοσιακά υλικά. Κατ' αυτόν τον τρόπο βοήθησε τους καλλιτέχνες, ιδιαίτερα μετά το 1960, να εκφραστούν πιο προσωπικά και σχεδόν ζωγραφικά. Τα μαθήματά του επέλεγαν πλήθος φοιτητών, ακόμα και σαν δεύτερο πτυχίο. Συνήθιζε να πηγαίνει με τους μαθητές του στη Μόλυβο, όπου αφιέρωναν τις καλοκαιρινές διακοπές τους στην ζωγραφική.³⁸

Ως ώριμος καλλιτέχνης δημιούργησε ξυλογραφίες τεραστίων διαστάσεων και με ειδικής επινοήσης χρωματικές κλίμακες που βραβεύθηκαν διεθνώς. Είχε το βλέμμα του προσηλωμένο στο ελληνικό τοπίο της σκιάς και του άπλετου φωτός. Οι Δελφοί, η Μάνη, το Σούνιο, η Ύδρα και κυρίως το Αιγαίο ήταν τα αγαπημένα του θέματα.³⁹

³⁸ 'Εύτυπον', Τεύχος Νο 11/12, Απρίλιος 2004, 'Κώστας Γραμματόπουλος (1916-2003)', 'Ο Χαρακτήρας της παιδικής μας ψυχής'

³⁹ Για το έργο του Αιγαίο τιμήθηκε το 1974 με το χρυσό μετάλλιο στην Μπιενάλε της Φλωρεντίας. Επίσης το αγαπημένο του θέμα ήταν η ελληνική μυθολογία. Το 1982, φιλοτέχνησε το ημερολόγιο της ΑΓΕΤ «Ηρακλής» με θέμα, και πάλι, το «Αιγαίον».



63. Κ. Γραμματόπουλος
«Μυθόν III, η αρπαγή της Ευρώπης»,
Έγχρωμη Ξυλογραφία,

Η μεγάλη καμπή στην πορεία του είναι μετά το 1950, όπου καταξιωμένος ως χαράκτης, αποδεσμευμένος από το βιβλίο και κατέχοντας τα τεχνικά μέσα, διαμορφώνει το μορφοπλαστικό λεξιλόγιό του, εγκαταλείποντας τις ασπρόμαυρες ξυλογραφίες και χαλκογραφίες και στρέφεται στις μεγάλες επιφάνειες όπου τα γαλάζια, τα γκρίζα και τα γαιώδη χρώματα, «χρώματα εγκεφαλικά», συναντούν τον δυναμισμό του σχεδίου του και τον πλούτο της λιτότητας στη φόρμα του. Επινοεί ένα δικό του όρο, τον «λυρικό-αναλυτικό κυβισμό» ενσωματώνοντας στην αυστηρότητα του κυβισμού την συναισθηματική φόρτιση του Έλληνα της περιόδου και την λυρικότητα της αρχαίας του κληρονομιάς. Αντικαθιστά τις πλάκες από λειασμένο ξύλο με φθηνή σανίδα, που είναι ελαφριά και μεταφέρεται εύκολα στις περιπλανήσεις του στους μνημειακούς χώρους και την ελληνική ύπαιθρο.

Καταφέρνει να αποδώσει μια πρωτότυπη εκδοχή της σύγχρονης ελληνικής τοπιογραφίας, από την οποία κατασταλάζει μόνο η αίσθηση, η συγκίνηση μέσα από αφηρημένες γραμμές, ρυθμούς και χρώματα. Το φώς, μέσα από τα μάτια του Γραμματόπουλου, επεμβαίνει στο ζωγραφικό τοπίο σαν λευκό κύμα, και με την επιδεξιότητα με την οποία το χειρίζεται προσδίδει στους πίνακές του μια ένταση δραματική και μια μεταφυσική διάσταση που έρχεται να ισορροπήσει την «αταραξία» από την οποία χαρακτηρίζεται το έργο του σύμφωνα με τους κριτικούς της εποχής.



64. Γραμματόπουλος, «Αιγαίο XI»,
1941

Ο Γραμματόπουλος εμπνεύστηκε από τα νησιά του Αιγαίου, αναγνώρισε σ' αυτά την υπόστασή τους ως πατήματα στη διακίνηση της ιστορίας⁴⁰, που μετέφερε ρυθμούς και αρμονίες, στοχασμούς και θρησκείες, αναστάσεις και καταπτώσεις. Τα έργα του ιστορούν οπτικά, το παρελθόν και το σήμερα, με τέτοια λυρική αρτιότητα που σε μεταφέρουν εις το «όλως αλλότριον» της τέχνης. Της υψηλής τέχνης που οδηγεί στην ψυχική κάθαρση.



65. Κ.Γραμματόπουλος, «Αιγαίο iii»,
1938, ξυλογραφία 40εκX40εκ,
Συλλογή Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής
Τράπεζας

⁴⁰ Δ. Φιλίππιδης, «Το Αιγαίο είναι Μοντέρνο», «Νησιά του Αιγαίου», Μέλισσα, 2003

Ο τόπος μας είναι κλειστός

«Ο τόπος μας είναι κλειστός, όλο βουνά που
έχουν σκεπή τὸ χαμηλὸ οὐρανὸ μέρα καὶ
νύχτα. Δὲν ἔχουμε ποτάμια δὲν ἔχουμε
πηγάδια δὲν ἔχουμε πηγές μονάχα λίγες
στέρνες, ἄδειες κι' αὐτές, πὺν ἤχοῦν καὶ πὺν
τίς προσκυνοῦμε. Ἦχος στεκάμενος κούφιος,
ἴδιος με τὴ μοναξιά μας ἴδιος με τὴν ἀγάπη
μας, ἴδιος με τὰ σώματά μας.

Μὰς φαίνεται παράξενο πὺν κάποτε
μπορέσαμε νὰ χτίσουμε τὰ σπίτια τὰ καλύβια
καὶ τίς στάνες μας. Κι' οἱ γάμοι μας, τὰ
δροσερὰ στεφάνια καὶ τὰ δάχτυλα γίνονται
αἰνίγματα ἀνεξήγητα γιὰ τὴ ψυχὴ μας.
Πῶς γεννήθηκαν πῶς δυναμώσανε τὰ παιδιά
μας;

Ο τόπος μας είναι κλειστός. Τὸν κλείνουν οἱ
δύο μαῦρες Συμπληγάδες.

Στὰ λιμάνια τὴν Κυριακὴ σὰν κατεβοῦμε ν'
ἀνασάνουμε βλέπουμε νὰ φωτίζονται στὸ
ἡλιόγεμα σπασμένα ξύλα ἀπὸ ταξίδια πὺν
δὲν τέλειωσαν σώματα πὺν δὲν ξέρον πια
πῶς ν' ἀγαπήσουν».

(Α. Ἡ Πέτρα), Σεφέρης



66. Γιώργος Σικελιώτης, «Μόνα και παιδιό», 1955-60



67. Γιώργος Σικελιώτης, «*Άνθρωποι*»



68. Γιώργος Σικελιώτης, «*Μετέωρα*»

Γ2. Ο κλειστός κόσμος του Γιώργου Σικελιώτη

Μια ενδιαφέρουσα, διαφορετική έκφραση των προβληματισμών της περιόδου έχει να μας παρουσιάσει ο Γιώργος Σικελιώτης. Ζωγράφος και χαράκτης, γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1917. Ως πρόσφυγας διαφοροποιείται βιωματικά, μεγαλώνοντας σε φτωχογειτονιές και μεταφέροντας μια πιο φορτισμένη κρίση ταυτότητας στο μεταγενέστερο έργο του. Αποφοίτησε από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών το 1939 όπου διδάχθηκε από τον Κωνσταντίνο Παρθένη και τον Σπυρίδωνα Βικάτο.

Στο έργο του η αναφορά στην παράδοση γίνεται μέσω της μορφολογίας, δημιουργώντας μορφές σύμβολα, και χρησιμοποιώντας μια μονοδιάστατη παρουσίαση της μορφής. Η αναφορά γίνεται κυρίως στην κοινωνική λαϊκή τάξη και στον τρόπο ζωής της. Η ζωγραφική του Σικελιώτη κατορθώνει να έχει κάτι το επικό, ενώ είναι λυρική, να γίνεται μνημειώδης, ενώ αντικρίζει τα πράγματα ζεστά μες στο συγχρονισμό τους, να εικονίζει ένα ζευγάρι που χορεύει και να ναι αυτό το ζευγάρι ο άντρας και η γυναίκα στο πρώτο άγγιγμά τους. Είναι ο άνθρωπος που στήνει τη ζωή του αντιμέτωπη στο χρόνο, και οι μορφές του γίνονται σύμβολα . Φτάνει στην αφαίρεση αλλά όχι από συνειδητή επιλογή ξενόφερτης τάσης , αλλά από τη συνείδηση του ουσιώδους.



69. Γιώργος Σικελιώτης, «Κήφουρα»



70. Γ. Σικελιώτης, «Σπίτια σε βράχο»,
μελάνι & μαρκαδόροι σε χαρτί

Διαθέτουν μια οργανική αρχαιότητα εξαιτίας της υπαρκτότητάς τους στο πέρασμα του χρόνου. Ο ρυθμός στο έργο του μπαίνει εκ των υστέρων, μόνο ως τρόπος έκφρασης, αναπαράστασης της υπάρχουσας μορφής. Διακρίνεται η γλυπτικότητα, η αίσθηση του ουσιώδους, η αξονική ισορροπία, οι δύο διαστάσεις.

Το χρώμα για τον Σικελιώτη αποκτά διαφορετική υπόσταση. Εγκαταλείπονται οι ζωντανοί τόνοι και η λάμψη που τους δίνει το φως, αναδεικνύουν τον πλούτο τους σε χρώματα γαιώδη, δυνατά και βαθιά.⁴¹ Πρώτα χρωματίζει με χρώματα ζεστά και από πάνω ψυχρά, αφήνοντας την πινελιά ή με ξύσιμο να διαφάνεται το υπόστρωμα. Η τονικότητα εκτός από την οπτική του χρώματος μεταφέρει και την αίσθηση του υλικού.⁴²

⁴¹ Δ. Πικιώνης, Ζωγράφος Ι «Αχ, πρέπει μα σε κάνω όπως σ' αιστάνομαι, ω Φύση. Αλλιώς τα χέρια μου να σας αγγίζουν δεν πρέπει, θεία χρώματα του Ουρανού, αχτίδες χρυσές, και σένα των Μορφών Αρμονία... Μα το χέρι είναι, αχ, βαρύ για την τόση ελαφρότητα, για την τόση πάναγνη καθαρότητα, το μάτι ανάξιο, και γήινα τα χρώματά μου...»

⁴² Ελένη Βακαλό, Τα Νέα, 7 και 14 Ιουλίου 1951



71.Γιώργος Σικελιώτης, «*Αγιοπελαγίτικο 4*»,
1955-60, μελάνι



72.Γιώργος Σικελιώτης, «*Αγιοπελαγίτικο 2*»,
1955-60

Η έκφραση του χώρου στο Σικελιώτη και στις αναπαράστασεις νησιωτικών οικισμών, όπως και σε όλο το έργο του, είναι στενά δεμένη με την αισθητική του χώρου, μια αισθητική που αγγίζει τα όρια της ποίησης. Καταργεί τον τρισδιάστατο χώρο και τον αντικαθιστά με μια επίπεδη επιφάνεια όπου σ' ένα ομοιόμορφο φόντο διαγράφονται αδρά σχέδια- σύμβολα (δέντρα, λόφος, τοίχος κλπ). Ζωγραφίζει με μεγάλες επιφάνειες τονίζοντας απλά τις μορφές και τους όγκους χωρίς φωτοσκιάσεις, μορφές που περικλείονται σε μαύρη γραμμή ή είναι χαραγμένες στην ίδια τη στρώση του χρώματος. Το φως είναι διάχυτο σκορπισμένο, αδιάφορα, σ' όλα τα σημεία του πίνακα έτσι που δυναμώνει το παράξενο αίσθημα ενός κόσμου που η ακινησία του δεν είναι ληθεργική αλλά μια στιγμή μακριάς αδιόρατης δουλειάς. Η χρωματική κλίμακα είναι γενικά σκούρα. Τείνει στην περισυλλογή στη συγκέντρωση, στη σιωπή.⁴³ Χαρακτηρίζεται στην εποχή του ως γνήσιο λαϊκό στοιχείο, λόγω του πρωτογονισμού στην έκφραση και αρκετά λαϊκά μορφικά στοιχεία, που χρησιμοποιούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να μην ικανοποιούν κάποια λαϊκή ανάγκη.⁴⁴

⁴³ Τώνης Σπιτέρης Μετάφραση από γαλλικά ,*La Revue d' Athenes*, Απρίλης 1952

⁴⁴ Γ. Πετρήs Αυγή, 19 Ιουνίου 1954



73.Πολυγωνικός τοίχος, Δελφοί

45, 46

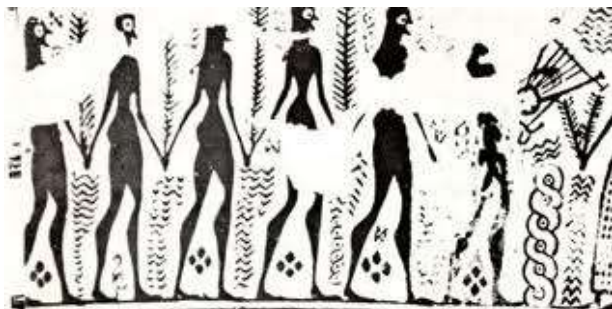
⁴⁵ Παράλληλισμός της ζωγραφικής του με τον πολυγωνικό τοίχο των Δελφών. Δείχνει σαν αυτό τον τοίχο, γυμνή κι ακίνητη, τα χρωματικά του πλάνα σαν μάρμαρα που ενώνονται. Ανάμεσα στα πλαίσια, που διατυπώνονται πολλές φορές με μια απλή γραμμή, η επιφάνεια απλώνεται σ' όλη της την πληρότητα. Τώνης Σπιτέρης, μετάφραση από γαλλικά Le messenger d' Athenes, 9 Ιουνίου 1954

⁴⁶ Ο τοίχος είναι κτισμένος κατά το σύστημα της πολυγωνικής λέσβιας τοιχοποιίας, δηλαδή με καμπύλους αρμούς, χωρίς συνδέσμους, αλλά με τέλεια προσαρμογή. Σε κάτοψη έχει σχήμα ανεστραμμένου Π, με μήκος 90 μ. στη μακριά του πλευρά. Σήμερα λείπει το ανώτερο μέρος του, οι πλάκες επίστεψης, που ήταν κτισμένες κατά το ισόδομο σύστημα τοιχοποιίας, δηλαδή με στρώσεις ορθογώνιων λίθων, που είχαν ίδιο ύψος. Φαίνεται ότι υπήρχαν 4 ή 5 τέτοιες στρώσεις, και

