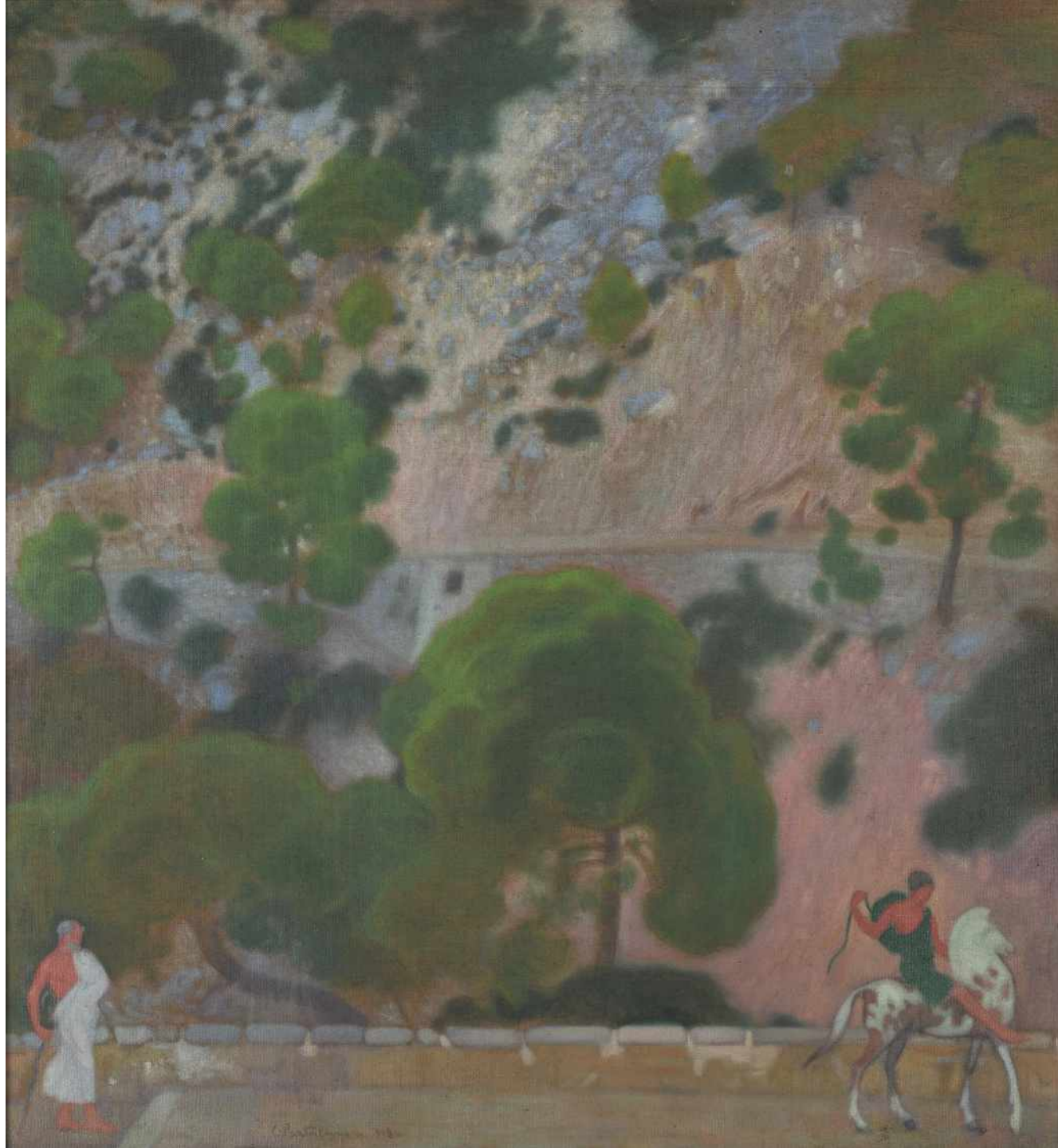
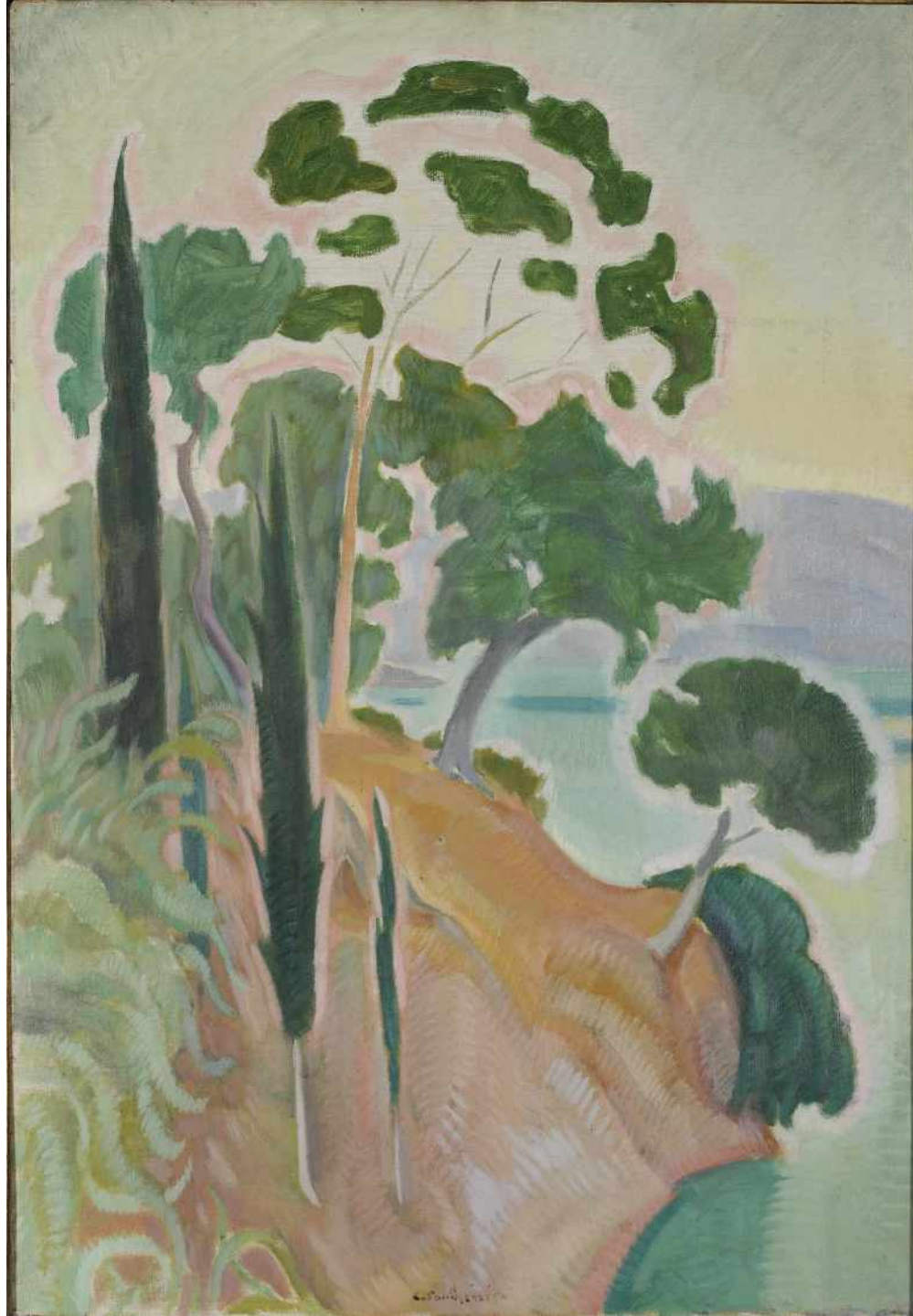


Ελλάδα 20ος αιώνας (α' μέρος)

Κωνσταντίνος Παρθένης (1878-1967)

















Κωνσταντίνος Μαλέας (1879-1928)

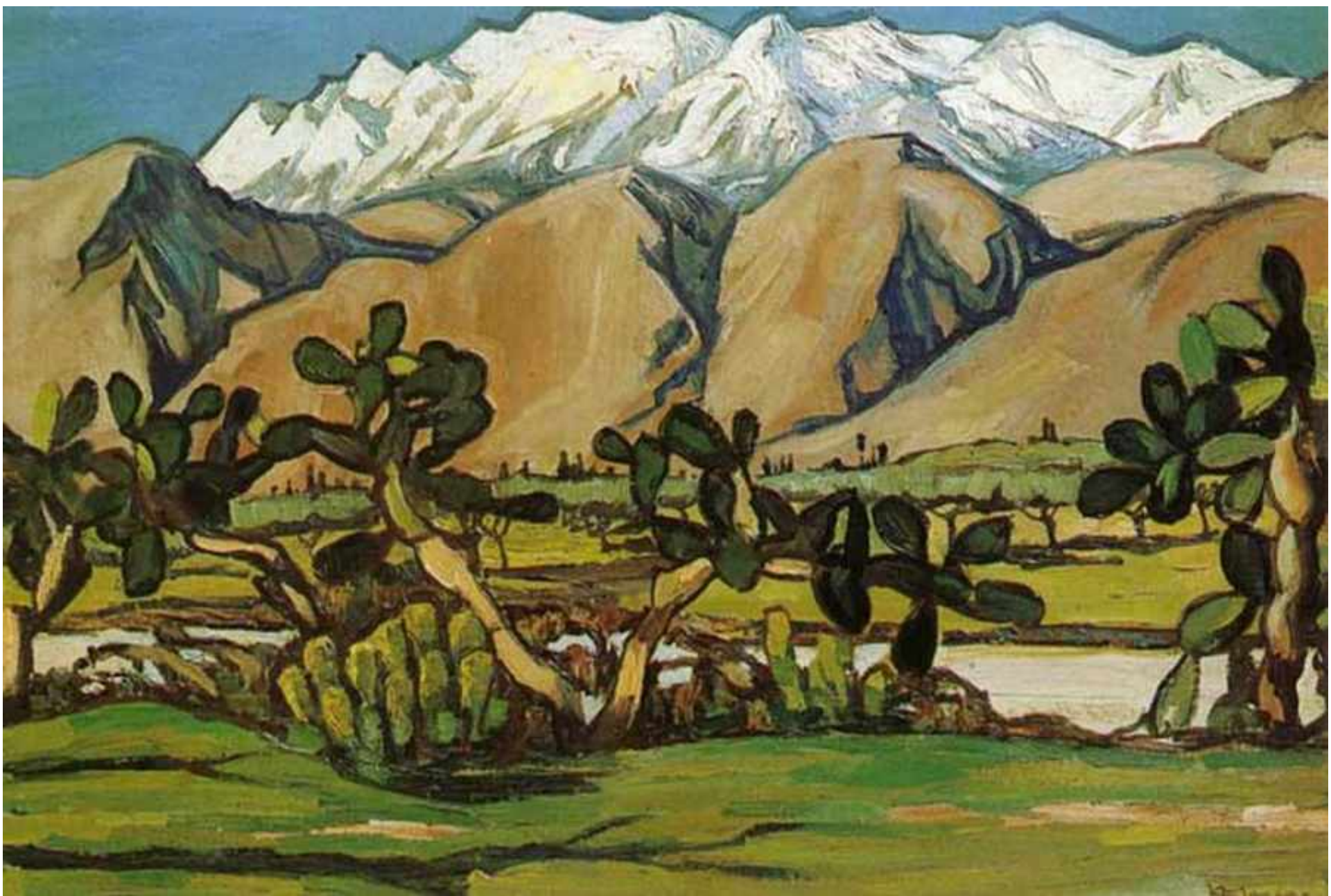




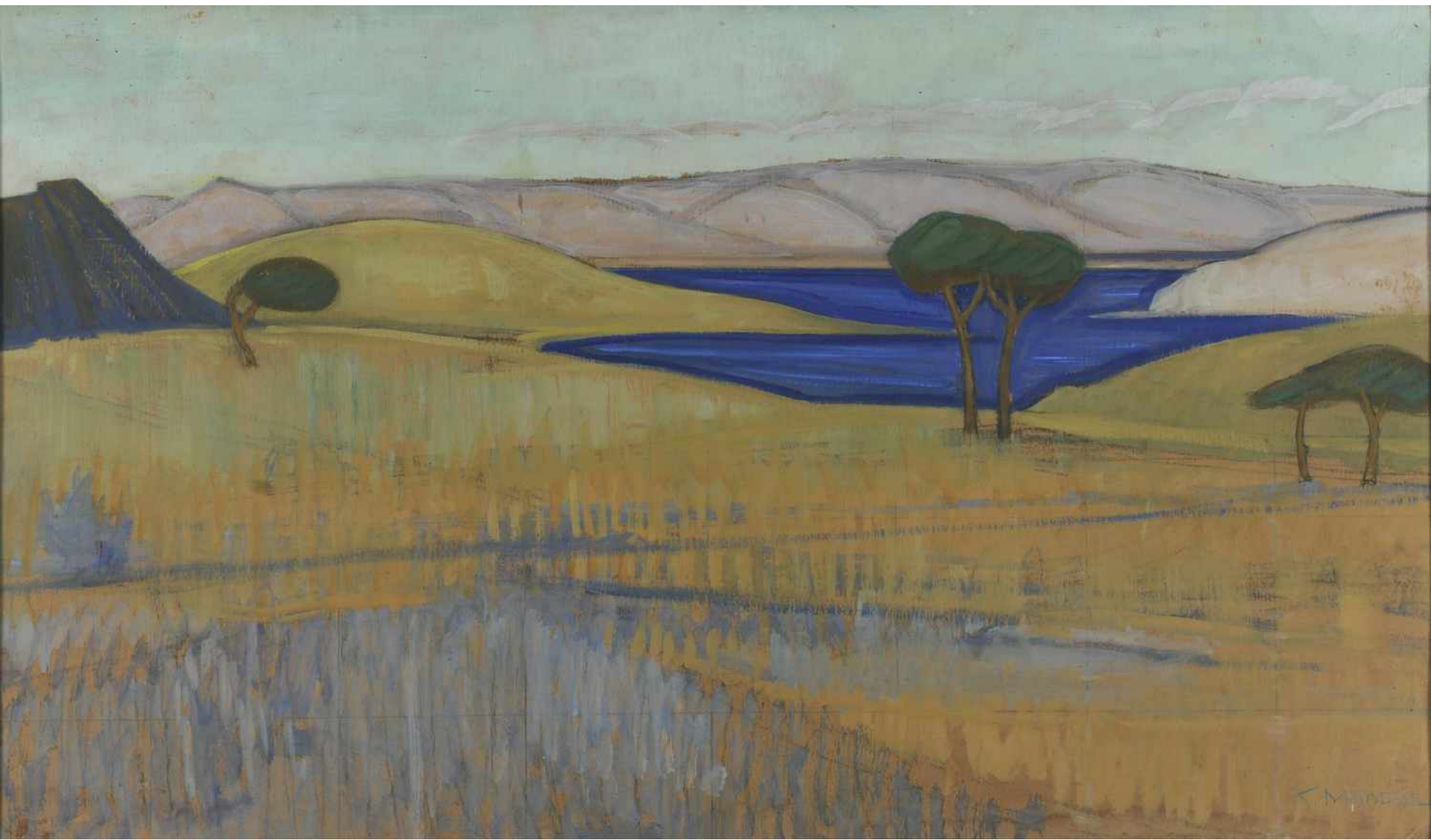
R. H. H. H.





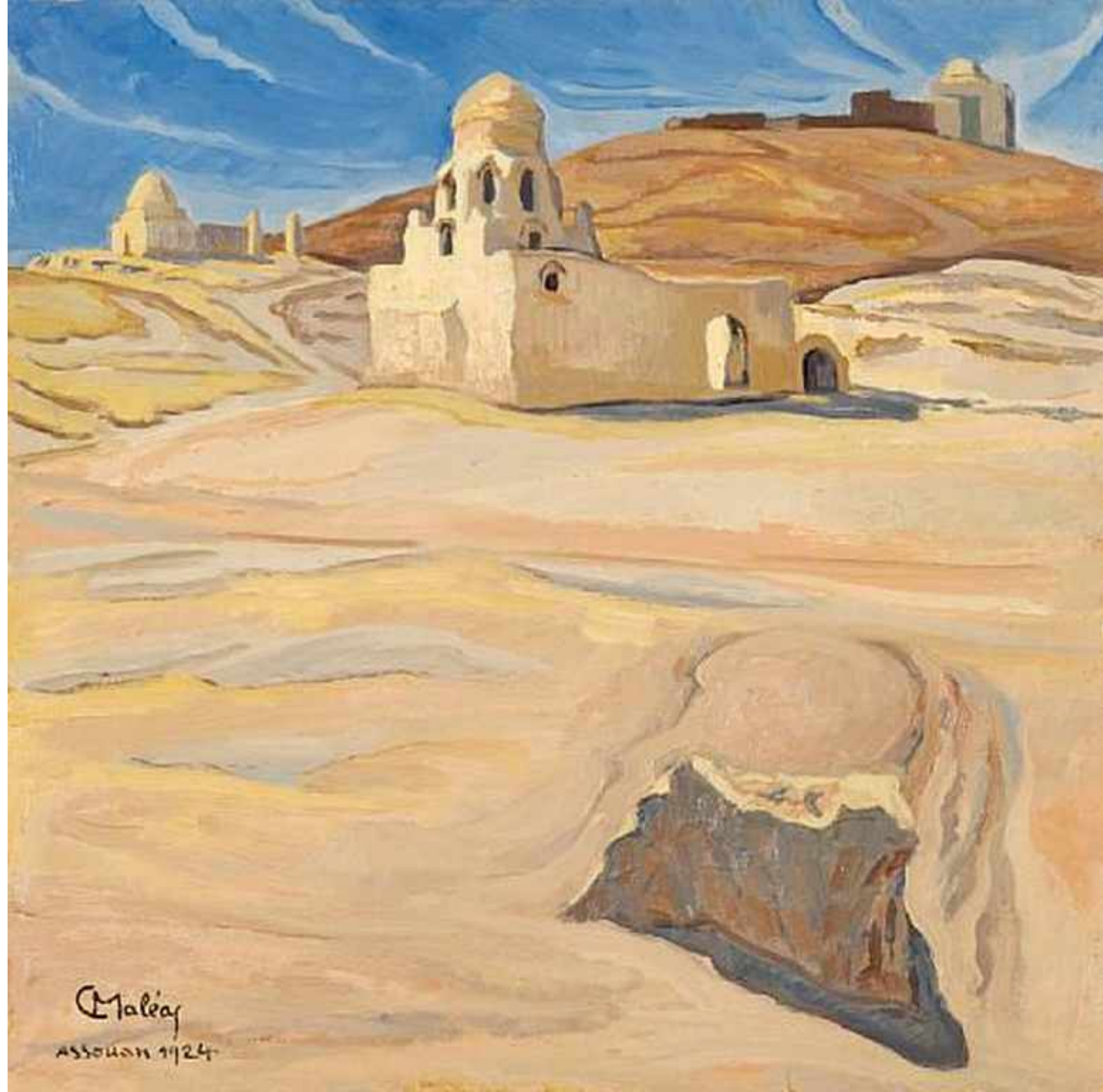








K. Moxley

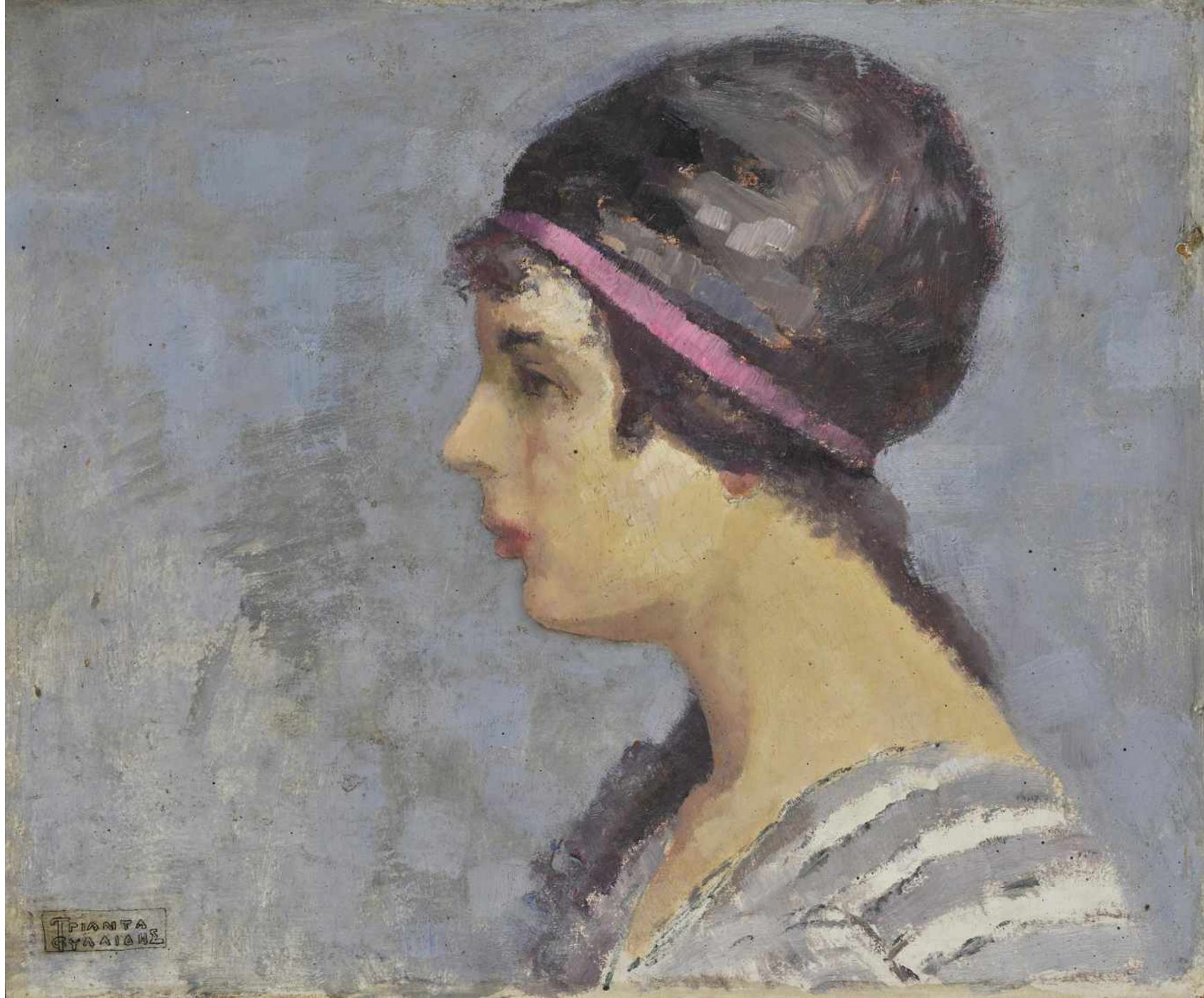


Maléy
Assouan 1924





Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης (1881-1955)



