ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES

ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ

«Με το βλέμμα στραμμένο προς το Βυζάντιο: Το αφήγημα της ελληνικότητας μέσα από το έργο του Φώτη Κόντογλου και των επιγόνων του»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Βασιλική Παπαλόη

Αθήνα, 2022

Τριμελής εξεταστική Επιτροπή:

Μαρία Κακαβούλια, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Ελισάβετ Αρσενίου, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Ανδρομάχη Γκαζή, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Copyright © Βασιλική Παπαλόη, 2022

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα.

Ευχαριστίες:

Η εκπόνηση της μεταπτυχιακής αυτής εργασίας θα ήταν αδύνατο να ολοκληρωθεί χωρίς τη πολύτιμη συνδρομή της επιβλέπουσας καθηγήτριάς μου, Μαρίας Κακαβούλια, η οποία με βοήθησε σημαντικά, τόσο σε ακαδημαϊκό αλλά κυρίως ανθρώπινο επίπεδο. Την ευχαριστώ ειλικρινά για το χρόνο, το ενδιαφέρον και τις συμβουλές της.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω επίσης, τους φίλους και συμφοιτητές μου Αθηνά και Γιάννη, για την αμέριστη συμπαράσταση, βοήθεια και αγάπη, σε κάθε δυσκολία ακαδημαϊκή και μη. Ευχαριστώ επίσης τους *καρδιακούς μου φίλους*, για την ενθάρρυνση και τη βοήθεια τους, τις στιγμές που τις χρειαζόμουν πιο πολύ.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω και να αφιερώσω την παρούσα εργασία στη μητέρα και τον πατέρα μου, οι οποίοι με ανιδιοτέλεια και βαθιά αγάπη με στηρίζουν όλα αυτά τα χρόνια και χάρις τις δικές τους προσωπικές θυσίες κατάφερα να ολοκληρώσω τις σπουδές μου. Τους ευχαριστώ από καρδιάς.

Περίληψη:

Σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής εργασίας είναι να παρουσιάσει το πως χρησιμοποιείται η βυζαντινή τέχνη από τους εικαστικούς εκπροσώπους της γενιάς του ‘30 και τους επιγόνους της και ποιο είναι το αφήγημα περί ελληνικότητας που διαμορφώνεται μέσα από το εικαστικό τους έργο. Για να γίνει αυτό, είναι χρήσιμο να αναλύσουμε τη σύνδεση του Βυζαντίου με την ελληνική ταυτότητα και τελικά το τι σημαίνει ο όρος «ελληνικότητα». Στη συνέχεια της εργασίας μας, θα αναφερθούμε στο εικαστικό έργο του Παρθένη, Κόντογλου, Εγγονόπουλου και Τσαρούχη, συγκρίνοντας τη σχέση του έργου τους με την βυζαντινή τέχνη και τον τρόπο που επιλέγει ο καθένας να αποδώσει το αφήγημα της ελληνικότητας. Ο Παρθένης και στη συνέχεια ο Κόντογλου, ανανέωσαν με τρόπο ριζοσπαστικό τη βυζαντινή ζωγραφική παράδοση, αντλώντας έμπνευση από το ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό αίτημα για επιστροφή στις «ρίζες», δηλαδή στην παράδοση κάθε τόπου. Η εικαστική αυτή ανανέωση, συνεχίζεται και στο σήμερα, με βασικούς εκφραστές της βυζαντινής ζωγραφικής τον Στέλιο Φαϊτάκη και τον Αντώνη Φίκο, τους οποίους θα αναλύσουμε στην τελευταία ενότητα της εργασία μας. Σε αυτή την ενότητα θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε μέσα από μία συγκριτική εικαστική θεώρηση τόσο με την βυζαντινή τεχνοτροπία αλλά και τους εκπροσώπους της γενιάς του 30’, τον τρόπο με τον οποίον χρησιμοποιούν τη βυζαντινή ζωγραφική, τα σημεία σύγκλισης και απόκλισης από το έργο της γενιάς του ‘30 και τελικά τον τρόπο που καταφέρνουν, να συνθέσουν ένα σύγχρονο εικαστικό ψηφιδωτό για την ελληνικότητα του 21^{ου} αιώνα με τη βοήθεια της βυζαντινής γλώσσας.

Λέξεις κλειδιά: Ελληνικότητα, Βυζάντιο, Γενιά του ‘30, Κόντογλου, Φαϊτάκης, Φίκος

Abstract:

The purpose of this master's thesis is to present how Byzantine art is used by the painters of the generation of the '30s and its descendants and how the narrative of Greekness is formed through their artistic work. In order to do so, it would be helpful to analyze the connection of Byzantium and Greek identity and finally what the term "Greekness" means. In the continuation of our work, we will refer to the painting works of Parthenis, Kontoglou, Eggonopoulos and Tsarouchis, analyzing the relation of their work with Byzantine art and how they choose to present the narrative of Greekness. The reason we chose to analyze all the above artists, lies in the pioneering use of the Byzantine style, which was first introduced by Kostis Parthenis. Parthenis and later Kontoglou, radically renewed the Byzantine painting tradition, drawing inspiration from the European artistic request for a return to the "roots. This artistic renewal continues today, with key exponents of Byzantine painting Stelios Faitakis and Antonis Fikos, whom we will analyze in the last section of our work. In this section we will try to highlight through specific examples, how they use Byzantine painting, how it differs from the approach of the generation of the '30s and finally how they manage through the Byzantine language to compose a modern artistic mosaic about Greekness of the 21st century.

Keywords: Greekness, Byzantium, Generation of the '30s, Kontoglou, Faitakis, Fikos

Πίνακας περιεχομένων:

Εισαγωγή 8

1. Βιβλιογραφική ανασκόπηση 13

2. Η έννοια της ελληνικότητας 19

2.1. Ο όρος «γενιά του ‘30» και οι βασικοί εκπρόσωποι: 21

2.1.1. Η σχέση της γενιάς του ‘30 με την ελληνικότητα 24

2.2. 1920-1930: Η «ελληνικότητα» κατά τη περίοδο του Μεσοπολέμου 26

2.3. Η Αριστερά και Μεταξικό καθεστώς και ο τρόπος διαχείρισης του ζητήματος της «ελληνικότητας» 27

2.4. Το ζήτημα της «ελληνικότητας» κατά τη διάρκεια του 1940: 30

2.5. 1950-1960: Από την αισθητική της ελληνικότητας στον μύθο της ελληνικότητας: 33

3. Η γενιά του ‘30 στις εικαστικές τέχνες και η σχέση της με την Βυζαντινή Τεχνοτροπία.. 35

3.1. Η συνεισφορά του Κωνσταντίνου Παρθένη (1878-1967) 37

3.2. Η περίπτωση του Φώτη Κόντογλου (1895 –1965) 43

3.2.1. Το δημιουργικό ζωγραφικό έργο (1920-1930) 44

3.2.2. Το αγιογραφικό έργο (1930-1940) 48

3.2.3. Το διδακτικό έργο 50

3.3. Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου 51

3.3.1. Νίκος Εγγονόπουλος, ο «βυζαντινός» 52

3.3.2. Μετά την βυζαντινή περίοδο 54

3.4. Η περίπτωση του Γιάννη Τσαρούχη (1910- 1989) 56

3.4.1. Τα χρόνια ύστερα από την μαθητεία στον Κόντογλου 57

4. Η εικαστική αναβίωση του Βυζαντίου στον 21^{ο} αιώνα 60

4.1. Η περίπτωση του Στέλιου Φαϊτάκη (1976) και η χρήση της βυζαντινής γλώσσας 65

4.1.1 Ομοιότητες και διαφορές με το έργο της γενιά του ‘30 68

4.2. Η περίπτωση του Αντώνη Φίκου 73

4.2^{α}. Οι «Μεγάλοι Έλληνες» του Φίκου και η γενιά του ‘30 75

5. Επίλογος 79

6. Βιβλιογραφία 82

7. Παράρτημα εικόνων 89

Εισαγωγή

Υπάρχει κάτι ιδιαίτερα γοητευτικό στη λέξη «ελληνικότητα», που μας κάνει εδώ και δεκαετίες να επιστρέφουμε στην ανασκόπησή της. Η χρήση του «ελληνόμετρου[1]», δηλαδή το κατά πόσο ένα αντικείμενο /ιδέα/ όρος είναι «γνήσια» ελληνικό φαίνεται να είναι ένα σημαντικό κριτήριο, που διαμορφώνει τις καθημερινές μας επιλογές. Ποια είναι όμως εκείνα τα χαρακτηριστικά που κάνουν ένα αντικείμενο ή μια ιδέα ελληνικά και γιατί ανατρέχουμε τόσο εμμονικά στην αναζήτησή του όρου της ελληνικότητας;

Το ζήτημα της ελληνικότητας όπως γνωρίζουμε, δεν αποτελεί σύγχρονο προβληματισμό. Αντιθέτως απασχολεί εδώ και πολλά χρόνια την ελληνική συνείδηση και αναδύεται στην επιφάνεια με κάθε εθνική αστάθεια. Αυτή ακριβώς η πολιτική και κοινωνική ρευστότητα των ελληνικών θεσμών, είναι ένα από τα στοιχεία που θα προκαλέσει το ενδιαφέρον της γενιάς του ‘30 και θα την οδηγήσει να ασχοληθεί με το ζήτημα της ελληνικότητας. Η γενιά του ‘30 θα προσπαθήσει να δημιουργήσει μία νέα διάσταση στον όρο της ελληνικότητας, φωτίζοντας και άλλες πτυχές του ελληνικού γίγνεσθαι εκτός από την πάγια αναπαραγόμενη κληρονομιά του αρχαιοελληνικού πολιτισμού, η οποία αποτελεί και το δεσπόζον χαρακτηριστικό της ελληνικής ταυτότητας μέχρι και τα τέλη του 19ου αιώνα.

Οι Έλληνες καλλιτέχνες στην προσπάθεια τους να προσεγγίσουν διαφορετικά το ζήτημα της ελληνικής ταυτότητας, θα αρχίσουν να πειραματίζονται, άλλοτε με περισσότερη εσωστρέφεια (Κόντογλου) και άλλοτε με περισσότερη εξωστρέφεια (Εγγονόπουλος), φέρνοντας στο προσκήνιο τόσο την παραγκωνισμένη λαϊκή τέχνη, με την σημαντική συνδρομή του Θεόφιλου, αλλά κυρίως την ξεχασμένη τέχνη του Βυζαντινού πολιτισμού.

Ο βυζαντινός πολιτισμός, αποτελεί ένα κομμάτι της ιστορίας, το οποίο αν και φαντάζει οικείο στην σημερινή ελληνική συνείδηση, για πολλούς αιώνες δεν απολάμβανε την εύνοια και το ενδιαφέρον της Δύσης. Όπως επιβεβαιώνει και ο Ζίας (1998), μέχρι και τον 19ο αιώνα το Βυζάντιο αποτελούσε μια σκοτεινή περίοδο, η οποία είχε άμεση σύνδεση με τον Μεσαίωνα, ενώ λίγοι ήταν οι μελετητές, με καταγωγή

[1] Ο όρος «ελληνόμετρο» αναφέρεται στο άρθρο του Τάκη Θεοδωρόπουλου (2019).

κυρίως από Βαλκάνια και Ρωσία, οι οποίοι ήταν θετικά προσκείμενοι προς τον Βυζαντινό πολιτισμό.

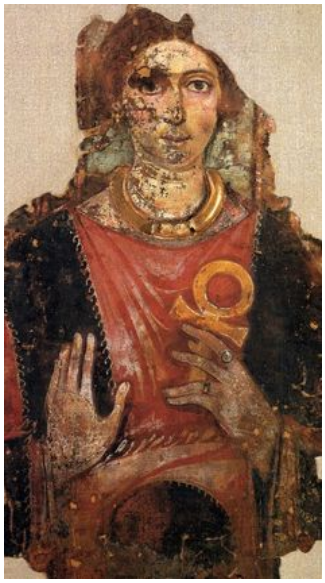
Μπορεί η Δύση να μην έχει καμία σχέση με το Βυζάντιο, όμως η σύνδεση της Ελλάδας με το βυζαντινό πολιτισμό έχει βαθιές ρίζες. Η σχέση Ελλάδας και Βυζαντίου ξεκινάει ήδη από τις απαρχές της Βυζαντινής αυτοκρατορίας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Σβορώνος (2004), το Βυζάντιο παρουσιάζει μια συνεχόμενη τάση προς τον ελληνισμό. Για να κατανοήσουμε καλύτερα το ρόλο που διαδραμάτισε ο ελληνικός πολιτισμός στο νεοσύστατο βυζαντινό κράτος, αρκεί να παρατηρήσουμε τη σταδιακή μεταβολή του τρόπου οργάνωσης του Βυζαντίου. Πιο συγκεκριμένα, το υπάρχον ρωμαϊκό δίκαιο, γρήγορα εμποτίζεται με στοιχεία του ελληνιστικού δικαίου. Επιπλέον, οι νόμοι και τα αυτοκρατορικά διατάγματα γράφονται στην ελληνική γλώσσα, η μελέτη του δικαίου πραγματοποιείται σε ελληνικές σχολές της Ανατολής, ενώ τον 7ο αιώνα, τα ελληνικά ορίζονται ως επίσημη γλώσσα του κράτους[2].

Κομβικό σημείο αποτελεί, η περίοδος της Μακεδονικής ηγεμονίας, κατά την οποία πραγματοποιείται η ενσωμάτωση φυλών από διάφορα σημεία των Βαλκανίων, με τον Ελληνισμό της κλασικής περιόδου. Όπως γράφει παρακάτω και ο Σβορώνος «η βαθμιαία συγχώνευση, αλλού βαθύτερη, αλλού λιγότερο βαθιά, ενός πλήθους ξένων παλαιών επίσης φυλετικών στοιχείων, κυρίως μικρασιατικών, που σφιχτοδένονται σε μια πολιτική, οικονομική και πολιτιστική ενότητα και δημιουργούν έναν ενιαίο λαό ανθρωπολογικά, εθνολογικά ανάμικτο, όπως όλοι οι ιστορικοί λαοί, μα που βασικό του στοιχείο, που του δίνει το όνομα του και τη σφραγίδα του και γίνεται ο καταλύτης για τη μακροχρόνια τούτη αφομοιωτική ενέργεια, είναι ο Ελληνισμός, έτσι όπως είχε διαμορφωθεί στους κλασικούς χρόνους και πλουτισθεί με τα βορειότερα συγγενικά του φύλα[3]».

[2] Σβορώνος, 2004.
[3] ό.π., 2004.

Εικόνα 3. «Ο Χριστός Παντοκράτωρ», εγκαυστική σε ξύλο, (α' μισό 6ου αι,) Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά.

Το Βυζάντιο εκτός από τα εθνικά και πολιτικά ζητήματα, αντλεί αρκετά στοιχεία και από την τέχνη της ελληνιστικής περιόδου. Η πρώιμη μορφή της βυζαντινής τέχνης όπως και της ελληνιστικής, παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες, όπως τη σαφήνεια περιγραμμάτων και την νατουραλιστική απόδοση του χώρου και των μορφών[4]. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι προσωπογραφίες των Φαγιούμ με τις εικόνες με τις πρώτες βυζαντινές εικόνες (6ος -7ος αιώνας).



Εικόνα 1. Νεκρικό πορτραίτο γυναίκας,

Εικόνα 4. «Άγιος Πετρός», εγκαυστική σε ξύλο, (α' μισό 6ου αι,) Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά.

Εντούτοις, στη συνέχεια με την άνοδο του χριστιανισμού, η βυζαντινή τέχνη απομακρύνεται από τις αξιώσεις της ελληνιστικής τέχνης και θα στραφεί στη δημιουργία πιο ιδεολογικών μορφών, οι οποίες επιτυγχάνονται στη συνέχεια μέσω των εικόνων. Η βυζαντινή καλλιτεχνική παραγωγή συνεχίζει να παράγει σημαντικά έργα βυζαντινής τέχνης μέχρι και την τελική πτώση της βυζαντινής αυτοκρατορίας, το 1453.

Εικόνα 2. Πορτρέτο άνδρα γνωστός ως «ο όμορφος», (1ος - 2ος αιώνας).. Μουσείο Πούσκιν.

Από την άλωση της Κωνσταντινούπολης και έπειτα, η βυζαντινή τέχνη καταστρέφεται από του Οθωμανούς και σε μία τελευταία προσπάθεια της να επιβιώσει, αναδύεται σε πόλεις εκτός της οθωμανικής αυτοκρατορίας με σημαντικό κέντρο την Κρήτη. Οι εκδιωγμένοι Κωνσταντινοπολίτες ζωγράφοι, θα μυήσουν στους

[4] Rodley, 2010.

Κρητικούς στην τέχνη της αγιογραφίας, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί κατά τον 16ο-17ο αιώνα, μια ολόκληρη καλλιτεχνική σχολή με εντελώς ιδιόμορφο ύφος γύρω από την Κρήτη[5], η οποία θα στιγματίσει στη συνέχεια την γενιά του '30 και ολόκληρη τη θρησκευτική ζωγραφική του 20ου αιώνα.

Εικόνα 6. Α. Παβίας, *«Η Σταύρωση»,* (β' μισό 15ου αι.).

Πολλοί από τους εκπρόσωπους της νέας Κρητικής σχολής, μπορούσαν να ζωγραφίσουν τόσο με αναγεννησιακό ύφος (alla latina), επηρεασμένοι από την βενετική κυριαρχία, αλλά και με την βυζαντινή τεχνοτροπία (alla greca)[6].

Εικόνα 5. Α. Παβίας, *«Pieta Rossano»*

Οι παραπάνω ονομασίες επιβεβαιώνουν και υπογραμμίζουν την ταύτιση της Δύσης με την Ρώμη και τη σύνδεση του Βυζαντίου με την Ελλάδα. Είναι χρήσιμο να αναφέρουμε πως η Κρητική σχολή αναφέρεται σκόπιμα εδώ, καθώς αποτελεί σταθμό στην μετέπειτα νεοελληνική τέχνη.

Το καλλιτεχνικό κέντρο της Ελλάδας, έπειτα από την κατάκτηση της Κρήτης (1669) από τους Τούρκους, θα μεταφερθεί στα Επτάνησα, όπου και τελικά θα εξασθενήσει, καθώς η στενή σχέση τους με τη Βενετία θα κάνει την δυτική τεχνοτροπία να ενισχύσει έναντι του βυζαντινού ιδιώματος. Η συγκυρία αυτή θα παίξει καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα στροφή της ελληνικής τέχνης προς τα δυτικά πρότυπα[7], η οποία θα έχει ως αποτέλεσμα να απομακρύνει την Ελλάδα από την τέχνη της ανατολής (δηλαδή την τεχνοτροπία του Βυζάντιου) και να πλησιάζει στα καλλιτεχνικά πρότυπα της Δύσης (Ναζαρηνή τεχνοτροπία), πρότυπα που θα επικρατήσουν στην εκκλησιαστική τέχνη μέχρι και τις αρχές του 20ου αιώνα.

Τα πράγματα στο χώρο της τέχνης αρχίζουν να μετατοπίζονται προς το τέλος του 19ου αιώνα και έπειτα. Όπως αναφέρουν και οι Janson & Janson (2011), κατά τη

[5] Μποϊλέ, 2013.
[6] https://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/category/metabuzantini-tehni.html
[7] Σβορώνος, 2014.

διάρκεια του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, παρατηρείται μία μεταστροφή του ενδιαφέροντος της Δύσης, σε πιο εξωτικούς πολιτισμούς, όπως εκείνος της Ανατολής και της Αφρικής. Το ενδιαφέρον αυτό κορυφώνεται με την γενικότερη ανάδειξη της λαϊκής τέχνης, αλλά και για τις μορφές τέχνης του Μεσαίωνα όπως το γοτθικό και το Βυζάντιο.

Οι Έλληνες καλλιτέχνες επηρεασμένοι από το γενικότερο αισθητικό κλίμα που επικρατούσε στην Ευρώπη[8] και σε συνδυασμό με κάποιους άλλους κοινωνικοπολιτικούς παράγοντες, που θα αναφέρουμε αναλυτικότερα και στη συνέχεια, θα προσπαθήσουν να δημιουργήσουν μία γόνιμη συσχέτιση ανάμεσα στις ποιοτικές ρίζες του ελληνικού πολιτισμού με τις καλλιτεχνικές εκδοχές του ευρωπαϊκού μοντερνισμού [9]. Αυτή η διαδρομή, στιγμιαία διακόπτεται με την είσοδο της αφαίρεσης (1950) στην ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή, αλλά την βλέπουμε σήμερα να αναγεννάτε ξανά μέσα από την διφυή γλώσσα των έργων του Φίκου και Φαϊτάκη. Η βυζαντινή γλώσσα καλείται να μιλήσει για έναν άλλο αιώνα, τον οποίο εκπροσωπεί μια άλλη γενιά, με τους δικούς της προβληματισμούς και διηγείται σήμερα μια διαφορετική εκδοχή της ελληνικής πραγματικότητας.

[8] Πολλοί από τους καλλιτέχνες της γενιάς του ‘30 πέρασαν για κάποιο χρονικό διάστημα στην Ευρώπη, με αποτέλεσμα να αποκτήσουν αρκετά ερεθίσματα σχετικά με τις καλλιτεχνικές τάσεις της Ευρώπης.
[9] Μπουλάκου, 2014, σ. 212.

1. Βιβλιογραφική ανασκόπηση

Στην προσπάθεια μας να απαντήσουμε σε όλους τους παραπάνω προβληματισμούς μας, κρίναμε σκόπιμο να ξεκινήσουμε από την αποσαφήνιση του όρου της ελληνικότητας. Η ελληνικότητα αποτελεί μια θεματική συζήτησης, με την οποία έχει ασχοληθεί σε βάθος η ερευνητική κοινότητα, με αποτέλεσμα να υπάρχει διαθέσιμη πλούσια βιβλιογραφία. Στη παρούσα έρευνα, μεταξύ άλλων, θα εξετάσουμε το σημαντικό έργο του Δημήτρη Τζιόβα, ενός από τους σημαντικότερους μελετητές της έννοιας της ελληνικότητας και της γενιάς του '30.

Η αναφερόμενη βιβλιογραφία[10] του, αποσαφηνίζει κάποιους μύθους και προβληματισμούς σχετικά με το ζήτημα της ελληνικότητας, ενώ ταυτόχρονα εξετάζει σε βάθος τις συζητήσεις γύρω από την ελληνικότητα στο μεσοπόλεμο και μας βοηθάει να αντιμετωπίσουμε τον μύθο της ελληνικότητας ως μέρος μιας ευρύτερης πολιτισμικής ιστορίας, της οποίας σημαντικό μέρος είναι και το Βυζάντιο[11]. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, η ελληνικότητα που προβάλλει η γενιά του '30 ειδικά από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και έπειτα, γίνεται περισσότερο ιστορικά προσδιορισμένη, δίνοντας ιδιαίτερη βάση στο Βυζάντιο και τον «λαϊκό ελληνισμό», που πρόβαλαν ο Μακρυγιάννης και ο Θεόφιλος[12].

Σε αυτή την αναζήτηση μας βοηθάει επίσης και το έργο της Βακαλό (1983), η οποία συνδέει την ελληνικότητα με την αναζήτηση της εθνικής μας ταυτότητας και τονίζει επανειλημμένα τη σχέση της ταυτότητα μας με το Βυζάντιο, θεματική την οποία θα αναλύσουμε και στη συνέχεια διεξοδικότερα. Αν και το ζήτημα της ελληνικότητας αποτελεί ένα θέμα που μας ενδιαφέρει, το κυριότερο μέρος της έρευνας θα εστιάσει στο να βρεθούν οι συνδέσεις ανάμεσα στην βυζαντινή τέχνη και σε συγκεκριμένες αναφορές της, μέσα στο έργο των εκπροσώπων της γενιάς του '30 και των επιγόνων της.

Για να ανακαλύψουμε όλες τις παραπάνω συνδέσεις, αξιοποιήσαμε μια σειρά από σχετικές πηγές, οι οποίες αναζητούν παρόμοια ζητήματα. Αφετηρία της έρευνας

[10] Τζιόβας (1989); Τζιόβας (2006); Τζιόβας (2011).
[11] Τζιόβας, 2011.
[12] ό.π., σ. 310.

μας αποτελεί ο κατάλογος της αναδρομικής έκθεσης του 2013, με τίτλο «Ιστορώντας την Υπέρβαση: Από την παράδοση του Βυζαντίου στην Νεότερη Τέχνη», ο οποίος διοργανώθηκε από το Μουσείο Σύγχρονης τέχνης του Μουσείου Γουλανδρή, με την επιστημονική επιμέλεια και εποπτεία του Νίκου Ζία. Όπως αναφέρεται και στον σχετικό κατάλογο, η παραπάνω έκθεση μέσα από παραπάνω από 130 έργα προσπαθεί να φέρει στην επιφάνεια τις επιδράσεις που δέχθηκαν οι Έλληνες καλλιτέχνες, κυρίως της γενιάς του '30 από το Βυζάντιο, εστιάζοντας τόσο στο κοσμικό αλλά και στο εκκλησιαστικό έργο[13].

Η παραπάνω έκθεση πραγματοποιεί μία λεπτομερή ανάλυση με το έργο καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα του Παρθένη και του Κόντογλου, περιγράφοντας τη προσωπική τους διαδρομή μεταξύ Ευρώπης και Βυζαντίου. Η συγκεκριμένη έκθεση, όπως αναφέρει και ο Κουτσομάλλης (2013), προσπαθεί να αναδείξει με τρόπο πρωτότυπο τις επιρροές που δέχθηκαν οι νεότεροι Έλληνες ζωγράφοι από τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά πρότυπα και πως τον συνέδεσαν με τις μοντερνιστικές τους αναζητήσεις. Πολλοί από τους εκπροσώπους της γενιάς του '30, αφομοίωσαν και ενέταξαν στο ύφος τους εικαστικούς προβληματισμούς, τους οποίους άντλησαν από τον Μοντερνισμό της Ευρώπης. Η επαφή τους με τα στοιχεία της παράδοσης από τα μεγάλα θρησκευτικά κέντρα της Ελλάδας, όπως το Άγιον όρος, τα Μετέωρα και τον Μυστρά, άσκησαν επίσης σημαντική επιρροή στο έργο τους, συμβάλλοντας έτσι στην αναζωπύρωση του ακαδημαϊκού και λαϊκού ενδιαφέροντος προς την βυζαντινή ζωγραφική τέχνη.

Σημαντικά στοιχεία αντλούμε επίσης και από την διατριβή της Μπουλάκου, με τίτλο «Από την αρχαιότητα και τα πορτρέτα του Φαγιούμ έως τη γενιά του '30». Η παραπάνω διατριβή, μεταξύ άλλων ερωτημάτων, εστιάζει στα πορτρέτα του Φαγιούμ, των οποίων η καλλιτεχνική παράδοση έχει τις ρίζες στην ελληνιστική ζωγραφική, η οποία διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της βυζαντινής ζωγραφικής. Επίσης η Μπουλάκου υποστηρίζει ότι η ζωγραφική από τον 4ο αιώνα π.Χ. μέχρι και τις μέρες μας αναπτύσσεται με συνεχείς αναφορές στην παράδοση της ελληνικής προσωπογραφίας, μια παράδοση που είναι ενεργά παρούσα και στη βυζαντινή ζωγραφική. Αυτή η παράδοση γοητεύει τους Έλληνες ζωγράφους της γενιάς του '30,

[13] Βασική διαφορά του κοσμικού και του εκκλησιαστικού έργου είναι η λειτουργία τους, καθώς το εκκλησιαστικό έργο έχει μνημειακό χαρακτήρα (νωπογραγίες) και συνήθως συναντάται σε χώρους λατρείας, ενώ το κοσμικό έργο αναφέρεται σε σκηνές της καθημερινότητας.

οι οποίοι την αναδεικνύουν και την προβάλλουν με το δικό τους ξεχωριστό τρόπο. Η παρούσα έρευνα, έχοντας πάντα υπόψιν τις αναφορές στο ελληνιστικό παρελθόν, θα εστιάσει κυρίως στη σύνδεση που πραγματοποιεί σε συγκεκριμένα σημεία μεταξύ της βυζαντινής ζωγραφικής και της γενιάς του '30.

Εκτός από την Μπουλάκου, για την ίδια θεματική έχει πραγματοποιηθεί το 1998 και αναδρομική έκθεση από το Μουσείο Μπενάκη. Η παραπάνω έκθεση, μέσα από το έργο βασικών εκπροσώπων της βυζαντινής μορφής, όπως οι Κόντογλου, Εγγονόπουλος και Τσαρούχης, φωτίζει τις συνδέσεις ανάμεσα στην νεοελληνική καλλιτεχνική παραγωγή και τη ζωγραφική του ελληνιστικού και χριστιανικού κόσμου, ενώ ταυτόχρονα αποσαφηνίζει το αίτημα της ελληνικότητας που προβάλει ο εκάστοτε καλλιτέχνης.

Πριν ακόμα όμως και από τον Κόντογλου, ο οποίος θεωρείται ο πατριάρχης της γενιάς του '30, εκείνος που ουσιαστικά πρώτος μελέτησε και ενσωμάτωσε τα μορφολογικά στοιχεία και τους εικονογραφικούς τύπους της βυζαντινής ζωγραφικής στο έργο του, είναι ο Παρθένης. Σχετικά με το έργο του Παρθένη και τη σύνδεση του με την βυζαντινή τεχνοτροπία, αντλούμε στοιχεία από την σημαντική μονογραφία του καλλιτέχνη από τον Ματθιόπουλο (2008), ο οποίος υποστήριξε πως πρώτος ο Παρθένης άνοιξε το δρόμο για την επανασύνδεση της κληρονομιάς του Βυζαντίου με τη μοντέρνα ελληνική ζωγραφική. Όπως αναφέρει ο Ματθιόπουλος και επιβεβαιώνουν και οι παραπάνω κατάλογοι[14], ο Παρθένης μελέτησε σε βάθος το έργο του El Greco, αναδεικνύοντας την ιδιαίτερη σχέση του καλλιτέχνη με την βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, ενώ η μαθητεία του στο Παρίσι κάνει έκδηλη την επιρροή του από τις πρωτοποριακές θεωρήσεις της ευρωπαϊκής ζωγραφικής, τόσο του Cezanne όσο και των κυβιστών. Παρόλο που η ζωγραφική του θα περάσει από διάφορα στάδια, τα θρησκευτικά θέματα θα συνεχίσουν να κατέχουν μια σημαντική θέση στο ζωγραφικό έργο του Παρθένη καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Η συμβολή του είναι καθοριστική, καθώς όντας δάσκαλος για δύο δεκαετίες στην σχολή Καλών τεχνών (1929- 1947), θα μεταφέρει την αγάπη και τις γνώσεις του για τη βυζαντινή τέχνη και

[14] «*Ιστορώντας την Υπέρβαση: Από την παράδοση του Βυζαντίου στην Νεότερη Τέχνη*» (2013), «Από την αρχαιότητα και τα πορτρέτα του Φαγιούμ έως τη γενιά του '30» (1998)

στην επόμενη γενιά ζωγράφων, η οποία και θα διαμορφώσει καθοριστικά την καλλιτεχνική παραγωγή.

Συνδέσεις με το Βυζάντιο και τη γενιά του '30 μπορούμε να βρούμε και στο μεγαλύτερο μέρος του έργου του Νίκου Ζία, ο οποίος αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους μελετητές/σχολιαστές του έργου του Νίκου Κόντογλου. Χαρακτηριστικά αναφέρει, πως βασικός στόχος του Κόντογλου ήταν να αλλάξει την εσφαλμένη εικόνα που είχε η Δύση για το Βυζάντιο. Αλλά το πιο σημαντικό μέρος του οράματός του δεν ήταν το καλλιτεχνικό του έργο, αλλά το γεγονός ότι εμφύσησε σε μια ολόκληρη γενιά την βυζαντινή τέχνη, ως αισθητική αξία, και υποστήριξε τη συνέχειά και τη σημασία της, στη διαμόρφωση της σύγχρονης ελληνικής ζωγραφικής[15].

Αντίστοιχα, ο Γιάννης Παπαϊωάννου (1998) στο συλλογικό έργο «Φώτης Κόντογλου: Σημείον αντιλεγόμενον», τονίζει την ιδιαίτερη επιρροή του βυζαντινού στοιχείου στην ελληνική ταυτότητα. Ο Παπαϊωάννου προσθέτει πως ο Κόντογλου τόνισε την ενότητα και την συνέχεια της ελληνικής παράδοσης από την αρχαιότητα μέχρι την λαϊκή τέχνη δια μέσω του Βυζαντίου[16], στοιχεία που φαίνεται να διέπουν όλο το έργο της γενιάς του '30. Στο ίδιο έργο, ο Χρήστος Μαλεβίτσης (1998) επισημαίνει την επιρροή του Φώτη Κόντογλου από τη βυζαντινή τέχνη, καθώς και την επίδραση του τελευταίου στους μαθητές του, Νίκο Εγγονόπουλο και Γιάννη Τσαρούχη.

