Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΣΤΗΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Τῆς κας Ὄλγας Μεντζαφοῦ
Ἱστορικοῦ Τέχνης
Ἐπιμελήτριας Ἐθνικῆς Πινακοθήκης

Για να δείτε τις εικόνες της παρουσίασης, επιλέξτε εδώ
(αρχείο powerpoint 12MB)

Εὐχαριστῶ θερμά τήν Εἰδική Συνοδική Ἐπιτροπή γιά τήν τιμή πού μοῦ ἔκανε νά μέ καλέσει ὡς εἰσηγήτρια σ' αὐτή τή διημερίδα καί ἰδιαίτερα τόν καθηγητή κ. Ἀλέξανδρο Σταυρόπουλο μέ τόν ὁποῖο ἔχω συνεργαστεῖ στό πλαίσιο τοῦ Προγράμματος «Ποιμαντική τοῦ Γάμου, τῆς Οἰκογένειας καί τῆς Ἰσότητας τῶν δύο φύλων» στή Θεολογική Σχολή τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν. Ὁ κ. Σταυρόπουλος μέ κάλεσε ἐπανειλημμένα νά παρουσιάσω στούς φοιτητές μέσα στά πλαίσια τοῦ μαθήματός του τό θέμα τῆς ἀπεικόνισης τῆς οἰκογένειας στή νεοελληνική τέχνη καί μέ προέτρεψε νά ἐμβαθύνω σ' αὐτό. Πρέπει νά ὁμολογήσω ὅτι ἡ συζήτηση πού ἀκολουθοῦσε κάθε φορά τόσο μέ τούς φοιτητές ὅσο καί μέ τόν ἴδιο τόν κ. Σταυρόπουλο μέ ὁδήγησαν στήν ἐπισήμανση κάποιων θεμάτων στά ὁποῖα ἴσως ἄλλοτε νά μήν ἔδινα τόση σημασία. Μιά πρώτη προσπάθεια καταγραφῆς τῶν ἔργων τέχνης μέ ἀντικείμενο τήν οἰκογένεια πού εἶχα πραγματοποιήσει στό πλαίσιο τοῦ μαθήματος πού διδάσκει ἡ κ. Χριστίνα Βάγια στή Σχολή Κοινωνικῆς Ἐργασίας τῆς Ἀθῆνας, μοῦ ἔδωσε ἀφορμή γιά μιά περεταίρω διερεύνηση καί ἀνάλυση.

Ἄν δεχθοῦμε ὡς ἀφετηρία τῆς τέχνης τήν ἔμφυτη ἀνάγκη τοῦ ἀνθρώπου καλλιτέχνη γιά ἔκφραση, τότε τό ἔργο τέχνης δέν εἶναι παρά τό καθρέφτισμα αὐτῆς τῆς ἀνάγκης, ἡ μορφοποίηση τόσο τῶν ἐξωτερικῶν ἐρεθισμῶν ὅσο καί τῶν ἐσωτερικῶν κραδασμῶν τῆς ψυχῆς. Ἔτσι τό ἔργο τέχνης ἀντικατοπτρίζει ἀπό τή μιά μεριά τόν ψυχισμό τοῦ καλλιτέχνη, τή δεξιοτεχνία του, τό τάλαντό του τήν ἐμπειρία του καί τή γνώση του καί ἀπό τήν ἄλλη πλευρά σφραγίζει μιά ὁλόκληρη ἐποχή, ἀφοῦ φέρει τά χαρακτηριστικά τῆς κοινωνίας ἀπό τήν ὁποία προέρχεται ὁ καλλιτέχνης καί μέσα στήν ὁποία ζεῖ καί δημιουργεῖ. Αὐτά τά χαρακτηριστικά ἐκφράζονται τόσο στή θεματογραφία ὅσο καί στήν τεχνοτροπική ἀντίληψη. Γεγονότα ἱστορικά, σκηνές καθημερινές καί οἰκεῖες, πού ἀπεικονίζονται στά ἔργα τῶν καλλιτεχνῶν, μποροῦν νά δώσουν τά στίγματα πορείας μιᾶς κοινωνίας καί νά σημάνουν τά ἐξελικτικά στάδια καί τίς μεταμορφώσεις της.