Η σχηματοποίηση, στη διακοσμητική λεπτομέρεια ή στο αρχιτεκτονικό στήσιμο, θα τη βρούμε πάντοτε υποταγμένη στην έννοια του ρυθμού. Αυτός ο ρυθμός είναι ίσως το στοιχείο γενέσεως των έργων του. Απλός και πλατύς, κινείται μέσα στις βασικές αρχιτεκτονικές γραμμές της καθέτου και της οριζοντίου, για να πάρει την φορά ενός κυματισμού. Η υλοποίηση του ρυθμού δίνει στο έργο του τον τοιχογραφικό χαρακτήρα. Η αρχιτεκτονική στη σύνθεση, στην πλαστική, στη τραβηγμένη γραμμή των σχεδίων του, τα απλά διακοσμητικά μοτίβα που ποικίλλουν την μορφή είναι τα χαρακτηριστικά των απεικονίσεων του Σικελιώτη. ⁴⁷

το αρχικό ύψος του τοίχου υπολογίζεται σε περίπου 2 μ. ακόμη. Στην επιφάνειά του έχουν χαραχθεί πολλές και ποικίλες επιγραφές, συνολικά περίπου 800 κείμενα. Οι περισσότερες είναι ψηφίσματα για την απελευθέρωση δούλων και χρονολογούνται κυρίως στον 3ο-2ο αιώνα π.Χ

⁴⁷ «Όγκοι, με την έννοια του μνημειώδους, χρώματα στοιχειώδη γαιώδη, βαριά απ' όλο το δυναμισμό της ύλης που αντιπροσωπεύουν». Δ.ΚΑΛΛΟΝΑΣ, Βραδυνή, 29-6-1954,



74. Αγ. Τριάδα, ζωγραφική όψης πέτρινης σαρκοφάγου, Αρχ. Μουσείο, Ηρακλείου



75. τοιχογραφία Κνωσού, Αρχ. Μουσείο Ηρακλείου

Το έργο του Σικελιώτη είχε και επικριτές.⁴⁸ Κυρίως λόγω της συναισθηματικής φόρτισης που κουβαλούν τα έργα του. Κινείται κι αυτός με της σειρά του σ' ένα πλαίσιο που προσπαθεί να ενώσει την λαϊκή παράδοση με την μνημειακότητα, αποσκοπώντας να δώσει μια βιωσιμότητα στο ελληνικό στοιχείο και στη σύγχρονη ζωή. Οι αναφορές του σε στοιχεία της Ανατολής δρουν μάλλον διακοσμητικά στις απλές φόρμες του και με αυτόν τον τρόπο, στην πρακτικότητα του ζητήματος, μαρτυρά το μπόλιασμα των πολιτισμών. Έτσι θέλει να ταξιδέψει τον θεατή και να τον ενώσει με την αίσθηση του οικείου προσδίδοντας και μια επισημότητα τελετουργική.

Η αίσθηση της στερεάς αρχιτεκτονημένης ύλης τον οδήγησε στη γαιώδη στατική ενότητα των φόντων του, στον παρατακτικό ρυθμό της σύνθεσης στο ξεχωριστό γράψιμο των μορφών του στην ανάγνωση της φόρμας του στα βασικά αρχιτεκτονικά μέλη της, στη χρησιμοποίηση τυπικών οικοδομικών στοιχείων, στους θεματολογικούς προσανατολισμούς του. Γιατί μέσα από πολλά χρόνια στάσεις των διαφόρων τύπων του λαού

⁴⁸ Αρνητική κριτική Δ.ΚΑΛΛΟΝΑΣ, Βραδυνή, 29 -6-1954 «Όγκοι, με την έννοια του μνημειώδους, χρώματα στοιχειώδη γαιώδη, βαριά απ' όλο το δυναμισμό της ύλης που αντιπροσωπεύουν»



76. Γ. Σικελιώτης, «Στέγες», 1955-1960



77. Γ. Σικελιώτης, «Αγαιοπελαγίτικο 3», 1955-1960

μας και των χαρακτηριστικών στιγμών της ζωής του, βρίσκεται ήδη αποτυπωμένη η βασική εναρμόνιση της μορφής με τον γύρω χώρο, αυτή η εναρμόνιση που μοιάζει από μόνη της να δίνει στη ζωντανή μορφή τη σχηματοποίηση, τη στερεότητα και τη διάρκεια συγχρόνως του μέλους ενός αρχιτεκτονήματος.

Τα τοπία του Σικελιώτη είναι μια «ανθρώπινη γεωγραφία», σύμφωνα με τον Ελύτη⁴⁹, που ξεκινά από τη προσφυγική παράγκα και φτάνει στο θρίαμβο της ανθρώπινης πίστης που είναι τα Μετέωρα. Μελετά το κοινωνικό υπόβαθρο, μια παραλλαγή στο ίδιο θέμα σε άλλο χώρο. Από παλιά Αγγλία, που ήταν μόνο το ερέθισμα, απαλλαγμένος ίσως από τα συγκινησιακά ερεθίσματα της Καισαριανής, της λαϊκής ελληνικής γειτονιάς.⁵⁰

⁴⁹ Γ.Π. ΣΑΒΒΙΔΗΣ, Ταχυδρόμος, 1-3-1974

⁵⁰ ΜΑΡΙΑ ΚΟΤΖΑΜΑΝΗ, Τα Νέα, 3-1-1975

ΣΤΡΟΦΕΣ ΣΤΡΟΦΑΛΩΝ

Στον Λεωνίδα Α. Εμπειρίκο

....

Με την ηχώ των αναμνήσεων σαν κιανοκιάλια

Που τα κρατώ στα μάτια μου και βλέπω

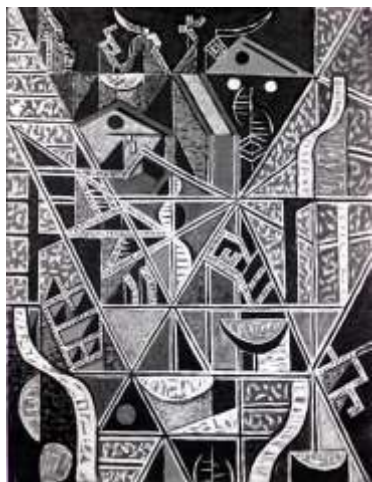
Να πλησιάζουν τα νησιά και τα πελάγη

Να φεύγουν τα δελφίνια και τα ορτύκια

Κυνηγητές εμείς της γοητείας των ονείρων

Του προορισμού που πάει και πάει μα δεν στέκει....

Εμπειρίκος



78. Γκίκας, «Γεωμετρικά κτίρια»,
1956

Γ3. Χατζηκυριάκος Γκίκας

Αποφασιστικός με την παρουσία του υπήρξε, ο Χατζηκυριάκος Γκίκας. Από μικρός επέδειξε το ταλέντο του στο σχέδιο. Η Ύδρα αποτελούσε τον σταθερό καλοκαιρινό προορισμό της οικογένειάς του. Το 1919, από την τάξη του γυμνασίου μεταφέρεται στο Παρίσι, στο Lycee Janson de Sailly. Το 1921 με την επιστροφή του στην Ελλάδα παίρνει μαθήματα ζωγραφικής από τον Κωνσταντίνο Παρθένη, και κάνει τις πρώτες του ελαιογραφίες.

Η ζωή του περιγράφεται από μια σταθερή συνδιαλλαγή με το εξωτερικό, σπουδές, εκθέσεις, διεθνείς συμμετοχές, επαφές με κορυφαίες καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες της εποχής και έντονα επηρεασμένος από την επαφή του με τον Pablo Picasso, Le Corbusier, Henri Matisse. Το 1928 επιστρέφει στην Ελλάδα με την επιθυμία να εκθέσει το, ήδη αναγνωρισμένο στο εξωτερικό, έργο του, στο αθηναϊκό κοινό. Εκεί γνωρίζει και τον Δ. Πικιώνη⁵¹ και γεννιέται μια φιλία που κράτησε ως το θάνατο του δεύτερου το 1968.

⁵¹ Η φιλία των δυο αντρών διαγράφεται μέσα από την αλληλογραφία τους, που ξεκίνησε το 1928 και τελείωσε το 1966.



79. Γκίκας, «Υδρα, σύνθεση σε λευκό», 1938



80. Γκίκας, «Υδρα», 1939, μολύβι,

Ήδη από την έκθεση αυτή είχε αρχίσει να γίνεται εμφανής μια ηθελημένη προσπάθεια να περιοριστούν τα ξενόφερτα στοιχεία, προσπάθεια περιορισμού του «γαλλισμού» και του κυβισμού στο έργο του. Ίσως επηρεασμένος από την επικείμενη παρουσίαν του στο συντηρητικό αθηναϊκό κοινό, να παρεμβάλλει στοιχεία οικεία στο επικρατούν πνεύμα της εποχής, υπόθεση που ενισχύεται από την απόφασή του να παρουσιάσει στην έκθεση πίνακες από τοπία που είχε δημιουργήσει την πρώτη περίοδό του στο Παρίσι, με πειραματισμούς του μέσω μιας πιο ρεαλιστικής και κλασικίζουσας ζωγραφικής.

Από το 1929 κι έπειτα η συχνή συναναστροφή του με τον Δ.Πικιώνη, ενδυναμώνει αυτή την ενασχόληση με την παράδοση, σε συνδυασμό με συναισθηματικές φορτίσεις πηγάζουσες από οικογενειακά προβλήματα, διαφοροποιούν αισθητά το έργο του σε σχέση με όσα προηγήθηκαν. Η θεματική της περιόδου αυτής, χαρακτηριστική και συμπίπτουσα με το πνεύμα της εποχής, επικεντρώνεται στην ανάδειξη πτυχών της νεοκλασικής ή ευρύτερης Αθήνας. Ασχολήθηκε κυρίως με τρεις θεματικές ενότητες: τα παραθυρόφυλλα, τη σειρά με αθηναϊκά σπίτια και τα μνημεία της Ακρόπολης. Αρχικά αξιοποιώντας τα ερεθίσματα από το παράθυρο του σπιτιού του, στη συνέχεια εκδηλώνοντας το ενδιαφέρον του προς την αρχιτεκτονική, ως μια έννοια σύνθεσης και



81. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, «Μεγάλο τοπίο της Ύδρας», (1938), λάδι σε καμβά, 114x162, Ιδιωτική Συλλογή, Αθήνα

διάταξης στον χώρο που τον είχε απασχολήσει γενικά στο έργο του, αλλά και ως ζωγραφική αναπαράσταση των αρχιτεκτονημάτων, κατέλαβε ένα μεγάλο μέρος στο ζωγραφικό του έργο. Αργότερα εκδηλώθηκε και το ενδιαφέρον του προς την τέχνη με τις εσωτερικές και εξωτερικές διαρρυθμίσεις των χώρων του.

Το 1938–1939, έπειτα από μια εικοσαετή καλλιτεχνική διαδρομή, έρχεται η Ύδρα, να θέσει νέες προκλήσεις στις προσωπικές του αναζητήσεις και ίσως πρόθυμος να ικανοποιήσει το ελληνικό κοινό, ενδίδοντας στις αναζητήσεις της εποχής, προσπαθώντας αποφασιστικά να θέσει τα δικά του όρια σ' αυτό που λέμε επιστροφή στην παράδοση. Εκεί ίσως εντοπίζεται και η διαφοροποίησή του από τον Πικιώνη,⁵² ο οποίος προσπαθεί να ζωγραφοποιήσει την αρχιτεκτονική.⁵³ Ο Γκίκας, ώριμος πια, είναι έτοιμος να αντιμετωπίσει τα έντονα ερεθίσματα που του εμπνέει το περιβάλλον του νησιού, φορτισμένο από δικές του προσωπικές μνήμες.

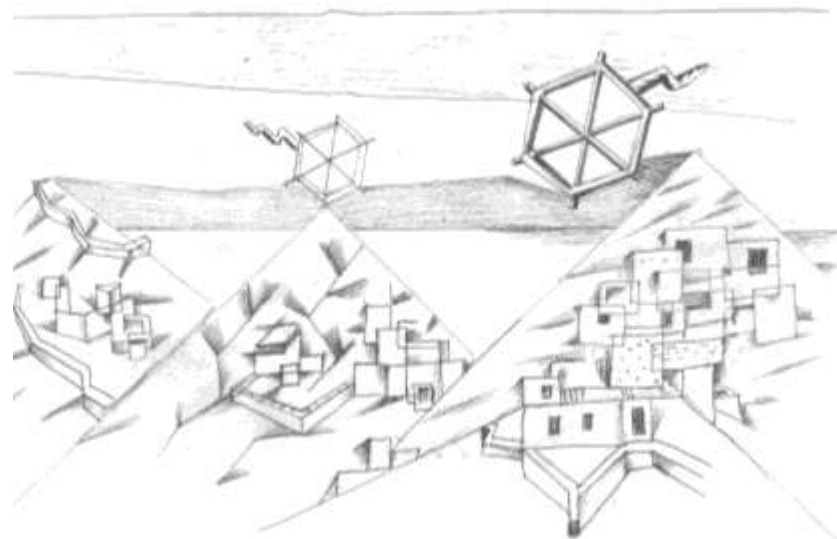
⁵² Για «αρχιτεκτονημένη ζωγραφική» (peinture architecturée) κάνουν λόγο και οι πουριστές. Στο προγραμματικό τους κείμενο Le Purisme, οι Le Corbusier και Ozenfant σημειώνουν: «Καταλήξαμε στην ανάγκη της αρχιτεκτονημένης ζωγραφικής» ή ακόμα «Όλα πρέπει να συντείνουν στην προαγωγή του αρχιτεκτονικού αποτελέσματος». Στο συμπέρασμα αυτό οδηγήθηκαν γιατί πίστευαν ότι η αρχιτεκτονική, όπως και η μουσική, επιδρούν πιο άμεσα και δυνατά από τη ζωγραφική και προκαλούν ισχυρές αισθήσεις που μένουν στη μνήμη. Γι αυτό άλλωστε επιχείρησαν να δώσουν στα αντικείμενα που ζωγράφιζαν την «αρχιτεκτονικότητα» και τη μουσικότητά τους, συνθέτοντας διαφορετικές παραμέτρους που ξεκινούσαν από την μουσική επίκληση και έφταναν στην αρχιτεκτονική αναλογία και τη μαθηματική κατασκευή Ducros, Ozenfant, σελ.80

⁵³ Ο Πικιώνης από παιδί αγαπούσε την ζωγραφική. Στην αρχιτεκτονική στράφηκε κυρίως για λόγους οικονομικής ανάγκης, κυρίως. Ζ.Κοτιώνης, «Πικιώνης», σελ. 77



82. Γκίκας, «Χαρταετοί (παραλλαγή σχημάτων)», 1936

Η οικειότητα που ήδη έχει με το οικιστικό περιβάλλον, του δίνει την άνεση να ξεκινήσει ένα παιχνίδι με τις μορφές, να παίζει με το ορατό και το αόρατο του θέματός του. Η συναισθηματική φόρτιση, μεταφέρεται με πινελιές και έντονα χρώματα, που αντικρούονται με ενδιαφέρον με την ασπρόμαυρη παλέτα του κυβιστικού στοιχείου. Καταφέρνει να «κόψει» τον ομφάλιο λώρο με τους ευρωπαϊούς ζωγράφους και αφήνεται στην προσωπική του έμπνευση και εμπειρία.



