

[illegible]

ΑΘΗΝΑ 2022

Το κολάζ του εξωφύλλου δημιουργήθηκε από έργα των προσφύγων εικαστικών που παρουσιάζονται στην ενότητα 5.3.1.A. και αποτελούν μελέτες περίπτωσης χαρακτηριστικές σε σχέση με την έκφραση της τραυματικής μνήμης - 18 περιπτώσεις.

Αφιερωμένο

στους ανθρώπους που απεβίωσαν
κατά τη διάρκεια εκπόνησης της
παρούσας διατριβής, οι οποίοι ήταν
πολύ σημαντικοί για το έργο και τη
ζωή μου:

στον Γιάννη Βαλαβανίδα

στη Ντίνα Μπαλονά

στην Ελεωνόρα Αρχελάου

και στον πεθερό μου Νίκο Γιουρέλη.

Επίσης αφιερωμένο σε όλη την

οικογένειά μου,

ιδιαίτερα στη Δέσποινα, και τον

Βασίλη.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής δε θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς τη συμπαράσταση και καθοδήγηση μίας σειράς ανθρώπων, στους οποίους θα ήθελα να απευθύνω ολόψυχα τις ευχαριστίες μου. Αρχικά, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου προς την επιβλέπουσα της διδακτορικής μου διατριβής κα Μαριάνθη Κοτέα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, του Παντείου Πανεπιστημίου, για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε και τη θετική της στάση απέναντι στον διερευνητικό μου προβληματισμό, για την εποικοδομητική συνεργασία μας, που διατηρήθηκε καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της διατριβής, για την ενθαρρυντική και διακριτική στάση της στο να με καθοδηγεί και να συνεισφέρει τα μέγιστα με την επιστημονική της κατάρτιση, πάντα με την προσδοκία να αναδειχτεί η ουσία του ερευνητικού μου έργου.

Στη συνέχεια, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα μέλη της τριμελούς επιτροπής, την κα Άντα (Αντωνία) Διάλλα, Καθηγήτρια της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, για την πολύτιμη επιστημονική της συνεισφορά, για τις σημαντικές παρατηρήσεις και την αμέριστη στήριξή της και την κα Λυδία Σαπουνάκη-Δρακάκη, Ομότιμη Καθηγήτρια του Παντείου Πανεπιστημίου, για τις χρήσιμες συμβουλές και την υποστήριξή της. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα υπόλοιπα μέλη της επταμελούς επιτροπής, την κα Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη, Καθηγήτρια του Τμήματος Οικονομίας και Βιώσιμης Ανάπτυξης του Χαροκοπείου Πανεπιστημίου, τον κο Παναγιώτη Δουκέλλη, Καθηγητή του Τμήματος Κοινωνιολογίας της Σχολής Κοινωνικών Επιστημών του Παντείου Πανεπιστημίου, τον κο Μιλτιάδη Κήπα, Καθηγητή του Τμήματος Κοινωνιολογίας της Σχολής Κοινωνικών Επιστημών του Παντείου Πανεπιστημίου και τον κο Εμμανουήλ Χουμεριανό, Επίκουρο Καθηγητή του Τμήματος Κοινωνιολογίας της Σχολής Κοινωνικών Επιστημών του Παντείου Πανεπιστημίου, που με τίμησαν με την απόφασή τους να παραστούν στην υποστήριξη της διατριβής και να αξιολογήσουν τη δουλειά μου.

Ειδικές ευχαριστίες θα ήθελα να εκφράσω εδώ στους/στις πρόσφυγες καλλιτέχνες/-χνιδες, οι οποίοι/-ες είχαν την ευγενή καλοσύνη να μου παραχωρήσουν συνέντευξη, ειδικότερα τους/τις: Χρήστο Αρβανίτη (Xchristakos), Ελεωνόρα Αρχελάου, Μαρίνα

Βασίλογλου και Αιμίλιο Έδεν. Τους ευχαριστώ ιδιαίτερα για τον τρόπο που με εμπιστεύτηκαν και μοιράστηκαν μαζί μου σημαντικές πληροφορίες για το έργο και τη ζωή τους.

Στο πλαίσιο της διατριβής, ξεκίνησε παράλληλα και η διερεύνηση για τον εντοπισμό εικαστικών, επιγόνων προσφυγικής καταγωγής, καθώς κρίθηκε σκόπιμη μία αναφορά στη διαγενεακή μεταφορά του πολιτισμικού τραύματος. Θα ήθελα εδώ να ευχαριστήσω όλους τους/τις εικαστικούς που δέχτηκαν να μου παραχωρήσουν συνέντευξη και πολύτιμα δεδομένα για τη ζωή και το εικαστικό τους έργο. Ευχαριστώ λοιπόν ξεχωριστά τους/τις: Αραπάκη Ξένια, Βέλλιου Έλλη, Γελαδά Μαργαρίτα, Δαμοπούλου Γεωργία, Θωμοπούλου Μαρία, Ιακωβίδου Γιώτα, Ιορδάνογλου Ειρήνη, Καλκάνη Ελένη, Καουκάκη Ειρήνη, Καραμιχάλη Νίκη, Κέντζογλου Γιώργο, Κόλλια Ευαγγελία, Κουριδάκη Μαρίνο, Λιναρδάκη Ζήνα, Μαντά Εμμανουήλ, Μοίρα Καλλιόπη-Μαρία, Μπαλονά Ντίνα, Μπιλίνη Κατερίνα, Μύρτσου Περσεφόνη, Σάββα Μαίρη, Στεφανίδου Αλέκα, Φούρναρη Μάριο, Φράγκου-Νιδριώτη Ελένη, Χαραλαμπίδου Κίκα και Χιωτόπουλο Δημήτριο.

Σχετικά με την προσφορά των εικαστικών, θα ήθελα να εστιάσω εις μνήμην των Αρχελάου Ελεωνόρα, Βαλαβανίδη Ιωάννη και Μπαλονά Κωνσταντίνα, οι οποίοι δεν βρίσκονται πλέον κοντά μας, αλλά προσέφεραν πολύτιμη βοήθεια για να θεμελιωθεί και να ολοκληρωθεί η διατριβή μου και παράλληλα αποτέλεσαν, για εμένα προσωπικά, πηγή έμπνευσης και φωτεινό παράδειγμα γνώσης και ευθύνης για την τέχνη μου. Ας κρατήσουμε την ανάμνησή τους ζωντανή μέσα από τις σελίδες αυτής της εργασίας, καθώς ο καθένας ξεχωριστά αποτελεί σημαντική προσωπικότητα για τη σύγχρονη ελληνική τέχνη. Γνώρισα την Αρχελάου Ελεωνόρα στο πλαίσιο εκπόνησης της διατριβής, ενώ ο Βαλαβανίδης Ιωάννης και η Ντίνα Μπαλονά υπήρξαν καθηγητές μου. Θα θυμάμαι το ασυμβίβαστο και ελεύθερο πνεύμα της κας Αρχελάου, σε συνδυασμό με το παράπονό της, για την αντιμετώπιση που βρήκε όταν ήρθε πρόσφυγας στην Ελλάδα. Θα θυμάμαι τον κο Βαλαβανίδη για τον ευγενικό και αποτελεσματικό τρόπο που με οδηγούσε στον δρόμο της δημιουργίας, θα θυμάμαι τη κα Μπαλονά, για την πνευματικότητα και τη ζωντάνια της, για τις συζητήσεις μας για την τέχνη αλλά και για την απίστευτη δύναμη των εικόνων της.

Ιδιαίτερη μνεία οφείλω στις δύο καρδιακές μου φίλες, την κα Σοφία Μήτσου, καθηγήτρια Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΠΕ05, Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης

και την κα Θένα Δημητριάδου, καθηγήτρια Φιλολογίας ΠΕ02, Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης για την πολύτιμη βοήθειά τους στην επιμέλεια των κειμένων, με περίσσεια υπομονή και συνέπεια. Επίσης, οφείλω να ευχαριστήσω ιδιαίτερος την κα Μαρίνα Πουλάκη, Καθηγήτρια Αγγλικής Γλώσσας και την κα Μαρία Μαραθιανάκη, Καθηγήτρια Αγγλικής Γλώσσας ΠΕ06, Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, για τη βοήθειά τους στην επιμέλεια των αγγλικών κειμένων.

Επίσης, ιδιαίτερη μνεία οφείλω στις οικογένειες ορισμένων εικαστικών, που μοιράστηκαν μαζί μου πολύτιμο υλικό για τους/τις συγγενείς τους. Αναλυτικότερα ευχαριστώ τους/τις: κα Φωτίκα Σικελιώτη-Χατζή και κα Βάσια Χατζή, οι οποίες είναι η κόρη και η εγγονή του Γεώργιου Σικελιώτη, κα Καλλιρρόη Μαστιχιάδου, η οποία είναι η κόρη του Φώτη Μαστιχιάδη, κο Πάνο Βαλσαμάκη, ο οποίος είναι εγγονός του κεραμίστα Πάνου Βαλσαμάκη, κα Χριστιάνα Κωνσταντοπούλου και κα Dimitra Laurence Larochelle, οι οποίες είναι η κόρη και η εγγονή της Τσερκέζου Δήμητρας.

Ακόμα, ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω σε ανθρώπους που μου προσέφεραν ανεκτίμητη βοήθεια και πολύτιμο υλικό, κατά τη διάρκεια εκπόνησης της διατριβής και ειδικότερα: στην έφορο του μουσείου της Εστίας Νέας Σμύρνης, κα Θέμιδα Παπαδοπούλου, καθώς και στο υπόλοιπο προσωπικό της Εστίας, στη βιβλιοθηκονόμο της Βιβλιοθήκης ΕΣΗΕΑ «Δημήτρης Ι. Πουρνάρας» κα Όλγα Παρασκευά αλλά και γενικότερα στους υπεύθυνους για τη βιβλιοθήκη, στους συντελεστές του Ιστορικού Αρχείου της Εθνικής Τράπεζας ΕΤΕ και ειδικά την κα Χρυσαλένα Αντωνοπούλου και τον κο Αλέξανδρο Τσακίρη, στην προϊσταμένη της Συλλογής Λοβέρδου του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, κα Καλλιόπη-Φαίδρα Καλαφάτη, στην κα Σεϊτάνη Μαίρη και στην κα Ελένη Αναστασιάδου, ιστορικούς του Ιστορικού Μουσείου Αλεξανδρούπολης, στους υπεύθυνους του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, στην κα Κατερίνα Κουτσουμπού, υπεύθυνη της Βιβλιοθήκης της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας των Αρσακείων Σχολείων Ψυχικού και τέλος στον κο Μιχαήλ Άνθη, φιλόλογο, διευθυντή του Πρότυπου Γυμνασίου της Ιωνιδείου Σχολής Πειραιά.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τους/τις φίλους/-ες και τους/τις συναδέλφους/ισσες για την αμέριστη υποστήριξή τους και συμπαράσταση σε όλα τα στάδια εκπόνησης της εργασίας μου.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στην κόρη μου Δέσποινα, για την πολύτιμη συμπαράστασή της, βοήθεια και στήριξη σε όλες τις δύσκολες στιγμές, θυμίζοντάς μου πάντα τον τρόπο να αγωνίζεσαι, καθώς και στον σύζυγό μου Βασίλη, που δεν έπαψε λεπτό να με στηρίζει και να με βοηθά.

Τέλος, ευχαριστώ από καρδιάς όλη την οικογένειά μου, που χωρίς τη συμπαράσταση και την κατανόησή της, δε θα μπορούσα να ολοκληρώσω την εργασία αυτή, ιδιαίτερα την αδελφή μου Μαρία για την πολύτιμη βοήθειά της, που μαζί με την μητέρα μου Πηνελόπη και την πεθερά μου Δέσποινα, προσέφεραν διαρκώς συναισθηματική και ηθική υποστήριξη.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	4
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	8
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	11
ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	16
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΙΝΑΚΩΝ.....	35
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	36
Ερευνητικά ερωτήματα και βιβλιογραφικές αναφορές	36
Δομή της έρευνας	68
Κεφάλαιο 1: ΣΤΟΝ ΔΡΟΜΟ ΤΗΣ ΠΡΟΣΦΥΓΙΑΣ: Η ΝΕΑ ΠΑΤΡΙΔΑ	70
1.1. Η έλευση προσφύγων στην Ελλάδα και το ζήτημα της «Χαμένης Πατρίδας»	70
1.2. Η διαδικασία της αποκατάστασης των προσφύγων και η ίδρυση της Ε.Α.Π.	75
1.2.1. Ο στρατηγικός σχεδιασμός της Ε.Α.Π.	76
1.2.2. Οι αντιφάσεις και οι δυσκολίες στην εφαρμογή.....	77
1.2.3. Οι γενικές αρχές της αποκατάστασης	79
1.2.4. Η αστική αποκατάσταση.....	80
1.2.5. Η αγροτική αποκατάσταση.....	83
1.3. Ένας απολογισμός: Η ενσωμάτωση των προσφύγων και οι συνέπειες της αποκατάστασής τους στον ελληνικό χώρο	85
1.3.1. Η πολιτική διάσταση	88
1.3.2. Η οικονομική διάσταση.....	92
1.3.3. Η κοινωνική διάσταση	95
Κεφάλαιο 2: ΤΡΑΥΜΑ - ΜΝΗΜΗ - ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ: Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ	101
2.1. Η συγκρότηση και η αναδιαμόρφωση της προσφυγικής μνήμης και ταυτότητας	101
2.2. Το τραύμα της «Χαμένης Πατρίδας» και οι μετασχηματισμοί του	102
2.3. Η πολύπλευρη συμβολή του προσφυγικού στοιχείου στην πολιτιστική διάσταση του Νεοελληνικού πολιτισμού.....	105
2.3.1. Η συμβολή της διεργασίας του Τραύματος της «Χαμένης Πατρίδας» στη διαδικασία δημιουργίας καλλιτεχνικού έργου.....	108
2.3.1.Α Εικαστικές Τέχνες.....	111
2.3.1. Β. Λογοτεχνία.....	113
2.3.1.Γ Θέατρο – Κινηματογράφος – Φωτογραφία – Τηλεόραση	117
2.3.1.Δ. Μουσική	118

2.4. Η Έννοια της Μνήμης	121
2.4.1. Από την ατομική στη συλλογική και την ιστορική μνήμη.	123
2.4.2. Ο Ρόλος της μνήμης.....	125
2.5. Η έννοια της ταυτότητας	128
2.5.1 Διαδικασίες διατήρησης της προσφυγικής μνήμης και ταυτότητας	130
2.5.2. Μνημεία.....	131
2.5.3. Ονοματολογία προσφυγικών συνοικισμών και οδών.	134
2.5.4. Σύλλογοι – Σωματεία – Εκδόσεις.....	135
2.5.5. Συγκέντρωση μαρτυριών και αφηγήσεων.....	139
Κεφάλαιο 3: ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ	142
3.1 Καλλιτεχνικά συστήματα συμπεριφοράς και κοινωνική δομή	143
3.2 Καλλιτεχνική εσωτερική διεργασία.....	146
3.3 Δραστηριοποίηση του καλλιτέχνη – μετατόπιση – αντικείμενο.....	152
3. 4 Σχέση εικαστικού αντικειμένου με το σύγχρονο κόσμο της τέχνης.....	160
3. 5 Καλλιτέχνης και πόλη.....	162
3.5.1 Κοινωνικο-πολιτιστικό πλαίσιο: καλλιτέχνης και προσφυγικός χαρακτήρας της γειτονιάς	162
3.5.2 Δημόσιο αντικείμενο: προβολή του καλλιτεχνικού έργου στην πόλη	164
Κεφάλαιο 4: ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	167
4.1. Καθορισμός του Ερευνητικού Πεδίου - Διατύπωση Στόχων και Ερευνητικών Ερωτημάτων	167
4.2 Σχεδιασμός της ποιοτικής έρευνας.....	168
4.3 Βασικοί άξονες στοιχειοθεσίας - Καθορισμός Δείγματος - Πηγές	171
4.4 Μέθοδοι παραγωγής δεδομένων.....	173
4.4.1. Διαδικασία.....	176
4.5. Παραρτήματα Α΄ και Β΄	177
Κεφάλαιο 5: ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΤΗΣ ΠΟΙΟΤΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΥΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ “ΧΑΜΕΝΗΣ ΠΑΤΡΙΔΑΣ” ΜΕ ΕΦΑΛΤΗΡΙΟ ΤΟ 1922	179
5.1. Πρόσφυγες εικαστικοί που εγκαταστάθηκαν στην Ελλάδα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή.....	179
5.2. Ιδιαίτερες καλλιτεχνικές αναζητήσεις των προσφύγων εικαστικών.....	185
5.2.1 Εικαστικές Κατακτήσεις.....	185
5.2.2 Εικαστική Ταυτότητα.....	190
5.2.3. Χαρακτηριστικά καλλιτεχνικού έργου	196
5.3. Μελέτη περιπτώσεων σε σχέση με το προσφυγικό παρελθόν	201
5.3.1 Αναφορά στην τραυματική μνήμη με άμεσο τρόπο	202

5.3.1.A Μελέτες περίπτωσης χαρακτηριστικές σε σχέση με την έκφραση της τραυματικής μνήμης – 18 περιπτώσεις.....	202
.....	206
.....	219
.....	302
5.3.2. Έκφραση της συλλογικής μνήμης και διατήρηση της ταυτότητας – αγώνας για ενσωμάτωση των προσφύγων	305
5.3.2.A Μελέτες περίπτωσης χαρακτηριστικές σε σχέση με την προσήλωση στην πολιτισμική μνήμη και τη διεργασία του τραυματικού γεγονότος – 3 περιπτώσεις	305
5.3.2.B. Γενικότερη επιλογή αντιπροσωπευτικών έργων, σε σχέση με την προσήλωση στην πολιτισμική μνήμη και τη διεργασία του τραυματικού γεγονότος – 25 περιπτώσεις	332
5.3.3. Μετασηματισμοί της τραυματικής εμπειρίας.....	346
5.3.3.A Μηχανισμοί ενδυνάμωσης του ανθρωπισμού και της αλληλεγγύης	347
5.3.3.B Αλληγορίες και Συμβολισμοί.....	370
5.4. Ιστορική μνήμη και απόσβεση του προσφυγικού τραύματος.....	390
Κεφάλαιο 6: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	401
ΤΟ ΑΦΗΓΗΜΑ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟΥ ΒΙΩΜΑΤΟΣ, ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΤΟΝ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟ, ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΑΛΛΗΓΟΡΙΕΣ	401
ΠΗΓΕΣ	427
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ.....	437
ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	437
ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	438
ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ – ΠΡΟΣΚΛΗΣΕΙΣ – ΛΕΥΚΩΜΑΤΑ	448
ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ.....	449

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η διατριβή αυτή απαρτίζεται από έξι ενότητες και δύο Παραρτήματα Α' και Β', με στοιχεία για τη ζωή και το έργο των προσφύγων εικαστικών. Βασικό ζητούμενο της εργασίας αυτής ήταν η διερεύνηση και η παρουσίαση των διαφορετικών τρόπων αποτύπωσης του βιώματος της προσφυγιάς στις εικαστικές τέχνες. Αναδείχθηκαν οι αναπαραστάσεις του προσφυγικού τραύματος και των μετασχηματισμών του, με άξονες τη μνήμη - ατομική, συλλογική, ιστορική – και την προσφυγική ταυτότητα. Η μελέτη πλαισιώθηκε από τη βαθύτερη κατανόηση του προσφυγικού ζητήματος του 1922 με αναφορές: α) στο χρονικό της έλευσης των προσφύγων, β) στο χρονικό της υποχρεωτικής ανταλλαγής πληθυσμών γ) στις συνθήκες εγκατάστασης αποκατάστασης και ενσωμάτωσης δ) στις καθοριστικές εξελίξεις στην πολιτική, την κοινωνία, την οικονομία και τον πολιτισμό. Τονίστηκαν τα στοιχεία που συνδιαμόρφωσαν τις πολιτιστικές εξελίξεις στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, όπως ήταν η κοινωνική και πολιτιστική οργάνωση των προσφύγων στη νέα πατρίδα και η ισχυρή επίδραση του τραύματος του ξεριζωμού, το οποίο εκφράστηκε μέσα από διαφορετικά είδη καλλιτεχνικής δημιουργίας: τη μουσική, τη λογοτεχνία, τη φωτογραφία, το θέατρο, τον κινηματογράφο και τις εικαστικές τέχνες. Παράλληλα διερευνήθηκε η καλλιτεχνική διεργασία μέσα από τα δίπολα: κωδικοποίηση οπτικής έννοιας - μορφοποίηση του υλικού, θέαση έργου τέχνης - ενεργητική διαδικασία, κοινωνική λειτουργία έργου τέχνης - έργο καθρέφτης διαφορετικών εκφάνσεων του κόσμου, “καλλιτέχνης και πόλη” - προσφυγική γειτονιά που άλλαξε σε λαϊκή - αλληλεγγύη και αγωνιστική διάθεση των προσφύγων, πρόσφυγες και γηγενείς στις ίδιες ομάδες - διαδικασία ουσιαστικής αφομοίωσης και τέλος η έκφραση της μνήμης της “Χαμένης Πατρίδας” και του τραύματος - ως πρακτική μνημόνευσης που μετατράπηκε σε ιστορική μνήμη και διαμόρφωσε τη γνώση και τις πεποιθήσεις στις επόμενες γενιές. Επιλέχθηκε η ποιοτική διερευνητική μέθοδος με τη διενέργεια βιβλιογραφικής - αρχειακής και εμπειρικής έρευνας πάνω σε αρχεία, πρωτογενή δεδομένα πεδίου και συνεντεύξεις, όπου συνδυάστηκαν η μακροσκοπική με τη μικροσκοπική προσέγγιση με κατάλληλες μελέτες περίπτωσης, διαρκή προσαρμοστικότητα και καθορισμό κατηγοριών. Η εκτεταμένη έρευνα μακροσκοπικής κλίμακας κατέδειξε 112 πρόσφυγες Έλληνες και Ελληνίδες εικαστικούς: Κωνσταντινούπολη - 53, Μικρά Ασία - 44 (Σμύρνη 22), Ανατολική

Ρωμυλία - 5, Πόντος - 2, Ανατολική Θράκη - 3, Ρωσία - 3, Ίμβρος - 1 και Κωνσταντζα - 1. Ακολούθησε η εμπειριστατωμένη μελέτη του έργου και της κοσμοθεωρίας των εικαστικών και η σκιαγράφηση του προφίλ τους, το οποίο διατυπώθηκε ως “ο/η πολυδιάστατος/-η και πολυπράγμων” καλλιτέχνης/-χινida. Οι δημιουργοί ξεχώρισαν για τα σημαντικά τους επιτεύγματα, την ποικιλομορφία της εικαστικής τους έκφρασης, την καινοτομία και τον πειραματισμό, το ανθρωποκεντρικό στοιχείο, την αποφυγή των στερεοτυπικών απεικονίσεων, την απελευθέρωση, τόσο των υλικών, όσο και της ίδιας της καλλιτεχνικής διαδικασίας (βιωματική προσέγγιση). Κατόπιν διενεργήθηκαν οι σχετικές μελέτες περίπτωσης και η έρευνα εστίασε από το μακροσκοπικό στο μικροσκοπικό. Τα εικαστικά έργα, τα οποία αφορούσαν την τραυματική εμπειρία της προσφυγιάς ομαδοποιήθηκαν σε 4 κατηγορίες. Τα έργα της πρώτης κατηγορίας έχουν απεικονίσει αυτούσιο το τραυματικό γεγονός ή σε διαφορετικά στάδια της εξέλιξής του, 12 περιπτώσεις. Μέσα από τα εικαστικά έργα της δεύτερης κατηγορίας έχει καταγραφεί η ενσωμάτωση στη “Νέα Πατρίδα”, 6 μελέτες περίπτωσης, αναπαριστώντας κυρίως τον αγώνα για επιβίωση, αποδοχή και ενσωμάτωση στον τόπο εγκατάστασης. Εδώ ανήκουν και περιπτώσεις έργων με αναπαραστάσεις, που αφορούν στην παράδοση και την πολιτισμική μνήμη, 25 περιπτώσεις. Στην τρίτη κατηγορία ανήκουν έργα με συμβολισμούς και αλληγορίες, συνολικά 11 περιπτώσεις και αναλυτική μελέτη των 2, για τις οποίες υπάρχει και συνέντευξη. Οι εικαστικοί εδώ κράτησαν τον πόνο του τραύματος και επέλεξαν να μορφοποιήσουν τον μετασχηματισμό του τραυματικού βιώματος με συμβολικό ή αλληγορικό τρόπο. Στην τέταρτη κατηγορία ανήκουν έργα που εκφράστηκαν με κριτική απέναντι στο εκάστοτε κοινωνικοπολιτικό σύστημα και με ευαισθητοποίηση απέναντι στον ανθρώπινο πόνο και την αδικία, 3 μελέτες περίπτωσης. Ιδιαίτερη εδώ είναι η παρουσία της ομάδας των σκιτσογράφων και των γελοιογράφων, οι οποίοι εδραίωσαν στην Ελλάδα το σκίτσο και την κοινωνικοπολιτική σάτιρα, καθώς και οι περιπτώσεις αναπαραστάσεων ενδυνάμωσης της αλληλεγγύης και του αλτρουισμού, με τη χαρακτηριστική θεματική “Γυναίκα και παιδί”, αλλά και τη διάθεση των εικαστικών να δράσουν ομαδικά. Εν συνεχεία, ανιχνεύθηκε η συσχέτιση ανάμεσα στις κατηγορίες αποτύπωσης της τραυματικής εμπειρίας της προσφυγιάς και στη διαδικασία απόσβεσης του τραύματος, με τη μελέτη 5 χαρακτηριστικών περιπτώσεων επιγόνων προσφυγικής καταγωγής. Καθώς το έτος ολοκλήρωσης της διατριβής συνέπεσε με την επέτειο των 100 χρόνων από το 1922, αποτέλεσε μία σημαντική ερευνητική πρόκληση, η συσχέτιση ανάμεσα στα

αποτελέσματα της εργασίας αυτής και στον τρόπο εορτασμού της επετείου στην ελληνική κοινωνία. Η επέτειος γιορτάστηκε με πολυάριθμες πολιτιστικές δράσεις και εκδηλώσεις και δεν αποσιωπήθηκε, συνηγορώντας περισσότερο υπέρ της απόσβεσης του τραυματικού βιώματος της προσφυγιάς, γεγονός που επιβεβαιώνεται άλλωστε από την πλειοψηφία των περιπτώσεων που μελετήθηκαν.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΣΤΑ ΑΓΓΛΙΚΑ

This thesis consists of six sections and two Appendices A and B (with information on the biography and work of the refugee artists). The main objective of this work was the investigation and presentation of the different ways of capturing the refugee experience in the visual arts. Representations of the refugee trauma and its transformations emerged, focusing on memory - individual, collective, historical - and refugee identity.

The study was framed by a deeper understanding of the refugee issue of 1922 with references to: a) the timeline of the arrival of the refugees, b) the timeline of the mandatory exchange of populations c) the conditions of establishment, rehabilitation and integration d) the decisive developments in politics, society, economy and culture. Emphasis was put on the elements that shaped the cultural developments in Greece during the interwar period such as the social and cultural organization of the refugees in the new homeland and the strong impact of the trauma of uprooting, which was expressed through different types of artistic creation: music, literature, photography, theater, cinema and visual arts. At the same time, the artistic process was investigated through the dipoles: coding of visual concept - formatting of the material, viewing a work of art - active process, social function of a work of art - a mirror work of different aspects of the world, "artist and city" - a refugee neighborhood that changed into a popular one - solidarity and fighting spirit of refugees, refugees and natives in the same groups - a process of substantial assimilation and finally the expression of the memory of " "Lost Homeland" and trauma - as a practice of commemoration that turned into historical memory and shaped knowledge and beliefs in subsequent generations. The qualitative exploratory method was chosen by carrying out bibliographic - archival and empirical research on records, primary field data and interviews, where the macroscopic and microscopic approach were combined with

appropriate case studies, constant adaptability and definition of categories. The extensive research on a macroscopic scale showed 112 refugee Greek and Greek visual artists: Constantinople - 53, Asia Minor - 44 (Smyrna 22), Eastern Romilia - 5, Pontus - 2, Eastern Thrace - 3, Russia - 3, Imbros - 1 and Constanta - 1. This was followed by the in-depth study of the work and worldview of the artists and the sketching of their profile, which was formulated as "the multi-dimensional and versatile" artist. The creators stood out for their significant achievements, the diversity of their visual expression, innovation and experimentation, the human-centered element, the avoidance of stereotypical depictions, the liberation of both the materials and the artistic process itself (experiential approach). The relevant case studies were then carried out and the research focused from the macroscopic to the microscopic. The visual works, which were about the traumatic experience of the refugee, were grouped into 4 categories. The works of the first category have depicted the traumatic event as it is, or in different stages of its development, in 12 cases. The visual works of the second category have expressed the integration in the "New Homeland", 6 case studies, mainly representing the struggle for survival, acceptance and integration in the place of settlement. Here also belong cases of works with representations, concerning tradition and cultural memory, 25 cases. The third category includes works with symbolism and allegories, a total of 11 cases and an analytical study of 2, for which there is also an interview. Visual artists here held onto the pain of trauma and chose to shape the transformation of the traumatic experience in a symbolic or allegorical way. In the fourth category belong works that expressed criticism towards the respective socio-political system and awareness of human suffering and injustice, 3 case studies. The presence of the group of cartoonists and caricaturists, who established sketch and socio-political satire in Greece is special here, as well as the cases of representations strengthening solidarity and altruism, with the characteristic theme "Woman and child", and also visual artists' mood to act as a team. Subsequently, the correlation between the categories of imprinting the refugee's traumatic experience and the trauma mitigation process was detected, with the study of 5 characteristic cases of refugee origin children. As the year of completion of the thesis coincided with the 100th anniversary of 1922, the correlation between the results of this work and the way of celebrating the anniversary in Greek society was an important research challenge. The anniversary was celebrated explicitly with numerous cultural activities and events, thus advocating more in favor of defusing the

traumatic experience of the refugee, which is indeed confirmed in the majority of the cases studied.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

Πρόσφυγες εικαστικοί, αποτύπωση προσφυγικού τραύματος, μετασχηματισμοί του τραύματος, μνήμη ατομική-συλλογική-ιστορική, προσφυγική ταυτότητα, πρακτικές μνημόνευσης, πολυδιάστατος/-η και πολυπράγμων καλλιτέχνης/-χινίδα, παράδοση και πολιτισμική μνήμη, αλληγορίες και συμβολισμοί, σκιτσογράφοι-γελοιογράφοι κοινωνικοπολιτική κριτική, αλληλεγγύη και αλtruισμός, θεματική: “Γυναίκα και παιδί”, απόσβεση του προσφυγικού τραύματος.

KEY WORDS

Refugee visual artists, imprinting of refugee trauma, transformations of trauma, individual-collective-historical memory, refugee identity, commemoration practices, multidimensional and multifaceted artist, tradition and cultural memory, allegories and symbolism, cartoonists-caricaturists, socio-political criticism, solidarity and altruism, topic: Woman and child, amortization of the refugee trauma.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1.	Απάρτης Αθανάσιος, Μνημείο “Χρυσοστόμου Σμύρνης (1867 – 1922)”, 1965, γλυπτό από ορείχαλκο σε μαρμαρίνη βάση, Άλσος Νέας Σμύρνης, προσωπικό αρχείο Αντωνίας Θωμοπούλου.....203
Εικόνα 2.	Απάρτης Αθανάσιος, Βάση του Ανδριάντα από μάρμαρο, κεντρικό ανάγλυφο, 80 X 175 cm, προσωπικό αρχείο Αντωνίας Θωμοπούλου.....203
Εικόνα 3.	Απάρτης Αθανάσιος, Βάση του Ανδριάντα από μάρμαρο, δεξιό ανάγλυφο, 80 X 60 cm, προσωπικό αρχείο Αντωνίας Θωμοπούλου.....204
Εικόνα 4.	Απάρτης Αθανάσιος, Βάση του Ανδριάντα από μάρμαρο, αριστερό ανάγλυφο, 80 X 60 cm, προσωπικό αρχείο Αντωνίας Θωμοπούλου.....204
Εικόνα 5.	Αργυράκης Μίνως, “Η Αυτοεικονογραφία”, 1961, ψηφιοποιημένα αρχεία της Θωμοπούλου Α. από την έκδοση “ΜΙΝΩΣ ΑΡΓΥΡΑΚΗΣ ΤΟ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ”, σ. 14.....211
Εικόνα 6.	Αργυράκης Μίνως, “Η Αυτοεικονογραφία”, 1961. Τα σχέδια είναι ψηφιοποιημένα αρχεία της Θωμοπούλου Α. από την έκδοση “ΜΙΝΩΣ ΑΡΓΥΡΑΚΗΣ ΤΟ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ”, σ. 16.....211
Εικόνα 7.	Αργυράκης Μίνως, “Η Αυτοεικονογραφία”, 1961, Τα σχέδια είναι ψηφιοποιημένα αρχεία της Θωμοπούλου Α. από την έκδοση “ΜΙΝΩΣ ΑΡΓΥΡΑΚΗΣ ΤΟ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ”, σ. 16.....212
Εικόνα 8.	Αργυράκης Μίνως, “Η Αυτοεικονογραφία”, 1961, σειρά σκίτσων, πηγή: Σπάνιο υλικό - Μίνως Αργυράκης (1919 - 1998) / LIFO, lifo.gr, δημοσιεύτηκε στις 11-6-2015 από το Φώντα Τρούσα: https://tinyurl.com/yz44t75w 212
Εικόνα 9.	Βαλσαμάκης Πάνος, α) “Πρόσφυγες”, 1962, κεραμικό, κατάλογος - Πάνος Βαλσαμάκης, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, αρ.68 και Πάνος Βαλσαμάκης, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., αρ.92. β) Σχέδιο για το έργο Πρόσφυγες, Συλλογή οικογένειας Βαλσαμάκη, προσωπικό αρχείο της Θωμοπούλου Α., από την έκθεση “ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ: Λάμψη-Καταστροφή-Ξεριζωμός-Δημιουργία”, στο μουσείο Μπενάκη (15/9/2022-12/2/2023).....217
Εικόνα 10.	Γαβριηλίδης Δημήτριος, “Πρόσφυγες”, 1974, ελαιογραφία, Ιστολόγιο “ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ”: http://dimitrisgabrielidis.blogspot.com/ 221
Εικόνα 11.	Ζαΐρης Εμμανουήλ, “Φυγή από τη Σμύρνη”, αχρονολόγητο, ελαιογραφία, “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/y4v57485 225
Εικόνα 12.	Καρτσωνάκης Νικόλαος, “Η Σφαγή της Σμύρνης”, 1937, ελαιογραφία, “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/289njvxn 229
Εικόνα 13.	Αναφορά στον ΚΟΠΑΝΟ ΑΡ. 14, την 8/9/1923, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....233
Εικόνα 14.	Εικόνα 14. Καστανάκης Νικόλαος, “Η θέσις της Κωνσταντινουπόλεως”, το υπ. Αριθ. 4 (61) φύλλο του “ΣΚΑΝΔΑΛΟΥ” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 13.2.20, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....233
Εικόνα 15.	Καστανάκης Νικόλαος, “1914 Πώς θα πήγαιναν στο Παρίσι”, το υπ. Αριθ. 90 φύλλο του “ΕΜΠΡΟΣ” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 18.7.20, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....237
Εικόνα 16.	Καστανάκης Νικόλαος, “1920 Πως πηγαίνουν τώρα”, το υπ. Αριθ. 90 φύλλο του “ΕΜΠΡΟΣ” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 18.7.20, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....237
Εικόνα 17.	Καστανάκης Νικόλαος, “ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΥΠΟΓΡΑΦΗΝ”, το υπ. Αριθ. 12673 – ΠΕΡ. Γ΄ Αριθ. 4039 φύλλο του “ΝΕΟΛΟΓΟΥ” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 30.7.20, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....237
Εικόνα 18.	Καστανάκης Νικόλαος, “Η ΥΠΟΓΡΑΦΗ”, το υπ. Αριθ. 92 – ΠΕΡ. Β΄ φύλλο του “ΕΜΠΡΟΣ” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 1.8.20, αρχείο Α.

	Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....235
Εικόνα 19.	Καστανάκης Νικόλαος, “ΣΚΙΤΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΤΩΠΟΝ ΣΜΥΡΝΗΣ”, το υπ. Αριθ. 6942 φύλλο του “Ταχυδρόμου” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 31.8.20, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....235
Εικόνα 20.	Καστανάκης Νικόλαος, “ΣΚΙΤΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΤΩΠΟΝ ΣΜΥΡΝΗΣ”, το υπ. Αριθ. 6943 φύλλο του “Ταχυδρόμου” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 1.9.20, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....235
Εικόνα 21.	Καστανάκης Νικόλαος, “ΣΚΙΤΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΤΩΠΟΝ ΣΜΥΡΝΗΣ”, το υπ. Αριθ. 6944 φύλλο του “Ταχυδρόμου” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 2.9.20, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....236
Εικόνα 22.	Καστανάκης Νικόλαος, Η Μικρασιατική Καταστροφή”, το υπ. Αριθ. 189 φύλλο του “ΒΟΥΡΔΟΥΛΑ” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 3. 9. 22, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....240
Εικόνα 23.	Καστανάκης Νικόλαος, “ΤΟΡΠΙΛΛΕΣ ΣΤΑ ΝΕΡΑ ΤΗΣ ΣΜΥΡΝΗΣ”, το υπ. Αριθ. 7 φύλλο του “ΚΟΠΑΝΟΥ” της Αθήνας, με ημερομηνία 5. 2. 23, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....240
Εικόνα 24.	Καστανάκης Νικόλαος, “ΣΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ”, το υπ. Αριθ. 36 φύλλο του “ΚΟΠΑΝΟΥ” της Αθήνας, με ημερομηνία 9. 9. 23, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....241
Εικόνα 25.	Καστανάκης Νικόλαος, “ΟΙ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ”, το υπ. Αριθ. 18 φύλλο του “ΚΟΠΑΝΟΥ” της Αθήνας, με ημερομηνία 6. 5. 23, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....241
Εικόνα 26.	Καστανάκης Νικόλαος, “ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΑΤΑΚΛΥΣΜΟΣ”, το υπ. Αριθ. 3 φύλλο του “ΚΟΠΑΝΟΥ” της Αθήνας, με ημερομηνία 8. 1. 23, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....244
Εικόνα 27.	Καστανάκης Νικόλαος, “ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ ΚΕΜΑΛΙΚΟΣ”, το υπ. Αριθ. 14 φύλλο του “ΚΟΠΑΝΟΥ” της Αθήνας, με ημερομηνία 8. 4. 23, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....244
Εικόνα 28.	Καστανάκης Νικόλαος, “ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΡΕΖΙΛΗΚΙ”, το υπ. Αριθ. 29 φύλλο του “ΚΟΠΑΝΟΥ” της Αθήνας, με ημερομηνία 22. 7. 23, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).....245
Εικόνα 29.	Κινδύνη-Μαρουδή Άννα, “Πρόσφυγες”, δεκαετία 1950, χαρακτηριστικό, ψηφιοποιημένο αρχείο της Α. Θωμοπούλου από το βιβλίο "Άννα Κινδύνη 1914-2003", σελ. 77.....249
Εικόνα 30.	Κόκκινος Σπύρος, “Μικρασιατική καταστροφή”, χρονολόγητο, λάδι σε ξύλο, αρχείο της Α. Θωμοπούλου.....253
Εικόνα 31.	Κόντογλου Φώτης, “Οι πρόσφυγες” ή “Η κοιλάδα του Κλαυθμώνος”, λάδι σε μουσαμά, 1930, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “20ος Αιώνας”, τ. 2, σ. 227.....258
Εικόνα 32.	Μαστιχιάδης Φώτης, “Πρόσφυγες”, χαρακτηριστικό - χαλκογραφία, 1986, “Paletaart2”: https://tinyurl.com/bdfdrhbc 263
Εικόνα 33.	Μποσταντζόγλου Χρύσανθος (Μποστ), “ΠΟΝΕΜΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΕΙΑ”, σκίτσο, 1960, “15 σκίτσα του Μποστ, κάποια απ’ αυτά επίκαιρα ακόμη και σήμερα”: http://www.kolivas.de/archives/235134 268
Εικόνα 34.	Προκοπίου Γεώργιος, “Μέχρις Εσχάτων”, λάδι σε μουσαμά, 1921, Βικιπαίδεια: https://tinyurl.com/sruz297 273
Εικόνα 35.	Εικόνα 35. Σικελιώτης Γεώργιος, “Παράγκες Καισαριανής”, 1951 – 1960, ζωγραφική με τέμπερα, ΑΡΧΕΙΟ ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΙΚΕΛΙΩΤΗ.....279
Εικόνα 36.	Τουφεξιάν Γρηγόρης (Κρηκόρ), “Το τελευταίο λιθογραφείον”, λάδι σε καμβά, 1957, 96 x 74 cm, συλλογή Hellenic Auctions, https://tinyurl.com/24wnst39 283

Εικόνα 37.	Τουφεξιάν Γρηγόρης (Κρηκός), “Σούδα - Κοκκινιά”, ζωγραφική, λάδι σε καμβά, 1970, Ιστοχώρος με ψηφιοποιημένα έργα της συλλογής της Δημοτικής Πινακοθήκης Νίκαιας - Α. Ι. Ρέντη, Ντίνος Κατσαφάνας: https://tinyurl.com/55zcph73 285
Εικόνα 38.	Τριανταφυλλίδης Θεόφραστος, “Πρόσφυγες”, λάδι σε χαρτόνι, 1910-15, 25 X 33 cm, ιδιωτική συλλογή, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Κωτίδη Αντώνη, “ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ ΕΝΑ ΑΛΛΟ ΤΡΙΑΝΤΑ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ”: σ. 90.....290
Εικόνα 39.	Τσερκέζου Δήμητρα, “Προσφυγάκι”, γλυπτική, υλικό terra cotta (ψημένος πηλός), 1974, Ιστοχώρος, tserkezou-dimitra.webnode.gr: https://tinyurl.com/yzkm33ed 295
Εικόνα 40.	“Το Προσφυγάκι”, βοσκόπουλο με κουταβάκι, μάρμαρο, 150 μ.Χ., καλλιτέχνης άγνωστος, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 3485.....295
Εικόνα 41.	Φλωρά-Καραβία Θάλεια, “Οι Έλληνες τραυματίες στο πλωτό νοσοκομείο”, Κωνσταντινούπολις, 1921, σκίτσο, Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, τ. 16, “Η τέχνη στη γραμμή του πυρός: Τα σκίτσα της Θάλειας Φλωρά-Καραβία από τη Μικρασιατική εκστρατεία” της Τσούργιαννη, Δ., σ.399.....300
Εικόνα 42.	Φλωρά-Καραβία Θάλεια, “Στο πλωτό νοσοκομείο Κωνσταντινούπολις”, Μολύβι, συλλογή Εθνικού Ιστορικού Μουσείου, ΕΙΜ / ΝΗΜ 14910-126, προσωπικό αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου από την έκθεση “Θάλεια Φλωρά-Καραβία Μικρά Ασία 1921”.....300
Εικόνα 43.	Αρχελάου Ελεωνόρα, “Δεν έχεις να χάσεις τίποτα παρά μόνο τον φόβο σου”, 1990, ακρυλικό, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο: Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamilar”, της Saris Mayda, σ. 53.....308
Εικόνα 44.	Έδεν Αιμίλιος, “Ο Ποσειδώνας περιεργάζεται την εποχή μας”, 2005, ακρυλικό, Ιστοσελίδα του περιοδικού “Ιατρικό Βήμα”>Τέχνη και Ιατρική: http://www.iatrikionline.gr/IB_100/24.htm 317
Εικόνα 45.	Σεμερτζίδης Βάλιας, “Όργωμα”, 1937, λάδι σε καμβά, αρχείο της Θωμοπούλου Α. από την έκδοση: ΒΑΛΙΑΣ ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ 1911 – 1983, σ. 227.....324
Εικόνα 46.	Αβραμίδου Σμαράγδα, “Μία γυναίκα φορά παραδοσιακή φορεσιά των Σαρακατσάνων της Θράκης”, μικτή τεχνική, 1996, “Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamilar”, της Saris Mayda, σ. 66.....331
Εικόνα 47.	Αντωνιάδης Δημήτριος (ΜΙΜΗΣ), “Βόσπορος”, ακουαρέλα σε χαρτί, “Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamilar”, της Saris Mayda σ. 36.....331
Εικόνα 48.	Αργυράκης Μίνως, χωρίς τίτλο, σινική μελάνη σε χαρτόνι, 1950/1955, ψηφιακή συλλογή “The Sotiris Felios Collection”: https://tinyurl.com/yprsp6whk 332
Εικόνα 49.	Βαλσαμάκης Πάνος, “Ψαράδες”, κεραμικό, αχρονολόγητο, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο: ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ – ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 30.....332
Εικόνα 50.	Βελισσαρίδης Γεώργιος, “Καλάβρυτα – Μ. Παρασκευή του ‘53”, ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο, 1953, Συλλογή έργων τέχνης Paletaart: https://tinyurl.com/4mhmm8n2 333
Εικόνα 51.	Εικόνα 51. Γουναρόπουλος Γεώργιος, “Η αποθέωση του Περικλή”, τεχνική με λάδι και κερί, 1938-1939, “Μουσείο Γ. Γουναρόπουλου”: https://gounaropoulos.gr/george-gounaropoulos/biography/ 333
Εικόνα 52.	Διαμαντόπουλος Διαμαντής, “Κορίτσι στον αργαλειό”, τέμπρα σε σελοτέξ, 1949-1978, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο της Κουνενάκη Π., “ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ”, σελ. 146.....334
Εικόνα 53.	Δοβλέτογλου Κοσμάς, “Πήγασος”, γύψος, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Οι Έλληνες Γλύπτες”, σ. 316.....334
Εικόνα	Ηλιάδου Ελένη, “Βάρκες στην πόλη”, ελαιογραφία σε μουσαμά, συλλογή έργων

54.	τέχνης Paletaart: https://tinyurl.com/2p8k3nuw 335
Εικόνα 55.	Κόντογλου Φώτης, “Σπανιόλοι θαλασσινοί στις θάλασσες της Νοτιάς”, εικονογράφηση, σχέδιο με μολύβι, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Κόντογλου: “ΓΙΑΒΑΣ Ο ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ ΚΙ ΑΛΛΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ”, σελ. 179.....335
Εικόνα 56.	Κουζούνης Γιώργος, “Στην εκκλησία”, λάδι σε καμβά, συλλογή έργων τέχνης, Paletaart: https://tinyurl.com/35rww6wd 336
Εικόνα 57.	Λασκαράτου Ελένη, “Η Θεοτόκος”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας, από τη μελέτη του Παπά Α., “Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ού αιώνα”, σ. 184.....336
Εικόνα 58.	Λουκίδης Αναστάσιος, “Στην εκκλησία”, λάδι σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, σ. 228.....337
Εικόνα 59.	Μαλέας Κωνσταντίνος, “Τα αμπέλια μπροστά από την Αγία Σοφία στην Κωνσταντινούπολη”, λάδι και ακουαρέλα σε χαρτόνι, Artnet: https://tinyurl.com/2p9yfrkm 337
Εικόνα 60.	Μαστιχιάδης Φώτης, “Αϊβαλί (δρομάκι)”, χαρακτηριστική, 1982, ψηφιακή συλλογή Δημοτικής Πινακοθήκης Χανίων: https://exhibits.pinakothiki-chania.gr/exhibit-416 338
Εικόνα 61.	Μποστατζόγλου Χρύσανθος (Μποστ), “Μεγαλέξανδρος ο μακαιδών”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, σ.278.....338
Εικόνα 62.	Οικονομίδη Πηνελόπη, “Γυναίκα της Μικράς Ασίας”, Paletaart: https://tinyurl.com/2p92rtdy και ψηφιοποιημένο περ. “Νέα Εστία”, Τχ. 476, σ. 543: https://tinyurl.com/2babhuze 339
Εικόνα 63.	Ορφανίδης Στυλιανός, “ΕΛΛΗΝΕΣ ΑΓΡΟΤΕΣ”, ελαιογραφία, λάδι σε καμβά, συλλογή έργων τέχνης “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/b4vuxv9f 339
Εικόνα 64.	Παλαιόπουλος Νίκος (Paleo), γκουάς, 1970, Ενότητα: Τα τοπία της Σμύρνης, ψηφιοποίηση της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, τ. 4, σ. 312.....340
Εικόνα 65.	Παπάζογλου Γεώργιος, “Uskudar”, ελαιογραφία, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, “Istanbul Rum Ressamlar=Greek painters of Istanbul”, της Saris Mayda, σ. 243.....340
Εικόνα 66.	Ρωνάς Σωκράτης, “Η ΩΡΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΕΥΧΗΣ”, λάδι σε καμβά, “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/5n72cxma 341
Εικόνα 67.	Σικελιώτης Γεώργιος, λινόλεουμ σε ιαπωνικό χαρτί, ψηφιακή συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης, https://tinyurl.com/yrdr8u27 341
Εικόνα 68.	Τριανταφυλλίδης Θεόφραστος, “Περιφορά Αναστάσεως”, λάδι σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο: ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ–ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 23.....342
Εικόνα 69.	Φλωρά-Καραβία Θάλεια, “Κωνσταντινούπολις”, λάδι σε μουσαμά, π. 1905, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Από τον 19ο αιώνα στον 20ο”. τ. 1, σ. 424.....342
Εικόνα 70.	Χατζησάββα-Φωτίου Χαρίκλεια, άτιτλο, χαρακτηριστικό, Paletaart: https://tinyurl.com/43cmu9kp 343
Εικόνα 71.	Αλμαλιώτης Στέφανος, “Η Γυναίκα μεταξύ ζωής και θανάτου”, 1945, σχέδιο, μολύβι σε χαρτί, “paletaart2”: https://tinyurl.com/4vhdjr8y 347
Εικόνα 72.	Αντωνιάδης Δημήτριος (Μίμης), “Φθορά”, 1930, Μικτή τεχνική, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο “Greek painters of Istanbul”, σ.38. 347

Εικόνα 73.	Αντωνιάδης Σοφοκλής (Σόφο), “Υπαίθριος οδοντίατρος”, υδατογραφία, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ–ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 13.....348
Εικόνα 74.	Απτόσογλου Βύρων, το εξώφυλλο του 1ου τεύχους του Μικρού Ήρωα, 1953, Lambiek Comiclopedia: https://www.lambiek.net/artists/a/aptosoglou_byron.htm 348
Εικόνα 75.	Αργυράκης Μίνως, «Μπουρνάζι: Ένας κόσμος που κατάπιε η λάσπη» με εντυπώσεις και σχέδια, που δημοσιεύτηκαν στην “Ελευθερία”, στις 8 Νοεμβρίου του 1961.....349
Εικόνα 76.	Μποσταντζόγλου Χρύσανθος (Μποστ), σκίτσο του Μποστ που δημοσιεύτηκε στην “Ελευθερία” την Κυριακή 12 Νοεμβρίου 1961.....350
Εικόνα 77.	Γκέιβελης Γεώργιος, “Γελοιογραφίες του ‘40”, Ιστοσελίδα Ενημέρωσης txns, “Ο πόλεμος του 1940 - 41 με την πένα των Ελλήνων σκιτσογράφων”: https://tinyurl.com/4xrpz6hp 350
Εικόνα 78.	Δημητριάδης Φωκίων, “NOTHING EVEN FOR THE SCAVENGER”, σκίτσο από την πολυτελή έκδοση: «ΣΚΙΑ ΠΑΝΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ-77 ΣΚΙΤΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΝΑΖΙΣΤΙΚΗ ΚΑΤΟΧΗ».....351
Εικόνα 79.	Διαμαντόπουλος Διαμαντής, “Οικοδόμοι”, 1949-1978, λάδι σε καμβά, “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/3tmvcj4f 351
Εικόνα 80.	Δούκας Έκτωρ, “Οι γυναίκες της Πίνδου”, π. 1940, Paletaart: https://tinyurl.com/y74693zd 352
Εικόνα 81.	Εμμανουηλίδης Εμμανουήλ, “Μητέρα και Παιδί”, αχρονολόγητο, χαρακτηριστικό, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, Greek painters of Istanbul”, σ. 101.....352
Εικόνα 82.	Ευθυμιάδη-Μενεγάκη Φρόσω, “Μάνα και παιδί”, 1952, τερακότα, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου.....353
Εικόνα 83.	Ζαΐρης Εμμανουήλ, “Διαδήλωση”, αχρονολόγητο, σχέδιο, παστέλ και κάρβουνο σε χαρτί, “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/3dcxht5d 353
Εικόνα 84.	Κανάς Αντώνης, “Θυσία”, 1946, χαρακτηριστικό-λιθογραφία (μελάνη), έργο συμβολιστικό, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Μουσείο Γ.Ι. Κατσιργά: https://tinyurl.com/3udybssh 354
Εικόνα 85.	Κανέλλης Ορέστης, “Πιετά του 1941”, 1975, λάδι σε μουσαμά, ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ: https://tinyurl.com/3svmeatr 354
Εικόνα 86.	Καστανάκης Νικόλαος, “Θυμηθείτε τα μικρά ορφανά”, το υπ. Αριθ. 2 (34) φύλλο του “ΦΑΡΟΥ” της Αθήνας, αφίσα για τον κινηματογράφο με ημερομηνία 13.4.24, αρχείο της ερευνήτριας από το Λεύκωμα Καστανάκη της βιβλιοθήκης Ε.Σ.Η.Ε.Α.....355
Εικόνα 87.	Κινδύνη-Μαρουδή Άννα, “Μητρότης”, 1959, κάρβουνο σε χαρτί, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ. “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, τ. 4, σ. 180.....355
Εικόνα 88.	Κρυστάλλης Ανδρέας, “Ο βομβαρδισμός του Πειραιά”, Paletaart: https://tinyurl.com/my6hvbh6 356
Εικόνα 89.	Οικονομίδη Πηνελόπη, “Μητρότητα”, λάδι σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ. “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, τ. 4, σ. 303.....356
Εικόνα 90.	Παπαδόπουλος Αναστάσιος, “Ξενιτεμένος πατέρας”, 1981, γλυπτό, δουλεμένο απευθείας στο μάρμαρο, αρχείο Νίκου Παπαδόπουλου.....357
Εικόνα 91.	Παππάς Ιωάννης, “Μητέρα”, 1959, γλυπτό, δουλεμένο εξολοκλήρου από πεντελικό μάρμαρο, Pireorama, Τέχνης και πολιτισμού: https://tinyurl.com/3j9zja6c 357

Εικόνα 92.	Σικελιώτης Γεώργιος, “Θρήνος”, 1960-65, χαρακτηριστικό, λιθογραφία, Δημοτική Πινακοθήκη Νίκαιας – ΑΓ. Ι. ΡΕΝΤΗ ΝΤΙΝΟΣ ΚΑΤΣΑΦΑΝΑΣ, Ψηφιακή Συλλογή Χαρακτητική: http://tinyurl.com/24neks6s 358
Εικόνα 93.	Σπητέρη-Βεροπούλου Ιωάννα, “Σύμπλεγμα γλυπτών με τρεις μορφές”, γλυπτική, 1951-52, πρόπλασμα από γύψο, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., https://tinyurl.com/jr5mnmz8 359
Εικόνα 94.	Τριανταφυλλίδης Θεόφραστος, “Μητέρα με παιδιά”, 1940-1945, λάδι σε μουσαμά, Ιστότοπος Εθνικής Πινακοθήκης: https://tinyurl.com/4eke4f5z 359
Εικόνα 95.	Φαεινός Ευάγγελος, “Το Γράμμα”, 1960-70, μικτή τεχνική, Φαεινός-Faeinos, Μια ιστοσελίδα αφιερωμένη στο έργο του Καλλιτέχνη: https://faeinos.gr/artwork/paintings/ 360
Εικόνα 96.	Χchristakos (ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ) “Τα Ανθρωπάκια”, 2006-2007, μικτή τεχνική 3D, φιγούρα: λάδι σε ξύλο, κλουβί: ξύλο με βέργες μπρούτζινες, προσωπικό αρχείο του καλλιτέχνη.....374
Εικόνα 97.	Βασίλογλου Μαρίνα, “Φιγούρα ΙΙΙ”, 2010,ακουαρέλα σε χαρτί, ψηφιακή συλλογή Θρακικού κέντρου σύγχρονης τέχνης, Αλεξανδρούπολης.....379
Εικόνα 98.	Βαλσαμάκης Πάνος, “Άλογο”, πυρίμαχο κεραμικό πανώ, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.: https://tinyurl.com/jr5mnmz8 382
Εικόνα 99.	Βαλσαμάκης Πάνος, “Πόλη”, εφυσωμένο κεραμικό πανώ, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.: https://tinyurl.com/jr5mnmz8 382
Εικόνα 100.	Βελισσαρίδης Γιώργος, “Από την πολιτεία πέρασαν τα πουλιά του θανάτου”, 1975, Ξυλογραφία σε χαρτί, Εθνική Πινακοθήκη: http://tinyurl.com/48dxjxhe 383
Εικόνα 101.	Διαμαντόπουλος Διαμαντής, “Το παιδί και η φωτιά”, 1931-1936, τέμπερα σε χαρτί, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο της Κουνενάκη Π. “ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ”, σελ. 43.....383
Εικόνα 102.	PAUL KLEE, “Angelus Novus”, 1920, υδατογραφία, 31,8 X 24,2 cm, Μουσείο του Ισραήλ, Βικιπαίδεια, Angelus Novus - Βικιπαίδεια (wikipedia.org): https://tinyurl.com/2ej6xjv3 384
Εικόνα 103.	Ζογγολοπούλου-Πασχαλίδου Ελένη, “Πολιτεία”, αχρονολόγητο, λάδι σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων.....384
Εικόνα 104.	Παγκάλου Ελένη, “Αφηρημένο”, αχρονολόγητο, λάδι σε καμβά, “ΝΙΚΙΑΣ”: http://tinyurl.com/3vvt687 385
Εικόνα 105.	Λογοθέτης Στάθης, “Τρίπτυχο”, 1972, “ ακρυλικό σε καμβά”, ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ: http://tinyurl.com/3mn8uwcj 385
Εικόνα 106.	Σπητέρη-Βεροπούλου Ιωάννα, "Μνημείο", 1972, γλυπτική: Μακέτα-κατασκευή τριμερής από φελιζόλ, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.: https://tinyurl.com/jr5mnmz8 386
Εικόνα 107.	Φαεινός Ευάγγελος, "Ο Μάρτυρας", αχρονολόγητο, λάδι σε μουσαμά, ψηφιακή συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης: http://tinyurl.com/yprx7t 386
Εικόνα 108.	Βαλαβανίδης Ιωάννης, “ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ”, 1970, τέμπερα σε νοβοπάν, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από τον κατάλογο, “ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΛΑΒΑΝΙΔΗΣ/ΩΣ ΕΧΟΥΝ/ΠΡΟΣΩΠΑ-ΠΡΑΓΜΑΤΑ-ΧΩΡΟΙ, 1962–2005”, ΜΟΥΣΕΙΟ ΦΡΥΣΙΡΑ, σ. 016.....390
Εικόνα 109.	Καλεβράς Ευθύμιος, “Μνημείο του Ποντιακού ελληνισμού”, 1970, Πλατεία Δαβάκη, Καλλιθέα Αττικής, Γλυπτοθήκη: https://tinyurl.com/m2345adm 391
Εικόνα 110.	Καπάνταης Βάσος,“ Ηρώ της Περγάμου”, γλυπτική σε μάρμαρο, 1978, προσωπικό αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου.....392
Εικόνα 111.	Μπαλονά Ντίνα, “Ατίτλο”, 2003, ζωγραφική, κάρβουνο, υδατοχρώματα και παστέλ σε καμβά, Δημοτική Πινακοθήκη Νίκαιας-Ρέντη:

	https://tinyurl.com/55zcph73 393
Εικόνα 112.	Θωμοπούλου Αντωνία, “Memorials of the Heart”, 2017, ακρυλικά σε καμβά, προσωπικό αρχείο της υποφαινόμενης (ερευνήτριας).....394
Εικόνα 113.	Χchristakos (ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ), μικτή τεχνική 3D, φιγούρες ντεκουπαρισμένες, λάδι σε καμβά κολλημένος σε πάφια. Vinyl και ασημόχαρτο, προσωπικό αρχείο του καλλιτέχνη.....473
Εικόνα 114.	Χchristakos (ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ), “Χαρίζοντας το φεγγάρι”, 2013, γλυπτική σε μικτή τεχνική, προσωπικό αρχείο του καλλιτέχνη.....473
Εικόνα 115.	Χchristakos (ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ), «Ανθισμένο δέντρο», μικτή τεχνική 3D, προσωπικό αρχείο του καλλιτέχνη.....474
Εικόνα 116.	Χchristakos (ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ), μικτή τεχνική, προσωπικό αρχείο του καλλιτέχνη.....476
Εικόνα 117.	Χchristakos (ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ), “Οι Τέσσερις Εποχές” - Άνοιξη, μικτή τεχνική, 2009, προσωπικό αρχείο του καλλιτέχνη.....477
Εικόνα 118.	Χchristakos, “Θυμός”, 2013, γλυπτική σε μικτή τεχνική, προσωπικό αρχείο του καλλιτέχνη.....480
Εικόνα 119.	Χchristakos, “Ατιτλο”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο της Saris Mayda, “Istanbul Rum Ressamlar=Greek painters of Istanbul”, σ. 368.....480
Εικόνα 120.	Αρχελάου Ελεωνόρα, “Ατιτλο”, 1994, σύνθεση με ακρυλικό, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο “Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamlar”, της Saris Mayda σ. 53.....489
Εικόνα 121.	Αρχελάου Ελεωνόρα, “Ατιτλο”, 2002-2008, σχέδιο, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο “Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamlar”, της Saris Mayda σ. 55.....489
Εικόνα 122.	Βασίλογλου Μαρίνα, “Στο παλιατζίδικο”, ζωγραφική, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας, από τον κατάλογο της έκθεσης «Κυριακή πρωί», ΑΕΝΑΟΝ 2011.....496
Εικόνα 123.	Βασίλογλου Μαρίνα, “Γυναίκα με κίτρινη τσάντα”, 2008, ζωγραφική, ακουαρέλα σε χαρτί, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας, από τον κατάλογο της έκθεσης «Κυριακή πρωί», ΑΕΝΑΟΝ 2011.....496
Εικόνα 124.	Έδεν Αιμίλιος, “Μυθολογική σύνθεση”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο της Saris Mayda, “Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamlar”, σ. 100.....509
Εικόνα 125.	Έδεν Αιμίλιος, “Αρχαία κόρη”, 2006, ακρυλικό, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο της Saris Mayda, “Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamlar”, σ. 99.....509
Εικόνα 126.	Μπαλονά Ντίνα, “Ατιτλο”, 2002, υδατοχρώματα και κιμωλίες σε μουσαμά, 130 X 50 cm, προσωπικό αρχείο της καλλιτέχνης.....513
Εικόνα 127.	Μπαλονά Ντίνα, “Ατιτλο”, 1997, κάρβουνο σε χαρτί, 100 X 210 cm, προσωπικό αρχείο της καλλιτέχνης.....513
Εικόνα 128.	Μπαλονά Ντίνα, “Ατιτλο”, 2001, ζωγραφική, κάρβουνο υδατοχρώματα και κιμωλίες σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από τον κατάλογο της έκθεσης “Ντίνα Μπαλονά” το 2004 στο Χώρο Τέχνης «24», σ. 7.....521
Εικόνα 129.	Μπαλονά Ντίνα, “Ατιτλο”, 1993, ζωγραφική, κάρβουνο σε χαρτί, προσωπικό αρχείο της καλλιτέχνης.....521
Εικόνα 130.	Αβραμίδου Σμαράγδα, “Γυμνό”, 1988, μικτή τεχνική, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, της Saris M., “Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamlar”, σ. 67.....525
Εικόνα 131.	Αβραμίδου Σμαράγδα, “Φιγούρα”, 1988, μικτή τεχνική, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, της Saris M., “Greek painters of Istanbul.=

	Istanbulu Rum ressamilar", σ. 65.....525
Εικόνα 132.	Αλευροπούλου Ελένη, "Νεκρή φύση", ζωγραφική, λάδι σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, της Saris M., "Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamilar", σ. 30.....528
Εικόνα 133.	Αλευροπούλου Ελένη, "Τοπίο", ζωγραφική, λάδι σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, της Saris M., "Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamilar", σ. 30.....528
Εικόνα 134.	Αλμαλιώτης Στέφανος, "Σύνθεσις", 1931, Ιστολόγιο "paletaart2": https://tinyurl.com/5n86chmw 532
Εικόνα 135.	Αλμαλιώτης Στέφανος, "Ματωμένα Χριστούγεννα", 1951, Ζωγραφική, μεγάλων διαστάσεων με υδατοχρώματα, Γιγαντοαφίσες για τον κινηματογράφο, Ιστολόγιο "paletaart2": https://tinyurl.com/z7emrtbz 532
Εικόνα 136.	Αντωνιάδης Δημήτριος (Μίμης), "Πωλητής γιαουρτιού", μικτή τεχνική, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, της Saris M., "Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamilar", σ. 42.....535
Εικόνα 137.	Εικόνα 137. Αντωνιάδης Δημήτριος (Μίμης), μικτή τεχνική, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, της Saris M., "Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamilar", σ. 39.....535
Εικόνα 138.	Αντωνιάδης Σοφοκλής (Σόφο), σκίτσο, Search culture.gr: https://tinyurl.com/mvnx2ham 539
Εικόνα 139.	Αντωνιάδης Σοφοκλής (Σόφο), "Καβάφης", σκίτσο, "Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Α' Γενικού Λυκείου, Βιβλίο μαθητή εμπλουτισμένο", Νέοι της Σιδώνας 400 μ.Χ. σ. 442.....539
Εικόνα 140.	Απάρτης Αθανάσιος, "Μάνα και κόρη", 1952, γλυπτό από γύψο, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., "Οι Έλληνες Γλύπτες", σ. 114.....543
Εικόνα 141.	Απάρτης Αθανάσιος, "Δεσμώτης", Μνημείο κρατουμένων του κολαστηρίου της Γκεστάπο στην οδό Μέρλιν, 1948, Ανάγλυφο γλυπτό, "Γλυπτοθήκη": https://tinyurl.com/34e9nrze/ 543
Εικόνα 142.	Απτόσογλου Βύρωνας, από την εικονογράφιση του περιοδικού "Μικρός Ήρωας", Lambiek Comicipedia: https://www.lambiek.net/artists/a/aptosoglou_byron.htm 546
Εικόνα 143.	Εξώφυλλο του 'Εικονογραφημένου' Μικρού Ήρωα, Εκδότης: Στέλιος Ανεμοδουράς, Βικιπαίδεια: https://el.wikipedia.org/w/index.php?curid=523982 546
Εικόνα 144.	Αργυράκης Μίνως, "Μα ο πατέρας ήλιος έδυσε", σκίτσο, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από την έκδοση "ΜΙΝΩΣ ΑΡΓΥΡΑΚΗΣ ΤΟ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ", ΜΙΜΣ - ΣΙΛΒΕΡΙΔΗ ΑΜΥ (επιμ.), σ. 15.....556
Εικόνα 145.	Αργυράκης Μίνως, "Ο Καπετάν Μιχάλης και ο Κύκλος του C.N.S. με την Φλέρυ Νταντωνάκη και τον Σπύρο Σακκά", 1975, Εξώφυλλο του Μίνου Αργυράκη για το LP του Μάνου Χατζιδάκι, Σπάνιο υλικό: Μίνως Αργυράκης (1919-1998): http://www.lifo.gr/team/lola/58297/ 556
Εικόνα 146.	Αργυρίου Κωνσταντίνος, "ΚΑΦΕΝΕΙΟ ΣΤΟ ΔΑΣΟΣ", ζωγραφική, λάδι σε καμβά, Ιστολόγιο "paletaart2": https://tinyurl.com/5n8864rc 561
Εικόνα 147.	Αργυρίου Κωνσταντίνος, "Καθισμένο κορίτσι", ζωγραφική, λάδι σε καμβά, Φιλολογικός Σύλλογος Παρνασσός, Ψηφιακός κόμβος πολιτισμού και ιστορίας: https://lsparnas.gr/kathismeno-koritsi-pinakas-ladi-se-kamva/ 561
Εικόνα 148.	Ασλόγλου Κώστας, "Μανόλης Καλομοίρης", μελάνη, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ – ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 10.....564
Εικόνα	Ασλόγλου Κώστας, "Το Σαλόνι", 1931, Antique 1931 Greek satirical almanac

149.	(σατυρικών ημερολόγιον): https://www.etsy.com/hk-en/listing/472030944/antique-1931-greek-satirical-almanac?ref=hp_rv 564
Εικόνα 150.	Ασπριώτου Κλεονίκη, “Πορτραίτο Άνδρα”, παστέλ σε χαρτί, “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/38adeery 568
Εικόνα 151.	Ασπριώτου Κλεονίκη, “Όρθιο Γυμνό”, 1897, ελαιογραφία (λάδι σε καμβά), “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/2r8erfzk 568
Εικόνα 152.	Βακαλό Γεώργιος, “Φανταστικός χώρος”, 1951, ελαιογραφία σε χάρντμπορντ, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ – ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 35.....572
Εικόνα 153.	Βακαλό Γεώργιος, “Πολλαπλασιάζοντας το φεγγάρι”, 1981, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, της Saris M., “Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamilar”, σ. 334.....572
Εικόνα 154.	Βαλαβανίδης Ιωάννης, “ΠΡΟΣΩΠΟ”, 1986, 1986, 1984, 1985, σινική μελάνη σε χαρτί, σινική μελάνη σε χαρτί, τέμπερα σε χαρτί και σινική μελάνη σε χαρτί, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από τον κατάλογο, “ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΛΑΒΑΝΙΔΗΣ/ΩΣ ΕΧΟΥΝ/ΠΡΟΣΩΠΑ-ΠΡΑΓΜΑΤΑ-ΧΩΡΟΙ, 1962–2005”, ΜΟΥΣΕΙΟ ΦΡΥΣΙΑ, σ. 047.....578
Εικόνα 155.	Βαλαβανίδης Ιωάννης, “Ο ΚΥΡΙΟΣ ΜΕΛΕΤΗΣ”, ακρυλικό σε νοβοπάν, 1973, ακρυλικό σε νοβοπάν, ΒΑΛΑΒΑΝΙΔΗΣ/ΩΣ ΕΧΟΥΝ/ΠΡΟΣΩΠΑ-ΠΡΑΓΜΑΤΑ-ΧΩΡΟΙ, 1962–2005”, ΜΟΥΣΕΙΟ ΦΡΥΣΙΑ, σ. 020.....578
Εικόνα 156.	Βάλκου Μαρία, ζωγραφική, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Ζία Ν., “Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη - ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες”, σ. 50.....581
Εικόνα 157.	Βαλσαμάκης Πάνος, “Αϊβαλιώτες”, κεραμικό, Συλλογή οικογένειας Βαλσαμάκη, Αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου από την έκθεση “ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ: Λάμψη – Καταστροφή – Ξεριζωμός – Δημιουργία”, στο μουσείο Μπενάκη (15/9/2022 – 12/2/2023).....585
Εικόνα 158.	Βαλσαμάκης Πάνος, “Τοπίο στο Αϊβαλί”, κεραμικό, Συλλογή οικογένειας Βαλσαμάκη, Αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου από την έκθεση “ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ: Λάμψη – Καταστροφή – Ξεριζωμός – Δημιουργία”, στο μουσείο Μπενάκη (15/9/2022 – 12/2/2023)..... 585
Εικόνα 159.	Βάρναλης Ιωακείμ, “Τοπίο με ελιές”, 1977, λάδι σε καμβά, “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/2p933us3 590
Εικόνα 160.	Βάρναλης Ιωακείμ, “Άμαξα στο λιμάνι”, λάδι σε καμβά, Paletaart: https://tinyurl.com/3u2pebjn 590
Εικόνα 161.	Βαρουσιάδου-Ξενάκη Ρόη, “Τοπίο”, 1960, ελαιογραφία, Η βιβλιοθήκη και το αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου, “ΔΥΟ ΠΡΩΤΑΙ ΕΜΦΑΝΙΣΕΙΣ ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ ΚΑΙ ΛΑΓΚΡΕΚ / Μ. Κ.ΒΗΜΑ (ΤΟ), 12-10-1960, Γ. ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ, ΓΚΡΕΚΑ ΛΑΓΚΡΕΚ”, ψηφιοποιημένο άρθρο: https://tinyurl.com/4p3cnv26 593
Εικόνα 162.	Βαρουσιάδου-Ξενάκη Ρόη, “Έκθεση, 4-24 Οκτωβρίου 1960”, 1960, Δίπτυχο 29 X 10 cm, Η βιβλιοθήκη και το αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου: http://79.130.89.115/Pictures/863_1960.pdf 593
Εικόνα 163.	Βασματζίδης Κωνσταντίνος, “Ο Άγιος Πέτρος”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Παπά Α. “Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ου αιώνα”, σ. 134.....598
Εικόνα 164.	Βασματζίδης Κωνσταντίνος, “Ο Γολγοθάς και ο Καύκασος”, Πινακοθήκη 1903 Έτος Γ', τεύχος 33, σ.169.....598
Εικόνα	Βελισσαρίδης Γεώργιος, “Το κόκκινο καϊκι”, ελαιογραφία, ψηφιοποιημένο

165.	αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ - ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 31.....602
Εικόνα 166.	Βελισσαρίδης Γεώργιος, “Σπίτια στη Δημητσάνα”, 1957, χαρακτηριστική, έγχρωμη ξυλογραφία, “ISET”: https://tinyurl.com/3a8vnr28 602
Εικόνα 167.	Βραντής Μιχάλης, “Λεύκες”, ελαιογραφία σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ - ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 33.....605
Εικόνα 168.	Γαβριηλίδης Δημήτριος, “Ο γεροπλάτανος”, ελαιογραφία, προσωπικό αρχείο Άνθη Μιχαήλ, διευθυντή Πρότυπου Γυμνασίου Ιωνιδείου Σχολής.....609
Εικόνα 169.	Γαβριηλίδης Δημήτριος, “Μορφές του Δάσους”, ελαιογραφία, προσωπικό αρχείο Άνθη Μιχαήλ, διευθυντή Πρότυπου Γυμνασίου Ιωνιδείου Σχολής.....609
Εικόνα 170.	Γκέβελης Γεώργιος, “Το όνειρο του τσομπανάκου”, υδατογραφία, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ – ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 12.....616
Εικόνα 171.	Γκέβελης Γεώργιος, 1940, SLpress.gr: https://tinyurl.com/2623wctb 616
Εικόνα 172.	Γκικάδης Ευθύμιος, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Ζία Ν., “Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη – ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες”, σ. 66.....619
Εικόνα 173.	Γουναρόπουλος Γεώργιος, “Γυναίκα στη Σωζόπολη”, 1930, ελαιογραφία σε μουσαμά, “Paletaart”: https://tinyurl.com/3yyf7n32 624
Εικόνα 174.	Γουναρόπουλος Γεώργιος, “Η μεγάλη κυρία, The grand lady”, 1970, ελαιογραφία σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ - ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 20.....624
Εικόνα 175.	Γούτας Βασίλειος, “Νεκρή φύση”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Παπά Α., “Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ου αιώνα”, σ. 140.....627
Εικόνα 176.	Γούτας Βασίλειος, “Στο ατελιέ”, ελαιογραφία, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, τ. 4, σ. 86.....627
Εικόνα 177.	Δημητριάδης Φωκίων, “Εν αναμονή του Αϊζενχάουερ”, 1959, γελοιογραφία, σινική μελάνη και υδατογραφία, ψηφιακή συλλογή Δημοτικής Πινακοθήκης Λάρισας - Μουσείο Γ.Ι. Κατσιόγρα: https://tinyurl.com/ycxj3bpa 631
Εικόνα 178.	Δημητριάδης Φωκίων, “Ο προστάτης άγγελος των εργαζομένων, ΙΚΑ”, π. 1960, γελοιογραφία, “Paletaart”: https://tinyurl.com/3tkx42ud 631
Εικόνα 179.	Διαμαντόπουλος Διαμαντής, “Υγεία, Δόξα, Πλούτος”, 1928, σκίτσο, ψηφιοποιημένο αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου από τη συλλογή του Ε.Λ.Ι.Α., Η Διάπλασις των παιδών, τ. 35, 1928, σ. 229.....637
Εικόνα 180.	Διαμαντόπουλος Διαμαντής, “Ο αετός”, 1937-1949, λάδι σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο από το κείμενο της Κούρια Α., «Παιδί και Παιχνίδι στο Έργο των Νεοελλήνων Καλλιτεχνών (19ος-20ος Αιώνας)», στο Γκουγκούλη Κ./Κούρια Α. (επιμ.), Παιδί και Παιχνίδι στη Νεοελληνική Κοινωνία (19ος και 20ος Αιώνας), σ. 317.....637
Εικόνα 181.	Δοβλέτογλου Κοσμάς, “Αναπαυόμενος”, χαλκός, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Οι Έλληνες Γλύπτες”, σ. 316.....641
Εικόνα 182.	Δοβλέτογλου Κοσμάς, “Κορμός”, γλυπτό από ξύλο, από τον κατάλογο για την έκθεση, “Σύγχρονη Γλυπτική στην Ελλάδα – Υπουργείο Πολιτισμού, Φεστιβάλ Βύρωνας”: https://tinyurl.com/m7zvree9 641
Εικόνα 183.	Δούκας Έκτωρ, “Μάνα με δύο παιδιά”, ελαιογραφία, “Paletaart”: https://tinyurl.com/2p948j74 645

Εικόνα 184.	Δούκας Έκτωρ, “Ωρα φαγητού”, ελαιογραφία, “Paletaart”: https://tinyurl.com/5hawebyx 645
Εικόνα 185.	Δροσιάδου Αλεξάνδρα, “Αρσάκειο Ψυχικού και ναός της Αγίας Αναστασίας της Ρωμαίας”, αχρονολόγητο, ελαιογραφία, προσωπικό αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου.....648
Εικόνα 186.	Δροσιάδου Αλεξάνδρα, “Προσωπογραφία του Παναγιώτη Πουλίτσα”, αχρονολόγητο, ελαιογραφία, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από τον κατάλογο της έκθεσης, “1836 - 1996, ΕΚΑΤΟΝ ΕΞΗΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΠΑΙΔΕΙΑΣ - ΤΕΧΝΗΣ”, ΟΜΑΔΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ - ΧΑΡΑΚΤΙΚΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ ΤΩΝ ΑΡΣΑΚΕΙΩΝ - ΤΟΣΙΤΣΕΙΩΝ ΣΧΟΛΕΙΩΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝ ΕΡΓΑ ΤΟΥΣ - 1-15 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1996 ΣΤΟΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ - ΑΡΣΑΚΕΙΟ ΜΕΓΑΡΟ.....648
Εικόνα 187.	Εμμανουηλίδης Μανόλης, “Κάρυστος, νησί της Εύβοιας”, λάδι σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο της Saris Mayda, “Istanbul Rum Ressamlar=Greek painters of Istanbul”, της Saris Mayda, σ. 102.....651
Εικόνα 188.	Εμμανουηλίδης Μανόλης, “Το νησί της Ύδρας”, ακρυλικά σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο της Saris Mayda, “Istanbul Rum Ressamlar=Greek painters of Istanbul”, της Saris Mayda, σ. 104.....651
Εικόνα 189.	Ευθυμιάδη-Μενεγάκη Φρόσω, “Η γυναίκα του Λωτ”, 1962, μάρμαρο, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο “Φρόσω Ευθυμιάδη, 1916-1976”.....655
Εικόνα 190.	Ευθυμιάδη-Μενεγάκη Φρόσω, “Νυχτοπούλι”, 1961, σφυρήλατος ορείχαλκος, ψηφιακή συλλογή, “Γλυπτοθήκη”: https://tinyurl.com/5n77nwnw 655
Εικόνα 191.	Ζαΐρης Εμμανουήλ, “Ο Σακουλές”, ελαιογραφία σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ - ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 18.....659
Εικόνα 192.	Ζαΐρης Εμμανουήλ, “Σιδερώτρες”, λάδι σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, τ. 4, σ. 118-119.....659
Εικόνα 193.	Ζογγολοπούλου-Πασχαλίδου Ελένη, “Καπέλο με κάκτο”, ελαιογραφία σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ - ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 32.....664
Εικόνα 194.	Ζογγολοπούλου-Πασχαλίδου Ελένη, “σύνθεση”, 1956, “Paletaart”: https://tinyurl.com/33trd636 664
Εικόνα 195.	Ηλιάδου Ελένη, “Δρομάκι στο Καδή Κιοϊ Κωνσταντινούπολη”, ελαιογραφία σε μουσαμά, “Paletaart”: https://tinyurl.com/mur6wzuw 667
Εικόνα 196.	Ηλιάδου Ελένη, “Γυναίκα”, Κάρβουνο, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ - ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 53.....667
Εικόνα 197.	Θεοφάνης Χαράλαμπος, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Θεοφάνους Κ., “Οι Εικαστικές Τέχνες στον Πειραιά 1884 - 2004”, σ. 307.....670
Εικόνα 198.	Θωμόπουλος Θωμάς, “Ταφικό μνημείο οικογένειας Όθωνα Τενενέ”, 1932, γλυπτική σε μάρμαρο για το μνημείο σε οικογενειακό τάφο, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ - ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 57.....674
Εικόνα 199.	Θωμόπουλος Θωμάς, “Τα μάτια της ψυχής”, 1900, γλυπτική σε μάρμαρο, ψηφιακή συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης:

	https://tinyurl.com/4sw37tr2 674
Εικόνα 200.	Ιωαννίδης Ευάγγελος, “Νεκρή φύση”, ελαιογραφία σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ - ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 16.....677
Εικόνα 201.	Ιωαννίδης Ευάγγελος, “Πορτρέτο της Βιβής, φίλης του καλλιτέχνη”, λάδι σε καμβά, “Paletaart”: https://tinyurl.com/5x6r23rb 677
Εικόνα 202.	Καλεβράς Ευθύμιος, “Μνημείο της Εθνικής Αντίστασης”, γλυπτική σύνθεση από μπρούτζο, “ψηφιακή συλλογή Γλυπτοθήκης”: https://tinyurl.com/4fadzhez 681
Εικόνα 203.	Καλεβράς Ευθύμιος, “Προσφυγιά”, 1970, ανάγλυφη παράσταση, “ψηφιακή συλλογή Γλυπτοθήκης”, https://tinyurl.com/b9wcrx5 681
Εικόνα 204.	Καλλία-Βιτάλη Άννα, “Ο αιώνιος Προμηθεύς”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Παπά Α., “Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ου αιώνα”, σ. 156.....685
Εικόνα 205.	Καλλία-Βιτάλη Άννα, “Σπάρτα”, ελαιογραφία σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ - ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 40.....685
Εικόνα 206.	Κανάς Αντώνης, “Η μεγάλη νύχτα”, 1946, χαρακτηριστικό – λιθογραφία (μελάνη), έργο συμβολιστικό, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Μουσείο Γ.Ι. Κατσίγρα: https://tinyurl.com/mr2rvzs8 689
Εικόνα 207.	Κανάς Αντώνης, “Καταφύγιο”, χαρακτηριστική, λιθογραφία με μελάνη, ψηφιακή συλλογή Μουσείου Γεωργίου Ι. Κατσίγρα: https://tinyurl.com/y6mm3uzu 689
Εικόνα 208.	Κανέλλης Ορέστης, “Το παιδί με το ηλιοτρόπιο”, 1948, λάδι σε μουσαμά, Elniplex, “Το παιδί στην ελληνική ζωγραφική”, Πάππος Α., https://tinyurl.com/ycxt8dt7 694
Εικόνα 209.	Κανέλλης Ορέστης, “Οικογένεια”, π. 1930, υδατογραφία, μουσείο Μπενάκη, πινακοθήκη Γκίκα, δωρεά: Δάφνη Πλουμίδα και Γιάννης Τρουμπούνης, προσωπικό αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου, από την έκθεση “ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ: Λάμψη – Καταστροφή – Ξεριζωμός – Δημιουργία”, στο μουσείο Μπενάκη (15/9/2022 – 12/2/2023).....694
Εικόνα 210.	Καπάνταης Βάσος, “Σμύρνη”, μπρούντζος, Οικογένεια Βάσου Καπάνταη, Αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου από την έκθεση “ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ: Λάμψη – Καταστροφή – Ξεριζωμός – Δημιουργία”, στο μουσείο Μπενάκη (15/9/2022 – 12/2/2023).....699
Εικόνα 211.	Καπάνταης Βάσος, “Η Μικρασιατική Μα”, 1966, μπρούντζος, Αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου από την έκθεση “ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ: Λάμψη – Καταστροφή – Ξεριζωμός – Δημιουργία”, στο μουσείο Μπενάκη (15/9/2022 – 12/2/2023)....699
Εικόνα 212.	Καραμπάτης Γιάννης, “Άτιτλο”, 1943, ζωγραφική, ελαιογραφία, ψηφιακό αρχείο Α.Σ.Κ.Τ. Αθήνας.....703
Εικόνα 213.	Καραμπάτης Γιάννης, “Άτιτλο”, 1943, σχέδιο με κάρβουνο, ψηφιακό αρχείο Α.Σ.Κ.Τ. Αθήνας.....703
Εικόνα 214.	Καρτσωνάκης Νικόλαος, “Το μαρτύριο του Μητροπολίτη Σμύρνης, Χρυσοστόμου”, ζωγραφική, ελαιογραφία, προσωπικό αρχείο Αντωνίας Θωμοπούλου.....707
Εικόνα 215.	Καρτσωνάκης Νικόλαος, “Λαϊκή Αγορά”, 1939, ζωγραφική, ελαιογραφία, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ-ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 27.....707
Εικόνα 216.	Καστανάκης Νικόλαος, σκίτσο, “ΣΥΡΙΑ - ΙΩΝΙΑ”, το υπ. Αριθ. 18 φύλλο του “ΚΟΠΑΝΟΥ” της Αθήνας, με ημερομηνία 6. 5. 23, 1923, προσωπικό αρχείο της

	Αντωνίας Θωμοπούλου.....710
Εικόνα 217.	Καστανάκης Νικόλαος, “Κουτσομπολιό”, 1938, υδατογραφία, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ-ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 11.....710
Εικόνα 218.	Κινδύνη-Μαρουδή Άννα, “Οικογένεια μεταναστών”, 1950, χαρακτηριστικό, ψηφιοποιημένο αρχείο της Α. Θωμοπούλου, από το βιβλίο “Άννα Κινδύνη 1914-2003”, σ. 67.....715
Εικόνα 219.	Κινδύνη-Μαρουδή Άννα, “Δυστυχισμένη μητρότητα”, Δεκαετία 1950, χαρακτηριστικό, ψηφιοποιημένο αρχείο της Α. Θωμοπούλου, από το βιβλίο “Άννα Κινδύνη 1914-2003”, σ. 57.....715
Εικόνα 220.	Κόκκινος Σπύρος, “Δράμα Χρυσοστόμου”, αχρονολόγητο, λάδι σε ξύλο, προσωπικό αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου.....719
Εικόνα 221.	Κόκκινος Σπύρος, “Συνθέσεις Μικρασιατικής Καταστροφής”, αχρονολόγητο, λάδι σε ξύλο, προσωπικό αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου.....719
Εικόνα 222.	Κόντογλου Φώτης, “Νικόλαος Χρυσόχοος”, 1924, λάδι σε μουσαμά, προσωπικό αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου.....724
Εικόνα 223.	Κόντογλου Φώτης, “Αϊβαλιώτης καπετάνιος”, 1955, τέμπερα, Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης Δήμου Ρόδου, Αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου από την έκθεση “ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ: Λάμψη – Καταστροφή – Ξεριζωμός – Δημιουργία”, στο μουσείο Μπενάκη (15/9/2022 – 12/2/2023).....724
Εικόνα 224.	Κοντοπούλου Μάχη, “Μυστράς”, ελαιογραφία σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ-ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 36.....728
Εικόνα 225.	Κουγιουμτζάκη-Βασιλειάδου Ασπασία, “Δάσος”, λάδι σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Παπά Α., “Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ου αιώνα”, σ. 170.....731
Εικόνα 226.	Κουγιουμτζάκη-Βασιλειάδου Ασπασία, “Πουλιά”, λάδι σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Παπά Α., “Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ου αιώνα”, σ. 176.....731
Εικόνα 227.	Κουζούνης Γιώργος, “Νεανικό πορτρέτο της Ειρήνης Παπά”, 1996, “Paletaart”: https://tinyurl.com/4sjfys9f 735
Εικόνα 228.	Κουζούνης Γιώργος, “Η ΑΓΝΩΣΤΟΣ”, 1956, γιγαντοαφίσα, από το κείμενο της Γκοτσοπούλου Ε., “Η γιγαντοαφίσα στον ελληνικό κινηματογράφο – Χάρτινη Πόρτα στο όνειρο”, Presspor: https://tinyurl.com/2p8yxm69 735
Εικόνα 229.	Κρυστάλλης Ανδρέας, “Βροχή”, ζωγραφική, υδατογραφία, ΜΟΥΣΕΙΟ Γ.Ι. ΚΑΤΣΙΓΡΑ: https://tinyurl.com/4585s4wf 738
Εικόνα 230.	Κρυστάλλης Ανδρέας, “ΠΕΙΡΑΙΑΣ”, 1935, λάδι σε κόντρα πλακέ, “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/ywahhhen 738
Εικόνα 231.	Κωνσταντινίδης Κωνσταντίνος, “ΝΕΑΡΟ ΚΟΡΙΤΣΙ”, παστέλ σε χαρτί, “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/2zubtby3 741
Εικόνα 232.	Κωνσταντινίδης Κωνσταντίνος, “ΝΕΑΡΗ ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΕ ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ”, μικτή τεχνική με παστέλ, “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/mtzjc4ae 741
Εικόνα 233.	Λαζαρίδη-Παρασκευαΐδου Δέσπω, “Λιμάνι στη Μήθυμνα”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, τ. 4, σ.....744
Εικόνα 234.	Λαναρά Ελένη, “Από το Μεσολόγγι”, 1972, ελαιογραφία σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ-ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 42.....747
Εικόνα 235.	Λαναρά Ελένη, “Σύνθεση”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος -

	20ος αιώνας)", τ. 4, σ. 218.....747
Εικόνα 236.	Λασκαράτου Ελένη, "Μεγαλείο σιωπής", ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., "Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)", τ. 4, σ. 218.....751
Εικόνα 237.	Λασκαράτου Ελένη, "Το κορίτσι", 1956, ελαιογραφία σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Παπά Α., "Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ου αιώνα", σ. 178.....751
Εικόνα 238.	Λεονταρίτου Ρέα, "Λιμνοθάλασσα Νο2", 1976, "Paletaart": https://tinyurl.com/5h5ayxvd 754
Εικόνα 239.	Λεονταρίτου Ρέα, "Αυλόπορτα", λάδι σε καμβά επικολλημένο σε χαρτόνι, "Paletaart": https://tinyurl.com/3b2z658x 754
Εικόνα 240.	Λινάκης Κώστας, "Η Ρένα", ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., "Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)", τ. 4, σ. 225.....757
Εικόνα 241.	Λινάκης Κώστας, "Βόδια" ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., "Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)", τ. 4, σ. 225.....757
Εικόνα 242.	Λογοθέτης Στάθης, "Ε273", 1980, μεικτή τεχνική, άποψη εγκατάστασης, Documenta 14 - Στάθης Λογοθέτης - άποψη εγκατάστασης Fridericianum, Κάσελ, φωτογραφία: Mathias Volzke: https://www.documenta14.de/gr/artists/22278/stathis-logothetis 761
Εικόνα 243.	Λογοθέτης Στάθης, "Έργο 165", 1972, ύφασμα ακρυλικό, ξύλινη κατασκευή, προσωπικό αρχείο Αντωνίας Θωμοπούλου.....761
Εικόνα 244.	Λουκίδης Αναστάσιος, "ΝΥΜΦΗ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΗΝ ΑΓΙΑ ΣΟΦΙΑ, ΚΩΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ", 1924, ελαιογραφία (λάδι σε καμβά), "ΝΙΚΙΑΣ": https://tinyurl.com/f4y3zypc 764
Εικόνα 245.	Λουκίδης Αναστάσιος, "Μητρότης", 1912, λάδι σε μουσαμά, "Paletaart": https://tinyurl.com/5yuuicjnh 764
Εικόνα 246.	Μαλέας Κωνσταντίνος, "Λύρα", 1921, λάδι σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., "20ος Αιώνας", τ. 2, σ. 59.....769
Εικόνα 247.	Μαλέας Κωνσταντίνος, "Το ηλιοβασίλεμα της ζωής", 1908, Λάδι σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., "20ος Αιώνας", τ. 2, σ. 73.....769
Εικόνα 248.	Μαλτέζος Γιάννης, "Το πνεύμα του διαστήματος", ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., "Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)", τ. 4, σ. 242.....773
Εικόνα 249.	Μαλτέζος Γιάννης, "Διαστημική Σύνθεση", 1974, μεικτή τεχνική, ακρυλικό – αερογράφος - ανάγλυφο καλούπι σε μουσαμά, προσωπικό αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου.....773
Εικόνα 250.	Μαργαριτώφ-Ζαχαριάδου Αμαλία, "Μυστράς", 1995, ακουαρέλα, ευρετήριο έκθεσης εικαστικών τεχνών - Ελληνική Επιτροπή Διεθνούς Δημοκρατικής Αλληλεγγύης - Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος: https://tinyurl.com/mpdpx25t 776
Εικόνα 251.	Μαργαριτώφ-Ζαχαριάδου Αμαλία, "Κάστρο των Κυθήρων", Ζωγραφική και Χαρακτική Επιλογές Ριζοσπάστης, 29/11/2008: https://www.rizospastis.gr/story.do?id=4838713 776
Εικόνα 252.	Μαστιχιάδης Φώτης, "Escape", 1945, χαλκογραφία, Frissiras Museum - Collection, "Μαστιχιάδης Φώτης": http://www.frissirasmuseum.com/greek/collection.aspx?id=289 780
Εικόνα 253.	Μαστιχιάδης Φώτης, "Courtyard", 1960, χαλκογραφία, Frissiras Museum - Collection, "Μαστιχιάδης Φώτης":

	http://www.frissirasmuseum.com/greek/collection.aspx?id=289 780
Εικόνα 254.	Ματσάκης Μίκης, “Καρνάγιο στην Αμοργό”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνες)”, τ. 4, σ. 250.....784
Εικόνα 255.	Ματσάκης Μίκης, “Παλήθ Πανεπιστήμιο”, ελαιογραφία σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ-ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 26.....784
Εικόνα 256.	Μεζίκης Δημήτριος, “Ποδονίφτης”, ελαιογραφία σε ξύλο, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ-ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 28.....787
Εικόνα 257.	Μελισσάκη Μυρτώ, “Κόσμος των ονείρων”, ελαιογραφία σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο “Istanbul Rum Ressamlar=Greek painters of Istanbul”, της Saris Mayda, σ. 199.....790
Εικόνα 258.	Μελισσάκη Μυρτώ, “Κόσμος των ονείρων”, ελαιογραφία σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο “Istanbul Rum Ressamlar=Greek painters of Istanbul”, της Saris Mayda, σ. 201.....790
Εικόνα 259.	Μπογιατζιάν Χαρουτιούν, “Τραπέζι με καθρέφτες”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνες)”, τ. 4, σ. 275.....793
Εικόνα 260.	Μπογιατζιάν Χαρουτιούν, “ΟΙ ΚΟΡΕΣ ΤΟΥ ΛΩΤ”, 1960-1965, χαλκογραφία, “Δυσεύρετα και άγνωστα έργα της Νεοελληνικής χαρακτικής”: https://tinyurl.com/83hyxsuu 793
Εικόνα 261.	Μποσταντζόγλου Χρύσανθος (Μποστ), “Η ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΑΝΑΧΟΡΗΣΙΣ του ΡΟΒΙΝΣΟΝ ΚΡΟΙΣΟΥ”, Βικιπαίδεια, “Μποστ”: https://tinyurl.com/72vzwrpx 797
Εικόνα 262.	Μποσταντζόγλου Χρύσανθος (Μποστ), iefimerida.gr Σκίτσα του Μποστ – Η Ρακένδυτη Ελλάς, ο Πειναλέων και η Ανεργίτσα, επίκαιρα όσο ποτέ Εικόνες: https://tinyurl.com/kccjd7fh 797
Εικόνα 263.	Μπουλγουρά Εύα, “Γυναικεία Φιγούρα”, 1983, ελαιογραφία σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ-ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 38.....800
Εικόνα 264.	Μπουλγουρά Εύα, “Γυμνή Γυναίκα που αναπαύεται και Σεληνόφως”, 1990, ελαιογραφία σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, “Istanbul Rum Ressamlar=Greek painters of Istanbul”, της Saris Mayda, σ. 77.....800
Εικόνα 265.	Γκάρω Νταμπανιάν, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Ζία Ν., “Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη – Ζωγράφοι, γλύπτες, χαρακτές”, σ. 66.....612
Εικόνα 266.	Οικονομίδη Πηνελόπη, “Πορτραίτο γυναίκας με παραδοσιακή ενδυμασία”, “Paletaart”: https://tinyurl.com/camfns56 803
Εικόνα 267.	Οικονομίδη Πηνελόπη, “Τοπίο”, ελαιογραφία σε ξύλο, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ-ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 27.....803
Εικόνα 268.	Ορφανίδης Στυλιανός, “ΣΠΙΤΙΑ ΣΤΙΣ ΚΥΚΛΑΔΕΣ”, 1953, gouache σε χαρτί, “ΝΙΚΙΑΣ”, https://tinyurl.com/3jx8w59z 806
Εικόνα 269.	Ορφανίδης Στυλιανός, “Σύνθεση”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Παπά Α., “Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ου αιώνα”, σ. 211.....806
Εικόνα 270.	Παγκάλου-Πίτταρη Ελένη, “Στον κύκλο της ελπίδας”, λάδι σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνες)”, τ. 4, σ. 311.....809

Εικόνα 271.	Παγκάλου-Πίτταρη Ελένη, “Σύνθεση”, λάδι σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Παπά Α., “Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ου αιώνα”, σ. 215.....809
Εικόνα 272.	Παλαιόπουλος (Paleo) Νίκος, “Μάρμαρα Ίμβρου”, ελαιογραφία, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, τ. 4, σ. 312.....812
Εικόνα 273.	Παλαιόπουλος (Paleo) Νίκος, “Σύνθεση”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Παπά Α., “Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ου αιώνα”, Αθήνα 1989, Δόμος, σ. 219.....812
Εικόνα 274.	Παλληκαράς Φώτης, “ΤΟΠΙΟ ΜΕ ΣΠΙΤΙ”, λάδι σε καμβά, “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/2p984dat 815
Εικόνα 275.	Παλληκαράς Φώτης, “ΠΑΠΠΟΥΣ ΜΕ ΕΓΓΟΝΙΑ”, λάδι σε καμβά, “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/fxdx46e3 815
Εικόνα 276.	Παντιάς Κλεάνθης, παλαιό site του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, τελευταία ανάκτηση στις 16/8/2018.....818
Εικόνα 277.	Παντιάς Κλεάνθης, παλαιό site του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, τελευταία ανάκτηση στις 16/8/2018.....818
Εικόνα 278.	Παπαδόπουλος Αναστάσιος, “Ναυτόπουλο”, 1973, γλυπτό, πρόπλασμα σε πηλό και μετά απόδοση σε μάρμαρο, προσωπικό αρχείο Νίκου Παπαδόπουλου.....823
Εικόνα 279.	Παπαδόπουλος Αναστάσιος, “Ξενιτεμένος πατέρας”, 1981, γλυπτό, δουλεμένο απευθείας στο μάρμαρο, προσωπικό αρχείο Νίκου Παπαδόπουλου.....823
Εικόνα 280.	Παπάζογλου Γεώργιος, “Γαρυφαλλά σε ένα βάζο”, ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, “Istanbul Rum Ressamlar=Greek painters of Istanbul”, της Saris Mayda, σ. 242.....826
Εικόνα 281.	Παπάζογλου Γεώργιος, “Λουλούδια σε ένα βάζο”, ελαιογραφία σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, “Istanbul Rum Ressamlar=Greek painters of Istanbul”, της Saris Mayda, σ. 242.....826
Εικόνα 282.	Παππάς Ιωάννης, “Ο γλύπτης Χρήστος Καπράλος”, 1936, μπρούτζος, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Οι Έλληνες Γλύπτες”, σ. 424.....830
Εικόνα 283.	Παππάς Ιωάννης, “Η γέννηση της Αφροδίτης”, 1976, χαλκός, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Οι Έλληνες Γλύπτες”, σ. 424.....830
Εικόνα 284.	Παυλίδης Χρήστος, “Ροδοφερούσα Πομακούλα Ουρκιέ”, Ιστολόγιο, ΠΟΜΑΚΟΧΩΡΙΑ: Η Πομακούλα Μόνα Λίζα και άλλες προσωπογραφίες Πομάκων από το ζωγράφο Χ. Παυλίδη: http://pomakohoria.blogspot.com/2015/09/blog-post.html 833
Εικόνα 285.	Παυλίδης Χρήστος, “Ηρώ Χρυσουπόλεως Καβάλας”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Οι Έλληνες Γλύπτες”, σ. 429.....833
Εικόνα 286.	Πεγιάι (Πετρόχειλος Γιάννης), ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Ζία Ν., “Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη – Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες”, σ. 156.....836
Εικόνα 287.	Πηχωρίδης Δημήτρης, “Ο μικρός του αδερφός Κωνσταντίνος, με φόντο τα Χωρία του Πόντου, Πιατηγόρσκι, Ρωσία”, 1915, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το κείμενο της Μαρίας Πεχωρικήδου, “Δημήτρης Πηχωρίδης: έργα 1915-1953”, αρ.430.....839
Εικόνα 288.	Πηχωρίδης Δημήτρης, “Λεωφόρος Συγγρού (το παράθυρο της κουζίνας στην πολυκατοικία)”, 1950, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το κείμενο της Μαρίας Πεχωρικήδου, “Δημήτρης Πηχωρίδης: έργα 1915-1953”, αρ. 110.....839

Εικόνα 289.	Πλακωτάρης Κώστας, “Παζάρι στο Καρπενήσι”, 1940, χαρακτηριστική, λινόλαιο με μελάνη, ψηφιακή συλλογή Μουσείου Γ.Ι. Κατσίγρα: https://tinyurl.com/5n7zccas 843
Εικόνα 290.	Πλακωτάρης Κώστας, “Τοπίο”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, τ. 4, σ. 356.....843
Εικόνα 291.	Πλατωνίδης Πίνδαρος, “Αφηρημένη Σύνθεση”, 1956, λينوγραφία, χαρακτηριστικό σε λινόλεουμ, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, “Istanbul Rum Ressamlar=Greek painters of Istanbul”, της Saris Mayda, σ. 252.....846
Εικόνα 292.	Πλατωνίδης Πίνδαρος, “Νεκρή φύση”, 1948, ελαιογραφία σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, “Istanbul Rum Ressamlar=Greek painters of Istanbul”, της Saris Mayda, σ. 253.....846
Εικόνα 293.	Προκοπίου Γεώργιος, “Η Μικρά Ασία ραίνει με αγριολούλουδα τους τάφους που αφήσανε”, 1929, χαλκογραφία, προσωπικό αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου.....850
Εικόνα 294.	Προκοπίου Γεώργιος, “Το πολυβόλο”, 1921, ελαιογραφία, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από την έκδοση, “Γιώργος Προκοπίου: Ζωγραφίζοντας τον πόλεμο και την ειρήνη”, σ. 75.....850
Εικόνα 295.	Ρωνάς Σωκράτης, “Αυτοπροσωπογραφία”, σκίτσο με κάρβουνο, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, τ. 4, σ. 381.....856
Εικόνα 296.	Ρωνάς Σωκράτης, “Πέραμα”, ελαιογραφία σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ–ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 24.....856
Εικόνα 297.	Σαββόπουλος Ιωάννης, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Θεοφάνους Κ., “Οι Εικαστικές Τέχνες στον Πειραιά 1884 - 2004”, σ. 329.....860
Εικόνα 298.	Σεμερτζίδης Βάλιας, “Παιδιά του 1941”, 1942, λάδι σε καμβά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο ΒΑΛΙΑΣ ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ 1911 - 1983, (επιμ.) Χστζηνικολάου Ν., σ. 240.....864
Εικόνα 299.	Σεμερτζίδης Βάλιας, “Εργάτης στο Μελαγκόνι”, 1956, ελαιογραφία, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο ΒΑΛΙΑΣ ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ 1911 - 1983, (επιμ.) Χστζηνικολάου Ν., σ. 150.....864
Εικόνα 300.	Σεργουλόπουλος Ιωάννης, “ΑΠΟΨΗ ΤΗΣ ΑΝΔΡΟΥ”, 1950, ελαιογραφία (λάδι σε hardboard), “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/muy3cej6 868
Εικόνα 301.	Σεργουλόπουλος Ιωάννης, “Σαντορίνη”, 1974, ελαιογραφία σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ–ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 41.....868
Εικόνα 302.	Σικελιώτης Γεώργιος, “Παράγκα”, 1961 – 1970, πλαστικό σε cardboard (Υπογραφή: Κάτω αριστερά), ΑΡΧΕΙΟ ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΙΚΕΛΙΩΤΗ.....873
Εικόνα 303.	Σικελιώτης Γεώργιος, “Μάνα με παιδιά”, π. 1955, τέμπερα σε χαρτί, Μουσείο Μπενάκη - Πινακοθήκη Νίκου Χατζηκυριάκου Γκίκα, Αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου από την έκθεση “ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ: Λάμψη – Καταστροφή – Ξεριζωμός – Δημιουργία”, στο μουσείο Μπενάκη (15/9/2022 – 12/2/2023).....873
Εικόνα 304.	Σκαρλάτος Ιωάννης, “Ο ΑΡΛΕΚΙΝΟΣ”, 1932, ελαιογραφία (λάδι σε καμβά), “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/3sv5eupe 878
Εικόνα 305.	Σπητέρη-Βεροπούλου Ιωάννα, “Νίκη”, 1961, σίδηρο, ψηφιακή συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης: https://tinyurl.com/4b3v9vyh 881
Εικόνα 306.	Σπητέρη-Βεροπούλου Ιωάννα, “Αυτοπροσωπογραφία”, 1974, κολλάζ σε χαρτόνι, Τελλόγγλειο Ίδρυμα Τεχνών, Α.Π.Θ.: https://tinyurl.com/3yvs82k 881

Εικόνα 307.	Στεφανοπούλου-Αλεξανδρίδη Χαρίκλεια, “Εσωτερικό σπιτιού”, χαρακτηριστικό, ξυλογραφία, Αφιέρωμα στην Ελληνίδα Μάνα, “Η μητρότητα στη νεοελληνική τέχνη”, σ. 155.....885
Εικόνα 308.	Στεφανοπούλου-Αλεξανδρίδη Χαρίκλεια, “ Ο ΚΑΒΑΦΗΣ ΣΤΟΝ ΟΛΥΜΠΟ”, 1932, σκίτσο, Νέα Εστία 1932 Τ. 158, Απρίλιος, σελ. 761, ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΒΙΒΛΙΟΥ, Αποδελτιωμένο Άρθρο: https://tinyurl.com/3bjb6y6c 885
Εικόνα 309.	Στυλιανίδης Αργύρης, “Γυμνό”, ελαιογραφία σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ–ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 34.....889
Εικόνα 310.	Στυλιανίδης Αργύρης, “Στέγες”, 1963, ακρυλικό σε καμβά, “ΝΙΚΙΑΣ”: https://tinyurl.com/6b3x5ufh 889
Εικόνα 311.	Τερλίδου-Γιαννοπούλου Γεωργία, “Ηλιοτρόπια”, ψηφιακή συλλογή της Δημοτικής Πινακοθήκης Καλαμάτας: https://tinyurl.com/ycx4t4y6 892
Εικόνα 312.	Τερλίδου-Γιαννοπούλου Γεωργία, “Τοπίο”, ψηφιακή συλλογή της Δημοτικής Πινακοθήκης Καλαμάτας: https://tinyurl.com/ycx4t4y6 892
Εικόνα 313.	Τουφεξιάν Γρηγόρης (Κρηκόρ), “Αρμένικες Παράγκες”, 1947, ακουαρέλα και μολύβι σε χαρτί, ψηφιακή συλλογή Δημοτικής Πινακοθήκης Νίκαιας – ΑΓ. Ι. ΡΕΝΤΗ ΝΤΙΝΟΣ ΚΑΤΣΑΦΑΝΑΣ: https://tinyurl.com/55zcph73 895
Εικόνα 314.	Τουφεξιάν Γρηγόρης (Κρηκόρ), “Αρμένικες Παράγκες”, 1947, ακουαρέλα, προσωπικό Αρχείο Αντωνίας Θωμοπούλου.....895
Εικόνα 315.	Τριανταφυλλίδης Θεόφραστος, “Στο καφενείο”, λάδι σε χαρτόνι, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, τ. 4, σ. 432.....899
Εικόνα 316.	Τριανταφυλλίδης Θεόφραστος, “Για τον τρύγο (από τη ζωή των τσιγγάνων)”, 1952, λάδι σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Κωτίδη Αντώνη, “ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ ΕΝΑ ΑΛΛΟ ΤΡΙΑΝΤΑ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ”: σ. 297.....899
Εικόνα 317.	Τσερκέζου Δήμητρα, “Αγνάντεμα”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Οι Έλληνες Γλύπτες”, σ. 477.....904
Εικόνα 318.	Τσερκέζου Δήμητρα, “Η πάλη”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Οι Έλληνες Γλύπτες”, σ. 477.....904
Εικόνα 319.	Τσίτση Σιμόνη, “Τοπίο”, λάδι σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, τ. 4, σ. 444.....907
Εικόνα 320.	Φαεινός Ευάγγελος, “Σύνθεση”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, τ. 4, σ. 451.....910
Εικόνα 321.	Φαεινός Ευάγγελος, “Χαρακτικό/005”, 1940-52, χαρακτηριστική σε linoleum, προσωπική ιστοσελίδα του καλλιτέχνη, https://faeinos.gr/artwork/engravings/ 910
Εικόνα 322.	Φλωρά-Καραβία Θάλεια, “Νοσοκόμα Κυανού Σταυρού Κωνσταντινουπόλεως στη Σμύρνη”, Μολύβι και παστέλ, συλλογή Εθνικού Ιστορικού Μουσείου, ΕΙΜ / ΝΗΜ 14910-131, προσωπικό αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου από την έκθεση “Θάλεια Φλωρά-Καραβία Μικρά Ασία 1921”.....914
Εικόνα 323.	Φλωρά-Καραβία Θάλεια, πορτρέτο της Άννας Μελά-Παπαδοπούλου, της γνωστής ως ‘Μάνας του Στράτιωτη’, 1934, σχέδιο με παστέλ σε χαρτί, “Paletaart”: https://tinyurl.com/yc4e8nv 914
Εικόνα 324.	Χαζαράκη Σέβω, “Αφροδίτη”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Παπά Α., “Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ου αιώνα”, σ. 254.....918
Εικόνα	Χαζαράκη Σέβω, “Αρης”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο

325.	του Παπά Α., “Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ου αιώνα”, σ. 253.....918
Εικόνα 326.	Χατζησάββα-Φωτίου Χαρίκλεια, “Μητρότητα”, μολύβι σε χαρτί, προσωπικό αρχείο της ιστορικού Ελένης Αναστασιάδου.....923
Εικόνα 327.	Χατζησάββα-Φωτίου Χαρίκλεια, “Γυμνό”, 1961, λάδι σε μουσαμά, ψηφιακή συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης: https://tinyurl.com/yrktzrmv 923

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας [1]: ΣΥΛΛΟΓΟΙ	137
Πίνακας [2]: ΕΚΔΟΣΕΙΣ	138
Πίνακας [3]: ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ	179
Πίνακας [4]: ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΤΑΚΤΗΣΕΙΣ – ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ	186
Πίνακας [5]: ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ – ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ	190
Πίνακας [6]: ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ –ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ	196
Πίνακας [7]: ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΜΕ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ	333
Πίνακας [8]: ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΩΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΜΕ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗΣ ΤΩΝ ΜΗΧΑΝΙΣΜΩΝ ΕΝΔΥΝΑΜΩΣΗΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΛΛΗΛΕΓΓΥΗΣ.....	349
Πίνακας [9]: ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΝΔΥΝΑΜΩΣΗΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΛΛΗΛΕΓΓΥΗΣ – ΟΜΑΔΙΚΗ ΔΡΑΣΗ.....	363
Πίνακας [10]: ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΝΔΥΝΑΜΩΣΗΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΛΛΗΛΕΓΓΥΗΣ – ΟΜΑΔΙΚΗ ΔΡΑΣΗ (ΠΟΛΕΙΣ – ΤΟΠΟΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ ΤΩΝ ΟΜΑΔΙΚΩΝ ΕΚΘΕΣΕΩΝ)	368
Πίνακας [11]: ΑΛΛΗΓΟΡΙΕΣ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ.....	384
Πίνακας [12]: ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ ΑΠΟΣΒΕΣΗΣ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟΥ ΤΡΑΥΜΑΤΟΣ - ΜΕΛΕΤΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΓΟΝΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΗΣ ΚΑΤΑΓΩΓΗΣ	392

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ερευνητικά ερωτήματα και βιβλιογραφικές αναφορές

Το ερευνητικό πλαίσιο της παρούσας διατριβής βασίστηκε στην αναζήτηση και την ανάδειξη των διαφορετικών τρόπων έκφρασης του τραυματικού γεγονότος της προσφυγιάς, μέσα από την εικαστική ταυτότητα. Ως εφελτήριο ορίστηκε το προσφυγικό ζήτημα που προέκυψε το 1922, με την έλευση και αποκατάσταση των προσφύγων στον ελλαδικό χώρο. Η έρευνα στη συνέχεια οργανώθηκε με βάση δύο άξονες. Ο πρώτος άξονας ήταν η διεύρυνση της επιστημονικής μελέτης των χαρακτηριστικών τρόπων εικαστικής έκφρασης του προσφυγικού βιώματος και ο δεύτερος άξονας ήταν η διερεύνηση της απόσβεσης του τραύματος και της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο τραύμα και την ιστορική μνήμη. Ένα σημαντικό εγχείρημα, καθώς όσον αφορά τους δύο παραπάνω άξονες εντοπίστηκε ένα ερευνητικό κενό, το οποίο επιχείρησε να καλύψει η παρούσα διατριβή.

Η διερευνητική προσέγγιση της υποφαινόμενης (ερευνήτριας) σε σχέση με το έργο εικαστικών καλλιτεχνών, προσφύγων ή επιγόνων προσφυγικής καταγωγής, σε μια πρωτόλεια βάση, έγινε με τη Διπλωματική εργασία στο Μεταπτυχιακό “Αγωγή και Πολιτισμός”, στο Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, με τίτλο: *“Η σηματοδότηση της Αττικής Νίκαιας σαν ένα ανοιχτό σύστημα “τόπου- πόλης”, μέσα από την παρουσίαση του έργου εικαστικών καλλιτεχνών που έχουν δραστηριοποιηθεί ή δραστηριοποιούνται δημιουργικά στην περιοχή”*.¹

Τότε, τα αποτελέσματα της αναζήτησης των εικαστικών είχαν αναδείξει 72 άτομα, έναν πολύ μεγάλο αριθμό για τα δεδομένα της αναφερόμενης “προσφυγούπολης”. Οι περισσότεροι εικαστικοί, σε ένα ποσοστό 60%, ήταν πρόσφυγες, ή προσφυγικής καταγωγής, ένα σημαντικό αποτέλεσμα, σε συνδυασμό με το ότι ο πληθυσμός της Νίκαιας αυξήθηκε μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, με μεγάλη προσέλευση κόσμου από την επαρχία. Ως αποτέλεσμα, ένα ερώτημα αναφάνηκε και ξεκίνησε να την προβληματίζει: Μπορούσαν άραγε να κωδικοποιηθούν σε ορισμένες κατηγορίες οι διαφορετικοί τρόποι εικαστικής μορφοποίησης του προσφυγικού βιώματος;

¹ Προβολή της Διπλωματική εργασίας εδώ:

<https://drive.google.com/file/d/0B3ZHhCbXDilnU0Z1UXpjU09PS0k/view?usp=sharing>

Το αρχικό αυτό ερώτημα πλασιώθηκε μέσα από μία διαδικασία βαθύτερης μελέτης και κατανόησης του προσφυγικού ζητήματος του 1922 και των εννοιών, τραύμα, μνήμη και ταυτότητα. Το νέο αυτό πλαίσιο μελέτης, σε συνδυασμό με συστηματικές συσχετίσεις και ζυμώσεις, καθοριστικές για τις εκφάνσεις του Νεοελληνικού πολιτισμού αλλά και για τις εξελίξεις σε ευρωπαϊκό και διεθνές επίπεδο, οδήγησε στη διατύπωση των ερωτημάτων της παρούσας διατριβής.

Πριν προχωρήσουμε στην αναλυτική παρουσίαση των ερωτημάτων, θα πρέπει να πούμε ότι είναι ευτυχής συγκυρία, το ότι συμπίπτει το έτος ολοκλήρωσης της διατριβής, με την επέτειο των 100 χρόνων από τη Μικρασιατική Καταστροφή. Πρόκειται για μία σημαντική επέτειο μνήμης, που μας επιτρέπει να σχηματοποιήσουμε με ενάργεια τη σύνδεση ανάμεσα στο τότε και το τώρα, ανάμεσα στη «Χαμένη» και τη «Νέα» Πατρίδα. Άλλωστε, υπήρξε καίριο το σκεπτικό της συνεκτίμησης της χρονικής απόστασης από το τραυματικό γεγονός, προκειμένου να διερευνηθεί η διεργασία απόσβεσης του τραύματος. Η διεργασία της απόσβεσης διαμόρφωσε μία ανατροφοδοτική σχέση τόσο με την ιστορική και τη συλλογική μνήμη, όσο και με την προσωπική άποψη του καθενός. Η επέτειος αυτή μνήμης των εκατό χρόνων δεν αποσιωπάται, αλλά αντίθετα εορτάζεται με πολιτιστικές δράσεις και εκδηλώσεις² και έχει ενδιαφέρον να δούμε παρακάτω πώς αυτό το γεγονός συνδέεται με τον τρόπο απόσβεσης του τραύματος.

² Παραθέτουμε εδώ ορισμένες από τις ενδιαφέρουσες δράσεις στο πλαίσιο αυτό, σε σχέση με τα εικαστικά: 1) “100 Χρόνια από τη Μικρασιατική Καταστροφή – Τοιχογραφία στο Βύρωνα”, των καλλιτεχνών της street art, Αχιλλέα και Πλάτωνα. Ο Δήμος Βύρωνα, ως ένας από τους σημαντικούς προσφυγικού οικισμούς της χώρας, έχει αφιερώσει στην επέτειο μνήμης του 1922, αντίστοιχες τοιχογραφίες. Δείτε εδώ στον υπερσύνδεσμο την τοιχογραφία μεγάλης κλίμακας στη συμβολή των οδών Χρυσοστόμου Σμύρνης και Παναγή Τσαλδάρη, στο κέντρο του προσφυγικού οικισμού, [ertnews.gr/eidiseis-politismos/11-5-2022](https://www.ertnews.gr/eidiseis-politismos/11-5-2022), του Ν. Μπράτσου:

<https://www.ertnews.gr/eidiseis/politismos/100-chronia-apo-ti-mikrasiatiki-katastrofi-toichografia-sto-vyrona/>

2) “Νέα Ιωνία: Επιβλητικό γκράφιτι-έργο τέχνης για τη Μικρασιατική Καταστροφή και την προσφυγία των Ελλήνων”, του καλλιτέχνη Γιώργου Δημουλά (Simple G), με πρωτοβουλία του Μητροπολίτη Ν. Ιωνίας Γαβριήλ, ο οποίος παρήγγειλε στον εικαστικό να μετατρέψει τον τοίχο σε ζωντανή μνήμη και να δώσει ανεξίτηλη μορφή στην ιστορία των ανθρώπων του προσφυγικού συνοικισμού της Νέας Ιωνίας. Δείτε εδώ το γκράφιτι, [iefimerida.gr/politismos/15-4-2022](https://www.iefimerida.gr/politismos/15-4-2022):

<https://www.iefimerida.gr/politismos/nea-ionia-gkrafiti-ergo-tehnis-mikrasiatiki>

3) “Γκράφιτι της Σμύρνης του 1922 στο 7ο Δημοτικό Σχολείο Νίκαιας”, του εικαστικού Χρήστου Ρουμελιώτη. Το γκράφιτι αναπαριστά την προκουαία της Σμύρνης του 1922 με τα καράβια να περιμένουν να διασώσουν τους βίαια εκδιωγμένους Μικρασιάτες. Μία στιγμή που υπάρχει μέσα από τις προσωπικές ιστορίες των προσφύγων και μέσα από το συλλογικό αφήγημα και εδώ εντυπώνεται και φυλάσσεται ως μία ιστορική μνήμη μέσα από τη σύγχρονη καθημερινότητα. Δείτε στον υπερσύνδεσμο το γκράφιτι, Η ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ / 9-5-2022 / Χ. Παπασταθοπούλου:

Το πρώτο βασικό ερώτημα αναζήτησης αφορούσε στους εικαστικούς καλλιτέχνες/-χινίδες πρόσφυγες, που βίωσαν το τραυματικό γεγονός του διωγμού μετά τη Μικρασιατική καταστροφή. Η αναζήτηση αυτή ξεκίνησε με άξονα τον τόπο γέννησης των προσφύγων, τη “Χαμένη Πατρίδα”. Εδώ ήρθε να προσφέρει τα μέγιστα το **χρονικό της έλευσης των προσφύγων** στη «Νέα Πατρίδα», με το οποίο ξεκίνησε η διερευνητική εργασία, προκειμένου να φανούν οι διαστάσεις του προσφυγικού προβλήματος. Κομβικό σημείο αναφοράς ορίστηκε το 1922 και είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι οι γενικότερες προσλαμβάνουσες του ζητήματος των «Χαμένων Πατρίδων» στην Ελλάδα έχουν συνδεθεί με τη Μικρασιατική καταστροφή.³ Αναφέρθηκε το χρονικό της υποχρεωτικής ανταλλαγής πληθυσμών, όπως ονομάστηκαν τότε οι επιχειρήσεις «εθνοκάθαρσης» (Σύμβαση και Συνθήκη της Λοζάνης, Ιανουάριος και Ιούλιος του 1923, αντίστοιχα) και ιχνηλατήθηκε η προσέλευση των προσφύγων στην Ελλάδα ανάλογα με τον τόπο προέλευσής τους.⁴

https://www.efsyn.gr/ellada/koinonia/343013_gkrafiti-tis-smyrnis-toy-1922-sto-7o-dimotiko-sholeio-nikaia

4) Το Μουσείο Μπενάκη στην Πειραιώς θα παρουσιάσει το φθινόπωρο την έκθεση «Μικρά Ασία: Λάμψη-Καταστροφή-Ξεριζωμός-Δημιουργία», με θέμα τη διαδρομή του ελληνισμού της Ιωνίας, της Καππαδοκίας, του Πόντου και της Ανατολικής Θράκης. Θα εκτεθεί αρχαιακό υλικό, οικογενειακά κειμήλια και έργα τέχνης από 40 και πλέον φορείς.

5) Στην Παλαιά Βουλή παρουσιάζεται η έκθεση “Θάλεια Φλωρά-Καραβία. Μικρά Ασία 1921”, με έργα της εικαστικού, που φιλοτεχνήθηκαν στο μέτωπο της Μικράς Ασίας, από 15 Ιουλίου έως 15 Οκτωβρίου 2022. Δείτε εδώ την ανακοίνωση στην ιστοσελίδα του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου: <https://nhmuseum.gr/ektheseis/periodikes/item/17456-thaleia-flora-karavia-mikra-asia-1921>.

6) Επίσης το Εθνικό Ιστορικό Μουσείο θα παρουσιάσει το Σεπτέμβριο την έκθεση «Μικρά Ασία: Στιγμιότυπα» με θεματική τα γεγονότα της Μικρασιατικής εκστρατείας και της καταστροφής, μέσα από φωτογραφίες, λογοτεχνικά κείμενα, μαρτυρίες, λαογραφικά τεκμήρια κ.ά. Στον ίδιο χώρο αναμένεται να «ζωντανέψει» η «Δίκη των Εξ», με τα πρωτότυπα σχέδια της δίκης, έργα του Περικλή Βυζάντιου και ανάλογο φωτογραφικό υλικό.

Δείτε εδώ στην ηλεκτρονική Athens Voice / 19-1-2022 / τεύχος 812 / Οι πιο ενδιαφέρουσες εικαστικές εκθέσεις για το 2022:

<https://www.athensvoice.gr/culture/arts/741932-dose-moy-tehni-gia-2022>.

7) “100 ΧΡΟΝΙΑ, Για να μην ξεχάσουμε ποτέ”, έκθεση ζωγραφικής του Αλέξανδρου Βακιρτζή, 3-10 Σεπτεμβρίου 2022 στο Σταθμό Μετρό Συντάγματος, Μουσείο Προσφυγικού Ελληνισμού, υπό την Αιγίδα της Βουλής των Ελλήνων.

³ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Γκιζελή, Β. (1993). “Η Κοινωνική Ένταξη των Προσφύγων” στο Συλλογικό Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, Τόμος ένατος, “Μικρασιατική Καταστροφή και Ελληνική Κοινωνία”, Κιτρομηλίδης Π., επιμ. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, σ. 63; ο Επίσημος Ιστότοπος της Ύπατης Αρμοστείας του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες (UNHCR). https://www.unhcr.org/gr/teaching_about_refugees; ο Επίσημος Ιστότοπος της Ελληνικής Υπηρεσίας Ασύλου. https://www.unhcr.org/gr/teaching_about_refugees και Τζάιλς, Μ. (2008). “Χαμένοι Παράδεισος - Σμύρνη 1922 - Η καταστροφή της μητρόπολης του μικρασιατικού Ελληνισμού”. Αθήνα: ΜΙΝΩΑΣ, σ. 26.

⁴ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Hirschon, R. (2004). “Κληρονόμοι της Μικρασιατικής Καταστροφής”. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σ. 11; Ραφαηλίδης, Β. (1993). “ΙΣΤΟΡΙΑ (κωμικοτραγική) ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΣ 1830-1974”. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου,

Στη συνέχεια οργανώθηκε μία μεγάλη αναζήτηση, ώστε να βρεθούν όσο το δυνατόν περισσότεροι εικαστικοί πρόσφυγες και να αποκτήσει η έρευνα ένα εύρος σε μακροσκοπική κλίμακα. Πολύτιμη πηγή ήταν το άρθρο του Βάσου Καπάνταη, ζωγράφου και γλύπτη από την Πέργαμο της Μ. Ασίας, “Οι άνθρωποι της Τέχνης”, στον Οικονομικό Ταχυδρόμο (26 Απριλίου 1973), όπου αναφέρει ενδελεχώς την προσφορά των προσφύγων αλλά και των απογόνων τους στην εξέλιξη της νεοελληνικής τέχνης. Η εξέλιξη των ανθρώπων αυτών ήδη από το δύσκολο χρονικό διάστημα 1920-1940, τον εντυπωσιάζει και αναρωτιέται πώς αυτοί οι ταλαιπωρημένοι άνθρωποι κατάφεραν να διευθετήσουν τα δύσκολα ζητήματα της επιβίωσης και να προσφέρουν τόσα στο πολιτιστικό γίγνεσθαι της χώρας. Έχει συμπεριλάβει λοιπόν στον κατάλογο που έφτιαξε με πρόσφυγες από τη Μ. Ασία, τον Πόντο, τη Θράκη και την Κωνσταντινούπολη όλα τα ονόματα που μπόρεσε να συγκεντρώσει χωρίς να κάνει κάποιο επιπλέον διαχωρισμό ή αξιολόγηση, έτσι σαν μια αφιέρωση απέναντι στους πρόσφυγες.

Άλλες σημαντικές προηγούμενες μελέτες που βοήθησαν στον εντοπισμό των προσφύγων εικαστικών ήταν οι εξής:

Η μελέτη του Χρήστου Σολομωνίδη, το 1972, στο αφιέρωμα του περιοδικού “Νέα Εστία”, για την ελληνικότητα της Σμύρνης, που αναφέρεται στην πολιτιστική ζωή της

σ. 120-121; “Συνθήκη της Λωζάνης/Σύμβασις Περί ανταλλαγής των Ελληνικών και Τουρκικών πληθυσμών”. <https://tinyurl.com/ydhlcu6s>; ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΩΝ ΕΘΝΩΝ ΓΕΝΕΥΗ 1926. Βεϊνόγλου Μ. & Φ. μετ. (1997). “Η εγκατάσταση των προσφύγων στην Ελλάδα”. Αθήνα: Τροχαλία, σ. 21-23; Αγτζίδης, Β. (2013). “Η ελληνική έξοδος από την Ανατολική Θράκη”, Μαυρίδης, Δ. (2013). “Η στάση των μεγάλων δυνάμεων και η ελληνική ατολμία” Ιστορικό Αφιέρωμα της Κυριακάτικη Ελευθεροτυπίας, 8-12-2013. Ημερομηνία ανάκτησης 23-4-2019. <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=402799>; Περδίκης, Δ. (2012). “2600 χρόνια ελληνικής παρουσίας στα παράλια της Ανατολικής Ρωμυλίας”, Ειδήσεις – Νέα – Το Βήμα Online, 31-7-2012. Ημερομηνία ανάκτησης: 23-4-2019. <https://www.tovima.gr/2012/07/31/opinions/2600-xronia-ellinikis-paroysias-sta-paralia-tis-anatolikis-rwmylias/>; Χασιώτης, Ι. (2006). “Η Σημασία της Νεοελληνικής Διασποράς” στο Συλλογικό “Οι Έλληνες στη Διασπορά 15ος – 21ος αι.”. Αθήνα: Βουλή των Ελλήνων, σ. 13-23; Βεργέτη, Μ. (1993). “Η Ποντιακή Ταυτότητα της Τρίτης Γενιάς”, στο Συλλογικό Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, Τόμος ένατος, “Μικρασιατική Καταστροφή και Ελληνική Κοινωνία”, Κιτρομηλίδης Π., επιμ. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, σ. 82-83; Βρυώνης, Σ. (2007). “Ο μηχανισμός της καταστροφής. Το τουρκικό πογκρόμ της 6ης-7ης Σεπτεμβρίου 1955 και ο αφανισμός της ελληνικής κοινότητας της Κωνσταντινούπολης”. μτφρ. Λευτέρης Γιαννουδάκης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, σ. 633-634, 655; Χρηστίδης, Χ. (2000). “Τα Σεπτεμβριανά Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη 1955, συμβολή στην πρόσφατη ιστορία των ελληνικών κοινοτήτων”. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, σ.67-69, 249, Γκιζελή, Β. (1984), “Κοινωνικοί μετασχηματισμοί και προέλευση της κοινωνικής κατοικίας στην Ελλάδα 1920-1930”. Αθήνα: Επικαιρότητα, σ. 175.

Σμύρνης το 1922 και ήταν η πρώτη προσέγγιση για τους εικαστικούς καλλιτέχνες που δραστηριοποιήθηκαν στη Σμύρνη, πριν τη μικρασιατική καταστροφή. Η έρευνα του Χρύσανθου Χρήστου, το 1992, που περιγράφει την προσφορά των Μικρασιατών καλλιτεχνών στην ελληνική εικαστική πραγματικότητα, επισημαίνοντας όμως και τις δυσκολίες που συνάντησε όσον αφορούσε στην έλλειψη καταλόγου αναφοράς των καλλιτεχνών αυτών και των έργων τους, στο περιοδικό “Η λέξη” στο αφιέρωμα “Μνήμη Μικράς Ασίας”. Επόμενη σημαντική πηγή ήταν το βιβλίο “Μικρασιάτες-Κωνσταντινουπολίτες καλλιτέχνες της δημοτικής πινακοθήκης: 1922-1992. Μνήμες”, της Νέλλης Κυριαζή, το βιβλίο “Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ου αιώνα”, του Αθανάσιου Παπά, το βιβλίο «Πολίτες ζωγράφοι και αγιογράφοι : (Αναδημοσιεύσεις εκ της "Απογευματινής" 1976-1990, 2009-2011)» του Αθανάσιου Παπά και το βιβλίο “Istanbul Rum Ressamlar - Greek painters of Istanbul”, της Saris Mayda.

Σημαντικές πληροφορίες επίσης συγκεντρώθηκαν, από τις τοποθετήσεις των Σ. Μοσχονά, Μ. Στεφανίδη και Ν. Ζία στο συνέδριο “Οι Μικρασιάτες πρόσφυγες στην πνευματική ζωή της νεότερης Ελλάδας, Πρόσφυγες «μύστες» τέχνης & πολιτισμού”, που πραγματοποιήθηκε τον Μάρτιο του 2014 στην Κηφισιά.⁵

Προκειμένου να αποπερατωθεί αυτό το πρώτο και βασικό ερώτημα χρησιμοποιήθηκε η διασταύρωση διαφορετικών πηγών δεδομένων, τις οποίες θα αναφέρουμε ξεχωριστά, στην επόμενη ενότητα. Σημαντικό μέλημα ήταν εξ αρχής να πλησιάσουμε το σύνολο των προσφύγων εικαστικών, το οποίο θα μας βοηθούσε να κάνουμε ιδιαίτερες συσχετίσεις ανάλογα με τη στοχοθεσία της έρευνάς μας.

⁵**Βιβλιογραφικές αναφορές για την ανεύρεση καλλιτεχνών/-χνιδών εδώ:** Καπάνταης Β., “Οι άνθρωποι της Τέχνης”, Οικονομικός Ταχυδρόμος 26 Απριλίου 1973 – Ειδικό αφιέρωμα: “Οι πρόσφυγες στην Ελλάδα-Πενήντα χρόνια προσφοράς που άλλαξε τον τόπο”, σελ. 89, Σολομωνίδης, Χ. (1972). “Η Ελληνικότητα της Σμύρνης - Ζωγραφική”. “ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ” -“ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ 1972”. Τόμος 92 (τεύχος 1091), σ. 147-152, Χρήστου, Χ. (1992). “Η προσφορά των εικαστικών δημιουργών του μικρασιατικού χώρου”. Άρθρο στο περιοδικό: “Η Λέξη”. Αφιέρωμα 1922 – 1992 Μνήμη Μικράς Ασίας. Τόμ. ΙΒ΄(τεύχ. 112), σ. 857-863, “ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ – ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ”, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, 13 Οκτωβρίου έως 31 Δεκεμβρίου 1992 Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, Παπάς Α. (2012). “ΠΟΛΙΤΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΚΑΙ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ – Αναδημοσιεύσεις εκ της Απογευματινής 1976-1990, 2009-2011”. Θεσσαλονίκη, Παπάς Α. (1989). “Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ου αιώνα”. Αθήνα: Δόμος, Saris M., “Istanbul Rum Ressamlar=Greek painters of Istanbul”, Εκδόσεις Birzamanlar Yayıncılık, Istanbul 2010, Μοσχονάς Σ. και Στεφανίδης Μ. (2014). “Εικαστικά και τέχνες”. 2ο Επιστημονικό Συμπόσιο, “Οι Μικρασιάτες πρόσφυγες στην πνευματική ζωή της νεότερης Ελλάδας, Πρόσφυγες «μύστες» τέχνης & πολιτισμού”. Κηφισιά: Κέντρο Έρευνας και Μελέτης της Μικρασιατικής Ερυθραίας του Δήμου Κηφισιάς. Ημερομηνία ανάκτησης: 27/10/2020. <https://tinyurl.com/y3xa5dfq>

Στο σημείο αυτό ήταν καθοριστικής σημασίας η καταγραφή της σοβαρότητας του προσφυγικού προβλήματος, τόσο σε σύγκριση με τις προσφυγικές ροές που είχαν προκύψει στο παρελθόν⁶ όσο και σε σχέση με τον αποκλεισμό της δυνατότητας επιστροφής στα προγονικά εδάφη, ενός τόσο μεγάλου πλήθους προσφύγων. Η απόρριψη της σοβαρότητας του προβλήματος, ήταν να ματαιωθεί τότε η προσδοκία της «Μεγάλης Ιδέας» και να αναφανεί το **ζήτημα των «Χαμένων Πατρίδων»**, με αποτέλεσμα να προκύψουν διαφορετικές ανάγκες εγκατάστασης, αποκατάστασης και ενσωμάτωσης των προσφύγων.⁷

Αναλυτικότερα: 1) **Η εγκατάσταση** των προσφύγων, αφορούσε τότε στη δράση των κρατικών φορέων και του Ταμείου Περιθάλψεως Προσφύγων (ΤΠΠ).⁸ 2) **Η αποκατάσταση**, σε εκείνη τη φάση, απαιτούσε τη συστηματική προσπάθεια από το κράτος, το οποίο ζήτησε βοήθεια από την Κοινωνία των Εθνών, εξασφαλίζοντας δύο

⁶ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Λεοντίδου, Λ. (1989). *“Πόλεις της σιωπής. Εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά 1909-1940”*. Αθήνα: Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, σ. 57; Σκοπετέα, Ε. (1988). *“Το «Πρότυπο Βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα”*. Αθήνα: Πολύτυπο, σ. 41-42; Βακαλόπουλος, Α. (1939). *“Πρόσφυγες και προσφυγικόν ζήτημα κατά την επανάστασιν του 1821”*. Θεσσαλονίκη: Ιστορική μελέτη σε ιδιωτική έκδοση με πληροφορίες για την κατοπιστική και την οθωνική περίοδο, σ. 14, 17-25, 28-32, 52-59, 64-68, 80-81, 85-89, 111; Λαμπιδής, Γ. (1992). *“Οι Πρόσφυγες Του 1922. Η προσφορά τους στην ανάπτυξη της χώρας”*. Αθήνα: Κυριακίδη Αφοί Α.Ε., σ. 89; Κοτέα, Μ. (1997). *“Η βιομηχανική ζώνη του Πειραιά (1860-1900)”*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Παντείου Πανεπιστημίου, σ. 50-53; Σαλβάνου, Α. (2018). *“Η Συγκρότηση Της Προσφυγικής Μνήμης. Το παρελθόν ως ιστορία και πρακτική”*. Αθήνα: Νεφέλη, σ. 43-44.

⁷ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Κατσάπης, Κ. (2011). *“Το Προσφυγικό Ζήτημα”* στο Α. Λιάκος (επιμ.), *“Προβλήματα της νεοελληνικής ιστορίας – Το 1922 και οι πρόσφυγες. Μια νέα ματιά”*. Αθήνα: Νεφέλη, σ. 140; Λεοντίδου Λ., ό.π. 151-152; Κοτέα, Μ. (2018). *“Μετανάστευση και υποβάθμιση του αστικού κέντρου: Η περίπτωση της Αθήνας”*, στο Λαμπροπούλου Ε., Παπαμιχαήλ Σ., Παναγιώτης Σχίζας Π. (επιμ.) *“ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΑΝΤΕΓΚΛΗΜΑΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ”*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, σ. 965-966.

⁸ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΩΝ ΕΘΝΩΝ ΓΕΝΕΥΗ 1926. Βεϊνόνγλου Μ. & Φ. μετ., ό. π., σ. 32, 139; Παπαδοπούλου, Ε. και Σαρηγιάννης, Γ. (2006). *“Συνοπτική Έκθεση για τις Προσφυγικές Περιοχές του Λεκανοπεδίου Αθηνών”*. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΔΠΜΣ Πολεοδομίας – Χωροταξίας, Σπουδαστήριο Πολεοδομικών Ερευνών, σ. 9; Λεοντίδου Λ., ό.π., σ. 63, 154; Γκιζελή Β., ό.π. 128, 192; Κουτελάκης, Χ. και Φώσκολου, Α. (1991). *“Πειραιάς και Συνοικισμοί – Μαρτυρίες και Γεγονότα από τον 14ο αιώνα μέχρι σήμερα”*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας, σ. 117-119, 121-130, 390; Παυλίδης, Θ. (2018). *“Οι τόποι μας οι άνθρωποί μας”*. Αθήνα: Ινφογνώμων, σ. 15-16; Βαλεριάνου Κ., Παναγιωτάτου Ε, (επιμ.) και Κλαμπασέα Ε., Σαγιάς Ι., (σύμβουλοι έργου). (2006). *“ΠΑΡΑΤΗΡΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΠΕΙΡΑΙΑ...I”*, Δήμος Πειραιά - Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο – Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών- Τομέας Πολεοδομίας και Χωροταξίας. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Εργαστήριο Σχεδιαστικής Μεθοδολογίας και Ρύθμισης του Χώρου, σ. 17; Βαλεριάνου Κ., Μουκούλης Π., Παναγιωτάτου Ε, Σαγιάς Ι. (2008). *“ΠΑΡΑΤΗΡΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΠΕΙΡΑΙΑ...II”*, Δήμος Πειραιά - Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο – Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών- Τομέας Πολεοδομίας και Χωροταξίας. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Εργαστήριο Σχεδιαστικής Μεθοδολογίας και Ρύθμισης του Χώρου, σ. 79-82; Κοτέα, Μ. (1997). *“Η βιομηχανική ζώνη του Πειραιά (1860-1900)”*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Παντείου Πανεπιστημίου, σ. 15-26, 204, 206-207.

δάνεια και την ίδρυση της Επιτροπής Αποκαταστάσεως Προσφύγων (ΕΑΠ). Η Ε.Α.Π. ακολούθησε συγκεκριμένη κατευθυντήρια πολιτική, έναν συγκερασμό αποφάσεων των Μεγάλων Δυνάμεων και της άρχουσας ελληνικής τάξης. Εφάρμοσε δε, έναν ειδικό στρατηγικό σχεδιασμό, που οδήγησε σε **δύο γενικές αρχές αποκατάστασης, την αστική και την αγροτική**. Μετά το 1930 σταμάτησε η δράση της Ε.Α.Π. και συνέχισε το έργο της αποκατάστασης, η Τεχνική Υπηρεσία του Υπουργείου Προνοίας (ΤΥΥΠ).⁹ 3) **Η ενσωμάτωση** συνδέθηκε σαν διαδικασία με την ιδιαίτερη διαδρομή της αποκατάστασης και φυσικά με τη δράση της Ε.Α.Π., που βοήθησε πραγματικά στην ένταξη των προσφύγων, με διαφορετική βέβαια κοινωνική ανταπόκριση, όσον αφορούσε τους αγρότες και τους αστούς. Η ουσιαστική ενσωμάτωση εδραιώθηκε μέσω της προβολής των ιδιαίτερων στοιχείων της πολιτισμικής κουλτούρας, που καθόρισαν την **«προσφυγική» ταυτότητα**. Μάλιστα

⁹ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Δρίτσα, Μ. (1989). *“Πρόσφυγες και εκβιομηχάνιση”*, στο Βερέμης, Θ. – Γουλμή, Γ. (επιμ.), *“Ελευθέριος Βενιζέλος: κοινωνία-οικονομία-πολιτική στην εποχή του”*. Αθήνα: Γνώση, σ. 29-30, 39-40, 43-45 ; Γκιζελή, Β. (1984), *“Κοινωνικοί μετασχηματισμοί και προέλευση της κοινωνικής κατοικίας στην Ελλάδα 1920-1930”*. Αθήνα: Επικαιρότητα, σ. 86-94, 151-152, 155-156, 158, 163-164, 167, 170-173, 180-181, 184, 188, 190, 197, 199, 220, 229-230, 237, 241; Κατσάπης, Κ. (2011). *“Το Προσφυγικό Ζήτημα”* στο Α. Λιάκος (επιμ.), *“Προβλήματα της νεοελληνικής ιστορίας – Το 1922 και οι πρόσφυγες. Μια νέα ματιά”*. Αθήνα: Νεφέλη, σ. 141, 144-150, 152, 158; Ραφαηλίδης, Β. (1994). *“ΟΙ ΛΑΟΙ ΤΩΝ ΒΑΛΚΑΝΙΩΝ”*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σ. 250 ; *ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΩΝ ΕΘΝΩΝ ΓΕΝΕΥΗ 1926*. Βεϊνόνγλου Μ. & Φ. μετ., ό. π., σ. 136-137; Παυλίδης. Θ. (2018). *“Οι τόποι μας οι άνθρωποί μας”*. Αθήνα: Ινφογνώμων, σ.74; Κοτέα, Μ. και Σαπουνάκη-Δρακάκη, Λ. (2005). *“Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΣΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟ ΝΕΟΣΥΣΤΑΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΡΑΤΟΣ”* στο *“Η Ελληνική Πόλη σε ιστορική Προοπτική”*, επιμέλεια Σαπουνάκη-Δρακάκη Λ. Αθήνα: Διόνικος,, 43-46; Λεοντίδου, Λ. (1989). *“Πόλεις της σιωπής. Εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά 1909-1940”*. Αθήνα: Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, σ. 166-178, 205-214, 219 ; Αγτζίδης, Β., Βουτσινά, Ε., Λεοντίδου, Λ., Προύσαλη, Ε., Τσοκόπουλος, Β. (2004). *“Τα προσφυγικά σπίτια της Νίκαιας”*. Αθήνα: Α.Α. Λιβάνη, σ. 17-18 ; Γκιζελή, Β. (1993). *“Η Κοινωνική Ένταξη των Προσφύγων”* στο Συλλογικό Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, Τόμος ένατος, *“Μικρασιατική Καταστροφή και Ελληνική Κοινωνία”*, Κιτρομηλίδης Π., επιμ. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, σ. 63, 70-72, 213-219 ; Σαρηγάννης, Γ. (2008). *“Παραγκουπόλεις, ένα τυπικό καπιταλιστικό φαινόμενο”*. *“Διάπλους”*, τ.28 (Αυγ. – Σεπτ 2008). Ημερομηνία ανάκτησης. 20/3/2019. <http://historiasmarginales.wordpress.com/2009/03/05/paragoupolis/>; Κοτέα, Μ. (2018). *“Μετανάστευση και υποβάθμιση του αστικού κέντρου: Η περίπτωση της Αθήνας”*, στο Λαμπροπούλου Ε., Παπαμιχαήλ Σ., Παναγιώτης Σχίζας Π. (επιμ.) *“ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΑΝΤΕΓΚΛΗΜΑΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ”*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, σ. 966; Hirschon, R. (2004). *“Κληρονόμοι της Μικρασιατικής Καταστροφής”*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σ. 119 ; Παπαδοπούλου, Α. (2009). *“Η Αττική Νίκαια”*. Αθήνα: Λεξίτυπον, σ. 43-46 ; Παπαδοπούλου, Ε. και Σαρηγιάννης, Γ. (2006). *“Συνοπτική Έκθεση για τις Προσφυγικές Περιοχές του Λεκανοπεδίου Αθηνών”*. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΔΠΜΣ Πολεοδομίας – Χωροταξίας, Σπουδαστήριο Πολεοδομικών Ερευνών, σ. 9.

η αναβίωση των κοινωνικών δομών της «Χαμένης Πατρίδας», στηρίχτηκε και από την Επιτροπή.¹⁰

Προκειμένου να γίνει μία αναφορά στην πορεία αποκατάστασης και ένταξης των μουσουλμάνων που απελάθηκαν επίσης με τη συνθήκη της Λοζάνης, παρουσιάζεται η μελέτη του Θωμά Σίδερη, που είναι δίγλωσση έκδοση (ελληνικά και τούρκικα), όπου περιλαμβάνονται μαρτυρίες και απομνημονεύματα από το αρχείο του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, που εκπροσωπούν την προσφυγική εμπειρία και από τις δύο πλευρές. Η μελέτη περιλαμβάνει επίσης απόψεις σύγχρονων Τούρκων επιστημόνων σχετικά με τα προβλήματα αποδοχής και αποκατάστασης, που αντιμετώπισαν οι μουσουλμάνοι πρόσφυγες.¹¹

Το προσφυγικό ζήτημα, που αποτέλεσε το κομβικό σημείο αναφοράς της συγκεκριμένης έρευνας επηρέασε πολυδιάστατα την εξέλιξη του νεοελληνικού πολιτισμού, σε επίπεδο **κοινωνικό**,¹² **πολιτικό**,¹³ **οικονομικό**,¹⁴ και **πολιτιστικό**.

¹⁰ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Κουμαριανού, Μ. (2000). *“ΜΝΗΜΗ, ΛΗΘΗ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ”* στο *“Η ΠΟΛΗ ΣΤΟΥΣ ΝΕΟΤΕΡΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ: ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΕΣ ΚΑΙ ΒΑΛΚΑΝΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ (19ος-20ος ΑΙ.) - ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ Β' ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ, ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ”*. Αθήνα: Εταιρία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Μαυρογορδάτος, Γ. (1977). *“Οι διαστάσεις του κομματικού φαινομένου στην Ελλάδα: Παραδείγματα από το Μεσοπόλεμο”* στο συλλογικό Κοντογιώργης Γ. (επιμ.). *“Κοινωνικές και Πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα”*. Αθήνα: Εξάντας. Σελ. 153-174.

¹¹ **Βιβλιογραφική αναφορά εδώ:** Σιδέρης, Θ. (2013). *“ΟΙ ΔΙΚΟΙ ΜΑΣ ΞΕΝΟΙ - Η ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ ΜΕΤΑ ΤΗ ΣΥΝΘΗΚΗ ΤΗΣ ΛΩΖΑΝΗΣ (ΔΙΓΛΩΣΣΗ ΕΚΔΟΣΗ, ΕΛΛΗΝΙΚΑ-ΤΟΥΡΚΙΚΑ)”*. Αθήνα: Εκδόσεις “ΣΜΥΚ” ΕΠΕ, σ. 6-8, 94-144, 158-166.

¹² **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Γκιζελή, Β. (1984), *“Κοινωνικοί μετασχηματισμοί και προέλευση της κοινωνικής κατοικίας στην Ελλάδα 1920-1930”*. Αθήνα: Επικαιρότητα, σ. 84-85, 257-264; Γκιζελή, Β. (1993). *“Η Κοινωνική Ένταξη των Προσφύγων”* στο Συλλογικό Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, Τόμος ένατος, *“Μικρασιατική Καταστροφή και Ελληνική Κοινωνία”*, Κιτρομηλίδης Π., επιμ. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, σ. 66-68, 72-74; Κατσάπης Κ. ό.π., σ. 162-164; Σαλβάνου Α. ό.π. 52, 62; Αγτζίδης, Β. (2010). *“ΜΝΗΜΗ, ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΣΤΟΝ ΠΟΝΤΙΑΚΟ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟ”* στο *“ΤΟ ΤΡΑΥΜΑ ΚΑΙ ΟΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ - ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ ΤΩΝ ΣΥΜΒΟΛΙΚΩΝ ΠΟΛΕΜΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΜΝΗΜΗ”*. Σελ. 227-303. Αθήνα: ΤΑΞΙΔΕΥΤΗΣ, σ. 227, 240, 303; Ιακωβίδης, Ι. (2014). *“Με Οδηγό την Ιστορική Μνήμη”* – Σύμμικτα 1992-2014 και απόψεις καθηγητών Παντείου Πανεπιστημίου για συναφή θέματα. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, σ. 207-210; Hirschon R., ό.π. σ. 39, 250-251, 279, 298-300; Κουτελάκης Χ., Φώσκολου Α., ό.π. σ. 171-173; Μιχαηλίδης, Σ. (1993). *“Η Γέννηση της Κοκκινιάς: Απ' όσα έζησα και θυμάμαι”*. Πειραιάς: Αυτοέκδοση, σ. 121; *Κοινωνία των Εθνών*, Βεϊνόγλου Μ. & Φ., μετ., 1997: σ. 157-158; Κονταξή, Α. (2000). *“ΕΝΤΑΞΗ ΤΩΝ ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΒΟΛΟΥ”* στο *“Η ΠΟΛΗ ΣΤΟΥΣ ΝΕΟΤΕΡΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΕΣ ΚΑΙ ΒΑΛΚΑΝΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ (19ος-20ος ΑΙ.) - ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ Β' ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ”*. Αθήνα: Εταιρία Μελέτης του Νέου Ελληνισμού, σ. 519; Αγτζίδης, Β., Βουτσινά, Ε., Λεοντίδου, Λ., Προύσαλη, Ε., Τσοκόπουλος, Β. (2004). *“Τα προσφυγικά σπίτια της Νίκαιας”*. Αθήνα: Α.Α. Λιβάνη, σ. 24-29; Λαμφίδης, Γ. (1992). *“Οι Πρόσφυγες Του 1922. Η προσφορά τους στην ανάπτυξη της χώρας”*. Αθήνα: Κυριακίδη Αφοί Α.Ε., σ. 168, 174-175; Γεωργακοπούλου, Φ. (2003). *“Διερεύνηση της επιρροής του μοντέρνου κινήματος στον σχεδιασμό και την ανέγερση των προσφυγικών κατοικιών στην Αθήνα και τον Πειραιά (1930-1940)”*. Ιστοχώρος Αρχιτεκτονικές ματιές, 1/6/2003, Ημερομηνία

Ως εφελτήριο για τη διερεύνηση της **κοινωνικής διάστασης** τέθηκε η αντιπαράθεση ανάμεσα στους γηγενείς και τους πρόσφυγες. Οι δύο αυτές κοινωνικές ομάδες, βρέθηκαν αντιμέτωπες, η πρώτη, αν και βρισκόταν σε θέση ισχύος ένωθε να απειλείται, ενώ η δεύτερη ήταν σε δύσκολη κατάσταση και ένωθε μειονεκτικά. Εντυπωσιακή φάνηκε στη συνέχεια η ταχύτητα με την οποία οι πρόσφυγες ενσωματώθηκαν στην ελληνική κοινωνία εφαρμόζοντας συγκεκριμένες κοινωνικές πρακτικές, που ενίοτε διαμόρφωσαν και την προσφυγική ταυτότητα. Σημαντικές βιβλιογραφικές μας πηγές εδώ, υπήρξαν οι εξής: το βιβλίο της Βίκας Γκιζελή (1984), “Κοινωνικοί μετασχηματισμοί και προέλευση της κοινωνικής κατοικίας στην Ελλάδα 1920-1930”, όπου εξετάζονται οι κοινωνικοί μετασχηματισμοί και η αναδιαμόρφωση του αστικού περιβάλλοντος μετά την έλευση των προσφύγων και την εξέλιξη της κοινωνικής κατοικίας, η μελέτη της ίδιας του 1993, “Η Κοινωνική Ένταξη των

ανάκτησης 23-4-2019: <http://www.greekarchitects.gr/gr/αρχιτεκτονικες-ματιες/-id9>; Derruau, M. (2007). “Ανθρωπογεωγραφία”. Αθήνα: Εκδόσεις MET (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης), σ. 472-475, 483-493; Hall, T. (2005). “Αστική Γεωγραφία”. Αθήνα: ΚΡΙΤΙΚΗ, σ. 223-224; Ανδρικοπούλου Ε., Γιαννάκου Α., Καυκαλάς Γ., Πιτσιάβα-Λατινοπούλου Μ. (2014). “ΠΟΛΗ ΚΑΙ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΒΙΩΣΙΜΗ ΑΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΤΥΞΗ”. Αθήνα: εκδόσεις ΚΡΙΤΙΚΗ, σ. 55; Stevenson, D. (2007). “Πόλεις και αστικοί πολιτισμοί”. Αθήνα. ΚΡΙΤΙΚΗ, σ. 208; Φιλίππιδης, Δ. (2005). “Η Πολεοδομία στην Ελλάδα”, Άρθρο, Αρχιτεκτονικές ματιές – Υπουργείο Περιβάλλοντος, 2-6-2005. Ημερομηνία ανάκτησης: 22/3/2019. <https://tinyurl.com/γγgm6m7d>.

¹³ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Κοτέα, Μ. (2014). “Δημοτική μεταρρύθμιση και πολιτικός εκσυγχρονισμός, 1912-1936”. Αθήνα: Διόνικος, σ. 168-170, 173, 184-187, 189, 194-198, 208, 217-218, 225-226, 237-238, 241; Μαυρογορδάτος, Γ. (1977). “Οι διαστάσεις του κομματικού φαινομένου στην Ελλάδα: Παραδείγματα από το Μεσοπόλεμο” στο συλλογικό Κοντογιώργης Γ. (επιμ.). “Κοινωνικές και Πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα”. Αθήνα: Εξάντας. Σελ. 153-174; Δρίτσα Μ. ό.π. σ. 39, 41; Γκιζελή, Β. (1984), “Κοινωνικοί μετασχηματισμοί και προέλευση της κοινωνικής κατοικίας στην Ελλάδα 1920-1930”. Αθήνα: Επικαιρότητα, σ. 253; Κατσάπης Κ. ό.π. σ. 166-168; Μήλτσος, Α. (2001). “Σελίδες Ιστορίας - Ημερολόγιο”. Δραπετσώνα: Εξωραϊστικός - Πολιτιστικός Σύλλογος”, «ο Θυμώτης», σ. 178-179; Σέρβος, Δ. (1996). “Που λες...στον Πειραιά (ντοκουμέντα & αναμνήσεις)”. Αθήνα: Αυτοέκδοση, σ. 32-34.

¹⁴ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Κατσάπης, Κ. ό.π., σ. 136-140, 162; Μαυρογορδάτος, Γ. (1977). “Οι διαστάσεις του κομματικού φαινομένου στην Ελλάδα: Παραδείγματα από το Μεσοπόλεμο” στο συλλογικό Κοντογιώργης Γ. (επιμ.). “Κοινωνικές και Πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα”. Αθήνα: Εξάντας. Σελ. 153-174; Λαμπρίδης, Γ. (1992). “Οι Πρόσφυγες Του 1922. Η προσφορά τους στην ανάπτυξη της χώρας”. Αθήνα: Κυριακίδη Αφοί Α.Ε. σ. 136-139, 165-175; Λαμπρίδης Γ., “Η ανάπτυξη της αγροτικής Οικονομίας”, στο: Ο Οικονομικός Ταχυδρόμος, τεύχος 992 (26.04.1973), σ. 54; Νεγρεπόντη-Δελιβάνη Μ., «Οικονομική “απογείωση” της Βορείου Ελλάδος χάρη στους πρόσφυγες» στο Οικονομικός Ταχυδρόμος (1973), σ. 75; Κουτελάκης, Χ. και Φώσκολου, Α. (1991). “Πειραιάς και Συνοικισμοί – Μαρτυρίες και Γεγονότα από τον 14ο αιώνα μέχρι σήμερα”. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας, σ. 180; ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΩΝ ΕΘΝΩΝ ΓΕΝΕΥΗ 1926. Βεϊνόγλου Μ. & Φ. μετ. (1997). “Η εγκατάσταση των προσφύγων στην Ελλάδα”. Αθήνα: Τροχαλία, σ. 149-152; Λεοντίδου, Λ. (1989). “Πόλεις της σιωπής. Εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά 1909-1940”. Αθήνα: Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, σ. 197-199.

Προσφύγων” στο Συλλογικό Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, Τόμος ένατος, “Μικρασιατική Καταστροφή και Ελληνική Κοινωνία”, Κιτρομηλίδης Π., επιμ., όπου δίνεται έμφαση για τον κοινωνικό χαρακτήρα της αποκατάστασης των προσφύγων και την ανασυγκρότηση της ελληνικής κοινωνίας, η επιτόπια κοινωνιολογική μελέτη της Rene Hirschon (2004). “Κληρονόμοι της Μικρασιατικής Καταστροφής”, που εστιάζει στην οργάνωση και την καθημερινότητα στον προσφυγικό συνοικισμό της Νίκαιας, η μελέτη του Βλάση Αγτζίδη (2010) “Μνήμη, Ταυτότητα και Ιδεολογία στον Ποντιακό Ελληνισμό” στο “Το Τραύμα και οι Πολιτικές της Μνήμης - Ενδεικτικές όψεις των Συμβολικών Πολέμων για την Ιστορία και τη Μνήμη” και η μελέτη του Ιωάννη Ιακωβίδη (2014) “Με Οδηγό την Ιστορική Μνήμη” - Σύμμικτα 1992-2014 και απόψεις καθηγητών Παντείου Πανεπιστημίου για συναφή, που εξετάζουν τις ιδιαίτερες κοινωνικές συνθήκες ενσωμάτωσης και αφομοίωσης για τους πρόσφυγες, το βιβλίο των Χάρη Κουτελάκη και Αμάντας Φώσκολου, (1991), “Πειραιάς και Συνοικισμοί - Μαρτυρίες και Γεγονότα από τον 14ο αιώνα μέχρι σήμερα”, πολύ σημαντικό κείμενο για την κοινωνική διάρθρωση των προσφυγικών συνοικισμών του Πειραιά, το άρθρο του Κώστα Κατσάπη (2011), “Το Προσφυγικό Ζήτημα” στο Α. Λιάκος (επιμ.), “Προβλήματα της νεοελληνικής ιστορίας - Το 1922 και οι πρόσφυγες. Μια νέα ματιά”, εξετάζει διαφορετικές εκφάνσεις του προσφυγικού ζητήματος, η αυτοέκδοση του Σίμου Μιχαηλίδη (1993), “Η Γέννηση της Κοκκινιάς: Απ' όσα έζησα και θυμάμαι”, μία αυτοβιογραφική προσέγγιση, το βιβλίο της Αιμιλίας Σαλβάνου (2018), “Η Συγκρότηση Της Προσφυγικής Μνήμης. Το παρελθόν ως ιστορία και πρακτική”, πολύ σημαντικό κείμενο, καθώς εξετάζει την κοινωνική οργάνωση και ανασυγκρότηση της προσφυγικής μνήμης, τόσο μέσα από την τραυματική εμπειρία όσο και από τη μετατροπή της συλλογικής μνήμης σε ιστορική, το βιβλίο της Αρχοντίας Παπαδοπούλου (2009), “Η Αττική Νίκαια”, όπου περιγράφεται η ιστορική διαδρομή της προσφυγούπολης της Νίκαιας μέσα από τις κοινωνικές εκφάνσεις της καθημερινότητας από το 1922 μέχρι σήμερα, το βιβλίο της Λύρας Λεοντίδου (1989), “Πόλεις της σιωπής. Εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά 1909-1940”, όπου περιγράφονται οι δραστηριότητες και κοινωνικές ανακατατάξεις στους προσφυγικούς συνοικισμούς με πολύτιμες πληροφορίες για τις αντιλήψεις και επιλογές των προσφύγων σε σχέση με την εργασία, το βιβλίο των Αγτζίδη, Β., Βουτσινά, Ε., Λεοντίδου, Α., Προύσαλη, Ε., Τσοκόπουλου, Β. (2004), “Τα προσφυγικά σπίτια της Νίκαιας”, με πολύ χρήσιμες πληροφορίες για τις κοινωνικές

πρακτικές των προσφύγων, η αναφορά της Κοινωνίας των Εθνών Γενεύη 1926, με τίτλο “Η εγκατάσταση των προσφύγων στην Ελλάδα” σε μετάφραση των Φιλοκτήτη και Μαρίας Βεϊνόγλου του 1997, πολύ χρήσιμη πηγή με υλικό από αρμόδιους φορείς και μαρτυρίες ειδικών για την αποκατάσταση, για τον υπολογισμό του αριθμού των προσφύγων και πληροφορίες για το γενικότερο σκεπτικό και τις κοινωνικοπολιτικές διεργασίες και τέλος σημαντική πηγή αποτέλεσε το βιβλίο του Γιώργου Λαμψίδη (1992), “Οι Πρόσφυγες Του 1922. Η προσφορά τους στην ανάπτυξη της χώρας”, με χρήσιμες πληροφορίες για την κοινωνική οργάνωση των προσφύγων και ενημέρωση σε ποσοστά για τις δημογραφικές μεταβολές, που συνέβησαν στον ελλαδικό χώρο με την εγκατάσταση των προσφύγων.

Η **πολιτική διάσταση** του προσφυγικού ζητήματος βασίστηκε στη μελέτη τεσσάρων σημείων. Το πρώτο σημείο ήταν το γενικότερο πολιτικό κλίμα που βρήκαν οι πρόσφυγες στην Ελλάδα, το οποίο δημιούργησε μία θετική προδιάθεση απέναντί τους και τους προσέφερε πολιτική σταθερότητα. Το δεύτερο σημείο ήταν ότι οι πρόσφυγες είχαν συγκεκριμένη πολιτική συμπεριφορά και ήταν φανατικά προσκείμενοι προς τον Ελευθέριο Βενιζέλο, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μεγαλύτερη ένταση ανάμεσα στους πρόσφυγες και τους γηγενείς. Το τρίτο σημείο ήταν σε σχέση με τους χειρισμούς για την οικονομική και επαγγελματική αποκατάσταση των προσφύγων (αποζημιώσεις από «Χαμένες Πατρίδες» - υπέρ του Βενιζέλου, συμψηφισμός των ανταλλάξιμων - απομάκρυνση από το εκλογικό σώμα των Φιλελευθέρων). Τέταρτο σημείο ήταν το ότι οι πρόσφυγες δεν δημιούργησαν δικά τους ξεχωριστά κόμματα. Τέλος, επισημάναμε το ότι οι πρόσφυγες ανέπτυξαν ιδιαίτερη αγωνιστικότητα, τόσο για τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους, όσο και αργότερα κατά τη διάρκεια της κατοχής αλλά και γενικότερα με τους αγώνες τους για τα δικαιώματα του απλού λαού και της εργατικής τάξης. Πολύτιμη πηγή για τη σκιαγράφηση της πολιτικής διάστασης του προσφυγικού ζητήματος αποτέλεσαν: το βιβλίο της Μαριάνθης Κοτέα (2014), “Δημοτική μεταρρύθμιση και πολιτικός εκσυγχρονισμός, 1912-1936”, όπου διερευνώνται οι συνθήκες, που οδήγησαν στη Δημοτική Μεταρρύθμιση, οι αλλαγές που συνέβησαν στην πορεία και ο τρόπος με τον οποίο επηρέασαν την πολιτική, οικονομική και κοινωνική κατάσταση στην Ελλάδα, τη δεκαετία του 1920. Το κείμενο του Γιώργου Μαυρογορδάτου (1977), “Οι διαστάσεις του κομματικού φαινομένου στην Ελλάδα: Παραδείγματα από το Μεσοπόλεμο” στο συλλογικό Κοντογιώργης Γ. (επιμ.). “Κοινωνικές και Πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα”,

σημαντικό υλικό για τη βαθύτερη κατανόηση της πολιτικής συμπεριφοράς των προσφύγων, που ήταν βαθιά προσηλωμένοι στον Ελευθέριο Βενιζέλο. Το βιβλίο της Γκιζελή (1984), “Κοινωνικοί μετασχηματισμοί και προέλευση της κοινωνικής κατοικίας στην Ελλάδα 1920-1930”, που αναφέρθηκε παραπάνω όπως και το κείμενο της Μαργαρίτας Δρίτσα (1989). “Πρόσφυγες και εκβιομηχάνιση”, στο Βερέμης, Θ. – Γουλιμή, Γ. (επιμ.), “Ελευθέριος Βενιζέλος: κοινωνία-οικονομία-πολιτική στην εποχή του”, που προσέφεραν πολύτιμες πληροφορίες για το πώς η διευθέτηση των χρεών των προσφύγων έγινε κατά διαστήματα όπλο κομματικών αντιπαραθέσεων και ότι γενικότερα ήταν πολιτικό κατασκεύασμα της εποχής η αποκατάσταση των προσφύγων προς την ιδιότητα του μικροαστού, μικροϊδιοκτήτη, μικροβιοτέχνη, μικροκαλλιεργητή κτλ. και όχι του εργάτη. Το άρθρο του Κατσάπη “Το Προσφυγικό Ζήτημα”, που αναφέρθηκε παραπάνω, προσέφερε πολύτιμο υλικό για το πώς κινήθηκαν οι πρόσφυγες στην πολιτική ζωή της χώρας. Το βιβλίο του Αντώνη Μήλτσου (2001), “Σελίδες Ιστορίας - Ημερολόγιο” και το βιβλίο του Δημήτρη Σέρβου (1996), “Που λες...στον Πειραιά (ντοκουμέντα & αναμνήσεις)” και τα δύο βιβλία παρείχαν πολύτιμο υλικό σχετικά με την έκφραση του πνεύματος αγωνιστικότητας στους προσφυγικούς συνδικισμούς, που έδωσε το στίγμα μιας γενικότερα αγωνιστικής τάσης, που εκδηλώθηκε και κατά τη διάρκεια της κατοχής και αργότερα.

Σε σχέση με την **οικονομική διάσταση** του προσφυγικού ζητήματος, ενώ η οικονομική κατάσταση της χώρας ξεκίνησε δυσοίωνα λόγω των αυξημένων αναγκών, γρήγορα επήλθε η οικονομική ανάκαμψη. Κάποια προβλήματα αρχικά ήταν: η αναγκαστική επίταξη των κατοικιών, η αναστάτωση στην ελληνική αγορά και η υποχώρηση της αξίας των ημερομισθίων, τα προνόμια των προσφύγων όσον αφορά την παροχή ιδιοκτησίας γης, η αυξημένη ζήτηση καταναλωτικών αγαθών αλλά και η υψηλού επιπέδου επαγγελματική δραστηριότητα των προσφύγων σε ορισμένους τομείς. Μετά το 1925 ξεκίνησε η ανάκαμψη, λόγω των εξής παραγόντων: εποικισμός του Βορρά, αύξηση της γεωργικής και βιομηχανικής παραγωγής, η εμπειρία των προσφύγων σε εμπόριο και βιομηχανία και οι ιδιαίτερες επιχειρηματικές τους ικανότητες, η αύξηση της παραγωγής, οι εξειδικευμένες γνώσεις των προσφύγων και τα εργοστάσια διαφόρων κατηγοριών (κλωστοϋφαντουργία, ταπητουργία, υφάσματα, κεραμικά κ.ά.). Τέλος, ήταν σημαντική η διαπίστωση της αλλαγής της παρουσίας της γυναίκας στην εργασία και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό ώστε να υπάρχουν βιομηχανικοί

κλάδοι, όπως η υφαντουργία και η ταπητουργία, που στηρίζονταν στις γυναίκες. Σημαντική πηγή μας σχετικά με τη θέση της γυναίκας στην εργασία ήταν το βιβλίο της Λεοντίδου “Πόλεις της σιωπής. Εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά 1909-1940”, που προαναφέρθηκε. Οι αναφορές μας είναι κοινές με τις δύο παραπάνω ενότητες και αναφέρονται αναλυτικά στις υποσημειώσεις. Η πολιτιστική διάσταση θα μελετηθεί παρακάτω εκτενώς, καθώς πλαισιώνει τη διερευνητική βάση της εργασίας, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στις τέχνες και δη τις εικαστικές.

Κατόπιν επιχειρείται η σκιαγράφηση του πλαισίου τόσο της συνειδητοποίησης του αμετάκλητου της κατάστασης από τους πρόσφυγες (το 1930 υπογράφηκε το ελληνοτουρκικό σύμφωνο φιλίας της Άγκυρας) όσο και της ανάγκης τους να βρουν πλέον νέους ισχυρούς συμβολισμούς συγκρότησης της μνήμης των «Χαμένων Πατρίδων», μέσα από μία ανατροφοδοτική σχέση με τη νέα πατρίδα. Ως αποτέλεσμα η προσφυγική ταυτότητα αλληλοεπίδρασε με την εθνοπολιτισμική ταυτότητα του νέου ελληνικού κράτους και αποτέλεσε θεμέλιο συστατικό της. Έτσι, εκτός από τις κοινωνικές πρακτικές που διαμόρφωσαν την προσφυγική ταυτότητα, υπήρξε μία συντονισμένη οργάνωση των προσφύγων μέσα από τη διαχείριση του τραύματος, της μνήμης και της ταυτότητας.¹⁵

Προκειμένου να υλοποιηθεί η παραπάνω διερεύνηση κρίθηκε αναγκαία η ενδελεχής ανάλυση των εννοιών, τραύμα, μνήμη και ταυτότητα. Στη συνέχεια μελετήθηκε **το τραύμα της «Χαμένης Πατρίδας»**, εξετάστηκε η έννοια του πολιτισμικού τραύματος και υπογραμμίστηκε, πως το προσφυγικό τραύμα αφορά πέρα από τις οικογενειακές απώλειες και τις απώλειες σε συλλογικό επίπεδο. Σε αυτό το στοιχείο βασίζεται και η υπόσταση του προσφυγικού τραύματος, η οποία οδηγεί στη διαδικασία **της διεργασίας και των μετασχηματισμών της τραυματικής εμπειρίας** (λύπη, νοσταλγία, απογοήτευση - ενίσχυση της κοινής ταυτότητας της ομάδας και των θεμελιωδών αξιών). Πολύτιμο υλικό σε σχέση με τη μελέτη των μετασχηματισμών του τραύματος και του κατά πόσο η απόσβεση και η ιστορική του υπόσταση μέσα στο χρόνο είναι κατασκευάσμα κοινωνικό (έννοια πολιτισμικού

¹⁵ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Σαλβάνου, Α. (2018). *“Η Συγκρότηση Της Προσφυγικής Μνήμης. Το παρελθόν ως ιστορία και πρακτική”*. Αθήνα: Νεφέλη, σ. 51, 62, 113, Κατσάπης, Κ. (2011). *“Το Προσφυγικό Ζήτημα”* στο Α. Λιάκος (επιμ.), *“Προβλήματα της νεοελληνικής ιστορίας – Το 1922 και οι πρόσφυγες. Μια νέα ματιά”*. Αθήνα: Νεφέλη, σ. 161.

τραύματος), αποτέλεσε το βιβλίο “Cultural Trauma and Collective Identity”, του καθηγητή κοινωνιολογίας, J. Alexander (2004).

Επιπλέον έγινε μία αναφορά στους μηχανισμούς διεργασίας και μετασχηματισμών του τραύματος καθώς και στη συμβολή των μηχανισμών αυτών στη διαδικασία δημιουργίας καλλιτεχνικού έργου, μέσα από τα κείμενα και τις παρατηρήσεις σημαντικών επιστημόνων, ερευνητών και καλλιτεχνών: του **Jeffrey Alexander**, καθηγητή κοινωνιολογίας, με το βιβλίο “Cultural Trauma and Collective Identity” του 2004, της **Λίμπυ (Ελευθερίας) Τατά-Αρσέλ**, καθηγήτριας Κλινικής Ψυχολογίας, με το βιβλίο “Με το διωγμό στην ψυχή - Το τραύμα της Μικρασιατικής Καταστροφής σε τρεις γενιές” του 2014, του **Bruce Clark**, συγγραφέα και αρχισυντάκτη σε θέματα διεθνούς ασφάλειας στο περιοδικό Economist, με το βιβλίο “Δυο φορές ξένος” του 2007, της **Αναστασίας Κωσταρίδου - Ευκλείδη**, καθηγήτριας Πειραματικής και Γνωστικής Ψυχολογίας, με το βιβλίο “Ψυχολογία Κινήτρων” του 1998, του **Levi Primo**, Συγγραφέα και Ποιητή, καθώς και των **Anna Bravo** και **Federico Cereja**, Ιστορικών Ερευνητών, στο βιβλίο “Το Καθήκον της Μνήμης”, του Levi που περιέχει συζήτηση με τους Federico Cereja και Anna Bravo του 1998, των **Michel Bruneau**, γεωγράφου, ερευνητή, διευθυντή της έρευνας στο CNRS (Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών της Γαλλίας) και μέλος της Επιστημονικής Ένωσης του Πανεπιστημίου του Μπορντό και **Κυριάκου Παπουλίδη** Λέκτορα Νεοελληνικών Σπουδών στο Τμήμα Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Adam Mickewicz (Σχολή Νέων Γλωσσών και Λογοτεχνιών, Ινστιτούτο Γλωσσολογίας) στο Poznan της Πολωνίας και ερευνητή στο CNRS και στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, το βιβλίο “Η μνήμη του προσφυγικού ελληνισμού: Τα ανεγερθέντα μνημεία στην Ελλάδα (1936-2004) = La memoire de l' Hellenisme refugie: Les monuments commemoratifs en Grece (1936-2004)” του 2004, του **Γιώργου Κόκκινου**, καθηγητή Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο του Αιγαίου, στο κείμενο “Η δυναμική της μνήμης και της λήθης στη δημόσια σφαίρα και οι νόμοι για τη μνήμη στη Γαλλία”, στο Αγτζίδης Β., Κόκκινος Γ., Λεμονίδου Έ. “ΤΟ ΤΡΑΥΜΑ ΚΑΙ ΟΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ - ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ ΤΩΝ ΣΥΜΒΟΛΙΚΩΝ ΠΟΛΕΜΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΜΝΗΜΗ” του 2010, του **Κωνσταντίνου Κατσάπη**, καθηγητή Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας του Παντείου Πανεπιστημίου, Ευρωπαϊκού Πολιτισμού στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο και Ιστορίας της Νεολαίας σε μεταπτυχιακό επίπεδο στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο και

ερευνητή στο Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών στο πλαίσιο του Προγράμματος «Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας», στο άρθρο του “Το Προσφυγικό Ζήτημα” του 2011, της **Ευανθίας Μακρή-Μπότσαρη**, καθηγήτριας Εκπαιδευτικής Ψυχολογίας, με το βιβλίο “Αυτοαντίληψη και Αυτοεκτίμηση - Μοντέλα, Ανάπτυξη, Λειτουργικός ρόλος και αξιολόγηση” του 2001, του **Soloup**, γελοιογράφου και δημιουργού κόμικς, καθώς και ερευνητή του μέσου, με σπουδές στις Πολιτικές Επιστήμες στο Πάντειο Πανεπιστήμιο και διδάκτωρ Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου, με το graphic novel “ΑΪΒΑΛΙ” του 2014.

Όσον αφορά τη μνήμη, υπάρχουν διαφορετικές διαβαθμίσεις των μηχανισμών λειτουργίας της και σαν έννοια προσεγγίζεται από διαφορετικά επιστημονικά πεδία, που οδηγούν και σε διαφορετικές κατηγοριοποιήσεις (ατομική - συλλογική - ιστορική ή μακρόχρονη - βραχύχρονη ή εργαζόμενη - αισθητηριακή). Καταλυτική δε, για την έρευνά μας ήταν η κατηγοριοποίησή της σε ατομικό, συλλογικό και ιστορικό επίπεδο. Υπογραμμίζεται το πώς η ατομική μνήμη επικοινωνεί με την κοινωνική, οι συλλογικές αναμνήσεις παρέχουν εγκυρότητα στις ατομικές και η ανάμνηση που θα συγκρατηθεί τελικά, είναι εξαρχής μέσα στο πλαίσιο της κοινωνικής σκέψης. Η γνώση του παρελθόντος μέσα από γεγονότα καθοριστικά για την κοινωνία και τον άνθρωπο μεταβιβάζεται από γενιά σε γενιά με τη λειτουργία της συλλογικής-κοινωνικής μνήμης, μέσω των επικοινωνιακών οδών και σχηματοποιείται από εκφραστικά στοιχεία, κοινωνικών μεταβλητών. Η ιστορική μνήμη διακρίνεται από την κοινωνική και χαρακτηριστικά αναφέρονται εδώ οι «τόποι μνήμης», που σύμφωνα με τον Nora, εδραιώνουν τη θεώρηση της ιστορίας μέσα από τη διαμόρφωση του παρελθόντος και μπορεί να είναι υπαρκτοί ή συμβολικοί και τελικά μνημονικοί (μνημεία, ερείπια, μουσεία, κειμήλια, φωτογραφίες, απομνημονεύματα, αφηγήσεις, αρχειακό υλικό, παραδόσεις, επέτειοι, εθνικές εορτές, σύλλογοι, κ.τ.λ.). Γενικά, η ιστορία αρχίζει εκεί όπου η κοινωνική μνήμη εξασθενεί και ανασυγκροτείται.¹⁶

¹⁶ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Nietzsche, F. (1997). “On the Uses and Disadvantages of History for Life”. Nietzsche: Untimely Meditations, (Cambridge Texts in the History of Philosophy) (D. Breazeale, Ed.; R. Hollingdale, Trans.). (pp. 57-123). Cambridge: Cambridge University Press, p.p. 60-62, Ιακωβίδης, Ι. (2014). “Με Οδηγό την Ιστορική Μνήμη” – Σύμμικτα 1992-2014 και απόψεις καθηγητών Παντείου Πανεπιστημίου για συναφή θέματα. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, σ. 185, Yates, F. (2012). “Η Τέχνη της Μνήμης”, (Μπερλής Α. μτφρ.). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σ. 52-65, Μαντόγλου, Α. (2009). “ΜΝΗΜΕΣ/Ατομικές-Συλλογικές-Ιστορικές”, Θέματα κοινωνικής ψυχολογίας. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 17-24, 38, 45-46, 56, 221, 265, Αγοραστός, Δ. (2011). “Η

Σημαντικό σημείο αναφοράς για τη θεωρητική τεκμηρίωση της έρευνας αποτέλεσαν μελέτες σχετικές με τη μνήμη και τη λειτουργία της και αναφέρονται παρακάτω οι σημαντικότερες, καθώς ενδέχεται να αποτελέσουν πολύτιμο εργαλείο μελετητών με ανάλογη προβληματική: το έργο του M. Halbwachs (2013), “Η Συλλογική Μνήμη”, εποικοδομητικό για τη σχέση μεταξύ ατομικής και συλλογικής μνήμης, η μελέτη των T. Srull και R. Wyer (1989), “Memory and Cognition in its Social Context”, σημαντική για την κατανόηση των διαδικασιών ανάκλησης και οργάνωσης της πληροφορίας μέσω της «κωδικοποίησης» και των «σχημάτων» στη λειτουργία της μακρόχρονης, βραχύχρονης και αισθητηριακής μνήμης, το έργο του P. Connerton (1989), “How Societies remember”, πολύ σημαντικό για την κατανόηση της κοινωνικής μνήμης, τη μεταβίβασή της από γενιά σε γενιά και την ιστορική της εδραίωση, η μελέτη των J. Andrade και A. Baddeley (1998), “Working Memory and Consciousness: An empirical approach” στο “Theories of Memory”, με πειράματα εμπειρικής προσέγγισης της ζωρότητας και της αναπαράστασης του μοντέλου της εργαζόμενης μνήμης, η μελέτη του U. Neisser (1998), “Stories, Selves and Schemata: A Review of Ecological Findings” στο “Theories of Memory”, σχετικά με την ενεργητική υπόσταση της μνήμης, καθώς η μνήμη δεν είναι μία παθητική αναπαράσταση του παρελθόντος αλλά οργανώνεται επιλεκτικά σε μνημονικά σχήματα, η θεωρία του G. Bower (1998), “An Associative Theory of Implicit and Explicit Memory” στο “Theories of Memory”, όπου αναφέρεται ότι διαφορετικές περιοχές του εγκεφάλου μπορεί να εμπλέκονται στη μεσολάβηση για την αποθήκευση και τις διαδικασίες ανάκτησης της αντίστοιχης πληροφορίας, η ανάλογη θεωρία του H. Ebbinghaus (1913), στο “Memory a Contribution to Experimental Psychology”, όπου διερεύνησε τον τρόπο λειτουργίας της μνήμης και πραγματοποίησε για πρώτη φορά πειράματα οριοθετημένης και καταγεγραμμένης μεθοδολογίας, εστιάζοντας στην ποιότητα της μνημονικής διαδικασίας και τις δυνατότητες βελτίωσής της, το βιβλίο της F. Yates (2012), “Η Τέχνη της Μνήμης”, που δίνει έμφαση στις τεχνικές οπτικής μνημόνευσης και συνδέει την ικανότητα

ανθρώπινη μνήμη: φυσιολογική λειτουργία, φυσιολογία και διαταραχές”. Ημερομηνία ανάκτησης, 22/7/2015: <http://psychologein.dagorastos.net/id/>, Halbwachs, M. (2013). “Η Συλλογική Μνήμη”. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, σ. 84, 86, 89, Μαντόγλου, Α. (2010). “Κοινωνική Μνήμη, Κοινωνική Λήθη / Έκδηλες και Λανθάνουσες μορφές κοινωνικής σκέψης”. Αθήνα: Εκδόσεις Πεδίο, σ. 21-25, 211, Nora, P. (1989). “Between Memory and History”. U.S. state of California: University of California Press, σ. 7-24.

απομνημόνευσης με θεωρίες φιλοσόφων της Αρχαίας Ελλάδας, οι μελέτες της Α. Μαντόγλου “Κοινωνική Μνήμη, Κοινωνική Λήθη / Έκδηλες και Λανθάνουσες μορφές κοινωνικής σκέψης” του 2010 και “ΜΝΗΜΕΣ/Ατομικές-Συλλογικές-Ιστορικές” Θέματα κοινωνικής ψυχολογίας του 2009, που αναφέρονται στις λειτουργίες της μνήμης και της λήθης σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, η σημαντική μελέτη της ανάλυσης των δομικών εννοιών της μνήμης, ανάκληση - κωδικοποίηση - σχήμα των J. Hay και L. Jacoby (1998), “Age-related deficits in memory: Theory and application”. In M. A. Conway, S. E. Gathercole, & C. Cornoldi (Eds.) “Theories of memory II”, καθώς και η μελέτη του S. Shotter (1990). “Social construction of remembering/forgetting” in *Collective Remembering*”, προς αυτή την κατεύθυνση που παρομοιάζει τη μνήμη ως μία επανатаκτοποίηση συμβάντων και όχι ως μία απλή ενσυνείδητη θύμηση εμπειριών, τα πειράματα για την οργάνωση των «σχημάτων» στις μνημονικές λειτουργίες κωδικοποίησης και ανάκλησης από τους N. Anderson, F. Craik & M. Naveh-Benjamin (1998), “Encoding and Retrieval Processes: Similarities and Differences- EFFECTS OF DA ON RECALL AND RECOGNITION” στο “Theories of Memory”, η μελέτη των K. Robinson, K. McDermott & H. Roediger (1998) “ASSOCIATIVE PROCESSES IN FALSE MEMORIES” στο “Theories of Memory”, για την έννοια του συνειρμού και των αντιληπτικών ψευδαισθήσεων.

Μελετάται ο **ρόλος της μνήμης**, καθώς οριοθετεί την αντίληψη της απόστασης από το παρελθόν, καθοδηγεί την οργάνωση των αναμνήσεων και ορίζει τις πράξεις στο παρόν σε σύνδεση με την κοινωνική ταυτότητα. Είναι ένα πολύ βασικό στοιχείο σε σχέση με τη λειτουργία των γενεών όπου υπάρχει μία διαρκής εμφάνιση νέων ηλικιακών ομάδων, που αναπτύσσουν εκ νέου επαφή με τη συσσωρευμένη κληρονομιά. Έχει ενδιαφέρον εδώ, το ότι τα γεγονότα του παρελθόντος ιεραρχούνται στη μνήμη, με σκοπό την εδραίωση μιας κοινωνικά αποδεκτής ταυτότητας. Επομένως, οι διαφορετικές διαστάσεις της ταυτότητας αλληλοεπιδρούν με τη διαδικασία επιλογής των καταστάσεων, που οδηγούνται στη μνήμη ή τη λήθη, δύο έννοιες εξίσου σημαντικές για την πολιτισμική οργάνωση και τον τρόπο που κληροδοτείται στις επόμενες γενιές (σημαντικό στοιχείο για την αναγωγή της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε πρακτική μνημόνευσης όπως θα φανεί παρακάτω).¹⁷

¹⁷ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Levy D., Olick J., and Vinitzky-Seroussi V. (2011). *“The Collective Memory Reader”*. New York: Oxford University Press, σ. 6-10, Lowenthal, D. (1985). *“The past is a*

Σε σχέση με την **ταυτότητα**, τονίζεται η θεωρητική προσέγγιση των Tajfel and Turner (1970), που εστιάζει στους εξής τρεις άξονες: 1) της θετικής κοινωνικής ταυτότητας > αυτοεκτίμηση 2) των αντιπαραθέσεων ανάμεσα στην ομάδα που το άτομο ανήκει και σε άλλες ομάδες > εξύψωση κοινωνικής ταυτότητας και 3) της ανάγκης θετικής υπεροχής > αποχώρηση από μη αποδεκτή κοινωνική ταυτότητα ή προσπάθεια εξασφάλισης θετικής υπεροχής στην ήδη υπάρχουσα ομάδα.