TRIANTA
GYAIONE

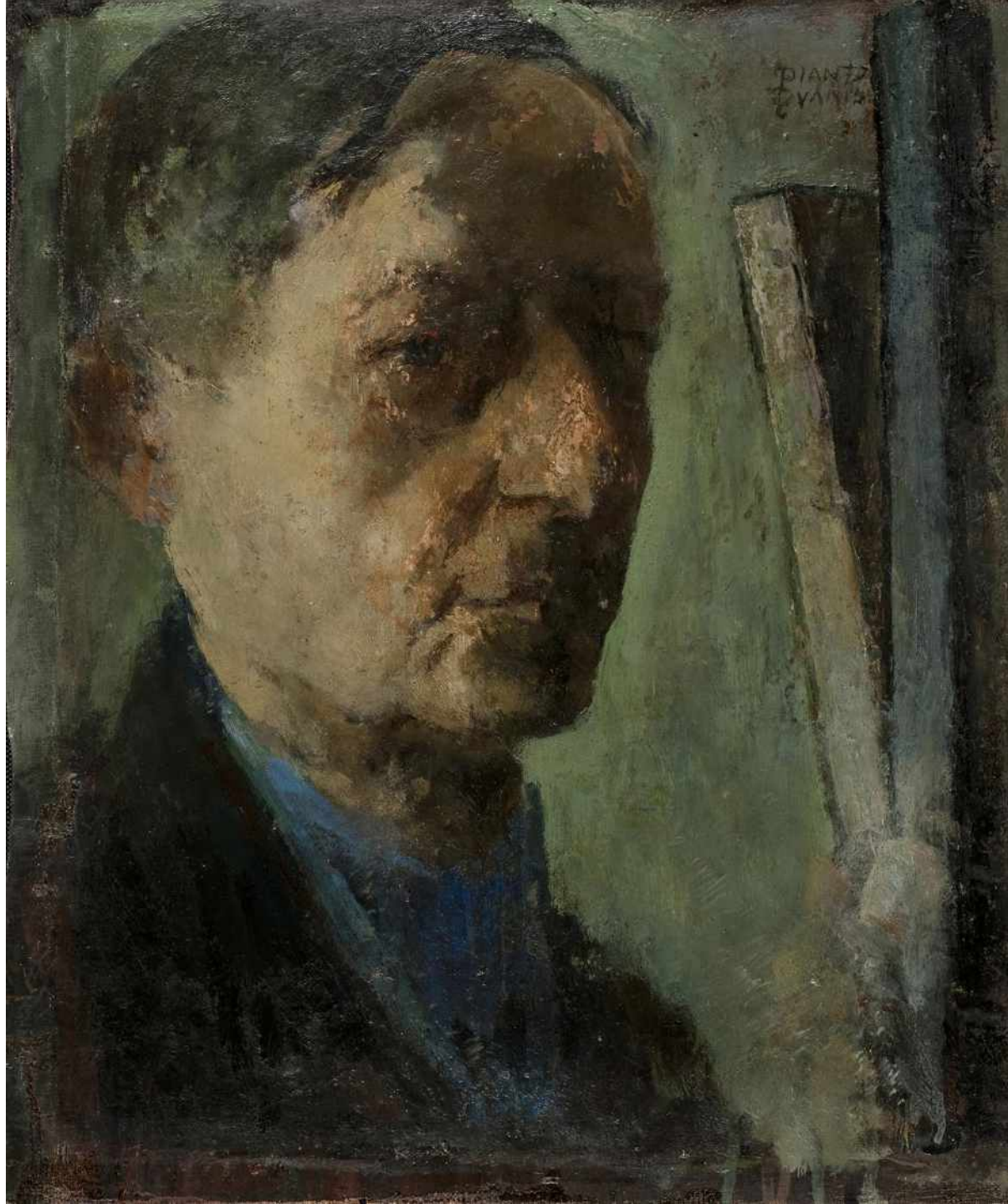




M. W. 1925





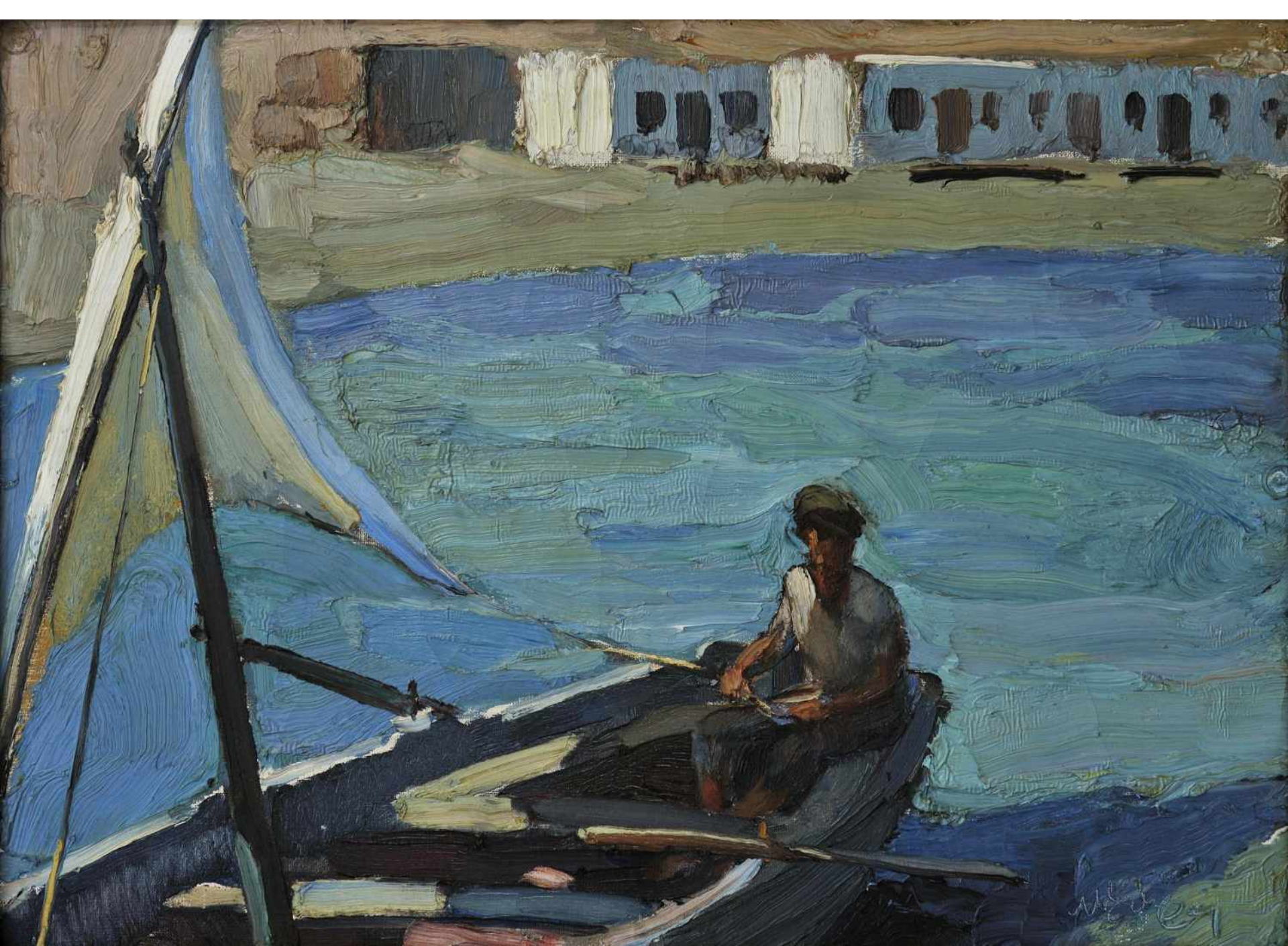


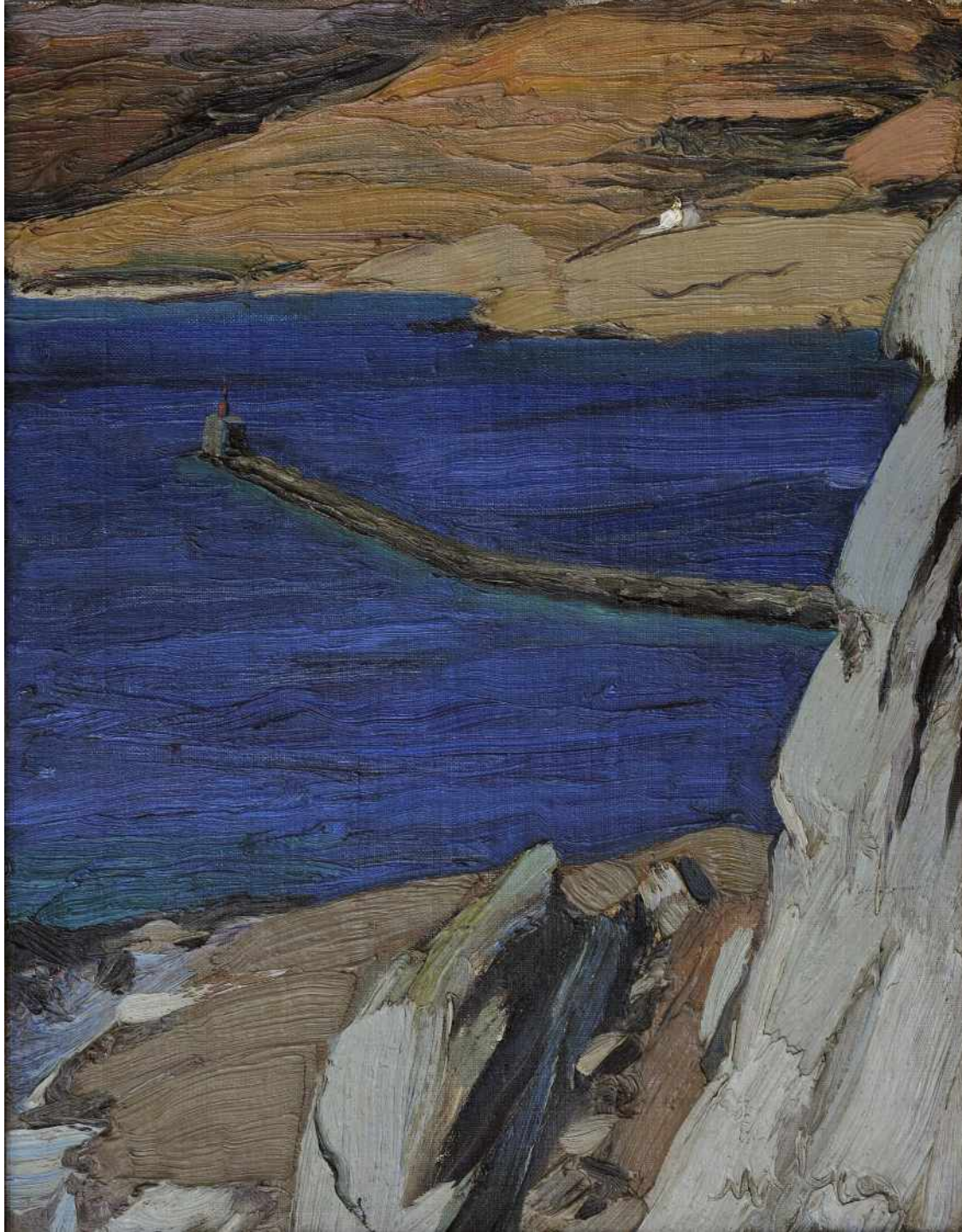
Νικόλαος Λύτρας (1883-1927)

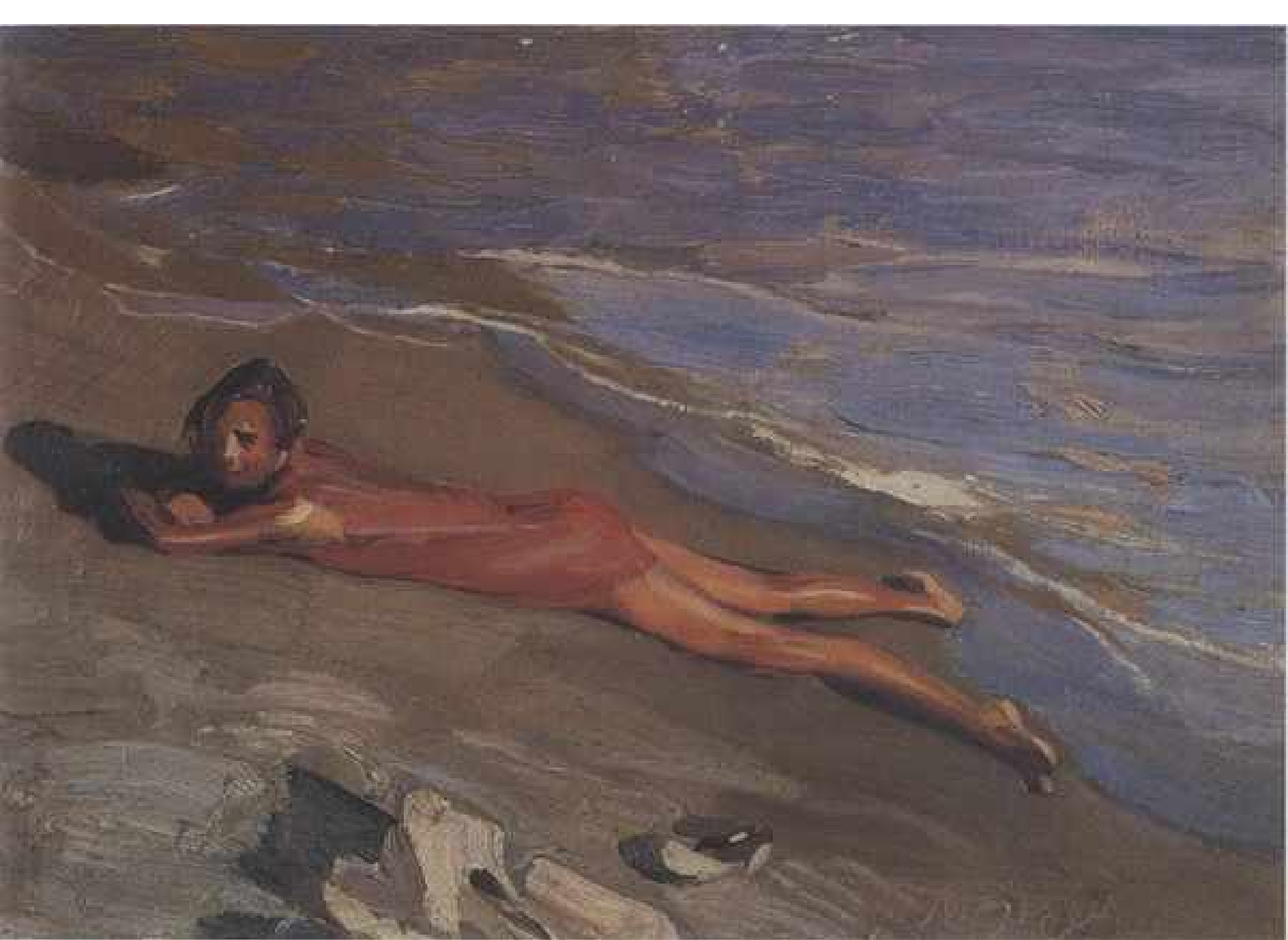












Μιχάλης Οικονόμου (1884-1933)



