

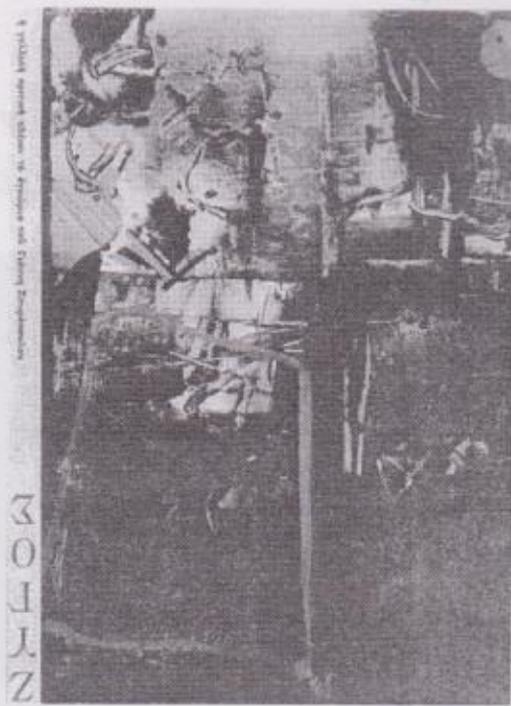
Η ιδιοεργογραφία του «Ζυγός» είναι ηχογραφημένη με τεχνολογία που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα και είναι η πρώτη που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα. Ηχογραφήθηκε στην Αθήνα, στην οδό Πισυφίας, στο σπίτι του καλλιτέχνη. Ηχογραφήθηκε με τη βοήθεια του καλλιτέχνη και του μουσικού. Ηχογραφήθηκε με τη βοήθεια του καλλιτέχνη και του μουσικού. Ηχογραφήθηκε με τη βοήθεια του καλλιτέχνη και του μουσικού.

Ο τίτλος της εικόνας είναι «Ζυγός».

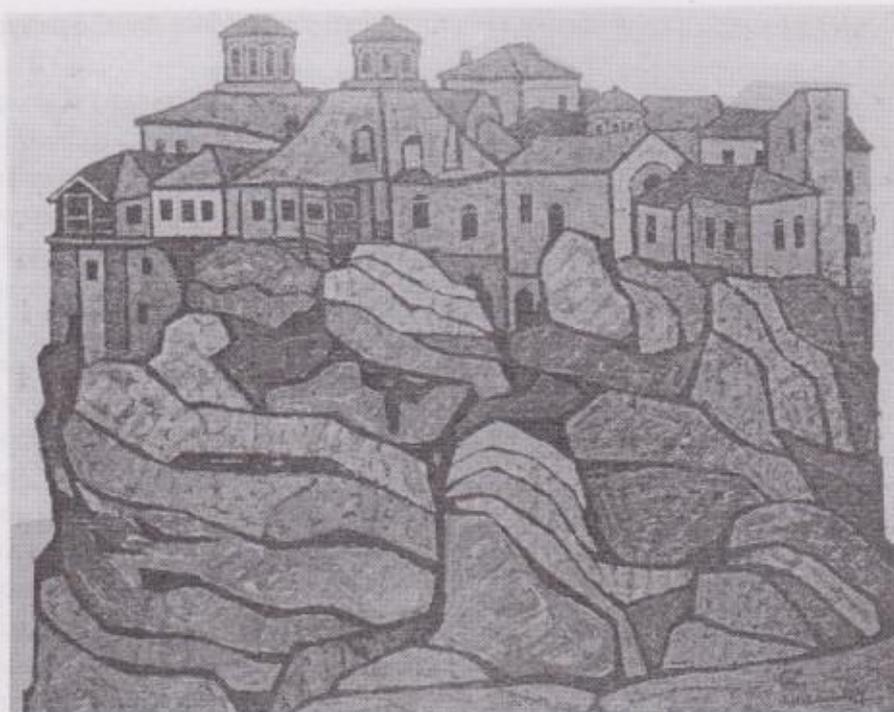
Η εικόνα είναι ηχογραφημένη με τεχνολογία που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα και είναι η πρώτη που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα. Ηχογραφήθηκε στην Αθήνα, στην οδό Πισυφίας, στο σπίτι του καλλιτέχνη. Ηχογραφήθηκε με τη βοήθεια του καλλιτέχνη και του μουσικού. Ηχογραφήθηκε με τη βοήθεια του καλλιτέχνη και του μουσικού.