83. Γκίκας, «Χαρταετοί στην Ύδρα», 1937, μολύβι, 25 X 33



84. Braque, 'guitar, fruit and pitcher, 1927



85. J.Miró, 'Carnevale d arlecchini', 1924.

Ακόμα και όταν χρησιμοποιεί ατόφια στοιχεία της ζωγραφικής του Picasso ή του Miro, Braque, καταφέρνει να τα αξιοποιήσει ως οικεία. Είχε ήδη ενασχοληθεί με τοπία, όπως ο Πόρος, Τοπίο στη Ιτέα, ή τα τοπία στην Ύδρα του 1937, όμως παρατηρείται σημαντική αναβάθμιση του εικαστικού του έργου, όχι μόνο ποσοτικά αλλά και σημασιολογικά. Όχι μόνο αυξάνει τον αριθμό των έργων που παράγει αλλά καταφέρνει να εντάξει το έργο του, καθολικά μέσα στο πνεύμα της εποχής του, επιφορτίζοντάς το με το βάρος της αναζήτησης της ελληνικότητας.



86. Γκίκας, «Αθηναϊκό μπαλκόνι», 1955.



87. Γκίκας, «Μάντρες στην Ύδρα», 1959, λάδι σε μουσαμά 116εκ X 74εκ. (Εθνική Πινακοθήκη)

Ο Γκίκας, έκανε χρήση και επανάχρηση της εμπειρίας του στην απεικόνιση του ίδιου θέματος. Μετά από την πρώτη φάση της Ύδρας, επανέρχεται με πιο αφαιρετικές τάσεις, με αποσπασματικές αναφορές, λαβύρινθους και στροβιλιζόμενα τοπία το 1955-1958.⁵⁴

Χαρακτηριστική στο έργο του Γκίκας είναι η χρήση ιδιωματικών στοιχείων της υδραϊκής αρχιτεκτονικής, πέτρινοι μαντρότοιχοι, τaráτσες, πύργοι και προμαχώνες που απεικονίζονται με ένα καλλιγραφικό και ιδιαίτερα αποσπασματικό τρόπο. Το συνεχές και περιελισσόμενο σχέδιο επιδέχεται άμεσους συσχετισμούς με την κινεζική τέχνη ενώ η εναλλαγή των θεμάτων με τη χρήση μεμονωμένων στοιχείων ιδεογραφικού χαρακτήρα παραπέμπουν σε άπω-ανατολικής προέλευσης ιδεογραφήματα. Τέτοιου τύπου απεικονίσεις χρησιμοποίησαν και καθιέρωσαν καλλιτέχνες όπως Mark Tobey, Franz Kline, Henri Michaux, George Mathieu, εγκαινιάζοντας έναν νέο εικαστικό

⁵⁴ Η Ύδρα, καθώς αποτελεί πλέον το πεδίο διερεύνησης των νέων αναζητήσεων, σε συνδυασμό με τους δεσμούς του ζωγράφου με το νησί, αποτέλεσε το χώρο εργασίας του το διάστημα 1955-1958. Καταφέρει να εναποθέσει δόσεις ρομαντισμού στην κυβιστική αυστηρότητα του ίδιου τοπίου. Πρωτοστάτησε σε μια αποδέσμευση της ελληνικής τέχνης από την όψη και άνοιξε το πέρασμα προς την δομή των πραγμάτων, προκαλώντας ένα παιχνίδι με τις αθέατες όψεις του αντικειμένου του. Έντονες, ορμητικές πινελιές, στοιχεία κυβιστικά ή μετακυβιστικά, υπογραμμίζουν τη σχέση με το παρελθόν και επιβεβαιώνουν την πίστη στην εικόνα.



88. Paul Klee, "Secret Letters", 1937



89. Γκίκας, «Καστανή Χαράδρα», 1951

κώδικα με εξαιρετική ευελιξία και εκφραστικές δυνατότητες. Η κινητικότητα, αλλά και ο υπαινικτικός μεταφορικός και αινιγματικός χαρακτήρας της ιδεογραμματικής κινεζικής γραφής, ενσωματώνονται στα τοπία του Γκίκας με τρόπο ευανάγνωστο και παράλληλα γοητευτικό. Το ίδιο και ο κενός χώρος η υπέρτατη αρχή του κόσμου σύμφωνα με τον Ταοϊσμό και το Ζαν, μέσα στο οποίο ρέει το Ch'i, ⁵⁵ η πνευματική ουσία του σύμπαντος, η αόρατη δύναμη που κινητοποιεί τα πάντα.⁵⁶

⁵⁵ Ο Ταοϊσμός (ονομάζεται ενίοτε και Νταοϊσμός) ως όρος χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει:

1. Μια φιλοσοφική σχολή βασισμένη στα κείμενα του *Τάο Τε Κινγκ* (αποδίδονται στον Λάο Τσε και εκφέρονται εναλλακτικά ως Ντάο Ντε Τζινγκ) και του *Τζουανγκτζί*.
2. Μια οικογένεια οργανωμένων θρησκευτικών κινήματων όπως οι σέκτες Ζενγκί ("Ορθοδοξία") ή Κουαντζέν ("πλήρης πραγματικότητα"), που αντλούν την καταγωγή τους από το Τζανγκ Νταολίνγκ της ύστερης δυναστείας Χαν.
3. Την κινεζική λαϊκή θρησκεία.

道

Ο Κινεζικός χαρακτήρας *Τάο* ή *Ντάο* ("Δρόμος").

Η λέξη "Ταοϊσμός" χρησιμοποιείται ως μετάφραση των κινεζικών όρων *Νταοζιάο* (道教 "διδασκαλίες/θρησκεία του Ντάο") και *Νταοζία* (道家 "σχολή του Ντάο"). Ο χαρακτήρας *Τάο* 道 (ή *Ντάο*, ανάλογα με το σχήμα εκλατινισμού της λέξης που ακολουθεί κανείς) σημαίνει "ατραπός" ή "δρόμος", αλλά στην κινεζική θρησκεία και φιλοσοφία έχει προσλάβει περισσότερο αφηρημένα νοήματα. Το σύνθετο *Νταοζιάο* αναφέρεται στον Νταοϊσμό ως θρησκεία. Το *Νταοζία* αναφέρεται στην δραστηριότητα των λογίων κατά τη σπουδή τους. Ας σημειωθεί εδώ ότι η συγκεκριμένη διάκριση είναι αφεαυτής αντιφατική και παρουσιάζει δυσκολίες ως προς την ερμηνεία της.

Ζεν είναι μια σχολή του Βουδισμού Μαχαγιάνα. Η ιαπωνική λέξη Ζεν προέρχεται από την κινεζική λέξη Τσαν, η οποία με τη σειρά του προέρχεται από τη σανσκριτική λέξη dhyaana, που σημαίνει "διαλογισμός" ή "κατάσταση διαλογισμού".

Το Ζεν τονίζει τη βιωματική Σοφία στην επίτευξη του διαφωτισμού. Ως εκ τούτου, από-υπογραμμίζει τη θεωρητική γνώση υπέρ της άμεσης υλοποίησης μέσω του διαλογισμού και της πρακτικής Ντάρμα. Οι διδασκαλίες του Ζεν περιλαμβάνουν διάφορες πηγές της Μαχαγιάνα σκέψης, συμπεριλαμβανομένου της λογοτεχνίας Prajñāpāramitā και τις διδασκαλίες των σχολών Yogacara και Tathagatagarbha.

Η εμφάνιση του Ζεν ως μια ξεχωριστή σχολή του Βουδισμού τεκμηριώθηκε για πρώτη φορά στην Κίνα τον 7ο αιώνα μ.Χ.. Από την Κίνα, το Ζεν εξαπλωθεί νότια έως το Βιετνάμ, και ανατολικά προς την Κορέα και την Ιαπωνία. Ως θέμα της παράδοσης, η καθιέρωση του Ζεν πιστώνεται στον Πέρση^[1] ή Νότιο Ινδό πρίγκιπα-μετέπειτα-μοναχός Bodhidharma, ο οποίος ήρθε στην Κίνα για να διδάξει μια "ειδική αναμετάδοση εκτός γραφών, που δεν στηρίζεται σε λέξεις ή γράμματα"

⁵⁶ «Ποτέ η επικοινωνία με τον κόσμο των αντικειμένων δεν ήταν πιο άμεση. Ο Ζωγράφος, ωσάν απαλλαγμένος απ'τη διαδικασία της ζωγραφικής παραστάσεως, παίρνει τα ίδια τα αντικείμενα και τα προσηλώνει στον πίνακά του, εξαίροντας τις ορισμένες μυστικές σχέσεις που διαβλέπει, με 2-3 γραμμές ή με το χρώμα.» Το Ιδεόγραμμα της Οράσεως, Κείμενα, του Δ. Πικιώνη

«Τις μορφές τις φωτίζει και μας τις δείχνει το Φως. Αυτό που ρίχνουν οι πλανήτες και το εσωτερικό της ψυχής μας.

Αυτά τα δύο φώτα (διπλό φως) μας φανερώνουν τις μορφές με τα άπειρα χρώματα και τα σχέδιά τους.»

Από τους «Έξι κανόνες της ζωγραφικής», Ραμπιντράναθ Ταγκόρ

Ο Pierre Rouve⁵⁷ αναφέρει χαρακτηριστικά για το έργο του Γκίκα στο άρθρο του «Μεταφυσικές της κίνησης» με αφορμή την έκθεση στις Leicester Galleries το 1958: «Τώρα η γεωμετρική αλληλουχία εκρήγνυται: ο νέος κόσμος του Γκίκα είναι ένας ανεμοστρόβιλος από κενά.... Τα νέα ζωγραφικά έργα αναζητούν την τάξη ...Η γραμμή και το κενό αποκτούν ίση αξία... οι δεσμοί και τα ρήγματα στη ζωγραφική επιφάνεια σταματούν να είναι επιφανειακά και γίνονται ψυχολογικά ...το ορατό εμπλουτίζεται από το αόρατο. Το κλειδί που ξεκλειδώνει την οπτική του Γκίκα δεν είναι η κίνηση αλλά η συμμετοχή του παρατηρητή στην ανακάλυψη της κίνησης ...Δεν είναι τυχαίο που ο άνεμος είναι ο καινούριος πρωταγωνιστής ...ο άνεμος είναι η αόρατη παρουσία που

⁵⁷ Ο Pierre Rouve ήταν γνωστός για πολλές ιδιότητες. Υπήρξε διερμηνέας, διπλωμάτης, ανταποκριτής, κριτικός τέχνης, καθηγητής. Έφτασε στην Αγγλία το 1947 από τη Βουλγαρία και έγινε γρήγορα γνωστός σε διάφορες υποκοινοότητες της χώρας υποδοχής του. Πηγή Wikipedia “Pierre Rouve”.



90. Γκίκας, «Φως και Σκιά», 1956

γεφυρώνει τις αποστάσεις και περιβάλλει τον κόσμο... είναι η μεταφυσική της κίνησης.⁵⁸ Η μεταφυσική του Πικιώνη έρχεται κι αυτή με τη σειρά της να ενσωματώσει την έννοια της γης και τη δυναμική της μνημονικής «αναγέννησης» συμβολικά, πάντοτε στο επίπεδο του «Νου» και του πνεύματος.⁵⁹



91. Γκίκας, «Αστροφεγγίσματα στο νερό», 1967

⁵⁸ Le Corbusier, «Για Μια Αρχιτεκτονική», «Η κάτοψη είναι ο γεννήτορας. Το βλέμμα του ιεστή κινείται σε ένα τοπίο δρόμων και σπιτιών. Συγκρούεται με τους όγκους που ορθώνονται ολόγυρα. Εάν αυτοί οι όγκοι είναι ορισμένοι με σαφήνεια και όχι υποβαθμισμένοι από άσκοπες παραμορφώσεις, εάν η σχέση όγκων και χώρου έχει σωστές αναλογίες, το μάτι μεταδίδει στον εγκέφαλο συντεταγμένες εντυπώσεις και το πνεύμα αποδεσμεύει ικανοποίηση υψηλής τάξης: αυτό είναι η αρχιτεκτονική.

⁵⁹ Σχόλιο του Ζηση Κοτιώνη, για τον Πικιώνη, Οι Εκδηλώσεις του αδυνάτου στην αναζήτηση της καταγωγής, «Το Ερώτημα της καταγωγής στο έργο του Πικιώνη» Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας, 1998



92. Γκίκας, «Η Κυρά της Νύχτας»,
1957

Χαρακτηριστική είναι η χρήση των συμβόλων στο έργο του καλλιτέχνη που μοιάζουν να βρίσκονται εκεί σαν από σύμπτωση. Στόχος του είναι να προσδώσει μυστικιστικές διαστάσεις στο έργο του. Μέσα σ' όλο το παιχνίδι της παραμόρφωσης του αυστηρού γεωμετρικού τοπίου προσδίδει και μια ποιητική θεματική, προκαλώντας τον παρατηρητή να βιώσει συναισθηματικές εμπειρίες καθώς περιπλανιέται στα υπερρεαλιστικά τοπία, με ταυτόχρονη αφαιρετική αποτύπωση της πραγματικότητας.



93. Γκίκας, «Φεγγάρι πάνω από το
λαβύρινθο», 1956



94. Γκίκας, «Κυκλαδίτικο τοπίο», 1970

Τόσο ο Γκίκας όσο και ο Γραμματόπουλος, εμμένουν στην ελληνική φύση. Η απόδοση του ελληνικού φωτός, στους πίνακές του με τρόπο που το μεταποιεί από άυλο σε μεταφυσική οντότητα⁶⁰, που μεταφέρει όλη την αγάπη των ελλήνων καλλιτεχνών και δίνει τελικά στο τοπίο την ξηρότητα του νησιωτικού τοπίου, τις γωνίες, χωρίς φωτοσκιάσεις που απαλύνουν την όψη των αντικειμένων. Καταφέρνει, μέσω της ντετερμινιστικής⁶¹ θεωρίας να νομιμοποιήσει τον κυβισμό στην Ελλάδα, προσδίδοντας στο γηγενές ελληνικό τοπίο, κυβιστική ταυτότητα.⁶²

⁶⁰ Δ.Πικιώνης, Ζωγράφος II, «Κάνε εδώ κρυψώνες π' αγαπούν σκιές, ιδές εκεί με τι τρελή χαρά παίζει το Φως. Ω Μούσα, σίμωσε, κατέβα, και δώσε, ω θεά, τα' ασύλληπτο, το φευγαλέο να βάλω στην εικόνα. Το μυστήριο αυτό της ώρας του τόπου του ιερού που μια φοράν αγάπησαν οι θεοί...»

⁶¹ Η νομιμοποίηση στο όνομα της ελληνικότητας ξένων κινημάτων, όπως του κυβισμού αποτελούσε τακτική της γενιάς του '30. Απέκρυπταν στοιχεία του «Άλλου» έτσι ώστε οι ανοίξεις προς την ελληνική παράδοση καλλιτεχνικές εκφράσεις να μην ενοχλούν ή να θίγουν την ελληνική ταυτότητα. Kafetsi, La peinture hellenique des anes trente, σελ. 566.

⁶² Ακολουθώντας και ο Γκίκας αυτή την τακτική της γενιάς του, αναφέρει χαρακτηριστικά «Στις ζωγραφικές αυτές δεν συμπεριέλαβα τα αρχοντικά γιατί η αρχιτεκτονική τους είναι διαφορετική και κάποτε επηρεασμένη από την Ιταλία», εξηγώντας γιατί απέκλεισε αλλότριες αρχιτεκτονικές μορφές.