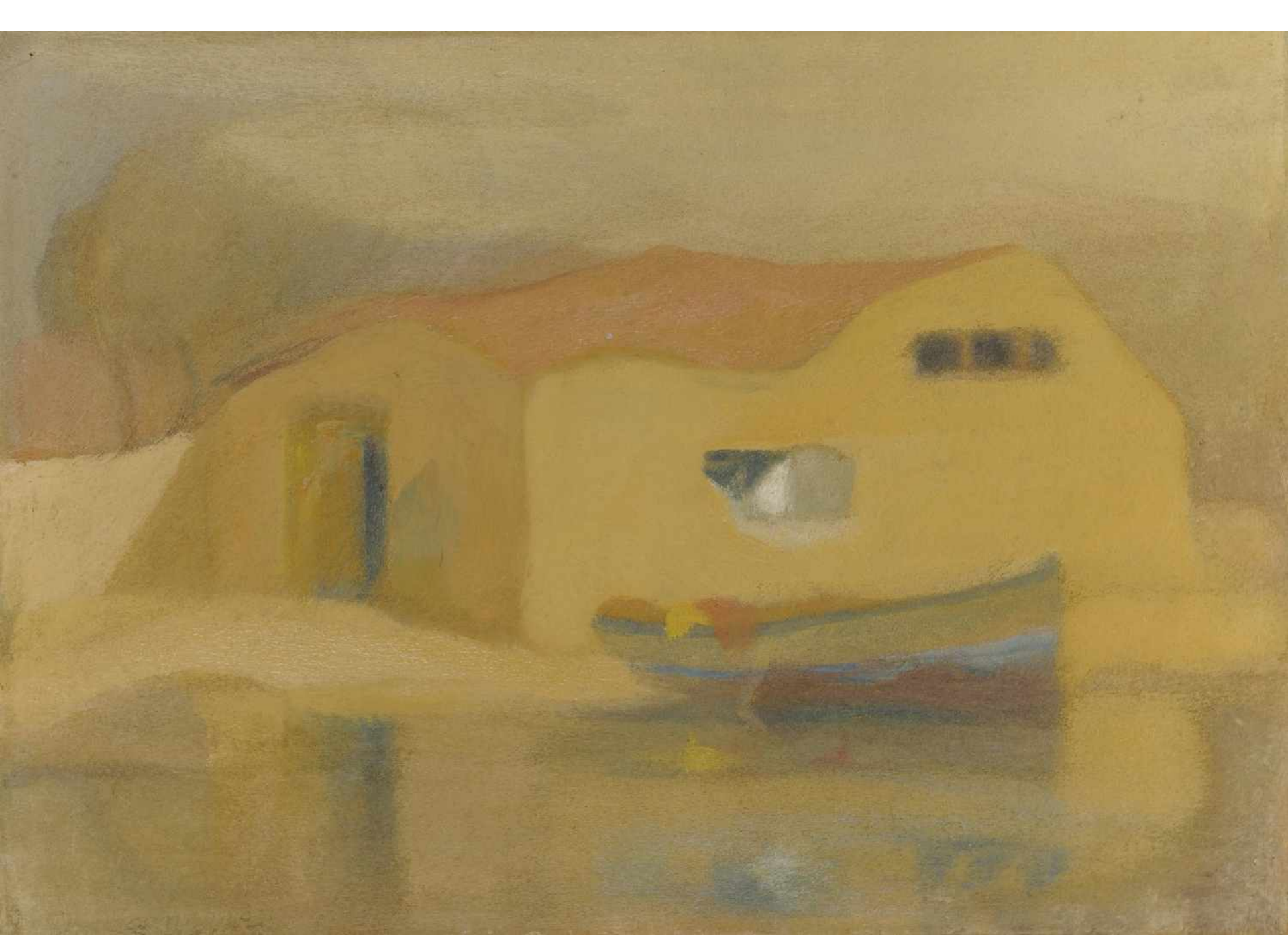
M. Economou





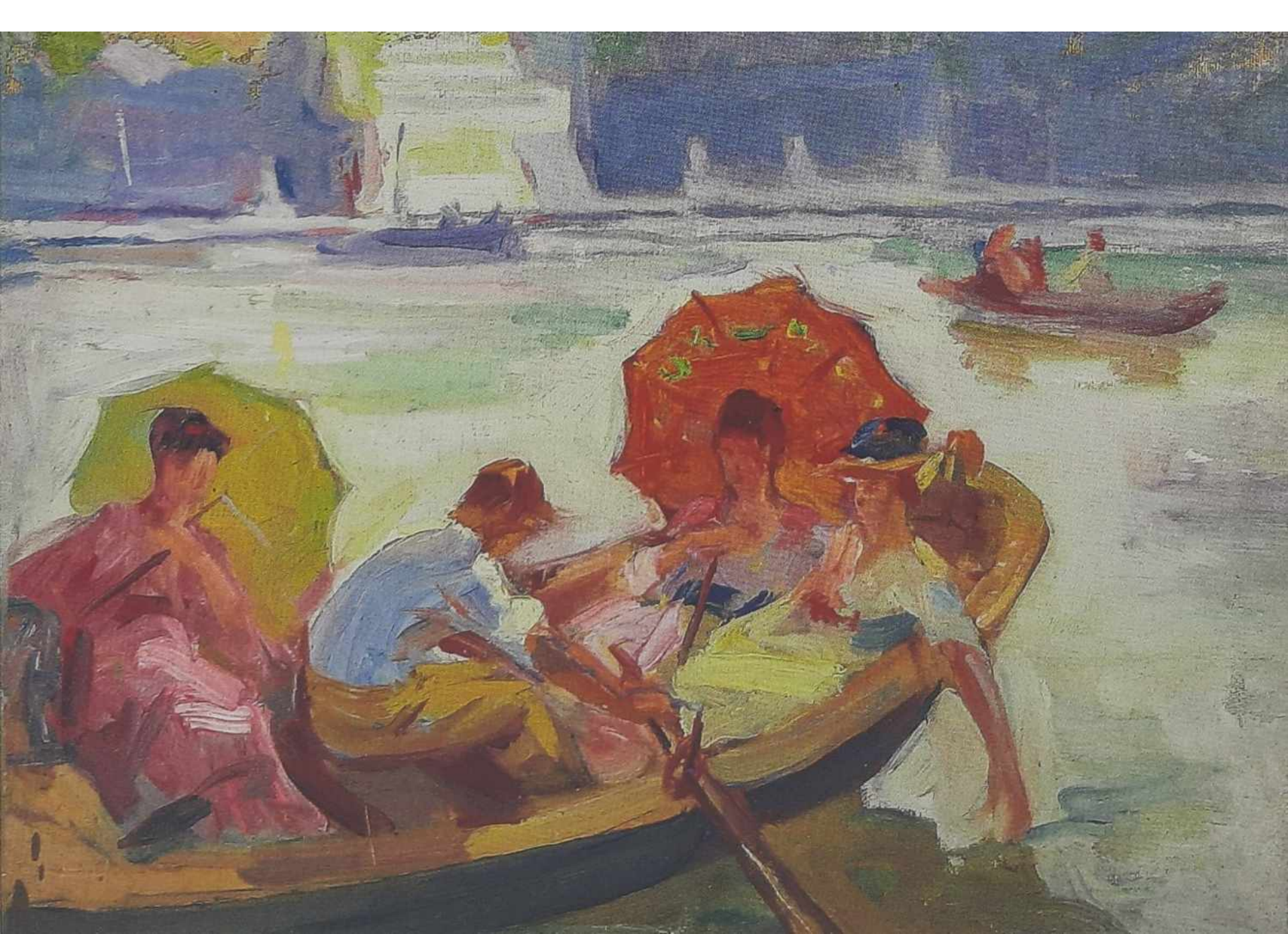


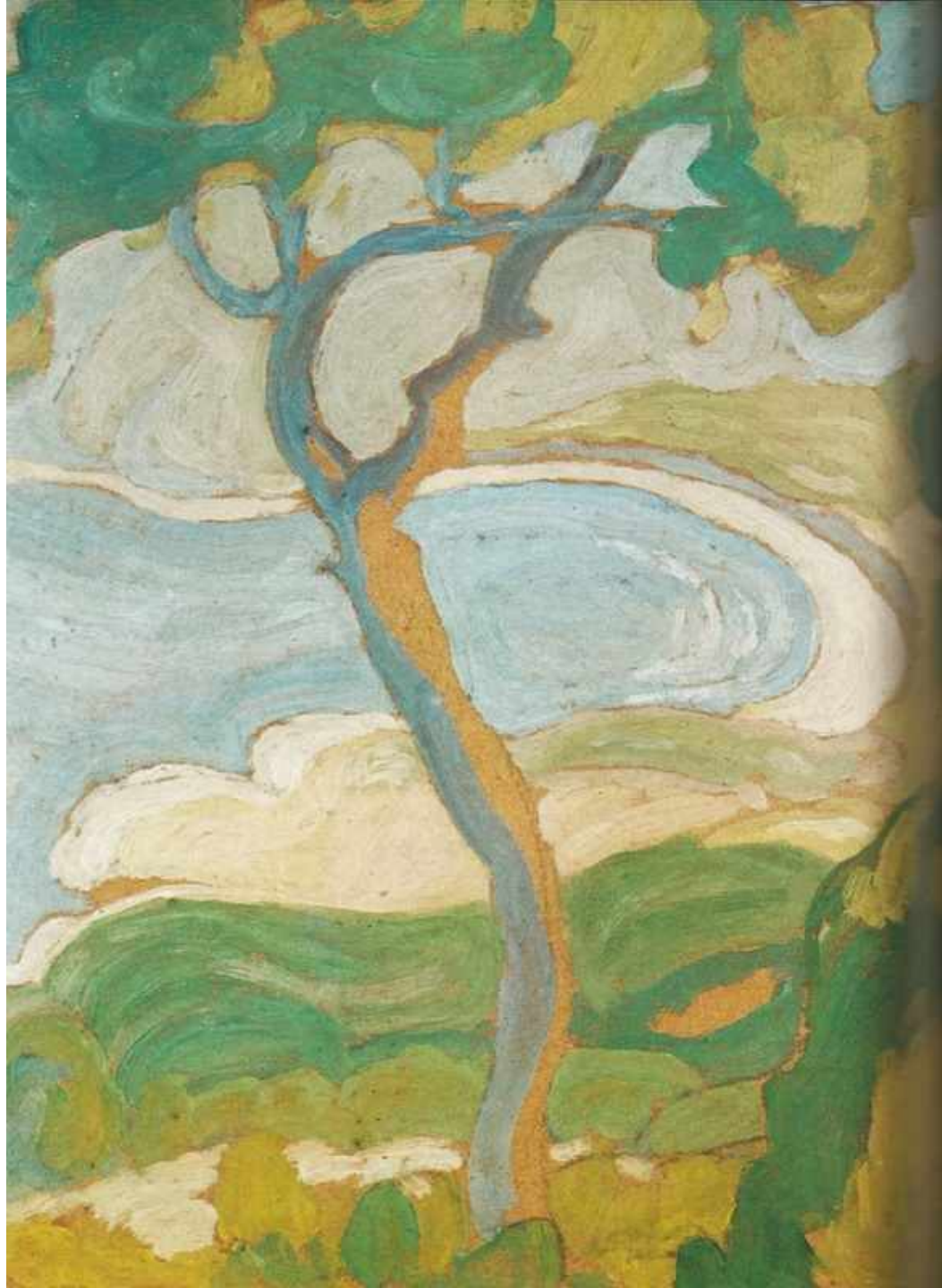




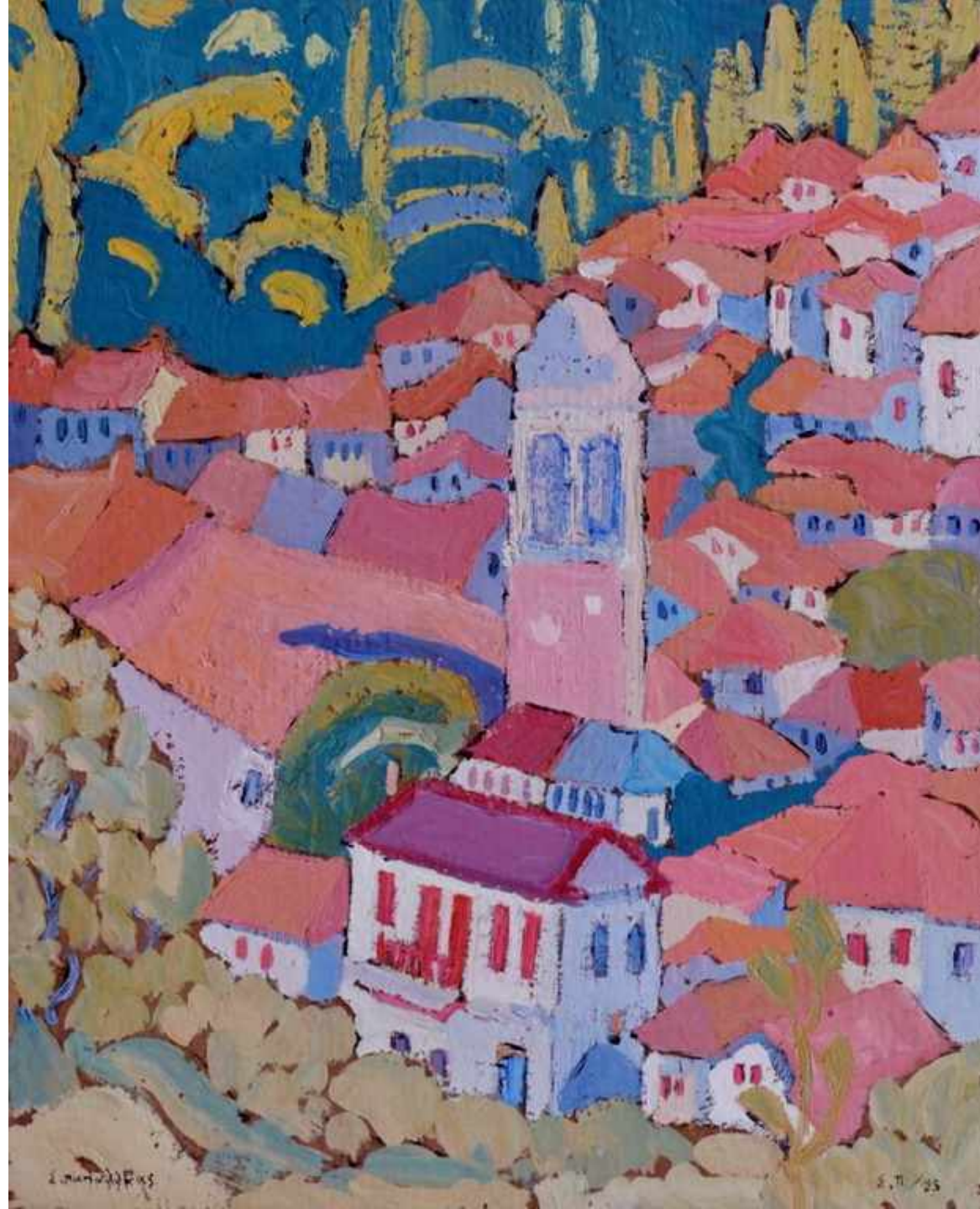


Σπύρος Παπαλουκάς (1892-1957)





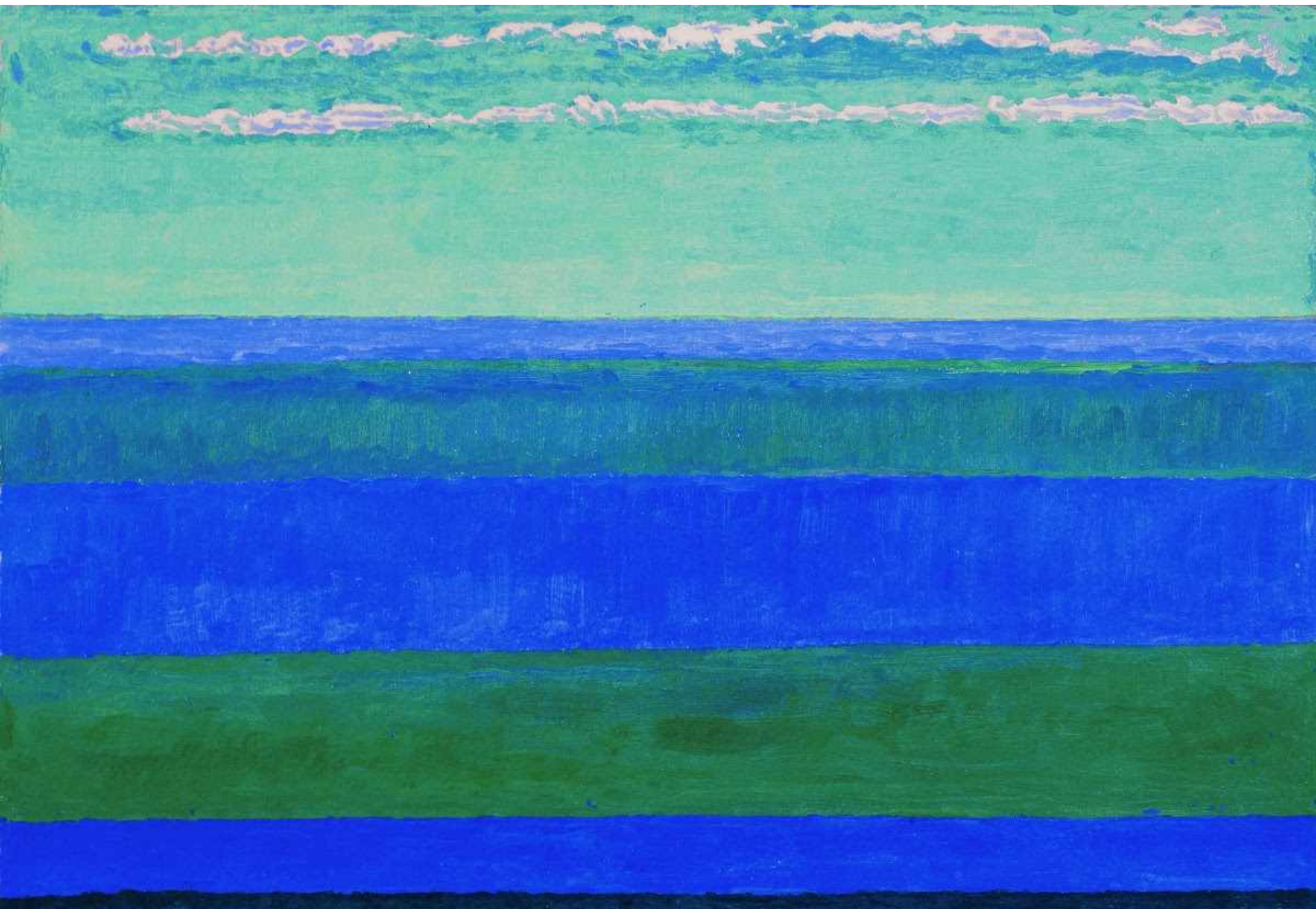












Ελλάδα 20ος αιώνας (α' μέρος)

Οι Έλληνες του 19ου αιώνα σηματοδότησαν την μετάβαση από την μεταβυζαντινή παράδοση στον ευρωπαϊκό ακαδημαϊσμό, με επίκεντρο τη λεγόμενη “Σχολή του Μονάχου”.

Κυριότεροι εκπρόσωποι ήταν ο Νικηφόρος Λύτρας (γενάρχης της νεοελληνικής ζωγραφικής, ηθογραφίες, ιστορικά), ο Νικόλαος Γύζης (ακαδημαϊκός ρεαλισμός και συμβολισμός), ο Γεώργιος Ιακωβίδης (απεικονίσεις παιδιών, πρώτος διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης), ο Νικόλαος Βολανάκης (κορυφαίος θαλασσογραφίας), ο Θεόδωρος Βρυζάκης (ο πρώτος Έλληνας που σπουδάζει στο Μόναχο, ιστορικά έργα), ο Περικλής Πανταζής (ο πρώτος που απομακρύνεται από τον ακαδημαϊσμό) κ. α

Η Ελληνική τέχνη του 20ου αιώνα δεν ακολούθησε τις ευρωπαϊκές πρωτοπορίες με τον ρυθμό που αυτές εναλλάσσονταν. Μόνο μετά την δεύτερη δεκαετία του 20ου αιώνα συντονίστηκε με την ευρωπαϊκή τέχνη.

Στο γύρισμα του αιώνα πέθαναν. οι μεγάλοι δάσκαλοι καθηγητές, το 1901 ο Γύζης , το 1904 ο Νικηφόρος Λύτρας. Σ' αυτά τα πρώτα χρόνια η ελληνική τέχνη θέλησε να αποδεσμευτεί από την προσκόλληση στα ακαδημαϊκά πρότυπα. Η τέχνη είχε φτάσει σε αδιέξοδο, μέσα από την επανάληψη των θεμάτων και των εκφραστικών μέσων. Η διάθεση φάνηκε όταν στην θέση του ακαδημαϊκού ρεαλισμού και τις. ακαδημαϊκές αρχές (πιστότητα στο μοντέλο, καλοδουλεμένο χρώμα, επιμονή στην λεπτομέρεια), οι ζωγράφοι σταδιακά δούλεψαν την τοπιογραφία με διάθεση να δουν το τοπίο κάτω από το άπλετο ελληνικό φως. Μικρές αγγελίες αλλά σταθερές ανατροπές στην εικαστική έκφραση, γρήγορη πινελιά.

