

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 3ΗΣ ΜΑΪΟΥ 1995

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΜΑΝΟΥΣΟΥ ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ

Μ Ν Η Μ Η

Ν. ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΥ - ΓΚΙΚΑ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ

Η ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΟΥ Ν. ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΥ - ΓΚΙΚΑ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ

Ὁ Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας δημιουργὸς καὶ δάσκαλος

Ἡ καλλιτεχνικὴ του δημιουργία ἀπὸ τὴν προσάρτηση καὶ ἀφομοίωση κατακτήσεων τοῦ παρόντος καὶ τύπων τοῦ παρελθόντος στὴν ἐπιβολὴ τῶν προσωπικῶν διατυπώσεων. Ἡ ζωγραφικὴ του, συνδυασμὸς τοῦ χρώματος τοῦ φωτισμοῦ μὲ τὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο τοῦ κυβισμοῦ καὶ τὴ μουσικὴ διάθεση τοῦ ὀρφισμοῦ, σὲ μιὰ νέα ἐκφραστικὴ γλώσσα. Χαρακτηριστικὲς προσπάθειες, ἀπὸ τὶς πρώιμες ἀναζητήσεις του στὴν ὄριμη φάση του καὶ τὸ ὄψιμο γεροντικὸ του στυλ.

Ζωγράφος, γλύπτης, χαράκτης, σκηνογράφος, θεωρητικὸς καὶ κριτικὸς τῆς τέχνης καὶ λογοτέχνης, ὅπως ὁ Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, εἶναι ἀναμφίβολα μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς καὶ σημαντικὲς φυσιογνωμίες τῆς νεοελληνικῆς τέχνης. Δημιουργὸς καὶ δάσκαλος, ἄνθρωπος τοῦ πνεύματος μὲ κάθε εἶδους ἐνδιαφέροντα, ἀνοιχτὸς σὲ ὅλες τὶς ἀναζητήσεις τῶν καιρῶν μας καὶ σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴ ζωὴ, ἔρχεται νὰ δώσει μὲ τὸ ἔργο του μερικὲς πλούσιες σὲ γόνιμες προεκτάσεις ἀπαντήσεις στὰ προβλήματα τῆς τέχνης. Σὲ ἔργα ποὺ διακρίνονται γιὰ τὴν ἔκταση τῶν ἀναζητήσεων του καὶ τὸν πλοῦτο καὶ τὸ χαρακτήρα τῶν συνδυασμῶν του, τὴν ἐκφραστικὴ δύναμη

και την ποιότητα των διατυπώσεών του. Ζωγράφος αλλά και γλύπτης και χαράκτης με έργασίες και στη σκηνογραφία, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι με τη ζωγραφική του μάς δίνει τις πιο ολοκληρωμένες προσπάθειές του σε έργα του, στα όποια συγκεφαλαιώνονται και συνοψίζονται ουσιαστικά όλες οι αναζητήσεις του. Και φυσικά όπως έχει άλλωστε ειπωθεί «τό σπουδαιότερο σε έκταση και σημασία μέρος του καλλιτεχνικού έργου του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα αποτελούν οι ζωγραφικοί του πίνακες»¹, χωρίς αυτό να θέλει να πει ότι δεν έχουν ενδιαφέρον και αξία και οι προσπάθειές του, στη γλυπτική, τη χαρακτική, τη σκηνογραφία, τη θεωρία και την κριτική της τέχνης. Στη ζωγραφική όμως είναι που όπως έχει ευστοχα τονιστεί ο Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας έρχεται «να επαναστατικοποιήσει την ελληνική τέχνη»² με την ένταξη σ' αυτή μερικών από τα πιο γόνιμα και ανανεωτικά της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Παράλληλα κατορθώνει να αξιοποιήσει καθοριστικά χαρακτηριστικά της μεγάλης ελληνικής παράδοσης και να φτάσει σε μια νέα ενότητα που επιβάλλεται με τις κάθε είδους προεκτάσεις της εκφραστικής του γλώσσας. Για τις αναζητήσεις του στη γλυπτική, τη χαρακτική, το σχέδιο ακόμη και την αρχιτεκτονική, περιοχές που επίσης τον απασχόλησαν, δεν είναι δύσκολο να διαπιστωθεί ότι κατορθώνει να φτάνει πάντα σε νέες και προσωπικές λύσεις³. Έτσι στη γλυπτική του φαίνεται ότι χρησιμοποιεί στοιχεία της ζωγραφικής του γλώσσας όπως άλλωστε έχει παρατηρηθεί⁴ στη χαρακτική εξαντλεί τις δυνατότητες της γραμμής, στο σχέδιο αξιοποιεί τύπους της αρχαίας ελληνικής αγγειογραφίας, στη σκηνογραφία εκφράζει τον έσω-τετικό χαρακτήρα του κειμένου, στην αρχιτεκτονική, την ουσιαστικά και ολοκληρωμένη εκμετάλλευση του φυσικού χώρου. 'Αλλά είναι βέβαιο ότι σε όλες τις άλλες προσπάθειές του, ακόμη και στη λογοτεχνία του, κυρίως τα ποιητικά του κείμενα, επηρεάζονται ιδιαίτερα από τη ζωγραφική του. Είναι σχεδόν πάντα ή μεταφορά των αναζητήσεών του στη ζωγραφική, με το ρόλο του φωτός και του χρώματος, που δίνει τον τόνο και ολοκληρώνει τις διατυπώσεις του και στις άλλες εκφραστικές

1. Μυρτάλη 'Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «'Η Τέχνη του Γκίκα», στο "Ελληνες Ζωγράφοι 2. Μέλισσα, 'Αθήνα 1976, σελ. 335.

2. Nicos Papanikolaou, Theophilos, Kontoglou, Ghiga, Tsarouchis, «Four painters of 20 century Greece», Λονδίνο 1975, σελ. 30.

3. Για την απασχόλησή του με τις άλλες τέχνες, πρβλ. Ντόρα 'Ηλιοπούλου-Ρογιάν, 'Τα παράλληλα. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας. Πολυπλάνο, 'Αθήνα 1980, Προσπάθεια μιās πρώτης παρουσίασης των αναζητήσεων του Γκίκα στις άλλες καλλιτεχνικές περιοχές.

4. J. Brzekowsky, «Cahiers d'Art», 9, 1934, τεύχη 5-8, σελ. 200.

περιοχές που τὸν ἀπασχολοῦν, εἶναι ἡ ποιότητα τῆς γραμμῆς καὶ ὁ χαρακτήρας τοῦ χώρου, πὺ διαφαίνονται σὲ κάθε προσεχτική μελέτη ὅλων τῶν προσπαθειῶν του. Καὶ ὅπως ἀκόμη ἔχει εὐστοχα τονιστεῖ κάθε προσπάθεια «μιά πιὸ στενῆς ἐπαφῆς μὲ τὶς πολλαπλὲς πτυχὲς μιᾶς προσωπικότητας πὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ ἀνεξάντλητη δημιουργική ἱκανότητα καὶ ζωτικότητα καὶ πὺ ἂς μὴ τὸ ξεχνᾶμε —ἀποτελεῖ ἀπὸ μόνη της ὁρόσημο στὴν τέχνη τοῦ τόπου μας»⁵. Στὴ ζωγραφική, ἂν καὶ ὁ Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας ἐνδιαφέρεται γιὰ ὅλες τὶς θεματογραφικὲς περιοχές, προσωπογραφία καὶ μυθολογικά θέματα, καθημερινή σκηνή καὶ νεκρὴ φύση, ὅπως καὶ ἄλλες κατηγορίες, εἶναι στὴν τοπιογραφία στὴν ὁποία θὰ δώσει τὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς καὶ ὁλοκληρωμένες του διατυπώσεις. Στὴ ζωγραφική του γενικὰ διαπιστώνει κανεὶς τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο οἱ κατακτήσεις τῶν ρευμάτων τῆς σύγχρονης τέχνης κερδίζουν νέο περιεχόμενο καὶ ἐκφραστικὲς προεκτάσεις μὲ τὴ χρησιμοποίηση τύπων τῆς ἐλληνικῆς καλλιτεχνικῆς παράδοσης, μέτρο εὐγένεια, καθαρότητα, φῶς. Στὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς του προσπάθειες ἔχουμε τὴ σύνδεση τῆς νεοελληνικῆς τέχνης μὲ τὸ κλίμα τῶν μεταεμπρεσιονιστικῶν τάσεων, τῶν ἀναζητήσεων τοῦ φωβισμού καὶ τῶν τύπων τοῦ κυβισμού καὶ τοῦ κονστρουκτιβισμού, χωρὶς καμιά ἐξωτερικὴ δουρικὴ ἐξάρτηση. Γιατὶ ὁ Γκίκας στὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο καὶ τὴν ἀσκητικότητα τοῦ κυβισμού ἔρχεται νὰ προσθέσει τὴ χρωματικότητα τοῦ φωβισμού καὶ παράλληλα τὸ πνεῦμα τοῦ ὀρφισμού, πὺ πλουτίζουν καὶ μὲ νέα καὶ καθαρὰ προσωπικὰ στοιχεῖα τὸ ἐκφραστικὸ του ἰδίωμα. Ἔτσι στὰ ἔργα του συνδυάζεται ἡ λογικὴ μὲ τὸ αἶσθημα, ὁ νοῦς μὲ τὴν καρδιά, τὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο μὲ τὴν ποιητικὴ καὶ μουσικὴ διάθεση, ἡ μορφικὴ καθαρὸτητα μὲ τὴ χρωματικὴ εὐγένεια καὶ ἡ ποιότητα τῆς διατύπωσης μὲ τὴν ἐκφραστικὴ ἀλήθεια. Καὶ ὅπως παρατηρεῖ ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης σὲ μιὰ συνέντευξή του τὸ 1972, μετὰ τὸ πέρασμα «ἀπὸ τὴν αὐστηρὴν πειθαρχία τοῦ κυβισμού τῆς γεωμετρίας καὶ τῶν ἁρμονικῶν χαράξεων, αἰσθάνομαι τώρα ὅτι ἀπέκτησα τὸ δικαίωμα νὰ ἀφεθῶ στὸ ἐνστικτο»⁶. Σὲ μιὰ ἄλλη συνέντευξή του τὸ 1990 θὰ πεῖ «προσπαθοῦσα πάντα νὰ ἐνώσω τὸ ἀνατολικὸ μὲ τὸ δυτικὸ»⁷ πὺ θὰ πεῖ τὸ ἐσωτερικὸ μὲ τὸ ἐξωτερικὸ, τὴ φαντασία μὲ τὴ λογικὴ, τὴν ἱστορία μὲ τὸ παρόν. Δημιουργὸς μὲ τὸν ὁποῖο ἔχουν ἀσχοληθεῖ ὄχι ὅλοι οἱ Ἕλληνες ἱστορικοὶ καὶ κριτικοὶ τῆς τέχνης ἀλλὰ καὶ πλῆθος ξένοι, εἶναι γιὰ ὅλους μιὰ γνήσια, πηγαία

5. Ντόρα Ἡλιοπούλου-Ρογκάν, Τὰ παράλληλα..., σελ. 11.

6. Συνέντευξη στὸ Μ. Παρασκευαΐδη, Ἑφ. Νέος Κόσμος, 19 Μαρτίου 1972, σελ. 17.

7. Συνέντευξη στὴν Ἀμάντα Μιχαλοπούλου, Ἑφ. «Καθημερινή», Κυριακὴ 4 Νοεμβρίου 1990, σελ. 47.