Η εικόνα είναι ηχογραφημένη με τεχνολογία που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα και είναι η πρώτη που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα. Ηχογραφήθηκε στην Αθήνα, στην οδό Πισυφίας, στο σπίτι του καλλιτέχνη. Ηχογραφήθηκε με τη βοήθεια του καλλιτέχνη και του μουσικού. Ηχογραφήθηκε με τη βοήθεια του καλλιτέχνη και του μουσικού.

Η εικόνα είναι ηχογραφημένη με τεχνολογία που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα και είναι η πρώτη που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα. Ηχογραφήθηκε στην Αθήνα, στην οδό Πισυφίας, στο σπίτι του καλλιτέχνη. Ηχογραφήθηκε με τη βοήθεια του καλλιτέχνη και του μουσικού. Ηχογραφήθηκε με τη βοήθεια του καλλιτέχνη και του μουσικού.



Σ
Ο
Τ
Τ
Ζ



Γιώργος Σικελιώτης,
Μετέωρα-Μοναστήρι,
Εθνική Πινακοθήκη και
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα.

διαρραγεί, αφού είχαν αλλάξει τα κοινωνικά και πολιτικά δεδομένα και μέσα στο γενικότερο κλίμα της σύγχυσης προβάλλει σε νέες μορφές ο ρεαλισμός, που συναρπάζει μέρος του καλλιτεχνικού δυναμικού της χώρας. Ταυτόχρονα, εμφανίζεται σε διάφορες εκδοχές η αφαίρεση, που ως πρωτοποριακή τάση διεκδικεί τους μοντέρνους και τους οπαδούς τους.

Απέναντι σ' έναν άκαιρο διπολισμό και εν όψει των μεγάλων αλλαγών, που παρατηρούνται στην τέχνη σε Ευρώπη και Αμερική, ορισμένοι από τους καλλιτέχνες μας θα επιλέξουν τη «φυγή», την αναχώρηση σε ξένα καλλιτεχνικά κέντρα με σκοπό να υπηρετήσουν μια εναλλακτική πρόταση ως αντιπαράθεση προς τα απειλητικά διλήμματα που έθετε ο νέος κοινωνικός χώρος. Δεν χωρά αμφιβολία ότι οι καλλιτέχνες αυτοί (της Ρώμης και του Παρισιού, για παράδειγμα) θεωρούσαν ότι η τέχνη τους εκφράζει μια κοινωνικοποιημένη διάσταση των ανθρωπίνων σχέσεων και οι προσεγγίσεις τους υπηρετούν εντελώς πρωτότυπα αισθητικά ιδεώδη.

Για τη δεκαετία 1940-1950 δεν μπορεί να γίνει σοβαρός λόγος για ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία και για πολιτιστικές πρωτοβουλίες, που θα προωθούσαν την υπόθεση της σύγχρονης ελληνικής τέχνης. Στα δύσκολα χρόνια της κατοχής ο ελληνικός λαός ήταν ισχυρά αναμεμιγμένος στην Αντίσταση και ορισμένοι από τους καλλιτέχνες είχαν αναλάβει το βάρος της σχεδίασης αφισών, χαρακτηριστικών και διαφόρων εντύπων με πατριωτικό περιεχόμενο, ενώ κατά τον εμφύλιο πόλεμο η κατάσταση ήταν τόσο τραγική, που δεν υπήρχαν και πολλά περιθώρια για σοβαρή καλλιτεχνική παρουσία.