Οἱ ἀπαρχές τῆς νεοελληνικῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ἀνάγονται στά χρόνια τῆς ἵδρυσης τοῦ ἑλληνικοῦ κράτους, ὅταν οἱ μέχρι τότε ἐπικρατοῦσες μορφές τέχνης, ἡ λαϊκή καί μιά φθίνουσα βυζαντινή, ἐγκαταλείφθηκαν γιά νά δώσουν στή θέση τους σέ μιά ἔκφραση στραμμένη συνειδητά πρός ἐκείνη τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης. Ἄν καί μιά

τέτοια στροφή ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ ἀπό τόν 18ο αἰώνα στήν Κρήτη καί τά Ἑπτάνησα, μόλις κατά τήν ὀθωνική περίοδο, μέ τήν ἵδρυση τοῦ Σχολείου τῶν Ὡραίων Τεχνῶν στήν Ἀθήνα καί τήν ἔλευση τῶν πρώτων Εὐρωπαϊῶν δασκάλων, θά πάψει νά εἶναι μιά τοπική ἐπιλογή περιορισμένη σέ περιφέρειες καί θά χαρακτηρίσει τήν τέχνη τοῦ νεοσύστατου κράτους. Ἡ εὐρωπαϊκή αὐτή στροφή τῆς νεοελληνικῆς τέχνης θά ἀποκτήσει συγκεκριμένη κατεύθυνση, ὅταν τό καθεστῶς τῶν Βαυαρῶν θά καθορίσει τόν δρόμο τῶν ζωγράφων καί θά τούς ὁδηγήσει στό Μόναχο καί στήν ἐκεῖ Ἀκαδημία, ἡ ὁποία ἀποτελοῦσε ἄλλωστε σημαντικότατο πόλο καλλιτεχνικῆς ἀκτινοβολίας ἐφόσον προσέφερε μιά ἀρκετά μεγάλη ἐλευθερία στήν προσέγγιση ἱστορικῶν, ἠθογραφικῶν, ἰδεαλιστικῶν, ρεαλιστικῶν ἤ συμβολικῶν θεμάτων, ἀλλά προπαντός ἐξυπηρετοῦσε τήν ἀνάγκη ἀναζήτησης τῆς ἐθνικῆς ταυτότητας μίας ἰδεολογίας πού διέτρεξε ὅλο τό φάσμα τῆς εἰκαστικῆς δημιουργίας κατά τόν 19ο καί 20ο αἰώνα. Τό Μόναχο μέ τή μορφή πού εἶχε πάρει κατά τήν ἐποχή τῆς βασιλείας τοῦ Λουδοβίου Α' μέ τά ἀρχαιοπρεπή κτίρια καί τήν ἀναβίωση τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητας, θεωρεῖτο ὡς προέκταση τῶν Ἀθηνῶν, ὡς ἡ «Ἀθήνα ἐπί τοῦ Ἴσαρος». Κυρίαρχη ἦταν ἐξάλλου ἡ πεποίθηση ὅτι ἡ δυτική τέχνη ὀφείλει τόσα πολλά στήν Ἑλλάδα, ὥστε μιά στροφή πρός αὐτήν καί ἀποδοχή της νά σημαίνει συγχρόνως καί ἐπιστροφή στίς ρίζες, ἐνῶ ἡ ταύτιση μέ αὐτήν νά ἀποτελεῖ ἐπιβεβαίωση τῆς ἱστορικῆς συνέχειας.

Ἀμέσως μετά τόν Ἀγώνα τῆς Ἀνεξαρτησίας, ὑπηρετώντας ἡ τέχνη τό πατριωτικό φρόνημα ἀπεικονίζει ἡρωικές σκηνές πού ἐξυμνοῦν τά κατορθώματα τῶν προγόνων ἤ σκηνές τῆς καθημερινότητας πού ἔχουν σημεῖα ἀναφορᾶς μνημεῖα τῆς ἀρχαιότητας. Καί ὅταν μέ τό πέρασμα τοῦ χρόνου οἱ μνῆμες ἀρχίζουν νά ξεθωριάζουν καί ἡ ἱστορική ζωγραφική δίνει τή θέση της στήν ἠθογραφία, πάλι τό γενικότερο αἴτημα γιά ἐθνικό πολιτισμό θά ἀποτελέσει τόν κύριο ἄξονα τῆς θεματογραφίας αὐτῆς. Τά ἤθη καί τά ἔθιμα τοῦ λαοῦ, οἱ ἀσχολίες του, οἱ ἀξίες του, ἡ ἔμφαση στή παράδοση, μέ τό πλῆθος τῶν ἐθνολογικῶν-λαογραφικῶν στοιχείων, οἱ οἰκογενειακές σκηνές τόσο στό ὕπαιθρο ὅσο καί στό ἀστικό περιβάλλον, θά ἀποτελέσουν θέματα μέσα ἀπό τά ὁποῖα θά ἐκφρασθοῦν οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες.