και ανεξάρτητη καλλιτεχνική φυσιογνωμία και μια ολοκληρωμένη πνευματική προσωπικότητα. «Πρωτοπόρος για την ελληνική τέχνη»⁸ ο Γκίκας με μια ζωγραφική που «μέσα από τις μετακυβιστικές επιδιώξεις» θά συνδυαστεί με «την έντυπωματική δύναμη του χρώματος»⁹ και που «πέτυχε να μᾶς πεί ὅχι πῶς φαίνεται ἀλλὰ τί εἶναι τὸ ἐλληνικὸ τοπίο»¹⁰. Ἀκόμη «ὁ Γκίκας συνδυάζει ἐπιδράσεις διαφόρων κατευθύνσεων, παραμένει ὅμως συνδεδεμένος με τις μετακυβιστικές κυρίως φάσεις τοῦ Παρισίου»¹¹ καὶ «ὁ Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας στάθηκε καὶ αὐτὸς ἀπὸ τοὺς πρώτους ποὺ ἐνστερνίζεται ὀρισμένες ἀρχές τοῦ κυβισμού»¹². Ὅπως φαίνεται ἀπὸ τις παραπάνω καὶ ἄλλες παρατηρήσεις, ὅλοι σχεδὸν οἱ μελετητὲς διαπιστώνουν τὴν ἐπίδραση τοῦ κυβισμού στὸν Γκίκα, ἀλλὰ λίγοι συνδέουν τὴν καλλιτεχνική του δημιουργία καὶ με τὸ φωβισμό καὶ τὸν ὀρφισμό. Ἡ οὐσιαστικὴ ὅμως κατάρκτηση τοῦ Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα εἶναι ὁ καθαρὰ προσωπικὸς τρόπος με τὸν ὁποῖο κατορθώνει νὰ φτάσει σὲ μιὰ νέα σύνθεση στὴν ὁποία συνεργάζονται γόνιμα τὰ στοιχεῖα τῶν τριῶν αὐτῶν σημαντικῶν τάσεων με τοὺς τύπους τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς παράδοσης καὶ ἀκόμα τὸ ἐλληνικὸ φῶς. Καὶ αὐτὸ μπορεῖ νὰ διαπιστωθεῖ με κάθε μελέτη τῶν πρὸ σημαντικῶν καὶ καθοριστικῶν προσπαθειῶν του, τόσο στὴ ζωγραφικὴ, ὅσο καὶ στὶς ἄλλες παράλληλες καλλιτεχνικὲς ἐργασίες του. Ἀλλὰ στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι σκόπιμο νὰ ἀναφερθοῦν λίγα βιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸν καλλιτέχνη.

Ὁ Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας γεννήθηκε στὴν Ἀθήνα τὸ 1906 καὶ πέρασε τὰ παιδικὰ του χρόνια στὴν Ὑδρα. Ἀρχισε πολὺ νωρὶς νὰ σπουδάζει ζωγραφικὴ ἰδιωτικὰ με τοὺς Μαγιάση Ζοῦβ καὶ Παρθένη τὰ χρόνια 1918-1920. Στὸ Παρίσι τὸ 1921 ὁ Γκίκας θά δημοσιεύσει τὸ πρῶτο κείμενό του καὶ θά συνεχίσει τὶς σπουδές του στὸ Λύκειο τοῦ Janson de Saililly καὶ τὸ 1922 θά παρακολουθήσει μαθήματα γαλλικῆς καὶ ἐλληνικῆς φιλολογίας στὴ Σορβόνη¹³. Ἀπὸ τὸ 1924 θά παρακολουθήσει μαθήματα ζωγραφικῆς στὴν Ἀκαδημία Ρανσὸν με δάσκαλό του τὸν Μπισιέρ, ἐνῶ

8. Ἀλ. Ξύδης, «Προτάσεις γιὰ τὴν Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Τέχνης», τόμ. Β', Ἀθήνα 1976, σελ. 41.

9. Δ. Παπαστάμος, «Ζωγραφικὴ 1930-40», Ἀθήνα 1981, σελ. 92.

10. Μυρτάλη Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὅπου καὶ παραπάνω σελ. 409.

11. Στ. Λυδάκης, «Ἕλληνες Ζωγράφοι, Γ'. Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Ζωγραφικῆς», Μέλισσα, 1976, σελ. 409.

12. Τ. Σπητέρη, «3 αἰῶνες Νεοελληνικῆς Τέχνης», τόμ. Β', Ἀθήνα 1979, σελ. 176.

13. Βιογραφικὰ στοιχεῖα στὴ Μυρτάλη Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου ὅπου καὶ παραπάνω σελ.330 ἐ. καὶ στὸν Κατάλογο Γκίκα, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη 1973 καὶ Ghika «Paintings, Drawings, Sculpture» ἀπὸ τοὺς Ch. Zervos, E. Spender, P. L. Fermol, Λονδίνο 1964.

παράλληλα θά μελετήσει και χαρακτική με τὸν Δημήτρη Γαλάνη¹⁴. Γιὰ τὸν Γαλάνη εἰδικὰ ὁ ἴδιος ὁ Γκίκας θά πεί, σὲ συνέντευξή του, «στὴν Ἀκαδημία Ranson ἔκανα ζωγραφικὴ καὶ γλυπτική. Δάσκαλός μου ἦταν ὁ Γαλάνης. Εἶχε ἓνα σπῆτι στὸ πῶ ψηλὸ σημεῖο τῆς Μονμάρτης βρώμικο καὶ ἐλεεινό. Μοῦ ἔκανε πολὺ κακὸ ὁ Γαλάνης, γιατί μοῦ ἔλεγε πῶς τὰ ἤξερα ὅλα. Μετὰ ἀντιλήφθηκα πῶς δὲν ἤξερα τίποτα καὶ μοῦ πῆρε 20 χρόνια γιὰ νὰ μάθω»¹⁵. Ὁ Γκίκας θά ἐκθέσει ἔργα του ἀπὸ τὸ 1923 στὸ Παρίσι, θά ταξιδεύσει τὴν ἴδια χρονιά στὴν Ἰταλία καὶ τὴν Ἑλλάδα, θά κάνει τὴν πρώτη ἀτομικὴ του ἐκθεση τὸ 1927 στὴ Γαλλία καὶ τὸ 1928 στὴν Ἀθήνα. Τὸ 1929 θά ἐγκατασταθεῖ μόνιμα στὸ Παρίσι ὅπου θά μείνει ὡς τὸ 1934, ἐνῶ τὸ 1933 θά κάνει καὶ τὴ δεύτερη ἀτομικὴ του ἐκθεση πάλι στὸ Παρίσι. Πολὺ νωρὶς θά προκαλέσει τὸ ἐνδιαφέρον τῆς καλλιτεχνικῆς κριτικῆς καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι τὴν πρώτη ἀτομικὴ του ἐκθεση τοῦ 1927 παρουσίασε ὁ γνωστὸς κριτικὸς καὶ ἱστορικὸς τῆς τέχνης Μωρίς Ραϋνάλ καὶ γιὰ ὅλη του τὴν πορεία θά ἀσχοληθοῦν καὶ ἄλλοι σημαντικοὶ μελετητές. Στὸ Παρίσι ὁ Γκίκας θά γνωρίσει καὶ θά σχετιστεῖ με σημαντικὲς φυσιογνωμίες τοῦ πνεύματος καὶ τῆς τέχνης, ὅπως τὸν Λεζέ, τὸν Μπράκ, τὸν Ματίς, τὸν Λίπτσιτς, τὸν Λῶρενς, τὸν Κορπυζιέ, τὸν Ἐλλιот καὶ τὸ 1934 θά ἐπιστρέψει στὴν Ἑλλάδα. Μὲ τὴν ἐπιστροφή του ἀποδεικνύει τὴν ἔκταση τῶν διαφορόντων του, ὅταν ἓνα χρόνο ἀργότερα, τὸ 1935, μὲ μιὰ ὁμάδα φίλων του θά ἐκδώσει τὸ περιοδικὸ πρωτοπορειῶν τάσεων καὶ πνευματικοῦ προβληματισμοῦ, τὸ «Τρίτο Μάτι». Τὰ χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν ἐκτὸς ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ θά ἀσχοληθεῖ με τὴ σκηνογραφία, ἔτσι τὸ 1937 θά κάνει σκηνικὰ καὶ κοστουμια γιὰ τὸ «Ὅπως Ἀγαπᾷτε» τοῦ Σαίξπηρ καὶ γιὰ ἄλλα ἔργα ἀργότερα¹⁶. Τὸ 1941 ὁ Γκίκας θά ἐκλεγεῖ τακτικὸς καθηγητὴς Ἐλευθέρου Σχεδίου στὴν Ἀρχιτεκτονικὴ Σχολὴ τοῦ Ἑθνικοῦ Μετσόβιου Πολυτεχνείου, ὅπου θά διδάξει γιὰ δεκαεπτὰ χρόνια, ὡς τὸ 1958. Ὁλη αὕτὴ τὴν περίοδο θά παρουσιάσει ἔργα του σὲ δεκάδες ἀτομικὲς ἐκθέσεις στὴν Ἑλλάδα καὶ τὸ ἐξωτερικὸ —περισσότερες ἀπὸ πενήντα— καὶ θά ἔχει συμμετοχὴ σὲ πολὺ περισσότερες ὁμαδικές. Τὸ 1971 θά τοῦ ἀπονεμηθεῖ ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν τὸ Ἀριστεῖο τῶν Καλῶν Τεχνῶν καὶ τὸ 1974 θά ἐκλεγεῖ τακτικὸ μέλος τῆς Ἑξακο-

14. Διαφορετικὲς πληροφορίες γιὰ τὶς σπουδές του δίνουν οἱ Τ. Σπητέρης, 3 Αἰῶνες, τόμ. Γ', σελ. 307 καὶ Ν. Πετσάλης-Διομήδης στὸ «Γκίκας, Βιογραφικὸ Λεξικὸ Ἑκδοτικῆς Ἀθηνῶν», σελ. 444.

15. Ἀμάντα Μιχαλοπούλου, ἐφ. Καθημερινή, Κυριακὴ 4 Νοεμβρίου 1990, σελ. 47.

16. Γιὰ τὶς σκηνογραφικὲς προσπάθειές του πρβλ. Ντόρα Ἡλιοπούλου-Ρογκάν, «Τὰ παράλληλα», Ἀθήνα 1980, σελ. 118 ἐ.

λούθησε να εργάζεται ακούραστα και όλα τα επόμενα χρόνια, χωρίς να περιορίζεται μόνο στη ζωγραφική, αλλά δίνοντας έργα του και στη γλυπτική, τη χαρακτική, την αρχιτεκτονική και τη λογοτεχνία. Ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας πέθανε στην Αθήνα στα 88 του χρόνια το 1994¹⁷.

Είναι εξαιρετικά δύσκολο να αντιμετωπιστεί ουσιαστικά ή καλλιτεχνική δημιουργία του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, γιατί, ενώ έχουμε πολλές μελέτες για διάφορες φάσεις της πορείας του, δεν έχουμε ένα κατάλογο όλων των προσπαθειών του. Μόνο για την περίοδο 1921-1940 έχουμε ένα πλήρη κατάλογο μόνο του ζωγραφικού του έργου με καίριες παρατηρήσεις, προσπάθειες που δυστυχώς δεν συνεχίστηκε¹⁸. Και ενώ για την περίοδο 1921-1988 διακρίνει ο μελετητής του Νίκου Πετσάλης-Διομήδης τρεις φάσεις στην καλλιτεχνική του δημιουργία, για τα χρόνια 1988-1994 μπορούμε να δεχτούμε ότι δεν έχουμε σημαντικές μεταβολές και ότι η ζωγραφική του κινείται στα ίδια πλαίσια με προσπάθειές του, μετά το 1980, όταν επικρατεί το γεροντικό καθαρά στύλ του. Έτσι ο Πετσάλης-Διομήδης διακρίνει μια πρώτη φάση, αυτή της περιόδου 1921-37, που χαρακτηρίζει «της νεότητας και των αναζητήσεων», μια δεύτερη από το 1938 στο 1965 «της άκμης» και μια τρίτη 1966-1988 της ωριμότητας. Αυτές τις τρεις τις διαιρεί σε μικρότερες φάσεις που σχετίζονται με μεταβολές της θεματογραφίας και των στυλιστικών του μετατοπίσεων. Πιο σωστό πάντως θα ήταν η τρίτη να κλείνει γύρω στο 1980 για να αφήσει χώρο και για μια τέταρτη από το 1981 ως το 1994 όταν επικρατούν τα χαρακτηριστικά που μάς είναι γνωστά και από άλλους δημιουργούς διαφόρων εποχών σαν τυπικά στοιχεία του γεροντικού στύλ¹⁹. Αυτό μπορεί να το διαπιστώσει κανείς

17. Βιογραφικά στοιχεία για τον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα δίνουν οι περισσότερες από τις εργασίες που αναφέρονται στην καλλιτεχνική του δημιουργία. Για το χαρακτήρα του έργου του ιδιαίτερα μπορεί να μείνει κανείς στο «Η Τέχνη του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα», εκδ. Ίκαρος, 1973, με κείμενα πνευματικών ανθρώπων και ιστορικών της τέχνης σαν τον Βενέζη, τον Έλύτη, τον Εύαγγελίδη, τον Καλλιγιά, τον Μιχελή, τον Ξύδη και άλλους ακόμη.