Είναι αδιαμφισβήτητο γεγονός της σημερινής εποχής η αβεβαιότητα της ταυτότητας, που μπορεί να ισχυροποιηθεί με τη λειτουργία της μνήμης και τον αυτοπροσδιορισμό του ατόμου (συσχέτιση με τις μνημονικές πρακτικές των προσφύγων). Η προσφυγική ταυτότητα διαφυλάχθηκε μέσα από διαδοχικές κοινωνικές καταστάσεις εξαιτίας της αφοσίωσης σε ξεχωριστές πολιτισμικές αξίες που παρέμειναν ζωντανές και μετασχηματίστηκαν με την πάροδο του χρόνου.

Όσον αφορά τη **διατήρηση της προσφυγικής μνήμης και ταυτότητας** είναι γεγονός πως η επιβολή κυρίαρχων αναπαραστάσεων σε κάθε κοινωνία συνδέεται με συγκεκριμένες στρατηγικές, οι οποίες οδηγούν κατά κάποιο τρόπο στους «τόπους μνήμης» του Nora που αναφέρθηκαν παραπάνω. Έτσι λοιπόν, μέσα από ορισμένες πρακτικές κοινής μνημόνευσης διασφαλίζεται η μνήμη θεσμικά και οργανώνεται χωρικά και χρονικά. Καταληκτικά, σε σχέση με τη διατήρηση της συλλογικής μνήμης για το τραύμα του διωγμού της μικρασιατικής καταστροφής έχουν σημειωθεί σε ατομικό ή ομαδικό επίπεδο διαφορετικές εκφάνσεις όπως: τελετές, εορτές, μνημόσυνα, μουσεία, συλλογές, ανέγερση μνημείων, οργάνωση συνεδρίων, ίδρυση συλλόγων, βιβλία, άρθρα, περιοδικά, βίντεο, ταινίες, προσκυνηματικά ταξίδια, αρχεία, επέτειοι, δημιουργία ομάδων υποστήριξης κ.ά. Το αποτέλεσμα είναι η ισχυροποίηση της ταυτότητας και η κοινωνική ανασυγκρότηση και ως εκ τούτου δόθηκε έμφαση παρακάτω σε κάποιες επιλεγμένες κοινωνικές πρακτικές μνημόνευσης: μνημεία, ονοματολογία προσφυγικών συνοικισμών και οδών, σύλλογοι – σωματεία – εκδόσεις και συγκέντρωση μαρτυριών και αφηγήσεων (σημαντικές

foreign country". United Kingdom: Cambridge University Press, σ. xvi-xvii, 40-41, Shotter, S. (1990). *"Social construction of remembering/forgetting" in Collective Remembering*", (edited by Edwards D. & Middleton D.). United Kingdom: Sage Publications, σ. 132, Mannheim, K. (1928) 1952. *"The Problem of Generations"* in: Karl Mannheim. *"Essays in the Sociology of Knowledge"*. (pp. 276-322). New York: Oxford University Press, σ. 286-320, Μαντόγλου, Α. (2010). *"Κοινωνική Μνήμη, Κοινωνική Λήθη / Έκδηλες και Λανθάνουσες μορφές κοινωνικής σκέψης"*. Αθήνα: Εκδόσεις Πεδίο, σ. 13, 17-18, 28-29, 284-285, Hirschon, R. (2004). *"Κληρονόμοι της Μικρασιατικής Καταστροφής"*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σ. 59-60, 427-429.

λειτουργίες μνημόνευσης της «Χαμένης Πατρίδας» για το δίπολο Καλλιτέχνης - Πόλη).¹⁸

Προκειμένου να αναλυθεί περαιτέρω η πολιτιστική διάσταση της επίδρασης του προσφυγικού ζητήματος και της διευθέτησής του στο νεοελληνικό πολιτισμό, γίνεται μία αναφορά της πολιτιστικής παράδοσης χρόνων, που έφεραν μαζί τους οι πρόσφυγες από τις «Χαμένες Πατρίδες» και επηρέασαν τα γράμματα και τις τέχνες στον ελλαδικό χώρο.¹⁹

¹⁸ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Μαντόγλου, Α. (2009). *“ΜΝΗΜΕΣ/Ατομικές-Συλλογικές-Ιστορικές”*, Θέματα κοινωνικής ψυχολογίας. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 174,182, Τατά Αρσέλ, Λ. (2014). *“Με το διωγμό στην ψυχή – Το τραύμα της Μικρασιατικής Καταστροφής σε τρεις γενιές”*. Αθήνα: Κέδρος, σ. 65, 83, Bruneau M. και Παπουλίδης Κ. (2004). *“Η μνήμη του προσφυγικού ελληνισμού : Τα ανεγερθέντα μνημεία στην Ελλάδα (1936-2004) = La memoire de l' Hellenisme refugie: Les monuments commemoratifs en Grece (1936-2004)”*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Αδελφοί Κυριακίδη, σ. 9-14,17-21, 24-26, 28-41, Hall K. and Jones K. (2011). *“Cultural History and Literary Imagination: Constructions of Conflict”*. Germany: Bern - Peter Lang, σ. 2-3, Σαλβάνου, Α. (2018). *“Η Συγκρότηση Της Προσφυγικής Μνήμης. Το παρελθόν ως ιστορία και πρακτική”*. Αθήνα: Νεφέλη, 113; Παπαδοπούλου, Α. (2009). *“Η Αττική Νίκαια”*. Αθήνα: Λεξίτυπον, σ. 7, 37, Hirschon, R. (2004). *“Κληρονόμοι της Μικρασιατικής Καταστροφής”*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 13-14, 338-339, Ανδριωτάκης, Μ. (2005). *“Σχέδια Πόλης”*. Αθήνα: Νεφέλη, σ. 63-77, Μώρας, Α. (2005). *“Η περιπλάνηση μέσα στην πόλη ως αρχή σχεδιασμού αυτής στη Θεωρία της Ένωτικής Πολεοδομίας” της Καταστασιακής Διεθνούς”*. Ημερομηνία επίσκεψης: 25/4/2019. Academia edu: <https://tinyurl.com/y356rjln>, Κουρουπού, Μ. (1992). *“Μορφές οργάνωσης του Μικρασιατικού Ελληνισμού – Οι Σύλλογοι”*. Άρθρο στο περιοδικό: “Η Λέξη”. Αφιέρωμα 1922 – 1992 Μνήμη Μικράς Ασίας. Τόμ. ΙΒ΄(τεύχ. 112), σ. 922-929. Κουτελάκης, Χ. και Φώσκολου, Α. (1991). *“Πειραιάς και Συνοικισμοί – Μαρτυρίες και Γεγονότα από τον 14ο αιώνα μέχρι σήμερα”*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας, σ. 165, Καβουλάκος, Κ. (2000). *“Η Λογική και τα αποτελέσματα της Κρατικής Ρύθμισης του Αστικού Χώρου στη Μεσοπολεμική Αθήνα”*, στο *“Η ΠΟΛΗ ΣΤΟΥΣ ΝΕΟΤΕΡΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΕΣ ΚΑΙ ΒΑΛΚΑΝΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ (19ος-20ος ΑΙ.) - ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ Β' ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ”*. Αθήνα: Εταιρία Μελέτης του Νέου Ελληνισμού, Καβουλάκος, Κ. (2000). *“Η Λογική και τα αποτελέσματα της Κρατικής Ρύθμισης του Αστικού Χώρου στη Μεσοπολεμική Αθήνα”*, στο *“Η ΠΟΛΗ ΣΤΟΥΣ ΝΕΟΤΕΡΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΕΣ ΚΑΙ ΒΑΛΚΑΝΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ (19ος-20ος ΑΙ.) - ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ Β' ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ”*. Αθήνα: Εταιρία Μελέτης του Νέου Ελληνισμού, Αγτζίδης, Β., Βουτσινά, Ε., Λεοντίδου, Λ., Προύσαλη, Ε., Τσοκόπουλος, Β. (2004). *“Τα προσφυγικά σπίτια της Νίκαιας”*. Αθήνα: Α.Α. Λιβάνη, σ. 34-35 ; Μετσόλης, Γ. (1988). *“Εργοβιογραφικά στοιχεία Γιώργου Μετσόλη, 45 χρόνια έντονης παρουσίας στον πνευματικό μας χώρο”*. Πειραιάς: Εταιρία Γραμμάτων και Τεχνών, σ. 6-7; Μήλτσος, Α. (2001). *“Σελίδες Ιστορίας - Ημερολόγιο”*. Δραπετσώνα: Εξωραϊστικός -Πολιτιστικός Σύλλογος”, «ο Θυμώτης», σ. 10, Σέρβος, Δ. (1996). *“Που λες...στον Πειραιά (ντοκουμέντα & αναμνήσεις)”*. Αθήνα: Αυτοέκδοση, σ. 22-33, Καμούζης, Δ. (2011). *“Συλλογική μνήμη και προσφυγική ταυτότητα: Τέχνες και γράμματα, σωματεία, επιστήμη”* στο συλλογικό *“Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΙΚΡΑΣ ΑΣΙΑΣ – Οι πρόσφυγες στην Ελλάδα, εγκατάσταση και ενσωμάτωση”*. Αθήνα: Ελευθεροτυπία, σ. 164, 167, 169.

¹⁹ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Τατά Αρσέλ, Λ. (2014). *“Με το διωγμό στην ψυχή – Το τραύμα της Μικρασιατικής Καταστροφής σε τρεις γενιές”*. Αθήνα: Κέδρος, σ. 56 & 259, Tajfel H. and Turner J.

Εν συνεχεία διερευνώνται αναλυτικότερα οι μορφοποιήσεις των μετασχηματισμών του τραύματος και οι αναπαραστάσεις της «Χαμένης Πατρίδας» που μπόλιασαν με δυναμική δημιουργικότητα τη Νέα Πατρίδα και παρουσιάζεται η έκφραση του τραυματικού γεγονότος του διωγμού μέσα από τις διαφορετικές μορφές τέχνης (λογοτεχνία, θέατρο, κινηματογράφος, φωτογραφία, τηλεόραση, μουσική). Σημαντικές αναφορές εδώ υπήρξαν: η μελέτη **“Η Μικρασιατική τραγωδία στη λογοτεχνία και την τέχνη”** του Ν. Μηλιώρη, που δημοσιεύτηκε το 1967 στα “Μικρασιατικά Χρονικά”, το βιβλίο **“Η Συγκρότηση Της Προσφυγικής Μνήμης. Το παρελθόν ως ιστορία και πρακτική”** της Α. Σαλβάνου (2018), το άρθρο **“Οι άνθρωποι των γραμμάτων”**, στο τεύχος του Οικονομικού Ταχυδρόμου **“Οι πρόσφυγες στην Ελλάδα: Πενήντα χρόνια προσφοράς που άλλαξε τη χώρα”** του Δ. Λιάτσου (1973), το βιβλίο **“Οι Πρόσφυγες Του 1922. Η προσφορά τους στην ανάπτυξη της χώρας”** του Γ. Λαμπιδή (1992), το κείμενο **«Πρόσφυγες και λογοτεχνία»** της Έρης Σταυροπούλου (2006), στο συνολικό του Ν. Ανδριώτη **“Η αττική γη υποδέχεται τους πρόσφυγες του '22”**, το δοκίμιο **«Η Μικρά Ασία μέσα από τη λογοτεχνία»** της Ειρήνης Κατσίπη-Σπυριδάκη (2019), το κείμενο **“Η ελληνική έξοδος από την Ανατολική Θράκη”**, του Β. Αγτζίδη (2013) σε Ιστορικό Αφιέρωμα της Κυριακάτικη Ελευθεροτυπίας (8-12-2013), **“Σεπτεμβριανά 1955: Η “νύχτα των κρυστάλλων” του ελληνισμού της Πόλης - Εκατό φορές πεθαίνεις”**, Προσωπικές μαρτυρίες των Ελλήνων της Πόλης, Η αντιμετώπιση των γεγονότων από τον ελληνικό Τύπο της εποχής, σε επιμέλεια του Γ. Δρίνη (1998), η μελέτη **«Θέατρο»** στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), **“Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος, 1922-1940”**, της Ελίζας-Άννας Δελβερούδη (2002), η μελέτη **“Η Μικρασιατική Καταστροφή στον ελληνικό κινηματογράφο”** της Κ. Καλούδη (2001), το άρθρο **«Οι πρόσφυγες του 1922 και η μουσική τους δραστηριότητα στη νέα τους πατρίδα»**, του Μ. Δραγούμη (2016), στο Ν. Ανδριώτης (επιμ.), **Η αττική γη, η μελέτη “Το τραύμα του ξεριζωμού: Η Μικρά Ασία το 1922 και η προσφυγιά στις τέχνες και στα γράμματα”** του Δ. Καμούζη,

(1979). “Social Identity Theory”. Comparative Religion studies & the Faith vs. Reason Debate. Ημερομηνία ανάκτησης: 15/4/2017:

http://www.age-of-the-sage.org/psychology/social/social_identity_theory.html, Megill, A. (2007). “Historical Knowledge, Historical Error, A CONTEMPORARY GUIDE TO PRACTICE Historical Knowledge”. Chicago and London: The University of Chicago Press, σ. 42, Hirschon, R. (2004). “Κληρονόμοι της Μικρασιατικής Καταστροφής”. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σ. 17.

το κείμενο “Artefacts, Memory and a Sense of the Past” του A. Radley (1990) στο “Collective Remembering”.

Αναφορικά με τις εικαστικές τέχνες παρουσιάζονται ενδεικτικά δύο προηγούμενες μελέτες σε σχέση με την προσφορά των προσφύγων και των απογόνων τους, οι οποίες προαναφέρθηκαν στην ενότητα αναζήτησης των προσφύγων εικαστικών, του Χρήστου Σολομωνίδη το 1972, στο αφιέρωμα του περιοδικού “Νέα Εστία”, για την ελληνικότητα της Σμύρνης και του Χρύσανθου Χρήστου το 1992, στο περιοδικό “Η λέξη” στο αφιέρωμα “Μνήμη Μικράς Ασίας”, για την προσφορά των Μικρασιατών καλλιτεχνών στην ελληνική εικαστική πραγματικότητα.

Επαγωγικά, αυτό το πρώτο σκέλος της εργασίας μας προσέφερε μία εμπειριστατωμένη ανάπτυξη του εξής επιστημονικού πεδίου: πώς το βίωμα της “Χαμένης Πατρίδας”, μετά τη Μικρασιατική καταστροφή συνδέθηκε με σημαντικές κοινωνικές πρακτικές, μέσω των οποίων οι άνθρωποι εμπλέκονται με τη δημιουργία καλλιτεχνικού έργου και την ανάπτυξη του πολιτισμού. Προκειμένου να προχωρήσουμε σε περαιτέρω μελέτη των έργων τέχνης των εικαστικών, μέσω της ανάλυσης της έννοιας των μορφών και της παρατήρησής τους σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο, όπου νοηματοδοτούνται σε ατομικό, συλλογικό και ιστορικό επίπεδο, κρίθηκε αναγκαία μία διεξοδική διερεύνηση του τρόπου μορφοποίησης του υλικού και της καλλιτεχνικής διεργασίας.

Στην περιοχή αυτή επίσης υπήρχε ένα ερευνητικό κενό σε σχέση με τη μεθοδολογία και τη σύνδεση διαφορετικών καλλιτεχνικών συστημάτων συμπεριφοράς, που προσπαθήσαμε να καλύψουμε με τη συσχέτιση των τεσσάρων όψεων της **καλλιτεχνικής διεργασίας**, το κοινωνικο-πολιτιστικό πλαίσιο, τη νοητική κατάσταση, το δημόσιο αντικείμενο και τη σχέση μεταξύ αντικειμένου και νοητικής κατάστασης. Είναι βασικό για την εξέλιξη της έρευνάς μας να γίνει κατανοητό ότι ένα έργο τέχνης, σκιαγραφεί τη φυσιογνωμία της κοινωνίας όπου ζει ο/η καλλιτέχνης/-χινιδα και ο θεατής, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι μία συγκεκριμένη κοινωνική δομή εκπροσωπείται από μία συγκεκριμένη μορφή έργων

τέχνης. Σημαντική προς αυτή την κατεύθυνση υπήρξε η μελέτη του C. Otten (1990), “Anthropology and Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics”.²⁰

Επιπλέον, δόθηκε έμφαση στη διερεύνηση της εικαστικής εμπειρίας μέσα από ένα σύστημα κωδικοποιήσεων και οπτικών εννοιών, ώστε να γίνει εφικτή η αναγνώριση της μορφής και της λειτουργίας των εικόνων. Σημαντική παράμετρος υπήρξε η αποσαφήνιση της σημασίας της οπτικής έννοιας, που αποτελεί ένα σχετικά απλό οπτικό σχήμα, στο οποίο προσαρμόζονται τα ερεθίσματα για να γίνουν αντιληπτά. Έτσι, η όραση είναι μία λειτουργία συνεχούς οργάνωσης των οπτικών εννοιών, όπου και ο καλλιτέχνης και ο θεατής έχουν τελικές προσλαμβάνουσες σε σχέση με μία δημιουργική διαδικασία και όχι μία πρώτη άμεση επαφή με το δημιούργημα. Μέσα από αυτή την προβληματική δόθηκε έμφαση στο **εξελιγμένο σύστημα οπτικής αναγνώρισης του εγκεφάλου**. Σημαντικό εδώ υπήρξε το βιβλίο “Εσωτερική όραση: Μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου”, του Semir Zeki, καθηγητή της Νευροβιολογίας στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου, που μελετά τις λειτουργίες του οπτικού εγκεφάλου.²¹ Γενικότερα, μέσω της διερευνητικής μας προσέγγισης αναφάνηκε μία αναλογική σχέση ανάμεσα στην ενεργό λειτουργία της όρασης, τη δημιουργική διαδρομή που ακολουθεί ο/-η καλλιτέχνης/-χινίδα και την ενεργό λειτουργία της μνήμης που επιλέγει συμβάντα και κωδικοποιημένα μνημονικά σχήματα, όπως προαναφέραμε. Τόσο σε σχέση με τη μορφή και τις ιδιότητες των αντικειμένων όσο σε σχέση με την εμπλοκή αντικειμένων και χώρου.

Αναλυτικότερα, σε σχέση με την παραπάνω διαπίστωση ο/-η καλλιτέχνης /-χινίδα αναζητά το σημαντικό μέσα από μία **λειτουργική εξειδίκευση** όσον αφορά τη μορφή, το χρώμα και την κίνηση και μάλιστα πρόσφατα πειράματα έχουν δείξει ότι πρώτα αντιλαμβανόμαστε το χρώμα, ακολουθεί η μορφή και τελευταία είναι η κίνηση. Χαρακτηριστικά, στην κινητική τέχνη και τον κυβισμό, το χρώμα έχει περάσει σε ένα δεύτερο επίπεδο. Η λειτουργική εξειδίκευση όσον αφορά τον εικαστικό χώρο, ανάλογα με τις εκφραστικές αναζητήσεις του δημιουργού οργανώνει

²⁰ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** M. Beardsley (1989). “Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών”. Αθήνα: ΝΕΦΕΛΗ, σ. 305-311, 319-323, 343, C. Otten (1990), “Anthropology and Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics”. USA: University of Texas Press Austin. σ. 76, 159.

²¹ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Gombrich, E. (1982). “The Image and the Eye: Further studies in the psychology of pictorial representation”. London: Phaidon Press Limited, σ. σ. 37, 137, 140, 243, Arnheim, R. (2007). “Οπτική Σκέψη”. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ. 53, 58, 63, Zeki, S. (2002). “Εσωτερική όραση: Μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου”. (Ντινόπουλος Θ., μτφρ). Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σ. σ.13).

φόρμες όγκους και σχήματα σε διαφορετικά χωρικά σημεία, κατασκευάζοντας κάθε φορά ένα νέο γεωμετρικό πλέγμα. Έτσι οι τεχνικές δόμησης του χώρου μπορεί να αντανakλούν για παράδειγμα, γαλήνη και ισορροπία - κεντρική προοπτική Αναγέννησης ή δραματική ατμόσφαιρα - εφέ συμπίεσης, Μπαρόκ. Σημαντικές διαπιστώσεις, αφού συμβαίνουν παρόμοιες αντιδράσεις στον οπτικό εγκέφαλο των θεατών, που συσχετίζονται με τις αντίστοιχες επιλογές των δημιουργών (προσφύγων εικαστικών στην έρευνά μας) και τη μορφοποίηση συγκεκριμένων εννοιών και καταστάσεων που υπονοούν κοινές αναφορές. Κάπου εδώ σκιαγραφείται και το **βίωμα του θεατή**: αναζήτηση της κεντρικής δομής του έργου και των σημείων της κορύφωσης, αποκρυπτογράφηση μίας γενικής διάρθρωσης, που συνάδει με την ουσία του έργου και εμβάθυνση στο νόημα. Η θέαση δηλαδή του έργου τέχνης είναι μία ενεργητική και βιωματική εξερεύνηση οπτικών εννοιών. Σημαντικές πηγές εδώ υπήρξαν το “ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ” του Gombrich, το “Οπτική Σκέψη” του Arnheim και το “Εσωτερική όραση” του Zeki.

Αναφέρθηκε στη συνέχεια η **κοινωνική διάσταση του κόσμου της τέχνης** (δυνατότητα δημιουργίας, υλική υποδομή, κοινό που ενδιαφέρεται, ανάδειξη πολιτιστικής κληρονομιάς, χρόνος και εισόδημα για ενασχόληση με την παραγωγή καλλιτεχνικού έργου), καθώς η κοινωνία σηματοδοτείται μέσα από την έκφραση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Οι κοινωνικές εξελίξεις σίγουρα επηρεάζονται από την τέχνη και μπορεί να αποκτήσουν θετικό ή αρνητικό χαρακτήρα και ιστορική συνέχεια, ανάλογα με την εκφραστική δύναμη των καλλιτεχνών/-χνιδών.²²

Αναλύοντας περαιτέρω την **εσωτερική διεργασία παραγωγής εικαστικού έργου** διερευνήσαμε το πώς η διεργασία αυτή αντανakλάται προς τα έξω, πώς κινητοποιεί το θεατή και αν έχει τον ίδιο αντίκτυπο σε κάθε θεατή. Ο κόσμος μας, με τις διαφορετικές εκφάνσεις του, καθρεπτίζεται μέσα από τα έργα τέχνης, τα οποία μεταφέρουν στο πέρασμα του χρόνου σημαντικά γεγονότα και καταστάσεις, που διαφορετικά θα είχαν ξεχαστεί. Στο σημείο αυτό υπογραμμίσαμε τη σημαντική

²² **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Hanson J. and Hillier B. (1984). “*The Social logic of Space*”. New York: Cambridge University Press, σ. 267-268, Becker, H. (1984). “*Art Worlds*”. Los Angeles. London, USA: University of California Press Berkeley, σ. 14-16, 23, 270, 300-301, 351, 369, 371, Bowl, J. (1976). “*Russian Art of the Avant-garde. Theory and Criticism*”. σ. 201, Λοϊζίδη, Ν. (1992). “*Απόγειο και Κρίση της Πρωτοποριακής Ιδεολογίας*”. σελ. 147, Βάρναλης, Κ. (1984). “*Αισθητικά – Κρητικά*” Α’. Αθήνα: Κέδρος, σ. 16, 70, 80, Ογκάνοφ, Γ. (1983). “*Πολιτιστικές Αξίες Αληθινές Και Ψεύτικες*”. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, σ. 19, 71-72, Σκάρος, Ζ. (1983). “*Ζητήματα τέχνης*”. Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη, σ. 17-19, 23, 29.

καινοτομία που έφεραν οι πρωτοπορίες του εικοστού αιώνα για το έργο τέχνης, αφού πλέον δεν εστίαζε κάποιος στο τι κοιτάζει αλλά και στο τι μελετά, καθώς και στο πώς οι κοινωνικές συνθήκες εμπλέκονται στη διαδικασία δημιουργίας και στο βίωμα του καλλιτέχνη. Οι ταχύτατες πολιτισμικές εξελίξεις είχαν οδηγήσει τότε σε αδιέξοδο τα καλλιτεχνικά συστήματα που βασίζονταν στην παρατήρηση και πιστή απόδοση του εξωτερικού κόσμου. Γενικότερα, η εσωτερική καλλιτεχνική διεργασία αφορά στην επιλογή του θέματος, του υλικού, του μέσου αλλά και όσων ο ίδιος ο δημιουργός αναφέρει για το έργο του. Η διεργασία από το βίωμα έως την παραγωγή έργου πλαισιώνεται από ενέργειες, που απαιτούν δεξιότητες αντίληψης, αισθητικής, μνήμης, σύνθεσης και οργάνωσης, χειρισμού εργαλείων και υλικών. Εφαλτήριο για την προαναφερόμενη διαδικασία είναι ένα νόημα, ένα αφηρημένο σχήμα στη σκέψη του δημιουργού. Τελικά το έργο τέχνης κρατά μια λεπτή ισορροπία μεταξύ όρασης και σκέψης, μεταξύ μορφής και έννοιας. Πολύτιμο υλικό για τη διερεύνηση αυτή αντλήσαμε από το βιβλίο του Gombrich “Τέχνη και Ψευδαίσθηση: Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης” του 1995, το βιβλίο του Arnheim “Οπτική Σκέψη”, του 2007 και το βιβλίο του Bell “ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ: ΜΙΑ ΝΕΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ”, του 2009.²³

Παρατίθενται στη συνέχεια κάποια **στοιχεία εικονογραφίας**, προκειμένου να εντυφώσουμε στην ανάλυση του νοήματος των έργων τέχνης σε σχέση με τη μορφή και τους μετασχηματισμούς της, σύμφωνα με τα νέα δεδομένα της εκάστοτε εποχής. Δόθηκε έμφαση επίσης στην **έννοια της συσχέτισης**, αφού πάντα ο άνθρωπος βλέπει κάτι σε σχέση με κάτι άλλο (σχέση - συσχέτιση), στην **έννοια του καλλιτεχνικού στυλ**, που αναφέρεται στον τρόπο οργάνωσης και ανάπτυξης του έργου και τέλος στις δυναμικές συνθήκες ενός κοινωνικού συστήματος που κινητοποιούν την καλλιτεχνική δραστηριοποίηση. Μία τέτοια σημαντική δυναμική είναι οι **δομές σύγκρουσης**, που αφορούν σε τραυματικά γεγονότα του παρελθόντος, τα οποία έχουν προκαλέσει πόνο και υποθάλπονται με υπόγειους τρόπους στα μετέπειτα χρόνια. Οι διαφορετικές εκφάνσεις της μνήμης (ατομική-συλλογική-ιστορική) επηρεάζουν τις δομές αυτές και τις μετεξελίσσουν σε αναπαραστάσεις. Η τέχνη σε

²³ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Bell, J. (2009). “ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ: ΜΙΑ ΝΕΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ” (Λαμπράκος Γ., Πανάγου Ε., μτφρ.). Αθήνα: Μεταίχμιο, σ. . 6-7, 378-381, 383, 465-467, Gombrich, E. (1995). “Τέχνη και Ψευδαίσθηση: Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης”. Αθήνα: Νεφέλη, σ. 53, 80, 94, 96, Arnheim, R. (2007). “Οπτική Σκέψη”. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ. 344-355, C. Otten (1990), “Anthropology and Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics”. USA: University of Texas Press Austin. σ. 69-71.

αυτήν την περίπτωση ακολουθεί την αποκαλυπτική φαντασία και επιλέγει να εκφραστεί με την αλληγορία, αντανakλώντας πολυμορφία εικαστικών αναζητήσεων. Διαμορφώνεται έτσι, μία **“παραδοσιακή γλώσσα” της απώλειας**, που συμβάλει στην αντιμετώπιση του πόνου και του τραύματος μέσω της κάθαρσης. Υπογραμμίσαμε στη συνέχεια τη σημασία των **αισθητών αντικειμένων**, τόσο σε σχέση με τον χώρο και τον χρόνο, όσο σε σχέση με τη λειτουργία τους, σε ατομικό επίπεδο (ενθύμια προσωπικά) ή σε συλλογικό επίπεδο σε μουσεία, μνημεία και γενικά χώρους μνήμης (κοινωνική - ιστορική μνήμη). Άραγε η δημιουργία, όπως και η θέαση του έργου τέχνης είναι μία πολύπλοκη διαδικασία, που απαιτεί βαθιά κατανόηση εννοιών και σχημάτων, καθώς καλλιέργεια και σωστή πληροφόρηση, για τον καλλιτέχνη και την εποχή του. Σημαντική πηγή εδώ υπήρξαν: η μελέτη του J. Winter, “Sites of Memory, Sites of Mourning”, η μελέτη του E. Panofsky, “ΜΕΛΕΤΕΣ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ”, η μελέτη του A. Radley, “Artefacts, Memory and a Sense of the Past” in “Collective Remembering” και η μελέτη της E. Βακαλό, “Κριτική Εικαστικών Τεχνών”.²⁴

Τέλος, διερευνήσαμε τη συσχέτιση **καλλιτέχνης και πόλη** μέσα από δύο όψεις της καλλιτεχνικής διεργασίας που προαναφέρθηκαν, το κοινωνικο-πολιτιστικό πλαίσιο και το δημόσιο αντικείμενο. Εστιάσαμε στους προσφυγικούς συνοικισμούς κατά το μεσοπόλεμο, όταν ξέσπασε το προσφυγικό ζήτημα και σκιαγραφήσαμε το χαρακτήρα της προσφυγικής γειτονιάς στον αστικό χώρο και τη σχέση προσφύγων – γηγενών. Ιχνηλατήσαμε τις αλλαγές που συνέβησαν μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, (με σημαντική προσέλευση κόσμου από την επαρχία-εσωτερική μετανάστευση) και κατά τη διάρκεια της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφύλιου, όταν πρόσφυγες και γηγενείς εντάχθηκαν στις ίδιες ομάδες, με αποτέλεσμα να ξεκινήσει τότε και η διαδικασία της ουσιαστικής αφομοίωσης. Σημειώσαμε την αλλαγή του χαρακτήρα της προσφυγικής γειτονιάς σε λαϊκή γειτονιά, μιας ευρείας εργατικής τάξης, με

²⁴ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Panofsky, E. (1991). “ΜΕΛΕΤΕΣ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ”. Αθήνα: Νεφέλη, σ. 37-39, 56, Bourriaud, N. (2001). “*Esthétique relationnelle*”. Paris: Les presses du reel, σ. 117, Κούρος, Π. (2004). “Μνημονικές Διαδράσεις ως πρακτικές σύγχρονης τέχνης στην πόλη”. «Αρχιτέκτονες» Τεύχος 45, Περίοδος Β΄, Μάιος/Ιούνιος 2004 | *Διάλογοι αρχιτεκτονικής μνήμης*. σ. 83, Radley, A. (1990) “Artefacts, Memory and a Sense of the Past” in “Collective Remembering”, (edited by Edwards D. & Middleton D.), pp. 46-59. United Kingdom: Sage Publications, 46-48, 51-52, 58, Winter, J. (2014). “*Sites of Memory, Sites of Mourning*”. United Kingdom: Cambridge University Press, σ. 158-159, 161-163, 225, 227, 229, Βακαλό, E. (1996). “Κριτική Εικαστικών Τεχνών” Τόμος Β΄. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, σ. 96.

φανερή τη διατήρηση των μηχανισμών αλληλεγγύης των προσφύγων από τη μια και την αγωνιστική διάθεση από την άλλη (καινούριοι σύλλογοι - ανάπτυξη αριστερού κινήματος – πυρήνες εθνικής αντίστασης). Αναλύσαμε παρακάτω τους παράγοντες που συνδιαμόρφωσαν τις καταστάσεις στη μεταπολεμική πόλη και μετασχημάτισαν τους προσφυγικούς συνοικισμούς, παρέχοντας ξεχωριστές δυνατότητες διαμόρφωσης της ατομικής, συλλογικής και ιστορικής μνήμης. Μελετήθηκε ο τρόπος με τον οποίο η μνήμη της «Χαμένης Πατρίδας» και του τραύματος εκφράστηκε σαν πρακτική μνημόνευσης, μετατράπηκε σε ιστορική μνήμη και διαμόρφωσε το πλαίσιο της γνώσης και των πεποιθήσεων στις επόμενες γενιές. Σημαντικές πηγές εδώ υπήρξαν οι προηγούμενες ενότητες μελέτης της καλλιτεχνικής διεργασίας, που προαναφέρθηκαν και επίσης το βιβλίο της Χριστίνας Κουλούρη “Φουστανέλες και χλαμύδες” του 2020, το βιβλίο των Γ. Αίσωπου και συν. “Τα νέα αστικά τοπία και η Ελληνική πόλη”, του 2006, το βιβλίο του T. Hall, “Αστική Γεωγραφία”, του 2005, η μελέτη των Δ. Δημητρόπουλου και Ν. Μπελαβίλα «Προσφυγικές γειτονιές του Πειραιά από την ανάδυση στην ανάδειξη της προσφυγικής μνήμης» του 2018.²⁵

Αφού εντοπίσαμε όσους περισσότερους εικαστικούς καλλιτέχνες/-χνιδες πρόσφυγες ήταν δυνατόν - συνολικά 112 εικαστικούς - και σκιαγραφήσαμε τη διαδικασία μετασχηματισμού του βιώματος της “Χαμένης Πατρίδας” σε δημιουργική έκφραση, αναφάνηκε η ανάγκη συλλογής βασικών βιογραφικών στοιχείων, καθώς και στοιχείων της καλλιτεχνικής ταυτότητας των εικαστικών και η οργάνωσή τους σε αντίστοιχες κατηγορίες. Για τον/-την κάθε καλλιτέχνη/-χνίδα αναζητήθηκαν τα στοιχεία αυτά από διαφορετικές πηγές δεδομένων.

Σε αυτό το σημείο η διατριβή μας καλύπτει ένα σημαντικό διερευνητικό κενό, καθώς υπήρξαν κάποιες προηγούμενες μελέτες (αναφέρθηκαν παραπάνω) για τους

²⁵ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Δημητρόπουλος Δ. και Μπελαβίλας Ν. – (επιστημονικοί υπεύθυνοι) – Κυραμαργίου (συντονίστρια προγράμματος), Ερευνητικό Πρόγραμμα «Προσφυγικές γειτονιές του Πειραιά από την ανάδυση στην ανάδειξη της προσφυγικής μνήμης», Εθνικό ίδρυμα Ερευνών και Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Περιφέρεια Αττικής, Ιούνιος 2018, σ. 146-159, Ζωγράφος, Γ. και Δέφνερ, Α. (2011) «Η διοργάνωση ενός ειδικού γεγονότος ως μέσου για τη χρήση της ιστορίας ως εργαλείου τοπικής ανάπτυξης: Η περίπτωση των ελληνικών πόλεων». Στο: Ψυχάρης, Γ. και Φώτης, Γ. (επιμ.) Αστική ανάπτυξη στην Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση: Τάσεις και προοπτικές. Βόλος: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας, σ. 487-489, Κουλούρη, Χ. (2020). “ΦΟΥΣΤΑΝΕΛΕΣ ΚΑΙ ΧΛΑΜΥΔΕΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΕΘΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ 1821-1930”. Αθήνα: εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σ. 27-30, 266-277, Stevenson, D. (2007). “Πόλεις και αστικοί πολιτισμοί”. Αθήνα, σ. 95, 117, 121, Αίσωπος Γ., Αυγερινού-Κολώνια Σ., Ιωάννου Β., Καρύδης Δ., Κλαμπατσέα Ρ., Λεοντίδου Λ., Λουκαΐτου-Σιδέρη Α., Σεργάος Κ., Στεφάνου Ι., Δ. και Χαστάογλου Β. (2006). “Τα νέα αστικά τοπία και η Ελληνική πόλη”, επιμέλεια Γοσποδίνη Ά. και Μπεριάτος Η. Αθήνα: Εκδόσεις ΚΡΙΤΙΚΗ, σ. 29-31, 33, 74-76, Hall, T. (2005). “Αστική Γεωγραφία”. Αθήνα: ΚΡΙΤΙΚΗ, σ. 29, 43-45.

πρόσφυγες εικαστικούς, που λειτούργησαν είτε σαν κατάλογοι συγκέντρωσης της πληροφορίας, είτε σαν αναφορά γενικότερη στις καλλιτεχνικές κατακτήσεις των προσφύγων εικαστικών, είτε σαν ειδική αναφορά σε επιλεγμένους πρόσφυγες εικαστικούς. Αναφέρουμε για παράδειγμα την παρατήρηση του Χρύσανθου Χρήστου, που σημειώνει ότι δυσκολεύτηκε πολύ να βρει συγκεντρωμένο έργο των προσφύγων εικαστικών, προκειμένου το 1992, να γράψει στο περιοδικό “Η λέξη” – αφιέρωμα “Μνήμη Μικράς Ασίας”, για την προσφορά των Μικρασιατών καλλιτεχνών στην ελληνική εικαστική πραγματικότητα.

Αφού οι προηγούμενοι ερευνητές δεν αναφέρθηκαν σε μία πιο αναλυτική προσέγγιση του έργου και της ζωής των εικαστικών, δεν ήταν δυνατή και η μελέτη της έκφρασης του τραυματικού γεγονότος και των μηχανισμών μετασχηματισμού και απόσβεσης του τραύματος. Εδώ έρχεται να προσφέρει η δική μας διατριβή, καθώς μελετά αναλυτικά στοιχεία για το έργο και τη ζωή των εικαστικών καλλιτεχνών/-χνιδών, ορίζοντας συγκεκριμένες κατηγορίες, ανάλογα με τα διερευνητικά ερωτήματα και την προσέγγιση του τραύματος, της μνήμης και της ταυτότητας. Αυτοί ήταν οι τρεις άξονες μέσω των οποίων συνδέθηκε το προσφυγικό βίωμα με τη διαδικασία της καλλιτεχνικής διεργασίας.

Πολύτιμες βιβλιογραφικές αναφορές για τη δημιουργική διαδικασία έκφρασης του βίαιου τραύματος του αποχωρισμού που οδηγεί σε μια διαδρομή κάθαρσης, λύτρωσης και εδραίωσης της ιστορικής μνήμης ήταν οι εξής μελέτες: “Sites of Memory, Sites of Mourning”, του Jay Murray Winter, “Με το διωγμό στην ψυχή – Το τραύμα της Μικρασιατικής Καταστροφής σε τρεις γενιές”, της Λίμπυ (Ελευθερίας) Τατά-Αρσέλ, “ΑΪΒΑΛΙ (graphic novel)” του SOLOUP, “Φουστανέλες και χλαμύδες” της Χριστίνας Κουλούρη, “Το τραύμα του ξεριζωμού: Η Μικρά Ασία το 1922 και η προσφυγιά στις τέχνες και στα γράμματα”, άρθρο του Δημήτρη Καμούζη και “Δυο φορές ξένος” του Bruce Clark.

Επιπροσθέτως, με την τραυματική μνήμη ασχολήθηκαν οι δύο παρακάτω μελέτες, που δημοσιεύτηκαν στο βιβλίο “Η αττική γη υποδέχεται τους πρόσφυγες του '22” (Αθήνα 2006), που εκδόθηκε από το Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία: “Η εικαστική δημιουργία των προσφύγων” του Ν. Ζία, όπου παρουσιάζει το έργο τριών καλλιτεχνών προσφυγικής καταγωγής (Φ. Κόντογλου, Γ. Σικελιώτη και Β. Καπάνταη), οι οποίοι δεν δίστασαν να

εκφράσουν την τραυματική μνήμη μέσα από τη δύναμη και την απλότητα της καθημερινότητας. Επίσης, “Παλιές και Νέες Πατρίδες” του Τ. Μαυρώτα, όπου αναζητούνται οι εκφάνσεις αναδιαμόρφωσης των τραυματικών γεγονότων μέσα από τη δύναμη και την ισχύ της εικαστικής γλώσσας.

Ο Νίκος Μηλιώρης στο βιβλίο του “Η μικρασιατική τραγωδία στη λογοτεχνία και στην τέχνη”, εξετάζει εικαστικά έργα που έχουν αναφορές σε πρόσωπα και γεγονότα της Μικρασιατικής καταστροφής. Η αναφορά αυτή επεκτείνεται και σε καλλιτέχνες που δεν έχουν οι ίδιοι προσφυγική καταγωγή αλλά έχουν ευαισθητοποιηθεί από το δράμα των συνανθρώπων τους. Για παράδειγμα αναφέρει το έργο του Γιώργου Προκοπίου “Μέχρις εσχάτων”, ζωγράφου από τη Σμύρνη, που βρέθηκε στην πρώτη γραμμή δημιουργώντας έργα από το μικρασιατικό πόλεμο, στη συνέχεια το έργο του Νίκου Καρτσωνάκη (Νάκη) “Η Σφαγή της Σμύρνης”, ζωγράφου επίσης από τη Σμύρνη και κατόπιν αναφέρεται στο σκίτσο του ακαδημαϊκού Κωστή Παρθένη για τον Χρυσόστομο και στο έργο του χαράκτη Τάσου, “Πρόσφυγες”, όπου και οι δύο τελευταίοι καλλιτέχνες δεν έχουν προσφυγική καταγωγή.

Προηγήθηκε μία σειρά από αναφορές και προσεγγίσεις μελετητών, σχετικά με την έκφραση της τραυματικής μνήμης και των γεγονότων της καταστροφής και της απώλειας, όμως η δική μας εργασία έρχεται να δημιουργήσει επάνω σε αυτόν τον προβληματισμό ένα διερευνητικό εργαλείο, αναζητώντας το πώς έγινε η απόσβεση του τραύματος με το πέρασμα των χρόνων. Προκειμένου να διαμορφωθεί αυτό το διερευνητικό εργαλείο διαπιστώθηκε ότι θα έπρεπε να διατυπωθούν μηχανισμοί διεργασίας και μορφοποίησης της τραυματικής εμπειρίας, που θα μπορούσαν να αποτελέσουν, πέρα από το ερμηνευτικό πλαίσιο της συγκεκριμένης έρευνας, ένα εννοιολογικό σύστημα θεωρητικού εργαλείου προσέγγισης ερευνών, παρόμοιας κατηγορίας.

Αρχικά, συγκεντρώσαμε καθώς αναφέρθηκε συνοπτικά βιογραφικά στοιχεία των συγκεκριμένων καλλιτεχνών/-χνιδών (συνολικά 112 εικαστικοί), με έμφαση στις σημαντικές αναζητήσεις και τις ξεχωριστές κατακτήσεις τους (ιδιαίτερη καλλιτεχνική ταυτότητα και χαρακτηριστικά του εικαστικού έργου). Στο ζήτημα του ορισμού για το ποιος/-α θα θεωρηθεί καλλιτέχνης/-χνιδα βασιστήκαμε στα οκτώ κριτήρια που έχουν διατυπώσει οι πολιτιστικοί οικονομολόγοι (Cultural Economist) Bruno Frey και W. W. Pommerehne (1989).

Στην πορεία θέσαμε τρία βασικά ερωτήματα προκειμένου να ολοκληρώσουμε τον απώτερο διερευνητικό σκοπό μας, τη διατύπωση του κατάλληλου ερευνητικού εργαλείου μελέτης των μηχανισμών μορφοποίησης της τραυματικής εμπειρίας και της απόσβεσής της:

- ❖ Ποια ήταν η σχέση των εικαστικών με το προσφυγικό παρελθόν, πώς διαχειρίστηκαν την ατομική και τη συλλογική μνήμη και πώς τελικά μορφοποίησαν το τραύμα του διωγμού μέσα από την τέχνη τους.
- ❖ Πώς μετασχηματίστηκε αρχικά το τραύμα μέσα από την εικαστική δημιουργία και πώς έγινε στην πορεία η απόσβεση του τραυματικού γεγονότος.
- ❖ Πώς εξελίχθηκε η διαχείριση της προσφυγικής μνήμης σε κοινωνικό επίπεδο και ποιος μηχανισμός μετέτρεψε το προσφυγικό τραύμα σε σταθμό της ιστορικής μνήμης.

Καθώς η έρευνά μας έχει κατά βάση κοινωνικό χαρακτήρα, ο ποιοτικός μεθοδολογικός τρόπος θεωρήθηκε ο πιο κατάλληλος, προκειμένου να προχωρήσουμε στην ανάλυση των δεδομένων μας. Μάλιστα, αποφασίσαμε να συνδυάσουμε τη μακροσκοπική με τη μικροσκοπική προσέγγιση και ορίσαμε κατάλληλες μελέτες περίπτωσης μέσα από τη διαρκή προσαρμοστικότητα της διερευνητικής οργάνωσης και του καθορισμού κατηγοριών. Προς αυτήν την κατεύθυνση πολύτιμος αρωγός ήταν το κείμενο του Γ. Τσιώλη: “Η σχέση ποιοτικής και ποσοτικής προσέγγισης στην κοινωνική έρευνα: από τη θέση περί ‘ριζικής ασυμβατότητας’ στο συνδυασμό ή τη συμπληρωματικότητα των προσεγγίσεων”. Στο Μ. Πουρκός (Επιμ.) “Δυνατότητες και όρια της μείξης των μεθοδολογιών στην κοινωνική και εκπαιδευτική έρευνα”. Επίσης με τη συμβολή του βιβλίου των Φ. Ίσαρη και Μ. Πουρκού (2015) “Ποιοτική μεθοδολογία έρευνας”, εστιάσαμε στην πολυπλοκότητα του κοινωνικού φαινομένου (το όλον και το μέρος) και επιδείξαμε διαρκή προσαρμοστικότητα στη διερευνητική οργάνωση, καθορισμού κατηγοριών, ανάλυσης, κωδικοποίησης και παρατήρησης των ευαίσθητων δεδομένων.²⁶

²⁶ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Frey, B. and Pommerehne, W. (1989). *“Muses and Markets. Explorations in the Economics of the Arts”*. Cambridge, MA: Blackwell, σ. 146, Τσιώλης, Γ. (2013), *“Η σχέση ποιοτικής και ποσοτικής προσέγγισης στην κοινωνική έρευνα: από τη θέση περί ‘ριζικής ασυμβατότητας’ στο συνδυασμό ή τη συμπληρωματικότητα των προσεγγίσεων”*. Στο Μ. Πουρκός (Επιμ.) *Δυνατότητες και όρια της μείξης των μεθοδολογιών στην κοινωνική και εκπαιδευτική έρευνα*. Ίων. σ. 271-292, Ίσαρη, Φ. (2015). *“Ποιοτική μεθοδολογία έρευνας”*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, σ. 29-35, 43, 81-84, Hay, I. (2000). *“Qualitative Research Methods in Human Geography”*. Oxford University Press, Ιωσηφίδης Θ., (2006). *“Ποιοτική Κοινωνική Έρευνα και Κριτικός*

Προκειμένου να απαντηθούν τα ερωτήματα σε σχέση με τους πρόσφυγες καλλιτέχνες/-χνιδες, που είχαν αποβιώσει, χρησιμοποιήθηκε βιβλιογραφική και αρχειακή αναζήτηση και παράλληλα για τους καλλιτέχνες/-χνιδες, που ήταν εν ζωή, επιλέχθηκε η εμπειρική έρευνα πεδίου, με ημιδομημένη συνέντευξη ανοιχτών ερωτήσεων (semi-structured interviews with open questions), συμπεριελήφθησαν 26 ερωτήσεις. Στο πλαίσιο της συνέντευξης σχεδιάστηκε και ερωτηματολόγιο προκειμένου να γίνει κατάλληλη προετοιμασία για τη διεξαγωγή της συνέντευξης. Επιπλέον αρκετές φορές χρειάστηκε η επιτόπια έρευνα πεδίου για την αναζήτηση πρωτογενών στοιχείων, καθώς για ορισμένους/-νες καλλιτέχνες/-χνιδες είχαν χαθεί τα ίχνη της εργογραφίας τους. Κείμενα βοηθητικά για το σχεδιασμό της συνέντευξης ήταν: της J. Mason (2003), “Η Διεξαγωγή της Ποιοτικής Έρευνας”, προσέφερε το κατάλληλο θεωρητικό υπόβαθρο, προκειμένου να σχεδιαστούν τα μεθοδολογικά ζητήματα πρακτικής φύσεως της έρευνάς μας, της N. Alexiadou (2001), "Researching policy implementation: Interview data analysis in institutional contexts". International Journal of Social Research Methodology, που μας βοήθησε στη στοχοθεσία των ανοιχτών ερωτήσεων έτσι ώστε ο ερωτώμενος να μπορούσε να εκφράσει την εμπειρία και το βίωμά του, του I. Χωριανόπουλου (2006), “Η Ποιοτική Έρευνα με Ημιδομημένες Συνεντεύξεις και το Πρόβλημα της Εισόδου στο Πεδίο: Η Περίπτωση της Αστικής Πολιτικής στην Ευρωπαϊκή Ένωση”, στο (επιμ.) Ιωσηφίδης Θ. και Σπυριδάκης Μ. “Ποιοτική κοινωνική έρευνα μεθοδολογικές προσεγγίσεις και ανάλυση δεδομένων”, του Β. Αράπογλου (2006), “Τοπικές Ιστορίες για την Κοινωνική Ενσωμάτωση: Ταυτότητα και Αναστοχασμός της «Ανοιχτής Μεθόδου Συντονισμού»”, στο ίδιο ό.π., που μας κατεύθυνε στην διεξοδικότερη ανάδειξη της καλλιτεχνικής ταυτότητας μέσω της ελευθερίας της αφήγησης, τέλος το κείμενο του Θ. Ιωσηφίδη (2006), “Χαρακτηριστικά και Δυνατότητες του Λογισμικού Ανάλυσης” στο ίδιο ό.π., στο οποίο βασιστήκαμε για την παραπέρα ανάλυση, κατηγοριοποίηση και κωδικοποίηση του ποιοτικού υλικού.²⁷

Ρεαλισμός”, σ. 21-22, Mason, J. (2003.). “Η Διεξαγωγή της Ποιοτικής Έρευνας”. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 19, 52-53, 85-89).

²⁷ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Mason, J. (2003.), ό.π. σ. 92, 99, 103-104, Alexiadou, N. (2001). "Researching policy implementation: Interview data analysis in institutional contexts". International Journal of Social Research Methodology, Theory and Practice, 4(1): 51-61., Χωριανόπουλος, Ι. (2006). “Η Ποιοτική Έρευνα με Ημιδομημένες Συνεντεύξεις και το Πρόβλημα της Εισόδου στο Πεδίο: Η Περίπτωση της Αστικής Πολιτικής στην Ευρωπαϊκή Ένωση ” στο (επιμ.) Ιωσηφίδης Θ. και Σπυριδάκης

Σε αυτό το σημείο κάναμε μία αλληλοσυσχέτιση ανάμεσα στα ερευνητικά μας ερωτήματα και τη διάρθρωση των ερωτημάτων της συνέντευξης και σημειώσαμε τις παρακάτω κατηγορίες:

1η κατηγορία - σημαντικά βιογραφικά στοιχεία. **2η κατηγορία** - ερευνητική καλλιτεχνική δραστηριότητα, αντιπροσωπευτικά έργα, η σημαντικότητα του έργου για τον καλλιτέχνη, η μορφολογία του έργου και η σχέση ανάμεσα στο προσφυγικό παρελθόν και την εσωτερική ώθηση για δημιουργία. **3η κατηγορία** - η ευρύτερη αντίληψη της προσφυγικής καταγωγής και του πολιτισμικού τραύματος, καθώς και η γενικότερη σχέση του τραύματος με ένα εκτεταμένο φάσμα επιλογών του εικαστικού, τόσο σε επίπεδο δημιουργίας όσο και σε επίπεδο επιλογών ζωής. Αξιολόγηση της δραστηριοποίησης των καλλιτεχνών/χνιδών μέσα από συλλογικές μορφές έκφρασης. **4η κατηγορία** - προσδιορισμός της συσχέτισης του εικαστικού με τον θεατή, το έργο του και την ευρύτερη έννοια της τέχνης, προκειμένου να φανεί η διαχείριση της ατομικής, συλλογικής και ιστορικής μνήμης σε σχέση με τις «Χαμένες Πατρίδες».

Με βάση τα δεδομένα που συλλέξαμε κατασκευάσαμε και τα Παραρτήματα Α' και Β', όπου συμπεριλάβαμε αντίστοιχα στοιχεία α) για τους καλλιτέχνες/χνιδες για τους οποίους υπάρχει συνέντευξη (συνέντευξη και χαρακτηριστική εργογραφία) και β) για τους καλλιτέχνες/χνιδες για τους οποίους δεν υπάρχει συνέντευξη, είτε γιατί έχουν αποβιώσει, είτε γιατί στάθηκε αδύνατη η διεκπεραίωση συνέντευξης και για τους οποίους έχει χρησιμοποιηθεί κυρίως η βιβλιογραφική και η αρχειακή έρευνα, καθώς και η επιτόπια έρευνα αναζήτησης πρωτογενών στοιχείων (περιέχονται βιογραφία και εργογραφία).

Ήταν πολύ σημαντική στιγμή για τη διεξαγωγή της έρευνας το ότι επικοινωνήσαμε με επτά πρόσφυγες εικαστικούς από την Κωνσταντινούπολη, από τους οποίους οι τέσσερις (δύο άντρες και δύο γυναίκες), συμμετείχαν με συνέντευξη. Ένα γεγονός

Μ. "ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ", Αθήνα: ΚΡΙΤΙΚΗ, σ. 157-175, Αράπογλου, Β. (2006). "Τοπικές Ιστορίες για την Κοινωνική Ενσωμάτωση: Ταυτότητα και Αναστοχασμός της «Ανοιχτής Μεθόδου Συντονισμού»", στο ίδιο ό.π. σ. 118, Ιωσηφίδης, Θ. (2006). "Χαρακτηριστικά και Δυνατότητες του Λογισμικού Ανάλυσης", στο ίδιο ό.π. σ. 265.

που προσέδωσε μία μοναδικότητα σε διερευνητικό και πολιτιστικό επίπεδο στην έρευνά μας.

Ανακεφαλαιώνοντας, η έρευνά μας οργανώθηκε και προχώρησε με την προσδοκία να αναδείξει, μηχανισμούς αποτύπωσης και μετασχηματισμού της προσφυγικής μνήμης των “Χαμένων Πατρίδων”, μέσα από το έργο προσφύγων εικαστικών. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, συνέδεσε τους συγκεκριμένους μηχανισμούς με την απόσβεση του τραυματικού γεγονότος. Προκειμένου αυτή η εργασία να αποτελέσει ένα διαχρονικό ερευνητικό εργαλείο συμπεριλάβαμε και πέντε περιπτώσεις καλλιτεχνών/χνιδών, που είναι χαρακτηριστικές επιγόνων προσφυγικής καταγωγής.

Προς αυτή την κατεύθυνση θα πρέπει να επισημάνουμε την προσφορά της μελέτης της Λίμπυ Τατά Αρσέλ του 2014, “Με το διωγμό στην ψυχή – Το τραύμα της Μικρασιατικής Καταστροφής σε τρεις γενιές” (έχει προαναφερθεί), η οποία αποτελεί μια σπάνια ψυχολογική και κοινωνική ανάλυση του προσφυγικού τραύματος. Για πρώτη φορά στην ελληνική βιβλιογραφία εξετάζεται η διαγενεαλογική έννοια του τραύματος με εφελτήριο τη Μικρασιατική Καταστροφή και αναλύεται το πώς αυτό το τραύμα ασκεί μέχρι σήμερα επιρροή γενικότερα στην ελληνική κοινωνία και όχι μόνο στους ανθρώπους προσφυγικής καταγωγής. Η συγγραφέας διερεύνει το αν μεταβιβάζεται το τραύμα του διωγμού από γενιά σε γενιά και το αν υπάρχουν μηχανισμοί που οδηγούν στην επούλωση του τραύματος και την επιβίωση των προσφύγων. Εδώ ήρθε να προσφέρει η έρευνά μας, εστιάζοντας στο πώς διενεργείται αυτή η μεταβίβαση του τραύματος διαγενεακά με σημείο αναφοράς την εικαστική ταυτότητα και σε σχέση με την προσφυγική μνήμη και με ποιους τρόπους συντελείται η απόσβεση του τραύματος μέσα από το εικαστικό έργο των προσφύγων και των απογόνων τους.

Επίσης πολύ σημαντικό κείμενο για την προσέγγιση αυτή, στάθηκε το κείμενο του Κ. Mannheim του 1928, που αναδημοσιεύτηκε το 1952, “The Problem of Generations”, όπου εξετάζεται η έννοια της γενιάς, ως μία σημαντική ορίζουσα της κοινωνικής ζωής και της έκφρασης της ατομικής, συλλογικής και ιστορικής μνήμης.

Τέλος, η προσέγγιση αυτή για τη διαγενεακή μελέτη του τραύματος, δεν θα είχε ολοκληρωθεί, χωρίς το βιβλίο του Ευγένιου Ματθιόπουλου (2019), “Η έννοια της «Γενιάς» στην περιοδολόγηση της ιστορίας, της ιστορίας της λογοτεχνίας και της ιστορίας της τέχνης”. Η μελέτη εξετάζει το νόημα της γενιάς και αναφέρει πως είναι

πλέον ριζωμένο στην πνευματική ζωή της κοινωνίας και έχει άμεσα εκφραστεί μέσα από την τέχνη. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η κριτική επισκόπηση που παραθέτει ο συγγραφέας των γενεακών θεωριών και των συστημάτων περιοδολόγησης αναφορικά με την ιστορία της τέχνης. Δύο ήταν τα σημεία που σταθήκαμε, το ότι η περιοδολόγηση διευκόλυνε τη θεώρηση κοινωνικών ομάδων, που δεν χαρακτηρίζονταν σε πολιτικό και ιδεολογικό πλαίσιο αλλά μπορούσαν να επιλέξουν το δικό τους συνδυασμό θεωριών μέσα από την ιστορία της τέχνης και του πολιτισμού και το ότι η έννοια του γεγονότος ήταν στρατηγικής σημασίας σε όλα τα διαγενεακά συστήματα που εξέτασε ο Ματθιόπουλος.²⁸

Δομή της έρευνας

Η μελέτη αυτή συμπεριλαμβάνει έξι ενότητες:

Στην πρώτη ενότητα, παρουσιάζονται οι διαστάσεις του προσφυγικού προβλήματος του 1922 και το ζήτημα της «Χαμένης Πατρίδας» και κατόπιν γίνεται η συσχέτιση ανάμεσα στη διαδικασία ενσωμάτωσης των προσφύγων και στις όψεις του νεότερου ελληνικού πολιτισμού.

Στη δεύτερη ενότητα, μελετάται η περαιτέρω μεθόδευση της ενσωμάτωσης, η οποία επέφερε εξελίξεις στην κοινωνική και πολιτιστική οργάνωση των προσφύγων στη νέα πατρίδα, διαμέσου μιας ανατροφοδοτικής σχέσης με τους ισχυρούς συμβολισμούς μνήμης της «Χαμένης Πατρίδας». Εξετάζονται διεξοδικά οι έννοιες: τραύμα - μνήμη - ταυτότητα.

Στην τρίτη ενότητα, μελετήθηκε εμπειριστατωμένα η καλλιτεχνική διεργασία, με βάση τη δραστηριοποίηση του καλλιτέχνη στον αστικό χώρο, σε συνάρτηση με το παρελθόν, το παρόν και τη δημιουργία. Σκοπός εδώ ήταν να φανεί το πώς η τέχνη, ως ένας ζωντανός οργανισμός, διευθετεί δυναμικές λειτουργίες, που επηρεάζουν και διευρύνουν τόσο τον κόσμο του/-της καλλιτέχνη/-χινιδας, όσο και του θεατή.

²⁸ **Βιβλιογραφικές αναφορές εδώ:** Mannheim, K. (1928) 1952. "The Problem of Generations" in: Karl Mannheim. "Essays in the Sociology of Knowledge". (pp. 276-322). New York: Oxford University Press. σ. 290-320, Ματθιόπουλος Ε. (2019), "Η έννοια της «Γενιάς» στην περιοδολόγηση της ιστορίας, της ιστορίας της λογοτεχνίας και της ιστορίας της τέχνης", Ηράκλειο, ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ, σ. 110 – 112, 115, 161, 182, 290-320.

Στην τέταρτη ενότητα, παρουσιάζεται και αναλύεται ο σχεδιασμός και η διενέργεια τόσο της βιβλιογραφικής - αρχειακής έρευνας όσο και της εμπειρικής έρευνας μέσω συνεντεύξεων. Αναλύονται ξεχωριστά, η διατύπωση των διερευνητικών ερωτημάτων, οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν, η μεθοδολογία και η όλη διαδικασία.

Στην πέμπτη ενότητα, παρουσιάζονται τα αποτελέσματα, σε αντιστοιχία με τα τιθέμενα ερωτήματα, τις διερευνητικές κατηγορίες, τις μελέτες περίπτωσης και τους πίνακες κωδικοποίησης των ευρημάτων μας.

Στην έκτη ενότητα, διατυπώνονται τα συμπεράσματα και ο σχολιασμός των αποτελεσμάτων, καθώς και ένας προσωπικός απολογισμός της υποφαινόμενης (ερευνήτριας).

Κεφάλαιο 1: ΣΤΟΝ ΔΡΟΜΟ ΤΗΣ ΠΡΟΣΦΥΓΙΑΣ: Η ΝΕΑ ΠΑΤΡΙΔΑ

1.1. Η έλευση προσφύγων στην Ελλάδα και το ζήτημα της «Χαμένης Πατρίδας»

Ο ελλαδικός χώρος αποτέλεσε και αποτελεί τόπο προσφυγικών εισροών με πρωταρχικό σημείο αναφοράς το 1821,²⁹ κομβικό σημείο αναφοράς, που έχρηζε άμεσης επίλυσης, το 1922 και σημερινό άξονα αναφοράς την ευρύτερη Ευρωπαϊκή προσφυγική κρίση, που διαδραματίζεται από το 2015 έως σήμερα.³⁰ Εντούτοις είναι γεγονός ότι οι κύριες προσλαμβάνουσες του προσφυγικού ζητήματος, τόσο σε επίπεδο κρατικού μηχανισμού και διαμόρφωσης των αστικών κέντρων, όσο και σε επίπεδο εκπαίδευσης και καλλιτεχνικής έκφρασης, καθώς και όσον αφορά την κοινή γνώμη, αναφέρονται στη Μικρασιατική “τραγωδία”³¹ του 1922.

Η Μικρασιατική τραγωδία του 1922 κορυφώθηκε με την ήττα του ελληνικού στρατού στη Μικρά Ασία και την καταστροφή της Σμύρνης, το Σεπτέμβρη του 1922. Στις 30 Ιανουαρίου του 1923, υπογράφηκε η ελληνοτουρκική Σύμβαση της Λοζάνης, η οποία ρύθμιζε την ανταλλαγή των πληθυσμών μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας και πρόβλεπε την πρώτη στα χρονικά της ιστορίας υποχρεωτική ανταλλαγή πληθυσμών, όπως ονομάστηκαν τότε οι επιχειρήσεις «εθνοκάθαρσης».³² Ακολούθησε, στις

29. Κατά τη διάρκεια της επανάστασης του 1821 κατέφθασαν στην απελευθερωμένη Ελλάδα, πρόσφυγες από τα νησιά του Αιγαίου, τον ηπειρωτικό ελλαδικό χώρο και τη Μ. Ασία (Σμύρνη, Αίβαλί, Χίο, Κρήτη, Σάμο, Ψαρά, Σούλι κ.ά.), προκειμένου να εξασφαλίσουν προστασία από το οθωμανικό καθεστώς (Γκιζελή Β., 1993: σ. 63).

30. Σύμφωνα με τα στατιστικά στοιχεία της Ύπατης Αρμοστείας του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες (UNHCR), ο αριθμός των προσφύγων και μεταναστών που έχουν καταφθάσει στην Ελλάδα (από θάλασσα και στεριά) ανά έτος, έχει ανέλθει: το 2014 σε 43.318, το 2015 σε 861.63, το 2016 σε 177.234, το 2017 σε 36.310, το 2018 σε 50.508, το 2019 σε 74.613, το 2020 σε 15.696, το 2021 σε 9.157 και το 2022 μέχρι 3 Ιουλίου σε 5.567 (ξεχωριστά για την Ουκρανία, μέχρι 3 Ιουλίου, έχει ανέλθει σε 50.014: Πληροφορίες για Εκτοπισθέντα άτομα από την Ουκρανία - <https://migration.gov.gr/ukraine/>): Στατιστικά για την Ελλάδα, Ύπατη Αρμοστεία του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες (UNHCR), <https://tinyurl.com/2ycpzy4p>.

Επίσης, σύμφωνα με τα Στατιστικά Στοιχεία Υπηρεσίας Ασύλου, οι αιτήσεις ασύλου που έχουν γίνει στα διαφορετικά ελληνικά κέντρα υποδοχής από τον Ιούνιο του 2013 έως τον Ιανουάριο του 2020, είναι 290.831, επικαιροποιημένο έγγραφο από την ιστοσελίδα 05.02.2020 (<https://eu.docs.wps.com/l/sIDOnkc5gz5ynlQY>).

31. Όπως αναφέρει ο Τζάιλς Μίλτον στο βιβλίο του “Χαμένος Παράδεισος”: {...ο Αμερικανός πρόξενος Τζόρτζ Χόρτον υπήρξε μάρτυρας τόσο φρικτών σκηνών ώστε θα τις θυμόταν σε όλη του τη ζωή. «Ένα από τα δυνατότερα αισθήματα που πήρα μαζί μου από τη Σμύρνη» γράφει «ήταν το αίσθημα της ντροπής γιατί ανήκα στο ανθρώπινο γένος»...}, Τζάιλς Μίλτον 2008, σ: 26.

32. Σύμφωνα με τη Γκιζελή (1993), η Σύμβαση αυτή της ανταλλαγής, προέκυψε σε ένα γενικότερο πλαίσιο της εποχής ανταλλαγών και μετακινήσεων πληθυσμών στα Βαλκάνια (Γκιζελή Β., “Η

24 Ιουλίου του 1923, η υπογραφή της Συνθήκης της Λοζάνης, με σκοπό να αποκατασταθεί η ειρήνη στην περιοχή και να επιτευχθεί η ανακατανομή των εδαφών, η οποία επικυρώθηκε από τις Μεγάλες Δυνάμεις και η ελληνοτουρκική σύμβαση (Hirschon R.,³³ 2004: σ. 11).

Συγκεκριμένα, η Τουρκία έπαιρνε την Ανατολική Θράκη, που με τη συνθήκη των Σεβρών είχε κατακυρωθεί υπέρ των Ελλήνων (η Ελλάδα έπρεπε να πληρώσει σε είδος τις πολεμικές επανορθώσεις, αφού δεν υπήρχαν χρήματα στα ταμεία του κράτους), τα νησιά Ίμβρος και Τένεδος παραχωρήθηκαν στην Τουρκία με την υποχρέωση να διοικούνται ευνοϊκά για τους Έλληνες, το Οικουμενικό Πατριαρχείο δεν χαρακτηριζόταν πλέον Εθναρχείο, οι Έλληνες και οι σύμμαχοι έπρεπε να τερματίσουν το καθεστώς κατοχής της Κωνσταντινούπολης και τέλος έπρεπε να γίνει η ανταλλαγή πληθυσμών, ώστε να επέλθει εθνική ομοιογένεια στην Ελλάδα και στην Τουρκία με εξαίρεση τους Μουσουλμάνους της Θράκης και τους Έλληνες της Κωνσταντινούπολης (Ραφαηλίδης Β., 1993: σ. 120- 121; Σύμβαση της Λοζάνης, άρθρο 2, παρ. 1: <https://tinyurl.com/ydhlcu6s>).

Οι Θράκες πρόσφυγες έφθασαν στην Ελλάδα το φθινόπωρο του 1923 και με ομαλές συνθήκες σε σχέση με του Έλληνες της Μ. Ασίας (το 1914 εκδιώχθηκαν οι Θράκες για πρώτη φορά και επαναπατρίστηκαν το 1920), κάτω από τις ίδιες ομαλές συνθήκες μετακινήθηκαν και οι Έλληνες της Βουλγαρίας (Ανατολικής Ρωμυλίας), όπως επίσης και οι Έλληνες του Καυκάσου που ήρθαν στην Ελλάδα με τη θέλησή τους. Σύμφωνα με την προέλευσή τους, οι Έλληνες πρόσφυγες είχαν χωρισθεί ως εξής: Έλληνες της Μ. Ασίας και του Πόντου, 1.000.000 περίπου, Έλληνες της Αν. Θράκης 190.000 περίπου, Έλληνες του Καυκάσου 30.000 περίπου, Έλληνες της Βουλγαρίας 30.000 περίπου και Έλληνες της Κωνσταντινούπολης 70.000 περίπου. Επίσης, μετά τη γενοκτονία των Αρμενίων (1915) και κατά το διάστημα 1920-1923, αυξήθηκε ο

Κοινωνική Ένταξη των Προσφύγων” στο Συλλογικό Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, Τόμος ένατος, σ. 63).

33. Η επιτόπια ανθρωπολογική έρευνα της Hirschon πραγματοποιήθηκε την περίοδο της δικτατορίας (1967-1974), στη συνοικία “Γερμανικά” των Προσφυγικών της Νίκαιας και περιγράφει συνθήκες που έχουν σχεδόν εξαλειφθεί στα αστικά κέντρα της Ελλάδας εδώ και αρκετά χρόνια. Η μελέτη αφορά τη ζωή στην Κοκκινιά, έναν μεγάλο συνοικισμό Μικρασιατών προσφύγων που ονομάστηκε Δήμος Νίκαιας το 1934, πενήντα χρόνια μετά την εγκατάστασή τους. Σκοπός της ανθρωπολογικής αυτής μελέτης ήταν να δημιουργήσει προβληματισμό, ώστε να μπορέσουμε να συνειδητοποιήσουμε τις βαθύτερες έννοιες αυτών ακριβώς των αυτονόητων δεδομένων. Η ανθρωπολογική αυτή προσέγγιση είναι μια πρόκληση στις λανθάνουσες προκαταλήψεις μας.

αριθμός των Αρμενίων της Ελλάδας, το 1924 αναφέρονται 55.000 Αρμένιοι οι οποίοι τα μετέπειτα χρόνια μετανάστευσαν αρκετοί στη Γαλλία και τη Σοβιετική Αρμενία (απογραφή του 1940, 27.000 περίπου και 9.000 στην απογραφή το 1951) (Κοινωνία των Εθνών, Βεϊνόγλου Μ. & Φ., μετ., 1997: σ. 21-23; Αγτζίδης Β., 2013; Μαυρίδης Δ., 2013; Περδίκης Δ., 2012; Χασιώτης Ι., 2006: σ. 13-23).

Αναφερόμενοι στη Σοβιετική Ένωση, το πρώτο κύμα μαζικής μετανάστευσης προς την Ελλάδα ξεκίνησε από το 1918 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '20, κυρίως μεταξύ 1921 και 1923. Ήταν πρόσφυγες του Μικρασιατικού Πόντου, που είχαν καταφύγει εκεί λόγω των διωγμών από το 1914 έως το 1924, αλλά και Πόντιοι μόνιμα εγκατεστημένοι στην Υπερκαυκασία, την Ουκρανία και τη Ρωσία, που λόγω ιστορικών γεγονότων κατέφυγαν στην Ελλάδα (Οκτωβριανή Επανάσταση, εθνικιστική πολιτική μπολσεβίκων Γεωργίας, τουρκικός στρατός στον Καύκασο, στρατολόγηση από την αρμενική κυβέρνηση, αποτυχημένη εκστρατεία της Αντάντ στην Ουκρανία). Οι Πόντιοι από τη Σοβιετική Ένωση έρχονται στην Ελλάδα μέχρι σήμερα (δεκαετία 1920, 1939, 1965-1967, 1968 έως σήμερα) (Βεργέτη Μ., 1993: σ. 82, 83).

Όπως προαναφέρθηκε, οι Έλληνες της Κωνσταντινούπολης εξαιρέθηκαν το 1923 από την ανταλλαγή των πληθυσμών αλλά σύμφωνα με τα στοιχεία που παραθέτει ο Βρυώνης (2007) ήδη από τη δεκαετία του 1930 είχαν επιβληθεί νομοθετικά μέτρα με απώτερο στόχο την παρεμπόδιση των Ελλήνων από την ελεύθερη συμμετοχή τους στην οικονομική και κοινωνικοπολιτική ζωή της Πόλης (Βρυώνης Σ., 2007: σ. 633-634). Το 1950, μια επίσημη απογραφή έδειξε ότι σε περίπου 1.000.000 κατοίκους το ελληνικό στοιχείο υπολογιζόταν ανάμεσα σε 80.000 με 90.000 (Χρηστίδης Χ., 2000: σ. 67 – 69). Το οργανωμένο πογκρόμ, που διαδραματίστηκε στις 6 και 7 Σεπτεμβρίου το 1955,³⁴ επέφερε τον διωγμό των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης και επέβαλε

34. Τα συγκεκριμένα γεγονότα ονομάστηκαν “Σεπτεμβριανά” και οργανώθηκαν μεθοδικά, με τη συγκατάθεση της κυβέρνησης, από επίσημες οργανώσεις (Εθνική Ομοσπονδία Φοιτητών, Εθνική Ένωση Φοιτητών, Επιτροπή Υπεράσπισης των Τουρκικών Δικαίων στην Κύπρο, Σύλλογος Περιθάλψεως των εκ Δυτικής Θράκης Προσφύγων, Οργάνωση “Η Κύπρος είναι Τουρκική”), εργατικά συνδικάτα και τις ανεξάρτητες ομάδες του Δημοκρατικού Κόμματος (50.000 περίπου τοπικές οργανώσεις). Πέρα από τη συγκαλυμμένη δράση της κυβέρνησης ο τουρκικός τύπος έδρασε δυναμικά προπαγανδίζοντας κατά των Ελλήνων και διαμορφώνοντας την ανάλογη πολιτική ατμόσφαιρα στην Κωνσταντινούπολη, ώστε να γίνει τότε αποδεκτή η σωρεία των σκληρών επιθέσεων (Βρυώνης Σ., 2007: σ. 636-637). Πολύ σημαντική σε σχέση με τα συμβάντα ήταν η έκθεση του Χριστόφορου Χρηστίδη (τέλη 1956 περίπου), όπου είχαν συμπεριληφθεί μαρτυρίες και άλλες περιγραφές της καταστροφής και των συνθηκών, με λεπτομερή περιγραφή των συμβάντων (ό. π. 172-173 178- 187). Οι κατοικίες και οι επιχειρήσεις των Ελλήνων είχαν από πριν σημαδευτεί και οι

την απομάκρυνση του ελληνικού στοιχείου, αντανακλώντας και εδώ την πολιτική της εθνικής εκκαθάρισης ((Βρυώνης Σ., 2007: σ. 655).

Γενικότερα, από τον Αύγουστο του 1922 μέχρι τον Δεκέμβριο του 1924 που ολοκληρώθηκε η μετακίνηση των πληθυσμών, ήρθαν στην Ελλάδα από τη Μικρά Ασία, την Ανατολική Θράκη, τη Βουλγαρία αλλά και από άλλα μέρη που δεν παρείχαν πλέον ασφάλεια στους Έλληνες, 1.220.000 Έλληνες και 45.000 Αρμένιοι με τον πληθυσμό της χώρας να αυξάνεται κατά 25% περίπου, μέσα σε δύο μόλις χρόνια. Από την Ελλάδα μετακινήθηκαν 518.146 μουσουλμάνοι για την Τουρκία και 92.000 Βούλγαροι για τη Βουλγαρία, αφού η συνθήκη για την ανταλλαγή περιλάμβανε και τους Βούλγαρους της Ελλάδας, καθώς και τους Έλληνες της Βουλγαρίας (Ραφαηλίδης Β., 1994: σ. 249). Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή η πρώτη απογραφή του πληθυσμού της χώρας έγινε στις 15 Μαΐου 1928 και υπολογίστηκε τότε ο αριθμός των προσφύγων σε 1.221.849 άτομα (Γκιζελή Β., 1984: σ. 175).

Συμπερασματικά, το προσφυγικό ζήτημα είχε πάρει πλέον τεράστιες διαστάσεις και ήταν άμεση η ανάγκη να αντιμετωπιστεί αποτελεσματικά και όχι περιστασιακά και τμηματικά, όπως ήδη είχε συμβεί,³⁵ αφού οι ανάγκες εγκατάστασης των πρωτοεμφανιζόμενων προσφύγων, εντάχθηκαν αρχικά σε ένα ευρύτερο σχέδιο εποίκισμού, με τη διαμόρφωση νέων πόλεων και συνοικισμών (μεθοδεύτηκε από την εποχή του Καποδίστρια και στη συνέχεια εφαρμόστηκε κατά την Οθωνική

Τούρκοι μουσουλμάνοι είχαν ειδοποιηθεί, ώστε να δώσουν ένα σινιάλο και να γλυτώσουν από την επίθεση. Οι επιθέσεις γίνονταν με την ανέχεια της αστυνομίας και του στρατού, που το συγκεκριμένο βράδυ επικαλούνταν την ιδιότητα του Τούρκου πατριώτη. Ο τουρκικός τύπος παρά τη λογοκρισία έδωσε πληροφορίες και φωτογραφίες για τα γεγονότα (Milliyet) (ό. π. 638-640).

35. Από το 1821 μέχρι το 1922 συνέβησαν γεγονότα που είχαν ως αποτέλεσμα προσφυγικές εισροές στον ελλαδικό χώρο, ως εξής: η Κρητική επανάσταση (1866-1869), η αναγκαστική μετανάστευση Ελλήνων την Ανατολικής Ρωμυλίας και της Ρουμανίας (1906), ο πρώτος διωγμός του 1914 για τους Έλληνες της Θράκης και του Καυκάσου, στη συνέχεια και μέχρι το 1920, μετακινήθηκαν προς την Ελλάδα περίπου 800.000 πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία, την Ανατολική Μακεδονία, τη Θράκη κ. α. Η πρώτη μέριμνα για τους πρόσφυγες οργανώθηκε μετά την καταστροφή των Ψαρών (1824), για τους περίπου τριακόσιους Ψαριανούς που έφτασαν στο ελληνικό έδαφος και η κυβέρνηση εγκατέστησε αρχικά στη Μονεμβασιά και αργότερα έξω από την αρχαία Ερέτρια στα Νέα Ψαρά. Στην πορεία οι προσφυγικές ομάδες έθεταν τα αιτήματά τους, προκειμένου να αποκατασταθούν, τα οποία όμως δεν εξετάστηκαν μεμονωμένα αλλά μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο σχεδιασμού, καθώς η πιεστική ανάγκη στέγασης αυτών των ανθρώπων οδήγησε τότε σε μια εκτεταμένη διαδικασία εποίκισμού, η οποία είχε δύο διαστάσεις, την «αγροτική» (μετακίνηση από τις ορεινές στις πεδινές περιοχές) και την «αστική» (καθοδηγούμενη πολιτικά - τάση δημιουργίας νέων πόλεων και συνοικισμών π.χ. η Ερμούπολη της Σύρου, το Ζαπάντι στο Αργίνιο, ο Πειραιάς κ.ά.) (Λεοντίδου Λ., 1989: σ. 57; Σκοπετέα Ε., 1988: σ. 41-42; Βακαλόπουλος Α., 1939: σ. 14, 17-25, 28-32, 52-59, 64-68, 80-81, 85-89, 111; Λαμπίδης, Γ., 1992: σ. 89).

περίοδο).³⁶ Το νέο όμως προσφυγικό πρόβλημα είχε τελείως διαφορετική έκβαση, διότι στην ουσία, μετά τη συνθήκη της Λοζάνης, επισπεύσθηκε η διαδικασία της Εθνοκάθαρσης και συγχρόνως εξανεμίστηκε οριστικά η προσδοκία της Μεγάλης Ιδέας. Ο πληθυσμός των προσφύγων είχε επικίνδυνα αυξηθεί και γι' αυτούς τους ανθρώπους δεν υπήρχε στο εξής δρόμος επιστροφής, ενώ είχε ξεκινήσει να αναφαίνεται η έννοια της “Χαμένης Πατρίδας”.

Ο χαρακτήρας των πόλεων άλλαξε ριζικά, με τη συσσώρευση των καινούριων πληθυσμών που έπρεπε να αποκατασταθούν, αφού αποκλειόταν το ενδεχόμενο της επανεγκατάστασής τους στα προγονικά τους εδάφη, όπως ίσχυε μέχρι τότε.³⁷ Το γεγονός αυτό είχε τεράστιο κοινωνικό και οικονομικό αντίκτυπο, καθώς προκάλεσε τη βίαιη μετακίνηση ανθρώπων, που δεν είχαν πλέον το δικαίωμα να αποφασίσουν για τον τόπο διαμονής και κατοικίας τους. Επομένως, το ζητούμενο για ένα τόσο μεγάλο πλήθος, δεν ήταν να δοθεί μία προσωρινή περίθαλψη και ανακούφιση αλλά μία μόνιμη λύση εγκατάστασης, αποκατάστασης και ενσωμάτωσης (Κατσάπης Κ., 2011: σ. 140).

Επίσης, σε εκείνη τη φάση προστέθηκε και το πρόβλημα της εσωτερικής μετανάστευσης μέσα στον ελλαδικό χώρο, αφού λόγω της κάμψης της αγροτικής οικονομίας (σταφιδική κρίση με πτώση των άλλοτε παραγωγικών κέντρων) και της αλλαγής της μεταναστευτικής πολιτικής στις ΗΠΑ, παρατηρήθηκε μετακίνηση από φτωχότερες επαρχιακές πόλεις σε μεγαλύτερες πόλεις, οι οποίες παρείχαν περισσότερες ευκαιρίες και προοπτικές (Αθήνα, Πειραιάς, Θεσσαλονίκη) (Λεοντίδου Α., 1989: σ. 151-152; Κοτέα Μ., 2018: σ. 965-966).

Οι προσφυγικοί πληθυσμοί που είχαν συγκεντρωθεί προέρχονταν από διάφορες κοινωνικές τάξεις: κάτοικοι των πόλεων των μεγάλων αστικών κέντρων (μεγαλέμποροι, βιομήχανοι, πλοιοκτήτες, τραπεζίτες, καθηγητές, γιατροί, δικηγόροι, δημοσιογράφοι, φαρμακοποιοί, μικρέμποροι, μαγαζάτορες, ιδιοκτήτες καφενείων, εστιατορίων, τεχνίτες, βιοτέχνες, ασχολούμενοι με τις μεταφορές, εργάτες όλων των

36. Επιβάλλοντας ωστόσο το σύστημα της μικρής ιδιοκτησίας της γης για τους πρόσφυγες, καθώς είχε οριστεί ένα ανώτατο επιτρεπόμενο όριο για την έκταση της εθνικής γης που μπορούσε να αγοράσει κάθε πρόσφυγας (Κοτέα Μ., 1997: σ. 50-53).

37. Οι πρόσφυγες που είχαν μετακινηθεί ήδη στην Ελλάδα είχαν την ελπίδα του επαναπατρισμού και έτσι η υποδοχή τους αφορούσε στην έννοια της ανακούφισης και όχι της ενσωμάτωσης, αφού ο πόλεμος βρισκόταν σε εξέλιξη και κάθε πλευρά είχε τις δικές της εθνικές βλέψεις (Σαλβάνου Α., 2018: σ. 43-44).

κατηγοριών και ειδικοτήτων, κηπουροί, υπηρέτες κ.λπ.), κάτοικοι των μικρών επαρχιακών αστικών οικισμών, κυρίως μικροϊδιοκτήτες γης που καλλιεργούσαν μέσω τρίτων, ενώ οι ίδιοι ασχολούνταν με το μικροεμπόριο ή τη βιοτεχνία και τέλος κάτοικοι της υπαίθρου, κτηνοτρόφοι ή γεωργοί (Κοινωνία των Εθνών, Βεϊνόγλου Μ. & Φ., μετ., 1997: σ. 22).

Κατά την πρώτη δύσκολη περίοδο της έλευσης των προσφύγων, το ελληνικό κράτος παρείχε περίθαλψη και πρόχειρη στέγαση με δικά του έξοδα, καθώς και με τη βοήθεια ιδιωτών και ξένων φιλανθρωπικών οργανισμών. Το Νοέμβριο του 1922, ίδρυσε το Ταμείο Περιθάλψεως Προσφύγων (ΤΠΠ), προς αυτή την κατεύθυνση³⁸ (Κοινωνία των Εθνών (1997): σ. 32; Λεοντίδου Λ., 1989: σ. 154). Γενικά, το πρόβλημα της εγκατάστασης αντιμετωπίστηκε αρχικά με τέσσερις διαφορετικούς τρόπους, που ελλόχευαν ακόμα την έννοια του προσωρινού: την επίταξη των ακινήτων, τις κατασκευές του Ταμείου Περιθάλψεως Προσφύγων, τις κατασκευές του Υπουργείου Υγείας Πρόνοιας και Αντιλήψεως και την αυτοστέγαση (Γκιζελή Β., 1984: σ. 128).

Περιοχές εγκατάστασης με αντίσκηνα ήταν αρχικά η Δραπετσώνα, όπου και έδεναν τα πλοία από τη Μικρά Ασία, καθώς και άλλες περιοχές περιφερειακές τότε των Αθηνών και του Πειραιά, όπως η Καισαριανή, η Νέα Ιωνία, ο Βύρωνας, η Κοκκινιά κ.ά. (Κουτελάκης Χ. & Φώσκολου Αμ., 1991: σ. 117-118). Οι μεγαλύτεροι προσφυγικοί συνοικισμοί δημιουργήθηκαν στην Αθήνα, τον Πειραιά και τη Θεσσαλονίκη με 20.000 έως 30.000 κατοίκους (Κοινωνία των Εθνών, Βεϊνόγλου Μ. & Φ., μετ., 1997: σ. 139).³⁹

1.2. Η διαδικασία της αποκατάστασης των προσφύγων και η ίδρυση της Ε.Α.Π.

Ξεκίνησε λοιπόν μία νέα εποχή εποικισμού πιο σύγχρονη και αποτελεσματική, που τελικά χαρακτήρισε τη δομή και την κοινωνική διαστρωμάτωση της ελληνικής πόλης

38. Η πρώτη εγκατάσταση, που έγινε με βασικό κριτήριο την εκμετάλλευση του προσφερόμενου κενού χώρου, αφορούσε σε αντίσκηνα, σε σχολεία, σε εκκλησίες, σε αχρησιμοποίητα βιομηχανικά κτίρια, σε πλατείες, σε καταστήματα, στη μάνδρα του νεκροταφείου της Ανάστασης, ακόμη και στο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά, στα θεωρεία και στην πλατεία κ. α. (Παπαδοπούλου Ε./ Σαρηγιάννης Γ., 2006: 9).

39. Ο Charles Howland, πρόεδρος της Επιτροπής Αποκατάστασης Προσφύγων έγραψε το 1926 «...οι μεγάλοι προσφυγικοί συνοικισμοί της Αθήνας και του Πειραιά είναι πραγματικές πόλεις των δεκαπέντε, είκοσι ή και τριάντα χιλιάδων κατοίκων...» (Γκιζελή Β., 1984: σ. 192).

του 20ού αιώνα. Για την επίτευξή της χρειάστηκε η διαχείριση διαφορετικών προβλημάτων, όπως ήταν οι αλληπάλληλες αυξήσεις του πληθυσμού (ιδιαίτερη σύσταση⁴⁰), οι αυξημένες ανάγκες των ευάλωτων ομάδων για περίθαλψη και στέγαση, που δεν καλύπτονταν άμεσα από τις προσφερόμενες παροχές και η ενσωμάτωση και κοινωνική ένταξη των προσφύγων, καθώς ήταν πλέον φανερή η αμετάκλητη εφαρμογή της εθνικής ομογενοποίησης της Ελλάδας και της Τουρκίας (Γκιζελή Β., 1984: σ. 86-94).

Λόγω του μείζονος προβλήματος, ήταν ανάγκη να εφαρμοστεί μία πιο συστηματική προσπάθεια αποκατάστασης και το ελληνικό κράτος ζήτησε τη βοήθεια της Κοινωνίας των Εθνών, που επενέβη ώστε να δοθεί δάνειο αξίας 12.300.000 λιρών Αγγλίας ενώ παράλληλα, το Σεπτέμβριο του 1923, μεθόδευσε την ίδρυση της Επιτροπής Αποκαταστάσεως Προσφύγων (ΕΑΠ). Η Ε.Α.Π.⁴¹ ήταν ένας Αυτόνομος Οργανισμός με πλήρη νομική υπόσταση, που έπρεπε να εφαρμόσει το σχέδιο αποκατάστασης και να διαχειριστεί το προαναφερόμενο δάνειο με στόχο την ολοκλήρωση του σχεδίου. Στις αρμοδιότητες της Ε.Α.Π. αναφέρονταν η εύρεση μόνιμης στέγης και εργασίας για τους πρόσφυγες, ενώ ουσιαστικά, η κατευθυντήρια πολιτική που ακολουθούσε ήταν ένας συγκερασμός αποφάσεων των Μεγάλων Δυνάμεων και της άρχουσας ελληνικής τάξης (Γκιζελή Β., 1984: σ. 155-156).

1.2.1. Ο στρατηγικός σχεδιασμός της Ε.Α.Π.

Η Ε.Α.Π. συνειδητοποιώντας εξ αρχής τον αντίκτυπο των ενεργειών της, που αφορούσαν τους πρόσφυγες, στην κοινωνική και πολιτική εξέλιξη της Ελλάδας, εφάρμοσε στρατηγικό σχεδιασμό, συνδυάζοντας αρχικά δύο παράγοντες: τις πολλαπλές εκφάνσεις της αποκατάστασης στους διαφορετικούς τομείς της κοινωνικής ζωής αλλά και τη σταθερή και διεξοδική εφαρμογή τους. Αυτός ήταν και ο λόγος που σε μία περίοδο πολιτικής αστάθειας για τη χώρα έδειξε αξιοπιστία και κέρδισε την εμπιστοσύνη του κόσμου (ό.π. 158, 163).

40. Υπήρχε δυσαναλογία μεταξύ ενήλικου και ανήλικου πληθυσμού, όπως και μεταξύ ανδρών και γυναικών, αφού με τα στοιχεία απογραφής του 1923, όσον αφορά τους πρόσφυγες, το 38 % ήταν γυναίκες, το 33, 9 % ήταν άνδρες και το 28 % ήταν παιδιά κάτω των 10 ετών. Επίσης υπήρχε ασυμφωνία ανάμεσα στην αγροτική και αστική σύσταση του πληθυσμού (Δρίτσα Μ., 1989: σ. 29-30).

41. Η έδρα της Επιτροπής ήταν στην Αθήνα και στη διοίκησή της μετείχαν τέσσερα μέλη, τα δύο προτείνονταν από το ελληνικό κράτος, το ένα ήταν επιλογή του Συμβουλίου της Κοινωνίας των Εθνών (ΚΤΕ) και ο πρόεδρος της Επιτροπής ήταν πολίτης των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής. Πρόεδροι της Ε.Α.Π. ήταν κατά σειρά: ο Henry Morgenthau, ο Charles Howland και ο Charles Eddy (Κατσάπης Κ., 2011 : σ. 141).

Σύμφωνα με την προβληματική της Ε.Α.Π., η αληθινή κοινωνική ένταξη και αφομοίωση απαιτούσε μόνιμη κατοικία και εύρεση εργασίας. Η προσωρινή λύση εγκατάστασης έπρεπε τώρα να αντικατασταθεί από τη μόνιμη κοινωνική προσφυγική κατοικία (αρχή της ιστορίας της κοινωνικής κατοικίας στην Ελλάδα). Επίσης, στο πνεύμα της οριστικής αποκατάστασης, ήταν και τα καινούρια οικοδομικά υλικά μεγαλύτερης αντοχής (τσιμεντόλιθοι και τούβλα αντικατέστησαν τις σανίδες και το ξύλο προηγούμενων κατασκευών του Τ.Π.Π.) που χρησιμοποιούνταν στις κατασκευές της επιτροπής (ό.π. 172-173, 164, 167, 197, 199).

Στο εξής, το κυρίαρχο μέλημα ήταν να εξασφαλιστεί για όλους (ακτήμονα καλλιεργητή, κτηνοτρόφο, μικροϊδιοκτήτη αστό κ.ά.) ένα ελάχιστο μερίδιο ιδιοκτησίας (μεθοδεύτηκε η ενοικίαση και πώληση των κατοικιών), το οποίο θα προσέφερε μία νέα βάση κοινωνικοοικονομικής αναφοράς και αυτονομίας. Το 1930, που η Ε.Α.Π. διαλύθηκε, είχε κατασκευάσει για τους αστούς πρόσφυγες 27.456 κατοικίες σε σχεδόν 125 οικισμούς και 130.000 κατοικίες σε περισσότερους από 2.000 αγροτικούς συνοικισμούς. Γενικότερα, καθ' όλη τη διάρκεια της λειτουργίας της (1923 έως 1930), η Ε.Α.Π. μερίμνησε για την αποκατάσταση όσων περισσότερων προσφύγων μπορούσε, στο συντομότερο δυνατό χρονικό διάστημα (Γκιζελή Β., 1984: σ. 188, 190 και Κατσάπης Κ., 2011 : σ. 152).

Ήταν επίσης σημαντική η στήριξή της από το ελληνικό κράτος, με τις εξής παροχές: τα δύο δάνεια που εξασφάλισε η Ελλάδα από το εξωτερικό (1924, 1927), την ακίνητη περιουσία των ανταλλάξιμων (σύμφωνα με τους όρους της συνθήκης), τις εκτάσεις του δημοσίου, τις ιδιωτικές έγγειες ιδιοκτησίες από απαλλοτρίωση ή επίταξη (ή από οποιαδήποτε άλλη προέλευση), καθώς επίσης και τους τέσσερις μεγάλους συνοικισμούς του Τ.Π.Π. (Καισαριανή, Νέα Ιωνία, Βύρωνας και Κοκκινιά). Η Επιτροπή είχε επίσης στο πλευρό της το Υπουργείο Προνοίας και την Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος (Γκιζελή Β., 1984: σ. 181, 184, 241).

1.2.2. Οι αντιφάσεις και οι δυσκολίες στην εφαρμογή

Όπως προαναφέρθηκε, ένα μέρος της φιλοσοφίας της Ε.Α.Π. ήταν η προώθηση της μικρής ιδιοκτησίας στους πρόσφυγες, ώστε να διευκολυνθεί η ενσωμάτωσή τους στην ελληνική κοινωνία. Αυτό φυσικά απαιτούσε περαιτέρω οργάνωση πωλήσεων των

ακινήτων⁴² και διαμόρφωσε διαδικασίες που ήταν άμεσα εξαρτώμενες από την οικονομική κατάσταση των ενδιαφερόμενων, με αποτέλεσμα να αποδυναμωθεί εντέλει η κοινωνική διάσταση του έργου της επιτροπής (ό.π. 229 – 230, 237).

Επίσης, μία σημαντική δυσκολία ήταν η διαχείριση του πληθυσμού, ο διαχωρισμός και ο προσδιορισμός του αφού μετά την απογραφή του 1928 η Ε.Α.Π. είχε πιο επίσημα στοιχεία στην κατοχή της, ώστε να προσδιορίσει τον αριθμό των προσφύγων. Από τους 1.221.849 πρόσφυγες που έδειξε η απογραφή, 638.253 εγκαταστάθηκαν στη Μακεδονία αλλάζοντας σε εκείνη τη φάση σημαντικά την εθνολογική σύσταση της περιοχής, 107.607 στη Δυτική Θράκη, 56.613 στα νησιά του Αιγαίου, 33.900 στην Κρήτη, 8.179 στην Ήπειρο και 377.297 πρόσφυγες εγκαταστάθηκαν στην Αττική, την Πελοπόννησο, την Εύβοια και τη Θεσσαλία. (Ραφαηλίδης Β., 1994: σ. 250).

Ο διαχωρισμός των προσφύγων σε «αστούς» και «αγρότες» που χρησιμοποιήθηκε τότε ως αναγνωριστικό του τόπου προέλευσης, δήλωνε σύμφωνα με τη Δρίτσα (1989) περισσότερο τον τρόπο αποκατάστασης των προσφύγων και λιγότερο την προέλευσή τους.⁴³ Εντέλει, με τον διαχωρισμό αυτό δημιουργήθηκαν αντίστοιχα δύο τμήματα της επιτροπής, το ένα «αστικής» και το άλλο «αγροτικής» αποκατάστασης (Δρίτσα Μ., 1989: σ. 30).

Καθοριστικός επίσης παράγοντας του τρόπου εγκατάστασης των προσφύγων από την Επιτροπή ήταν και ο τόπος προέλευσής τους, έτσι ώστε πρόσφυγες που προέρχονταν

42. Η Συνθήκη της Λοζάνης προσδιόριζε και τη διαδικασία για την ανταλλαγή της περιουσίας αναγνωρίζοντας το δικαίωμα στους ανταλλαγέντες να λάβουν στον νέο τόπο εγκατάστασης περιουσία ανάλογη σε αξία και είδος με αυτήν που έχασαν. Γενικά στους αστικούς οικισμούς επικρατούσε αναταραχή, διότι η ελληνική κυβέρνηση είχε διαθέσει δωρεάν κατοικίες και οι πρόσφυγες θεώρησαν δικαίωμά τους να μην καταβάλουν ενοίκιο, εκτός και εάν το κράτος προσέφερε την αποζημίωση που δικαιούνταν σε σχέση με την περιουσία που άφησαν πίσω. Η Επιτροπή Αποκατάστασης όμως απαιτούσε ενοίκιο, αλλιώς θα διέθετε τις κατοικίες που κατασκεύαζε για πώληση. Η κατασκευή των σπιτιών γινόταν από εργολάβους που επιλέγονταν σε μειοδοτικό διαγωνισμό. Βέβαια αρκετοί πρόσφυγες έκτισαν οι ίδιοι τις κατοικίες τους ενώ η Επιτροπή εξασφάλιζε για την περίπτωση τους υλικά και χρήματα και μάλιστα σύμφωνα με την Γκιζελή αυτό γινόταν αρκετά εντατικά. Οι διαδικασίες ενοικίασης, πώλησης κατοικιών ή οικοπέδων, καθώς και διευκόλυνσης για την αυτοστέγαση σε μία ευρύτατη κλίμακα, εκτυλίσσονταν σε αντιστοιχία με την οικονομική κατάσταση των προσφύγων (Κοινωνία των Εθνών, Βεϊνόγλου Μ. & Φ., μετ., 1997: σ. 136-137 και Γκιζελή Β., 1984: σ. 220).

43. Οι χαρακτηρισμοί που χρησιμοποιήθηκαν τότε δεν αντιστοιχούσαν πάντοτε στην προέλευση των προσφύγων, διότι είχαν παρατηρηθεί αυθαίρετες μετακινήσεις προσφύγων είτε προς τα αστικά κέντρα με απώτερο στόχο την αποζημίωση που προβλεπόταν για τους αστούς ανταλλάξιμους, είτε αντίστοιχα σε αγροτικές περιοχές, ώστε να επωφεληθούν από τα αντίστοιχα επιδόματα και εφόδια που παρείχε η Ε.Α.Π., αλλά και επειδή η αγροτική αποκατάσταση τελούνταν ταχύτερα και πιο οργανωμένα από την αστική (Δρίτσα Μ., 1989: σ. 31).

από την ίδια ιδιαίτερη πατρίδα να εγκατασταθούν μαζί. Βέβαια και αυτός ο διαχωρισμός δεν ήταν πάντα αντιπροσωπευτικός, γιατί όπως προαναφέρθηκε, οι πρόσφυγες μετακινούνταν και από μόνοι τους, αναζητώντας καλύτερες συνθήκες επιβίωσης⁴⁴ (Γκιζελή Β., 1984: σ. 180 – 181).

1.2.3. Οι γενικές αρχές της αποκατάστασης

Γενικότερα, υπήρχαν δύο βασικές αρχές σύμφωνα με τις οποίες κινήθηκε η Επιτροπή, σε συμφωνία με τους υπόλοιπους φορείς αποκατάστασης αλλά και τους πρόσφυγες. Η μία ήταν η ουσιαστική ένταξη των προσφύγων στην ελληνική κοινωνία μέσω της μεθόδευσης της οριστικής αποκατάστασής τους (αποφυγή προσωρινής στέγης και ανάπτυξη των ιδιαίτερων κοινωνικών γνωρισμάτων των προσφύγων) και η δεύτερη ήταν η διατήρηση όσο ήταν δυνατόν των προγενέστερων κοινωνικών δομών της «Χαμένης Πατρίδας» (Γκιζελή Β., 1984: σ. 151 – 152).

Επιπροσθέτως, θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι η επιλογή του τύπου αποκατάστασης ήταν γενικότερα προέκταση ενός προτύπου ανάπτυξης, που είχε ήδη προδιαγραφεί για την Ελλάδα, με την υιοθέτηση του κατάλληλου μοντέλου οικονομικής πολιτικής, που θα διευθετούσε αποτελεσματικότερα το προσφυγικό ζήτημα. Επίσης, οι επιλογές επηρεάστηκαν και από τη μεγαλύτερη συγκέντρωση κτημάτων και ακινήτων στη Μακεδονία και τη Θράκη, μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών, αλλά και από την επικρατούσα πεποίθηση πως η Ελλάδα ήταν και θα παρέμενε γεωργική χώρα. Έτσι, η αγροτική αποκατάσταση παρείχε ένα μεγαλύτερο εύρος επιλογών, κόστιζε λιγότερο και απαιτούσε συντομότερες διαδικασίες (βοήθησε ακόμη και στην αποκατάσταση των εσωτερικών μεταναστών σε ορισμένες περιπτώσεις)⁴⁵ (Δρίτσα Μ., 1989: σ. 39 – 40).

44. Η Επιτροπή χρησιμοποιούσε διαφορετικούς τρόπους προκειμένου να προσδιορίσει την προέλευση των προσφύγων αλλά και τον τρόπο εγκατάστασης και αποκατάστασης που θα ακολουθούσε στην πορεία. Έτσι ένα πολύ σημαντικό έγγραφο αποτελούσε το προσφυγικό βιβλιάριο και ένα επίσης σημαντικό κριτήριο για τη διαδικασία αποκατάστασης ήταν ο αριθμός των μελών της οικογένειας, σε σχέση με την παραχώρηση μεγαλύτερου ή μικρότερου οικήματος. Τα οικήματα είχαν καταταχθεί ανάλογα σε διάφορους τύπους Α, Β, Γ, κ.λπ. και σύμφωνα με τις συνθήκες και τις ανάγκες του πρόσφυγα, τού αντιστοιχούσε ο συγκεκριμένος τύπος κατοικίας (αρκετές φορές δύο οικογένειες μοιράζονταν ένα σπίτι) (Παυλίδης Θ., 2018: σ. 74).

45. Στην αγροτική αποκατάσταση χορηγούνταν στέγη, εργαλεία και ζώα αλλά μετά την πρώτη συγκομιδή ο νέος αγρότης είχε την ευθύνη της παραγωγής του. Στην αστική όμως υπήρχαν μεγαλύτερες ανάγκες, δεν επαρκούσε η παροχή στέγης ή εργαλείων (π.χ. βιοτεχνίες) αλλά υπήρχε

1.2.4. Η αστική αποκατάσταση

Όπως προαναφέρθηκε, η μετακίνηση των προσφύγων ήταν ένα συχνό φαινόμενο και ιδιαίτερα οι αστοί πρόσφυγες μετακινούνταν διαρκώς από τη μία μεγάλη πόλη στην άλλη, έτσι ώστε και οι ίδιοι να διαπιστώσουν τις υπάρχουσες δυνατότητες επιβίωσης ή να αναζητήσουν χαμένα μέλη της οικογένειάς τους, ενάντια αρκετές φορές στις διαταγές που έπαιρναν από τις Αρχές. Η εγκατάσταση στα αστικά κέντρα γινόταν με αρκετά προβλήματα, ενώ στις αγροτικές περιοχές εξελίχθηκε ομαλότερα. Εξάλλου, το μοντέλο της αποκατάστασης που εφαρμόστηκε για τους αστούς βασίστηκε στην αγροτική αποκατάσταση, με αποτέλεσμα να έρχονται σε αντίφαση κάποιες φορές οι διαδικασίες στέγασης και εξασφάλισης εργασίας για τους αστούς πρόσφυγες (ό.π. 30-31, 40).

Αναφορικά με τις μεγάλες πόλεις, Αθήνα, Πειραιά, Θεσσαλονίκη και Πάτρα, η Επιτροπή συναποφάσισε με το κράτος να κρατήσει τις κατασκευές του Τ.Π.Π αλλά με τις απαραίτητες διορθώσεις. Γενικά, σε σχέση με τους αστούς, ασχολήθηκε κυρίως με τη στέγαση και ζήτησε τη βοήθεια του κράτους για τις υπόλοιπες σημαντικές λειτουργίες της αποκατάστασης, την εργασία, την εκπαίδευση, τη θρησκεία και την ψυχαγωγία (Β. Γκιζελή, 1984: σ. 170-171).

Η αστική αποκατάσταση στην Αθήνα, τον Πειραιά και τη Θεσσαλονίκη μετέβαλε σημαντικά τον αστικό χώρο, αφού οι προσφυγικοί οικισμοί αναπτύχθηκαν έξω από τον υπάρχοντα αστικό ιστό, διαμορφώνοντας νέες κοινωνικές δομές ((Κοτέα Μ. και Σαπουνάκη-Δρακάκη Λ., 2005: σ. 43-46). Αναλυτικότερα, η Επιτροπή σε συμφωνία με το Τ.Π.Π. οικοδόμησε τους προσφυγικούς συνοικισμούς με δορυφορική διάταξη και περιμετρικά από το κέντρο της πόλης, στην περιφερειακή περιοχή, η οποία ήταν σχεδόν ακατοίκητη μέχρι το 1922. Έτσι, από τη μία πλευρά οι πρότερες συνθήκες στο κέντρο της πόλης παρέμεναν ίδιες αλλά και από την άλλη δημιουργούνταν ομοιογενείς προσφυγικοί αστικοί συνοικισμοί (Λεοντίδου Λ., 1989: σ. 205-208).

Φυσικά, ήταν και αυτό ένας σχεδιασμός χωροταξικής πολιτικής της Ε.Α.Π. και του κράτους, που αφορούσε στην απομάκρυνση των προσφύγων πέρα από τα άκρα των πόλεων. Κατ' επέκταση η τακτική αυτή μεθοδεύτηκε και στον τρόπο προώθησης της ιδιοκτησίας, με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν διακρίσεις ανάμεσα σε πλουσιότερους

ανάγκη δημιουργίας νέων θέσεων εργασίας και ανάγκη να κατευθυνθούν οι πρόσφυγες προς τις κατάλληλες περιοχές (Δρίτσα Μ., 1989: σ. 40).

και φτωχότερους πρόσφυγες (δημοπρατήσεις - κρατικές υπηρεσίες - αυτοστέγαση). (ό.π. 209-214).

Σε σχέση με την αυτοστέγαση,⁴⁶ οι πρόσφυγες ενισχύθηκαν, ώστε να χτίσουν διάφορους τύπους ιδιωτικής κατοικίας, από παραγκουπόλεις⁴⁷ οι άποροι έως πιο καλές κατασκευές, σε προνομιούχες περιοχές, οι εύποροι. Αυτό ήταν ένα στοιχείο που χαρακτήρισε τότε τη δομή των πόλεων και παρήγαγε μία έντονη κοινωνική διαστρωμάτωση, η οποία έχει επιβιώσει μέχρι σήμερα (Λεοντίδου Λ., 1989: σ. 213-219). Οι κατοικίες ήταν κυρίως μικρές μονοκατοικίες, διπλοκατοικίες, μονώροφες ή διώροφες έως και συγκροτήματα πολυκατοικιών, με ένα ή δύο δωμάτια, κουζίνα και τους απαραίτητους βοηθητικούς χώρους (Κοτέα Μ., 2018: σ. 966).

46. Η Γαλλία είχε θεωρηθεί πρωτοπόρα στην κατοικία των ασθενέστερων κοινωνικά στρωμάτων και εκεί ξεκίνησε η φθηνή κατοικία, μετά έγινε κατοικία χαμηλού ενοικίου και στη συνέχεια προωθήθηκε η πώληση και όχι η ενοικίαση (Γκιζελή Β., 1993: σ. 63, 70, 72). Παρόμοιες καταστάσεις αντιμετώπισε όλη η Ευρώπη στον Μεσοπόλεμο μέχρι τη δεκαετία του 1960. Χτίστηκε η «Κόκκινη Βιέννη» με τα μεγάλα μπλοκ κατοικιών του 1923-1933, χτίστηκε η λοιπή μεταπολεμική Δυτική Ευρώπη με τα HLM (Habitations a Loyer Modere), η Neue Heimat στη Δυτική Γερμανία και οι διάφορες «νέες πόλεις» για μεσαία και ανώτερα εισοδήματα σε μια σειρά αναπτυσσόμενων καπιταλιστικών κρατών όπως τη Σουηδία, τη Φινλανδία, τη Μεγάλη Βρετανία, την Ολλανδία, το Ισραήλ κ.α. (Σαρηγάννης Γ., 2008: τ.28 Αυγ. – Σεπτ.).

47. Οι «παραγκουπόλεις», (slums, bidonvilles, favelas, poblaciones, barriadas), ως τύπος και μορφή κατοικίας εξαθλιωμένης εργατικής τάξης, εμφανίστηκαν με διάφορες μορφές παράλληλα με την εμφάνιση και γιγάντωση του καπιταλιστικού συστήματος από τον 19ο αιώνα μέχρι και σήμερα, ανάλογα με τη χώρα και τον βαθμό της καπιταλιστικής της ανάπτυξης.

Στον Ελλαδικό χώρο μια πρώτη ήπια (λόγω μεγέθους) περίπτωση ήταν η τυπική εργατική κατοικία κυρίως σε βιομηχανικές περιοχές. Τέτοιες ήταν στον 19ο αιώνα το Λαύριο, τα Αναψώτικα, η περιοχή της οδού Ζαλόγγου-Κωλέττη και το γνωστό Γκαζοχώρι.

Η δεύτερη φάση ήταν εκείνη που ακολούθησε τη Μικρασιατική Καταστροφή, όπου έχουμε κανονικές παραγκουπόλεις, μεγάλες σε μέγεθος με πληθυσμό από 2-4 χιλιάδες κατοίκους, σε πυκνά συσσωματώματα παραγκών, από κάθε υλικό και μορφή και που αρκετά αργότερα το κράτος τις εξόπλισε με στοιχειώδη ύδρευση και αποχέτευση.

Η τρίτη φάση ήταν μετά τον Εμφύλιο, όπου στην δεκαετία του '50 εγκαταστάθηκαν πάνω από μισό εκατομμύριο εσωτερικών προσφύγων και μεταναστών σε μια Αθήνα που αριθμούσε μόλις 1.378.586 κατοίκους το 1951 (το 1961 η Αθήνα έφθασε τους 1.850.709 κατοίκους). Για την Αθήνα μόνο υπολογίζονται σε μισό εκατομμύριο οι εσωτερικοί μετανάστες, το μεγαλύτερο μέρος των οποίων στεγάστηκε σε αυθαίρετα στη δυτική πλευρά του Λεκανοπεδίου, οι υπόλοιποι, πιο ευκατάστατοι έχοντας πουλήσει κτήματα και επιχειρήσεις στην επαρχία, κατοίκησαν στις περίφημες «αθηναϊκές πολυκατοικίες», τα νεότερα αυτά slums των μικροαστών. Περιοχές που αναπτύχθηκαν τότε και που μέχρι να ενταχθούν στο σχέδιο ήταν πραγματικές παραγκουπόλεις ίσως όμως με καλύτερα υλικά από τις φαβέλες της λατινικής Αμερικής. Μιλάμε για μεγάλες εκτάσεις στο Μενίδι, τα Λιόσια, την Πετρούπολη, το Περιστέρι, και προς τον Πειραιά και το Θριάσιο, το Πέραμα, τον Κορυδαλλό, τον Ασπρόπυργο, την Ελευσίνα, κ.α.

Σχετικά με τις παραγκουπόλεις έχει ενδιαφέρον η μελέτη του οικονομικού και κοινωνικού υπόβαθρου της κάθε συγκεκριμένης κοινωνίας στην οποία εντάσσονται, ώστε να φανούν οι ομοιότητες αλλά και οι διαφορές τους, από τα προσφυγικά του '22 μέχρι τα αυθαίρετα του '50, και από τις faveles και τις barriadas της λατινικής Αμερικής μέχρι τις εγκαταστάσεις των Ρωσοποντίων στο Μενίδι και τους καταυλισμούς των Ασιατών στην Ηλεία και τα Μεσόγεια (Σαρηγάννης Γ., 2008: τ.28 Αυγ. – Σεπτ.).

Βέβαια οι πρόσφυγες δεν αντιμετωπίζονταν ως ένα ομοιόμορφο σύνολο και οι οικισμοί διέφεραν μεταξύ τους, τόσο ως προς το μέγεθος, τη λειτουργική πληρότητα αλλά και τον τρόπο κατασκευής (Γκιζέλη Β., 1993: σ. 71).

Η εγκατάσταση των προσφύγων σε ξεχωριστούς συνοικισμούς συνεπαγόταν τόσο την τάση αποσυμφόρησης των μεγάλων πόλεων, όσο και την προσπάθεια αποφυγής συγκρούσεων μεταξύ γηγενών και προσφύγων, καθώς και τη δυνατότητα εξασφάλισης εργασίας στις βιομηχανίες που γειτόνευαν με τους προσφυγικούς συνοικισμούς στις παρυφές των πόλεων (ό.π. 213-219).

Σημαντική ήταν εκείνο το χρονικό διάστημα και η έλλειψη της δημόσιας μέριμνας, σε σχέση με το αποχετευτικό σύστημα, την ύδρευση, τους δρόμους και τη διαμόρφωση των εξωτερικών χώρων, καθώς η Ε.Α.Π. δεν παρείχε προς αυτή την κατεύθυνση τα απαραίτητα κονδύλια. Είναι δε σημαντικό να αναφερθεί ότι σε κάποιες περιοχές όπως ήταν η προσφυγούπολη της Νίκαιας, μόλις μετά το 1972, έγιναν εκτεταμένα έργα, που αφορούσαν στην πλήρη ασφαλιτόστρωση, τον ολοκληρωμένο φωτισμό των δρόμων και το πλήρες αποχετευτικό σύστημα (Hirschon R., 2004:119).

Αναφορικά με το άλλο σημαντικό ζήτημα αποκατάστασης για τους αστούς, την ανεύρεση εργασίας, απαιτούνταν η δημιουργία θέσεων εργασίας, που σε εκείνη τη φάση θα προκύπταν και μέσα από την ανάπτυξη της βιομηχανίας. Ο κίνδυνος όμως να δημιουργηθεί ένα προσεχώς επικίνδυνο εργατικό δυναμικό οδήγησε τις αρμόδιες υπηρεσίες του κράτους να ευνοήσουν στο εξής τη μικροϊδιοκτησία, τη μικροβιοτεχνία⁴⁸ και το μικρεμπόριο. Έτσι, η εκβιομηχάνιση που τότε θα προσέφερε λύσεις και νέες προοπτικές δεν εφαρμόστηκε αποτελεσματικά από το ελληνικό κράτος. Οι καινοτομίες που χρησιμοποιήθηκαν σε ορισμένες περιπτώσεις βασίστηκαν κυρίως στην ιδιωτική πρωτοβουλία και την πείρα των προσφύγων (Δρίτσα Μ., 1989: σ. 41).

Αναλυτικότερα, σε σχέση με την εργασία εφόσον δεν υπήρχε καλλιεργήσιμη γη, οι κάτοικοι αναζήτησαν εργασία στα εργοστάσια, στις βιοτεχνίες και γενικά στις ιδιωτικές επιχειρήσεις, στις νέες οικοδομές και στα έργα υποδομών. Ανάλογα με το προφίλ του κάθε προσφυγικού συνοικισμού προσφέρονταν και οι αντίστοιχες

48. Έχει ενδιαφέρον η επισήμανση που κάνει ο Κατσάπης στο Συλλογικό *“ΤΟ 1922 ΚΑΙ ΟΙ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ”*, σ. 158, για την εξής παρατήρηση του Χατζηιωσήφ Χ.: «πολλές από τις “μάλλον σοβαρές” βιομηχανίες δεν ξεπερνούσαν το επίπεδο του βιοτεχνικού εργαστηρίου».

επαγγελματικές δυνατότητες στους αστούς πρόσφυγες ⁴⁹ (Δρίτσα Μ., 1989: σ. 44; Λεοντίδου Λ., 1989: σ. 166-178).

Η αστική αποκατάσταση εξελισσόταν παράλληλα με την αγροτική και τελικά εκτός από τα μεγάλα αστικά κέντρα (Αθήνα, Πειραιά, Θεσσαλονίκη, Πάτρα, Καβάλα, Δράμα κ.ά.) αρκετές πόλεις ήταν κέντρα αναφοράς των αγροτικών πληθυσμών. Επίσης, υπήρχε συνεχόμενη ροή προς τον αγροτικό χώρο και ήταν αρκετοί οι αστοί που συμπλήρωναν το εισόδημά τους με μικροκαλλιέργειες (Δρίτσα Μ., 1989: σ. 44-45).

1.2.5. Η αγροτική αποκατάσταση

Όπως προαναφέρθηκε, η προτίμηση υπέρ της αγροτικής αποκατάστασης ήταν επέκταση συγκεκριμένης πολιτικής σκοπιμότητας της εποχής και διευθετήθηκε σχεδόν εξολοκλήρου από την Ε.Α.Π. Στις περισσότερες περιπτώσεις, η Επιτροπή παραχωρούσε γη, στέγη και εργαλεία, ενώ σημαντική παράμετρος για την απόφαση μετακίνησης των πληθυσμών υπήρξε η δυνατότητα για διάθεση και αγορά γης. Γενικά, η κρατική πολιτική ήταν θετικά προσκείμενη στην αγροτική αποκατάσταση και αυτό είχε θετικό αντίκτυπο στην εξέλιξή της και στην καθημερινότητα των αγροτών προσφύγων. Η επιδίωξη για εθνική ομοιογένεια των νέων χωρών ενισχύθηκε σε εκείνη τη φάση και από τη φυσική παρουσία ελληνικών πληθυσμών

49. Αναφέρεται εδώ το παράδειγμα του προσφυγικού συν οικισμού της Αττικής Νίκαιας όσον αφορά την εργασία: Περίπου τα τρία τέταρτα του πληθυσμού ήταν εργάτες, τεχνίτες, οικοδόμοι, ξυλουργοί, υπάλληλοι και εκτός της πόλης εργάζονταν σχεδόν 20.000 άτομα, που ζητούσαν βελτίωση των κοινωνικών μέσων. Η φτώχεια και η απώλεια του αντρικού πληθυσμού, λόγω θανάτου ή αιχμαλωσίας, έφεραν τη γυναίκα στην αγορά εργασίας και δούλεψε ως εργάτρια, παραδουλεύτρια, υπάλληλος, δακτυλογράφος, μαγείρισσα. Στην προσφυγούπολη λειτουργούσαν δώδεκα ταπητουργεία με 500 εργάτες, ασβεστοουργεία, βαμβακουργεία, τα πλινθοποιεία ΔΗΛΑΒΕΡΗ, τα χρωματοουργεία ΒΙΒΕΧΡΩΜ, εργοστάσια και καταστήματα υποδημάτων, επιπλοποιεία, εργαστήρια πλεκτών υφασμάτων, υφαντουργεία (ξεκίνησαν με ξύλινους αργαλειούς), ζαχαροπλαστεία, ποτοποιεία, οινοποιεία, τα υαλουργεία Γιούλα, στα Καμίνια που κατασκεύαζαν πήλινα είδη για οικιακή χρήση, γλάστρες κ.ά., κουφετοποιεία, πλεκτήρια, αρτοποιεία, υφάσματα.

Στην πόλη υπήρχαν όλων των ειδών τα καταστήματα όπως: εμποροραφεία, πιλοποιεία, κουρεία, κομμωτήρια, είδη κιγκαλερίας, οινοζυθοπωλεία, μαγειρεία, παντοπωλεία, κρεοπωλεία, λευκά είδη, εστιατόρια, ταβέρνες, ακόμα υπήρχαν πλανόδιοι πωλητές ειδών τροφίμων και ένδυσης, ψαραγορά όπως επίσης και λαϊκές αγορές. Υπήρχαν ορισμένα χαρακτηριστικά επαγγέλματα που έδιναν ιδιαίτερο χρώμα στην περιοχή και σήμερα έχουν εκλείψει ή εκτελούνται διαφορετικά. Μερικά από αυτά είναι: ο εφαιπλωματοποιός (παπλωματάς), ο τσαγκάρης, ο λούστρος, ο στίλβωτής, ο παγοπώλης, ο καρβουνιάρης, ο σανοπώλης, ο πλανόδιος πωλητής, ο παλιατζής, ο εφημεριδοπώλης, ο πλανόδιος ψαροπώλης, ο κεμπαπτζής, ο νερούλας, ο καρεκλάς, ο σκουπάς, ο ποδηλατάς, ο γανωτής, ο ακονιστής, ο γαλατάς, ο ομπρελάς, η καπελού, η μανταρίστρα, ο μπουγατσάς κ.ά. (Παπαδοπούλου Α., 2009: σελ. 43-46).

αλλά και από τη δημιουργία οδικών δικτύων που ενσωμάτωσαν στην εθνική αγορά μη προσβάσιμες μέχρι τότε περιοχές (ό.π. 39, 43, 45).

Υπήρχαν τρεις καθοριστικοί παράγοντες που πρέσβευαν ότι η πιο συμφέρουσα αντιμετώπιση σε σχέση με το προσφυγικό ζήτημα ήταν η αγροτική αποκατάσταση. Ο πρώτος ήταν οι τεράστιες εκτάσεις γης, οι οποίες ήταν διαθέσιμες για αξιοποίηση (Μακεδονία, Θράκη κ. ά), γεγονός το οποίο ενίσχυσε και η αγροτική μεταρρύθμιση του 1917, που προώθησε την απαλλοτρίωση των τσιφλικιών. Δεύτερος παράγοντας ήταν ο εξελληνισμός της Βόρειας Ελλάδας με την εγκατάσταση των προσφύγων (απογραφή του 1920 έδειξε ότι οι Έλληνες αποτελούσαν το 80,75% του πληθυσμού της χώρας, ενώ στην απογραφή του 1928 το ποσοστό είχε φτάσει 93,83%). Τρίτος παράγοντας ήταν το κλίμα πολιτικού συντηρητισμού, σύμφωνα με το οποίο ήταν επικίνδυνο να αυξάνεται το πλήθος των προσφύγων στα αστικά κέντρα, που ήταν είτε άνεργοι, είτε πιθανά να συγκροτούσαν στο μέλλον ένα επισφαλές προλεταριάτο (Κατσάπης Κ., 2011 : σ. 144 145).

Η Ε.Α.Π. εξάλλου έκρινε πιθανότερη την εξασφάλιση οικονομικής ανεξαρτησίας για τους πρόσφυγες μέσω της αγροτικής αποκατάστασης, καθώς οι αγροτικές οικογένειες γρήγορα θα ήταν ικανές να εξασφαλίσουν τα προς το ζην και να συνδράμουν στην ενίσχυση της εθνικής οικονομίας. Ήταν γενικά μία επένδυση χαμηλότερου ύψους ανά άτομο αλλά απέδιδε γρηγορότερα, έτσι ώστε κάποιες φορές πρόσφυγες, που δεν είχαν σχέση με τη γεωργία να επιλέγουν τη συμφέρουσα αυτή λύση (ό.π. 146).

Οι μεγάλες γαιοκτησίες κατακερματίστηκαν και δημιουργήθηκε ένας τεράστιος αριθμός μικρών γεωργικών εκμεταλλεύσεων. Η διαδικασία επιλογής της κατάλληλης τοποθεσίας απαιτούσε τη συνεννόηση ανάμεσα στην Επιτροπή και τους πρόσφυγες, οι οποίοι επισκέπτονταν αρκετές τοποθεσίες αναζητώντας συνήθως ομοιότητες με τη «Χαμένη Πατρίδα». Το γεγονός αυτό, αποτέλεσε ευνοϊκή συγκυρία για την αποκατάσταση, καθώς η συλλογική εγκατάσταση παλιών συγχωριανών μείωνε το κόστος, αφού έφτιαχναν κοινότητες και αναλάμβαναν οι ίδιοι τα έξοδα οικοδόμησης, έργων υποδομής και διαχείρισης γεωργικών μηχανημάτων. Ένα ακόμη κριτήριο αξιολόγησης για την επιλογή του τόπου εγκατάστασης ήταν και η ειδίκευση των προσφύγων σε ανάλογους τύπους καλλιέργειας, γεγονός που θα εξασφάλιζε ότι θα

ασχοληθούν με εργασίες παρόμοιες με εκείνες που είχαν στην πατρίδα τους ⁵⁰ (ό.π. 147).

Έτσι, η εγκατάσταση αφορούσε σε ομοιογενείς ομάδες και επιλεγμένα μέρη, στην κατασκευή της κατοικίας (δύο δωμάτια, μία αποθήκη και ένας στάβλος) και τέλος στην απόδοση του γεωργικού κλήρου και των κατάλληλων μέσων για τις εργασίες της καλλιέργειας. Συγκεκριμένοι παράμετροι όπως ο αριθμός των μελών της οικογένειας, ο τύπος της καλλιέργειας, το έδαφος και η δυνατότητα άρδευσης, καθόριζαν την έκταση του κλήρου. Η τελική εγκατάσταση αφορούσε ή σε νέους συνοικισμούς που κάποιες φορές λειτούργησαν ανεξάρτητα από τα κοντινά τους χωριά ή σε εγκαταλελειμμένα χωριά με τουρκικά ή βουλγαρικά σπίτια που επιδιορθώθηκαν. Επίσης, ήταν σημαντική η προσφορά της Επιτροπής, στον τομέα της αγροτικής αποκατάστασης, σε ό, τι αφορούσε τα έργα κοινής ωφέλειας (δρόμους, υδραγωγεία, σχολεία, κέντρα ιατρικής περίθαλψης, γέφυρες, μηχανήματα για την εκχέρσωση αναξιοποίητων γαιών) και βελτίωσης των συνθηκών βιοτικού επιπέδου (Κατσάπης Κ., 2011 : σ. 148 - 150).

1.3. Ένας απολογισμός: Η ενσωμάτωση των προσφύγων και οι συνέπειες της αποκατάστασής τους στον ελληνικό χώρο

Το 1930 σταματά η ΕΑΠ τη δράση της και αναλαμβάνει τη συνέχιση του προγράμματός της η Τεχνική Υπηρεσία του Υπουργείου Προνοίας (ΤΥΥΠ), που συνεχίζει μέχρι τον πόλεμο να στεγάζει τους πρόσφυγες κτίζοντας, όπως και η ΕΑΠ, συγκροτήματα ή παραχωρώντας οικόπεδα. Είναι σημαντικό ότι μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, υπήρχαν ακόμα οικογένειες προσφύγων που διέμεναν σε παραπήγματα ή σε άλλες εξαιρετικά ευτελείς κατασκευές, οι οποίες τελικά εγκαταλείφθηκαν στην δεκαετία του '70, πενήντα χρόνια μετά την έλευσή τους στην Ελλάδα (Παπαδοπούλου Ε. και Σαρηγιάννης Γ., 2006: 9).

Αδιαμφισβήτητα, οι επιλογές της αποκατάστασης των προσφύγων ως αποτέλεσμα οικονομικών και κοινωνικοπολιτικών συγκυριών διαμόρφωσαν ανάλογα και τη συμβολή

50. Προς αυτή την κατεύθυνση καπνοκαλλιεργητές της Σμύρνης και της Νικομήδειας εγκαταστάθηκαν στην ανατολική Μακεδονία και τη Θράκη, σηροτρόφοι στο Σουφλί και την Έδεσσα, πρόσφυγες με ειδικευση στην καλλιέργεια της σουλτανίνας εγκαταστάθηκαν στην Κρήτη κ.α. (Κατσάπης Κ., 2011: σ. 147-148).

των προσφύγων στην ελληνική κοινωνία. Συμπερασματικά, η ιδιότητα του μικροϊδιοκτήτη και του μικροαστού ήταν αυτή στην οποία προσανατολίστηκαν οι κυβερνήσεις της εποχής, ενώ αποφεύχθηκε η δημιουργία ενός ισχυρού εργατικού προλεταριάτου και ισχυρών μεγαλογαιοκτημόνων (Δρίτσα Μ., 1989: σ. 39,41).

Ξεκινώντας έναν απολογισμό σχετικά με τη διαδρομή της αποκατάστασης, που οδήγησε στη διαδικασία ενσωμάτωσης των προσφύγων, η δράση της Ε.Α.Π. ήταν καθοριστικής σημασίας και όπως ήδη αναφέρθηκε προώθησε ουσιαστικά την ένταξη αλλά με διαφορετική κοινωνική ανταπόκριση όσον αφορά τους αγρότες και τους αστούς.

Η αγροτική αποκατάσταση προσέφερε στους αγρότες κλήρο και απασχόληση, γεγονός που τους κατέστησε όλους μικροϊδιοκτήτες, ενώ η αστική αποκατάσταση έλυσε μόνο το πρόβλημα της στέγης για όσους είχαν τη δυνατότητα να αγοράσουν από την ΕΑΠ. Έτσι διατηρήθηκαν οι κοινωνικές ανισότητες του τόπου καταγωγής στον τόπο υποδοχής, με αποτέλεσμα να αντιμετωπίσουν μεγαλύτερη δυσκολία ενσωμάτωσης, οι αστοί πρόσφυγες (Γκιζελή Β., 1984: 251, 291).

Συγκεκριμένα, ένα σημαντικό στοιχείο προώθησης της διαδικασίας ενσωμάτωσης των προσφύγων, που στηρίχτηκε και από την Επιτροπή, ήταν η αναβίωση των κοινωνικών δομών της «Χαμένης Πατρίδας». Η ένταξη των προσφύγων στην ελληνική κοινωνία ήταν σχεδόν μία μεταφορά του κοινωνικού οικοδομήματος και της κοινωνικής διαστρωμάτωσης του τόπου καταγωγής τους. Φυσικά αυτό ήταν δυνατόν, διότι οι πρόσφυγες ενώ ήταν αρχικά μια ευάλωτη και ασταθής ψυχολογικά ομάδα (φτώχεια, ανεργία, το τραύμα του ξεριζωμού, η απώλεια των συγγενών τους) προέρχονταν από κοινωνίες σταθερές και πολυπολιτισμικές και είχαν αναπτύξει αξιόλογες διαδικασίες οργάνωσης της καθημερινότητάς τους (εκπαίδευση, επαγγελματική και επιστημονική κατάρτιση, θρησκευτικότητα, καλλιτεχνική έκφραση) (Γκιζελή Β., 1993: σ. 68-72).

Οι πρόσφυγες επιθυμούσαν να ενταχθούν ισότιμα στο νεοδημιουργούμενο και ιδεατά ομογενοποιημένο ελληνικό έθνος - κράτος και παράλληλα αγωνίζονταν να κρατήσουν την πολιτισμική τους ταυτότητα. Εδώ, θα πρέπει να αναλογιστεί κανείς δύο αντιθετικούς άξονες προς αυτή την κατεύθυνση, την ανομοιογένεια του προσφυγικού πληθυσμού, καθώς οι άνθρωποι αυτοί ούτε την ίδια περίοδο ήρθαν, ούτε βίωσαν το τραύμα του διωγμού κάτω από τις ίδιες συνθήκες αλλά και το ότι υπήρχαν παρόμοια κοινωνικά και πολιτισμικά στοιχεία ανάμεσα στους πρόσφυγες και τους γηγενείς (γλώσσα, θρησκεία,

κοινά έθιμα). Οι αντιθετικοί αυτοί άξονες δεν εμπόδισαν τελικά, την αποφασιστική και δυναμική οργάνωση των προσφύγων κάτω από την «ομπρέλα» της προσφυγικής ταυτότητας. Το γεγονός αυτό φυσικά απαιτούσε αντίστοιχα οργανωτικές πρακτικές που αναδιαμόρφωσαν την προσφυγική ταυτότητα και έδωσαν εκ νέου υπόσταση στη συλλογική μνήμη (Σαλβάνου Α., 2018: σ. 92 -94; Κατσάπης Κ., 2011: σ. 160-162; Κουμαριανού Μ., 2000: σ. 248-249).

Σημαντική παράμετρος ενσωμάτωσης των προσφύγων ήταν και η αλληλεπίδρασή τους με την πολιτική ζωή της χώρας που διαδραματίστηκε σε δύο επίπεδα. Από τη μία πλευρά ήταν η προτίμηση των προσφύγων να μη δημιουργήσουν ξεχωριστά προσφυγικά κόμματα, ώστε να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους και από την άλλη πλευρά η εισήγηση των Βενιζελικών μετά το 1922, να δοθούν στους πρόσφυγες ίσα πολιτικά δικαιώματα με τους γηγενείς (Κατσάπης Κ., 2011: σ. 164 – 166).

Συνοψίζοντας τα κομβικά σημεία της λειτουργίας ένταξης των προσφύγων στην ελληνική κοινωνία, παρατηρείται μία διαβάθμιση ευαίσθητης ισορροπίας, ανάμεσα στις διαδικασίες ενσωμάτωσης και αφομοίωσης. Σύμφωνα με τον Μαυρογορδάτο, ο όρος αφομοίωση σημαίνει πρακτικά να μη διακρίνεται ο πρόσφυγας από τον γηγενή. Η ίδια η προσφυγική ταυτότητα που είχαν ορθώσει οι πρόσφυγες προκειμένου να ανταπεξέλθουν ψυχολογικά, λειτουργούσε επικουρικά στην ενσωμάτωσή τους αλλά όχι και στη διαδικασία αφομοίωσης. Ουσιαστικά, η διαδικασία αφομοίωσης επιτεύχθηκε μετά την κατοχή και τον εμφύλιο, καθώς οι πρόσφυγες εντάχθηκαν στις ίδιες ομάδες με τους γηγενείς και έπαψαν να αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο ξεχωριστών πολιτικών επιλογών (Μαυρογορδάτος Γ., 1993: σ. 12).

Τελειώνοντας, γίνεται μία μικρή αναφορά στην πορεία αποκατάστασης και ένταξης των μουσουλμάνων που απελάθηκαν επίσης με τη συνθήκη της Λοζάνης. Σύγχρονοι Τούρκοι επιστήμονες όπως οι Onur Yildirim, Feryal Tansuğ, Damla Demirözü και Aytek Soner Alpan αναφέρουν στις μελέτες τους ότι οι μουσουλμάνοι πρόσφυγες βίωσαν το τραύμα της απώλειας και του ξεριζωμού εξίσου ισχυρά και αντιμετώπισαν σημαντικά προβλήματα αποδοχής, εγκατάστασης και αφομοίωσης. Οι Τούρκοι γηγενείς τους αποκαλούσαν χαρακτηριστικά “γκιαούρηδες”, “ψευτομουσουλμάνους”, “ψευτοτούρκους”, “σπόρους απίστων” ή “μουσουλμάνους του Αλή Πασά των Ιωαννίνων”. Όμως, δεν διαμόρφωσαν τελικά μία κοινή ομαδική προσφυγική ταυτότητα, διότι έτσι μεθοδεύτηκε στην Τουρκία, ώστε να συγκροτηθεί ένα ισχυρό εθνικό τουρκικό

κράτος και να αποδυναμωθεί η επώδυνη προσφυγική μνήμη. Μόλις το 2001 ιδρύθηκε το Ίδρυμα Ανταλλαγόντων Λοζάνης στην Κωνσταντινούπολη και επανήλθε στην τουρκική κοινωνία το ζήτημα του προσφυγικού βιώματος. Στην εννενηκοστή επέτειο της υπογραφής της συνθήκης της Λοζάνης εκδόθηκε προς αυτή την κατεύθυνση το βιβλίο “Οι Δικοί μας Ξένοι” του Θωμά Σίδερη, που είναι δίγλωσση έκδοση (ελληνικά και τούρκικα). Στο βιβλίο περιλαμβάνονται μαρτυρίες και απομνημονεύματα από το αρχείο του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, που εκπροσωπούν την προσφυγική εμπειρία και από τις δύο πλευρές (Σίδερη Θ., 2013: σ. 6-8, 94-144, 158-166).

Εντέλει, το προσφυγικό ζήτημα απασχόλησε την ελληνική κοινωνία, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου και επηρέασε τις εξελίξεις στην πολιτική, την κοινωνία, την οικονομία και τον πολιτισμό.

1.3.1. Η πολιτική διάσταση

Είναι αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι οι πρόσφυγες συμμετείχαν ενεργά στην πολιτική ζωή του τόπου και αποτέλεσαν μία κοινωνική ομάδα με ενεργό πολιτική έκφραση, που τη χαρακτήριζαν ξεκάθαρες απόψεις, κριτική στάση και σαφής διατύπωση των δικαιωμάτων και των αναγκών της. Υπάρχουν τέσσερα κομβικά σημεία που αφορούν στη διερεύνηση της πολιτικής διάστασης του προσφυγικού ζητήματος. Το πρώτο αναφέρεται στην απόφαση του ελληνικού κοινοβουλίου να προσφερθεί η ελληνική ιθαγένεια στους πρόσφυγες, έτσι ώστε να προσαρμοστούν γρήγορα στον νέο τρόπο διοίκησης και να αποκτήσουν το αίσθημα της εθνικής ενότητας. Στο γεγονός αυτό συντέλεσε και το ότι στην Ελλάδα ήδη είχε εφαρμοστεί ένα πρόγραμμα Μεταρρυθμίσεων και πολιτικού εκσυγχρονισμού, με αποτέλεσμα την ισχυρή πολιτική οργάνωση, που επίσης ενδυνάμωσε το αίσθημα της πολιτικής σταθερότητας για τους πρόσφυγες, καθορίζοντας την πολιτική τους συμπεριφορά. Σύμφωνα με το νέο Δημοτικό Νόμο (ΔΝΖ’/1912), είχαν δημιουργηθεί πολλές μικρές κοινότητες ((2.498) και λίγοι δήμοι (20), ⁵¹ έτσι ώστε η Δημοτική Μεταρρύθμιση να μην εμποδίζει την αστική ανάπτυξη (Κοτέα Μ., 2014: σ.168). Μάλιστα, ο νέος αυτός νόμος εφαρμόστηκε για πρώτη φορά στις δημοτικές και κοινοτικές εκλογές, τον Φεβρουάριο του 1914, που εξελίχθηκαν σε πολιτική αναμέτρηση ανάμεσα σε

51. Ο τότε υπουργός των Εσωτερικών Εμμανουήλ Ρέπουλης είχε σχεδιάσει ακριβώς ποιες πόλεις θα διατηρούσαν το παλιό δημοτικό καθεστώς και αυτές ήταν είτε οι πρωτεύουσες των Νομών είτε οι πόλεις που είχαν πάνω από 10.000 κατοίκους (Κοτέα Μ., 2014: σ. 169).

Βενιζελικούς και Αντιβενιζελικούς, στους μεγάλους δήμους της Αθήνας και του Πειραιά. Το γεγονός αυτό επαναλήφθηκε στη συνέχεια, όπως θα φανεί παρακάτω,⁵² αντανakλώντας σύμφωνα με την επιδίωξη του Ελευθέριου Βενιζέλου, τη σύμπλευση της παραταξιακής πολιτικής συνείδησης με την ιδεολογία (ό.π., σ. 170, 173).

Γενικότερα, σε εκείνη τη χρονική περίοδο (μετά τους βαλκανικούς πολέμους), η τόνωση της τοπικής αυτοδιοίκησης προώθησε δυναμικά την αφομοίωση των κατοίκων των νεοπροσαρτημένων εδαφών (Νέες Χώρες) στην ονομαζόμενη Παλαιά Ελλάδα,⁵³ καλλιεργώντας και το κλίμα ενσωμάτωσης για τον προσφυγικό πληθυσμό που θα ακολουθούσε το 1922 (ό.π.: 194, 197-198). Βέβαια η ισχύς της νομοθεσίας της δημοτικής μεταρρύθμισης (Ν. 293 του 1914, Ν. ΔΝΖ' και ΔΡΙΖ' του 1912) κλονίστηκε μετά την εκλογική ήττα του Βενιζέλου (1η Νοεμβρίου του 1920) και αποκαταστάθηκε αργότερα, στις δημαρεισίες του 1925. Τότε, επανήλθε ο αιρετός χαρακτήρας των δημοτικών και κοινοτικών αρχών και οι ψηφοφόροι λόγω των επικείμενων βουλευτικών εκλογών έστειλαν με την επιλογή τους και το ανάλογο μήνυμα στους εκπροσώπους των πολιτικών κομμάτων, κυρίως σε σχέση με το εργατικό και το προσφυγικό ζήτημα. Σημειώνεται πως ήδη είχε αυξηθεί το ποσοστό των προσφύγων, ειδικά στους μεγάλους δήμους (Αθήνα:129.380, Πειραιάς:101.185, Θεσσαλονίκη:117.041) (ό.π.: 208, 217-218, 225-226).

52. Ενδιαφέρον έχει το ότι ο απώτερος στόχος του νέου νόμου ήταν να ανεξαρτητοποιηθεί η τοπική αυτοδιοίκηση από κυβερνητικές και κομματικές παρεμβάσεις αλλά σε εκείνη τη φάση και οι ίδιοι οι εμπνευστές του νόμου δεν το υποστήριζαν. Αναλυτικότερα, ο Βενιζέλος προκειμένου να ενισχύσει τους κυβερνητικούς υποψήφιους στην Αθήνα και στον Πειραιά κινητοποίησε τους υπουργούς και τους κυβερνητικούς βουλευτές στην Αττική και τη Βοιωτία. Μάλιστα ο ίδιος εκφώνησε προεκλογικό λόγο υπέρ της υποψηφιότητας του Μπενάκη και του Παναγιωτόπουλου που ήταν οι Βενιζελικοί εκπρόσωποι και οι οποίοι τελικά εκλέχτηκαν αντίστοιχα στην Αθήνα και στον Πειραιά (ό.π.: σ. 184-187, 189).

53. Μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους προσαρτήθηκαν στη λεγόμενη «Παλαιά Ελλάδα», η Κρήτη, η Ήπειρος, η Μακεδονία και τα νησιά του βόρειου και ανατολικού Αιγαίου, με αποτέλεσμα να διπλασιαστεί η επιφάνεια και ο πληθυσμός της ελληνικής επικράτειας. Οι νέες περιοχές δεν κατοικούνταν αποκλειστικά από Έλληνες αλλά από ετερογενείς πληθυσμούς (διαφορετική γλώσσα ή θρησκεία) γεγονός που δυσκόλευε τον προσδιορισμό της εθνικής ταυτότητας στις αντίστοιχες περιοχές. Στη Μακεδονία το πρόβλημα αυτό ήταν έντονο, καθώς το 1912 εκτός από τους Έλληνες (42%), υπήρχαν Μουσουλμάνοι τουρκόφωνοι ή αλβανόφωνοι, Χριστιανοί σλαβόφωνοι και βλαχόφωνοι και Εβραίοι ισπανόφωνοι. Έτσι οι ιδιαίτερες εθνολογικές συνθήκες με τους ετερογενείς πληθυσμούς να ανταγωνίζονται μεταξύ τους (διαφορετικές ιδέες, αρχές και διαφορετικά συμφέροντα) δημιουργούσαν την ανάγκη επιβολής ενός συγκεντρωτικού συστήματος και μάλιστα στα νέα εδάφη είχαν εγκατασταθεί άμεσα Γενικοί Διοικητές. Οι συνθήκες αυτές φυσικά οδήγησαν και στο σχεδιασμό των ανάλογων μέτρων, ώστε να εφαρμοστεί ο νέος δημοτικός νόμος. Οι κοινότητες θα έπρεπε να εξυπηρετούν το κοινό τοπικό συμφέρον με κοινές προσπάθειες των κατοίκων της πόλης ή του χωριού και όχι την υπεράσπιση της εθνότητας που είχε αντικαταστήσει την τοπικότητα στις συγκεκριμένες περιοχές (ό.π.: σ. 194 – 197).

Το αποτέλεσμα ήταν η κάθε πλευρά να διατυπώσει διαφορετική προσέγγιση, αναφορικά με το παραπάνω μήνυμα, αφού τα αντιβενιζελικά κόμματα (συμφώνησε μαζί τους και ο Πάγκαλος) υποστήριζαν τη δημιουργία ξεχωριστών εκλογικών συλλόγων για τους πρόσφυγες, ώστε να μην επηρεάζονται οι γηγενείς, ενώ τα Βενιζελικά κόμματα δεν συμφωνούσαν στο να διακρίνονται κατ' αυτόν τον τρόπο οι πρόσφυγες από τους γηγενείς.⁵⁴ Στην πορεία, ανάμεσα στο χρονικό διάστημα 1926 - 1936, οι δημοτικές εκλογές χρωματίζονταν πολιτικά και οι πολιτικοί αρχηγοί προσπαθούσαν να χειραγωγήσουν το εκλογικό σώμα με τις παρεμβάσεις τους στην τοπική αυτοδιοίκηση και τις συνεχόμενες υποσχέσεις ικανοποίησης των αιτημάτων των κατοίκων των πόλεων και των χωριών. Μάλιστα, στις τελευταίες δημαρεισίες, στις 11 Φεβρουαρίου το 1934, οι μεθοδεύσεις της κυβέρνησης Τσαλδάρη ένα μήνα νωρίτερα ήταν τέτοιες, ώστε να αποσπαστούν οι προσφυγικοί συνοικισμοί από τους κεντρικούς δήμους (Αθήνα, Πειραιάς, Θεσσαλονίκη) προκειμένου το εκλογικό αποτέλεσμα εκεί, να κριθεί μόνο από την ψήφο των γηγενών, που ήταν κυρίως αντιβενιζελικοί και μοναρχικοί (ό.π: 237-238, 241).

Το δεύτερο κομβικό σημείο αναφέρεται στο ότι οι πρόσφυγες αποτέλεσαν ομάδα με συγκεκριμένη πολιτική συμπεριφορά και ήταν φανατικά προσκείμενοι προς τον Ελευθέριο Βενιζέλο (ψηφοφόροι και πολιτευτές-βουλευτές και υπουργοί), ειδικά τη δεκαετία του 1920. Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μεγαλύτερη ένταση ανάμεσα στους πρόσφυγες και τους γηγενείς. Οφειλόταν δε σε τρεις παράγοντες, α) στο ότι ο Βενιζέλος ήταν μία χαρισματική προσωπικότητα ⁵⁵ και οι Βενιζελικοί μετά το 1922 εισηγήθηκαν να δοθούν στους πρόσφυγες ίσα πολιτικά δικαιώματα με τους γηγενείς 2) στο ότι είχαν παρατηρηθεί ήδη από τα Νοεμβριανά του 1916 ακραίες ρατσιστικές συμπεριφορές απέναντι στους πρόσφυγες από ομάδες αντιβενιζελικών γηγενών και 3) στο ότι οι πρόσφυγες είχαν αποδώσει στον

54. Το μέτρο της σύστασης ιδιαίτερων εκλογικών συλλόγων είχε εφαρμοστεί στο παρελθόν προκειμένου να κατοχυρωθεί η εκπροσώπηση των αλλοδαπών (Εβραίων), που ήταν μειονότητα. Μάλιστα σύμφωνα με δήλωση του Παπαναστασίου «*εάν επραγματοποιείτο [ο χωρισμός του προσφυγικού κόσμου] θα περιωριζέτο η αποτελεσματικότητα της μεγάλης υπέρ των Δημοκρατικών κομμάτων πλειοψηφίας δια να μη είπω παμψηφίας*» (Κοτέα Μ., 2014: σ. 238).

55. Σύμφωνα με τον Μαυρογορδάτο η χαρισματική προσωπικότητα του Βενιζέλου σκιαγραφείται κυρίως από τα εξής: από το ότι θα έβρισκε τον τρόπο να επιβάλει την πολιτική του θέση (δημοσίευση, επιστολή, συνέντευξη ή άρθρο), ακόμη και όταν έλειπε από την Ελλάδα και επίσης από το ότι ο Βενιζέλος κατάφερε να περάσει σαν ιδεολογία την πολιτική έκφραση των παρατάξεων, τη στιγμή που μέχρι πρότινος οι κομματικές αντιθέσεις αντανάκλασαν τις αντιθέσεις που χώριζαν τις αντίπαλες κοινωνικές ομάδες, προάγοντας έτσι τελικά την ευρύτερη συμμαχία κοινωνικών στρωμάτων και ομάδων (Μαυρογορδάτος Γ., 1977, σ: 156-158 162, 173).

Κωνσταντίνο και στην παράταξη των αντιβενιζελικών την ευθύνη για τη μικρασιατική καταστροφή (Μαυρογορδάτος Γ. 1977, σ: 156-158, 163-166).

Το τρίτο κομβικό σημείο αναφοράς ήταν σε σχέση με την ευρύτερη διευθέτηση της οικονομικής και επαγγελματικής αποκατάστασης των προσφύγων, που κατά καιρούς οδήγησε και διαμόρφωσε αντίστοιχες πολιτικές συμπεριφορές. Ένα θέμα αιχμής για τους πρόσφυγες ήταν εξ αρχής οι αποζημιώσεις σε αντιστοιχία με τις περιουσίες που έμειναν πίσω στις «Χαμένες Πατρίδες». Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η αρχική πολιτική τοποθέτησή τους υπέρ του Βενιζέλου να κλονιστεί στη συνέχεια προκαλώντας αστάθεια στις εκλογικές αναμετρήσεις και να κορυφωθεί με την υπογραφή το 1930, του Συμφώνου Φιλίας, τη λεγόμενη Συμφωνία της Άγκυρας, ανάμεσα στον Ελευθέριο Βενιζέλο και τον Κεμάλ Ατατούρκ. Εκεί, εκτός των άλλων, συμφωνήθηκε και ο συμψηφισμός των ανταλλάξιμων ελληνικών και μουσουλμανικών περιουσιών. Τότε, οι πρόσφυγες συνειδητοποίησαν ολοκληρωτικά το αμετάκλητο της κατάστασής τους και απομακρύνθηκαν αρκετοί από το εκλογικό σώμα των Φιλελευθέρων με αποκορύφωμα το 1933, όταν μεγάλος αριθμός παρασύρθηκε από τις δημαγωγικές υποσχέσεις των Αντιβενιζελικών για τις αποζημιώσεις (ό.π, σ: 164).⁵⁶

Εξάλλου, κατά διαστήματα ο χειρισμός των χρεών των προσφύγων και οι ενδεχόμενες επιφανειακές μετατροπές τους, ήταν σοβαρό όπλο στα χέρια κάθε κόμματος και μάλιστα αρκετά αποτελεσματικό, ως προεκλογική υπόσχεση. Όπως ήδη προαναφέρθηκε, ήταν πολιτικό κατασκευάσμα της εποχής η αποκατάσταση των προσφύγων με την ιδιότητα του μικροαστού, μικροϊδιοκτήτη, μικροβιοτέχνη, μικροκαλλιεργητή κ.λπ. και όχι του εργάτη, διότι αυτή η μικρή ιδιοκτησία που αποτελούσε το εισιτήριο της ένταξης, ήταν στην ουσία το ξεκίνημα μιας χρόνιας οικονομικής εξάρτησης για τους πρόσφυγες (Δρίτσα Μ., 1989: σ. 39,41; Γκιζελή Β., 1984: σ. 253).

Το τέταρτο κομβικό σημείο, που έχει σημειωθεί και στο κεφάλαιο της ενσωμάτωσης των προσφύγων, ήταν η απόφασή τους να μην δημιουργήσουν δικά τους ξεχωριστά προσφυγικά κόμματα, προκειμένου να εκφράσουν τα συμφέροντά τους. Αυτό βέβαια ήταν συγκερασμός των εξής παραγόντων: 1) οι πρόσφυγες βρήκαν στην Ελλάδα ένα συγκεκριμένο τρόπο πολιτικής οργάνωσης, που τους ενέπνευσε εμπιστοσύνη και σταθερότητα 2) ο αγώνας που έκαναν καθημερινά για να εξασφαλίσουν τα προς το

56. Νωρίτερα και με μονιμότερο χαρακτήρα είχε αρχίσει διαρροή προσφύγων κατά τις εκλογικές αναμετρήσεις και προς το Αγροτικό και προς το Κομμουνιστικό κόμμα (ό.π, σ: 164).

ζην και ένα καλύτερο αύριο δεν τούς άφηνε το περιθώριο να ασχοληθούν με τα κοινά 3) είχαν τουλάχιστον μέχρι το 1930 την ελπίδα της επιστροφής 4) ήταν σημαντική η ανάγκη τους να ενταχθούν σε ευρύτερες υποομάδες της ελληνικής κοινωνίας και όχι να αποτελέσουν οι ίδιοι ξεχωριστή ομάδα και τέλος 5) οι πρόσφυγες θεώρησαν σημαντικό για την ενσωμάτωσή τους, το ότι απέκτησαν ίσα πολιτικά δικαιώματα με τους ντόπιους από το κόμμα των Βενιζελικών. Είναι δε, χαρακτηριστικό ότι ακόμα και όταν μετά το 1930 κλονίστηκε η εμπιστοσύνη και η αφοσίωση των προσφύγων στον Βενιζελισμό, κινήθηκαν σε ευρύτερες πολιτικές παρατάξεις και όχι στη δημιουργία αμιγώς προσφυγικών κομμάτων (Κατσάπης Κ., 2011 : σ. 166-168).

Η μαχητική αντίδραση των προσφύγων προκειμένου να διεκδικήσουν ανθρώπινες συνθήκες διαβίωσης αλλά και ανθρώπινη αντιμετώπιση από τους γηγενείς, εμφύσησε ένα αγωνιστικό πνεύμα στους προσφυγικούς συνδικαλισμούς. Η αγωνιστικότητα αυτή καλλιέργησε επίσης τη δυναμική του νεολαιίστικου κινήματος στον Πειραιά (πόλη αναφοράς σε σχέση με την προβληματική της έρευνας), με σημαντική δράση αντίστασης και κατά τη διάρκεια της κατοχής. Υπάρχουν πολυάριθμα ντοκουμέντα και στοιχεία που φανερώνουν τη συνεισφορά του Πειραιώτικου λαού υπέρ του εθνικοαπελευθερωτικού μετώπου και τη γενικότερη αγωνιστική τάση των προσφύγων υπέρ των δικαιωμάτων της εργατικής τάξης και των αναγκών των λαϊκών στρωμάτων (Μήλτσος Α., 2002: σ. 178-179; Σέρβος Δ., 1996: σ. 32-34).

1.3.2. Η οικονομική διάσταση

Η ελληνική οικονομία σίγουρα κλονίστηκε με τις επαυξημένες ανάγκες που επέφερε το προσφυγικό ζήτημα αλλά τελικά η διαχείριση της αποκατάστασης των προσφύγων μετά το 1922 οδήγησε στη σταδιακή οικονομική ανάκαμψη της χώρας. Βέβαια, οι αντίξοες συνθήκες ήταν πολλές και ένα πρώτο στοιχείο ήταν η αίσθηση των γηγενών ότι αδικούνταν και ότι γενικότερα πλήττονταν τα οικονομικά τους συμφέροντα. Η αίσθηση αυτή πυροδοτήθηκε αρχικά με την αναγκαστική επίταξη των κατοικιών⁵⁷

57. Η επίταξη κατοικιών είχε ήδη εφαρμοστεί με το Νομοθετικό Διάταγμα της 8ης Ιουλίου του 1917, ώστε να δώσει λύση στο σημαντικό ζήτημα της στέγασης των προσφύγων, που ήδη είχαν καταφθάσει στην Ελλάδα, σε συνδυασμό με την ενοίκιαση κατοικιών και την αξιοποίηση δημόσιων οικημάτων. Αργότερα, με την έλευση των προσφύγων το 1922 επικυρώθηκε Νομοθετικό Διάταγμα στις 11 Νοεμβρίου του 1922, που καθόριζε επακριβώς τη διαδικασία επίταξης ακινήτων, ώστε να στεγαστεί ο τόσο μεγάλος πληθυσμός των προσφύγων. Κανόνιζε για το ποιες κατηγορίες ακινήτων θα επιτάσσονταν, τον τρόπο της επίταξης και τον ορισμό της αποζημίωσης και της καταβολής της στους ιδιοκτήτες των επιτασσόμενων ακινήτων και διάφορες άλλες λεπτομέρειες για όλη τη

και επέφερε εντάσεις και συγκρούσεις. Ένα επόμενο στοιχείο ήταν η αναστάτωση στην ελληνική αγορά και η υποχώρηση της αξίας των ημερομισθίων αλλά και τα προνόμια των προσφύγων όσον αφορά την παροχή ιδιοκτησίας γης, καθώς οι ντόπιοι θεώρησαν ότι τα προνόμια αυτά θα τα απολάμβαναν οι ίδιοι αν δεν υπήρχαν οι πρόσφυγες. Το ίδιο επίσης πίστευαν και σε σχέση με την επαγγελματική δραστηριότητα των προσφύγων, σε άλλους τομείς (Κατσάπης Κ., 2011: σ. 162; Μαυρογορδάτος Γ., 1977: σ. 163).

Στις αγορές των πόλεων εμφανίστηκε αυξημένη ζήτηση καταναλωτικών αγαθών, οπότε δημιουργήθηκαν ισχυρά αστικά κέντρα που όφειλαν να εξυπηρετήσουν έναν υπέρμετρο όγκο συναλλαγών και να αποτελέσουν τις βάσεις για έναν νέο τρόπο ζωής (Λαμπιδής Γ., 1992: σ. 165-175).

Τα πραγματικά αποτελέσματα, σε σχέση με την οικονομική ζωή της χώρας, φάνηκαν μετά το 1925 και αφορούσαν τόσο στον εποικισμό των αραιοκατοικημένων περιοχών του Βορρά, με την ανασυγκρότηση των καλλιεργούμενων εδαφών⁵⁸ και την αύξηση της γεωργικής παραγωγής,⁵⁹ όσο και στην αύξηση της βιομηχανικής παραγωγής (Κοινωνία των Εθνών, Βεϊνόγλου Μ. & Φ., μετ., 1997: σ. 163-164). Μία σημαντική αλλαγή για το ελληνικό κράτος ήταν ότι τότε, εξαιτίας των προσφύγων, εμπεδώθηκε οριστικά το καθεστώς της μικρής αγροτικής ιδιοκτησίας, κάτι για το οποίο είχε προσπαθήσει τη δεκαετία 1910-1920 ο Βενιζέλος χωρίς αποτέλεσμα, αφού είχαν αντιδράσει έντονα οι μεγαλοκτηματίες (Λαμπιδής Γ., 1992: σ. 136-139).

διαδικασία. Όμως, καθώς φάνηκε η έκταση του προβλήματος ήταν τέτοια που στις 22 Νοεμβρίου του 1922 ένα νέο Νομοθετικό Διάταγμα επικύρωνε στην ουσία την αναγκαστική χρησιμοποίηση ακόμα και οικιών που κατοικούνταν. Αυτή η υποχρεωτική επίταξη των κατοικημένων οικιών δημιούργησε για πρώτη φορά άμεση αντιπαράθεση προσφύγων και γηγενών (Κατσάπης Κ., 2011: σ. 136-140).

58. Σύμφωνα με τον Λαμπιδή το 1921 στη Μακεδονία υπήρχαν 2.683.840 στρέμματα καλλιεργούμενης έκτασης και μέχρι το 1931 είχαν φτάσει τα 5.504.622 (Λαμπιδής Γ., 1992: σ. 143).

59. Η γεωργική παραγωγή πολλαπλασιάστηκε και αναδιαρθρώθηκε και μάλιστα χρησιμοποιήθηκαν νέες μέθοδοι για την παραγωγή νέων προϊόντων που σήμερα θεωρούνται εθνικά (βαμβάκι, καπνός, σουλτανίνα, οπωροκηπευτικά). Σε έκθεση της Ε.Α.Π. του 1925 αναφέρεται ότι οι πρόσφυγες χρησιμοποίησαν τη μέθοδο της αμειψισποράς και εισήγαγαν την εντατική πολυκαλλιέργεια. Είναι χαρακτηριστικό ότι ανάμεσα στα έτη 1926-1929, ο καπνός έγινε το πρώτο εξαγωγίμο προϊόν της Ελλάδας και μετά το 1924 είχαν ανοίξει πάνω από δέκα εκκοκκιστήρια βάμβακος και είχαν δημιουργηθεί 57.000 στρέμματα αμπελώνες σε διάφορες πόλεις της Μακεδονίας (Λαμπιδής Γ., «Η ανάπτυξη της αγροτικής Οικονομίας, στο: Ο Οικονομικός Ταχυδρόμος, τεύχος 992 (26.04.1973), σ. 54; Νεγρεπόντη-Δελιβάνη Μ., «Οικονομική “απογείωση” της Βορείου Ελλάδος χάρη στους πρόσφυγες» στο Οικονομικός Ταχυδρόμος (1973), σ. 75).

Αδιαμφισβήτητα, οι πρόσφυγες πρόσφεραν νέα κίνητρα για την άνθιση της οικονομίας, καθώς οι περισσότεροι είχαν εμπειρία στο εμπόριο και στη βιομηχανία, είχαν επιχειρηματικές ικανότητες και ανάγκη για εργασία (φθινό εργατικό δυναμικό), με αποτέλεσμα να αυξηθεί η παραγωγή και να επεκταθεί και σε άλλες δραστηριότητες. Επίσης, καθώς είχαν εξειδικευμένες γνώσεις σε διάφορους τομείς, βοήθησαν στο να ιδρυθούν και να προωθηθούν εργοστάσια διάφορων κατηγοριών (κλωστοϋφαντουργία, ταπητουργία, υφάσματα, κεραμικά κ.ά.), τα οποία αντανάκλυσαν την ευρυμάθεια τους και τις καίριες κινήσεις τους στην αγορά (Κουτελάκης Χ. και Φώσκολου Α., 1991: σελ.180).

Η βιομηχανική ανάπτυξη φαίνεται και από την μεγαλύτερη εισαγωγή μηχανολογικού εξοπλισμού, αφού σύμφωνα με μαρτυρίες οι εισαγωγές ήταν το 1923, 4.466 τον. το 1924, 9.503 τον. και τους τρεις πρώτους μήνες του 1925, 4.019 τον. Ανάμεσα στα έτη 1922 και 1925, παρατηρήθηκε μία μεγάλη αύξηση της εισαγωγικής και εξαγωγικής δραστηριότητας. Αναλυτικότερα, η μεγάλη εξέλιξη στην οικονομία οφειλόταν στο ότι οι πρόσφυγες είχαν νέες ιδέες, οργανωτικές ικανότητες, μιλούσαν πολλές γλώσσες και μάλιστα αυτό αποδείχτηκε και από το γεγονός της οικονομικής ανάπτυξης που σημειώθηκε στην Αθήνα και στον Πειραιά, και της οικονομικής ύφεσης στην Κωνσταντινούπολη. Εγκαταστάθηκαν άνθρωποι οι οποίοι ήθελαν να ζήσουν και να εργασθούν σε ασφαλέστερο περιβάλλον, έμποροι, βιομήχανοι, πλοιοκτήτες και τραπεζίτες, που μετέφεραν και αρκετά κεφάλαια στην Ελλάδα (Κοινωνία των Εθνών, Βεϊνόγλου Μ. & Φ., μετ., 1997: σ. 149-152).

Ένα σημαντικό επίσης στοιχείο ήταν η μεγάλη αλλαγή στη γυναικεία εργασία, η οποία ήδη από το 1907 και το 1920 είχε αυξηθεί στις πόλεις, που ήταν οικονομικά κέντρα (Αθήνα, Πειραιά, Καλαμάτα, Ερμούπολη, Βόλο, Πάτρα). Όμως, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, η συμμετοχή των γυναικών στο ενεργό εργατικό δυναμικό των πόλεων αυξήθηκε αρκετά και σύμφωνα με την απογραφή του 1928 φάνηκε πως ήταν γύρω στο 22%, καθώς αρκετές γυναίκες πρόσφυγες αναζήτησαν δουλειά στις πόλεις. Αρχικά, εργάστηκαν περισσότερο στη μοδιστρική και ως υπηρετικό προσωπικό. Οι γυναίκες αυτές ήταν χήρες ή και ορφανές λόγω της καταστροφής και είχαν πλέον επωμιστεί την ευθύνη για την επιβίωση των οικογενειών τους. Στην πορεία, το 1930 οι γυναίκες αποτελούσαν το εργατικό δυναμικό κατά 83% στην κλωστοϋφαντουργία, 72% στην καπνοβιομηχανία, 71% στη

βιομηχανία έτοιμων ενδυμάτων, και 38% στη χαρτοβιομηχανία της Αθήνας και ήταν χαρακτηριστικό σε ορισμένους κλάδους της βιομηχανίας να μην υπάρχουν άντρες εργάτες.⁶⁰ Μάλιστα οι γυναίκες είχαν ειδικότητες μοναδικές και σε αυτές στηρίζονταν αρκετοί βιομηχανικοί κλάδοι, όπως η υφαντουργία και η ταπητουργία (Λεοντίδου Λ., 1989: σ. 197-198).

1.3.3. Η κοινωνική διάσταση

Διερευνώντας την κοινωνική διάσταση του προσφυγικού ζητήματος, κομβικό σημείο αναφοράς ήταν η αντιπαράθεση ανάμεσα στους γηγενείς και τους πρόσφυγες. Το προσφυγικό ζήτημα έφερε αντιμέτωπες τις δύο αυτές κοινωνικές ομάδες, που ήταν εξίσου οργανωμένες και πολύπλευρες αλλά η πρώτη βρισκόταν σε θέση ισχύος και ένιωθε να απειλείται, ενώ η δεύτερη ήταν σε δύσκολη κατάσταση και ένιωθε μειονεκτικά.

Όμως οι πρόσφυγες, όπως έχει ήδη αναφερθεί, γρήγορα πέρασαν σε μία κατάσταση αναδιαμόρφωσης και ισχυροποιήθηκαν ενώνοντας τις τραυματικές μνήμες τους και το όραμα για ένα καλύτερο και ασφαλές μέλλον. Προκειμένου να επιτευχθεί αυτό, φρόντισαν έτσι ώστε στη νέα πατρίδα να ενσωματωθούν ανάλογα με την κοινωνική τάξη, στην οποία ανήκαν στη «Χαμένη Πατρίδα» και όχι μέσα από μία ενιαία κοινωνική τάξη (όπως έχει ήδη προαναφερθεί στη διαδικασία ενσωμάτωσης). Το αδιαμφισβήτητο αυτό γεγονός οριζόταν και με τη συνθήκη της Λοζάνης, προωθούνταν από το ελληνικό κοινωνικό περιβάλλον αλλά και από το ελληνικό κράτος ⁶¹ (Γκιζελή Β., 1984: σ. 84-85, 257-258; Γκιζελή Β., 1993: σ. 72-73).

60. Σε σχέση με την εργασία, οι άντρες επικρατούσαν στο χώρο των μικρών επιχειρήσεων, είτε ως εργοδότες είτε και ως εργάτες (Λεοντίδου Λ., 1989: σ. 199).

61. Σύμφωνα με την Γκιζελή προς αυτή την κατεύθυνση λειτούργησαν οι εξής παράγοντες: 1) η παλιά πατρίδα διέθετε κοινωνική ισορροπία και αποτελούσε το προσφυγικό όνειρο από τη μια και από την άλλη οι πρόσφυγες ήταν ένα δυναμικό σύνολο ανθρώπων με ισχυρή θέληση για αναβίωση των δομών ενός καλά οργανωμένου παρελθόντος 2) η κοινωνική θέση ήταν ένας καθοριστικός παράγοντας σε σχέση με το προσφυγικό βίωμα και το τραύμα του διωγμού 3) σύμφωνα με τα όσα όριζε η συνθήκη της Λοζάνης αλλά και σύμφωνα με τη δράση της Ε.Α.Π. οι αποζημιώσεις αντιστοιχούσαν στην πρότερη κατάσταση, δηλαδή οι πρόσφυγες δεν αντιμετωπίζονταν σαν ένα ενιαίο σύνολο 4) η πολιτική της Εθνικής Τράπεζας με τις συνεχόμενες δημοπρατήσεις βοήθησε στο να εκδηλωθούν οι οικονομικές ανισότητες ανάμεσα στους πρόσφυγες 5) η ένταξη ήταν μία διαδικασία που ενδιέφερε τους πρόσφυγες όσο όμως και η αναβίωση της κοινωνίας που είχαν αφήσει πίσω και τέλος 6) οι πρόσφυγες είχαν και τις κατάλληλες ικανότητες ώστε να οδηγήσουν αυτές τις διαδικασίες (δημιουργικότητα, επινοητικότητα, οικονομική και επαγγελματική επάρκεια,

Η κοινωνική ένταξη για τους πρόσφυγες περνούσε από διαδοχικά στάδια, που αντανakλούσαν και τις διαφορετικές ανάγκες τους, κατά το διάστημα της προσαρμογής και της αφομοίωσής τους στη νέα πατρίδα. Οι διαδοχικές ανάγκες που καθόρισαν και τα στάδια της κοινωνικής ένταξης για τους πρόσφυγες ήταν αρχικά η ανάγκη στέγασης και γενικότερα εξασφάλισης των απαραίτητων για την επιβίωση, ακολουθούσε η ανάγκη εργασίας και κατόπιν οι πιο σύνθετες ανάγκες, για πρόσβαση στην εκπαίδευση, τη θρησκεία και την ψυχαγωγία ((Γκιζελή Β., 1984: σ. 260).

Έχει ενδιαφέρον να παρατηρηθεί η διαφοροποίηση της σχέσης γηγενών και προσφύγων, με σημείο έναρξης την αβεβαιότητα, το φόβο και τις συγκρούσεις του πρώτου καιρού. Οι συγκρούσεις αυτές προέρχονταν αρχικά από τις αντιφατικές καταστάσεις ανάμεσα στις δύο κοινωνικές ομάδες (όπως προαναφέρθηκαν) και στην πορεία αφορούσαν σε αλληλεπιδράσεις και αντιπαλότητες.⁶² Η αντίθεση του πρώτου καιρού δημιούργησε αρχικά ένταση και εχθρικές συμπεριφορές που οδήγησαν κάποιες φορές στον κοινωνικό αποκλεισμό και στην απομόνωση των προσφύγων, με εξαίρεση τους πρόσφυγες που κατοικούσαν εκτός συνοικισμών μέσα στις πόλεις ή τα χωριά και ήδη έρχονταν σε επαφή με τους ντόπιους (ό.π. σ. 261).

Καθώς στην πορεία υπήρχαν αλληλεπιδράσεις και συναναστροφή ανάμεσα στους ντόπιους και τους πρόσφυγες (ικανοποίηση των πιο σύνθετων αναγκών), άλλαζαν και οι εκδηλώσεις στην καθημερινότητα, παρατηρήθηκε ευελιξία, αποδοχή και οι δύο κοινωνικές ομάδες μάθαιναν να συνυπάρχουν και ανέπτυσαν σχέσεις, τόσο σε προσωπικό όσο και σε εργασιακό επίπεδο. Εντέλει, παρόλες τις αντιπαλότητες και το δισταγμό, η κοινωνική ανάμειξη ανάμεσα στις δύο ομάδες ήταν αναπόφευκτο

καθώς είχαν πρότερες συναλλαγές με Έλληνες και είχαν μεταφέρει την περιουσία τους από πριν) (Γκιζελή Β., 1984: 259).

62. Σημαντικοί άξονες αντιπαλότητας ήταν: α) η διαταραχή της ψυχοκοινωνικής συμπεριφοράς των προσφύγων, που λόγω του υποχρεωτικού χαρακτήρα της εθνοκάθαρσης έπρεπε να ξεχάσουν με έναν βίαιο τρόπο τις παλιές πατρίδες τους και μάλιστα την πολυπολιτισμική κοινωνία από την οποία προέρχονταν, β) η μονιμότητα της κατάστασης του προσφυγικού ζητήματος που προκάλεσε τον φόβο, την αβεβαιότητα, την ανασφάλεια και την οργή των γηγενών, γ) η επίκληση του τραύματος του αποχωρισμού, δημιουργούσε στη συνέχεια πολύ αντιφατικά συναισθήματα, δ) η οικονομική αντιπαράθεση μεταξύ των δύο ομάδων (αντίστοιχη προηγούμενη ενότητα), ε) οι διαφορές στις πολιτικές επιλογές μεταξύ προσφύγων και γηγενών, που έγιναν σημαντική αιτία αντιπαράθεσης και συγκρούσεων και τέλος στ) οι πολιτισμικές διαφορές ανάμεσα στους πρόσφυγες και τους γηγενείς, που εκφράστηκαν στην πορεία με θετικά ή αρνητικά στερεότυπα τόσο για τους πρόσφυγες όσο και για τους γηγενείς σε ορισμένες περιπτώσεις. Προέκταση αυτού ήταν και η διαμόρφωση της προσφυγικής ταυτότητας (Γκιζέλη Β., 1993: σ. 66-68; Κατσάπης Κ., 2011: σ. 162-164; Σαλβάνου Α. 2018: σ. 52,62).

γεγονός και οδήγησε σταδιακά στην κοινωνική ένταξη των προσφύγων (ό.π. 261-263).

Σύμφωνα με τον Αγτζίδη (2010) υπήρξαν αντιξοότητες που δυσκόλεψαν την ένταξη και την αποδοχή των προσφύγων συνολικά, όπως ήταν η αρχικά αρνητική συμπεριφορά της ελληνικής κοινωνίας, οι κακουχίες που είτε στοίχησαν τη ζωή σε αρκετούς πρόσφυγες είτε προκάλεσαν σοβαρές ασθένειες και επιδημίες και το ότι δεν ολοκληρώθηκε ο διαμοιρασμός της Ανταλλάξιμης Περιουσίας, όπως προβλεπόταν, με βάση τη συνθήκη της ανταλλαγής των πληθυσμών. Επίσης, ένα εμπόδιο που λειτούργησε αποτρεπτικά στο να ενταχθούν οι πρόσφυγες στο νέο περιβάλλον, ειδικά τα άτομα άνω των 40 ετών, ήταν το ισχυρό όνειρο της επιστροφής και η προσδοκία της παλιννόστησης στις «Χαμένες Πατρίδες» (Αγτζίδης Β., 2010 σελ. 227, 240, 303). Επισημαίνεται δε, ότι σε σχέση με την ένταξη των προσφύγων της Κωνσταντινούπολης στην ελληνική κοινωνία⁶³ υπήρξαν ιδιαίτερες δυσκολίες (Ιακωβίδης Ι., 2014: σ. 207).

Γενικότερα, οι κοινωνικές πρακτικές των προσφύγων που ενίοτε διαμόρφωσαν και την αντίστοιχη προσφυγική ταυτότητα ήταν:

1. Η αναδιοργάνωση της ζωής στους προσφυγικούς συνοικισμούς ανάμεσα στο δίπολο της ανέχειας της καθημερινότητας και του πολιτισμικού πλούτου της “Χαμένης Πατρίδας”.⁶⁴

63. Σύμφωνα με τον Ιακωβίδη (2014) οι ίδιοι οι πρόσφυγες αναφέρουν ότι οι Τούρκοι τούς είχαν διώξει σαν Έλληνες και οι Έλληνες τους υποδέχτηκαν σαν Τούρκους, ώστε κάποιοι προσπαθούσαν στη συνέχεια να κρύβουν την καταγωγή τους. Μάλιστα, στους απελαθέντες από την Κωνσταντινούπολη έχουν αναφερθεί και αρκετές περιπτώσεις απόπειρας αυτοκτονίας. Σε μεγάλο ποσοστό οι πρόσφυγες δεν έπαψαν να διατηρούν έναν ισχυρό συναισθηματικό δεσμό με την Πόλη και αυτό ατόνησε μόνο στις επόμενες γενιές (Ιακωβίδης Ι., 2014: σ. 208-210).

64. Οι πρόσφυγες διατήρησαν τον ανθρώπινο χαρακτήρα των συνοικισμών με μεγάλη προσπάθεια, καθώς φρόντιζαν για την καθαριότητα και την άψογη εμφάνιση των σπιτιών. Αν δεν υπήρχε αυτό, η εξαθλίωση της περιοχής θα ήταν σίγουρη, αφού η δημόσια μέριμνα ήταν ελλιπής. Πάρα πολλά άτομα στριμώχτηκαν σε ακατάλληλα κτίσματα, δεν υπήρχε αποχετευτικό δίκτυο ή ηλεκτρικό ρεύμα, η λειψυδρία ήταν μάστιγα, υπήρχαν μόνο κοινόχρηστα αποχωρητήρια και οι δρόμοι ήταν γεμάτοι λάσπη. Συνθήκες που παρέμειναν σε ορισμένες περιπτώσεις και μέχρι τη δεκαετία του '60 (Hirschon R., 2004: σελ. 39; Κουτελάκης Χ., Φώσκολου Α., 1991: σελ.171-173).

Σύμφωνα με τη Hirschon, η οποία έζησε για επτά χρόνια στον προσφυγικό συνοικισμό της Νίκαιας, ήταν ενδιαφέρουσα η φαινομενικά ανορθολογική και μη πρακτική στάση των προσφύγων απέναντι στους εσωτερικούς χώρους του σπιτιού. Στα δωμάτια με τις πολλαπλές χρήσεις και τα άβολα έπιπλα συνυπήρχαν δύο διαφορετικά νοητικά επίπεδα: από τη μια το δωμάτιο επιτελούσε μια πρακτική, καθημερινή λειτουργία και από την άλλη η επίπλωσή του είχε μία εκφραστική λειτουργία, ήταν φορέας συμβολικών σημασιών, που υπερίσχυαν έναντι των ζητημάτων της καθημερινότητας. Μεταξύ των αντικειμένων που θεωρούνταν απαραίτητα για το σπίτι συγκαταλέγονταν τα έπιπλα της τραπεζαρίας, της κρεβατοκάμαρας, πολλές καρέκλες και το εικονοστάσι, καθένα από αυτά

2. Η έντονη κοινωνικότητα, η εξωστρέφεια και η εξοικείωση με τη ζωή της σύγχρονης πόλης.
3. Οι ιδιαίτεροι τρόποι έκφρασης που διαμόρφωσαν και τη δυναμική κουλτούρα της καθημερινής ζωής (ρεμπέτικο τραγούδι).
4. Ισχυρά δίκτυα αλληλεγγύης.⁶⁵
5. Η επινοητικότητα (προσφυγικό δαιμόνιο) και η επιχειρηματικότητα.
6. Η σημαντική συμμετοχή των γυναικών στην κοινωνική ζωή.
7. Η σημαντική προσφορά στην εκπαίδευση, τον αθλητισμό⁶⁶ και τη θρησκεία.
67
8. Η εργατικότητα σε συνδυασμό με την οργάνωση της ψυχαγωγίας (τη μέρα εργάζονταν συστηματικά και το βράδυ οι “Συνοικισμοί” έσφυζαν από ζωή).
68

αντιπροσώπευε στοιχεία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, που ήταν συνυφασμένη με την καθημερινή ζωή (Hirschon R., 2004: σελ. 250-251).

65. Η γειτονιά ήταν ένας βασικός θεσμός γύρω από τον οποίο διαμορφωνόταν η ζωή, οι σχέσεις γειτονίας καθορίζονταν ρητά από αξίες που συνεπάγονταν αλληλεγγύη, συνεργασία και συχνές ανταλλαγές, απτές και μη. Σύμφωνα με αυτές τις αξίες, στην ιδεώδη εκδοχή της η ζωή στη γειτονιά, διακρινόταν από πνεύμα ενσωμάτωσης και ισότητας, αφού δεν απέκλειε κανέναν και ο κώδικάς της αφορούσε τους πάντες. Οι υποχρεώσεις προς τη γειτονιά αντιστάθμιζαν κάθε τάση απομόνωσης της οικογένειας ή αποξένωσης του ατόμου. Στην ουσία δημιουργούσαν συνεργατικούς πυρήνες διαχείρισης της γειτονιάς και παροχής κοινωνικής πρόνοιας, πρωτοστατώντας στην άτυπη παροχή υπηρεσιών περίθαλψης, εκπαίδευσης, φροντίδας των παιδιών και διαχείρισης του ιδιωτικού χώρου της κατοικίας. Η γειτονιά αποτέλεσε σημαντικό στοιχείο της καθημερινής ζωής και μείζονα όψη της κοινωνικής οργάνωσης, όπου οι δρόμοι, οι γωνίες, τα πεζοδρόμια και οι πλατείες ήταν το πεδίο των δραστηριοτήτων της (Hirschon R., 2004: σ. 279, 298-300).

66. Οι πρόσφυγες οργανώθηκαν από νωρίς σε αθλητικά σωματεία και μάλιστα μερικά από αυτά συνεχίζουν μέχρι σήμερα την πορεία τους. Τα πρώτα γήπεδα που χρησιμοποιήθηκαν ήταν οι αλάνες, οι οποίες διαμορφώθηκαν σιγά - σιγά και πήραν τη μορφή γηπέδων (Παπαδοπούλου Α., 2009: σελ. 48; Μιχαηλίδης Σ., 1993: σελ. 65). Χαρακτηριστικό τότε ήταν ότι οι αθλητικοί σύλλογοι συμμετείχαν και σε κοινωνικές εκδηλώσεις, προσφέροντας οικονομική βοήθεια στην κοινότητα. Εντέλει, τα αθλητικά σωματεία αναδείχτηκαν σε χώρους κοινωνικής συγκέντρωσης και κοινωνικοποίησης των νέων προσφύγων (Μιχαηλίδης Σ., 1993: σελ.121).

67. Οι πρόσφυγες είχαν εν γένει λάβει εκπαίδευση και μάλιστα σε κάποιες περιπτώσεις σε πιο υψηλό επίπεδο από τους γηγενείς. Τα εκπαιδευτικά ιδρύματα της Σμύρνης είχαν μεγάλη φήμη και έτσι καθηγητές και καθηγήτριες των ιδρυμάτων συνέχισαν την καριέρα τους στην Ελλάδα. Επίσης στους προσφυγικούς οικισμούς μία από τις προτεραιότητες ήταν και η ίδρυση σχολείων. Η θρησκευτικότητα των προσφύγων θεωρήθηκε σημαντικό στοιχείο και μάλιστα το ότι οι Έλληνες έφυγαν εσπευσμένα από τις εστίες τους είχε ως αποτέλεσμα να καταργηθούν 30 Μητροπόλεις. Οι πιστοί αλλά και οι ιερείς μπόρεσαν να κτίσουν από την αρχή τις εκκλησίες τους αλλά και σε κάποιες περιπτώσεις οι ιερείς λειτουργούσαν στις προϋπάρχουσες εκκλησίες της παλιάς Ελλάδας (Κοινωνία των Εθνών, Βεϊνόγλου Μ. & Φ., μετ., 1997: σ. 157-158; Γκιζελή Β., 1993: σ.74).

68. Στους προσφυγικούς συνοικισμούς λειτούργησαν θέατρα, κινηματογράφοι, χοροδιδασκαλεία, Καραγκιόζης, λούνα παρκ και άλλα υπαίθρια θεάματα που γέμιζαν κόσμο. Ως προς αυτήν την κατεύθυνση είναι ενδιαφέρουσα η δημιουργία δύο λουτρών-χαμάμ, το ένα στην περιοχή της Νίκαιας το 1926 και το άλλο στο Κερατσίνι το 1932 (Κονταξή Α., 2000: σ. 519).

(Προύσαλη Ε., 2004: σελ. 24 – 29; Κατσάπης Κ., 2011: 163; Γκιζελή Β., 1993: σ. 68, 72).

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί και το γεγονός των σημαντικών δημογραφικών μεταβολών, που συνέβησαν με την εγκατάσταση των προσφύγων, καθώς το 1928 με την επίσημη απογραφή σε πληθυσμό 6.204.684 κατοίκων, οι πρόσφυγες ήταν 1.221.849 (19,692%). Ένα κομβικό σημείο αναφοράς ήταν το ότι στη Βόρεια Ελλάδα εγκαταστάθηκε ο σημαντικότερος όγκος του πληθυσμού (Δράμα – 70,2%, Καβάλα – 56,9, Σέρρες – 50,4, Θεσσαλονίκη – 47,8%, Ξάνθη – 41,4%, Κομοτηνή – 34,1%), προσφέροντας ασφάλεια στα βόρεια σύνορα της χώρας. Αναφέρονται στη συνέχεια τα αστικά κέντρα που καταγράφηκαν επίσης το 1928 με τη μεγαλύτερη αναλογία προσφύγων: σε ποσοστό 90% έως και 95% η Νέα Ιωνία, η Φιλαδέλφεια, η Ν. Σμύρνη, η Καισαριανή, ο Βύρωνας, το Περιστέρι, τα Νέα Σφαγεία, η Κοκκινιά (Νίκαια), το Κερατσίνι και ακολουθούν, η Καλλιθέα - 53%, η Μυτιλήνη – 46,8%, ο Πειραιάς - 40%, το Ηράκλειο 35,9%, η Χίος 35,7%, η Αθήνα – 28% και η Χαλκίδα – 26,3% (Λαμψίδης Γ., 1992: σ. 168).

Οι πρόσφυγες μετέφεραν στον ελλαδικό χώρο και την υψηλή τους γεννητικότητα και αυτό είχε ως αποτέλεσμα την ταχύτερη αύξηση του ελληνικού πληθυσμού. Χαρακτηριστικά η γεννητικότητα στην Ελλάδα από το 1860 έως το 1934 είναι η εξής: 1860 – 8.0, 1880 – 6.5, 1921 – 8.7, 1922 – 5.7, 1923 – 2.1, 1924 – 4.3, 1925 – 11.6, 1926 – 16.5, 1930 -15,1, 1934 – 16,2 (ό.π, σ. 174-175).

Σε εκείνη τη φάση άνοιξε το κεφάλαιο της κοινωνικής κατοικίας στην ιστορία του ελληνικού κράτους, που αποτελεί και το πιο φιλόδοξο μέχρι τώρα πείραμά του. Στο μεταξύ, η είσοδος των προσφύγων επιτάχυνε τις διαδικασίες θέσπισης πολεοδομικής νομοθεσίας η οποία κατά βάση υφίσταται μόλις από το 1914. Αργότερα, το 1929, ο νόμος “Περί της ιδιοκτησίας κατά ορόφους” που εισάγει το θεσμό της οριζόντιας ιδιοκτησίας, όπως και ο νόμος “Περί συστάσεως οικοδομικών συνεταιρισμών αστών προσφύγων”, ανοίγουν το δρόμο για τις μεγάλες αλλαγές που έρχονται. Ομοφωνία επίσης φαίνεται να υπάρχει και ως προς την αναγκαιότητα της κρατικής παρέμβασης, ώστε να αποφευχθούν η εμπορευματοποίηση και η κερδοσκοπία. Είναι φανερό πως ο άνεμος κοινωνικού προβληματισμού που απαιτεί ένα νέο αστικό μοντέλο ανάπτυξης

και μαίνεται σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες, φτάνει μέχρι την Ελλάδα (Γεωργακοπούλου Φ., 2003).⁶⁹

Η εγκατάσταση των προσφύγων είχε καταλυτική επίδραση στην κοινωνική ζωή του αστικού χώρου, αντανakλώντας γενικότερα τις αντιφάσεις που χαρακτήριζαν τις νεοδημιουργούμενες πόλεις στις αρχές του 20ού αιώνα (Stevenson D., 2007: σ. 208).

Θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι μέσω του πρωτοεφαρμοζόμενου μηχανισμού δόμησης, προσφέρθηκε στέγαση αρχικά σε πρόσφυγες και μεταπολεμικά και σε εργατικές οικογένειες. Τα σχέδια κατοικιών στα προπολεμικά συγκροτήματα έρχονταν από το εξωτερικό, συνοδεύοντας τις οικονομικές ενισχύσεις από διεθνείς οργανισμούς αλλά προς το τέλος της περιόδου, έγιναν και από Έλληνες αρχιτέκτονες, που ακολουθούσαν το τότε κυρίαρχο μοντέρνο ιδίωμα, όπως στο συγκρότημα Αμπελοκήπων των Κίμωνα Λάσκαρι και Δημητρίου Κυριακού (Φιλιππίδης Δ., 2004, τ.13; Γκιζελή Β., 1984: σ. 264).

Η μερική πτώχευση της χώρας το 1932 σηματοδοτεί τη στροφή προς συντηρητικότερα πρότυπα και την πορεία προς το τέλος των προγραμμάτων προσφυγικής κατοικίας, καθώς συμπίπτει με την εγκαθίδρυση της δικτατορίας του Μεταξά το 1936. Ειδικά για τα συγκροτήματα προσφυγικών πολυκατοικιών, πέρα από την ιστορική σημασία τους σε τόπους μνήμης, συνιστούν ένα αξιόλογο πολεοδομικό σύνολο που δίκαια εκπροσωπεί το μοντέρνο κίνημα του μεσοπολέμου στην Ελλάδα, σε μία μάλιστα από τις πιο σπάνιες στιγμές του, εκείνη της μαζικής έκφρασης (Γεωργακοπούλου Φ., 2003).