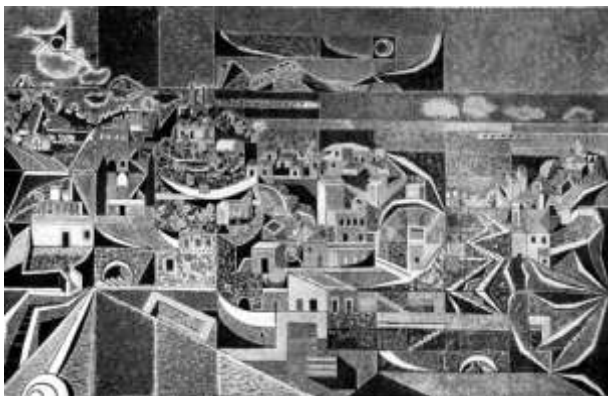


95. Γκίκας, «*Συνθεμένα σπίτια (Υδρα)*», 1939

Ένα άλλο στοιχείο στους πίνακές του είναι η μαρτυρία του υλικού κατασκευής. Με τον τρόπο αυτό δίνεται η πλήρης αυθεντικότητα της κατασκευής που αναπαριστά στο θέμα του. Η ξερολιθιά, το αρμολόγι, το κεραμίδι ο ασβέστης. Είναι μια κυβιστική τακτική που ακολούθησε ο ζωγράφος, αποτυπώνοντας αρχικά τα βασικά δομικά στοιχεία της θεματικής του, σαν φωτογραφική αποτύπωση με τους βράχους, τις πέτρες. Ευθείες, σχέσεις μεταξύ όγκων, αρμολόγι στους τοίχους, στοιχεία που του έδιναν στη συνέχεια τη δυνατότητα να μεταπλάσει ζωγραφικά το θέμα του, αλλά και να αναδείξει το ντόπιο αρχιτεκτονικό ιδίωμα.



96. Γκίκας, «*Σπίτια στην Υδρα*», 1938



97.98, Γκίκας, «Το μεγάλο Τοπίο της Ύδρας», 1948

Ο Γκίκας με την πορεία του θα μπορούσε να προετοιμάσει το έδαφος για την γεωμετρική αφαίρεση⁶³, αλλά λόγω της ιδιοσυγκρασίας του, πιο πολύ της απέδωσε ένα φιλοσοφικό-ιδεαλιστικό νόημα, παρά πλαστικό, μιλώντας για τη γεωμετρία σαν πνευματική ουσία του ελληνικού χώρου. Τα εύκολα αντιληπτά χαρακτηριστικά αυτής της τάσης, το περίγραμμα και η υποδιαίρεση των όγκων είναι αυτά που θα ταυτιστούν τελικά με την ελληνικότητα και θα καθορίσουν τους προσανατολισμούς της.



99.

⁶³ Ελένη Βακαλώ, Η Φυσιогνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, Ο μύθος της ελληνικότητας, ΚΕΔΡΟΣ, Αθήνα 1983, σελ 60-61.



100. Γκίκας, «Φεγγάρι & αντανakλάσεις», 1967, παραμορφωμένο

Δ. ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Ο άνθρωπος ως κάτοικος ενός τόπου, αντικρίζοντας καθημερινά το περιβάλλον του, φυσικό ή μη, αναπτύσσει μια σχέση αλληλεπίδρασης με τον γύρω τόπο. Ακόμα κι ο ίδιος διαμορφώνεται εξωτερικά από αυτό. Το φως, ο αέρας, ο τρόπος διαβίωσης και εργασίας διαμορφώνουν την ίδια του την εμφάνιση. Με έναν ενδόμυχο, σχεδόν μαγικό τρόπο και ο ίδιος καλλιεργεί μια ανάγκη να δημιουργήσει, να μεταμορφώσει κάτι γύρω του, να αφήσει το στίγμα του. Η αμφίδρομη αυτή διαδικασία αποδεικνύει πως δεν αρκεί μόνο η ανάγκη για στέγαση για να περιγράψει κανείς την τάση του ανθρώπου προς το “κτίζειν”. Είναι η ανάγκη για εγκατάσταση, για δημιουργία μιας βάσης-εστίας, σε μια αναζήτηση της πληρότητας και της ουσίας του “κατοικείν”. Ο άνθρωπος κτίζει και σκέπτεται χάρις αυτής της ανάγκης. Αυτό, ασυνείδητα, χωρίς να αποτελεί αυτοσκοπό, μετατρέπει το έργο του, διαχρονικά, σε εργαλειοθήκη την οποία δύνανται να χρησιμοποιήσουν οι επόμενες γενιές που θα ζήσουν κάτω από την ίδια στέγη, έχοντας έναν “προδιαγεγραμμένο χαρακτήρα” της πορείας τους μέσα στο χρόνο.⁶⁴

⁶⁴“Bauen, Wohnen, Denken”, διάλεξη του γερμανού φαινομενολόγου και υπαρξιακού φιλοσόφου Μ. Heidegger, 1951. Μετάφραση στα ελληνικά “Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι”, Αθήνα 2007. Συγκεκριμένα ο Heidegger χρησιμοποιεί την έννοια της ανεσιότητας για να περιγράψει μια κατάσταση-κρίσης της σχέσης του “σύγχρονου” ανθρώπου με την εστία, τον «τόπο», το ξένο.



101. Αφίσα του ΕΟΤ , 1920-29

65



102. Αφίσα ΕΟΤ, 1960

⁶⁵ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η θεματική που επιλέγει ο ΕΟΤ για την τουριστική προβολή της χώρας.

Οι καλλιτέχνες που εξετάζουμε , ο καθένας, με τη δική του πορεία, τα βιώματά του, ξεκινούν μια πορεία ζωής, αναζητώντας νέους τρόπους έκφρασης, συνεπαρμένοι από το ρεύμα της εποχής. Επηρεασμένοι από τα γεγονότα που συμβαίνουν γύρω τους, κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας, καταφέρνουν, ο καθένας με μοναδικό τρόπο, να περάσουν τους προβληματισμούς της γενιάς τους μέσα στις ζωγραφικές αποδόσεις τους, ώστε να μεταλλάξουν το συναισθηματικό φορτίο σε τέχνη. Αυτή η μορφή εκτόνωσης μέσα από τη δημιουργία δίνει αυθεντικά αποτελέσματα άξια να αποτελέσουν “εργαλειοθήκη” όχι αποκλειστικά για την τέχνη τους αλλά και για άλλες, όπως η αρχιτεκτονική.

Το ελληνικό, είναι ένα δύσκολο κοινό, εξαιτίας ίσως των διαφορετικών πεποιθήσεων, πολιτικών, κοινωνικών, της διαφορετικής καταγωγής, του επιπέδου μόρφωσης, με νωπά ακόμα τα “εθνικά” τραύματα. Ένα κοινό που κι αυτό με τη σειρά του αναζητά μια ταυτότητα, πιο πολύ ένα θεμέλιο να στηρίζει τις δυνατότητές του, το μέλλον του και γίνεται εξαιρετικά δύσκολος αποδέκτης της “σύγχρονης” τέχνης. Σ’ αυτό το κοινό, οι ταξιδεμένοι μας ζωγράφοι, επιλέγουν και προσπαθούν να περάσουν τις εμπειρίες τους, να προβάλουν το έργο τους, με σκοπό όχι μόνο την προσωπική τους καταξίωση, αλλά αποδεχόμενοι ένα ρόλο περισσότερο προσφοράς στον τόπο παρά αυτοπροβολής.



103. Αγήνωρ Αστεριάδης, «Λιμάνι», 1927, ιδιωτική συλλογή

Επιστρέφουν στην πατρίδα τους με ανανεωμένες αντιλήψεις και θέλοντας, με ίσως έναν παιδικό ενθουσιασμό, να συμπαρασύρουν τους Έλληνες σε μια πορεία διεθνούς προβολής, ανασύνταξης και εθνικής ανάταξης. Το σημαντικότερο όμως σ' αυτή τους την προσπάθεια είναι το γεγονός ότι αντιλαμβάνονται το πόσο πολυσύνθετο θέμα είναι αυτό που αντιμετωπίζουν. Το πως ο ελληνικός πολιτισμός, τον οποίο θέλουν να προβάλουν, να αναζωογονήσουν, να εξελίξουν, έχει κατακερματιστεί από τα πλήγματα των καιρών και πως πλέον εντοπίζεται διασπαρμένος σε μικρούς πυρήνες, σκόρπιους σ' όλη την ύπαιθρο, σε τοπικές παραδόσεις, σε μικρούς οικισμούς, γειτονιές. Αυτό τους οδηγεί σε αναζήτηση στην ύπαιθρο, στα νησιά του Αιγαίου.⁶⁶

⁶⁶ Κρ.Ζερβός «Γιατί αν υπάρχει, στους Έλληνες μια ταύτιση της σκέψης και της μορφής, αυτή οφείλεται στον άρρηκτο δεσμό τους με το φυσικό τοπίο, που είχαν ως αρχέτυπο», (από Π.Τουρνικιώτη, 'Το Αιγαίο είναι Μοντέρνο', στο *Νησιά του Αιγαίου. Αρχιτεκτονική*, επιμέλεια Δ.Φιλίππιδης, Αθήνα 2003, σ.68-87)



104. Κ.Γραμματόπουλος, «Αιγαίο Ι»,

Ο Γραμματόπουλος, ξεκινώντας από την αφοσίωσή του στην ανάδειξη της χαρακτηριστικής τέχνης, μέσω της προπαγανδιστικής αφίσας, της εικονογράφησης παιδικών σχολικών βιβλίων μέχρι τα εθνόσημα, πλανιέται στην αναζήτηση της ταυτότητάς του, τόσο «εθνικής» όσο και ατομικής. Με φόντο σταθερά το ελληνικό τοπίο προσέδωσε στο έργο του πέρα από τις καθαρές φόρμες και τις λιτές γραμμές των γραφικών κυβιστικών τοπίων των ελληνικών νησιών, την φόρτιση του συναισθήματος, το υπερφυσικό στοιχείο στο τοπίο, το μοναδικό ελληνικό φως που στην κορύφωσή του δεν κρύβει τίποτα, εκτοπίζει κάθε γωνιά σκιάς. Το λευκό κύμα που διαπερνά τους πίνακές του προσδίδει ακόμα μια εμπειρία στον θεατή, μέσω του συμβολισμού της πνευματικής κάθαρσης και της έντασης του μεταφυσικού, διευρύνοντας ακόμα περισσότερο τον πλούτο του ελληνικού τοπίου. Ένας αγωνιστής της ζωής, που με ένα απέριττα συνδυασμένο τρίπτυχο, κυβισμό-συναίσθημα- λυρικότητα, κατάφερε να περάσει στον Έλληνα-θεατή, τον προβληματισμό, την κληρονομιά και το μέλλον μιας ολόκληρης γενιάς Ελλήνων.



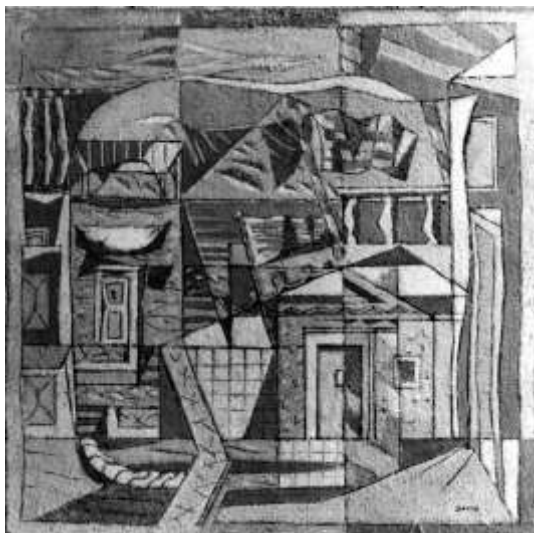
105. Γ.Σικελιώτης, «Σπίτια σε βράχο», μελάνι & μαρκαδόροι σε χαρτί.

Ο Σικελιώτης με τον βουβό δυναμισμό των δύο διαστάσεων, τον μυστικισμό της ελληνικής οικογένειας, διαφοροποιείται ως προς τις αποδόσεις των αιγιακών τοπίων του, με την απουσία του φόντου. Ο καταγάλανος ουρανός και το λευκό φώς των ελληνικών νησιών που σαν στερεότυπα, “αλλοιώνουν τα χρώματα της γης, μοιάζουν να απομονώνονται από το τοπίο του. Η γαιώδης χρωματική παλέτα και οι προβολές των όγκων που απεικονίζουν το ελληνικό τοπίο μοιάζουν με οργανικά μέλη ενός σώματος, που συνεργάζονται ώστε να προσδώσουν στον θεατή το συναίσθημα της παγωμένης στο χρόνο στιγμής, του συγκεκριμένου αποσπάσματος ζωής. Επηρεασμένος από τις προσφυγικές γειτονιές που μεγάλωσε όπως και τις εργατικές κατοικίες του εξωτερικού που έζησε, αναδιατυπώνει το ελληνικό τοπίο ανακλώντας στον θεατή την δύναμη που το δημιούργησε. Μέσα από το έργο του γίνεται αισθητή η εσωτερική ανάγκη που δημιούργησε αυτό το σπίτι ή αυτή την εκκλησία. Η παράδοση, η κληρονομιά, η θρησκεία αλλά και η ανάγκη στέγασης ξεπροβάλουν από το έργο του μαζί με την ανεπιτήδευτη, ανθρώπινη, λαϊκή πλευρά της αρχιτεκτονικής.



106. Γκίκας, «Ύδρα, σύνθεση σε λευκό», 1938

Ο Γκίκας ξεκινά από νέος την πορεία του, αποφασισμένος και δυναμικός να φέρει το δικό του στίγμα στην ζωγραφική σκηνή. Διαφοροποιείται αρχικά μέσω των αντανakλάσεων ξένων επιρροών στο έργο του, τόσο από τάσεις όσο και επαφές με διάσημες καλλιτεχνικές προσωπικότητες. Κατά την παρουσίασή του στο ελληνικό κοινό έρχεται αντιμέτωπος με την πρόκληση της ενασχόλησης με τον “τόπο του”. Ζει το στάδιο του προβληματισμού και της ανασφάλειας σχετικά με την ανταπόκριση του έργου του στο συγκεκριμένο κοινό. Εμπλέκεται στο παιχνίδι των συμβολισμών, χωρίς όμως να αναγνωρίζει σ’ αυτούς ρόλους καθοριστικούς και μορφολογικούς. Ίσως να αποτελούν σημάνσεις σε ένα ονειρικό τοπίο απλά και μόνο ως εξαρτήματα συμπληρωματικών διηγήσεων. Οι ταμπέλες, οι χαρταετοί, τα κλασικά μοτίβα, που ξεπροβάλλουν επιβλητικά μέσα από γειτονιές που πείθουν πως κατοικούνται, αποτελούν μέρος ενός ονειρικού ίσως και μελλοντικού νησιωτικού τοπίου, που φέρει στοιχεία από παλιές μνήμες ή και παραδόσεις που μεταδόθηκαν σε επόμενες γενιές. Η πρόκληση του Γκίκα εντοπίζεται στην Ύδρα και το αποδεικνύει επιλέγοντας όχι μόνο να εργαστεί εκεί αλλά και να επιχειρήσει επαναδιατυπώσεις των τοπίων της Ύδρας σε διαφορετικές φάσεις της ζωής του, φανερώνοντας την εν δυνάμει και διαχρονική σχέση μεταξύ καλλιτέχνη και τόπου, όπως αυτή του ανθρώπου με τη φύση.