18. Νίκος Πετσάλης-Διομήδης, «Χατζηκυριάκος-Γκίκας». Πλήρης κατάλογος του ζωγραφικού έργου 1921-1940», Αθήνα 1979. Ο μελετητής δίνει ακόμη πολλές πληροφορίες για εκθέσεις του Γκίκα, κείμενα και κρίσεις για το έργο του, διακρίσεις και άλλα στοιχεία. Βιογραφικά στοιχεία επίσης του ίδιου στο Βιογραφικό Λεξικό της Έκδοτικής Αθηνών, τόμ. 9α, Αθήνα 1988, σελ. 414 έ., σελ. 415. Για πολλά από τα πρώιμα έργα που βρίσκονται σε διάφορες συλλογές ή και έχουν χαθεί ο Πετσάλης-Διομήδης βασίστηκε σε στοιχεία του ίδιου του Γκίκα. Δυστυχώς το έργο το οποίο πρόκειται να περιλάβει όλες τις ζωγραφικές προσπάθειες του Γκίκα δεν συνεχίστηκε.

19. Το γεροντικό στύλ είναι αυτό που έχουμε σε χαρακτηριστικές προσπάθειες πολλών μεγάλων δημιουργών μετά τα 60 περίπου χρόνια τους. Και αυτό είναι όπως τα βλέπει ο κυριότερος

και στη χαρακτηριστική και το σχέδιό του²⁰ όπως και στη γλυπτική του, με την οποία ασχολήθηκε ιδιαίτερα ο Νίκος Χατζηκυριάκος- Γκίκας και τα τελευταία χρόνια της ζωής του²¹, και μās δίνει περισσότερο έργα με μυθολογικά και αλληγορικά θέματα. Πάντως τον πλοῦτο, το χαρακτήρα και την ποιότητα της εκφραστικής γλώσσας του Γκίκα όπως και του σχεδίου της χαρακτηριστικής και της γλυπτικής του, μπορεί να την καταλάβει καλύτερα, αν πλησιάσει μερικές από τις μεγάλες εκθέσεις έργων του που έγιναν τα τελευταία χρόνια. Τη μεγάλη αναδρομική έκθεση της Έθνικής Πινακοθήκης το 1973, της γλυπτικής στο Τρίτο Μάτι το 1984, την μεγάλη δωρεά έργων στην Έθνική Πινακοθήκη το 1984²² και τα έργα του Μουσείου Νικολάου Χατζηκυριάκου-Γκίκα που λειτουργεί σαν παράρτημα του Μουσείου Μπενάκη²³. Πρόκειται για τα έργα που μās επιτρέπουν να διαπιστώσουμε εύκολα όλη την πολ-

μελετητής του— «μια προοδευτική συγχώνευση των συνθετικών στοιχείων και μια μείωση της δυναμικότητας, μια πτώση της χρωματικότητας και μια υποχώρηση των λεπτομερειών και της έντασης προς το συμφέρον μιας μεγαλύτερης καθαρά πνευματικής ένότητας». Α. Ε. Brinckman, «Spätwerke groseer Meister 1925» που συμπληρώνει ο Joseph Gantner στο «Der alte Künstler», ο οποίος στα όψιμα έργα βλέπει τη θυσία της λεπτομερεικής τελειότητας για την ποιότητα, την επικράτηση του Non finito και την προτίμηση στο ελεύθερο και σχεδιαστικό, ώστε να μπορεί να πει κανείς ότι ο ώριμος καλλιτέχνης κερδίζει μεγαλύτερη ελευθερία απέναντι της φόρμας. Και καταλήγει «ίσως το πιο όμορφο και πιο άμεσο και γι' αυτό το πιο κοινό χαρακτηριστικό του γέρου καλλιτέχνη είναι η ικανότητά του για έσωτερικήυση, ο πόθος του να περάσει σ' αυτό τον «γεμάτο μυστικά» δρόμο προς το έσωτερικό, τον οποίο ο Νοβάλις έγκωμιάσε σαν τον αληθινό δρόμο του καλλιτέχνη. Για το γεροντικό στυλ του Μιχαήλ Άγγέλου πρβλ. Χρ. Χρήστου, «Η Ίταλική Ζωγραφική κατά το Δέκατο Έκτο Αιώνα», τόμ. Α', Αθήνα 1986, σελ. 353 έ., του Τιτσιάνο, «Η Ίταλική Ζωγραφική κατά το Δέκατο Έκτο Αιώνα», τόμ. Ε', 1973 και 1990, σελ. 105 έ., του Πικασσό στο Χρ. Χρήστου, «Το Γεροντικό Στυλ στην καλλιτεχνική δημιουργία του Pablo Picasso». Έπιστ. Έπετηρίς Φίλος. Σχολής Άριστ. Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τόμ. 13, 1974.

20. Για τα σχέδιά του πρβλ. Έβιτα Άράπογλου, «Ghika Σχέδια-Drawings», Αθήνα 1992.

21. Για τη γλυπτική του Γκίκα πρβλ. Ντόρα Ήλιοπούλου-Ρογκάν, «Παράλληλα», σελ. 13 έ. και πίν. σελ. 58-66 και Α. Γεωργακόπουλος, Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, «Γλυπτική 1934-1984», Το Τρίτο Μάτι, 1984.

22. Το 1984 ο Γκίκας έκανε δωρεά στην Έθνική Πινακοθήκη 46 πίνακές του με τον όρο να εκτίθενται μόνιμα σέ αίθουσά της που θα έχει το όνομά του. Πρόκειται για έργα από όλες τις περιόδους της καλλιτεχνικής του δημιουργίας.

23. Παράρτημα του Μουσείου Μπενάκη στο σπίτι στο οποίο του άνηκε και πέρασε ο καλλιτέχνης όλα τα τελευταία του χρόνια. Έκει βρίσκεται και το αρχείο, τα βιβλία και τα επιπλά του μαζί με χαρακτηριστικές προσπάθειες από όλες τις φάσεις της καλλιτεχνικής του πορείας.

λαπλόττητα και την έκταση τῶν ἀναζητήσεών του, και την ἐσωτερική σύνδεσή του τόσο με τὴ μεγάλη ἑλληνική παράδοση ὅσο και τὶς κατακτήσεις τῆς παγκόσμιας τέχνης και τὸ καθαρὸ ἑλληνικὸ φῶς. Περισσότερο ἔχουμε τὴ δυνατότητα νὰ καταλάβουμε τὸν πλοῦτο τῆς μορφοπλαστικῆς του φαντασίας και τὴ δύναμη τῶν διατυπώσεών του, τὴν ποιότητα και τὴν ἀλήθεια τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας. Τὴν ἐπαφή τοῦ Γκίκα με τοὺς δασκάλους του και τὴν ἐπίδρασή τους τὴν ἔχουμε ιδιαίτερα σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ πολὺ πρώϊμα ἔργα του, ὅταν εἶναι μόλις δεκαπέντε χρόνων, ὅπως τὴν *Αὐτοπροσωπογραφία τοῦ καλλιτέχνη* και τὸ *Τοπίο με Κυπαρίσσια*, στὴ Συλλογὴ τοῦ καλλιτέχνη. Ἔτσι στὸ πρῶτο διαφαίνεται εὐκόλα ἡ ἐπίδραση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Μαγιάση²⁴, στὸ δεύτερο διαφαίνεται τόσο στὸ θέμα ὅσο και τὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο αὐτῆ τοῦ Κωνσταντίνου Παρθένη²⁵. Ἡ μελέτη ἔργων μεγάλων δασκάλων τοῦ παρελθόντος ἀλλὰ και συγχρόνων δημιουργῶν τοῦ φωβισμού εἶναι φανερὴ σὲ ἔργα του ἀπὸ τὴν περίοδο 1924-1929. Αὐτὸ τὸ διαπιστώνουμε σὲ ἔργα σὰν τὸ *Σηκουάνας και Γέφυρα τῶν Τεχνῶν*, τοῦ 1923 —Συλλογὴ Κ. Β. Ἀναγνωστόπουλου—, τὸ *Ἀνηφορία*, τοῦ 1924, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ και τὸ *Δρόμος τοῦ Ἀνκαβηττοῦ*, πάλι τοῦ 1924, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ. Τὰ τυπικὰ φωβιστικὰ χαρακτηριστικὰ διακρίνονται στὴν προτίμηση γιὰ τὶς μεγάλες χρωματικὲς ἐπιφάνειες, τὴν ἔστω και περιορισμένη τάση γιὰ σχηματοποίησι, τὸν τονισμό τοῦ τυπικοῦ και τὴν ἀποφυγὴ τῶν λεπτομερειῶν. Τὴν ἴδια περίοδο τὰ γυμνά του περισσότερο, ὅπως τὸ *Γυμνὸ Μοντέλο με Κομπολόϊ* και τὸ *Γυμνὸ Μοντέλο* ποὺ ἀναπαύεται, τὰ δυὸ τοῦ 1925²⁶, γνωστὰ ἀπὸ φωτογραφίες, δὲν ἀφήνουν καμιά ἀμφιβολία γιὰ τὴν ἐπαφή του με τὸν Γαλάνη και τὴν ἐπίδρασή του²⁷. Λίγο ἀργότερα διαφαίνεται και μιὰ κάποια μελέτη ἔργων τοῦ

24. Ὁ Νικόλαος Μαγιάσης ποὺ γεννήθηκε στὴν Ἀθήνα τὸ 1905, ζωγράφος με ιδιαίτερη ἐπίδοση και στὴν ἀγιογραφία, μαθητὴς στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν τῶν Γ. Ἰακωβίδη, Δ. Γερανιώτη και Σ. Βικάτου, ἀσχολήθηκε ιδιαίτερα με διάφορα θέματα και κυρίως με τὴν προσωπογραφία, τὴ θαλασσογραφία και τὴν ἀγιογραφία. Χρησιμοποιεῖ συχνὰ και ἐμπρεσιονιστικὰ στοιχεῖα και διακρίνεται γιὰ τὸ κάπως σκληρὸ σχέδιό του. Πρὸβλ. Σ. Λυδάκη, "Ἑλληνες Ζωγράφοι, τόμ. 4, Λεξικὸ 1976, σ. 234.

25. Κωνσταντῖνος Παρθένης, μιὰ ἀπὸ τὶς πιδ σημαντικὲς φυσιογνωμίες τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς και θεωρεῖται σὰν ἕνας ἀπὸ τοὺς «πατέρες» τῆς νεοελληνικῆς τέχνης. Τὸ ἔργο του διακρίνεται γιὰ τὴν ἰδεαλιστικὴ βάση του, τοὺς συμβολικοὺς στόχους και τὸ ἀλληγορικὸ περιεχόμενο.

26. Ἔργα ποὺ μαζί με ἄλλα, ὅπως τὸ *Γυμνὸ Μοντέλο* σὲ *Καναπέ*, κατέστρεψε ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης, ὅπως μᾶς πληροφορορεῖ ὁ Ν. Πετσάλης-Διομήδης.

27. Αὐτὸ διαπιστώνεται εὐκόλα τόσο στὴ θεματογραφία ὅσο και τὸν καθοριστικὸ ρόλο τῶν γραμμικῶν θεμάτων.