Παρόμοια με τον Κόντογλου, υπάρχει διαθέσιμη βιβλιογραφία για το έργο του Εγγονόπουλου και του Τσαρούχη. Συγκεκριμένα για το έργο του Εγγονόπουλου αντλούμε πληροφορίες από το βιβλίο «Εγγονόπουλος μυθολογία Βυζάντιο επανάσταση», στο όποιο η Λαμπράκη-Πλάκα (1999) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το Βυζάντιο και ο Κόντογλου διδάσκουν στον Εγγονόπουλο την τεχνική, την οποία αφομοιώνει στην τέχνη του και της προσθέτει υπερρεαλιστικά στοιχεία. Το ίδιο επιβεβαιώνεται και στο βιβλίο, «Νίκος Εγγονόπουλος ο βυζαντινός» του Δεληβορριά και του Νίκου Ζία (2001), στο οποίο κάνουν μια εκτενή ανάλυση στο βυζαντινίζον ύφος του Εγγονόπουλου.

[15] Ζίας (1975); Ζίας (1991); Ζία; (1998).
[16] Ζίας, 1998, σ. 28.

Σχετικά με τον Τσαρούχη, όπως αναφέρεται και στο σχετικό υπόμνημα της εθνικής πινακοθήκης, παρατηρείται σημαντική επιρροή από την ελληνιστική και τη βυζαντινή τέχνη, την τέχνη της Αναγέννησης και των νεότερων χρόνων, το έργο του Matisse, του Θεόφιλου και του Κόντογλου, αλλά και τις φιγούρες του Καραγκιόζη, διαμορφώνοντας στο τέλος ένα ιδιαίτερο προσωπικό ύφος. Αυτή την αμφιταλάντευση μεταξύ Ανατολής και Δύσης, διακρίνεται καλύτερα στην αναδρομική έκθεση με έργα του Τσαρούχη[17], η οποία περιλαμβάνει επιλογές από τη συλλογή του ιδρύματος Γ. Τσαρούχη. Όπως αναφέρει και η Καφέτση (2000), η οποία επιμελήθηκε και την παραπάνω έκθεση, ο Τσαρούχης σε νεαρή ηλικία αρχίζει να πειραματίζεται με το Βυζάντιο και την λαϊκή παράδοση. Ο μυστικισμός και η γοητεία, που του ασκεί το Βυζάντιο και γενικότερα ο πολιτισμός της Ανατολής, θα συμβάλλουν στη δημιουργία μια πλούσιας καλλιτεχνικής παραγωγής.

Εκτός από τις παραπάνω βιβλιογραφικές πηγές, οι οποίες υπογραμμίζουν την επιρροή του Βυζαντίου στο έργο της γενιάς του ‘30, έχει πραγματοποιηθεί και σχετική αναδρομική έκθεση στην αίθουσα του Βυζαντινού Μουσείου με θέμα την πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης στην ελληνική ζωγραφική του α΄ μισού του 20ου αιώνα, η οποία επιβεβαιώνει και την σχετική σύνδεση. Η συγκεκριμένη έκθεση προσπαθεί να παρουσιάσει το «πως δημιουργείται, ισχυροποιείται, χαλυβδώνεται, αμύνεται κι επιτίθεται το ελληνικό κράτος, οργανώνοντας την εθνική του συνείδηση και μέσα από την υποδοχή του βυζαντινού ιστορικού χρόνου και αντίστοιχα το πως αντανακλάται το γεγονός αυτό στην εικαστική παραγωγή». Όπως αναφέρει και η Αλεξανδρή στον κατάλογο, η υιοθέτηση στοιχείων από τη βυζαντινή τέχνη στο εικαστικό έργο της γενιάς του ‘30, θα αποτελέσει θεμέλιο λίθο στην αναζήτηση του περιεχομένου της ελληνικότητας στις εικαστικές τέχνες.

Η παρούσα εργασία με αφετηρία τη παραπάνω σχέση Βυζαντίου και γενιάς του ‘30, την οποία παρατηρούν και αναλύουν και άλλοι μελετητές στο έργο τους, αποβλέπει ιστορικά να διευρύνει την έρευνα, εξερευνώντας τις σχέσεις του Βυζαντίου και της εικαστικής παραγωγής του σήμερα, αντλώντας παραδείγματα από τις τελευταίες δύο δεκαετίες καλλιτεχνικής παραγωγής οι οποίες παραπέμπουν σε βυζαντινίζον ύφος. Συγκεκριμένα, θα αντληθούν παραδείγματα από την εικαστική παραγωγή σύγχρονων καλλιτεχνών, με βασικό άξονα το έργο του Στέλιου Φαϊτάκη και

[17] «Γιάννης Τσαρούχης : ανάμεσα σε ανατολή και δύση».

του Αντώνη Φίκου, στους οποίους είναι φανερή η σύνδεση με την βυζαντινή κληρονομιά. Όπως αναφέρουν και οι δύο σε προσωπικές συνεντεύξεις, η επιρροή τους από τις διδαχές του Βυζαντίου είναι παραδεδομένη, αλλά μέχρι τώρα δεν έχει πραγματοποιηθεί κάποια συσχέτιση μεταξύ των έργων τους και της γενιάς του ‘30.

Στις συνεντεύξεις αυτές αντιμετωπίζονται ως μεμονωμένα παραδείγματα της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής, ενώ παραπέμπονται συχνά ως μοντέρνοι αγιογράφοι. Αυτό που θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε στη συνέχεια αντλώντας στοιχεία μέσα από το έργο τους, είναι ότι όχι μόνο δεν αποτελούν μεμονωμένα παραδείγματα, αλλά αμφότεροι συμβάλλουν στην ιστορική συνέχεια του κληροδοτήματος, που άφησε η γενιά του του ‘30 και συμμετέχουν σε μια παραγωγική συνομιλία τόσο με τον Βυζαντινό πολιτισμό όσο και με τον επαναπροσδιορισμό της έννοιας της ελληνικότητας.

2. Η έννοια της ελληνικότητας

Σημαντικό κομμάτι της παρούσας εργασίας αποτελεί το ζήτημα της ελληνικότητας. Για να κατανοήσουμε το εύρος της συγκεκριμένης έννοιας θα επιχειρήσουμε μια σύντομη αναφορά στο ιστορικό και κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο της εξέλιξης του όρου.

Ο όρος ελληνικότητα εκτός από κεντρικό θέμα ακαδημαϊκών συζητήσεων, αποτελεί έναν όρο ο οποίος μέχρι και σήμερα, προκαλεί συχνά σύγχυση σχετικά με το περιεχόμενό του. Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι η λέξη «ελληνικότητα» εμφανιζόταν σποραδικά στην ελληνική διανόηση ήδη από τον 19ο αιώνα, μόνο κατά τη δεκαετία του '30 και έπειτα, επρόκειτο να καθιερωθεί ως «ιδεολόγημα»[18]. Πιο συγκεκριμένα, όπως αναφέρει και ο Στέφανος Κουμανούδης, ο όρος «ελληνικότητα», εισάγεται για πρώτη φορά το 1851 από τον Κωσταντίνο Πωπ. Αργότερα ο Πολυλάς, χρησιμοποιεί τον όρο ως απάντηση στον Σπ. Ζαμπέλιο προκειμένου να υποστηρίξει την ύπαρξη του ελληνικού στοιχείου στην ποίηση του Σολωμού, χωρίς όμως να χρησιμοποιείται τακτικά ή να της δίνεται η μορφή του «εννοιολογήματος». Η μορφή εννοιολογημάτων που υιοθετήθηκαν ευρέως εκείνη την εποχή από τους πρώτους δημοτικιστές ώστε να υποστηρίξουν το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας, είναι λέξεις και εκφράσεις, όπως η «εθνική ψύχη», το «εθνικό πνεύμα», εθνισμός και ξενισμός[19].

Σύντομες αναφορές του όρου συναντώνται επίσης σε κείμενα του Παλαμά, αλλά και μέσα στο έργο του Περικλή Γιαννόπουλου[20], «Ελληνική γραμμή» (1903) και «Ελληνικό Χρώμα» (1904), ο οποίος πρώτος αναφέρεται στην ύπαρξη της ελληνικής γραμμής και του ελληνικού χρώματος, τα οποία απορρέουν από την «Ελληνική Γη» και το «Ελληνικό Φως»[21]. Η «Ελληνική Γη» και το «Ελληνικό Φως», όπως θα δούμε και στη συνέχεια, θα αποτελέσουν μερικά από τα βασικά στοιχεία στις θεματικές των

---

[18] Τζιόβας, 1989.

[19] ό.π.,1989, σ. 35.

[20] Ο Περικλής Γιαννόπουλος παρόλο που χρησιμοποιεί τη λέξη ελληνικότητα συνεχίζει να δίνει έμφαση στον όρο «ελληνισμό», είτε επειδή η ιδεατή ενότητα του ελληνισμού με την απελευθέρωση των υπόδουλων Ελλήνων, δεν έχει επιτευχθεί ακόμα, είτε για να έρθει σε αντιδιαστολή με τα λοιπά ρεύματα -ισμών που επικρατούσαν στην Ευρώπη όπως ο ευρωπαϊσμό, φραγκισμό, χριστιανισμό κ.ά., Τζιόβας, 1989, σ. 37

[21] Η Λαμπράκη-Πλάκα αναφέρει χαρακτηριστικά: « (…) η Ελληνική Γραμμή ανιχνεύει τα στοιχεία ταυτότητας του ελληνικού υπαίθρου και επισημαίνει τις αντικειμενικές δυσκολίες της ζωγραφικής του ερμηνείας. Το ανελέητο φως και η ξηρότητα του κλίματος δίνουν στη γραμμή ρόλο πρωταγωνιστή. Όλα τα σχήματα "γράφονται" με διαύγεια και σαφήνεια ακόμη και τα πιο μακρινά. Το "αιθέριο" και "άυλο" φως ελαφρώνει τους όγκους και τα χρώματα, περιορίζοντας την κλίμακά τους. Φως και σκιά διαφέρουν ελάχιστα», Λαμπράκη-Πλάκα, 2013, σ. 148

εκπροσώπων της γενιάς του ‘30. Μέχρι να καθιερωθεί ο όρος της «ελληνικότητας», ο ορός που χρησιμοποιείται πιο συχνά για να αποδώσει την ελληνική ταυτότητά, είναι «ο ελληνισμός»[22]. Ο «ελληνισμός» μέχρι και την αρχή του 20ου αιώνα συνιστά μία διττή έννοια, η οποία αφενός συμβολίζει το ιδεώδες της εδαφικής επέκτασης, το οποίο συνδέθηκε με το όραμα της Μεγάλης ιδέας[23] και αφετέρου εκφράζει την αντίσταση του ελληνικού πνεύματος απέναντι στις επιρροές της Ευρώπης[24].

Με την κατάρρευση όμως της Μεγάλης Ιδέας το 1922, στην οποία καίριο ρόλο έπαιξε η Μικρασιατική Καταστροφή, παρατηρείται η ύπαρξη ενός μεγάλου ιδεολογικού κενού, το οποίο δημιουργεί μια γενική σύγχυση στο εθνικό αίσθημα. Η ανάγκη να ξεπεραστεί η εθνική ιδεολογική κρίση, σε συνδυασμό με το γενικότερο κλίμα απογοήτευσης που προκάλεσε η ήττα της Μικρασιατικής Εκστρατείας, φέρνει στο προσκήνιο το ζήτημα επαναπροσδιορισμού του «ελληνικού γίγνεσθαι»[25]. Όπως αποτυπώνεται και αναλυτικότερα από τον Καγιαλή, «Ύστερα από το 1922 οι αντιλήψεις του «εθνισμού» επιστρατεύονται προκειμένου να αναπληρώσουν το κενό που προέκυψε από τη συντριβή του μεγαλοϊδεατικού οράματος. Κεντρικός στόχος τώρα είναι η μετάθεση της φιλοδοξίας της «εθνικής αναγέννησης», από το πεδίο της εδαφικής επέκτασης, σ’ εκείνο της πνευματικής ηγεμονίας» [26].

Ως εκ τούτου, με τη σύμπτυξη των γεωγραφικών ορίων του έθνους και την έκλειψη της Μεγάλης Ιδέας, παραμερίζεται η έννοια του «ελληνισμού» - και χρησιμοποιείται ο όρος της «ελληνικότητας», ο οποίος προσδίδει μία πιο ιδεαλιστική διάσταση της εθνικής συνείδησης. Το εθνικό ιδεώδες παύει πλέον να συνδέεται με την εδαφική επέκταση, κάτι που όπως αποδείχθηκε είναι ρευστό και μεταβαλλόμενο και προωθείται τώρα με τον όρο του «πνευματικού εθνισμού»[27], ο οποίος αναγνωρίζει το

[22] Ο όρος ελληνισμός είναι διαφορετικός από τον όρο ελληνικότητα και είναι όρος που χρησιμοποιείται έντονα μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα για να προσδιορίζει την εθνική ταυτότητα.
[23] Βεργόπουλος, 1977, σ. 87.
[24] Τζιόβας, 2006, σ. 38.
[25] Δημάκου, 2012, σ. 101.
[26] Καγιαλής, 2008, σ. 356.
[27] «Ο "πνευματικός εθνισμός", ως εκλεπτυσμένο υποκατάστατο του εδαφικού επεκτατισμού και της Μεγάλης Ιδέας, στηριζόταν σε μια αρχή επεκτατικού φιλελευθερισμού, σύμφωνα με την οποία κάθε έθνος διατηρώντας την ταυτότητα του φιλοδοξούσε να συνδιαλλαγεί αλλά και να κυριαρχήσει πνευματικά στα άλλα έθνη», Ξιφαράς, 1996.

έθνος ως μια πιο αφηρημένη μεταφυσική οντότητα[28], η οποία αποβλέπει στην πνευματική κυριαρχία[29].

Βασικός φορέας του αιτήματος της «ελληνικότητας» αναδεικνύονται οι καλλιτέχνες της γενιάς του '30[30], οι οποίοι παρόλο που αποτελούν τέκνα του δημοτικισμού, προσπαθούν να αποστασιοποιηθούν από το καθιερωμένο αφήγημα περί ρωμιοσύνης και εθνικής ψυχής που πρόβαλε ο «ελληνισμός». Λογοτέχνες και κριτικοί από κοινού επιχειρούν, να βρουν τις γέφυρες μεταξύ της δημοτικής παράδοσης και ευρωπαϊκών επιρροών[31], τις οποίες απέρριπτε ο «ελληνισμός» με το φόβο δημιουργίας μιμητικών προτύπων χωρίς αυθεντικό περιεχόμενο. Σύμφωνα με τον Τσαούση[32], αυτός είναι ένας φόβος που ο ελληνισμός βιώνει ήδη από την επανάσταση του 21'. Το ενδιαφέρον για την παράδοση και προσήλωση στην αναζήτηση της ελληνικότητας, υποδηλώνει ένα βαθύ αίσθημα ανασφάλειας που οφείλεται στην ρευστή και συνεχώς μεταβαλλόμενη κατάσταση των ελληνικών θεσμών[33]. Αυτή η ανασφάλεια, δεν αποδίδεται μόνο στην ρευστότητα των θεσμών, αλλά και στην έλλειψη εθνική ισχύος και βιομηχανικής ανάπτυξης, ενώ σε παγκόσμιο επίπεδο παρατηρούνται και άλλες ομάδες εθνικού χαρακτήρα[34], οι οποίες όλες έχουν ως κοινό παρονομαστή την εθνική συσπείρωση απέναντι στον Δυτικό ηγεμονισμό.

2.1. Ο όρος «γενιά του '30» και οι βασικοί εκπρόσωποι:

Όπως είδαμε και στην προηγούμενη ενότητα, ο ευρύτερος όρος της ελληνικότητας, δεν είναι όρος που δημιουργήθηκε από τη γενιά του '30, αλλά είναι όρος που προϋπάρχει ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα[35]. Παρόλα αυτά με το πέρασμα των χρόνων, ο

[28] Τζιόβας, 2011, σ. 150-151.
[29] Ο Τζιόβας , όσον αφορά τον «πνευματικό εθνισμό», αναφέρει πως λειτούργησε σε πολιτιστικό επίπεδο ως αντίδοτο ενάντια στην ιδεολογία του εδαφικού επεκτατισμού που προωθούσε η Μεγάλη Ιδέα, Τζιόβας, 1989, σ. 143.
[30] Λογοτέχνες και κριτικοί όπως οι Σεφέρης, Ελύτης, Θεοτοκάς, Τερζάκης, Καραντώνης, Δημαράς και Τσάτσος
[31] Τζιόβας, ό.π., σ. 39.
Για τον ιδεολογικό προσανατολισμό της γενιάς κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 βλ. επίσης ενδεικτικά Αντώνης ΛΙΑΚΟΣ, «Ζητούμενα ιδεολογίας της γενιάς του '30», στο περιοδικό Θεωρία και Κοινωνία, τεύχος 3, Δεκέμβριος 1990, σ. 7-22.
[32] «Όταν η ελληνική ταυτότητα ορίζεται με σημείο αναφοράς τον εαυτό της, ο ελληνισμός βρίσκεται σε μια κατάσταση δυναμικής αναμέτρησης σε σχέση με τους άλλους, ενώ αντίθετα, όταν ορίζεται με σημείο αναφοράς τους άλλους, τότε ο ελληνισμός βρίσκεται σε μια κατάσταση αμυντική και προσπαθεί να διατηρήσει την αυτοτέλεια του». Τσαούσης, 1983, σ. 23.
[33] Τζιόβας, ό.π., σ. 13-14.
[34] Hispanidad, Italianita, negritude
[35] Βαγενάς, 1997, σ. 21.

συγκεκριμένος όρος κατάφερε να συγκεκριμενοποιηθεί και στην ουσία να ταυτιστεί, μόνο με τη γενιά του ‘30.

Πως όμως κατάφερε η γενιά του ‘30 να συνδεθεί τόσο έντονα με την ελληνικότητα και γιατί μας ενδιαφέρουν οι αναζητήσεις της συγκεκριμένης γενιάς σχετικά με την ελληνικότητα, ενώ με το παραπάνω ζήτημα έχουν ασχοληθεί και άλλες γενιές στο παρελθόν; Για να απαντήσουμε σε όλα τα παραπάνω ερωτήματα πρέπει να καταλάβουμε πρώτα τι είναι η «γενιά του ‘30», ποιοι την αποτελούν και ποιες είναι οι κοινωνικές/ εθνικές και καλλιτεχνικές τους επιδιώξεις .

Ο όρος «γενιά του ‘30», σύμφωνα με τον Vitti, απευθύνεται σε λογοτέχνες και νέους συγγραφείς οι οποίοι εμφανίστηκαν μεταξύ της δεκαετίας του 1930 και του 1940[36], ενώ οι περισσότεροι φαίνεται να προέρχονται από οικογένειες αστικής καταγωγής που είχαν ταξιδέψει στο εξωτερικό, με αποτέλεσμα να γνωρίζουν τα καινούρια κινήματα που εξελίσσονταν στην Ευρώπη[37]. Τον συγκεκριμένο όρο φαίνεται να τον εισάγει ο Γεώργιος Θεοτοκάς το 1937, στην προσπάθεια του να προσδώσει ένα κύρος στην πνευματική ζωή των νέων[38], ενώ το 1962 ο κριτικός Ανδρέας Καραντώνης εκδίδει το βιβλίο του «Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της Γενιάς του '30», καθιερώνοντάς τον όρο στο ευρύ κοινό.

Η λεγόμενη «γενιά του ‘30», προσπάθησε να ανανεώσει δημιουργικά την ποίηση και την πεζογραφία, αφήνοντας πίσω το κλασικό στίχο (δηλαδή τον παραδοσιακό έμμετρο στίχο[39]), τις νουβέλες και την ηθογραφία, η οποία κυριαρχούσε κατά τη περίοδο 1920-1930. Οι νέοι λογοτέχνες δίνουν βάση στο πρωτοποριακό είδος του μυθιστορήματος , ενώ βασικά χαρακτηριστικά του έργου τους αποτελούν η εκφραστική λιτότητα, η χρήση του ελεύθερου στίχου, η σύνδεση με ευρωπαϊκές αισθητικές αναζητήσεις και η έμφαση στο νέο και την αλλαγή .

Σημείο σταθμός αποτέλεσε 1935, ο οποίος αποτελεί σύμφωνα με τον Καραντώνη, τον πιο σημαντικό χρόνο της νέας ποίησης. Εκείνη την χρονιά εκδίδεται για πρώτη φορά το περιοδικό «Νέα Γράμματα» ένα από τα βασικότερα εργαλεία προώθησης και κριτική της ποίησης ενώ για πρώτη φορά εμφανίζεται, ένας από τους

[36] Vitti, 2006, 21-22.
[37] Ζήρας, 1996.
[38] Καγιαλής, 2008.
[39] Καγιαλής, 2008, σ. 342.

σημαντικότερους εκπροσώπους της γενιάς, ο Οδυσσέας Ελύτης,. Το ίδιο έτος θα κυκλοφορήσουν δύο από τα σημαντικότερα έργα της σύγχρονης ποίησης, το «Μυθιστόρημα» του Γιώργου Σεφέρη και η «Υψικάμινος» του Ανδρέα Εμπειρίκο, με την οποία θα συστήσει επίσημα πλέον τον ποιητικό υπερρεαλισμό στο ευρύ κοινό .

Σύμφωνα με τους σχολιαστές ο Σεφέρης, αντιμετωπίζεται και ως αρχηγέτης της γενιάς του '30, ενώ μεταξύ άλλων η γενιά του '30 συγκροτείται από τους Ελύτη, Ρίτσο, Εμπειρίκο και Εγγονόπουλο[40], στον οποίο όπως θα αναφέρουμε και στην συνέχεια, έπαιξε σημαντικό ρόλο και στο χώρο τον εικαστικών τεχνών. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, ότι ο συγκεκριμένος λογοτεχνικός όρος καλύπτει μια μεγάλη ποικιλία από συγγραφείς που παρουσιάζουν αρκετές ανομοιογένειες, τόσο στις πολιτικές του θέσεις (π.χ. συντηρητικοί και αριστεροί), στις αισθητικές του αναζητήσεις (π.χ. ρεαλισμός και υπερρεαλισμός), όσο στις μεταξύ τους ηλικιακές διαφορές[41]. Το συγκεκριμένο ζήτημα φέρνει στο προσκήνιο τα ερωτήματα ποια χαρακτηριστικά συγκεντρώνουν οι εκπρόσωποι της γενιάς του '30 και κατά πόσο ο όρος «γενιά» είναι τελικά δόκιμος.

Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Στεργιόπουλος, Η γενιά δεν ξεπερνά ορισμένα χρονικά όρια […] και οι εκπρόσωποί της έχουν την ίδια πάνω-κάτω ηλικία, με διαφορά μεταξύ τους συνηθέστερα μικρότερη από μια πενταετία κι οπωσδήποτε όχι μεγαλύτερη από δεκαετία. Γιατί εκείνο, που τους συνδέει […] είναι η ιστορική στιγμή και η στιγμή, που έρχονται να διαδραματίσουν το ρόλο τους στα γράμματα, το τι συμβαίνει εκείνη την ώρα στον ιστορικό χώρο και τι επικρατεί στον πνευματικό και λογοτεχνικό και, ιδίως, το γεγονός, ότι μεγάλωσαν και ανδρώθηκαν ζώντας τα ίδια κοινά για όλους περιστατικά και αναπνέοντας την ίδια ατμόσφαιρα, αλλά και το ότι

[40] Ό.π., 341-342

[41] Όπως διαπιστώνει και η Nazarenko, «αν προσέξουμε καλύτερα τη ληξιαρχική ηλικία ορισμένων συγγραφέων, που θεωρούνται όχι μόνο εκπρόσωποι της γενιάς αυτής, αλλά και κάπως ηγετικές μορφές της, θα διαπιστώσουμε ότι παραβιάζουν τα αρχικά χρονολογικά πλαίσια, εφόσον το 1930 είχαν ήδη αρχίσει να μορφοποιούν το έργο τους. Αυτό συμβαίνει, λόγου χάρη, με τον Μυριβήλη, που γεννημένος το 1892, παρουσιάζει μια προσωπικότητα συγκροτημένη ήδη στους Βαλκανικούς Πολέμους· είτε με τον Σεφέρη, που, γεννημένος το 1900, λίγο νεότερος από τον Καρυωτάκη, ξεκινά περίπου τη στιγμή που κλείνει απότομα η δραστηριότητα του Καρυωτάκη. Με ένα αυστηρότερο χρονολογικό κριτήριο, μηχανικά εφαρμοσμένο, προσωπικότητες σαν τους δυο μεγάλους λογοτέχνες που ενδεικτικά μνημόνεψα, θα έπρεπε να μείνουν έξω από τη γενιά που μας απασχολεί. Για την αδυναμία να καθοριστεί μια χρονολόγηση ασφαλής, ας σκεφτούμε και την περίπτωση του Ελύτη που γεννήθηκε το 1911 και παρουσιάζεται στη μέση της δεκαετίας, το 1935. Σχετικά με την ομάδα των πραγματικά νέων μέσα στη γενιά συμβαίνει και τούτο επίσης: υπάρχει η περίπτωση, λόγου χάρη, του Τερζάκη που, παρ' όλο ότι υπήρξε μια από τις πρώτες συνειδήσεις που ανάγγειλαν ώριμα και μαχητικά την ανανέωση του 1930, έμεινε οργανικά δεμένος στη μισοσκότεινη ατμόσφαιρα του καρυωτακικού χώρου», Nazarenko, 2016, σ. 38.

ξεκίνησαν και συμπορεύτηκαν έχοντας περίπου το ίδιο φορτίο ζωής. […] Οι εκπρόσωποι μιας γενιάς, εξ άλλου, μπορεί να εκφράζουν διαφορετικές αισθητικές τάσεις και ν' ακολουθούν διαφορετικές κατευθύνσεις»[42]

Από την άλλη πλευρά, ορισμένοι σχολιαστές υποστηρίζουν πως ο όρος «γενιά του '30», δεν είναι ακριβής ή χρήσιμος ως γραμματολογικό εργαλείο (Ε. Κοτζιά, Π. Μουλλάς, Α. Ζήρας, Τ. Καγιαλής), ενώ άλλοι υποστηρίζουν ότι πρόκειται απλά για ένα «ιδεολόγημα» (Γ. Δάλλας) ή στρατηγική για τη νομιμοποίηση μιας ηγεμονίας (Γ. Παπαθεοδώρου)[43]. Αυτό που φαίνεται να υπερισχύει είναι αρχικά ότι η γενιά του '30, της οποίας οι εκπρόσωποι μοιράζονται τα κοινά τραύματα του πολέμου και της εθνική κατάπτωσης, επιδιώκουν μια νέα προσέγγιση της ελληνικής ταυτότητας, η οποία επιχειρεί με τη σειρά της να βρεθεί για πρώτη φορά σε μια δημιουργική συνομιλία και όχι σε διαμάχη με τα καλλιτεχνικά ρεύματα της δύσης.

Δεύτερον ακόμα και ηλικιακά όρια της γενιάς δεν είναι συγκεκριμένα και οι αισθητικές αναζητήσεις των εκπροσώπων της διαφέρουν αυτό που τους συνδέει ουσιαστικά είναι το αίτημα ανανέωσης και εκσυγχρονισμού[44]. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και ο Vitti, « Είναι αναμφισβήτητο ότι εκεί γύρω στα 1930 γίνεται αισθητή μια αλλαγή, μια ρήξη με το παρελθόν, ενώ παράλληλα εμφανίζονται προβληματισμοί που τεκμηριώνουν τη γέννηση μιας νέας συνείδησης, στηριγμένης σε μορφωτικά εφόδια και σε ψυχική διάθεση διαφορετικά από τα πριν γνωστά»[45].

2.1.1. Η σχέση της γενιάς του '30 με την ελληνικότητα

Αφού έγινε μία σύντομη αναφορά στην γενιά του '30 και τους εκπροσώπους της θα γυρίσουμε πίσω στο αρχικό μας ερώτημα στο οποίο θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε πως και γιατί η γενιά του '30 συνδέθηκε τόσο έντονα με την ελληνικότητα και γιατί μας ενδιαφέρουν οι αναζητήσεις της συγκεκριμένης γενιάς σχετικά με το παραπάνω ζήτημα μέχρι και σήμερα.

[42] Στεργιόπουλος, 2004, σ. 132.
[43] Καγιαλής, 2008, 341.
[44] Ντούνια, 2021.
[45] Vitti, 2006, 21-22.

Σημαντικό ρόλο στην ενασχόληση της συγκεκριμένης γενιάς με την ελληνικότητα διαδραματίζει το περιρρέον ιστορικό περιβάλλον. Τα μεγάλα εθνικά ζητήματα που προέκυψαν εκείνη την περίοδο όπως η Μικρασιατική καταστροφή σε συνδυασμό με την αποτυχία της Μεγάλης Ιδέας, επαναφέρουν στην επιφάνεια το αίτημα επαναπροσδιορισμού της εθνικής ταυτότητας.

Σχετικά με τη συμβολή της γενιάς του ’30 στην αναγωγή της ελληνικότητας σε αισθητική αξία, έχουμε τις ακόλουθες απόψεις: Αρχικά εντοπίζεται από την κριτική κατά την περίοδο εκείνη μια ροπή προς το «ελληνικό» σε όλο το φάσμα των τεχνών. Όπως αναφέρει ο Θεοτοκάς (Ελεύθερο πνεύμα, 1929) «Με τη γενιά του ’30 το στοιχείο της ελληνικότητας εισάγεται για πρώτη φορά ως αξιολογικό κριτήριο της νεοελληνικής δημιουργίας». Τη θέση του Θεοτοκά αυτή αμφισβητεί και ο Βαγενάς, ο οποίος υποστηρίζει ότι «η ελληνικότητα ως δόγμα, δηλαδή με τη μορφή του ελληνοκεντρισμού, και ως αξιολογικό κριτήριο της ελληνικής λογοτεχνικής δημιουργίας δεν εμφανίζεται τη δεκαετία του 1930 αλλά τον 19ο αιώνα · και ότι η λογοτεχνική γενιά του ’30, δεν είναι ελληνοκεντρική. Αντιθέτως, είναι θετικά προσκείμενη προς τις επιρροές της Ευρώπης , γεγονός που αμέσως αναιρεί την έννοια της «ελληνοκεντρικότητας» .

Αλλά ειδικότερα η «ελληνικότητα της γενιάς του ’30» μας ενδιαφέρει επειδή δεν συνιστά απλώς μια προσωπική αναζήτηση των καλλιτεχνών της συγκεκριμένης γενιάς. Αντίθετα, τίθεται στο πλαίσιο του ζητήματος της εθνικής ταυτότητας μιας ολόκληρης χώρας που «οι ίδιοι έθεταν στον εαυτό τους, αμυνόμενοι και αυτοί απέναντι στους κινδύνους που ενσυνείδητα οι ίδιοι είχαν δημιουργήσει […]· για να μη διακινδυνέψουν την εθνική τους ταυτότητα με το να γίνουν απλούστατα ελληνόγλωσσοι αναπαραγωγοί ξένων προτύπων, ακολούθησαν αναγκαστικά μια διαδικασία διαφοροποίησης απέναντι στους πολιτισμικούς χώρους από τους οποίους αποκόμισαν ιδέες και πρότυπα. Αυτή η διαφοροποίηση στο επίπεδο εθνικής συνειδητοποίησης, ονομάστηκε αναζήτηση ελληνικότητας» .

Όπως βλέπουμε το καινοτόμο στοιχείο της γενιά του ‘30 είναι ότι δεν εμπνέεται απλά από το μοντερνισμό της δύσης, αλλά επιχειρεί να δώσει στα ρεύματα της δύσης μια ελληνική ερμηνεία, χαράζοντας το δικό της προσωπικό δρόμο και

θέτοντας αισθητικούς, εθνικούς και πολιτιστικούς προβληματισμούς για τις επόμενες γενιές που θα ακολουθήσουν[46].

2.2. 1920-1930: Η «ελληνικότητα» κατά τη περίοδο του Μεσοπολέμου

Σε αυτό ακριβώς το σημείο, αναδεικνύεται και ο αμφίσημος ρόλος της γενιάς του '30. Από τη μία πλευρά καλείται να έρθει σε ρήξη με το ιστορικό της παρελθόν και το κλασικό αφήγημα περί ελληνικότητας το οποίο αναγνωρίζει μόνο την αρχαία Ελλάδα ως μέρος της ελληνικής της ταυτότητας και από την άλλη καλείται να το κάνει με τρόπο τέτοιο ο οποίος θα αποτελεί ιστορική συνέχεια της ελληνικής παράδοσης[47]. Στα πλαίσια υλοποίησης του συγκεκριμένου εγχειρήματος η γενιά του '30 θα χρησιμοποιεί εικόνες από την ελληνική αρχετυπικότητα.

