

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ



ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF ART THEORY AND HISTORY

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
POSTGRADUATE STUDIES PROGRAM
THEORY AND HISTORY OF ART

Μεταπτυχιακή Εργασία
Postgraduate (Master) Thesis

**ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ: Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΥ
ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ΒΙΟΥ**

Title: The Reception of Expressionism in Interwar Greece through Everyday Life Scenes

Όνομα: Μπομπόλα Μαρία
A.M.:201838425

Name: Bompola Maria

Επιβλέπων Καθηγητής: Κώστας Ιωαννίδης

Supervisor Professor: Kostas Ioannidis

Αθήνα, Οκτώβριος 2024

Τριμελής εξεταστική επιτροπή:

A) Ιωαννίδης Κώστας

B) Διάλλα Άντα

Γ) Βρατσκίδου Ελεονόρα

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

«Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Ευχαριστίες - Αφιερώσεις

Το 2018 ήταν η χρονιά που πραγματοποίησα το όνειρό μου να εισαχθώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας. Η είσοδος σε αυτήν την ιστορική σχολή αποτέλεσε για μένα την αφετηρία μιας πορείας γεμάτης προκλήσεις, δημιουργικές αναζητήσεις και ακαδημαϊκές εμπειρίες. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου, βρεθηκα αντιμέτωπη με πάσης φύσεως προβλήματα, τα οποία καθυστέρησαν σημαντικά την ολοκλήρωση των σπουδών μου και την εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας.

Παρά τις αντιξοότητες, η επιμονή και η αφοσίωση στο αντικείμενο των σπουδών μου παρέμειναν αμετάβλητες. Η τέχνη αποτέλεσε για μένα έναν τρόπο κατανόησης του κόσμου γύρω μου, ακόμα και στις πιο δύσκολες στιγμές. Μέσα από τις προκλήσεις αυτές, ανακάλυψα νέες πτυχές της δημιουργικότητάς μου και ανέπτυξα μια βαθύτερη κατανόηση της τέχνης ως μέσο αυτογνωσίας και κοινωνικής αλληλεπίδρασης.

Φτάνοντας, λοιπόν, στην ολοκλήρωση της διπλωματικής μου εργασίας, αισθάνομαι την ανάγκη να εκφράσω την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη σε όσους με στήριξαν κατά τη διάρκεια αυτής της δύσκολης διαδρομής. Πρώτα απ' όλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και ιδιαίτερα τον γιο μου, ο οποίος στάθηκε δίπλα μου με αγάπη και υπομονή, κατανοώντας τις δυσκολίες που αντιμετώπισα. Επίσης, ευχαριστώ θερμά τους καθηγητές μου, που με ενέπνευσαν και μου παρείχαν πολύτιμες γνώσεις και καθοδήγηση, ακόμη και όταν οι συνθήκες δεν ήταν ευνοϊκές.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον επιβλέποντα καθηγητή μου τον κύριο Κώστα Ιωαννίδη, του οποίου η υπομονή, η καθοδήγηση και η πίστη στις δυνατότητές μου υπήρξαν καθοριστικοί παράγοντες για την ολοκλήρωση αυτής της εργασίας. Οι συμβουλές και η υποστήριξή του υπήρξαν ανεκτίμητες, τόσο σε ακαδημαϊκό όσο και σε προσωπικό επίπεδο, και χωρίς αυτές η πορεία μου θα ήταν πολύ πιο δύσκολη. Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κα Α. Διάλλα και την κα Ελ. Βρατσκίδου που συμμετείχαν στην τριμελή εξεταστική επιτροπή.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες επίσης στους φίλους και συμφοιτητές μου, που αποτέλεσαν πηγή δύναμης και ενθάρρυνσης, μοιράζοντας μαζί μου τις χαρές και τις αγωνίες αυτής της πορείας. Τέλος, ευχαριστώ κάθε άτομο που με οποιονδήποτε τρόπο συνέβαλε στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας και στην επιτυχή ολοκλήρωση των σπουδών μου.

Με την παρούσα διπλωματική εργασία, επιθυμώ να τιμήσω όλους όσους με στήριξαν και πίστεψαν σε μένα, και ελπίζω ότι αυτή η εργασία θα αποτελέσει την αφετηρία για νέες δημιουργικές αναζητήσεις και επιτεύγματα στον χώρο της τέχνης.

Περίληψη

Η διπλωματική εργασία με τίτλο «Η πρόσληψη του εξπρεσιονισμού στην Ελλάδα του μεσοπολέμου μέσα από καθημερινές σκηνές βίου» εξετάζει την επίδραση του ευρωπαϊκού εξπρεσιονισμού στην ελληνική τέχνη κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου. Η μελέτη επικεντρώνεται σε καλλιτέχνες που αποτύπωσαν σκηνές της καθημερινής ζωής με εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά, αναδεικνύοντας την επιρροή που άσκησαν οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής στο εικαστικό πεδίο.

Στην πρώτη ενότητα, γίνεται μια αναδρομή στη θεματική της ηθογραφίας στην ελληνική τέχνη των αρχών του 20ου αιώνα. Παρουσιάζονται οι αναπαραστάσεις σκηνών καθημερινής ζωής και αναλύεται η μετάβαση από τον ακαδημαϊσμό στον ρεαλισμό και τον μοντερνισμό. Η εργασία εξετάζει τον ρόλο της ηθογραφίας στην ελληνική λογοτεχνία και τέχνη, καθώς και τη σύνδεση της με την εθνική ταυτότητα.

Στη συνέχεια, μελετάται το πλαίσιο της μοντέρνας τέχνης στην Ελλάδα, με έμφαση στην «Ομάδα Τέχνη», η οποία προώθησε τις νεωτερικές τάσεις της εποχής. Εξετάζεται η σχέση μεταξύ της κοινωνικοπολιτικής κατάστασης της Ελλάδας και της εξέλιξης της μοντέρνας τέχνης, καθώς και η πρόσληψη του εξπρεσιονισμού από τους Έλληνες καλλιτέχνες. Η έρευνα εστιάζει στη διαφοροποίηση της ελληνικής εκδοχής του εξπρεσιονισμού από την ευρωπαϊκή.

Στην κεντρική ενότητα της εργασίας, παρουσιάζονται έργα καλλιτεχνών όπως οι Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Μίμης Βιτσώρης, και Περικλής Βυζάντιος, που υιοθέτησαν το εξπρεσιονιστικό ιδίωμα για να εκφράσουν την κοινωνική και πολιτική ένταση της εποχής. Τα έργα τους απεικονίζουν σκηνές καθημερινής ζωής με παραμόρφωση και έντονη συναισθηματική φόρτιση, χρησιμοποιώντας την εξπρεσιονιστική τεχνική για να αναδείξουν τη βαθύτερη ψυχολογική κατάσταση της κοινωνίας και των ατόμων.

Η εργασία ολοκληρώνεται με την κριτική αποτίμηση του εξπρεσιονισμού στην ελληνική τέχνη και τονίζει τη σημασία των σκηνών καθημερινού βίου ως μέσο έκφρασης των κοινωνικών αλλαγών και αντιφάσεων της περιόδου του μεσοπολέμου.

Λέξεις κλειδιά: Εξπρεσιονισμός, Μεσοπόλεμος, Ηθογραφία, Σκηνές καθημερινής ζωής

Abstract

The thesis titled "The Reception of Expressionism in Interwar Greece through Everyday Life Scenes" examines the impact of European Expressionism on Greek art during the interwar period. The study focuses on artists who depicted everyday life scenes with expressionistic characteristics, highlighting how the socio-political conditions of the time influenced the artistic field.

In the first section, there is a review of genre painting in early 20th-century Greek art. The representations of everyday life scenes are presented, along with an analysis of the transition from academicism to realism and modernism. The thesis explores the role of genre painting in Greek literature and art, and its connection to national identity.

Next, the context of modern art in Greece is examined, with emphasis on the "Art Group" (Ομάδα Τέχνη), which promoted the avant-garde movements of the time. The relationship between the socio-political situation in Greece and the development of modern art is explored, as well as the reception of Expressionism by Greek artists. The study focuses on the differentiation of Greek Expressionism from its European counterpart.

The core of the thesis presents works by artists such as Theofrastos Triantafyllidis, Mimis Vitsoris, and Periklis Vyzantios, who adopted the expressionistic idiom to express the social and political tension of the time. Their works depict everyday life scenes using distortion and intense emotional expression, employing expressionist techniques to reveal the deeper psychological state of society and individuals.

The thesis concludes with a critical evaluation of Expressionism in Greek art, emphasizing the significance of everyday life scenes as a medium for expressing the social changes and contradictions of the interwar period.

Keywords: Expressionism, Interwar Period, Genre Painting, Everyday Life Scenes

Πίνακας περιεχομένων

Ευχαριστίες - Αφιερώσεις	3
Περίληψη.....	4
Abstract.....	5
Πίνακας εικόνων.....	7
Εισαγωγή	10
1. Η θεματική της ηθογραφίας και των σκηνών καθημερινής ζωής στο ελληνικό εικαστικό τοπίο.	14
2. Η μοντέρνα τέχνη στην Ελλάδα: το ευρύτερο πλαίσιο	25
2.1. Οι Αισθητικές αναζητήσεις των αρχών του 20ου αιώνα και η Ομάδα Τέχνη	25
2.2. Το κοινωνικοπολιτικό και αισθητικό πεδίο του ελληνικού μεσοπολέμου	30
2.3. Η κριτική θεώρηση του μοντερνισμού από τον Ζαχαρία Παπαντωνίου	34
3. Η πρόσληψη του Εξπρεσιονισμού στην Ελλάδα.....	38
3.1. Τα χαρακτηριστικά του εξπρεσιονισμού και η πρόσληψή του στην Ελλάδα.....	38
3.2. Το ιδεολογικό υπόβαθρο του εξπρεσιονισμού	43
4. Η πρόσληψη του εξπρεσιονισμού μέσα από αναπαραστάσεις σκηνών καθημερινού βίου.....	50
4.1. Ο γερμανικός πυρήνας του εξπρεσιονισμού, ματιές σε εξπρεσιονιστές	51
4.2 Η πρόσληψη του εξπρεσιονισμού στο ελληνικό εικαστικό πεδίο	56
4.2.1. Οι καλλιτέχνες Τριανταφυλλίδης, Βιτσώρης, Μπαρκόφ	56
Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης	57
Μίμης Βιτσώρης.....	65
Αλέξανδρος Γκεόργκ Μαρία Μπαρκόφ	72
4.2.2. Οι καλλιτέχνες Ζαΐρης, Βυζάντιος και Μηταράκης	76
Εμμανουήλ Ζαΐρης	76
Περικλής Βυζάντιος.....	81
Γιάννης Μηταράκης.....	88
4.2.3. Οι χαρακτές: Μάρκος Ζαβιτζιάνος, Αλέξανδρος Κορογιαννάκης	93
Μάρκος Ζαβιτζιάνος	93
Αλέξανδρος Κορογιαννάκης.....	97
Συμπεράσματα.....	101
Βιβλιογραφία	104
Εικόνες	111

Πίνακας εικόνων

1. Εικ. 4.1.1 Ernst Ludwig Kirchner, Τοξότες (Archers), ελαιογραφία, 1935-1937, Kirchner Museum, Davos
2. Εικ. 4.1.2 Ernst Ludwig Kirchner, Potsdamer Platz, Berlin, ελαιογραφία, 1914, Neue Nationalgalerie, Berlin
3. Εικ. 4.1.3 Τα έργα των Jules Pascin, Sitzendes Mädchen (Little Jeanne, 1908, KMSKA, Antwerp) και Pablo Picasso, Frau bei der Toilette (La Coiffure, 1906, Met, New York) από τον κατάλογο της έκθεσης Sezession 1911.
4. Εικ.4.1.4 Vassily Kandinsky, The Blue Rider, ελαιογραφία, 1909, Georges Pompidou Center, Paris
5. Εικ. 4.1.5 Vassily Kandinsky, Group in Crinolines, ελαιογραφία, 1909, Solomon R. Guggenheim Museum, New York City
6. Εικ. 4.1.6 August Macke, Promenade, λάδι σε χαρτόνι, 1913, Lenbachhaus, Munich
7. Εικ. 4.1.7 August Macke, Three Women at the Table by the Lamp, ελαιογραφία, 1912, Ιδιωτική Συλλογή
8. Εικ. 4.1.8 Gabriele Münter, Kandinsky and Erna Bossi at the Table in the Murnau House, 1912, Lenbachhaus, Munich
9. Εικ. 4.1.9 Gabriele Münter, Mai-Abend in Stockholm, ελαιογραφία, 1916, Ιδιωτική Συλλογή
10. Εικ. 4.1.10 Marianne von Werefkin, The black women, 1910, Sprengel Museum, Hannover
11. Εικ.4.1.11 Otto Dix, The streets of brothels, 1914, Ιδιωτική Συλλογή
12. Εικ.4.1.12 George Grosz, Homage to Oskar Pannizza, ελαιογραφία, 1917-1919, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart
13. Εικ.4.1.13 Marc Chagall, Burning House, ελαιογραφία, 1913, Solomon R. Guggenheim Museum, New York City
14. Εικ.4.2.1.1 Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Δύο παιδιά στην παραλία, λάδι σε μουσαμά, 1919, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
15. Εικ.4.2.1.2 Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Στο εσωτερικό, λάδι σε μουσαμά, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
16. Εικ.4.2.1.3 Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Υπαίθρια αγορά, ελαιογραφία, 1943, Ιδιωτική Συλλογή

17. Εικ.4.2.1.4 Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Στη γειτονιά, λάδι σε ξύλο, 1934, Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
18. Εικ.4.2.1.5 Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Νέοι διασκεδάζουν στο Γαλάτσι, λάδι σε μουσαμά, 1935, Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
19. Εικ.4.2.1.6 Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Νταντάδες στο Βασιλικό Κήπο, λάδι σε μουσαμά, 1935-1940, Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
20. Εικ.4.2.1.7 Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Το γύρω γύρω όλοι, λάδι σε μουσαμά, Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
21. Εικ. 4.2.1.8 Το φύλλο 48 του Περιοδικού *20ος αιώνας* με το απόσπασμα της κριτικής του Ζαχαρία Παπαντωνίου
22. Εικ. 4.2.1.9 Μίμης Βιτσώρης, Το λιμάνι, λάδι σε μουσαμά, π.1937, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
23. Εικ. 4.2.1.10 Μίμης Βιτσώρης, Το λιμάνι, Δημοτική Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων
24. Εικ. 4.2.1.11 Μίμης Βιτσώρης, Ταβέρνα, ελαιογραφία, 1928 Ιδιωτική Συλλογή
25. Εικ.4.2.1.11 Μίμης Βιτσώρης, Στο Πάρκο, ελαιογραφία, 1925 Ιδιωτική Συλλογή
26. Εικ. 4.2.1.13 Μίμης Βιτσώρης, Ένα ζευγάρι, ελαιογραφία Ιδιωτική Συλλογή
27. Εικ.4.2.1.14 Μ. Βιτσώρης, Το Καμπαρέ, ελαιογραφία Ιδιωτική Συλλογή
28. Εικ.4.2.1.5 Μ. Βιτσώρης, Δρόμος στο Παρίσι, ελαιογραφία Ιδιωτική Συλλογή
29. Εικ.4.2.1.16 Μ. Βιτσώρης, Σπίτια, ελαιογραφία Ιδιωτική Συλλογή
30. Εικ.4.2.1.17 Μ. Βιτσώρης, Καθιστός εργάτης, μολύβι σε χαρτί Ιδιωτική Συλλογή
31. Εικ.4.2.1.18 Erich Heckel, Bathers on the beach, υδατογραφία 1913, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
32. Εικ. 4.2.1.19 Erich Heckel, Island in the Main, υδατογραφία, 1928 Ιδιωτική Συλλογή
33. Εικ. 4.2.1.20 Αλεξάντερ Μπαρκόφ, Παλαιά Αθήνα, υδατογραφία,
34. Εικ.4.2.1.21 Αλεξάντερ Μπαρκόφ, Κάρα στο Θησείο, υδατογραφία, 1932, Συλλογή Γεωργίου Ι. Κατσίγρα, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας, Μουσείο Ι.Κατσίγρα
35. Εικ.4.2.1.22 Αλεξάντερ Μπαρκόφ, Εσωτερικό ταβέρνας, υδατογραφία, 1941 Ιδιωτική Συλλογή
36. Εικ.4.2.1.23 Αλεξάντερ Μπαρκόφ, Το καπηλειό ή οι Μοιραίοι, υδατογραφία, 1941 Ιδιωτική Συλλογή

37. Εικ.4.2.1.24 Αλεξάντερ Μπαρκόφ, Περίπατος στο Θησείο, υδατογραφία, 1939 Ιδιωτική Συλλογή
38. Εικ.4.2.1.25 Αλεξάντερ Μπαρκόφ, Ψαράδες στο Σούνιο, υδατογραφία, 1935 Ιδιωτική Συλλογή
39. Εικ.4.2.2.1 Εμμανουήλ Ζαΐρης, Σιδερώστρες, ελαιογραφία, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
40. Εικ.4.2.2.2 Εμμανουήλ Ζαΐρης, Ο ψαράς, ελαιογραφία, 1913, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
41. Εικ.4.2.2.3 Εμμανουήλ Ζαΐρης, Πεζόβολο, ελαιογραφία, Δωρεά Ιωάννη Ζαΐρη, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
42. Εικ.4.2.2.4 Εμμανουήλ Ζαΐρης, Το καρναβάλι στην Αθήνα, ελαιογραφία, π.1920-1930, Συλλογή Ιδρύματος Ε.Κουτλίδη, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου
43. Εικ.4.2.2.5 Περικλής Βυζάντιος, Μορφές, λάδι σε χαρτόνι, 1914 (:), Εθνική Πινακοθήκη, Ίδρυμα Αλεξάνδρου Σούτσου
44. Εικ.4.2.2.6 Περικλής Βυζάντιος, Το καφενείο, ελαιογραφία, ιδιωτική συλλογή
45. Εικ. 4.2.2.7 Περικλής Βυζάντιος, Γάμος στην Ύδρα, μολύβι και τέμπερα σε χαρτί, συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, Εθνική πινακοθήκη
46. Εικ.4.2.2.8 Περικλής Βυζάντιος, Αγορά της Σπάρτης, ελαιογραφία Ιδιωτική Συλλογή
47. Εικ.4.2.2.9 Γιάννης Μηταράκης, Ελιά στη Χίο, 1937, ιδιωτική συλλογή
48. Εικ.4.2.2.10, Γιάννης Μηταράκης, Γυναίκες στο σιντριβάνι, 1939 Ιδιωτική Συλλογή
49. Εικ.4.2.2.11 Γιάννης Μηταράκης, Καΐκια στο καρνάγιο στη 'φτωχιά προκουμαία' της Χίου, 1948 Ιδιωτική Συλλογή
50. Εικ.4.2.2.12 Μ. Ζαβιτζιάνος, Ο Μανάβης, ελαιογραφία 1914; Ιδιωτική Συλλογή
51. Εικ.4.2.2.13 Μ. Ζαβιτζιάνος, Στην ταβέρνα, 1925 Ιδιωτική Συλλογή
52. Εικ.4.2.2.14 Μ. Ζαβιτζιάνος, Ο Αγιογράφος, χαρακτηριστικό 1924 Ιδιωτική Συλλογή
53. Εικ.4.2.2.15 Μ. Ζαβιτζιάνος, Ελιές και Σταμνοφόροι , σχεδίο Ιδιωτική Συλλογή
54. Εικ.4.2.2.16 Μ. Ζαβιτζιάνος, Ο καβγάς Ιδιωτική Συλλογή
55. Εικ.4.2.2.17 Μ. Ζαβιτζιάνος, Η οικογένεια Ιδιωτική Συλλογή
56. Εικ.4.2.2.18 Αλ. Κορογιαννάκης, Το θέρος, ξυλογραφία Ιδιωτική Συλλογή
57. Εικ.4.2.2.19 Αλ. Κορογιαννάκης, Ο αγρός, ξυλογραφία Ιδιωτική Συλλογή
58. Εικ.4.2.2.20 Αλ. Κορογιαννάκης, Ο τρύγος, έγχρωμη ξυλογραφία Ιδιωτική Συλλογή

Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται η ανασκόπηση της πρόσληψης του εξπρεσιονιστικού ζωγραφικού ιδιώματος στο ελληνικό εικαστικό τοπίο την περίοδο του μεσοπολέμου και όπως αυτό αποτυπώνεται από τα έργα που έχουν ως θεματική σκηνές καθημερινής ζωής. Στόχος της εργασίας είναι να διερευνηθεί η εξέλιξη του εικαστικού αυτού κινήματος υπό την επιρροή των ευρωπαϊκών ρευμάτων, να αναλυθεί η ελληνική προσέγγιση του εξπρεσιονισμού και να παρουσιαστούν συγκεκριμένα παραδείγματα έργων που αντικατοπτρίζουν αυτή την επιρροή. Στην **πρώτη ενότητα** παρουσιάζεται η εξέλιξη της ηθογραφίας στην ελληνική παραγωγή των αρχών του 20ου αιώνα και επιχειρείται η συγκριτική προσέγγιση της χρήσης και οριοθέτησης του όρου σε σχέση με την αντίστοιχη της ευρωπαϊκής παραγωγής, καθώς και σε σχέση με την εξέλιξη των όρων υπαιθρισμός και τοπιογραφία που εμφανίζονται στον ελληνικό χώρο. Η εξελικτική διεργασία που παρατηρείται από τον ακαδημαϊσμό προς τον ρεαλισμό και τον μοντερνισμό είναι ζητήματα που θίγονται στο σύνολο της εργασίας. Μία από τις πρώτες σχετικές μελέτες των πρόσφατων χρόνων για τις ηθογραφικές σκηνές είναι του Μιλτιάδη Παπανικολάου, ο οποίος μελετά κυρίως την ηθογραφία του 19^{ου} αιώνα. Λίγα χρόνια αργότερα από τη δημοσίευση της διατριβής του Παπανικολάου, ο Αλκιβιάδης Χαραλαμπίδης ασχολήθηκε επίσης με την ηθογραφία των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '90, οι μελέτες των ιστορικών της τέχνης ξεκίνησαν να δείχνουν περισσότερο ενδιαφέρον για την τέχνη του μεσοπολέμου, κυρίως εκείνες των Αντώνη Κωτίδη και Ευγένιου Ματθιόπουλου, οι οποίοι σταματούν να χρησιμοποιούν τον όρο ηθογραφία, χαρακτηρίζοντας πλέον τις απεικονίσεις ως **σκηνές ιδιωτικού ή καθημερινού βίου**.

Η ονομασία όμως αυτών των αναπαράστασεων φαίνεται να οδηγεί σε αμηχανία τους μελετητές όταν πρόκειται να αναφερθούν σε αυτές, καθώς πολλές φορές τις συναντάμε στα κείμενα τους και ως *ηθογραφικού χαρακτήρα σκηνές*. Είναι προφανές ότι δεν έχει παγιωθεί ακόμη κάποια ορολογία. Ωστόσο, η θεματική της αναπαράστασης καθημερινών σκηνών βίου είναι ευρύτερη από την αντίστοιχη της ηθογραφίας του προηγούμενου αιώνα, καθώς όπως αναφέρθηκε παραπάνω δύναται να χωριστεί σε αρκετές κατηγορίες. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί η τοποθέτηση του Ευγένιου Ματθιόπουλου αναφορικά με τις κατηγορίες των σκηνών του αστικού τοπίου:

«Αστικά τοπία, με την ευρύτερη έννοια πάντα του όρου, μπορούν να θεωρηθούν ακόμη και τα τοπία του Γιολδάση, που εικονίζουν αγροτικές σκηνές ή ανθρώπους τη στιγμή που καταπιάνονται με αγροτικές εργασίες. Τόσο γιατί φέρουν την αστική ματιά, όσο και γιατί, ήδη κατά τη μεσοπολεμική περίοδο 'ο καπιταλισμός', όχι μόνο ως ευρύτερο οικονομικό πλαίσιο και θεσμικό περιβάλλον αλλά και ως πολιτισμική δομή, επεκτείνεται και διεισδύει δυναμικά στο σύνολο της ελληνικής επικράτειας, των παλαιών και κυρίως

των νέων χωρών της, ενσωματώνοντας οικονομικά, πολιτικά και πολιτισμικά τις αγροτικές μικροκοινωνίες»¹

Τα τελευταία χρόνια έχουν γίνει μελέτες που αφορούν ορισμένες από τις κατηγορίες, όπως η αναπαράσταση του αστικού τοπίου, οι αναπαραστάσεις των επαγγελματιών κ.ά. Στην ηθογραφική θεματολογία και κατ'έκταση στις σκηνές καθημερινού βίου πρωταγωνιστικό ρόλο έχει η **ανθρώπινη μορφή**, η οποία στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκε από τον εξπρεσιονισμό που την παραμόρφωσε, από τον σουρεαλισμό, ο οποίος την παρουσίασε κινούμενος στα όρια του ονείρου και του παραλόγου, και τέλος από την αφαίρεση η οποία τελικά την απαρήθηκε. Το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα είναι μία περίοδος που τα πάντα σχεδόν αλλάζουν σε πολιτικό, κοινωνικό, και οικονομικό επίπεδο και η τέχνη ως αντικατοπτρισμός της ζωής ακολουθεί με τη σειρά της τις αλλαγές αυτές. Αξίζει να σημειωθεί ότι η ηθογραφία ως είδος υπήρξε κεντρικό στοιχείο στην ελληνική λογοτεχνία και τέχνη, ιδιαίτερα σε περιόδους κοινωνικής αναταραχής ή μετάβασης. Αντανακλά την ανάγκη για σταθερότητα και την επιθυμία να διατηρηθούν οι παραδοσιακές αξίες σε ένα ταχέως μεταβαλλόμενο περιβάλλον. Στα εικαστικά η ηθογραφία εμφανίζεται μέσα από πίνακες και γλυπτά που απεικονίζουν σκηνές της καθημερινής ζωής, συχνά εξιδανικευμένες, προσπαθώντας να πιάσουν την ουσία μιας εποχής που χάνεται.

Ειδικότερα στη λογοτεχνία η **ηθογραφία** παίζει έναν διπλό ρόλο: αφενός ως ιστορικό αρχείο που διατηρεί ζωντανές τις μνήμες και τις παραδόσεις, και αφετέρου ως εργαλείο για τη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας. Ωστόσο, η εστίαση στον ρεαλισμό και η στενή προσήλωση στην παράδοση οδήγησε συχνά σε συγκρούσεις με τα νεότερα λογοτεχνικά ρεύματα, όπως ο μοντερνισμός, που απαιτούσαν νέες μορφές έκφρασης και απελευθέρωση από τα δεσμά της παράδοσης. Η ηθογραφία είναι σημαντική γιατί, παρά τους περιορισμούς της, προσφέρει μια ματιά σε αυτό που νοείται σε κάθε εποχή ως ψυχή του λαού και διασφαλίζει ότι οι ιστορίες των απλών ανθρώπων δεν θα χαθούν στη ροή της ιστορίας. Παράλληλα, οι κριτικές που δέχτηκαν τα έργα που τοποθετούνται εδώ αντανακλούν την αιώνια σύγκρουση ανάμεσα στην παράδοση και την καινοτομία, την οποία συνεχίζει να αντιμετωπίζει η τέχνη και η λογοτεχνία μέχρι σήμερα. Στην εγχώρια λογοτεχνία όπως και στην εικαστική παραγωγή η ηθογραφία υπήρξε λοιπόν σημαντικός φορέας της εθνικής ταυτότητας και των παραδόσεων, ενώ παράλληλα αποτέλεσε σημείο αντιπαράθεσης για το μέλλον της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής

¹ Ματθιόπουλος «Εικαστικές τέχνες», στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, (επιμ.) Χρ. Χατζηιωσήφ, τόμ. Β', μέρος 2ο, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2003, σ. 400-459

έκφρασης στην Ελλάδα.² Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι η βιβλιογραφία σχετικά με την ηθογραφία στη λογοτεχνία είναι αρκετά πλούσια σε αντίθεση με τη πενιχρή βιβλιογραφία που αφορά τις εικαστικές τέχνες.

Η **δεύτερη ενότητα** συνιστά μια εισαγωγή στο χρονικό των κατευθύνσεων του μοντερνισμού όπως αυτές υιοθετήθηκαν από τους Έλληνες ζωγράφους των αρχών του 20ου αιώνα. Επιχειρείται σύντομη αναδρομή στην ίδρυση και δραστηριότητα της “Ομάδας Τέχνη” που συνιστά και τον κύριο φορέα υιοθέτησης των νεωτεριστικών αισθητικών τάσεων την εποχή εκείνη. Αναπτύσσεται επίσης μια σύντομη παρουσίαση του κοινωνικο-πολιτικού πλαισίου των αρχών του 20ου αιώνα προκειμένου να θιγούν τα στοιχεία εκείνα που συνέβαλαν στην υιοθέτηση ή και απόρριψη των μοντερνιστικών καλλιτεχνικών τάσεων. Η ενδεικτική προβολή της κριτικής διάθεσης των τεχνοκριτικών της εποχής απέναντι στον μοντερνισμό συμβάλλει στην καλύτερη κατανόηση της αισθητικής και τεχνοτροπικής ποιότητας του ελληνικού μοντερνισμού.

Η **τρίτη ενότητα** συνιστά μια ακόμη εισαγωγή στην ελληνική εκδοχή του εξπρεσιονισμού στο ελληνικό εικαστικό τοπίο και στο ιδεολογικό υπόβαθρο της υιοθέτησής του ενώ η **τέταρτη ενότητα** παρουσιάζει όψεις του εξπρεσιονιστικού κινήματος και περιγράφει την ευρωπαϊκή εκδοχή του με πυρήνα τον γερμανικό εξπρεσιονισμό. Επιχειρείται να σκιαγραφηθεί η απόδοση σκηνών καθημερινού βίου με εξπρεσιονιστική γραφή σε επιλεγμένα έργα Γερμανών και Γάλλων καλλιτεχνών. Η ενότητα ενσωματώνει τον πυρήνα της ερευνητικής προσέγγισης της παρούσας εργασίας, καθώς επιχειρείται η παρουσίαση επιλεγμένων έργων έξι Ελλήνων καλλιτεχνών - του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη, του Μίμη Βιτσώρη, του Αλέξη Μπαρκόφ, του Εμμανουήλ Ζαΐρη, του Περικλή Βυζάντιου, του Γιάννη Μηταράκη, του Ν. Ζαβιτσιάνου και του Γ. Κορογιαννάκη- που αποτυπώνουν σκηνές καθημερινότητας φέρουσες χαρακτηριστικά εξπρεσιονιστικής γραφής. Αυτή η ενότητα εστιάζεται στην αναλυτική προσέγγιση των έργων των καλλιτεχνών αυτών, δείχνοντας πώς ο εξπρεσιονισμός τους επέτρεψε να εκφράσουν την δική τους εσωτερική ένταση και τον συναισθηματικό αντίκτυπο της εποχής τους. Οι Έλληνες εξπρεσιονιστές καλλιτέχνες, παρά το γεγονός ότι δεν αποτελούσαν μια ομοιογενή ομάδα, μοιράζονταν μια κοινή ανησυχία για τις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις της εποχής τους. Μέσα από τα έργα τους, προσπάθησαν να αποτυπώσουν την ένταση και την αβεβαιότητα που χαρακτήριζε την Ελλάδα κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου. Οι σκηνές καθημερινής ζωής που απεικονίζονται σε εξπρεσιονιστικό ύφος αποκαλύπτουν όμως όχι μόνο την ένταση της εποχής

² Σ. Ντενίση, «Η ηθογραφία στην ελληνική τέχνη και λογοτεχνία, δρόμοι τεμνόμενου», στο *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά, τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*, Ζ.Ι. Σιαφλέκης-Ερασμία Λουίζα Σταυροπούλου (επιμ.), Αθήνα: Gutenberg 2012, 443-472

αλλά και τη βαθύτερη ανάγκη των καλλιτεχνών να εκφράσουν τις προσωπικές τους εμπειρίες και τις αντιφάσεις που βίωναν. Τα έργα τους, μέσα από την παραμόρφωση και την εκφραστική χρήση των χρωμάτων, καταγράφουν την ψυχολογική κατάσταση τη δική τους αλλά κατ' επέκτασιν και της κοινωνίας και αναδεικνύουν τη δυναμική του εξπρεσιονισμού ως μέσου για την απεικόνιση της (ελληνικής) πραγματικότητας. Η εργασία ολοκληρώνεται με τον **επίλογο** που συνιστά σύνοψη του περιεχομένου και κριτική αποτίμηση του ερευνητικού ερωτήματος.

1. Η θεματική της ηθογραφίας και των σκηνών καθημερινής ζωής στο ελληνικό εικαστικό τοπίο.

Η ηθογραφία έκανε την εμφάνισή της στην ευρωπαϊκή ζωγραφική τον 16^ο αιώνα. Μητρόπολη της ηθογραφικής ζωγραφικής θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η Ολλανδία, καθώς επηρέασε αρκετά τη μεταγενέστερη ευρωπαϊκή ζωγραφική. Συγκεκριμένα, τα φλαμανδικά και ολλανδικά έργα αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τους Γερμανούς καλλιτέχνες του 19^{ου} αιώνα, οι οποίοι ταξίδευαν στις Κάτω Χώρες για να μελετήσουν τις ηθογραφίες και ξεκινούσαν την καριέρα τους στην ηθογραφική ζωγραφική μελετώντας και αντιγράφοντας έργα των Κάτω Χωρών. Στη Γερμανία, η οποία υπήρξε ο κυριότερος παράγοντας της διαμόρφωσης της ελληνικής ζωγραφικής, η ηθογραφική ζωγραφική άκμασε κατά τη διάρκεια του 19^{ου}, περίοδο κατά την οποία πολλοί Έλληνες καλλιτέχνες σπούδαζαν στην Σχολή του Μονάχου, με αποτέλεσμα η ηθογραφία να αποτελέσει μία από τις κεντρικές θεματικές των έργων τους³.

Προτού ξεκινήσουμε την επισκόπηση της ηθογραφίας κρίνεται απαραίτητο να γίνει λόγος αφενός για τον ορισμό της «ηθογραφικής ζωγραφικής», αφετέρου για το περιεχόμενο και τα βασικά της χαρακτηριστικά. Ο όρος «ηθογραφία» χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από τον Αλέξανδρο Φιλαδέλφεια (ζωγράφος, αρχαιολόγος και δημοσιογράφος) το 1890 στο πλαίσιο της κριτικής του για το έργο του Γύζη «*Παρά την εστία*» που παρουσιάστηκε στην έκθεση στον Παρνασσό. Συγκεκριμένα έγραψε:

*«Εικών ειλημμένη εκ του πραγματικού, εκ του καθ' ημέραν βίου, με όλα τα λεπτά αισθήματα και την τρυφερότητα της οικογενειακής εστίας, κάλλιστον δείγμα του είδους genre, όπερ ελληνιστί ίσως μόνον διά του ηθογραφίαν θα ηδυνάμεθα να μεταμορφώσωμεν».*⁴ Όπως σχολιάζει ο Παπανικολάου, ο όρος δεν αποτελεί πιστή μετάφραση του γαλλικού όρου «genre» που σημαίνει το γένος, τον τρόπο, το είδος.⁵

Αργότερα, για τις αντίστοιχες παραστάσεις, στην προσπάθεια της να αποδώσει το γαλλικό όρο «genre» ο οποίος καθιερώθηκε στις περισσότερες ευρωπαϊκές γλώσσες τον 19^ο αιώνα, η ελληνική κριτική υιοθέτησε και τους όρους «**ρωπογραφία**» και «**εθιμογραφία**», οι οποίοι ωστόσο χρησιμοποιήθηκαν ελάχιστα.⁶

³ Παπανικολάου Μ. (1978). *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα*. Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη, σσ. 43, 48. Ο Παπανικολάου αναφέρει ότι για τους Έλληνες καλλιτέχνες του 19ου αιώνα δεν διαθέτουμε στοιχεία που να μαρτυρούν ανάλογα ταξίδια στις Κάτω Χώρες. Εφόσον όμως εκπαιδεύονταν στη Γερμανία, πιθανότατα να έρχονταν σε επαφή με αυτά τα έργα μέσω των Γερμανών ομοτέχνων τους. Επιπλέον, οι Γερμανοί καλλιτέχνες που είχαν αμεσότερη επαφή με τους Ολλανδούς, εξέθεταν έργα τους στην Glaspalast όπου συμμετείχαν συχνά Έλληνες ζωγράφοι.

⁴ Φιλαδέλφειος Α. (1890). «Καλλιτεχνική έκθεσις», *Παρνασσός*, τευχ. 13, 1890, σσ. 264 - 270

⁵ Ο.π. Παπανικολάου 1978, σ.12

⁶ Ο.π. Παπανικολάου 1978, σσ.12-13

Στα ηθογραφικά έργα συμπεριλαμβάνονται αναπαραστάσεις σκηνών αποκλειστικά ανθρωπολογικού ενδιαφέροντος, όπως για παράδειγμα τα έθιμα μιας περιοχής ή οι αντιδράσεις ενός ή πολλών προσώπων σε ένα αντικείμενο ή σε μία συνθήκη⁷. Ο ζωγράφος ηθογραφικών θεμάτων αντλεί τα θέματα του από τη σύγχρονη του καθημερινή ζωή, την οποία εξιδανικεύει και την ωραιοποιεί στον πίνακα του, επιθυμώντας την ιδεαλιστική ανύψωση της.⁸

Τα ηθογραφικά θέματα στην ελληνική ζωγραφική εμφανίζονται από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, με την αποδοχή του ακαδημαϊκού ρεαλισμού, κύρια θεματολογία του οποίου ήταν οι σκηνές καθημερινού βίου. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Όθωνα πραγματοποιήθηκε η προσάρτηση της ελληνικής ζωγραφικής στη Σχολή του Μονάχου. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι Έλληνες καλλιτέχνες να συνδεθούν με τον ευρωπαϊκό κλασικισμό, ρομαντισμό και στη συνέχεια με τον ακαδημαϊκό ρεαλισμό. Ο Άλκης Χαραλαμπίδης υποστηρίζει ότι τα ηθογραφικά θέματα της ελληνικής ζωγραφικής έως και το 1870 περίπου παρουσιάζουν μία έντονη εξάρτηση από το ιστορικό παρελθόν, όπως για παράδειγμα «*Ο ανάπηρος του Αγώνα*» του Βρυζάκη ή «*Ο αποχαιρετισμός του καπετάνιου*» του Τσόκου.⁹ Ωστόσο, η άποψη του μπορεί να αμφισβητηθεί ως εσφαλμένη γενίκευση, καθώς οι προαναφερθέντες καλλιτέχνες φιλοτεχνούν κατά κύριο λόγο ιστορικές συνθέσεις και το έργο τους περιλαμβάνει κι άλλες θεματικές, όπως προσωπογραφίες και σκηνές από την καθημερινή ζωή. Μάλιστα σύμφωνα με τον Παπανικολάου τα πρώτα έργα ηθογραφικών σκηνών της ελληνικής λαϊκής ζωής σημειώνονται γύρω στο 1850-1860.¹⁰ Όπως σημειώνει η Λαμπράκη-Πλάκα, παράλληλα με τις επιβλητικές ιστορικές συνθέσεις τις περιόδου, αναπτύχθηκε μία μορφή **ειδυλλιακής ηθογραφίας** του Αγώνα,¹¹ στην οποία προφανώς αναφέρεται ο Χαραλαμπίδης. Επίσης, πολλοί καλλιτέχνες της περιόδου φιλοτέχνησαν αρκετά έργα τα οποία εντάσσονται στο ευρύτερο πλαίσιο της ηθογραφίας (βλ. για παράδειγμα «*Ο Ναυτικός που καπνίζει*», «*Τα κάλαντα*», «*Το φίλημα*» του Νικηφόρου Λύτρα ή τα έργα «*Το τσίρκο*», «*Βάρκες με παιδιά*» του Βολανάκη καθώς και έργα του Νικόλαου Γύζη «*Η ζωγράφος και ο έρωτας*», «*Στην πηγή*»). Τέλος, η θεματολογία του ιστορικού παρελθόντος συνέχισε να απασχολεί τους καλλιτέχνες και τον επόμενο αιώνα αλλά δεν

⁷ Ο Παπανικολάου διαιρεί τις σκηνές σε δώδεκα κατηγορίες: 1) παραστάσεις με ιστορικό, θρησκευτικό και μυθολογικό περιεχόμενο, 2) αλληγορικές και συμβολικές, 3) τοπιογραφίες και θαλασσογραφίες, 4) ζωγραφική των ζώων, 5) νεκρή φύση, 6) σκηνές πολέμων, 7) ζωγραφική κοστούμιών, 8) εργαστήρια ζωγραφικής, 9) προσωπογραφίες, 10) εικονογραφήσεις λογοτεχνικών κειμένων, 11) γελοιογραφίες και σάτιρα και 12) σκηνές κυνηγιού.

⁸ Ο.π. Παπανικολάου 1978, σ.11

⁹ Χαραλαμπίδης Α., «Νεότερη Ελληνική Ζωγραφική: Α. Ηθογραφικά Θέματα», *ΤΕΧΝΗ-Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία*, Θεσσαλονίκη, 1982, σσ. 7-8

Για τις ηθογραφικές σκηνές του Τσόκου βλέπε ό.π. Παπανικολάου 1978, σσ. 35, 59-61

¹⁰ Ο.π. Παπανικολάου 1978, σ.61

¹¹ Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη: 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες Ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Ε.Π.Μ.Α.Σ., Αθήνα, 1999, σσ. 60-65

πρέπει να συγγέεται με την ηθογραφία. Άλλωστε το ιστορικό παρελθόν και ο αγώνας της απελευθέρωσης είναι λογικό να έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο στη θεματογραφία, καθώς η Ελλάδα βρισκόταν ακόμη στο μεταβατικό στάδιο της απελευθέρωσης.¹²

Η σταδιακή σταθεροποίηση της αστικής τάξης και η διαμόρφωση της ιδεολογίας της από το τέλος του 19^{ου} αιώνα και έπειτα οδηγεί στην επικράτηση του **ρεαλισμού** στις τέχνες, ο οποίος σύμφωνα με τον Mario Vitti στην ελληνική τέχνη είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με την ηθογραφία.¹³ Η άποψη αυτή μπορεί να είναι εύλογη στη λογοτεχνία όχι όμως και στη ζωγραφική. Σύμφωνα με τη Λαμπράκη-Πλάκα η ελληνική ηθογραφία δεν ταυτίζεται με τον ρεαλισμό καθώς μεταξύ τους υπάρχει μία μεγάλη «ποιοτική» διαφορά· η ηθογραφία μάς παρουσιάζει σκηνές καθημερινής ζωής, εθίμων και ηθών, αλλά σε αντίθεση με τον ρεαλισμό δεν ασκεί κοινωνική κριτική (όπως συμβαίνει για παράδειγμα στα έργα των Courbet και Daumier), τις παρουσιάζει ως πρότυπα ζωής, εξιδανικευμένες σκηνές ακόμη κι όταν πρόκειται για δραματικές σκηνές. Πρόκειται για έναν συνδυασμό ρεαλισμού και ιδεαλισμού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα των προαναφερθέντων αποτελεί ο Νικηφόρος Λύτρας, ο οποίος θεωρείται ένας από τους βασικότερους εκπροσώπους της ελληνικής ηθογραφίας.¹⁴ Άλλοι βασικοί εκπρόσωποι των ηθογραφικών σκηνών στην ελληνική ζωγραφική είναι ο Νικόλαος Γύζης και οι ακόλουθοί του, όπως ο Σαββίδης, ο Ιακωβίδης κ.ά.¹⁵. Ο Νικηφόρος Λύτρας καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του δημιουργίας φιλοτεχνεί μεγάλο αριθμό ηθογραφικών έργων. Σε αυτό το σημείο αξίζει να παρατεθούν τα λόγια του ίδιου σχετικά με την ηθογραφία και τον ιδεαλισμό «*Ο καλλιτέχνης να αφοσιούται εις τους ηθογραφικούς*

¹² Ο. π Χαραλαμπίδης, 1982 και Λυδάκης, *Οι Έλληνες ζωγράφοι (τόμος τρίτος): Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής*. Μέλισσα, Αθήνα 1976 και Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα: Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ου αιώνα*. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2006 και Λαμπράκη-Πλάκα, *Εθνική Πινακοθήκη: 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες Ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Ε.Π.Μ.Α.Σ., Αθήνα, 1999.

¹³ Μ. Vitti, «Νατουραλισμός ή/και ηθογραφία: Μια επισκόπηση». Στο Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε., Πάτσιου, Β. (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα, Διαστάσεις- Μετασχηματισμοί- Όρια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008. Όπως συγκεκριμένα αναφέρει «*Αν δεν πρόκειται για ηθογραφία, όπως την εννοούμε αναφερόμενοι στην αφηγηματογραφία του τέλους του 19ου αιώνα, δεν πρόκειται ακριβώς ούτε για ρεαλισμό*». Μ. Vitti, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα 1978, σ. 7

¹⁴ Ο.π. Λαμπράκη-Πλάκα (επιμ.) 1999, σσ. 80-86

¹⁵ Το 1873 ο Ν. Λύτρας ταξιδεύει μαζί με τον Ν. Γύζη στη Μ. Ασία. Μετά από τους το ταξίδι παρατηρείται έξαρση στην παραγωγή των ηθογραφικών έργων που φιλοτεχνούν, εμφανώς επηρεασμένα από την Ανατολή. Ομοίως, συμβαίνει και στον Σαββίδη που ταξιδεύει λόγω της καταγωγής του αρκετά συχνά στη Μ. Ασία. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί το έργο «*Κινέζικος πύργος στον αγγλικό κήπο του Μονάχου*» του Σαββίδη. Φυσικά, οι προαναφερθέντες ζωγράφοι της Σχολής του Μονάχου δεν είναι οι μοναδικοί που ασχολήθηκαν με τα ηθογραφικά θέματα. Πάρα πολλοί σύγχρονοι και μεταγενέστεροι τους όπως οι Ιακωβίδης, Λεμπέσης, Βώκος, Οθωναίος, Ζαΐρης, Αργυρός, Βικάτος και πολλοί ακόμα φιλοτέχνησαν έργα ηθογραφικής θεματολογίας, ωστόσο ενδιαφέρθηκαν και για άλλες θεματικές κατηγορίες και τάσεις. Επίσης, πρέπει να σημειωθεί ότι με ηθογραφικά θέματα ασχολήθηκαν ακόμη και ο Ευδιάς, Ράλλης, Γεραλής, Άβλιχος, Γιαλλινάς κ.ά. οι οποίοι δεν μαθήτευσαν στο Μόναχο, αλλά σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες όπως Γαλλία και Ιταλία. Βλέπε σχετικά Χαραλαμπίδης, 1982, σσ. 11-14.

πίνακας, και εις έργα σχέσιν έχοντα με αυτά τα οποία συγκινούν, τέρπουν και μορφώνουν τον λαόν... Τα ήθη του Ελληνικού λαού μάς έδωκαν την Ελευθερίαν και πρέπει να τα φυλάττωμεν ως κόρην οφθαλμού».¹⁶ Ωστόσο, δεν ακολούθησαν όλοι οι καλλιτέχνες την ίδια λογική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Ιακωβίδης, ο οποίος απέδωσε ρεαλιστικά ηθογραφικές σκηνές και του ασκήθηκε μάλιστα αρνητική κριτική για την επιλογή του να αποδώσει τόσο ρεαλιστικά και «πεζά» τις σκηνές αυτές. Σε αντίθεση βρίσκεται η διθυραμβική κριτική του Παπαντωνίου για το έργο του Γύζη, ο οποίος έγραψε τα εξής: «Σκοπός του ήτο να δώσει τον ηθικόν κόσμον της φυλής του σε μια σειρά ηθογραφικών... το θέμα του είναι η ηθική αξία της φυλής και η δύναμη που τον κινεί είναι η ακαταμάχητη ανάγκη να δώσει εκείνο που αισθάνεται ο ίδιος κι εκείνο που πιστεύει για τους νέους Έλληνας». Επιπρόσθετα, όταν του ζητήθηκε να σχολιάσει την ιδεαλιστική-νατουραλιστική τεχνοτροπία του Γύζη, απάντησε «Αν έτσι την είδε την πραγματικότητα ένας καλλιτέχνης σαν τον Γύζη, θα πει πως αυτή είναι».¹⁷ Μέσα από τα παραπάνω παραδείγματα είναι εμφανές ότι οι ηθογραφικές σκηνές στην Ελλάδα έγιναν αποδεκτές όταν η τεχνοτροπία τους ήταν περισσότερο ιδεαλιστική-νατουραλιστική κι όχι ρεαλιστική, χωρίς βέβαια αυτό να αποτελεί απολύτως αποτρεπτικό παράγοντα για τους καλλιτέχνες να κάνουν χρήση της τεχνοτροπίας που επιθυμούσαν.

Με την επιστροφή του Λύτρα από το Μόναχο το 1865, η ηθογραφία καθιερώθηκε ως είδος στην Ελλάδα και για τα επόμενα χρόνια αποτέλεσε ένα από τα δημοφιλέστερα είδη.¹⁸ Ο Λύτρας που έκανε τις δηλώσεις που παραπάνω παρατέθηκαν θεωρείται πρεσβευτής της ελληνικής ηθογραφίας. Σύμφωνα δε με τους μελετητές, ο μεγάλος αριθμός ηθογραφικών πινάκων που φιλοτέχνησε δεν οφείλεται μόνο στην επιρροή της Σχολής του Μονάχου αλλά και στους παραγγελιοδότες του, οι οποίοι ως επί το πλείστον ήταν άνθρωποι από την ανερχόμενη αστική τάξη. Η ελληνική κοινωνία - καθώς βίωνε την ταχύτερη αστικοποίηση της- βρίσκονταν υπό την αναζήτηση ενός νέου προσώπου-καλλιτέχνη, ο οποίος θα αποτύπωνε στα έργα του τη νέα συνθήκη. Η διάδοση δηλαδή της ηθογραφίας οφείλεται στις γενικότερες αλλαγές της πολιτικής και πολιτιστικής δραστηριότητας της χώρας και αποτελεί αντανάκλαση της αναζήτησης ηρεμίας και ασφάλειας που επιζητά η αστική τάξη. Επίσης, οι καλλιτέχνες μπορούσαν πλέον να εκφράσουν με μεγαλύτερη ελευθερία προβληματικές της κοινωνίας, διότι πλέον δεν «κινδύνευε» η αίγλη που επιθυμούσαν να έχει μέχρι πρότινος η εικόνα της Ελλάδας. Τέλος, σημαντικός παράγοντας για

¹⁶ Ο.π. Λαμπράκη-Πλάκα, 1999, σσ. 80

¹⁷ Ο.π. Λαμπράκη-Πλάκα, 1999, σσ. 86-88 και ό.π. Παπανικολάου, 1978, σσ.14-15

¹⁸ Ο.π. Παπανικολάου, 1978, σσ. 35

την καθιέρωση της ηθογραφίας ήταν οι έρευνες του Νικόλαου Πολίτη πάνω στη λαογραφία, οι οποίες αποκάλυψαν την αξία των εθίμων και των παραδόσεων για ένα έθνος.¹⁹

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι ο υποκειμενισμός και η ατομικότητα που διέπουν τον εξπρεσιονισμό, και θα σχολιαστούν εκτενώς σε επόμενο κεφάλαιο, αφορούν και τη θεματολογία. Οι ηθογραφικές σκηνές παρουσιάζονται ωραιοποιημένες ανεξάρτητα από το εάν έχουν θετικό ή αρνητικό περιεχόμενο, όπως για παράδειγμα ακόμη και όταν απεικονίζονται ορφανά ή βιοπαλαιστές κυριαρχεί ο συναισθηματικός και αισιόδοξος τόνος, καθώς στοχεύουν στον ιδεαλιστικό αντικατοπτρισμό της πραγματικότητας.²⁰ Αυτό συμβαίνει διότι ο αγοραστής – αστός μπορεί να δει τα έργα υπό ένα και μόνο συγκεκριμένο πρίσμα. Ζητούμενο του αστού είναι η γραφικότητα και το ωραίο που θα του προκαλέσουν μία ευχάριστη διάθεση νοσταλγίας για το παρελθόν και την απλή ζωή. Στις ηθογραφικές σκηνές, είτε αυτές αναπαριστούν οικογενειακές στιγμές, κάποιο έθιμο, είτε σκηνές πόνου και μόχθου (λόγω εργασίας ή φτώχειας), οι μορφές και τα τοπία αποδίδονται κατά το μέγιστο ωραιοποιημένα και θα μπορούσαμε να πούμε ότι απώτερος στόχος των ηθογράφων είναι να διδάξουν και στη συνέχεια να ψυχαγωγήσουν και μερικές φορές ίσως να προβάλλουν τον εθνικό χαρακτήρα του λαού στον οποίο ανήκουν.²¹ Αυτό βρίσκεται σε αντίθεση με τις σκηνές ιδιωτικού βίου που εμφανίζονται τη δεύτερη κυρίως δεκαετία του 20ου αιώνα, στις οποίες η ατομικότητα και ο υποκειμενισμός είναι χαρακτηριστικά τους στοιχεία.²²

Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα παρατηρείται μεγάλη μείωση στην παραγωγή έργων ηθογραφικής θεματολογίας. Μετά το θάνατο του Γύζη και του Λύτρα το 1901 και 1904 αντίστοιχα, η Σχολή του Μονάχου έχασε δύο από τους σημαντικότερους Έλληνες εκπροσώπους της, ωστόσο πολλοί καλλιτέχνες συνέχισαν να πηγαίνουν στην βαναρική Ακαδημία για τις σπουδές τους (όπως ο Γ. Μπουζιάνης, ο Νίκος Λύτρας κ.ά.). Ο θάνατος των προαναφερθέντων σε συνδυασμό με τις γενικότερες αλλαγές στον καλλιτεχνικό κόσμο της Ευρώπης με την εμφάνιση νεωτεριστικών κινημάτων και της μοντέρνας τέχνης είχε ως αποτέλεσμα την αλλαγή και την ανανέωση της ελληνικής τέχνης. Συγκεκριμένα, ο **ακαδημαϊκός ρεαλισμός** αντικαταστάθηκε σταδιακά από έναν ιδιότυπο ελληνικό **υπαιθρισμό** και η ηθογραφία από την **τοπιογραφία** και τις **συμβολικές συνθέσεις**.²³ Αυτό συνέβη διότι οι ζωγράφοι της περιόδου

¹⁹ Ο.π. Παπανικολάου, 1978, σσ. 35, 38-42 και ΄.ο.π Χαραλαμπίδης,, 1982, σσ. 9-11.

²⁰ Ο.π. Παπανικολάου, 1978, σσ. 40-42

²¹ Ο.π. Παπανικολάου, 1978, σ. 40

²² Α. Κωτίδης, *Ένα άλλο Τριάντα στη ζωγραφική*. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002, σσ. 46-52

²³ Ο.π. Παπανικολάου, 1978, σσ. 169 και Μ. Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα: Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ου αιώνα*. Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 2006, σ. 24

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι ο Χαραλαμπίδης υποστήριξε ότι η μείωση των ηθογραφικών έργων δεν λαμβάνει χώρα μόνο στην Ελλάδα αλλά σε ολόκληρη την Ευρώπη στο πλαίσιο μίας γενικής αμφισβήτησης της παραδοσιακής θεματολογίας που ξεκίνησε πριν από τον 20ο αιώνα. Τη θέση του στηρίζει στο περιεχόμενο μιας επιστολής του Γύζη, που γράφτηκε το 1884. Στην επιστολή διαβάζουμε τα εξής: «Έχω σκοπόν να καταγίνω εις

επιρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό και υιοθέτησαν τη ρεαλιστική και ιμπρεσιονιστική αντίληψη. Ο ιμπρεσιονισμός επιδίωκε τη φασματική ανάλυση του φωτός με αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες να στραφούν στην τοπιογραφία και ο ρεαλισμός με τη σειρά του απέβαλε τον ιδεαλισμό και την ωραιοποίηση των καθημερινών σκηνών βίου, καθώς μέλημα του ήταν να απεικονίσει την πραγματικότητα ενός ρεαλιστικού και όχι ιδεαλιστικού πλαισίου.²⁴ Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, η «ανανέωση» στο πλαίσιο της γενικότερης αλλαγής ήταν αναγκαία, όπως σημειώνει και η Λαμπράκη-Πλάκα, ωστόσο οι κριτικοί δεν ήταν ακόμη έτοιμοι, ως φαίνεται με βάση τα κείμενα τους, να υποδεχτούν εξ ολοκλήρου τις νέες τάσεις.²⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κριτική του Γεράσιμου Βώκου στο περιοδικό *Ο Καλλιτέχνης* το 1912, που γράφτηκε με αφορμή την Α΄ Έκθεση του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών στο Ζάππειο, στην οποία αναφέρει τα εξής «*Το κυριαρχούν είδος είναι το τοπίον, το ολιγότερον δε αντιπροσωπευόμενον η σύνθεσις εκ της ζωής του ανθρώπου. Τούτον είναι ανάλογον προς την σύγχρονον ελληνικήν διανόησιν και οιωνεί συνέπεια ταύτης. Η τέχνη δεν φανερώνει ισχυράς ιδέας και μεγάλα αισθήματα ειμή εφ' όσον ταύτα υπάρχουν, η δε σημερινή κακοδαιμονία και νάρκη της ελληνικής φυλής αποκλείει τοιαύτας εκδηλώσεις*».²⁶ Από τη θέση του καθίσταται φανερό ότι δεν συμφωνεί με την απομάκρυνση των καλλιτεχνών από τη θεματογραφία της ηθογραφίας και τη στροφή τους στην τοπιογραφία.

Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει ότι οι καλλιτέχνες σταμάτησαν να φιλοτεχνούν έργα με ηθογραφική θεματολογία. Καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα πολλοί καλλιτέχνες δημιουργούν ηθογραφικά έργα, χωρίς όμως αυτή η θεματογραφία να αποτελεί προτεραιότητα τους. Τα θέματα καθημερινής ζωής, όπως αναφέρει ο Παπανικολάου, διακρίνονταν άλλοτε για ρεαλιστικές και άλλοτε για ιδεαλιστικές τάσεις, απασχόλησαν μεν αρκετούς καλλιτέχνες, ωστόσο, η εξέλιξη αυτής της θεματογραφίας δεν ήταν εντυπωσιακή. Σε πολλές περιπτώσεις οι σκηνές συνέχισαν να ακολουθούν τα ακαδημαϊκά πρότυπα με πολλές όμως τοπιογραφικές αναφορές. Ο Παπανικολάου σημειώνει ότι ακόμη και οι συντηρητικών αντιλήψεων κριτικοί είχαν αντιληφθεί και επεσήμαναν ότι η προσκόλληση καλλιτεχνών σε ακαδημαϊκά πρότυπα και παραδοσιακές ηθογραφίες, θα οδηγήσουν σε καλλιτεχνικά αδιέξοδα.²⁷ Όμως ο Εμμανουήλ Ζαΐρης, ο Σπυρίδων Βικάτος, ο Ουμβέρτος Αργυρός κ.ά., διατήρησαν τα διδάγματα της σχολής του

αρχαίας ελληνικής υποθέσεις. Αι εικόνες των νέων Ελλήνων, τας οποίας εκτελώ και αρέσουν εις τον καλλιτεχνικόν κόσμον, εννοείται ως έργα, παρατηρώ ότι εις τον άλλον πολύν κόσμον δεν κάμνουν εντύπωσιν, και τούτο ή διότι ολίγον μας γνωρίζουν ή διότι δεν μας αγαπούν». Ωστόσο, η επιστολή του Γύζη δεν αναφέρεται σε μία γενικότερη αμφισβήτηση της θεματολογίας, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Χαραλαμπίδης, αλλά στην έλλειψη ενδιαφέροντος για ελληνικές ηθογραφικές σκηνές από το αγοραστικό κοινό της Γερμανίας (ό.π. Χαραλαμπίδης, 1982, σ. 15).