Σκοπός ὅμως τῆς ἠθογραφικῆς ζωγραφικῆς δέν εἶναι νά προβληματίσει ἤ νά καταγράψει καί νά ἐλέγξει τυχόν κοινωνικές ἀδικίες. Σκοπός της εἶναι νά ἐξάρει τά εὐγενῆ ἤθη καί νά διδάξει. Ἐξιδανικεύοντας καί ὡραιοποιώντας τήν καθημερινότητα προσδίδει πνευματικό περιεχόμενο σέ ἔννοιες κοινές καί οἰκεῖες. Ὁ μόχθος, οἱ ἀσχολίες τοῦ σπιτιοῦ, ἡ κοινή ζωή στό χωριό καί ἀργότερα στήν πόλη, ἡ οἰκογένεια, εἶναι ἀξίες πού ἐξασφαλίζουν ἠρεμία καί γαλήνη στόν ἄνθρωπο καί τονίζεται ἡ ἰδιαίτερη σημασία πού ἔχουν γι' αὐτόν μέσῳ τῆς ζωγραφικῆς πού τίς ἐξυμνεῖ.

Ἰδιαίτερα στά ἔργα τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν ἡ οἰκογένεια παρουσιάζεται ὄχι μόνο ὡς ὁ αὐτονόητος περίγυρος τῆς καθημερινῆς δράσης τοῦ ἀνθρώπου, ἀλλά καί ὡς ἡ ὕψιστη ἀξία, ὡς ἰδανικό, ὡς πρότυπο ζωῆς. Μέ εὐαισθησία καί ἀγάπη ἀπεικονίζονται ἀμέριμνα παιδιά, εὐτυχισμένες μητέρες, γέροντες γονεῖς, πού ὅλοι μαζί ἀποτελοῦν τό προστατευτικό περίβλημα τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Ἐδῶ πρέπει νά ἐπισημάνουμε ὅτι ἡ οἰκογένεια στά ἔργα τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν παρουσιάζεται σχεδόν πάντα ὡς μιά διαχρονική ἀξία, τόσο τόν 19ο ὅσο καί στόν 20ο αἰώνα. Μπορεῖ μέσα ἀπό τά ἔργα τους νά καταγράφεται μιά διαφοροποίηση στό πέρασμα τοῦ χρόνου ὡς πρός τή θέση τοῦ πατέρα, τῆς μητέρας, τοῦ παπποῦ, τῆς γιαγιᾶς ἤ καί ἐννοιῶν ὅπως ἡ μητρότητα, ἐκτιμῶ ὅμως ὅτι ποτέ δέ θά μπορούσαμε νά μιλήσουμε γιά ἀπεικόνιση κρίσης στήν οἰκογένεια. Ἀπεναντίας ἡ οἰκογένεια ἀντιμετωπίζεται μέ σεβασμό, τρυφερότητα, πολλές φορές μέ νοσταλγία. Θά ἤθελα ὅμως νά προσθέσω ὅτι ἡ δική μου προσέγγιση δέν μπορεῖ νά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό τήν ἄποψη ἑνός ἱστορικοῦ τῆς τέχνης. Ἡ γνώση ὅμως καί ἡ ἐμπειρία τῶν ἐκλεκτῶν συνέδρων μπορεῖ νά ἐπισημάνει παραμέτρους πού θά βοηθήσουν στήν ἐξαγωγή περισσότερο ἐξειδικευμένων συμπερασμάτων.

Ἤδη ἀπό τά μέσα τοῦ 19ου αἰώνα ἔχουμε τίς πρῶτες παραστάσεις οἰκογενειακῶν σκηνῶν ὅταν οἱ μνῆμες ἀπό τόν Ἀγώνα εἶναι ἀκόμα νωπές. «Ὁ Ἀποχαιρετισμός τοῦ Καπετάνιου» τοῦ Διονυσίου Τσόκου, 1 πού γεννήθηκε τό 1820 καί πέθανε τό 1862, παρουσιάζει ἕνα συχνά συνηθισμένο τά χρόνια ἐκεῖνα γεγονός τήν ἀναχώρηση τοῦ πατέρα γιά τόν πόλεμο. Ἀπό τή μιά μεριά ἀπεικονίζεται ἡ ὀδύνη καί συγχρόνως ἡ καρτερία τῶν μελῶν τῆς οἰκογένειας καί ἀπό τήν ἄλλη ἡ πίστη καί ὁ ἐνθουσιασμός τοῦ ἀγωνιστή. Ἡ ἀναφορά στά ἰδεώδη τοῦ ἀγώνα -ἡ πατρίδα πάνω ἀπό ὅλα- καί ἀπό τήν ἄλλη πλευρά ἡ ἀκατάλυτη πραγματικότητα –ὁ πόνος τῆς οἰκογένειας γιά τόν χωρισμό- εἶναι στοιχεῖα πού χαρακτηρίζουν αὐτή τήν ἐποχή καί πού ἡ τέχνη τοῦ ζωγράφου ἐπιτυγχάνει νά ἀπεικονίσει πάνω στό μουσαμά.