Όπως διαφαίνεται και μέσα από το έργο του Ελύτη και άλλων σημαντικών εκπροσώπων της γενιάς, κατά τη διάρκεια της δεκαετία του 1930, η αρχετυπικότητα διαθέτει περισσότερο έναν μυθολογικό, ατμοσφαιρικό χαρακτήρα (για παράδειγμα έμφαση στο Αιγαίο, ήλιος, ελληνική φύση), ενώ μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο γίνεται πιο ιστορικά προσδιορισμένη, δείχνοντας έντονο ενδιαφέρον για την ιστορία του Βυζαντίου και τον «ελληνικό ελληνισμό» του Μακρυγιάννη και του Θεόφιλου. Μερικούς από τους λόγους οι οποίοι εξηγούν την μεταστροφή από τη μυθική στην ιστορική αρχετυπικότητα έχουν άμεση σχέση με το αντίκτυπο του πολέμου και της κατοχής.

Η αρχετυπική ροπή της γενιάς θέλει να αξιοποιήσει και να προβάλει τα ουσιαστικότερα και τα διαχρονικά στοιχεία του ελληνικού πολιτισμού, τα οποία μπορούμε να ξεκινήσουν έναν ζωντανό διάλογο με την Ευρώπη, χωρίς εντούτοις να παρουσιάζει την Ελλάδα σε μειονεκτική θέση[48]. Η «αρχετυπικότητα» άλλωστε συνδυάζει τη σταθερότητα με την ανακύκληση, δηλαδή την αναφορά στην παράδοση χωρίς εντούτοις να αποκλείει τη γόνιμη ανανέωση, καθώς η αρχετυπική προσέγγιση μπορεί να εξασφαλίζει το προαιώνιο, δεν παγιδεύεται όμως στη στατικότητα. Η αναζήτηση του παρελθόντος, στις διάφορες εκδοχές και εκφάνσεις ίσως να αποτελεί

[46] «Καμία άλλη γενιά δεν κατάφερε να επιβάλει σε τέτοιο βαθμό όχι μόνο την ποίηση της, αλλά προπαντός τις ιδέες και τα δοκίμια της, που στάθηκαν αφορμή να τεθούν ευρύτερα ερωτήματα», Τζιόβας, 2011, σελ. 544-546.
[47] Τζιόβας, 2011.
[48] Τζιόβας, 2008.

και το κλειδί για να κατανοήσουμε πως προέκυψε όλο ζήτημα της Ελληνικότητας στη δεκαετία του 1930[49].

Μέχρι και τη δεκαετία του 1930, βλέπουμε πως οποιαδήποτε σχέση με τον πολιτισμό της Ευρώπης αντιμετωπίζεται σε ορισμένες περιπτώσεις ως ένα προϊόν μη γνήσιο το οποίο νοθεύει την καθαρότητα του ελληνικού πολιτισμού[50]. Η γενιά του '30, ως θεραπεία στην παραπάνω στάση, αναζητεί τρόπους για να ξεκινήσει ένα δημιουργικό διάλογο Ελλάδας-Ευρώπης και προωθεί την ιδέα της αμοιβαίας πολιτισμικής ανταλλαγής. Αυτή η διάσταση της ελληνικότητας, αποτελεί μια συντονισμένη προσπάθεια της γενιάς να δημιουργήσει τις κατάλληλες προϋποθέσεις, ώστε ο ελληνικός πολιτισμός να βρεθεί ξανά στο κέντρο της διεθνούς πολιτισμικής σφαίρας ως μια αυτόνομη και δημιουργική οντότητα και όχι ως μια στείρα εκδοχή του κλασικού ελληνικού αφηγήματος περί αρχαιότητας[51]. Το διεθνές ενδιαφέρον για την σημαντικότητα της «ελληνικής μορφής» ενισχύει την προσήλωση στη γενιά '30 στην ενασχόληση και την αναζήτηση της ελληνικότητας μέσα στο έργο τους[52].

2.3. Η Αριστερά και Μεταξικό καθεστώς και ο τρόπος διαχείρισης του ζητήματος της «ελληνικότητας»

Στον τομέα ειδικότερα της λογοτεχνίας και της ποίησης, θα δούμε ότι οι υποστηρικτές του πνευματικού εθνισμού[53], θα προωθήσουν εντονότερα το αίτημα της ελληνικότητας με τρόπο ο οποίος θα βάλει σε δεύτερη μοίρα τις μοντερνιστικές αναζητήσεις, καταδικάζοντας τες ως προϊόντα μίμησης της Ευρώπης. Η παραπάνω θέση η οποία έχει βρει υποστηρικτές ήδη από τα τελευταία χρόνια του Μεσοπολέμου[54], οξύνεται με την άνοδο της δικτατορίας του Μεταξά και αξιοποιείται στη συνέχεια κατά βάση στη πολιτική μεταξικού καθεστώτος.

Ο Μεταξάς, θα προωθήσει έντονα στο πολιτικό του πρόγραμμα τον δημοφιλή όρο της «ελληνικότητας», αλλά με μία πιο εθνοκεντρική διάσταση η οποία θυμίζει τα χαρακτηριστικά του «ελληνισμού», καταδικάζοντας κάθε ευρωπαϊκό στοιχείο στην

[49]Τζιόβας, 2011 σ. 301.
[50] Αυτό εξηγεί γιατί ο υπερρεαλισμός ήταν ένα ρεύμα το οποίο κατακρίθηκε έντονα από την ελληνική ακαδημαϊκή κοινότητα.
[51] Τζιόβας, 2011.
[52] Συνέδριο Αθηνών 1933, Σχολή αρχιτεκτονικής
[53] Ο πνευματικός εθνισμός συνδέεται με το αίτημα της πνευματικής ηγεμονίας του ελληνισμού.
[54] Καγιαλής, 2008, 359.

τέχνη[55]. Η υπάρχουσα εθνοκεντρική απόχρωση της ελληνικής τέχνης, θα χρησιμοποιηθεί στη συνέχεια ως εργαλείο για να επιτύχει τις πολιτικές επιδιώξεις του[56], προφασιζόμενος με πάθος τη δημιουργία μιας εθνικής τέχνης και με φόβο την εξάπλωση του μαρξισμού. Από την άλλη πλευρά, οι μαρξιστές υπερασπίζονται επίσης τις εθνικές αξίες με απώτερο σκοπό βέβαια να αποτρέψουν την εισροή καλλιτεχνικών επιρροών και ιδεολογιών από τις κυρίαρχες οικονομικές χώρες[57].

Όπως αναλυτικότερα αναφέρει και ο Καγιαλής, «οι βαθιές συντηρητικές απόψεις[58] του μεταξικού καθεστώτος και «η παράλληλη προβολή μια φυλετικής και λαϊκιστικής εκδοχής εθνοκεντρισμού, που προωθεί τη λαογραφική επιστροφή στις ρίζες και περιορίζει την τέχνη σε λειτουργίες ηθογραφικής απεικόνισης, θέτουν το εγχείρημα του ελληνικού μοντερνισμού υπό ισχυρή αμφισβήτηση και υποχρεώνουν τους νέους συγγραφείς να επικεντρωθούν στα ερωτήματα περί ιθαγένειας, παράδοσης και εθνικής παράδοσης και εθνικής αυτογνωσίας και να αποδείξουν εμπράκτως την «ελληνική τους – συγγραφική και βιωματική- συνείδηση»[59].

Από το σημείο που η ευρωπαϊκή επιρροή είναι απλά κατακριτέα, ο Ιωάννης Μεταξάς θα περάσει στη φάση που καταδικάζει πλέον φανερά τη μίμηση των ξενόφερτων μεθόδων και απευθυνόμενος στους συγγραφείς, κατά τη διάρκεια της τελετής για την απονομή των Κρατικών Λογοτεχνικών Βραβείων του 1939, τους προτρέπει να προσεγγίσουν τα προβλήματα και τις ανησυχίες του καθημερινού λαού.[60]Εκτός από τη προσήλωση του μεταξικού καθεστώτος στην λαϊκή παράδοση, έντονο ενδιαφέρον δείχνει και το κόμμα της Αριστεράς. Όπως γράφει και ο Καγιαλής, έπειτα από το τέλος του 1934, η Αριστερά θα στρέψει την προσοχή της προς την λαϊκή παράδοση, παραμερίζοντας εξ ολοκλήρου τις ευρωπαϊκές τεχνοτροπίες.

---

[55] «Η δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά (1936 - 1940) βρήκε διαμορφωμένο το ρεύμα της επιστροφής στην παράδοση και το υιοθέτησε, θεωρώντας ότι μπορούσε έτσι να εκφράσει την εθνικιστική ιδεολογία του καθεστώτος»., Πηγή: https://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/category/the-period-between-two-wars/i-genia-tou-30-paradosi-kai-monternismos.html)
[56] Κωτίδης, 1993, σ. 85
[57] Τζιόβας, 1989, σ. 65.
[58] «Κράμα της διάνοιας του αρχαίου πολιτισμού με τη βαθιά θρησκευτική πίστη του μεσαιωνικού ελληνισμού», ό. π., σ. 140.
[59] Καγιαλής, ό.π., 359.
[60] Πασχάλη, 2016, σ 24.

Συγκεκριμένα στο κομμάτι των παραστατικών τεχνών (κυρίως εικαστικές τέχνες)[61], μέσω του ρεύματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού[62], θα προωθηθεί η σύνδεση της τέχνης με τους λαϊκούς αγώνες, , η απεικόνιση της πείνας όπως αυτή βιώνεται στα αστικά κέντρα, οι αναπαραστάσεις ηρωικών πράξεων με τρόπο υπερβολικό, ενώ παραμερίζεται η σημαντικότητας της μορφής στο εικαστικό έργο και αναδεικνύεται το περιεχόμενό του[63]. Παράλληλα, προτείνεται ως πρότυπο δημιουργίας το λαϊκό τραγούδι, το οποίο προωθεί έντονα εθνικά αισθήματα[64], με σκοπό τη δημιουργία μίας λογοτεχνίας κατανοητής σε όλα τα κοινωνικά διαστρώματα[65].

Η έννοια του λαϊκού αξιοποιήθηκε μαζικά από το μαρξιστικό κίνημα, ως έννοια αγωνιστικότητας και οι λαϊκές μορφές έγιναν πρότυπα ηρωικής έξαρσης. Άλλωστε, όπως παρατηρεί και η Βακαλό, οι δύσκολοι καιροί έχουν να ανάγκη να δημιουργήσουν σύμβολα τα οποία λειτουργούν τονωτικά στο εθνικό φρόνημα. Αυτά ακριβώς τα σύμβολα είναι που θα αξιοποιήσει και στη συνέχεια ο Μεταξάς, ο οποίος κατά τη διάρκεια του πολέμου, θα περιπλέξει ακόμα περισσότερο το ζήτημα της ελληνικότητας[66]. Την ίδια στιγμή, οι φιλελεύθεροι διανοούμενοι της γενιάς του ’30, σε ότι αφορά το ζήτημα της ελληνικότητας, προσπαθούνε να διαφοροποιηθούν από τον διεθνισμό που προτείνει ο κομμουνισμός, αλλά και από την επεκτατική πολιτική του εθνικισμού και στρέφονται προς το παράδειγμα της Ευρώπης[67]. Προσεγγίζουν το ζήτημα της ελληνικότητας υπό το πρίσμα της πρωτοπορίας και καταφέρνουν όχι μόνο να διαφοροποιηθούν από τους εθνικιστές και τους μαρξιστές, αλλά να καθιερωθεί ιδιαίτερα μετά τον πόλεμο η απόλυτη ιδεολογική τους κυριαρχία (Σεφέρης, Εμπειρίκος κ.ά.).

Άρα παρατηρούμε ότι, σχετικά με το περιεχόμενο του ζητήματος της ελληνικότητας, αρχίζει να γίνεται πιο σύνθετο καθώς τη στιγμή που τα ευρωπαϊκά

---

[61] Τα συγκεκριμένα αποτελούν κοινά σημεία της ελληνικής τέχνης με τα θεωρητικά κείμενα Ελλήνων μαρξιστών.
[62] Κωτίδης, 1992, σ. 24.
[63] Κωτίδης, ό.π., 27.
[64] Παρότι η θέση αυτή δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη επιρροή, ειδικά μετά την επιβολή της δικτατορία, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου θα θέσει τις βάσεις για να κάνει πιο προσιτή κάποιες εκφάνσεις του ελληνικού μοντερνισμού τόσο στη διανόηση αλλά και στους θιασώτες της Αριστεράς Βλ. Καγιαλής, 2008, σ. 360.
[65] Καγιαλής, 2008, 359.
[66] Βακαλό, 1983, σ. 18.
[67] Σαρακατσιάνου. 2004, σ. 56.

μοντερνιστικά κινήματα είχαν να αναμετρηθούν με τον ισχύοντα λογοτεχνικό κανόνα, στην ελληνική περίπτωση οι νεωτερικές κινήσεις των δημιουργών της γενιάς του '30 έρχονται, κυρίως, αντιμέτωπες με τις αδιευκρίνιστες «εθνικές /λαϊκές» αξίες που προβλήθηκαν ως πρότυπο από όσους ήταν αντίθετοι στο μοντερνισμό[68]. Ταυτόχρονα, λόγω των κοινωνικών συνθηκών (πόλεμοι κλπ.), δεν επιτυγχάνεται ποτέ να δημιουργηθεί μια ταξική παράδοση, η οποία παρόλο που προσπαθεί στη συνέχεια να συγκροτηθεί αντικαθίσταται γρήγορα από έναν ελιτισμό που συνδέεται με τους διανοούμενους[69].

2.4. Το ζήτημα της «ελληνικότητας» κατά τη διάρκεια του 1940:

Η γενιά του '30 και οι μοντερνιστικές της αναζητήσεις με την ζωηρή της συνομιλία με τα ευρωπαϊκά κινήματα, έχουν ήδη καθιερωθεί μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '30. Με την άνοδο όμως της δικτατορίας και ειδικότερα με την έναρξη του Δεύτερου Παγκόσμιου Πόλεμου, πραγματοποιείται η διακοπή κάθε επαφής με το εξωτερικό, καθιστώντας αδύνατη οποιαδήποτε επαφή με πιο αφαιρετικά ρεύματα (όπως κυβισμός, υπερρεαλισμός κ.α.).

Η εθνοκεντρική στάση του Μεταξά μπορεί να παγώνει τις μοντερνιστικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών της περιόδου, αλλά ευνοεί την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τον παραμελημένο μέχρι τότε πολιτισμό του Βυζαντίου και τον «ελληνισμό» του Μακρυγιάννη και του Θεόφιλου[70][71]. Η έκφραση ης ελληνικότητας, στις εικαστικές τέχνες ειδικότερα, συνδέεται άμεσα με την βυζαντινή τέχνη[72]. Σημαντικό ρόλο σε αυτή την επιστροφή παίζει η πανευρωπαϊκή προσταγή στο κύκλο των τεχνών η οποία ορίζει την «επιστροφή στην τάξη (retour à l' ordre) ».

[68] Καγιαλής, 2008, σ. 337.
[69] Βακαλό, 1983, σ. 19.
[70] Ἦταν ἀκριβῶς τὸ ἐναντίον: ἦταν μία ἀπὸ τὶς πιὸ μορφωμένες ψυχὲς τοῦ ἑλληνισμοῦ. Καὶ ἡ μόρφωση, ἡ παιδεία ποὺ δηλώνει ὁ Μακρυγιάννης, δὲν εἶναι κάτι ξέχωρο ἢ ἀποσπασματικὰ δικό του· εἶναι τὸ κοινὸ χτῆμα, ἡ ψυχικὴ περιουσία μίας φυλῆς, παραδομένη γιὰ αἰῶνες καὶ χιλιετίες, ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιά, ἀπὸ εὐαισθησία σὲ εὐαισθησία· κατατρεγμένη καὶ πάντα ζωντανή, ἀγνοημένη καὶ πάντα παροῦσα -εἶναι τὸ κοινὸ χτῆμα τῆς μεγάλης λαϊκῆς παράδοσης τοῦ Γένους. Εἶναι ἡ ὑπόσταση, ἀκριβῶς, αὐτοῦ τοῦ πολιτισμοῦ, αὐτῆς τῆς διαμορφωμένης ἐνέργειας, ποὺ ἔπλασε τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὸ λαὸ ποὺ ἀποφάσισε νὰ ζήσει ἐλεύθερος ἢ νὰ πεθάνει στὰ
[71] Τζιόβας, 2011.
[72] Βακαλό, 1983, σ. 16.

Παρατηρείται η εξύμνηση της παράδοσης και η ανακάλυψη της ξανά από την αρχή καθώς και η προβολή κάθε αντικείμενου που συνδέεται με την λαϊκή παράδοση.

Η ανάγκη για την έκφραση μιας αυθεντικότητας και το ενδιαφέρον για την πηγή είναι εκείνος ο συνδυασμός των στοιχείων που οδηγούν την σύζευξη της βυζαντινής τεχνοτροπίας με τη απλή καθημερινότητα, δημιουργώντας καλλιτέχνες όπως ο Κόντογλου και ο Εγγονόπουλος με τους οποίους θα ασχοληθούμε και στη συνέχεια εκτενέστερα. Το συγκεκριμένο αίτημα είναι γνήσιο παιδί του μοντερνισμού, ο οποίος προωθεί μια ριζική αναμόρφωση της σύγχρονης πραγματικότητας υπό το πρίσμα ενός ρομαντικού επαναπροοσδιορισμού της παράδοσης[73]. Αυτό που είναι χρήσιμο να αναφερθεί είναι ότι πριν ακόμα το ενδιαφέρον της Ευρώπης για το λαϊκό στοιχείο, εκείνος που έπαιξε σημαντικό ρόλο στην διεύρυνση της έννοιας της ελληνικότητας είναι ο Κωνσταντίνος Παπαρηγόπουλος, ο οποίος προσπάθησε να συνδέσει την αρχαία με την νεότερη Ελλάδα μέσω του Βυζαντίου ήδη από τον 19ο αιώνα.

Σύμφωνα με τον Παπαρηγόπουλο, ο Ελληνισμός δεν έσβησε ολοκληρωτικά αλλά κατόρθωσε να αναγεννηθεί με την σύσταση της Βυζαντινής αυτοκρατορίας. Υποστηρίζει ότι το Βυζάντιο και αποτελεί το συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην αρχαιότητα και την νεοελληνική κληρονομιά, θέση για την οποία επικρίθηκε εντόνως από την ακαδημαϊκή κοινότητα[74]. Με τον τρόπο αυτό, ο Παπαρηγόπουλος δημιουργεί μια νέα διάσταση της λέξης «ελληνισμός», η οποία μέχρι τότε ήταν συνυφασμένη μόνο με την πολιτιστική επέκταση από τα χρόνια του Μεγάλου Αλεξάνδρου.

Η καινοτομία του Παπαρηγόπουλου αποδίδεται στο γεγονός, ότι σε αντίθεση με το ιστορικό παρελθόν, εκείνος προσπαθεί να προσδώσει μια πιο αφηρημένη προοπτική του όρου κατά την οποία η ελληνικότητα αποτελεί εκείνο το συνδετικό υλικό ανάμεσα στο διαιρεμένο ελληνικό έθνος, το οποίο είναι ικανό να γεφυρώσει τις διαφορές μεταξύ των ελεύθερων ανθρώπων και των υπόδουλων[75]. Η έννοια της ελληνικότητας έχει τώρα διευρυνθεί, ώστε πέρα από την κλασική αρχαιότητα να περιλαμβάνει το βυζαντινό πολιτισμό αλλά και τη λαϊκή παράδοση. Τα στοιχεία μιας πιο απλής και λαϊκής καταγωγής εξυψώνονται. Αυτή η επιταγή ανοίγει τον δρόμο στο να βρεθεί το Βυζάντιο στο επίκεντρο, καθώς η θεματική της αρχαιότητας είναι ένα

[73] Βαγενάς κ.α., 1997, σ. 48-52.
[74] Μελάς, 2014.
[75] Τζιόβας 2006, σ. 31-38.

θέμα που ήδη έχει εξαντληθεί στο παρελθόν[76] τόσο από τον ελληνικό ακαδημαϊκό ελληνικό κύκλο, αλλά και την Ευρώπη της νεοκλασικής και ρομαντικής περιόδου. Η στροφή αυτή εμπλουτίζεται και από το ενδιαφέρον για την σύγχρονη λαϊκή παράδοση.

Η υβριδικότητα και η σύνθετη ιδιοσυγκρασία της ελληνικής ταυτότητας αρχίζει να αναδύεται και στόχος μιας ολόκληρης γενιάς γίνεται πλέον το να φανεί η ιδιαίτερη ελληνική φύση ή όπως γράφει και ο Οδυσσέας Ελύτης μέσα από το έργο του, να φανεί «το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας». Ο Αθανασόπουλος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το αίτημα της ελληνικότητας για τους συνεργάτες της Ελληνικής Δημιουργίας συνοψίζεται στην αποφυγή κάθε μίμησης, στην επιστροφή στη 'δημιουργική ηθογραφία' και την επανασύνδεση με τη δημοτική παράδοση[77].»

Ο όρος «γενιά του '30» δεν αναφέρεται σε μια γενιά ή τεχνοτροπία. αλλά στην προσήλωση των μελών της ώστε να ξεκινήσει η ελληνική τέχνη μια ζωντανή συνομιλία με τα ευρωπαϊκά κινήματα. Αυτό που πρέπει να αναφέρουμε είναι ότι όταν γίνεται λόγος για «ελληνική μορφή» δεν εννοείται μια αυστηρή εικαστική φόρμα. αλλά περισσότερο μια μορφή η οποία εκφράζει τις ιδεολογικές και ηθικές προεκτάσεις της έννοιας της ελληνικότητας. Για αυτό ακριβώς το λόγο οι εκπρόσωποι της γενιάς του '30, αν και ανήκουν σε τόσο διαφορετικά ρεύματα μιλάνε με διαφορετικές εικαστικές φόρμες, αλλά εκφράζονται όλοι με την ίδια ιδεαλιστική γλώσσα καθώς επιχειρούν μια ολιστική ανασκόπηση της παράδοσης, γεγονός που πάντα επιδιώκεται με τρόπο αισθητικό [78]. Η «γενιά του '30» είναι στην ουσία αυτή που ανάγει την ελληνικότητα σε αισθητική αξία.[79]. Η ελληνικότητα πιστοποιείται ως αισθητική αρετή, ως τεκμήριο αυτονόητης και αδιαμφισβήτητης λογοτεχνικής αξίας και ως απόδειξη πνευματικής υπευθυνότητας, αλλά εντέλει ως γενικός ειδοποιό χαρακτηριστικός της γενιά του '30[80].

[76] Βακαλό, 1983, σ. 16.
[77] Αθανασόπουλος, 1949, σ. 476-479.
[78] Βακαλό, 1983, σ. 17.
[79] Τζιόβας, 2006, 115.
[80] Καγιαλής, 2008, 360.

2.5. 1950-1960: Από την αισθητική της ελληνικότητας στον μύθο της ελληνικότητας:

Μπορεί από τα τέλη της δεκαετίας του 40' να υπάρχουν εκφράσεις της αφαίρεσης, όπως η «Πεντέλη σε έκσταση» του Λαμερά (1948), αλλά το συγκεκριμένο ρεύμα αρχίζει και να νομιμοποιείται στην καλλιτεχνική παραγωγή πιο μαζικά από το 50΄και έπειτα με τις εκθέσεις καθαρά αφηρημένων έργων όπως του Γαϊτη στο «Κεντρικό»(1954), του Μαλτέζου στην «Πανελλήνιο» (1957), αλλά και το σημαντικό έργο του Κοντόπουλου, «Ζυγός» (1957)[81].

Ως φυσικό επακόλουθο της εμφάνισης της αφαίρεσης στην ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή το ζήτημα της «ελληνικότητας» από την δεκαετία του 50', αρχίζει και αλλάζει. Η εμφάνιση της αφηρημένης τέχνης, επαναφέρει στην επιφάνεια ζητήματα σχετικά με τον χαρακτήρα της ελληνικής τέχνης και την σχέση της με τις ευρωπαϊκές επιρροές, ζητήματα τα οποία θα απασχολήσουν ιδιαίτερα τη γενιά του '30. Μέχρι εκείνη τη στιγμή, οι καλλιτέχνες του Μεσοπολέμου ακόμα και αν χρησιμοποιήσαν κάποια στοιχεία από κινήματα του μοντερνισμού, απέκλεισαν σχεδόν εξ ολοκλήρου την αφαίρεση από την καλλιτεχνική παραγωγή του πρώτου μισού του 20ου αιώνα, καθώς θεωρήθηκε ως επιρροή αμιγώς ευρωπαϊκή που δεν έχει θέση στη δημιουργία μίας εθνικής τέχνης.

Μετά το 55' η έννοια της ελληνικότητας χρησιμοποιήθηκε με τρόπο ώστε να υποστηρίξει τη διατήρηση του στοιχείου του «συγκεκριμένου» στη μορφή (το πλαίσιο δηλαδή), σε αντιδιαστολή με τις γενικεύσεις και την ρευστότητα της αφαίρεσης[82]. Ο ένας τρόπος με τον οποίο εκφράζεται η ελληνικότητα και η διαχείριση της παράδοσης, είναι αρχικά το αισθητικό ενδιαφέρον για το ξύπνημα μιας υπάρχουσας μέσα μας ειδικής ευαισθησίας που προσανατολίζεται σε μνήμες και στα αστικά βιώματα αστικά. Σε δεύτερη φάση, εξυπηρετείται η έκφραση λαϊκού αγωνιστικού πνεύματος[83].

Η ελληνική τέχνη ενώ μέχρι και στις αρχές του 1950 αποτελεί μια τέχνη αμιγώς παραστατική τέχνη η οποία εστιάζει στην ανθρώπινη μορφή. Βλέπουμε πως το ενδιαφέρον των ζωγράφων της γενιάς του '30 οι οποίοι συνεχίζουν να παράγουν έργο

[81] Βακαλό, 1981, σ. 38-39.
[82] ό. π., σ. 19.
[83] ό. π., σ. 20.

και στις επόμενες δεκαετίες (Τσαρούχης, Χατζηκυριάκος-Γκίκας κ.ά), μετατοπίζεται από τον ανθρωποκεντρισμό (μορφές) στην σκιαγράφηση της περιρρέουσας ατμόσφαιρας (τοπίο), και από το λαϊκό στο αστικό περιβάλλον. Η ζωγραφική πλέον στηρίζεται στο βίωμα της πόλης και όχι στη λαϊκή παράδοση[84] και αυτό αποδίδεται στο γεγονός ότι η Αθήνα αρχίζει να αλλάζει και γίνεται ένα νέο αστικό κέντρο, στο οποίο η εμφάνιση πρωτοπόρων τεχνολογιών (ανάπτυξη οδικού δικτύου, δημιουργία βιομηχανιών κ.ά.) γίνονται καθημερινότητα του απλού λαού. Η Ελλάδα, όμοια με άλλες ευρωπαϊκές χώρες εκσυγχρονίζεται και σταδιακά αρχίζει να περνάει από την αγροτική σε μια πιο βιομηχανική φάση ανάπτυξης.

Αρκετοί Έλληνες καλλιτέχνες, όπως ο Χατζηκυριάκος Γκίκας και ο Νίκος Εγγονόπουλος, παρά την κατάκριση και τις κατακραυγές των υποστηρικτών της «καθαρής» ελληνικής τέχνης, η οποία ήταν αντίθετη με την υιοθέτηση στοιχείων από τα ευρωπαϊκά κινήματα, συνομίλησαν ελεύθερα με τον κυβισμό και τον σουρεαλισμό και κατάφεραν να δημιουργήσουν από τη μία μια μορφή τέχνης με ευρωπαϊκά στοιχεία, αλλά ταυτόχρονα αμιγώς ελληνικής. Στην ουσία αυτό που προσπάθησαν να πετύχουν οι εκπρόσωποι της γενιάς του '30 από το 50' και μετά, είναι να δημιουργήσουν μία τέχνη αποτελούμενη από προσωπικά βιώματα, παρά αναφορές της ιστορικής παράδοσης όπως έκαναν τις προηγούμενες δεκαετίες. Η ιδεολογική φόρτιση της λέξης ελληνικότητα, από αισθητικό κριτήριο, γίνεται τώρα μνήμη και προσεγγίζεται μόνο μέσω του συναισθήματος.

[84] ό. π., σ. 21.

3. Η γενιά του ‘30 στις εικαστικές τέχνες και η σχέση της με την Βυζαντινή Τεχνοτροπία

Η «γενιά του ‘30» όπως αναφέραμε και παραπάνω, αποτελεί έναν όρο ο οποίος καθιερώθηκε πρώτα στο χώρο της λογοτεχνίας. Τη συγκεκριμένη δεκαετία, αναδύονται στο καλλιτεχνικό στερέωμα νέοι λογοτέχνες, κατά κύριο λόγο ποιητές, οι οποίοι θα προσπαθήσουν να εισάγουν ξένα πρωτοποριακά ρεύματα στην ελληνική λογοτεχνία, καθώς και να προσδώσουν ελληνικό χαρακτήρα στο έργο αυτό.

Η κατά προέκταση χρήση του όρου «γενιά του ‘30» στις εικαστικές τέχνες , με τις οποίες και θα ασχοληθούμε, γίνεται καταχρηστικά, καθώς δεν υπάρχει συγκροτημένη ομάδα με κοινό πρόγραμμά και σκοπούς, οι οποίοι είναι ικανοί για να συγκροτήσουν μια «γενιά». Η Λαμπράκη Πλάκα σε ότι αφορά το εικαστικό έργο της γενιάς προτείνει την περίοδο του Μεσοπολέμου[85] παρά τη δεκαετία του ‘30, ως μια πιο κατάλληλη περίοδο για να οριοθετήσουμε και να αναλύσουμε το έργο δράσης της συγκεκριμένης γενιάς. Ποια είναι όμως τα χαρακτηριστικά της «γενιάς του Μεσοπολέμου»[86];

Όπως και με την λογοτεχνική «γενιά του ‘30», τα μεγάλα εθνικά ζητήματα που προέκυψαν εκείνη την περίοδο όπως η Μικρασιατική καταστροφή, σε συνδυασμό με την αποτυχία της Μεγάλης Ιδέας, επαναφέρουν στην επιφάνεια το αίτημα επαναπροσδιορισμού της εθνικής ταυτότητας, αναγκάζοντας τους νέους καλλιτέχνες να αφήσουν πίσω τις πιο ρομαντικές αναζητήσεις των προηγούμενων δεκαετιών. Η «γενιά του ‘30[87]» είναι τώρα μια πιο ώριμη γενιά, που αντιμετωπίζει το σήμερα με πιο σοβαρή ματιά δίνοντας ιδιαίτερη βάση στην αναζήτηση της ελληνικότητας, η οποία εστιάζει στην μελέτη του φωτός μέσω του χρώματος, σύμφωνα με τις θεωρήσεις της «Ελληνικής Γραμμής» (1903) του Περικλή Γιαννόπουλου[88].

---

[85] Λαμπράκη- Πλάκα, 2013, σ. 39.

[86] Να αναφέρουμε ότι ενώ σε ό,τι αφορά τις εικαστικές τέχνες είτε ο όρος «γενιά του Μεσοπολέμου» και ο όρος «γενιά του ‘30» αναφέρονται στην ίδια γενιά, στην περίπτωση της λογοτεχνίας η γενιά που δρα κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, είναι διαφορετική από την «γενιά του ‘30» και είναι γνωστή ως «γενιά του 20’» με βασικό εκπρόσωπο τον Καρυωτάκη.

[87] Όπου γενιά του ‘30, από δω και πέρα εννοείται η εικαστική γενιά.

[88] Λαμπράκη-Πλάκα, 2013, σ. 41

Ο «ελληνοκεντρισμός» του προηγούμενου αιώνα, με την φανερή απέχθεια για οτιδήποτε ευρωπαϊκό, φαίνεται να τον διαδέχεται μια ζωηρή εξωστρέφεια των καλλιτεχνών του Μεσοπολέμου, οι οποίοι προσπαθούν να συνδυάσουν τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της ελληνικής παράδοσης με το ρηξικέλευθο πνεύμα των κινημάτων του μοντερνισμού[89]. Γιατί όμως μας ενδιαφέρει συγκεκριμένα η γενιά του '30 και όχι κάποια προηγούμενη γενιά που ασχολήθηκε έστω και σποραδικά με το ζήτημα της «ελληνικότητας»;

Η γενιά του '30 μας ενδιαφέρει έντονα, γιατί όπως έχουμε θίξει και παραπάνω, εκτός του αυτή διαμόρφωσε την έννοια «ελληνικότητας, επανέφερε στην επιφάνεια παραμελλήμενα στοιχεία της ελληνικής ταυτότητας όπως η λαϊκή και κυρίως την Βυζαντινή τέχνη, στην οποία και θα εστιάσουμε. Είναι χρήσιμο να αντιληφθούμε πως παρότι για εμάς το Βυζάντιο είναι οικείο, για το νέο ελληνικό κράτος[90] , η βυζαντινή τεχνοτροπία αποτελεί μια ξεχασμένη τέχνη. Η παράδοση αιώνων της βυζαντινής καλλιτεχνικής παραγωγής φαίνεται πως έχει σταματήσει οριστικά με την άνοδο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και έπειτα. Το κενό της εκκλησιαστικής τέχνης που δημιουργείται, θα το καλύψει η ακαδημαϊκή Ναζαρηνή τεχνοτροπία[91], η οποία ακολουθεί πιο δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα ζωγραφικής[92].