²⁴ Ο.π. Παπανικολάου 1978, σ. 169

²⁵ Ο.π. Λαμπράκη- Πλάκα 1999, σσ. 144-155

²⁶ Γ. Βώκος, «Τα ωραία γράμματα και αι τέχναι», *Ο Καλλιτέχνης*, τεύχος 25, Απρίλιος 1912, σ. 60

²⁷ Ο.π. Παπανικολάου, 2006, σσ. 26-28

Μονάχου από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, συνεχίζοντας την παραγωγή έργων με ποικιλία μάλιστα θεμάτων καθημερινών σκηνών, όπως για παράδειγμα τα έργα του Αργυρού «*Το χαρτοπαίγνιο*» και «*Η Ανάσταση*» ή το έργο «*Το σκάκι*» του Βικάτου. Επίσης αρκετά έργα, όπως «*Η Πλύστρα*» (1910) του Ζαΐρη μπορεί να διαβαστεί στην κατεύθυνση μιας κοινωνικής κριτικής, καθώς ο καλλιτέχνης επιδιώκει να αναδείξει την καθημερινότητα των κατώτερων κοινωνικών τάξεων και του ανθρώπινου μόχθου. Ο Σπυρίδων Βικάτος, μολονότι είναι εκπρόσωπος της Σχολής του Μονάχου, έχει υιοθετήσει εξπρεσιονιστικές πινελιές στο έργο του. Ανάλογο παράδειγμα αποτελεί και η Θάλεια Φλωρά Καραβία, η οποία ασχολήθηκε αρκετά με ηθογραφικές σκηνές, τις οποίες όμως χρησιμοποίησε περισσότερο ως πρόσχημα υποκειμενικής έκφρασης καθώς το ενδιαφέρον της ιδιαίτερα μετά από την επίδραση που της άσκησε ο ιμπρεσιονισμός, ήταν κυρίως στην απεικόνιση του φυσικού περιβάλλοντος.²⁸ Από το δεύτερο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα η μείωση της παραγωγής έργων με καθημερινές σκηνές βίου ήταν ραγδαία. Ωστόσο, υπάρχουν αρκετές εξαιρέσεις-καλλιτέχνες, όπως ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, ο Σπύρος Βασιλείου, ο Δημήτρης Γιολλάσης, ο Γιάννης Μηταράκης κ.ά. οι οποίοι ασχολούνταν κατά κόρον με τις καθημερινές σκηνές και θα τους εξετάσουμε στη συνέχεια της εργασίας. Τα θέματα καθημερινού βίου πραγματεύονται τις αρετές και τις αδυναμίες της νέας αστικής τάξης. Ο Χαραλαμπίδης προτείνει να χωριστούν τα έργα καθημερινού βίου του μεσοπολέμου σε δύο κατηγορίες, εκ των οποίων η μία να αφορά τον αστικό βίο και η άλλη τον αγροτικό.²⁹ Ο διαχωρισμός των έργων σε αυτές τις δύο βασικές κατηγορίες είναι αρκετά χρήσιμος, αν και σε μία εκτενέστερη μελέτη θα ήταν δυνατόν οι κατηγορίες να αυξηθούν ή να υπάρξουν υποκατηγορίες, καθώς πολλά έργα πραγματεύονται καθημερινές σκηνές που λαμβάνουν χώρα σε αστικό περιβάλλον ή μη και αφορούν είτε ομαδικές είτε ατομικές δραστηριότητες, άλλες αφορούν επαγγελματικές δραστηριότητες, άλλες διασκέδασης κ.ά.

Αξίζει να σημειωθεί ότι και στις υπόλοιπες τέχνες -κυρίως στη λογοτεχνία- η ηθογραφία σταδιακά εκλείπει και τη θέση της παίρνει η **αστική πεζογραφία** που πραγματεύεται τα πρόσωπα του άστεως, τα βιώματα τους και τις επιπτώσεις του αστικού βίου. Η Αθήνα ήδη από τον 19^ο αιώνα ως πρωτεύουσα επικρατεί στη μυθιστορηματογραφία και τη διηγηματογραφία. Αυτό αναμφίβολα συμβαίνει διότι η Αθήνα είναι μία πόλη με περισσότερα πρόσωπα έναντι των υπολοίπων ελληνικών πόλεων. Σε αυτό συμβάλλουν η διαδικασία της αστικοποίησης, η εμπειρία της ζωής στην πόλη όπως μεταφέρονται στις διάφορες εκφάνσεις της, αναφορικά με τις εκάστοτε αντιδράσεις στην προσπάθεια του αστικού εκσυγχρονισμού και της ομογενοποίησης του αστικού τοπίου. Η Αθήνα αποτέλεσε τον ιδεολογικό τόπο που προσδιόρισε την πολιτική σημασία, τον συμβολικό ρόλο και τις νέες ή αναπροσαρμοσμένες έννοιες του άστεως. Σύμφωνα με την Γεωργία Γκότση που μελέτησε την πεζογραφία της περιόδου, την εποχή

²⁸ ‘ο.π. Παπανικολάου 1978, σσ. 169-170

²⁹ Ο.π. Χαραλαμπίδης, 1982, σσ. 13-15

εκείνη ο πληθυσμός της Αθήνας πολλαπλασιάστηκε, οι κατοικημένες περιοχές επεκτάθηκαν άναρχα και η πόλη πλούτιζε από τεχνικά έργα, ενώ συγχρόνως ταλαιπωρούνταν από άσχημες καταστάσεις όπως φτώχεια, επαιτεία κτλ. Όπως αναφέρει συγκεκριμένα «*Η Αθήνα ασκεί τη γοητεία και την άπωση της μητρόπολης*». Στο πλαίσιο αυτό η πεζογραφική ενασχόληση απέρριψε την αφυχογράφητη ηθογραφία του 19^{ου} αιώνα και επικράτησε η **αστική λογοτεχνία** που πραγματεύεται ουσιαστικά το ξέσπασμα των κοινωνικών συγκρούσεων, την ανάδυση της νέας αστικής τάξης και τις συνέπειες της.³⁰

Κατά τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα πολλοί λόγιοι, όπως ο Γιώργος Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο Πνεύμα*, απέρριψαν την ηθογραφική παραγωγή και παρότρυναν τους νέους καλλιτέχνες της γενιάς τους να αντλήσουν έμπνευση από το θέαμα της μοντέρνας Αθήνας.³¹ Ισχυρίζονταν ότι η λογοτεχνία της πόλης είναι ένα προϊόν μιας εκσυγχρονισμένης και ανήσυχης κοινωνίας. Θεωρούσαν την ηθογραφία πλέον ξεπερασμένη καθώς εκλαμβανόταν ως ένα αφηγηματικό είδος άρρηκτα συνδεδεμένο με τη λαογραφία και την εξυπηρέτηση αυστηρών εθνικών στόχων που υστερούσε στην εμβάθυνση, στη δημιουργία χαρακτήρων και δεν διέθετε καμία ιδεολογική οπτική.³²

Καθίσταται σαφές λοιπόν ότι στη ζωγραφική αλλά και στη λογοτεχνία η ηθογραφία αποκρυσταλλώθηκε και ωρίμασε και έδωσε τη θέση της στην απεικόνιση του αστικού-καθημερινού βίου. Οι λόγιοι παρότρυναν τους καλλιτέχνες να ασχοληθούν με τις αστικές εικόνες και να υποδεχτούν τη μοντέρνα τέχνη, ωστόσο η μετάβαση αυτή είχε πολλές διακυμάνσεις, εκφάνσεις ίσως και προβληματικές. Πολλές φορές οι ίδιοι λόγιοι που ασπάστηκαν την νέα αστική πραγματικότητα και τη γενικότερη μετάβαση της μοντέρνας τέχνης, έτειναν να αντιτίθενται σε καλλιτέχνες που κατά την γνώμη τους δεν τηρούσαν τα προγενέστερα όρια της ηθογραφίας.³³

Στο σημείο αυτό, διαφωτιστικά της εξέλιξης αυτής είναι όσα έγραψε σε μία κριτική του ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου αναφορικά με τη συμμετοχή του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη στην Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση του 1939, στην οποία διακρίνεται η αλλαγή στις θέσεις της ελληνικής πνευματικής πραγματικότητας του Μεσοπολέμου:

«Το έργο “Λιτανεία της Αναστάσεως” είναι βιωμένο, βγήκεν από παράσταση έντονη. Όσο όμως κι αν εκτιμώ τον κραδασμό της λιτανείας, δε λησμονώ ως πρόκειται πάντοτε για ελληνική ηθογραφία και γι’ αυτό θα την ήθελα τονισμένη με τα χαρακτηριστικά εκείνα που αν δεν θεωρούνται καθαυτό ζωγραφικά και

³⁰ Γ. Γκότση, *Η Η Ζωή εν τη πρωτευούση, Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19^{ου} αιώνα*. Νεφέλη, Αθήνα, 2004, σσ. 12-18

³¹ Ο.π. Γκότση 2004, σ. 33 και Γ. Θεοτοκάς, *Ελεύθερο Πνεύμα*. Κ.Θ.Δημαράς (επιμ.), Εστία, Αθήνα 2009

³² Ο.π. Γκότση 2004, σ. 33

³³ Ο.π. Γκότση 2004, σ. 33

ανάγονται μόνο στο θέμα, είναι απαραίτητα. Στο έργο του λόγου χάριν δεν ξεχωρίζεται αν πρόκειται για λιτανεία ορθοδόξων ή καθολικών.... Τα λέγω αυτά επειδή αποδίδω στην ηθογραφία τη σημασία που της πρέπει. Η ηθογραφία στις πλαστικές τέχνες είναι ό,τι ζωντανότερο μπορεί να απασχολήσει το μάτι μαζί και το πνεύμα... ας ζαναπούμε τώρα πως τα ηθογραφήματα πρέπει να έχουν πάντοτε μια συγκεκριμένη αλήθεια. Αφηρημένα δεν μπορεί να είναι. Πρέπει να ριζώνουν σ' έναν τόπο...».³⁴

Ο Παπαντωνίου υποστήριξε τα νεωτεριστικά κινήματα και έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ελληνικής τέχνης, αφού αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους τεχνοκριτικούς της περιόδου του μεσοπολέμου. Ωστόσο, αν και νεωτεριστής ήταν αντίθετος με κάθε μορφή αφαιρετικότητας και ασκούσε έντονη αρνητική κριτική στα έργα με τέτοιες αφαιρετικές τάσεις.³⁵ Βλέπουμε πως δεν δέχεται τίποτα αφηρημένο ούτε δέχεται την ανακρίβεια σχετικά με την ταυτότητα των πιστών της «Λιτανείας». Απαιτεί να είναι ξεκάθαρο το ελληνικό στοιχείο και οι παραδόσεις. Παρόμοια κριτική άσκησε και στις ηθογραφίες του Επαμεινώνδα Θωμόπουλου το 1932, όπου έγραψε σχετικά «Αλλά τι είναι το έργο αν όχι αυτή η τελική αρμονία; Πέστε την αποτέλεσμα, ενότητα, πέστε την ακόμα και το ένα εις το παλλαπλούν κατά παλλήους αισθητικούς, αυτή η ενότης, η λογική των σχημάτων και των χρωμάτων δίνει την αισθητική αξία».³⁶ Σύμφωνα με τον Λευτέρη Σπύρου, ο Παπαντωνίου χρησιμοποιώντας τις αρχές της αρμονίας και της σύνθεσης, απέρριπτε τις νεωτερικές τάσεις αλλά και επέκρινε και τα έργα των ακαδημαϊκών όπως συνέβη με τον Θωμόπουλο.³⁷ Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί η διθυραμβική κριτική που αφιέρωσε ο Παπαντωνίου στον Γύζη το 1928, γράφοντας τα εξής:

«Φορέματα, γεγονότα, λαογραφική αλήθεια, ανατολισμοί, το επεισόδιον και το ανέκδοτον είνε όλα τρίτης σημασίας. Το θέμα του είνε η ηθική αξία της φυλής και η δύναμις που τον κινεί είναι η ακαταμάχητος ανάγκη να δώση εκείνο που αισθάνεται ο ίδιος κι εκείνο που πιστεύει για τους νέους Έλληνας. Ποια είνε λοιπόν αυτή η λιτή, λεπτοσχεδιασμένη μορφή της χωριάτισσας που χαράζει σαν αυγή σε όλα τα επεισόδια, το λεπτό γέλιο και τα μάτια που φέγγουν από πνεύμα; Είνε παρατονία ιδεαλισμού μέσα σε μια ωμήν στατιστικήν γεγονότων; Είνε ψέμμα της ελληνολατρείας του Γκύζη. Όχι. Είνε τόσο αληθινή όσο και μια στρογγυλή Τυρολέζα στους ηθογραφικούς πίνακας του Βαυαρού φίλου του Ντερφρέγερ. Είνε η Ελληνίδα η πλασμένη από όλες τις γυναίκας μας, εκείνη που επόνεσε, που τραγούδησε, που σπιθοβόλησε και σπιθοβολεί, η γυναίκα που έκαμε τα δημοτικά τραγούδια και τους μύθους, είνε η ράτσα. Είνε αφάιρσεις

³⁴ Ο.π. Χαραλαμπίδης, 1982, σσ. 14- 16

³⁵ Λ. Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου και η συμβολή της στη διαμόρφωση της Ιστορίας της Τέχνης στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1900 -1971*, αδημ. διδ. διατριβή, Ρέθυμνο 2017, σσ. 470- 472

³⁶ Ο.π. Σπύρου 2017, σ. 472 και Ζ. Παπαντωνίου, «Εκθεσις Επ. Θωμόπουλου», *Εφημερίδα Ελευθέρον Βήμα*, 15/11/1932

³⁷ Ο.π. Σπύρου 2017, σ. 472

αλλά και ζωντανή αλήθεια. Ας αποδείξει κανείς αν μπορέσει η γυναίκα του ελληνικού λαού, εις την οποίαν ο Γκύζης έδωσε τον τύπον της ψυχής του δεν είναι αυτή που φαίνεται στο “Καρναβάλι”, στους “Αρραβώνες”, στο “Παραμύθι”». ³⁸

Σύμφωνα με τον Σπύρου ο Παπαντωνίου αναγνώρισε την αξία της καλλιτεχνικής παραγωγής του Γύζη στα έργα που φιλοτέχνησε από το 1874 κι έπειτα. ³⁹ Κι αυτό αποδεικνύεται με το σχόλιο του για το έργο «Η Ζωγράφος και ο Έρωτας» που φιλοτέχνησε ο Γύζης το 1868, για το οποίο γράφει: «Σαν ένα ολίσθημα του Γύζη εις το ανθρωπιστικό λάθος, να σατυρίσει την γεροντοκόρην». ⁴⁰

Σε συνδυασμό με την κριτική του Βώκου, τη μείωση των ηθογραφικών σκηνών και τις γενικότερες αλλαγές σε Ευρώπη και Ελλάδα, αλλά και τις κριτικές του Παπαντωνίου, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως το καλλιτεχνικό κοινό απαιτεί από την τέχνη να είναι αυστηρή σε παλαιότερες αρχές, να είναι ξεκάθαρη ως προς την θεματολογία αλλά και την τεχνοτροπία. Οι κριτικοί αποδοκιμάζουν τον ρεαλισμό στις ηθογραφικές σκηνές όπως συνέβη με τον Ιακωβίδη, και απορρίπτουν κάθε είδους αφαιρετικό νεωτερισμό όπως συνέβη με την περίπτωση του Τριανταφυλλίδη. ⁴¹

Όπως αναφέρθηκε όμως προηγουμένως, οι ηθογραφικές σκηνές κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα και ιδιαίτερα από τον μεσοπόλεμο κι έπειτα αντικαταστάθηκαν από μία νέα θεματική που πραγματεύεται τις όψεις της πόλης και τη μοντέρνα ζωή. Πολλοί καλλιτέχνες έπαψαν να αρκούνται στις απεικονίσεις του αγροτικού και προαστιακού βίου και άρχισαν να φιλοτεχνούν θέματα που απεικόνιζαν όψεις του αστικού χώρου και ζωής όπως κτίρια, καμπαρέ, καφενεία κ.ά. ⁴² Παρατηρείται επίσης μεγάλο ενδιαφέρον από τους καλλιτέχνες και για καθημερινές σκηνές μόχθου, με απεικονίσεις εργατών, επαγγελματιών και αγροτών. ⁴³ Κάποια από αυτά τα έργα είναι παράγωγα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ⁴⁴ τα οποία δεν θα μας απασχολήσουν στην παρούσα εργασία. Αρκετά όμως δεν συνδέονται με το σοσιαλιστικό ρεαλισμό αλλά παρουσιάζουν τον καθημερινό βίο αυτών των ανθρώπων, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τα

³⁸ Ζ. Παπαντωνίου, Η ηθογραφία του Γκύζη, *Εφημερίδα Ελεύθερον Βήμα*, 18/03/1928

³⁹ Ο.π. Σπύρου 2017, σ. 531

⁴⁰ Ο.π. Παπαντωνίου 1928, σ.1 -2

⁴¹ Ο.π. Λαμπράκη-Πλάκα, 1999, σσ. 86-88

⁴² Α. Καφέτση, *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1992, σσ. 63-73

⁴³ Α. Αποστόλου, «Εικαστικές τέχνες και επαγγελματοβιοτέχνες στην Ελλάδα: μια διαχρονική μελέτη», Στο Μπαχάρας, Δ. (επιμ.) *Πτυχές της Ιστορίας της ΓΣΕΒΕΕ. Ταυτότητες, αιτήματα, αναπαραστάσεις στην τέχνη και τον πολιτισμό*, ΙΜΕ ΓΣΕΒΕΕ, Αθήνα, 2006, σσ. 123-130

⁴⁴ Ο.π. Παπανικολάου, 1978, σ.34

έργα του Ζαΐρη, στα οποία ο Στέλιος Λυδάκης το 1976 ανέγνωσε εσφαλμένα πρακτικές σοσιαλιστικού ρεαλισμού.⁴⁵

⁴⁵Στ. Λυδάκης, *Οι Έλληνες ζωγράφοι (τόμος τρίτος): Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής*. Μέλισσα, Αθήνα 1976. για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. μέρος β' Ζαΐρης

2. Η μοντέρνα τέχνη στην Ελλάδα: το ευρύτερο πλαίσιο

2.1. Οι Αισθητικές αναζητήσεις των αρχών του 20ου αιώνα και η Ομάδα Τέχνη

Η εξέταση της παρουσίας και εξέλιξης του εξπρεσιονισμού στην Ελλάδα, χωρίς την ευρύτερη κατανόηση της **μοντέρνας τέχνης** που αυτή την περίοδο των αρχών του 20ου αιώνα εμφανίζεται με ισχυρή δυναμική και πολλά ρεύματα στην Ευρώπη είναι αδύνατη, γι' αυτό το λόγο κρίνεται αναγκαία μια σύντομη αναφορά στην πρόσληψη της μοντέρνας τέχνης στην Ελλάδα.

Ο ακαδημαϊσμός του Μονάχου που επικρατούσε στο ελληνικό καλλιτεχνικό γίγνεσθαι μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, είχε κορεστεί ως προς την υφολογία αλλά και τη θεματολογία. Ωστόσο, η πολιτική και ιστορική πραγματικότητα της Ελλάδας των αρχών του 20^{ου} αιώνα δεν επιτρέπει να εκφραστούν με την ίδια δυναμική και την ίδια ένταση οι κατακτήσεις των κινημάτων και των γενικότερων ρευμάτων και τάσεων της μοντέρνας τέχνης όπως αυτές εκδηλώθηκαν στην υπόλοιπη Ευρώπη.⁴⁶ Επιπλέον, οι αισθητικές αντιλήψεις που επικρατούσαν στις αρχές του αιώνα στο ελληνικό τοπίο απηχούσαν την ανάγκη αλλαγής, ωστόσο η αλλαγή αυτή δεν έχει λάβει ακόμη μορφή ούτε βρισκόταν εντός καθορισμένου πλαισίου. Σύμφωνα με τη Μαρίνα Λαμπράκη – Πλάκα, στον κόσμο της τέχνης επικρατούσαν αντιφάσεις, τα πρότυπα του Μονάχου τους είχαν κουράσει, ο μπρεσιονισμός τους φαινόταν αιρετικός, επιθυμούσαν όμως να αλλάξει η παλέτα των ζωγράφων και να πλημμυρίσει από το ελληνικό φως.⁴⁷ Χαρακτηριστικά είναι βεβαίως τα κείμενα για την *Ελληνική Γραμμή και το ελληνικό χρώμα* που περιέχουν τις αισθητικές αντιλήψεις του Περικλή Γιαννόπουλου και συντάχθηκαν στις αρχές του αιώνα.⁴⁸ Ο Γιαννόπουλος στα κείμενα του αποδοκιμάζει τη μοντέρνα ευρωπαϊκή τέχνη και υποστηρίζει ότι οι καλλιτέχνες πρέπει να στραφούν στην ελληνική φύση και στην ελληνική παράδοση.⁴⁹

⁴⁶ Α. Κωτίδης, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη 1993, σσ. 38-39 και ό.π. Λαμπράκη-Πλάκα 1999.

⁴⁷ Ο.π. Λαμπράκη-Πλάκα 1999, σ. 144

⁴⁸ Π. Γιαννόπουλος, *Η ελληνική γραμμή και το ελληνικό χρώμα* (1η έκδοση: 1938). Γαλαξίας, Αθήνα 1961
Τα κείμενα γράφτηκαν μεταξύ των ετών 1902-1904

⁴⁹ Αξίζει να παρατεθούν μερικά χαρακτηριστικά των τοποθετήσεων του χωρία. «Την αυτήν διαφορά μεταξύ βραδυνής και μεσημεριανής εικόνας έχει η ευρωπαϊκή από την ελληνικήν αισθητικήν. Δια να το εννοήσετε εντελώς, παρατηρήσατε ακόμη γραμμικώς και χροικώς τον αστόν άνθρωπον – το κακόμοιρον Ελληνικόν Σώμα, το στεγνόν και ξηρόν και λεπτοφνές και απαλόγραμμον και λιγυρόν, που καταβάλλει αυτοκτονικάς προσπάθειας δια να μιμηθή το Ευρωπαϊκόν Κουτσουρικόν Σώμα – τον στρατιώτην, τον αξιωματικόν τον πεζόν, τον ιππέα, τον ναύτην, τον επιτελή, τον υπουργικόν, τον βασιλικόν, τον πιασμένον εις το ευρωπαϊκόν βαρβαροβλακόρρυχον...θα εύρετε την πανομοιότυπον εικόνα γραμμών και χρωμάτων των μικρόνγωνιογραμμών και κοκκαλογραμμών πιθήκων που ενδύουν με ρουχαλάκια Γάλλων στρατηγών, των χορευόντων και πυροβολούντων. Την αυτήν γραμμικήν και χροικήν, αξιοδάκριτον και κωμικωτάτην ελλεινότητα, παρουσιάζει κάθε ευρωπαϊκόν πράγμα μεταφερόμενον εδώ,

Ωστόσο, όπως σημειώνει η Λαμπράκη-Πλάκα «παρά την ελληνοκεντρική ρητορική, δεν φαίνεται να διανοίγουν καμιά προοπτική προς έναν ελληνικό μοντερνισμό. Απεναντίας, προεκτείνουν την αισθητική των συμβολιστικών ρευμάτων... Εκφράζουν όμως μια πραγματικότητα για τους προσανατολισμούς της ελληνικής διανόησης και χαρτογραφούν τον ορίζοντα προσδοκίας».⁵⁰ Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι ο Γιαννόπουλος έβρισκε πολλούς υποστηρικτές στην αρθρογραφία του όταν ειρωνευόταν την ξενομανία των Ελλήνων καλλιτεχνών, ωστόσο, όπως σημειώνει ο Ματθιόπουλος δεν κατάφερε να πείσει στο τέλος το κοινό του.⁵¹ Στην ίδια κατεύθυνση με τον Γιαννόπουλο κινούνταν κι ο Θωμόπουλος ωστόσο υπήρχαν και αρκετοί θεωρητικοί που υποστήριζαν τον νεωτερισμό.⁵²

Στο πλαίσιο λοιπόν αυτής της πολιτικής, ιστορικής και καλλιτεχνικής ελληνικής συνθήκης, και της κριτικής εμμονής στη δημιουργία ενός ιδεαλιστικού ελληνικού μοντερνισμού, η μοντέρνα τέχνη στην Ελλάδα δεν εκφράστηκε τόσο μέσω κινημάτων και ομάδων παρά κυρίως με ατομικές προσπάθειες που κατέβαλαν διάφοροι καλλιτέχνες. Στις προσπάθειες αυτές διακρίνεται πολλές φορές η διαφορετική πορεία και κατ' επέκταση η διαφορετική τεχνοτροπική εξέλιξη του εκάστοτε καλλιτέχνη.⁵³ Ίσως αυτή η συνθήκη της έλλειψης νεωτερικών καλλιτεχνικών ομάδων να οφείλεται και στην ακαδημαϊκή διδασκαλία που κυριαρχούσε στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Στα έργα των περισσότερων καλλιτεχνών παρατηρούνται χαρακτηριστικά και εκφραστικά μέσα της μοντέρνας τέχνης αλλά σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να χαρακτηριστούν ως παράγωγα των κινημάτων πρωτοπορίας, όπως σημειώνει ο Κωτίδης. Γενικώς, οι περισσότεροι καλλιτέχνες πλέον επιθυμούν μέσω των έργων τους να στρέψουν την προσοχή του θεατή στο *Πώς* παριστάνεται κάτι και όχι, όπως συνέβαινε παλαιότερα, στο *Τι* παριστάνεται.⁵⁴

Σε αυτό το σημείο, καθώς οι ατομικές προσπάθειες για ανανέωση της ελληνικής τέχνης άρχισαν να διαμορφώνουν ένα νέο καλλιτεχνικό τοπίο, γίνεται φανερή η ανάγκη για μια πιο συντονισμένη και

εμφανιζόμενον εις την πάγκαλον Γην των Θεών, εις το ιδικόν μας Φως και το αυτόν οικτρότατον μασκάρεμα επιβάλλει αυτό εις το κάθε τι ευρωπαϊκόν από την εξωτερικήν του επιφάνειαν έως την εσωτάτην του ουσίαν, την ψυχήν του, αυτό το Αδώνειον Φως... Και τώρα μαλακώσαντες τον δρόμον έλθωμεν εις την κυρίως Χραιοκήν Τέχνην. Εις την ζωγραφικήν η οποίαν είναι τέχνη της επιδερμίδος, της επιφάνειας των χρωμάτων, του φωτός. Αναπολήσατε λοιπόν την γενικήν εντύπωσιν εξ όλων των Εκθέσεων...δεν πειράζει ότι το Φως είναι εμποδισμένον, είναι τεχνητόν. Το Ελληνικόν Φως περνά και κάθε χρωματιστόν γυαλί και χαρτί και πανί, δια να αποδεικνύη την αλήθειαν όλων των πραγμάτων...Η Τέχνη είναι Απάτη. Μιμείται τους τύπους, τα είδη της φύσεως και σας παρουσιάζει τι και σας το καθιστά πιθανοφανές αληθοφανές...Αλλά η μπογιά, η βορειομπογιά, η γερμανομπογιά...τυλίγει την εικόν και καθιστά τόσον προφανές το ψεύδος, ώστε απωθεί πάσαν γέννησιν αισθητικής απολάσεως...όλοι οι Ευρωπαίοι είναι συγγενείς και αποτελούν έναν τύπον...όπου πηγαίνουν οι άλλοι μισοί τωρινοί και αποκοκορικόζονται και αποφαυλίζονται και αποπροστυχιάζονται και αποκοκορικόζονται, τα Σάπια Παρίσια...». Ο.π Γιαννόπουλος, 1938, σσ. 112-119

⁵⁰ Ο.π Λαμπράκη-Πλάκα 1999, σ. 148

⁵¹ Ε. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη περφορρεί εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Αθήνα, 2005 σ.441-445

⁵² Ο.π. Ματθιόπουλος 2005, σ 442-460

⁵³ Ο.π Κωτίδης 1993, σσ. 38-39 και Ο.π Λαμπράκη-Πλάκα 1999, σσ. 148-150

⁵⁴ Ο.π Κωτίδης 1993, σσ. 38-39

συλλογική έκφραση των νεωτερικών αντιλήψεων. Η έλλειψη οργανωμένων καλλιτεχνικών ομάδων και η κυριαρχία του ακαδημαϊσμού άφηναν περιθώρια για την ανάπτυξη νέων ρευμάτων που θα μπορούσαν να αντανακλασθούν στις παλαιές παραδόσεις και να ανοίξουν το δρόμο για την εισαγωγή των σύγχρονων ευρωπαϊκών τάσεων στην ελληνική σκηνή. Μέσα σε αυτό το κλίμα, προβάλλει η ίδρυση της «Ομάδας Τέχνη» το 1917, η οποία αποτέλεσε κομβική στιγμή στην ιστορία της ελληνικής τέχνης. Η «Ομάδα Τέχνη» δεν ήταν απλώς μια αντίδραση στο ακαδημαϊκό κατεστημένο, αλλά και μια αποφασιστική προσπάθεια να συνδεθεί η ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία με τις πρωτοποριακές κινήσεις της εποχής.⁵⁵ Η ίδρυσή της σηματοδότησε μια νέα εποχή, όπου η ελληνική τέχνη επιδίωκε να αναθεωρήσει τις παραδοσιακές της αξίες και να υιοθετήσει τις καινοτόμες ιδέες που κυριαρχούσαν στην Ευρώπη, φέρνοντας έτσι μια φρέσκια πνοή στη σκηνή της μοντέρνας τέχνης στην Ελλάδα.

Η δημιουργία της «Ομάδας Τέχνη» δεν αποσκοπούσε σε κέρδη μέσω αγορών ή συλλεκτών ούτε είχε συνδικαλιστικό χαρακτήρα, όλοι οι καλλιτέχνες που την συγκροτούσαν ήταν ριζοσπαστικοί και είχαν ως κοινό χαρακτηριστικό την επιθυμία για ανανέωση της ελληνικής τέχνης. Η ίδρυση και η δράση της είναι ιδιαίτερης σημασίας, ειδικά όσον αφορά το ζήτημα της πρόσληψης της μοντέρνας τέχνης στην Ελλάδα. Γενικώς, δεν δόθηκαν παρά ελάχιστες πληροφορίες σχετικά με την ίδρυση αλλά και για την προετοιμασία της πρώτης έκθεσης που έλαβε χώρα στα τέλη του 1917, γεγονός που μας υποδεικνύει ίσως ότι οι καλλιτέχνες που συνιστούσαν την ομάδα δεν ήθελαν να γνωστοποιήσουν τις προθέσεις τους και κατ' επέκταση τη δημιουργία της. Ειδικότερα, την ίδρυση της Ομάδας δεν ακολούθησε καμία ανακοίνωση ή θεωρητικό κείμενο που να γνωστοποιεί τις αισθητικές αντιλήψεις των μελών της.⁵⁶ Σύμφωνα με τον Μοσχονά, η επιλογή των μελών έγινε από τον Νίκο Λύτρα (ήταν φίλοι του και όλοι

⁵⁵ Για την Ομάδα Τέχνη βλέπε σχετικά στο Λαμπράκη-Πλάκα (επιμ.), *Ομάδα Τέχνη 100 χρόνια Εθνική Πινακοθήκη*. Ε.Π.Μ.Α.Σ., Αθήνα 2017 καθώς και την μελέτη του Κ. Περπινιώτη 1994, «Ομάδα Τέχνη». Στο Παυλόπουλος, Δ. (επιμ.) *Σε αναζήτηση της ελληνικότητας. Η γενιά του '30*, ΑΕΝΑΟΝ, Αθήνα 1994, σσ. 63-66. Ιδρυτικά μέλη της ομάδας ήταν οι Νίκος Λύτρας, Ιακωβίδης, Οθωναίος, Κωνσταντίνος Μαλέας, Οδυσσέας Φωκάς, Κωνσταντίνος Παρθένης, Περικλής Βυζάντιος, Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Λυκούργος Κογεβίνας, Περβολαράκης, Στεφανόπουλος και οι γλύπτες Μιχάλης Τόμπρος και Ζευγώλης. Πληροφορίες για τα γεγονότα που οδήγησαν στην ίδρυσή της, αντλούμε μόνον από ένα κείμενο του που δημοσίευσε στο περιοδικό *Ζυγός* το 1963 και από σημειώσεις του Περικλή Βυζάντιου (Βυζάντιος, Π. «Πριν από μισό αιώνα... Το ιστορικό της ίδρύσεως της 'Ομάδας Τέχνη'», *Ζυγός*, τευχ. 90, Μάιος 1963, σσ. 19-20). Επίσης, ο Κώστας Ηλιάδης αναφέρει ότι συμμετείχε σε μία έκθεση της «Ομάδας Τέχνη», η οποία ήταν ιδέα του Περικλή Βυζάντιου. Η ομάδα ξεκίνησε ως μικρός όμιλος καλλιτεχνών με τους ζωγράφους Παρθένη, Μαλέα, Νίκο Λύτρα, Περικλή Βυζάντιο ως βασικά στελέχη, αλλά σύντομα αναφέρει ότι ατόνισε. (Δ. Παπαστάμος, Μ. Στεφανίδης, Κ. Ηλιάδης (επιμ.) *Κώστας Ηλιάδης*, Αθήνα : Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, 1985, σ 172).

⁵⁶ Π. Παπανικολάου, *Η πολιτιστική πολιτική και οι πολιτιστικοί θεσμοί στην Ελλάδα (19^{ος}-20^{ος} αιώνας)*, *Συμβολή στη μελέτη των θεσμών της ιστορίας της τέχνης*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2019, σ. 131

άνηκαν στον Σύνδεσμο των Ελλήνων Καλλιτεχνών)⁵⁷ και όλοι εκθέτες πρέσβευαν την αποστασιοποίηση από τον ακαδημαϊσμό και την αποδοχή των νεωτερικών κινήματων της μοντέρνας τέχνης. Ωστόσο, όπως ο ίδιος σημειώνει η Ομάδα δεν υιοθέτησε τις πρακτικές και τη λογική των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών ομάδων, αλλά η πρακτική και η λογική της ταιριάζουν περισσότερο στο πρότυπο των γερμανικών καλλιτεχνικών σωματείων και στις Αποσχίσεις.⁵⁸

Η Α΄ έκθεση της Ομάδας Τέχνη έλαβε χώρα στα γραφεία της βενιζελικής εφημερίδας *Ελεύθερος Τύπος* το 1917.⁵⁹ Στα εγκαίνια της έκθεσης παρευρέθησαν ο βασιλιάς Αλέξανδρος, ο Ελευθέριος Βενιζέλος, ο υπουργός εξωτερικών Νικόλαος Πολίτης και ο υπουργός συγκοινωνιών Αλέξανδρος Παπαναστασίου. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι η επίσκεψη του Βενιζέλου και των υπουργών θεωρείται ζωτικής σημασίας, καθώς επηρέασε θετικά την κοινή γνώμη, αναφορικά με την έκθεση και τις νεωτεριστικές τάσεις των έργων.⁶⁰ Ωστόσο σύμφωνα με τον Μοσχονά η παρουσία των πολιτικών προσωπικοτήτων στην έκθεση είναι υπερτιμημένη, δεδομένου ότι οι Φιλελεύθεροι έτρεφαν μεγάλο ενδιαφέρον για τις τέχνες, καθώς επίσης ότι η έκθεση πραγματοποιήθηκε στα γραφεία βενιζελικής εφημερίδας διευθυντής της οποίας ήταν ο Καβαφάκης (στενός φίλος και συνεργάτης του Βενιζέλου).⁶¹ Επιπλέον, τα έσοδα από την έκθεση δόθηκαν στα θύματα του πολέμου γεγονός που της έδωσε και φιλανθρωπικό χαρακτήρα. Το μοναδικό ίσως γεγονός που μαρτυρά την υποστηρικτική διάθεση του Βενιζέλου προς την Ομάδα Τέχνη είναι η εντολή που έδωσε να αγοραστούν έργα όλων των καλλιτεχνών από τη λέσχη των Φιλελευθέρων. Αδιαμφισβήτητα όμως, η ιδεολογία των μελών της ομάδας ταυτιζόταν με τον προοδευτικό χαρακτήρα των Φιλελευθέρων και ίσως αυτό και μόνο να συνέβαλε στη δημιουργία δεσμού μεταξύ τους. Ο ίδιος ο διορισμός του Παρθένη στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών συνδέεται άμεσα με την Κυβέρνηση Βενιζέλου το 1929 καθώς ο διορισμός του έγινε με προεδρικό διάταγμα, παραβιάζοντας τη κατοχυρωμένη διαδικασία διορισμού.⁶²

⁵⁷ Ο.π. Λάμπρακη-Πλάκα 2017. Για την «Ομάδα τέχνη» βλέπε σ.12 και για τον Σύνδεσμο των Ελλήνων Καλλιτεχνών σσ. 260-261

⁵⁸ Σπ. Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α΄ μισό του 20ου αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2010, σ. 189

⁵⁹ Στην έκθεση συμμετείχαν 13 καλλιτέχνες που εξέθεσαν 137 έργα. Αυτοί ήταν οι Περικλής Βυζάντιος, Γρηγόριος Ζευγώλης, Σταύρος Καντζίκης, Λυκούργος Κογεβίνας, Νικόλαος Λύτρας, Κωνσταντίνος Μαλέας, Νικόλαος Οθωναίος, Κωνσταντίνος Παρθένης, Όθων Περβολαράκης, Δημήτριος Στεφανόπουλος, Μιχάλης Τόμπρος, Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης και Οδυσσέας Φωκάς. Ο.π. Μοσχονάς, 2010, σ. 193)

⁶⁰ Ο.π. Παπανικολάου 2019, σσ. 131-132

⁶¹ Ο.π. Μοσχονάς 2010, σσ. 195-196.

⁶² Ο.π. Παπανικολάου, 2019, σσ. 131-132, Α. Κωτίδης, *Για τον Παρθένη – εννιά συνεντεύξεις με μαθητές του και μια πρώτη μελέτη για το δάσκαλο*, Θεσσαλονίκη 1984, σσ. 41-42, Ο.π. Μοσχονάς 2010, σσ. 195-196, και Ε.

Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας, 1934-1940*, διδακτορική διατριβή (Α΄, Β΄, Γ΄ τόμος), Ρέθυμνο, 1996, σσ. 180-186

Η Α΄ έκθεση της Ομάδας σημείωσε μεγάλη εμπορική επιτυχία. Προκάλεσε και κίνησε την περιέργεια του κοινού και των κριτικών, προκάλεσε όμως και διχογνωμίες οι οποίες έφταναν από την αποδοχή έως και την απόρριψή της. Το 1919 η Ομάδα διοργάνωσε με κρατική υποστήριξη μία έκθεση στο Παρίσι, στην οποία εκτέθηκαν 200 έργα. Η έκθεση εγκαινιάστηκε από τον Έλληνα Πρωθυπουργό, Ελευθέριο Βενιζέλο που βρίσκονταν στο Παρίσι. Με την έκθεση στο Παρίσι τέθηκε σε εφαρμογή ο νόμος 1598/1919, ο οποίος προέβλεπε την προβολή της χώρας στο εξωτερικό μέσω εκθέσεων.⁶³ Η έκθεση όμως δεν ήταν επιτυχημένη εξαιτίας της ματαίωσης των προσδοκιών του γαλλικού κοινού για την ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή. Έλαβε πολύ κακές κριτικές, οι οποίες ανέφεραν ότι οι Έλληνες καλλιτέχνες μιμούνταν τους ευρωπαίους.⁶⁴ Η αποτυχία της έκθεσης στο Παρίσι οδήγησε στη διάλυση της Ομάδας τον επόμενο χρόνο, την ίδια χρονιά που το κόμμα των Φιλελευθέρων ηττήθηκε στις εκλογές. Το 1930 η Ομάδα επανεμφανίστηκε με διαφορετική βέβαια σύνθεση, διαφορετική συνείδηση και σκοπό, και πλέον το αίτημα της Ομάδας δεν ήταν μόνο η τεχνοτροπική ανανέωση της ελληνικής τέχνης αλλά και η πνευματική της ανανέωση σε πιο σύγχρονα και πρωτοποριακά πλαίσια. Με την κήρυξη του πολέμου η ομάδα χάθηκε οριστικά.⁶⁵

Εν κατακλείδι, η δραστηριότητα της Ομάδας Τέχνη λειτούργησε ως μοχλός των νέων καλλιτεχνικών κινημάτων, έδωσε νόημα και μορφή στην ελληνική μοντέρνα τέχνη, έθεσε τις βάσεις για μία αποτελεσματική προσέγγιση αμφισβήτησης της καθιερωμένης ακαδημαϊκής τεχνοτροπίας και τέλος, αποτέλεσε συνδυαστικό κρίκο με την ευρωπαϊκή σύγχρονη δραστηριότητα, σε σύγκριση με την οποία ωστόσο θεωρείται τουλάχιστον οπισθοδρομική. Τα μέλη της Ομάδας δεν αποτελούσαν μία ομοιογενή ομάδα με κοινές αφετηρίες και επιδιώξεις, όμως η εκθεσιακή δραστηριότητα της Ομάδας και η δομή της οργάνωσής της συνετέλεσε αποτελεσματικά στην ανανέωση της ελληνικής τέχνης και αποτέλεσε πρότυπο για τις καλλιτεχνικές ομάδες και εκθέσεις του Μεσοπολέμου.⁶⁶

⁶³ Ο.π Λάμπρακη-Πλάκα 2017, σσ. 11-14

⁶⁴ Ο.π Λάμπρακη-Πλάκα 2017, σσ. 11-14 και 43-47, και ό.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 181-182

⁶⁵ ό.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 181-186, Ο.π. Μοσχονάς 2010, σσ. 198-199 και Κ. Περπινιώτη, «Ομάδα Τέχνη». Στο Παυλόπουλος, Δ. (επιμ.) *Σε αναζήτηση της ελληνικότητας. Η γενιά του '30*, ΑΕΝΑΟΝ, Αθήνα 1994, σσ. 62-66

⁶⁶ Ο.π. Μοσχονάς 2010, σσ. 199-233

2.2. Το κοινωνικοπολιτικό και αισθητικό πεδίο του ελληνικού μεσοπολέμου

Η Μικρασιατική Καταστροφή του 1922 λειτούργησε ως καταλύτης στην οικονομική, κοινωνική, πολιτική αλλά και καλλιτεχνική διαμόρφωση της Ελλάδας. Η Μεγάλη Ιδέα χάθηκε οριστικά, πρόσφυγες από την Μικρά Ασία εγκαταστάθηκαν στις μεγάλες πόλεις, ανατρέποντας την προηγούμενη αστική πραγματικότητα. Σε πολιτικό επίπεδο, η περίοδος χαρακτηρίζεται από έντονη κυβερνητική αστάθεια, η οποία οδήγησε σταδιακά στη δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά. Βαρύνουσας σημασίας αποτελεί η δεύτερη κυβερνητική θητεία του Βενιζέλου κατά τη διάρκεια της οποίας πραγματοποιήθηκαν αποτελεσματικές κινήσεις αναφορικά με τη βελτίωση των κοινωνικών και θεσμικών δομών που είχαν ως στόχο την εκβιομηχάνιση και την κοινωνική και οικονομική ένταξη των προσφύγων στην Ελλάδα. Επίσης, κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων διαδόθηκαν στη επικράτεια σοσιαλιστικές και κομμουνιστικές ιδέες, οι οποίες άσκησαν σημαντική επιρροή στη διαμόρφωση των αντιλήψεων του εργατικού κινήματος, των διανοούμενων και των καλλιτεχνών των μεγάλων κυρίως αστικών κέντρων όπου λαμβάνει χώρα η προσπάθεια βιομηχανοποίησης. Αξίζει να σημειωθεί όμως ότι παρά τις πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές αναταραχές το κράτος συνέχισε να μεριμνά και να υποστηρίζει την καλλιτεχνική δημιουργία, δίνοντας λύσεις και φροντίζοντας τη λειτουργία και την ενίσχυση της Καλών Τεχνών (εξομοιώνοντας τις κυρίως με το Πολυτεχνείο), μεριμνώντας για τη λειτουργία της Εθνικής Πινακοθήκης, δημιουργώντας ιδρύματα πολιτισμού, θεσπίζοντας Πανελλήνιες εκθέσεις, τη συμμετοχή της Ελλάδας στη Μπιενάλε της Βενετίας και ενισχύοντας τον τομέα της αγοράς τέχνης.⁶⁷

Από τα τέλη του 19^{ου} και τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, ο εξπρεσιονισμός αποτελούσε την κυρίαρχη τάση στην γερμανική τέχνη, ωστόσο όπως αναφέρει ο Ματθιόπουλος, οι Έλληνες καλλιτέχνες που σπούδασαν στο Μόναχο δεν ακολούθησαν τον εξπρεσιονισμό αλλά κινήθηκαν προς έναν γερμανικό ιμπρεσιονισμό. Μάλιστα, καλλιτέχνες όπως ο Μπουζιάνης και ο Οικονομίδης –κατεξοχήν Έλληνες εξπρεσιονιστές- δεν βρήκαν ανταπόκριση στο ελληνικό καλλιτεχνικό κοινό.⁶⁸

Παράλληλα, η γενικότερη τάση απομάκρυνσης από τον ακαδημαϊσμό και το καλλιτεχνικό κέντρο του Μονάχου είχε ως αποτέλεσμα οι περισσότεροι Έλληνες καλλιτέχνες να στραφούν σε ένα άλλο επίσης μεγάλο καλλιτεχνικό ευρωπαϊκό κέντρο, το Παρίσι. Αξίζει να σημειωθεί ότι η κυβέρνηση

⁶⁷Ο.π. Μοσχονάς 2010, σσ. 235-243. Για την ελληνική συμμετοχή στην Μπιενάλε της Βενετίας βλέπε ό.π. Ματθιόπουλος, 1996

⁶⁸ ό.π. Ματθιόπουλος, 1996, σσ. 115-117

των Φιλελευθέρων υποστήριξε ενεργά την μετατόπιση του καλλιτεχνικού κέντρου από το Μόναχο στο Παρίσι, υποστηρίζοντας τον ιμπρεσιονισμό και την στροφή της θεματολογίας προς τον υπαιθρισμό.⁶⁹

Σε αυτό το πλαίσιο διαμορφώθηκαν δύο βασικές κατηγορίες Ελλήνων καλλιτεχνών που κατά κύριο λόγο σπούδασαν και επηρεάστηκαν από το παρισινό καλλιτεχνικό κέντρο. Η μία κατηγορία περιλαμβάνει καλλιτέχνες που επιδίωκαν τη μελέτη, αποδοχή και μεταφορά μοντέρνων κινημάτων στην Ελλάδα, ενώ η άλλη κατηγορία αφορά καλλιτέχνες οι οποίοι στόχευαν στη δημιουργία μιας εθνικής τέχνης μέσω της οποίας θα αναδυόταν η ελληνική τέχνη και παράδοση. Από την πρώτη έκθεση της «Ομάδας Τέχνη» έγινε φανερό ότι η μοντέρνα τέχνη άσκησε μεγάλη επιρροή στους καλλιτέχνες αλλά και στο κοινό. Ωστόσο, από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 η διαμόρφωση αισθητικών και ιδεολογικών αντιλήψεων στράφηκαν αυστηρά προς την παράδοση και το Βυζάντιο. Η ελληνική κοινωνία προσπαθούσε να κατακτήσει πρωταγωνιστικό ρόλο στην καλλιτεχνική και πνευματική ευρωπαϊκή ζωή, ως απόρροια της ρομαντικής αντίληψης περί αναγέννησης του ελληνικού έθνους. Βέβαια κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου η εικαστική δημιουργία εθνικού χαρακτήρα στόχευε όχι τόσο στην ανάδειξη της ελληνικής συνέχειας από την αρχαιότητα, όπως συνέβαινε κατά τη διάρκεια του προηγούμενου αιώνα, αλλά ήταν στραμμένη στο Βυζάντιο που πλέον δεν αποτελούσε πια μία σκοτεινή περίοδο αλλά μία ένδοξη πτυχή της ελληνικής ιστορίας την οποία οφείλουν να προβάλλουν. Ήδη από τους Βαλκανικούς Πολέμους το κράτος χρησιμοποιούσε την τέχνη αποσκοπώντας στην προβολή των ελληνικών πολεμικών θριάμβων.⁷⁰ Αυτή η τάση ενισχύθηκε μετά την Μικρασιατική Καταστροφή, οπότε η εγκατάλειψη της Μεγάλης Ιδέας και η συνειδητή πολιτική επιλογή αναδιοργάνωσης της χώρας κατέστησε την τέχνη επικοινωνιακό εργαλείο για την ανάδειξη της εθνικής υπεροχής. Κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου διοργανώθηκαν υπό την κρατική αιγίδα πολλές «εθνικές» εκθέσεις μεταξύ της Ελλάδας και γειτονικών κρατών, με σκοπό την ένταξη των εικαστικών τεχνών στην εξωτερική πολιτική της χώρας και φυσικά την προώθηση και ανάδειξη της συνέχειας του λαμπρού ελληνικού έθνους.⁷¹

Συνοψίζοντας, κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου το κράτος μεριμνά για τις εικαστικές τέχνες αποσκοπώντας στην ανάδειξη της ελληνικότητας και της ελληνικής ενότητας και συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού. Το μεγαλύτερο ποσοστό των καλλιτεχνών της περιόδου -η λεγόμενη Γενιά του '30- λειτουργούσε με γνώμονα τη φιλοδοξία των καλλιτεχνών να ηγηθούν της γενιάς τους συνδυάζοντας την ανανέωση της ελληνικής τέχνης μέσω των νεωτερικών ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών τάσεων με την

⁶⁹ Ο.π. Μοσχονάς 2010, σσ. 243-244

⁷⁰ ό.π. Ματθιόπουλος, 1996, σσ. 56-58

⁷¹ ό.π. Ματθιόπουλος, 1996, σσ. 56-58 και Ο.π. Μοσχονάς 2010, σσ. 244-245

ελληνική παράδοση.⁷² Πολλοί ιστορικοί έχουν επισημάνει ότι το έργο των καλλιτεχνών της περιόδου χαρακτηρίζεται από την αναζήτηση της ελληνικότητας, την ανάγκη «επιστροφής στις ρίζες» και της ανάδειξης εσωτερικής έκφρασης.⁷³ Βέβαια, το φαινόμενο της τάσης «επιστροφής στις ρίζες» δεν πρωτοεμφανίστηκε στην Ελλάδα του μεσοπολέμου αλλά στην ευρωπαϊκή δύση κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '20. Στην Ελλάδα -ως περιφερειακό κέντρο- λειτούργησε ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στις καλλιτεχνικές παραδόσεις και στη μοντέρνα τέχνη. Η παραγωγή τέχνης που περιορίζεται στα όρια του έθνους με κεντρικό άξονα την παράδοση απασχόλησε το μεγαλύτερο ποσοστό του καλλιτεχνικού και πνευματικού κοινού της Ελλάδας. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι η περίοδος του μεσοπολέμου γενικότερα χαρακτηρίζεται από την έντονη αναζήτηση και καθιέρωση της εθνικής ταυτότητας. Το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας απασχόλησε σε τόσο μεγάλο βαθμό τους λόγιους και καλλιτέχνες της περιόδου ώστε προσπάθησαν να διαμορφώσουν μία νέα αισθητική που να αντικατοπτρίζει και να δηλώνει την εθνική ταυτότητα τόσο στη λογοτεχνία όσο στη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική. Οι καλλιτέχνες ουσιαστικά ασχολήθηκαν με μεγάλη επιμονή και σταθερότητα με τον εμποτισμό των αρχών των νέων τάσεων της μοντέρνας τέχνης με την ιδέα του ελληνισμού. Κλήθηκαν δηλαδή να δημιουργήσουν το υβρίδιο της ελληνοκεντρικής μοντέρνας τέχνης, δηλαδή την τροποποιημένη χρήση στοιχείων της μοντέρνας τέχνης, τα οποία ενσωματώνονται ή συμπληρώνονται με εθνικές/τοπικές σημασιοδοτήσεις. Στο πλαίσιο αυτής της πραγματικότητας οι ιστορικοί και κριτικοί τέχνης έχουν ανορθόδοξα ίσως ομαδοποιήσει τους καλλιτέχνες της περιόδου στη λεγόμενη «**Γενιά του Τριάντα**». Ο όρος «γενιά» με την πάροδο του χρόνου απέκτησε μεγάλο ιστορικό κύρος και φήμη που υπερβαίνει το επιστημονικό πεδίο, αυτό συνέβη κυρίως εξαιτίας της μυθοποίησης της παρουσίας και του ρόλου των καλλιτεχνών της «γενιάς».⁷⁴ Η ένταση της παρουσίας της «Γενιάς του Τριάντα» δικαιολογεί ως ένα βαθμό και την έκταση της επιρροής, ωστόσο η σημασία της είναι τόσο διογκωμένη ακόμη και σήμερα με αποτέλεσμα να περνούν απαρατήρητες σχεδόν οι υπόλοιπες καλλιτεχνικές τάσεις της περιόδου από την ιστορία και την κριτική της τέχνης.⁷⁵ Η παρούσα εργασία έχει σκοπό να παρουσιάσει

⁷² βλ. ό.π. Παπανικολάου, 2019 και Λαμπράκη-Πλάκα, 1999

⁷³ Όπως για παράδειγμα ο Κωτίδης στο Α. Κωτίδης, *Ένα άλλο Τριάντα στη ζωγραφική*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002

⁷⁴ Ε. Μαθιόπουλος, «Η Γενιά του '30 στην ιστοριογραφία της νεοελληνικής τέχνης», στο Αδαμοπούλου, Α., Γυιόκα, Α., Στεφανής Κ. (επιμ.) *Ιστορία της Τέχνης, ζητήματα ιστορίας, μεθοδολογίας, ιστοριογραφίας*, Πρακτικά Ιστορίας της Τέχνης, Αθήνα, Gutenberg, 2019, σσ. 499-515

⁷⁵ Για τον όρο «Γενιά του Τριάντα» βλέπε Vitti, M., 1977 και Βακαλό, Ε., 1983, σ. 42

Σύμφωνα με τον Μαθιόπουλο πρόκειται για την κατασκευή μιας ανύπαρκτης γενιάς καλλιτεχνών, καθώς ο όρος είναι προβληματικός και αδιευκρίνιστος. Έχει σημειωθεί μάλιστα από τον Δασκαλοθανάση ότι ακόμα και ο όρος “δεκαετία” δεν αποτελεί νόμιμο εργαλείο κατάταξης ιστορικών φαινομένων. Βλ. Ν. Δασκαλοθανάσης *Ιστορία της τέχνης, Η γέννηση μιας νέας επιστήμης από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Αθήνα 2013. Ωστόσο, ο όρος «γενιά» χρησιμοποιείται ευρέως, ειδικά στους καταλόγους εκθέσεων της Εθνικής Πινακοθήκης. Ο Μαθιόπουλος

το έργο και τους καλλιτέχνες που δεν επικεντρώθηκαν αυστηρά στην παράδοση αλλά ενστερνίστηκαν και αποδέχτηκαν τα αιτήματα της μοντέρνας τέχνης.⁷⁶

Αναμφισβήτητα, η επίδραση της μοντέρνας τέχνης κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου στους Έλληνες καλλιτέχνες είναι πολύ μεγάλη, ωστόσο εξετάζοντας τα έργα και τις θέσεις των ζωγράφων όπως για παράδειγμα των Νίκου Λύτρα, Τριανταφυλλίδη, Μπουζιάνη, Μαλέα, Βιτσώρη κ.ά., γίνεται σαφές ότι η μοντέρνα τέχνη αντιμετωπίστηκε διαφορετικά ως προς το περιεχόμενο και το νόημα της αλλά και ως προς τις μορφές της. Για παράδειγμα ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης επηρεάστηκε από τις τάσεις της μοντέρνας τέχνης και παρήγαγε έργο χωρίς ίχνη εθνικών σημάνσεων, σε αντίθεση με τους περισσότερους συγχρόνους του.⁷⁷ Σύμφωνα με τον Κωτίδη, χαρακτηριστικό παράδειγμα της διαφορετικής πρόσληψης της έννοιας της μοντέρνας τέχνης αποτελούν οι θέσεις των Μαλέα και Τριανταφυλλίδη. Ο Μαλέας το 1927 δήλωσε ότι *«ο μοντερνισμός είναι πάντα για την τέχνη το νέο που φέρνουν οι εκλεκτικοί νέοι τεχνίτες, είναι καθατού δημιουργία, τα άλλα δεν είναι η 'σχολή' και η μετριότητα»*.⁷⁸ Ενώ ο Τριανταφυλλίδης το 1954 σε μία συνέντευξή του δήλωσε ότι *«η λέξις μοντέρνα ταιριάζει στη μόδα μονάχα. Ο μοντερνισμός είναι μεγαλομανία και τίποτ' άλλο. Πολλοί σκεπάζονται κάτω από την εύθραυστη, κατά τη γνώμη μου, ασπίδα της, από αδυναμία και έλλειψη πίστωσης για τη δημιουργία βιώσιμου έργου. Βέβαια στους κόλπους του υπάρχουν μεγάλοι καλλιτέχνες σαν τον Πικασό, τον Μπρακ, τον Λοτ, αλλά και αυτοί πολύ αμφιβάλλω αν το πιστεύουν...»*.⁷⁹ Από αυτές τις δηλώσεις καθίσταται σαφές ότι οι δύο αυτοί καλλιτέχνες έχουν εντελώς διαφορετική προσέγγιση σχετικά με το περιεχόμενο της μοντέρνας τέχνης. Μπορούμε λοιπόν να ισχυριστούμε ότι ο Μαλέας έχει δώσει θετικό πρόσημο στη μοντέρνα τέχνη, σε αντίθεση με τον Τριανταφυλλίδη, αν και οι δύο επηρεάστηκαν εξίσου από τη μοντέρνα τέχνη.⁸⁰

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι το μεγαλύτερο ποσοστό του καλλιτεχνικού κόσμου είχε γενικότερα αρνητική ή καλύτερα επιφυλακτική θέση απέναντι στο περιεχόμενο της μοντέρνας

υποστηρίζει ότι η χρήση του όρου δημιουργήθηκε στο πλαίσιο κατασκευής της γενεακής ταυτότητας που επικρατεί τα τελευταία χρόνια στο πεδίο της νεοελληνικής τέχνης. Ο όρος "γενιά του '30" εμφανίστηκε στο χώρο των εικαστικών τεχνών από τη Μεταπολίτευση και έπειτα, όταν ξεκίνησε ουσιαστικά να γράφεται η ιστορία της νεοελληνικής τέχνης. Ωστόσο, ο όρος είναι αβάσιμος καθώς η σύνθεση των καλλιτεχνών που απαρτίζουν την υπό εξέταση γενιά έχει πολλές διαφορετικές εκδοχές αλλά και πολλές αποκλίσεις μεταξύ τους. Όπως για παράδειγμα, οι καλλιτέχνες δεν είχαν κοινή αισθητική συνείδηση, δεν είχαν κοινή ημερομηνία γέννησης ούτε δραστηριότητας. Ο.π. Ματθιόπουλος 2019, σσ. 499-515

⁷⁶ Ο.π. Κωτίδης, 2002, σσ. 15-18 και Μ. Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα: Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ου αιώνα*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 2006, σσ. 86-91 και ό.π. Παπανικολάου, 2019, σσ. 136-140

⁷⁷ Ο.π. Κωτίδης 2002, σσ. 207-208

⁷⁸ Κ. Μαλέας, «Η σύγχρονη καλλιτεχνική κίνησης στο Παρίσι». *Κυριακή του Ελεύθερου Βήματος*, 9 Οκτωβρίου 1927, σ. 3

⁷⁹ Συνέντευξη του Τριανταφυλλίδη στην εφημερίδα *Βραδινή*, 22 Δεκεμβρίου 1954

⁸⁰ Ο.π. Κωτίδης 1993, σσ. 38-40

τέχνης σε αντίθεση όμως με τον ελληνοκεντρικό μοντερνισμό ο οποίος έχαιρε ευνοϊκής υποδοχής στο μορφωμένο και εύπορο κυρίως τμήμα της κοινωνίας.⁸¹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι περιγραφές του Κωστή Παλαμά σε γράμμα του προς τη Λιλή Ζηριέτη:

«Είχα στα χέρια μου ένα γερμανικό έργο, ένα μανιφέστο του Μονάχου γραμμένο από τον Hermann Bahr, Expressionismus. Εικονογραφημένο. Ένας φίλος μου το δάνεισε, για να είμαι ενήμερος για τα τελευταία νέα και τις εφευρέσεις των διαφόρων νέων σχολών, αιρέσεις, δόγματα, φωνές, πείτε το όπως θέλετε, με κάθε είδους βαπτιστικά ονόματα και σύμβολα πίστης: κυβισμός, ντανταϊσμός, παροξυσμός, δραματισμός κ.ο.κ. [...] Υπάρχουν εικόνες που έχουν κάτι να πουν, αλλά οι άλλες μεταφράζουν μόνο την αγωνιώδη αναζήτηση της καινοτομίας, της διαφορετικότητας και μια μανία για οπισθοδρόμηση, για επιστροφή στο πρωτόγονο, στο ασυνείδητο, στην αδεξιότητα, σε ό,τι πονάει ή μόλις στέκεται όρθιο, στο ημιτελές. Δοξάστε τον Θεό. Ίσως κάτι βγει από αυτό με τη βοήθεια του ταλέντου και της ιδιοφυΐας, ποιος ξέρει; Ας σκεφτούμε όλα αυτά που θεωρούμε αλήθεια, όλα αυτά που σεβόμαστε ως θρησκεία και που στην αρχή φάνηκαν ως ανοησία και εκκεντρικότητα χωρίς συνέπειες»⁸².