107. Γκίκας, «Κυριακή στην Ύδρα», 1938
,εικόνα σελ.1.

Την περίοδο 1938-1939, κατά την οποία ολοκλήρωσε τη σειρά της Ύδρας, διαφαίνεται πιο ξεκάθαρα από ποτέ η αρχιτεκτονική πρόθεση στη ζωγραφική του⁶⁷ ώστε τελικώς μέσα από το έργο του να προαχθεί η έννοια της «ζωγραφικής αρχιτεκτονικής» των πουριστών.⁶⁸ Αποτυπώνει αρχικά με ελεύθερο χέρι το τοπίο, τα υλικά, μελετά τις μεταβολές του φωτός, φωτογραφίζει. Το έργο του συνεχίζεται ως ένας συνδυασμός εικαστικής απόδοσης με αρχιτεκτονική διάθεση. Κινήσεις και φόρμες, ξεπροβάλλουν από τους πίνακές του. Τα φυσικά υλικά είναι πάντα παρόντα με τρόπο όμως που αναδεικνύονται μέσα από νέους συνδυασμούς και χρήσεις, ώστε να εντυπωσιάζουν το έκπληκτο μάτι. Έτσι αναπάντεχα, ένα οικείο στον Έλληνα τοπίο, μοιάζει βγαλμένο μέσα από όνειρο ή ερχόμενο από το μέλλον. Οικίες φόρμες σπιτιών εξελίσσονται σε σύγχρονους συσχετισμούς με το περιβάλλον τους, τις αυλές, τους μαντρότοιχους, φτάνοντας σε μια, ανοιχτή σε περεταίρω επεξεργασίες, προσέγγιση ενός οικιστικού ιστού στα χνάρια μιας πολεοδομικής πρότασης.

⁶⁷ Στα αθηναϊκά σπίτια του 1928, ο Γκίκας εξέφρασε για πρώτη φορά την έφεσή του στην αρχιτεκτονική, όχι μόνο από πλευράς επιλογής θέματος αλλά και από την ευρυθυμία στη σύνθεση. (N. Χατζηκυριάκος Γκίκας, *Το Ζωγραφικό Έργο*, διδακτορική διατριβή της Βαλκανα Κ.Χ., ΕΜΠ,Σ.Α.Μ, Αθήνα, 2006)

⁶⁸ Στο *Le purism*, οι Le Corbusier & Ozenfant σημειώνουν: «Καταλήξαμε στην ανάγκη της αρχιτεκτονοποιημένης ζωγραφικής» (*peinture architecturée*) και «όλα πρέπει να συντείνουν στην προαγωγή του αρχιτεκτονικού αποτελέσματος». Ducros, Ozenfant, σ.80



108. T.Ζενέτος, σχέδια

Η ζωγραφική τέχνη, ως απεικόνιση και αποτύπωση του φυσικού κόσμου, μοιάζει να είναι ένας αποτελεσματικός τρόπος αναμετάδοσης ερεθισμάτων και πνευματικών προβληματισμών λόγω της αμεσότητας της εικόνας.⁶⁹ Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι τα πνευματικά προβλήματα της εποχής μας ωρίμασαν πολύ πιο γρήγορα και έλαβαν την συγκεκριμένη τους μορφή πρώτα στην περιοχή της ζωγραφικής. Το ίδιο άλλωστε φαινόμενο παρουσιάστηκε και σε μια άλλη ιστορική στιγμή, κατά την εποχή του 15ου αιώνα, όταν η αρχιτεκτονική της Αναγέννησης, πριν χτισθεί, είχε ζωγραφισθεί. Με ένα παρόμοιο τρόπο τα επιτεύγματα των ζωγράφων της γενιάς του '30, θα μπορούσαν να αποτελούν έναυσμα μιας νέας δημιουργικής φάσης στην ελληνική αρχιτεκτονική αν όχι ταυτόχρονα με την ζωγραφική αλλά ακόμα και τις επόμενες δεκαετίες.⁷⁰

Μένει να αναρωτηθούμε αν ή γιατί όχι, η ελληνική αρχιτεκτονική του 20^{ου} αιώνα μπόρεσε να βρει τον δρόμο της μέσα από την δημιουργία, αναδιατυπώνοντας μορφές και πρότυπα του παρελθόντος ικανές να σταθούν και να εκφράσουν την εποχή τους, δίνοντάς μας αυθεντικά αποτελέσματα. Προφανώς η αρχιτεκτονική αντλεί συστατικά από

⁶⁹ Αν και οι πουριστές υποστήριζαν πως η μουσική και η αρχιτεκτονική επιδρούν πιο άμεσα και δυνατά από τη ζωγραφική και προκαλούν ισχυρές αισθήσεις που μένουν στη μνήμη. Ducros, *Ozenfant*, σ.80

⁷⁰ Με ανάλογο τρόπο ενεργεί και η φωτογραφία, ειδικά στις μέρες μας, όπου πληροφορίες, ιδέες και τάσεις, εισχωρούν στο νου και τη ζωή μας μέσω εικόνων περιοδικών ή διαδικτυακού blog.



109. ΠΟΣΕΙΔΩΝΙΑ, 600 έως 550 π.Χ.



71

110. Φωτογραφία Albert Morance.
ΠΑΡΘΕΝΩΝΑΣ, 447 έως 434 π.Χ.

⁷¹ «Ο Παρθενώνας είναι προϊόν επιλογών εφαρμοσμένων σε ένα πρότυπο... Όταν έχει διαμορφωθεί ένα πρότυπο, ξεκινάει το παιχνίδι του σκληρού και άμεσου ανταγωνισμού. Αρχίζει το ματς.» Le Corbusier, 1923 «Για μια Αρχιτεκτονική», μετάφραση Π.Τουρνικιώτης, ΕΚΡΕΜΜΕΣ, 2004.

πολλούς διαφορετικούς τομείς και το πεδίο εφαρμογής της σπάνια είναι ένας λευκός καμβάς αλλά τις περισσότερες φορές είναι ένα ήδη δομημένο περιβάλλον. Επίσης ένα αρχιτεκτονικό έργο δεν κοσμεί απλά ένα τοίχο αλλά κατοικείται από ανθρώπους που έχουν συγκεκριμένες νοοτροπίες και προδιαθέσεις. Εξετάζοντας αντίστοιχες περιπτώσεις αρχιτεκτόνων που ασχολήθηκαν με το ελληνικό νησιωτικό τοπίο, προβληματίστηκαν, διερεύνησαν τις δυνατότητές τους αλλά και γεύτηκαν το αντίκτυπο των έργων τους, μπορούμε να συνθέσουμε, μια παράλληλη πορεία, όπως αυτή που ερευνούμε, αλλά στην αρχιτεκτονική.

Ξεκινώντας αυτή τη διερεύνηση από έξω προς τα μέσα, αναζητώντας την διεθνή εικόνα της Ελλάδας θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε μια παρόμοια πρόκληση που αντιμετώπιζε ο Le Corbusier. Επηρεασμένος από τον Cezanne, προβληματισμένος από τα ζητήματα της εποχής του, γράφει και αποτυπώνει μορφές- σύμβολα παλαιότερων εποχών, ιστορικών σταθμών στην αρχιτεκτονική. Εντυπωσιασμένος από το ελληνικό φως, από τους λευκούς όγκους της Σαντορίνης, αναζητά κι ο ίδιος μια νέα ιστορική βάση στην αρχιτεκτονική δράση τόσο για το οικείο του επαγγελματικό πεδίο όσο και για τον ελλαδικό χώρο.

111.



112.

112. Τσαρλς Α. Τζένκς,
«Η Γλώσσα της Μεταμοντέρνας Αρχιτεκτονικής»
αναζητώντας εικονογραφικές μεταφορές στα κτίρια

111. Le Corbusier, “εκκλησία της Notre Dame du Haut”, Rochamp, Γαλλία, 1955

Αναγνωρίζει τα στοιχεία του μοντερνισμού στο αιγιακό δομημένο τοπίο και ενώ έχει κατηγορηθεί για αδιαφορία απέναντι στην παράδοση, εμμένει σε επιλεγμένες μορφές που ικανοποιούν τη νομιμοποίηση του μοντερνισμού και τους κυβιστικούς όγκους, καθώς “δικαιολογούν” τις αρχές που χρησιμοποιεί στο σχεδιασμό του. Συμπεραίνουμε πως και ο ίδιος αντιμετωπίζει τις δικές του προκλήσεις όσον αφορά την μορφή⁷² και τους τύπους. Διαφοροποιείται για την διάθεσή του να οραματιστεί νέους τύπους πόλεων και κατοίκησης, να εξελίξει την αρχιτεκτονική που παραλαμβάνει. Ενώ δεν υιοθετεί μορφές στις κατοικίες του και δίνει βάση στις λειτουργίες, στην περίπτωση των εκκλησιών “ξεστρατίζει” ιδεολογικά. Στην περίπτωση της εκκλησίας της Ρονσάν, οι αρχές του μοντερνισμού στην αρχιτεκτονική εμπλέκονται με ανάλογα περάσματα σε εικαστικές αναζητήσεις. Η μορφή εμφανίζεται εκεί που εξυπηρετεί πλέον σκοπούς όχι τόσο πρακτικούς όσο η κατοικία και οι νέες αρχές σχεδιασμού είναι άυλες,

⁷² Ο Τσαρλς Α. Τζένκς, (1939-), αρχιτέκτονας & θεωρητικός, είναι από τους πρώτους που πήραν το όρο μεταμοντέρνο από τη λογοτεχνική κριτική και το έκαναν αρχιτεκτονικό. διακρίνει στον μεταμοντερνισμό, έναν ριζοσπαστικό εκλεκτικισμό. Επίσης αναγνωρίζει τη διαλεκτική δύο κωδικών : ενός που είναι "δημοφιλής παραδοσιακός κι αργά εξελισσόμενος σαν ζωντανή γλώσσα, ριζωμένη στην οικογενειακή ζωή" κι ενός που είναι "μοντέρνος, γεμάτος νέα σχήματα και αλλαγές της τεχνολογίας, της τέχνης και της μόδας" η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική συνδυάζει και τους δύο σ' ένα διπλό κώδικα . Ως πιο σημαντικό και δημιουργικό παράδειγμα τέτοιου είδους θεωρεί την Πιάτσα ντ' Ιταλία του Τσαρλς Μουρ στην Νέα Ορλάνη (1976), LANGUAGE OF POST- MODERN ARCHITECTURE



113.



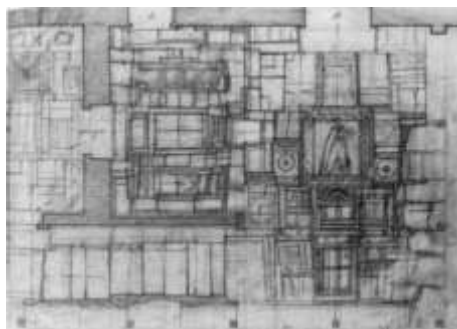
114.

113.114. Πικιώνης, σχέδια.

πηγάζουσες από θρησκευτικούς στοχασμούς. Η μορφή εμφανίζεται ως σύμβολο κι αυτός είναι ο προσχεδιασμένος ρόλος της στο συγκεκριμένο έργο, να εκφράσει τον αποτροπιασμό απέναντι στον μεσογειακό-παγκόσμιο πολιτισμό, τον αμετάκλητα κλασικό του οποίου ο Λε Κορμπιζιέ υπήρξε απόστολος.

Στην εποχή που εξετάζουμε ως εμπνευστής για πολλούς καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες, υπήρξε ο Cezanne, προτείνοντας ένα νέο εκφραστικό σύστημα.⁷³ Στα “δικά μας” ο Δ. Πικιώνης ήταν γνωστό πως είχε επηρεαστεί από το έργο του, και πως, κατά την περίοδο της αυτογνωσίας του, αντιμετώπισε τα καίρια πνευματικά προβλήματα από τη σκοπιά της ζωγραφικής. Μέσα από τα κείμενά του εκφράζεται η αγωνία του για τη διάσωση της λαϊκής αρχιτεκτονικής, νιώθοντας ίσως τον κίνδυνο της επιρροής από ξένες κουλτούρες να εισχωρεί στις αρχιτεκτονικές δημιουργίες της εποχής. Παράλληλα εξετάζει και καταγράφει τα χαρακτηριστικά της ανώνυμης ελληνικής αρχιτεκτονικής και αναζητά τις πηγές έμπνευσης του έλληνα μάστορα, το ελληνικό φως, το κλίμα, τη γη. Αναμφίβολα συνεπαρμένος από τα ελληνικά ζητήματα, τοποθετημένος στο κέντρο κάθε πνευματικής αναζήτησης της εποχής του, προχωρεί στην αρχιτεκτονική μοιάζοντας

⁷³ Ο Cezanne αναφέρεται ως πατέρας της μοντέρνας ζωγραφικής, καθώς ήταν ο πρώτος που αδιαφόρησε για τα σωστά περιγράμματα και προσπάθησε να βρεθεί μια σύνδεση μεταξύ ιμπρεσιονισμού και σύγχρονων τάσεων στην ζωγραφική.



115. Πικιώνης, «Αττικά»



116. Πικιώνης, « Διαμόρφωση
αρχαιολογικού χώρου γύρω από την
Ακρόπολη », 1957-1957

“αυτοδίδαχτος”⁷⁴, όσον αφορά τα αυτούσια αιτήματα της. Η μορφή, το σύμβολο, η άμεση παραπομπή σε γνωστές εικόνες είναι αυτή που γεννά νέα ζητήματα, για το αν η μορφή είναι αυτή που μας ενώνει με το παρελθόν και μας δίνει γερές βάσεις, μια θεμελιωμένη στην παράδοσή της κοινωνία, γεμάτη αυτοπεποίθηση να προχωρήσει και να δημιουργήσει.

Ο Πικιώνης με τα Αττικά στάθηκε σχεδόν προφητικός, όταν πια το 1951, του ανατέθηκε η διαμόρφωση «του αρχαιολογικού περί την Ακρόπολιν και Φιλοπάππου χώρου». ⁷⁵ Μεγαλύτερο ενδιαφέρον σε αυτό το έργο έχει το ξεκίνημα αυτής της ιδέας και όλο το “παρασκήνιο” που θα μπορούσε να έχει υπάρξει μέσω του βίου του αρχιτέκτονα, της μελέτης του για την Ακρόπολη, τη λαϊκή αρχιτεκτονική και τις διασυνδέσεις του, παρά το αν ολοκληρώθηκε το έργο ή ποια ήταν τα τελικά σχέδια. Δηλαδή όλα αυτά τα στοιχεία που συνθέτουν το πεδίο έμπνευσης, την αφετηρία και τα εργαλεία που διέθετε ο Πικιώνης. Ο ίδιος εγκλωβισμένος στις μορφές, που τόσο έχει αποτυπώσει και

⁷⁴ Ι. Λιάπης, Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968)

⁷⁵ Μαζί με το Αναπαυτήριο Αγ. Δημητρίου Λουμπαρδιάρη και Εκκλησία, ανάθεση από τον τότε πρωθυπουργό Κ.Καραμανλή. Το έργο υπό τη συνεχή πίεση του τελευταίου παραδόθηκε το 1957.