Τζιόρτζιο ντέ Κίρικο²⁸ και τῆς μεταφυσικῆς ζωγραφικῆς σέ ἔργα σάν τὸ *Ἐσωτερικὸ μὲ Καθρέφτη καὶ Βάζο*, τοῦ 1926 —ἔργο ποὺ ἔχει χαθεῖ, ἢ δὲν εἶναι γνωστὸ ποῦ βρίσκεται— τὸ *Αὐτοπροσωπογραφία* τοῦ καλλιτέχνη, τοῦ 1925-26, σὲ ιδιωτικὴ συλλογὴ καὶ σὲ μερικὰ ἐσωτερικὰ ἀπὸ τὸ 1926-27. Πρόκειται γιὰ ἔργα στὰ ὁποῖα παίζουν βασικὸ ρόλο οἱ συνδυασμοὶ καθέτων καὶ ὀριζοντίων θεμάτων, ὁ προβληματικὸς αἰνιγματικὸς χῶρος καὶ τὰ συγκρατημένα χρώματα, τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μεταφυσικῆς ζωγραφικῆς. Ἀκόμη σὲ ἄλλα σχετικὰ πρῶϊμα ἔργα τοῦ διακρίνονται εὐκολὰ καὶ οἱ ἐπαφές τοῦ Γκίκα μὲ γνωστὲς προσπάθειες τοῦ Ματίς²⁹ τόσο στὴ θεματογραφία ὅσο καὶ τὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο. Γιὰ τὴν περίοδο 1927-1969 ἓνα ἀπὸ τὰ προβλήματα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Γκίκα φαίνεται ὅτι εἶναι ἡ ὀργάνωση τοῦ χώρου μὲ τὴν προτίμησή του στὰ ἐσωτερικὰ καὶ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ θέματα, στὰ ὁποῖα τὸν τόνο τὸν δίνουν πάντα ἡ αὐστηρὴ ὀργάνωση καὶ τὰ ἀλληλοσυμπλεκόμενα ἐπίπεδα καὶ μιὰ σχεδὸν κλασικιστικὴ καθαρότητα τοῦ χρώματος. Αὐτὸ τὸ βλέπουμε σὲ χαρακτηριστικὲς του προσπάθειες ὅπως τὸ *Ἀνοιχτὴ Πόρτα*, τοῦ 1927, σὲ ιδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Σπίτια τῆς Ἀθήνας τὴ Νύχτα*, 1927-28 —ἔργο ποὺ δὲν ξέρομε ποῦ βρίσκεται— Τὸ *Σπίτια τῆς Ἀθήνας* II, συλλογὴ I. Πατρικίου, καὶ ἄλλα, ποὺ κινοῦνται οὐσιαστικὰ στὰ ἴδια τεχνοτροπικὰ πλαίσια. Ἡ προτίμησή του ἰδιαίτερα στὰ ἀρχιτεκτονικὰ θέματα καὶ τὰ κλασικιστικὰ οἰκοδομήματα συνήθως τοῦ ἐπιτρέπει νὰ δίνει μιὰ ζωγραφικὴ ἰδεαλιστικὴ καὶ κλασικιστικὴ, μὲ ἔμφαση στὴ λιτότητα καὶ τὴν αὐστηρότητα, τὴν ἐσωτερικότητα καὶ τὴν εὐγένεια τῶν μορφῶν καὶ τοῦ χρώματος.

Ἀπὸ τὸ 1929 ἰδιαίτερα σημειώνει κανεῖς μιὰ ὄλο καὶ μεγαλύτερη προσέγγιση τοῦ Γκίκα στίς προσπάθειες δημιουργῶν τοῦ κυβισμού. Θεματογραφία καὶ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο δὲν ἀφήνουν καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὴν ἐπαφὴ καὶ τίς ἀναζητήσεις του μὲ τὴν κατεύθυνση αὐτὴ, ἐνῶ παράλληλα φαίνεται ὅτι δὲν δέχεται παθητικὰ μερικὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τοῦ κυβισμού καὶ ἰδιαίτερα τὰ ἀσχητικὰ χρώματα, ὅπως

28. Ὁ Τζιόρτζιο ντέ Κίρικο, ποὺ γεννήθηκε στὸ Βόλο τὸ 1888 καὶ πέθανε τὸ 1978 στὴ Ρώμη, εἶναι ὁ πρὶν σημαντικὸς ἐκπρόσωπος τῆς μεταφυσικῆς ζωγραφικῆς.

29. Μὲ τὸν Ματίς ἔχουμε τὸ μεγάλο δάσκαλο τοῦ φωβισμού καὶ ἓνα ἀπὸ τοὺς πρὶν σημαντικοὺς δημιουργοὺς τῆς σύγχρονης τέχνης. Γιὰ τὸν Τζιόρτζιο ντέ Κίρικο πρβλ. Χρ. Χρήστου, «Ἡ Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰώνα», τόμ. Ε', Ἀθήνα 1986, σελ. 33-51, γιὰ τὸν Ἀνρί Ματίς, Χρ. Χρήστου, «Ἡ Εὐρωπαϊκὴ Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰώνα», τόμ. Α', Θεσσαλονίκη 1976 καὶ 1990, σελ. 33-54.

τὰ ἔχουμε στὰ ἔργα τῶν μεγάλων δασκάλων του, τοῦ Πικασσό καὶ τοῦ Μπράκ³⁰. Μάλιστα ἴσως θὰ ἔπρεπε νὰ προσθέσει κανεὶς ὅτι καὶ σὲ χαρακτηριστικὰ του ἔργα ἀπὸ τὴν περίοδο 1929-1931 φαίνεται σὰν νὰ διστάζει γιὰ τὸ δρόμο ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἀκολουθήσει γιὰτὶ χρησιμοποιεῖ τύπους τοῦ κυβισμού μὲ τὰ χρώματα τοῦ φωβισμού καὶ κάτι ἀπὸ τὸ χῶρο τῆς μεταφυσικῆς ζωγραφικῆς. Ἔτσι οὐσιαστικὰ τὰ χρόνια αὐτὰ ἔχουμε δυὸ ομάδες ἔργων του, ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ μερικὰ στὰ ὁποῖα κάνει ἐντύπωση τὸ μεικτὸ κάπως μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο καὶ σὲ ἄλλα στὰ ὁποῖα ἐπικρατοῦν τὰ στοιχεῖα τοῦ κυβισμού, ἀλλὰ ὅχι αὐτὰ τῶν Πικασσό καὶ Μπράκ. Ἔτσι σὲ ἔργα του, ὅπως τὸ *Στρατώνας I* καὶ ἄλλα μὲ τὸν ἴδιο τίτλο, τοῦ 1929, τὸ *Ὁρχήστρα*, ἐπίσης τοῦ 1929, καὶ τὸ *Σπίτια*, τοῦ 1930, σὲ ἰδιωτικὲς συλλογές, διαπιστώνεται εὐκολὰ ὅτι χρησιμοποιεῖ τὸ μεικτὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο μὲ τύπους ἀπὸ διάφορες κατευθύνσεις. Ἔτσι, κοντὰ στὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο καὶ τὴ ρυθμικὴ ὀργάνωση τοῦ κυβισμού, ἔχει καὶ τὰ ἀνοιχτὰ φωτεινὰ χρώματα τοῦ φωβισμού καὶ κάτι ἀπὸ τὸ χῶρο τῆς μεταφυσικῆς ζωγραφικῆς. Σὲ ἄλλες ὅμως προσπάθειές του, ὅπως τὸ *Φῶς τῆς Λάμπας*, τοῦ 1929, στὴ συλλογὴ Ἄγγελου Καντακουζηνοῦ, τὸ *Λιμάνι ποὺ στροβιλίζεται*, τοῦ 1930 —ἄγνωστο ποῦ βρίσκεται— τὸ *Περιστερεώνας*, ἐπίσης τοῦ 1930 —σὲ ἄγνωστη συλλογὴ— εἶναι ἀναμφίβολα τὰ στοιχεῖα τοῦ κυβισμού ποὺ δίνουν τὸν τόνο, μὲ τὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο, τὰ συγκρατημένα χρώματα, τὸν ἀπροοπτικὸ χῶρο. Ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ μὴν σημειώσῃ κανεὶς ἰδιαιτέρα τὸ ρόλο ποὺ παίζει ἡ διαγώνια ὀργάνωση καὶ ἡ χρησιμοποίησις τοῦ χρώματος ὅτι ὁ Γκίκας δέχεται οὐσιαστικὰ ἐρεθίσματα, ὅχι τόσο ἀπὸ τὸν Μπράκ καὶ τὸν Πικασσό, ὅσο ἀπὸ τὶς προσπάθειες τοῦ Γκρι³¹. Σαφέστερα τὴν τάση τοῦ Γκίκα νὰ συνδυάζει τὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο τοῦ κυβισμού μὲ τὰ φωτεινὰ καὶ ζωντανὰ χρώματα τοῦ φωβισμού τὴν ἔχουμε σὲ ἔργα του ζωγραφισμένα τὸ 1931, ὅπως εἶναι τὸ *Λονόμενες* σὲ *Σπηλιὰ* καὶ τὸ *Γλέντι* στὸ *Ἀκρογιάλι*, τὰ δυὸ στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, τὸ *Γλέντι* στὸ *Ἀκρογιάλι II*, στὴ συλλογὴ τοῦ καλλιτέχνη, καὶ ἄλλα, ὅλα τοῦ 1931.

30. Τόσο ὁ Πικασσό ὅσο καὶ ὁ Μπράκ στὴν ἀναλυτικὴ κυρίως περίοδο τοῦ κυβισμού χρησιμοποιοῦν ἀσκητικὰ κυρίως χρώματα, τὰ ὁποῖα δὲν δέχονται ἄλλοι κυβιστὲς σὰν τὸν Γκρι καὶ τὸ Λενέ.

31. Ὁ Ζοσὲ Γκονζάλες, ποὺ στὸ Παρίσι ἄλλαξε τὸ ὄνομά του σὲ Χουάν Γκρι, 1887-1927, εἶναι Ἰσπανὸς καὶ αὐτὸς ποὺ πολὺ νωρὶς ἀσπάστηκε τὸν κυβισμό, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν Πικασσό. Ὁ κυβισμὸς του ὅμως, ἐνῶ διατηρεῖ τὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο, δὲν θυσιάζει τὰ ζωντανὰ χρώματα καὶ τὰ ἔργα του διακρίνονται γιὰ τὴ διαγώνια ὀργάνωση. Πρβλ. Χρ. Χρήστου, «Ἡ Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰῶνα», τόμ. Α', σελ. 237 ἔ.

Πρόκειται για έργα στα όποια κοντά σε τυπικά στοιχεία του κυβισμού έχουμε και πλούσια σχεδόν διονυσιακά χρώματα και άνοιχτο ελεύθερο χώρο, προσωπικούς συνδυασμούς και ποιητικό χαρακτήρα του συνόλου. Αυτά αποδεικνύουν ότι ο Γκίκας, αν και έχει αφομοιώσει τις κατακτήσεις τόσο του φωβισμού όσο και του κυβισμού, δεν φαίνεται να ικανοποιείται με αυτό και δεν δέχεται να περιοριστεί στο κλίμα τους.

Αλλά δεν υπάρχει αμφιβολία ότι από το 1932 με τις καθαρά προσωπικές αναζητήσεις του ο Γκίκας κατορθώνει να προχωρήσει όλο και σαφέστερα σε ένα μορφοπλαστικό λεξιλόγιο, στο όποιο είναι δυνατό να ολοκληρωθούν καλύτερα οι προθέσεις του. Έτσι, αν και διαφαίνονται ακόμη στοιχεία από τις έπαφές του με έργα δημιουργών διαφόρων κατευθύνσεων και τις μελέτες του σε διάφορα μουσεία, είναι σχεδόν πάντα οι προσωπικές διατυπώσεις που δίνουν τον τόνο. Γιατί σε χαρακτηριστικά έργα από τα χρόνια που ακολουθούν επιδιώκει και σε πολλές περιπτώσεις κατορθώνει να φτάσει σε διατυπώσεις που διακρίνονται για την έσωτερικότητα του χρώματος και το καθαρά προσωπικό ποιητικό τους περιεχόμενο. Τώρα επίσης σημειώνει κανείς μια μεγαλύτερη προσέγγιση της ζωγραφικής του Γκίκας στο κλίμα των έργων του Ματίς και ιδιαίτερα αυτών της περιόδου 1910-1914, χωρίς να διακρίνεται καμιά εξωτερική σχέση ή επίδραση. Τα καθοριστικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής γλώσσας του Γκίκας τώρα είναι ένας προσωπικός συνδυασμός, καμπυλόμορφων, καθέτων και όριζοντίων θεμάτων, έσωτερικού και έξωτερικού χώρου, φυτικών και γεωμετρικών τύπων, που πλουτίζουν και με νέες έκφραστικές δυνατότητες τα έργα. Παράλληλα σημειώνεται και μια μεγαλύτερη έπαφή με έργα του Πικασσό, ιδιαίτερα αυτών της σουρρεαλιστικής και παραμορφωτικής περιόδου³² με την ανθρώπινη μορφή δοσμένη αποσπασματικά και με τονισμένες εξπρεσιονιστικές παραμορφώσεις. Έτσι, κοντά σε έργα με καθαρά ποιητικό περιεχόμενο και όνειρική διάθεση, όπως το *Δέντρο στον Κήπο*, το *Καροτσάκι στον Κήπο* και το *Στο Πάρκο*, του 1932 —άγνωστο που βρίσκονται— έχουμε και προσπάθειες σαν το *Τα Τρία Πορτοκάλια*, του 1932, το *Χορεύτριες*, του 1932-33, το *Ανθ Γυμνά*, επίσης του 1932-33 —άγνωστο που βρίσκονται— και το *Ανθ Μορφές*, του 1936, σε ιδιωτική συλλογή. Σ' αυτά είναι οι τονισμένες εξπρεσιονιστικές παραμορφώσεις και ο άκαθό-

32. Ο Πικασσό στρέφεται στο κλίμα του σουρρεαλισμού μετά το 1925 και δίνει χαρακτηριστικά του έργα ως το 1932 στα όποια παίζουν καθοριστικό ρόλο και οι εξπρεσιονιστικές παραμορφώσεις. Πρβλ. Χρ. Χρήστου, «Η Ζωγραφική του Είκοστού Αιώνα», τόμ. Β', σελ. 212-294 και ειδικά για την σουρρεαλιστική του φάση, σελ. 270 έ.