2.3. Η κριτική θεώρηση του μοντερνισμού από τον Ζαχαρία Παπαντωνίου

Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου (1877-1940) ως διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης (1918 και ως τον θάνατό του το 1940), λογοτέχνης, και κριτικός της τέχνης άσκησε μεγάλη επιρροή στη διαμόρφωση της ιστορίας της τέχνης στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου. Το 1926 ξεκίνησε η μακρόχρονη συνεργασία του με το *ελεύθεροι Βήμα* και η τεχνοκριτική του στήλη ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στο κοινό, με αποτέλεσμα η κριτική και αισθητική του αντίληψη να επηρεάζει μεγάλο μέρος από το σύνολο του καλλιτεχνικού κόσμου. Παρόλο που δεχόταν τη μοντέρνα τέχνη και δεν άνηκε στη συντηρητική ομάδα κριτικών, προσπαθούσε μέσα από τις θεωρητικές του τοποθετήσεις «να υποσκάψει το θεωρητικό και τεχνοτροπικό πλαίσιο», όπως υπογραμμίζει ο Σπύρου στην ενδελεχή μελέτη του για τον Παπαντωνίου, των νεωτερικών και κυρίως αφαιρετικών τάσεων που εμφανίζονταν στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, κυρίως από το 1926 κι έπειτα.⁸³

⁸¹ Ο.π. Κωτίδης 2002, σσ. 39-41 και Γ. Θεοτοκάς *Ελεύθερο Πνεύμα*. Εστία, Αθήνα 1929 και Δ. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*. Οδυσσεάς, Αθήνα 1989

⁸² Κασίνης Γ.(επιμ.), Κ. Παλαμάς, *Αλληλογραφία. Τέταρτος Τόμος. Γράμματα στη Λιλή Ζηριέτη*. Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1986, σ. 68, Γράμμα, 14-24 Δεκεμβρίου 1920

⁸³ Δ. Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου και η συμβολή της στη διαμόρφωση της Ιστορίας της Τέχνης στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1900 -1971*, διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο, 2017, σσ. 441-442

Σύμφωνα λοιπόν με τον Σπύρου, η επιχειρηματολογία του Παπαντωνίου για την «καθαρή τέχνη» την οποία υποστήριζε, στηρίχθηκε σε τέσσερις βασικούς άξονες: α) αμφισβητούσε την καλλιτεχνική αξία συγκεκριμένων έργων, β) κατηγορούσε τους καλλιτέχνες για ομοιομορφία και τυποποίηση, γ) σημείωνε την αυτοαναφορικότητα της καθαρής τέχνης, και τέλος, δ) επεσήμαινε το ρόλο των τεχνοκριτικών και των εμπόρων έργων τέχνης στους καλλιτέχνες. Από τους παραπάνω άξονες που όρισε ο Σπύρου, καθίσταται σαφές ότι ο Παπαντωνίου χρησιμοποιούσε όλα τα εργαλεία που είχε στα χέρια του ώστε να επιτύχει τον στόχο του.⁸⁴

Το 1927, ο Παπαντωνίου άσκησε αυστηρή κριτική στο έργο του Μιχάλη Οικονόμου γράφοντας ότι ο καλλιτέχνης επιβάλλει «εις τας οπτικάς του εντυπώσεις την ψυχικήν του διάθεσιν και διαμορφώνει τα σχήματα σύμφωνα προς την θλιμμένην ή ονειρώση εκείνην όρασιν»,⁸⁵ την ίδια περίοδο όμως είχε γράψει μια πολύ καλή κριτική για το έργο κυβιστικό έργο της Μπέρτσα, αναγνώρισε σε αυτά τις αρχές της αρμονίας στα σχήματα και χρώματα, αλλά και την επιδίωξη μιας πνευματικής και λογικής ερμηνείας της φύσης.⁸⁶ Το 1929 έγραψε για την έκθεση του Δημήτριου Γιολδάση τα εξής: «τον τοπικό χαρακτήρα, το τοπικό χρώμα της περιοχής, όπως το διαμόρφωσε η φύση και το είδος των ανθρώπων που έζησαν και ζουν εκεί».⁸⁷ Από τις παραπάνω κριτικές του επιβεβαιώνεται η επιμονή του στην καθαρότητα των μορφών, στον σεβασμό της απεικόνισης του φυσικού χώρου, των αντικειμένων και της αρμονίας, υποστηρίζει ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να επεξεργαστεί μέσα από τα προσωπικά διανοητικά και συναισθηματικά του φίλτρα που προσφέρει η αντικειμενική πραγματικότητα ώστε να μπορέσει να προβάλει μέσω της επεξεργασίας και τη δική του εσωτερική ερμηνεία. Σε αυτό το σημείο θα έκρινα σκόπιμο να αναφερθεί ότι ο Παπαντωνίου ήταν μεν ένας από τους πιο σημαντικούς και δημοφιλείς τεχνοκριτικούς αλλά οι απόψεις του δεν γίνονταν αποδεκτές από όλους. Παράδειγμα αυτού αποτελεί η κριτική στις τοποθετήσεις του Παπαντωνίου από τον Σπύρο Μελά, ο οποίος έγραψε:

«Η ζωντανή τέχνη και οι μεγάλοι της ιδρυταί κάνουν ό,τι ανέκαθεν όλοι οι τεχνίται και όλοι οι ζωγράφοι όλων των αιώνων. Αναδημιουργούν το αντικείμενον, όπως ακριβώς θέλει και ο κ. Παπαντωνίου, με την διαφοράν ότι το κάνουν μ' έναν τρόπο, ο οποίος διαφεύγει την αντίληψιν του τεχνοκριτικού μας. Ο

⁸⁴ Ο.π. Σπύρου 2017, σ. 442

⁸⁵ Ζ. Παπαντωνίου, «Εκθεσις Οικονόμου», *Κατάλογος Παρνασσός, Εφημερίδα Ελεύθερον Βήμα*, 29/11/1927 και Ο.π. Σπύρου 2017, σ. 443

⁸⁶ Ο.π. Σπύρου 2017, σσ. 442-443

⁸⁷ Ο.π. Σπύρου 2017, σ. 444

Κ. Παπαντωνίου, όπως βλέπω το άρθρο του, δεν εννοεί άλλον τρόπον από τον ρεαλιστικόν...Από έναν κριτικό της ρεαλιστικής σχολής δεν περιμένουμε, διάβολε, να καταλάβη τη 'ζωντανή τέχνη'». ⁸⁸

Το 1930, ο Παπαντωνίου με αφορμή την έκθεση της Ομάδας Τέχνη άσκησε επίσης σκληρή κριτική στη βάση της διεθνούς απροσωπίας του υποκειμενισμού και την έλλειψη ελληνικότητας που χαρακτήριζε τα έργα αναφέροντας τα εξής:

«χάρης σε αυτό εφθάσαμεν στο ευχάριστον αποτέλεσμα να ιδούμε και ελληνικής την ίδια εργασία την οποία είχαμε ιδή προ ολίγου γαλλικήν, ελβετικήν, γερμανικήν, εσθονικήν... Ψάχνουμε να βρούμε στα έργα τόσων νέων καλλιτεχνών την προσωπικήν συγκίνηση ενός Έλληνος – Βλέπουμε τον Σαγκάλ ή τον Σουτίν... ζωγράφους δηλαδή της μοντερνιτέ από τα πέρατα του κόσμου, οι οποίοι θα ήσαν κατάλληλοι εάν μάθαιναν ότι σε μία φωτεινή γωνιά της Αττικής έκαμαν συνέδριον και ότι ύποπτες, φθηνές και περαστικές πρωτοτυπίες καθώς οι δικές των είχαν την ευτυχία να επιβληθούν εις νέους Έλληνας ζωγράφους ως ζωγραφική όρασις, ότι αυτοί ήσαν με άλλους λόγους ο φακός με τον οποίον οι Έλληνες του 1931 βλέπουν τον κόσμο». ⁸⁹

Σε επόμενες αρνητικές κριτικές του, εναντιώθηκε στο έργο των καλλιτεχνών ισχυριζόμενος ότι τα έργα τους δεν έχουν κοινωνικά στοιχεία και είναι ιδεολογικά νοθευμένα. ⁹⁰

Συνοψίζοντας, ο Παπαντωνίου αποδεχόταν τις νεωτερικές τάσεις στην τέχνη και επιθυμούσε οι καλλιτέχνες να φανερώνουν στοιχεία από τον εσωτερικό τους κόσμο στα έργα τους, υπό την προϋπόθεση όμως να μην προσβάλλουν τις αρχές της καθαρότητας των γραμμών, όγκων και χρωμάτων ώστε να μην αλλοιώνεται το αντικείμενο ή η μορφή που απεικονίζεται στο έργο. Τέλος, θα ήθελα να παραθέσω ορισμένα χωρία από το άρθρο του Παπαντωνίου «Αντικειμενικοί όροι του ωραίου», στο οποίο συνοψίζονται οι αισθητικές του αντιλήψεις:

«Το ωραίο είναι η αισθητική συγκίνησι του ανθρώπου. Δεν υπάρχει τέχνης χωρίς αισθητική συγκίνησι...που συντάσσει αρμονικά τον ψυχικό μας κόσμο, οργανώνει τις παραστάσεις μας, τα συναισθήματα μας...τείνει αυθόρμητα να εκδηλωθεί έξω, να εκφρασθή στην ύλη, να ενσαρκωθεί σε αυτήν σφου την υποτάξη στο ρυθμό του... Το ωραίο δημιουργείται στην ψυχή του ανθρώπου, για να βεβαιωθεί η αντικειμενική ωραιότης της φύσεως, χρειάζεται η αισθητική συγκίνησι, ώστε να μπορούμε να πολυμε ότι αυτή είναι το κλειδί της αρμονίας, που υπάρχει μέσα στον εξωτερικό μας κόσμο... στην τέχνη παίζει το

⁸⁸ Σπ. Μελάς, «Κοσκίνισμα» *Εφημερίδα Έθνος*, 26/03/1929 και ό.π. Σπύρου 2017, σ. 454

⁸⁹ Ζ. Παπαντωνίου, «Η Έκθεση της Ομάδος Τέχνη», *Εφημερίδα Ελεύθερον Βήμα*, 5/11/1931

⁹⁰ Πρόκειται για κριτική που άσκησε ο Παπαντωνίου στον ζωγράφο Γεράσιμο Στέρη το 1931. Ό.π. Σπύρου 2017, σσ. 464-465

μεγαλύτερο ρόλο το υποκείμενο... ο άνθρωπος είναι... η ψυχή και το πνεύμα... Τα υποκείμενο δημιουργεί το ωραίο με το να προβάλλεται στα αντικείμενα. Δεν τους επιβάλλει όμως αυτός εκείνο που θέλει. Τα έργα της τέχνης έχουν εκείνο που ο δημιουργός τους έδωσε και αυτό προβάλλουν. Και τα έργα της φύσεως επίσης. Δεν δίνουμε εμείς στα φυσικά αντικείμενα την έκφραση των. Αυτά μας δίνουν τη δική των. Προβάλλουμε σ' αυτά το ψυχικό περιεχόμενο που αυτά μας προκαλούν... Η προσωπικότης είναι απαραίτητη στην τέχνη. Μα είναι δεμένη αμείλικτα με τις ανάγκες της κοινωνικότητος... Η τέχνη δεν έχει σκοπό να διδάξει την ηθική. Αμα γίνει ηθικολόγος χάνει την αξία της. Αλλά πάλι χάνει την αξία της όταν γίνει ανηθικολόγος. Η συμπάθεια και η κοινωνικότης είναι το στοιχείο της τέχνης...».⁹¹

⁹¹ Ζ. Παπαντωνίου, «Αντικειμενικοί όροι του ωραίου», στο Μπουμπουλίδου, Φ.Κ. (επιμ.) *Κριτικά*, Εστία, Αθήνα, 1996, σσ. 237-242

3. Η πρόσληψη του Εξπρεσιονισμού στην Ελλάδα

Στην προηγούμενη ενότητα παρουσιάστηκαν οι προβληματικές που αναδύθηκαν στους διανοούμενους και καλλιτέχνες της περιόδου αναφορικά με τη μοντέρνα τέχνη και τις νεότερες καλλιτεχνικές τάσεις που επικρατούσαν στα μητροπολιτικά ευρωπαϊκά κέντρα. Σε αυτή την ενότητα θα γίνει μία προσπάθεια να παρουσιαστούν οι θέσεις των Ελλήνων λόγιων και καλλιτεχνών της περιόδου σχετικά με τον εξπρεσιονισμό. Όπως είναι αναμενόμενο με βάση τα παραπάνω συνολικά το ελληνικό περιβάλλον δεν ήταν φιλικό και εύφορο για τον εξπρεσιονισμό, με ελάχιστες, ωστόσο, εξαιρέσεις να υφίστανται. Προτού, πάντως, παρουσιαστούν οι κυρίαρχες στάσεις έναντι του εξπρεσιονισμού, κρίνεται αναγκαίο να γίνει λόγος για τα βασικά χαρακτηριστικά του.

3.1. Τα χαρακτηριστικά του εξπρεσιονισμού και η πρόσληψή του στην Ελλάδα

Όπως αναφέρει ο Κωτίδης, τα βασικά χαρακτηριστικά του εξπρεσιονισμού είναι τρία και τα δύο απουσιάζουν εξ ολοκλήρου από την ελληνική ζωγραφική της μεσοπολεμικής περιόδου. Πρόκειται για το μορφολογικό, το ιδεολογικό και τον υποκειμενισμό που αφορά αυστηρά τον καλλιτέχνη. Το μορφολογικό αφορά την παραμόρφωση όλων των στοιχείων της εκάστοτε σύνθεσης, η οποία αποτελεί κοινό παρανομαστή της εξπρεσιονιστικής δημιουργίας. Ποια είναι η σχέση της παραμόρφωσης όμως με την ελληνική τέχνη; Πολλοί διανοούμενοι της περιόδου υποστηρίζουν ότι η ελληνική τέχνη ανέκαθεν εξέφραζε την αρμονία μέσω της συμμετρίας των αναλογιών έχοντας σχεδόν πάντοτε επίκεντρο την ανθρώπινη μορφή με μόνη εξαίρεση αυτής της μορφολογικής αρχής αποτελεί η παραμόρφωση των μορφών στη βυζαντινή τέχνη. Θεωρώντας όμως ότι οι παραμορφώσεις της βυζαντινής παράδοσης ακολουθούσαν ένα αυστηρό τυπικό, σύμφωνα με το οποίο οι άγιοι αποδίδονταν με σχηματοποιήσεις οι οποίες δηλώνουν την πνευματική υπόσταση των μορφών, η βυζαντινή παραμόρφωση υπηρετούσε ολοκληρωτικά το θρησκευτικό δόγμα των Βυζαντινών και δεν αφορούσε τάση ή καλλιτεχνική επιλογή.⁹² Από τον 19^ο αιώνα οι Έλληνες καλλιτέχνες ακολουθούν την ακαδημαϊκή αισθητική η οποία είναι προσηλωμένη στις αρμονικές αναλογίες της ανθρώπινης μορφής και γενικότερα στην ωραιοποιημένη ρεαλιστική απόδοση των σκηνών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η βίαιη εξπρεσιονιστική παραμόρφωση της ανθρώπινης μορφής ως επί το πλείστον να μην είναι αρεστή και κατ' επέκτασιν να μην γίνεται εύκολα αποδεκτή από το ελληνικό κοινό.⁹³

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της απόρριψης που δέχθηκε ο εξπρεσιονισμός στον ελλαδικό χώρο αποτελεί η στάση του Ευάγγελου Παπανούτσου. Το 1939 δημοσίευσε ένα άρθρο αφιερωμένο στον

⁹² Ο.π. Κωτίδης 2002, σ. 148

⁹³ Ο.π. Κωτίδης 2002, σ. 148

εξπρεσιονισμό, στο οποίο παραθέτει τις απόψεις του ενάντια του ρεύματος.⁹⁴ Ο Παπανούτσος υποστηρίζει ότι η εξπρεσιονιστική παραμόρφωση της μορφής οφείλεται σε μίαν αντι-ζωγραφική οπτική, θεωρεί τους εξπρεσιονιστές αποκλειστικά καλλιτέχνες της εσωτερικής τους έκφρασης. Σημειώνει: «*Είναι το δόγμα της απεριόριστης κυριαρχίας του Εγώ του καλλιτέχνη, μιας κυριαρχίας που φτάνει ως την αυθαιρεσία απέναντι στο αντικείμενο*».⁹⁵ Ένα από τα επιχειρήματα της θέσης του αποτελεί η σύγκριση που πραγματοποιεί ανάμεσα στον εξπρεσιονισμό και τον ιμπρεσιονισμό. Σύμφωνα με τον Παπανούτσο, ο ιμπρεσιονισμός βασίζεται στην εντύπωση που προκαλείται από τον εξωτερικό κόσμο (αντικειμενικότητα) τον οποίο αισθάνεται αλλά και αποδίδει ως καθαρή εμπειρία. Εν αντιθέσει ο εξπρεσιονισμός συνιστά εξ ολοκλήρου την έκφραση του εσωτερικού κόσμου του καλλιτέχνη, καθώς ο καλλιτέχνης βλέπει υπό το δικό του υποκειμενικό πρίσμα τον κόσμο, το οποίο εξαρτάται από τη διάθεση, εμπειρίες, ψυχή και αλλοιώσεις του εγώ του. Και τα δύο ρεύματα όμως, ιμπρεσιονισμός και εξπρεσιονισμός, κινούνται χωρίς συμβάσεις και ερήμην της λογικής διότι «*νοθεύουν την όραση μας, τη συνηθίζουν να λειτουργεί αναισθητικά*».⁹⁶

Ο Παπανούτσος συνδέει τον εξπρεσιονισμό με την τέχνη πρωτόγονων πολιτισμών, έχοντας ως κοινό παρανομαστή αυτών την αποστροφή τους για τον ορθολογισμό, τη γνώση, τη φυσική τάξη, των τεχνικών κανόνων, την ιστορία και την ανατομία. Ο Παπανούτσος βασίζει τις απόψεις του ίσως στη γραμμική αντίληψη του χρόνου σύμφωνα με την οποία ο πολιτισμός εξελίσσεται προοδευτικά με γνώμονα τον ορθολογισμό. Ωστόσο, υποστηρίζει ότι η παραμόρφωση των μορφών στον εξπρεσιονισμό δεν είναι προϊόν εσωτερικής ανάγκης αλλά είναι μία υπολογισμένη τεχνική η οποία αδυνατεί να «πείσει» τον θεατή. Μάλιστα εξαιτίας αυτού του χαρακτηριστικού καταλήγει στο ότι ο εξπρεσιονισμός είναι αδύνατον να προκαλέσει σοκ στο θεατή με αποτέλεσμα το ξάφνιασμα, η έκπληξη που δημιουργεί να είναι ανώδυνη έως και ευχάριστη. Επιπλέον, απορρίπτει την αξία της καλλιτεχνικής έκφρασης προς χάριν της έκφρασης, διότι η παρουσίαση του εσωτερικού κόσμου είναι από τη φύση της επικίνδυνη καθώς δεν λαμβάνει υπόψη της καμία λογική τάξη, κανόνα ή νόμο. Τέλος, κατηγορεί τους εξπρεσιονιστές ως συντηρητικούς καθώς δεν χρησιμοποιούν τη μεγαλύτερη ίσως κατάκτηση της μοντέρνας τέχνης, την καθαρότητα της τέχνης και επιστρέφουν σε παλαιότερα θεματικά μοτίβα.⁹⁷

Συνοψίζοντας, ο Παπανούτσος επιτίθεται στον εξπρεσιονισμό έχοντας ως επιχειρήματα α) τον πρωτογονισμό και αναχρονισμό του, β) την απουσία του «οργανικού δεσμού» μεταξύ της εξέλιξης των πολιτισμών, των πνευματικών λειτουργιών των ανθρώπων και των εκφραστικών μέσων της τέχνης, γ) και

⁹⁴ Ε. Παπανούτσος, «Ο Εξπρεσιονισμός», *Το Νέον Κράτος*, τ.27, Νοέμβριος 1939, σσ. 169-178

⁹⁵ Ο.π. Παπανούτσος 1939, σσ. 170

⁹⁶ Ο.π. Παπανούτσος 1939, σσ. 171

⁹⁷ Ο.π. Παπανούτσος 1939, σσ. 169 - 177

τέλος γιατί θεωρεί υπολογισμένη και αποτυχημένη την εξπρεσιονιστική παραμόρφωση. Σύμφωνα με τη Έλενα Χαμαλίδη, ο Παπανούτσος απωθείται από τις αναφορές του εξπρεσιονισμού στο αστικό τοπίο, στη μοναξιά, στην ασχήμια, στη βιαιότητα και σκληρότητα της ζωής στην πόλη, ενώ στο άρθρο του τον έχει ευθέως κατηγορήσει για την τάση φυγής από την πραγματικότητα. Αναφέρει πως μέσω αυτών των σκηνών πραγματοποιείται υποσυνείδητα ένας συνειρμός ο οποίος παραπέμπει τον θεατή σε συγκεκριμένες μνήμες της καθημερινής ζωής, μέσω αυτού του συνειρμού ο θεατής επηρεάζεται από την εντύπωση και τις ιδέες που θέλει ο καλλιτέχνης να περάσει μέσω του έργου με αποτέλεσμα η “πεζότητα” της πραγματικότητας να εμποδίζει την ανάδειξη της ουσίας της τέχνης, η οποία οφείλει να είναι αυτόνομη και χαρακτηρίζεται από αισθητική καθαρότητα.⁹⁸

Αντίστοιχα με τον Παπανούτσο, ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, αν και δεν ανήκει στους συντηρητικούς κριτικούς, δεν αποδέχθηκε ποτέ τον εξπρεσιονισμό⁹⁹. Το 1935 με αφορμή την έκθεση του Γερμανού ζωγράφου Έριξντον στον Παρνασσό έγραψε μία πολύ αυστηρή και αρνητική κριτική για την τεχνοτροπία των έργων.¹⁰⁰ Με λόγο αιχμηρό και απόλυτο έγραψε για τον εξπρεσιονισμό:

*«Δεν είναι προσωπικές εντυπώσεις. Είναι συνταγή που επέβαλεν ο γερμανικός εξπρεσιονισμός, απαίτησι του να υποτάζουμε την προσωπικότητα μας σ’ αυτόν και να βλέπουμε στο εξής ό,τι είναι ατομικό ό,τι είναι ιδιότυπο... Η έκφρασις δεν αρκεί. Το να εκφράσει κανείς με δύναμι το άτομο του, με ακρότητες, με τόλμη, είναι μικρό πράγμα, όταν λείψη το αρμονικό αποτέλεσμα. Και το ιδανικό του εξπρεσιονισμού, το να εξωτερικευθή δηλαδή η ζωτικότητα μας, η ανησυχία μας, τα όνειρα μας, η δύναμί μας και η βούληση του δύνασθαι – τόσο γνώριμα στη γερμανική ράτσα στοιχεία – δεν αρκεί να κάμη το έργο τέχνης, αν στην έκρηξι αυτή δεν υπάρξη και εκείνο που αποτελεί την ίδια την τέχνη – η αρμονία».*¹⁰¹

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι ο Παπαντωνίου όπως και πολλοί άλλοι Έλληνες καλλιτέχνες και διανοούμενοι, διάβαζαν τα βιβλία και τις δημοσιεύσεις του Γάλλου κριτικού Camille

⁹⁸ Ο.π. Παπανούτσος 1939, σσ. 177-178 και Ε. Χαμαλίδη, *Η υποδοχή του μοντερνισμού στον ελληνικό περιοδικό τύπου λόγου και τέχνης 1930 – 1940*, διδακτορική διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2002, σσ. 435-437

⁹⁹ Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Κωτίδης υποστηρίζει ότι ο Παπαντωνίου φαίνεται να έμεινε προσκολλημένος στη θεωρία του μοντέρνου που επικρατούσε τη δεκαετία του ’20 και δεν ενστερνίστηκε τις νεότερες τάσεις του ’30 ό. π. Κωτίδης 1993, σ. 64 Ο Σπύρου υποστηρίζει πως το 1928 ο Παπαντωνίου σημείωσε την στροφή στο συντηρητισμό, καθώς σε κείμενο του το 1924 είχε ασκήσει θετική κριτική σε ένα έργο του Κοκόσκα (ό.π. Σπύρου, 2017, σσ. 469-471, υπ. 1008)

¹⁰⁰ Ζ. Παπαντωνίου, «Η έκθεσις του κ. Εριξντον», *Ελεύθερον Βήμα*, 16 Δεκεμβρίου. Πρόκειται για έναν νέο εξπρεσιονιστή Γερμανό ζωγράφο, για τον οποίο δεν μπόρεσα να βρω επιπλέον πληροφορίες. Ο Παπαντωνίου αναφέρει το εξής: «*Εύρηκα στο Παρνασσό ένα νέο Γερμανό και ένα εξπρεσιονιστή, ο οποίος έχει τη ζωή της ράτσας του και τον πυρετό της σχολής του...*»

¹⁰¹ Ο.π. Παπαντωνίου, 1935 και ό.π. Σπύρου 2017, σ. 470

Mauclair, ο οποίος ήταν εναντίον του εξπρεσιονισμού και το διακήρυττε με μεγάλη αυστηρότητα. Γνωρίζουμε μάλιστα ότι ο Παπαντωνίου είχε στη βιβλιοθήκη του το τελευταίο βιβλίο που κυκλοφόρησε ο Mauclair. Επίσης, σύμφωνα με τον Σπύρου τα κείμενα του λειτουργούσαν «προπαγανδιστικά» όσον αφορά το εμπόριο τέχνης.¹⁰²

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της απόρριψης και του εξπρεσιονισμού, αλλά και της επιρροής που ασκούσε ο Mauclair στους Έλληνες διανοούμενους, αποτελεί το άρθρο που δημοσίευσε στη *Le Figaro* το 1928 ενάντια στη μοντέρνα τέχνη, όχι μόνο τη γαλλική, αλλά και την ευρωπαϊκή, με αφορμή τη Μπιενάλε της Βενετίας. Το κείμενο του Mauclair λειτούργησε καταλυτικά στην απόρριψη του εξπρεσιονισμού από το ελληνικό κοινό, καθώς το άρθρο του μεταφράστηκε και δημοσιεύθηκε ολόκληρο στην *Εστία* το ίδιο έτος. Ο Γάλλος τεχνοκριτικός υπήρξε σκληρός και επιθετικός έναντι του εξπρεσιονισμού χαρακτηρίζοντας τον ως τερατολογική οργή, φροϋδική διαστροφή, βαρβαρότητα που μεταμορφώνει το ανθρώπινο σώμα σε σκιάχτρο και τη φύση σε εφιάλτη.¹⁰³ Στην Ελλάδα, κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, οι σύγχρονες ιδέες, οι καλλιτεχνικές τάσεις αλλά και οι αντιδράσεις που αυτές προκαλούν έφθναν κυρίως μέσω του Παρισιού καθώς οι Έλληνες δεν ενδιαφέρονταν πλέον να σπουδάσουν στη Γερμανία, επιπλέον οι τεχνοκριτικοί της περιόδου είχαν έντονο *γαλλοκεντρισμό* όπως σημειώνει ο Μαθιόπουλος.¹⁰⁴

Σε αυτό το σημείο κρίνεται αναγκαίο να παρουσιαστεί και μία εξαίρεση. Όπως έχει ήδη αναφερθεί το ελληνικό περιβάλλον δεν ήταν ιδιαίτερα φιλικό προς τον εξπρεσιονισμό και γενικότερα όσο πιο μακριά από τη Γερμανία, τόσο πιο δύσκολο είναι, σχεδόν αδύνατο ίσως να κατανοήσουμε τις

¹⁰² ό.π. Σπύρου 2017, σσ. 45-467 και ό.π. Μαθιόπουλος 1996

Ε. Μαθιόπουλος, «Οι Εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα», Στο Χατζηιωσήφ, Χ., Παπαστρατής, Π. (επιμ.) *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος- Κατοχή- Αντίσταση 1940-1945*, τομ. Γ', μέρος 2ο, Αθήνα 2007, σσ. 156-157. Παραθέτω απόσπασμα από τη δημοσίευση του Γάλλου τεχνοκριτικού «*Ολόκληρη η Ευρωπαϊκή ζωγραφική έχει προσβληθεί από ένα είδος εκζέματος, λέπρας, ψωριάσεως, ερυσιπέλατος, όπως θέλετε... Καμία περιγραφή δεν ημπορεί να δώσει ιδέαν του τερατώδους, των υστερικών ερωτικών παροξυσμών προς πάσαν αηδیان... και αυτά δε ακόμη τα σχεδιάσματα των φρενοπαθών θα εφαινοντο λογικά υπό μίαν τοιαύτην συγκρισιν. Η μεγάλη πληγή είναι αναμφιβόλως η Γερμανία. Πρέπει να ιδήτε τι είναι ένα Μαρκ ή ένας Λόβις Κοριντ. Είναι απερίγραπτον! Μόνον από τον αιμοσταγή βούρκον, από την ολικήν παράλυσιν ενός αλαζόνος και ηττημένου έθνους ημπορούσε να προέλθη τόσο κατά της φύσεως και κατά της χάριτος μίσος, τόσο μοχθηρία, τόσο πάθος υπέρ της δυσμορφίας – του αηδούς χάριν του αηδούς- τόσο τερατώδης λύσσα, καθώς και η βάρβατος και κακοποιός εκείνη έφεσις η μεταβάλλει τα με ανθρώπινα σώματα εις σκιάχτρα, την δε φύσιν ολόκληρον εις εφιάλτην... Η τερατώδης οπισθοδρόμησις και η μανιώδης εικονοκλασία που χαρακτηρίζουν την σημερινήν ζωγραφικήν της Κεντρώς Ευρώπης, θέτουν ενώπιον μας ένα πρόβλημα ψυχοπαθικόν, του οποίου μερικόν μόνο εξληγησιν θα έδινε ίσως η μεταπολεμική ταραχή. Το πρόβλημα τούτο θα ενδιέφερε τον κ. Πωλ Μπουρζέ και του μεγάλους μας ψυχιάτρους».*

(ό.π. Μαθιόπουλος, 1992, σσ. 363-364)

¹⁰³ Ό.π. Μαθιόπουλος 2007, σσ. 156-157

¹⁰⁴ Μαθιόπουλος, «Η τεχνοκριτική στο μεσοπόλεμο. Τάσεις και επιρροές στη θεωρία και την κριτική της τέχνης

την εποχή του μεσοπολέμου», εφ. *Καθημερινή* 1998, σσ. 6- 9 και Ό.π. Μαθιόπουλος 2007, σσ. 156-157

ανησυχίες και τις φιλοδοξίες των εξπρεσιονιστών. Μόνο όσοι βρίσκονταν εκεί τη δεκαετία του 1920 είχαν τη δυνατότητα να γνωρίσουν τον εξπρεσιονισμό σε ένα φιλικό προς αυτόν περιβάλλον και να τον εξετάσουν. Αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχουν λίγοι βέβαιοι Έλληνες διανοούμενοι (αρχαιολόγοι, ιστορικοί της τέχνης ή φιλόσοφοι) που σπούδασαν τη δεκαετία του 1920 σε γερμανικά πανεπιστήμια και μπορούσαν να σχηματίσουν προσωπική άποψη για τον εξπρεσιονισμό. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Μαθιόπουλο μόνο ο Παναγιώτης Κανελλόπουλος υπήρξε υπέρμαχος του εξπρεσιονισμού.¹⁰⁵ Το 1924 δημοσίευσε άρθρο του στη φασιστική επιθεώρηση *Η Νέα Πολιτική* στο οποίο αναφέρει ότι ο εξπρεσιονισμός βρίσκεται στον αντίποδα του ιμπρεσιονισμού και ότι πηγή έμπνευσής του αποτελεί το εσωτερικό σύμπαν του ανθρώπου, πηγάζει από το βάθος της ψυχής του και όχι από τη λογική «σε ό,τι είναι θεϊκό στον άνθρωπο». Σύμφωνα λοιπόν με τον Κανελλόπουλο ο εξπρεσιονισμός δεν βασίζεται στις αντικειμενικές μορφές της πραγματικότητας, περιφρονεί τα όρια του πραγματικού και τείνει προς το αιώνιο. Θεωρεί ότι ο εξπρεσιονισμός αποδίδει την πραγματικότητα και ότι η γνήσια τέχνη ήταν ανέκαθεν εξπρεσιονιστική καθώς η τέχνη σύμφωνα με τους νεοπλατωνιστές και τους μυστικιστές φιλοσόφους του Μεσαίωνα, δεν κατοικεί στο ανθρώπινο αλλά στο θείο. Επιπλέον, ο Κανελλόπουλος υποστηρίζει τη δυσνόητη για το ελληνικό κοινό έννοια ότι η τέχνη δεν είναι συνώνυμη με την ομορφιά, αλλά επιδιώκει την υπέρβαση του σχήματος «όμορφο-άσχημο», το οποίο καθιερώθηκε από την πραγματικότητα αλλά αδυνατεί να υπερβεί τις ίδιες του τις αντιφάσεις.¹⁰⁶

Σύμφωνα λοιπόν με τον Μαθιόπουλο, ο Κανελλόπουλος αποτελεί εξαίρεση. Ο κανόνας αποτελείται από θέσεις που επιτίθενται και απορρίπτουν τον εξπρεσιονισμό, όπως του Παπανούτσου που αναφέρθηκε παραπάνω. Για την σαφέστερη κατανόηση αυτής της συνθήκης, πρέπει να σημειωθεί ότι στην Ελλάδα ο εξπρεσιονισμός ήταν περισσότερο γνωστός μέσω του Παρισιού καθώς μέσω του Παρισιού έφταναν στην Ελλάδα οι σύγχρονες ιδέες και οι καλλιτεχνικές τάσεις αλλά και οι αντιδράσεις που προκαλούν. Οι Έλληνες μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή έπαψαν εντελώς να ενδιαφέρονται για καλλιτεχνικές σπουδές στη Γερμανία. Γενικώς, η έλξη που άσκησε το Παρίσι στους Έλληνες μοντερνιστές καλλιτέχνες καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου αφαίρεσε όλες τις προϋποθέσεις για την πρόσληψη των εξπρεσιονιστικών τάσεων του γερμανόφωνου χώρου, τουλάχιστον καλλιτεχνικά. Τα άρθρα που δημοσιεύτηκαν το 1927 από τον μεταϊμπρεσιονιστή ζωγράφο Κωνσταντίνο Μαλέα για τις εκθέσεις του Μονάχου αποκαλύπτουν την αδυναμία του να κατανοήσει τη σημασία του εξπρεσιονισμού. Ο εξπρεσιονισμός επομένως δύσκολα μπορεί να γίνει αντιληπτός θεωρητικά και αισθητικά. Από το κοινό δεν λείπει η πληροφόρηση ή το ερέθισμα, αλλά οι συνθήκες της

¹⁰⁵ Ο.π. Μαθιόπουλος 2007, σσ. 152-153

¹⁰⁶ Π. Κανελλόπουλος, «Εξπρεσιονισμός και σοσιαλισμός», *Εφημερίδα Νέα Πολιτική*, 18 Ιουνίου 1924, Αθήνα, σσ. 428

θεώρησής του είναι ήδη ανεπανόρθωτα χρωματισμένες με υποτιμητική χροιά, έτσι ώστε τίποτα δεν φαίνεται να ξεπερνά τις προκαταλήψεις έναντι των μορφών αντικλασικής και παράλογης τέχνης. Το «όμορφο ιδανικό» του Winckelmann παραμένει η βάση της κυρίαρχης αισθητικής στην Ελλάδα.¹⁰⁷ Επιπλέον, στις εφημερίδες και τα περιοδικά τέχνης, οι πρωτοποριακές καλλιτεχνικές τάσεις παρουσιάζονται μόνο μέσα από το φίλτρο του αισθητικού συντηρητισμού των εκδοτών.¹⁰⁸ Γι' αυτό μόνο δύο Έλληνες καλλιτέχνες που είχαν ξεκινήσει τις σπουδές τους στη Γερμανία προπολεμικά, ο ζωγράφος Γιώργος Μπουζιάνης και ο ζωγράφος - χαράκτης Γιώργος Οικονομίδης, είχαν την ευκαιρία να βρίσκονται στη Γερμανία και να παρακολουθούν στενά τον γερμανικό εξπρεσιονισμό. Εντελώς άγνωστοι στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της παραμονής τους στη Γερμανία, οι δύο καλλιτέχνες θα αγνοούνταν συστηματικά καθ' όλη τη διάρκεια του μεσοπολέμου, μετά την επιστροφή τους στη χώρα.¹⁰⁹

3.2. Το ιδεολογικό υπόβαθρο του εξπρεσιονισμού

Έχοντας παρουσιάσει τις γενικότερες θέσεις έναντι του εξπρεσιονισμού καθώς και τα μορφολογικά του χαρακτηριστικά, πρέπει να παρουσιαστούν επίσης η ιδεολογία και να αναλυθεί η έννοια του υποκειμενισμού του, για να μπορέσουμε να κρίνουμε εάν τελικά ο εξπρεσιονισμός εμφανίζεται στην Ελλάδα, εάν επιβίωσε και αν ναι με ποιον τρόπο και γιατί.

Σύμφωνα με τον Κωτίδη, το ιδεολογικό γνώρισμα και γενικότερα η κοινωνική κριτική απουσιάζει εξ ολοκλήρου από την Ελλάδα.¹¹⁰ Κατά τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα η Ελλάδα βίωνε ως γνωστόν δύσκολες συνθήκες. Ταυτόχρονα, αντιμετώπιζε τις ραγδαίες εξελίξεις που λάμβαναν χώρα σε όλους τους τομείς όπως στην πολιτική, την οικονομία αλλά και στην εξέλιξη της ελληνικής κοινωνίας. Οι εξελίξεις αυτές διαμορφώνονταν από εξωτερικούς παράγοντες όπως ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος αλλά και εσωτερικές όπως η απότομη αστικοποίηση, η δημιουργία μιας νέας μικροαστικής τάξης που είναι αποτελέσματα της ταχείας εκβιομηχάνισης και φυσικά της Μικρασιατικής καταστροφής που έφερε πλήθος προσφύγων στα αστικά κέντρα. Οι πρόσφυγες προσπαθώντας να επιβιώσουν γίνονται μικροέμποροι και μικροεπαγγελματίες αναδιαμορφώνοντας την υπάρχουσα οικονομία και το γενικότερο καθεστώς. Υπό αυτές τις συνθήκες η γαιοκτητική τάξη συρρικνώνεται

¹⁰⁷ Βλ. J. Winckelmann, *History of the Art of antiquity*, Getty Publication. 2006 (1^η εκδ. 1764) και Ο.π.

Μαθιόπουλος 2007, σσ. 152-153

¹⁰⁸ Ο.π. Μαθιόπουλος 2007, σσ. 152-153

¹⁰⁹ Ο.π. Μαθιόπουλος 2007, σσ. 153-157

¹¹⁰ Έχοντας ως γνώμονα τα έργα της «Γέφυρας» και του «Γαλάζιου Καβαλάρη». Τα έργα της πρώτης ομάδας ασκούσαν έντονη και σκληρή κοινωνική κριτική, ενώ της δεύτερης έδιναν έμφαση στο υποκειμενικό στοιχείο της έκφρασης (ό.π. Κωτίδης, 2002, σ. 148, υπ.131).

εξαιτίας των εντατικών εισαγωγών αλλά και των αναδιασμών γαιών καθώς επίσης η επιχειρηματική τάξη ευνοείται εξ ολοκλήρου εν αντιθέσει με τις άλλες.¹¹¹

Θα ήταν ευλόγως αναμενόμενο στο υπάρχον πλαίσιο των νεοσύστατων αστικών δομών να υπερτερούν οι αντιρρητικές στάσεις σε όλες τις τέχνες (πλαστικές, λογοτεχνία, θέατρο, μουσική). Όμως ουδέποτε συνέβη κάτι τέτοιο. Στο θέατρο κυριαρχεί η αστική ηθογραφία του Ξενόπουλου, στη λογοτεχνία το αστικό μυθιστόρημα. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι στη μουσική εμφανίζεται το ρεμπέτικο τραγούδι το οποίο είχε πρωτοεμφανιστεί πριν τη Μικρασιατική καταστροφή, ωστόσο αν εξεταστεί με βάση τις ρίζες του (ελληνικές ή μικρασιατικές) το ρεμπέτικο τραγούδι αποτέλεσε ένα κοινωνικό φαινόμενο που δηλώνει τη συνάφεια του με το κοινωνικό γίνεσθαι και φυσικά την αστικοποίηση και τις επιπτώσεις της που επέφερε.¹¹² Όσον αφορά τις πλαστικές τέχνες οι ζωγράφοι υιοθετούν μοντερνιστικές τάσεις και συγκροτείται μια εθνοκεντρική εκδοχή του μητροπολιτικού ευρωπαϊκού μοντέλου. Ωστόσο, υπάρχει και μία μικρής κλίμακας και μικρής απήχησης (καθώς η τροπή που δίνει η εθνοκεντρική ζωγραφική της γενιάς του '30 δεν αφήνει περιθώρια να αναδειχθούν εκπρόσωποι παράπλευρων ρευμάτων)¹¹³ εκδοχή της υιοθέτησης νεωτερικών τάσεων, η οποία παραμένει πολιτικά ασπράτευτη. Την εκδοχή αυτή εκπροσωπούν καλλιτέχνες όπως ο Τριανταφυλλίδης, ο Βιτσώρης, ο Μπαρκόφ και άλλοι που θα παρουσιαστούν στην επόμενη ενότητα.¹¹⁴

Όσον αφορά την άσκηση κοινωνικής κριτικής που συνοδεύει το εκάστοτε ιδεολογικό γνώρισμα, αξίζει να σημειωθεί ότι δεν απουσιάζει ολοκληρωτικά από την Ελλάδα. Φυσικά είναι πολύ μικρής κλίμακας και περιορίζεται στην ποίηση του Βάρναλη και μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1930 του Ρίτσου. Οι ζωγράφοι καθ' όλη τη διάρκεια του μεσοπολέμου δεν άλλαξαν στάση. Παρέμειναν κατά κύριο λόγο μακριά από ιδεολογικές ζυμώσεις, ακολουθώντας μία αισθητική της ιθαγένειας χωρίς την επιθυμία να ασκήσουν κριτική μέσω των έργων τους, όπως συνέβη από τη μεταπολεμική περίοδο και έπειτα.¹¹⁵

Το τελευταίο γνώρισμα του εξπρεσιονισμού, το μοναδικό ίσως που αναγνωρίζεται στην πρακτική των Ελλήνων ζωγράφων είναι ο υποκειμενισμός. Ο θεωρητικός λόγος όπως αναφέρει ο Κωτίδης, θεωρεί τον καλλιτέχνη της μοντέρνας τέχνης *υποκειμενικό*, διότι επικρατεί ως γενική αρχή η απελευθέρωση της συνείδησης του μοντέρνου ανθρώπου από κάθε μεταφυσική αντίληψη παράδοσης και γενικότερα

¹¹¹ ό.π. Κωτίδης, 2002, σσ. 148- 149 και Ε. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, Εξπρεσιονισμός, Υπερρεαλισμός*. Κέδρος, Αθήνα, 1982, σσ. 21-23

¹¹² Ό.π. Κωτίδης, 2002, σσ. 148-149. Σχετικά με τη λογοτεχνία της περιόδου βλέπε Γκότση, 2004

¹¹³ Για τον όρο «Γενιά του '30» βλ. παραπάνω τη σχετική ενότητα

¹¹⁴ Ό.π. Κωτίδης, 2002, σσ. 148-149 και ό.π. Βακαλό 1982, σσ. 22-23

¹¹⁵ Ό.π. Κωτίδης, 2002, σσ. 149.

ετερονομίας με αποτέλεσμα ο άνθρωπος – καλλιτέχνης να λειτουργεί βασιζόμενος στην ελευθερία και αυτονομία του. Ακολουθώντας λοιπόν αυτή την αρχή η καλλιτεχνική δημιουργία εκλαμβάνεται ως υποκειμενική. Ο υποκειμενισμός του εξπρεσιονισμού έγκειται όμως στην ατομικότητα του υποκειμενικού στοιχείου. Ο καλλιτέχνης ως αυτόνομο ον συνειδητά επιλέγει και δημιουργεί με υπευθυνότητα τις σκέψεις και τα έργα του.¹¹⁶

Σε αυτό το σημείο κρίνεται αναγκαίο να παρουσιαστεί κι η άποψη ενός καλλιτέχνη, συγκεκριμένα η άποψη του κατεξοχήν Έλληνα εξπρεσιονιστή Γιώργου Μπουζιάνη, σχετικά με το έργο του, τον εξπρεσιονισμό και την γενικότερη τοποθέτησή του. Ο Μπουζιάνης δήλωσε το 1955 σε μία συνέντευξη του ότι *«Με λένε εξπρεσιονιστή γιατί δεν μπορούν να τοποθετήσουν σε καμία από τις γνωστές τεχνοτροπίες της εργασίας μου»*. Από τα λόγια του γίνεται ξεκάθαρο πως δεν τοποθετεί τον εαυτό του στους εξπρεσιονιστές καλλιτέχνες, αλλά και σε καμία άλλη ομάδα. Στη συνέχεια της συνέντευξής του δηλώνει πως το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής του παραγωγής οφείλεται σε μία *«βαθύτερη ανάγκη»* η οποία εκδηλώνεται με αυτόν τρόπο. Επιπλέον, θεωρεί πως το έργο του είναι άκρως ελληνικό αλλά οι θεατές των αναπαραστάσεων του δυσκολεύονται να το αναγνωρίσουν επειδή έχουν συνηθίσει σε πολύ διαφορετικές τοποθετήσεις. Θεωρεί πως η τέχνη για να παραχθεί αλλά και για να αναγνωσθεί χρειάζεται πνεύμα και ψυχή. Στη συνέχεια της συνέντευξης του επισημαίνει ότι ο καλλιτέχνης και το έργο τέχνης πρέπει να αποτελεί αντιπροσωπευτικό προϊόν της εποχής του και όχι προϊόν προγενέστερων εποχών, θεωρεί ότι η έμπνευση πρέπει να αντλείται από το παρόν και να αποφεύγεται η μίμηση, πολύ χαρακτηριστικά μάλιστα αναφέρει ότι *«η μίμηση για μένα είναι ιεροσυλία»*. Τέλος, δηλώνει ότι η λέξη μοντέρνο ή το μοντέρνο έργο δεν υφίσταται για εκείνον, το μόνο που αναγνωρίζει και επιδιώκει στην τέχνη του είναι η ποιότητα, ποιότητα που θα ικανοποιήσει πρώτα τον ίδιο ως καλλιτέχνη κι έπειτα τον θεατή.¹¹⁷

Η Ελένη Βακαλό με τη σειρά της υποστηρίζει ότι τα εξπρεσιονιστικά στοιχεία που εμφανίστηκαν στη ελληνική τέχνη υποδηλώνουν και αποτελούν μίαν υποστασιακή, βιολογική και ψυχολογική

¹¹⁶Ο.π. Κωτίδης 2002, σσ. 32-33. Η προσπάθεια που κατέβαλλε το άτομο να θεσμοθετήσει τον εαυτό του ως αυτόνομο υποκείμενο είναι προϊόν της μοντέρνας τέχνης. Πήρε μάλιστα τόσο μεγάλη διάσταση που ο Foucault το αναγνώρισε ως φαινόμενο και το όρισε ως στάση ζωής. Στο πλαίσιο λοιπόν της μοντέρνας τέχνης και της νέας φιλοσοφίας η τέχνη έπαψε να υπακούει σε κώδικες (συλλογικούς, θρησκευτικούς, πολιτικούς) και παράγει ατομικούς υποκειμενικούς. Σε αυτές τις συνθήκες, έχοντας πλέον κατακτήσει η τέχνη το δικαίωμα στη διαφορά, εμφανίζονται τα μοντέρνα κινήματα που έχουν τη βάση τους στην ατομικότητα, όπως ο εξπρεσιονισμός. Βλ. Αγγελοπούλου Βικτώρια, Ιωαννίδης, Ανδρέας, *Η Γενιά του '30 μετά τον Πόλεμο και η κατάκτηση της αφάιρσης*, κατάλογος έκθεσης Δημοτική Πινακοθήκη Πατρών, Πάτρα 2002

¹¹⁷ και Καφετσή (επιμ.) 1992, σσ. 331-321 και Ι. Βουτσινάς Ένα έργο που εκφράζει την πάλη με τις δυνάμεις του κακού για τη λύτρωση του ανθρώπου. Μιλεί ο ζωγράφος Γιώργος Μπουζιάνης. Εφημερίδα Βραδυνή, 6/7/1955, Αθήνα 1955 και Ι. Βουτσινάς, «Λίβελος και Σάτιρα για τη Μοντέρνα Τέχνη.» Στο *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου*. Η ελληνική εμπειρία. Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1992 σσ.363-364

μεταβολή. Ο εξπρεσιονισμός βασίζεται στον δραστηριοποιημένο ψυχισμό, τα έργα αποτελούν ψυχογραφίες των αντικειμένων τους (τοπία, μορφές κτλ) και αντικατοπτρίζουν την ψυχολογία των δημιουργών τους.¹¹⁸ Για να καταστεί σαφές το περιεχόμενο και η λειτουργία του υποκειμενισμού στον εξπρεσιονισμό θα παραθέσω την άποψη της Βακαλό:

«Ο εξπρεσιονιστής έχει αυτό το ειδικό χαρακτηριστικό, ότι η δραματικότητα του τοποθετείται όχι απλώς σε μία ψυχική διάθεση, σε ένα ιδιοσυγκρασιακό πάθος, αλλά πολύ πιο συγκεκριμένα στη διάσταση του σαν άτομου με την τάξη πραγμάτων γύρω του.. Στην τέχνη θέλουν να καταδείξουν, να κηρύξουν, να καταγγείλουν αυτή τη διάσταση που εκφράζει καίρια τη δραματικότητα του ατόμου μέσα στο σύγχρονο κόσμο... Η έλλειψη στερεότητας και σιγουριάς του αντικειμενικού, οδήγησε στην ανάπτυξη του υποκειμενικού. Τώρα φτάνουμε παραπέρα, στη διάσταση υποκειμένου – αντικειμένου και την προβολή του υποκειμενικού έναντι του μη αποδεκτού αντικειμενικού. Στην άρνηση δηλαδή του αντικειμενικού και της τάξης που το επιβάλλει.»¹¹⁹

Σε συμφωνία με την προαναφερθείσα θέση της Βακαλό είναι και ο Ντένης Ζαχαρόπουλος, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο εξπρεσιονισμός δεν είναι απλώς μία αισθητική προσέγγιση της τέχνης αλλά έχει και κοινωνική διάσταση. Ο εξπρεσιονιστής καλλιτέχνης της περιόδου του μεσοπολέμου έχει μία ευρύτερα πολιτική στάση -όχι όμως στενά πολιτική-κομματική- καθώς μέσα από τις αναπαραστάσεις των έργων του κάνει μία κοινωνική κριτική και φτάνει στο όριο του «ρεαλισμού» καθώς δείχνει τα προβλήματα της κοινωνίας. Οι περισσότεροι εξπρεσιονιστές καλλιτέχνες αναφέρει ο Ζαχαρόπουλος είναι τελείως εσωστρεφείς, τους απασχολεί η μοναξιά τους, η απομόνωσή τους από τον υπόλοιπο κόσμο. Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι οι καλλιτέχνες παρουσιάζουν αποδομημένες εικόνες της κοινωνίας που αντικατοπτρίζουν τις επικρατούσες συνθήκες κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, χωρίς όμως να επιθυμούν και να ενδιαφέρονται να ασκήσουν πολιτική κριτική. Οι εξπρεσιονιστές χρησιμοποιώντας εξολοκλήρου το χρώμα, καταργώντας το σχέδιο και κάθε κανόνα, εκφράζουν τη γλώσσα της συνείδησης, τη γλώσσα της καθημερινότητας. Κλείνοντας, θα ήθελα να αναφερθεί μία ακόμη παρατήρηση του Ζαχαρόπουλου που θεωρώ ότι θα μπορούσε να αποτελέσει μια πρώτη απάντηση στο ερώτημα εάν υπήρξε πράγματι εξπρεσιονισμός στην Ελλάδα και πως αντιμετωπίστηκε. Ο σχετικός αφορισμός του Ζαχαρόπουλου είναι ότι *«Δεν διεκδίκησε ποτέ κανείς στην Ελλάδα τον όρο εξπρεσιονισμός»¹²⁰*.

¹¹⁸ Βλ. Ε. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Τόμος Γ'. Ο μύθος της ελληνικότητας*, Κέδρος, Αθήνα 1983

¹¹⁹ Ε. Βακαλό, *Δώδεκα μαθήματα για τη σύγχρονη τέχνη*. Ωρα, Αθήνα, 1970. σ. 70

¹²⁰ attic.ART/Εικαστικά: «Εξαιρέσεις: Όψεις του Εξπρεσιονισμού στην Ελλάδα» <https://www.youtube.com/watch?v=fI-AZM25IDc> (τελευταία πρόσβαση 05/10/2024) Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι δεν παρατηρείται μόνο στην Ελλάδα αυτή η αντιμετώπιση ως προς τη χρήση του όρου. Ο Emil

Το γεγονός ότι ο χαρακτηρισμός του εξπρεσιονιστή δεν διεκδικήθηκε ποτέ στην Ελλάδα εξηγείται αφενός από το ότι στην Ελλάδα η μορφή των μοντέρνων κινημάτων δεν είχε την ίδια την ένταση και αυτό διότι η Ελλάδα δεν γνώρισε την αντίστοιχη βιομηχανική επανάσταση με τη σύγχρονη αστική κοινωνία, όπου διαμορφώνεται η έννοια του ατόμου ως αυτόνομης φυσικής αξίας, ενώ από την άλλη παραμένει στα δεσμά του εθνοκεντρισμού, της αρχαιοελληνικής παράδοσης που θέλει την τέχνη μίμηση, είτε των πλατωνικών ιδανικών νοητών μορφών είτε των πιο φυσιοκρατικών αριστοτελικών. Επίσης η έλξη του Παρισιού στους Έλληνες καλλιτέχνες δεν άφησε πολλά περιθώρια για την πρόσληψη των εξπρεσιονιστικών τάσεων του γερμανόφωνου χώρου. Είναι λοιπόν μεθοδολογικά προτιμότερο ίσως να αναζητούμε κατά περίπτωση το ατομικό εξπρεσιονιστικό λεξιλόγιο που ασπάστηκαν οι Έλληνες καλλιτέχνες κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, όπως προτείνει ο Κωτίδης.¹²¹ Η άποψη του Κωτίδη συμφωνεί και με την άποψη του Σπητέρη, ο οποίος σημείωσε: «Ο εξπρεσιονισμός στην Ελλάδα δε στάθηκε ποτέ ούτε σχολή ούτε αμιγές κίνημα, αλλά ατομική ερμηνεία λιγοστών καλλιτεχνών».¹²² Συμφωνεί και με εκείνη του Χρυσάνθου Χρήστου ο οποίος μελέτησε το έργο του Οικονομίδη.¹²³ Τέλος, πρέπει να σημειωθεί ότι ο εξπρεσιονισμός απορρίφθηκε πολύ γρήγορα ως κίνημα εξαιτίας του επικρατούντος εθνικισμού σε όλη την ευρωπαϊκή ήπειρο. Παρόλα αυτά όμως αναγνωρίστηκε διεθνώς ως όρος αλλά και ως διαχρονική έννοια που λειτουργεί καταλυτικά στην ερμηνεία προϊστορικών και μεσαιωνικών δημιουργιών.