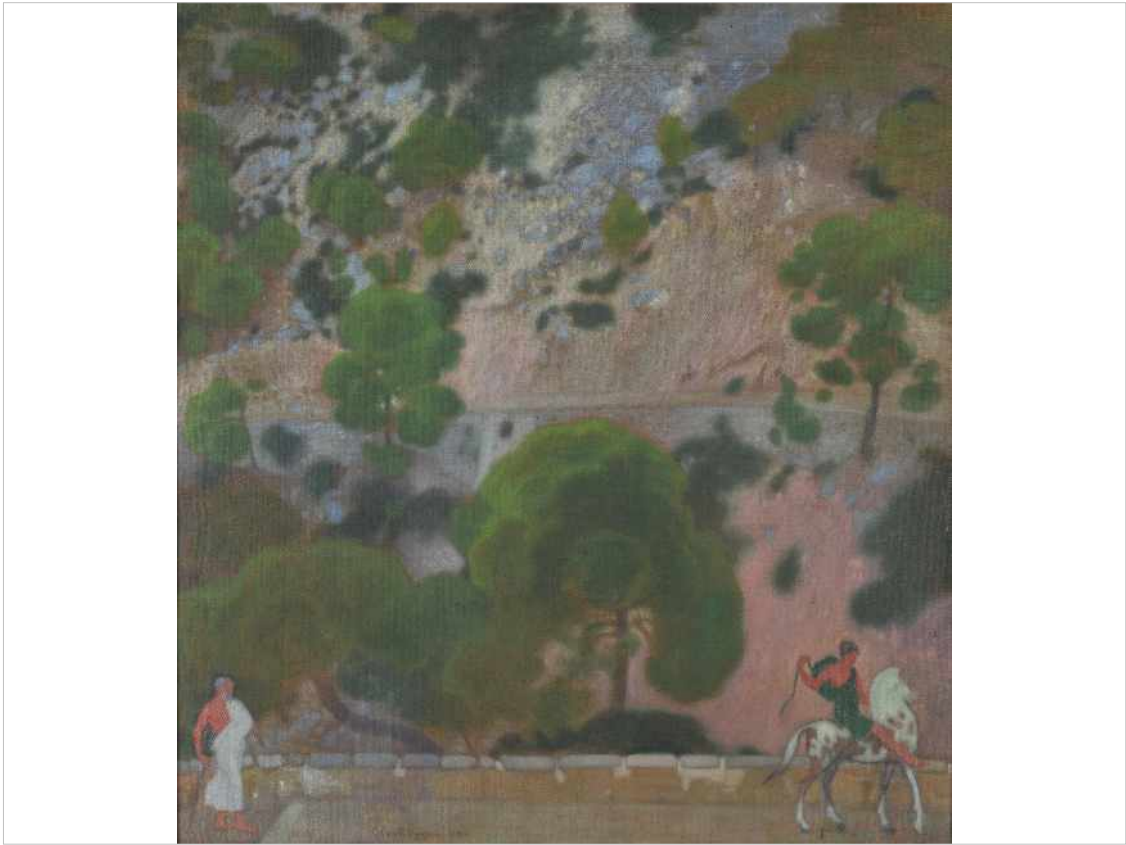
Καθοριστικό ρόλο έπαιξε η έκθεση της ομάδας “Τέχνη”.

Κωνσταντίνος Παρθένης (1878-1967)

Ο Κωνσταντίνος Παρθένης είναι κατά πολλούς ο σημαντικότερος Έλληνας ζωγράφος του 20ου αιώνα.

Γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου από πατέρα Έλληνα και μητέρα Ιταλίδα. Το 1895 πηγαίνει στη Βιέννη και φοιτά στην Ακαδημία Καλών Τεχνών, δίπλα στον Βαυαρό συμβολιστή ζωγράφο και φιλόσοφο ,Καρλ Ντίφενμπαχ. Συμμετέχει ενεργά στο κίνημα της βιεννέζικης Sezession, καλλιτεχνικής ομάδας με προεξέχοντα τον Γκούσταφ Κλιμτ, η οποία σύμφωνα με την διακήρυξη της αποτελούσε μια “μάχη για την πρόοδο των καλλιτεχνών ενάντια στα γεράκια που αυτοαποκαλούνται καλλιτέχνες αλλά έχουν εμπορικό συμφέρον να παρακωλύουν την άνθιση της τέχνης” και πραγματοποιεί την πρώτη του έκθεση το 1899. Μελετά τον Σεζάν και την αναλυτική διδακτική μέθοδο, που θα εφαρμόσει αργότερα στην Σχολή Καλών Τεχνών. Το 1903 επιστρέφει στην Αθήνα και βραβεύεται με το αργυρό μετάλλιο.

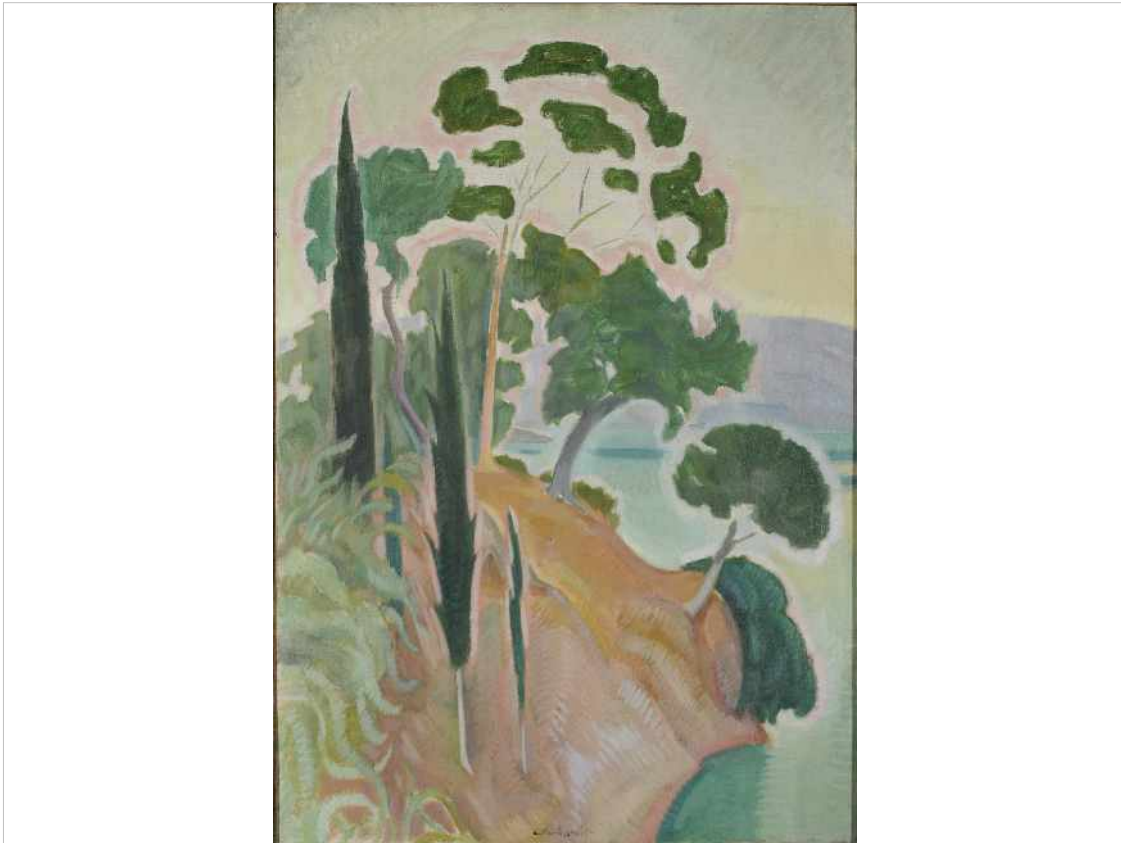
Ταξιδεύει στην Μακεδονία, την Κωνσταντινούπολη και τον Πόρο ζωγραφίζοντας ιμπρεσιονιστικά τοπία και πορτραίτα. Αγιογραφεί τον Άγιο Γεώργιο στον Πόρο, συνδυάζοντας τη βυζαντινή παράδοση με την δυτική τέχνη. Παντρεύεται την Ιουλία Βαλσαμάκη το 1909 και εγκαθίσταται στο Παρίσι όπου έρχεται σε επαφή με τα μεταιμπρεσιονιστικά και πρωτοποριακά ρεύματα της εποχής και εξοικειώνεται με το έργο του Σεζάν, του Πικάσο και άλλων, διαμορφώνοντας το ώριμο ύφος του. Παίρνει μέρος σε ομαδικές εκθέσεις, βραβεύεται για τον πρώτο του “Ευαγγελισμό” το 1911 και την ίδια χρονιά επιστρέφει μόνιμα στην Ελλάδα.



Η πλαγιά (1908) Παρίσι

Ένα πρώιμο έργο του όπου φαίνεται εύκολα η επιρροή των συμβολιστών της Βιέννης, αλλά και η πορεία του προς ένα πιο προσωπικό εκφραστικό ιδίωμα. Δεν αναφέρεται σε καμιά συγκεκριμένη θεματική, δεν είναι ούτε καθαρή τοπιογραφία, μυθική αναφορά ή αλληγορική σκηνή.

Με το τοπίο σκόπιμα ακαθόριστο τις δύο μορφές, ενός ηλικιωμένου πεζού και ενός νέου καβαλάρη, ντυμένους με αρχαίους χιτώνες, συνδυάζει ανθρώπινη μορφή και φυσικό χώρο, παρελθόν και παρόν. Με τις δύο μορφές, που μπορούν να δεχτούν διάφορες ερμηνείες όπως ανατολή-δύση, αρχή-τέλος, ηλικίες της ζωής, πλουτίζει τη ζωγραφική του με αλληγορικά και συμβολικά στοιχεία.



Τοπίο στην Κέρκυρα (1914)

Από το 1911 έως το 1917 ζουν στην Κέρκυρα, όπου θα γεννηθούν και τα δύο παιδιά τους. Ζουν μια κοσμοπολίτικη ζωή.

Το 1917 μετοικούν στην Αθήνα και ο Παρθένης αποκτά την ελληνική ιθαγένεια. Ο Βενιζέλος και το κόμμα των Φιλελευθέρων καταλαμβάνουν την εξουσία. Συνιδρυτής της ομάδας "Τέχνη". Στην πρώτη έκθεση της ομάδας ο Βενιζέλος δηλώνει ότι η Εθνική Πινακοθήκη οφείλει να αγοράσει τον "Ευαγγελισμό", άποψη που βρίσκει αντίθετο τον συντηρητικό διευθυντή της, Γεώργιο Ιακωβίδη. Το 1920 πραγματοποιείται αναδρομική έκθεση στο Ζάππειο με περισσότερα από 240 έργα. Την ίδια χρονιά του απονέμεται το "Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών", για τον "Ευαγγελισμό".

Το 1923 οι συντηρητικοί καθηγητές της σχολής Καλών Τεχνών καταψηφίζουν την υποψηφιότητα του για την έδρα της ζωγραφικής, η οποία του δίνεται το 1929, μετά την επανεκλογή του Βενιζέλου. Μαθητές του θα υπάρξουν ο Τσαρούχης, ο Εγγονόπουλος, ο Τέτσης ενώ ο Μόραλης και άλλοι θα φοβηθούν την αυστηρότητα του και θα αλλάξουν δάσκαλο.

Ο Τσαρούχης σημειώνει: Έδωσε στην ζωγραφική μας κάτι μεγάλο: την πειθαρχία στον τόνο και στην σύνθεση. Αν και οι μαθητές του τον θαύμαζαν, οι περισσότεροι καθηγητές της σχολής τον πολεμούσαν, με αποτέλεσμα αρχικά την περιθωριοποίησή του και στο τέλος την παραίτησή του το 1947. Οι αντίπαλοι του θα καταφέρουν να αποτρέψουν την βράβευση του στην Πανελλήνια Έκθεση το 1947 για το έργο του "Αποθέωση του Αθανάσιου Διάκου" γεγονός που τον οδήγησε σε πλήρη απομόνωση, μέχρι τον θάνατο του. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του υπήρξαν ιδιαίτερα δύσκολα. Πέθανε το 1967, έχοντας μείνει παράλυτος και ενώ τα παιδιά του αντιδικούσαν για την κηδεμονία του.

Παρόλο που ομόφωνα αναγνωρίζεται ως πρωτοπόρος, εξακολουθεί να παραμένει μέσα σ' ένα πέπλο μυστηρίου.



Ευαγγελισμός 1910 -1911

Το 1917 έρχονται μόνιμα στην Αθήνα και αποκτά μόνιμα την ελληνική ιθαγένεια. Την ίδια χρονιά ο Βενιζέλος και το κόμμα των Φιλελευθέρων παίρνουν την εξουσία. Μαζί με τον Θεόφραστο Τριανταφυλλίδη, τον Νικόλαο Λύτρα, τον Κωνσταντίνο Μαλέα και άλλους νεωτεριστές ζωγράφους ιδρύουν την ομάδα “ Τέχνη” με σκοπό να ανατρέψουν τον κυρίαρχο, συντηρητικό ακαδημαϊσμό. Στην πρώτη έκθεση της ομάδας ο Βενιζέλος προτείνει την αγορά του “Ευαγγελισμού” από την Εθνική Πινακοθήκη που δεν γίνεται δεκτή από τον συντηρητικό διευθυντή της, Γιώργο Ιακωβίδη. Το 1920 ο Βενιζέλος, σε τελετή στην Ακαδημία, του απονέμει το Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών, το οποίο προκαλεί αντιδράσεις και μια έντονα κομματικοποιημένη αντιμετώπιση του Παρθένη.

Στο αίθριο ενός νησιώτικου σπιτιού, περικλεισμένου από ψηλούς τοίχους, μισοσκιασμένο από κληματαριά, στέκεται ψηλόλιγνη η Παναγία μπρος σε μια κρήνη. Ντυμένη ένα μακρύ ροδί χιτώνα, κλίνει λίγο το κεφάλι της και διπλώνει τον δεξιό της βραχίονα στο ύψος του στήθους σε στάση υποταγής μπροστά στον άγγελο με τα πελώρια κατακόρυφα φτερά που μετεωρίζεται στον αέρα ντυμένος ένα σταχτογάλαζο πέπλο και παίζοντας τη χρυσή του λύρα.

Στο αριστερό της χέρι κρατάει την ρόκα. Πίσω της μια γλάστρα με βασιλικό και ένα βάζο με ένα λευκό κρίνο.

Εκτός από τα χρώματα στα ρούχα της Παναγίας και του Αγγέλου, στην κληματαριά και σ' ένα μικρό τμήμα του δαπέδου και του τοίχου, όλος ο χώρος είναι λουσμένος σ' ένα διάχυτο βαθύ γαλάζιο φως που δημιουργεί ατμόσφαιρα κατάνυξης και σιωπής, σαν να διαδραματίζεται στο σιωπηλό βυθό της θάλασσας. Ένα χρώμα της φυγής και του απείρου.

Το έργο του το αφιερώνει στον “αγαπητό μου φίλο Αλ. Παπαναστασίου εις ανάμνησιν της ενδόξου ημέρας 25 Μαρτίου 1924 με αγάπη και ευγνωμοσύνη “. Εκείνη την μέρα η Βουλή των Ελλήνων ενέκρινε το ψήφισμα της κυβέρνησης Παπαναστασίου “Περί εκπτώσεως της Δυναστείας και Ανακηρύξεως της Δημοκρατίας“.



Η Ανάσταση (1917-1919)

Ένα από τα έργα μιας θρησκευτικής τριλογίας (οι τρεις μάγοι, θρήνος) όπου διακρίνεται για την δημιουργία ενός προσωπικού μορφοπλαστικού ιδιώματος. Λίγο δεξιότερα από το κέντρο εικονίζεται ο Χριστός, τυλιγμένος ακόμα με το σάβανο του, να ανυψώνεται στον ουρανό. Δεξιά κι αριστερά του έχουμε κοιμισμένους αλλά και άγρυπνους φρουρούς, που παρακολουθούν αμήχανα το θαύμα.

Στο εξαιρετικά σχηματοποιημένο σώμα του Χριστού, αν και το πρόσωπο είναι βυζαντινής, συνδυάζονται θερμά και ψυχρά χρώματα. Το κάθετο σώμα του Χριστού τονίζει ακόμα περισσότερο τα γερτά σώματα των φρουρών, σε διάφορες στάσεις σαν να μην μπορούν να ισορροπήσουν. Η κάθετη στάση του Χριστού τονίζει την βεβαιότητα και την ασφάλεια ενώ τα γερμένα σώματα των φρουρών την αβεβαιότητα και την ανασφάλεια.

Τα κάθετα και καμπυλόμορφα στοιχεία συνεχίζονται και στο χώρο με τά κυπαρίσσια και τους λόφους.

Έτσι, το σύνολο κερδίζει ένα δοξαστικό χαρακτήρα, όπως είναι της Ανάστασης του Χριστού, νίκης της ζωής στον θάνατο.



Αποθέωση του Αθανάσιου Διάκου (1930-1933), 371×380 εκ.
Λάδι, μολυβοκάrbουνο και μολύβι σε καμβά

Ο ήρωας ντυμένος στα ράσα του διάκου, ανεβαίνει στους ουρανούς, πλαισιωμένος από πλούσια άσπρα σύννεφα.

Μετά το 1920, η ζωγραφική του Παρθένη γίνεται ανθρωποκεντρική, το ύφος του ωριμάζει και εμπλουτίζεται με συμβολισμούς και αλληγορικά θέματα. Το χρώμα του γίνεται πιο ανάλαφρο και τονικό, οι ψηλόλιγνες φιγούρες του είναι σαν ονειρικές προβολές πάνω στο καμβά.

Στην δεκαετία του 30, συνειδητά ή ασυνείδητα η τεχνοτροπία του αλλάζει.

Οι καμπύλες γίνονται ευθύγραμμες, γωνιώδεις και συνδέονται με το κήρυγμα του Κόντογλου για την επιστροφή στις αξίες της βυζαντινής τέχνης. Τα χρώματα του από δροσερά και ανοιξιάρικα γίνονται γαιώδη, γκρίζα, καφετιά, σκούρα μπλε.

Αυτό που μένει είναι η ανάλαφρη, σχεδόν αχειροποίητη γραφή, που αφήνει να φαίνεται ο καμβάς.

Στο συγκεκριμένο έργο ταυτίζει την ανάσταση και ανάληψη του ήρωα με του Χριστού (Απρίλης, άνοιξη). Οι άγγελοι μουσικοί παραπέμπουν στον Γκρέκο. Η σύνθεση είναι μνημειώδης, εξυψώνοντας την Ελληνική επανάσταση στην σφαίρα του ιδανικού κόσμου των ιδεών.

Δεξιά η γυναικεία μορφή που ραίνει με λουλούδια παραπέμπει στην Φλώρα, την προσωποποίηση της Άνοιξης στον Μποτιτσέλι.

Το επίγειο και το ουράνιο τμήμα μας θυμίζει τον Γκρέκο.



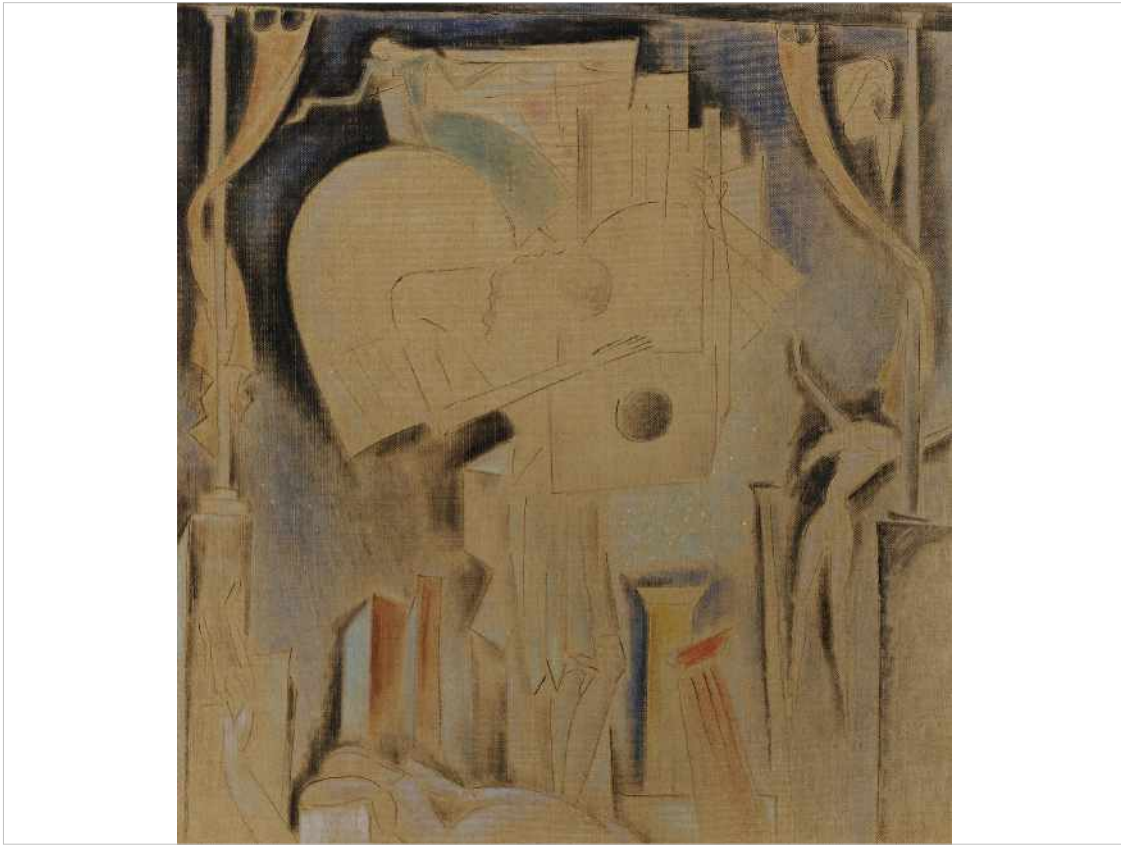
Το λιμάνι της Καλαμάτας (1911)

Η σχηματοποίηση των μορφών, η αντιπαράθεση θερμών και ψυχρών χρωμάτων, απομακρύνουν το έργο από τη ρεαλιστική απόδοση. Ο ουρανός αποδίδεται ιμπρεσιονιστικά



Νεκρή φύση (1930-1935)

Ήδη από την δεκαετία του '20, ο Παρθένης αποσύρεται βαθμιαία από τα εγκόσμια, βυθιζόμενος σ' ένα κόσμο από αλληγορικές την και συμβολικές παραστάσεις. Το χρώμα υποχωρεί όλο και περισσότερο δίνοντας τη θέση του σε πιο εγκεφαλικά σχήματα, που παραπέμπουν στην αναλυτική φάση του κυβισμού.