Ὁ Νικηφόρος Λύτρας, ὅμως, ὁ πραγματικός εἰσηγητής τῆς ἠθογραφικῆς ζωγραφικῆς στήν Ἑλλάδα εἶναι αὐτός πού θά δώσει τίς πρῶτες πειστικές καί ἐκφραστικές εἰκόνες τῆς ἑλληνικῆς οἰκογένειας. «Ἡ ἐπιστροφή ἀπό τό πανηγύρι τῆς Πεντέλης» 2 μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ὡς τό πορτραῖτο μιᾶς ἑλληνικῆς οἰκογένειας στά χρόνια πού φιλοτεχνήθηκε, γύρω στό 1870. Ὁ καλλιτέχνης ἐπιμένει στά λαογραφικά στοιχεῖα καί στίς γραφικές λεπτομέρειες πού καταγράφονται μέ σχεδιαστική ἐπιμέλεια καί πλούσιο χρῶμα. Σάν ἕνα φωτογραφικό «ἐνσταντανέ» οἱ μορφές συσπειρωμένες ἀποδίδονται μετωπικά καί ἀκίνητες ἐνῶ παράλληλα μέ τήν ἐθιμογραφική καταγραφή τοῦ τρόπου ζωῆς αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, μᾶς δίνει τό μέτρο παρουσίας καί κυριαρχίας τοῦ πατέρα πού κατεβαίνει

καβάλα ἀπό τήν Πεντέλη, περιτριγυρισμένος ἀπό τήν οἰκογένεια του πού ἀκολουθεῖ πεζῇ.

Γύρω στά 1880 ὁ Νικόλαος Γύζης, κορυφαῖος ζωγράφος πού ἔζησε καί δημιούργησε στό Μόναχο, φιλοτέχνησε αὐτό τόν πίνακα, τό «Κού-κου», 3 πού πῆρε τό ὄνομά του ἀπό τό παιχνίδι πού ἀπεικονίζει, τό γνωστό κρυφτούλι, πού ἐδῶ παίζεται ἀνάμεσα στή μάνα καί τά παιδιά της, πού στή συγκεκριμένη περίπτωση εἶναι ἡ οἰκογένεια τοῦ ἴδιου τοῦ ζωγράφου. Ἡ μάνα πού κεντάει καθισμένη, ἀφήνει γιά λίγο τό ἐργόχειρο της, νά κρυφθεῖ πίσω ἀπό τήν πλάτη τῆς γιαγιᾶς πού κρατᾶ τό παιδί, γιά νά παίξει μαζί του τό «κού-κου». Ἡ ὅλη σκηνή ἀποπνέει τρυφερότητα καί οἰκογενειακή γαλήνη, τονίζοντας τόσο τήν παρουσία τῆς γιαγιᾶς ὅσο καί τήν ἀφέλεια τοῦ παιδιοῦ, πού πιστεύει ὅτι μπορεῖ νά κρυφθεῖ πίσω ἀπό τό φόρεμά της.

Σ' ἕνα διαφορετικό κλῖμα κινεῖται ἕνα ἄλλο ἔργο τοῦ Νικολάου Γύζη, πού φιλοτέχνησε λίγα χρόνια ἀργότερα, τό 1884, «Τό παραμύθι τῆς γιαγιᾶς» 4. Μέσα σέ ἕνα ἁπλό καί σκοτεινό δωμάτιο, μιά γιαγιᾶ καθισμένη μπροστά στό μαγκάλι διηγεῖται σέ μιά ὁμάδα μικρῶν παιδιῶν ἕνα παραμύθι. Εἶναι ἕνα ἔργο πού ἀναφέρεται στήν ἑλληνική παράδοση καί ἱστορία. Οἱ ἐνδυμασίες τῶν παιδιῶν –φουστανέλες, μαντίλες, φεσάκια, γιλέκα-τό λίγο φῶς, ἡ μυστικοπαθῆς ἀτμόσφαιρα, ἡ ὑποβλητικότητα τῶν ζεστῶν χρωμάτων, μᾶς μεταφέρουν στό παρελθόν, στά χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας, ὅταν οἱ παραδόσεις μεταφέρονταν προφορικά ἀπό τούς γέροντες στή νεώτερη γενιά. Ὁ Γύζης, ἐξιδανικεύοντας τίς ἀναμνήσεις ἀπό τήν πατρίδα του, ἀνάγει τόν τύπο τῆς Ἑλληνίδας γερόντισσας σέ ἀντιπροσωπευτική φιγούρα τῆς ἑλληνικῆς φυλῆς, θεματοφύλακα τῶν παραδόσεων καί τῆς ἱστορίας.