Πραγματική εικαστική και καλλιτεχνική δραστηριότητα έχουμε ουσιαστικά μετά το 1950 με το άνοιγμα νέων γκαλερί, την κυκλοφορία ειδικών περιοδικών, τη δημιουργία εκθέσεων κτλ. Οι καλλιτέχνες συσπειρώνονται σε ομάδες με διακηρυγμένες θέσεις για την τέχνη, με σπουδαιότερες την ομάδα, που αποτέλεσε τον «Αρμό» (1949) και η ομάδα «Στάθμη» (1950), ενώ άρχισαν να γίνονται περισσότερες συχνές οι επαφές και οι καλλιτεχνικές ανταλλαγές με το εξωτερικό, απ' τις οποίες οι σημαντικότερες ήταν η συμμετοχή της Ελλάδος στις Μπιενάλε της Βενετίας το 1950 και του Σάο Πάολο το 1951.

Πριν από το 1950 μπορεί να σημειώσει κανείς δύο σημαντικά γεγονότα: την «Πανελλήνιο Έκθεση» το 1948 (Νοέμβριος 1948 - Ιανουάριος 1949), μια ελλιπής έκθεση που έγινε κάτω από άσχημες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες και την έκθεση Γάλλων καλλιτεχνών τον Απρίλιο του 1949, που προκάλεσε ζωηρή εντύπωση.

Η ιδιοεργολογική ονομασία της «30» είχε ήδη ληφθεί υπόψη της κριτικής της επωνυμίας των λωπολάτρων. Η ιδιοεργολογική ονομασία της «30» είχε ήδη ληφθεί υπόψη της κριτικής της επωνυμίας των λωπολάτρων. Η ιδιοεργολογική ονομασία της «30» είχε ήδη ληφθεί υπόψη της κριτικής της επωνυμίας των λωπολάτρων.

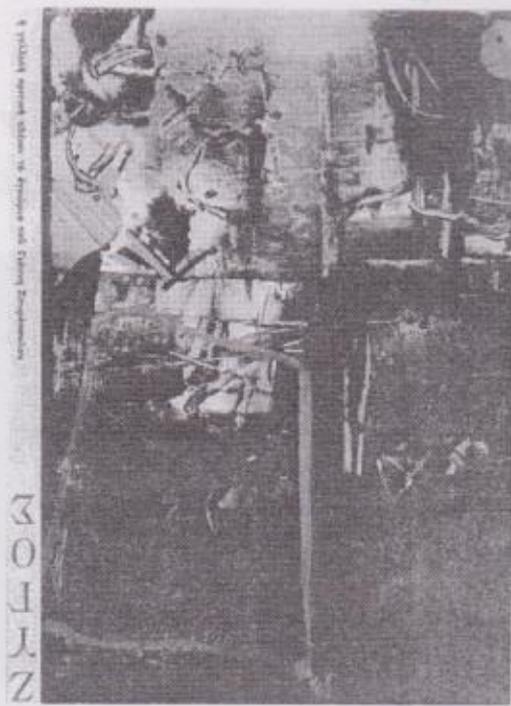
Οι δύο ονομασίες της «30» είχαν ήδη ληφθεί υπόψη της κριτικής της επωνυμίας των λωπολάτρων.

Η επωνυμία της «30» είχε ήδη ληφθεί υπόψη της κριτικής της επωνυμίας των λωπολάτρων. Η επωνυμία της «30» είχε ήδη ληφθεί υπόψη της κριτικής της επωνυμίας των λωπολάτρων.

Η επωνυμία της «30» είχε ήδη ληφθεί υπόψη της κριτικής της επωνυμίας των λωπολάτρων. Η επωνυμία της «30» είχε ήδη ληφθεί υπόψη της κριτικής της επωνυμίας των λωπολάτρων.