Στην Ελλάδα ο εξπρεσιονισμός αποτέλεσε επίσης μέσο για τη θεμελίωση και ερμηνεία της αισθητικής αξίας της βυζαντινής τέχνης, την οποία προσπαθούσαν να επανεντάξουν στο σώμα της εθνικής ιστοριογραφίας την ίδια περίοδο. Ο Δημήτριος Ευαγγελίδης και ο Νίκος Μπέρτος ασπάζονται την σύνδεση του εξπρεσιονισμού με τη βυζαντινή τέχνη, όπως και ο Φώτος Γιοφύλλης ο οποίος πρότεινε το 1928 «η βυζαντινή τέχνη να ερμηνευτεί ως μία καθαρά εξπρεσιονιστική τέχνη».¹²⁴ Έλεγε συγκεκριμένα:

«Συλλογίζομαι πως τα κύρια γνωρίσματα της Βυζαντινής ζωγραφικής είναι η προσπάθεια να εκφράσει τη βαθιά ψυχικότητα, γιομάτη μ' ένα ελαβικό χριστιανικό αίσθημα. Μαζί μ' αυτό το γνώρισμά της, η Βυζαντινή ζωγραφική έχει ζωγραφική σοφία, έντονα χαρακτηριστικό ρυθμό, υπερκόσμο μεγαλείο,

Nolde έγραψε στην αυτοβιογραφία του ότι πολλοί τον αποκαλούν εξπρεσιονιστή ωστόσο αυτό δεν του άρεσε διότι τον αντιλαμβάνονταν ως έναν μεγάλο περιορισμό (A. Bassie, Expressionism. Parkstone Press International, New York 2005, σ. 8)

¹²¹ Ο.π. Κωτίδης 2002, σ. 32

¹²² Σπητέρης, «Οι πρώτες απηγήσεις του εξπρεσιονισμού», στο *3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης* (τόμος δεύτερος), ό.π., σ.161

¹²³ Χρήστου, *Νεοελληνική χαρακτηριστική*, Ιονική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1989, σσ. 21-22, 54- 57.

¹²⁴ Ο.π. Κωτίδης 2002, σ. 32 και Φ. Γιοφύλλης, *Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης: Ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτηριστικής, αρχιτεκτονικής και διακοσμητικής 1821-1941* (2 τόμοι), Το Ελληνικό Βιβλίο, Αθήνα 1962, σ. 22-23

που βγαίνει όξω από τις μικρότητες της καθημερινής ζωής, αυστηρότητα και ανώτερη αισθητική αντίληψη, μα και μια «ενατένιση» προς ψυχικότερα ιδανικά. Δεν έχει σκοπό της μόνο την αντιγραφή και την εξιδανίκευση της εξωτερικής μορφής, μα την εξωτερίκευση της ψυχικότητας. Σ' αυτό μπορεί να θεωρηθεί μεγάλος πρόγονος του εξπρεσιονισμού.... Σνλλογίζομαι, κοιτάζοντας με ξεκαθαρισμένα σύγχρονα μάτια, πως οι καλλίτεροι βυζαντινοί ζωγράφοι ήτανε εξπρεσιονιστές με γερή φλέβα. Ξέρανε να τραβάνε την έκφραση με πολύ βαθιά εσωτερικά κίνητρα. Μέσα στα βαλμένα από πριν άχαρα και νεκρά ρεαλιστικά κλουβιά, τα πλεγμένα από τις Συνόδους και από τις λογής- λογής διατάξεις, ήξεραν οι δυνατοί αυτοί εξπρεσιονιστές να βγάζουν έκφραση δυνατά και ανώτερα δημιουργική». ¹²⁵

Ο Γιοφύλλης αν και εθνοκεντρικός έχει θετική διάθεση απέναντι στον εξπρεσιονισμό. Ωστόσο, σύμφωνα με τα παραπάνω παραθέματα καθίσταται φανερό ότι αναγνωρίζει διαφορές ανάμεσα στα βυζαντινά και εξπρεσιονιστικά ιδιώματα οι οποίες όμως είναι λογικό να υπάρχουν εξαιτίας της μεγάλης χρονικής απόστασης.

Επιπλέον, στις αρχές του 20ου αιώνα στο πλαίσιο της μοντέρνας τέχνης και της σύνδεσης εξπρεσιονισμού – μυστικισμού – βυζαντινής τέχνης, λαμβάνει χώρα η ανακάλυψη του Ελ Γκρέκο, ο οποίος αποτέλεσε επίσης ένα σημαντικό κεφάλαιο στη διαδικασία εθνικιστικών διεκδικήσεων της τέχνης στην Ελλάδα. Στην προσπάθεια της διεκδίκησης της “ελληνικότητας” του Ελ Γκρέκο ως απόδειξη της ελληνικής συνέχειας, ο βυζαντινός χαρακτήρας του έργου μπορούσε μόνο να αποδειχθεί στηριζόμενος έμμεσα στον εξπρεσιονισμό του που αποτελούσε κοινό τόπο της ερμηνείας της ιστορίας δυτικής τέχνης. ¹²⁶

Σ αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι ειδικά οι Γερμανοί εξπρεσιονιστές αναγνώρισαν στα έργα του Γκρέκο, ιδιαίτερα στον Λαοκόοντα, μέσω των αναλογιών και των παραλληλισμών που έκαναν στο έργο του, έναν πρόδρομό τους κι αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο Γκρέκο να συνδεθεί με τον εξπρεσιονισμό. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Νίκο Χατζηνικολάου ο παραλληλισμός της τεχνοτροπίας του Γκρέκο και κατ' επέκταση η ένταξη του στον εξπρεσιονισμό, ενέχει πολλούς κινδύνους οι οποίοι μπορεί να οδηγήσουν μέχρι και στη κατάλυση του ιστορικού χρόνου του έργου. Η ένταξη του έργου του οφείλεται περισσότερο στην αισθητική ιδεολογία του γερμανικού εξπρεσιονισμού κι όχι σε αυτή καθεαυτή την τεχνοτροπία του, πρόκειται δηλαδή για μία αναχρονιστική προσέγγιση ενός καλλιτέχνη του παρελθόντος. Αδιαμφισβήτητα ο Γκρέκο ήταν ένας ριζοσπαστικός καλλιτέχνης, που δημιούργησε την

¹²⁵Ο.π. Γιοφύλλης, 1962, σ. 22-24

¹²⁶ Βλ. Ε. Ματθιόπουλος, «Οι Εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα». Στο Χατζηιωσήφ, Χ., Παπαστρατής, Π. (επιμ.) *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος- Κατοχή- Αντίσταση 1940-1945*, τομ. Γ', μέρος 2ο, Αθήνα 2007

προσωπική του ματιά χρησιμοποιώντας τις ιταλικές καλλιτεχνικές θεωρίες, το βενετσιάνικο χρώμα και τα συνδύασε με τη δική του διαφορετική πολιτισμική παράδοση.¹²⁷ Βέβαια, πολλοί κριτικοί και ιστορικοί τέχνης ανέγνωσαν στο έργο του μόνο βυζαντινές ή ιταλικές επιδράσεις. Σε αυτό το πλαίσιο κινήθηκαν και οι Έλληνες τεχνοκριτικοί της περιόδου, μερικοί από τους οποίους αναγνώρισαν τη βυζαντινή τεχνοτροπία.¹²⁸ Αξίζει να σημειωθούν τα λόγια του Κύρου:

*«Ευθύς εξ αρχής, ευθύς από τα πρώτα έργα της Ισπανικής του εποχής ευρίσκομεν τον μέγαν, τον απaráμιλλον ζωγράφον, αλλά και τον καλλιτέχνην, τον Έλληνα, τον Χριστιανόν, ο οποίος ενεθυμήθη τον πρώτον καλλιτεχνικόν σχηματισμόν, τα πρώτα του μαθήματα, τους πρώτους του διδασκάλους, ο οποίος επανήλθεν εις τας πηγαίας εμπνεύσεις της φυλετικής του καταγωγής, της πρώτης του νεότητος, του πνευματικού του προσανατολισμού και ο οποίος κατώρθωσεν ούτω μόνον να επανεύρη τον εαυτόν του, να αναδημιουργήση την καλλιτεχνικήν, την αισθητικήν αλλά και την συναισθηματικήν ακόμη ατμόσφαιραν, μέσα εις την οποίαν ημπορούσε να ζήση και να αναπτυχθή η μεγαλοφυΐα του. Τα έργα του Τολέδο είναι τα αληθινά έργα του Γκρέκο και δεν είναι τυχαίον το γεγονός ότι κυρίως, αν όχι μόνον εις αυτά, ευρίσκομεν όλα τα χαρακτηριστικά της Βυζαντινής εμπνεύσεως».*¹²⁹

Από τα προαναφερθέντα συμπεραίνουμε ότι οι Έλληνες κριτικοί των αρχών του 19^{ου} αιώνα, ακόμη και οι εθνοκεντρικοί κριτικοί, ανέγνωσαν στο έργο του Γκρέκο βυζαντινά χαρακτηριστικά και αναγνώριζαν επομένως σε αυτόν την ιστορική συνέχεια της εθνικής καλλιτεχνικής παραγωγής. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η «βυζαντινή ταυτότητα» που αποδόθηκε στον Γκρέκο και η γερμανική σύνδεση του με τον εξπρεσιονισμό να δημιουργήσει ένα θετικότερο κλίμα αναφορικά με την πρόσληψη του εξπρεσιονισμού στην Ελλάδα. Φυσικά, οι νεότερες έρευνες απέδειξαν ότι τα βυζαντινά στοιχεία στο έργο είναι ελάχιστα και η παλαιότερη αντίληψη δεν είναι έγκυρη.¹³⁰

¹²⁷ Ν. Χατζηνικολάου, «Εθνικιστικές διεκδικήσεις του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου» στον Κατάλογο έκθεσης *Ελ Γκρέκο- Ταυτότητα και Μεταμόρφωση*, Αθήνα 1999, σσ. 61-86

¹²⁸ Χρ. Χρήστου, «Οι αφετηρίες της ζωγραφικής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου», περ. *Ζυγός*, 103-104, σ. 34 και Α. Κύρου, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, Αθήνα, Δημητράκος, 1932 · του ίδιου, Κύρου, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, Αθήνα, Δημητράκος, 1932 και Π. Πρεβελάκη, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, Αθήνα, Ελευθερουδάκης, 1930 , Ν. Χατζηνικολάου, «Οι "βυζαντινές αναμνήσεις" στο έργο του Γκρέκο», *Αριάδνη* 7, 1994, και .οπ. Χατζηνικολάου 1999, σ.61-86

¹²⁹ Α. Κύρου, *Οι Έλληνες της Αναγεννήσεως και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, Αθήνα, Δημητράκος, 1938, σ 397

¹³⁰ οπ. Χατζηνικολάου 1999, σ.61-86

4. Η πρόσληψη του εξπρεσιονισμού μέσα από αναπαραστάσεις σκηνών καθημερινού βίου

Το παρόν κεφάλαιο παρουσιάζει και συζητά το έργο καλλιτεχνών που υιοθέτησαν το εξπρεσιονιστικό ιδίωμα. Συγκεκριμένα παρουσιάζονται έργα, τα οποία απεικονίζουν καθημερινές σκηνές βίου, με σκοπό να αναδειχθεί μέσω αυτών των έργων η πρόσληψη ή οι όροι με τους οποίους έγινε η υιοθέτηση του εξπρεσιονισμού στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Όπως έχει γίνει ήδη λόγος σε προηγούμενα κεφάλαια, η θεματογραφία της ηθογραφίας και της απεικόνισης καθημερινών σκηνών βίου αποτέλεσαν μία από τις πιο δημοφιλείς θεματικές επιλογές τόσο στην ελληνική όσο και στην ευρύτερη δυτική ζωγραφική.

Οι καλλιτέχνες που υιοθέτησαν το εξπρεσιονιστικό λεξιλόγιο το εφάρμοσαν σε όλη τους την καλλιτεχνική παραγωγή, η οποία κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, όπως συζητήθηκε στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, στράφηκε σε μεγαλύτερο βαθμό σε θεματικές όπως η τοπιογραφία, η προσωπογραφία και είχε παραγκωνίσει κατά κάποιον τρόπο τις σκηνές καθημερινού βίου, συγκριτικά πάντοτε με τα προηγούμενα χρόνια. Δεδομένης αυτής της περιορισμένης προτίμησης προς την απεικόνιση σκηνών καθημερινότητας, η παρούσα εργασία επιχειρεί να συνεισφέρει στην κάλυψη του ερευνητικού κενού που παρουσιάζει η βιβλιογραφία στην μελέτη της πρόσληψης του εξπρεσιονισμού και της εκφραστικής του απόδοσης σε θεματικές που δεν ανήκουν στις κατηγορίες της τοπιογραφίας ή της προσωπογραφίας.

Εξετάζοντας το ευρύτερο πλαίσιο υιοθέτησης του εξπρεσιονιστικού ιδιώματος, παρατηρείται ότι ήταν κυρίως οι καλλιτέχνες της Γερμανίας που στράφηκαν προς τη θεματική του καθημερινού βίου ως πιο κατάλληλη για να αποδώσουν στο μέγιστο τις πνευματικές και καλλιτεχνικές εκφάνσεις που διέπουν τον εξπρεσιονισμό.¹³¹ Αξίζει λοιπόν στο σημείο αυτό να σημειωθεί ότι κύριο μέλημα των καλλιτεχνών ήταν να εκφράσουν μέσω του εξπρεσιονισμού τη διαμαρτυρία τους ενάντια στο νέο τρόπο ζωής, εκείνον του καπιταλιστικού μοντέλου που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της ραγδαίας αστικοποίησης, η οποία επέφερε ριζικές αλλαγές στον ανθρώπινο βίο με αρνητικό ως επί το πλείστον πρόσημο, όπως για παράδειγμα την αποξένωση και το αίσθημα μοναξιάς μέσα στο πλήθος.¹³²

¹³¹ Ο εξπρεσιονισμός και η θεματική του καθημερινού βίου αναπτύχθηκαν, περισσότερο στη Γερμανία λόγω μιας σειράς κοινωνικών, πολιτικών και πολιτιστικών παραγόντων που συνέβαλαν στην εξέλιξη και την εξάπλωσή του. Συγκεκριμένα, η κοινωνική και πολιτική αναταραχή που επικρατούσε στις αρχές του 20ού αιώνα στη Γερμανία, η παράδοση του γερμανικού ρομαντισμού, η επίδραση της φιλοσοφίας και της ψυχανάλυσης, ο ρόλος των καλλιτεχνικών κύκλων και ομάδων συνετέλεσαν στην ανάπτυξη τους. Ό.π. Bessie, 2005

¹³² Ό.π. Bassie 2005, σ. 74 και Demčičák, J. (2016). «The City through the Eyes of Expressionism», *Ethnologia Actualis*, v.16, no 1/2016, De Gruyter

4.1. Ο γερμανικός πυρήνας του εξπρεσιονισμού, ματιές σε εξπρεσιονιστές

Ο εξπρεσιονισμός εμφανίστηκε στην ευρωπαϊκή καλλιτεχνική σκηνή στις αρχές του 20ου αιώνα, ταυτίζεται δε κυρίως με την καλλιτεχνική και λογοτεχνική γερμανική παραγωγή των ετών 1905-1918.¹³³ Αν και ο όρος εξπρεσιονισμός έχει γαλλική καταγωγή και ως κίνημα απέκτησε διεθνή διάσταση, συνδέθηκε κυρίως με τις γερμανόφωνες χώρες και ειδικότερα με την αυτοκρατορική Γερμανία που ύστερα από την ενοποίηση των κρατιδίων/βασιλείων της το 1871, θα γνωρίσει μια πρωτοφανή βιομηχανική και οικονομική ανάπτυξη, τα υπαρξιακά, ψυχικά παράγωγα της οποίας τροφοδότησαν το καλλιτεχνικό συναίσθημα των εξπρεσιονιστών ζωγράφων¹³⁴ ενώ η κοινή συνειδητοποίηση των κοινωνικών προβλημάτων που αναδύονταν από τη νέα αστική πραγματικότητα υπήρξε η συνεκτική ουσία των καλλιτεχνών του εξπρεσιονισμού.¹³⁵

Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται στο γερμανικό πυρήνα του εξπρεσιονισμού, καθώς αυτός αποτελεί την κατεξοχήν έκφραση του κινήματος με τον τρόπο που αυτό έχει εννοιολογηθεί στα όσα προηγήθηκαν. Αν και ο γαλλικός φωβισμός είναι στενά συνδεδεμένος με τον εξπρεσιονισμό και προσεγγίζεται στην εργασία μέσω των Ελλήνων καλλιτεχνών, η παρούσα ανάλυση επιλέγει να εστιάσει στις γερμανόφωνες χώρες λόγω του έντονου υπαρξιακού και ψυχολογικού βάθους που χαρακτηρίζει τη γερμανική εκδοχή του κινήματος.¹³⁶

Η πρώτη εξπρεσιονιστική ομάδα, η *Γέφυρα [Die Brücke]* (ο όρος *γέφυρα* παραπέμπει στον *άνθρωπο - γέφυρα* από το έργο Ζαρατούστρα του Φρίντριχ Νίτσε που εκλαμβάνει τον άνθρωπο ως μια γέφυρα προς τον Υπεράνθρωπο με στόχο την υπέρβαση της πολιτισμικής παρακμής), ιδρύθηκε στη Δρέσδη το 1905 και άντλησε τα ιδεολογικά της ερεθίσματα από την πρωτόγονη μη δυτική τέχνη των γερμανικών κτήσεων του Ειρηνικού. Η *Γέφυρα* «είδε» στην πρωτόγονη τέχνη της Ωκεανίας (όπως είναι το νησί Παλάου που ο ίδιος ο θιασώτης του κινήματος Ernst Ludwig Kirchner επισκέφτηκε το 1914), τα διακοσμητικά εκείνα στοιχεία που συγκροτούν μια αμόλυντη κοινωνία σε πλήρη αντίθεση με την εικόνα που διαμόρφωναν οι σύγχρονες αστικές κοινωνίες της Ευρώπης (εικ.4.1.1). Οι καλλιτέχνες τόσο της

¹³³ Α. Χαραλαμπίδης, *Η τέχνη του εικοστού αιώνα*, University Studio Press, 2018

¹³⁴ Βλ. Δασκαλοθανασής Νίκος, «Ιστορία της τεχνης 1945-1975. Απο τη μοντερνα στη συγχρονη τεχνη (ζωγραφικη - γλυπτικη - αρχιτεκτονικη)», futura, Αθίνα 2021

¹³⁵ Βλ. ό.π. Χαραλαμπίδης 2018

¹³⁶ Για την προσεγγίση του Φωβισμού βλ. C. Harrison, & P. Wood, (Eds.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing. 1992 και L. Nochlin, *Realism and Tradition in Art, 1848-1900*. Prentice-Hall 1971 για την προσέγγιση του στην Ελλάδα βλ. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, *Ο Ελληνικός Μοντερνισμός και οι Διεθνείς Διαστάσεις του*, Εκδόσεις Καπόν 1994 και Γ. Μυλωνάς, *Οι Προκλήσεις της Μοντέρνας Τέχνης στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Ολκός 2007

Γέφυρας όσο και του Γαλάζιου Καβαλάρη [*Der Blaue Reiter*], του κινήματος που ακολούθησε τη Γέφυρα τα χρόνια 1911-1914, υιοθέτησαν μια αφαιρετική, συμβολιστική και μεταφυσική προσέγγιση. Το βιβλίο του Γερμανού ιστορικού τέχνης Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung (Αφαίρεση και Ενσυναίσθηση)* (1908), ενέπνευσε τους Γερμανούς εξπρεσιονιστές και τροφοδότησε τις πνευματικές, μεταφυσικές τους ανησυχίες. Ο Worringer προσδιορίζει στο βιβλίο του δύο διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης του κόσμου που ανταποκρίνονται σε δύο διαφορετικές εκδοχές καλλιτεχνικής έκφρασης.¹³⁷ Η «ενσυναίσθηση» υποδηλώνει μια ομαλή σχέση ταύτισης με τον κόσμο και οδηγεί στον νατουραλισμό. Η δε «αφαίρεση» ταυτίζεται με τον πρωτογονισμό, διατυπώνεται με άναρχο, αντί-νατουραλιστικό και παραμορφωτικό τρόπο και εκφράζεται μέσω της απόστασης από τη φυσική πραγματικότητα και την υιοθέτηση του αφαιρετικού ιδιώματος. Ο Worringer υποστηρίζει ότι η αφαίρεση είναι παράγωγο μιας αρχέγονης βούλησης, η οποία εκφράζει την απομάκρυνση του ανθρώπου από τον εχθρικό κόσμο. Στους πρωτόγονους ανθρώπους - που παρήγαγαν μόνο αφαιρετική τέχνη- ο φυσικός κόσμος φαινόταν χαοτικός όπως φάνταζε και στους σύγχρονους η νέα αστική πραγματικότητα.¹³⁸

Ένας άλλος σημαντικός λόγος που δεν αναφερόμαστε εκτενώς στη Γαλλία, είναι ότι οι κριτικοί της εποχής στην Ελλάδα, αν και χρησιμοποιούσαν συχνά τον όρο εξπρεσιονισμός, στην πραγματικότητα αναφέρονταν σε άλλες τεχνικές, όπως ο φωβισμός, ο οποίος ήταν κυρίως γαλλικής προέλευσης. Συχνά υπάρχει μια σύγχυση μεταξύ αυτών των δύο ρευμάτων, καθώς οι Έλληνες κριτικοί χρησιμοποιούσαν τον όρο εξπρεσιονισμός για να περιγράψουν έργα που ανήκαν στην πραγματικότητα στο φωβισμό ή ακόμα και σε άλλα κινήματα. Ως εκ τούτου, επιλέξαμε να αντιμετωπίσουμε την ελληνική προσέγγιση του εξπρεσιονισμού ως μια μεσαία οδό μεταξύ της γερμανικής και της γαλλικής παράδοσης, εξετάζοντας την επίδραση του γαλλικού φωβισμού μέσω της αλληλεπίδρασης των Ελλήνων καλλιτεχνών με τα δύο αυτά ρεύματα.¹³⁹

Αντανακλώντας το κοινό αίσθημα της αστικής αποξένωσης των αρχών του 20ου αιώνα, ο Γερμανός φιλόσοφος και κοινωνιολόγος Georg Simmel έγραψε το 1903 ότι οι άνθρωποι της πόλης αδυνατούσαν πλέον να αντιδράσουν στις νέες συγκινήσεις, να επικοινωνήσουν ουσιαστικά με τη μεγάλη μάζα ανθρώπων της πόλης, με αποτέλεσμα να καθίστανται αδιάφοροι για τους γύρω τους, να επικρατεί η απέχθεια, η επιφυλακτικότητα και κατ' επέκταση ο ατομικισμός.¹⁴⁰ Ο Γερμανός εξπρεσιονιστής Ludwig

¹³⁷ Ο.π. Δασκαλοθανάσης 2021, σ. 32

¹³⁸ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung :ein Beitrag zur Stilpsychologie*; Universitätsbibliothek Heidelberg. 1908, σσ. 97-99

¹³⁹ Β. ό.π υποσ. 138

¹⁴⁰ Ο.π. Demčičák, 2016 και Simmel, G. (1903). «Die Großstädte und das Geistesleben», *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden*. Dresden: Jahn und Jaensch. Στο

Meidner έγραψε ένα άρθρο το 1914 στο οποίο δίνει οδηγίες αναφορικά με τις αναπαραστάσεις των πόλεων, επικρίνοντας την χρήση του ιμπρεσιονιστικού λεξιλογίου στις απεικονίσεις των πόλεων.¹⁴¹ Στο πλαίσιο αυτό λοιπόν, πολλοί καλλιτέχνες όπως οι Grosz, Nolde, Kirchner, Meidner, Beckmann, Dix κ.ά., παρήγαγαν έργα τα οποία μπορούν να αναγνωστούν ως έργα διαμαρτυρίας για την αστική καθημερινότητα και τις αλλαγές που επέφερε στον άνθρωπο και τις σχέσεις του (είτε με τον ίδιο του τον εαυτό είτε με τους υπόλοιπους).¹⁴² Το Βερολίνο από το 1910 που δημιουργήθηκε η *Γέφυρα* έως την έκρηξη του Α' παγκοσμίου πολέμου έγινε το λίκνο της εξπρεσιονιστικής επανάστασης.¹⁴³ Ο Kirchner φιλοτέχνησε μεγάλο αριθμό έργων με τη θεματική της πόλης, όπως το *Potsdammer Platz Berlin* (εικ.4.1.2) και το *Friedrichstraße*, στα οποία οι ανθρώπινες μορφές έχουν μεγάλη επιμήκυνση, παραμόρφωση και θυμίζουν περισσότερο δαίμονες παρά ανθρώπους. Σύμφωνα με τους μελετητές ήθελε με αυτόν τον τρόπο να δηλώσει τον απρόσωπο χαρακτήρα που υιοθέτησε ο άνθρωπος της πόλης και την επικέντρωσή του στον υλισμό που με οδήγησε στην αποξένωση.¹⁴⁴ Ομοίως, οι περισσότεροι εξπρεσιονιστές ασχολήθηκαν με τις εικόνες της πόλης παρουσιάζοντας τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά της και παράλληλα ασκώντας κριτική σε αυτά. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί πως οι περισσότεροι καλλιτέχνες που εμπνεύστηκαν και υιοθέτησαν τον εξπρεσιονισμό, χαρακτηρίζονται εκτός από τα έργα τους και για τον βίο τους, είχαν τάσεις αποξένωσης και άρνησης και μάλιστα σε μεγάλο βαθμό¹⁴⁵.

Η γερμανική εικαστική δραστηριότητα του τέλους του 19ου αιώνα και αρχών του 20ου εκπροσωπούσαν κυρίως από την ακαδημαϊκή τέχνη και συμβατικές καλλιτεχνικές εκφράσεις, όπως ήταν η έμφαση στα ιστορικά και στα λογοτεχνικά θέματα που θεωρούνταν κατάλληλα για έκθεση.¹⁴⁶ Ο όρος *expressionismus* πρωτοχρησιμοποιήθηκε στον κατάλογο της έκθεσης της *Secession*¹⁴⁷ του Βερολίνου το 1911, για να χαρακτηρίσει μια ομάδα Γάλλων ζωγράφων φωβιστών, ανάμεσα στους οποίους ήταν οι

Washton Long, R.C. (επιμ.), (1995). *German Expressionism Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Berkeley, University of California Press, σσ. 185 - 206

¹⁴¹ L. Meidner, "An alle Kiinstler, Dichter, Musiker". *Das Kunstblatt 1*, January 1919. στο Washton Long, R.C.

(επιμ.), (1995). *German Expressionism Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Berkeley, University of California Press, 1914, σσ. 101- 104

¹⁴² Ο.π. Demčíšák, 2016, σσ. 79-80 και C. Weikop, «The 'savages' of Germany: a reassessment of the relationship between Der Blaue Reiter and Die Brücke». στο Price, D. (επιμ.), (2020). *German Expressionism, Der Blaue Reiter and its legacies*, Manchester University Press, 2020 σσ. 75 – 104

¹⁴³ Ο.π. Χαραλαμπίδης 2018

¹⁴⁴ Ο.π. Demčíšák, 2016, σσ. 82-91

¹⁴⁵ Για βιογραφίες καλλιτεχνών βλ. ό.π. Bassie, 2005.

¹⁴⁶ ό.π. Bassie, 2005., σς. 20-31

¹⁴⁷ Με τον όρο *secession* περιγράφηκε η απόσχιση μικρού αριθμού καλλιτεχνών από μια μεγαλύτερη καλλιτεχνική ένωση

Matisse, Vlaminck, Derain, Braque και Picasso (εικ. 4.1.3). Παρά το γεγονός ότι απέκτησε έναν γερμανικό πυρήνα, ο εξπρεσιονισμός συνέστησε μια στυλιστική κοινότητα, η οποία στην πρώιμη φάση της - την πρώτη δεκαετία του αιώνα - εκφράζεται μέσα από τα έργα των Γάλλων φωβιστών και της ομάδας *Γέφυρας* της Δρέσδης, ενώ στη δεύτερη ώριμη φάση της, εκφράζεται μέσα από τους κυβο-εξπρεσιονιστές της Πράγας και της Μόσχας, τους πρώην ζωγράφους της *Γέφυρας* στο Βερολίνο, τους καλλιτέχνες του *Γαλάζιου Καβαλάρη* στο Μόναχο, τους Γάλλους Delaunay και Rouault και τον Ρώσο Chagall στο Παρίσι.¹⁴⁸

Ο εξπρεσιονισμός βρίσκεται στον αντίποδα του ιμπρεσιονισμού, αν και ο δεύτερος τον προϋποθέτει. Όπως παρατηρεί ο Giulio Carlo Argan στον ιμπρεσιονισμό *«η εντύπωση είναι μια κίνηση από έξω προς τα μέσα»*, το αντικείμενο εντυπώνεται στο υποκείμενο, ενώ στον εξπρεσιονισμό *«η έκφραση είναι μια κίνηση ανάστροφη, από μέσα προς τα έξω. Είναι το υποκείμενο που αποτυπώνεται στο αντικείμενο»*. Την έκφραση αυτή οι Γάλλοι την απέδωσαν με την πολυχρωμία και το φως, ενώ οι Γερμανοί καλλιτέχνες εξερεύνησαν τις σκοτεινές πλευρές του κόσμου, απεικονίζοντας τις αντιφατικές και αλληλοσυγκρουόμενες καταστάσεις της ζωής.¹⁴⁹

Το κίνημα του εξπρεσιονισμού έδωσε με την εμφάνισή του μια νέα διάσταση στην εκφραστική δύναμη του χρώματος. Ειδικά μετά το 1907, τα χρώματα γίνονται πιο έντονα, πιο βίαια, με μεγαλύτερη υλικότητα, σε εκκωφαντικές αντιθέσεις με ψυχολογική, συγκινησιακή φόρτιση. Οι γραμμές πιο σκληρές, οι φόρμες πιο γωνιώδεις και πιο επιθετικές. Ο Kandinsky βρήκε την εκφραστική του δύναμη στην καθαρότητα του χρώματος και της φόρμας, καθιστώντας τον *Γαλάζιο Καβαλάρη* ως δεύτερο πόλο έκφρασης του εξπρεσιονισμού αλλά και πυρήνα γονιμοποίησης της Αφηρημένης ζωγραφικής (εικ.4.1.4, 4.1.5).¹⁵⁰

Στον κύκλο των καλλιτεχνών του *Γαλάζιου Καβαλάρη* που περιλαμβάνει κυρίως τους Kandinsky, Marc, Münter, Jawlensky, Werefkin, Klee and Macke, ο Γερμανός August Macke (1887-1914) ξεχώρισε για τη θεματογραφία του που υπήρξε εστιασμένη στις χαρές της ζωής, αποκηρύσσοντας τον άκρατο μυστικισμό ή την αφαίρεση των συναδέλφων του.¹⁵¹ Στον Macke το χρώμα και η φόρμα υποτάσσονται θεματολογικά στην απόδοση της εσωτερικής διεργασίας που υφίσταται η πρόσληψη της καθημερινότητας (εικ.4.1.6, 4.1.7). Ο Macke χρησιμοποιεί τα εξπρεσιονιστικά χρώματα και τις φόρμες,

¹⁴⁸ Ο.π Χαραλαμπίδης 2018, σσ. 32-36

¹⁴⁹ Ο.π Χαραλαμπίδης 2018, σσ. 32-36

¹⁵⁰ Ο.π Χαραλαμπίδης 2018, σσ. 37-40

¹⁵¹ Ο.π Χαραλαμπίδης 2018, σσ. 40-45

όχι για να αποδώσει τη σκοτεινή, μεταφυσική διάσταση του κόσμου, αλλά στιγμές ανεμελιάς, όπως περίπατοι στο πάρκο, κυρίες μπροστά από βιτρίνες καταστημάτων, ζωολογικοί κήποι.

Η γυναικεία καλλιτεχνική παρουσία στον εξπρεσιονισμό του *Γαλάζιου Καβαλάρη* εκπροσωπείται από την Γερμανίδα Gabriele Münter (1877-1962) και τη Ρωσίδα Marianne von Werefkin (1860-1938). Με την ίδια εκφραστικότητα του χρώματος του Macke, η Münter εικονογραφεί την ιδιωτικότητα εντός και εκτός σπιτιού (εικ. 4.1.8, 4.1.9) ενώ η Werefkin εναρμονίζεται με την πιο μεταφυσική και μυστικιστική διάσταση του εξπρεσιονισμού (εικ.4.1.10).

Για τους εξπρεσιονιστές καλλιτέχνες, η γερμανική πραγματικότητα του Α' παγκοσμίου πολέμου (1914-1919) μετουσιώνει την ουσία της καλλιτεχνικής τους έκφρασης εστιάζοντας πλέον στις αναπαραστάσεις της πολεμικής καθημερινότητας, της μάχης, του θανάτου.¹⁵² Ήδη από το 1919, ο επερχόμενος "θάνατος του Εξπρεσιονισμού" θεωρείται βέβαιος. Ο Otto Dix (1891-1969) είναι ο βασικός εκπρόσωπος της εξπρεσιονιστικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας που επικεντρώνεται πλέον στο να αποτυπώνει και να καταγγείλει την καθημερινότητα της πολεμικής ζωής και της νέας πραγματικότητας που διαμορφώνεται από τον πόλεμο (εικ. 4.1.11). Το έργο *Homage to Oskar Pannizza* (1917-1919) του Γερμανού εξπρεσιονιστή -αρχικά-, George Grosz (1893-1959) εκπροσωπεί το αίσθημα της απέχθειας απέναντι στην κυρίαρχη πολεμική κουλτούρα της εποχής του (εικ.4.1.12). Με το τέλος του πολέμου, ο Εξπρεσιονισμός δέχεται την οξύτερη κριτική του Νταντά, του νέου καλλιτεχνικού κινήματος που έρχεται να καταγγείλει την υποκρισία της ευρωπαϊκής κουλτούρας και της ανεπάρκειας του Εξπρεσιονισμού να ανταποκριθεί στα καλέσματα της εποχής. Καλλιτέχνες "του πολέμου" όπως ο Dix και ο Grosz μεταπηδούν στους κύκλους των ντανταϊστών. Η ναζιστική προπαγάνδα του Χίτλερ καταδίκασε οριστικά το εξπρεσιονιστικό κίνημα, με διώξεις καλλιτεχνών και καταστροφές έργων, όπως εκείνη του 1939, όταν 5.000 έργα, τα περισσότερα εξπρεσιονιστών, καταστράφηκαν ως «*unverwertbarer Bestand*» (αγαθά άνευ αξίας).

153

¹⁵² Ο.π. Bassie 2005, σσ.

¹⁵³ Ο.π. Bassie 2005, σσ.

4.2 Η πρόσληψη του εξπρεσιονισμού στο ελληνικό εικαστικό πεδίο

Η παρούσα ενότητα επιχειρεί να σκιαγραφήσει την πρόσληψη του εξπρεσιονιστικού κινήματος στο ελληνικό καλλιτεχνικό τοπίο. Αποσκοπεί επίσης να εξετάσει αν οι αναπαραστάσεις καθημερινών σκηνών αποτέλεσαν μέσα έκφρασης διαμαρτυρίας για τα νέα κοινωνικά δεδομένα που διαμορφώνονται στην ευρωπαϊκή ήπειρο. Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο όταν γίνεται λόγος για τον εξπρεσιονισμό στην Ελλάδα ουσιαστικά αναφερόμαστε στο εξπρεσιονιστικό λεξιλόγιο που ακολούθησε ο εκάστοτε καλλιτέχνης, κυρίως υπό την επιρροή του Παρισιού καθώς η επίδραση του γερμανικού εξπρεσιονισμού στην ελληνική εικαστική παραγωγή υπήρξε υποτονική με λίγες εξαιρέσεις καλλιτεχνών όπως για παράδειγμα ο Γ. Μπουζιάνης και ο Γ. Οικονομίδης. Ίσως η μικρότερη ένταση και έκταση της αστικοποίησης και εκβιομηχάνισης, οι πολιτικές-εθνικές αναταραχές, η παράδοση, το φως, το περιβάλλον της Ελλάδας και ο αγώνας για την ανάδειξη της ιστορικής εθνικής συνέχειας δεν επέτρεψαν στον εξπρεσιονισμό να ευδοκιμήσει όσο στην Γερμανία. Ο Μπουζιάνης θεωρείται ο κατεξοχήν Έλληνας εξπρεσιονιστής ωστόσο δεν θα παρουσιαστεί στην παρούσα εργασία διότι τα έργα του είχαν μεν ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα αλλά δεν απεικόνιζαν καθημερινές σκηνές βίου, όπως άλλωστε και εκείνα του Οικονομίδη.¹⁵⁴

4.2.1. Οι καλλιτέχνες Τριανταφυλλίδης, Βιτσώρης, Μπαρκόφ

Στην ενότητα αυτή θα παρουσιαστούν οι τρεις καλλιτέχνες Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Μίμης Βιτσώρης, Αλέξης Μπαρκόφ, οι οποίοι φιλοτέχνησαν μεγάλο αριθμό έργων που αναπαριστούν καθημερινές σκηνές βίου. Ο λόγος όμως που εντάσσονται στην ίδια ενότητα δεν οφείλεται μόνο στη θεματική των έργων τους αλλά σε επιπλέον κοινά τους χαρακτηριστικά. Οι τρεις αυτοί καλλιτέχνες επηρεάστηκαν από τον εξπρεσιονισμό σε μεγάλο βαθμό, υιοθέτησαν το εξπρεσιονιστικό ιδίωμα και το προσάρμοσαν στο προσωπικό τους στυλ. Επιπλέον κοινό χαρακτηριστικό αποτελεί η ελάχιστη καλλιτεχνική αναγνώριση που έλαβαν και η στάση των σύγχρονων τους κριτικών απέναντι σε αυτούς και το έργο τους. Όπως θα δούμε παρακάτω και οι τρεις ζούσαν στην αφάνεια και δεν υπήρχε σχεδόν καθόλου ενδιαφέρον για το έργο τους κατά τη διάρκεια της ζωής τους. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι οι εν λόγω καλλιτέχνες παρουσίασαν κοινά στοιχεία και σε ζητήματα που αφορούν εξ ολοκλήρου την προσωπική τους ζωή και τον χαρακτήρα τους. Ήταν μοναχικοί, κλειστοί χαρακτήρες, αφιερωμένοι στην τέχνη τους και αντιμετώπισαν σοβαρά βιοποριστικά προβλήματα. Ίσως αυτά τα χαρακτηριστικά να αποτέλεσαν την αιτία της «αφάνειας» τους, ίσως όμως η χαμηλή αναγνωρισιμότητα τους από τους κριτικούς της εποχής να συνέβαλε στην εικαστική (και συνεπώς επαγγελματική και

¹⁵⁴ Χ. Χρήστου, *Νεοελληνική Χαρακτική*. Ιονική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1989, σσ, 53-57

κοινωνική) τους απομόνωση. Η αλληλοεξάρτηση των παραπάνω παραγόντων είναι αδιαμφισβήτητη. Μετά τον θάνατό τους ορισμένοι κριτικοί ασχολήθηκαν με την εικαστική τους παραγωγή τους στο πλαίσιο αναδρομικών εκθέσεων¹⁵⁵. Τη σημαντικότερη όμως μελέτη για το έργο του Τριανταφυλλίδη κυρίως αλλά και του Μπαρκώφ την πραγματοποίησε ο Αντώνης Κωτίδης στις αρχές πλέον του 21ού αιώνα.¹⁵⁶

Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης

Ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1881 και απεβίωσε στην Αθήνα το 1955. Η καλλιτεχνική δράση του ξεκίνησε από το τέλος των σπουδών του το 1913. Υπήρξε ένας πρωτοπόρος ζωγράφος, αλλά σχετικά άγνωστος στο ευρύ κοινό. Καταγόταν από εύπορη οικογένεια που όμως έχασε την περιουσία της με την Μικρασιατική Καταστροφή.¹⁵⁷ Στα πρώτα χρόνια της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας, από το 1900 έως το 1907, ο Τριανταφυλλίδης σπούδασε ζωγραφική στην Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα. Κατόπιν, με προτροπή του δασκάλου του Γεώργιου Ιακωβίδη, συνέχισε τις σπουδές του στο Μόναχο, στο εργαστήριο του Γερμανού ζωγράφου Ludwig von Löfftz¹⁵⁸. Το 1910 πέθανε ο δάσκαλος του και ο Τριανταφυλλίδης εγκατέλειψε το Μόναχο για να συνεχίσει τις σπουδές του στο Παρίσι, στο εργαστήριο του Γάλλου Louis-Marie Désiré-Lucas. Η ολιγόχρονη παραμονή του ζωγράφου στο Παρίσι ήταν καθοριστική για την μετέπειτα καλλιτεχνική του πορεία. Πριν ακόμα επιστρέψει στην Ελλάδα, αποφάσισε να εγκαταλείψει οριστικά τον ακαδημαϊσμό και να στραφεί προς τα σύγχρονα ρεύματα της εποχής.¹⁵⁹

Το 1912 ο Τριανταφυλλίδης κατατάχθηκε στον Ελληνικό Στρατό και πήρε μέρος στους Βαλκανικούς Πολέμους. Το 1913 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και άρχισε να ζωγραφίζει στο ίδιο εργαστήριο με τον Κωνσταντίνο Μαλέα. Μαζί με τον τελευταίο και τον Νικόλαο Λύτρα (1883- 1927), του οποίου συνεχίζει την οπτική αντίληψη της τοπιογραφίας, ίδρυσαν την Ομάδα Τέχνη (1917). Ήταν επίσης στενός φίλος του ζωγράφου Περικλή Βυζάντιου (1893- 1933), με τον οποίο είχε συνδεθεί από τα χρόνια της παραμονής του στο Παρίσι. Με την Μικρασιατική Καταστροφή του 1922 ο ζωγράφος έχασε

¹⁵⁵ Χαρακτηριστικά αναφέρεται η έκθεση *Ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης και η εποχή του, 60 χρόνια από το θάνατό του*, στη Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας, Μουσείο Ι.Κατσίγρα σε επιμέλεια του Παναγιώτη Παπαδόπουλου. Βλέπε επίσης *Έκθεση έργων Μίμη Βισώρη: 1910-1945*, Αίθουσα Παρνασσού, Αθήνα, 1957, Λυδάκης, Σ. *Μίμη Βισώρης 1902-1945*, Έκθεση: Αθήνα, Dada, 26 Νοεμ.-14 Δεκ. 1987, σσ. 5-10 καθώς και Λαμπράκη- Πλάκα, 1999, σ. 188- 191, Καλούδη, «Αναζητώντας το χρώμα ως φως. Συνηχήσεις, συναντήσεις πολλαπλών διαλόγων», στον συλλογικό τόμο Μ. Λαμπράκη- Πλάκα (επιμ.), *Στα άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης Άγνωστοι θησαυροί από τις συλλογές της*, Αθήνα 2012, σσ. 75-122

¹⁵⁶ Βλ. ό.π Κωτίδης 2002 και Α. Κωτίδης, *Η Ελλάδα του Μπαρκώφ*. Ελιά, Αθήνα 2000

¹⁵⁷ ό.π Κωτίδης 2002, σσ. 63-68

¹⁵⁸ Γνωστός για τα έργα του με θεματογραφία τα τοπία και τις σκηνές καθημερινής ζωής.

¹⁵⁹ ό.π Κωτίδης 2002, σσ. 63-68

για πάντα το οικονομικό στήριγμα της πατρικής περιουσίας και υποχρεώθηκε να ζει μόνο από τα έσοδα της δουλειάς του, συνθήκη δύσκολη για οποιονδήποτε ζωγράφο στην Αθήνα της εποχής εκείνης. Ο μόνος τρόπος τότε να εξασφαλίσει έσοδα κάποιος καλλιτέχνης ήταν η δημιουργία ατομική έκθεσης, που για λόγους ιδιοσυγκρασίας ο Τριανταφυλλίδης δεν επιχείρησε ποτέ.¹⁶⁰

Μετά την απώλεια της πατρικής περιουσίας στην Σμύρνη, εγκαταστάθηκε πλέον μόνιμα στην Αθήνα. Το 1928 παντρεύτηκε αλλά η σύζυγός του, Αριστέα, έμεινε παράλυτη αμέσως μετά τον γάμο και μετά από δέκα χρόνια απεβίωσε. Ο Τριανταφυλλίδης αφοσιώθηκε με προσήλωση στη φροντίδα της γυναίκας του, περιορίζοντας στο ελάχιστο την ζωγραφική του παραγωγή στη διάρκεια των δέκα ετών που έμεινε στο πλάι της. Κατά την περίοδο της Κατοχής, κατόρθωσε να επιβιώσει παραδίδοντας μαθήματα ζωγραφικής και πουλώντας σε εξευτελιστικές τιμές όσα έργα τού είχαν απομείνει. Κόντρα στη ζοφερή κατάσταση του ιδιωτικού και δημόσιου βίου, εκείνη την περίοδο ζωγράφισε τα περισσότερα έργα με το θέμα των λουόμενων.¹⁶¹ Ο Τριανταφυλλίδης φαίνεται ότι ήταν ένας άνθρωπος ολιγαρκής, απλός και καλοπροαίρετος, από μία διασωθείσα επιστολή του προς τον αδερφό του, αναγνωρίζουμε στοιχεία ανωτερότητας, ηθικής, αξιοπρέπειας και ευγένειας. Ωστόσο, η ανέχεια και η μοναξιά στιγμάτισε ειδικά τον τελευταίο χρόνο της ζωής του, το 1954 που κλονίστηκε σοβαρά η υγεία του. Τον επόμενο χρόνο πέθανε πάμφτωχος. Την επομένη του θανάτου του, μερικοί φίλοι του, μεταξύ των οποίων ο Περικλής Βυζάντιος, κατέγραψαν την μικρή κληρονομιά του καλλιτέχνη. Τα έργα που είχαν απομείνει ήταν 37 πίνακες του.¹⁶²

Το 1957 το Περιοδικό *Ζυγός* αφιερώνει το τεύχος του Ιανουαρίου (τχ.15) στον Θεόφραστο Τριανταφυλλίδη με αφορμή τα δύο χρόνια από τον θάνατο του ζωγράφου. Στον αρχικό σχολιασμό τον χαρακτηρίζει ως «έναν από τους μεγάλους παραγνωρισμένους της νεοελληνικής ζωγραφικής». Συνεχίζοντας το εισαγωγικό σχόλιο, η συντακτική ομάδα δικαιολογεί τη θέση του συγγραφέα στο εικαστικό τοπίο ως εξής: «*Είτε διότι οι κριτικοί δεν αντελήφθησαν εγκαίρως την αξία του, είτε γιατί ο ίδιος από ιδιοσυγκρασία απεστρέφετο τη δημοσιότητα και προτιμούσε να ζη στη μοναξιά...*». Ωστόσο, ο καλλιτέχνης δεν φαίνεται να ένιωθε απογοήτευση αναφορικά με την αποδοχή του έργου του, ούτε έτρεφε αρνητικά συναισθήματα για την κοινωνία και τους συναδέλφους του. Ο ίδιος μάλιστα σε κάποια σημεία δείχνει να αναγνωρίζει ότι χαίρει της εκτίμησης του κύκλου των συναδέλφων του ακόμη και αυτής από το ευρύ κοινό. Σε επιστολή του προς τον αδελφό του Κρίτωνα (22.6.1946) αναφέρει :

¹⁶⁰ ό.π Κωτίδης 2002, σσ. 63-68 και ό.π. Λαμπράκη-Πλάκα, 2017, σσ 221-228.

¹⁶¹ ό.π Κωτίδης 2002, σσ. 63-68 και Π. Βυζάντιος, «Στο Ατελιέ του Τριανταφυλλίδη», *Ζυγός*, τχ.15, Ιανουάριος 1957, σσ. 4-5

¹⁶² Ό.π. Βυζάντιος 1957, σ.7 και ό.π Κωτίδης 2002, σσ. 64-70

«Με όλα αυτά όμως σκέφτομαι πολύ το ταξίδι αυτό και την εγκατάλειψιν της ζωής τριάκοντα τριών ετών με τόσην προσπάθειαν και αφοσίωσιν εις το έργον μου, έργον το οποίον τόσον έχει εκτιμηθεί και επεβλήθη ήδη μεταξύ των συναδέλφων μου οι οποίοι με σεβασμόν ομιλούν δι'εμέ και το κοινόν με εκτιμά τόσον ώστε να μη φοβούμαι πλέον την ζωήν. Πώς λέγω είναι δυνατόν να σβήσω όλα αυτά και να έλθω αυτού να δημιουργήσω κάτι νέον; ...». ¹⁶³

Γενικώς με βάση τις επιστολές του καλλιτέχνη και τις γνώσεις μας σχετικά με την υποδοχή του έργου του, διακρίνουμε κάποια μετριοφροσύνη, μια στωικότητα έως και μοιρολατρία ενδεχομένως και μια καταθλιπτική διάθεση, η οποία επιβεβαιώνεται ειδικά από τα λόγια του ίδιου του καλλιτέχνη σε μία συνέντευξη που έδωσε ένα χρόνο πριν από το θάνατο του.

«Η μοίρα του καλλιτέχνη είναι να υποφέρει διαρκώς. Και πρέπει να υποφέρει. Γιατί διαφορετικά πως μπορεί ν αγαπήσει την τέχνη του; Ποια μεγαλύτερη χαρά να υποφέρεις για κάτι που αγαπάς; Η αγάπη που προκαλεί τον πόνο κάνει τον καλλιτέχνη να δημιουργεί καλύτερα» ¹⁶⁴.

Η εικαστική δραστηριότητα του Τριανταφυλλίδη είναι πολύ διαφορετική από εκείνη των καλλιτεχνών της «Γενιάς του Τριάντα»· δεν είχε καμία πρόθεση να εκφράσει τη θεωρία της συνέχειας του ελληνικού κόσμου στο έργο του. Η εικαστική οπτική του παρέμεινε διαφορετική εντός της δεκαετίας του '30, όπως και των προηγούμενων δύο δεκαετιών, σε σχέση με τον συνομήλικό του Παρθένη, έναν από τους «πατέρες» του εικαστικού προσανατολισμού της «Γενιάς του Τριάντα». Το έργο του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη, το οποίο δεν γνώρισε τιμές και δόξα, απέφυγε τις εθνικές σημάνσεις και παρέμεινε εκτός του συλλογικού ιδιώματος που λέγεται ελληνικότητα¹⁶⁵. Εξέθεσε με την «Ομάδα Τέχνη» τα έτη 1919, 1930, 1931, 1933, ωστόσο η συμμετοχή του δεν συνέβαλε στην αναγνώριση της καλλιτεχνικής αξίας του έργου του, όπως ακριβώς συνέβη και με τον Βιτσώρη.¹⁶⁶ Η κριτική που ασκεί ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου στο έργο του *Λιτανεία* είναι ενδεικτική της εικαστικής απόστασης που χωρίζει τον Τριανταφυλλίδη από άλλους σύγχρονούς του καλλιτέχνες, περισσότερο αναγνωρισμένους για τα ζωγραφικά εκείνα στοιχεία που ο Παπαντωνίου θεωρεί απαραίτητα στα έργα της ελληνικής ηθογραφίας.¹⁶⁷ Ο Παπαντωνίου μιλά για τα στοιχεία της ελληνικότητας που ο Τριανταφυλλίδης δεν ενσωμάτωσε στη ζωγραφική του, μεταφέροντας την ηθογραφική σκηνή σε ένα πλαίσιο πιο οικουμενικό και πανανθρώπινο.

¹⁶³ Ο.π. Βυζάντιος 1957, σ. 6-7

¹⁶⁴ Ο.π. Βυζάντιος 1957, σ. 6

¹⁶⁵ Ο.π. Κωτίδης 2002, σσ. 70-72. Σχετικά με την Γενιά του '30 βλέπε παραπάνω

¹⁶⁶ Ο.π. Λαμπράκη-Πλάκα, 2017, σσ. 221-228 και Ε. Ευαγγελίδης, *Έκθεση έργων Μίμη Βιτσώρη : 1910-1945*, Αίθουσα Παρνασσού, Αθήνα, 1957

¹⁶⁷ Βλέπε σχετικά παραπάνω.

Διαμόρφωσε με τόλμη ένα πολύ προσωπικό εκφραστικό ιδίωμα αρνούμενος, αρχικά (1910-1930) την ακαδημαϊκή ζωγραφική και αργότερα (1930-1955) τον κλασικίζοντα ελληνοκεντρικό μοντερνισμό. Τον προσωπικό του αυτό προσανατολισμό επιβεβαιώνουν οι καλλιτεχνικές και πνευματικές του ανησυχίες. Δεν ήθελε να παραμείνει με τις βασικές σπουδές που του προσέφεραν η Καλών Τεχνών και η Σχολή του Μονάχου, χωρίς βέβαια να αναφέρεται, όπως σημειώνει ο Κωτίδης, στον δάσκαλο του Ιακωβίδη. Παρότι διαισθανόταν την αναγκαιότητα του ακαδημαϊκού κανόνα, η γερμανική εκδοχή δεν ταυτιζόταν με τη γαλλική που τον μάγεψε και του καλλιέργησε την υποκειμενική του παρόρμηση στην ζωγραφική. Οι ορίζοντές του διευρύνθηκαν ακόμα περισσότερο στο Παρίσι δίπλα στον ζωγράφο και δάσκαλο του Ντεζιρέ Λουκάς (1869- 1949), ο οποίος του μετέδωσε την τακτική του, να ζωγραφίζει περισσότερο στο εργαστήριο του παρά στην ύπαιθρο, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στις ποιότητες των σκιοφωτισμών στον εσωτερικό χώρο πετυχαίνοντας ποιητικές εντυπώσεις μέσα από ένα σχέδιο που προοδευτικά υποσκελιζόταν από το χρώμα αφήνοντας αντηχήσεις της παρουσίας του.¹⁶⁸

Κάποια από τα γνωρίσματα που συναντάμε στο έργο του *«Δύο παιδιά στην παραλία»* (1919) (Εικ.4.2.1.1.) είναι η εξπρεσιονιστική αντίληψη για τη φόρμα, η μετα-ιμπρεσιονιστική αντιμετώπιση ζητημάτων φωτισμού και η εν γένει μυστηριακή ατμόσφαιρα. Στη πλειοψηφία των έργων του κυριαρχεί η ανθρωπιστική προσέγγιση ενός μικροαστικού κόσμου της γειτονιάς, της αυλής, της ταβέρνας. Η απεικόνιση της καθημερινότητας των απλών εργατικών ανθρώπων της πόλης και των αγροτικών συνοικιών αποτελούν κεντρικό θέμα της εικονογραφίας του. Δεν τον γοητεύουν τα αντικείμενα ή οι ενδυμασίες των γυναικών που είναι σημασιολογικά φορτισμένα. Εγκαταλείπει αυτό που μέχρι τότε επεξεργάζονταν οι ζωγράφοι των ηθογραφικών θεμάτων. Οι μορφές των έργων του είναι αγνές και χωρίς περιγράμματα, συχνά αυτά εμπλέκονται με το χώρο δημιουργώντας ένα πολυσύνθετο πεδίο στο οποίο τα όρια του ενός και του άλλου δεν είναι διακριτά. Η σχέση αυτή είναι πολύ πλησιέστερη στο ιδίωμα του Μπουζιάνη από όσο στου Μόραλη ή Τσαρούχη, οι οποίοι κάνουν σαφή διάκριση χώρου και μορφών.¹⁶⁹

Ένα από τα έργα του στο οποίο διακρίνεται η επιρροή που άσκησε η Σχολή του Μονάχου στον Τριανταφυλλίδη είναι το Εσωτερικό (εικ.4.2.1.2) της συλλογής Κουτλίδη στην Εθνική Πινακοθήκη. Πρόκειται για μία κλειστή και αυστηρά αρχιτεκτονημένη σύνθεση. Τα γεωμετρικά στοιχεία επικρατούν ακόμη και στις ανθρώπινες φιγούρες, τα πρόσωπα των οποίων δεν φέρουν χαρακτηριστικά. Η αφαιρετική απόδοση των προσώπων σε συνδυασμό με την χρωματική ταύτιση που έχουν με τον περιβάλλοντα χώρο, δημιουργεί μία βαριά και μελαγχολική ατμόσφαιρα, η οποία αντικατοπτρίζει περισσότερο τα συναισθήματα του καλλιτέχνη παρά τη διάθεση των θαμώνων, ενδεικτικό της επένδυσης του έργου με

¹⁶⁸ Ο.π. Κωτίδης 2002, σσ. 73-74

¹⁶⁹ Ο.π. Κωτίδης 2002, σσ. 74-75

τον προσωπικό ψυχισμό του καλλιτέχνη. Οι πινακίδες του είναι αδρές και εμφανείς. Σύμφωνα με τον Κωτίδη, το έργο αποτελεί έκφραση του ιδιώματος των ανανεωτικών καλλιτεχνών που σπούδασαν στο Μοναχο όπως ο Σαββίδης, ο Λύτρας, ο Ζαΐρης, ο Μπουζιάνης κ.ά.¹⁷⁰

Ένα ακόμα έργο της περιόδου με αναπαράσταση από καθημερινή σκηνή βίου είναι το έργο «*Υπαίθρια Αγορά*» (εικ.4.2.1.3). Η παλέτα του σε αυτό το έργο είναι πιο φωτεινή ωστόσο οι μορφές των ανθρώπων, τα πρόσωπά τους και γενικότερα η όλη σύνθεση συγγενεύει με το «*Εσωτερικό*» διαφοροποιείται όμως στις οι φιγούρες που είναι περισσότερο αφαιρετικές. Ο Κωτίδης θεωρεί ότι το έργο εξαιτίας των φωτεινών χρωμάτων αλλά και της αφαίρεσης συνδέεται με τα γαλλικά εργαστήρια αλλά και με την γερμανική εκδοχή του ιμπρεσιονισμού.¹⁷¹

Ο Τριανταφυλλίδης επηρεάστηκε πολύ από τη γαλλική ζωγραφική, μάλιστα μετά την εγκατάστασή του στην Αθήνα είναι εμφανής η αφομοίωση των επιδράσεων του εξωτερικού στο έργο του. Ωστόσο, οι παρισινές επιδράσεις δεν είναι ούτε ομοειδείς, ούτε ταυτόσημες ούτε ακολουθούν συγκεκριμένη χρονική ακολουθία. Παρόλα αυτά, ανεξάρτητα από το ποια μοντέρνα τάση επικρατούσε στην τεχνοτροπία του, ο Τριανταφυλλίδης φιλοτέχνησε ανελλιπώς έργα με απεικονίσεις καθημερινών σκηνών βίου όπως είναι για παράδειγμα τα έργα «*Δύο παιδιά στην παραλία*» (1919), «*Στη γειτονιά*» (1934) (εικ. 4.2.1.4), «*Νέοι διασκεδάζουν στο Γαλάτσι*» (1935) (εικ.4.2.1.5), «*Νταντάδες στο Βασιλικό κήπο*» (1935-1940) (εικ. 4.2.1.6) «*Γυναίκες που εργάζονται στο ύπαιθρο*» (1937), «*Το γύρω-γύρω όλοι*» (εικ. 4.2.1.7), «*Γυναίκες στο Ζαχαροπλαστείο*», «*Πωλητής Φρούτων*», «*Βαρκάδα*», «*Στο καφενείο*», «*Γυναίκες στην Αυλή*», «*Στο Ακρογιάλι*», «*Στη Βρύση*», «*Μενιδιάτισσες στη Βρύση*», «*Εργάτριες στη Σταφίδα*», «*Συνδαιτυμόνες*», «*Πλανόδιος Μανάβης*» κ.ά.¹⁷²

Σχετικά με την επίδραση του εξπρεσιονισμού στο έργο του Τριανταφυλλίδη, ο Κωτίδης επισημαίνει ότι τα εξπρεσιονιστικά στοιχεία στο ιδίωμα του καλλιτέχνη είναι εξορθολογισμένα σύμφωνα με το παράδειγμα του Βαν Γκογκ.¹⁷³ Ο εξπρεσιονισμός του Τριανταφυλλίδη υπόκειται σε μια υποκειμενική επεξεργασία, το θυμικό παρουσιάζεται πάντοτε υπό την στάθμη της έλλογης και συμβατικής έκφρασης του. Οι συνθέσεις των εξπρεσιονιστικών έργων του είναι πάντοτε κλειστές και στέρεα δομημένες, με έντονο μαύρο περίγραμμα στο σχέδιο, γενικευτική απόδοση με τάσεις απλοποίησης, χωρίς αντιρεαλιστικούς τόνους, ελεγχόμενες παραμορφώσεις και με τα πρόσωπα να αποδίδονται χωρίς χαρακτηριστικά. Γενικότερα, τα εξπρεσιονιστικά έργα του δεν χαρακτηρίζονται ούτε

¹⁷⁰ Ο.π. Κωτίδης 2002, σσ. 90-91

¹⁷¹ Ο.π. Κωτίδης 2002, σσ. 94

¹⁷² Ο.π. Κωτίδης 2002, σσ. 99-106 και Ε. Βακαλό, «Το έργο του Τριανταφυλλίδη», περ. Ζυγός, τχ. 15, 1957 σ. 9-10

¹⁷³ Ο.π. Κωτίδης 2002, σσ. 94-145

από υπερβολικές παραμορφώσεις ούτε από το «σκληρό» και το «άσχημο» που συναντάμε στον γερμανικό κυρίως εξπρεσιονισμό. Ο Τριανταφυλλίδης απέκτησε ένα εξπρεσιονιστικό λεξιλόγιο και το προσάρμοσε στη δική του ταυτότητα. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι ο καλλιτέχνης επέλεξε να ζωγραφίσει όλα τα θρησκευτικά του έργα χρησιμοποιώντας το ιδίωμα του εξπρεσιονισμού. Γερμανοί καλλιτέχνες όπως ο Erich Heckel (1883-1970), Emil Nolde (1867-1956) και Karl Schimdt-Rotluff (1884-1976) αλλά και ο Γάλλος Georges Rouault είχαν επαναφέρει τη θρησκευτική θεματική. Ωστόσο, το ελληνικό κοινό δεν υποδέχτηκε θετικά τα θρησκευτικά έργα με το εξπρεσιονιστικό ιδίωμα που επέλεξε ο Τριανταφυλλίδης¹⁷⁴. Φυσικά, η θεματική των θρησκευτικών έργων δεν καλύπτει όλη την εξπρεσιονιστική παραγωγή του Τριανταφυλλίδη, η δεύτερη κατηγορία θεματικής με εξπρεσιονιστικό ιδίωμα που φιλοτέχνησε είναι η ανθρωπολογική, όπως «Στο Ακρογιάλι», «Στη Βρύση», «Μενιδιάτισσες στη Βρύση». Και τα τρία έργα χαρακτηρίζονται από τις μνημειακές διαστάσεις των μορφών, τα φωτεινά χρώματα και την πυκνότητα.¹⁷⁵

Μια πολύ ζωντανή περιγραφή της σημασίας του χρώματος στο έργο του Τριανταφυλλίδη δίνει ο φίλος του, Περικλής Βυζάντιος, στο αφιέρωμα του περιοδικού Ζυγός του Ιανουαρίου 1957. Ο Βυζάντιος περιγράφει το σπίτι του καλλιτέχνη: *«Απαλοί τεφρώδεις τόνοι, σπάνια χρώματα απλώνονται στους μουσαμάδες, μια αφάνταστα ποιοτική εργασία έχει εξαυλώσει το νεκρό υλικό, το θέμα εξαφανίζεται σχεδόν μπροστά στη χρωματική διάθεση και το αίσθημα του ζωγράφου»*. Και συνεχίζει *«...γιατί ο Τριανταφυλλίδης υποβάλλει κυρίως με το χρώμα του και σταματάει το έργο εκεί που τον ικανοποιεί η χρωματική του αρμονία»*. Ο Τριανταφυλλίδης χρησιμοποιεί την ποσότητα του χρώματος για να αποδώσει τις συναισθηματικές διαβαθμίσεις του έργου του *«Στα φωτεινά σημεία η πινελιά είναι σταθερή και φαρδιά, γεμάτη πάστα και χρώμα, ενώ στις σκιές ξύνει το χρώμα πολλές φορές για να αφαιρέσει την ποσότητα της ύλης. Έτσι με την ποικιλία του υλικού, δίνει ένα ζωντανό και ευαίσθητο παιγνίδι στο φως και στη σκιά»*.¹⁷⁶

Ο ιδιαίτερος ψυχισμός του, η εντύπωση του καλλιτέχνη που εκφράζεται στα έργα του με το χρώμα και το φως, τοποθετεί τον Τριανταφυλλίδη στον κύκλο της ελληνικής εξπρεσιονιστικής παραγωγής. Τα έργα του δεν έχουν τις φόρμες ή τα πιο ζεστά χρώματα που συναντάμε στα έργα των Macke και Rouault, υπηρετούν, ωστόσο, το συναίσθημα του καλλιτέχνη με τις διαβαθμίσεις και τις φωτοσκιάσεις.