Ἐδῶ ἴσως θά πρέπει νά τονίσουμε τόν ἰδιαίτερο ρόλο πού παίζουν στήν οἰκογενειακή ζωή ὁ παπποῦς καί ἡ γιαγιᾶ, ὅπως τουλάχιστον φαίνεται μέσα ἀπό τά ἔργα τῶν Ἑλλήνων ζωγράφων τοῦ 19ου αἰώνα. Ὁ Γεώργιος Ἰακωβίδης, ὁ ζωγράφος πού περισσότερο ἀπό κάθε ἄλλον ἀσχολήθηκε μέ τήν ἀπεικόνιση τοῦ παιδιοῦ καί μέ τή θέση του μέσα στήν οἰκογένεια, μᾶς ἔδωσε μιά σειρά ἔργων ὅπου ἀπεικονίζεται ἡ βαθιά ἀνθρώπινη σχέση πού συνδέει τό ἐγγόνι μέ τόν παπποῦ ἤ τή γιαγιᾶ, οἱ ὁποῖοι μέ πολύ μεγάλη τρυφερότητα τοῦ ἀφιερώνουν ἕνα σημαντικό κομμάτι τῆς ζωῆς τους. Μέσα σ' ἕνα περιβάλλον χαρούμενο καί ζεστό ὅπως τό σπίτι καί ἡ οἰκογένεια, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ ἤρεμη καί ἀπροβλημάτιστη ζωή, συμβαίνει εὐχάριστα καί συχνά κωμικά, μαρτυροῦν τήν αἰώνια αὐτή σχέση. Στό ἔργο «Ἡ ψυχρολουσία» 5 ἡ γιαγιᾶ μέ περίσσια φροντίδα πλένει τό μωρό, τό ὁποῖο ἀντιδρᾶ μέ τίς φωνές του. Κλαίγοντας γοερά προσπαθεῖ νά ξεφύγει ἀπό τά στιβαρά της χέρια, ἐνῶ στό ἔργο «Ἡ ἀγαπημένη τῆς γιαγιᾶς», 6 τό παιδί ἥσυχο κάθεται στά πόδια της, ὅπως ἄλλωστε συμβαίνει καί στό ἔργο τοῦ Νικολάου Γύζη

«Παπποῦς καί ἐγγονός» & στό ὁποῖο ὁ ἡλικιωμένος ἄνδρας εἶναι ἐπιφορτισμένος μέ τή φύλαξη τοῦ μωροῦ, πού κρατᾶ στοργικά στήν ἀγκαλιά του.

Βέβαια αὐτονόητο εἶναι ὅτι ὁ ρόλος τῆς μάνας εἶναι κυρίαρχος στό σπίτι ἐφόσον ἀφορᾶ τή φροντίδα τῶν παιδιῶν στίς δύσκολες στιγμές, ὅπως συμβαίνει στό ἔργο τοῦ Γύζη «Ἡ ἄρρωστη» 8 στό ὁποῖο ἡ μαυροντυμένη μάνα πλέκοντας συντροφεύει τό ἄρρωστο παιδί της. Πένθος καί πόνος φορτίζουν τήν ἀτμόσφαιρα, τήν ὁποία κάνουν ἰδιαίτερα βαριᾶ τά ψυχρά χρώματα πού χρησιμοποιεῖ ὁ ζωγράφος, ἐνῶ ἀντίθετα στήν «Παιδική συναυλία» 9 τοῦ Ἰακωβίδη, μέσα ἀπό χαρούμενα ζεστά χρώματα τονίζεται ἡ εὐφροσύνη καί ἡ χαρά. Ἐδῶ ἡ μάνα μέ ἱλαρότητα κοιτάζει τό μωρό της πού παρακολουθεῖ ἐνθουσιασμένο τήν αὐτοσχέδια συναυλία τῶν παιδιῶν. Τό κόκκινο φόρεμα, τό φῶς ἀπό τά παράθυρα δίνουν τόν τόνο τῆς εὐδαιμονίας καί τῆς εὐτυχίας.