Στο παρακάτω κεφάλαιο, εκτός από τον Παρθένη ο οποίος δεν ανήκει στην γενιά του Μεσοπολέμου αλλά είναι σημείο κλειδί για την ανάπτυξη της, θα εστιάσουμε στον Κόντογλου, τον Εγγονόπουλο και τον Τσαρούχη οι οποίοι αποτελούν τρεις από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της συγκεκριμένης γενιάς[93]. Οι συγκεκριμένοι τρεις καλλιτέχνες αποτελούν τρεις αρκετά ενδιαφέρουσες περιπτώσεις καθώς, παρότι υπάρχει ένας κοινός δρόμος που τους συνδέει (σχέση δάσκαλου-μαθητή), ο καθένας επέλεξε να διαχειριστεί τη βυζαντινή γλώσσα με τελείως διαφορετικό τρόπο,

---

[89] Για παράδειγμα ο Εγγονόπουλος θα μιλήσει για την μυθολογία, το Βυζάντιο και την ελληνική επανάσταση μέσα από τα διδάγματα του υπερρεαλισμού.

[90] Αναφερόμαστε στα τέλη 19ου – αρχές 20ου αιώνα.

[91] Χαρακτηριστικά της Ναζαρηνής ζωγραφικής αποτελεί η τρισδιάστατη ζωγραφική και η φυσική απόδοση των μορφών συνήθως σε ελαιογραφίες, σε αντίθεση με την δυσδιάστατη επίπεδη ζωγραφική του Βυζαντίου τις περισσότερες φορές με αυγοτέμπερα.

[92] «Η στροφή της εκκλησιαστικής ζωγραφικής προς τις νεοαναγεννησιακές αντιλήψεις των Ναζαρηνών ταυτίζεται με τα βήματα εκσυγχρονισμού του νεοσύστατου ελληνικού κράτους και συντελείται με καθοδήγηση του Γερμανού ζωγράφου Λουδοβίκου Θείρσιου. Αν και τρία χρόνια καθηγητής στο Σχολείο των Τεχνών (1852 – '55), η επίδραση του στάθηκε δυσανάλογα μεγάλη», Λιόντης, 2006.

[93] Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι οι παραπάνω 3 καλλιτέχνες είναι ενδεικτικοί, καθώς υπάρχουν επίσης αρκετοί καλλιτέχνες με έντονες βυζαντινές αναφορές όπως ο Σπύρος Βασιλείου, ο Σπύρος Παπαλουκάς, ο Αγήνωρ Αστεριάδης κ.ά.

διαμορφώνοντας ένα αυθεντικό προσωπικό ιδίωμα που άφησε το στίγμα του στην νεοελληνική καλλιτεχνική παραγωγή, το οποίο θα δούμε και στη συνέχεια αναλυτικότερα.

Για να κατανοήσουμε όμως καλύτερα τη σχέση των εκπροσώπων της «γενιάς του '30» με τη βυζαντινή ζωγραφική, θα επιχειρήσουμε να την αναλύσουμε υπό το πρίσμα της ιστορίας και θεωρίας της τέχνης, διεξάγοντας μία συγκριτική έρευνα ανάμεσα στο έργο του Παρθένη, Κόντογλου, Εγγονόπουλου και Τσαρούχη και στα χαρακτηριστικά της βυζαντινής ζωγραφικής. Η σύγκριση μεταξύ των παραπάνω καλλιτεχνών και της βυζαντινής ζωγραφικής, αποβλέπει στην εύρεση εικαστικών συγκλίσεων και αποκλίσεων με βασικά κριτήρια την μορφή, το χρώμα και τις επιδράσεις του Βυζαντίου σε μια γενιά που συνομιλεί τόσο έντονα με τον Μοντερνισμό της Ευρώπης.

3.1. Η συνεισφορά του Κωνσταντίνου Παρθένη (1878-1967)

Ο Κώστας Παρθένης, μπορεί να μην ανήκει στη γενιά του Μεσοπολέμου, αλλά είναι σημαντικό να αναφερθεί, καθώς είναι εκείνος ο οποίος πρώτος μελέτησε και ενσωμάτωσε μορφολογικά στοιχεία και εικονογραφικούς τύπους της βυζαντινής τεχνοτροπίας στη νεοελληνική ζωγραφική[94], ενώ αποτελεί σημείο αναφοράς για όλη την ύστερη βυζαντινότροπη καλλιτεχνική παραγωγή της γενιάς του '30.

Ο Παρθένης (1878-1967), αν και γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου , έζησε στην Βιέννη (1898-1903), με αποτέλεσμα να έρθει σε άμεση επαφή με το ανερχόμενο βιενέζικο κίνημα της Sezession[95] και τους συμβολιστές καλλιτέχνες.

[94] Αλεξανδρή, 2009, σ. 14.
[95] Ο γερμανικός όρος « Sezession» ή Ζετσεσιονισμός στα ελληνικά , σημαίνει απόσχιση ή αποχώρηση και αναφέρεται στο κίνημα που ιδρύθηκε το 1897, από βιεννέζους καλλιτέχνες οι οποίοι αποχώρησαν από την επίσημη Ένωση Αυστριακών Καλλιτεχνών. Οι Ζετσεσιονιστές καλλιτέχνες αντιδράνε στον συντηρητισμό της εποχής, ενώ χαρακτηριστικά στοιχεία του έργο τους είναι η απομάκρυνση τους από τα επικρατέστερα ακαδημαϊκά στυλ και ο συμβολισμός., Gombrich, 1998.

Εικόνα 7.Κ. Παρθένης, "Ο Θρήνος" (Αποκαθήλωση), 1917, ελαιογραφία σε μουσαμά

Ο Παρθένης ζώντας στην καρδιά των καλλιτεχνικών εξελίξεων, θα βιώσει από κοντά τη γένεση και την ανάπτυξη νέων εικαστικών ρευμάτων (κυβισμός, εξπρεσιονισμός, φουτουρισμός κ.ά.) και θα επηρεαστεί από το γενικότερο κλίμα της ευρωπαϊκής τέχνης, σχετικά με την επαναξιολόγηση των παρεξηγημένων μορφών τέχνης και των ξεχασμένων καλλιτεχνών του περασμένου αιώνα. Σε αυτό το γενικότερα κλίμα ανανέωσης καλλιτέχνες όπως ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος, οι λαϊκές μορφές τέχνης, η πρίμιτιφ και φυσικά η βυζαντινή τέχνη, θα έρθουν στο προσκήνιο.

Αν και τα θρησκευτικά θέματα κατέχουν σημαντική θέση στο ζωγραφικό έργο του Παρθένη καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, το ενδιαφέρον του για την βυζαντινή ζωγραφική αποτυπώνεται εντονότερα στο σώμα της καλλιτεχνικής του παραγωγής από τον 20ο αιώνα και μετά[96]. Συγκεκριμένα, μετά το 15', το ενδιαφέρουν του διαπιστώνεται έντονα σε τρεις μεγάλες συνθέσεις «Προσκύνηση των μάγων» (1917-1919), «Θρήνος» (1917) και «Ανάσταση» (1917 - 1919). Αυτός που επηρέασε όμως σε βάθος την εκκλησιαστική του ζωγραφική, ήταν ο Θείρσιος, ο οποίος προσπάθησε να βελτιώσει την βυζαντινή παράδοση, συμφιλιώνοντας την δυτική τέχνη με την βυζαντινή[97].

Εικόνα 8. Κ. Παρθένης, «Ανάσταση» (1917 - 1919)

[96] Αλεξανδρή, 2009, σ. 17.
[97] Μυλωνάς, 2013, σ. 72.

Εικόνα 10. P. Cezanne, "Οι λουόμενες", 1898, ελαιογραφία σε μουσαμά, 2,1 μ. x 2,51 μ., Μουσείο Τέχνης στην Φιλαδέλφεια.

Εικόνα 9.. Κ. Παρθένης, Οι λουόμενες (πριν το 1919), ελαιογραφία σε μουσαμά Εθνική Πινακοθήκη.

Στο έργο του Παρθένη μπορούμε να εντοπίσουμε την αφομοιωμένη χρήση του βυζαντινού χώρου ο οποίος συγχωνεύεται στο ύφος του με πρωτοποριακές θεωρήσεις της ευρωπαϊκής ζωγραφικής, τόσο του Cezanne όσο και των κυβιστών[98], ενώ το σχέδιο του συναιρεί επιδράσεις από την αρχαία αγγειογραφία, την βυζαντινή τεχνοτροπία και το έργο του Θεοτοκόπουλου, το οποίο θαυμάζουν οι εξπρεσιονιστές.

Ένα από τα πιο σημαντικά του έργα είναι, η εικόνα της «Παναγίας της Μυρτιδιώτισσας» (1919) στο Ι.Ν. Αγ. Αλεξάνδρου Παλαιού Φαλήρου. Το συγκεκριμένο έργο, τεχνοτροπικά θυμίζει αρκετά την τεχνοτροπία του Greco, ειδικά αν προσέξουμε τον τρόπο σύνθεσης του υφάσματος της Παναγίας και τις ψιλόλιγνες μορφές που χρησιμοποιεί ο Παρθένης. Ο Νίκος Ζίας, θα πει για το συγκεκριμένο έργο ότι, «από εδώ ξεκινάει μια άλλη αντίληψη του Παρθένη, που θα κυριαρχήσει στη γενιά του 1930. Χρησιμοποιεί για τη σκίαση, όχι το σκουρότερο τόνο του χρώματος, αλλά το πράσινο χρώμα»[99]. Στο έργο του[100] συναντάμε την χαρακτηριστική μετωπικότητα των βυζαντινών μορφών[101], την δυσδιάστατη μορφή της βυζαντινής ζωγραφικής, ενώ όσο αφορά το χρώμα, χρησιμοποιεί γαιώδη ,φαιά, και γκριζαρισμένα μπλε[102].

---

[98] Αλεξανδρή Έκθεσης, 2009, σ. 17-18.
[99] Πηγή: http://www.aeinaes.gr/el/paintings/?w=konstantinos_parthenis_eikones_palaio_faliro
[100] «Οι μορφές μετάρσιες , μετεωρίζονται σε έναν υπερβατικό χώρο που ο χρόνος έχει καταλυθεί όπως στην βυζαντινή τέχνη», Λαμπράκη-Πλάκα,, 2009, σ. 17.
[101] Μυλωνάς, 2013, σ. 78.
[102] Λαμπράκη-Πλάκα, 2009, σ.15.

Εικόνα 12 Δ. Θεοτοκόπουλος, Παναγία και βρέφος, 1599, ελαιογραφία σε μουσαμά, 193.5 x 103, Εθνική Πινακοθήκη Τέχνης στην Ουάσιγκτον.

Εικόνα 11. Κ. Παρθένης, Παναγία Μυρτιδιώτισσα, Ι.Ν. Αγ. Αλεξάνδρου Παλαιού Φαλήρου.

Στη δεκαετία του ’30, η τεχνοτροπία του Παρθένη αρχίζει να αλλάζει. Η συνειδητή ή ασύνειδη επίδραση των καλλιτεχνών της γενιάς του ‘30, αρχίζει και επηρεάζει το έργο με αποτέλεσμα οι καμπυλόγραμμες φόρμες που διέτρεχαν το έργο του την προηγούμενη δεκαετία, δίνουν τώρα τη θέση τους σε μια πιο ευθύγραμμη γωνιώδη γραφή, που θυμίζει τις φόρμες του Κυβισμού. Πολύ εύστοχα παρατηρεί η Λαμπράκη-Πλάκα ότι, «Παρατηρείται επίσης μια αλλαγή που φαίνεται να συνδέεται με το κήρυγμα του Κόντογλου για την επιστροφή στις αξίες της βυζαντινής τέχνης: τα δροσερά εαρινά χρώματα της προηγούμενης περιόδου αντικαθίστανται τώρα από τη βυζαντινή κλίμακα, με τα γαιώδη, τα καστανά, τα γκρίζα, τα σκούρα μπλε. Το κοινό στοιχείο με την προηγούμενη περίοδο είναι η ανάλαφρη, αχειροποίητη σχεδόν γραφή, δηλαδή σαν να μην την έχει κάνει χέρι ανθρώπου, που αφήνει να διαφαίνεται ο μουσαμάς και μεταβάλλει τις μορφές σε ονειρικές, φανταστικές προβολές πάνω στην επιφάνεια του πίνακα[103]».

Ο Παρθένης μέσα από το έργο του (π.χ. «η αποθέωση του Αθανάσιου Διάκου», 1930-1933) προτείνει την δημιουργία μιας καινούριας καλλιτεχνικής μυθολογίας του ελληνισμού, προτείνοντας μια νέα σε περιεχόμενο και ύφος ζωγραφική με

[103] Πηγή: https://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/painting/mesopolemos/konstantinos-parthenis/apotheosi-tou-athanasiou-diakou.html

Εικόνα 13. Κ. Παρθένης, Η αποθέωση του Αθανάσιου Διάκου, 1933, 380 x 380 εκ Εθνική Πινακοθήκη

εθνοκεντρικά χαρακτηριστικά με αποτέλεσμα να προκαλέσει ρήγμα στην ακαδημαϊκή παράδοση της ελληνικής ζωγραφικής[104]. Στην ουσία τόλμησε μια νέα καλλιτεχνική πρόταση θρησκευτικού ύφους με εθνικό χαρακτήρα, στην προσπάθεια του να ενσαρκώσει το όραμα της Μεγάλης ιδέας.

Από το γεγονός αυτό αντιλαμβανόμαστε για τον Παρθένη, ο οποίος αποτελεί τη μεταβατική περίοδο μεταξύ των ζωγράφων της «Σχολής του Μονάχου» και της «γενιάς του ‘30», ότι η αναβίωση της Βυζαντινής κληρονομιάς εκείνη την περίοδο (1910-1920) είναι άμεσα συνδεδεμένη με το μεγαλοϊδεάτικο εθνικό όραμα. Η τέχνη του Παρθένη, ενσαρκώνεται σε μια περίοδο εθνικής αισιοδοξίας που βλέπει το ελληνικό κράτος να επεκτείνεται με την κρυφή φιλοδοξία να αγγίξει την παλιά του δόξα.

Το γενικότερο αίσθημα εθνικής υπεροχής της χώρας, αποτυπώνεται καλύτερα μέσα από την καλλιτεχνική παραγωγή του Παρθένη (μέχρι το 1921-1922), όπου παρατηρήσουμε σαφές νόημα. σφικτό σχέδιο, έντονη επιβλητικότητα, δυναμικοί οριζόντιοι και κάθετοι άξονες, καθαρά περιγράμματα, με τις αντιθέσεις των βασικών χρωμάτων σε κορεσμένους τόνους, αποδίδοντας ένα μεγαλύτερο πνεύμα μεγαλοπρέπειας[105] .

[104] Αλεξανδρή, 2009, σ. 42.
[105] Ματθιόπουλος, 2008, σ. 54.

Αυτή είναι και η μεγαλύτερη υφολογική διαφορά ανάμεσα στο έργο του Παρθένη και του μαθητή του Φώτη Κόντογλου που θα δούμε συνέχεια, καθώς μέσα από το έργο του Μικρασιάτη Κόντογλου, αποτυπώνεται η ματαίωση της Μεγάλης Ιδέας και ο ξεριζωμός από τον τόπο του[106]. Η λαμπρή και ελπιδοφόρα ματιά του Παρθένη, τελικά θα διαψευσθεί από την Μικρασιατική καταστροφή, η οποία ματαίωση και αβεβαιότητα, θα διατρέξει στη συνέχεια και όλο το ύστερο έργο του.

Εικόνα 15. Κ. Παρθένης, Το μικρό εκκλησάκι της Κεφαλονιάς, 1920-1925, Εθνική Πινακοθήκη

Εικόνα 14. . Κ. Παρθένης, Η νύχτα αποκρίνεται στα παράπονα μου, 1933, Εθνική Πινακοθήκη

Ο Παρθένης εκτός από ένας πρωτοπόρος δημιουργός με διορατικό πνεύμα, θα παίξει σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση της καλλιτεχνικής παραγωγής των επόμενων δεκαετιών, ο οποίος όντας καθηγητής της Καλών τεχνών, θα μεταβιβάσει τη γνώση του για τη σημασία της βυζαντινής τέχνης και στην επόμενη γενιά ζωγράφων. Σημαντικοί μαθητές του ήταν ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας, ο Νίκος Εγγονόπουλος, ο Δημήτρης Πικιώνης κ.α. Ο Νίκος Εγγονόπουλος θα αναφέρει χαρακτηριστικά για τον Παρθένη: « Ο Παρθένης επέστησε την προσοχή μου στη λεγόμενη βυζαντινή τέχνη. Η βυζαντινή είναι κοντά σε μας μορφή της ελληνικής τέχνης. Είναι καθήκον ιδιαίτερα για κάθε Έλληνα καλλιτέχνη να υπακούσει στα

[106] Ο Ματθιόπουλος θα αναφέρει χαρακτηριστικά στη Μονογραφία του Παρθένη σχετικά με τις διαφορετικές αισθητικές και πολιτικές του βλέψεις από τον Κόντογλου, « Διαφορετικές αισθητικές και πολιτικές βλέψεις από Κόντογλου. Για αυτό και ο Παρθένης αντλεί έμπνευση από το υψηλό ύφος των ψηφιδωτών του Δαφνίου με τη λαμπρή χρωματικότητα, ενώ ο Κόντογλου από τις κιαροσκούρες τοιχογραφίες της μεταβυζαντινής ζωγραφικής της κρητικής σχολής που την ερμήνευσε στη ζωγραφική του, ως πονεμένη ρωμιοσύνη». , Ματθιόπουλος, 2008, σ. 53.

κελεύσματα της και να πειθαρχήσεις στις υποδείξεις της. Και καθήκον αλλά και μεγάλη βοήθεια[107]».

3.2. Η περίπτωση του Φώτη Κόντογλου (1895 –1965)

Αν ο Παρθένης ήταν εκείνος που εισήγαγε την Βυζαντινή τέχνη στην νεοελληνική εικαστική παραγωγή, ο Κόντογλου ήταν αυτός που την καθιέρωσε στην πνευματική σφαίρα των εικαστικών τεχνών και συνέβαλε στο να δημιουργήσει μία ολόκληρη καλλιτεχνική σχολή με τα διδάγματα του.

Ο Κόντογλου γεννήθηκε στο Αϊβαλί της Μικράς Ασίας και σε νεαρή ηλικία, θα καταφέρει να εισαχθεί στην Καλών Τεχνών, όπου και θα διδαχθεί το δημοφιλές στην νεοελληνική τέχνη «ακαδημαϊκό στυλ», με το οποίο θα έρθει σε ρήξη, εγκαταλείποντας τις σπουδές του στην Αθήνα[108].

Όταν ο Κόντογλου θα αρχίσει να κάνει τα πρώτα του βήματα στην καλλιτεχνική ζωή της Αθήνας, η νεοελληνική ζωγραφική είχε ξεκινήσει ήδη να αλλάζει. Η συντηρητική και μέχρι τώρα επικρατέστερη σχολή του Μονάχου, με βασικούς εκπροσώπους τον Λύτρα, Ιακωβίδη και Γύζη, αρχίζει να εξασθενεί και στη θέση της αναδύεται ο μοντερνισμός του Παρισίου[109].

Ο Κόντογλου, παρόλο που είχε γνωρίσει τα νέα μοντερνιστικά κινήματα της δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής[110], στο τέλος θα τα απορρίψει οριστικά από την τέχνη του. Θα στραφεί από νεαρή ηλικία στη ξεχασμένη ζωγραφική παράδοση του Βυζαντίου, η οποία συνδέεται άμεσα με την Μικρασία, προσπαθώντας να ανακαλύψει εκ νέου τις αυθεντικές εθνικές αξίες που χαρακτηρίζουν τον τόπο του.

Όπως μας επιβεβαιώνει και ο Ζίας (1975), η στροφή του Κόντογλου προς τον Βυζαντινό πολιτισμό, έχει άμεση σχέση με την γενική ευρωπαϊκή προσταγή για την επιστροφή στης ρίζες της παράδοσης, με απώτερο σκοπό να ανακαλυφθούν οι

---

[107] Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο το 1963, Ν. Εγγονόπουλου, «Πεζά κείμενα», ο.π. σελ. 40 και εξής.
[108]Ντούκα, 2020, σ. 7.
[109] Ζίας, 1975.
[110] Ο Φώτης Κόντογλου θα ταξιδέψει στην Ισπανία, στην Πορτογαλία και τελικά στο καλλιτεχνικό κέντρο της Ευρώπης, το Παρίσι και θα μελετήσει σε βάθος μεταξύ άλλων το έργο του Van Gogh, ανακαλύπτοντας από κοντά τις νέες κατακτήσεις των μοντερνιστικών κινημάτων.

αυθεντικές αξίες του εκάστοτε πολιτισμού. Η ιδιαίτερη ανατολίτικη ιδιοσυγκρασία του Μικρασιάτη καλλιτέχνη, στην οποία η ορθόδοξη πίστη και η ελληνική παράδοση είναι εδώ και αιώνες άμεσα συνδεδεμένες, παίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού του ιδιώματος και τον οδηγούν σχεδόν αντανακλαστικά στην μελέτη της παράδοσης της βυζαντινής τέχνης.

Εξίσου καταλυτικό ρόλο στην διαμόρφωση του προσωπικού ιδιώματος του Κόντογλου παίζει, το τραύμα του ξεριζωμού από τον τόπο του, γεγονός που θα τον σημαδέψει βαθιά[111] και τελικά θα τον κάνει να απομακρυνθεί οριστικά από κάθε μορφή δυτικότροπης καλλιτεχνικής αναφοράς. Το αίσθημα ευθύνης για την συνέχιση της βυζαντινής παράδοσης μέσα από το έργο του φαντάζει επιτακτικό[112], καθώς ο κίνδυνος οριστικής εξαφάνισης του βυζαντινού πολιτισμού από το οθωμανικό στοιχείο μετά την Μικρασιατική Καταστροφή, δεν συνιστά πλέον αόρατη απειλή, αλλά απτή πραγματικότητα.

3.2.1. Το δημιουργικό ζωγραφικό έργο (1920-1930)

Το εικαστικό έργο του Κόντογλου σε ορισμένες περιπτώσεις είναι αρκετά δύσκολο να κατηγοριοποιηθεί. Για αυτό το λόγο θα αξιοποιήσουμε την διάκριση του έργου του όπως ο Νίκος Ζίας (1975) προτείνει σε α. δημιουργικό, β. αγιογραφικό και γ. διδακτικό, ώστε να κατανοήσουμε σε βάθος την ποικιλομορφία και την σημαντικότητα του έργου του Κόντογλου. Η πρώτη περίοδος η οποία αναφέρεται στο «δημιουργικό» ζωγραφικό έργο του Κόντογλου, βασίζεται στα διδάγματα της βυζαντινής τεχνικής, τα

---

[111] Ο Κόντογλου θα γράψει στο αυτοβιογραφικό βιβλίο του "Τό Αϊβαλί η πατρίδα μου" : «Μοιρολογώ τήν κουρσεμένη πατρίδα μου, τ' Αϊβαλί τής Μικράς Ασίας, καί μαζί τη ζεστή φωλιά μου, τό υποστατικό πού ζούσα αποτραβηγμένος. Ήτανε ένα βραχόβουνο, μιά χερσόνησο, πού μ' αφήσανε κληρονομιά οι μπαρμπάδες μου. Είχανε ζήσει καί πεθάνει πάνου κεί πάππου προσπάππου, καλόγεροι οι πιό πολλοί. Τώρα… κλαίγω γιά τό χαμό του, μά τό πόσο πονώ, καταλαβαίνω πώς δέ θά μπορέσω νά τό πώ μέ λόγια ποτές μου. Τί νά σημειώσω στό χαρτί χωρίς νά κατατρακυλήσει κ' ένα ζεματιστό δάκρυ, νά λυώσει τά ψηφιά;".

[112] Ο Ζίας αναφέρει «Ἡ τραγωδία τῆς Ἑλληνικῆς Μικρασίας λειτουργεῖ συγκλονιστικὰ ἐντός του, διαφορίζοντας τὸν ριζικὰ ἀφ᾽ ἑνὸς ἀπὸ τὴ Δύση, ἀφ᾽ ἑτέρου δίνοντάς του τὸ αἴσθημα τῆς εὐθύνης γιὰ τὴ συνέχιση, ἔστω σὲ ἄλλον χῶρο μιᾶς μακραίωνης παράδοσης, ποὺ ἐνῶ ἄντεξε τὴν κατάλυση τῆς Βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας καὶ ἐπιβίωσε γιὰ τέσσερες αἰῶνες, κινδύνευε τώρα ὁριστικὰ νὰ χαθῆ, καθὼς ξεριζωνότανε ἀπὸ τὸν τόπο της, ἐνῶ παράλληλα στὸν λεύτερο ἑλλαδικὸ χῶρο εἶχε ἐξοβελιστῆ ἀπὸ τὴ λαχανιαστὴ εἰσβολὴ τῆς Δυτικῆς ἀντίληψης γιὰ τὴν τέχνη, τὴ ζωὴ κι ἀκόμα καὶ γι᾽ αὐτὴν τὴν θρησκεία». , Ζίας, 1975.

οποία θα αξιοποιήσει για πρώτη φορά για την παραγωγή έργων κοσμικού περιεχομένου[113].

Παρόλο που ο Κόντογλου συνδέθηκε τόσο άμεσα με την βυζαντινή τέχνη, γνώρισε την βυζαντινή παράδοση αργότερα στη ζωή του. Το 1923, αποτελεί σημείο σταθμό[114] για τον Μικρασιάτη, καθώς του δίνεται η ευκαιρία να επισκεφθεί το Άγιον Όρος και να έρθει για πρώτη φορά σε επαφή με το πλούτο της βυζαντινής και ιδιαίτερα της μεταβυζαντινής καλλιτεχνικής παράδοσης της «Κρητικής σχολής». Το ίδιο έτος, φιλοτεχνεί την «Βάπτιση του Χριστού», το οποίο αποτελεί το πρώτο του έργο στο οποίο φαίνεται η προσπάθεια αφομοίωσης της βυζαντινής τεχνοτροπίας μέσα από το δικό του προσωπικό στυλ[115].

Την περίοδο μεταξύ 1924-1926, θα ξεκινήσει να πειραματίζεται εξ' ολοκλήρου με κοσμικά θέματα Ο Κόντογλου μέσα από το πρώιμο έργο του θα ανανεώσει την βυζαντινή παράδοση, δημιουργώντας μια νέα προσωπική έμπνευση βυζαντινής ζωγραφικής γλώσσας, με βάση την τεχνοτροπία της βυζαντινής παράδοσης και της λαϊκής τέχνης[116]. Τα μοτίβα της λαϊκής παράδοσης στο έργο του Κόντογλου συνυπάρχουν αρμονικά με τα εικονογραφικά πρότυπα από τους μεταβυζαντινούς διακόσμους. Η απλότητα της ζωγραφικής των πορτραίτων Φαγιούμ συνυπάρχει με την μεγαλοπρέπεια και την λαμπρότητα του ύφους του παντοκράτορα του Δαφνίου[117]. Ο Κόντογλου κατά τη διάρκεια του έργου, μέσα από τα διδάγματα της βυζαντινής παράδοσης θα εστιάσει συγκεκριμένα στην μεταβυζαντινή τέχνη της Κρητικής Σχολής, η οποία χρονολογικά τουλάχιστον φαντάζει πιο προσιτή στο έργο του. Από το 1926

---

[113] Η χρήση της βυζαντινής τεχνοτροπίας διακρίνεται δύο κατηγορίες στην ζωγραφική. Η 1η και η συνηθέστερη η εκκλησιαστική/θρησκευτική ζωγραφική, η οποία έχει δημόσιο χαρακτήρα και είναι συνήθως σε μνημειακή διάσταση όπως οι τοιχογραφίες. Η εκκλησιαστική τέχνη παρουσιάζει συγκεκριμένα σύμβολα και αφηγήσεις της χριστιανικής θρησκείας (π.χ. σκηνές από το ευαγγέλιο), ενώ υπακούει σε συγκεκριμένους κανόνες, θυσιάζοντας την καλλιτεχνική ελευθερία του καλλιτέχνη. (Σπύρος Μοσχονάς, 2013, σ. 51). Αντίθετα η κοσμική ζωγραφική, χρησιμοποιεί μόνο τους τύπους/στυλ της βυζαντινής τεχνοτροπίας για να απεικονίσει ανθρώπους και σκηνές από την καθημερινότητα.

[114] Στό βιβλίο του "Η Τέχνη τού Άθω", πού κυκλοφόρησε τό 1923, αναφέρει χαρακτηριστικά στόν πρόλογο: "Εκείνο πού χρειάζεται νά πώ εδώ είναι πώς δέν περίμενα νά βρώ μιά τέχνη τόσο τέλεια μέσα στίς εκκλησιές τών μοναστηριών. Απ' όσα είχα διαβάσει γιά τή βυζαντινή τέχνη είχα λάβει τήν ιδέα πώς η τέχνη ετούτη είναι άξια μικρότερης προσοχής από εκείνη τής ιταλικής Αναγέννησης. Καί ο καθένας μπορεί νά κρίνει από τά λιγοστά κομμάτια πού δίνω εδώ πώς βρίσκονται στόν Άθωνα ζωγραφιές της πιό σπάνιας τελειότητας, όπως λόγου χάρη ο Αρχάγγελος Γαβριήλ καί ο Μερκούριος τού Κατελάνου. Καθόσο τουλάχιστο κρίνω εγώ, είναι πολύ σπάνιο νά τύχει κανένας έργα τεχνουργημένα μέ μιά τέτοια ζωγραφική καί γιομάτα από τόσον έντονο ρυθμό".

[115] Κατσελάκη και Νάνου, 2013, σ.153.

[116] Ζίας: Κόντογλου, σελ. 39.

[117] Αλεξανδρή, 2009, σ. 30.

και έπειτα , η κοσμική και θρησκευτική του ζωγραφική τείνουν να ταυτιστούν τελείως τεχνοτροπικά.

Συγκεκριμένα στο κοσμικό του έργο, θα αφομοιώσει μια ευρεία κλίμακα καλλιτεχνικών προτύπων, τα οποία θα πλουτίσει με φαντασία, τη βαθιά γνώση των βυζαντινών πηγών και πιο νεωτεριστικά στοιχεία όπως τη γνώση της ανατομίας και την πλαστικότερη απόδοση των μορφών. Τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των έργων του, τα οποία εμπνέονται από την βυζαντινή τεχνοτροπία, αποτελούν οι μικρές κλίμακες, τα αυστηρά περιγράμματα, τα σεμνά και μουντά χρώματα, ενώ παρατηρείται μια ιδιαίτερη προτίμηση στους γαιώδεις, ερυθροκάστανους χρωματισμούς, τα σκοτωμένα μπλε και τους αντίστοιχους υποτόνους τους[118].

Εικόνα 17. Φ. Κόντογλου " Η μονομαχία του Ερεχθέα και Εύμολπου"

Μία από τις σημαντικότερες συνθέσεις του Κόντογλου, η οποία συγκεντρώνει μια σειρά από πολύ ενδιαφέροντα έργα κοσμικής ζωγραφικής είναι οι τοιχογραφήσεις του Δημαρχείου Αθηνών (1937-1939). Τα έργα του είναι εμπνευσμένα από την μυθολογία, το Βυζάντιο και την ελληνική Επανάσταση και συγκεντρώνουν όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά που αναφέραμε.

Εικόνα 16. . Μωσαϊκό του Μεγάλου Αλεξάνδρου, 150–100 π.Χ, ψηφιδωτό, Εθνικό Αρχαιολογικό.

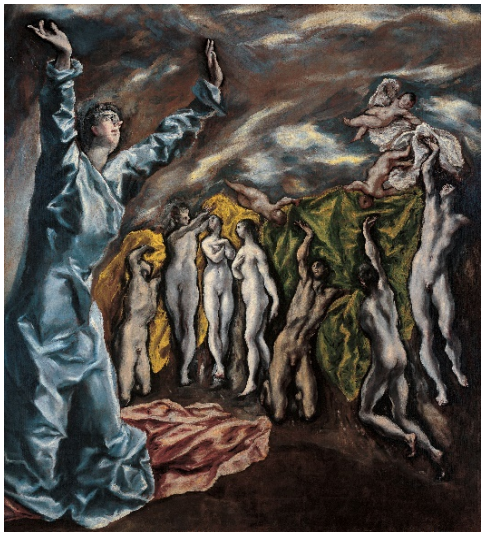
Εμείς θα σταθούμε στο έργο του «η μονομαχία του Ερεχθέα και του Εύμολπου», όπου στο συγκεκριμένο έργο μπορεί να εντοπίσει κανείς την ακρίβεια με την οποία έχει αποδώσει ο Κόντογλου τα αντρικά σώματα, με αποτέλεσμα να μας θυμίζει έντονα την ανατομία ενός αρχαιοελληνικού αγάλματος, ενώ εμφανείς είναι και

[118] Ζίας, 1975.