Η πολιτιστική διάσταση του προσφυγικού ζητήματος θα αναφερθεί εκτενώς στο επόμενο κεφάλαιο.

69. Σύμφωνα με τη Γεωργακοπούλου (2003) στην Κόκκινη Βιέννη, το Δημοτικό Συμβούλιο της πόλης, χάρη στον φόρο κατοικίας του 1923, είναι σε θέση να ξεκινήσει το μεγαλόπνοο οικιστικό του πρόγραμμα που μέχρι το 1933 θα κατασκευάσει περίπου 65.000 διαμερίσματα. Η Πόλη του Παρισιού χάρη στο νόμο Loucheur του 1928 που θεσμοθετεί την κρατική συμμετοχή στο πρόγραμμα κατοικιών χαμηλού κόστους - σε εφαρμογή ήδη από το 1914 - θα διευρύνει κατά πολύ το οικιστικό της πρόγραμμα. Το καλοκαίρι του 1933 γίνεται στην Αθήνα το 4ο CIAM με θέμα τη λειτουργική πόλη και το πλέον αντιπροσωπευτικό σύνολο αποτελεί για τον ελληνικό χώρο, το πρόγραμμα κατασκευής νέων σχολικών κτιρίων.

Κεφάλαιο 2: ΤΡΑΥΜΑ - ΜΝΗΜΗ - ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ: Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ

2.1. Η συγκρότηση και η αναδιαμόρφωση της προσφυγικής μνήμης και ταυτότητας

Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η ελπίδα της επιστροφής για τους πρόσφυγες κλονίστηκε μετά το 1923, με την υπογραφή της Συνθήκης της Λοζάνης αλλά έσβησε οριστικά μετά το 1930, αφού υπογράφηκε το ελληνοτουρκικό σύμφωνο φιλίας της Άγκυρας. Το προσφυγικό ζήτημα πήρε τότε μία άλλη διάσταση και ήταν επιτακτική ανάγκη οι πρόσφυγες να αποτελέσουν ένα ζωντανό τμήμα της κοινωνίας. Η ενσωμάτωσή τους, που γινόταν με ορισμένες διαδικασίες καθώς προαναφέρθηκε, έπρεπε τώρα να οργανωθεί περισσότερο και να βρεθούν νέοι ισχυροί συμβολισμοί συγκρότησης της μνήμης των “Χαμένων Πατρίδων”, μέσα όμως από μία συνομιλία και σχέση ανατροφοδότησης με τη νέα πατρίδα. Το αποτέλεσμα ήταν η προσφυγική ταυτότητα να αλληλοεπιδράσει με την εθνοπολιτισμική ταυτότητα του νέου ελληνικού κράτους και να αποτελέσει θεμέλιο συστατικό της (Σαλβάνου Α, 2018: σ. 51,62, 113; Κατσάπης Κ., 2011 : σ. 161).

Ήταν λοιπόν σημαντικό να καλλιεργηθεί το καθήκον της μνήμης των “Χαμένων Πατρίδων”, παροτρύνοντας και για ένα καλύτερο μέλλον, όσον αφορά τους απογόνους στη χώρα υποδοχής. Ήδη έχουν αναφερθεί οι κοινωνικές πρακτικές των προσφύγων που διαμόρφωσαν την προσφυγική ταυτότητα, οι οποίες κληρονομούνται πλέον στις επόμενες γενιές (στερεοτυπικά και συμβολικά), μέσα από μία ενδεδειγμένη ανασύσταση της καθημερινότητας. Γενικότερα, υπήρξε στην πορεία μία συντονισμένη οργάνωση των προσφύγων στη νέα πατρίδα, η οποία διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε μέσα από τη διαχείριση της μνήμης, της ταυτότητας και του τραύματος, συνεισφέροντας σημαντικά στην εξέλιξη της πολιτιστικής διάστασης του νεοελληνικού πολιτισμού.

2.2. Το τραύμα της «Χαμένης Πατρίδας» και οι μετασχηματισμοί του

Καθ' όλη τη διάρκεια του εικοστού αιώνα, πρώτα στις δυτικές κοινωνίες και αμέσως μετά στον υπόλοιπο κόσμο, οι άνθρωποι έχουν επανειλημμένως αναφερθεί σε τραύματα που έχουν υποστεί, από κάποια εμπειρία, γεγονός, πράξη βίας ή εκμετάλλευσης, ακόμη και απλά από κάποια απότομη και απρόσμενη, όχι ιδιαίτερα κακόβουλη εμπειρία κοινωνικής αλλαγής. Σύμφωνα με τον Alexander, πολιτισμικό τραύμα επέρχεται όταν τα μέλη μιας συλλογικότητας νιώθουν πως έχουν υποβληθεί σε ένα τρομερό γεγονός που επηρεάζει ανεξίτηλα τη συνείδηση των μελών της ομάδας, σηματοδύνοντας τις αναμνήσεις τους για πάντα και αλλάζοντας τη μελλοντική τους ταυτότητα. Μέσω της δημιουργίας πολιτισμικών τραυμάτων οι κοινωνικές ομάδες, τα έθνη ή και πολιτισμοί ολόκληροι σε επίπεδο γνωστικό αλλά και ηθικής ευθύνης, αναγνωρίζουν την ύπαρξη και την πηγή της ανθρώπινης δυστυχίας, προάγοντας τις αλληλέγγυες σχέσεις (Alexander J., 2004: σελ. 1-3).

Τα γεγονότα από μόνα τους δεν δημιουργούν συλλογικό τραύμα. Δεν είναι έμφυτα τραυματικά. Το τραύμα αποδίδεται μέσω της μεσολάβησης της κοινωνίας. Η απόδοση μπορεί να γίνει σε πραγματικό χρόνο, καθώς το γεγονός εκτυλίσσεται, μπορεί επίσης να γίνει πριν το γεγονός συμβεί, ως ένα προμήνυμα, ή αφότου το γεγονός θα έχει ολοκληρωθεί ως μία εκ των υστέρων αναπαράσταση. Μόνο εάν το εδραιωμένο οικοδόμημα της συλλογικής ομάδας αποσπαστεί απότομα, χαρακτηρίζεται το γεγονός ως τραυματικό.⁷⁰ Το εάν οι δομές ενός συλλογικού συστήματος αποσταθεροποιούνται και πλήττονται από τραύμα ή όχι, δεν είναι το αποτέλεσμα ενός γεγονότος αλλά η συνέπεια μιας κοινωνικό-πολιτιστικής διαδικασίας. Είναι η απόρροια της ανθρώπινης μεσολάβησης στην επιβολή ενός νέου συστήματος πολιτιστικής ταξινόμησης, που επηρεάζεται βαθιά από δομές ισχύος (ό. π.).

⁷⁰ Σε επίπεδο κοινωνικού συστήματος, οι κοινωνίες μπορούν να υποστούν μαζική αποδιοργάνωση, που δεν καταλήγει να είναι τραυματική. Για να περάσουν τα τραύματα στο επίπεδο της συλλογικότητας, οι κοινωνικές κρίσεις χρειάζεται να γίνουν πολιτιστικές κρίσεις. Το τραύμα δεν είναι το αποτέλεσμα του πόνου που υφίσταται μια ομάδα αλλά το αποτέλεσμα της έντονης δυσaréσκειας, που χτυπάει στον πυρήνα της ίδιας της αίσθησης ταυτότητας της συλλογικής ομάδας. Ομάδες δρώντων αποφασίζουν να απεικονίσουν τον κοινωνικό πόνο ως μια βασική απειλή στην αίσθησή τους, σχετικά με το ποιοι είναι από πού ήρθαν και πού θέλουν να πάνε (Alexander J., 2004 σελ. 4).

Το συλλογικό τραύμα⁷¹ στο επίπεδο του έθνους αποτελείται από άπειρες μικρές προσωπικές και οικογενειακές καταστροφές, ακριβώς όπως και η συλλογική μνήμη συντίθεται από μνήμες αναρίθμητων μεμονωμένων προσώπων, συνυφασμένες όμως σε ένα ή περισσότερα ιδεολογικά πλαίσια. Καθώς η αυξημένη και ισχυρή επιρροή του τραύματος εξαφανίζεται, το θυμικό και το συναίσθημα αμβλύνονται και η ενασχόληση με τη βεβήλωση εξασθενεί. Η ανασχηματισμένη συλλογική ταυτότητα χωρίς να είναι πλέον βαθιά διαμορφωμένη, παραμένει εντούτοις, ένα σημαντικό μέσο επίλυσης μελλοντικών κοινωνικών προβλημάτων και υπομνήσεων της συλλογικής συνείδησης (Τατά Αρσέλ Λ., 2014 σελ. 66-67).

Η προσφυγική τραυματική μνήμη, δεν αφορά μόνο στις οικογενειακές απώλειες, την εκδίωξη από τον γενέθλιο τόπο και τον κοινωνικό αποκλεισμό των προγόνων αλλά και στις απώλειες σε συλλογικό επίπεδο. Το πολιτισμικό τραύμα, στην περίπτωση αυτή, έχει διττή υπόσταση, διότι εκτός από λύπη, νοσταλγία και απογοήτευση, περικλείει επίσης ενίσχυση της κοινής ταυτότητας της ομάδας και των θεμελιωδών αξιών (ό. π., 31-32).

Σκιαγραφείται έτσι μία πορεία, όπου τα εξωτερικά κίνητρα (εξωτερικές αιτίες, όπως εκτόπιση, υποβάθμιση, απώλεια υπαρχόντων, φόβητρα ή απωθητικοί ερεθισμοί) μεταλλάσσονται σε εσωτερικά κίνητρα (εσωτερικές αιτίες της συμπεριφοράς, όπως τα ένστικτα, οι ορμές, οι σκοποί, οι επιθυμίες ή προθέσεις, τα συναισθήματα, οι διάφορες συγκινησιακές καταστάσεις, η δημιουργικότητα), ωθώντας το άτομο να αναλάβει δραστηριότητες από την ανάγκη του εσώτερου εαυτού και όχι για την επίτευξη συγκεκριμένου στόχου. Εδώ μάλιστα εντοπίζονται υψηλότερα κίνητρα, που δεν έχουν να κάνουν με τις βιολογικές και φυσιολογικές ανάγκες αλλά απορρέουν από συνεχόμενες και βάσιμες τάσεις αξιών (Κωσταρίδου-Ευκλείδη Α., 1998 σελ. 17, 21).

Αυτό είναι ένα πρώτο σημαντικό στοιχείο για τον εντοπισμό και τη διερεύνηση της μορφοποίησης μέσω της τέχνης, σε αντιστοιχία με την προσφυγική καταγωγή. Τα δύο επόμενα κομβικά σημεία είναι αφενός ότι οι πρόσφυγες για να ξεπεράσουν τις δυσκολίες έπρεπε να θέσουν νέους στόχους, ώστε να διαχειριστούν το άγχος και

⁷¹ Το τραύμα είναι συλλογικό όταν 1) το πλήγμα στις δομές της κοινωνίας φέρει μεγάλες αλλαγές (πόλεμος, οικονομική κρίση) 2) οι ευρέως διαδεδομένες ερμηνείες που δίνονται γύρω από τις αλλαγές, οι “κυρίαρχες αφηγήσεις”, προσπαθούν να εξηγήσουν τα πλήγματα (καταγράφουν το γεγονός ώστε να προσδιορίσουν θύμα-θύτη) 3) εντοπίζονται χαρακτηριστικοί τρόποι με τους οποίους διαμορφώνεται η συλλογική μνήμη γύρω από το τραύμα (Τατά Αρσέλ Λ., 2014 σελ. 67).

αφετέρου το γεγονός ότι η υποβάθμιση που αντιμετώπισαν, είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη δημιουργικού τρόπου σκέψης, ώστε να αντισταθμιστεί η γενικότερη απαξίωση. Η διεργασία του τραύματος και η επιβίωση είναι άρρηκτα συνδεδεμένες λειτουργίες, καθώς οι μηχανισμοί επιβίωσης βοηθούν τον άνθρωπο όχι μόνο να επιζήσει αλλά να διαχειριστεί το τραύμα της απώλειας, διαδικασία που συνεχίζει να υφίσταται στις επόμενες γενιές (Τατά Αρσέλ Λ., 2014 σελ. 35, 44, 49).

Ακολουθεί μία διεξοδική μελέτη του τρόπου μετασχηματισμού του τραύματος και των μηχανισμών μεταφοράς των τραυματικών εμπειριών στις επόμενες γενιές, καθώς είναι ύψιστης σημασίας για την προβληματική της συγκεκριμένης έρευνας. Πολύ σημαντικός είναι ο μηχανισμός της ταύτισης, όσον αφορά τη μεταφορά των τραυματικών εμπειριών, ο τρόπος να κατανοώ κάποιον όταν έρχομαι νοητικά και συναισθηματικά στη θέση του. Επίσης, σημαντικός είναι ο μηχανισμός της εσωτερίκευσης, όπου τα συναισθήματα των γονιών αναπαράγονται σαν ψυχολογικά σενάρια που είναι καλά θαμμένα μέσα στους απογόνους, καθώς η έλλειψη συνειδητοποίησης οφείλεται στο ότι τα οδυνηρά και καταστροφικά συναισθήματα συναντούν αμυντικούς μηχανισμούς.⁷² Τέλος, αναφέρεται η τραυματική επανάληψη, όπου παρατηρείται καταναγκαστική ενασχόληση με το τραυματικό γεγονός, με την προσδοκία απόσβεσης του πόνου και οριστικής απαλλαγής από το τραύμα (ό. π. 35, 39, 41).

Ο Levi Primo⁷³ στο βιβλίο, ‘‘Το καθήκον της μνήμης’’, αναφέρει: *‘‘Έχουν περάσει σχεδόν σαράντα χρόνια και θυμάμαι τα γεγονότα μέσα από ότι έχω γράψει, τα γεγονότα*

⁷² Η ψυχολογική κατάσταση των προγόνων επηρεάζει διαφορετικά τις επόμενες γενιές (θλίψη, κατάθλιψη, εμμονή, παραίτηση). Στη θλίψη υπάρχουν προσωρινές ψυχολογικές φάσεις (συναισθηματικό χάος, απογοήτευση, εγκατάλειψη, αδυναμία, ενοχές, έλλειψη ελπίδας για το μέλλον) που οδηγούν στην κατάσβεση της έντασης και στην προσαρμογή του ατόμου. Στη θλίψη το Εγώ δεν αισθάνεται ανάξιο και κενό όπως στην κατάθλιψη και η χαμένη ισορροπία της ταυτότητας και των συναισθημάτων κερδίζεται ξανά αλλά αργά. Ενώ όπως έχει ήδη αναφερθεί υπάρχει η διαδικασία της απώθησης για τα τραυματικά γεγονότα, πολλές φορές ασυνείδητα, ένας ψίθυρος, μία εικόνα ή ένα αντικείμενο αναφέρονται στις διεργασίες που επαναφέρουν τις τραυματικές μνήμες, τα λεγόμενα ‘‘flashbacks’’. Καταληκτικά, είναι φαινόμενο παγκόσμιο και διαχρονικό το ότι οι τραυματικές εμπειρίες και η τραυματική μνήμη μεταδίδονται συνειδητά και ασυνείδητα, στις επόμενες γενιές, μέσω ψυχικών διεργασιών όπως είναι η ταύτιση, η εσωτερίκευση και η επανάληψη (Τατά Αρσέλ Λ., 2014 σελ. 57, 58, 94).

⁷³ Το βιβλίο αναφέρεται στη συζήτηση που διεξήχθη το 1983 με δύο ιστορικούς-ερευνητές την Anna Bravo και τον Federico Cereja, στο πλαίσιο μιας ευρύτερης καταγραφής μαρτυριών για τη μνήμη της εκτόπισης και δημοσιεύθηκε στο Rassegna Mensile di Israel το 1989. Ο Primo Levi ιταλοεβραϊκής καταγωγής, συνελήφθη το 1943 ως μέλος της αντιφασιστικής αντίστασης κατά τη διάρκεια του πολέμου και στάλθηκε στο Άουσβιτς. Για τον Levi, ο επιζήσας πρέπει να είναι πιστός, έως και την παραμικρή λεπτομέρεια, στον ρόλο του, πρέπει να είναι μάρτυρας, οφείλει να μιλήσει μόνο για όσα

που έγραψα λειτουργούν σαν τεχνητή μνήμη και τα υπόλοιπα, αυτά που δεν έγραψα, είναι πολύ λίγα μόνο κάποιες λεπτομέρειες”. Φαίνεται να προβληματίζεται για τους εκτοπισμένους πληθυσμούς και αναφέρει ότι η Claudine Vegh στο βιβλίο της “I Didn't Say Goodbye”, καταδεικνύει πως η εκτόπιση σημαδεύει τους απογόνους τουλάχιστον για τρεις γενιές. Ο ίδιος επισημαίνει ότι οι νέοι είναι ένα μεταβαλλόμενο σύνολο με διαφορετικές προσλαμβάνουσες κάθε φορά. Η βίαιη εκτόπιση και ο ξεριζωμός, που οδηγούν στη δραματική απώλεια της ταυτότητας, επηρεάζουν διαφορετικά ανάλογα με την ηλικία και την εκάστοτε εποχή και παραθέτει το παράδειγμα των παιδιών του που αρνούνται κάθε συζήτηση για το θέμα αυτό (Levi P., 1998, σελ. 22, 35-36, 41, 53, 59).⁷⁴

Σύμφωνα με τις διεργασίες που αναφέρθηκαν όσον αφορά τη μνήμη, την ταυτότητα και το τραύμα, υπήρξε στη «νέα πατρίδα», μία συντονισμένη οργάνωση των προσφύγων, που την συναποτελούσαν διάφορες επιλογές (αναφέρθηκαν παραπάνω), οι οποίες σαν απαύγασμα δυναμικής προσέγγισης καλλιέργησαν το έδαφος για εκφραστικές αναπαραστάσεις μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας (Bruneau M. και Παπουλίδης K., 2004: σ. 53-59; Κατσάπης K., 2011: σ. 161).

2.3. Η πολύπλευρη συμβολή του προσφυγικού στοιχείου στην πολιτιστική διάσταση του Νεοελληνικού πολιτισμού

Όπως σημειώθηκε στο πρώτο κεφάλαιο το προσφυγικό ζήτημα, καθώς και ο τρόπος διευθέτησής του επέφεραν καταλυτική επίδραση στο νεοελληνικό πολιτισμό σε κοινωνικοπολιτική, οικονομική και πολιτιστική διάσταση. Ήδη έχει αναφερθεί η σημασία των τριών πρώτων διαστάσεων και ακολουθεί η ανάλυση της πολιτιστικής διάστασης.

έχει δει και ζήσει, χωρίς καμία παραχώρηση. Πρέπει να προσφέρει στις επόμενες γενιές ένα παραδειγματικό μάθημα μνήμης και διαύγειας.

⁷⁴ Εντούτοις ο Κόκκινος αναφέρεται και στο ενδεχόμενο θρησκευτικοποίησης - ιεροποίησης του τραύματος, όπως έχει συμβεί με το ολοκαύτωμα και πως αυτή η διαδικασία προάγει την παθολογία της τραυματικής μνήμης οδηγώντας σε καθήλωση, αρνητική εξιδανίκευση και αιώνια μελαγχολία. Τότε παρατηρείται μία πεισματική και ασυνείδητη αντίσταση στο ενδεχόμενο της νοητικής, ψυχικής, συναισθηματικής και γλωσσικής επεξεργασίας του τραύματος. Η ιεροποίηση - θρησκευτικοποίηση κατευθύνει ένα συγκεκριμένο ιστορικό τραύμα σε απουσία ιστορικής ενσυναίσθησης και ακύρωση της ένταξής του σε καθολικό σχήμα ερμηνείας της ιστορίας (Κόκκινος Γ., 2010 σελ. 56-58).

Σημαντικό εδώ, είναι να γίνει μία αναφορά στις πολιτιστικές αξίες που έφεραν μαζί τους οι πρόσφυγες στον ελλαδικό χώρο, από τη «Χαμένη Πατρίδα». Σύμφωνα με τον Γιώργο Λαμψίδη στις “Χαμένες Πατρίδες”, οι Έλληνες Χριστιανοί συμμετείχαν ενεργά σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής και πρωταγωνιστούσαν τόσο στην οργάνωση της οικονομικής, όσο της πνευματικής και της πολιτιστικής πραγματικότητας. Το αποτέλεσμα αυτού ήταν οι πρόσφυγες να φέρουν μαζί τους μία πολιτιστική παράδοση χρόνων⁷⁵ και να επηρεάσουν τα γράμματα και τις τέχνες στον ελλαδικό χώρο, καλλιεργώντας τα χαρακτηριστικά έκφρασης του νεοελληνικού πολιτισμού⁷⁶ (Λαμψίδης Γ., 1992: σ. 13-18).

Είναι γεγονός ότι ο αστικός πολιτισμός των πολυπολιτισμικών κέντρων της Μ. Ασίας, όπως ήταν η Σμύρνη και η Κωνσταντινούπολη, αναδιαμόρφωσε τις ελληνικές πόλεις και τις μπόλιασε με ένα ευρύ φάσμα αντιλήψεων και έναν πλουραλισμό φιλοσοφίας και αισθητικής μεταξύ Ανατολής και Δύσης.⁷⁷ Ο Χρήστος Σολομωνίδης, το 1972, στο αφιέρωμα του περιοδικού “Νέα Εστία”, για την ελληνικότητα της Σμύρνης, αναφέρεται στην πολιτιστική ζωή της Σμύρνης το 1922 και επικεντρώνεται

75. Η Ειρήνη Κατσίπη-Σπυριδάκη αναφέρεται στην προσφορά των Ελλήνων της Ελληνικής Ανατολής, σημειώνοντας κάποια κομβικά σημεία: α) μετά την πρώτη άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1204, η Αυτοκρατορία της Νίκαιας στη Μ. Ασία στήριξε και πάλι τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία β) η Αυτοκρατορία της Τραπεζούντας στον Πόντο των μεγάλων Κομνηνών αντιστάθηκε γερά και ήταν μία δύναμη σταθεροποίησης και πολιτισμού στην περιοχή γ) κατά τη διάρκεια της οθωμανικής κυριαρχίας οι χριστιανικοί πληθυσμοί της Μ. Ασίας κατάφεραν να σώσουν τον πολιτισμό τους, παρόλες τις αντίξοες συνθήκες και μάλιστα βοήθησαν το 1821 στην οργάνωση του αγώνα δ) η θέσπιση του Χατ-ι χουμαγιούν το 1856, βοήθησε στο να αναδιοργανωθούν τα τρία μη μουσουλμανικά μιλέτ, οι Έλληνες Χριστιανοί, οι Αρμένιοι και οι Εβραίοι ε) έτσι πλέον αναπτύχθηκε ο ελληνικός πολιτισμός πολυεπίπεδα και έφτασε μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα να δημιουργεί και να εξελίσσεται με καθαρότητα και δυναμισμό (Ανατολική Θράκη, Μικρά Ασία, Πόντος και βόρειες ακτές του Εύξεινου Πόντου) (Κατσίπη-Σπυριδάκη Ε., 2019: σ. 13-14, 20-21).

76. Ο Λαμψίδης αναφέρει στο βιβλίο του “Οι πρόσφυγες του 1922”, ένα απόσπασμα από τον πρόλογο του Γιάννη Μαρίνου, διευθυντή του Οικονομικού Ταχυδρόμου όταν κυκλοφόρησε την 26η Απριλίου του 1973 ένα τεύχος αφιερωμένο εξολοκλήρου στην επίδραση των προσφύγων στην ελληνική κοινωνία, με τίτλο, «Οι πρόσφυγες στην Ελλάδα, πενήντα χρόνια προσφοράς που άλλαξε τον τόπο»: «...Σήμερα που έχουν εκλείψει τα πάθη των πρώτων χρόνων, πάθη που συνδέονται και με τη φιλελεύθερη τοποθέτηση των προσφύγων, οι οποίοι λάτρεψαν τον Βενιζέλο, οι παλιοί πρόσφυγες αισθάνονται ακόμα αδικαίωτοι. Κι’ ας τους οφείλουμε τόσα πολλά, ακόμα και πολλές καινούριες ιδέες, μέχρι τις πιο ακραίες, χάρις στις οποίες προκαλείται αντίδραση και τελικός συμβιβασμός μεταξύ παλιού και νέου, δηλαδή, πρόοδος. Και κοντά σ’ αυτή την μεταφύτευση του πολύ πιο ανεπτυγμένου πολιτισμού τους, που έδωσε τη σφραγίδα του στην ελληνική Επιστήμη, στα Γράμματα και τις Τέχνες της νεότερης Ελλάδος. Μέχρι και το μοναδικό Νόμπελ στον πρόσφυγα Σεφέρη...» (Λαμψίδης Γ., 1992: σ. 10).

77. Στο ίδιο βιβλίο ο Λαμψίδης αναφέρει τα λόγια του καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών Δημήτρη Λουκάτου: «...άρχισαν οι πρόσφυγες να ιδρύουν εις τους καινούριους τόπους πνευματικά κέντρα και συλλόγους, να εκδίδουν βιβλία και περιοδικά και να βιάζονται να παρουσιάσουν την πρόσφατη ζωή τους...Στην περίπτωση των προσφύγων, η στροφή προς τις λαογραφικές και γλωσσολογικές αναζητήσεις, ήταν μαζί και ηθική άμυνα, μια ανταγωνιστική προβολή του πλατύτερου λαϊκού πολιτισμού των Ελλήνων της Ανατολής, προς τον κάπως στενότερο ελλαδικό...» (ό.π., σ. 177).

στη διερεύνηση της καλλιτεχνικής πραγματικότητας σε σχέση με το θέατρο,⁷⁸ τη λογοτεχνία,⁷⁹ τη ζωγραφική και τη γλυπτική. Ήδη έχει σημειωθεί παραπάνω η ισχυρή επίδραση του τραύματος του ξεριζωμού, που επηρέασε βαθιά την κοινωνική και πνευματική ζωή στη νέα πατρίδα και εκφράστηκε μέσα από διαφορετικά είδη

78. Στη Σμύρνη κατά την αρχαιότητα, στη βορειοδυτική πλευρά του λόφου Πάγου, υπήρχε ένα από τα μεγαλύτερα θέατρα της εποχής που χωρούσε μέχρι και 20.000 θεατές. Το θέατρο κατεδαφίστηκε από τους Τούρκους και το 1676 με τα μάρμαρά του έχτισαν το Καραβάν Σεράϊ. Κατά τον 17ο αιώνα δίνονταν παραστάσεις στα Προξενία της Σμύρνης από Ευρωπαίους (1657, «Νικομήδης» του Κορνέϊγ, γαλλικό Προξενείο) και το πρώτο θέατρο επί τουρκοκρατίας φτιάχτηκε στη Σμύρνη το 1775. Κατά τον Α΄ Παγκόσμιο ανθίζει το ελληνικό θέατρο στη Σμύρνη (επιθεωρήσεις Σμυρναίων συγγραφέων) και μάλιστα το Φεβρουάριο του 1917 εμφανίζεται για πρώτη φορά ο Γιώργος Γληνός. Ακολουθούν έργα πατριωτικά που το κοινό τα υποδέχεται με ενθουσιασμό και αντανακλούν τα ιδεώδη της Μεγάλης Ιδέας. Από την αρχαιότητα σπουδαίοι ηθοποιοί ξεκίνησαν από τη Σμύρνη και έγιναν ευρέως γνωστοί (Σμυρναίος ορχηστής Ξενοφών - «Βάκχες» Ευρυπίδη, Ιούλιος Ιουλιανός, Αριστοδήμη κ.ά.). Ακολούθησαν επίσης πολλοί σημαντικοί Σμυρναίοι ηθοποιοί: Άγγελος Αμηνάς, Βάσος Αργυρόπουλος, Διονύσιος Βενιέρης, Καίτη, Ουρανία και Σοφία Βερώνη, Περικλής και Αγγέλα Γαβριηλίδη, Γιώργος Γληνός, Βέρα Δεληγιάννη, Αλέκος Δεληγιάννης, Ιωάννης και Κώστας Δούκας, Μιχαήλ Ιακωβίδης, Αλεξάνδρα Καλλινέα, Στέφανος Καλουτάς – πατέρας Άννας και Μαρίας Καλουτά, Νίκος Ματθαίος, έλλη Μέρτικα, Γιώργος Μετσόλης, Ζαζά Μπριλλάντη, Ηλίας Οικονομίδης, Ευαγγελινή Παρασκευοπούλου, Ηρακλής Χαρικιόπουλος, Φρόσω Κοκόλα, Λίτσα Λαζαρίδου, Πέλος Κατσέλης, Ιωάννης Κοκκίνης, Κυβέλη, Μήτσος Μυράτ, Ειμαρμένη Ξανθάκη, Μάριος Παλαιολόγος, Νικόλαος Πρόδρομος, Κώστας Σαγιώρ, Ιωάννης Στασινόπουλος, Ελευθέριος Τερζής, Αντώνιος Τζινιόλης κ.ά. Επίσης σημαντικοί καλλιτέχνες που βοήθησαν στην εξέλιξη της μουσικής: Νίνα Φωκά, Μαρία Καλφοπούλου, Νουνούκα Φραγκιά - Σπηλιοπούλου, Ελένη Νικολαΐδη, Τύχα Τουρλιτάκη κ.ά. Επίσης υπήρχαν αρκετοί σημαντικοί θεατρικοί συγγραφείς: Γεώργιος Βοντζαλίδης, Γεώργιος Ηλιάδης, Λαΐλιος Καρακάσης, Σταύρος Κουκουτσάκης, Μαρίνος Κουτούβαλης, Απόστολος Μαγγανάρης, Ντόλης Νίκβας, Θεόδωρος Ορφανίδης, Αλέξανδρος Παρώδης, Άγγελος Προκοπίου, Πλάτων Ροδοκανάκης, Σωκράτης Ρωνάς, Στέλιος Σεφεριάδης, Άγγελος και Γεώργιος Σημηριώτης, Στέλιος Σπεράντσας, Σύλβιος, Νίκος Τουτουντζάκης, Αλέκος και Δημήτρης Φωτιάδης κ.ά. Κατά τη Μικρασιατική Καταστροφή λειτουργούσαν στη Σμύρνη πέντε ελληνικά θέατρα και κανένα τουρκικό, ο караγκιόζης ήταν η μόνη ψυχαγωγία των Τούρκων. Τελευταία παράσταση στο «Θέατρο Σμύρνης» παίχτηκε στις 20 Αυγούστου το 1922 με την Αΐδα του Βέρδη, που θεωρήθηκε συμβολικό για τη συμφωνία της Σμύρνης (Σολομωνίδης Χ., 1972: σ. 146-147).

79. Ο Σολομωνίδης γενικά αναφέρεται στους Έλληνες της Ιωνίας της Μ. Ασίας, που δεν διακρίθηκαν μόνο στο εμπόριο και τις επιστήμες αλλά και στο χώρο των Γραμμάτων και των Τεχνών, με πλούσιο δημιουργικό έργο. Σε σχέση με τη λογοτεχνία ξεκινά με την παράδοση αιώνων και αναφέρει τα Ομηρικά έπη, τις ελεγείες του Μίμνερμου, που καταγόταν από την Κολοφώνα της Μ. Ασίας (ελεγειακός ποιητής που έζησε τον 6ο αιώνα π.Χ.), τα βουκολικά του Βίωνα του Σμυρναίου (ποιητής που έζησε στα μέσα του 2ου αιώνα π.Χ.), τους φιλόσοφους της Αρχαίας Ελλάδας, τους λόγιους της Βυζαντινής εποχής και τους πνευματικούς ανθρώπους που βοήθησαν στη διάδοση του Ευαγγελίου. Αναφέρεται επίσης στη μεγάλη άνθιση της λογοτεχνίας από τα τέλη του 18ου αιώνα και υπογραμμίζει την προσφορά σημαντικών ποιητών και πεζογράφων της εποχής, όπως ήταν οι: Κοραΐς, Καρασούτσας, Ορφανίδης, Στέφανος Ξένος, Ιωάννης Σκυλίτσης, Γεώργιος Βοντζαλίδης, Γεώργιος Ζερμπίνης, Μιχαήλ Αργυρόπουλος, Στέλιος Σεφεριάδης, Στέλιος Σπεράντσας, Κ. Φριλίγγος, Μιχ. Πετρίδης, Κ. Μισαηλίδης, Λ. Καρακάσης, Σύλβιος, Γιώργος Σεφέρης, Νίκος Σημηριώτης, Νίκος Τουτουντζάκης, Τάσος Αθανασιάδης, Απόλλων Λεονταρίτης, Στέργιος Σκιαδάς, Σίτσα Καραϊοσκάκη, αδελφός Βατίδου κ.ά. (Σολομωνίδης Χ., 1972: σ. 148).

καλλιτεχνικής δημιουργίας: τη μουσική, τη λογοτεχνία, τη φωτογραφία, το θέατρο, τον κινηματογράφο και τις εικαστικές τέχνες,.

2.3.1. Η συμβολή της διεργασίας του Τραύματος της «Χαμένης Πατρίδας» στη διαδικασία δημιουργίας καλλιτεχνικού έργου

Ο Bruce Clark⁸⁰ στο βιβλίο του “Δυο φορές ξένος”, εξετάζει το ενδεχόμενο η Συνθήκη της Λοζάνης, σαν μια μαζική, αναγκαστική μετανάστευση κατοίκων μεταξύ Τουρκίας και Ελλάδας, να στοιχειώνει ακόμη και σήμερα την Ευρώπη και τον κόσμο της. Οι μαζικές ανταλλαγές πληθυσμών, με τη συμφωνία κυβερνήσεων, όπου δεν υπολογίζεται η γνώμη των απλών ανθρώπων, έγιναν στην πορεία αποδεκτές επιλογές ηγετών σε παγκόσμιο επίπεδο. Το παράδοξο εδώ είναι ότι αφενός ο φυσικός χωρισμός των κοινοτήτων, που επέβαλε η συνθήκη ήταν στις περισσότερες περιπτώσεις εγγύηση επιβίωσης, αφετέρου οι λαοί του Αιγαίου χωρίστηκαν δια της βίας και η κάθε κοινότητα έχασε ένα κομμάτι της ταυτότητάς της. Έτσι, οι εκτοπισμένοι πληθυσμοί και από τις δύο πλευρές πάσχιζαν να διαχειριστούν το τραύμα της απέλασης και να επαναπροσδιορίσουν το ποιοι είναι, συνδυάζοντας τα βιώματα των προγόνων και την εθνική ταυτότητα, καθώς άρμοζε στο αντίστοιχο νέο καθεστώς. Στον περιβάλλοντα χώρο, τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Τουρκία, υπάρχουν σημαντικά μνημεία, εγκαταλελειμμένα σήμερα (όπως στην Αθήνα στο Μοναστηράκι το Τζαμί είναι 500 ετών, μεγάλης ιστορικής αξίας και δεν έχει ακόμα αναστηλωθεί), που φαίνεται να βρίσκονται σε λάθος πλευρά. Τα παραιτημένα αυτά κτίσματα, αντανakλούν το πέρασμα από ένα τραυματικό γεγονός σε μία σύγχρονη πραγματικότητα, όπου ο δρόμος του επαναπροσδιορισμού ήταν δύσκολος και δεν αποκαταστάθηκε ποτέ η άλλοτε πολυπολιτισμική κοινωνία, μέσα στα νέα εθνοκεντρικά κράτη που δημιουργήθηκαν. Το βίαιο τραύμα του αποχωρισμού, που

⁸⁰ Ο Bruce Clark, είναι αρχισυντάκτης σε θέματα διεθνούς ασφάλειας στο περιοδικό Economist. Έχει εργαστεί στους Financial Times ως διπλωματικός συντάκτης και υπήρξε ανταποκριτής από τη Μόσχα για τους Times. Κατά τη δεκαετία του 1980 έζησε στην Αθήνα ως ανταποκριτής του πρακτορείου Reuters ταξιδεύοντας συχνά στην Κύπρο και την Τουρκία. Σπούδασε Πολιτικές και Κοινωνικές Επιστήμες στο St. Johns College του Cambridge. Στο βιβλίο του “Δυο φορές ξένος”, αναφέρεται στις μαζικές απελάσεις του 1923, που διαμόρφωσαν τις αντιπατικές σχέσεις Ελλήνων-Τούρκων. Το βιβλίο στηρίχθηκε σε μία μεγάλη μελέτη, από την οποία συμπεράνε ότι η λύση του 1923, σαν αναπόφευκτο αποτέλεσμα της ιδεολογίας του Έθνους-Κράτους, εξηγεί τη σημερινή παθολογία στις Ελληνοτουρκικές σχέσεις. «...Το επίκεντρο της διήγησης κάθε πρόσφυγα παραμένει το ίδιο. Να γεννιέσαι σε ένα μέρος, να γερνάς σε άλλο. Και να αισθάνεσαι ξένος και στα δύο μέρη»...

ακόμα και σήμερα προκαλεί αντιφατικά συναισθήματα μεταξύ των δύο λαών, έχει εκφραστεί μόνο μέσα από την τέχνη και φαίνεται έντονα στο πεδίο του πολιτισμού. Υπάρχει τεράστια ανταπόκριση σε κάθε βιβλίο, ταινία, μουσική εκδήλωση και εικαστική έκθεση που εκφράζει ελεύθερα το βάθος των αισθημάτων που ενώνει τους δύο λαούς, αμφισβητώντας τους λόγους που τούς υποχρέωσαν να ζουν σε ασύνδετους κόσμους (Bruce C., 2007, σελ. 12, 19-21, 23, 29, 37).

Καθόσον εκτυλίσσεται η διαδικασία μετασχηματισμού της τραυματικής εμπειρίας, είναι πρωταρχικής σημασίας το άτομο να μιλήσει και να βγει από τη σιωπή του, ενσωματώνοντας στο παρόν τις τραυματικές εμπειρίες του παρελθόντος, ώστε όχι μόνο το ίδιο να ελευθερωθεί από τα δεσμά του τραύματος αλλά να βοηθήσει και τους απογόνους να ελευθερωθούν. Η έλλειψη συμβολισμού, η αποσιώπηση, η μυστικότητα και η έλλειψη διεργασίας είναι αυτά που διαιωνίζουν το τραύμα σε προσωπικό και εθνικό επίπεδο και όχι ο λόγος, η συνειδητή γνώση και επαφή με το τραυματικό παρελθόν. Ο μετασχηματισμός συνδέεται στη δεύτερη γενιά πάντα με το τραύμα που έπληξε τη ζωή του γονιού και κατά συνέπεια και τη ζωή του απογόνου και παίρνει τελικά διαφορετικές μορφές που δύνανται να λειτουργήσουν θετικά για το ίδιο το άτομο και την κοινωνία ⁸¹(Τατά Αρσέλ Λ., 2014 σελ. 42-43, 54).

Ένα επίσης σημαντικό στοιχείο είναι ότι η διεργασία του τραύματος μπορεί να επηρεάσει τις επιλογές που είναι καθοριστικές για την πορεία της ζωής (επάγγελμα, πολιτική κατεύθυνση) και αντανakλάται από τις ιδιότητες της προσωπικότητας και τις ηθικές αξίες του ατόμου. ⁸² Μέσα από τη συγκεκριμένη διαδικασία, το άτομο

⁸¹ Στη μεταναζιστική Γερμανία τα παιδιά των ναζιστών επιχείρησαν την κάθαρση και την αποναζιστικοποίηση της κοινωνίας στις δεκαετίες του 1970-1980, κάτι που δεν μπόρεσε να κάνει η πρώτη γενιά. Οι πρόσφυγες της πρώτης γενιάς και σε μικρότερο βαθμό της δεύτερης και τρίτης γενιάς, βρίσκονται μεταξύ δύο κόσμων και προσπαθούν να ισορροπήσουν, βιώνοντας αντιφατικές καταστάσεις (αποσιώπηση - αφήγηση, παλιά-καινούρια κουλτούρα, πόνος - ευτυχία, νοσταλγία, φόβος, ασφάλεια, αγάπη - μίσος), που οδηγούν σε υπαρξιακές αναζητήσεις, οι οποίες είναι δυνητικά δημιουργικές. (Τατά Αρσέλ Λ., 2014 σελ. 55, 86, 329).

⁸² Η Τατά-Αρσέλ αναφέρει χαρακτηριστικά ότι Εβραίοι δεύτερης γενιάς στις Ηνωμένες Πολιτείες αποτελούν μεγάλο ποσοστό των ψυχιάτρων, ψυχολόγων, κοινωνικών λειτουργών και γενικά επαγγελματιών που είναι σχετικά με τη φροντίδα των άλλων. Η επιλογή αυτή θεωρείται έκφραση της ανάγκης να βοηθήσουν τους γονείς να ξεπεράσουν τα τραύματα. Η επόμενη γενιά, ιδιαίτερα ευαίσθητοποιημένη, ενσωματώνει στη μνήμη και τον ψυχισμό το τραύμα των γονιών αλλά ο τρόπος μετουσίωσης εξαρτάται από τις δικές της ανάγκες, τις προκλήσεις της εποχής και τις επιλογές. Τελικά τον μετασχηματισμό δεν επηρεάζει μόνο η μετάδοση τραύματος μέσω των διηγήσεων των προγόνων ή και η γενική πολιτισμική παιδεία στο θέμα αυτό αλλά προπάντων η ατομική διαδρομή και εξέλιξη του κάθε απογόνου με ενσωμάτωση στοιχείων στη δική του ταυτότητα ((Τατά Αρσέλ Λ., 2014 σελ. 330).

Η Τατά-Αρσέλ, μέσα από την προσωπική της ιστορία και έρευνα, συμπεραίνει ότι πολλές ιδιότητες και αξίες της μητέρας της ήταν απόρροια της μικρασιατικής καταγωγής (αισιοδοξία, τάση να

συνειδητοποιεί την πολυτιμότητα της ζωής και ανακαλύπτει τον εσώτερο εαυτό. Η αυτοαντίληψη, είναι η γνωστική πλευρά της έννοιας του εαυτού και εκφράζει την πεποίθηση του ατόμου για το τι πραγματικά είναι. Έτσι συμβαίνει μια αλλαγή στην αυτοαντίληψη και εν συνεχεία στην αυτοεκτίμηση και θεώρηση των προτεραιοτήτων. Το άτομο αυτό-αξιολογεί τον εαυτό του, συνειδητοποιεί τη σημαντικότητά του, πιστεύει στην αξία του ανθρώπου και δύναται να εκφραστεί μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας, με απώτερο στόχο να επικοινωνήσει τα στοιχεία αυτά με τον συνάνθρωπο και την κοινωνία (Μακρή-Μπότσαρη Ε., 2001 σελ. 19-23).

Βασική κινητήρια δύναμη εδώ φαίνεται να είναι η ανθρωπιά και η διάθεση για κοινωνική προσφορά, η οποία ενεργοποιεί μια σειρά δραστηριοτήτων, που μπορούν να οδηγήσουν στον επιδιωκόμενο στόχο. Η επιλογή της συγκεκριμένης κάθε φορά ενέργειας ή δράσης είναι συνάρτηση προσωπικών και περιστασιακών παραγόντων, η συνεκτίμηση των οποίων θα προσδιορίσει την τελική επιλογή (Κωσταρίδου-Ευκλείδη, 1998, 25-26).

Ο δημιουργικός μετασχηματισμός, οδηγεί σε συγκεκριμένες επιλογές που αποτελούν μία αποστολή, η οποία παρακινείται από την προσφυγική καταγωγή και πρέπει να ολοκληρωθεί. Η αποστολή αυτή για παράδειγμα στην οικογένεια της Λίμπυ Τατά Αρσέλ (με βάση το προσφυγικό παρελθόν της οικογένειάς της, Τσανταρλί Περγάμου, παραθέτει δέκα μαρτυρίες από τρεις γενιές) όσον αφορά στη δεύτερη γενιά φάνηκε σαν: πρόθεση ανάδειξης του πολιτισμού του τόπου καταγωγής, ενασχόληση με τα κοινά, ενασχόληση με την τέχνη, επιλογή επαγγέλματος που είναι λειτούργημα και έχει υψηλό ποσοστό προσφοράς. Τώρα, στην τρίτη γενιά εντοπίζεται και πάλι η αίσθηση του χρέους, που εκπληρώνεται μέσω της επιτέλεσης ανθρωπιστικού έργου, είτε ιδιωτικά είτε επαγγελματικά. Σύμφωνα βέβαια με την ίδια, αυτό αντανακλά και τη σύσταση της σημερινής κοινωνίας της παγκοσμιοποίησης που εστιάζει στα ανθρώπινα δικαιώματα και προάγει τον σεβασμό απέναντι στις αποκλεισμένες και περιθωριοποιημένες ομάδες (Τατά Αρσέλ Λ., 2014 σελ. 373-375, 384, 400-405, 440-441).

προβάλει τα θετικά από τα αρνητικά, έλλειψη κριτικής διάθεσης, φιλοξενία, κοινωνικότητα, καρτερικότητα, καλλιέργεια, φιλανθρωπία, ανθρωπιά, σεβασμούς σε φτωχούς και καταφρονημένους, εργατικότητα, θάρρος, τήρηση παραδόσεων, αντίσταση στην καταπίεση, κατανόηση για τις αδυναμίες του ανθρώπου, οικογενειακή αλληλεγγύη) και ότι τις ίδιες αξίες εντόπισε και η Χίρσον κατά τη διάρκεια της κοινωνιολογικής της έρευνας στην Κοκκινιά της δεκαετίας του 1970. Το σημαντικότερο που επισημαίνει είναι η πίστη στην αξία του ανθρώπου και ο αλτρουισμός άνευ όρων που και η ίδια έχει μεταδώσει στα παιδιά της (ό. π. 134, 144, 124-129).

Ανακεφαλαιώνοντας, μέσα από τη διεργασία και τον μετασχηματισμό του τραύματος, σκιαγραφήθηκαν μονοπάτια διαφορετικά, που με εφελτήριο την αγάπη για τον άνθρωπο και τη δημιουργικότητα οδηγούν σε αντίστοιχες επιλογές ζωής, όπως είναι τα ανθρωπιστικά επαγγέλματα, η ενασχόληση με την τέχνη ή και η παραγωγή έργου τέχνης. Σαν αντίδραση στον φόβο του υποβιβασμού, λόγω του προσφυγικού βιώματος, εμφανίζεται η αναζήτηση του ανώτερου και τι πιο ιδανικό από την εξύψωση και την ψυχική ανάταση μέσω της τέχνης.

Μία χαρακτηριστική αναφορά είναι το καλλιτεχνικό επίτευγμα του Solour⁸³ (Αντώνη Νικολόπουλου), "Αϊβαλί", που ανήκει στην κατηγορία graphic novel. Ο δημιουργός χρησιμοποιώντας άρτια τον λόγο και την εικόνα, εκφράζεται με σχεδιαστική δεινότητα και παραθέτει ένα έργο ανθρωποκεντρικό, που διακατέχεται από τις ανησυχίες του για τη μοίρα των προσφύγων και των «ανταλλαγμένων» (Solour, 2014 σελ. 11-13, 403-408).

2.3.1.Α Εικαστικές Τέχνες

Για τις εικαστικές τέχνες στις οποίες εστιάζει η διερεύνηση της συγκεκριμένης εργασίας, θα γίνει εκτενώς αναφορά στο κεφάλαιο 5, καθώς και στα Παραρτήματα Α' και Β'. Ακολουθούν ενδεικτικά δύο σημαντικές σχετικές προσεγγίσεις. Η πρώτη είναι η έρευνα του Σολομωνίδη του 1972, με τίτλο, "Η Ελληνικότητα της Σμύρνης -

⁸³ Ο Solour έχει σπουδάσει Πολιτικές Επιστήμες στο Πάντειο Πανεπιστήμιο και είναι διδάκτωρ του τμήματος Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Με γελοιογραφίες, κόμικς, comic strips έχει εργαστεί σε αρκετές εφημερίδες και περιοδικά όπως Το Ποντίκι, Το Βήμα της Κυριακής, Goal news, Βαβέλ, Γαλέρα, Ως3, Σχεδία, και αλλού. Μέχρι σήμερα έχει εκδώσει 13 άλμπουμ με γελοιογραφίες και κόμικς, ενώ το 2012 κυκλοφόρησε η διατριβή του, «Τα Ελληνικά Comics, η πληρέστερη μέχρι σήμερα έρευνα για την ιστορία και την εξέλιξη των ελληνικών εικονογραφημένων. Το βιβλίο του "Αϊβαλί" αποτελείται από τέσσερα μέρη, μέσω των οποίων ο Solour αφηγείται τη δική του ιστορία, αναφερόμενος σε τέσσερα βιβλία. Το "Αϊβαλί, η πατρίδα μου" του Φώτη Κόντογλου, το "Νούμερο 31328" και το "Μικρασία χαίρε" του Ηλία Βενέζη (στο δεύτερο ο συγγραφέας συμπεριλαμβάνει αυτούσια την καταγραφή της αδελφής του Αγάπης Βενέζη-Μολυβιάτη) και "Τα παιδιά του πολέμου" του Τούρκου συγγραφέα Κρητικής καταγωγής Αχμέτ Γιορουλμάζ. Ένα μονοήμερο ταξίδι από τη Μυτιλήνη στο Αϊβαλί, παράλληλα με ένα ταξίδι στον χρόνο. Στο πρώτο και το τελευταίο κεφάλαιο, ο Solour περιγράφει μια ημερήσια επίσκεψή του στο Αϊβαλί, την γνωριμία του με τον τόπο αυτόν και τη συνάντησή του με μια οικογένεια Τούρκων, όπου ο σύζυγος είναι απόγονος Τουρκοκρητικών. Ο ίδιος με καταγωγή από την ευρύτερη περιοχή την Ιωνία της Μικράς Ασίας (Σμύρνη, Τσεσμέ, Μπαϊντίρι), απόγονος τρίτης γενιάς, επισημαίνει, σύμφωνα με τον Bruce Clark, την αμηχανία με την οποία οι προσωπικές ανθρώπινες σχέσεις διασταυρώνονται με τις ευρύτερες σχέσεις μεταξύ χωρών, θρησκειών και κοινοτήτων. Τον ενδιαφέρει να εντοπίσει την ιστορία των απλών ανθρώπων, που βρίσκονται και από τις δύο πλευρές του Αιγαίου με σκοπό να εντοπίσει όλα όσα τους ενώνουν ουσιαστικά.

Ζωγραφική”, σύμφωνα με την οποία τα πρώτα ζωγραφικά έργα, από τα μέσα του 19ου αιώνα, είναι ανατολικές ηθογραφίες και εκφράζουν το έντονο φως της περιοχής. Τη Σμύρνη επισκέπτονται καλλιτέχνες της εποχής, όπως ο Λύτρας και ο Γύζης το 1873, που επηρεάζονται επίσης από το φως της και προτρέπουν τους ταλαντούχους νέους να ασχοληθούν με τη ζωγραφική. Το 1879 βραβεύτηκε ο Χ. Παλαιολόγος στη Ρώμη για το έργο του “ο εξοστρακισμός του Αριστείδη”, ένας από τους πρώτους συστηματικούς ζωγράφους της Σμύρνης. Άλλοι καλλιτέχνες της εποχής ήταν ο Ι. Σιταράς (θαλασσογραφίες), ο Β. Κοντόπουλος (προσωπογραφίες), ο Χ. Συρράκος και ο Σ. Παλάκος (έργο μεγάλων διαστάσεων - “Συνάντηση Ιγνατίου και Ιερού Πολυκάρπου στη Σμύρνη” - Δεσποτικό της Μητροπόλεως). Έντονη προσωπικότητα αναφέρεται πως είχαν οι ζωγράφοι Έκτωρ Δούκας (προσωπογραφίες), Β. Ιθακήσιος (παρουσίαση Ολύμπου), Ε. Ιωαννίδης (ισορροπία και αρμονία), Γ. Προκοπίου (σκηνές από το μέτωπο) και Α. Προκοπίου (καθηγητής του Πολυτεχνείου). Ζωγράφοι επίσης στα πρώτα στάδια της καλλιτεχνικής τους διαδρομής ήταν οι: Ν. Νάκης (Καρτσωνάκης), Σ. Ρωνάς, Μ. Αργυράκης, Δ. Διαμαντόπουλος, Γ. Σικελιώτης, Δ. Τηνιακός, Ρ. Λεονταρίτου, Ι. Πεσματζόγλου, Ν. Γεωργιάδη-Μουσούρη, Μ. Χαϊκάλη και Φ. Πολυκανδριώτου. Όσον αφορά τη γλυπτική αναφέρονται ο Θωμάς Θωμόπουλος και ο Θανάσης Απάρτης. Επίσης διαπιστώνεται ότι στην παραπάνω μελέτη δεν βρέθηκαν Τούρκοι εικαστικοί καλλιτέχνες που να είχαν δραστηριοποιηθεί στη Σμύρνη εκείνη την περίοδο, πριν τη Μικρασιατική καταστροφή (Σολομωνίδης Χ., 1972: σ. 147-148).

Η δεύτερη προσέγγιση προέρχεται είκοσι χρόνια αργότερα το 1992 από τον Χρύσανθο Χρήστου, ο οποίος κάνει μια προσπάθεια να περιγράψει την προσφορά των Μικρασιατών καλλιτεχνών στην ελληνική εικαστική πραγματικότητα αλλά επισημαίνει τις δυσκολίες που υπάρχουν όσον αφορά στην έλλειψη καταλόγου αναφοράς των καλλιτεχνών, αυτών και των έργων τους. Αυτό που τον εντυπωσιάζει ιδιαίτερα, είναι η πολλαπλότητα των εικαστικών αναζητήσεων των δημιουργών (αναφέρει περίπου εκατό δημιουργούς), το οποίο βέβαια αντανακλά και τους πολύ διαφορετικούς τόπους αφετηρίας, που είχαν οι δημιουργοί. Σαν κέντρα σπουδών αναφέρονται η Κωνσταντινούπολη και η Σμύρνη, αλλά και η Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, ενώ οι δάσκαλοι προέρχονται από όλα τα Ευρωπαϊκά κέντρα της εποχής. Η ποικιλομορφία των εικαστικών αναζητήσεων αντιστοιχίζεται τελικά με τον τόπο καταγωγής των δημιουργών, που είναι ανοιχτός στη θάλασσα και κατ’ επέκταση

ανοιχτός σε επιρροές και καλλιτεχνικές διερευνήσεις (Χρήστου Χ., 1992: σ. 857-863).

2.3.1. Β. Λογοτεχνία

Τα λογοτεχνικά έργα της γενιάς του Μεσοπολέμου κινούνται προς αυτή την κατεύθυνση, είναι δημιουργήματα κυρίως των προσφύγων αλλά και των γηγενών σε ορισμένες περιπτώσεις και οι ήρωες επίσης προέρχονται και από τις δύο κοινωνικές ομάδες. Αναφέρονται στα γεγονότα της καταστροφής, του διωγμού, της απώλειας, της τελικής λύτρωσης στον ελλαδικό χώρο, καθώς και στις δυσκολίες προσαρμογής που ακολούθησαν. Ο βασικός στόχος είναι να διαφυλαχτεί η τραυματική εμπειρία, οι αναπαραστάσεις της μνήμης να πάρουν μορφή μέσα από το βίωμα και την αφηγηματική δεινότητα του λογοτεχνικού λόγου και να αποκτήσουν ιστορική συνέχεια (Μηλιώρης Ε., 1967: σ. 351 – 352).

Η λογοτεχνία, μετά το προσφυγικό ζήτημα του 1922 και τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, λειτούργησε και ως εγχείρημα κατανόησης των αποτελεσμάτων του πολέμου και του βίαιου εκτοπισμού, μέσα από την εξιστόρηση της ανθρώπινης μνήμης. Διαμόρφωσε εικόνες για τη ζωή της γαλήνης πριν την καταστροφή αλλά και εικόνες για τα γεγονότα που ακολούθησαν, σμιλεύοντας με ευδιάκριτα σχήματα την «προσφυγική ταυτότητα», που εντέλει συμπλήρωσε την ταυτότητα της ελληνικότητας του ενωμένου έθνους (Σαλβάνου Α., 2018: σ. 108).

Επισημαίνεται δε, ότι το λογοτεχνικό είδος που πρόσφερε τη δυνατότητα για μεγαλύτερη ανάπτυξη των λεπτομερειών του προσωπικού αφηγήματος ήταν η πεζογραφία. Αρκετοί μελετητές έχουν συμπεριλάβει στις εργασίες τους πολύτιμο υλικό και ειδικούς καταλόγους⁸⁴ για τα αντίστοιχα λογοτεχνικά έργα και θα ακολουθήσει παρακάτω μία επιγραμματική αναφορά χωρίς φυσικά να εξαντλείται εδώ αυτό το τεράστιο πνευματικό και καλλιτεχνικό δημιούργημα:

84. Ο κατάλογος από τον Δημήτρη Λιάτσο, σε άρθρο του στο τεύχος του Οικονομικού Ταχυδρόμου (1973, για την προσφορά των προσφύγων (έχει ήδη προαναφερθεί), το αφιέρωμα του Γεώργιου Λαμψίδη στο βιβλίο του «Οι Πρόσφυγες του 1922» (1992), το άρθρο του Χρήστου Σολομωνίδη στο περιοδικό Νέα Εστία το 1972, για την ελληνικότητα της Σμύρνης, το βιβλίο του Νίκου Μηλιώρη, «Η Μικρασιατική Τραγωδία στη Λογοτεχνία και στην Τέχνη» (1967), το κείμενο της Έρης Σταυροπούλου, «Πρόσφυγες και λογοτεχνία», στο Νίκος Ανδριώτης (επιμ.). Η αττική γη υποδέχεται τους πρόσφυγες του '22. (2006), το δοκίμιο της Ειρήνης Κατσίπη-Σπυριδάκη, «Η Μικρά Ασία μέσα από τη λογοτεχνία» (2019).

Σημαντικοί πεζογράφοι προσφυγικής καταγωγής ήταν οι: Αντώνης Βουσβούνης, Γιώργος Θεοτοκάς, Θράσος Καστανάκης, Μενέλαος Λουντέμης, Πέτρος Πικρός, Τατιάνα Σταύρου και Μαρία Ιορδανίδου από την Κωνσταντινούπολη, Κοσμάς Πολίτης και Παύλος Φλώρος από τη Σμύρνη, Ηλίας Βενέζης και Φώτης Κόντογλου από το Αϊβαλί (Κυδωνίες), Τάσος Αθανασιάδης από το Σαλιχλί (Σάρδεις), Στρατής Δούκας από τα Μοσχονήσια, Διδώ Σωτηρίου από το Αϊδίνι. **Σημαντικοί ποιητές** προσφυγικής καταγωγής ήταν οι: Γιώργος Σεφέρης, Γιάννης Βουλγαρίδης, Απόστολος Μαγγανάρης από τη Σμύρνη, Απόστολος Μελαχρινός, Κλέαρχος Στ. Μιμίκος, Αλέξανδρος Μπάρας, Κώστας Ουράνης, Άγγελος Σημηριώτης, Ιωσήφ Ραφτόπουλος και Γιώργος Σαραντάρης, από την Κωνσταντινούπολη και την Ανατολική Θράκη.

Ξένοι δημιουργοί: Ενδεικτικά αναφέρονται ορισμένες περιπτώσεις ξένων δημιουργών που ευαισθητοποιήθηκαν από την συγκεκριμένη θεματική: ο Αμερικανός συγγραφέας Έρνεστ Μίλερ Χέμινγουεϊ (Ernest Miller Hemingway),⁸⁵ που το διήγημά του «Στην προκουαία της Σμύρνης», έχει θεωρηθεί αριστούργημα γραφής και διδάσκεται στους φοιτητές αγγλικής φιλολογίας σε πολλά πανεπιστήμια (Αγτζίδης Β., 2013), ο Τζάιλς Μίλτον, Άγγλος συγγραφέας και ιστορικός με το βιβλίο του «Χαμένος Παράδεισος» παρουσιάζει την ιστορία της καταστροφής, του ηρωισμού και της επιβίωσης, ζωντανά μέσα από τις αναμνήσεις των επιζώντων, ο Αζίζ Νεσίν, Τούρκος συγγραφέας με το βιβλίο «Κρεμάστε τους σαν τα τσαμπιά»,⁸⁶ το 1998, μιλά

85. Ο Αμερικανός συγγραφέας Έρνεστ Μίλερ Χέμινγουεϊ (Ernest Miller Hemingway) εκείνη την εποχή κάλυπτε δημοσιογραφικά τον ελληνοτουρκικό πόλεμο. Ιδιαίτερως αποκαλυπτικές είναι οι ανταποκρίσεις του από την έξοδο των Ελλήνων απ' την Ανατολική Θράκη, μετά τη μικρασιατική καταστροφή, στην εφημερίδα «Toronto Star». Τον επηρέασαν βαθιά οι εικόνες των Ελλήνων στρατιωτών που αποχωρούσαν: «Όλη τη μέρα τους έβλεπα να περνούν από μπροστά μου. Κουρασμένοι, θρόμικοι, αξύριστοι, ανεμοδαρμένοι. Και γύρω τους η σιωπή της ξαφνιασμένης Θράκης. Έφευγαν. Χωρίς μπάντες, χωρίς εμβατήρια, χωρίς καν περίθαλψη! (...) Αυτοί οι άντρες ήταν οι σημαιοφόροι της δόξας που πριν λίγο καιρό λεγόταν Ελλάδα. Κι αυτή η εικόνα ήταν το τέλος της δεύτερης πολιορκίας της Τροίας». Ο συγγραφέας γεννήθηκε στις ΗΠΑ το 1899 και μόλις 20 χρονών διετέλεσε πολεμικός ανταποκριτής της «Τορόντο Σταρ» στην Ευρώπη και περιέγραψε τη Μικρασιατική Καταστροφή. Το 1925 εκδίδει το πρώτο λογοτεχνικό βιβλίο του «Στην εποχή μας», που ξεκινά με το διήγημα «Στην προκουαία της Σμύρνης» (Αγτζίδης Β., «Η ελληνική έξοδος από την Ανατολική Θράκη», Άρθρο στην Ελευθεροτυπία της Κυριακής, 8-12-2013, Ανακτήθηκε στις 23.4.2019, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=402799%20>).

86. Είναι ενδιαφέρουσα η ομοιότητα που υπάρχει ανάμεσα στο κείμενο του Δημήτρη Ψαθά και του Τούρκου δημοσιογράφου και συγγραφέα Αζίζ Νεσίν και ας έχουν διαφορά 31 χρόνια. Ο Νεσίν το 1994 συγκέντρωσε για πρώτη φορά όλα του τα κείμενα για τα Σεπτεμβριανά και τα προώθησε για έκδοση. Απόσπασμα από το ευθυμογράφημα του Δημήτρη Ψαθά, «Οίστροι του Μεμέτη», Τα Νέα, Τρίτη 13 Σεπτεμβρίου 1955, «{...} Λόγω του εθνικού του οίστρου έκρινε πολύ πρακτικό μαζί με τις διεκδικήσεις του για την Κύπρο να διεκδικήσει και...παπούτσια για τα πόδια του. Μπαίνουν στα

για το πογκρόμ των Τούρκων κατά των ελληνικών κοινοτήτων της Κωνσταντινούπολης, τέλος είναι χαρακτηριστικό ότι υπάρχουν λίγες αναφορές Τούρκων λογοτεχνών που εκφράστηκαν με ανάλογα έργα (Αχμέτ Γιορουλμάζ / Αϊβαλί, 1932-«Τα παιδιά του πολέμου» του 2005, Νετζατί Τζουμαλί / Φλώρινα, 1921-2001 - «Κατεστραμμένα βουνά - Μακεδονία 1900» - έγινε τηλεταινία το 2001 και Γιασάρ Κεμάλ, με το πρωτότυπο έργο του «Το νησί», που αναφέρεται στην ανταλλαγή των πληθυσμών) (Κατσίπη – Σπυριδάκη Ε., 2019: σ. 35).

Σημαντικά έργα. «Η Αιολική Γη» (1943), «Γαλήνη» (1937), «Νούμερο 31328» (1924) του Ηλία Βενέζη, «Στου Χατζηφράγκου» (1962) του Κοσμά Πολίτη, «Αϊβαλί η πατρίδα μου» (1962) του Φώτη Κόντογλου, «Η ιστορία ενός αιχμαλώτου» (1929) του Στρατή Δούκα, «Σπορά δίχως θερισμό» (1975) του Παύλου Φλώρου, «Η φυλή των ανθρώπων» (1932), «Ο Χατζή Μανουήλ» (1956) και «Η παγίδα» (1962), του Θράσου Καστανάκη, «Λωξάντρα» (1963) της Μαρίας Ιορδανίδου, «Αναμνήσεις από την Πατρίδα μου Σπάρτη Μικράς Ασίας» (1960) του Παπαιωακείμ Πεσματζόγλου, «Ελεύθερο πνεύμα» (1929), Ο Λεωνής (1940) του Γεώργιου Θεοτοκά, «Στου Κεμάλ το σπίτι» (1974) του Γιώργου Ιωάννου, «Τρεις αιώνες μια ζωή» (2005) της Φιλίως Σιδερέη – Χαϊδεμένου, «Τελευταίος Σταθμός»

μαγαζιά των Ελλήνων οι Μεμέτηδες για να τα καταστρέψουν αλλά επί τη ευκαιρία, άλλαξαν και τα τρύπια βρωμοπάπουτσά τους με τα καινούρια.

-Κύπρος μπιζίμ!

-Μπιζίμ! Μπιζίμ!

Κύπρος μπιζίμ θα πει “η Κύπρος είναι δική μας”, αλλά επειδή η Κύπρος ήταν προς το παρόν μακριά και τα παπούτσια πιο κοντά άρπαζαν τα παπούτσια και έτσι οι δρόμοι των ηρωικών κατορθωμάτων των Μεμέτηδων γέμισαν με τα τρύπια βρωμοπάπουτσά τους που τα πετούσαν ομοθυμαδόν...”

Απόσπασμα από το βιβλίο του Αζίζ Νεσίν, Salkim Salkim Asilacak Adamlar (Άνθρωποι που θα κρέμονται σαν τα τσαμπιά), İstanbul : Adam 1994.

“{...} Αυτό που μου χτύπησε πιο πολύ στο μάτι ήταν τα παλιοπάπουτσα που βρίσκονταν σε τεράστιους σωρούς εδώ και εκεί. Τα περισσότερα ήταν πατημένα στο πίσω μέρος, ξεσχισμένα, με τρύπες στις σόλες, ελαφρά χωριάτικα παπούτσια, μποτίνια, μπότες, άρβυλα, χωρίς κορδόνια, λαστιχένια... Η θέα τους ήταν πολύ άθλια και τόσο πολύ βρομοκοπούσαν που περνώντας από δίπλα αναγκάζομαι να κρατάω τη μύτη μου για να μην αναπνέω.

Ακόμα και ο ίδιος απορώ πως και δεν μπόρεσα να καταλάβω τόσο οφθαλμοφανή γεγονότα που εύκολα ο καθένας θα μπορούσε να κατανοήσει. Είχα νομίσει πως τα παλιοπάπουτσα που σχημάτιζαν τεράστιους σωρούς είχαν φύγει από τα πόδια του μανιασμένου πλήθους κατά τη διάρκεια των πυρετωδών επιθέσεων και της αναστάτωσης και ότι οι άνθρωποι του πλήθους είχαν μείνει ξυπόλυτοι. Στην πραγματικότητα, αφού σπάσανε τις βιτρίνες των πολυτελών υποδηματοποιείων και θούτηξαν μέσα άρπαξαν τα παπούτσια που τους άρεσαν, τα φόρεσαν και ξεφορτώθηκαν τα παλιά. Είναι δύσκολο να κλέψεις ένα ψυγείο αλλά ένα ζευγάρι παπούτσια είναι πιο εύκολο{...}”

(Δρίνης Γ., επιμ., 1998: σ. 13, 15, 17, 23-24 , 29).

(1944) του Γιώργου Σεφέρη, που τιμήθηκε το 1963 με το βραβείο Νόμπελ της λογοτεχνίας, «Βουρλά και Βουρλιώτες» (1939) του Νίκου Μηλιώρη, «Η Ζωή εν Τάφω», «Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια» (1932) του Στρατή Μυριβήλη, «Νιόβη», το παλιότερο σμυρναϊκό μυθιστόρημα, όπου περιγράφεται η χαμένη ζωή της ελληνικής Σμύρνης, του Κώστα Ζουμπουλίδη, «Τα παιδιά της Νιόβης» (τ. Α'- Β', 1988 / τ. Γ'-Δ', 1995) του Τάσου Αθανασιάδη, «Σαν ψέματα και σαν αλήθεια» (1928) του Σωκράτη Προκοπίου, «Οι πρώτες ρίζες» - ο Τέλλος Άγρας το χαρακτήρισε ως «το έπος της προσφυγιάς» (1936), «Εκείνοι που έμειναν» (1933) και «Το καλοκαίρι πέρασε» (1943) της Τατιάνας Σταύρου, «Ματωμένα Χώματα» (1962) και «Οι νεκροί περιμένουν» (1959) της Λιδώς Σωτηρίου, «Το Θέατρο στη Σμύρνη» (1954), «Η Ιατρική στη Σμύρνη», «Η Δημοσιογραφία στη Σμύρνη» (1959), «Η Παιδεία στη Σμύρνη» (1961), «Ο Σμύρνης Χρυσόστομος» (1971) του βραβευμένου Σμυρνιού Χρήστου Σολομωνίδη, «Αιχμάλωτοι των Τούρκων» (1923) του Χρήστου Σπανομανώλη, «Πυρπολημένη γη» (1973), «Μαρτυρική πορεία. Το χρονικό της ομηρίας 1922-1924» (1974), «Ξεριζωμένη γενιά. Το χρονικό της προσφυγιάς στη Θεσσαλονίκη» (1977), «Εδώ Σμύρνη...Εδώ Σμύρνη» (1985) της Ιφιγένειας Χρυσογόου, «Χρονικό Μεγάλης Τραγωδίας» του Χρήστου Αγγελουμάτη, «Χρονικά της Ανατολής» του Μιγάλη Αργυρόπουλου κ.ά.⁸⁷

Επισημαίνονται παρακάτω συγκεκριμένα σημαντικά έργα, τα οποία αφορούν σε λογοτέχνες που δεν έχουν προσφυγική καταγωγή αλλά έχουν κινητοποιηθεί εκφραστικά από τη θεματική του προσφυγικού ζητήματος: «Ο Χριστός ξανασταυρώνεται» (1954) του Νίκου Καζαντζάκη, «Αιχμάλωτος στη Μικρά Ασία» (1933-1934) του Πολύμερου Μοσχοβίτη, «Αστροφεγγιά» (1945) του Ιωάννη Παναγιωτόπουλου, «Το Τραγούδι των Προσφύγων» του Κωστή Παλαμά που το έγραψε στις 3 Νοεμβρίου το 1922, το παρουσίασε σε προεσπερίδα για του πρόσφυγες στο Φιλολογικό Σύλλογο “Παρνασσός” και το πρωτοδημοσίευσε στο περιοδικό “Μούσα”, τον Ιανουάριο του 1923, «Προσφυγικοί Καημοί» (1924) του Σωτήρη Σκίπη, «Πρόσφυγες» του Γρηγόριου Ξενόπουλου, «Το αρμένισμα – Τρία Χρονικά» του νεότερου λογοτέχνη Μένη Κουμανταρέα κ.ά.

87. Σύμφωνα με τις πηγές που αναφέρονται στην υποσημείωση 84.

2.3.1.Γ Θέατρο – Κινηματογράφος – Φωτογραφία – Τηλεόραση

Όσον αφορά το θέατρο κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, τα θέματα που αφορούσαν στο προσφυγικό ζήτημα αποφεύγονταν, ενώ τα προηγούμενα χρόνια υπήρχε η πολεμική επιθεώρηση και θέματα σε σχέση με τον πατριωτισμό.⁸⁸ Ωστόσο αναφέρονται: «Η αυλή των θαυμάτων» του Ιάκωβου Καμπανέλλη, που έχει την ατμόσφαιρα της προσφυγιάς και παίχτηκε από το θίασο του Κάρολου Κουν το 1957, «Μαριτάνα» του Γρηγόρη Ξενοπουλου, η ηρωίδα είναι θύμα της καταστροφής του 1922 και παίχτηκε το καλοκαίρι του 1923 στο θέατρο Κυβέλης από την Κυβέλη, «Τραγωδία του Αιγαίου» του Βασίλη Μάρου, παίχτηκε το 1961 από συνοικιακό θίασο στη Νίκαια. Κάποια άλλα θεατρικά έργα με παρόμοια θεματική δεν παρουσιάστηκαν: «Η σφαγιασθείσα Σμύρνη» και «Η Τραγωδία της Σμύρνης» του Δημήτριου Γκαλέκα, κ.ά.

Παρατηρείται δε, τα τελευταία χρόνια, μία άνθιση των θεμάτων γύρω από τη μικρασιατική καταστροφή, τις ονειρικές πατρίδες που χάθηκαν και τον μετέπειτα αγώνα των προσφύγων να ορθοποδήσουν («Αγγέλα Παπάζογλου», «Σμύρνη μου αγαπημένη», «Οι Μάγισσες της Σμύρνης», «Το ημερολόγιο της Σμύρνης», «Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου» κ.ά).

Όσον αφορά τη φωτογραφία, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, έχει σημειωθεί η δημιουργία σημαντικών έργων σε σχέση με τον διωγμό και το δράμα της προσφυγιάς και έχουν αντίστοιχα παρουσιαστεί λευκώματα, ντοκιμαντέρ, ρεπορτάζ, ταινίες και τηλεοπτικές παραγωγές.

Χαρακτηριστικά αναφέρονται σε σχέση με τον κινηματογράφο: Οι φωτογραφίες και η κινηματογραφική λήψη του Γεώργιου Προκοπίου από την ώρα της Καταστροφής της Σμύρνης, ένα πολύτιμο υλικό, που τροφοδότησε και το ντοκιμαντέρ «Η Τραγωδία του Αιγαίου» (1961) του Βασίλη Μάρου, «Η Μαγική Πόλη» (1954 - γυρίστηκε στην προσφυγική συνοικία των Αθηνών, Δουργούτι), «Συνοικία το Όνειρο» (1961 – γυρίστηκε στον Ασύρματο, μια παραγκούπολη στα Άνω Πετράλωνα, οι πρόσφυγες παραχώρησαν τα σπίτια τους για τα γυρίσματα και συμμετείχαν και οι ίδιοι ως κομπάρσοι, η ταινία λογοκρίθηκε αλλά βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης του 1961), «1922» (1978 - η ταινία,

88. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Θέατρο» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος, 1922-1940. Β' Τόμος, Μέρος 2 ο Αθήνα 2002, σ. 396.

βασίστηκε στο μυθιστόρημα «Νούμερο 31328» του Ηλία Βενέζη και ήταν η πρώτη ρεαλιστική απόδοση της Μικρασιατικής Εκστρατείας και Καταστροφής) του Νίκου Κούνδουρου, «Η Οδύσσεια ενός ξεριζωμένου» (1969) του Απόστολου Τεγόπουλου, «Ρεμπέτικο» (1983 – η ζωή της ρεμπέτισσας Μαρίκας Νίνου, αύξησε το ενδιαφέρον για το ρεμπέτικο και τη μικρασιατική αστική κουλτούρα) του Κώστα Φέρρη, «America, America» (1963 – ξένη παραγωγή) του γεννημένου στην Κωνσταντινούπολη και με καταγωγή από την Καισάρεια, Ελία Καζάν και τέλος οι πιο πρόσφατες, «Η Ρόζα της Σμύρνης» (2016 – διαπραγματεύεται την ανάγκη ειρηνικής και φιλικής συνύπαρξης Ελλήνων και Τούρκων) του Γιώργου Κορδέλα και η ταινία «Ευτυχία» (2019) του Άγγελου Φραντζί.⁸⁹

Σημειώνονται και ορισμένες τηλεοπτικές σειρές που έχουν βασιστεί σε λογοτεχνικά έργα, τα οποία αναφέρονταν στη Μικρασιατική καταστροφή και το προσφυγικό ζήτημα: «Ο Χριστός ξανασταυρώνεται» (1975), «Γαλήνη» (1976), «Η Δασκάλα με τα χρυσά μάτια» (1979), «Η Λωξάντρα» (1980), «Η Αστροφεγγιά» (1980), «Το Μινόρε της αυγής» (1983), «Τα Παιδιά της Νιόβης» (2004-5) και τα «Ματωμένα Χώματα» (2008). Είναι γεγονός, πως το τηλεοπτικό μέσο μπόρεσε με μαζικό τρόπο και αμεσότητα να μεταφέρει στις νεότερες γενιές τις διαφορετικές εκφάνσεις του προσφυγικού ζητήματος.

2.3.1.Δ. Μουσική

Καθώς προαναφέρθηκε, πολύ σημαντικός τρόπος έκφρασης του προσφυγικού δράματος ήταν και η μουσική. Το μεσοπολεμικό λαϊκό και ρεμπέτικο τραγούδι διαμορφώθηκε τότε και έγινε γρήγορα αποδεκτό από την ελληνική κοινωνία. Έτσι πέρασε αμεσότερα ο πόνος της απώλειας και του ξεριζωμού και μάλιστα ο φωνόγραφος που διαδόθηκε εκείνη την εποχή βοήθησε σε μια πιο γρήγορη εξάπλωση. Ο σημαντικός ρόλος που έπαιξαν οι Μικρασιάτες πρόσφυγες στη διαμόρφωση της μουσικής κουλτούρας της εποχής και ειδικά σε σχέση με το μεταπολεμικό λαϊκό ρεμπέτικο τραγούδι, φαίνεται και από το ότι οι μουσικοί που πρωταγωνιστούσαν εκείνη την εποχή ήταν σε ένα ποσοστό 42% Μικρασιάτες και κυρίως από τη Σμύρνη και τα περίχωρα. Οι αμανέδες ήταν ένα άλλο είδος

89. Κωστούλα Σ. Καλούδη, *“Η Μικρασιατική Καταστροφή στον ελληνικό κινηματογράφο”*, Αθήνα 2001, σ. 70-73 και 88-98.

σφυρναϊκής μουσικής που εξαφανίστηκε από την ελληνική δισκογραφία στα μέσα της δεκαετίας του 1930 (απαγορεύτηκαν από τη δικτατορία του Μεταξά) και είχε εκφράσει περισσότερο μετά το 1922, τον πόνο των προσφύγων και την πικρή μοίρα του ξεριζωμού. Κατά το διάστημα 1922-1932, κυκλοφορούν πολύ στην Ελλάδα οι δίσκοι με τα τραγούδια σε σφυρναϊκό ύφος. Οι πρόσφυγες μουσικοί αρχικά χρησιμοποιούν περισσότερο το βιολί και το σαντούρι και στη συνέχεια (ειδικά όσοι βρίσκονται στην Αθήνα και στον Πειραιά), καθώς συνεργάζονται με τον Μάρκο Βαμβακάρη, χρησιμοποιούν το μπουζούκι και το μπαγλαμά, με αποτέλεσμα να αναπτυχθεί ακόμη περισσότερο η μουσική τους (Δραγούμης Μ., 2016: άρθρο «Οι πρόσφυγες του 1922 και η μουσική τους δραστηριότητα στη νέα τους πατρίδα», στο Ν. Ανδριώτης (επιμ.), Η αττική γη, σ.87).

Εκφραστές του ρεμπέτικου τραγουδιού προσφυγικής καταγωγής: Παναγιώτης Τούντας, Γιάννης Δραγάτσης ή Ογδοντάκης, Αντώνης Διαμαντίδης ή Νταλγκάς, Γιάννης Εϊντζιρίδης ή Γιοβάν Τσαούς, Βαγγέλης Παπάζογλου, Σπύρος Περιστερής, Ρόζα Εσκενάζυ, Στράτος Παγιουμτζής, Απόστολος Χατζηχρήστος, Γιάννης Παπαϊωάννου, Ρίτα Αμπατζή.⁹⁰

Εξέχουσες προσωπικότητες από το χώρο της μουσικής και πέρα από τη λαϊκή μουσική ήταν οι: Σουγιούλ (Μιχάλης Σουγιουτζίου), Μανώλης Καλομοίρης, Πέτρος Πετρίδης, Γιώργος Πονηρίδης και Γιάννης Κωνσταντινίδης (Δραγούμης Μ., 2016: σ. 89-91).

Σημαντική επίσης ήταν η προσφορά της Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου, με καταγωγή από το Αϊδίνι στη μουσική, καθώς ήταν μία σπουδαία στιχουργός του ελληνικού λαϊκού τραγουδιού (η βιογραφία της έχει εμπνεύσει εξέχουσες δημιουργίες και στο θέατρο και πρόσφατα στον κινηματογράφο).

Νεότεροι δημιουργοί ευαισθητοποιήθηκαν από το θέμα των «Χαμένων Πατρίδων» ως εξής: ο Απόστολος Καλδάρας με τη «Μικρά Ασία» (1972) σε στίχους Πυθαγόρα, ο Δήμος Μούτσης με τον δίσκο «Άγιος Φεβρουάριος» (1972) σε στίχους Μάνου Ελευθερίου, ο Σταύρος Ξαρχάκος με το «Ρεμπέτικο» (1983) από την ομώνυμη ταινία του Κώστα Φέρρη σε στίχους του Νίκου Γκάτσου και ο Διονύσης Σαββόπουλος με το τραγούδι «Ζεϊμπέκικο» από τον δίσκο «Βρώμικο Ψωμί» (1972), το οποίο όμως έμεινε

90. Πηγή: Ρεμπέτικο - Ελληνική Μουσική Πύλη, https://www.musicportal.gr/rebetiko_music/?lang=el, Επίσκεψη 27-4-2020 .

γνωστό από τη Σωτηρία Μπέλλου στην περίφημη ηχογράφηση του δίσκου «10 Χρόνια Κομμάτια» (1975).⁹¹

Συμπερασματικά, παρατηρείται σύνδεση ανάμεσα στη διαδικασία της θύμησης και των κοινωνικών πρακτικών, μέσω των οποίων οι άνθρωποι εμπλέκονται με τη δημιουργία καλλιτεχνικού έργου και την ανάπτυξη του πολιτισμού. Το πώς και το τι θυμόμαστε αντικειμενοποιείται σε σχηματοποιημένες έννοιες και μορφές και εκφράζεται ξεκάθαρα μέσα από τη συμβολική σημασία τους. Ο ρόλος των έργων τέχνης στην κοινωνική ζωή είναι σημαντικός και διαμέσου αυτών οι άνθρωποι δύνανται να ορίσουν το ατομικό και συλλογικό παρελθόν τους και να το επικοινωνήσουν με τους συνανθρώπους τους (Radley A., 1990 σελ. 47).

91. Πηγή: Καμούζης Δ. (Ερευνητής-Ιστορικός, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών), “Το τραύμα του ξεριζωμού: Η Μικρά Ασία το 1922 και η προσφυγιά στις τέχνες και στα γράμματα”, Lifo.gr, Έκδοση: 1/12/2016, Επίσκεψη: 27/4/2020.

2.4. Η Έννοια της Μνήμης

“Ο ίδιος ο άνθρωπος απορεί με τον εαυτό του, με το ότι αδυνατεί να μάθει να ξεχνάει και μένει αδυσώπητα προσκολλημένος στο παρελθόν: όσο μακριά και γρήγορα αν τρέξει, αυτή η αλυσίδα τρέχει μαζί του. Και είναι να απορείς: μια στιγμή, εδώ τώρα και μετά έχει περάσει, τίποτα πριν απ’ αυτήν, τίποτα μετά απ’ αυτήν, επιστρέφει πάραυτα, σαν το φάντασμα και ενοχλεί την ηρεμία μιας μετέπειτα στιγμής. Ένα φύλλο που ανεμίζει από τον πάπυρο του χρόνου, παρασύρεται μακριά και ξαφνικά αιωρείται και πάλι πίσω και πέφτει στην ποδιά του ανθρώπου. Τότε, ο άνθρωπος λέει “θυμάμαι” και νιώθει ζήλεια για το ζώο που ξεχνάει στη στιγμή και που η κάθε στιγμή του στ’ αλήθεια πεθαίνει, βουλιάζει στη νύχτα και στην ομίχλη και σβήνει για πάντα.”

Friedrich Nietzsche⁹²

Ιχνηλατώντας τους μετασχηματισμούς και τις εκφάνσεις της συλλογικής και ατομικής μνήμης αναφορικά με την αφηγηματική προσέγγιση της ιστορίας των προσφύγων, φάνηκε εξ αρχής η αξία της μνήμης για τον άνθρωπο και την κοινωνία. Η Μνημοσύνη ήταν η προσωποποίηση της μνήμης στην ελληνική μυθολογία, μητέρα των Μουσών (συμπεριλαμβανομένης της Κλειώς, της μούσας της ιστορίας). Παράγεται από το ρήμα μιμνήσκω και είναι η ικανότητα του νου να συγκρατεί γεγονότα, παραστάσεις κ.τ.λ. και να τα ανακαλεί (Ιακωβίδης Ι., 2014 σελ. 185). Οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούσαν τη μνήμη απαραίτητη προϋπόθεση για την ανθρώπινη σκέψη. Σύμφωνα με τη Yates, η παλαιότερη πηγή που αναφέρεται στην εφεύρεση της τέχνης της μνήμης είναι του Κικέρωνα και αποδίδεται στον ποιητή Σιμωνίδα. Η εφεύρεση αυτή βασίστηκε στην πεποίθηση του Σιμωνίδα για την επικράτηση της όρασης έναντι των άλλων αισθήσεων, γεγονός που συνέδεε κατά την αρχαιότητα την εξάσκηση της μνήμης με τεχνικές οπτικής μνημόνευσης (Yates F., 2012, σελ. 52-53 & 55-56). Ο Αριστοτέλης, στη μελέτη του «Περί μνήμης και αναμνήσεως», κάνει το διαχωρισμό μνήμης και ανάμνησης και αναφέρεται διεξοδικά στην αξία της μνήμης για τη συνεργασία αντίληψης και σκέψης (ό. π. σελ. 58-60). Ο φιλόσοφος οριοθετεί τα αντικείμενα της μνήμης, καθώς και τη σχέση της με τη φαντασία, την αίσθηση και τη νόηση (ό. π. σ. 63-65). Ο Πλάτωνας, στον «Φαίδρο», αναφέρει ότι οι μορφές και τα αποτυπώματα των ιδεών υφέρπουν στη μνήμη, σαν πραγματικότητες που η ψυχή γνώριζε πριν κατέβει στον γνώριμο κόσμο, έτσι ώστε η αντίληψη και η γνώση να είναι απόρροια της ανάμνησης της ανάκλησης των αντίστοιχων μορφών και ιδεών. Η

⁹² Nietzsche, F. 1997, όπως αναφέρεται στο κεφάλαιο: “On the Uses and Disadvantages of History for Life”, σ. 60-62.

μνήμη παρομοιάζεται με λείο κερί, το οποίο χαράσσεται με την εμπειρία (ό. π. σ. 64-65).

Ως μνήμη θα μπορούσε να οριστεί γενικότερα η ικανότητα ενός συστήματος - ζώντος ή τεχνητού - να αποκρίνεται στα γεγονότα αποθηκεύοντας την απορρέουσα πληροφορία και τροποποιώντας τη δομή του με τέτοιο τρόπο, ώστε η απάντηση σε επόμενα γεγονότα να επηρεάζεται από προηγούμενες προσλήψεις (Μαντόγλου Α., 2009 σελ. 24).

Αν και γίνεται από όλους κατανοητή η έννοια της μνήμης, είναι δύσκολο ένας ορισμός να συμπεριλάβει όλες τις λεπτές διαβαθμίσεις, με τις οποίες λειτουργούν οι διαφορετικοί μηχανισμοί της. Η προσέγγιση του θέματος από διαφορετικά επιστημονικά πεδία, ώστε να διευκολυνθεί η διερεύνησή της, έχει οδηγήσει σε διαφορετικές κατηγοριοποιήσεις. Μία γνωστή κατηγοριοποίηση, με βάση το συνολικό χρόνο αποθήκευσης των πληροφοριών, είναι η Μακρόχρονη, η Βραχύχρονη ή Εργαζόμενη και η Αισθητηριακή Μνήμη⁹³ (Αγοραστός Δ. 2011).

⁹³ Όπως αναφέρεται στο άρθρο: “Η ανθρώπινη μνήμη: φυσιολογική λειτουργία, φυσιολογία και διαταραχές”, του Αγοραστού Δ., 2011, στο <http://psychologiein.dagorastos.net/id/>, τελευταία ενημέρωση 9/7/2017.

Μακρόχρονη, Βραχύχρονη ή Εργαζόμενη και Αισθητηριακή Μνήμη: Σε σχέση με τη μακρόχρονη μνήμη έχουν εντοπιστεί διαδικασίες ανάκλησης (όχι απλή ανάκληση), οι οποίες συμβάλουν στην οργάνωση και αποθήκευση της πληροφορίας στη μνήμη. Κομβικό σημείο εδώ είναι οι έννοιες της κωδικοποίησης, της ανάκλησης και του “σχήματος”, οι οποίες μας επιτρέπουν να διακρίνουμε κι επομένως να ανακαλέσουμε (Sruil T. & Wyer Jr R., 1989, pp. 47). Όσον αφορά τη λειτουργία, έχουν αναφερθεί τρεις δομικοί άξονες (τρεις λειτουργικές μονάδες, διαφορετικών εκκλήσεων). Αρχικά, μια μονάδα εκκλήσεων προσωπικής μνήμης - προσωπικές αναμνήσεις, που αφορούν ένα προσωπικό παρελθόν, αποτελώντας σημαντική πηγή αυτογνωσίας και αντίληψης του εαυτού. Δεύτερη, έχει παρατηρηθεί μία μονάδα εκκλήσεων γνωστικής μνήμης, η οποία καλύπτει τις χρήσεις του “θυμάμαι” - θυμάμαι το νόημα των λέξεων ή κάποια στροφή ποιήματος ή κάποιο ανέκδοτο ή ιστορία ή το τοπογραφικό μιας πόλης, μαθηματικές εξισώσεις, αλήθειες ή δεδομένα κοινής λογικής ή δεδομένα για το μέλλον. Η τελευταία μονάδα αναφέρεται σε εκκλήσεις μνήμης συνήθειας - ικανότητα αναπαραγωγής μιας πράξης/επίδοσης ((Connerton P., 1989, 22-28).

Η θεώρηση για την εργαζόμενη μνήμη διευρύνθηκε από τους Andrade και Baddeley το 1998, με τη διατύπωση ενός κεντρικού μοντέλου-συντονιστή που συντονίζει τρεις υποομάδες: α) τη φωνολογική ομάδα διαχείρισης και αποθήκευσης των φωνολογικών ερεθισμάτων, β) την οπτικο-χωρική ομάδα που συγκρατεί και επεξεργάζεται τα οπτικο-χωρικά ερεθίσματα και γ) την προσωρινή ομάδα συμβάντων όπου κωδικοποιούνται και ενσωματώνονται στοιχεία από τις δύο προηγούμενες ομάδες και από τη μακροπρόθεσμη μνήμη σε μία ενιαία αναπαράσταση συνειδητής αντίληψης (Andrade J. & Baddeley A., 1998 σελ. 11-13).

Τα αισθητηριακά ερεθίσματα μετατρέπονται σε διαφορετικούς τύπους αναπαράστασης που συνιστούν διαφορετικές ενότητες γνώσης και μπορεί να είναι: η οπτική αναπαράσταση ενός προσώπου ή γεγονότος, οι συγγενικές διαμορφώσεις των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων και των περιγραφόμενων συμπεριφορών, οι δηλώσεις και οι μνήμες για τις σκέψεις και τα αισθήματα. Οι παραπάνω διαφορετικές ενότητες γνώσης αποθηκεύονται σε έναν μονό αποθηκευτικό χώρο μνήμης και στη συνέχεια μεταφέρονται για περαιτέρω επεξεργασία ανάλογα με το είδος της αισθητηριακής καταγραφής (οπτική, ακουστική, χωρική, κ.τ.λ.) (Sruil T. & Wyer Jr R., 1989, pp. 78).

Μία εξίσου σημαντική κατηγοριοποίηση, με βάση τη λειτουργία, είναι η ατομική - αυτοβιογραφική,⁹⁴ συλλογική - κοινωνική και ιστορική μνήμη, που βρίσκεται σε άμεση συσχέτιση με τη διαμόρφωση της ταυτότητας του ατόμου (Μαντόγλου Α., 2009, σελ. 17-18).

2.4.1. Από την ατομική στη συλλογική και την ιστορική μνήμη.

Η ατομική μνήμη είναι μια εσωτερική διαδικασία, η οποία εξαρτάται από εσωτερικές δομές και αναπαραστάσεις, αλλά παράλληλα συνδέεται με τη συλλογική μνήμη και με στοιχεία κοινωνικής προέλευσης. Άλλωστε, η μνήμη εξετάζεται από τη μία ως γνωστική διαδικασία επεξεργασίας της πληροφορίας και της γνώσης και από την άλλη ως ένα κοινωνικό οικοδόμημα που την ανάγει σε κοινωνική πρακτική.⁹⁵ Η

⁹⁴ Αναφορικά με την ατομική-αυτοβιογραφική μνήμη έχει διερευνητικό ενδιαφέρον για την εργασία μας (συγκεκριμένα για το χρόνο που μπορεί ένας/μία εικαστικός να εκφράσει το προσφυγικό του βίωμα-βλέπε Μίνω Αργυράκη στο 5.3.1.Α Μελέτες περίπτωσης χαρακτηριστικές σε σχέση με την έκφραση της τραυματικής μνήμης - 18 περιπτώσεις), το φαινόμενο που πρώτος ο Φρόουντ το επισήμανε και το βάφτισε “παιδική αμνησία”, πιστεύοντας ότι ήταν αποτέλεσμα απώθησης. Ο Ernest Schachtel (1974) στην πορεία δέχτηκε την ιδέα του Φρόουντ ότι η αμνησία καλύπτει μια συγκεκριμένη περίοδο της παιδικής ηλικίας αλλά κατά τη δική του άποψη τα αθώα βιώματα της παιδικής ηλικίας δεν είναι συμβατά με τα στερεοτυπικά σχήματα της ενήλικης ζωής. Υπάρχει μια συγκεκριμένη ηλικία στην οποία η κοινωνία απαιτεί να “βάλουμε στην άκρη τα παιδιαριστικά πράγματα”, και οι παιδικές αναμνήσεις συνήθως χάνονται μαζί τους. Μόλις δομηθούν τα διαφορετικά σχήματα της ενήλικης ζωής, οι άνθρωποι δεν έχουν πλέον πρόσβαση στις αναμνήσεις που εδραιώθηκαν στην παιδική ηλικία. Εξετάζοντας αναλυτικότερα την “παιδική αμνησία” και τους περιορισμούς της, φαίνεται ότι οι χαμένες μνήμες είναι σποραδικές, όχι σημασιολογικές ή διαδικαστικές. Όπως φαίνεται, οι πιθανότητες να θυμάται κανείς ένα γεγονός από την παιδική του ηλικία (π.χ. απόκτηση μικρότερου αδερφού ή αδερφής) εξαρτάται από τη φύση του γεγονότος. Οι σποραδικές αναμνήσεις είναι δημιούργημα της ενήλικης ζωής και δεν “ενεργοποιούνται” ξαφνικά αλλά αναπτύσσονται. Ακόμα και στην ηλικία των τριών χρονών τα παιδιά σπάνια επεξεργάζονται τις αναμνήσεις για να δώσουν αφηγηματική μορφή, οπότε τα μικρά παιδιά φαίνεται να αποκτούν σποραδική μνήμη πριν αποκτήσουν αφηγηματική ικανότητα. Έτσι μπορούν να θυμηθούν βιώματα αλλά τους λείπουν τα σχήματα που θα τους επέτρεπαν να ανακαλέσουν αυτά τα βιώματα με συστηματικό τρόπο. Το να μιλάς για το παρελθόν είναι δεξιότητα, κάτι που πρέπει κανείς να μάθει να κάνει. Όπως άλλες δεξιότητες αναπτύσσονται με την ηλικία, την κοινωνική υποστήριξη κι εξάσκηση. Τα μικρά παιδιά δε διαθέτουν τα κατάλληλα σχήματα, ώστε με την κατάλληλη κωδικοποίηση να επιτευχθεί μία μετέπειτα σποραδική θύμηση. Αυτά τα σχήματα δεν είναι ακόμα πλήρως κατανοητά, αλλά πιθανό να περιλαμβάνουν κάποια αναπαράσταση προσωπικής συνέχειας μέσα στο χρόνο. Η αρχή της αφηγηματικής ζωής μπορεί να ορίζει και την αρχή του τέλους της παιδικής αμνησίας (Neisser U., 1998 σελ. 176 178).

⁹⁵ Στην ουσία η ιστορία της μελέτης της μνήμης είναι η ιστορία αναζήτησης μιας ικανότητας, μέσω της οποίας το μυαλό κωδικοποιεί, αποθηκεύει και ανακτά πληροφορίες. Μόνο με το πρόσφατο ενδιαφέρον για τη γλώσσα και τις πολιτιστικές διαστάσεις της σκέψης έχει αναδυθεί η οπτική της θύμησης ως κάτι, που οι άνθρωποι κάνουν ομαδικά όταν θυμούνται και τιμούν εμπειρίες, που έχουν βιώσει μαζί (Radley A., 1990 σελ. 46-47). Όμως η μνήμη δεν είναι μία απλή ανάκτηση αποθηκευμένων πληροφοριών αλλά μία δημιουργική δραστηριότητα, που συνταιριάζει αντιλήψεις

απόσταση που χωρίζει το άτομο από το παρελθόν αντανακλά και το χαρακτηρισμό της μνήμης ως ατομικής - αυτοβιογραφικής, συλλογικής - κοινωνικής ή ιστορικής. Η αυτοβιογραφική μνήμη συνδέεται με τα συναισθήματα, τα κίνητρα, το προϋπάρχον σύστημα ιδεών και την αναθεώρηση των δεδομένων κατά τη διάρκεια εξέλιξης των καταστάσεων, που συμβάλουν στην διαμόρφωση της προσωπικής και κοινωνικής ταυτότητας (Μαντόγλου Α. 2009 σελ. 38, 221, 265).

Η ατομική μνήμη συνδέεται με την κοινωνική και οι συλλογικές αναμνήσεις επικάθονται στις ατομικές, παρέχοντας έτσι μία πιο αρμόζουσα και σταθερή αναφορά. Η ανάμνηση που θα συγκρατηθεί τελικά, είναι εξαρχής μέσα στο πλαίσιο της κοινωνικής σκέψης. Το συλλογικό εύρος της μνήμης δεν ανάγεται σε χρονολογίες, ονόματα και σχήματα λόγου, αλλά αντιπροσωπεύει δομές σκέψης και εμπειρίες, που διαμορφώνονται μέσω της επικοινωνίας και όχι μέσω της προσωπικής ανάμνησης. Δίπλα στην καταγεγραμμένη ιστορία υπάρχει η ζωντανή ιστορία, που εδραιώνει την έννοια της συλλογικής μνήμης και η οποία διαιωνίζεται ή ανανεώνεται μέσω του χρόνου επαναφέροντας παλιά πλαίσια που μόνο φαινομενικά είχαν εξαφανιστεί (Halbwachs M., 2013 σελ.84, 86, 89).

Ως συλλογική-κοινωνική μνήμη ορίζεται η μεταβίβαση της γνώσης από γενιά σε γενιά σημαντικών γεγονότων του παρελθόντος, που διαμόρφωσαν το άτομο ή την κοινωνία και οριοθέτησαν την πορεία τους. Οικοδομείται και αναπτύσσεται μέσα σε κοινωνικά πλαίσια, μεταβιβαζόμενη μέσω των επικοινωνιακών οδών. Έτσι διαμορφώνεται από σημεία αναφοράς κοινωνικής φύσεως - όπως κανόνες, αξίες, κυρίαρχες ιδέες, γλώσσα, χώρος, χρόνος - που εγκαθιδρύουν το παρελθόν, προάγοντας τη συνοχή της κοινωνικής ομάδας (Μαντόγλου Α., 2009 σελ. 56 και 2010: 21-25, 211).

Είναι σημαντικό να γίνεται ενίοτε η διάκριση ανάμεσα στην κοινωνική και την ιστορική μνήμη. Οι «τόποι μνήμης», όπως έχει αναφέρει χαρακτηριστικά ο Nora, διαμορφώνονται στο παρελθόν και εδραιώνουν τη θεώρηση και διατύπωση της

παρελθοντικών καταστάσεων μέσω ενός σχήματος κοινής πολιτιστικής πεποίθησης. Η μνήμη γίνεται λοιπόν μία παραγωγική λειτουργία μέσα στο μυαλό του κοινωνικού ατόμου, η οποία εδραιώνει το λόγο των ανθρώπων που μιλάνε μαζί για το παρελθόν. Χωρίς την απόκτηση κάποιου είδους οργανωμένου πλαισίου μέσα στο οποίο κατευθύνει κάποιος τις δραστηριότητές του, οι ζωές των ανθρώπων, σε επίπεδο αντίληψης θα ήταν χαοτικές και αρκετά μη διαχειρίσιμες. Η μνήμη, όπως η προσοχή και η αντίληψη είναι επιλεκτική. Έτσι η διερεύνηση της μνήμης δεν περιορίζεται στους πόλους της ψυχολογίας νοητικών ικανοτήτων αλλά εκτείνεται στην κοινωνική ψυχολογική έρευνα (Bartlett F. 1932 chapter x, xi, xvi).

ιστορίας. Μπορεί να είναι τόποι υπαρκτοί ή συμβολικοί και εντέλει μνημονικοί όπως: μνημεία, ερείπια, μουσεία, κειμήλια, φωτογραφίες, απομνημονεύματα, αφηγήσεις, αρχειακό υλικό, παραδόσεις, επέτειοι, εθνικές εορτές, σύλλογοι, κτλ. Η κοινωνική υπόσταση ανασκευάζει την έκφραση και τις δομές της παράλληλα με την επίδραση της ιστορικής συνέχειας. Η συλλογική μνήμη, που αντανακλά είτε τα απομεινάρια του παρελθόντος σαν κατασκεύασμα της βιωμένης εμπειρίας της ομάδας είτε το δημιούργημα που εδραιώνεται με το παρελθόν της ομάδας (τόποι μνήμης), μπορεί αρχικά να αντιπαραβάλλεται προς την ιστορική μνήμη. Έτσι, η ιστορία και η μνήμη έχουν διαλεκτική σχέση και ενώ η ιστορία βασίζεται στην αναπαράσταση του παρελθόντος με διάθεση κριτική, η μνήμη συνδιαλέγεται επιλεκτικά με το παρελθόν, έχοντας σαν σημείο αναφοράς την ιστορία (Nora P., 1989 σελ. 7-24).

Η μνήμη λοιπόν, δεν στηρίζεται στην ιστορία που μάθαμε, αλλά στην ιστορία που ζήσαμε. Η ιστορική μνήμη από την άλλη περιλαμβάνει εθνικά γεγονότα τα οποία δεν ζήσαμε, δεν γνωρίσαμε προηγουμένως απλώς μάς μεταβιβάστηκαν. Γενικά η ιστορία αρχίζει εκεί που τελειώνει η παράδοση, τη στιγμή δηλαδή κατά την οποία σβήνει και ανασυντίθεται η κοινωνική μνήμη (Μαντόγλου Α., 2009 σελ. 45-46).

2.4.2. Ο Ρόλος της μνήμης

Η μνήμη υποδηλώνει την ύπαρξή μας στο χρόνο και είναι η βασική μορφή της σχέσης μας με το παρελθόν. Η σχέση αυτή έχει σαφώς αλλάξει με εμβριθείς τρόπους κατά την διάρκεια της ιστορίας και προφανώς, πολλοί παράγοντες παίζουν ρόλο στον καθορισμό των κοσμοϊστορικών αλλαγών, που επιφέρουν ριζικές μεταβολές σχετικά με το τι και το πώς θυμόμαστε κάτι (Levy D., Olick J., and Vinitzky-Seroussi V., 2011 σελ. 6, 7). Οι δομές και η λειτουργία της μνήμης είναι ιστορικά εύπλαστες, επηρεάζονται από τις κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες και αλληλοεπιδρούν με τον τρόπο σκέψης, δημιουργώντας νέες μορφές οργάνωσης. Ο ρόλος της μνήμης διαμορφώνεται από την αίσθηση για το χρόνο μέσω μιας διαδικασίας ανατροφοδότησης, που οριοθετείται από την αντίληψη της απόστασης από το παρελθόν της εκάστοτε εποχής. Όταν υπάρχει πρόβλημα στη σχέση του ατόμου με το

παρελθόν,⁹⁶ ανακύπτει στο παρόν παρεμποδίζοντας ποικιλοτρόπως την οργάνωση της μνήμης (ό. π. σελ. 8-10).

Οι εμπειρίες λοιπόν του παρελθόντος κατευθύνουν τις αντιδράσεις στις άμεσες συνθήκες, διαφορετικά δεν θα υπήρχε η ικανότητα συνειδητής νοηματοδότησης και οργάνωσης των καταστάσεων σε ένα προσχηματισμένο πλαίσιο. Έτσι, σε τέτοιες συνθήκες, η συμπεριφορά, δίχως να εμπίπτει σε ένα στοιχειοθετημένο περιβάλλον, θα γινόταν παθολογική και το άτομο θα έχανε την ικανότητα να θέτει στόχους, να ενεργεί από το παρελθόν προς το μέλλον, να θυμάται ποιος είναι ή γιατί είναι. Εντέλει, θα ήταν αδύνατη κάθε αυτό-προσδιοριζόμενη πράξη, ενώ αποδιοργανωμένες αναμνήσεις θα έρχονταν και θα έφευγαν, δίχως καθοδήγηση από το άτομο και οι πράξεις του δεν θα είχαν καμία σχέση με την κοινωνική του ταυτότητα (Shotter S., 1990, σελ. 132).

Ένας ενδιαφέρον τρόπος προσέγγισης του ρόλου της μνήμης, είναι η ύπαρξη των γενεών στην οργάνωση της κοινωνικής ζωής. Οι γενεές ακολουθούν η μία την άλλη, έτσι ώστε η πολιτιστική δημιουργία και συσσωρευση να μην επιτυγχάνονται από τα ίδια άτομα αλλά να υπάρχει μια διαρκής εμφάνιση νέων ηλικιακών ομάδων. Η σημασία αυτού του γεγονότος έγκειται στο ότι ο πολιτισμός μας αναπτύσσεται από άτομα, τα οποία έρχονται σε επαφή εκ νέου με τη συσσωρευμένη κληρονομιά. Κάθε καινούρια επαφή σημαίνει μία διαφορετική σχέση απόστασης από το αντικείμενο, νέα προσέγγιση στην αφομοίωση, χρήση και ανάπτυξη του προσφερόμενου υλικού. Με την άφιξη νέων ανθρώπων, προκαλούνται σχετικές απώλειες στα συσσωρευμένα πολιτιστικά αποκτήματα, αλλά όμως διευκολύνεται και η νέα επιλογή όπου

⁹⁶ Σύμφωνα με τον Lowenthal ακόμα και αν χαρακτηρίζεται από νοσταλγία ή υποτιμάται από τους οπαδούς της προόδου, το παρελθόν φαίνεται σαν ένα κομμάτι του εαυτού και όχι σαν μία ξένη χώρα. Εξηγεί απόψεις σχετικά με το «γιατί» τα πράγματα συνέβησαν «έτσι» και οι καταστάσεις του φαίνονται εφάμιλλες και σχετικές σε ό,τι αφορά το παρόν. Μόνο κατά το τέλος του 18ου αιώνα οι Ευρωπαίοι ξεκίνησαν να εκτιμούν το παρελθόν σαν ένα σύνολο από αντιπροσωπευτικά ξεχωριστά τμήματα που διακρίνονται από ενότητα ιστοριών και προσωπικοτήτων. Η νέα αυτή σχέση με το παρελθόν έγινε σταδιακά πολιτισμική κληρονομιά, που ισχυροποιεί και εξυψώνει το παρόν, αυξάνοντας το ενδιαφέρον στο να διασωθούν τα απομεινάρια του παρελθόντος και να προστατευθούν τα μνημεία, σαν σύμβολα κοινής ταυτότητας, συνέχειας και φιλοδοξίας (Lowenthal D., 1985 σελ. xvi-xvii).

Το παρελθόν ενισχύει το παρόν, τις στάσεις και τις ενέργειες, επιβεβαιώνοντας την ομοιότητά τους με τα προηγούμενα. Προηγούμενες πρακτικές σφραγίζονται με την επιδοκιμασία του τι συμβαίνει “τώρα” και είναι επίσης αναπόσπαστες με την αίσθησή μας για ταυτότητα, η βεβαιότητα ότι “Εγώ ήμουν” είναι ένα απαραίτητο συστατικό της βεβαιότητας του “Εγώ είμαι”. Η ικανότητα να ανακαλούμε και να ταυτιζόμαστε με το δικό μας παρελθόν δίνει στην ύπαρξη ζωή, νόημα, σκοπό και αξία, ενώ ακόμη και οι τραυματικές επώδυνες μνήμες παραμένουν απαραίτητες για τη συναισθηματική μας ιστορία (ό. π. 40-41).

απαιτείται, ενδυναμώνεται η επιθυμία για ότι δεν έχει αποκτηθεί και ξεχνιέται αυτό που έχει πάψει να είναι χρήσιμο. Η λειτουργία του τελευταίου παράγοντα εξυπηρετεί τη διαδικασία της κοινωνικής λήθης. Σε μία κοινωνία που συνεχίζει να υφίσταται, η κοινωνική ενθύμηση είναι εξίσου σημαντική όσο και η λήθη (Mannheim K., 1952 σελ. 286-320).

Η μνήμη και η λήθη υπηρετούν μία σχέση διπλής εξάρτησης με σκοπό να εξισορροπήσουν τις λεπτές διαβαθμίσεις της αντίληψης για το παρελθόν. Η λήθη έχει δύο διαστάσεις. Η πρώτη έχει ωφέλιμη χροιά, που επιτρέπει την αποκοπή από τις επώδυνες και τραυματικές εμπειρίες, οδηγώντας τελικά στην απελευθέρωση και τη λύτρωση του εαυτού. Η δεύτερη μπορεί να θεωρηθεί καταστροφική για την ιστορία κάθε λαού και ιδίως όταν η ηθική παραπαίει και έχει κλονιστεί η δικαιοσύνη. Η δραστηριοποίηση της κοινωνικής μνήμης οδηγεί σε αντίσταση, ειδικά όταν παρατηρείται χειραγώγηση και αποπροσανατολισμός της κοινής γνώμης. Η μνήμη, όπως και η λήθη οφείλονται σε επιλογές της αντίληψης και οδηγούν στην εκάστοτε απόφαση, σχετικά με το τι θα παραμείνει στη μνήμη και τι θα αφεθεί στη λήθη. Έτσι, στην πορεία του χρόνου η κοινωνικοπολιτική και πολιτισμική διάσταση της μνήμης και της λήθης καθορίζονται ιστορικά (Μαντόγλου Α., 2010 σελ. 13, 17-18).

Η λήθη όπως και η μνήμη αποτελούν εξίσου στοιχεία της πολιτισμικής κληρονομιάς που κληροδοτούνται στις επόμενες γενιές. Οι καταστάσεις που παραμένουν στη μνήμη, καθώς και αυτές που οδηγούνται στη λήθη, είναι αποτέλεσμα μιας διαδικασίας που στη βάση της στηρίζει τις διαφορετικές διαστάσεις της ταυτότητας (ατομική, κοινωνική, εθνική). Μέσω αυτής της λειτουργίας τα γεγονότα του παρελθόντος ιεραρχούνται από τη μνήμη, με σκοπό την εδραίωση μιας κοινωνικά αποδεκτής ταυτότητας (ό. π. 28-29, 284-285).

Τέλος, ο ρόλος της μνήμης και οι κοινές αναμνήσεις αποκτούν ιδιαίτερη σημασία, για κάθε ομάδα ξεριζωμένων ανθρώπων. Η μνήμη γίνεται αποφασιστικός δεσμός για την ανασυγκρότηση της ζωής τους, το μέσο της πολιτισμικής τους επιβίωσης, ένα είδος κεφαλαίου χωρίς το οποίο η ταυτότητά τους θα χανόταν. Η Hirschon αναφέρει σαν το μάθημα που άντλησε από τους πρόσφυγες, ότι μπροστά στις φοβερές υλικές απώλειες και στερήσεις, οι αόρατες και άυλες πλευρές του πολιτισμού αποτελούσαν ένα ακλόνητο στήριγμα. Μένοντας προσηλωμένοι στις παραδόσεις τους και επιλέγοντας να δημιουργήσουν και πάλι τα οικεία σχήματα, διατηρώντας το δεσμό με

το παρελθόν τους, μέσω του προφορικού λόγου και των αφηγήσεων, βρήκαν τον τρόπο να αποφύγουν την προσωπική αλλοτρίωση και την κοινωνική αποσύνθεση, στην οποία θα μπορούσαν να έχουν ευκολότατα βυθιστεί, ατομικά και ομαδικά. Η σχέση ανάμεσα στην ταυτότητα και τη μνήμη, ως κοινωνικό και συλλογικό γεγονός, αξίζει να προσεχθεί, ιδίως στην περίπτωση βίαια εκπατρισμένων λαών που προσπαθώντας να επιβιώσουν, ξαναζούν πλευρές του παρελθόντος, τονίζοντας το στοιχείο της συνέχειας (Hirschon R., 2004 σελ. 59-60, 427-429).

2.5. Η έννοια της ταυτότητας

Η ταυτότητα ως έννοια θα μπορούσε να οριστεί σαν το αποτέλεσμα μιας ενδοψυχικής και κοινωνικής διαδικασίας, κατά την οποία το άτομο ορίζει και κατανοεί τον εαυτό του σε συνάρτηση με τον τρόπο που τον ορίζουν και τον κατανοούν οι άλλοι στην ομάδα του.⁹⁷ Η ταυτότητα αρχικά δομείται στην αφοσίωση και στην πορεία εξελίσσεται με τις σκέψεις, τα συναισθήματα, τις δεξιότητες και τις συμπεριφορές του ατόμου απέναντι στον εαυτό του και τους άλλους (Τατά Αρσέλ⁹⁸ Λ., 2014 σελ. 56).

⁹⁷ Η πολυσημία της έννοιας της ταυτότητας προσδίδει υπόσταση στο άτομο, το οποίο ενστερνίζεται συνήθως τις απόψεις διαφορετικών ομάδων και όχι μίας μόνο ομάδας. Η ταυτότητα είναι εν δυνάμει ενεργή και απαρτίζεται από αναφορές κοινωνικοψυχικών σχέσεων σε ατομικό ή ομαδικό επίπεδο που οριοθετούνται χωροχρονικά. Ένα άτομο επικαλείται την κοινωνική του ταυτότητα οποτεδήποτε σκέφτεται ότι ανήκει σε μια κατηγορία ή ομάδα (π.χ. το φύλο, η κοινωνική τάξη, η εθνική ομάδα κ.τ.λ.) ή και επιδιώκει να εξηγήσει ατομικές ή συλλογικές συμπεριφορές (Μαντόγλου 2009 σελ. 76-78).

⁹⁸ Η Λίμπυ Τατά Αρσέλ είναι ομότιμη καθηγήτρια Κλινικής Ψυχολογίας στο Πανεπιστήμιο Κοπεγχάγης. Συμμετείχε ως επιστημονικό μέλος στην εξεταστική Επιτροπή της Κοινής Αγοράς "Warburton Mission" για τους βιασμούς κατά τη διάρκεια του πολέμου στην πρώην Γιουγκοσλαβία την περίοδο 1991-1992. Διετέλεσε διευθύντρια ψυχοκοινωνικών προγραμμάτων για την περίθαλψη προσφύγων στην πρώην Γιουγκοσλαβία (1992-1995), θεμελίωσε και διηύθυνε δύο κέντρα θεραπείας και αποκατάστασης θυμάτων πολέμου και βασανιστηρίων στο Ζάγκρεμπ και στο Σεράγεβο (1996-2002), και χρημάτισε σύμβουλος επί επτά χρόνια στο τμήμα Προστασίας Προσφύγων του Διεθνούς Ποινικού Δικαστηρίου για τα Εγκλήματα Πολέμου στην πρώην Γιουγκοσλαβία (ICTY). Τέλος, συνεργάστηκε με τα πανεπιστήμια Αθηνών και Θεσσαλονίκης, και διετέλεσε μέλος της Επιστημονικής Επιτροπής του Κέντρου Ερευνών για Θέματα Ισότητας (ΚΕΘΙ) και της Γενικής Γραμματείας Ισότητας των Φύλων (ΓΓΙΦ) στην Ελλάδα. Έχει πλούσιο επιστημονικό συγγραφικό έργο. Το βιβλίο της «Με τον Διωγμό στην ψυχή», που κυκλοφόρησε το 2014 από τις εκδόσεις «Κέδρος», εξετάζει για πρώτη φορά στην ελληνική βιβλιογραφία το ψυχολογικό διαγενεαλογικό τραύμα της Μικρασιατικής Καταστροφής. Έχοντας ως βάση το τραγικό παρελθόν της δικής της οικογένειας (Τσανταρλί Περγάμου) και με άξονα δέκα μαρτυρίες από τρεις γενιές αποδεικνύει τους μηχανισμούς επιβίωσης που χρησιμοποίησαν οι Μικρασιάτες στην Ελλάδα προκειμένου να αντιμετωπίσουν τα τραύματα της προσφυγιάς. Εν μέρει ιστορική αφήγηση, εν μέρει ψυχολογική και κοινωνική ανάλυση, το βιβλίο της Λίμπυ Τατά Αρσέλ παρουσιάζει τους τρόπους με τους οποίους το συλλογικό τραύμα

Η θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας ορίζεται σε τρεις άξονες. Σύμφωνα με τον πρώτο, τα άτομα επιζητούν την απόκτηση ή διατήρηση μιας θετικής κοινωνικής ταυτότητας, ώστε να προάγουν ή να διαφυλάξουν την αυτό - εκτίμησή τους. Σύμφωνα με τον δεύτερο άξονα, η κοινωνική ταυτότητα θεμελιώνεται στις αντιπαραθέσεις ανάμεσα στην ομάδα που ανήκει το άτομο και στις άλλες εφάμιλλες ομάδες που δεν ανήκει. Τέλος, σύμφωνα με τον τρίτο άξονα, αν η κοινωνική ταυτότητα δεν είναι αρκετά αποδεκτή, τα άτομα είτε θα αποσυρθούν, επιδιώκοντας την ένταξή τους σε άλλη ομάδα, που θα τους εξασφαλίσει θετική κοινωνική ταυτότητα ή θα προσπαθήσουν να εξασφαλίσουν κάποια θετική υπεροχή στην ήδη υπάρχουσα ομάδα (Tajfel H. and Turner J., 1970).

Σε έναν κόσμο σαν τον σημερινό, όπου αντίθετες πεποιθήσεις διαρκώς συγκρούονται μεταξύ τους και μια πληθώρα από πιθανές ταυτότητες ανακύπτουν, η αβεβαιότητα σχετικά με την ταυτότητα ίσως και να είναι μια αναπόφευκτη συνέπεια, η οποία ισχυροποιεί την αξία της μνήμης. Η αίσθηση μιας αδύναμης ή απειλούμενης ταυτότητας, φαίνεται να είναι ένα κοινό, ενωτικό στοιχείο των επικλήσεων «μνήμης» σε εθνικιστικές συγκρούσεις, ανακαλώντας κοινά συμβάντα και αναρρώνοντας από τραυματικά ή υποθετικά τραυματικά συμβάντα της προσωπικής ζωής. Η αβεβαιότητα της ταυτότητας αντιμετωπίζεται με τη διαδικασία του αυτοπροσδιορισμού, που μόνο η υποστηρικτική λειτουργία της μνήμης μπορεί να εγκαθιδρύσει εκ νέου, ένα κομβικό σημείο συσχέτισης με τις μνημονικές πρακτικές των προσφύγων, που έχουν προαναφερθεί (Megill A., 2007 σελ. 42).

Η προσφυγική εμπειρία είναι καταστροφική απειλή για την εκπλήρωση των βασικών αναγκών αλλά και για την ισορροπία της ταυτότητας, η οποία καθορίζει και τη θέση του ανθρώπου μέσα σε μία ιστορική συνέχεια. Όπως έχει φανεί για τους προσφυγικούς πληθυσμούς της παρούσας έρευνας, η αξία της ταυτότητας ήταν πολύτιμη, τόσο για τους ίδιους όσο και για τους απογόνους τους, αφού και σήμερα αυτοπροσδιορίζονται ως προσφυγικής καταγωγής⁹⁹ (Hirschon R., 2004 σελ. 17). Οι

του διωγμού επηρεάζει ακόμα και σήμερα τη μνήμη, την ταυτότητα και τη ζωή όχι μόνο των απογόνων των Μικρασιατών προσφύγων, αλλά και της ελληνικής κοινωνίας στο σύνολό της.

⁹⁹ Ακόμη και σήμερα οργανώνονται από τους απογόνους σημαντικές δράσεις, μέσω των θεσμών μνήμης που έχουν εγκαθιδρυθεί. Το πρώτο Παγκόσμιο Συνέδριο Κωνσταντινουπολιτών διεξήχθη στην Αθήνα το διάστημα 27-29 Μαΐου του 2005, με αποτέλεσμα την έκδοση "Πρακτικά Πρώτου Παγκόσμιου Συνεδρίου Κωνσταντινουπολιτών", το 2006 (Ιακωβίδης 2014 σελ. 168, 205, 207).

απόγονοι βέβαια, διατηρούν τα παραδοσιακά ήθη και έθιμα προκειμένου να διαφυλάξουν την ιδιαιτερότητά τους, αλλά ταυτίζονται περισσότερο με τους γηγενείς παρά με τη μακρινή καταγωγή. Έτσι, η αρχική πολιτισμική ταυτότητα έχει αποκτήσει νέα μορφή (Τατά Αρσέλ Λ., 2014 σελ. 269).

Συμπερασματικά, η ταυτότητα της προσφυγικής καταγωγής εδραιώθηκε αμετάκλητα λόγω της εμμονής και της έντασης πολιτισμικών εννοιών και αντιλήψεων, που μετασχηματίστηκαν μέσα σε διαφορετικές κοινωνικές συνθήκες.

2.5.1 Διαδικασίες διατήρησης της προσφυγικής μνήμης και ταυτότητας

Η Μαντόγλου επισημαίνει ότι κάθε κοινωνία διαθέτει ένα σύνολο στρατηγικών με σκοπό την επιβολή κυρίαρχων αναπαραστάσεων. Μία από αυτές τις στρατηγικές, αφορά στις πρακτικές κοινής μνημόνευσης των επετειακών εορτασμών που διασφαλίζουν την εθνική ταυτότητα¹⁰⁰ και κάνουν τα μέλη ενός έθνους να σκέφτονται το παρελθόν τους. Η θεσμική διασφάλιση της μνήμης και η χωρική και χρονική οργάνωσή της, συμβάλλουν στη μεταβίβαση του παρελθόντος από γενιά σε γενιά. Τα άτομα συνθέτουν το παρελθόν τους, ξεχωρίζοντας τα δεδομένα εκείνα που κατοχυρώνουν τις ταυτότητές τους στο παρόν. Η ιστορική μνήμη αποσκοπεί στην ομογενοποίηση των ενθυμήσεων του παρελθόντος. (Μαντόγλου Α., 2009 σελ. 174, 182).

Η διατήρηση της συλλογικής μνήμης του τραυματικού διωγμού της μικρασιατικής “κουλτούρας” στην Ελλάδα έχει ενίοτε οργανωθεί σε ατομικό ή ομαδικό επίπεδο μέσα από διαφορετικές εκφάνσεις, όπως: τελετές, εορτές, μνημόσυνα, μουσεία, συλλογές, ανέγερση μνημείων, οργάνωση συνεδρίων, ίδρυση συλλόγων βιβλία, άρθρα, περιοδικά, βίντεο, ταινίες, προσκυνηματικά ταξίδια, αρχεία, επετείους, δημιουργία ομάδων υποστήριξης κ.ά. Έτσι, η μνήμη αναδιαμορφώνεται και ζωντανεύει και προσφέρονται τα μέσα συμβολικής και ηθικής ισχυροποίησης της

Κυκλοφορούν νέες σχετικές εκδόσεις και προσφυγικοί σύλλογοι συνεχίζουν να ιδρύονται. Ο ιστότοπος mikrasiatis.gr το 2013 είχε αναρτήσει το εξής ερώτημα: “τι είναι αυτό που κατά τη γνώμη σας σε περίοδο βαθιάς οικονομικής και κοινωνικής κρίσης δημιουργεί διαρκώς και σε όλη την Ελλάδα μικρασιατικούς συλλόγους;” (Τατά Αρσέλ Λ., 2014 σελ. 77).

¹⁰⁰ Στοιχεία στα οποία εγκαθιδρύεται η εθνική ταυτότητα των Ελλήνων είναι η ιστορία, η παράδοση, η θρησκεία, η γλώσσα, η νοοτροπία, ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά, σύμβολα, εμβλήματα, αξίες και ο χώρος (βουνά, θάλασσα, ήλιος). Στοιχεία που εντέλει μεταβιβάζουν ένα ιστορικό μήνυμα, το οποίο αντιστοιχίζει το παρόν με το παρελθόν (Μαντόγλου Α., 2009 σελ. 183).

ταυτότητας, με αποτέλεσμα την πολιτισμική συνέχεια και την κοινωνική ανασυγκρότηση (Τατά Αρσέλ Λ., 2014 σελ. 65, 83). Ενδεικτικά αναλύονται παρακάτω οι εξής κοινωνικές πρακτικές μνημόνευσης: μνημεία, ονοματολογία προσφυγικών συνοικισμών και οδών, σύλλογοι - σωματεία - εκδόσεις και συγκέντρωση μαρτυριών και αφηγήσεων, οι οποίες αποτελούν σημαντικές λειτουργίες μνημόνευσης της «Χαμένης Πατρίδας» και έχουν επηρεάσει το δίπολο Καλλιτέχνης - Πόλη (σημαντική ορίζουσα της έρευνας).

2.5.2. Μνημεία.

Η ανέγερση μνημείων¹⁰¹ στον ελλαδικό χώρο, ξεκίνησε μετά το 1936. Το μνημείο επιτελεί μια συγκεκριμένη λειτουργία, την ανάκληση της μνήμης μιας κοινότητας ή μιας κοινωνικής ομάδας, με σκοπό οι ίδιοι αλλά και οι απόγονοί τους να μην ξεχάσουν πρόσωπα, γεγονότα και θυσίες και να διατηρήσουν την ταυτότητά τους στο πέρασμα του χρόνου. Είναι χαρακτηριστικό ότι από το 1984 έως το 2004 αναζωπυρώθηκε το ενδιαφέρον ανέγερσης μνημείων, γεγονός που συνάδει με την προσπάθεια αναγνώρισης της Γενοκτονίας του Ελληνισμού του Πόντου και της Μικράς Ασίας μετά το 1980. Οι Μικρασιάτες πρόσφυγες και οι απόγονοί τους περιθωριοποιήθηκαν για αρκετές δεκαετίες και η οργάνωση της ανέγερσης μνημείων συνδυάστηκε εντέλει με τη δράση των συλλόγων, την έκδοση βιβλίων, την οργάνωση συνεδρίων και τη δράση κρατικών θεσμών στην Ελλάδα. Τα μνημεία αυτά είτε έχουν τοποθετηθεί σε χώρους μνημόνευσης είτε τα ίδια παίρνουν τη σημασία του “τόπου” μνημόνευσης και στον ελλαδικό χώρο έχουν καταγραφεί περίπου εξήντα μνημεία, ένα ιδιαίτερο γεγονός για την ιστορία του Ευρωπαϊκού πολιτισμού (Bruneau M. και Παπουλίδης Κ., 2004: σ. 9-14).

Όσον αφορά τον Ευρωπαϊκό χώρο, η διαμόρφωση της μνήμης και η ενσωμάτωση και νοηματοδότηση των τόπων μνημόνευσης έχει οδηγήσει σε προβληματισμό, ειδικά

¹⁰¹ Σύμφωνα με τον Μαρμαρινό υπάρχουν τέσσερις συνθήκες που εφόσον ισχύουν μπορεί να χαρακτηριστεί μνημείο ένα στοιχείο της πολιτιστικής κληρονομιάς. Οι συνθήκες αυτές είναι η γνησιότητα, η ιστορικότητα, η ποιότητα και ο συμβολισμός και πρέπει να ισχύουν όλες, για να οριστεί ένα έργο ως ολοκληρωμένο μνημείο. Είναι γεγονός ότι σε περίπτωση ανάπτυξης, όπου διακυβεύεται η συντήρηση και ένταξη των παλαιών τμημάτων στον σύγχρονο αστικό ιστό, η πρώτη συνθήκη που κινδυνεύει είναι η γνησιότητα. Ως εκ τούτου έχουν οριστεί Συμφωνίες και Χάρτες που ορίζουν τον τρόπο με τον οποίο θα εφαρμοστούν οι νέες τεχνολογίες, ώστε να ενταχθεί ένα ιστορικό τμήμα της πόλης σε μία νέα χρήση της γης, σε περίπτωση ανάπτυξης (Μαρμαράς Ε., επιμέλεια Σαπουνάκη-Δρακάκη Λ., 2005: σ. 32, 36).

στην περίπτωση των στρατοπέδων συγκέντρωσης. Προς αυτή την κατεύθυνση είναι σημαντικό να αναφερθεί η ταινία Όμορφο Νταχάου/ Beautiful Dachau (2006), της οποίας ο τίτλος προέκυψε από αφίσα σε στάση λεωφορείου έξω από το πρώην στρατόπεδο συγκέντρωσης της πόλης, στην οποία αναγραφόταν: “Όμορφο Νταχάου, πράγματα να δεις και να κάνεις”. Η ταινία διερεύνησε τη συχνά προβληματική ενσωμάτωση του στρατοπέδου στην τουριστική βιομηχανία μιας χώρας, τη συμβολική σημασία του “τόπου” στη διαδικασία της μνημόνευσης και παράλληλα το ρόλο της ψηφιακής κουλτούρας (φωτογραφίες-κινηματογράφος) στη διαμόρφωση της μνήμης του ολοκαυτώματος. Εντέλει, τέθηκαν ερωτήματα σε σχέση με τη συλλογική μνήμη, την πολιτιστική μνήμη καθώς και με τη διαχείριση της τραυματικής μνήμης (Hall K. and Jones K. 2011: σ. 2-3).

Στον ελλαδικό χώρο, τα μνημεία διαχείρισης της τραυματικής μνήμης μπορεί να είναι μία επετειακή πλάκα, μία προτομή ή ένα γλυπτικό μνημειακό σύνολο και παρουσιάζουν ποικιλομορφία στην τεχνοτροπία. Ουσιαστικά, εικονοποιούν τη μνήμη των «Χαμένων Πατρίδων» και έχουν ενίοτε συνοδευτεί με την καθιέρωση επετειακών εκδηλώσεων (Bruneau M. και Παπουλίδης K., 2004: σ. 11).

Ένας τρόπος δόμησης των μνημείων αυτών ήταν η δημιουργία μιας νέας πολιτιστικής κληρονομιάς στη θέση της αρχικής. Στην περίπτωση αυτή ανήκουν τα πέντε μοναστήρια (Παναγία Σουμελά, Άγιος Γεώργιος Περιστερεώτα, Άγιος Ιωάννης Βαζελώνος, Άγιος Θεόδωρος Γαβράς και Παναγία Γουμερά) των Ελλήνων του Πόντου, που βρίσκονται στη Βόρεια Ελλάδα, καθώς και η Μητρόπολη της Αγίας Φωτεινής του Δήμου Νέας Σμύρνης, στην Αθήνα. Σημαντική επίσης ήταν η πολεοδομική διευθέτηση του χώρου, προκειμένου να επιτευχθούν οι τεχνικές μνημόνευσης, με την τελική τοποθέτηση εγκαταστάσεων (μνημεία, τόποι μνημόνευσης, μουσεία, προσφυγικοί σύλλογοι κ. ά.), όπου τελούνταν διάφορες εκδηλώσεις. Στους χώρους λοιπόν αυτούς, πραγματοποιείται σε ένα πρώτο επίπεδο η αναβίωση της προσφυγικής μνήμης και σε ένα δεύτερο επίπεδο η μνήμη αυτή δημοσιοποιείται και στην υπόλοιπη ελληνική αστική κοινωνία. Έτσι επιτυγχάνεται η διατήρηση της προσφυγικής ταυτότητας και η ένταξή της στην εθνική ιστορία (ό.π., σ: 17-18).

Οι Bruneau M. και Παπουλίδης K. μελέτησαν σε επίπεδο Δήμων και Νομαρχιών, μέσω των πληροφοριών των προσφυγικών Σωματείων και Ιδρυμάτων, τα

ανεγερθέντα μνημεία προσφυγικής μνήμης σε: Αθήνα, Πειραιά, Θεσσαλονίκη, Βέροια, Νάουσα, Δράμα, Νέα Σάντα, Κοζάνη, Καστοριά, Φλώρινα, Κιλκίς, Καβάλα, Γιαννιτσά, Νέα Μουδανιά, Σκύδρα και Ξάνθη. Διερεύνησαν 62 προσφυγικά μνημεία που εγκαινιάστηκαν μεταξύ 1936 και 2004. Ενδιαφέρον έχουν τα αποτελέσματα της έρευνας, όσον αφορά την πολεοδομική θέση στην οποία έχουν τοποθετηθεί τα μνημεία, καθώς βρίσκονται σε δημόσιους χώρους κατά 92% και μάλιστα κατά 42% σε κεντρικές πλατείες, κατά 30% σε πάρκα, κατά 20% σε αυλόγυρους εκκλησιών ή νεκροταφεία ή χώρους πρασίνου και τέλος 8% σε ιδιωτικούς χώρους (ό. π., σ: 19-21).

Η διαδικασία σχεδιασμού και υλοποίησης της ανέγερσης του μνημείου φαίνεται να διαρκεί από πέντε έως δέκα χρόνια και απαιτεί τον συντονισμό τοπικών και εθνικών αρχών (κράτος, κύρια πηγή χρηματοδότησης) από τον αντίστοιχο προσφυγικό φορέα. Το πρώτο μνημείο προσφυγικής μνημόνευσης στον ελλαδικό χώρο εγκαινιάστηκε το 1936 και βρίσκεται στην πίσω πλευρά της πλατείας της Μητροπόλεως Αθηνών, είναι ο ανδριάντας του Χρυσόστομου Σμύρνης του γλύπτη Δημητριάδη Κωνσταντίνου, από μάρμαρο, που ανήκει στο συνολικότερο έργο μνημόνευσης, “Μνημείο Θυμάτων Μικρασιατικής Καταστροφής”. Είναι γεγονός ότι αρκετοί γλύπτες ασχολήθηκαν με την ανέγερση των προσφυγικών μνημείων (έχουν αναφερθεί 23), με τον Ευθύμιο Καλεβρά να έχει φιλοτεχνήσει τα 15 από τα 62 και τους Ευάγγελο Κεσίδη, Βάσο Καπάνταη και Χάρη Χατζηβασιλειάδη να έχουν δημιουργήσει από 3 έως 4 μνημεία έκαστος (ό. π., σ: 24-26).

Στη συγκεκριμένη έρευνα, ανάλογα με τη μορφολογία και την κεντρική θεματική, έγινε ο διαχωρισμός σε κενοτάφια, σε μνημειακά σύνολα και σε απλά μνημεία. Ένα χαρακτηριστικό μνημειακό σύνολο είναι η Εστία της Νέας Σμύρνης, που αποτελείται από ένα μαρμάρινο Μέγαρο (πολιτιστικό κέντρο-πολλαπλές λειτουργίες) και ένα πάρκο που περιέχει δεκαπέντε μνημεία. Εξαρχής, στόχος ήταν η διαφύλαξη των πολιτιστικών παραδόσεων και της μνήμης των χαμένων πατρίδων (βιβλιοθήκη και μουσείο) και στη συνέχεια η δημιουργία ενός λαμπρότερου πολιτισμού στην Ελλάδα (δραστηριότητες – νέοι - βραβεία - υποτροφίες). Τα 15 μνημεία που βρίσκονται στο πάρκο συνδέονται με την επιβίωση του προσφυγικού στοιχείου και τη διατήρηση της ιστορικής συνέχειας του ιωνικού πολιτισμού. Από τη μία επιτυγχάνεται η συνέχεια της μνήμης της θυσίας και από την άλλη διαδίδεται η ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον. Είναι σημαντικό να αναφερθούν δύο χαρακτηριστικά μνημειακά σύνολα, του

Δήμου Νέας Φιλαδέλφειας και της Ξάνθης που είναι αφιερωμένα στις “Αλησμόνητες Πατρίδες”, όπως είναι και τρία πιο απλά μνημεία, το ένα το οποίο βρίσκεται στα Νέα Μουδανιά Χαλκιδικής, το δεύτερο στο Δήμο Καλαμαριάς της Θεσσαλονίκης και το τρίτο στον Κορυδαλλό, στην πλατεία των Αλησμόνητων Πατρίδων. Στις περιπτώσεις αυτές είναι κοινή η ανάκληση μνήμης, όσον αφορά τους Έλληνες του Πόντου έως και τους Έλληνες της Θράκης, όπου τονίζεται η τάση καταστρατήγησης της λήθης και ενθύμησης των γεγονότων του παρελθόντος (ό. π., σ: 28-39).

Τα κενοτάφια έχουν σκοπό να τιμήσουν τους νεκρούς μιας συγκεκριμένης περιοχής και να μνημονεύσουν ένα συγκεκριμένο ιστορικό τραυματικό γεγονός, οδηγώντας και τους απογόνους να οργανώσουν εκεί τις ετήσιες τελετές μνημόνευσης. Το πρώτο κενοτάφιο ανεγέρθηκε το 1968, στην είσοδο του νεκροταφείου της Καλλιθέας, στη μνήμη των 10.000 Ελλήνων της Τριπόλεως και των γειτονικών χωριών που εκτοπίστηκαν σε αναγκαστικές πορείες στην Ανατολή το 1916-1918. Ένα άλλο κενοτάφιο βρίσκεται στον υπαίθριο χώρο της Παναγίας Σουμελά και αναφέρεται στο ολοκαύτωμα της Σάντας του Πόντου. Επίσης κενοτάφιο υπάρχει και στο πίσω μέρος του μνημειακού συνόλου της Ξάνθης, το οποίο αναφέρθηκε παραπάνω. Χαρακτηριστική είναι η μνημειακή μορφή του Πόντιου Ήρωα που έχει εκφραστεί κυρίως μέσα από το έργο του Ευθύμιου Καλεβρά (7 διαφορετικές παραλλαγές, 1976-2004) (ό. π., σ: 39-41).

2.5.3. Ονοματολογία προσφυγικών συνοικισμών και οδών.

Καθώς προαναφέρθηκε, στους προσφυγικούς συνοικισμούς υπήρχε σημαντική συγκέντρωση προσφύγων που προέρχονταν από την ίδια περιοχή (επιλογή από την Ε.Α.Π. ή και τους ίδιους τους πρόσφυγες), οι οποίοι μέσα από τη διαδικασία ονοματολογίας των πόλεων και των δρόμων, έκαναν μία προβολή του παρελθόντος στο παρόν. Χρησιμοποιήθηκαν ονόματα από τις “Χαμένες Πατρίδες” είτε ως είχαν είτε με τη λέξη «Νέα» και μάλιστα κάποιες φορές επιλέχθηκε και το όνομα του άγιου προστάτη της κοινότητας που άφησαν πίσω (Νέα Ιωνία, Νέα Σμύρνη, Αγία Φωτεινή, οδός Αϊδινίου, οδός Ατταλείας, οδός Βοσπόρου, κ.ά.) (Σαλβάνου Α., 2018: σ. 113; Παπαδοπούλου Α., 2009: σ. 7). Το γεγονός αυτό ήταν μία συμβολική αναφορά στον τόπο καταγωγής και περαιτέρω διάθεση των προσφύγων να ελέγξουν τον οικιστικό χώρο στη νέα πατρίδα.

Άλλωστε, οι συμβολισμοί και οι σηματοδοτήσεις που διαποτίζουν τους φυσικούς “χώρους” τούς ορίζουν μέσα σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο και τούς μετατρέπουν σε κοινωνικούς τόπους, που αλληλοεπιδρούν καθημερινά με τον άνθρωπο που κινείται στην πόλη (κάτοικο ή επισκέπτη). (Hirschon R. 2004: σελ. 13-14, 338-339). Μέσω αυτής της διαδικασίας αναδείχτηκε μία ιστορική συνέχεια και το βίωμα του παρόντος ισχυροποίησε το όραμα του μέλλοντος. Είναι γεγονός, ότι η αστική εικονογραφία (τα σπίτια με τις λεπτομέρειές τους, οι γειτονιές, οι δρόμοι, τα πεζοδρόμια, οι αυτοσχέδιες κατασκευές, οι επιγραφές, κ.ά.) προάγει τον αναστοχασμό για την αστική πραγματικότητα (Ανδριωτάκης Μ., 2005: σελ. 63-77). Εντέλει, οι διαφορετικοί τρόποι θέασης της πόλης καθιστούν ορατή μία εσωτερική κατάσταση και αναδεικνύουν τη ζύμωση στοιχείων, που κατασκευάζουν μία ατμόσφαιρα και ένα περιβάλλον δυναμικής ανατροφοδότησης (Μώρας, 2005).

2.5.4. Σύλλογοι – Σωματεία – Εκδόσεις.

Ήδη, από τα μέσα του 19ου αιώνα, είχε παρατηρηθεί η ίδρυση συλλόγων σε μεγάλα αστικά κέντρα της Ανατολής, όπως ήταν η Κωνσταντινούπολη και η Σμύρνη. Σίγουρα προς αυτή την κατεύθυνση βοήθησε σε εκείνη τη φάση, η εφαρμογή μεταρρυθμίσεων στην οθωμανική αυτοκρατορία, που είχαν σαν αποτέλεσμα ένα πιο φιλελεύθερο κλίμα (1856 διάταγμα Χάττι-Χουμαγιούν). Ορόσημο δε, θεωρείται η δημιουργία του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου της Κωνσταντινούπολης, το 1861 και η πολύτιμη συνδρομή του στη διάδοση της ελληνικής γλώσσας. Ακολούθησαν και άλλοι σύλλογοι με τον ίδιο κυρίαρχο σκοπό. Στη Σμύρνη δημιουργήθηκε η «Εταιρία Διάδοσης της ελληνικής γλώσσας» και ο «Φιλεκπαιδευτικός σύλλογος Όμηρος». Οι σύλλογοι δραστηριοποιούνταν με την έκδοση εφημερίδων, περιοδικών και εκθέσεων και τα κατεξοχήν ενδιαφέροντά τους ήταν η εκμάθηση της ελληνικής γλώσσας και η μόρφωση των κοριτσιών. Πάντως, μέχρι και τον ρωσοτουρκικό πόλεμο (1878) ιδρύθηκαν σε όλη την Ανατολή αρκετοί Σύλλογοι, Εταιρίες, Λέσχες, Αδελφότητες και Αναγνωστήρια. Από το 1911 και μετά, οι Σύλλογοι άρχισαν να δραστηριοποιούνται και προς την πολιτική ενότητα και μάλιστα ο Φιλολογικός Σύλλογος Κωνσταντινούπολης συνέχισε τότε να διοργανώνει διαλέξεις αλλά με πολιτική σημασία. Εντέλει, μετά το 1918 φαίνεται όλο και περισσότερο η κοινή πλεύση των Συλλόγων με τη «Μεγάλη Ιδέα» (Κουρουπού Μ., 1992: σ. 922-929).

Όταν μετά το 1922 οι πρόσφυγες διαπίστωσαν τη δυσκολία της κατάστασής τους και το ότι δεν υπήρχε πλέον δυνατότητα επιστροφής, αποφάσισαν να οργανωθούν περαιτέρω με την ίδρυση Συλλόγων, Σωματείων, καθώς και με την έκδοση εφημερίδων και περιοδικών (Κουτελάκης Χ., Φώσκολου Α., 1991: σελ.165). Έτσι, με σκοπό την ομαδική δράση, διαμόρφωσαν και ενίσχυσαν την πολιτισμική τους ταυτότητα, καλλιεργώντας την αλληλοϋποστήριξη, την αλληλοβοήθεια και την κοινωνικότητα του ατόμου. Μέσα από τους συλλόγους, επιτεύχθηκε η διατήρηση της μνήμης της απώλειας και του τραύματος της “Χαμένης Πατρίδας”, το οποίο έγινε ο συνδετικός παράγοντας, που δημιούργησε μία νέα κοινή προσφυγική ταυτότητα. Οι σύλλογοι είχαν σαν βασική αρχή οργάνωσης την καταγωγή όσον αφορά την πατρίδα προέλευσης των προσφύγων. (Καβουλάκος Κ., 2000: σ. 157-158).

Πίνακας [1]: ΣΥΛΛΟΓΟΙ¹⁰²

“Ένωσις Ποντίων Πειραιώς”

“Σωματείον Αλληλοπροστασίας Προσφύγων”

“Σύλλογος Προσφύγων Κρεμμυδαρούς η Αναγέννησις”

“Εργατική Ένωσις των Προσφύγων Κρεμμυδαρούς, Δραπετσώνας”

“Αναμορφωτικός Σύλλογος της Νεολαίας Ποντίων Πειραιώς”

“Σύλλογος Προσφύγων Δραπετσώνας”

“Αναμορφωτικός Σύλλογος της Νεολαίας Ποντίων Πειραιώς”

“Σύλλογος Προσφύγων Δραπετσώνας”

“Ένωση Ποντίων Πειραιώς-Κερατσινίου-Δραπετσώνας”

“Φυσιολατρικός όμιλος Πειραιώς”

“Φυσιολατρικός Σύνδεσμος Ζήνων”

“Εταιρεία Καλλιτεχνών Πειραιώς ”

“Εταιρεία Διανοουμένων Πειραιώς”

“Εταιρεία Καλλιτεχνών Πειραιώς”

“Φιλική Εταιρία Νέων”

“Φοιτητική Ένωση Κοκκινιάς (ΦΕΚ - 1933)” και “Φοιτητικός Σπουδαστικός Όμιλος (1935)”, τα δύο σωματεία συγχωνεύτηκαν και προέκυψε ο “Φοιτητικός Σύνδεσμος Κοκκινιάς”

“Ένωση Επιστημόνων (δικηγόροι, γιατροί, παιδαγωγοί, μηχανικοί - με σκοπό την επίλυση ζωτικών κοινωνικών ζητημάτων, όπως την ανέγερση σχολείων, την ίδρυση βιβλιοθηκών κ.α.)”

“Φιλολογικός Σύλλογος Νίκαιας”, που διοργάνωσε κατά καιρούς υψηλού επιπέδου πρωτότυπες πνευματικές εκδηλώσεις και με τη συμμετοχή κορυφαίων εκπροσώπων των γραμμάτων και των τεχνών κ.α.

¹⁰² (Αγτζίδης Β. και συν., 2004: σ. 34-35; Μετσόλης Γ., 1988: σ. 6-7; Μήλτσος Α., 2002: σ. 10).

Πίνακας [2]: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ¹⁰³

“Η ΝΕΟΛΑΙΑ” (1922) εφημερίδα
“Η ΝΕΑ ΚΟΚΚΙΝΙΑ” (1925) εφημερίδα
“Η ΚΟΚΚΙΝΙΑ” (1926) εφημερίδα
“ΔΙΑΝΟΗΣΗ” (1928) περιοδικό
“ΠΕΙΡΑΪΚΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ” (1928) περιοδικό
“ΔΙΑΝΟΟΥΜΕΝΟΣ” (1929) περιοδικό
“ΝΕΟΙ ΚΑΙΡΟΙ”(1929) εφημερίδα
“ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ”(1931) περιοδικό
“ΤΟ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟ ΒΗΜΑ” (1931) εφημερίδα
“Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΣ” (1932) εφημερίδα
“Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ” (1933) εφημερίδα
“ΤΟ ΕΜΠΡΟΣ” εφημερίδα
“Ο ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ” εφημερίδα
“Ο ΝΕΟΣ ΑΓΩΝ” (1934) εφημερίδα
“ΚΟΙΝΗ ΓΝΩΜΗ” (1934) εφημερίδα
“ΠΕΙΡΑΪΚΗ” (1935) εφημερίδα
“ΤΟ ΝΕΟΝ ΒΗΜΑ” (1935) εφημερίδα
“Η ΑΝΑΜΟΡΦΩΣΙΣ” (1937) εφημερίδα
“ΤΟ ΘΑΡΡΟΣ” (1937) εφημερίδα

¹⁰³ πηγή: Προύσαλη Ε., 2004: 34; Παπαδοπούλου Α., 2009: σ. 37; Σέρβος Δ., 1996: σ. 22-33

“Η ΘΕΙΑ ΠΡΟΝΟΙΑ” (1938) εφημερίδα
“Ο ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ” (1938) εφημερίδα
“Η ΝΕΑ ΙΔΕΑ” (1939) εφημερίδα
“ΠΕΙΡΑΪΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ” (1940) περιοδικό

Οι τοπικές εφημερίδες και τα περιοδικά κυκλοφόρησαν αρκετά νωρίς, εκφράζοντας δυναμικά το κριτικό πνεύμα των ανθρώπων της εποχής. Κάποια από τα έντυπα αυτά αναφέρονται στον παραπάνω πίνακα. Οι εφημερίδες αυτές και τα περιοδικά είχαν ποικίλο περιεχόμενο, μάχονταν για τις διεκδικήσεις των προσφύγων κι ενημέρωναν για την πολιτική ζωή αλλά και για την πολιτιστική κίνηση και τις εκδηλώσεις που διοργανώνονταν. (Προύσαλη Ε., 2004: 34; Παπαδοπούλου Α., 2009: σ. 37; Σέρβος Δ., 1996: σ. 22-33).

2.5.5. Συγκέντρωση μαρτυριών και αφηγήσεων.

Επιπλέον, όσον αφορά τη συλλογή μαρτυριών και αφηγήσεων, ¹⁰⁴ έχουν συμβάλει ιδιαίτερα με το επιστημονικό τους έργο, το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών και το ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού (Καμούζης Δ., 2011: σ. 164). Όσον αφορά το ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, έχει οργανωθεί το Τμήμα Γενεαλογικού Δέντρου που συλλέγει τις προσωπικές οικογενειακές μνήμες του κάθε πρόσφυγα (Μικρασιάτη, Πόντιου, Ανατολικού Θρακιώτη ή Κωνσταντινουπολίτη), με στόχο να αναδιαμορφωθεί και να παραμείνει ανεξίτηλη στη μνήμη των απογόνων η «Χαμένη Πατρίδα». ¹⁰⁵

Το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών ιδρύθηκε από τη μουσικολόγο Μέλπω Λογοθέτη-Μερλιέ και το σύζυγό της, Γάλλο ελληνιστή Οκτάβιο Μερλιέ. Η κεντρική

¹⁰⁴ Σύμφωνα με τη Hirschon οι αφηγήσεις προσφύγων, φιλτραρισμένες μέσα από υποκειμενικές αναμνήσεις πολλών ατόμων, αποτελούν τελικά μία συλλογική μνήμη, μία ουσιαστική πλευρά του πολιτισμικού χαρακτήρα του τόπου μετανάστευσης. Μετά την τραυματική ρήξη που προξενεί η εκδίωξη των προσφύγων, η ανάμνηση γίνεται γέφυρα σωτηρίας, αναδημιουργώντας το γεμάτο νόημα παρελθόν και τις κατευθυντήριες γραμμές για να οργανωθούν και να προσαρμοστούν σ' ένα καινούριο τρόπο ζωής (Hirschon R., 2004 σελ. 62,63).

¹⁰⁵ Διαδικτυακός τόπος Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού: <http://www.genealogies.gr/>, επίσκεψη 10/5/2020.

ιδέα ήταν η αποτύπωση του πολιτισμού και της ιστορίας των «Χαμένων Πατρίδων», μέσα από την καταγραφή της προσφυγικής μνήμης. Η Μερλιέ το 1930 με τον Δημήτρη Λουκόπουλο ίδρυσαν το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο, με σκοπό τη συλλογή και καταγραφή τραγουδιών και μουσικής των προσφύγων της Μικράς Ασίας και της Θράκης,¹⁰⁶ δημιουργώντας το παλαιότερο κέντρο μελέτης της παραδοσιακής μουσικής (βυζαντινής, δημοτικής και ρεμπέτικης). Η Μερλιέ με τη συνδρομή σημαντικών συνεργατών (Νίκος Σκαλκώτος, Πέτρος Πετρίδης, Γιώργος Πονηρίδης, Νικόλαος Χρυσοχοϊδης Αγλαΐα Αγιουτάντη, Δέσποινα Μαζαράκη, Samouel Baud-Bovy, Μάρκος Δραγούμης), συγκέντρωσε μοναδικό υλικό όπως: αδημοσίευτα χειρόγραφα και έγγραφα, δισκοθήκη, οργανοθήκη, μουσική βιβλιοθήκη και εκδόσεις. Πολύ σημαντικό ήταν ότι οι ηχογραφήσεις τότε καταγράφηκαν σε νότες και εκδόθηκαν σε δίσκους και CDs ευρείας κυκλοφορίας.¹⁰⁷

Στη συνέχεια, το 1933 δημιουργήθηκε το Αρχείο Μικρασιατικής Λαογραφίας, που ήταν τμήμα του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, με σκοπό την καταγραφή και διαφύλαξη των στοιχείων και των τεκμηρίων που συνέθεταν την ιστορία και τον πολιτισμό των «Χαμένων Πατρίδων», ένα σπουδαίο εγχείρημα για τη διάσωση της πρόσφατης μικρασιατικής ιστορίας. Όμως, το 1949 το ίδρυμα προσανατολίζεται πέρα από τη λαογραφία στην ιστορία, με αυτό το πρίσμα πλέον οριοθετεί το θέμα και το περιεχόμενό του και μετονομάζεται σε «Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών - ίδρυμα Μέλπωσ και Οκτάβιου Μερλιέ. Το ανθρωπολογικό ενδιαφέρον του Ιδρύματος και το επιστημονικό διερευνητικό έργο του βασίστηκε στις ιστορίες και τη μνήμη των προσφύγων¹⁰⁸ (Κουμούζης Δ., 2011: σ. 167).

Εκτός από τις μαρτυρίες, πολύ σημαντική ήταν η συνδρομή του Αρχείου Φωτογραφιών του Κέντρου, καθώς η φωτογραφία είναι πολύ σημαντική για την ανάκληση της μνήμης. Είναι δε παρόμοιος ο διαχωρισμός της αποτύπωσης της εμπειρίας των προσφύγων μέσω του φωτογραφικού υλικού με την καλλιτεχνική

¹⁰⁶ «Το χρονικό του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, Τόμος 1 (1977), σ. 323.

¹⁰⁷ Δραγούμης Μ., «Οι πρόσφυγες του 1922 και η μουσική τους δραστηριότητα στη νέα τους πατρίδα» Πηγή: www.lifo.gr, https://www.lifo.gr/articles/music_articles/124348, έκδοση 9/12/2016 και επίσκεψη 10/5/2020.

¹⁰⁸ Αναλυτικότερα καταγράφηκαν οι προφορικές ιστορίες 5.000 προσφύγων από διαφορετικές περιοχές και ερευνήθηκαν 1.375 οικιστικές μονάδες, με τη συνδρομή τουλάχιστον εκατό ερευνητών. Συγκροτήθηκε έτσι το Αρχείο Προφορικής Παράδοσης που αριθμούσε σε 300.000 χειρόγραφες σελίδες. Το περιεχόμενο αναφερόταν στην παλιά πατρίδα και στην οργάνωση των κοινοτήτων εκεί και είχε ταξινομηθεί με βάση την περιοχή με αποτέλεσμα οι οικισμοί που εγκαταλείφθηκαν να μπορούν να ταξινομηθούν με βάση το ευρύτερο γεωγραφικό πλαίσιο και την κοινωνική ενότητα.

δημιουργία των λογοτεχνικών έργων του μεσοπολέμου. Αφορά στη ζωή στη Μικρά Ασία, στην καταστροφή και τον εκτοπισμό και στην προσπάθεια ενσωμάτωσης στον ελλαδικό χώρο. Η συλλογή του Κέντρου διαθέτει περίπου 7.000 φωτογραφίες (Κουμούζης Δ., 2011: σ. 169).

Είναι γεγονός ότι στην πορεία των χρόνων συνέχισε η εμπεριστατωμένη μελέτη και τεκμηρίωση του αρχείου του Κέντρου, η προώθηση της έρευνας σε σχέση με τις Μικρασιατικές σπουδές και τέλος η διευθέτηση και δημοσίευση του πολύτιμου υλικού με αρκετές εκδόσεις (ό.π).

Κεφάλαιο 3: ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ

Σε συνέχεια της αναζήτησης σύνδεσης προσφυγικού βιώματος και εικαστικής έκφρασης, θα ακολουθήσει μία διεξοδική μελέτη του τρόπου μορφοποίησης του υλικού και της καλλιτεχνικής διεργασίας. Η μελέτη θα γίνει με άξονα τη διερεύνηση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στον αστικό χώρο διαμέσου της εμπλοκής με το παρελθόν και της δυναμικής σύνδεσης με το παρόν και τη δημιουργία.

Η καλλιτεχνική διεργασία χαρακτηρίζεται από τέσσερις όψεις, το κοινωνικο-πολιτιστικό πλαίσιο, τη νοητική κατάσταση, το δημόσιο αντικείμενο και τη σχέση μεταξύ αντικειμένου και νοητικής κατάστασης. Οι όψεις αυτές έχουν κατά καιρούς διαμορφώσει και ανάλογες θεωρίες της τέχνης, όπως τη μαρξιστική θεωρία του Georgi Plekhanov¹⁰⁹ όπου προβάλλεται το κοινωνικοπολιτιστικό πλαίσιο, τη θεωρία του Benedetto Croce¹¹⁰ που στηρίζεται στη νοητική κατάσταση του καλλιτέχνη ή τέλος τη θεωρία του John Dewey¹¹¹ που δίνει έμφαση στη νοητική κατάσταση του θεατή. Η τέχνη συνδέεται άμεσα με την υπόλοιπη κουλτούρα και μελετάται εξίσου από διαφορετικούς κλάδους όπως είναι η ιστορία τέχνης, η αισθητική, η ψυχολογία και η κοινωνιολογία. Έτσι γίνεται φανερό ότι ένα έργο τέχνης σκιαγραφεί τη φυσιολογία της κοινωνίας, όπου ζει ο καλλιτέχνης και ο θεατής, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι μία συγκεκριμένη κοινωνική δομή εκπροσωπείται από μία συγκεκριμένη μορφή έργων τέχνης (Otten C. 1990, σ. 76, 159).

¹⁰⁹ Ο Georgi Plekhanov (1856-1918), ο Ρώσος θεωρητικός του σοσιαλισμού, συνέβαλε στη διαμόρφωση της μαρξιστικής αισθητικής. Στο έργο του «Τέχνη και κοινωνική ζωή» του 1912 αμφισβητεί την άποψη της «τέχνης για την τέχνη» και ισχυρίζεται ότι κάθε καλλιτέχνης που διαθέτει το ταλέντο θα καταξιώθει όταν έχει ενστερνιστεί περισσότερο τις ανανεωτικές ιδέες της εποχής του (Beardsley M. «Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών», Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα 1989, σ.343).

¹¹⁰ Ο Benedetto Croce (1886-1952) ήταν Ιταλός φιλόσοφος, θεωρητικός, ιστορικός και κριτικός της τέχνης. Η αισθητική του θεωρία είχε βαθιά επιρροή και ήταν πρωτοποριακή καθώς εισήγαγε την έννοια της «διαίσθησης» και παράλληλα με απλό και κατανοητό τρόπο ανέλυσε πολύπλοκα θέματα της τέχνης. Για τον Croce το πραγματικό έργο τέχνης βρισκόταν στο νου του καλλιτέχνη και το παραγόμενο αντικείμενο διευκόλυνε μόνο την κοινοποίησή του και την ανάκλησή του στη μνήμη (ό. π., σ. 305-311).

¹¹¹ Ο John Dewey (1859-1952) ήταν από τους πιο προοδευτικούς Αμερικανούς φιλόσοφους. Η θεωρία του για την τέχνη βασίστηκε στην αξία της «εμπειρίας», το πραγματικό έργο τέχνης ήταν η εμπειρία. Το βιβλίο του «Art as Experience» του 1934, θεωρείται το σημαντικότερο κείμενο για την αισθητική που γράφτηκε στα αγγλικά. Ο Dewey πίστευε ότι για να καταλάβει κάποιος το αισθητικό πρέπει να το αναλύσει στη φυσική του κατάσταση, καθώς η αισθητική εμπειρία είναι πλήρως ενσωματωμένη στην αντιληπτική εμπειρία (ό. π., σ. 319-327).

Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν κάποια έργα που διατηρούν τη σημαντικότητά τους στο πέρασμα του χρόνου και παρά τις ενδεχόμενες αλλαγές στις όψεις της καλλιτεχνικής διεργασίας μεταφέρουν με σαφήνεια το μήνυμά τους στην εκάστοτε κοινωνία. Προχωρώντας στην ιχνηλάτηση της εικαστικής εμπειρίας διαμορφώνεται ένα σύστημα κωδικοποιήσεων και οπτικών εννοιών, που φέρει την ανάγκη της περαιτέρω αναγνώρισης της σημασίας και ερμηνείας των εικόνων και ειδικά στη σύγχρονη εποχή, που η εικόνα έχει αντικαταστήσει το γραπτό λόγο (Gombrich E. 1982, σ. 37, 137, 140, 243). Το σύστημα αυτό κωδικοποιήσεων εντάσσεται σε ένα γενικότερο πλαίσιο καλλιτεχνικών συστημάτων συμπεριφοράς, που θα μελετηθεί στη συνέχεια με παραμέτρους τις τέσσερις όψεις της καλλιτεχνικής διεργασίας.

Τέλος, θα πρέπει εδώ να αποσαφηνιστεί η σημασία της οπτικής έννοιας, η οποία σχετίζεται με τη διερεύνηση της εικαστικής δημιουργίας. Οπτικές έννοιες χαρακτηρίζονται τα σχετικά απλά οπτικά σχήματα στα οποία προσαρμόζονται τα ερεθίσματα προκειμένου να γίνουν αντιληπτά. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι η ικανότητα αυτή αντίληψης σχημάτων, δηλαδή αντίληψης οπτικών εννοιών, διαφέρει και εξαρτάται επίσης από τις προσλαμβάνουσες της καλλιτεχνικής διεργασίας που έχουν ήδη αναφερθεί. Έτσι η διαδικασία της όρασης οργανώνει διαρκώς τις οπτικές έννοιες, ώστε όταν ένας καλλιτέχνης για παράδειγμα επιλέγει μια περιοχή για μία τοπιογραφία του, αναδιατάσσει το οπτικό υλικό σε μία σειρά, με βάση την εσωτερική του αίσθηση σχημάτων. Επομένως σε συνάρτηση με αυτό, ένα δημιούργημα δεν γίνεται αντιληπτό άμεσα αλλά εντάσσεται επίσης σε μία δημιουργική διαδικασία (Arnheim R. 2007, σ. 53, 58, 63).

3.1 Καλλιτεχνικά συστήματα συμπεριφοράς και κοινωνική δομή

Η καθημερινότητα ποικίλει σε μοντέλα συμπεριφοράς, όπου συγκαταλέγεται και η χωρική συμπεριφορά, η οποία παραμένει αναλλοίωτη όσον αφορά τους νόμους που την διέπουν σε σχέση με την κοινωνία. Η χωρική συμπεριφορά συνδιαλέγεται με την καλλιτεχνική έκφραση και την οπτική εντύπωση (Hanson J. & Hillier B., 1984, 267-268).

Είναι σημαντικό να διευκρινισθεί ότι οι οπτικές εντυπώσεις κινητοποιούν το άτομο συναισθηματικά, είτε πρόκειται για ρεαλιστικές εικόνες είτε για πιο αφηρημένες και

αυτό σύμφωνα με τον Gombrich είχε παρατηρηθεί από τα αρχαία χρόνια: “Το μυαλό ερεθίζεται πιο αργά από την ακοή απ’ ότι από την όραση”, είχε πει ο Οράτιος στην Ποιητική Τέχνη, όταν σύγκρινε την επίπτωση του οπτικού πλάνου με αυτήν της προφορικής αφήγησης (Gombrich E. 1982, σ. 140). Αυτό επίσης αντανakλά την τελειότητα του οπτικού συστήματος, το οποίο έχει εξελιχθεί πολύ περισσότερα εκατομμύρια χρόνια πριν από το γλωσσικό σύστημα και μπορεί να επεξεργάζεται διαφορετικά ερεθίσματα σε κλάσματα του δευτερολέπτου, όπως την ανθρώπινη έκφραση και μία κηλίδα χρώματος. Έχει διαμορφωθεί έτσι στον εγκέφαλο ένα ταχύτατο και επιδέξιο σύστημα οπτικής αναγνώρισης (Zeki S. 2002, σ.13).

Η θέση του καλλιτέχνη διαφέρει ανάλογα με την κοινωνία και την εποχή και όπως έχει παρατηρηθεί στις Δυτικοευρωπαϊκές κοινωνίες από την Αναγέννηση και μετά, ο καλλιτέχνης θεωρείται άτομο ξεχωριστό και αξιοσέβαστο. Βέβαια, κάθε φορά αναζητούνται μέθοδοι διάκρισης του αληθινού καλλιτέχνη και γίνονται οργανωμένες προσπάθειες να δοθούν οι ευκαιρίες σε όλους, όσοι το επιθυμούν, ώστε να ολοκληρωθεί η διεργασία παραγωγής καλλιτεχνικού έργου. Η φήμη είναι αυτή που στην πορεία θα χαρακτηρίσει τον καλλιτέχνη, η οποία αλληλοεπιδρά και συνεκτιμάται με το παραγόμενο έργο. Κάθε πλευρά των ενεργειών και των συστημάτων στον κόσμο της τέχνης συνεισφέρει κι επηρεάζει τη φήμη και τα αποτελέσματά της. Επομένως οι καλλιτέχνες συμμετέχουν σε ένα σύστημα, έναν κόσμο τέχνης, που προσφέρει τη δυνατότητα της δημιουργίας, την υλική υποδομή, ένα κοινό που ενδιαφέρεται, αναδεικνύει την πολιτιστική κληρονομιά και τέλος εξασφαλίζει χρόνο και ένα αξιοπρεπές εισόδημα για ενασχόληση με την παραγωγή καλλιτεχνικού έργου (Becker H. 1984, σ. 14-16).

Τώρα τα καλλιτεχνικά συστήματα θα πρέπει να είναι ανοιχτά σε συνεργασίες, κλιμακωτές μεταβολές και εσωτερικές δομικές εξελίξεις, ώστε να προάγουν την καλλιτεχνική δημιουργία, να υποστηρίζουν τους πρωτοπόρους καλλιτέχνες, επικοινωνώντας την τέχνη τους με το ευρύ κοινό και το επίσημο εκπαιδευτικό σύστημα. Συνεπώς γίνεται φανερό η κοινωνική διάσταση της τέχνης, που αντανakλά την ανάγκη δημιουργίας ενός δικτύου ανθρώπων, με κοινή δράση που προτείνουν ένα μορφικό πλαίσιο υποστήριξης και αποδοχής της οποιασδήποτε πρωτοπορίας (Becker H. 1984, σ. 23, 270, 300-301, 351, 369).

Γενικά ο κόσμος της τέχνης φαίνεται να αντικατοπτρίζει το σύνολο της κοινωνίας. Έτσι με οποιοδήποτε τρόπο κι αν κινείται ο καλλιτέχνης (συντηρητικός επαγγελματίας, πρωτοποριακός, εκφραστής της λαϊκής τέχνης, κ.ά.), σκιαγραφείται μια πορεία προς μία κοινωνική αντίδραση, άσχετα με το σημείο εκκίνησης και το σύνολο των δράσεων που έχουν προηγηθεί. Επίσης, ένα καλλιτεχνικό σύστημα θα πρέπει να μπορεί να μελετήσει την τέχνη από διαφορετικές κουλτούρες, καθώς η τέχνη εντοπίζεται σε όλες τις κουλτούρες που έχουν μελετηθεί, αποκτώντας έναν οικουμενικό χαρακτήρα (Becker H. 1984, σ. 371).

Εσείς που σας αποκαλούν Καλλιτέχνες!

Σταματάτε να ανακατεύετε χρώματα
Πάνω σε σκοροφαγμένους καμβάδες.
Σταματάτε τη διακόσμηση της ανάλαφρης ζωής των αστών.
Καλλιεργήστε την καλλιτεχνική σας δύναμη
Και περιζώστε με το ταλέντο σας τις πόλεις μέχρι
να γίνετε ικανοί να πάρετε μέρος στην καθολική τους
κατασκευή!
Δώστε στον κόσμο νέα περιγράμματα και χρώματα
Καινούρια!
Ξέρουμε πολύ καλά ότι οι “ιερείς της τέχνης”
Δεν έχουν ούτε τη δύναμη ούτε την επιθυμία
να αφοσιωθούν στους στόχους αυτούς· διατηρούν
τις αισθητικές αρχές των μουχλιασμένων εργαστηρίων τους.

Διοργανωτές της ζωής! (1923)
Διακήρυξη του περιοδικού *Lef*¹¹²

Η σηματοδότηση της κοινωνίας μέσα από την έκφραση της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι ένα καίριο ζήτημα, που αναφάνηκε με την εξάπλωση των πρωτοποριακών κινημάτων του μοντερνισμού. Σύμφωνα με τον Βάρναλη, η τέχνη είναι μια πολύ σοβαρή λειτουργία για τη συντήρηση και την προοδευτική εξέλιξη του κοινωνικού οργανισμού. Η τέχνη είναι ζωντανή, ωφέλιμη και διαχρονική και πάνω απ’ όλα είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο. Όσο λοιπόν η κοινωνική πραγματικότητα αλλάζει, αλλάζει και αυτή και δεν έχει ούτε απόλυτο περιεχόμενο ούτε μορφή. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης είναι άτομο κοινωνικό, οπότε το έργο, η σκέψη και τα συναισθήματά του είναι χρονικά και τοπικά καθορισμένα. Αν συμβαίνει ένα έργο να έχει διαχρονική αξία, σημαίνει ότι στον καιρό του ήταν πολύ ζωντανό και ότι με

¹¹² Bowlit, J. (1976). “*Russian Art of the Avant-garde. Theory and Criticism*”. σελ. 201; Λοϊζίδη, Ν. (1992). “*Απόγειο και Κρίση της Πρωτοποριακής Ιδεολογίας*”. σελ. 147).

απόλυτο τρόπο εξέφρασε την αλήθεια της κοινωνικής του αποστολής (σηματοδότησε), μέσω του συναισθηματικού βάθους του δημιουργού του (Βάρναλης Κ., 1984: σελ. 16, 70, 80).

Επίσης ο Ογκάνοφ, στο βιβλίο του “Πολιτιστικές αξίες: αληθινές και ψεύτικες”, εξετάζει το πρόβλημα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ως πρόβλημα στενά δεμένο με τις κοινωνικές δομές. Ο δημιουργικός καλλιτέχνης πρέπει να έχει βαθιά επίγνωση της αναγκαιότητας και του ευγενικού χαρακτήρα της αποστολής που του έχει ανατεθεί, διότι σε πραγματικά δύσκολες συνθήκες είναι ζωτικής σημασίας το τι θα είναι η τέχνη. Η τέχνη πάντα πρέπει να είναι ένα θαρραλέο κάλεσμα προς την ανθρωπότητα, να σηματοδοτεί τη δράση της κοινωνίας, ούτε να πανικοβάλλεται ούτε να απελπίζεται ούτε να σιωπά. Σε όλες τις εποχές, οι πιο πρωτοπόροι καλλιτέχνες επεδίωκαν να επηρεάσουν με το έργο τους τη ζωή (Ογκάνοφ Γ., 1983: σελ. 19,71-72).

Η τέχνη δεν είναι μόνο ένα απλό κοινωνικό φαινόμενο αλλά και ένας ενεργός παράγοντας στις κοινωνικές εξελίξεις. Ανάλογα με την πηγή απ’ όπου αντλεί τη δύναμή της, ανάλογα με τις κοινωνικές δυνάμεις που εκφράζει σε κάθε ιστορική περίοδο, μπορεί να παίζει ρόλο θετικό ή αρνητικό στην κοινωνική εξέλιξη. Η αληθινή τέχνη, χωρίς να είναι δυνατό να αποσπαστεί, να αυτονομηθεί από την κοινωνική της εξάρτηση, απευθύνεται μέσα απ’ το συναίσθημα σε ολόκληρο τον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου. Συνδυάζει την απόλαυση με τη γνώση, λειτουργεί ως ένα ιδιόμορφο είδος ανθρωπιστικής παιδείας, που κάνει τον άνθρωπο καλύτερο απ’ ότι ήταν πριν έρθει σε επαφή με το έργο τέχνης (Σκάρος Ζ., 1983: σελ. 17-19, 23, 29).

3.2 Καλλιτεχνική εσωτερική διεργασία

Αναλύοντας την εσωτερική διεργασία παραγωγής εικαστικού έργου εγείρονται ερωτήματα για το πώς αντανακλάται προς τα έξω η διεργασία αυτή, πώς κινητοποιεί τον θεατή και εάν έχει τον ίδιο αντίκτυπο σε κάθε θεατή. Είναι γεγονός ότι τα έργα τέχνης αποτελούν έναν καθρέφτη του κόσμου αποκαλύπτοντας όχι μόνο κοινωνικές, τεχνολογικές, πολιτικές και θρησκευτικές αλλαγές αλλά και καταστάσεις υπαρκτές για τη ζωή, που διαφορετικά θα είχαν ξεχαστεί. Ο εικαστικός χώρος παρέχει έναν ολόκληρο κόσμο περιπλάνησης σε σχήματα, χρώματα, ρυθμούς και συστήματα. Εστιάζοντας στα νέα κινήματα του 20ού αιώνα (φουτουρισμός - αφηρημένη τέχνη -

κυβισμός - dada κ.ά.),¹¹³ φαίνεται το πώς με τη δική τους ξεχωριστή εικαστική γλώσσα εξέφρασαν τότε τον φρενήρη ρυθμό εξάπλωσης των νέων τεχνολογικών επιτευγμάτων στις νεοσύστατες ευρωπαϊκές πόλεις. Οι διαφορετικές τότε εικόνες ήταν στην ουσία ξεχωριστές όψεις της ίδιας πραγματικότητας, μια δυναμική εσωτερική διεργασία που έδωσε την ελευθερία στους καλλιτέχνες της εποχής να εκφραστούν προσεγγίζοντας παρόμοιες καταστάσεις (Bell J., 2009, σ. 6-7, 378-381).

Οι ταχύτατες πολιτισμικές εξελίξεις οδήγησαν τότε σε αδιέξοδο τα καλλιτεχνικά συστήματα που βασίζονταν στην παρατήρηση και πιστή απόδοση του εξωτερικού κόσμου, εγκαθιδρύοντας το μοντερνισμό που εξαπλώθηκε γρήγορα και στην Αμερική και παρουσιάστηκε στην Έκθεση του Οπλοστασίου,¹¹⁴ στη Νέα Υόρκη το 1913. Από τότε και στο εξής τα πάντα θα μπορούσαν να είναι τέχνη, αρκεί οι παραγόμενες εικόνες να προσηλώσουν το βλέμμα και να μεταφέρουν την εσωτερική αλήθεια του καλλιτέχνη στο θεατή. Συνέβη μία σημαντική καινοτομία στην αντίληψη για το έργο τέχνης και πλέον δεν εστίαζε κάποιος στο τι κοιτάζει αλλά και στο τι μελετά, καθώς και στο πώς οι κοινωνικές συνθήκες εμπλέκονται στη διαδικασία δημιουργίας και στο βίωμα του καλλιτέχνη (Bell J., 2009, σ. 383, 465-467).

Διερευνώντας το βίωμα του καλλιτέχνη τίθεται το ερώτημα της αντιστοίχισής του με το παραγόμενο αντικείμενο. Καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής διεργασίας το βίωμα είναι απροσδιόριστο, είναι το αόρατο τμήμα της νοητικής κατάστασης της

¹¹³ Αναλυτική αναφορά στο "Χρονικό της Τέχνης" του Gombrich (1998), σελ. 562-597.

¹¹⁴ Η πρώτη Διεθνής Έκθεση του Οπλοστασίου (Armory Show) του 1913, στη Νέα Υόρκη ήταν μια παρουσίαση της ζωγραφικής και γλυπτικής του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα. Συμμετείχαν γνωστοί καλλιτέχνες της εποχής, όπως οι Matisse, Duchamp, Ingres, Delacroix, Daumier, Courbet, Manet, Van Gogh, Gauguin, Cezanne, Scurat, Picasso, Braque, Ναμπί, Odilon Redon, Rodin, Maillol, Brancusi, Nadelman, Lehmbbruck, Lachaise, κ. ά. Η έκθεση προκάλεσε μεγάλη αναστάτωση στα ΜΜΕ διότι συνοδεύτηκε από εκτεταμένη αρνητική κριτική, όπου ο Matisse και οι κυβιστές κατηγορήθηκαν για κακοποίηση της ζωγραφικής, ενώ ο πίνακας του Duchamp "Γυμνό που κατεβαίνει τη σκάλα", χαρακτηρίστηκε ως "έκρηξη σε εργοστάσιο κεραμιδιών". Λόγω του "θορύβου" την έκθεση επισκέφτηκαν περίπου 75.000 άνθρωποι και όταν το μεγαλύτερο κομμάτι της έκθεσης μεταφέρθηκε στο Ινστιτούτο Τέχνης του Σικάγο, το κοινό ξεπέρασε τους 200.000 ανθρώπους. Οι συνέπειες αυτού ήταν σύντομα να εμφανιστούν νέες γκαλερί που εμπορεύονταν έργα της σύγχρονης ζωγραφικής και γλυπτικής και ταυτόχρονα αυξήθηκε ο αριθμός των Αμερικάνων καλλιτεχνών - παρά την έναρξη του πρώτου παγκόσμιου πολέμου. Δημιουργήθηκε επίσης ένα νέο πεδίο ζήτησης στα αμερικάνικα μουσεία για αγορές και εκθέσεις έργων ευρωπαϊκής προέλευσης. Τέλος, προς τα τέλη του πρώτου παγκόσμιου πολέμου, εμφανίστηκε μία ισχυρή ομάδα Αμερικάνων συλλεκτών που δημιούργησαν τις διάσημες σήμερα Αμερικάνικες συλλογές έργων σύγχρονης τέχνης (Αναφορά στον ιστοχώρο του Ηλεκτρονικού Περιοδικού Τέχνης, Egomio Cyprus, "Από την πρώτη Διεθνή Έκθεση του Οπλοστασίου (Armory Show) του 1913, στις μεγάλες Αμερικάνικες συλλογές έργων σύγχρονης τέχνης του σήμερα", Δημοσιεύτηκε στις 23/6/2016 και Ανακτήθηκε στις 30/1/2019, <http://egomiocyprus.blogspot.com/2016/06/armory-show-1913.html>); Φλέμινγκ Τ. και Χόνορ Χ. (1993), τ. 4, σ. 137.

οποίας ορατό τμήμα είναι το έργο τέχνης. Ωστόσο, υπάρχει η δυνατότητα προσέγγισης αυτής της εσωτερικής διεργασίας με διερεύνηση ορισμένων στοιχείων, όπως είναι η επιλογή του καλλιτέχνη όσον αφορά το θέμα, το υλικό, το μέσον αλλά και τα όσα ο ίδιος αναφέρει για το έργο του. Η διαδικασία από το βίωμα έως την παραγωγή του αντικειμένου χαρακτηρίζεται από ενέργειες που απαιτούν δεξιότητες αντίληψης, αισθητικής, μνήμης, σύνθεσης και οργάνωσης, χειρισμού εργαλείων και υλικών και γενικά που πλαισιώνουν τη διεργασία (Otten C. 1990, σ. 69).

Εφαλτήριο για τη διαδικασία δημιουργίας δεν είναι οι οπτικές εικόνες αλλά ένα νόημα, ένα αφηρημένο σχήμα στη σκέψη του καλλιτέχνη. Το αρχικό αυτό σχήμα μορφοποιείται και οργανώνεται σταδιακά, ώστε να συμβαδίσει με το θέμα που έχει επιλεγεί (Gombrich E. 1995, σ. 94, 96). Η τέχνη δημιουργείται αφότου ο καλλιτέχνης καταλήξει σε ένα μέσο, ενώ κατά καιρούς έχει αμφισβητηθεί το αν είναι απαραίτητο να πάρει εντέλει υλική υπόσταση ένα έργο τέχνης. Πάντως, στις εικαστικές τέχνες η νοητική κατάσταση αφομοιώνεται στο μέσο που χρησιμοποιείται. Βέβαια, το κάθε μέσο θα πρέπει να οροθετηθεί γιατί θα καθορίσει το είδος της τέχνης, την εκφραστική επιλογή και την ακεραιότητα της καλλιτεχνικής διεργασίας (Otten C. 1990, σ. 70-71).

Ο καλλιτέχνης μέσω του εκφραστικού του μέσου δεν αντιγράφει αλλά επαναπροσδιορίζει αυτό που βλέπει ώστε το αποτέλεσμα να λειτουργεί σαν ενθύμηση του αρχικού ερεθίσματος, προσδίδοντας τελικά έμφαση στη σχέση ανάμεσα στο παραγόμενο δημιούργημα και στην πηγή έμπνευσης (Gombrich E. 1995, σ. 53, 80). Ο τρόπος ταύτισης του μέσου με την καλλιτεχνική επινόηση στις εικαστικές τέχνες γίνεται πλήρως κατανοητός μέσα από τη διαδικασία της μίμησης. Σύμφωνα με τον Taussig, κατά τη δημιουργία οπτικού ερεθίσματος το αντικείμενο έρχεται σε επαφή μέσα από το ανθρώπινο μάτι με ράβδους και κώνους αμφιβληστροειδούς για να σχηματίσει μέσω των κυκλωμάτων του κεντρικού νευρικού συστήματος αντίγραφο του αντικειμένου, έτσι ώστε επαφή και αντίγραφο να ταυτίζονται (Taussig M. 1993, σ. 21). Η μιμητική τέχνη ενσωματώνει την ικανότητα της άμεσης αντίληψης στην αναπαράσταση της φύσης και δεν είναι μια απλή απεικόνιση ενός γεγονότος ή πράγματος αλλά μια ολοκληρωμένη έκφραση του μεταφερόμενου μηνύματος (Arnheim R. 2007, σ. 353-354).

Στη συνέχεια, επιτελείται μία διαδικασία επιλογής στον οπτικό εγκέφαλο με άξονα τις αναλλοίωτες και χαρακτηριστικές ιδιότητες των αντικειμένων, οπότε συγκρατούνται και κωδικοποιούνται οι πληροφορίες που βοηθούν σε αυτή τη γνώση, ενώ αγνοούνται οι υπόλοιπες. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει ότι η όραση είναι μία ενεργός λειτουργία και όχι παθητική. Ο Ανρί Ματίς είχε δηλώσει: *«το να βλέπεις είναι ήδη μια δημιουργική λειτουργία η οποία απαιτεί προσπάθεια»* (Zeki S. 2002, σ. 9-11).

Σύμφωνα με τον ορισμό του Zeki, καθηγητή της Νευροβιολογίας στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου, το έργο τέχνης αναπαριστά τα σταθερά, διαρκή, ουσιώδη και παντοτινά χαρακτηριστικά των αντικειμένων, μορφών ή καταστάσεων, ώστε να οδηγήσει στην απόκτηση γνώσης όχι μόνο για τα συγκεκριμένα αλλά για μια γενικευμένη παρόμοια κατηγορία. Ο καλλιτέχνης, όπως και ο ίδιος ο εγκέφαλος, για να αναπαραστήσει την αληθινή φύση των αντικειμένων αναγκάζεται να αγνοήσει πληροφορίες, αν κρίνει ότι είναι ασήμαντες, όσον αφορά την αναπαράσταση του κόσμου. Η τέχνη λοιπόν φαίνεται να είναι μία δημιουργική διαδικασία που λειτουργεί σε συνάρτηση με τον οπτικό εγκέφαλο (Zeki S. 2002, σ. 14-15).

Οι πρόσφατες ανακαλύψεις για τον οπτικό εγκέφαλο καθιέρωσαν την ενεργό λειτουργία της όρασης και επιβεβαίωσαν την ομοιότητα αυτής της λειτουργίας με ό,τι κάνει ο καλλιτέχνης. Αυτό επιβεβαιώθηκε διότι ανακαλύφθηκαν νέες οπτικές περιοχές που επεξεργάζονται εξειδικευμένα στοιχεία της εικόνας, όπως είναι η μορφή, το χρώμα ή η κίνηση, γεγονός που αποδεικνύει την ενεργό αναζήτηση του σημαντικού και σταθερού, τόσο στον οπτικό εγκέφαλο, όσο και στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ο καλλιτέχνης αναζητά το σημαντικό ανάμεσα από διαφορετικά αντικείμενα, μορφές, σχέσεις ή και πιο αφηρημένες έννοιες. Η λειτουργική εξειδίκευση, όσον αφορά τη μορφή, το χρώμα και την κίνηση, είναι μία μέθοδος του οπτικού εγκέφαλου που αντανακλάται και στο έργο καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα στην κινητική τέχνη¹¹⁵ και τον κυβισμό,¹¹⁶ όπου το χρώμα είχε περάσει σε ένα δεύτερο επίπεδο. Πρόσφατα πειράματα έχουν δείξει ότι δεν αντιλαμβανόμαστε ταυτόχρονα αυτές τις τρεις ιδιότητες αλλά το χρώμα προηγείται, ακολουθεί η μορφή και τελευταία είναι η κίνηση (Zeki S. 2002, σ. 31, 80-86).

¹¹⁵ Arnason H., 1980: σ. 487-511.

¹¹⁶ Arnason H., 1980: σ. 141-178.

Σε αυτό το σημείο τίθεται και το ερώτημα για το αν μπορεί ο καλλιτέχνης να αναπαραστήσει τα σταθερά και αμετάβλητα χαρακτηριστικά των μορφών μέσω της παραπάνω διαδικασίας αναζήτησης γνώσης. Ένα ερώτημα που οδηγεί στην ανάλυση των σύγχρονων κινημάτων στην τέχνη και στη συνειδητοποίηση ότι σύμφωνα με τη σύγχρονη νευροβιολογική άποψη του Zeki, διαφορετικές ομάδες κυττάρων στον εγκέφαλο ανταποκρίνονται σε διαφορετικές μορφές τέχνης, εξηγώντας την ανάγκη ύπαρξης λειτουργικής εξειδίκευσης στην αισθητική. Αναλυτικότερα, σε νευροβιολογικά πειράματα φάνηκε ότι η απλή κίνηση δραστηριοποιεί μια ειδική περιοχή του εγκεφάλου, που σε βλάβη της οι ασθενείς είναι ανίκανοι να συλλάβουν κινούμενα αντικείμενα, οπότε τα αφηρημένα έργα δραστηριοποιούν πιο περιορισμένες περιοχές απ' ότι η παραστατική τέχνη. Ενδεχομένως, λόγω της οργάνωσης του οπτικού εγκεφάλου η αφηγηματική εικόνα σε αντίθεση με τα επιμέρους στοιχεία της, όπως είναι και η κίνηση, κινητοποιεί ανώτερες περιοχές (Zeki S. 2002, σ. 132, 178, 259-261).

Ο τρισδιάστατος χώρος συνεπάγεται ελευθερία στην κίνηση, στην κατεύθυνση και στη σύνθεση των σχημάτων, έτσι ώστε οι χωρικές διαστάσεις να είναι αυτές που κινητοποιούν διαισθητικά άμεσα το θεατή. Έτσι ο εικαστικός χώρος, μέσα από μία διαδικασία ενοποίησης και ανάλογα με τις εκφραστικές αναζητήσεις του δημιουργού, μετατρέπεται σε ένα γεωμετρικό εφεύρημα που απεικονίζει φόρμες, όγκους και σχήματα σε διαφορετικά χωρικά σημεία. Σαν παράδειγμα εδώ μπορεί να αναφερθούν τρεις τεχνικές δόμησης του χώρου, το εφέ της συμπίεσης, η κεντρική προοπτική και το εφέ του έκκεντρου εστιακού σημείου. Το πρώτο, το εφέ της συμπίεσης εντοπίζεται στο έργο καλλιτεχνών που επιδιώκουν τη δραματική ατμόσφαιρα (π.χ. μπαρόκ¹¹⁷), η κεντρική προοπτική ξεκινά κατά την Αναγέννηση¹¹⁸ όπου δίνεται έμφαση στον ανθρωποκεντρισμό και τέλος το εφέ του έκκεντρου εστιακού σημείου δημιουργεί μία δραματική σύγκρουση με την ασυμμετρία στη διάταξη που συνεπάγεται εντονότερη αίσθηση του βάθους (Μυστικός δείπνος του Tintoretto)¹¹⁹ (Arnheim R., 1999, σ. 243, 309-310, 320-324).