Παράλληλα ὅμως μ' αὐτές τίς οἰκογενειακές σκηνές πού ἔχουν φιλοτεχνηθεῖ στά πλαίσια τῆς ἠθογραφίας ὑπάρχει καί μιά ἄλλη σειρά ἔργων ὅπου παρουσιάζεται ὁ ρόλος τῆς οἰκογένειας στήν ἀστική κοινωνία τῆς ἐποχῆς στή πόλη, ὁ ὁποῖος αἰσθητοποιεῖται μέσα ἀπό τή ρητορική τῶν στάσεων, τόν ἐνδυματολογικό κώδικα, τήν ἑστίαση στό πρόσωπο, τήν ἔντονη παρουσία τοῦ βιβλίου ἤ ἐξαρτημάτων ἐνδεικτικῶν τῆς τάξης τῶν ἀπεικονιζομένων. Παρόλο πού οἱ εἰκόνες αὐτές δέν εἶναι πολλές στή νεοελληνική τέχνη, ὡστόσο σηματοδοτοῦν μιά ἐποχή μέ τούς κώδικες ζωῆς τῶν ἀστικῶν οἰκογενειῶν. Στήν «Οἰκογενειακή προσωπογραφία» 10 τοῦ Νικολάου Ξυδιᾶ γίνεται προσπάθεια ἀπομάκρυνσης ἀπό μιά συμβατική καί τυπική ἀπεικόνιση καί τονίζεται μέ κάποια ἰδιαίτερη ἔμφαση ἡ προσωπικότητα τοῦ πατέρα πού κυριαρχεῖ στό κέντρο τοῦ πίνακα. Πίσω του στέκεται ὄρθια ἡ μητέρα, τό μόνο ὄρθιο πρόσωπο στή σύνθεση, ἕτοιμη γιά ὅ,τι χρειασθοῦν τά ὑπόλοιπα μέλη τῆς οἰκογένειας. Σέ παρόμοια ἀτμόσφαιρα κινεῖται καί «Ἡ οἰκογένεια τοῦ καλλιτέχνη» 11 τοῦ Γεωργίου Ἄβλιχου, πού ἀναπλάθει μιά οἰκεία καθημερινή σκηνή τῆς οἰκογένειας τοῦ ζωγράφου. Στό ἐσωτερικό ἑνός δωματίου, πού κατά πᾶσαν πιθανότητα εἶναι τό ἐργαστήριο τοῦ ζωγράφου, ὅπως δείχνει ὁ πίνακας πάνω στό καβαλέτο δεξιά, τρία πρόσωπα κάθονται ἀναπαυτικά, ἀπορροφημένα στίς ἀσχολίες τους. Ἡ μητέρα πλέκει, τά παιδιά διαβάζουν, μιά εἰκόνα γαλήνιας, οἰκογενειακῆς στιγμῆς ἀλλά συγχρόνως καί ἐσωστρέφειας, ἴσως καί ἀπουσίας ἐπαφῆς μεταξύ τῶν μελῶν.

Στά τελευταῖα χρόνια τοῦ 19ου αἰώνα καί στά πρῶτα τοῦ 20ου εἶναι εὐρύτατα διαδεδομένος ὁ τρόπος ἀπεικόνισης μητέρας καί κόρης σέ φωτογραφικές πόζες τῆς ἐποχῆς. Σ' αὐτό τό ἔργο πάλι τοῦ Γεωργίου Ἰακωβίδη πού φιλοτεχνήθηκε τό 1905, ἀπεικονίζονται ἡ Κυρία Στεφάνου Ράλλη μέ τή κόρη της. 12 Ἡ μητέρα σοβαρή καί ἐπιβλητική, φορώντας ἐπίσημα ροῦχα καί πολύτιμα κοσμήματα κάθεται σέ μιά πολύθρόνα ἐνῶ

δίπλα της ἡ κόρη της ὄρθια, ντυμένη ἐπίσης ἐπίσημα ἀκουμπᾶ τρυφερά ἀπάνω της. Στήν ὅλη παρουσίαση τοῦ θέματος δίνεται ἔμφαση στήν κοινωνική θέση τῶν ἀπεικονιζομένων, καθώς ὑπάρχουν ὅλα ἐκεῖνα τά στοιχεῖα πού τήν ἐπιδεικνύουν.