¹⁷⁴ Βλέπε παραπάνω την κριτική του Ζαχαρία Παπαντωνίου για το έργο *«Αιτανεία τις Αναστάσεως»*

¹⁷⁵ Ο.π. Κωτίδης 2002, σσ. 151-158

¹⁷⁶ Ο.π. Βυζάντιος 1957, σ. 7

Εντέλει, ο καλλιτέχνης απέκτησε ένα πολύ προσωπικό ζωγραφικό ιδίωμα που τον έκανε να ξεχωρίζει από τους άλλους, όπως υποδεικνύει και η κριτική του Παπαντωνίου στο Περιοδικό 20ος αιώνας για το έργο του Τριανταφυλλίδη «Στο ύπαιθρο» που εκτέθηκε στην τρίτη έκθεση της Ομάδας Τέχνη στη Λέσχη Καλλιτεχνών το Ατελιέ τον Δεκέμβριο του 1933:

«Ο κ. Τριανταφυλλίδης με την ελαιογραφία του “στο ύπαιθρο” χτυπήθηκε τολμηρότερα με το θέμα. Το έργο έχει τα γνωστά και αναμφισβήτητα-προσωπικά, μπορώ να πω- προσόντα της ελαιογραφίας του Τριανταφυλλίδη. Μα εδώ το θέμα ζητεί τα δικαιώματά του. Επειδή το πνεύμα του θεατού κοπιάζει για να προσαρμόση τη στάση των προσώπων προς την αιτία για την οποία έχουν έτσι τοποθετηθή, πολύ πιο ελεύθερος ήταν ο κ. Τριανταφυλλίδης στα τοπεία του «επιδιόρθωσι της βάρκας» και «Αυλή παληάς Αθήνας» όπου απολάμβανε το γνωστό τεχνικό προσόν του, τη φρεσκάδα και τη λαμπρότητα του λαδιού, ζωγραφικό προτέρημα που τον ξεχώρισε πάντοτε από τους άλλους και όπου κλείνεται όλη η πλαστική του σκέψις».¹⁷⁷

Η πρόσληψη του έργου του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη είναι θεμελιώδης για την κατανόηση της θέσης του στην ελληνική καλλιτεχνική σκηνή και της ιστορικής του σημασίας. Για να προσεγγίσουμε αυτήν την πρόσληψη με πληρότητα, είναι απαραίτητο να εξετάσουμε τις αντιδράσεις τόσο των συγχρόνων του καλλιτέχνη όσο και των μεταγενέστερων κριτικών, όπως και το πώς αυτές οι αντιδράσεις επηρέασαν την καλλιτεχνική του σταδιοδρομία και την αναγνώριση του έργου του. Στην εποχή του Τριανταφυλλίδη, οι κριτικές που δέχτηκε αντικατόπτριζαν την απόσταση που υπήρχε μεταξύ του έργου του και των επικρατουσών αισθητικών αντιλήψεων στην Ελλάδα. Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, για παράδειγμα, αν και αναγνωρίζει τις τεχνικές αρετές του καλλιτέχνη, δεν παραλείπει να υπογραμμίσει την έλλειψη των στοιχείων ελληνικότητας που οι σύγχρονοι του θεωρούσαν απαραίτητα για την αναγνώριση ενός έργου ως «ελληνικού». Αυτή η έλλειψη εθνικών σημάνσεων ήταν πιθανόν ένας από τους κύριους λόγους για τους οποίους ο Τριανταφυλλίδης παρέμεινε στην αφάνεια κατά τη διάρκεια της ζωής του, παρά την τεχνική του ικανότητα και την πρωτοποριακή του προσέγγιση.

Ωστόσο, η κριτική αποτίμηση του έργου του Τριανταφυλλίδη άλλαξε με το πέρασμα του χρόνου, καθώς οι μεταγενέστεροι κριτικοί και ιστορικοί τέχνης επανεξέτασαν την καλλιτεχνική του συμβολή. Στην ανάλυσή του, ο Κωτίδης στο έργο του *Μοντερνισμός και Παράδοση* αναδεικνύει την επιρροή του ευρωπαϊκού μοντερνισμού στον Τριανταφυλλίδη, επισημαίνοντας πως η απόφασή του να αποστασιοποιηθεί από τον ακαδημαϊσμό και την έμφαση στην ελληνικότητα τον οδήγησε στη δημιουργία ενός ιδιότυπου και εξαιρετικά προσωπικού καλλιτεχνικού ιδιώματος. Αυτή η μεταγενέστερη

¹⁷⁷ Ζ. Παπαντωνίου, «Η Έκθεση της Ομάδας Τέχνης στη Λέσχη των Καλλιτεχνών», περ. 20^{ος} αιώνας, τ.3, 1934

αναγνώριση του έργου του, ειδικά μέσα από τις κριτικές του περιοδικού *Zυγός* το 1957, δύο χρόνια μετά το θάνατό του, ανέδειξε την πραγματική αξία του καλλιτέχνη, αναγνωρίζοντας την πρωτοτυπία και την εμβάθυνση στην ανθρώπινη εμπειρία που διέπει το έργο του. Είναι επίσης σημαντικό να σημειωθεί ότι ο Τριανταφυλλίδης, παρά την αρχική του αποδοχή από τους συναδέλφους του στην «Ομάδα Τέχνη», αντιμετώπισε σημαντικές προκλήσεις στην προώθηση του έργου του στο ευρύ κοινό. Η επιλογή του να μην προβάλλει το έργο του μέσω ατομικών εκθέσεων, σε συνδυασμό με την αποστροφή του προς τη δημοσιότητα, συνέβαλε στην περιορισμένη αναγνώριση του κατά τη διάρκεια της ζωής του. Ωστόσο, αυτή η επιλογή μπορεί να ειπωθεί και ως μια συνειδητή πράξη ενός καλλιτέχνη που ήταν περισσότερο επικεντρωμένος σε αυτό που θεωρούσε ως ουσία της τέχνης του παρά στη δημόσια αποδοχή.

Η καλλιτεχνική προσέγγιση του Τριανταφυλλίδη, όπως τεκμηριώνεται μέσα από τις σύγχρονες και μεταγενέστερες κριτικές, αποτελεί ένα μοναδικό συνδυασμό επιρροών από τη γερμανική και τη γαλλική σχολή, με έμφαση στην ανθρωπιστική προσέγγιση και τη μελέτη της καθημερινότητας. Η ιδιοτυπία του αυτή, που παραμένει αποστασιοποιημένη από το ελληνικό ιδεώδες της εποχής, τελικά αναδείχθηκε ως ένα ξεχωριστό καλλιτεχνικό ιδίωμα, το οποίο, αν και δεν γνώρισε την άμεση αποδοχή, προσφέρει σήμερα πλούσιο υλικό για μελέτη και εκτίμηση.

Συμπερασματικά, η μελέτη της πρόσληψης του έργου του Τριανταφυλλίδη επιβεβαιώνει την σχεδόν αυτονόητη σήμερα ιδέα πως η αληθινή αξία ενός καλλιτέχνη δεν κρίνεται μόνο από την άμεση αναγνώριση που μπορεί να λάβει, αλλά και από τον τρόπο με τον οποίο οι επόμενες γενιές κριτικών και ιστορικών τέχνης κατανοούν και αποτιμούν το έργο του. Ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, μέσα από τις κριτικές που του ασκήθηκαν, τόσο κατά τη διάρκεια της ζωής του όσο και μεταγενέστερα, μας προσφέρει ένα πολύτιμο παράδειγμα καλλιτέχνη που, αν και παρεξηγημένος στην εποχή του, τελικά αναγνωρίστηκε για την καλλιτεχνική του τόλμη και την αφοσίωσή του στην τέχνη. Διαφορετικές εποχές εκτιμούν στους καλλιτέχνες διαφορετικά πράγματα.

Μίμης Βιτσώρης

Στο ίδιο πλαίσιο υποκειμενικής, υπαρξιακής έκφρασης συναντάμε και τον Μίμη Βιτσώρη, έναν ταλαντούχο καλλιτέχνη με ιδιαίτερα ψυχολογικά γνωρίσματα (μάλιστα διεγνώσθη με ψυχικές διαταραχές),¹⁷⁸ ο οποίος αγωνιζόταν για την τέχνη του και τις αισθητικές του πεποιθήσεις ενάντια στο κυρίαρχο αισθητικό, ακαδημαϊκό ρεύμα της εποχής του. Ο Μίμης Βιτσώρης γεννήθηκε το 1902 στη Θεσσαλονίκη όπου κι έμεινε μέχρι το θάνατο του πατέρα του. Ο θάνατος του πατέρα του όταν ο καλλιτέχνης ήταν μόλις 9 χρονών τον σημάδεψε σύμφωνα με την κριτική της εποχής του, καθώς έκτοτε μεγάλωσε σε ένα μάλλον θλιβερό περιβάλλον.¹⁷⁹ Το 1911 η οικογένεια του εγκαταστάθηκε στην Αθήνα. Από τα 16 του χρόνια ξεκίνησε την ενασχόληση του με τη ζωγραφική και στα 17 του γράφτηκε στην Σχολή Καλών Τεχνών από την οποία όμως δεν αποφοίτησε. Την εγκατέλειψε μάλιστα σχεδόν αμέσως, διότι, σύμφωνα με τον Στέλιο Λυδάκη τουλάχιστον, δεν επιθυμούσε να ακολουθήσει τους κανόνες της ακαδημαϊκής χολής.¹⁸⁰ Μετά από παρουσίαση των έργων του στα 18 του χρόνια¹⁸¹, έφυγε από την Αθήνα και ταξίδεψε στην Ιταλία, στη Γερμανία και στην Γαλλία όπου ήρθε σε επαφή με τις νέες καλλιτεχνικές αντιλήψεις καθώς και τα μοντέρνα κινήματα.¹⁸² Μάλιστα, κατά τη διαμονή του στη Γαλλία συνεργάστηκε με την εφημερίδα *Petit Parisien* για την οποία φιλοτεχνούσε σκίτσα με θέμα σκηνές της καθημερινής ζωής. Καθώς όμως νόσησε από μία ασθένεια, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το Παρίσι και την παρισινή εφημερίδα και να μετακομίσει στη Μάλτα όπου διέμενε η οικογένεια του κατά τη διάρκεια των τελευταίων ετών.¹⁸³ Το 1925 έχοντας ξεπεράσει την ασθένεια ήρθε στην Αθήνα για να παρουσιάσει έργα του στην έκθεση του που έλαβε χώρα στο Σπλέντιτ¹⁸⁴. Η έκθεση σημείωσε καλλιτεχνική επιτυχία αλλά όχι οικονομική, με αποτέλεσμα ο Βιτσώρης να εγκαταλείψει ξανά την Ελλάδα. Το 1927 επέστρεψε οριστικά στην Αθήνα. Παράλληλα με τη ζωγραφική -η οποία δεν του εξασφάλιζε οικονομική επάρκεια- ξεκίνησε να εργάζεται ως σκιτσογράφος, δίνοντας έργα του σε πολλές εφημερίδες και περιοδικά¹⁸⁵.

¹⁷⁸ Α. Καλυβίτης, *Έκθεση έργων Μίμη Βιτσώρη : 1910-1945*, Αίθουσα Παρνασσού, Αθήνα, 1957, σ. 5-10

¹⁷⁹ Ο.π. Καλυβίτης 1957, σ. 5-10

¹⁸⁰ Στ. Λυδάκης, *Οι Έλληνες Ζωγράφοι ΙΙ, -20^{ος} αιώνας*, Αθήνα 1976, σσ. 297-300

¹⁸¹ Ο Καλυβίτης αναφέρει ότι η έκθεση φιλοξενήθηκε στο Αυτοκρατορικό, ωστόσο δεν κατέστη δυνατή η ταύτιση της αίθουσας. Ο.π. Καλυβίτης 1957, σ. 5-10

¹⁸² Ο.π. Λυδάκης 1976, σ. 297-300

¹⁸³ Ο.π. Καλυβίτης 1957, σ. 5-10

¹⁸⁴ Πιθανότατα πρόκειται για το Ξενοδοχείο Σπλέντιτ που από το 1917 έως το 1933 λειτουργούσε στην οδό Σταδίου 22, στο Μέγαρο Ακριβού <http://www.elia.org.gr/research-tools/hotels/streets/stadiou/stadiouhotels/splentit/>

¹⁸⁵ Βλέπε επίσης Ευαγγελάτος Κώστας, *Μίμης Βιτσώρης (1902-1945): Αναφορά στον πρώιμο Έλληνα εξπρεσιονιστή*, 23/02/2019, [https://artviews.gr/mimis-vitsoris-1902-1945-anafora-ston-proimo/\(τελευταία πρόσβαση 05/10/2024\)](https://artviews.gr/mimis-vitsoris-1902-1945-anafora-ston-proimo-ellhna-expreisionisti/) και *Νέα Εστία*:

<http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=488&page=20&magazine=&author=%CE%9C%CE%AF%CE%BC%CE%B7%CF%82+%CE%92%CE%B9%CF%84%CF%83%CF%8E%CF%81%CE%B7%CF>

Υπήρξε ένα από τα ιδρυτικά μέλη της αντιακαδημαϊκής «Ομάδας Τέχνη» και έλαβε μέρος σε όλες τις εκθέσεις της (αίθουσα Στρατηγούλου 1930, Ζάππειο 1931, Ατελιέ 1933, Σόφια 1936, Θεσσαλονίκη 1937). Συμμετείχε στις Biennale της Βενετίας του 1934 και του 1940, ενώ το 1935 συμμετείχε στην Έκθεση Ελλήνων Ζωγράφων που διοργανώθηκε στη Βιέννη. Κατά τα έτη 1939-1940 συμμετείχε σε εκθέσεις του εξωτερικού (San Francisco) αλλά και σε Πανελλήνιες.¹⁸⁶ Το 1938 απέσπασε βραβείο ζωγραφικής από την Πανελλήνια Έκθεση.¹⁸⁷ Ο Μίμης Βιτσώρης έδωσε τέλος στη ζωή του τον Ιανουάριο του 1945. Δώδεκα χρόνια μετά το θάνατό του, το 1957 έγινε μία μεγάλη αναδρομική έκθεση στον Παρνασσό με τα έργα του. Ακολούθησαν εκθέσεις στη γκαλερί *Αστορ* το 1973 και στη γκαλερί *Dada* το 1987¹⁸⁸.

Το έργο του τραβούσε πάντα το ενδιαφέρον του τύπου και των τεχνοκριτικών της εποχής του αλλά για λόγους που συχνά δεν είχαν σχέση με την ποιότητα του έργου του. Για την ακρίβεια θεωρείται συχνά (κι αυτό είναι μάλλον τυπικό στην κριτική εξπρεσιονιστικών έργων) ότι η ψυχή του καλλιτέχνη ζωγραφίζεται πάνω στο έργο κι είναι η ψυχή ή ο δύσκολος βίος του που ενδιαφέρει κι όχι τόσο το έργο. Ο δημοσιογράφος Κώστας Αθάνατος έγραψε το 1925 για τον καλλιτέχνη :

*«Ο κ. Βιτσώρης είναι ένα αυθόρμητον τάλαντον, που εγαλβανίσθη εις τας Γαλλίας και την Γερμανίας πολόν καιρόν και εξοικίωσε την φύσει αρρωστημένην ιδιοσυγκρασίαν του προς ό,τι άαρωστον και ευπαθές παρουσιάζει η εποχή μας εις την ραφιναρισμένης εκπολιτιστικήν της εξέλιξην. Είναι κάπως δύσκολον να τον χαρακτηρίσωμενεν επακριβώς. Ολίγον ακόμη και θα ήτο ένας εξπρεσιονιστής και όμως δεν μας δίδει το δικαίωμα να τον τοποθετήσωμεν. Η ψυχή του ρέπει προς τον απελπισμένον, τον κουρασμένον (μπλαζέ), τον έγκλειστον τρελλόν, τον μποέμ, τον αλήτην, τον γλεντζέ, τον νεορομαντικόν, τον εκδοτον, προς όλους αυτούς τους τύπους, τους οποίους μας παρουσιάζει εις τους πίνακας του ζωντανούς, αληθινούς και απλοφτιαγμένους».*¹⁸⁹

Ο Παπαντωνίου στη κριτική του αξιολόγησε της έκθεσης της Ομάδας Τέχνη του 1933 στο Ατελιέ σχολιάζει θετικά τον Βιτσώρη διατυπώνοντας προσδοκίες για την εξέλιξη του έργου του: «Τον κ. Βιτσώρη τον ξαναείδαμε στην έκθεση της «Ομάδος» με ακμαίο και δροσερό το τάλαντό του, με νέα εργασία

%82&title=&content=&act=%CE%91%CE%BD%CE%B1%CE%B6%CE%AE%CF%84%CE%B7%CF%83%CE%B7 (τελευταία πρόσβαση 05/10/2024)

¹⁸⁶ ό.π. Λυδάκης 1976, σ. 297-300

¹⁸⁷ Ό.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 968-976 και Σ. Λυδάκης, *Μίμης Βιτσώρης 1902-1945*, Έκθεση: Αθήνα, Dada, 26 Νοεμ.-14 Δεκ. 1987, σσ. 9-10

¹⁸⁸ Ό.π. Καλυβύτης 1957 και Σ. Λυδάκης, *Μίμης Βιτσώρης 1902-1945*, Έκθεση: Αθήνα, Dada, 26 Νοεμ.-14 Δεκ. 1987, σσ. 5-10

¹⁸⁹ Ό.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 971 και Κ. Αθάνατος, «Καλλιτεχνικήν κίνησις», *Ελεύθερον Βήμα*, 3-11-1925

ικανή να δείξει πως πάντοτε προχωρεί, ανασυνθέτει τις παλιές του εντυπώσεις και ζητεί νέες» (εικ. 4.2.1.8)¹⁹⁰

Το 1935, και ενώ στο εσωτερικό της Ομάδας Τέχνη παρατηρείται ρήξη μεταξύ των καλλιτεχνών και διχασμός της Ομάδας σε δύο μέρη με κατεύθυνση η μεν τον μοντερνισμό και η δε την ελληνοκεντρική εκδοχή του μοντερνισμού, στην οποία συγκλίνει το έργο του Βιτσώρη. Ο Βιτσώρης συμμετείχε στην έκθεση πέντε καλλιτεχνών στην γκαλερί Στρατηγοπούλου η οποία έλαβε πολύ θετική ανταπόκριση στο κοινό.¹⁹¹

Λίγα χρόνια αργότερα όμως, το 1939, ο κόσμος των εικαστικών κύκλων σιωπούσε κάτω από το βαρύ πέπλο του πολέμου που απλωνόταν σε όλην την Ευρώπη. Οι κριτικοί, μη έχοντας ατομικές εκθέσεις να κρίνουν, έγραφαν για διάφορα λαογραφικά ή θεωρητικά θέματα. Όπως πάντως σημειώνει ο Μαθιόπουλος το τελευταίο τεχνοκριτικό σημείωμα του Παπαντωνίου είναι για έκθεση του Βιτσώρη και δημοσιεύτηκε στο *Ελεύθερον Βήμα* στις 16 Φεβρουαρίου 1939. Η κριτική του Παπαντωνίου εστιάστηκε στα έξι έργα με θέμα το λιμάνι που παρουσίασε ο καλλιτέχνης στην ατομική του έκθεση του 1939 και ήταν ιδιαίτερα αρνητική¹⁹². Συγκεκριμένα αναφέρει :

*«Ο ζωγράφος πήρε για θέμα του προπάντων το εμπορικό λιμάνι, ζητώντας να δώσει τις βαρειές μορφές, την κίνησι και τον πυρετό του εμπορίου στη θάλασσα. Οι θαλασσογραφίες όμως αυτές μου φαίνονται βαρυφορτωμένες με πολλές μορφές. Για να αποδοθή η εμπορική ζωή του λιμανιού θα προτιμούσα τον πλαστικότερο τρόπο, να είναι δηλαδή οι βαρειές εκείνες μορφές συνθεμένες και το έργο απλουστευμένο. Ο τόνος της θάλασσας έχει χάσει την φρεσκάδα του και την αλήθεια του, εξ αιτίας των πολλών σωμάτων που δεν είναι συνθεμένα ή τουλάχιστον χρωματικώς διαβαθμισμένα. (...) Είνε τώρα περιττό να προσθέσω πως το τελευταίο αντικείμενο σε κάθε τοπίο, ακόμα περισσότερο στις θαλασσογραφίες και το πολυτιμότερο άλλωστε απ' όλα, ο ουρανός, πρέπει πρώτα να διατηρή την απόστασί του, έτσι ώστε να μη βαρύνη στα άλλα, και προ πάντων να είνε με σταθερότητα και με γνώσι εκτελεσμένος. Πρέπει να είνε πλασμένος».*¹⁹³

Η κριτική του Παπαντωνίου καταδεικνύει ότι εν τέλει ο ζωγράφος δεν κατάφερε να ανταποκριθεί στις προσδοκίες του διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης. Σε παλαιότερα δημοσιεύματά του (1928, 1933) ο Παπαντωνίου είχε εξάρει την απομάκρυνση του καλλιτέχνη από «την τυποκρατία των αφηρημένων

¹⁹⁰ Ο.π. Παπαντωνίου 1934, σ. 48

¹⁹¹ Ο.π. Μοσχονάς 2010, σ.331

¹⁹² Ο Βιτσώρης είχε ζωγραφίσει πολλά έργα με το θέμα του λιμανιού (ό.π. Μαθιόπουλος, 1996, σ. 967). Παραθέτουμε δύο από αυτά, το ένα προέρχεται από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης (π. 1937) (εικ.4.2.1.9) και το δεύτερο από τις συλλογές της Δημοτικής Πινακοθήκης του Δήμου Αθηναίων (εικ.4.2.1.10), το οποίο με επιφύλαξη ταυτίζεται με το έργο που αναφέρεται από τον ό.π. Μαθιόπουλο 1996 σελ. 969, εικ.34

¹⁹³ Ο. π.. Μαθιόπουλος, 1996 σ. 969 υπ.219

τοπίων». ¹⁹⁴ Ωστόσο τα λιμάνια του στερούνται της φρεσκάδας που διέκρινε ο τεχνοκритικός στα πρωιμότερα έργα του ζωγράφου. ¹⁹⁵

Ο Βιτσώρης συνέγραψε μερικές μελέτες όπως τα *Τέχνη και Εποχή, Έρευνα και Διδασκαλία, Προβλήματα Δημόσιας Αισθητικής, Καλλιτεχνική Αγορά* ¹⁹⁶ στις οποίες προσπάθησε να ξεκαθαρίσει θεωρητικά την καλλιτεχνική του θέση. Χάρη στις μελέτες που συνέγραψε μπορούμε να κατανοήσουμε ευκολότερα το έργο του αλλά κυρίως τις θέσεις του σχετικά με την Τέχνη και τους προβληματισμούς της περιόδου αναφορικά με την αισθητική. Ο κύριος προβληματισμός λογίων και καλλιτεχνών αφορούσε τον Ακαδημαϊσμό που αντικατόπτριζε το κατεστημένο, το παρελθόν. Η νέα τέχνη, ο μοντερνισμός φαινόταν να αποτελεί τη λύση στην καλλιτεχνική αποτελμάτωση που οδήγησε ο ακαδημαϊκός ρεαλισμός, αν και αντιμετωπιζόταν και ως απειλή διότι εκδηλώθηκε με μεγάλη ελευθεριότητα, χωρίς αντικειμενικά και ορατά πλαίσια. Ο Βιτσώρης ως εξπρεσιονιστής ολοφάνερα συνομιλεί με τους μοντερνιστές και τους προοδευτικούς και αντιτίθεται στον ακαδημαϊσμό. Στο δοκίμιο *Τέχνη και Εποχή* αναφέρει: «Ακαδημαϊσμός σημαίνει δογματισμό, που βγαίνει από μία νεκρή παράδοση χωρίς ανησυχίες για νέες κατακτήσεις, προσηλωμένη δουλικά σε ότι είναι γνωστό και κοινά παραδεδομένο, που εμποδίζει την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής ιδιοφύιας». ¹⁹⁷ Με τα λόγια αυτά δηλώνει ξεκάθαρα την απόσταση του από το στείο γι' αυτόν ακαδημαϊσμό και συνειδητά ανεξαρτητοποιείται επιλέγοντας ένα εξπρεσιονιστικό λεξιλόγιο που του επιτρέπει να εκφράσει την ατομικότητα του μέσω ψυχογραφικών ιδιοτήτων του εξπρεσιονισμού. Στη συνέχεια σημειώνει «λέγοντας μοντέρνο πρέπει να εννοούμε το σύγχρονο και όχι τον πιθικισμό, δηλαδή τη μεταφορά ξένων καλουπιών». ¹⁹⁸

Η δραστηριότητα του Βιτσώρη έλαβε χώρα κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου όπου πρωταγωνιστικό ρόλο στην καλλιτεχνική ζωή είχε η λεγόμενη Γενιά του '30 ¹⁹⁹ που υποδέχτηκε το μοντερνισμό και υιοθέτησε τάσεις του ωστόσο δεν παρέλειψε ποτέ τις εθνικές σημάνσεις στα έργα της. Ο

¹⁹⁴ Ο. π.. Μαθιόπουλος, 1996 σ. 975

¹⁹⁵ Ενδεικτική για την αρνητική διάθεση απέναντι στο έργο του Βιτσώρη είναι η αναφορά του Κώστα Ευαγγελάτου σύμφωνα με την οποία ο Μέμος Μακρής του μετέφερε πως στον διαγωνισμό της Εθνικής Πινακοθήκης το 1938 βραβεύτηκε το έργο του Βιτσώρη, αλλά όταν η επιτροπή διαπίστωσε ότι είναι έργο ζωγράφου, ματαίωσε την βράβευση. Κώστας Ευαγγελάτος, Μίμης Βιτσώρης (1902-1945): Αναφορά στον πρώιμο Έλληνα εξπρεσιονιστή, 23/02/2019: <https://artviews.gr/mimis-vitsoris-1902-1945-anafora-ston-proimo/> (τελευταία πρόσβαση 05/10/2024)

¹⁹⁶ Μ. Βιτσώρης, *Τέχνη και Εποχή*, Αθήνα 1940 και Μ. Βιτσώρης, «Έρευνα και διδασκαλία», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 1940 και Μ. Βιτσώρης, «Προβλήματα Δημόσιας Αισθητικής», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 1940 και Μ. Βιτσώρης, «Καλλιτεχνική Αγορά», », *Νεοελληνικά Γράμματα*, 1940

¹⁹⁷ Μίμης Βιτσώρης, *Τέχνη και Εποχή*, Αθήνα 1940, σσ. 17.

¹⁹⁸ Ο.π. Βιτσώρης, 1940, σσ. 18

¹⁹⁹ Για την Γενιά του '30 βλ. παραπάνω το κεφάλαιο «Η επίδραση του μοντερνισμού στην Ελλάδα»

Βιτσώρης πήρε θέση και σε αυτό το ζήτημα, σχετικά με την ελληνικότητα και την παράδοση, συγκεκριμένα αναφέρει :

*«Έχει πιστευθεί ότι το κύριο και μοναδικό ελληνικό στοιχείο είναι το φως, ο αττικός ουρανός, πλάνη. Αδικεί την ελληνική τέχνη εκείνος που την τοποθετεί στα στενά γεωγραφικά όρια του τόπου μας. Είναι άδικο να θέλουμε τον Έλληνα καλλιτέχνη περιορισμένο μόνο στην τουριστική ομορφιά της ελληνικής φύσης, γιατί έχει κι αυτός δικαίωμα να συγκινηθεί μπροστά στις βαθύτερες ανθρώπινες συγκρούσεις και να αφήσει τον ψυχικό του κόσμο να αντιδράσει προς τα εξωτερικά φαινόμενα. Γι' αυτό δεν είναι απαραίτητο να ζητούμε μόνο ότι είναι εξωτερικό θέαμα χρωματικά και φωτιστικά... Τα γνωρίσματα της ελληνικότητας είναι ο ρυθμός, με την έννοια της ισορροπίας των στοιχείων, διαύγεια. Όχι απαραίτητα ατμοσφαιρική αλλά και σκέψεως, πνευματικότητα στην ανώτερη της βαθμίδα, δηλαδή απλότητα, πλαστικό αίσθημα, αρχιτεκτονική συγκίνηση.. χαρακτηριστικά της ελληνικής ζωγραφικής από ότι μας διαφύλαξε ο χρόνος, αρχαία τοιχογραφία, βυζαντινή και λαϊκή τέχνη».*²⁰⁰

Σύμφωνα με τον Λυδάκη ο Βιτσώρης «δεν θέλει να είναι επαναστάτης, αλλά νεωτεριστής», δεν ενδιαφέρεται για το πόσο Έλληνας μπορεί να φαίνεται μέσα από τα έργα του, αλλά για την τέχνη και για την πνευματικότητα της.²⁰¹ Ο ίδιος στο ίδιο δοκίμιο του για την τέχνη ανέφερε τα εξής δίνοντας έναν τυπικά εξπρεσιονιστικό ορισμό «τέχνη εννοούμε την πνευματική εκείνη εκδήλωση που συνίσταται στην προσπάθεια ερμηνείας του εσωτερικού κόσμου, όπως αυτός μεταμορφώνεται δεχόμενος τις συγκινήσεις του από τη θεώρηση των εξωτερικών φαινομένων και συχνά τη σύγκρουσή του με το περιβάλλον, με λύτρωσή του την απόδοσή τους σε όσο το δυνατόν τελειότερη μορφή».²⁰²

Ο Βιτσώρης πειραματίστηκε με την ίδια επιτυχία με ποικιλία υλικών, στην ελαιογραφία, στην ακουαρέλα, στην τέμπερα, στο κάρβουνο, στο μολύβι και στη λιθογραφία. Η θεματογραφία του είναι κυρίως ανθρωποκεντρική και ενδεικτική για το ότι ο καλλιτέχνης αντλούσε έμπνευση από την καθημερινή ζωή της υπαίθρου αλλά και των εσωτερικών, ιδιωτικών χώρων. Τα έργα του έχουν κάποια τυπικά εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά, όπως και εκείνα του Μπουζιάνη. Χρησιμοποιεί σκούρα παλέτα και στις συνθέσεις του συνήθως επικρατεί ένα αόριστο ελεύθερο και ατημέλητο σκούρο φόντο που προσδίδει την αίσθηση της ανησυχίας και του φόβου (εικ. 4.2.1.11). Αποτυπώνει τα πρόσωπα αφαιρετικά αλλά φορτισμένα με συναίσθημα (εικ. 4.2.1.12), κι όταν θέλει να διακρίνονται χαρακτηριστικά του προσώπου στις μορφές του τότε είναι πάντοτε με ρεμβαστικό, θλιμμένο βλέμμα (εικ.4.2.1.13). Η

²⁰⁰ Ο.π. Βιτσώρης, 1940, σσ. 28-29

²⁰¹ Ο.π. Λυδάκης 1987 , σσ 9-10

²⁰² Ο.π. Βιτσώρης, 1940, σσ. 29

Βακαλό έγραψε για τον Βιτσώρη μετά την πρώτη μεταθανάτια αναδρομική έκθεση του Βιτσώρη που έλαβε χώρα στον «Παρνασσό» το 1957:

«στην κρίση μας για το έργο του αναμειγνύεται μοιραία ένα ενδιαφέρον ψυχογραφικό που σαφώς υποβάλλεται στα πορτρέτα του.... η επαναλαμβανόμενη σε όλο του το έργο η γυναικεία μορφή... μια αναγωγή της μάνας του, πιθανόν να εκφράζει τη μόνιμη νοσταλγία του. Διάφορα βέβαια είναι τα μοντέλα του κι όμως αυτό το όνειρο, η στοχαστικότητα και κάποιος ολότελα καρτερικός πόνος στα μάτια, τα κάνει να μοιάζουν μεταξύ τους τόσο πολύ...»²⁰³

Τα έργα του Βιτσώρη χαρακτηρίζονται γενικώς από έναν έντονο υποκειμενισμό, παρουσιάζουν σύμφωνα με τους μελετητές και κριτικούς τις υπαρξιακές ανησυχίες και τα βιώματα του καλλιτέχνη. Είναι σαν να αυτοπροσωπογραφείται συνεχώς μέσα απ' αυτά.

Ο Δημήτριος Ευαγγελίδης έγραψε για τον Βιτσώρη στο πλαίσιο της αναδρομικής έκθεσης των έργων του στην Αίθουσα Παρνασσού το 1957, τον πρόλογο του καταλόγου. Το κείμενο του αν και λογοτεχνικό ίσως και κάπως ερασιτεχνικό θα μπορούσαμε να πούμε πως αποτελεί ένα είδος εγκωμίου για τον καλλιτέχνη και το έργο του, καθώς αναγνωρίζει στο έργο του αξίες, υψηλή αισθητική και έντονη εκφραστικότητα. Συγκεκριμένα αναφέρει :

«ακουμπούσε δημιουργικά πάνω στους πίνακες του για να ζωντανέψει τα οράματα που το μάτι του έπιανε από τον έξω κόσμο και τα μετουσίωνε σε ολοκληρωμένα σχήματα, σε ελεύθερους εκφραστικούς ρυθμούς, σε μεγάλα κολπούμενα κύματα χρωμάτων κάτω από μίαν ατμόσφαιρα βαρειά από στοχασμό και λυρική μελαγχολία... με βαθεία συνείδηση του υψηλού έργου που εκτελούσε, έμπαινε στον εσωτερικό κόσμο των πραγμάτων... στρογγυλές πινελιές με τη βαρειά πλούσια χρωματική πλημμύρα της παλέττας, όπως μετρούσε με πλατειές αραιές δρασκειλιές τους δρόμους της καθημερινής ζωής, πάντα φορτωμένος στοχασμούς και ρεμβασμούς ατελείωτους... Και οι ελάχιστες θρησκευτικές του συνθέσεις γίνονται οι πολύτιμες μαρτυρίες της ανερχόμενης πνευματικής ανάτασης που πήγαινε να εκδηλωθεί με μεγάλες απλές, μνημειώδεις μορφές. Ψυχή ευαίσθητη όσο ολίγοι άνθρωποι, βρήκε την έκφραση στο χρώμα, που έφτασε κάποτε σε δραματική έκφραση με τους βαθύχρωμους τόνους και την πλατειά ελεύθερη πινελιά... η ατμόσφαιρα όπου κινείται κι αναπνέει το έργο του είναι ποτισμένη με το δραματικό αυτόν αέρα με τις αισθαντικές απηγήσεις... Μα κι όλο του το έργο πόσο βαθεία είναι συντονισμένο με τον άνθρωπο, όπου άνθιζε το ουσιαστικό ευγενικό ήθος, η λεπτότερη ανθρωπιά και η μεγαλύτερη καρδιά που ατενίζει πάντα τα μεγάλα και τα υψηλά... η

²⁰³Ε. Βακαλό, *Κριτική Εικαστικών Τεχνών*, τ. Α', Αθήνα, 1996, σσ. 97-98

*έκθεση αυτή ανασταίνει μπροστά μας έναν άνθρωπο στο εσώτερο είναι του, στην πραγματική του υπόσταση- είναι η ζωντανή μαρτυρία ενός σπάνιου ανθρώπου, αληθινού καλλιτέχνη».*²⁰⁴

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω οι θεματικές που απασχόλησαν κυρίως το Βιτσώρη είναι τα τοπία, τα λιμάνια, τα πορτρέτα και οι σκηνές του καθημερινού βίου. Μερικά από τα έργα του με σκηνές καθημερινού βίου είναι τα εξής *Δύο Αλήτες* (1925), *Θέατρο* (1927), *Καμπαρέ* (1928) (εικ.4.2.1.14), *Ταβέρνα* (1928) (εικ.4.2.1.11), *Δρόμος στο Παρίσι* (εικ.4.2.1.15), *Σπίτια* (εικ.4.2.1.16), σχέδιο από λεύκωμα που απεικονίζει έναν καθιστό εργάτη (1938) (εικ.4.2.1.17). Όλα του τα έργα οποιουδήποτε θεματολογικού τύπου έχουν έντονο ψυχογραφικό και επιβλητικό χαρακτήρα χάρη στη βαριά, μελαγχολική ατμόσφαιρα που δημιουργούν. Η σύνθεση του είναι απόλυτα οργανωμένη παρόλο που το χρώμα χρησιμοποιείται ελεύθερα και ανεπιτήδευτα.

Το βάθος του έργου του Βιτσώρη όπως και του Τριανταφυλλίδη αναγνωρίστηκε αρκετά χρόνια μετά από το θάνατό τους. Η αισθητική και των δύο δεν εναρμονίστηκε με τις ακαδημαϊκές κατευθύνσεις της εποχής τους, δεν ήταν εξωστρεφής, δεν τόνιζε την ιστορική συνέχεια του ελληνικού έθνους με τον τρόπο που επιθυμούσαν οι κριτικοί. Και οι δύο καλλιτέχνες έμειναν στην ιστορία ως φτωχοί βιοπαλαιστές ή παραμερισμένοι εξαιτίας των επαναστατικών αισθητικών τους αντιλήψεων και προτιμήσεων. Ο Βιτσώρης εκπροσώπησε αναχρονιστικά τον τύπο του καταραμένου και αυτοκαταστροφικού καλλιτέχνη.²⁰⁵ Ωστόσο, κανένας τους δεν είχε απαρνηθεί την Ελλάδα απλώς η ελληνική πραγματικότητα αποτυπώθηκε φιλτραρισμένη μέσα από τις υπαρξιακές τους ανησυχίες, χωρίς το φως και τα υπόλοιπα τυπικά χαρακτηριστικά που αποτελούσαν την καλλιτεχνική-τεχνοτροπική «νόρμα» κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου νόρμα η οποία έφερε έντονα τα ίχνη της αισθητικής του Περικλή Γιαννόπουλου.

²⁰⁴ Δ. Ε. Ευαγγελίδης, *Έκθεση έργων Μίμη Βιτσώρη : 1910-1945*, Αίθουσα Παρνασσού, Αθήνα, 1957

²⁰⁵ Ο.π. Λαμπράκη-Πλάκα 1999, σσ. 188-191

Αλέξανδρος Γκεόργκ Μαρία Μπαρκόφ

Ο ρωσικής καταγωγής Αλέξανδρος Γκεόργκ Μαρία Μπαρκόφ γεννήθηκε στο Ελσίνκι το 1870 και πέθανε στην Αθήνα από κακουχία και ασитία τον χειμώνα του 1942. Σπούδασε μεταξύ 1890-1897 στη Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών και στη Σχολή Σχεδίου του Ελσίνκι. Το 1900 έφυγε από την πατρίδα του και δεν επέστρεψε ποτέ. Αν και διαθέτουμε ελάχιστα στοιχεία για τον καλλιτέχνη τα έργα του συνιστούν τη βασική πηγή χρονολόγησής τους και του τόπου δημιουργίας τους -και άρα από εδώ συνάγεται και ο τόπος διαμονής του καλλιτέχνη- δεδομένου ότι συνήθιζε να σημειώνει στα έργα του εκτός από την υπογραφή του, το έτος και τον τόπο δημιουργίας τους²⁰⁶. Το 1923 έλαβε μέρος στην Έκθεση του Φθινοπώρου (Salon d' Automne) στο Παρίσι. Μεταξύ των ετών 1927 -1928 έζησε στην Ελλάδα, τα επόμενα έτη, 1928 – 1931, έζησε στη Θεσσαλονίκη, το 1929 ταξίδεψε στην Παλαιστίνη και στην Κωνσταντινούπολη, ενώ μετά το 1931 εγκαταστάθηκε και πάλι στην Αθήνα ίσως και στον Πειραιά έως το 1942 που πιθανολογείται από προφορικές μαρτυρίες ότι πέθανε. Αποτέλεσμα της έλλειψης πληροφοριών για το βίο και το έργο του Μπαρκόφ είναι η ελάχιστη μελέτη του έργου του. Συγκεκριμένα μόνο ο Αντώνης Κωτίδης και ο Θανάσης Γιαννούκος ερεύνησαν και μελέτησαν το έργο του.²⁰⁷ Αξιοσημείωτο ότι τα έργα του Μπαρκόφ βρίσκονται κυρίως σε ιδιωτικές συλλογές καθώς και σε μερικές δημόσιες συλλογές της Ελλάδας και του εξωτερικού.²⁰⁸

Πολλοί καλλιτέχνες ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα ταξίδευαν και έμεναν για εβδομάδες, μήνες ή χρόνια στην Ελλάδα με σκοπό του ταξιδιού τους είτε να αναλάβουν την υλοποίηση έργων στο πλαίσιο της ανοικοδόμησης του κράτους κατά την οθωνική περίοδο, είτε για να περιηγηθούν στην Ελλάδα του εξωτισμού που επίσης προσέλκυε δεκάδες δυτικούς περιηγητές. Κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα ο αριθμός των καλλιτεχνών που ταξίδευε στην Ελλάδα μειώθηκε πολύ και ίσως περιορίστηκε σε ζωγράφους – στρατιώτες της Αντάντ, Άγγλους και Γάλλους που εγκαταστάθηκαν για ένα διάστημα στη Θεσσαλονίκη και φιλοτέχνησαν όψεις της πόλης. Πολλά από τα έργα τους παρουσιάστηκαν σε εκθέσεις που διοργανώθηκαν στην Θεσσαλονίκη κι έπειτα στην Αθήνα. Παρά τη διαδεδομένη αυτή πρακτική, ο Μπαρκόφ δεν ανήκει σε καμία από τις παραπάνω περιπτώσεις με αποτέλεσμα να παραμένει έως και σήμερα άγνωστος ο λόγος που αφενός τον οδήγησε και αφετέρου τον κράτησε στην Ελλάδα.²⁰⁹

²⁰⁶ Ο Μπαρκόφ, μεταξύ 1927 και 1934, υπέγραφε τα έργα του ως «Alex Barkoff» κι από κάτω συνήθιζε να προσθέτει τα μικρά του ονόματα «Georg Maria». Μετά το 1935 υπογράφει μόνο με το «Alex Barkoff». Η αλλαγή αυτή στην υπογραφή του βοηθάει στην χρονολόγηση των έργων που δεν έχει σημειώσει το έτος φιλοτέχνησής τους. Βλέπε σχετικά (Κωτίδης 2000, σ. 9).

²⁰⁷ Κωτίδης, Α., *Η Ελλάδα του Μπαρκόφ*, Ε.Λ.Ι.Α, Αθήνα. Ο Θανάσης Γιαννούκος ανέλαβε την έρευνα και τεκμηρίωση κι ο Αντώνης Κωτίδης τα κείμενα της έκδοσης. 2000

²⁰⁸ Ο.π. Κωτίδης 2000, σσ. 5

²⁰⁹ Ο.π. Κωτίδης 2000, σ. 7-8

Γνωρίζουμε ότι δεν ανήκε σε καλλιτεχνικούς κύκλους λογίων και παραγόντων της εικαστικής αγοράς. Φιλοτεχνούσε τα έργα του με ορίζοντα υποδοχής το ευρύτερο ελληνικό κοινό, τα οποία διέθετε άμεσα για πώληση χωρίς τη διαμεσολάβηση από κριτικούς ή γκαλερίστες που θα του εξασφάλιζαν αγοραστές ανώτερης οικονομικής τάξης, οι οποίοι θα του προσέφεραν μεγαλύτερο οικονομικό κέρδος. Επίσης, δεν υπάρχει καμία μαρτυρία που να συνδέει τον Μπαρκόφ με τον Νίκο Βέλμο, ο οποίος έτρεφε ιδιαίτερη συμπάθεια σε όλους τους καλλιτέχνες που κινούνταν έξω από τα συμβατικά κυκλώματα τέχνη και τους υποστήριζε οργανώνοντας εκθέσεις στην αίθουσα που διατηρούσε στο κέντρο της Αθήνας και στη συνέχεια προβάλλοντας το έργο τους στο περιοδικό του *Φραγγέλιο*.²¹⁰

Το μεγαλύτερο ποσοστό των έργων που φιλοτέχνησε ο Μπαρκόφ είναι ακουαρέλες (πρόκειται περίπου για το 80% των διασωθέντων έργων του), ασχολήθηκε ωστόσο και με την ελαιογραφία. Σώζονται επίσης λίγα σχέδια και χαρακτηριστικά του. Οι ελαιογραφίες του, όπως παρατηρεί ο Κωτίδης, έχουν τεχνοτροπικές συγγένειες με τα έργα Ελλήνων ζωγράφων, όπως του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη, του Περικλή Βυζάντιου και του Νίκου Λύτρα, οι οποίοι υιοθέτησαν ένα μετα-ιμπρεσιονιστικό ιδίωμα με αρκετές αναφορές στην πρωτοεμπρεσιονιστική γραφή των Γάλλων καλλιτεχνών (όπως του Σεζάν, Βαν Γκογκ, Ντεγκά). Όσον αφορά την τεχνοτροπία που ακολουθούσε στις ακουαρέλες του όμως, ο Μπαρκόφ ήταν μοναδικός για τα ελληνικά δεδομένα της περιόδου καθώς το ιδίωμα του ήταν μία «νευρική εμπρεσιονιστική καλλιγραφία».²¹¹ Ελάχιστοι Έλληνες καλλιτέχνες είναι αυτοί που δούλεψαν την ακουαρέλα, κι αυτοί κυρίως σποραδικά, όπως ο Παρθένης. Εξάιρεση ήταν ο Μπουζιάνης που εργάστηκε συστηματικά με την ακουαρέλα το διάστημα που διέμενε στο Παρίσι 1928 – 1930. Το έργο των δύο ζωγράφων, Μπουζιάνη και Μπαρκόφ, παρουσιάζει πολλές ομοιότητες τεχνοτροπικά σε αντίθεση με τους υπόλοιπους Έλληνες καλλιτέχνες. Επομένως, δεν θα ήταν ιδιαίτερα γόνιμη η προσπάθεια προσέγγισης της ακουαρέλας του Μπαρκόφ μέσα στο περιβάλλον της σύγχρονης του ελληνικής τέχνης. Το περιβάλλον που διαμόρφωσε καλλιτεχνικά τον καλλιτέχνη είναι το Παρίσι, όπου διέμενε από το 1917 έως το 1927. Κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα και ιδιαίτερα στη δεύτερη και τρίτη δεκαετία που ο Μπαρκόφ βρισκόταν στο Παρίσι, οι αφηρημένες ακουαρέλες του Καντίνσκυ και οι εμπρεσιονιστικές των Μάκε, Μαρκ, Χέκελ, Πασκέν και άλλων ήταν ευρέως διαδεδομένες.²¹² Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι οι ακουαρέλες του Μπαρκόφ παρουσιάζουν μεγάλη ομοιότητα με αυτές του Χέκελ, σε τέτοιο βαθμό ώστε είναι αδιαμφισβήτητο ότι ο Μπαρκόφ μελέτησε και επηρεάστηκε από το έργο του (εικ. 4.2.1.18, εικ.4.2.1.19, εικ.4.2.1.20, εικ.4.2.1.21).

²¹⁰ Ο.π. Κωτίδης 2000, σ. 8-9

²¹¹ Ο.π. Κωτίδης 2000, σ. 9-17

²¹² Ο.π. Κωτίδης 2000, σ. 9-19

Σχετικά με τις ελαιογραφίες του Μπαρκόφ, οι οποίες ήταν πολύ λίγες (σε σχέση πάντοτε με τις διασωθείσες ακουαρέλες) παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον καθώς δύναται κάποιος να διακρίνει αρκετές αναλογίες σε αυτές με τη σύγχρονή τους ελληνική ζωγραφική. Οι περισσότερες ελαιογραφίες που φιλοτέχνησε ο Μπαρκόφ χρονολογούνται μεταξύ του 1934 – 1940. Κύριο χαρακτηριστικό αυτών των έργων είναι η υλική αντί της ψυχολογικής εντύπωσης του χρώματος. Στα πρωιμότερα έργα, όπως για παράδειγμα είναι τα έργα «Εσωτερικό Ταβέρνας» 1941 (εικ.4.2.1.22) «Το καπηλειό ή Οι Μοιραίοι» 1941 (εικ.4.2.1.23) επικρατούν οι σκοτεινοί τόνοι θερμών χρωμάτων. Στον πίνακα «Το καπηλειό ή Οι Μοιραίοι» η μορφή στη δεξιά πλευρά ίσως να είναι αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη. Στις υπόλοιπες ελαιογραφίες χρησιμοποιεί καθαρά χρώματα με πυκνή υφή και φωτεινή τονικότητα επηρεασμένος από το έργο ιμπρεσιονιστών όπως ο Μονέ και Ρενουάρ αλλά και από τις ακρότητες των φωβιστών. Υπάρχει έντονη πλαστικότητα, ένα «παιχνίδι» μεταξύ όγκου και φωτός καθώς και αφαιρετική τάση στην απόδοση των μορφών όπως για παράδειγμα στον πίνακα «Περίπατος στο Θησείο» (εικ.4.2.1.24).²¹³

Η θεματολογία των έργων του Μπαρκόφ περιλαμβάνει πορτρέτα, θαλασσογραφίες, προσωπογραφίες, ελληνικές αρχαιότητες, αλλά κυρίως εικόνες από την αστική ζωή της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας. Ενδεικτικά έργα είναι το «Υπαίθρια Αγορά της Αθήνας» 1927, «Πλατεία Καπνικαρέας με βροχή» 1927 «Το Γιουσουρούμ» 1927, «Το Μοναστηράκι από την οδό Άρεως» 1928, «Μικροπωλητές στη Ρώσικη Εκκλησία» 1933, «Κανατάς στο Θησείο» 1933, «Ράδιο Μαρκόνι» 1934, «Το μνημείο του Λυσικράτη» 1934, «Οδός Πανδρόσου» 1935, «Ψαράδες στο Σούνιο» 1935(εικ.4.2.1.25)., « Στο Καφενείο» 1937

Ολοκληρώνοντας την ενότητα, κρίνεται αναγκαία μια συνοπτική κριτική ματιά στο έργο των Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη, Μίμη Βιτσώρη και Αλέξανδρου Μπαρκόφ. Η ανάλυση των τριών καλλιτεχνών αποκαλύπτει τις διαφορές και τις ομοιότητες στη δημιουργική τους πορεία, καθώς και τις προκλήσεις που αντιμετώπισαν σε μια καλλιτεχνική σκηνή που συχνά απέρριπτε, δεν αναγνώριζε πλήρως το έργο τους, ή ενδιαφερόταν απλώς για τον πόνο και τα δύσκολα προσωπικά βιώματα τα οποία διάβαζε στους καμβάδες τους. Κάθε καλλιτέχνης ακολούθησε έναν δικό του, μοναδικό δρόμο, που σε πολλές περιπτώσεις ήταν αντίθετος με τα κυρίαρχα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής τους.

Ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, παρά την αξιόλογη καλλιτεχνική του συνεισφορά, παρέμεινε σχετικά άγνωστος στο ευρύ κοινό. Η κριτική υποδοχή του έργου του κατά την εποχή του, ιδιαίτερα από προσωπικότητες όπως ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, υπογραμμίζει την έλλειψη των χαρακτηριστικών εκείνων που οι σύγχρονοί του θεωρούσαν απαραίτητα για την καλλιέργεια της "ελληνικότητας" στην

²¹³ Ο.π. Κωτίδης 2000, σ. 16-17

τέχνη. Ωστόσο, η μεταγενέστερη αποτίμηση, όπως αυτή αναδεικνύεται μέσα από την κριτική του Κωτίδη, προσφέρει μια πιο αναλυτική κατανόηση του έργου του Τριανταφυλλίδη, αναγνωρίζοντας την απόφαση του καλλιτέχνη να αποστασιοποιηθεί από τον ακαδημαϊσμό και να ενσωματώσει ευρωπαϊκές επιρροές στο προσωπικό του ύφος. Αυτό το κριτικό βλέμμα αναδεικνύει τη σημασία του έργου του Τριανταφυλλίδη στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης, παρόλο που κατά τη διάρκεια της ζωής του δεν έλαβε την αναγνώριση που του άξιζε. Η επιλογή του να αποφύγει την προβολή μέσω ατομικών εκθέσεων και η τάση του να παραμένει μακριά από τη δημοσιότητα αντανακλούν μια καλλιτεχνική προσέγγιση που δίνει προτεραιότητα στην ουσία του έργου του και όχι στην κοινωνική αποδοχή.