117. Ο Παρθενώνας όπως θα μπορούσε να είναι. Σήμερα ξεχνάμε το «χρώμα» της αρχ. Ελλάδας. (άποψη που υποστηρίζεται σε επιστ. άρθρα)-εικ. Brinkmann Vizzenz.



118. Πικιώνης, « Διαμόρφωση αρχαιολογικού χώρου γύρω από την Ακρόπολη », 1957-1957

μελετήσει, με έντονο και συνάμα επικίνδυνα μεταδοτικό ρομαντισμό⁷⁶ κατορθώνει να δημιουργήσει έναν πνευματικό χώρο, προϊόν επιτόπιων «ουράνιων» καθοδηγήσεων που έχουν χαθεί στο πέρασμα των χρόνων.
⁷⁷ Ένα υπαίθριο και σύγχρονο αρχαιολογικό χώρο με αποσπασματικό χαρακτήρα που βιώνεται ως μυσταγωγική ακόμα και μορφωτική εμπειρία από τον επισκέπτη. Η έλλειψη συσχετισμού και διερεύνησης του σύγχρονου τοπικού τρόπου ζωής με την αρχιτεκτονική επέμβαση στο φυσικό περιβάλλον είναι αυτό που δίνει τον μνημειακό χαρακτήρα σε ένα σύγχρονο έργο.⁷⁸

⁷⁶ “ήταν ένας άκρως επικίνδυνος σαγηνευτής, που φορώντας μια αποτροπαϊκή μάσκα διέλυε κάθε βεβαιότητα.” Δ.Φιλίπιδης για Πικιώνη, 2009 (info.gr)

⁷⁷ “Έχοντας ως διαμεσολαβητή τ’ αυθεντικά και τα φτιαχτά spolia (σπαράγματα ερειπίων) που ο Πικιώνης έσπειρε παντού επινοώντας ένα μείγμα αρχαιολογικού χώρου και ιερού άλσους ως τη σύγχρονη εκδοχή μιας «επίσκεψης» στην ιστορία. Η οποία δεν μπορεί πια παρά να έχει τη μορφή αποσπασματικού σχόλιου, ενός υπέροχου θραύσματος.” Δ.Φιλίπιδης για Πικιώνη, 2009 (info.gr)

⁷⁸ Keneth Frampton, “Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική”,σελ 287



119. ΕΟΤ, αφίσα 1960



120. Δ.Πικιώνης, διαμόρφωση
Λουμπαρδιάρη, λεπτομέρεια τοίχου.

Το λευκό χρώμα, τα σπόλια, τα απομεινάρια του νησιωτικού νεοκλασικισμού στην Ελλάδα, με όποια χρήση υλικού, χρώματος, διάστασης χώρου, συνεπάγεται αυτό, αποκτούν τη δεδομένη χρονική περίοδο ιστορική βάση και ελληνική ταυτοποίηση. Η αναζήτηση της ταυτότητας του Έλληνα προσκολλάται στις μορφές και στις αναδιατυπώσεις άλλοτε ξενόφερτων στα παλαιότερα ελληνικά δεδομένα, προτύπων. Αγνοώντας την πολιτισμική ποικιλία και ιδιομορφία των νησιών που δεν αφορούσε μια στάσιμη κατάσταση διασωσμένη από ξένες εισβολές στο βάθος των αιώνων, αλλά ακριβώς μέχρι και την εποχή του “μεγάλου προβληματισμού” που εξετάζουμε, περιέγραφε μια εν δυνάμει κατάσταση συνεχώς μεταβαλλόμενη και μεταλλασσόμενη, εμπλουτισμένη από συναναστροφές με ξένους πολιτισμούς. Την εποχή που εξετάζουμε το μοντέρνο κίνημα νομιμοποιείται μέσα από την αρχιτεκτονική των νησιών. Το αναγνωρίσαμε και μετά το χαρακτηρίσαμε ως μνημειακό. Φυσικά και υπήρξαν διαφοροποιήσεις στον τρόπο που πολλοί Έλληνες καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες, εξέλαβαν τις τάσεις της εποχής τους και τις απέδωσαν με τη σειρά τους μέσα από το έργο τους.



115. Γ.Σικελιώτης, «Μύκονος», τέμπερα
σε χαρτί, αχρονολόγητο



121. Α.Κωνσταντινίδης, «Σπίτι στην Ανάβυσσο», 1962



122. Α.Κωνσταντινίδης, «Σπίτι στην Ανάβυσσο», 1962

Ο Άρης Κωνσταντινίδης είναι ένα παράδειγμα εμφανώς προβληματισμένου αρχιτέκτονα, με πλήρη επίγνωση της ανάγκης για διάσωση της ελληνικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής⁷⁹, που όμως παράλληλα αναζητά ιστορικά στοιχεία που ενδυναμώνουν τις μορφές της και τις ρίζες της. Προτείνει, μέσα από το έργο του, τη χρήση αναδιατυπωμένων μορφών με βάση τα νέα δεδομένα και τα σύγχρονα μέσα. Αναγνωρίζει ότι σημαντικό ρόλο στην κατασκευή παίζει η ανάγκη για δημιουργία που πηγάζει μέσα από εσωτερικές ανάγκες του κάθε ανθρώπου να οικίσει στο περιβάλλον του, εμπνευσμένος από το τοπίο που τον περιβάλλει και από τον σύγχρονο τρόπο ζωής του.

Στο σπίτι στην Ανάβυσσο (1962), έχει την ελευθερία να εφαρμόσει τις ιδέες για το σύγχρονο νησιωτικό σπίτι, έστω και ως σπίτι διακοπών. Οι λειτουργίες είναι απλές και καθορίζουν τις κινήσεις και την κάτοψη. Τα υλικά συνδυάζονται, το παλιό με το νέο, με σύγχρονο τρόπο. Η πέτρα σμιλευμένη και τοποθετημένη με επιμέλεια και το μπετόν εμφανές,

⁷⁹ «Η στροφή προς μια ερμηνεία του ελληνικού χαρακτήρα αποδεδειγμένη από «σκηνογραφικές» απομιμήσεις έγινε κυρίως από τον Κωνσταντινίδη, που αρνήθηκε τη γοητεία της παραδοσιακής γραφικότητας, εντάσσοντάς την στον αυστηρό κάναβο της πειθαρχημένης σύνθεσης... επέμεινε ότι από την παράδοση πρέπει να πάρουμε αρχές οργάνωσης και όχι αυτούσιες μορφές- τα «κατασκευάσματα» και πως η παραδοσιακή αρχιτεκτονική είναι πολύχρωμη- έτσι έπρεπε να είναι και η σύγχρονη», Δ.Φιλippίδης, «Νεοελληνική Αρχιτεκτονική», εκδ. ΜΕΛΙΣΣΑ, 1984, σελ.391



123.



124.

123.124. το ασβέστωμα για τον Κωνσταντινίδη είχε λόγο ύπαρξης.

βιομηχανικό έρχεται να δέσει με τη λιθοδομή. Τα ανοίγματα μεγάλα τόσο ώστε να επιτρέπουν τις επιθυμητές θεάσεις και πιο μικρά εκεί που ενοχλεί ο ήλιος. Το κτίσμα γίνεται ένα με τον τόπο του, συνεργάζεται και αλληλοσυμπληρώνεται σαν το ένα να γεννά το άλλο, συνεχώς. Μια εν δυνάμει σχέση κτίσματος και φυσικού τοπίου.

“ Όλοι μαζί κτίζουμε τις μορφές της ζωής μας, όλοι μαζί σαν συγκροτημένο κοινωνικό σύνολο-συνθέτουμε χώρους και τα δοχεία της ζωής μας, κι όλοι ταυτόχρονα παρεμβαίνουμε στο τοπίο, στον φυσικό μας περίγυρο, και τον πλάθουμε στα μέτρα μας , σύμφωνα με το ήθος και τη δύναμη και την ωριμότητα που φωλιάζουνε μέσα μας.”

Α. Κωνσταντινίδης



125. Το Σπίτι στην Ανάβυσσο, Α. Κωνσταντινίδης, 1962



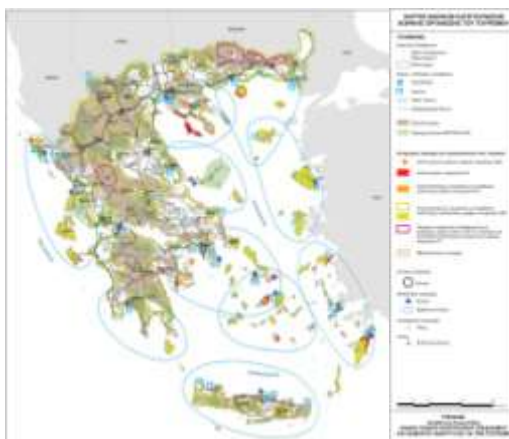
126. DNA. Κάθε μέλος φέρει το γενετικό κώδικα και τις πληροφορίες των προγόνων, έχει όμως την τάση να μεταλλάσσεται και να διαδραματίζει το δικό του ρόλο.

Στο παραπάνω παράδειγμα εκτιμούμε την ύπαρξη του κατάλληλου πεδίου όπου ο δημιουργός εκφράζεται ή και πειραματίζεται ελεύθερα χωρίς στερεότυπα και περιορισμούς. Αυτό που υφίσταται όμως είναι μια σχέση αλληλεπίδρασης του ατόμου με το περιβάλλον του κι αυτό δεν μπορεί παρά να αποτελεί μια φυσική διεργασία. Ο άνθρωπος δυσκολεύεται να ζει με αρμονία σε ένα στάσιμο θεωρητικά οικιστικό ιστό, όπου ο μοναδικός του ρόλος είναι να σέβεται και να προστατεύει ή να μην “αλλοιώνει” τα έργα του παρελθόντος. Μελετώντας μόνο μορφές και τύπους του παρελθόντος και εμμένοντας στο να μιμούμαστε και να αντιγράφουμε κινδυνεύουμε να προκαλέσουμε ζημιές στο ίδιο το παρελθόν που θαυμάζουμε. Το ιστορικό στοιχείο, το καταγεγραμμένο, κινδυνεύει κατά την αναδιατύπωσή του να ωραιοποιηθεί ή να μεθερμηνευτεί και με αυτόν τον τρόπο να μετατραπεί σε καθαρή επινόηση.⁸⁰

⁸⁰ “...κάτι που μπορούμε να το μιμηθούμε και που είναι δυνατόν να συμβεί δεύτερη φορά... η ιστοριογραφία διατρέχει κίνδυνο να μετατοπιστεί, να ωραιοποιηθεί μεθερμηνευόμενη και έτσι να πλησιάσει τη σφαίρα της ελεύθερης ποιητικής επινόησης. ”Ιστορία και Ζωή”, Φρίντριχ Νίτσε, μετάφραση Ν.Σκουτερόπουλος, 2010



127. Σεισμός στη Σαντορίνη, εφημερίδα «Σαντορίνη», 1956



128. Χάρτης βασικών κατευθύνσεων Χωρικής Οργάνωσης του Τουρισμού.

Δύσκολα παραβλέπει κανείς ότι στην εποχή μας επικρατεί μια αμηχανία στην επέκταση οικιστικών συνόλων και στις οιασδήποτε κλίμακας επεμβάσεις σε χαρακτηρισμένους παραδοσιακούς οικισμούς.⁸¹ Αμηχανία που δικαίως οφείλεται σε έλλειψη ιστορικοποίησης της λαϊκής μας αρχιτεκτονικής, ώστε η καταγραφή που έχει πραγματοποιηθεί στο παρελθόν να συνεπάγεται μια αναγνώριση της ιστορικής εξέλιξης των οικισμών και των αρχιτεκτονικών χαρακτηριστικών τους δίνοντας τα «εργαλεία» και την σιγουριά στο να αξιοποιηθούν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο ευκαιρίες που αποτελούν προκλήσεις και επιδέχονται πειραματισμούς.

Τέτοια ευκαιρία αποτελούσε η ανάγκη για τουριστική ανάπτυξη, τη δεκαετία μεταξύ τέλη του '50-τέλη '60. Κατά την ανασυγκρότηση της Σαντορίνης, μετά τους σεισμούς του 1956, ο Κωνσταντίνος Δεκαβάλλας ανέλαβε ως επικεφαλής της ειδικής ομάδας τεχνικών του Υπουργείου Οικισμού-Δημοσίων Έργων. Στο παρελθόν είχε επιδείξει κάποιο ενδιαφέρον για την παραδοσιακή αρχιτεκτονική όμως μετά την εργασία

⁸¹ Σήμερα σε μια προσπάθεια εκσυγχρονισμού του Ελλ. Δημοσίου, έχουμε επικεντρωθεί στην χρήση των πληροφοριακών συστημάτων. Μέσω της στατιστικής και της μεγάλης κλίμακας, προχωρούμε, βεβαιωμένα, αλλά και καθυστερημένα, σε μελέτες ΓΠΣ/ΣΧΟΟΑΠ, (σχ.νομοθ. Ν-2508/97, ΦΕΚ-124/7/97). Ο χρόνος και η πρωτοβουλία παγώνει στη φάση παραγωγής διαγραμμάτων χρήσεων γης και ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός περιμένει εκ των υστέρων να λάβει δράση σε ένα υπερ-κορεσμένο περιβάλλον, (ενώ η ανεξέλεγκτη τουριστική εκμετάλλευση δρα σχεδόν παρασιτικά), με μόνες οδηγίες στοιβές από νομοθετημένους «όρους δόμησης». Στην αναμονή των προσδοκούμενων πολεοδομικών εφαρμογών, στην ωρίμανση των χρωματιστών διαγραμμάτων, η δόμηση στους παραδοσιακούς οικισμούς είτε παγώνει, ή αυθαιρετεί, ή συμβιβάζεται δημιουργικά με ένα 2φυλλο μορφολογικών στοιχείων, ασπρόμαυρων, αλλοιωμένων, φωτογραφικών τεκμηριώσεων. Η μόνη διάκριση μεταξύ των οικισμών: «ενδιαφέρον», «τουριστικός» ή «στάσιμος». Παράρτημα τέλους σελ.93



129.



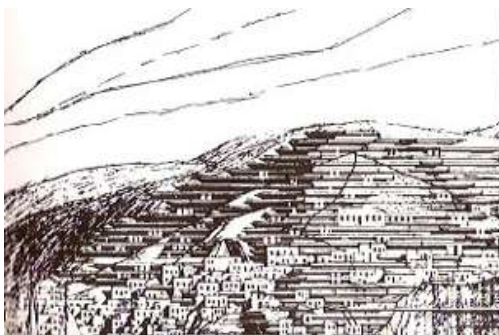
130.