¹¹⁷ Αναφορά στο "ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ" του Gombrich (1994), σελ. 387-396.

¹¹⁸ ό.π., σελ. 223-359.

¹¹⁹ Αναφορά στο διαδικτυακό περιοδικό τέχνης, Art Magazine: "Γιάκοπο Ραμπρούστι, ο επονομαζόμενος Τιντορέττο", Δημοσιεύτηκε στις 18/12/2010, από την Ρουμπέκα Κ., Ανακτήθηκε στις 2/2/2019, <http://www.artmag.gr/art-history/artists-faces/item/2040-jacopo-robusti-ditto-il-tintoretto>.

Τρία χωρικά συστήματα ιδιαίτερα σημαντικά όσον αφορά τη μελέτη των εικαστικών έργων καλλιτεχνών προσφυγικής καταγωγής και την επιλογή τους να εκφράσουν δραματικά στοιχεία ή όχι. Επίσης το ότι στη θέαση ενός έργου τέχνης συμβαίνουν παρόμοιες αντιδράσεις στον οπτικό εγκέφαλο των θεατών, είναι σημαντικό στοιχείο για τη μελέτη των επιδράσεων στο έργο των καλλιτεχνών που συμπεριλαμβάνονται στην έρευνα, αφού αναλύεται η μορφοποίηση συγκεκριμένων εννοιών και καταστάσεων, προκειμένου να εντοπιστούν κοινές αναφορές και εκφράσεις. Βασικό ζητούμενο που τίθεται εδώ είναι και η σύνδεση με συγκεκριμένο καλλιτεχνικό κίνημα, προκειμένου να κινητοποιηθούν ανάλογα τμήματα του οπτικού εγκεφάλου.

Το καλλιτεχνικό έργο εκτιμάται από το κοινό, το οποίο απολαμβάνει την τέχνη και ωφελείται από αυτήν με την επίδραση των καλλιτεχνικών μέσων (χρώματα, μορφές, κίνηση, ήχοι, λέξεις, κινήσεις κ.ά.), που μεταφέρουν σε αντιστοιχία το βίωμα του καλλιτέχνη. Στην πορεία θα πρέπει να διερευνηθεί το βίωμα και η αναγνώρισή του ως αισθητική εμπειρία από την πλευρά του κοινού. Η αισθητική εμπειρία βασίζεται στην δικαίωση για την πιο ενδιαφέρουσα επιλογή, έναντι εκείνης που δεν έγινε αποδεκτή, όσον αφορά την προτίμηση του θεατή. Στη θέαση ενός δημόσιου αντικειμένου υπάρχει αρχικά το στοιχείο της μορφής, που επιβάλλεται άμεσα, κινητοποιώντας τις αισθήσεις και εκπληρώνοντας το δίπολο, συναίσθημα-απόκριση. Πρώτα πρέπει κάποιος να δει, να αισθανθεί και στην πορεία να αναζητήσει το βαθύτερο νόημα και την αλήθεια του έργου τέχνης. Είναι αξιοσημείωτο το ενδιαφέρον των ανθρώπων να βελτιώσουν το περιβάλλον τους και τονίζει την αξία της τέχνης μέσω της αισθητικής εμπειρίας, ακόμα και στην απλή καθημερινότητα. Υπάρχουν αμέτρητα χρηστικά αντικείμενα με περίτεχνες διακοσμήσεις, ήδη από τη νεολιθική εποχή, όπου η διακόσμηση θεωρείται τόσο πολύτιμη όσο σχεδόν το αρχικό αντικείμενο, προσδίδοντας μία λειτουργικότητα που δεν διαχωρίζεται πλέον από τη χρηστικότητα (Otten C. 1990, σ. 74-76).

Εστιάζοντας στο βίωμα του θεατή εντοπίζονται συγκεκριμένα βήματα, όπου αρχικά ο παρατηρητής αναζητά την κεντρική δομή του έργου και τα σημεία της κορύφωσης, προσπαθώντας να αποκρυπτογραφήσει μία γενική διάρθρωση, που να συνάδει με την ουσία του έργου. Όταν αυτή η λειτουργία επιτευχθεί θα εμβαθύνει στο νόημα και τη συνολική σύνθεση. Η θέαση δηλαδή του έργου τέχνης είναι μία ενεργητική και βιωματική εξερεύνηση οπτικών εννοιών (Arnheim R. 2007, σ. 63-64). Είναι βέβαια γεγονός ότι ο θεατής μπορεί να συντονιστεί με ποικίλα είδη καλλιτεχνικής έκφρασης,

όπως μπορεί και να επικοινωνήσει με ποικίλα μέσα και κώδικες. Ασυνείδητα λοιπόν κινητοποιεί την εμπειρία του μέσω των εικόνων που υπάρχουν στη μνήμη (Gombrich E. 1995, σ. 81, 357).

3.3 Δραστηριοποίηση του καλλιτέχνη – μετατόπιση – αντικείμενο

Αναζητώντας τη δυναμική δραστηριοποίησης του καλλιτέχνη, έχει ενδιαφέρον να αναφερθεί κανείς στην αξία της αισθητικής αντίληψης. Οι Έλληνες φιλόσοφοι είχαν διαχωρίσει την αντίληψη και τη λογική αλλά όχι με αμετάκλητο τρόπο, όπως συνέβη αργότερα στη Δυτική Σκέψη. Θεωρούσαν την άμεση όραση σημαντική πηγή γνώσης, όπως προκύπτει και από τα λόγια του Αριστοτέλη: *“Η ψυχή ποτέ δεν σκέφτεται χωρίς εικόνα”*. Επίσης, σύμφωνα με τον Schorppenhauer, χωρίς πληροφορία για το τι συμβαίνει στον χώρο και στον χρόνο το μυαλό δεν μπορεί να λειτουργήσει. Έτσι φαίνεται ότι η αντίληψη των μορφών μέσω των αισθήσεων αποτελεί πηγή σχηματοποίησης εννοιών (Arnheim R. 2007, σ. 19-53).

Η αντίληψη έγκειται στη συγκέντρωση των βασικών αντιπροσωπευτικών χαρακτηριστικών των αντικειμένων και η σκέψη στηρίζεται σε εικόνες, οπότε οι δύο αυτές λειτουργίες αλληλοσυμπληρώνονται και διαμορφώνουν μία ολοκληρωμένη γνωστική διαδικασία, που εμπεριέχει και τις αισθητηριακές πληροφορίες και τις πιο γενικές θεωρητικές ιδέες. Η σκέψη λοιπόν απαιτεί την ύπαρξη της εικόνας και η εικόνα περιλαμβάνει σκέψη. Οι οπτικές εικόνες προάγουν και εξελίσσουν την οπτική σκέψη. Η αναγκαιότητα για οπτική σκέψη φαίνεται στην εκπλήρωση των πρωταρχικών λειτουργιών της τέχνης, όπως τη δημιουργία ενός αισθητικού αποτελέσματος που δίνει μορφή σε αόρατα πράγματα και φανταστικές καταστάσεις προωθώντας την ελεύθερη έκφραση (Arnheim R. 2007, σ.207, 333).

Η θεωρητική σκέψη περιλαμβάνει όλες τις απαραίτητες γνωστικές ικανότητες που οργανώνουν και μεθοδεύουν ένα πραγματικό έργο τέχνης. Εκεί οργανώνεται μία χαρακτηριστική σύνθεση, που είναι κατάλληλη, ώστε να μεθοδεύσει την εσωτερική αρμονική δομή των επιμέρους στοιχείων της εικόνας. Όμως, το καλλιτεχνικό επίτευγμα δεν αφορά μόνο στη μορφή αλλά και στην έννοια της μορφής που με το συγκεκριμένο σχηματισμό κωδικοποιεί ένα νόημα. Ο καλλιτέχνης προσπαθεί να δημιουργήσει την πιο δυνατή μορφική αντιπροσώπευση του μηνύματος που επιθυμεί

να εκφράσει. Τελικά το έργο τέχνης κρατά μια λεπτή ισορροπία μεταξύ όρασης και σκέψης, μεταξύ μορφής και έννοιας (Arnheim R. 2007, σ. 344-355).

Ακολουθώντας στην πορεία την έννοια των μορφών έχει ενδιαφέρον να αναλυθεί το έργο κάποιων καλλιτεχνών σε σχέση με τον τρόπο που σχηματοποιούν και συμβολίζουν διαφορετικές έννοιες, ανάλογα με το ζητούμενο της τέχνης τους. Η εικονογραφία είναι ένας ξεχωριστός κλάδος της ιστορίας της τέχνης που εξετάζει το βαθύτερο νόημα των έργων τέχνης σε σχέση με τη μορφή τους. Για παράδειγμα, η αναβίωση κλασικών στοιχείων στα έργα της Αναγέννησης δεν γινόταν απλώς να επιτευχθεί με την επανάληψη μοτίβων της Ελληνορωμαϊκής τέχνης. Ο καλλιτέχνης της εποχής όφειλε να πειραματιστεί εκφραστικά με νέους τρόπους, που θα εμπεριείχαν στοιχεία εξίσου από τον κλασικό και τον μεσαιωνικό κόσμο αλλά θα είχαν μετασχηματιστεί σύμφωνα με τα νέα ζητούμενα της εποχής (Panofsky E. 1991, σ. 37-39, 56).

Ο Βερμέερ¹²⁰ ζωγράφιζε πίνακες που εκπέμπουν μία σταθερότητα καταστάσεων, κινητοποιώντας γεγονότα του παρελθόντος αποθηκευμένα στη μνήμη. Ο Μιχαήλ Άγγελος μπορούσε να πετύχει ο ίδιο με το τέχνασμα του *non finito*¹²¹ που εφάρμοσε σε πολλά έργα του κινητοποιώντας περισσότερο τη φαντασία. Ο Μαγκρίντ,¹²² που ανήκε στο σουρεαλισμό, χρησιμοποίησε τις αποθηκευμένες οπτικές μνήμες, δημιουργώντας μία εξωπραγματική κατάσταση. Οι κυβιστές¹²³ (Πικάσο, Μπρακ) συνέθεσαν σε μία εικόνα διαφορετικές όψεις των μορφών σε μία προσπάθεια ταυτόχρονης όρασης (Zeki S. 2002, σ. 39, 40, 42, 61).

Θα πρέπει να δοθεί έμφαση στο ιδίωμα της αφαίρεσης¹²⁴ διότι είναι ένα επίτευγμα πολυσύνθετο, αφού ο νους αντιλαμβάνεται τα επιμέρους τμήματα σαν μέρος του

¹²⁰ Αναφορά στο "ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ" του Gombrich (1994), σελ. 430-433.

¹²¹ Ο Μιχαήλ Άγγελος δεν ολοκλήρωσε αρκετά από τα μαρμάρινα γλυπτά του, τα άφησε δηλ. ατελείωτα, "*non finito*", ένα στοιχείο που από τον Zeki έχει μελετηθεί σαν τέχνασμα, που επιτελούσε συγκεκριμένη λειτουργία (Zeki S. 2002, σ. 43).

¹²² Αναφορά στο "ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ" του Gombrich (1994), σελ. 590-592.

¹²³ Αναλυτική αναφορά στην "Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής" του Ρηντ (1978), σελ. 78-91.

¹²⁴ Ο Wassily Kandinsky γεννήθηκε στη Ρωσία το 1866 και πέθανε στη Γαλλία το 1944. Το 1910 δημιούργησε τον πρώτο ανεικονικό πίνακα, θέτοντας τη βάση για το κίνημα της αφηρημένης τέχνης. Η συμβολή του Kandinsky στην ιστορία της μοντέρνας ζωγραφικής ήταν πολύ σημαντική και ήταν ένας καλλιτέχνης οραματιστής με φιλοσοφικές αναζητήσεις. Το 1912 δημοσίευσε την πραγματεία του "Για το πνευματικό στην τέχνη", που αποτέλεσε την πρώτη προσπάθεια θεωρητικής στήριξης της ανεικονικής τέχνης και επηρέασε βαθιά την ιστορία της Μοντέρνας ζωγραφικής (Ρηντ Χ., 1978, σ. 186-194).

όλου, γεγονός που συνεπάγεται μία συνέχεια καταστάσεων και κωδικοποιήσεων. Τα αντικείμενα μπορούν να αναλυθούν άμεσα στα δομικά τους στοιχεία, όπως είναι η σύνθεση ή τα σχήματα και αυτό σημαίνει ότι δύνανται να υπάρξουν και πιο αφηρημένες φόρμες, που δεν απεικονίζουν κάτι από τον φυσικό κόσμο. Αυτή η λειτουργία είναι που οδήγησε στη μη αναπαραστατική ζωγραφική και γλυπτική του 20ού αιώνα, εδραιώνοντας την αφαιρετική σκέψη και την αντιστοίχισή της με την αφαιρετική εικόνα. Για κάθε έργο τέχνης είναι εξαιρετικά πολύπλοκη η αίσθηση της όρασης που καθορίζει το μέγεθος, το σχήμα, τη θέση, το χρώμα και την κίνησή του, ώστε να το προσδιορίσει σε σχέση με άλλα αντικείμενα, σε σχέση με το περιβάλλον και σε σχέση με τον παρατηρητή. Έτσι λοιπόν οι νοητικές οπτικές έννοιες κατά τη θέαση ενός έργου τέχνης προϋποθέτουν και την ανάπτυξη σχέσεων, αφού πάντα ο άνθρωπος βλέπει κάτι σε σχέση με κάτι άλλο (σχέση - συσχέτιση) (Arnheim R. 2007, σ. 81, 83, 87, 119).

Η συσχέτιση είναι σήμερα μια έννοια αρκετά διαδεδομένη στη θεωρία και πρακτική της τέχνης, κυρίως μετά την ανάδειξή της από το Γάλλο επιμελητή Nicholas Bourriaud στο βιβλίο του “Αισθητική της συσχέτισης” (2001). Ο Bourriaud ορίζει ως τέχνη της συσχέτισης ένα σύνολο καλλιτεχνικών πρακτικών που έχουν ως θεωρητική και πρακτική αφετηρία το σύνολο των ανθρώπινων σχέσεων και τον κοινωνικό τους περίγυρο, παρά την υποστήριξη ενός αυτόνομου και ιδιωτικού συμβολικού χώρου. Θέτει δε ως αισθητικό κριτήριο την παραγωγή διαπροσωπικών σχέσεων. Γράφει:

“Κάθε έργο τέχνης παράγει ένα μοντέλο κοινωνικότητας που μεταθέτει το πραγματικό ή θα μπορούσε να μεταφραστεί σε αυτό. Υπάρχει λοιπόν μια ερώτηση που έχουμε δικαίωμα να θέτουμε σε κάθε αισθητική παραγωγή: αυτό το έργο, μου επιτρέπει το διάλογο; Θα μπορούσα να υπάρχω και πώς μέσα στο χώρο που οριοθετεί” (Bourriaud N., 2001, σ. 117).

Η συσχέτιση είναι μία δημιουργική διαδικασία που εγείρει ερωτήματα σχετικά με το τι είδους ποιότητες παράγονται και κατά πόσο αλλάζουν οι ταυτότητες των εμπλεκομένων προσώπων (Κούρος Π. 2004. σ. 83).

Ο καλλιτέχνης πρέπει να έχει επίγνωση μιας πολυμορφίας σχέσεων-συσχετίσεων κατά την παραγωγή του έργου τέχνης, διότι μέσω αυτών των συσχετίσεων “ζωής”, το αντικείμενο της τέχνης έρχεται σε επαφή με τον άνθρωπο. Έτσι ο καλλιτέχνης πρέπει να έχει ζήσει και να ζει εξακολουθητικά μέσα στην πραγματικότητα που τον

περιβάλλει, να μεταβάλλεται και ο ίδιος σε παράγοντα προόδου. Πρέπει να έχει την ικανότητα να αντιληφθεί όλο το εύρος του κοινωνικού γίνεσθαι, να παρακολουθεί το συσχετισμό με τις κινητήριες δυνάμεις και τα καινούρια στοιχεία που γεννιούνται στο παρόν. Ο καλλιτέχνης, τόσο με το έργο όσο και με τον καθημερινό τρόπο ζωής του, οφείλει να ανελίσσεται σε ενεργό κοινωνικό παράγοντα (Σκάρος Ζ., 1983: σελ. 62-63, 66-67, 69).

Ο τρόπος οργάνωσης και ανάπτυξης του έργου τέχνης, που καθιερώνεται και επαναλαμβάνεται, διαμορφώνει ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό στυλ. Το στυλ μπορεί να αφορά στο σύνολο του έργου ενός καλλιτέχνη αλλά και στο σύνολο των έργων μιας εποχής ή μιας ολόκληρης χώρας. Το στυλ μπορεί να απομακρύνεται από την αναπαράσταση της πραγματικότητας και να προάγει με αρκετούς διαφορετικούς τρόπους νέες σχέσεις εμπλοκής και δόμησης των γνωστών στοιχείων του κόσμου. Εντέλει οι παράγοντες που θα καθορίσουν τη διαμόρφωση ενός στυλ είναι η ώσμωση ανάμεσα στο παλαιότερο γίνεσθαι της τέχνης και στη σύγχρονη πολιτιστική πραγματικότητα, καθώς και η ξεχωριστή καλλιτεχνική ματιά (Otten C. 1990, σ. 72-73).

Στην ιστορία της τέχνης γίνεται συχνά αναφορά για συγκεκριμένα στυλ και περιόδους και αυτό επεκτείνεται σε όλα τα διαφορετικά και εξειδικευμένα είδη αναπαράστασης. Ακόμα και οι προσωπογραφίες μιας εποχής ενσαρκώνουν το στερεοτυπικό ύφος της αντίστοιχης κοινωνίας, τα εκφραστικά δομικά στοιχεία της αντίστοιχης μορφής και φυσικά το στυλ της εποχής τους ή του δημιουργού. Ο καλλιτέχνης είναι αυτός που επιλέγει τι θα κάνει περισσότερο ή λιγότερο φανερό. Βέβαια, σήμερα είναι δύσκολο να αποκωδικοποιηθεί η λειτουργία μιας προσωπογραφίας που δημιουργήθηκε πριν την ανακάλυψη της φωτογραφίας και είχε σκοπό να διατηρήσει τη συγκεκριμένη μορφή στη μνήμη των απογόνων και να τη μετατρέψει σε ισχυρό ίχνος μνήμης, αφού δεν υπήρχε άλλη δυνατότητα ενθύμησης (Gombrich E. 1982, σ. 114-115).

Το παραγόμενο δημόσιο αντικείμενο ορίζεται μέσα σε ένα κοινωνικοπολιτιστικό πλαίσιο και χαρακτηρίζεται από αισθητική, χρηστικότητα και λειτουργικότητα. Το απαραίτητο στοιχείο στην τέχνη είναι η λειτουργικότητα και η αισθητική, ενώ η χρησιμότητα όχι, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η απουσία της χρησιμότητας μετατρέπει ένα αντικείμενο σε τέχνη. Επίσης τα χρηστικά αντικείμενα είναι δύσκολο να τα δει κάποιος έξω από το πλαίσιο του χρηστικού τους σχεδιασμού (Otten C. 1990, σ. 73).

Διερευνώντας τις συνθήκες κινητοποίησης για καλλιτεχνική δραστηριοποίηση αναζητούνται δυναμικές που μπορεί να λειτουργήσουν σε ένα κοινωνικό σύστημα προς αυτή την κατεύθυνση. Μία τέτοια σημαντική δυναμική είναι οι δομές σύγκρουσης. Είναι γεγονός ότι οι συγκρούσεις τραυματικών γεγονότων του παρελθόντος που έχουν προκαλέσει πόνο υποθάλπονται με υπόγειους τρόπους στα μετέπειτα χρόνια, μέσα από τους χειρισμούς διεύθετης και απόδοσης δικαιοσύνης.

Καθορίζουν σχέσεις μεταξύ κοινωνικών ομάδων ή και ολόκληρων χωρών, αποδίδουν το ρόλο του τιμωρού ή του τιμωρημένου, κατευθύνουν την αντίληψη για την ταυτότητα και τη μνήμη σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο και γενικά μπορεί να αποβούν μοιραίες προδιαγράφοντας το μέλλον ανθρώπων αλλά και εθνών. Οι δομές αυτές επηρεάζονται από τις διαφορετικές εκφάνσεις της μνήμης (ατομική-συλλογική-ιστορική) και τη μετεξέλιξή τους σε αναπαραστάσεις. Γενικά έχει δοθεί έμφαση στη “χωρική μνήμη”, όπου συγκαταλέγονται οι πραγματικοί χώροι μνήμης, τα μνημεία, τα μουσεία, οι πρακτικές αναπαράστασης και οι αναμνηστικές τελετές, ημερολόγια και επέτειοι, σύγχρονες έρευνες και καταγραφές των τραυματικών βιωμάτων, καθώς και μελέτες αναβίωσης του τραύματος από γενιά σε γενιά σε ατομικό, οικογενειακό και κοινωνικό επίπεδο (Hall K. and Jones K. 2011, σ. 17, 20, 23).

Τελικά οι δομές σύγκρουσης έχουν διαμορφώσει νέες μορφές εκθεμάτων και εικαστικών αντικειμένων, που προσφέρουν τη δυνατότητα για μια πιο βιοματική προσέγγιση (Μουσείο Ολοκαυτώματος των ΗΠΑ). Μία αναφορά που ευαισθητοποιεί και ενημερώνει μέσω της δύναμης της τέχνης.

Είναι επίσης σημαντικό να διερευνηθούν οι δομές σύγκρουσης στις χώρες που έχουν υποστεί τα δεινά του πολέμου, όπου ομαδικά και ατομικά παράγονται τεχνικές μνημόνευσης, που θα ανακουφίσουν από τη θλίψη και θα παράγουν γνώση. Οι παράγοντες αυτοί υπάρχουν πάντα διαμορφώνοντας τις αναφερόμενες δομές σύγκρουσης αλλά μεταβάλλεται η εκφραστική γλώσσα που χρησιμοποιούν. Η τέχνη σε αυτή την περίπτωση ακολουθεί την αποκαλυπτική φαντασία και επιλέγει να εκφραστεί με την αλληγορία, αντανakλώντας πολυμορφία εικαστικών αναζητήσεων. Διαμορφώνεται έτσι, μία “παραδοσιακή γλώσσα” της απώλειας, που συμβάλει στην αντιμετώπιση του πόνου και του τραύματος μέσω της κάθαρσης (Winter J. 2014 σ. 29, 145,

Οι καλλιτέχνες, συγκεκριμένα μετά το 1914, προκειμένου να μιλήσουν για την καταστροφή από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, απέφυγαν τις τεχνικές της πρωτοπορίας που μόλις είχαν εφαρμοστεί στην Ευρώπη, όπως την αφαίρεση και κατέφυγαν σε παλιούς αναγνωρισμένους καλλιτέχνες ειδικά του 16^{ου} αιώνα, ώστε να αντλήσουν έμπνευση για την αλληγορική τους τέχνη. Μπορούν να μελετηθούν προς αυτή την κατεύθυνση δύο περιπτώσεις, του Γερμανού Otto Dix¹²⁵ με τα έργα War¹²⁶ (1932) και Flanders¹²⁷ (1934) και του Γερμανο-Ελβετού Paul Klee¹²⁸ με το έργο Angelus Novus¹²⁹ (1920) (Winter J. 2014 σ. 158-159, 161-163).

¹²⁵ Ο Otto Dix ήταν Γερμανός ζωγράφος και χαράκτης, γεννήθηκε το 1891 και πέθανε το 1969. Ήταν ένας από τους πιο σημαντικούς καλλιτέχνες της “Νέας Αντικειμενικότητας” τάσης που εξελίχθηκε μετά τον εξπρεσιονισμό. Ο Dix απέδωσε στα έργα μία δυναμική έκφρασης υπέρ του κοινωνικού αγώνα καταδικάζοντας την αδικία και τα δεινά του πολέμου (Ρηντ Χ., 1978, σ. 254-260).

¹²⁶ Ο Dix είχε γράψει για τον πόλεμο: οι ψείρες, αρουραίοι, συρματοπλέγματα, ψύλλοι, κοχύλια, βόμβες, υπόγειες σπηλιές, πτώματα, το αίμα, το ποτό, ποντίκια, γάτες πυροβολικό, βρωμιά, σφαίρες, κονιάματα, φωτιά, ο χάλυβας, αυτά είναι ότι είναι ο πόλεμος. Αυτό είναι η δουλειά του διαβόλου. Στο έργο που το ονόμασε war, ένα τρίπτυχο του 1932, δείχνει μία ομάδα από στρατιώτες που βαδίζουν. Το κεντρικό έργο χωρίζεται από μία παλουκωμένη φιγούρα που έχει ανασταλεί από ένα δέντρο πάνω από τη μάχη. Ξεχωρίζει ένας άντρας νεκρός του οποίου το χέρι δείχνει προς τα κάτω προς το σημείο του μακελειού. Η σύνθεση θυμίζει το τέμπλο του Grünewald στο Isenheim, “The Isenheim Altarpiece”, έργο του 1516. Στα δεξιά ένας στρατιώτης έχει συρθεί από τον τραυματισμένο του σύντροφο από το χαράκωμα και ένας άλλος σέρνεται μόνος του μακριά. Οι άνθρωποι αυτοί που είναι αξιοπρεπείς κανονικοί στρατιώτες βρίσκονται μέσα σε ένα μη ανθρώπινο και αναξιοπρεπές τοπίο, που περικλείει τη σταύρωση στο κέντρο (Winter J. 2014 σ. 163). Αναφορά εικόνας στον ιστοχώρο, Wikiart.org, War, 1932 – Otto Dix: ανακτήθηκε στις 29/1/2019, <https://www.wikiart.org/en/otto-dix/war-1932>.

¹²⁷ Στον πίνακα “Flanders” ο Dix δημιουργεί μία έντονα αλληγορική εικόνα. Το θέμα είναι μια διάσημη σκηνή από τη νουβέλα «Under Fire» του Henri Barbusse, Γάλλου μυθιστοριογράφου. Ο Barbusse τελειώνει τη νουβέλα του αλληγορικά με την περιγραφή μιας μοντέρνας εκδοχής του θρύλου της πλημμύρας. Αυτή τη σκηνή περιγράφει ο Dix, όταν στρατιώτες και από τις δύο πλευρές ξυπνούν από μία βροχερή νύχτα. Στρατιώτες σκεπασμένοι με λάσπη γίνονται μέρος του τοπίου και σκεπάζονται από τα δέντρα και τα κλαδιά. Το σημάδι από το ακάνθινο στεφάνι φαίνεται στο κέντρο του πίνακα αλλά η ανάσταση είναι κοντά. Οι στρατιώτες ξυπνούν από την εσωτερική νύχτα, στη νουβέλα, υψώνονται και κραυγάζουν ενάντια στον πόλεμο, σαν ένα βδέλυγμα που δεν πρέπει να ξανασυμβεί. Αυτή είναι η ελπιδοφόρα αυγή που παρουσιάζεται στη νουβέλα που κυκλοφόρησε στη Γερμανία το 1918, και παρουσιάζεται στον πίνακα σαν ένα χρυσαφένιο καλυμμένο με σύννεφα ηλιοβασίλεμα αριστερά και ένα μπλε Ουρανό με τη σελήνη να φαίνεται καθαρά στα δεξιά του πίνακα.

Αυτό που εδώ είναι σημαντικό είναι η αλληγορία που έχει επιλεγεί με την πλημμύρα του Νώε, ένα βιβλικό τοπίο όπου όπως στον Dix έτσι και στον Barbusse, αυτοί που υπήρξαν κατά τη διάρκεια του πολέμου οι χειρότεροι εχθροί τώρα κραυγάζουν μαζί ενάντια στο να επαναληφθεί ο πόλεμος (Winter J. 2014 σ. 164). Αναφορά εικόνας στον ιστοχώρο, Wikiart.org, Flanders, 1934 – Otto Dix: ανακτήθηκε στις 29/1/2019, <https://www.wikiart.org/en/otto-dix/war-1932>.

¹²⁸ Ο Paul Klee (1879-1940), ήταν ένας σπουδαίος καλλιτέχνης που δεν εντάχθηκε επίσημα σε κάποιο κίνημα και το έργο του επηρέασε σημαντικά την πορεία της μοντέρνας τέχνης. Το ταλέντο του εκδηλώθηκε πρώτα στη μουσική και μέχρι το τέλος της ζωής του παρέμεινε ένας ολοκληρωμένος βιολιστής. Δίδαξε στη σχολή Μπαουχάους (Bauhaus) και άφησε συνολικά περισσότερα από 9.000 έργα (υδατογραφίες, χαρακτηριστικά και σχέδια), το μεγαλύτερο μέρος των οποίων βρίσκεται στο Κέντρο

Έργα σαν αυτά αποτέλεσαν γέφυρα μνήμης από το παρελθόν στο μέλλον, αποδεικνύοντας ότι οι ανθρώπινες αντιδράσεις σε τραυματικά γεγονότα είναι πολύπλοκες και κωδικοποιημένες. Η θλίψη σαν ένα πρώτο στάδιο και το πένθος σαν μία επερχόμενη κατάσταση ακολουθούνται από διαμεσολαβητές, που είναι ενέργειες και οργανωμένες δράσεις, ώστε να γίνει αποχωρισμός από το τραυματικό γεγονός μέσα από τη διαδικασία της μνημόνευσης. Αυτή η διαδικασία αποχωρισμού τού να ξεχνάς όσο και τού να θυμάσαι είναι ένα κομβικό σημείο στην εικαστική έκφραση όταν ένας πληθυσμός ζει την απώλεια μέσω του προσφυγικού βιώματος. Σύμφωνα με τον Χέγκελ, αυτή η συνείδηση της αντιξοότητας απαιτεί τη συνεχόμενη ύπαρξη της τέχνης. Τέλος, έχει ενδιαφέρον ο προβληματισμός του Theodor Adorno, Γερμανού κοινωνιολόγου, θεωρητικού και συνθέτη, σχετικά με το ότι είναι βαρβαρότητα να γράψεις έστω και ένα ποίημα μετά το Άουσβιτς (μετά το 1945 έπαψε να εργάζεται ως συνθέτης), ενώ αργότερα ανακάλεσε: “Ο πολυετής πόνος έχει το δικαίωμα της έκφρασης όσο και ο βασανισμένος να φωνάζει” (Winter J. 2014 σ. 225, 227, 229).

Εξετάζοντας στη συνέχεια τον κόσμο των αισθητών αντικειμένων συνειδητοποιεί κανείς ότι δομούν την αντίληψη του χώρου αλλά και του χρόνου μέσα στην καθημερινότητα. Εξάλλου, τα αντικείμενα συνδέονται αναπόσπαστα με τη μνήμη καθιερώνοντας συνδέσμους με το παρελθόν, που ενισχύουν την ταυτότητα, ειδικά σε μεγαλύτερες ηλικίες. Καθώς συγκεντρώνονται σε συλλογές μπορεί να λειτουργήσουν σε ατομικό επίπεδο (ενθύμια προσωπικά) ή σε συλλογικό επίπεδο σε μουσεία, μνημεία και γενικά χώρους μνήμης (κοινωνική - ιστορική μνήμη). Τώρα σε

Πάουλ Κλέε της Βέρνης. Σημαντικά είναι τα κείμενά του, “Παιδαγωγικό Σημειωματάριο” του 1925 και “Για τη Μοντέρνα Τέχνη” του 1945 (Klee P., [χ.χ.], σ. 2-58).

¹²⁹ Ο πίνακας του Klee που ονομάζεται “Angelus Novus”, απεικονίζει έναν άγγελο που σκέφτεται ότι θα απομακρυνθεί από ένα σταθερό ενδεχόμενο. Το βλέμμα του έντονο, το στόμα ανοιχτό και τα φτερά του απλωμένα. Ο Klee έχει απεικονίσει με αυτόν τον τρόπο τον άγγελο της ιστορίας. Το πρόσωπό του στραμμένο στο παρελθόν, από όπου λαμβάνουμε μία αλυσίδα γεγονότων, βλέπει μία ξεχωριστή καταστροφή όπου συσσωρεύονται τα συντρίμια επάνω σε συντρίμια και εκσφενδονίζονται μπροστά από το πόδι του. Ο άγγελος θα ήθελε να μείνει αφυπνίζοντας τους νεκρούς και να επαναφέρει ότι έχει καταστραφεί. Αλλά μια καταιγίδα έχει ξεσπάσει από τον παράδεισο, έχει πιάσει τα φτερά του τόσο βίαια που ο άγγελος πλέον δεν μπορεί να τα κλείσει. Η καταιγίδα τον ωθεί ακαταμάχητα στο μέλλον όπου γυρίζει την πλάτη του ενώ η σωρός από συντρίμια πριν από αυτόν μεγαλώνει προς τον ουρανό. Η καταιγίδα είναι αυτό που αποκαλούμε πρόοδο. Το όνομα και η σύλληψη του αγγέλου έχει εμπνεύσει έργα αρκετών εικαστικών και μουσικών (Winter J. 2014 σ. 223-224). Αναφορά εικόνας στον ιστοχώρο: : www.lifo.gr, “250 έργα του Πάουλ Κλέε σε μια έκθεση στο Παρίσι, πρώτη φορά από το 1969”, PAUL KLEE, Angelus novus, 1920, The Israel Museum, Jérusalem, ανακτήθηκε στις 29/1/2019, https://www.lifo.gr/articles/arts_articles/95494/250-erga-toy-paoyl-klee-se-mia-ekthesi-sto-parisi-proti-fora-apo-to-1969

συλλογικό επίπεδο, οι άνθρωποι μέσω των αντικειμένων επικοινωνούν με το παρελθόν κατανοώντας την πρότερη ιστορία αλλά κι εκεί τα ίδια αντικείμενα ευαισθητοποιούν τον καθένα διαφορετικά λόγω της πολύπλοκης λειτουργίας της θύμησης (Radley A., 1990 σελ. 46-48).

Αναλυτικότερα, σε όλες τις εκφάνσεις οργάνωσης της καθημερινότητας παρατηρούνται διαφορές στις επιλογές των ανθρώπων (διακόσμηση δωματίου έως επιλογή αντικειμένων τέχνης) που ξεφεύγουν από μία απλή καταγραφή προσωπικού γούστου και αναδεικνύουν μία βαθύτερη σχηματοποίηση κοινωνικο-πολιτιστικών μεταβάσεων και αναπαραστάσεων. Τα αντικείμενα λοιπόν διατηρούν μνήμες, ιστορικά στοιχεία, μύθους και ιδεολογίες όχι μόνο για το άτομο αλλά και για την πολιτισμική κοινότητα. Εδώ είναι σημαντική η διαδικασία μετατόπισης των αντικειμένων από την εποχή τους και το πλαίσιο ύπαρξης και λειτουργίας τους σε μια κατάσταση ενθυμήσεων του παρελθόντος, διότι είναι αλληλένδετη με τη διαδικασία πρόκλησης μνήμης. Η μετατόπιση αυτή οδηγεί τελικά σε μια μεταμόρφωση, όπου αντικείμενα λειτουργικά του παρελθόντος γίνονται είτε μουσειακά αντικείμενα του παρόντος είτε σταδιακά καταλήγουν στη λήθη (Radley A., 1990 σελ. 51-52, 58).

Έχει πλέον αναγνωριστεί η σημαντικότητα της οπτικής αναπαράστασης και το ότι οι μορφές δεν είναι μόνο εκδοχές των δημιουργημάτων της σκέψης αλλά η βαθύτερη ουσία της σκέψης, που διαμορφώνουν ένα πλέγμα από βασικές οπτικές σημειώσεις, οδηγώντας από την απλή καθημερινότητα στην πιο δυσκολονόητη τέχνη (Arnheim R. 2007, σ. 159, 161, 184).

Εδώ βέβαια απαραίτητη προϋπόθεση της εικαστικής δημιουργίας είναι η ύπαρξη ενός πολυδιάστατου συστήματος σχημάτων που εξαρτάται από ποικιλία γεγονότων και καταστάσεων και όχι από τον ορατό κόσμο. Οι εμπειρίες λοιπόν αποκωδικοποιούνται μέσα από την ύπαρξη κάποιου αρχικού σχήματος, το οποίο πρέπει να διαθέτει την απαραίτητη ευελιξία και προσαρμοστικότητα. Το σημαντικό τελικά είναι η αναπαράσταση να είναι το αποτέλεσμα μιας διαδρομής, όπου επιβάλλονται τα σχήματα μέσω της διευθέτησης μιας αλληλεπίδρασης σχέσεων. Η τελική απεικόνιση αντανakλά τους αρχικούς στόχους του δημιουργού αλλά και ένα κοινωνικό status, όπου το συγκεκριμένο εικαστικό ύφος είναι αποδεκτό. Μία σημαντική διαπίστωση είναι ότι οι ζωγράφοι δεν έμειναν στην απλή απεικόνιση της φύσης αλλά ξεκίνησαν

να πειραματίζονται με διαφορετικά θέματα, που κατά έναν περίεργο τρόπο ανήκαν περισσότερο στη φύση (Gombrich E. 1995, σ. 107, 110, 113, 441).

3. 4 Σχέση εικαστικού αντικειμένου με το σύγχρονο κόσμο της τέχνης

Ανακεφαλαιώνοντας, από την Αναγέννηση και μετά σπουδαίες ανακαλύψεις, όπως η επιστημονική προοπτική, το σφουμάτο, τα βενετσιάνικα χρώματα, η κίνηση και η έκφραση είχαν στόχο τους την αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου. Όμως οι επόμενες γενιές καλλιτεχνών χρησιμοποιούσαν κάθε φορά συγκεκριμένες φόρμες, παρά απεικόνιζαν αυτό που έβλεπαν, παραδίδοντας τη σκυτάλη στις καινοτομίες του 19^{ου} αιώνα, με τη διατύπωση ότι η επίγνωση τού τι βλέπουμε επικαλύπτει στην ουσία την όραση. Είναι τελικά το ερευνητικό μυαλό που αναλύει και συνθέτει, χρησιμοποιεί σύμβολα και μεταμορφώσεις, ώστε το έργο τέχνης να θυμίζει τη φύση, ενώ αντίθετα η φύση να μην μοιάζει ποτέ εντελώς με το έργο τέχνης (Gombrich E. 1995, σ. 442-443).

Άλλωστε, αρχικά ο Πλάτων είχε αντιληφθεί τη σημασία των μορφών και τις θεωρούσε απήχηση της ισορροπίας και απόρροια των σχέσεων μεταξύ των αριθμών που αποτελούσαν την επιστημονική κατάκτηση της εποχής του. Τοποθετούσε το νόημα της τέχνης στην ικανοποίηση του ωραίου, όπου οι αυστηρές αναλογίες και η ρυθμική διάταξη ήταν οι βάσεις της δημιουργίας. Αυτές οι αναζητήσεις ήταν που επέφεραν τις καινοτομίες που προαναφέρθηκαν. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, για να λειτουργήσει ένα έργο τέχνης ήταν απαραίτητη η ευχαρίστηση της ψυχής, η χρησιμότητα αλλά και το ρεαλιστικό αντίκρισμα στον πραγματικό κόσμο. Για πρώτη φορά επίσης τέθηκε το θέμα της καλλιτεχνικής ελευθερίας και του αντίκτυπου των κοινωνικών μεταβολών στη δημιουργική διεργασία. Η τάση για αναμόρφωση των μορφών αναδείκνυε για τον Πλάτωνα γενικότερους μετασχηματισμούς, που έτειναν να αλλάξουν το κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι. Η επίδραση λοιπόν της τέχνης ήταν πολύ σημαντική για τον εκσυγχρονισμό της πολιτείας, αρκεί και η εικαστική γλώσσα να ακολουθούσε ορισμένους κανόνες που οριοθετούσαν στην αντίστοιχη εποχή το ωραίο και αληθινό, ώστε και ο καλλιτέχνης να μπορεί να εκφραστεί ελεύθερα (Ανδρόνικος Μ. 1986, σ. 245-261).

Οι εκφραστικές επιλογές του καλλιτέχνη είναι τα σημεία επικοινωνίας του με το κοινό και το πρωταρχικό επίπεδο ευαισθητοποίησης της όρασης, που επεκτείνεται από τη μορφή στο περιεχόμενο. Εδώ αναζητούνται αρκετές φορές και οι συμβολισμοί μιας εικόνας, καθώς η βαθύτερη κατανόησή της βασίζεται σε συμβάσεις ανάλογα με την εποχή, οι οποίες συνήθως σηματοδοτούν τους τρόπους απεικόνισης εννοιών. Όπως στη χριστιανική τέχνη ο κρίνος έχει συμβολίσει την αγνότητα της Παρθένου Μαρίας και οι αμνοί τους μαθητές. Δηλαδή η οπτική μορφή του έργου τέχνης βρίσκεται σε άμεση συγχρότιση με το θέμα του και ενώ δεν μπορεί να φανταστεί κανείς την τέχνη του μέλλοντος μπορεί να ερευνήσει το κάθε εμφανιζόμενο διαφορετικό στυλ ως μια διαφορετική εικόνα της ίδιας πραγματικότητας (Arnheim R., 1999, σ. 195, 498, 501).

Αναζητώντας λοιπόν το προφίλ του σύγχρονου καλλιτέχνη, γίνεται αντιληπτό ότι μετά το 1960, συμβαίνει μία μετατόπιση της καλλιτεχνικής δραστηριοποίησης, όπου υπονομεύεται η ταυτότητα του “παραδοσιακού” καλλιτεχνικού υποκειμένου. Ο καλλιτέχνης αρνείται συνειδητά τον παραδοσιακό ρόλο του δημιουργού και ελευθερώνεται από τους αιώνες της κοινωνικής “αχρηστίας” που βάραιναν επάνω του. Προβάλλει ένα ανοιχτό συμμετοχικό πρότυπο και εντάσσει τον εαυτό του στο κοινωνικό σύνολο, αμφισβητώντας το θεσμικό σύστημα της καλλιτεχνικής αξιολόγησης (κριτικοί και έμποροι έργων τέχνης). Παρατηρείται σοβαρή μετατόπιση της δραστηριοποίησης του καλλιτέχνη, που πρέπει πλέον να αντλεί τη δύναμή του από το λειτουργικό πεδίο της ανθρώπινης κοινωνίας, απαλλαγμένος από κάθε μεταφυσική δραστηριότητα και διεκδικώντας ένα ενεργό κοινωνικό κύρος, ανάλογο με εκείνο του επιστήμονα (Δασκαλοθανάσης Ν., 2004: σελ. 238, 251-252).

Η σαφής μετατόπιση της δράσης του καλλιτέχνη, ενεργοποιεί σημαντικά και τη θέση του θεατή, ενώ ο ίδιος μοιάζει να αποτραβιέται από το προσκήνιο. Ο καλλιτέχνης πλέον, με τη νηφαλιότητα ενός επιστήμονα, ζει στον κόσμο ως θνητός, διαχειρίζεται το έργο του, γράφει κείμενα ή έχει την επιμέλεια καλλιτεχνικών εκθέσεων, λαμβάνει μέρος σε δημόσιες συζητήσεις, μελετά και αφομοιώνει τις τεχνολογικές εξελίξεις. Η κάθε αναγνώριση προς τη μία ή την άλλη κατεύθυνση είναι παροδική και για να αποδοθεί στον καλλιτέχνη οποιαδήποτε ταυτότητα, πρέπει να δραστηριοποιηθεί ενεργά μέσα στον κόσμο της σύγχρονης τέχνης. Ο κόσμος της σύγχρονης τέχνης αποτελείται δε, από ένα σύνθετο θεσμικό σύστημα, το οποίο περιλαμβάνει επιμελητές

και διευθυντές Μουσείων, art manager, χορηγούς, συλλέκτες, κριτικούς, θεωρητικούς, κ.ά. (ό.π., σελ. 289, 316-317).

Συμπερασματικά, η τέχνη είναι μια ζωντανή οντότητα που απαρτίζεται από πολλές πλευρές και στοιχεία τα οποία πρέπει όλα να τα συμπεριλάβει κανείς προκειμένου να αντιληφθεί ακέραια το νόημά της. Για να την κατανοήσει ο θεατής θα πρέπει πρώτα να εμπλουτίσει τον δικό του κόσμο εννοιών και σχημάτων και κατόπιν να οριοθετήσει τον καλλιτέχνη ανάλογα με το πότε έδρασε, πού, ποιο είναι το γενικότερο στυλ που ακολουθεί ή το πιο προσωπικό του ιδίωμα και κατόπιν να κρίνει το παραγόμενο έργο (Βακαλό Ε., 1996, σ. 96).

3. 5 Καλλιτέχνης και πόλη

Ανακεφαλαιώνοντας, προκειμένου να εστιάσει κανείς στη σχέση καλλιτέχνης και πόλη θα πρέπει να μελετηθούν, τόσο η συνδιαλλαγή με το παρελθόν, όσο και η διάθεση για δημιουργική ενασχόληση στο παρόν. Σημείο οριοθέτησης της παραπάνω σχέσης θα πρέπει να είναι η νέα αντίληψη για την τέχνη, που καθιερώθηκε με τις πρωτοπορίες του 20ού αιώνα, όπου αλληλοεπιδρούν οι κοινωνικές συνθήκες με τον καλλιτέχνη (δημιουργία και βίωμα) και μελετάται το νόημα που κρύβεται πίσω από τις οπτικές εικόνες. Παρακάτω λοιπόν θα διερευνηθεί η συσχέτιση καλλιτέχνης και πόλη μέσα από δύο όψεις της καλλιτεχνικής διεργασίας,¹³⁰ το κοινωνικο-πολιτιστικό πλαίσιο και το δημόσιο αντικείμενο.

3.5.1 Κοινωνικο-πολιτιστικό πλαίσιο: καλλιτέχνης και προσφυγικός χαρακτήρας της γειτονιάς

Οριοθετώντας αρχικά το κοινωνικοπολιτιστικό πλαίσιο και με σημείο αναφοράς τη νέα πατρίδα, θα πρέπει να αναλογιστεί κανείς το ότι η εξέλιξη του προσφυγικού ζητήματος (1.2.4. «αστική αποκατάσταση») οδήγησε σε σημαντικές μεταβολές, με αποτέλεσμα να διαμορφωθούν νέες κοινωνικές δομές. Αν και οι προσφυγικοί συνοικισμοί αναπτύσσονταν στην περιφέρεια των πόλεων, με τις συνθήκες στο κέντρο να παραμένουν ίδιες, οι πρακτικές μνημόνευσης (μνημεία,, τελετές, εορτές, μνημόσυνα, μουσεία, σύλλογοι - σωματεία - εκδόσεις, επέτειοι, ονοματολογία

¹³⁰ Αναφορά στο τρίτο κεφάλαιο, στη 2η παράγραφο.

προσφυγικών συνοικισμών και οδών, συγκέντρωση μαρτυριών και αφηγήσεων, εκφραστικές αναπαραστάσεις μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας κ.ά.) επεκτάθηκαν γρήγορα στον ευρύτερο αστικό χώρο (κέντρο και περιφέρεια). Παράλληλα, οι προσφυγικοί συνοικισμοί δεν ήταν ένας τόπος ουδέτερος και αδιάφορος αλλά χρωματίστηκαν από την έντονη κοινωνικότητα των προσφύγων και αποτέλεσαν μία πολιτισμική «ομπρέλα» εξελισσόμενων εννοιών και σχημάτων. Η διαχείριση της μνήμης, της ταυτότητας και του τραύματος, καθιέρωσε στην πορεία τη λειτουργία των πρακτικών μνημόνευσης των «Χαμένων Πατρίδων» και σχηματοποίησε, μέσα από διαφορετικές εκφάνσεις, τη συσχέτιση καλλιτέχνης και πόλη.

Εστιάζοντας δε στους προσφυγικούς συνοικισμούς, φάνηκε πως αφού προέκυψε το προσφυγικό ζήτημα και κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, εξελίσσονταν διαδικασίες αναζήτησης ισορροπίας ανάμεσα στην ενσωμάτωση και την αφομοίωση, γεγονός που καθόρισε εκείνη την εποχή, γενικά στην Ελλάδα, το χαρακτήρα της προσφυγικής γειτονιάς στον αστικό χώρο και τη σχέση προσφύγων - γηγενών.¹³¹

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο προέκυψαν μεγάλες αλλαγές, οι οποίες ξεκίνησαν από τη σύσταση του πληθυσμού, με σημαντική προσέλευση κόσμου από την επαρχία (εσωτερική μετανάστευση). Στη συνέχεια, κατά τη διάρκεια της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφύλιου, πρόσφυγες και γηγενείς εντάχθηκαν στις ίδιες ομάδες, με αποτέλεσμα να ξεκινήσει τότε και η διαδικασία της ουσιαστικής αφομοίωσης.¹³² Έτσι, η προσφυγική γειτονιά άλλαξε χαρακτήρα και έγινε λαϊκή γειτονιά μιας ευρείας εργατικής τάξης, με φανερά τη διατήρηση των μηχανισμών αλληλεγγύης των προσφύγων από τη μια και την αγωνιστική διάθεση από την άλλη (καινούριοι σύλλογοι - ανάπτυξη αριστερού κινήματος - πυρήνες εθνικής αντίστασης). Είναι γεγονός ότι τα μεγάλα μπλόκα που στόχευαν στη διάλυση της αντίστασης στις πόλεις, πραγματοποιήθηκαν σε προσφυγικούς συνοικισμούς (το μπλόκο της Κοκκινιάς).¹³³

¹³¹ Αναφορά στο πρώτο κεφάλαιο, στην ενότητα 1.3.

¹³² Αναφορά στο πρώτο κεφάλαιο, στην ενότητα 1.3.

¹³³ Δημητρόπουλος Δ. και Μπελαβίλας Ν. - (επιστημονικοί υπεύθυνοι) - Κυραμαργιού (συντονίστρια προγράμματος), Ερευνητικό Πρόγραμμα «Προσφυγικές γειτονιές του Πειραιά από την ανάδυση στην ανάδειξη της προσφυγικής μνήμης», Εθνικό ίδρυμα Ερευνών και Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Περιφέρεια Αττικής, Ιούνιος 2018, σ. 146-159. ; Λεοντίδου Α. (2017). "Φτωχογειτονιές της ελπίδας". Athens Social Atlas. Ημερομηνία ανάκτησης 26/12/2020. <https://tinyurl.com/y782tews>. Γεγονός που αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας έρευνας, στην ενότητα 1.3.1 (η πολιτική διάσταση του προσφυγικού ζητήματος).

3.5.2 Δημόσιο αντικείμενο: προβολή του καλλιτεχνικού έργου στην πόλη

Αναφορικά με τις προσφυγικές πόλεις, υπήρξαν στην πορεία διαφοροποιήσεις που είχαν να κάνουν γενικότερα με παράγοντες που διαμόρφωσαν την ταυτότητα των μεταπολεμικών πόλεων, τόσο σε σχέση με τον φυσικό - αστικό χώρο και τον πολεοδομικό - αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, όσο και σε σχέση με τα κοινωνικοοικονομικά χαρακτηριστικά, την κοινωνική διαστρωμάτωση και την οργάνωση των κοινωνικών δομών (λειτουργίες και διαδικασίες) (Hall T. 2005: σ. 29, 43-45).

Αναλυτικότερα, στην εξέλιξη ανάπτυξης των προσφυγικών συνοικισμών μετά το 1970, συνεκτιμώνται οι εξής παράμετροι: **α)** η κατάργηση των πρότερων ευτελών κατασκευών **β)** η ολοκλήρωση των κατάλληλων υποδομών **γ)** η εδραίωση των κοινωνικών πρακτικών των προσφύγων και της νέας προσφυγικής ταυτότητας **δ)** ο συνεχόμενος εργατικός εποικισμός που προσέδωσε άλλο χαρακτήρα και δημιούργησε τις εργατικές λαϊκές συνοικίες (που έχουν συμβολίσει κατά καιρούς το αγωνιστικό πνεύμα των κατοίκων τους) **ε)** η ανάδειξη της σημασίας της αστικής δικτύωσης στο επίπεδο της γειτονιάς **στ)** η εφαρμογή του διαχωρισμού των χρήσεων της γης κατά ζώνες (επικράτηση της χάρτας των Αθηνών - αναφορά στην ενότητα 1.3.3.), με το “αστικό κέντρο” να πρωταγωνιστεί στις διαδικασίες αναδιαμόρφωσης της ταυτότητας της πόλης¹³⁴ **ζ)** η εγκαθίδρυση των πρακτικών μνημόνευσης, που αναφέρθηκαν παραπάνω (γίνεται ενδελεχής αναφορά στο 2ο κεφάλαιο) **η)** η αυξημένη

¹³⁴ Μέχρι και τη δεκαετία του '70 όλες οι μοντέρνες αστικές δομές με την οικιστική αναμόρφωση, την ανάπτυξη αστικών περιοχών, τη δημιουργία νέων συνοικιών, αναπτύχθηκαν σαν περιοχές κατοικίας, καθαρά με βάση ένα κέντρο, όπου εξυπηρετούνταν όλες οι βασικές λειτουργίες (εμπόριο, αναψυχή), με τις βιομηχανίες και τις εγκαταστάσεις μεταφορών να τοποθετούνται στον περιφερειακό χώρο. Το κέντρο είχε άμεση σχέση με τη διαδικασία της αστικής ανάπτυξης και εξέφραζε την αναδιαμόρφωση και την ταυτότητα της πόλης, συγκεντρώνοντας τα πιο σημαντικά κτίρια και τις αστικές δομές με το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, ενώ σε αρκετές Ευρωπαϊκές πόλεις αποτελούσε και αποτελεί και τόπο κατοικίας. Στη συνέχεια, κατά τη μεταμοντέρνα αντίληψη, ο διαχωρισμός χρήσεων γης κατά ζώνες θεωρήθηκε αρνητικός παράγοντας, με αποτέλεσμα από τη δεκαετία του '90 και μετά, να επικρατήσει η δημιουργία επιλεκτικών χωρικών συστάδων (clusters), όσον αφορά το διαχωρισμό των χρήσεων γης (Οι Αίσωπος Γ. και συν. (2006) : σ. 29-30).

Ενώ οι πόλεις ήταν πάντα κέντρα πολιτισμού εστιάζοντας στις καλές τέχνες και τις σύγχρονες αντιλήψεις, μετά το τέλος του 20ού αιώνα και έως σήμερα δίνεται πλέον έμφαση στην πολιτιστική οικονομική ανάπτυξη. Αξιοσημείωτη είναι δε, η καταλυτική εφαρμογή των πολιτιστικών συστάδων για την ανάπτυξη και αναδιαμόρφωση υποβαθμισμένων περιοχών, όπου δημιουργούνται και εγκαταστάσεις που παρέχουν δυνατότητα φιλοξενίας γεγονότων διεθνούς διοργάνωσης. Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία ενός νέου αστικού τοπίου καινοτόμας μορφής, που εμπεριέχει την αρχιτεκτονική κληρονομιά, όπως είναι ο χώρος που έχει διαμορφωθεί στην οδό Πειραιώς και καταλήγει στην “Τεχνόπολη” του Δήμου Αθηναίων (ό. π., σ. 31, 33).

ανομοιογένεια από τη δεκαετία του '90 κι έπειτα, λόγω των μετακινήσεων μεταναστών, προσφύγων και μειονοτήτων (που συμβαίνουν σε ολόκληρη την Ευρώπη), οι οποίοι εγκαθίστανται σε γειτονιές, που θεωρούνται υποδεέστερες **Θ**) και τελικά η ανορθόδοξη ανάπτυξη των αστικών κέντρων, που οδήγησε κάποιες φορές και στην αποκοπή από την τοπική ιστορία (Οι Αίσωπος Γ. και συν. 2006 : σ. 31, 33, 74-76; Δέφνερ Α. και Ζωγράφος Γ. 2011: σ. 487-489).

Οι παράμετροι που αναφέρθηκαν παραπάνω σκιαγραφούν ένα μοντέλο λειτουργίας της πόλης και αντανακλούν τη φυσιογνωμία της μορφής και των διαδικασιών της, παρέχοντας ξεχωριστές δυνατότητες για βιωματική «περιπλάνηση» και διαμόρφωση της ατομικής και της συλλογικής μνήμης (Stevenson D., 2007: σ. 95, 117, 121). Είναι αδιαμφισβήτητο γεγονός το ότι η καθημερινότητα στις πόλεις κατασκευάζεται και βιώνεται πολιτισμικά, εγκαθιδρύοντας εντέλει, διαφορετικές πρακτικές κωδικοποίησης της ιστορικής μνήμης, που εμπεριέχουν τόσο τη συνειδητή απόφαση του καλλιτέχνη για δραστηριοποίηση, όσο και τη νοηματοδότηση του αστικού χώρου με το παραγόμενο αποτέλεσμα, το καλλιτεχνικό έργο (δημόσιο αντικείμενο).

Η έννοια της «περιπλάνησης» είναι στην ουσία η προσωπική αίσθηση και σύνδεση του καλλιτέχνη, όσο και του θεατή με το αστικό πλαίσιο (μέσω του οποίου εφαρμόζονται οι μνημονικές πρακτικές), ανάλογα με την ψυχοσυναισθηματική σφαίρα και τις διαφορετικές ανάγκες και αναζητήσεις του κάθε ατόμου. Επίσης, θα πρέπει να σημειωθεί η ενδιαφέρουσα αλληλεπίδραση των εννοιών «περιπλάνηση» (υποκειμενική αντίληψη αστικού σκηνικού - επιθυμίες και ψυχολογικές συνιστώσες), «δραστηριοποίηση» (παρουσία του καλλιτέχνη στην πόλη, π.χ. διοργάνωση εκθέσεων) και «σηματοδότηση» (π.χ. η τοποθέτηση του καλλιτεχνικού έργου στον αστικό χώρο - δημόσιο αντικείμενο).

Εδώ προκύπτει η ανάγκη διερεύνησης, τόσο της ενίσχυσης του προσφυγικού χαρακτήρα των οικισμών στη νέα πατρίδα από τον καλλιτέχνη - πρόσφυγα, όσο και από το θεατή και καλλιτέχνη προσφυγικής καταγωγής. Στη δεύτερη περίπτωση, ο καλλιτέχνης - θεατής συνδιαλέγεται με τον προσφυγικό χαρακτήρα της γειτονιάς και την αστική εικονογραφία, ανακαλύπτοντας τους «τόπους μνήμης», τα αποτελέσματα των διαφορετικών πρακτικών μνημόνευσης στο δημόσιο χώρο. Έτσι, συμβολικές έννοιες δημιουργούν ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό ανάπτυγμα στον φυσικό χώρο και τον μετατρέπουν σε μνημονικό τόπο. Στη συνέχεια, η κάθε γενιά προσθέτει

συνειδητά το δικό της μερίδιο και επιδρά στη λειτουργία της μνημόνευσης και στην διεκπεραίωση της ιστορικής μνήμης, αφού δημιουργεί τελικά στο παρόν διαφορετικές αναπαραστάσεις του παρελθόντος. Το οποιοδήποτε αποτέλεσμα - προϊόν της εκάστοτε πρακτικής μνημόνευσης συνδέει την εμπειρία και δράση του καλλιτέχνη με εκείνη του θεατή (Κουλούρη Χ., 2020: σ. 27-30).

Πραγματοποιείται διαρκώς μία ζύμωση «μονάδων» που δρουν καταλυτικά στη σχηματοποίηση του «συνόλου», μέσω μιας ανατροφοδοτικής σχέσης, που αντιπροσωπεύει την ψηφίδα του κάθε καλλιτεχνικού δημιουργήματος, μέσα από τις διαδοχικές γενεές, στους τόπους - κέντρα εξάπλωσης του πολιτισμού, στη νέα πατρίδα. Θα έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να αναζητηθεί παρακάτω μέσω των διερευνητικών ερωτημάτων η πορεία της προβολής και κυκλοφορίας του παραγόμενου αντικειμένου στην πόλη, ανάλογα με την εποχή, τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις την τεχνογνωσία, τις αισθητικές αναζητήσεις και τις επιταγές του γούστου και της μόδας. Ένα παράδειγμα που μπορεί να αναφερθεί προς αυτή την κατεύθυνση, είναι η τέχνη της γιγαντοαφίσας στον κινηματογράφο για τους πρόσφυγες από τη μια και η διαδικτυακή προβολή μέσω ιστοσελίδων ή προσωπικών ιστολογίων για τους απογόνους προσφυγικής καταγωγής από την άλλη.

Εστιάζοντας στο εικαστικό αντικείμενο (ορατό τελικά) και με σημείο αναφοράς την αναβίωση και ιστορική συνέχεια της «Χαμένης Πατρίδας» στη Νέα Πατρίδα, θα διερευνηθεί το βίωμα (αόρατο κατά τη διαδικασία) του καλλιτέχνη και η σύνδεσή του με το τραυματικό γεγονός της απώλειας και της προσφυγιάς ((Κουλούρη Χ., 2020: σ. 266-277).

Κεφάλαιο 4: ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

4.1. Καθορισμός του Ερευνητικού Πεδίου - Διατύπωση Στόχων και Ερευνητικών Ερωτημάτων

Η υποφαινόμενη (ερευνήτρια) είναι εικαστικός, προσφυγικής καταγωγής και είχε μία πρώτη διερευνητική προσέγγιση σε σχέση με το έργο εικαστικών καλλιτεχνών, προσφύγων, που σηματοδότησαν με το έργο τους την Αττική Νίκαια.¹³⁵ Το πρωταρχικό ερώτημα που την ώθησε, με άξονα το παραπάνω πλαίσιο, στον προσδιορισμό της ερευνητικής περιοχής της συγκεκριμένης έρευνας, ήταν το πώς το προσφυγικό βίωμα αποτυπώνεται στις τέχνες και ιδιαίτερα στις εικαστικές.

Έτσι λοιπόν, τέθηκε στη συνέχεια το ερευνητικό πλαίσιο της παρούσας διατριβής, με τίτλο: «Χαμένες πατρίδες στις εικαστικές τέχνες: τραύμα, μνήμη και ταυτότητα», που είχε ως απώτερο σκοπό την ανάδειξη της σύνδεσης ανάμεσα στην εικαστική ταυτότητα και την προσφυγική μνήμη, με κομβικό σημείο αναφοράς το τραυματικό γεγονός και ορίζουσα συσχέτισης την αλληλεπίδραση ανάμεσα στον/στην εικαστικό καλλιτέχνη/-χνίδα και την έκφραση της ιστορικής μνήμης στον αστικό χώρο. Ως εφελκυστικό ορίστηκε το προσφυγικό ζήτημα που προέκυψε το 1922, με την έλευση και την αποκατάσταση των προσφύγων στον ελλαδικό χώρο. Στη συνέχεια, η ερευνήτρια αναφορικά με το ερευνητικό της πεδίο, έθεσε τους παρακάτω στόχους:

- Να αναδειχθούν οι βαθύτερες επιδράσεις της προσφυγικής ταυτότητας στο έργο και τη ζωή των εικαστικών καλλιτεχνών/-χνιδών, που ήρθαν στην Ελλάδα μετά το 1922.
- Να φανούν οι διαφορετικοί τρόποι διαχείρισης της ατομικής - συλλογικής, καθώς και ιστορικής μνήμης από τους πρόσφυγες εικαστικούς που οδήγησαν τελικά ή όχι στην απόσβεση του τραύματος.
- Να διατυπωθούν μηχανισμοί διεργασίας και μορφοποίησης της τραυματικής εμπειρίας, που θα μπορούσαν να αποτελέσουν, πέρα από το ερμηνευτικό

¹³⁵ Διπλωματική εργασία σε επίπεδο Μεταπτυχιακού με τίτλο “Η σηματοδότηση της Αττικής Νίκαιας σαν ένα ανοιχτό σύστημα “τόπου- πόλης”, μέσα από την παρουσίαση του έργου εικαστικών καλλιτεχνών που έχουν δραστηριοποιηθεί ή δραστηριοποιούνται δημιουργικά στην περιοχή”, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Οικιακής Οικονομίας & Οικολογίας, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εκπαίδευση & Πολιτισμός» με κατεύθυνση: Αγωγή και Πολιτισμός.

πλαίσιο της συγκεκριμένης έρευνας, ένα εννοιολογικό σύστημα θεωρητικού εργαλείου προσέγγισης ερευνών, παρόμοιας κατηγορίας.

Στην πορεία διατυπώθηκαν τα ερευνητικά ερωτήματα ως εξής:

- Ποιοι είναι οι εικαστικοί καλλιτέχνες/-χνιδες, πρόσφυγες, που έχουν δραστηριοποιηθεί στον ελληνικό αστικό χώρο από τις αρχές του 20ού αιώνα έως σήμερα.
- Συνοπτικά βιογραφικά στοιχεία των συγκεκριμένων καλλιτεχνών/-χνιδών με έμφαση στις σημαντικές αναζητήσεις και τις ξεχωριστές κατακτήσεις τους (ιδιαίτερη καλλιτεχνική ταυτότητα και χαρακτηριστικά του εικαστικού έργου).
- Ποια είναι η σχέση των καλλιτεχνών/-χνιδών με το προσφυγικό παρελθόν, πώς διαχειρίστηκαν την ατομική και τη συλλογική μνήμη και πώς τελικά μορφοποίησαν το τραύμα του διωγμού μέσα από την τέχνη τους.
- Ποιοι ήταν οι αρχικοί μετασχηματισμοί του τραύματος και πώς έγινε στην πορεία η απόσβεση του τραυματικού γεγονότος (γενικότερες επιρροές στο έργο και τη ζωή των εικαστικών).

4.2 Σχεδιασμός της ποιοτικής έρευνας

Ο βασικός πυλώνας της συγκεκριμένης έρευνας είναι η κοινωνική της διάσταση, οπότε ο πιο κατάλληλος μεθοδολογικός τρόπος προσέγγισης, θεωρείται ο ποιοτικός. Οι παρακάτω θεωρητικοί άξονες εφαρμογής της ποιοτικής έρευνας οδήγησαν στον περαιτέρω σχεδιασμό:

Α) Στην ποιοτική διερευνητική προσέγγιση δίνεται ιδιαίτερο ενδιαφέρον στις εσωτερικές διαδικασίες, που διέπουν τη δράση και την ξεχωριστή πορεία των συμμετεχόντων/-χουσών, ώστε να αποτυπωθεί η πολυπλοκότητα του εξεταζόμενου κοινωνικού φαινομένου - το όλον και το μέρος (Ισαρη Φ. και Πουρκός Μ., 2015: σελ. 29-31).

Β) Καθώς στην ποιοτική έρευνα είναι δυνατόν να προκύψει μία διαφορετική οπτική σε νέα βάση, που εμπλουτίζει τα δεδομένα προσφέροντας μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για την απάντηση του βασικού ερωτήματος, χρειάζεται η διαρκής προσαρμοστικότητα της διερευνητικής οργάνωσης (ό.π).

Γ) Τα ερευνητικά ερωτήματα είναι σε ανατροφοδοτική σχέση με την εμπειρική έρευνα και ο ερευνητής συμμετέχει ενεργά στο ερευνητικό πεδίο, αναπτύσσοντας ιδιαίτερες επικοινωνιακές δεξιότητες. Δίνει λοιπόν, καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας, την κατεύθυνση της ερευνητικής πορείας, από τον καθορισμό κατηγοριών, έως την ανάλυση, κωδικοποίηση και παρατήρηση των ευαίσθητων δεδομένων (Ισαρη Φ. και Πουρκός Μ., 2015: σελ. 31-35).

Δ) Η ποιοτική έρευνα μπορεί να συνδέσει τη μακροσκοπική με τη μικροσκοπική προσέγγιση, όπου συνδυάζεται το ευρύ πλαίσιο δεδομένων από τη μια πλευρά, με τη μελέτη περιπτώσεων και την αναλυτική παρατήρηση, από την άλλη. Όπως συμβαίνει για παράδειγμα στην παρουσίαση επιλεγμένων περιπτώσεων εικαστικών, από το ήδη υπάρχον δείγμα, ώστε να γίνει μια ανάλυση σε βάθος και να εμπλουτιστούν τα ποιοτικά δεδομένα με συμπληρωματικά στοιχεία, καταλήγοντας σε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για την απάντηση του βασικού ερωτήματος (Τσιώλης Γ., 2013: σελ. 271-291).

Ε) Σε συνέχεια των προηγούμενων θεωρητικών αξόνων, πολύτιμη όψη για τη συγκεκριμένη διατριβή, αποτέλεσε η δυνατότητα που παρέχει η ποιοτική έρευνα για την εφαρμογή της ερμηνευτικής διαδικασίας, με την παρατήρηση, περιγραφή και εννοιολογική κωδικοποίηση, δημιουργώντας νέες πλευρές θέασης, μέσα από τα ήδη υπάρχοντα κοινωνικά φαινόμενα και καταστάσεις. Έτσι, για παράδειγμα, μελετήθηκαν και στη συνέχεια παρουσιάστηκαν τα εικαστικά έργα, μέσα από ένα νέο ερμηνευτικό πλαίσιο σε σχέση με τα ερευνητικά ερωτήματα. Αυτό αποτέλεσε μία σημαντική δημιουργική διαδικασία και προσέδωσε στην έρευνα την ιδιαίτερη πρωτοτυπία της, προσθέτοντας μία ξεχωριστή ματιά και διατύπωση εννοιών, που επέτρεψε τη θεωρητική γενίκευση της προβληματικής και τη διατύπωση ενός πολύτιμου ερευνητικού εργαλείου, ικανού να βοηθήσει σε έρευνες παρόμοιου ενδιαφέροντος (Ισαρη Φ. και Πουρκός Μ., 2015: σελ. 29, 43).

Συμπερασματικά λοιπόν, με την εφαρμογή της ποιοτικής προσέγγισης, επιτεύχθηκε η εμπειριστατωμένη περιγραφή των διερευνητικών ερωτημάτων, με δυνατότητα κωδικοποίησης και κατηγοριοποίησης ώστε να υπάρξει προσαρμογή στο ερευνητικό πλαίσιο, το οποίο επίσης καθορίστηκε και αναλύθηκε, ώστε να υπάρχει σύγκριση και συνδυασμός των πηγών των δεδομένων, τα οποία μπορεί να χαρακτηρίζονται από ευελιξία και να προκύπτουν από πολλαπλές μεθόδους.

Ως κατάλληλοι μέθοδοι συλλογής των ποιοτικών δεδομένων κρίθηκαν οι εξής: η ερμηνευτική μέθοδος πεδίου, η συλλογή και ανάλυση βιβλιογραφικών και αρχειακών τεκμηρίων, η συνέντευξη, η συλλογή και μελέτη βιογραφικών στοιχείων (από τεκμήρια που ήδη υπήρχαν και συγκεντρώθηκαν εκ νέου από την ερευνήτρια και από το υλικό των συνεντεύξεων σε λίγες περιπτώσεις), η μελέτη περίπτωσης, τα διαφορετικά είδη παρατήρησης, ανάλυσης, κατηγοριοποίησης και κωδικοποίησης, που θεμελιώνονται στα εμπειρικά δεδομένα. Τέλος, έχει ενδιαφέρον να σημειωθεί το ότι η κωδικοποίηση, θεωρείται κρίσιμη διαδικασία όσον αφορά στο πέρασμα από την παρατήρηση, ανάλυση και ερμηνεία, στη διατύπωση εννοιών. Κομβικό σημείο της ποιοτικής έρευνας, όπου δεν ενδιαφέρει η ανάλυση της αιτίας αλλά ο διαφορετικός τρόπος ανάγνωσης και παρουσίασης των δεδομένων.

Αναλυτικότερα, έπρεπε να απαντηθούν ερωτήματα, όπως το ποια ήταν τα χαρακτηριστικά και η ταυτότητα του εικαστικού έργου των προσφύγων καλλιτεχνών/-χνιδών, που εγκαταστάθηκαν στην Ελλάδα μετά το 1922, καθώς και το πώς διαχειρίστηκαν την τραυματική μνήμη και γενικότερα ερωτήματα που αφορούσαν σε μη ποσοτικοποιήσιμες διαστάσεις της κοινωνικής συμπεριφοράς, των κοινωνικών φαινομένων και διαδικασιών (Hay 2000).¹³⁶ Εξάλλου, σύμφωνα με την Mason, το ισχυρό σημείο της ποιοτικής έρευνας είναι ότι δε μπορεί να αρχειοθετηθεί και να περιοριστεί σε ένα σύνολο απλών ρυθμιστικών κανόνων και αρχών (Mason J., 2003: σελ. 19).

¹³⁶Όπως αναφέρεται στο Ιωσηφίδης Θ., “Ποιοτική Κοινωνική Έρευνα και Κριτικός Ρεαλισμός”, 2006: 21-22).

4.3 Βασικοί άξονες στοιχειοθεσίας - Καθορισμός Δείγματος - Πηγές

Ακολουθώντας τα ερευνητικά ερωτήματα, ένα πρωταρχικό μέλημα, όσον αφορά το δείγμα, φάνηκε πως είναι ο εντοπισμός του εύρους του φαινομένου της εικαστικής δημιουργίας σε πρόσφυγες καλλιτέχνες/-χνιδες. Έτσι οργανώθηκε μία στρατηγική δειγματοληψία σκοπιμότητας, με εκτεταμένη αναζήτηση σε ένα εύρος μακροσκοπικής κλίμακας, καθώς η διερεύνηση σε αυτό το αρχικό στάδιο απαιτούσε να βρεθούν όσο το δυνατόν περισσότεροι/-ρες εικαστικοί καλλιτέχνες/-χνιδες πρόσφυγες ήταν δυνατόν, προκειμένου να αναδειχτεί η σχέση ανάμεσα στη δημιουργική διαδικασία και την προσφυγική καταγωγή (Ισαρη Φ. και Πουρκός Μ., 2015: σελ. 81-84).

Ως αποτέλεσμα, σε ένα πρώτο στάδιο, η ερευνήτρια αποφάσισε να συμπεριλάβει στην παρούσα μελέτη, τους/-τις εξής καλλιτέχνες/-χνιδες.

- Καλλιτέχνες/-χνιδες εικαστικούς, που μετά τη Μικρασιατική καταστροφή (Μ. Ασία, Πόντος, Βουλγαρία, Θράκη, Ρωσία, Κωνσταντινούπολη) διώχθηκαν από την ιδιαίτερη πατρίδα τους και εγκαταστάθηκαν στην Ελλάδα.

Σε αυτό το σημείο, καθώς ο σχεδιασμός καθοδηγείται από τα ερευνητικά ερωτήματα, πραγματοποιείται ο επαναπροσδιορισμός του ήδη υπάρχοντος πρώτου δείγματος, με την προϋπόθεση όλες οι περιπτώσεις των συμμετεχόντων/-χουσών, να δύνανται να συνδράμουν στη διατύπωση ερμηνευτικού και θεωρητικού πλαισίου. Σχεδιασμός που μπορεί να πραγματοποιηθεί με την εξειδικευμένη προσέγγιση της σκόπιμης δειγματοληψίας, τη θεωρητική δειγματοληψία (Ισαρη Φ. και Πουρκός Μ., 2015: σελ. 81-84). Σε ένα δεύτερο λοιπόν στάδιο στην έρευνα συμπεριλαμβάνονται:

- Ειδικότερα, οι καλλιτέχνες/-χνιδες από τους παραπάνω, που εξέφρασαν την προσφυγική μνήμη και το τραύμα του διωγμού, μέσα από το έργο τους και τις επιλογές της ζωής τους.

Έτσι παρέχεται η δυνατότητα της μελέτης περιπτώσεων, ανάλογα με την παρατήρηση και ανάλυση των πρώτων δεδομένων, ώστε να επιτευχθεί μία νέα οριοθέτηση των ερευνητικών ερωτημάτων και να αποσαφηνιστεί σε βάθος (μικροσκοπικό επίπεδο),

ένα ιδιαίτερα πολύπλοκο κοινωνικό φαινόμενο, όπου μετέχουν άνθρωποι και καταστάσεις.

Στο σημείο αυτό έγκειται και η πολύ σημαντική όψη της ποιοτικής έρευνας, καθώς παρέχει τη δυνατότητα, συνδυασμού της μακροσκοπικής και μικροσκοπικής κοινωνιολογικής προσέγγισης (όπως προαναφέρθηκε), συνδέοντας τον τρόπο εμπλοκής και δράσης των υποκειμένων με τις ευρύτερες κοινωνικές δομές. Ο/-Η κάθε συμμετέχων/-χουσα έχει διαμορφωθεί μέσα από τις αντίστοιχες κοινωνικοοικονομικές πολιτικές και πολιτισμικές συνθήκες αλλά στην πορεία θα δημιουργήσει τις δικές του ερμηνείες, θα οργανώσει και θα κατευθύνει τα δικά του πλάνα και θα εκφράσει τις δικές του επιλογές, δημιουργώντας νέα ενδεχόμενα (Τσιώλης Γ., 2013: σελ. 271-291).

Απαραίτητη προϋπόθεση για τον περαιτέρω σχεδιασμό και την υλοποίηση της έρευνας, ήταν η αναζήτηση και ο εντοπισμός των εικαστικών καλλιτεχνών/χνιδών, που αφορούσαν στις προδιαγραφές της μελέτης. Αυτό έγκειται στην αναζήτηση των διαθέσιμων πηγών δεδομένων, που μπορεί να είναι χώροι ή φαινόμενα, τα οποία θα παράγουν άμεσα ή έμμεσα τα αντίστοιχα δεδομένα. Οι πηγές των δεδομένων θα έπρεπε να συμφωνούν με την προβληματική και την κοινωνιολογική προσέγγιση, που είχε ήδη τεθεί. Επίσης, εφόσον ήταν εφικτό, για πιο έγκυρα και εκτενή αποτελέσματα, θα έπρεπε να χρησιμοποιηθούν και εναλλακτικές πηγές δεδομένων, ώστε να συνυπολογισθούν όλες οι πιθανές επιλογές (Mason J., 2003: σελ. 52-53, 85-89).

Ένα ζήτημα που θα πρέπει επίσης να αποσαφηνιστεί, είναι το “ποιος/οια” θα “οριστεί” ως καλλιτέχνης/χνιδα. Η αλήθεια είναι ότι δεν υπάρχει ένας παγκόσμιος ορισμός που να απαντά σε αυτό. Οι πολιτιστικοί οικονομολόγοι (Cultural Economist) Bruno Frey και W. W Pommerehne έχουν ορίσει οκτώ κριτήρια με τα οποία μπορούμε να αναγνωρίσουμε έναν/μία καλλιτέχνη/χνιδα (Frey, B. And Pommerehne, W. (1989. Pp. 146):

- Ο χρόνος που έχει αφιερώσει στην καλλιτεχνική του δουλειά.
- Το εισόδημα που έχει προέλθει από την καλλιτεχνική του δουλειά.
- Η φήμη του/της ως καλλιτέχνη/χνιδα στο κοινό.

- Η αναγνώρισή του/της ανάμεσα στους/ις άλλους/ες καλλιτέχνες/χνιδες.
- Η ποιότητα της καλλιτεχνικής του/της δουλειάς.
- Η συμμετοχή του/της σε κάποια καλλιτεχνική ομάδα ή ένωση.
- Τα επαγγελματικά του/της προσόντα (αποφοίτηση από Σχολή Καλών Τεχνών).
- Η αυτό-αξιολόγησή του/της ως καλλιτέχνη/χνιδα.

Ως προς την καλλιτεχνική ιδιότητα, οι συμπεριληφθέντες έπρεπε να είναι απόφοιτοι Ανώτατης ή Ανώτερης Σχολής Καλών Τεχνών της Ελλάδας ή του εξωτερικού, να έχουν μία ενεργή συμμετοχή στο επίσημο θεσμικό πλαίσιο του κόσμου της τέχνης (εκθεσιακή δραστηριότητα - πωλήσεις - φήμη), να έχουν μία δυναμική στελέχωση στα τρέχοντα δρώμενα της τέχνης και αποδοχή από τους/τις υπόλοιπους/ες καλλιτέχνες/χνιδες. Έτσι λοιπόν επιλέχθηκαν τα αρχεία, τα οποία ελέγχθηκαν στη συνέχεια για την εύρεση εγγραφών των προσφύγων εικαστικών καλλιτεχνών/χνιδών που αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τον τόπο όπου γεννήθηκαν, τα οποία αναφέρονται στο τέλος της διατριβής.

4.4 Μέθοδοι παραγωγής δεδομένων

Όπως προαναφέρθηκε, η διεξοδική μελέτη των ερευνητικών ερωτημάτων αποτέλεσε τη βάση σχεδιασμού της μεθόδου διαδικασίας και εφαρμογής της παρούσας έρευνας. Η προβληματική της έρευνας αναπτύσσεται με έννοιες αναλυτικές αλλά και περιγραφικές, όπως “ατομική - συλλογική μνήμη”, “καλλιτεχνική δραστηριοποίηση”, “μετατόπιση δημιουργικής διαδικασίας”, “αστικός χώρος”, “ιστορική μνήμη”, “ταυτότητα”, “τραύμα”, που διαφέρουν σημασιολογικά από καλλιτέχνη/-χνιδα σε καλλιτέχνη/-χνιδα.

Για τη συγκεκριμένη έρευνα και σε σχέση με τους/-τις πρόσφυγες καλλιτέχνες/-χνιδες, που είχαν αποβιώσει, έπρεπε να χρησιμοποιηθεί η βιβλιογραφική και αρχειακή αναζήτηση ενώ για τους καλλιτέχνες/-χνιδες, που ήταν εν ζωή, επιλέχθηκε η εμπειρική έρευνα πεδίου, με ημιδομημένη συνέντευξη ανοιχτών ερωτήσεων (semi-structured interviews with open questions). Θεωρήθηκε ότι η σύνταξη ενός ερωτηματολογίου που θα δινόταν απλά στους καλλιτέχνες/-χνιδες να απαντήσουν,

δεν θα επαρκούσε (Mangen 1999).¹³⁷ Έτσι, ξεκίνησε ο σχεδιασμός διεξαγωγής συνεντεύξεων, όπου συμπεριλήφθηκαν 26 ερωτήματα, κατάλληλα για τη συλλογή αναφορών και επιλογών των εικαστικών σε σχέση με το έργο και τη ζωή τους και ιδιαίτερα σε σχέση με το τραυματικό γεγονός της απώλειας. Αναλυτικότερα, σε σχέση με το προσφυγικό τραύμα η πληροφορία θα έπρεπε να αναφέρεται α) στον τρόπο με τον οποίο διαχειρίστηκαν οι συμπεριληφθέντες/-φθείσες το προσφυγικό παρελθόν, στο πλαίσιο της ατομικής και της συλλογικής μνήμης και β) στον τρόπο με τον οποίο εξελίχθηκε η διαχείριση της προσφυγικής μνήμης σε κοινωνικό επίπεδο, που εκφράστηκε τελικά μέσα από το εικαστικό έργο και μετέτρεψε το προσφυγικό τραύμα σε σταθμό της ιστορικής μνήμης.

Η συνέντευξη μπορεί να αντλήσει πληροφορίες σε βάθος, μέσω συγκεκριμένων πηγών πληροφόρησης και να προσφέρει άμεση καταγραφή και παρατήρηση των φαινομένων (Mason J., 2003: σελ. 96). Οι ανοιχτές ερωτήσεις, ευέλικτης διάταξης, επιτρέπουν στον/-στην ερωτώμενο/-η να προσδιορίσει λεπτομερέστερα την κατάσταση, με βάση τις δικές του εμπειρίες και να εκφράσει ζητήματα που ο/-η ίδιος/ίδια θεωρεί σημαντικά (Alexiadou 2001. σ. 53-64).

Για την ημιδομημένη συνέντευξη, σχεδιάστηκαν ερωτήσεις ανοιχτού τύπου (26 όπως προαναφέρθηκε), ώστε ο/-η ερωτώμενος/-η να εμπλακεί σταδιακά σε μία διαδικασία αμφίδρομης διαδραστικής σχέσης, παίρνοντας τον κατάλληλο χρόνο να διατυπώσει ελεύθερα τη σκέψη του/της. Ουσιαστικά, υπήρχε ένα γενικά δομημένο πλάνο και η ακολουθία των ερωτήσεων ήταν τέτοια, ώστε να δίνει στον/-στην ερωτώμενο/-η την αίσθηση της “συζήτησης με κάποιο σκοπό” (Mason J., 2003: σελ. 92, 99). Δεν κρίθηκε απαραίτητη η αυστηρή ακολουθία των ερωτήσεων, προκειμένου να διασφαλιστεί κάθε φορά η εστίαση σε ανάλογα με τα ερευνητικά ερωτήματα ζητήματα και θέματα και να διατηρηθεί η ροή της διαδραστικής επικοινωνίας. (Mason J., 2003: σελ. 103-104). Βαθύτερη επιδίωξη ήταν περισσότερο η ελευθερία της αφήγησης, ώστε να σκιαγραφηθεί διεξοδικότερα η καλλιτεχνική ταυτότητα μέσω της βαθύτερης κινητοποίησης του εαυτού (Αράπογλου Β., 2006: σελ. 118).

¹³⁷ Όπως αναφέρεται στο: Χωριανόπουλος Ι., “Η Ποιοτική Έρευνα με Ημιδομημένες Συνεντεύξεις και το Πρόβλημα της Εισόδου στο Πεδίο: Η Περίπτωση της Αστικής Πολιτικής στην Ευρωπαϊκή Ένωση”, 2006: 163)

Η βάση για την παραπέρα ανάλυση είναι η κατηγοριοποίηση και η κωδικοποίηση του ποιοτικού υλικού, γεγονός που προϋποθέτει εκ των προτέρων μία ανάλογη κατηγοριοποίηση και κωδικοποίηση των ερευνητικών ερωτημάτων (Ιωσηφίδης Θ., 2006: σελ. 265).¹³⁸ Αναφορικά με τα ερευνητικά ερωτήματα, στην πρώτη κατηγορία διερευνώνται σημαντικά βιογραφικά στοιχεία. Στη δεύτερη κατηγορία μελετώνται: η ερευνητική καλλιτεχνική δραστηριότητα, αντιπροσωπευτικά έργα, η σημαντικότητα του έργου για τον/-την καλλιτέχνη/-χνίδα, η μορφολογία του έργου και η σχέση ανάμεσα στο προσφυγικό παρελθόν και την εσωτερική ώθηση για δημιουργία. Στην τρίτη κατηγορία διερευνάται η ευρύτερη αντίληψη της προσφυγικής καταγωγής και του πολιτισμικού τραύματος, καθώς και η γενικότερη σχέση του τραύματος με ένα εκτεταμένο φάσμα επιλογών του/της εικαστικού, τόσο σε επίπεδο δημιουργίας όσο και σε επίπεδο επιλογών ζωής. Είναι σημαντικό εδώ να αξιολογείται η δραστηριοποίηση των καλλιτεχνών/χνιδών μέσα από συλλογικές μορφές έκφρασης (κατά πόσο η συνεργατική διάθεση, αν υπάρχει, επεκτείνεται και πέρα από μια απλή συμμετοχή σε ομαδικές εκθέσεις). Στην τέταρτη κατηγορία είναι σημαντικός ο προσδιορισμός της συσχέτισης του/της εικαστικού με το θεατή, το έργο του και την ευρύτερη έννοια της τέχνης, προκειμένου να φανεί η διαχείριση της ατομικής, συλλογικής και ιστορικής μνήμης σε σχέση με τις «Χαμένες Πατρίδες».

Παράλληλα με τη συνέντευξη, σχεδιάστηκε και ερωτηματολόγιο με τον αντίστοιχο αριθμό ερωτήσεων, το οποίο έλαβαν οι καλλιτέχνες/-χνίδες, μέσω email ή fax, αφού ενημερώθηκαν για την έρευνα, ώστε να προετοιμαστούν κατάλληλα για τη μελλοντική διεξαγωγή της συνέντευξης.

¹³⁸ Όπως αναφέρεται στο κείμενο: *“Χαρακτηριστικά και Δυνατότητες του Λογισμικού Ανάλυσης”*, στο βιβλίο: Ιωσηφίδης Θ., Σπυριδάκης Μ., *“Ποιοτική Κοινωνική Έρευνα Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις και Ανάλυση Δεδομένων”*

4.4.1. Διαδικασία

Η ενδελεχής έρευνα για τους/-τις πρόσφυγες εικαστικούς καλλιτέχνες/χνιδες ξεκίνησε από τον Φεβρουάριο του 2015 και τελείωσε τον Ιούλιο του 2018. Βρέθηκαν 112 καλλιτέχνες /χνιδες και από αυτούς είναι εν ζωή οι έντεκα. Η επικοινωνία έχει καταστεί δυνατή με επτά και συνέντευξη έδωσαν οι 4 καλλιτέχνες/χνιδες. Παράλληλα, για όλους τους καλλιτέχνες/χνιδες, έγινε συλλογή βιβλιογραφικού και αρχειακού υλικού για το έργο και τη ζωή τους. Η μεγάλη δυσκολία εύρεσης υλικού που αφορά στην εργογραφία των καλλιτεχνών/-χνιδών είχε ως αποτέλεσμα ακόμα και τον Ιούλιο και Αύγουστο του 2021 να συνεχίζεται η έρευνα εντοπισμού έργων των εικαστικών.

Η διεξαγωγή της ερευνητικής διαδικασίας από τον σχεδιασμό της συνέντευξης, έως τον εντοπισμό των καλλιτεχνών/χνιδών και την πραγματοποίηση των συνεντεύξεων απαιτούσε ιδιαίτερες διαχειριστικές δεξιότητες. Ένα σημαντικό σημείο, μετά τον εντοπισμό των εικαστικών που είναι εν ζωή, ήταν η εξασφάλιση της “συναίνεσής” τους για τη συμμετοχή στη συνέντευξη. Οι συμμετέχοντες/χουσες εντοπίστηκαν και ερωτήθηκαν για το αν δίνουν ή όχι τη συγκατάθεσή τους, τόσο για τη συμμετοχή τους στη συνέντευξη, δηλαδή για το αν συμφωνούν να απαντήσουν στις ερωτήσεις αλλά και για το τι δικαίωμα παραχωρούν στην ερευνήτρια να χρησιμοποιήσει τα δεδομένα που θα προκύψουν από τη συνέντευξη και το υλικό τεκμηρίωσης. Οπότε ήταν απαραίτητη μία πολύ ικανοποιητική ενημέρωση και πληροφόρηση των καλλιτεχνών/χνιδών για αυτά τα ζητήματα (Mason J., 2003:σελ.126-128).

Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν από τον Ιούλιο του 2015 έως το Νοέμβριο του 2015 και ήταν συνολικά τέσσερις, με χρόνο διάρκειας από μία ώρα έως και τρεις, ανάλογα με τον/-την καλλιτέχνη/χνίδα. Κρίθηκε απαραίτητη η ψηφιακή μαγνητοφώνηση κατά τη διάρκεια της συνέντευξης, ώστε να γίνει στη συνέχεια απομαγνητοφώνηση και μετατροπή του προφορικού λόγου σε γραπτό κείμενο, το οποίο είναι φυσικά ένα αντικειμενικό κριτήριο. Επιπλέον, κατά τη διάρκεια της διαδικασίας, η ερευνήτρια κρατούσε σημειώσεις. Η συνέντευξη αποκτά τη μορφή ερευνητικών δεδομένων μόνο όταν μετατραπεί σε γραπτό κείμενο, όπως γίνεται μετά

την απομαγνητοφώνηση, κρίνοντας τόσο από την ποσότητα, όσο και από τη διάρκεια και πολυπλοκότητα του λόγου (Mason J., 2003:σελ.117-119).

Προκειμένου να επιτευχθεί η ανάλυση των ποιοτικών δεδομένων, εφαρμόστηκαν ανάλογες στρατηγικές και πρακτικές, αφού πρώτα τα δεδομένα πήραν τη μορφή γραπτού κειμένου. Οι στρατηγικές που βοήθησαν πολύ ήταν η συνεχής σύγκριση και η διαδικασία κατηγοριοποίησης και κωδικοποίησης των δεδομένων (όπως προαναφέρθηκε). Το ποιοτικό υλικό οργανώθηκε, ώστε να επιτευχθεί μία λογική αλληλουχία ομάδων δεδομένων, αντιθέσεων, συγκρίσεων και γενίκευσης (Ιωσηφίδης Θ., 2006: 213, 261-262).

4.5. Παραρτήματα Α' και Β'

Στο παράρτημα Α' παρουσιάζεται η έρευνα πεδίου, με τους/-τις καλλιτέχνες/χνιδες για τους οποίους υπάρχει συνέντευξη (συνέντευξη και χαρακτηριστική εργογραφία). Είχαμε τη μεγάλη τύχη να επικοινωνήσουμε με επτά πρόσφυγες εικαστικούς από την Κωνσταντινούπολη, από τους οποίους οι τέσσερις (δύο άντρες και δύο γυναίκες), συμμετείχαν με συνέντευξη, προσφέροντας πολύτιμο υλικό τόσο σε μικροσκοπικό επίπεδο για την έρευνά μας, όσο και σε μακροσκοπικό επίπεδο, σε σχέση με τις εξελίξεις στη Νεοελληνική τέχνη.

Στο Παράρτημα Β' περιέχονται η βιογραφία και εργογραφία καλλιτεχνών/χνιδών, για τους/-τις οποίους/-ες δεν υπάρχει συνέντευξη, είτε γιατί έχουν αποβιώσει, είτε γιατί στάθηκε αδύνατη η διεκπεραίωση συνέντευξης και για τους οποίους έχει χρησιμοποιηθεί κυρίως η βιβλιογραφική και αρχειακή έρευνα. Προκειμένου να ολοκληρωθεί το παράρτημα Β' με τα απαραίτητα βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία, αναφορικά με την κατηγοριοποίηση των ερωτημάτων, σχεδιάστηκαν εννέα πεδία. Τα πρώτα τέσσερα πεδία δίνουν πληροφορίες σε σχέση με την πρώτη και τη δεύτερη κατηγορία των διερευνητικών ερωτημάτων. Για τις άλλες τρεις κατηγορίες συνεκτιμώνται οι πληροφορίες των επόμενων τεσσάρων πεδίων και κομβικό ρόλο παίζει εδώ το πέμπτο πεδίο που είναι η εργογραφία.

Τέλος, στην παρούσα έρευνα έχουν συμπεριληφθεί πέντε περιπτώσεις καλλιτεχνών/χνιδών, που είναι χαρακτηριστικές επιγόνων προσφυγικής καταγωγής και προσέφεραν πολύτιμο υλικό για τη μελέτη της διαχείρισης της προσφυγικής μνήμης από τις επόμενες γενεές, της διαδικασίας απόσβεσης του τραυματικού γεγονότος και της εδραίωσης της ιστορικής μνήμης σε σχέση με την προσφυγική ταυτότητα. Πιο συγκεκριμένα, αναφορικά με την παρούσα έρευνα,¹³⁹ έγινε η επιλογή των παρακάτω εικαστικών:

1) Καλεβράς Ευθύμιος, γλύπτης, γεννήθηκε το 1929 στον Καταχά Πιερίας και ήταν παιδί προσφύγων από τον Πόντο, 2) Καπάντας Βάσος, γλύπτης και ποιητής, γεννήθηκε στη Μυτιλήνη το 1924 από Μικρασιάτες γονείς, με καταγωγή από την Πέργαμο. Αφιέρωσε πολλά έργα του στην πατρίδα που δε γνώρισε, οραματιζόμενος την επιστροφή του. Αυτοί οι δύο καλλιτέχνες είναι από τους σημαντικότερους γλύπτες δημιουργίας προσφυγικών μνημείων, 15 έχει φιλοτεχνήσει ο πρώτος και 4 ο δεύτερος. 3) Βαλαβανίδης Ιωάννης, ζωγράφος και χαράκτης, γεννήθηκε στην Αθήνα το 1939, ο πατέρας του ήταν από την Καπαδοκία, 4) Μπαλονά Ντίνα, ζωγράφος και χαράκτρια, γεννήθηκε το 1956 στη Νίκαια και έχει καταγωγή από τη Σμύρνη. Οι δύο παραπάνω εικαστικοί είναι πολύ σημαντικές προσωπικότητες της σύγχρονης ελληνικής τέχνης, υπήρξαν καθηγητές μου και αποτέλεσαν και οι δύο λαμπρά παραδείγματα για εμένα αλλά δυστυχώς έφυγαν από τη ζωή κατά τη διάρκεια εκπόνησης της διατριβής και 5) η υποφαινόμενη Θωμοπούλου Αντωνία, ζωγράφος, που γεννήθηκε στον Πειραιά το 1966 και έχει καταγωγή από τη Σμύρνη.

¹³⁹Στο πλαίσιο της διατριβής ξεκίνησε παράλληλα και η διερεύνηση για τον εντοπισμό εικαστικών, επιγόνων προσφυγικής καταγωγής, καθώς κρίθηκε σκόπιμη μία αναφορά στη διαγενεακή μεταφορά του πολιτισμικού τραύματος. Ακολούθησε έτσι μία εκτεταμένη έρευνα επίσης με τη συλλογή βιβλιογραφικού και αρχειακού υλικού, καθώς και με τη διεξαγωγή συνεντεύξεων. Εντούτοις είναι δύσκολο να παρουσιαστούν όλοι οι εικαστικοί επίγονοι προσφυγικής καταγωγής ή έστω αρκετοί, αφού αυτή είναι μία μελέτη που συνεχίζεται (22 περιπτώσεις εικαστικών προσφυγικής καταγωγής δεύτερης γενιάς και 22 τρίτης και τέταρτης γενιάς) και αποφασίστηκε να γίνει εδώ μία στοχευμένη παρουσίαση μελέτης περιπτώσεων.

Κεφάλαιο 5: ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΤΗΣ ΠΟΙΟΤΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΥΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ “ΧΑΜΕΝΗΣ ΠΑΤΡΙΔΑΣ” ΜΕ ΕΦΑΛΤΗΡΙΟ ΤΟ 1922

5.1. Πρόσφυγες εικαστικοί που εγκαταστάθηκαν στην Ελλάδα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή

Το πρώτο ζητούμενο σύμφωνα με τα διερευνητικά ερωτήματα ήταν να βρεθούν οι εικαστικοί καλλιτέχνες/-χνιδες, πρόσφυγες, που ήρθαν στην Ελλάδα μετά τη Μικρασιατική καταστροφή (Μ. Ασία, Πόντος, Βουλγαρία, Θράκη, Ρωσία, Κωνσταντινούπολη) και ως εκ τούτου οργανώθηκε μία εκτεταμένη αναζήτηση σε ένα εύρος μακροσκοπικής κλίμακας (διασταύρωση διαφορετικών πηγών δεδομένων). Αποτέλεσμα της αναζήτησης αυτής ήταν να δημιουργηθεί η πρώτη κατηγορία: «πρόσφυγες εικαστικοί», καθώς η διερεύνηση σε αυτό το αρχικό στάδιο απαιτούσε να βρεθούν όσο το δυνατόν περισσότεροι εικαστικοί καλλιτέχνες/-χνιδες πρόσφυγες, προκειμένου να αναδειχτεί η σχέση ανάμεσα στη δημιουργική διαδικασία και την προσφυγική καταγωγή.

Πίνακας [3]: ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ

A/A	ΕΠΩΝΥΜΟ	ΟΝΟΜΑ	ΕΙΔΙΚΟΤΗΤΑ	ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΓΕΝΝΗΣΗΣ	ΤΟΠΟΣ ΓΕΝΝΗΣΗΣ
1.	ΑΒΡΑΜΙΔΟΥ	ΣΜΑΡΑΓΔΑ	Ζωγράφος	1946	Κωνσταντινούπολη
2.	ΑΛΕΥΡΟΠΟΥΛΟΥ	ΕΛΕΝΗ	Ζωγράφος	1925	Κωνσταντινούπολη
3.	ΑΛΜΑΛΙΩΤΗΣ	ΣΤΕΦΑΝΟΣ	Ζωγράφος - αγιογράφος - γιγαντοαφίσα κινηματογράφου	1910	Κωνσταντινούπολη
4.	ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ (ΜΙΜΗΣ)	ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ	Ζωγράφος - γελοιογράφος	1900	Κωνσταντινούπολη
5.	ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ	Ζωγράφος		Σμύρνη
6.	ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ (ΣΟΦΟ)	ΣΟΦΟΚΛΗΣ	Ζωγράφος - γελοιογράφος	1894	Μ. Ασία (Σουλτάν – Τσαΐρ Κυζίκου)
7.	ΑΠΑΡΤΗΣ	ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ	Γλύπτης	1899	Σμύρνη
8.	ΑΠΤΟΣΟΓΛΟΥ	ΒΥΡΩΝΑΣ	Ζωγράφος – γλύπτης – σκιτσογράφος κόμικς	1922	Κωνσταντινούπολη

Πίνακας [3]: ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ

A/A	ΕΠΩΝΥΜΟ	ΟΝΟΜΑ	ΕΙΔΙΚΟΤΗΤΑ	ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΓΕΝΝΗΣΗΣ	ΤΟΠΟΣ ΓΕΝΝΗΣΗΣ
9.	ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ (Xchristakos)	ΧΡΗΣΤΟΣ	Ζωγράφος – μικτή τεχνική - εγκατάσταση	1949	Κωνσταντινούπολη Συνέντευξη
10.	ΑΡΓΥΡΑΚΗΣ	ΜΙΝΩΣ	Ζωγράφος – σκιτσογράφος- σκηνογράφος	1920	Αϊδίνι
11.	ΑΡΓΥΡΙΟΥ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ	Ζωγράφος	1900	Αν. Ρωμυλία - Φιλιππούπολη
12.	ΑΡΧΕΛΑΟΥ	ΕΛΕΩΝΟΡΑ	Ζωγράφος – μικτή τεχνική	1937	Κωνσταντινούπολη Συνέντευξη
13.	ΑΣΛΟΓΛΟΥ (KENT)	ΚΩΣΤΑΣ	Ζωγράφος – γλύπτης – σκιτσογράφος	1899	Κωνσταντινούπολη
14.	ΑΣΠΡΙΩΤΟΥ	ΚΛΕΟΝΙΚΗ	Ζωγράφος	1870	Βάρνα Βουλγαρίας
15.	ΒΑΚΑΛΟ	ΓΕΩΡΓΙΟΣ	Ζωγράφος - σκηνογράφος	1902	Κωνσταντινούπολη
16.	ΒΑΛΚΟΥ	ΜΑΡΙΑ	Ζωγράφος	1923	Ρουμανία Κωσταντζα
17.	ΒΑΣΑΜΑΚΗΣ	ΠΑΝΟΣ	Κεραμιστής	1900	Αϊβαλί
18.	ΒΑΡΒΟΓΛΗΣ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ	Ψηφιδογράφος – αγιογράφος - διακοσμητής		Μικρά Ασία
19.	ΒΑΡΝΑΛΗΣ	ΙΩΑΚΕΙΜ	Ζωγράφος	1907	Ανατολική Θράκη
20.	ΒΑΡΟΥΣΙΑΔΟΥ – ΞΕΝΑΚΗ (Γκρέκα Λαγκρέκ)	ΡΟΗ	Ζωγράφος – διακοσμήτρια – Σκηνογράφος	1938	Κωνσταντινούπολη
21.	ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ	ΘΕΟΔΩΡΟΣ	Ζωγράφος - ψηφιδογράφος	1920	Κωνσταντινούπολη
22.	ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ	ΚΥΡΙΑΚΟΣ	Ζωγράφος - σχεδιαστής χαλιών	1896	Σπάρτη Πισιδίας
23.	ΒΑΣΙΛΟΓΛΟΥ	MARINA	Ζωγράφος	1945	Κωνσταντινούπολη Συνέντευξη
24.	ΒΑΣΜΑΤΖΙΔΗΣ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ	Ζωγράφος - αγιογράφος	1875	Χάλκη
25.	ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΔΗΣ	ΓΕΩΡΓΙΟΣ	Ζωγράφος - χαράκτης	1909	Τραπεζούντα
26.	ΒΡΑΝΤΗΣ	ΜΙΧΑΛΗΣ	Ζωγράφος	1911	Μικρά Ασία
27.	ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ	ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ	Ζωγράφος	1914	Κωνσταντινούπολη
28.	ΓΚΑΡΩ	ΝΤΑΜΠΑΝΙΑΝ	Ζωγράφος	1907	Μικρά Ασία
29.	ΓΚΕΪΒΕΛΗΣ	ΓΕΩΡΓΙΟΣ	Ζωγράφος - διακοσμητής και σκιτσογράφος	1893	Κωνσταντινούπολη
30.	ΓΚΙΚΑΔΗΣ	ΕΥΘΥΜΙΟΣ	Γλύπτης	1900	Κωνσταντινούπολη
31.	ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΣ	ΓΕΩΡΓΙΟΣ	Ζωγράφος	1890	Σωζόπολη, στη Μαύρη Θάλασσα (σημερινή Βουλγαρία)
32.	ΓΟΥΤΑΣ	ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ	Ζωγράφος	1920	Κωνσταντινούπολη

Πίνακας [3]: ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ

Α/Α	ΕΠΩΝΥΜΟ	ΟΝΟΜΑ	ΕΙΔΙΚΟΤΗΤΑ	ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΓΕΝΝΗΣΗΣ	ΤΟΠΟΣ ΓΕΝΝΗΣΗΣ
33.	ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ	ΦΩΚΙΩΝ	Σκιτσογράφος και γελοιογράφος	1894	Κωνσταντινούπολη
34.	ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ	ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ	Ζωγράφος και σκιτσογράφος	1914	Μαγνησία Μ. Ασίας
35.	ΔΟΒΛΕΤΟΓΛΟΥ	ΚΟΣΜΑΣ	Γλύπτης	1920	Μερσίνα Μ. Ασίας
36.	ΔΟΥΚΑΣ	ΕΚΤΩΡ	Ζωγράφος	1885	Σμύρνη
37.	ΔΡΟΣΙΑΔΟΥ	ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ	Ζωγράφος	1904	Αν. Θράκη
38.	ΕΛΕΝ	ΑΙΜΙΛΙΟΣ	Ζωγράφος και γιατρός	1941	Κωνσταντινούπολη Συνέντευξη
39.	ΕΜΜΑΝΟΥΗΛΙΔΗΣ	ΜΑΝΟΛΗΣ	Ζωγράφος και χαράκτης	1925	Κωνσταντινούπολη
40.	ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ – ΜΕΝΕΓΑΚΗ	ΦΡΟΣΩ	Γλύπτρια και κεραμίστρια	1916	Κωνσταντινούπολη
41.	ΖΑΪΡΗΣ	ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ	Ζωγράφος	1876	Αλικαρνασσός
42.	ΖΟΓΓΟΛΟΠΟΥΛΟΥ- ΠΑΣΧΑΛΙΔΟΥ	ΕΛΕΝΗ	Ζωγράφος	1909	Καντίκιοϊ (Χαλκηδόνα) της Μ. Ασίας
43.	ΗΛΙΑΔΟΥ	ΕΛΕΝΗ	Ζωγράφος	1895	Κωνσταντινούπολη
44.	ΘΕΟΦΑΝΗΣ	ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ	Ζωγράφος	1911	Ροστόβ της Ρωσίας
45.	ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ	ΘΩΜΑΣ	Γλύπτης και ζωγράφος	1873	Σμύρνη
46.	ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ	ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ	Ζωγράφος	1868	Αϊδίνιο Μικράς Ασίας
47.	ΚΑΛΛΙΑ-ΒΙΤΑΔΗ	ANNA	Ζωγράφος	1912	Κωνσταντινούπολη
48.	ΚΑΝΑΣ	ΑΝΤΩΝΗΣ	Ζωγράφος και χαράκτης	1915	Σμύρνη
49.	ΚΑΝΕΛΛΗΣ	ΟΡΕΣΤΗΣ	Ζωγράφος	1910	Σμύρνη
50.	ΚΑΡΑΜΠΑΤΓΗΣ	ΙΩΑΝΝΗΣ	Ζωγράφος	1914	Σμύρνη
51.	ΚΑΡΤΣΩΝΑΚΗΣ (ΝΑΚΗΣ)	ΝΙΚΟΛΑΟΣ	Ζωγράφος	1899	Σμύρνη
52.	ΚΑΣΤΑΝΑΚΗΣ	ΝΙΚΟΛΑΟΣ	Ζωγράφος - σκιτσογράφος και γελοιογράφος	1896	Κωνσταντινούπολη
53.	ΚΙΝΔΥΝΗ-ΜΑΡΟΥΔΗ	ANNA	Ζωγράφος και χαράκτρια	1914	Φώκαια Σμύρνης
54.	ΚΟΚΚΙΝΟΣ	ΣΠΥΡΟΣ	Ζωγράφος	1898	Σμύρνη
55.	ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ	ΦΩΤΗΣ	Ζωγράφος - αγιογράφος και συγγραφέας	1896	Αϊβαλί της Μ. Ασίας
56.	ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΥ	ΜΑΧΗ	Ζωγράφος	1919	Κωνσταντινούπολη
57.	ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΑΚΗ – ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ	ΑΣΠΑΣΙΑ	Ζωγράφος	1925	Κωνσταντινούπολη
58.	ΚΟΥΖΟΥΝΗΣ	ΓΙΩΡΓΟΣ	Ζωγράφος – τέχνη γιγαντοσφίσας “ντεκόρ” κινηματογράφο	1922	Κούταλη Προποντίδος στη Μικρά Ασία

Πίνακας [3]: ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ

Α/Α	ΕΠΩΝΥΜΟ	ΟΝΟΜΑ	ΕΙΔΙΚΟΤΗΤΑ	ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΓΕΝΝΗΣΗΣ	ΤΟΠΟΣ ΓΕΝΝΗΣΗΣ
59.	ΚΡΥΣΤΑΛΛΗΣ	ΑΝΔΡΕΑΣ	Ζωγράφος	1911	Μικρά Ασία
60.	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ	Ζωγράφος και γλύπτης	1871	Κωνσταντινούπολη
61.	ΛΑΖΑΡΙΔΗ – ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΟΥ	ΔΕΣΠΩ	Ζωγράφος	1910	Σμύρνη
62.	ΛΑΝΑΡΑ	ΕΛΕΝΗ	Ζωγράφος	1923	Κωνσταντινούπολη
63.	ΛΑΣΚΑΡΑΤΟΥ	ΕΛΕΝΗ	Ζωγράφος – αγιογράφος και μικρογράφος	1912	Κωνσταντινούπολη
64.	ΛΕΟΝΤΑΡΙΤΟΥ	ΡΕΑ	Ζωγράφος και γραφίστρια	1912	Σμύρνη
65.	ΛΙΝΑΚΗΣ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ	Ζωγράφος	1917	Βουτζάς Σμύρνης
66.	ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ	ΣΤΑΘΗΣ	Ζωγράφος – κατασκευή εγκατάσταση και μουσικός	1925	Πύργος Ατολικής Ρωμυλίας
67.	ΛΟΥΚΙΔΗΣ	ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ	Ζωγράφος και αγιογράφος	1884	Κασαμπάς Σμύρνης
68.	ΜΑΛΕΑΣ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ	Ζωγράφος	1879	Κωνσταντινούπολη
69.	ΜΑΛΤΕΖΟΣ	ΓΙΑΝΝΗΣ	Ζωγράφος και γλύπτης	1915	Σμύρνη
70.	ΜΑΡΓΑΡΙΤΩΦ - ΖΑΧΑΡΙΑΔΟΥ	ΑΜΑΛΙΑ	Ζωγράφος		Ανατολική Θράκη
71.	ΜΑΣΤΙΧΙΑΔΗΣ	ΦΩΤΗΣ	Χαράκτης και σκιτσογράφος	1913	Αϊβαλί
72.	ΜΑΤΣΑΚΗΣ	ΜΙΚΗΣ	Ζωγράφος και αγιογράφος	1900	Μύρα της Λυκίας, Μ. Ασία
73.	ΜΕΖΙΚΗΣ	ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ	Ζωγράφος	1902	Κωνσταντινούπολη
74.	ΜΕΛΙΣΣΑΚΗ	ΜΥΡΤΩ	Ζωγράφος	1954	Κωνσταντινούπολη
75.	ΜΠΟΓΙΑΤΖΙΑΝ	ΧΑΡΟΥΤΙΟΥΝ	Ζωγράφος και χαράκτης	1915	Σμύρνη
76.	ΜΠΟΣΤΑΝΤΖΟΓΛΟΥ (ΜΕΝΤΗΣ γνωστός ως ΜΠΟΣΤ)	ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ	Ζωγράφος – σκιτσογράφος – γελοιογράφος - θεατρικός συγγραφέας και στιχουργός	1918	Κωνσταντινούπολη
77.	ΜΠΟΥΛΓΟΥΡΑ	ΕΥΑ	Ζωγράφος	1919	Κωνσταντινούπολη
78.	ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗ	ΠΗΝΕΛΟΠΗ	Ζωγράφος	1894.	Κωνσταντινούπολη
79.	ΟΡΦΑΝΙΔΗΣ	ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ	Ζωγράφος - διακοσμητής και σκηνογράφος	1918	Κωνσταντινούπολη
80.	ΠΑΓΚΑΛΟΥ ΠΙΤΤΑΡΗ	ΕΛΕΝΗ	Ζωγράφος	1908	Κωνσταντινούπολη
81.	ΠΑΛΑΙΟΠΟΥΛΟΣ (Paleo)	ΝΙΚΟΣ	Ζωγράφος - αγιογράφος και λογοτέχνης	1908	Κωνσταντινούπολη
82.	ΠΑΛΛΗΚΑΡΑΣ	ΦΩΤΗΣ	Ζωγράφος	1902	Κίος Μικράς Ασίας

Πίνακας [3]: ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ

Α/Α	ΕΠΩΝΥΜΟ	ΟΝΟΜΑ	ΕΙΔΙΚΟΤΗΤΑ	ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΓΕΝΝΗΣΗΣ	ΤΟΠΟΣ ΓΕΝΝΗΣΗΣ
83.	ΠΑΝΤΙΑΣ	ΚΛΕΑΝΘΗΣ	Ζωγράφος και διακοσμητής	1909	Κωνσταντινούπολη
84.	ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ	ΜΑΡΙΑ-ΕΛΠΙΔΑ	Ζωγράφος	1910	Κωνσταντινούπολη
85.	ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ	ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ	Γλύπτης	1923	Μικρά Ασία
86.	ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ	ΓΕΩΡΓΙΟΣ	Ζωγράφος	1886	Κωνσταντινούπολη
87.	ΠΑΠΠΑΣ	ΙΩΑΝΝΗΣ	Γλύπτης και ζωγράφος	1913	Κωνσταντινούπολη
88.	ΠΑΥΛΙΔΗΣ	ΧΡΗΣΤΟΣ	Γλύπτης και ζωγράφος	1913	Αττάλεια Μ. Ασίας
89.	ΠΕΓΙΑΝΙ (ΠΕΤΡΟΧΕΙΛΟΣ)	ΓΙΑΝΝΗΣ	Ζωγράφος	1912	Σμύρνη
90.	ΠΗΧΩΡΙΔΗΣ	ΔΗΜΗΤΡΗΣ	Ζωγράφος	1903	Τραπεζούντα
91.	ΠΛΑΚΩΤΑΡΗΣ	ΚΩΣΤΑΣ	Ζωγράφος - χαράκτης και σκηνογράφος	1902	Κωνσταντινούπολη
92.	ΠΛΑΤΩΝΙΔΗΣ	ΠΙΝΔΑΡΟΣ	Ζωγράφος	1914	Κωνσταντινούπολη
93.	ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ	ΓΕΩΡΓΙΟΣ	Ζωγράφος - φωτογράφος και κινηματογραφιστής – ο κατεξοχήν πολεμικός ζωγράφος	1876	Σμύρνη
94.	ΡΑΓΚΑΒΗ	ΟΥΡΑΝΙΑ	Ζωγράφος και γιατρός	1908	Κωνσταντινούπολη
95.	ΡΩΝΑΣ	ΣΩΚΡΑΤΗΣ	Ζωγράφος - αγιογράφος και λογοτέχνης	1892	Σμύρνη
96.	ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ	ΙΩΑΝΝΗΣ	Λαϊκός ζωγράφος	1915	Ρωσία, παράλια του Εύξεινου Πόντου
97.	ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ	ΒΑΣΙΛΑΣ	Ζωγράφος – χαράκτης και τέχνη γιγαντοαφίσας	1911	Κρασνοντάρ Καυκάσου
98.	ΣΕΡΓΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ	ΙΩΑΝΝΗΣ	Ζωγράφος	1920	Κωνσταντινούπολη
99.	ΣΙΚΕΛΙΩΤΗΣ	ΓΕΩΡΓΙΟΣ	Ζωγράφος και χαράκτης	1917	Σμύρνη
100.	ΣΚΑΡΛΑΤΟΣ	ΙΩΑΝΝΗΣ	Ζωγράφος	1907	Ίμβρος
101.	ΣΠΗΤΕΡΗ – ΒΕΡΟΠΟΥΛΟΥ	ΙΩΑΝΝΑ	Γλύπτρια	1924	Σμύρνη
102.	ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΥ - ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΔΗ	ΧΑΡΙΚΛΕΙΑ	Ζωγράφος και χαράκτρια	1889	Κωνσταντινούπολη
103.	ΣΤΥΛΙΑΝΙΔΗΣ	ΑΡΓΥΡΗΣ	Ζωγράφος	1909	Κωνσταντινούπολη
104.	ΤΕΡΛΙΔΟΥ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ	ΓΕΩΡΓΙΑ	Ζωγράφος	1912	Κωνσταντινούπολη
105.	ΤΟΥΦΕΞΙΑΝ (ΚΡΗΚΟΡ)	ΓΡΗΓΟΡΗΣ	Ζωγράφος και χαράκτης	1913	Ναζλί, Μ. Ασίας
106.	ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ	ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΣ	Ζωγράφος	1881	Σμύρνη

Πίνακας [3]: ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ

A/A	ΕΠΩΝΥΜΟ	ΟΝΟΜΑ	ΕΙΔΙΚΟΤΗΤΑ	ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΓΕΝΝΗΣΗΣ	ΤΟΠΟΣ ΓΕΝΝΗΣΗΣ
107.	ΤΣΕΡΚΕΖΟΥ	ΔΗΜΗΤΡΑ	Γλύπτρια	1920	Κωνσταντινούπολη
108.	ΤΣΙΤΣΗ	ΣΙΜΟΝΗ	Ζωγράφος	1919	Κωνσταντινούπολη
109.	ΦΑΕΙΝΟΣ	ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ	Ζωγράφος και γιγαντοαφίσα	1918	Μαγνησία της Μ. Ασίας
110.	ΦΛΩΡΑ-ΚΑΡΑΒΙΑ	ΘΑΛΕΙΑ	Ζωγράφος	1871	Από το 1874 εγκαταστάθηκε με την οικογένειά της στην Κωνσταντινούπολη
111.	ΧΑΖΑΡΑΚΗ	ΣΕΒΩ	Ζωγράφος	1921	Κωνσταντινούπολη
112.	ΧΑΤΖΗΣΑΒΒΑ - ΦΩΤΙΟΥ	ΧΑΡΙΚΛΕΙΑ	Ζωγράφος και χαράκτρια	1918	Ορτάκιοϊ της Αδριανούπολης (σημερινή Βουλγαρία)

Με τα στοιχεία που καταγράψαμε στην κατηγορία αυτή κατασκευάσαμε τον παραπάνω Πίνακα [3], για τους πρόσφυγες εικαστικούς, με τέσσερα πεδία, όπου έχουν συμπεριληφθεί συνολικά 112 καλλιτέχνες και καλλιτέχνιδες, οι οποίοι/-οποίες αναγράφονται αλφαβητικά. Στο δεύτερο πεδίο αναγράφεται η καλλιτεχνική ειδικότητα αναφορικά με τις εικαστικές τέχνες (ζωγραφική, γλυπτική, χαρακτική, αγιογραφία, σκίτσο - γελοιογραφία σκηνογραφία κ.ά.), στο τρίτο πεδίο αναγράφεται η ημερομηνία γέννησης των καλλιτεχνών/-χνιδών και στο τέταρτο και τελευταίο πεδίο αναγράφεται ο τόπος γέννησης των εικαστικών. Ήταν σημαντικό εδώ να προσεγγίσουμε το συνολικό εύρος, το οποίο θα βοηθήσει να γίνουν διαφορετικές συσχετίσεις ανάλογα με το διερευνητικό πλαίσιο.

Αναλύοντας την παραπάνω κατηγορία μπορούμε να κάνουμε κάποιες σημαντικές παρατηρήσεις, όπως το ότι η πλειοψηφία των καλλιτεχνών/-χνιδών και πιο συγκεκριμένα οι 53 από τους 112, έχουν καταγωγή από την Κωνσταντινούπολη, από τη Μικρά Ασία οι 44, με σημαντικό σταθμό τη Σμύρνη που αναφέρεται ως τόπος γέννησης των 22 εικαστικών, από την Ανατολική Ρωμυλία 5, από τον Πόντο 2, από την Ανατολική Θράκη 3, από τη Ρωσία 3, από την Ίμβρο ένας εικαστικός και από την Κωστάντζα μία εικαστικός.

Όσον αφορά την κατηγοριοποίηση βάση φύλου εμφανίζονται 33 γυναίκες και 79 άνδρες και το ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι οι 23 περιπτώσεις καλλιτεχνιδών

αφορούν στην Κωνσταντινούπολη. Ακολουθούν στην Μικρά Ασία οι 5 και μάλιστα οι 4 στη Σμύρνη, στην Ανατολική Ρωμυλία οι 2 (άντρες 3), στην Ανατολική Θράκη 3 (άνδρες 2) και μία περίπτωση γυναίκας καλλιτέχνης στην Κωσταντζα, ενώ δεν υπάρχει αναφορά για άνδρα καλλιτέχνη. Σημαντικά ευρήματα που σίγουρα αξιολογούνται σε σχέση με άλλους παράγοντες, όπως είναι την ιδιαίτερη έμφαση στην οργάνωση της εκπαίδευσης και δη των γυναικών, σε ορισμένα πολυπολιτισμικά κέντρα της εποχής, όπως ήταν η Κωνσταντινούπολη ή στην διαφορετική χρονική περίοδο που ήρθαν οι πρόσφυγες.

5.2. Ιδιαίτερες καλλιτεχνικές αναζητήσεις των προσφύγων εικαστικών

Προκειμένου να μελετηθεί η ιδιαίτερη καλλιτεχνική ταυτότητα κατασκευάσαμε πρωταρχικά μία κατηγορία σε σχέση με τις ξεχωριστές καλλιτεχνικές κατακτήσεις των προσφύγων καλλιτεχνών/-χνιδών, οπότε στον Πίνακα [4] έχουν συγκεντρωθεί τα πρώτα δεδομένα για τη συγκεκριμένη κατηγορία. Στον Πίνακα [5] ορίστηκε η κατηγορία ενδελεχούς αναφοράς στην εικαστική ταυτότητα, όπου έχουν καταγραφεί τα βασικά χαρακτηριστικά όσον αφορά τη ζωγραφική, το σκίτσο και τη γελοιογραφία, τη γλυπτική, την αγιογραφία, τη χαρακτική, τη σκηνογραφία και τις εφαρμοσμένες τέχνες. Τέλος, στη συνέχεια προκειμένου να μελετηθεί σε βάθος η εικαστική έκφραση και ο ολοκληρωμένος τρόπος μορφοποίησης των υλικών από τους/-τις καλλιτέχνες/χνιδες, κατασκευάσαμε την κατηγορία με τα χαρακτηριστικά του έργου τέχνης, σε σχέση με τους εξής άξονες: θεματολογία - υλικά, χρωματικές αναζητήσεις, η απόδοση του χώρου και του όγκου (λυρισμός, ατμοσφαιρική αίσθηση, σχηματοποίηση), σχέση με την παράδοση, συμβολισμός και ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας, Πίνακας [6].

5.2.1 Εικαστικές Κατακτήσεις

Πίνακας [4]: ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΤΑΚΤΗΣΕΙΣ – ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ

ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ – ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ	Σημαντικές αναζητήσεις και καλλιτεχνικές κατακτήσεις
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΑΛΜΑΛΙΩΤΗΣ	♦ Θεμελίωσε την τέχνη της γιγαντοαφίσας. ♦ ζωγραφική μεγάλων επιφανειών - τεχνική των υδατοχρωμάτων. ♦ Διαμόρφωση Σχολής της Αθήνας – γιγαντοαφίσα – τοιχογραφία.
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΟΥΖΟΥΝΗΣ	♦ Πρωτοπορία στην τέχνη της γιγαντοαφίσας. ♦ Τοιχογραφία σε δημόσιο ή ιδιωτικό χώρο. ♦ Συνδυασμός ιμπρεσιονιστικών και ρεαλιστικών στοιχείων με χαρακτηριστικά του ελληνικού χώρου. ♦ Διαμόρφωση Σχολής της Αθήνας – γιγαντοαφίσα – τοιχογραφία.
ΠΑΝΟΣ ΒΑΛΣΑΜΑΚΗΣ	♦ Θεμελιωτής της τέχνης της κεραμικής. ♦ Ιδιαίτερη θεματολογία. ♦ Αξιοποίηση των δυνατοτήτων του υλικού στην έκφραση.
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΔΗΣ	♦ Από τους αξιολογότερους Έλληνες χαράκτες.
ΦΡΟΣΩ ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ-ΜΕΝΕΓΑΚΗ	♦ Η πρώτη στην Ελλάδα γλύπτρια που ασχολήθηκε με τη ζωοπλαστική. ♦ Η πρώτη γυναίκα που προτάθηκε να εκλεγεί μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. ♦ Πρωτοποριακό έργο, όσον αφορά την αναζήτηση συνομιλίας φόρμας – υλικού.
ΘΩΜΑΣ ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ	♦ Διερευνητική προσέγγιση στο έργο άλλων καλλιτεχνών (Χαλεπά, Σαββίδη κ.α.). ♦ Πειραματίστηκε με τη μέθοδο της εγκαυστικής στο χρωματισμό του μαρμάρου.
ΒΑΛΙΑΣ ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ	♦ Πειραματίστηκε με την ενσωμάτωση εφαρμογών της χαρακτικής στη ζωγραφική του. ♦ Επινόησε μία δική του τεχνική στη χαρακτική, οξειδώνοντας τον τσίγκο και τον χαλκό.
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ	♦ Απέδωσε με τη ζωγραφική του τα γεγονότα της Μικρασιατικής καταστροφής και των βαλκανικών πολέμων, αναδεικνύοντας το ηρωικό στοιχείο. ♦ Ασχολήθηκε με τη φωτογραφία και την κινηματογράφηση. Η καταστροφή της Σμύρνης υπάρχει και από δική του κινηματογραφική λήψη.

ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΤΑΚΤΗΣΕΙΣ

ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ – ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ	Σημαντικές αναζητήσεις και καλλιτεχνικές κατακτήσεις
ΘΑΛΕΙΑ ΦΛΩΡΑ-ΚΑΡΑΒΙΑ	♦ Μία από τις σπουδαιότερες Ελληνίδες ζωγράφους (2.500 ελαιογραφίες, σχέδια, υδατογραφίες, πολεμικές απεικονίσεις, 500 περίπου πορτρέτα, εικονογράφηση βιβλίων, δημοσιογραφία). ♦ Οπτικοποίησε τα γεγονότα από το μικρασιατικό και τον ελληνοϊταλικό πόλεμο (συνδυάζοντας τις πολεμικές εικόνες με κείμενο). ♦ Έντονη καλλιτεχνική και κοινωνική δράση.
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΑΛΕΑΣ	♦ Σημαντικός μεταϊμπρεσιονιστής ζωγράφος. ♦ Από τους αξιολογότερους τοπιογράφους της Ευρωπαϊκής τέχνης. ♦ Θεωρείται ο πατέρας της μοντέρνας τέχνης για την Ελλάδα, επηρέασε τους ζωγράφους της γενιάς του '30. ♦ Απέρριψε τον ακαδημαϊσμό και χρησιμοποίησε στοιχεία των πρωτοποριών του 20ου αιώνα (σχηματοποίηση, καθαρά χρώματα, επίπεδη απεικόνιση, στοιχεία εξπρεσιονισμού).
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΣ	♦ Πρωτοπόρος καλλιτέχνης - ιδιαίτερο προσωπικό ύφος (αχνές γραμμές και ονειρική ατμόσφαιρα). ♦ Απομακρύνθηκε από τον ακαδημαϊσμό και τον ιμπρεσιονισμό.
ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ	♦ Συνδύασε το μοντερνισμό με την παραδοσιακή λαϊκή τέχνη με μοναδικό τρόπο.
ΦΩΤΗΣ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ	♦ Η πολυδιάστατη προσωπικότητα για την τέχνη (ζωγράφος, αγιογράφος, συγγραφέας). ♦ Σημαντική δράση στην προώθηση του πολιτισμού μέσα στην πόλη (σύλλογος "Νέοι Άνθρωποι", Αίβαλί). ♦ Αναζήτηση της ελληνικότητας διερευνώντας την παράδοση της ελληνικής ζωγραφικής και της βυζαντινολαϊκής τέχνης. ♦ Ζωντανή έκφραση, απλότητα, έντονη πνευματικότητα και εξπρεσιονιστική απόδοση στις μορφές. ♦ Σημαντικός συνεχιστής της νεοβυζαντινής ζωγραφικής. ♦ Καθιέρωσε σχολή που επηρέασε σημαντικά τις επόμενες γενιές καλλιτεχνών με παρόμοιες αναζητήσεις.
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΛΙΝΑΚΗΣ	♦ Μοναδικός ζωγράφος στην απεικόνιση των ζώων με ένταση στο σκίτσο.

ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΤΑΚΤΗΣΕΙΣ

ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ – ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ	Σημαντικές αναζητήσεις και καλλιτεχνικές κατακτήσεις
ΕΛΕΝΗ ΖΟΓΓΟΛΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΑΣΧΑΛΙΔΟΥ	♦ Πολύ τολμηρή στο να καθιερώσει ως έκφραση την ανεικονική τέχνη.
ΣΤΑΘΗΣ ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ	♦ Ιδιαίτερα πρωτοποριακός στο να εντάξει στο έργο του την έννοια του χρόνου, ταυτίζοντας την τέχνη με τη ζωή και τη φθορά της ανθρώπινης ύπαρξης. ♦ Χρησιμοποίησε ευτελή υλικά και πρωτοποριακές μεθόδους.
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΛΤΕΖΟΣ	♦ Πρωτοπόρος εκφραστής του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και της ζωγραφικής της δράσης. ♦ Κατασκεύασε ανάγλυφες επιφάνειες με χειρονομιακή δύναμη, διατηρώντας την εσωτερική δομή και δημιουργώντας γεωμετρικούς σχηματισμούς, παραπέμποντας στο στυλ της Οπ Αρτ.
ΚΩΣΤΑΣ ΠΛΑΚΩΤΑΡΗΣ	♦ Πρωτοποριακός στο να μεταφέρει στοιχεία του κυβισμού στα ελληνικά δεδομένα. ♦ Χρησιμοποίησε τη διάθλαση, αποδίδοντας τα αντικείμενα σαν μέσα από πρίσμα.
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΙΚΕΛΙΩΤΗΣ	♦ Εφάρμοσε μονοτυπία σε γιαπωνέζικο ριζόχαρτο. ♦ Από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της γενιάς του '30. ♦ Κατά την περίοδο της Κατοχής, δημιούργησε σημαντικά σχέδια και χαρακτηριστικά με τον πόνο των ανθρώπων διεξάγοντας σημαντικό αγώνα ενάντια στους κατακτητές. ♦ Ταυτόχρονα διερεύνησε ένα νέο μορφοπλαστικό χώρο. ♦ Σημαντικές υπήρξαν οι σειρές έργων του, όπως οι παράγκες.
ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ	♦ Είχε καταφέρει να εντάξει τις πρωτοπορίες της εποχής στο έργο του με τρόπο μοναδικό (ιμπρεσιονιστικά και εξπρεσιονιστικά στοιχεία). ♦ Δημιούργησε απλές καθημερινές σκηνές με αφαιρετική απόδοση των μορφών και ατμοσφαιρική ερμηνεία του χώρου, χωρίς σαφή προοπτική.
ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΦΑΕΙΝΟΣ	♦ Έργο με έντονο σουρεαλιστικό χαρακτήρα και συμβολιστικές προεκτάσεις. ♦ Παρουσίασε την ανθρώπινη μορφή και τη δυναμική του κόσμου των μηχανών, ως μήνυμα για τον κίνδυνο που διατρέχει ο σημερινός άνθρωπος από την ισοπεδωτική κυριαρχία του τεχνολογικού πολιτισμού.

ΧΑΡΙΚΛΕΙΑ ΧΑΤΖΗΣΑΒΒΑ-ΦΩΤΙΟΥ	♦ Είχε πολύ ιδιαίτερη σχέση με το χρώμα και είχε χαρακτηριστεί ως grand colorist.

Παρατηρώντας προσεκτικά τον Πίνακα [4] και σε σχέση με τη συγκεκριμένη κατηγορία, φάνηκε πως οι πρόσφυγες εικαστικοί επέδειξαν ιδιαίτερες εικαστικές αναζητήσεις, που οδήγησαν σε περαιτέρω κατακτήσεις, οι οποίες καθόρισαν την καλλιτεχνική τους ταυτότητα και επέφεραν σημαντικές εξελίξεις στην εικαστική πραγματικότητα της νεοελληνικής τέχνης.

5.2.2 Εικαστική Ταυτότητα

Πίνακας [5]: ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ – ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ

ΙΔΙΑΙΤΕΡΗ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ Β. ΕΝΔΕΛΕΧΗΣ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΗΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ	♦ <u>Απόηχος του ακαδημαϊσμού</u> σε συνδυασμό με ιμπρεσιονιστική διάθεση όσον αφορά τη χρωματική απόδοση: Ι. Σεργουλόπουλος Θ. Φλωρά-Καραβία Ε. Ιωαννίδης Ι. Σκαρλάτος Ε. Δούκας Κ. Κωνσταντινίδης Φ. Παλληκαράς Ε. Ζαΐρης Γ. Τερλίδου-Γιαννοπούλου Αξιόλογη η προσφορά κάποιων καλλιτεχνών που ακολουθώντας τον <u>ακαδημαϊσμό έδωσαν σημαντικές προσωπογραφίες προσωπικοτήτων της εποχής</u>: Κ. Ασπριώτου Ε. Ιωαννίδης	♦ <u>Πρωτοπορίες του 20ου αιώνα</u> <u>Εξπρεσιονιστική απόδοση</u>, τόσο στην έκφραση της φόρμας και των μορφών όσο και στην απόδοση του χρώματος, 19 εικαστικοί: Σ. Αβραμίδου Δ. Διαμαντόπουλος Μ. Εμμανουηλίδης Ο. Κανέλλης Φ. Κόντογλου Μ. Κοντοπούλου Δ. Λαζαρίδου-Παρασκευαΐδου Ε. Λαναρά Κ. Λινάκης Κ. Μαλέας Α. Μαργαριτώφ-Ζαχαριάδου Φ. Μαστιχιάδης Μ. Μελισσάκη Ε. Παγκάλου-Πιττάρη Κ. Παντιάς

**ΙΔΙΑΙΤΕΡΗ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ
Β. ΕΝΔΕΛΕΧΗΣ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΗΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ**

	Ε. Δούκας Ι. Σκαρλάτος, Χ. Παυλίδης Χ. Στεφανοπούλου-Αλεξανδρίδη Θ. Φλωρά-Καραβία ♦ <u>Ακαδημαϊκό στυλ σε συνδυασμό με στοιχεία ρεαλισμού:</u> Γ. Χ. Παυλίδης Γ. Προκοπίου Γ. Παπάζογλου Χ. Στεφανοπούλου-Αλεξανδρίδη Κ. Βασματζίδης Σ. Κόκκινος ♦ <u>Γενικότερα ρεαλιστικά στοιχεία:</u> Κ. Ασπριώτου Δ. Γαβριηλίδης Α. Κανάς Β. Γούτας Α. Λουκίδης Ενσωμάτωση <u>νατουραλιστικών στοιχείων:</u> Μ. Μελισσάκη Σ. Ορφανίδης Γ. Τουφεξιάν (ιδιαιτερότητα στην απόδοση του φυσικού χώρου).	Ο. Ραγκαβή Β. Σεμερτζίδης Γ. Σικελιώτης Μ. Βασίλογλου Ιμπρεσιονιστική διάθεση, 24 καλλιτέχνες. ΑΡΓΥΡΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛΙΔΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΖΑΪΡΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΗΛΙΑΔΟΥ ΕΛΕΝΗ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΛΛΙΑ-ΒΙΤΑΛΗ ΑΝΝΑ ΚΡΥΣΤΑΛΛΗΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΛΑΣΚΑΡΑΤΟΥ ΕΛΕΝΗ ΜΑΤΣΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ ΜΕΖΙΚΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΠΟΛΓΟΥΡΑ ΕΥΑ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗ ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΑΛΛΗΚΑΡΑΣ ΦΩΤΗΣ ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΜΑΡΙΑ-ΕΛΠΙΔΑ ΡΩΝΑΣ ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΣΕΡΓΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΕΡΛΙΔΟΥ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ ΓΕΩΡΓΙΑ ΤΟΥΦΕΞΙΑΝ ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΣ ΤΣΙΤΣΗ ΣΙΜΟΝΗ ΦΛΩΡΑ-ΚΑΡΑΒΙΑ ΘΑΛΕΙΑ Αφαιρετικά στοιχεία – μορφές, χώρος, συνολική διάθεση ή ορισμένα έργα – όπως η σειρά “παράγκες” του Σικελιώτη, 16 περιπτώσεις. Σουρεαλιστικά στοιχεία, 7 καλλιτέχνες, με πολύ έντονα γνωρίσματα του ύφους στο έργο των Ε. Φαεινού και Α. Έδεν. Διερευνητική προσέγγιση του κυβισμού, παρατηρήθηκε σε μόλις τέσσερις περιπτώσεις και μάλιστα όσον αφορά τον Α. Στυλιανίδη από τον αναλυτικό κυβισμό προχώρησε σε μία συνολική κατασκευαστική αντίληψη, οι άλλοι καλλιτέχνες ήταν οι: Γ. Βελισσαρίδης, Κ. Πλακωτάρης και Ι. Σεργουλόπουλος. Πιο πρωτοποριακά εκφραστικά μέσα, όπως η <u>χειρονομιακή τέχνη</u>, η <u>ζωγραφική της δράσης</u>, η <u>μικτή τεχνική</u>, η <u>κατασκευή</u>, η <u>εγκατάσταση</u>, το

**ΙΔΙΑΙΤΕΡΗ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ
Β. ΕΝΔΕΛΕΧΗΣ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΗΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ**

		βίντεο και η ανεικονική προσέγγιση, από τους εικαστικούς: Χ. Αρβανίτη Ν. Αρχελάου Σ. Λογοθέτη Γ. Μαλτέζο Ε. Ζογγολοπούλου-Πασχαλίδου
ΣΚΙΤΣΟ - ΓΕΛΟΙΟΓΡΑΦΙΑ	♦ Ανθρωποκεντρισμός (Κ. Ασλόγλου). ♦ Θέματα από την απλή καθημερινότητα και τις εκφάνσεις της ζωής (Δ. Αντωνιάδης – ΜΙΜΗΣ). ♦ Στοιχεία πολιτισμικής κληρονομιάς σε κάποιες περιπτώσεις (Σ. Αντωνιάδης – ΣΟΦΟ). ♦ Κοινωνικοπολιτική σάτιρα με καυστικό πολιτικό περιεχόμενο (Φ. Δημητριάδης, Γ. Γκέϊβελς). ♦ Χρήση συμβόλων της ελληνικότητας (Μ. Αργυράκης). ♦ Θεμελίωση των ελληνικών κόμικς (Β. Απτόσογλου – Ν. Καστανάκης). ♦ Υδατόχρωμα και παστέλ, πλαστικότητα και σαφήνεια των μορφών που εμφανίζονται σε κίνηση και δεν είναι στατικές, έντονα περιγράμματα, έκφραση ανθρώπινου συναισθήματος, έντονα κοινωνικό ύφος (Δ. Διαμαντόπουλος). ♦ Ιδιαίτερο σχέδιο, πολιτικός χαρακτήρας και άμεση σύνδεση με την επικαιρότητα (Ν. Καστανάκης). ♦ Χρήση χρώματος για πρώτη φορά στις γελοιογραφίες του Γκέϊβελς. ♦ Ο Φ. Μαστιχιάδης (πρωτοπόρος, ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες καλλιτέχνες του 20ου αιώνα), ασχολήθηκε με την οξυγραφία, τη χρωμολιθογραφία και γενικά δημιούργησε εικονογραφίες με γελοιογραφίες και σκίτσα χρησιμοποιώντας διάφορες τεχνικές χάραξης και τυπώματος, δίνοντας έμφαση στην εκφραστικότητα των μορφών και δημιουργώντας ένα αφαιρετικό και αλληγορικό περιεχόμενο.	♦ Ο Ν. Καστανάκης ήταν αποκλειστικά υπεύθυνος για τα κόμικς του περιοδικού “Το Περιοδικό μας”, το πρώτο καταγεγραμμένο ελληνικό έντυπο που περιείχε κόμικς (Ιανουάριος 1939). ♦ Ο Φ. Δημητριάδης με τις ξεχωριστές χιουμοριστικές σειρές (“Παρδαλό κατσίκι”, “Κοκό”) και το ιδιαίτερο ταλέντο του στην καρικατούρα, άσκησε σημαντική πολιτική κριτική. ♦ Ο Χ. Μποστάντζογλου (ΜΠΟΣΤ), έγραψε μοναδικά σατυρικά έργα χρησιμοποιώντας δεκαπεντασύλλαβο και στα ιδιαίτερα σκίτσα του ο στίχος γινόταν προέκταση της εικόνας και το σχέδιο συμπλήρωμα του λόγου. ♦ Οι αντιήρωές του ΜΠΟΣΤ, υπήρξαν ενδεικτικές μορφές των πολιτισμικών και κοινωνικοπολιτικών μεταλλάξεων της ελληνικής καθημερινότητας, καθώς με αλληγορικό και συμβολικό τρόπο ζωντάνευε ήρωες της αρχαιότητας και της ελληνικής επανάστασης.

**ΙΔΙΑΙΤΕΡΗ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ
Β. ΕΝΔΕΛΕΧΗΣ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΗΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ**

ΓΛΥΠΤΙΚΗ	♦ Κυριαρχεί η προτομή και το ανθρωποκεντρικό στοιχείο: Ο Α. Απάρτης με ρεαλιστική καθαρότητα δημιούργησε προτομές προσωπικοτήτων που κοσμούν δημόσιους χώρους (αφαιρετικά στοιχεία - μνημειακά έργα). Ο Κ. Δοβλέτογλου αντιμετωπίζει την ανθρώπινη φιγούρα αφαιρετικά και με κυβιστική διάθεση. Η Φ. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη συνδυάζει στοιχεία ρεαλισμού, αφαίρεσης και συμβολισμού, όπως στο γλυπτό “Η γυναίκα του Λωτ”, αποδίδει συμβολικά τη γυναικεία χάρη και δύναμη. Ο Θ. Θωμόπουλος βρίσκεται σε ένα μεταβατικό στάδιο και κινείται από τον κλασικό ρεαλισμό στο συμβολισμό, όπως και ο Α. Παπαδόπουλος.	Ο Χ. Παυλίδης έδωσε έμφαση στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής και στην πλαστικότητα των μυών, όπως και ο Ε. Γκικάδης. Ο Γ. Παππάς, από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της νεοελληνικής γλυπτικής, συνδύασε τη ρεαλιστική απλότητα και τη γενίκευση της φόρμας, εκφράζοντας σε κάποιες περιπτώσεις μία μανιεριστική διάθεση με επιμήκυνση των μορφών. Η Ι. Σπητέρη-Βεροπούλου κινείται στο πλαίσιο του αφηρημένου εξπρεσιονισμού με ύφος σουρεαλιστικό, υποδηλώνοντας γεωμετρικά σχήματα και κατασκευαστική διάθεση. Η Δ. Τσερκέζου χαρακτηρίζεται από ανθρωποκεντρισμό με ρεαλιστική διάθεση που εξελίσσεται σε κυβιστική φόρμα και αφαίρεση.
ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΑ	♦ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς υπάρχουν ποικιλότητες μορφοπλαστικές και εκφραστικές αναζητήσεις: Ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας (Σ. Αλμαλιώτης). Ακαδημαϊκό σχέδιο με ρεαλιστικές λεπτομέρειες (Κ. Βασματζίδης, Κ. Βάρβογλης). Έντονη πνευματικότητα με ζωντανή έκφραση και επιστροφή στην παράδοση της ελληνικής ζωγραφικής (Φ. Κόντογλου). Διαφορετική και υποβλητική ατμόσφαιρα με έντονα χρώματα (Α. Λουκίδης).	Έμφαση στη σύνθεση και στη δόμηση του χώρου (Μ. Ματσάκης). Προσωπικός χαρακτήρας απόδοσης της βυζαντινής παράδοσης (Ε. Λασκαράτου, Ν. Παλαιόπουλος-Paleo, Σ. Ρωνάς).

**ΙΔΙΑΙΤΕΡΗ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ
Β. ΕΝΔΕΛΕΧΗΣ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΗΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ**

ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ	♦ Σημαντική προσφορά στη διαμόρφωση της εικαστικής γλώσσας της νεοελληνικής τέχνης. ♦ Οικονομία των χρωματικών μέσων και εκφραστική χρήση της δύναμης της γραμμής και της σύνθεσης. ♦ Έντονες αντιθέσεις και ρυθμός στην τοποθέτηση και την κίνηση των μορφών. ♦ Διαμόρφωση μιας εικαστικής γλώσσας ικανής να μιλήσει για τον πόνο και την αγωνία των ανθρώπων στις δύσκολες περιόδους που ακολούθησαν, να εκφράσει το δραματικό στοιχείο και να κινητοποιήσει συναισθηματικά το θεατή.	♦ Σημαντικοί χαρακτες: Γ. Βελισσαρίδης Μ. Εμμανουηλίδης Α. Κανάς Α. Κινδύνη-Μαρουδή Φ. Μασχιτιάδης Κ. Πλακωτάρης Β. Σεμερτζίδης Γ. Σικελιώτης Χ. Στεφανοπούλου-Αλεξανδρίδη Γ. Τουφεξιάν Και Χ. Χατζησάββα-Φωτίου
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ	♦ Αξιόλογο έργο: Γ. Βακαλό - πρωτοποριακές του ιδέες. Ρ. Βαρουσιάνου-Ξενάκη – σχεδίασε σκηνικά αλλά και ευφάνταστα κοστούμια θεάτρου.	Μ. Αργυράκης - πλούσιο σκηνογραφικό έργο και σημαντικές συνεργασίες. Σ. Ορφανίδης - σκηνογράφησε περισσότερα από 100 θεατρικά έργα.
ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΕΣ ΤΕΧΝΕΣ	♦ Σ. Αβραμίδου - παραδοσιακές ελληνικές φορεσιές. ♦ Θ. Βασιλειάδης - ψηφιδωτό. ♦ Κ. Βασιλειάδης - σχεδιασμός χαλιών. ♦ Μ. Βάλκου - κέντημα σε ύφασμα. ♦ Μ. Βραντής - μακέτες σε μεταξωτό ύφασμα. ♦ Α. Κουγιουμτζάκη – Βασιλειάδου - μπατίκ σε σταμπωτό ύφασμα.	♦ Δ. Λαζαρίδη - Παρασκευαΐδου - διακόσμηση και επεξεργασία γυαλιού. ♦ Κ. Παντιάς - διακόσμηση μεγάλων καταστημάτων της Αθήνας. ♦ Μαρία - Ελπίδα Παπαβασιλείου - διακόσμηση περιοδικών και τέλος ♦ Ι. Σαββόπουλος - τέχνη υαλουργίας.

Μελετώντας την παραπάνω κατηγορία, φάνηκε γενικά, πως σε κάθε εικαστικό αντικείμενο ξεχωριστά παρατηρήθηκαν υψηλή αισθητική, ενδιαφέρουσα θεματολογία και αξιόλογες μορφικές επιλογές, ανάλογα με τον τόπο και τον χρόνο.

Όσον αφορά την αισθητική γλώσσα των δημιουργών, παρατηρήθηκαν εκφάνσεις του ακαδημαϊσμού αλλά και των κινημάτων της πρωτοπορίας του 20ού αιώνα, καθώς και συνομιλία και αλληλεπίδραση ανάμεσα στην παράδοση και τον μοντερνισμό, κάτι που οδήγησε σε καινοτόμες εξελίξεις, όσον αφορά το εικαστικό αντικείμενο. Μέσα από τις σημαντικές κατακτήσεις των εικαστικών διαφαίνεται η ευρηματικότητα και το διερευνητικό πνεύμα, όπως έχει προαναφερθεί σαν στοιχείο της προσφυγικής ταυτότητας (κοινωνικές πρακτικές των προσφύγων).

Αναλυτικότερα, φάνηκε πως το έργο των προσφύγων καλλιτεχνών/χνιδών χαρακτηρίζεται από πλούσια θεματολογία, πολλαπλές στιλιστικές κατευθύνσεις (παραστατικότητα, αφαίρεση, ιμπρεσιονισμό, εξπρεσιονισμό, σουρεαλισμό κ.ά.) σύμφωνα με τα μορφοπλαστικά αισθητικά πρότυπα της εποχής αλλά και ακολουθώντας τις ανατροπές της πρωτοπορίας του 20ού αιώνα. Μία πρώτη γενική παρατήρηση είναι ότι η αφαιρετική διάθεση αναφέρεται στη φόρμα, το εξπρεσιονιστικό ύφος αφορά τη μορφή, τα στοιχεία ιμπρεσιονισμού εκφράζονται στη χρωματική απόδοση αλλά η σύνθεση και η εσωτερική δομή παρουσιάζουν συνήθως σταθερότητα, απλότητα, δύναμη και μνημειακότητα, όπως πολύ χαρακτηριστικά καταδεικνύεται στο έργο του Διαμαντή Διαμαντόπουλου και της Πηνελόπης Οικονομίδη.

Έχει ιδιαίτερο εικαστικό ενδιαφέρον η ύπαρξη έντεκα καλλιτεχνών που ασχολήθηκαν με τη γελοιογραφία και το σκίτσο, οι οποίοι συνδέθηκαν με τον τύπο της εποχής (εφημερίδες και περιοδικά) και άσκησαν με τον τρόπο τους σημαντική επιρροή (γελοιογραφίες, σκίτσα, κείμενα, εικονογράφηση, εξώφυλλα). Οι καλλιτέχνες αυτοί αντιμετώπισαν τα έργα τους κάθε φορά σαν αυτόνομο ζωγραφικό είδος και πραγματοποίησαν και εδώ ξεχωριστές κατακτήσεις.

5.2.3. Χαρακτηριστικά καλλιτεχνικού έργου

Πίνακας [6]: ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ –ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ

ΧΑΡΑΚΗΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

Θεματολογία Υλικά	Χρωματικές αναζητήσεις	Σχέση με την Παράδοση	Λυρισμός Ατμοσφαιρική αίσθηση Σχηματοποίηση	Συμβολισμός	Ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας
ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ ΓΕΝΙΚΑ: ♦ ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΑ 45 ΑΝΑΦΟΡΕΣ ♦ ΠΟΡΤΡΕΤΟ 42 ΑΝΑΦΟΡΕΣ ♦ ΝΕΚΡΗ ΦΥΣΗ 22 ΑΝΑΦΟΡΕΣ	♦ ΥΠΕΡΙΣΧΥΣΗ ΕΝΤΟΝΟΥ ΧΡΩΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΠΛΟΥΣΙΕΣ ΔΙΑΒΑΘΜΙΣΕΙΣ: Κ. ΑΣΠΡΙΩΤΟΥ Ε. ΔΟΥΚΑΣ Ε. ΖΑΪΡΗΣ Ε. ΖΟΓΓΟΛΟΠΟΥΛΟΥ- ΠΑΣΧΑΛΙΔΟΥ Ε. ΗΛΙΑΔΟΥ Ε. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ Α. ΚΑΛΛΙΑ-ΒΙΤΑΛΗ Ν. ΚΑΡΤΣΩΝΑΚΗΣ Σ. ΚΟΚΚΙΝΟΣ Ε. ΛΑΝΑΡΑ Γ. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ Γ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ Β. ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ Γ. ΤΕΡΛΙΔΟΥ – ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ Γ. ΤΟΥΦΕΞΙΑΝ (ΚΡΗΚΟΡ) Θ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ Ε. ΦΑΕΙΝΟΣ Θ. ΦΛΩΡΑ-ΚΑΡΑΒΙΑ Χ. ΧΑΤΖΗΣΑΒΒΑ- ΦΩΤΙΟΥ. ♦ ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΦΩΤΕΙΝΟ ΧΡΩΜΑ: Κ. ΑΡΓΥΡΙΟΥ Γ. ΒΑΚΑΛΟ Π. ΒΑΣΣΑΜΑΚΗΣ Ι. ΒΑΡΝΑΛΗΣ Γ. ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΔΗΣ Φ. ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ Α. ΚΑΝΑΣ Ο. ΚΑΝΕΛΛΗΣ Ρ. ΛΕΟΝΤΑΡΙΤΟΥ Κ. ΛΙΝΑΚΗΣ Α. ΛΟΥΚΙΔΗΣ Κ. ΜΑΛΕΑΣ Α. ΜΑΡΓΑΡΙΤΩΦ – ΖΑΧΑΡΙΑΔΟΥ Μ. ΜΑΤΣΑΚΗΣ Μ. ΜΕΛΙΣΣΑΚΗ Π. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗ Σ. ΟΡΦΑΝΙΔΗΣ Ε. ΠΑΓΚΑΛΟΥ ΠΙΤΤΑΡΗ Ν. ΠΑΛΑΙΟΠΟΥΛΟΣ (ΡΑΛΕΟ) Κ. ΠΑΝΤΙΑΣ Κ. ΠΛΑΚΩΤΑΡΗΣ Ι. ΣΕΡΓΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ	♦ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΟΡΕΣΙΑ – Σ. ΑΒΡΑΜΙΔΟΥ ♦ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ – Σ. ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ (ΣΟΦΟ) ♦ Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ – Ν. ΑΡΧΕΛΑΟΥ ♦ ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ - Μ. ΑΡΓΥΡΑΚΗΣ, Κ. ΔΟΒΛΕΤΟΓΛΟΥ ♦ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ – Π. ΒΑΣΣΑΜΑΚΗΣ, Μ. ΒΑΛΚΟΥ, Φ. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ- Ν. ΚΑΡΤΣΩΝΑΚΗΣ ♦ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΠΑΛΑΙΟΤΕΡΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΠΕΡΙΟΔΩΝ – Χ. ΠΑΥΛΙΔΗΣ Ν. ΠΑΛΑΙΟΠΟΥΛΟΣ Α. ΈΔΕΝ Ι. ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ♦ ΗΘΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ – Γ. ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΔΗΣ Ε. ΗΛΙΑΔΟΥ Μ. ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΥ Δ. ΜΕΖΙΚΗΣ Σ. ΡΩΝΑΣ Β. ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ	♦ ΛΥΡΙΚΗ, ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ ΚΑΙ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΙΚΗ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ – 19 ΑΝΑΦΟΡΕΣ Κ. ΑΡΓΥΡΙΟΥ Μ. ΒΑΣΙΛΟΓΛΟΥ Δ. ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ Γ. ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΣ Β. ΓΟΥΤΑΣ Ε. ΔΟΥΚΑΣ Ε. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛΙΔΗΣ Ε. ΖΑΪΡΗΣ Χ. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο. ΚΑΝΕΛΛΗΣ Ν. ΚΑΡΤΣΩΝΑΚΗΣ Σ. ΚΟΚΚΙΝΟΣ Φ. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ Α. ΚΡΥΣΤΑΛΛΗΣ Ε. ΛΑΣΚΑΡΑΤΟΥ Α. ΛΟΥΚΙΔΗΣ Α. ΜΑΡΓΑΡΙΤΩΦ – ΖΑΧΑΡΙΑΔΟΥ Δ. ΜΕΖΙΚΗΣ Θ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ	♦ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ, ΤΟΥΛΑΧΙΣΤΟΝ 26 ΑΝΑΦΟΡΕΣ Σ. ΑΛΜΑΛΙΩΤΗΣ Χ. ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ Μ. ΑΡΓΥΡΑΚΗΣ Ν. ΑΡΧΕΛΑΟΥ Π. ΒΑΣΣΑΜΑΚΗΣ Ρ. ΒΑΡΟΥΣΙΑΔΟΥ – ΞΕΝΑΚΗ Φ. ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ Δ.ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥ ΛΟΣ Φ. ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ – ΜΕΝΕΓΑΚΗ Ο. ΚΑΝΕΛΛΗΣ Ν.ΚΑΡΤΣΩΝΑΚΗΣ Α. ΚΙΝΔΥΝΗ- ΜΑΡΟΥΔΗ Φ. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ Σ. ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ Γ. ΜΑΛΤΕΖΟΣ Φ. ΜΑΣΤΙΧΙΑΔΗΣ Μ.ΜΠΟΣΤΑΝΤΖΟΓ ΛΟΥ Ε. ΠΑΓΚΑΛΟΥ ΠΙΤΤΑΡΗ Ν.ΠΑΛΑΙΟΠΟΥΛΟΣ (ΡΑΛΕΟ) Κ. ΠΑΝΤΙΑΣ Κ. ΠΛΑΚΩΤΑΡΗΣ Γ. ΣΙΚΕΛΙΩΤΗΣ Ι. ΣΠΗΤΕΡΗ – ΒΕΡΟΠΟΥΛΟΥ Α. ΣΤΥΛΙΑΝΙΔΗΣ Δ. ΤΣΕΡΚΕΖΟΥ Ε. ΦΑΕΙΝΟΣ	♦ ΜΕΛΕΤΗ ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ Σ. ΑΒΡΑΜΙΔΟΥ Κ. ΑΣΠΡΙΩΤΟΥ Ε. ΠΑΓΚΑΛΟΥ – ΠΙΤΤΑΡΗ Φ. ΠΑΛΛΗΚΑΡΑΣ Ι. ΣΕΡΓΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ Χ. ΧΑΤΖΗΣΑΒΒΑ- ΦΩΤΙΟΥ ♦ ΑΝΘΡΩΠΟΚΕΝΤΡΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΓΕΝΙΚΑ ΟΙ ΣΚΙΤΣΟΓΡΑΦΟΙ ΚΑΙ ΟΙ ΓΛΥΠΤΕΣ ΠΟΥ ΑΝΑΦΕΡΘΗΚΑΝ ΣΤΟΝ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟ ΠΙΝΑΚΑ ΚΑΘΩΣ ΚΑΙ Σ. ΑΛΜΑΛΙΩΤΗΣ Π. ΒΑΣΣΑΜΑΚΗΣ Δ. ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ Κ. ΒΑΣΜΑΤΖΙΔΗΣ Ε. ΛΑΣΚΑΡΑΤΟΥ ♦ ΔΥΝΑΤΑ ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΑ ΠΟΡΤΡΕΤΑ ΚΑΙ ΕΝΤΟΝΗ ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΟΤΗ ΤΑ Α. ΚΑΛΛΙΑ-ΒΙΤΑΛΗ Δ. ΠΗΧΩΡΙΔΗΣ Γ.ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ - ΕΠΙΚΕΝΤΡΩΘΗΚΕ ΣΤΙΣ ΗΡΩΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ Θ. ΦΛΩΡΑ-ΚΑΡΑΒΙΑ - ΟΠΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΓΕΓΟΝΟΤΩΝ ΠΟΛΕΜΟΥ Β. ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ - ΨΥΧΟΓΡΑΦΙΚΗ ΙΚΑΝΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΑΓΩΝΕΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΕ ΔΥΣΚΟΛΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΣΤΙΓΜΕΣ Ι. ΣΚΑΡΛΑΤΟΣ

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

Θεματολογία Υλικά	Χρωματικές αναζητήσεις	Σχέση με την Παράδοση	Λυρισμός Ατμοσφαιρική αίσθηση Σχηματοποίηση	Συμβολισμός	Ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας
					Γ. ΚΟΥΖΟΥΝΗΣ - ΕΜΦΑΣΗ ΣΤΗΝ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΛΟΥ Ε. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ Χ. ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΥ-ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΔΗ Α. ΛΟΥΚΙΔΗΣ - ΑΝΘΡΩΠΟΚΕΝΤΡΙΚΕ Σ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΜΕ ΥΠΟΒΛΗΤΙΚΗ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ Σ. ΡΩΝΑΣ - ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ ΕΙΔΙΚΟΤΕΡΑ: ♦ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ♦ ΘΑΛΑΣΣΟΓΡΑΦΙΑ ♦ ΝΗΣΙΩΤΙΚΗ ΖΩΗ 20 ΑΝΑΦΟΡΕΣ – Σ. ΑΛΜΑΛΙΩΤΗΣ Δ. ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ Ε. ΔΟΥΚΑΣ Ε. ΗΛΙΑΔΟΥ Α. ΚΑΛΛΙΑ-ΒΙΤΑΛΗ Α. ΚΑΝΑΣ Σ. ΚΟΚΚΙΝΟΣ Γ. ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΔΗΣ Ε. ΖΑΪΡΗΣ Α. ΚΡΥΣΤΑΛΛΗΣ Μ. ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΥ Ε. ΛΑΣΚΑΡΑΤΟΥ Μ. ΜΑΤΣΑΚΗΣ Σ. ΟΡΦΑΝΙΔΗΣ Ν. ΠΑΛΑΙΟΠΟΥΛΟΣ (ΡΑΛΕΟ) Γ. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ Κ. ΠΛΑΚΩΤΑΡΗΣ Ο. ΡΑΓΚΑΒΗ Ι. ΣΕΡΓΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ Χ. ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΔΗ	♦ Ιδιαίτερες περιπτώσεις: <u>Γ.Γουναρόπουλος</u> - Γαϊώδη χρώματα με λεπτές αποχρώσεις και αρμονική σύνθεση, <u>Γ. Μαλτέζος</u> - μεταλλικό χρώμα και περισσότερο ασπρόμαυρες συνθέσεις, <u>Α. Κινδύνη-Μαρουδή</u> - κυρίως ασπρόμαυρα έργα και μόνο μετά το 1975 χρησιμοποίησε χρώμα, <u>Ν. Καστανάκης</u> - εξίσου έγχρωμες και ασπρόμαυρες συνθέσεις <u>Ν. Αρχελάου</u> - αποχρώσεις και ποιότητες του μαύρου – φθορά και αλλοίωση – σαν χαλασμένος τοίχος. <u>Ο. Κανέλλης</u> -έντονο κίτρινο		♦ Σχηματοποίηση – στυλιζάρισμα των μορφών – εξωπραγματικός χώρος ή και μεταφυσικός Γ. Βακαλό Π. Βαλσαμάκης Ρ. Βαρουσιάδου-Ξενάκη Γ. Βελισσαρίδης Ρ. Λεονταρίτου Κ. Μαλέας Χ. Μπογιατζιάν Β. Σεμερτζίδης Γ. Σικελιώτης		♦ Η Τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης Α. Κανάς - ανθρώπινος πόνος στην κατοχή Ο. Κανέλλης - μάνα με παιδί Ν. Καρτσωνάκης - πορτρέτα των ανθρώπων της γειτονιάς και πολυπρόσωπες συνθέσεις Α. Κινδύνη-Μαρουδή - πονεμένες μητέρες με φοβισμένα παιδιά Σ. Κόκκινος Ε. Δούκας – γνωστό έργο του οι γυναίκες που μεταφέρουν πολεμοφόδια στην Πίνδο το 1940 Χ. Αρβανίτης (Xchristakos) – διττή φύση του ανθρώπου Μ. Βασίλογλου - εκφραστική πληρότητα των μορφών της

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

Θεματολογία Υλικά	Χρωματικές αναζητήσεις	Σχέση με την Παράδοση	Λυρισμός Ατμοσφαιρική αίσθηση Σχηματοποίηση	Συμβολισμός	Ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας
					Σ. Λογοθέτης – ο χρόνος σε σχέση με τη φθορά της ανθρώπινης ύπαρξης
ΥΛΙΚΑ - ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ: ♦ ΕΛΑΙΟΓΡΑΦΙΑ 32 ΑΝΑΦΟΡΕΣ ♦ ΑΚΟΥΑΡΕΛΑ Η ΤΕΜΠΕΡΑ 17 ΑΝΑΦΟΡΕΣ ♦ ΜΟΛΥΒΙ Η ΚΑΡΒΟΥΝΟ 6 ΑΝΑΦΟΡΕΣ ♦ ΑΚΡΥΛΙΚΑ ΚΑΙ ΠΛΑΣΤΙΚΟ ΧΡΩΜΑ 6 ΑΝΑΦΟΡΕΣ ♦ ΠΑΣΤΕΛ 4 ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ: ♦ ΚΑΜΒΑΣ ΩΣ ΕΠΙ ΤΟ ΠΛΕΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΛΙΓΟΤΕΡΟ ΤΟ ΧΑΡΤΙ Η ΤΟ ΞΥΛΟ. ♦ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΑ ΥΛΙΚΑ (ΟΣΤΡΑΚΟ, ΥΦΑΣΜΑ, ΣΧΟΙΝΙ, ΑΝΑΚΥΚΛΩΣΙΜΑ ΥΛΙΚΑ, ΠΩΡΟΛΙΘΟΣ, ΑΜΜΟΣ, ΠΕΤΡΕΣ) – 5 ΑΝΑΦΟΡΕΣ			♦ Έντονα ατμοσφαιρική αίσθηση Γ. Προκοπίου		♦ Ανθρώπινη μορφή και συμβολισμοί Γ. Μαλτέζος - Ε. Φαεινός - επίδραση της τεχνολογίας στον άνθρωπο και το περιβάλλον του Ε. Μπουλγουρά – μορφές σε συμβολικά εσωτερικά συνθέσεων Σ. Χαζαράκη – ανθρώπινη φιγούρα μέσα από γεωμετρικές συμβολικές συνθέσεις Γ. Γουναρόπουλος - μορφές σε ποιητική ατμόσφαιρα Φ. Κόντογλου - ανθρωποκεντρικές συνθέσεις με έντονη πνευματικότητα και αναβίωση της παράδοσης της ελληνικής τέχνης Α. Έδεν - ανθρωποκεντρικές αλληγορικές συνθέσεις
ΥΛΙΚΑ - ΓΛΥΠΤΙΚΗ: ♦ ΜΑΡΜΑΡΟ ♦ ΠΗΛΟΣ ♦ ΤΣΙΜΕΝΤΟ ♦ ΜΕΤΑΛΛΟ ♦ ΠΕΤΡΑ ♦ ΠΩΡΟΛΙΘΟΣ					♦ Ο άνθρωπος της καθημερινότητας αποδίδεται με μνημειακότητα Δ. Διαμαντόπουλος Γ. Σικελιώτης Π. Οικονομίδη -

♦ ΞΥΛΟ ♦ ΣΙΔΕΡΟ ♦ ΧΑΛΥΒΑΣ ♦ ΠΛΕΞΙΓΚΛΑΣ					προσωπογραφίες σε επιβλητικές μνημειακές συνθέσεις ♦ Εικόνες της ανθρώπινης καθημερινότητας Ε. Ζαΐρης Θ. Τριανταφυλλίδης Γ. Τουφεξιάν – κοινωνική ζωή ανθρώπων

Ένα ενδιαφέρον στοιχείο σε σχέση με τη θεματολογία και όσον αφορά τη ζωγραφική είναι ότι με το τοπίο έχουν ασχοληθεί σαράντα πέντε καλλιτέχνες, με το πορτρέτο σαράντα δύο και με τη νεκρή φύση είκοσι δύο (η ενασχόληση με το ένα είδος δεν αποκλείει το άλλο). Προς την ίδια κατεύθυνση βαδίζει η αγάπη για το ελληνικό τοπίο, τη θαλασσογραφία, και τη νησιώτικη ζωή, τουλάχιστον 20 καλλιτέχνες/-χνιδες.

Σε σχέση με το υλικό, ήταν πολύ διαδεδομένη η ελαιογραφία, ακολουθούσε η ακουαρέλα ή η τέμπερα και λιγότερο το μολύβι ή το κάρβουνο, τα ακρυλικά και το πλαστικό χρώμα, το παστέλ και η ζωγραφική επιφάνεια ήταν κυρίως ο καμβάς και λιγότερο το χαρτί ή το ξύλο κ.ά. Υπάρχει και η αναφορά του εικαστικού Δημήτρη Πηχωρίδη που έφτιαχνε ο ίδιος τα χρώματά του λόγω οικονομικών δυσκολιών, όπως και αυτοσχεδίαζε με τις ζωγραφικές επιφάνειες που χρησιμοποιούσε (χαρτόνι, πακέτο από τσιγάρα, μέταλλο, γυαλόχαρτο κ. ά.). Όσον αφορά τη γλυπτική τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν ήταν από τα πολύ κλασικά όπως το μάρμαρο έως και πιο σύγχρονα υλικά, όπως το πλεξιγκλάς. Επίσης, στην περίπτωση του Γεώργιου Προκοπίου, χρησιμοποιήθηκαν νέα μέσα, όπως η φωτογραφία και η κινηματογραφική λήψη. Σε σχέση με το χρώμα, υπερισχύουν τα έντονα χρώματα και μάλιστα τα βασικά, με αντιθέσεις και διαβαθμίσεις και ακολουθούν το άσπρο - μαύρο ή η χρωματική διαβάθμιση ενός χρώματος.

Ένα επιπλέον στοιχείο που έρχεται να χαρακτηρίσει το εικαστικό έργο των καλλιτεχνών/-χνιδών, είναι σε ορισμένες περιπτώσεις, η μελέτη της παράδοσης και του ελληνικού πολιτισμού, που έχει εκφραστεί ποικιλοτρόπως. Ενδιαφέρον επίσης έχει η αντιμετώπιση του χώρου και η εμπλοκή μορφών και χώρου, που οδήγησε σε αρκετές περιπτώσεις σε λυρική, ποιητική διάθεση και ατμοσφαιρική αίσθηση, ή σε

σχηματοποίηση με αποτέλεσμα το στυλιζάρισμα των μορφών και τη δημιουργία εξωπραγματικού χώρου (ή και μεταφυσικού σε κάποιες περιπτώσεις).

Επίσης συμβολικά στοιχεία και γενικότεροι συμβολισμοί εντοπίστηκαν σε 26 τουλάχιστον περιπτώσεις που συνδυάστηκαν κάποιες φορές με το εξπρεσιονιστικό ύφος, τη σουρεαλιστική διάθεση, την αφαίρεση, τη σχηματοποίηση ή και τη λυρική ποιητική διάθεση. Σημαντικό στοιχείο σε σχέση με την έκφραση του τραυματικού γεγονότος. Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό του καλλιτεχνικού έργου είναι το ανθρωποκεντρικό στοιχείο, το οποίο εμφανίζεται με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο (Πίνακας [6]) και αφορά σε ένα ποσοστό 59% των καλλιτεχνών/-χνιδών (τουλάχιστον 66 περιπτώσεις). Επίσης σημαντικό είναι το δραματικό στοιχείο, που ενισχύθηκε στο έργο των προσφύγων εικαστικών είτε λόγω της θεματολογίας είτε μέσα από τις επιλογές τους όσον αφορά τα επιμέρους στοιχεία της εικαστικής γλώσσας.¹⁴⁰

5.3. Μελέτη περιπτώσεων σε σχέση με το προσφυγικό παρελθόν

Η επόμενη λοιπόν φάση της έρευνας θα πρέπει να περάσει από το έμμεσο στο άμεσο και να απαντήσει στα εξής κομβικά ερωτήματα: α) υπήρχε άραγε μία πιο οργανική και εσωτερική σύνδεση ανάμεσα στους εικαστικούς, σε σχέση με τη μορφή του καλλιτεχνικού έργου, τη ζωή και τον τρόπο δραστηριοποίησης στον αστικό χώρο, β) ποια ήταν εντέλει η σχέση με το προσφυγικό παρελθόν και πως εκφράστηκε και γ) ποιοι είναι οι μηχανισμοί έκφρασης του τραύματος και πώς έγινε η απόσβεση ανάμεσα στις γενιές. Έτσι, διενεργήθηκε στην πορεία ο ανάλογος ερευνητικός σχεδιασμός και κρίθηκε απαραίτητος ο εμπλουτισμός με νέες παρατηρήσεις, που απαιτούσαν τον καθορισμό των κατάλληλων κριτηρίων για το πέρασμα στην περιπτώσιολογική μελέτη, ώστε να πάμε από το γενικό στο πιο ιδιαίτερο.

¹⁴⁰ Οι πρόσφυγες καλλιτέχνες/χνιδες, σε ένα ποσοστό τουλάχιστον 54% χρησιμοποίησαν στην χωρική απόδοση, το εφέ της συμπίεσης και το έκκεντρο εστιακό σημείο, που αυξάνουν τη δραματικότητα της εικόνας (όπως αναφέρεται: 3.2 Καλλιτεχνική εσωτερική διεργασία).

Στη συνέχεια, με τις μελέτες περιπτώσεων, θα εργαστούμε επάνω στο έργο και τις σημαντικές επιλογές έκφρασης της προσφυγικής μνήμης συγκεκριμένων καλλιτεχνών/-χνιδών, με βασικό άξονα το τραυματικό γεγονός και τη διαχείρισή του.

5.3.1 Αναφορά στην τραυματική μνήμη με άμεσο τρόπο

Σε σχέση με τους/-τις καλλιτέχνες/χνιδες πρόσφυγες και όσον αφορά το προσφυγικό παρελθόν, εντοπίστηκε πρωτίστως η έκφραση του ατομικού βιώματος, που μεταφέρει το τραύμα του πολέμου και του διωγμού, εδραιώνοντας την ιστορική μνήμη μέσα από την αποτύπωση της μικρασιατικής τραγωδίας και των πραγματικών γεγονότων.

5.3.1.A Μελέτες περίπτωσης χαρακτηριστικές σε σχέση με την έκφραση της τραυματικής μνήμης – 18 περιπτώσεις

1. ΑΠΑΡΤΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ – Μνημείο “Χρυσοστόμου Σμύρνης (1867 – 1922)”, γλυπτό από ορείχαλκο και ανάγλυφες συνθέσεις στη βάση από μάρμαρο, χρονολογία δημιουργίας 1965.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Θανάσης Απάρτης γεννήθηκε στη Σμύρνη, το 1899 και υπήρξε γλύπτης, ο οποίος ξεκίνησε τις σπουδές του στην Αθήνα με καθηγητές τον Βασίλειο Ιθακήσιο στο σχέδιο και τον Αρμένιο Παπαζιάν στη γλυπτική. Το 1919 πήγε στο Παρίσι, όπου ολοκλήρωσε τις σπουδές του, τόσο στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (Ecole Supérieure des Beaux Arts) με καθηγητές τους γλύπτες Paul Landowski και Bouchard, όσο και στις Ακαδημίες του Παρισιού Julian και Grande Chaumière, με καθηγητή τον Antoine Bourdelle, ο οποίος καθόρισε την εξελικτική πορεία της τέχνης του.

Ο Απάρτης, με υποτροφία της Έλενας Βενιζέλου, κατάφερε να μείνει στο Παρίσι έως το 1940, όπου αναγνωρίστηκε η δουλειά του, συμμετείχε συχνά σε παρισινά σαλόν (Salon d'Automne, Salon des Tuilleries, Salon des Indépendants) και στη διοργάνωση εκθέσεων. Επίσης, δεχόταν παραγγελίες από τη Γαλλία και από την Ελλάδα. Τα χρόνια του πολέμου και της Κατοχής (1940-45), είχε επιστρέψει στην Ελλάδα, όπου συνέχισε να εργάζεται και κατά την αμέσως επόμενη περίοδο διέμενε εναλλάξ στην Αθήνα και στο Παρίσι. Μόνιμα εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα μετά το 1956.

Θεωρείται από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της μοντέρνας γλυπτικής στην Ελλάδα και έχει τιμηθεί για την προσφορά του στην τέχνη τόσο στη Γαλλία (με τον τίτλο του Chevalier de la Légion d'Honneur το 1939 και με το παράσημο Palmes Académiques το 1947 και το 1967 εξελέγη αντεπιστέλλον μέλος του Institut de France) όσο και στην Ελλάδα (Ταξιάρχης του Φοίνικα το 1960).

Συμμετείχε σε πολλές ομαδικές εκθέσεις, πανελλήνιες και διεθνείς (Μπιενάλε της Βενετίας το 1950 και του Sao Paulo το 1961) και οργάνωσε και αρκετές ατομικές εκθέσεις (τουλάχιστον 7 ατομικές στην Αθήνα). Σημαντικές επίσης υπήρξαν οι τρεις αναδρομικές εκθέσεις με το έργο του καλλιτέχνη (1971 γκαλερί Ώρα, 1977 Γαλλικό Ινστιτούτο - αναμνηστικό λεύκωμα και 1984 στην Εθνική Πινακοθήκη). Το 1962 εκδόθηκε το αυτοβιογραφικό του βιβλίο “Από την Ανατολή στη Δύση”.

Ο Απάρτης, με ρεαλιστική καθαρότητα, εξέφρασε τον ανθρωποκεντρισμό και δημιούργησε πολλές προτομές προσωπικοτήτων, που κοσμούν δημόσιους χώρους ελληνικών πόλεων, χρησιμοποιώντας αφαιρετική απόδοση και μνημειακότητα. Η

δουλειά του χαρακτηρίζεται από τη στερεότητα της δομής και τον σεβασμό στα πρότυπα της αρχαίας γλυπτικής, με φανερές τις επιδράσεις από τον Rodin και τον Bourdelle. Γενικά, απέφευγε τις επιδεικτικές καινοτομίες που επικρατούσαν εκείνη την εποχή. Στα ώριμα έργα του συμπυκνώνει τη φόρμα δίνοντας έμφαση στη σχέση του γλυπτικού όγκου με τον χώρο.

Ο δημιουργός, εκτός από το εικαστικό του έργο, προσέφερε και σημαντικό διδακτικό έργο, καθώς από το 1959 δίδαξε στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο και το 1961 εξελέγη παμψηφεί καθηγητής στην ΑΣΚΤ της Αθήνας, όπου δίδαξε έως το 1969.

Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. Απεβίωσε στην Αθήνα το 1972.

Εικ. 1



Εικόνα 1. Απάρτης Αθανάσιος, Μνημείο "Χρυσοστόμου Σμύρνης (1867 – 1922)", 1965, γλυπτό από ορείχαλκο σε μαρμαρίνη βάση, Άλσος Νέας Σμύρνης, προσωπικό αρχείο Αντωνίας Θωμοπούλου.

Εικ. 2.



Εικόνα 2. Απάρτης Αθανάσιος, Βάση του Ανδριάντα από μάρμαρο, κεντρικό ανάγλυφο, 80 X 175 cm, προσωπικό αρχείο Αντωνίας Θωμοπούλου.

Εικ. 3.



Εικόνα 3. Απάρτης Αθανάσιος, Βάση του Ανδριάντα από μάρμαρο, δεξιό ανάγλυφο, 80 X 60 cm, προσωπικό αρχείο Αντωνίας Θωμοπούλου.

Εικ. 4.



Εικόνα 4. Απάρτης Αθανάσιος, Βάση του Ανδριάντα από μάρμαρο, αριστερό ανάγλυφο, 80 X 60 cm, προσωπικό αρχείο Αντωνίας Θωμοπούλου.

Ανάλυση έργου: Στην **Εικ.1.**, βλέπουμε ολόκληρο το μνημείο του Μητροπολίτη Χρυσοστόμου Σμύρνης, του Εθνομάρτυρα, που βρίσκεται στην πλατεία Χρυσοστόμου Σμύρνης, στη Νέα Σμύρνη της Αττικής. Η δημιουργία του μνημείου από τον εικαστικό συνδέεται με επιτροπή εράνων που είχε συσταθεί για το σκοπό αυτό και τα αποκαλυπτήρια έγιναν το 1965. Ο Απάρτης είχε δημιουργήσει ήδη από το 1963 γλυπτό με τον Μητροπολίτη Χρυσοστόμου Σμύρνης στη Θεσσαλονίκη.

Η πλατεία Χρυσοστόμου Σμύρνης βρίσκεται στη βασική είσοδο της Νέας Σμύρνης και σε ένα σημείο κομβικό, από όπου διέρχονται οι σημαντικοί οδικοί άξονες της πόλης. Είχε αφιερωθεί στον εθνομάρτυρα τελευταίο Μητροπολίτη Σμύρνης Χρυσόστομο, ώστε να γίνεται άμεσα αντιληπτός στον επισκέπτη ο προσφυγικός χαρακτήρας της νέας πόλης. Το σχήμα της πλατείας είναι τραπεζοειδές και αποτελεί συνέχεια του εξωτερικού χώρου της Εστίας της Νέας Σμύρνης. Εκεί διαμορφώθηκε το «Άλσος Μικρασιατικής Μνημοσύνης» ανάμεσα στο γλυπτό του Χρυσοστόμου που κυριαρχεί στο χώρο και το Μέγαρο της Εστίας. Στο Άλσος Μνημοσύνης τοποθετήθηκαν μνημεία, τα οποία αφιερώθηκαν στις «Χαμένες Πατρίδες», τη Μικρασιατική Καταστροφή και σε επιφανείς προσωπικότητες της Νέας Σμύρνης και μάλιστα ένας σημαντικός δημιουργός, επίγονος προσφυγικής οικογένειας, ο Βάσος Καπάνταης (στο έργο του οποίου θα αναφερθούμε παρακάτω), έχει φιλοτεχνήσει αρκετά από αυτά τα μνημεία.¹⁴¹

Το μνημείο αποτελείται από τον ανδριάντα του Εθνομάρτυρα Χρυσοστόμου και από τρεις ανάγλυφες συνθέσεις, που βρίσκονται στη βάση του γλυπτού (πρόσθια όψη, πλάγια δεξιά και πλάγια αριστερά). Αναφορικά με τον ανδριάντα, το υλικό είναι ορείχαλκος και οι διαστάσεις είναι πάνω από το φυσικό μέγεθος, στοιχείο που προσδίδει στη μορφή, που δεσπόζει στο χώρο, επιβλητικότητα. Είναι δε, σε όρθια στάση, με τα δύο χέρια υψωμένα προς τα επάνω, όπου το αριστερό χέρι κρατά την «αγία ράβδο», σύμβολο της αρχιεροσύνης του Μητροπολίτη, σαν να καλεί-οδηγεί τους πιστούς και παράλληλα το δεξί χέρι, με μία αδιόρατη κίνηση προς τον ουρανό, είναι σαν να απευθύνει παράκληση για βοήθεια από το Θεό. Έτσι, ο ρόλος του Μητροπολίτη είναι διττός, από τη μία να οδηγήσει τον απλό άνθρωπο που διώκεται βίαια σε φυγή και από την άλλη να δημιουργήσει δίαυλο επικοινωνίας με τη θεϊκή υπόσταση, προσδοκώντας δικαιοσύνη και λύτρωση.

¹⁴¹ Πηγή: Ιστοσελίδα του Δήμου Ν. Σμύρνης, <https://neasmyrni.gr/plateia-xrysostomoy-smyrnis/>

Ο τρόπος που έχει δουλευτεί το ράσο ενισχύει τους συμβολισμούς του γλυπτού, προσδίδει μνημειακότητα και τονίζει τη στάση επίκλησης και καθοδήγησης, αφού οι κάθετες γλυπτικές φόρμες ξεκινούν με τα μανίκια, που ανοίγουν και πέφτουν στα πλαϊνά του σώματος, αποκαλύπτοντας την κίνηση των χεριών και συνεχίζονται με τις κεντρικές πτυχώσεις έως κάτω. Έτσι, ο Απάρτης μέσα από την αναφορά σε ένα ιστορικό πρόσωπο, τον Εθνομάρτυρα Χρυσόστομο Σμύρνης (το 1922 δε δέχτηκε να φύγει με ασφάλεια και θανατώθηκε με μαρτυρικό τρόπο από τους Τούρκους), τον οποίο απεικόνισε με τα χέρια υψωμένα σε θέση δέησης, μετασχημάτισε με συμβολικό τρόπο την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, τον πόνο του προσφυγικού βιώματος και των βιαιοπραγιών που υπέστησαν οι κυνηγημένοι πρόσφυγες.

Πηγαίνοντας στις ανάγλυφες συνθέσεις της βάσης, ξεκινάμε με την **Εικ.2.** την κεντρική σύνθεση, η οποία είναι μία οριζόντια αφηγηματική πλάκα σε λευκό μάρμαρο, που συμβολίζει την καταστροφή της Σμύρνης, το βίαιο διωγμό και τον εξαναγκασμό στην προσφυγιά. Η σύνθεση έχει δομηθεί με βάση τις χαράξεις της χρυσής τομής και χωρίζεται σε τρία αναλογικά μέρη. Στο κεντρικό τμήμα οι μορφές έχουν τοποθετηθεί χιαστί, κάτω από τις κατακόρυφες σχηματοποιημένες φλόγες, σαν έκπτωτοι άγγελοι που έπεσαν από τον ουρανό, εκφράζοντας περισσότερο τον πόνο και τον βασανισμό της βίαιης καταστροφής. Αφαιρετική απόδοση και εδώ, σε συνομιλία με τη ρεαλιστική αφετηρία.

Τα δύο επιμέρους τμήματα εντάσσονται επίσης στην αναλογία της χρυσής τομής. Στο αριστερό τμήμα απεικονίζονται τρεις μορφές, που αποτελούν μία οικογένεια, η γυναίκα, ο άντρας και το μικρό κοριτσάκι τους. Η γυναίκα και ο άνδρας κοιτάζουν προς την καταστροφή, ο άντρας κρατά τυλιγμένα κυλινδρικά τα στρωσίδια του και το κορίτσι κλείνει τα μάτια του, για να μην δει τα όσα συμβαίνουν. Οι φιγούρες αποδίδονται με αφαιρετική διάθεση, μέσα από τη ρεαλιστική μελέτη της στάσης τους, η οποία δηλώνει μία λανθάνουσα κίνηση, που φαίνεται να τους οδηγεί μακριά από την καταστροφή. Το κάθε επιμέρους τμήμα του ανθρώπινου σώματος φαίνεται να κινείται σε ξεχωριστό άξονα και προβάλλεται από την οπτική γωνία που φαίνεται καλύτερα, στοιχείο που αντανakλά ομοιότητες με τη μνημειακή γλυπτική της Αρχαίας Αιγύπτου και προσδίδει μία εσωτερική πνευματικότητα.

Στο δεξί τμήμα της κεντρικής σύνθεσης, με βάση το βλέμμα του θεατή, αναπαρίστανται ένας άντρας και μια γυναίκα, που απομακρύνονται από το σημείο της

καταστροφής, κουβαλώντας τα υπάρχοντά τους σε μπόγους, Η φυγή φαίνεται να πραγματοποιείται με την κίνηση του κορμού και των άκρων, ενώ το κεφάλι των μορφών είναι γυρισμένο προς το σημείο της πόλης που χάνεται, και μάλιστα η γυναίκα φέρνει το χέρι προς το στόμα της, δηλώνοντας την απελπισία της.

Στην **Εικ.3.**, βλέπουμε το ανάγλυφο που βρίσκεται στο δεξιό τμήμα της βάσης του ανδριάντα και αναπαριστά τη στιγμή της σύλληψης του Μητροπολίτη. Στη σύνθεση κυριαρχεί η συγκαταβατική και περήφανη στάση του Χρυσόστομου, που εντείνεται και εδώ από τη γλυπτική φόρμα του ράσου με τα κάθετα στοιχεία, τις πτυχώσεις. Η στατικότητα της κίνησης των Τούρκων, που δεν ενέχει επιθετικότητα (ακόμη και το χέρι που κλείνει το στόμα του Χρυσόστομου φαίνεται να είναι απλά τοποθετημένο χωρίς να πιέζει), τονίζει περισσότερο το μεγαλείο ψυχής και την αυτοθυσία του ιερέα, που ακόμη και τους δήμειούς του έχει καθηλώσει.

Στην **Εικ.4.**, βλέπουμε το αριστερό ανάγλυφο της βάσης του γλυπτού, όπου αναπαρίσταται μία γυναικεία φιγούρα, που ο Απάρτης δημιούργησε, ακολουθώντας τα ίδια σχεδιαστικά πρότυπα. Παρατηρούμε απόδοση των μελών του σώματος από την πλευρά που αποτελεί την πιο αναγνωρίσιμη οπτική όψη, όπως μετωπική θέση για τον κορμό και πλάγια όψη για το κεφάλι και τα πόδια. Φαίνονται διάφορα απομεινάρια αρχιτεκτονημάτων που έχουν παραδοθεί στις φλόγες, τα οποία βρίσκονται και στα αριστερά της γυναίκας και πίσω της. Ο συμβολισμός εδώ είναι η πυρπόληση της Σμύρνης.