Ο Μίμης Βιτσώρης, με την ταραγμένη ψυχολογική του κατάσταση, ανήκει σε εκείνους τους καλλιτέχνες που η προσωπικότητά τους συχνά αναμειγνύεται με την κριτική του έργου τους. Ωστόσο, η απλουστευτική σύνδεση μεταξύ της ψυχολογικής κατάστασης του καλλιτέχνη και της φύσης του έργου του απαιτεί προσοχή και επιφύλαξη. Παρόλο που τα έργα του Βιτσώρη συχνά παρουσιάζονται ως αντανάκλαση της εσωτερικής του πάλης, θα ήταν ωφέλιμο να εξετάσουμε και άλλες ερμηνείες, όπως την επιρροή του περιβάλλοντος και των καλλιτεχνικών του επιδιώξεων. Η κριτική αποδοχή του έργου του Βιτσώρη υπήρξε ανάμεικτη, με τις προσδοκίες που δημιουργήθηκαν από τις πρώτες του εκθέσεις να μην επιβεβαιώνονται από τις μετέπειτα δημιουργίες του, όπως φαίνεται από την κριτική του Παπαντωνίου για την ατομική του έκθεση το 1939. Παρ' όλα αυτά, το έργο του παραμένει σημαντικό για την κατανόηση της εξέλιξης της ελληνικής τέχνης κατά τον Μεσοπόλεμο, κυρίως λόγω της αντιπαράθεσής του με τον ακαδημαϊσμό και της προσπάθειάς του να αναδείξει μια νέα, πιο προσωπική καλλιτεχνική έκφραση.

Ο Αλέξανδρος Μπαρκόφ αποτελεί έναν ακόμα καλλιτέχνη του οποίου η ζωή και το έργο παραμένουν σε μεγάλο βαθμό άγνωστα λόγω της έλλειψης υλικού υποδοχής. Παρόλο που τα έργα του αποκαλύπτουν μια καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία που συνδυάζει στοιχεία από τον μετα-μπρεσιονισμό και τον εξπρεσιονισμό, η ανάλυση του έργου του είναι περιορισμένη λόγω της απουσίας εκτεταμένων πηγών. Είναι σημαντικό να προσεγγίσουμε τις λίγες διαθέσιμες πληροφορίες με κριτική ματιά και να αναγνωρίσουμε τους περιορισμούς αυτών των πηγών στην αποτίμηση του καλλιτέχνη. Οι ελαιογραφίες του Μπαρκόφ, αν και λιγότερο γνωστές, προσφέρουν ενδιαφέροντα παραδείγματα της καλλιτεχνικής του προσέγγισης, ενώ οι ακουαρέλες του παρουσιάζουν μια εξπρεσιονιστική καλλιγραφία που τον καθιστά μοναδικό στην ελληνική τέχνη της περιόδου.

Συμπερασματικά, η μελέτη της πρόσληψης του έργου των Τριανταφυλλίδη, Βιτσώρη και Μπαρκόφ δείχνει ότι η καλλιτεχνική τους αξία συχνά δεν αναγνωρίζεται άμεσα από τους συγχρόνους κριτικούς και το κοινό. Οι διαφορετικές πορείες και επιλογές αυτών των καλλιτεχνών προσφέρουν πολύτιμες γνώσεις για το πώς εξελίχθηκε η ελληνική τέχνη κατά τον 20ό αιώνα, ιδιαίτερα στο πλαίσιο

των μοντέρνων καλλιτεχνικών ρευμάτων. Η αναγνώριση της σημασίας του έργου τους ήρθε αργότερα, με την επανεκτίμηση από μεταγενέστερους κριτικούς, που είδαν στα έργα τους την έκφραση μιας βαθιάς καλλιτεχνικής αναζήτησης, η οποία, αν και δεν ακολούθησε τις κυρίαρχες τάσεις, πρόσφερε ένα μοναδικό και αυθεντικό καλλιτεχνικό λόγο. Η αναγνώριση αυτή παρουσιάζει ενδιαφέρον αν μη τι άλλο για τις προτεραιότητες της εγχώριας ιστορίας της τέχνης κατά τα πρόσφατα χρόνια.

4.2.2. Οι καλλιτέχνες Ζαΐρης, Βυζάντιος και Μηταράκης

Σε αυτή την ενότητα θα παρουσιαστούν οι καλλιτέχνες Εμμανουήλ Ζαΐρης, Περικλής Βυζάντιος και Γιάννης Μηταράκης. Και οι τρεις έχουν μεγάλη καλλιτεχνική παραγωγή και σε αντίθεση με τους προηγούμενους έχαιραν εκτίμησης και αναγνωρισιμότητας από τους κριτικούς της εποχής τους. Στο πλαίσιο της ευρύτερης καλλιτεχνικής τους παραγωγής φιλοτέχνησαν πίνακες με αναπαραστάσεις καθημερινού βίου είτε αστικού είτε αγροτικού. Επίσης, και οι τρεις αυτοί καλλιτέχνες γνώρισαν, υιοθέτησαν και προσάρμοσαν το εξπρεσιονιστικό ιδίωμα στα έργα τους, ο καθένας σε διαφορετικό βαθμό και μέσα από το προσωπικό τους αισθητικό φίλτρο. Στην ενότητα αυτή επιχειρείται μια ανιχνευτική προσέγγιση επιλεγμένων έργων των τριών καλλιτεχνών, με στόχο να σκιαγραφηθεί η ενδεχόμενη εξπρεσιονιστική διάθεση στα έργα που απεικονίζουν σκηνές καθημερινής ζωής. Βάρος δίνεται στην αποτύπωση της ανταπόκρισης που είχαν τα έργα στους κριτικούς της εποχής τους.

Εμμανουήλ Ζαΐρης

Ο Εμμανουήλ Ζαΐρης γεννήθηκε το 1876 ή 1878 στην Αλικαρνασό και πέθανε το 1948 στη Μύκονο. Σπούδασε στην Ακαδημία του Μονάχου κοντά στον Νικόλαο Γύζη. Δημιουργήθηκε πολύ στενή προσωπική σχέση μεταξύ τους καθώς ο Γύζης έγινε κουμπάρος στο γάμο του καλλιτέχνη με την Adela Stuken, Φλαμανδή σπουδάστρια γλυπτικής. Στη Γερμανία έκανε μία αξιόλογη καριέρα καθώς παρουσίασε -μετά τον Γύζη- τις περισσότερες συμμετοχές στις εκθέσεις του Glaspalast και μάλιστα είχε διακριθεί σε μία εξ αυτών το 1913. Το 1921 διοργάνωσε μία μεγάλη ατομική έκθεση στο Μόναχο.²¹⁴

Σύμφωνα με τον Ευγένιο Μαθιόπουλο, το έργο του Ζαΐρη παρουσιάστηκε στο ελληνικό κοινό από τον ζωγράφο Κ. Μαλέα,²¹⁵ ο οποίος δημοσίευσε το παρακάτω κείμενο για τον Ζαΐρη στην εφημερίδα *Δημοκρατία* το 1923 :

«ερευνητής ανήσυχος που επέρασε γρήγορα από τον ιμπρεσιονισμόν εις τον εξπρεσιονισμόν... ο σκοπός του είναι η μνημειοποίησις της εργασίας. Βλέπει εις τα μορφάς και τας κινήσεις ενός ποιμένου, ενός

²¹⁴ Ο.π., Μαθιόπουλος 1996, σ. 567

²¹⁵ Ο.π., Μαθιόπουλος 1996, σσ. 567-568

επισκευάζοντος δύκτυα, ενός καλαθοπλέκτου, ενός αγρότου, ενός ψαρά, τόσον ιδεώδες και κάλλος αιώνιον, όσον βλέπει άγιος εις τας μορφάς των ευαγγελιστών και των αποστόλων... δεν είναι από θέματα προς ανάπτυξιν του γραφικού στοιχείου. Είναι ποιήματα. Είναι μορφαί ιδανικαί. Είναι θεότητες... εις την κεντρική αυτήν έμπνευσιν, της οποίας ο χαρακτήρ είναι δημοκρατικότατος – ο κ. Ζαΐρης εξιδανικεύων τον εργατικόν, τον τεχνίτη και τον χειρώνακτα, κάνει με τον χρωστήρα του ό,τι έκαμαν περίπου με την πέννα των ο Διδερό και οι ομοϊδεάται του. Τον καταλληλότερον τρόπον αποδόσεως μόνον ο εξπρεσιονισμός θα μπορούσε να δώσει – μία σχολή, η οποία δεν θέτει ως σκοπόν της ζωγραφικής την αναπαράστασιν του πράγματος, οσονδήποτε τέλειαν, αλλά το ανέβασμά του, την χαρακτηριστική του έκφρασιν».²¹⁶

Η παραπάνω δήλωση του Μαλέα είναι εξαιρετικά σημαντική καθώς ανιχνεύει τον εξπρεσιονισμό όχι μόνο στη μορφή των έργων του Ζαΐρη (δηλαδή την παραμόρφωση, το εκφραστικό «ανέβασμα» όπως το θέτει), αλλά κυρίως ίσως στη θεματολογία και την εξιδανίκευση της εργασίας. Είναι μάλιστα σημαντική η αναφορά του στο δημοκρατικότατο χαρακτήρα της έμπνευσης του καθώς εδώ για πρώτη φορά τόσο ξεκάθαρα έχουμε μια ανοιχτά πολιτική ερμηνεία του εξπρεσιονισμού. Ο Μαλέας γενικώς ταυτιζόταν με τις ιδέες και την έκφραση των έργων του Ζαΐρη. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1927 έγραψε ακόμα ένα άρθρο για τον καλλιτέχνη στην *Κυριακή του Ελεύθερου Βήματος*, στο οποίο εξυμνούσε την τεχνική και την εσωτερικότητα που διαπνέει τα έργα του Ζαΐρη. Συγκεκριμένα έγραψε :

«ο ζωγράφος έχει ένα κόσμο, τον δικό του και κάτω από τους ψαράδες βλέπετε τον άνθρωπο, την ανθρώπινη ύπαρξη, την προσήλωση, την αφοσίωση, την προσπάθεια της εργασίας το ιδανικό που ατενίζουμε. Από την αλήθεια που μας εμπνέει η φύση, από τα δουλικά δεσμά της, ξεφεύγει, αφαιρεί, συνθέτει.... Η σύνθεσή του μεγαλόγραμμα, οι φόρμες του πλατειές, τα σχήματα του αρχιτεκτονικά χτισμένα, ολοένα βαδίζει προς την τοιχογραφία για να υμνήσει κάποια κατορθώματα, τα ανθρώπινα, τις χάρες και τις λύπες που μας ποτίζει η εργασία (...) ο καλλιτέχνης απομακρύνεται από τη δουλικότητα της φύσης, κάνει ένα ύπαιθρο σύμφωνο με την εσωτερικότητα του, έχει απομακρυνθεί από το ομορφούτσικο και η παλέτα του είναι στυφή και τραγική...».²¹⁷

Από τις αποτιμήσεις του Κ. Μαλέα²¹⁸ καθίσταται σαφής η συμπάθεια και εκτίμηση του προς το έργο του Ζαΐρη. Μέσα από τα λόγια του, αναγνωρίζουμε τη στενή σχέση μεταξύ τεχνοτροπίας και θεματολογίας και τον τρόπο με τον οποίο ο Ζαΐρης χρησιμοποιεί τον εξπρεσιονισμό για να αποδώσει

²¹⁶ Κ. Μαλέας, «Το μέγα έπος της εργασίας. Η καλλιτεχνική δημιουργία ενός Έλληνος ζωγράφου», *Εφημερίδα Δημοκρατία*, 25 Νοεμβρίου 1923

²¹⁷ Μαλέας, Κ. «Ένας περίφημος Έλληνα ζωγράφος του Μονάχου. Ο Μανώλης Ζαΐρης και τα έργα του», *Εφημερίδα Ελεύθερον Βήμα*, 17 Ιουλίου 1927

²¹⁸ Ο Κ. Μαλέας είχε δημοσιεύσει πολλά άρθρα στον Τύπο για τον Ζαΐρη. Βλέπε σχετικά Ματθιόπουλος 1996 σ. 567 - 574

βαθύτερα πνευματικά και ανθρώπινα νοήματα. Εδώ ο Μαλέας δεν βλέπει απλώς μορφές σε έναν πίνακα, αλλά ψυχές που μεταφέρουν το βάρος και την ευγένεια της ανθρώπινης εργασίας. Τα περισσότερα έργα του καλλιτέχνη αναπαριστούν καθημερινές σκηνές μόχθου, εργατών, ψαράδων αλλά και σκηνές καθημερινού βίου όπως για παράδειγμα «Σιδερώστρες» (εικ.4.2.2.1), «Ψαράς» 1913 (εικ.4.2.2.2), «Πεζοβόλο» (εικ.4.2.2.3), «Το Καρναβάλι στην Αθήνα» (εικ.4.2.2.4), «Θεριστές», «Ράβοντας δίχτυα», «Στην παραλία», «Σιδεράς», «Γυναίκα που γνέθει», «Καλοκαίρι στο Πάρκο», «Αγρότισσες», «Μυκονιάτικο Καρναβάλι», «Οι γειτόνισσες», «Το πλέξιμο του καλαθιού», «Οικογένεια ναυτικού». Αξίζει να σημειωθεί ότι το θέμα του *μαρά* ήταν από τα αγαπημένα του Ζαΐρη και φιλοτέχνησε πλήθος έργων με απεικονίσεις ψαράδων εν ώρα εργασίας.²¹⁹ Ο Μαθιόπουλος υποστηρίζει ότι η ζωγραφική του Ζαΐρη είναι ρεαλιστική αναφορικά με την απεικόνιση των μορφών, ωστόσο, αναγνωρίζει στο βάθος της έναν ιδεαλισμό και θεωρεί ότι τα έργα του δεν εντάσσονται στην κατηγορία των απλών ηθογραφιών αλλά τείνουν προς την αλληγορία. Πέρα από τις γνωστές μορφές εργασίας ο Ζαΐρης ήθελε να απεικονίσει κάποιες βαθύτερες ιδέες σχετικές με την ανθρώπινη φύση, παρουσίαζε τον άνθρωπο – δημιουργό/παραγωγό/εργάτη. Επικεντρώνεται στην ανθρώπινη φιγούρα, ζωγραφίζει με βάση τη φόρμα και όχι το φως. Γενικότερα προσπαθούσε να απεικονίσει το είναι, το καθολικό και αντικειμενικό και όχι το φαίνεσθαι και το υποκειμενικό.²²⁰ Στους εργάτες του Ζαΐρη διακρίνεται ένας μυστικιστικός θαυμασμός και μία εξιδανίκευση της εργασίας, την οποία εξυψώνει σαν ύψιστη ανθρώπινη δραστηριότητα, ενώ παράλληλα δεν ενυπάρχει σε αυτή κανένα ίχνος πολιτικής και ταξικής κριτικής. Ο καλλιτέχνης (παρά την σχετική αναφορά του Μαλέα) δεν είχε μάλλον πρόθεση να ασκήσει κοινωνική ή πολιτική κριτική μέσα από τα έργα του, οι απεικονιζόμενοι εργάτες των έργων του δεν είναι οι ταλαιπωρημένοι, δυσσαρεστημένοι ή εξεγερμένοι εργαζόμενοι, αντιθέτως είναι ικανοί και στιβαροί τεχνίτες. Ως εκ τούτου τα έργα του δεν έχουν κανένα χαρακτηριστικό που να τα συνδέει με το σοσιαλιστικό ρεαλισμό,²²¹ όπως υποστήριξε ο Λυδάκης στο σχολιασμό των έργων του «Οι ψαράδες», «Οι Σιδερώτρες» και «Οι Πλύστρες».²²²

Η αστοχία του ισχυρισμού του Λυδάκη ότι η ζωγραφική του Ζαΐρη συνδέεται με το ιδεολόγημα και τις πρακτικές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, τεκμηριώνεται κι από τη δημοσίευση της Ομάδας Πρωτοπόρων Ζωγράφων το 1934. Η Ομάδα των Πρωτοπόρων Ζωγράφων, που αναδείχθηκε τη δεκαετία του 1930, αντιπροσώπευε ένα σημαντικό καλλιτεχνικό κίνημα στην Ελλάδα, το οποίο επιδίωκε την απομάκρυνση από τις παραδοσιακές και ακαδημαϊκές προσεγγίσεις της εποχής. Επηρεασμένοι από τα

²¹⁹ Ο.π Μαθιόπουλος 1996, σ. 567, υπ.146

²²⁰ Ο.π Μαθιόπουλος 1996, σ. 572

²²¹ Ο.π Μαθιόπουλος 1996, σ. 571-572

²²² Ο.π.Λυδακης 1976, σ. 264

ευρωπαϊκά ρεύματα όπως ο εξπρεσιονισμός, ο κυβισμός και ο φουτουρισμός, τα μέλη της ομάδας πρότειναν μια τέχνη που θα εξέφραζε τις κοινωνικές και πολιτικές πραγματικότητες του μεσοπολέμου. Οι Πρωτοπόροι προώθησαν την ιδέα της τέχνης ως μέσου κοινωνικής κριτικής, αποτυπώνοντας στα έργα τους τη ζωή της εργατικής τάξης και τις κοινωνικές ανισότητες, συχνά με έντονο ρεαλισμό και πειραματικές μορφολογικές προσεγγίσεις.²²³

Επιπλέον, οι Πρωτοπόροι Ζωγράφοι υποστήριζαν ότι η τέχνη έπρεπε να είναι προσβάσιμη και κατανοητή από το ευρύ κοινό, απορρίπτοντας την αισθητική απομόνωση και τον ωραιοποιημένο ρεαλισμό που επικρατούσε στην ακαδημαϊκή τέχνη της εποχής. Αντιτάχθηκαν στη διακοσμητική τέχνη που θεωρούσαν αποκομμένη από τις κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις της ζωής και προώθησαν μια τέχνη που θα αντανακλούσε τις συγκρούσεις και τις προκλήσεις της σύγχρονης κοινωνίας. Η κριτική τους απέναντι σε καλλιτέχνες όπως ο Ζαΐρης, τον οποίο θεωρούσαν ότι παρέβλεπε τις κοινωνικές αντιφάσεις και την ταξική πάλη στα έργα του, αναδεικνύει τη ριζοσπαστική τους προσέγγιση και την επιθυμία τους για μια τέχνη που θα είχε ενεργό ρόλο στην κοινωνική αλλαγή.²²⁴ Στην προαναφερθείσα δημοσίευση αναφέρονται τα ακόλουθα:

*«Βρήκαμε στα έργα του Ζαΐρη πολλές πάρα πολλές αντιφάσεις, επιρροές ιδεολογίας αντιρεαλιστικής, ρητορισμούς και μεγαληγορίες που στην καλύτερη περίπτωση αφήνουν στα πιο δυνατά του έργα να δειχτεί ένας και ρηχός ρεαλισμός. Και για παράδειγμα: εκτός από άλλα πολλά, στο έργο του Ζαΐρη, πουθενά δεν βλέπεις τη σύγκρουση των εργαζομένων ανθρώπων του, των ψαράδων, καλαθάδων, βαρελάδων ή εργατών με εμπόδια, ας πούμε κοινωνικά, λείπει ολότελα η ταξική σύγκρουση. Από παντού με επιμέλεια κρύβεται ο πραγματικός οχτρός. Οι ήρωες του παλεύουν για τη ζωή μα τα εμπόδια είναι όχι κοινωνικά μα φυσικά (η θάλασσα, ο ήλιος, ο καιρός κ.λπ.). οι εργαζόμενοι άνθρωποι του Ζαΐρη δεν έχουν στον ήλιο μοίρα. Τι μένει; Η απογοήτευση, ο πεσιμισμός και η μοιρολατρία. Γυρίζουν με γερμένα κεφάλια από τη δουλειά. Κι ανασαίνουν τη φιλεύσπλαχνη ατμόσφαιρα της θρησκείας. Αν έχουν τύχη το ψάρεμα θα 'ναι καλό αν όχι... ας κάνουν αγιασμό. Αυτή η παθητικότητα των εργαζομένων ανθρώπων του ζωγράφου χαρακτηρίζει – εκτός από άλλα είπαμε – ένα μεγάλο μέρος του έργου κι εκείνο πρώτα απ' όλα και ίσα ίσα που σ' αυτό ο ζωγράφος παίρνει κάποια θέση ιδεολογική αντίκρυ στους εργαζόμενους του».*²²⁵

²²³ Βλ. Ματθιόπουλος Ε., *Η Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής: Από το 19ο στον 20ό Αιώνα*, Εκδόσεις Καστανιώτη 1996.

²²⁴ Ο.π. Ματθιόπουλος 1996 και ό.π. Ντουνιά, 1996, σσ. 455 -456.

²²⁵ Ομάδα Πρωτοπόρων Ζωγράφων (1934). «Μερικές σκέψεις γύρω από τη ζωγραφική», *Νέοι Πρωτοπόροι*, 3 Μαρτίου 1935, σσ. 94-95. Αξίζει να σημειωθεί ότι από το τέλος του 1932 οι *Νέοι Πρωτοπόροι* άρχισαν να δημοσιεύουν μία σειρά άρθρων του Δημήτρη Γληνού με τίτλο «Πνευματικές μορφές της αντίδρασης», τα οποία αποτελούσαν ένα είδος πανηγυρικού για την είσοδο του Γληνού στη Συντακτική Επιτροπή και προδιαγράφει κατά

Το έργο του Ζαΐρη έχαιρε μεγάλης αναγνώρισης και εκτίμησης από όλους σχεδόν τους κριτικούς (Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Δ. Κόκκινος, Π. Χορν, Ι. Ευαγγελίδης κ.ά) εκτός από τον Ζαχαρία Παπαντωνίου, ο οποίος αγνόησε τη μεγάλη αναδρομική έκθεση των έργων του καλλιτέχνη που διοργανώθηκε το 1934 στο Ζάππειο, παρά το γεγονός ότι η έκθεση προκάλεσε ιδιαίτερη αίσθηση στο αθηναϊκό κοινό καθώς το έργο του Ζαΐρη ήταν σχεδόν άγνωστο μέχρι τότε.²²⁶ Ο Ζαΐρης επέστρεψε οριστικά στην Ελλάδα μετά το 1932, εξαιτίας των πολιτικών εξελίξεων στη Γερμανία που δεν ήταν ευνοϊκές για έναν φιλοσοσιαλιστή αλλοδαπό καλλιτέχνη. Έπειτα από πρόταση του Δημητριάδη, και έπειτα από σχετική πολιτική παρέμβαση φιλελευθέρων, διορίστηκε διευθυντής του Παραρτήματος της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών στη Μύκονο και παρέμεινε στο νησί έως το θάνατό του. Ο Ζαΐρης σύμφωνα με μαρτυρίες καλλιτεχνών που επισκέπτονταν το νησί και συναναστρέφονταν τον καλλιτέχνη, ήταν ευτυχισμένος με το να ζει και να ζωγραφίζει στη Μύκονο, άλλωστε όπως αναφέρθηκε παραπάνω αγαπημένο του θέμα ήταν οι *ψαράδες*.²²⁷

Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι η υποδοχή του εξπρεσιονιστή Ζαΐρη ήταν άκρως θετική, οι κριτικοί και οι συνάδελφοί του τον αποδέχτηκαν αμέσως και η ένταξη του στην ελληνική καλλιτεχνική ζωή έγινε ομαλά και ταχύτατα. Μάλιστα διορίστηκε διευθυντής αμέσως μετά την επιστροφή του στην

κάποιον τρόπο τον καθοδηγητικό ρόλο που θα έχει τα επόμενα χρόνια. Το κείμενο του Γληνού παρουσιάζει την μαρξιστική αισθητική υποστηρίζοντας τα εξής: α) την κοινωνική αιτιοκρατία ως σύγχρονη προσέγγιση της τέχνης που «αισθητοποιεί τις ανάγκες των κοινωνικών ομάδων και τα συναισθήματα που γεννιούνται από αυτές» καθώς και την απόρριψη οποιασδήποτε άλλης μορφής λογοτεχνίας, καθώς σύμφωνα με τον Γληνό αποτελούν προϊόν της παρηκμασμένης αστικής τάξης, με εξαίρεση εκείνη που εξυπηρετεί τους σκοπούς του προλεταριάτου. Επιπλέον, οι θέσεις του αναφορικά με τα ζητήματα τέχνης και λογοτεχνίας είναι απόλυτες και εξοβελίζουν βίαια όλα τα νεωτερικά στοιχεία που εισέρχονται και αφομοιώνονται στην ελληνική τέχνη. Συγκεκριμένα στις εικαστικές τέχνες ο Γληνός διακρίνει δύο τάσεις, εκείνη του «*μεταφυσικού συμβολισμού*» και τις «*λίγο ή περισσότερο πιο τολμηρές απομιμήσεις των μοντέρνων τεχνοτροπιών*». Αναφέρει τα εξής: «*Οι τεχνοτροπίες αυτές (εξπρεσιονισμός, κυβισμός, φουτουρισμός κλπ) έχουνε το κυριότατο γνώρισμα που παρουσιάζει η τελευταία φάση της καμπύλης στο διαλεχτικό σχήμα, που παριστάνει την εξέλιξη της τέχνης παράλληλα με την ιστορική διαδρομή κάθε κοινωνικής τάξης. Είναι τεχνοτροπίες φορμαλιστικές. Το περιεχόμενο μηδενίζεται για να αντικειμενοποιηθεί μια υποκειμενική αντίληψη της φόρμας. Η πραγματικότητα διαλύεται και παραμορφώνεται σε αυθαίρετη σύνθεση από επιφάνειες και χρώματα. Οι τεχνοτροπίες αυτές είναι καθαρά αντιδραστικές, αφού πηγάζουν από την ανάγκη να μας κρατήσουν όξω από την κοινωνική πραγματικότητα ή να την υποκαταστήσουν με κάποια άλλη ή να την παραμορφώσουν υποκειμενικά*». Βλέπε σχετικά Γληνός, Δ., «Πνευματικές Μορφές της Αντίδρασης», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τεύχος 2, Φεβρουάριος 1933, σ. 53 και Ντουινιά, Χ., *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1996, σσ. 256 -259. Επιπλέον το 1934 δημοσίευσε το άρθρο με τίτλο «*Τέσσερα σημεία από το Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων*» στο οποίο όριζε τις κατευθύνσεις που ακολουθεί πιστά το περιοδικό, οι οποίες ήταν οι εξής: α) ο ρόλος του συγγραφέα στην οικοδόμηση του σοσιαλισμού, β) η κοινωνική λειτουργία της τέχνης, γ) η έμφαση στη σημασία της εθνικής λογοτεχνίας και δ) η μέθοδος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Γληνός, Δ., *Τέσσερα σημεία από το Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων*», *Νέοι Πρωτοπόροι* 1934, σσ. 428 – 429 και Ντουινιά, 1996, σ 455 -456.

²²⁶ Ο.π. Μαθιόπουλος, 1996, σσ. 569-574

²²⁷ Ο.π. Μαθιόπουλος, 1996, σσ. 569-574

πατρίδα στο Παράρτημα της Α.Σ.Κ.Τ της Μυκόνου, σε αντίθεση με τον σχεδόν συνομήλικό του, εξίσου επιτυχημένο στη Γερμανία, επίσης εξπρεσιονιστή ζωγράφο τον Γ. Μπουζιάνη. Ο Μπουζιάνης δεν έλαβε ποτέ τη θετική υποδοχή αντίστοιχη του Ζαΐρη και είναι ενδεικτικό ότι ενώ κρατικοί αξιωματούχοι του είχαν υποσχεθεί μία θέση στην Α.Σ.Κ.Τ., δεν την έλαβε ποτέ και οι συνάδελφοί του τον αντιμετώπιζαν εχθρικά και απορριπτικά. Ο Μαθιόπουλος υποστηρίζει πως η υποδοχή και απόρριψη του Ζαΐρη και Μπουζιάνη αντίστοιχα από την ελληνική καλλιτεχνική ζωή οφείλεται ίσως στις γνωριμίες του Ζαΐρη (για τον διορισμό του στη Σχολή μεσολάβησε ο Κωνσταντίνος Καραθεοδώρης, καθηγητής μαθηματικών στο Μόναχο και στο Χάρβαρντ και στενός φίλος του Βενιζέλου²²⁸ αλλά και οι υπουργοί Γεώργιος Παπανδρέου και Ανδρέας Μιχαλακόπουλος.²²⁹ Αυτή η διαφορά στην υποδοχή των δύο καλλιτεχνών καταδεικνύει ότι τα κριτήρια για την αναγνώριση και προώθηση ενός καλλιτέχνη στην Ελλάδα δεν ήταν πάντα αμιγώς καλλιτεχνικά. Επηρεάζονταν επίσης από τις πολιτικές συγκυρίες, τις κοινωνικές διασυνδέσεις και τις προσωπικές σχέσεις, αναδεικνύοντας μια πολυσύνθετη διαδικασία όπου η καλλιτεχνική αξία έπρεπε να συνυπάρχει με την κοινωνική και πολιτική επιρροή για την επίτευξη επαγγελματικής καταξίωσης. Αυτό φανερώνει μια ευρύτερη εικόνα της ελληνικής κοινωνίας της εποχής, όπου η πολιτική και κοινωνική δικτύωση έπαιζε καθοριστικό ρόλο στις καριέρες ακόμα και σε τομείς όπως η τέχνη, που υποτίθεται ότι βασίζονται περισσότερο στο ταλέντο και την αισθητική κρίση.

Περικλής Βυζάντιος

Ο ζωγράφος Περικλής Βυζάντιος γεννήθηκε στην Αθήνα τον Ιανουάριο του 1893. Ήταν το τρίτο από τα τρία παιδιά του συνταγματάρχη του Πυροβολικού Κωνσταντίνου και της Μερόπης το γένος Σαμαρνώτη. Η οικογένεια του είχε παλιά φαναριώτικη καταγωγή και πολλά μέλη της διακρίθηκαν στα γράμματα, στην τέχνη και στον στρατό.²³⁰ Αφότου αποφοίτησε από το Γυμνάσιο, πήγε στο Μόναχο να σπουδάσει νομικά, αλλά γρήγορα το εγκατέλειψε για το Παρίσι όπου εγγράφηκε στην *École des Beaux-Arts* και στην Ακαδημία Julian. Στο Παρίσι συναναστράφηκε σημαντικούς καλλιτέχνες όπως ο Juan Gris και ο Kees van Dongen. Το 1915 επέστρεψε στην Αθήνα για να εκπληρώσει τις στρατιωτικές του υποχρεώσεις, ενώ το αμέσως επόμενο έτος άνοιξε εργαστήριο στην οδό Σολωμού και πήρε μέρος για πρώτη φορά στην Έκθεση ζωγραφικής και γλυπτικής του «Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών» στο ξενοδοχείο Μελά της Κηφισιάς. Στην έκθεση παρουσιάζει έργα του εμπνευσμένα από την νυχτερινή ζωή

²²⁸ Ο.π. Μαθιόπουλος, 1996, σσ. 573 και Ε. Ρόζος, *Ο βενιζελικός κόσμος. Ο βενιζελισμός και η εποχή του. Σφαιρική θεώρηση και ιστορική αποτίμηση ενός χώρου και μιας εποχής, 1889-1936.*, Δρυμός, Αθήνα 1996, σ. 532

²²⁹ Ο.π. Μαθιόπουλος, 1996, σσ. 569-574

²³⁰ Περικλής Βυζάντιος, *Η ζωή ενός ζωγράφου: Αυτοβιογραφικές σημειώσεις*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1994, σσ. 11 – 16 και Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 328

του Παρισιού. Πήρε μέρος στη Μικρασιατική, απεικονίζοντας πολεμικές σκηνές, οι οποίες χάθηκαν κατά την οπισθοχώρηση αφού προηγουμένως είχαν εκτεθεί στο Ζάππειο και στη Σμύρνη²³¹. Ο Βυζάντιος υπήρξε ένα εκ των ιδρυτικών μελών της Ομάδας Τέχνης και συμμετείχε στις εκθέσεις των ετών 1919, 1920, 1930. Υπήρξε μέλος του Συνδέσμου Ελλήνων Ζωγράφων του οποίου εξελέγη και πρόεδρος. Το 1928 συμμετείχε στην οργάνωση της καλλιτεχνικής λέσχης Ατελιέ (μετέπειτα Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών) και το 1934 ίδρυσε με τη ζωγράφο Αλέκα Στύλου την πρώτη ιδιωτική σχολή ζωγραφικής στην Αθήνα. Διετέλεσε διευθυντής των παραρτημάτων σε Ύδρα (για 25 χρόνια) και Δελφούς της Σχολής Καλών Τεχνών αλλά και σκηνογράφος στο Εθνικό Θέατρο από το 1930. Συμμετείχε στις Μπιενάλε της Βενετίας του 1934, στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού το 1937 και σε Πανελλήνιες εκθέσεις μεταξύ των ετών 1938 και 1965. Το έργο του παρουσιάστηκε σε ατομικές εκθέσεις, ενώ μετά τον θάνατό του το 1972 έγιναν δύο εκθέσεις για τον Βυζάντιο, στην Εθνική Πινακοθήκη το 1984 και στο Μέγαρο Μελά το 1994. Το 1971 ξεκίνησε τη συγγραφή της Αυτοβιογραφίας του που όμως η αρρώστια δεν του επέτρεψε να την ολοκληρώσει. Πέθανε στην Αθήνα στις 9 Φεβρουαρίου 1972.²³²

Γυρίζοντας από το Παρίσι στην Αθήνα και ως το 1919, ο Βυζάντιος φιλοτέχνησε έργα που *«τοποθετούνται κάτω από τον διπλό αστερισμό των νυχτερινών απολαύσεων και των αναπολήσεων του εσωτερικού χώρου»*.²³³ Το έργο *«Μορφές»* που φιλοξενείται στην Εθνική Πινακοθήκη²³⁴ (εικ.4.2.2.5) ένα έργο βγαλμένο από την καθημερινότητα των καμπαρέ που ανακαλεί στη μνήμη τις απολαύσεις της belle époque, ανήκει θεματικά στον μοντερνισμό απεικονίζοντας σκηνές της σύγχρονης ζωής. Ο στόχος δεν είναι ο ρεαλισμός, οι μορφές έχουν χάσει τα χαρακτηριστικά τους ενισχύοντας την ιδιότητα του πρόσκαιρου της σκηνής. Τα έργα της περιόδου 1912 και 1915 με σκηνές της καθημερινής ζωής χαρακτηρίζει μια περίοδο του καλλιτέχνη όπου τα αντικείμενα και οι φιγούρες των έργων του μεταμορφώνονται από το φως που βγαίνει από μέσα τους. Αυτή η μετουσίωση θα περάσει μεταγενέστερα στις τοπιογραφίες του²³⁵ και στα έργα εμπνευσμένα από τους ανθρώπους της Ύδρας που έζησε ως διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών. Ο Βυζάντιος ανακάλυψε στην Ύδρα μια καθημερινή ζωή που είχε φυλάξει τον χαρακτήρα της σοβαρότητας, της προσήλωσης στα απλά πράγματα, της ζωντανίας.²³⁶ Οι ψαράδες και οι εργάτες της Ύδρας έγιναν το αντικείμενο ενδιαφέροντος του Βυζάντιου. Ο καλλιτέχνης πήρε τις φιγούρες τους και τις τοποθέτησε στους πίνακες σε στιγμές εργασίας ή ανάπαυσης

²³¹ <https://www.nationalgallery.gr/artist/vyzantios-periklis/> (τελευταία πρόσβαση 05/10/2024)

²³² Ο.π Βυζαντιος, 1994, σσ. 11-16

²³³ Ο.π Βυζαντιος, 1994, σσ. 329

²³⁴ Ο Jean Laude το τιτλοφορεί ως “Οι ξενύχτηδες” και το τοποθετεί χρονολογικά στο 1914, Ο.π Βυζαντιος, 1994, σσ. 329

²³⁵ Ο.π Βυζαντιος, 1994, σσ.329-330

²³⁶ Ο.π Βυζαντιος, 1994, σσ.330-331

με σκοπό να αναδείξει αυτό που βρίσκεται πίσω από την ιδιότητά τους, να ζωγραφίσει τη βαθιά τους σχέση με τη ζωή (εικ.4.2.2.6, εικ.4.2.2.7). Ο Laude επισημαίνει πως όταν ζωγραφίζει τους χαρακτήρες της Ύδρας ο Βυζάντιος δεν υποκύπτει “στον πειρασμό του εξπρεσιονισμού”, απελευθερώνει τις γραμμές του.²³⁷ Τα έργα του ωστόσο έχουν την εσωτερική, υποκειμενική διάσταση του εξπρεσιονισμού ακόμα και όταν δεν υποκύπτουν στις εξπρεσιονιστικές πινελιές που περιγράφει ο Laude.

Την εικόνα ενός πολύ συντηρητικού Βυζάντιου παρουσιάζει στη μελέτη του ο Ματθιόπουλος. Ο ιστορικός της τέχνης σημειώνει ότι ο Περικλής Βυζάντιος ήταν χαρακτηριστικός εκπρόσωπος των συντηρητικών μπρεσιονιστών ζωγράφων που είχαν σπουδάσει στο Παρίσι.²³⁸ Η συναναστροφή του με τους ρεαλιστές ζωγράφους Ευάγγελο Ιωαννίδη και Gustave-Henri Colin (1828-1919;) υπήρξε καθοριστική για το έργο του όπως και η επίδραση που του άσκησε η τέχνη του Νικόλαου Λύτρα. Ο Ματθιόπουλος συνεχίζει σχολιάζοντας την απόσταση του καλλιτέχνη από τις νεωτεριστικές καλλιτεχνικές τάσεις παρά την συναναστροφή του με νεωτεριστές καλλιτέχνες: «*Τόσο ο μπρεσιονισμός του την εποχή του μεσοπολέμου, όσο και οι μεταγενέστερες αφαιρετικές προσπάθειές του γίνονταν εκ του ασφαλούς και δίχως πραγματική διάθεση να υπερβούν το ακαδημαϊκό-αναπαραστατικό υπόβαθρό του*».²³⁹ Ο Ματθιόπουλος, τον χαρακτηρίζει ως «συντηρητικό μπρεσιονιστή», θεωρώντας ότι οι αφαιρετικές του προσπάθειες στερούνταν της νεωτερικής διάθεσης που χαρακτήριζε άλλους καλλιτέχνες της εποχής. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης ωστόσο θεωρούσε ότι υπερβαίνει τις αισθητικές συμβάσεις της εποχής του:

*«Ακολουθώ στη δουλειά μου μια πιο “πραγματοποιημένη φόρμα”. Της προσέθεσα τέτοια και τόσα προσωπικά στοιχεία - κατακτήσεις βέβαια αυτά μελέτης και πείρας- που της προσδίδουν ένα εντελώς ξεχωριστό χαρακτήρα. Η απλούστευση της φόρμας είναι το κύριο μέλημά μου. Γιατί όταν ο εμπρεσιονισμός έγινε Σχολή, κατήντησε μονότονος από τους μιμητές του. [...] Όσοι έχουν κάτι να πουν [...] ψάχνουν να βρουν την έκφρασή του έξω από αυτόν και μέσα στον εαυτό τους, γιατί ό,τι είχε να τους δώσει το έδωσε πια».*²⁴⁰

Το άνοιγμα του καλλιτέχνη στον μοντερνισμό το αναλύει ο Γάλλος ιστορικός τέχνης Jeanp Laude με αφορμή έναν πίνακα του 1913 που απεικονίζει μια γυναίκα που τρέχει ενώ ο θεατής την βλέπει από πίσω («Γοητευτική αθλήτρια», 1913, Τέμπερα, ιδιωτική συλλογή).²⁴¹ Ο Leude στέκεται στη χρωματική παλέτα του πίνακα που δεν αντανακλά την πολύ διακριτική παλέτα που συνηθίζει ο

²³⁷ Ο.π Βυζάντιος, 1994, σσ.329-331

²³⁸ Ο.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 329-33

²³⁹ Ο.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 329-33

²⁴⁰ Βλ. Εφημερίδα Βραδυνή, 16 Μαρτίου 1955

²⁴¹ Στο ό.π. Περικλής Βυζάντιος, 1996, Μέρος Β', εικ.5

καλλιτέχνης και που αποτελείται από τόνους ζεστούς, καφετιά, ώχρες και τόνους της σκουριάς.²⁴² Τα έντονα περιγράμματα που κλείνουν τα ζωηρά χρωματικά μέρη του πίνακα είναι κατά τον Laude ενδεικτική της πρόσληψη του μοντερνισμού από τον Βυζάντιο.

Ο Βυζάντιος φρόντιζε να ζωγραφίζει πάντοτε μόνο εκείνο που έβλεπε, εκείνο που στην πιο συνηθισμένη καθημερινή ζωή είχε προσελκύσει και συγκρατήσει το βλέμμα του.²⁴³ Τον τρόπο που αποτυπώνει το αντικείμενο του ενδιαφέροντός του τον περιγράφει και ο ίδιος: στη συνέχεια της συνέντευξής του, ο Βυζάντιος περιγράφει με ιδιαίτερα προσωπικό τόνο την ουσία της προσωπικής του αφαιρετικής, εξπρεσιονιστικής γραφής όπως εκδηλώνεται από τη μη αντικειμενική, ακριβή αποτύπωση της θέας του αντικειμένου: *«Με τον καιρό έρχεται μια στιγμή που μπορεί (ο ζωγράφος) και πρέπει να αποτινάξει ό,τι τον δένει μαζί της. Ζει και νοιώθει απόλυτα ο ζωγράφος το θέμα του και μετά το εκτελεί, ζωρίς να το βλέπει, στο ατελιέ. Τα περισσότερα έργα μου είναι καμωμένα με αυτόν τον τρόπο»*.

Ωστόσο ο Μαθιόπουλος δεν διακρίνει τίποτα νεωτεριστικό στη γραφή του καλλιτέχνη. Θεωρεί ότι ο Βυζάντιος δεν ξεπέρασε ποτέ το στάδιο του εμπειρισμού και ότι ο Laude υπερβάλλει προσπαθώντας να ανακαλύψει στοιχεία προσωπικών και συνειδητών πλαστικών ερευνών στα έργα του.²⁴⁴ Στη διάρκεια του μεσοπολέμου συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Μαθιόπουλο, ο Βυζάντιος δεν είχε καμία νεωτεριστική διάθεση, υπήρξε ένας καθαρόαιμος, ρεαλιστικών τάσεων ιμπρεσιονιστής με ειδίκευση στις προσωπογραφίες.²⁴⁵

Το 1934 η δεξιά κυβέρνηση του “στενού συνασπισμού” των Λαϊκών, Ελευθεροφρόνων και Ριζοσπαστικών μετρούσε σχεδόν δύο χρόνια εξουσίας, ασκώντας μετριοπαθή και συντηρητική πολιτική. Ο δρ. Νικόλαος Καλογερόπουλος, ερασιτέχνης ζωγράφος θαλασσογραφιών, ακαδημαϊκών τάσεων και μετρίων ικανοτήτων, με σπουδές στη θεολογία και την ιστορία της τέχνης, συντηρητικός και εθνικιστής, αναλαμβάνει τη θέση του Τμηματάρχη των Καλών Τεχνών της κυβέρνησης.²⁴⁶ Η συντηρητική του νοοτροπία διακρίθηκε και στη διαχείριση των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων της χώρας με ροπή προς τη *«σωτηρία των λειψάνων και των θρησκευτικών ενθυμύσεων»*.²⁴⁷ Χαρακτηριστική είναι η στάση του απέναντι στους καλλιτέχνες της έκθεσης της Ομάδας Τέχνη του 1919, στην οποία συμμετείχε και ο Βυζάντιος. Χαρακτηρίζει τις νεωτεριστικές τάσεις ως Παρθενισμούς - εμπνεόμενος από τη ζωγραφική γραφή του Παρθένη - περιγράφοντας τις ως μίμηση της διακοσμητικής και θεατρικής τέχνης που

²⁴² Ο.π Βυζαντιος, 1994, σσ.325-326

²⁴³ Ο.π Βυζαντιος, 1994, σσ.332-336

²⁴⁴ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 329

²⁴⁵ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 329-33

²⁴⁶ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 247-259

²⁴⁷ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 252

εισήχθη στην Ελλάδα από τον Παρθένη ύστερα από κατάχρησή της στην Ευρώπη. Στις αρχές του 1934 αποφασίστηκε η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας εν μέσω ταραγμένων ελληνο-ιταλικών σχέσεων και εσωτερικών πολιτικών ανισορροπιών. Για την επιλογή των έργων συνεργάστηκαν με το υπουργείο η «Ομάδα Τέχνη», ο «Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών» και οι «Ελληνες Γλύπτες». ²⁴⁸

Στο ελληνικό περίπτερο της Μπιενάλε παρουσιάστηκαν 111 πίνακες ζωγραφικής, 25 γλυπτά, 28 χαρακτικά και 54 μακέτες σκηνικών, δηλαδή 218 έργα 71 καλλιτεχνών. ²⁴⁹ Από τους αριθμούς διακρίνεται η μεγάλη εκπροσώπηση των Ελλήνων καλλιτεχνών συγκριτικά με άλλες χώρες που είχαν ολιγοπρόσωπες συμμετοχές με αρκετά έργα από κάθε καλλιτέχνη. Όσον αφορά την αισθητική εναρμόνιση των ελληνικών έργων με το γενικότερο συντηρητικό πνεύμα της Μπιενάλε του 1934, η ελληνική συμμετοχή δεν ήρθε σε σύγκρουση. Όπως παρατηρεί ο Μαθιόπουλος «τα ελληνικά έργα στη μεγάλη τους πλειοψηφία ήταν συμβατικά νατουραλιστικά έργα, συντηρητικοί ιμπρεσιονισμοί και νεωτερισμοί από δεύτερο χέρι, που έπνιγαν με τον όγκο τους και όσα λίγα έργα είχαν πραγματικά κάτι να δείξουν». ²⁵⁰ Σχεδόν τα μισά ελληνικά ζωγραφικά έργα ήταν τοπιογραφίες, τα υπόλοιπα ηθογραφίες και νεκρές φύσεις. Ο Περικλής Βυζάντιος συμμετείχε στην Μπιενάλε με τρία έργα, και τα τρία ηθογραφικά: το «*Παζάρι στην Σπάρτη*» (εικ.4.2.1.8), το «*Για το κοιμητήριο*» και το έργο «*Χωρικές*». ²⁵¹

Ο δημοσιογράφος Βασίλης Βεκιαρέλλης έγραψε ένα εκτεταμένο άρθρο για την ελληνική συμμετοχή της Μπιενάλε που μπορεί να θεωρηθεί ως τυπικό δείγμα των αισθητικών αντιλήψεων της εποχής. ²⁵² Σχολιάζει για τον Βυζάντιο «*Μερικοί πίνακες του Βυζάντιου όλοι τιμώτες τον καλλιτέχνην και την Ελλάδα. Είναι και ένας μελαγχολικός, η Κρητική Κηδεία, αλλά πόσον ζωντανός, πόσον υποβλητικός. Πολλή επίσης ελληνική ζωή και εις τις “Θερίστριες” του ίδιου εκλεκτού ζωγράφου*» ²⁵³.

Το ίδιο έτος, στην τρίτη ατομική έκθεση στο *Studio* (15 Μαρτίου - 12 Απριλίου), ο καλλιτέχνης παρουσίασε στο αθηναϊκό κοινό και τα τρία έργα της Μπιενάλε. Ο Παπαντωνίου επεσήμανε την στροφή του Βυζάντιου στην ηθογραφία ως μια απόπειρα του ζωγράφου να ερμηνεύσει ζωγραφικά της ζωή του λαού. Ο διευθυντής της Πινακοθήκης δεν φαίνεται να ικανοποιείται ωστόσο από το αισθητικό αποτέλεσμα του έργου «*Πένθιμη συνοδεία*». Αν και το χαρακτηρίζει «*καλλίτερα νοημένο και ουσιαστικώτερα χρωματισμένο*», από το έργο «*Λαϊκή αγορά της Σπάρτης*» θεωρεί πως του λείπει η

²⁴⁸ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 268-274

²⁴⁹ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 296-298

²⁵⁰ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 288

²⁵¹ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 329-33

²⁵² Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 332

²⁵³ Βεκιαρέλλης, Β., «Το ελληνικό περίπτερον εις την Διεθνή Έκθεσιν της Βενετίας. Μια γωνιά της Ελλάδος εις την πόλιν των δόγηγων. Εντυπώσεις Έλληνος επισκέπτου», Εφημερίδα *Το Έθνος*, 17 Ιουνίου 1934

οικονομία και δεν καταφέρνει να συγκινήσει.²⁵⁴ Ο τεχνοκριτικός της *Πρωίας*, Ιωάννης Μιχαήλ Παναγιωτόπουλος όπως και ο Διονύσιος Κόκκινος της *Νέας Εστίας* διακρίνουν στα έργα μια στροφή του καλλιτέχνη προς τη συναισθηματική, ρεαλιστική ηθογραφία.²⁵⁵ Είναι ενδεικτική η θέση του για το έργο «*Λαϊκή αγορά της Σπάρτης*»:

*«...Είναι άνθρωποι με κίνησι της ζωής τους, ψυχογραφημένοι, με μορφές και σχήματα που κάνουν να μαντεύονται τα απλά μυστικά τους, τα δραματικά εδώ, τα μυστικά της εγκαρτερήσεως αλλού, τα μυστιά της μοίρας των φτωχών ανθρώπων. Το χρώμα του είναι ευχάριστο, αλλά περισσότερο βοηθητικό παρά κύριος σκοπός στην όλη επιδίωξη».*²⁵⁶

Ακόμα λοιπόν και αν το χρώμα δεν λειτουργεί ως το κύριο μέσο της εκφραστικής δύναμης του καλλιτέχνη όπως παρατηρείται σε έργα ευρωπαϊών εξπρεσιονιστών, είναι η ανθρώπινη μορφή που λαμβάνει τον ρόλο εξωτερίκευσης αυτής της εσωτερικής ορμής.

Ο δημοσιογράφος Ιωάννης Βουτσινάς σε αφιέρωμά του στην εφημερίδα *Βραδυνή* για τον Περικλή Βυζάντιο (16 Μαρτίου 1955) αφορμάται από τα έργα του καλλιτέχνη τα εμπνευσμένα από τις σκηνές καθημερινής ζωής, ειδικά του νησιωτικού κόσμου -θέμα που προτιμούσε ο καλλιτέχνης- για να τονίσει την ανθρώπινη παρουσία στο έργο του ως παράγοντα ζωντάνιας και ειλικρίνειας, ενώ παρατηρεί πως η τεχνοτροπία του είναι πέρα από τον εμπρεσιονισμό, όπως και ο ίδιος ο καλλιτέχνης τονίζει στο αφιέρωμα που περιλαμβάνει και συνέντευξή του²⁵⁷: «*Ακόμα και στο τοπίο πιστεύει πως είναι νεκρό αν δεν πάλλεται απ'την ανθρώπινη παρουσία. Αυτή θα του δώσει υπόσταση και αξία, θα κάμει ένα έργο με περιεχόμενο, σφραγισμένο από ειλικρίνεια και αλήθεια*».

Ιδιαίτερη ανταπόκριση στον τύπο της εποχής είχε η ατομική έκθεση του Περικλή Βυζάντιου το 1967 στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον. Στην έκθεση παρουσιάστηκαν 45 έργα, 5 από τα οποία φιλοτεγήθηκαν όταν ο Βυζάντιος ήταν μεταξύ των ετών 19 και 24²⁵⁸. Στις 18 Απριλίου δημοσιεύεται στο Βήμα το εξής²⁵⁹:

«μέρος της παραγωγής των ώριμων χρόνων του, περιελάμβανε μερικά από τα νεανικά έργα του, που ήταν μελέτες ή απεικονίσεις, μιας πραγματικότητας που δεν σταμάτησε ποτέ να ενδιαφέρει τον Π. Βυζάντιο. Το άλλο μέρος της έκθεσης αφιερωμένο στην τελευταία δουλειά του αποτελεί απόδειξη μιας

²⁵⁴ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 329-330

²⁵⁵ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 330

²⁵⁶ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 331

²⁵⁷ https://library.nationalgallery.gr/el/el_1955147_00003_0001.html (τελευταία πρόσβαση 05/10/2024)

²⁵⁸ https://library.nationalgallery.gr/el/el_1967203_00001_0001.html (τελευταία πρόσβαση 05/10/2024)

²⁵⁹ https://library.nationalgallery.gr/el/el_1967214_00005_0001.html (τελευταία πρόσβαση 05/10/2024)

αναμφισβήτητης ζωτικότητας και ακόμα μιας προσπάθειας ανανέωσης του λεξιλογίου του, πράγμα συγκινητικό έστω και όταν περιορίζεται σε μια αφαίρεση λεπτομερειών και τονισμό της χρωματικής ατμόσφαιρας».

Συμπερασματικά η εικαστική παραγωγή του Βυζάντιου κινείται στο μεταίχμιο μιας όψιμης ιμπρεσιονιστικής παραγωγής που ενώ φαίνεται στα πρώιμα έργα του να γονιμοποιείται από τη δυναμική της υποκειμενικής εξπρεσιονιστικής γραφής, μετουσιώνεται εξελικτικά σε έναν αφαιρετικό ρεαλισμό. Είναι χαρακτηριστική η περιγραφή της δημοσιογράφου Μαρίας Κοτζαμάνη στο περιοδικό *EIKONEΣ* (31 Μαρτίου 1967) στην οποία χαρακτηρίζει τον Βυζάντιο «*παλαίμαχο πρωτοπόρο*» και «*πάντα σύγχρονο, πάντα νέο, χωρίς να «νεάζη*» και περιγράφει πώς διαπιστώθηκε μια ριζική αλλαγή στη ζωγραφική του στα ώριμα έργα του, η οποία -σύμφωνα με την δημοσιογράφο- δεν ταυτίστηκε με την αφαίρεση που διακρίνουν οι άλλοι τεχνοκριτικοί, αλλά με μια πιο ουσιαστική σύλληψη της ελληνικής πραγματικότητας, μιλώντας κυρίως για τα τοπία του²⁶⁰.

Η τοποθέτηση του Βυζάντιου στο συγκεκριμένο κεφάλαιο της μελέτης δεν είναι τυχαία. Η ανάλυση του έργου του αποδεικνύει ότι ο καλλιτέχνης κινήθηκε σε μια λεπτή γραμμή μεταξύ του ιμπρεσιονισμού και του εξπρεσιονισμού, συνδυάζοντας στοιχεία και των δύο. Ενώ ο Ματθιόπουλος τον θεωρεί συντηρητικό, είναι προφανές ότι ο Βυζάντιος επιχείρησε να υπερβεί τις αισθητικές συμβάσεις της εποχής του, αναζητώντας μια πιο προσωπική και βαθιά έκφραση. Η προσέγγισή του στη ζωγραφική δεν ήταν απλώς ρεαλιστική αλλά αποσκοπούσε στην αποτύπωση της ψυχής των θεμάτων του, κάτι που τον φέρνει κοντά στο εξπρεσιονιστικό κίνημα. Μια προσεκτική ανάλυση της πορείας του δείχνει ότι ο Βυζάντιος δεν περιορίστηκε απλώς στο ιμπρεσιονιστικό ιδίωμα. Αντίθετα, το έργο του περιλαμβάνει μια σταδιακή μετάβαση προς έναν αφαιρετικό ρεαλισμό, όπου η ανθρώπινη μορφή και οι καθημερινές σκηνές της ζωής, όπως οι εργάτες και οι ψαράδες της Ύδρας, αποκτούν μια εσωτερική διάσταση που προσεγγίζει την εξπρεσιονιστική γραφή. Αυτή η προσέγγιση είναι ιδιαίτερα εμφανής στα τοπία και τις προσωπογραφίες του, όπου η απλούστευση της φόρμας και η χρήση του χρώματος αποσκοπούν στην αποτύπωση της ουσίας και όχι μόνο της επιφάνειας του αντικειμένου.

Συμπερασματικά, ο Περικλής Βυζάντιος πρέπει να θεωρηθεί ένας καλλιτέχνης που, αν και ξεκίνησε από τον ιμπρεσιονισμό, κατάφερε να αναπτύξει μια προσωπική γραφή που γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ του ρεαλισμού και του εξπρεσιονισμού. Το έργο του δεν είναι απλώς ηθογραφικό, αλλά αποκαλύπτει μια βαθύτερη κατανόηση της ανθρώπινης φύσης και των σχέσεων που διαμορφώνουν την καθημερινή ζωή. Ο Βυζάντιος, αν και δεν υιοθέτησε πλήρως τις εξπρεσιονιστικές τεχνοτροπίες,

²⁶⁰ https://library.nationalgallery.gr/el/el_19671102_00002_0001.html(τελευταία πρόσβαση 05/10/2024)

κατάφερε να ενσωματώσει στο έργο του την εσωτερική, υποκειμενική διάσταση του εξπρεσιονισμού. Οι ανθρώπινες μορφές του, ακόμη και όταν δεν αποδίδονται με την παραμόρφωση και την ένταση που χαρακτηρίζει τον εξπρεσιονισμό, καταφέρνουν να εκφράσουν τη βαθιά σχέση του καλλιτέχνη με τη ζωή και την πραγματικότητα.