οι αναφορές από τις Πομπηιανές τοιχογραφίες. Η σύνθεση αυτή αποδίδεται σε γλώσσα βυζαντινή, με τις ερυθροκάστανες μορφές που παραπέμπουν αρχικά σε αγίους να ξεχωρίζουν, ενώ παράλληλα το κυριλλικό αλφάβητο της εκκλησιαστική τέχνης μας βοηθάει να εντοπίσουμε την ταυτότητα των εικονιζόμενων.

Εικόνα 18. Φ.. Κόντογλου., «Η κοιλάδα του Κλαυθμώνος», 1930

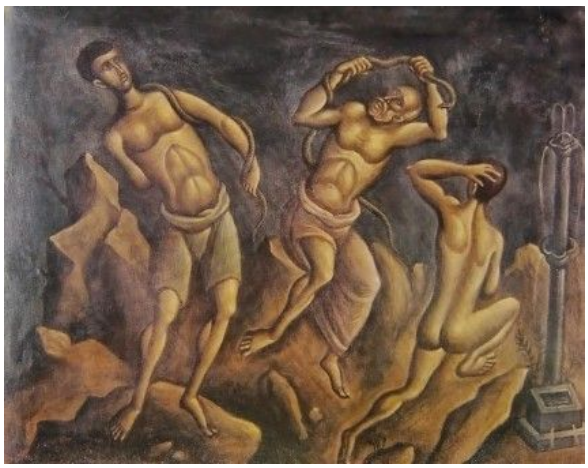
Εξίσου σημαντικό έργο αποτελεί, η σύνθεση «Οι πρόσφυγες» ή «Η κοιλάδα του Κλαυθμώνος» (1930), η οποία συσχετίζεται με τη φρίκη της Μικρασιατικής Καταστροφής[119] και συνδέθηκε άμεσα με τις δυσκολίες του ελληνικού γένους[120]. Το συγκεκριμένο έργο έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και εικαστικά, καθώς όπως αναφέρει και ο Τενεκετζής[121], παρότι έχουμε αναμφισβήτητα να κάνουμε με ένα έργο το οποίο συγκεντρώνει όλα τα τεχνοτροπικά στοιχεία τα οποία μας οδηγεί στο να το κατατάσσουμε ως έργο βυζαντινής τεχνοτροπίας, ο τρόπος σύνθεσης του πίνακα, μας θυμίζει περισσότερο έργο του Greco παρά μία συμβατική αγιογραφία[122]. «Η κοιλάδα του Κλαυθμώνος» υπογραμμίζει τις Δυτικές επιρροές του Κόντογλου, ο οποίος αν και θεωρητικά τις απαρνείται, έχουν διεισδύσει ουσιαστικά εντός του, διατρέχοντας έστω και παρασκηνιακά ολόκληρο το ύστερο έργο του. Κοινά στοιχεία με το έργο του Greco, μπορούμε



Εικόνα 19. Δ. Θεοτοκόπουλος, "Η πέμπτη σφραγίδα της αποκαλύψεως", 1608–1614, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης,

[119] Ζάρρα, 2015, σ. 109.
[120] Ο Νίκος Χατζηνικολάου (1982, σ. 58), κάνει σαφώς λόγο για αλληγορία της καταστροφής του 1922.
[121] Τενεκετζής, 2018.
[122] Ο Τενεκετζής (ό,π.) αναφέρεται χαρακτηριστικά στο τρόπο που ο Κόντογλου επιλέγει να τοποθετήσει τις μορφές στην επιφάνεια του έργου. Σε αντίθεση με την επίπεδη στοίχιση των λιγοστών μορφών που θα περιμέναμε να δούμε από ένα συμβατικό έργο μεταβυζαντινής τέχνης, εδώ θα καταλάβουμε πως ο τρόπος στοίχισης των μορφών είναι τελείως ξένος από την βυζαντινή παράδοση, ενώ αν κοιτάξουμε λίγο πιο υποψιασμένοι το συγκεκριμένο έργο, θα μας θυμίσει έντονά τον πίνακα του Θεοτοκόπουλου, «Η πέμπτη σφραγίδα της Αποκαλύψεως» (1614).

να παρατηρήσουμε και σε άλλα έργα του Κόντογλου, όπως για παράδειγμα η σύνθεση του «Λαοκώντα».



Εικόνα 21. Φ. Κόντογλου, "Ο Λαοκόων", 1938, λάδι, 80x100 εκ.

Εικόνα 20. Δ. Θεοτοκόπουλος, "Ο Λακοών", 1610-1614, ελαιογραφία, Εθνική Πινακοθήκη

3.2.2. Το αγιογραφικό έργο (1930-1940)

Η δεύτερη περίοδος του ζωγραφικού έργου του Κόντογλου, αφορά το αγιογραφικό του έργο[123], στο οποίο ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί την βυζαντινή τεχνοτροπία για την παραγωγή θρησκευτικής ζωγραφικής.

Το έτος 1927 θεωρείται σύμφωνα με τον Ζία[124] «ορόσημο για την πνευματική και καλλιτεχνική του ζωή», καθώς παρατηρείται η μεταστροφή του από τη νατουραλιστική, προς τη βυζαντινή τεχνοτροπία. Την συγκεκριμένη περίοδο

[123] Η δεκαετίες 1930-1940 είναι ενδεικτικές, καθώς τις συγκεκριμένες δεκαετίες παρατηρούμε την οριστική στροφή του Κόντογλου από το κοσμικό, στο εκκλησιαστικό έργο με μερικά από τα πιο σπουδαία δείγματα εκκλησιαστικής τέχνης όπως… Από εκείνο το σημείο και έπειτα μέχρι και το τέλος της ζωής του συνέχισε να αναλαμβάνει παραγγελίες για αγιογραφήσεις και συντηρήσεις ναών.
[124] Ζίας, 1991, σ. 44.

Εικόνα 22. Φ. Κόντογλου, «Οι αγίοι Ανάργυροι» με βυζαντινή τεχνοτροπία

ζωγραφίζει τις πρώτες του εικόνες για εκκλησίες αλλά και για ιδιωτική λατρεία[125]. Η επαφή του το 1931 με τον αρχαιολόγο Αδαμάντιο Αδαμαντίου, τον φέρνει σε στενότερη επαφή με τις φορητές εικόνες και το μνημειακό έργο.

Ιδιαίτερα μετά το '30, θα ασχοληθεί αποκλειστικά με έργα εκκλησιαστικής τέχνης, αλλά όχι με τη διάθεση να μιμηθεί τους προηγούμενους δασκάλους, αλλά να αναστοχαστεί τα διδάγματα τους και να ανανεώσει την εκκλησιαστική παράδοση με άμεσες αναφορές στην Κρητική σχολή. Η διάθεση ανανέωσης αισθητοποιείται μέσα από το πλούσιο χρώμα του Κόντογλου, το οποίο αποτελεί και το κύριο εκφραστικό μέσο του έργου του. Χαρακτηριστικό στοιχείο της χρήσης του με το χρώμα αποτελεί η ανάπτυξη προσωπικής χρωματικής κλίμακας, με θερμές γαιώδεις και χαμηλής τονικότητας αρμονίες χρωμάτων[126].

Εικόνα 23. Άγνωστος καλλιτέχνης, «Οι αγίοι Ανάργυροι» με ναζαρηνή τεχνοτροπία

Μετά το 40' απομακρύνεται τελείως από το κοσμικό έργο και αναλαμβάνει μεγαλύτερα εκκλησιαστικά έργα[127] μνημειακού χαρακτήρα[128] και η παράλληλη ενασχόληση του με την συντήρηση έργων βυζαντινής τέχνης. Ταυτόχρονα πυκνώνουν οι απόπειρες έκφρασης του με τις ξεχασμένες τεχνικές της αυγοτέμπερας (για εικόνες)

---

[125] Ζάρρα, 2015, σ.106.

[126] Κατσελάκη και Νάνου, 2013, σ.155.

[127] Σχετικά με την αποτίμηση του έργου του Κόντογλου, όπως επισημάνει και ο Ζίας πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας τα εξής: «Ο Φ. Κόντογλου ζωγράφησε και φορητές εικόνες και τοιχογραφίες. Παλαιότερες νομίζω ότι είναι οι φορητές εικόνες. Είναι όμως πολύ επικίνδυνο να εκφράσει κανείς συμπεράσματα γι' αυτόν τον τομέα της τέχνης του· μιας και οι εικόνες του είναι διάσπαρτες σε διάφορα μέρη της Ελλάδος και έτσι δεν είναι εύκολο να χη κανείς πλήρη εποπτεία και κατά συνέπεια σωστή κρίση. (…) Και για τις τοιχογραφίες στις εκκλησίες δεν είναι πολύ εύκολη η αποτίμηση και η μελέτη για διαφορετικό όμως λόγο. Ο Φ. Κόντογλου δούλευε μαζί με τους μαθητές του και πολλές φορές είναι δύσκολη η διάκριση στο κυρίως προσωπικό του έργο και στην εργασία των μαθητών.» βλ. περισσότερα http://www.myriobiblos.gr/texts/greek/zias_kontoglou.html

[128] ό.π., σ.158-161.

και της νωπογραφίας/fresco[129] (για τοιχογραφίες), τεχνική που υλοποιεί κατά τη διάρκεια της αγιογράφησης του ναού της Καπνικαρέα (1943)[130].

Πρέπει ωστόσο να σημειώσουμε ότι ο δρόμος δημιουργίας του Φώτη Κόντογλου δεν ήταν εύκολος. Εκείνη την περίοδο το επικρατέστερο ύφος θρησκευτικής ζωγραφικής ήταν η δυτικότροπη Ναζαρηνή τέχνη, ενώ το βυζαντινό στυλ αποτελούσε ένα ξεχασμένο κομμάτι της ιστορίας.

Ωστόσο, ο Κόντογλου απορρίπτει την ευρωπαϊκή Ναζαρηνή τέχνη, η οποία μεταξύ άλλων, θεωρούσε πως αυτή η ψυχρή τελειότητα της απόδοσης των μορφών, είναι ουσιαστικά αρκετά μακριά από την ελληνική ιδιοσυγκρασία. Για τον Κόντογλου η Ναζαρηνή τέχνη δε μπορούσε να μιλήσει κατευθείαν στον Έλληνα πιστό, με το τρόπο που οι ερυθροκάστανοι άγιοι της μεταβυζαντινής τέχνης μπορούσαν. Οπότε όχι μόνο κατάφερε να εκμοντερνίσει το Βυζάντιο μέσω της χρήσης του για να δημιουργήσει κοσμικά έργα, αλλά ταυτόχρονα ευθύνεται και για την επαναφορά της θρησκευτικής ζωγραφικής σε βυζαντινό στυλ στην σύγχρονη αγιογραφική παραγωγή.

3.2.3. Το διδακτικό έργο

Ο Κόντογλου κατά τη διάρκεια της ζωής του απέκτησε πολλούς μαθητές, οι οποίοι τον βοήθησαν στην συντήρηση και την δημιουργία αγιογραφιών. Μεταξύ πολλών άλλων, σημαντικότεροι είναι ο Γιάννης Τσαρούχης και ο Νίκος Εγγονόπουλος, ο οποίοι από κοινού θα αναλάβουν τη μνημειακή πλέον διακόσμηση του τοίχου του σπιτιού του Φώτη Κόντογλου στην οδό Βιζυηνού 16[131].

Τόσο ο Τσαρούχης και ο Εγγονόπουλος, αλλά και οι υπόλοιποι μαθητές του[132], εμπνεύστηκαν από το έργο του Κόντογλου, αλλά εξελίχθηκαν σύμφωνα με τις δικές

---

[129] Η νωπογραφία ή φρεσκογραφία (fresco) είναι μέθοδος ζωγραφικής σε τοίχο, στην οποία χρησιμοποιούν υδροχρώματα επάνω στη νωπή ακόμη επιφάνεια του ασβεστοκονιάματος., Πηγή: https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%BD%CF%89%CF%80%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1

[130] Νίκος Ζίας, 1991.

[131] Μαυρομιχάλη, 2014.

[132] ‘Αλλοι άμεσοι μαθητές του είναι οι Κ. Γεωργακόπουλος, Σπ. Παπανικολάου, Π. Βαμπούλης, ο Γ. Χοχλιδάκης. Πολυάριθμοι είναι επίσης και οι έμμεσοι μαθητές του μέσω της Εκφράσεως, όπως ο Ράλλης

τους αναζητήσεις, διαμορφώνοντας το δικό τους προσωπικό ζωγραφικό ιδίωμα. Ο Κόντογλου όμως δεν υπήρξε δάσκαλος μόνο για τους μαθητές του. Το πάθος του για την βυζαντινή ζωγραφική κατάφερε να επηρεάσει μια ολόκληρη γενιά ζωγράφων , της οποίας η επιρροή του έργου του Κόντογλου κατατρέχει όλο το ύστερο έργο τους[133].

Η περίπτωση του Κόντογλου, είναι άκρως ενδιαφέρουσα, παρόλο που έχουμε να κάνουμε με έναν καλλιτέχνη με έργο καθαρά ελληνοκεντρικό, εντούτοις δεν αντιμετωπίζει την παράδοση με μια στείρα παρελθοντολαγνεία, όπως πολλοί προηγούμενοι και πολλοί επόμενοι αντιευρωπαϊστές[134]. Ο Κόντογλου επεδίωξε με λόγο και έργο όχι απλώς να αναδείξει την αξία της βυζαντινής και της μεταβυζαντινής καλλιτεχνικής παράδοσης, αλλά και να την καταστήσει φορέα της σύγχρονης ζωγραφικής γλώσσας.

Με αφετηρία το πρόσφατο τραύμα ανασύρει από τη συλλογική μνήμη τα κοινά εκείνα γνωρίσματα που ενώνουν ιστορικά την Ελλάδα και την Μικρασία, τα φέρνει στο δικό του σήμερα με μία ευρωπαϊκή φρεσκάδα και στην ουσία είναι ο πρώτος που ανοίγει τον διάλογο σχετικά με την ανανέωση της παράδοσης. Μας ενδιαφέρει ο Κόντογλου γιατί αυτό το παράδειγμα που έθεσε σχεδόν ένα αιώνα πριν, στέκεται μέχρι και σήμερα η αφορμή για να συνεχίζει ο καλλιτεχνικό διάλογος της ανανέωσης της παράδοσης[135], πράγμα που θα αποδείξουμε αναλυτικότερα στην επόμενη ενότητα της παρούσας εργασίας.

3.3. Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου (1907-1985)

Ανάμεσα στους πολλούς μαθητές του Κόντογλου αξίζει την προσοχή μας ο Νίκος Εγγονόπουλος. Ο Εγγονόπουλος αποτελεί η μοναδική περίπτωση Έλληνα ζωγράφου που μπορεί να θεωρηθεί ως αυθεντικός φορέας του βυζαντινισμού και ταυτόχρονα ως ακόλουθος του Giorgio de Chirico (1888-1978). Η ζωγραφική του Εγγονόπουλου

Κοψίδης και Κ. Ξυνόπουλος. Στη νεώτερη γενιά των έμμεσων μαθητών του ανήκουν οι Γιάννης Μητράκας, ο πατήρ Σταμάτιος Σκλήρης και ο Γεώργιος Κόρδης, Ζίας (1995), σελίδες 244–245.

[133] Κόντογλου, 1975.

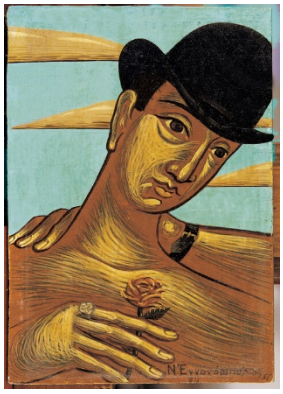
[134] Για παράδειγμα ο Περικλής Γιαννόπουλος και ύστερα το μεταξικό καθεστώς.

[135] Ενδιαφέρον να δούμε πως ο ίδιος ο καλλιτέχνης έβλεπε τον εαυτό του, όπως προκύπτει από τήν αναφορά πού κάνει σέ συγκεκριμένο έργο του μέσα στό κείμενο γύρω στά 1960, «Σάν αγιογράφος, αγωνίστηκε σκληρά γιά νά μή χαθεί η εικονογραφική παράδοση, καί κατόρθωσε νά κάνει μιά σπουδαία κίνηση κ' ένα εργαστήρι, πού ζωγράφισε κατά τή βυζαντινή τεχνοτροπία κάμποσες ελληνικές εκκλησιές, εδώ, στήν Ευρώπη, στήν Αμερική καί στήν Αίγυπτο».

εμπνέεται από τα διδάγματα του αγαπημένου του δασκάλου Κόντογλου, όσο και από το ύστερο ύφος του De Chirico. Η πρωτοτυπία του έγκειται όχι μόνο στο μυθικό ρεπερτόριο της θεματικής του, αλλά επίσης στις τεχνοτροπικές σχέσεις που διατηρεί πάντοτε τόσο με τη βυζαντινή τέχνη όσο και με τη λαϊκή ζωγραφική[136].

Ο Εγγονόπουλος γόνος αστικής οικογένειας με μακρινή καταγωγή από το φανάρι της Κωνσταντινούπολης, γεννιέται το 1907 στην Αθήνα. Το 1932 γράφεται στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών και γνωρίζει τον Κωνσταντίνου Παρθένη, οποίος αποτέλεσε μεγάλη έμπνευση για το μετέπειτα έργο του[137]. Μυημένος από τον Παρθένη στην βυζαντινή τέχνη, αρχίζει παράλληλα να φοιτά στο εργαστήριο του Φώτη Κόντογλου, όπου ένα χρόνο πριν είχε ξεκινήσει ο Γιάννης Τσαρούχης. Οι δύο μαθητές θα βοηθήσουν στη συνέχεια τον Κόντογλου στις τοιχογραφίες του σπιτιού του[138].

3.3.1. Νίκος Εγγονόπουλος, ο «βυζαντινός»



Εικόνα 24. Ν, Εγγονόπουλος, «Ο Μερκούριος Μπούας», 1953. Αυγοτέμπερα σε ξύλο 20,5x14. Ιδιωτική συλλογή

Εστιάζοντας στο εικαστικό έργο του Εγγονόπουλου, εκ πρώτης όψεως τρία στοιχεία διέπουν έντονα το έργο του, α. Το μυθολογικό, β. το λαϊκό και γ. το βυζαντινό τα οποία ιδιαίτερα στο ύστερο έργο του, αποδίδονται μέσα από την εικαστικό ύφος του υπερρεαλισμού[139].

Για να κατανοήσουμε καλύτερα όμως το πολυσχιδές έργο του Εγγονόπουλου πρέπει να ξεκινήσουμε πρώτα από τη βυζαντινή περίοδο του έργου του. Τα έργα βυζαντινής τεχνοτροπίας σύμφωνα με τον Ζία, εκκινούν από το 1933 και

---

[136] Λαμπράκη-Πλάκα, 2013, σ. 42.

[137] Ο Εγγομόπουλος (1975) αναφέρει στα πεζά του κείμενα «ο Παρθένης τον μύησε στην έννοια των αναζητήσεων του Μανέ, στα επιτεύγματα του Σερά, στις κατακτήσεις του Σεζάν, στη δόξα που ονομάζεται Θεοτοκόπουλος. Κοντά στον Παρθένη μελέτησε τη φύση, κοντά του ένιωσε τη σημασία του χρώματος και της γραμμής, κοντά του έμαθε τα πάντα, όσα γνωρίζει στη ζωγραφική, σ. 39.

[138] Πηγή: http://www.engonopoulos.gr/_homeEL/bio.html

[139] Ο Εγγονόπουλος θα πει για τον υπερρεαλισμό Ο ίδιος είχε δηλώσει για τον υπερρεαλισμό τα εξής: "Στον υπερρεαλισμό δεν προσεχώρησα ποτέ. Τον υπερρεαλισμό τον είχα μέσα μου, όπως είχα μέσα μου το πάθος της ζωγραφικής, από την εποχή που γεννήθηκα. Αλλά για να βρω τον δρόμο μου τον αληθινό, τον υπερρεαλιστικό, για να μπορέσω να εκδηλωθώ ελεύθερα και απερίσπαστα, αυτό το χρωστώ σε δύο κορυφαίους, στις δύο μεγαλύτερες μορφές που παρουσίασε ποτέ, ίσαμε τώρα, εξ όσων γνωρίζω, το παγκόσμιο υπερρεαλιστικό κίνημα. Ευτύχησα (το λέω για τρίτη φορά), ευτύχησα να γνωρίσω τον μεγάλο ποιητή Ανδρέα Εμπειρίκο και τον μεγάλο ζωγράφο, τον μεγάλο Βολιώτη Γεώργιο ντε Κήρυκο." (Διάλεξη στο Α.Τ.Ι. στις 6-2-1963. Επιθεώρηση Τέχνης 99, 1963).

εκτείνονται χρονολογικά μέσα σε μία τριακονταετία, με χαρακτηριστικά παραδείγματα έργα όπως «Ο Φτωχοπρόδρομος» (1933), «Ο Μερκούριος Μπούας», (1953), «Αρραβώνες» (1954), «Γάμος» (1957) και «Ο ναύτης με το λουλούδι» (1963).

Εικόνα 25. Ν. Εγγονόπουλος, Γάμος, 1957, Αυγοτέμπερα σε ξύλο, 24,5 x 20 εκ., Ιδιωτική συλλογή.

Κατά την τελευταία εικοσαετία της ζωής του, φαίνεται πως δεν επιλέγει την βυζαντινή τεχνική στα έργα του, πράγμα που επαληθεύεται με την επιθυμία του να εγκαταλείψει την εκκλησιαστική ζωγραφική[140].

Ο Κόντογλου τον οποίο σεβόταν και θαύμαζε[141], ήταν αυτός που έμαθε στην πράξη τον Εγγονόπουλο, τον κόσμο του Βυζαντίου, διδάσκοντας του την τεχνική της αυγοτέμπερας, κάτι που τον οδήγησε στη συνέχεια να χειριστεί την ελαιογραφία όπως την αυγοτέμπερα. Ο Εγγονόπουλος θεωρούσε τη βυζαντινή τέχνη κορυφαίας αισθητικής λέγοντας χαρακτηριστικά ότι « είναι τόσο κοντά στις παλιότερες γνήσιες όσο και μοντέρνες σχολές. (…) Με το καθαρό της σχέδιο και το καθαρό της χρώμα, με τους αυστηρούς και σωστούς της νόμους![142]».

Εικόνα 27. Ν. Εγγονόπουλος, «Ο ναύτης με το λουλούδι», 1963. Αυγοτέμπερα σε ξύλο 41x30 εκ. . Ιδιωτική συλλογή

Οι αξίες που εντοπίζει ο Εγγονόπουλος στην βυζαντινή τέχνη επηρεάζουν βαθιά το ζωγραφικό του ύφος και εκφράζονται μέσα από τα σφικτά περιγράμματα και τα λιγοστά χρώματα που επιλέγει να στήσει τις μορφές του στο καμβά, θυμίζοντας την αυστηρή νομοτέλεια του βυζαντινού

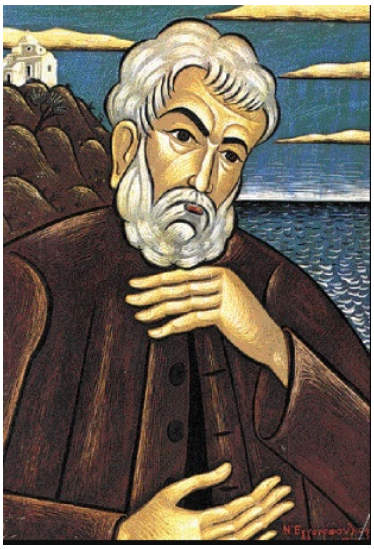
Εικόνα 26. Ν. Εγγονόπουλος, «Αρραβώνες», 1954. Αυγοτέμπερα σε ξύλο 24,5x20,5 εκ. Ιδιωτική συλλογή

[140] Δελληβοριάς, 2001.

[141] Ο Φώτης Κόντογλου, όπως έλεγε ο ίδιος ο καλλιτέχνης «αναμφισβήτητα είναι ένας μεγάλος ζωγράφος και συγγραφέας. Ήτανε, όμως, και ένας μεγάλος Δάσκαλος. Δάσκαλος του ελληνισμού και Δάσκαλος της βυζαντινής ζωγραφικής. Η βυζαντινή ζωγραφική, σε τελευταία ανάλυση, είναι η ελληνική ζωγραφική...», Εγγονόπουλος, 1975, σ. 41.

[142] Εγγονόπουλος 1975, σ. 35-36.

δόγματος. Το σχέδιο του είναι καθαρά βυζαντινό, ενώ παρατηρείται η χρήση ανοικτότερων προπλασμών[143].[144]



Εικόνα 28. Ν. Εγγονόπουλος, "Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης", (1940)

Όπως βλέπουμε στην βυζαντινή τέχνη , έτσι και στα έργα του, επιλέγει να παίξει με τα τρία βασικά χρώματα και τα παράγωγα τους, ενώ το χαρακτηριστικό βυζαντινό καφέ (ώχρα) κυριαρχεί στις συνθέσεις του. Οι φιγούρες που συνθέτει μας θυμίζουν τις αρχαίες μινωίτικες των τοιχογραφιών της Κνωσσού, ενώ ταυτόχρονα διαθέτουν τον ψιλόλιγνο κανόνα των βυζαντινών αγίων που ξανασυναντάμε στον Greco.[145]Ενα από τα σημαντικότερα βυζαντινά έργα της καλλιτεχνικής του ωριμότητας αποτελεί η προσωπογραφία του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη[146].

3.3.2. Μετά την βυζαντινή περίοδο

Εικόνα 29. G. De Chrico, "Οι ανήσυχιτικές μούσες", Ελαιογραφία σε μουσαμά, 97 εκ. x 66 εκ., Ιδιωτική συλλογή

Ο Νίκος Εγγονόπουλος, ύστερα από μια σύντομη περίοδο φανερής εξάρτησης από τον δάσκαλο του Φώτη Κόντογλου, διαμορφώνει σταδιακά το δικό του προσωπικό ύφος. Εμπνευσμένος από το κίνημα του ευρωπαϊκού Υπερρεαλισμού και την μεταφυσική ζωγραφική του De Chirico, ο Εγγονόπουλος θα δημιουργήσει το δικό του ξεχωριστό σύμπαν[147], το οποίο θα περιλαμβάνει όλες τις ιδεολογικές εμμονές των Ελλήνων διανοουμένων της γενιάς του. Αρχαιότητα, Βυζάντιο, ήρωες της Ελληνικής Επανάστασης και κυρίες από μία πιο ρομαντική εποχή, συνυπάρχουν στους πίνακές του, διαμορφώνοντας ένα ξεχωριστό προσωπικό ιδίωμα. Ο χώρος εμπλουτίζεται από σκηνικά κάθε εποχής, ενώ

[143] Ο προπλασμός είναι το χρώμα που θα βάλουμε πρώτο στη σάρκα που θα φαίνεται στη αγιογραφία. , Λαμπράκη-Πλάκα, 1999.
[144] ό.π., 1999, σ. 24.
[145] ό.π., 1999, σ. 2.
[146] Εγγονόπουλος, 1975, σ. 40.
[147] Εγγονόπουλος μυθολογία Βυζάντιο επανάσταση, σ. 23.

η σχέση του με τον De Chirico είναι πια εμφανής Η προοπτική γίνεται επίπεδη, ενώ οι μορφές του διαθέτουν φανερή αθλητική ανατομία και η τονισμένη άρθρωση μελών, παραπέμποντας στην αρχαιοελληνική γλυπτική[148].

Εικόνα 30. Ν. Εγγονόπουλος, "Αργώ", 1948, Ιδιωτική συλλογή

Όμως, το Βυζάντιο και ο Κόντογλου του δίδαξαν την τεχνική, με αποτέλεσμα ακόμα και ο τρόπος που χρησιμοποιεί τα λάδια στον πίνακα, να θυμίζει την βυζαντινή τεχνική της αυγοτέμπερας.

Η ζωγραφική του είναι οικεία και φιλική, ακόμη κι όταν αφηγείται σουρεαλιστικά ή βίαια επεισόδια[149] .Είναι ο μοναδικός εκπρόσωπος που προσπάθησε να συμφιλιώσει το Βυζάντιο με τη μεταφυσική ζωγραφική του De Chirico, συνθέτοντας μια νέα μυθολογία βασισμένη σε μία σχεδόν παρωδιακή αφήγηση επεισοδίων από την θρησκεία, την αρχαία και σύγχρονη ελληνική ιστορία. Οι εικόνες του παρόλο που έχουν ένα ύφος σαρκαστικό, διατηρούν παράλληλα μια ατμόσφαιρα νοσταλγίας για τον αρχαίο κόσμο, την πνευματικότητα και τον ιερατικό χαρακτήρα του Βυζαντίου αλλά και τις πρόσφατες μνήμες από τον ελληνικό πολιτισμό[150].

Εικόνα 31. Ν. Εγγονόπουλος, "Ο ζωγράφος και το μοντέλο του", 1970, 55 x 46 εκ., Ιδιωτική συλλογή

[148] Εγγονόπουλος μυθολογία βυζαντινό επανάσταση, σ. 2.
[149] Λαμπράκη-Πλάκα, 2013.
[150] Λοϊζίδη, 1999, σ. 34.

Ο Εγγονόπουλος έδωσε μια εκδοχή του υπερρεαλισμού οικουμενική αλλά και βαθύτερα ελληνοκεντρική, σαρκαστική αλλά και ανθρώπινη και απαλλαγμένη από την ψευδαίσθηση της ουτοπίας[151]. Το 1978, ο Εγγονόπουλος θα ολοκληρώσει τις απόψεις του για την εκκλησιαστική ζωγραφική γράφοντας: «Δεν συνέχισα, βέβαια, για πολύ την εκκλησιαστική ζωγραφική-δεν είχα την κλίση. Όμως τα βυζαντινά στοιχεία είναι εμφανέστατα σε όλη μου τη δουλειά»[152].

Εικόνα 32. Ν. Εγγονόπουλος, "Θησέας και Μινώταυρος", 1950

3.4. Η περίπτωση του Γιάννη Τσαρούχη (1910-1989)

Ο δεύτερος και σημαντικότερος μαθητής του Κόντογλου, είναι ο Γιάννης Τσαρούχης. Ακόμα και αν από τους τρεις καλλιτέχνες που αναφέραμε, ο Τσαρούχης φαίνεται να απομακρύνεται περισσότερο από την βυζαντινή τεχνοτροπία, υπάρχουν σημαντικές αναφορές βυζαντινής ζωγραφικής στο έργο του που αρχικά υπογραμμίζουν την σημαντική επιρροή του Βυζαντίου στο έργο του και δεύτερον είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τον διαφορετικό δρόμο που επιλέγει ο Τσαρούχης να χαράξει από τον συμφοιτητή του Εγγονόπουλο, παρότι μιλάμε για δύο καλλιτέχνες με κοινή διδασκαλία και αναφορές.

Ο Γιάννης Τσαρούχης αρχίζει να φοιτά στην Καλών Τεχνών με καθηγητή τον Κωνσταντίνο Παρθένη, ενώ παράλληλα, εργάζεται πλάι στον Κόντογλου (1931-1934). Ο Τσαρούχης θα αναδειχθεί σε έναν εξαιρετικά ταλαντούχο μαθητή και μυείται γρήγορα στα μυστικά της βυζαντινής ζωγραφικής. Από εκεί θα αντλήσει έμπνευση από τις παραστάσεις της θρησκευτικής ζωγραφικής, τις αγιογραφίες, τα σύμβολα και τις προσωποποιήσεις, ενώ οι εναλλαγές συμβόλων της πραγματικότητας και των γενικότερων συμβόλων που διέπουν την βυζαντινή τέχνη θα τον κατακτήσουν[153]. Θαυμάζει την υστεροβυζαντινή περίοδο με τα νεοελληνικά της στοιχεία , τα συναξάρια και τα παραμύθια της ανατολής, αλλά το ενδιαφέρον του στρέφεται πάντα στις

[151] ό.π., σ. 35 .
[152] Εγγονόπουλος,1975, σελ. 114.
[153] Σχινά, 2005, σ. 22.

βυζαντινές παραδοξότητες[154]. Εμπνέεται, θαυμάζει αλλά δεν προσκολλάται αμιγώς στην βυζαντινή τέχνη, σε αντίθεση με την περίπτωση του Κόντογλου. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια το έργο του συγχωνεύει τόσο ευρωπαϊκές, αλλά και λαϊκές αναφορές, όμως το στοιχείου του Βυζαντίου, έστω και αμυδρά είναι πάντα παρόν στο έργο του.

3.4.1. Τα χρόνια ύστερα από την μαθητεία στον Κόντογλου

Ο Τσαρούχης, όπως και Εγγονόπουλος, μπορεί να ασκήθηκαν από τον Κόντογλου στην τεχνοτροπία και την εικονογραφία της βυζαντινής τέχνης, αλλά υπάρχει ζωηρός διάλογος μεταξύ δασκάλου και μαθητών στον οποίο διαφαίνεται η προσωπική ματιά τους, ελεύθερη από ζωγραφικούς δογματισμούς[155].