Σαν σύνολο λοιπόν το συγκεκριμένο μνημείο επιτελεί τη σημαντική λειτουργία ανάκλησης της μνήμης, ώστε να μη λησμονηθούν οι «Χαμένες Πατρίδες» και οι κακουχίες των προγόνων από τις επόμενες γενιές. Επιδιώκεται λοιπόν να επιτευχθεί η ιστορική εδραίωση στο πέρασμα των χρόνων, καθώς φθίνει σταδιακά η δυνατή κοινωνική μνήμη που συντηρούσε τη μαρτυρία του γεγονότος από τους πρόσφυγες.

Τέλος, σημειώνεται ότι όπως έχει προαναφερθεί στο 2ο κεφάλαιο, στο 2.3.1.Α σχετικά με τα μνημεία, το πρώτο μνημείο προσφυγικής μνημόνευσης στον ελλαδικό χώρο, που εγκαινιάσθηκε το 1936 είναι ο ανδριάντας του Χρυσόστομου Σμύρνης του γλύπτη Δημητριάδη Κωνσταντίνου (Μητρόπολη Αθηνών - έργο μνημόνευσης, “Μνημείο Θυμάτων Μικρασιατικής Καταστροφής”), γεγονός που αντανakλά τη σημασία του συγκεκριμένου γεγονότος και το πώς αυτό το γεγονός διαμόρφωσε την προσφυγική ταυτότητα και την ιστορική μνήμη.

2.ΑΡΓΥΡΑΚΗΣ ΜΙΝΩΣ – “**Η Αυτοεικονογραφία**”, σειρά σκίτσων του 1961, τα οποία αναφέρονται στην πρώτη 20ετία της ζωής του εικαστικού και δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό «Ο Ταχυδρόμος», τεύχος 1118, 2/10/1975 και στο περιοδικό «ΣΗΜΑ», τεύχος 18, Ιούλιος-Αύγουστος 1977. Ψηφιοποιήσαμε δε, τις εικόνες σε καλύτερη ανάλυση και από το βιβλίο που επιμελήθηκε η Αμυ Μιμς-Σιλβερίδη: “ΜΙΝΩΣ ΑΡΓΥΡΑΚΗΣ ΤΟ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ”.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Μίνως Αργυράκης γεννήθηκε στο Αϊδίνι, το 1920 και υπήρξε ζωγράφος, σκιτσογράφος και σκηνογράφος. Μετά την καταστροφή της Σμύρνης, η οικογένειά του εγκαταστάθηκε στην Αθήνα. Με τη βοήθεια της Πηνελόπης Δέλτα φοίτησε στο Κολέγιο του Ψυχικού και στη συνέχεια καθώς δεν έγινε δεκτός από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, σπούδασε στην Ανωτάτη Εμπορική Σχολή (σημερινό Οικονομικό Πανεπιστήμιο Αθηνών). Έλαβε μαθήματα ζωγραφικής από τον Γιάννη Τσαρούχη, που ήταν προσωπικός του φίλος, καθώς επίσης από τους: Κόντογλου, Θεόφιλο και Παρθένη και έκανε παρέα με τον Γιάννη Μόραλη, τον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα, τον Μάνο Χατζιδάκι και τον Νίκο Γκάτσο.

Δημοσίευε κείμενα και σκίτσα σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής (Ελληνική Δημιουργία, Ελευθερία και αργότερα Αυγή, Καθημερινή και τέλος, τη δεκαετία του '80, σταθερή συνεργασία με το Έθνος και σποραδικά με το περιοδικό Ταχυδρόμος). Επίσης, κυκλοφόρησε πολύ σημαντικά λευκώματα (“Οδός Ονείρων” του 1957, “Η Πολιτεία Έπλεε εις το Μελανόλευκο” του 1962 και “Ο Γύρος του Κόσμου” του 1965). Σημαντικές κυκλοφορίες του είναι μια σειρά από σκίτσα για τον Μουσικό Αύγουστο '81, του Μάνου Χατζιδάκι (εκδ. Άγρα 1982), μια συλλογή άρθρων και σκίτσων, Ταξιδεύοντας στην Ελλάδα (εκδ. Καστανιώτη 1984) και τέλος, το αναγνωστικό της ΣΤ' Δημοτικού, το οποίο εικονογράφησε και εκδόθηκε από τον ΟΕΔΒ το 1992.

Στο λεύκωμα “Οδός Ονείρων”, αντανακλάται μια κοινωνική σάτιρα της Ελλάδας του '50, που περιέχει πολλά μυθολογικά στοιχεία (σχέση με παράδοση) και έντονο λυρισμό. Για το έργο του Μίνου Αργυράκη, η Ελένη Βακαλό έχει αναφέρει πως απομυθοποιεί τα σύμβολα της ελληνικότητας και οδηγεί από το βίωμα στη μνήμη. Ο ανθρωποκεντρισμός είναι ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει το έργο του, καθώς και

γενικότερα το έργο των έντεκα σκιτσογράφων προσφύγων εικαστικών που μελετήθηκαν στο πλαίσιο της έρευνας.

Η δουλειά του έχει παρουσιαστεί σε ομαδικές και ατομικές εκθέσεις, σε διεθνή φεστιβάλ και Μπιενάλε, ενώ παράλληλα φιλοτέχνησε σκηνικά και κοστούμια για θεατρικές παραστάσεις και γενικότερα έκανε πολύ σημαντικές συνεργασίες με καλλιτέχνες και προσωπικότητες της τέχνης της εποχής του (Τάκις, Χατζιδάκις, Χορν κ.ά.), όπως αναφέρονται αναλυτικά στο Παράρτημα Β', της παρούσας διατριβής. Σημειώνεται ειδικά εδώ η αναδρομική έκθεση που οργανώθηκε με μέριμνα του Τάκη στην Γκαλερί DIANA JULIA, το 1997.

Πολύ σημαντική ήταν επίσης η δράση του μέσα από καλλιτεχνικές ομάδες και καλλιτεχνικούς πειραματικούς χώρους (Παράρτημα Β'). Σταθμοί του υπήρξαν η Κύπρος, το Λονδίνο, το Παρίσι και για λίγο η Κοπεγχάγη (1969) και γενικότερα είχε ταξιδέψει πολύ (Νέα Υόρκη, Τόκιο, Μόσχα, Ευρώπη). Με την πτώση της χούντας επέστρεψε στην Ελλάδα. Η υγεία του κλονίστηκε το 1990 και από τότε σταμάτησε να ζωγραφίζει και να συμμετέχει ενεργά στη ζωή. Απεβίωσε το 1998.

Τελειώνουμε την αναφορά στον εικαστικό με ένα μικρό απόσπασμα από τη συνέντευξη που έδωσε στην Κάτια Πετροπούλου, όσο βρισκόταν στο Γηροκομείο Αθηνών για τα ΝΕΑ και δημοσιεύτηκε στις 14/02/1998:

...«Μια συνεχής αλλαγή ήταν η ζωή μου. Μόλις αποκτούσα κάτι, το κατέστρεφα. Πάντα ήθελα κάτι άλλο απ' αυτό που είχα. Ο Τσαρούχης μου έλεγε: "Σαν Μικρασιάτης, γεννήθηκες για την καταστροφή". Τώρα τελευταία είμαι πολύ πιο κοντά στο σπίτι. Βλέπετε, έχω τη μικρή μου κόρη, την Ελένη (μία κόρη από κάθε γάμο), που με βοηθάει πολύ. Έρχεται εδώ και με βλέπει κάθε μέρα»...

... «Εγώ δεν σκέφτηκα ν' αποκτήσω σπίτι ούτε όταν απέκτησα δικά μου παιδιά. Δεν μ' ενδιέφεραν τα υλικά αγαθά. Ήμουν άτακτο παιδί, με την καλή έννοια. Γλένταγα, χόρευα. Πού να περισσέψουν λεφτά για σπίτι. Ποιος ξέρει... Ίσως στην άλλη μου ζωή κάνω κάτι».

«Χάριζα συνεχώς έργα μου κι αυτό το πλήρωσα λίγο ακριβά. Αλλά το προτιμούσα, από το να γίνω έμπορος. Μου ήταν δύσκολο να αποτιμήσω εγώ σε δραχμές τη δουλειά μου. Τις στιγμές της δικής μου "τρέλας" ή δημιουργίας, όπως θέλετε πείτε το.

Σύμφωνα με την κα Πετροπούλου, το όνειρό του, ήταν ένα έργο που θα μπορούσε να εκφράζει τον ορίζοντα, να απλώνεται στο διάστημα και να ενώνεται με τα σύγχρονα ρεύματα.

... «Το μόνο αληθινό είναι αυτό που βγαίνει από μέσα μας. Κι εγώ προσπαθούσα να το ανακαλύψω, απομονωμένος στην ταράτσα του σπιτιού μας, Ερμού 14, ζωγραφίζοντας με τις ώρες, με τις μέρες...».

Η κα Πετροπούλου επισημαίνει ότι ο εικαστικός δεν θεωρεί πως είναι μεγάλος ζωγράφος αλλά πως απλώς έκανε αυτό που τον γέμιζε. Το ένα είναι το σαρκαστικό μέρος, η κοινωνική σάτιρα, έτσι όπως έβγαινε από τα σκίτσα που έκανε για ελληνικές και ξένες εφημερίδες και περιοδικά. Για το άλλο, που είναι λυρικό, είχε πει:

«Αφορά τις νεράιδες και τις γυναίκες που έχω φιλοτεχνήσει. Σπανίως ζωγράφιζα άνδρες».

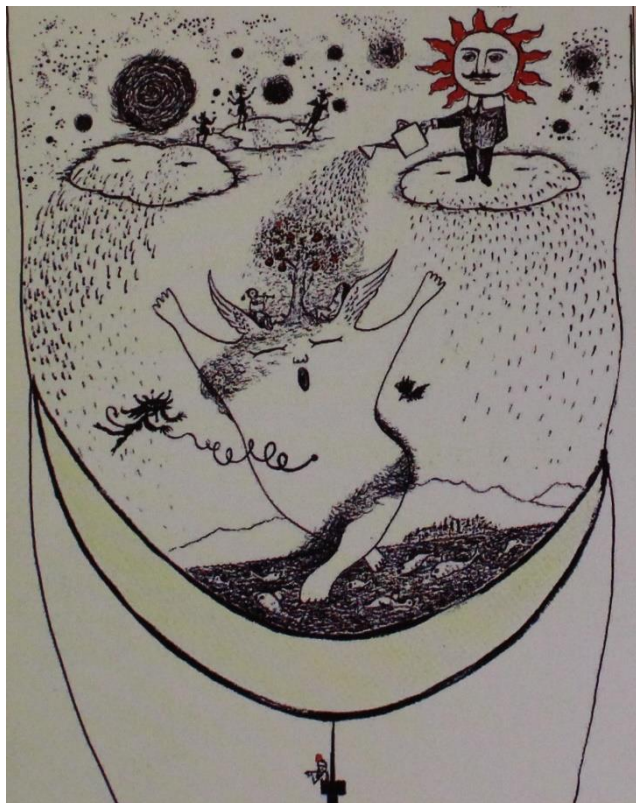
Και το γεγονός ότι δίνουμε μεγαλύτερη σημασία στο τομάρι μας απ' ό,τι στο σύνολο».

«Αυτή η τεχνολογική πρόοδος με τρομάζει. Δεν αρκούν τα επιτεύγματα και οι διευκολύνσεις της καθημερινής μας ζωής. Χρειάζεται να κοιτάζουμε πιο βαθιά μέσα μας».

Επίσης η κα Πετροπούλου σημειώνει πως ο Αργυράκης μάλλον χαιρόταν που ο επόμενος αιώνας - το πιθανότερο - θα τον έβρισκε «απόντα». Αν είχε μπροστά του έναν νέο άνθρωπο και χρειαζόταν να του δώσει μια συμβουλή, αυτή θα ήταν να γίνει ένας γνήσιος άνθρωπος και να μην κρύβει τον πραγματικό του εαυτό.

«Θα του έλεγα να εκφραστεί όπως νιώθει, αδιαφορώντας για το τι λένε οι γύρω του. Ο κόσμος όποιον δεν καταλαβαίνει τον βγάζει "τρελό". Διότι ό,τι δεν είναι κατανοητό είναι και επικίνδυνο. Άρα πρέπει να πολεμηθεί. Και φυσικά, αν μπορούσα, θα τον προστάτευα, γιατί έχω υποστεί κι εγώ πολλές φορές αυτούς τους χαρακτηρισμούς».

Εικ. 5.



Εικόνα 5. Αργυράκης Μίνως, "Η Αυτοεικονογραφία", 1961, το πρώτο σκίτσο της σειράς, που ο Αργυράκης συνόδευσε με κείμενο, ακολουθεί παρακάτω η ολοκληρωμένη δημοσίευση. Τα σχέδια είναι ψηφιοποιημένα αρχεία της ερευνήτριας από την έκδοση "ΜΙΝΩΣ ΑΡΓΥΡΑΚΗΣ ΤΟ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ", ΜΙΜΣ - ΣΙΛΒΕΡΙΔΗ ΑΜΥ (επιμ.), σ. 14.

Εικ. 6.

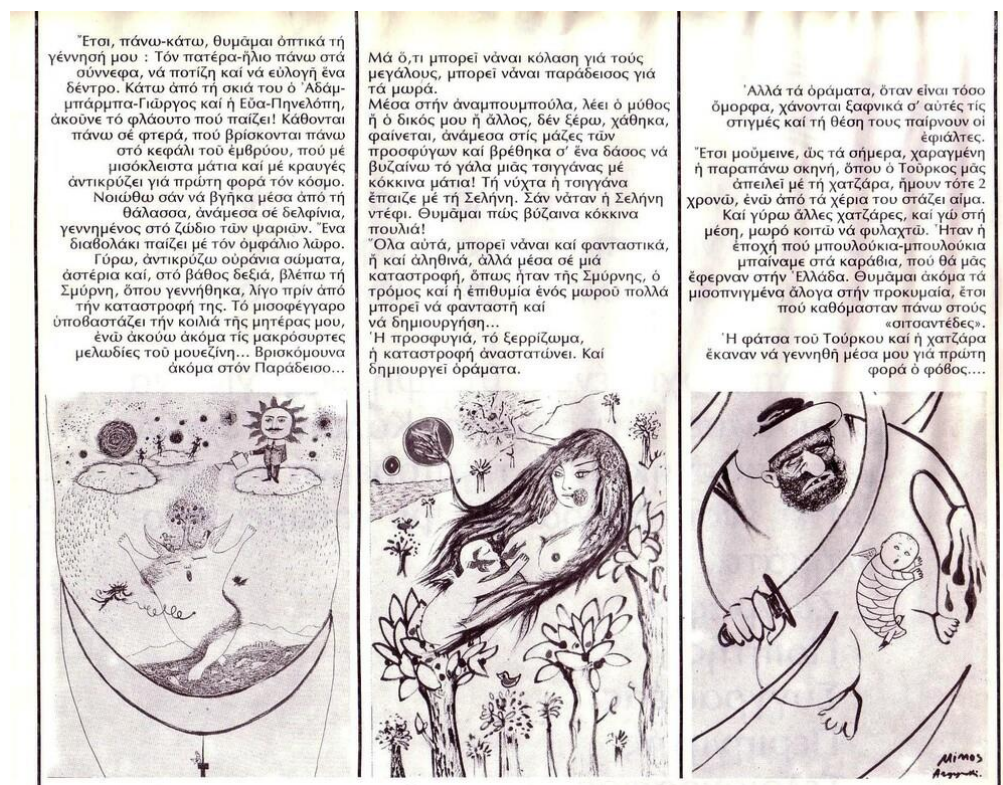


Εικόνα 6. Αργυράκης Μίνως, "Η Αυτοεικονογραφία", 1961, το δεύτερο σκίτσο της σειράς, που ο Αργυράκης συνόδευσε με κείμενο, ακολουθεί παρακάτω η ολοκληρωμένη δημοσίευση. Τα σχέδια είναι ψηφιοποιημένα αρχεία της ερευνήτριας από την έκδοση "ΜΙΝΩΣ ΑΡΓΥΡΑΚΗΣ ΤΟ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ", ΜΙΜΣ - ΣΙΛΒΕΡΙΔΗ ΑΜΥ (επιμ.), σ. 16.

Εικ. 7.



Εικ. 8.



Εικόνα 8. Αργυράκης Μίνως, “Η Αυτοεικονογραφία”, 1961, σειρά σκίτσων, πηγή: Σπάνιο υλικό – Μίνως Αργυράκης (1919 – 1998) / LIFO, lifo.gr, δημοσιεύτηκε στις 11-6-2015 από τον Φώντα Τρούσα: <https://tinyurl.com/yz44t75w>.

Εικόνα 7. Αργυράκης Μίνως, “Η Αυτοεικονογραφία”, 1961, το τρίτο σκίτσο της σειράς, που ο Αργυράκης συνόδευσε με κείμενο, ακολουθεί παρακάτω η ολοκληρωμένη δημοσίευση. Τα σχέδια είναι ψηφιοποιημένα αρχεία της ερευνήτριας από την έκδοση “ΜΙΝΩΣ ΑΡΓΥΡΑΚΗΣ ΤΟ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ”, ΜΙΜΣ - ΣΙΛΒΕΡΙΔΗ ΑΜΥ (επιμ.), σ. 16.

Ανάλυση έργου: Η συγκεκριμένη σειρά σκίτσων, που ο ίδιος ο καλλιτέχνης ονόμασε “αυτοεικονογραφία”, δημιουργήθηκε όταν ο εικαστικός είχε ήδη επικοινωνήσει το έργο του με το ευρύ κοινό, τόσο σε σχέση με τη ζωγραφική, όσο με τη γελοιογραφία αλλά και το θέατρο. Μάλιστα, ήταν σε μία πολύ σημαντική δημιουργική φάση, καθώς το 1957 είχε κυκλοφορήσει το λεύκωμα “Οδός Ονείρων” και την ίδια χρονιά συμμετείχε στο Διεθνές Φεστιβάλ Νεότητας της Μόσχας και στη Μπιενάλε Σχεδίου στο Ταλεντίνο της Ιταλίας, ενώ ένα χρόνο νωρίτερα, το 1956, δημιούργησε τα σκηνικά του έργου Ο Ανδροκλής και το Λιοντάρι, του Τζωρτζ Μπέρναρ Σω, στο Εθνικό Θέατρο.

Η Βακαλό αναφέρει ότι ήδη στα σκίτσα του της δεκαετίας του '40, εκφράζεται με αιχμηρά σχόλια σε σχέση με την ελληνικότητα. Ο προβληματισμός του εκείνο το διάστημα φαίνεται και από τη θεματική της έκθεσης που πραγματοποίησε στην γκαλερί «Ζυγός», το 1963, σε σχέση με την εισβολή των ξένων (τουριστών και μη) και την αλλαγή της κοινωνίας στη μεταπολεμική Ελλάδα.

Τα συγκεκριμένα σκίτσα είναι μικρών διαστάσεων, φτιαγμένα με μαύρο μολύβι, κάτω δεξιά ξεχωρίζει η υπογραφή του καλλιτέχνη, ο οποίος τα συνοδεύει με κείμενο, ακολουθώντας τη σημειολογία της γελοιογραφίας αλλά με μία διαφορετική στόχευση.

Ενέχουν τη θέση συμβολικής απεικόνισης του παρελθόντος, μέσα από σκέψεις και βιώματα, που ο ίδιος έχει κρατήσει σαν σύνδεση, ακόμα και από τη στιγμή της γέννησής του, σαν μία κατάσταση που περισσότερο είναι ένα όνειρο παρά μία πραγματικότητα. Στο πρώτο σχέδιο, ζωγραφίζει και τη Σμύρνη μικροσκοπική και αλώβητη, τον εαυτό του σαν ένα τεράστιο μωρό που κυριαρχεί στο χώρο, απολαμβάνοντας όλη τη μαγεία της πλάσης. Γενικά, αποπνέεται μια ισορροπία και αρμονία, οι γραμμές και τα σχήματα ακολουθούν την καμπύλη και υπάρχει μία συνέχεια μεταξύ τους, σα να σχηματίζεται συνθετικά ένα πρωταγωνιστικό χαμογελαστό πρόσωπο, που καθησυχάζει και υπόσχεται μία συνέχεια ήρεμων διαδοχικών συσχετίσεων.

Στο δεύτερο σχέδιο, η εικόνα γίνεται δυσοίωνη, τοποθετεί τον εαυτό του αποκομμένο από κάθε υπαρκτή κατάσταση, να τρέφεται από ένα πλάσμα φανταστικό, που συμβολίζει την πονεμένη και κυνηγημένη μητέρα, που δεν έχει πια γάλα αλλά για να κρατήσει ζωντανά τα παιδιά της πρέπει να τα φυγαδεύσει, όπως θρέφει εδώ το μωρό

με κόκκινα πουλιά, προκειμένου να του δώσει ώθηση για φυγή. Η σύνθεση κατακλύζεται από έντονα στοιχεία, που δεν έχουν αρμονικές σχέσεις μεταξύ τους, ενώ στέκουν με έναν απειλητικό τρόπο, ένας κόσμος που καταρρέει και μεταμορφώνεται, καθώς συμβολίζει την προσφυγιά, την καταστροφή, το ξερίζωμα, καταστάσεις που μόνο σαν όραμα μπορεί τελικά να εκφράσει ζωγραφίζοντας ο Αργυράκης.

Στο τρίτο σχέδιο, εκφράζει απόλυτα αυτό που αναφέρει ότι είχε μείνει μέσα του σαν ατομική μνήμη, μέχρι τη στιγμή που έκανε το συγκεκριμένο σκίτσο και μάλιστα έχουν περάσει τριάντα εννέα χρόνια, ώστε να βρει τη δύναμη να το αποδώσει. Το πρόσωπο του Τούρκου το σχεδιάζει αρκετά ρεαλιστικά και αυτό που θέλει να εκφράσει είναι ο φόβος, ένα συναίσθημα από το οποίο θέλει να λυτρωθεί. Ο κίνδυνος εδώ εκφράζεται από το ρεαλισμό του προσώπου και τη χατζάρα, της οποίας δε φαίνεται η μυτερή άκρη αλλά καθώς υπάρχουν και άλλες χατζάρες με κατεύθυνση το μωρό η συνολική σύνθεση αποκτά εντέλει έναν αιχμηρό χαρακτήρα. Η λύτρωση του καλλιτέχνη φαίνεται από την απόδοση του μωρού, το οποίο στέκει ευάλωτο αλλά και προστατευμένο καθώς είναι φασκιωμένο, ενώ το φτερό το ελευθερώνει και το οδηγεί προς τη φυγή και τη λύτρωση.

Ο καλλιτέχνης αναφέρεται σε αυτό που θυμάται και το απεικονίζει 40 χρόνια μετά, χρησιμοποιώντας τη δύναμη του σουρεαλισμού για να προβληματίσει και να δημιουργήσει σύμβολα, τα οποία μπορούν να δυναμώσουν τον εικαστικό να υψώσει τη φωνή του ενάντια στους φόβους του, καθώς σε εκείνη τη φάση τον προβληματίζε γενικότερα η απειλή της νεοελληνική κοινωνίας από την εισβολή των ξένων.

Αυτοεικονογραφία, γιατί στην ουσία είναι μία εικόνα αυτού που είχε τόσα χρόνια μέσα του, αναφέρεται στο ατομικό του βίωμα αλλά και στο όνειρο, στην αναπαράσταση του συναισθήματος αλλά και στην καταγραφή της κατάστασης.

3. ΒΑΛΣΑΜΑΚΗΣ ΠΑΝΟΣ– “Πρόσφυγες”, κεραμική, 1962, ανήκει στην ενότητα έργων που δημιούργησε ο καλλιτέχνης μετά το 1957 στο εργαστήριό του στο Μαρούσι, εκδόσεις Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, αρ.68, “Πάνος Βαλσαμάκης” και Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., αρ.92. “Πάνος Βαλσαμάκης”.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Πάνος Βαλσαμάκης γεννήθηκε στο Αϊβαλί, το 1900 και υπήρξε κεραμιστής, ήταν μάλιστα ο θεμελιωτής της έντεχνης κεραμικής στην Ελλάδα. Το 1922, μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Αθήνα. Από το 1923 έως το 1930 σπούδασε στη Μασσαλία ζωγραφική (Ecole des Beaux Arts) και κεραμική (Saint-Jean-du-Désert).

Έχει να επιδείξει σημαντικές επιλογές, που αφορούν στη δημοσίευση κειμένων («Η πολιτεία δίχως κάστρα», «Αϊβαλί», «Πικρή πολιτεία» κ.ά.), στη δημιουργία και προβολή του εικαστικού του έργου (τουλάχιστον εννέα ατομικές εκθέσεις και ομαδικές στην Ελλάδα και το εξωτερικό) αλλά και στις επαγγελματικές του αναζητήσεις (καλλιτεχνικό εργαστήριο της Α.Ε. Κεραμικός, εργοστάσιο κεραμικής ΑΚΕΛ Α.Ε. στο Λαύριο και τέλος το ιδιωτικό του εργαστήρι στο Μαρούσι). Χαρακτηριστικά, αναφέρεται η αναδρομική έκθεση που έγινε στην Εθνική Πινακοθήκη το 1982. Στο δικό του εργαστήρι κεραμικής συνεργάστηκε με την οικογένειά του και μάλιστα το εργαστήρι λειτουργεί ακόμα και σήμερα (ήταν πολύ σημαντική η προσφορά πολύτιμου υλικού στην ερευνήτρια από τους απογόνους του δημιουργού), γεγονός που μαρτυρά ότι η δουλειά του είχε απήχηση στο παρελθόν και συνεχίζει να έχει μέχρι και σήμερα. Επίσης, το έργο του έχει επικοινωνήσει με το ευρύ κοινό, καθώς βρίσκεται σε σημαντικές δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές (Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Βορρέ Σύγχρονης Τέχνης, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών, προσόψεις κι εσωτερικά δημόσιων και ιδιωτικών κτηρίων).

Είχε λάβει σημαντικές διακρίσεις και βραβεία και χαρακτηριστικά αναφέρονται παρακάτω: το χρυσό μετάλλιο στην Exposition Nationale du Travail των Βρυξελλών - 1930, το αργυρό μετάλλιο στην Exposition Internationale des Arts et des Techniques του Παρισιού - 1937, το μετάλλιο και χρηματικό έπαθλο στην Α' Πανελλήνια Έκθεση στην Αθήνα - 1938, έγινε μέλος της Διεθνούς Ακαδημίας Κεραμικής - 1953, το χάλκινο μετάλλιο στην έκθεση της Διεθνούς Ακαδημίας Κεραμικής στις Κάννες - 1955, ο χρυσός σταυρός τάγματος του Γεωργίου Α' για το καλλιτεχνικό του έργο -

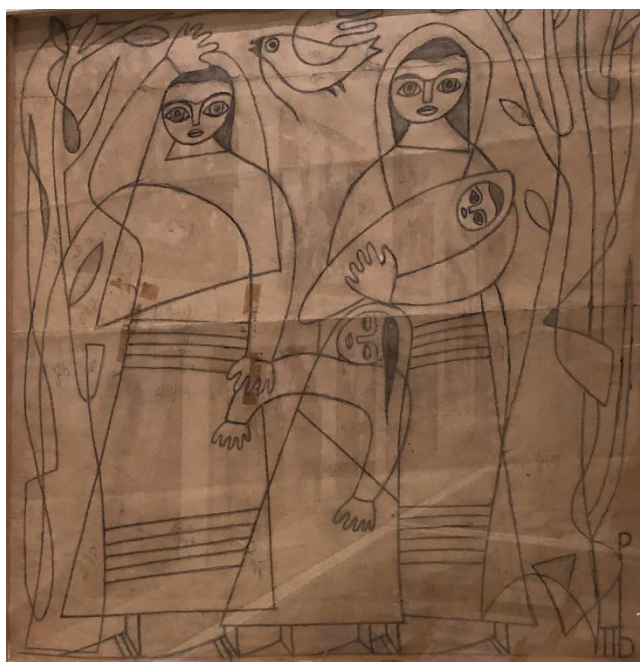
1965 και το βραβείο από την Ακαδημία Αθηνών για το σύνολο του καλλιτεχνικού και λογοτεχνικού του έργου - 1986).

Το έργο του χαρακτηρίζεται από το συνδυασμό στοιχείων της Βυζαντινής και της Λαϊκής τέχνης, με αφαιρετικές γεωμετρικές φόρμες, σχηματοποίηση και πλούσια, ιδιαίτερα φωτεινά και καθαρά χρώματα. Κάποιες φορές, ο χώρος του φαίνεται εξωπραγματικός ή και μεταφυσικός και σε αυτό συντείνουν το στυλιζάρισμα των μορφών και οι συμβολισμοί που χρησιμοποιεί. Πρωταγωνιστεί η λιτότητα και η δύναμη της σύνθεσης και τα θέματά του αφορούν στις «Χαμένες Πατρίδες», τον άνθρωπο (έντονο το ανθρωποκεντρικό στοιχείο), τη φύση και το σύγχρονο κόσμο. Ήταν μέλος του ΕΕΤΕ και απεβίωσε το 1986.

Εικ.
9α.



Εικ.
9β.



Εικόνα 9. Βαλσαμάκης Πάνος, α) “Πρόσφυγες”, 1962, κεραμικό, κατάλογος - Πάνος Βαλσαμάκης, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, αρ.68 και Πάνος Βαλσαμάκης, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., αρ.92.β) Σχέδιο για το έργο Πρόσφυγες, Συλλογή οικογένειας Βαλσαμάκη, προσωπικό αρχείο της Θωμοπούλου Α., από την έκθεση “ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ: Λάμψη – Καταστροφή – Ξεριζωμός – Δημιουργία”, στο μουσείο Μπενάκη (15/9/2022 – 12/2/2023).

Ανάλυση έργου: Το συγκεκριμένο έργο εκφράζει άμεσα το προσφυγικό βίωμα και δημιουργήθηκε το 1962, που ο εικαστικός είναι 62 ετών και έχουν περάσει σαράντα χρόνια από το τραυματικό γεγονός του διωγμού της οικογένειάς του. Καθώς ειπώθηκε, δημιουργήθηκε στο εργαστήρι του καλλιτέχνη στο Μαρούσι, είναι κεραμικό με διαστάσεις 50 x 53 cm και όπως καταγράψαμε κατόπιν επικοινωνίας με την οικογένεια του εικαστικού, το έργο βγήκε σε αρκετά αντίγραφα.

Το πρώτο στοιχείο που επιβάλλεται στο θεατή είναι το βλέμμα των προσφύγων που ηλεκτρίζει, καθηλώνει και εκφράζει έντονα το συναίσθημά τους, για το οποίο θέλουν να φωνάξουν και να ζητήσουν μία εξήγηση, μία ελπίδα, ικανή να μαλακώσει την απέραντη θλίψη τους. Ισχυρό λοιπόν στοιχείο εδώ το βλέμμα που ενισχύεται με την επιλογή του γαλάζιου χρώματος, το οποίο είναι πιο διεισδυτικό.

Η επιλογή του χρώματος των ρούχων και του χώρου κάνει ακόμα πιο έντονη την αντίθεση με το γαλάζιο των ματιών, που είναι το σημαντικό μέλημα του καλλιτέχνη. Το καφέ χρώμα συμβολίζει, τη γη, τον τόπο των ανθρώπων, τη “Χαμένη Πατρίδα” και το κόκκινο χρώμα που έχει χρησιμοποιήσει στον χώρο πίσω από τις μορφές, αντανακλά τη φωτιά και γενικότερα την καταστροφή, που μπορεί να ώθησε σε φυγή την οικογένεια.

Συνθετικά, η καμπύλη και η ατέρμονη γραμμή με τα πιο μικρά γεωμετρικά κυκλικά σχήματα, δημιουργούν ένα στυλιζάρισμα και είναι σα να αποκόβουν τις μορφές από την ευάλωτη ανθρώπινη υπόσταση, έρχονται από ένα μακρινό παρελθόν, (αντανάκλαται από τα παραδοσιακά στοιχεία διακόσμησης στα ενδύματα) με κατεύθυνση προς το μέλλον (ακάλυπτα πρόσωπα και χέρια μάς μεταφέρουν παράλληλα και στο σήμερα).

Χρωματικά επίσης, ξεχωρίζει το φωτεινό πουλί με λευκό και κίτρινο (χρώματα που υπάρχουν και στις μορφές), το οποίο αποτελεί ένα στοιχείο που μεταφέρει την ελπίδα και τη σχέση με τη φύση, που μπορεί να λειτουργήσει κατευναστικά και παρηγορητικά, στις δύσκολες στιγμές.

Ο εικαστικός εδώ, έχει σηματοδοτήσει την κατάσταση της προσφυγιάς, το συναίσθημα και έχει υψώσει μέσα από τη δύναμη της τέχνης του ένα “ΓΙΑΤΙ”.

Σημαντικές επίσης είναι οι συνθέσεις του Βαλσαμάκη, που αναφέρονται στην “Πολιτεία”, το άλογο που τρέπεται σε φυγή και στη μητέρα με το παιδί της, που αποτελούν μετασχηματισμούς της τραυματικής εμπειρίας και θα αναφερθούν παρακάτω.

4. ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ – “Ξεριζωμός”, ελαιογραφία, 1974, ανήκει στην ενότητα “Χαμένες Πατρίδες”, σύμφωνα με την πηγή: “ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ”, Ιστολόγιο Συνδέσμου Αποφοίτων Ιωνιδείου Σχολής, που ανακτήθηκε στις 26/1/2018: <http://dimitrisgabrielidis.blogspot.com/>.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Δημήτρης Γαβριηλίδης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, το 1914 και υπήρξε ζωγράφος. Το 1929 εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στον Πειραιά και το 1946 αποφοίτησε από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, συμπεριλαμβανομένου και του τμήματος Θεωρητικών και Ιστορικών σπουδών.

Ο καλλιτέχνης έχει να επιδείξει σημαντικό εικαστικό και διδακτικό έργο (δημοσίευσε το εγχειρίδιο “Προοπτική”, το 1981). Ασχολήθηκε με τη θαλασσογραφία και γενικότερα με την ελληνικότητα του τοπίου, συνδυάζοντας ρεαλιστικά και ιμπρεσιονιστικά στοιχεία σε υποβλητικές συνθέσεις με ποιητική ατμόσφαιρα. Ο δημιουργός χαρακτηρίζεται από την ατμοσφαιρική αντιμετώπιση και το ανθρωποκεντρικό στοιχείο. Τα έργα του έχουν παρουσιαστεί σε αρκετές ομαδικές εκθέσεις και τουλάχιστον είκοσι ατομικές στην Ελλάδα και βρίσκονται σε ιδιωτικές και δημόσιες συλλογές.

Πριν ασχοληθεί με τη διδασκαλία, ακολούθησε διαφορετικές επαγγελματικές κατευθύνσεις, όπως καλλιτεχνικός διευθυντής στο Ελληνικό κέντρο Βρετανικής Πρεσβείας, κατασκευή σκηνικών και αφίσας, καθώς και σχεδιασμό υφασμάτων. Στην πορεία δίδαξε καλλιτεχνικό σχέδιο σε ιδιωτικές σχολές και από το 1960 δίδαξε στην Ιωνίδειο Σχολή Πειραιά Αρχιτεκτονικό & Καλλιτεχνικό σχέδιο, Ιστορία της Τέχνης και Αρχιτεκτονική μακέτα. Ήταν μέλος του ΕΕΤΕ και απεβίωσε το 2009.

Εικ. 10.



Εικόνα 10. Γαβριηλίδης Δημήτριος, "Πρόσφυγες", 1974, ελαιογραφία, Ιστολόγιο "ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ":
<http://dimitrisgabrielidis.blogspot.com/>

Ανάλυση έργου: Το συγκεκριμένο έργο ανήκει στη σειρά “Χαμένες Πατρίδες” και δημιουργήθηκε το 1974, όταν ο εικαστικός ήταν εξήντα ετών και είχαν περάσει ήδη σαράντα ένα χρόνια από τον ξεριζωμό της οικογένειάς του και την εγκατάσταση στον Πειραιά. Σημαντική επίσης εδώ φαίνεται να είναι η χρονολογία, το 1974, καθώς υπήρξαν τότε δραματικές εξελίξεις στην Κύπρο και εμφανίστηκαν και πάλι προσφυγικές ροές.

Πρόκειται για ελαιογραφία, όπου κάτω αριστερά υπάρχει η υπογραφή του καλλιτέχνη και η χρονολογία. Σε σχέση με τη συγκεκριμένη περίοδο, ο Γαβριηλίδης βρισκόταν σε μία πολύ δημιουργική φάση και όσον αφορά το εικαστικό αλλά και το εκπαιδευτικό του έργο (ήδη 13 ατομικές εκθέσεις και 10 ομαδικές και φωτογραφικό αρχείο του Συνδέσμου Αποφοίτων της Ιωνιδείου).

Πρόκειται για ένα έργο που συνθετικά έχει οργανωθεί πολύ προσεκτικά, αντανakλώντας την υψηλή σχεδιαστική ικανότητα του δημιουργού, που συγχρόνως συνδυάζει έναν πιο μοντέρνο τρόπο έκφρασης, τόσο με την εφαρμογή ιμπρεσιονιστικών στοιχείων στη χρωματική απόδοση του χώρου, όσο και με την εφαρμογή φωτορεαλιστικών λεπτομερειών, που θυμίζουν την τεχνική της αφίσας, στη χρωματική απόδοση των μορφών. Η συνομιλία των στοιχείων αυτών προσδίδει στο έργο μία ατμόσφαιρα εξωπραγματική, που υποβάλλεται ακόμα περισσότερο με το φωτισμό και τις επιβλητικές φιγούρες.

Οι φιγούρες συστρέφονται στον εαυτό τους και στο διπλανό τους και κανένα πρόσωπο δεν κοιτάζει προς το θεατή. Η κεντρική φιγούρα, σαν ιέρεια μπροστά στη φωτιά, προσπαθεί μέσα από μία καθημερινή συνήθεια, όπως είναι το φαγητό, να μεταφέρει ηρεμία και κουράγιο. Πίσω της, το κορίτσι κοιτάζει με πίκρα, ανησυχία και προσμονή. Οι δύο πιο νέες γυναίκες εκφράζουν τον προβληματισμό τους αλλά ταυτόχρονα και δυναμισμό. Τα λιγοστά υπάρχοντα φαίνονται δίπλα στη γυναίκα που έχει γυρισμένο το πρόσωπο αλλά οι υπόλοιποι κοιτάζουν προς το μέρος της, προκειμένου να την καθησυχάσουν. Το φως που πέφτει επάνω τους γλυκαίνει τη στιγμή, ο ηλικιωμένος άντρας σε μια στάση περισυλλογής και σταθερότητας δηλώνει αξιοπρέπεια. Γενικά, ο αγέρωχος τρόπος που στέκουν, η αισθητική και η καλή κατάσταση των ρούχων τους, σε συνδυασμό με την κίνηση των σωμάτων και την έκφραση, δηλώνουν από τη μία τον πόνο και τη θλίψη και από την άλλη την αξιοπρέπεια αλλά και την αλληλεγγύη μεταξύ τους .

Οι αρετές απόδοσης του ελληνικού ορεινού τοπίου και η άριστη γνώση της προοπτικής, προσδίδουν ισορροπία και συμμετρία και καθώς συνδυάζονται με επαναλαμβανόμενα στοιχεία, που είναι άνθρωποι που ακολουθούν με τα ζώα, τις άμαξες και τα υπάρχοντά τους, μεταφέρουν το χώρο πέρα από το χρόνο. Η ιστορία του ίδιου του δημιουργού συνδέεται με την ιστορία αυτών των ανθρώπων, οι προσωπικές του μνήμες με την κατάσταση που βιώνουν και που μπορεί ανά πάσα στιγμή να βιώσει ο καθένας, άσχετα με τη θέση του και την εποχή.

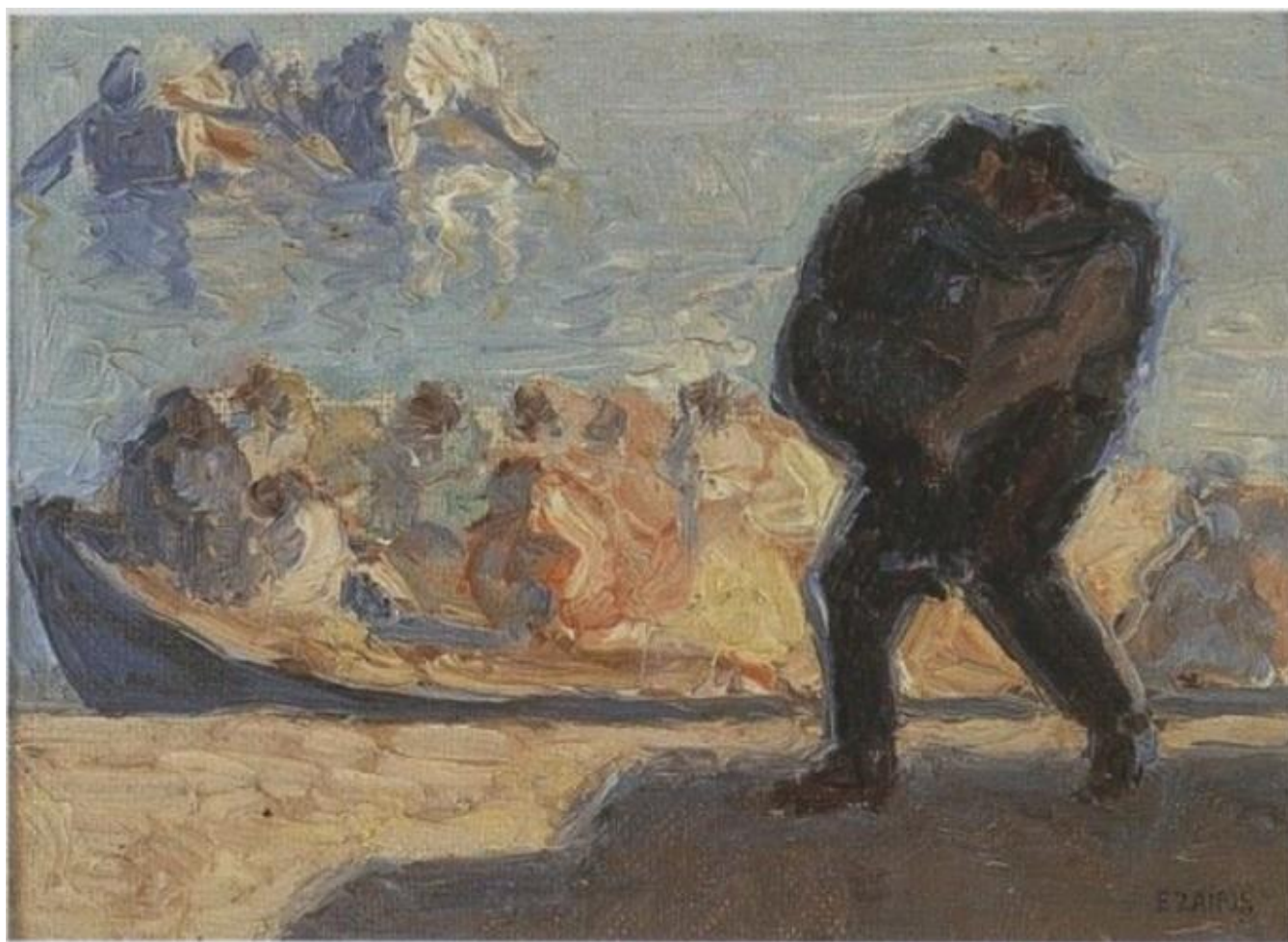
5. ΖΑΪΡΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ – “Φυγή από τη Σμύρνη”, ελαιογραφία, αχρονολόγητο, Συλλογή έργων τέχνης, “ΝΙΚΙΑΣ”: <https://tinyurl.com/y4v57485>.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Εμμανουήλ Ζαΐρης γεννήθηκε στην Αλικαρνασσό, το 1876 και υπήρξε ζωγράφος. Πριν τη Μικρασιατική καταστροφή είχε μεταβεί στο Μόναχο (1894), όπου σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών και μαθήτευσε κοντά στον Νικόλαο Γύζη. Το 1932 ανέλαβε τη διεύθυνση του καλλιτεχνικού σταθμού της Α.Σ.Κ.Τ. στη Μύκονο και μέχρι τότε είχε δημιουργήσει πλούσιο εικαστικό έργο, το οποίο είχε παρουσιάσει στην Ελλάδα, στο εξωτερικό και σε Διεθνές επίπεδο (είκοσι δύο εκθέσεις, στο Glaspalast, 1904-1930, Πανελλήνιες 1938-1940 και Μπιενάλε Βενετίας το 1936). Η αναγνώριση του εικαστικού φαίνεται και από τα εξής στοιχεία: τη διοργάνωση δύο αναδρομικών εκθέσεων (Μόναχο, 1921 και Ζάμπειο, 1934) και τη βράβευσή του το 1913 στο Μόναχο, με το Χρυσό Μετάλλιο.

Η ζωή των απλών ανθρώπων, με τις δυσκολίες της καθημερινότητας (ανθρωποκεντρισμός), ήταν το κύριο ζητούμενο στο έργο του και τον ενδιέφερε η υποκειμενική απόδοση της πραγματικότητας, ακολουθώντας τις αρχές του ιμπρεσιονισμού και μελετώντας τη λειτουργία του ελληνικού φωτός, όσον αφορά στη σχέση μορφών και χώρου. Εντυπωσιάζει στο σύνολο του έργου του η υπερίσχυση έντονου χρώματος με πλούσιες διαβαθμίσεις, η ατμοσφαιρική αντιμετώπιση του χώρου και η ποιητική, λυρική διάθεση.

Ταξίδεψε αρκετά και περισσότερο στα ελληνικά νησιά, ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. και απεβίωσε το 1948 στη Μύκονο.

Εικ. 11.



Εικόνα 11. Ζαΐρης Εμμανουήλ, “Φυγή από τη Σμύρνη”, αχρονολόγητο, ελαιογραφία, “ΝΙΚΙΑΣ”: <https://tinyurl.com/y4v57485>

Ανάλυση έργου: Το συγκεκριμένο έργο είναι αχρονολόγητο και έτσι δεν μπορούμε να το τοποθετήσουμε χρονικά σε σχέση με την ηλικία του καλλιτέχνη και την Μικρασιατική καταστροφή. Το σίγουρο είναι ότι δημιουργήθηκε μετά το 1922, καθώς αναφέρεται στη φυγή από τη Σμύρνη και σκιαγραφεί ένα ψυχογράφημα των ανθρώπων, που ενώ συμβαίνει ο διωγμός προσπαθούν να μείνουν κοντά με τους δικούς τους, να τους προστατέψουν όπως μπορούν και να γαντζωθούν από την ίδια τη ζωή και τη γη τους, να μετουσιωθούν σε κάτι στιβαρό.

Πρόκειται για λάδι σε καμβά μικρών διαστάσεων 18 x 24 cm, που ο εικαστικός έχει επικολλήσει σε χαρτόνι και κάτω δεξιά ξεχωρίζει η υπογραφή του. Η μπρεσιονιστική διάθεση του βραβευμένου δημιουργού φαίνεται έντονα στα φωτεινά σημεία του

χώρου, όπου με ζωντανά, γήινα και συμπληρωματικά χρώματα συμβολίζεται η ελπίδα της φυγής και της έγκαιρης απομάκρυνσης από τη Σμύρνη. Έντονη αντίθεση ανάμεσα στο φως και τη σκιά και μάλιστα στο σκιερό σημείο κυριαρχεί το σύμπλεγμα των μορφών το οποίο θυμίζει μία τεράστια πέτρα που μπορεί και κινείται, προκειμένου να καταφέρει να γλυτώσει.

Ο πόνος της «Χαμένης Πατρίδας» ήταν ένα βαθύτερο ζήτημα για τον Ζαΐρη, που εδώ χρησιμοποίησε τη Σμύρνη, σαν έναν τόπο σύμβολο για τον διωγμό, σε μία σύνθεση έκκεντρη, που μεγεθύνει την τραγικότητα και την έκφραση του συναισθήματος.

6. ΚΑΡΤΣΩΝΑΚΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (ΝΑΚΗΣ) – “ Η Σφαγή της Σμύρνης”, ελαιογραφία, 1937, Συλλογή έργων τέχνης “ΝΙΚΙΑΣ”: <https://tinyurl.com/289njvxm>.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Νικόλαος Καρτσωνάκης γεννήθηκε στη Σμύρνη, το 1899 και υπήρξε ζωγράφος. Το 1921 μπήκε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, όπου διδάχτηκε από σπουδαίους καθηγητές (Καλούδης, Βικάτος, Γερασιώτης, Θωμόπουλος ο γλύπτης, Θωμόπουλος ο ζωγράφος και ο Μποκατσιάμπης) και επηρεάστηκε βαθιά από τον Νικόλαο Λύτρα και τον Σ. Σαββίδη.

Ο εικαστικός συνδύασε άρτια το δημιουργικό με το παιδαγωγικό του έργο και καλλιέργησε την τέχνη και την καλλιτεχνική παράδοση. Τα θέματά του ήταν πορτρέτα μαθητών του αλλά και ανθρώπων της γειτονιάς του, τοπία, εικόνες-σκηνές από τη λαϊκή ζωή και θέματα από τη γενέτειρά του τη Σμύρνη και τη Μικρασιατική καταστροφή. Ειδικότερα, έχει αποδώσει την τραγωδία της Σμύρνης και σκηνές από την πρότερη καθημερινότητα πολύ εκφραστικά και συγχρόνως έχει εκδώσει το βιβλίο “Θυμάμαι τη Σμύρνη”.

Η επιρροή της βυζαντινής και της λαϊκής τέχνης σε συνδυασμό με το λυρισμό και το ρεαλισμό, προσδίδουν στο έργο του μία ιδιαίτερη και απόκοσμη ποιητική διάθεση, όπου υπερέχει η ατμοσφαιρική απόδοση του χώρου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν οι συμβολισμοί του και ο ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας στο έργο του, που εστιάζει στην τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Η διδασκαλία αποτέλεσε την κύρια βιοποριστική του ασχολία και για 33 χρόνια δίδαξε στο Κολλέγιο Αθηνών (σχέδιο και ιστορία της τέχνης). Συμμετείχε ενεργά σε εκθέσεις, ομαδικά και ατομικά, επικοινωνώντας το έργο του στο ευρύ κοινό, κυρίως στην Ελλάδα και μάλιστα περισσότερο στην Αθήνα, ενώ είχε ταξιδέψει αρκετά εκτός Ελλάδας (Φλωρεντία, Παρίσι, Λονδίνο, Κωνσταντινούπολη και Αίγυπτο). Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. απεβίωσε στην Αθήνα το 1977.

Ακολουθεί ένα απόσπασμα από το βιβλίο: Ν. Καρτσωνάκης-Νάκης, Θυμάμαι τη Σμύρνη, του 1972, Πηγή: Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού - Καρτσωνάκης - Νάκης - Νικόλαος. Εδώ ο σύνδεσμος:

Σύνδεσμος: http://www.snhell.gr/testimonies/content.asp?id=357&author_id=113

Η Σμύρνη είχε πολύ ήρεμο ανατολίτικο χρώμα ανάμικτο με τον Ιωνικό χαρακτήρα της.

Τα πολλά πανηγύρια των εκκλησιών μέσα στην πόλη, στα γύρω προάστειά της και στις κοντινές εξοχές δίνανε ευκαιρία κοντά στη θρησκευτική κατάνυξη να γλεντάη ο λαός με όλη του την καρδιά και να χαίρεται τη ζωή.

Αυτά τα πανηγύρια και οι λαϊκές γιορτές ήτανε η πηγή της εμπνεύσεώς μου στα κατοπινά έργα μου.

Έτρεχα παντού όπου υπήρχε σύναξη λαού, τα πάντα εντυπωνόντουσε στη φαντασία μου και την ψυχή μου. Και τώρα ύστερα από τόσα χρόνια ζω με την ανάμνηση της αγαπημένης Πατρίδας μου, της αδικοχαμένης, και είμαι με την ψυχή μου εκεί κάτω.

Εικ. 12.



Εικόνα 12. Καρτσωνάκης Νικόλαος, "Η Σφαγή της Σμύρνης", 1937, ελαιογραφία, "ΝΙΚΙΑΣ": <https://tinyurl.com/289njvxn>

Ανάλυση έργου: Το συγκεκριμένο έργο φιλοτεχνήθηκε από το δημιουργό προκειμένου να διαφυλάξει την τραυματική του μνήμη από το γεγονός της μικρασιατικής καταστροφής και του διωγμού. Αποτελεί δε, την πιο χαρακτηριστική περίπτωση εικαστικής απεικόνισης των τραγικών συμβάντων της Σμύρνης. Ο δημιουργός έχει αφιερώσει μία σειρά έργων στον διωγμό και την καταστροφή της Σμύρνης, όπου έχει εκφράσει με ένταση την ατομική του μνήμη.

Το έργο είναι ελαιογραφία του 1937, διαστάσεων 137 X 164 cm και κάτω δεξιά φέρει την υπογραφή του Καρτσωνάκη. Ανήκει στην ευρύτερη κατηγορία των έργων που δημιούργησε ο καλλιτέχνης, αφιερώνοντάς τα στο τραυματικό γεγονός του διωγμού μέσα από τη βία, τις σφαγές και τους τρομερούς βασανισμούς που υφίστανται ο χριστιανικός πληθυσμός της Σμύρνης, Έλληνες και Αρμένιοι.

Ο καλλιτέχνης έχει συνδυάσει στο έργο του τον λυρισμό με την παράδοση, καθώς αναπαράγει τις σχηματοποιήσεις της βυζαντινής και της λαϊκής τέχνης, ώστε να εκφράσει το θέμα του με τραγικότητα και ρεαλισμό.

Η διάταξη των μορφών και του χώρου ακολουθεί την παράταξη σε επάλληλες ζώνες της βυζαντινής αγιογραφίας, η προοπτική του χώρου δεν φαίνεται ξεκάθαρα και οι μορφές είναι τοποθετημένες η μία επάνω στην άλλη, ώστε να αποτελούν σχεδόν μία μάζα, που πυκνώνει από τα ανθρώπινα κορμιά, τα οποία δουλεύονται σε πολύ περίεργες στάσεις, που υποδηλώνουν τον πόνο και τη φρίκη αυτών των ανθρώπων. Είναι εντυπωσιακό το ότι δε φαίνεται κάπου ένα βλέμμα και τα χαρακτηριστικά έχουν δουλευτεί σαν ένα ακαθόριστο σύνολο. Το γεγονός αυτό τονίζει ακόμα περισσότερο τον βασανισμό και τη φρίκη που βίωσαν αυτοί οι άνθρωποι πριν θανατωθούν και οι Τούρκοι, που είναι πεζοί και έφιπποι, φαίνεται να συνεχίζουν τις σφαγές σα να μην έχουν μπροστά τους ανθρώπους αλλά άψυχες σπασμένες κούκλες.

Τα χρώματα είναι έντονα και με πλούσιες διαβαθμίσεις των πρωταγωνιστικών χρωμάτων, που είναι το μαύρο, το κόκκινο και το μπλε, με αποτέλεσμα να εντείνεται η δραματικότητα των γεγονότων και η αδυναμία αυτών των ανθρώπων να αντιδράσουν και να αλλάξουν τη μοίρα τους. Ο ίδιος έζησε την εκστρατεία και τον διωγμό και εδώ τοποθετεί συνθετικά τα άψυχα σώματα στοιβαγμένα σε έναν σωρό, που θα παρασύρει τα πάντα στο διάβα του.

7. ΚΑΣΤΑΝΑΚΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ – Σκίτσα και γελοιογραφίες της περιόδου 1920

έως 1923, από το Λεύκωμα Καστανάκη της Βιβλιοθήκης ΕΣΗΕΑ. Ψηφιοποίηση της Αντωνίας Θωμοπούλου. ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ: α) η περίοδος πριν την καταστροφή του 1922 β) η μικρασιατική τραγωδία και το ζήτημα της “Χαμένης Πατρίδας” γ) τα αποτελέσματα και η κατάληξη της μικρασιατικής καταστροφής.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Νίκος Καστανάκης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, το 1896 και ήταν ζωγράφος, σκιτσογράφος και γελοιογράφος. Τόσο οι γελοιογραφίες όσο και τα σκίτσα του δημοσιεύονταν σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής (Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Αθήνα αλλά και στο εξωτερικό) και μετά το 1927 ίδρυσε ατελιέ για αφίσες, μαζί με τον Σπαχή.

Η μεγάλη του προσφορά, όσον αφορά την τέχνη, είναι η θεμελίωση των ελληνικών κόμικς (μαζί με τον Β. Απτόσογλου), καθώς και το ότι συνδύασε τη δύναμη του σκίτσου και την εκφραστικότητα του χρώματος. Δημιούργησε έγχρωμες ή ασπρόμαυρες γελοιογραφίες, ακουαρέλες, σκίτσα και σχέδια, σχετικά με την επικαιρότητα της εποχής, βινιέτες, επικεφαλίδες, εξώφυλλα βιβλίων, διαφημίσεις, ετικέτες κουτιών και προγράμματα, ακόμα και μακέτες σκηνικών θεατρικών έργων. Η δουλειά του ξεχώριζε για το χιουμοριστικό και ζωντανό του πνεύμα, το άρτιο σχέδιο και το εύστοχο πολιτικό σχόλιο.

Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο για τον Καστανάκη είναι πως ενώ ήταν ο μοναδικός δημιουργός των κόμικς στο περιοδικό “Το Περιοδικό μας” (το παλαιότερο καταγεγραμμένο ελληνικό έντυπο που περιέχει κόμικς - πρώτη κυκλοφορία Ιανουάριος 1939) άλλαζε το ύφος και το στυλ από κόμικ σε κόμικ, ώστε να πετύχει την ψευδαίσθηση ότι εργάζονταν περισσότεροι δημιουργοί.

Πολύ σημαντικό είναι το κείμενο που είχε συμπεριληφθεί στο υπ. Αριθ. 14 φύλλο του “ΚΟΠΑΝΟΥ”, που εκδόθηκε στις 8.9.23, και αναφέρεται στο ότι ο Καστανάκης είναι ο μοναδικός γελοιογράφος του “Κοπάνου”, που είναι πρόσφυγας και αυτός από την Κωνσταντινούπολη και η αξία του φαίνεται από το ότι τον έχει αναγνωρίσει ο κορυφαίος Έλληνας ζωγράφος Γ. Ιακωβίδης.

Είχε λάβει μέρος σε πολλές εκθέσεις (οκτώ επίσημες εκθέσεις γελοιογραφίας - Αθήνα 1927 και 1932, Πανελλήνιες κ.ά.) και έργα του βρίσκονται στις Πινακοθήκες του Δήμου Αθηναίων και Πειραιώς.

Μετά το 1922 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. και απεβίωσε το 1962.

Με την πολύτιμη βοήθεια των υπευθύνων της Βιβλιοθήκης ΕΣΗΕΑ «Δημήτρης Ι. Πουρνάρας», η ερευνήτρια απέκτησε πρόσβαση σε ένα λεύκωμα πέντε τόμων που περιέχει αποκόμματα από τις δουλειές του καλλιτέχνη, τα οποία ο ίδιος είχε συλλέξει συστηματικά. Μετά τον θάνατο του εικαστικού, η σύζυγός του Ρέα, δώρισε το λεύκωμα στη βιβλιοθήκη της Ένωσης Συντακτών. Η ερευνήτρια ψηφιοποίησε ένα τμήμα του αρχείου, που είναι σχετικό με την έρευνα, κάτω από δύσκολες συνθήκες, λόγω της ευαισθησίας του χαρτιού και του δεσίματος των τόμων.

Το υλικό αυτό αφορά χρονολογικά στην πιο παλιά δουλειά πρόσφυγα εικαστικού που συμπεριλήφθηκε στη διατριβή. Πρωτίστως, υπάρχει αναφορά στο διάστημα 1918 - 1922 (πριν από το Σεπτέμβρη), που έχει μεγάλη σημασία καθώς εκφράζει το πλαίσιο μέσα στο οποίο άνθισε η “Μεγάλη Ιδέα” και υποβόσκει ένα ελπιδοφόρο κλίμα αισιοδοξίας, το οποίο αντανάκλα τις ευνοϊκές συνθήκες των διαπραγματεύσεων, όσον αφορά την ελληνική πλευρά σε εκείνη τη φάση. Ακολουθεί η μικρασιατική τραγωδία και εκεί τελειώνει η αναπαράσταση των καλών οίωνων για τον Ελληνισμό, ακολούθησε ο διωγμός, η συνθήκη της Λοζάνης και η σκληρή πραγματικότητα της προσφυγιάς. Στο τέλος, αποδίδεται μέσα από εύστοχες γελοιογραφίες και σκίτσα η κατάληξη αυτής της δύσκολης περιόδου για το ελληνικό έθνος, με υπαινιγμούς για τους υπευθύνους της μικρασιατικής καταστροφής από τη μια και ηθική υποστήριξη της αγωνιστικής προσπάθειας των πονεμένων ανθρώπων και του στρατού από την άλλη.

Πρόκειται για ένα μοναδικό κειμήλιο συλλογικής και ατομικής μνήμης και ως εκ τούτου, αφού ολοκληρώθηκε η διαδικασία ψηφιοποίησης, έγινε μία κατηγοριοποίηση και επιλογή, προκειμένου να συμπεριληφθούν τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα σε σχέση με την έρευνα. Δημιουργήθηκαν έτσι οι τρεις κατηγορίες που αναφέρθηκαν παραπάνω.

ΟΙ ΓΕΛΟΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΑΣ

Ὁ «Κόπανος» δὲν συνειθίζει νὰ αὐτορεκλαμαρίζεται, ὅπως γνωρίζουν ὅσοι τὸν παρακολουθοῦν δεκαπέντε τώρα χρόνια. Ἐπειδὴ ὅμως πολλοὶ μᾶς γράφουν ἐρωτῶντας ποιοὶ κάνουν τὶς γελοιογραφίες τοῦ φύλλου, τοὺς πληροφοροῦμε ὅτι ἓνας εἶναι ὁ γελοιογράφος τοῦ «Κοπάνου», ὁ κ. *Νίκος Καστανάκης*, πρόσφυξ καὶ αὐτὸς ἀπὸ τὴν Κων)πολη. Γιὰ τὴν ἀξία του ἀρκεῖ νὰ σημειωθεῖ, ὅτι τὴν ἔχει ἀναγνωρίσει ὁ μεγαλύτερος ζωγράφος μας, ὁ κ. Ἰακωβίδης.

ΚΟΠΑΝΟΣ

ΑΡ. 14 - 8.4.20

Εικ. 13

Εικόνα 13. Αναφορά στον ΚΟΠΑΝΟ ΑΡ. 14, την 8/9/1923, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).

Α) Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΠΡΙΝ ΤΗΝ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ 1922



Εικ. 14

Εικόνα 14. Καστανάκης Νικόλαος, "Η θέσις της Κωνσταντινουπόλεως", το υπ. Αριθ. 4 (61) φύλλο του "ΣΚΑΝΔΑΛΟΥ" της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 13.2.20, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).

Εικ. 15



Εικόνα 15. Καστανάκης Νικόλαος, “1914 Πώς θα πήγαιναν στο Παρίσι”, το υπ. Αριθ. 90 φύλλο του “ΕΜΠΡΟΣ” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 18.7.20, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).

Εικ. 16



Εικόνα 16. Καστανάκης Νικόλαος, “1920 Πώς πηγαίνουν τώρα”, το υπ. Αριθ. 90 φύλλο του “ΕΜΠΡΟΣ” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 18.7.20, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).

Εικ. 17



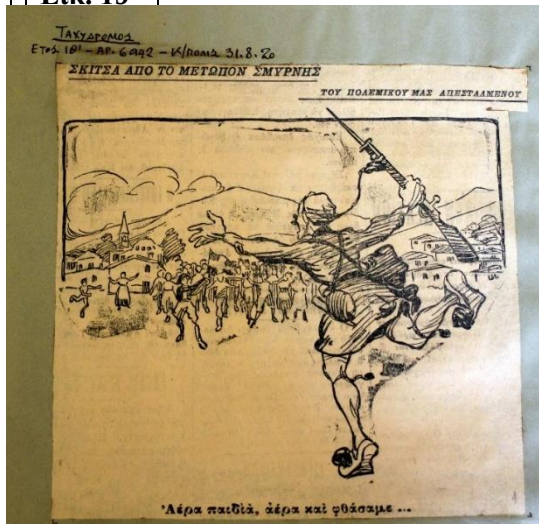
Εικόνα 17. Καστανάκης Νικόλαος, “ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΥΠΟΓΡΑΦΗΝ”, το υπ. Αριθ. 12673 – ΠΕΡ. Γ’ Αριθ. 4039 φύλλο του “ΝΕΟΛΟΓΟΥ” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 30.7.20, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).

Εικ. 18



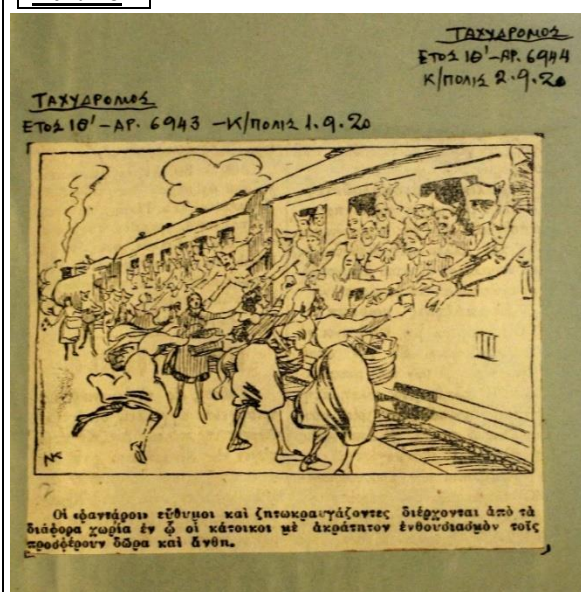
Εικόνα 18. Καστανάκης Νικόλαος, “Η ΥΠΟΓΡΑΦΗ”, το υπ. Αριθ. 92 – ΠΕΡ. Β΄ φύλλο του “ΕΜΠΡΟΣ” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 1.8.20, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).

Εικ. 19



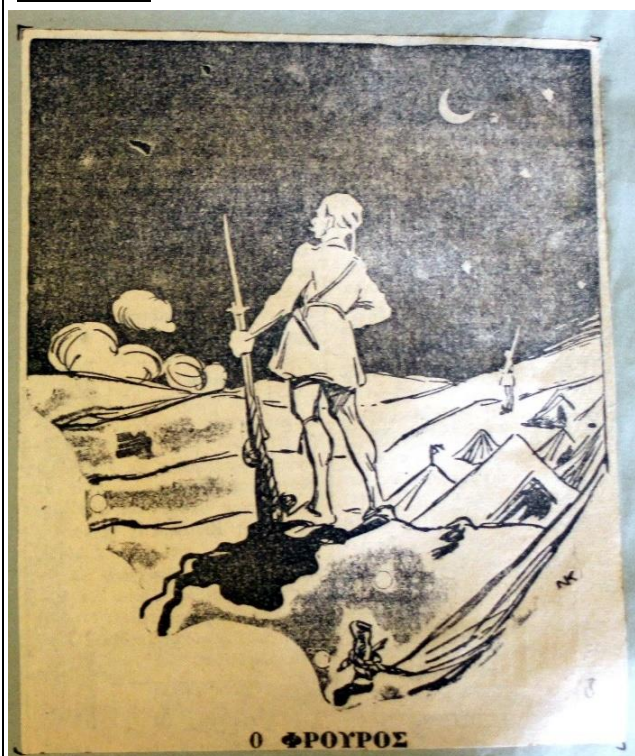
Εικόνα 19. Καστανάκης Νικόλαος, “ΣΚΙΤΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΤΩΠΟΝ ΣΜΥΡΝΗΣ”, το υπ. Αριθ. 6942 φύλλο του “Ταχυδρόμου” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 31.8.20, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).

Εικ. 20



Εικόνα 20. Καστανάκης Νικόλαος, “ΣΚΙΤΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΤΩΠΟΝ ΣΜΥΡΝΗΣ”, το υπ. Αριθ. 6943 φύλλο του “Ταχυδρόμου” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 1.9.20, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).

Εικ. 21



Εικόνα 21. Καστανάκης Νικόλαος, "ΣΚΙΤΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΤΩΠΟΝ ΣΜΥΡΝΗΣ", το υπ. Αριθ. 6944 φύλλο του "Ταχυδρόμου" της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 2.9.20, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).

Στην γελοιογραφία της εικόνας 14., συνδυάζεται με αριστοτεχνικό τρόπο το χρώμα και το σκίτσο και εντυπωσιάζουν τα περιγράμματα, η ρυθμική επανάληψη στοιχείων και η άριστη σχεδιαστική αντίληψη της φόρμας, στις μορφές αλλά και στον χώρο. Η υπογραφή του Καστανάκη φαίνεται κάτω αριστερά. Η Κωνσταντινούπολη αναπαρίσταται πολύ εύστοχα ως μία θελκτική γυναίκα ιδιαίτερα κομψή και καλοντυμένη που λόγω της θέσης της, καθώς βρίσκεται στο σταυροδρόμι μεταξύ Ασίας και Ευρώπης στα ΣΤΕΝΑ του ΒΟΣΠΟΡΟΥ (παράθυρα με τα χέρια που τραβούν τη γυναίκα επίσης από τα χέρια), υφίσταται τη βίαιη διεκδίκηση ενός Τούρκου που φαίνεται με κινήσεις αποφασιστικές να απαιτεί την αποκλειστικότητα.

Στις εικόνες 15 και 16, θαυμάζουμε και πάλι το μοναδικό τρόπο του Καστανάκη να συνδυάζει στις γελοιογραφίες του τη δύναμη του σκίτσου και την ατμοσφαιρική εκφραστικότητα του χρώματος. Κάτω αριστερά και στις δύο γελοιογραφίες ξεχωρίζει η υπογραφή του καλλιτέχνη. Αιχμηρό σχόλιο για τη θέση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο που ξεκίνησε το 1914, η οποία είχε αρχικά μεγαλεπήβολα σχέδια αλλά στο τέλος βρίσκεται στην πλευρά των ηττημένων, ο κατακερματισμός της είναι γεγονός και οι εκπρόσωποί της πηγαίνουν απογοητευμένοι και σκυφτοί (στάση σώματος σε κάμψη) στη συνδιάσκεψη ειρήνης στο Παρίσι.

Στις εικόνες 17 και 18, ακολουθεί η γελοιογράφιση της συνθήκης των Σεβρών, που υπεγράφη μετά τη συνδιάσκεψη ειρήνης στο Παρίσι, αφού τελείωσε ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος, σύμφωνα με την οποία τα εδάφη της Οθωμανικής αυτοκρατορίας διαμοιράζονταν (δημιουργία κράτους Τουρκίας) και παράλληλα παραχωρούνταν στην Ελλάδα αρκετές από τις διεκδικούμενες εκτάσεις, με αποτέλεσμα οι Έλληνες να βρεθούν πιο κοντά από ποτέ στη “Μεγάλη Ιδέα” (παραχωρήθηκαν: η ανατολική Θράκη μέχρι την Τσατάλτζα, η Ίμβρος και η Τένεδος, η Λήμνος, η Λέσβος, η Χίος, η Σαμοθράκη, η Σάμος, και η Ικαρία και η ευρύτερη περιοχή της Σμύρνης). Η Οθωμανική αυτοκρατορία συρρικνώθηκε στην Κωνσταντινούπολη και την κεντρική Ανατολία και μάλιστα η Κωνσταντινούπολη βρισκόταν υπό διασυμμαχική κατοχή από τους νικητές του πολέμου. Δύο γελοιογραφίες λοιπόν σε ασπρόμαυρο σκίτσο, με πολύ δυνατή γραμμή και φόρμα, όπου χαρακτηριστικά στην πρώτη, έχουμε μία πολύ εύστοχη και εκφραστική

απεικόνιση του Βενιζέλου, που παρηγορητικά χτυπά στην πλάτη τον Τούρκο που αποχωρεί με τη βαλίτσα του και του λέει: *“Ωρα καλή τώρα απ’ την Σέβρη και κύττα πειά άλλο κακό να μη σ’έρη”*. Τόσο με τις στάσεις των σωμάτων όσο και με την απεικόνιση του χώρου αποδίδεται η σημασία της στιγμής. Καθώς μιλάμε για τη μεγαλύτερη διπλωματική επιτυχία για την Ελλάδα, φαίνεται και στη δεύτερη γελοιογραφία να ξεπροβάλουν τα κεφάλια των εκπροσώπων των νικητών (προέχουσες και συμμαχικές δυνάμεις) από το επιβλητικό κτίριο που αποδίδεται προοπτικά με την επιγραφή MANUFACTURES SEVRES (συμβολικά για το κτίριο του Δημαρχείου, η επιγραφή υποδηλώνει την παραγωγή αποφάσεων που καθορίζουν την έκταση και το μέλλον των χωρών) με πρωταγωνιστική φιγούρα τον Βενιζέλο. Ο εκπρόσωπος της Τουρκίας έχει έρθει για την υπογραφή αλλά βγάζει τα ρούχα του πριν εισέλθει στο κτίριο. Χαρακτηριστικός είναι ο διάλογος: - *Μα τι κάμεις αυτού; εμείς σε περιμένουμε να υπογράψεις και εσύ γυμνώνεσαι;* - *Για να σας απαλλάξω του κόπου*. Πόσο εκφραστικό είναι το σκίτσο του άντρα που γυμνώνεται καθώς και το σχέδιο των πεταμένων στο πλάι ρούχων και πόσο πετυχημένο το πολιτικό σχόλιο καθώς οι Τούρκοι αρνήθηκαν αρχικά να υπογράψουν τη συνθήκη, γιατί γνώριζαν ότι οι όροι δεν ήταν ευνοϊκοί για τους ίδιους. Στο τέλος υπέγραψαν, αφού οι Συμμαχικές δυνάμεις είχαν θέσει τελεσίγραφο ότι δεν θα δέχονταν καμία αναβολή και πρόφαση από τους Τούρκους.

Στα παραπάνω σκίτσα που ο ίδιος ο Καστανάκης ονομάζει “ΣΚΙΤΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΤΩΠΙΟΝ ΣΜΥΡΝΗΣ” – “ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΙΚΟΥ ΜΑΣ ΑΠΕΣΤΑΛΜΕΝΟΥ”, αντανakλάται εκ πρώτης όψεως ο ενθουσιασμός που κυριαρχούσε τότε για τη μικρασιατική εκστρατεία. **Όσον αφορά την εικ.19,** αυτό φαίνεται πολύ καθαρά, τόσο από την κίνηση του στρατιώτη που αντανakλά ανυπομονησία και σιγουριά, καθώς τρέχει ανάλαφρος με ορμή και ο εξοπλισμός του δείχνει να μην τον βαραίνει καθόλου, όσο και από το πλήθος που περιμένει με ανυπομονησία και χαρά, οι στάσεις υποδηλώνουν κίνηση και λαχτάρα, σε μία πολύ θερμή και ζωντανή υποδοχή, στο όνομα της πατρίδας, καθώς μαρτυρά και η σημαία που κρατούν. Το γενικότερο φυσικά κλίμα σηματοδοτείται και από τα λόγια του στρατιώτη: “Αέρα παιδιά, αέρα και φθάσαμε”.

Σε σχέση με την εικ.20, το τρένο που μεταφέρει τους στρατιώτες στο μέτωπο και είναι ασφυκτικά γεμάτο, καθώς από κάθε παράθυρο βγαίνουν αρκετά κεφάλια που εκπέμπουν ευχαρίστηση και ικανοποίηση, αφού λαμβάνουν τον ενθουσιασμό των

κατοίκων του χωριού, που βρίσκονται στο σταθμό με καλάθια γεμάτα δώρα και άνθη, δείχνοντας όχι μόνο τη διάθεση προσφοράς αλλά και βαθιάς ευγνωμοσύνης. Η σκηνή πλαισιώνεται από τα χαρακτηριστικά λόγια: *“Οι φαντάροι εύθυμοι και ζητωκραυγάζοντες διέρχονται από τα διάφορα χωρία εν ώ οι κάτοικοι με ακράτητον ενθουσιασμό τοις προσφέρουν δώρα και άνθη”*.

Στην εικ.21, δίνεται έμφαση στην εμπιστοσύνη που υπήρχε στον ελληνικό στρατό, που εδώ φαίνεται από την αγέρωχη στάση του φρουρού που βγάζει μία δύναμη, σιγουριά και αυτοπεποίθηση. Χαρακτηριστικά, η σκιά του όπλου σχεδιάζεται έντονα θυμίζοντας τις ρίζες ενός δέντρου, που ριζώνει εκεί και δεν θα μετακινηθεί εύκολα. Επίσης, σημαντικό στοιχείο, ο φρουρός που έχει σχεδιαστεί στο βάθος και φαίνεται να καλύπτει ένα πιο απομακρυσμένο σημείο.

Β) Η ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ “ΧΑΜΕΝΗΣ ΠΑΤΡΙΔΑΣ”

Εικ. 22



Εικόνα 22. Καστανάκης Νικόλαος, *Η Μικρασιατική Καταστροφή*, το υπ. Αριθ. 189 φύλλο του “ΒΟΥΡΔΟΥΛΑ” της Κωνσταντινούπολης, με ημερομηνία 3. 9. 22, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).

Εικ. 23



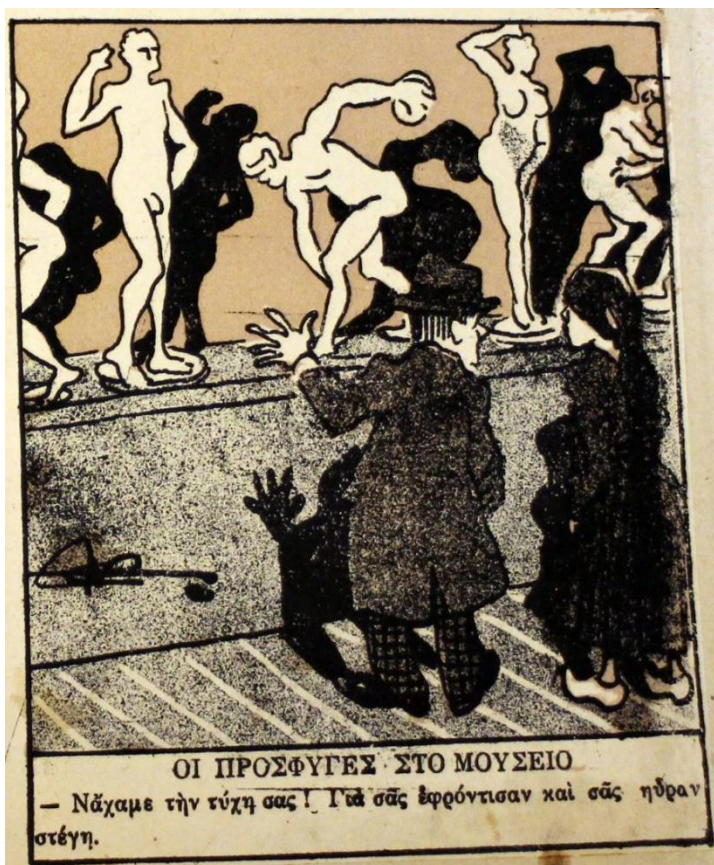
Εικόνα 23. Καστανάκης Νικόλαος, *“ΤΟΡΠΙΛΛΕΣ ΣΤΑ ΝΕΡΑ ΤΗΣ ΣΜΥΡΝΗΣ”*, το υπ. Αριθ. 7 φύλλο του “ΚΟΠΑΝΟΥ” της Αθήνας, με ημερομηνία 5. 2. 23, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).

Εικ. 24



Εικόνα 24. Καστανάκης Νικόλαος, "ΣΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ", το υπ. Αριθ. 36 φύλλο του "ΚΟΠΑΝΟΥ" της Αθήνας, με ημερομηνία 9. 9. 23, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).

Εικ. 25



Εικόνα 25. Καστανάκης Νικόλαος, "ΟΙ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ", το υπ. Αριθ. 18 φύλλο του "ΚΟΠΑΝΟΥ" της Αθήνας, με ημερομηνία 6. 5. 23, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).

Στις εικόνες 22, 23 και 24, βλέπουμε τρεις αριστουργηματικές αναπαραστάσεις των αποτελεσμάτων της Μικρασιατικής καταστροφής. Στην πρώτη γελοιογραφία, απεικονίζεται ο Κωνσταντίνος Α΄ μπροστά από το πλήθος που τρέχει να σωθεί από την καταστροφή που συντελείται στο βάθος. Τον Δεκέμβρη του 1920, ύστερα από Δημοψήφισμα, ο Κωνσταντίνος Α΄ είχε επιστρέψει στο θρόνο, όμως οι έως τότε σύμμαχοι (Άγγλοι, Γάλλοι και Ιταλοί) ήταν αντίθετοι με αυτό το γεγονός, οπότε έπαψαν να υποστηρίζουν την Ελλάδα στρατιωτικά και διπλωματικά. Μόνο η Αγγλία συνέχισε να υποστηρίζει την Ελλάδα, κι αυτό αποκλειστικά σε διπλωματικό επίπεδο. Αφού λοιπόν οι διαπραγματεύσεις με τους Συμμάχους στην Ευρώπη απέτυχαν, ο Κωνσταντίνος και η κυβέρνηση επέλεξαν να μην διακόψουν τον πόλεμο και μάλιστα τον Μάιο του 1921, ο ίδιος ο Βασιλιάς ανέλαβε την αρχιστρατηγία στο μέτωπο της Μικράς Ασίας, με σκοπό να εμψυχώσει τους στρατιώτες και το λαό αλλά αρρώστησε και επέστρεψε στην Αθήνα στο τέλος του ίδιου χρόνου. Με καυστικό τρόπο λοιπόν εδώ ο Καστανάκης σχολιάζει την καταστροφική τροπή που πήρε η μικρασιατική εκστρατεία για τους Έλληνες και την πολιτική ευθύνη που βάραινε τον ίδιο τον Βασιλιά. Χαρακτηριστικά ακούγεται από το διωγμένο πλήθος: *“Του αητού ο γνός, πάει κι αυτός εμπρός, και στη δόξα αυτός μας οδηγεί...”* Οι άνθρωποι αυτοί οδηγήθηκαν σε μία ολέθρια κατάσταση, ενώ είχαν την ψευδαίσθηση ότι οδηγούνταν στην υλοποίηση της Μεγάλης Ιδέας, ένα συμπέρασμα που είχε ενισχύσει και η υπογραφή της Συνθήκης των Σεβρών. Όσον αφορά τη γελοιογραφία, το χρώμα έχει εκπληκτικά συνδυαστεί με το σκίτσο, οι φιγούρες των ανθρώπων είναι άριστα σχεδιασμένες, εντυπωσιάζει η τόσο αποτελεσματική απόδοση της έκφρασης των προσώπων και της ηλικιακής κινησιολογίας τους, η υλική απόδοση των υφασμάτων και των ρούχων, ο χώρος πίσω με τις μορφές που φαίνονται στο βάθος να υποφέρουν ενώ προσπαθούν να διαφύγουν και τους πλησιάζει η φωτιά, η μετέωρη κίνηση του Βασιλιά, που ενώ θέλει να δείξει σταθερότητα και κύρος με μία κίνηση που φεύγει προς τα πίσω και έναν αβέβαιο βηματισμό, αντανακλά την αμφισβήτηση και την τελική διαπίστωση της ανεπάρκειάς του να σταθεί στο ύψος των καταστάσεων.

Ήδη από το 1914, με την είσοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο, είχαν ξεκινήσει στη Σμύρνη οι μαζικές επιχειρήσεις εκτοπισμού και εξόντωσης του χριστιανικού στοιχείου, με σκοπό να παραμείνουν στην περιοχή αμιγώς τούρκικοι πληθυσμοί. Η συνέχεια λοιπόν αυτής της εκκαθάρισης συμβαίνει

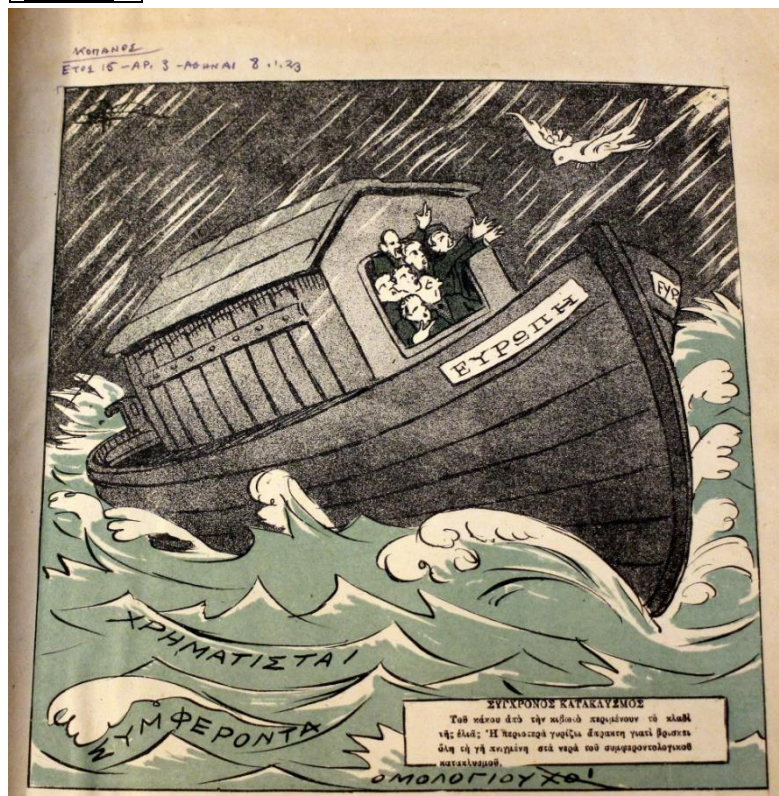
πάλι το 1922 και αποδίδεται από τον Καστανάκη στη δεύτερη γελοιογραφία, με τίτλο “ΤΟΡΠΙΛΛΕΣ ΣΤΑ ΝΕΡΑ ΤΗΣ ΣΜΥΡΝΗΣ”. Η ψαρομάνα λέει χαρακτηριστικά: - *“Παιδιά μου, μακρυνά απ’ αυτό το θηρίο. Ένα τέτοιο έφαγε τον πρόπαπό σας πριν οχτώ χρόνια. Αχ παιδιά μου, φάνηκε πως πάτησε πάλι ο Τούρκος στα νερά μας”*. Θαυμάζουμε κι εδώ την εκπληκτική απόδοση του χώρου, το υδάτινο στοιχείο αποδίδεται με μία απόχρωση ανάμεσα στο γαλάζιο πετρόλ και το χακί (αρκετή προσθήκη γκρίζου) και αποδίδεται η εισβολή στο φυσικό θαλάσσιο περιβάλλον, το οποίο χάνει πλέον την καθαρότητά του και συγκεντρώνει όλα τα υπολείμματα του τραγικού απολογισμού του πολέμου (από τις торпилы έως και τα άψυχα ανθρώπινα κορμιά). Η ψαρομάνα αποδίδεται πολύ εκφραστικά και επίσης πολύ σωστά σχεδιασμένα και σχηματοποιημένα είναι τα σώματα των ψαριών, ενώ γίνεται ολοφάνερη η απειλητική παρουσία των торпилών, που έχουν περικυκλώσει τα ψάρια και εισβάλουν και από το βάθος, δημιουργώντας έναν ασφυκτικό κλοιό γύρω τους.

Στην τρίτη γελοιογραφία με τίτλο: “ΣΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ” έχουμε και πάλι μία αριστοτεχνικά σχεδιαστική απόδοση, εξαιρετικά πρωτότυπη σύλληψη, σαφήνεια στο σκίτσο και εκφραστικότητα, με την καινοτόμα εφαρμογή των χρωμάτων από τον Καστανάκη, που πετυχαίνει εδώ μία πολύ στοχευμένη και καυστική σάτιρα σχετικά με το αν υπάρχει ηθικός αυτουργός, υπεύθυνος για την εξόντωση του μικρασιατικού Ελληνισμού. Χαρακτηριστικά αναφέρεται στο κείμενο: *“Άγιος Πέτρος. Κάτι μαζωμένοι μας έρχεστε πάλι σεις ο Μικρασιάτες! Ακόμα λοιπόν σφάζουν οι τσέτες; Μια μάνα. Οι τσέτες απόκαναν Άγιε κλειδοκράτορα, οι πολιτισμένοι όμως ανέλαβαν να αποτελειώσουν το έργο των”*. Ο Καστανάκης αγωνίζεται για το ανθρώπινο δίκιο και το καθηλωτικό του σχέδιο με τα έντονα κόκκινα, τις εντυπωσιακές φόρμες και την κινησιολογική σαφήνεια των μορφών, στέλνει ένα ηχηρό και δυνατό “κατηγορώ”.

Στην εικόνα 25, με μία επίσης ενδιαφέρουσα και πρωτότυπη σύνθεση, ο καλλιτέχνης έρχεται να θίξει το στεγαστικό πρόβλημα για τους πρόσφυγες και είναι και πάλι πολύ δυνατό το νόημα της εικόνας που εντείνεται εδώ από την επιλογή του ασπρόμαυρου σχεδίου. Χαρακτηριστικά διαβάζουμε: *“ΟΙ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ – Νάχαμε την τύχη σας! Για σας εφρόντισαν και σας ήύραν στέγη”*. Η σαφήνεια της γραμμής στη σχεδιαστική απόδοση του χώρου και των αγαλμάτων, που υπονοεί το μουσείο, προσδίδει ένα πολύ ζωντανό περιεχόμενο μεγεθύνοντας το κοινωνικό περιεχόμενο της δουλειάς του Καστανάκη.

Γ) ΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΚΑΙ Η ΚΑΤΑΛΗΞΗ ΤΗΣ ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΙΚΗΣ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗΣ.

Εικ. 26



Εικόνα 26. Καστανάκης Νικόλαος, "ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΑΤΑΚΛΥΣΜΟΣ", το υπ. Αριθ. 3 φύλλο του "ΚΟΠΑΝΟΥ" της Αθήνας, με ημερομηνία 8. 1. 23, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).

Εικ. 27



Εικόνα 27. Καστανάκης Νικόλαος, "ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ ΚΕΜΑΛΙΚΟΣ", το υπ. Αριθ. 14 φύλλο του "ΚΟΠΑΝΟΥ" της Αθήνας, με ημερομηνία 8. 4. 23, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).



Εικόνα 28. Καστανάκης Νικόλαος, “ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΡΕΖΙΛΗΚΙ”, το υπ. Αριθ. 29 φύλλο του “ΚΟΠΑΝΟΥ” της Αθήνας, με ημερομηνία 22. 7. 23, αρχείο Α. Θωμοπούλου (Ε.Σ.Η.Ε.Α. λεύκωμα του Ν. Καστανάκη).

Στην εικόνα 26, ο Καστανάκης με μία πολύ ζωντανή αναπαράσταση συνδυάζει ευφάνταστα το σχέδιο με το χρώμα και σχολιάζει την εξάπλωση της συμφεροντολογικής πολιτικής, που μετά την μικρασιατική καταστροφή επέφερε σε όλη την Ευρώπη δυσοίωνες εξελίξεις. Οι Ευρωπαίοι βρίσκονται μέσα στην Κιβωτό του Νώε και παρασύρονται από τα κύματα που γράφουν: “ΧΡΗΜΑΤΙΣΤΑΙ”, “ΣΥΜΦΕΡΟΝΤΑ”, “ΟΜΟΛΟΓΙΟΥΧΟΙ” και το αντίστοιχο κείμενο της γελοιογραφίας γράφει: “Του κάκου από την κιβωτό περιμένουν το κλαδί της ελιάς. Η περιστέρα γυρίζει άπρακτη γιατί βρίσκει όλη τη γη πνιγμένη στα νερά του συμφεροντολογικού κατακλυσμού”. Η κιβωτός, το πλήθος των ανθρώπων, η ατμόσφαιρα της κακοκαιρίας στο βάθος, οι διακοσμητικές λεπτομέρειες σχηματοποίησης και απόδοσης της ιδέας και του περιεχομένου και η πολύ δυνατή διαγώνια σύνθεση, προσδίδουν έναν συμβολικό χαρακτήρα στη γελοιογραφία, για

γεγονότα που ανά πάσα στιγμή δύνανται να επαναληφθούν στην ιστορία της ανθρωπότητας.

Στην εικόνα 27, έχουμε μία πολύ πρωτότυπη σύλληψη, προκειμένου να αναδειχθεί η εξάπλωση και επιβολή της Κεμαλικής Τουρκίας, που μορφοποιείται σαν ένα άγριο μαντρόσκυλο, το οποίο φαίνεται αρκετά επιθετικό και έχει την ευθύνη της απομάκρυνσης της ειρήνης από την περιοχή. Στη γελοιογραφία διαβάζουμε: “- Γιατί δεν έρχεσαι μικρούλα μου, που σε περιμένω; (η Ευρώπη στην ειρήνη) - Όσο αφήνεις λυτό αυτό το μαντρόσκυλο, πώς να πλησιάσει κανένας; ” (η απάντηση της Ειρήνης). Η σχεδιαστική απόδοση και η κίνηση του σώματος του σκύλου αλλά και των δύο γυναικών της “Ευρώπης” και της “Ειρήνης”, καθώς και η σχηματοποίηση του χώρου σε επίπεδα που θυμίζουν κολάζ, δίνουν ακόμα μεγαλύτερη έμφαση και ζωντάνια στη σκηνή.

Τέλος, στην εικόνα 28, απεικονίζεται ο Ισμέτ Ινονού, Τούρκος στρατιωτικός και πολιτικός, στενός συνεργάτης του Κεμάλ (υπέγραψε ως πληρεξούσιος της Τουρκίας τη Συνθήκη της Λοζάνης το 1923 και το Σύμφωνο φιλίας Ελλάδας Τουρκίας του 1930), ο οποίος φαίνεται αγανακτισμένος να διώχνει τους εκπροσώπους των Μεγάλων Δυνάμεων, της Γαλλίας, της Ιταλίας και της Αγγλίας και να πετά σαν να ήταν παιχνίδια τα πλοία του στόλου τους έξω από τα στενά του Βοσπόρου. Εξαιρετική κι εδώ η απόδοση της κίνησης και της έκφρασης του Ισμέτ που λέει: “*Πάρετε τώρα κι αυτά τα μασκαραλήκια σας και δρόμο από δω*”. Επίσης είναι εκπληκτική η προοπτική απόδοση του χώρου και η παράδοση σύνθεση με την Κωνσταντινούπολη να φαίνεται μικρή από ψηλά, οι ανθρώπινες φιγούρες κυριαρχούν και τα πολεμικά πλοία πάλι μικρά σε μέγεθος σαν παιχνίδια.

8. ΚΙΝΔΥΝΗ-ΜΑΡΟΥΔΗ ANNA – “Πρόσφυγες”, χαρακτηριστικό, δεκαετία 1950, Συλλογή Μ. Παπαδημητρίου-Boulenger, ψηφιοποίηση της ερευνήτριας από το βιβλίο “Άννα Κινδύνη 1914-2003”, σελ. 77.

Αναφορά στην καλλιτέγνίδα: Η Άννα Κινδύνη-Μαρουδή γεννήθηκε στη Φώκαια της Σμύρνης, το 1914 και υπήρξε ζωγράφος και χαράκτρια. Σπούδασε χαρακτηριστική στη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού (1946-1948) και επίσης σπούδασε ζωγραφική σε Ελεύθερες Ακαδημίες και ατελιέ στο Παρίσι (Ζουλιέν, Γκραντ Σωμιέρ, Hayter). Η δημιουργός έχει βραβευτεί σε διεθνείς διοργανώσεις στο Παρίσι και τη Ρώμη και συμμετείχε σε πολλές εκθέσεις, τόσο ατομικές (Παρίσι, Λονδίνο, Βρυξέλλες, Αμβέρσα, και Μασσύ), όσο και ομαδικές (Γαλλία, Ελβετία, Ελλάδα, Αγγλία, Γιουγκοσλαβία, Ιταλία, Α. Βερολίνο, Ισραήλ). Σημαντικά στοιχεία για την κυκλοφορία του έργου της στο ευρύ κοινό είναι τα εξής: η εικονογράφηση βιβλίων, η δωρεά πολλών έργων της στο Μουσείο Μπενάκη το 2006 (από την ανιψιά της Μαργαρίτα Παπαδημητρίου-Boulenger), η τοποθέτηση έργων της σε διεθνή μουσεία (Γαλλία, Βέλγιο, Τσεχοσλοβακία, Ισραήλ και Α. Βερολίνο), η έκδοση του βιβλίου “Άννα Κινδύνη 1914-2003”, τον Ιανουάριο του 2009 και η διοργάνωση τριών σημαντικών αναδρομικών εκθέσεων (1984, 1987 και 2001).

Στα έργα της, χαρακτηριστικά θέματα είναι οι πονεμένες μητέρες με τα φοβισμένα παιδιά (ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας) και γενικότερα έχει εκφράσει το τραύμα του διωγμού και της προσφυγιάς, χρησιμοποιώντας τη δύναμη της γραμμής και της σύνθεσης, κυρίως με τη δημιουργία ασπρόμαυρων έργων (μόνο μετά το 1975 χρησιμοποιεί χρώμα) και με έντονες αντιθέσεις και ρυθμική τοποθέτηση των μορφών. Η γραφή της είναι εξπρεσιονιστική και οι τραγικές μορφές της συμβολίζουν τις τραυματικές μνήμες του ανθρώπου. Επίσης, έχουν ενδιαφέρον οι πειραματισμοί της επάνω στη χαρακτηριστική, που οδήγησαν σε μια δική της τεχνική, με χάραξη σε πλαστική ύλη.

Έζησε την προσφυγιά από μικρή ηλικία, καθώς διώχτηκε με την οικογένειά της, το 1914 και ξανά το 1922, όπου εγκαταστάθηκαν στη Μυτιλήνη και πλέον, μετά το 1930, εγκαταστάθηκε οριστικά στην Αθήνα. Εργάστηκε ως σχεδιάστρια στο τμήμα πολεοδομίας του Δήμου Αθηναίων και υπήρξε δυναμική παρουσία στην Εθνική Αντίσταση. Δούλεψε μάλιστα στον τομέα της Εθνικής Αλληλεγγύης, με υποχρέωσή της να καταγράφει τους καθημερινούς θανάτους στους δρόμους της Αθήνας, γεγονός

που σίγουρα επηρέασε στη συνέχεια την εικαστική της πορεία. Ταξίδεψε σε πολλές χώρες της Δ. Ευρώπης και έζησε στο Παρίσι για αρκετό διάστημα. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. Απεβίωσε στην Αθήνα το 2003.

Στο βιβλίο "Άννα Κινδύνη 1914-2003", το οποίο εκδόθηκε με αφορμή την αναδρομική της έκθεση στο Μουσείο Μπενάκη, η ανιψιά της Μαργαρίτα Παπαδημητρίου-Boulenger παρουσίασε κάποιες πολύ ενδιαφέρουσες όψεις από τη ζωή της εικαστικού. Παραθέτουμε ένα απόσπασμα, που αναφέρεται στην πρώτη ατομική έκθεσή της στο Παρίσι, το 1960, στην γκαλερί Σαιν Πλασίντ, όπου ο Διευθυντής Μεσιέ Πουμώ, μόλις είδε τα έργα, σοβάρεψε, λέγοντας, *“Πώς είναι δυνατόν, κυρία μου, να περάσατε τέτοια ζωή;”* Στη συνέχεια, προσέφερε το υπόγειο της γκαλερί που ήταν ελεύθερο για 15 ημέρες: *–“Τελικά ορίστηκαν τα εγκαίνια και όλα ήταν στη θέση τους. Το μικρό υπόγειο της γκαλερί έμοιαζε με καταφύγιο. Η Άννα κι εγώ, πάντα δίπλα της, παρακολουθούσαμε τις αντιδράσεις των Γάλλων καθώς κατέβαιναν τις σκάλες. Το χαμογελαστό και ξέγνοιαστο πρόσωπό τους με το που έβλεπαν τα έργα, γινόταν σοβαρό και σκεπτικό. Η θέα αυτών των σχεδίων κυριολεκτικά τους συγκλόνιζε”*.

Για την ίδια έκθεση, η Ζαχαρώ Φρατζέσκου, πρόσφυγας και η ίδια από τη Φώκεια, αναφέρει ότι ο συγγραφέας Κλωντ Ρουά γράφει στην πρόσκληση: *“Εκείνη το είδε αυτό. Μας το δίνει να το δούμε και εμείς σαν μια τύψη, σαν ένα μάθημα, σαν μια έκκληση”*. Επίσης, ο τεχνοκριτικός Κλωντ Ροζέ Μαρξ, του Figaro Littéraire, τονίζει ότι: *“Αυτά τα σχέδια με τη συγκλονιστική τους γενίκευση, πένθιμα, χωρίς ψεύτικο πάθος, μαρτυρούν ομοιότητες συγγενικές μ’ αυτές που θαυμάζουμε στα χαρακτηριστικά του Γκόγια”*. Επίσης, ο ιστορικός τέχνης Μαξ Πωλ Φουσέ γράφει: *“Τα σχέδια της Άννας Κινδύνη φωλιάζουν μέσα μου σαν μία πληγή που αναφέρεται στο παρελθόν, μα είναι το παρόν, είναι παντοτινά”*.

Εικ. 29



Εικόνα 29. Κινδύνη-Μαρουδή Άννα, “Πρόσφυγες”, δεκαετία 1950, χαρτακικό, ψηφιοποιημένο αρχείο της Α. Θωμοπούλου από το βιβλίο “Άννα Κινδύνη 1914-2003”, σελ. 77.

Ανάλυση έργου: Ξεκινώντας την ανάλυση του έργου της Κινδύνη, έχει ενδιαφέρον να αναφέρουμε τα παρακάτω λόγια της Ζαχαρώς Φρατζέσκου, από το βιβλίο “Άννα Κινδύνη 1914-2003”: “Σε μια γιορτή για την αλησμόνητη κοινή πατρίδα μας, τη Φώκεια της Μικράς Ασίας, γνώρισα την Άννα Κινδύνη. Εδώ, στην καινούργια πατρίδα, την Παλαιά Φώκεια Αττικής, την Ανάβυσσο της Γαλήνης του Ηλία Βενέζη. Θα πρέπει να πω προκαταβολικά ότι ήμουν πολύ τυχερή, γιατί η Άννα Κινδύνη είναι ο άνθρωπος που ξαναχάραξε, τούτη τη φορά γλυκά στην ψυχή μου, όσα μικρά παιδί είχα ακούσει από τους προγόνους μου για κείνη την πατρίδα, και προπαντός για τον ξεριζωμό. Και κατάφερε η Άννα αυτές οι χαραγματιές να μην είναι οδυνηρές για μένα, να είναι ανακουφιστικές, γιατί μου μίλησαν για τον πόνο του ανθρώπου που έπρεπε να με

εξαγνίσει, τον πόνο που έπρεπε να παλεύω, όχι για να ξεχαστεί, μα για να μείνει στηθύμηση με κυρίαρχο μήνυμα να μην ξαναυπάρξει”.

Το συγκεκριμένο έργο φιλοτεχνήθηκε από τη δημιουργό, προκειμένου να εκφράσει την τραυματική προσφυγική μνήμη, με έναν τρόπο παρηγορητικό, κάνοντας την αγωνία κουράγιο, τον πόνο και τις κακουχίες υπομονή, ελπίδα και αγάπη. Θέλει να δώσει στους άλλους αισιοδοξία, κουράγιο και πίστη. Χαρακτηριστικά, αναφέρει η Ζαχαρώ: *“Τη ρωτούσα για την τέχνη, για τη ζωή και μου έλεγε: Μάθαινε, μάθαινε μέχρι την τελευταία στιγμή, Ζαχαρώ, και κοίτα να δημιουργείς ό,τι η πιο τρελή φαντασία σου υπαγορεύει. Πάντα με σεβασμό και αγάπη για τον άνθρωπο, παιδί μου”.* Ο σεβασμός αυτός για τον άνθρωπο και τα βιώματά του οδηγεί την εικαστικό και στη δημιουργία του έργου “Πρόσφυγες”, που όπως προαναφέραμε είναι χαρακτηριστικό, ασπρόμαυρο, μεγέθους 6,5 x 17 cm και αριστερά στο κάτω μέρος φέρει την υπογραφή της καλλιτέχνιδας.

Ένα πρώτο χαρακτηριστικό είναι ότι στο σχέδιο, το οποίο είναι καθλωτικό, η γραμμή που διαγράφει τις φόρμες αποδίδεται σαν ένα σύρμα-συρματόπλεγμα που από τη μία είναι σα να πληγώνει τις μορφές και από την άλλη σα να τις τυλίγει με ένα προστατευτικό πλέγμα, που κρατά ενωμένους όλους τους καταπονημένους πρόσφυγες.

Το δεύτερο σημαντικό στοιχείο είναι η παρατακτική τοποθέτηση, οι φιγούρες τοποθετούνται στη σειρά, με αποτέλεσμα να έχουμε μία ρυθμική σύνθεση, η οποία υποδηλώνει συμβολικά μία κατάσταση που μπορεί να επαναλαμβάνεται. Ο διωγμός αυτός δημιουργεί μία συνέχεια ανάμεσα στο προσφυγικό βίωμα του παρελθόντος και το βίωμα του θεατή, με απώτερο σκοπό τη λύτρωση και την παρηγοριά. Αυτό το στοιχείο εντείνεται και από την αφαιρετική και συμβολική απεικόνιση του χώρου, κανείς δεν μπορεί να πει με σιγουριά που βρίσκονται αυτοί οι άνθρωποι.

Σημειώνοντας το τρίτο πολύ σημαντικό στοιχείο που έχει να κάνει με τις ίδιες τις μορφές, παρατηρούμε ότι η απεικόνιση αφορά σε μητέρες με τα παιδιά τους. Η γυναίκα, όπως φαίνεται εδώ, πρωταγωνιστεί στην τραγωδία της ζωής, κουβαλά το νήμα, τη συνέχεια και μεταφέρει τη ζωντανή ιστορία της “Χαμένης Πατρίδας” στη “Νέα Πατρίδα”. Ύμνος λοιπόν στην ηρωική προσπάθεια των γυναικών, που μπόρεσαν να αντισταθούν στις δυσκολίες και να κρατήσουν την αγάπη για τη ζωή,

την αλληλεγγύη και την αδελφοσύνη, το πλήθος των γυναικών και των παιδιών είναι συνδεδεμένο σαν ένα ζωντανό κουβάρι.

Στη χρονολόγηση δημιουργίας του χαρακτηριστικού αναφέρεται η δεκαετία του 1950 και φαίνεται πως ανήκει στη σειρά των έργων που παρουσίασε η Κινδύνη το 1960, στην πρώτη της ατομική έκθεση, που προαναφέρθηκε. Σύμφωνα με τη μαρτυρία της Ζαχαρώς Φρατζέσκου, η ίδια η εικαστικός αναφέρει για εκείνη την περίοδο της ζωής της: *“Αναστατωμένη, με όλες τις αναμνήσεις σωρευμένες στο μυαλό και στην καρδιά μου, αισθάνθηκα την ανάγκη να εκφραστώ, θυμούμενη όλους και όλα. Σχεδιάζα, σχεδιάζα αδιάκοπα, χωρίς αρχή και τέλος μ’ ένα κάρβουνο στο χέρι. Ήθελα να εκφράσω την αγωνία, το κουράγιο, τη θυσία, την καταδίωξη, τη στέρηση, τον πόνο, την εσωτερικότητα, την καλοσύνη, όλο αυτό το νεφέλωμα μιας ολόκληρης ζωής”*.

9. ΚΟΚΚΙΝΟΣ ΣΠΥΡΟΣ – “Μικρασιατική Καταστροφή”, λάδι σε ξύλο, αχρονολόγητο, βρίσκεται στην Πινακοθήκη ΕΣΤΙΑΣ, Νέας Σμύρνης.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Σπύρος Κόκκινος γεννήθηκε στη Σμύρνη, το 1898 και υπήρξε ζωγράφος. Ξεκίνησε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής στη Σμύρνη και κατόπιν, μετά το 1920, εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όπου σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, με καθηγητές τους Ιακωβίδη, Ροϊλό και Βικάτο.

Χαρακτηριστική ήταν η δράση του στην «ομάδα των τεσσάρων», μαζί με τους Βασιλείου, Πολυκανδριώτη και Ρέγκο, με τους οποίους συνδιοργάνωσε αρκετές εκθέσεις και μάλιστα η πρώτη τους έκθεση παρουσιάστηκε στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών το 1926. Στην πορεία, ο εικαστικός παρουσίασε το έργο του σε εκθέσεις ομαδικές και ατομικές, κυρίως στον Βόλο, καθώς και στις Πανελλήνιες, με σημαντικότερη την αναδρομική έκθεση που οργανώθηκε στον Δήμο Βόλου το Μάιο του 2003. Έργα του βρίσκονται στην Εστία της Νέας Σμύρνης, στην Πινακοθήκη του Δήμου Βόλου και σε αρκετές ιδιωτικές συλλογές.

Γενικότερα, στα έργα του έχει αποδώσει το τραύμα του διωγμού και το πλήγμα της Μικρασιατικής Καταστροφής, με έμφαση στην τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης. Αγάπησε τη θεσσαλική γη και έχει εκφράσει αυτή την αγάπη στα τοπία του, με ποιητική διάθεση. Ο ακαδημαϊκός ρεαλισμός χαρακτηρίζει το σύνολο της δουλειάς του, συνομιλώντας με στοιχεία του μοντερνισμού του 20ού αιώνα, όπως κυβιστική διάθεση και εξπρεσιονιστικές προεκτάσεις, τόσο στην απόδοση των μορφών όσο και του χώρου.

Άφησε πίσω ένα σπουδαίο εικαστικό αλλά και εκπαιδευτικό έργο, καθώς δίδαξε στη Δευτεροβάθμια εκπαίδευση ως καθηγητής τεχνικών και το 1937 ίδρυσε στον Βόλο (όπου είχε εγκατασταθεί) σχολή ζωγραφικής, με τον γλύπτη Νικόλα. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε και απεβίωσε στην Αθήνα το 1978.

Εικ. 30.



Εικόνα 30. Κόκκινος Σπύρος, “Μικρασιατική καταστροφή”, αχρονολόγητο, λάδι σε ξύλο, αρχείο της Α. Θωμοπούλου.

Ανάλυση έργου: Το συγκεκριμένο έργο αναφέρεται στο τραυματικό γεγονός του διωγμού και στο ζήτημα της “Χαμένης Πατρίδας”. Ειδικότερα, θα λέγαμε πως αποτελεί μία χαρακτηριστική μαρτυρία της έννοιας του “Χαμένου ανθρώπου-πρόσφυγα” και μάλιστα είναι μία μοναδική περίπτωση προς αυτή την κατεύθυνση.

Το έργο είναι λάδι σε ξύλο, οι διαστάσεις του είναι 170 X 120 cm και βρίσκεται στην Εστία της Νέας Σμύρνης, μαζί με άλλα δύο έργα του δημιουργού, που είναι αντιπροσωπευτικά της ίδιας θεματικής, το ένα με τίτλο “Δράμα Χρυσοστόμου” και το άλλο με τίτλο “Συνθέσεις Μικρασιατικής Καταστροφής”. Με την ανεκτίμητη βοήθεια της εφόρου του μουσείου της Εστίας, κυρίας Θέμιδας Παπαδοπούλου, καθώς και του υπόλοιπου προσωπικού, η ερευνήτρια ψηφιοποίησε και τα τρία έργα. Ο θεατής, μπροστά στα έργα, αισθάνεται δέος και συγκίνηση, λαμβάνοντας άμεσα το μήνυμα του Κόκκινου σε σχέση με το τραύμα της “Χαμένης Πατρίδας” και της έξαφνης αναγκαστικής φυγής προς το άγνωστο.

Στο έργο αντανακλάται έντονα ο ανθρωποκεντρισμός και συνδυάζονται: η δύναμη της συνθετικής ισορροπίας που βασίζεται στις αρχές του ακαδημαϊσμού, η ρεαλιστική απεικόνιση λεπτομερειών, που αφορούν στα ρούχα και σε κάποιες λεπτομέρειες του χώρου, η σχηματοποίηση και η κυβιστική απόδοση της φόρμας, που αφορά στη σχέση φωτός-σκιάς και στη σχεδίαση των μορφών και της κίνησής τους στο χώρο. Επιπροσθέτως, το έργο έχει στοιχεία από τη βυζαντινή τέχνη και από τον μανιερισμό του Ελ Γκρέκο, που εντείνουν το δραματικό στοιχείο και την τραγικότητα της ανθρώπινης μοίρας.

Οι μορφές διατάσσονται στο χώρο, ακολουθώντας μία σχεδόν κυκλική και συμμετρική διάταξη, που κεντρικά, σε σχέση με τα γκριζογάλανα κυρίως φώτα, σχηματίζουν ένα πιο πρωταγωνιστικό σταυροειδές σχήμα, γεγονός που ενισχύει ακόμη περισσότερο τη σχεδόν θρησκευτική κατάνυξη της στιγμής και συμβολίζει τη θυσία αυτών των ανθρώπων και την εσωτερική προσευχή τους να σωθούν. Ο σχηματοποιημένος, μη ρεαλιστικός χώρος, συμβολίζει την αβεβαιότητα και την αγωνία για το μέλλον.

Σε σχέση με τις ανθρώπινες φιγούρες, ο καλλιτέχνης έχει δουλέψει αφαιρετικά στο πρόσωπο, με αποτέλεσμα να μην ξεχωρίζει το βλέμμα. Επίσης όλοι οι άνθρωποι κοιτάζουν σε διαφορετικό σημείο και στέκουν αγέρωχα, σχεδόν αποστασιοποιημένοι και ακίνητοι, δεν παρατηρούνται έντονες κινήσεις, με αποτέλεσμα να εκφράζεται

περισσότερο το ξαφνικό χτύπημα της μοίρας και το αδιέξοδο. Οι άνθρωποι αυτοί είναι τόσο ξαφνιασμένοι, που δείχνουν αποπροσανατολισμένοι και προπάντων “Χαμένοι”, αναζητούν μία νέα κατεύθυνση, χωρίς να πιστεύουν ακόμα αυτό που τους έχει συμβεί. Χαρακτηριστικά, εδώ, παρατηρούμε τον πιο ηλικιωμένο άντρα που είναι αριστερά και έχει ανασηκωμένο το δεξί πόδι, που είναι πραγματικά σα να υπνοβατεί. Ηλικιακά εκπροσωπούνται όλες οι ομάδες, έχει δε ενδιαφέρον ότι στο βάθος παρατηρείται κίνηση και σε σχέση με τον άνθρωπο και σε σχέση με τα ζώα και επίσης φαίνονται και κάποια ερείπια που ακόμη καπνίζουν.

Υπάρχουν έντονες χρωματικές αντιθέσεις, κοντά στα φώτα και πλούσιες διαβαθμίσεις στα ζευγάρια συμπληρωματικών, που χρησιμοποιεί με γειτονικούς τόνους, δημιουργώντας μία ρυθμική αρμονία στα μελετημένα του περάσματα. Τα καφέ, τα χονδροκόκκινα, οι ώχρες, τα γαλαζοπράσινα, το αρκετό γκριζο, που χρησιμοποιεί, με τις πολλές ψυχρές αποχρώσεις και τις ελάχιστες επιφάνειες θερμού χρώματος, αντανακλούν μία δυσοίωνη σκοτεινιά, έναν αβέβαιο χώρο, αίσθηση που ισχυροποιείται, αφού φαίνεται να τελειώνει μπροστά από τα πόδια τους, ότι στέρεο υπάρχει.

10. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ ΦΩΤΗΣ – “Οι πρόσφυγες” ή “Η κοιλάδα του Κλαυθμόνος”,

Λάδι σε μουσαμά, 1930.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Φώτης Κόντογλου γεννήθηκε στο Αϊβαλί, το 1896 και υπήρξε ζωγράφος, αγιογράφος και συγγραφέας. Ο πατέρας του πέθανε τη χρονιά που γεννήθηκε και την ανατροφή του ανέλαβε ο θείος του, Στέφανος Κόντογλου (αδελφός της μητέρας του, ηγούμενος του μοναστηριού της Αγ. Παρασκευής). Το επίθετο του πατέρα του ήταν Αποστολέλλης. Το 1913 ξεκίνησε να σπουδάζει στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας αλλά το 1914 άφησε τη σχολή για να πάει με τον Σπύρο Παπαλουκά στο Παρίσι, όπου ξεκίνησε η καλλιτεχνική του πορεία. Συνεργάστηκε με το περιοδικό Illustration, ο γλύπτης Ωγκύστ Ροντέν έδειξε για αυτόν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, βραβεύτηκε για την εικονογράφηση του βιβλίου “Η πείνα”, του Χάμσουν και τέλος, την ίδια εποχή, δημοσίευσε το πρώτο του βιβλίο, το Pedro Kazas.

Το 1919 επέστρεψε στο Αϊβαλί και ίδρυσε τον πνευματικό σύλλογο “Νέοι Άνθρωποι” (μαζί με τους Ηλία Βενέζη και Στρατή Δούκα), με σκοπό την ενεργό δράση και την προώθηση του πολιτισμού και της κοινωνικής ζωής στην πόλη του. Την ίδια χρονιά, διορίστηκε καθηγητής γαλλικών και ιστορίας της τέχνης στο τοπικό Παρθεναγωγείο, στο Αϊβαλί. Το 1921 στρατεύτηκε και έλαβε μέρος στη Μικρασιατική Εκστρατεία και μετά το 1922, εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα. Η επίσκεψή του στο Άγιο Όρος, το 1923, είχε σαν αποτέλεσμα να προσηλωθεί στον κόσμο της Ορθοδοξίας και στα ιδεώδη της βυζαντινολαϊκής τέχνης, που τα θεώρησε πλέον σαν ουσιαστική προσέγγιση της ελληνοπρεπούς καλλιτεχνικής δημιουργίας (επηρεάστηκε κυρίως από τη μεταβυζαντινή τέχνη της Κρητικής Σχολής).

Ο Κόντογλου ήταν μία πολυδιάστατη προσωπικότητα για την τέχνη και διακρίθηκε ιδιαίτερα για το έργο του (Β΄ Βραβείο Θρησκευτικής Ζωγραφικής το 1948, Βραβείο Ακαδημίας Αθηνών το 1960, Βραβείο Ταξιάρχης του Φοίνικος το 1960, Βραβείο Πουρφίνα το 1963, Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών το 1965) και πέρα από το εικαστικό κομμάτι η συμβολή του είναι σπουδαία και στη συγγραφή, τόσο σε σχέση με βιβλία γύρω από τη ζωγραφική και τη βυζαντινή παράδοση, όσο και σε σχέση με τη λογοτεχνία (“Icones et Fresques d’ Art Byzantio” το 1932, “Βίβλος καλουμένη έκφρασις” το 1960, “Το Αϊβαλί, η πατρίδα μου”, “Η εν Χριστώ θαυμαστή μεταμόρφωσις της Αικατερίνης Λύτρα”, το 1962 κ.ά.).

Η εικαστική προσφορά του είναι αξιόλογη, τόσο στην αγιογραφία όσο και στη ζωγραφική και έχει θεωρηθεί ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της «Γενιάς του '30», ο οποίος εμφύσησε ιδιαίτερα το ενδιαφέρον για την ελληνικότητα. Εμπνεύστηκε από την ελληνική παράδοση και αφοσιώθηκε με πάθος σε ό,τι θεώρησε καθαρά ελληνικό. Το έργο του αντανακλά αυθεντική απλότητα, ανθρωποκεντρισμό και ζωντανή έκφραση. Συνδυάζοντας τις αρχές της παραδοσιακής βυζαντινής ζωγραφικής, με την καθαρά προσωπική του έκφραση, έχει δημιουργήσει τα εξής χαρακτηριστικά: πλαστική απόδοση των μορφών, στενές κυρίως φόρμες, αυστηρό περίγραμμα, αυστηρή επιλογή χρωμάτων χωρίς υπερβολές, όπου κυριαρχούν τα γεώδη, τα καφέ και τα βαθιά μπλε, πολύ αρμονικά συνδυασμένα και τέλος μετρημένη και ισοζυγισμένη σύνθεση.

Επίσης, πολύ σημαντικό υπήρξε και το διδακτικό του έργο, με την έννοια του καθοδηγητή και εμπνευστή, καθώς διακεκριμένοι ζωγράφοι υπήρξαν μαθητές του (Σπύρος Βασιλείου, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Εγγονόπουλος, κ.ά.) και σε μια εποχή μάλιστα που η βυζαντινή αγιογραφία δεν διδασκόταν επίσημα στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Οι μαθητές του προσπάθησαν να διαδώσουν τη διδασκαλία του και να συμβάλουν στη συνέχιση της ζωγραφικής παράδοσης, κάτι για το οποίο αγωνιζόταν και ο ίδιος με πάθος.

Το έργο του έχει επικοινωνήσει με το ευρύ κοινό και ήδη από το 1922 παρουσίασε τη δουλειά του με τον Κ. Μαλέα στη Μυτιλήνη (η πρώτη του έκθεση). Το 1935 αγιογράφησε την εκκλησία της οικογένειας Ζαΐμη, στο Ρίο. Το 1936 καθάρισε τις τοιχογραφίες του Μιστρά και το 1937 εργάστηκε για τη διαμόρφωση του Κοπτικού Μουσείου του Καΐρου. Χαρακτηριστικά έργα του: Οι τοιχογραφίες του στο Δημαρχείο της Αθήνας του 1938, οι αγιογραφίες της εκκλησίας της οικογένειας Ι. Πεσματζόγλου στην Κηφισιά το 1937, οι αγιογραφίες της Ζωοδόχου Πηγής στην Παιανία, οι αγιογραφίες στην Καπνικαρέα, οι αγιογραφίες της εκκλησίας του Αγ. Νικολάου στα Κάτω Πατήσια κ. ά.

Από το 1931 εργάστηκε ως συντηρητής στο Βυζαντινό Μουσείο, δίδαξε Ιστορία Τέχνης και Ζωγραφική στο Αμερικανικό Κολλέγιο (1933), διοργάνωσε το Βυζαντινό τμήμα του Μουσείου της Κέρκυρας. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. και απεβίωσε στην Αθήνα το 1965.

Εικ. 31.



Εικόνα 31. Κόντογλου Φώτης, "Οι πρόσφυγες" ή "Η κοιλάδα του Κλαυθμώνος", λάδι σε μουσαμά, 1930, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., "20ος Αιώνας", τ. 2, σ. 227.

Ανάλυση έργου: Στο συγκεκριμένο έργο, ο Κόντογλου δεν αποτύπωσε άμεσα τα γεγονότα της καταστροφής αλλά με τη συμβολική σύνθεση “Οι πρόσφυγες” ή “Η κοιλάδα του Κλαυθμώνος” μετασχημάτισε το προσφυγικό τραύμα σε μία εικόνα που κραυγάζει ηχηρά για την οδύνη της ανθρώπινης ύπαρξης που διώκεται και εξαναγκάζεται στην προσφυγιά. Η προσφυγιά απεικονίζεται σαν ένας πανανθρώπινος πόνος και με αφορμή την ιστορία των απεικονιζόμενων ανθρώπων, ο θεατής μεταφέρεται σε έναν χρόνο ά-χρονο και τόπο ά-τοπο, όπου παρόμοιες καταστάσεις και γεγονότα μπορεί να επαναλαμβάνονται αέναα.

Το έργο είναι λάδι σε μουσαμά, οι διαστάσεις του είναι 146 X 166 cm και κάτω δεξιά φέρει την υπογραφή του καλλιτέχνη. Επιπροσθέτως, ανήκε στην ιδιωτική συλλογή Αθανάσογλου αλλά το έργο δόθηκε στο διεθνή οίκο δημοπρασιών έργων τέχνης Sotheby's - Auction House και συμπεριλήφθηκε στην on line δημοπρασία, Art Impressionniste et Moderne Day, το Μάρτιο του 2021 με το ποσό των 252.000 ευρώ να φαίνεται ως η τελευταία εκτίμηση για το δημοπρατούμενο έργο. Δεν έχει ακόμα ανακοινωθεί το όνομα του νέου ιδιοκτήτη.

Καθώς δημιουργήθηκε το 1930, ο καλλιτέχνης είχε μέσα του αρκετά νωπό το προσφυγικό τραύμα, αφού βίωσε προσωπικά και τη μικρασιατική εκστρατεία και τη μικρασιατική καταστροφή, επέλεξε όμως να δώσει αλληγορικό περιεχόμενο και διαχρονικότητα στην εικόνα του και όχι να εικονοποιήσει το προσωπικό του βίωμα. Συνδύασε την υψηλή αισθητική με την απόδοση γνώσης και προβολής ενός σημαντικού μηνύματος, έτσι ώστε η συγκεκριμένη ιστορική στιγμή να προβάλλεται σε ένα κοινωνικό γίνεσθαι και να επαναλαμβάνεται σαν έκφραση της επικαιρότητας.

Στο έργο απεικονίζονται 16 άνδρες διαφόρων ηλικιών, οι οποίοι είναι γυμνοί από τη μέση και επάνω και μάλιστα ο ένας είναι εντελώς γυμνός και ο οποίος φαίνεται να ικετεύει για βοήθεια, με υψωμένα τα χέρια του προς τον ουρανό και στην ικεσία αυτή μετέχουν και άλλες δύο μορφές, που βρίσκονται προς τα δεξιά του. Τα σώματα των ανδρών είναι σχηματοποιημένα και οστεώδη, αντανακλώντας σχεδόν μία ξύλινη όψη και όχι την όψη του ανθρώπινου δέρματος, σα να έχουν χάσει ανεπιστρεπτί πτυχές της ανθρώπινης φύσης τους. Κινησιολογικά, οι άνδρες εντάσσονται σε υποομάδες και εκφράζουν μεταξύ τους κινήσεις συντροφικότητας, φροντίδας και αλληλοϋποστήριξης, συμβολίζοντας κοινωνικές πρακτικές της προσφυγικής ταυτότητας, όπως είναι η συνεργασία και η αλληλοβοήθεια. Στο κέντρο της εικόνας,

υπάρχει η κορύφωση της τραγικότητας των ανθρώπων αυτών, καθώς δύο ηλικιωμένοι άνδρες μεταφέρουν το άψυχο σώμα ενός νέου και μάλιστα είναι και οι μοναδικοί που κοιτάζουν προς τα κάτω, καταρρακωμένοι από τη θλίψη της απώλειας.

Οι μορφές βρίσκονται σε έναν χώρο σχεδόν μεταφυσικό, έναν πράσινο λόφο, ο οποίος έχει διάσπαρτα οστά και νεκροκεφαλές και εκτείνεται προς τα πάνω σε παράλληλες ζώνες, παίρνοντας τριγωνική διάταξη, την οποία ακολουθεί και η τοποθέτηση των ανθρώπινων σωμάτων. Αυτό το βασικό τριγωνικό σχήμα αντανακλά ακόμα περισσότερο τη φορτισμένη συναισθηματικά ατμόσφαιρα και τη δραματική ψυχολογική κατάσταση των απεικονιζόμενων. Η αυστηρή επιλογή των ελάχιστων γήινων χρωμάτων, που χωρίς έντονες αντιθέσεις δημιουργούν ένα αρμονικό αποτέλεσμα, σε συνδυασμό με την εξπρεσιονιστική απόδοση των μορφών, προσδίδουν μία έντονη πνευματικότητα.

Ο Κόντογλου έχει ονομάσει το έργο του «Κοιλάδα του Κλαυθμώνος», ονομασία που αποδίδεται στην κοιλάδα του Ιωσαφάτ, στην Ιερουσαλήμ, η οποία αναφέρεται στην Αγία Γραφή ως τόπος κοιμητηρίου και τελικής κρίσης, εκφράζοντας τη σχέση του με την ορθόδοξη πίστη και τη βυζαντινή παράδοση. Παράλληλα, η απλότητα και η ζωντανή έκφραση απόδοσης των μορφών του έργου με τα επιμηκυμένα ασκητικά σώματα, που παραπαίουν μεταξύ ζωής και θανάτου, δημιουργούν μία αμεσότητα και μεταφέρουν το θεατή στη διαχρονική κοιλάδα Κλαυθμώνος = κλάματος και του οδυρμού των προσφύγων όλου του κόσμου, των προσφύγων που έρχονται από το παρελθόν στο παρόν.

11. ΜΑΣΤΙΧΙΑΔΗΣ ΦΩΤΗΣ – “Πρόσφυγες”, Χαρακτικό - Χαλκογραφία, 1986, Ψηφιακή Συλλογή έργων τέχνης, Paletaart2, Η Ελληνική ζωγραφική, τελευταία ανάκτηση στις 9/9/2022, εδώ ο σύνδεσμος: <https://tinyurl.com/bdfdrhbc>.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Φώτης Μαστιχιάδης γεννήθηκε στο Αϊβαλί, το 1913 και υπήρξε χαράκτης και σκιτσογράφος. Έκανε μαθήματα σχεδίου και ζωγραφικής με τον Φ. Κόντογλου. Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή εκδιώχθηκε με την οικογένειά του και εγκαταστάθηκαν στη Θεσσαλονίκη. Το σκιτσογραφικό του ταλέντο εμφανίστηκε νωρίς, μαθητής του γυμνασίου ακόμα, έστειλε στη “Διάπλαση των Παίδων” σκίτσα του και ο Ξενόπουλος μίλησε για ένα σπάνιο ταλέντο. Ως σκιτσογράφος, ήδη από το 1929, συνεργάστηκε με εφημερίδες και περιοδικά («Φως», «Μακεδονία», «Διάπλασις των Παίδων», κ.ά.). Το 1939 ο εικαστικός πήγε στην Αθήνα και τελικά εγκαταστάθηκε στο Παλαιό Φάληρο.

Ήταν ένας ιδιαίτερα πρωτοπόρος καλλιτέχνης, που διακρίθηκε για τη δημιουργικότητα και τη διερευνητική προσέγγιση στη δουλειά του και δικαίως αναφέρεται ως ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες χαράκτες του 20ού αιώνα. Ασχολήθηκε με την οξυγραφία, τη χρωμολιθογραφία και γενικά δημιούργησε εικονογραφήσεις με γελοιογραφίες και σκίτσα χρησιμοποιώντας διάφορες τεχνικές χάραξης και τυπώματος. Στα αρχικά του έργα ακολουθεί μία πιστή ρεαλιστική απεικόνιση, ενώ σταδιακά καθιέρωσε την εξπρεσιονιστική γραφή, που δίνει έμφαση στην εκφραστικότητα των μορφών. Στα ώριμα έργα του, εντοπίζονται στοιχεία αφαιρετικά και αλληγορικό περιεχόμενο.

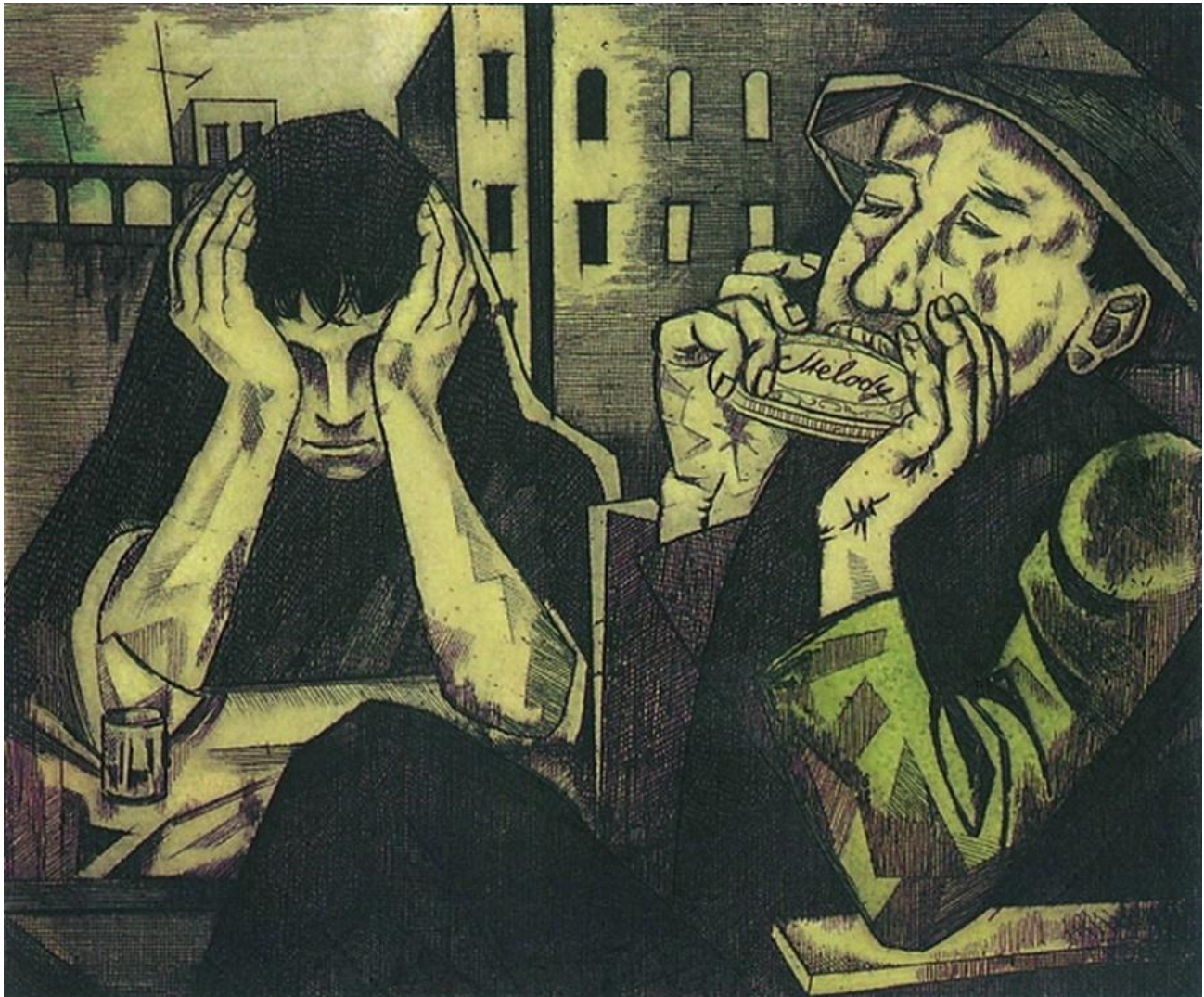
Όσον αφορά τα θέματά του, είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος με τον οποίο εκφράζονται οι βιωματικές όψεις του ξεριζωμού αλλά και των περιπλανήσεών του μέχρι να εγκατασταθεί στο Παλαιό Φάληρο και μάλιστα η πρώτη του ατομική έκθεση στην Αιολική Στέγη το 1982, ήταν ένα βιωματικό αφιέρωμα στην Μικρασιατική Καταστροφή. Ειδικότερα, σε σχέση με τη θεματική της δουλειάς του, κυριαρχεί ο ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας (πορτρέτα - ανθρώπινη φιγούρα) και ακολουθεί το τοπίο (διαφορετικές πτυχές της «Χαμένης» αλλά και της «Καινούριας» πατρίδας).

Το έργο του επικοινωνήσε με το ευρύ κοινό, τόσο με τις εικονογραφήσεις βιβλίων και τη δημιουργία αφισών, όσο και με την παρουσίαση εκθέσεων, ατομικών (1982 Αιολική Στέγη στην Αθήνα, 1986 Γκαλερί Χρυσόθεμις στο Χαλάνδρι, 1991 και 1993 Αίθουσα Τέχνης Υάκινθος στην Κηφισιά, 1995 Μουσείο Μαρίας Κοτοπούλη στην

Αθήνα, 1995 Δημοτική Πινακοθήκη Πατρών, 1996 Γκαλερί της Έρσης στην Αθήνα, 1997 Αίθουσα Τέχνης Ερμούπολη, στη Σύρο, 2016 Ιστορικό Αρχείο της Εθνικής Τράπεζας στην Αθήνα) και ομαδικών (Ελλάδα και εξωτερικό). Ξεχωριστά αναφέρουμε την παρουσίαση του 1993, στην αίθουσα τέχνης Υάκινθος, με μία σειρά έργων με πορτρέτα Ελλήνων ποιητών, καθώς και χαλκογραφίες της ίδιας περιόδου, για την εικονογράφηση των «Κολασμένων Ποιημάτων», από τα «Άνθη του Κακού» του Baudelaire. Πολύ σημαντική είναι η παρουσία των έργων του εικαστικού στην Εθνική και Δημοτική Πινακοθήκη, καθώς και τις πινακοθήκες πολλών Ελληνικών πόλεων. Τέλος, έχει να επιδείξει και διδακτικό έργο, καθώς από το 1983 δίδαξε χαρακτηριστική στη Νομαρχιακή Επιτροπή Λαϊκής Επιμόρφωσης του Παλαιού Φαλήρου.

Εργάστηκε ως χαράκτης για το εργοστάσιο γραφικών τεχνών Ασπιώτη-ΕΛΚΑ, αλλά και για την Τράπεζα της Ελλάδος, στη χαλκογραφική χάραξη τραπεζογραμματίων, όπου συνεργάστηκε στενά με τον χαράκτη Αλέξανδρο Κορογιαννάκη (1942 και μετά). Υπήρξε μέλος του ΕΕΤΕ και ένα από τα ιδρυτικά μέλη της Ένωσης Ελλήνων Χαρακτών. Επίσης, ασχολήθηκε με το σκάκι από το 1937 και το 1949 αναδείχτηκε πρωταθλητής Ελλάδας, ήταν μέλος της Διεθνούς Σκακιστικής Ομοσπονδίας και συμμετείχε στις Σκακιστικές Ολυμπιάδες (1950, 1952 και 1956). Απεβίωσε στην Αθήνα το 1997.

Εικ. 32.



Εικόνα 32.. Μαστιχιάδης Φώτης, “Πρόσφυγες”, χαρτακί - χαλκογραφία, 1986, “Paletaart2”: <https://tinyurl.com/bdfdrhbc>.

Ανάλυση έργου: Οι πρόσφυγες του Φώτη Μαστιχιάδη είναι ένα χαρακτηριστικό έργο, που αναπαριστά τον πόνο και τη θλίψη των ανθρώπων, που έχουν εκδιωχθεί από την πατρίδα τους, με άμεση αναφορά στο τραυματικό βίωμα της καθημερινότητάς τους.

Ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με μία στιγμή από τη ζωή των προσφύγων, όπου κυριαρχούν οι αντιθέσεις, η απελπισία και η παρηγοριά, η εξωστρέφεια και η εσωστρέφεια, η απόγνωση και η γλυκιά νοσταλγία. Οι αντιθέσεις αυτές ζωντανεύουν με τις δυνατότητες της χαρακτηριστικής, μέσω των εναλλαγών φωτός - σκιάς και της ισορροπίας άσπρου - μαύρου, δημιουργώντας διάυλο επικοινωνίας με το άλλο σημαντικό κεφάλαιο της ζωής του εικαστικού, το σκάκι.

Το είδος του χαρακτηριστικού είναι χαλκογραφία και όπως προαναφέρθηκε, δημιουργήθηκε το 1986, αφού είχαν περάσει 64 χρόνια από το τραυματικό γεγονός και μόλις τέσσερα χρόνια από την έκθεση του καλλιτέχνη στην αιολική στέγη, με έργα αφιερωμένα στη μικρασιατική καταστροφή. Όπως φαίνεται από την έρευνά μας, ο καλλιτέχνης, στο ώριμο έργο του, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην εκφραστικότητα και όχι τόσο στη ρεαλιστική απόδοση. Επιλέγει λοιπόν, σε εκείνη τη φάση, να καταγράψει με τις δημιουργίες του τις μνήμες του τραυματικού γεγονότος, που για τόσα χρόνια έχει φυλαγμένες μέσα του. Το συγκεκριμένο έργο είναι το πιο χαρακτηριστικό που εντοπίσαμε προς αυτή την κατεύθυνση. Άλλα σχετικά έργα είναι απεικονίσεις ανθρώπων σε συμβολικές συνθέσεις για το βίαιο γεγονός και τον αγώνα επιβίωσης και ενσωμάτωσης και τοπία που παρουσιάζουν κρυμμένες γωνιές και αποσπασματικές όψεις, τόσο της «Χαμένης Πατρίδας», όσο και της «Νέας Πατρίδας» (εικόνες από το Αϊβαλί, εσωτερικές αυλές και όψεις από τους προσφυγικούς συνοικισμούς).

Προκειμένου να προσδώσει δύναμη στο έργο του και να ζωντανέψει τις μορφές, ιχνηλατώντας τα μνημονικά ίχνη του προσφυγικού του βιώματος, ο Μαστιχιάδης δίνει έμφαση στην αναπαράσταση των χεριών και στην έκφραση των προσώπων, χωρίς να προβάλλει το βλέμμα τους. Έτσι, ο θεατής καθοδηγείται κατευθείαν στο συναίσθημα και τον ψυχισμό των απεικονιζόμενων και αντιλαμβάνεται την εικόνα ως ένα ψυχογράφημα. Σε αυτό ακριβώς συντείνει η επιλογή της τοποθέτησης και της οργάνωσης του σχεδιαστικού χώρου, με τις μορφές να κυριαρχούν στη σύνθεση, σχεδόν να ασφυκτιούν. Τα λιτά ρούχα με τις πτυχώσεις είναι σα να έχουν μία δική τους εσωτερική πνοή, που κάνει πιο δυνατή την έκφραση της νοσταλγίας και της θλίψης. Οι αφαιρετικές γεωμετρικές φόρμες (κυρίως τρίγωνα και τραπέζια) που εκτείνονται από τα ρούχα στα χέρια και στο πρόσωπο και από εκεί στον χώρο και στα υπόλοιπα στοιχεία του έργου, δημιουργούν μία κυβιστική αίσθηση και περιγράμματα σε σχήμα τεθλασμένης γραμμής (στα χέρια μοιάζει με συρματοπλέγμα),

κορυφώνοντας την ένταση και τη δραματικότητα. Επιπλέον, τα περιγράμματα που δημιουργούνται, με τις έντονες αντιθέσεις, εξαυλώνουν κατά κάποιο τρόπο την υλικότητα των σωμάτων και αυξάνουν την αίσθηση του εγκλωβισμού. Η γυναικεία μορφή έχει μία εσωτερικότητα και εγγράφεται σε ένα μεγαλύτερο γεωμετρικό σχήμα τραπέζιου, θυμίζοντας κάπως τη μορφή της Παναγίας, ενώ ο άντρας εκδηλώνει, παίζοντας μουσική, μία διάθεση δράσης προς τα έξω, που επίσης εγγράφεται σε ένα γενικότερο τραπεζοειδές σχήμα, που είναι όμως διπλό, καθώς υπάρχει δράση και αντίδραση.

Οι δύο καταστάσεις τελικά ισορροπούν, η αβεβαιότητα και ο πόνος του ξεριζωμού περιορίζονται μέσα σε μια παρηγορητική καθημερινότητα, που οδηγεί στην ενσωμάτωση.

Προκειμένου να ολοκληρωθεί η ανάλυση του έργου του καλλιτέχνη, επικοινωνήσαμε με την κόρη του, κα Καλλιρρόη Μαστιχιάδου και έχει ενδιαφέρον να παραθέσουμε εδώ κάποια σημαντικά στοιχεία, τα οποία αναφέρονται στα αντίστοιχα ερωτήματα της ερευνήτριας:

Αναφερόταν ο ίδιος συχνά στις μνήμες του από τη Μικρασιατική καταστροφή;

- *Δεν μιλούσε καθόλου για το Αϊβαλί ή τις αναμνήσεις του από εκείνη την εποχή, ωστόσο είχε γράψει την ιστορία του και την τελευταία χρονιά της ζωής του που ήταν άρρωστος, τα είδαμε μαζί και έτσι έχω και την καταγραφή και προφορική διήγηση.*

Μήπως ο ίδιος είχε αναφέρει γιατί δημιούργησε έργα επηρεασμένα από την προσφυγική μνήμη από το 1982 και έπειτα;

- *Όχι. Σκέφτομαι ότι ίσως να έχει να κάνει με το ότι μεγάλωνε, είχε ήδη από καιρό πάρει σύνταξη και είχε μπορέσει να κάνει πολλά έργα και ίσως να ήρθε ο καιρός του να κάνει αυτά τα έργα. Στο Αϊβαλί είχαμε πάει ξανά γύρω στο 1970 και το είδε ξανά.*

Τα έργα του που αναφέρονται στο Αϊβαλί και στις γύρω περιοχές αναπαριστούν όλα υπαρκτά μέρη;

- Τα σοκάκια από το Αϊβαλί είναι υπαρκτά, το ίδιο και το Τραπέζι του Δαιμόνου και η Αγία Παρασκευή. Υπάρχει κι ένας άγιος, ο άγιος Γεώργιος ο Χιοπολίτης που νομίζω ότι είναι Άγιος από εκεί..

12. ΜΠΟΣΤΑΝΤΖΟΓΛΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ (ΜΕΝΤΗΣ, γνωστός ως ΜΠΟΣΤ) –

“ΠΟΝΕΜΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΕΙΑ”, Σκίτσο, 1960, Πηγή: “15 σκίτσα του Μποστ, κάποια απ’ αυτά επίκαιρα ακόμη και σήμερα”, δημοσίευση 21/10/2015, εδώ ο σύνδεσμος: <http://www.kolivas.de/archives/235134>.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Μέντης Μποσταντζόγλου, γνωστός ως Μποστ, γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, το 1918 και υπήρξε ζωγράφος, σκιτσογράφος, γελοιογράφος, θεατρικός συγγραφέας και στιχουργός. Από το 1920 έως το 1926 έζησε με την οικογένειά του στη Ρουμανία και μετά εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα. Ξεκίνησε σπουδές στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών το 1939 αλλά μετά από έξι μήνες εγκατέλειψε τη σχολή. Το 1942 μπήκε στο ΕΑΜ και συμμετείχε στην Εθνική Αντίσταση. Το 1945 εξέδωσε με δικά του έξοδα, το πρώτο του βιβλίο: «Ο Άγιος Φανούριος. Βοήθημα δια την κατανόησιν των Κινέζων κλασσικών Γκα-τσου και Βου-Σβου-Νι». Το πρώτο του κόμικ το εικονογράφησε το 1953, («Κωνσταντίνος Παλαιολόγος») και από το 1954 ξεκίνησε να εργάζεται ως εικονογράφος στις «Εικόνες» κι αργότερα στον «Ταχυδρόμο».

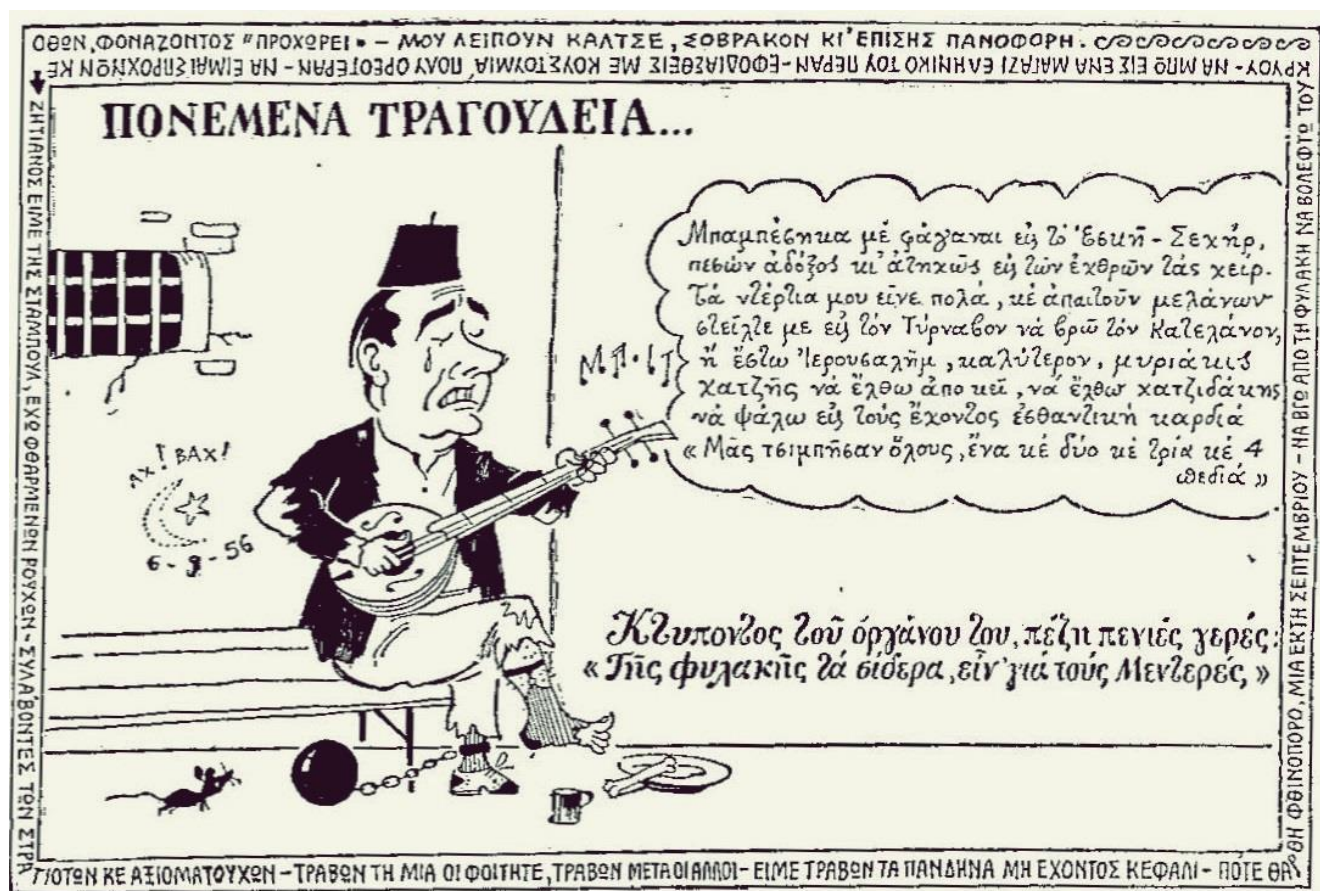
Οι τρεις θρυλικοί σούπερ αντιήρώες του: η Μαμά Ελλάς, ο Πειναλέων και η Ανεργίτσα εμφανίστηκαν από το 1958, στη στήλη του το «Μποστάνι του Μποστ» και αποτέλεσαν ενδεικτικές μορφές των πολιτισμικών και κοινωνικοπολιτικών μεταλλάξεων της ελληνικής καθημερινότητας. Οι πολιτικές εκφάνσεις των γελοιογραφιών του, με τα αιχμηρά του σχόλια, είχαν σαν αποτέλεσμα να υποστεί διώξεις και να δεχτεί μηνύσεις αρκετές φορές. Κύρια χαρακτηριστικά των έργων του είναι: η μοναδικότητα των σατυρικών του κειμένων, η χρήση δεκαπεντασύλλαβου, το ότι στα σκίτσα του ο στίχος είναι προέκταση της εικόνας και το σχέδιο συμπλήρωμα του λόγου και επίσης το ότι τα κείμενά του ήταν επίτηδες ανορθόγραφα (πάλευε για την ταχύτερη καθιέρωση της δημοτικής γλώσσας μέσω της γελοιοποίησης της καθαρεύουσας). Αξιόλογα θεατρικά έργα του είναι: η «Φαύστα» και «Μήδεια», ο

δικός του «Δον Κιχώτης», η «Όμορφη πόλη», η «Μαρία Πενταγιώτισσα», το «40 χρόνια Μποστ» και το «Ρωμαίος και Ιουλιέτα», που μάλιστα παίχτηκε στο Ηρώδειο με μεγάλη επιτυχία, κάτι που έζησε και ο ίδιος λίγους μήνες πριν πεθάνει.

Στη ζωγραφική του χρησιμοποίησε την αλληγορία και τον συμβολισμό, ζωντανεύοντας ήρωες της αρχαιότητας και της ελληνικής επανάστασης αλλά και ιστορικά ζευγάρια, όπως ο Ερωτόκριτος και η Αρετούσα, ο «Ρωμαίος και η Ιουλιέτα», η Ασπασία και ο Περικλής. Συνδύασε την εκφραστικότητα της λαϊκής ζωγραφικής, την εικονογραφία του Καραγκιόζη, τον υπερρεαλισμό του Εγγονόπουλου αλλά και την απλή ματιά του Θεόφилου.

Συνεργάστηκε με περιοδικά και εφημερίδες της εποχής του, όπως ήταν: η «Ομάδα», ο «Θεατής», η «Ελευθερία», η «Αυγή», ο «Ταχυδρόμος», το «Αντί», ο «Θούριος», το «Mens Look», η «Πρωινή» και η «Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία». Τα έργα του παρουσιάστηκαν σε δεκαέξι ατομικές εκθέσεις, σε αρκετές ομαδικές και σε Πανελλήνιες. Πολύ σημαντική ήταν η αναδρομική έκθεση, που συνδιοργάνωσαν το Μορφωτικό Ίδρυμα της ΕΣΗΕΑ και το Μουσείο Μπενάκη, αφιερωμένη στο γελοιογραφικό του έργο, τον Απρίλιο του 2013 με τίτλο, «CHERCHEZ NA ΦΑΜ! Ο Μποστ του Τύπου». Έργα του βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών, στο Μουσείο Ρουσώ στη Γαλλία και σε ιδιωτικές συλλογές της Αυστρίας, της Ελβετίας, της Ελλάδας, του Καναδά, του Λονδίνου, του Παρισιού και της Σουηδίας.

Πέρα από τις πολιτικές γελοιογραφίες, τα χρονογραφήματα, τις εικονογραφήσεις βιβλίων και περιοδικών, δέκα θεατρικά έργα και πολλές ζωγραφικές συνθέσεις, ασχολήθηκε και με τη διαφήμιση. Οι διαφημίσεις του έκαναν ιδιαίτερη εντύπωση με την εφευρετικότητά τους (RENAULT, Flow Coat/Dupont). Το 1966 άνοιξε το μαγαζί «Λαϊκάί Εικόναι» όπου ζωγράφιζε διάφορα αντικείμενα διακοσμητικά, καθώς και αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Απεβίωσε το 1995.



Εικόνα 33. Μποσταντζόγλου Χρύσανθος (Μποστ), "ΠΟΝΕΜΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΕΙΑ", σκίτσο, 1960, "15 σκίτσα του Μποστ, κάποια απ' αυτά επίκαιρα ακόμη και σήμερα": <http://www.kolivas.de/archives/235134>

Ανάλυση έργου: Το σκίτσο "ΠΟΝΕΜΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΕΙΑ" του Μποστ, απεικονίζει τον Μεντερές, που ήταν πρωθυπουργός της Τουρκίας το 1955 και θεωρήθηκε

υποκινητής των «Σεπτεμβριανών», του πογκρόμ εναντίον της ελληνικής κοινότητας της Κωνσταντινούπολης στις 6 και 7 Σεπτεμβρίου του 1955 (βλέπε αναλυτικά στο πρώτο κεφάλαιο, 1.1 - Η έλευση προσφύγων στην Ελλάδα και το ζήτημα της «Χαμένης Πατρίδας»). Ο Μεντερές κατηγορήθηκε τότε, ως υπαίτιος για τις δραματικές εξελίξεις εναντίον των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης, όχι μόνο από την ελληνική πλευρά αλλά και από τους ομοεθνείς του, οι οποίοι μάλιστα στην πορεία, μετά το πραξικόπημα της 27ης Μαΐου του 1960, τον ανέτρεψαν, τον συνέλαβαν, και τον καταδίκασαν σε θάνατο για την καταπάτηση του Συντάγματος (ο Αντάν Μεντερές απαγχονίστηκε στις 17 Σεπτεμβρίου το 1961).

Το σκίτσο δημιουργήθηκε το 1960, σύμφωνα με τις πηγές μας, αφού είχε συλληφθεί ο Μεντερές αλλά πριν θανατωθεί, μάλιστα ο συγκεκριμένος πολιτικός αναφερόταν συχνά στις ελληνικές εφημερίδες, διότι θεωρούνταν υπεύθυνος γενικότερα για την ένταση στις ελληνοτουρκικές σχέσεις («Σεπτεμβριανά» και Κυπριακό). Ο Μποστ, ο οποίος αντλούσε την έμπνευσή του από την πολιτική και κοινωνικοοικονομική επικαιρότητα της εποχής του, ασκώντας ισχυρή κριτική και καθώς καταγόταν και ο ίδιος από την Κωνσταντινούπολη, αναφέρεται εδώ στο συγκεκριμένο γεγονός, το οποίο απασχόλησε αρκετά τον ελληνικό τύπο.

Το σκίτσο απεικονίζει τον χώρο της φυλακής και μάλιστα ένα κελί, όπου ο φυλακισμένος Μεντερές κάθεται και τραγουδάει σε στυλ ρεμπέτικου για τις ταλαιπωρίες της ζωής του. Ο Μεντερές βρισκόταν στο Εσκή Σεχίρ όταν συνέβη το πραξικόπημα και με αυτό ξεκινά τους στίχους, με τον χαρακτηριστικό ανορθόγραφο και ταυτόχρονα καυστικό τρόπο του. Το περιεχόμενο των στίχων αναφέρεται τόσο σε λαϊκούς μύθους της εποχής (Κατελάνος: παραπέμπει σε τυχοδιώκτη της εποχής), όσο στη θρησκευτική παράδοση (Ιερουσαλήμ και Χατζής, προσωνύμιο του πιστού που προσκύνησε τον ιερό τόπο της θρησκείας του) και σε σύγχρονες όψεις της τέχνης (το βραβευμένο τραγούδι του Χατζηδάκη «Τα παιδιά του Πειραιά» του 1960), συνδυασμένα όλα σε ένα απίστευτα δυνατό υπερρεαλιστικό αποτέλεσμα, που άμεσα αναστατώνει και προβληματίζει.

Το μαιανδρικό κείμενο στο πλαίσιο του περιγράμματος λέει:

*ΖΗΤΙΑΝΟΣ ΕΙΜΕ ΤΗΣ ΣΤΑΜΠΟΥΛ, ΕΧΩ ΦΘΑΡΜΕΝΩΝ ΡΟΥΧΩΝ
ΣΥΛΛΑΒΟΝΤΕΣ ΤΩΝ ΣΤΡΑΤΙΟΤΩΝ ΚΕ ΑΞΙΟΜΑΤΟΥΧΩΝ
ΤΡΑΒΩΝ ΤΗ ΜΙΑ ΟΙ ΦΟΙΤΗΤΕ, ΤΡΑΒΩΝ ΜΕΤΑ ΟΙ ΑΛΛΟΙ
ΕΙΜΕ ΤΡΑΒΩΝ ΤΑ ΠΑΝΔΗΝΑ ΜΗ ΕΧΟΝΤΟΣ ΚΕΦΑΛΙ
ΠΟΤΕ ΘΑΡΘΗ ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ, ΜΙΑ ΕΚΤΗ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ*

*ΝΑ ΒΓΩ ΑΠΟ ΤΗ ΦΥΛΑΚΗ ΝΑ ΒΟΛΕΦΤΩ ΤΟΥ ΚΡΥΟΥ
ΝΑ ΜΠΩ ΕΙΣ ΕΝΑ ΜΑΓΑΖΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΤΟΥ ΠΕΡΑΝ
ΕΦΘΙΑΣΘΕΙΣ ΜΕ ΚΟΥΣΤΟΥΜΙΑ ΠΟΛΥ ΟΠΕΡΟΤΕΡΑΝ
ΝΑ ΕΙΜΑΙ ΣΠΡΟΧΝΩΝ ΚΕ ΟΘΩΝ, ΦΟΝΑΖΟΝΤΟΣ “ΠΡΟΧΩΡΕΙ”
ΜΟΥ ΛΕΙΠΟΥΝ ΚΑΛΤΣΕ, ΣΟΒΡΑΚΟΝ ΚΙ’ ΕΠΙΣΗΣ ΠΑΝΟΦΟΡΗ*

Κι εδώ επίσης χρησιμοποιεί υπαινιγμούς και λογοπαίγνια με αναφορές: στα «Σεπτεμβριανά» και τις λεηλασίες των ελληνικών καταστημάτων στο Πέραν, στο φοιτητικό κίνημα που συνέβαλε στην ανατροπή του Μεντερές αλλά και στην προπολεμική ελληνοτουρκική ταινία, ο «Ζητιάνος της Σταμπούλ».

Η αισθητική του σκίτσου είναι πολύ υψηλή και η σχεδιαστική ικανότητα του δημιουργού μεγάλη, καθώς εκμεταλλεύεται και την παραμικρή λεπτομέρεια, όπως είναι το μικρό ποντίκι και η σφαίρα στο πόδι με την αλυσίδα, ακόμα και το σύννεφο που μέσα τοποθετεί τους στίχους του τραγουδιού, για να αποδώσει ένα σχεδιαστικό αποτέλεσμα καθαρότητας, όσον αφορά τη μορφή αλλά και διακοσμητικής λεπτότητας όσον αφορά την οργάνωση και δόμηση των μορφών και του χώρου.

Η δύναμη της γραμμής που περιγράφει άρτια τη φόρμα, δημιουργεί έναν ξεχωριστό ρυθμό, προσδίδοντας ακόμη περισσότερο αμεσότητα στην ανάγνωση της εικόνας. Έχει ενδιαφέρον ο τρόπος που οι νότες πάνω από το μουσικό όργανο σχηματίζουν την υπογραφή του Μποστ και στην ημερομηνία, όπου ο καλλιτέχνης, θέλοντας να κάνει τη νύξη στα «Σεπτεμβριανά», βάζει ηθελημένα λάθος χρονολογία, 1956 αντί για 1955.

Ο τρόπος απεικόνισης του Μεντερές, με το φέσι, με τα σκισμένα και φθαρμένα ρούχα, το ένα παπούτσι, τα λιγοστά καθημερινά αντικείμενα, δημιουργούν στο θεατή οικειότητα και οίκτο, γεγονός που εντείνεται από τη λυπημένη έκφραση του προσώπου.

Η φράση στο τέλος “Της φυλακής τα σίδερα είν’ για τους Μεντερές”, έρχεται να αποδώσει την κοσμική δικαιοσύνη και να τονίσει ότι είναι ένα δυσάρεστο γεγονός η σύλληψη και η ανατροπή του Τούρκου πολιτικού (προαναφέρθηκε ότι ακόμη δεν είχε θανατωθεί ο Μεντερές) αλλά όλοι πληρώνουν αναπόφευκτα για τις αδικίες τους στο πλήρωμα του χρόνου. Το σκίτσο αυτό του Μποστ είναι και η μοναδική αναφορά στα «Σεπτεμβριανά» που εντοπίσαμε στους εικαστικούς και που αφορούν στη θεματική της έρευνάς μας.

13. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΣ – “Μέχρις Εσχάτων”, Ελαιογραφία, 1921, Καλλιτεχνική Συλλογή Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδας, μέρος της ενότητας «Έργα από τη Μικρασιατική Εκστρατεία», Πηγή: Βικιπαίδεια, Ανακτήθηκε στις 9/9/2022: <https://tinyurl.com/sruz297>.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Γιώργος Προκοπίου γεννήθηκε στη Σμύρνη, το 1876. Υπήρξε ζωγράφος, φωτογράφος και κινηματογραφιστής. Ξεκίνησε τα πρώτα μαθήματα σχεδίου με την Hortense Wood, Αγγλίδα ζωγράφο, που δίδασκε στη Σμύρνη. Στην πορεία, σπούδασε στην Α.Σ.Κ.Τ., με καθηγητές τους Γεώργιο Ροϊλό και Νικηφόρο Λύτρα, απ’ όπου αποφοίτησε το 1901.

Το 1903 ταξίδεψε στην Αίγυπτο και στην Αβησσυνία, στην Αντίς Αμπέμπα, έγινε προσωπικός ζωγράφος του αυτοκράτορα, και εργάστηκε εκεί έως το 1906. Απέδωσε τα γεγονότα της Μικρασιατικής καταστροφής και των βαλκανικών πολέμων, είτε με τη ζωγραφική του είτε με την κινηματογραφική του μηχανή, με κίνδυνο της ζωής του πολλές φορές. Τοποθετούσε συνήθως λίγες μορφές σε πρώτο επίπεδο, τονίζοντας το ηρωικό στοιχείο και προσπαθώντας να μην αποτυπώσει τη θλιβερή κατάληξη του πολέμου, καθώς υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής της Μεγάλης Ιδέας. Σημαντική θεωρείται σήμερα, η δική του κινηματογράφιση της καταστροφής της Σμύρνης. Με την κατάρρευση του μετώπου στη Μικρά Ασία και την έξωση των ελληνικών στρατευμάτων, ο ίδιος αιχμαλωτίστηκε και καταδικάστηκε σε θάνατο, κατάφερε όμως να αποδράσει και στην πορεία εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα.

Γενικά το έργο του χαρακτηρίζεται από ακαδημαϊκό ρεαλισμό και αφηγηματική διάθεση, όσον αφορά στην απόδοση των πολεμικών σκηνών (ήταν κατεξοχήν πολεμικός ζωγράφος). Παρατηρούμε επίσης, πλούσια χρωματική διερεύνηση με έντονα χρώματα και πλούσιες διαβαθμίσεις, έτσι ώστε να αντανακλάται μία ιδιαίτερη ατμοσφαιρική αίσθηση. Πέρα από τις πολεμικές σκηνές, ασχολήθηκε με την τοπιογραφία και το πορτρέτο. Μάλιστα τα πορτρέτα του είχαν έντονη έκφραση και ιδιαίτερη ψυχογραφική δύναμη.

Η δουλειά του Γ. Προκοπίου είχε κυκλοφορήσει ευρέως και είχε κερδίσει την αποδοχή καθώς: ο εικαστικός είχε λάβει σημαντικές διακρίσεις (βραβείο στον διεθνή διαγωνισμό προσωπογραφίας του αυτοκράτορα της Αιθιοπίας Μενελίκ Α΄, το παράσημο του Λέοντα, του Σολομώντα και του Αιθιοπικού Αστέρα, ορισμός ζωγράφου της αυτοκρατορικής αυλής στην Αιθιοπία, Μετάλλιο Στρατιωτικής Αξίας,

από το ελληνικό κράτος το 1924), είχε παρουσιάσει το έργο του σε αρκετές εκθέσεις (η πρώτη του ατομική έκθεση έγινε στη Σμύρνη), ατομικές, ομαδικές και στις Πανελλήνιες και τα έργα του βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη, στο Πολεμικό Μουσείο, στη Σχολή Ευελπίδων, στη συλλογή Ε. Κουτλίδη και σε άλλες συλλογές.

Με το ξέσπασμα του ελληνοϊταλικού πολέμου, εξασφάλισε ειδική άδεια και κατάφερε να βρεθεί και πάλι στην πρώτη γραμμή του μετώπου, όμως είχε σοβαρό πρόβλημα υγείας και απεβίωσε τελικά στο Αργυρόκαστρο, το 1940.

Εικ. 34



Εικόνα 34. Προκοπίου Γεώργιος, “Μέχρις Εσχάτων”, λάδι σε μουσαμά, 1921, Βικιπαίδεια: <https://tinyurl.com/sruz297>.

Ανάλυση έργου: Στο έργο “Μέχρις Εσχάτων”, ο Προκοπίου απεικονίζει ένα στιγμιότυπο από τις συγκρούσεις στο μέτωπο της Μικράς Ασίας, στην ουσία δημιουργεί ένα ζωγραφικό ντοκουμέντο. Ο καλλιτέχνης, θεωρήθηκε ο κατεξοχήν πολεμικός ζωγράφος, καθώς ήδη από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο είχε αποθανάτισει

πολεμικές σκηνές, συνέχισε το έργο του με το μικρασιατικό μέτωπο και έκανε προσωπικό αγώνα για να παρευρεθεί και στο Ελληνοϊταλικό μέτωπο, όπου και απεβίωσε, αφήνοντας ημιτελές το τελευταίο έργο της ζωής του, «Το Αργυρόκαστρο υπό βροχή», το μοναδικό έργο που σώθηκε από αυτήν την τελευταία περιπέτειά του στο μέτωπο.

Το έργο είναι ελαιογραφία του 1921 και κάτω αριστερά φέρει την υπογραφή του καλλιτέχνη και τη χρονολογία δημιουργίας του. Οι διαστάσεις του έργου είναι 64 X 104 εκ. Ανήκει στα πολεμικά έργα του Προκοπίου, που αποτελούν στην ουσία ύμνο στον ανθρώπινο ηρωισμό και στο μεγαλείο ψυχής των στρατιωτών. Χαρακτηριστικά εδώ, εντείνεται η αίσθηση αυτή, καθώς οι δύο μικρές ομάδες στρατιωτών φαίνεται ακόμα να προσφέρουν, αφού τα πολυβόλα συνεχίζουν να λειτουργούν κι ας υπάρχει μία γενικότερη αποδιοργάνωση, άλλοι στρατιώτες κείτονται τραυματισμένοι και άλλοι είναι ήδη νεκροί. Κύριο ζητούμενο λοιπόν, όπως δηλώνεται και από τον τίτλο, ο αγώνας που συνεχιζόταν μέχρι τέλους, οι θέσεις άμυνας κρατούνταν με ηρωισμό και αυταπάρνηση, αυτό πρέπει να θυμόμαστε και όχι να εστιάσουμε στην εφιαλτική πλευρά του πολέμου.

Στο “Μέχρις Εσχάτων”, οι αρετές του ακαδημαϊσμού συνομιλούν με έναν αφηγηματικό ρεαλισμό, που φέρνει μπροστά στα μάτια του θεατή τα νέα από το μέτωπο, κυριολεκτικά τη στιγμή που συμβαίνουν. Ήταν χαρακτηριστικός ο τρόπος του εικαστικού να πηγαίνει διαρκώς στην πρώτη γραμμή, διακινδυνεύοντας τη ζωή του (πολλές φορές τα ρούχα του ήταν καπνισμένα), ώστε να αποδώσει τη δυναμική της στιγμής μέσα στο έργο του και μάλιστα φωτογράφιζε κάποιες σκηνές για να τις απεικονίσει αργότερα με τα πινέλα του.

Η σύνθεση των μορφών και του χώρου ακολουθεί τη διαγώνια διάταξη και η τοποθέτηση είναι έκκεντρη, με αποτέλεσμα να τονίζεται η τραγικότητα της στιγμής και η αστάθεια της κατάστασης, η οποία είναι ευάλωτη στις συνθήκες που εξελίσσονται. Με μαεστρία δουλεύεται η ατμοσφαιρική προοπτική του χώρου, που φαίνεται να συνεχίζεται στο βάθος στο ξέφωτο, το οποίο ανοίγει πάνω από το κεφάλι του στρατιώτη με τον επίδεσμο, που χειρίζεται το πολυβόλο. Ένας συμβολισμός ελπίδας και προσμονής, που θα έρθει τελικά όταν μπορέσουν οι στρατιώτες, με προσωπική αυτοθυσία, να κρατηθούν μέχρι το τέλος.

Η στολή των στρατιωτών απεικονίζεται σε γήινα χρώματα και οι λεπτομέρειες του εξοπλισμού τους δημιουργούν μία αμεσότητα, αυξάνοντας ακόμη περισσότερο τη συμπαράσταση και συμπόνια του θεατή. Τοποθετούνται δε, σε διαφορετικές στάσεις, εκτός από τους δύο στρατιώτες που ανήκουν στην πρώτη ομάδα και κείτονται με το κεφάλι προς τα πίσω. Εκεί, δημιουργεί στην ουσία ένα διπλό είδωλο, με σκοπό να τονίσει τις κακουχίες και τη βίαιη ώθηση προς τον θάνατο και την παραίτηση, λόγω σφοδρότητας, της εχθρικής επίθεσης.

Τα μάτια κλειστά, πρόσωπα χωρίς ζωή από τη μια και γυρισμένες πλάτες, σώματα που καταρρέουν και προσπαθούν να στηριχτούν από την άλλη, είναι ό,τι αντικρύζει ο θεατής. Η χρωματική όμως αρμονία, με τα υπέροχα περάσματα, τις πλούσιες αντιθέσεις ανάμεσα σε φως και σκιά και με τις λεπτές διαβαθμίσεις των γκριζογάλανων, πράσινων και πορτοκαλοκίτρινων γήινων τόνων, δημιουργούν μία σχεδόν ονειρική κατάσταση, μία ουράνια απαλότητα και έναν μεταφυσικό κόσμο, που κάνει το αδύνατο, δυνατό.

14. ΣΙΚΕΛΙΩΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ – “Παράγκες Καισαριανής”, 1951 - 1960, Ζωγραφική με τέμπερα, ΑΡΧΕΙΟ ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΙΚΕΛΙΩΤΗ (Μαυρώτας Τ., “Παλιές και Νέες Πατρίδες”, Αθήνα 2006, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία, σ. 80, 82 και Ανδρεάδη Ε.: Το Βήμα 2. 11. 1965).

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Γεώργιος Σικελιώτης γεννήθηκε στη Σμύρνη, το 1917 και υπήρξε ζωγράφος και χαράκτης, Το 1922, με τη Μικρασιατική Καταστροφή, ο πατέρας του πιάστηκε αιχμάλωτος από τους Τούρκους και ο ίδιος με τη μητέρα και την αδελφή του διώχθηκαν και μετά από περιπλανήσεις εγκαταστάθηκαν τελικά στην Καισαριανή. Από το 1935 έως το 1940, σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, με καθηγητές τον Κωνσταντίνο Παρθένη και τον Σπυρίδωνα Βικάτο.

Η προσφορά του καλλιτέχνη, στη διαμόρφωση της εικαστικής γλώσσας της νεοελληνικής τέχνης, ήταν μεγάλη και θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της γενιάς του '30. Συμμετείχε σε σημαντικές διεθνείς διοργανώσεις και το έργο του γνώρισε αποδοχή τόσο από το ευρύ κοινό όσο και από τον θεσμικό κόσμο της τέχνης. Το 1960, εκλέχθηκε από την Ελληνική Επιτροπή της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Τέχνης για το Διεθνές Βραβείο του Μουσείου Guggenheim της Νέας Υόρκης, (για το έργο "Κορίτσια με Περιστερία"), όπου του απονεμήθηκε Εύφημη Μνεία. Το 1983, το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών του απένειμε τιμητική σύνταξη για το έργο και τη σημαντική προσφορά του στις Τέχνες και στον Πολιτισμό.

Κατά την περίοδο της Κατοχής, δημιούργησε σχέδια και χαρακτηριστικά, με τον πόνο των ανθρώπων, διεξάγοντας σημαντικό αγώνα ενάντια στους κατακτητές. Στο έργο του παρατηρείται ένας συγκερασμός στοιχείων από τη βυζαντινή τέχνη, τη λαϊκή τέχνη, το θέατρο σκιών και τη μοντέρνα τέχνη του 20ού αιώνα. Το αποτέλεσμα ήταν η διερεύνηση ενός νέου μορφοπλαστικού χώρου, με τη συνομιλία αφαίρεσης και εξπρεσιονισμού, τόσο στην απόδοση της φόρμας όσο και στην απόδοση των μορφών και του χρώματος. Ασχολήθηκε επίσης με τις τοιχογραφίες και την εικονογράφηση κειμένων και εξώφυλλων λογοτεχνικών βιβλίων και περιοδικών, μαθητικών βιβλίων, ημερολογίων, δίσκων μουσικής, ζωγραφικών καρτών κ.ά.

Για την ολοκλήρωση των έργων του ακολουθούσε τελετουργική διαδικασία, όπως το να ξεκινά έναν πίνακα το 1960 και να τον ολοκληρώνει το 1970, να προσθέτει και να

αφαιρεί, μετά από πολύ μελέτη και σκέψη. Χαρακτηριστική είναι η σειρά “Παράγκες”, από την οποία μάλιστα επιλέξαμε ένα αντιπροσωπευτικό έργο για την έρευνά μας, καθώς αναφέρεται άμεσα στα πρώτα βήματα στη νέα πατρίδα και στις δύσκολες συνθήκες εγκατάστασης και ενσωμάτωσης (1950 έως 1975). Τα έργα του χαρακτηρίζονται γενικά από δυναμικές στέρεες συνθέσεις, σχεδιαστική ακρίβεια, με περιγραμματική απόδοση των μορφών και βαθιά γνώση του χρώματος. Επίσης στο έργο του έχει απεικονίσει συχνά τη φιγούρα της “Μάνας”, που αγκαλιάζει - προστατεύει το παιδί ή παίζει με το παιδί. Στις συγκεκριμένες συνθέσεις, η φιγούρα της μητέρας είναι μνημειακή και σχηματοποιημένη, με αποτέλεσμα να γίνεται αρχέτυπο σύμβολο και η συνολική εικόνα να μοιάζει περισσότερο κατασκευασμένη παρά ζωγραφισμένη.

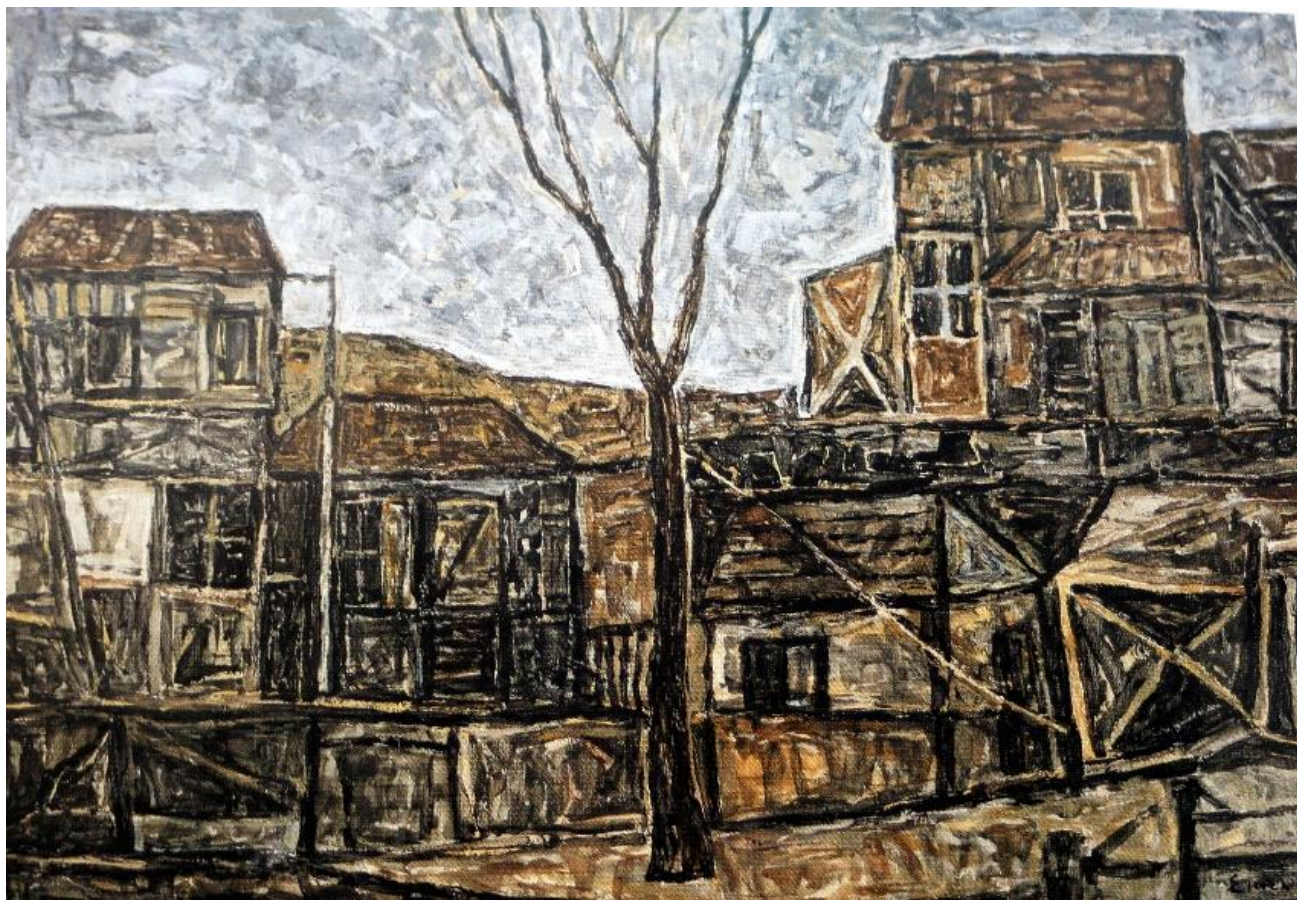
Ο Σικελιώτης έζησε και εργάστηκε για μεγάλα διαστήματα στην Αγγλία και στη Γαλλία. Στην Αγγλία, ζωγράφισε κυρίως το βιομηχανικό τοπίο της κεντρικής χώρας, καθώς και τα χωριά και τα τοπία της Ουαλίας. Στο Παρίσι, οργάνωσε και δικό του ατελιέ, προκειμένου να μελετήσει το πλήθος των ανθρώπων, από διαφορετικές φυλές και εθνικότητες.

Ανέπτυξε μία έντονη εκθεσιακή δραστηριότητα και παρουσίασε το έργο του σε πολλές ατομικές και ομαδικές εκθέσεις, στην Ελλάδα (20 ατομικές και 180 ομαδικές εκθέσεις) και στο εξωτερικό. Αναφέρονται ορισμένες σημαντικές ατομικές εκθέσεις του: 1954, στην Αθήνα, με 80 έργα στην εφημερίδα Το Βήμα, 1957 Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας, 1965 Νέα Υόρκη με 35 έργα, “Παλιά Αγγλία” Αθήνα 1974 και Θεσσαλονίκη 1975, 1960 Υπερωκεάνιο “Ολυμπία” της Greek Line εν πλω, Νέα Υόρκη 1965, Λευκωσία 1974, Βασιλεία της Ελβετίας 1976, κ.α.). Σημαντικές ομαδικές εκθέσεις: Πανελλήνιες, εκθέσεις με την ομάδα “Στάθμη”, σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη, το 1953 στη Ρώμη και στην Οττάβα του Καναδά, στο Μόντρεαλ, στο Μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης, στην Ουάσιγκτον, στο Τορόντο, στη 2η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας, στο Ελσίνκι, στο Λίνεν Γερμανίας, στο Παρίσι, στο Δουβλίνο, στη Μόσχα, στο Βελιγράδι, στη Σόφια, στο Βουκουρέστι, κ.α.). Τέλος, πολύ σημαντικές υπήρξαν οι δύο αναδρομικές εκθέσεις με το έργο του (Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου το 1975, με 186 έργα και το 1983 με 214 έργα).

Έργα του βρίσκονται σε Εθνικά και Ιδιωτικά Μουσεία, Δημοτικές Πινακοθήκες και άλλους Πολιτιστικούς Φορείς στην Ελλάδα (Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, Μουσείο Ν. Χατζηκυριάκου Γκίκα – Μπενάκη, Συλλογή της Βουλής των Ελλήνων, Υπουργείο Παιδείας, Γεννάδιος Βιβλιοθήκη, Μουσείο Βορρέ, Μουσείο Πιερρίδη Αθήνας-Κύπρου, Πινακοθήκη Εθνικής Τράπεζας, Συλλογή Alpha Bank, Συλλογή Εταιρείας Τσιμέντων “Ηρακλής – Όλυμπος”, Τελλόγλειο Ίδρυμα του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Λέσχη Γραμμάτων και Τεχνών Βορείου Ελλάδας, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρία “Τέχνη” και σε πολλές Δημοτικές Πινακοθήκες) και στο εξωτερικό (Δημοτική Πινακοθήκη του Λίνεν της Γερμανίας, World House Gallery στη Νέα Υόρκη, 30 πίνακες, κ.α.). Επίσης έργα του βρίσκονται σε αρκετές ιδιωτικές συλλογές, στην Ελλάδα και στο Εξωτερικό.

Η προσφορά του ήταν επίσης πολύ σημαντική, σε σχέση με την ομαδική δράση και προώθηση του πολιτισμού στην πόλη. Το 1949, έγινε μέλος της καλλιτεχνικής ομάδας «Στάθμη», με την οποία ανέπτυξε σημαντικό εικαστικό έργο. Κατά την περίοδο 1975 - 1983, οργάνωσε, σε συνεργασία με τους Δήμους, τους Τοπικούς Πολιτιστικούς Φορείς και την Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, περισσότερες από 25 ατομικές εκθέσεις “Καλλιτεχνικής Αποκέντρωσης”, με σκοπό τη διάδοση της Τέχνης στις διάφορες επαρχιακές πόλεις. Αυτή η δράση του, σε συνδυασμό με δωρεά αρκετών έργων του από τις εκθέσεις αυτές, είχε σαν αποτέλεσμα συγκρότηση νέων Δημοτικών Πινακοθηκών, σε αρκετές επαρχιακές πόλεις. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. Απεβίωσε στην Αθήνα το 1984.

Εικ. 35



Εικόνα 35. Σικελιώτης Γεώργιος, "Παράγκες Καισαριανής", 1951 – 1960, ζωγραφική με τέμπρα, ΑΡΧΕΙΟ ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΙΚΕΛΙΩΤΗ.

Ανάλυση έργου: Το συγκεκριμένο έργο ανήκει στη σειρά έργων “Παράγκες”, που καθώς προαναφέρθηκε, δημιουργήθηκαν γενικότερα κατά την περίοδο μεταξύ των ετών 1950 έως 1975. Ο καλλιτέχνης ασχολήθηκε, σύμφωνα με τις πηγές μας, εικοσιπέντε χρόνια με τη συγκεκριμένη θεματική, σχετικά με την Καισαριανή και το προσφυγικό βίωμα αναζήτησης καινούριας πατρίδας, που συνοδεύεται από την αγωνία για ενσωμάτωση και αποδοχή. Από τα έργα αυτά απουσιάζει η ανθρώπινη μορφή, ενώ το σύνολο της δουλειάς του εικαστικού είναι ανθρωποκεντρικό, όμως εδώ είναι σα να απεικονίζονται τα «απομεινάρια» της ανθρώπινης δραστηριότητας και καθημερινότητας, τα οποία φαίνεται να λυγίζουν και να έχουν μία δική τους κίνηση και πνοή, ανεξάρτητα από τις συνθήκες. Αποδομούνται σε μικρότερες φόρμες (δομικά στοιχεία) και ο θεατής δεν μπορεί να αποφασίσει, για το αν τα κτίσματα που βλέπει είναι σε φάση αποδιοργάνωσης ή αναδόμησης.

Στο συγκεκριμένο έργο η υπογραφή του καλλιτέχνη είναι κάτω δεξιά, το υλικό είναι τέμπερα και οι διαστάσεις είναι 70 X 100 cm. Επιπροσθέτως, το έργο έχει εκτεθεί σε Ομαδική Έκθεση στο Δημαρχείο Καισαριανής (11 έως 28 Οκτωβρίου το 1965) και σε Ομαδική έκθεση με θέμα: «Η Αττική γη Υποδέχεται τους Πρόσφυγες του '22», του Ιδρύματος της Βουλής των Ελλήνων (2006). Πολύτιμες πληροφορίες και στοιχεία για τα έργα του καλλιτέχνη μας προσέφεραν, μετά από την επικοινωνία μας μαζί τους, η εγγονή του εικαστικού κα Βάσια Χατζή (Vasia Hatzi, PhD, Biologist, Benaki Phytopathological Institute) και η κόρη του, κα Φωτίκα Σικελιώτη-Χατζή.

Σημειώνουμε εδώ, την εξπρεσιονιστική γραφή, τις αφαιρετικές και γεωμετρικές φόρμες, την ισορροπημένη και μνημειακή σύνθεση, καθώς και την υψηλής αισθητικής διαχείριση του χρώματος, σε αποχρώσεις γκρίζες και γεώδεις. Το αποτέλεσμα είναι να εκφράζεται έντονα η τραγικότητα της μοίρας των ανθρώπων, που μπορεί να βρίσκονται σε έναν οποιοδήποτε προσφυγικό συννοικισμό και όχι απαραίτητα στην Καισαριανή. Άλλωστε, ο εικαστικός δεν δούλεψε τα έργα αυτά εκ του φυσικού. Αυτό το αίσθημα εντείνεται από την οικονομία των χρωματικών μέσων, την εκφραστική δύναμη της γραμμής και της σύνθεσης, τις έντονες αντιθέσεις και τη ρυθμική δόμηση του χώρου.