Γιάννης Μηταράκης

Ίσως πιο ξεκάθαρος εξπρεσιονιστής από τους Ζαΐρη και Βυζάντιο, ο Γιάννης Μηταράκης - ή J.Mita όπως υπέγραφε τα έργα του - υπήρξε κυρίως ένας ζωγράφος τοπίου με το έργο του να λαμβάνει θετικές αλλά και ιδιαίτερα σκληρές κριτικές από τους κριτικούς της εποχής του. Με καταγωγή από τη Χίο, γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια το 1909. Μεγάλωσε στη Χίο σε εύπορη οικογένεια παραγωγών και εμπόρων βαμβακιού και δεδομένου ότι προοριζόταν να συνεχίσει τις οικογενειακές επιχειρήσεις, σπούδασε γεωπονική στη Γαλλία. Αργότερα όμως στράφηκε στη ζωγραφική και παρακολούθησε μαθήματα ζωγραφικής στην Ακαδημία Andre Lhote και στη La Palette²⁶¹. Στη Γαλλία συμμετείχε επίσης σε εκθέσεις. Το 1930 επέστρεψε στην Ελλάδα. Υπήρξε μέλος της Ομάδας Τέχνη και πήρε μέρος σε όλες τις εκθέσεις της Στρατηγούλου 1930, Ζάππειο 1931, Ατελιέ 1936, Σόφια 1936, Θεσσαλονίκη 1937, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών 1940), όπως και πολλές άλλες Πανελλήνιες Εκθέσεις. Συμμετείχε στις Μπιενάλε της Βενετίας του 1936 και του 1940, καθώς και στις Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας και του Σάο Πάολο (1958). Το 1958 εκπροσώπησε την Ελλάδα στον διεθνή διαγωνισμό για το βραβείο Guggenheim στην Νέα Υόρκη μαζί με τους Γεώργιο Γουναρόπουλο, Σπύρο Βασιλείου, Παναγιώτη Τέτση και Γιάννη Σπυρόπουλο. Πέθανε στην Αθήνα το 1963. Το 1992 διοργανώθηκε αναδρομική έκθεση του έργου του στο Κέντρο Τεχνών του Δήμου Αθηναίων και στη *Γκαλερί 3*. Το 2006 διοργανώθηκε μεγάλη έκθεση 203 έργων του καλλιτέχνη στο Μουσείο Μπενάκη σε επιμέλεια του ιστορικού τέχνης Ευγένιου Ματθιόπουλου.²⁶²

Τη δεκαετία του '30 ο Μηταράκης θεωρείτο ένας από τους σημαντικότερους νεωτεριστές ζωγράφους. Ζωγράφιζε αναπαραστατικά, με έντονες εξπρεσιονιστικές τάσεις, με κιαροσκούρες, τονικές περισσότερο παρά χρωματικές κλίμακες και με μεγάλες σχεδιαστικές αφαιρέσεις.²⁶³ Ο ιστορικός τέχνης Ευγένιος Ματθιόπουλος αναφέρει πως ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου εκτιμούσε ιδιαίτερα το έργο του πρωτοεμφανιζόμενου καλλιτέχνη, «*παραβλέποντας όλη την εξπρεσιονιστική διάθεση του νεαρού ζωγράφου, τη σχεδιαστική παραμόρφωση των έργων του, τη φευγαλέα πινελιά, το σκουρόχρωμο όσο και*

²⁶¹ <https://www.nationalgallery.gr/artist/mitarakis-giannis/> (τελευταία πρόσβαση 05/10/2024)

²⁶² Ευγένιος Ματθιόπουλος, *J. Mita. Η ζωή και το έργο του Γιάννη Μηταράκη (1897 – 1963)*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2006, σσ. 42 - 43

²⁶³ Ο.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 957 - 958

βίαιο κάποιες φορές χρωματισμό του, για να τον επαινέσει ως “ρεαλιστή εις τον λυρισμό του”»,²⁶⁴ ενώ επισημαίνει αναφορά του Φώτη Γιοφύλλη στον ζωγράφο που χαρακτηρίζει τον Μηταράκη «προεξπρεσιονιστή» και παρατηρεί ότι «στα έργα του αληθινά είναι αισθητή η έλλειψη από άφθονο φως. Μα αυτό είναι κάτι που το ζητάνε οι μοντέρνοι, δίνοντας στο χρώμα πιο μεγάλη ένταση». ²⁶⁵ Ο Παπαντωνίου βλέπει στο έργο του Μηταράκη τον δημιουργικό πυρήνα της υποκειμενικής διάθεσης του ζωγράφου, επισημαίνοντας χαρακτηριστικά ότι «δεν βλέπει το τυχαίον και το τετριμμένον, αλλά εκείνο που ανταποκρίνεται εις σοβαράν υποκειμενικήν διάθεσιν. Είναι υποκειμενιστής χωρίς ακροβασίας». ²⁶⁶

Το 1937 ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος έγραψε ένα εγκωμιαστικό άρθρο στην εφημερίδα *Πρωία* για τον ζωγράφο κ. Γιάννη Μηταράκη. Οι ιδιαίτερα θετικοί χαρακτηρισμοί περιγράφουν έναν νεωτεριστή ζωγράφο αναγνωρισμένο από την εποχή του. Γράφει ενδεικτικά ο Παναγιωτόπουλος:

«(ο ζωγράφος) Αντιμετωπίζει τα δυσκολότερα προβλήματα του ελληνικού υπαίθρου με θάρρος και πεποίθηση. Εξουσιάζει το αντικείμενο χωρίς να το αποσυνθέτη, και δεν υπάρχει μια στιγμή που να γίνεται σκλάβος του, όσο κι’αν προσπαθή να μη καταστρέψη την ιδιοτυπία του, την ποιήσή του, την ψυχή του. Η πρώτη του όραση είνε δράση σχημάτων και όγκων. Τα περιγράμματα -διαυγή, φωτεινά, ζεστά, ακριβομετρημένα και στέρεα. Μα και οι πλαστικοί όγκοι - γεμάτοι υλικότητα δουλεμένη με συγκρατημένη φαντασία και με σοφή πείρα. Ο κ. Γιάννης Μηταράκης είνε ένας από τους περισσότερο αντιρητορικούς ζωγράφους μας και κατέχεται από τη δίψα της λογικής, μα η δίψα τούτη δεν τον οδηγεί στη νεκρή γεωμετρία, όπου μονάδα η τέχνη ασκεί την εξουσία της και τη γοητεία της και όπου κάθε κραδασμός ψυχής απουσιάζει. [...]. Σημειώνω ακόμα και την εξαιρετική αξία του χρώματος που διατηρεί όλη του την ελληνικότητα, που διατηρεί όλη του την υλικότητα να δημιουργή το πιο ζεστό, το πιο ευχάριστο και το πιο ευγενικό ύφος».²⁶⁷

²⁶⁴ Ζ. Παπαντωνίου, «Δύο νέοι ζωγράφοι», *Ελεύθερον Βήμα*, 17 Φεβρουσαρίου 1929 και Ο.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 957 - 958

²⁶⁵ Ο.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 957, υπ.163 και Φ. Γιοφύλλης, «Εκθεσις Μηταράκη», *Η Εθνική*, 27 Μαρτίου 1937

²⁶⁶ Ζ. Παπαντωνίου, «Δύο νέοι ζωγράφοι», *Ελεύθερον Βήμα*, 17 Φεβρουσαρίου 1929 και Ο.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 957 - 958

²⁶⁷ Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Ο ζωγράφος κ. Γιάννης Μηταράκης», *Η Πρωία*, 5/04/1937 Ο.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 959

Στο ίδιο πνεύμα αποδοχής του έργου του Μηταράκη, ο Διονύσιος Κόκκινος χαρακτηρίζει τον Μηταράκη ως υπόδειγμα απέναντι στους ψευδοπρωτοποριακούς, ενώ εντοπίζει στην ένταση του φωτός που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης τη δύναμη της δημιουργικής του εργασίας.²⁶⁸

Η αφαιρετική παραμόρφωση που εξελίσσεται στα έργα του Μηταράκη δεν άφησε ασυγκίνητο τον Παπαντωνίου, ο οποίος διατηρούσε μια σταθερά επιφυλακτική στάση στα μοντερνιστικά μοτίβα του εξπρεσιονισμού και δεν δίσταζε να κρίνει αυστηρά τα έργα των ζωγράφων όταν διαπίστωνε σε αυτά απουσία νοηματοδοτημένης ζωγραφικής. Η όλο και πιο εξπρεσιονιστική γραφή του Μηταράκη και οι έντονες παραμορφώσεις του δέχτηκαν την αρνητική κριτική του Παπαντωνίου παρά τις αρχικές θετικές αξιολογήσεις του: «*Η παραμόρφωση είναι τρόπος να ικανοποιείται όποιος δεν μπορεί να δώσει τίποτα θετικό. Όποιος δεν μπορεί να βρει το χαρακτήρα του αντικειμένου παραμορφώνει. [...]. Οι σχολές βρίσκουν τον τρόπο να πεθάνουν κι' αν υποθέσουμε πως έρχεται η ώρα να κάμη ο εξπρεσιονισμός το χαρακίρι του, η παραμόρφωση θα είναι το λεπίδι του*».²⁶⁹ Είναι ενδεικτικό επίσης το σχόλιο του Γιώργου Πετρή για την έκθεση του Μηταράκη στην γκαλερί Ζυγός το 1959²⁷⁰: «*Ο Γ. Μηταράκης παρουσιάζεται, στη σύγχρονη φάση της δουλειάς του ν' ακολουθεί ένα δρόμο τολμηρών απλοποιήσεων. Όμως δεν φτάνει στην πλήρη αφαίρεση, στην κατάργηση δηλαδή των αντικειμένων. Και τα δύο του τοπία ανήκουν στην παραστατική τέχνη, παρόλο που κάποτε η αφαίρεση προχωρεί ως ένα σημείο που φτωχαίνει τις μορφές του*».²⁷¹

Ο Γιώργος Πετρής συνέταξε την κριτική για την έκθεση του Μηταράκη στην αίθουσα Κεντρικόν το 1953 για την εφημερίδα *Αυγή*.²⁷² Ο δημοσιογράφος χαρακτηρίζει την έκθεση απογοητευτική και

²⁶⁸ Ό.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 959 και Δ. Α. Κόκκινος, «Έκθεσις Γιαννη Μηταράκη», Νέα Εστία, 248, 15/04/1937, σσ 627-628.

²⁶⁹ Ζ. Παπαντωνίου, «Η Έκθεσις της Ομάδος Τέχνης», 20^ο; *Αιώνας*, 1934, σ.47 και Ό.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 957 - 958

²⁷¹ Γ. Πετρή, *Επιθεώρηση τέχνης: Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*, ν Ευγένιος Ματθιόπουλος (επίμ.)

Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης και AICA Hellas, Ηράκλειο 2008

²⁷² Η στάση της ελληνικής Αριστεράς απέναντι στην αφαίρεση κατά τη μεταπολεμική περίοδο ήταν πολυσύνθετη και αντικατοπτρίζει τις ευρύτερες ιδεολογικές αναζητήσεις και ταλαντεύσεις που χαρακτήρισαν την πολιτική και πνευματική ζωή της χώρας εκείνη την εποχή. Από τη μία πλευρά, η Αριστερά, ειδικά μέσω της σοσιαλιστικής της τάσης, έτεινε να προωθεί μια τέχνη που να συνδέεται στενά με τον κοινωνικό ρεαλισμό και την άμεση αντανάκλαση της πραγματικότητας των λαϊκών στρωμάτων. Αυτή η τάση αναγνωρίζεται στην προτίμηση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ο οποίος επιζητούσε μια τέχνη με κοινωνικό περιεχόμενο και εθνικά χαρακτηριστικά. Ο Μάρκος Αυγέρης, ένας από τους κορυφαίους διανοητές της ελληνικής Αριστεράς, εξέφραζε την άποψη ότι η αφαίρεση, λόγω της απομάκρυνσής της από τον αντικειμενικό κόσμο και την παραστατικότητα, αδυνατούσε να εκφράσει τα εθνικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά που έπρεπε να έχει η τέχνη. Η τέχνη, σύμφωνα με τον Αυγέρη, θα έπρεπε να αντανakλά τον χαρακτήρα του λαού και την κοινή του ζωή, κάτι που η αφαίρεση δεν μπορούσε να επιτύχει λόγω της αφηρημένης της φύσης.

αναφέρει ότι η ζωγραφική του Μηταράκη έχει σοβαροφάνεια, κάτω από τις φόρμες του δεν υπάρχει ψυχή. Συγκεκριμένα γράφει πως «τραβά για την αναζήτηση νέων μορφικών αξιών, αποδίδει με ελεύθερο σχέδιο και χρώμα ό,τι βλέπει, μα ουσιαστικά μένει δεμένος με την εξωτερική όψη των πραγμάτων. [...] Ο Μηταράκης δεν ψάχνει να βρει την ουσία των πραγμάτων. Μεταβάλλει την εξωτερική τους όψη για να δημιουργήσει μια ευχάριστη φόρμα.».²⁷³

Το 1936, σε κλίμα τεταμένων ελληνοϊταλικών σχέσεων, η χώρα συμμετέχει στην Μπιενάλε της Βενετίας με 56 έργα 24 καλλιτεχνών. Το ευρύτερο πολιτικό πλαίσιο στο οποίο οργανώνεται η συμμετοχή της Ελλάδας στη Μπιενάλε έχει καθοριστικό ρόλο για την επιλογή της επιτροπής, των καλλιτεχνών και των έργων²⁷⁴. Ο Μηταράκης παρουσιάζει δύο έργα, το «Πορτραίτο» και το «Μύλος της Μυκόνου». Δύο χρόνια αργότερα, το 1940 η ελληνική πραγματικότητα βρισκόταν σε ένα εύθραυστο πλαίσιο ισορροπιών ανάμεσα στους εταίρους του καθεστώτος. Η εξέλιξη δε των ελληνοϊταλικών σχέσεων, μέσα στις οποίες βρέθηκε μπλεγμένη και η ελληνική παρουσία στην Μπιενάλε της Βενετίας του 1938, είχε επιδεινωθεί. Από το 1939 η πίεση των Ιταλών είχε πάρει μορφή εδαφικών απαιτήσεων και στρατιωτικών εισβολών.²⁷⁵ Η κυβερνητική οδηγία ωστόσο ήταν η άψογη στάση της χώρας απέναντι στους εμπόλεμους. Αυτό

Αντίστοιχα, ο Γιώργος-Σίμος Πετρής, μια άλλη εξέχουσα προσωπικότητα της ελληνικής Αριστεράς, μέσα από τις σελίδες της *Αυγής* και της *Επιθεώρησης Τέχνης*, εξέφραζε έντονες επιφυλάξεις και κριτική απέναντι στην αφαίρεση. Την περιέγραφε ως μια «υποκειμενική υπόθεση» που απομακρυνόταν από την πραγματικότητα και εξέφραζε τάσεις «παρακμής» και «άρνησης». Σύμφωνα με τον Πετρή, η αφαίρεση ήταν αποτέλεσμα των «κοσμοπολιτικών κύκλων» της Ευρώπης και της Αμερικής και δεν είχε οργανική ανάγκη στην Ελλάδα.

Ωστόσο, η αφαίρεση δεν αντιμετωπίστηκε ομοιόμορφα από όλους τους καλλιτέχνες και διανοούμενους του αριστερού χώρου. Στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, ένα από τα πιο σημαντικά και επιδραστικά περιοδικά της εποχής, αναπτύχθηκε ένας πλούσιος διάλογος γύρω από την αφαίρεση, με αρκετούς να υπερασπίζονται την διεθνιστική της διάσταση και να υποστηρίζουν ότι αποτελεί μια φυσική εξέλιξη της καλλιτεχνικής έκφρασης. Ο διάλογος αυτός, ωστόσο, ήταν συχνά διαποτισμένος από ιδεολογικές αντιπαραθέσεις, με ζητήματα όπως ο ρόλος των ΗΠΑ στην προώθηση της αφαίρεσης και η σχέση της με την ελληνική εθνική ταυτότητα να κυριαρχούν.

Συνοψίζοντας, η αριστερή διανόηση και οι καλλιτέχνες της εποχής αντιμετώπισαν την αφαίρεση με μια διφορούμενη στάση: από τη μια, αναγνωρίζοντας τη δυναμική της ως μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης και από την άλλη, διατηρώντας επιφυλάξεις για την απόστασή της από τα εθνικά και κοινωνικά ζητήματα που θεωρούνταν κρίσιμα για την τέχνη της περιόδου

Ο.π. Πετρης 2008 και Κώστας Χριστόπουλος, *Ο εθνοκεντρικός λόγος στη νεοελληνική τέχνη Το έθνος ως εργαλείο ανάλυσης της τέχνης στη μεταπολεμική Ελλάδα*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2021, σσ. 332-336 και Ματθιόπουλος, *Επιθεώρηση Τέχνης: Μια κρίσιμη δωδεκαετία*. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1997

²⁷³

https://askiarchives.eu/WebImages/Politismos_kai_aristera/askijpg1/nojob/%CE%95%CE%A0%CE%99%CE%98%CE%95%CE%A9%CE%A1%CE%97%CE%A3%CE%97%20%CE%A4%CE%95%CE%A7%CE%9D%CE%97%CE%A3_1958-1959_55.56-7-8.1959/ET074.jpg (τελευταία πρόσβαση 05/10/2024)

²⁷⁴ Το περιγράφει διεξοδικά ο Ευγένιος Ματθιόπουλος στη διδακτορική του διατριβή, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας, 1934-1940*, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο, 1996

²⁷⁵ Ο.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 329-334

σήμαινε συμμετοχή της χώρας στην Μπιενάλε η οποία πραγματοποιήθηκε κανονικά και παρά το γεγονός του τορπιλισμού της Έλλης τον Αύγουστο του 1940. Αρκετές χώρες δεν πήραν μέρος στην έκθεση, όπως η Αγγλία, η Δανία, η Ρωσία, η Αυστρία και άλλες, ενώ η όλη διοργάνωση εναρμονίστηκε με το πλαίσιο προβολής μιας προπαγανδιστικής τέχνης την οποία οι Ιταλοί καλλιτέχνες ενθαρρύνονταν να υπηρετήσουν. Όπως το διατυπώνει ο Ματθιόπουλος : «*Η Μπιενάλε είχε μετεξελιχθεί πλέον σε όργανο ιδεολογικής παρέμβασης του φασισμού σε διεθνή κλίμακα*». Σε αυτό το κλίμα η ελληνική συμμετοχή απρατίζεται από εννέα καλλιτέχνες. Ο Μηταράκης παρουσίασε δεκαπέντε έργα, κυρίως τοπία.²⁷⁶

Ωστόσο, λίγα χρόνια αργότερα, στην ίδια εφημερίδα ο θάνατος του ζωγράφου το 1963 γίνεται η αφορμή για τη δημοσίευση ενός εγκωμιαστικού άρθρου υπογεγραμμένου από τον τεχνοκριτικό Γιώργο Φωκά. Το άρθρο τιτλοφορείται ως «*Δυσαναπλήρωτο το κενό που άφησε στην ελληνική τέχνη*». Ο Φωκάς επισημαίνει τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Μηταράκη που είναι το πάθος στο χρώμα, η βίαιη κίνηση στη φόρμα και η αδρότητα στο σχέδιο. «*Ο κάθε πίνακας του Μηταράκη είναι μεστός από ένα έντονο τραγικό στοιχείο που το ανακαλύπτει και το προβάλλει μέσα από τα σπλάχνα και τη βαθύτερη ουσία των θεμάτων του και ιδιαίτερα των τοπίων*». Αν και τα τοπία -ιδιαίτερα της Σαντορίνης- ήταν ο θεματικός πυρήνας των έργων του, ο Μηταράκης καταπαύστηκε και με την ανθρώπινη φιγούρα την οποία αποδίδει αποκαλύπτοντας «*το βαθύτερο νόημα που κρύβεται κάτω από τη φυσική υπόσταση των αντικειμένων και της ανθρώπινης μορφής και με το αφαιρετικό σχέδιό του εκφράζεται με σαφήνεια και πλαστική καθαρότητα*».²⁷⁷

Ο Μηταράκης υπήρξε ένας κατεξοχήν καλλιτέχνης του τοπίου. Η εξέλιξη της εξπρεσιονιστικής του γραφής και τα χαρακτηριστικά που του αποδίδουν οι τεχνοκριτικοί είναι ανιχνεύσιμα και δύνανται να μελετηθούν μέσα από την πληθώρα έργα τοπίων και έργων που αναπτύσσονται στον άξονα του αντικειμένου μέσα στο τοπίο. Τα έργα καθημερινής ζωής αντιπροσωπεύουν ένα μικρό ποσοστό της καλλιτεχνικής του παραγωγής, αντιπροσωπεύουν, ωστόσο, αισθητικά το εξπρεσιονιστικό ιδίωμα του καλλιτέχνη, όμοια με τις τοπιογραφίες. Μπορεί να παρατηρηθεί στα έργα αυτά πως το τοπίο του παραμένει ο κεντρομόλος άξονας του πίνακα. Οι μορφές αν και τραβούν το βλέμμα λειτουργούν εξισορροπητικά, αφηγούνται την ιστορία τους χωρίς πρόσωπο αλλά με την πλαστικότητα του χρώματος όπως στο έργο του «*Γυναίκες στο σιντριβάνι*» (εικ.4.2.2.10) και με την οργανική ενσωμάτωσή τους στο περιβάλλον του πίνακα «*Ελιά στη Χίο*» (εικ.4.2.2.9) και «*Καΐκια στο καρνάγιο στη φτωχιά προκυμαία*» (εικ.4.2.2.11). Ο Μηταράκης δεν τοποθετεί τον άνθρωπο στη θεμελίωση του πίνακα όμως δομεί τη

²⁷⁶ Ο.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 944

²⁷⁷ Γ. Φωκάς, «Γιάννης Μηταράκης (1898-1963). Δυσαναπλήρωτο το κενό που άφησε στην ελληνική τέχνη» *Εφημερίδα Η Αυγή*, 02/03/1963

σύνθεση με την ενέργεια που της δίνουν οι ανθρώπινες φιγούρες. Είναι ωστόσο αναγνωρίσιμα τα εξπρεσιονιστικά στοιχεία που εντάσσουν τον καλλιτέχνη στους νεωτεριστές ζωγράφους του μεσοπολέμου. Στο έργο του αναδεικνύεται η ιδιαίτερη σημασία της παρατήρησης και της απεικόνισης της καθημερινής ζωής μέσα από ένα εξπρεσιονιστικό πρίσμα. Οι σκηνές αυτές, με τις έντονες χρωματικές αντιθέσεις και την παραμόρφωση των μορφών, όχι μόνο αντικατοπτρίζουν τις κοινωνικές και πολιτικές αναταραχές της εποχής αλλά προσφέρουν και μια βαθύτερη κατανόηση της ψυχολογίας των ανθρώπων της περιόδου αυτής. Η ανάλυση των έργων καταδεικνύει πώς οι Έλληνες καλλιτέχνες παγίως επεδίωκαν να δημιουργήσουν ένα χαρακτηριστικό ιδίωμα που, ενώ εμπνέεται από τον ευρωπαϊκό εξπρεσιονισμό, θα πρέπει να παραμένει βαθιά ριζωμένο στην ελληνική παράδοση και πραγματικότητα.

4.2.3. Οι χαρακτες: Μάρκος Ζαβιτζιάνος, Αλέξανδρος Κορογιαννάκης

Στην ενότητα αυτή, θα εξετάσουμε το έργο δύο σημαντικών Ελλήνων καλλιτεχνών που διακρίθηκαν στον τομέα της χαρακτικής, τον Μάρκο Ζαβιτζιάνο και τον Αλέξανδρο Κορογιαννάκη. Ο Ζαβιτζιάνος και ο Κορογιαννάκης, αν και ανήκουν σε διαφορετικές γενιές και καλλιτεχνικά ρεύματα, συνδέονται μέσα από την κοινή τους αφοσίωση στη χαρακτική και την αναζήτηση νέων μορφών έκφρασης. Ο Ζαβιτζιάνος, εκπροσωπώντας την πρόιμη φάση της ελληνικής μοντέρνας τέχνης, προσπάθησε να ενσωματώσει στο έργο του τις ιδέες του εξπρεσιονισμού και να απομακρυνθεί από τις παραδοσιακές ακαδημαϊκές τεχνικές, ενώ ο Κορογιαννάκης, με έντονη πολιτική και κοινωνική συνείδηση, ανέδειξε μέσα από τη δουλειά του τη χειρωνακτική εργασία και τον μόχθο των απλών ανθρώπων, φέρνοντας την τέχνη του πιο κοντά στις ιδέες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Μέσα από τις ιδιαίτερες καλλιτεχνικές τους διαδρομές, οι δύο αυτοί χαρακτες συνέβαλαν σημαντικά στη διαμόρφωση της νεοελληνικής τέχνης, καταφέροντας να αφήσουν το στίγμα τους σε μια περίοδο ραγδαίων αλλαγών και εξελίξεων στον εικαστικό χώρο.

Μάρκος Ζαβιτζιάνος

Ο Μάρκος Ζαβιτζιάνος γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1884 από επιφανείς Κερκυραίους. Ήταν μαθητής της Μεγάλης του Γένους Σχολής και το 1906 ξεκίνησε τις σπουδές στη ζωγραφική κοντά στον Gabriel von Hackl. Την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα βρίσκονταν πολλοί Έλληνες διανοούμενοι και καλλιτέχνες στην Γερμανία για σπουδές, ανάμεσα τους ο Γ. Σκληρός, ο Κ. Χατζόπουλος, ο Δ. Γληνός, ο Φ. Πολίτης, ο Σπ. Βικάτος, ο Ουμβ. Αργυρός, ο Ε. Δούκας, ο Εμ. Ζαΐρης, ο Ν. Λύτρας, ο Γ. Μπουζιάνης, ο Θ. Τριανταφυλλίδης, ο Γ. Στρατηγός και πολλοί ακόμα. Εκτός από τις σπουδές τους στα γερμανικά πανεπιστήμια κάποιοι εξ αυτών επηρεάστηκαν κάπως από τις σοσιαλιστικές ιδέες, μόνο ο Μάρκος Ζαβιτζιάνος, ωστόσο, προσχώρησε στις σοσιαλιστικές ιδέες και συνδέθηκε με τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο. Η επιλογή του αυτή τον ανέδειξε ως καλλιτέχνη – διανοούμενο με ηθική και

ανθρωπιστική συνείδηση ωστόσο στάθηκε αιτία πολλοί από τους συναδέλφους του να κρατήσουν μία αρνητική στάση απέναντι του.²⁷⁸ Εξάιρεση αποτελούν ο Εμμ. Ζαΐρης, ο Γ. Μπουζιάνης και ο Θ. Τριανταφυλλίδης. Ο Ζαΐρης διότι η ιδεολογία του συγγένευε με τις γενικότερες ιδέες του σοσιαλισμού και οι Μπουζιάνης και Τριανταφυλλίδης διότι δέχθηκαν και ασπάστηκαν τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα σε μεγάλο βαθμό αντίθετα με τους υπόλοιπους καλλιτέχνες, οι οποίοι ενώ έζησαν σε περιβάλλον που επικρατούσαν ο μοντερνισμός και οι ριζοσπαστικές ιδέες, επιστρέφοντας στην Αθήνα αδιαφόρησαν για και υιοθέτησαν τον συντηρητισμό που επικρατούσε στην ελληνική πρωτεύουσα. Ο Χατζόπουλος απογοητευμένος από την πορεία του σοσιαλιστικού κινήματος στράφηκε αποκλειστικά στη λογοτεχνία ενώ ο Ζαβιτζιάνος έφυγε το 1909 για το Παρίσι και το 1910 επέστρεψε στην Κέρκυρα όπου ασχολήθηκε εξολοκλήρου με τη ζωγραφική και τη χαρακτηριστική.²⁷⁹

Στην Κέρκυρα συμμετείχε μαζί με τον Κ. Θεοτόκη και τον Α. Σιδέρη στην οργάνωση του «Σοσιαλιστικού Κέντρου Κερκύρας» και μαζί με τον Χατζόπουλο και τον Θεοτόκη στην «Συντροφία των Εννέα» καθώς και στη συλλογική έκδοση της Συντροφιάς την *Κερκυραϊκή Ανθολογία*²⁸⁰, στην οποία ο Μ. Ζαβιτζιάνος δημοσίευσε αρκετά λογοτεχνικά κείμενα. Επίσης, η σύνδεση και φιλία του με τον Θεοτόκη οδήγησε το 1914 στην έκδοση του βιβλίου του Θεοτόκη, *Η τιμή και το χρήμα*, το οποίο εικονογράφησε ο Ζαβιτζιάνος.²⁸¹

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ότι η «Συντροφία των Εννέα» έπαιξε καταλυτικό ρόλο στις καλλιτεχνικές και πνευματικές αναζητήσεις των Κερκυραίων. Η «Συντροφία των Εννέα» παρουσίαζε και έδινε εναύσματα για τις πρωτοποριακές αναζητήσεις τόσο στον μορφοπλαστικό όσο και στον τεχνικό τομέα. Οι νεωτερικές τάσεις που επικρατούσαν εκείνη την περίοδο στην Ευρώπη καθώς και οι σοσιαλιστικές ιδέες είχαν πρωταγωνιστικό ρόλο τόσο στη «Συντροφία των Εννέα» όσο και στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία*.²⁸²

Ο Ζαβιτζιάνος αν και πέθανε σε νεαρή ηλικία (μόλις 39 ετών) άφησε πίσω μεγάλο αριθμό έργων. Με ξυλογραφίες και χαλκογραφίες εικονογράφησε διάφορα συγγράμματα όπως *Η τιμή και το χρήμα* του Θεοτόκη, στα υπόλοιπα Διηγήματα του Θεοτόκη, στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, στο *βίο της κυράς Κερκύρας*, στον *Ίσκιο της συκιάς* του Βλαστού κ.ά. Το έργο του έχει στοιχεία του εξπρεσιονιστικού υπαιθρισμού που μπορεί όμως να χρησιμοποιείται και στην έκφραση του εσωτερικού χώρου. Στα έργα

²⁷⁸ Ματθιόπουλος 1996, σσ. 651 - 652

²⁷⁹ Ο.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 652

²⁸⁰ Το περιοδικό κυκλοφόρησε 18 τεύχη από το 1915 έως το 1918 και από το 19224 έως το 1925 που έκλεισε οριστικά. και Νίκος Γρηγοράκης, Μάρκος Ζαβιτζιάνος, Αθήνα 1981

²⁸¹ Ο.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 653, και ό.π. Γρηγοράκης 1981

²⁸² Αλ. Ν. Τενεκετζής, *Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης και «Η Συντροφία των Εννιά»*, Αθήνα 2021, σ. 15

του επικρατεί αρμονία μεταξύ του συσχετισμού των τόνων μαύρου και άσπρου. Ωστόσο, η καλλιτεχνική του παραγωγή δεν περιορίστηκε μόνο στις χαλκογραφίες και ξυλογραφίες, ο Ζαβιτζιάνος ασχολήθηκε και με ελαιογραφίες τις οποίες παρουσίασε στη πανελλήνια έκθεση το 1915. Ένα από τα ζωγραφικά του έργα είναι ο «Μανάβης»(εικ.4.2.2.12).²⁸³

Μετά το θάνατο του το 1932 διοργανώθηκε στην Εθνική Πινακοθήκη η πρώτη του αναδρομική έκθεση. Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου είχε ήδη δείξει την εκτίμησή του στον καλλιτέχνη καθώς είχαν κοινές πνευματικές και ιδεολογικές ανησυχίες και αναζητήσεις κατά την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, αν κι ο ίδιος δεν υπήρξε μέλος της «Συντροφιάς των Εννέα».²⁸⁴ Για την συγκεκριμένη έκθεση που είχε θέμα το τοπίο έγραψε «Κατάφερε να εκφράσει με λίγο μαύρο και άσπρο τα χρώματα της Κέρκυρας».²⁸⁵ Το 1926 ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου εγκαινίασε την έκθεση χαρακτηριστικής στην Εθνική Πινακοθήκη και με δική του πρωτοβουλία η οικογένεια του Ζαβιτζιάνου δώρισε στην Πινακοθήκη δέκα χαλκογραφίες του. Πρόκειται για τα έργα «Τοπίο Κέρκυρας», «Βαφτίσια στην Κέρκυρα», «Χωρικοί της Κέρκυρας», «Στην Ταβέρνα» (εικ.4.2.2.13), «Αγιογράφος εργαζόμενος» (εικ.4.2.2.14), «Νεκρικό», «Νυχτερινό», «Τοπίο με χωρικές», «Τοπίο με αγελάδες» και «Γυναίκα γυμνή στο κρεβάτι».²⁸⁶ Λίγο αργότερα το 1932 ο Ζ. Παπαντωνίου δήλωσε στο *Ελεύθερον Βήμα* το εξής «η Εθνική Πινακοθήκη, με την έκθεση των χαρακτηριστικών του Ζαβιτζιάνου στις αίθουσες της, απέδωσε την τιμή που έπρεπε στο όνομα του Κερκυραίου καλλιτέχνη».²⁸⁷ Με αυτή του τη δήλωση αλλά και με την πρωτοβουλία της δωρεάς των έργων του Ζαβιτζιάνου στην Εθνική Πινακοθήκη, επιβεβαιώνεται ο σεβασμός που έτρεφε ο Παπαντωνίου προς το πρόσωπο και το έργο του καλλιτέχνη. Ο Ζαβιτζιάνος είναι ένας από τους σπουδαιότερους Έλληνες χαρακτες, απαγκίστρωσε τη χαρακτηριστική από την χρησιμοποίησή της στην υπηρεσία του βιβλίου και την ανέδειξε σαν αυτοτελές εικαστικό μέσο έκφρασης. Επιπλέον τεκμήριο για τη σημαντικότητα του καλλιτέχνη αποτελεί η δήλωση του Μαρίνου Καλλιγά στο πλαίσιο μιας αναδρομικής έκθεσης του καλλιτέχνη στο Ζάππειο το 1932 «Το έργο που άφησε είναι αρκετό για να τον κατατάξει ψηλά στην κλίμακα της καλλιτεχνικής ιεραρχίας των σύγχρονων του. Το καλλιτεχνικό του επίπεδο είναι σπάνιο και αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία για όλη την πνευματική προσφορά της εποχής που τον μεγάλωσε. Η νεοελληνική τέχνη έχασα με τον πρόωρο θάνατο του ένα στοχαστικό άνθρωπο που είχε συνείδηση της

²⁸³ ό.π. Γρηγοράκης 1981 και Στέλιος Λυδάκης, *Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής*, τόμος 3, Αθήνα 1976, σ. 288

²⁸⁴ Λευτέρης Σπύρου, «Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου και οι χαρακτες της Κερκυραϊκής Ανθολογίας στην Εθνική Πινακοθήκη τα χρόνια του Μεσοπολέμου», στο Ο Κωνσταντίνος Θεοτοκάς και «Η Συντροφιά των Εννέα», επιμ. Α. Ν. Τεκκεντζής, Αθήνα 2021, σσ. 143 - 159

²⁸⁵ ό.π. Γρηγοράκης 1981

²⁸⁶ Ό.π. Σπύρου 2021, σ. 151

²⁸⁷ Ό.π. Σπύρου 2021, σ. 151 και Ζ. Παπαντωνίου, «Μάρκος Ζαβιτζιάνος», *Ελεύθερον Βήμα*, 13/12/1392

ευθύνης του πραγματικού καλλιτέχνη. Γι' αυτό πρέπει να τιμηθεί και να εκτιμηθεί παίρνοντας ισάξια θέση ανάμεσα στους καλύτερους καλλιτέχνες μας».²⁸⁸

Ως επί το πλείστον τα έργα του Ζαβιτζιάνου χαρακτηρίζονται από μία λεπτότητα και ευαισθησία, οι χρωματικοί τόνοι είναι απαλοί, επικρατούν τα σαφή περιγράμματα, οι καθαρές φόρμες. Οι συνθέσεις του είναι συχνά πολυπρόσωπες, παρατακτικές και ευανάγνωστες. Απέφευγε τις νατουραλιστικές λύσεις κι όταν έκρινε απαραίτητη μία περισσότερο περιγραφική εικονογράφηση επέλεγε να στραφεί προς τη λαϊκή τέχνη κι όχι προς τον ακαδημαϊσμό όπως για παράδειγμα στο έργο του «Χωρικοί», «Ελιές και σταμνοφόροι» (εικ.4.2.2.15).²⁸⁹ Στο έργο του ανιχνεύονται πολλές επιδράσεις χωρίς ωστόσο να υπερισχύει ξεκάθαρα κάποια, ο Ματθιόπουλος υποθέτει ότι ίσως δεν πρόλαβε να αποκτήσει ένα προσωπικό ώριμο ύφος, αναμφίβολα όμως ο Ζαβιτζιάνος αρνήθηκε τον ακαδημαϊσμό και προσπάθησε να υιοθετήσει τις νεωτεριστικές τάσεις.²⁹⁰

Όσον αφορά τη θεματολογία των έργων του Ζαβιτζιάνου τα περισσότερα παρουσιάζουν σκηνές της καθημερινής ζωής όπως για παράδειγμα «Ο Καβγάς» (εικ.4.2.2.16), «Στην Ταβέρνα», «Ελιές και Σταμνοφόροι», «Κέρκυρα», «Η οικογένεια» (εικ.4.2.2.17), «Του τράβηξε μια μαχαιριά», «Χωρικοί» Έχει υποστηριχθεί ότι τα έργα του εκφράζουν τις σοσιαλιστικές του ιδέες, ή ότι απλά εκφράζουν τις πεποιθήσεις του χωρίς πολιτικές προεκτάσεις αλλά ως κοινωνικό ενδιαφέρον ή κοινωνική κριτική,²⁹¹ ωστόσο, μάλλον καμία από τις παραπάνω υποθέσεις δεν ευσταθεί. Ο Ματθιόπουλος υποστηρίζει ότι ο σοσιαλιστικός χαρακτήρας που έχουν κατά καιρούς δώσει στα έργα του οφείλεται ξεκάθαρα στα άρθρα του Ζαβιτζιάνου στο *Νουμά* και στην γνώση που έχουμε σχετικά με την ιδεολογία και τις πεποιθήσεις του. Σε περίπτωση που δεν συνδεόταν στη Γερμανία με τον Κ. Χατζόπουλο ή αν δεν γνωρίζαμε τα βιογραφικά του στοιχεία τότε αναμφισβήτητα δεν θα γινόταν καμία απολύτως σύνδεση του έργου του με τις σοσιαλιστικές του ανησυχίες. Επιπλέον, ο Ματθιόπουλος καταρρίπτει και τη δεύτερη υπόθεση που υποστηρίζει ότι το έργο του Ζαβιτζιάνου εκφράζει κοινωνικό ενδιαφέρον ή κοινωνική κριτική. Υποστηρίζει πως πρόκειται για ένα στερεότυπο και δεν υπάρχουν στοιχεία για την τεκμηρίωση αυτής της σύνδεσης. Θεωρεί πως εάν τα έργα με παραστάσεις καθημερινού βίου του Ζαβιτζιάνου θεωρηθούν ως έκφραση κοινωνικού ενδιαφέροντος τότε θα έπρεπε να χαρακτηριστούν όλα τα ηθογραφικά έργα

²⁸⁸ Ο.π. Γρηγοράκης 1981

²⁸⁹ Ο.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 661

²⁹⁰ Ο.π. Ματθιόπουλος 1996, σσ. 667, και 'ό.π. Γρηγοράκης 1981

²⁹¹ Χρυσάνθος Χρήστου, *Νεοελληνική χαρακτική*, Ιονική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1989, σσ. 46 – 47 και Χρυσάνθος Χρήστου, *Ελληνική τέχνη: Νεοελληνική χαρακτική*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994, σσ. 227 και ό.π. Γρηγοράκης 1981

Ελλήνων καλλιτεχνών ως έργα που εκφράζουν κοινωνικές ανησυχίες ή ασκούν κοινωνική κριτική.²⁹² Η κριτική του Μαθιόπουλου καταδεικνύει ότι η καλλιτεχνική παραγωγή του Ζαβιτζιάνου θα πρέπει να εκτιμηθεί κυρίως για την αισθητική της αξία και όχι απαραίτητα για την έκφραση πολιτικών ή κοινωνικών ανησυχιών.²⁹³

Ο Μάρκος Ζαβιτζιάνος, αν και έφυγε πρόωρα από τη ζωή, άφησε ένα αξιοσημείωτο έργο, κυρίως στη χαρακτική, που θεωρείται πρωτοποριακό για την εποχή του. Το έργο του χαρακτηρίζεται από μια έντονη ευαισθησία στη χρήση των χρωμάτων και των μορφών, με ιδιαίτερη έμφαση στις κοινωνικές και πολιτιστικές ανησυχίες της εποχής του. Παρά τη σχετική του απουσία από τις κύριες νεωτερικές τάσεις που διαμορφώνονταν την ίδια περίοδο στην Ευρώπη, ο Ζαβιτζιάνος κατάφερε να ενσωματώσει στοιχεία του εξπρεσιονισμού, κυρίως μέσα από τον υπαιθρισμό και τη χρήση του φωτός. Η επιλογή του να επικεντρωθεί σε σκηνές καθημερινής ζωής και λαϊκής τέχνης δείχνει μια απόπειρα να παραμείνει συνδεδεμένος με τις ελληνικές παραδόσεις, παρόλο που απορρίπτει τον ακαδημαϊσμό. Αυτή η επιλογή, ωστόσο, τον τοποθετεί σε ένα μεταβατικό στάδιο όπου οι καλλιτεχνικές του ανησυχίες δεν εξελίσσονται πλήρως σε μια ώριμη και προσωπική μορφοπλαστική γλώσσα.

Αλέξανδρος Κορογιαννάκης

Γεννήθηκε το 1906 στα Μέγαρα και πέθανε το 1966 στη Βάρκιζα. Σπούδασε στην Σχολή Καλών Τεχνών με καθηγητές τον Γ. Ιακωβίδη, Επ. Θωμόπουλο, Νικόλαο Λύτρα, Δ. Γερασιώτη και αποφοίτησε το 1929. Τη δεκαετία του 1930 έγινε μέλος ΟΚΝΕ και δημοσίευε ξυλογραφίες και λινόλεουμ στους *Πρωτοπόρους* και *Νέους Πρωτοπόρους*. Στα έργα του υπέγραφε με το όνομα του το 1930-1931 και στη συνέχεια χρησιμοποιούσε ψευδώνυμα Γ Σώκορος το 1931, 1932 και 1934 και Α. Κ. Καλέμης το 1935. Εργαζόταν επίσης, ως σκιτσογράφος στην εφημερίδα *Έθνος* και συνεργαζόταν με την εφημερίδα *Πατρίς*. Υπήρξε συνιδρυτής της ομάδας «Ελεύθεροι Καλλιτέχναι» και συμμετείχε στις εκθέσεις της έως το 1939. Συμμετείχε σε πάρα πολλές εκθέσεις όπως στην Πανελλήνια του 1938, στην Exposition Internationale στο Παρίσι το 1937 κ.ά. το 1939 προσλήφθηκε με σύμβαση από την Τράπεζα Ελλάδος και αποστέλλεται στην Τράπεζα της Αυστρίας για να εκπαιδευθεί στις τεχνικές της χαλκογραφίας και της χάραξης για να μπορέσει να εργαστεί ως σχεδιαστής τραπεζογραμματίων.²⁹⁴

²⁹² Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 665 - 668

²⁹³ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 665 - 668

²⁹⁴ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 1000 και Οράτη, «Κορογιαννάκης (1906- 1966)», στο Όλγα Μεντζαφού (επίμ.) Ε.Π.Μ.Α.Σ., Αθήνα 1987, σσ. 15 - 19

Η θεματογραφία των έργων που φιλοτεχνούσε στα αριστερά περιοδικά περιελάμβανε αποκλειστικά εργάτες και σκηνές διαμαρτυρίας. Χαρακτηρίζονται από το επαναλαμβανόμενο μοτίβο του σκυμμένου εργάτη να κυριαρχεί στην παράσταση (οικοδόμοι, ηλεκτρολόγοι, μινιαδόροι, μεταλλωρύχοι, άνεργοι και απεργοί) ο οποίος πλαισιώνεται από μικρότερης κλίμακας συναφών μορφών. Η χάραξη των έργων του γίνεται σε πλάκες με νευρικές και δραματικές χαρακίες, σε μερικά σημεία με έντονη και πυκνή χάραξη ενώ σε άλλα όχι. Η υφή του πλάγιου ξύλου και η αδρή χάραξη συνδέουν το έργο με αυτό της γερμανικής εξπρεσιονιστικής χαρακτηριστικής του 20^{ου} αιώνα. Οι μορφές στα έργα του δεν φέρουν χαρακτηριστικά και παρουσιάζονται σαν να ασφυκτιούν μέσα σε κλειστούς και ελεγχόμενους χώρους. Επικρατούν στην εικόνα οι μορφές και οι έντονες κινήσεις του ενώ το φόντο απουσιάζει. Σε μεταγενέστερες ξυλογραφίες του όπως «Οι Λατόμισσες» 1937 το ύφος του καλλιτέχνη διαφοροποιείται. Πλέον η ένταση των συνθέσεων είναι μικρότερης εμβέλειας, μειώνεται επίσης η αίσθηση μάχης και πλέον οι μορφές αποκτούν ατομικά χαρακτηριστικά. Επιπλέον, το φόντο γίνεται συγκεκριμένο καθώς σχεδιάζει τους εξωτερικούς χώρους στους οποίους βρίσκονται οι εικονιζόμενοι εργάτες. Η θεματολογία του ωστόσο δεν αλλάζει ποτέ, πάντοτε επιθυμεί να περιγράψει εικόνες μόχθου με μεγαλύτερη ελευθερία. Την περίοδο αυτή φιλοτεχνεί πολλά έργα με θέμα όπως αγρότες και αγρότισσες, ψαράδες, θερίστριες, πλύστρες όπως για παράδειγμα τα έργα «Το θέρος» (εικ.4.2.2.18), «Στον αγρό» (εικ.4.2.2.19), «Ο τρύγος» (εικ.4.2.2.20).²⁹⁵

Η άνοδος των αριστερών ιδεών στην Ελλάδα κατά τα πρώτα έτη της δεκαετίας του 1930 σε συνδυασμό με την πετυχημένη έκθεση των σοβιετικών στο Ατελιέ, δημιούργησαν το κατάλληλο περιβάλλον για την άνοδο της τέχνης της χαρακτηριστικής. Γενικώς το έργο του Κορογιαννάκη έχαιρε υποδοχής από τις πρώτες του εμφανίσεις, ίσως η στράτευση του με τους αριστερούς να επέφερε την υποστήριξη των κομμουνιστών. Στο άρθρο του Γ. Κορδάτου το 1936 διαβάζουμε:

*«Ο Κορογιαννάκης με την εφετεινή του εργασία δείχνει πιά με σταθερό τρόπο ποια θα είναι η εξέλιξη του. οι δύο πίνακες του «Ασφαλτόστρωση» και «Λατόμισσες» είναι το ελπιδοφόρο μήνυμα πως τραβάει εμπρός κι όλο εμπρός. Στον πίνακα «Ασφαλτόστρωση» εκφράζει όλο το μόχθο των εργαζομένων. Και στο σύνολο του ο πίνακας αυτός είναι αξιοπρόσεχτος και δυνατός, γιατί έχει και χρώμα σταθερό και κίνηση μεγάλη. Ο Κορογιαννάκης και στις ξυλογραφίες του παρουσιάζει συστηματική και αξιοπρόσεχτη εξέλιξη».*²⁹⁶

²⁹⁵ Ο.π. Οράτη 1987, σσ. 15 -16

²⁹⁶ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 1001 – 1002 και Γιάννης Κορδάτος, «Η Β'ετήσια Έκθεση των Έλευθέρων Καλλιτεχνών», *Η Καθημερινή*, 24 Μαρτίου 1936

Αξίζει όμως να σημειωθεί πως το έργο του Κορογιαννάκη δεν βρήκε θετική υποδοχή μόνο από τους αριστερούς, το σύνολο των τεχνοκριτών είχε θετική στάση απέναντι στον καλλιτέχνη και το έργο του. Ο Η. Ζιώγας έγραψε για τον Κορογιαννάκη ότι εμπνέεται από σκηνές του δρόμου και τις αποδίδει με έλλειψη γραφικών στοιχείων ωστόσο αυτό εξισορροπείται καθώς «προδίδει πλούσιο εσωτερικό κόσμο και προπάντων μια ικανότητα αναπροσαρμογής». Παρομοίως με το Ζιώγα έχουν αντιμετωπίσει κι άλλοι το τεχνοκριτικό το έργο όπως ο Σπ. Βασιλείου, ο Α. Δόξας, ο Α. Δρίβας.²⁹⁷

Τα πρώτα έργα που φιλοτέχνησε ήταν προσανατολισμένα προς τις κατευθύνσεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού (θεματολογικά και υφολογικά), ωστόσο, σταδιακά άρχισε να απομακρύνεται από την έκφραση πολιτικών ιδεών και θέσεων. Παρέμεινε όμως ένας καλλιτέχνης με έντονο κοινωνικό προβληματισμό. Δεν επιθυμούσε να καταγράψει στα έργα του μια συγκεκριμένη στιγμή της εκάστοτε εργασιακής πρακτικής, αλλά ήθελε να εξυψώσει τους χειρώνακτες, τη σωματική τους προσπάθεια καθαυτή, τη συλλογική τους εργασία χωρίς εξιδανικεύσεις και εξωραϊσμούς.²⁹⁸ Παρά την έντονη πολιτικοποίηση της τέχνης του, η οποία τον καθιστά σημαντικό εκπρόσωπο του αριστερού καλλιτεχνικού χώρου της εποχής, το έργο του Κορογιαννάκη κατάφερε να ξεπεράσει τα στενά ιδεολογικά πλαίσια και να αποσπάσει ευρεία αποδοχή από το σύνολο της ελληνικής καλλιτεχνικής κοινότητας. Κριτικοί όπως ο Ηλίας Ζιώγας και ο Σπύρος Βασιλείου επαίνεσαν την ικανότητά του να αποδίδει σκηνές του δρόμου με λιτότητα, αλλά και με εσωτερικό πλούτο και ικανότητα αναπροσαρμογής, ενώ το έργο του αναγνωρίστηκε για την κοινωνική του ευαισθησία και τη βαθιά ανθρώπινη διάσταση.

Ωστόσο, η εξέλιξη της τέχνης του Κορογιαννάκη δείχνει μια σταδιακή απομάκρυνση από την αυστηρά πολιτική θεματολογία και μια στροφή προς τη γενικότερη κοινωνική κριτική και την ανάδειξη της ανθρώπινης προσπάθειας. Στα μεταγενέστερα έργα του, όπως στις «Λατόμισσες» του 1937, οι συνθέσεις του γίνονται πιο απαλές και οι μορφές αποκτούν ατομικά χαρακτηριστικά, ενώ το φόντο γίνεται συγκεκριμένο, αναδεικνύοντας τους εξωτερικούς χώρους και τις συνθήκες εργασίας. Αυτή η μετάβαση υποδηλώνει έναν καλλιτέχνη που, παρά τις αριστερές του καταβολές, επιδιώκει να αποδώσει την καθολική ανθρώπινη εμπειρία της εργασίας, χωρίς εξιδανικεύσεις ή εξωραϊσμούς. Διακρίθηκε κυρίως μέσα από τη χαρακτική και τη ζωγραφική του, με την οποία επεξεργάστηκε και ανέδειξε την εικόνα του εργάτη και των λαϊκών στρωμάτων. Η συμμετοχή του στην αριστερή πολιτική σκηνή της εποχής, η συνεργασία του με κομμουνιστικά περιοδικά και η ενασχόλησή του με θέματα μόχθου και κοινωνικής αδικίας δείχνουν μια σαφή πολιτική και κοινωνική στράτευση. Ωστόσο, η κριτική του έργου

²⁹⁷ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 1002 – 1003 και Ηλίας Ζιώγας, «Η έκθεση των Ελλήνων Χαρακτών», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 17 Δεκεμβρίου 1938. Για τις δηλώσεις Σπ. Βασιλείουμ Α. Δόξα και Α. Δρίβα βλ. ό.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 1002 - 1003

²⁹⁸ Ο.π. Μαθιόπουλος 1996, σσ. 1003 - 1004

του από τον Ματθιόπουλο και άλλους τεχνοκριτικούς αποκαλύπτει μια σταδιακή απομάκρυνση από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό και μια στροφή προς την εξύψωση της χειρωνακτικής εργασίας χωρίς εξιδανικεύσεις ή πολιτικές νύξεις.

Το έργο του Αλέξανδρου Κορογιαννάκη παρουσιάζει ορισμένα στοιχεία που μπορούν να συνδεθούν με τον εξπρεσιονισμό, κυρίως όσον αφορά την έντονη έκφραση συναισθημάτων και την απεικόνιση της ανθρώπινης κατάστασης μέσα από παραμορφώσεις και δραματικές αντιθέσεις. Η χρήση νευρικών και δραματικών γραμμών, καθώς και η έμφαση στις έντονες χειρονομίες και εκφράσεις των μορφών, είναι χαρακτηριστικά που συναντώνται συχνά στον εξπρεσιονισμό. Ωστόσο, το έργο του Κορογιαννάκη δεν μπορεί να χαρακτηριστεί καθαρά εξπρεσιονιστικό. Ενώ αντλεί από την εξπρεσιονιστική παράδοση, ειδικά στη χαρακτική, ο καλλιτέχνης διατηρεί μια ιδιαίτερη προσήλωση στην κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα, κάτι που τον συνδέει περισσότερο με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό παρά με τον εξπρεσιονισμό. Η θεματολογία του, επικεντρωμένη στις σκηνές εργασίας και τον αγώνα των εργατών, και η προσπάθεια του να αποδώσει την πραγματικότητα του μόχθου χωρίς εξιδανικεύσεις, τον διαφοροποιούν από την καθαρά εξπρεσιονιστική τάση που επικεντρώνεται περισσότερο στην υποκειμενική και συναισθηματική έκφραση. Συμπερασματικά, το έργο του Κορογιαννάκη περιέχει εξπρεσιονιστικά στοιχεία, αλλά αυτά ενσωματώνονται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο κοινωνικού και πολιτικού σχολιασμού, το οποίο τον απομακρύνει από τον εξπρεσιονισμό ως καθαρό καλλιτεχνικό ρεύμα.

Η κριτική αυτή αναδεικνύει τη διττή φύση του έργου του Κορογιαννάκη: από τη μία πλευρά, παραμένει πιστός στις αριστερές του πεποιθήσεις, απεικονίζοντας με συνέπεια τους εργάτες και τις σκηνές καθημερινής ζωής, ενώ από την άλλη πλευρά, σταδιακά απομακρύνεται από την άμεση πολιτική έκφραση. Το έργο του αρχίζει να αποκτά μια καθολική διάσταση, επικεντρωμένο στην ανθρώπινη εμπειρία και τη συλλογική προσπάθεια. Αυτή η εξέλιξη μπορεί να θεωρηθεί ως μια απόπειρα να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ της πολιτικοποιημένης τέχνης και μιας τέχνης που αναζητά την αισθητική και την ανθρώπινη ουσία πέρα από τα στενά ιδεολογικά πλαίσια.

Συμπεράσματα

Η ελληνική εικαστική παραγωγή των αρχών του 20^{ου} αιώνα συνιστά ένα σύνολο διαφορετικών αισθητικών κατευθύνσεων που οριοθετήθηκε με σαφώς διακριτά χαρακτηριστικά στο φάσμα της ευρύτερης ευρωπαϊκής παραγωγής. Το πολιτικό υπόβαθρο και η κοινωνική εξέλιξη της χώρας την περίοδο του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα επέτρεψε στην ελληνική τέχνη να διαμορφώσει τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που τη διαφοροποίησαν από τις τάσεις που επικράτησαν στην υπόλοιπη Ευρώπη. Στον πυρήνα της θεωρούμενης ως ελληνικής, γηγενούς αισθητικής τοποθετήθηκε η ελληνική ηθογραφία που αποστασιοποιήθηκε από τη ρεαλιστική απόδοση και έτεινε περισσότερο προς μια ιδεαλιστική, εξιδανικευμένη πρόσληψη της πραγματικότητας. Η ηθογραφία ανταποκρίθηκε καλύτερα στις αναζητήσεις των ανερχόμενων κοινωνικών τάξεων. Οι Έλληνες ζωγράφοι των αρχών του 20^{ου} αιώνα ήρθαν σε επαφή με τις νεωτεριστικές τάσεις της Ευρώπης, της Γερμανίας και της Γαλλίας, και υιοθέτησαν τα μέσα εκείνα που θα τους επέτρεπαν να υπηρετήσουν το ελληνικό βίωμα, αφού πρώτα τα προσάρμοσαν στα ελληνο-κεντρικά μέτρα τους. Ο ευρωπαϊκός μοντερνισμός βρήκε έδαφος έκφρασης σε Έλληνες νεωτεριστές καλλιτέχνες, η παραγωγή των οποίων ωστόσο δεν είναι τόσο δυναμική ώστε να χαρακτηριστεί ως κίνημα πρωτοπορίας. Η συγκρότηση της “Ομάδας Τέχνη” το 1917 απορρόφησε τους Έλληνες νεωτεριστές ζωγράφους με σκοπό τη ρήξη με το ακαδημαϊκό κατεστημένο και την αναζήτηση εναλλακτικών, μοντερνιστικών κατευθύνσεων και υπήρξε φορέας ανανέωσης της ελληνικής τέχνης στον μεσοπόλεμο.

Στο πεδίο της κυριαρχίας της αρμονίας και της συμμετρίας που χαρακτήριζαν κατά την κυρίαρχη κριτική άποψη διαχρονικά την ελληνική τέχνη, η αφαιρετικότητα και η παραμόρφωση του εξπρεσιονισμού δεν κατάφεραν να γίνουν αποδεκτά από τους Έλληνες τεχνοκριτικούς, αλλά ούτε και να έχουν καθολική ή έστω μαζική υιοθέτηση από τους Έλληνες καλλιτέχνες. Για τους Έλληνες διανοούμενους, ιστορικούς τέχνης και κριτικούς, η ακραία παραμόρφωση και αφαίρεση στερεί νοηματικά το έργο και το κάνει υποχείριο της φόρμας. Έλληνες καλλιτέχνες ωστόσο που βρέθηκαν στη Γερμανία και στη Γαλλία τη δεκαετία του '20 αντιλήφθηκαν τη δυναμική του εξπρεσιονισμού ως μέσο έκφρασης του προσωπικού βιώματος, του υποκειμενικού.

Ο εξπρεσιονισμός συνέστησε μια αισθητική κοινότητα που εκφράστηκε τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα από τους καλλιτέχνες της *Γέφυρας* και αργότερα του *Γαλάζιου Καβαλάρη* στη Γερμανία και από τους φοβιστές και τους κυβο-εξπρεσιονιστές της Γαλλίας. Στεκόμενοι κριτικά απέναντι στην ακαδημαϊκή τέχνη, οι ευρωπαίοι εξπρεσιονιστές χρησιμοποίησαν το χρώμα, το φως, τα έντονα περιγράμματα και τις παραμορφώσεις για να εξερευνήσουν τις σκοτεινές πλευρές του κόσμου και να πάρουν κριτική θέση απέναντι στις αλλαγές που έφερε ο βιομηχανικός μετασχηματισμός των σύγχρονων

τους κοινωνιών. Η ελληνική ιστορική πραγματικότητα την εποχή των αρχών του 20ου αιώνα έως και τη διάρκεια του Μεσοπολέμου παρουσιάζει διαφορετικά πολιτιστικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά σε σχέση με εκείνη της Γερμανίας ή της Γαλλίας. Η βιομηχανική επανάσταση και η έντονη μεταμόρφωση του κοινωνικού χαρακτήρα των δυτικο-ευρωπαϊκών πόλεων την εποχή εκείνη δεν χαρακτηρίζει τον ελληνικό χώρο που προσπαθούσε να επιβιώσει των διαδοχικών πολεμικών αναταραχών, της πολιτικής αστάθειας και της κοινωνικής ανομοιογένειας. Η ακαδημαϊκή εικαστική κατεύθυνση αναζητούσε έμπνευση στους ήρωες του προηγούμενου αιώνα και στο ελληνικό φως, κρατώντας συντηρητική στάση απέναντι στους νεωτερισμούς της ευρωπαϊκής τέχνης. Στο πλαίσιο αυτό οι Έλληνες καλλιτέχνες έχοντας έρθει σε επαφή με τη γερμανική και τη γαλλική εικαστική παραγωγή, υιοθέτησαν στοιχεία του εξπρεσιονιστικού ιδιώματος και τα προσάρμοσαν στην προσωπική τους γραφή.