Η νύχτα αποκρίνεται στα παράπονά μου (1933)

Είναι τόσο αραιή η στρώση του χρώματος πάνω στον σκούρο καμβά που μοιάζει σαν ακουαρέλα. Αντιπροσωπεύει τον καινούργιο πιο σχεδιαστικό τρόπο που διαμόρφωσε ο καλλιτέχνης μετά το 1930.

Στα ώριμα έργα του με τα εγκεφαλικά σχήματα και το λιγοστό χρώμα, την τονική κλίμακα που περιορίζεται, την γραφή του να γίνεται ολοένα και πιο γεωμετρική και η καμπύλη και η ευθεία να εναλλάσσονται συχνά χαραγμένες με χάρακα και διαβήτη, η ελαφρότητα της ζωγραφικής ύλης κάνουν την καλλιτεχνική του δημιουργία μια καθαρά πνευματική υπόθεση. Ο λυρικός και γαλήνιος κόσμος του ξεθωριάζει και ο καλλιτέχνης επιλέγει το “υψηλό και το ωραίο”. Ο Παρθένης προτείνει μια ιδεατή Ελλάδα και κατατάσσεται στους διαμορφωτές της γενιάς του ‘30. Οι Ολύμπιοι θεοί, οι βυζαντινοί άγιοι και οι ήρωες της Επανάστασης συνυπάρχουν σ' ένα υπερβατικό χώρο.

Η πεμπτουσία του ύφους του, είναι μια ιδανική πατρίδα, του μύθου, της ιστορίας και της τέχνης, όπως την βλέπει ένας μορφωμένος Έλληνας της διασποράς από προοπτική απόσταση.

Κωνσταντίνος Μαλέας (1879-1928)

Απόφοιτος της Μεγάλης του Γένους Σχολής, σπούδασε αρχιτεκτονική στην Κωνσταντινούπολη. Από το 1901 έως το 1908 έζησε στο Παρίσι όπου παρακολούθησε μαθήματα ζωγραφικής κοντά στον μεταιμπρεσιονιστή Ανρί Μαρτέν. Ξεκίνησε παράλληλα και την εκθεσιακή του δραστηριότητα. Επέστρεψε στην πατρίδα του και ταξίδεψε στην Εγγύς Ανατολή ζωγραφίζοντας εντατικά (1908-1910). Το 1913 πηγαίνει Θεσσαλονίκη ως το 1917. Στη πυρκαγιά του 1917 καταστράφηκαν πολλά έργα του. Ταξιδεύει και εργάζεται σε όλη την Ελλάδα. Ιδρυτικό μέλος της “Ομάδας”, μετείχε στις εκθέσεις, ενώ παρουσίαζε τα έργα του και σε άλλες ομαδικές και ατομικές εκθέσεις. Ένα χρόνο πριν τον θάνατο στα 49 του χρόνια επισκέφθηκε το Μόναχο και το Παρίσι. Ανανεωτής της ελληνικής ζωγραφικής έχοντας ως αφετηρία ιμπρεσιονιστικά και μεταιμπρεσιονιστικά πρότυπα, απεικόνισε κατά κύριο λόγο τοπία στα οποία κυριαρχούν η σχηματοποίηση και τα δυνατά καθαρά χρώματα. Στο Παρίσι βλέπει έργα του Σεζάν, του Γκωγκέν, του Βαν Γκογκ. Αποδεδειγμένα από τους ακαδημαϊκούς κανόνες.



Τρεις Αιγύπτιες βαδίζουν στο ύπαιθρο (1910-1911)

Η μεγάλη τομή στην ζωγραφική του γίνεται με το πρώτο μεγάλο ταξίδι στην Ανατολή, από το 1908 μέχρι το 1913. Εκείνη την εποχή στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια γενικά γίνονται πολλές ζυμώσεις. Έχουμε την Ένωση της Κρήτης με την Ελλάδα, τους Βαλκανικούς πολέμους. Ο Μαλέας επιστρέφει στην Κωνσταντινούπολη και ταξιδεύει στην Εγγύς Ανατολή (Αίγυπτο, Λίβανο, Συρία, Παλαιστίνη). Εκεί για πρώτη φορά δέχεται την επίδραση του φωτός της Ανατολής που καταλύει τα πάντα. Αυτό του δίνει να καταλάβει πως αυτό που έκαναν όλοι Εμπρεσιονιστές και αφέθηκαν στο φως, μπορεί να το πάει ακόμη πιο πέρα.

Προσπαθεί να αποδώσει το φως της Ανατολής μέσα από ολοένα και πιο αφαιρετικές φόρμες. Προσπαθεί να μεταφέρει την αίσθηση που του προκαλεί ο χώρος κι όχι την αποτύπωση και την καταγραφή του τόπου. Ακυρώνει τα γραφικά και ζωγραφικά στοιχεία και μένει στο φως που δρα πάνω στο τοπίο και δημιουργεί παραμορφώσεις. Με την τεχνική του *impasto*, προσπαθεί να αποδώσει το φως που έχουν ρουφήξει τα αντικείμενα και το εκπέμπουν σαν να είναι παλλόμενες επιφάνειες. Δεν ξέρεις αν είναι μορφές ή δέντρα. Η γραφή του γίνεται όλο και πιο ρευστή, θυσιάζει την αναγνωρισιμότητα των θεμάτων του στην εκφραστικότητα της πινελιάς και του χρώματος που έχει προκύψει από το φως.

Τα έργα του δίνουν την αίσθηση που έχεις το καλοκαίρι στην Μεσόγειο, όταν βγαίνοντας από ένα σκιαζόμενο δωμάτιο στον ήλιο και για λίγα δευτερόλεπτα τα πάντα διαχέονται στο φως μέχρι να συνηθίσεις.



Δύση στο Λούξορ (1912), 28.5×40.5εκ, Λάδι σε χαρτόνι



Η Ακρόπολη από την Πνύκα (1914)

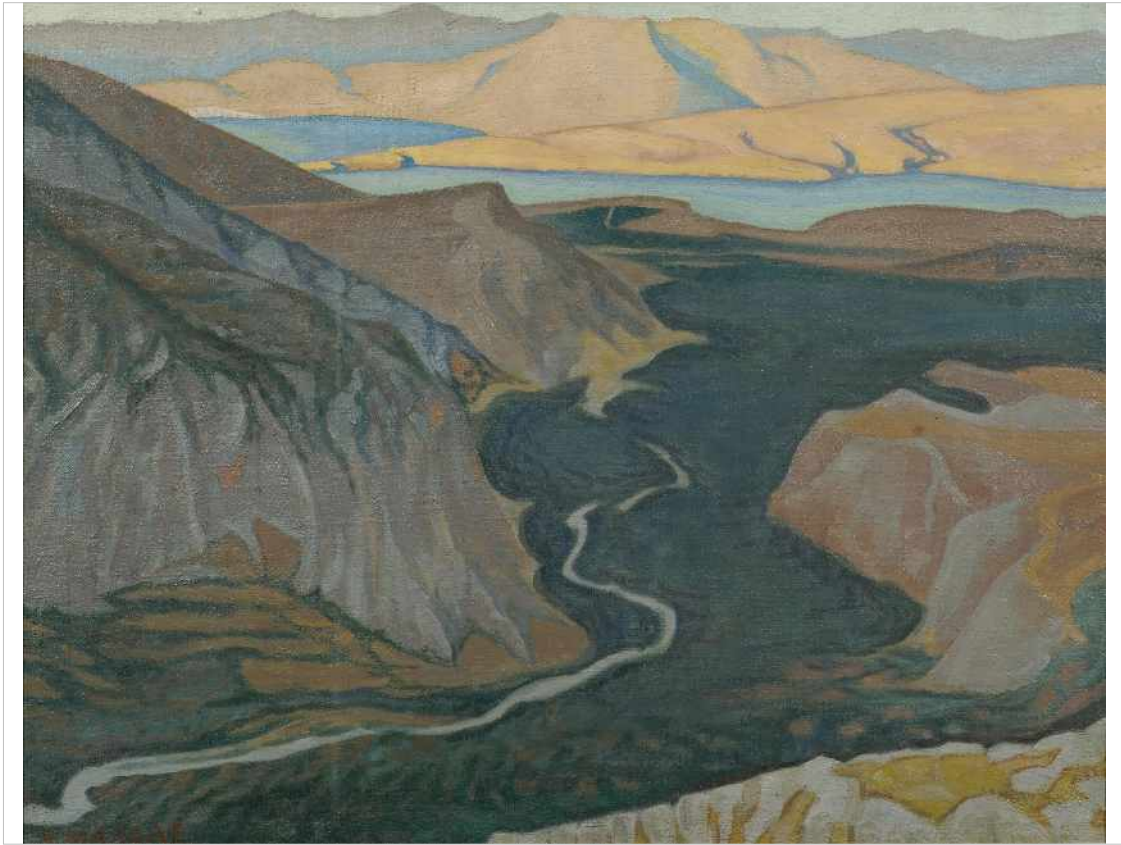
Στην περίοδο από το 1913 έως το 1917 μετακομίζει στην Θεσσαλονίκη που μόλις έχει απελευθερωθεί, μια περίοδο ευφορίας και πολλών δραστηριοτήτων. Αναλαμβάνει δημόσια έργα σαν αρχιτέκτονας, μέχρι το 1917, όπου στην πυρκαγιά καταστράφηκαν πολλά έργα του.

Την περίοδο αυτή στο ζωγραφικό του έργο, δίνει όλο και περισσότερη σημασία στην αξία των όγκων και των αρχιτεκτονημάτων, οι φόρμες του έχουν περισσότερη σαφήνεια. Τα ταξίδια στην Αθήνα μας δίνουν μια εξαιρετική σειρά από Ακροπόλεις. Χωρίς να αντιγράφει την οπτική πραγματικότητα μορφοποιεί τον ζωγραφικό χώρο. Αυτό το ιδιαίτερο αττικό φως, εμπλουτίζεται με χρώμα. Το χρώμα παίρνει τα χαρακτηριστικά της γραφής του Σεζάν και του τρόπου ανάπτυξης του Βαν Γκογκ (ρυθμική πινελιά).

Το πάνω μέρος είναι Φωβιστικό. Το 1905 στην πρώτη έκθεση των Φωβιστών ο Μαλέας είναι εκεί. Βλέπει Ματίς, Ντεράιν, Βλαμένκ. Η έκθεσή είναι μια έκρηξη αντινατουραλιστικών χρωμάτων.

Έχουμε λοιπόν, το αττικό φως, τον βανγκοκικό ρυθμό, την σεζανική ανάπτυξη της φόρμας.

Τα φωτεινά πεδία, όπως στο φως της Ανατολής, εξακολουθούν να υπάρχουν, αλλά όλες οι φόρμες ενοποιούνται μέσω του τρόπου που οργανώνει το σύνθεσή

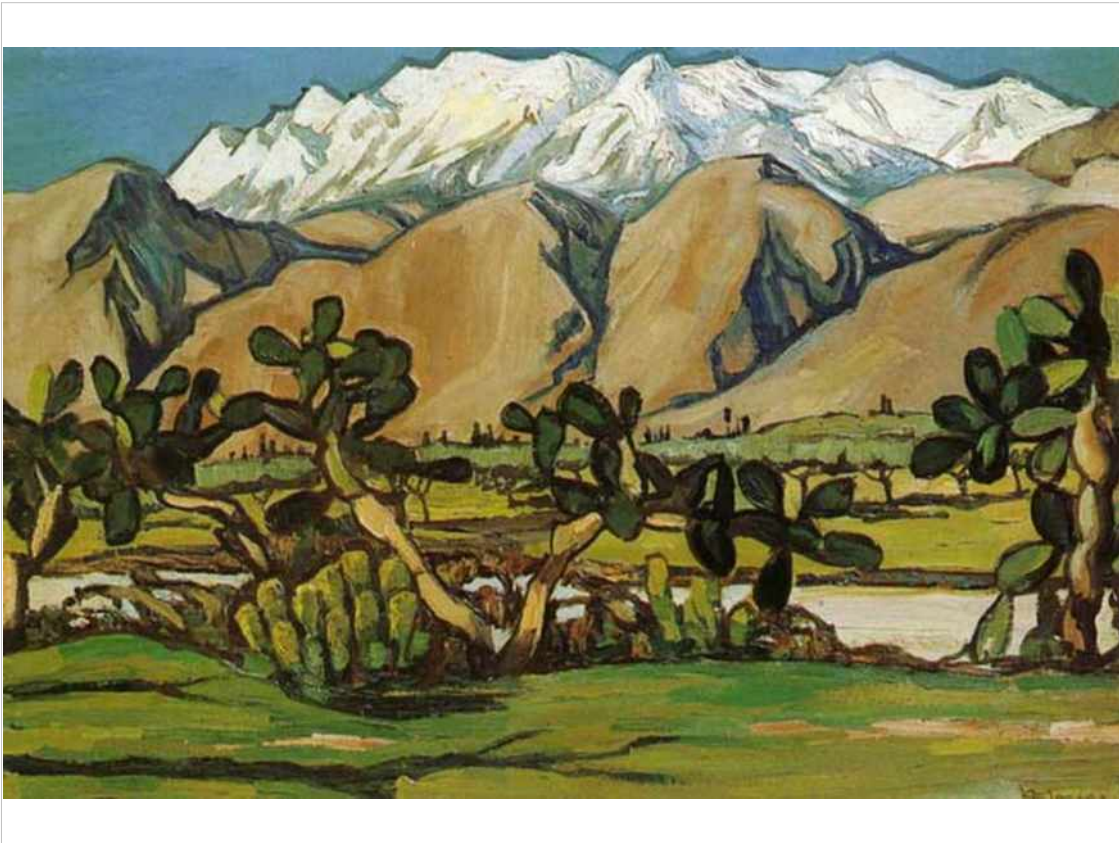


Τοπίο Δελφών (1918 περίπου)

Από το 1917 έως το 1920 έμεινε και δούλεψε στην Αθήνα, εξακολουθώντας να κάνει ταξίδια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Μια από τις σημαντικότερες τοπιογραφίες, όπου ο ζωγράφος κατορθώνει να εκφράσει τον ίδιο τον χαρακτήρα του τοπίου. Χωρίς να μείνει στα γνωστά θέματα του αρχαιολογικού χώρου, μας δίνει μια πλευρά του Παρνασσού και την πεδιάδα της Ιτέας με τους ελαιώνες της, τη θάλασσα στο δεύτερο επίπεδο και τις ακτές της Πελοποννήσου απέναντι.

Δίνει έμφαση στα δομικά στοιχεία, την συνάντηση των θερμών με τα ψυχρά χρώματα, και την μνημειοποίηση των μορφών. Μεγαλύτερη εντύπωση κάνει ο πλούτος των τονικών διαβαθμίσεων. Κατορθώνει με την σχηματοποίηση και την έμφαση στις ζωγραφικές αξίες, να μεταφέρει στο θεατή όλο το ποιητικό περιεχόμενο του χώρου, αποφεύγοντας την αναφορά στην ιστορία του.



Ταΰγετος 1920

Μετά το 1917 με την επιστροφή του στην Αθήνα, στα έργα του ενισχύεται η τονικότητα και ο χειρονομιακός χαρακτήρας στην ζωγραφική του σιγά σιγά εξαφανίζεται.

Βασικά λαμπερά χρώματα τοποθετούνται με πλακάτο στεγνό τρόπο στο χαρτόνι ή στο ξύλο και οι απαλοί γκρίζοι, ρόδινοι και γαλάζιοι τόνοι δίνουν την θέση τους στο κίτρινο του καδμίου, στα έντονα πορτοκαλί βερμιγιόν , στο κόκκινα του καρμίνιου και στο τέλος μπλε ουλτραμαρίν.

Η απεικόνιση γίνεται πιο επίπεδη και η ατμοσφαιρική προοπτική καταργείται, το φως που που ρουφούσαν τα αντικείμενα εγκαταλείπεται και αρχίζουν να μπαίνουν στοιχεία Αρτ νουβώ, Γκωγκέν και Ιαπωνισμού.

Οι φόρμες αρχίζουν να γίνονται γραφήματα και ασχολείται πια αποκλειστικά με το τοπίο.

Ο Μαλέας είναι ο μεγαλύτερος τοπιογράφος αυτής της γενιάς.



Τοπίο της Αττικής (1920)

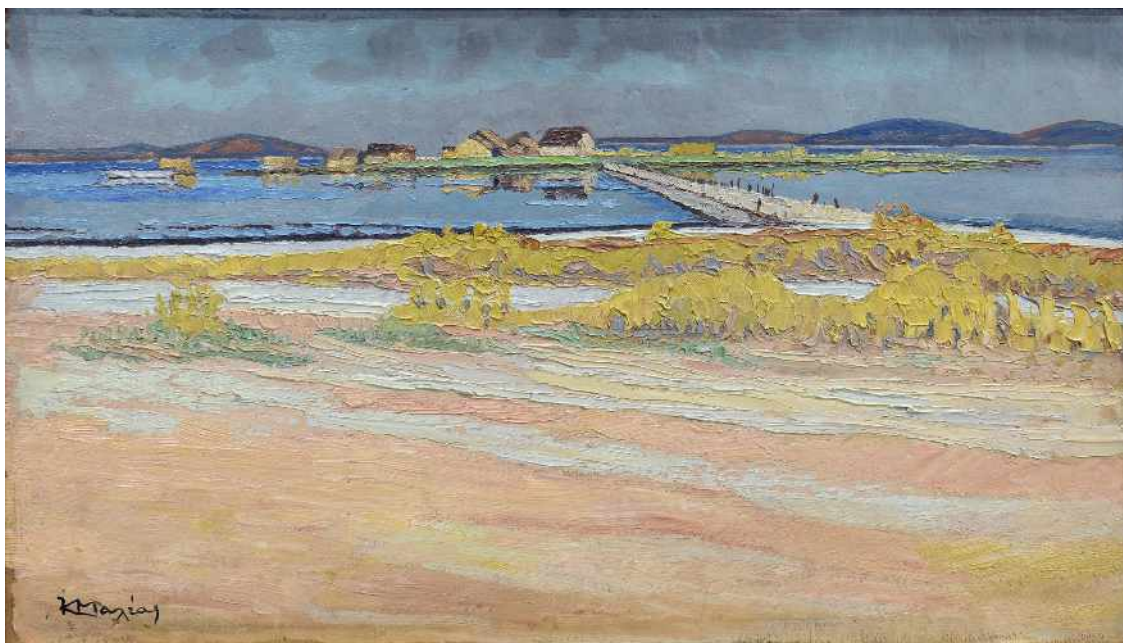
Στο έργο έχουμε ένα τυπικό τοπίο της Αττικής με λίγα δέντρα και θάμνους κι έναν λόφο στο βάθος
Η ζωγραφική του Μαλέα είναι μια μεσογειακή ζωγραφική.