ριστος χῶρος, ἡ προβληματική ἀτμόσφαιρα καὶ τὰ ἑλλειπτικά στοιχεῖα τὰ ὁποῖα κινοῦνται πολὺ κοντὰ στὶς ἐργασίες τοῦ Πισασσοῦ τὰ χρόνια 1928-1932. Ἀλλὰ σὲ ἄλλα του ἔργα, ζωγραφισμένα μετὰ τὴν ἐπιστροφή του τὸ 1934 στὴν Ἑλλάδα, ἔχουμε ὅλο καὶ σαφέστερα τὴν ἐπιβολὴ μιᾶς καθαρὰ προσωπικῆς ἐκφραστικῆς γλώσσας στὴν ὁποία δίνει τὸν τόνο μιὰ γόνιμη συγχώνευση τύπων τοῦ φωβισμού, τοῦ κυβισμού καὶ τοῦ ὀρφισμού. Τώρα τὸν τόνο τὸν δίνουν ἡ ἔμφαση στὶς ζωγραφικὲς ἀξίες καὶ ἡ ποιητικὴ ἀτμόσφαιρα, ὁ συνδυασμὸς γεωμετρικῶν καὶ βιόμορφων τύπων καὶ συχνὰ ἡ παρεμβολὴ ὑπαινικτικῶν χαρακτηριστικῶν. Αὐτὰ τὰ διαπιστώνει κανεὶς εὐκολα σὲ ἔργα σὰν τὸ θαυμάσιο *Νεκρὴ Φύση-Γαρόφαλλα*, τοῦ 1934³³, τὸ *Τοπίο στὸν Ἀσπρόπυργο*, συλλογὴ Αἰμ. Παπαστράτου, τὸ *Κατάρτι καὶ Ἐξαρτήματα*, συλλογὴ Κ. Μπαστιᾶ, τὰ *Τοπίο στὸν Πόρο*, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, ὅλα τοῦ 1934, τὸ *Σύνθεση μὲ Ρυθμικὰ Ἀντικείμενα*, τοῦ 1935, στὴ συλλογὴ τοῦ καλλιτέχνη, καὶ πολλὰ ἄλλα ἀκόμη. Σ' αὐτὰ ὅπως καὶ σὲ πολλὰ ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἀκολουθοῦν, ὁ Γκίκας μᾶς δίνει μιὰ ζωγραφικὴ στὴν ὁποία ἔχουν συνδυαστεῖ ὅλες σχεδὸν οἱ ἀναζητήσεις τῆς σύγχρονης τέχνης, καὶ ἔχουν ἀναχωνευτεῖ γιὰ νὰ δώσουν ἐντελῶς νέες καὶ προσωπικὲς διατυπώσεις. Τὴν καθαρὰ προσωπικὴ σύνθεση γεωμετρικῶν καὶ βιόμορφων τύπων, χρώματος καὶ γραμμῆς, ἐσωτερικοῦ καὶ ἐξωτερικοῦ, τὴν ἔχουμε σαφέστερα καὶ σὲ μιὰ σειρὰ χαρακτηριστικῶν ἔργων του ἀπὸ τὸ 1936-1939, μὲ τὴν σχηματοποίησιν τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς καὶ τὴν ἀποσπασματοποίησίν της, τὸ συγκρατημένον χαρακτῆρα τοῦ χρώματος καὶ τὴ μελετημένη ὀργάνωσιν. Στὴ σειρά του μὲ τοὺς *Ράφτες*, *Ράπτῃς II* καὶ *Ράπτῃς III*, στὴ συλλογὴ τοῦ καλλιτέχνη καὶ σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Τρεῖς Ράφτες*, πάλι σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, ὅλα ἀπὸ τὸ 1936, καὶ τὸ *Ἀντιφεγγίσματα*, πάλι τοῦ 1936, στὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκην, αὐτὰ διαπιστώνονται χωρὶς δυσκολία. Σ' αὐτὰ τὰ αὐστηρὰ γεωμετρικὰ θέματα τῶν ἐσωτερικῶν χώρων διαλέγονται κατὰ κάποιον τρόπο μὲ τὶς σχηματοποιημένους ἀνθρώπινους μορφὲς γιὰ νὰ καταλήξουν σὲ διατυπώσεις, στὶς ὁποῖες αὐστηρὴ ὀργάνωσις καὶ ρυθμικὰ στοιχεῖα, χρωματικὸς πλοῦτος καὶ διακοσμητικὰ χαρακτηριστικὰ παρασύρουν τὸ θεατὴ μὲ τὴν περισσότερον ποιητικὴ φωνὴν τους. Ὁ Γκίκας σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ προσπάθειές του μὲ λίγα καὶ συνήθως κοινὰ ἀντικείμενα, κατορθώνει μὲ τὴν ἔμφαση στὶς ζωγραφικὲς ἀξίες νὰ φτάνει σὲ ἐξαιρετικὲς ἐκφραστικὲς διατυπώσεις. Αὐτὸ τὸ βλέπει κανεὶς σὲ ἔργα τοῦ 1937, ὅπως τὸ *Λαϊκὰ Παιχνίδια* καὶ ἡ *Κινέζικη Τσαγιέρα II* στὴν

33. Τὸ ἔργο χρονολογεῖται, στὸν Κατάλογο τῆς ἐκθεσῆς Γκίκας στὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκην τὸ 1973, τὸ 1934 ὅπως εἶναι σωστό, ἐνῶ ἀπὸ τὴν Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, στὸ Ἑλληνες Ζωγράφοι, τόμ. 2 τῆς Μέλίσσας, σελ. 332, ἀπὸ παραδρομὴ τὸ 1935.

Ἑθνική Πινακοθήκη, τὸ *Κινέζικη Τσαγιέρα I*, στὴ συλλογὴ τοῦ καλλιτέχνη, τὸ *Λυχνάρι*, στὴ συλλογὴ I. Οἰκονόμου, καὶ ἄλλα. Στὰ ἔργα αὐτὰ τὰ κοινὰ καὶ ταπεινὰ ἀντικείμενα τῆς καθημερινῆς ζωῆς μεταμορφώνονται σὲ σύνολα ποὺ συνδυάζουν, μὲ θαυμάσιο τρόπο, ἐσωτερικότητα καὶ ποιητικὴ φωνή, ὁμορφιὰ καὶ ἀλήθεια.

Σαφέστερα στὶς καθαρὰ προσωπικὲς διατυπώσεις θὰ περάσει ὁ Γκίκας ἀπὸ τὸ 1938, ὅταν κοντὰ στὶς ἄλλες του προσπάθειες στρέφεται καὶ στὸ τοπίο τῆς Ὑδρας, θέμα ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ ὁλοκληρώσει καλύτερα τὶς προθέσεις του. Σαφήνεια τῶν μορφῶν καὶ σύνθετο καὶ πλούσιο λεξιλόγιο, μελετημένη ὀργάνωση καὶ ἐλεύθερος χῶρος, κλασσικὴ καθαρότητα καὶ χρωματικὴ εὐγένεια εἶναι τὰ στοιχεῖα ποὺ παίζουν τώρα καθοριστικὸ ρόλο. Ἔτσι, χωρὶς νὰ περιορίζεται ὁ Γκίκας στὴν ἐξωτερικὴ ρεαλιστικὴ περιγραφή τῶν θεμάτων τοῦ φυσικοῦ χώρου, ἀλλὰ μὲ τὴν ἔμφαση στὰ οὐσιαστικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὰ δομικὰ τοὺς στοιχεῖα φτάνει σὲ διατυπώσεις ἐξαιρετικῆς ἐκφραστικῆς πληρότητας. Ἔργα σὰν τὸ *Ἀνοιχτὴ Σύνθεση*, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Μεγάλο Τοπίο τῆς Ὑδρας*, συλλογὴ Χαρ. Ποταμιάνου, καὶ τὸ *Ὑδρα Σύνθεση* σὲ *Μαῦρο*, στὴ συλλογὴ Ἀνδρέα Ἀναστασιάδη, ὅλα τοῦ 1938, ὅπως καὶ τὸ *Τοπίο τῆς Ὑδρας*, συλλογὴ Π. Μιχελῆ, τὸ *Συνθεμένα Σπίτια II*, συλλογὴ I. Οἰκονόμου, τοῦ 1939, καθὼς καὶ ἄλλα μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν τυπικὰ γιὰ τὴν περίπτωσή αὐτή. Λιτότητα τῶν μορφῶν καὶ αὐστηρὴ ὀργάνωση, γεωμετρικὰ στοιχεῖα καὶ ἔμφαση στὸ οὐσιαστικόν, εὐγένεια τοῦ χρώματος καὶ ποιητικὴ διάθεση πλουτίζουν τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια μὲ ἀσφάλεια καὶ ἐκφραστικὴ δύναμη. Ἀπὸ τὸ 1938 φαίνεται ὅτι ὁ Γκίκας χρησιμοποιοῖ ὅλα καὶ περισσότερα τὰ φυτικὰ θέματα μὲ τρόπο ὥστε νὰ συνδυάζονται καλύτερα τὰ γεωμετρικὰ καὶ τὰ ρευστὰ βιόμορφα στοιχεῖα σὲ μιὰ νέα ἐνότητα. Χαρακτηριστικὰ ἔργα τῆς κατηγορίας αὐτῆς μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν τὸ *Τραπέζι μὲ Λουλούδια*, στὴ συλλογὴ Μ. Τόμπρου, τὸ *Γλάστρα μὲ Κισσό*, στὴ συλλογὴ Σ. Κ. Τριανταφυλλόπουλου, τὸ *Ρυθμοὶ μὲ Λουλούδια*, στὴ συλλογὴ τοῦ καλλιτέχνη, τὸ *Πουλιά*, στὴ συλλογὴ τοῦ Ἀνδρέα Ἀντωνόπουλου, ὅλα τοῦ 1938 καὶ τὸ *Ἐξοχικὸ Καφενεῖο I*, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Μουριά*, στὴ συλλογὴ Λ. Π. Βαρδινογιάννη, τὸ *Τοπίο μὲ Ρυάκι*, στὴ Συλλογὴ Χ. Λεβίδη, ὅλα τοῦ 1939, καὶ ἄλλα. Πρόκειται γιὰ ἔργα στὰ ὁποῖα, κοντὰ στὰ ἄλλα γνωστὰ στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς γλώσσας τοῦ καλλιτέχνη, ἔχουμε μιὰ καθαρὰ παραδεισιακὴ ἀτμόσφαιρα καὶ μιὰ σαφέστερα ποιητικὴ φωνή. Τὰ χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Γκίκα κερδίζει ὅλο καὶ νέες ἐκφραστικὲς περιοχές, φτάνει σὲ ὅλο καὶ πλεονέκτημα ὁλοκληρωμένες διατυπώσεις. Τώρα δὲν φαίνεται νὰ παίζουν κανένα οὐσιαστικὸ ρόλο τὰ στοιχεῖα τῶν πρῶιμων ἀναζητήσεών του καὶ οἱ ἐπαφές μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν διαφόρων στυλιστικῶν κατευθύνσεων. Στὰ ἔργα του μετὰ τὸ 1940 ἔχουμε τὴν ἐπιβολὴ μιᾶς

καθαρὰ προσωπικῆς ἐκφραστικῆς γλώσσας, στὴν ὁποία συνδυάζει περιορισμένη σχηματοποίηση τῶν μορφῶν καὶ ἔμφαση στὸ οὐσιαστικό, χρησιμοποίηση τῶν δομικῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ θέματος καὶ χρωματικὴ εὐγένεια, ἐσωτερικὴ ἀσφάλεια καὶ ποιητικὴ φωνή. Ἄν καὶ τὰ στοιχεῖα τοῦ αὐτὰ τὰ ἔχουμε καὶ σὲ πρωϊμότερες προσπάθειές του, ὅπως τὸ *Ταράτσες* - *Ἀρμολοῖ*, τοῦ 1938, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογή, καὶ τὸ *Ὀπωροπωλεῖον* ὁ *Ἀπόλλων*, τοῦ 1993, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογή, τώρα ἐμφανίζονται περισσότερο ὁλοκληρωμένα.