Οι ζωγράφοι Τριανταφυλλίδης, Βιτσώρης και Μπαρκόφ υπήρξαν και οι τρεις καλλιτέχνες με έργα που αποτυπώνουν έντονα τη ψυχογραφική τους διάθεση. Ο βαθιά ανήσυχος ψυχισμός τους βρήκε στα εξπρεσιονιστικά σκούρα χρώματα, στην αφαίρεση και τα περιγράμματα τα εργαλεία που χρειαζόταν για να αποτυπώσει τη μελαγχολική ατμόσφαιρα της πραγματικότητας τους που αποκτά στα μάτια τους χαρακτήρα περισσότερο οικουμενικό. Οι καλλιτέχνες Ζαΐρης, Βυζάντιος και Μηταράκης έλαβαν ιδιαίτερη αναγνωρισιμότητα από τους εικαστικούς και κριτικούς κύκλους της εποχής τους χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το έργο τους έγινε δεκτό πάντοτε με θετικά σχόλια από τους κριτικούς. Κινούμενοι συχνά μέσα στα όρια του μετα-ιμπρεσιονισμού, μιας συγκερατημένης αφαίρεσης, του ρεαλισμού -συχνά σοσιαλιστικού ρεαλισμού- οι τρεις ζωγράφοι αποτυπώνουν στα έργα καθημερινότητα τη βαθιά σχέση τους με τη ζωή. Τέλος, τόσο ο Ζαβιτζιάνος όσο και ο Κορογιαννάκης εκπροσωπούν δύο διαφορετικές οδούς στην ελληνική τέχνη του 20ού αιώνα, συνδέοντας την καλλιτεχνική δημιουργία με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής τους. Η κριτική ανάλυση του έργου τους δείχνει ότι, ενώ και οι δύο καλλιτέχνες επηρεάστηκαν από τις ιδεολογίες τους, το έργο τους δεν μπορεί να περιοριστεί αποκλειστικά σε αυτές τις κατηγορίες. Οι συνθέσεις τους, αν και εδραιωμένες σε συγκεκριμένα κοινωνικά πλαίσια, υπερβαίνουν τις πολιτικές τάσεις και καταφέρνουν να αποδώσουν βαθύτερες ανθρώπινες και αισθητικές ανησυχίες. Αυτός ο διττός χαρακτήρας του έργου τους προσφέρει μια πολύπλευρη προσέγγιση στην κατανόηση της τέχνης ως μέσο κοινωνικής έκφρασης αλλά και αισθητικής αναζήτησης.

Κανένας καλλιτέχνης από τους οχτώ που παρουσιάζει η παρούσα εργασία δεν αφοσιώθηκε αποκλειστικά στην αποτύπωση της καθημερινής ζωής των ανθρώπων της εποχής τους, αν και η ελληνική κοινωνία των αρχών του 20ου αιώνα και του μεσοπολέμου ήταν μια ταπισερί ανθρώπων με διαφορετικές αναζητήσεις και κουλτούρες που πάσχιζαν να βρουν υπαρξιακή διέξοδο στις νέες συνθήκες που έφερνε η αστικοποίηση και που θα μπορούσαν να τροφοδοτήσουν ανεξάντλητα τις καλλιτεχνικές ανησυχίες των

ζωγράφων της εποχής. Όλοι τους όμως επέλεξαν να μην υποταχθούν στην κατεύθυνση της “εξιδανικευμένης ελληνικότητας”, επιλέγοντας ένα ζωγραφικό δρόμο πιο προσωπικό που εναρμονίζεται καλύτερα με την εξπρεσιονιστική διάθεση του υποκειμενικού χωρίς ωστόσο να υιοθετούν τα καθαρόαιμα εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά της γερμανικής αναφοράς.

Συνοψίζοντας, σύμφωνα με τα πορίσματα της έρευνας, η πρόσληψη του εξπρεσιονισμού στην Ελλάδα είχε μια ιδιαίτερη προσαρμογή στις τοπικές κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες του μεσοπολέμου. Η ανάλυση των έργων των Ελλήνων καλλιτεχνών απέδειξε ότι η επιρροή του ευρωπαϊκού εξπρεσιονισμού συνέβαλε σημαντικά στην αναδιαμόρφωση της ελληνικής τέχνης, ειδικά μέσα από τις αναπαραστάσεις σκηνών καθημερινής ζωής. Η έρευνα ολοκληρώνεται με τη διαπίστωση ότι η συμμετοχή των Ελλήνων καλλιτεχνών στο εξπρεσιονιστικό κίνημα δεν ήταν μόνο μια απλή μίμηση των ξένων προτύπων, αλλά μια δυναμική αναζήτηση νέας ταυτότητας που αντανακλά τις τοπικές κοινωνικές και ιστορικές πραγματικότητες.

Ωστόσο, η παρούσα μελέτη έχει αντιμετωπίσει ορισμένους περιορισμούς. Πρώτον, η έρευνα βασίζεται κυρίως σε επιλεγμένα παραδείγματα έργων τέχνης και καλλιτεχνών, γεγονός που μπορεί να περιορίζει την έκταση της ανάλυσης και να αφήνει έξω άλλες σημαντικές συνεισφορές στην πρόσληψη του εξπρεσιονισμού στην Ελλάδα. Επίσης, η εστίαση στις σκηνές καθημερινής ζωής μπορεί να παραβλέπει άλλες θεματικές ενότητες της τέχνης που επηρεάστηκαν από τον εξπρεσιονισμό.

Προτάσεις για μελλοντική έρευνα περιλαμβάνουν την περαιτέρω διερεύνηση της πρόσληψης του εξπρεσιονισμού σε άλλες μορφές τέχνης, όπως η γλυπτική ή η λογοτεχνία, καθώς και την επέκταση της μελέτης σε μεταγενέστερες περιόδους για να εξεταστεί πώς εξελίχθηκε η επιρροή του εξπρεσιονισμού μετά τον μεσοπόλεμο. Τέλος, μια συγκριτική μελέτη της πρόσληψης του εξπρεσιονισμού στην Ελλάδα σε σχέση με άλλες ευρωπαϊκές χώρες θα μπορούσε να προσφέρει πολύτιμες πληροφορίες για τις πολιτισμικές διαφορές και ομοιότητες στην πρόσληψη αυτού του καλλιτεχνικού ρεύματος.

Με αυτές τις προτάσεις, η έρευνα προσδοκά να ενθαρρύνει περαιτέρω συζήτηση και μελέτη για τον ρόλο και την εξέλιξη του εξπρεσιονισμού στην ελληνική τέχνη, συμβάλλοντας στην καλύτερη κατανόηση της επίδρασης των ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών ρευμάτων στον ελληνικό πολιτισμό.

Βιβλιογραφία

- Αθάνατος, Κ., «Καλλιτεχνικήν κίνησις,» *Ελεύθερον Βήμα*, 3-11-1925
- Αποστόλου, Α., «Εικαστικές τέχνες και επαγγελματιοβιοτέχνες στην Ελλάδα: μια διαχρονική μελέτη.» Στο Μπαχάρας, Δ. (επιμ.) *Πτυχές της Ιστορίας της ΓΣΕΒΕΕ. Ταυτότητες, αιτήματα, αναπαραστάσεις στην τέχνη και τον πολιτισμό*, ΙΜΕ ΓΣΕΒΕΕ, Αθήνα, 2006, σελ. 123-130
- Αποστόλου, Α., «Εξειδικεύσεις, εκσυγχρονισμός και ετεροχρονισμοί στις αναπαραστάσεις επαγγελματιών και βιοτεχνών στην ελληνική ζωγραφική.» Στο Προφύρη, Ι. (επιμ.) *Αναπαραστάσεις των επαγγέλματος - βιοτεχνών στη ζωγραφική, τον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία*, ΙΜΕ ΓΣΕΒΕΕ, Αθήνα 2021
- Βακαλό, Ε., «Το έργο του Τριανταφυλλίδη.» *Περιοδικό Ζυγός*, τχ.15, Ιανουάριος 1957, σσ.9-10
- Βακαλό, Ε., *Δώδεκα μαθήματα για τη σύγχρονη τέχνη*. Ωρα, Αθήνα, 1970
- Βακαλό, Ε., *Η φυσιγνωμία της Μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, Εξπρεσιονισμός, Υπερρεαλισμός*. Κέδρος, Αθήνα 1982
- Βακαλό, Ε., *Η φυσιγνωμία της Μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Τόμος Γ'. Ο μύθος της ελληνικότητας*, Κέδρος, Αθήνα 1983
- Βακαλό, Ε., *Κριτική Εικαστικών Τεχνών*, τ. Α', Αθήνα 1996
- Βεκιαρέλλης, Β., «Το ελληνικό περίπτερον εις την Διεθνή Έκθεσιν της Βενετίας. Μια γωνιά της Ελλάδος εις την πόλιν των δόγηγων. Εντυπώσεις Έλληνος επισκέπτου», *Εφημερίδα το Έθνος*, 17 Ιουνίου 1934
- Βιτσώρης, Μ., *Τέχνη και Εποχή*, Αθήνα 1940
- Βιτσώρης Μ., «Έρευνα και διδασκαλία», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 1940
- Βιτσώρης Μ. «Προβλήματα Δημόσιας Αισθητικής», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 1940
- Βιτσώρης Μ., «Καλλιτεχνική Αγορά», », *Νεοελληνικά Γράμματα*, 1940
- Βουτσινάς, Ι., «Ακόμα κι όταν πρόκειται για τοπίο, η ανθρώπινη παρουσία δίνει τη ζωή στο καλλιτεχνικό έργο». Μιλεί ο ζωγράφος Περικλής Βυζάντιος. *Εφημερίδα Βραδυνή*, 16/03/1955, Αθήνα
- Βουτσινάς, Ι., «Ένα έργο που εκφράζει την πάλη με τις δυνάμεις του κακού για τη λύτρωση του ανθρώπου.» Μιλεί ο ζωγράφος Γιώργος Μπουζιάνης. *Εφημερίδα Βραδυνή*, 6/7/1955, Αθήνα
- Βουτσινάς, Ι., «Λίβελος και Σάτιρα για τη Μοντέρνα Τέχνη.» Στο *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*. Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1992, σσ.363-364
- Βώκος, Γ., «Τα ωραία γράμματα και αι τέχνη»,. *Περιοδικό Ο Καλλιτέχνης*, τεύχος 25, Απρίλιος 1912
- Βυζάντιος, Π., «Στο Ατελιέ του Τριανταφυλλίδη.» *Περιοδικό Ζυγός*, τχ.15, Ιανουάριος 1957, σ.7
- “Βυζάντιος Περικλής” , *Περικλής Βυζάντιος. Αυτοβιογραφικές σημειώσεις. Η ζωή ενός ζωγράφου*. Κασδαγλή, Λ. (επιμ.), ΜΙΕΤ, Αθήνα 1994

- Γιαννόπουλος, Π., *Η ελληνική γραμμή και το ελληνικό χρώμα* (1η έκδοση: 1938). Γαλαξίας, Αθήνα 1961
- Γκότση, Γ., *Η Ζωή εν τη πρωτεύουση, Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19^{ου} αιώνα*. Νεφέλη, Αθήνα 2004
- Δασκαλοθανάσης Ν., *Ιστορία της τέχνης, Η γέννηση μιας νέας επιστήμης από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Αθήνα 2013
- Δασκαλοθανάσης Ν., *Ιστορία της τέχνης 1945-1975. Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη (ζωγραφική - γλυπτική - αρχιτεκτονική)*, futura, Αθήνα 2021
- Δεβετζή, Μ., *Όψεις του αστικού τοπίου στη νεοελληνική ζωγραφική. Σπύρος Βασιλείου, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας*. Μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2019
- Ευαγγελίδης, Δ.Ε., *Έκθεση έργων Μίμη Βιτσώρη: 1910 - 1945*, Αίθουσα Παρνασσού, Αθήνα, 1957
- Ζιώγας Η., «Η έκθεση των Ελλήνων Χαρακτών», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 17 Δεκεμβρίου 1938
- Θεοτοκάς, Γ., *Ελεύθερο Πνεύμα*. Εστία, Αθήνα 1929
- Θεοτοκάς, Γ., *Ελεύθερο Πνεύμα*. Κ.Θ.Δημαράς (επιμ.), Εστία, Αθήνα 2009
- Κανελλόπουλος, Π., *Εξπρεσιονισμός και σοσιαλισμός. Εφημερίδα Νέα Πολιτική*, 18 Ιουνίου 1924, Αθήνα, 1924 σσ. 428
- Καφέτση Α., *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1992
- Κόκκινος Δ.Α., «Έκθεσις Γιαννη Μηταράκη», *Νέα Εστία*, 248, 15/04/1937, σσ 627-628.
- Κορδάτος Γ., «Η Β' ετήσια Έκθεση των Έλευθέρων Καλλιτεχνών», *Η Καθημερινή*, 24 Μαρτίου 1936
- Κύρου Α., *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, Αθήνα, Δημητράκος, 1932
- Κύρου Α., *Κύρου, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, Αθήνα, Δημητράκος, 1932
- Κωτίδης, Α., «Θ. Τριανταφυλλίδης, ένας μεγάλος άγνωστος της νεοελληνικής ζωγραφικής» *Θεσσαλονίκη* 7-1- 1983
- Κωτίδης, Α., *Για τον Παρθένη- εννιά συνεντεύξεις με μαθητές του και μια πρώτη μελέτη για το δάσκαλο*, Θεσσαλονίκη 1984
- Κωτίδης Α., *Μοντερνισμός και "Παράδοση" στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη 1993.
- Κωτίδης, Α., *Η Ελλάδα του Μπαρκώφ*. Ελιά, Αθήνα 2000
- Κωτίδης, Α., *Ένα άλλο Τριάντα στη ζωγραφική*. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002
- Λαμπράκη-Πλάκα Μ., *Ο Ελληνικός Μοντερνισμός και οι Διεθνείς Διαστάσεις του*, Εκδόσεις Καπόν 1994

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη: 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες Ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Ε.Π.Μ.Α.Σ., Αθήνα 1999

Λαμπράκη-Πλάκα (επιμ.), *Ομάδα Τέχνη 100 χρόνια Εθνική Πινακοθήκη*. Ε.Π.Μ.Α.Σ., Αθήνα 2017

Λυδάκης, Σ., *Οι Έλληνες ζωγράφοι (τόμος τρίτος): Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής*. Μέλισσα, Αθήνα 1976

Λυδάκης, Σ., *Μίμης Βιτσώρης 1902-1945*, Έκθεση Dada, Αθήνα, 26 Νοεμβρίου - 14 Δεκεμβρίου 1987

Μάλαμα, Α., «Εκδοχές της ελληνικής νεωτερικότητας, Πραγματώσεις και ιδεολογικές διαδρομές». Στο Λαμπράκη – Πλάκα, Μ. (επιμ.) *Στα άδυτα της Εθνικής Πινακοθήκης: Άγνωστοι θησαυροί από τις συλλογές της*, Ε.Π.Μ.Α.Σ., Αθήνα 2011

Μαλέας, Κ., «Το μέγα έπος της εργασίας. Η καλλιτεχνική δημιουργία ενός Έλληνα ζωγράφου» *Εφημερίδα Δημοκρατία*, 25 Νοεμβρίου 1923

Μαλέας, Κ., «Ένας περίφημος Έλληνα ζωγράφος του Μονάχου. Ο Μανώλης Ζαΐρης και τα έργα του», *Εφημερίδα Ελεύθερο Βήμα*, 17 Ιουλίου 1927

Μαλέας, Κ. (1927). Η σύγχρονη καλλιτεχνική κίνηση στο Παρίσι. *Κυριακή του Ελεύθερου Βήματος*, 9 Οκτωβρίου 1927, σ. 3

Μαθιόπουλος, Ε., «Λίβελος και Σάτιρα για τη Μοντέρνα Τέχνη». Στο *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*. Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1992, σσ.363-364

Μαθιόπουλος, Ε., *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας, 1934-1940*, διδακτορική διατριβή (Α', Β', Γ' τόμος), Ρέθυμνο, 1996

Μαθιόπουλος Ε. (επιμ.), «*Επιθεώρηση Τέχνης : μια κρίσιμη δωδεκαετία*» στο *Επιστημονικό Συμπόσιο 29 και 30 Μαρτίου 1996*. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1997

Μαθιόπουλος, Ε., «Η Τεχνοκριτική στον μεσοπόλεμο. Τάσεις και επιρροές στη θεωρία και την κριτική της τέχνης την εποχή του μεσοπολέμου», *Εφημερίδα Καθημερινή* 1998, σσ. 6- 9

Μαθιόπουλος, Ε., «Εικαστικές τέχνες». Στο Χατζηιωσήφ, Χρ. (επιμ.) *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμ. Β', μέρος 2ο, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2003, σσ. 400-459

Μαθιόπουλος, Ε., *Η τέχνη περοφουεί εν οδύνη, η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Αθήνα, 2005

Μαθιόπουλος Ε., J. Mita. *Η ζωή και το έργο του Γιάννη Μηταράκη (1897 – 1963)*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2006

Μαθιόπουλος, Ε., «Οι Εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα» Στο Χατζηιωσήφ, Χ., Παπαστρατής, Π. (επιμ.) *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος- Κατοχή- Αντίσταση 1940-1945*, τομ. Γ', μέρος 2ο, Αθήνα 2007

Ματθιόπουλος, Ε., «Η Γενιά του '30 στην ιστοριογραφία της νεοελληνικής τέχνης» στο Αδαμοπούλου, Α., Γυιόκα, Λ., Στεφανής Κ. (επιμ.) *Ιστορία της Τέχνης, ζητήματα ιστορίας, μεθοδολογίας, ιστοριογραφίας*, Πρακτικά Ιστορίας της Τέχνης, Αθήνα, Gutenberg, 2019 σσ. 499-515

Μελάς, Σπ. (Φορτούνιο), Κοσκίνισμα. *Εφημερίδα Έθνος*, 26/03/1929

Μοσχονάς, Σπ, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α' μισό του 20ου αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους*. διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2010

Μυλωνάς Γ., *Οι Προκλήσεις της Μοντέρνας Τέχνης στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Ολκός 2007

Ντενίση, Σ., «Η ηθογραφία στην ελληνική τέχνη και λογοτεχνία, δρόμοι τεμνόμενοι», στο *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά, τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*, Ζ.Ι. Σιαφλέκης-Ερασμία Λουίζα Σταυροπούλου επιμ., Αθήνα: Gutenberg 2012, 443-472

Ομάδα Πρωτοπόρων Ζωγράφων, «Μερικές σκέψεις γύρω από τη ζωγραφική», *Νέοι Πρωτοπόροι*, 3 Μαρτίου 1935

Οράτη, «Κορογιαννάκης (1906- 1966)», στο Μετζαφούω Όλγα (επίμ.) Ε.Π.Μ.Α.Σ., Αθήνα 1987, σσ. 15 - 19

Παλαμάς, Κ, *Αλληλογραφία. Τέταρτος Τόμος. Γράμματα στη Λιλή Ζηριέτη*. Κασίνης Γ.(επιμ.), Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα, 1986

Παναγιωτόπουλος Ι.Μ, «Ο ζωγράφος κ. Γιάννης Μηταράκης», *Η Πρωία*, 5/04/1937

Παπαδόπουλος, Π., *Ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης και η εποχή του. Εξήντα χρόνια από τον θάνατό του*. Κατάλογος Έκθεσης. Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας, Μουσείο Γ.Ι. Κατσίγρα., 2016

Παπανικολάου Μ., *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα*. Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη 1978

Παπανικολάου, Μ. *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα: Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ου αιώνα*. Αδάμ, Αθήνα 1999

Παπανικολάου, Μ., *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα: Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ου αιώνα*. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2006

Παπανικολάου, Π., *Η πολιτιστική πολιτική και οι πολιτιστικοί θεσμοί στην Ελλάδα (19^{ος}-20^{ος} αιώνας)*, Συμβολή στη μελέτη των θεσμών της ιστορίας της τέχνης. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2019

Παπανούτσος, Ε., «Ο Εξπρεσιονισμός» *Το Νέον Κράτος*, τ.27, Νοέμβριος 1939, σσ. 169-178

Παπαντωνίου, Ζ., «Έκθεσις Οικονόμου», *Κατάλογος Παρνασσός, Εφημερίδα Ελεύθερον Βήμα*, 29/11/1927

Παπαντωνίου, Ζ., «Η ηθογραφία του Γκούζη», *Εφημερίδα Ελεύθερον Βήμα*, 18/03/1928

- Παπαντωνίου Ζ., «Δύο νέοι ζωγράφου», *Ελεύθερον Βήμα*, 17 Φεβρουσαρίου 1929
- Παπαντωνίου, Ζ., «Η Έκθεση της Ομάδος Τέχνης», *Εφημερίδα Ελεύθερον Βήμα*, 5/11/1931
- Παπαντωνίου, Ζ., «Έκθεση Επ. Θωμόπουλου», *Εφημερίδα Ελεύθερον Βήμα*, 15/11/1932
- Παπαντωνίου, Ζ., «Η Έκθεση του κ. Έριξντον», *Εφημερίδα Ελεύθερον Βήμα*, 16/12/1935
- Παπαντωνίου, Ζ. , «Αντικειμενικοί όροι του ωραίου» Στο Μπουμπουλίδου, Φ.Κ. (επιμ.) *Κριτικά*, Εστία, Αθήνα 1996, σσ. 237-242
- Παπαστάμος Δ., Στεφανίδης Μ., Ηλιάδης Κ.(επιμ.), *Κώστας Ηλιάδης*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου , Αθήνα, 1985
- Πετρής Γ., Επιθεώρηση τέχνης: Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986, επιμ. Ευγένιος Ματθιόπουλος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης και AICA Hellas, Ηράκλειο 2008
- Περπινιώτη, Κ. , «Ομάδα Τέχνη». Στο Παυλόπουλος, Δ. (επιμ.) *Σε αναζήτηση της ελληνικότητας. Η γενιά του '30*, ΑΕΝΑΟΝ, Αθήνα 1994, σσ. 63-66
- Πρεβελάκη Π., Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Αθήνα, Ελευθερουδάκης, 1930
- Ρόζος, Ε., *Ο βενιζελικός κόσμος. Ο βενιζελισμός και η εποχή του. Σφαιρική θεώρηση και ιστορική αποτίμηση ενός χώρου και μιας εποχής, 1889-1936*. Δρυμός, Αθήνα 1996
- Σπητέρης, «Οι πρώτες απηχήσεις του εξπρεσιονισμού», στο *3 Αιώνας Νεοελληνικής Τέχνης* (τόμος δεύτερος), Αθήνα 1979
- Σπύρου, Λ, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου και η συμβολή της στη διαμόρφωση της Ιστορίας της Τέχνης στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1900 -1971*, διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο 2017
- Σπύρου Λ., «Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου και οι χαρακτες της Κερκυραϊκής Ανθολογίας στην Εθνική Πινακοθήκη τα χρόνια του Μεσοπολέμου», στο Ο Κωνσταντίνος Θεοτοκάς και «Η Συντροφιά των Εννέα», επιμ. Α. Ν. Τεκκετζής, Αθήνα 2021, σσ. 143 - 159
- Τεκετζής Αλ. Ν. , *Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης και «Η Συντροφιά των Εννιά»*, Αθήνα 2021
- Τζιόβας, Δ. , *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*. Οδυσσέας, Αθήνα 1989
- Τσιαούσκογλου, Δ., *Αστικό τοπίο και ανθρώπινη μορφή στη μεταπολεμική ελληνική ζωγραφική*, μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2014
- Φιλαδελφεύς Α, «Καλλιτεχνική έκθεση», *Παρνασσός*, τευχ. 13, 1890, σσ. 264 - 270
- Φωκάς, Γ. , «Γιάννης Μηταράκης (1898-1963). Δυσαναπλήρωτο το κενό που άφησε στην ελληνική τέχνη». *Εφημερίδα Η Αυγή*. 02/03/1963

- Χαμαλίδη, Ε., *Η υποδοχή του μοντερνισμού στον ελληνικό περιοδικό τύπο λόγου και τέχνης 1930 – 1940*, διδακτορική διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2002
- Χαραλαμπίδης Α., «Νεότερη Ελληνική Ζωγραφική: Α. Ηθογραφικά Θέματα», *ΤΕΧΝΗ-Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία*, Θεσσαλονίκη 1982
- Χαραλαμπίδης Α. *Η τέχνη του εικοστού αιώνα*, University Studio Press, 2018
- Χατζηνικολάου, «Οι "βυζαντινές αναμνήσεις" στο έργο του Γκρέκο», *Αριάδνη* 7, 1994
- Χατζηνικολάου Ν., «Εθνικιστικές διεκδικήσεις του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου» στον Κατάλογο έκθεσης *Ελ Γκρέκο- Ταυτότητα και Μεταμόρφωση*, Αθήνα 1999, σσ. 61-86
- Χρήστου, Χ. , *Νεοελληνική Χαρακτική*. Ιονική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1989
- Χρήστου Χ., *Ελληνική τέχνη: Νεοελληνική χαρακτική*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994
- Χρήστου Χ., «Οι αφετηρίες της ζωγραφικής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου», περ. *Ζυγός*, 103-104
- Χριστόπουλος, *Ο εθνοκεντρικός λόγος στη νεοελληνική τέχνη Το έθνος ως εργαλείο ανάλυσης της τέχνης στη μεταπολεμική Ελλάδα*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2021
- Vitti, Μ., *Η Γενιά του Τριάντα, Ιδεολογία και Μορφή*. Ερμής, Αθήνα 1977
- Vitti, Μ., *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα 1978
- Vitti, Μ. , «Νατουραλισμός ή/και ηθογραφία: Μια επισκόπηση», Στο Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε., Πάτσιου, Β. (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα, Διαστάσεις- Μετασηματισμοί- Όρια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008
- Συλλογικό, Ο , (επιμ.) Βίκυ Πάτσιου, Ελένη Μαρμαρινού – Πολίτου, στο *Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Μελέτες και έρευνες* 2, 2008, σ. 7.

Ξενόγλωσση

Bassie, A., *Expressionism*,. Parkstone Press International, New York, 2005

Demčíšák, J., «The City through the Eyes of Expressionism», *Ethnologia Actualis*, v.16, no 1/2016, De Gruyter

Harrison C, & Wood P.,(Eds.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing. 1992

Meidner, L. , “An alle Kiinstler, Dichter, Musiker”. *Das Kunstblatt 1*, January 1919. Στο Washton Long, R.C. (επιμ.), (1995). *German Expressionism Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Berkeley, University of California Press, 1995 σσ. 101- 104

Nochlin L., *Realism and Tradition in Art, 1848-1900*. Prentice-Hall 1971

Simmel, G. (1903). “Die Großstädte und das Geistesleben”. *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden*. Dresden: Jahn und Jaensch. Στο Washton Long, R.C. (επιμ.), *German Expressionism Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Berkeley, University of California Press, 1995, σσ. 185 - 206

Weikop, C., «The ‘savages’ of Germany: a reassessment of the relationship between Der Blaue Reiter and Die Brücke», Στο Price, D. (επιμ.), (2020). *German Expressionism, Der Blaue Reiter and its legacies*, Manchester University Press, 2020 σσ. 75 – 104

Winckelmann J., *History of the Art of antiquity*, Getty Publication. 2006 (1^η εκδ. 1764)

Worringer Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*; Universitätsbibliothek Heidelberg. 1908

Ηλεκτρονικές πηγές

<https://www.youtube.com/watch?v=fI-AZM25IDc> (τελευταία πρόσβαση 05/10/2024)

<https://library.nationalgallery.gr> (τελευταία πρόσβαση 05/10/2024)

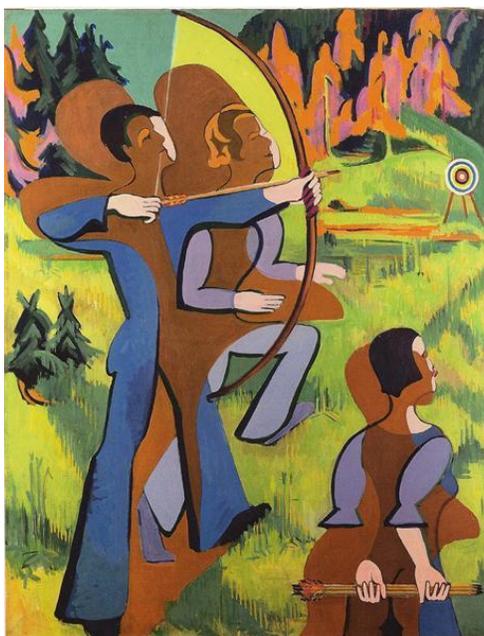
<http://www.elia.org.gr/research-tools/hotels/streets/stadiou/stadiouhotels/splentit/> (τελευταία πρόσβαση 05/10/2024)

<https://artviews.gr/mimis-vitsoris-1902-1945-anafora-ston-proimo/> (τελευταία πρόσβαση 05/10/2024)

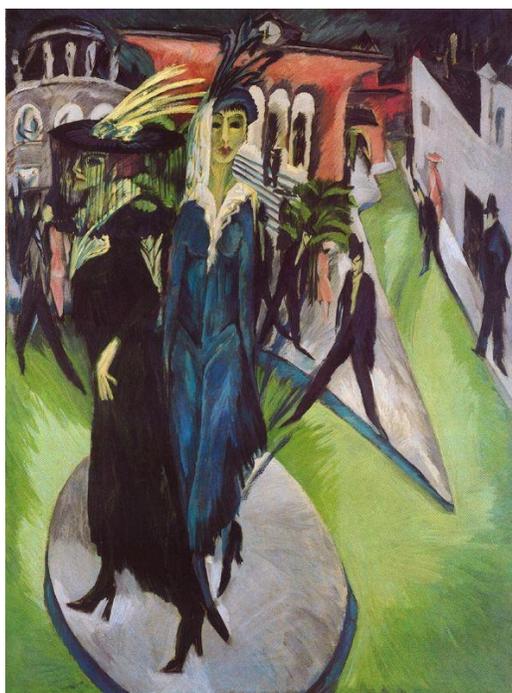
<http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=488&page=20&magazine=&author=%CE%9C%CE%AF%CE%BC%CE%B7%CF%82+%CE%92%CE%B9%CF%84%CF%83%CF%8E%CF%81%CE%B7%CF%82&title=&content=&act=%CE%91%CE%BD%CE%B1%CE%B6%CE%AE%CF%84%CE%B7%CF%83%CE%B7> (τελευταία πρόσβαση 05/10/2024)

<https://artviews.gr/mimis-vitsoris-1902-1945-anafora-ston-proimo/> (τελευταία πρόσβαση 05/10/2024)

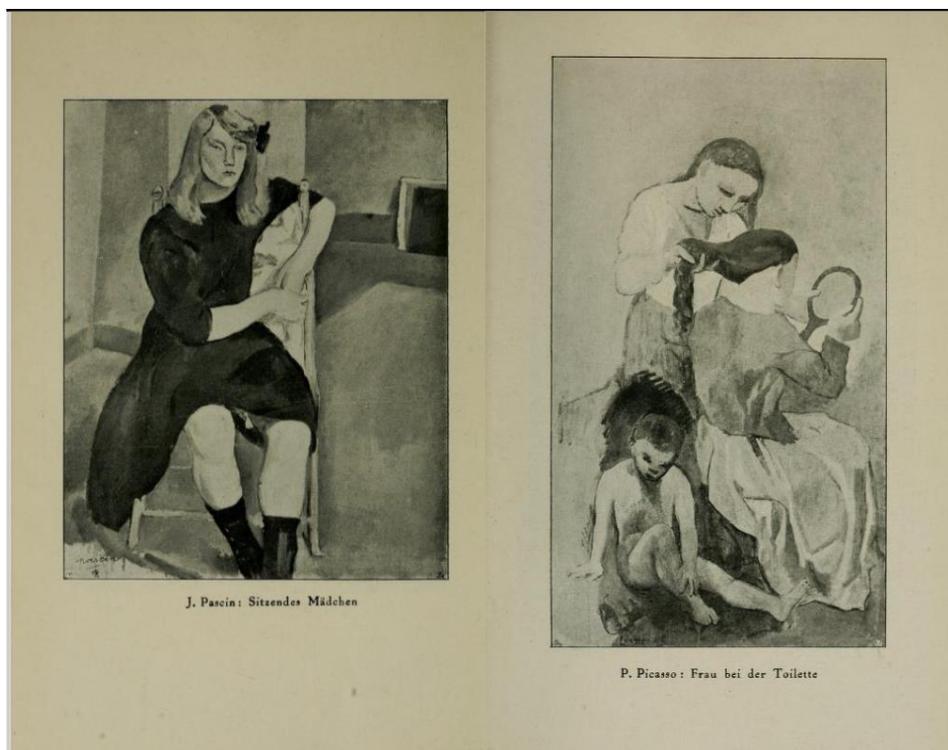
Εικόνες



Εικ. 4.1.1 Ernst Ludwig Kirchner, Τοξότες (Archers), ελαιογραφία, 1935-1937, Kirchner Museum, Davos



Εικ. 4.1.2 Ernst Ludwig Kirchner, Potsdamer Platz, Berlin, ελαιογραφία, 1914, Neue Nationalgalerie, Berlin



Εκ. 4.1.3 Τα έργα των Jules Pascin, *Sitzendes Mädchen* (Little Jeanne, 1908, KMSKA, Antwerp) και Pablo Picasso, *Frau bei der Toilette* (La Coiffure, 1906, Met, New York) από τον κατάλογο της έκθεσης Sezeession 1911.



Εκ.4.1.4 Vassily Kandinsky, *The Blue Rider*, ελαιογραφία, 1909, Georges Pompidou Center, Paris



Εικ. 4.1.5 Vassily Kandinsky, Group in Crinolines, ελαιογραφία, 1909, Solomon R. Guggenheim Museum, New York City



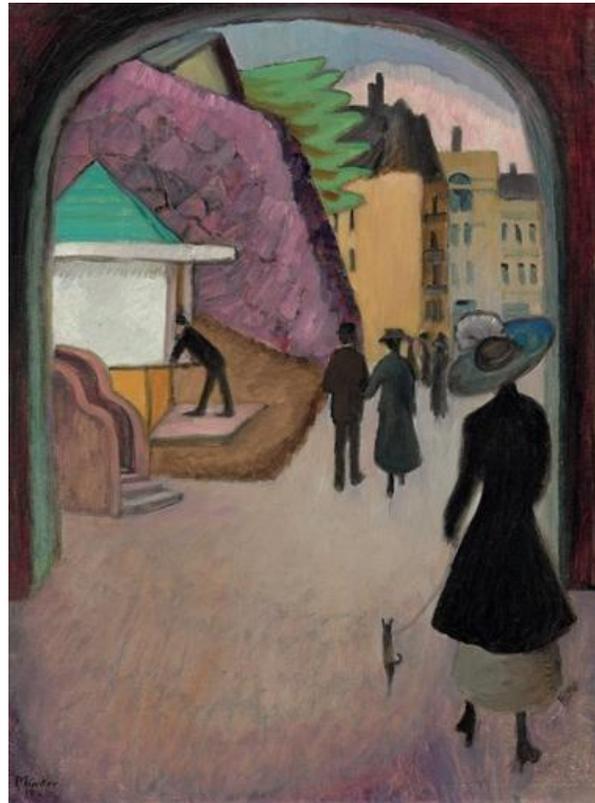
Εικ. 4.1.6 August Macke, Promenade, λάδι σε χαρτόνι, 1913, Lenbachhaus, Munich



Εικ. 4.1.7 August Macke, Three Women at the Table by the Lamp, ελαιογραφία, 1912, Ιδιωτική Συλλογή



Εικ. 4.1.8 Gabriele Münter, Kandinsky and Erma Bossi at the Table in the Murnau House, 1912, Lenbachhaus, Munich



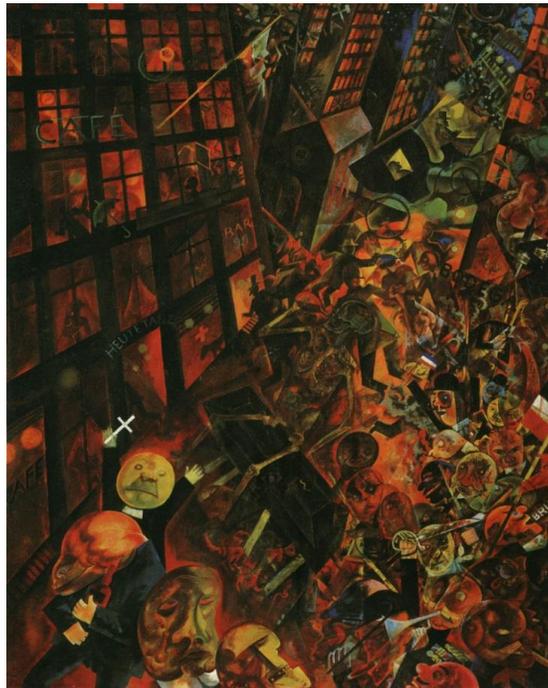
Εκ. 4.1.9 Gabriele Münter, Mai-Abend in Stockholm, ελαιογραφία, 1916, Ιδιωτική Συλλογή



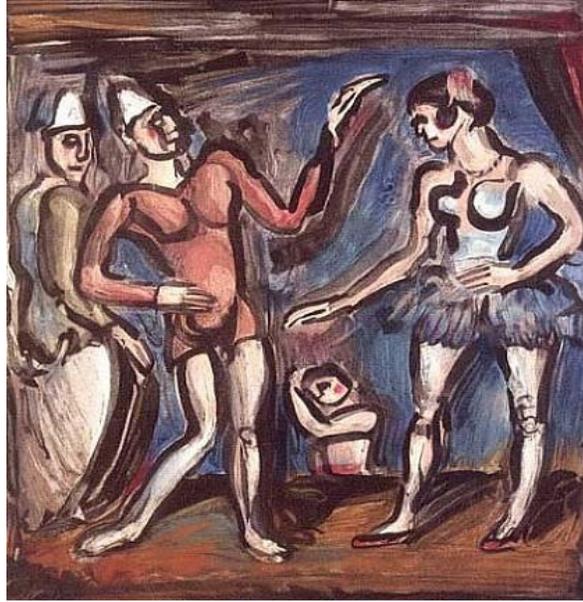
Εκ. 4.1.10 Marianne von Werefkin, The black women, 1910, Sprengel Museum, Hannover



Εικ.4.1.11 Otto Dix, The streets of brothels, 1914, Ιδιωτική Συλλογή



Εικ.4.1.12 George Grosz, Homage to Oskar Pannizza, ελαιογραφία, 1917-1919, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart



Εικ.4.1.13 Marc Chagall, Burning House, ελαιογραφία, 1913, Solomon R. Guggenheim Museum, New York City



Εικ.4.2.1.1 Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Δύο παιδιά στην παραλία, λάδι σε μουσαμά, 1919, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ.4.2.1.2 Θεόδωρος Τριανταφυλλίδης, Στο εσωτερικό, λάδι σε μουσαμά, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ.4.2.1.3 Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Υπαίθρια αγορά, ελαιογραφία, 1943, Ιδιωτική Συλλογή



Εικ.4.2.1.4 Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Στη γειτονιά, λάδι σε ξύλο, 1934, Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ.4.2.1.5 Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Νέοι διασκεδάζουν στο Γαλάτσι, λάδι σε μουσαμά, 1935, Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ.4.2.1.6 Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Νταντάδες στο Βασιλικό Κήπο, λάδι σε μουσαμά, 1935-1940, Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ.4.2.1.7 Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, Το γύρω γύρω όλοι, λάδι σε μουσαμά, Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ. 4.2.1.9 Μίμης Βιτσώρης, Το λιμάνι, λάδι σε μουσαμά, π.1937, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



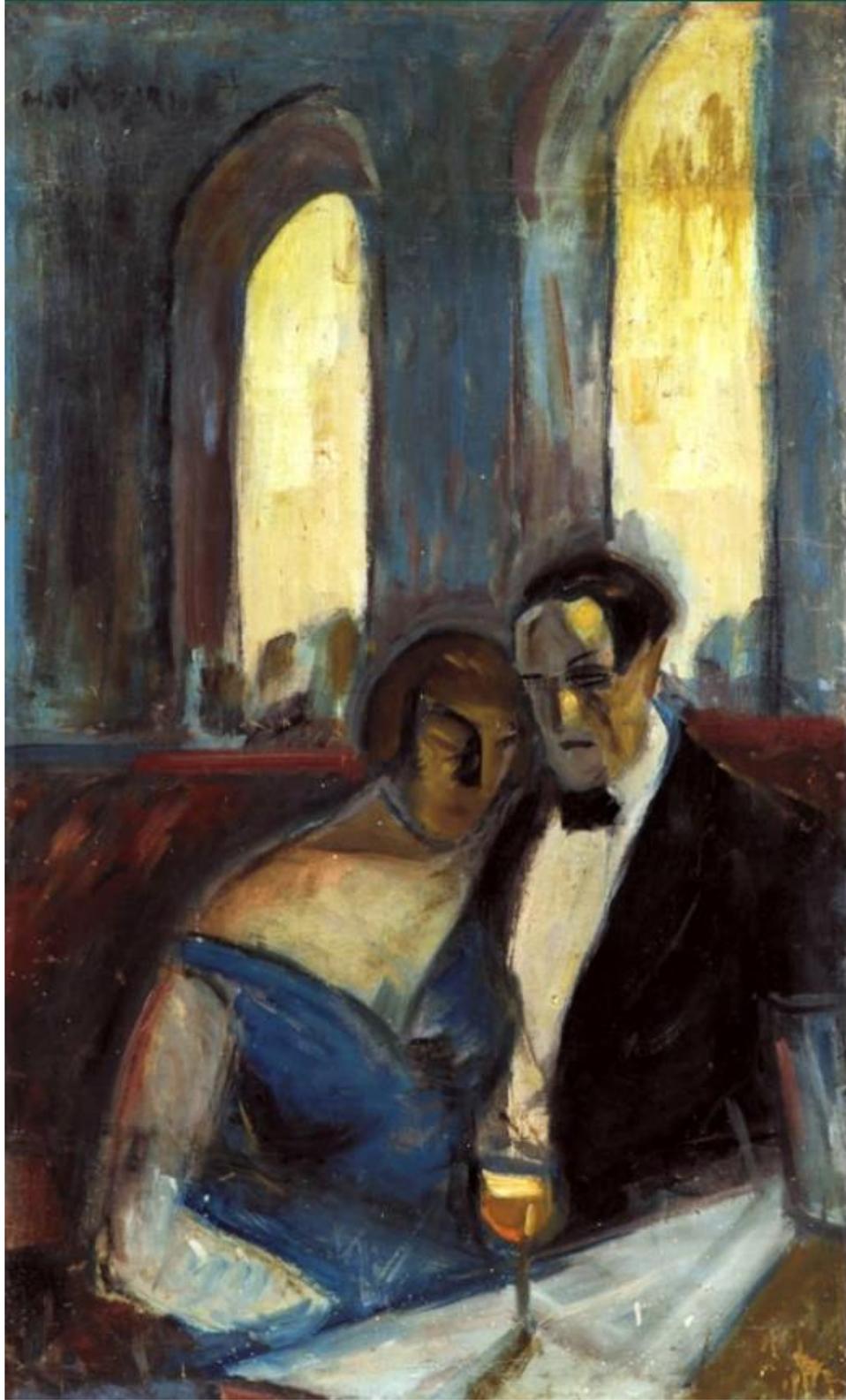
Εικ. 4.2.1.10 Μίμης Βιτσώρης, Το λιμάνι, Δημοτική Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων



Εικ. 4.2.1.11 Μίμης Βιτσώρης, Ταβέρνα, ελαιογραφία, 1928



Εικ.4.2.1.11 Μίμης Βιτσώρης, Στο Πάρκο, ελαιογραφία, 1925



Εικ. 4.2.1.13 Μίμης Βιτσώρης, Ένα ζευγάρι, ελαιογραφία



Εικ.4.2.1.14 Μ. Βιτσιώρης, Το Καμπαρέ, ελαιογραφία



Εικ.4.2.1.5 Μ. Βιτσιώρης, Δρόμος στο Παρίσι, ελαιογραφία



Εικ.4.2.1.16 Μ. Βιτσιώρης, Σπίτια, ελαιογραφία



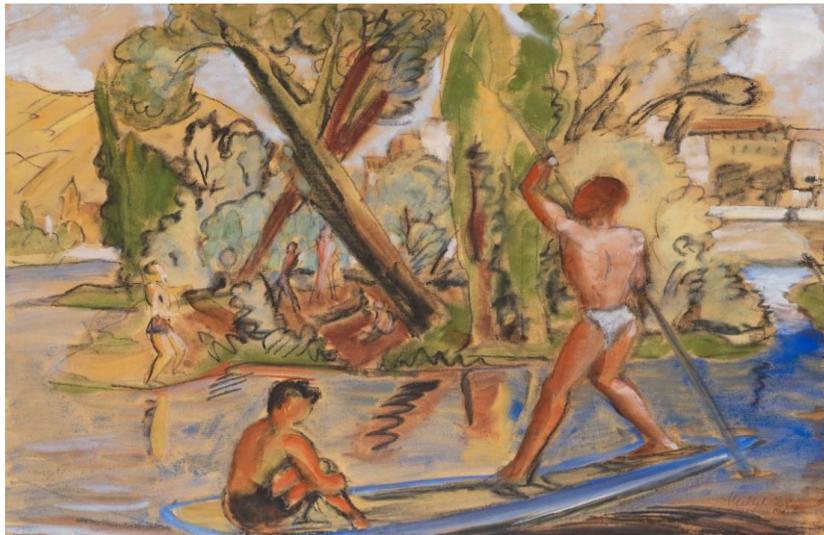
199. Δ. Βιτσιώρης, Ιδιόγραφημένο σχέδιο, από λιτόκιμα που τίμησε ο καλλιτέχνης το 1938. Η σκηνή γενικά εφευρέθηκε από το Δ. Ευαγγελάτο, στην κριτική του στο Άλβιν Κράμπερ, ως η "φθική πλάκα" ενός "καθημένου εργάτη".

100/100

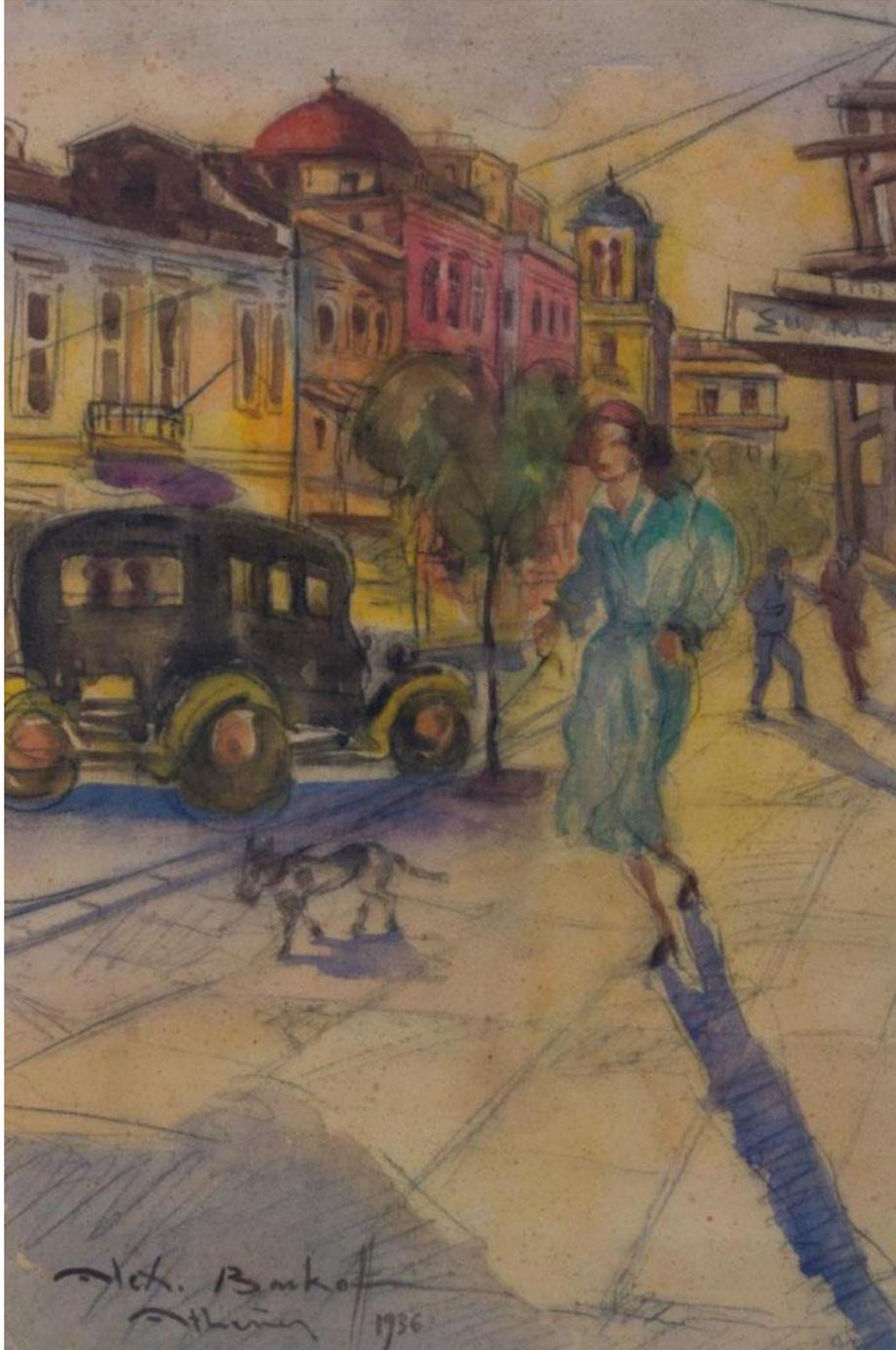
Εικ.4.2.1.17 Μ. Βιτσιώρης, Καθιστός εργάτης, μολύβι σε χαρτί



Εικ.4.2.1.18 Erich Heckel, Bathers on the beach, υδατογραφία 1913, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid



Εικ. 4.2.1.19 Erich Heckel, Island in the Main, υδατογραφία, 1928



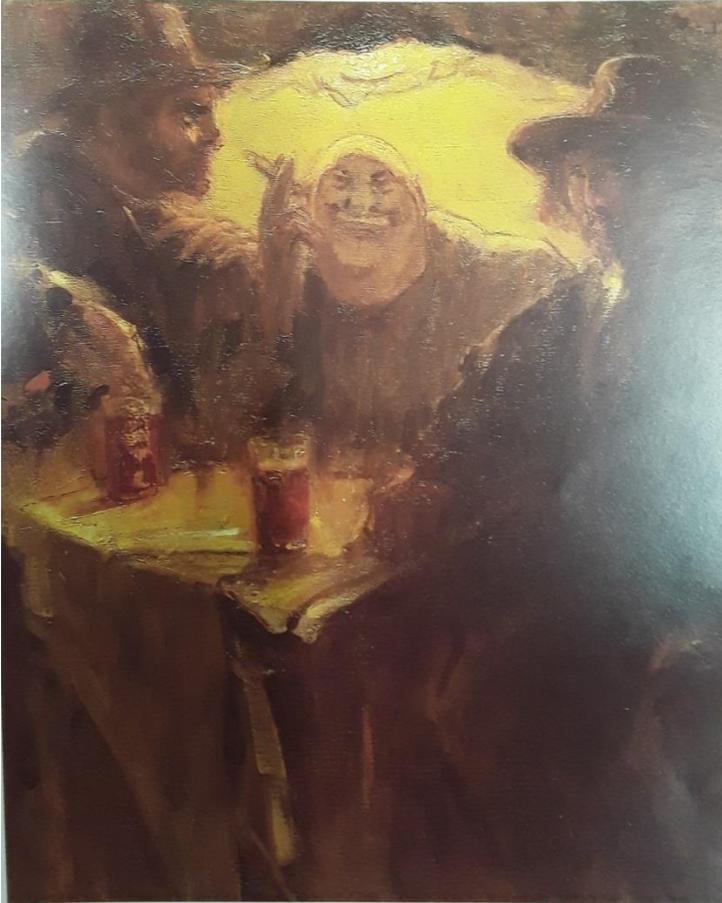
Εικ. 4.2.1.20 Αλεξάντερ Μπαρκόφ, Παλαιά Αθήνα, υδατογραφία, (1870-1942), UNESCO Chair on Digital Cultural Heritage, Cyprus (CC BY-NC-SA. https://www.europeana.eu/item/2021733/CHART_GCA4__25_)



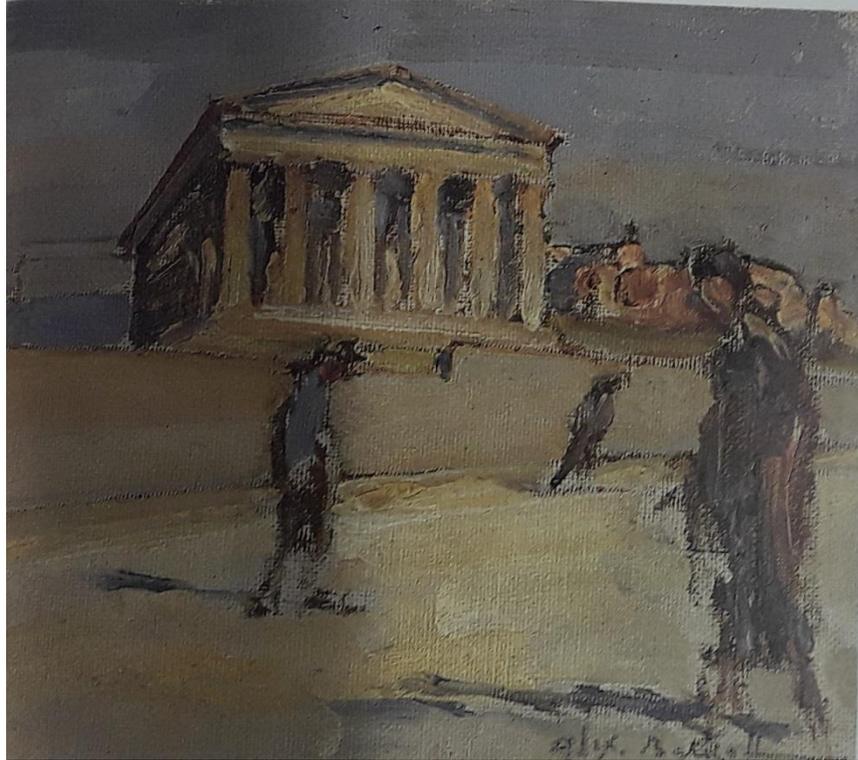
Εικ.4.2.1.21 Αλεξάντερ Μπαρκόφ, Κάρα στο Θησείο, υδατογραφία, 1932, Συλλογή Γεωργίου Ι. Κατσίγρα, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας, Μουσείο Ι.Κατσίγρα



Εικ.4.2.1.22 Αλεξάντερ Μπαρκόφ, Εσωτερικό ταβέρνας, υδατογραφία, 1941



Εικ.4.2.1.23 Αλεξάντερ Μπαρόκφ, Το καπηλειό ή οι Μοιραίοι, υδατογραφία, 1941



Εικ.4.2.1.24 Αλεξάντερ Μπαρκόφ, Περίπατος στο Θησείο, υδατογραφία, 1939



Εικ.4.2.1.25 Αλεξάντερ Μπαρκόφ, Ψαράδες στο Σούνιο, υδατογραφία, 1935



Εικ.4.2.2.1 Εμμανουήλ Ζαΐρης, Σιδερώστρες, ελαιογραφία, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ.4.2.2.2 Εμμανουήλ Ζαΐρης, Ο φαράς, ελαιογραφία, 1913, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ.4.2.2.3 Εμμανουήλ Ζαΐρης, Πεζόβολο, ελαιογραφία, Δωρεά Ιωάννη Ζαΐρη, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ.4.2.2.4 Εμμανουήλ Ζαΐρης, Το καρναβάλι στην Αθήνα, ελαιογραφία, π.1920-1930, Συλλογή Ιδρύματος Ε.Κουτλίδη, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ.4.2.2.5 Περικλής Βυζάντιος, Μορφές, λάδι σε χαρτόνι, 1914 (;), Εθνική Πινακοθήκη, Τδρυμα
Αλεξάνδρου Σούτσου



Εικ.4.2.2.6 Περικλής Βυζάντιος, Το καφενείο, ελαιογραφία, ιδιωτική συλλογή



Εικ. 4.2.2.7 Περικλής Βυζάντιος, Γάμος στην Ύδρα, μολύβι και τέμπερα σε χαρτί, συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, Εθνική πινακοθήκη



Εικ.4.2.2.8 Περικλής Βυζάντιος, Αγορά της Σπάρτης, ελαιογραφία



Εικ.4.2.2.9 Γιάννης Μηταράκης, Ελιά στη Χίο, 1937, ιδιωτική συλλογή



Εικ.4.2.2.10, Γιάννης Μηταράκης, Γυναίκες στο σιντριβάνι, 1939



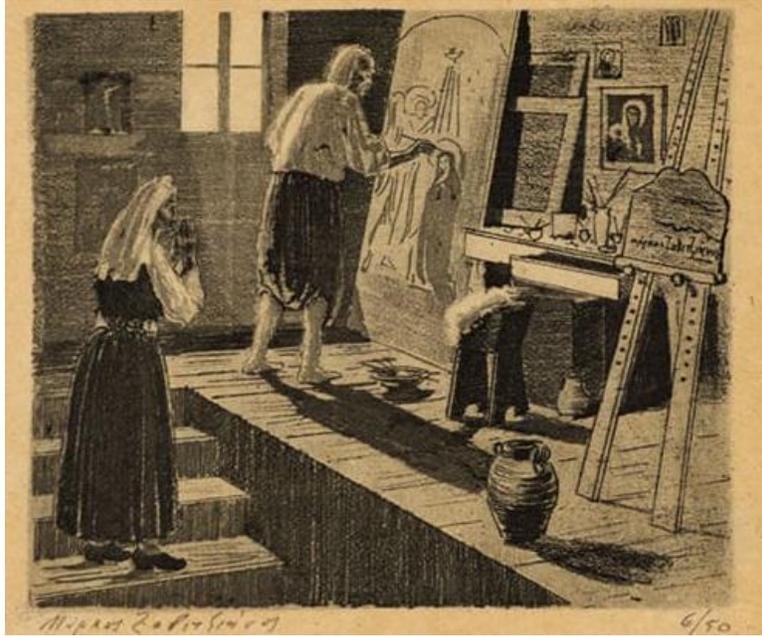
Εικ.4.2.2.11 Γιάννης Μηταράκης, Καϊκια στο καρνάγιο στη 'φτωχιά προκυμαία' της Χίου, 1948



Εικ.4.2.2.12 Μ. Ζαβιτζιάνος, Ο Μανάβης, ελαιογραφία 1914;



Εικ.4.2.2.13 Μ. Ζαβιτζιάνος, Στην ταβέρνα, 1925



Εικ.4.2.2.14 Μ. Ζαβιτζιάνος, Ο Αγιογράφος, χαρακτικό 1924



Εικ.4.2.2.15 Μ. Ζαβιτζιάνος, Ελιές και Σταμνοφόροι σχεδιο



Εικ.4.2.2.16 Μ. Ζαβιτζιάνος, Ο καβγάς



Εικ.4.2.2.17 Μ. Ζαβιτζιάνος, Η οικογένεια



Εικ.4.2.2.18 Αλ. Κορογιαννάκης, Το θέρος, ξυλογραφία



Εικ.4.2.2.19 Αλ. Κορογιαννάκης, Ο αγρός, ξυλογραφία



Εικ.4.2.2.20 Αλ. Κορογιαννάκης, Ο τρύγος, έγχρωμη ξυλογραφία