Το 1934, ύστερα από την αποχώρησή του από το εργαστήριο του Κόντογλου, ζωγραφίζει, ίσως από αντίδραση όπως ερμηνεύει η Λαμπράκη-Πλάκα, μερικούς πίνακες μετακυβιστικούς αλλά και με σουρεαλιστικά στοιχεία. Παράλληλα ανακαλύπτει τη γοητεία των διαφημίσεων του Καραγκιόζη που ζωγράφιζαν οι καλλιτέχνες του θεάτρου σκιών, όπως ο Ευγένιος Σπαθάρης, και τις πλαστικές αξίες του έργου του Θεόφιλου[156].

Εικόνα 33. Η. Mattise, "Μωβ ρόμπα (Robe violette et Anémones)", (1937), Ελαιογραφία σε καμβά, 60.3 x 49.5 εκ., Μουσείο Τέχνης της

Η επαφή του με την τέχνη της Αναγέννησης, του Ιμπρεσιονισμού, καθώς και με άλλα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του, επηρεάζουν σε βάθος την ζωγραφική του, δημιουργώντας ένα ιδιαίτερο ζωγραφικό ιδίωμα που θυμίζει έντονα το ύφος του Matisse. Ο ίδιος θα αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το 1937 επιστρέφω στην Ελλάδα από το Παρίσι. Ο ελληνικός ήλιος, η παντοτινή μου αγάπη για τις ρεκλάμες του

[154] Ό.π., σ. 22.

[155] Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και η Σχινά, «αισθάνεται πλησιέστερα στα έργα της δεύτερης περιόδου του Παρθένη καθώς του θυμίζουν «τους παλιούς βυζαντινούς εικονιστές και ψηφιδογράφους που αγγίζουν την ανατολίτικη αισθηματολογία» . Για αυτό το λόγο επιλέγει να κινηθεί προς μιας ανάμιξη ανατολικών και δυτικών στοιχείων, μορφοποιώντας τα σύμφωνα με τις δικές του αισθητικές αναζητήσεις» , Σχινά, 2005,σ. 21.

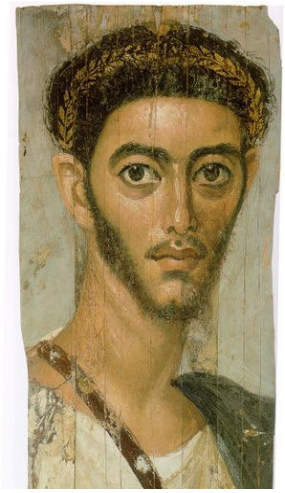
[156] Λαμπράκη-Πλάκα, 2013, σ. 41.

Εικόνα 34. Γ. Τσαρούχης: Ο Σκεπτόμενος, 1939. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη

Καραγκιόζη, για τον Θεόφιλο, για την αγνότητα της μεσογειακής ζωγραφικής, με οδηγούν σε μια ζωγραφική σαν του Matisse».[157] Παρόλα αυτά, ο Τσαρούχης συνεχίζει να διατηρεί στο έργο του τις χρωματικές παλέτες της βυζαντινής ζωγραφικής, πολύ συχνά με τον τρόπο τοποθέτησης του χρώματος (είναι εμφανές στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο), εξυπηρετώντας μέσα από βυζαντινούς εικονογραφικούς τύπους το κοσμικό του σύμπαν.[158]

Σταδιακά, πίσω από την αγιογραφία της εικόνας αναγνωρίζει την ομορφιά της καταγωγής της ελληνιστικής ζωγραφικής, στα νεκρά προσωπεία του Φαγιούμ. Στα ψηφιδωτά του Δαφνίου διακρίνει τα χαρακτηριστικά της πομπηιανής ζωγραφικής και σχεδόν αντανακλαστικά οδηγείται σε έργα της ελληνιστικής περιόδου .[159] Στην ουσία ο Τσαρούχης αντιλαμβάνεται πως υπάρχουν αρκετά κοινά στοιχεία ανάμεσα στις τεχνοτροπίες που διαδέχτηκαν η μια την άλλη στην περιοχή της Μεσογείου, από την εποχή των ελληνικών αγγείων μέχρι τη βυζαντινή τέχνη και τέλος την τέχνη της Αναγέννησης[160]. Η Λαμπράκη- Πλάκα (2013) χαρακτηριστικά αναφέρει για το έργο

Εικόνα 36. Γ. Τσαρούχης, "Ερωτόκριτος", (1955), ελαιογραφία σε καμβά, Ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 35. "Νεκρικό προσωπείο αξιωματικού" από την Φαγιούμ, (50-250 μ.Χ), Altes Museum, Βερολίνο

---

[157] ό. π., σ. 41.
[158] Αλεξανδρή, 2009, σ. 43.
[159] Σχινά, 2005, σ. 21.
[160] "Για μένα δεν υπάρχουν τεχνοτροπίες εχθρικές η μια από την άλλη: ανατολίτικη και η δυτική, η μοντέρνα και η παλιά… Ο ένας τρόπος είναι ο ανατολίτικος, που βασίζεται στο χρώμα και τους αρμονικούς συνδυασμούς του και στην αναδημιουργία της φόρμας, και μοιραία στον βιασμό της προοπτικής, και ο άλλος ο ελληνικός ή ελληνιστικός, που κατά βάση είναι ο ίδιος με τον ανατολίτικο - αρμονία γραμμών, αρμονία χρωμάτων- αλλά που προσπαθεί να δώσει αντικειμενικά σαν ένας καθρέφτης σχεδόν, την πραγματικότητα, δηλαδή που σέβεται λίγο ή πολύ την προοπτική. Δεν χωρίζει χάος τις δυο

του Τσαρούχη, «την τέχνη της Αναγέννησης ο Τσαρούχης την προσεγγίζει και την εννοεί σαν Έλληνας, μέσα από τις πηγές της, μέσα από την ελληνιστική τέχνη. Έτσι δεν βλέπει κανένα διχασμό στις επιλογές και στη δημιουργία του. Και οι δυο κατευθύνσεις ανήκουν στην πολιτιστική κληρονομιά του Έλληνα.». Χαρακτηριστικό έργο της ευρηματικότητας του Τσαρούχη αποτελεί το έργο του «Ο Σκεπτόμενος» (1939), ο οποίος «με διάθεση παιγνιώδη και με έντονη την ανάγκη εθνικού εγκλιματισμού, ο Τσαρούχης παρουσιάζει τη δική του εκδοχή του «Σκεπτόμενου» του Ροντέν μεταμορφώνοντας τα καλλιτεχνικά πρότυπα της μοντέρνας Δύσης σε εικονογραφία της «χρωματικής» Ανατολής»[161].

Εικόνα 37. Γ. Τσαρούχης, "Αύγουστος", 1968-1969, Ίδρυμα Γ. Τσαρούχη

Ο Τσαρούχης εδώ, αν και χρωματικά παραπέμπει στο έργο του Matisse[162], ο τρόπος οργάνωσης του χώρου, δηλαδή η έλλειψη προοπτικής του χώρου, η δυσδιάστατη μορφή, η απουσία πολλών σκηνογραφικών αντικειμένων, ακόμα και η απλότητα στάσης της μορφής, παραπέμπει καθαρά στα διδάγματα του Βυζαντίου. Μέσα από αυτήν την διφυή σύνθεση, ο Τσαρούχης καταφέρνει να μετατρέψει ένα εμβληματικό δείγμα της δυτικής τέχνης, σε ένα γνήσιο ελληνικό έργο το οποίο αποτυπώνει μια οικεία σκηνή από τον χώρο των αστικών βιωμάτων.

αυτές τεχνοτροπίες , και σε πολλούς ζωγράφους…συμβιβάζονται. Δεν είμαι διχασμένος αλλά μελετώ συχνά χωριστά τις δυο μοναδικές δυνατότητες αναπαράστασης του πραγματικού", Τσαρούχης, 2000

[161] Λοϊζίδη, 2000.

[162] Δηλαδή έντονα χρώματα που παραπέμπουν στο ρεύμα του Φοβισμού.

4. Η εικαστική αναβίωση του Βυζαντίου στον 21ο αιώνα

Η κληρονομιά του Βυζαντίου, όπως βλέπουμε και παραπάνω, όχι μόνο υμνήθηκε, αλλά ανανεώθηκε παραγωγικά από τη γενιά του '30, μέσα από μία δημιουργική συνομιλία από τους εκπροσώπους της και τα ευρωπαϊκά ρεύματα. Το τοπίο όμως στην εικαστική παραγωγή αρχίζει να αλλάζει δραματικά από το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '50, ύστερα από την προσπάθεια της νέας γενιάς καλλιτεχνών να ξεφύγουν από την κυριαρχία της γενιάς του '30 και τα διδάγματα τους περί ελληνικότητας.

Η εμφάνιση της αφαίρεσης αρχίζει να πρωταγωνιστεί στην καλλιτεχνική παραγωγή, αφήνοντας πίσω τις αναπαραστατικές μορφές τέχνης. Ως εκ τούτου, η τέχνη του Βυζαντίου, αν και έχει νομιμοποιηθεί ως μοντέρνα εικαστική γλώσσα, σταδιακά εκτοπίζεται από το επίκεντρο της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής. Οι σύγχρονες αναζητήσεις απομακρύνονται όλο και περισσότερο από την τέχνη της ζωγραφικής[163], ενώ στις επόμενες δεκαετίες του 20ου αιώνα οι πιο σωματικές τέχνες, όπως οι performances και το fluxus, διαδίδονται σε όλη την Ευρώπη.

Στον 21ο αιώνα, η βυζαντινή τέχνη αποτελεί μια μορφή τέχνης ξεπερασμένη, συντηρητική και ιδιαίτερα περιοριστική, καθώς συνδέεται αμιγώς με την εκκλησιαστική τέχνη, η οποία υπακούει σε αυστηρούς σχεδιαστικούς κανόνες αιώνων, χωρίς να αφήνει ιδιαίτερες ελευθερίες στον καλλιτέχνη. Παρόλα αυτά κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 2010, αρχίζει και παρατηρείται μία αναβίωση της βυζαντινής τεχνοτροπίας από καλλιτέχνες, όπως ο Στέλιος Φαϊτάκης, ο Αντώνης Φίκος, ο Κώστας Λάβδας και ο Βασίλης Τσοτσώνης, οι οποίοι παντρεύουν τη βυζαντινή ζωγραφική με στοιχεία από την σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή.

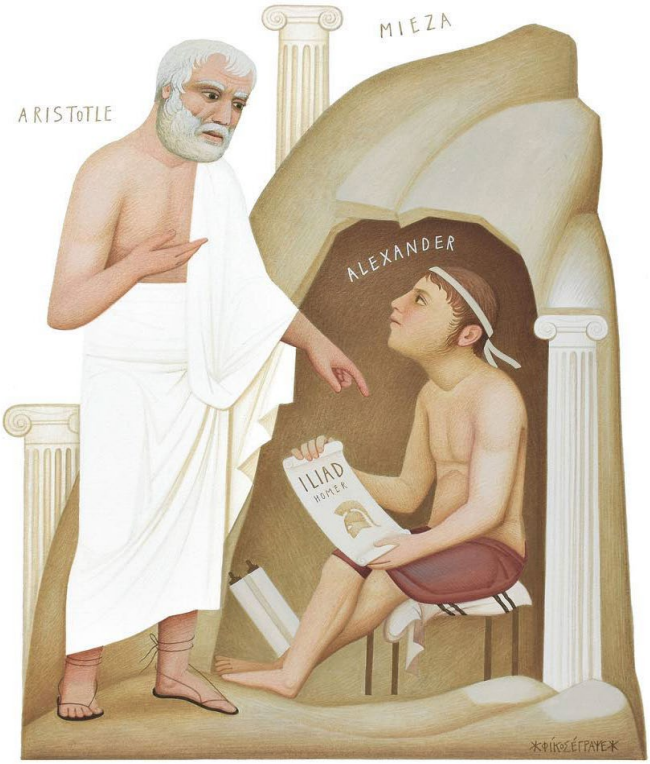
Στην παρούσα διπλωματική εργασία, θα ασχοληθούμε με την περίπτωση του Στέλιου Φαϊτάκη(1976) και του Αντώνη Φίκου. Η επιλογή των παραπάνω καλλιτεχνών γίνεται με γνώμονα, ότι και οι δύο περιπτώσεις λαμβάνουν διεθνή ευρωπαϊκή αναγνώριση, διαθέτοντας ταυτόχρονα πλούσιο καλλιτεχνικό έργο προς μελέτη. Επιπλέον, κυριότερος λόγος της επιλογής τους αποτελεί η ύπαρξη συγκεκριμένων έργων-παραδειγμάτων, στα οποία εντοπίζεται ένας άμεσος διάλογος μεταξύ των

[163] Η ζωγραφική αντιπροσωπεύει τις πιο παραστατικές τέχνες και με την άνοδο των εκπροσώπων της αφαίρεσης παραμερίζεται. Την θέση της παίρνει η γλυπτική και το κολαζ.

εκπροσώπων της γενιάς του ‘30 και του έργου τους. Το ενδιαφέρον με τον Φαϊτάκη και τον Φίκο είναι ότι αυτός ο διάλογος δεν έχει καμία διάθεση μιμητισμού. Τουναντίον, αμφότεροι καλλιτέχνες, ο καθένας με το δικό του ύφος και εικαστικές αναφορές, αφομοιώνει τη βυζαντινή γλώσσα εκφράζοντας ανησυχίες, σχόλια και προβληματισμούς από την καθημερινότητα της ελληνικής πραγματικότητας με ένα βαθιά προσωπικό και ανανεωτικό τρόπο.

Εικόνα 38. Σ. Φαϊτάκης, «Για την ερμηνεία των συμβόλων», (2021), Μικτές τεχνικές σε καμβά, 180 x 150 εκ.

Εικόνα 39. Σ. Φαϊτάκης, "Σπίτι των αποβλητών", (2018), μικτές τεχνικές σε ξύλο, 60 X 60 εκ.



Εικόνα 40. Α. Φίκος, "Αριστοτέλης και Αλέξανδρος", (2019)

Εικόνα 41. Α. Φίκος, "Rick & Morty", (2019)

Εικόνα 42. Β. Τσοτσώνης, "Ο ποδηλάτης", (2010)

Εικόνα 43. Β. Τσοτσώνης, " Σπίτι στην οδό Αγίων Ασωμάτων"

Εικόνα 44. Κ. Λάβδας, Χωρίς Τίτλος, 2014, ακρυλικά και ξυλομπογιές σε καμβά, 170x190 εκ.

Εικόνα 45. Κ. Λάβδας, "Τοξότης", ακρυλικά σε ξύλο, 69,5x110 εκ.

4.1. Η περίπτωση του Στέλιου Φαϊτάκη (1976) και η χρήση της βυζαντινής γλώσσας

Ο Στέφανος Φαϊτάκης αποτελεί το πρώτο παράδειγμα περίπτωσης μελέτης. Πρόκειται για έναν νέο καλλιτέχνη με έντονες αναφορές της βυζαντινής τέχνης στο ζωγραφικό του έργο, ο οποίος μέσα σε λίγα χρόνια έχει καταφέρει να αναγνωριστεί και να αποσπάσει διακρίσεις σε πανευρωπαϊκό επίπεδο. Μπορεί η εικαστική του γλώσσα να αποτελεί έναν συνδυασμό από ποικίλες καλλιτεχνικές παραδόσεις, όπως η Μεξικανική μνημειακή ζωγραφική και η τέχνη του Θιβέτ και της Ιαπωνίας, όμως σημείο αναφοράς όλων των παραπάνω, αποτελεί η βυζαντινή τέχνη και συγκεκριμένα η ζωγραφικής της Κρητικής σχολής. Ωστόσο ποιοι είναι οι λόγοι και κυρίως ο τρόπος, με τον οποίο επιλέγει ο καλλιτέχνης να χρησιμοποιήσει σήμερα την τέχνη του Βυζαντίου;

Όπως αναφέρει και ο ίδιος, ένας από τους βασικούς λόγους για τους οποίους επιλέγει την βυζαντινή τεχνική στο έργο του, είναι το γεγονός ότι, η ορθόδοξη εικονογραφία αποτελεί για εκείνον μία αρκετά οικεία μορφή τέχνης[164], με την οποία μπορεί να συνδεθεί και να κατανοήσει ο καθένας, καθώς είναι μια μορφή τέχνης που βρίσκεται στην καθημερινότητά των περισσότερων, μέσα από τις εικόνες και τις νωπογραφίες της εκκλησιαστικής ζωγραφικής. Σε ότι αφορά το τεχνικό κομμάτι, ο Φαϊτάκης βρίσκει στη βυζαντινή ζωγραφική ένα σύστημα πλήρες, το οποίο διαθέτει βαθιές ρίζες στην ιστορία, καθώς αποτελεί μια ζωγραφική παράδοση εφτά περίπου αιώνων. Εκτός όλων των παραπάνω, η τεχνοτροπία της Κρητικής σχολής, αποτελεί μία τέχνη που συνδέεται άμεσα με τον ιδιαίτερο τόπο καταγωγής του, την Κρήτη[165].

---

[164] Ο Φαϊτάκης αναφέρει χαρακτηριστικά: «Μεγαλώσαμε βλέποντας την ορθόδοξη εικονογραφία στις εκκλησίες και μας είναι πολύ οικεία. Αλλά μου πήρε πολλά χρόνια για να την εκτιμήσω πλήρως, να καταλάβω το βάθος και τη δύναμη αυτής της παράδοσης. Τώρα, όσες φορές και να επισκεφθώ το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο στην Αθήνα ή τη συλλογή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά στη Κρήτη, μένω πάντα έκπληκτος. Μου αρέσει η ιδέα του να μιλάω μια καλλιτεχνική γλώσσα που έχει βαθιές ρίζες. Οι ντόπιοι την καταλαβαίνουν και οι θεατές από το εξωτερικό την βρίσκουν εξίσου ενδιαφέρουσα, Και στο τέλος της μέρας εξακολουθεί να είναι μία μορφή θρησκευτικής τέχνης που προσωπικά την χρησιμοποιώ γι' αυτό ακριβώς που είναι, ανεξάρτητα από το ποιο είναι το θέμα της, είτε είναι απλό είτε ακόμα και ρηχό, το χρυσό φόντο πάντα θυμίζει στον θεατή ότι υπάρχει μία άλλη, υψηλότερου επιπέδου ύπαρξης η οποία παρόλο την απόσταση που ίσως να έχουμε από αυτήν λόγω της καθημερινής μας μάχη για επιβίωση. Αυτό είναι ένα από τα στοιχεία που διαμορφώνουν τον ίδιο τον πυρήνα της δουλειάς μου», Heyman, 2016

[165] Ο ίδιος υπογραμμίζει ότι: «Η βυζαντινή ζωγραφική είναι ένα σύστημα πλήρες, εξαιρετικά στιβαρό, αποδεδειγμένα ανθεκτικό στον χρόνο κι έχει δημιουργήσει αριστουργήματα μέσα στους αιώνες. Είναι η ζωγραφική που έβλεπα στη γειτονιά μου και στον τόπο καταγωγής μου από μικρός και θεωρώ πως είναι σαν να γράφω ποίηση –αν ήμουν ποιητής– στη μητρική μου και όχι στα «διεθνή» αγγλικά, παρότι απευθύνομαι σε όλο τον κόσμο», Παρίδης, 2017.

Ο καλλιτέχνης, παρόλο που φαίνεται ότι έχει βαθιά γνώση της βυζαντινής τεχνοτροπίας, δεν ενδιαφέρεται για την παραγωγή εκκλησιαστικής τέχνης, αλλά επιλέγει αποκλειστικά τη δημιουργία έργων κοσμικού περιεχομένου. Η παραπάνω επιλογή φαντάζει ως φυσική απόρροια των προσωπικών αναζητήσεων του Φαϊτάκη, καθώς δε τον αφορά το αυστηρό αφήγημα της ορθόδοξης χριστιανικής θρησκείας, το οποίο αναπαράγει η εκκλησιαστική τέχνη· αντιθέτως, από την βυζαντινή τέχνη αντλεί την γενικότερή ιδέα της πνευματικότητας και της θρησκευτικότητας, την οποία αντιλήφθηκε, μέσα από την τριβή του με διαφορετικές θρησκευτικές ζωγραφικές παραδόσεις[166]. Πως φτάνει όμως ένας καλλιτέχνης ο οποίος διαφωνεί με το αγιογραφικό εικαστικό δόγμα να υιοθετήσει την βυζαντινή τέχνη ως πυλώνα της τέχνης του;

Ο Φαϊτάκης απαντά στην "Lifo" (2012) ως εξής: «Μέσα από μια τεχνική οδό […] Εκεί που ζωγράφιζα από το φως προς το σκοτάδι, άρχισα να ζωγραφίζω από το σκοτάδι προς το φως. Τις μισούσα παλιότερα τις αγιογραφίες, επειδή ήταν λατρευτικές χριστιανικές εικόνες. Εκείνος που μου έδειξε πρώτη φορά αγιογραφίες στη σχολή ήταν ο δάσκαλός μου, ο Ευτύχης ο Πατσουράκης. Μου είχε πει: "Δες εδώ τι κάνουν αυτοί". Κι εγώ σκεφτόμουν: "Τι μου δείχνει τώρα...". Κλότσαγα. Σιγά-σιγά, κατάλαβα τι γίγαντες ζωγράφοι ήταν αυτοί οι άνθρωποι και άρχισα να πλησιάζω κι άλλες παραδόσεις, τους Γιαπωνέζους, τις θιβετιανές εικόνες, τη ζωγραφική του Ντιέγκο Ριβέρα. Ο Ριβέρα ήταν, στην ουσία, αγιογράφος. Έφτιαχνε το δόγμα του κόμματος σε εικόνες για να το βλέπει ο πιστός και να κάνει τον σταυρό του. Αντί να ζωγραφίσει τον τάδε άγιο, ζωγράφιζε τον Εμιλιάνο Ζαπάτα. Αυτή ήταν η διαφορά».

Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι, ακόμα και αν ο Φαϊτάκης δεν υιοθετεί τις αυστηρές μορφές της εκκλησιαστικής ζωγραφικής, οι υπερβολικές, σχεδόν γκροτέσκες

[166] Η ιστορικός τέχνης Νάντια Αργυροπούλου, γράφοντας για το έργο του στην αγγλόφωνη έκδοση Hell on Earth (gestalten), ανακαλεί, εύστοχα, το θρυλικό φιλμ του Ταρκόφσκι, Αντρέι Ρουμπλιώφ, και την πεποίθηση του Ρώσου δημιουργού για την πνευματικότητα, την οποία και όριζε ως ένα επαναστατικό εργαλείο που θα μπορούσε να βοηθήσει τον άνθρωπο να ανυψωθεί πέρα από τον εαυτό του και να ανακτήσει αυτό που ονομάζουμε «ελεύθερη βούληση», κάτι που φαίνεται να ταιριάζει στο έργο του Φαϊτάκη. , Καρουζάκης, 2012.

μορφές στο έργο του, που συνήθως παρουσιάζονται σε «τολμηρές» ή βίαιες σκηνές[167],

Εικόνα 46. Σ. Φαϊτάκης, «Οργή και

δεν έχουν παρωδιακή διάθεση απέναντι στην βυζαντινή τέχνη. Αντίθετα, η αγάπη, ο σεβασμός προς τους παλιούς δασκάλους και η ανάγκη να τιμήσει αυτή την τέχνη μέσα από την προσωπική του διαδρομή, είναι μερικοί από τους λόγους, που τον οδήγησαν σε αυτήν την ιδιάζουσα μορφή της βυζαντινής τέχνης.

Εικόνα 47. Σ. Φαϊτάκης, "Ο χορός

[167] Σχετικά με τις βίαιες σκηνές στο έργο του αναφέρει: «Όλες οι θρησκευτικές τέχνες και γενικότερα οι παλαιές τέχνες απεικονίζουν βίαια επεισόδια», προσθέτει. «Η Βίβλος είναι γεμάτη βία και η Μαχαμπχαράτα βία και σεξ. Ποτέ, επίσης, η υψηλή τέχνη δεν ντρεπόταν να δείξει τη βία. Ο Δαυίδ που κρατάει το κεφάλι του Γολιάθ στον πίνακα του Καραβάτζιο είναι μια εξαιρετικά βίαιη εικόνα», λέει. Και υπενθυμίζει την εξίσου βίαιη απεικόνιση του αποκεφαλισμού του Ολοφέρνη στον πίνακα της Αρτεμισίας Τζεντιλέσκι. «Εγώ δεν δείχνω τίποτε μπροστά σε αυτούς τους ανθρώπους. Η βία είναι η αλήθεια και το πρόβλημα του κόσμου. Αν τη δείξω με εκλεπτυσμένο τρόπο, θα μοιάζει ψεύτικη. Πάντως, δεν δείχνω βία για να εξιτάρω ή να "αρπάξω" το μάτι. Δεν είναι αυτό το κίνητρό μου»., Καρουζάκης, 2012.

4.1.1 Ομοιότητες και διαφορές με το έργο της γενιά του ‘30

Εικόνα 48. Φ. Κόντογλου, "Κλέφτες και Αμαρτωλοί" (1948)

Ο τρόπος που ο Φαϊτάκης αξιοποιεί τη βυζαντινή ζωγραφική για να δημιουργήσει εικόνες της καθημερινότητας του, συνειρμικά μας οδηγεί στην γενιά του ‘30 και συγκεκριμένα στον Φώτη Κόντογλου, ο οποίος ήταν ουσιαστικά ο πρώτος που αξιοποίησε αμιγώς στοιχεία της βυζαντινής τεχνοτροπίας της Κρητικής σχολής για την παραγωγή έργων κοσμικής τέχνης. Αμφότεροι Φαϊτάκης και Κόντογλου, θαυμάζουν τις διδαχές αυτής της τεχνοτροπίας, τις αξιοποιούν και παράγουν έργα, τα οποία εκφράζουν βαθιά προσωπικούς προβληματισμούς και ζητήματα που διατρέχουν τη γενιά τους.

Εικόνα 49. Φ. Κόντογλου, "Η Ελλάδα των τριών κόσμων", (1933), 31.5χ 43 εκ., Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου

Στην περίπτωση του Κόντογλου, η βασική θεματική του στα κοσμικά έργα είναι το ζήτημα της «ελληνικότητας», με την οποία προσπαθεί να αποτυπώσει την πολυδιάστατη φύση της ελληνικής κοινωνίας που αποτελείται εξίσου από το αρχαίο, το βυζαντινό και το λαϊκό στοιχείο. Όπως έχουμε αναφέρει, το ζήτημα του προσδιορισμού της «ελληνικότητας» αποτελεί έναν προβληματισμό που χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο μέρος του έργου του, καθώς και το έργο των περισσότερων εκπροσώπων της γενιάς του ‘30.

Αυτός ο προβληματισμός ενδείκνυται μέσα από τα έργα «Η Ελλάδα των τριών

κόσμων» και «Κλέφτες και αμαρτωλοί» (1948). Στις συγκεκριμένες περιπτώσεις μπορούμε να εντοπίσουμε την αρμονική συνύπαρξη λαϊκών ηρώων με φουστανέλες, σε συνδυασμό με σπασμένους αρχαιοελληνικούς κίονες στο έδαφος, ενώ όλα αυτά τα στοιχεία αποδίδονται μέσα από το δυσδιάστατο ύφος και τους απαλούς χρωματισμούς της βυζαντινής ζωγραφικής.

Εικόνα 50. Σ. Φαϊτάκης, "Διάλλειμα για μεσημεριανό", (2018) Μικτή τεχνική σε ξύλο, 1,50 χ 1,25 μ.

Στην περίπτωση του Φαϊτάκη, στο κέντρο των προβληματισμών του[168] βρίσκεται το ζήτημα της τεχνολογίας και τους κινδύνους που μπορεί να εγκυμονεί η εξέλιξή της[169]. Χαρακτηριστικό δείγμα δουλειάς του είναι η έκθεση “New religion” (2018), η οποία πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια της 1ης Μπιενάλε της Ρίγας. Στη συγκεκριμένη έκθεση ο Φαϊτάκης μέσα από τις σχεδόν ειρωνικές μορφές των έργων "Διάλλειμα για μεσημεριανό", (2018) και το "Αναζητώντας τον φορτιστή" (2018), πλάθει ένα ουτοπικό περιβάλλον θέτοντας το έμμεσο προβληματισμό για τον αντίχτυπο που μπορεί να προσκαλέσει/ έχει προκαλέσει η εξέλιξη της τεχνολογία στην καθημερινότητα μας.

[168] Αναφερόμαστε κυρίως σε έργα μετά το 2017-2018 τα οποία ξεκίνησαν με την ατομική του έκθεση «Νέα θρησκεία» (2018) και εντάθηκαν κατά τη διετία 2020-2022, με έργα όπως «Ο Βιβλιοθηκάριος (2020), Μάνταλα ΙΙ – Βιομηχανία (2020), «Επηρμένη Επιστήμη» (2020), «Περί της Ερμηνείας των Συμβολών (Καποδίστριας)» (2021), “Not Blind Anymore” (2021) κ.ά., στα οποία παρουσιάζεται πιο συστηματικά τα στοιχεία τεχνολογίας/ επιστήμης. Τούτου λεχθέντος, το ζήτημα της τεχνολογίας τίθεται και σε παλαιότερα έργα πιο σποραδικά σε έργα όπως « Η διαφωνία» (2012), «Μώλοχ» (2013) και «Χορός της νύφης» (2013).

[169] Λέει ο ίδιος για τα τελευταία του έργα: «αυτόν τον καιρό μου έχει τραβήξει την προσοχή η εξέλιξη της επιστήμης και της τεχνολογίας, η οποία με έκανε να συνειδητοποιήσω τους κινδύνους που ελλοχεύουν από αυτές. Είναι πολύ μεγάλο λάθος, πιστεύω, να είναι ένας άνθρωπος αυστηρά, σκληρά ορθολογιστής», Μυλωνάς, 2022.

Αν και παρατηρούμε όσον αφορά την τεχνοτροπία, κοινά στα έργα των δύο καλλιτεχνών, οι θεματικές των έργων τους αποκλίνουν αρκετά, καθώς όπως είναι φυσικό διαφορετικά προβλήματα απασχολούν τις γενιές του Κόντογλου και του Φαϊτάκη. Αυτό που τους ενώνει ουσιαστικά είναι το γεγονός ότι και οι δύο, εκτός από προσωπικές σκέψεις, θίγουν προβληματισμούς που μοιράζονται και με το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο της γενιάς τους. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο ο Φαϊτάκης, αν και θυμίζει την θεωρητική προσέγγιση του Κόντογλου, δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί προϊόν μιμιτισμού προς το ύφος του, αλλά περισσότερο μια μορφή ιστορικής συνέχειας. Η σύνδεση μεταξύ της εικαστικής συνομιλίας Κόντογλου-Φαϊτάκη είναι εκεί, αλλά εξίσου χρήσιμο είναι να εντοπίσουμε τον διαφορετικό τρόπο που προσεγγίζει ο κάθε καλλιτέχνης την βυζαντινή ζωγραφική.

Εικόνα 51. Σ. Φαϊτάκης, "Αναζητώντας τον φορτιστή", (2018), Μικτή τεχνική σε καμβά

Όσον αφορά τις τεχνοτροπίες που χρησιμοποιούνται, μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε τόσο ομοιότητες, αλλά και ταυτόχρονα και διαφοροποιητικά στοιχεία, τα οποία δεν αποδίδονται στην έλλειψη τεχνικής εκ μέρους του Φαϊτάκη, αλλά στην διαφορετική ιδεολογική προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης. Παρατηρώντας καλύτερα το έργο του Φαϊτάκη συμπεραίνουμε ότι, ακόμα και αν η βυζαντινή τεχνοτροπία είναι εμφανής, ιδιαίτερα στον τρόπο που επιλέγει να πλάσει τις μορφές του[170], η τέχνη αυτή συνυπάρχει με την παρουσία ποικίλων καλλιτεχνικών αναφορών, όπως η τέχνη της Μεξικάνικης τοιχογραφίας.

Από την άλλη πλευρά, το ύφος του Κόντογλου, είναι πολύ πιο κοντά στις αγιογραφίες της εκκλησιαστικής τέχνης, χωρίς να το συνδέει με διαφορετικές ζωγραφικές παραδόσεις. Οι λαϊκοί του ήρωες είναι πλασμενοί με το ίδιο βλέμμα, χρώματα και στωικότητα, με τα οποία επιλέγει να πλάσει τους ορθόδοξους αγίους του. Αν βάλουμε δίπλα έναν Ιησού Χρηστό και έναν Αθανάσιο Διάκο μπορούμε να εντοπίσουμε λίγες ουσιαστικές διαφορές. Συνεπώς, ο Κόντογλου είτε μιλάει για έργα

[170] Αυτές διακρίνονται από ερυθροκάστανους χρωματισμούς για τα πρόσωπα, λεπτές μορφές με στενόμακρα άκρα, χρήση της τεχνικής του κιαροσκούρο και την χρήση φωτοστέφανων.