«Μελέτη για την ανασυγκρότηση της Σαντορίνης», Κ. Δεκαβάλλας & η ομάδα του

του στο εξωτερικό, επιστρέφει στην Ελλάδα έχοντας ενστερνιστεί τις διδαχές του μοντερνισμού και της αρχιτεκτονικής γλώσσας του Le Corbusier. Η πρόκληση ήταν μεγάλη καθώς, αν εξαιρέσουμε τον οικισμό 'Καμάρι' που κτίστηκε εξ αρχής, όλες οι άλλες επεμβάσεις έγιναν εντός του παραδοσιακού ιστού και μάλιστα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της Σαντορίνης. Ακολουθώντας τους όρους του L.C., αναζητήθηκαν λύσεις μέσω της τυποποίησης, επιλέγοντας τον απλούστερο τρόπο της τοπικής αρχιτεκτονικής σε συνδυασμό με τη χρήση τοπικών υλικών. Με αυτό τον τρόπο θεωρείται πως μεταφέρθηκε η παραδοσιακή αρχιτεκτονική στο σύγχρονο ιδίωμα. Απ' την άλλη η επιλογή της οδοντωτής διάταξης των κατοικιών και η εναλλαγή μορφολογικών στοιχείων, δευτερεύουσας σημασίας, όπως καμινάδες και ανοίγματα, επιτρέπουν την υπόνοια αναζήτησης μιας γραφικότητας που σκοπό είχε να δώσει ένα ρυθμό στην φαινομενική ακαμψία του νέου συστήματος. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός πως τόσο από τους ίδιους τους μελετητές της Σαντορίνης όσο και από τους σχολιαστές, σε ζητήματα παραδοσιακών οικισμών, αυτής της περιόδου⁸², τονίζεται η αποποίηση πιθανής μίμησης μορφών,⁸³ συμπεριφορά που φανερώνει υπερβολική προσπάθεια αποφυγής του αντίθετου αποτελέσματος.

⁸² Χ.Σφαέλλος, «Παράδοση και σύγχρονη αρχιτεκτονική», Ζυγός 6/1956,20

⁸³ 'Απομίμησης ή ηθογραφίας' Η μίμηση μορφών ή η κακή αναδιατύπωση παραδοσιακών στοιχείων απασχολούσε πολύ τους αρχιτέκτονες, μαρτυρώντας ίσως την έλλειψη εμπειρίας σε τέτοιους χειρισμούς ή την ανασφάλεια που τους διακατείχε για το τελικό αποτέλεσμα.



130.



131.

Ενδιαφέρουσες προτάσεις στις επεκτάσεις οικισμών ή στις επεμβάσεις σε παραδοσιακούς οικισμούς είχε να προτείνει ο Τ. Ζενέτος. Λαμβάνοντας ως δεδομένο το πρωτοποριακό πνεύμα του, πολύ πιο μπροστά από τις εξελίξεις και τα ζητούμενα της εποχής του, υπήρξε άξιος και ως διαχειριστής άμεσα υλοποιήσιμων ιδεών. Οι προτάσεις του σχετικά με τις επεκτάσεις των οικισμών αποτελεί την υλοποίηση της ανάγκης για ζωή και δημιουργία σε ένα τόπο με βαθιά ιστορία και παράδοση. Ξεπερνώντας την εμπλοκή της οικίας μορφής στην έκφραση, δημιουργεί και αναπροσαρμόζει τις γνώσεις σε ένα σύγχρονο πεδίο. Λαμβάνει υπόψιν τη σύγχρονη ανάγκη για τουριστική ανάπτυξη χωρίς όμως να επαναχρησιμοποιεί τις ήδη προς πώληση μορφές του κατασκευασμένου και αναγνωρίσιμου νησιωτικού τοπίου και τις καθιερωμένης παραδοσιακής αρχιτεκτονικής. Εμπνέεται από το ήδη δομημένο περιβάλλον αλλά κυρίως από την ίδια τη φύση, αξία πιο μεγάλη από μια παροδική μόδα και προσπαθεί ακόμα και να την τιθασεύει, σμιλεύοντας το ανάγλυφο της, παίζοντας με τον άνεμο. Σκοπός δεν είναι να αναλύσουμε περεταίρω μια πρόταση όπως αυτής της Αγ. Γαλήνης και του Πλακιά αλλά σε ένα άλλο επίπεδο προσέγγισης να αισθανθούμε τον οραματισμό ενός αρχιτέκτονα να φτάσει στην υλοποίηση ενός ονείρου ξεπερνώντας με ένα μεγάλο βήμα



132.

εικόνες. 130,131,132

Τ.Ζενέτος, «Μελέτη αξιοποίησης
Αγ. Γαλήνης», Κρήτη 1966, επέκταση
οικισμού.

τις όποιες δυσκολίες παρεμποδίζουν την ελεύθερη έκφραση στην αρχιτεκτονική, ακόμα και στους παραδοσιακούς νησιωτικούς οικισμούς που το ήδη δομημένο περιβάλλον “χρήζει” ιδιαίτερης αντιμετώπισης. Ίσως η ανάγκη για άμεση υλοποίησης ρυθμιστικών σχεδίων και για τουριστική ανάπτυξη των νησιών του Αιγαίου, στα τέλη της δεκαετίας του ’60 να ήταν μια ευκαιρία που δεν αξιοποιήθηκε, ώστε να καταστεί ικανή να δώσει αποτελέσματα παρόμοια αυτών των ζωγράφων της γενιάς του ’30.

“Η γνώση δεν είναι αρκετή, πρέπει να την χρησιμοποιήσουμε. Η προθυμία δεν είναι αρκετή, πρέπει να ενεργήσουμε.” Γκαίτε



133. Τ.Ζενέτος, «Μελέτη αξιοποίησης Πλακιά, Κρήτη», 1966



134. Ουμπέρτο Μποτσιόνι,
*«Μοναδικές Μορφές στη συνέχεια του
χώρου»*, 1913

Ζούμε σε μια εποχή που όλα κινούνται ταχύτατα. Οι αποστάσεις έχουν εκμηδενιστεί με την εξέλιξη των μέσων μεταφοράς αλλά κυρίως μέσω του διαδικτύου. Η μίξη των πολιτισμών είναι αναπόφευκτη και ταχύτατη και ο μόνος τρόπος προστασίας είναι να δοθεί το πεδίο όπου θα διοχετεύονται ελεύθερα οι ιδέες των νέων αρχιτεκτόνων, των καλλιτεχνών, όπου οι επιρροές και οι αλληλεπιδράσεις θα έχουν κάποιο υλικό αποτέλεσμα, που θα αντιπροσωπεύει την εποχή αυτή που ζούμε και δρούμε. Έτσι είναι η φύση των πραγμάτων. Ο χρόνος είναι αυτός που «δείχνει» τα λάθη ή τα αριστουργήματα και σίγουρα το παρελθόν δεν μπορεί να κρίνει το μέλλον.

Ζούμε επίσης σε μια εποχή που συγχέουμε την έννοια του τοπίου με την «εικόνα», το στιγμιότυπο ενός τοπίου. Υποσυνείδητα συνυφαίνεται με έννοιες όπως όριο, απόσταση, έξω από την πόλη, έξω από τον άνθρωπο, ένα απόσπασμα φύσης που δεν αγγίζουμε. Με τη σύμβαση της Φλωρεντίας⁸⁴ ορίσαμε τις έννοιες τοπίο, πολιτική τοπίων, προστασία τοπίων, διαχείριση και σχεδιασμός τοπίων, με έμφαση στην ανθρώπινη δραστηριότητα, την αλληλεπίδραση και τη δυναμική δράση. Στην πράξη εμμείναμε σε όρους όπως συντήρηση, διατήρηση των

⁸⁴ Ευρωπαϊκή Σύμβαση του Τοπίου (Σύμβαση της Φλωρεντίας 2000). Προωθεί την προστασία, διαχείριση και προγραμματισμό των ευρωπαϊκών τοπίων και συντονίζει την Ευρωπαϊκή συνεργασία σε θέματα τοπίου.



135.134

«σημαντικών» χαρακτηριστικών ενός τόπου, που στηρίζονται σε αρχές πηγάζουσες από συγκεκριμένες ανθρώπινες και φυσικές διαμορφώσεις.⁸⁵ Αγνοούμε τον δυναμικό χαρακτήρα του τοπίου και τη συνεχή πρόκληση του κάθε ατόμου στην εποχή του να αναπτύξει μια ζωντανή, δραστική σχέση με αυτό. ⁸⁶ⁱ Αντιλαμβανόμαστε το τοπίο, αποσπασματικά, όπως μια φωτογραφία, έναν ζωγραφικό πίνακα με σαφή αλλά άπιαστα τα όρια που μας χωρίζουν απ' αυτό, ώστε να μπορέσουμε να τα ξεπεράσουμε.

Η διαχείριση των νησιωτικών οικισμών μας, η έλλειψη δράσης και πρόθεσης επέμβασης πηγάζει από την ανασφαλή και πληγωμένη κοινωνία μας. Ξεπηδώντας μέσα από προβληματικές περιόδους, όπου οι βασικές ανάγκες επιβίωσης των ανθρώπων ήταν μεγαλύτερης σημασίας από οποιαδήποτε άλλη πνευματική αναζήτηση, βεβιασμένα ίσως και κάτω από ξένες επιρροές, φτιάχνουμε ένα πάζλ μίξης στοιχείων ιστορικών με καλλιτεχνικών, νομιμοποιώντας μορφές και τάσεις ώστε με μια απεγνωσμένη κίνηση να προσδιορίσουμε τα σαφή όρια της αφετηρίας μας σαν νεοελληνικός πολιτισμός. Τα όρια αυτά μπορεί να είναι θεμιτά μπορούν όμως και να πνίξουν οποιαδήποτε

⁸⁵ Σ αυτό το σημείο ο Κωνσταντινίδης δικαίως αναζητά την ιστορική θεώρηση της λαϊκής τέχνης, αναζητώντας αρχές κι όχι τύπους.

⁸⁶ⁱ "...Υφίσταται μόνο "όταν ο άνθρωπος στραφεί προς τη φύση χωρίς πρακτικό σκοπό, υπό την έννοια μιας ελεύθερης απολαμβάνουσας θεώρησης για να είναι ο ίδιος ως άνθρωπος στη φύση." Ε. Η. GOMBRICH, "Η Αναγεννησιακή θεωρία της τέχνης και η ανάδυση του τοπίου", έκδοση στα ελληνικά, 2004



136. Γκίκας, «Κορφή των Βράχων»,
1965

δημιουργική έξαρση στο μέλλον. Ποιά μπορεί να είναι η αφετηρία της συνείδησης ενός αρχιτέκτονα, εκτός από τις αρχές που οδηγούν στον σχεδιασμό; Οι αρχιτεκτονικές αναζητήσεις του παρελθόντος μοιάζουν αποκρυσταλλωμένες εικόνες και ιδέες που είτε τις αποδεχόμαστε ή τις καταγγέλλουμε. Μια τακτική που αποδεχτήκαμε για τα έργα του παρελθόντος μπαίνοντας σε ένα ανεξέλεγκτο παιχνίδι κριτικής στάσης απέναντι σε εισερχόμενες εικόνες, τάσεις και ιδεολογίες ως δυσδιάστατες προβολές, στις οποίες τελικά ενδίδουμε. Με αισθητό το κενό μεταξύ εικαστικής πρότασης και αρχής σχεδιασμού είναι σαφές ότι οι νέες τάσεις στην αρχιτεκτονική αδυνατούν να ενσωματωθούν με προτάσεις σχεδιασμού και επέμβασης σε παραδοσιακούς νησιωτικούς οικισμούς και να οδηγήσουν σε μια ενιαία πολιτική πρακτική.

Οι ζωγράφοι της γενιάς του '30, που ξεκίνησαν τη δράση τους εκείνη τη δεκαετία και δοκιμάστηκαν άλλες μετά, αποδεικνύουν με την πορεία τους πως ακόμη και η ζωγραφικής τέχνη μέσω της αναδιατύπωσης εικόνων-τοπίων, είναι σε θέση να προτείνει ένα νέο περιβάλλον με νέες φόρμες και να εξελίξει ξενόφερτες τάσεις, αρκεί να βασίζεται στη γνώση μόνο ως αρχή της δικής τους δράσης. Η κλασική Ελλάδα που τόσο θαυμάζουμε και μιμούμαστε δεν υπήρξε ποτέ αποξενωμένη αλαζονικά από άλλους λαούς, αντιθέτως δεχόταν ένα βομβαρδισμό από ξένους πολιτισμούς και θρησκείες. Η παιδεία της εποχής αυτής



137. Γκίκας, «Πράσινη Σαντορίνη»,
1962

87

επέτρεπε ακόμα και στους κόλπους της τη διεργασία των αλληλοσυγκρουόμενων πληροφοριών, από ξένους πολιτισμούς, επιτρέποντας την διείσδυση στη Ιστορία ως χώρος του αυθεντικού. Το γεγονός ότι ο πολιτισμός των αρχαίων Ελλήνων καθιερώθηκε σαν πρότυπο χιλιάδες χρόνια μετά και δεν κατάντησε συνονθύλευμα, οφείλεται στο ότι οι Έλληνες, αφήνοντας τα περιθώρια έκφρασης και εκτόνωσης νέων και διαφορετικών ιδεών, έμαθαν να οργανώνουν το χάος.⁸⁸ Το χάος των συσσωρευμένων στοιχείων που διαλύεται μόνο μέσω της επεξεργασίας και της αναδιατύπωσης, διάμεσου ενός σύγχρονου πρίσματος. Συμπεραίνοντας πως ο κίνδυνος υφίσταται λόγω μειωμένης αντίστασης στα διαχρονικά εισερχόμενα ξένα ρεύματα στην ελληνική αρχιτεκτονική, ώστε να εφαρμόζονται αυτούσια χωρίς προσαρμογή στις τοπικές συνθήκες μέσω της **αναδιατύπωσης**, καταλήγουμε:

* Πως αυτή η διαδικασία μπορεί και να αποτυγχάνει κάποιες φορές, παράλληλα όμως η οργάνωση του χάους προσεγγίζεται σταδιακά, με την στόχευση σε πραγματικές ανάγκες, παραμερίζοντας τις φαινομενικές που οδηγούν σε κρίση. Αυτό μας διδάσκει ο Γκίκας με την πορεία του. Με μια πληθώρα έργων του, με την γενναιοδωρία να αποτυπώνει το βιογραφικό του σημείωμα, μέσω της

⁸⁷ Μια διαφορετική εικόνα της Σαντορίνης

⁸⁸ Φρίντριχ Νίτσε, '' Ιστορία και Ζωή'', μετάφραση Ν.Σκουτερόπουλος, Γνώση, 2010, σελ.109,110



138. Γκίκας, «Πυραμίδες I, τρίπτυχο», 1963



139. Τ.Ζενέτος, «πρόταση αξιοποίησης Πλακιά, ξενοδοχείο Λακιωτά», Κρήτη, 1966

επαναδιαπραγμάτευσης με το ίδιο θέμα σε επιλεγμένες φάσεις της ζωής του, εμβαθύνοντας κάθε φορά με έναν νέο για τον ίδιο τρόπο, με νέες τεχνικές μεθόδους και εκφραστικά μέσα. Κατορθώνοντας παράλληλα να περνά τον παλμό της εποχής του καθιστώντας το έργο του παντοτινά διαχρονικό. Αντιμετωπίζοντας τον κίνδυνο της μίμησης⁸⁹, επηρεασμένος από ξένες τάσεις και καλλιτέχνες, πειραματίζεται συνεχώς-κάποιες φορές αποτυγχάνει, εμπλέκεται στην παγίδα των συμβολισμών και της «ελληνικότητας»- όμως χωρίς να παγιδεύεται. Επιλέγει, πέρα από τις εύπεπτες εικόνες των ελληνικών νησιών που ζητά το ελληνικό κοινό, να μας μεταφέρει κρυμμένες πτυχές της Σαντορίνης και της Ύδρας-απότομες πλαγιές, μυστικούς χρωματισμούς της γης που ζει, ασβεστωμένους τοίχους, ερείπια, σκαλοπάτια σκαλισμένα στους βράχους. Μέχρι την τελευταία φάση της δημιουργίας του, προχωρά στην γεωμετρική αφαίρεση ανοίγοντας δυναμικά ένα νέο πεδίο γεωμετρικής διερεύνησης. Αντιμετωπίζοντας, λόγω της προσωπικής του διανόησης, αυτό το πέρασμα με φιλοσοφική διάθεση, το εκλαμβάνει ως μια πνευματική αρχή του ελληνικού χώρου.