Ο Γ. Σικελιώτης εκφράζει εδώ, άμεσα, τον πόνο του για τη σκληρή μοίρα της απώλειας της στέγης, με τη συμβολική έννοια, μιας στέγης που αγκαλιάζει και συντροφεύει τον άνθρωπο, ακολουθώντας με τα χρόνια τις όποιες προσαρμοστικές

αλλαγές, σωματικές και ψυχικές του συμβαίνουν, προσφέροντας ένα στήριγμα αλληλεπίδρασης και ενίσχυσης. Ξεκινώντας λοιπόν από μία άμεση αναφορά στο τραυματικό γεγονός απώλειας που βιώνει ο ίδιος, συνδιαλέγεται με την ανασυγκρότηση ταυτότητας στη νέα πατρίδα και κατασκευάζει έναν ισχυρό μετασχηματισμό του προσφυγικού τραύματος και μία χαρακτηριστική αναφορά στην ιστορική μνήμη, όσον αφορά την ανάγκη του πρόσφυγα για εγκατάσταση σε ξένο τόπο, που επέδρασε καταλυτικά στις επόμενες γενιές καλλιτεχνών.

Εντέλει, η έντονη σχηματοποίηση του έργου, έχει σαν αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένας χώρος εξωπραγματικός, σχεδόν μεταφυσικός, που μπορεί να μεταφέρει πιο έντονα την αγωνία των ανθρώπων στις δύσκολες στιγμές που ακολουθούν τον αναπάντεχο εκτοπισμό και να κινητοποιήσει συναισθηματικά το θεατή.

15. ΤΟΥΦΕΞΙΑΝ ΓΡΗΓΟΡΗΣ (ΚΡΗΚΟΡ) – “Σούδα - Κοκκινιά”, Ζωγραφική, λάδι σε καμβά, 1970. Ανήκει στη Συλλογή Δημοτικής Πινακοθήκης Νίκαιας Αγ. Ι. Ρέντη, Ντίνο Κατσαφάνας.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Γρηγόρης Τουφεξιάν, γνωστός ως Κρηκόρ, γεννήθηκε στο Ναζλί της Μ. Ασίας, το 1913 και μετά τη Μικρασιατική καταστροφή εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Κοκκινιά, όπου έζησε το υπόλοιπο της ζωής του. Υπήρξε ζωγράφος και χαράκτης και συγκεκριμένα σπούδασε ζωγραφική στην Α.Σ.Κ.Τ. της Αθήνας, κοντά στους Π. Μαθιόπουλο, Ο. Αργυρό, Κ. Παρθένη και χαρακτική, δίπλα στον Γ. Κεφαληνό.

Ο Δημήτρης Λιάτσος αναφέρει, για τον καλλιτέχνη, στο βιβλίο του “Κοκκινιά. Ένα όνομα, μια πολιτεία” τα εξής: *«Ο Γρηγόρης Τουφεξιάν από το 1937 μέχρι σήμερα δίνει το καλλιτεχνικό του «παρών» στην πόλη μας και θεωρείται ένας γνήσιος Κοκκινιώτης καλλιτέχνης. Κι αυτός σπούδασε κοντά στον Παρθένη και το 1937, που απεφοίτησε απ’ τη Σχολή Καλών Τεχνών, παίρνει αμέσως μέρος στην έκθεση Καλλιτεχνών Πειραιώς, ξαφνιάζοντας τους τεχνοκρίτες με το ταλέντο του...»*. Οι τεχνοκριτικοί Ηλίας Ζιώγας και Ελένη Βακαλό, έχουν γράψει για τη δουλειά του.

Ήταν μέλος του Φιλολογικού Συλλόγου του Πειραιά και τον χαρακτήριζε ιδιαίτερα η διάθεση για ομαδική δράση (συντείνει και η απουσία ατομικών εκθέσεων), καθώς και το αγωνιστικό του πνεύμα. Στο πλαίσιο αυτό, υπήρξε εδραιωτής του παράνομου τυπογραφείου της Κοκκινιάς, το οποίο λειτούργησε μετά το 1943 και το έχει απεικονίσει εξαιρετικά στο έργο του με τίτλο “Το τελευταίο λιθογραφείο”, το 1957. Το συγκεκριμένο έργο ξεχωρίζει για τη δυνατή του σύνθεση, το συνδυασμό ρεαλιστικών στοιχείων με εξπρεσιονιστικές λεπτομέρειες, τη χρωματική του καθαρότητα και την λεπτομερή παρουσίαση της διαδικασίας εκτύπωσης στο λιθογραφείο, που αποτελεί ιστορικό ντοκουμέντο για την αντιστασιακή οργάνωση στην Κοκκινιά. Παραθέτουμε παρακάτω το συγκεκριμένο έργο από ιστορικό ενδιαφέρον, καθώς για την προβληματική της έρευνάς μας θα αναλύσουμε το έργο “Σούδα - Κοκκινιά”, το οποίο σχετίζεται με το προσφυγικό βίωμα του εικαστικού.



Εικ. 36

Εικόνα 36. Τουφεξιάν Γρηγόρης (Κρηκός), "Το τελευταίο λιθογραφείο", λάδι σε καμβά, 1957, 96 x 74 cm, συλλογή Hellenic Auctions, <https://tinyurl.com/24wnst39>

Το προσωπικό εικαστικό ύφος του Τουφεξιάν έκανε ξεχωριστή τη δουλειά του, καθώς απέδιδε τον χώρο με ιδιαίτερη φυσικότητα, ποιητική διάθεση και άψογη τεχνική, αντλώντας θέματα κυρίως από την κοινωνική ζωή αλλά και από το φυσικό περιβάλλον. Έχει απεικονίσει τον άνθρωπο που μοχθεί, σε μία δύσκολη καθημερινότητα, με επιβλητικό τρόπο και οι ισορροπημένες συνθέσεις του διακρίνονται για τη μελετημένη προοπτική και αρχιτεκτονική του χώρου, με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα τις σκηνές της Κατοχής, με τις πολυπρόσωπες συνθέσεις.

Συμμετείχε σε ομαδικές εκθέσεις (Φουαγιέ Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά 1938, 1940, 1953, 1954) και στις Πανελλήνιες (1939, 1948, 1952, 1957, 1960, 1969). Έργα του βρίσκονται κυρίως στη Δημοτική Πινακοθήκη Νίκαιας - Αγ. Ι. Ρέντη, Ντίνος Κατσαφάνας. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. και απεβίωσε στον Πειραιά το 1984.

Εικ. 37



Εικόνα 37. Τουφεξιάν Γρηγόρης (Κρηκόρ), “Σούδα - Κοκκινιά”, ζωγραφική, λάδι σε καμβά, 1970, Ιστοχώρος με ψηφιοποιημένα έργα της συλλογής της Δημοτικής Πινακοθήκης Νίκαιας – Α, Ι. Ρέντη, Ντίνος Κατσαφάνας: <https://tinyurl.com/55zcph73>.

Ανάλυση έργου: Ο Τουφεζιάν απεικονίζει στο συγκεκριμένο έργο τον προσφυγικό συνοικισμό της Κοκκινιάς, εστιάζοντας στη Σούδα (το ρέμα που διέσχιζε σχεδόν όλη την προσφυγούπολη) και απομονώνοντας ένα στιγμιότυπο της καθημερινότητας. Η χρονολογία δημιουργίας του έργου είναι το 1970, ενώ άλλα δύο έργα του δημιουργού, που απεικονίζουν τον προσφυγικό συνοικισμό, είναι χρονολογημένα το 1947. Η συγκεκριμένη επιλογή έγινε, διότι ενώ έχουν περάσει αρκετά χρόνια (σαράντα οκτώ), από την προσπάθεια εγκατάστασης και ενσωμάτωσης στην καινούρια πατρίδα και σίγουρα η απόδοση δεν είναι εκ του φυσικού, η εικόνα αποπνέει μία αμεσότητα και η μορφή που βαδίζει, είναι σα να σε παίρνει μαζί της στο βάθος του πίνακα. Ο δρόμος που αναπαρίσταται εδώ και το σημείο (“Γέφυρα”) όπου καταλήγει, στο βάθος, με τον κόσμο να περνά από μπροστά, είναι αναγνωρίσιμα ακόμη και σήμερα. Η “Γέφυρα” ήταν και εξακολουθεί να είναι μία κομβική περιοχή, καθώς εκεί καταλήγουν τρεις κεντρικοί δρόμοι της Νίκαιας και επίσης αποτελούσε και αποτελεί δημοφιλή προορισμό για βόλτα, ψώνια και τόπο συνάντησης.

Οι διαστάσεις του έργου είναι 70 X 100 cm και η υπογραφή του καλλιτέχνη, καθώς και η χρονολογία δημιουργίας του έργου φαίνονται κάτω δεξιά. Το υλικό είναι λάδι σε καμβά και ένα πρώτο στοιχείο που χαρακτηρίζει το έργο είναι η ανάλαφρη και ταυτόχρονα ποιητική του ατμόσφαιρα. Η συγκεκριμένη ατμόσφαιρα δημιουργείται τόσο από την προοπτική απόδοση του χώρου και το άνοιγμα στο βάθος, που εντείνεται με το γαλάζιο του ουρανού, καθώς και από την δυναμική πινελιά με το αραιό χρώμα, που τονίζει τα ευαίσθητα λευκά φώτα (ιμπρεσιονιστική διάθεση), τα οποία επαναλαμβάνονται ρυθμικά σε διαφορετικές περιοχές του πίνακα. Σε σχέση με την ατμόσφαιρα, η χρωματική παλέτα του εικαστικού με τις ώχρες, τα γεώδη και τις διάχυτες πινελιές των βασικών χρωμάτων, αντανakλούν ακόμη περισσότερο μία αίσθηση οικειότητας και παραμυθιού ταυτόχρονα.

Το δεύτερο σημαντικό χαρακτηριστικό, είναι οι σχεδιαστικές επιλογές του εικαστικού, με τα περιγράμματα και την έντονη σχηματοποίηση, σίγουρα στοιχεία επιρροής από την ενασχόλησή του με τις γραφικές τέχνες, που προσδίδουν και ένα εξπρεσιονιστικό ύφος. Με αυτόν τον τρόπο απεικόνισης, τα σπίτια ακολουθούν τις προσαρμοστικές αλλαγές που συμβαίνουν στις ζωές των ανθρώπων, οι οποίοι εδώ πρωταγωνιστούν μέσα από μικρές καθημερινές στιγμές και διαδικασίες. Έχει δε ενδιαφέρον το ότι η παρουσία των ανθρώπων απεικονίζεται ρεαλιστικά σε λίγα

σημεία, υπονοείται όμως ακόμη περισσότερο μέσα από πολλές μικρές αλλά σημαντικές λεπτομέρειες.

Η φιγούρα που επίσης πρωταγωνιστεί, τοποθετείται στα αριστερά να βαδίζει σε ένα στενό μονοπάτι, περπατά σκυμμένη κρατώντας ένα μεγάλο δοχείο αλλά η κίνηση και η κατεύθυνσή της στο χώρο οδηγούν το βλέμμα του θεατή στο βάθος, όπου κάτι διαφορετικό συμβαίνει. Εκεί στο βάθος, το συγκεντρωμένο πλήθος φαίνεται να απολαμβάνει τη βόλτα και την επικοινωνία, μέσα από την οργάνωση της κοινωνικής ζωής. Εκτός από την αντρική μορφή, υπάρχουν και άλλες φιγούρες που αποδίδονται ακόμα πιο μικρές αλλά σημαντικές, στο δικό τους μικρόκοσμο λεπτομερειών.

Ο δημιουργός ξεκινά με την πρόθεση να καταγράψει το αγωνιώδες βίωμα της εγκατάστασης στον νέο τόπο, μετά τον δρόμο της προσφυγιάς αλλά να δώσει παράλληλα και μία ζεστή, παρηγορητική και μαζί ελπιδοφόρα νέα κατάσταση, που κατάφεραν εντέλει οι πρόσφυγες να οργανώσουν μέσα από κοινωνικές πρακτικές που ενίοτε διαμόρφωσαν και την αντίστοιχη προσφυγική ταυτότητα.

16. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΣ – “Πρόσφυγες”, ζωγραφική, λάδι σε χαρτόνι, διαστάσεις 25 X 33, 1910-15, ιδιωτική συλλογή, πηγή το βιβλίο του Κωτίδη Αντώνη, “ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ ΕΝΑ ΑΛΛΟ ΤΡΙΑΝΤΑ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ”: σ. 90.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1881 και υπήρξε ζωγράφος. Συγκεκριμένα σπούδασε ζωγραφική στη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα (1900-1907) με καθηγητή τον Γ. Ιακωβίδη και συνέχισε τις σπουδές του στο Μόναχο (εργαστήριο Λούντβιχ φον Λοφτς) και στο Παρίσι (εργαστήριο Ντεζιρέ-Λουκά). Καθώς προερχόταν από ευκατάστατη οικογένεια, μπόρεσε να ακολουθήσει ανεμπόδιστα τα σχέδιά του για την καλλιτεχνική του εκπαίδευση.

Οι σπουδές στο Μόναχο (γερμανικό εξπρεσιονιστικό κίνημα) και στο Παρίσι (ιμπρεσιονισμός, μεταϊμπρεσιονισμός), ώθησαν περισσότερο τον Τριανταφυλλίδη στις πρωτοπορίες του 20ού αιώνα και ως εκ τούτου συνδύασε στο έργο του ιμπρεσιονιστικά και εξπρεσιονιστικά στοιχεία. Το 1912 κατατάχθηκε στον Ελληνικό Στρατό και πήρε μέρος στους Βαλκανικούς Πολέμους. Την επόμενη χρονιά εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, ξεκίνησε να δουλεύει σε κοινό εργαστήριο με τον Κωνσταντίνο Μαλέα και να οργανώνεται μέσα από αξιόλογη ομαδική δράση. Σημαντική προς αυτήν την κατεύθυνση ήταν η ίδρυση της ομάδας “Τέχνη”, μαζί με τους Μαλέα και Λύτρα. Ιστορική υπήρξε για τα ελληνικά δεδομένα η πρώτη έκθεση της ομάδας το 1917, που προκάλεσε ανατροπές στην εικαστική πραγματικότητα της εποχής. Σημαντικό επίσης σε σχέση με την επιλογή για ομαδική δράση του εικαστικού, υπήρξε η άρνησή του να παρουσιάζει το έργο του σε ατομικές εκθέσεις και η προτίμησή του για συμμετοχή σε ομαδικές (γεγονός που επηρέασε αρνητικά την αναγνώριση της αξίας του).

Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή ξεκίνησαν τα βιοποριστικά προβλήματα και έκανε μεγάλη προσπάθεια να βιοποριστεί μέσω της τέχνης του. Επιπλέον, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου αρκετά έργα του καταστράφηκαν στο εργαστήριό του στα Πατήσια, σε μια πλημμύρα του Κηφισσού. Το αποτέλεσμα ήταν, για να καταφέρει να εξασφαλίσει τα προς το ζην, να πουλά σε πολύ χαμηλές τιμές τα έργα, που του είχαν απομείνει και να παραδίδει μαθήματα ζωγραφικής στο εργαστήριό του.

Ο σπουδαίος δημιουργός, ο οποίος υπήρξε ανανεωτής της ελληνικής ζωγραφικής, δεν είχε γίνει γνωστός στο ευρύ κοινό, διότι ο ίδιος κρατούσε χαμηλό προφίλ και

ακολούθησε έναν δρόμο προσωπικής έκφρασης, χωρίς να κάνει «εκπτώσεις» στην ελευθερία να επιλέγει τον δικό του, ιδιαίτερα πρωτοποριακό, τρόπο δημιουργίας. Χαρακτηριστικά έλεγε: *“Ανήκουν σε σχολές όσοι δεν έχουν τη δύναμη να γίνουν οι ίδιοι δημιουργοί”*.

Η γενικότερη στάση του απέναντι στην τέχνη και τις επιλογές της ζωής του, είχε οδηγήσει στο να χαρακτηριστεί, “Παπαδιαμάντης της ζωγραφικής”, χαρακτηριστικά παρατίθενται παρακάτω τα λόγια του: *“Η μεγαλύτερή μου ευχαρίστηση είναι σαν ακούω να χτυπούν την πόρτα μου. Φυσικά δεν πιστεύω πως έρχεται κανείς για ν’ αγοράσει - τέτοιες αυταπάτες δεν με βασανίζουν - αλλά να δει και να του εξηγήσω το έργο μου”*.

Δημιούργησε σκηνές καθημερινότητας, υμνώντας τις στιγμές των απλών ανθρώπων, τους οποίους εντάσσει σε έναν χώρο ενεργειακό, εσωτερικό ή εξωτερικό, που αλληλοεπιδρά μαζί τους και προσδίδει μία άλλη ατμόσφαιρα, εκτός τόπου και χρόνου. Όταν ο εικαστικός πέθανε (Αθήνα 1955), οι φίλοι του μπόρεσαν να συγκεντρώσουν μόλις 37 έργα του (επισημαίνεται δε, ότι οι ομότεχνοί του αναγνώριζαν απόλυτα την καλλιτεχνική του προσφορά). Στην πορεία ο ιστορικός τέχνης Α. Κωτίδης κατάφερε να συγκεντρώσει 200 πίνακες του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη (που βρίσκονταν σε διάφορες συλλογές: Εθνική Πινακοθήκη, συλλογή Κουτλίδη, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα, Δημοτική Πινακοθήκη Βόλου, συλλογή Α. Κιουρκατιώτη, συλλογή Χ. Περέζ κ.α.) και να τους μελετήσει. Μία μεγάλη αναδρομική έκθεση προς τιμή του δημιουργού, οργανώθηκε το 2016 στην Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων.



Εικόνα 38. Τριανταφυλλίδης Θεόφραστος, “Πρόσφυγες”, λάδι σε χαρτόνι, 1910-15, 25 X 33, ιδιωτική συλλογή, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Κωτίδη Αντώνη, “ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ ΕΝΑ ΑΛΛΟ ΤΡΙΑΝΤΑ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ”: σ. 90.

Ανάλυση έργου: Το έργο “Πρόσφυγες” του Τριανταφυλλίδη έχει χρονολογηθεί ανάμεσα στο διάστημα 1910-15, μια εποχή που ήδη είχαν εμφανιστεί μετακινήσεις πληθυσμών στην Ελλάδα, καθώς από τα τέλη του 19ου αιώνα, οι Τούρκοι είχαν θεωρήσει τις χριστιανικές μειονότητες, εμπόδιο για την αναγνώριση της εθνικής τους ταυτότητας και είχαν ξεκινήσει μία διαδικασία βίαιου εκτουρκισμού, εκτοπισμού και θανάτωσης των πληθυσμών. Επίσης, μετά το 1911, η αποδυνάμωση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας ήταν πλέον γεγονός, το οποίο οδήγησε στη συνεχόμενη απώλεια εδαφών, με αποτέλεσμα να υπάρξει ένα μεγαλύτερο ξέσπασμα βιαιότητας, απέναντι στις μειονότητες των χριστιανών, ώστε να αυξηθούν περισσότερο οι προσφυγικές εισροές Ελλήνων προς τον ελλαδικό χώρο (η ανακατανομή των συνόρων με τους Βαλκανικούς πολέμους είχε σαν αποτέλεσμα πρόσφυγες από διαφορετικά έθνη, Σέρβοι, Βούλγαροι, Τούρκοι και Έλληνες, αισθανόμενοι ανασφάλεια, να ακολουθούν τα στρατεύματά τους μέχρι να γίνει η αποκατάσταση των συνόρων).¹⁴²

Ο εικαστικός προσδίδει έντονο κοινωνικό μήνυμα στο έργο αυτό, καθώς επιδιώκει να πληροφορήσει τον θεατή για το συγκεκριμένο πρόβλημα, να τον φέρει αντιμέτωπο με το κομβίο των προσφύγων, το οποίο σχεδιάζει προοπτικά, με τις φιγούρες να μεγεθύνονται, καθώς έρχονται στο πρώτο ζωγραφικό επίπεδο. Ο Τριανταφυλλίδης, συμμετείχε το 1912 στους Βαλκανικούς πολέμους και βίωσε αυτές τις δύσκολες καταστάσεις, τις οποίες εδώ θέλει να καταγγείλει, με τον δικό του, ξεχωριστό, εικαστικό τρόπο.

Το έργο είναι λάδι σε χαρτόνι, σε διάσταση 25 X 33, που δεν επιβάλλεται με το μέγεθος, αλλά προκαλεί αμεσότητα, καθώς ο θεατής θα πλησιάσει αρκετά για να παρατηρήσει τη λεπτομέρεια, λόγω του πλασίματος και του χρωματικού πλούτου από τη μια και λόγω του ότι δεν υπάρχουν χαρακτηριστικά στα πρόσωπα και οριοθέτηση των μορφών με σαφή περιγράμματα, από την άλλη.

Οι επιλογές των χρωμάτων τονίζουν το φυσικό περιβάλλον, το θερμό διάχυτο φως και το στοιχείο της γης με τις γαιώδη αποχρώσεις, με σκοπό οι άνθρωποι αυτοί να φανεί ότι είναι συνδεδεμένοι, εκείνη ακριβώς τη στιγμή, με εκείνο το κομμάτι της γης, όπου βρίσκονται, υμνώντας κατά κάποιο τρόπο το **“μεγαλείο της στιγμής”**.

¹⁴² “ΟΙ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ ΣΤΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ, Από την τραγωδία, στην εποποιΐα”, Κολιόπουλος Ι. και Μιχαηλίδης Ι. (επιμ.), ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, Χαϊτογλου Ν. (χορηγεία), Αθήνα 2009, σ. 23-26 και Κωστόπουλος Τ., “Πόλεμος και εθνοκάθαρση, Η ξεχασμένη πλευρά μιας δεκαετούς εθνικής εξόρμησης (1912-1922)”, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2007, σ. 250-251 και Κιτσίκης Δ. “Ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (1280-1924)”, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1988, σ. 185-187.

Όπως ο φωτογραφικός φακός απομονώνει ένα στιγμιότυπο, έτσι και εδώ παρουσιάζεται η στιγμή που περνούν οι “Πρόσφυγες”, αναζητώντας ένα κομμάτι γης, ένα παράθυρο στον ήλιο, τα οποία είναι τελικά, εκείνα τα αγαθά που τους ανήκουν. Οι “Πρόσφυγες” είναι οι άνθρωποι που βιώνουν εκεί, μπροστά στο θεατή, τη μικρή αλλά μεγάλη τους στιγμή, ξεκομμένοι από το συναίσθημά τους, καθώς δεν διακρίνονται τα χαρακτηριστικά τους. Η απεικόνιση που έχουμε μπροστά μας, φέρνει κατά κάποιο τρόπο στο μυαλό, αυτές τις μικρές πέτρες, που οριοθετούν τα σύνορα μεταξύ δύο χωρών.

17. ΤΣΕΡΚΕΖΟΥ ΔΗΜΗΤΡΑ – “Το προσφυγάκι”, Γλυπτική, υλικό terra cotta (ψημένος πηλός), 1974, τόπος: ιδιωτική συλλογή στο Παρίσι. Πηγή: Ιστοχώρος, tserkezou-dimitra.webnode.gr: <https://tinyurl.com/yzkm33ed>.

Αναφορά στην καλλιτέχνηδα: Η Δήμητρα Τσερκέζου, γεννήθηκε στο Φανάρι της Κωνσταντινούπολης, το 1920 και σε νεαρή ηλικία ήρθε στην Ελλάδα και εγκαταστάθηκε με την οικογένειά της στον Πειραιά. Υπήρξε γλύπτρια, η οποία σπούδασε στην Α.Σ.Κ.Τ. Αθήνας, με καθηγητή τον Μ. Τόμπρο, από το 1940 έως το 1946 και στη συνέχεια στο Μιλάνο, στη χύτευση μετάλλων, από το 1966 έως το 1971.

Ταξίδεψε αρκετά σε χώρες της Ευρώπης, της Μέσης Ανατολής και της Αφρικής. Συνεργάστηκε με την “Société des Artistes Français”, καθώς και με την “Association des Artistes Indépendants” (Παρίσι, Γαλλία) και ήταν επίτιμο μέλος της Διεθνούς Ακαδημίας Tommazo Campanella (Ρώμη, Ιταλία). Η Τσερκέζου ήταν μία καλλιτέχνηδα που αναγνωρίστηκε διεθνώς, βραβεύτηκε, τα γλυπτά της παρουσιάστηκαν σε πολλές εκθέσεις και έχουν τοποθετηθεί στον δημόσιο χώρο, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.

Αναλυτικότερα, σε σχέση με τα βραβεία, αναφέρουμε τα εξής: 1966 - Αργυρό μετάλλιο στη Διεθνή έκθεση “Quadriennale d’Europa” και στην έκθεση “Città del Sole” στη Ρώμη, 1968 - Αργυρό μετάλλιο στην Έκθεση “Biennale d’Arte Contemporanea” στη Ρώμη, 1972 - Χρυσό μετάλλιο από την Ακαδημία Tommazo Campanella και 1979 - Χρυσό μετάλλιο “Burckhardt Campidoglio d’Oro” από την Ακαδημία Burckhard.

Σχετικά με την παρουσία του έργου της στην πόλη, θα αναφερθούμε αρχικά στην προβολή του έργου μέσω της διοργάνωσης εκθέσεων: α) αναφορά για δύο ατομικές εκθέσεις το 1953 στη Θεσσαλονίκη, στο Εμπορικό Επιμελητήριο η μία και στο πλαίσιο της 18ης Διεθνούς Έκθεσης, η άλλη, β) αναφορά για ομαδικές, το 1952 συμμετείχε για πρώτη φορά σε έκθεση, στην τέταρτη Πανελλήνια Έκθεση γλυπτικής, στην Αθήνα, έκτοτε σε πολλές στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (Ιταλία, Γαλλία, Βέλγιο, Γερμανία, Καναδάς κ.α.) και γ) αναφορά για τις Πανελλήνιες (1952, 1957, 1960). Κατόπιν, είναι σημαντικό να αναφερθούμε στην τοποθέτηση των έργων της στην πόλη: 40 γλυπτά της βρίσκονται σε δημόσιες και σε ιδιωτικές συλλογές, σε όλη την Ελλάδα (Αθήνα, Σύρο, Χίο κ.α.), στην Κύπρο καθώς επίσης στη Ζυρίχη, στο

Βατικανό και στην Αμερική, όπως η χάλκινη προτομή του προέδρου Κένεντι, που βρίσκεται στον Λευκό Οίκο, στην Ουάσιγκτον.

Το έργο της Τσερκέζου χαρακτηρίζεται γενικότερα από ανθρωποκεντρισμό, που αρχικά εκφράζεται με ρεαλιστική απεικόνιση, η οποία σταδιακά εξελίσσεται σε κυβιστική απόδοση της φόρμας και αφαιρετική διάθεση. Εμπνέεται από την καθημερινότητα και το τελικό αποτέλεσμα που δημιουργεί συνδυάζει την εκφραστική δύναμη με την απλότητα. Τα υλικά της ήταν κυρίως το μάρμαρο, ο μπρούτζος, το τσιμέντο κ.ά. Τέλος, ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της δουλειάς της είναι το ότι φιλοτέχνησε πολλές προτομές προσωπικοτήτων.

Ήταν σύμβουλος στο Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, μέλος του Συλλόγου Ελλήνων Γλυπτών και της Società per le belle arti ed esposizione permanente. Απεβίωσε το 2007 στον Άλιμο.

Εικ. 39



Εικόνα 39. Τσερκέζου Δήμητρα, “Προσφυγάκι”, γλυπτική, υλικό terra cotta (ψημένος πηλός), 1974, Ιστοχώρος, [tserkezou-dimitra.webnode.gr: https://tinyurl.com/yzkm33ed](https://tinyurl.com/yzkm33ed)

Εικ. 40



Εικόνα 40. “Το Προσφυγάκι”, βοσκόπουλο με κουταβάκι, μάρμαρο, 150 μ.Χ., καλλιτέχνης άγνωστος, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 3485.

Το γλυπτό ανακαλύφθηκε στο Γεροντικό της Νύσσης, Μικρά Ασία το 1922 και έχει ύψος 63 cm. Πηγή: Βικιπαίδεια, “Το προσφυγάκι (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο αρ. 3485)”, ανακτήθηκε στις 18/11/2021, Σύνδεσμος: tinyurl.com/8s5mj3bz

Ανάλυση έργου: Η Τσερκέζου απεικονίζει στο συγκεκριμένο έργο ένα παιδί, που σύμφωνα με τον τίτλο είναι πρόσφυγας, “προσφυγάκι”, όπως αναφέρει η καλλιτέχνης, λόγω του μικρού της ηλικίας.

Εδώ μνημονεύεται ένα παιδί, στο πρόσωπο του οποίου είναι έκδηλη η αθωότητα, τα χαρακτηριστικά του είναι ήρεμα και αχνοφαίνεται ένα χαμόγελο, που θυμίζει περισσότερο μειδίαμα. Τα μάγουλα του παιδιού είναι φουσκωμένα, γεγονός που παραπέμπει σε καλές συνθήκες διαβίωσης, μέχρι εκείνη τη στιγμή τουλάχιστον, που τα γεγονότα το οδήγησαν στον δρόμο της προσφυγιάς.

Το γλυπτό δημιουργήθηκε το 1974, είναι σε φυσικό μέγεθος και το υλικό του είναι terra cotta (ψημένος πηλός). Επικοινωνήσαμε με τους συγγενείς της γλύπτριας, οι οποίοι έχουν εμπεριστατωμένα συλλέξει και παρουσιάζει το υλικό για το έργο και τη ζωή της και μας έδωσαν πολύτιμες πληροφορίες, όπως το ότι υπάρχει και δεύτερο γλυπτό, με τίτλο Προσφυγόπουλο του 1974, που είναι και αυτό κεφάλι μικρού παιδιού σε φυσικό μέγεθος, το υλικό του είναι χαλκός και βρίσκεται στο εργαστήριο της καλλιτέχνης.

Ο τίτλος, που χρησιμοποιήθηκε από την εικαστικό αλλά και η μορφή και το πλάσιμο του γλυπτού, μας φέρνουν στο μυαλό ένα αντίστοιχο γλυπτό, από τη Συλλογή του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου. Πρόκειται για ένα μαρμάρινο αγαλματάκι μικρού αγοριού, το οποίο επίσης ονομάζεται “προσφυγάκι”, και είναι ρωμαϊκό αντίγραφο του 2ου αιώνα π. Χ, από προηγούμενο γνήσιο, που χρονολογείται στους πρώτους ελληνιστικούς χρόνους.

Η φανερή ομοιότητα που υπάρχει στην κάπα με την κουκούλα που σφίγγει και δένεται κάτω από το λαιμό του παιδιού, καθώς και η ομοιότητα στα χαρακτηριστικά και τα φουσκωμένα μάγουλα του παιδιού, εντείνουν ακόμα περισσότερο την πεποίθηση να είναι το γλυπτό της Τσερκέζου αναφορά στο προηγούμενο “Προσφυγάκι”.

Ο τρόπος της απεικόνισης του παιδιού από τη δημιουργό είναι επιβλητικός, αφού το αγαλματίδιο κόβεται στο ύψος του λαιμού, όπου είναι καλά σφισμένο το ύφασμα της κουκούλας, σε μία προσπάθεια να φανεί πρωτίστως η ανάγκη για προστασία. Το αποτέλεσμα είναι ένα γλυπτό ανθρωποκεντρικό, που μεταφέρει με αμεσότητα και ζωντάνια την αγωνία και ανάγκη για στήριξη και βοήθεια σε ένα παιδί, που βιώνει

την προσφυγιά αλλά εντέλει δεν πρέπει να χάσει το δικαίωμά του σε μία συνηθισμένη και ασφαλή καθημερινότητα.

Αναφέρουμε εδώ, συγκεντρωμένα, τα στοιχεία για το έργο της γλύπτριας, που μας παραχώρησαν μετά από την επικοινωνία μας μαζί τους, η εγγονή της, κα Dimitra Laurence Larochelle (Dr. of Sociology, Université Sorbonne Nouvelle, Youth Representative at the United Nations for the ISA, International Sociological Association) και η κόρη της, κα Χριστιάνα Κωνσταντοπούλου (Christiana Constantopoulou, Professor of Sociology):

Η γλύπτρια Δήμητρα Τσερκέζου ήταν ιδιαίτερα ευαίσθητη στο θέμα της προσφυγιάς (που το είχε ζήσει και η ίδια) και γι' αυτό έχει φιλοτεχνήσει αγάλματα που αποτυπώνουν στιγμές φυγής/ διωγμού εμπνευσμένες από διάφορα ιστορικά γεγονότα, που όμως εκφράζουν το φαινόμενο διαχρονικά, όπως π.χ. τα ακόλουθα:

«Αγνάντεμα» (1953) γυναίκα σε φυσικό μέγεθος, κοιτάζει για τελευταία φορά το χωριό της που καίγεται (υλικό μάρμαρο).

Φυγή (1974), σύνθεση γυναίκας με δύο παιδιά που φεύγει από την καταστροφή, διαστάσεις ύψος 0,60, μήκος 0,70, πλάτος 0,30 (υλικό χαλκός).

Προσφυγόπουλο (1974), κεφάλι μικρού παιδιού σε φυσικό μέγεθος (υλικό χαλκός).

Και τα τρία αγάλματα βρίσκονται αυτή τη στιγμή στο εργαστήριό της.

18. ΦΛΩΡΑ-ΚΑΡΑΒΙΑ ΘΑΛΕΙΑ – “Οι Έλληνες τραυματίες στο πλωτό νοσοκομείο, «Κωνσταντινούπολις»”, Σκίτσο με μολύβι, 1921. Πηγή: Τσούργιαννη, Δ. (2009). Η τέχνη στη γραμμή του πυρός: Τα σκίτσα της Θάλειας Φλωρά-Καραβία από τη Μικρασιατική εκστρατεία. Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, 16, 379-403, σ.399.

Αναφορά στην καλλιτέχνίδα: Η Θάλεια Φλωρά-Καραβία ήταν από τις σπουδαιότερες Ελληνίδες ζωγράφους, γεννήθηκε στη Σιάτιστα το 1871 αλλά το 1874 εγκαταστάθηκε με την οικογένειά της στην Κωνσταντινούπολη. Υπήρξε ζωγράφος και ξεκίνησε τις σπουδές της στο Ζάππειο Παρθεναγωγείο. Κατόπιν, πήγε στο Μόναχο (1895-1898), όπου σπούδασε σε ιδιωτικές σχολές, καθώς στην Ακαδημία των Καλών Τεχνών του Μονάχου, η φοίτηση επιτρεπόταν μόνο σε άντρες. Εκεί, διδάχτηκε σχέδιο και χρώμα κοντά στους Ν. Βώκο, Γ. Ιακωβίδη, Ν. Γύζη, Βάλτερ Τορ, όπως και στις Σχολές των Νάουεν και Άζμπε. Το ίδιο διάστημα, παράλληλα με τα μαθήματα ζωγραφικής, διδάχτηκε πλαστική σε μαλακό πηλό, κατασκευάζοντας ανάγλυφα από μοντέλο και ασχολήθηκε με αντιγραφές στην Παλαιά Πινακοθήκη του Μονάχου.

Η δημιουργός έχει να επιδείξει αξιολογότερο καλλιτεχνικό και κοινωνικό έργο, καθώς ήταν ιδιαίτερα δημιουργική, την ενδιέφερε η επικοινωνία του έργου της με το ευρύ κοινό, αγωνιζόταν για τη διάδοση της τέχνης και του πολιτισμού και προώθησε με τη δουλειά της τον κοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης. Μετά από τις σπουδές της, το 1898, παρουσίασε μία ατομική της έκθεση στον Ελληνικό Φιλολογικό Σύλλογο και έλαβε μέρος στην “Καλλιτεχνικήν Έκθεσιν Αθηνών” (με μεγάλη επιτυχία και στις δύο εκθέσεις), γεγονός που την ώθησε να επιστρέψει στο Μόναχο. Στην πορεία, ταξίδεψε αρκετά (στο Παρίσι και γενικά στην Ευρώπη, στην Αμερική και στην Αίγυπτο), παρουσιάζοντας τη δουλειά της σε πολλές ατομικές εκθέσεις, στην Ελλάδα και το εξωτερικό (περίπου εβδομήντα), καθώς και σε πολλές ομαδικές (διεθνείς: Παρίσι, Κωνσταντινούπολη, Αθήνα, Ρώμη, Κάιρο, και Μπιενάλε Βενετίας) και στις Πανελλήνιες. Σημαντικό γεγονός ήταν επίσης η ίδρυση της δικής της καλλιτεχνικής σχολής στην Αλεξάνδρεια, όπου επιτέλεσε σπουδαίο διδακτικό έργο, για τριάντα περίπου χρόνια.

Η καλλιτέχνίδα κινητοποιήθηκε με τους Βαλκανικούς πολέμους και πραγματοποίησε ένα τολμηρό εγχείρημα για την εποχή, να παρευρεθεί στο μέτωπο, στην πρώτη

γραμμή και να γίνει ανταποκρίτρια πολέμου (“Εφημερίς”, Αλεξάνδρεια). Ουσιαστικά οπτικοποίησε τα γεγονότα καθώς συνδύασε τις πολεμικές εικόνες με το κείμενο. Το βιβλίο “Έντυπώσεις από τον πόλεμο του 1912-1913: Μακεδονία-Ήπειρος”, ήταν το προϊόν αυτού του προβληματισμού που συνεχίστηκε με το σημαντικό έργο της στον Μικρασιατικό και τον Ελληνοϊταλικό πόλεμο. Το 1945, τιμήθηκε με το Αργυρό Μετάλλιο της Ακαδημίας Αθηνών για την προσφορά της στη ζωγραφική και το 1954 με τον Σταυρό Ταξιαρχών του Τάγματος της Ευποιίας.

Έχει να επιδείξει πλούσιο έργο, τουλάχιστον 2.500 ελαιογραφίες, πολυάριθμα σχέδια, υδατογραφίες και πολύ δυνατά σκίτσα - από τις ελάχιστες γυναίκες εικαστικούς. Η θεματολογία της περιλαμβάνει σκηνές πολέμου, προσωπογραφίες, τοπία, ηθογραφικές εικόνες και νεκρές φύσεις. Ακολούθησε τις αρχές του Ακαδημαϊσμού και οι συνθέσεις της διατήρησαν πάντα την ισορροπημένη και δυναμική οργάνωση. Στην πορεία, εκφράστηκε με το χρωματικό ύφος των ιμπρεσιονιστών και μετά τον πόλεμο το έργο της χαρακτηρίζεται από εξπρεσιονιστική διάθεση, συνδυασμένη με φωτεινές και λεπτές χρωματικές διαβαθμίσεις, ενώ διατήρησε πάντα τον ανθρωποκεντρικό του χαρακτήρα. Είναι σημαντικό ότι με μοναδικά δημιουργικό τρόπο συνέδεσε την Ιστορία και την Τέχνη, όταν κατέγραψε και οπτικοποίησε τα γεγονότα της εποχής. Εκτός από τις πολεμικές απεικονίσεις, έγινε εξίσου γνωστή για τα 500 περίπου πορτρέτα της (Κ. Π. Καβάφης, Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου, κ.ά.), την εικονογράφηση βιβλίων και την ενασχόλησή της με τη δημοσιογραφία.

Έργα της βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη της Ελλάδας, στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, στη Δημοτική Πινακοθήκη Ιωαννίνων, στην Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ (Μέτσοβο), κ.α. Ένας σημαντικός αριθμός των σχεδίων της από τους πολέμους, βρίσκονται στο Πολεμικό Μουσείο της Αθήνας και στο Στρατηγείο του Γ΄ Σώματος Στρατού στη Θεσσαλονίκη. Η σπουδαία δημιουργός είχε καταφέρει να έχει ως κύρια βιοποριστική ασχολία την τέχνης της. Το 1940, εγκαθίσταται μόνιμα στην Αθήνα όπου και απεβίωσε το 1960. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε.

Εικ. 41.



Εικόνα 41. Φλωρά-Καραβία Θάλεια, “Οι Έλληνες τραυματίες στο πλωτό νοσοκομείο”, Κωνσταντινούπολις, 1921, σκίτσο, Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, τ. 16, “Η τέχνη στη γραμμή του πυρός: Τα σκίτσα της Θάλειας Φλωρά-Καραβία από τη Μικρασιατική εκστρατεία” της Τσούργιαννη, Δ., σ.399.

Εικ. 42.



Εικόνα 42. Φλωρά-Καραβία Θάλεια, “Στο πλωτό νοσοκομείο Κωνσταντινούπολις”, Μολύβι, συλλογή Εθνικού Ιστορικού Μουσείου, ΕΙΜ / ΝΗΜ 14910-126, προσωπικό αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου από την έκθεση “Θάλεια Φλωρά-Καραβία Μικρά Ασία 1921”

Ανάλυση έργου: Το σχέδιο “Οι Έλληνες τραυματίες στο πλωτό νοσοκομείο”, Κωνσταντινούπολις, εικόνα 42., φιλοτεχνήθηκε κατά τη διάρκεια του οδοιπορικού της Φλωράς-Καραβία με τον ελληνικό στρατό στη Μικρά Ασία, από τον Ιούλιο έως τον Σεπτέμβριο του 1921. Με συγκεκριμένους σταθμούς τη Σμύρνη, την Προύσα και τα Μουδανιά, βίωσε και εν συνεχεία αποτύπωσε με εικόνες και γραπτό κείμενο την ολέθρια έκβαση της μικρασιατικής εκστρατείας, τον διωγμό και τα τραυματικά γεγονότα που ακολούθησαν.

Το σχέδιο είναι του 1921, μικρών διαστάσεων, φτιαγμένο με μαύρο μολύβι (όπως τα περισσότερα έργα αυτής της περιόδου) και κάτω δεξιά ξεχωρίζουν η υπογραφή, ο τίτλος και η ημερομηνία. Ανήκει στην ευρύτερη κατηγορία: στιγμιότυπα από τη ζωή των στρατιωτών - σκηνές νοσοκομείου.

Καθώς η καλλιτέχνης έχει συνδυάσει τις αρετές του Ακαδημαϊσμού και του ιμπρεσιονισμού, η σύνθεση είναι ισορροπημένη, το σχέδιο είναι δυνατό και έχει δοθεί έμφαση στις εκφράσεις και στη δύναμη του στιγμιότυπου. Παρατηρείται μία έντονα διαγώνια διάταξη, που ακολουθείται και από την τοποθέτηση των μορφών και που οδηγεί τελικά το μάτι του θεατή στο βάθος. Αυτή η έκκεντρη και ασύμμετρη τοποθέτηση, προσφέρει τα κατάλληλα μέσα για την αύξηση της δραματικότητας, και την απόδοση της ψυχολογικής κατάστασης των στρατιωτών. Εστιάζει στην ανθρώπινη ευάλωτη φύση και όχι στην ισχυρή ηρωική μορφή.

Πέρα από τη σύνθεση στον χώρο του πλοίου “Κωνσταντινούπολις”, διαμορφώνονται οι κουκέτες για τους ασθενείς, μία κατασκευή που χαρακτηρίζεται από προχειρότητα αν παρατηρήσει κανείς τις διαφορετικές κατεύθυνσης κλίσεις των δοκαριών. Επίσης, οι ασθενείς βρίσκονται σε διαφορετικές στάσεις, χωρίς να έχουν στραμμένο το βλέμμα προς τον θεατή, απορροφημένος ο καθένας στη δική του εσωτερική κατάσταση. Εξαίρεση σε αυτό αποτελεί ο ασθενής που βρίσκεται επάνω αριστερά, και κοιτάζει προς τον θεατή, με μία έκφραση περισσότερο μελαγχολική.

Οι μορφές φαίνεται να ασφυκτιούν στο χώρο, γεγονός που εκφράζει ακόμη περισσότερο την καταπίεση της ανθρώπινης υπόστασης στον πόλεμο αλλά, όσον αφορά τις φωτοσκιάσεις, υπάρχει μία αρμονική και σπειροειδής κυκλοφορία του φωτός που ανοίγει προς τα επάνω. Η πιο έντονη τονικότητα είναι σε μικρή ένταση και σε σημεία που ισορροπούν, σαν ένα τελικό μήνυμα αισιοδοξίας, ευσπλαχνίας συμπόνιας και φροντίδας για τα δεινά αυτών των ανθρώπων.

Ύμνος στην ανθρώπινη φύση, που βιάζεται και ανεπανόρθωτα πλήττεται στον πόλεμο αφενός και αφετέρου μήνυμα συμπαράστασης και ελπίδας.

Συμπεριλάβαμε εδώ και το σχέδιο “Στο πλωτό νοσοκομείο Κωνσταντινούπολις”, εικόνα 32., της εικαστικού, το οποίο είχε δημοσιευθεί στην “Εφημερίς”, 18/31 Ιουλίου 1921 και παρουσιάστηκε στην έκθεση “Θάλεια Φλωρά-Καραβία Μικρά Ασία 1921” (Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, Ιούλιος έως Οκτώβριος 2022). Χαρακτηριστικό είναι το κείμενο με το οποίο η Φλωρά-Καραβία είχε συνοδεύσει τη δημοσίευση του σχεδίου: *“Αλλ’ όπως τα βουνά από κοντά έχουν τα απόκρημνα και τα ξερολίθαρα, τα αγκάθια και τα δύσβατα που σχίζουν τα πόδια και κόβουν την αναπνοή, έτσι και οι ηρωισμοί και οι θρίαμβοι έχουν τον πόνο, το κάψιμο της σφαίρας, το δάγκωμα της γης, το σχίσιμο της σάρκας, το τσάκισμα των μελών, τη δίψα που φλέγει τα μέσα, το αίμα που φεύγει παίρνοντας την ανθηρή ζωή...”*

5.3.2. Έκφραση της συλλογικής μνήμης και διατήρηση της ταυτότητας – αγώνας για ενσωμάτωση των προσφύγων

(πρώτες διεργασίες του τραύματος, ωραιοποιημένη ειδυλλιακή ατμόσφαιρα, παράδοση, ελληνική ιστορία)

Ο αγώνας των προσφύγων για ενσωμάτωση στη «Νέα Πατρίδα», διαμόρφωσε την προσφυγική ταυτότητα και θεμελιώθηκε εντέλει στην προβολή των ιδιαίτερων στοιχείων της πολιτισμικής κουλτούρας της «Χαμένης Πατρίδας». Στην κατηγορία αυτή, εντοπίσαμε εικαστικά έργα που προσπαθούν να ενισχύσουν τη συλλογική μνήμη, με βάση τα ατομικά βιώματα των δημιουργών τους. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα μία διαδικασία ανασυγκρότησης, που εκφράστηκε είτε με το αφήγημα αναπαραστάσεων ειδυλλιακής ατμόσφαιρας της «Χαμένης Πατρίδας», είτε με μία προσήλωση στην παράδοση, τη θρησκεία και την ιστορία, βυζαντινή και αρχαιοελληνική, καθώς και τη λαϊκή τέχνη. Θα ακολουθήσει αναλυτική διερεύνηση σε τρεις μελέτες περίπτωσης, όπου έχει καταστεί δυνατόν να παρακολουθήσουμε τη διαδικασία διαχείρισης της τραυματικής εμπειρίας, που οδήγησε στη δημιουργία των συγκεκριμένων εικαστικών έργων.¹⁴³ Στη συνέχεια θα παρουσιάσουμε γενικά αντιπροσωπευτικά έργα των προσφύγων εικαστικών, όπου εκφράζονται διαφορετικές όψεις διατήρησης της πολιτισμικής μνήμης. Για τον λόγο αυτό, κατασκευάσαμε τον ΠΙΝΑΚΑ 7., όπου με ενάργεια αντανakλάται και η πολυπρισματικότητα έκφρασης των δημιουργών.

5.3.2.A Μελέτες περίπτωσης χαρακτηριστικές σε σχέση με την προσήλωση στην πολιτισμική μνήμη και τη διεργασία του τραυματικού γεγονότος – 3 περιπτώσεις

Όσον αφορά την προηγούμενη κατηγορία της μελέτης περιπτώσεων (18 περιπτώσεις), αναλύσαμε εικαστικά έργα, με άμεση αναφορά στο προσφυγικό τραύμα, ενώ τώρα θα προσπαθήσουμε να ακολουθήσουμε, μέσα από το αφήγημα των ίδιων των καλλιτεχνών, τη διαδικασία διεργασίας του προσφυγικού τραύματος, που οδήγησε σε αναπαραστάσεις προσήλωσης στην παράδοση και την πολιτισμική

¹⁴³ Οι δύο εκ των περιπτώσεων είναι εικαστικοί που έχουν δώσει συνέντευξη στην ερευνήτρια, η Αρχελάου Ελεωνόρα και ο Έδεν Αιμίλιος και για την τρίτη περίπτωση του εικαστικού Σεμερτζίδη Βάλια μελετήσαμε το βιβλίο “ΒΑΛΙΑΣ ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ Συνομιλίες με τον Χρίστο Αλεξίου”, που εκδόθηκε από το Μουσείο Μπενάκη το 2012, με την επιμέλεια του Ν. Χατζηνικολάου.

μνήμη. Ακολουθεί η διερεύνηση των τριών μελετών περίπτωσης, οι οποίες είναι χαρακτηριστικές προς αυτή την κατεύθυνση.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Θα πρέπει εδώ να υπογραμμίσουμε ότι υπάρχουν επτά περιπτώσεις εικαστικών, που εκπροσωπούνται με έργο τους και στις δύο κατηγορίες: Μ. Αργυράκης, Π. Βαλσαμάκης, Φ. Κόντογλου, Φ. Μαστιχιάδης, Μ. Μποστάντζόγλου – Μποστ, Γ. Σικελιώτης, Θ. Φλωρά-Καραβία,

19. ΑΡΧΕΛΑΟΥ ΕΛΕΩΝΟΡΑ – “Δεν έχεις να χάσεις τίποτα παρά μόνο τον φόβο σου.”, ακρυλικό, 1990.

Αναφορά στην καλλιτέχνίδα: Η Ελεωνόρα Αρχελάου το Σάββατο 14 Νοεμβρίου του 2015, έδωσε συνέντευξη στην ερευνήτρια, στην Αθήνα, στην Πλατεία Εξαρχείων, στο Διπλό καφέ.

Η εικαστικός γεννήθηκε στο Φανάρι, στην Κωνσταντινούπολη το 1937 και όπως δήλωσε εγκατέλειψε με την οικογένειά της την Κωνσταντινούπολη πρώιμα, πριν ξεσπάσουν τα επεισόδια. Στην Αθήνα φοίτησε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, την οποία ποτέ δεν τελείωσε επίσημα. Στην πορεία, πήγε στη Γερμανία (1962) και φοίτησε στη Σχολή Καλών Τεχνών του Μονάχου, με κατεύθυνση γενικά τις εφαρμοσμένες τέχνες και εξειδίκευση στην ξυλογλυπτική. Στη Γερμανία ήρθε σε επαφή με το έργο σημαντικών καλλιτεχνών εκείνης της εποχής και ιδιαίτερα της άρεσε το έργο του Rothko.

Κατά τη διάρκεια της συνέντευξης, η εικαστικός ρωτήθηκε για το αν έχει λάβει κάποιες διακρίσεις για το έργο της και για το αν έχει δημοσιεύσεις, κι απάντησε ως εξής:

“Δεν αποφοίτησα ούτε από τη μία σχολή ούτε από την άλλη, έτσι δεν πήρα πτυχίο από πουθενά και ούτε διακρίσεις έχω. Για το έργο μου έχουν γίνει κάποιες δημοσιεύσεις. Στη ζωή μου έβρισκα χυδαία την προσπάθεια απόκτησης διπλωμάτων”

Για το έργο της Αρχελάου έχουν γίνει αρκετές δημοσιεύσεις, τόσο στον τύπο της εποχής όσο και σε βιβλία τέχνης και καταλόγους. Καθώς η καλλιτέχνης αμφισβητούσε τα κυκλώματα προώθησης της τέχνης, είχε λάβει μέρος σε τρεις ατομικές εκθέσεις (πρώτη ατομική έκθεση το 1964, στο Κέντρο Τεχνολογικών Εφαρμογών), σε μια κοινή παρουσίαση με τον Γρηγόρη Σεμιτέκολο (Νέες Μορφές, 1974), και συμμετείχε και σε πολλές ομαδικές εκθέσεις, κυρίως στην Ελλάδα. Τα έργα της βρίσκονται στην προσωπική της συλλογή και σε ιδιωτικές συλλογές.

Έχει ενδιαφέρον να συμπεριλάβουμε εδώ την απάντησή της στο ερώτημα σε σχέση με την προβολή του έργου της:

“Δε με ενδιέφερε ποτέ η προβολή του έργου μου. Οι ζωγράφοι που ξέρω εγώ πριν από το χρήμα ενδιαφέρονται για την προβολή τους. Ό,τι τους ενδιαφέρει είναι να προβληθούν και τίποτε άλλο. Πρώτα η προβολή και τα χρήματα μετά. Μπορούν να κάνουν τα πάντα για να προβληθούν. Αυτό είναι ένα ψυχολογικό πρόβλημα, μία αναπηρία και δε φταίει η κοινωνία γι’ αυτό, βέβαια και η κοινωνία επιδρά ώστε να

γίνουν αυτοί οι άνθρωποι ανάπηροι ψυχολογικά. Γενικά, οι Πολίτες ήτανε μία κοινωνία έντιμη. Υπήρχε μία εντιμότητα άλλου είδους. Ακόμη και οι έμποροι σου έδιναν αυτό που ήθελες και σου έλεγαν φέρε μου αύριο τα χρήματα, άντε να το πεις αυτό σήμερα. Γενικά, υπήρχε μια άλλη αντιμετώπιση της ζωής. Σήμερα, δεν υπάρχει καμία σύγκριση. Προέχει η προβολή και το όνομα του καλλιτέχνη, ο οποίος έχει πολλά μέσα του, αυτό που αναφέραμε πριν σαν ψυχολογική αναπηρία. Αξιόλογοι για μένα είναι οι καλλιτέχνες που δεν αναγκάστηκαν να προβάλουν τον εαυτό τους με χυδαίο τρόπο για να πουλήσουν. Έχω ακούσει από διάσημο Έλληνα καλλιτέχνη ότι γινόταν καραγκιόζης εις γνώση του στις παρέες για να γίνει γνωστός και να πουλήσει. Φτάνεις σε σημείο να ξεφτιλίζεσαι”.

Προσεγγίζοντας το ζήτημα των προσωπικών της διερευνήσεων, σε σχέση με το είδος της τέχνης της, την τεχνική, τα υλικά και τα θέματα επιλογής της απάντησε:

“Αρχικά, ξεκίνησα στο Μόναχο με τις ανάγλυφες πλάκες από φυσικά υλικά και άμμο, με μοτίβα που παρέπεμπαν σε αρχαίους πολιτισμούς. Η επεξεργασία αυτών των έργων περιλάμβανε διαδικασίες φθοράς και αλλοίωσης, με την τοποθέτηση ή κατάκρυψή τους σε διάφορους χώρους, στο ύπαιθρο ή σε δρόμους της πόλης. Τα έργα μου ήταν μεγάλων διαστάσεων, κυρίως μέχρι και τρία μέτρα, έκανα και έργα πιο μικρά αλλά θεωρώ ότι φαίνονται καλύτερα τα μεγάλα έργα, τα οποία δουλεύω σκυφτή. Η άμμος που χρησιμοποιώ είναι πολύ λεπτή, ποταμίσια”.

Η Αρχελάου απέφευγε την αναπαραστατική ζωγραφική και τη ρεαλιστική απεικόνιση και θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έργο της διακρίθηκε από τη βιωματική δράση, τη μικτή τεχνική και την κατασκευή, την αφαιρετική διάθεση και τη σχηματοποίηση, καθώς και από την εξπρεσιονιστική έκφραση, κυρίως στις μορφές που ζωγράφιζε μετά το 2000. Η σχέση με την τέχνη της υπήρξε ένας πρωταρχικός άξονας της ζωής της, καθώς η ίδια ανέφερε ότι έχει κάνει διάφορες εργασίες, πάντα όμως σε σχέση με τη ζωγραφική (ελάχιστα με παραγγελίες) και στον πιο μικρό χώρο διατηρούσε εργαστήριο και δούλευε. Όταν ερωτήθηκε για το ποια έργα της θεωρεί πιο σημαντικά, έδωσε και πάλι έμφαση στα ανάγλυφα έργα της με άμμο και πλαστικό χρώμα, τα οποία δημιουργούσε όσο βρισκόταν στη Γερμανία και κατόπιν τα τοποθετούσε σε εξωτερικό χώρο, ώστε να υποστούν τη φυσική φθορά.

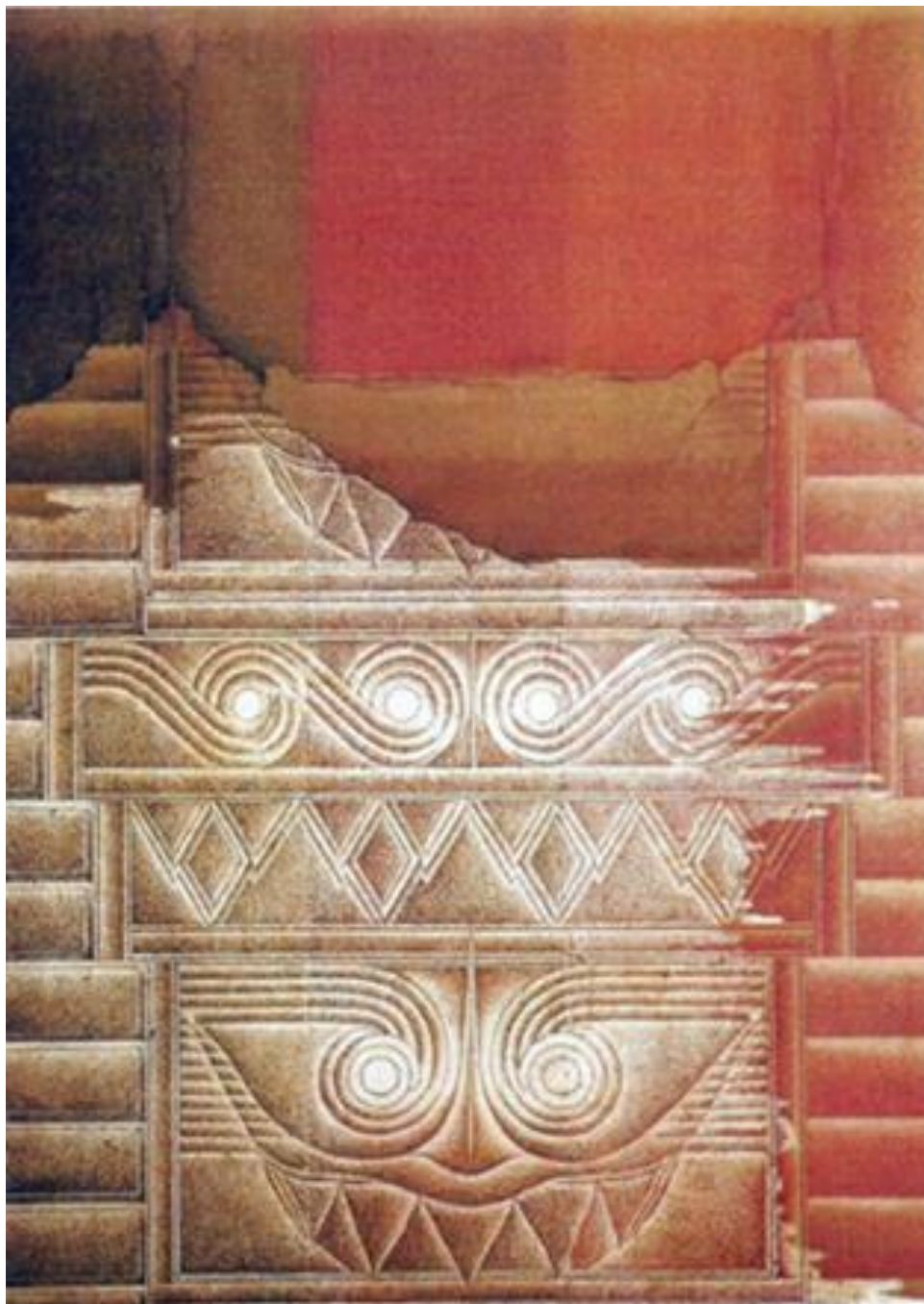
Έχει δε ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο αναφέρεται στο χρώμα στο έργο της:

«...το μαύρο θεωρώ είναι ένα χρώμα που έχει πολλές διαβαθμίσεις και ποικιλότητες, το ένα πρασινίζει το άλλο κοκκινίζει, εσύ μπορεί να το κάνεις το ίδιο αλλά βγαίνει διαφορετικό. Θεωρώ ότι και με το άσπρο είναι το ίδιο αν και δεν το έχω χρησιμοποιήσει σε πολλά έργα. Το κόκκινο ας πούμε είναι πολύ έντονο και χτυπάει στο μάτι. Τέτοια έργα θα ήθελα να κάνω αλλά είναι δύσκολο και να τα δουλέψω κάτω και να μεταφέρω τα υλικά».

Η εικαστικός είχε ταξιδέψει πολύ και είχε μείνει και στην Ευρώπη και στην Αμερική, δηλώνοντας ξεκάθαρα την προτίμησή της για το Μόναχο. Ήταν ιδρυτικό μέλος του Κέντρου Εικαστικών Τεχνών (KET, 1975) και είχε ασχοληθεί και με την εικονογράφηση βιβλίων. Υπήρξε μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε.

Η Αρχελάου Ελεωνόρα πέθανε τον Οκτώβρη του 2021, πριν παρακολουθήσει την υποστήριξη της παρούσας Διατριβής, κάτι το οποίο περίμενε και μετά ήθελε να το συνδυάσουμε και με μία βόλτα στις προσφυγικές γειτονιές του Πειραιά. Στην αρχή της επικοινωνίας μας, όταν την κάλεσα στο τηλέφωνο, ήταν επιφυλακτική αλλά όταν βρεθήκαμε για τη συνέντευξη ήταν αποκάλυψη, εκ φύσεως ευγενής, ειλικρινής και ευθύς, πολύ ζωντανός άνθρωπος και ευφυής, ασυμβίβαστη με έναν δικό της τρόπο. Στο βλέμμα της είχε μία θλίψη και ένα παράπονο για τη ζωή που βρήκε στην Ελλάδα όμως είχε κυρίως μία δική της αίσθηση ελευθερίας στη σκέψη, αδέσμευτη και καθόλου στερεοτυπική, με έναν τρόπο ζηλευτό. Αισθάνομαι τυχερή που τη γνώρισα και αυτή η λαχτάρα της για την αλήθεια της πραγματικής τέχνης μου έδωσε ακόμα έναν λόγο να αγωνίζομαι κι εγώ με όλες μου τις δυνάμεις.

Εικ. 43



*Εικόνα 43. Αρχελάου Ελεωνόρα, “Δεν έχεις να χάσεις τίποτα παρά μόνο τον φόβο σου”, 1990, ακρυλικό, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο: *Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamilar*”, της Saris Mayda, σ. 53.*

Ανάλυση έργου: Το συγκεκριμένο έργο φιλοτεχνήθηκε το 1990 και οι διαστάσεις του είναι 79 X 90 cm. Το μέγεθος δεν είναι το ιδανικό σύμφωνα με την εικαστικό, που όπως ανέφερε, προτιμούσε η διάσταση να είναι μεγαλύτερη (3 μέτρα). Σίγουρα είναι ό,τι πιο κοντά στα “αμμένια” έργα της, όπως αποκαλούσε τη σειρά που δούλεψε στη Γερμανία και άφηνε έξω να υποστούν τη φθορά, μέσα από την επαφή με τη φύση. Αναφερόμενη η ίδια στο πώς θα χαρακτήριζε το καλλιτεχνικό της έργο, είπε:

“Αυτό που κάνω εγώ και σκέφτομαι μέσα από τη φαντασία μου είναι θα έλεγα «χαλασμένοι τοίχοι - ντουβάρια», που μπορεί να είναι οπουδήποτε, από μια εκκλησία, μέχρι και σε ένα σπίτι, ένα απλό ντουβάρι”

Εδώ, έχει επιλέξει χρωματισμούς κόκκινου, καφέ και χρυσαφένιου, με το λευκό να διαγράφει τα σχήματα, σα να προσδίδει σχεδόν μία άυλη υπόσταση, να εκφράζει το πνευματικό και όχι το υλικό. Οι επιλογές της αυτές θυμίζουν σίγουρα τη διακόσμηση των χρυσοκέντητων κόκκινων υφασμάτων, που συναντάμε στη βυζαντινή διακοσμητική τέχνη (π.χ. η βυζαντινή διακοσμητική ροζέτα). Επίσης, το χρυσό που χρησιμοποιεί και σε άλλα έργα της ίδιας σειράς, μάς φέρνει στο μυαλό το χρυσό του «κάμπου» (του χώρου), που συναντάμε στη βυζαντινή αγιογραφία.¹⁴⁵ Το κόκκινο το επιλέγει για μεγαλύτερη αντίθεση, όπως η ίδια αναφέρει μιλώντας για τις επιλογές των χρωμάτων της.

Ο τίτλος του έργου, “Δεν έχεις να χάσεις τίποτα παρά μόνο τον φόβο σου”, είναι πολύ χαρακτηριστικός σε σχέση με το συναίσθημα της εικαστικού, επιβεβαιώνει σαν επιστέγασμα το μονοπάτι που έχει σκιαγραφηθεί, όσον αφορά τη διεργασία της τραυματικής εμπειρίας και το ατομικό της βίωμα. Κάνει εναργές το στοιχείο με το οποίο η ίδια θέλει να τονώσει τη συλλογική μνήμη, σαν ιερό φυλαχτό, για κάθε άνθρωπο πρόσφυγα, που βρίσκεται σε παρόμοια κατάσταση. Επιλέγει την επιστροφή στις ρίζες της, οι εικόνες που έρχεται να αναπαραστήσει δεν είναι ρεαλιστικές από τη μια αλλά ούτε και εντελώς αφηρημένες από την άλλη, έχουν αναφορές στη βυζαντινή παράδοση, εκεί όπου η ίδια νιώθει ότι ανήκει, εκεί όπου νιώθει ασφαλής.

¹⁴⁵ Κάποιες αναφορές σχετικές μπορούμε να δούμε στην ιστοσελίδα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου: 1) «Λατρεία και Τέχνη» - Μαρμάρινο θωράκιο με ανάγλυφη παράσταση λιονταριού που σπαράσσει ζαρκάδι. 100x 70,5x12,5 Τέλη 10ου αι. - αρχές 11ου αι., ακολουθεί ο σύνδεσμος: https://www.byzantinemuseum.gr/el/permanentexhibition/byzantine_world/worship_art/ 2) στη συλλογή μικροτεχνίας του Μουσείου, ακολουθεί ο σύνδεσμος: <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.collections&c=4> και 3) στη συλλογή υφασμάτων, ακολουθεί ο σύνδεσμος: <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.collections&c=12>

Λέει χαρακτηριστικά:

... “με επηρέασε το ότι φύγαμε και αφήσαμε το σπίτι μας, από εκεί και μετά δεν ένιωσα να ανήκω σε κανένα τόπο, εγώ είμαι Βυζαντινή. Η ιστορία του Βυζαντίου με έχει επηρεάσει πολύ, εγώ εκεί ανήκα και τώρα αυτό δεν υπάρχει” ...

... “Είχα πάρει την ελληνική υπηκοότητα κι έκανα πολύ μεγάλο κόπο και μόχθο για να ξαναπάρω την τουρκική υπηκοότητα. Όλοι μου έλεγαν τι τη θέλεις κι εγώ απαντούσα έτσι, για συναισθηματικούς λόγους. Δε με ενδιαφέρει ότι είναι Τουρκία, είναι ο τόπος μου. Παιδεύτηκα και τελικά την πήρα την τουρκική υπηκοότητα. Θυμάμαι ότι κανείς Τούρκος δεν μπορούσε να πει το όνομά μου και τότε έμεινε για ένα διάστημα το Νόρα. Δεν ήθελα να γυρίσω γιατί τα πράγματα πήγαιναν από το κακό στο χειρότερο αλλά κι εδώ δεν ήταν ποτέ ο τόπος μου” ...

Εξηγεί γιατί προσπάθησε αρκετά για να πάρει πίσω την τουρκική υπηκοότητα και περιγράφει πόσο διχασμένη έζησε, αφού τελικά πήρε την τουρκική υπηκοότητα αλλά στην Κωνσταντινούπολη δεν ήταν εφικτό να γυρίσει, όμως και στην Ελλάδα δεν ένιωσε ποτέ ότι βρισκόταν στον τόπο της. Η πρώτη διεργασία που γίνεται, είναι να γυρίσει πίσω, εκεί που νιώθει ότι ανήκει, στο Βυζάντιο, λέει είμαι βυζαντινή, στο έργο της αυτό το εκφράζει και μάλιστα με τον τίτλο, ίσως απαντά και στο ερώτημα που της απηύθυναν σε σχέση με την απόφασή της να πάρει πίσω την τουρκική υπηκοότητα. Αυτό σαν γεγονός τη φόβιζε και την ίδια αλλά είχε βρει έναν τρόπο να αντέξει αυτόν τον πόνο που ένιωθε και ήταν ισχυρότερος, τον πόνο του να μην ανήκει πουθενά.

Αυτό που βίωνε η εικαστικός στην πόλη όπου ζούσε, την Αθήνα, είναι ότι δεν υπήρχε διάλογος ή προοπτικές και ότι δεν μπορούσε να βρει έμπνευση από κάπου. Η απόσβεση του τραυματικού γεγονότος και η ενσωμάτωση δεν είχαν επιτευχθεί για τη δημιουργό και γι’ αυτό δεν προσδοκούσε σε κάτι ελπιδοφόρο για το μέλλον και ήταν απαισιόδοξη για την πορεία του τόπου γενικότερα. Κλείνουμε με τα λόγια της Αρχελάου σε σχέση με αυτό:

... “Θεωρώ ότι από εδώ και πέρα δεν πρόκειται να γίνει τίποτα. Θεωρώ ότι ο τόπος όλος καταστρέφεται. Έχω δει στο Λονδίνο να γκρεμίζουν κτίρια, εκεί υπάρχουν ολόκληροι δρόμοι με βικτωριανά σπίτια, τα οποία κατά καιρούς κατεδαφίζονται για να φτιαχτούν στη θέση τους καινούρια. Εκεί που έμενα λοιπόν είχα απέναντί μου ένα πολύ παλιό βικτωριανό οίκημα, πολύ μεγάλο. Αυτό τώρα το περιγράφω γιατί έχει μια ένταση σαν γεγονός. Ξεκινούν να το χτυπάνε με μία πολύ μεγάλη πέτρα, το χτυπάνε, μέχρι που όλο μαζί, ολόκληρο, πέφτει. Χωρίς να έχει πάθει τίποτα και μόνο όταν πέφτει κάτω διαλύεται. Την ώρα που πέφτει όμως και αυτό είναι το φοβερό, είναι ολόκληρο το κτίριο, τα παράθυρά του, τα στολίδια που είχε επάνω. Αυτό το πράγμα έτσι όπως πέφτει

έχει μια ομορφιά, μέχρι που πέφτει κάτω και γίνεται ένα τίποτα και σηκώνεται φοβερή σκόνη”...

20. ΕΛΕΝ ΑΙΜΙΛΙΟΣ – “Ο Ποσειδώνας περιεργάζεται την εποχή μας”, ακρυλικό, 2005. Ενότητα: Σύγχρονη Εποχή, συνθέσεις εμπνευσμένες από τη μυθολογία, συμμετοχή στη 2η Διεθνή έκθεση Ζωγραφικής Ιατρών Καλλιτεχνών, 1-3 Ιουλίου 2005.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Αιμίλιος Έδεν τη Δευτέρα 16/11/2015, έδωσε συνέντευξη στην ερευνήτρια στο Πολιτιστικό Κέντρο Φαλήρου, το απόγευμα, στις 18.00.

Ο εικαστικός γεννήθηκε το 1941, στην Αντιγόνη, στα Πριγκηπονήσια και μεγάλωσε σε οικογένεια γιατρών. Όπως χαρακτηριστικά ανέφερε ο ίδιος, οι διαδοχικές φάσεις της ζωής του που τον επηρέασαν βαθιά ήταν αρχικά η γέννησή του στην Κωνσταντινούπολη, τα Σεπτεμβριανά, το 1956 και ο ξεριζωμός, το 1961. Για εκείνη τη χρονιά αναφέρει:

...”Το 1961 μπήκα στον κόσμο της Λογοτεχνίας και της ποίησης από μια παρέα συνομηλίκων που διαβάζαμε λογοτέχνες και ποιητές (André Gide, Jean Paul Sartre , Albert Camus, Dostoyevsky κ.α.) τους οποίους συζητούσαμε στις νεανικές συναντήσεις μας. Ακούγαμε στίχους ποιητών κι έτσι η παιδική συντροφιά ήταν γεμάτη φαντασία και όνειρο”... “Τον ίδιο χρόνο, εγκαταλείψαμε τα πατρία εδάφη και πήγαμε στη Θεσσαλονίκη, όπου και φοίτησα σαν πρωτοετής φοιτητής στην Ιατρική Σχολή, στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο. Με τον επαναπατρισμό της οικογένειάς μου στην Αθήνα, συνέχισα τις σπουδές μου στην Ιατρική Σχολή Αθηνών”...

Φοίτησε στη Μεγάλη του Γένους Σχολή και στο Ζωγράφειο Λύκειο και ήδη από το 1958 ξεκίνησε να γράφει ποιήματα και να ζωγραφίζει, παίρνοντας τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής από έναν Ιταλό δάσκαλο και από τον Πίνδαρο Πλατωνίδη. Αργότερα, στην Ελλάδα, σπούδασε ιατρική και παράλληλα μελέτησε την τέχνη, ταξίδεψε στην Ευρώπη (Ιταλία, Γαλλία, Αγγλία, Βέλγιο, κ.ά.) και διερεύνησε το έργο μεγάλων δασκάλων. Σε αυτή τη φάση, των προσωπικών του αναζητήσεων, έπαιξε σημαντικό ρόλο το μουσείο της Ζακύνθου (το αναφέρει ο ίδιος στη συνέντευξη), καθώς και το ότι το 1976 εγκαταστάθηκε για μετεκπαίδευση στην Οξφόρδη και εκεί φοίτησε στο Ruskin School of Drawing, κοντά στο δάσκαλο Philip Morsberger.

Στο σπίτι της θείας του Κοραλλίας Θεοτοκά, όπου γίνονταν συνεστιάσεις καλλιτεχνών, συνάντησε το Νίκο Καρούζο, τον Ανδρέα Καραντώνη, το Νάσιουτζικ κ.ά. Αυτές οι συναντήσεις, η σχέση του με τη φύση και το περιβάλλον, η επαφή του με την παράδοση, καθώς επίσης και το έργο σπουδαίων εικαστικών (ιδιαίτερη

αναφορά στον Τζόρτζιο ντε Κίρικο), τον επηρέασαν βαθιά. Χαρακτηριστικά αναφέρει:

... "θυμάμαι τις περιπλανήσεις, τη γνωριμία μου με το φως, το παιχνίδι του ήλιου με τη θάλασσα. Όταν γράφω και ζωγραφίζω είμαι ευτυχισμένος. Το σχολείο και η οικογένειά μου, μού μεγέθυναν την επαφή μου με την παράδοση. Φίλοι και συνεργάτες μου ήταν οι Οδυσσέας Ελύτης και Νίκος Καρούζος. Θεωρώ ότι επιρροές υπάρχουν περισσότερο στο ξεκίνημα, έτσι κι εγώ είχα επηρεαστεί από τον Τζόρτζιο ντε Κίρικο αλλά επίσης πάντα με επηρέαζε και η ποίηση και γι' αυτό τα πράγματα τα βλέπω σφαιρικά. Άλλωστε ο κύκλος πρωταγωνιστεί στα πρώτα μου έργα"...

Ο ίδιος ο Έδεν θεώρησε πολύ σημαντικό και για το ξεκίνημά του αλλά και για την εξέλιξη της καλλιτεχνικής του πορείας το ότι είχε φιλικές σχέσεις με ανθρώπους του πνεύματος και της τέχνης, όπως ο Ηλίας Βενέζης, ο Γιώργος Θεοτοκάς, η Κοραλία Θεοτοκά, η Μαρία Ιορδανίδου, η Έλλη Αλεξίου, ο Διονύσιος Ρώμας, ο Οδυσσέας Ελύτης, ο Νίκος Κούνδουρος, ο Σπύρος Φωκάς κ.ά. και τόνισε ιδιαίτερα αρκετές φορές, κατά τη διάρκεια της συνέντευξης, τη βαθιά φιλία του με τον Νίκο Καρούζο.

Έχει ενδιαφέρον να σταθούμε στους καθοριστικούς σταθμούς για τη ζωή και την τέχνη του, που ο ίδιος ανέφερε και υπογράμμισε, ξεκινώντας από το 1989, όταν παρουσίασε τη σειρά έργων του "αλληγορικά" στη γκαλερί της Νέας Υόρκης "Nell Yperifanos Gallery Inc.", δίπλα σε έργα του Andy Warhol και άλλων διάσημων Αμερικανών και Ευρωπαίων ζωγράφων, αποσπώντας διθυραμβικές κριτικές (πολλές δημοσιεύσεις - ArtSpeaks, Manhattan Arts, Hellenic Cronicle κ.ά. και παρουσίαση από την Εταιρία Ελλήνων Λογοτεχνών στο Πολιτιστικό Κέντρο της Αρχιεπισκοπής, στην Αστόρια των ΗΠΑ).

Επόμενος σταθμός το 1990, με την παρουσίαση της συλλογής ποιημάτων «Τα μη Λεγόμενα» και το 1993, με την παρουσίαση του έργου «Ορφέας ισορροπιστής του ονείρου».

Στην πορεία, ξεκινά να δουλεύει και να παρουσιάζει την ιδέα του για το ελληνικό «Όραμα» και το 1994 υπέβαλε την πρότασή του, στον Αρχιεπίσκοπο Βορείου και Νοτίου Αμερικής Ιάκωβο, καθώς επίσης και στον αρχιγραμματέα της Αγίας και Ιεράς Συνόδου του Οικουμενικού Πατριαρχείου (η ιδέα του είχε θετικές προσλαμβάνουσες). Στη συνέχεια, τον Ιούνιο του 1997, στα 80χρονα του Σικελιανού, στο Ευρωπαϊκό και Πολιτιστικό Κέντρο των Δελφών, παρουσίασε το «Όραμά» του κι εκεί συνάντησε την Άννα Σικελιανού, η οποία κατέθεσε τη συμπαράστασή της στο Όραμα.

Επόμενος σταθμός το 2007, με τη συμμετοχή του στο Παγκόσμιο φεστιβάλ ποίησης, που έγινε στην Κωνσταντινούπολη εκπροσωπώντας την Ελλάδα, παρουσιάζοντας ποίηση που ο ίδιος απήγγειλε, τις δε μεταφράσεις στην Τουρκική έκανε ο Τσουνεϊτ Τουρέλ και με φωνητικές παραινήσεις της mezzo soprano Αναστασίας Έδεν, της κόρης του. Στο φεστιβάλ αυτό βραβεύτηκε με το βραβείο της παγκόσμιας ποίησης «Ναζίμ Χικμέτ». Το 2010, τη χρονιά που η Κωνσταντινούπολη έγινε πολιτιστική πρωτεύουσα, ένα σπουδαίο περιοδικό έκανε για τον Έδεν μεγάλο αφιέρωμα. Γενικότερα, οι δημοσιεύσεις και οι ευνοϊκές κριτικές βοήθησαν στο να κυκλοφορήσει το έργο του και να επικοινωνήσει με το ευρύ κοινό. Έλληνες και ξένοι τεχνοκριτικοί έγραψαν θετικά λόγια (Σπ. Παναγιωτόπουλος, Β. Παναγιωτόπουλος, Frank Dibb της Oxford Times, Philip Morsberger, καθηγητής και κριτικός της Ruskin School of Drawing της Οξφόρδης, Α. Καραντώνης, Πρεβελάκης, Ουράνη, ο Δ. Ρώμας, Νίκος και Τάσος Αθανασιάδης, Δαλμάτη, κ.ά.) και έγιναν αρκετές αναφορές στον ελληνικό και στον ξένο τύπο (Ακρόπολη, Έθνος, Απογευματινή, Minerva Medica κ.ά.).

Έχει δημοσιεύσει τα ποιήματά του σε έξι ποιητικές συλλογές: «Ελπίδες» - 1969, «Ταξιιδεύοντας» - 1979, «Ηρωικά Επτάλοφα» - 1980, «Τα μη λεγόμενα» - 1990, το «Ορφέας. Αναφορά στον ισορροπιστή του ονείρου» και «Το Βιβλίο της Ποίησης» - 2013.

Το εικαστικό του έργο έχει παρουσιαστεί σε ατομικές εκθέσεις, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, («Στοά Τέχνης» το 1969, στη Ζάκυνθο το 1971, στη γκαλερί «NEWMAN ROOMS» Οξφόρδης το 1976, στη γκαλερί του Λονδίνου «VILLIERS», στη γκαλερί NELL YPERIFANOS 306 EAST 55TH STREET της Νέας Υόρκης, το 1989) και επίσης σε αρκετές ομαδικές εκθέσεις, όπως στο «Χίλτον». Έχει ενδιαφέρον το ότι ο καλλιτέχνης παρουσιάζει τη δουλειά του τόσο σε σχέση με τη ζωγραφική όσο και σε σχέση με την ποίηση σε αραιά χρονικά διαστήματα, ανά δεκαετία. Ακολουθεί απόσπασμα από την απάντησή του στο ερώτημα σχετικά με τη συμμετοχή σε εκθέσεις:

...«Έχω συμμετάσχει σε σεμινάρια, διαλέξεις, ομαδικές εκθέσεις και διοργάνωση εκδηλώσεων, με παρουσίαση τόσο του ποιητικού όσο και του ζωγραφικού μου έργου. Αυτό με έφερε κοντά με ανθρώπους της τέχνης και της δημιουργίας, όπως ο Ν. Κούνδουρος, Σ. Φωκάς κ.ά., κυρίως όμως με τον απλό κόσμο που ήταν πάντα και ο στόχος μου. Η επικοινωνία μου με τον κόσμο και η δυνατότητα να εκφράσω μέσα από

τη συναναστροφή αυτή τον εσωτερικό μου πλούτο, τις ανησυχίες αλλά και το όραμά μου ήταν εξ' αρχής η αφετηρία της δημιουργίας μου»...

Τα έργα του βρίσκονται στη γκαλερί «VILLERS» στο Λονδίνο, σε αρκετές ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (BRON, Μαλάμου, Γαρδίκας, Χάκας, Χατζηθεοδώρου, Φωστηρόπουλου, Παπασταματίου κ.ά.) και στην προσωπική του συλλογή.

Τα υλικά που έχει χρησιμοποιήσει ήταν αρχικά λάδι και μολύβι και στη συνέχεια ακρυλικά και το μέγεθος των έργων του είναι ως επί το πλείστον 150 X 200 cm. Αυτό που εντυπωσιάζει, είναι η ποικιλία των χρωματικών διαβαθμίσεων, η οποία συνδυάζεται άρτια με το καλό σχέδιο και τη μελετημένη σύνθεση. Γενικότερα, έχει ένα ιδιαίτερα αναγνωρίσιμο προσωπικό στυλ, με τη χρήση σουρεαλιστικών και ρυθμικών στοιχείων, κλασικές αναλογίες που δεν ακολουθούν τον ακαδημαϊσμό, δράση και αλληγορικά θέματα. Οι μορφές του αναπαρίστανται στον χώρο ακολουθώντας μία σπειροειδή καμπύλη και εκπέμπουν μία στροβιλίζουσα ενέργεια, σκιαγραφώντας μυθολογικά στοιχεία στο παρόν. Τέλος, τα έργα του τα χωρίζει ο ίδιος σε περιόδους, τη γαλάζια, την κυκλική, τη σουρεαλιστική και τη σύγχρονη περίοδο, ανάλογα με τις εκάστοτε εικαστικές αναζητήσεις του.

Στο ερώτημα για το ποιο έργο του θεωρεί ιδιαίτερα σημαντικό απάντησε:

...“Πολύ σημαντική θεωρώ όλη τη δουλειά μου σε σχέση με το όραμα. Στην Κρήτη τώρα που θα πάω, θα μιλήσω για το όραμά μου που αναφέρεται στο πίσω μέρος του τελευταίου μου βιβλίου και το έχω παρουσιάσει στους Δελφούς. Ένα όραμα που έχει σχέση με τα ξύλινα τείχη. Έχω κάνει μία μελέτη και ενώ είμαι ονειρικός σαν ποιητής, πατάω και γερά στη γη σαν γιατρός, έτσι σκέφτηκα κάτι για να βοηθήσουμε την Ελλάδα, για να μπορούσαμε να μεταφέρουμε το όραμα του Σικελιανού, ότι κινδυνεύει το Αιγαίο, στο Αιγαίο με ένα πλοίο. Να γίνει τα ξύλινα τείχη, να κάνουμε εκεί ένα κέντρο πολιτιστικό, μία Αμφικτιονία, η οποία και να προωθεί τα ελληνικά προϊόντα και γενικώς να φτιάξουμε μία ομάδα που να κρατάει και ενωμένα τα νησιά μας. Τώρα είναι η εποχή να το κάνουμε αυτό και με τα γεγονότα που ζούμε και η Ελλάδα δείχνει μια ανοχή, έτσι κανείς δε θα μας πειράζει το Αιγαίο και να λέγεται και Π - Ουνέσκο, να μη μας πειράζει κανείς το Αιγαίο. Εκεί έχω δώσει όλες τις δυνάμεις μου τώρα”....

Συνεχίζοντας να μιλά για το καλλιτεχνικό του έργο, αναφέρει παρακάτω:

...«Εγώ μιλάω για Ελλάδα και στην ποίηση και στη ζωγραφική μου, αυτό είναι το πάθος μου, γι' αυτό ζω. Την Ελλάδα δε μπορούν να τη σκλαβώσουν, το φως μπαίνει παντού και επιβιώνει, δώσαμε όρκο στον εαυτό μας»...

...«Γράφω ποίηση και ζωγραφίζω, φιλοδοξώντας να προσφέρω την διάφανη παρουσία μου στην ταραγμένη αμφισβήτηση των καιρών. Προσηλωμένος βαθιά στην ομορφιά,

παλεύω να νιώσω μέσα από τη δική μου διάσταση την αισθησιακή αγωνία, την ηθική του αιώνα»...

Ο εικαστικός έχει ταξιδέψει αρκετά στην Ευρώπη και στην Αμερική και έχει μείνει για αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα στην Αγγλία και στην Αμερική. Από τις 14 Οκτωβρίου 1982, είναι μέλος της Εθνικής Εταιρίας Ελλήνων Λογοτεχνών.

Η γνωριμία και η συνέντευξη με τον Αιμίλιο Έδεν ήταν εμπειρία ζωής. Από το ξεκίνημα της επικοινωνίας μας ήταν πολύ δεκτικός, ήθελε να με βοηθήσει με την εργασία μου και ήταν πολύ ευγενής. Κανονίσαμε σύντομα τη συνάντησή μας και ήταν συνεργάσιμος και ευέλικτος, πρόθυμος στο να βρούμε μία μέρα και ώρα που να διευκολύνει. Από κοντά, το πρώτο που είδα ήταν μία παρουσία πολύ οικεία, έναν άνθρωπο πολύ συμπαθητικό, απλό, με μία πηγαία γλυκύτητα από τη μια και από την άλλη μία πολύ ξεχωριστή προσωπικότητα. Από τη στιγμή που ξεκίνησε να μιλά με μάγεψε, έχει αξιοθαύμαστη ρητορική ικανότητα, μου έβγαζε την αίσθηση του αγωνιστή και ονειροπόλου ταυτόχρονα. Ήταν χείμαρρος!!! Μετά από τη συζήτησή μας, ένιωθα να γιγαντώνεται μέσα μου η χαρά και η ευγνωμοσύνη για το καθημερινό αλλά παράλληλα ένιωθα νέα δύναμη και τόλμη για να τρέχω προς το καινούριο. Τον χαρακτηρίζουν οι δημιουργικές αντιθέσεις, είναι αυτό που λέμε η ήρεμη δύναμη, αποφασιστικός, αποτελεσματικός, με καλοσύνη και αγάπη για τον συνάνθρωπο και την πατρίδα του, για το «μέρος» και το «όλον», στηρίζει την παράδοση και ταυτόχρονα έχει αφιερώσει τη σκέψη και τη δράση του στα μελλοντικά του σχέδια για την Ελλάδα. Ακολουθεί τον προσωπικό του δρόμο, το όνειρό του αλλά θέλει να συνεργάζεται και αφήνεται στην ομαδική δράση, όχι συγκαταβατικά αλλά με ορμή και πίστη. Πιστεύει στη δύναμη της τέχνης του και μέσα από αυτό σε κάνει να πιστεύεις κι εσύ στον εαυτό σου, νιώθει ελεύθερος και σου μεταδίδει αυτή την αίσθηση ελευθερίας. Μετά τη συνάντηση, ένιωθα ότι μπορώ να καταφέρω τα πάντα. Μου μετέφερε την όρεξή του για δουλειά και καλλιέργεια ωραίων στόχων, κάτι που ο ίδιος επιθυμεί να μεταλαμπαδεύσει στην επόμενη γενιά, σαν εφόδιο ενάντια στην υπαρξιακή αγωνία και τον φόβο.

Εικ. 44



Εικόνα 44. Έδεν Αιμίλιος, “Ο Ποσειδώνας περιεργάζεται την εποχή μας”, 2005, ακρυλικό, Ιστοσελίδα του περιοδικού “Ιατρικό Βήμα”>Τέχνη και Ιατρική: http://www.iatrikionline.gr/IB_100/24.htm

Ανάλυση έργου: Το συγκεκριμένο έργο, που φιλοτεχνήθηκε το 2005, έχει διαστάσεις 100 X 95 cm και ανήκει στην ενότητα έργων, «Σύγχρονη εποχή», συνθέσεις εμπνευσμένες από τη μυθολογία. Ο Έδεν κατατάσσει γενικά τα έργα του σε διαφορετικές περιόδους, όπου γίνονται επανατοποθετήσεις σχετικά με τα ζητήματα που τον προβληματίζουν και πυροδοτούν τις δημιουργίες του. Εδώ, εστιάζει στη μυθολογία και μάλιστα παίρνει μία εμβληματική φιγούρα, τον «Ποσειδώνα», που τού προσδίδει την ιδιότητα του παρατηρητή. Ο Ποσειδώνας επανατοποθετείται από την εποχή του, την Αρχαία Ελλάδα στο παρόν, στη σύγχρονη εποχή και προσπαθεί να διακρίνει καθαρά το σχήμα της μορφής που έχει μπροστά του, καθώς η μορφή αυτή εκπροσωπεί και συμβολίζει το σήμερα. Συγκεκριμένα, είναι τοποθετημένη σε βάθρο και είναι ένα γλυπτό με περίεργο και όχι τόσο ευδιάκριτο σχήμα. Θυμίζει προτομή αλλά φαίνεται ότι ο όγκος και οι επιμέρους φόρμες δεν μπορούν να σχηματοποιήσουν με ακρίβεια την έννοια που εκφράζει ή διαφορετικά η έννοια που εκφράζεται εδώ είναι η διάχυτη, ασχημάτιστη, αποσπασματική και ελαφρά παραμορφωμένη διάσταση της σύγχρονης εποχής.

Στο βάθος, πάλι επάνω σε βάθρο, υπάρχει ανδριάντας έφιππου άνδρα, μνημειακή παρουσίαση του ηρωισμού και της ανδρείας, που εμφανίζεται από την αρχαία ελληνική τέχνη, επανέρχεται στην τέχνη της αναγέννησης και χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα.

Τα κτίσματα που υπάρχουν στον χώρο φαίνονται να είναι απομεινάρια του αρχαιοελληνικού παρελθόντος, καθώς εμπεριέχουν αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως είναι το αέτωμα, το καμπύλο τόξο και οι εξωτερικοί πεσσοί. Υποδηλώνεται στο βάθος το σκοτάδι και η νυχτερινή ώρα και αντανakλώνται ψυχρές αποχρώσεις ακόμη και επάνω στα ανθρώπινα σώματα, ενώ στο έδαφος υπάρχουν κάποιες θερμές τονικότητας σε πορτοκαλοκαφετιές ώχρες. Ο απεικονιστικός χώρος είναι προοπτικός, εκπέμπει γαλήνη και ταυτόχρονα ανησυχία, με μία μεταφυσική έννοια, κατατάσσοντας το συγκεκριμένο έργο στο κίνημα του σουρεαλισμού, γεγονός που συνάδει γενικότερα με τη δουλειά του Έδεν.

Ο Ποσειδώνας αποδίδεται μαζί με τη γυναίκα του, τη Νηρηίδα Αμφιτρίτη και υπονοείται μία οικειότητα και τρυφερότητα μεταξύ τους, γεγονός που αντανakλάται από τη σχεδιαστική κινησιολογία και τη διευθέτηση των σωμάτων στο χώρο. Επίσης, κρατά το σύμβολό του, την Τρίαινα και τελικά δεν ξέρουμε τι απόφαση θα πάρει,

καθώς περιεργάζεται τη σύγχρονη εποχή, να κατευνάσει τις αναταράξεις ή να δημιουργήσει μεγαλύτερες, με έντονα φαινόμενα κοσμογονικών αλλαγών, που θα οδηγήσουν στη λύτρωση.

Ο Έδεν ανέφερε στη συνέντευξη ότι μέσα από την τέχνη του θεωρεί απαραίτητη διαδικασία να μετουσιώσει σε εικόνες το όνειρό του, την αρετή και το ελληνικό πνεύμα. Επίσης, εδώ, για να καταλάβουμε τη διεργασία και τον μετασχηματισμό του τραύματος, θα πρέπει να αναλύσουμε αυτό που ο ίδιος ονομάζει επανατοποθετήσεις. Τις επανατοποθετήσεις τις εκφράζει στα έργα του και συγχρόνως τις αναφέρει και για τον εαυτό του, σαν κάποιους σταθμούς, όπως όταν ήρθε από την Κωνσταντινούπολη, κρατούσε λέει όλη την ανάμνηση των περασμένων χρόνων, όλο το κομμάτι εκείνο της ζωής του. Δεν ένιωθε να πληγώνεται από αυτή την ανάμνηση, μετέτρεψε το κομμάτι αυτό σε δύναμη, προχώρησε και εξελίχθηκε, ενσωματώνοντας στο σήμερα σαν πνευματικό εφόδιο ό,τι βίωσε, προκειμένου και ο ίδιος να ενσωματωθεί στο παρόν. Τη «Χαμένη Πατρίδα» δεν την σκέφτεται ως μοναδικό τόπο αγαλλίασης και ποθητής επιστροφής αλλά σαν ανεξάντλητη πηγή ενέργειας και σοφίας, για δράση στο μέλλον. Οι λέξεις κλειδιά εδώ είναι η επανατοποθέτηση, η δράση, η αρετή και η αίσθηση της αποστολής, όπως το αναφέρει και ο ίδιος:

...«Η καθοριστική μου στιγμή ήταν όταν βιώσαμε στην Κωνσταντινούπολη τα Σεπτεμβριανά το 1955 - 56 κι έπρεπε να αφήσουμε όλο το βίός μας, όλο το όραμά μας και να έρθουμε σε μια άλλη χώρα. Αυτό βιωματικά επηρέασε πολύ τη ζωή μου και μου έδωσε και μία ανάταση να αποδείξω ότι εδώ που είμαι δεν είμαι ένας τυχαίος μετανάστης, έχω να πω κάτι, αυτή η δύναμη της δημιουργίας και σε δεύτερη θέση, ήταν ο χώρος που μεγάλωσα. Ο πατέρας μου ήταν γιατρός, έδινε αγώνα ηθικής, μου έμαθε τη χαρά να μπορώ να προσφέρω κι αυτό φαίνεται και μέσα από τα έργα μου»...

Ο Α. Έδεν οριοθετεί τις εκφάνσεις του προσφυγικού τραύματος στη διαμόρφωση της δικής του ταυτότητας, σαν την αέναη δύναμη για αγώνα, ανθρωπιά και αγάπη για την πατρίδα, το παρελθόν και το ελπιδοφόρο μέλλον. Έτσι, μέσα από το έργο του, αναζητά έμπνευση από την παράδοση και την ιστορία αλλά και με τη στάση ζωής του (ο ίδιος έχει εργαστεί σαν γιατρός και αγωνίζεται για την επίτευξη ενός πλωτού σταθμού προώθησης του ελληνικού πολιτισμού) προάγει τον πολιτισμό και παλεύει για ένα καλύτερο αύριο. Χαρακτηριστικά αναφέρει:

...«Εγώ, μέσα από τις δυσκολίες έμαθα να παλεύω, να αγωνίζομαι και να προσφέρω. Πιστεύω αυτό το μήνυμα φέρω μέσα από την προσφυγική καταγωγή και θα ήθελα να μεταφέρω όχι μόνο μέσα από το συνολικό μου έργο αλλά και με τους προσωπικούς μου αγώνες να καταφέρω τα πάντα στη ζωή μου. Θα ήθελα να υπάρχει ένα πλοίο και

κέντρα τα νησιά μας. Όπου θα κάνουμε συνέδρια. Το κάθε κέντρο με αυτονομία, όπως η Κως θα μπορούσε να είναι το κέντρο του Ιπποκράτη, το ιατρικό κέντρο, να είναι κέντρα Πανελλήνια και Παγκόσμια... Πρέπει μόνο να βρεθεί ένα πλοίο. Σε αυτό το πλοίο θα συμβαίνει η συνάντηση των πολιτισμών αλλά με την προοπτική τη δικιά μας. Εγώ πιστεύω πολύ στις διαπροσωπικές σχέσεις, ο Αιμίλιος είναι η φωνή του, η ζεστασιά και η απλότητα που έχουμε ως άνθρωποι, η αγάπη, η εκτίμηση που έχουμε ο ένας στον άλλο, που δεν εξηγείται με λόγια, είναι κάτι πιο βαθύ. Ο άνθρωπος πρέπει να πιστεύει στον εαυτό του και στη χώρα του, δεν είναι ψωροκώστα να η Ελλάδα, είναι πολύ σημαντική χώρα και για να σεβαστούν οι άλλοι αυτό το σεβασμό πρέπει πρώτα να τον έχεις απέναντι στον εαυτό σου. Το μεγάλο ατού της Ελλάδας είναι ο πολιτισμός της, η ιστορία της, το κλίμα της και έτσι θα μας σέβονται»...

Έχει ενδιαφέρον να δούμε τη σχέση προσωπικού - κοινωνικού στην τέχνη του Έδεν, μέσα από τα όσα ανέφερε για το θέμα:

...«Με ενδιαφέρει αυτή η σχέση, όχι μέσα από μία έννοια εγωπάθειας αλλά τα έργα αυτά να μπορέσουν να λειτουργήσουν επάνω στον άλλο και να του δώσουν τη διάθεση που εγώ νομίζω πως πρέπει να υπάρχει στον άνθρωπο, το έργο από τη στιγμή που τελειώσει φεύγει από εμένα πλέον και δε μου ανήκει, σαν τα πουλιά που πετάνε, ανοίγουν τα φτερά τους και φεύγουνε. Αλλά θέλω να υπάρχουνε και να δίνουν χαρά στους άλλους, όπως και η ποίησή μου»...

Συμπερασματικά, στην περίπτωση του Α. Έδεν, ο μετασχηματισμός του προσφυγικού τραύματος έχει οδηγήσει σε ισχυρή αίσθηση αποστολής, σε τέτοιο βαθμό που μέσα από το έργο και τη ζωή του προωθεί την καλλιέργεια της βιωματικής προσέγγισης του ελληνικού πολιτισμού (που ο ίδιος βιώνει) και για τους συνανθρώπους του (πλωτός σταθμός). Όταν αναφέρεται στη «Χαμένη Πατρίδα», αναφέρεται με την ίδια αγάπη με την οποία αναφέρεται στη «Νέα Πατρίδα», έχει θετικές προσλαμβάνουσες και από τις δύο πλευρές και εκεί που στέκεται είναι στις διαπροσωπικές σχέσεις και στον ανθρώπινο αγώνα.

Ο Έδεν πιστεύει απόλυτα στη σύνδεση και του έργου του και του τόπου του με το σύγχρονο κόσμο της τέχνης, αρκεί κανείς να επιμείνει στην παιδεία και την εσωτερική καλλιέργεια. Στο ερώτημα για τα μελλοντικά του σχέδια, ξεκινά την απάντησή του με τη φράση του Καζαντζάκη: «να λες εγώ μοναχός μου έχω χρέος να σώσω τη γη, αν δε σωθεί εγώ φταίω», υπογραμμίζοντας ακόμη περισσότερο την αίσθηση της αποστολής, στην οποία διοχετεύεται η διεργασία του προσφυγικού τραύματος στη δική του περίπτωση. Το όραμά του, είναι η δική του αποστολή:

...«Τα οράματα πρέπει να ξαναεφευρεθούν, ό,τι απομακρύνεται μέσα στην ύλη μικραίνει, ενώ ό,τι απομακρύνεται μέσα στο όραμα μεγαλώνει. Τα οράματα έχουν πτυχές τέχνης, γιατί η τέχνη είναι όραμα. Στο όραμα συνυπάρχει ο μύστης και ο εργάτης. Εισχωρούμε σε ένα κόσμο που απαλύνει το θάνατο. Ο αγωνιστής ενός οράματος θέλει να πείσει και να αντισταθεί. Το όραμα έρχεται σαν ανταμοιβή της τόλμης, δε θέλει να ζήσει και να πεθάνει σε ένα άτομο, αλλά να διασχίσει το χρόνο και να εδραιώσει την αξία του επάνω σε πανανθρώπινα ιδανικά»...

21. ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ ΒΑΛΙΑΣ – “Όργωμα”, λάδι σε καμβά, 1937. Τόπος: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο: ΒΑΛΙΑΣ ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ 1911 - 1983, Χατζηνικολάου Ν. (επιμ.), ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ, ΑΘΗΝΑ 2012, σελ. 227.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Βάλιας Σεμερτζίδης το Σεπτέμβριο του 1981 και για πέντε μέρες συνομίλησε με τον Χρίστο Αλεξίου για τη ζωή και την τέχνη του. Το υλικό αυτό ηχογραφήθηκε και στη συνέχεια ο Αλεξίου το απομαγνητοφώνησε. Η έκδοση της συνομιλίας έγινε στο πλαίσιο της έκθεσης «Βάλιας Σεμερτζίδης 1911-1983», που πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Μπενάκη, το Νοέμβριο του 2012, μαζί με την έκδοση της εμπεριστατωμένης μονογραφίας του καλλιτέχνη με τον ίδιο τίτλο: «Βάλιας Σεμερτζίδης 1911-1983». Οι δύο παραπάνω εκδόσεις μάς προσέφεραν ένα πολύτιμο πεδίο διερεύνησης της διεργασίας του προσφυγικού τραύματος, μέσα από τις διηγήσεις του ίδιου του καλλιτέχνη.

Ο Βάλιας Σεμερτζίδης γεννήθηκε στο Κρασνοντάρ Καυκάσου το 1911. Το 1923 η οικογένειά του εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα, αρχικά στη Δραπετσώνα και αργότερα στην προσφυγική Νίκαια. Ο πατέρας του άνοιξε σχολή χορού, πρώτα στη Δραπετσώνα, έπειτα στην Καλλιθέα και στο τέλος στη Νίκαια όπου, για βιοποριστικούς λόγους, δίδαξε αρχικά και ο ίδιος ο Βάλιας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «ριζώσανε» στην Κοκκινιά και τότε ήταν που ξεκίνησε τις σπουδές του στην Καλών Τεχνών. Η πρώτη του επιρροή στη ζωγραφική ήταν ο ζωγράφος Ν. Πετρίδης, στη Ρωσία και στη συνέχεια στην Α.Σ.Κ.Τ. ο Κ. Παρθένης. Το 1937, έγινε δεκτός στο «Salon d'Automne» στο Παρίσι, με το έργο “Οι βράχοι του Αιγάλεω” (το έργο ανήκει στην Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου), για το οποίο εισέπραξε θετικές κριτικές σε τέσσερα μεγάλα γαλλικά περιοδικά τέχνης.

Στα πρώτα του έργα ασχολήθηκε κυρίως με τα τοπία και τις προσωπογραφίες, οι οποίες αντανakλούσαν την ψυχογραφική του ικανότητα. Εκφράστηκε με λιτό τρόπο, ποιητικό χαρακτήρα, σχηματοποίηση της παράστασης και απαλούς χρωματικούς τόνους, μέσα στο κλίμα της ελληνικότητας της Ελλάδας του Μεσοπολέμου. Το 1937, έγινε μέλος της ομάδας «Ελεύθεροι Καλλιτέχνες» και το 1950 έγινε μέλος της ομάδας «Στάθμη». Αποφασιστικής σημασίας γεγονότα για τη ζωγραφική του, ήταν ο πόλεμος του 1940 και η ενεργή συμμετοχή του στην Αντίσταση. Καταγράφει την πείνα, τις εκτελέσεις και τον αγώνα του ελληνικού λαού, εκφράζοντας με ιδιαίτερη

έμφαση τις απόψεις του, για τον αποφασιστικό ρόλο της τέχνης σε κρίσιμες κοινωνικοϊστορικές συγκυρίες. Σε αυτή τη φάση, στο έργο του εντοπίζονται εξπρεσιονιστικά στοιχεία και οι συνθέσεις του γίνονται μνημειακές, με πολλά πρόσωπα. Το 1944, ανέβηκε στα βουνά της Ευρυτανίας και ζωγράφισε σκηνές από τη ζωή και τον αγώνα των ανταρτών, που αργότερα μετέφερε σε πίνακες μεγαλύτερων διαστάσεων. Μετά τον πόλεμο, ασχολήθηκε και με τη χαρακτηριστική, επινοώντας μάλιστα μια δική του τεχνική, οξειδώνοντας τον τσίγκο και το χαλκό και στην πορεία εφάρμοσε και μία μέθοδο όπου μπορούσε να ενσωματώσει εφαρμογές της χαρακτηριστικής στη ζωγραφική του. Γενικότερα, ασχολήθηκε με την εικονογράφηση, την κινηματογραφική αφίσα, τη φωτογραφία και τις γραφικές τέχνες. Έχει εκδώσει λευκώματα και έχει εικονογραφήσει ημερολόγια, με χαρακτηριστικά τυπωμένα απευθείας από τις πλάκες.

Το 1957 παρουσίασε την πρώτη ατομική του έκθεση στην Αθήνα (Παρνασσός). Οι περισσότερες ατομικές του εκθέσεις έγιναν εκτός Ελλάδας. Στα πρώτα χρόνια της δικτατορίας (1967-1970), μια μεγάλη ατομική του έκθεση περιόδευσε σε 25 πόλεις της τότε Σοβιετικής Ένωσης, όπου ο ίδιος δε μπορούσε να παρευρεθεί, λόγω της απαγόρευσης εξόδου του από τη χώρα. Γενικά, το έργο του έχει παρουσιαστεί σε πολλές εκθέσεις, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, ατομικές, ομαδικές και διεθνείς όπως: η Διεθνής του Καΐρου 1947, η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας 1963 και η Διεθνής Έκθεση Χαρακτητικής της Λειψίας την ίδια χρονιά, έκθεση στην Ιταλία στο Λιβόρνο το 1973 και στη Φερράρα το 1974, στο Λονδίνο, στη Γενεύη, στο Μπέρμιγχαμ, στη Νέα Υόρκη, κ.α. Το 1977, οργανώθηκε αναδρομική του έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη και μετά το θάνατό του παρουσιάστηκαν τέσσερις αναδρομικές του εκθέσεις, όπου η σημαντικότερη ήταν το 2012, στο Μουσείο Μπενάκη.

Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. και απεβίωσε στην Αθήνα το 1983.

Εικ. 45



Εικόνα 45. Σεμερτζίδης Βάλιας, “Οργωμά”, 1937, λάδι σε καμβά, αρχείο της Θωμοπούλου Α. από την έκδοση: ΒΑΛΙΑΣ ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ 1911 – 1983, σ. 227.

Ανάλυση έργου: Το συγκεκριμένο έργο, που φιλοτεχνήθηκε το 1937 και έχει διαστάσεις 80 x 110 cm, είναι αφιερωμένο στον αγρότη, στον άνθρωπο που δουλεύει στη γη και μοχθεί, καθώς εκείνη την εποχή η δουλειά αυτή, ήταν από τις πιο δύσκολες και σκληρές. Εδώ, ο αγρότης καταβάλλει μεγάλη προσπάθεια για να φέρει εις πέρας το δύσκολο έργο του οργώματος, ενώ μπροστά βαδίζει το άλογό του, φανερά καταπονημένο. Έχει ενδιαφέρον να αναφέρουμε τα λόγια του Βάλια, όταν ρωτήθηκε από το Χρίστο Αλεξίου για το ποιο ήταν το «ανθρώπινο τοπίο», που γνώρισε περισσότερο στη «Χαμένη Πατρίδα». Απάντησε λοιπόν, πως οι αγρότες ήταν το ανθρώπινο τοπίο που είχε τόσο ζωντανό μέσα του και διερωτώμενος και ο ίδιος το γιατί, απέδωσε το γεγονός αυτό στις τόσο έντονες και ευχάριστες μνήμες που είχαν ριζώσει μέσα του από τη ζωή στα χωράφια.¹⁴⁶ Στο ίδιο σημείο της συνομιλίας, αναφέρει πως σε εκείνη τη φάση της ζωής του, ήρθε σε επαφή με τη ζωγραφική μέσα από το οικογενειακό του περιβάλλον¹⁴⁷ και μάλιστα τοποθετεί αυτήν την επιρροή όσον αφορά τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας, στο ίδιο επίπεδο με την αγάπη του για τη ζωή των αγροτών.

Ο Σεμερτζίδης ζωγράφισε το έργο αυτό το 1937, δεκατέσσερα μόλις χρόνια μετά από την τραυματική εμπειρία της προσφυγιάς, όταν προκειμένου να επιβιώσουν, εγκατέλειψαν με την οικογένειά του τον Καύκασο¹⁴⁸ και βρέθηκαν στη Δραπετσώνα, να παλεύουν για τις βασικές βιοτικές τους ανάγκες. Ο πατέρας του ήταν Έλληνας Πόντιος και η μητέρα του Καυκασιανή. Η γλώσσα που μιλούσε ήταν η ρωσική, αφού

¹⁴⁶ ...«Χορεύανε και τραγουδάνανε, χαλάγανε τον κόσμο μόλις τελείωνε η δουλειά. Η δουλειά, δε, δεν τελείωνε με το οχτάωρο, αλλά με τη δύση. Μόλις έπεφτε ο ήλιος άρχιζε το φαγοπότη και ο χορός. Διότι έτσι ήτανε, χαιρόντουσαν ότι είχαν δουλέψει, πώς να το εξηγήσει κανείς κι έπρεπε να πιούνε, να φάνε και να χορέψουνε με τη γκαρμόσκ, τη φυσαρμόνικα δηλαδή και δώσ' του...Αυτά τα πράγματα με διαμόρφωσαν.»... (ΒΑΛΙΑΣ ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ – Συνομιλίες με τον Χρίστο Αλεξίου, σελ. 20-21).

¹⁴⁷ ...«Ο παππούς από τη μητέρα μου, είχε μεγάλη οικογένεια και ένας από τους γιούς του σπούδαζε ζωγράφος...Βέβαια υπάρχει κι αυτό κι έπαιξε, πρέπει να έπαιξε, μεγάλο ρόλο στη διαμόρφωση και στην προσήλωσή μου στη ζωγραφική. Από τη μια η ζωή των αγροτών, από την άλλη η αγάπη της ζωγραφικής»...(ό. π.).

¹⁴⁸ Μετά τη Ρωσική Επανάσταση υπήρξαν αναταραχές και μεγάλος διχασμός στην τοπική κοινωνία με αποτέλεσμα να γίνονται διώξεις ενάντια στις οικογένειες των Ποντίων της περιοχής Κουμπάν. Ο Σεμερτζίδης περιγράφει το πώς ο πατέρας του γλύτωσε μία φορά την εκτέλεση με τη βοήθεια ανθρώπων της Επανάστασης που ήταν φίλοι του, χωρίς ο ίδιος να έχει πολιτική δραστηριότητα, μάλιστα αναφέρει ότι είχε κοινωνικές δραστηριότητες, διηύθυνε το Δημοτικό Θέατρο και είχε δικό του κινηματογράφο. Στη συνέχεια οι ίδιοι φίλοι του που τον βοήθησαν είπαν στον πατέρα του πως δεν θα μπορούσαν να τον γλυτώσουν δεύτερη φορά και έπρεπε να φύγει. Έτσι μεθοδεύτηκε η φυγή τους από τη Ρωσία και έχει ενδιαφέρον το περιστατικό που περιγράφει από την ημέρα της αναχώρησης όταν ο πατέρας του για να πάρει τρία ψωμιά για το ταξίδι έδωσε στον φούρναρη τα κλειδιά από το σπίτι τους στο Νοβοροσίσκι με επτά-οκτώ δωμάτια και γεμάτο πράγματα (ό. π. σελ. 14-16).

η μητέρα του ήταν Ρωσίδα αλλά όπως λέει ο ίδιος στον Αλεξίου, ο περίγυρος, ειδικά στον Καύκασο, ήταν ελληνικός, κατά μεγάλο ποσοστό ποντιακός. Σημαντική υπήρξε για τον Βάλια η επιρροή του πατέρα του,¹⁴⁹ που τον ώθησε γενικά σε καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα και ειδικά στην ανάγνωση των μεγάλων Ρώσων Συγγραφέων, τους οποίους και μετέφρασε στα ελληνικά, μαθαίνοντας ευκολότερα την ελληνική γλώσσα. Μέσα πάλι από την προσωπική του μαρτυρία, έρχονται και οι πρώτες μνήμες από την Ελλάδα, καθώς αναφέρει πως όταν έφτασαν βρέθηκαν σε μία πολύ δύσκολη στιγμή μετά την καταστροφή της Σμύρνης, παντού βρίσκονταν πρόσφυγες και για δύο με τρία χρόνια πάλεψαν με φοβερά αντίξοες συνθήκες. Αυτό είχε καταλυτική επίδραση επάνω στο δημιουργό, που τάχθηκε με την πλευρά όλων εκείνων των ανθρώπων που υπέφεραν, τότε, σε ένα πρώτο επίπεδο συναισθηματικά και αργότερα προσφέροντας έμπρακτα με το έργο και τη ζωή του.

Ήταν πολύ σημαντικό για τον Βάλια και οδυνηρό, όπως λέει χαρακτηριστικά, το ότι τότε, εκεί, σαν πρόσφυγας, έπρεπε να επιζήσεις και δεν είχε σημασία το πώς. Υπήρχαν άνθρωποι πολύ διαφορετικοί, που έπρεπε να αποκατασταθούν με τον ίδιο τρόπο, αυτό τον είχε συγκλονίσει και επισήμανε ότι αυτή η όψη του προσφυγικού ζητήματος δεν είχε καταγραφεί μέχρι τότε από κάποιον. Αυτό το φύλαξε μέσα του, σαν προσωπικό και ηθικό χρέος και μετά κατά τη διάρκεια της Κατοχής, αποφάσισε να δείξει την πραγματική αλήθεια των τραγικών καταστάσεων που βίωναν οι συνάνθρωποί του.¹⁵⁰ Έτσι, ο εικαστικός είχε και ο ίδιος ενεργή συμμετοχή στην αντίσταση, κατέγραψε μέσα από το έργο του την πείνα, τις εκτελέσεις και τον αγώνα του ελληνικού λαού, χρησιμοποιώντας μνημειακές πολυπρόσωπες συνθέσεις, όπως και το 1944, που ανέβηκε στα βουνά της Ευρυτανίας και ζωγράφισε σκηνές από τη ζωή και τον αγώνα των ανταρτών.

¹⁴⁹ Μιλώντας για τον πατέρα του ο Βάλιας αναφέρει σε ένα σημείο ότι ήταν ένας άνθρωπος που είχε καλλιτεχνικές ανησυχίες και αγάπη για το θέατρο (μάλιστα τη σχολή χορού της Δραπετσώνας που δεν πήγαινε καλά τη μετέτρεψε σε θέατρο), τον διέκρινε μία ανωτερότητα αλλά δυστυχώς δεν είχε πολιτικό υπόβαθρο. Σε μια εποχή γενικών κοινωνικοπολιτικών ανακατατάξεων, ο ίδιος δεν τοποθετήθηκε πολιτικά. Το παράξενο ήταν πως οι άνθρωποι της Επανάστασης ήταν αυτοί που τον έσωσαν τον πατέρα του στη Ρωσία και του εμπιστεύονταν και σημαντική θέση στα γραφεία τους. Αυτό το στοιχείο για τον πατέρα του, το να είναι φίλος των προοδευτικών χωρίς ο ίδιος να έχει ξεκαθαρίσει το πολιτικό του πιστεύω ήταν πολύ παράξενο για τον Σεμερτζίδη (ΒΑΛΙΑΣ ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ – Συνομιλίες με τον Χρίστο Αλεξίου, σελ. 17-18).

¹⁵⁰ Αναφέρει εδώ χαρακτηριστικά ότι αυτό, του κόστισε τότε, στην αναγνώριση της αξίας της δουλειάς του, το πείσμα του, όμως, το ποντιακό πείσμα όπως τονίζει, δεν τον άφησε να υποκύψει (ό. π. σελ. 29-30)

Αναφέρθηκαν παραπάνω ορισμένα κομβικά στοιχεία τα οποία περιγράφουν, τόσο τα προσωπικά βιώματα του εικαστικού, όσο τα γεγονότα και τις καταστάσεις της εποχής του, που διαμόρφωσαν τη συλλογική μνήμη και διείσδυσαν με κάποιο τρόπο στις ατομικές του αναμνήσεις. Προκειμένου να σκιαγραφηθεί η διεργασία του προσφυγικού τραύματος, που οδήγησε στη δημιουργία του εικαστικού έργου «Όργωμα», όπου εκφράζεται με ενάργεια η προσήλωση του Βάλια στην παράδοση, θα αποκωδικοποιήσουμε τα στοιχεία αυτά, σε σχέση με τη διαμόρφωση της νέας ταυτότητας του δημιουργού. Ο Σεμερτζίδης έμαθε πολύ γρήγορα την ελληνική γλώσσα (σε αυτό βοήθησε η αγάπη του για το διάβασμα) και στην πορεία διαμορφώθηκε μέσα του η ελληνική συνείδηση. Εδώ, αναφέρει και το σημείο κλειδί ότι το δέσιμό του με τον αγρότη της χαμένης πατρίδας, είχε την ευεργετική συνέπεια να αναζητήσει και στη νέα πατρίδα το αντίστοιχο:

...«τον Έλληνα αγρότη, τον δεμένο με τη γη τον γνήσιο, πώς να σου πω και γι' αυτό και τον κατάλαβα τόσο πολύ και μπόρεσα να τον εκφράσω τόσο πολύ. Κι αν την κατοχή την εξέφρασα είναι γιατί κατανοούσα τον αγρότη, τον βουνίσιο, τον τσοπάνο, πώς να σου το πω, και όχι απλώς τον Έλληνα με την ρομαντική αυτή ιδέα – να, ο Έλληνας - , όχι δεν υπήρχε κάτι τέτοιο. Κατανοούσα το λαό, ο λαός ήταν Έλληνας άρα υπήρχε υπόστρωμα μέσα μου από το ρωσικό λαό και έτσι πρέπει να συμπεράνουμε νομίζω»...«Διότι στα άλλα όλα , τα οποία επίσης έγιναν γοργά, η μάθηση μέσα από τα βιβλία και τα λοιπά, εκεί στεκόμουν σαν θεατής. Αυτό δεν με σκλάβωσε ποτέ, δεν με θάμπωσε ποτέ. Με θάμπωνε πάντοτε ο άνθρωπος της γης. Με καταλαβαίνεις, το άλλο ήτανε η λογική, η ισορροπία της λογικής η γνώση. Δεν με θάμπωσε, ποτέ δεν είπα, οι αρχαίοι Έλληνες, ξέρω γω... Και μάλιστα βρήκα κάπου ένα σημείωμα που είχα γράψει το '30. Περιπατώντας στο Ηρώδειο έγραφα τις εντυπώσεις μου, πώς φτάσανε αυτά σε μας. Το βρήκα αυτές τις μέρες κι εκεί το βλέπω ότι όλα ετούτα για μένα ήτανε λογική μ' αφήνανε αδιάφορο μέσα μου... Ο λαός με τραβούσε»...(ΒΑΛΙΑΣ ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ – Συνομιλίες με τον Χρίστο Αλεξίου, σελ. 31-32).

Όπως αναφέραμε στο ξεκίνημα της ενότητας, η γενικότερη παρατήρηση εδώ, ήταν πως οι πρόσφυγες εικαστικοί, προκειμένου να διατηρήσουν μέσα από τα ατομικά βιώματα τη συλλογική μνήμη, επέλεξαν να δυναμώσουν την ταυτότητα που έβλεπαν να γκρεμίζεται, ενισχύοντας τη σχέση τους με την παράδοση και την τέχνη του παρελθόντος. Η περίπτωση του Σεμερτζίδη είναι μοναδική, καθώς εδώ η «Χαμένη Πατρίδα», η παράδοση στην οποία θέλει να μείνει προσκολλημένος ο δημιουργός, είναι οι άνθρωποι της γης, είναι η πανίσχυρη αυτή σχέση του ανθρώπου με τη γη.

Αναλυτικότερα, στη συγκεκριμένη αναπαράσταση έχουμε ένα σχήμα - κατάσταση του παρελθόντος, όπου συμβολοποιείται μία θύμηση που έχει τη θέση της προσωπικής συνέχειας μέσα στο χρόνο. Η δική του ατομική θύμηση υπάρχει, βρίσκει

υποστήριξη στη συλλογική, που είναι η αγροτική ζωή, τότε και τώρα και διατηρείται ζωντανή, σε σχέση με την υλική και ηθική ζωή της «Χαμένης» αλλά και της «Νέας Πατρίδας».

Αναφορικά με το έργο, η σύνθεση είναι πρωτοποριακή, αναπτύσσεται διαγώνια σε σχέση με την πρωταγωνιστική δράση και σε σχέση με τον χώρο, σε τρεις παράλληλες ζώνες, που μεταφέρουν το βλέμμα του θεατή στο βάθος του τοπίου. Η προοπτική που δημιουργεί είναι ατμοσφαιρική και όχι απόλυτα γραμμική. Γενικότερα, στην απόδοση του τοπίου υπάρχει σχηματοποίηση στα βουνά και τα λοφάκια, στα δέντρα, στον ουρανό, στα σύννεφα, ακόμα και στην υφή του εδάφους, που συνομιλεί με την επιλογή των χρωμάτων, με αποτέλεσμα να αντανακλάται ένας λυρισμός και μία ποιητική διάθεση. Τα χρώματα υποδηλώνουν τη δύση του ήλιου και η κίνηση του ανθρώπου και του αλόγου κατευθύνεται προς το σκοτάδι, ενώ ο τρόπος που σκιάζονται οι μορφές τονίζει ακόμα περισσότερο τη δραματική κίνηση, στο πρώτο πλάνο.

Δυνατό στοιχείο και πρωτοποριακό, στο έργο, είναι η συνομιλία ονειρικής ατμόσφαιρας και ρεαλιστικής απεικόνιση του βιώματος, ώστε να δημιουργείται ένα πέρασμα ή μία γέφυρα. Ο αγρότης κινείται προς την κορυφή, κι εμείς αφουγκραζόμαστε την κούρασή του, ενώ ο ίδιος περήφανος φτάνει ψηλά, χωρίς να λυγίσει ο αυχένας και το κεφάλι του, ακόμη και η στάση του σώματος και των άκρων του υποδηλώνουν ότι έχει τον έλεγχο της κατάστασης. Το άλογο, με την κίνηση του σώματός του, εκφράζει ευδιάκριτα την ταλαιπωρία του. Εντούτοις, ο άνθρωπος και το άλογο, έρχονται από ένα σημείο, έναν τόπο, που βρίσκεται εκτός της εικόνας, αφού το πίσω πόδι του αγρότη χάνεται προς τα κάτω, τονίζοντας ακόμα περισσότερο το πέρασμα που γεφυρώνει έναν μακρινό τόπο με αυτόν τον κοντινό, που βλέπει ο θεατής. Είναι σα να έρχονται από τη «χαμένη πατρίδα» και πηγαίνουν προς τη «νέα», ώστε να ολοκληρώσουν το δύσκολο έργο τους, το «όργωμα».

Ο εικαστικός δεν έχει εκφράσει άμεσα το τραυματικό γεγονός του διωγμού και μάλιστα ούτε τον αγρότη του τον τοποθετεί εκεί στα βουνά του Καυκάσου αλλά όπως λέει ο ίδιος τον τοποθετεί στην ελληνική γη, γεγονός που βρίσκεται σε άμεσο συγχρωτισμό με αυτό που ένιωθε, πλήρως ενσωματωμένος και συνδεδεμένος με την ελληνική συνείδηση. Αναπαριστά εδώ, για πρώτη και τελευταία φορά, τη διαδρομή που ακολούθησε για να το καταφέρει αυτό. Με έναυσμα τη θύμησή του δεν

αναπαράγει μια εικόνα αλλά κατασκευάζει ένα κωδικοποιημένο σχήμα ανάκλησης, το οποίο μπορεί να γίνει ορατό αν διακρίνουμε τον ιδιαίτερο τρόπο, με τον οποίο ο Σεμερτζίδης έχει αντιληφθεί και αποτυπώσει το προσωπικό του βίωμα. Έτσι, η προσωπική του ανάκληση δεν είναι πια αντικειμενική αλλά αποκτά υποκειμενική διάσταση και συλλογική υπόσταση.

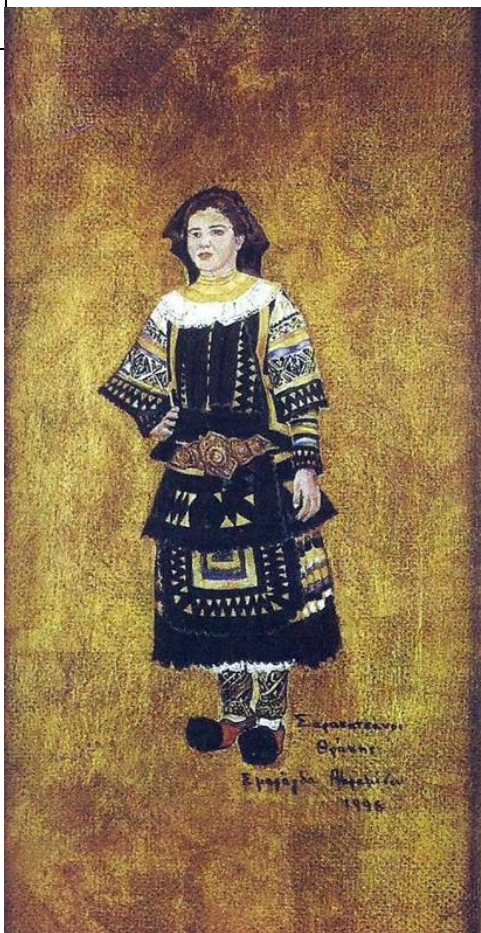
Σύμφωνα με τις πληροφορίες που βρήκαμε στο βιβλίο των εκδόσεων του Μουσείου Μπενάκη «ΒΑΛΙΑΣ ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ 1911 - 1983», το «Όργωμα» εκτέθηκε πρώτα στην Πανελλήνια Γεωργική Έκθεση τον Ιούνιο του 1937, με τιμή πώλησης 28.000 δραχμές, μετά στην Έκθεση Καλλιτεχνών Πειραιώς, στο Φουαγιέ του Δημοτικού Θεάτρου από 29 Απριλίου έως 21 Μαΐου του 1938, με τιμή πώλησης 20.000 δραχμές και μετά στην Α΄ Πανελλήνια του 1938, κληροδότημα του Α. Μπενάκη στην Εθνική Πινακοθήκη, όπου το έργο βρίσκεται μέχρι σήμερα («ΒΑΛΙΑΣ ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ 1911 – 1983», επιμ. Ν. Χατζηνικολάου, 2012: σελ. 27).

Ο Βάλιας Σεμερτζίδης, ξεκινώντας από το «Όργωμα», δίνει όψεις της δικής του ιστορικής συνείδησης, μέσα από μία ηθογραφική σχεδόν εικόνα, με τη δύναμη του εξπρεσιονισμού και του ρεαλισμού ταυτόχρονα, σε έναν χώρο ονειρικά μεταφυσικό. Με τη δουλειά του αργότερα, θα καταγράψει όψεις της σύγχρονης ιστορικής συνείδησης των Ελλήνων, αποδίδοντας με την ψυχογραφική του ικανότητα, τους αγώνες τους σε δύσκολες κοινωνικοπολιτικές στιγμές,

5.3.2.B. Γενικότερη επιλογή αντιπροσωπευτικών έργων, σε σχέση με την προσήλωση στην πολιτισμική μνήμη και τη διεργασία του τραυματικού γεγονότος – 25 περιπτώσεις

**Πίνακας [7]: ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΜΕ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΟΥΣΙΕΣ
ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ**

Εικ. 46



Εικόνα 46. Αβραμίδου Σμαράγδα, “Μία γυναίκα φορά παραδοσιακή φορεσιά των Σαρακατσάνων της Θράκης”, μικτή τεχνική, 1996, “Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamilar”, της Saris Mayda, σ. 66.

Ειδικές παρατηρήσεις: Το έργο ανήκει στην ενότητα: παραδοσιακές φορεσιές και βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή.

Η καλλιτέχνη γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1946 και το 1975 εγκατέλειψε την Πόλη και εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα.

Μελέτησε τις παραδοσιακές ελληνικές φορεσιές και το ανθρώπινο σώμα, με εξπρεσιονιστική απόδοση της φόρμας και του χρώματος.

Με άλλες έξι γυναίκες δημιούργησαν το “Εργαστήρι των Επτά Γυναικών” και παρουσίασαν για πρώτη φορά τα έργα τους στη γκαλερί Μπουζιάνη.

Εικ. 47



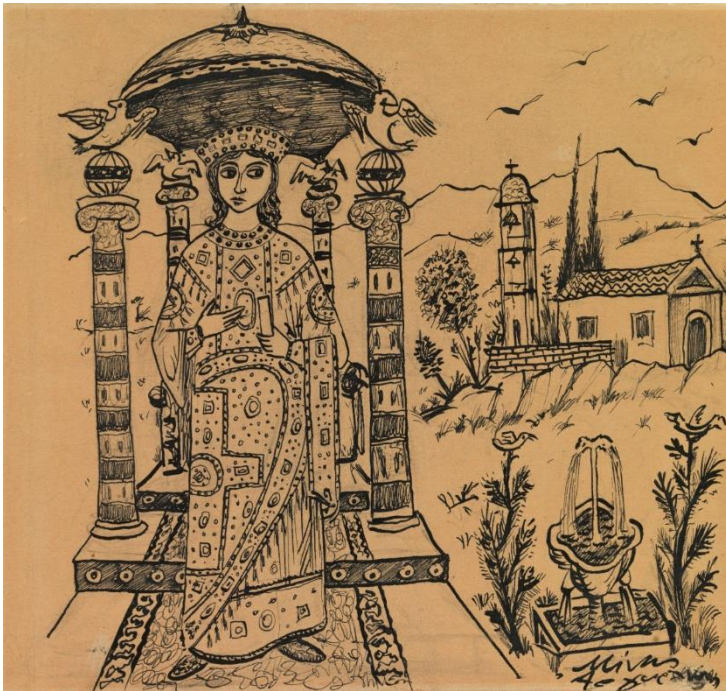
Εικόνα 47. Αντωνιάδης Δημήτριος (ΜΙΜΗΣ), “Βόσπορος”, ακουαρέλα σε χαρτί, “Greek painters of Istanbul.= Istanbulu Rum ressamilar”, της Saris Mayda σ. 36.

Ειδικές παρατηρήσεις: Το έργο ανήκει στην Ιδιωτική Συλλογή (Ani Pertan) και οι διαστάσεις του είναι 22 X 28 cm.

Ο καλλιτέχνης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1900.

Παρότι υπήρξε αυτοδίδακτος, το ταλέντο του αναγνωρίστηκε και κέρδισε πολύ καλές κριτικές για τη συμμετοχή του στο Salon Γελοιογραφίας το 1930, στο Παρίσι. Το 1914 μετακόμισε με την οικογένειά του στη Χίο και αργότερα σε προάστιο των Αθηνών. Δημιούργησε ακουαρέλες με τις παιδικές του αναμνήσεις από τα τοπία και τους ανθρώπους της Κωνσταντινούπολης, καθώς και σκηνές από τη ζωή στη Χίο και την Αθήνα. Απεβίωσε το 1938.

Εικ. 48



Εικόνα 48. Αργυράκης Μίνως, χωρίς τίτλο, σινική μελάνη σε χαρτόνι, 1950/1955, ψηφιακή συλλογή "The Sotiris Felios Collection": <https://tinyurl.com/ygsp6whk>

Ειδικές παρατηρήσεις: Το έργο ανήκει στη συλλογή ΣΩΤΗΡΗ ΦΕΛΙΟΥ και οι διαστάσεις του είναι 17,5 x 19 cm.

Πληροφορίες για τον εικαστικό στην προηγούμενη ενότητα μελέτης περιπτώσεων, αναφορά Αρ. 2.

Εικ. 49



Εικόνα 49. Βαλσαμάκης Πάνος, "Ψαράδες", κεραμικό, αχρονολόγητο, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο: ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ – ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 30

Ειδικές παρατηρήσεις: Οι διαστάσεις του κεραμικού είναι 44 X 63 cm.

Πληροφορίες για τον εικαστικό στην προηγούμενη ενότητα μελέτης περιπτώσεων, αναφορά Αρ. 3.

Εικ. 50



Εικόνα 50. Βελισσαρίδης Γεώργιος, “Καλάβρυτα – Μ. Παρασκευή του ‘53”, ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο, 1953, Συλλογή έργων τέχνης Paletaart: <https://tinyurl.com/4mhmm8n2>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Το χαρακτηριστικό έργο έχει διαστάσεις 39.5 X 46.5 cm.

Ο καλλιτέχνης γεννήθηκε στην Τραπεζούντα το 1909. Θεωρείται από τους αξιολογότερους Έλληνες χαράκτες. Ήρθε στην Ελλάδα το 1922. Ασχολήθηκε με την εικονογράφηση βιβλίων και με τη χάραξη γραμματοσήμων. Διδάχτηκε από τον Παρθένη και τον Κεφαλληνό στην ΑΣΚΤ και έλαβε μέρος σε σημαντικές διεθνείς διοργανώσεις (Παρίσι, Γενεύη, Αλεξάνδρεια). Ιδιαίτερα ενδιαφέρθηκε για το ελληνικό τοπίο και τις ηθογραφικές σκηνές και υπήρξε ιδρυτικό μέλος του ΕΕΤΕ, του οποίου διετέλεσε και πρόεδρος. Απεβίωσε στην Αθήνα το 1994.

Εικ. 51



“Σημειώνεται ότι τα έργα του τα υπέγραφε με το ακρώνυμο G. Gounaro”

Εικόνα 51. Γουναρόπουλος Γεώργιος, “Η αποθέωση του Περικλή”, τεχνική με λάδι και κερί, 1938-1939, “Μουσείο Γ. Γουναρόπουλου”: <https://gounaropoulos.gr/george-gounaropoulos/biography/>

Ειδικές παρατηρήσεις: Η συγκεκριμένη σύνθεση αποτελεί λεπτομέρεια από το Δημαρχείο της Αθήνας, όπου το συνολικό έργο είναι 113 τετραγ. μέτρα.

Ο καλλιτέχνης γεννήθηκε στη Σωζόπολη, στη Μαύρη Θάλασσα το 1890 και το 1904 εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Αθήνα. Σπούδασε στο τότε Σχολείο Καλών Τεχνών της Αθήνας και στο Παρίσι. Κέρδισε διακρίσεις και αποδοχή, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό (σημαντικές διεθνείς διοργανώσεις). Διατήρησε ατελιέ και στο Παρίσι με μεγάλη επιτυχία. Εκτός από τη ζωγραφική, έχει ασχοληθεί με την εικονογράφηση βιβλίων, τη σκηνογραφία και την αγιογράφηση. Σήμερα, λειτουργεί το Μουσείο Γουναρόπουλου (ατελιέ, έργα και προσωπικά αντικείμενα), όπου ο επισκέπτης μπορεί να γνωρίσει το έργο και τη ζωή του καλλιτέχνη. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. και απεβίωσε το 1977 στην Αθήνα.

Εικ. 52



Εικόνα 52. Διαμαντόπουλος Διαμαντής, “Κορίτσι στον αργαλειό”, τέμπρα σε σελοτέξ, 1949-1978, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο της Κουνενάκη Π., “ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ”, σελ. 146.

Ειδικές παρατηρήσεις: Το έργο ανήκει σε ιδιωτική συλλογή και οι διαστάσεις του είναι 149 x 98,5 cm,

Ο καλλιτέχνης γεννήθηκε στη Μαγνησία της Μικράς Ασίας το 1914 και το 1922 εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Αθήνα. Είχε δημοσιεύσει σκίτσα και είχε εκθέσει έργα του, πριν εισαχθεί στην ΑΣΚΤ. Το έργο του θεωρήθηκε πρωτοπόρο, είχε κοινωνικό χαρακτήρα και συνδύαζε τον μοντερνισμό του 20ού αιώνα με την παραδοσιακή λαϊκή τέχνη. Ταξίδεψε αρκετά στην Ελλάδα και το εξωτερικό και εκτός από τη ζωγραφική ασχολήθηκε με τη σκηνογραφία και τη σκιτσογραφία. Εργάστηκε σαν καθηγητής τεχνικών στο «Ελληνικό Σπίτι» της Αγγλικής Χατζημιχάλη. Είχε δηλώσει τη διαφωνία του με την εμπορευματοποίηση της τέχνης, συμμετείχε όμως σε πολλές εκθέσεις (στην Ελλάδα και το εξωτερικό - 4 αναδρομικές). Ήταν μέλος του ΕΕΤΕ και απεβίωσε το 1995 στην Αθήνα.

Εικ. 53



Εικόνα 53. Δοβλέτογλου Κοσμάς, “Πήγασος”, γύψος, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Οι Έλληνες Γλύπτες”, σ. 316.

Ο καλλιτέχνης γεννήθηκε στη Μερσίνα της Μικράς Ασίας το 1920. Σπούδασε στην Α.Σ.Κ.Τ κοντά στους Μ. Τόμπρο και Κ. Δημητριάδη και συνέχισε τις σπουδές στη σχολή École nationale supérieure des beaux-arts του Παρισιού, κοντά στον Ζιμόν (1952 υποτροφία για το Παρίσι). Η θεματολογία του ήταν από την καθημερινότητα και από την αρχαία μυθολογία. Γενικά, τα έργα του συνδυάζουν αρετές, είναι ρυθμικά στη σύνθεση των όγκων, απλοποιημένα στο σχέδιο και μνημειακά στην έκφραση. Έχει παρουσιάσει τη δουλειά του στην Ελλάδα και το εξωτερικό και τα έργα του βρίσκονται σε δημόσιους χώρους στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (Μουσείο του Μαρακάμπο κ.ά.). Ταξίδεψε σε πολλές χώρες της Ευρώπης και της Αμερικής, καθώς και στη Βενεζουέλα. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. Απεβίωσε το 1994.

Εικ. 54



Εικόνα 54. Ηλιάδου Ελένη, “Βάρκες στην πόλη”, ελαιογραφία σε μουσαμά, συλλογή έργων τέχνης Paletaart: <https://tinyurl.com/2p8k3nuw>.

Η καλλιτέχνιδα γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1895 και μετά το 1924 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα. Παρουσίασε το έργο της σε αρκετές εκθέσεις, ατομικές και ομαδικές, τόσο στην Κωνσταντινούπολη (τιμήθηκε με αργυρό μετάλλιο), όσο και στην Αθήνα. Ασχολήθηκε κυρίως με προσωπογραφίες, τοπία ιδιαίτερα της Πόλης, ηθογραφικές εικόνες και ιστορικές στιγμές, που απεικόνισε με ιμπρεσιονιστική διάθεση. Το έργο της βρίσκεται σε δημόσιο χώρο, κυρίως στην Κωνσταντινούπολη και στην Αθήνα και σε ιδιωτικές συλλογές, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Ασχολήθηκε με τη διδασκαλία καλλιτεχνικών μαθημάτων (σχολεία και ιδρύματα). Ήταν μέλος του ΕΕΤΕ και απεβίωσε στην Αθήνα το 1975.

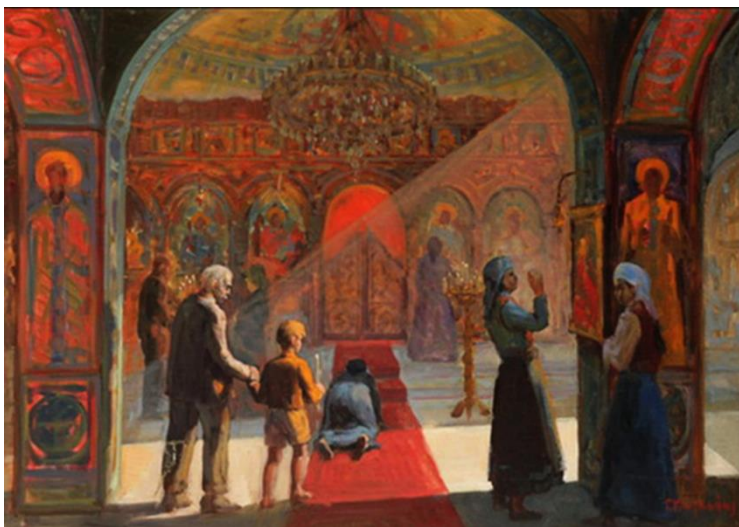
Εικ. 55



Εικόνα 55. Κόντογλου Φώτης, “Σπανιόλοι θαλασσινοί στις θάλασσες της Νοτιάς”, εικονογράφηση, σχέδιο με μολύβι, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Κόντογλου: “ΓΙΑΒΑΣ Ο ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ ΚΙ ΑΛΛΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ”, σελ. 179.

Πληροφορίες για τον εικαστικό στην προηγούμενη ενότητα μελέτης περιπτώσεων, αναφορά Αρ. 10.

Εικ. 56



Ο ίδιος, σε μία από τις συνεντεύξεις του υποστήριξε:

«Ανάμεσα σ' ένα νεκρό παρελθόν και σ' ένα άδειο μέλλον, το παρόν είναι το μόνο χειροπιαστό».

Εικόνα 56. Κουζούνης Γιώργος, “Στην εκκλησία”, λάδι σε καμβά, συλλογή έργων τέχνης, Paletaart: <https://tinyurl.com/35rvw6wd>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Οι διαστάσεις του έργου είναι 76 X 106 cm.

Ο καλλιτέχνης γεννήθηκε στην Κούταλη της Προποντίδας στη Μικρά Ασία το 1922 και μετά την καταστροφή εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στον Πειραιά. Έζησε στο Μοσχάτο, όπου και δημιούργησε το Δημοτικό Εργαστήρι Ζωγραφικής (δίδαξε εθελοντικά για 10 χρόνια). Σπούδασε στην ΑΣΚΤ, με καθηγητές τον Δ. Μπισκίνη και τον Ο. Αργυρό. Από το 1938 μυήθηκε στην τέχνη της γιγαντοαφίσας και μέχρι το 1975 δημιούργησε χιλιάδες αφίσες στους κινηματογράφους. Ήταν πρωτοπόρος και συνδύασε στοιχεία ιμπρεσιονιστικά και ρεαλιστικά, με χαρακτηριστικά του ελλαδικού χώρου και της παράδοσης. Έχει επικοινωνήσει το έργο του με το ευρύ κοινό (ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές, πορτρέτα των πρωθυπουργών βρίσκονται στην Πινακοθήκη της Βουλής των Ελλήνων). Ήταν μέλος του ΕΕΤΕ και απεβίωσε στην Αθήνα το 1998.

Εικ. 57



Εικόνα 57. Λασκαράτου Ελένη, “Η Θεοτόκος”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας, από τη μελέτη του Παπά Α., “Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ού αιώνα”, σ. 184.

Η καλλιτέχνιδα γεννήθηκε στην Ξάνθη το 1912 αλλά μεγάλωσε στο Φανάρι. Σπούδασε στην Κωνσταντινούπολη (Ακαδημία Καλών Τεχνών και Σχολή Ανατολικής Διακόσμησης) και ασχολήθηκε με τη ζωγραφική, την αγιογραφία και τη μικρογραφία. Μέσα από το έργο της ξεχωρίζει ο προσωπικός της χαρακτήρας απόδοσης της βυζαντινής παράδοσης. Εγκατέλειψε την Κωνσταντινούπολη το 1936 και από 1959 εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα. Τιμήθηκε με πολλές διακρίσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, παρουσίασε το έργο της σε πολλές ατομικές και ομαδικές εκθέσεις και επίσης το έργο της βρίσκεται στο δημόσιο χώρο στην Ελλάδα και στην Κωνσταντινούπολη και σε ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ήταν μέλος του ΕΕΤΕ.

Εικ. 58



Εικόνα 58. Λουκίδης Αναστάσιος, “Στην εκκλησία”, λάδι σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, σ. 228.

Ο καλλιτέχνης γεννήθηκε στον Κασαμπά της Σμύρνης το 1884. Σπούδασε ζωγραφική στην Α.Σ.Κ.Τ. Αθηνών και το 1908 συνέχισε τις σπουδές του στο Παρίσι. Τον ενδιέφερε ιδιαίτερα η παράδοση και το 1937 δημοσίευσε το βιβλίο “Αττική”, με μοτίβα από κεντήματα. Ασχολήθηκε με την αγιογραφία, τη ρωπογραφία, το τοπίο και την προσωπογραφία. Συνδύασε το ρεαλισμό με ιμπρεσιονιστικά στοιχεία και διαφορετικές τεχνοτροπίες, έντονα χρώματα και χαρακτηριστικά μοτίβα (υποβλητική ατμόσφαιρα). Αγιογράφησε πολλές εκκλησίες στην Ελλάδα και τη Γαλλία, συμμετείχε σε αρκετές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό και τα έργα του βρίσκονται σε δημόσιους χώρους και ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. Απεβίωσε στην Αθήνα το 1972.

Εικ. 59



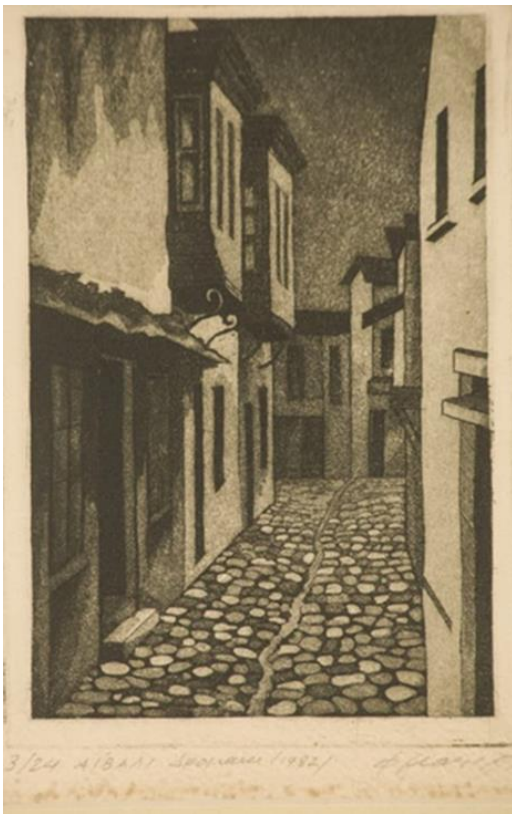
Εικόνα 59. Μαλέας Κωνσταντίνος, “Τα αμπέλια μπροστά από την Αγία Σοφία στην Κωνσταντινούπολη”, λάδι και ακουαρέλα σε χαρτόνι, Artnet: <https://tinyurl.com/2p9yfrkm>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Οι διαστάσεις του έργου είναι 21 x 29.5 cm.

Ο καλλιτέχνης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1879. Σπούδασε στη Μεγάλη του Γένους Σχολή και μετά πήγε στο Παρίσι, όπου σπούδασε ζωγραφική κοντά στον Henri Martin. Θεωρείται ένας πολύ σημαντικός μεταϊμπρεσιονιστής Έλληνας ζωγράφος, που μαζί με τον Κωνσταντίνο Παρθένη, αναφέρεται ως ο «πατέρας της μοντέρνας τέχνης στην Ελλάδα». Το 1913 εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Ελλάδα. Γενικά, μέχρι το 1927 ταξίδεψε αρκετά στην Ελλάδα και στην Ευρώπη. Τον ενδιέφερε περισσότερο η απόδοση του τοπίου, όπου εφάρμοσε τη σχηματοποίηση, τα καθαρά και δυνατά χρώματα και κυρίως την επίπεδη απεικόνιση. Το έργο του παρουσιάστηκε σε πολλές ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό και βρίσκεται σε δημόσιους χώρους στην Ελλάδα και ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Απεβίωσε στην Αθήνα το 1928.

Το 1917 εικονογράφησε το πρώτο γραμμένο στη δημοτική γλώσσα Αναγνωστικό της Α΄ Δημοτικού, το Αλφαβητάρι με τον Ήλιο. Πολύ σημαντική ήταν η κοινωνικοπολιτική του δράση και υπήρξε υπέρμαχος των μεταρρυθμίσεων που υποσχόταν η βενιζελική παράταξη.

Εικ. 60



Εικόνα 60. Μαστιχιάδης Φώτης, “Αΐθαλί (δρομάκι)”, χαρακτηριστική, 1982, ψηφιακή συλλογή Δημοτικής Πινακοθήκης Χανίων: <https://exhibits.pinakothiki-chania.gr/exhibit-416>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Οι διαστάσεις του έργου είναι 14 x 20 cm και η σειρά του χαρακτηριστικού είναι 3/24, Δωρεά: Κώστα Ιωαννίδης.

Πληροφορίες για τον εικαστικό στην προηγούμενη ενότητα μελέτης περιπτώσεων, αναφορά Αρ. 11.

Εικ. 61



Εικόνα 61. Μποστατζόγλου Χρύσανθος (Μποστ), “Μεγαλέξανδρος ο μακαιδών”, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, σ.278.

Πληροφορίες για τον εικαστικό στην προηγούμενη ενότητα μελέτης περιπτώσεων, αναφορά Αρ. 12.

Εικ. 62



Εικόνα 62. Οικονομίδης Πηνελόπη, “Γυναίκα της Μικράς Ασίας”, Paletaart: <https://tinyurl.com/2p92rtdy> και ψηφιοποιημένο περ. “Νέα Εστία”, Τχ. 476, σ. 543: <https://tinyurl.com/2babhuze>

Η καλλιτέχνη γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1894 και σπούδασε στην ΑΣΚΤ της Αθήνας, με καθηγητές τους Γ. Ροϊλό, Γ. Ιακωβίδη και Δ. Γερασιώτη. Ασχολήθηκε περισσότερο με την ελαιογραφία και τα θέματά της ήταν πορτρέτα, συνθέσεις και τοπία, όπου συνδύασε στοιχεία ιμπρεσιονισμού με επιβλητικές συνθέσεις, που εκφράζουν δύναμη και αρχαιοελληνική μνημειακότητα. Το έργο της παρουσιάστηκε σε ατομικές (Ελλάδα) και ομαδικές εκθέσεις (Ελλάδα και εξωτερικό). Έργα της βρίσκονται στο δημόσιο χώρο στην Αθήνα και στην Καλαμάτα. Επέδειξε ιδιαίτερα ομαδική δράση (ομάδες τέχνης και διοργανώσεις). Για ένα διάστημα έζησε και εργάστηκε στη Μυτιλήνη, ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. και απεβίωσε στην Αθήνα το 1963.

Εικ. 63



Εικόνα 63. Ορφανίδης Στυλιανός, “ΕΛΛΗΝΕΣ ΑΓΡΟΤΕΣ”, ελαιογραφία, λάδι σε καμβά, συλλογή έργων τέχνης “ΝΙΚΙΑΣ”: <https://tinyurl.com/b4vuxv9f>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Οι διαστάσεις του έργου είναι 59.5 X 51 cm,

Ο καλλιτέχνης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1918. Έκανε σπουδές ζωγραφικής, χαρακτηριστικής και σκηνογραφίας στην Αθήνα, το Παρίσι και το Λονδίνο (1955 υποτροφία από το Βρετανικό Συμβούλιο). Το 1925 εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα. Στο έργο του στοιχεία ρεαλιστικά συνδυάζονται με απλότητα και ευαισθησία. Ασχολήθηκε επίσης με την εικονογράφηση, τον σχεδιασμό αφίσας και σκηνογράφησε περισσότερα από εκατό ελληνικά και ξένα θεατρικά έργα. Έχει παρουσιάσει το έργο του σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό και τα έργα του βρίσκονται σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. Απεβίωσε στην Αθήνα το 1993.

Εικ. 64

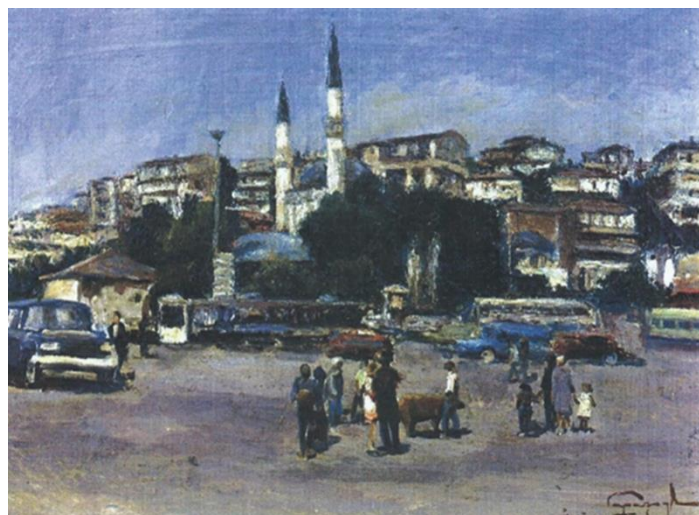


Ο καλλιτέχνης έχει έναν ιδιαίτερα προσωπικό τρόπο απόδοσης της βυζαντινής παράδοσης.

Εικόνα 64. Παλαιόπουλος Νίκος (Paleo), γκούας, 1970, Ενότητα: Τα τοπία της Σμύρνης, ψηφιοποίηση της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., "Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)", τ. 4, σ. 312.

Ο καλλιτέχνης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1908. Έκανε ελεύθερες σπουδές ζωγραφικής και αιογραφίας και μελέτησε παλιές βυζαντινές εικόνες και έργα μεγάλων ζωγράφων. Τα υλικά που χρησιμοποίησε ήταν περισσότερο ακουαρέλες, γκούας και λάδι επάνω σε ξύλο, μουσαμά, όστρακα και χαρτί. Απεικόνισε τη "χαμένη πατρίδα" με τρόπο ονειρικό, δημιουργώντας πολύ χαρακτηριστικές εικόνες, με το προσωπικό του στυλ τύπου νάϊφ, ενισχύοντας εντέλει τη συλλογική μνήμη. Ασχολήθηκε επίσης με τη λογοτεχνία και τη συντήρηση και αποκατάσταση μνημείων. Παρουσίασε το έργο του σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Κωνσταντινούπολη, την Ίμβρο και την Αθήνα, όπου επίσης βρίσκονται τα έργα του, όπως και σε ιδιωτικές συλλογές (Ελλάδα, Κωνσταντινούπολη, Άγκυρα, Σμύρνη, Αίγυπτο, κ.α.). Έζησε πολλά χρόνια στην Ίμβρο, από όπου εκδιώχθηκε το 1974 και εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα. Απεβίωσε το 2008.

Εικ. 65



Ο Γ. Παπάζογλου απεικονίζει όψεις της "χαμένης πατρίδας"

Εικόνα 65. Παπάζογλου Γεώργιος, "Uskudar", ελαιογραφία, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, "Istanbul Rum Ressamlar=Greek painters of Istanbul", της Saris Mayda, σ. 243.

Ειδικές παρατηρήσεις: Οι Διαστάσεις του έργου είναι 47.5 X 65 cm.

Ο καλλιτέχνης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1886. Σπούδασε ζωγραφική στην Α.Σ.Κ.Τ., στην Ακαδημία του Μονάχου κοντά στον KARL VON MARR και στην ECOLE DES BEAUX ARTS του Παρισιού, στο ατελιέ του CORMON. Ασχολήθηκε κυρίως με πορτρέτα και τοπία και το έργο του είχε μία ακαδημαϊκή προσέγγιση. Παρουσίασε τη δουλειά του σε ομαδικές εκθέσεις, σχεδόν κάθε χρόνο στο GLASPALAST του Μονάχου, στη Βιέννη, στο KUNSTLERHAUS, στο Παρίσι, στις Πανελλήνιες και σε εκθέσεις σωματείων. Παρέμεινε για περίπου είκοσι χρόνια στο Μόναχο, όπου και εργάστηκε. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. Απεβίωσε στην Ελλάδα μετά το 1956.

Εικ. 66



Εικόνα 66. Ρωνάς Σωκράτης, “Η ΩΡΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΕΥΧΗΣ”, λάδι σε καμβά, “ΝΙΚΙΑΣ”: <https://tinyurl.com/5n72cxma>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Οι Διαστάσεις του έργου είναι 73 X 54 cm.

Ο καλλιτέχνης γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1892. Φοίτησε στη Σχολή Καλών Τεχνών στο Αλγέρι και επίσης παρακολούθησε μαθήματα ζωγραφικής στο Παρίσι, όπου ολοκλήρωσε τις σπουδές του. Στο λογοτεχνικό του έργο περιλαμβάνονται οι αναφορές: “Λαϊκό Μηνολόγιο Σμύρνης”, “Μικρασιατικά Χρονικά” κ.ά. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή πήγε το 1922 στο Παρίσι, όπου έμεινε μέχρι το 1935. Στο έργο του παρατηρούνται ιμπρεσιονιστικά στοιχεία, με λυρική διάθεση και ατμοσφαιρική απόδοση του χρώματος. Τα θέματά του ήταν τοπία, ηθογραφικές εικόνες, προσωπογραφίες και επίσης ασχολήθηκε με την ανθογραφία και την αγιογραφία. Το έργο του παρουσιάστηκε σε ατομικές εκθέσεις στην Αθήνα και στο Κάιρο. Έργα του βρίσκονται στην Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων και αγιογραφικό του έργο στον Άγιο Θωμά Αμπελοκήπων. Ο καλλιτέχνης έχει έναν ιδιαίτερα προσωπικό τρόπο απόδοσης της βυζαντινής παράδοσης. Απεβίωσε στην Αθήνα το 1968.

Εικ. 67



Εικόνα 67. Σικελιώτης Γεώργιος, λινόλεουμ σε ιαπωνικό χαρτί, ψηφιακή συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης, <https://www.nationalgallery.gr/el/sulloges/collection/sulloges/euaggelismos.html>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Οι Διαστάσεις του έργου είναι 103,8 x 66,5 cm. Το έργο αποτελεί δωρεά του καλλιτέχνη στην Εθνική Πινακοθήκη.

Πληροφορίες για τον εικαστικό στην προηγούμενη ενότητα μελέτης περιπτώσεων, αναφορά Αρ. 14.

Εικ. 68



Είχε χαρακτηριστεί “Παπαδιαμάντης της ζωγραφικής”, διότι ήταν ένας ολιγαρκής και λιτός άνθρωπος που τον ικανοποιούσε η δουλειά στο εργαστήριό του και η ανθρώπινη επαφή. Έλεγε χαρακτηριστικά:... “*Η μεγαλύτερή μου ευχαρίστηση είναι σαν ακούω να χτυπούν την πόρτα μου. Φυσικά δεν πιστεύω πως έρχεται κανείς για ν' αγοράσει — τέτοιες αυταπάτες δεν με βασανίζουν — αλλά να δει και να του εξηγήσω το έργο μου*”...

Εικόνα 68. Τριανταφυλλίδης Θεόφραστος, “Περιφορά Αναστάσεως”, λάδι σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο: ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ–ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 23.

Πληροφορίες για τον εικαστικό στην προηγούμενη ενότητα μελέτης περιπτώσεων, αναφορά Αρ. 16.

Εικ. 69



Εικόνα 69. Φλωρά-Καραβία Θάλεια, “Κωνσταντινούπολις”, λάδι σε μουσαμά, π. 1905, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Από τον 19ο αιώνα στον 20ο”. τ. 1, σ. 424.

Ειδικές παρατηρήσεις: Οι Διαστάσεις του έργου είναι 44 X 65 cm. Ανήκει στη Συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης.

Πληροφορίες για την εικαστικό στην προηγούμενη ενότητα μελέτης περιπτώσεων, αναφορά Αρ. 18.



Το 1961, ίδρυσε το Σωματείο Καλλιτεχνικών Ανταλλαγών Ελλάδος, με στόχο να προβληθεί στο εξωτερικό η δουλειά Ελλήνων εικαστικών και μέχρι το θάνατό της ήταν πρόεδρος η ίδια. Ήταν εντεταλμένη εκπρόσωπος της Γαλλικής Ακαδημαϊκής Εταιρείας Arts-Sciences-Lettres στην Ελλάδα, με σκοπό να βραβεύουν ανθρώπους του πνεύματος, των τεχνών και των γραμμμάτων.

Εικόνα 70. Χατζησάββα-Φωτίου Χαρίκλεια, άτιτλο, χαρακτικό, Paletaart: <https://tinyurl.com/43cmu9kp>.

Η καλλιτέχνιδα γεννήθηκε το 1918 στη Θράκη, στο Ορτάκιοϊ της Αδριανούπολης (σημερινή Βουλγαρία). Σπούδασε στην Α.Σ.Κ.Τ. Αθήνας ζωγραφική και χαρακτική, με καθηγητές τους Κ. Παρθένη και Γ. Κεφαλληνό και επίσης πήρε πτυχίο και από το τμήμα “Θεωρητικών και Ιστορικών Σπουδών”. Κατόπιν, συνέχισε τις σπουδές της στο Παρίσι. Τιμήθηκε με πολλά βραβεία, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό και για το έργο της έχει τιμηθεί ως grand colorist, και έχει λάβει επαινετικές κριτικές. Αυτό που χαρακτηρίζει τη δουλειά της είναι το δυναμικό και εκφραστικό σχέδιο, η ισορροπημένη σύνθεση, καθώς και η ατμοσφαιρική και λυρική χρωματική απόδοση. Έχει παρουσιάσει το έργο της σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό και έργα της βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη, στο Δήμο Αλεξανδρούπολης, σε πολλές ιδιωτικές και δημόσιες συλλογές κ.α. Δύο φορές εκδιώχθηκε με την οικογένειά της (Βαλκανικοί Πόλεμοι και Μικρασιατική Καταστροφή) και με την αποκατάσταση των προσφύγων εγκαταστάθηκαν στην Αλεξανδρούπολη. Εργάστηκε ως καθηγήτρια τεχνικών μαθημάτων (Ξάνθη, Αλεξανδρούπολη, Δράμα, Κύπρο και Αθήνα) έως το 1960. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. Απεβίωσε το 1984.

Οι πρόσφυγες εικαστικοί που δραστηριοποιήθηκαν στην Ελλάδα μετά το 1922, χρωμάτισαν αισθητά και συνδιαμόρφωσαν μαζί με άλλους καλλιτέχνες της εποχής μία διαφοροποιημένη ιδέα της ελληνικότητας, προσδίδοντας νέα ώθηση στη Νεοελληνική τέχνη, μέσα από ένα συναισθηματικό, παρά νοηματικό περιεχόμενο και έναν έντονο ανθρωποκεντρισμό (Βακαλό Ε., 1983: σελ. 20-21). Η έκφραση της ελληνικότητας πήρε διάφορες μορφές, μέσα από τη σχέση της με άλλα τεχνοτροπικά και εκφραστικά ρεύματα και βασίστηκε ιδιαίτερα στη στροφή του ενδιαφέροντος στη βυζαντινή τέχνη, γεγονός βέβαια που συνδέθηκε κατεξοχήν με το έργο και τη διδασκαλία του Φώτη Κόντογλου. Στη συνέχεια, οι δημιουργοί μέσα από πολύ διαφορετικές διαδρομές, προσέφεραν τη μορφοποίηση και τις σχηματοποιήσεις, ώστε να γίνει πραγματικότητα η σύζευξη της σύγχρονης ευρωπαϊκής τέχνης, με τη νέα μορφή της Ελληνικότητας.

5.3.3. Μετασχηματισμοί της τραυματικής εμπειρίας

Η νεοδιαμορφούμενη προσφυγική ταυτότητα φάνηκε πως δεν ήταν τελικά άμεσα εξαρτώμενη μόνο από το κοινό προσφυγικό παρελθόν και τη συλλογική μνήμη αλλά παράλληλα διαμορφώθηκε και εκφράστηκε σε σχέση με το κοινωνικοψυχολογικό πλαίσιο, που οι πρόσφυγες αναγκάστηκαν κάθε φορά να αντιμετωπίσουν ώστε να προσαρμοστούν στον τόπο υποδοχής. Ενωτικό ισχυρό στοιχείο έγινε στη συνέχεια αυτή η προσπάθεια, η οποία καθόρισε τον τρόπο έκφρασης του προσφυγικού βιώματος, τον μετασχηματισμό του τραύματος, καθώς και τον τρόπο που το τραύμα αυτό μεταβιβάστηκε στις επόμενες γενιές. Η αποδοχή από την τότε υπάρχουσα ελληνική κοινότητα αποτέλεσε ισχυρό παράγοντα διαμόρφωσης της νέας ταυτότητας, η οποία διαρκώς μετασχηματιζόταν μέσα από το δίπολο προσφυγική ομάδα - κοινωνικό πλαίσιο. Είναι γεγονός ότι τα διαρκώς μεταβαλλόμενα πολιτισμικά πρότυπα επιβάλουν διαφορετικές κατευθυντήριες προσεγγίσεις ανάλογα με την εποχή και εντέλει η ιστορική μνήμη, οι ισχύουσες δυναμικές σχέσεις και η επικρατούσα ιδεολογία αποτέλεσαν σημαντικούς επιδραστικούς παράγοντες.

Η διεργασία λοιπόν της τραυματικής εμπειρίας συνεχίστηκε, προκαλώντας μετασχηματισμούς, που επηρέασαν με διαφορετικούς τρόπους τη διαμόρφωση των εικαστικών απεικονίσεων.

5.3.3.A Μηχανισμοί ενδυνάμωσης του ανθρωπισμού και της αλληλεγγύης

Διερευνώντας το έργο και τη ζωή των προσφύγων εικαστικών εντοπίσαμε ορισμένες περιπτώσεις όπου οι αναπαραστάσεις αφορούν στην κινητοποίηση μπροστά στον ανθρώπινο πόνο, την απώλεια, την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και τον αγώνα ενάντια στο άδικο, μέσω του μηχανισμού ενδυνάμωσης του ανθρωπισμού και της αλληλεγγύης. Σημαντική παρατήρηση εδώ ήταν η δημιουργία έργων που καταγγέλλουν τη βιαιότητα τραυματικών καταστάσεων, οι οποίες καθιστούν δυσβάσταχτη την καθημερινότητα του ανθρώπου. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε το θέμα “Γυναίκα και παιδί”, το οποίο μορφοποίησαν σε αρκετές περιπτώσεις οι δημιουργοί, καθώς επεξεργάζονταν το προσφυγικό δράμα. Εξάλλου το προσφυγικό βίωμα είχε σαν επακόλουθα τη χηρεία, την ορφάνια και γενικά την απώλεια μελών της οικογένειας, κυρίως των αντρών.

Επιπλέον αναφέρουμε την παρουσία του κεντρικού πυρήνα προσφύγων σκιτσογράφων και γελοιογράφων (Δημήτριος Αντωνιάδης - ΜΙΜΗΣ, Σοφοκλής Αντωνιάδης - ΣΟΦΟ, Βύρωνας Απτόσογλου, Μίνως Αργυράκης, Κώστας Ασλόγλου - ΚΕΝΤ, Γεώργιος Γκέϊβελης, Φωκίων Δημητριάδης, Διαμαντής Διαμαντόπουλος, Νικόλαος Καστανάκης, Φώτης Μαστιχιάδης, Χρύσανθος Μποσταντζόγλου - ΜΠΟΣΤ), που εδραίωσαν στην Ελλάδα το σκίτσο, καθώς και την κοινωνικοπολιτική σάτιρα. Δημιούργησαν έτσι μία εικαστική γλώσσα που μπορούσε να πολεμήσει την αδικία και να λυτρώσει κατά κάποιο τρόπο τους κατατρεγμένους και βασανισμένους πολίτες από μια αβάσταχτη μοίρα (που ήδη είχε στερήσει την πατρίδα από τους ίδιους και τις οικογένειές τους). Επίσης, το ομαδικό πνεύμα που τούς διέκρινε οδήγησε στην ίδρυση του Συνδέσμου Σκιτσογράφων που παρουσίασε σημαντική δράση, δίνοντας ώθηση στην καθιέρωση των ελληνικών κόμικς.¹⁵¹

Προκειμένου να αναδείξουμε τις διαφορετικές όψεις του μηχανισμού αυτού κατασκευάσαμε δύο πίνακες τον ΠΙΝΑΚΑ (8) και τον ΠΙΝΑΚΑ (9). Στον πρώτο πίνακα έχουμε συγκεντρώσει χαρακτηριστικά έργα των καλλιτεχνών/-χνιδών ως προς τη συγκεκριμένη κατεύθυνση. Στον δεύτερο πίνακα έχουμε συγκεντρώσει στοιχεία, που ενισχύουν τον μηχανισμό ενδυνάμωσης του ανθρωπισμού και της αλληλεγγύης μέσα από τις επιλογές των εικαστικών να δράσουν ομαδικά. Έχει ενδιαφέρον το αίσθημα αλληλεγγύης που ανέπτυξαν οι καλλιτέχνες της πρώτης γενιάς, φαινόμενο

¹⁵¹ Αναλυτική αναφορά στον ΠΙΝΑΚΑ [5]: ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ – ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ.

που συνάδει γενικά με την επιλογή τους για συμμετοχή στα κοινά και την καλλιέργεια συλλογικού πνεύματος. Προκειμένου να δοθεί έμφαση στην ομαδική δράση όσον αφορά την προβολή του εικαστικού έργου μέσα από τη συμμετοχή σε ομαδικές εκθέσεις δημιουργήσαμε και τον ΠΙΝΑΚΑ (10) με την παρατήρηση του πόσο συχνά πραγματοποιήθηκαν οι εκθέσεις αυτές και σε ποιες πόλεις - τόπους.

Πίνακας [8]: ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΩΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΜΕ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΟΥΣΙΕΣ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗΣ ΤΩΝ ΜΗΧΑΝΙΣΜΩΝ ΕΝΔΥΝΑΜΩΣΗΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΛΛΗΛΕΓΓΥΗΣ

Εικ. 71



Εικόνα 71. Αλμαλιώτης Στέφανος, “Η Γυναίκα μεταξύ ζωής και θανάτου”, 1945, σχέδιο, μολύβι σε χαρτί, “paletaart2”: <https://tinyurl.com/4vhdjr8y>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Ανήκει σε ιδιωτική συλλογή. Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1910 και υπήρξε ζωγράφος και αγιογράφος. Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών της Θεσσαλονίκης (με τους Δ. Γερανιώτη και Ο. Αργυρό) και βραβεύτηκε σε αρκετούς διαγωνισμούς. Ασχολήθηκε με το πορτρέτο, το γυμνό, τα θαλασσινά τοπία, τη νεκρή φύση και την αγιογραφία. Τα υλικά που χρησιμοποιούσε ήταν λάδι, ακουαρέλα, ακρυλικά και παστέλ. Ασχολήθηκε παράλληλα με τη Γιγαντοαφίσα του Κινηματογράφου, όπου μελέτησε τη ζωγραφική των μεγάλων επιφανειών και την τεχνική των υδατοχρωμάτων, θεμελιώνοντας τη λεγόμενη «Σχολή της Αθήνας». Στις αγιογραφίες του δημιουργεί έντονα ανθρωπιστικά χαρακτηριστικά και γενικά στη δουλειά του φαίνεται η επιρροή του έργου του Σεζάν και των εξπρεσιονιστών. Έλαβε μέρος σε λίγες εκθέσεις και το έργο του βρίσκεται σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Φαρμακευτική Σχολή Παρισίου, Πανεπιστήμιο Χάρβαρντ κ.ά.). Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε και απεβίωσε στην Αθήνα το 1987.

Εικ. 72



Εικόνα 72. Αντωνιάδης Δημήτριος (Μίμης), “Φθορά”, 1930, Μικτή τεχνική, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο “Greek painters of Istanbul”, σ.38.

Ειδικές παρατηρήσεις: Οι διαστάσεις του έργου είναι 24,5 X 22 cm και ανήκει στην Ιδιωτική Συλλογή (Vera Bulgurlu).

Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1900 και υπήρξε ζωγράφος και γελοιογράφος. Ήταν αυτοδίδακτος αλλά είχε αναγνωριστεί το ταλέντο του και κέρδισε ευνοϊκές κριτικές για τη συμμετοχή του στο Salon Γελοιογραφίας το 1930 στο Παρίσι. Τα πρώτα του θέματα τα σχεδίασε από τις εκφάνσεις της ζωής σε ένα πολεμικό πλοίο και την ίδια περίοδο ασχολήθηκε με την κατασκευή μοντέλων πολεμικών πλοίων υψηλής ακρίβειας. Έλαβε μέρος σε αρκετές εκθέσεις σκίτσου και γελοιογραφίας στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ζωγράφησε επιβλητικές συνθέσεις με ακουαρέλα, από τις παιδικές του αναμνήσεις, τα τοπία και τους ανθρώπους της Κωνσταντινούπολης, καθώς και σκηνές από τη ζωή στη Χίο και την Αθήνα. Απεβίωσε το 1938.

Εικ. 73



Εικόνα 73. Αντωνιάδης Σοφοκλής (Σόφο), "Υπαίθριος οδοντίατρος", υδατογραφία, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΕΣ-ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ, σ. 13.

Ειδικές παρατηρήσεις: Οι διαστάσεις του έργου είναι, 51 X 27 cm.

Γεννήθηκε στο Σουλτάν – Τσαΐρ Κυζίκου Μ. Ασίας το 1894 και υπήρξε ζωγράφος και γελοιογράφος. Αποφοίτησε από το Ελληνογαλλικό Σχολείο Χ. Χατζηχρήστος. Απέσπασε διθυραμβικές κριτικές για το έργο του. Αρκετά έργα του βρίσκονται στη Δημοτική Πινακοθήκη του Πειραιά. Η Αίγυπτος τον ενέπνευσε πολύ και η έμπνευση αυτή αντανακλάται στις δημιουργίες του. Παράλληλα με σατιρικά άρθρα σε διάφορες εφημερίδες και περιοδικά στην Κωνσταντινούπολη επίσης δημοσίευσε γελοιογραφίες. Περισσότερο χρησιμοποιούσε στη δουλειά του τα υδατοχρώματα. Οι μοναδικές ζωγραφιές του απεικονίζουν την αντίληψή του για την καθημερινότητα ενός Τούρκου και θεωρούνται στοιχεία πολιτισμικής κληρονομιάς, της συγκεκριμένης εποχής. Συμμετείχε σε εκθέσεις ως εξής: πολλές ατομικές στην Ελλάδα και το εξωτερικό, επίσης πολλές ομαδικές στην Ελλάδα και μία αναδρομική έκθεση στην Αθήνα το 1981. Μετά τις σπουδές του πήγε στην Αίγυπτο όπου έμεινε για 14 χρόνια και από το 1948 έως το 1969 διατέλεσε σχεδιαστής στον Ναύσταθμο της Σαλαμίνας. Απεβίωσε στην Αθήνα το 1978.

Εικ. 74



Εικόνα 74. Απτόσογλου Βύρων, το εξώφυλλο του 1ου τεύχους του Μικρού Ήρωα, 1953, Lambiek Comiclopedia: https://www.lambiek.net/artists/a/aptosoglou_byron.htm.

Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1922 και υπήρξε ζωγράφος, γλύπτης, και σκιτσογράφος. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας. Έγινε πασίγνωστος ως καλλιτέχνης εικονογραφημένων εκδόσεων αφού θεωρείται από τους πρωτεργάτες του ελληνικού κόμικ ("Υπεράνθρωπος", "Μικρός Ήρωας"- 1953 έως 1968 κ.ά). Σαν σκιτσογράφος χαρακτηρίζεται από σαφήνεια και πλαστικότητα των γραμμών, καθώς επίσης και από προσήλωση στη λεπτομέρεια και τη συναισθηματική απόδοση. Οι ζωγραφιές και τα γλυπτά του βρίσκονται σε ιδιωτικές συλλογές. Τη δεκαετία του '80 ο Απτόσογλου ίδρυσε τις εκδόσεις "Βύρων", μέσω των οποίων κυκλοφόρησε τον Εικονογραφημένο Καραγκιόζη με δικά του σχέδια και σενάριο. Εγκαταστάθηκε στην Αθήνα το 1940. Πέθανε το 1990 σε ηλικία 69 ετών και δεν ολοκλήρωσε το όνειρό του να μεταφέρει σε κόμικ την Οδύσσεια.



Μπουρνάζι: ο κόσμος που κατάπιε η Λάσπη

Εικόνα 75. Αργυράκης Μίνως, «Μπουρνάζι: Ένας κόσμος που κατάπιε η λάσπη» με εντυπώσεις και σχέδια, που δημοσιεύτηκαν στην “Ελευθερία”, στις 8 Νοεμβρίου του 1961.

«Μπουρνάζι: Ένας κόσμος που κατάπιε η λάσπη» με εντυπώσεις και σχέδια του Μίνου Αργυράκη.

Ο Μίνως Αργυράκης την επόμενη μέρα από τη θεομηνία και τις ασύλληπτες καταστροφές της 6ης Νοεμβρίου 1961 πήγε στο αφανισμένο Μπουρνάζι. Περπάτησε στις πρώην γειτονιές των πρώην δρόμων, είδε, παρατήρησε, συνομίλησε, άκουσε κι έμαθε από πρώτο χέρι. Με τα σκίτσα του είχε σκοπό να καταδείξει την κοινωνική αδικία και την αδιαφορία της πολιτικής ηγεσίας για τις δυτικές συνοικίες, περιοχές με υποτυπώδεις υποδομές.



Νά τί απόμεινε απ' τὸ μπακάλικο μου...

Πληροφορίες για τον καλλιτέχνη στην ενότητα: “Μελέτες περίπτωσης χαρακτηριστικές σε σχέση με την έκφραση της τραυματικής μνήμης”, αναφορά Αρ. 2.

Εικ. 76

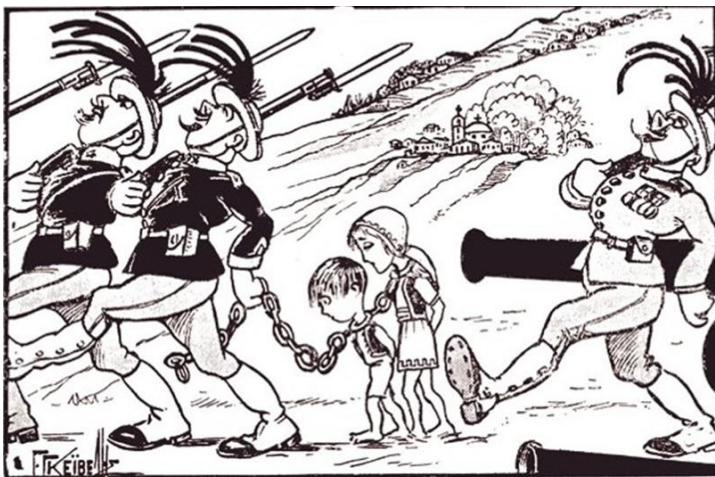


Εικόνα 76. Μποσταντζόγλου Χρύσανθος (Μποστ), σκίτσο του Μποστ που δημοσιεύτηκε στην "Ελευθερία" την Κυριακή 12 Νοεμβρίου 1961.

Ειδικές παρατηρήσεις: πρόκειται για το ίδιο γεγονός που καταγγέλλει στις προηγούμενες εικόνες ο Αργυράκης. Χαρακτηριστικός ο τίτλος αναφέρεται στη γαλλική λουτρόπολη Aix les Bains. Οι τρεις θρυλικοί σούπερ αντρώες του: η Μαμά Ελλάς, ο Πειναλέων και η Ανεργίτσα, προσπαθούν εδώ να επιβιώσουν ανεβασμένοι στις στέγες των σπιτιών.

Πληροφορίες για τον καλλιτέχνη στην ενότητα: "Μελέτες περίπτωσης χαρακτηριστικές σε σχέση με την έκφραση της τραυματικής μνήμης", αναφορά Αρ. 12.

Εικ. 77

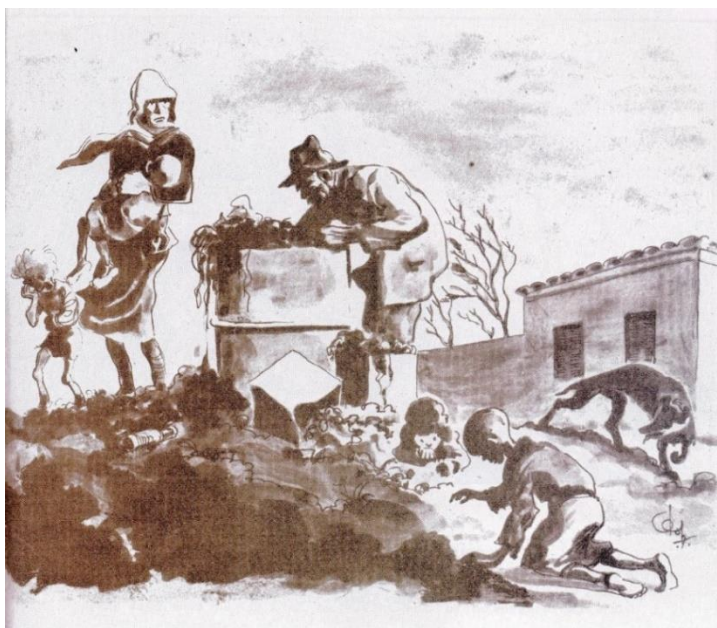


Εικόνα 77. Γκέιβελης Γεώργιος, "Γελοιογραφίες του '40", Ιστοσελίδα Ενημέρωσης tvxs, "Ο πόλεμος του 1940 - 41 με την πένα των Ελλήνων σκιτσογράφων": <https://tinyurl.com/4xpzp6hp>.

Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1893 και υπήρξε ζωγράφος, διακοσμητής και σκιτσογράφος (επίσης ο πατέρας του ήταν διακοσμητής και ζωγράφος). Ήταν ο πρώτος Έλληνας γελοιογράφος που χρησιμοποίησε χρώμα και τα σχέδιά του διακρίνονται για τον καυστικό πολιτικό χαρακτήρα τους. Φοίτησε στο Λύκειο Saint Joseph. Από το 1912 ασχολήθηκε με τη γελοιογραφία και επιβλήθηκε αμέσως σαν γελοιογράφος στις εφημερίδες και τα περιοδικά της Κωνσταντινούπολης, όπως τα «Άνω Κάτω», «Εμπρός» και «Σατάν». Το 1918 εξέδωσε το πρώτο πολύχρωμο, γελοιογραφικό περιοδικό "Ο Γάτος", το οποίο συνέχισε να εκδίδει και στην Αθήνα μετά το 1935 (χρησιμοποιώντας πρωτόγονα μέσα για την έγχρωμη εκτύπωση από λιθογραφικές πλάκες). Συνεργάστηκε επίσης με αρκετές Αθηναϊκές εφημερίδες και πολλά σκίτσα του αναδημοσιεύτηκαν σε βιβλία και εφημερίδες του εξωτερικού (Παρισιού, Λονδίνου). Η δουλειά του παρουσιάστηκε σε Πανελλήνιες, ατομικές και ομαδικές εκθέσεις (Κωνσταντινούπολη, Ελλάδα, Ευρώπη και Καναδάς). Έργα του βρίσκονται στο δημόσιο χώρο και σε ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Επίσης ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. Απεβίωσε στην Αθήνα το 1976.

«Μια γελοιογραφία του στην "Καθημερινή", με αφορμή την πρώτη ελληνική νίκη στο αλβανικό μέτωπο, αναδημοσιεύτηκε στον συμμαχικό Τύπο. Το 1966 τιμήθηκε με το χρυσό εύσημο της δημοσιογραφίας, για την ξεχωριστή συμβολή του στην προβολή της ελληνικής γελοιογραφίας».

Εικ. 78



Τα σκίτσα του παρουσίαζαν κίνηση και έντονη έκφραση της ψυχικής του διάθεσης. Χρησιμοποιούσε μαύρα περιγράμματα και ιδιαίτερο σχέδιο, με το πρόσωπο να παραμένει λευκό μέσα σε έντονα χρωματικές επιφάνειες. Είναι σημαντικός ο τρόπος με τον οποίο αποκάλυπταν οι γελοιογραφίες του με κριτική και χιουμοριστική διάθεση την πολιτική κοινωνική ή και καλλιτεχνική πραγματικότητα επικρίνοντας έντονα τα κακώς κείμενα. Έχει χαρακτηριστεί **“Πρύτανης”** της ελληνικής γελοιογραφίας.

Εικόνα 78. Δημητριάδης Φωκίων, “NOTHING EVEN FOR THE SCAVENGER”, σκίτσο από την πολυτελή έκδοση: «ΣΚΙΑ ΠΑΝΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ-77 ΣΚΙΤΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΝΑΖΙΣΤΙΚΗ ΚΑΤΟΧΗ».

Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1894 και υπήρξε σκιτσογράφος και γελοιογράφος. Σπούδασε στη Μεγάλη του Γένους Σχολή και στη Σχολή Γλωσσών και Εμπορίου της Κωνσταντινούπολης. Από το 1913 δημοσίευσε γελοιογραφίες σε σατιρικά περιοδικά και ημερολόγια της Κωνσταντινούπολης. Οι γελοιογραφίες του κατά τον αλβανικό πόλεμο στα αγγλικά κυκλοφόρησαν σε ολόκληρο τον κόσμο, σαν ταχυδρομικά δελτάρια. Το 1961 κέρδισε το Α΄ Βραβείο στον Διεθνή Διαγωνισμό πολιτικής γελοιογραφίας στο Λος Άντζελες και το 1969 τιμήθηκε με το Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών της Ακαδημίας Αθηνών. Δημιούργησε σημαντικές γελοιογραφικές σειρές, όπως το “Παρδαλό κατσίκι” και την “Κοκώ”. Από το 1945 έως το 1960, τα σκίτσα του ασκούσαν μεγάλη επιρροή, καθώς λαμβάνονταν σοβαρά υπόψη από τους πολιτικούς. Το έργο του έχει παρουσιαστεί σε πολλές ατομικές και ομαδικές εκθέσεις και βρίσκεται σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές (κυρίως στην Ελλάδα). Το 1922 εγκατέλειψε οριστικά την Κωνσταντινούπολη και εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όπου συνεργάστηκε με εφημερίδες περιοδικά, καθώς και για την εικονογράφηση σχολικών βιβλίων. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. και απεβίωσε στην Αθήνα το 1977.

Εικ. 79



Εικόνα 79. Διαμαντόπουλος Διαμαντής, “Οικοδόμοι”, 1949-1978, λάδι σε καμβά, “ΝΙΚΙΑΣ”: <https://tinyurl.com/3tmvcj4f>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Οι διαστάσεις του έργου είναι 186 X 122.5 cm,

Πληροφορίες για τον καλλιτέχνη στην προηγούμενη κατηγοριοποίηση των εικαστικών έργων με βάση τον Πίνακα (7) «ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ», αναφορά Αρ. 52.

Εικ. 80



Ο ίδιος έλεγε ότι δεν είχε «καμία σχέση με τους διάφορους "ισμούς"». Επίσης έχει πει: «...Αποφεύγω οτιδήποτε που θυμίζει μια ξεκάρφη μεταφορά της φύσης στο βασίλειό μου. Πώς θα μεταφέρω τις συγκινήσεις μου, δηλαδή με ποιον εκφραστικό τρόπο, μου είναι αδιάφορο. Κείνο που με απασχολεί είναι να μπορώ να δίνω την αγαλλίαση στο θεατή και να του μιλώ χωρίς τη βοήθεια επεξηγηματικών σημειώσεων. Ζωγραφικός πίνακας είναι, κατά τη γνώμη μου, εκείνος που δε θέλει καν τίτλο...»