Ἤδη ὅμως ἀπό τίς ἀρχές τοῦ 20ου αἰώνα ἡ ἀντιμετώπιση τῆς οἰκογένειας ἀπό τούς καλλιτέχνες διαφοροποιεῖται. Ποικίλα θέματα, ποικίλες τεχνοτροπίες μορφοποιοῦν ποικίλες ἀντιλήψεις καί ἑρμηνεῖες, ὁ παραδοσιακός χῶρος ὑποχωρεῖ καί ὁ ἀστικός –κυρίως τῆς Ἀθήνας- κατακτᾶ πρωτεύουσα θέση. Ὁ αὐτοβιογραφικός χαρακτήρας κερδίζει ἔδαφος ὅπως καί ἡ μητρότητα καί ἡ ἀνάπτυξη τῆς γλυπτικῆς καί τῆς χαρακτικῆς πλουτίζουν τίς εἰκαστικές διατυπώσεις.

«Οἱ ντανταδες στόν Κῆπο»13 τοῦ Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη δίνουν μιά χαρακτηριστική εἰκόνα τῆς ἀνάπτυξης τῆς ἀστικῆς τάξης στήν Ἑλλάδα τά χρόνια τοῦ Μεσοπολέμου. Ἡ πόλη, τά ἐνδυματολογικά στοιχεῖα, οἱ ντανταδες, τά παιχνίδια τῶν παιδιῶν δίνουν τό στῖγμα τῆς κοινωνικῆς ἀνόδου ἀλλά καί ἡ ἀπόδοση τοῦ χαρακτήρα τους μέσα ἀπό τή χρωματική φόρμα, χωρίς ἐμμονή σέ περιγραφικά ἤ νατουραλιστικά στοιχεῖα δίνει στή σύνθεση τό μέτρο τῆς εὐαισθησίας τοῦ καλλιτέχνη μέ τή λυρική, ποιητική ἀτμόσφαιρα πού τήν προικίζει.

Ἡ Πηνελόπη Οἰκονομίδη, μέ τό ἔργο της «Μητρότητα» 14 προβάλλει δύο κόσμους διαφορετικούς καί συγχρόνως ταυτισμένους, τή μνημειακή ἐσωστρεφή, σοβαρή μορφή τῆς μάνας καί τό γεμάτο κίνηση σωματάκι τοῦ παιδιοῦ μέ τό περίεργο αὐθάδικο προσωπάκι. Ἡ στοχαστική ἠρεμία τῆς μάνας καί ἡ γεμάτη ἔνταση ἔκφραση τοῦ παιδιοῦ ἀπεικονίζονται μέσα ἀπό τή διεισδυτική ματιά τῆς ζωγράφου, ἡ ὁποία μέ τήν ἐμμονή της σέ κάποιες περιγραφικές λεπτομέρειες, ὅπως τό κράτημα τοῦ παιδιοῦ ἀπό τό δάκτυλο τῆς μητέρας καί ὁ ὑπερτονισμός τοῦ μητρικοῦ χεριοῦ ἀναδεικνύουν τή βαθιά σημασία αὐτῆς τῆς χειρονομίας, τή σχέση ἐξάρτησης καί προστασίας.

Μορφές πού ἀπεικονίζονται σέ μιά καθαρά φωτογραφική πόζα, εἶναι ἡ «Οἰκογένεια τοῦ Σπύρου Βασιλείου», 15 ἡ δική του οἰκογένεια μέ τά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τους καί τή δική τους διακριτική παρουσία στό βάθος. Τά παιδιά παραγματικές, ἔντονες παρουσίες παρά τήν ἐπισημότητα τῆς στάσης ἀναδεικνύουν τήν ἀφέλεια καί τήν ἀθωότητα τῆς ἡλικίας τους, ἐνῶ ἡ μητέρα, πού καταλαμβάνει ὅλο τό ὕψος τοῦ πίνακα, κυριαρχεῖ προστατευτική στό μέσο.

Γιά τή Βάσω Κατράκη ἡ ζωή τῶν κατοίκων τῆς γενέτειράς της, τό Αἰτωλικό Μεσολογγίου, ὑπῆρξε συχνά πηγή ἔμπνευσής της. Μιά οἰκογένεια κεραμιδάδων 16 ἐπιστρέφει μετά τό τέλος μιᾶς κοπιαστικῆς ἡμέρας. Οἱ κουρασμένες μορφές, ὁδηγοῦν στήν κοινωνική προσέγγιση τοῦ θέματος, πού συνειδητά ἐπιλέγει ἡ Κατράκη, στέλνοντας μηνύματα ξεκάθαρα γιά τό μόχθο τοῦ ἁπλοῦ λαοῦ, ποτέ ὅμως κραυγαλέα ἀλλά σέ

τόνους χαμηλούς πού πάντα χαρακτηρίζουν τήν ἀνθρωποκεντρική χαρακτική της.