⁸⁹ Με μια Αριστοτελική αντίληψη για τη μίμηση όπου η τέχνη μιμείται τη φύση χωρίς αυτό να είναι κάτι απατηλό, αλλά φυσικό άρα αληθινό. Υπάρχουν τρία είδη μίμησης: η αναπαράσταση αυτού που είναι τα πράγματα, εκείνου που τα πράγματα φαίνονται να είναι και εκείνου που τα πράγματα θα έπρεπε να είναι. Η τέχνη θα έπρεπε να φτάνει πέρα από τη φύση, να ολοκληρώνει ο,τι η φύση δεν μπόρεσε. Η αναγνώριση του αντικειμένου πρέπει να προηγείται της μίμησης.... «αυτό που μας γοητεύει είναι να ξανακερδίσουμε διανοητικά εκείνη τη μιμητική σχέση ανάμεσα στην τέχνη και τη φύση». Haar, Το έργο τέχνης, σ.27-29



140. Τ.Ζενέτος, «πρόταση επέκτασης οικισμού Πλακιά», Κρήτη, 1966



141. Γκίκας, «Τομές βράχου & θεμέλια τοίχου», 1957.

* Πως το ζητούμενο για μια καλύτερη αρχιτεκτονική θα μπορούσε να ικανοποιηθεί μέσα από τον πειραματισμό στην υλοποίηση πρωτοποριακών ιδεών και στη μετάβαση από το όνειρο στην πράξη. Αυτό μας το αποδεικνύει ο μεγάλος οραματιστής Τ. Ζενέτος με τις προτάσεις του για τα ρυθμιστικά σχέδια. Με λύσεις, κατασκευαστικά, πέρα από την εποχή του, που αποτελούν παραδείγματα παρέμβασης σε ευαίσθητες περιοχές, θέτοντας τον όρο «σεβασμός» του τοπίου σε ένα διαφορετικό πλαίσιο ειλικρίνειας και τολμηρών λύσεων, που όμως ανταποκρίνονται στις πραγματικές ανάγκες του τόπου, μας φέρνει αντιμέτωπους με την πραγματικότητα, με την «βιαιοπραγμία», της μέχρι τώρα πολιτικής προστασίας των παραδοσιακών οικισμών. Που από τη μια αποκλείει κάθε διαφοροποίηση ή ελευθερία αρχιτεκτονικής έκφρασης, μέσω νομοθετημένων περιορισμών στο σχεδιασμό και «λίστας» «νομίμων» μορφολογικών χαρακτηριστικών, εντός των αυστηρά οριοθετημένων και μη οικισμών. Από την άλλη στρώνει το κόκκινο χαλί σε επενδυτικές δράσεις, μέσω οικονομικών πακέτων που στερούνται οποιασδήποτε άλλης επιστημονικής τεκμηρίωσης και συμβολής, με τουριστικές εγκαταστάσεις τεραστίων διαστάσεων, όπου βρίσκουν πεδίο ελεύθερης δράσης, οι όποιες απομιμήσεις παραδοσιακών προτύπων- απροσδιόριστης προέλευσης (εντοπιότητας) και αυθαίρετων συνδυασμών- αντικαθιστώντας τον σχεδιασμό με τις εικαστικές παρεμβάσεις και τα μορφολογικά



142. Γκίκας, «Κόλουροι Πυραμίδες», 1963



143.ομοίως με 131. Αγ. Γαλήνη

90

⁹⁰ Θα μπορούσε κανείς να διακρίνει έναν συσχετισμό μεταξύ των πυραμίδων (εικ.138,142) του Γκίκα και τις πλατφόρμες & το σμίλεμα του βουνού του Ζενέτου (εικ. 139,143)...(;)

παιχνιδίσματα, γεννώντας νέα όρια, πιο απαγορευτικά, από τα προηγούμενα, προς κάποιας μορφής **ανθρώπινη** επέκταση.

“Από το όνειρο στην πράξη”, στο πλαίσιο που “ο τόπος μας” καθορίζει, θα μπορούσε να είναι η αντίστοιχη πρόκληση του σύγχρονου αρχιτέκτονα που μπορεί και ονειρεύεται, ζώντας σε μνημειοποιημένους τόπους και πρακτικά εγκλωβισμένος σε στερεότυπα. Να επιτρέψουμε, συνεπώς, την ύπαρξη ενός ρεαλιστικού πεδίου, έστω πειραματικής εφαρμογής οραματισμών, μέσω της **αναπαράστασης** του υπαρκτού-αντιληπτού και της **αναδιατύπωσής** του, ως υποκειμενικά ιδεώδες. Το πεδίο που κατέκτησε ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας και μας έδωσε τα δαιδαλώδη περιγράμματα στα ονειρικά του τοπία, στην Σαντορίνη και την Ύδρα και εκεί όπου ο Τάκης Ζενέτος τόλμησε να οραματιστεί την υλοποίηση της ελικοειδούς ανάπτυξης του οικισμού στον Πλακιά της Νότιας Κρήτης και τις αναρτώμενες, από το βουνό, μονάδες. Γιατί “ελευθερία” αποτελεί η δυνατότητα στον καθένα να βιώνει τη δική του συνεχή πρόκλησή και να μπορεί μέσα στην δική του πραγματικότητα να αναγνωρίσει την προσωπική και εσωτερική του ευθύνη προς ένα τόπο.⁹¹

⁹¹ Oswald Mathias Ungers, «Αφορισμοί για το χτίσιμο σπιτιών”

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Ηλεκτρονικές πηγές (εικόνων-συμπλ.στοιχείων)

- el.wikipedia.gr, en.wikipedia.gr. (n.d.).
- www.nationalgallery.gr. (n.d.).
- www.benaki.gr. (n.d.).
- www.larissa-katsigras-gallery.gr (Γ.Σικελιώτη)
- www.eikastikon.gr (Γ.Σικελιώτη, Κ.Γραμματόπουλο)
- www.nikias.gr (Σικελιώτης, Γραμματόπουλος, Παπαλουκάς κ.α.)
- www.etc.cmu.edu
- www.casa.notizie.t/architettura-futurista-in-italia
- en.wikipedia.org
- www.google.com
- smithsonianmog.com
- ypeka.gr

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- AMOS RAPOPORT, Δ. Φ. (2010). *Ανώνυμη Αρχιτεκτονική και Πολιτιστικοί παράγοντες*. ΑΘΗΝΑ: ΜΕΛΙΣΣΑ.
- Frampton, K. (1993). *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία & Κριτική*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- George Simmel, R. G. *Το Τοπίο*. Ποταμός.
- (2004). *ghika και η ευρωπαϊκή πρωτοπορία*. Έφεσος.
- Le Corbusier, μ. Δ. (1998). *Ένα μικρό σπίτι*. Αθήνα: Libro.
- Le Corbusier, μ. Π. (2004). *Για μια Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: ΕΚΚΡΕΜΕΣ.
- M.Urgers, μ. α. *Αφορισμός για το χτίσιμο σπιτιών*.
- Modern greek painters. (1961). *The Times*.
- Zervos, C. (1991). *Ghika*. Αθήνα: Αδάμ.
- *Αιγαίο, Ξυλογραφίες, Λιθογραφίες, Γραμματόπουλου*. (1990).
- Αρνίδης, Δ. (n.d.). <http://arnds.012webpages.com/greekpainting.htm#a6>.
- Βακαλώ, Ε. (1983). *Η φυσιογνωμία της ελληνικής τέχνης στην Ελλάδα, ο μύθος της ελληνικότητας*. Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ.
- Γιώργος Σικελιώτης: *σχέδια προκατοχικά-κατοικικά-μετακατοχικά (1935-1950)*. (1983). Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.
- Δ.Φίλιππιδης, ε. (2003). Το Αιγαίο είναι Μοντέρνο. In Δ.Φίλιππιδης, *Νησιά του Αιγαίου*. Αθήνα: Μέλισσα.
- ΕΡΜΗΣ. (1975). *Κριτικές για το έργο του Γιώργου Σικελιώτη 1950-1975*. ΑΘΗΝΑ: ΕΡΜΗΣ.

Πηγές Εικονογράφησης

- *Αιγαίο, Ξυλογραφίες, Λιθογραφίες, Γραμματόπουλου.* (1990).
- (2004). *ghika ai η ευρωπαϊκή πρωτοπορία.* Έφεσος.
- Τζούλιο Αργκάν, μ. Λ. (2004). *Η Μοντέρνα Τέχνη.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Α.Σ.Κ.Τ.
- *Κ.Γραμματόπουλος. Ζωγραφική & Χαρακτική.* (1991).
- Κλεάνθη-Χριστίνα, Β. (2006). *Διατριβή: Χατζηκυριάκος Γκίκας, το Ζωγραφικό έργο.* Αθήνα: ΕΜΠ., (ψηφιακό αρχείο)
- Πικιώνης, Δ. (2000). *Κείμενα.* Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας. (σχέδια)
- Βακαλώ, Ε. (1983). *Η φυσιογνωμία της ελληνικής τέχνης στην Ελλάδα, ο μύθος της ελληνικότητας.* Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ.
- Φιλιππίδης, Δ. (1984). *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική.* Αθήνα: Μέλισσα.
- Παπανικολάου, Μ. (2006). *Η Ελληνική Τέχνη του 20ου αιώνα, ζωγραφική & γλυπτική.* Θεσσαλονίκη: Βανιάς.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ συν.

- Νίκος Σκουτέλης, Ε. κ. (16.02.2008). *Για μια άλλη γενιά μελετών, "Παραδοσιακοί Οικισμοί. Υπάρχει μέλλον?".* ΤΕΕ-TAK.
- Νίτσε, μ. Ν. *Αρχαιολατρεία, Ιστορία και Ζωή.* Γνώση.
- "Το Εύτυπον", Τεύχος 11/12, Απρίλιος 2004 (αφιέρωμα Γραμματόπουλο)
- *Ο δίσκος της Φαιστού και η ελληνική γραφή, συμβολή στην ερμηνεία συμβόλων της μινωικής ανακτορικής.*
- *Ο Ζωγράφος και η Ύδρα.* (1991). Αθήνα: Toubi's.
- Ορέστης Δουμάνης, Μ. Δ. (n.d.). Η αρχιτεκτονική της αλληλοεξάρτησης.
- Π.Τουρνικιώτης. (2006). *Αφετηρίες Αρχιτεκτονικής Συνείδησης. Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή.* Αθήνα: Futura.
- Παπανικολάου, Μ. (2006). *Η Ελληνική Τέχνη του 20ου αιώνα, ζωγραφική & γλυπτική.* Θεσσαλονίκη: Βανιάς.
- *Κ.Γραμματόπουλος. Ζωγραφική & Χαρακτική.* (1991).
- Κλεάνθη-Χριστίνα, Β. (2006). *Διατριβή: Χατζηκυριάκος Γκίκας, το Ζωγραφικό έργο.* Αθήνα: ΕΜΠ.
- Φιλιππίδης, Δ. (1984). *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική.* Αθήνα: Μέλισσα.
- Φιλιππίδης, Δ. (1996). *Θεώρηση των σύγχρονων Αναπλάσεων. Για τη Χαμένη Αναπτυξιακή Δάσπαση της πολιτικής για προστασία και διατήρηση της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς.*
- Ι.Λιάπτης. (n.d.). Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968). *Αρχιτεκτονικά Θέματα .*

Παράρτημα υποσημείωσης 81

- Ν. 2508/97 (ΦΕΚ-124 Α') : Βιώσιμη οικιστική ανάπτυξη των πόλεων και οικισμών της χώρας και άλλες διατάξεις

(Ερμηνευτικές Εγκύκλιοι :

α) ΥΠΕΧΩΔΕ Εγκ.41/97 (29411/6071).

β) ΥΠΕΧΩΔΕ Εγκ.50/97 (37346/7646)

γ) ΥΠΕΧΩΔΕ Εγκ.52/97 (37963/12172).

δ) ΥΠΕΧΩΔΕ 14929/4623/98

- άρθρο 24 του Συντάγματος
(Προστασία Περιβάλλοντος)
- ΕΜΠ., Σ.Α.Τ.Μ, Τομέας Γεωγραφικού Περιφερειακού Σχεδιασμού.
"Ανάπτυξη βάσης δεδομένων του Γ.Π.Σ.-
Σ.Χ.Ο.Ο.Α.Π. Ν. Λέρου", Κυλάφη Ιωάννα, 2009
- ΦΕΚ 1138/2009, "Εγκριση Ειδικού Πλαισίου Χωροταξικού Σχεδιασμού και Αειφόρου Ανάπτυξης για τον Τουρισμό και της Στρατηγικής Μελέτης Περιβαλλοντικών Επιπτώσεων αυτού."

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ συν.

- Φιλιππίδης, Δ. (2003). *Το Αιγαίο είναι Μοντέρνο*. In *Νησιά του Αιγαίου*. Μέλισσα.
- Σκουτέλης Νίκος, Η ελληνική πόλη και η πολεοδομία του Μοντέρνου,
5η Επιστημονική Συνάντηση του Ελληνικού Docomomo – Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2010.
- Κωνσταντινίδης, Α. (1968). Αρχιτεκτονική & Τουρισμός. *Αρχιτεκτονικά Θέματα* 64-71 .
- Αφιέρωμα "Ο Le Corbusier και η Ελλάδα", ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ 21/1987,
σελ.87-156, επιμέλεια των Γ.Σημαιοφορίδη και Γ.Τζιρτζιλάκη.
- Αφιέρωμα "Η συνέχεια του μοντέρνου και άλλες ιστορίες", ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ
30/1996 επιμέλεια Παναγιώτης Τουρνικιώτης.
- Δημήτρης Φιλιππίδης, "Αναζητώντας την ανώνυμη αρχιτεκτονική", ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ
ΘΕΜΑΤΑ 6/72, σελ.63 - 71.
- Παναγιώτης Τουρνικιώτης, "Μαθαίνοντας από τους μοντέρνους", ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ
ΘΕΜΑΤΑ 32/1998.
- Πικιώνης, Δ. (2000). *Κείμενα*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Τ.Ζενέτος. (1969). Ο τομέας των κατασκευών σε δυο μελέτες αναπτύξεως . *Αρχιτεκτονικά
Θέματα* 137 .
- Τζιόβας, Δ. (2011). *Ο Μύθος της γενιάς του '30 (Νεωτερικότητα, Ελληνικότητα και
πολιτισμική ιδεολογία*. Αθήνα: ΠΟΛΙΣ.
- Τζούλιο Αργκάν, μ. Α. (2004). *Η Μοντέρνα Τέχνη*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις
Κρήτης, Α.Σ.Κ.Τ.
- Τουρνικιώτης, Π. S. (2006). *Sprawl στις γειτονίες του Αιγαίου, Το Αιγαίο μια Διάσπαρτη
Πόλη*. . Αθήνα: Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού .
