

ΕΚΤΑΚΤΗ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 18<sup>ΗΣ</sup> ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 1998

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΑΓΑΠΗΤΟΥ Γ. ΤΣΟΠΑΝΑΚΗ

## Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΠΙΚΙΩΝΗ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΓΓΚΟΥ Κ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ

*Εισαγωγικά. Βιογραφικά, ή διαδρομή του. Ζωγράφος πάνω από οτιδήποτε άλλο. Αναζητήσεις και χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του γλώσσας. Λαϊκή παράδοση και σύγχρονες τάσεις. Μια προσωπική ερμηνεία του φυσικού χώρου. Η τοπιογραφία σαν έσωτερική ανάγκη συνάντησης με τη ζωή.*

Ζωγράφος, αρχιτέκτονας, μηχανικός, στοχαστής, μελετητής και κριτικός της τέχνης, άνθρωπος της σκέψης αλλά και της δράσης, ο Δημήτρης Πικιώνης είναι μια από τις πιο σημαντικές και χαρακτηριστικές φυσιογνωμίες της εποχής μας. Ζωγράφος από έσωτερική ανάγκη για έκφραση, αρχιτέκτονας από υποχρέωση και στοχαστής από προδιάθεση, αποδεικνύει με όλες τις δραστηριότητές του, την αγάπη του για τον άνθρωπο, την πίστη του στις καθολικές αξίες και την κατάφαση της ζωής. "Αλλωστε την ιδιαίτερη αγάπη του για τη ζωγραφική την όμολογεί ο ίδιος ο Πικιώνης όταν με κάπως απολογητικό τόνο παρατηρεί: «Δέν ντρέπομαι νά μιλήσω για όλα αυτά που δείχνουν πώς μέσα στη φύση μου δέν ήταν ή αρχιτεκτονική τὸ πραγματικό κέντρο τῶν κλίσεών μου». "Αλλωστε τὴ ζωγραφική τὴν εἶχε καὶ στὸ αἷμα του, ἀφοῦ τόσο ὁ πατέρας του «ἀπὸ νωρὶς εἶχε φανερωθεῖ ἡ κλίση του στὴ ζωγραφική» ὁ ὁποῖος «ὅπως ἀπὸ τὸν ἴδιο ξέρω πὼς ὅταν ἦταν δεκάξι χρόνων, ὅταν ζωγράφιζε τὴν ναυμαχία πὸ ἐγίνε ἐξω ἀπὸ τὸ λιμάνι τῆς Σύρας, ἀνάμεσα στὴ ναυαρχίδα τοῦ Χοβάρτ πασαῖ καὶ τῆς δικιάς μας τῆς ναυαρχίδας «Ἐνωσις» τὸ 1868<sup>1</sup>. Ἐπίσης

1. Στὰ Αὐτοβιογραφικὰ Σημειώματα, τοῦ Πικιώνη, πὸ πρωτοδημοσιεύτηκαν στὸ διπλὸ τεῦχος, Ἰανουαρίου - Φεβρουαρίου, 27-28 τοῦ 1958 με ἀφορμὴ τῆ συνταξιοδότησῆς του ἀπὸ τὴν

και ένας θεϊός του είχε κάποια σχέση με την ζωγραφική, όπως πληροφορεί πάλι ο ίδιος. Ένώ σχετικά άργα και αφού είχε ολοκληρωμένες σπουδές ζωγραφικής στρέφεται στην αρχιτεκτονική. "Όπως πάλι όμολογεί ο ίδιος (ή ενημέρωσή μου — έννοείται στην αρχιτεκτονική — εις τὸ ἐργαστήριο πού πήγα (τοῦ Cnifot) διήρκεσε ἀρκετά και ἀπόσπασα και κάποιους ἐπαίνους. "Αρχισα νά πιστεύω πώς θά μπορούσα νά ἀντικρύσω τὸ δρόμο τῆς πράξης. "Όσο για τὰ ἄλλα θά τὰ συμπλήρωνε ἡ αὐτοδιδασχὴ ὅπως και ἔγινε)"<sup>2</sup>. "Ἐτσι στην ἀρχιτεκτονική ὁ Πικιώνης εἶναι περισσότερο αὐτοδίδακτος και ἴσως αὐτὸ ἐξηγεῖ και τὴ μεγαλύτερη ἐλευθερία στις ἀναζητήσεις και τις πραγματώσεις του. Και για τὴ ζωγραφική του πολὺ νωρὶς ὁμότεχοί του θά διαπιστώσουν τις ἐπιτυχίες και τὸ τάλαντό του, τὸν χαρακτήρα και τὸν πλοῦτο τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας. Παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἐνδιαφέρονται περισσότερο για τὴν ἀρχιτεκτονική του, ἀφήνουν νά διαφαίνεται ὅτι κατανοοῦν τὰ προβλήματα τῆς πορείας του. "Ὁ Γιώργος Μπουζιάνης, αὐτὸς ὁ μέγας δάσκαλος και εἰσηγητῆς τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ στην Ἑλλάδα<sup>3</sup> παρατηρεῖ σ' αὐτὸν ὅτι ὅλα εἶναι «μιά διαρκῆς ἀνανέωση. Μόλις προφταίνει κάτι νά ὀριμάσει ἀρχίζει κάτι ἄλλο ὅπως ἡ φύση»<sup>4</sup>. "Ὁ Ἀγῆνωρ Ἀστεριάδης<sup>5</sup> θά τονίσει ὅτι εἶναι «ἀκούρατος ἐρευνητῆς τῆς ντόπιας τέχνης, δὲν σταματᾷ ποτὲ τις ἀναζητήσεις του»· ὁ Περικλῆς Βυζάντιος<sup>6</sup> θά γράψει: «ὁ Πικιώνης εἶναι ὁ αἰσθητικὸς ἀρχιτέκτονας πού πρὸ παντὸς πιστεύει πὼς ἡ ἀρχιτεκτονική ἀνήκει στις καλὲς τέχνες». Ἀκόμη ὁ Μιχάλης Τόμπρος<sup>7</sup> σημειώνει για τὰ σπουδαστικά του χρόνια στην Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν: «ὁ Πικιώνης ἦτανε και ἓνας γερὸς σχεδιαστής». "Ὁ Γιάννης Τσαρούχης<sup>8</sup> παρατηρεῖ: «τὰ πιὸ πολὺτιμα πρακτικὰ αὐτῆς τῆς χωρὶς προηγούμενο για τὴν Ἑλλάδα τίμιας και ἐλεύθερης πορείας πρὸς

---

ἔδρα του στὸ Πολυτεχνεῖο, στὸ περιοδικὸ Καλῶν Τεχνῶν 'Ζυγὸς' σελ. 4-7. Ἀναδημοσιεύτηκαν μαζί με ἄλλα κείμενά του στην ἐκδοση τοῦ Μορφωτικοῦ Ἰδρύματος τῆς Ἑθνικῆς Τραπεζῆς τὸ 1985 και τώρα στην ἐκδοση Πικιώνης-τὰ Ζωγραφικὰ 1997 τόμ. Α' σελ. 23-31. Οἱ ἀναφορὲς θά γίνουν στὸ Ζυγὸ.

2. Αὐτοβιογραφικά, Ζυγὸς σελ. 4.

3. "Ὁ Γιώργος Μπουζιάνης, 1885-1953, βρίσκεται στὸ Μόναχο τὸ 1908, ὅπου σπουδάζει ζωγραφική με ὑποτροφία τοῦ γιτροῦ Χαραμῆ.

4. Ζυγὸς, σελ. 20. Στὸ Ζυγὸ πού ἀναφέρεται και παραπάνω και στις σελίδες 16-23 με τὸν γενικὸ τίτλο «Γνώμες για τὸν Πικιώνη» ἔχουν συγκεντρωθεῖ γνώμες σαράντα ἀρχιτεκτόνων, διανοομένων και καλλιτεχνῶν για τὸν Πικιώνη.

5. Ἀγῆνωρ Ἀστεριάδης, 1898-1977.

6. Περικλῆς Βυζάντιος, 1894-1972.

7. Μιχάλης Τόμπρος, 1889-1974.

8. Γιάννης Τσαρούχης, 1910-1989.

τὴν ἀγνόητα εἶναι τὰ ἄπειρα σχέδιά του, ἀρχιτεκτονικά, ζωγραφικά, διακοσμητικά... πρέπει μιὰ μέρα χωρίς ἄλλο νὰ ἐκτεθοῦν». Καὶ γιὰ τὸν ἀρχιτέκτονα, τὸν δάσκαλο, τὸν στοχαστὴ καὶ τὸν ἄνθρωπο μᾶς ἔχουν μιλήσει μὲ βαθειὰ συγκίνηση ἀρχιτέκτονες καὶ πνευματικοὶ ἄνθρωποι σὰν τὸν συνάδελφο Παῦλο Μυλωνᾶ, τὸν Τάκη Μάρθα, τὸν Π. Βασιλειάδη, τὸν Κ. Κιτσιῆ, τὸν Ἄγγελο Σιαγᾶ, καὶ τὸν Μανώλη Ἀνδρόνικο, τὸν Μάρκο Αὐγέρη, τὴν Ἐλένη Βακαλό, τὸν Ἡλία Βενέζη, τὸ Γιώργο Ζογγολόπουλο, τὸν Μαρίνο Καλλιγᾶ, τὸν Φώτη Κόντογλου, τὸν Στράτη Μυριβήλη, τὸν Τώνη Σπητέρη, τὸν Διονύσιο Ρώμα, τὸν Κλέαρχο Λουκόπουλο καὶ πολλοὶ ἀκόμα ἄλλοι<sup>9</sup>. Καὶ ἓνας καλὸς γνώστης τῆς ἐλληνικῆς καλλιτεχνικῆς πορείας, ὁ Φραντζίης Φραντζισκάκης, θὰ σημειώσῃ γιὰ τὸν Πικιώνη: «Ἐνας ἀγνὸς ὁραματιστής, ἓνας ἰχνηλάτης τοῦ ἐλληνικοῦ πνεύματος, ἓνας εὐαίσθητος ἐρμηνευτής»<sup>10</sup>.

Τριάντα χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του, ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν ἔρχεται, ὅπως εἶχε ὑποχρέωση, νὰ τιμήσῃ τὸν Πικιώνη, ποὺ ἦταν καὶ μέλος τῆς ἔστω καὶ γιὰ λίγο — τὰ χρόνια 1966-68 — μὲ τὴν ἔκθεση ζωγραφικῆς του ποὺ ὀργανώθηκε μὲ τὴν πολύτιμη βοήθεια τῆς κόρης του Ἀγνῆς καὶ τὴν ἐπίμοχθη ἐργασία τοῦ συνάδελφου Παναγιώτη Τέτση. Καὶ εἶναι ἀκριβῶς ὁ Τέτσης ὁ ὁποῖος θὰ γράφῃ: «γιατὶ ὁ Πικιώνης μπορεῖ νὰ μὴν ἐκπλήσῃ ἀπὸ τὸ μέγεθος τῶν διαστάσεων τῶν ἔργων του, ἀλλὰ ἐκπλήσῃ μὲ ἐκεῖνο τῆς ἐπιλεκτικῆς πνευματικότητας, μὲ τὴν ὁποία εἶναι ἐμποτισμένα καὶ πιστεύω ὅτι τοποθετεῖται στοὺς ξεχωριστοὺς ζωγράφους καὶ δασκάλους τῆς νεοελληνικῆς τέχνης παράλληλα μὲ τὸν Παρθένη»<sup>11</sup>. Ὅπως εἰπώθηκε ἤδη, ὁ Πικιώνης εἶναι μιὰ πολυεπίπεδη καὶ πολυσύνθετη φυσιογνωμία, ζωγράφος, ἀρχιτέκτονας, στοχαστής, κριτικὸς καὶ μελετητὴς τῆς τέχνης μας. Καὶ ὅπως εἶναι φυσικὸ δὲν θεωρῶ τὸν ἑαυτὸ μου ἀρμόδιο καὶ ἱκανὸ νὰ μιλήσω γιὰ ὅλες τὶς κατηγορίες τῶν δραστηριοτήτων του. Θὰ περιορισθῶ νὰ παρουσιάσω τὴν πορεία, τὶς ἀναζητήσεις καὶ τὶς κατακτήσεις του στὴ ζωγραφικὴ. Τὴ ζωγραφικὴ του ποὺ τώρα ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἔκθεση ποὺ μπορούμε νὰ χαροῦμε στὴν παλαιὴ αἴθουσα, ἔχουμε τὴ δυνατότητα καὶ νὰ γνωρίσουμε καλύτερα μὲ τὴν ἔκδοση τῶν δύο τόμων, «Πικιώνης - Ζωγραφικά», Ἀθήνα 1997, μὲ τὴν ἐπιμέλεια τῆς κόρης του Ἀγνῆς Πικιώνη. Στοὺς τόμους ποὺ ἀκόμη ἀναφέρονται κείμενά του, καὶ ἄλλα κείμενα, ὅπως αὐτὰ τοῦ Μπουζιάνη καὶ τοῦ Τσαρούχη, τοῦ Τέτση καὶ τῆς ἴδιας τῆς κόρης του. Ἀλλὰ πρὶν ἐπιχειρήσουμε νὰ πλησιάσουμε τὴ ζωγραφικὴ του, νὰ τὴν μελετήσουμε, νὰ τὴν

9. Πρβλ. Ζυγὸς σελ. 16-23.

10. Ζυγὸς σελ. 4 (Σχόλια).

11. Παναγιώτης Τέτσης, στὸν πρόλογο τῆς ἔκδοσης Πικιώνης - Ζωγραφικὴ, τόμ. Α' σ. 10.

καταλάβουμε, είναι ίσως σκόπιμο να αναφέρουμε έντελῶς συνοπτικά μερικά βιογραφικά στοιχεία <sup>12</sup>.

Ὁ Δημήτρης Πικιώνης γεννήθηκε ἀπὸ Χιῶτες γονεῖς τὸ 1887 στὸν Πειραιᾶ καὶ πολὺ νωρὶς κατὰ τὰ παιδικὰ του χρόνια ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴ τέχνη καὶ σχεδιάζει καράβια κυρίως. Τὸ 1903, ἀπόφοιτος τοῦ Γυμνασίου, συνδέεται μὲ τὸν Λάμπρο Πορφύρα, πού εἶναι καὶ ξάδελφός του, τὸν Παῦλο Νιρβάνα, τὸν Γεώργιο Λαμπελέτ, τὸν Σπύρο Μελά, τὸ ζωγράφο Στέλιο Μηλιάδη <sup>13</sup> καὶ ἄλλους. Τὸ 1904, στὸ Πολυτεχνεῖο ὅπου σπουδάζει πολιτικὸς μηχανικός, εἶναι φίλος μὲ τὸν Ἀναστάσιο Ὁρλάνδο, τὸν Τζιόρτζιο ντὲ Κίρικο, τὸν Περικλῆ Γιαννόπουλο, τὸν Δημήτριο Καμπούρογλου, ἐνῶ τὸ 1906 ὁ Πικιώνης γνωρίζεται μὲ τὸν Κωνσταντῖνο Παρθένη, μιὰ γνωριμία πού θὰ παίξει καθοριστικὸ ρόλο γιὰ ὅλη τὴ ζωὴ του. Γιατὶ γίνεται ὁ πρῶτος μαθητὴς του ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ ἴδιος: «Ἦταν ὁ Γιαννόπουλος καὶ ὁ Παρθένης πού ἔπεισαν τὸν πατέρα μου νὰ μ' ἀφήσει νὰ πάω νὰ σπουδάσω ζωγραφικὴ» <sup>14</sup>. Ἔτσι τὸ 1908, μόλις θὰ πάρει τὸ δίπλωμα τοῦ πολιτικοῦ μηχανικοῦ ἀπὸ τὸ Πολυτεχνεῖο, θὰ πάει στὸ Μόναχο, ὅπου θὰ ξαναβρεῖ τὸν Τζιόρτζιο ντὲ Κίρικο, θὰ συναντήσῃ τὸν Χατζόπουλο καὶ θὰ συνδεθεῖ μὲ φιλία μὲ τὸν Μπουζιάνη. Ἐνδιαφέρον εἶναι νὰ σημειωθεῖ ὅτι εἶναι ἀπὸ τοὺς πρῶτους — ἀκόμη καὶ Γερμανοὺς — πού ἀναγνωρίζει τὴν σημασία τοῦ ἔργου τοῦ Hans von Marees <sup>15</sup> ὅπως σημειώνει ὁ ἴδιος: «ἀπὸ τοὺς ζωγράφους ξεχώρισα τὸν ἅγιο μόχθο τοῦ Hans von Marees». Μὲ ἔντονε καὶ κάθε εἴδους ἀνησυχίες φαίνεται ὅτι δὲν εἶναι ἱκανοποιημένος στὸ Μόναχο. Καὶ ὅπως πάλι παρατηρεῖ ὁ ἴδιος: «τρία ἔργα τοῦ Σεζάν, ὅπου γιὰ τὴν θεωρία του τῆς πλήρωσης τῆς τρίτης διάστασης μέσῳ τοῦ χρώματος ἤμουν ἤδη θεωρητικὰ κατα-

12. Βιογραφικὰ στοιχεῖα ἔχουμε στὴν ἔκδοση Πικιώνης - Ζωγραφικὰ τόμ. Β' σελ. 253-257 μὲ τίτλο «Χρονολογικὸς Πίνακας Βιογραφίας τοῦ Δ. Πικιώνη». Ἐπίσης βιογραφικὰ καὶ ἄλλες πληροφορίες στὸ κείμενο τοῦ Δημ. Φιλιππίδη, Δημήτρης Πικιώνης, στὴν Ἐκπαιδευτικὴ Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία - Παγκόσμιο Βιογραφικὸ Λεξικὸ τόμ. 8. Ἐπίσης τὴ μελέτη τοῦ Ζ. Λορεντζάτου, Ὁ Ἀρχιτέκτονας Δημήτριος Πικιώνης 1969, καὶ τὴ μονογραφία του ἀπὸ τὸν Χρ. Τιολάκη.

13. Στέλιος Μηλιάδης, 1881-1965 μαθητὴς τοῦ Βολονάκη καὶ τοῦ Γύζη, μὲ ἐνδιαφέρον γιὰ διάφορες θεματικὲς κατηγορίες.

14. Αὐτοβιογραφικά... Ζυγὸς σελ. 5.

15. Hans von Marees, 1837-1887, ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐνδιαφέροντες ζωγράφους τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα στὴ Γερμανία, πού κινεῖται πέρα καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ γνωστὰ ρεύματα. Πολλὰ χρόνια παραγνωρισμένος ἀναγνωρίστηκε μόνο μετὰ τὸ 1910 καὶ τὴ μελέτη τοῦ J. Meier - Graefe τὸ 1910. Γενικὰ πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ἡ Εὐρωπαϊκὴ Ζωγραφικὴ τοῦ Δέκατου Ἐνατου Αἰῶνα, 1983 σελ. 308-316.

τοπισμένος, με έκαναν να έγκαταλείψω τὸ Μόναχο. Ἡ ζωγραφικὴ, ἡ ἀληθινὴ ζωγραφικὴ εἶπα μέσα μου εἶναι αὐτὴ, τὸ σωστὸ σχέδιο ἐπίσης»<sup>16</sup>. Ἡ θεωρία πλήρωσης τῆς τρίτης διάστασης μέσω τοῦ χρώματος εἶναι ἡ γνωστὴ χρωματικὴ προοπτικὴ ποὺ πρωτοχρησιμοποίησε ὁ Joes de Momper<sup>17</sup> καὶ ἐπανεφέρε στὴν ζωγραφικὴ ὁ Σεζάν<sup>18</sup>. Στὸ Παρίσι τὸ 1909 ὁ Πικιώνης σπουδάζει ζωγραφικὴ στὴν Ἀκαδημία Grande Chaumier μὲ τὸν L. Simon καὶ ἀργότερα μαθήματα ἀρχιτεκτονικῶν συνθέσεων στὸ ἐργαστήριο τοῦ ἀρχιτέκτονα G. Chiffot. Στὸ Παρίσι τὸ 1909 θὰ ξανασυναντήσῃ τὸν Παρθένη μὲ τὸν ὁποῖο θὰ κάνει παρέα καὶ μαζί θὰ ἐπισκέπτονται ἐκθέσεις καὶ θὰ ξαναβρεῖ καὶ τὸν Τζιόρτζιο ντὲ Κίρικο. Τὸ 1912 θὰ ἐπιστρέφῃ στὴν Ἑλλάδα, θὰ πάρει μέρος στοὺς Βαλκανικοὺς πολέμους καὶ θὰ ἀποστρατευθεῖ μὲ τὸν βαθμὸ λοχαγοῦ τοῦ Μηχανικοῦ. Τὰ χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν ἀσχολεῖται περισσότερο μὲ τὴν ζωγραφικὴ, κάνει σχέδια ποὺ ἐμπνέονται ἀπὸ ἀρχαῖα ἔργα, συνεχίζει νὰ μελετᾷ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ στρέφεται στὴν ἐλληνικὴ λαϊκὴ παράδοση. Σὲ τοπία του διακρίνεται ἡ προσπάθειά του νὰ χρησιμοποιήσῃ στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Σεζάν καὶ συνδέεται μὲ πνευματικούς ἀνθρώπους καὶ καλλιτέχνες νεωτέρους του: Νῆκο Χατζηκυριάκο - Γκίκα, Νῆκο Ἐγγονόπουλο, Γιάννη Τσαρούχη, Διαμαντὴ Διαμαντόπουλο, ὅπως καὶ παλιότερους, τὸν Φῶτη Κόντογλου, τὸν Σπύρο Παπαλουκά καὶ ἄλλους. Ὅλη τὴν περίοδο ἀπὸ τὸ 1910 ὠς τὸ 1925 δίνει σχέδια μὲ τὸ γενικὸ τίτλο «Ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ Παρίσι», σὲ μερικὲς περιπτώσεις μὲ γαλλικοὺς τίτλους. Ἀπὸ τὸ 1915 καὶ ὠς τὸ 1946 ἀσχολεῖται καὶ μὲ τὴν ἀντιγραφὴ τύπων καὶ θεμάτων τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Τὸ 1921 κτίζει τὸ πρῶτο του σπίτι στὶς Τζιτζιφιές καὶ τὰ χρόνια 1921-23 διορίζεται ἐπιμελητὴς στὸ μάθημα Μορφολογίας καὶ Ρυθμολογίας τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ Ὁρλάνδου καὶ τὸ 1925 ἔκτακτος καθηγητὴς στὴν Ἑδρα τῆς Διακοσμητικῆς τοῦ Ε.Μ.Π., στὴν ὁποία μονιμοποιεῖται τὸ 1930.

16. Ζυγὸς σελ. 6.

17. Ὁ Joes (Joos, Josse) De Momper, 1564-1635, γεννήθηκε στὴν Ἀμβέρσα καὶ διακρίθηκ ὡς τοπιογράφος. Αὐτὸς πρωτοχρησιμοποίησε συστηματικὰ τὴ χρωματικὴ προοπτικὴ, δηλ. τὰ ζεστά χρώματα στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, τὰ οὐδέτερα στὸ δεύτερο, τὰ ψυχρὰ στὸ τρίτο.

18. Ὁ Paul Cezanne, 1839-1906, εἶναι ἀναμφίβολα ὁ μεγαλύτερος δάσκαλος τῶν μετα-εμπρεσιονιστικῶν τάσεων καὶ ἓνας ἀπὸ τοὺς τέσσερις πατέρες τῆς τέχνης τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα. Στὴ ζωγραφικὴ χρησιμοποιοῖ ὡς ἀπλὴ ἀφετηρία τὴν ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα, τὴν ὁποία μεταφέρει σὲ λιτὰ γεωμετρικὰ θέματα, ποὺ δίνουν τὸ οὐσιαστικὸ, τὸ καθολικὸ καὶ τὸ διαχρονικὸ. Καθοριστικὰ στοιχεῖα τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας δὲν εἶναι τὸ σχέδιο ἀλλὰ τὸ χροῶμα μὲ τὸ ὁποῖο ἐργανώνει τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, γιὰ νὰ ἐπιβάλλῃ τις καθαρὰ ζωγραφικὲς ἀξίες. Γιὰ τὸν Σεζάν πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ἡ Εὐρωπαϊκὴ Ζωγραφικὴ τοῦ Δέκατου Ἐνάτου Αἰώνα, Ἀθήνα 1983 σελ. 554-587 μὲ ἐπιλογὴ βιβλιογραφίας.

Σε συνεργασία με τὸν ἀρχιτέκτονα Ἐμμανουήλ Κριεζῆ ἐκπονεῖ σχέδια γιὰ διάφορα κτίρια τὸ 1926-27 καὶ τὸ 1928 κτίζει τὴν οἰκία Γ. Καραγιάννη, ἐνῶ τὸ 1929 μελετᾷ γιὰ τρεῖς μῆνες τὴν λαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Χίου. Τὴ δεκαετία 1930-40 ἀσχολεῖται ὁ Πικιώνης με ἀυτὰ πού ὀνομάζει Σχέδια τῆς Φαντασίας καὶ τὴν ἴδια περίοδο κτίζει τὸ Δημοτικὸ Σχολεῖο στὰ Πευκάκια τοῦ Λυκαβηττοῦ τὸ 1932, τὸ Πειραματικὸ Σχολεῖο Θεσσαλονίκης καὶ τὸ θερινὸ θέατρο τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη στὴν ὁδὸ Χεύδεν τὸ 1933, τὸν τάφο τῆς οἰκογένειας Γουναράκη στὸ Α' Νεκροταφεῖο τῆς Ἀθήνας, τὸ 1935, τὴν πολυκατοικία τῆς ὁδοῦ Χεύδεν τὸ 1936. Τὸ 1937 συνεργάζεται με τὸν Γκίκα γιὰ τὴν ἔκδοση τοῦ πρωτοποριακοῦ περιοδικοῦ «Τὸ Τρίτο Μάτι» 1935-37, τὸ 1937 ὁ Σύλλογος «Ἑλληνικὴ Τέχνη» θὰ τοῦ ζητήσῃ τὴ συμβολὴ του σὲ λαογραφικὲς μελέτες, ἔτσι θὰ μελετηθοῦν ἀστικά κέντρα τῆς Δυτικῆς Μακεδονίας-Βέροια, Κοζάνη, Καστοριά καὶ Σιάτιστα — ἀπὸ τοὺς ἀρχιτέκτονες Βαλάτα, Χατζόπουλο καὶ Ἀργυρόπουλο μελετήθηκαν ὄρεινοὶ οἰκισμοὶ τῆς ἴδιας περιοχῆς. Καὶ ἓνα χρόνο ἀργότερα θὰ ὀργανωθεῖ στὴν Αἴθουσα Στρατηγοπούλου ἡ πρώτη ἔκθεση τοῦ συλλόγου ἀφιερωμένου στὴν Τέχνη τῆς Νεοελληνικῆς Παράδοσης. Τὰ χρόνια 1939 καὶ 1940 θὰ μελετηθοῦν ἀπὸ τὸν Πικιώνη καὶ ἄλλους ἀρχιτέκτονες ἡ περιοχὴ Ζαγοράς τοῦ Πηλίου καὶ τὰ Ζαγόρια τῆς Πίνδου καὶ ἡ ἔκδοση τῶν μελετῶν αὐτῶν, Πινακοθήκη τῆς Τέχνης τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ, διακόπηκε ἀπὸ τὸν πόλεμο τοῦ 1940. Τὴν δεκαετία 1940-50 ὁ Πικιώνης σχεδιάζει θέματα ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα, σὲ σειρὲς ὅπως Ἀττικά, Ἀριάδνες, Νεφέλες καὶ Λαϊκά, στὰ ὁποῖα χρησιμοποιοῦ ἄλλοτε τὶς κλασικὲς ἀξίες ἄλλοτε τὶς λαϊκότητες. Τὸ 1943 ἐκλέγεται τακτικὸς καθηγητὴς τοῦ Ε.Μ.Π., τὸ 1946-47 ἡγεῖται ὀμάδας ἀρχιτεκτόνων στὸ Ὑπουργεῖο Ἀνοικοδομήσεως γιὰ τὴν ἐκπόνηση σχεδίων γιὰ λαϊκὲς πολυκατοικίες στὸν Πειραιᾶ καὶ τὴν Λαμία, ἐνῶ με ἐντολὴ τοῦ ἴδιου Ὑπουργείου πηγαίνει στὴν Ρόδο γιὰ τὴν μελέτη πλαστικῶν προβλημάτων σχετικῶν μετὴ μελλοντικὴ ἀνοικοδόμηση. Τὸ 1948 βραβεύεται ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία γιὰ τὶς μελέτες του γιὰ τὰ Ἀρχοντικά τῆς Καστοριάς καὶ τὰ Σπίτια τῆς Ζαγοράς<sup>19</sup>, τὸ 1949 κτίζει τὸ σπίτι καὶ τὸ ἐργαστήριό τῆς γλύπτριας Φρόσως Εὐθυμιᾶδῃ στὰ Πατήσια, ἐνῶ τὰ χρόνια 1950-57 σὲ συνεργασία με τὸν γαμπρό του ἀρχιτέκτονα Ἀλέξανδρο Παπαγεωργίου ἀσχολεῖται με τὴ μελέτη καὶ ἐπίβλεψη ἀρχιτεκτονικῶν ἔργων καὶ κτίζει τὴν οἰκία Μ. Γκαρῆ στὸ Ψυχικό. Ἐξαιρετικὴ δραστηριότητα ἔχουμε καὶ τὰ χρόνια πού ἀκολουθοῦν, με πῶ σημαντικὲς ἐργασίες του τὰ σχέδια γιὰ τὸν πρότυπο ἑλληνικὸ οἰκισμό τῆς Αἰξωνῆς, τὴ διαμόρφωση τοῦ ἀρχαιολογικοῦ χώρου, Ἀκρόπολης, Φιλοπάππου, τὰ περίπτερα

19. Ἐκδόθηκαν σὲ δυὸ Λευκώματα στὴ σειρά «Ἑλληνικὴ Λαϊκὴ Τέχνη» με προλόγους τῆς Ναταλίας Μελά καὶ τοῦ Ι. Μέγα.

στον "Άγιο Δημήτριο Λουμπαδιάρη τὰ χρόνια 1951-54, ἐνῶ ἀκόμη τὸ 1953 κτίζει τὸ σπίτι τῆς Ρωξάνης Πουρῆ στὸ Μαρούσι, τὸ 1955 τὸ ξενοδοχεῖο «Ξενία» στοὺς Δελφούς καὶ τὸ 1958, ὕστερα ἀπὸ 35 χρόνια, ἀποχωρεῖ ἀπὸ τὴν ἔδρα τοῦ Πολυτεχνείου. Διάφορα ἄλλα ἔργα ἐκτελεῖ σὲ συνεργασία μὲ τὸ γιό του, ἀρχιτέκτονα Πέτρο Πικιώνη καὶ τὸν ἐπίσης ἀρχιτέκτονα Ἀθανάσιο Κουστογιάννη, τὴν Παιδικὴ Χαρὰ Φιλοθέης, τὸ Ἀνώτατο Ἐκκλησιαστικὸ Φροντιστήριον τῆς Τήνου, τὸ Δημαρχεῖο Βόλου καὶ ἄλλα τὰ χρόνια 1961-65. Τὸ 1966 ὁ Πικιώνης ἐκλέγεται τακτικὸ μέλος τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν καὶ δυὸ χρόνια ἀργότερα τὸ 1968 στὶς 28 Αὐγούστου πεθαίνει στὴν Ἀθήνα<sup>20</sup>.

Πολυδιάστατη προσωπικότητα ὁ Πικιώνης, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι, ὅπως μπορεῖ νὰ διαπιστωθεῖ εὐκόλα, στὴ ζωγραφικὴ του ἐπιχειρεῖ νὰ συνδυάσει μὲ προσωπικὸ τρόπο, παράδοση, ἀρχαία, βυζαντινὴ καὶ λαϊκὴ, μὲ τὶς σύγχρονες ἀνησυχίες καὶ τὶς νέες τάσεις. Ἀπὸ τὰ κείμενά του καταλαβαίνουμε ὅτι ἡ ἐπαφή του μὲ τὴ λαϊκὴ παράδοση κινεῖται σὲ μιὰ παράλληλη κατεύθυνση μὲ αὐτὴ τοῦ ἄλλου μεγάλου ἀρχιτέκτονα, τοῦ Ἀριστοτέλη Ζάχου<sup>21</sup> ὅπως ἔχει ἤδη εὐστοχα σημειωθεῖ<sup>22</sup>. Μὲ τὴν σύγχρονη τέχνη καὶ τὶς ἀναζητήσεις της, καθοριστικὸ ρόλο, ὅπως ἄλλωστε ὁμολογεῖ καὶ ὁ ἴδιος, ἀποτελεῖ ἡ ἀναγνώριση τῶν νέων στοιχείων, πού ἔφερε στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Σεζάν. Γιατὶ πέρα ἀπὸ τὴ χρωματικὴ προοπτικὴ μὲ τὸ ρόλο τοῦ χρώματος στὴν ἀνάπτυξη τοῦ χώρου, εἶναι καὶ ἡ τάση του γιὰ σχηματοποίηση, τὴν λιτότητα τῶν μορφῶν, ἡ ἐσωτερικότητα καὶ πνευματικὸτητα τοῦ συνόλου, πού σχετίζονται μὲ τὸν Σεζάν. Ἀλλὰ δὲν φαίνεται νὰ περιορίζεται μόνο σ' αὐτὰ ὁ Πικιώνης στὴ ζωγραφικὴ του ἀφοῦ χρησιμοποιεῖ στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Παρθένη καὶ τοῦ Μαλέα, δυὸ ἀπὸ τοὺς πατέρες τῆς ἐλληνικῆς τέχνης τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα. Ἐτσι ὁ Πικιώνης πολὺ λίγο μένει σὲ ὅ,τι διδάσκεται ἀπὸ τοὺς δασκάλους του: στὴν ἔμφαση στὸ χρῶμα τοῦ Σεζάν προσθέτει τὴν ποιότητα τοῦ σχεδίου του, τὴν μεγαλύτερη λιτότητα τῆς διατύπωσης καὶ μιὰ πιὸ οὐσιαστικὴ αἴσθηση τοῦ μέ-

20. Ὅλα τὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἔκδοση, Πικιώνης - Ζωγραφικὴ 1997, σελ. 253-257.

21. Ἀριστοτέλης Ζάχος, 1872-1939, μελετητὴς ἀρχιτέκτονας πού ἐργάστηκε γιὰ τὴν ἀνανέωση καὶ τὴν κατανόηση τῆς παραδοσιακῆς ἐλληνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Μὲ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν λαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Μακεδονίας εἶναι καὶ ὁ ἀρχιτέκτονας πού ἀνατύλωσε μὲ θαυμάσιο τρόπο καὶ τὸν "Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Γενικὰ γιὰ τὸν Ζάχο, Μάνος Μπίρης, Ἐκπ. Ἐγκυκλ. «Παγκόσμιον Βιογραφικὸν Λεξικὸν» (Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν) τόμ. 3 σελ. 410-11.

22. Δ. Φιλιππίδης, Ἐκπ. Ἐγκυκλ. Παγκόσμιον Βιογραφικὸν Λεξικὸν (Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν) τόμ. 8 σελ. 275.

τρου τῆς ἀρχαίας τέχνης. Ἐπίσης, ἐνῶ δέχεται στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Παρθένου, δὲν χρησιμοποιεῖ τόσο ἀραιὰ τὰ χρώματα, ὥστε νὰ τονίζεται καὶ νὰ γίνεται ἐκφραστικὸ στοιχεῖο ἡ ἴδια ἡ ὑφή τοῦ καμβᾶ. Ἀκόμη, ἐνῶ ἀναγνωρίζει τὸ ρόλο τῆς σχηματοποίησης στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Μαλέα, δὲν χρησιμοποιεῖ τὰ τόσο πυκνὰ χρώματά του ποὺ τονίζουν τὶς ἀντιθέσεις καὶ ἐπιβάλλουν συχνὰ τὶς ἐξπρεσιονιστικὲς ἀξίες. Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Πικιώνη μὲ τὸ νὰ κινεῖται ἀνάμεσα σὲ τέτοιες διατυπώσεις, κατορθώνει νὰ προχωρήσει σὲ μιὰ καθαρὰ προσωπικὴ ἐκφραστικὴ γλῶσσα, στὴν ὁποία ἡ ποιότητα τοῦ σχεδίου συνδυάζεται μὲ τὴν εὐγένεια τοῦ χρώματος, τὰ παραστατικὰ στοιχεῖα νὰ διατηροῦνται παρὰ τὴ σχηματοποίηση τῶν μορφῶν, ἡ ἀπόδοση τοῦ χώρου, νὰ τονίζει τὸν χαρακτήρα του. Ἄλλωστε δὲν θὰ πρέπει νὰ παραγνωριστῆ ὅτι σὲ μερικὲς προσπάθειες τοῦ Πικιώνη, ζωγραφικὴ καὶ σχέδια, διαφαίνονται καὶ γνωριμίες καὶ ἐπαφές του καὶ μὲ ἄλλους δημιουργοὺς τῆς τέχνης τοῦ αἰῶνα μας, ἰδιαίτερα τὶς κυβιστικὲς ἀναζητήσεις τοῦ Μπράκ<sup>23</sup>, τὶς ἀφηρημένες τάσεις δημιουργῶν σὰν τὸν Καντίνσκυ<sup>24</sup>, τὴν ποιητικὴ καὶ ὄνειρικὴ γλῶσσα τοῦ Κλέε<sup>25</sup>. Ἀλλὰ ὅ,τι δίνει τὸν ἰδιαιτέρο χαρακτήρα στὴ ζωγραφικὴ καὶ τὸ σχέδιο τοῦ Πικιώνη, εἶναι ἡ οὐσιαστικὴ προσάρτηση τύπων τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς παράδοσης, ἡ χρησιμοποίηση στοιχείων τῆς βυζαντινῆς καὶ ἡ ἀξιοποίηση πάντα μὲ προσωπικὸ τρόπο χαρακτηριστικῶν τῆς λαϊκῆς τέχνης. Ὁ Πικιώνης ἐνδιαφέρεται γιὰ ὅλες τὶς θεματογραφικὲς κατηγορίες, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ ἀγάπη του ἐπικεντρώνεται στὸ φυσικὸ χῶρο, δηλαδὴ τὴν τοπιογραφία, τὴν φύση ὅπως ἔλεγε ὁ ἴδιος.

Ἄν ἐπιχειρήσουμε τώρα νὰ πλησιάσουμε μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς καὶ καθοριστικὲς του προσπάθειες, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ διαπιστώσουμε ὅτι ἀντιμετωπίζουμε πολλὰ προβλήματα. Τὰ πρῶτο εἶναι αὐτὸ τῆς ἀπουσίας χρονολογιῶν στὰ περισ-

23. Georges Braque, 1882-1963, ἓνας ἀπὸ τοὺς μεγάλους δασκάλους τοῦ κυβισμοῦ μαζί μὲ τὸν Πικασσό. Σὲ ἔργα τοῦ Πικιώνη ἀπὸ τὴν ομάδα ποὺ ὀνομάζει ὁ ἴδιος «Τῆς Φαντασίας» τῆς περιόδου 1930-40 ἀπηχοῦν στοιχεῖα ἔργων τοῦ Μπράκ ἀπὸ τὰ χρόνια 1920-30. Γιὰ τὸν Μπράκ πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ἡ Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰῶνα τόμ. Α' 1976 καὶ ἐπανεκδόσεις σελ. 209-237.

24. Μὲ τὸν Wassily Kandisky, 1866-1944, ἔχουμε ὄχι μόνο τὸν πρωτεργάτη ἀλλὰ καὶ τὸν θεωρητικὸ θεμελιωτὴ τῶν ἀφηρημένων τάσεων. Γενικὰ πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰῶνα τόμ. Α' σελ. 313-345. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ Καντίνσκυ εἶναι ὁ δάσκαλος τῆς ἐξπρεσιονιστικῆς ἀφαίρεσης σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Μοντριάν ποὺ εἶναι τῆς γεωμετρικῆς ἀφαίρεσης.

25. Ὁ Paul Klee, 1879-1940, δημιουργὸς ποὺ κινεῖται ἔξω ἀπὸ τὰ γνωστὰ ρεύματα, ζωγράφος, ποιητὴς, μουσικὸς εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς μεγάλες καὶ καθοριστικὲς φυσιογνωμίες τῆς τέχνης τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα. Γενικὰ πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ἡ Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰῶνα, τόμ. Β' 1986, σελ. 295-331.



σότερα έργα του, τὸ δεύτερο εἶναι αὐτὸ τῆς ἔλλειψης τίτλων, τὸ τρίτο τὸ γεγονός ὅτι ἐργάζεται ταυτόχρονα καὶ παράλληλα σὲ διάφορες θεματικές κατηγορίες, μὲ διαφορετικές τεχνικές, ἐλαιογραφία, ὕδατογραφία, γκουάς, τέμπερα, σχέδια, πολλὰ μὲ διάφορα ὕλικά, χαρτόνια, μουσαμά, διαφανὲς χαρτί, κάρβουνο, πενάκι, μολύβι καὶ ἄλλα. Ἔτσι εἶναι δύσκολο νὰ παρακολουθήσουμε διάφορα στάδια τῆς πορείας του, νὰ μελετήσουμε τίς ἀλλαγές τοῦ ὕφους του, τίς ἐπιδράσεις πού δέχεται καὶ τὸν τρόπο πού τίς ἀξιοποιεῖ. Αὐτὰ κάνουν, ἂν ὄχι ἀδύνατη, δύσκολη μιὰ χρονολογικὴ μελέτη τῆς ζωγραφικῆς καὶ τοῦ σχεδίου του καὶ δὲν μπορούμε παρὰ νὰ μείνουμε σὲ μιὰ ἐξέταση ὅπως θὰ τὴν ἤθελε ὁ ἴδιος στὴ σειρά πού ἔχουν παρουσιαστεῖ στὴν ἔκδοση «Πικιώνης-Ζωγραφικὰ» καὶ εἶναι μὲ τίς σχετικὲς χρονολογικὲς ἀναφορές. Ἔργα 1) Ἄπὸ τὴ Φύση (1904-1935). 2) Ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ Παρίσι (1910-1925). 3) Ἀρχαῖα (1910-1920). 4) Βυζαντινὰ (1915-1946). 5) Τῆς Φαντασίας(1930-1950). 6) Λαϊκὰ (1930-1955). Φυσικὰ μιὰ πιὸ οὐσιαστικὴ καὶ ἐκτεταμένη μελέτη θὰ μπορούσε νὰ συσχετίσει χρονολογικὰ τὰ ἔργα διαφόρων σειρῶν, ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι κάτι πού δὲν μπορεῖ νὰ γίνεῖ στὰ πλαίσια μιᾶς ἀναγκαστικὰ περιορισμένης ὀμιλίας. Καὶ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι μὲ τὴν πρώτη σειρά ζωγραφικὴ καὶ σχέδια πού ἀναφέρονται στὴν φύση, δηλαδή τὴν τοπιογραφία, ἔχουμε καὶ τὴν ἀφετηρία γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ ἔργου. Γιατὶ περισσότερο ἀπὸ ὅτιδήποτε ἄλλο τοπιογράφος εἶναι ὁ Πικιώνης στὴ ζωγραφικὴ καὶ τὸ σχέδιο, τοπιογράφος πού μὲ ἀφετηρία τὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα τῶν θεμάτων του θὰ ἐπιχειρήσει νὰ προχωρήσει σὲ μιὰ προσωπικὴ ἐρμηνεία τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας. Μάλιστα ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι σὰν τοπιογράφος βλέπει καὶ τίς ἄλλες θεματικὲς κατηγορίες μὲ τίς ὁποῖες καταπιάνεται, ἀκόμη καὶ ὅταν χρησιμοποιοῖ διαφορετικὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο, μὲ τὸ κέντρο τοῦ βάρους σὲ ἄλλες ἐκφραστικὲς ἀξίες. Ἄλλὰ πάντα καθοριστικὸ ρόλο στὶς κάθε κατηγορίας προσπάθειές του παίζει τὸ σχέδιο, τὸ ὁποῖο διαγράφει τὸ θέμα, ὀργανώνει τὸ χῶρο, ἐνορχηστρώνει τὸ χρῶμα.

Τὴν ἰδιαίτερη ἐπίδοσή του στὸ σχέδιο τὴν διαπιστώνουμε ἀπὸ τίς πρώιμες ἀκόμη προσπάθειές του, τῆς μαθητείας του σὲ ἔργα του μὲ μολύβι, στὰ ὁποῖα ἀποδεικνύεται τόσο ἡ ὀξύτητα τῆς γραμμῆς του ὅσο καὶ ἡ χρησιμοποίηση καθαρὰ ζωγραφικῶν ἀξιῶν. Μὲ τὰ μολύβια του ὁ Πικιώνης, πέρα ἀπὸ τὰ περιγράμματα τῶν θεμάτων, δίνει σημαντικὴ θέση καὶ στοὺς ἐνδιάμεσους τόνους πού ἐμφανίζουν καὶ τὴν ἀξιοποίηση καθαρὰ ζωγραφικῶν ἀξιῶν. Αὐτὸ σημειώνεται σαφέστερα σὲ σχέδιά του μὲ χρωματιστὰ μολύβια, μὲ τὰ ὁποῖα κατορθώνει νὰ συνδυάσει σχεδιαστικὲς καὶ χρωματικὲς ἀξίες. Ἀκόμη χρωματικὲς ἀξίες μὲ τίς μεταβολές τῶν τόνων κατορθώνει νὰ δώσει καὶ μὲ τίς μεταπτώσεις τοῦ μαύρου, τὸ συνδυασμὸ ρεαλιστικῶν τύπων καὶ σχηματοποίησης, ἀντιθέσεις ἀνοιχτῶν καὶ κλειστῶν περιοχῶν. Μὲ

τὸν τρόπο αὐτὸ ἢ ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα κερδίζει νέες διαστάσεις καὶ ἐκφραστικὸ περιεχόμενον. Τὰ ἴδια στοιχεῖα ἔχουμε καὶ σὲ πρώιμες ὑδατογραφίες του, στίς ὁποῖες ὁ ρόλος τῆς γραμμῆς τονίζεται ἀπὸ τὴ διαφάνεια καὶ τὴν ἐσωτερικότητα τῶν χρωμάτων του. Στὴν ὁμάδα τῶν ἔργων του μὲ θέμα βάρκες καὶ καΐκια, μὲ μολύβι, σινικὴ μελάνη καὶ ὑδατογραφία, ἔχουμε ἀνάλογα στοιχεῖα. Μὲ τὴ διαφορά ὅτι ἐνῶ στὰ ἔργα μὲ μολύβι, ἀκόμη καὶ μὲ χρωματιστὸ, ἐπικρατοῦν οἱ γραμμικὲς περισσότερο ἀξίες, στίς προσπάθειες μὲ σινικὴ καὶ τὴν ὑδατογραφία ἔχουμε τὸν συνδυασμὸ τῶν σχεδιαστικῶν μὲ τὶς χρωματικὲς πού δίνουν τὸν τόνο. Σαφέστερα ἀκόμη αὐτὴ τὴν τάση συνδυασμοῦ τὴν διαπιστώνει ὁ μελετητὴς καὶ στὴ μεγάλη ὁμάδα τῶν ἔργων του μὲ κάρβουνο καὶ μὲ μολύβι τὰ ὁποῖα ἀναφέρονται στὸ φυσικὸ χῶρο, στὰ ὁποῖα ἔχουμε καὶ μιὰ σαφέστερη τάση γιὰ σχηματοποίηση. Σὲ χρονολογημένα ἔργα του σὰν τὸ *Σαλαμίνα*, κάρβουνο σὲ στρατσόχαρτο ἀπὸ τὸ 1923, καὶ ἀρκετὰ ἄλλα πού ἴσως ἀνήκουν στὴν ἴδια περίοδο, τοπία στὰ ὁποῖα συνδυάζεται ὁ φυσικὸς χῶρος μὲ τὸν ἀνθρώπινο, κατοικίες, λιμάνια, μὲ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ὁ Πικιώνης κατορθώνει νὰ μᾶς δώσει μιὰ καθαρὰ ποιητικὴ ἐρμηνεῖα τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας. Χωρὶς νὰ ἐνδιαφέρεται ἰδιαίτερα γιὰ τὰ λεπτομερειακὰ ἀνεκδοτολογικὰ καὶ παραπληρωματικὰ θέματα, κατορθώνει νὰ μᾶς δώσει τὸ οὐσιαστικὸ καὶ τὸ καθολικὸ τῶν θεμάτων του. Φαίνεται, ὅπως ἄλλωστε καὶ σὲ ἄλλες ἐργασίες του, ὅτι ὁ Πικιώνης δὲν ἀποβλέπει στὴν ἀπλή ἀναπαράσταση τοῦ γνωστοῦ ἀλλὰ στὴν δημιουργίαν ἐνὸς νέου συνόλου, μὲ δική του φωνή. "Ἐτσι, ἐνῶ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα, δὲν περιορίζεται οὔτε ὑποτάσσεται σ' αὐτή, τὴν μεταπλάθει γιὰ νὰ φτάσει πέρα ἀπὸ τὸ γνωστὸ καὶ τὸ ἀπλό. Μὲ τὴν χρησιμοποίησιν θεμάτων τῆς ἀνθρώπινης παρουσίας μέσα στὸ φυσικὸ χῶρο, ὅχι μόνον συνδυάζει στατικὰ γεωμετρικὰ στοιχεῖα μὲ τὸν γενικὸ χαρακτῆρα τοῦ τοπίου, ἀλλὰ καὶ ἀρθώνει τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, γιὰ νὰ κερδίσει καὶ νέες ἐκφραστικὲς δυνατότητες. Αὐτὸ διαπιστώνεται πιὸ εὐκόλα σὲ παστέλ καὶ ὑδατογραφίες του, μὲ τὰ κάπως διαφανῆ χρώματα, τὴ μεγαλύτερη σχηματοποίηση καὶ τὴν καθαρὰ μουσικὴ φωνή τους. Καὶ ἐνῶ ἡ ἐπαφή του μὲ τὸν Σεζάν διαφαίνεται καὶ στὰ ἔργα τῶν κατηγοριῶν αὐτῶν, ἐμφανίζεται πολὺ σαφέστερα στὴν ἐλαιογραφία του, στὴν ἴδια θεματικὴ περιοχὴ, τὸ φυσικὸ χῶρο.

Στὰ ἔργα μὲ λάδι ὁ Πικιώνης παρουσιάζεται σὰν ἓνας προικισμένος μαθητὴς τοῦ Σεζάν, χωρὶς νὰ θυσιάζει τὴν καθαρὰ προσωπικὴ συμβολή, δηλαδή τὴν διατήρησιν τοῦ ρόλου τῆς γραμμῆς, τῶν σχεδιαστικῶν στοιχείων, πού συνδυάζονται ἀρμονικὰ μὲ τὶς χρωματικὲς ἀξίες. "Ἐτσι σὲ χαρακτηριστικὰ ἔργα του, ὅπως τὸ *Ἀπὸ τὴν Ἱερὰ Ὀδὸ καὶ τὰ Τοπία μὲ δέντρα*, χρησιμοποιοῖ κάπως συγκρατημένα τὴ χρω-

ματική προοπτική του Σεζάν, κατά τὰ λόγια τοῦ ἴδιου «ὄπου γιὰ τὴν θεωρία του τῆς πλήρωσης τῆς τρίτης διάστασης μέσω τοῦ χρώματος». Ἔτσι δίνει ζεστά χρώματα στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, μεικτὰ καὶ οὐδέτερα στὸ δεύτερο καὶ ψυχρὰ στὸ τρίτο, ἐνῶ ταυτόχρονα διατηρεῖ σὰν ἓνα ἄλλο καθοριστικὸ στοιχεῖο τὴν σαφήνεια καὶ τὴν πληρότητα τοῦ σχεδίου. Ἀκόμη προχωρεῖ σὲ μιὰ μεγαλύτερη σχηματοποίηση τῶν μορφῶν μὲ τὸ χρῶμα, ὀγκομετρικὴ καὶ ἐκφραστικὴ ἀξία, ποὺ πλουτίζει καὶ μὲ νέες γόνιμες ἐκφραστικὲς προεκτάσεις τὰ ἔργα του. Ἔτσι κατορθώνει νὰ δώσει τὸν ἐσωτερικὸ χαρακτήρα τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας, δηλαδὴ τὶς ἴδιες τὶς δυνάμεις τῆς ζωῆς. Ἀλλὰ στὴν πορεία του γιὰ σχηματοποίηση καὶ ἐκφραση τοῦ καθολικοῦ, σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἄλλες ἐλαιογραφίες του ὁ Πικιώνης φαίνεται νὰ προσεγγίζει τόσο τὸν Μαλέα ὅσο καὶ τὸν Παρθένη. Τὸν Μαλέα μὲ τὴν σχηματοποίηση καὶ τὴν ἔμφαση στὰ κάπως μαλακὰ καμπυλόμορφα θέματα καὶ τὸν Παρθένη μὲ τὰ ἀραιὰ χρώματα. Μὲ τὰ στοιχεῖα αὐτά, τὴν μελετημένη σύνθεση, τὴν ποιότητα καὶ τὸν χαρακτήρα τῶν τονικῶν διαβαθμίσεων, τὴν ἐσωτερικότητα καὶ τὴν εὐγένεια τῶν χρωμάτων, μερικὰ χαρακτηριστικὰ ἔργα του διακρίνονται γιὰ τὴν ποιητικὴ καὶ σχεδὸν μουσικὴ φωνή τους. Σὲ ἔργα του, στὰ ὁποῖα χρησιμοποιεῖ τὰ δέντρα ὡς ὀργανωτικὰ θέματα, μὲ τὰ χρώματα χρωματικούς ὄγκους εἰσάγει καὶ ἓνα εἶδος συνομιλίας μεταξὺ καθέτων καὶ καμπυλόμορφων θεμάτων, δυναμικῶν καὶ παθητικῶν τύπων. Καὶ ἐνῶ διατηρεῖ πάντα στοιχεῖα τῆς χρωματικῆς προοπτικῆς, δὲν θυσιάζει καὶ τὸ ρόλο τοῦ σχεδίου στὴν ἐπιβολὴ τοῦ χρώματος ὅπως καὶ τῆς σχηματοποίησης ποὺ διευρύνει τὶς ἐκφραστικὲς δυνατότητες τῆς ζωγραφικῆς του γλώσσας. Σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ τοπία του μὲ δέντρα, θέματα πλαίσια καὶ ὀργανωτικὰ στοιχεῖα τοῦ χώρου, ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια μὲ τὴν ἔμφαση στὸ οὐσιαστικόν, τὸν χαρακτήρα τοῦ χρώματος καὶ τὴν ποιότητα τοῦ σχεδίου, κατορθώνει νὰ μᾶς δώσει σύνολα μὲ ἐξαιρετικὲς ἐκφραστικὲς προεκτάσεις. Τὰ δέντρα ποὺ φαίνεται ὅτι τὸν ἐνδιαφέρουν περισσότερο εἶναι ἡ ἐλιά καὶ τὸ κυπαρίσσι. Γιὰ τὴν ἐλιά μάλιστα γράφει ὁ ἴδιος «Ἐλιά; Ἐσὺ εἶσαι τὸ ἅγιο δέντρο; Γιὰ σένα εἶπαν οἱ ἄνθρωποι οἱ παλιοὶ πὼς ἡ οὐσία σου εἶναι καθαρὴ γιατί εἶναι φωτὸς ὕλη»<sup>26</sup>. Ἡ ἐλιά χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν Πικιώνη γιατί τοῦ δίνει τὴν δυνατότητα νὰ συνδυάσει καμπυλόμορφα καὶ κάθετα ἢ διαγώνια θέματα, τὸ κυπαρίσσι γιὰ τὴν τονισμένη καθετότητα. Ἀλλὰ στίς δυὸ περιπτώσεις δὲν περιορίζεται στὰ ἐπιφανειακὰ στοιχεῖα, ἐνδιαφέρεται καὶ κατορθώνει νὰ δώσει τοὺς ἴδιους τοὺς χυμούς τῆς ἐλιάς ὅσο καὶ τὴν αἰσιοδοξία καὶ τὴν ὑπερφάνεια ποὺ ἐπιβάλλει μὲ τὴν τονισμένη καθετότητά του τὸ κυπαρίσσι. Τὴν καθαρὰ

26. Αὐτοβιογραφικὰ σημειώματα, Ζυγὸς σελ. 7.

ποιητική μετάπλαση τῆς πραγματικότητας σὲ ἕνα νέο περισσότερο ποιητικὸ σύνολο τὴν διαπιστώνει κανεὶς μὲ ἔργα σὰν τὸ τοπίο μὲ τὴν φτωχικὴ κατοικία στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, τὴν ἀνωφέρεια μὲ τὰ δέντρα ποὺ ἀκολουθοῦν καὶ τὰ βουνα στὸ τρίτο ἐπίπεδο. Τὴν καθαρὰ ποιητικὴ ἐρμηνεία τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας τὴν ἔχουμε καὶ στὰ τοπία του ἀπὸ τὴν Αἴγινα, ὅπου ἐργάζεται τὴν περίοδο 1910-1918. Σὲ ἔργα του σὰν τὰ *Ἡ Μοῆ ἀπὸ τὴν Αἴγινα* τὸ ἕνα, μὲ τὴν ἔμφαση στὰ ζεστά, τὸ ἄλλο στὰ ψυχρὰ χρώματα, ὁ Πικιώνης κατορθώνει νὰ μᾶς δώσει καθαρὰ ποιητικὰς μεταφορὰς τοῦ θέματος. Καὶ ἐνῶ στὸ πρῶτο χρησιμοποιεῖ κάπως τὴ χρωματικὴ προοπτικὴ μαζὶ μὲ τὴν σχηματοποίηση καὶ τὴν ἔμφαση στὸ ἀτμοσφαιρικό, στὸ δεύτερο βασιζέται περισσότερο στὶς διαβαθμίσεις τοῦ γαλάζιου, ποὺ τονίζεται ἀπὸ τοὺς κιτρινωποὺς τόνους τοῦ βάρους.

Θέματα ἀπὸ τὴν Αἴγινα ἔχει ζωγραφίσει καὶ μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς ὕδατογραφίας ὁ Πικιώνης, ὅπως καὶ τὴ Σαντορίνη. Σὲ μιὰ ομάδα ὕδατογραφιῶν του ἀπὸ τὴν Αἴγινα διαπιστώνεται πάλι ἡ μόνιμη τάση του γιὰ τὸν ἁρμονικὸ συνδυασμὸ χρωματικῶν καὶ σχεδιαστικῶν ἀξιῶν. Καὶ κάνει ἰδιαίτερη ἐντύπωση ἡ σαφήνεια καὶ καθαρὸτητα τοῦ σχεδίου καθὼς καὶ ἡ εὐγένεια τοῦ χρώματος. Μάλιστα στὴν περίπτωση αὐτὴ μὲ τὰ οἰκοδομήματα ποὺ παρεμβάλλονται, ὁ Πικιώνης χρησιμοποιεῖ καὶ τίς καθαρὰ πλαστικὰς ἀξίες, ἐνῶ περιορίζει τὴν σχηματοποίηση. Συνθετικὴ αὐστηρότητα καὶ θεματικὴ λιτότητα, συνοπτικὴ ἀπόδοση τοῦ χώρου καὶ χρωματικὴ εὐγένεια, εἶναι τὰ καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ δίνουν τὸν τόνο. Στὶς δυὸ ὕδατογραφίες του ἀπὸ τὴ Σαντορίνη ὁ Πικιώνης χρησιμοποιεῖ διαφορετικὸ μορφολογικὸ λεξιλόγιο. Στὴ μιὰ μὲ τὸ ἀπότομο τοπίο πάνω ἀπὸ τὸ λιμανάκι μὲ τὰ λίγα μικρόσπιτα εἶναι οἱ τονισμέναι ἀντιθέσεις καὶ ἡ ἔμφαση στὰ ψυχρὰ γκριζογάλανα χρώματα, ποὺ δίνουν τὸν τόνο. Στὸ δεύτερο εἶναι καθαρὰ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο, μὲ τὰ οἰκοδομήματα νὰ ἀναπτύσσονται σὰν συνδυασμὸς καθέτων ὀριζοντίων, διαγωνίων καὶ καμπυλόμορφων θεμάτων, τὸ ὁποῖο τονίζεται καὶ ἀπὸ τὰ ζεστά καὶ οὐδέτερα γκριζοπορτοκαλλὶ χρώματα. Μὲ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ κατορθώνει νὰ μᾶς δώσει ἀναμφίβολα τὸν ἴδιον τὸν χαρακτήρα τοῦ θέματος. Ἀπὸ τίς ἄλλαις ὕδατογραφίες του δυὸ μὲ κορμούς δέντρων—τῆς ἐλιᾶς ἀσφαλῶς—διακρίνονται γιὰ τὸν συνδυασμὸ ρεαλιστικῆς περιγραφῆς, σχεδιαστικῆς πληρότητας καὶ χρωματικῆς λιτότητας. Στὰ ἔργα αὐτὰ χρησιμοποιεῖται ἀκόμη καὶ ἡ περιορισμένη ἀποσπασματικοποίηση γιὰ νὰ ἐκφράσει τὸ χαρακτήρα τοῦ θέματος. Σὲ ἄλλαις ὕδατογραφίες του μὲ κλαδιὰ καὶ φύλλα, ὅπως καὶ μὲ πέτρες τῆς θάλασσας, εἶναι ἡ ἔξαρση τῶν σχεδιαστικῶν ἀξιῶν ποὺ φαίνονται ὅτι ἐνδιαφέρουν τὸν καλλιτέχνη. Ἀντίθετα σὲ ἐλαιογραφίες του οἱ ὁποῖαι μᾶς δίνουν Νεκρὰς Φύσεις, μιὰ μὲ λουλούδια καὶ ἡ ἄλλη μὲ φροῦτα, τραπέζι καὶ τραπεζομάντηλο, μὲ ἀφετηρία ἔργα τοῦ Σεζάν, προχωρεῖ καὶ

σέ μιὰ περισσότερο ἐξπρεσσιονιστική χρησιμοποίηση τοῦ χρώματος. Μιὰ ἄλλη χαρακτηριστική σειρά σχεδίων τοῦ Πικιώνη εἶναι αὐτὴ ποὺ ἀναφέρεται στὴν ἀνθρώπινη μορφή καὶ ἔχει σὰν θεματικὴ ἀφετηρία κοντινά του πρόσωπα, συγγενικά του, τὴ γυναίκα του καὶ τὰ παιδιὰ του. Πρόκειται γιὰ σχέδια ποὺ δίνουν τὰ πρόσωπα τῆς οἰκογενείας του σὲ διάφορες θέσεις καὶ στάσεις καὶ ποὺ πέρα ἀπὸ τὴν ποιότητα τοῦ σχεδίου τους, διακρίνονται καὶ γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ ἀγάπη μὲ τὴν ὁποία ἀντιμετωπίζει τὰ θέματα, ὅπως ἄλλωστε εἶναι φυσικό. Μὲ μολύβι σὲ χαρτὶ τὰ σχέδιά του αὐτὰ ἀποδεικνύουν πόσο ἐξαιρετικὸς σχεδιαστὴς ἦταν ὁ Πικιώνης, ἀφοῦ μὲ τὸ σχέδιό του κατορθώνει νὰ συλλάβει καὶ νὰ ἀποδώσει μὲ ἐκπληκτὴ ἀμεσότητα τὴν ἐσωτερικὴ του σχέση μὲ τὰ πρόσωπα ποὺ εἰκονίζονται. Ἄρκει νὰ μελετήσει κανεὶς τὸ σχέδιο μὲ τὴν κοιμισμένη Ἀλεξάνδρα Πικιώνη, ἢ τὸ γελαστὸ πρόσωπο τῆς Ἰνῶς Πικιώνη γιὰ νὰ καταλάβει ὅλη τὴν ἀμεσότητα καὶ τὸν πλοῦτο τοῦ σχεδίου του.

Στὴν σειρά τῶν ἔργων, Ἐναμνήσεις ἀπὸ τὸ Παρίσι, σχέδια μὲ μολύβι, μελάνι, μελάνι μὲ γκουάς καὶ ὕδατογραφίες, μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ χρονολογημένα, ἔχουμε καὶ χαρακτηριστικὲς προσπάθειες τοῦ Πικιώνη ποὺ κινοῦνται σὲ διάφορες στυλιστικὲς κατευθύνσεις καὶ διακρίνονται πάντα γιὰ τὴν ἰδιαίτερη ἔμφαση στὶς σχεδιαστικὲς ἀξίες. Στὸ σὲ μελάνι σχέδιό του μὲ τίτλο Παρίσι 1910, μὲ ἀφετηρία ἴσως τὸ Θρῆνο Rondanini τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου<sup>27</sup>, κάνει ἐντύπωση ὁ συνδυασμὸς χρωματικῶν καὶ γραμματικῶν ἀξιῶν. Ἐνῶ στὸ σχέδιο σὲ μελάνι μὲ τίτλο Λοῦβρο 1910, εἶναι ἡ ἀπόλυτη ἐπιβολὴ τοῦ σχεδίου καὶ ὁ συνδυασμὸς βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν τύπων ποὺ φαίνεται ὅτι τὸν ἐνδιαφέρει περισσότερο. Ἀνάλογα στοιχεῖα ἔχουμε καὶ σὲ σχέδιά του ποὺ εἰκονίζουν οἰκοδομήματα μὲ μελάνι καὶ γκουάς στὰ ὁποῖα χρησιμοποιοῦνται καὶ τὰ ζεστά κιτρινωπὰ χρώματα. Σὲ μερικὲς περιπτώσεις ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ φυτικὰ θέματα ποὺ τονίζουν τὰ στοιχεῖα τῶν οἰκοδομημάτων καὶ ὑποβάλλουν ἓνα εἶδος διαλόγου μεταξὺ στατικῶν καὶ κινητικῶν τύπων. Σὲ ὕδατογραφίες του καὶ μελάνια εἶναι σαφέστερη ἡ προσπάθεια ἐντατικοποιήσεως τῆς ἐκφραστικῆς γλώσσας τῶν ἔργων μὲ τὸν συνδυασμὸ χρώματος καὶ γραμμῆς, ἐνῶ σὲ μερικὲς περιπτώσεις δίνουν τὸν τόνο οἱ διακοσμητικὲς ἀξίες. Ἴσως μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ χαρακτηριστικὲς ἐργασίες του αὐτῆς τῆς κατηγορίας τὴν ἔχουμε μὲ τὸ ἔργο του μὲ τίτλο Φλόρα (Flora) μὲ μελάνι καὶ ὕδατογραφία, στὸ ὁποῖο συνδυάζονται

27. Ἡ Pieta Rondanini, Θρῆνος Ροντανίνι, εἶναι τὸ τελευταῖο ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου καὶ βρισκεται τῶρα στὸ Castello Sforzesco στὸ Μιλάνο. Γιὰ τὸ ἔργο πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ἡ Ἱταλικὴ Ζωγραφικὴ κατὰ τὸ Δέκατο Ἐκτο Αἰῶνα, τόμ. Α' 1986 — καὶ ἄλλες ἐκδόσεις — σελ. 263 ἐπ.

θαυμάσια σχέδιο και χρώματα, ιδεαλιστικά και διακοσμητικά στοιχεία. Χρησιμοποιεί τὸ γνωστὸ τύπο τῆς ἀλληγορικῆς μορφῆς, γυναικας μὲ καλάθι μὲ λουλούδια και φρούτα στὴν ποδιά της, πού περιβάλλεται ἀπὸ φυτὰ και λουλούδια, γιὰ νὰ δώσει ἓνα σύνολο στὸ ὁποῖο ἐπικρατεῖ μιὰ καθαρὰ ποιητικὴ διάθεση. Ἀνάλογα στοιχεία ἔχουμε και σὲ σχέδιά του και ὕδατογραφίες του, μὲ μυθολογικά και ἀλληγορικά θέματα, πού ὑποβάλλονται μὲ παραπληρωματικά θέματα. Καὶ ἐνῶ σὲ μελάνια του ὅπως Ἡ Πάλη τοῦ Ἰακώβ μὲ τὸν Ἄγγελο — γνωστὸ θέμα ἀπὸ τὴν ἀναγέννηση— τοῦ 1917, χρησιμοποιεῖ σχεδὸν ἀποκλειστικά τὸ σχέδιο, σὲ ἄλλα χρησιμοποιεῖ χρωματιστὰ μολύβια γιὰ νὰ δώσει κάποιον ρόλο και στὸ χρῶμα, ὅπως στὸ Ζέφυρος και ἄλλα. Ἀνάλογα στοιχεία ἄλλοτε μὲ τὴν ἔμφαση μόνο στὸ σχέδιο ὅπως τὸ Τοπίο και τὸ Ἑλληνικὸς Πήγασος, μελάνια τοῦ 1918, σὲ ἄλλα χρησιμοποιεῖ μελάνια και σέπια γιὰ νὰ πλουτίσει και μὲ ἄλλες ἐκφραστικὲς ἀξίες τὴν ἐκφραστικὴν του γλώσσα. Σὲ συνδυασμοὺς σχεδιαστικῶν και χρωματιστῶν ἀξιῶν βασιζονται και λίγα λάδια του ἀπὸ τὴν ἴδια περίοδο, ὅπως τὸ Τρεῖς Χάριτες ἀπὸ τὸ 1914, ἔργο πού δίνει τὸ γνωστὸ θέμα<sup>28</sup> μὲ τὴν ἔμφαση στὴν σχηματοποίηση και τὴν λιτότητα τῶν μορφῶν, ὅπως και ἄλλα. Ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ ἀναγέννηση φαίνεται ὅτι ἐπηρεάζεται και σὲ ἄλλα ἔργα του, ἐλαιογραφίες, ὅπως τὸ Μητέρα μὲ Παιδὶ στὴν ἀγκαλιά της, στὸν τύπον Παναγία μὲ Χριστό, λάδι σὲ μουσαμά, μὲ κορνίζα τοῦ ἴδιου τοῦ Πικιώνη. Ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ 1918 ἔχουμε και μερικά τὰ ὁποῖα διακρίνονται γιὰ τὸ συνοπτικὸ λεξιλόγιο, τὰ ἐλλειπτικά στοιχεία και τὰ ὑπαινικτικά θέματα. Αὐτὸ σημειώνεται σὲ ἔργα του σὰν Βακχικὸ τὴν Ἄνοιξη — (Bacchanal de Printemps), 1918, μελάνι σέπια, τὰ Βακχικά, μελάνι σὲ χαρτόνια, 1918, τὸ Οἰδίππος, 1917, μελάνι σὲ χαρτὶ και ἄλλα χωρὶς τίτλους. Ἀνάλογα ἔργα, σὲ συνδυασμὸ μελανιοῦ, σέπιας και ὕδατογραφίας, πάλι μὲ μυθολογικά θέματα διακρίνονται γιὰ τὸν ἰδιαιτέρου ρόλου τοῦ χρώματος. Τὸ ἴδιο οὐσιαστικὸ λεξιλόγιο μὲ τὰ ὑπαινικτικά στοιχεία τὸ ἔχουμε σαφέστερα και σὲ ἄλλα ἔργα του, ὅπως τὸ Ἑλληνικὸ Δάσος (Le bois grec), 10 Ἰουν. 1918, στὸ ὁποῖο μὲ μελάνι και σέπια παρουσιάζεται ἓνα δάσος μὲ σάτυρους, σειληνοὺς και νύμφες, δέντρα και λουλούδια, μιὰ καθαρὰ βουκολικὴ σκηνή, ἀνάλογη τῆς ὁποίας ἔχουμε και σὲ ἄλλα σχέδιά του. Ἰδιαιτέρου ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς σειρᾶς Ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ Παρίσι, ἔχει και τὸ ἔργο μὲ τίτλο Ἄνοιξη (Printemps), μελάνι και ὕδατογραφία, στὸ ὁποῖο ὁ Πικιώνης χρησιμοποιεῖ σχεδὸν ρευστὰ τὰ χρώματα γιὰ τὰ δέντρα και προχωρεῖ σὲ ἓνα σύνολο μὲ σχεδὸν ἀφηρημένες διατυπώσεις.

28. Πρόκειται γιὰ ἓνα πρῶτον ἔργο τοῦ Ραφαὴλ ζωγραφισμένο γύρω στὸ 1500 πού βρίσκεται τώρα στὸ Μουσεῖο Conde τοῦ Chantilly. Πρβλ. Χρ. Χρήστου, ὅπου και παραπάνω σελ. 91.

Μὲ τὴν σειρά τῶν ἔργων του μὲ τὸν γενικὸ τίτλο ἼΑρχαῖα, σὲ διάφορες τεχνικές, ὁ Πικιώνης ἔχει σὰν ἀφετηρία του, θέματα ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα, ἀρχιτεκτονικὴ καὶ γλυπτικὴ, ἐνῶ μὲ θέματα ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφία ἔχουμε μιὰ ἄλλη σειρά. Στὴν ὁμάδα αὐτῆ, ἀκόμη καὶ ὅταν χρησιμοποιεῖ χρώματα, κυρίως τὴν ὕδατογραφία, ὅπως εἶναι φυσικὸ ἐπικρατοῦν καθαρὰ οἱ σχεδιαστικὲς ἀξίες. Σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ σχέδιά του τῆς ὁμάδας αὐτῆς ὁ Πικιώνης χρησιμοποιεῖ ἕνα κάπως ἐλεύθερα μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο, τὸ ὁποῖο, μὲ τὴν ἀξιοποίηση τῶν ἐκφραστικῶν δυνατοτήτων τοῦ χρώματος, δίνει στὸν συνδυασμὸ μελανιοῦ καὶ ὕδατογραφίας ἐξαιρετικὲς προεκτάσεις. Σὲ σχέδιά του μὲ μελάνι σέπια ἔχει μόνον σὰν ἀφετηρία τὸ ἀρχαῖο ἀνάγλυφο, γιὰ νὰ δώσει περισσότερο κάτι ἀπὸ τὸν χαρακτήρα τοῦ θέματος καὶ λιγότερο ὅλα τὰ στοιχεῖα του. ἼΑλλὰ σὲ μερικὰ ἔργα του, μολύβια καὶ κάρβουνο, ἐπιδιώκει καὶ κατορθώνει μὲ τὴν ἀποφυγὴ τῶν λεπτομερειῶν νὰ μᾶς μεταφέρει κάτι ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ πνεῦμα τοῦ ἀρχαίου ἔργου, γλυπτοῦ ἢ ἀνάγλυφου. Αὐτὸ τὸ διαπιστώνει κανεὶς μὲ τυπικὸ τρόπο σὲ ἔργα σὰν τὸ ἼΑναθηματικὸ ἼΑνάγλυφο τοῦ 410 π.Χ. στὸ ἼΕθνικὸ ἼΑρχαιολογικὸ Μουσεῖο, μολύβι καὶ κάρβουνο, ὅπως καὶ σὲ ἄλλα σχέδια, ἐπιτύμβιες στήλες μὲ μολύβι καὶ κάρβουνο καὶ μελάνι καὶ σέπια στὰ ὁποῖα καθοριστικὸ ρόλο παίζει ἡ σαφήνεια καὶ ἡ ποιότητα τοῦ σχεδίου του. Καὶ δὲν εἶναι μόνον ἡ ἱκανότητά του στὸ σχέδιο καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο χωρὶς νὰ θυσιάζει τὰ γνωστὰ στοιχεῖα τοῦ θέματος, ἀναγλύφου συνήθως ποὺ παίζει καθοριστικὸ ρόλο ὅσο ἡ δυνατότητά του νὰ συλλαμβάνει καὶ νὰ μεταφέρει στὸ θεατὴ τὸ ἴδιο τὸ πνεῦμα του. Κατορθώνει μὲ τὸν λεπτὸ γραφισμὸ καὶ τὶς ἀντιθέσεις κενῶν καὶ γεμάτων τμημάτων, βιόμορφων καὶ γεωμετρικῶν τύπων, νὰ ἀποκαλύπτει τὸ ἴδιο τὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενον τοῦ θέματος. Σὲ ἔργα του, στὰ ὁποῖα τὸ σχέδιο διαγράφεται μὲ μελάνι καὶ ὕδατογραφία, ὁ Πικιώνης χρησιμοποιεῖ διακριτικὰ τὸ χρῶμα μὲ τρόπο ὥστε νὰ ἐπιτυγχάνεται μεγαλύτερη ὁμιλητικὴ καὶ πειστικὴ τῆς παράστασης. Σὲ ἔργα του σὰν τὸ ἼΙρις, μὲ μολύβι καὶ ὕδατογραφία — ἀπὸ τὸ δυτικὸ ἀέτωμα τοῦ Παρθενῶνα — εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ διακρατικὴ ἀξιοποίηση τοῦ χρώματος ποὺ κατορθώνει νὰ μᾶς δώσει καὶ τὶς καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες τοῦ θέματος. Σὲ ἄλλα ἔργα μὲ θέματα τὰ ἀνθέμια ἀναγλύφων, μὲ μολύβι καὶ ὕδατογραφία καὶ μολύβι μὲ χρῶμα ἀπὸ χῶμα, εἶναι τὰ ἴδια στοιχεῖα ποὺ δίνουν τὸν τόνο, διακριτικὰ χρώματα καὶ λιτότητα τοῦ σχεδίου μὲ τὰ ὁποῖα μεταφέρεται ὁ χαρακτήρας τοῦ θέματος. Τὴν ἱκανότητά του νὰ ἐνσωματώνει στὸ σχέδιό του ἀκόμη καὶ τὶς πλαστικὲς ἀξίες τὴν ἔχουμε σὲ ὀλόγλυφά του μὲ μολύβι τὰ ὁποῖα ἀποδίδει σκόπιμα κάπως ἀπὸ τὰ πλάγια γιὰ νὰ ἐπιβάλλεται ἡ ἀπόδοση τοῦ χώρου μὲ τὴν τρίτη διάσταση. Σὲ μερικὲς περιπτώσεις χρησιμοποιεῖ σὰν θεματικὴ ἀφετηρία ἐπιτύμβιες στήλες μὲ τὸ ἀνθέμιο ποὺ τὶς στεφανώνει γιὰ νὰ δώσει σύνολο ὅπου συνδυάζονται σχεδιαστικὰ πλαστικὰ καὶ χρωματικὰ στοιχεῖα μὲ διακοσμη-

τικά, ὅπως στήν ἐπιτύμβια στήλη με μολύβι, κάρβουνο και ὕδατογραφία και στὸ δλόγλυφο με τὴ καθιστὴ μορφή. Τὴν ποιότητα και τὸ πλοῦτο τοῦ σχεδίου του, δὲν μπορεῖ νὰ μὴν θαυμάσει κανεὶς σὲ ἔργα του σὰν τὸ *Δίας με Νίκη, Τοιχογραφία ἀπὸ Ἑλληνιστικὸ σπίτι τῆς Ἐλευσίνας*, με μολύβι σὲ χαρτόνι στὸ ὁποῖο κυριολεκτικὰ ὑποβάλλεται ὅλος ὁ χαρακτήρας τοῦ θέματος. Ἀνάλογα στοιχεῖα ἔχουμε και σὲ ἔργα του σὰν τὸ *Ρωμαϊκὴ Σαρκοφάγος* τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου, μολύβι και χρῶμα ἀπὸ χῶμα σὲ χαρτί, στὸ ὁποῖο τὸ γήινο χρῶμα διευρύνει και πλουτίζει τὸ περιεχόμενο τοῦ σχεδίου. Τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ ἔχουν και ἄλλα ἔργα του δουλευμένα με μολύβι και χρῶμα ἀπὸ χῶμα, ὅπως τὸ *Ἀναθηματικὴ Στήλη — Ἀπόλλων και δύο Θεές* — 5ος αἰώνας π.Χ., *Ἀναθηματικὴ Στήλη* — τοῦ 400 π.Χ., τὰ δυὸ στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο και ἄλλα ἀκόμη, στὰ ὁποῖα με τὰ γαιώδη ἐλαφρὰ χρώματα ἐνορχηστρώνονται καλύτερα και γίνονται ὁμιλητικότες οἱ μορφές τῶν ἀναγλύφων. Ὁ Πικιώνης στὰ σχέδια του αὐτὰ ἀκόμη και σὲ ἄλλα, ὅπως και σὲ ἄλλα με μολύβι, ὅπως τὸ *Υγεία*, με κάρβουνο, *Καθιστὴ Ἀφροδίτη* — 3ος αἰώνας στὸ Λουβρο — τὸ *Ἀγαλμα Θεραπειίδος*, 4ος αἰώνας π.Χ., στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, ὅπως και τὸ *Υγεία*, ἀποδεικνύει κοντὰ στὰ ἄλλα και τὴν ἀπόλυτη προσάρτηση στοὺς τύπους τῆς ἀρχαίας τέχνης. Μάλιστα σὲ μερικὲς ἐργασίες του χρησιμοποιεῖ και τὴν τέμπερα γιὰ νὰ ἀποδώσει καλύτερα τὸν ἰδιαιτέρο χαρακτήρα τοῦ θέματος, ὅπως σὲ παράσταση ἀντίγραφο ἀπὸ ἀγχειογραφία. Με θέματα ἀπὸ τὴν ἀγχειογραφία ἔχουμε μιὰ ἄλλη σειρὰ σχεδίων με μολύβι, ὅπως ἀπὸ τὸ *Ἀγγεῖο Ἀνατολίζοντος Ρυθμοῦ* ἀπὸ τὸν 7ο αἰώνα ἀπὸ τὴν Ἐρέτρια, *Ἄλογο* ἀπὸ Ἀττικὸ μελανόμορφο ἀμφορέα τοῦ 6ου αἰώνα, τὸ *Κύνος* ἀπὸ Ἀττικὸ Σκύφο Κρατῆρα τοῦ 620 π.Χ. ὅλα ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Στὰ περισσότερα ἀπὸ αὐτὰ, ὅπως και σ' αὐτὰ με σχέδια με παραστάσεις ἀπὸ γεωμετρικὰ ἀγγεῖα τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου, ἔχουμε περισσότερο γυμνάσματα γιὰ τὴν διατήρηση τῆς δεξιότητάς του στήν ἀξιοποίηση τῶν δυνατοτήτων τῆς γραμμῆς. Μιὰ ἄλλη σειρὰ σχεδίων του με μολύβια, κοινὰ και χρωματιστὰ μελάνια και κάρβουνο, τέμπερα και ὕδατογραφία ἀναφέρονται σὲ θέματα τύπους και παραστάσεις τῆς βυζαντινῆς ἀλλὰ και τῆς δυτικῆς τέχνης. Στις πιὸ χαρακτηριστικὲς του προσπάθειες αὐτῆς τῆς κατηγορίας ὁ Πικιώνης χρησιμοποιεῖ με τὴ γνωστὴ του δεξιότητα τὸ σχέδιο γιὰ νὰ μᾶς μεταφέρει τὰ γνωστὰ χαρακτηριστικὰ τους. Παράλληλα χρησιμοποιεῖ σὲ μερικὲς περιπτώσεις και ἓνα ὑπαινικτικὸ λεξιλόγιο και ἐλεύθερη ἀπόδοση χαρακτηριστικῶν και τύπων. Αὐτὸ τὸ σημειώνουμε ἰδιαιτέρα με τὰ σχέδια γιὰ τὶς εἰκόνες τοῦ *Ἁγίου Γεωργίου* τῆς ὁμορφοκλησιᾶς και σὲ ἄλλους ἔφιππους ἁγίους στοὺς ὁποίους προχωρεῖ ἀκόμη και στήν ἀποσπασματικὴ ἀπόδοση στοιχείων τους. Σὲ λίγες περιπτώσεις συνδυάζει πενάκι και ὕδατογραφία γιὰ νὰ τονίσει και διευρύνει τὴν ἐκφρα-



στική δύναμη τοῦ θέματος. Σὲ ἓνα σχέδιό του, ὅπως εἶναι τὸ *Ἡ Ἀγία Ταπεινώσις* τοῦ Giovanni Bellini μὲ μολύβι, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ὁ Πικιώνης κατορθώνει νὰ συλλάβει ὅλο τὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενον τοῦ ἀναγεννησιακοῦ αὐτοῦ ἔργου<sup>29</sup>, ὅπως ἄλλωστε καὶ σὲ ἄλλα σχέδιά του ἀπὸ τῆ δυτικῆ χριστιανικῆ παράδοση. Σὲ ὑδατογραφίες του, ὅπως καὶ σὲ λάδια μὲ θρησκευτικὰ θέματα δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διαπιστώσει κανεὶς ὅτι ὁ Πικιώνης κινεῖται πολὺ κοντὰ σὲ διατυπώσεις τοῦ Παπαλουκά<sup>30</sup>. Περισσότερο προσωπικὲς διατυπώσεις ἔχουμε σὲ θρησκευτικὰ τοῦ θέματα ζωγραφισμένα μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς τέμπερας στὰ ὁποῖα μεταφέρονται περισσότερο ἐλεύθερα γνωστοὶ τύποι τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Στὴν ἴδια ὁμάδα ἔργων του ἔχουμε καὶ μιὰ σειρὰ ποὺ ἀναφέρονται σὲ διάφορα θέματα, τοπία, μορφὲς τύπους, διακοσμητικὰ στοιχεῖα καὶ ἄλλα. Ἔτσι ἔχουμε τὴν παράσταση *Οιδίπους καὶ Θησέας* σὲ δυὸ παραλλαγές μὲ μολύβι, *Κλέφτης* σὲ δυὸ παραλλαγές, *Ξωμάχος* σὲ δυὸ παραλλαγές, *Ἡσίοδος*, *Δήμητρα* σὲ τρεῖς παραλλαγές, τὸ *Καλογεροπαίδι*, ὁ *Ψάλτης*, τοπία καὶ ἄλλα θέματα ὅπως μοναστήρια καὶ οἰκοδομήματα. Πρόκειται γιὰ σχέδια τὰ ὁποῖα κινεῖνται καθαρὰ στὸ ὕψος καὶ τὸν χαρακτήρα τῶν διατυπώσεων τῆς βυζαντινῆς τέχνης.

Μιὰ ιδιαίτερα ἐνδιαφέρουσα σειρὰ ἔργων εἶναι τὰ σχέδιά του μὲ τὸ γενικὸ τίτλο *«Τῆς Φαντασίας»* ποὺ κοντὰ στὰ ἄλλα ἀποκαλύπτουν καὶ περιπλανήσεις του σὲ διάφορες στυλιστικὲς κατευθύνσεις, ἀπὸ τὶς καθαρὰ παραδοσιακὲς στὶς σύγχρονες ἀκόμη καὶ τὶς ἀφρημημένες. Σὲ διάφορες τεχνικὲς, μολύβια, μελάνια καὶ χρώματα ὁ Πικιώνης πειραματίζεται σὲ κάθε θεματικὴ περιοχὴ γιὰ νὰ δώσει ἐνδιαφέροντα ἐκφραστικὰ ἀποτελέσματα. Ἐπιχειρεῖ, ὅπως παρατηρεῖ ὁ ἴδιος<sup>31</sup>, νὰ φτάσει σὲ μιὰ «νέα ἐποχή». «Τὴ νέα τὴν ἀνοίγουν ἐκεῖνοι οἱ καλλιτέχνες, ἀρχιτέκτονες, γλύπτες ἢ ζωγράφοι ποὺ οἱ προσπάθειές τους ἀποβλέπουν εἰς τὴν ἀνασύνθεση τοῦ καθολικοῦ αἰσθητικοῦ σχήματος τῆς ἐποχῆς μας, ἄθλος ποὺ θὰ μᾶς κάνει ἱκανοὺς νὰ ξεπεράσουμε τὶς κατώτερες μορφὲς τοῦ νατουραλισμοῦ καὶ τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ θὰ μᾶς φέρει εἰς τὴν οὐσίαν τῆς τέχνης». Σὲ μελάνια του σὲ χαρτὶ τετραδίου, χρησιμοποιοεῖ ἐλεύθερα τὸ σχέδιο καὶ τὸ μαῦρα χροῶμα γιὰ νὰ μορφοποιήσῃ τὶς ἰδέες του. Μὲ θεματικὲς ἀφε-

29. Giovanni Bellini, 1430-1516, ὁ πιὸ σημαντικὸς δημιουργὸς τοῦ βενετσιάνικου ἐργαστηρίου κατὰ τὸν δέκατο πέμπτο αἰῶνα. Γενικὰ πρβλ. Χρ. Χρήστου, *Ἡ Ἱταλικὴ Ζωγραφικὴ τοῦ XIV καὶ IV Αἰῶνα*, Ἀθήνα 1996 (*Ἐκδοση Συλλόγου Ὁφελίμων Βιβλίων*) σελ. 252-274.

30. Ὁ Σπύρος Παπαλουκάς, 1892-1957, εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς σημαντικοὺς καὶ προσωπικοὺς δημιουργοὺς τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς, ὁ ὁποῖος ἀσχολήθηκε ιδιαίτερα καὶ μὲ θρησκευτικὰ θέματα, μὲ πιὸ σημαντικό σύνολό του τὴν εἰκονογράφηση τοῦ Ναοῦ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴν Ἀμφισσα. Τὴν βυζαντινὴ τέχνη τὴν μελέτησε ιδιαίτερα στὸ Ἅγιον Ὄρος τὸ 1923-24.

31. Πρβλ. Πικιώνης - Ζωγραφικὰ τομ. Β' σελ. 47.

τηρίες τύπους τῆς Νεκρῆς Φύσης, ποτήρια, καράφες καὶ κάποια παραπληρωματικὰ θέματα δίνει σύνολα ποὺ διακρίνονται γιὰ τὸν πλοῦτο τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας. Σὲ μερικὰ σχέδιά του μὲ μελάνια διαφαίνεται μιὰ κάποια προσέγγισή του σὲ χαρακτηριστικὰ ἔργων τοῦ Μπρακ ἀπὸ τὴν περίοδο 1920-30<sup>32</sup> μὲ τὰ κάπως ρευστὰ περιγράμματα καὶ τὰ περισσότερο μπαρόκ στοιχεῖα. Σὲ μιὰ σειρὰ τοπία του πάλι μελάνια κάνει ἰδιαιτέρη ἐντύπωση ἡ τονισμένη σχηματοποίησης καὶ ἡ ἐπιβολὴ τοῦ τυπικοῦ στὸ εἰδικό. Στὴν περίπτωση αὐτὴ ἀκόμη καὶ μὲ τὸ μελάνι χρησιμοποιεῖ τὸ χροῶμα ὄχι σὰν περιγραφικὴ ἀλλὰ σὰν ὀγκομετρικὴ ἀξία γιὰ νὰ δώσει τὸν χαρακτήρα τοῦ χώρου. Καὶ διακρίνει κανεὶς σὲ διάφορες χαρακτηριστικὲς προσπάθειές του τὴν χρησιμοποίησι κυβιστικῶν τύπων μὲ τὴν ἔμφαση στὸ γεωμετρικὸ καθαρὰ λεξιλόγιο. Αὐτὸ εἶναι περισσότερο φανερὸ πάλι σὲ μιὰ σειρὰ *Νεκρῆς Φύσεις* τόσο σὲ μελάνι ὅσο καὶ σὲ μολύβι του, ποὺ διακρίνονται γιὰ τὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο, τὰ ρυθμικὰ καθαρὰ στοιχεῖα καὶ τὴν ἐπιβολὴ τῶν διαγωνίων, ποὺ πλησιάζει τίς διατυπώσεις τοῦ Γκρι<sup>33</sup>. Ἡ πορεία του αὐτὴ θὰ φέρει ἀκόμη καὶ σὲ ἔργα του μελάνια καὶ μολύβι ποὺ διακρίνονται γιὰ τὸ περισσότερο ἀφηρημένο λεξιλόγιο τους. Συχνὰ δὲ διστάζει νὰ προχωρήσει σὲ ἓνα συνδυασμὸ παραστατικῶν στοιχείων καὶ ἀφηρημένων τύπων ὅπως στὰ ἔργα του μὲ τίτλο *Αἴγινα* στὰ ὁποῖα τὴ θάλασσα μὲ κινούμενα ἀφηρημένα θέματα καὶ τὴ στεριὰ μὲ γνωστὰ παραστατικὰ στοιχεῖα. Καὶ ἓνα ἀκόμη βῆμα στὴν ἴδια κατεύθυνση κάνει μὲ τὴν σειρὰ τῶν ἔργων του, ποὺ ἀναφέρονται σὰν *Ἰδεογράμματα τῆς Ὁράσεως* στὰ ὁποῖα «ὁ ἄνθρωπος στέκεται μπροστὰ στὰ ἀπέραντο τοῦτο θέαμα τῶν μορφῶν καὶ προσπαθεῖ νὰ συλλάβει τὰ συναισθηματικὰ του σύμβολα»<sup>34</sup>. Σὲ ἔργα του χρονολογημένα τὸ 1935 ἀπὸ τὴν *Αἴγινα* διαπιστώνουμε ὅτι ἐπιβλέπει καὶ κατορθώνει μὲ τὴν ἔμφαση στὸ τυπικὸ καὶ τὸ οὐσιαστικὸ νὰ δώσει τὸ ἐσωτερικὸ τους περιεχόμενο. Χρησιμοποιεῖ μόνον ὑπαινικτικὰ στοιχεῖα τοῦ φυσικοῦ χώρου καὶ τοῦ φυτικοῦ κόσμου γιὰ νὰ μεταφέρει στὸ θεατὴ τὴ συνάντησή του μὲ τὸν ἰδιαιτέρου χαρακτήρα, τὴν ἐσωτερικὴ τους φυσιολογία. Σὲ μερικὲς περιπτώσεις χρησιμοποιεῖ τὸ κολάζ καὶ τὰ παπιὲ κολλέ γιὰ νὰ δώσει σαφέστερα τὴ νέα διάσταση τοῦ χώρου. Παράλληλα ἀσχολεῖται ἰδιαιτέρα μὲ θέματα ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα καὶ τὴ μυθολογία γιὰ νὰ ἐκφράσει καὶ τὴ συνομιλία μὲ τὴν ἀρχαία παράδοση. Σὲ μολύβια

32. Ὁ Georges Braque, 1882-1963, εἶναι μαζὶ μὲ τὸν Πικασσὸ δημιουργὸς τοῦ κυβισμοῦ. Πρβλ. γενικὰ Χρ. Χρήστου, *Ἡ Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰώνα*, τόμ. Α' σελ. 211 ἐπ.

33. Jose Gonzales ποὺ στὸ Παρίσι ὀνομάστηκε Juan Gris, 1887-1927, εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς κυβιστὲς ὁ ὁποῖος ἀκολούθησε περισσότερο δικό του δρόμο μὲ καθοριστικὸ στοιχεῖο τὴν διαγώνια ὀργάνωση στὰ ἔργα του. Γενικὰ πρβλ. Χρ. Χρήστου, *Ἔπου καὶ παραπάνω* σελ. 237 ἐπ.

34. Πικιώνης, *Ζωγραφικὰ* τόμ. 2 σελ. 47.

του με έργα σάν τὸ *Ἐρμῆς καὶ Ψυχή*, σὲ δυὸ παραλλαγές χρησιμοποιοεῖ τὴ σχηματοποίηση καὶ τὰ γενικευτικὸ κάπως λεξιλόγιο γιὰ νὰ τονίσει τὸ διαχρονικὸ χαρακτήρα τῶν θεμάτων του. Ἰδιαιτέρα ἀσχολεῖται με τὴν *Ἀριάνη*, τὴν ὁποία δίνει με τοὺς πιὸ διαφορετικὸς τρόπους, ξαπλωμένη καὶ καθιστή, ὀλόκληρη ἢ ἀποσπασματικὰ με τρόπο ὥστε νὰ ὀλοκληρώνονται ὅλες οἱ δυνατότητές του στὸ σχέδιο. Μάλιστα στὴν περίπτωσιν αὐτὴ διαπιστώνει κανεὶς ὅτι ὁ Πικιώνης κατορθώνει ἀκόμη καὶ με μιὰ μονοκονδυλιά νὰ μᾶς δίνει ὅλες τὶς διαστάσεις τῆς μυθικῆς αὐτῆς μορφῆς. Ἐνα ἄλλο ἀπὸ τὰ θέματα ποὺ τὸν ἐνδιαφέρουν ἰδιαιτέρα εἶναι αὐτὸ τῆς *Νεφέλης*, ποὺ τὴν δίνει ἀποσπασματικὰ νὰ πετάει καὶ σὲ μερικὲς περιπτώσεις σχεδὸν με λίγες γραμμὲς καὶ ἀφρημημένες διατυπώσεις. Καὶ στὰ ἔργα αὐτῆς τῆς κατηγορίας μεγαλύτερη ἐντύπωση κάνει ἡ λιτότητα καὶ ἡ δύναμη τοῦ σχεδίου, ἡ καθαρότητα καὶ ποιότητα τῆς γραμμῆς του. Με θέματα τῆς ἀρχαιότητος ποὺ ἀποδίδονται ἑλλειπτικὰ καὶ ὑπαινικτικὰ ἔχουμε μιὰ ἄλλη μεγάλη ομάδα σχεδίων του, ποὺ ἐπίσης ἐπιβάλλονται με τὴν ὀξύτητα καὶ τὸ χαρακτήρα τῆς γραμμῆς του. Με σχηματοποιημένες μορφὲς καὶ ἀποσπασματικοποιημένα θέματα τὰ σχέδιά του αὐτὰ χωρὶς νὰ περιγράφουν, ὑποβάλλουν ὅλες τὶς διαστάσεις τῶν θεμάτων του. Στὴν ἴδια κατηγορία ἀνήκουν καὶ μιὰ ομάδα σχεδίων του, μελάνια καὶ μολύβια στὰ ὁποῖα ἔχουμε τοπιογραφικὲς ἀναφορὲς με φανταστικὰ σχεδὸν σουρεαλιστικὰ θέματα, ἀρχαῖα οἰκοδομήματα καὶ παραπληρωματικὰ διακοσμητικὰ χαρακτηριστικὰ. Πρόκειται γιὰ σχέδια με τὰ ὁποῖα ἐπιχειρεῖται καὶ ἐπιτυγχάνεται ἡ δραστηριοποίηση τῆς φαντασίας τοῦ θεατῆ, με πάντα ἐξαιρετικὰ ἐκφραστικὰ ἀποτελέσματα. Αὐτὸ τονίζεται ἀκόμη περισσότερο ἀπὸ τὴν χρησιμοποίηση μόνον ὑπαινικτικὰ θεμάτων καὶ τύπων, ποὺ δίνουν καὶ καθαρὰ ποιητικὲς προεκτάσεις στὰ ἔργα. Δὲν διστάζει νὰ χρησιμοποιοεῖ ἀκόμη καὶ τὴν ἐξπρεσιονιστικὴ παραμόρφωση σὲ συνδυασμὸ με τὸν ἀκαθόριστο χῶρο γιὰ νὰ δώσει μιὰ δραστικότερη καὶ πιὸ ἐκφραστικὴ φωνὴ στὰ ἔργα τῆς ομάδας αὐτῆς.

Μιὰ ἄλλη μεγάλη σειρά ἔργων του σὲ ὅλες τὶς τεχνικὲς-μολύβια, μελάνια, ὕδατογραφίες, τέμπερες-ἔχουμε με τὰ *Λαϊκά* του. Πρόκειται γιὰ ἔργα ποὺ ἀναφέρονται σὲ ὅλες τὶς κατηγορίες, ἔχουν σάν θεματικὲς ἀφετηρίες ἔργα τῆς λαϊκῆς τέχνης, ἢ ἐπηρεάζονται ἀπὸ αὐτὴ. Λαϊκοὶ τύποι καὶ γοργόνες ἀπὸ κεντήματα, εἰκόνες σὲ καφενεῖα καὶ ἀκρόπρωρα, διακοσμητικὰ θέματα καὶ κάθε εἶδους στοιχεῖα τῆς λαϊκῆς παράδοσης χρησιμοποιοῦνται σάν δυνατότητες γιὰ τὴν ἐκτέλεση σχεδίων του. Καὶ ὅ,τι κάνει ἰδιαιτέρη ἐντύπωση, εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Πικιώνης χρησιμοποιοεῖ με ἀπόλυτη ἀσφάλεια τὰ λαϊκότεροτα στοιχεῖα τῶν προτύπων του. Παιδικὴ ἀφέλεια καὶ ἀπουσία κεντρικῆς προοπτικῆς, διαφορετικὲς κλίμακες καὶ τονισμένη μνημειοκότητα, λεπτομέρειες καὶ γενικὴ ὀργάνωση κινοῦνται στὰ πλαίσια τῶν διατυπώ-

σεων τῆς λαϊκῆς τέχνης. Μάλιστα σὲ μερικές περιπτώσεις χρησιμοποιεῖ καὶ τύπους ἔργων τῆς ἀρχαϊκῆς περιόδου γιὰ νὰ δώσει μεγαλύτερη δραστηκότητα σὲ σχέδιά του. Γιὰ νὰ καταλάβει ὅλο τὸ χαρακτήρα τῶν ἔργων αὐτῆς τῆς σειρᾶς μπορεῖ νὰ μείνει κανεὶς σὲ μερικές ἀπὸ τίς πιὸ χαρακτηριστικὲς ἐργασίες του, ὅπως τὸ *Ξενοδοχεῖον ἢ Αἴγινα* μὲ τὴν γοργόνα πού ἔχει τὸ καράβι στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ τὴν Γοργόνα πάλι μὲ τὸ καράβι στὸ ἀριστερὸ χέρι ἀπὸ λαϊκὸ κέντημα τῆς Αἴγινας. "Ὅπως καὶ στὴ *Γοργόνα τοῦ 1951* μὲ μολύβι σὲ χαρτί μὲ τὸ ἀδράχτι στὸ δεξὶ καὶ τὸ ψάρι στὸ δεξὶ χέρι, τὴν κορόνα στὸ κεφάλι καὶ τὸ φεγγάρι καὶ τὸν ἥλιο δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι της. Πρόκειται γιὰ σχέδια στὰ ὁποῖα ὁ Πικιώνης κατορθώνει νὰ δώσει ὄχι μόνο τὴ δροσιά ἀλλὰ καὶ τὸ ἴδιο τὸ πνεῦμα τῆς λαϊκῆς παράδοσης. Ἀκόμη νὰ δεῖ μερικά ἀπὸ τὰ ζευγάρια του, στημένα σὰν νὰ ποζάρουν στὸν φωτογράφο πού πλησιάζουν τὰ ἔργα τοῦ Τελῶνι Ρουσό<sup>1</sup>. Τὴ λιτότητα καὶ τὴ σαφήνεια τῆς γραμμῆς του τὴν ἔχουμε καὶ σὲ ἔργα του μὲ τὴ γυναικεία μορφή μὲ τὸν τίτλο *Ρούμελη*, στὰ ὁποῖα τὸν τόνο τὸν δίνει καὶ ἡ τονισμένη μνημειακότητα. Σὲ μερικές ἀπὸ τίς τέμπερές του μὲ τίς ὁποῖες εἰκονίζονται ἀκρόπρωρα καραβιῶν εἶναι καὶ ἡ χρησιμοποίησις τοῦ χρώματος πού ξαναδίνει ἰδιαίτερα μὲ τὰ τονισμένα μάτια τὴ δραστηκότητα τῶν προτύπων του. Καὶ μπορεῖ νὰ μείνει κανεὶς περισσότερο σὲ κολάζ μὲ τὰ περιστέρια, τὴν σὲ κυβιστικὸ λεξιλόγιο δοσμένη μὲ ἄνισους ἄξονες τῶν ματιῶν γυναικεία μορφή μὲ τὴν ἰδιαίτερη ἔμφαση καὶ στὰ διακοσμητικὰ θέματα καὶ ἄλλα ἔργα γιὰ νὰ καταλάβει ὅτι ὁ Πικιώνης ἐνδιαφέρεται καὶ τὸν συνδυασμὸ λαϊκῶν τύπων μὲ σύγχρονες κατακτήσεις. Σὲ ἄλλα του ἔργα ὅπως τὸ *Ἐλένη* σὲ τέμπερα μὲ τὴ γυναικεία μορφή πού κρατᾷ περιστέρι κοντὰ στὸ στήθος διαφαίνεται καὶ ἡ τάση του νὰ δώσει καὶ συμβολικὲς προεκτάσεις στὸ σύνολο. Σὲ σχέδιά του μολύβια μὲ θέμα τὴ *Δόξα* πάλι μὲ ἀφετηρία ἀκρόπρωρο περιορίζεται μόνο στὸν καθοριστικὸ ρόλο τῆς γραμμῆς γιὰ νὰ ἐκφράσει ἀρκετὰ ἐλεύθερα τὴν ἀρχικὴ ἀφετηρία τοῦ θέματος. Στὰ λαϊκὰ του ἀνήκει καὶ μιὰ σειρά ἔργων μὲ θέμα ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα, ὅπως τὸ *Ἡ Ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης* μὲ χρώματα ἀπὸ σκόνες βαρελιοῦ, *Ὁ Ἡρακλῆς*, πάλι μὲ χρώματα ἀπὸ σκόνες βαρελιοῦ καὶ ἄλλα σὲ τέμπερα καὶ ὕδατογραφίες· πρόκειται γιὰ ἔργα πού θὰ μπορούσαν νὰ ἀνήκουν σὲ καθαρὰ λαϊκοὺς ζωγράφους τόσο κατὰ τὸ πνεῦμα ὅσο καὶ τὴν ἐκτέλεση. Γιὰ τὸ καθαρὰ λαϊκότεροπο χαρακτήρα τους διακρίνονται καὶ ἄλλα ἔργα ὅπως τὸ *Ἡ Ἑορτὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου* στὴν Αἴγινα μὲ χρώματα ἀπὸ σκόνες βαρελιοῦ,

1. Ὁ Henri Rousseau γνωστὸς καὶ σὰν Le Douanier Rousseau, 1844-1910, εἶναι ὁ πιὸ σημαντικὸς ἐκπρόσωπος τῆς ἀπλοῦκῆς ζωγραφικῆς. Γενικὰ πρβλ. Χρ. Χρήστου, *Ἡ Εὐρωπαϊκὴ Ζωγραφικὴ τοῦ Δέκατου Ἐνάτου Αἰώνα*, σελ. 588 ἐπ.

μέ όλα τὰ χαρακτηριστικά του. Στὴ σειρά τῶν λαϊκῶν θεμάτων, ἢ τῶν θεμάτων πού βασίζονται σὲ λαϊκότερα στοιχεῖα βασίζονται καὶ ἡ ομάδα τῶν ἔργων του, σχέδια ὕδατογραφίες μολύβια πού ἀναφέρονται σὲ ἥρωες τῆς ἐπανάστασης, ὅπως τὸν Ἐθανάσιο Διάκο, τοὺς Ἀρματωλοὺς καὶ τοὺς Κλέφτες, τὸ Χορὸ τοῦ Ζαλόγγου. Πρόκειται γιὰ ὁμάδα στὴν ὁποία συχνὰ τὰ γνήσια λαϊκότερα στοιχεῖα νοθεύονται ἀπὸ στοιχεῖα τῆς νεώτερης τέχνης τόσο κατὰ τὸ πνεῦμα ὅσο πολὺ περισσότερο κατὰ τὴν διαπραγματεύση. Γιατὶ κοντὰ στὰ λαϊκὰ στοιχεῖα ἔχουμε καὶ τὴ σχηματοποίηση τῶν μορφῶν, τύπους τῆς βυζαντινῆς παράδοσης στὴν ἀπόδοση τοῦ χώρου, ἀκόμη καὶ ἀφηρημένες διατυπώσεις.

Ἡ ἔστω καὶ πολὺ συνοπτικὴ παρακολούθησις τῆς ζωγραφικῆς δημιουργίας τοῦ Πικιώνη, δὲν ἀφήνει καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὸ χαρακτήρα, τὸν πλοῦτο καὶ τὴν ποιότητα τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας. Γιατὶ ὁ Πικιώνης με ἀφετηρία του τὸν Σεζάν καὶ με ἐπιδράσεις τοῦ Παρθένη καὶ τοῦ Μαλέα, ὅπως καὶ τὴν ἐπαφή του με τὶς ἀναζητήσεις ὄλων τῶν τάσεων τῆς σύγχρονης τέχνης, κατορθώνει νὰ φτάσει σὲ μιὰ προσωπικὴ ζωγραφικὴ γλώσσα. Ἄλλωστε ἀπὸ τὰ κείμενά του<sup>1</sup> γνωρίζουμε πολλὰ γιὰ τὶς ἀφετηρίες του, τὶς ἀναζητήσεις καὶ τὶς περιπλανήσεις του, καθὼς καὶ ὅτι τὸν ἐνδιαφέρει περισσότερο εἶναι ὁ φυσικὸς χώρος, ἢ φύση ὅπως λέει ὁ ἴδιος<sup>2</sup>. Καὶ δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι στὴν τοπιογραφία δίνει ὄχι μόνον τὸν καλύτερο ἑαυτό του, ἀλλὰ καὶ τὶς πρὸ προσωπικὲς καὶ ὀλοκληρωμένες του διατυπώσεις. Φυσικὰ με τὰ θέματα ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα καὶ τὸ βυζάντιο κατορθώνει νὰ μᾶς δώσει τὴν ἐπαφή του με τὸ μεγάλο παρελθὸν τοῦ τόπου καὶ νὰ προσαρτῆσει στοιχεῖα τους καὶ στὴν τέχνη του. Με τὰ Λαϊκὰ του δὲν μᾶς δίνει μόνον τὴν ἐπαφή καὶ τὴν βαθειὰ ἀγάπη του γιὰ τὴν λαϊκὴ παράδοση, ἀλλὰ καὶ χρησιμοποιοεῖ με σαφήνεια καὶ πληρότητα τὸ λαϊκότερο ἰδίωμα γιὰ νὰ ἐκφράσει καὶ τὸ ἴδιο τὸ πνεῦμα της, κάτι πού ἀναμφίβολα τὸ κατορθώνει. Με αὐτὰ πού ὀνομάζει τῆς Φαντασίας του ἀποκαλύπτει τὶς περιπλανήσεις του στὰ ρεύματα τῆς σύγχρονης τέχνης ἀπὸ τὸν φωβισμό τὸν κυβισμό καὶ τὴν ἀφαίρεση. Στὴν τοπιογραφία του ὅμως σχέδια ὕδατογραφίες καὶ ἐλαιογραφίες ἔχουμε σαφέστερα ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας. Σ' αὐτὰ ἀνήκουν χωρὶς νὰ θυσιάζεται ἐντελῶς ἢ ἀπόθησις τοῦ χρωματικοῦ στὸ σχεδιαστικὸ, ἢ ἀποφυγὴ τοῦ εἰδικοῦ στὸ τυπικὸ καὶ τὸ οὐσιαστικὸ καὶ ἡ μετάπλαση τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας

1. Τὴν ἐξαιρετικὴ ἔκδοση τοῦ Μορφωτικοῦ Ἰδρύματος τῆς Ἐθνικῆς Τραπεζῆς, Πικιώνη - Κείμενα, Ἀθήνα 1985.

2. Πολὺ συχνὰ ἀναφέρει τὴ φύση σὲ διάφορα κείμενά του, ἀκόμη καὶ σὲ ποιητικὲς δοκιμὲς του. Πρβλ. καὶ Πικιώνης - Κείμενα, σελ. 48.

σέ ποιητικές αξίες και ή προσωπική πάντα έρμηνεία της. 'Ο Πικιώνης δέν ένδιαφέρειται σέ καμιά περίπτωση για τήν έξωτερική ακρίβεια τοῦ θέματος, αλλά για τήν έσωτερική αλήθεια του, δέν μένει στά έπιφανειακά χαρακτηριστικά του, αλλά στά οὐσιαστικά στοιχεῖα του, δέν αποβλέπει στό σῶμα του, αλλά στό πνεῦμα του. Και δέν εἶναι δύσκολο νά διαπιστώσει κανείς ὅτι χρησιμοποιεῖ με έξαιρετική έπιτυχία τίς καθαρά ζωγραφικές αξίες, σύνθεση, σχέδιο, χρώματα, χῶρο για νά δώσει ὅλη τήν έσωτερικότητα και τήν πνευματικότητα, τό χαρακτήρα και τήν αλήθεια τῶν θεμάτων του. "Άλλωστε τά έργα του τῆς φύσης ὅπως τά ὀνομάζει ὁ ἴδιος εἶναι προϊόντα δημιουργήματα ὄχι μόνο έσωτερικῆς έπαφῆς με τά θέματά του αλλά και βαθειᾶς αγάπης. Αυτό ακριβῶς εἶναι πού δίνει έκφραστικό πλοῦτο και ποιητική φωνή, ἀμεσότητα και ζωγραφική αλήθεια στην τοπιογραφία του. "Όλα τά στοιχεῖα τοῦ φυσικοῦ χῶρου, βουνά και πεδιάδες, λόφους και νερά, δέντρα και θάμνους, τά χρησιμοποιεῖ σάν δυνατότητες νά έκφραστεῖ ή έσωτερική συγκίνηση τοῦ καλλιτέχνη στή συνομιλία του με αὐτά. Με τή σχηματοποίηση και τό λιτό λεξιλόγιο, τή μελετημένη ὀργάνωση και τή χρωματική εὐγένεια, τήν ἔμφαση στό οὐσιαστικό και τό καθολικό, μεταφέρει στό θεατή ὅλο τό έσωτερικό περιεχόμενο τοῦ τοπίου, τό πνεῦμα και τήν ψυχή του. Μιά ζωγραφική στην ὁποία συνδυάζεται ή ἀμεσότητα τοῦ βιώματος με τήν πληρότητα τῆς διατύπωσης ή ποιότητα τοῦ σχεδίου με τήν έσωτερικότητα τοῦ χρώματος, ή έκφραστική αλήθεια με τήν ποιητική φωνή.