Τὴν περίοδο 1940-1960 ὁ Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, μὲ ἀπόλυτη κατοχὴ ὅλων τῶν τεχνικῶν τῆς ζωγραφικῆς, τῆς χαρακτικῆς καὶ τῆς γλυπτικῆς, θὰ προχωρήσει στὶς διατυπώσεις του, μὲ ἀσφάλεια καὶ ἐκφραστικὴ ἀμεσότητα. Δὲν περιορίζεται σὲ μιὰ μόνο στυλιστικὴ κατεύθυνση, οὔτε ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴ χρησιμοποίηση γνωστῶν τύπων, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἀξιοποίηση ὅλων τῶν δυνατοτήτων του. Στὶς προσωπογραφίες του κινεῖται περισσότερο στὰ πλαίσια τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ δίνει ἔργα στὰ ὁποῖα διατηροῦνται τὰ ἐξωτερικὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν εἰκονιζομένων ἀλλὰ παράλληλα ἐπιχειρεῖται καὶ μιὰ οὐσιαστικὴ διείσδυση στὸ ἐσωτερικό, στὴν ἀπόδοση δηλαδὴ τῆς πνευματικότητος, τοῦ χαρακτήρα καὶ τοῦ ψυχισμοῦ των. Στὴν *Αὐτοπροσωπογραφία* τοῦ 1942, στὴ συλλογὴ τοῦ καλλιτέχνη, καὶ τὴν *Προσωπογραφία τοῦ Νανάρχου Χατζηκυριάκου*, τοῦ 1947, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, διαπιστώνει κανεὶς ὅτι ἡ χρησιμοποίηση τῶν ρεαλιστικῶν στοιχείων χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ βοηθήσει τὸ θεατὴ σὲ μιὰ πιὸ ἄμεση ἀναγνώριση καὶ τοῦ ἐσωτερικοῦ. Γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ χρησιμοποιοῦνται διάφορες μικρὲς λεπτομέρειες καὶ ἀκόμη οἱ χρωματικὲς ἀξίες, ποὺ ἐκφράζουν περισσότερα. Θέσεις καὶ στάσεις τῶν μορφῶν, ὀργάνωση καὶ πικραπληρωματικὰ θέματα, φῶς καὶ χῶρος ἔρχονται νὰ μᾶς ἀποκαλύψουν περισσότερα ἀπὸ ὅσα ἡ ἀπόδοση τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν. Στὰ ἔργα του σὲ ἄλλες θεματογραφικὲς περιοχὲς καὶ κυρίως στὴν τοπιογραφία ὁ Γκίκας ἀποδεικνύει τὴ μετουσίωση ὅλων τῶν ἀναζητήσεών του σὲ νέες ἐκφραστικὲς ἀξίες, ποὺ σχετίζονται καὶ μὲ τὸ ρόλο τοῦ φωτός. Σὲ χαρακτηριστικὲς τοῦ προσπάθειες ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτὴ ὅπως τὸ *Ἐφόρμηση*, τοῦ 1946, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Κοιτάζοντας τὸν μαῦρο Ἥλιο*, τοῦ 1947, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Σπίτια τῆς Ὑδρας*, ἐπίσης τοῦ 1947, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Κλαδί καὶ Φεγγάρι*, τοῦ 1944, στὴ συλλογὴ Π. Κυριακόπουλου, τὸ *Μεγάλῃ Σύνθεση τῆς Ὑδρας*, ἐπίσης τοῦ 1948, στὴ συλλογὴ Π. Κωνσταντόπουλου, τὶς *Στέγες τοῦ Παρισιοῦ*, στὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη, τοῦ 1952, τὴ σειρὰ *Μπαλκόνια καὶ Σιδεριές*, τοῦ 1952 ἐπίσης, σὲ διάφορες συλλογές, τὸ *Μπλὲ Κήπος*, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τοῦ 1954, τὸ *Καστανὴ Χαράδρα*, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τοῦ 1955, τὸ *Ἥλιοι καὶ Καφασωτό*, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τοῦ 1956, τὸ *Πρά-*

σινο και 'Ασημί, σὲ ιδιωτικὴ συλλογὴ, τοῦ 1957, τὰ *Χέρσος Κήπος*, σὲ ιδιωτικὴ συλλογὴ, *Νυχτερινὴ Ἱεροτελεστία*, σὲ ιδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Βραδυνὸς Ἀναμνήσεις*, σὲ ιδιωτικὴ συλλογὴ, ὅλα τοῦ 1959, καὶ ἄλλα ἀκόμη. Πρόκειται γιὰ ἔργα στὰ ὁποῖα τὸν τόνο τὸν δίνει τὸ φῶς καὶ ἡ ἔμφαση στὰ καθαρὰ χρώματα, ἡ λιτότητα καὶ ἡ σαφήνεια τῶν μορφῶν καὶ ἡ ποιητικὴ διάθεση τοῦ συνόλου. Ἄν μείνει κανεὶς ιδιαίτερα σὲ ἔργα σὰν τὸ *Μαῦρος Ἥλιος* ἢ τὸ *Καστανὸ Τοπίο*, τὸ *Καστανὴ Χαράδρα*, τὸ *Ἥλιοι καὶ Καφασωτὸ καὶ Βραδυνὸς Ἀναμνήσεις*, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ μὴν παρασυρθεῖ ἀπὸ τὴ μαγεία τῆς ζωγραφικῆς του γλώσσας, ποὺ πλουτίζει μὲ καθαρὰ μουσικὲς προεκτάσεις τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Σ' αὐτὰ καὶ σὲ ἄλλα ἔργα του ἀπὸ τὴν ἴδια περίοδο ὁ Γκίκας δὲν ἀφήνει καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὴν ικανότητά του νὰ ἀνανεώνει, νὰ διευρύνει καὶ νὰ πλουτίζει καὶ μὲ νέα χαρακτηριστικὰ τὸ ἔκφραστικό του ἰδίωμα. Κύρια καὶ παραπληρωματικὰ θέματα, γραμμικὰ στοιχεῖα καὶ χρωματικὲς ἀξίες, ὀργάνωση καὶ χῶρος καὶ ιδιαίτερα τὸ φῶς δίνουν ἐξαιρετικὲς καὶ κάθε εἶδους προεκτάσεις στὴ ζωγραφικὴ του.

Καὶ γύρω στὸ 1960, ὅπως ἔχει ἤδη τονιστεῖ, πλουτίζει καὶ μὲ νέα στοιχεῖα τὰ ἔργα του³⁴ ὅπως φαίνεται ιδιαίτερα σὲ σειρὰ του, *Ἐργαστήρια καὶ ἄλλες προσπάθειές του*, στὶς ὁποῖες μπορεῖ νὰ σημειώσῃ καὶ τὴν τάση ἐπιβολῆς συμβολικῶν προεκτάσεων σὲ μερικὲς περιπτώσεις. Ἀκόμη καὶ καθαρὰ ἐξωτερικὰ σημειώνει κανεὶς τὴν τάση του γιὰ ὅλο καὶ μεγαλύτερες διαστάσεις καὶ ιδιαίτερη ἔμφαση ἄλλοτε στὰ γωνιώδη ἐπιθετικὰ καὶ ἄλλοτε στὰ καμπυλόμορφα μελωδικὰ θέματα, τὴν ὅλο καὶ πιὸ προχωρημένη χρησιμοποίησι διακοσμητικῶν τύπων καὶ ἀκόμη τὴν ἐσωτερικότητα τοῦ χρώματος. Ἀρκεῖ νὰ μείνῃ κανεὶς ἔστω καὶ σὲ λίγες ἀπὸ τὶς χαρακτηριστικὲς του προσπάθειες αὐτές, ἔργα ζωγραφισμένα μετὰ τὸ 1960, ὅπως τὸ *Ἐργαστήρι στὴ Δύση*, συλλογὴ τοῦ καλλιτέχνη, καὶ τὸ *Ἐργαστήρι τοῦ Καλλιτέχνη*, στὴν *Ἑθνικὴ Πινακοθήκη*, τὰ δυὸ τοῦ 1960, τὰ *Δέντρα καὶ Ἀκτίδες*, σὲ ιδιωτικὴ συλλογὴ, *Ἀνταύγειες τοῦ Φωτός*, *Ἑθνικὴ Πινακοθήκη*, *Πράσινη Σαντορίνη*, ιδιωτικὴ συλλογὴ, ὅλα τοῦ 1962, τὸ *Κόλουροι Πυραμίδες*, τοῦ 1963, ιδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Θόλοι καὶ Κουμπέδες*, τοῦ 1964, ιδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Στὴν Κορυφὴ τῶν Βράχων*, συλλογὴ Ν. Πετσάλλη-Διομήδη, *Ἀργιῶδες Τοπίο*, *Ἀγκάθια*, *Γαλάζιο Ἐργαστήρι* καὶ τὸ *Τρίπτυχο Πυραμίδες*, ὅπως καὶ ἔργα τῆς σειρᾶς *Ἀκρωτήρι*, ὅλα τοῦ 1965, σὲ ιδιωτικὲς συλλογές, τὰ τέσσερα στοιχεῖα *Βράχος*, *Νερό*, *Γῆ*, *Οὐρανός*, τοῦ 1985-6, στὴν Ἑθνι-

34. Πρβλ. Ν. Πετσάλλη-Διομήδη, Βιογραφικὸ Λεξικὸ τῆς Ἑκδοτικῆς, Γκίκας, σελ. 415.

κή Πινακοθήκη³⁵, τὰ *Νυχτερινὰ Σπίτια*, *Δύο Λόφοι*, τοῦ 1967, σὲ ἰδιωτικὲς συλλογές, τὸ *Μέσα στὴν Πόλη*, τοῦ 1969, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ καὶ ἄλλα, γιὰ νὰ γνωρίσει τὸν πλοῦτο καὶ τὴν ποιότητα τῶν διατυπώσεων τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Γκίκα. Πρόκειται γιὰ ἔργα, ποὺ ὅσο καὶ ἂν ἔχουν καθένα τὰ ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους καὶ τὴν ἔμφαση στὸ ἓνα καὶ τὸ ἄλλο στοιχεῖο, διακρίνονται γιὰ τὴ χρησιμοποίηση μορφικῶν συνδυασμῶν γραμμικῶν καὶ χρωματικῶν ἀξιῶν, τὴν ἄρτια σύνθεση καὶ τὸν ποιητικὸ καὶ συχνὰ μουσικὸ χαρακτήρα τοῦ συνόλου. Μάλιστα τώρα διαπιστώνεται εὐκολα καὶ ὁ καθαρὰ προσωπικὸς τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ καλλιτέχνης κατορθώνει νὰ δώσει μιὰ σχεδὸν κλασσικὴ διατύπωση, ἀκόμη καὶ ὅταν χρησιμοποιεῖ κάθε κατηγορίας διακοσμητικούς τύπους. Ἔτσι, ἂν μείνει περισσότερο σὲ ἔργα σὰν τὰ τέσσερα στοιχεῖα, τὰ *Βράχος*, *Νερό*, *Γῆ*, *Οὐρανός*, διαπιστώνει ὅτι μὲ τὴν ἀλλαγὴ τῶν μορφικῶν συνδυασμῶν καὶ τὴ δύναμη ὑποβολῆς τοῦ χρώματος κατορθώνει νὰ ἐκφράσει τὸ ιδιαίτερο περιεχόμενο κάθε θέματος. Στὸ *Βράχος*, μὲ τὴ σχηματοποιημένη καὶ ὑπαινικτικὴ ἀπόδοση διαφόρων σχηματισμῶν καὶ μὲ πρὸς τὸ καφὲ ἀνοιχτὰ χρώματα, στὸ *Νερό* μὲ μιὰ σειρά περιδινούμενα κυκλικὰ θέματα καὶ τὰ πρασινωπὰ χρώματα, στὸ *Γῆ* μὲ τὴν ἴδια τὴν ἄρθρωση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας καὶ τὰ κάπως γαιώδη χρώματα, στὸ *Οὐρανός* μὲ τὴν ἔμφαση στὰ γαλάζια χρώματα καὶ τὸ ρόλο τοῦ φωτός. Ἔτσι, χωρὶς νὰ περιγράφεται οὐσιαστικὰ τίποτε, ὑποβάλλονται τὰ ἐσωτερικὰ στοιχεῖα καὶ τὰ καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ θέματος, μὲ τρόπο ποὺ δὲν ἀφήνει καμιά ἀμφιβολία στὸ θεατὴ γιὰ τὸ χαρακτήρα του. Μὲ ἀνάλογο τρόπο καὶ μὲ τὴν χρησιμοποίηση τῶν ἰδίων τῶν ἐκφραστικῶν ἀξιῶν τοῦ χρώματος μὲ τὴν ἔμφαση στοὺς σκοτεινοὺς τόνους ἔχουμε καὶ τὴν ἀπόδοση ἑνὸς θέματος, ὅπως τὰ *Νυχτερινὰ Σπίτια*, καὶ μὲ τὴν σχηματοποίηση καὶ τὴν χρησιμοποίηση ἀνοιχτῶν τόνων τὸ χαρακτήρα τοῦ θέματος στὸ *Ἀνοιχτὴ Πόλη*. Σὲ ὅλες τὶς περιπτώσεις ὁ Γκίκας, χωρὶς νὰ περιορίζεται στὰ γνωστὰ ἐξωτερικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν θεμάτων του, κατορθώνει μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο νὰ μᾶς δίνει μιὰ σύνοψη ὅλων τῶν χαρακτηριστικῶν του καὶ μάλιστα τῶν δομικῶν καὶ καθοριστικῶν του. Καὶ κάνει ιδιαίτερη ἐντύπωση ἡ ἔκταση καὶ ὁ πλοῦτος τῆς μορφοπλαστικῆς του φαντασίας, ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει μὲ τοὺς κάθε εἶδους συνδυασμούς του, ἄλλοτε τὸ ρόλο τῆς γραμμῆς καὶ

35. Θέματα ὅπως τὰ *Τέσσερα Στοιχεῖα* δὲν εἶναι ἄγνωστα στὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἀναγέννησης καὶ περισσότερο τοῦ Μπαρόκ. Ἐνδεικτικὰ μπορεῖ νὰ μνημονευθεῖ ἐδῶ τὸ σύνολο τοῦ Φρανζίσκο Ἀλμπάνι (1578-1660) τὰ *Τέσσερα Στοιχεῖα*, ζωγραφισμένα τὸ 1626-28, ποὺ βρίσκονται στὴ Galleria Sabauda στὸ Τουρίνο. Πρβλ. Χρ. Χρήστου, «Ἡ Εὐρωπαϊκὴ Ζωγραφικὴ τοῦ 17ου Αἰῶνα, τὸ Μπαρόκ», 1973 καὶ 1990, σελ. 62.

άλλοτε τήν έσωτερικότητα τοῦ χρώματος, νά ανανεώνει καί νά διευρύνει τὸ περιεχόμενο τῆς έκφραστικῆς του γλώσσας.

Ἀπὸ τὸ 1970 διαπιστώνεται καί μιὰ ὅλο καί μεγαλύτερη στροφή τοῦ Γκίκα στὴ μυθολογικὴ παράδοση, σὲ ἔργα ποὺ διακρίνονται καί γιὰ τὴν ιδιαίτερη ἔμφαση στὶς καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες, ποὺ συνδυάζονται μὲ τὶς ζωγραφικές. Ἔτσι σὲ χαρακτηριστικὰ ἔργα του, στοὺς συχνὰ παραδεισιακοὺς καί μαγικοὺς κήπους παρεμβάλλει θέματα μυθολογικὰ καί ἀλληγορικὰ ποὺ πλουτίζουν καί μὲ νέες έκφραστικὲς προεκτάσεις τὴ ζωγραφικὴ του. Σὲ ἔργα του τῆς σειρᾶς *Genii Loci*³⁶, μορφές ἀπὸ τὴ μυθολογικὴ παράδοση, ἄλλοτε σχηματοποιημένες καί ἄλλοτε μὲ διαφανῆ κλασικιστικὰ χαρακτηριστικὰ, ἔρχονται νά δώσουν καί ἓνα περισσότερο διονυσιακὸ τόνο στὴ ζωγραφικὴ του. Σ' αὐτὰ ἀνήκουν τὰ *Genii Loci* τοῦ 1970, ὅπως αὐτὸ τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης καί ἄλλο σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ ἀπὸ τὴν ἴδια χρονιά, τὸ *Μαινάδες*, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, ἐπίσης τοῦ 1970, τὸ *Τρεῖς Μορφές σὲ Σπηλιά*, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ ἐπίσης τοῦ 1970, τὸ *Μυθολογικὰ Ὅντα σὲ Ἀκτὴ*, τοῦ 1971, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, καί ἄλλα. Σὲ ὅλα αὐτά, μὲ τὸ συνδυασμὸ πλαστικῶν καί χρωματικῶν ἀξιῶν, προβληματικοῦ καί σκόπιμα ἀκαθόριστου χώρου, διακοσμητικῶν καί κλασικιστικῶν τύπων, δίνει ὁ Γκίκας ἔργα στὰ ὁποῖα ἐπικρατεῖ ἓνας καθαρὰ διονυσιακὸς τόνος. Δὲν διστάζει μάλιστα νά χρησιμοποιήσει γνωστοὺς ἐξπρεσιονιστικοὺς τύπους καί μανιεριστικὰ χαρακτηριστικὰ ὅπως εἶναι οἱ ἔντονες παραμορφώσεις καί οἱ διαφορετικὲς κλίμακες, τὰ ὑπαινικτικὰ στοιχεῖα καί ὁ ἀκαθόριστος χώρος, γιὰ νά δώσει πιὸ ὀλοκληρωμένα τὸ διονυσιακὸ πάθος καί τὴν ἔνταση στὴ ζωγραφικὴ του γλώσσα. Παράλληλα δίνει καί ἔργα στὰ ὁποῖα ἔχουμε γνωστὰ ἀπὸ τὶς παλαιότερες προσπάθειές του χαρακτηριστικὰ, μαζὶ μὲ μιὰ κάποια προτίμηση καί γιὰ τὰ περισσότερο ὀριζόντια σχήματα τῶν πινάκων του. Αὐτὰ σημειώνονται ιδιαίτερα σὲ ἔργα του σὰν τὸ *Μετὰ τὴν Πτώση*, τοῦ 1971, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, τὸ *Μυστράς*, τοῦ 1973, στὴ συλλογὴ Μ. Νομικοῦ, τὸ *Κηφισιά*, ἐπίσης τοῦ 1973, τὸ *Τὰ Σύνεργα τοῦ Κτίστη*, τοῦ 1975, τὸ *Υδρα*, τοῦ 1976, *Υδρα*, τοῦ 1948-1976, ὅλα στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, καί ἄλλα ἀκόμη. Τώρα διαπιστώνει κανεὶς μιὰ ὅλο καί μεγαλύτερη ἐλευθερία στὴν ἀπόδοση τῶν θεμάτων, μιὰ σαφέστερη τάση γιὰ σχηματοποίηση τῶν μορφῶν, μιὰ ιδιαίτερη μετατόπιση τοῦ κέντρου τοῦ βάρους στὶς χρωματικὲς ἀξίες. Ἀλλὰ ἤδη ἀπὸ τὸ 1975-76 σημειώνεται καί μιὰ ὅλο καί μεγαλύτερη ἐπικράτηση τῶν τύπων

36. Τὸ *Gennius Loci* θὰ μπορούσαμε νά τὸ ποῦμε στὸ ἑλληνικὰ «Πνεῦμα τοῦ Τόπου ἢ τοῦ Χώρου».

τοῦ λεγόμενου γεροντικοῦ στυλ στή ζωγραφική τοῦ Γκίκα, πού εἶναι πῶς ἐντονή σέ ἔργα του ζωγραφισμένα μετὰ τὸ 1980. Γιατί, ἐνῶ διαφαίνεται ἤδη σέ ἔργα του, ὅπως τὸ *Βροχερὸ τοπίο*, τοῦ 1977, τὸ *Ξερὸ Τοπίο*, τοῦ 1978, καὶ τὸ *Μαύρη Σπηλιά*, τοῦ 1980, ὅλα στήν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη, ἐπικρατεῖ σέ ἔργα του ζωγραφισμένα μετὰ τὸ 1980. Μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ εἶναι τὸ *Γυμνό*, τοῦ 1981, τὸ *Κεφάλι*, τοῦ 1982, τὸ *Λαχανικά*, τοῦ 1986, στήν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη, ἡ *Ταράτσα* στήν *ὁδὸ Κριεζώτου*, τοῦ 1990, στή συλλογὴ τοῦ καλλιτέχνη, πού ἀναφέρονται ἐνδεικτικά. Εἶναι ἔργα στὰ ὁποῖα ἀκόμη καὶ ὁ ἀπληροφόρητος θεατὴς διαπιστώνει ὅτι ἔχουμε μερικὰ νέα στοιχεῖα τὰ ὁποῖα δὲν συναντοῦμε σέ παλαιότερά του τῆς πρώιμης καὶ τῆς ὥριμης περιόδου τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας. Εἶναι λιγότερο ἢ περισσότερο τὰ ἴδια πού ἔχουμε καὶ στὰ ἔργα ἄλλων δημιουργῶν τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ παρόντος, πού ἔχουν ζωγραφιστεῖ ἢ σχεδιαστεῖ σέ προχωρημένη τους ἡλικία. Εἶναι μιὰ κάποια ἀστάθεια τοῦ σχεδίου καὶ γενικὰ ἡ προτίμηση γιὰ τὰ βαρεῖα σκοτεινὰ χρώματα, ὅπως καὶ ἡ πτώση τῆς ὅλης χρωματικότητας, ἡ ὑποχώρηση ἀπόδοσης τῶν λεπτομερειῶν καὶ μιὰ μεγαλύτερη πνευματικότητα. Ἔτσι καὶ στὰ ἔργα τοῦ Γκίκα τώρα δὲν ἔχουμε τίποτα ἀπὸ τὴ λαμπρότητα τῶν χρωμάτων καὶ τὴν ἀσφάλεια τῆς γραμμῆς, τίποτα ἀπὸ τὸν πλοῦτο τῶν διακοσμητικῶν τύπων καὶ τῶν προσωπικῶν συνδυασμῶν. Τὰ ἔργα ὅμως μπορεῖ νὰ χάνουν σέ λεπτομέρεια ἀλλὰ κερδίζουν σέ ἐνότητα, ἐσωτερικότητα καὶ πνευματικότητα. Μάλιστα δὲν εἶναι δύσκολο νὰ σημειώσει κανεὶς καὶ μιὰ μεγαλύτερη τάση γιὰ σχηματοποίηση καὶ ἀφηρημένες διατυπώσεις πού τείνουν στήν ἐξαύλωση. Τώρα δὲν εἶναι ἡ ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα καὶ οἱ γνωριμίες τοῦ καλλιτέχνη, οἱ συναντήσεις του μὲ τὸν κόσμο ἀλλὰ ἡ δύναμη τῆς φαντασίας πού περισσότερο ἐλεύθερη ἔρχεται νὰ ἐκφράσει τὴν ψυχικὴ του διάσταση. Καὶ τὴ διαφορὰ τῆς ζωγραφικῆς τῶν ὅσμων μὲ τὰ πρώιμα ἔργα τοῦ Γκίκα, μπορεῖ νὰ τὴν καταλάβει καλύτερα ἂν συγκρίνει ὁποιοδήποτε ἀπὸ τὰ ἔργα του τῶν δεκαετιῶν 1950-1970 μὲ αὐτὰ τῆς περιόδου 1975-1994. Στὰ πρῶτα κάνει ἐντύπωση ἡ πληρότητα τῆς σύνθεσης καὶ ἡ ἀσφάλεια τῆς γραμμῆς, τὸ πλούσιο χρῶμα καὶ οἱ συνδυασμοὶ γεωμετρικῶν καὶ βιόμορφων τύπων, ἡ ἔκταση τῶν συνδυασμῶν καὶ ἡ δύναμη τῆς ἐκφραστικῆς γλώσσας. Στὰ ὅσμιμα ἡ ἐλευθερία τῆς σύνθεσης καὶ ἡ ἀστάθεια —σχεδὸν ἓνα τρέμουλο— τῆς γραμμῆς, ὁ προβληματικὸς χῶρος καὶ τὰ μεικτὰ συχνὰ ἄρρωστα χρώματα, ἡ σχηματοποίηση καὶ τὰ ἀφηρημένα στοιχεῖα. Στὰ πρῶτα εἶναι τὰ ἐξωτερικὰ περισσότερο στοιχεῖα πού δίνουν τὸν τόνο, στὰ δεύτερα τὰ ἐσωτερικά, στὰ πρῶτα ἡ ἐπαφή μὲ τὸν κόσμο, στὰ δεύτερα ἡ ἴδια ἡ ζωὴ, στὰ πρῶτα ἡ ἀσφάλεια, στὰ δεύτερα ἡ ἐλευθερία. Ἀλλὰ σέ ὅλες τὶς περιπτώσεις, τόσο στὰ πρῶτα πού ἐπιβάλλονται μὲ τὴν ἀσφάλεια καὶ τὸν ἐξωτερικὸ τους πλοῦτο ὅσο καὶ στὰ δεύτερα τὰ ὁποῖα διακρί-

νονται για την πνευματικότητα και τον ψυχισμό του καλλιτέχνη, είναι αναμφίβολη ή ποιότητα της ζωγραφικής τους γλώσσας που δίνει τον τόνο.

Άλλα στο σημείο αυτό ίσως είναι σκόπιμο να μείνουμε έστω και για λίγο και σε μερικά από τα έργα που παρουσιάζονται σ' αυτή την έκθεση-μνημόσυνο του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα στην 'Ακαδημία. Πρόκειται για έργα —ζωγραφικά και σχέδια— που αναφέρονται σε όλες τις φάσεις της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, την πρώιμη, την ώριμη και την όψιμη. Με το *Σύνθεση με Ρυθμικά 'Αντικείμενα*, του 1935, έχουμε ένα έργο της πρώιμης περιόδου του καλλιτέχνη, που διακρίνεται για τον πλούτο του χρώματος, το συνδυασμό γεωμετρικών και φυτόμορφων θεμάτων, τη σαφήνεια της γραμμής και το ρόλο των πλαστικών αξιών. Μια κάποια έπαφή με τις κατακτήσεις του Ματίς διαφαίνεται εύκολα, αν και τον τόνο τον δίνουν τα περισσότερο προσωπικά στοιχεία. Με το ζωγραφισμένο το 1937 *Πράσινο και 'Ασημί* σημειώνει κανείς μια μεγαλύτερη χρησιμοποίηση των καμπυλόμορφων θεμάτων και μια σαφέστερη έμφαση στις χρωματικές και ζωγραφικές αξίες. Έτσι το έργο περισσότερο υποβάλλει και λιγότερο περιγράφει το έσωτερικό περιεχόμενο του θέματος. Με την *Αυτοπροσωπογραφία*, του 1942, ο Γκίκας χωρίς να θυσιάζει τα έξωτερικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά κατορθώνει να μάς δώσει και το ίδιο το έσωτερικό περιεχόμενό του. Βεβαιότητα και ασφάλεια, πεποίθηση στις δυνατότητές του και αποφασιστικότητα μεταφέρονται στο θεατή με τα σφικτά χείλη του και το ένεργητικό βλέμμα με το οποίο αντιμετωπίζει τον κόσμο. Το έργο το οποίο ζωγραφίζει δίνει απάντηση σε όλα όσα εκφράζουν την δημιουργική του θέληση. 'Ακόμη και η χρησιμοποίηση του χρώματος με την προτίμηση στους γαλάζιους τόνους που τονίζονται και από τα ζεστά χρώματα του τραπεζιού τονίζουν την έντύπωση ότι ζει τόσο τον κόσμο της πραγματικότητας όσο και της έπιβολής των όραμάτων του. Και με το *Στη Χάση του Φεγγαριού*, του 1956, έχουμε την ολοκλήρωση της καθαρά προσωπικής εκφραστικής του γλώσσας. Έργο στο οποίο συνδυάζονται θαυμάσια γραμμικές και χρωματικές αξίες, γεωμετρικά και βιόμορφα θέματα, ένεργητικά και παθητικά χαρακτηριστικά, περιγραφικοί και διακοσμητικοί τύποι, παρασύρει το θεατή με τη ζωγραφική μαγεία του. Έδώ σημειώνεται εύκολα ή ικανότητα του καλλιτέχνη να επιβάλλει ένα δικό του κόσμο, που δεν βασίζεται στα κοινά έξωτερικά στοιχεία, όσο στην ασφάλεια της σύνθεσης, τη δύναμη έπιβολής του χρώματος και το ρόλο των συνδυασμών του, τον πλούτο της μορφοπλαστικής του φαντασίας και την έμφαση στις ζωγραφικές καθαρά αξίες. 'Ανάλογα στοιχεία έχουμε και στο *'Ατελιέ*, του 1965, όπου όμως τον καθοριστικό ρόλο τον έχει το φως, ένα ελληνικό φως, που περιορίζει το χαρακτήρα και την αυστηρότητα των περιγραμμάτων για να δώσει

μεγαλύτερες έκφραστικές προεκτάσεις στο χρώμα, στους περισσότερο ζεστούς τόνους, που πλουτίζουν και με μια καθαρά ποιητική φωνή το σύνολο. Όμως έχουμε και έργα από την όψιμη περίοδο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας με το γεροντικό του στυλ με το *Βροχερό* του 1977, όπου πέρα από κάπως βαρεία μεικτά χρώματα είναι και τα περισσότερο υπαινικτικά στοιχεία και η αστάθεια της γραμμής με τη θυσία των λεπτομερειών, που δίνουν τον τόνο. Έδω την πτώση της χρωματικότητας την συνοδεύει και ο χαρακτήρας της σύνθεσης που τονίζεται και από την κίνηση του σχεδίου. Σαφέστερα τα στοιχεία αυτά τα έχουμε και στο *Γυμνό*, του 1981, ζωγραφισμένο με ακρυλικά χρώματα, στο οποίο πέρα από τη μείωση της χρωματικότητας είναι πιο έντονη η αστάθεια του σχεδίου. Αυτά φυσικά δεν μειώνουν την έκφραστική δύναμη των έργων, δίνουν μεγαλύτερη αμεσότητα και έκφραστική αλήθεια, γνησιότητα και έσωτερική ειλικρίνεια. Ανάλογα χαρακτηριστικά έχουμε και σε άλλα έργα της όψιμης περιόδου του Γκίκα, όπως το *Ταράτσα της Οδοῦ Κριεζώτου*, του 1990, και σε σχέδιά του, από τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Μια ιδιαίτερη κατηγορία έργων του Γκίκα έχουμε και με τα πανώ με τις *Τέσσερις Έποχές*, θέμα που έχει απασχολήσει πολλούς καλλιτέχνες στο παρελθόν και το παρόν³⁷. Πρόκειται για έργα στα οποία ο καλλιτέχνης φτάνει σε μια πραγματική εξάυλωση των θεμάτων του. Σ' αυτά ο Γκίκας, χωρίς να μένει σε καθιερωμένα και γνωστά από την παράδοση θέματα και χαρακτηριστικά, δίνει σύνολα στα οποία με το συνδυασμό χρώματος και καλλιγραφικών τύπων και την έμφαση στις καθαρά ζωγραφικές αξίες μεταβάλλουν σε ποίηση και μουσική το σύνολο. Τα καθαρά υπαινικτικά στοιχεία χρησιμοποιούνται στην περίπτωση αυτή σαν εισαγωγή στο ρόλο του φωτός και τη φωνή του χρώματος, που δίνουν μια καθαρά μαγική φωνή στη ζωγραφική επιφάνεια³⁸.

Δημιουργός προσωπικών αναζητήσεων και καθοριστικών κατακτήσεων ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας δεν υπάρχει αμφιβολία ότι διευρύνει, ανανεώνει και πλου-

37. Ενδεικτικά ίσως μπορούν να σημειωθούν οι Μήνες και οι Έποχές που έχουμε σε εικονογραφημένα χειρόγραφα διάφορων περιόδων. Στη ζωγραφική το πιο γνωστό παράδειγμα είναι οι *Τέσσερις Έποχές* του Πίτερ Μπρύγκελ (1525/30-1569) του έπονομαζόμενου, ο Χωρικός, που βρίσκεται στο Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης στη Βιέννη. Επίσης πολύ γνωστές είναι και οι *Τέσσερις Έποχές* του Γιάννη Τσαρούχη στη Συλλογή Πιερίδη και άλλες συλλογές.

38. Όλα τα έργα της έκθεσης στην Ακαδημία προέρχονται από τη συλλογή του καλλιτέχνη και βρίσκονται τώρα στο Μουσείο Γκίκα.

τίζει με τὸ ἔργο του τὴ Νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ. Ἡ πληρότητα τῶν μορφῶν καὶ ἡ μαγεία τῶν χρωμάτων του, ἡ ἐσωτερικότητα καὶ γνησιότητα τῶν διατυπώσεών του, ὁ πλοῦτος τῆς μορφοπλαστικῆς του φαντασίας καὶ ἡ ποιότητα τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας, χαρακτηρίζουν τὸ ἔργο του. Μὲ χαρακτηριστικὲς μάλιστα ἐργασίες του ὁ Γκίκας ἐπαναφέρει καὶ στοιχεῖα τῆς κλασσικῆς παράδοσης, σαφήνεια, εὐγένεια, μέτρο καὶ ἐσωτερικότητα, ποιότητα καὶ εἰλικρίνεια στὴ νεοελληνικὴ τέχνη. Ἡ προσφορά του ὅχι μόνο γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ἀλλὰ τὴν παγκόσμια τέχνη σχετίζεται μὲ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο κατόρθωσε νὰ συνδυάσει, μὲ καθαρὸ προσωπικὸ τρόπο, τὶς κατακτήσεις τοῦ φωβισμού, τοῦ κυβισμού καὶ τοῦ ὀρφισμού, σὲ μιὰ νέα ἐνότητα. Μιὰ ἐνότητα ποὺ δὲν ἔχουμε ἀπὸ κανένα ἄλλο δημιουργὸ τῆς ἐποχῆς μας, γιατί κανένας ἄλλος δὲν μᾶς ἔχει δώσει ἔργα στὰ ὁποῖα νὰ συνδυάζονται μὲ τόσο γόνιμο τρόπο ἡ δύναμη ὑποβολῆς τοῦ χρώματος τοῦ φωβισμού μὲ τὴν αὐστηρότητα τῶν τύπων τοῦ κυβισμού καὶ τὴν ποιητικὴ καὶ μουσικὴ διάσταση τοῦ ὀρφισμού. Σὲ μιὰ καθαρὰ προσωπικὴ ζωγραφικὴ γλώσσα, ποὺ χωρὶς νὰ δέχεται τίποτα ἐξωτερικὰ, διακρίνεται γιὰ τὴν πηγαιότητα τῆς σύλληψης, τὴν ἀμεσότητα τῆς φωνῆς της, τὴν ἐκφραστικὴ δύναμη καὶ τὴν ἀλήθεια καὶ ποιότητα τῶν διατυπώσεών της.

Σημείωση. Ἡ ἀναφορὰ στὶς συλλογὲς γίνεται μὲ βάση τὴ γνωστὴ βιβλιογραφία, χωρὶς νὰ ἀποκλείεται μερικὰ ἔργα νὰ ἔχουν ἀλλάξει ιδιοκτῆτη.