θρησκευτικής παράδοσης είτε για έργα της ευρύτερης λαικής /αρχαϊκής παράδοσης, τα στοιχεία της Κρητικής σχολής, όπως οι ερυθροκάστανοι χρωματισμοί, η δυσδιάστατη διάσταση, η λιτότητα έκφρασης και η στατικότητα, είναι αρκετά έντονα.

Εικόνα 52. Φ. Κόντογλου, "Ιησούς Χριστός"

Εικόνα 53. Φ. Κόντογλου, "Αθανάσιος Διάκος" (1943)

Ο Κόντογλου, σε αντίθεση με τον Φαϊτάκη προσκολλάται στην αυστηρή παραγωγή των προτύπων της εκκλησιαστικής τέχνης της Κρητικής σχολής. Αποτυπώνει καθαρά την ελληνοκεντρική στάση που είχε υιοθετήσει, αγνοώντας τις ευρωπαϊκές επιρροές, σε αντίθεση με άλλους εκπροσώπους της γενιάς του. Αυτή η προσκόλληση είναι ενδιαφέρουσα, καθώς δεν οφείλεται σε έλλειψη γνώσης ή ερεθισμάτων εκ μέρους του δημιουργού, αλλά σε βιωματικά στοιχεία. Ο Κόντογλου ζει σε μια ρευστή καθημερινότητα, εκδιωγμένος από την πατρίδα του και αντιμετωπίζει τον άμεσο κίνδυνο και την εξαφάνιση ολόκληρης της παράδοσης του, με αποτέλεσμα να εκλαμβάνει ως προσωπική αποστολή τη διάσωση της βυζαντινής τέχνης, την οποία εμπλουτίζει με την παραγωγή κοσμικών παραστάσεων.

Η διατήρηση της μνήμης και η αναπαραγωγή των βυζαντινών προτύπων για τον Κόντογλου δεν αποτελεί μόνο αισθητική επιλογή, αλλά αυτοσκοπός στην τέχνη

του, ενώ για τον Φαϊτάκη, η βυζαντινή τέχνη δεν αποτελεί ζητούμενο, αλλά ένα στοιχείο σταθερό και οικείο, το οποίο έχει καθιερωθεί μέσω της εκκλησιαστικής τέχνης του τόπου του. Πειραματίζεται με τους τύπους και τις μορφές, επιλέγοντας τα στοιχεία που τον εκφράζουν καλύτερα από το σύνολο την βυζαντινής τέχνης. Με διάθεση αποδομιστική στη πορεία του έργου του, αποφασίζει να υιοθετήσει το βυζαντινό ύφος, αλλά απορρίπτει την δογματικότητα την οποία πρεσβεύει η εκκλησιαστική τέχνη.

Η στάση αυτή επιβεβαιώνεται και από την προσωπική του επιλογή να μην ασχοληθεί καθόλου με τις αγιογραφίες[171]. Ο Φαϊτάκης πιστεύει πως η εκκλησιαστική τέχνη έχει ως σκοπό να διαδίδει ένα δόγμα αιώνων με τον ίδιο τρόπο και την ίδια αφήγηση για αιώνες, νοοτροπία με την οποία έρχεται σε απόλυτη αντίθεση. Συνδυαστικά με την δημιουργία έργων με την τεχνική του γκράφιτι[172], η οποία είναι μια μορφή τέχνης, που εξ' ορισμού δημιουργείται για να καταστραφεί, προσπαθεί να καταδείξει την παροδικότητα και το φθαρτό της ύλης[173]. Παράλληλα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Φαϊτάκης βρίσκεται αρκετά κοντά στη θεωρητική προσέγγιση των «βυζαντινών έργων» του Εγγονόπουλου. Ο Εγγονόπουλος αποτελεί έναν καλλιτέχνη εξωστρεφή, που αξιοποιεί τα διδάγματα της βυζαντινής τεχνοτροπίας, αντλώντας παραδείγματα από διαφορετικά ρεύματα, όπως του σουρεαλισμού, αλλά και στοιχεία από άλλες τέχνες, όπως της σκηνοθεσίας και της σκηνογραφίας, συνθέτοντας το δικό του ιδιόμορφο «καλλιτεχνικό στυλ».

Παρόλο που ο Φαϊτάκης μοιράζεται με τον Εγγονόπουλο την σουρεαλιστική διάθεση[174], εκ πρώτης όψεως τα έργα τους δεν παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες καθώς οι μορφές που χρησιμοποιεί ο δεύτερος είναι πιο αφαιρετικές (έλλειψη προσώπου) είτε δεύτερον επιλέγει προσωπογραφίες («Μπουάς», «Καβάφης»), με αποτέλεσμα μορφολογικά να είναι πιο δύσκολο να ταυτιστεί η εργογραφία των δύο

---

[171] Πολυσυζητημένη θρησκευτική διάσταση της τέχνης του δεν έχει σχέση με τους περιορισμούς που θέτει η ενασχόληση με τη δημιουργία λατρευτικών εικόνων. Απεχθάνεται τη στατικότητα και τον δογματισμό της αγιογραφίας, αν και κάνει, όπως λέει, αναχρονιστική, θρησκευτική τέχνη. Το ισχυρότερο χαρακτηριστικό της προσωπικότητας αλλά και της τέχνης του μοιάζει να είναι, άλλωστε, η σχεδόν υπαρξιακή αναζήτηση της πνευματικότητας ή των ψηγμάτων της στα συντρίμμια του σύγχρονου κόσμου., Καρουζάκης, 2012.

[172] Αναφερόμαστε στο πρώιμο έργο του.

[173] Ο « Τα πάντα στον υλικό κόσμο αυτό είναι φθαρτά . Και εμείς θα φύγουμε μια μέρα και ό,τι βλέπουμε γύρω μας θα σταματήσει να υπάρχει. Δεν βρίσκω ένα λόγω να πρέπει εγώ να διατηρήσω τα έργα μου» Πηγή: https://www.youtube.com/watch?v=cljvgkBLk3U

[174] Εικόνες χωρίς νόημα, σε ένα σύμπαν προσωπικό με δικούς τους μορφολογικούς και πνευματικούς κανόνες.

καλλιτεχνών. Αντίθετα οι αυτούσιες μορφές του Φαϊτάκη, οι οποίες είναι πιο ρεαλιστικά δοσμένες, παραπέμπουν έντονα στο έργο το Κόντογλου, ο οποίος με παρόμοιο τρόπο παράγει κοσμικό έργο.

Συμπερασματικά το έργο του Φαϊτάκη και του Κόντογλου, μπορεί να παρουσιάζουν αρκετές διαφορές τόσο στο τεχνικό επίπεδο, αλλά και στις προσωπικές του ιδεολογίες. Η βυζαντινή γλώσσα για τον Φαϊτάκη, αποτελεί βάση εκκίνησης και τίποτα παραπάνω, για να μπορέσει να εκφράσει ελεύθερος τη σκέψη του. Ο Κόντογλου από την άλλη, στην προσπάθεια διατήρησης μνήμης και κληρονομιάς προσκολλάται στην αναβίωση της βυζαντινής τεχνοτροπίας και γίνεται η βάση, η πρωταγωνίστρια και τελικά η ουσία του έργου του.

Ανεξάρτητα όμως με τις διαφορές τους, αυτό που τους συνδέει είναι πιο πνευματικό και είναι ο λόγος της ενασχόλησης τους με το βυζαντινό ύφος. Ο καθένας για διαφορετικούς λόγους στην προσπάθεια του να συνδεθεί με την κληρονομιά του τόπου του, οδηγείται στην ενασχόληση του με το βυζαντινό ύφος, γιατί εκεί αναγνωρίζουν και οι δύο καλλίτεχνες τις ρίζες τους. Μάλιστα, μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει μια ουσιαστική εικαστική συνομιλία ανάμεσα στους δύο καλλιτέχνες, η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως μια ιστορική συνέχεια του βυζαντινού στυλ.

4.2. Η περίπτωση του Αντώνη Φίκου

Ο Αντώνης Φίκος αποτελεί την δεύτερη περίπτωση καλλιτέχνη με την οποία θα ασχοληθούμε, που εμπνέεται από την βυζαντινή τέχνη, αλλά την αξιοποιεί με έναν βαθιά προσωπικό τρόπο. Όπως και στη περίπτωση του Φαϊτάκη, κοινή αφετηρία αποτελεί η τέχνη του graffiti, την οποία συνδυάζει με βυζαντινούς τύπους και στοιχεία της αναγεννησιακής τέχνης, συνθέτοντας έργα μνημειακής διάστασης[175]. Ποια είναι όμως η σχέση του με την βυζαντινή τέχνη και πως αποδίδεται στα έργα του;

Ο Φίκος ασχολείται από νεαρή ηλικία με την βυζαντινή τέχνη και υιοθετεί τους τύπους της στο έργο του. Ωστόσο, δεν επιλέγει τους τυπικούς ερυθροκάστανους χρωματισμούς, την αυστηρή βυζαντινή μετωπικότητα και τους υποτόνους των βασικών χρωμάτων που συναντάμε στο έργο του Φαϊτάκη. Αντιθέτως αυτό που παραπέμπει

[175] (Γη και Ουρανός, 2016, ακρυλικά σε τοίχο, 46×9 μ. Κίεβο, Ουκρανία).

περισσότερο στο βυζαντινίζον στυλ, είναι ο τρόπος που επιλέγει να σκηνοθετήσει την εικόνα του, όπως για παράδειγμα η επιλογή της αντίστροφης προοπτικής[176], τα ψιλόλιγνα άκρα, η χρήση του κιαροσκούρο και η λιτή διακόσμηση στο βάθος των έργων του.

Αν και έχει ασκηθεί περισσότερο με την εκκλησιαστική τέχνη, έχοντας παράξει αρκετά εκκλησιαστικά έργα, σταματάει στην πορεία της ζωής του την δημιουργία αυτού του είδους έργων τέχνης. Μέσα από την τριβή του με την εκκλησιαστική τέχνη αντιλαμβάνεται πως υπάρχει μέσα της ένα αδιέξοδο. Για τον καλλιτέχνη, ενώ η Βυζαντινή τέχνη θέλει να αγγίξει και να μιλήσει στους πιστούς του σήμερα, επιλέγει εικόνες και σύμβολα του παρελθόντος. Ο Φίκος αποδίδει μερίδιο ευθύνης στον Κόντογλου[177], ο οποίος χρησιμοποίησε την βυζαντινή ζωγραφική για την παραγωγή έργων θρησκευτικού χαρακτήρα, με αποτέλεσμα να ταυτιστεί στην πορεία του χρόνου από το ευρύ κοινό, η βυζαντινή με την εκκλησιαστική τέχνη. Για τον Φίκο αυτή η σύνδεση είναι παράλογη, καθώς η βυζαντινή τέχνη αποτελεί ένα αυτόνομο εικαστικό αλφάβητο και όχι ένα εργαλείο αντιγραφής παραστάσεων και συμβόλων από την Ορθόδοξη Παράδοση[178].

Ο Φίκος μέσα από την τέχνη του προσπαθεί να δημιουργήσει μια σύγχρονη βυζαντινή τέχνη, η οποία θα είναι αυτόνομη από την εκκλησιαστική. Αυτοσκοπός του έργου του γίνεται η ανάδειξη ενός νέου βυζαντινού ύφους, που προσπαθεί να «σπάσει» τα στεγανά της παράδοσης της βυζαντινής θρησκευτικής τέχνης και του μουσειακού

---

[176] Σχετικά με την τεχνική της «αντίστροφης προοπτική» αναφέρει σε συνέντευξη του: «Όπως δηλαδή στην Αναγέννηση τα έργα εξελίσσονται στο βάθος του πίνακα, σα να συμβαίνουν σε ένα παράθυρο, πίσω από τον τοίχο, στη δική μας παράδοση συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο. Η ζωγραφική εξελίσσεται από τον τοίχο προς τα εμπρός, επομένως το χώρο -αλλά και το χρόνο- του θεατή. Μιλάμε δηλαδή για την πρώτη 4D ζωγραφική στην ιστορία»., Μακρής, 2014.

[177] «Υποστήριξε θεωρητικά τη λειτουργία των βυζαντινών εικόνων με τέτοιο τρόπο ώστε την εγκλώβισε σε μια αντιγραφική επανάληψη παλαιών προτύπων. Χοντρικά, αυτό που είπε είναι πως η δυτικότροπη ζωγραφική εκφράζει την επίγεια σωματική ομορφιά, ενώ η βυζαντινή ζωγραφική την πνευματικότητα. Έτσι, ταυτίζοντας την βυζαντινή ζωγραφική -όπως αυτή είχε εκφραστεί επιλεκτικά από το 14ο μέχρι το 16ο αιώνα- με κάτι τόσο άγιο, αυτομάτως κάθε τι νέο, άρα διαφορετικό, απαγορεύτηκε ως μη πνευματικό. Δυστυχώς αυτή η θεωρία επικράτησε και τα υπόλοιπα τα βλέπουμε στους ναούς της Ελλάδος. Προσπάθειες για κάτι νέο γίνονται, αραιά και πού, αλλά είναι ως επί το πλείστον αποτυχημένες. Και ο κυριότερος λόγος είναι πως η γραφή τους δεν είναι ζωντανή»., Hulot, 2018.

[178] Ο ίδιος γράφει χαρακτηριστικά: «Φαίνεται πως ο Κόντογλου, στην προσπάθειά του να υποστηρίξει θεωρητικά την επαναφορά των βυζαντινών εικόνων στον ελληνικό χώρο, φόρτισε την ίδια τη βυζαντινή ζωγραφική με θεολογικό νόημα. Όμως η -ζωγραφική, ή οποιαδήποτε άλλου είδους- γλώσσα είναι ένα μέσο, δε μπορεί να φορτιστεί με νόημα. Για να καταλάβουμε πόσο παράλογο είναι αυτό το επιχείρημα, αρκεί να φανταστούμε τους Εβραίους πχ να υποστηρίζουν πως όλοι οι άνθρωποι του κόσμου πρέπει να προσεύχονται αποκλειστικά και μόνο στην Εβραϊκή γλώσσα, επειδή σε αυτή μίλησε ο Χριστός, και μόνο με αυτή τη γλώσσα μπορεί να δοξαστεί ο Θεός»., Φίκος, 2013.

της χαρακτήρα[179], «μεταποιώντας» την σε μια γλώσσα οικεία, καθημερινή που αφορά, ενδιαφέρει και μιλάει σε κάθε άνθρωπο πιστό και μη.

Φαινομενικά έρχεται σε αντίθεση με το έργο του Κόντογλου, αλλά στην συγκεκριμένη περίπτωση η σχέση «συμφωνία-αντίθεση» δεν μας βοηθάει να συγκρίνουμε το έργο τους, καθώς μιλάμε για δύο καλλιτέχνες δύο διαφορετικών εποχών που η τέχνη τους εκφράζει διαφορετικές ανάγκες, πρότυπα και ιδέες. Βρίσκονται περισσότερο σε μια μορφή διαλόγου, κατά την οποία ο «μαθητής» Φίκος, ωριμάζει από τα αιτήματα και τους προσωπικούς προβληματισμούς της δική του εποχής και επιδιώκει τις δικές του αναζητήσεις. Όμοια με τον Κόντογλου η Βυζαντινή παράδοση, είναι μια παράδοση οικεία που τον καλεί και γίνεται προσωπικός σκοπός η εξέλιξή και εμπλουτισμός της.

4.2^{α}. Οι «Μεγάλοι Έλληνες» του Φίκου και η γενιά του ‘30

Μπορεί στο έργο του Φίκου να παρουσιάζονται αρκετές φαινομενικές διαφορές με το έργο της «γενιάς του ‘30», αλλά αυτό που τους ενώνει ουσιαστικά, είναι το γεγονός ότι το έργο του χαρακτηρίζεται από βαθιά «ελληνικότητα»,. Για να υποστηρίξουμε τις παραπάνω θέσεις, θα ασχοληθούμε με τη σειρά του «Μεγάλοι Έλληνες» (2019), η οποία αποτελείται από προσωπογραφίες που παρουσιάζουν Νεοέλληνες με μεγάλη επιδραστικότητα σε διάφορους κλάδους, όπως ο κλάδος του αθλητισμού, με τον Αντεντοκόυμπο και τον Τσιτσιπά, των τεχνών, με τον Λάνθιμο, τον Θεοδωράκη, τον Χριστιανόπουλο κ.ά, αλλά και των επιστημών, με τον Παπανικολάου[180].

Είναι φανερό ότι ο Φίκος μαθαίνει το αλφάβητο της βυζαντινής ζωγραφικής γλώσσας[181] και συνθέτει εκ νέου καινούριες φόρμες. Αποδέχεται, θαυμάζει και σέβεται

---

[179] Ο καλλιτέχνης απαντάει σχετικά με την παράδοση: « Οι άνθρωποι φοβούνται τόσο πολύ τις αλλαγές στην παράδοση που καταλήγουν να κάνουν την Εκκλησία μουσείο εκκλησιαστικών τεχνών. Πίνακας του 14ου αιώνα, ξύλινο τέμπλο του 18ου αιώνα, τεράστιοι πολυέλαιοι προηγούμενων αιώνων με ψεύτικα ηλεκτρικά κεριά κ.λπ. Αυτό το πράγμα δεν είναι παράδοση. Είναι ιστορία. Η ιστορία είναι κάτι πολύ καλό και μπορείς να μάθεις πολλά από αυτό, αλλά ανήκει στο παρελθόν. Είναι ένα νεκρό πράγμα. Δεν ταιριάζει στον οίκο του Θεού»., Justininiano, 2016.

[180] Ο Φίκος μέσα από αυτή τη σειρά με προσωπογραφίες αναφέρει και ό ίδιος χαρακτηριστικά: « Η ιδέα γι' αυτήν τη σειρά τού ήρθε, λέει, πριν από λίγους μήνες, όταν όλη η Ελλάδα συζητούσε για την τριάδα Αντετοκούνμπο - Τσιτσιπάς - Λάνθιμος και τα αντίστοιχα επιτεύγματά τους: αρχηγός της ομάδας του στο All Star Game του NBA, νίκη επί του Φέντερερ και τελικός στο αυστραλιανό Open, και υποψήφιος για 10 Όσκαρ με την «Ευνοούμενη»., Κοκκίνη, 2019.

[181] «(…) η βυζαντινή τέχνη είναι απλώς μια γλώσσα. Η μόνη ιδιαιτερότητά του είναι ότι, για διάφορους λόγους, υπηρέτησε και εξελίχθηκε σχεδόν αποκλειστικά στην Εκκλησία. Έτσι, διαμόρφωσε και στήριξε

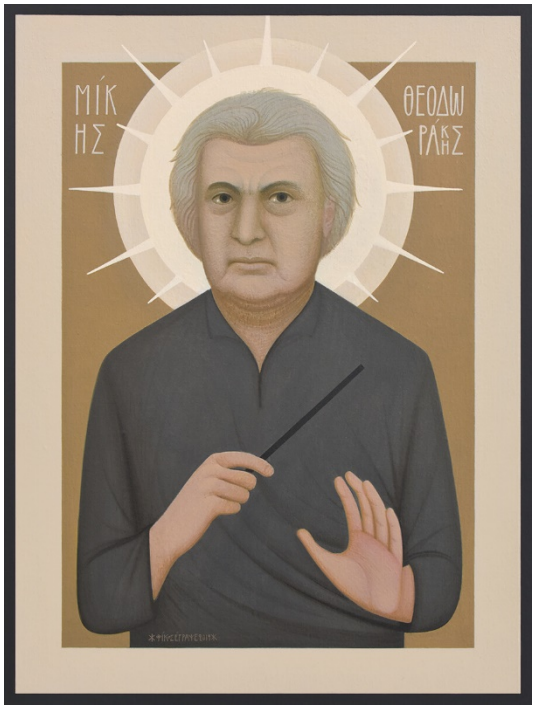
την αρχαία κληρονομιά, αλλά προσπαθεί να θίξει το γεγονός ότι, όχι μόνο έχουμε προχωρήσει από αυτή την παράδοση, αλλά υπάρχει και ουσιαστικά λίγη πληροφόρηση από το γενικό σύνολο σχετικά με την εξέλιξη και τα επιτεύγματα της σύγχρονης Ελλάδας. Η ελληνική ταυτότητα, όπως τονίζει, δεν αποτελείται μόνο από την αρχαία της κληρονομιά. Αντιθέτως μέρος μας αποτελεί και η σημερινή ελληνική πραγματικότητα, η οποία εκπροσωπείται από σύγχρονες προσωπικότητες της λαϊκής κουλτούρας, οι οποίοι χαίρουν παγκόσμιας αναγνώρισης[182]. Αν το σκεφτούμε λίγο πιο σφαιρικά, καλλιτέχνες όπως ο Κόντογλου και ο Εγγονόπουλος εκφράζουν ακριβώς το ίδιο αίτημα απαγκίστρωσης από το αρχαϊκό παρελθόν, με αποτέλεσμα να δίνουν βάση στις δικές τους λαϊκές προσωπικότητες και τα επιτεύγματά τους, απεικονίζοντας μορφές, όπως ο Αθανάσιος Διάκος και ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης.

Ο Φίκος όμως, από τεχνικής άποψης έχει μια διαφορετική προσέγγιση. Αν και τα δικά του έργα θυμίζουν τυπικά περισσότερο αγιογραφίες, για τον ίδιο η παρουσία του φωτοστέφανου, δεν έχει καμία πρόθεση να «αγιοποιήσει» τις μορφές των έργων του. Αντίθετα χρησιμοποιεί ένα χαρακτηριστικό της βυζαντινής τέχνης, το οποίο έχει συνυφανθεί με την εκκλησιαστική τέχνη και το επαναπλαισιοθετεί σε μια λαϊκή φιγούρα, προσπαθώντας να το αποφορτιστεί από τη θρησκευτική του σημασία. Ο Φίκος μέσα από ενέργειες σαν και αυτή, προσπαθεί να αναδείξει την σημαντικότητα της συνέπειας και της ενότητας στην τέχνη, έναντι της παροδικής αλλαγής του ύφους ανάλογα με το κοινό που απευθύνεται. Ο καλλιτέχνης αναφέρει χαρακτηριστικά «Ο Έλληνας έχει διαχωρίσει την πνευματικότητα από την υπόλοιπη ζωή του, γι' αυτό και βλέπεις πως με άλλο ύφος μιλάμε μέσα στην εκκλησία και με άλλο εκτός. Αντίστοιχα, με άλλο ζωγραφικό ύφος ζωγραφίζουμε μέσα στην εκκλησία και με άλλο έξω από αυτήν. Προσωπικά, το βρίσκω λίγο ασυνεπές. Κατ' εμέ, το ζήτημα είναι ολόκληρη η

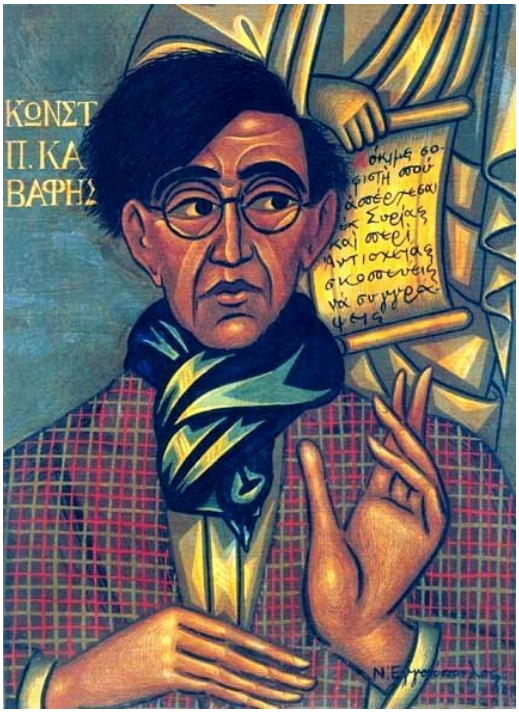
το «λεξιλόγιο» και τη θεματική του στη λειτουργία του. Η μορφή του, λοιπόν, έχει νόημα μόνο αν αναφέρεται στον Χριστό. Το να χρησιμοποιείς αυτό το στυλ αμετάβλητο και να μιλάς για άλλα θέματα είναι ανούσιο, χωρίς νόημα. Πρέπει να αλλάξεις τα στοιχεία του και να τα προσαρμόσεις σε νέες ανάγκες»., Justininiano, 2016.

[182]Ο Φίκος αναφέρει χαρακτηριστικά για το έργο του «Αν έχεις γεννηθεί στην Ελλάδα και ασχολείσαι με τον πολιτισμό, είναι δύσκολο να μη σε απασχολεί το θέμα της ελληνικής αρχαιολαγνείας, φαινόμενο, ίσως, μοναδικό στον κόσμο. Κάθε Έλληνας που θέλει να υπερηφανευτεί έναντι άλλων λαών κομπάζει για 2-3 φιλοσόφους που έδρασαν σε αυτόν τον τόπο 2.500 χρόνια πριν (…) Ξεκίνησα αυτήν τη σειρά έργων ως υπενθύμιση πως δεν είμαστε οι "αρχαίοι Έλληνες". Δεν δώσαμε τη Δημοκρατία σε κανέναν, δεν χτίσαμε κανέναν Παρθενώνα και, δυστυχώς, είμαστε μακριά από αυτό που λέμε "αρχαίο ελληνικό πνεύμα". Είμαστε, όμως, κι εμείς Έλληνες, οι Νέοι Έλληνες. Ένας λαός που μπορεί να έχει αρκετά προβλήματα, αλλά έχει πετύχει και αρκετά σημαντικά πράγματα τον τελευταίο αιώνα, για τα οποία μπορεί και θα έπρεπε να είναι υπερήφανος. Τέτοια επιτεύγματα παρουσιάζει αυτή η σειρά μέσα από πρόσωπα σημαντικών νέων Ελλήνων» λέει ο καλλιτέχνης»., Κοκκίνη, 2019.

ζωή μας να χαρακτηρίζεται από ενότητα. Να είμαι ο ίδιος και εδώ και εκεί. Να μην είμαι σεμνότυφος σε ό,τι αφορά τα πνευματικά-θρησκευτικά πράγματα και ασύδοτος σε ό,τι αφορά όλα τα υπόλοιπα. Να βρω μια μέση οδό που να με εκφράζει, όντας ειλικρινής με τον εαυτό μου και με τους άλλους» [183].

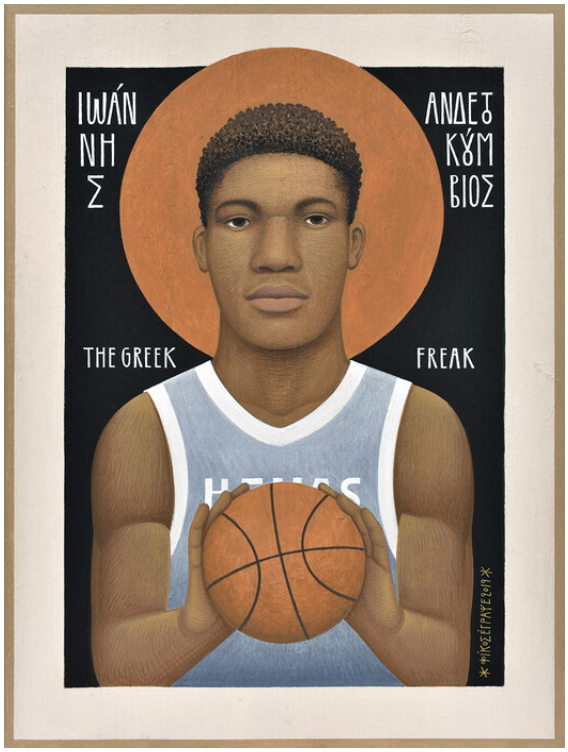


Εικόνα 55. Α. Φίκος, "Μίκης Θεοδωράκης", (2019)



Εικόνα 54. Ν. Εγγονόπουλος, "Πορτρέτο Καβάφη" (1948)

[183] Κοκκίνη, 2019.



Εικόνα 57. Α. Φίκος, " Γιάννης Αντετοκούμβιος", (2019.)

Εικόνα 56. Α. Φίκος, "Γεώργιος Λάνθιμος", (2019).

5. Επίλογος

Ο Βυζαντινός πολιτισμός, όπως αποδείξαμε και παραπάνω είναι ένα στοιχείο άρρηκτα συνδεμένο με την πορεία και την εξέλιξη του ελληνικού κράτους. Για αυτό και οι εκπρόσωποι της γενιάς του '30 στρέφονται αρχικά στο Βυζάντιο και έπειτα στη λαϊκή παράδοση, αναδεικνύοντας την υβριδικότητα της ελληνικής ταυτότητας, η οποία συνδυάζει ταυτόχρονά και στοιχεία αρχαιότητας και λαϊκότητας και στοιχεία Ανατολής και της Δύσης.

Γιατί όμως εστιάζουμε στο Βυζάντιο και όχι στη λαϊκή ή αρχαία παράδοση; Ένας από τους λόγους για τους οποίους μας ενδιαφέρει, είναι ότι το γεγονός ότι αποτελεί μια παράδοση για την οποία ο Κόντογλου, ήρθε σε ρήξη με τον υπάρχοντα καλλιτεχνικό κανόνα στην προσπάθεια του να την καθιερώσει στην καλλιτεχνική παραγωγή. Ο Κόντογλου και στη συνέχεια η υπόλοιπη γενιά του '30, θεωρήθηκαν πρωτοπόροι με τη χρήση της Βυζαντινής Τέχνης, εδραιώνοντάς την στο τομέα της εκκλησιαστικής τέχνης.

Αυτή η μεγάλη νίκη του Κόντογλου, αποτελεί και τον λόγο για τον οποίο αρχίζει να παρακμάζει η βυζαντινή ζωγραφική. Η βυζαντινή τέχνη, φορτίζεται με χριστιανικά σύμβολα και γίνεται η τέχνη της θρησκείας. Θα μπορούσε να γίνει διαφορετικά; Θα μπορούσε να υπάρξει μια τέχνη ικανή να μιλήσει για τη θρησκεία, αλλά ταυτόχρονα να είναι ικανή να αγγίξει οποιαδήποτε άλλη θεματική ενότητα; Η απάντηση θα μας δοθεί αν κοιτάξουμε στην περίοδο της Ιταλικής Αναγέννησης και τον μανιερισμό του Greco. Ίσως και αυτό το εικαστικό επίτευγμα, μεταξύ άλλων, να εξηγεί το σεβασμό του Κόντογλου προς τον Greco. Ωστόσο, είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι η προσήλωση του Κόντογλου στα σύμβολα και στους τύπους της Κρητική σχολής, δεν είναι αποτέλεσμα συντηρητικότητας. Περισσότερο προέρχεται από μία ανάγκη, ίσως από ένα προσωπικό αίσθημα ευθύνης προς την διατήρηση της βυζαντινής παράδοσης, η οποία βρίσκεται κοντά στο να εξαφανιστεί.

Μπορεί η θρησκευτική φόρτιση της βυζαντινής γλώσσας να την οδηγεί να καθιερωθεί ως βασικός φορέας της θρησκευτικής τέχνης, αλλά την βοηθάει συγχρόνως να επιβιώσει και τελικά να περάσει στο σήμερα σε ένα άλλο μεταβατικό επίπεδο. Η γενιά του 21^{ου} αιώνα φαίνεται έτοιμη να ξεπεράσει τις θρησκευτικές σημάνσεις της

βυζαντινής τέχνης και αυτό είναι κάτι που επιτεύχθηκε μέσα από την προβολή των εικόνων από τους θρησκευτικούς ναούς. Η χρήση της βυζαντινής τέχνης, τόσο από τον Φαϊτάκη και τον Φίκο[184], είναι μια τέχνη με την οποία ο μέσος Έλληνας μεγαλώνει έχοντας άμεση τριβή με την ελληνική θρησκεία, με αποτέλεσμα να γίνει μια οικεία εικόνα, η οποία διαθέτει ένα οικείο αλφάβητο.

Η αφορμή χρήσης στο σήμερα δεν είναι ούτε πολιτική, ούτε παρωδιακή, ούτε έχει σκοπό να προκαλέσει τους πιο συντηρητικούς κύκλους· αντιθέτως ο βαθύς σεβασμός προς την παράδοση και το ειλικρινές ενδιαφέρον προς την βυζαντινή τεχνοτροπία, είναι η αφετηρία ενασχόλησης Φαϊτάκη και Φίκου μαζί της, την οποία ο καθένας εμπλουτίζει με τις δικές του επιρροές, δημιουργώντας ένα προσωπικό ιδίωμα.

Εικόνα 58. Σ. Φαϊτάκης, "Κόκκινο και Μαύρο", (2020)

Ο καθένας αντλεί ζητήματα από την λαϊκή κουλτούρα του 21ου αιώνα, δίνοντας μας μία καθαρή εικόνα για τα πράγματα και τα πρόσωπα που μας απασχολούν. Εικόνες οι οποίες ταυτόχρονα αποκτούν και ένα είδος ιστορικής αξίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί τόσο το έργο του Φαϊτάκη, Red and Black(2020) και του Φίκου «Γιάννης Αντετοκούμβιος» (2019), στα οποία, ο καθένας από την δική του σκοπιά, εκφράζει μια καθημερινή και αρκετά οικεία εικόνα, καταφέρνοντας να φέρουν λίγο πιο κοντά το ευρύ κοινό με την ιδιαιτερότητα της βυζαντινή τέχνης.