Ἡ ὑπέρβαση τῆς ἠθογραφικῆς ὅρασης μετά τό Β΄Παγκόσμιο πόλεμο καί ἡ δυνατότητα νά πλησιάσουν οἱ καλλιτέχνες κριτικά τό ἀντικείμενό τους, σηματοδοτοῦν μιά νέα εἰκόνα τῆς παρουσίασης τοῦ θέματος τῆς οἰκογένειας πού ἐντάσσεται πλέον στόν προβληματισμό πού ἀνατρέπει παραδοσιακές ἀξίες, ὄχι τόσο τίς ἠθικές πού εἶναι αἰώνιες καί μοναδικές, ὅσο τίς ἐκφραστικές.

Ἡ «Μητρότητα», ἀπό τίς» κουροτρόφους» τῆς Ἀρχαιότητας καί τίς ποικίλες βυζαντινές ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας μέ τό Χριστό, μέχρι τίς Μαντόνες τῆς Δυτικῆς Τέχνης καί τίς Μητρότητες τοῦ Πικάσσο, ὑπῆρξε στή τέχνη ἕνα θέμα τό ὁποῖο πέρα ἀπό κάθε διηγηματική διάθεση ἤ συναισθηματική φόρτιση, συνδεόταν πάντα μέ τό νοηματικό περιεχόμενο πού ὁδηγοῦσε στήν ἀρχέγονη σχέση μάνας-τέκνου καί τόν ἀπόλυτο δεσμό τους, ἄσχετα ἀπό κοινωνικές καί ἠθικές συμβατότητες καί ἀποδοχές.

Ὁ Μάριος Λοβέρδος, γιά νά ἀναφερθοῦμε καί στήν γλυπτική, στίς ἄπειρες παραλλαγές τῆς ἀπεικόνισης τῆς σχέσης μάνας-παιδιοῦ, προχωρεῖ πέρα ἀπό τίς φυσιοκρατικές ἀντιλήψεις γιά τή σωματικότητα τῶν μορφῶν, καί μέ τήν ἄυλη φιγούρα του θέλει νά τονίσει τήν πνευματική ὑπόσταση τοῦ ἀνθρώπου, ἐνῶ ἡ ἐπιμήκυνση καί ἡ σχηματοποίηση ὑποβάλλουν τήν ψυχική ἀνάταση, 17 Ὁ ὑπερτονισμός κι ἐδῶ τῶν χεριῶν τῆς μάνας, καί τό κατευθείαν βλέμμα τῶν δύο προσώπων σηματοδοτεῖ τήν ἀρχετυπική σχέση ἐξάρτησης μάνας-παιδιοῦ. Τήν ἴδια σχέση συναντάμε καί στό ἔργο τοῦ Γιώργου Σικελιώτη 18 στό ὁποῖο ἡ μνημειακή ἀπόδοση τῶν μορφῶν, παρά τή βαριά σωματικότητα, εἶναι αὐτή πού δίδει τόν πνευματικό χαρακτήρα στό ἔργο.

Βέβαια δέν εἶναι δυνατόν μέσα στό χρόνο πού διαθέτουμε νά ἀναφερθοῦμε στίς τόσες παραλλαγές τοῦ θέματος τῆς οἰκογένειας στό ἔργο τῶν παλαιοτέρων ὅσο καί τῶν νεωτέρων καλλιτεχνῶν. Θά ἤθελα ὅμως γιά μιά ἀκόμη φορά νά τονίσω ὅτι οἱ σκηνές μέ θέμα τήν οἰκογένεια, πέρα ἀπό καθαρά καλλιτεχνικό ἐνδιαφέρον πού παρουσιάζουν ἀφοῦ λογικά καί μορφολογικά ἀκολοθοῦν τήν ἐξέλιξη τῆς νεοελληνικῆς τέχνης, ἀποτελοῦν -ὡς ἕνα βαθμό- τούς δεῖκτες τῆς στάσης τῆς κοινωνίας ἀπέναντι σ’ αὐτήν μέσα στά πλαίσια τῶν κοινωνικῶν-πολιτισμικῶν συνθηκῶν, πού ἀσφαλῶς συνιστοῦν ρυθμιστικούς παράγοντες γιά τήν εἰκαστική ἀντιμετώπιση θεμάτων σέ μιά σαφή κοινωνική καί ἰδεολογική διάσταση.