Τοπίο Λαυρίου (1918-1920)

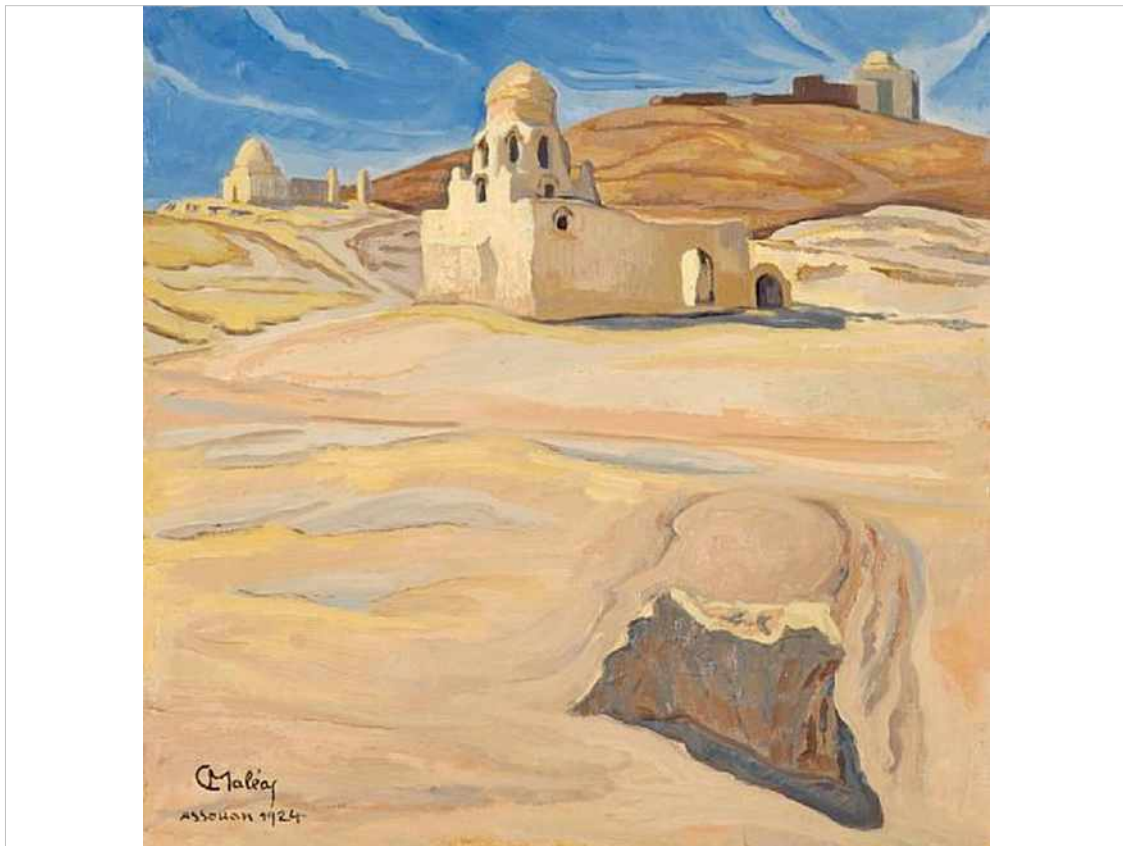
Τα τοπία του γίνονται όλο και πιο λιτά. Δύο δέντρα είναι σαν να αγκαλιάζονται. Ένα άλλο δέντρο αριστερά γέρνει σαν να μην θέλει να κοιτάξει τα δύο αγκαλιασμένα. Τα άλλα δεξιά σαν να ήταν αγκαλιασμένα και απομακρύνονται, κάνει εμπυχώσει που λειτουργούν σαν εμβλήματα του τοπίου (ανθρωπομορφισμός των στοιχείων του τοπίου). Τα δουλεύει ξανά και ξανά.

Υπάρχουν πολλά ρυθμικά στοιχεία. Μοιάζουν με έργα του Γκωγκέν αλλά πιο λιτά. Έχουν το ελληνικό στοιχείο, το ελληνικό φως. Οι αντίθεση που δημιουργεί με τα δέντρα και τον κλειστό όρμο του Σουνίου .



Λιμνοθάλασσα Μεσολογίου (1921)

Πολλές φορές δουλεύει με πιο νεφτάτο λάδι, πιο αραιωμένο, ανοίγοντας λίγο την κλειστή φόρμα με τον οποίο συνήθως λειτουργεί.



Ασουάν (1924)

Ταξιδεύει ξανά στην Αίγυπτο όπου και ζωγράφισε τα τελευταία από τα έργα από την Εγγύς Ανατολή.



Τείχη Μονεμβασιάς (1924-1928)

Έχουμε την αίσθηση του οικισμού, με την σταθερή δομή της ώχρας και του λευκού, του βράχου που υψώνεται από πίσω, και των δένδρων στην μικρή κλειστή πλατεία. Κυριαρχούν οι γήινοι τόνοι.

Οι τοπιογραφία είναι το μόνιμο θέμα του μέχρι το τέλος της ζωής του. Η επίδραση του στην νεοελληνική ζωγραφική του 20ου αιώνα υπήρξε τόσο μεγάλη ώστε δίκαια να θεωρείται ένας από τους πατέρες της μοντέρνας τέχνης στην Ελλάδα.

Στο έργο του δεν ενσωμάτωσε χαρακτηριστικά από την παράδοση των Σεζάν, Βαν Γκογκ, Γκωγκέν και των Φωβιστών, αλλά οικοδόμησε κι ένα σύστημα μορφών αποκλειστικά δικό του.

Επηρέασε πολλούς καλλιτέχνες (Παπαλουκάς), αλλά και καλλιτέχνες του 30.

Ο Μαλέας, ελάττωσε την απόσταση της ελληνικής ζωγραφικής από την σύγχρονη τέχνη.



Μονεμβασία (1918-1928)

Μόνο με την έμφαση στις ζωγραφικές αξίες και το ρόλο του χρώματος κατορθώνει να εμψυχώσει το φυσικό χώρο.

Στην τελευταία δεκαετία της ζωής του αναπτύσσονται όλα τα χαρακτηριστικά της τεχνοτροπικής και ιδεολογικής ταυτότητας της ζωγραφικής του. Ο ίδιος ως αρχιτέκτονας, μελέτησε μορφές της λαϊκής αρχιτεκτονικής και τις ενσωμάτωσε στο έργο του καθορίζοντας έτσι την ιδεολογική υπόσταση του έργου του έξω από τις εθνοκεντρικές εξάρσεις της επόμενης δεκαετίας του (1930-1940).

Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης (1881-1955)

Γεννήθηκε στην Σμύρνη.

Από το 1900 έως το 1907 σπουδάζει στην Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα και με προτροπή του δασκάλου του Γ. Ιακωβίδη συνεχίζει τις σπουδές του στο Μόναχο. Αρνείται το κλίμα του Γερμανικού ακαδημαϊσμού για να συνεχίσει τις σπουδές του στο Παρίσι.

Το 1912 συμμετέχει στους Βαλκανικούς πολέμους και το 1913 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και χρησιμοποιεί το ίδιο εργαστήριο με τον Κωνσταντίνο Μαλέα ενώ γίνεται στενός φίλος του Νικόλαου Λύτρα και του Περικλή Βυζάντιου. Υπήρξε κι αυτός ιδρυτικό μέλος της ομάδας “Τέχνη”.



Προσωπογραφία νέας (1922-1925)

Ο Τριανταφυλλίδης ήταν ιδιαίτερα μορφωμένος και διατηρούσε ουσιαστικές σχέσεις με τους φίλους ανθρώπους των γραμμάτων και του πνεύματος του καιρού του. Απέφευγε συστηματικά οποιαδήποτε επισημότητα και κάθε είδους τίτλο και θεσμική αναγνώριση. Αρνήθηκε να κάνει ατομικές εκθέσεις, κάτι που λειτούργησε ανασταλτικά για την αναγνώριση της δουλειάς.

Ο ίδιος έλεγε “ όσοι ανήκουν σε σχολές δεν έχουν την δύναμη να γίνουν οι ίδιοι δημιουργοί”. Ζωγράφισε κυρίως σκηνές της καθημερινής ζωής, νεκρές φύσεις, προσωπογραφίες και τοπία, που διακρίνονται για την βαθιά τους εσωτερικότητα και την μελαγχολική τους διάθεση.



Το γύρω γύρω όλοι Λάδι σε μουσαμά 20×30 εκ.

Στα φωτεινά του σημεία οι πινελιές είναι σταθερές και φαρδιές, γεμάτες πάστα και χρώμα.



Μενίδι (1925)

Παρατηρεί την καθημερινότητα και συμμετέχει ενεργά στην καθημερινή ζωή χωρίς να αφεθεί ούτε στιγμή στην ευκολία της ηθογραφίας, της περιγραφής ή της ωραιοποίησης των ανθρώπων και των πραγμάτων που τον περιβάλλουν.

Ήταν άνθρωπος της λιτότητας και της χαράς, για αυτό χαρακτηρίστηκε ο “Παπαδιαμάντης της ζωγραφικής”



Νταντάδες στον Βασιλικό Κήπο (π. 1935-1940)

Συχνά στα έργα του ξύνει το χρώμα για να ελαττώσει την ύλη δίνοντας έτσι με την ποικιλίας της πάστας σε άλλα σημεία, ένα ζωντανό και ευαίσθητο παιχνίδι. Στους πίνακες του, οι μορφές είναι σχεδόν αφαιρετικές , χωρίς περιγράμματα.



Μητέρα με παιδιά (1940-1945), 46×34 εκ, Λάδι σε μουσαμά

Από το 1930 και μετά το ύφος του γίνεται πιο λιτό. Έχουμε έναν μοντερνισμό χωρίς να κραυγάζει.



Αυτοπροσωπογραφία (1952), 35×30εκ, Λάδι σε μουσαμά

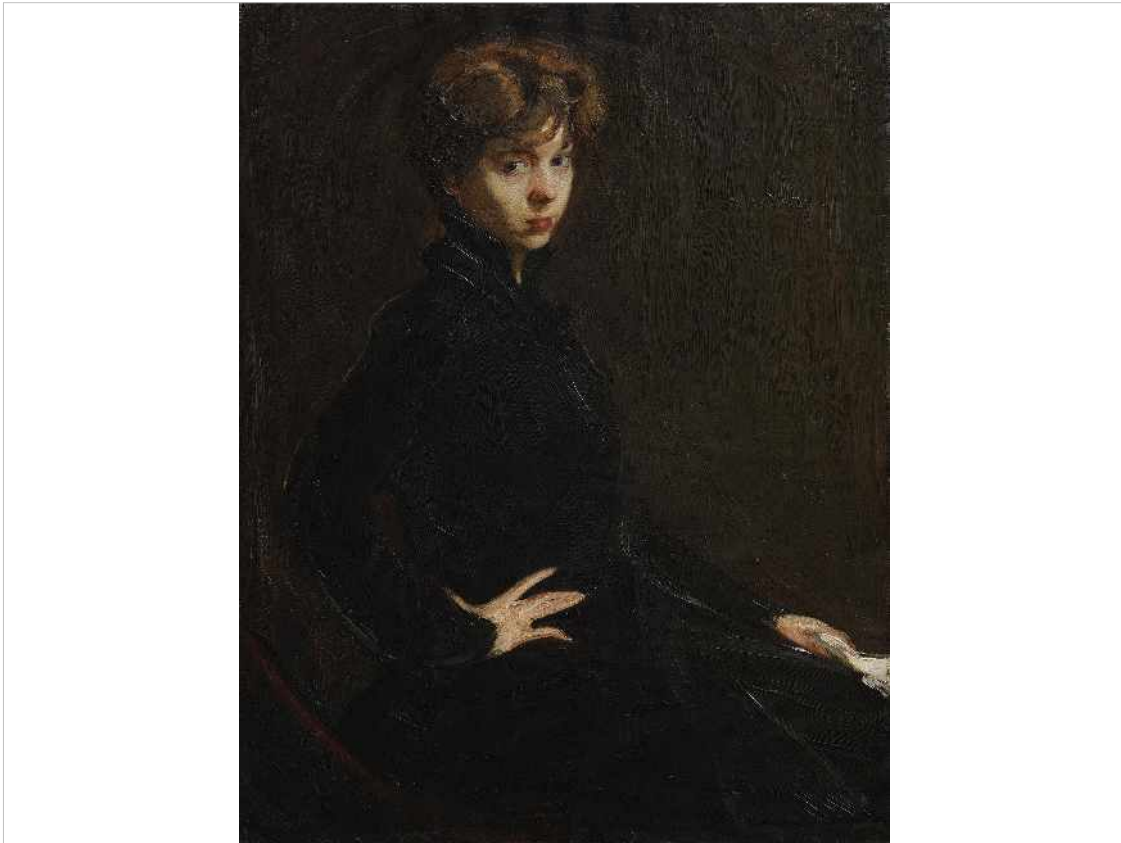
Παντρεύεται το 1928, και αμέσως μετά τον γάμο η γυναίκα του έπαθε ολική παράλυση. Αναγκάζεται να πουλήσει το σπίτι του και να ζουν σ' ένα δωμάτιο. Σε μια πλημμύρα καταστράφηκαν πολλά έργα του.

Κάνει μαθήματα για να επιβιώσει. Το 1954 κλονίζεται σοβαρά η υγεία του. Πεθαίνει πάμφτωχος τον επόμενο χρόνο. Ένας από τους φίλους λίγους ιστορικούς τέχνης που ασχολήθηκε με το έργο του αναφέρει πως την επόμενη του θανάτου του, μερικοί φίλοι κατέγραψαν την μικρή κληρονομιά του καλλιτέχνη, ήταν μόνο 37 πίνακες. Πολλές δεκαετίες αργότερα, ο ίδιος ιστορικός (Κωτίδης) μελέτησε περίπου 200 έργα του ζωγράφου διάσπαρτα σε διάφορες συλλογές.

Αν και άγνωστος σε πολλούς, θεωρείται ένας από τους κορυφαίους ζωγράφους του πρώτου μισού του 20ου αιώνα.

Νικόλαος Λύτρας (1883-1927)

Σπούδασε στο Σχολείο των Τεχνών από το 1902 έως το 1906, κοντά στον πατέρα του Νικηφόρο Λύτρα και τον Γεώργιο Ιακωβίδη. Από το 1907 συνέχισε τις σπουδές του στην Ακαδημία του Μονάχου. Εκεί γνωρίζει τους Γερμανούς εξπρεσιονιστές και τις δημιουργίες των ζωγράφων της “Γέφυρας” και του “Γαλάζιου Καβαλάρη”, τον Καντίνσκι μαζί με τον Γιαβλένσκι, τους Φράνκ Μάρκ, Αουγκούστο Μακε και τον Πωλ Κλέε που αποτέλεσαν το θεωρητικό και αισθητικό ορμητήριο της αφηρημένης τέχνης. Έρχεται επίσης σε επαφή με όλα τα γνωστά καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής, όπως ο ιμπρεσιονισμός, ο μεταιμπρεσιονισμός, ο φωβισμός και γνωρίζει μέσα από εκθέσεις και προσωπικές συλλογές, έργα των Ματίς, Ντεραίν, Μανέ, Σεζάν, Πικάσο - σχεδόν συνομήλικο του - και άλλων επιφανών ζωγράφων της εποχής.



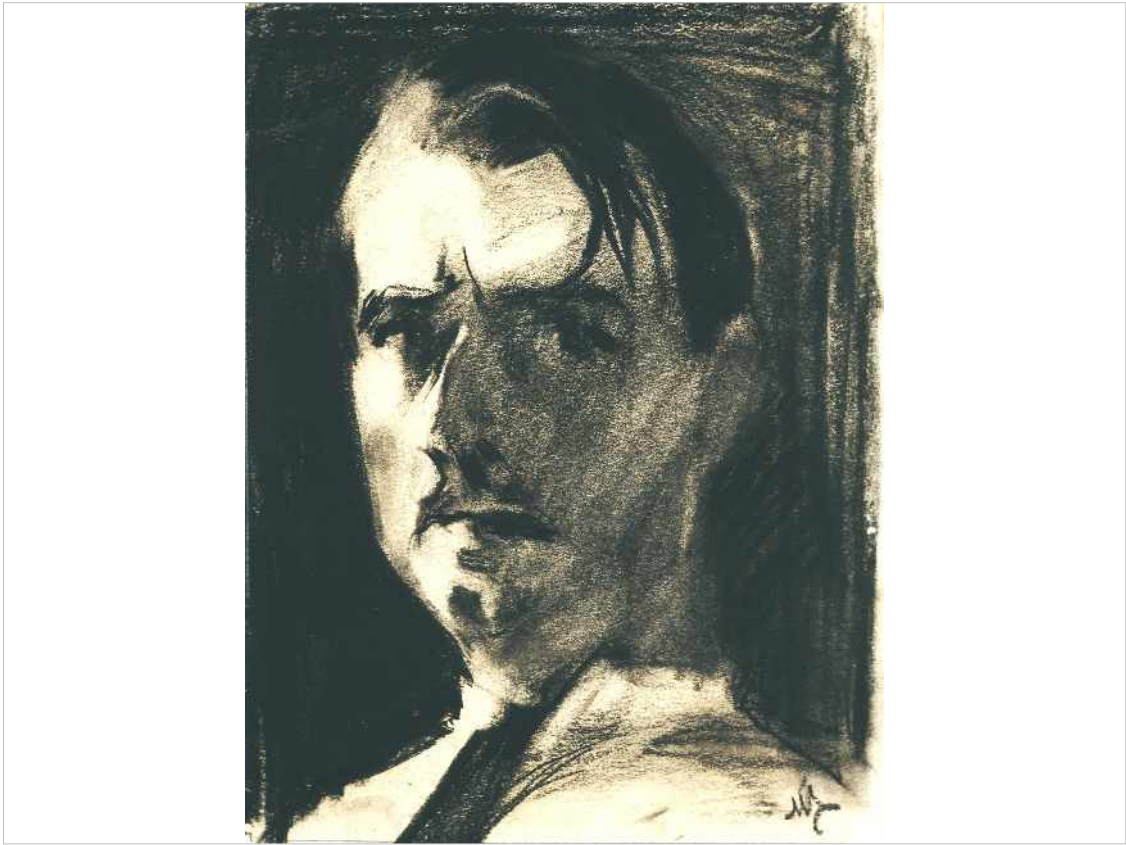
Προσωπογραφία της κυρίας Λύτρα (1916-1917)

Το 1911 επιστρέφει στην Ελλάδα. Σαν καλλιτέχνης με ταλέντο και έμπνευση ήταν αδύνατο να μην επηρεαστεί από τις καινοτομίες που λάμβαναν χώρα στο Μόναχο εκείνη την εποχή. Έτσι γίνεται ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στον ρομαντικό ρεαλισμό του 19ου αιώνα και τη μοντέρνα τέχνη του 20ου.

Ο Λύτρας είναι από τους τελευταίους εγγραφέντες στην Ακαδημία του Μονάχου.

Ζωγραφίζει τη γυναίκα του σε ένα από τα ωραιότερα έργα της μοντέρνας τέχνης, χρησιμοποιώντας αποκλειστικά το μαύρο ως καθαρό χρώμα και την φορά της παχύρρευστης πινελιάς για να αποδώσει τον όγκο. Ο χαρακτήρας του προσώπου αναδύεται με έμφαση: έκφραση, βλέμμα, χέρια, αυτά τα καταπληκτικά απλωμένα αποφασιστικά δάκτυλα, αποκαλύπτουν τη δυναμική προσωπικότητα μιας μοντέρνας γυναίκας.

Ο Νικόλαος Λύτρας στο πορτραίτο της συζύγου του, καταφέρνει να συνδυάσει ένα ψυχογράφημα αυτής της γυναίκας με το έντονο βλέμμα και την χαρακτηριστική χειρονομία, και παράλληλα να δημιουργήσει έναν πολύ μοντέρνο πίνακα. Το πρόσωπο είναι πλασμένο με λεπτομέρεια,, ενώ το μαύρο φόρεμα έγινε με πλατιές πινελιές με την ίδια κατεύθυνση χρησιμοποιώντας πάντα τον ,για να αποδώσει την αίσθηση του όγκου, χωρίς τονικές διαβαθμίσεις. Ένα από τα ωραιότερα πορτρέτα της μοντέρνας τέχνης.



Αυτοπροσωπογραφία

Ο Νίκος Λύτρας είναι ένας επαναστάτης της ακαδημαϊκής παράδοσης του Μονάχου. Το 1912 στρατεύεται στους Βαλκανικούς Πολέμους και παρασημοφορείται.