[184] Όπως αναφέρει και χαρακτηριστικά και ο Λάβδας, «Κοίτα, ο συνδυασμός τους δεν είναι ακριβώς προϊόν επιλογής. Είναι οι πιο οικείες μου εικονογραφικές παραδόσεις. Και νομίζω όχι μόνο δικές μου. Οι φορές που όλοι μας έχουμε έλθει σε επαφή με τη βυζαντινή ζωγραφική στις εκκλησίες, σε βαφτίσια, γάμους, κηδείες κ.λπ», Κόκκορη, 2020.

Το έργο της γενιάς του ‘30 και κυρίως του Κόντογλου, με το έργο των Φαϊτάκη και Φίκου, αν και φαινομενικά είναι τόσο διαφορετικά, αποτελούν έναν σύγχρονο καρπό του καλλιτεχνικού αγώνα του Κόντογλου. Το αίσθημα εγγύτητας που έχουν όλοι οι παραπάνω καλλιτέχνες με την βυζαντινή ζωγραφική, οφείλεται αποκλειστικά στον Κόντογλου, ο οποίος έστω και μέσω της θρησκείας κατάφερε να εδραιώσει την βυζαντινή τέχνη στην ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή. Σήμερα, καλλιτέχνες με πρωτοποριακή ματιά θέλησαν να διαφοροποιηθούν και να προσθέσουν στην πορεία της βυζαντινής τέχνης το επόμενο βήμα.

Αν οι επιδιώξεις του Κόντογλου ήταν διαφορετικές, δημιουργώντας μια τέχνη χωρίς θρησκευτικές επιδιώξεις, θα μιλάγαμε για την τέχνη του Φαϊτάκη και του Φίκου σήμερα υπό αυτό το πρίσμα; Οι απαντήσεις μπορεί να διαφέρουν αλλά το ζήτημα παραμένει ένα: ο Φαϊτάκης και ο Φίκος μέσα από την ρηξικέλευθη προσέγγιση τους κατάφεραν να αποκαθηλώσουν τους επιβλητικούς αγίους από τις ορθόδοξες εκκλησίες και να τους κάνουν οικείους φιγούρες της καθημερινότητας.

6. Βιβλιογραφία

Αθανασόπουλος, Δ. (15/09/1949). «Το αίτημα της ελληνικότητας», Ελληνική Δημιουργία, τομ.4, τχ.39. σ.476-479.

Αλεξανδρή, Ι. (2009). *Κατάλογος έκθεσης: Βυζάντιο και νεώτερη τέχνη. Η πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης στην ελληνική ζωγραφική του α΄ μισού του 20ού αιώνα.* Έκδοση Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Αθήνα.

Βαγενάς, Ν., Καγιαλής, Τ., & Πιερής, Η. Μ. (1997). *Μοντερνισμός και ελληνικότητα.* Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης. Αθήνα.

Βεργόπουλος, Κ. (1977). *Κράτος και οικονομική πολιτική στον 19ο αιώνα.* Έξαντας. Αθήνα.

Γιαννόπουλος, Π. (1992). *Η ελληνική γραμμή Και το ελληνικόν χρώμα.* Εκδοτικός Οίκος Α. Α. Λιβάνη. Αθήνα.

Δεληβορριάς, Α. (2001). *Νίκος Εγγονόπουλος ο βυζαντινός.* Ιδιωτική Έκδοση. Αθήνα.

Δημάκου Ε.. (2012). *Ευρωπαικότητα & ελληνικότητα στη γενιά του ’30.* Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας. Ανακτήθηκε από: https://ir.lib.uth.gr/xmlui/bitstream/handle/11615/41191/10689.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Δρακοπούλου, Ε. (2012). *Η θρησκευτική ζωγραφική στον ελληνικό κόσμο ανάμεσα στο Βυζάντιο και τη Δύση: Αισθητικές αναζητήσεις και ιδεολογικές προσεγγίσεις από τα χρόνια του διαφωτισμού ως τη γενιά του 30.* Δελτίον Της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Τεύχος 33, σ. 433–434. Ανακτήθηκε από: https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltion/article/view/5564/5308

Εγγονόπουλος, Ν. (1987). *Πεζά κείμενα.* Εκδόσεις Ύψιλον. Αθήνα.

Ζάρρα, Ι. (2015). Σχέσεις εκκλησιαστικής-θρησκευτικής και κοσμικής ζωγραφικής [Κεφάλαιο]. Στο Μεράντζας, Χ., Ζάρρα, Ι., & Τσιόδουλος, Σ. 2015. Από τον μεταβυζαντινό στον νεότερο ελληνικό πολιτισμό [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. κεφ 11. Ανακτήθηκε από: http://hdl.handle.net/11419/3937

Ζήρας, Α. (1996). *Η μεσοπολεμική πεζογραφία Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο 1914–1939*. Εκδόσεις Σοκόλη. Αθήνα.

Ζίας Ν., (1975). *Μνήμη Κόντογλου*. Εκδοτικὸς οἶκος Ἀστήρ, Ἀλ. & Ἐ. Παπαδημητρίου, Αθήνα.

Ζίας, Ν. (1991). *Φώτης Κόντογλου: Ζωγράφος*. Εκδόσεις Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος. Αθήνα.

Ζίας, Ν. (1998). *Φώτης Κόντογλου: Σημείον αντιλεγόμενον Για τα εκατό χρόνια από τη γέννησή του και τα τριάντα χρόνια από την κοίμηση του.* Άρμος. Αθήνα.

Ζίας, Ν. (2013). *Ιστορώντας την υπέρβαση από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη*. Ίδρυμα Βασίλη & Ελίζας Γουλανδρή. Άνδρος.

Καγιαλής, Τ. (2007). *Η επιθυμία για το μοντέρνο. Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*. Εκδόσεις Βιβλιόραμα. Αθήνα.

Καγιαλής, Τ. (2008). *Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία «19ος και 20ος αιώνας» – Κεφάλαιο: Η μοντέρνα ποίηση και η γενιά του ’30*. Εκδόσεις ΕΑΠ. Πάτρα, σ. 337-396.

Κατσελάκη Α. & Νάνου Μ. (2013). *Ιστορώντας την υπέρβαση από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη*. Ίδρυμα Βασίλη & Ελίζας Γουλανδρή. Άνδρος.

Κωτίδης, Α. (1993). *Μοντερνισμός και «παράδοση» στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*. Εκδόσεις UNIVERSITY STUDIO PRESS. Αθήνα.

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (1999). *Ν. Εγγονόπουλος : μυθολογία, Βυζάντιο, επανάσταση*. Αστρολάβος. Αθήνα.

Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (2013). *Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου 100 Χρονιά Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Τέχνης από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Εκδόσεις Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου. Αθήνα.

Λοϊζίδη, Ν. (1999). *Ν. Εγγονόπουλος : μυθολογία, Βυζάντιο, επανάσταση*. Αστρολάβος. Αθήνα.

Ματθιόπουλος, Ε. Δ. (2008). *Κ. Παρθένης: Η ζωή και το έργο του Κωστή Παρθένη*. Κ. Αδάμ Εκδοτική. Αθήνα.

Μεράντζας, Χ., Ζάρρα, Ι., & Τσιόδουλος, Σ. (2015). *Από τον μεταβυζαντινό στον νεότερο ελληνικό πολιτισμό [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. Ανακτήθηκε από: http://hdl.handle.net/11419/3926

Μπουλάκου, Α. (2014). *Σπουδή στην ελληνική προσωπογραφία: από την αρχαιότατα και τα πορτρέτα του Φαγιούμ έως τη γενιά του ’30 [Διδακτορική Διατριβή]*. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ). Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. Ανακτήθηκε από: https://doi.org/10.12681/eadd/37506

Μυλωνάς, Ν. (2013). *Ιστορώντας την υπέρβαση από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη*. Ίδρυμα Βασίλη & Ελίζας Γουλανδρή. Άνδρος

Ναζαρένκο, Μ. (2016). *Η ελληνική κοινωνία και λογοτεχνία του μεσοπολέμου, η ανανεωτική τάση και το έργο του Γιάννη Σκαρίμπα ως εκπροσώπου της νεωτερικότητας*, (Αδημοσίευτη Μεταπτυχιακή εργασία), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Ντούκα, Ν. Μ. (2020). *Ζητήματα τεχνικής στη θρησκευτική και κοσμική ζωγραφική του Φώτη Κόντογλου*. Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Ρόδος.

Πασχάλη Β. Η. (2016). *Το ζήτημα της ελληνικότητας στη δραματουργία του Γιώργου Θεοτοκά. Οι κωμωδίες του «Νεοελληνικού Λαϊκού Θεάτρου»* [Μεταπτυχιακή Εργασία]. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου. https://doi.org/10.26262/heal.auth.ir.286016

Πολίτης, Λ. (2008) *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Εκδόσεις Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. Αθήνα.

Σβορώνος, Νίκος Γ. (2004). *Το ελληνικό έθνος: Γένεση και διαμόρφωση του νέου ελληνισμού*. Εκδόσεις Πόλις. Αθήνα.

Συλλογικό έργο. (2013). *Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής. Από τις Συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Έκδοση: Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου. Αθήνα.

Σαρακατσιάνου, Β. (2004). *Η αφαίρεση στη νεώτερη ελληνική τέχνη [Διδακτορική Διατριβή]*. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ). Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. https://doi.org/10.12681/eadd/22164

Στεργιόπουλος, Κ. (2003). *«Γενιά και Σχολή», στο Περιδιαβάζοντας: από τα σχήματα στα πρόσωπα, τ. Στ'*. Κέδρος. Αθήνα. σ. 132.

Σχινά, Α. (2005). *Τσαρούχης : Πολλαπλά 1936–1989*. Μιλητός. Αθήνα.

Τζιόβας, Δ. (1989). *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*. Οδυσσέας. Αθήνα.

Τζιόβας, Δ. (2011). *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα: Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*. Πόλις. Αθήνα.

Τσαούσης, Δ. Γ. (1989). *Χρηστικό λεξικό κοινωνιολογίας: Ερμηνευτικό, ελληνο-αγγλικό όρων, αγγλο-ελληνικό όρων, βιογραφικό*. Εκδόσεις Gutenberg - Γιώργος & Κώστας Δαρδανός. Αθήνα.

Τσαούσης, Δ. Γ. (Επιμ.). (1998). *Ελληνισμός, ελληνικότητα Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*. Βιβλιοπωλείον της Εστίας. Αθήνα.

Τσαρούχης, Γ. (2000). *Ανάμεσα σε ανατολή και δύση : πέντε κείμενα*. Άγρα. Αθηνά.

Χατζηφώτης, Ι.,(1978). *Φώτιος Κόντογλου. Η ζωή και το έργο του*. Αθήνα: Γραμμή, σελ. 213

Gombrich H, E. (1998). *Το χρονικός της Τέχνης*. Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. Αθήνα.

Janson, H. W., & Janson, F. A. (2011). *Ιστορία της τέχνης, Η δυτική παράδοση*. Εκδόσεις Ιων. Αθήνα.

Rodley, L. (2010). *Εισαγωγή στη βυζαντινή τέχνη και αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Vitti, M. (2006). *Η Γενιά του Τριάτα: Ιδεολογία και Μόρφη*. Ερμής. Αθήνα.

Δικτυογραφία:

Θεοδωρόπουλος, Τ. (18/08/2019). *Ελληνικότητα και ελληνόμετρο*. Η Καθημερινή. https://www.kathimerini.gr/opinion/1038790/ellinikotita-kai-ellinometro/

Καρουζάκης, Γ. (12/09/2012). *Στέλιος Φαϊτάκης: Πώς να ζωγραφίσεις αγίους όταν κανείς δεν τους πιστεύει πια.* Lifo. https://www.lifo.gr/various/stelios-faitakis-pos-na-zografiseis-agioys-otan-kaneis-den-toys-pisteyei-pia

Κοκκίνη, Μ. (30/06/2019). *Ο Ανδετοκούμβιος, ο Λάνθιμος, ο Τσιτσιπάς και άλλοι υπέροχοι, νέοι Έλληνες*. Lifo. https://www.lifo.gr/culture/eikastika/o-andetokoymbios-o-lanthimos-o-tsitsipas-kai-alloi-yperohoi-neoi-ellines

Κόκορη, Α. (16/10/2020). *Οι φιγούρες στους πίνακες του Κώστα Λάβδα ασφυκτιούν και σε προκαλούν να τις κοιτάξεις*. Lifo. https://www.lifo.gr/culture/eikastika/oi-figoyres-stoys-pinakes-toy-kosta-labda-asfyktioyn-kai-se-prokaloyn-na-tis

Λοιζιδη, Ν. (2000). *Ο Γιάννης Τσαρούχης ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση*. Το Βήμα Online. Ανακτήθηκε από: https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/o-giannis-tsaroyxis-anamesa-se-anatoli-kai-dysi/.

Μακρής, Β. (15/07/2014). *Φίκος: Ο ένδοξός μας βυζαντινισμός στους τοίχους των πόλεων*. Lifo. https://www.lifo.gr/tropos-zois/living/fikos-o-endoxos-mas-byzantinismos-stoys-toihoys-ton-poleon

Μαυρομιχάλη, Ε. (17/12/2014). *Φώτης Κόντογλου: Ὁ ζωγράφος τῆς πονεμένης Ρωμηοσύνης*. Εκκλησιαστική Παρέμβαση. https://www.parembasis.gr/index.php/el/menu-teyxos-169/1184-2010-169-12

Μελάς, Κ. (11/09/2014). *Μπορεί να υπάρξει πολιτική λειτουργία της "ελληνικότητας";* ΚΩΣΤΑΣΜΕΛΑΣ. https://www.kostasmelas.gr/2014/09/blog-post_11-10/

Μποϊλέ, Μ. (29/04/2013). *Κρητική Σχολή Ζωγραφικής*. art.mag. http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/4521-kritiki-sxoli-zografikis

Μυλωνάς, Γ. (24/04/2022). *Στέλιος Φαϊτάκης: «Δεν είναι το μέσο που κάνει ένα έργο σύγχρονο»*. The Art Newspaper Greece. https://theartnewspaper.gr/synenteyxi/den-einai-to-meso-poy-kanei-ena-ergo-sygchrono/

Ξιφαράς, Δ. (1996). Η ελληνική εθνικιστική ιδεολογία στο Μεσοπόλεμο: Όψεις διαμόρφωσης της εθνικής θεωρίας. Μέρος Β'. Τεύχος 54, Ανακτήθηκε από: http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=525

Παρίδης, Χ. (29/10/2017). *Ο Στέλιος Φαϊτάκης δεν χορταίνει να κοιτάζει τις αγιογραφίες αλλά δεν νιώθει χριστιανός*. Lifo. https://www.lifo.gr/culture/eikastika/o-stelios-faitakis-den-hortainei-na-koitazei-tis-agiografies-alla-den-niothei

Τενεκετζής, Α. (10/01/2018). *Η ελληνική πρόσληψη του μοντερνισμού: Θεόφιλος, Κόντογλου, Εγγονόπουλος* [Διαφάνειες]. Ίδρυμα Μποδοσάκη. Ανακτήθηκε από: https://www.blod.gr/lectures/i-elliniki-proslipsi-tou-monternismou-theofilos-kontoglou-eggonopoulos/

Τζιόβας, Δ., (06/04/2008), «*Ελληνικότητα: συνείδηση ή ταυτότητα*;» , Εφημερίδα το ΒΗΜΑ. Ανακτήθηκε από: http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=187897

Φίκος, Α. (31/10/2013). *Αγιογραφία ή Βυζαντινή Ζωγραφική;* art.mag. http://www.artmag.gr/articles/artspot-members-articles/item/5051-agiografia-vizantini-zwgrafiki

Justiniano, F. S. (30/08/2016). *Contemporary Byzantine Painting: Street Art and the Icon in Convergence, An Interview with Fikos*. Orthodox Art Journal. https://orthodoxartsjournal.org/contemporary-byzantine-painting/

Heyman, S. (2016). *Stelios Faitakis: How Greece Inspires His Art*. New York Times. https://www.nytimes.com/2016/07/07/arts/international/stelios-faitakis-how-greece-inspires-his-art.html

Hulot, M. (7/04/2018). *Ο Φίκος φτιάχνει εντυπωσιακές τοιχογραφίες μεγάλου μεγέθους σε όλο τον κόσμο*. Lifo. https://www.lifo.gr/tropos-zois/urban/o-fikos-ftiahnei-entyposiakes-toihografies-megaloy-megethoys-se-olo-ton-kosmo

7. Παράρτημα εικόνων

Εικόνα 1: (1ος - 2ος αιώνας). Πορτρέτο άνδρα γνωστός ως «ο όμορφος». Μουσείο Πούσκιν.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Portraits_du_Fayoum#/media/Fichier:Fayum_pushkin_ilbello.jpg

Εικόνα 2: (α' μισό του 6ου αιώνα). Άγιος Πέτρος, [εγκαυστική σε ξύλο]. Μονή Αγίας Αικατερίνης του Σινά.

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9F_%CE%86%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CF%82_%CE%A0%CE%AD%CF%84%CF%81%CE%BF%CF%82_(%CE%B1%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1)#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Petersinai.jpg

Εικόνα 3: Νεκρικό πορτραίτο γυναίκας.

http://tosympantistexnis.blogspot.com/2013/08/blog-post_1049.html

Εικόνα 4: (α' μισό του 6ου αιώνα). Ο Χριστός Παντοκράτωρ. [εγκαυστική σε ξύλο]. Μονή Αγίας Αικατερίνης του Σινά.

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9F_%CE%A7%CF%81%CE%B9%CF%83%CF%84%CF%8C%CF%82_%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%BF%CE%BA%CF%81%CE%AC%CF%84%CF%89%CF%81_(%CE%B1%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%A3%CE%B9%CE%BD%CE%AC)#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Spas_vsederzhitel_sinay.jpg

Εικόνα 5: Παβίας Α. (15ος αιώνας). Pieta Rossano. Εκκλησιαστικό Μουσείο της κωμόπολης Rossano, στην Καλαμβρία της Κάτω Ιταλίας. https://paletaart.wordpress.com/2013/08/11/%CF%80%CE%B1%CE%B2%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CE%B1%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%AD%CE%B1%CF%82-andreas-pavias-%CF%80-1440-%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%BE%CF%8D-1504-1512/%CF%80%CE%B1%CE%B2%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CE%B1%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%AD%CE%B1%CF%82-pieta-rossano/

Εικόνα 6: Παβίας Α. (β' μισό 15ου αιώνα). Η Σταύρωση. [Αυγοτέμπερα σε ξύλο|, Κληροδότημα Αλεξάνδρου Σούτζου. https://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/painting/metabuzantini-tehni/i-staurosi-64349.html

Εικόνα 7: Παρθένης Κ. (1917). Ο Θρήνος. [λάδι σε καμβά]. https://thetempestahead.wordpress.com/2017/04/14/%CE%BF-%CE%B8%CF%81%CE%AE%CE%BD%CE%BF%CF%82-%CE%B1%CF%80%CE%BF%CE%BA%CE%B1%CE%B8%CE%AE%CE%BB%CF%89%CF%83%CE%B7-%CE%BA%CF%89%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%82-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B8%CE%AD%CE%BD%CE%B7%CF%82/%CE%BF-%CE%B8%CF%81%CE%AE%CE%BD%CE%BF%CF%82-%CE%B1%CF%80%CE%BF%CE%BA%CE%B1%CE%B8%CE%AE%CE%BB%CF%89%CF%83%CE%B7-

%CE%BA%CF%89%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%82-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B8%CE%AD%CE%BD%CE%B7%CF%82/

Εικόνα 8: Παρθένης, Κ. (1917–1919). *Ανάσταση* [Λάδι σε καμβά]. Εθνική Πινακοθήκη. https://www.nationalgallery.gr/el/sulloges/collection/sulloges/i-anastasi.html

Εικόνα 9: Cezanne, P. (1898). *Οι λουόμενες* [Ελαιογραφία σε μουσαμά]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bathers_(C%C3%A9zanne)

Εικόνα 10: Παρθένης, Κ. (1919). *Οι λουόμενες* [Ελαιογραφία σε μουσαμά]. Εθνική Πινακοθήκη. https://www.nationalgallery.gr/el/sulloges/collection/sulloges/louomenes-2.html

Εικόνα 11: Παρθένης, Κ. (1919). *Παναγία Μυρτιδιώτισσα* [Αγιογραφία]. http://www.aeinaes.gr/el/paintings/?w=konstantinos_parthenis_eikones_palaio_faliro

Εικόνα 12: Θεοτοκόπουλος, Δ. (1599). *Παναγία και βρέφος* [Ελαιογραφία σε μουσαμά]. Wikipedia. https://el.m.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:El_Greco_-_Madonna_and_Child_with_Saint_Martina_and_Saint_Agnes_(NGA).jpg

Εικόνα 13: Παρθένης, Κ. (1933α). *Η αποθέωση του Αθανάσιου Διάκου* [Λάδι σε καμβά]. Εθνική Πινακοθήκη. https://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/painting/mesopolemos/konstantinos-parthenis/apotheosi-tou-athanasiou-diakou.html

Εικόνα 14: Παρθένης, Κ. (1933β). *Η νύχτα αποκρίνεται στα παράπονα μου* [Λάδι σε καμβά]. Εθνική Πινακοθήκη.

https://www.nationalgallery.gr/el/sulloges/collection/sulloges/i-nuhta-apokrinetai-sta-parapona-mou.html

Εικόνα 15: Παρθένης, Κ. (1920–1925). *Το μικρό εκκλησάκι της Κεφαλονιάς* [Λάδι και μολύβι σε μουσαμά]. Εθνική Πινακοθήκη. https://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/painting/mesopolemos/konstantinos-parthenis/to-mikro-ekklisaki-tis-kephalonias.html

Εικόνα 16: *Μωσαϊκό του Μεγάλου Αλεξάνδρου*. (150–100π.Χ). [Ψηφιδωτό]. Wikipedia. https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A8%CE%B7%CF%86%CE%B9%CE%B4%CF%89%CF%84%CF%8C_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%9C%CE%B5%CE%B3%CE%AC%CE%BB%CE%BF%CF%85_%CE%91%CE%BB%CE%B5%CE%BE%CE%AC%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%BF%CF%85_(%CE%A0%CE%BF%CE%BC%CF%80%CE%B7%CE%AF%CE%B1)

Εικόνα 17: Κόντογλου, Φ. (1937). *Η μονομαχία του Ερεχθέα και Εύμολπου (Μέρος από τις τοιχογραφίες του Δημαρχείου Αθηνών)* [Νωπογραφία]. https://ohifront.wordpress.com/2013/06/13/%CE%BF-%CF%86%CF%8E%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CF%84%CE%BF%CE%B3%CE%BB%CE%BF%CF%85-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CE%BD%CE%B5%CE%BF%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%B6%CF%89/

Εικόνα 18: Θεοτοκόπουλος, Δ. (1614). *Πέμπτη Σφραγίδα της Αποκάλυψης* [Λάδι σε Καμβά]. Wikipedia.

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CE%BF_%CE%AC%CE%BD%CE%BF%CE%B9%CE%B3%CE%BC%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%A0%CE%AD%CE%BC%CF%80%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%A3%CF%86%CF%81%CE%B1%CE%B3%CE%AF%CE%B4%CE%B1%CF%82

Εικόνα 19: Κόντογλου, Φ. (1930). *Οι πρόσφυγες – Η κοιλάδα του Κλαυθμώνος* [Κερόνεφτο]. https://artopos.org/artists/kontoglou/refugees-gr.html

Εικόνα 20: Θεοτοκόπουλος, Δ. (1610–1614). *Ο Λακοών* [Ελαιογραφία σε μουσαμά]. https://en.wikipedia.org/wiki/Laoco%C3%B6n_(El_Greco)

Εικόνα 21: Κόντογλου, Φ. (1938). *Λάκοων* [Ελαιογραφία σε μουσαμά]. http://odysseus.culture.gr/h/1/gh158.jsp?obj_id=3254&mm_id=9048

Εικόνα 22: Κόντογλου, Φ. (1945). *Οι αγίοι Ανάργυροι* [Αγιογραφία]. http://vaspikart.blogspot.com/2012/02/blog-post_05.html

Εικόνα 23: *Αγίοι Ανάργυροι*. [Νωπογραφία]. http://intheopatoron.blogspot.com/2019/10/oi.html

Εικόνα 24: Εγγονόπουλος, Ν. (1953). *Ο Μερκούριος Μπούας* [Αυγοτέμπερα σε ξύλο]. https://www.lifo.gr/culture/eikastika/o-nikos-eggonopoylos-mesa-apo-140-spania-erga-toy

Εικόνα 25: Εγγονόπουλος, Ν. (1957). *Γάμος* [Αυγοτέμπερα σε ξύλο]. https://www.lifo.gr/culture/eikastika/o-nikos-eggonopoylos-mesa-apo-140-spania-erga-toy

Εικόνα 26: Εγγονόπουλος, Ν. (1954). *Αρραβώνες* [Αυγοτέμπερα σε ξύλο]. https://www.lifo.gr/culture/eikastika/o-nikos-eggonopoylos-mesa-apo-140-spania-erga-toy

Εικόνα 27: Εγγονόπουλος, Ν. (1963). *Ο ναύτης με το λουλούδι* [Αυγοτέμπερα σε ξύλο]. https://www.lifo.gr/culture/eikastika/o-nikos-eggonopoylos-mesa-apo-140-spania-erga-toy

Εικόνα 28: Εγγονόπουλος, Ν. (1940). *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης* [Αυγοτέμπερα σε καμβά]. https://www.lifo.gr/culture/vivlio/i-zoi-toy-papadiamanti-mesa-apo-eikones

Εικόνα 29: De Chrico, G. (1918). *Οι ανησυχητικές μούσες* [Ελαιογραφία σε μουσαμά]. http://dromospoihshs.gr/2019/04/12/le-muse-inquietanti/

Εικόνα 30: Εγγονόπουλος, Ν. (1948). *Αργώ* [Ελαιογραφία σε καμβά]. http://www.engonopoulos.gr/_homeEL/painting.oil.diplo3.html

Εικόνα 31: Εγγονόπουλος, Ν. (1970). *Ο ζωγράφος και το μοντέλο του* [Ελαιογραφία σε μουσαμά]. https://www.athensvoice.gr/culture/arts/748507-o-nikos-eggonopoylos-se-10-erga-tis-ekthesis-sto-idryma-theoharaki

Εικόνα 32: Εγγονόπουλος, Ν. (1950). *Θησέας και Μινώταυρος* [Ελαιογραφία σε μουσαμά]. https://www.sansimera.gr/biographies/202

Εικόνα 33: Matisse, H. (1937). *Μωβ ρόμπα (Robe violette et Anémones)* [Ελαιογραφία σε καμβά]. https://www.matissepaintings.org/purple-robe-and-anemones/

Εικόνα 34: Τσαρούχης, Γ. (1955). *Ερωτόκριτος* [Ελαιογραφία σε μουσαμά]. https://paletaart.wordpress.com/2011/12/07/%CF%84%CF%83%CE%B1%CF%81%CE%BF%CF%8D%CF%87%CE%B7%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%82-yannis-tsarouchis-1910-1989/%CF%84%CF%83%CE%B1%CF%81%CE%BF%CF%8D%CF%87%CE%B7%CF%82-

%CE%B3%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%82-erotokritos-1955/

Εικόνα 35: Τσαρούχης, Γ. (1936). *Ο Σκεπτόμενος* [Χρωστικές σκόνες με ζωική κόλλα σε χαρτί]. http://politropi.greek-language.gr/keimeno/skeptomenos-tsarouchis/

Εικόνα 36: *Νεκρικό προσωπείο αξιωματικού*. (50–250 μ.Χ.). [Εγκαυστική τεχνική]. http://tosympantistexnis.blogspot.com/2013/08/blog-post_1049.html

Εικόνα 37: Τσαρούχης, Γ. (1972). *Αύγουστος* [Ελαιογραφία σε μουσαμά]. https://www.lifo.gr/arxeio/44-antres-toy-gianni-tsaroyhi

Εικόνα 38: Φαϊτάκης, Σ. (2021). *Για την ερμηνεία των συμβόλων* [Μικτές τεχνικές σε καμβά]. https://www.steliosfaitakis.com/work/

Εικόνα 39: Φαϊτάκης, Σ. (2018). *Σπίτι των αποβλητών* [Μικτές τεχνικές σε ξύλο]. https://www.steliosfaitakis.com/work/

Εικόνα 40: Φίκος, Α. (2019). *Αριστοτέλης και Αλέξανδρος* [Digital illustration]. https://www.instagram.com/fikosantonios/?hl=el

Εικόνα 41: Φίκος, Α. (2019). *Rick & Morty* [Digital illustration]. https://www.instagram.com/fikosantonios/?hl=el

Εικόνα 42: Τσοτσώνης, Β. (2010). *Ποδηλάτης* [Άγνωστο]. https://fragilemag.gr/vlasis-tsotsonis-zografiki/

Εικόνα 43: Τσοτσώνης, Β. *Σπίτι στην οδό Αγίων Ασωμάτων* [Άγνωστο]. https://www.iefimerida.gr/news/340115/oi-yperohes-agiografies-toy-tsotsoni-se-ierosolyma-meteora-kai-dimarheio-athinas-eikones

Εικόνα 44: Λάβδας, Κ. (2014). *Χωρίς Τίτλος* [Ακρυλικά και ξυλομπογιές σε καμβά]. https://useum.org/artist/Kostas-Lavdas

Εικόνα 45: Λάβδας, Κ. (2010). *Τοξότης* [Ακρυλικά σε καμβά]. https://useum.org/artist/Kostas-Lavdas

Εικόνα 46: Φαϊτάκης, Σ. (2017). *Οργή και μίσος* [Μικτή τεχνική σε ξύλο]. https://www.steliosfaitakis.com/work

Εικόνα 47: Φαϊτάκης, Σ. (2013). *Ο χορός της νύφης* [Μικτή τεχνική σε καμβά]. https://www.steliosfaitakis.com/work

Εικόνα 48: Κόντογλου, Φ. (1948). *Κλέφτες και Αμαρτωλοί* [Νωπογραφία]. https://paletaart.wordpress.com/2012/08/27/%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CF%84%CE%BF%CE%B3%CE%BB%CE%BF%CF%85-%CF%86%CF%8E%CF%84%CE%B7%CF%82-photis-kontoglou-1895-1965/%CE%BA%CF%8C%CE%BD%CF%84%CE%BF%CE%B3%CE%BB%CE%BF%CF%85-%CF%86%CF%8E%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B1%CF%81%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%AF-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%BA%CE%BB%CE%AD%CF%86%CF%84%CE%B5/

Εικόνα 49: Κόντογλου, Φ. (1933). *Η Ελλάδα των τριών κόσμων* [Ελαιογραφία σε μουσαμά]. https://www.nationalgallery.gr/el/sulloges/collection/sulloges/i-ellada-ton-trion-kosmon.html

Εικόνα 50: Φαϊτάκης, Σ. (2018). *Διάλλειμα για μεσημεριανό* [Μικτή τεχνική σε ξύλο]. https://www.steliosfaitakis.com/work

Εικόνα 51: Φαϊτάκης, Σ. (2018). *Αναζητώντας τον φορτιστή* [Μικτή τεχνική σε καμβά]. https://www.steliosfaitakis.com/work

Εικόνα 52: Κόντογλου, Φ. *Ιησούς Χριστός* [Αυγοτέμπερα σε ξύλο].

Εικόνα 53: Κόντογλου, Φ. (1943). *Αθανάσιος Διάκος* [Ελαιογραφία σε τοίχο]. https://krinaios.eu/?m=201103

Εικόνα 54: Εγγονόπουλος, Ν. (1948). *Πορτρέτο Καβάφη* [Αυγοτέμπερα σε ξύλο]. https://www.lifo.gr/culture/88500-eyro-gia-portreto-toy-kabafi-apo-ton-eggonopoylo

Εικόνα 55: Φίκος, Α. (2019). *Μίκης Θεοδωράκης* [Άγνωστο]. https://www.lifo.gr/culture/eikastika/o-andetokoymbios-o-lanthimos-o-tsitsipas-kai-alloi-yperohoi-neoi-ellines

Εικόνα 56: Φίκος, Α. (2019). *Γιάννης Αντετοκούμβιος* [Άγνωστο]. https://www.lifo.gr/culture/eikastika/o-andetokoymbios-o-lanthimos-o-tsitsipas-kai-alloi-yperohoi-neoi-ellines

Εικόνα 57: Φίκος, Α. (2019). *Γεώργιος Λάνθιμος* [Άγνωστο]. https://www.lifo.gr/culture/eikastika/o-andetokoymbios-o-lanthimos-o-tsitsipas-kai-alloi-yperohoi-neoi-ellines

Εικόνα 58: Φαϊτάκης, Σ. (2020). *Κόκκινο και Μαύρο* [Μικτή τεχνική σε ξύλο]. https://www.artsy.net/artwork/stelios-faitakis-double-portrait-red-and-black