Εικόνα 80. Δούκας Έκτωρ, "Οι γυναίκες της Πίνδου", π. 1940, Paletaart: <https://tinyurl.com/y74693zd>.

Γνωστό του έργο είναι επίσης η ελαιογραφία που απεικονίζει γυναίκες που μεταφέρουν πολεμοφόδια στην Πίνδο κατά τον πόλεμο του 1940, καθώς και εκείνη του Ευγενίου Μητροπολίτη της Αγχιάλου (Εθνικό Ιστορικό Μουσείο).

Γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1885 και ήταν ζωγράφος. Σπούδασε ζωγραφική αρχικά στην Ακαδημία του Μονάχου (εργαστήριο Λούντβιχ φον Λοφτς) και μετά στην Ακαδημία Ζουλιάν στο Παρίσι. Το 1913, ενώ βρισκόταν στο Μόναχο του απονεμήθηκε τιμητική διάκριση. Διαμόρφωσε ένα ξεχωριστό ύφος με επιρροές από τον Ακαδημαϊσμό, τον ιμπρεσιονισμό και τον εξπρεσιονισμό. Αξιόλογα έργα του ήταν οι προσωπογραφίες της Δούκισσας του Μακλεμβούργου και της πριγκίπισσας Άρρενμπεργκ, καθώς και η διακόσμηση του Δημαρχείου Γκέσλιγκεν - Στουτγάρδης, στη Βυρτεμβέργη. Παρουσίασε το έργο του σε αρκετές ατομικές εκθέσεις και συμμετείχε επίσης σε μεγάλες ομαδικές εκθέσεις όπως στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1934 και σε Πανελλήνιες. Έργα του βρίσκονται σε σημαντικές δημόσιες συλλογές (Εθνική Πινακοθήκη, Δήμος Πειραιώς, Τράπεζα της Ελλάδος και της Εθνικής Τραπέζης κ.ά.). Ήταν μέλος του (ΕΕΤΕ) και απεβίωσε στην Αθήνα το 1969.

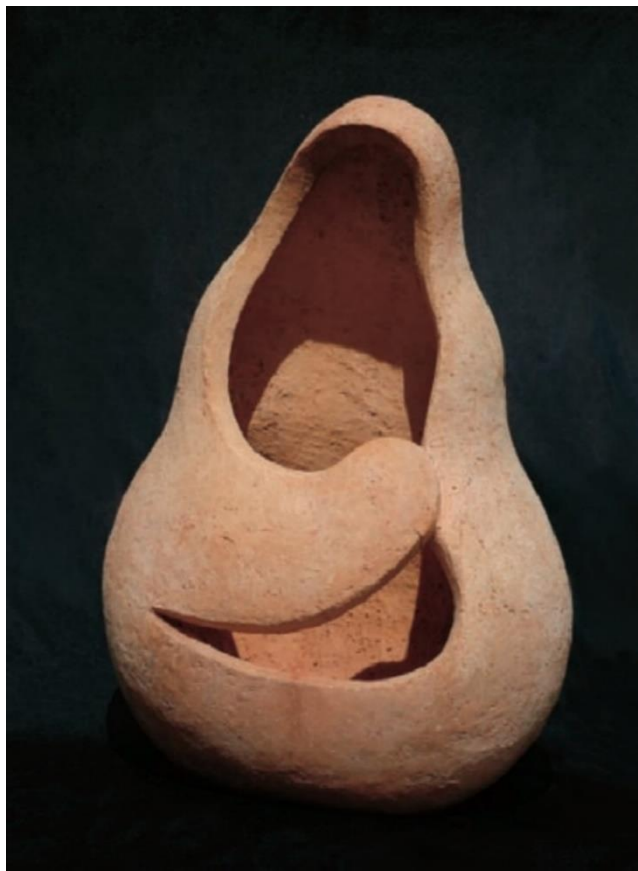
Εικ. 81



Εικόνα 81. Εμμανουηλίδης Εμμανουήλ, "Μητέρα και Παιδί", αχρονολόγητο, χαρακτηριστικό, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο, *Greek painters of Istanbul*, σ. 101.

Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1925 και υπήρξε ζωγράφος και χαράκτης. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας (εργαστήρι Γιάννη Κεφαλληνού-χαρακτική). Ασχολήθηκε με την εικονογράφηση και τα θέματά του ήταν τοπία, πορτρέτα, και νεκρή φύση (κυρίως ακρυλικά). Στο έργο του διακρίνονται επιρροές από τον ιμπρεσιονισμό και τον εξπρεσιονισμό. Έχει παρουσιάσει τη δουλειά του σε πολλές ατομικές εκθέσεις και σημαντικές ομαδικές (Μπιενάλε της Βαρκελώνης-1975, στο Μπαϊρόιτ, στο Σίδνεϊ και στο Σάο Πάολο-1961). Τα έργα του βρίσκονται σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα. Από μικρή ηλικία εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Αθήνα και ασχολήθηκε με τη διδασκαλία (Κολλέγιο Αθηνών), όπου δίδαξε μέχρι το 1988. Είναι μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε.

Εικ. 82

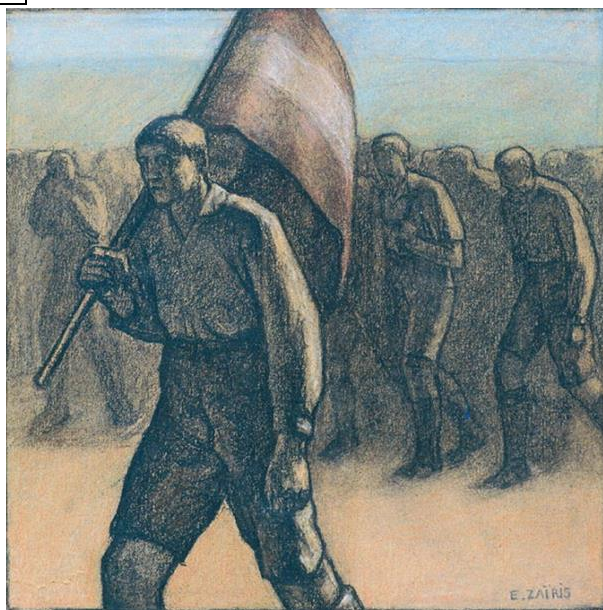


«Θεωρείται η πρώτη καλλιτέχνης που ασχολήθηκε με τη ζωοπλαστική στην Ελλάδα. Είναι μία ιδιαίτερη περίπτωση γλύπτριας, με πρωτοποριακό έργο, μέσα από μια διαρκή αναζήτηση μορφών, υλικών και τάσεων».

Εικόνα 82. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη Φρόσω, “Μάνα και παιδί”, 1952, τερακότα, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 42,5 x 30 x 19,5 cm,
Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1916 και υπήρξε γλύπτρια και κεραμίστρια. Από το 1933 έως το 1937 σπούδασε κεραμική και πηλογλυπτική στην Κρατική Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών (Kunstgewerbeschule) της Βιέννης και το 1946 πήγε στο Παρίσι όπου συνέχισε τις σπουδές της. Έχει βραβευτεί για το έργο της (1959 κέρδισε το Πρώτο Βραβείο στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο, 1974 Ακαδημία Αθηνών και το 1980 ήταν η πρώτη γυναίκα που προτάθηκε να εκλεγεί μέλος της). Μέχρι το 1950 δούλεψε με τον πηλό (τερακότα) σε προτομές, ολόσωμες μορφές, αγγεία, ειδώλια και φιγούρες ζώων, περισσότερο σε ρεαλιστική απόδοση. Από το 1955 προτίμησε το μέταλλο σαν υλικό και οδηγήθηκε σε πιο αφαιρετικές μορφές, όπου η φυσική φόρμα παραμένει αναγνωρίσιμη. Παρουσίασε το έργο της σε πολλές ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Πανελλήνιες, Κάννες-1955, Μουσείο Ροντέν-1956, 1961, Παναθήναια-Σύγχρονης Γλυπτικής Αθήνα-1965, Νέα Υόρκη-1965, Παρίσι-1968, 1969, Μπιενάλε του Σάο Πάολο-1959, Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας-1965 κ.ά.). Μετά το 1922 εγκαταστάθηκε με την οικογένειά της στην Αθήνα και ταξίδεψε πολύ (Βιέννη, Παρίσι, Αργεντινή, Βραζιλία, Βολιβία, Περού, Αίγυπτο, Τουρκία, Μαρόκο, Ινδία, Ταϊλάνδη, Μπαλί, Κίνα, Ιαπωνία, Ιράκ, Νεπάλ, Καμπότζη κ.α.). Ήταν μέλος του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, (ΕΕΤΕ). Απεβίωσε στην Αθήνα το 1995.

Εικ. 83



Εικόνα 83. Ζαΐρης Εμμανουήλ, “Διαδήλωση”, αχρονολόγητο, σχέδιο, παστέλ και κάρβουνο σε χαρτί, “ΝΙΚΙΑΣ”: <https://tinyurl.com/3dcxht5d>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 19 X 19 cm.

Πληροφορίες για τον καλλιτέχνη στην ενότητα: “Μελέτες περίπτωσης χαρακτηριστικές σε σχέση με την έκφραση της τραυματικής μνήμης”, αναφορά αρ. 5.

Εικ. 84



«Στη Σχολή χαρακτηρίστηκε σαν σπάνιο ταλέντο. Οι συνθέσεις του της Κατοχής έχουν έντονη έκφραση και σχεδιαστική δύναμη και αποτελούν μία πιστή και αυθεντική μαρτυρία, σχετικά με την μαρτυρική περίοδο της πρόσφατης ιστορίας μας».

Εικ. 85



«Τα πορτρέτα του είναι ιδιαίτερα εκφραστικά με επιβλητικό βλέμμα και έχει σκιαγραφήσει μέσα από τη ζωγραφική του τη θέση του παιδιού στη Νεοελληνική κοινωνία. Ιδιαίτερη αναφορά έχει κάνει στις μάνες και τα αδύναμα παιδιά της Κατοχής».

Εικόνα 84. Κανάς Αντώνης, "Θυσία", 1946, χαρακτηριστικό-λιθογραφία (μελάνη), έργο συμβολιστικό, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Μουσείο Γ.Ι. Κατσιόγας: <https://tinyurl.com/3udybssh>.

Ενότητα: Λεύκωμα με 12 σχέδια από την Κατοχή το οποίο αποτελείται από 12 λιθογραφίες. Οι μορφές σε αυτά τα έργα είναι τραγικές και αποδίδονται με εξπρεσιονιστικό τρόπο και μανιεριστικές επιμηκύνσεις. Θέμα τους ο θάνατος, η θυσία, η πείνα και η Ελλάδα.

Γεννήθηκε στη Σμύρνη της Μικράς Ασίας το 1915 και υπήρξε ζωγράφος. Σπούδασε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (Α.Σ.Κ.Τ.) της Αθήνας με καθηγητές τους Ο. Αργυρό, Ε. Θωμόπουλο και Γ. Κεφαλληνό. Το έργο του αναφέρεται κυρίως σε όψεις της νησιωτικής ζωής και χαρακτηρίζεται από μία ιμπρεσιονιστική διάθεση και σχεδιαστική σαφήνεια. Παρουσίασε τη δουλειά του σε πολλές ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Έργα του βρίσκονται σε δημόσιες συλλογές (Πινακοθήκη Αβέρωφ, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας, Εμπορικό Επιμελητήριο Πειραιώς, Ο.Λ.Π., Υπουργεία Εθνικής Άμυνας και Παιδείας), καθώς και σε ιδιωτικές (Κ. Ι. Σφήκα κ. ά.). Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Αθήνα. Ήταν μέλος του ΕΕΤΕ. Απεβίωσε στην Αθήνα το 1995.

Εικόνα 85. Κανέλλης Ορέστης, "Πιετά του 1941", 1975, λάδι σε μουσαμά, ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ: <https://tinyurl.com/3svmeatr>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 146 X 114 cm, Δωρεά του καλλιτέχνη στην Πινακοθήκη Αλέξανδρου Σούτσου.

Γεννήθηκε στη Σμύρνη της Μικράς Ασίας το 1910 και υπήρξε ζωγράφος. Αφού φοίτησε για δύο χρόνια στην Ιατρική Σχολή Αθηνών έφυγε για το Παρίσι, όπου σπούδασε στις ελεύθερες Ακαδημίες Μπριανσόν και Γκραντ-Σομιέρ (Academia De La grande Chaumiere). Το 1978 πραγματοποιήθηκε στην Εθνική Πινακοθήκη αναδρομική του έκθεση. Το κίτρινο χρώμα προσδίδει ένταση στα έργα του, που χαρακτηρίζονται από συμβολισμούς. Διοργανώθηκαν πολλές ατομικές και ομαδικές εκθέσεις του (Μπιενάλε της Βενετίας-1934, Αλεξάνδρειας-1954, Νέας Υόρκης-1958, Λουγκάνο-1962, Βρυξέλλες-1964). Έργα του υπάρχουν κυρίως σε δημόσιες συλλογές (Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών, Υπουργείο Παιδείας, Πινακοθήκες: Μυτιλήνης, Ρόδου, Ιωαννίνων, Καλαμάτας, Λάρισας κ. ά.). Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. Απεβίωσε στην Αθήνα το 1979.

Εικ. 86



Εικόνα 86. Καστανάκης Νικόλαος, “Θυμηθείτε τα μικρά ορφανά”, το υπ. Αριθ. 2 (34) φύλλο του “ΦΑΡΟΥ” της Αθήνας, αφίσα για τον κινηματογράφο με ημερομηνία 13.4.24, αρχείο της ερευνήτριας από το Λεύκωμα Καστανάκη της βιβλιοθήκης Ε.Σ.Η.Ε.Α.

Ειδικές παρατηρήσεις: Επάνω δεξιά αναφέρεται ότι η ταινία προβλήθηκε στους κινηματογράφους για δέκα ημέρες.

Πληροφορίες για τον καλλιτέχνη στην ενότητα: “Μελέτες περίπτωσης χαρακτηριστικές σε σχέση με την έκφραση της τραυματικής μνήμης”, αναφορά αρ. 7.

Εικ. 87



Εικόνα 87. Κινδύνη-Μαρουδή Άννα, “Μητρότης”, 1959, κάρβουνο σε χαρτί, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ. “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, τ. 4, σ. 180.

Ειδικές παρατηρήσεις: Οι διαστάσεις είναι 20.5 X 30 cm.

Πληροφορίες για την καλλιτέχνη στην ενότητα: “Μελέτες περίπτωσης χαρακτηριστικές σε σχέση με την έκφραση της τραυματικής μνήμης”, αναφορά αρ. 8.

Εικ. 88



«Ο καλλιτέχνης υπέφερε κατά τη διάρκεια της κατοχής όχι μόνο από τις στερήσεις την πείνα και τις κακουχίες αλλά η ευαίσθητη καλλιτεχνική φύση του, δεν μπορούσε να ανεχθεί το θάνατο παιδιών στα πεζοδρόμια, το μεγάλο λιμό του 1941-42, τις εκτελέσεις και τους συνεχείς βομβαρδισμούς του Πειραιά».

Εικόνα 88. Κρυστάλλης Ανδρέας, “Ο βομβαρδισμός του Πειραιά”,
Paletaart: <https://tinyurl.com/my6hvbh6>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Τόπος, το έργο βρίσκεται στο Μουσείο Νοσοκομειακών Αντικειμένων Ψ.Ν.Α. Δρομοκαΐτειο.

Γεννήθηκε στη Μικρά Ασία το 1911 και υπήρξε ζωγράφος. Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή η οικογένειά του πήγε στη Μυτιλήνη και αργότερα εγκαταστάθηκε μόνιμα στον Πειραιά. Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού. Ασχολήθηκε με το θαλασινό τοπίο και την απόδοση της καθημερινότητας των απλών ανθρώπων, όπου χρησιμοποίησε ανάλαφρες συνθέσεις και καθαρό φως με λυρική διάθεση και ιμπρεσιονιστικό ύφος. Το έργο του κυρίως περιλαμβάνει ακουαρέλες και ελαιογραφίες. Παρουσίασε τη δουλειά του σε ατομικές εκθέσεις στην Αθήνα και τη Μυτιλήνη. Μετά την Κατοχή νοσηλεύτηκε για δύο χρόνια στο Δρομοκαΐτειο και η ψυχική του υγεία είχε διαταραχθεί ανεπανόρθωτα, καθώς συνέχισε να ταλαιπωρείται μέχρι τον θάνατό του, το 1951.

Εικ. 89



Εικόνα 89. Οικονομίδη Πηνελόπη, “Μητρότητα”, λάδι σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ. “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, τ. 4, σ. 303.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 99 X 73 cm. Τόπος, ιδιωτική συλλογή.

Πληροφορίες για την καλλιτέχνη στην προηγούμενη κατηγοριοποίηση των εικαστικών έργων με βάση τον Πίνακα 7. «ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΟΥΣΕΙΣ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ», αναφορά Αρ. 56.

Εικ. 90



Εικόνα 90. Παπαδόπουλος Αναστάσιος, “Ξενιτεμένος πατέρας”, 1981, γλυπτό, δουλεμένο απευθείας στο μάρμαρο, αρχείο Νίκου Παπαδόπουλου.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 70 X 50 cm, οι πληροφορίες μας προήλθαν από το προσωπικό αρχείο του Νικόλαου Παπαδόπουλου, γιού του Αναστάσιου, που μάς παραχώρησε συνέντευξη και πολύτιμο υλικό, για τη ζωή και το έργο του πατέρα του.

Γεννήθηκε στη Μ. ΑΣΙΑ το 1923 και υπήρξε γλύπτης. Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών (ΙΤΑΛΙΚΗ) στην Κέρκυρα. Έχει λάβει αρκετές διακρίσεις (Δήμος Νίκαιας, Θεσσαλονίκης κ.ά.). Το πρώτο υλικό που χρησιμοποίησε ήταν η πέτρα πουρί και αρχικά εργάστηκε κοντά σε γνωστούς γλύπτες. Κατόπιν άνοιξε το δικό του εργαστήριο στη Νίκαια της Αττικής και δούλεψε κυρίως με το μάρμαρο. Έχει δημιουργήσει πάνω από εκατό έργα, προτομές, ηρώα, άμβωνες, δεσποτικά, τέμπλα, κ.ά. Τα έργα του βρίσκονται σε όλη την Ελλάδα και στο εξωτερικό, στην Κύπρο, στην Αμερική και στη Γαλλία. Μετά τη Μικρασιατική τραγωδία η οικογένειά του πήγε στην Κέρκυρα. Από το 1946 και μετά εγκαταστάθηκε πλέον στην Αθήνα. Πέθανε στη Νίκαια το 1987.

Εικ. 91



Εικόνα 91. Παππάς Ιωάννης, “Μητέρα”, 1959, γλυπτό, δουλεμένο εξολοκλήρου από πεντελικό μάρμαρο, Pireorama, Τέχνης και πολιτισμού: <https://tinyurl.com/3i9zja6c>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 3,60 μέτρα ύψος. Τόπος, Βασιλέως Γεωργίου Α΄ και Γρηγ. Λαμπράκη, στον Πειραιά και φέρει την επιγραφή, “Ο ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ ΣΤΗ ΜΑΝΑ ΠΡΩΤΟΒΟΥΛΙΑ ΤΗΣ ΕΝΩΣΕΩΣ ΕΛΛΗΝΙΔΩΝ”.

Το σημείο τοποθέτησης επιλέχθηκε ως ένδειξη τιμής και σεβασμού προς την κυρία Αικατερίνη (Κατίνα) Ορφανού, καθώς στην περιοχή της Ευαγγελίστριας είχε αναπτύξει το φιλανθρωπικό της έργο. Η Ορφανού και η Ένωση Ελληνίδων Πειραιώς "Πρόοδος", επιδίωξαν να τιμηθεί η "Μητέρα" στον Πειραιά και μάλιστα τότε το γλυπτό κόστισε 120 χιλιάδες δραχμές.

Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1913 και υπήρξε γλύπτης και ζωγράφος. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (École Supérieure des Beaux-Arts) του Παρισιού, στο εργαστήριο του καθηγητή Ζαν Μπουσέ (Jean Boucher), ταυτόχρονα σπούδασε και Νομική. Έχει λάβει σημαντικές διακρίσεις για το έργο του, όπως:

1937-χρυσό μετάλλιο - Διεθνής Έκθεση των Παρισίων, 1972-αντεπιστέλλον μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών, 1980-τακτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών, βραβείο Ταξίαρχη dell' Ordine del Merito Nazionale της Ιταλίας. Έχει σπουδαίο εκπαιδευτικό έργο καθώς το 1953 εκλέχτηκε καθηγητής των Εργαστηρίων Γλυπτικής της (Α.Σ.Κ.Τ.) και διετέλεσε διευθυντής και ανανεωτής της Σχολής Καλών Τεχνών από το 1959 έως το 1969. Έγραψε τα βιβλία: “Κείμενα για την τέχνη”, δύο τόμοι 1977, 1983 και “Σχέδια και ζωγραφική του χειρούργου Αλεξάνδρου Παππά”, το 1983. Υπήρξε ένας από τους σημαντικούς καλλιτέχνες της Νεοελληνικής γλυπτικής που μετέφερε και διέδωσε εποικοδομητικά στην Ελλάδα τις αρχές της μεταρροντενικής τέχνης. Το χαρακτηριστικό στοιχείο στο πρώιμο έργο του είναι ο ρεαλισμός, η απλότητα και η γενίκευση της φόρμας. Μετά το 1959 επηρεασμένος από τις νέες τάσεις του Παρισιού ξέφυγε από το ρεαλισμό και επιμήκυνε τις μορφές του χρησιμοποιώντας μανιεριστική διάθεση. Σε αυτή τη φάση τα γλυπτά του ισορροπούν μεταξύ αφαίρεσης και ρεαλισμού, ενώ το στοιχείο που πάντα εντοπίζεται στα έργα είναι η δύναμη της ψυχογραφικής δεξιοτήτας. Το έργο του παρουσιάστηκε σε αρκετές ατομικές και πολλές ομαδικές εκθέσεις, (Αλεξάνδρεια, Αθήνα, Παρίσι, Κάιρο κ.ά.), καθώς και στις Πανελλήνιες. Έργα του βρίσκονται σε Δημόσιους χώρους της Ελλάδας και του εξωτερικού (Μουσείο Ι. Βορρέ, Πολεμικό Μουσείο στην

Αλεξανδρούπολη, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Κομοτηνή, Μέτσοβο, Πάτρα, Ταυρωπός, Τύρναβος, Κίμωλος, Ηράκλειο Κρήτης, Μόρφου Κύπρου, Νάξος, Σύρος, Χίος, Αλεξάνδρεια, Καλιφόρνια, Παρίσι) και σε ιδιωτικές συλλογές της Ελλάδας και του εξωτερικού. Το ζωγραφικό του έργο (περίπου 400 πίνακες και 600 σχέδια) βρίσκεται στις Πινακοθήκες του Δήμου Πειραιά, της Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης Καλαμάτας και στην προσωπική του συλλογή. Το 1922 μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Αθήνα. Γενικά ταξίδεψε αρκετά και μελέτησε τις συλλογές των μεγάλων μουσείων (Βενετία, Λονδίνο, Μιλάνο, Νάπολη, Πάντοβα, Πίζα, Πομπηία, Ραβέννα, Ρώμη, Φερράρα, Φλωρεντία κ.ά.). Επίσης το 1956 μετά από πρόσκληση που δέχτηκε πήγε στις Η.Π.Α. και επισκέφτηκε εκεί τις Ανώτατες Καλλιτεχνικές Σχολές και τα Μουσεία. Υπήρξε μέλος της Ε.Ε του Ι.Κ.Υ., της Επιτροπής Εκθέσεων Εξωτερικού, της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Υπουργείου Παιδείας και της Ε.Ε της Κοσμητείας Εθνικού Τοπίου και Πόλεων και του Ε.Ε.Τ.Ε.. Πέθανε στην Αθήνα το 2005.

Εικ. 92



Εικόνα 92. Σικελιώτης Γεώργιος, “Θρήνος”, 1960-65, χαρακτηριστικό, λιθογραφία, Δημοτική Πινακοθήκη Νίκαιας – ΑΓ. Ι. ΡΕΝΤΗ ΝΤΙΝΟΣ ΚΑΤΣΑΦΑΝΑΣ, Ψηφιακή Συλλογή | Χαρακτική: <http://tinyurl.com/24neks6s>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 34 X 48.5 cm.

Πληροφορίες για τον καλλιτέχνη στην ενότητα: “Μελέτες περίπτωσης χαρακτηριστικές σε σχέση με την έκφραση της τραυματικής μνήμης”, αναφορά αρ. 14.

Εικ. 93

«Εκφράστηκε περισσότερο με τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και στοιχεία σουρεαλισμού. Ανέπτυξε δυναμικές συνθέσεις με ρυθμική κίνηση και χρησιμοποίησε επαναλαμβανόμενα γεωμετρικά καμπυλόμορφα ή ορθογώνια σχήματα, με κατασκευαστική διάθεση. Τα υλικά της ήταν σίδερο, χάλυβας, ξύλο και πλεξιγκλάς, που προσπαθούσε να εμπλουτίσει με χρώμα».

Εικόνα 93. Σπητέρη-Βεροπούλου Ιωάννα, “Σύμπλεγμα γλυπτών με τρεις μορφές”, γλυπτική, 1951-52, πρόπλασμα από γύψο, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., <https://tinyurl.com/jr5mnmz8>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 48 X 29 X 20 cm.

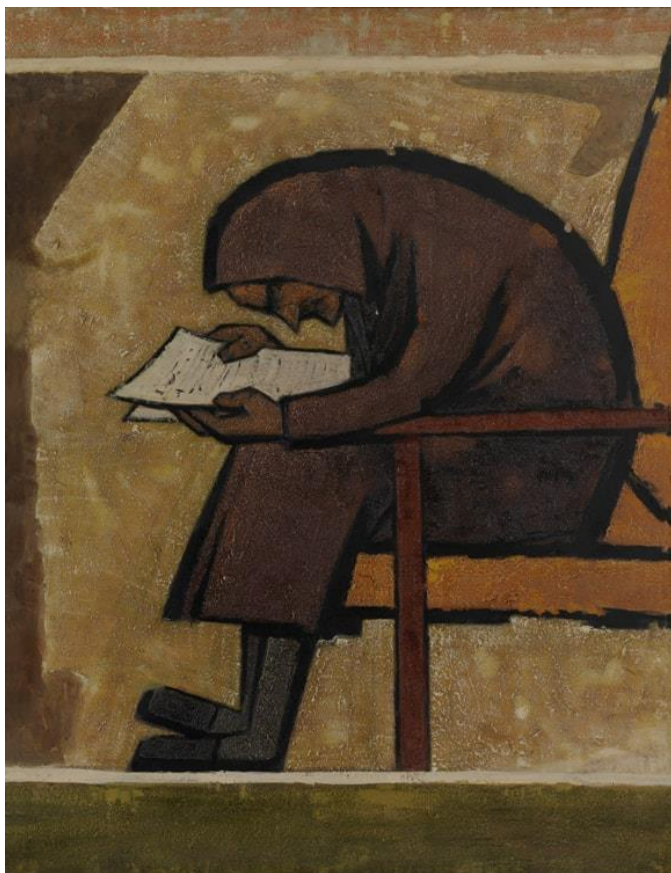
Γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1924 και υπήρξε γλύπτρια. Σπούδασε γλυπτική στην Α.Σ.Κ.Τ. με καθηγητή τον Μ. Τόμπρο από το 1947 έως το 1952. Έχει λάβει σημαντικές διακρίσεις για το έργο της (Μπιενάλε Γλυπτικής στην Carrara της Ιταλίας, 1962-Β΄ Βραβείο και Μπιενάλε του Σάο Πάολο το 1963). Κατά τη διάρκεια της παραμονής της στη Βενετία (1958-1963) και στο Παρίσι (1963-1975) διαμόρφωσε το προσωπικό της στυλ και ανέπτυξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την εγκατάσταση γλυπτών στο χώρο. Παρουσίασε το έργο της σε όλες τις εκθέσεις της ομάδας “Στάθμη”, σε πολλές ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, στις Πανελλήνιες, στην Μπιενάλε Γλυπτικής στην Carrara της Ιταλίας το 1962, στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο το 1963, καθώς και σε πολλά Παρισινά Σαλόν. Σύζυγός της ήταν ο τεχνοκρίτης και ιστορικός τέχνης Τώνης Σπητέρης, με τον οποίο έζησε στη Βενετία και στο Παρίσι και επέστρεψαν στην Αθήνα μετά το 1976. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. Απεβίωσε στην Αθήνα το 2000.

Εικ. 94

Εικόνα 94. Τριανταφυλλίδης Θεόφραστος, “Μητέρα με παιδιά”, 1940-1945, λάδι σε μουσαμά, Ιστότοπος Εθνικής Πινακοθήκης: <https://tinyurl.com/4eke4f5z>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 46 x 34 cm, Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη.

Πληροφορίες για τον καλλιτέχνη στην ενότητα: “Μελέτες περίπτωσης χαρακτηριστικές σε σχέση με την έκφραση της τραυματικής μνήμης”, αναφορά αρ. 16.



Εικόνα 95. Φαεινός Ευάγγελος, “Το Γράμμα”, 1960-70, μικτή τεχνική, Φαεινός-Faeinos, Μια ιστοσελίδα αφιερωμένη στο έργο του Καλλιτέχνη: <https://faeinos.gr/artwork/paintings/>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 100 x 130 cm, το έργο παρουσιάστηκε σε ατομική έκθεση του εικαστικού, στη ΣΤΟΑ ΤΕΧΝΗΣ το 1970.

Γεννήθηκε στη Μαγνησία της Μ. Ασίας το 1918 και υπήρξε ζωγράφος. Σπούδασε ζωγραφική στην Α.Σ.Κ.Τ. Αθήνας από το 1935 έως το 1940, με καθηγητές τον Ο. Αργυρό και Ε. Θωμόπουλο. Του απονεμήθηκε βραβείο το 1940 κατά την αποφοίτησή του από την Α.Σ.Κ.Τ. Τα έργα του έχουν έναν σουρεαλιστικό χαρακτήρα με συμβολιστικές προεκτάσεις και συνδυάζουν την ανθρώπινη μορφή με τη δυναμική φόρμα του κόσμου των μηχανών. Το έργο του έχει παρουσιαστεί σε πολλές ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Μυτιλήνη, Μόντρεαλ Καναδά, “Στοά Τέχνης 13”, “Διογένης”, “Νέες Μορφές”, “Ζυγός”, “Συμβολή”, “Πρόσπερος”, “Επίπεδα”) καθώς και στις Πανελλήνιες. Το 1986 οργανώθηκε υπό την αιγίδα του ΕΕΤΕ, μεταθανάτια αναδρομική του έκθεση. Έργα του βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη, σε αρκετές Γκαλερί, καθώς και σε συλλογές ιδιωτών στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή κατέφυγε με την οικογένειά του στην Ελλάδα. Παράλληλα με τη ζωγραφική ασχολήθηκε με την τέχνη της γιγαντοαφίσας και επίσης ασχολήθηκε με το κινούμενο σχέδιο. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. Απεβίωσε στην Αθήνα το 1985.

Πίνακας [9]: ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΝΔΥΝΑΜΩΣΗΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΛΛΗΛΕΓΓΥΗΣ – ΟΜΑΔΙΚΗ ΔΡΑΣΗ

Θα ακολουθήσει αναφορά στη συμμετοχή των προσφύγων εικαστικών σε φορείς κοινωνικής δράσης, όπου προωθείται το σχήμα της συλλογικότητας.

“Σύνδεσμος Σκιτσογράφων”¹⁵²	Ο Γεώργιος Γκεϊβέλης αναφέρεται ως ιδρυτικό μέλος (1926), και ως άλλα μέλη οι: Σοφοκλής Αντωνιάδης, Κώστας Ασλόγλου, Φωκίων Δημητριάδης, Νίκος Καστανάκης και Δημήτριος Αντωνιάδης.
“Εταιρία Ελλήνων Ευθυμογράφων”	Ο Γεώργιος Γκεϊβέλης αναφέρεται ως Ιδρυτικό μέλος (1959) και μέλος ο Φωκίων Δημητριάδης.
“Εργαστήρι των Επτά Γυναικών”	Η Σμαράγδα Αβραμίδου αναφέρεται ως οργανώτρια με τη συμμετοχή και άλλων έξι γυναικών.
“Κιβωτός της Άμυ” - χώρος καλλιτεχνικού πειραματισμού, στην Πλάκα	Τον χώρο οργάνωσε ο Μίνως Αργυράκης με τον Γιάννη Τσαρούχη και τον Ευγένιο Σπαθάρη.
“Ομάδα Στάθμη”	Ο Ορέστης Κανέλλης μαζί με τον Τάκη Ελευθεριάδη αναφέρονται ως ιδρυτές της ομάδας. Ως μέλη της ομάδας αναφέρονται οι: Ελένη Ζογγολοπούλου-Πασχαλίδου, Βάλια Σεμερτζίδης, Γεώργιος Σικελιώτης και Ιωάννα Σπητέρη-Βεροπούλου.
Καλλιτεχνική ομάδα “Αρμός”	Ο Μίνως Αργυράκης υπήρξε μέλος της καλλιτεχνικής ομάδας «Αρμός» από το 1949 ως το 1953 (χρονιά που ο Αρμός διέκοψε τη δράση του).
Καλλιτεχνική «Ομάδα Τέχνης Α»	Ο Μίνως Αργυράκης συμμετείχε στην ομάδα στις αρχές της δεκαετίας του '60, όπως επίσης συμμετείχε και ο Γιάννης Μαλτέζος.
Πνευματικός Σύλλογος “Νέοι Άνθρωποι” στο Αϊβαλί	Ιδρύθηκε από τον Φώτη Κόντογλου και τους Ηλία Βενέζη και Στρατή Δούκα, με σκοπό την ενεργό δράση στον πολιτισμό και την κοινωνική ζωή της πόλης.

¹⁵² Υπήρξε ένα από τα πλέον δραστήρια καλλιτεχνικά σωματεία του Μεσοπολέμου. Συγκέντρωνε στις τάξεις του τους καλλιτέχνες που ασχολούνταν με τη γελοιογραφία και πραγματοποίησε αρκετές εκθέσεις, ιδίως στη δεκαετία του 1930.

Καλλιτεχνική Ομάδα “Τέχνη Β”	Ο Ορέστης Κανέλλης ήταν ιδρυτικό μέλος της ομάδας.
“Καλλιτεχνικό Σωματείο Ελληνίδων”	Η Πηνελόπη Οικονομίδη ήταν ηγετικό στέλεχος κατά την ίδρυση του σωματείου. Μέλη του σωματείου ήταν οι: Δέσπω Λαζαρίδη-Παρασκευαΐδου, Ελένη Λαναρά, Εύα Μπουλγουρά, και Γεωργία Τερλίδου-Γιαννοπούλου.
“Τέχνη 1930”, “Ατελιέ”, “Ζωγράφοι και Γλύπτες”	Η Πηνελόπη Οικονομίδη αναφέρεται ως ιδρυτικό μέλος και για τις τρεις ομάδες σύμφωνα με τα αρχεία μας.
Διεθνής Γυναικεία Μορφωτική Ομοσπονδία	Η Ελένη Λαναρά ήταν πρόεδρος της Ομοσπονδίας από το 1965 έως το 1974. Η Εύα Μπουλγουρά ήταν μέλος.
Καλλιτεχνική ομάδα “Το Εργαστήρι μας”	Η Ρέα Λεονταρίτου συμμετείχε από το 1952 στην καλλιτεχνική ομάδα, μαζί με την Ελένη Παγκάλου.
“Ομάδα Τέχνης”	Ο Κωνσταντίνος Μαλέας και ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης (μαζί με τον Λύτρα) υπήρξαν ιδρυτικά μέλη της ομάδας.
Καλλιτεχνική ομάδα “οι Ακραίοι”	Ο Γιάννης Μαλτέζος υπήρξε μέλος της ομάδας, που ιδρύθηκε το 1949. Το μανιφέστο της ομάδας των «Ακράιων» διακήρυξε την αυτονομία στη δυνατότητα έκφρασης του καλλιτέχνη, ενάντια στο κατεστημένο της εποχής και στην προσήλωση στη ρεαλιστική πραγματικότητα.
“Ένωσης Ελεύθεροι Καλλιτέχναι”	Ο Μίκης Ματσάκης συμμετείχε στη δράση της Ένωσης, που ιδρύθηκε το 1934 και προσπαθούσε να προάγει τη συνένωση των καλλιτεχνικών σωματείων που είχαν ιδρυθεί έως τότε. Ο Βάλιας Σεμερτζίδης ήταν επίσης μέλος της ομάδας, καθώς και ο Κώστας Πλακωτάρης.
“Ένωση Σωματείων Εικαστικών Τεχνών”	Ιδρύθηκε το 1936 και στη δράση της ένωσης συμμετείχε ο Μίκης Ματσάκης.

“Καλλιτεχνική Συντροφιά”	Ο Φώτης Παλληκαράς ήταν μέλος της ομάδας.
“Επιτροπή Εκθέσεων Εξωτερικού” και “Καλλιτεχνική Επιτροπή του Υπουργείου Παιδείας”	Ο Ιωάννης Παππάς υπήρξε μέλος και στις δύο αυτές σημαντικές επιτροπές σε σχέση με την προώθηση του έργου των Ελλήνων καλλιτεχνών.
“Σωματείο Καλλιτεχνικών Ανταλλαγών Ελλάδος”	Το 1961 η Χαρίκλεια Χατζησάββα-Φωτίου ίδρυσε το σωματείο με στόχο να προβληθεί στο εξωτερικό η δουλειά Ελλήνων εικαστικών και μέχρι το θάνατό της ήταν πρόεδρος η ίδια. Ο Αργύρης Στυλιανίδης ήταν επίσης μέλος του σωματείου.
“Société des Artistes Français”, ένωση Γάλλων Εικαστικών που ιδρύθηκε το 1881, “Association des Artistes Indépendants” (Παρίσι – Γαλλία), Διεθνής Ακαδημία Tommazo Campanella (Ρώμη, Ιταλία), Σύλλογος Ελλήνων Γλυπτών	Η Δήμητρα Τσερκέζου στο πλαίσιο του αγώνα της για τα κοινά συνεργάστηκε με καλλιτεχνικές ομάδες και φορείς, στην Ελλάδα και το εξωτερικό.
Σωματείο Ελλήνων Γλυπτών	Ο Θωμόπουλος Θωμάς υπήρξε ιδρυτικό μέλος και ως μέλη του Σωματείου αναφέρθηκαν οι: Απάρτης Αθανάσιος, Γκιμάδης Ευθύμης, Παπάς Ιωάννης και Παυλίδης Χρήστος.
Ομάδα για την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1917 (Μ. Τριανταφυλλίδης, Α. Δελμούζος και Δ. Γληνός)	Ο Κωνσταντίνος Μαλέας συμμετείχε στη μεταρρύθμιση και γενικά ο εικαστικός επέδειξε πολύ σημαντική κοινωνικοπολιτική δράση (υπέρμαχος των μεταρρυθμίσεων που υποσχόταν η βενιζελική παράταξη).
Καλλιτεχνικό Συμβούλιο της Εθνικής Πινακοθήκης	Ο Κωνσταντίνος Μαλέας διετέλεσε μέλος του συμβουλίου.

Πέρα από τη συμμετοχή των εικαστικών σε ομάδες και φορείς που αφορούσαν στην τέχνη και τον πολιτισμό, παρατηρήσαμε και τη συμμετοχή τους σε σημαντικές οργανώσεις κοινωνικοπολιτικής δράσης της εποχής τους. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε τις εξής περιπτώσεις: η Αμαλία Μαργαριτώφ-Ζαχαριάδου υπήρξε

αγωνίστρια της Εθνικής Αντίστασης, ο Χρύσανθος Μποσταντζόγλου - ΜΠΟΣΤ το 1942 μπήκε στο ΕΑΜ και συμμετείχε στην Εθνική Αντίσταση, ο Κώστας Πλακωτάρης στα χρόνια της κατοχής εντάχθηκε στο ΕΑΜ, ο Βάλιας Σεμερτζίδης είχε και ο ίδιος ενεργή συμμετοχή στην αντίσταση (επίσης κατέγραψε μέσα από το έργο του την πείνα, τις εκτελέσεις και τον αγώνα του ελληνικού λαού, χρησιμοποιώντας μνημειακές πολυπρόσωπες συνθέσεις, όπως και το 1944, που ανέβηκε στα βουνά της Ευρυτανίας και ζωγράφισε σκηνές από τη ζωή και τον αγώνα των ανταρτών).

Ο Θωμάς Θωμόπουλος χαρακτηρίστηκε από συναδελφική αλληλεγγύη και βοήθησε να αναγνωριστεί το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά και του Συμεών Σαββίδη, με σκοπό την ενεργό δράση στον πολιτισμό και την κοινωνική ζωή της πόλης. Είναι σημαντικό επίσης να αναφέρουμε εδώ το ότι ο Γεώργιος Σικελιώτης κατά την περίοδο 1975 - 1983 οργάνωσε σε συνεργασία με τους Δήμους, τους Τοπικούς Πολιτιστικούς Φορείς και την Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση περισσότερες από 25 ατομικές εκθέσεις “Καλλιτεχνικής Αποκέντρωσης”. Ο σκοπός του ήταν η διάδοση της Τέχνης στις διάφορες επαρχιακές πόλεις και η συγκεκριμένη δράση του σε συνδυασμό με δωρεά αρκετών έργων του από τις εκθέσεις αυτές, είχε σαν αποτέλεσμα τη συγκρότηση νέων Δημοτικών Πινακοθηκών σε αρκετές επαρχιακές πόλεις.

Προς την ίδια κατεύθυνση κινήθηκαν εικαστικοί της πρώτης γενιάς που πολέμησαν μέσα από το έργο τους για τα κοινά όπως ο Γεώργιος Κουζούνης που δημιούργησε το Εργαστήρι Ζωγραφικής του Δήμου Μοσχάτου, στο οποίο και δίδαξε εθελοντικά για 10 χρόνια. Έχει ενδιαφέρον εδώ, στο πλαίσιο του αλτρουισμού και της προσφοράς στον άλλο και η ενασχόληση τουλάχιστον σε τέσσερις περιπτώσεις των δημιουργών με την ιατρική (Ουρανία Ραγκαβή - η πρώτη Ελληνίδα οφθαλμίατρος, Ορέστης Κανέλλης, Στάθης Λογοθέτης και Αιμίλιος Έδεν).

Όσον αφορά τη συσχέτιση μεταξύ των καλλιτεχνών παρατηρήσαμε επίσης τη σημαντική κινητοποίησή τους μέσα από τη συμμετοχή σε ομαδικές εκθέσεις. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι από τους 112 εικαστικούς πρόσφυγες που μελετήσαμε οι 62 έχουν λάβει μέρος σε πολλές ομαδικές εκθέσεις, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό (πολλές > από έξι αναφορές). Ακολουθεί πίνακας αναφοράς για τις πόλεις - τόπους παρουσίασης των ομαδικών εκθέσεων με τον χαρακτηριστικό αριθμό επανάληψης, όπως εντοπίστηκε σε όλο το φάσμα διερεύνησης των εικαστικών. Τέλος

θα πρέπει εδώ να αναφερθεί και η σημαντική δράση του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, που από το 1944 οργανώνει καλλιτεχνικές δράσεις και αγωνίζεται διεκδικώντας τα δικαιώματα των μελών του. Οι 82 από του 112 καλλιτέχνες της πρώτης γενιάς υπήρξαν μέλη του Επιμελητηρίου.

Πίνακας [10]: ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΕΝΔΥΝΑΜΩΣΗΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΛΛΗΛΕΓΓΥΗΣ – ΟΜΑΔΙΚΗ ΔΡΑΣΗ (ΠΟΛΕΙΣ – ΤΟΠΟΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ ΤΩΝ ΟΜΑΔΙΚΩΝ ΕΚΘΕΣΕΩΝ)

ΕΛΛΑΔΑ	ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ	ΧΑΜΕΝΕΣ ΠΑΤΡΙΔΕΣ
Αθήνα - 75 αναφορές	Παρίσι - 31 αναφορές	Κωνσταντινούπολη - 5 αναφορές
Πειραιάς – 11 αναφορές	Βενετία – 12 αναφορές	Άγκυρα - 2 αναφορές
Θεσσαλονίκη – 10 αναφορές	Νέα Υόρκη – 10 αναφορές	Ίμβρος – 1 αναφορά
Από 2 έως 4 αναφορές	8 αναφορές	
Κρήτη	Λονδίνο	
Βόλος	Αλεξάνδρεια	
Αλεξανδρούπολη	Κάιρο	
Λευκάδα	Βρυξέλλες – 7 αναφορές	
Ρόδος	6 αναφορές	
Ζάκυνθος	Στοκχόλμη	
Χαλκίδα	Μόσχα	
Ρέθυμνο	5 αναφορές	
Μυτιλήνη	Σάο Πάολο	
Πάτρα	Καναδάς	
Μονές αναφορές	Κύπρος	
Χίος	4 αναφορές	
Θράκη	Ρώμη	
Κέρκυρα	Βιέννη	
Μεσολόγγι	Δουβλίνο	
Τρίπολη	3 αναφορές	
Σύρος	Στουτγάρδη	
Κεφαλονιά	Βερολίνο	
Θήβα	Κολωνία	
Αγρίνιο	Σόφια	
Καλαμάτα	2 αναφορές	
Λάρισα,	Γενεύη	
Σαντορίνη,	Ιερουσαλήμ	
Τρίκαλα,	Βελιγράδι	
Μετέωρα,	Βουκουρέστι	
Καλαμπάκα,	Ουάσιγκτον	
Καρδίτσα,	Αμιέν	
Φλώρινα,	Μονές αναφορές	
Πύργος,	Άμστερνταμ	
Σίφνος,	Λουγκάνο	
Βέροια,	Μπαϊρόιτ	
Νάουσα,	Σίδνεϊ	
Κομοτηνή κ.ά.	Βαρκελώνη	
	Μονακό	

	Φλωρεντία	
	Λισαβόνα	
	Κρακοβία	
	Βουδαπέστη	
	Μπουένος Άιρες	
	Οσάκα	
	Πράγα	
	Κάννες	
	Τορίνο	
	Μαδρίτη	
	Χιλή	
	Λιβόρνο	
	Φεράρα	
	Τόκιο	
	Μόναχο	
	Ελσίνκι	
	Φρανκφούρτη	
	Καράρα	
	Μελβούρνη	
	Αγία Πετρούπολη	
	Εδιμβούργο	
	Κάσελ	
	Μπέρμιγχαμ κ.ά.	

Χαρακτηριστικά επίσης επισημαίνουμε τη συμμετοχή 36 εικαστικών σε διεθνείς διοργανώσεις, οι οποίες ήταν: Μπιενάλε και Ντοκουμέντα (Σάο Πάολο, Αλεξάνδρεια, Βενετία, Αλεξάνδρεια, Μπιενάλε Νέων στο Παρίσι, Βαρκελώνη, Μπαϋρόιτ, Σίδνεϋ, Σάο Πάολο, Κάιρο, "Documenta 14, 2017"), διεθνή Salon του Παρισιού (Salon National des Beaux Arts, Salon d' Automne, Salon des Independants Salon International de l'Art Libre, Salon des Réalités Nouvelles, Salon de Mai, Grand Palais, Salon της νέας γλυπτικής) και γενικά σημαντικές διοργανώσεις εκθέσεων ή διαγωνισμών σε επίπεδο διαβαλκανικό, διευρωπαϊκό ή και Παγκόσμιο.

Ανακεφαλαιώνοντας, σχετικά με τον μηχανισμό ενδυνάμωσης του ανθρωπισμού και της αλληλεγγύης, διερευνήθηκαν εκφάνσεις ως προς τη δημιουργία ανάλογου εικαστικού έργου και ως προς την ομαδική δράση, όπως τη συμμετοχή των εικαστικών σε ομαδικές εκθέσεις, τη δράση σωματείων και συλλόγων όπου μετείχαν (που κάποιες φορές ίδρυσαν και οι ίδιοι οι εικαστικοί) και γενικά τη δράση των καλλιτεχνών/-χνιδών, μέσα από αντίστοιχους κοινωνικούς φορείς.

5.3.3.B Αλληγορίες και Συμβολισμοί

Παράλληλα, σε ορισμένες περιπτώσεις ο μετασχηματισμός λειτούργησε σαν ένας μηχανισμός συσσώρευσης και ενσωμάτωσης της τραυματικής εμπειρίας στο παρόν, αποσκοπώντας στη λύτρωση των απογόνων. Έτσι, ήταν σημαντικό να παραμείνει ζοφερή η μνήμη των «χαμένων πατρίδων», ώστε οι απόγονοι να μπορούν να ελπίζουν για ένα καλύτερο μέλλον στη νέα πατρίδα. Ο εικαστικός στην περίπτωση αυτή δεν εξέφρασε άμεσα την τραυματική εμπειρία αλλά δημιούργησε αντιπροσωπευτικά εικαστικά έργα [έργα αλληγορικά, καθώς και έργα συμβολικών απεικονίσεων (μορφές και αντικείμενα - καταστάσεις)]. Στη συγκεκριμένη προσέγγιση, η δημιουργία αλληγοριών και συμβολικών αναπαραστάσεων (και όχι ρεαλιστικών) έδωσαν μορφή στα επώδυνα βιώματα από το διωγμό και τον αγώνα για επιβίωση στη νέα πατρίδα. Άλλωστε σύμφωνα με τον J. Winter (2014) μετά από τραυματικές καταστάσεις όπως είναι ο πόλεμος ή ένας διωγμός, αναπτύσσονται ατομικά και συλλογικά οι τεχνικές μνημόνευσης, οι οποίες θα ανακουφίσουν και θα παράγουν γνώση (ιστορική μνήμη). Επισημαίνει δε, ότι η έκφραση μέσω της τέχνης, που είναι μία τέτοια τεχνική, ακολουθεί σε αυτές τις περιπτώσεις την αλληγορία και το συμβολισμό, συμβάλλοντας στην αντιμετώπιση της τραυματικής εμπειρίας μέσω της κάθαρσης.¹⁵³

Εξάλλου, το γενικότερο κλίμα απαξίωσης που αντιμετώπισαν οι πρόσφυγες, διαμόρφωσε μέσα τους ένα ανώτερο σύστημα ηθικών και πνευματικών αξιών. Αυτό ήταν, που τους επέτρεψε να κρατήσουν ζωντανό το όνειρο και να χαράξουν μονοπάτια ελπίδας για τις επόμενες γενιές, δίχως να αναλώνονται στην επίτευξη βραχυπρόθεσμων και άνευ ουσίας στόχων.¹⁵⁴ Γεγονός που αναμφισβήτητα συνδέεται και με την τάση αποφυγής των προσφύγων εικαστικών να προωθήσουν το έργο τους, σε σχέση μόνο με την προσωπική τους προβολή και την εμπορευματοποίηση.¹⁵⁵

¹⁵³ Αναφορά στην ενότητα, 3.3. “Δραστηριοποίηση του καλλιτέχνη - μετατόπιση - αντικείμενο”.

¹⁵⁴ Η παρατήρηση αυτή μπορεί να οδηγήσει σε μία απώτερη σύνδεση, με μία άλλη ιδιαιτερότητα της φιλοσοφίας της αποκατάστασης, που εφαρμόστηκε για τους πρόσφυγες της πρώτης γενιάς και κατεύθυνε στην ουσία την πολιτική και κοινωνικοοικονομική συμπεριφορά τους στη νέα πατρίδα (1.3 Ένας απολογισμός: Η ενσωμάτωση των προσφύγων και οι συνέπειες της αποκατάστασής τους στον ελληνικό χώρο), προάγοντας περισσότερο την ιδιότητα του μικροϊδιοκτήτη και του μικροαστού.

¹⁵⁵ Είχε αναφερθεί ιδιαίτερα από την εικαστικό Ντίνα Μπαλονά (μελέτη περίπτωσης σχετικά με την απόσβεση του τραύματος), καθώς και η ίδια είχε διερευνήσει αυτή τη συμπεριφορά των εικαστικών της Αττικής Νίκαιας, αφού τύγχανε να είναι οι περισσότεροι προσφυγικής καταγωγής.

Αναπτύχθηκε στην πορεία μια διαδικασία κινητοποίησης του εσώτερου εαυτού με ισχυρό το αίσθημα αποστολής, ώστε το τραυματικό γεγονός να μετασχηματιστεί και να ενσωματωθεί για πάντα στην ιστορική μνήμη και συνείδηση. Δημιουργήθηκαν απεικονίσεις που ταξιδεύουν πέρα από τον χρόνο και τον χώρο, ώστε να φέρουν το μήνυμά τους μέσα από τη γνώση του παρελθόντος.

Αναφαίνεται στο σημείο αυτό η σύνδεση της δημιουργίας αλληγορικών και συμβολικών απεικονίσεων, με τη διεργασία απόσβεσης του προσφυγικού τραύματος και τη διαμόρφωση της ταυτότητας των απογόνων.

Α) Με βάση τον παραπάνω προβληματισμό επιλέξαμε να σταθούμε στη μελέτη δύο περιπτώσεων, χαρακτηριστικών σε σχέση με τη δημιουργία συμβολισμών ή αλληγορίας στο εικαστικό έργο.

22. Xchristakos (ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ) – "Τα Ανθρωπάκια", μικτή τεχνική 3D, φιγούρα: λάδι σε ξύλο, κλουβί: ξύλο με βέργες μπρούτζινες, 2006-2007, διαστάσεις 200 x 40 x 40 cm.

Αναφορά στον καλλιτέχνη: Ο Χρήστος Αρβανίτης τη Δευτέρα 20 Ιουλίου το 2015, έδωσε συνέντευξη στην ερευνήτρια, στον Ταύρο, στην οδό Νέστωρος 24, στο σπίτι και εργαστήριό του, στις 18.00, το απόγευμα.

Ο εικαστικός γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, στην Πρίγκηπο, το 1949 και σε ηλικία 15 ετών έφυγε από την Κωνσταντινούπολη και εγκαταστάθηκε στο Μοσχάτο στην αδελφή της μητέρας του. Βρέθηκε τότε σε μία έντονη περίοδο κοινωνικοπολιτικών αλλαγών για την Ελλάδα και όπως ανέφερε ο ίδιος επηρεάστηκε από ένα γενικότερο πνεύμα επαναστατικότητας και ελευθερίας. Επίσης τότε συνέβαιναν σημαντικά γεγονότα στην καλλιτεχνική σκηνή της χώρας και είχε πολλές προσλαμβάνουσες μέσα από την τέχνη, όπως λέει χαρακτηριστικά: *“και τότε ήταν η εποχή του Θεοδωράκη και του Χατζηδάκι και ήταν έργο τέχνης”*. Σε αυτό το σημείο έδωσε μεγάλη έμφαση στις αλλαγές που βίωσε, καθώς βρέθηκε από την Τουρκία στην Ελλάδα, σε μία ευαίσθητη φάση της ζωής του και με τη δυνατότητα να εκμεταλλευτεί την ελευθερία επιλογών που του προσφερόταν χωρίς περιορισμούς:

“Αυτή η έντονη εποχή με επηρέασε πάρα πολύ αλλά όχι και προς το καλό, θα μπορούσα να πω. Με έκανε πιο ελεύθερο, βέβαια τότε δεν είχα και πατέρα, ο πατέρας μου πέθανε όταν ήμουν τριών χρονών, οπότε είχα ελευθερία... Το να φύγεις από την Τουρκία και να έρθεις εδώ, άλλο που δε μας έφερε και κανένα αποτέλεσμα όλο αυτό και το βλέπουμε ακόμα και τώρα. Όλη αυτή η εποχή με επηρέασε πάρα πολύ και άλλαξε άμεσα τη ζωή μου”.

Είναι αυτοδίδακτος και ως δάσκαλό του και σημαντική επιρροή θεωρεί τον Μαρκ Σαγκάλ, αναφέροντας:

“Ο δάσκαλός μου, τότε οπτικά ήταν ο Μαρκ Σαγκάλ, τον λάτρευα και τον λατρεύω ακόμα, το πέταγμα αυτού του ανθρώπου, ακόμα και η καταγωγή του, του Εβραίου, με επηρέασαν βαθιά”.

Αναζητώντας τους παράγοντες που ώθησαν τον Χρήστο Αρβανίτη στο δρόμο της δημιουργίας, εντοπίσαμε από τη μία την κληρονομικότητα, καθώς ο παππούς του

ζωγράφιζε και από την άλλη μία εσωτερική άμυνα που ανέπτυξε προκειμένου να χτίσει την ατομική του διαδρομή, μέσω της εκφραστικής δύναμης και να αποφύγει την αμηχανία των διαπροσωπικών σχέσεων εκείνης της εποχής, στην Πρίγκηπο.

Έχουν γίνει δημοσιεύσεις για το έργο του Αρβανίτη, όπως στη Διατριβή της Περσεφόνης Μύρτσου, με τίτλο “Contemporary migrational biographies. Ways of living and working of Greek artists”, καθώς επίσης και στο βιβλίο “Istanbul Rum Ressamlar=Greek painters of Istanbul”, της Saris Mayda. Επίσης ο εικαστικός ήταν ενεργός στην προώθηση και προβολή του έργου του μέσα από εκθέσεις και ήδη από την ηλικία των 17 ετών αναφέρει τη συμμετοχή του στην πρώτη του έκθεση στην Κωνσταντινούπολη. Στη συνέχεια 40 με 42 χρόνια αφότου εγκατέλειψε την πόλη του, επιστρέφει το 2012 για έκθεση στην Κωνσταντινούπολη. Επίσης στην Αθήνα, έχει για χρόνια συνεργαστεί με την γκαλερί Titanium και γενικότερα έχει λάβει μέρος σε αρκετές εκθέσεις. Έτσι το έργο του έχει επικοινωνήσει με το ευρύ κοινό, έχει κυκλοφορήσει στο Δημόσιο χώρο, όπως στο Δήμο της Αγίας Βαρβάρας (κτίριο για τους Πόντιους – γλυπτό από αλουμίνιο, “Το πέταγμα”) και βρίσκεται και σε ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (Βέλγιο, Κύπρος κ.ά.).

Το συνολικότερο έργο του χαρακτηρίζεται από μικτή τεχνική και κατασκευές και από μία μεγάλη ποικιλότητα υλικών και μέσων, αναφέρει ότι δεν μπορεί να κάνει τα ίδια πράγματα και δεν αντέχει τη μονοτονία. Συνδέεται κατά έναν περίεργο τρόπο με τα υλικά που χρησιμοποιεί και θεωρεί πως μέσα από αυτά κινείται μία διαδικασία συνέχειας και εξέλιξης για τη δουλειά του (π.χ. χαρτόνια από βιοτεχνία υποδημάτων). Εκεί που θέλει να έχει τον πλήρη έλεγχο είναι τα πλαίσια - επιφάνειες, που χρησιμοποιεί και επιλέγει να είναι από ξύλο καλής ποιότητας και πάντα σε τρία συγκεκριμένα μεγέθη, το 100 x 100 cm, 100 x 33 cm και 150 x 150 cm. Ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για την ανθεκτικότητα των έργων του και μάλιστα ανέφερε για ένα συγκεκριμένο όπου είχε χρησιμοποιήσει διάφορα υλικά, ακόμη και κουμπιά, πως ήθελε να υπάρχει η δυνατότητα να πλύνει κάποιος το έργο με πιεστικό σωλήνα και να παραμείνει ανέπαφο (“Χαρίζοντας το φεγγάρι”, 2013, γλυπτική σε μικτή τεχνική, συρματόπλεγμα, εποξική ρητίνη σε μεταλλικό καμβά, ράβδος από μέταλλο και κουμπιά). Θεωρεί πως χρησιμοποιώντας άρτια υλικά η δουλειά του έχει μία τιμιότητα στο χρόνο.

Έχει ενδιαφέρον εδώ να παραθέσουμε τα λόγια του σχετικά με το ερώτημα για την πορεία και εξέλιξη της ερευνητικής καλλιτεχνικής του δραστηριότητας:

“Σε ό,τι έκανα μέχρι σήμερα και έχω δημιουργήσει περίπου τριακόσια έργα στην καριέρα μου, σε όλα πηγαίνω το θέμα μέχρι το «θάνατο», δηλαδή το πάω μέχρι τέρμα, μέχρι άλλο να μην το αντέχω. Πάντα έτσι είμαι, δηλαδή μπορεί να δεις εκατό έργα μου με το ίδιο θέμα και να αλλάζω ελάχιστα πράγματα. Με ενδιαφέρει επίσης να παρουσιάζω τη διττή φύση της ανθρώπινης ύπαρξης, όπως στο έργο μου που είναι μία φιγούρα, η οποία από μπροστά φαίνεται σαν άντρας και από πίσω επάνω στον ίδιο κορμό υπάρχει μία γυναίκα που φαίνεται μέσα στον καθρέφτη. Δε μπορώ ποτέ να κάνω το ίδιο, αν και βέβαια διαπραγματεύομαι το ίδιο θέμα. Όταν θέλω τώρα να ξεφύγω λίγο και να βγάλω το ρομαντισμό μου, κάνω αυτή τη σειρά των έργων με τα δέντρα, γιατί κάποιες φορές με κουράζει αυτή η ιστορία. Κάνω δέντρα μόνα τους, τα οποία βγαίνουν μετά από παρατήρηση, όπως αυτό εδώ που έχω προσέξει ότι υπάρχει στη φύση και την άνοιξη, πριν βγάλει φύλλα, πετάει άνθη σε τέτοιο χρώμα όπως το έχω εδώ αποδώσει, βέβαια έχω κάνει λευκό τον κορμό και όχι καφέ”.

Ο εικαστικός αναφέρθηκε στα τριακόσια περίπου έργα που στην ουσία ανά εκατό οριοθετούν και από μία διαφορετική περίοδο, στην πρώτη αλλά και στη δεύτερη περίοδο ανήκουν ζωγραφικά έργα με λάδι και από εκεί και μετά ξεκίνησαν οι κατασκευές και οι γλυπτικές συνθέσεις στο χώρο. Η τελευταία δουλειά του είναι μινιμαλιστική και χρησιμοποιεί τη λευκή βάση, αφήνοντας τις διαφορετικές ποιότητες των υλικών να δημιουργήσουν τις λεπτές τονικές διαβαθμίσεις.

Ο εικαστικός έχει ταξιδέψει αρκετά και έχει μείνει στη Γαλλία και στο Βέλγιο.

Ο Xchristakos είναι ένας άνθρωπος που ξεχωρίζει για την καλλιτεχνική του ματιά και ιδιοσυγκρασία. Το βλέμμα του είναι έντονο και ανήσυχο που αντανakλά ένα παράπονο για όλα τα γεγονότα και τις συμπεριφορές που έγιναν βιώματα επώδυνα για τον ίδιο και μετατράπηκαν εντέλει στην αιτία και το κίνητρο για δημιουργία. Έτσι μέσα του οριοθετεί τη διαδρομή προς την τέχνη σαν καθαρόαιμο πόνο που εναλλάσσεται με χαρά, τη στιγμή που το έργο του παίρνει μορφή. Επισκέφτηκα τον εικαστικό μαζί με την κόρη μου που ήταν τότε 15 ετών και ακόμα θυμάται τον τρόπο που την υποδέχτηκε και την περιποιήθηκε με τρυφερότητα και φροντίδα, ενώ φαινόταν ότι είχε απογοητευτεί και πληγωθεί από τους ανθρώπους, ήταν έτοιμος ο ίδιος να προσφέρει και να γίνει δοτικός και καλοσυνάτος. Ήταν μεγάλη η απογοήτευσή του για το ότι δεν μπορούσε πλέον να κάνει σχέδια και ένιωθε ότι έπρεπε να περιμένει να του προσφερθεί η κατάλληλη δυνατότητα για να μπορέσει να δράσει. Αυτή η αβεβαιότητα που ένιωθε για τη ζωή του σε έκανε να θέλεις να παλέψεις στο πλευρό του για να πετύχεις να εξασφαλίσεις ένα καλύτερο μέλλον για

τον ίδιο και για την τέχνη γενικότερα. Χαρακτηριστικά αναφέρω εδώ την απάντηση του εικαστικού σχετικά με την προοπτική που βλέπει για την τέχνη του στην πόλη και τη χώρα του, καθώς και τη δική του πρόταση για μια πιο δυναμική παρουσία του καλλιτέχνη:

“Η προοπτική πιστεύω δεν εξαρτάται από εμένα και αυτό είναι το κακό. Εσύ σαν καλλιτέχνης κάνεις αυτό που πρέπει να κάνεις αλλά από εκεί και πέρα αν δεν προωθηθείς....Εγώ δε σου λέω να μην πάρεις λεφτά αλλά να προωθηθείς...πολύ σημαντική είναι η παρουσία του καλλιτέχνη και πρέπει να φτάσεις κάπου για να μπορέσεις να δράσεις. Θέλει δουλειά, θέλει χρήμα και οργάνωση από το Κράτος για να αναπτυχθεί”.

Εικ. 96



Εικόνα 96. Χchristakos (ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ) “Τα Ανθρωπάκια”, 2006-2007, μικτή τεχνική 3D, φιγούρα: λάδι σε ξύλο, κλουβί: ξύλο με βέργες μπρούτζινες, προσωπικό αρχείο του καλλιτέχνη.

Ανάλυση έργου: Το συγκεκριμένο έργο φιλοτεχνήθηκε από το Δεκέμβριο του 2006 μέχρι τον Ιανουάριο του 2007 και οι διαστάσεις του είναι 200 x 40 x 40 cm. Είναι μικτή τεχνική και αποτελεί μία γλυπτική σύνθεση που αναπτύσσεται στον χώρο, όπου συνδυάζονται διαφορετικά υλικά όπως το ξύλο (φιγούρα και κλουβί), οι μπρούτζινες βέργες και από χρώμα το λάδι. Ανήκει στην τελευταία σειρά έργων του εικαστικού, ο οποίος έχει ξεφύγει πλέον από τη δυσδιάστατη επιφάνεια του πίνακα. Ο ίδιος είπε για το έργο όταν ρωτήθηκε για το ποιο έργο του θεωρεί ιδιαίτερα σημαντικό:

“Δε θεωρώ κάποιο έργο μου ιδιαίτερα σημαντικό, όλα είναι στην ίδια ευθεία, τώρα βέβαια μπορεί κάποιο να το αγαπώ πιο πολύ οπτικά. Όπως αγαπώ ιδιαίτερα αυτό το έργο, που ανήκει στη σειρά «Τα Ανθρωπάκια» και παρουσιάζει μία φιγούρα μέσα σε κλουβί...Το έργο αυτό κρεμιέται από την οροφή εάν θέλεις κι έτσι λειτουργεί πολύ δυνατά...Έχει εκτεθεί στην Αθήνα, στο BOOZE - COOPERATIVA - ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗ, 57”.

Ο εικαστικός έχει κατασκευάσει ένα κόκκινο και ένα κίτρινο πλαίσιο - κλουβί όπως το ονομάζει ο ίδιος, έχει τοποθετήσει μέσα τις φιγούρες και μπροστά από αυτές, έχει τοποθετήσει τις μπρούτζινες βέργες. Οι άνθρωποι - “τα ανθρωπάκια”, όπως τους ονομάζει, είναι καλοντυμένοι με επίσημο ένδυμα - κοστούμι και από μέσα γραβάτα και πουκάμισο, με τα χέρια στις τσέπες, υποδηλώνοντας μία χαλαρότητα. Τα χρώματα στις βέργες είναι καθαρά χωρίς αποχρώσεις του γκριζου, τα βασικά συν το πράσινο και ο τρόπος που εναλλάσσονται μας φέρνει στο μυαλό ψηφιακή ανάλυση φωτογραφίας. Λες και γίνεται ένα συνεχιζόμενο σκανάρισμα (εμφάνισης στάσης και θέσης τόσο μέσα στο κλουβί όσο και στον κόσμο γενικότερα) και σαν αποτέλεσμα ό,τι συμβαίνει με τον άνθρωπο είναι σε κοινή θέαση. Για μία άλλη δουλειά του, που έχει παρόμοιο σκεπτικό, ο καλλιτέχνης ανέφερε:

“Είχε μία φιλοσοφία αυτή η δουλειά και έτσι απλά μετέφερε το μήνυμά της, εδώ που είμαστε όλοι σε κουτάκια και για να γίνουμε πιο φίνοι μπορεί να βάλουμε και έναν επίσημο φιόγκο”.

Στο συγκεκριμένο έργο (όπως και σε άλλες δημιουργίες του εικαστικού) ο Xchristakos σχηματοποιεί και μορφοποιεί όλη την απογοήτευση και τον πόνο που έχει βιώσει λόγω της προσφυγιάς και του διωγμού και προβληματίζεται γενικά με την έννοια του να είσαι αποδεκτός στον τόπο όπου εσύ θεωρείς και βιώνεις ως πατρίδα. Για να εστιάσουμε περισσότερο στο νόημα της αλληγορίας και του συμβολικού αντικειμένου στο έργο “τα ανθρωπάκια”, παραθέτουμε εδώ τα λόγια του:

“Πατρίδα για μένα δεν υπάρχει, αυτό είναι κανόνας, γιατί εκεί που ήμουν στην Πρίγκηπο με έλεγαν «Γκιαούρη» κι εδώ στην Ελλάδα με έλεγαν «Τουρκόσπορο».... Σίγουρα μέσα από το έργο μου έχει βγει ένα αποτέλεσμα όλου αυτού του πόνου και της ιστορίας, της ασκήμιας, γιατί όσο όμορφο και να φαίνεται, αφού το γουστάρω να το φτιάξω και να έχει μία καλή εικόνα (αυτό είναι μία άλλη ιστορία δική μου) εντούτοις είναι ασκήμια. Αυτοί που μας πέταξαν έξω, αυτοί που φέρθηκαν έτσι, υπάρχει κάτι τέτοιο με έναν όμορφο τρόπο οπτικά, όσο μπορώ”.

Τελειώνοντας τη διερευνητική προσέγγιση για “τα ανθρωπάκια”, θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι το έργο αυτό, όπως και άλλα της ίδια σειράς με αναφορές στον άνθρωπο (π.χ. το έργο, "Οι Τέσσερις Εποχές" - Άνοιξη, που εκτέθηκε το Μάρτιο του 2009, στο Πολεμικό Μουσείο), έχουν παρουσιαστεί στο ευρύ κοινό (κυρίως μέσα από εναλλακτικούς χώρους) και γενικότερα ο εικαστικός ήθελε να επικοινωνήσει τα βιώματά του και να στείλει το δικό του μήνυμα στις επόμενες γενιές με έναν δυναμικό και ταυτόχρονα σεμνό τρόπο. Κλείνουμε με την απάντησή του σχετικά με το τι είναι εκείνο που τον παρακινεί και πόσο τον ενδιαφέρει η προβολή του έργου του:

“Σίγουρα ναι, με ενδιαφέρει η προβολή του έργου μου, εκτός αυτού δε γίνεται τίποτα αλλά δυστυχώς και αυτό είναι το κακό της ιστορίας, ότι δεν είναι στο χέρι μας. Πάντα βέβαια εγώ πιστεύω με την καλή έννοια στο «μποέμ» πρόσωπο του καλλιτέχνη. Δεν πιστεύω στη σοβαρότητα”.

23. ΒΑΣΙΛΟΓΛΟΥ ΜΑΡΙΝΑ – “Φιγούρα ΙΙΙ”, Ακουαρέλα σε χαρτί, 2010.

Αναφορά στην καλλιτέχνη: Η Μαρίνα Βασιλόγλου την Τετάρτη 11 Νοεμβρίου το 2015, μου έστειλε μέσω email την απάντησή της και μου είπε πως ήταν δύσκολο για προσωπικούς της λόγους να κανονίσουμε συνάντηση. Ήταν πολύ πρόθυμη όμως να μου απαντήσει και στις ερωτήσεις της συνέντευξης αλλά και σε όποια άλλη ερώτηση ήθελα στην πορεία της επικοινωνίας μας. Ακόμη και το ξεκίνημα της αλληλογραφίας μας, μου είχε δώσει μία πολύ θετική ανατροφοδότηση. Αναφέρω παρακάτω χαρακτηριστικά τα λόγια της:

“Μπορώ να πω ότι απάντησα με ευχαρίστηση στις ερωτήσεις διότι αυτές με βοήθησαν να διαπιστώσω περαιτέρω ορισμένα πράγματα για την δουλειά μου και τον εαυτό μου”.

Η Μαρίνα γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1945 και εγκαταστάθηκε στην Αθήνα με την οικογένειά της το 1955. Βρέθηκαν στο δρόμο της προσφυγιάς όχι με την αναγκαστική έννοια αλλά με δική τους επιλογή μετά από τα γεγονότα του 1955 και δεν εγκαταστάθηκαν σε συγκεκριμένη περιοχή μαζί με άλλους. Ίσως επειδή ήταν λίγοι αν και η περιοχή του Φαλήρου όπου εγκαταστάθηκαν εντέλει, θεωρείται η περιοχή των Κωνσταντινουπολιτών "προσφύγων".

Το όνομά της είναι Μαρίνα Αλευροπούλου, το Βασιλόγλου είναι το όνομα του συζύγου της, που ήρθε και αυτός στην Αθήνα το 1964, από την Κωνσταντινούπολη.

Σπούδασε ζωγραφική στο εργαστήρι του Πάνου Σαραφιανού και στο εργαστήρι του Αριστοτέλη Βασιλικιώτη και στην πορεία στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας και στην Academie Goetz στο Παρίσι. Οι κυριότερες επιρροές της όπως ανέφερε ήταν από τον Πάνο Σαραφιανό.

Έχει παρουσιάσει το έργο της σε πολλές ατομικές (Αθήνα, Κέα, Τρίκαλα, Θεσσαλονίκη, Παρίσι κ.ά.) όσο και πολλές ομαδικές (Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Λευκωσία, Μόσχα, Παρίσι, Σόφια κ.ά.) εκθέσεις. Επίσης έργα της βρίσκονται σε διάφορες συλλογές στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Η δουλειά της χαρακτηρίζεται από εξπρεσιονισμό και ενώ παλιότερα χρησιμοποιούσε το λάδι σαν υλικό, στα τελευταία της έργα χρησιμοποιεί κυρίως ακουαρέλα και τέμπερα. Η ίδια τονίζει τον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα του έργου της και δεν ξεχωρίζει ιδιαίτερα τα έργα κάποιας περιόδου, αναφέρει συγκεκριμένα: *“Τα αντικρίζω όλα με συμπάθεια σαν παλιές γνωριμίες (ίσως λόγω ηλικίας)”*. Επίσης ανέφερε ότι η έκφραση μέσω της τέχνης είναι για την ίδια τρόπος ζωής και θεωρεί

σαν σημαντικές προσλαμβάνουσες που την οδήγησαν στη δημιουργία επιρροές από το οικογενειακό της περιβάλλον, καθώς και η μητέρα της και πολλοί συγγενείς της ζωγράφιζαν. Επίσης πολύ αντιπροσωπευτική για το έργο της θεωρούσε την εξής έκφραση που χρησιμοποίησε ένα φιλότεχνος: *“Η γλώσσα του σώματος”*.

Εδώ παραθέτω απόσπασμα από το κείμενο της Ελένης Ποταμιάνου για την Μαρίνα:

“Παλιότερα στα τοπία και πιο πρόσφατα στα πορτραίτα της, η γλαφυρότητα και ο λυρισμός της εικαστικής αφήγησης της Μαρίνας λειτουργεί τονικά υπό την έννοια ότι η χρωματική της κλίμακα υπάγεται και αναπτύσσεται αναφορικά με ένα βασικό χρωματιστό τόνο. Στα πορτραίτα της, αρκεί μια πλάτη κι ένα σακίδιο, ένα κυρτό σώμα ή μια ανεπιτήδευτη κίνηση για να εισδύσει ο θεατής στον πίνακα και να νιώσει την πληρότητα της απόλυτης αντιστοιχίας έκφρασης και αναπαριστώμενης μορφής”.
“...Στην περίπτωση της ανεκτίμητής μου Μαρίνας ήρθε κατ’ ευθείαν στο μυαλό μου η φυσικότητα με την οποία αντανακλάται στο έργο της και στην ίδια το στοιχείο του αυθεντικού. Λιγομίλητη και στοχαστική, αφήνει το αφηγηματικό της ταλέντο να ξεδιπλωθεί οικονομημένα στη ζωγραφική της. Γι’ αυτό στο κάθε της έργο, μέσα από ένα είδος εικαστικής αφήγησης συμπυκνώνονται ιστορίες μιας ολόκληρης ζωής”.

Επίσης παραθέτω ένα κείμενο της Στέλλας Βρετού:

“Στις συνθέσεις της Μαρίνας τα γήινα, τα γκριζα και τα γαλάζια χρώματα οι φαινομενικά ανέμελες και απείθαρχες πινελιές μας αποκαλύπτουν το περιεχόμενο ενός κόσμου που θα μπορούσε να είναι ο δικός μας, είμαστε εμείς στον καθρέφτη στην άκρη του δρόμου που ψάχνουμε την δική μας αλήθεια, εμείς διαβάσαμε και εμπνευσθήκαμε από τα βιβλία γύρω μας. Εμείς κοιτάζουμε τα σκίτσα. Εμείς είμαστε οι φιγούρες που κινούνται ανάμεσά τους, κυκλοφορούν στους δρόμους, τα στενά, αγοράζουν, πουλάνε. Αντικείμενα που μας περιβάλλουν, προσδιορίζουν το χώρο μας, συνδέουν το παρελθόν με το παρόν. Η Μαρίνα οδηγεί το νου μας σε ταξίδια σε άλλες εποχές με διαφορετική αισθητική κι ευαισθησίες, με εκδοχές ομορφιάς, κομψότητας”.

Έχει ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο οριοθετεί η Βασίλογλου την πορεία της μέσα από την τέχνη παραλληλίζοντάς την με την πορεία της ίδιας της ζωής της, μέσα από τη συνάντηση με τους δασκάλους της, τη διαμονή της στο Παρίσι και κυρίως τη γέννηση της κόρης της με βασικό πρόβλημα την βαρηκοΐα, που της επέτρεψε να χρησιμοποιήσει τη ζωγραφική σαν μέσο επικοινωνίας μαζί της και να σκισάρει ανθρώπινες φιγούρες μέσα από τις ώρες αναμονής έξω από σχολεία, μαθήματα κ.λπ.

Εκτός από τη ζωγραφική έχει ασχοληθεί και με τα σκηνικά σε θεατρικά ΑΜΕΑ. Έχει ταξιδέψει αρκετά στην Ευρώπη και έχει μείνει στο Παρίσι. Θεωρεί σημαντική την παρουσία των καλλιτεχνών στην πόλη και το όνειρό της είναι να λάβει σημαντική θέση η τέχνη των ΑΜΕΑ (μουσική, ζωγραφική, θέατρο, χορός). Προς την ίδια κατεύθυνση επιθυμεί για το μέλλον να πείσει ότι η τέχνη είναι γλώσσα, κυρίως όταν κάποιοι δυσκολεύονται να εκφραστούν διαφορετικά.

Εικ. 97



Εικόνα 97. Βασιλόγλου Μαρίνα, "Φιγούρα ΙΙΙ", 2010, ακουαρέλα σε χαρτί, ψηφιακή συλλογή Θρακικού κέντρου σύγχρονης τέχνης, Αλεξανδρούπολης.

Ανάλυση έργου: Το συγκεκριμένο έργο φιλοτεχνήθηκε το 2010, οι διαστάσεις του είναι 39 X 31 cm και το υλικό του είναι ακουαρέλα σε επιφάνεια χαρτιού. Η ανθρώπινη μορφή επιβάλλεται στον χώρο κυριαρχώντας στο λευκό φόντο και η αφαιρετική διάθεση συνομιλεί εδώ με στοιχεία εξπρεσιονισμού. Κυριαρχούν οι ψυχροί τόνοι με αποχρώσεις του γκριζομπλέ και του γκριζου, προσδίδοντας μία ποιητική και μελαγχολική αίσθηση. Τα χρώματα απλώνονται σε κηλίδες και με πολύ εκφραστικό τρόπο υποδηλώνουν τη στάση του σώματος με την ανεπαίσθητη κίνηση, μέσα στην ακινησία του χρόνου.

Η φιγούρα αυτή κερδίζει αμέσως τη συμπάθεια του θεατή, τόσο από τον τρόπο που σηκώνει τον μπόγο όσο και από το ρούχο που διαγράφεται παλιομοδίτικο και φαρδύ, υποδηλώνοντας τις καμπυλώσεις, τόσο του πλεονάζοντος υφάσματος όσο και της φθοράς του χρόνου. Η στάση ελαφρώς σκυφτή προς τα εμπρός, εκφράζει μία αδιόρατη αμφιταλάντευση ανάμεσα στο εμπρός και το εκεί. Η εικαστικός δήλωσε για το έργο της:

“Ίσως γίνεται αντιληπτό σε αρκετά έργα μου, ένα είδος nature morte. “Κυριακή πρωί”...Στην περιπλάνησή μου ανάμεσα σε σκονισμένα παλιατζίδικα και βρώμικες ψάθες, συλλαμβάνω τον εαυτό μου να αναζητά κάποιους γνώριμους από τα παλιά θησαυρούς, την χορεύτρια με το πράσινο φόρεμα, το σαμοβάρι, τα δίδυμα ιστιοφόρα με τις χρυσές φαρδιές κορνίζες, το κόκκινο κινέζικο πιάτο, το βάζο με το μακρύ, μακρύ λαιμό...όλα αυτά που αφήσαμε πίσω δηλαδή”.

Επίσης δύο σημαντικά στοιχεία που μπορούν να βοηθήσουν τη διερευνητική διαδικασία σχετικά με το συγκεκριμένο έργο είναι από τη μία τα χαρακτηριστικά της πόλης που ανέφερε η εικαστικός ότι την έχουν εμπνεύσει, τα οποία είναι το ετερόκλητο πλήθος στο δρόμο και τα παζάρια και από την άλλη η δήλωσή της, πως όσον αφορά τη συσχέτιση με την πόλη της θεωρεί ότι υπάρχει διάλογος μόνο με το Μοναστηράκι και την οδό Αθηνάς.

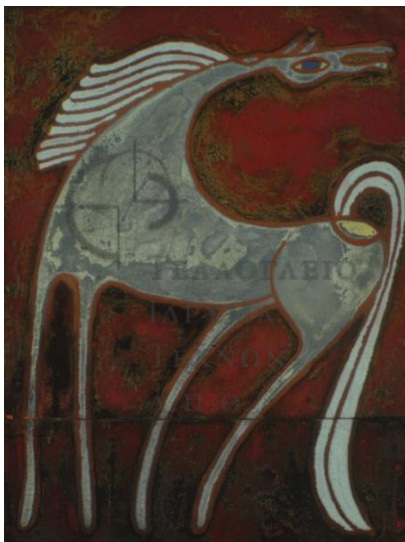
Η εικαστικός ανέφερε πως η πορεία της ζωής της αντανακλά και την εικαστική της πορεία και εδώ το ενδιαφέρον είναι πως αυτή η νοσταλγική διάθεση αναπόλησης και αναζήτησης πραγμάτων, που αποτελούν κομμάτια του παρελθόντος, τα οποία αναφέραμε παραπάνω σαν επιλογές ζωής της Βασίλογλου, βγαίνουν και μέσα από το έργο της, όπου φαίνεται να αναζητά μνήμες - στιγμές, δημιουργώντας τις σιωπηλές φιγούρες της.

Με αυτό τον τρόπο μετασχηματίζεται μέσα από το έργο της το προσφυγικό βίωμα σαν την αναζήτηση όλων αυτών που έμειναν πίσω στη “Χαμένη Πατρίδα”.

Χαρακτηριστική αλληγορία και συμβολισμό εδώ αποτελεί το έργο που εξετάζουμε με τη φιγούρα με γυρισμένη πλάτη να αναζητά κάτι στο βάθος του πίνακα, “Φιγούρα ΙΙΙ” (όπως και το έργο “Γυναίκα με κίτρινη τσάντα” του 2008 - κατάλογος έκθεσης «Κυριακή πρωί», ΑΕΝΑΟΝ 2011). Είναι σα να παρακολουθούμε μία δυναμική διαδικασία επιστροφής στη χαμένη πατρίδα, αποφυγή του παρόντος και της νέας πραγματικότητας, μία αέναη αναζήτηση “*όλων των πραγμάτων που αφήσαμε πίσω*”, όπως λέει χαρακτηριστικά η εικαστικός.

Β) Στη συνέχεια με βάση τις παρατηρήσεις μας στο πλαίσιο που προαναφέρθηκε κατασκευάσαμε τον Πίνακα (11) Αλληγορίες και Συμβολισμοί - Εικαστική Δημιουργία.

Εικ. 98



Εικόνα 98. Βαλσαμάκης Πάνος, “Άλογο”, πυρίμαχο κεραμικό πανώ, Τελλόγγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.: <https://tinyurl.com/jr5mnmz8>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 26,7 X 20,1cm.

Πληροφορίες για τον καλλιτέχνη στην ενότητα: “Μελέτες περίπτωσης χαρακτηριστικές σε σχέση με την έκφραση της τραυματικής μνήμης”, αναφορά αρ. 3.

Μία χαρακτηριστική μορφή - σύμβολο που έχει χρησιμοποιηθεί εδώ είναι το άλογο, το οποίο καμπυλώνει το σώμα του σε μία υπέρτατη προσπάθεια να απομακρυνθεί, συμβολίζοντας την εσπευσμένη φυγή και αλλαγή τόπου και χρόνου αλλά και τη δύναμη, τη ζωντάνια και την ελπίδα για ζωή στη νέα πατρίδα. Χαρακτηριστικό είναι επίσης το γαλάζιο χρώμα των ματιών, που έχει χρησιμοποιηθεί και στο έργο “Πρόσφυγες” του εικαστικού (Μελέτη περίπτωσης αρ. 3.).

Εικ. 99



Εικόνα 99. Βαλσαμάκης Πάνος, “Πόλη”, εφυσωμένο κεραμικό πανώ, Τελλόγγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.: <https://tinyurl.com/jr5mnmz8>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 20 X 36,5 cm.

Ενδιαφέρουσα περίπτωση δημιουργίας συμβολικής κατάστασης είναι η απεικόνιση της “πόλης” από την οποία απουσιάζει η ανθρώπινη παρουσία.

Ο Βαλσαμάκης τη δεκαετία του 60 που δημιούργησε και το έργο “πρόσφυγες” ξεκίνησε και τη θεματική με την “πόλη”. Εδώ βλέπουμε μία καθαρά γεωμετρική δομή με σχηματοποίηση και ρυθμικές επαναλήψεις που αντανακλούν έναν διττό χαρακτήρα. Από τη μία αποστασιοποίηση, άραγε μεταφορά σε τόπο και χρόνο και από την άλλη οικειότητα και ζωντάνια (η πόλη, όσο και το άλογο - σαν απεικονίσεις συμβολικές - εντοπίστηκαν και στο έργο εικαστικών προσφυγικής καταγωγής δεύτερης και τρίτης γενιάς).

Εικ. 100



Εικόνα 100. Βελισσαρίδης Γιώργος, “Από την πολιτεία πέρασαν τα πουλιά του θανάτου”, 1975, Ξυλογραφία σε χαρτί, Εθνική Πινακοθήκη: <http://tinyurl.com/48dxixhe>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 42,5 X 79,5 cm, δωρεά του καλλιτέχνη, αρ. έργου, Π 5006

Επίσης εδώ υπάρχει αναφορά στην πολιτεία, καθώς και στο ξέσπασμα μιας καταστροφικής λαίλαπας (πουλιά του θανάτου), που μπορεί οποιαδήποτε στιγμή να ανατρέψει τις ισορροπίες και να καταργήσει την ομαλότητα και την ευημερία.

Πληροφορίες για τον καλλιτέχνη στην κατηγοριοποίηση των εικαστικών έργων με βάση τον Πίνακα 7. «ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΟΥΣΙΕΣ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ», αναφορά Αρ. 50.

Εικ. 101



Εικόνα 101. Διαμαντόπουλος Διαμαντής, “Το παιδί και η φωτιά”, 1931-1936, τέμπρα σε χαρτί, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνητριας από το βιβλίο της Κουνενάκη Π. “ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ”, σελ. 43.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 80 X 65 cm, το έργο ανήκει σε ιδιωτική συλλογή. Πληροφορίες για τον καλλιτέχνη στην κατηγοριοποίηση των εικαστικών έργων με βάση τον Πίνακα 7. «ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΟΥΣΙΕΣ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ», αναφορά Αρ. 52.

Έχει ενδιαφέρον εδώ να παρατηρήσουμε την κοινή εικαστική γλώσσα ανάμεσα στο έργο του Διαμαντόπουλου και στο έργο του Paul Klee, Angelus Novus (1920), αρ. 98. Οι εικαστικοί χρησιμοποιούν τη δύναμη της αλληγορίας προκειμένου σε μία φαινομενικά αθώα και ήρεμη παρουσία (παιδί και άγγελος, που βγαίνει και στις δύο περιπτώσεις από ένα καταστροφικό γεγονός), να δοθεί η ιδιότητα της ιστορικής συνείδησης της ανθρωπότητας πέρα από τον τόπο και τον χρόνο.

Εικ. 102



Εικόνα 102. PAUL KLEE, "Angelus Novus", 1920, υδατογραφία, 31,8 X 24,2 cm, Μουσείο του Ισραήλ, Βικιπαίδεια, Angelus Novus - Βικιπαίδεια (wikipedia.org): <https://tinyurl.com/2ej6xiv3>.

Εικ. 103



“Ακολούθησε την ανεικονική έκφραση με στοιχεία εξπρεσιονισμού, φωτισμού, αφαίρεσης και κυβισμού. Πολύ σημαντικό στοιχείο είναι η επιλογή της για ομαδική δράση, καθώς το 1949 προσχώρησε στην καλλιτεχνική «Ομάδα Στάθμη», ήταν μέλος του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος (ΕΕΤΕ) και της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Πολιτισμού (Société Européenne de Culture) με έδρα τη Βενετία από το 1956”.

Χαρακτηριστικά εδώ βλέπουμε και πάλι το θέμα της πολιτείας, που αντανakλά μία παραμυθένια ατμόσφαιρα, η οποία σχεδόν λαμπυρίζει, τονίζοντας την πολυτιμότητα της πατρίδας.

Εικόνα 103. Ζογγολοπούλου-Πασχαλίδου Ελένη, “Πολιτεία”, αχρονολόγητο, λάδι σε μουσαμά, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από το βιβλίο του Λυδάκη Σ., “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος – 20ός αιώνας)”, τ. 4, σ. 124.

Γεννήθηκε στο Μόδι της συνοικίας Καντίκιοϊ (Χαλκηδόνα) της Μ. Ασίας το 1909 (ήταν σύζυγος του γλύπτη Γιώργου Ζογγολόπουλου) και σπούδασε ζωγραφική από το 1928 έως το 1933 στην Α.Σ.Κ.Τ. με καθηγητή τον Κωνσταντίνο Παρθένη, ενώ συνέχισε τις σπουδές της στο Παρίσι (André Lhote) και στη Φλωρεντία (Accademia di Belle Arti - υποτροφία). Έχει βραβευτεί για το έργο της (Παρίσι 1937, Νέα Υόρκη 1939). Έργα της βρίσκονται σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Ταξίδεψε αρκετά (Η.Π.Α., Ισπανία, Ιταλία, Αγγλία και Γαλλία) και από το 1973 μέχρι το 1980 διατηρούσαν με το σύζυγό της εργαστήριο στο Παρίσι. Συμμετείχε σε ομαδικές και ατομικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό μέχρι το 1987. Εγκαταστάθηκε στην Αθήνα το 1925 και δέχτηκε επιρροές από το περιβάλλον της προς τα εικαστικά, αφού η μητέρα της ήταν κατασκευάστρια κούκλας και συγγενείς της ήταν οι ζωγράφοι Ελένη Παγκάλου, και Ανδρέας Βουρλούμης, καθώς και ο γλύπτης Γιάννης Παππάς. Απεβίωσε το 1991 στην Αθήνα.

Εικ. 104



Εδώ είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος που το έργο, το οποίο ονομάζεται "Αφηρημένο" από την εικαστικό, φέρνει στον θεατή την εικόνα ενός ανθρώπινου τραύματος που ματώνει, μία αλληγορία σε σχέση με την τραυματική μνήμη που συνεχίζει να πληγώνει τους διωγμένους πρόσφυγες για αρκετά χρόνια μετά το τραυματικό γεγονός.

Εικόνα 104. Παγκάλου Ελένη, "Αφηρημένο", αχρονολόγητο, λάδι σε καμβά, "ΝΙΚΙΑΣ": <http://tinyurl.com/3vvjt687>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 130 X 97 cm, Υπογραφή κάτω αριστερά και στην πίσω όψη.

Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1908 και σπούδασε ζωγραφική στην Α.Σ.Κ.Τ. με καθηγητές τους Κ. Παρθένη και Θ. Τριανταφυλλίδη. Επίσης ακολούθησε ελεύθερες σπουδές ζωγραφικής στην Αγγλία και τη Γαλλία. Συνδυάζει αφαιρετικά και εξπρεσιονιστικά στοιχεία με συμβολικό περιεχόμενο και σουρεαλιστική διάθεση. Ασχολήθηκε επίσης με την εικονογράφηση βιβλίων και παρουσίασε τη δουλειά της σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Το 1922 εγκαταστάθηκε με την οικογένειά της στην Αθήνα και ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. Απεβίωσε στην Αθήνα το 1995.

Εικ. 105



"Το έργο είναι μέρος της γνωστής performance (διαρκείας πολλών ημερών) του καλλιτέχνη στο παραθαλάσσιο θέρετρο του Πόρτο Ράφτη το 1972. Κατά τη διάρκεια αυτών των ημερών, ο Λογοθέτης έθαψε τμήματα ενός καμβά βαμμένου στο χρώμα της φωτιάς, στη γη, τα οποία εμβάπτισε στο νερό της θάλασσας προτού τα στεγνώσει στον αέρα. Τα τέσσερα προσωκρατικά στοιχεία των Ελλήνων φιλοσόφων. Στη συνέχεια τύλιξε τον καμβά στο σώμα του, τον έραψε και μετέπειτα τον ενσωμάτωσε σε τελάρα. Το τελικό έργο δημιουργεί την εντύπωση ενός τραύματος που δεν έχει επουλωθεί, απομεινάρι ενός τραυματικού γεγονότος".

Εικόνα 105. Λογοθέτης Στάθης, "Τρίπτυχο", 1972, "ακρυλικό σε καμβά", ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ: <http://tinyurl.com/3mn8uwci>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Αποτελείται από τρία μέρη από 150 x 75 cm.

Γεννήθηκε στον Πύργο της Ανατολικής Ρωμυλίας (Μπουργκάς, Βουλγαρία) το 1925 και ήταν ζωγράφος και μουσικός. Σπούδασε μουσική στο Κρατικό Ωδείο της Θεσσαλονίκης και στην Μουσική Ακαδημία της Βιέννης αλλά μετά το 1954 αφοσιώθηκε στη ζωγραφική. Έλαβε αρκετές τιμητικές διακρίσεις και το έργο του παρουσιάστηκε σε πολλές ομαδικές και ατομικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Τελευταίες σημαντικές εκθέσεις ήταν οι δύο αναδρομικές, στη Galerie Satire της Χαϊδελβέργης (1990) και στην Αποθήκη 1 του Οργανισμού Λιμένος Θεσσαλονίκης (1994) και το 2017 η "Documenta 14 2017". Έργα του βρίσκονται σε πολυάριθμους δημόσιους χώρους και συλλογές στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Το 1973 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα όπου και απεβίωσε το 1997. Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε. Ασχολήθηκε με την κατασκευή (ευτελή υλικά), την εγκατάσταση, το performance και το happening, καθώς και με την τέχνη του σώματος και τη ζωντανή τέχνη.

Εικ. 106



Εικόνα 106. Σπητιέρη-Βεροπούλου Ιωάννα, "Μνημείο", 1972, γλυπτική: Μακέτα-κατασκευή τριμερής από φελιζόλ, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.: <https://tinyurl.com/jr5mmnz8>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 52 X 27,5 X 20 cm, η μακέτα αποτελείται από γεωμετρικά στελέχη.

Πληροφορίες για την καλλιτέχνη στον Πίνακα 8., "Μηχανισμός ενδυνάμωσης του ανθρωπισμού και της αλληλεγγύης - Εικαστική δημιουργία". Αναφορά Αρ. 93.

Στο συγκεκριμένο γλυπτό έχει ενδιαφέρον το δυναμικό σχήμα, το οποίο μας θυμίζει το μνημείο του γλύπτη Αθανάσιου Απάρτη, "Χρυσοστόμου Σμύρνης (1867 – 1922)", του 1965 (1η αναφορά στις μελέτες περίπτωσης). Υπονοείται και εδώ η απεικόνιση με τα χέρια υψωμένα σε θέση δέησης, που εκφράζει με αλληγορικό τρόπο την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, τον πόνο και την αυτοθυσία μπροστά σε ένα τραυματικό γεγονός.

Εικ. 107



Εικόνα 107. Φαεινός Ευάγγελος, "Ο Μάρτυρας", αχρονολόγητο, λάδι σε μουσαμά, ψηφιακή συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης: <http://tinyurl.com/yrpxff7t>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 60 X 100 cm, δωρεά Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών, αρ. έργου Π 4287.

Πληροφορίες για τον καλλιτέχνη στον Πίνακα 8., "Μηχανισμός ενδυνάμωσης του ανθρωπισμού και της αλληλεγγύης - Εικαστική δημιουργία". Αναφορά Αρ. 95.

Ο εικαστικός δίνει εδώ τον τίτλο "μάρτυρας", προκειμένου να συμβολίσει τον άνθρωπο που έχει δεθεί και ακινητοποιηθεί σε μια ενδιάμεση κατάσταση, όμως συνεχίζει να παίρνει δύναμη από το παρελθόν (ρούχο που φορά) και να κοιτάζει προς το μέλλον προσβλέποντας σε μία πιο ελπιδοφόρα νέα πραγματικότητα.

Συνοψίζοντας, σε σχέση με το προσφυγικό παρελθόν και την εικαστική δημιουργία στην παρούσα έρευνα μελετήθηκαν αρχικά καταστάσεις, όπου παρατηρήθηκε αναφορά στην τραυματική μνήμη με άμεσο τρόπο - 18 περιπτώσεις. Στη συνέχεια μελετήθηκαν καταστάσεις όπου εκφράστηκε έντονα ο αγώνας για ενσωμάτωση των προσφύγων (ανάδειξη της συλλογικής μνήμης και διατήρηση της ταυτότητας), συνολικά 28 περιπτώσεις από τις οποίες μελετήθηκαν αναλυτικά τρεις χαρακτηριστικές περιπτώσεις, σε σχέση με την προσήλωση στην πολιτισμική μνήμη και τη διεργασία του τραυματικού γεγονότος. Τέλος μελετήθηκαν οι μετασχηματισμοί της τραυματικής εμπειρίας, σε ένα πρώτο επίπεδο σε σχέση με τον μηχανισμό ενδυνάμωσης του ανθρωπισμού και της αλληλεγγύης, 25 περιπτώσεις και σε ένα δεύτερο επίπεδο σε σχέση με τις αλληγορίες και τους συμβολισμούς, 11 περιπτώσεις, από τις οποίες μελετήθηκαν αναλυτικά οι δύο περιπτώσεις.

5.4. Ιστορική μνήμη και απόσβεση του προσφυγικού τραύματος

Όσον αφορά τους απογόνους, αφού δεν υπάρχει το προσωπικό προσφυγικό βίωμα και η άμεση τραυματική εμπειρία, δεν είναι ενεργοποιημένος ο μηχανισμός επιβίωσης και δραματοποίησης των βίαιων γεγονότων του διωγμού. Στην πορεία, αυτό που έδρασε καταλυτικά ήταν το κατά πόσο η τραυματική εμπειρία θα μεταφερθεί με ενάργεια, τόσο σε οικογενειακό, όσο σε κοινωνικό και εθνικό επίπεδο. Είναι δε χαρακτηριστικό το ότι στη δεύτερη γενιά οι εκφάνσεις της συλλογικής και ιστορικής μνήμης διαμόρφωσαν τη νέα ταυτότητα, μέσα από τις κακουχίες του πολέμου και της κατοχής, ισχυροποιώντας ακόμη περισσότερο τον μηχανισμό ενδυνάμωσης του ανθρωπισμού και της αλληλεγγύης, που προαναφέρθηκε.

Η διεργασία του τραύματος στις επόμενες γενιές αποτελεί μία δυναμική προσέγγιση, που αναφερόμενη στην καλλιτεχνική δημιουργία, μέσα από ιδιαίτερες εικαστικές αναζητήσεις, επιδιώκει να μεταφέρει ένα αισιόδοξο μήνυμα για την επιβίωση του συνόλου. Μετασχηματισμοί εντοπίστηκαν τόσο στο έργο των προσφύγων εικαστικών (συμβολισμοί με κέντρο το προσφυγικό βίωμα και όχι άμεση εικονοποίηση), όσο και στο έργο των επιγόνων τους (συμβολισμοί μέσα από την πρότερη τραυματική εμπειρία και τη διεργασία της). Στην τελευταία περίπτωση, συμβαίνει μία τελική μεταστοιχείωση της διεργασίας του τραύματος και ο καλλιτέχνης κινητοποιείται μέσω ενός μηχανισμού τελικής αποστολής.

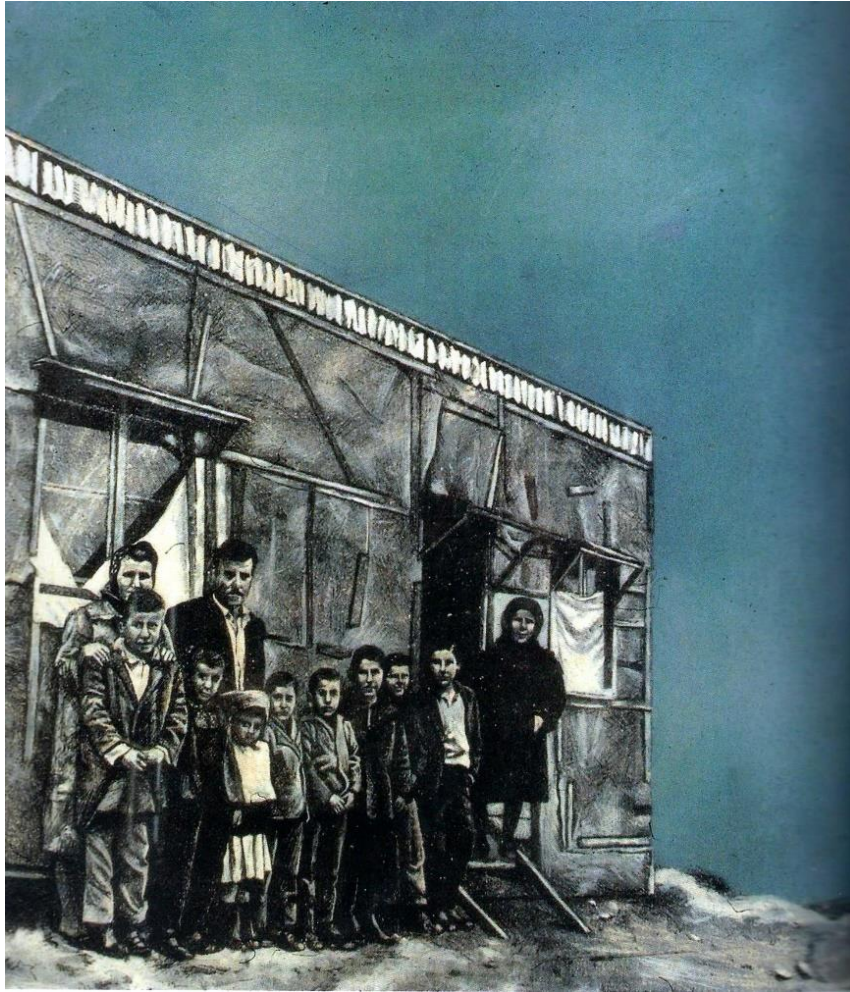
Η βιωματική διήγηση από τους γονείς ήταν η απαρχή μορφοποίησης της τραυματικής εμπειρίας σε σχέση με τη δεύτερη γενιά, μέσα από την απεικόνιση πραγματικών γεγονότων. Στην πορεία η ταύτιση με το παρελθόν των προγόνων και η καταγραφή της οικογενειακής, κοινωνικής και ιστορικής μνήμης αποτέλεσαν το εφελκυστικό για τη βιωματική προσέγγιση των εικαστικών, που οδήγησε στον χαρακτηριστικό μηχανισμό της απόσβεσης του τραύματος. Η ταύτιση αποδείχτηκε πως είναι μία πολύ σημαντική διαδικασία προς αυτή την κατεύθυνση και φάνηκε να ισχυροποιείται μέσα από τη σχέση με το οικογενειακό παρελθόν (ζωντανές διηγήσεις προγόνων, καταγραφή εμπειρίας προγόνων, επαφή με οικογενειακά κειμήλια, αντικείμενα, φωτογραφίες).

Οι δημιουργίες των απογόνων αποτελούν “γέφυρα” ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν και αντιπαραβάλλουν τα γεγονότα αναπτύσσοντας ένα ανώτερο σύστημα πολιτισμικής διαχείρισης και ανάδειξης της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Οι αρχικές μορφοποιήσεις και οι πρωταρχικές αναζητήσεις, που ήδη υπήρχαν από τους πρόσφυγες εικαστικούς αποτέλεσαν σημαντικές επιρροές και γόνιμο έδαφος για περαιτέρω έρευνα και τεκμηρίωση από τους επιγόνους. Όπως φάνηκε και μέσα από τις δημιουργίες, στις επόμενες γενιές, η νέα προσφυγική ταυτότητα έγκειται στον επαναπροσδιορισμό της τραυματικής μνήμης και της αυτοαντίληψης του ίδιου του εαυτού μέσα στην ιστορική συνέχεια.

Καθώς προαναφέρθηκε στην παρούσα έρευνα έχουν συμπεριληφθεί πέντε χαρακτηριστικές περιπτώσεις επιγόνων προσφυγικής καταγωγής και με βάση τα στοιχεία που μελετήσαμε κατασκευάσαμε τον παρακάτω Πίνακα 12.

Εικ. 108



Εικόνα 108. Βαλαβανίδης Ιωάννης, “ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ”, 1970, τέμπρα σε νοβοπάν, ψηφιοποιημένο αρχείο της ερευνήτριας από τον κατάλογο, “ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΛΑΒΑΝΙΔΗΣ/ΩΣ ΕΧΟΥΝ/ΠΡΟΣΩΠΑ-ΠΡΑΓΜΑΤΑ-ΧΩΡΟΙ, 1962–2005”, ΜΟΥΣΕΙΟ ΦΡΥΣΙΡΑ, σ. 016.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 80 X 75 cm.

Ο εικαστικός γεννήθηκε στην Αθήνα το 1939 και ο πατέρας του ήταν από την Καπαδοκία. Υπήρξε ζωγράφος και χαράκτης. Από το 1957 έως το 1963 σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας ζωγραφική, χαρακτηριστική και ψηφιδωτό, με καθηγητές τους Γ. Μόραλη, Κ. Γραμματόπουλο και Ε. Βοϊλά. Σε ένα πρώτο επίπεδο το έργο του κυκλοφόρησε ευρέως στον τύπο της εποχής, είτε με την εικονογράφηση βιβλίων και τη σχεδίαση εξωφύλλων, είτε με τη δημοσίευση κειμένων για την τέχνη, σε πολλές εφημερίδες και περιοδικά. Ήδη από την πρώτη του ατομική έκθεση στην γκαλερί Άστορ το 1970 φάνηκε το ενδιαφέρον του για τη βαθύτερη ουσία των αντικειμένων της καθημερινότητας και όχι για την αποθέωση του χρώματος και την αναζήτηση της “ελληνικότητας”. Εκφράστηκε με έναν αυστηρό αλλά με ένταση και σχεδιαστική ακρίβεια ρεαλισμό (κριτικός ρεαλισμός). Από το 1980 και μέχρι το τέλος της ζωής του εξελίσσονταν παράλληλα οι εξής θεματικές ενότητες: Εργαλεία, Βουνά, Πρόσωπα και Χώροι. Παρουσίασε το έργο του σε πολλές ατομικές (Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Σύρο κ.ά.) και πολλές ομαδικές (Ελλάδα και στο εξωτερικό) εκθέσεις. Δίδαξε ζωγραφική στη Σχολή Βακαλό, (1972 – 1980) και στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας (1981 - 2007). Απεβίωσε στην Αθήνα το 2017.

“Είχα την τύχη να έχω καθηγητή μου τον Γιάννη Βαλαβανίδη και ακόμα θυμάμαι την ευγένειά του, καθώς και τον αποτελεσματικό και πολύτιμο τρόπο που ήταν πάντα εκεί για εμένα, ακόμα κι όταν άδειαζε η σχολή να με συμβουλεύει και να με βοηθάει”.

“Σε σχέση με το προσφυγικό παρελθόν και την απόσβεση του τραύματος εντοπίζεται σε ένα πρώτο επίπεδο η αποτύπωση πραγματικών γεγονότων της προσφυγιάς μέσα από τη βιωματική διήγηση των γονέων. Ο Βαλαβανίδης ευαισθητοποιημένος απέναντι στην προσφυγική καταγωγή και αποκατάσταση της οικογένειάς του δημιουργεί το παραπάνω έργο. Επισημαίνεται επίσης χαρακτηριστικά ο μηχανισμός ενδυνάμωσης του ανθρωπισμού και της αλληλεγγύης. Ο Βαλαβανίδης αγωνίστηκε για τα κοινά και μέσα από την πολιτική του δράση αλλά και μέσα από τη συμμετοχή του σε ομάδες. Οι καλλιτεχνικές του επιλογές συμβάδizαν με τον ιδεολογικό προσανατολισμό του και ήταν μέλος της Ομάδας Τέχνης Α πριν από τη δικτατορία του 1967. Το 1968 βρέθηκε στο Παρίσι όπου έζησε και εργάστηκε για ένα χρόνο και στις αρχές του 1970 μαζί με τους Κλεοπάτρα Δίγγα, Κυριάκο Κατζουράκη, Χρόνη Μπότσογλου και Γιάννη Ψυχοπαίδη δημιούργησαν την ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές», η οποία άσκησε αντιδικτατορική κριτική”.



Εικόνα 109. Καλεβράς Ευθύμιος, “Μνημείο του Ποντιακού ελληνισμού”, 1970, Πλατεία Δαβάκη, Καλλιθέα Αττικής, Γλυπτοθήκη:
<https://tinyurl.com/m2345adm>.

Ο εικαστικός γεννήθηκε το 1929 στον Καταχά Πιερίας και ήταν παιδί προσφύγων από τον Πόντο. Τις πρώτες επιδράσεις τις δέχτηκε από τον πατέρα του, ο οποίος ζωγράφιζε. Σπούδασε γλυπτική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα και ήταν μαθητής του Απάρτη. Ολοκλήρωσε τις σπουδές του το 1967. Σε πολλούς διαγωνισμούς γλυπτικής κέρδισε το πρώτο βραβείο.

Στο έργο του φαίνεται η επιρροή από τον Απάρτη αλλά και από γλύπτες γνωστούς στο Διεθνή χώρο όπως ήταν ο Χένρι Μουρ και ο Ογκίστ Ροντέν. Από τη δεκαετία του '70 άρχισε να παρουσιάζει το έργο του σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις κυρίως στη Θεσσαλονίκη και την Κατερίνη. Το έργο του έχει κυκλοφορήσει στο ευρύ κοινό, καθώς εκτός από τις εκθέσεις τοποθέτησε πολλά γλυπτά του, προτομές, ανδριάντες και μνημεία σε δημόσιους χώρους (Θεσσαλονίκη, Αθήνα, Ημαθία, Λευκάδα κ.α.) και επίσης πολλά γλυπτά του βρίσκονται σε ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα και στις ΗΠΑ. Σημαντικά έργα του, είναι ο Ανδριάντας του αγωνιστή Νικολάου Κασομούλη και η Προτομή του Αρχαιολόγου Μανόλη Ανδρόνικου στη Θεσσαλονίκη, καθώς επίσης και το μνημείο Εθνικής Αντίστασης του Δήμου Σταυρούπολης στη Θεσσαλονίκη κ.ά. Ήταν μέλος του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας (Ε.Ε.Τ.Ε.), του Συλλόγου Ελλήνων Γλυπτών και Επίτιμο μέλος του Συλλόγου Καλλιτεχνών Εικαστικών Τεχνών Ν. Πιερίας. Απεβίωσε στη Θεσσαλονίκη το 2011.

“Ο γλύπτης έχει δημιουργήσει πολλά προσφυγικά μνημεία, τουλάχιστον 15, όπως: το Μνημείο Ολοκαυτώματος της Σάντας στην Παναγία Σουμελά, το Μνημείο του Πόντιου Παπά και Δασκάλου, στη Θεσσαλονίκη και το Μνημείο του Ποντιακού ελληνισμού στην Καλλιθέα. Βλέπουμε ότι ο Καλεβράς έχει αναδείξει την ιστορική μνήμη της ποντιακής του καταγωγής και η συνεισφορά του είναι μεγάλη στο να μην ξεχαστεί το μαρτύριο των προγόνων του. Σε ένα πρώτο επίπεδο παρατηρείται αναβίωση της προσφυγικής μνήμης και σε ένα δεύτερο επίπεδο τελείται η απόσβεση του τραύματος μέσω της δημοσιοποίησης της προσφυγικής ταυτότητας και της ένταξής της στο εθνικό αφήγημα της ελληνικής ιστορίας.

Επίσης το μνημείο Εθνικής Αντίστασης του Δήμου Σταυρούπολης στη Θεσσαλονίκη του Καλεβρά, είναι από τις πιο αντιπροσωπευτικές αναπαραστάσεις της Εθνικής Αντίστασης, που αφορά στη δύναμη και τον αγώνα του λαού και αντανακλά τις όψεις του μηχανισμού ενδυνάμωσης του ανθρωπισμού και της αλληλεγγύης στο έργο του δημιουργού”.



“Τα περισσότερα έργα του Καπάντα έχουν ως θέμα τους τη Μικρασιατική Καταστροφή και είτε αναφέρονται άμεσα στο τραυματικό γεγονός, είτε ακολουθώντας τον μετασχηματισμό των εσωτερικών κινήτρων παρουσιάζουν αλληγορικές συνδέσεις και συμβολισμούς. Επίσης ο εικαστικός εκφράζει μία προσήλωση στην πολιτισμική μνήμη της αρχαϊκής πλαστικής (βλέπε Πίνακα 7. ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ).

Αφιέρωσε πολλά γλυπτά του στην πατρίδα που δεν γνώρισε, οραματιζόμενος την επιστροφή του. Μεγάλο ενδιαφέρον έχει εδώ να αναζητήσουμε την απόσβεση του τραυματικού γεγονότος, καθώς συμβαίνει μέσα από αυτή την επιθυμία της επιστροφής και τη διαδικασία των μετασχηματισμών (βλέπε Πίνακα (11), ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ ΚΙΝΗΤΡΩΝ - ΑΛΛΗΓΟΡΙΕΣ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ - ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ). Ο εικαστικός πραγματοποιεί νοητά ένα αέναο ταξίδι επιστροφής σε έναν τόπο που δεν γνώρισε και έτσι παραμένει και στο έργο του ένας τόπος πέρα από την ρεαλιστική πραγματικότητα, που είναι εσωτερικός – ψυχικός - αλληγορικός. Εκεί λοιπόν, έχει τη δυνατότητα να επιστρέψει και ο ίδιος ο εικαστικός αλλά να οδηγήσει και τον θεατή μέσα από μία εσωτερική διαδρομή, που δεν λαθεύει και δεν διακόπτεται ποτέ. Η όψιμη δημιουργία του κυριαρχείται από την έκφραση της προσφυγικής μνήμης και του τραύματος μέσα από τη διαδικασία που αναφέραμε, με τη δημιουργία συμβόλων και την επιρροή των αρχών του μοντερνισμού. Σχετικά είναι κάποια μνημειακά, δημόσια έργα του, όπως το Ηρώο της Περγάμου του 1978, που εξετάζουμε εδώ, στην πλατεία της Εστίας Νέας Σμύρνης, το οποίο ο ίδιος θεωρούσε πολύ σημαντικό, καθώς η τραγωδία των μορφών κορυφώνεται στα χαοτικά τρύπια μάτια των προσώπων, τα οποία μετασχηματίζονται και στις αέναες διαδρομές επιστροφής”.

Εικόνα 110. Καπάντας Βάσος, “Ηρώο της Περγάμου”, γλυπτική σε μάρμαρο, 1978, προσωπικό αρχείο της Αντωνίας Θωμοπούλου.

Ειδικές παρατηρήσεις: Το Μνημείο της Περγάμου βρίσκεται στη Νέα Σμύρνη και έχει διαστάσεις 200 X 130 cm.

Ο Καπάντας γεννήθηκε στη Μυτιλήνη το 1924 από Μικρασιάτες γονείς, με καταγωγή από την Πέργαμο. Ήταν γλύπτης και ποιητής. Σπούδασε γλυπτική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με καθηγητές τους Κώστα Δημητριάδη και Μιχάλη Τόμπρο. Επίσης σπούδασε Αρχαιολογία στη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών. Βραβεύτηκε σε πανελλήνιους διαγωνισμούς γλυπτικής και σε διεθνείς εκθέσεις. Το έργο του, πάντα ανθρωποκεντρικό με αφαιρετικές τάσεις, δεν ακολούθησε ποτέ την αφηρημένη τέχνη και αντανakλούσε πάντα μία εσωτερική αίσθηση του μέτρου, αποφεύγοντας την περιγραφική αναπαράσταση της οπτικής πραγματικότητας. Χρησιμοποίησε χαλκό, μάρμαρο, πηλό, γρανίτη και πωρόλιθο, με σφριγηλό πλάσιμο του όγκου και εκλέπτυνση των μορφών. Σύμφωνα με την προσωπική του ιδεολογία παρουσίασε τη δουλειά του περισσότερο σε ομαδικές εκθέσεις και όχι σε ατομικές. Μετά το θάνατό του το 1992 οργανώθηκε αναδρομική έκθεση με το σύνολο της δουλειάς του στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων. Ήταν καλλιτέχνης με ποικίλα πνευματικά ενδιαφέροντα, εξέδωσε ποιητικές συλλογές, ενώ μετά το θάνατό του εκδόθηκε η μελέτη του “Η Ειρηνική Παλιννόστηση του Ελληνισμού στη Μικρασία”, (1992). Ήταν μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε.

“Πολύτιμη πηγή για την έρευνά μου αποτέλεσε το άρθρο του Καπάντα, “Οι άνθρωποι της Τέχνης”, στον Οικονομικό Ταχυδρόμο, τον Απρίλη του 1973, όπου αναφέρει ενδελεχώς την προσφορά των προσφύγων αλλά και των απογόνων τους στην εξέλιξη της νεοελληνικής τέχνης. Έχει συμπεριλάβει λοιπόν στον κατάλογο που έφτιαξε με πρόσφυγες από τη Μ. Ασία, τον Πόντο, τη Θράκη και την Κωνσταντινούπολη, όλα τα ονόματα που μπόρεσε να συγκεντρώσει χωρίς να κάνει κάποιο επιπλέον διαχωρισμό ή αξιολόγηση, έτσι σαν μια αφιέρωση απέναντι στους πρόσφυγες”.



Η σπουδαία καλλιτέχνης τον Ιούλιο του 2015 έδωσε συνέντευξη στην ερευνήτρια στο σπίτι της, στη Νίκαια και το Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς απεβίωσε, αφήνοντας πίσω της ένα τεράστιο κενό για τη σύγχρονη ελληνική τέχνη.

Η απόσβεση της τραυματικής μνήμης στο έργο της Μπαλονά έχει ακολουθήσει τον μηχανισμό εσωτερικών κινήτρων με δημιουργία συμβολισμών και όπως η ίδια αναλύει παρακάτω χρησιμοποιεί την αποσπασματικότητα (σύμφωνα και με το παραπάνω έργο), όπου γεγονότα - μνήμες - στιγμές από το παρελθόν μπορούν να συναντήσουν το παρόν και να επέλθει έτσι μία ισορροπία και μία λύτρωση:

“Όλα αυτά που διηγούνταν η γιαγιά και η θεία, βρίσκονται μέσα μου, όλες αυτές οι διηγήσεις είναι μνήμες, δικά μου ξεχωριστά κομμάτια που συνθέτουν το παζλ της καταγωγής και του βαθύτερου εαυτού μου. Υπάρχουν στοιχεία στη δουλειά μου που βγαίνουν μέχρι σήμερα και πιστεύω ότι συνδέονται με αυτή την αίσθηση. Είναι με μία βαθιά έννοια, η αποσπασματικότητα των θεμάτων και της ίδιας της ζωής μας. Η ζωή μας είναι κομματάκια - κομματάκια που πολλές φορές δεν συντίθενται όλα αυτά, ούτε προλαβαίνουμε μέχρι να πεθάνουμε να τα έχουμε τελειώσει όλα. Είναι ένα παζλ από γεγονότα, στιγμές, μνήμες, συναισθήματα, που ναι μεν έχουνε μία συνοχή όλα μαζί, αλλά είναι και κομμάτι - κομμάτι. Αυτό το έχω πάρει πολύ υπόψη μου και από τότε που ήμουν στο σχολείο για παιδιά με ειδικές ανάγκες, τα οποία ήταν οριακής νοημοσύνης και περιθωριοποιημένα, σκεφτόμουν ότι στην ουσία δεν ξέρουμε πως μπορεί να βρεθεί στο περιθώριο και ένα φυσιολογικός άνθρωπος... Η ζωή είναι αυτό. Είναι η γλύκα και ο πόνος που συνδυάζονται, το πιο τραγικό και το πιο ωραίο πράγμα στη ζωή και γενικά στη φύση... Ήθελα οπωσδήποτε να γίνω κάτι κι ίσως αυτό είχε να κάνει και με την τάξη μου, για να βρω ένα καλύτερο δρόμο, όμως αυτό πάντα είχε να κάνει με τη διανόηση, δεν είχε να κάνει με τα λεφτά”.

Εικόνα 111. Μπαλονά Ντίνα, “Ατίτλο”, 2003, ζωγραφική, κάρβουνο υδατοχρώματα και παστέλ σε καμβά, Δημοτική Πινακοθήκη Νίκαιας-Ρέντη: <https://tinyurl.com/55zcph73>.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 100 X 120 cm.

Γεννήθηκε στη Νίκαια το 1956 και από τη μεριά του πατέρα της είχε καταγωγή από τη Σμύρνη. Φοίτησε δύο χρόνια στη Βιομηχανική Σχολή, σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας και έκανε μεταπτυχιακό στη χαρακτική με υποτροφία του ΙΚΥ. Καθηγητές της ήταν: ο Δ. Μυταράς, ο Λ. Κανακάκης, ο Γ. Μόραλης, ο Γ. Κολέφας και ο Γ. Μήλιος. Επίσης σημαντικές επιρροές για την εικαστική ήταν: ο Δ. Διαμαντόπουλος η Βυζαντινή τέχνη, ο Τζιακομέτι, το de Stijl κ.ά. Η δουλειά της είχε παρουσιαστεί σε δύο ατομικές εκθέσεις και αρκετές ομαδικές και τα έργα της βρίσκονται σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Η Μπαλονά μας άφησε ένα πολύ αξιόλογο εικαστικό αλλά και διδακτικό έργο. Δίδασκε αρχικά σε ειδικό σχολείο (12 χρόνια) και τουλάχιστον για τριάντα χρόνια στο εργαστήριο ζωγραφικής στο Δήμο Νίκαιας, το οποίο είχε οργανώσει η ίδια εξ αρχής. Η δουλειά της χαρακτηρίζεται από αφηγηματικότητα, σχεδιαστικό εξπρεσιονισμό και ένα μήνυμα φιλοσοφικό - πολιτικό με την ευρεία έννοια, καθώς ασχολήθηκε με την πολιτική και τα κοινά. Το πιο σημαντικό στοιχείο της δουλειάς της, που το συσχέτισε και η ίδια με το προσφυγικό παρελθόν της οικογένειάς της, είναι η αποσπασματικότητα των θεμάτων της.

“Η Μπαλονά με δίδαξε σχέδιο και χρώμα και αυτό ήταν για εμένα, μία πραγματική εμπειρία ζωής. Είναι μία σπουδαία εκπρόσωπος της σύγχρονης ελληνικής τέχνης και παράλληλα είχε μία μοναδική διδακτική ικανότητα. Η φυσική ροπή της προς την κουλτούρα και τον πολιτισμό, την έκαναν έναν πνευματικό άνθρωπο αλλά παράλληλα και ένα άτομο γεμάτο ζωντάνια, που χωρίς στερεοτυπικές προκαταλήψεις μπορούσε να διακωμωδεί και να κριτικάρει τα πάντα και κυρίως να αυτοσαρκάζεται και να έχει το γνώθι σ' εαυτόν”.



Εικόνα 112. Θωμοπούλου Αντωνία, "Memorials of the Heart", 2017, ακρυλικά σε καμβά, προσωπικό αρχείο της ερευνήτριας.

Ειδικές παρατηρήσεις: Διαστάσεις 100 X 70 cm.

Γεννήθηκα στον Πειραιά το 1966 και η καταγωγή μου είναι από Σμύρνη, Θήβα και Λειβαδιά. Σπούδασα στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, από όπου αποφοίτησα το 2002. Σημαντική επιρροή ήταν οι καθηγητές μου τόσο από το χώρο της Α.Σ.Κ.Τ. όσο από τη Σχολή Βιτρό και το Εργαστήριο ζωγραφικής του Δήμου Νίκαιας (Ι. Βαλαβανίδης, Μ. Μανουσάκης, Μ. Θεοφυλακτόπουλος, Ε. Αθανασάκου, Μ. Δαραδήμος, Γ. Ιακωβίδου, Ν. Μπαλονά, Ξ. Σαχίνης, Γ. Κατσάγγελος, Ε. Μαυρομάτης, Ν. Λοϊζίδου και Ε. Φλώρου). Εκπρόντησα το Μεταπτυχιακό «Εκπαίδευση & Πολιτισμός» στο Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο. Έχω λάβει διακρίσεις για το έργο μου και επίσης το έργο μου έχει επικοινωνήσει με το ευρύ κοινό καθώς έχει παρουσιαστεί σε πολλές εκθέσεις (ατομικές και ομαδικές) και έχει δημοσιευθεί στον τύπο. Έργα μου βρίσκονται κυρίως σε ιδιωτικές συλλογές (Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Πάτρα, Ρόδος), στην προσωπική μου συλλογή και στο Χαροκόπειο. Το ασπρόμαυρο σχέδιο ήταν και είναι το αγαπημένο μου μέσο. Έχω χρησιμοποιήσει διάφορα υλικά και τεχνικές κι έχω περάσει από τη ζωγραφική στη μικτή τεχνική, στην εγκατάσταση και στο βίντεο. Το θέμα που με απασχολεί είναι ο άνθρωπος κι η εσωτερική του υπόσταση, σε σχέση με το σύγχρονο τρόπο ζωής και αντίληψης της πραγματικότητας. Σε σχέση με την πόλη μου μ' έχει εμπνεύσει ο κοινωνικός τρόπος ζωής και η αίσθηση του ανομοιογενούς αλλά ταυτόχρονα πολύ ζωντανού, η αίσθηση του οικείου, αυτού που υπάρχει εκεί και όταν φεύγεις, σε περιμένει και σε αγκαλιάζει έτσι απλά. Έχω ταξιδέψει πολύ στην Ελλάδα και λιγότερο στο εξωτερικό. Είμαι μέλος του Ε.Ε.Τ.Ε.

Έχω αφιερώσει το έργο με τίτλο «Μνημεία Καρδιάς» στον άνθρωπο που παλεύει με την καρδιά του ενάντια στον πόνο και τον φόβο του υποβιβασμού λόγω του προσφυγικού βιώματος, συνειδητοποιεί την πολυτιμότητα της ζωής, ανακαλύπτει και έπειτα αποκαλύπτει τον εσώτερο εαυτό.

Η γιαγιά μου από την πλευρά της μητέρας μου, ήρθε από τη Σμύρνη της Μικράς Ασίας το 1922 οκτώ ετών. Οι διηγήσεις της γιαγιάς για τον τρόπο που η προγιαγιά κατάφερε να περάσει με τα παιδιά της απέναντι με έκαναν να νιώθω περήφανη και δυνατή. Θεωρώ αυτή η πίστη στον άνθρωπο που μπορεί να καταφέρει τα πάντα είναι κάτι που από τότε μέσα από αυτές τις διηγήσεις πήρε για μένα μεγάλη αξία και συνδέθηκε αργότερα με την αισιόδοξη φύση μου και τη θετική σκέψη. Ο τρόπος με τον οποίο μετασχηματίστηκε το τραύμα του διωγμού σε σχέση με τη δημιουργική τάση, με οδήγησε στην παραγωγή εικαστικού έργου, που είναι γενικά ανθρωποκεντρικό, άρρηκτα συνδεδεμένο με την ιστορία των προγόνων μου και εκφράζεται μέσα από αλληγορικές συνθέσεις και συμβολισμούς (μηχανισμός εσωτερικών κινήτρων – αλληγορίες και συμβολισμοί).

Η επιλογή μου να ασχοληθώ ενεργά με τη φυσικοθεραπεία, ένα επάγγελμα προσφοράς στον άνθρωπο καθώς και το ότι το 2004 συνέβαλα ενεργά στην ίδρυση της καλλιτεχνικής ομάδας «See Through», με σκοπό την ομαδική εικαστική παρέμβαση, αναδεικνύουν μέσα από τις επιλογές μου το μηχανισμό ανθρωπισμού και αλληλεγγύης. Ο τρόπος απόσβεσης του προσφυγικού τραύματος έχει λοιπόν επιτευχθεί μέσα από τους δύο μηχανισμούς που προανέφερα. Ακολουθούν σκέψεις μου για τον αντίκτυπο των έργων μου στο θεατή:

...“Αυτό που επιθυμώ είναι να δει έστω από ένα μικρό παράθυρο τον κόσμο μου ο θεατής, γιατί διαφορετικά αυτός ο κόσμος γίνεται αόρατος, σα να μην υπήρξε ποτέ. Έτσι, η σχέση αυτή προσωπικού - κοινωνικού στην τέχνη μου, είναι ζωτικής σημασίας, για να μπορέσει κάποιος να ταξιδέψει σ' έναν τόπο, πρέπει να του δείξεις το πέρασμα”...

Για να μελετήσουμε ενδελεχώς την απόσβεση του τραύματος έπρεπε να ορίσουμε ως βάση μας την απόσταση από το τραυματικό γεγονός, προκειμένου να διερευνηθεί η διεργασία του μετασχηματισμού του τραύματος και να εντάξουμε επαγωγικά την έννοια της γενιάς στη μελέτη μας. Εξάλλου, σημαντική μεταβλητή διενέργειας της διατριβής ήταν η έκφραση της απώλειας της «Χαμένης Πατρίδας», μέσα από την τέχνη και η διατήρηση αυτής της απώλειας, η οποία στην ουσία μετουσιώνεται στο εικαστικό έργο.

Η έννοια της γενιάς είναι μία σημαντική ορίζουσα της οργάνωσης της κοινωνικής ζωής και αποτελεί ενεργό πυρήνα της έκφρασης και δομής, της ατομικής, συλλογικής και ιστορικής μνήμης. Η γενιά χαρακτηρίζεται από μία ιδιαίτερη ταυτότητα αφορά σε συγκεκριμένη ηλικιακή ομάδα και σε οριοθετημένο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο (Mannheim K., 1952 σελ. 290-320).

Σύμφωνα με τον Δ. Ματθιόπουλο μετά τον Μεσοπόλεμο ξεκίνησε να καθιερώνεται το γενεακό σύστημα περιοδολόγησης της ιστορίας, της λογοτεχνίας και της τέχνης και η διαγενεακή διαστρωμάτωση της κοινωνίας άρχισε να μελετάται συστηματικά. Εξάλλου, μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, ο άνθρωπος συνειδητοποίησε το νόημα της γενιάς και της έδωσε μία ισχυρή πνευματική βάση ριζωμένη στο κοινωνικό γίνεσθαι, που εκφράστηκε άμεσα μέσα από την τέχνη. Ήταν πλέον γεγονός η γενεακή διάκριση, περισσότερο της νέας γενιάς, η οποία ήταν ξεχωριστή και είχε τις δικές της αντιλήψεις και αρχές (Ματθιόπουλος Δ., 2019, σελ. 110 – 112, 115).

Ένα πρώτο σημαντικό στοιχείο εδώ είναι η περιοδολόγηση, η οποία προσέδωσε τη δυνατότητα μιας συνολικής και κριτικής θεώρησης κοινωνικών ομάδων, που δεν εντάσσονταν σε πολιτικό και ιδεολογικό πλαίσιο αλλά είχαν την ελευθερία να επιλέξουν τον δικό τους συνδυασμό θεωριών, μέσα από την ιστορία της τέχνης και του πολιτισμού (ό.π. 161).

Το δεύτερο σημαντικό στοιχείο ήταν η καθιέρωση της έννοιας του γεγονότος σε όλα τα συστήματα γενεακών περιοδολογήσεων που εξέτασε ο Ματθιόπουλος (Κοντ, Μαντρέ, Τιμπωντέ, Σλέγκελ, Ντιλντάν, Χάιντεγκερ, Ορτέγκα, Γκασσέτ, Πίντερ, Πέτερσεν, Μάννχαϊμ) και όπως χαρακτηριστικά αναφέρει δεν έχει παρατηρηθεί γενιά, που να μην ορίζεται τόσο σε κοινωνικοπολιτικό, οικονομικό όσο και χρονολογικό πλαίσιο από κάποιο κομβικό ιστορικό γεγονός (όπως στην έρευνά μας το προσφυγικό τραυματικό γεγονός) (ό.π. 182).

Επαγωγικά λοιπόν, η ταυτότητα της προσφυγικής καταγωγής, θεμελιώθηκε από γενιά σε γενιά, εξαιτίας της ορμής πολιτισμικών εννοιών και αντιλήψεων που, διαμέσου μηχανισμών διεργασίας, μετασχηματίστηκαν στο πέρασμα του χρόνου και συνεχίζουν να μετασχηματίζονται μέχρι σήμερα (ακόμα και οι τελευταίοι απόγονοι αναφέρονται στην προσφυγική τους καταγωγή). Σημαντικός άξονας προς αυτήν την πορεία είναι η τριπλή υπόσταση του προσφυγικού τραύματος (όπως φάνηκε και μέσα από τις εικαστικές δημιουργίες), καθώς αναφέρεται τόσο στην ατομική, όσο στη συλλογική και την ιστορική μνήμη. Εξάλλου, αυτή είναι και η διαδικασία μέσω της οποίας ενισχύεται η κοινή ταυτότητα, όπως φανερώνει και η ανάλυση της εξειδικευμένης λειτουργίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, σε αναλογία με τη λειτουργία του οπτικού εγκεφάλου.¹⁵⁶

Το τραυματικό γεγονός ακολουθεί λοιπόν μία διαγενεακή διαδρομή, όπου εκεί αλληλοεπιδρούν διάφορες συνιστώσες, όπως είναι οι προσωπικές ιστορίες των προσφύγων εικαστικών, οι συνθήκες που αντιμετώπισαν (διωγμός - συνθήκες εγκατάστασης και ενσωμάτωσης), το αφήγημα των ίδιων των προγόνων αλλά και η τραγικότητα των γεγονότων σε επίπεδο κοινωνικό (οι συνθήκες του διωγμού για τον συγκεκριμένο τόπο - «Χαμένη Πατρίδα»). Από τη μία λοιπόν το οικογενειακό δράμα και από την άλλη η στιγμή του εκτοπισμού και ο δρόμος της προσφυγιάς σε συλλογικό επίπεδο.

Ένα σημαντικό στοιχείο που παρατηρήσαμε είναι ότι για τους επιγόνους υπάρχει πλέον μία διάχυτη χρονική ακολουθία γεγονότων, καθώς το προσφυγικό παρελθόν μέσα από τις διηγήσεις του παππού ή της γιαγιάς έχει ξεθωριάσει και περιορίζεται σε λέξεις που δεν έχουν τη δύναμη να προβάλλουν εικόνα. Είναι ζητούμενο στο εξής η ισχυροποίηση της ιστορικής μνήμης και η αναζήτηση επιπλέον στοιχείων που θα συμβάλουν σε αυτό, αρκεί οι προηγούμενες γενιές να έχουν μεταβιβάσει την ατομική και συλλογική μνήμη με τρόπο βιωματικό όσον αφορά την οικογένεια αλλά και εξίσου τεκμηριωμένο ιστορικά. Έτσι λοιπόν η προσφυγική ταυτότητα στους τελευταίους επιγόνους που μελετήσαμε έγκειται σε μια νέα αναζήτηση

¹⁵⁶ Η καλλιτεχνική δημιουργία, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο 3ο κεφάλαιο, αντανάκλα τη διαδικασία του οπτικού εγκεφάλου, καθώς ο καλλιτέχνης κάθε φορά αναζητά το σημαντικό ανάμεσα από διαφορετικές έννοιες (αντικείμενα, σχήματα, χρώματα, γραμμές, κίνηση, χώρους) και στη συνέχεια θα απεικονίσει αυτό που ο ίδιος θεωρεί ικανό να προδιαγράψει τη δική του επιλογή ζωής.

επαναπροσδιορισμού αδιάσειστων τραυματικών γεγονότων και αυτοαναφοράς του εαυτού. Πιο συγκεκριμένα η αναζήτηση αυτή μπορεί να αφορά σε: καταγραφή της μαρτυρίας των προγόνων, ταξίδι στη “Χαμένη Πατρίδα”, επίδραση μνημείων, διαμονή σε προσφυγικό οικισμό, εορτασμό επετείων, συμμετοχή σε συλλόγους, οικογενειακά κειμήλια, καθώς και το έργο προηγούμενων καλλιτεχνών που έχει συμβολίσει και ενσωματώσει την προσφυγική τραυματική εμπειρία κ.ά.

Οι πέντε χαρακτηριστικές μελέτες περίπτωσης επιγόνων επιβεβαίωσαν την ισχύ των διαδικασιών διαβίβασης και μετασχηματισμού του τραυματικού γεγονότος. Στην περίπτωση του Βαλαβανίδη αρχικά παρατηρήθηκε μία συναισθηματική κινητοποίηση απέναντι στο προσφυγικό παρελθόν της οικογένειάς του, που επικεντρώνεται στον αγώνα για ενσωμάτωση στη νέα πατρίδα (Εικ. 104). Στην πορεία η επιλογή του να αγωνιστεί για τα κοινά (πολιτική δράση - συμμετοχή σε ομάδες) αντανακλά την έκφραση του μηχανισμού ενδυνάμωσης του ανθρωπισμού και της αλληλεγγύης, που έχει ήδη χαρακτηρίσει τους πρόσφυγες εικαστικούς. Το γεγονός αυτό είναι πολύ σημαντικό για την ομαλή εξέλιξη της απόσβεσης του τραύματος, καθώς μέσω αυτού του μηχανισμού εδραιώθηκε μία ταυτότητα θετική, δικαιοσύνης και αλληλοβοήθειας που δεν εστίασε σε δυσάρεστα συναισθήματα άρνησης και εμμονής. Σημειώνεται δε, ότι με τον ένα ή τον άλλο τρόπο ο συγκεκριμένος μηχανισμός παρατηρήθηκε και στις πέντε περιπτώσεις επιγόνων επιβεβαιώνοντας τη θετική χροιά που έχει η ταυτότητα των εικαστικών προσφυγικής καταγωγής δεύτερης και τρίτης γενιάς, οι οποίοι συμβάλλουν στην εξέλιξη της Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης.

Η ιστορική μνήμη εκφράστηκε και συγχρωτίστηκε με την κοινωνική μνήμη μέσα από το έργο των δύο σημαντικών γλυπτών δεύτερης γενιάς, που επίσης μελετήθηκαν παραπάνω, των Ε. Καλεβρά και Β. Καπάνταη, οι οποίοι δημιούργησαν έργα - μνημεία, για τον πόνο της προσφυγιάς και τη νοσταλγία της χαμένης πατρίδας. Στην περίπτωση του Καλεβρά υπήρξε άμεσα αναφορά στο προσφυγικό βίωμα αλλά με τρόπο που εξυμνεί την ανθρώπινη δύναμη σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, κάνοντας μία προσπάθεια να αποδώσει φόρο τιμής στους προγόνους του. Δηλαδή έχουμε στην ουσία έκφραση του μηχανισμού ανθρωπισμού και αλληλεγγύης, όπως και στο έργο του Καπάνταη που θέλει να προσφέρει πίσω στους πρόσφυγες (αλληγορικές μορφές) που αναπαριστά, έναν τόπο άλλο, που ενέχει τη θέση της «Χαμένης Πατρίδας». Μέσα από μια εικόνα μετασχηματισμού, προσφέρει τη

λύτρωση και τη λύση της αιώνιας επιστροφής. Ομαλή και εδώ η απόσβεση του τραύματος, που περνά από το κατώφλι της ιστορικής μνήμης και της ενδυνάμωσης του συλλογικού αφηγήματος.

Σε σχέση με το δικό μου έργο, η απόσβεση του τραύματος έγινε τόσο μέσα από την εικαστική πορεία μου με έργα ανθρωποκεντρικά και αλληγορικές συνθέσεις, που είχαν συμβολικές αναφορές στην ιστορία των προγόνων μου, όσο και μέσα από επιλογές ζωής που εκφράζουν το μηχανισμό ανθρωπισμού και αλληλεγγύης (φυσικοθεραπεία και ομαδική εικαστική δράση). Η Ντίνα Μπαλονά θεωρούσε την προσφυγική καταγωγή της σαν μία ξεχωριστή παράμετρο τόσο στις επιλογές της ζωής της, όσο και στη δημιουργία του εικαστικού της έργου. Η απόσβεση του τραύματος κι εδώ ομαλή, καθώς μέσα από τη συμβολική αποσπασματικότητα των εικόνων της επιδιώκει να φέρει σε επικοινωνία το χαμένο παρελθόν των προγόνων με το παρόν των απογόνων, προσφέροντας λύτρωση και την ελπίδα της ανώτερης αποστολής. Τέλος, σε σχέση με το μηχανισμό ανθρωπισμού και αλληλεγγύης είναι σημαντικό να αναφέρουμε ένα προσωπικό προβληματισμό της εικαστικού, που όπως δήλωσε η ίδια στην ερευνήτρια διερευνούσε για αρκετό καιρό, σε σχέση με τη συμπεριφορά και τις επιλογές των εικαστικών της Αττικής Νίκαιας. Οι συγκεκριμένοι εικαστικοί τύχαινε να είναι οι περισσότεροι προσφυγικής καταγωγής (σε ποσοστό 65% - Νίκαια από τις μεγαλύτερες προσφυγουπόλεις της Ελλάδας) και σύμφωνα με την προσωπική μελέτη της Μπαλονά οι περισσότεροι απέφευγαν να προωθήσουν το έργο τους σε σχέση μόνο με την προσωπική τους προβολή και την εμπορευματοποίηση. Όπως ανέφερε και για τον εαυτό της την ενδιέφερε πάντα ο δρόμος της πνευματικής αναγνώρισης και όχι του πλουτισμού μέσω του εύκολου εντυπωσιασμού και «ξοδέματος του εαυτού».

Κεφάλαιο 6: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ΤΟ ΑΦΗΓΗΜΑ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟΥ ΒΙΩΜΑΤΟΣ, ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΤΟΝ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟ, ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΑΛΛΗΓΟΡΙΕΣ

Η παρούσα διατριβή εδραιώθηκε από την υποφαινόμενη στο παρακάτω θεμελιώδες ερώτημα:

1) “Πώς το βίωμα της προσφυγιάς αποτυπώνεται στις εικαστικές τέχνες;”

Προκειμένου να διερευνηθεί το παραπάνω ερώτημα, κρίθηκε αναγκαία η μελέτη του έργου και της κοσμοθεωρίας αρκετών προσφύγων εικαστικών, ώστε να σκιαγραφηθεί το προφίλ τους και να προσδιοριστεί το ερευνητικό πεδίο αναζήτησης συσχετίσεων. Στην πορεία, με σημείο αναφοράς τη Μικρασιατική Καταστροφή θέσαμε το επόμενο ερώτημα:

2) “Ποιοι και ποιες Έλληνες και Ελληνίδες εικαστικοί είχαν την ιδιότητα του πρόσφυγα;”

Η διερευνητική ανάγκη που προέκυψε στο σημείο αυτό, οδήγησε σε έναν πολυετή σχεδιασμό μιας εκτεταμένης αναζήτησης, με εύρος μακροσκοπικής κλίμακας (διασταύρωση διαφορετικών πηγών δεδομένων), ώστε να εντοπιστούν όσοι και όσες πρόσφυγες εικαστικοί ήταν δυνατόν, με βάση το καθορισμένο ερευνητικό πεδίο και να δημιουργηθεί ένα ευρύ πλαίσιο δεδομένων. Ο μεγαλύτερος αριθμός των προσφύγων εικαστικών που ευρέθησαν αφορά τη μικρασιατική τραγωδία του 1922, αλλά καθώς οι πρόσφυγες δεν παρουσιάστηκαν τότε για πρώτη φορά στον ελλαδικό χώρο, συμπεριλάβαμε και ανθρώπους που υπέστησαν το τραύμα του διωγμού νωρίτερα ¹⁵⁷ αλλά και αργότερα, με την περίπτωση της Κωνσταντινούπολης. ¹⁵⁸

Ως εκ τούτου, στο ερευνητικό μας πεδίο εντάξαμε 112 άτομα - συμπεριληφθέντες/-φθείσες, έναν σημαντικό αριθμό, αν αναλογιστεί κανείς ότι οι άνθρωποι αυτοί έχασαν την ασφάλεια της πατρίδας όπου γεννήθηκαν και αναζήτησαν ένα νέο μέλλον, συχνά κάτω από δύσκολες συνθήκες.

Αναλυτικότερα, η κατηγορία αυτή μας έδωσε τα εξής αποτελέσματα: Κωνσταντινούπολη - 53, Μικρά Ασία - 44 (Σμύρνη 22), Ανατολική Ρωμυλία - 5,

¹⁵⁷ Αναφορά στην ενότητα 1.1. και στη μελέτη περίπτωσης (16) στην ενότητα 5.3.1.Α.

¹⁵⁸ Αναφορά στην ενότητα 1.1. και ειδικότερα στην υποσημείωση 34. Και 35.

Πόντος - 2, Ανατολική Θράκη - 3, Ρωσία - 3, Ίμβρος - 1 και Κωνσταντζα - 1. Στην ενότητα 2.3. αναφερθήκαμε στην πολιτιστική συμβολή των πολυπολιτισμικών κέντρων της Μ. Ασίας στις αρχές του 20ού αιώνα, όπου ο αστικός πολιτισμός έφτασε σε υψηλά επίπεδα οργάνωσης των συστημάτων και φορέων, προώθησης της τέχνης και των επιστημών. Η Σμύρνη και η Κωνσταντινούπολη υπήρξαν από τα πιο σημαντικά κέντρα αναφοράς και αυτό επιβεβαιώνεται από τα πρώτα μας αποτελέσματα, τόσο από το ότι η πλειοψηφία των καλλιτεχνών/-χνιδών₂ και συγκεκριμένα οι 53 από τους 112, γεννήθηκαν στην Κωνσταντινούπολη και οι 22, στη Σμύρνη όσο και από το ότι οι 23 γυναίκες από τις 33 συνολικά γεννήθηκαν στην Κωνσταντινούπολη και οι 4 στη Σμύρνη.

Διαπιστώσαμε ένα χαμηλό ποσοστό εκπροσώπησης των γυναικών σε σχέση με τους άντρες (γυναίκες 33-άντρες 79), οι οποίες αντιμετώπισαν δυσκολίες τόσο στις σπουδές¹⁵⁹ όσο και στην προώθηση του έργου τους σε εκθέσεις και διοργανώσεις (δυσκολευτήκαμε να εντοπίσουμε το εικαστικό τους έργο σε δημόσιες ή ιδιωτικές συλλογές). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, δώσαμε ιδιαίτερη σημασία στο έργο των γυναικών εικαστικών, όπως στην περίπτωση της Αλεξάνδρας Δροσιάδου, η οποία γεννήθηκε στην Καλλίπολη της Αν. Θράκης το 1904 , ενώ μετά την καταστροφή του 1922 ήρθε στην Ελλάδα και εγκαταστάθηκε μόνιμα στον Πειραιά. Δεν υπήρχαν πουθενά ίχνη, παρά μόνο θεωρητικές πληροφορίες για τη θεματολογία και τη μορφή του έργου της, αλλά καταφέραμε εντέλει να εντοπίσουμε δύο έργα της μέσα από τον χώρο όπου είχε εργαστεί (Αρσάκειο Ψυχικού-υπεύθυνη κα Κατερίνα Κουτσουμπού) και τα παρουσιάζουμε στο Παράρτημα Β'.

Η επικράτηση των έμφυλων ρόλων σε σχέση με τη θέση και την αναγνώριση της γυναίκας εικαστικού έναντι της προνομιακής θέσης του άντρα εικαστικού, αντανakλά τα κοινωνικά στερεότυπα και τη θέση της γυναίκας της εκάστοτε εποχής, αφού μόλις το 1903 η Σοφία Λασκαρίδου ήταν η πρώτη γυναίκα που φοίτησε στη Σχολή Καλών Τεχνών. Στην ουσία, ήταν η πρώτη φορά που επετράπη στην Ελλάδα η εισαγωγή

¹⁵⁹ Μόλις 19 από τις 33 εικαστικούς κατάφεραν να φοιτήσουν σε Ανώτατη ή Ανώτερη Σχολή Καλών Τεχνών της Ελλάδας ή του εξωτερικού, ενώ οι υπόλοιπες φοίτησαν σε κάποια Ελεύθερη Ακαδημία, Ιδιωτικό Εργαστήριο Σπουδών, Στούντιο ή Σχολή (ακόμα και στο πλαίσιο ατομικής μαθητείας) και μάλιστα, οι επτά κατέφυγαν στο εξωτερικό για να έχουν μία αντίστοιχη ευκαιρία. Η Θάλεια Φλωρά-Καραβία, η οποία ήταν μία ξεχωριστή προσωπικότητα της εικαστικής σκηνής της εποχής, για να ολοκληρώσει τις σπουδές της πήγε στο Μόναχο (1895-1898), όπου φοίτησε σε ιδιωτικές σχολές, καθώς στην Ακαδημία των Καλών Τεχνών του Μονάχου, η φοίτηση επιτρεπόταν μόνο σε άντρες.

γυναικών στη Σχολή Καλών Τεχνών.¹⁶⁰ Επισημαίνεται εδώ, το ανερχόμενο ποσοστό της γυναίκας εικαστικού στη σύγχρονη ελληνική καλλιτεχνική πραγματικότητα.

Παράλληλα, ήταν σημαντικό να μελετήσουμε στοιχεία, τόσο σε σχέση με τη μορφή της τέχνης των καλλιτεχνών/-χνιδών, όσο και σε σχέση με την κοσμοθεωρία τους απέναντι στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Προκειμένου να μελετήσουμε, λοιπόν, τόσο το έργο, όσο και τον τρόπο προώθησης και προβολής του, από τους/τις εικαστικούς, διατυπώσαμε το επόμενο ερώτημα:

3) “Ποιο είναι το καλλιτεχνικό προφίλ μέσα από το συνολικότερο εικαστικό έργο;”

Διερευνώντας το παραπάνω ερώτημα, παρατηρήσαμε πρωτίστως, ότι οι πρόσφυγες εικαστικοί ασχολήθηκαν με ξεχωριστές μορφές τέχνης, τόσο στον τομέα των καλών τεχνών, όσο και στον τομέα των εφαρμοσμένων τεχνών, που σε ορισμένες περιπτώσεις οδήγησαν σε καινοτομίες και πειραματισμούς με σύγχρονα υλικά και μεθόδους. Παραθέτουμε παρακάτω βασικά στοιχεία των παρατηρήσεών μας, σχετικά με την ιδιαίτερη εικαστική καλλιτεχνική ταυτότητα και τα χαρακτηριστικά του καλλιτεχνικού έργου των προσφύγων εικαστικών:

Η τέχνη της αγιογραφίας, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς υπάρχουν ποικιλότροπες μορφοπλαστικές και εκφραστικές αναζητήσεις. Παρατηρείται ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας (Στέφανος Αλμαλιώτης), ακαδημαϊκό σχέδιο με ρεαλιστικές λεπτομέρειες (Κωνσταντίνος Βασματζίδης), έντονη πνευματικότητα με ζωντανή έκφραση και επιστροφή στην παράδοση της ελληνικής ζωγραφικής (Φώτης Κόντογλου), διαφορετική και υποβλητική ατμόσφαιρα με έντονα χρώματα (Αναστάσιος Λουκίδης), έμφαση στη σύνθεση και στη δόμηση του χώρου (Μίκης Ματσάκης) και τέλος ένας προσωπικός χαρακτήρας απόδοσης της βυζαντινής παράδοσης (Ελένη Λασκαράτου, Νίκος Παλαιόπουλος-Paleo, Σωκράτης Ρωνάς).

Η τέχνη της γιγαντοαφίσας, είναι μία ξεχωριστή περίπτωση, κατά την οποία χρησιμοποιήθηκε η ζωγραφική μεγάλων επιφανειών με την τεχνική των

¹⁶⁰ Μία σημαντική αναφορά προς αυτή την κατεύθυνση είναι η περίπτωση της Ελένης Μπούκουρα-Αλταμούρα (Ελληνίδα ζωγράφος του 19ου αιώνα), η οποία πήγε στην Ιταλία το 1848, για σπουδές ζωγραφικής, αλλά για να τα καταφέρει να τη δεχτούν είχε μεταμφιεστεί σε άντρα.

υδατογραφημάτων και για πολλά χρόνια άλλαξε την αισθητική των κινηματογράφων της Αθήνας (ο Στέφανος Αλμαλιώτης και ο Κουζούνης Γιώργος υπήρξαν εδραιωτές).

Η τέχνη της γλυπτικής έχει αναφορές περισσότερο στην προτομή και το ανθρωποκεντρικό στοιχείο. Αναλυτικότερα, ο Θανάσης Απάρτης με ρεαλιστική καθαρότητα δημιούργησε προτομές προσωποτήτων, που κοσμούν δημόσιους χώρους και συνδυάζουν τις αφαιρετικές φόρμες με τη μνημειακότητα, ο Κοσμάς Δοβλέτογλου απέδωσε την ανθρώπινη φιγούρα αφαιρετικά και με κυβιστική διάθεση, η Φρόσω Ευθυμιάδη-Μενεγάκη συνδύασε στοιχεία ρεαλισμού, αφαίρεσης και συμβολισμού, όπως στο γλυπτό “Η γυναίκα του Λωτ”, όπου αποδίδει συμβολικά τη γυναικεία χάρη και δύναμη. Ο Θωμάς Θωμόπουλος, κινήθηκε από τον κλασικό ρεαλισμό στον συμβολισμό, όπως ο Αναστάσιος Παπαδόπουλος, ο Χρήστος Παυλίδης (έμφαση στην ανθρώπινη μορφή και στην πλαστικότητα των μυών) και ο Ευθύμιος Γκιγάδης. Ο Ιωάννης Παππάς, υπήρξε από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της νεοελληνικής γλυπτικής και συνδύασε τη ρεαλιστική απλότητα με τη γενίκευση της φόρμας, εκφράζοντας σε κάποιες περιπτώσεις μία μανιεριστική διάθεση με επιμήκυνση των μορφών. Η Ιωάννα Σπητέρη-Βεροπούλου κινήθηκε στο πλαίσιο του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, με ύφος σουρεαλιστικό, υποδηλώνοντας γεωμετρικά σχήματα και κατασκευαστική διάθεση και η Δήμητρα Τσερκέζου χαρακτηρίζεται από ανθρωποκεντρισμό με ρεαλιστική διάθεση, που εξελίσσεται σε κυβιστική φόρμα και αφαίρεση.

Οι Εφαρμοσμένες τέχνες, προσέφεραν ένα πεδίο δημιουργικότητας και επαγγελματικής ευελιξίας για τους πρόσφυγες εικαστικούς, οι οποίοι με πρωτοποριακό τρόπο, σε αρκετές περιπτώσεις, συνδύασαν την αισθητική και την άμεση χρηστικότητα, με εξαιρετικά λειτουργικό αποτέλεσμα. Αναφέρουμε ορισμένες περιπτώσεις: Σμαράγδα Αβραμίδου - παραδοσιακές ελληνικές φορεσιές, Θεόδωρος Βασιλειάδης και Κωνσταντίνος Βάρβογλης - ψηφιδογραφία, Κυριάκος Βασιλειάδης - σχεδιασμό χαλιών, Ελένη Λασκαράτου - μικρογραφία, Ρέα Λεονταρίτου - γραφιστική, Μαρία Βάλκου - κέντημα σε ύφασμα, Μιχάλης Βράντης - μακέτες σε μεταξωτό ύφασμα, Ασπασία Κουγιουμτζάκη-Βασιλειάδου - μπατίκ σε σταμπωτό ύφασμα, Δέσπω Λαζαρίδη-Παρασκευαΐδου - διακόσμηση και επεξεργασία γυαλιού, Κλεάνθης Παντιάς - διακόσμηση μεγάλων καταστημάτων της Αθήνας, Μαρία-Ελπίδα Παπαβασιλείου - διακόσμηση περιοδικών και Ιωάννης Σαββόπουλος - υαλουργία.

Η τέχνη της ζωγραφικής, χαρακτηρίζεται από ένα μεγάλο εύρος θεματολογικών αναζητήσεων και μορφοπλαστικών διερευνήσεων των δημιουργών, οι οποίοι ισορροπούν ανάμεσα στον απόηχο του Ακαδημαϊσμού και της πρωτοπορίας του 20ού αιώνα. Η υπερίσχυση των ζωγράφων είναι φανερή, ισχύει και για τις γυναίκες και για τους άνδρες, και φαίνεται να δικαιολογείται, από τον ευκολότερο τρόπο να εξασφαλίσει χώρο ένας ζωγράφος, ακόμα και μέσα στο σπίτι του, καθώς η διατήρηση εργαστηρίου από τους/τις καλλιτέχνες/-χνιδες ήταν πάντα δύσκολη (φαίνεται ότι δυσκολεύει διαρκώς, ακόμα και σήμερα). Το χαμηλό ποσοστό εύρεσης γλυπτών εμπίπτει στην ίδια ερμηνεία (ζωγράφοι 54 – γλύπτες 10).

α) Ακαδημαϊσμός. Αναλυτικότερα, παρατηρείται ένας απόηχος του ακαδημαϊσμού, που συνδυάστηκε σε ορισμένες περιπτώσεις με ιμπρεσιονιστική διάθεση, όσον αφορά τη χρωματική απόδοση. Ρεαλιστικά στοιχεία εντοπίστηκαν στο έργο αρκετών καλλιτεχνών/-χνιδών, είτε δημιουργώντας εκφραστικές ρεαλιστικές προσωπογραφίες, είτε ρεαλιστικό και ακριβές σχέδιο, είτε ως μεμονωμένα στοιχεία που ενσωματώθηκαν με ιδιαίτερο τρόπο στο έργο, όπως στην περίπτωση του Γρηγόρη Τουφεξιάν (ΚΡΗΚΟΡ), που προσέφεραν ιδιαιτερότητα στην απόδοση του φυσικού χώρου.

Εδώ, πρέπει να σημειωθεί η αξιολογή προσφορά κάποιων καλλιτεχνών, που ακολουθώντας τον ακαδημαϊσμό, έδωσαν σημαντικές προσωπογραφίες προσωπικοτήτων της εποχής. Χαρακτηριστικά αναφέρονται οι: Κλεονίκη Ασπριώτου, Ευάγγελος Ιωαννίδης, Έκτωρ Δούκας, Ιωάννης Σκαρλάτος, Χρήστος Παυλίδης, Χρυσούλα Στεφανοπούλου-Αλεξανδρίδη, Θάλεια Φλωρά-Καραβία κ. ά.

β) Πρωτοπορίες του 20ού αιώνα. Εξπρεσιονιστική απόδοση κυρίως στην έκφραση της φόρμας και των μορφών αλλά και στην απόδοση του χρώματος παρατηρήσαμε τουλάχιστον σε δεκαεννέα περιπτώσεις εικαστικών καλλιτεχνών/-χνιδών. Ιμπρεσιονιστική διάθεση παρατηρήθηκε τουλάχιστον στο έργο είκοσι τεσσάρων καλλιτεχνών/-χνιδών. Αφαιρετικά στοιχεία, που μπορεί να αφορούσαν στην αντιμετώπιση των μορφών ή του χώρου ή της συνολικής διάθεσης, ή που μπορεί να παρατηρήθηκαν σε ορισμένα έργα του δημιουργού (π.χ. η σειρά “παράγκες” του Σικελιώτη) εντοπίστηκαν σε δεκαέξι περιπτώσεις εικαστικών. Σουρεαλιστικά στοιχεία εντοπίστηκαν στο έργο επτά καλλιτεχνών, με πολύ έντονα γνωρίσματα του ύφους στο έργο των Ευάγγελου Φαεινού και Αιμίλιου Έδεν. Χαρακτηριστικά του

κυβισμού παρατηρήθηκαν σε μόλις τέσσερις περιπτώσεις και πιο συγκεκριμένα, στην περίπτωση του Αργύρη Στυλιανίδη, από τον αναλυτικό κυβισμό πήγαμε σε μία συνολική κατασκευαστική αντίληψη.¹⁶¹

Οι πρόσφυγες καλλιτέχνες/-χνίδες εκφράστηκαν και με πιο πρωτοποριακά μέσα, όπως τη χειρωνακική τέχνη, τη ζωγραφική της δράσης, τη μικτή τεχνική, την κατασκευή, την εγκατάσταση και το βίντεο (Χρήστος Αρβανίτης, Ελεωνόρα Αρχελάου, Στάθης Λογοθέτης, Γιάννης Μαλτέζος). Η ανεικονική προσέγγιση ήταν η πιο τολμηρή εικαστική έκφραση για την εποχή και μία μόνο εικαστικός την καθιέρωσε με σαφήνεια και αποφασιστικότητα στο έργο της, η Ελένη Ζογγολοπούλου-Πασχαλίδου.

Οι εικαστικοί ασχολήθηκαν εξίσου με την τοπιογραφία και το πορτρέτο και λιγότερο με τη νεκρή φύση. Μάλιστα, φάνηκε σε αρκετές περιπτώσεις το ενδιαφέρον για το ελληνικό τοπίο, τη θαλασσογραφία, τη νησιώτικη ζωή, το φως της ελληνικής υπαίθρου και τέλος για μία πιο συμβολική πνευματική απόδοση του ελληνικού τοπίου.

Η τέχνη της κεραμικής, θεμελιώθηκε από τον Πάνο Βαλσαμάκη και από τη Φρόσω Ευθυμιάδη – Μενεγάκη. Οι δύο εικαστικοί αξιοποίησαν με πρωτοποριακό τρόπο τις δυνατότητες του υλικού στην έκφραση του θέματος. Το εργαστήριο με κεραμικά του Πάνου Βαλσαμάκη λειτουργεί ακόμα και σήμερα από τους απογόνους του, οι οποίοι εξακολουθούν να υπηρετούν το όνειρό του.

Η τέχνη του σκίτσου και της γελοιογραφίας, έχει ιδιαίτερο εικαστικό και κοινωνικό ενδιαφέρον. Εντοπίσαμε έντεκα καλλιτέχνες, που ασχολήθηκαν με τη γελοιογραφία και το σκίτσο, οι οποίοι συνδέθηκαν με τον Τύπο της εποχής (εφημερίδες και περιοδικά) και άσκησαν με τον τρόπο τους σημαντική επιρροή (γελοιογραφίες, σκίτσα, κείμενα, εικονογράφιση, εξώφυλλα). Οι καλλιτέχνες αυτοί αντιμετώπισαν τα έργα τους κάθε φορά σαν αυτόνομο ζωγραφικό είδος και πραγματοποίησαν ξεχωριστές κατακτήσεις. Βασικά χαρακτηριστικά τους ήταν: ο ανθρωποκεντρισμός, η άντληση των θεμάτων από την απλή καθημερινότητα και τις εκφάνσεις της ζωής, που προσέφερε και στοιχεία πολιτισμικής κληρονομιάς σε κάποιες περιπτώσεις, η κοινωνικοπολιτική σάτιρα με καυστικό πολιτικό περιεχόμενο,

¹⁶¹ Αναλυτική αναφορά στον Πίνακα [5]: ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ – ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ, στην ενότητα 5.2.2 Εικαστική Ταυτότητα.

η χρήση συμβόλων της ελληνικότητας, η θεμελίωση των ελληνικών κόμικς, το υδατόχρωμα και το παστέλ, η πλαστικότητα και η σαφήνεια των μορφών που εμφανίζονται σε κίνηση και δεν είναι στατικές, τα έντονα περιγράμματα, η έκφραση ανθρώπινου συναισθήματος, το έντονα κοινωνικό ύφος. Επιπλέον, ο Νικόλαος Καστανάκης ήταν αποκλειστικά υπεύθυνος για τα κόμικς του περιοδικού “Το Περιοδικό μας”, το πρώτο καταγεγραμμένο ελληνικό έντυπο που περιείχε κόμικς (Ιανουάριος 1939), τα σχέδιά του ήταν ιδιαίτερα, με πολιτικό χαρακτήρα και ακολουθούσαν την επικαιρότητα. Σημαντικός επίσης υπήρξε ο Γεώργιος Γκεϊβελής, που χρησιμοποίησε για πρώτη φορά χρώμα στις γελοιογραφίες του, οι οποίες είχαν καυστικό πολιτικό περιεχόμενο. Ο Φωκίων Δημητριάδης με τις ξεχωριστές χιουμοριστικές σειρές (“Παρδαλό κατσίκι”, “Κοκό”) και το ιδιαίτερο ταλέντο του στην καρικατούρα, άσκησε σημαντική πολιτική κριτική. Τέλος, υπάρχει η ιδιαίτερη περίπτωση του Χρύσανθου Μποσταντζόγλου (ΜΠΟΣΤ), ο οποίος έγραψε μοναδικά σατιρικά έργα, χρησιμοποιώντας δεκαπεντασύλλαβο και στα ιδιαίτερα σκίτσα του ο στίχος γινόταν προέκταση της εικόνας και το σχέδιο συμπλήρωμα του λόγου. Οι αντιήρώες του, υπήρξαν ενδεικτικές μορφές των πολιτισμικών και κοινωνικοπολιτικών μεταλλάξεων της ελληνικής καθημερινότητας, καθώς με αλληγορικό και συμβολικό τρόπο ζωντάνευε ήρωες της αρχαιότητας και της ελληνικής επανάστασης.

Η τέχνη της σκηνογραφίας, αφορά σε καλλιτέχνες/-χνιδες με αξιόλογο έργο, όπως είναι ο Γεώργιος Βακαλό, με τις πρωτοποριακές του ιδέες, η Ρέα Βαρουσιάδου-Ξενάκη, η οποία σχεδίασε σκηνικά αλλά και ευφάνταστα κοστούμια θεάτρου, ο Μίνως Αργυράκης με το πλούσιο σκηνογραφικό έργο και τις σημαντικές συνεργασίες, ο Στυλιανός Ορφανίδης, ο οποίος σκηνογράφησε περισσότερα από 100 θεατρικά έργα κ.ά.

Η τέχνη της χαρακτηριστικής, εξελίχθηκε και έφτασε σε πολύ υψηλό επίπεδο εφαρμογής, επηρεάζοντας σημαντικά τη σύγχρονη ελληνική τέχνη, με κύριους/-ες εκπροσώπους τους/τις: Γεώργιο Βελισσαρίδη, Μανόλη Εμμανουηλίδη, Αντώνη Κανά, Άννα Κινδύνη-Μαρουδή, Φώτη Μαστιχιάδη, Κώστα Πλακωτάρη, Βάλια Σεμερτζίδη, Γεώργιο Σικελιώτη, Χαρίκλεια Στεφανοπούλου-Αλεξανδρίδη, Γρηγόρη Τουφεξιάν (Κρηκόρ) και Χαρίκλεια Χατζησάββα-Φωτίου. Με την οικονομία των χρωματικών μέσων χρησιμοποίησαν εκφραστικά τη δύναμη της γραμμής και της σύνθεσης, τις έντονες αντιθέσεις και τον ρυθμό, διαμορφώνοντας μία εικαστική γλώσσα ικανή να

μιλήσει για τον πόνο και την αγωνία των ανθρώπων στις δύσκολες περιόδους που ακολούθησαν, να εκφράσει το δραματικό στοιχείο και να κινητοποιήσει συναισθηματικά τον θεατή.

Στη συνέχεια, προκειμένου να μελετηθεί σε βάθος η εικαστική έκφραση και ο ολοκληρωμένος τρόπος μορφοποίησης των υλικών από τους/τις καλλιτέχνες/χνιδες, μελετήσαμε τα χαρακτηριστικά του έργου τέχνης, σε σχέση με τους εξής άξονες: θεματολογία - υλικά, χρωματικές αναζητήσεις, η απόδοση του χώρου και του όγκου (λυρισμός, ατμοσφαιρική αίσθηση, σχηματοποίηση), σχέση με την παράδοση, συμβολισμός και ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας.

Υλικό και Μέσο. Σε σχέση με το υλικό, ήταν πολύ διαδεδομένη η ελαιογραφία, ακολουθεί η χρήση ακουαρέλας ή τέμπερας και λιγότερο το μολύβι ή το κάρβουνο, τα ακρυλικά και το πλαστικό χρώμα, το παστέλ, ενώ υπάρχει και η αναφορά του εικαστικού Δημήτρη Πηχωρίδη, που έφτιαχνε ο ίδιος τα χρώματά του, λόγω οικονομικών δυσκολιών, όπως και αυτοσχεδίαζε με τις ζωγραφικές επιφάνειες που χρησιμοποιούσε (χαρτόνι, πακέτο από τσιγάρα, μέταλλο, γυαλόχαρτο κ. α.). Όσον αφορά τη ζωγραφική επιφάνεια, το υλικό που χρησιμοποιήθηκε κυρίως ήταν ο καμβάς και λιγότερο το χαρτί ή το ξύλο, ενώ σε πέντε περιπτώσεις έχουν χρησιμοποιηθεί και άλλα διαφορετικά υλικά (όστρακο, ύφασμα, σχοινί, ανακυκλώσιμα υλικά, πωρόλιθος, άμμος, πέτρες). Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι στην περίπτωση του Χρήστου Αρβανίτη (Xchristakos), όπως ο ίδιος αναφέρει στη συνέντευξη Νο 1Α. του ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΟΣ Α', υπάρχει μία πολύ διαφορετική δυναμική των υλικών στο έργο του, καθώς ορισμένα υλικά μπορεί να τον εμπνεύσουν και τότε να προχωρήσει τη δουλειά του προς μία κατεύθυνση σε συνομιλία με το συγκεκριμένο υλικό. Επίσης, στην περίπτωση του Γεώργιου Προκοπίου, χρησιμοποιήθηκαν νέα μέσα, όπως η φωτογραφία¹⁶² και η κινηματογραφική λήψη.

¹⁶² Είναι σημαντικό εδώ να κάνουμε μία αναφορά στους/στις φωτογράφους πρόσφυγες και να τονίσουμε ότι θα ήταν ενδιαφέρον να γίνει μία εργασία για το έργο και τη ζωή των συγκεκριμένων καλλιτεχνών/-χνιδών, καθώς εκπροσωπούν ένα ξεχωριστό κομμάτι της σύγχρονης ελληνικής τέχνης. Ενδεικτικά αναφέρουμε εδώ τους/τις: Nelly's (Έλλη Σουγιουλτζόγλου-Σεραϊδάρη) (1899-1998), γεννημένη στο Αϊδίι (Ψηφιακή Συλλογή του Μουσείου Μπενάκη-Φωτογραφικό Αρχείο: https://www.benaki.org/index.php?option=com_collections&view=creator&id=99&collectionId=20&Itemid=510&lang=el), Μανόλη Μεγαλοοικονόμου (1902-2002), γεννημένο στη Σμύρνη (Η Μηχανή του Χρόνου-Η Ελλάδα της προσφυγιάς και της μιζέριας μέσα από τον φακό του Μανόλη Μεγαλοοικονόμου, <https://tinyurl.com/yc8pz9tv>) και τους Αρμένιους φωτογράφους της Νίκαιας, ιδιαίτερα την οικογένεια των φωτογράφων Διλδιλιάν με καταγωγή από την Αμάσεια (βλέπε στην ψηφιακή συλλογή της Δημοτικής Πινακοθήκης της Νίκαιας - Αγ. Ι. Ρέντη, Ντίνος Κατσαφάνας

Όσον αφορά στη γλυπτική, τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν ήταν περισσότερο το μάρμαρο, ο πηλός, το τσιμέντο, το μέταλλο, η πέτρα, ο πωρόλιθος, το ξύλο, το σίδηρο, ο χάλυβας και το πλεξιγκλάς.

Μορφή και Περιεχόμενο. Χρωματικά, φαίνεται να υπερισχύει το έντονο χρώμα με πλούσιες διαβαθμίσεις, που σε ορισμένες περιπτώσεις γίνεται ιδιαίτερα φωτεινό. Σημειώνουμε εδώ την περίπτωση του Ορέστη Κανέλλη, που χρησιμοποιούσε το έντονο κίτρινο, του Κωνσταντίνου Μαλέα που χρησιμοποίησε έντονα καθαρά χρώματα (ο σημαντικός μεταϊμπρεσιονιστής Έλληνας ζωγράφος, μαζί με τον Κωνσταντίνο Παρθένη, αναφέρεται ως ο «πατέρας της μοντέρνας τέχνης στην Ελλάδα»), του Γεώργιου Γουναρόπουλου που χρησιμοποιούσε αχνές γραμμές, σε γαιώδη, γαλάζιες κόκκινες, λευκές και μωβ αποχρώσεις, του Γεώργιου Μαλτέζου που χρησιμοποιούσε μεταλλικό χρώμα και περισσότερο ασπρόμαυρες συνθέσεις, κ.ά. Λίγοι είναι οι καλλιτέχνες, που δημιούργησαν ασπρόμαυρα έργα, εκτός από τον Μαλτέζο που προαναφέρθηκε, η Άννα Κινδύνη-Μαρουδή εκφράστηκε κυρίως με ασπρόμαυρα έργα και μόνο μετά το 1975 χρησιμοποίησε χρώμα, ο Νικόλαος Καστανάκης διαμόρφωσε εξίσου έγχρωμες και ασπρόμαυρες συνθέσεις και επίσης χαρακτηριστικά η Ελεωνόρα Αρχελάου, που χρησιμοποίησε στα έργα της περισσότερο τις αποχρώσεις και τις ποιότητες του μαύρου, ώστε να αποδώσει τη φθορά και την αλλοίωση (τα έργα της ήθελε να μοιάζουν με χαλασμένο τοίχο που μπορεί να ήταν οπουδήποτε).

Σχέση με την Παράδοση. Ένα επιπλέον στοιχείο, που έρχεται να χαρακτηρίσει το εικαστικό έργο των προσφύγων καλλιτεχνών/-χνιδών, είναι σε ορισμένες περιπτώσεις η μελέτη της ελληνικής παράδοσης και του ελληνικού πολιτισμού, το οποίο στη συνέχεια εκφράστηκε πολυεπίπεδα μέσα από το εικαστικό έργο.

Λυρισμός – Ατμοσφαιρική αίσθηση – Σχηματοποίηση. Λυρική, ποιητική διάθεση και ατμοσφαιρική αντιμετώπιση του χώρου παρατηρήθηκε τουλάχιστον σε δεκαέξι περιπτώσεις καλλιτεχνών/-χνιδών, (χαρακτηριστικά αναφέρουμε εδώ το έργο του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη). Η απόδοση του χώρου και η εμπλοκή των μορφών στον χώρο, οδήγησε σε αρκετές περιπτώσεις στη σχηματοποίηση, με αποτέλεσμα το στυλιζάρισμα των μορφών και τη δημιουργία εξωπραγματικής ατμόσφαιρας ή ακόμη και μεταφυσικής, σε κάποιες περιπτώσεις (χαρακτηριστικά αναφέρουμε εδώ το έργο

<https://pinakothiki-nikaiarentis.gr/armenioi-fotografoi-tis-nikaias-1922-1960/>, κατάλογος της έκθεσης - Αρμένιοι Φωτογράφοι της Νίκαιας 1922-1960) κ.ά.

του Γεώργιου Βακαλό, της Ρόης Βαρουσιάδου-Ξενάκη και του Κωνσταντίνου Μαλέα).

Συμβολισμός. Επίσης, συμβολικά στοιχεία και γενικότεροι συμβολισμοί, εντοπίστηκαν σε δώδεκα τουλάχιστον περιπτώσεις, που συνδυάστηκαν κάποιες φορές με το εξπρεσιονιστικό ύφος, τη σουρεαλιστική διάθεση, την αφαίρεση, τη σχηματοποίηση ή και τη λυρική ποιητική διάθεση.

Ανθρωποκεντρικό στοιχείο. Επισημαίνεται ένα στοιχείο πολύ σημαντικό, που φαίνεται να χαρακτηρίζει το έργο των προσφύγων εικαστικών, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, το ανθρωποκεντρικό στοιχείο. Αυτό το χαρακτηριστικό παρατηρήθηκε, σε εξήντα έξι τουλάχιστον περιπτώσεις, δηλαδή σε ένα ποσοστό 59% από το σύνολο των καλλιτεχνών/-χνιδών.¹⁶³

Γενικότερα, ξεχωρίσαμε ειδικότητες σπάνιες και διαφορετικές, που μάλιστα σε κάποιες περιπτώσεις, εδραιώθηκαν από τους/τις ίδιους/-ες τους/τις εικαστικούς (γιγαντοαφίσα, τέχνη της κεραμικής, σκίτσο και γελοιογραφία, εγκατάσταση, μικτή τεχνική, κ.ά.). Επίσης, αρκετοί/-ες καλλιτέχνες/-χνιδες ασχολήθηκαν με δύο ή τρία αντικείμενα, σε μια προσπάθεια να εξασφαλίσουν καλύτερες συνθήκες διαβίωσης. Σε κάθε εικαστικό αντικείμενο ξεχωριστά, παρατηρήθηκε υψηλή αισθητική, ενδιαφέρουσα θεματολογία και αξιόλογες μορφικές επιλογές. Όσον αφορά στην αισθητική γλώσσα των δημιουργών, παρατηρήθηκε συνομιλία και αλληλεπίδραση ανάμεσα στην παράδοση και τον μοντερνισμό, κάτι που οδήγησε σε καινοτόμες εξελίξεις, σε σχέση με το εικαστικό αντικείμενο. Η εκπροσώπηση όλων αυτών των ειδικοτήτων αντανakλά τον πολυδιάστατο πολιτισμικό χαρακτήρα στις προσφυγικές γειτονιές, όπως αυτές διαμορφώνονταν από το 1922 και μετά. Μέσα από τις σημαντικές κατακτήσεις των εικαστικών, διαφαίνεται η ευρηματικότητα και το διερευνητικό πνεύμα, όπως έχει προαναφερθεί, ως στοιχείο της προσφυγικής ταυτότητας (κοινωνικές πρακτικές των προσφύγων).

Σημαντικές Συσχετίσεις. Α) Εμβαθύνοντας σε σχέση με την εσωτερική καλλιτεχνική διαδικασία,¹⁶⁴ γίνεται φανερό η συσχέτιση της εικαστικής ταυτότητας με τις κοινωνικές εξελίξεις της εποχής, την αντίληψη, την αισθητική, τη δυνατότητα

¹⁶³ Αναφέρονται λεπτομέρειες και διαφορετικές εκφάνσεις του ανθρωποκεντρικού στοιχείου μέσα από το εικαστικό έργο, στον ΠΙΝΑΚΑ [6]: ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ - ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ, στην ενότητα 5.2.3. Χαρακτηριστικά καλλιτεχνικού έργου.

¹⁶⁴ Κεφάλαιο 3: ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ

σύνθεσης, οργάνωσης και χειρισμού των διαθέσιμων εργαλείων και υλικών, αλλά κυρίως της δημιουργίας και διαχείρισης του προσφυγικού τραύματος και της μορφοποίησής του από τη μνήμη, καθώς οι δημιουργοί προσεγγίζοντας παρόμοιες καταστάσεις δημιούργησαν τελικά τις δικές τους ξεχωριστές εικόνες.

Β) Ανάλογα, σημείο αναφοράς είναι η αφηγηματική εικόνα που φαίνεται να αποτελεί ισχυρό κίνητρο έκφρασης για τους/τις δημιουργούς, αφού στην ουσία ελάχιστοι/ες έχουν εκφραστεί μέσω της ανεικονικής τέχνης (ενώ πολλοί/ες είχαν επιρροές από τον μοντερνισμό). Ενδεχομένως, αντανakλάται εδώ μία όψη της θεωρητικής προσέγγισης της οργάνωσης του οπτικού εγκεφάλου,¹⁶⁵ σύμφωνα με την οποία, η αφηγηματική εικόνα κινητοποιεί ανώτερες περιοχές της αντίληψης. Η κινητοποίηση στις ανώτερες περιοχές του οπτικού εγκεφάλου συνδέεται με την ενεργή αναζήτηση του συναισθήματος, της γνώσης και της σταθερότητας, όπου οδηγούν τον θεατή οι πρόσφυγες εικαστικοί, ο καθένας με τον δικό του τρόπο αλλά με κοινό σημείο αναφοράς.

Γ) Το δραματικό στοιχείο ενισχύθηκε στο έργο των προσφύγων εικαστικών, όπως φάνηκε μέσα από τις επιλογές τους, όσον αφορά στα επιμέρους στοιχεία της εικαστικής γλώσσας και μάλιστα σε ένα μεγάλο ποσοστό (τουλάχιστον 54%), χρησιμοποίησαν στη χωρική απόδοση, το εφέ της συμπίεσης και το έκκεντρο εστιακό σημείο, τα οποία αυξάνουν τη δραματικότητα της εικόνας.¹⁶⁶

Δ) Οι δημιουργοί εκμεταλλεύτηκαν και καλλιέργησαν τις ευκαιρίες που τους δόθηκαν και έτσι μπόρεσαν να εκφράσουν το δικό τους σύστημα αντιλήψεων και νοοτροπίας, οδηγώντας τις εξελίξεις της ζωής τους με βάση την ιδεολογία τους. Ως εκ τούτου, η έρευνά μας κατέδειξε ένα σημαντικό στοιχείο, σχετικά με το προφίλ των καλλιτεχνών/-χνιδών: **τον/την “πολυδιάστατο/-η – πολυπράγμων” καλλιτέχνη/-χνιδα.**¹⁶⁷ Αναλυτικότερα, ξεχωρίσαμε τα σημαντικά επιτεύγματα των δημιουργών, την ποικιλομορφία της εικαστικής τους έκφρασης, καθώς και το ότι παρά τις δυσκολίες οι καλλιτέχνες/-χνιδες, συνδύαζαν είτε διαφορετικά εικαστικά αντικείμενα,

¹⁶⁵ Η λειτουργία του οπτικού εγκεφάλου αναφέρεται ενδελεχώς στην ενότητα: “3.2 Καλλιτεχνική εσωτερική διεργασία”.

¹⁶⁶ Λεπτομέρειες αναφέρονται στην ενότητα 3.2 Καλλιτεχνική εσωτερική διεργασία.

¹⁶⁷ Homo Universalis είναι ο χαρακτηρισμός του ιδανικού ανθρώπου της Αναγέννησης (15ος-16ος αιώνας). Η ονομασία είναι λατινική και σημαίνει «καθολικός, συνολικός άνθρωπος», ο οποίος συμπύκνωνε όλα τα ιδανικά της εποχής της Αναγέννησης: ερευνητικό και κριτικό πνεύμα, φιλοπερίεργεια, και κυρίως μία τάση για ενασχόληση με κάθε αντικείμενο της τέχνης και της επιστήμης. Ο όρος αναφέρεται στο εύρος ή την επιθυμητή “καθολικότητα” της πολυμαθείας που μπορούσε να αποκτήσει κανείς.

είτε άλλα ενδιαφέροντα και επιλογές ζωής, με αποτέλεσμα να καινοτομήσουν, να ξεφύγουν από τις στερεοτυπικές απεικονίσεις και να οδηγήσουν στην απελευθέρωση, τόσο των υλικών, όσο και της ίδιας της καλλιτεχνικής διαδικασίας (βιωματική προσέγγιση). Δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στον πειραματισμό και στη διερεύνηση, με αποτέλεσμα ο/η καλλιτέχνης/-χνίδα, να βλέπει την τέχνη του/της, σαν διαδικασία έρευνας και γνώσης. Η πολυπραγμοσύνη χαρακτήρισε αρκετές φορές τους/τις δημιουργούς, οι οποίοι/-ες με ευφάνταστο, ευφυή και αποτελεσματικό τρόπο, επέλεξαν να χρησιμοποιήσουν την κατάλληλη μέθοδο, μέσο και υλικό, προκειμένου να αποδώσουν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Αναλυτικά στοιχεία προς αυτή την κατεύθυνση βρίσκονται στα Παραρτήματα [Α] και [Β] και στους εξής Πίνακες: ΠΙΝΑΚΑΣ [3]: ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ, ΠΙΝΑΚΑΣ [4]: ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΤΑΚΤΗΣΕΙΣ - ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ, ΠΙΝΑΚΑΣ [5]: ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ - ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ. Στον πίνακα [3] χαρακτηριστικά, παρατηρούμε τουλάχιστον σαράντα πέντε περιπτώσεις εικαστικών που έχουν δεύτερη και τρίτη εικαστική ειδικότητα, στον πίνακα [4] μπορούμε να μελετήσουμε τα επιτεύγματα των δημιουργών, όπως και στον πίνακα [5], καθώς και στα δύο Παραρτήματα αναγράφονται σημαντικές πληροφορίες για το έργο και τη ζωή των εικαστικών.

Ενδεικτικά αναφέρουμε παρακάτω τις περιπτώσεις δύο εικαστικών, της Θάλειας Φλωρά-Καραβία και του Γεώργιου Σικελιώτη. Η Θάλεια Φλωρά-Καραβία έχει να επιδείξει σημαντικό καλλιτεχνικό κοινωνικό και διδακτικό έργο. Ήταν από τις σπουδαιότερες Ελληνίδες ζωγράφους (2.500 ελαιογραφίες, σχέδια, υδατογραφίες), η οποία απέδωσε σκηνές από τον Βαλκανικό, τον Μικρασιατικό και τον Ελληνοϊταλικό Πόλεμο και συνδύασε τις πολεμικές εικόνες με το κείμενο, οπτικοποιώντας στην ουσία τα γεγονότα της εποχής, ενώ ταυτόχρονα είχε έντονη καλλιτεχνική και κοινωνική δράση (πολεμικές απεικονίσεις, 500 περίπου πορτρέτα, εικονογράφηση βιβλίων, δημοσιογραφία). Επίσης, για τριάντα χρόνια, διατήρησε Καλλιτεχνική Σχολή στην Αλεξάνδρεια. Οι διεκδικήσεις της σε σχέση με τον ρόλο της γυναίκας στην εποχή της, ήταν πολύ σημαντικές.

Ο Γεώργιος Σικελιώτης ήταν ζωγράφος και χαράκτης και η συνεισφορά του υπήρξε σημαντική και πολυεπίπεδη, σε ένα ευρύ πλαίσιο. Στο έργο του συνδύασε διαφορετικά στοιχεία (βυζαντινή τέχνη, λαϊκή τέχνη, θέατρο σκιών, μοντέρνα τέχνη) και έφτασε σε πολύ ενδιαφέρουσες καλλιτεχνικές ανακαλύψεις, σε σχέση με τον

χώρο, τη μορφή και το χρώμα. Ασχολήθηκε επίσης με τις τοιχογραφίες και την εικονογράφηση κειμένων και εξώφυλλων λογοτεχνικών βιβλίων και περιοδικών, μαθητικών βιβλίων, ημερολογίων, δίσκων μουσικής, ζωγραφικών καρτών κ.ά. Κατά την περίοδο της Κατοχής, πολέμησε, μέσω του έργου του, τους κατακτητές και αργότερα, από το 1975 μέχρι το 1983, οργάνωσε σε συνεργασία με τους Δήμους, τους Τοπικούς Πολιτιστικούς Φορείς και την Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, μία δράση “Καλλιτεχνικής Αποκέντρωσης”, η οποία σε συνδυασμό με δωρεά αρκετών έργων του, είχε σαν αποτέλεσμα τη συγκρότηση νέων Δημοτικών Πινακοθηκών, σε αρκετές επαρχιακές πόλεις.

Κατ' επέκταση, η εργασία μας ήταν αναγκαίο να εστιάσει και να πάει από το γενικό στο ειδικό, εφαρμόζοντας πιο εξειδικευμένες κωδικοποιήσεις στις αρχικές μας κατηγορίες. Ως αποτέλεσμα, επιλέχθηκαν συγκεκριμένες μελέτες περίπτωσης, οι οποίες θα μας έδιναν στοιχεία σε ένα πλέον μικροσκοπικό επίπεδο διερεύνησης. Στο πλαίσιο αυτό διατυπώθηκε το επόμενο ερώτημα:

4) “Ποια έργα των εικαστικών αφορούν την τραυματική εμπειρία της προσφυγιάς;”

Αφού συλλέχθηκαν αρκετά έργα των προσφύγων εικαστικών, με οδηγό το παραπάνω ερώτημα και σε συνάρτηση με το προηγούμενο θεωρητικό πλαίσιο, οργανώθηκε η περαιτέρω διατύπωση παρατηρήσεων στις εξής κατηγορίες:

1. Εικαστικά έργα που έχουν απεικονίσει αυτούσιο, το τραυματικό γεγονός της προσφυγιάς.
2. Εικαστικά έργα που έχουν εκφράσει την ενσωμάτωση στη “Νέα Πατρίδα”.
3. Εικαστικά έργα με συμβολισμούς και αλληγορίες.
4. Εικαστικά έργα που εκφράστηκαν με κριτική απέναντι στο εκάστοτε κοινωνικοπολιτικό σύστημα και με ευαισθητοποίηση απέναντι στον ανθρώπινο πόνο και την αδικία.

Α. Στην πρώτη κατηγορία, το γεγονός που προκάλεσε το προσφυγικό βίωμα, έχει εκφραστεί από τους/-τις δημιουργούς σε διαφορετικές φάσεις της εξέλιξής του. Εντοπίστηκε πρωτίστως η έκφραση του ατομικού βιώματος, που μεταφέρει το τραύμα του πολέμου και του διωγμού, εδραιώνοντας την ιστορική μνήμη, μέσα από

την αποτύπωση της μικρασιατικής τραγωδίας και των πραγματικών γεγονότων. Οι δύο εικαστικοί που έχουν κινηθεί προς αυτή την κατεύθυνση, είναι ο Γεώργιος Προκοπίου και η Θάλεια Φλωρά-Καραβία. Συγκεκριμένα, αναλύσαμε το έργο **“Μέχρις Εσχάτων” (1921) - Εικόνα 34. στην Περίπτωση [13]**, όπου ο Προκοπίου (Σμύρνη) απεικονίζοντας ένα στιγμιότυπο από τον Μικρασιατικό πόλεμο, δημιουργεί ένα ζωγραφικό ντοκουμέντο (ο καλλιτέχνης θεωρήθηκε ο κατεξοχήν πολεμικός ζωγράφος - Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Μικρασιατικό και Ελληνοϊταλικό μέτωπο). Ο εικαστικός οδηγεί τον θεατή στο να εξυμνήσει το μεγαλείο ψυχής των στρατιωτών, απωθώντας για λίγο τον εφιάλτη του πολέμου και προσφέροντας μία στιγμή ελπίδας. Το άλλο έργο που αναλύσαμε είναι **“Οι Έλληνες τραυματίες στο πλωτό νοσοκομείο, «Κωνσταντινούπολις»” (1921) - Εικόνα 41.** στην Περίπτωση [18], το οποίο δημιούργησε η Φλωρά-Καραβία, κατά τη διάρκεια του οδοιπορικού της με τον ελληνικό στρατό στη Μικρά Ασία (Ιούλιος έως Σεπτέμβριος του 1921) και αποτελεί στιγμιότυπο από τη ζωή των στρατιωτών και μάλιστα σκηνή από το αυτοσχέδιο νοσοκομείο. Ο θεατής εδώ καλείται να συμπαρασταθεί στον άνθρωπο - στρατιώτη, που πλήττεται ανεπανόρθωτα από τα δεινά του πολέμου.

Προς την ίδια κατεύθυνση έχει κινηθεί ο Νικόλαος Καρτσωνάκης, όσον αφορά την ατομική μνήμη και το προσωπικό του βίωμα, αποδίδοντας την καθημερινότητα στη Σμύρνη πριν το διωγμό, αλλά και την καταστροφή στη συνέχεια, εκφράζοντας έντονα τον πόνο της “Χαμένης Πατρίδας”. Χαρακτηριστικά αναφέρεται το έργο **“Η Σφαγή της Σμύρνης” (1937) - Εικόνα 12. στην Περίπτωση [6]**, όπου με τραγικότητα απεικονίζεται το πλήθος των Ελλήνων, που σφάζονται από τους πεζούς ή έφιππους Τούρκους και γίνεται μία μάζα. Ο εικαστικός διαφυλάττει την ατομική του μνήμη από το τραυματικό γεγονός με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο εικαστικής απεικόνισης, που έχουμε για τα τραγικά συμβάντα της Σμύρνης.

Υπήρξαν μελέτες περίπτωσης, στις οποίες μορφοποιείται το τραυματικό γεγονός του εξαναγκασμού σε φυγή, τη στιγμή που συμβαίνει, θέτοντας το ζήτημα της “Χαμένης Πατρίδας”, μέσα από το βίωμα του ανθρώπου, που ξαφνικά αισθάνεται να χάνει τα πάντα. Εντοπίσαμε δύο περιπτώσεις, οι οποίες μορφοποιούν δύο διαφορετικές αντιδράσεις. Το πρώτο έργο είναι το **“Μικρασιατική καταστροφή” (αχρονολόγητο) - Εικόνα 30. στην Περίπτωση [9]**, του Σπύρου Κόκκινου, το οποίο αποτελεί μοναδική περίπτωση έκφρασης της έννοιας του “Χαμένου ανθρώπου - πρόσφυγα”, ο οποίος εξαναγκάζεται να φύγει άμεσα, ως ένας υπνοβάτης στη νέα του

ζωή. Το δεύτερο έργο είναι το **“Φυγή από τη Σμύρνη”, (αχρονολόγητο) - Εικόνα 11. στην Περίπτωση [5]**, του Εμμανουήλ Ζαΐρη, στο οποίο εκφράζεται η πάλη του ανθρώπου ενάντια στο χτύπημα της μοίρας και η προσπάθειά του να κρατήσει κοντά του τους δικούς του, τη δύσκολη στιγμή. Στα δύο έργα εκφράζονται δύο διαφορετικές στάσεις, η μία είναι η αδυναμία αντίδρασης, το πλήθος είναι μεγάλο, δεν υπάρχει δυνατότητα επικοινωνίας, ο καθένας κοιτάζει αλλού και η άλλη είναι η προσπάθεια να κρατήσει κοντά του τους αγαπημένους του κατά τη διαφυγή του από τον επικείμενο κίνδυνο. Αντιδράσεις που δύνανται να διαδέχονται και η μία την άλλη, όταν συμβαίνει ο διωγμός, καθώς η απραξία της αρχής, το ξάφνιασμα, ακολουθείται από δράση, από την ώθηση διαφυγής και τον αγώνα να κρατηθούν ενωμένες οι οικογένειες.

Χαρακτηριστική ήταν σε ορισμένες περιπτώσεις η αφηγηματική αποτύπωση της αγωνιώδους περιπλάνησης μετά τον διωγμό και της ανασφάλειας για το αύριο. Συγκεκριμένα εντοπίσαμε τέσσερις μελέτες περίπτωσης εδώ, η πρώτη είναι το έργο του Πάνου Βαλσαμάκη, **“Πρόσφυγες” (1962) - Εικόνα 9. Περίπτωση [3]**, όπου ο εικαστικός εκφράζει το τραυματικό γεγονός του διωγμού της οικογένειάς του, τονίζοντας το βλέμμα των προσφύγων, που ηλεκτρίζει και καθηλώνει (αντίθεση γαλάζιου - ματιών και καφεκόκκινου - χώρου και μορφών), απευθύνοντας ένα “ΓΙΑΤΙ” στον θεατή. Η δεύτερη, είναι το έργο του Δημήτρη Γαβριηλίδη, **“Πρόσφυγες” (1974) - Εικόνα 10. Περίπτωση [4]**, όπου μέσα από μία μοντέρνα και εξωπραγματική απεικόνιση, η προσωπική ιστορία του εικαστικού, συνδέεται με την ιστορία των ανθρώπων που απεικονίζει και εν δυνάμει μπορεί να συνδεθεί με την ιστορία, οποιασδήποτε οικογένειας διωγμένων προσφύγων στο μέλλον. Η τρίτη μελέτη που αναλύσαμε είναι της Άννας Κινδύνη-Μαρουδής, **“Πρόσφυγες” (δεκαετία 1950) - Εικόνα 29. Περίπτωση [8]**, όπου η εικαστικός εκφράζει την τραυματική προσφυγική μνήμη, με έναν τρόπο παρηγορητικό, που αφορά περισσότερο σε μητέρες με τα παιδιά τους, υμνώντας την ηρωική προσπάθεια των γυναικών, οι οποίες δεν έχασαν ούτε για μια στιγμή την αισιοδοξία και την αλληλεγγύη μεταξύ τους (οι μορφές είναι συνδεδεμένες σαν ζωντανό κουβάρι). Η τέταρτη μελέτη είναι του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη, **“Πρόσφυγες” (1910-15) - Εικόνα 38. Περίπτωση [16]**. Ο εικαστικός σε εξωτερικό χώρο με έντονο το στοιχείο της φύσης και θερμό φωτισμό, παρουσιάζει ένα στιγμιότυπο, σχεδόν φωτογραφικό, από τη ζωή των προσφύγων. Οι πρόσφυγες κινούνται προς τον θεατή, αυθόρμητα και

άμεσα, χωρίς όμως να δείχνουν το συναίσθημά τους, αφού δεν ξεχωρίζουν τα χαρακτηριστικά των προσώπων τους.

Η μορφοποίηση του προσφυγικού τραύματος αποτέλεσε σε ορισμένες περιπτώσεις, εφαλτήριο για τη διάπλαση της συλλογικής και της ιστορικής μνήμης. Το τελικό αποτέλεσμα ήταν η κοινωνική αποδοχή και η υιοθέτηση των αντίστοιχων αναπαραστάσεων του πανανθρώπινου πόνου της προσφυγιάς. Όπως άλλωστε έχει ήδη αναφερθεί, η τέχνη δεν εκφράζεται απλά μέσα σε ένα κοινωνικό σύνολο αλλά μετέχει η ίδια και κινεί τις εξελίξεις μέσα σε αυτό. Η διαχρονικότητα κάποιων έργων προς αυτήν την κατεύθυνση ήταν σημαντική. Επιλέξαμε το Μνημείο του Αθανάσιου Απάρτη, **“Χρυσοστόμου Σμύρνης, 1867 - 1922” (1965) – Εικόνες 1.,2.,3. και 4., που αποτελείται από τον ανδριάντα του Εθνομάρτυρα και τρεις ανάγλυφες συνθέσεις, στη βάση του γλυπτού, Περίπτωση [1],** καθώς γίνεται αναφορά σε ένα ιστορικό πρόσωπο, τον Εθνομάρτυρα Χρυσόστομο Σμύρνης, ο οποίος το 1922 δεν δέχτηκε να φύγει με ασφάλεια και θανατώθηκε με μαρτυρικό τρόπο από τους Τούρκους. Σαν σύνολο λοιπόν, το συγκεκριμένο μνημείο έχει την αποστολή ανάκλησης της μνήμης, ώστε οι επόμενες γενιές να μην ξεχάσουν τις «Χαμένες Πατρίδες» και τις κακουχίες των προγόνων, αφού σταδιακά αποδυναμώνεται η κοινωνική μνήμη της μαρτυρίας των όσων συνέβησαν. Το δεύτερο έργο, που επιλέξαμε εδώ, είναι του Φώτη Κόντογλου, το έργο, **“Οι πρόσφυγες” ή “Η κοιλάδα του Κλαυθμώνος” (1930) - Εικόνα 31. Περίπτωση [10],** καθώς αποτυπώνεται το προσφυγικό τραύμα και η εικόνα που δημιουργείται, κραυγάζει ηχηρά για την οδύνη της ανθρώπινης ύπαρξης, που διώκεται και εξαναγκάζεται στην προσφυγιά. Η εικόνα εκπέμπει μνημειακότητα και με την αναφορά στην ορθόδοξη πίστη και τη βυζαντινή παράδοση (κοιλάδα Κλαυθμώνος = κλάματος - κοιλάδα του Ιωσαφάτ στην Ιερουσαλήμ), εκφράζει με συμβολική δύναμη, τον οδυρμό των προσφύγων όλου του κόσμου. Το τρίτο έργο, είναι το γλυπτό της Δήμητρας Τσερκέζου, **“Προσφυγάκι” (1974) - Εικόνα 39. Περίπτωση [17].** Το προσφυγικό βίωμα, εκφρασμένο άμεσα μέσα από την αγωνία ενός μικρού παιδιού, που απορεί για τη δύσκολη μοίρα της προσφυγιάς, η συσχέτιση με το αντίστοιχο γλυπτό από τη Συλλογή του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, καθώς και οι διαστάσεις του γλυπτού σε φυσικό μέγεθος, καθιστούν το έργο διαχρονικό ύμνο στο δικαίωμα των παιδιών, που βιώνουν την προσφυγιά για προστασία και στήριξη.

Β. Στη δεύτερη κατηγορία το προσφυγικό βίωμα μέσα από τον αγώνα επιβίωσης αποδοχής και ενσωμάτωσης στον τόπο εγκατάστασης, αποτέλεσε μία ενδιαφέρουσα εκδοχή περιπτώσεων. Πρώτη αναφορά είναι το χαρακτηριστικό έργο του Φώτη Μαστιχιάδη, **“Πρόσφυγες” (1986) - Εικόνα 32. Περίπτωση [11]**, όπου γίνεται μια άμεση αναφορά στο τραυματικό βίωμα της καθημερινότητας και η πρόταση του εικαστικού για εσωτερική γαλήνη και ειρηνική ενσωμάτωση στη “Νέα Πατρίδα”, είναι η διαδικασία εξισορρόπησης διαφορετικών καταστάσεων και γεγονότων, καθώς και αντιδράσεων απέναντι σε αυτά. Η παρηγορητική καθημερινότητα, θα απαλύνει τελικά τον πόνο του ξεριζωμού. Επόμενη μελέτη περίπτωσης το έργο του Γεώργιου Σικελιώτη, **“Παράγκες Καισαριανής” (1951 - 1960) - Εικόνα 35. Περίπτωση [14]**, όπου μέσα από το προσωπικό του βίωμα στον προσφυγικό οικισμό εκφράζει την τραγικότητα της μοίρας του ανθρώπου, αναδεικνύοντας μία καινούρια ταυτότητα στον τόπο υποδοχής, που ανταποκρίνεται στις νέες ανάγκες “ψυχικής” εγκατάστασης. Υπάρχει μία εσωτερική πνοή κίνησης της καθημερινότητας, ενώ απουσιάζει η ανθρώπινη μορφή, εκφράζοντας μία συμβολική έννοια της στέγης, που αγκαλιάζει και συντροφεύει τον άνθρωπο. Η τρίτη περίπτωση είναι το έργο του Γρηγόρη Τουφεξιάν (Κρηκόρ), **“Σούδα - Κοκκινιά” (1970) - Εικόνα 37. Περίπτωση [15]**, όπου αποδίδεται η ιδιαίτερη οικιστική ταυτότητα του προσφυγικού συνοικισμού της Κοκκινιάς, εστιάζοντας στη Σούδα (το ρέμα που διέσχισε σχεδόν όλη την προσφυγούπολη) και απομονώνοντας ένα στιγμιότυπο της καθημερινότητας των απλών ανθρώπων, με ρεαλιστική αλλά και ποιητική διάθεση. Η αγωνία της εγκατάστασης εξισορροπείται από την γλυκιά καθημερινότητα και τις κοινωνικές πρακτικές, που υποδηλώνουν την προσφυγική ταυτότητα.

Στην ίδια κατηγορία εντοπίσαμε περιπτώσεις εικαστικών, όπου η αγωνιώδης προσπάθεια για ενσωμάτωση οδήγησε ενίοτε σε μία διαδικασία επαναπροσδιορισμού, με αναφορές στην παράδοση, στη θρησκεία και την ιστορία, βυζαντινή και αρχαιοελληνική, καθώς και στη λαϊκή τέχνη (εντοπίσαμε αρκετά έργα προς αυτήν την κατεύθυνση, Πίνακας [7]). Αναλύσαμε τρεις μελέτες περίπτωσης,¹⁶⁸ σύμφωνα με τις οποίες οι αντίστοιχες αναπαραστάσεις αφορούν στην παράδοση και την πολιτισμική μνήμη. Ξεκινάμε με το έργο της Ελεονώρας Αρχελάου, **“Δεν έχεις να χάσεις τίποτα παρά μόνο τον φόβο σου” (1990) - Εικόνα 42. Περίπτωση [19]**,

¹⁶⁸ Η Αρχελάου και ο Έδεν μας παραχώρησαν συνέντευξη και όσον αφορά τον Σεμερτζίδη είχαμε τη συνομιλία του με τον Χρίστο Αλεξίου, από όπου αντλήσαμε πολύτιμες πληροφορίες για το έργο και τις επιλογές της ζωής του.

όπου και μόνο ο τίτλος υποδηλώνει τη διεργασία της τραυματικής εμπειρίας και το ατομικό της βίωμα. Η καλλιτέχνιδα επιλέγει την επιστροφή στις ρίζες σαν ιερό φυλαχτό, για κάθε άνθρωπο πρόσφυγα, προκειμένου να τονώσει τη συλλογική μνήμη. Οι εικόνες της έχουν αναφορά στη βυζαντινή παράδοση, εκεί όπου η ίδια νιώθει ότι ανήκει, εκεί όπου νιώθει ασφαλής. Το πολύ σημαντικό στοιχείο εδώ είναι ότι η επιστροφή στην παράδοση, στον τόπο από όπου προέρχεται, συμβαίνει για να αντέξει τον βαθύτερο πόνο που νιώθει ότι δεν ανήκει πουθενά. Η ενσωμάτωση δεν έχει επιτευχθεί και φυσικά ούτε η απόσβεση του τραυματικού γεγονότος. Το επόμενο έργο που μελετήσαμε είναι του Αιμίλιου Έδεν **“Ο Ποσειδώνας περιεργάζεται την εποχή μας” (2005) - Εικόνα 43. Περίπτωση [20]**, το οποίο παίρνει στοιχεία από τη μυθολογία και εστιάζει στη μορφή του «Ποσειδώνα» - «Παρατηρητή», που ο εικαστικός τον «επανατοποθετεί» στο παρόν. Σημαντικό εδώ είναι ότι δεν υπάρχει πόνος για το τραυματικό γεγονός, το οποίο φαίνεται να έχει επουλωθεί, με αποτέλεσμα ο μετασχηματισμός του να οδηγήσει, σε ισχυρή αίσθηση αποστολής και μία πιο βιωματική προσέγγιση της τέχνης του παρελθόντος. Η αγάπη του για τη «Χαμένη Πατρίδα», τού δίνει δύναμη για να οργανώσει τον αγώνα προώθησης του ελληνικού πολιτισμού (σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο), στη «Νέα Πατρίδα». Η τρίτη περίπτωση είναι το έργο του Βάλια Σεμερτζίδη, **“Οργώμα” (1937) - Εικόνα 44. Περίπτωση [21]**. Ένας αγρότης προσπαθεί να οργώσει μαζί με το άλογό του, το οποίο παρουσιάζεται εξίσου καταπονημένο. Το γεγονός αυτό, ήταν για τον ίδιο τον εικαστικό, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, το «ανθρώπινο τοπίο», που γνώρισε περισσότερο στη «Χαμένη Πατρίδα». Στην περίπτωση του Σεμερτζίδη, η απόσβεση του τραυματικού γεγονότος έχει επιτευχθεί και μέσα από το συνολικό έργο του έχει υμνήσει τον αγώνα των ανθρώπων για ελευθερία και δικαιοσύνη, εκπληρώνοντας μία εσωτερική αποστολή. Το έργο αυτό ήταν η μοναδική στιγμή, που έδωσε συλλογική υπόσταση στο προσωπικό του βίωμα από το παρελθόν, δημιουργώντας ένα πέρασμα - γέφυρα και υποδηλώνοντας όλα τα πολύτιμα, που πρέπει να αφουγκράζεται κανείς και να έχει μέσα του από τη “Χαμένη Πατρίδα”, ώστε να ισορροπήσει ψυχικά στη νέα πατρίδα.

Γ. Στην τρίτη κατηγορία μελετήσαμε περιπτώσεις, όπου οι εικαστικοί, κράτησαν τον πόνο του τραύματος και επέλεξαν να μορφοποιήσουν τον μετασχηματισμό του τραυματικού βιώματος με συμβολικό ή αλληγορικό τρόπο. Εντοπίσαμε ορισμένες περιπτώσεις, όπου ο μετασχηματισμός οδήγησε σε έναν μηχανισμό συσώρευσης και

ενσωμάτωσης της τραυματικής εμπειρίας, ώστε η μνήμη των «χαμένων πατρίδων», να οδηγήσει στην κάθαρση και τη γνώση. Παρατηρήσαμε αναπαραστάσεις συμβολικές και αλληγορικές, μέσα από μία διαδικασία εσωτερικών κινήτρων. Στον Πίνακα (11) συγκεντρώσαμε έντεκα παρόμοιες περιπτώσεις και αναλύσαμε δύο από αυτές, για τις οποίες υπάρχει συνέντευξη των εικαστικών.

Συγκεκριμένα, αναλύσαμε το έργο του Χρήστου Αρβανίτη (Xchristakos), **“Τα Ανθρωπάκια” (2006-2007) - Εικόνα 95. Περίπτωση [22]**, στο οποίο ο εικαστικός μετασχηματίζει την απογοήτευση και τον πόνο του προσφυγικού βιώματος, παρουσιάζοντας αλληγορικά την έννοια της αποδοχής στον τόπο, που θεωρεί ως πατρίδα. Η ατομική μνήμη του δημιουργού, προσπαθεί να αντικατοπτριστεί στη συλλογική μνήμη των απογόνων, με την απώτερη αποστολή να μιλήσει για τις δυσκολίες που μπορεί να αντιμετωπίσει ένας πρόσφυγας, στην ενσωμάτωση και στην απόσβεση του τραύματος. Το δεύτερο έργο είναι της Μαρίνας Βασιλόγλου **“Φιγούρα ΙΙΙ” (2010) - Εικόνα 96. Περίπτωση [23]**, όπου βλέπουμε μία φιγούρα να έχει γυρίσει την πλάτη στον θεατή, αναζητώντας ξεχασμένες μνήμες και στιγμές. Ο μετασχηματισμός του τραυματικού γεγονότος είναι η διαρκής αναζήτηση όλων αυτών που έμειναν πίσω στη “Χαμένη Πατρίδα”, μια διαρκής επιστροφή, καθώς κι εδώ φαίνεται ότι υπάρχει δυσκολία στην απόσβεση του τραύματος.

Δ. Στην κατηγορία αυτή μελετήσαμε περιπτώσεις εικαστικών όπου το τραυματικό γεγονός εκφράστηκε με έναν ιδιαίτερο και πρωτοποριακό τρόπο και έγινε κριτική απέναντι στο εκάστοτε κοινωνικοπολιτικό σύστημα. Ιδιαίτερη λοιπόν κρίναμε την παρουσία της ομάδας των σκιτσογράφων και γελοιογράφων, οι οποίοι εδραίωσαν στην Ελλάδα το σκίτσο και την κοινωνικοπολιτική σάτιρα, πάλεψαν πολλές φορές στο πλευρό των κατατρεγμένων συνανθρώπων τους και στην ουσία καθιέρωσαν μία εικαστική γλώσσα, που προσέφερε αυτή τη δυνατότητα. Ξεχωριστή αναφορά θα κάνουμε σε τρεις καλλιτέχνες, ξεκινώντας από τη σειρά σκίτσων του Μίνου Αργυράκη, **“Η Αυτοεικονογραφία” (1961) - Εικόνες 5. 6. 7. και 8. Περίπτωση [2]**. Το ενδιαφέρον στοιχείο εδώ, είναι ότι μορφοποιείται η ατομική μνήμη μέσα από το συλλογικό αφήγημα και ο εικαστικός δημιουργεί την αυτοεικονογραφία, όπως ονομάζει τα σχέδιά του, από εικόνες που είχε τόσα χρόνια μέσα του. Συμβολοποιεί κατά κάποιον τρόπο σκέψεις και βιώματα, σαν ένα ημερολόγιο εσωτερικής συνείδησης του εαυτού του, ακόμη και από τη στιγμή που γεννήθηκε και ο θεατής ταξιδεύει ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα. Η δεύτερη αναφορά είναι από

το Λεύκωμα του Νικόλαου Καστανάκη, **“Σκίτσα και γελοιογραφίες της περιόδου 1920 έως 1923, από το Λεύκωμα Καστανάκη της Βιβλιοθήκης ΕΣΗΕΑ” (1920 - 1923) - Εικόνες 14. έως 28. Περίπτωση [7].** Τα σκίτσα του εικαστικού παρουσιάστηκαν σε τρεις κατηγορίες, η πρώτη αναφέρεται στην περίοδο πριν την καταστροφή του 1922, η δεύτερη στη μικρασιατική τραγωδία και το ζήτημα της “Χαμένης Πατρίδας” και η τρίτη, στα αποτελέσματα και στην κατάληξη της μικρασιατικής καταστροφής. Ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον αποτελεί η ψηφιοποίηση, από την ερευνήτρια, του πεντάτομου λευκώματος με αποκόμματα από τις δουλειές του καλλιτέχνη, το οποίο η σύζυγός του είχε δωρίσει στη Βιβλιοθήκη της Ένωσης Ελλήνων Συντακτών. Πολύτιμο ντοκουμέντο για τη μελέτη έκφρασης της συλλογικής και ατομικής μνήμης και της σύνδεσής τους με την ιστορική μνήμη και την εθνική συνείδηση, μέσα από τον τύπο της εποχής, όπου άνθισε η Μεγάλη Ιδέα, διαδραματίστηκαν τα γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής και ακολούθησε ο διωγμός, η προσφυγιά, η αναγκαστική ανταλλαγή των πληθυσμών και οι καταστροφικές συνέπειες σε κοινωνικοοικονομικό, πολιτικό και πολιτιστικό επίπεδο. Τέλος, αναφέρουμε το σκίτσο του Χρύσανθου (Μέντη) Μποσταντζόγλου (γνωστού ως Μποστ), **“ΠΟΝΕΜΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΕΙΑ” (1960) – Εικόνα 33. Περίπτωση [12],** το οποίο αποτελεί και τη μοναδική περίπτωση μελέτης σε σχέση με τα «Σεπτεμβριανά». Ο Μποστ συνδύασε μοναδικά την εικόνα με το κείμενο δημιουργώντας μία ξεχωριστή δυνατή γλώσσα με έντονους συμβολισμούς και κριτικό πνεύμα. Οι τρεις θρυλικοί σούπερ αντλήρωές του: η Μαμά Ελλάς, ο Πειναλέων και η Ανεργίτσα εμφανίστηκαν από το 1958, στη στήλη του το «Μποστάνι του Μποστ» και αποτέλεσαν ενδεικτικές μορφές των πολιτισμικών και κοινωνικοπολιτικών μεταλλάξεων της ελληνικής καθημερινότητας. Ενίοτε, σχολίαζε θέματα της επικαιρότητας και εδώ αναφέρεται στην περίπτωση του Μεντερές, ο οποίος ήταν πρωθυπουργός της Τουρκίας το 1955. Ο Μεντερές θεωρήθηκε υποκινητής των «Σεπτεμβριανών», όχι μόνο από την ελληνική πλευρά αλλά και από τους ομοεθνείς του, με αποτέλεσμα, μετά το πραξικόπημα της 27ης Μαΐου του 1960, να συλληφθεί. Η φράση στο τέλος, “Της φυλακής τα σίδερα είν’ για τους Μεντερές”, αποδίδει την κοσμική δικαιοσύνη και τονίζει ότι καμία αδικία δε μένει ατιμώρητη στο πέρασμα του χρόνου, ενώ ο τρόπος απεικόνισης του Μεντερές, δημιουργούν στον θεατή οικειότητα και οίκτο.

Στην ίδια κατηγορία μελετήσαμε περιπτώσεις εικαστικών, οι οποίοι μας έδωσαν αναπαραστάσεις, που αφορούσαν στην ευαισθητοποίηση απέναντι στον ανθρώπινο πόνο, με ταυτόχρονη ενδυνάμωση της αλληλεγγύης και του αλτρουισμού. Χαρακτηριστική εδώ υπήρξε η θεματική “Τυναίκα και παιδί”, καθώς η προσφυγιά είχε οδηγήσει στην απώλεια μελών της οικογένειας, κυρίως των αντρών. Ένα επιπλέον σημαντικό στοιχείο, το οποίο εμπίπτει στην ίδια παράμετρο, ήταν η διάθεση των εικαστικών να δράσουν ομαδικά, μέσα από αντίστοιχες επιλογές συμμετοχής και δημιουργίας καλλιτεχνικών και άλλων ομάδων, αλλά και με τη συμμετοχή και διοργάνωση ομαδικών εκθέσεων. Οι δύο αυτές παράμετροι παρουσιάζονται στους Πίνακες (8), (9) και (10). Στον πρώτο πίνακα έχουμε συγκεντρώσει 25 χαρακτηριστικά έργα των καλλιτεχνών/-χνιδών και στους άλλους πίνακες παρουσιάσαμε στοιχεία για τις επιλογές των εικαστικών να δράσουν ομαδικά (ομάδες, φορείς, σύλλογοι, οργανώσεις-ομαδικές εκθέσεις).

Ως εκ τούτου, η εργασία “Χαμένες πατρίδες στις εικαστικές τέχνες: τραύμα, μνήμη και ταυτότητα», διερεύνησε και ανέδειξε τους διαφορετικούς τρόπους αναπαράστασης του προσφυγικού τραύματος και των μετασχηματισμών του, στις εικαστικές τέχνες, με άξονες τη μνήμη - ατομική, συλλογική, ιστορική – και την προσφυγική ταυτότητα.”

Το βασικό μας μέλημα ήταν να συμπεριληφθούν σε ένα πρώτο επίπεδο, οι περιπτώσεις, όπου αποτυπώθηκε από τους/τις εικαστικούς το τραυματικό γεγονός αυτούσιο ή σε διαφορετικά στάδια της εξέλιξής του. Τα βίαια τραυματικά γεγονότα, ο βίαιος εκτοπισμός τόσων ανθρώπων, που τέθηκε ως λύση επιβίωσης, συγκέντρωνε τη βουβή απώλεια της “Χαμένης Πατρίδας” και της ίδιας της ταυτότητας. Όμως τελικά, η τέχνη προσέφερε φωνή και μορφή στο δράμα και τον πόνο των προσφύγων και όπως φάνηκε μέσα από έναν δύσκολο δρόμο, στις περισσότερες περιπτώσεις πέρασε ένα σημαντικό χρονικό διάστημα από το τραυματικό γεγονός, μέχρι τη δημιουργία του εικαστικού έργου.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Από τις 18 μελέτες περίπτωσης, που αναφέρονται με άμεσο τρόπο στο προσφυγικό βίωμα, μόνο έξι τοποθετούνται χρονολογικά κοντά στο τραύμα του διωγμού με μία απόκλιση όχι μεγαλύτερη των δέκα ετών (για δύο περιπτώσεις δεν υπάρχει χρονολογία) και οι υπόλοιπες δέκα έχουν μία απόκλιση χρονολογικά που ξεπερνά τα τριάντα χρόνια.

Το δραματικό και το ανθρωποκεντρικό στοιχείο, καθώς και η προτίμηση έκφρασης μέσω των κινημάτων της πρωτοπορίας του 20ού αιώνα (εξπρεσιονισμός, ιμπρεσιονισμός, σουρεαλισμός, αφαιρετικό στοιχείο κ.ά.) προσέφεραν τα κατάλληλα εργαλεία για περαιτέρω έκφραση του προσφυγικού τραύματος. Η διαδικασία ενσωμάτωσης των προσφύγων εικαστικών φάνηκε σε αρκετές περιπτώσεις συνδεδεμένη με τον επαναπροσδιορισμό τους, μέσω της δημιουργίας αναπαραστάσεων αναφερόμενων στην παράδοση και την πολιτισμική μνήμη.

Η απώλεια των “Χαμένων Πατρίδων”, μέσα από το έργο των σκιτσογράφων συνδύασε τη δύναμη της εικόνας και του κειμένου και εκφράστηκε με πιο επώδυνο τρόπο κάποιες φορές. Η κατηγορία αυτή περιπτώσεων συνδέθηκε με τον τύπο της εποχής και την καθημερινή κυκλοφορία σκίτσων και γελοιογραφιών, που ασκούσαν ισχυρή κριτική στην πολιτική. Από τον χώρο αυτόν απουσιάζουν οι γυναίκες εικαστικοί με μοναδική περίπτωση αναφοράς τη Θάλεια Φλωρά-Καραβία, που παραβρέθηκε στο μικρασιατικό μέτωπο ως ανταποκρίτρια πολέμου και συνδύασε στο έργο της, την εικόνα με το κείμενο. Γενικότερα, η προσέγγιση των γυναικών είναι περισσότερο βιωματική και αντανakλά μία εσωτερικότητα, όπως πολύ χαρακτηριστικά παρατηρήσαμε στην αποτύπωση του θέματος “Γυναίκα και παιδί”. Η γυναίκα εικαστικός (η ίδια ήταν διαφορετικά συνδεδεμένη με τη ζωή της “μητέρας”), αποτυπώνει το θέμα πιο άμεσα, με τρυφερότητα, σε διαφορετική κλίμακα και με πιο ελεύθερες συνθέσεις, όσον αφορά τη σχέση ανάμεσα στις μορφές, σε σύγκριση με τη μνημειακότητα και τη στατικότητα, που αντανakλάται σε αντίστοιχα έργα των αντρών προσφύγων εικαστικών.

Προκειμένου να πραγματοποιηθεί η παραπάνω μελέτη περιπτώσεων, διερευνήσαμε και ψηφιοποιήσαμε πολύτιμα και ευαίσθητα δεδομένα, γεγονός που προσέδωσε μια ιδιαίτερη βαρύτητα και μοναδικότητα στην εργασία μας, όσον αφορά τη μελέτη και την εξέλιξη της ελληνικής τέχνης, μέσα από την ολοκληρωμένη παρουσίαση των καλλιτεχνών/-χνιδών, του συνολικού έργου και του προβληματισμού τους.

Μελετώντας τις παραπάνω κατηγορίες, φάνηκε ότι η απόσβεση του τραύματος σαν διαδικασία, ξεκινά παράλληλα με τον αγώνα για ενσωμάτωση και αφομοίωση. Σε ένα πρώτο επίπεδο, αυτό επιχειρείται με το ταξίδι στο παρελθόν, την παράδοση και την πολιτισμική μνήμη. Στην πορεία επιτελείται με την έκφραση του ανθρώπινου πόνου, την ισχυρή αίσθηση αποστολής και με αντίστοιχες επιλογές για ομαδική δράση και

αλτρουιστική συμπεριφορά. Η βαθύτερη αίσθηση εσωτερικών κινήτρων συνδυάστηκε ακόμα, με την απόσβεση του τραύματος αλλά με αναπαραστάσεις αλληγορικές και συμβολικές.

Προκειμένου να συνδεθεί η απόσβεση του τραύματος με τις επόμενες γενιές εικαστικών καλλιτεχνών/-χνιδών, συμπεριλάβαμε στην εργασία μας και πέντε χαρακτηριστικές περιπτώσεις επιγόνων προσφυγικής καταγωγής. Σε σχέση με τους επιγόνους, υπήρξε καθοριστική η ζωντάνια και η σαφήνεια, με την οποία έχει μεταφερθεί η τραυματική εμπειρία, σε οικογενειακό, κοινωνικό και εθνικό επίπεδο.

170

Στις πέντε περιπτώσεις επιγόνων που μελετήσαμε, εντοπίσαμε διαδικασίες διεργασίας και διαβίβασης του τραύματος, με παραμέτρους το οικογενειακό αφήγημα, το συλλογικό βίωμα και την ιστορική πραγματικότητα. Παρατηρήθηκαν έργα ευαισθητοποιημένα απέναντι στον ανθρώπινο πόνο, αλτρουιστική δράση και έργα που προάγουν τη γνώση του προσφυγικού τραύματος στις επόμενες γενιές. Σημαντικές παρατηρήσεις, αφού με αυτόν τον τρόπο, καθιερώθηκε μία ταυτότητα θετική, με δίκαιη, αλτρουιστική συμπεριφορά και ηθικές αξίες, χωρίς να παραμείνουν τα άγωνα και αρνητικά συναισθήματα.

Ως εκ τούτου, απόσβεση του τραύματος μπορεί και συμβαίνει καθώς υπάρχει σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στη διαμόρφωση της προσωπικής μας άποψης και στην ιστορική και τη συλλογική μνήμη. Η επέτειος των εκατό χρόνων από τη μικρασιατική καταστροφή, η οποία εορτάζεται με τόσες εκδηλώσεις, είναι μία ξεκάθαρη ένδειξη ότι σε ένα γενικό επίπεδο, η απόσβεση του τραύματος έχει επιτευχθεί, μέσω των διαδικασιών που προαναφέραμε.¹⁷¹

¹⁷⁰ Η ανεύρεση και ανάκληση των τραυματικών γεγονότων, γίνεται από τους επιγόνους με διαφορετικούς τρόπους, όπως: καταγραφή της μαρτυρίας των προγόνων, ταξίδι στη “Χαμένη Πατρίδα”, επίδραση μνημείων, διαμονή σε προσφυγικό οικισμό, εορτασμό επετείων, συμμετοχή σε συλλόγους, οικογενειακά κειμήλια, καθώς και το έργο προηγούμενων καλλιτεχνών που έχει συμβολίσει και ενσωματώσει την προσφυγική τραυματική εμπειρία κ.ά.

¹⁷¹ Κατά τη διάρκεια εκπόνησης της συγκεκριμένης διατριβής, αναζητήθηκαν παράλληλα σύγχρονες εκδηλώσεις, οι οποίες αφορούσαν, είτε στο προσφυγικό ζήτημα του 1922 είτε στο σημερινό προσφυγικό ζήτημα: Η έκθεση φωτογραφίας με θέμα: «Κερδισμένη πατρίδα, πρόσφυγες του 1922 στον Πειραιά», από 20 Οκτωβρίου 2016 έως 31 Μαρτίου 2017, στο φουαγιέ του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά με επιμέλεια του ιστορικού Βάσια Τσοκόπουλου, που διερευνά την πολιτισμική ταυτότητα και την εσωτερική δύναμη των προσφύγων του 1922, οι οποίοι πολύ σύντομα κατάφεραν αναδιοργανώσουν τη ζωή τους στον Πειραιά. Δημιουργοί είναι οι: Σπύρος Δεληβοριάς, Ανδρέας Σχοινιάς και Δημήτρης Σφουντούρης που αποτυπώνουν, μεταξύ άλλων, εικόνες προσφυγικών σπιτιών στον Πειραιά, στην Νίκαια, στο Πέραμα, αλλά και από τη ζωή των προσφύγων. Παρόμοια έκθεση έγινε στη Δημοτική Πινακοθήκη του Αγρινίου, 2-30 Οκτωβρίου 2016, με τίτλο «Πρόσφυγες

του '22 στην Αττική και το Αργίνο», την οποία διοργάνωσαν το Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία, σε συνεργασία με τον δικηγορικό σύλλογο Αργινίου. Η τρίτη εκδήλωση είναι η ομαδική εικαστική έκθεση με τίτλο «Ο Πρόσφυγας», από 16/12 έως 29 Ιανουαρίου 2017 στην γκαλερί ArtΠρίσμα και με την υποστήριξη του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά. Συμμετέχουν οι καλλιτέχνες: Ρένα Αβαγιανού, Αδριανός Σωτήρης, Βασίλης Καρακατσάνης, Μπάμπης Κατσασιδής, Κώστας Μίχαλος, Γιάννης Νομικός, Βιβή Ντέμη, Έλενα Παπαδημητρίου, Γκέντση Ρούτση, Δέσποινα Τσακνή, Γιάννης Τσούμας.

Αξίζει να σημειωθεί η έκθεση «Πόνος και Ελπίδα» που διοργάνωσαν οι Γιατροί του Κόσμου τον Ιούλιο του 2017, στο METApolis Gallery στη Στοά Καΐρη, με έργα 17 προσφύγων και αιτούντων άσυλο, μεταξύ 12 και 48 ετών, από τη Συρία, το Ιράκ και το Αφγανιστάν, που συμμετείχαν στα προγράμματα των Γιατρών του Κόσμου. Η έκθεση ήταν ένα έργο κοινωνικής ενδυνάμωσης, στο οποίο οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες εμφανίζονται ως φορείς έμπνευσης και μετασχηματισμού. Η έκθεση στον χώρο του METApolis αποτέλεσε τον τρίτο σταθμό μετά την Θεσσαλονίκη και την Πράγα. Επίσης η έκθεση "Find Refuge In Art", η οποία οργανώθηκε τον Δεκέμβριο του 2017, από το Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο και είναι αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής σύμπραξης καλλιτεχνών με διαφορετικό πολιτισμικό υπόβαθρο που συναντήθηκαν στο πλαίσιο του έργου PRESS, καθώς και με ατομικές συμμετοχές καλλιτεχνών όπου αποτυπώνεται η "προσφυγική εμπειρία". Απώτερος στόχος η συμβολή στην πολυεπίπεδη υποστήριξη των προσφύγων που βρίσκονται στην Ελλάδα και στην ευαισθητοποίηση του ευρύτερου κοινού.

Η έκθεση "Οικείες κληρονομίες: Η Αθήνα μέσα από τον φακό των προσφύγων", που πραγματοποιήθηκε στο Ωδείο Αθηνών, από 26 Νοεμβρίου έως 1 Δεκεμβρίου 2018 (Ευρωπαϊκού Έτους Πολιτιστικής Κληρονομιάς 2018). Μία δράση του Ελληνικού Ιδρύματος Ευρωπαϊκής και Εξωτερικής Πολιτικής (ΕΛΙΑΜΕΠ) με σκοπό την ενσωμάτωση και ενδυνάμωση προσφύγων μέσα από την τέχνη, όπου 14 πρόσφυγες από τη Συρία, το Ιράν και το Αφγανιστάν ξεναγήθηκαν στο κέντρο της Αθήνας και κατόπιν φωτογράφησαν τα μνημεία της πόλης. Επίσης, τον Ιούνιο του 2018, ο Διεθνής Οργανισμός Μετανάστευσης (ΔΟΜ) παρουσίασε ζωγραφικά έργα καλλιτεχνών από το Ιράν, τη Συρία και το Αφγανιστάν με τίτλο "The Shape of Life", στο πλαίσιο του προγράμματος "Humanitarian and recovery support to the affected population in Greece".

Σημαντική επίσης ήταν η έκθεση φωτογραφίας «Μέσα από άλλα μάτια» με πορτρέτα και ιστορίες προσφύγων από το πρόγραμμα «Face Forward ...into my home», που πραγματοποιήθηκε από το ΕΜΣΤ και την UNHCR. Η έκθεση παρουσιάστηκε στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας από 20 Ιουλίου έως 20 Αυγούστου 2018. Τέλος, ο Mark Henley, βραβευμένος φωτορεπόρτερ από τον ΟΗΕ, παρουσίασε με αφορμή την Παγκόσμια Ημέρα Προσφύγων (20ή Ιουνίου), μια σειρά από πορτρέτα προσφύγων εκπονημένα στην Ελβετία, την πατρίδα του. Η έκθεση, που συνδιοργάνωσαν το Ελληνικό Κοινοβούλιο, το Ελληνικό υπουργείο Πολιτισμού, η Πρεσβεία της Ελβετίας στην Ελλάδα και το Ίδρυμα Fluxum / Flux Laboratory, είχε τίτλο "Αντιμετωπίζοντας την προκατάληψη" και πραγματοποιήθηκε στον Περιστύλιο χώρο του Μεγάρου της Βουλής. Μια πρώτη εκδοχή της έκθεσης παρουσιάστηκε από το Ίδρυμα Fluxum/Flux Laboratory στη Ζυρίχη το 2017 και στη συνέχεια το 2018 στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου και Φόρουμ για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα (FIFDH). Τα πορτρέτα του καλλιτέχνη παρουσιάζονται παγκοσμίως με στόχο την κοινωνική ευαισθητοποίηση. Τέλος, αναφέρεται ενδεικτικά μία σημαντική εκδήλωση, η δημοπρασία των Christie's στο Λονδίνο, που οργανώθηκε με έργα προσφύγων από τη Μόρια. Οι πρόσφυγες δημιούργησαν πίνακες ζωγραφικής, που παρουσιάστηκαν σε έκθεση με τίτλο, «Ποτέ δεν το επιλέξαμε αυτό», από τις 6 ως τις 17 Ιανουαρίου 2020, στην Εκκλησία του St James στο Πικαντίλι και κατόπιν τέθηκαν προς πώληση σε φιλανθρωπική δημοπρασία, του διάσημου οίκου Christie's. Οι πρόσφυγες και οι μετανάστες που διέμεναν στον καταυλισμό της Μόριας, αποτύπωσαν με βιωματικό τρόπο την τραυματική τους εμπειρία και παράλληλα την ελπίδα τους για ένα καλύτερο αύριο. Τα συγκεκριμένα έργα αναδεικνύουν έντονα μορφολογικά στοιχεία, που παραπέμπουν στη γλώσσα της "απώλειας" και στους μηχανισμούς διεργασίας του τραύματος, που μελετήθηκαν παραπάνω. Αποδεικνύεται λοιπόν, πως και σήμερα η καλλιτεχνική ομάδα δραστηριοποιείται, υιοθετώντας παρόμοια εκφραστική γλώσσα, προκειμένου να επικοινωνήσει μαρτυρίες απώλειας και τραυματικών γεγονότων, όπως ήταν οι "Χαμένες Πατρίδες" για τη συγκεκριμένη έρευνα. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί το έργο της Nazgol Golmuradi, από το Ιράν, που ονομάζεται, «Υποχρεωτική χιτζάμπ». Το έργο, χρησιμοποιεί μία

Η αποτύπωση της “προσφυγικής εμπειρίας”, μέσω της εικαστικής έκφρασης έχει οδηγήσει σε δυναμικά βήματα κοινωνικής αποδοχής, καθώς οι καλλιτέχνες δραστηριοποιούνται και δίνουν μορφή στο έργο τους, μετασχηματίζοντας τα τραυματικά γεγονότα, με σκοπό να ευαισθητοποιήσουν το ευρύ κοινό. Προσεγγίσαμε το ζήτημα της “Χαμένης Πατρίδας”, με σημείο αναφοράς τα γεγονότα του 1922. Δυστυχώς όμως, τέτοια γεγονότα συνεχίζουν να συμβαίνουν, ακόμα και σήμερα, κάτω από διαφορετικές βέβαια συνθήκες. Κατ’ επέκταση, θα μπορούσε να επιτευχθεί μία βαθύτερη κατανόηση, που αφορά σε κοινωνικές ομάδες με διαφορετικές κουλτούρες αλλά παρόμοια τραυματικά φαινόμενα.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Από τη στιγμή που ξεκίνησε η αναζήτηση των καλλιτεχνών/-χνιδών, άρχισε ένα πολύχρωμο ταξίδι στις εξελίξεις της σύγχρονης ελληνικής εικαστικής έκφρασης, που πραγματικά ήταν συναρπαστικό, από την αρχή μέχρι το τέλος. Εντοπίστηκαν καλλιτέχνες/-χνιδες, που δεν είναι πλέον εν ζωή, που πάλεψαν για την τέχνη και τον πολιτισμό, που διαμόρφωσαν την εικαστική γλώσσα και την πολιτιστική πραγματικότητα στην Ελλάδα, από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι σήμερα. Άνθρωποι που αγωνίστηκαν και δεν έπαψαν να ελπίζουν για ένα καλύτερο αύριο, άφησαν πίσω τους ένα σπουδαίο έργο και ένιωσα πως είναι χρέος μου, να το επικοινωνήσω με τις νεότερες γενιές και τη σημερινή κοινωνία.

Επίσης, όσον αφορά τις συνεντεύξεις, η διαδικασία ήταν πολύ ουσιαστική, καθώς υπήρξε άμεση ανταπόκριση από την πλευρά των καλλιτεχνών/-χνιδών, οι οποίοι χωρίς αμφιβολίες αποφάσισαν να μου εκθέσουν την αλήθεια τους, για τη βαθύτερη έννοια του έργου και των επιλογών τους. Η εμπειρία της συνέντευξης των τεσσάρων προσφύγων εικαστικών ήταν μία εμπειρία ζωής, που θεωρώ άνοιξε μέσα μου νέους ορίζοντες για την αντίληψη της σχέσης “άνθρωπος και τέχνη” και προπάντων με

έντονα αλληγορική σύνθεση, όπου απεικονίζεται μία γυναίκα ντυμένη με χιτζάμπ και γύρω της αρκετά πουλιά που προσπαθούν να τη σώσουν από ελεύθερη πτώση. Η ίδια λέει για το έργο της: «Στη χώρα μου το χιτζάμπ είναι υποχρεωτικό και οι γυναίκες που δεν συμμορφώνονται αντιμετωπίζουν αυστηρή τιμωρία. Η γυναίκα είναι μελαγχολική και νιώθει νεκρή εσωτερικά. Τα πουλιά αντιπροσωπεύουν τον Θεό. Είναι πάντα εκεί για να βοηθήσουν» (Ιγνατιάδης Β., “Σε δημοπρασία των Christie's στο Λονδίνο έργα προσφύγων από τη Μόρια (pics)”, ΕΘΝΟΣ – Πολιτισμός: άρθρο 27/12/2019, Επίσκεψη 8/8/2022, Σύνδεσμος: https://www.ethnos.gr/politismos/79645_se-dimoprasia-ton-christies-sto-londino-erga-prosfygon-apo-ti-moria-pics).

συγκίνησε βαθιά και με έκανε να εκτιμήσω ακόμη περισσότερο το έργο μου, σαν εικαστικός και το χρέος μου απέναντι στον συνάνθρωπο.

Ως εκ τούτου στο τέλος της εργασίας συμπεριέλαβα τα Παραρτήματα Α' και Β', στα οποία εμπεριέχονται ομαδοποιημένα ανάλογα με το κριτήριο “αν υπάρχει ή όχι συνέντευξη” και μετά κατηγοριοποιημένα αλφαβητικά, στοιχεία για τους/-τις καλλιτέχνες/-χνιδες. Πολύτιμα και σπάνια δεδομένα σχετικά με τη βιογραφία και την εργογραφία των εικαστικών, τα οποία προήλθαν από πρωτογενή έρευνα πεδίου και ψηφιοποίηση πολύτιμου και ευαίσθητου υλικού. Τα Παραρτήματα αυτά σε συνδυασμό με τους Πίνακες [3], [4], [5], [6], [7], [8], [9], [10], [11] και [12], που βρίσκονται στο 5ο κεφάλαιο της διατριβής, αποτελούν σημαντικό κομμάτι της σύγχρονης ελληνικής τέχνης και χρήσιμο ερευνητικό εργαλείο για τη μελέτη της συνεισφοράς Ελλήνων και Ελληνίδων εικαστικών, οι οποίοι έχουν βιώσει το τραύμα της προσφυγιάς.

Καθώς η μελέτη αυτή έφτασε στο τέλος της, αισθάνομαι την ικανότητα να προσεγγίσω με πιο επιστημονική ματιά την καλλιτεχνική δημιουργία, μέσα από την έκφραση του τραύματος και των μετασχηματισμών του. Εντέλει, οι “Χαμένες Πατρίδες”, περισσότερο σήμερα παρά ποτέ, είναι ένα επίκαιρο ζήτημα και αποτελούν μία σημαντική προβληματική της σύγχρονης κοινωνίας. Είναι σημαντικό να μπορεί να αντιμετωπιστεί αυτό το ζήτημα με διαισθητικό αλλά και επιστημονικό τρόπο, που να συμβαδίζει με τον σύγχρονο τρόπο σκέψης και κινητοποίησης των καλλιτεχνών/-χνιδών.

ΠΗΓΕΣ

- ❖ Eirmos Art Gallery, Διαδικτυακή Γκαλερί.
- ❖ Τηxs, Ανεξάρτητη Ενημέρωση, Ρούσσος Γ., “Νόστος» της Σαντρίν Ντουμά για την Θάλεια Φλωρά-Καραβία”.
- ❖ Αρχεία πολιτιστικών συλλόγων.
- ❖ Αρχείο και Βιβλιοθήκη του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών.
- ❖ Αρχείο του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας.
- ❖ ΒΙΚΙΘΗΚΗ ΕΛΛΑΔΟΣ. “Συνθήκη της Λωζάνης/Σύμβασις Περί ανταλλαγής των Ελληνικών και Τουρκικών πληθυσμών”.
- ❖ Βιογραφίες δημιουργών - Σειρά: Ταξίδι στον Πολιτισμό για το Υπουργείο Πολιτισμού. Ντοκιμαντέρ για τον Διαμαντή Διαμαντόπουλο - You Tube.
- ❖ Δημοτική Πινακοθήκη Αθηνών.
- ❖ Δημοτική Πινακοθήκη Νίκαιας - ΑΓ. Ι. ΡΕΝΤΗ ΝΤΙΝΟΣ ΚΑΤΣΑΦΑΝΑΣ.
- ❖ Διαδικτυακή Πλατφόρμα YouTube, ΕΥΘΥΜΗΣ ΚΑΛΕΒΡΑΣ - ΚΑΤΑΧΑΣ ΠΙΕΡΙΑΣ.
- ❖ Διαδικτυακό περιοδικό Ανεμούριον, ΔΥΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΙ ΣΤΟ ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΙΚΟ ΜΕΤΩΠΟ.
- ❖ Διαδικτυακό περιοδικό, “Πειραιώτες Ζωγράφοι - Γλύπτες”, Εικαστικά - Τέχνες / foto art magazine – η φωτογραφία στο διαδίκτυο.
- ❖ Διαδικτυακό περιοδικό, Art22.gr, Περί τέχνης ενημέρωση.
- ❖ Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου.
- ❖ Εθνικό Ιστορικό Μουσείο – Παλαιά Βουλή.
- ❖ Επίσημο Ιστολόγιο της Αντωνία Θωμοπούλου.
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος και προσωπικό αρχείου του Xchristakos.
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος της Αντωνίας Θωμοπούλου.
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος της Γκαλερί Αργώ.
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος της Ελληνικής Υπηρεσίας Ασύλου.

- ❖ Επίσημος Ιστότοπος της Ύπατης Αρμοστείας του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες (UNHCR).
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος του “Μουσείου Γ. Γουναρόπουλου”.
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος του διεθνούς οίκου τέχνης: Sotheby's.
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος του Έδεν Αιμίλιου.
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος.
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος του Ιδρύματος “Γεωργίου Ζογγολόπουλου”.
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος του Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού.
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος του Τελλόγλειου Ιδρύματος Τεχνών, Α.Π.Θ.
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος, Tserkezou Dimitra.
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος, Valsamakisceramics.
- ❖ Εφαρμογή στον Ιστότοπου του Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού – Μικρά Ασία / Γενεαλογία και Προφορική Ιστορία.
- ❖ Η Βιβλιοθήκη ΑΣΚΙ (ΑΡΧΕΙΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ), Ψηφιοποιημένα αντίγραφα Τευχών του Μηνιαίου Περιοδικού “Επιθεώρηση Τέχνης”.
- ❖ Η Βιβλιοθήκη ΕΣΗΕΑ “Δημήτρης Ι. Πουρνάρας” (Ενωσις Συντακτών Ημερήσιων Εφημερίδων Αθηνών).
- ❖ Η Βιβλιοθήκη και το Αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης - Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου.
- ❖ Η Βιβλιοθήκη της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας των Αρσακείων Σχολείων Ψυχικού.
- ❖ Η Διδακτορική Διατριβή “Το έργο του γλύπτη Θανάση Απάρτη”, Καλόγνωμου Ζωή, ΕΜΠ, 1988.
- ❖ Η Διδακτορική Εργασία της Δ. Τσούργιαννη, “Η ζωγράφος Θάλεια Φλωρά-Καραβία (1871-1960)”, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ). Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών, Αθήνα 2002.
- ❖ Η Διδακτορική της Persefoni Myrtsou με τίτλο “Contemporary migrational biographies. Ways of living and working of Greek artists”, at the Institute of Art in Context, University of the Art Berlin 2012.
- ❖ Η Διπλωματική «“Η σηματοδότηση της Αττικής Νίκαιας σαν ένα ανοιχτό σύστημα “τόπου- πόλης”, μέσα από την παρουσίαση του έργου εικαστικών

καλλιτεχνών που έχουν δραστηριοποιηθεί ή δραστηριοποιούνται δημιουργικά στην περιοχή” ώστε να εντοπιστούν εικαστικοί καλλιτέχνες της Αττικής Νίκαιας προσφυγικής καταγωγής.

- ❖ Η μαρτυρία των ίδιων των καλλιτεχνών, που μέσω της προσωπικής τους συσχέτισης οδήγησαν στον εντοπισμό και άλλων καλλιτεχνών.
- ❖ Η Μεταπτυχιακή εργασία “*Σύγχρονες Ελληνίδες Γλύπτριες*”, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2015, της Ε. Γρηγοράκη.
- ❖ Η Πτυχιακή Εργασία της Μ. Σπανού, “*Η Εικαστική Κίνηση του Βόλου στις αρχές του 20ου αι. (Η δεκαετία του 1920-30) - Η Δημιουργία της Δημοτικής Συλλογής*”, Πανεπιστήμιου Θεσσαλίας - Σχολή Επιστημών και Ανθρώπου - Πρόγραμμα Σπουδών Επιλογής - Μουσειοπαιδαγωγική Εκπαίδευση, Βόλος, 2003.
- ❖ Η Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Βικιπαίδεια.
- ❖ Η Ψηφιακή Εγκυκλοπαίδεια Τέχνης, WikiArt - Visual Art Encyclopedia.
- ❖ Η Ψηφιακή Πλατφόρμα ISET, ινστιτούτο σύγχρονης ελληνικής τέχνης.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή “*Πειραιώτες Ζωγράφοι - Γλύπτες*”, Εικαστικά - Τέχνες / foto art magazine - η φωτογραφία στο διαδίκτυο.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή “*Σαν Σήμερα*”, Βιογραφίες Καλλιτεχνών.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή Lambiek Comicllopedia.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή “*Αψίδα*”, της Βιβλιοθήκης του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή Ελληνικής Μουσικής Πύλης - Ρεμπέτικο.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή της Δημοτικής Πινακοθήκης Ιωαννίνων.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή της Δημοτικής Πινακοθήκης Νίκαιας - ΑΓ. Ι. PENTH NTINOS ΚΑΤΣΑΦΑΝΑΣ.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή της Πινακοθήκης του διαδικτυακού πολιτιστικού κέντρου artopos.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή του Academic, dictionary of Greek.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης - Ψηφιοθήκη.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή του Εικαστικού Κύκλου SIANTI.

- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή του Ερευνητικού Κέντρου Πιστοποίησης συντήρησης και Αποκατάστασης Έργων Τέχνης “ΝΙΚΙΑΣ”.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή του Θρακικού κέντρου σύγχρονης τέχνης Αλεξανδρούπολης.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή του ΚΡΑΤΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή του Μουσείου Νεοελληνικής Τέχνης του Δήμου Ροδίων.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή, “Γλυπτοθήκη”.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή, Γλυπτά της Αθήνας.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή: Europeana Collections.
- ❖ Η Ψηφιακή Συλλογή: Paletaart-Χρώμα και φως, Η Ελληνική ζωγραφική.
- ❖ Η Ψηφιοποιημένη συλλογή Ε.Λ.Ι.Α., τ. 1 – 50, περίοδος Γ’ τ. 1,2, περίοδος Δ’ 1,2, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2001, “Η Διάπλασις των Παίδων”, Ελληνικά λογοτεχνικά Περιοδικά του 19ου και 20ου αιώνα.
- ❖ Ηλεκτρονικό περιοδικό “Ανεμούριον”, “Γιώργος και Ελένη Βακαλό”.
- ❖ Ηλεκτρονικό περιοδικό, Independent.gr, Συνέντευξη με την εικαστικό Αντωνία Θωμοπούλου.
- ❖ Ιστολόγιο “Δημήτρης Γαβριηλίδης (1914-2009)” - Ο γλυκύτατος “Μήτσος” της Ιωνιδείου, Ανθολογία ιδεών, κειμένων και ενημέρωση.
- ❖ Ιστολόγιο του Ηλεκτρονικού Περιοδικού Τέχνης, Egomio Cyprus.
- ❖ Ιστολόγιο, “ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ”, Σύνδεσμος Αποφοίτων Ιωνιδείου.
- ❖ Ιστολόγιο, ΦΩΤΗΣ ΜΑΣΤΙΧΙΑΔΗΣ 1913 – 1997 / FOTIS MASTICHIADIS 1913 - 1997, dictum factum blog,
- ❖ Ιστολόγιο: Περί Τέχνης ο Λόγος, απόψεις και άρθρα για την τέχνη και τον πολιτισμό. Ο Γλύπτης Απάρτης (1899-1972)”.
- ❖ Ιστορικό αρχείο της Βιβλιοθήκης και της Πινακοθήκης του Πειραιά.
- ❖ Ιστορικό Αρχείο της Εθνικής Τράπεζας.
- ❖ Κατάλογοι εκθέσεων που είχαν πραγματοποιηθεί σε πολιτιστικούς χώρους του Πειραιά και των συνοικισμών (Νίκαια, Ρέντης, Κορυδαλλός, Πέραμα, Κερατσίνι).

- ❖ Κατάλογος έκθεσης “Ντίνα Μπαλονά”, 12 Ιανουαρίου – 11 Φεβρουαρίου 2004, Χώρος Τέχνης « 24 », επιμέλεια κειμένων Δημητρίου Σωτήρης, Αθήνα 2004.
- ❖ Κατάλογος έκθεσης “Ντίνα Μπαλονά”, Δεκέμβριος 1996, Χώρος Τέχνης «24», Κείμενα Δημοσθένης Δαββέτας, Αθήνα 1996.
- ❖ Κατάλογος έκθεσης, Μαρίνα Βασίλογλου, «Κυριακή πρωί», ΑΕΝΑΟΝ 2011.
- ❖ Κατάλογος με “205 καλλιτέχνες που ζωγραφίζουν για την ΙΟΛΗ”, Αθήνα 2003.
- ❖ ΚΕΝΤΡΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ | Περιοδικά λόγου και τέχνης | Σικελιώτης Γιώργος, “Δεκαπέντε πίνακες του Γιώργου Σικελιώτη”, Διαγώνιος, τχ. 2 (Ιούλιος-Δεκέμβριος 1961).
- ❖ Ο Ψηφιακός κόμβος πολιτισμού και ιστορίας του Φιλολογικού Συλλόγου “Παρνασσός”.
- ❖ Οι Μονογραφίες Καλλιτεχνών της βιβλιοθήκης της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών.
- ❖ Πινακοθήκη της Εστίας της Νέας Σμύρνης.
- ❖ Το άρθρο “Η εικαστική δημιουργία των προσφύγων” του Ν. Ζία στο Νίκος Ανδριώτης (επιμ.), “Η αττική γη υποδέχεται τους πρόσφυγες του ’22”, Αθήνα 2006, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία.
- ❖ Το άρθρο “Η ελληνικότητα της Σμύρνης”, Νέα Εστία 1972, τόμ. 92, τεύχ. 1091, σ. 136-152, του Χ. Σολομωνίδη.
- ❖ Το άρθρο “Οι άνθρωποι της Τέχνης”, Οικονομικός Ταχυδρόμος 26 Απριλίου 1973 - Ειδικό αφιέρωμα: “Οι πρόσφυγες στην Ελλάδα-Πενήντα χρόνια προσφοράς που άλλαξε τον τόπο” του Β. Καπάνταη.
- ❖ Το άρθρο “ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΔΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΔΕΣ ΣΤΙΣ ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ του 19^{ου} και 20^{ου} ΑΙΩΝΑ”, Academia.edu, του Δ. Παπαγεωργόπουλου.
- ❖ Το άρθρο “Παλιές και Νέες Πατρίδες”, του Τ. Μαυρώτα, στο Νίκος Ανδριώτης (επιμ.), “Η αττική γη υποδέχεται τους πρόσφυγες του ’22”, Αθήνα 2006, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία.
- ❖ Το άρθρο “Τα σκίτσα πάνε πόλεμο”, Protagon–Επικαιρότητα–Πολιτισμός, 28/10/2012 του Α. Μαλανδράκη.

- ❖ Το άρθρο στο Portnet-Πολιτισμός, “Ο Σπύρος Μοσχονάς μιλά για τον Βάσο Καπάνταη”.
- ❖ Το άρθρο της Α. Ελληνούδη, “ΒΑΛΙΑΣ ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ - Μεγάλος ζωγράφος της ΕΑΜικής Αντίστασης” | ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ | ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ, Δημοσίευση 7/10/2012.
- ❖ Το άρθρο της Ε. Μπίστικα “Βίωμα από καρδιάς, σε χαλκό, μάρμαρο και μνήμη, η χαμένη πατρίδα” - αναδρομικό αφιέρωμα στον γλύπτη Βάσο Καπάνταη (1924-1990) στο Μουσείο Μπενάκη της Πειραιώς, Απόψεις, Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ.
- ❖ Το άρθρο της Η. Μόρτογλου “Βάσος Καπάνταης - Πολυσήμαντη Εικαστική Διαδρομή”, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ – ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ, 7/4/2007.
- ❖ Το άρθρο της Κ. Λυμπεροπούλου “Ο πατέρας μας ο Μποστ”, ΤΟ ΒΗΜΑ | Πολιτισμός, 31/3/2013.
- ❖ Το άρθρο της Μ. Πούλου, “Η στάση του Βάλια Σεμερτζίδη απέναντι στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό”, tnxs ANEΞΑΡΤΗΤΗ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗ, Δημοσίευση άρθρου 25/9/2012.
- ❖ Το άρθρο της Μ., ΠΟΥΡΝΑΡΑ “Πέθανε ο ζωγράφος Γιάννης Βαλαβανίδης”, Καθημερινή, 18/02/2017.
- ❖ Το άρθρο του Ι. Αθανασόπουλου “Ο Φώτιος Κόντογλου και το έργο του”, ΠΕΜΠΤΟΥΣΙΑ-ΟΡΘΟΔΟΞΙΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ, 14/10/2014.
- ❖ Το άρθρο του Π. Κανελίδη, “Φώτης Μαστιχιάδης, ένας σπουδαίος χαρακτήρας της διασποράς”, Artic.gr, Ενημέρωση για τέχνες, 16/3/2016.
- ❖ Το άρθρο του Φώντα Τρούσα, “Σπάνιο υλικό – Μίνως Αργυράκης (1919 – 1998)”, που δημοσιεύτηκε στη LIFO, lifo.gr, στις 11-6-2015.
- ❖ Το άρθρο, “Η ζωγράφος των Βαλακανικών Πολέμων Θάλεια Φλωρά – Καραβία”, Ζωσιμαία Σχολή, Γιάννενα, Ήπειρος.
- ❖ Το άρθρο, Βάλιας Σεμερτζίδης (1911-1983) – Ο ζωγράφος του Πόντου, της προσφυγιάς και της Αντίστασης | Pontos News | Δημοσίευση 27/11/2016.
- ❖ Το άρθρο, Γιώργος Σικελιώτης: Ένας από τους σημαντικότερους ζωγράφους και χαρακτές της “γενιάς του ’30” | Times News | 4/2/2017.
- ❖ Το Αρχείο και η Καλλιτεχνική Συλλογή του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τράπεζας.
- ❖ Το αρχείο Ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ, Θάλεια Φλωρά-Καραβία, η ζωγράφος της Απελευθέρωσης.

- ❖ Το Αρχείο ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ.
- ❖ Το Αρχείο ντοκιμαντέρ του Υπουργείου πολιτισμού με “ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ”.
- ❖ Το Αρχείο Τεκμηρίωσης του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης Αθήνας.
- ❖ Το αρχείο της εκπομπής της ΕΡΤ νυχτερινός επισκέπτης.
- ❖ Το Αρχείο του Γιώργου Σικελιώτη.
- ❖ Το Αρχείο του Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (εδώ εμπεριέχεται και το αρχείο με έργα αποφοίτων Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών Θεσσαλονίκης).
- ❖ Το Αρχείο του ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ – Στρατή Ελευθεριάδη – TERIADE - Βιογραφίες ζωγράφων.
- ❖ Το βιβλίο “20ος Αιώνας”, Αθήνα 1976, Μέλισσα, τ. 2, του Σ. Λυδάκη.
- ❖ Το βιβλίο “Istanbul Rum Ressamlar - Greek painters of Istanbul”, της Saris Mayda.
- ❖ Το βιβλίο “Άννα Κινδύνη 1914-2003”, με κείμενα των: Γιάννη Ψυχοπαίδη, Ζαχαρώ Φρατζέσκου, Μαργαρίτα Παπαδημητρίου-Boulenger, εκδόθηκε με αφορμή την αναδρομική της έκθεση στο Μουσείο Μπενάκη.
- ❖ Το βιβλίο “Αφαίρεση”, Κέδρος, Αθήνα 1981, της Ε. Βακαλό.
- ❖ Το βιβλίο “ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΛΑΒΑΝΙΔΗΣ / ΩΣ ΕΧΟΥΝ : ΠΡΟΣΩΠΑ – ΠΡΑΓΜΑΤΑ – ΧΩΡΟΙ 1962 – 2005”, 11 Μαΐου – 31 Ιουλίου 2005, ΜΟΥΣΕΙΟ ΦΡΥΣΙΡΑ, Επιμέλεια κειμένων: Μάρθα – Έλλη Χριστοφόγλου, Αθήνα 2005.
- ❖ Το βιβλίο “Έλληνες ζωγράφοι από τη συλλογή της Εθνικής Τράπεζας”, Αθήνα 2008, εκδ. Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου με κείμενα της Ο. Μεντζαφού – Πολύζου.
- ❖ Το βιβλίο “Εξπρεσιονισμός – Υπερρεαλισμός” Κέδρος, Αθήνα 1982 της Ε. Βακαλό.
- ❖ Το βιβλίο “Η Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής 16ος - 20ος αιώνας”, Αθήνα 1976, Μέλισσα, τ. 3, του Σ. Λυδάκη.
- ❖ Το βιβλίο “Η Φυσιогνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα – Μετά την Αφαίρεση”, Κέδρος, Αθήνα 1985 της Ε. Βακαλό.
- ❖ Το βιβλίο “Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών”, τόμος Α’, εκδ. Μέλισσα, 1997 του Γ. Παπαϊωάννου.
- ❖ Το βιβλίο “Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”, Αθήνα 1977, Μέλισσα, 4ος τόμος, του Σ. Λυδάκη.

- ❖ Το βιβλίο “Νίκαια, Ιστορία-Θεολογία-Πολιτισμός”, 1988, Ιερά Μητρόπολις Νίκαιας, Ε. Χατζηφώτη.
- ❖ Το βιβλίο “Οι Εικαστικές Τέχνες στον Πειραιά 1884-2004”, του Κώστα Θεοφάνους.
- ❖ Το βιβλίο “Οι Έλληνες Γλύπτες”, Αθήνα 1981, Μέλισσα του Σ. Λυδάκη.
- ❖ Το βιβλίο “Οι Πρόσφυγες του 1922 - Εξήντα χρόνια συμβολή στην οικονομική και πνευματική ανάπτυξη του τόπου, εκδ. Ελληνική Φωνή, Αθήνα 1982, του Γ. Λαμπρίδη.
- ❖ Το βιβλίο “ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΑΒΕΡΩΦ”, Ίδρυμα Ε. ΑΒΕΡΩΦ-ΤΟΣΙΤΣΑ του Δ. Παπαστάμου.
- ❖ Το βιβλίο “Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ου αιώνα”, Αθήνα 1989, Δόμος, του Αθανάσιου Παπά.
- ❖ Το βιβλίο “Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη - Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες”, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα, Αθήνα 1970 του Ν. Ζία.
- ❖ Το βιβλίο “Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη - Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες”, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα, Αθήνα, 1970, του Ν. Ζία
- ❖ Το βιβλίο «Η μικρασιατική τραγωδία στη λογοτεχνία και στην τέχνη», του Νίκου Μηλιώρη.
- ❖ Το βιβλίο «Η μνήμη του προσφυγικού ελληνισμού : Τα ανεγερθέντα μνημεία στην Ελλάδα (1936-2004) = La memoire de l' Hellenisme refugie: Les monuments commemoratifs en Grece (1936-2004)» των Michel Bruneau και Κυριάκου Παπουλίδης.
- ❖ Το βιβλίο «Μικρασιάτες-Κωνσταντινουπολίτες καλλιτέχνες της δημοτικής πινακοθήκης: 1922-1992. Μνήμες», της Νέλλης Κυριαζή.
- ❖ Το βιβλίο «Μνήμες της Κωνσταντινούπολης και της Μ. Ασίας: Χαλκογραφίες και λιθογραφίες από τη συλλογή Α. Αρτόπουλου και το Μουσείο Μπενάκη», του Βασίλη Αναστασιάδη.
- ❖ Το βιβλίο «Ο ζωγράφος Νικόλαος Κεσσανλής και μερικά έργα του», του Αθανάσιου Παπά.
- ❖ Το βιβλίο «Πολίτες ζωγράφοι και αγιογράφοι: (Αναδημοσιεύσεις εκ της "Απογευματινής" 1976-1990, 2009-2011)» του Αθανάσιου Παπά.
- ❖ Το βιβλίο «Πολύδωρος Παπαχριστοδούλου: Ο ζωγράφος της Θρακικής ζωής», των Νικόλαου Ανδριώτη, Δημήτρη Καζή, Κυριακής Μαμώνη.

- ❖ Το βιβλίο Παιδί και Παιχνίδι στη Νεοελληνική Κοινωνία (19ος και 20ος Αιώνας), Καστανιώτης, Αθήνα 2000, της Α. Κούρια.
- ❖ Το βιβλίο του Α. Έδεν “Το βιβλίο της ποίησης”, Εκδόσεις IANOS, Αθήνα 2013.
- ❖ Το βιβλίο: Ν. Καρτσωνάκης-Νάκης, Θυμάμαι τη Σμύρνη, του 1972, Πηγή: Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού - Καρτσωνάκης - Νάκης - Νικόλαος.
- ❖ Το Ιστορικό Μουσείο Αλεξανδρούπολης.
- ❖ Το κείμενο “Η ΣΑΤΙΡΙΚΗ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΥ ’40”, *“Κείμενο της έκδοσης που συνόδευσε την έκθεση «Πενάκια εφ’ όπλου» που εγκαινιάστηκε στο Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης στις 7 Οκτωβρίου 2015.*
- ❖ Το κείμενο «Πενάκια εφ’ όπλου» – Γελοιογραφίες του πολέμου του 1940 στο Κέντρο Ιστορίας, Χανιώτικα Νέα, 5/10/ 2015.
- ❖ Το Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών.
- ❖ Το Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό - Εκδοτική Αθηνών.
- ❖ Το Παλαιό site του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος.
- ❖ Το Ψηφιακό Ανοιχτό αποθετήριο ακαδημαϊκών άρθρων (περιοδικά ή ερευνητές).
- ❖ Το Ψηφιοποιημένο υλικό του 2ου Επιστημονικού Συμποσίου που διοργάνωσε το Κέντρο Έρευνας και Μελέτης της Μικρασιατικής Ερυθραίας του Δήμου Κηφισιάς με θέμα “Οι Μικρασιάτες πρόσφυγες στην πνευματική ζωή της νεότερης Ελλάδας, Πρόσφυγες «μύστες» τέχνης & πολιτισμού”.
- ❖ Φωτογραφικό αρχείο Ιωνιδείου.
- ❖ Ψηφιακό αρχείο Δημοτικής Πινακοθήκης Λάρισας, Μουσείο Γ.Ι. Κατσίγρα.
- ❖ Ψηφιακό αρχείο Πινακοθήκης αποφοίτων Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών Αθήνας και αρχείο - μαθητολόγιο της Α. Σ. Κ. Τ. Αθήνας.
- ❖ Ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου.
- ❖ Ψηφιακό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη.
- ❖ Ψηφιοποιημένη Πρόσκληση, Δίπτυχο Anemi – Digital Library of Modern Greek Studies, Πάνος Βαλσαμάκης.
- ❖ Ψηφιοποιημένο Δίπτυχο Έκθεσης στο ΖΥΓΟ της Βαρουσιάδου - Ξενάκη Ρόης.
- ❖ Ψηφιοποιημένος κατάλογος του Παπαστάμου Δ. (1978), “Διαμαντής Διαμαντόπουλος - Πίνακες”, Η βιβλιοθήκη και το αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης - Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου - Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη

Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, περίπου 350 σελίδες με πίνακες: εικ. εγχρ. & ασπρ.

- ❖ Ψηφιοποιημένος κατάλογος, “Εικοστή Δημοπρασία με έργα Κυπρίων και Ελλαδιτών Καλλιτεχνών”.
- ❖ Ψηφιοποιημένος πολιτιστικός οδηγός, “Φώτης Μαστιχιάδης (1913-1997)” - Ατομική έκθεση, Festival. Culture.gr, Πολιτιστικός Οδηγός, Παραστατικές Τέχνες, 17/3/2016.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ❖ Alexander, J. (2004). *“Cultural Trauma and Collective Identity”*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- ❖ Alexiadou, N. (2001). "Researching policy implementation: Interview data analysis in institutional contexts". *International Journal of Social Research Methodology, Theory and Practice*, 4(1): 51-61.
- ❖ Andrade, J. & Baddeley, A. (1998). "Working Memory and Consciousness: An empirical approach" in *“Theories of Memory” VOLUME II*, (edited by Conway M., Cornoldi C., Gathercole S.), pp. 1-24, Hove, East Sussex, United Kingdom: Psychology Press Ltd.
- ❖ Becker, H. (1984). *“Art Worlds”*. Los Angeles. London, USA: University of California Press Berkeley.
- ❖ Bowlt, J. (1976). *“Russian Art of the Avant-garde. Theory and Criticism, 1902-1934”*. New York: The Viking Press.
- ❖ Connerton, P. (1989). *“How Societies remember”*, Themes in the Social Sciences, Cambridge: Cambridge University Press.
- ❖ Frey, B. and Pommerehne, W. (1989). *“Muses and Markets. Explorations in the Economics of the Arts”*. Cambridge, MA: Blackwell.
- ❖ Gombrich, E. (1982). *“The Image and the Eye: Further studies in the psychology of pictorial representation”*. London: Phaidon Press Limited.
- ❖ Hall, K. and Jones, K. (2011). *“Cultural History and Literary Imagination: Constructions of Conflict”*. Germany: Bern - Peter Lang.
- ❖ Hanson J. and Hillier B. (1984). *“The Social logic of Space”*. New York: Cambridge University Press.
- ❖ Hay, I. (2000). *“Qualitative Research Methods in Human Geography”*. Oxford University Press.
- ❖ Levy D., Olick J., and Vinitzky-Seroussi V. (2011). *“The Collective Memory Reader”*. New York: Oxford University Press.
- ❖ Lowenthal, D. (1985). *“The past is a foreign country”*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- ❖ Mannheim, K. (1928) 1952. "The Problem of Generations" in: Karl Mannheim. *“Essays in the Sociology of Knowledge”*. (pp. 276-322). New York: Oxford University Press.
- ❖ McGill, A. (2007). *“Historical Knowledge, Historical Error, A CONTEMPORARY GUIDE TO PRACTICE Historical Knowledge”*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- ❖ Myrtsou, P. (2012). *“Contemporary migrational biographies. Ways of living and working of Greek artists”* PhD. thesis, at the Institute of Art in Context, University of the Art Berlin.
- ❖ Neisser, U. (1998). "Stories, Selves and Schemata: A Review of Ecological Findings" in *“Theories of Memory” VOLUME II*, (edited by Conway M., Cornoldi C., Gathercole S.), pp. 176-178. Hove, East Sussex, United Kingdom: Psychology Press Ltd.

- ❖ Nietzsche, F. (1997). “On the Uses and Disadvantages of History for Life”. *Nietzsche: Untimely Meditations (Cambridge Texts in the History of Philosophy)* (D. Breazeale, Ed.; R. Hollingdale, Trans.). (pp. 57-123). Cambridge: Cambridge University Press.
- ❖ Nora, P. (1989). “*Between Memory and History*”. U.S. state of California: University of California Press.
- ❖ Otten, C. (1990). “*Anthropology and Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics*”, USA: University of Texas Press Austin.
- ❖ Radley, A. (1990) “Artefacts, Memory and a Sense of the Past” in “*Collective Remembering*”, (edited by Edwards D. & Middleton D.), pp. 46-59. United Kingdom: Sage Publications.
- ❖ Saris M. (2010). “*Istanbul Rum Ressamlar=Greek painters of Istanbul*”. Istanbul: Εκδόσεις Birzamanlar Yayincilik.
- ❖ Shotter, S. (1990). “*Social construction of remembering/forgetting*” in *Collective Remembering*, (edited by Edwards D. & Middleton D.). United Kingdom: Sage Publications.
- ❖ Srull, T. and Wyer, Jr R. (1989). “*Memory and Cognition in its Social Context*”. Hillsdale, N.J., Hove & London: Lawrence Erlbaum Associates Publish.
- ❖ Taussig, M. (1993). “*Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*”. New York-London: Routledge.
- ❖ Winter, J. (2014). “*Sites of Memory, Sites of Mourning*”. United Kingdom: Cambridge University Press.

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ❖ Arnason, H. (1980). “*Η Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης*”. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- ❖ Arnheim, R. (1999). “*Τέχνη και Οπτική Αντίληψη*”. Αθήνα: Θεμέλιο.
- ❖ Arnheim, R. (2007). “*Οπτική Σκέψη*”. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- ❖ Beardsley, M. (1989). “*Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*”. Αθήνα: ΝΕΦΕΛΗ.
- ❖ Bell, J. (2009). “*ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ: ΜΙΑ ΝΕΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ*” (Λαμπράκος Γ., Πανάγου Ε., μτφρ.). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- ❖ Bourriaud, N. (2001). “*Esthétique relationnelle*”. Paris: Les presses du reel.
- ❖ Bruce, C. (2007). “*Δυο φορές ξένος*”. Αθήνα: Ποταμός.
- ❖ Bruneau, M. και Παπουλίδης, Κ. (2004). “*Η μνήμη του προσφυγικού ελληνισμού: Τα ανεγερθέντα μνημεία στην Ελλάδα (1936-2004) = La memoire de l' Hellenisme refugie: Les monuments commemoratifs en Grece (1936-2004)*”. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Αδελφοί Κυριακίδη.
- ❖ Derruau, M. (2007). “*Ανθρωπογεωγραφία*”. Αθήνα: Εκδόσεις MET (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης).
- ❖ Gombrich, E. (1995). “*Τέχνη και Ψευδαίσθηση: Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης*”. Αθήνα: Νεφέλη.

- ❖ Gombrich, E. (1998). *“ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ”* (Κάσδαγλη Λ., μτφρ.). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- ❖ Halbwachs, M. (2013). *“Η Συλλογική Μνήμη”*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- ❖ Hirschon, R. (2004). *“Κληρονόμοι της Μικρασιατικής Καταστροφής”*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- ❖ Klee, P. [χ.χ.]. *“Για τη μοντέρνα τέχνη”*, (Κούρτοβικ Δ., μτφρ.). Αθήνα: Κάλβος.
- ❖ Levi, P. (1998). *“Το Καθήκον της Μνήμης”*, Συζήτηση με τους Federico Cereja και Anna Bravo. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- ❖ Mason, J. (2003.). *“Η Διεξαγωγή της Ποιοτικής Έρευνας”*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- ❖ Müller, M. (2015). *“Τρέχοντας πιο γρήγορα από την ομορφιά” στο Συλλογικό “Pablo Picasso - Jean Cocteau: Οι καινοτόμοι του μοντερνισμού”*, (Κατάλογος για την ομότιτλη έκθεση το διάστημα 4 Νοεμβρίου 2015 έως 28 Φεβρουαρίου 2016). Αθήνα: Εκδόσεις Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β. & Μ. Θεοχαράκη.
- ❖ Μηλιώρης, Ν. (1967) *“Η Μικρασιατική τραγωδία στη λογοτεχνία και την τέχνη”*. *“Μικρασιατικά Χρονικά”*. Τόμ. ΙΓ’ (1967): σ. 338-400.
- ❖ Panofsky, E. (1991). *“ΜΕΛΕΤΕΣ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ”*. Αθήνα: Νεφέλη.
- ❖ Smith, P. (2006). *“Πολιτισμική Θεωρία”*. Αθήνα: Κριτική.
- ❖ SOLOUP (2014). *“ΑΪΒΑΛΙ (graphic novel)”*. Αθήνα: Κέδρος.
- ❖ Stevenson, D. (2007). *“Πόλεις και αστικοί πολιτισμοί”*. Αθήνα: Κριτική.
- ❖ Yates, F. (2012). *“Η Τέχνη της Μνήμης”*, (Μπερλής Α. μτφρ.). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- ❖ Zeki, S. (2002). *“Εσωτερική όραση: Μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου”*. (Ντινόπουλος Θ., μτφρ.). Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- ❖ Αγτζίδης, Β. (2010). *“ΜΝΗΜΗ, ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΣΤΟΝ ΠΟΝΤΙΑΚΟ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟ”* στο *“ΤΟ ΤΡΑΥΜΑ ΚΑΙ ΟΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ - ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ ΤΩΝ ΣΥΜΒΟΛΙΚΩΝ ΠΟΛΕΜΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΜΝΗΜΗ. Σελ. 227-303*. Αθήνα: ΤΑΞΙΔΕΥΤΗΣ.
- ❖ Αγτζίδης, Β., Βουτσινά, Ε., Λεοντίδου, Λ., Προύσαλη, Ε., Τσοκόπουλος, Β. (2004). *“Τα προσφυγικά σπίτια της Νίκαιας”*. Αθήνα: Α.Α. Λιβάνη.
- ❖ Αίσωπος, Γ., Αυγερινού-Κολώνια, Σ., Ιωάννου, Β., Καρύδης, Δ., Κλαμπατσέα, Ρ., Λεοντίδου, Λ., Λουκαΐτου-Σιδέρη, Α., Σερράος, Κ., Στεφάνου, Ι., Δ. και Χαστάογλου, Β. (2006). *“Τα νέα αστικά τοπία και η Ελληνική πόλη”*, επιμέλεια Γοσποδίνη Α. και Μπεριάτος Η. Αθήνα: Εκδόσεις ΚΡΙΤΙΚΗ.
- ❖ Αλεξίου, Χ. (2012). *“ΒΑΛΙΑΣ ΣΕΜΕΡΤΖΙΑΗΣ ΣΥΝΟΜΙΛΙΕΣ ΜΕ ΤΟΝ ΧΡΙΣΤΟ ΑΛΕΞΙΟΥ”*, Αθήνα: εκδόσεις Μουσείο Μπενάκη.
- ❖ Ανδρικοπούλου, Ε., Γιαννάκου, Α., Καυκαλάς, Γ., Πιτσιάβα-Λατινοπούλου, Μ. (2014). *“ΠΟΛΗ ΚΑΙ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΒΙΩΣΙΜΗ ΑΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΤΥΞΗ”*. Αθήνα: εκδόσεις ΚΡΙΤΙΚΗ.
- ❖ Ανδριωτάκης, Μ. (2005). *“Σχέδια Πόλης”*. Αθήνα: Νεφέλη.
- ❖ Ανδρόνικος, Μ. (1986). *“Ο Πλάτων και η Τέχνη: Οι Πλατωνικές απόψεις για το ωραίο και τις εικαστικές τέχνες”*. Αθήνα: Βιβλιοθήκη της Τέχνης Νεφέλη.

- ❖ *Άννα Κινδύνη 1914-2003*. Παπαχρίστου Κ. (επιμ.). 2009. Αθήνα: Εκδόσεις Μουσείο Μπενάκη.
- ❖ Αράπογλου, Β. (2006). “Τοπικές Ιστορίες για την Κοινωνική Ενσωμάτωση: Ταυτότητα και Αναστοχασμός της «Ανοιχτής Μεθόδου Συντονισμού»”, στο Ιωσηφίδης Θ. και Σπυριδάκης Μ. (2006). *Μ. “ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ”*, σ. 109-136. Αθήνα: Κριτική.
- ❖ Αρχείο οικογένειας Γιώργου Σικελιώτη.
- ❖ Αρχείο οικογένειας Δήμητρας Τσερκέζου.
- ❖ Αρχείο οικογένειας Πάνου Βαλσαμάκη.
- ❖ Αρχείο οικογένειας Φώτη Μαστιχιάδη.
- ❖ Αρχείο της ιστορικού Ελένης Αναστασιάδου.
- ❖ Βακαλό, Ε. (1981). “*Αφαίρεση*”. Αθήνα: Κέδρος.
- ❖ Βακαλό, Ε. (1982). “*Εξπρεσιονισμός - Υπερρεαλισμός*”. Αθήνα: Κέδρος.
- ❖ Βακαλό, Ε. (1983). “*Η Φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα-Ο Μύθος της Ελληνικότητας*”. Αθήνα: Κέδρος.
- ❖ Βακαλό, Ε. (1985). “*Η Φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα - Μετά την Αφαίρεση*”. Αθήνα: Κέδρος.
- ❖ Βακαλό, Ε. (1996). “*Κριτική Εικαστικών Τεχνών*” Τόμος Β΄. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.
- ❖ Βακαλόπουλος, Α. (1939). “*Πρόσφυγες και προσφυγικόν ζήτημα κατά την επανάστασιν του 1821*”. Θεσσαλονίκη: Ιστορική μελέτη σε ιδιωτική έκδοση με πληροφορίες για την καποδιστριακή και την οθωνική περίοδο.
- ❖ Βαλεριάνου Κ., Μουκούλης Π., Παναγιωτάτου Ε, Σαγιάς Ι. (2008). “*ΠΑΡΑΘΗΡΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΠΕΙΡΑΙΑ...II*”, Δήμος Πειραιά - Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών - Τομέας Πολεοδομίας και Χωροταξίας. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Εργαστήριο Σχεδιαστικής Μεθοδολογίας και Ρύθμισης του Χώρου.
- ❖ Βαλεριάνου Κ., Παναγιωτάτου Ε, (επιμ.) και Κλαμπατσέα Ε., Σαγιάς Ι., (σύμβουλοι έργου). (2006). “*ΠΑΡΑΘΗΡΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΠΕΙΡΑΙΑ...I*”, Δήμος Πειραιά - Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο – Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών-Τομέας Πολεοδομίας και Χωροταξίας. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο - Εργαστήριο Σχεδιαστικής Μεθοδολογίας και Ρύθμισης του Χώρου.
- ❖ Βάλιας Σεμερτζίδης 1911-1983. Χατζηνικολάου Νίκος (επιμ.). 2012. Αθήνα: εκδόσεις Μουσείο Μπενάκη.
- ❖ Βαλσαμάκης, Π., Βενέζης, Η., Προκοπίου Α. και Μακρής Κ. (1982). “*Πάνος Βαλσαμάκης*”. Αρ. 92. Θεσσαλονίκη: Τελλόγλειο Ίδρυμα, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- ❖ Βάρναλης, Κ. (1984). “*Αισθητικά - Κρητικά*” Α΄. Αθήνα: Κέδρος.
- ❖ Βεργέτη, Μ. (1993). “*Η Ποντιακή Ταυτότητα της Τρίτης Γενιάς*”, στο Συλλογικό Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, Τόμος ένατος, “Μικρασιατική Καταστροφή και Ελληνική Κοινωνία”, Κιτρομηλίδης Π., επιμ. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.
- ❖ Βουτσινάς, Ι. (2000). “*56 ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΜΙΛΟΥΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥΣ*”, Αθήνα: Εκδόσεις ΓΚΟΒΟΣΤΗ.

- ❖ Βρυώνης, Σ. (2007). *“Ο μηχανισμός της καταστροφής. Το τουρκικό πογκρόμ της 6ης-7ης Σεπτεμβρίου 1955 και ο αφανισμός της ελληνικής κοινότητας της Κωνσταντινούπολης”*. μτφρ. Λευτέρης Γιαννουδάκης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- ❖ Γιώργος Προκοπίου, *ζωγραφίζοντας τον πόλεμο και την ειρήνη*, Προκοπίου Α. και Ξανθάκης Α. (επιμ.), 2010. Αθήνα: Νηρέας.
- ❖ Γκιζελή, Β. (1984), *“Κοινωνικοί μετασχηματισμοί και προέλευση της κοινωνικής κατοικίας στην Ελλάδα 1920-1930”*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- ❖ Γκιζελή, Β. (1993). *“Η Κοινωνική Ένταξη των Προσφύγων”* στο Συλλογικό Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, Τόμος ένατος, *“Μικρασιατική Καταστροφή και Ελληνική Κοινωνία”*, Κιτρομηλίδης Π., επιμ. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.
- ❖ Γκόντφρεϋ Τ. (2001). *“Εννοιολογική τέχνη”*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- ❖ Γοσπονδίνη, Α. (2006). *“Σκιαγραφώντας, ερμηνεύοντας και ταξινομώντας τα νέα τοπία της μεταβιομηχανικής πόλης”*, στο Γοσπονδίνη Α. και Μπεριάτος Ηλ., (επιμ.), *“Τα νέα αστικά τοπία και η ελληνική πόλη”*. σ. 29-30. Αθήνα: εκδόσεις.
- ❖ Δασκαλοθανάσης, Ν. (2004). *“Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 20ο αιώνα”*. Αθήνα: Άγρα.
- ❖ Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα. (2002). *“Θέατρο”* στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.). *“Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος, 1922-1940”*. Β' Τόμος, Μέρος 2 ο, σ. 396. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- ❖ Δημήτρης Πηχωρίδης: έργα 1915-1953 / συλλογή, επιμέλεια, τεκμηρίωση υλικού: Μαρία Πεχωρικήδου, [χ.τ.] : [χ.ο.], [χ.χ.].
- ❖ Δημητρόπουλος Δ. και Μπελαβίλας Ν. - (επιστημονικοί υπεύθυνοι) - Κυραμαργιού (συντονίστρια προγράμματος), Ερευνητικό Πρόγραμμα *«Προσφυγικές γειτονίες του Πειραιά από την ανάδυση στην ανάδειξη της προσφυγικής μνήμης»*, Εθνικό ίδρυμα Ερευνών και Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Περιφέρεια Αττικής, Ιούνιος 2018.
- ❖ Δραγούμης, Μ. (2016). *“Οι πρόσφυγες του 1922 και η μουσική τους δραστηριότητα στη νέα τους πατρίδα”* στο συλλογικό Ν. Ανδριώτης (επιμ.). *“Η ΑΤΤΙΚΗ ΓΗ ΥΠΟΔΕΧΕΤΑΙ ΤΟΥΣ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ ΤΟΥ '22”*. σ. 87. Αθήνα: ΙΔΡΥΜΑ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ.
- ❖ Δρίνης, Γ. (1998). επιμ. *“Σεπτεμβριανά 1955: Η “νύχτα των κρυστάλλων” του ελληνισμού της Πόλης- Εκατό φορές πεθαίνεις”*, Προσωπικές μαρτυρίες των Ελλήνων της Πόλης, Η αντιμετώπιση των γεγονότων από τον ελληνικό Τύπο της εποχής,. Αθήνα: Εκδόσεις Τσουκάτου.
- ❖ Δρίτσα, Μ. (1989). *“Πρόσφυγες και εκβιομηχάνιση”*, στο Βερέμης, Θ. – Γουλιμή, Γ. (επιμ.), *“Ελευθέριος Βενιζέλος: κοινωνία-οικονομία-πολιτική στην εποχή του”*. Αθήνα: Γνώση.
- ❖ Έδεν, Α. (2013). *“Το βιβλίο της ποίησης”*, Αθήνα: Εκδόσεις ΙΑΝΟΣ.
- ❖ Ζάικος, Ν. (2009). *“Το προσφυγικό ζήτημα στην Ελλάδα. Η διεθνής δικαιοσύνη προοπτική”*, στο Συλλογικό *“ΟΙ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ ΣΤΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ, Από την τραγωδία, στην εποποιΐα”*, Κολιόπουλος Ι. και Μιχαηλίδης Ι. (επιμ.), σ. 21-47. Αθήνα: ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, Χαϊτογλου Ν. (χορηγία).
- ❖ Ζίας Ν. (1970). *“Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη - Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες”*. Αθήνα: Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ωρα.

- ❖ Ζίας, Ν. (2006). “Η εικαστική δημιουργία των προσφύγων” στο Νίκος Ανδριώτης (επιμ.), “*Η αττική γη υποδέχεται τους πρόσφυγες του '22*”, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία.
- ❖ Ζωγράφος, Γ. και Δέφνερ, Α. (2011) “Η διοργάνωση ενός ειδικού γεγονότος ως μέσου για τη χρήση της ιστορίας ως εργαλείου τοπικής ανάπτυξης: Η περίπτωση των ελληνικών πόλεων”. Στο: Ψυχάρης, Γ. και Φώτης, Γ. (επιμ.) “*Αστική ανάπτυξη στην Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση: Τάσεις και προοπτικές*”. Βόλος: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας, σελ. 485-498.
- ❖ Η Διάπλασις των Παίδων. (2001). Ελληνικά λογοτεχνικά Περιοδικά του 19ου και 20ου αιώνα, Ψηφιοποιημένη συλλογή Ε.Λ.Ι.Α., τ. 1 – 50, περίοδος Γ΄ τ. 1,2, περίοδος Δ΄ 1,2. Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο.
- ❖ Η Κινστέρνα (2004) Φυλλάδια ελληνικής τέχνης 1986- (3), *Η Κινστέρνα* Τεύχος 5, Ιούνιος, σ. 34-38, 39, 45.
- ❖ Η τέχνη στη γραμμή του πυρός: Τα σκίτσα της Θάλειας Φλωρά-Καραβία από τη Μικρασιατική Εκστρατεία, Δελτίο του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών. τόμος 16 (2009), σ. 379-403.
- ❖ Θεοφάνους Κ. (2006). “*Οι Εικαστικές Τέχνες στον Πειραιά 1884 - 2004*”. Πειραιάς: Νομαρχία Πειραιά.
- ❖ Ιακωβίδης, Ι. (2014). “*Με Οδηγό την Ιστορική Μνήμη*” – Σύμμικτα 1992-2014 και απόψεις καθηγητών Παντείου Πανεπιστημίου για συναφή θέματα. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- ❖ Ίσαρη, Φ. και Πουρκός Μ. (2015). “*Ποιοτική μεθοδολογία έρευνας*”. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.
- ❖ Ιωσηφίδης, Θ. (2006). “Χαρακτηριστικά και Δυνατότητες του Λογισμικού Ανάλυσης”, στο (επιμ). Ιωσηφίδης Θ. και Σπυριδάκης Μ. (2006). “*ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ*”, σ. 259-273. Αθήνα: Κριτική.
- ❖ Ιωσηφίδης, Θ. και Σπυριδάκης, Μ. (2006). “*Ποιοτική Κοινωνική έρευνα - Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις και Ανάλυση Δεδομένων*”. Αθήνα: Κριτική.
- ❖ Καβουλάκος, Κ. (2000). “Η Λογική και τα αποτελέσματα της Κρατικής Ρύθμισης του Αστικού Χώρου στη Μεσοπολεμική Αθήνα”, στο “*Η ΠΟΛΗ ΣΤΟΥΣ ΝΕΟΤΕΡΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΕΣ ΚΑΙ ΒΑΛΚΑΝΙΚΕΕΣ ΟΨΕΙΣ (19ος-20ος ΑΙ.) - ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ Β' ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ*”. Αθήνα: Εταιρία Μελέτης του Νέου Ελληνισμού.
- ❖ Καλούδη Ζ. (2000). “*Ελληνική Ζωγραφική*”. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου- Εκθέσεις.
- ❖ Καλούδη, Κ. (2001). “*Η Μικρασιατική Καταστροφή στον ελληνικό κινηματογράφο*”. Αθήνα: Δωδώνη.
- ❖ Καμούζης, Δ. (2011). “Συλλογική μνήμη και προσφυγική ταυτότητα: Τέχνες και γράμματα, σωματεία, επιστήμη” στο συλλογικό “*Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΙΚΡΑΣ ΑΣΙΑΣ – Οι πρόσφυγες στην Ελλάδα, εγκατάσταση και ενσωμάτωση*”. Αθήνα: Ελευθεροτυπία.
- ❖ Καντίνσκι, Β. (1981). “*Για το πνευματικό στην τέχνη*”, μτφ. Μηνάς Παράσχος, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

- ❖ Καπάνταης Β. 1973). “Οι άνθρωποι της Τέχνης”, *Οί πρόσφυγες στην Ελλάδα: Πενήντα χρόνια προσφοράς που άλλαξε τη χώρα Ο Οικονομικός Ταχυδρόμος*. Αρ. φύλλου 992. Ειδικό αφιέρωμα 31 (26-4-1973). σ. 89-90.
- ❖ Καστανάκης Νικόλαος. Πεντάτομο λεύκωμα με σκίτσα και γελοιογραφίες της περιόδου 1920 έως 1923. Βιβλιοθήκη ΕΣΗΕΑ.
- ❖ Κατσάπης, Κ. (2011). “Το Προσφυγικό Ζήτημα” στο Α. Λιάκος (επιμ.), *“Προβλήματα της νεοελληνικής ιστορίας – Το 1922 και οι πρόσφυγες. Μια νέα ματιά”*. Αθήνα: Νεφέλη.
- ❖ Κατσίπη – Σπυριδάκη, Ε. (2019). *“Η ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ”*. Νέα Ιωνία: ΚΕ.ΜΙ.ΠΟ.
- ❖ Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Α΄ Γενικού Λυκείου, Βιβλίο μαθητή Εμπλουτισμένο, “Νέοι της Σιδώνας 400 μ.Χ”.
- ❖ Κιούσης Γ. (2001). “Η περίπτωση Διαμαντόπουλου”, εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 13 Φεβρουαρίου 2001.
- ❖ Κιτσίκης, Δ. (1988). *“Ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (1280-1924)”*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- ❖ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΩΝ ΕΘΝΩΝ ΓΕΝΕΥΗ 1926. Βεϊνόγλου Μ. & Φ. μετ. (1997). *“Η εγκατάσταση των προσφύγων στην Ελλάδα”*. Αθήνα: Τροχαλία.
- ❖ Κόκκινος, Γ. (2010). “Η δυναμική της μνήμης και της λήθης στη δημόσια σφαίρα και οι νόμοι για τη μνήμη στη Γαλλία”, στο Αγτζίδης Β., Κόκκινος Γ., Λεμονίδου Έ. *“ΤΟ ΤΡΑΥΜΑ ΚΑΙ ΟΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ - ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ ΤΩΝ ΣΥΜΒΟΛΙΚΩΝ ΠΟΛΕΜΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΜΝΗΜΗ”*, σ. 11-127. Αθήνα: Ταξιδευτής.
- ❖ Κονταξή, Α. (2000). “ΕΝΤΑΞΗ ΤΩΝ ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΒΟΛΟΥ” στο *“Η ΠΟΛΗ ΣΤΟΥΣ ΝΕΟΤΕΡΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΕΣ ΚΑΙ ΒΑΛΚΑΝΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ (19ος-20ος ΑΙ.) - ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ Β' ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ”*. Αθήνα: Εταιρία Μελέτης του Νέου Ελληνισμού.
- ❖ Κόντογλου, Φ. (1991). *“ΓΙΑΒΑΣ Ο ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ ΚΙ ΑΛΛΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ”*, της σειράς: “ΕΡΓΑ” ΤΟΥ ΦΩΤΗ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, Αθήνα: Εκδόσεις ΑΣΤΗΡ.
- ❖ Κοτέα, Μ. (1997). *“Η βιομηχανική ζώνη του Πειραιά (1860-1900)”*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Παντείου Πανεπιστημίου.
- ❖ Κοτέα, Μ. (2014). *“Δημοτική μεταρρύθμιση και πολιτικός εκσυγχρονισμός, 1912-1936”*. Αθήνα: Διόνικος.
- ❖ Κοτέα, Μ. (2018). “Μετανάστευση και υποβάθμιση του αστικού κέντρου: Η περίπτωση της Αθήνας”, στο Λαμπροπούλου Ε., Παπαμιχαήλ Σ., Παναγιώτης Σχίζας Π. (επιμ.) *“ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΑΝΤΕΓΚΛΗΜΑΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ”*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- ❖ Κοτέα, Μ. και Σαπουνάκη-Δρακάκη, Λ. (2005). “Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΣΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟ ΝΕΟΣΥΣΤΑΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΡΑΤΟΣ” στο *“Η Ελληνική Πόλη σε ιστορική Προοπτική”*, επιμέλεια Σαπουνάκη-Δρακάκη Λ. Αθήνα: Διόνικος.
- ❖ Κουλούρη, Χ. (2020). *“ΦΟΥΣΤΑΝΕΛΕΣ ΚΑΙ ΧΛΑΜΥΔΕΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΕΘΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ 1821-1930”*. Αθήνα: εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- ❖ Κουμαριανού, Μ. (2000). “ΜΝΗΜΗ, ΛΗΘΗ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ” στο *“Η ΠΟΛΗ ΣΤΟΥΣ ΝΕΟΤΕΡΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ: ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΕΣ ΚΑΙ*

ΒΑΛΚΑΝΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ (19ος-20ος ΑΙ.) - ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ Β' ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ, ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ ". Αθήνα: Εταιρία Μελέτης Νέου Ελληνισμού.

- ❖ Κουνενάκη, Π. (2005). *“ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ”*. Αθήνα: Εκδοτική Αδάμ.
- ❖ Κούρια, Α. (1991). *“Εικόνες του Παιδιού στην Ελληνική Τέχνη του 20ού Αιώνα”*. Αθήνα: Δωδώνη.
- ❖ Κούρια, Α. (2000). *“Παιδί και Παιχνίδι στο Έργο των Νεοελλήνων Καλλιτεχνών (19ος-20ος Αιώνας)”*, στο Γκουγκούλη Κ. και Κούρια Α. (επιμ.), *Παιδί και Παιχνίδι στη Νεοελληνική Κοινωνία (19ος και 20ος Αιώνας)*. σελ. 305-346. Αθήνα: Καστανιώτης.
- ❖ Κούρια, Α. και Οράτη, Ει. (1993). *“Το Παιδί στη Νεοελληνική Τέχνη 19ος-20ος Αιώνας”*, Αθήνα: Αδάμ.
- ❖ Κούρος, Π. (2004). *“Μνημονικές Διαδράσεις ως πρακτικές σύγχρονης τέχνης στην πόλη”*. «*Αρχιτέκτονες*» Τεύχος 45, Περίοδος Β', Μάιος/Ιούνιος 2004 | Διάλογοι αρχιτεκτονικής μνήμης. σ. 83.
- ❖ Κουρουπού, Μ. (1992). *“Μορφές οργάνωσης του Μικρασιατικού Ελληνισμού – Οι Σύλλογοι”*. Άρθρο στο περιοδικό: *“Η Λέξη”*. Αφιέρωμα 1922 – 1992 Μνήμη Μικράς Ασίας. Τόμ. ΙΒ' (τεύχ. 112), σ. 922-929.
- ❖ Κουτελάκης, Χ. και Φώσκολου, Α. (1991). *“Πειραιάς και Συνοικισμοί – Μαρτυρίες και Γεγονότα από τον 14ο αιώνα μέχρι σήμερα”*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας.
- ❖ Κωσταρίδου-Ευκλείδη, Α. (1998). *“Ψυχολογία Κινήτρων”*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- ❖ Κωστόπουλος, Τ. (2007). *“Πόλεμος και εθνοκάθαρση, Η ξεχασμένη πλευρά μιας δεκαετούς εθνικής εξόρμησης (1912-1922)”*, Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- ❖ Κωτίδης, Α. (2002). *“Τριανταφυλλίδης, Ένα άλλο Τριάντα στη ζωγραφική”*, Θεσσαλονίκη: Univercity Studio Press.
- ❖ Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (2000). *“Ελληνική Ζωγραφική”*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου - Εκθέσεις,
- ❖ Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (2009). *“Αφιέρωμα στην Ελληνίδα μάνα - Η ΜΗΤΡΟΤΗΤΑ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ”*, Αθήνα: ΙΔΡΥΜΑ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΟΙΝΟΒΟΥΛΕΥΤΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ.
- ❖ Λαμψίδης, Γ. (1973). *“Η ανάπτυξη της αγροτικής Οικονομίας”*. *Οι πρόσφυγες στην Ελλάδα: Οί πρόσφυγες στην Ελλάδα: Πενήντα χρόνια προσφοράς που άλλαξε τη χώρα Ο Οικονομικός Ταχυδρόμος*. Αρ. φύλλου 992. Ειδικό αφιέρωμα 31 (26-4-1973). σ. 54.
- ❖ Λαμψίδης, Γ. (1992). *“Οι Πρόσφυγες Του 1922. Η προσφορά τους στην ανάπτυξη της χώρας”*. Αθήνα: Κυριακίδη Αφοί Α.Ε.
- ❖ Λεοντίδου, Λ. (1989). *“Πόλεις της σιωπής. Εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά 1909-1940”*. Αθήνα: Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ.
- ❖ Λεύκωμα Καστανάκη, Βιβλιοθήκη ΕΣΗΕΑ.
- ❖ Λιάτσος, Δ. (1973). *“Οι άνθρωποι των γραμμάτων”*. *Οί πρόσφυγες στην Ελλάδα: Πενήντα χρόνια προσφοράς που άλλαξε τη χώρα Ο Οικονομικός Ταχυδρόμος*. Αρ. φύλλου 992. Ειδικό αφιέρωμα 31 (26-4-1973). σ. 86-89.

- ❖ Λοϊζίδης, Ν. (1992). *“Απόγειο και Κρίση της Πρωτοποριακής Ιδεολογίας”*. Αθήνα: ΝΕΦΕΛΗ.
- ❖ Λυδάκης Σ. (1976). *“20^{ος} Αιώνας”*, τ. 2. Αθήνα: Μέλισσα.
- ❖ Λυδάκης Σ. (1976). *“Η Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής 16ος - 20ος αιώνας”*, τ. 3. Αθήνα: Μέλισσα.
- ❖ Λυδάκης Σ. (1977). *“Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος - 20ος αιώνας)”*. Αθήνα: Μέλισσα, 4ος τόμος.
- ❖ Λυδάκης Σ. (1981). *“Οι Έλληνες Γλύπτες”*. Αθήνα: Μέλισσα.
- ❖ Μακρή-Μπότσαρη, Ε. (2001). *“Αυτοαντίληψη και Αυτοεκτίμηση - Μοντέλα, Ανάπτυξη, Λειτουργικός ρόλος και αξιολόγηση”*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- ❖ Μαντόγλου, Α. (2009). *“ΜΝΗΜΕΣ/Ατομικές-Συλλογικές-Ιστορικές”*, *Θέματα κοινωνικής ψυχολογίας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- ❖ Μαντόγλου, Α. (2010). *“Κοινωνική Μνήμη, Κοινωνική Λήθη / Έκδηλες και Λανθάνουσες μορφές κοινωνικής σκέψης”*. Αθήνα: Εκδόσεις Πεδίο.
- ❖ Μαρμαράς, Ε. (2005). “Οι αρχές προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς και η εφαρμογή τους στους ιστορικούς πολεοδομικούς πυρήνες: Παραδείγματα από την ευρωπαϊκή και ειδικότερα την ελληνική εμπειρία”, στο συλλογικό Σαπουνάκη-Δρακάκη Λ. (επιμ.). *“Η Ελληνική Πόλη σε ιστορική Προοπτική”*, σ. 32-36. Αθήνα: Διόνικος.
- ❖ Ματθιόπουλος, Ε. (2019). *“Η έννοια της «Γενιάς» στην περιοδολόγηση της ιστορίας, της ιστορίας της λογοτεχνίας και της ιστορίας της τέχνης”*. Ηράκλειο: ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ.
- ❖ Μαυρογορδάτος, Γ. (1977). “Οι διαστάσεις του κομματικού φαινομένου στην Ελλάδα: Παραδείγματα από το Μεσοπόλεμο” στο συλλογικό Κοντογιώργης Γ. (επιμ.). *“Κοινωνικές και Πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα”*, σ. 153-174. Αθήνα: Εξάντας.
- ❖ Μαυρογορδάτος, Γ. (1993). *“ΤΟ ΑΝΕΠΑΝΑΛΗΠΤΟ ΕΠΙΤΕΥΓΜΑ”* στο ΔΕΛΤΙΟ ΚΕΜΤΡΟΥ ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΝΑΤΟΣ ΤΟΜΟΣ. *“ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ”*, σ. 9-12. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.
- ❖ Μαυρώτας, Τ. (2006). “Παλιές και Νέες Πατρίδες”, στο Νίκος Ανδριώτης (επιμ.), *“Η αττική γη υποδέχεται τους πρόσφυγες του '22”*, σ. 78-79. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία.
- ❖ Μεντζαφού-Πολύζου, Ο. (2008). *“Έλληνες ζωγράφοι από τη συλλογή της Εθνικής Τράπεζας”*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου.
- ❖ Μετσόλης, Γ. (1988). *“Εργοβιογραφικά στοιχεία Γιώργου Μετσόλη, 45 χρόνια έντονης παρουσίας στον πνευματικό μας χώρο”*. Πειραιάς: Εταιρία Γραμμάτων και Τεχνών.
- ❖ Μήλτσος, Α. (2002). *“Σελίδες Ιστορίας - Ημερολόγιο”*. Δραπετσώνα: Εξωραϊστικός-Πολιτιστικός Σύλλογος”, «ο Θυμώτης».
- ❖ *Μικρασιάτες - Κωνσταντινουπολίτες καλλιτέχνες της Δημοτικής Πινακοθήκης : [1922 -1992 μνήμες] / επιμέλεια έκθεσης, καταλόγου, κείμενα Νέλλη Κυριαζή, καλλιτεχνική επιμέλεια καταλόγου Σαλώμη Παπαδοπούλου. 13 Οκτωβρίου έως 31 Δεκεμβρίου 1992. Αθήνα: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων.*

- ❖ Μίνως Αργυράκης: Το άγνωστο έργο του ζωγράφου. Άμν Μιμς-Σιλβερίδη (επιμ.), 2007. Αθήνα: Ergo.
- ❖ Μιχαηλίδης, Σ. (1993). *“Η Γέννηση της Κοκκινιάς: Απ’ όσα έζησα και θυμάμαι”*. Πειραιάς: Αυτοέκδοση.
- ❖ Νεγρεπόντη-Δελιβάνη, Μ. (1973). “Οικονομική “απογείωση” της Βορείου Ελλάδος χάρη στους πρόσφυγες”. *Οί πρόσφυγες στήν Ελλάδα: Πενήντα χρόνια προσφοράς πού άλλαξε τή χώρα Ο Οικονομικός Ταχυδρόμος*. Αρ. φύλλου 992. Ειδικό αφιέρωμα 31 (26-4-1973). σ. 75.
- ❖ Ογκάνοφ, Γ. (1983). *“Πολιτιστικές Αξίες Αληθινές Και Ψεύτικες”*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- ❖ Παπαδοπούλου, Α. (2009). *“Η Αττική Νίκαια”*. Αθήνα: Λεξίτυπον.
- ❖ Παπαδοπούλου, Ε. και Σαρηγιάννης, Γ. (2006). *“Συνοπτική Έκθεση για τις Προσφυγικές Περιοχές του Λεκανοπεδίου Αθηνών”*. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΔΠΜΣ Πολεοδομίας - Χωροταξίας, Σπουδαστήριο Πολεοδομικών Ερευνών.
- ❖ Παπαϊωάννου Γ. (1997). *“Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών”*, τόμος Α’. Αθήνα: εκδ. Μέλισσα.
- ❖ Παπάς, Α. (1989). *“Πολίτες Ζωγράφοι και Αγιογράφοι του 19ου και 20ου αιώνα”*. Αθήνα: Δόμος.
- ❖ Παπάς, Α. (2012). *“ΠΟΛΙΤΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΚΑΙ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ – Αναδημοσιεύσεις εκ της Απογευματινής 1976-1990, 2009-2011”*. Θεσσαλονίκη.
- ❖ Παυλίδης, Θ. (2018). *“Οι τόποι μας οι άνθρωποί μας”*. Αθήνα: Ινφογνώμων.
- ❖ Πούλου, Μ. (2018). “Α’ Κύκλος: Κινητήριες ιδέες της μοντέρνας τέχνης 1900-1940 - Η ιδεολογία της πρωτοπορίας”, *Ανοιχτά μαθήματα ιστορίας της τέχνης - Σεμινάρια*, 24/10/2018. Δημοτική πινακοθήκη Νίκαιας - Ρέντη, Νίκαια.
- ❖ Πούλου, Μ. (2019). “Α’ Κύκλος: Κινητήριες ιδέες της μοντέρνας τέχνης 1900-1940 - Η αντιτέχνη και η ψυχανάλυση”, *Ανοιχτά μαθήματα ιστορίας της τέχνης - Σεμινάρια*, 23/1/2019. Δημοτική πινακοθήκη Νίκαιας - Ρέντη, Νίκαια.
- ❖ Πούλου, Μ. (2019). “Β’ Κύκλος: Ιδεολογικές και αισθητικές αφετηρίες της ελληνικής τέχνης 1900-1940 - Η πρόσληψη της μοντέρνας τέχνης τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Η θεσμική υποστήριξη των νεωτερικών τάσεων κατά τον μεσοπόλεμο. Ανοιχτά μαθήματα ιστορίας της τέχνης - Σεμινάρια, 20/4/2019. Δημοτική πινακοθήκη Νίκαιας - Ρέντη, Νίκαια.
- ❖ Προσωπικό αρχείο Άνθη Μιχαήλ, καθηγητή φιλολογίας, διευθυντή Πρότυπου Γυμνασίου Ιωνιδείου Σχολής.
- ❖ Προσωπικό αρχείο του Νίκου Παπαδόπουλου, γιού του συμπεριληφθέντα στην έρευνα, γλύπτη Αναστάσιου Παπαδόπουλου.
- ❖ Ραφαηλίδης, Β. (1993). *“ΙΣΤΟΡΙΑ (κωμικοτραγική) ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΣ 1830-1974”*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- ❖ Ραφαηλίδης, Β. (1994). *“ΟΙ ΛΑΟΙ ΤΩΝ ΒΑΛΚΑΝΙΩΝ”*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- ❖ Ρηντ Χ. (1979). *“Ιστορία της Μοντέρνας Γλυπτικής”*, Αθήνα: Υποδομή.
- ❖ Ρηντ, Χ. (1978). *“Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής”*. Αθήνα: Υποδομή.
- ❖ Σαλβάνου, Α. (2018). *“Η Συγκρότηση Της Προσφυγικής Μνήμης. Το παρελθόν ως ιστορία και πρακτική”*. Αθήνα: Νεφέλη.

- ❖ Σέρβος, Δ. (1996). *“Που λες...στον Πειραιά (ντοκουμέντα & αναμνήσεις)”*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- ❖ Σίδερης, Θ. (2013). *“ΟΙ ΔΙΚΟΙ ΜΑΣ ΞΕΝΟΙ - Η ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ ΜΕΤΑ ΤΗ ΣΥΝΘΗΚΗ ΤΗΣ ΛΩΖΑΝΗΣ (ΔΙΓΛΩΣΣΗ ΕΚΔΟΣΗ, ΕΛΛΗΝΙΚΑ-ΤΟΥΡΚΙΚΑ)”*. Αθήνα: Εκδόσεις “ΣΜΥΚ” ΕΠΕ.
- ❖ Σκάρος, Ζ. (1983). *“Ζητήματα τέχνης”*. Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη.
- ❖ Σκοπετέα, Ε. (1988). *“Το «Πρότυπο Βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα”*. Αθήνα: Πολύτυπο.
- ❖ Σολομωνίδης, Χ. (1972). *“Η Ελληνικότητα της Σμύρνης - Ζωγραφική”*. *“ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ” - “ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ 1972”*. Τόμος 92 (τεύχος 1091), σ. 147-152.
- ❖ Σταυροπούλου, Ε. (2006). *“Πρόσφυγες και λογοτεχνία”*, στο Νίκος Ανδριώτης (επιμ.). *“Η αττική γη υποδέχεται τους πρόσφυγες του '22”*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
- ❖ Τατά Αρσέλ, Λ. (2014). *“Με το διωγμό στην ψυχή – Το τραύμα της Μικρασιατικής Καταστροφής σε τρεις γενιές”*. Αθήνα: Κέδρος.
- ❖ Τζάιλς, Μ. (2008). *“Χαμένος Παράδεισος - Σμύρνη 1922 - Η καταστροφή της μητρόπολης του μικρασιατικού Ελληνισμού”*. Αθήνα: ΜΙΝΩΑΣ.
- ❖ Το χρονικό του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών. (1977). *“Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών”*, Τόμος 1 (1977), σ. 323. Αθήνα: Κ.Μ.Σ.
- ❖ Τσιώλης, Γ. (2013). *“Η σχέση ποιοτικής και ποσοτικής προσέγγισης στην κοινωνική έρευνα: από τη θέση περί 'ριζικής ασυμβατότητας' στο συνδυασμό ή τη συμπληρωματικότητα των προσεγγίσεων”*. Στο Μ. Πουρκός (Επιμ.) *“Δυνατότητες και όρια της μείξης των μεθοδολογιών στην κοινωνική και εκπαιδευτική έρευνα”*, σ. 271-292. Αθήνα: Ίων.
- ❖ Φλέμινγκ, Τ. και Χόνορ, Χ. (1993). *“Ιστορία της Τέχνης”*. Αθήνα: Υποδομή.
- ❖ Φλώρου, Ε. (1999). *“Γιάννης Τσαρούχης-Η ζωγραφική και η εποχή του”*. Αθήνα: ΝΕΑ ΣΥΝΟΡΑ – Α.Α. ΛΙΒΑΝΗ.
- ❖ Φλώρου, Ε. (2001). *“Η Μεταπολεμική Τέχνη 1945-1990 - Μεταμοντερνισμός 1980”*. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.
- ❖ Χασιώτης, Ι. (2006). *“Η Σημασία της Νεοελληνικής Διασποράς”* στο Συλλογικό *“Οι Έλληνες στη Διασπορά 15ος – 21ος αι.”*. Αθήνα: Βουλή των Ελλήνων.
- ❖ Χατζηδάκης, Μ. (1979). *“Οδός Ονείρων / Μίνως Αργυράκης”*. Αθήνα: Δέκα.
- ❖ Χατζηφώτη, Ε. (1988). *“Νίκαια, Ιστορία-Θεολογία-Πολιτισμός”*. Νίκαια: Ιερά Μητρόπολις Νίκαιας.
- ❖ Χρηστίδης, Χ. (2000). *“Τα Σεπτεμβριανά Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη 1955, συμβολή στην πρόσφατη ιστορία των ελληνικών κοινοτήτων”*. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.
- ❖ Χρήστου, Χ. (1992). *“Η προσφορά των εικαστικών δημιουργών του μικρασιατικού χώρου”*. Άρθρο στο περιοδικό: *“Η Λέξη”*. Αφιέρωμα 1922 – 1992 Μνήμη Μικράς Ασίας. Τόμ. ΙΒ΄(τεύχ. 112), σ. 857-863.
- ❖ Χωριανόπουλος, Ι. (2006). *“Η Ποιοτική Έρευνα με Ημιδομημένες Συνεντεύξεις και το Πρόβλημα της Εισόδου στο Πεδίο: Η Περίπτωση της Αστικής Πολιτικής στην Ευρωπαϊκή Ένωση”*, στο (επιμ.) Ιωσηφίδης Θ. και Σπυριδάκης Μ. *“ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ”*, σ. 157-175. Αθήνα: ΚΡΙΤΙΚΗ.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ – ΠΡΟΣΚΛΗΣΕΙΣ – ΛΕΥΚΩΜΑΤΑ

- ❖ 100 ΧΡΟΝΙΑ, Για να μην ξεχάσουμε ποτέ, έκθεση ζωγραφικής του Αλέξανδρου Βακιρτζή, 3-10 Σεπτεμβρίου 2022 στο Σταθμό Μετρό Συντάγματος, Μουσείο Προσφυγικού Ελληνισμού. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
- ❖ 1836 - 1996, ΕΚΑΤΟΝ ΕΞΗΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΠΑΙΔΕΙΑΣ - ΤΕΧΝΗΣ, ΟΜΑΔΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ - ΧΑΡΑΚΤΙΚΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ ΤΩΝ ΑΡΣΑΚΕΙΩΝ - ΤΟΣΙΤΣΕΙΩΝ ΣΧΟΛΕΙΩΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝ ΕΡΓΑ ΤΟΥΣ - 1-15 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1996 ΣΤΟΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ - ΑΡΣΑΚΕΙΟ ΜΕΓΑΡΟ.
- ❖ 2003, "205 καλλιτέχνες ζωγραφίζουν για την ΙΟΛΗ", Γκαλερί Επιστροφή, Αθήνα.
- ❖ 2011, Μαρίνα Βασίλογλου, "Κυριακή πρωί", ΑΕΝΑΟΝ (κατάλογος έκθεσης).
- ❖ ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΛΑΒΑΝΙΔΗΣ / ΩΣ ΕΧΟΥΝ : ΠΡΟΣΩΠΑ - ΠΡΑΓΜΑΤΑ - ΧΩΡΟΙ 1962 - 2005, 11 Μαΐου - 31 Ιουλίου 2005, ΜΟΥΣΕΙΟ ΦΡΥΣΙΡΑ, Επιμέλεια κειμένων: Μάρθα - Έλλη Χριστοφόγλου, Αθήνα 2005.
- ❖ Δημητριάδης, Φ. (2004). "ΣΚΙΑ ΠΑΝΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ-77 ΣΚΙΤΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΝΑΖΙΣΤΙΚΗ ΚΑΤΟΧΗ", Λεύκωμα. Αθήνα: Μοντέρνοι Καιροί.
- ❖ Δίπτυχο Έκθεσης στο ΖΥΓΟ της Βαρουσιάδου - Ξενάκη Ρόης. Ημερομηνία ανάκτησης 18/1/2018, http://www.nationalgallery.gr/library/en/el_19602110_00008_0001.html.
- ❖ Εικοστή Δημοπρασία με έργα Κυπρίων και Ελλαδιτών Καλλιτεχνών, ψηφιοποιημένος κατάλογος, ανακτήθηκε στις 5/2/2018, <http://www.psatharis-auctions.com.cy/PSATHARIS%20AUCTIONS%20CATALOGUE%202020.pdf>.
- ❖ Ελληνική Επιτροπή Διεθνούς Δημοκρατικής Αλληλεγγύης – Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, έκθεση Εικαστικών Τεχνών για τα 30 χρόνια, Ευρετήριο έργων, ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <http://www.eedda.gr/Expo2011/index.php/2011-10-11-16-38-04/78-2011-10-11-13-20-01/161-81ergo>.
- ❖ Η ΣΑΤΙΡΙΚΗ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΥ '40, "Κείμενο της έκδοσης που συνόδευσε την έκθεση «Πενάκι εφ' όπλου» που εγκαινιάστηκε στο Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης στις 7 Οκτωβρίου 2015. Ημερομηνία ανάκτησης: 10/8/2022. <https://tinyurl.com/y3b38sd6>.
- ❖ ΘΑΛΕΙΑ ΦΛΩΡΑ-ΚΑΡΑΒΙΑ ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ 1921, Κούλη Αναστασία (επιμ.), επετειακή έκδοση στο πλαίσιο εκδηλώσεων μνήμης για τη συμπλήρωση 100 ετών από τη Μικρασιατική εκστρατεία, της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος και του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου, Αθήνα 2022, εκδ. ΚΑΠΟΝ.
- ❖ Ντίνα Μπαλονά, 12 Ιανουαρίου - 11 Φεβρουαρίου 2004, Χώρος Τέχνης "24", επιμέλεια κειμένων Δημητρίου Σωτήρης, Αθήνα 2004 (κατάλογος έκθεσης).
- ❖ Ντίνα Μπαλονά, Δεκέμβριος 1996, Χώρος Τέχνης «24», Κείμενα Δημοσθένης Δαββέτας, Αθήνα (κατάλογος έκθεσης).

- ❖ Παπαστάμος Δ. (1978). Διαμαντής Διαμαντόπουλος - Πίνακες. *Η βιβλιοθήκη και το αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης - Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου*, περίπου 350 σελίδες με πίνακες: εικ. εγχρ. & ασπρ., 21 εκ. Ημερομηνία ανάκτησης: 4/2/2018.
http://www.nationalgallery.gr/library/el/exantilimenoi_katalogoi/el_diamantis_diamantopoulos_2o_meros.html.
- ❖ Παπαστάμος, Δ. (1982). “Πάνος Βαλσαμάκης”. Κατάλογος αναδρομικής έκθεσης. Αρ. 68. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου.
- ❖ Πενάκια εφ’ όπλου - Γελοιογραφίες του πολέμου του 1940 στο Κέντρο Ιστορίας, Χανιώτικα Νέα, 5/10/2015. Ημερομηνία ανάκτησης: 21/9/2022, <http://www.haniotika-nea.gr/penakia-ef-oplou-geliografies-tou-polemou-tou-1940-sto-kentro-istorias/>.
- ❖ ΤΑ ΖΕΣΤΑ ΣΩΜΑΤΑ ΤΩΝ ΑΓΑΛΜΑΤΩΝ - ΜΕΛΙΣΣΑΚΗ ΜΥΡΤΩ | Λογοτεχνία | IANOS.gr, ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <https://www.ianos.gr/ta-zesta-somata-ton-agalmaton-0004963>.
- ❖ ΦΡΟΣΩ ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ - ΜΕΝΕΓΑΚΗ (ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1938 - 1970), κειμ. Μανώλης Μενεγάκης [κ.α.], Αθήνα 1973.

ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

- ❖ Portnet-Πολιτισμός. “Ο Σπύρος Μοσχονάς μιλά για τον Βάσο Καπάνταη”, ανακτήθηκε στις 15/8/2022, <https://portnet.gr/politismos/12272-o-spyros-mosxonas-mila-gia-ton-vaso-kapantai.html>
- ❖ 100 Χρόνια από τη Μικρασιατική Καταστροφή - Τοιχογραφία στο Βύρωνα, των καλλιτεχνών της street art, Αχιλλέα και Πλάτωνα, ertnews.gr/ειδήσεις-πολιτισμός/11-5-2022, του Ν. Μπράτσου. Ημερομηνία ανάκτησης 8/9/2022: <https://www.ertnews.gr/eidiseis/politismos/100-chronia-apo-ti-mikrasiatiki-katastrofi-toichografia-sto-vyrone/>
- ❖ 15 σκίτσα του Μποστ, κάποια απ’ αυτά επίκαιρα ακόμη και σήμερα. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://www.kolivas.de/archives/235134>
- ❖ 250 έργα του Πάουλ Κλέε σε μια έκθεση στο Παρίσι, πρώτη φορά από το 1969, PAUL KLEE, Angelus novus, 1920, The Israel Museum, Jérusalem, ανακτήθηκε στις 8/9/2022, https://www.lifo.gr/articles/arts_articles/95494/250-erga-toy-paoyl-klee-se-mia-ekthesi-sto-parisi-proti-fora-apo-to-1969
- ❖ Academic, dictionary of Greek, “Δημητριάδης Φωκίων”, ανακτήθηκε 12/8/2022, <https://tinyurl.com/32b3rckt>
- ❖ Anemi - Digital Library of Modern Greek Studies, Πάνος Βαλσαμάκης, πρόσκληση (γραφικό υλικό). Ημερομηνία ανάκτησης: 16/1/2018, <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/c/8/7/metadata-1490095383-308852-23963.tkl>
- ❖ Art22.gr, Περί τέχνης ενημέρωση. Ημερομηνία ανάκτησης: 31/10/2010. <https://www.art22.gr/>

- ❖ Bartlett, F. (1932). “Remembering: An Experimental and Social Study”. *Cambridge University*. Ημερομηνία ανάκτησης: 16/4/2017. Sir Frederic Bartlett Archive: <http://www.bartlett.psychol.cam.ac.uk/index.html>
- ❖ BiblioNet, υπηρεσία του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου, “Γκέιβελς Γεώργιος”, *biblionet.gr*, ανακτήθηκε 12/8/2022, <https://tinyurl.com/y4qrekdx>
- ❖ Eirmos Art Gallery. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://www.eirmosgallery.gr/>
- ❖ Emprosnet - “Βάσος Καπάνταης, Ο Γλύπτης και τα Μετάλλια”, ανακτήθηκε στις 15/8/2022, <https://www.emprosnet.gr/politismos/39311-vasos-kapantais-o-glyptis-kai-ta-metallia>
- ❖ Europeana Collections. The cultural heritage sector in its digital transformation. Ημερομηνία ανάκτησης: 9/11/2020. <https://www.europeana.eu/en/collections>
- ❖ Fridericianum - Στάθης Λογοθέτης – documenta 14, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, <https://www.documenta14.de/gr/artists/22278/stathis-logothetis>
- ❖ Frissiras Museum – Collection. Ανακτήθηκε στις 30/9/2022, <http://www.frissirasmuseum.com/greek/collectiongrid.aspx>
- ❖ Georgios Prokopiou, *artnet*. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <http://www.artnet.com/artists/georgios-prokopiou/>
- ❖ iefimerida.gr | Σκίτσα του Μποστ – Η Ρακένδυτη Ελλάς, ο Πειναλέων και η Ανεργίτσα, επίκαιρα όσο ποτέ | Εικόνες. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <https://tinyurl.com/kccjd7fh>
- ❖ Modular modules mode: Έκθεση-αφιέρωμα στην Ιωάννα Σπητέρη-Βεροπούλου στην Eleftheria Tseliou gallery | CultureNow.gr | Τέχνες | Νέα, Δημοσίευση 6/5/2016. Ανακτήθηκε στις 18/8/2022, <https://tinyurl.com/525472bt>
- ❖ Μουρίκη Α. (2002). Η Σημασία της Αισθητικής Θεωρίας στην Αισθητική Αγωγή”, Σύγχρονα Θέματα, τευχ. 80, Ιούνιος 2002: (σ.57-66), Ημερομηνία επίσκεψης: 25/10/2020. Academia edu: <https://tinyurl.com/y24d5qj3>
- ❖ Paletaart-Χρώμα και φως. Η Ελληνική ζωγραφική. Ημερομηνία ανάκτησης: 27/10/2020. <https://paletaart2.wordpress.com/>
- ❖ Tajfel H. and Turner J. (1979). “Social Identity Theory”. Comparative Religion studies & the Faith vs. Reason Debate. Ημερομηνία ανάκτησης: 15/4/2017: http://www.age-of-the-sage.org/psychology/social/social_identity_theory.html
- ❖ Terra Pontus: Από στιγμή σε στιγμή, Λίγα λόγια για το βιβλίο του Δημήτρη Πηχωρίδη : η ιστορία μας – η ιστορία των δύο ορφανών, Αθήνα 2010, εκδ. Περγαμηνή, σ. 120., ανακτήθηκε στις 17/8/2022, https://terra-pontus.blogspot.com/2018/02/1_23.html
- ❖ WikiArt - Visual Art Encyclopedia: <https://www.wikiart.org/>
- ❖ Antique 1931 Greek satirical almanac (σατυρικών ημερολόγιον) “Το Σαλόνι”, https://www.etsy.com/hk-en/listing/472030944/antique-1931-greek-satirical-almanac?ref=hp_rv

- ❖ Αγοραστός, Δ. (2011). “Η ανθρώπινη μνήμη: φυσιολογική λειτουργία, φυσιολογία και διαταραχές”. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://psychologeia.dagorastos.net/id/>
- ❖ Αγτζίδης, Β. (2013). “Η ελληνική έξοδος από την Ανατολική Θράκη”, Ιστορικό Αφιέρωμα της Κυριακάτικη Ελευθεροτυπίας, 8-12-2013. Ημερομηνία ανάκτησης 23-4-2019. <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=402799>
- ❖ Αθανασόπουλος, Ι. (2014). “Ο Φώτιος Κόντογλου και το έργο του”, ΠΕΜΠΤΟΥΣΙΑ-ΟΡΘΟΔΟΞΙΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ / Άρθρο 14/10/2014, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, <https://www.pemptousia.gr/2014/10/o-fotios-kontoglou-ke-to-ergo-tou/>
- ❖ Αναδρομική έκθεση του Γιώργου Κουζούνη στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης / CulturNow.gr, 30/3/2018, ανάκτηση 16/8/2022, <https://www.culturenow.gr/anadromiki-ekthesi-toy-giorgoy-koyzoyni-sto-idryma-mixalis-kakogiannis/>
- ❖ Άννα Κινδύνη εφ’ όλης της ύλης / CultureNow.gr, 15/10/2008, ανακτήθηκε στις 15/8/2022, <https://www.culturenow.gr/anna-kinduni-ef-olis-tis-ulis/>
- ❖ Αργυράκης, Μίνως (Σμύρνη, 1920 - Αθήνα, 1998), (2013). Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό - Τόμος: 1, σελ. 373. Εκδοτική Αθηνών. Ημερομηνία ανάκτησης: 27/11/2020. <https://www.greekencyclopedia.com/argyrakis-minws-smyrni-1920-athina-1998-p853.html>
- ❖ Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης - Ψηφιοθήκη, Χαράλαμπος Θεοφάνης: ο ζωγράφος με την ιδιόμορφη ονειρικήτητα, ανακτήθηκε στις 19/8/2022, <http://digital.lib.auth.gr/record/60419?ln=el>
- ❖ Αφιέρωμα στην Ελληνίδα Μάνα, “Η μητρότητα στη νεοελληνική τέχνη”, εποπτεία Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα και Επιστημονική επιμέλεια Αφροδίτη Κούρια, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2009. Ανακτήθηκε στις 18/8/2022, https://www.androniano.gr/pdfs/mhtrohta_low.pdf
- ❖ Βατόπουλος, Ν. (2017). “Στον κόσμο του Μίκη Ματσάκη, γωνία Αγ. Κωνσταντίνου και Μενάνδρου” | Ελλάδα | Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, 20/6/2017, ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <https://www.kathimerini.gr/society/914716/ston-kosmo-toy-miki-matsaki-gonia-ag-konstantinou-kai-menandroy/>
- ❖ ΒΙΚΙΘΗΚΗ ΕΛΛΑΔΟΣ. “Συνθήκη της Λωζάνης/Σύμβασις Περί ανταλλαγής των Ελληνικών και Τουρκικών πληθυσμών”. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <https://tinyurl.com/ydhlcu6s>
- ❖ Βικιπαίδεια: <https://tinyurl.com/oo3rnf6>
- ❖ Βιογραφίες δημιουργών - Σειρά: Ταξίδι στον Πολιτισμό για το Υπουργείο Πολιτισμού. Ντοκιμαντέρ για τον Διαμαντή Διαμαντόπουλο - You Tube. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <https://www.youtube.com/watch?v=rYc5Ttqtqcw>
- ❖ Βουλγαρέλης, Ν. “Εικαστική διαδρομή”, ΣΤΙΓΜΕΣ από την ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΙΩΝΙΑ, Ιστοχώρος Ionianet. Ανακτήθηκε στις 11/8/2022, <https://www.ionianet.gr/eikastiki-diadromi/>
- ❖ Γελοιογραφίες του '40, Ιστοσελίδα Ενημέρωσης txs, “Ο πόλεμος του 1940 – 41 με την πένα των Ελλήνων σκιτσογράφων”. Ημερομηνία ανάκτησης 8/9/2022: <https://tinyurl.com/4xpzp6hp>

- ❖ Γεωργακοπούλου, Φ. (2003). “Διερεύνηση της επιρροής του μοντέρνου κινήματος στον σχεδιασμό και την ανέγερση των προσφυγικών κατοικιών στην Αθήνα και τον Πειραιά (1930-1940)”. Ιστοχώρος Αρχιτεκτονικές ματιές, 1/6/2003, Ημερομηνία ανάκτησης 23-4-2019: <http://www.greekarchitects.gr/gr/αρχιτεκτονικες-ματιες/-id9>
- ❖ Γιάννης Παππάς - Μουσείο Μπενάκη, ανακτήθηκε στις 17/8/2022, https://www.benaki.org/index.php?option=com_landings&view=rappas&Itemid=880&lang=el
- ❖ Γιαννουδάκη, Α. (2009). “Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη. Η συλλογή νεοελληνικής γλυπτικής και η ιστορία της 1900-2006” (διδακτορική διατριβή), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης. Ανακτήθηκε στις 18/8/2022, http://ikee.lib.auth.gr/record/115849/files/Giannoudaki_book1.pdf
- ❖ Γκαλερί Κυπριακή Γωνιά, Χαράλαμπος Θεοφάνης, ανακτήθηκε στις 13/7/2018, https://www.gallerykypriakigonia.com.cy/artists_charalambos_theophanis.htm
- ❖ Γκολεμά Ν. (2016). “Οι κότες της ελληνικής ιστορίας”, 20/1/2016, Newpost.gr. Ημερομηνία ανάκτησης: 2/2/2018, <http://newpost.gr/parapolitika/511283/alloy-ta-kakarismata-kai-alloy-petoyn-tis-kotes-hellip>
- ❖ Γκράφιτι της Σμύρνης του 1922 στο 7ο Δημοτικό Σχολείο Νίκαιας, του εικαστικού Χρήστου Ρουμελιώτη. Το γκράφιτι αναπαριστά την προκουαία της Σμύρνης του 1922 με τα καράβια να περιμένουν να διασώσουν τους βίαια εκδιωγμένους Μικρασιάτες. Η ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ / 9-5-2022 / Χ. Παπασταθοπούλου. Ημερομηνία ανάκτησης 8/9/2022: https://www.efsyn.gr/ellada/koinonia/343013_gkrafiti-tis-smyrnis-toy-1922-sto-7o-dimotiko-sholeio-nikaias
- ❖ Γλυπτά της Αθήνας. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://www.athenssculptures.com/>
- ❖ Γρηγοράκη Ε. (2015). “Σύγχρονες Ελληνίδες Γλύπτριες”, Μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας- Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης. Θεσσαλονίκη. Ημερομηνία ανάκτησης: 7/2/2018, <https://docplayer.gr/7005003-Syghrones-ellinides-glyptries.html>
- ❖ Γυναίκες εικαστικοί 1960-1980 “Η συμβολή τους στην ελληνική πρωτοπορία” | in.gr | Πολιτισμός - Τέχνη, Δημοσίευση 13/10/2014. Ανακτήθηκε στις 18/8/2022, <https://www.in.gr/2014/10/13/life/texni/gynaiques-eikastikoi-1960-1980-i-symboli-toys-stin-elliniki-prwtoporia/>
- ❖ Δημήτρης Γαβριηλίδης (1914-2009) - Ο γλυκύτατος “Μήτσος” της Ιωνιδείου, Ιστολόγιο: Ανθολογία ιδεών, κειμένων και ενημέρωση. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <https://feltor.wordpress.com/2011/07/15/gavriilides/>

- ❖ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ, Ιστολόγιο Συνδέσμου Αποφοίτων Ιωνιδείου Σχολής, Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://dimitrisgabrielidis.blogspot.gr/>
- ❖ Δήμος Κατερίνης - Την Πλατεία Ηρώων κοσμεί η προτομή του γλύπτη Ευθύμη Καλεβρά, του “Μ. Αλεξάνδρου”, ανακτήθηκε στις 14/8/2022, <https://olympiobima.gr/tin-plateia-i-roon-kosmei-i-protomi-toy-m-alexandroy/>
- ❖ Διαδικτυακή Πινακοθήκη του πολιτιστικού κέντρου artopos. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://www.eikastikon.gr/sylloges/index.html>
- ❖ Διαδραστικά Σχολικά Βιβλία. Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Α΄ Γενικού Λυκείου, Βιβλίο μαθητή Εμπλουτισμένο, “Νέοι της Σιδώνας 400 μ.Χ”. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2700/Keimena-Neoellinikis-Logotechnias-A-Lykeiou.html-empl/indexG3_7.html
- ❖ Διαμαντής Διαμαντόπουλος - Lifo Εικαστικά, 17/7/2017. Ημερομηνία ανάκτησης: 8/11/2020. http://www.lifo.gr/articles/arts_articles/152826
- ❖ Δυσεύρετα και άγνωστα έργα της Νεοελληνικής χαρακτηριστικής: <https://tinyurl.com/83hyxsuu>
- ❖ Εθνικό Κέντρο Βιβλίου / Ψηφιοποιημένα Περιοδικά λόγου και στοχασμού, περ. “Νέα Εστία”, Τεύχος 476, σ. 543, ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <http://www.ekebi.gr/magazines/ShowImage.asp?file=74417&code=6838>
- ❖ Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο, Έκθεση ζωγραφικής της Καλλία – Βιτάλη Άννας στην γκαλερί “Νέες Μορφές”, Ελληνικά Επίκαιρα 25/10/1966. Ανακτήθηκε 27/9/2022: http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=2294&mp3Bthid=6959
- ❖ Έκθεση Γλυπτικής Ευθύμιου Καλεβρά, Cityportal.gr - Θεσσαλονίκη. Ανακτήθηκε στις 14/8/2022, <https://cityportal.gr/ekthesh-glyptikhs-eythymioy-kalebra-9407-237-7-0/>
- ❖ ΕΚΘΕΣΗ ΤΗΣ ΣΜΥΡΝΙΑΣ ΧΑΡΑΚΤΡΙΑΣ ΑΝΝΑΣ ΚΙΝΔΥΝΗ ΣΤΟ “ΓΑΛΑΞΙΑ”, ΑΡΘΡΟ / ΔΗΜΟΣ ΝΕΑΣ ΣΜΥΡΝΗΣ, 18/4/2012, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, <https://tinyurl.com/ys29wcvb>
- ❖ Ελληνούδη, Α. (2012). “ΒΑΛΙΑΣ ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΗΣ - Μεγάλος ζωγράφος της ΕΑΜικής Αντίστασης” | ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ | ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ, Δημοσίευση 7/10/2012. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=7071390>
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος της Βιβλιοθήκης και του Αρχείου τη; Εθνικής Πινακοθήκης. Ημερομηνία ανάκτησης 24/9/2022: <https://www.nationalgallery.gr/library/site/content.php>
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος της Γκαλερί Αργώ. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://www.argo-gallery.gr/>
- ❖ Επίσημος ιστότοπος της Δημοτικής Πινακοθήκης Ιωαννίνων. Ημερομηνία ανάκτησης 11/11/2020: <http://84.205.237.184/pinakothiki/index.php/sylloges/zografiki>
- ❖ Επίσημος ιστότοπος της Δημοτικής Πινακοθήκης Νίκαιας Αγ. Ι. Ρέντη, Ντίνος Κατσαφάνας. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <https://pinakothiki-nikaiarentis.gr/>

- ❖ Επίσημος ιστότοπος της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Ημερομηνία ανάκτησης: 27/10/2020. <http://virtualmuseum.nationalopera.gr/en>
- ❖ Επίσημος ιστότοπος της ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ - ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΣΟΥ - ΙΔΡΥΜΑ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΚΟΥΤΛΙΔΗ. Ημερομηνία ανάκτησης: 27/10/2020. <https://www.nationalgallery.gr/el/>
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος της Ύπατης Αρμοστείας του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες (UNHCR). https://www.unhcr.org/gr/teaching_about_refugees
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος του “Μουσείου Γ. Γουναρόπουλου”. Ημερομηνία ανάκτησης: 9/9/2022, <https://gounaropoulos.gr/>
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος του Δήμου Ν. Σμύρνης. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <https://neasmyrni.gr/plateia-xrysostomoy-smyrnis/>
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος. Ημερομηνία ανάκτησης: 27/10/2020. <http://www.eete.gr/anouncementlist>
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος του Ιδρύματος “Γεωργίου Ζογγολόπουλου”. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://www.zongolopoulos.gr/el/sylogos/eleni-zoggolopoulou/zografiki/>
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος του Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού. Ημερομηνία ανάκτησης: 9/9/2022. <http://www.genealogies.gr/>
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος του περιοδικού “Ιατρικό Βήμα”>Τέχνη και Ιατρική. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: http://www.iatrikionline.gr/IB_100/24.htm
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος του Τελλόγλειου Ιδρύματος Τεχνών, Α.Π.Θ. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <https://www.teloglion.gr/>
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος, tserkezou-dimitra.webnode.gr, Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <https://tinyurl.com/yzkm33ed>
- ❖ Επίσημος Ιστότοπος, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ / 902.gr, ανακτήθηκε στις 11/8/2022: <https://www.902.gr/eidisi/politismos/79817/efyge-i-eikastikos-konstantina-mpalona-syllypitiria-ekfrazei-eete>
- ❖ ΕΥΘΥΜΗΣ ΚΑΛΕΒΡΑΣ – ΚΑΤΑΧΑΣ ΠΙΕΡΙΑΣ, YouTube, ανακτήθηκε στις 14/8/2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ucGVCXo1-dw>
- ❖ Εύξεινος Λέσχη Βέροιας / Πόντος, Παράδοση, Λαογραφία, Χοροί, Τραγούδια, Γενοκτονία / Ευθύμιος Καλεβράς (Γλύπτης), ανακτήθηκε στις 14/8/2022, <https://archive.ph/glEuf>
- ❖ Ζίας, Ν. (1975). “Ο Φώτης Κόντογλου και η Νεοελληνική Ζωγραφική”, από το βιβλίο *Μνήμη Κόντογλου*, εκδοτικός οίκος Αστήρ, Αλ. & Ε. Παπαδημητρίου, Αθήναι 1975, MYRIOBIBLOS, Βιβλιοθήκη, Τμήμα του διαδικτυακού πολιτιστικού κέντρου artopos, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, http://www.myriobiblos.gr/texts/greek/zias_kontoglou.html
- ❖ Ζωγραφική και Χαρακτική | Επιλογές | Ριζοσπάστης, 29/11/2008. Ανακτήθηκε στις 3/8/2018, <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=4838713>
- ❖ Η γραφή της Άννας Κινδύνη 1914-2002, ΑΡΘΡΟ / Η ΑΥΓΗ, 23/2/2014, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, https://www.avgi.gr/tehnas/86604_i-grafi-tis-annas-kindyni-1914-2003
- ❖ Η ζωγράφος των Βαλκανικών Πολέμων Θάλεια Φλωρά – Καραβία, Ζωσιμαία Σχολή, Γιάννενα, Ήπειρος, άρθρο. Ανακτήθηκε στις 18/8/2022, <https://tinyurl.com/yc3xdj63>
- ❖ Ηλεκτρονικό περιοδικό “Ανεμούριον”, “Γιώργος και Ελένη Βακαλό”. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022:

- https://anemourion.blogspot.com/2017/10/blog-post_426.html
- ❖ Θάλεια Φλωρά-Καραβία, η ζωγράφος της Απελευθέρωσης (Αρχείο Ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ), ανακτήθηκε στις 18/8/2022, <https://archive.ert.gr/69221/>
 - ❖ Θάλεια Φλωρά-Καραβία, Μικρά Ασία 1921, ανακοίνωση στην ιστοσελίδα του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου. Ημερομηνία ανάκτησης 8/9/2022: <https://nhmuseum.gr/ektheseis/periodikes/item/17456-thaleia-flora-karavia-mikra-asia-1921>
 - ❖ Θερμού, Μ. (2013). “Το Βυζάντιο στη Σύγχρονη Τέχνη - Έργα 22 Ελλήνων καλλιτεχνών, κυρίως της γενιάς του 1930”, 29/5/2013, Πολιτισμός – *Το Βήμα Online*, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, <https://www.tovima.gr/2013/05/29/culture/to-byzantio-sti-sygxroni-texni/>
 - ❖ Ιγνατιάδης, Β. (2019). “Σε δημοπρασία των Christie's στο Λονδίνο έργα προσφύγων από τη Μόρια (pics)”, ΕΘΝΟΣ – Πολιτισμός: άρθρο 27/12/2019. Ημερομηνία επίσκεψης 28/9/2020, https://www.ethnos.gr/politismos/79645_se-dimoprasia-ton-christies-sto-londino-erga-prosfygon-apo-ti-moria-pics
 - ❖ Ιστολόγιο Τέχνης και Πολιτισμού του Πειραιά, Pireorama. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <https://tinyurl.com/3j9zja6c>
 - ❖ Ιστολόγιο του Ηλεκτρονικού Περιοδικού Τέχνης, Egomio Cyprus, Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://egomio-cyprus.blogspot.com/2016/06/armory-show-1913.html>
 - ❖ Ιστολόγιο: Περί Τέχνης ο Λόγος, απόψεις και άρθρα για την τέχνη και τον πολιτισμό. Ο Γλύπτης Απάρτης (1899-1972)”. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://peritexnisologos.blogspot.gr/2016/06/1899-1972.html>
 - ❖ Ιστολόγιο: Το “κατοχικό πενάκι” του Φωκίωνα Δημητριάδη, senile decay, ανακτήθηκε στις 12/8/2022: http://sendec.blogspot.gr/2009/10/blog-post_28.html
 - ❖ Ιστοσελίδα αφιερωμένη στο έργο του Φαεινού Ευάγγελου. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: Καλλιτέχνη: <https://faeinos.gr/artwork/paintings/>
 - ❖ Ιστοχώρος: Tserkezou Dimitra. Ανακτήθηκε στις 18/8/2022, <https://tserkezou-dimitra.webnode.gr/>
 - ❖ Καλόγνωμου Ζ. (1988). “Το έργο του γλύπτη Θανάση Απάρτη”. Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή. ΕΜΠ, Αθήνα. Ημερομηνία ανάκτησης 21/9/2022: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/0915>
 - ❖ Κάλφας, Α. (2013). “Ένας ελάχιστος φόρος τιμής στον σπουδαίο άνθρωπο και γλύπτη Ευθύμη Καλεβρά”, 15/10/2013, thinkfree.gr, ανακτήθηκε στις 14/8/2022, <https://tinyurl.com/bfj54crf>
 - ❖ Κάλφας, Α. “Η τέχνη είναι ποίηση. Είναι ζωή, δημιουργία. Η τέχνη δίνει φως και γοητεία στη ζωή μας. Είναι η ίδια η ζωή μας” – Ευθύμης Καλεβράς, ιστοχώρος typologos, ανακτήθηκε στις 14/8/2022, <https://tinyurl.com/3xc5mrfv>
 - ❖ Καμούζης, Δ. (2016). “Το τραύμα του ξεριζωμού: Η Μικρά Ασία το 1922 και η προσφυγιά στις τέχνες και στα γράμματα”, “Lifo”, ημ. Έκδοσης 1/12/2016, Ημερομηνία Επίσκεψης: 27/4/2020. <https://tinyurl.com/y3y2e884>

- ❖ Κανελίδη, Π. (2016). “Φώτης Μαστιχιάδης, ένας σπουδαίος χαρακτήρας της διασποράς”, *Artic.gr, Ενημέρωση για τέχνες*, 16/3/2016. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <https://artic.gr/fotis-mastixiadis-haraktis/>
- ❖ ΚΑΠΝΙΚΑΡΕΑ / Η τοιχογράφηση του ναού από τον Κόντογλου και τους μαθητές του, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, <https://kapnikarea.wordpress.com/>.
- ❖ Καραμούντζος, Σ. “ΕΙΣ ΜΝΗΜΗ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΚΩΣΤΑ ΑΙΝΑΚΗ”, Βραβεύσεις-Εκδόσεις, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, <https://tinyurl.com/mrvvmwb3>
- ❖ ΚΕΝΤΡΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ | Περιοδικά λόγου και τέχνης | Σικελιώτης Γιώργος, “Δεκαπέντε πίνακες του Γιώργου Σικελιώτη”, *Διαγώνιος*, τχ. 2 (Ιούλιος-Δεκέμβριος 1961), σ. 53-60. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <https://www.greek-language.gr/periodika/mags/diagonios/1961/2/content>
- ❖ Κεφαλάς, Α. (2011). “Πάνος Βαλσαμάκης – Κεραμίστας”, 9 Μαρτίου 2011, *Art magazin*, ανακτήθηκε στις 11/8/2022, <http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/2318-panos-valsamakis-keramistas>
- ❖ Κωνσταντίνος Μαλέας (1979-1928) - Μέρος 1 και Μέρος 2, Από την σειρά διαλέξεων “Τοπίο και Έλληνες εικαστικοί” στο Μουσείο Γουλανδρή-Φυσικής Ιστορίας στην Κηφισιά, τον Φεβρουάριο 2015, ανάκτηση 16/8/2022, <https://www.youtube.com/watch?v=x76-F-omDGY&t=22s>, Σύνδεσμος 1ου Μέρους, <https://www.youtube.com/watch?v=vaprWnz4xq0>, Σύνδεσμος 2ου Μέρους.
- ❖ Κωνσταντόπουλος Μ. (1953). “Η ΟΜΑΔΙΚΗ ΕΚΘΕΣΙΣ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ”, 28-4-1953, ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ, ψηφιοποιημένο άρθρο του αρχείου της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτσου. Ημερομηνία ανάκτησης: 31/1/2018. http://www.nationalgallery.gr/library/el/el_1953195_00002_0001.html%23
- ❖ Λεοντίδου, Α. (2017). “Φτωχογειτονιές της ελπίδας”. Athens Social Atlas. Ημερομηνία ανάκτησης 8/9/2022. <https://tinyurl.com/y782tews>
- ❖ Λυμπεροπούλου, Κ. (2010). “Η Ελένη ήταν η ισορροπία του Γιώργου Ζογγολόπουλου”. *Το ΒΗΜΑ*: 27/11/2010. Ημερομηνία ανάκτησης: 20/2/2018. <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=369905>
- ❖ Λυμπεροπούλου, Κ. (2010). “Ο κήπος με τα αγάλματα”, *Το ΒΗΜΑ online – Πολιτισμός*, 12/12/2010. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <https://www.tovima.gr/2010/12/12/culture/o-kipos-me-ta-agalmata-2/>
- ❖ Λυμπεροπούλου, Κ. (2013). “Ο πατέρας μας ο Μποστ”, *ΤΟ ΒΗΜΑ | Πολιτισμός*, 31/3/2013. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <https://www.tovima.gr/2013/03/31/culture/o-pateras-mas-o-mpost/>
- ❖ Μαλανδράκης, Α. (2012). “Τα σκίτσα πάνε πόλεμο”, *Protagon-Επικαιρότητα-Πολιτισμός*, 28/10/2012, ανακτήθηκε 15/8/2022, <https://www.protagon.gr/epikairotita/politismos/ta-skitsa-pane-polemo-19279000000>
- ❖ Μαυρίδης, Δ. (2013). “Η στάση των μεγάλων δυνάμεων και η ελληνική ατολμία”, *Ιστορικό Αφιέρωμα της Κυριακάτικη Ελευθεροτυπίας*, 8-12-2013. Ημερομηνία ανάκτησης: 23-4-2019. <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=402800>

- ❖ Μεγάλη Διαδικτυακή Εγκυκλοπαίδεια της Μικράς Ασίας, ehw.gr. Ημερομηνία ανάκτησης 7/9/2022: <http://www.ehw.gr/asiaminor/forms/fDataDisplay.aspx?Mode=LemmataSearch&paramid=%CE%A4>
- ❖ Μέντης Μποσταντζόγλου, από την εκπομπή Νυχτερινός Επισκέπτης της ΕΡΤ, ανάκτηση 17/8/2022, <https://archive.ert.gr/497/>
- ❖ Μικρά Ασία: Στιγμιότυπα, με θεματική τα γεγονότα της Μικρασιατικής εκστρατείας και της καταστροφής, στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο. Στον ίδιο χώρο αναμένεται να «ζωντανέψει» η «Δίκη των Εξ», με τα πρωτότυπα σχέδια της δίκης, έργα του Περικλή Βυζάντιου και ανάλογο φωτογραφικό υλικό. Athens Voice / 19-1-2022 / τεύχος 812 / Ημερομηνία ανάκτησης 8/9/2022: <https://www.athensvoice.gr/culture/arts/741932-dose-moy-tehni-gia-2022>
- ❖ Μίλεσης, Σ. (2018). “Η Πειραϊκή "Γκουέρνικα" του Ανδρέα Κρυστάλλη”, *Pireorama Ιστορίας και Πολιτισμού*, Ανακτήθηκε στις 16/8/2022, http://pireorama.blogspot.com/2018/01/blog-post_11.html
- ❖ Μόνιμη Έκθεση του ζωγράφου Βάλια Σεμερτζίδη - ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <http://www.laskaridisfoundation.org/monimi-ekthesi-tou-zografou-valia-semertzidi/>
- ❖ Μονόγραμμα - Μίνως Αργυράκης (Αρχείο ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ), <https://archive.ert.gr/4929/>, ανακτήθηκε στις 10/8/2022.
- ❖ Μόρτογλου, Η. (2005). “Βακιρτζής Γεώργιος – Για τον άνθρωπο και τα πάθη του” Ριζοσπάστης, Ένθετη Έκδοση "7 ΜΕΡΕΣ ΜΑΖΙ", Κυριακή 30 Γενάρη 2005, Πολιτισμός, σ.3. Ημερομηνία ανάκτησης: 13/1/2018. <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=2692261>
- ❖ Μόρτογλου, Η. (2006). “Ζωγράφος του εργατικού μόχθου”, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ - ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ, 12 Νοεμβρίου 2006. Ημερομηνία ανάκτησης: 4/2/2018. <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=3786306>
- ❖ Μόρτογλου, Η. (2007). “Βάσος Καπάνταης – Πολυσήμαντη Εικαστική Διαδρομή”, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ - ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ, 7/4/2007, ανακτήθηκε 15/8/2022, <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=3990880>
- ❖ ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ, Αρχείο και Φωτοτράπεζα έργων Μίκη Ματσάκη. Ανακτήθηκε 17/8/2022, <https://www.miet.gr/collections/kallitexnika-arxeia-psifiakes-siloges/>
- ❖ ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ, Εκδηλώσεις, Έκθεση ζωγραφικής, Μίκης Ματσάκης 1900-1978. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <https://www.miet.gr/event-list/event-Mikhs-Matsakhs-1900-1978>
- ❖ Μοσχονάς Σ. και Στεφανίδης Μ. (2014). “Εικαστικά και τέχνες”. 2ο Επιστημονικό Συμπόσιο, “Οι Μικρασιάτες πρόσφυγες στην πνευματική ζωή της νεότερης Ελλάδας, Πρόσφυγες «μύστες» τέχνης & πολιτισμού”. Κηφισιά: Κέντρο Έρευνας και Μελέτης της Μικρασιατικής Ερυθραίας του Δήμου Κηφισιάς. Ημερομηνία ανάκτησης: 27/10/2020. <https://tinyurl.com/y3xa5dfq>
- ❖ ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ – Στρατή Ελευθεριάδη - TERIADE, Βιογραφίες ζωγράφων - Ορέστης Κανέλλης (1910-1979), ανακτήθηκε στις 14/8/2022, <http://www.museumteriade.gr/exhibit/ellines-kallitechnes/>
- ❖ Μουσείο Μπενάκη “Βάσος Καπάνταης, Γλύπτης”, ανακτήθηκε στις 15/8/2022,

- https://www.benaki.org/index.php?option=com_publications&view=publication&id=3184&Itemid=1087&lang=el
- ❖ Μπαλούτογλου, Ν. “Ο Γιώργος Γουναρόπουλος και το Μουσείο Γ. Γουναρόπουλου στον Ζωγράφο”, Διαδικτυακό περιοδικό πολιτισμού ArtMag, ανακτήθηκε 12/8/2022, <http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/1569-ggounaropoulos>
 - ❖ Μπίστικα Ε., “Βίωμα από καρδιάς, σε χαλκό, μάρμαρο και μνήμη, η χαμένη πατρίδα” - αναδρομικό αφιέρωμα στον γλύπτη Βάσο Καπάντα (1924-1990) στο Μουσείο Μπενάκη της Πειραιώς, Απόψεις, *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, ανακτήθηκε στις 15/8/2022, <https://tinyurl.com/3u2vrsrn>
 - ❖ Μπίστικα, Ε. (2006). “Γιάννης Παππάς: «Τετράδια της Αίγινας», έκδοση Μουσείου Μπενάκη - τελευταίο γενναίο «αντίο» ενός δημιουργού”, *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ* | Απόψεις | 22/1/2006. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <https://tinyurl.com/37b32z2b>
 - ❖ Μποϊλέ, Μ. (2011). “Οι αρχές της αφαιρετικής τέχνης στην Ελλάδα”. *Art Magazine*, 19/2/2011. Ανάκτηση 16/8/2022, <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/2240-abstract-art-in-greece>
 - ❖ Μποϊλέ, Μ. (2012). “Διαμαντής Διαμαντόπουλος”. *Art Magazine*, 17 Δεκεμβρίου 2012. Ημερομηνία ανάκτησης: 4/2/2018. <http://www.artmag.gr/art-history/artists-faces/item/4142-diamantis-diamantopoulos>
 - ❖ Μποϊλέ, Μ. (2012). “Κωνσταντίνος Μαλέας”, *Art Magazine*, 11/3/2012, ανάκτηση 16/8/2022, <http://www.artmag.gr/art-history/artists-faces/item/3487-konstantinos-maleas>
 - ❖ Μυρτσιώτη, Γ. (2015). “Πενάκια εφ’ όπλου» με δυναμική παρουσία στον ελληνοϊταλικό πόλεμο”, *Η Καθημερινή*, 28/10/2015. Ημερομηνία ανάκτησης: 29/1/2018, <http://www.kathimerini.gr/836613/article/epikairothta/ellada/penakia-ef-oploy-me-dynamikh-paroysia-ston-ellhnoitaliko-polemo>
 - ❖ Μώρας, Α. (2005). “Η περιπλάνηση μέσα στην πόλη ως αρχή σχεδιασμού αυτής στη Θεωρία της Ένωσης Πολυεποχιακής της Καταστασιακής Διεθνούς”. Ημερομηνία επίσκεψης: 25/4/2019. Academia.edu: <https://tinyurl.com/y356rjln>
 - ❖ Νέα Εστία 1928 Τ. 23-47, Δεκέμβριος, σελ. 1081, ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΒΙΒΛΙΟΥ, Αποδελτιωμένα Άρθρα. Ανακτήθηκε στις 18/8/2022, <https://tinyurl.com/mr2nfxvp>
 - ❖ Νέα Ιωνία: Επιβλητικό γκράφιτι-έργο τέχνης για τη Μικρασιατική Καταστροφή και την προσφυγιά των Ελλήνων, του καλλιτέχνη Γιώργου Δημουλά (Simple G), iefimerida.gr/πολιτισμός/15-4-2022. Ημερομηνία ανάκτησης 8/9/2022: <https://www.iefimerida.gr/politismos/nea-ionia-gkrafiti-ergo-tehnis-mikrasiatiki>
 - ❖ ΝΙΚΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΗΣ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΚΑΙ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://www.nikias.gr/>
 - ❖ Ντοκιμαντέρ για τον Διαμαντή Διαμαντόπουλο, Σειρά: Ταξίδι στον Πολιτισμό για το Υπουργείο Πολιτισμού, ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ, You Tube, ανακτήθηκε στις 12/8/2022: <https://www.youtube.com/watch?v=rYc5Ttqtqcw>

- ❖ Ντοκιμαντέρ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΑΛΕΑΣ, Σειρά: *Ταξίδι στον Πολιτισμό για το Υπουργείο Πολιτισμού*. ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ ΓΥΜΝΑΣΙΟ - ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ, ανάκτηση 16/8/2022, <https://www.youtube.com/watch?v=SzzReLMMhME>
- ❖ Νυχτερινός Επισκέπτης - Γιώργος Κουζούνης, από την εκπομπή Νυχτερινός Επισκέπτης της ΕΡΤ, ανάκτηση 16/8/2022, <https://archive.ert.gr/7711/>
- ❖ Νυχτερινός Επισκέπτης - Μίνως Αργυράκης (Αρχείο ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ), <https://archive.ert.gr/7257/>, ανακτήθηκε στις 10/8/2022
- ❖ Ο ζωγράφος Γεώργιος Προκοπίου, Δημοσιεύθηκε στις 6/2/2010. Ανακτήθηκε στις 19/8/2022, <https://archive.ph/z1dHF#selection-823.235-835.6>
- ❖ Ο πολεμικός ζωγράφος που έβαλε “χοντρό βύσμα” για να πάει στον πόλεμο του ’40. Ο 64χρονος Γιώργος Προκοπίου απαθανάτισε τους ηρωισμούς των Ελλήνων και πέθανε στο Αλβανικό Μέτωπο - ΜΗΧΑΝΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <https://tinyurl.com/4ztumrn9>
- ❖ Οι ταινίες της Μικρασιατικής Εκστρατείας. Μέρος πρώτο: Οι ταινίες του Γιώργου Προκοπίου - ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, http://protestainies.blogspot.com/2016/02/blog-post_48.html
- ❖ Οι Φίλοι του Μουσείου Μπενάκη, Εκδηλώσεις, “Εκθεση γλυπτικής Φωκίων Ρωκ & ζωγραφικής Μίκης Ματσάκης”, 26/9/2017. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022 https://www.filoibenaki.gr/custom_event/megaro-eynardou/
- ❖ Ορφανίδης, Α., “ΣΠΥΡΟΣ ΚΟΚΚΙΝΟΣ, Ζωγράφος από τη Σμύρνη”, Ιστολόγιο Σκέψεις, ανακτήθηκε στις 17/7/2018, http://anastasiosskepseis.blogspot.com/2016/03/blog-post_84.html?m=1
- ❖ Παγκάλου-Πίτταρη Ελένη - Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων, ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <https://exhibits.pinakothiki-chania.gr/exhibit-1011>
- ❖ Παντελόγλου Κ. (2017). “Δuo λόγια για τον Μικρασιάτη κεραμίστα Πάνο Βαλσαμάκη”, 31 Ιουλίου 2017, “Ο κόσμος της Ν. Φιλαδέλφειας”. Ημερομηνία ανάκτησης: 16/1/2018. <http://www.kosmosnf.gr/2017/07/dyo-logia-gia-ton-mikrasiati-keramista-pano-valsamaki/>
- ❖ Παντελόγλου, Κ. (2017). “Δuo λόγια για τον Μικρασιάτη κεραμίστα Πάνο Βαλσαμάκη”, 31 Ιουλίου 2017, “Ο κόσμος της Ν. Φιλαδέλφειας”. Ανακτήθηκε στις 11/8/2022, <http://www.kosmosnf.gr/2017/07/dyo-logia-gia-ton-mikrasiati-keramista-pano-valsamaki/>
- ❖ Παπαγεωργόπουλος, Δ. “ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΔΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΔΕΣ ΣΤΙΣ ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ του 19^{ου} και 20^{ου} ΑΙΩΝΑ”, Academia.edu, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, <https://tinyurl.com/24ez974u>
- ❖ Παπαχρίστου, Κ. (2007). “Άννα Κινδύνη: Το έργο της περιόδου 1945-1965 - Εικαστικές και ιδεολογικές συγγένειες”, Μουσείο Μπενάκη / Μελέτες, Τομ. 7 (2007), σ. 157-167, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/benaki/article/view/1799>
- ❖ Παρασκευόπουλος, Σ. (2016). “Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης: Ο Παπαδιαμάντης της ζωγραφικής”, Boulevard – Πολιτισμός – Δημοσίευση 10/12/2016. Ανακτήθηκε στις 18/8/2022, <https://tinyurl.com/2s3s6rmt>
- ❖ Παρίδης Χ., “Οι καλύτερες εκθέσεις ήταν φυλαγμένες για το τέλος της χρονιάς” | LIFO, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/oikalyteres-ektheseis-itan-fylagmenes-gia-telos-tis-hronias>

- ❖ Παρίσι-Αλεξανδρούπολη...Ένα έργο...Μια ζωή, Ο Σύλλογος Ελληνογαλλικής Φιλίας “Το Σπίτι της Αντουανέττας”. Ανακτήθηκε στις 18/8/2022, <http://lamaisondantoinette.gr/gr/2012-12-19-15-30-34/>
- ❖ Παυλόπουλος, Δ. (2021). “Με το πενάκι πολέμησαν οι γελοιογράφοι στο 1940”, SLpress.gr, 27/10/2021, ανακτήθηκε στις 12/8/2022, <https://tinyurl.com/2623wctb>
- ❖ Πειραιώτες Ζωγράφοι - Γλύπτες, Εικαστικά - Τέχνες / foto art magazine - η φωτογραφία στο διαδίκτυο. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://www.koutouzis.gr/eikastika.htm>
- ❖ Περγίκης, Δ. (2012). “2600 χρόνια ελληνικής παρουσίας στα παράλια της Ανατολικής Ρωμυλίας”, Ειδήσεις – Νέα – Το Βήμα Online, 31-7-2012. Ημερομηνία ανάκτησης: 23-4-2019. <https://www.tovima.gr/2012/07/31/opinions/2600-xronia-ellinikis-paroysias-sta-paralia-tis-anatolikis-rwmylias/>
- ❖ Πλακωτάρης Κώστας, Γκαλερί Αργώ, Artshop – Καλλιτέχνες. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <http://www.argo-gallery.gr/default.aspx?tab=artists&contentID=375>
- ❖ Πολυκάρπου, Π. (2017). “Βασίλης Βασιλειάδης. Ένας σπουδαίος ζωγράφος ένας Ιωνιώτης δημιουργός, ένας μεγάλος Σπάρταλης”. Δίκτυο Μικρασιάτης, 15 Μαρτίου 2017. Ημερομηνία ανάκτησης: 29/4/2018, <http://mikrasiatis.gr/vasilis-vasileiadis-enas-spoudaios-zografos-enas-ioniotis-dimiourgos-enas-megalos-spartalis/>
- ❖ ΠΟΜΑΚΟΧΩΡΙΑ: Η Πομακούλα Μόνα Λίζα και άλλες προσωπογραφίες Πομάκων από το ζωγράφο Χ. Παυλίδη, 12/9/2015. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <http://pomakohoria.blogspot.com/2015/09/blog-post.html>
- ❖ Πούλου, Μ. (2012). “Η στάση του Βάλια Σεμερτζίδη απέναντι στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό”, tvxs ANEΞΑΡΤΗΤΗ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗ, Δημοσίευση άρθρου 25/9/2012. Ανακτήθηκε στις 20/8/2022, <https://tvxs.gr/news/prosopa/i-stasi-toy-balia-semertzidi-apenanti-sto-sosialistiko-realismo-tis-marias-poyloy>
- ❖ Πουρνάρα Μ. (2017). “Πέθανε ο ζωγράφος Γιάννης Βαλαβανίδης”, άρθρο στην Καθημερινή, 18/02/2017, Ημερομηνία ανάκτησης: 14/4/2018. <http://www.kathimerini.gr/897029/article/epikairothta/ellada/pe8ane-o-zwgrafos-giannhs-valavanidhs>
- ❖ ΠΟΥΡΝΑΡΑ Μ., “Πέθανε ο ζωγράφος Γιάννης Βαλαβανίδης”, άρθρο στην Καθημερινή, 18/02/2017, ανακτήθηκε στις 10/8/2022. <http://www.kathimerini.gr/897029/article/epikairothta/ellada/pe8ane-o-zwgrafos-giannhs-valavanidhs>
- ❖ ΠΟΥΡΝΑΡΑ, Μ. (2014). “Οι ναοί της Αθήνας ως μουσεία τέχνης” | ΠΟΛΗ | Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, 1/2/2014, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, <https://www.kathimerini.gr/life/city/751549/oi-naoi-tis-athinas-os-moyseia-technis/>
- ❖ Πρέπη, Ν. (2017). “Στάθης Λογοθέτης: Όταν η καταστροφή γίνεται δημιουργία”, Πέργαμος - Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών - Συλλογές - Γκρίζα Βιβλιοθήκη - Μεταπτυχιακές Διπλωματικές Εργασίες, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/browse/1333224>

- ❖ ΠΡΟΣΩΠΑ - Βιβλιονet. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <https://tinyurl.com/ypv3cstu>
- ❖ Ρεμπέτικο - Ελληνική Μουσική Πύλη, Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: https://www.musicportal.gr/rebetiko_music/?lang=el
- ❖ Ρουμπέκα, Κ. (2010). “Γιάκοπο Ραμπουστί, ο επονομαζόμενος Τιντορέττο”. Διαδικτυακό περιοδικό τέχνης, Art Magazine: Ημερομηνία ανάκτησης 2/2/2019. <http://www.artmag.gr/art-history/artists-faces/item/2040-jacopo-robusti-ditto-il-tintoretto>
- ❖ Ρούσσο, Γ. (2016). “Νόστος» της Σαντρίν Ντουμά για την Θάλεια Φλωρά-Καραβία”, tvxs *Ανεξάρτηση Ενημέρωση*, δημοσίευση 15/3/2016. Ανακτήθηκε 18/8/2022, <https://tvxs.gr/news/sinema/nostos-tis-santrin-ntoyma-gia-tin-thaleia-flora-karabia>
- ❖ Σαν Σήμερα - Αρχείο Συλλογής βιογραφιών. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <https://www.sansimera.gr/biographies>
- ❖ Σαν Σήμερα, Βιογραφίες - Εικαστικά, Ανακτήθηκε 12/8/2022, <https://www.sansimera.gr/biographies/264>
- ❖ Σαραντάκος Ν. (2013). “Πώς γέλασε το παρδαλό κατσίκι;”, Ιστολόγιο: οι λέξεις έχουν τη δική τους ιστορία. Ημερομηνία ανάκτησης: 2/2/2018, http://sendec.blogspot.gr/2009/10/blog-post_28.html
- ❖ Σαρηγιάννης, Γ. (2008). “Παραγκουπόλεις, ένα τυπικό καπιταλιστικό φαινόμενο”. “Διάπλους”, τ.28 (Αυγ. – Σεπτ. 2008). Ημερομηνία ανάκτησης: 20/3/2019. <http://historiasmarginales.wordpress.com/2009/03/05/paragoupolis/>
- ❖ Σαρηγιάννης, Γ. (2009). “Η Άννα Κινδύνη και η εποχή της”, ΑΡΘΡΟ / ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ, 25/2/2009, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=4967546>
- ❖ Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού - Καρτσωνάκης-Νάκης Νικόλαος. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: http://www.snhell.gr/testimonies/content.asp?id=357&author_id=113
- ❖ Στατιστικά Στοιχεία Υπηρεσίας Ασύλου. Ημερομηνία ανάκτησης: 7/9/2022: <https://eu.docs.wps.com/l/sIDOnkc5gz5ynlQY>
- ❖ Σύγχρονη Γλυπτική στην Ελλάδα – Υπουργείο Πολιτισμού, Φεστιβάλ Βύρωνα, ανακτήθηκε στις 19/8/2022: <https://politismos.dimosbyrona.gr/rest/bitstreams/13664/retrieve>
- ❖ Συλλογή Hellenic Auctions. Ημερομηνία ανάκτησης 8/9/2022: <https://tinyurl.com/24wnst39>
- ❖ Σύλλογος Ιμβρίων - Imvrosisland.org, “Ο Paleo της Ίμβρου δε βρίσκεται πια ανάμεσά μας”, 23/5/2008. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, https://www.imvrosisland.org/news_det.php?id=103
- ❖ Σύμβαση της Λοζάνης, άρθρο 2, παρ. 1, el.wikisource.gr. Ημερομηνία ανάκτησης: 7/9/2022: <https://tinyurl.com/ydhlcu6s>
- ❖ ΤΕΡΑΙΔΟΥ - ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ, interart.gr. Ανακτήθηκε στις 18/8/2022, <https://tinyurl.com/yye6v4sx>
- ❖ Το “κατοχικό πενάκι” του Φωκίωνα Δημητριάδη, Ιστολόγιο: senile decay. Ημερομηνία ανάκτησης: 2/2/2018. http://sendec.blogspot.gr/2009/10/blog-post_28.html

- ❖ Το μεγάλο ευρυγώνιο μάτι, αφιέρωμα στον Φωκίωνα Δημητριάδη, ΑΓΩΝΑΣ: Φεστιβάλ ταινίας αρχαιολογικού περιεχομένου και πολιτιστικής κληρονομιάς 2016. Ημερομηνία ανάκτησης: 2/2/2018. <https://tinyurl.com/yyeflofu>
- ❖ Τρούσας, Φ. (2015). “Σπάνιο υλικό: Μίνως Αργυράκης (1919-1998)”, *Lifo.gr*, 11/6/2015, Ημερομηνία ανάκτησης 28/11/2017: <http://www.lifo.gr/team/lola/58297>
- ❖ Τσόλκα. Α. (2014). “Μποστ: Εκείνος που έδωσε ζωγραφίες στις λέξεις (και αντίστροφα)”, *Provocateur*, άρθρο, 12/12/2014, ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <https://tinyurl.com/35njdj9e>
- ❖ Τσούργιαννη, Δ. (2002). “*Η ζωγράφος Θάλεια Φλωρά-Καραβία (1871-1960)*”, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ). Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών, Αθήνα. Ανακτήθηκε στις 18/8/2022, <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/16078>
- ❖ Ύπατη Αρμοστεία του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες (UNHCR). Ημερομηνία ανάκτησης: 7/9/2022: <https://tinyurl.com/2ycpzy4p>
- ❖ Υπουργείο Μετανάστευσης και Ασύλου. Ημερομηνία ανάκτησης: 7/9/2022: <https://migration.gov.gr/ukraine/>
- ❖ Φαεινός - Faeinos, “Μια ιστοσελίδα αφιερωμένη στο έργο του Έλληνα Καλλιτέχνη του 20ου αιώνα, Βαγγέλη Φαεινό. Ζωγραφική, Γιγαντοαφίσες Κινηματογράφου, Μολύβια, Χαρακτική”. Ανακτήθηκε στις 18/8/2022, <https://faeinos.gr/>
- ❖ Φαρμακόρη, Κ. “250 έργα του Πάουλ Κλέε σε μια έκθεση στο Παρίσι, πρώτη φορά από το 1969”. Άρθρο, LIFO.1-4-2016. Ημερομηνία ανάκτησης: 29/1/2019. https://www.lifo.gr/articles/arts_articles/95494/250-erga-toy-paoyl-klee-se-mia-ekthesi-sto-parisi-proti-fora-apo-to-1969
- ❖ Φιλίππιδης, Δ. (2005). “Η Πολεοδομία στην Ελλάδα”, Άρθρο, Αρχιτεκτονικές ματιές - Υπουργείο Περιβάλλοντος, 2-6-2005. Ημερομηνία ανάκτησης: 22/3/2022. <https://tinyurl.com/yyym6m7d>
- ❖ Φώτης Κόντογλου (1895-1965), Σαν Σήμερα.gr/Βιογραφίες, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, <https://www.sansimera.gr/biographies/274>
- ❖ Φώτης Μαστιχιάδης (1913-1997) - Ατομική έκθεση, *Festival. Culture.gr*, Πολιτιστικός Οδηγός, Παραστατικές Τέχνες, 17/3/2016, ανακτήθηκε στις 3/8/2018, <https://tinyurl.com/22rbsydk>
- ❖ ΦΩΤΗΣ ΜΑΣΤΙΧΙΑΔΗΣ 1913 - 1997 / FOTIS MASTICHIADIS 1913 - 1997, dictum factum blog. Ανακτήθηκε στις 17/8/2022, <https://tinyurl.com/mvvkxrvz>
- ❖ Φωτόδεντρο - Πολιτισμός, Μαθησιακό αντικείμενο, Κωνσταντίνος Μαλέας, ανάκτηση 1/8/2018, <http://photodentro.edu.gr/cultural/r/8526/5003?locale=el>
- ❖ Φωτόδεντρο - ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://photodentro.edu.gr/cultural/>
- ❖ Χαραλαμπίδης, Α. (1978). “Άγνωστα έργα της Θ. Φλωρά-Καραβία στη Θεσσαλονίκη”, *Μακεδονικά* τόμ. ΙΗ΄, Θεσσαλονίκη. Ανακτήθηκε στις 18/8/2022, <file:///C:/Users/thant/Downloads/6049-553-10980-1-10-20150330.pdf>

- ❖ Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο Βιβλιοθήκη & Κέντρο Πληροφόρησης ΕΣΤΙΑ: Η σηματοδότηση της Αττικής Νίκαιας σαν ένα ανοιχτό σύστημα "τόπου-πόλης", μέσα από την παρουσίαση του έργου εικαστικών καλλιτεχνών που έχουν δραστηριοποιηθεί ή δραστηριοποιούνται δημιουργικά στην περιοχή. Ημερομηνία ανάκτησης: 6/9/2022: <https://estia.hua.gr/browse/8644>
- ❖ Χατζηγιαννάκη, Α. ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ-ΓΥΜΝΑΣΙΟ-ΓΛΥΠΤΙΚΗ, "Ο Γλύπτης Γεωργιάδης Γεώργιος", Ταξίδι στον Πολιτισμό για το Υπουργείο Πολιτισμού, Εικαστική έρευνα, ημερομηνία ανάκτησης: 4/5/2018. <https://www.youtube.com/watch?v=xJerHBdXVZE>
- ❖ Χουζούρη, Κ. (2015). "Γιώργος Γουναρόπουλος: Τοιχογραφίες", ΠΕΜΠΤΟΥΣΙΑ-ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΘΡΗΣΚΕΙΑ. Ημερομηνία ανάκτησης: 30/1/2018. <http://www.pemptousia.gr/2015/05/giorgos-gounaropoulos-tichografies/>
- ❖ Ψηφιακή Γλυπτοθήκη του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, ανακτήθηκε στις 19/8/2022, <https://www.digitalglyptotheque.gr/>
- ❖ Ψηφιακή Πλατφόρμα ISET. Ινστιτούτο σύγχρονης ελληνικής τέχνης. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://www.iset.gr/>
- ❖ Ψηφιακή Συλλογή Lambiek Comicllopedia. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: https://www.lambiek.net/artists/a/aptosoglou_byron.htm
- ❖ Ψηφιακή συλλογή Δημοτικής Πινακοθήκης Χανίων. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <https://exhibits.pinakothiki-chania.gr/exhibit-416>
- ❖ Ψηφιακή Συλλογή του ΚΡΑΤΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, Λογοθέτης Στάθης, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, <https://tinyurl.com/8jemd5hh>.
- ❖ Ψηφιακή συλλογή, "The Sotiris Felios Collection". Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <https://felioscollection.gr/el/the-collection/>
- ❖ Ψηφιακή Συλλογή, "Γλυπτοθήκη". Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <https://glypto.wordpress.com/about/>
- ❖ Ψηφιακή Συλλογή, Artnet. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://www.artnet.com/artists/konstantinos-maleas/les-vignes-devant-sainte-sophie-constantinople-I7KPz57RCipgS-C0MNRZg2>
- ❖ Ψηφιακή Συλλογή, Δημοτικής Πινακοθήκης Λάρισας, Μουσείο Γ.Ι. ΚΑΤΣΙΓΡΑ. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://www.larissa-katsigras-gallery.gr/>
- ❖ Ψηφιακό Μουσείο Μακρονήσου - Λεύκα Ελένη, Γυναίκες στην εξορία makronissos.org, Εικονογράφηση Άννα Κινδύνη, ανακτήθηκε στις 16/8/2022, <https://www.makronissos.org/ginekes-stin-exoria-2/>
- ❖ Ψηφιακός κόμβος πολιτισμού και ιστορίας, "Φιλολογικός Σύλλογος Παρνασσός". Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <https://lsparnas.gr/pinakes-glypta/sylloges/pinakes/>
- ❖ Ψηφιοποιημένες συλλογές ΕΛΙΑ. Ημερομηνία ανάκτησης 9/9/2022: <http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/index.aspx>
- ❖ Ψηφιοποιημένη συλλογή Δημοτικής Πινακοθήκης Καλαμάτας. Ανακτήθηκε στις 18/8/2022, <https://tinyurl.com/ycx4t4y6>.