Τον Αύγουστο του 1917 με δική του πρωτοβουλία δημιουργείται η ομάδα “Τέχνη”, μαζί με τους: Κωνσταντίνο Παρθένη, Κωνσταντίνο Μαλέα, Περικλή Βυζάντιο, Θεόφραστο Τριανταφυλλίδη, Λυκούργο Κογεβίνα, Οδυσσέα Φωκά, Νικόλαο Οθωναίο, Όθωνα Περβολαράκη και τον γλύπτη Μιχάλη Τόμπρο. Ο Λύτρας ήταν τότε 34 χρόνων και είχε ήδη καθιερωθεί ως μοντέρνος ζωγράφος, προκαλώντας έτσι το τότε συντηρητικό κοινό της Αθήνας.

Έτσι δημιουργήθηκε η ομάδα “Τέχνη”, με σημαντικούς καλλιτέχνες των αρχών του 20ου του αιώνα, για να προωθήσει τις ανανεωτικές τάσεις στην ζωγραφική και έγινε ταυτόσημη με την γέννηση του μοντερνισμού στην Ελλάδα.

Το 1923 εξελέγη καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών. Πέθανε το 1927 και μαζί με τον Κωνσταντίνο Παρθένη και τον Κωνσταντίνο Μαλέα, θεωρούνται οι ανανεωτές της νεοελληνικής τέχνης των αρχών του 20ου αιώνα.



Το ψάθινο καπέλο (1927)

Το 1923 εκλέγεται καθηγητής της ΑΣΚΤ επικρατώντας του συνυποψηφίου του Κ. Παρθένη. Η εκλογή του προκαλεί αντιδράσεις στους “προοδευτικούς κύκλους” της σχολής λόγω της πόλωσης των δύο σχολών, του Μονάχου και του Παρισιού. Κατηγορήθηκε ότι ως γιος του Νικηφόρου Λύτρα εκπροσωπούσε την ξεπερασμένη σχολή του Μονάχου, στην πραγματικότητα όμως ίσχυε το ακριβώς αντίθετο. Όπως υποστηρίζουν σύγχρονοι τεχνοκριτικοί, ο Νίκος Λύτρας όχι μόνο δεν εξέφραζε τον ακαδημαϊκό ρεαλισμό του 19ου αιώνα, αλλά ήταν πιο μοντέρνος και από τον συνυποψήφιό του. Επηρεασμένος από τον εξπρεσιονισμό χωρίς όμως να παραμορφώνει στο σχέδιο τις μορφές, αλλά δουλεύοντας με ένταση το χρώμα.

“Το ψάθινο καπέλο”, είναι από τα πιο τολμηρά έργα του πρώιμου ελληνικού Μοντερνισμού.

Μας εκπλήσσουν η καθαρότητα, η πυκνότητα και η ένταση του χρώματος, που μας συνδέει με την φωτεινότητα του ελληνικού καλοκαιρινού ήλιου. Το χρώμα απλώνεται σε καθαρά χρωματικά διαζώματα στο φόντο και το έργο βασίζεται στην χρωματική σχέση του βασικού κίτρινου με το συμπληρωματικό μωβ που χρωματίζει τη φιγούρα. Τα κίτρινα των ξερών χόρτων ενώνονται με την κίτρινη ψάθα του καπέλου, το ηλιοκαμένο δέρμα του κοριτσιού συνομιλούν με τα γαλάζια και μωβ του πουκάμισου και του ασπρισμένου τοίχου και τα νησιώτικα σπίτια που κλείνουν την σύνθεση προς τα πάνω. Όλα τα γκριζα, γαλάζια, μωβ ψυχρά είναι στο κάτω μέρος, ενώ όλα τα θερμά πορτοκαλιά και κίτρινα προς τα πάνω.

Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί πολύ χρώμα και πλατιές πινελιές, σε μια χειρονομιακή γραφή. Θα μπορούσαμε να την χαρακτηρίσουμε εξπρεσιονιστική, αλλά ο ζωγράφος μας μεταδίδει ένα αίσθημα γαλήνης και όχι αγωνίας όπως οι εξπρεσιονιστές. Το έργο αυτό είναι σαν να μας βυθίζει σε μια ζεστή καλοκαιρινή μέρα σ’ ένα νησιωτικό τοπίο.



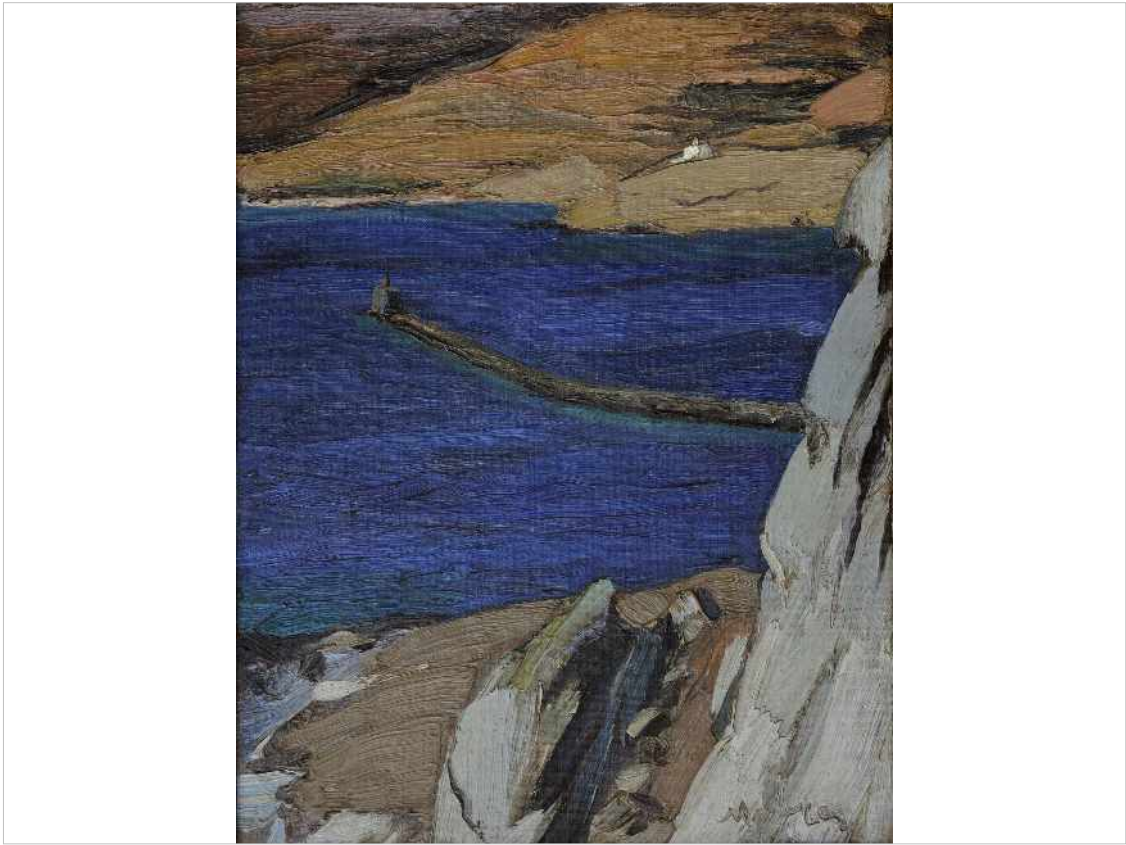
Βάρκα με πανί (1923-1926) Πάνορμος Τήνος

Τα φωτεινά τοπία του Λύτρα χαρακτηρίζονται από ελευθερία στο σχέδιο, παχύρρευστο χρώμα και πλατιές πινελιές. Τα έργα του δεν έχουν τίποτα να ζηλέψουν από εκείνα των αντίστοιχων Ευρωπαίων εξπρεσιονιστών, για τα οποία δέχτηκε σκληρή κριτική από τους υποστηρικτές της ρεαλιστικής σχολής.

Και σ' αυτό αυτό το έργο βλέπουμε πως ο ζωγράφος στην σύνθεση ανεβάζει τον ορίζοντα και τον κλείνει με μια σειρά σπίτια στην παραλία. Αυτό βοηθά τον ζωγράφο να αποφύγει την την ψευδαίσθηση της προοπτικής, την λεγόμενη "ατμοσφαιρική προοπτική". Τώρα ο ουρανός και η ατμόσφαιρα ζωγραφίζονται με έντονα χρώματα και και γεμίζουν την ζωγραφική επιφάνεια.

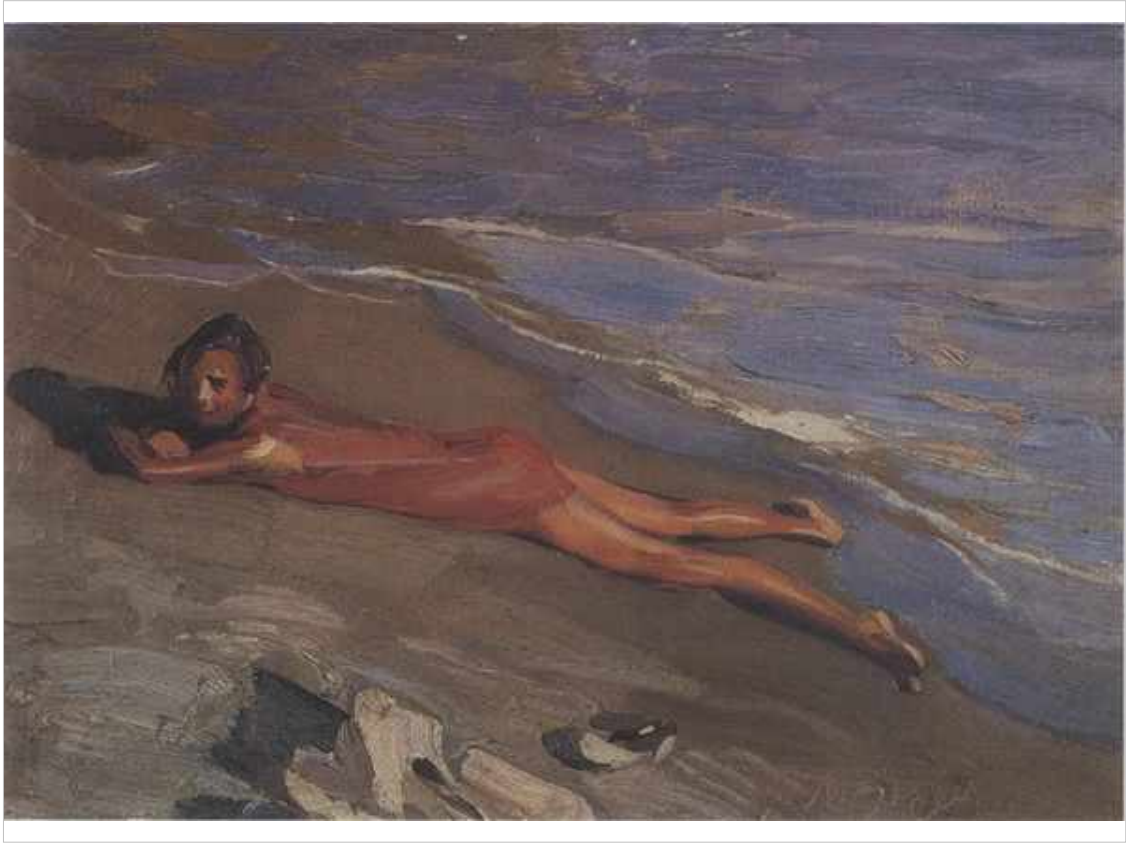
Η βάρκα έχει τοποθετηθεί διαγώνια με το πλαίσιο να την κόβει, κάνοντας μας να αισθανόμαστε ότι είμαστε και εμείς μέσα στην βάρκα με τον ψαρά να μας κοιτάζει, παρόλο που το πρόσωπο του είναι αδρά ζωγραφισμένο.

Ο ζωγράφος έχει αποδώσει την θάλασσα με πηχτό χρώμα και έντονες ρευστές πινελιές.



Ο φάρος (1925-1927)

Στους πίνακες του Λύτρα, τα τοπία είναι μέσα σ' ένα φυσικό περιβάλλον χωρίς παραδοσιακά νατουραλιστικά στοιχεία, διάχυτα στο φως, που αποδίδεται με τρόπο μοναδικό. Καταργεί την προοπτική και ελευθερώνει το χρώμα, ενδυναμώνοντάς το στο πάνω μέρος για να αποφύγει την τρίτη διάσταση. Επιζητεί να εξιδανικεύσει το τοπίο και συχνά τα έργα του έχουν μια συγκρατημένη χρωματική παλέτα.



Ηλιοθεραπεία (1925)

Η ζωγραφική του Λύτρα αποκαλύπτει μια γεμάτη ένταση ιδιοσυγκρασία, κάτι που μεταδίδεται στα έργα του, και οδήγησε κάποιους μελετητές να τον κατατάξουν στον εξπρεσιονισμό, ενώ άλλοι βρίσκουν πως στέκεται πιο κοντά στον μεταιμπρεσιονισμό του Σεζάν. Δυστυχώς πέθανε νέος από φυματίωση και η αναγνώριση του έργου του άργησε να έρθει.

Ο σπουδαίος αυτός ζωγράφος καθιέρωσε μια προσωπική εικαστική γλώσσα με μια πλούσια συλλογή έργων, που χαρακτηρίζονται από ένταση και ζωτικότητα και συναγωνίζονται επάξια τα μεγάλα αριστουργήματα του πρώιμου ευρωπαϊκού μοντερνισμού, και έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο στην οργάνωση, ενδυνάμωση και καθιέρωση του μοντερνισμού στην Ελλάδα.

Ο Νίκος Λύτρας ζωγράφιζε ελεύθερα και το έργο του ήταν χωρίς κλισέ και συμβολισμούς. Η ζωγραφική του καθαρή και αυθόρμητη, ζωντανή και λαμπερή, δυναμική και χειρονομιακή.

Πέθανε το 1927, μόλις 44 ετών.

Μιχάλης Οικονόμου (1884-1933)

Ο Μιχάλης Οικονόμου γεννήθηκε στον Πειραιά το 1884 από εύπορη οικογένεια. Το 1906 μετακομίζει στο Παρίσι, αρχικά για να σπουδάσει ναυπηγός, όμως σύντομα το 1909 αφοσιώνεται στην ζωγραφική. Έχοντας πάρει μικρός μαθήματα ζωγραφικής από τον πατέρα της ελληνικής θαλασσογραφίας Κωνσταντίνο Βολανάκη. Γράφεται στην Ακαδημία Καλών Τεχνών και παραμένει στην Γαλλία για 20 χρόνια, χωρίς οικονομική στήριξη από την οικογένεια του. Έχοντας πολλές επιρροές από τον Ευρωπαϊκό μοντερνισμό, στο επίκεντρο της ζωγραφικής του είναι το τοπίο και η φύση.



Ο μύλος, 39×50 εκ, Λάδι σε χαρτόνι

Τα θέματα του είναι απλά, σπίτια δίπλα στο νερό, βάρκες, κυπαρίσσια στην νότια Γαλλία, σπαρμένα χωράφια. Το βλέμμα του όμως και η τέχνη του προσδίδουν μια άλλη διάσταση στα έργα του.

Την πρώτη περίοδο της ζωγραφικής του έχει μια έντονα χειρονομιακή γραφή, χρησιμοποιεί πινέλα, σπάτουλα, μαχαίρι δουλεύοντας τα έργα του. Τον ενδιαφέρει το πέρασμα του χρόνου πάνω στα πράγματα, η φθορά. Σαν να θέλει με την γραφή του να υλικοποιήσει το χρόνο..



Σπίτι κοντά στο νερό

Το θέμα των αντανakλάσεων στο νερό τον απασχολεί σ' όλη του την ζωγραφική πορεία. Τα σπίτια δίπλα στην θάλασσα, ένα θέμα που επανέρχεται ξανά και ξανά στην ζωγραφική του. Όλα μοναχικά, περιγεγραμμένα με απλές γραμμές με κόκκινες τέντες, σαν εγκαταλελειμμένα.

Ανθρώπινες φιγούρες με ασαφές περίγραμμα, ένα με το περιβάλλον, μοναχικές.



Η κόκκινη τέντα (Περίπου 1927-1928), 45×56 εκ, Λάδι σε χαρτόνι

Σπίτι κοντά στο νερό, η ρεαλιστική προσέγγιση μιας λουσμένης στον ήλιο επιφάνειας που συμπληρώνεται από τις λυρικά αποδομένες αντανάκλασεις στην επιφάνεια του νερού και συμπληρώνεται συνθετικά με το έντονο κόκκινο της τέντας και το μαύρο εσωτερικό στο ορθογώνιο της πόρτας, που δημιουργεί μια ένταση στο περισσότερο ή λιγότερο έντονα φωτισμένο εξωτερικό περιβάλλον.



Σπίτι κατά μήκος της ακτής

Γήινα χρώματα, λεπτό φως. Σπίτια μοναχικά, όχι όμως ακατοίκητα, τυλιγμένα σε μια ονειρική ατμόσφαιρα.

Στην δεύτερη περίοδο της ζωγραφικής του, ο επίμονος πειραματισμός του με ανορθόδοξες μεθόδους και υλικά τον καθιστά έναν πρωτοπόρο της ελληνικής τέχνης στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα.

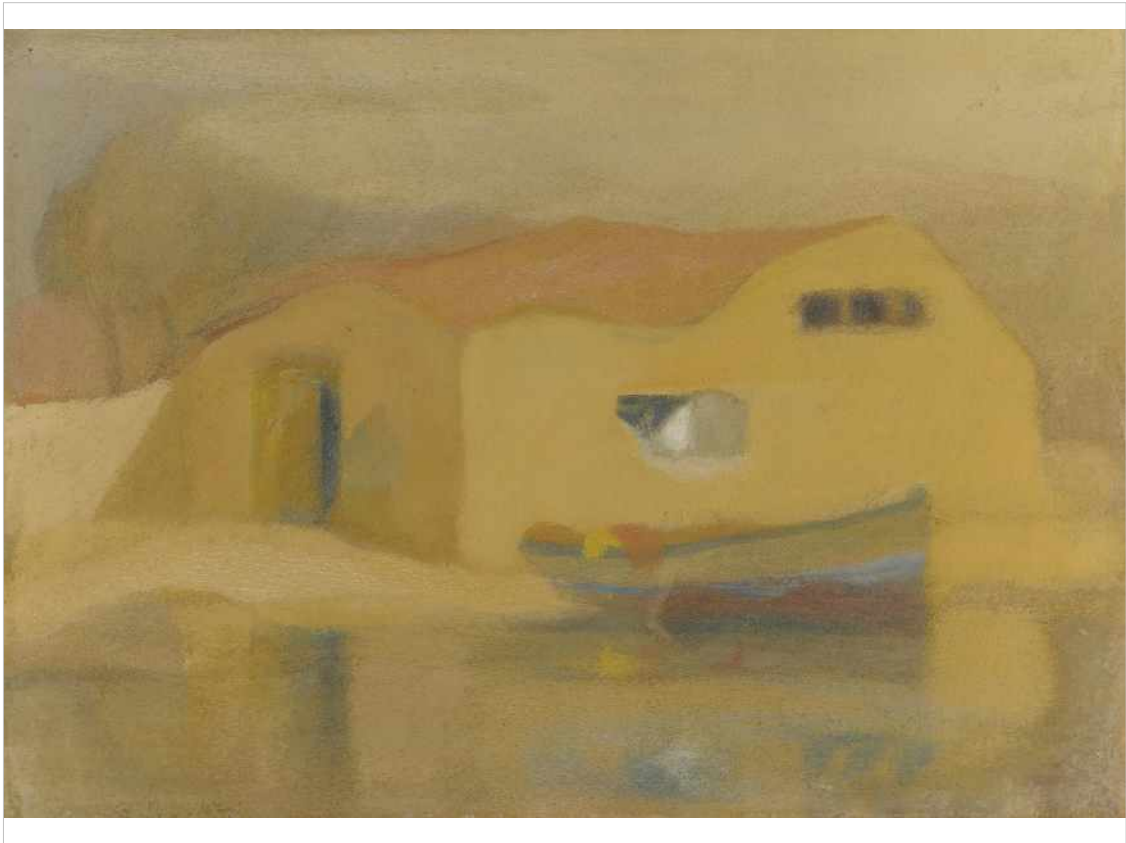
Το 1926 επιστρέφει στην Ελλάδα. Στην τελευταία κυρίως περίοδο της ζωής του ζωγραφίζει σε ασυνήθιστα υποστρώματα τα έργα του, όπως φανέλες, αξιοποιώντας με ποικίλους τρόπους το χνούδι του υφάσματος.

Ζωγράφισε σε λινά σεντόνια, σε ριγωτά υφάσματα αξιοποιώντας την υφή και την σύσταση των υλικών επιφανειών.



Σπίτι που ονειρεύεται, Λάδι σε πανί

Έντονες και ποικίλες αποχρώσεις του κίτρινου και του πορτοκαλί,
συνδυάζονται με ροζ και μπλέ που καθρεφτίζονται στα ήρεμα νερά.
Η ικανότητα του ζωγράφου σαν χειριστή του φωτός και του χρώματος,
φαίνεται ξεκάθαρα και η αίσθηση της ηρεμίας του τοπίου κάνει το έργο να
μοιάζει με όαση που αχνοφαίνεται πίσω από ένα μαλακό γήινο λόφο.



Σπίτι με βάρκα

Οι αντανakλάσεις στο νερό, δημιουργούν την εντύπωση ότι τα σπίτια αυτά είναι έτοιμα να κυλήσουν και να επιπλεύσουν ή να ενσωματωθούν στο νερό. Οι καμπύλες γραμμές, οι βάρκες μπροστά στην θάλασσα, οι αντικατοπτρισμοί, η ερημιά του τοπίου, όλα δημιουργούν μια ρευστή ονειρική ατμόσφαιρα, μια ηρεμία ίσως και μελαγχολία, μια θλίψη.



Ύδρα (1929-1931)

Μετά τα 20 χρόνια στο Παρίσι, το 1926 επιστρέφει στην Ελλάδα. Συνεχίζει να ζωγραφίζει και να εκθέτει μέχρι σχεδόν το τέλος της ζωής του, το 1933, ήταν μόνο 49 ετών. Ένα χρόνο πριν, εξαιτίας της σωματικής και ψυχικής του υγείας εισάγεται στο Δρομοκαΐτειο, όπου παραμένει για ένα χρόνο πριν τον θάνατο του. Έχουμε ελάχιστα στοιχεία για την ζωή και τις δημιουργίες του.

Παρέμεινε αποξενωμένος και άγνωστος σε μια μοναχική πορεία.

Το έργο του έμεινε για δεκαετίες στην σκιά, παρά την πλούσια παραγωγή έργων. Φέρεται να έχει πει ο ίδιος για την ζωγραφική του: Θέλω να δώσω αίσθημα, όσο μπορώ περισσότερο αίσθημα.

Σπύρος Παπαλουκάς (1892-1957)

Γεννήθηκε στην Δεσφίνα Φωκίδας, απέκτησε τις πρώτες γνώσεις ζωγραφικής κοντά σ' ένα αγιογράφο της πατρίδας του, συνέχισε τις σπουδές του στην Αθήνα, στο Σχολείο Καλών Τεχνών, και της ίδια εποχής συνάντησε τον Φώτη Κόντογλου και τον Στρατή Δούκα, δύο προσωπικότητες που τον σημάδεψαν.

Η γνωριμία του με την μοντέρνα τέχνη κατά την παραμονή του στο Παρίσι (1917-1921) υπήρξε καθοριστική για την εξέλιξη του. Επιστρέφει στην Ελλάδα και συμμετέχει στην

Μικρασιατική εκστρατεία ως πολεμικός ζωγράφος μαζί με τον Περικλή Βυζάντιο και τον Παύλο Ροδοκανάκη. Τα έργα που ζωγραφίζει γύρω στα 500, χάθηκαν στη καταστροφή της Σμύρνης.

Την περίοδο 1923-1924, η παραμονή του επί ένα χρόνο στο Άγιο Όρος, με τον Στρατή Δούκα, συνέβαλε αποφασιστικά στην διαμόρφωση του καλλιτεχνικού του ιδιώματος.

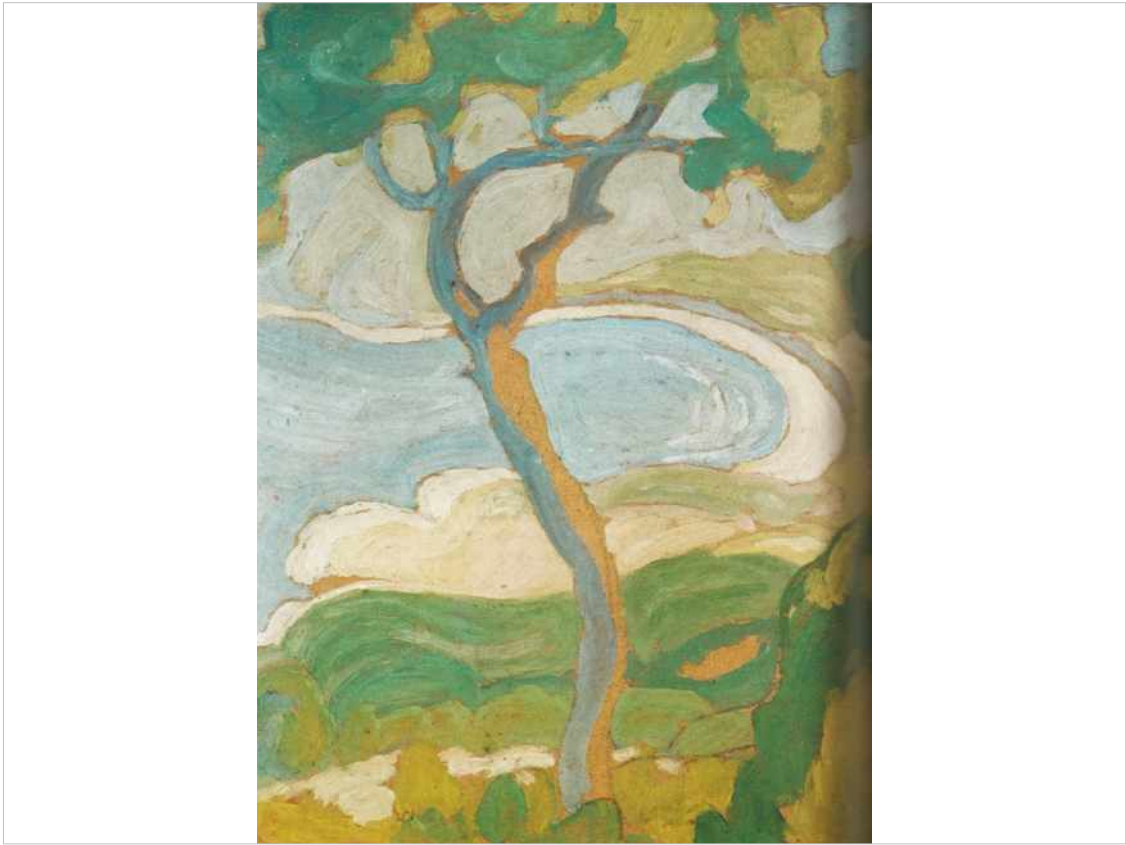
Εκεί μελέτησε τη φύση και τη βυζαντινή τέχνη ζωγραφίζοντας μια σειρά από πίνακες που εκθέτει στη Θεσσαλονίκη.

.



Βάρκα στο Σηκουάνα (1918)

Εδω το έργο συμπυκνώνει όλο το δίδαγμα της ιμπρεσιονιστικής και μεταιμπρεσιονιστικής ζωγραφικής.



Ακτή στην Αίγινα (1923)

Στον κορμό του πεύκου και στην καμπύλη της ακρογιαλιάς αναγνωρίζουμε τα αραβουργήματα και τους κυματιστούς ρυθμούς της Αρτ Νουβώ. Τις ίδιες καμπύλες βρίσκουμε και στον Μαλέα.

Ένας διάλογος ανάμεσα στο νηφάλιο φως και στην ήρεμη φύση του νησιού. Έργα μικρών διαστάσεων, λάδια πάνω σε σκούρο μπεζ χαρτόνι χωρίς καθόλου ή ελάχιστη προετοιμασία. Το χαρτόνι απορροφά το χρώμα και το κάνει θαμπό σαν τέμπρα. Τα χρώματα του έτσι αποκτούν μια ασβεστώδη ποιότητα, που αποδίδει την ξερή φύση του ελληνικού τοπίου.



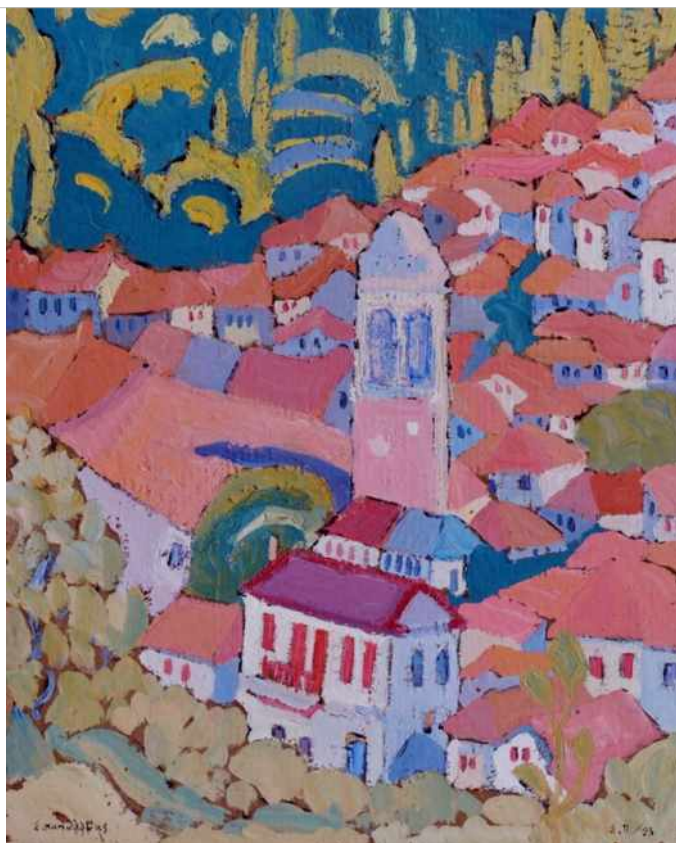
Αρχονταρίκι της Λαύρας (1924)

Στο Άγιο Όρος εργάστηκε πυρετωδώς ζωγραφίζοντας τοπία, μοναστήρια και αντέγραψε τοιχογραφίες, εικόνες, χειρόγραφα πολλά από τα οποία επεξεργάστηκε αργότερα στην αγιογράφηση του ναού της Ευαγγελίστριας στην Άμφισσα (1927-1932). Ο ίδιος είχε πει για την επίδραση της βυζαντινής τέχνης: Μου έδωσε την πίστη σε κάθε τι που μου ήταν ακόμη αναζήτηση. Εκεί πάνω στον Άθω είδα καθαρά πως η τέχνη σε κάθε μεγάλη εποχή της δεν είναι παρά φόρμα και χρώμα που έπρεπε να έχουν ανταπόκριση σε μια μορφή, ένα σύνολο αισθητικών κανόνων που σύμφωνα με αυτό ένας λαός και σε μια εποχή θεραπεύουν τις ανάγκες της ζωής. Η βαθιά γνώση της ευρωπαϊκής ζωγραφικής και η πνευματικότητα της βυζαντινής τέχνης, του επιτρέπουν να ταιριάζει τους δύο κόσμους σ' ένα έργο.

Το Αθωνίτικο εσωτερικό μας επιβάλλεται με την αυστηρή του οργάνωση, τους ρυθμούς των σχημάτων του και την λεπτή χρωματική ποιότητα. Το θέμα του, μια τραπεζαρία με μια νεκρή φύση πάνω στο τραπέζι, έχει μια πλούσια ιστορία στην νεώτερη τέχνη από την εποχή του Μανέ ως τους φωβιστές και τους κυβιστές.

Το έργο του Μatis έχει κάποιες ομοιότητες με το έργο αυτό. Στον Μatis ο χώρος ενοποιείται με το κόκκινο που καλύπτει τοίχους και τραπέζι, με τα μοτίβα που μεταπηδούν από το τραπεζομάντιλο στους τοίχους, με την μεταμόρφωση ακόμη και της φηγούρας σε διακοσμητικό θέμα. Ο Παπαλουκάς δημιουργεί ένα πλαστικό ισοδύναμο, όπου κάθε στοιχείο λειτουργεί ζωγραφικά, αλλά παραμένει αναγνωρίσιμο, διατηρεί την ταυτότητα του. Στις καθέτους - δοκός, κάγκελα κρεβατιού - αντιπαρατίθενται οι επάλληλοι κύκλοι του τραπεζιού, του πιάτου, του μήλου, οι καμπύλες της καράφας και του ποτηριού, που βρίσκουν μια αντίστιξη στα "αραβουργήματα" του τραπεζομάντιλου. Σε αντίθεση με το κόκκινο του Μatis που δεσπόζει στον πίνακα εδώ έχουμε λεπτές χρωματικές αρμονίες. Ωχρες και σιέννες που αχνοφαίνονται κάτω από τα γκριζογάλανα του τοίχου. Στη χρυσωπή όχρα του τραπεζομάντιλου, γκριζογάλανα μοτίβα. Το χρώμα στις καρέκλες και τα κάγκελα του κρεβατιού με το λεπτό σκούρο τοπικό χρώμα, το ρόδινο χρώμα στο ποτήρι με το κρασί που γειτονεύει με το συμπληρωματικό του γκριζοπράσινο ξαναβρίσκεται πάνω στα μαξιλάρια του κρεβατιού.

Ο Παπαλουκάς αναδεικνύεται εδώ σ' έναν αληθινό ποιητή του χρώματος και ο πίνακας του ένας από τους πιο "μουσικούς" του πίνακες.



Κόκκινες στέγες της Αγιάσου (1925)

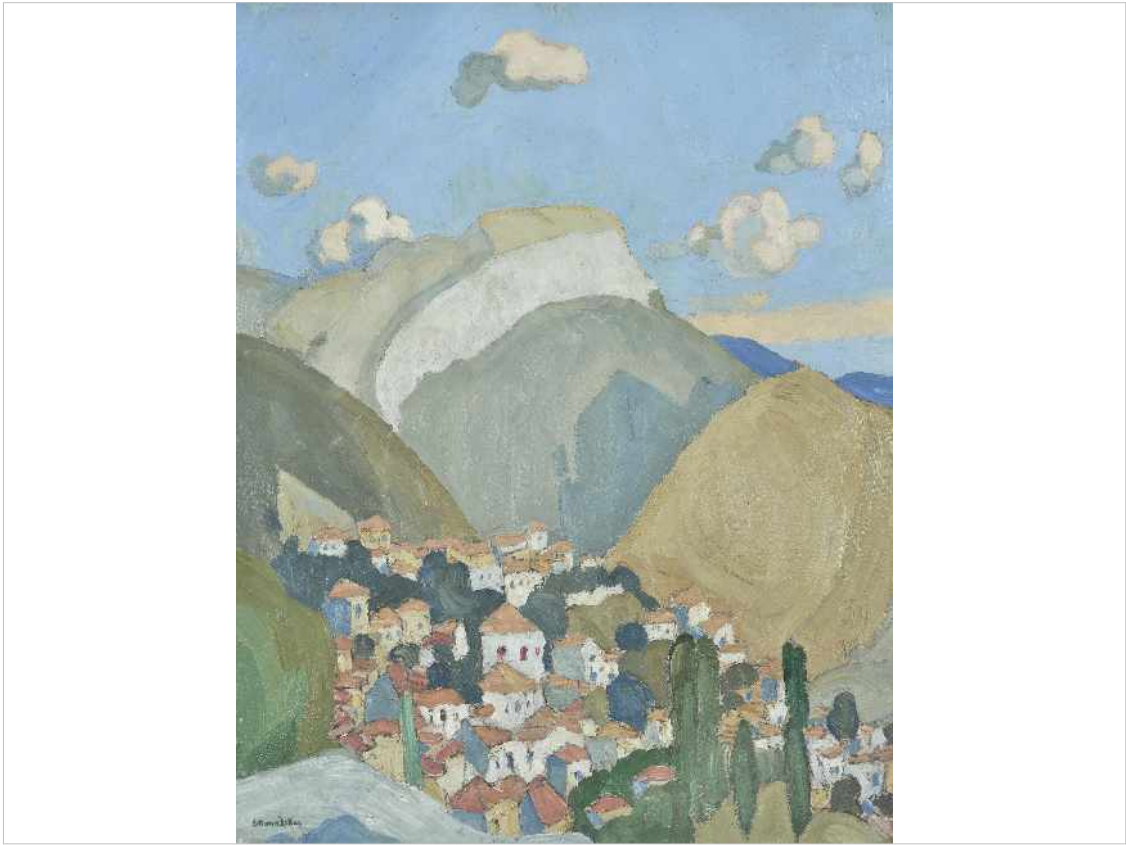
Από την περίοδο της διαμονής του στην Λέσβο

Ο ίδιος είχε πει: Δεν είμαι τοπιογράφος γιατί με τραβούν τα θέλγητρα του τοπίου. Δεν κάνω ζωγραφική ποίηση. Βγαίνω στο ύπαιθρο, εμπνέομαι από αυτό και πλουτίζω εντός μου όλες τις ζωγραφικές αξίες, τον ρυθμό, τις συνθετικές δυνατότητες.



Το παιδί με τις τιράντες (1925)

Ζωγραφισμένο στην Μυτιλήνη όπου εργάζεται το 1924-25. Τυπικά στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης φαίνονται στην απόδοση του προσώπου με τα τονισμένα μάτια, τα φώτα και τα συγκρατημένα χρώματα, ενώ δεν λείπουν και οι επαφές με την δυτική τέχνη στην τάση για σχηματοποίηση. Έτσι κατορθώνει να δώσει κάτι από τον χαρακτήρα του παιδιού με την διστακτική και αμήχανη έκφραση του προσώπου αλλά και την όλη ατμόσφαιρα του χώρου -ένα εσωτερικό σπιτιού που λούζεται στο μαλακό φως .



Το χωριό Γέρας στη Μυτιλήνη (1925)

Μια προσπάθεια που βασίζεται στην περιορισμένη σχηματοποίηση των μορφών, την ευγένεια των χρωμάτων, τον συνδυασμό κάθετων, διαγωνίων και καμπυλόγραμμων σχημάτων που δίνουν ένα ενδιαφέρον σύνολο.



Σπίτια στου Κυπριάδη (1938)

Στο έργο αυτό βλέπουμε τις αρμονικές χαράξεις και την στιγμογραφία να μοιράζονται ισότιμα από τον ζωγράφο .

Εδώ το σχέδιο μεταφράζει με ηρεμία και νηφαλιότητα την πραγματικότητα.

Η στιγμογραφία ή ανάλυση του φωτός σε δονούμενα μόρια ύλης

επιφορτίζεται με το διπλό ρόλο να ερμηνεύσει το φως και να τονίσει τη μαθηματική άρθρωση των συνθέσεων. Διαιρεί με χαράξεις αρμονικές τις επιφάνειες του ,που κατανέμουν τα στοιχεία της σύνθεσης στο χώρο, και είναι ορατές ακόμη πάνω στη λευκή επιφάνεια του πίνακα, όπου το λευκό συμμετέχει ενεργά στην σύνθεση και ως χώρος και ως χρώμα.

Στα πίσω επίπεδα (ουρανός, βουνό, μακρινά σπίτια) το χρώμα διατηρεί την πυκνότητα του, αντίθετα με τους νόμους της προοπτικής. Στα πρώτα επίπεδα η πινελιά γίνεται αποσπασματική, ελαφρύνει και πυκνώνει για να ιεραρχήσει τις φόρμες, να τονίσει τους αρμούς της σύνθεσης.



Θάλασσα στην Πάρο (1948)

Το καλοκαίρι του 1948 βρίσκεται στην Πάρο μαζί με την οικογένειά του. Είναι οι πρώτες του διακοπές μετά την κατοχή. Στις θαλασσογραφίες της Πάρου το χρώμα ξαναβρίσκει την πυκνότητά του.

Εναλλασσόμενα μοτίβα από μπλε και πράσινο διατρέχουν την επιφάνεια της θάλασσας σε επάλληλες ζώνες, μοιάζοντας με γεωμετρική άσκηση πάνω στον γαλήνιο ορίζοντα. Αντιπροσωπεύουν την πιο μεγάλη αφαίρεση στο έργο του Παπαλουκά.