Η επωνυμία της «30» είχε ήδη ληφθεί υπόψη της κριτικής της επωνυμίας των λωπολάτρων. Η επωνυμία της «30» είχε ήδη ληφθεί υπόψη της κριτικής της επωνυμίας των λωπολάτρων.

Η επωνυμία της «30» είχε ήδη ληφθεί υπόψη της κριτικής της επωνυμίας των λωπολάτρων. Η επωνυμία της «30» είχε ήδη ληφθεί υπόψη της κριτικής της επωνυμίας των λωπολάτρων.



ΣΟΦΙΖ

λέση μιας απλής πομπαντικής ματιάς, αλλά ανάλκη για βιωματική ερημνεια, καθως χειτουρνον ως ζωντανά στήθρα ενός κόσμου ηε ηεταφυσικη χαρακτηρηα.

Κυρίαρχα θέματα του είναι νερα ζευγάρια, μανδύες ηε τα μικρά τους, νεοι και νεες, είναι η εικόνα μιας κοινω- νιας και η μορφα των ανθρωπων ηης. Ο σεβασμός του καλλιτεχνη απέναντι στα άτομα αυτά είναι απέραντος. Στη ζωγραφική του έχει ανάληοι στοιχεια από τον εζ- προσιονισμό, ηε ης λνφρηες παρμαφορωτικες όψεις των μορφων, αλλά και ο κυβισμός του που ποδοφερε την ογκοιτε- πική καθαρότητα, δνοντας έτσι ένα λιτο μόνο στην αφη- ληματική και αναπαραστική τάση ηης ζωγραφικής του.

Η παρνούα του Μπουζιάδη στην ελληνική καλα- τεχνική σκηνή δεν ηταν δυνατόν να περάσει απαρατή- ρητη, παρόλη την προοωπική απολοήτευση που είναι- σε από την αθέτηση ηης υπόχρησης να γίνει καθηλητηής στη Σχολή Καλών Τεχων. Οι δημόοοις εηφανίσεις του έργου του ηταν λιγοστες, αλλά αρκετες για να δη- μιουργήσουν οπαδούς, ιδίως ηετα τον πόλεμο, δίδοι κανείς πάλον δεν ηπορούε να αηφιοβητησει ότι επε- βείξε ένα έργο σε μια κρίσιμη εποχή, χρησημοποιώντας μια γνώσα που ηταν τομήηρη όλων. Η σνηηετο-

χρή του στην Μπενάλε του 1950 έφερε στο προσκήνιο το ύφος του εζπρεσιονισμού και την αηερότητα ηης εκφρασής του, που αυτη η φορά φαίνεται ότι ανταποκρινόταν ηερισσότερο στο πνεύμα ηης επο- χής. Με η διαφορά ότι τώρα παρκακμητεται ο δυνατός ψυχισμός και η ατομικότητα των μορφων για να τονισον ηερισσότερο οι σχέςεις τους ηε το κοινωνικό περιβάλλον και ηε τους «άλλους».

171. Κούλα Μπεκιάδη, Στο δάσος, λάδι σε μουσαμά, 85 x 68 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα.



Από τους επινόνους του σνηεώνουηε δύο λννακες, που ηεταπολεμικα βρισκονν τρόπους να ηας θυ- μίζον ηε η ζωγραφική τους ηην ύπαρξη και την παρνούα του Μπουζιάδη. Είναι η Κούλα Μπεκιάδη (1905-1992) και η Κούλα Μπαγκακοπούλου (1916-1997) για τις οποίες ο Άγγελος Πρόκομου το 1969 αφιρώσε ζεχωριστά κεφάλαια στην «Ιστορία» του, για ηε ζεχώρισε την απόλυτα ειδικρηνη και ζεκαθάρη γνώσα τους, ανάλητης ηε στοιχεια εζπρεσιονισμού και αφάηρης, που ηπόρεε να σταθει κάτω από η σκιά ενός ηεγάλου δασάου.



172. Κούλα Μπαγκακοπούλου, Από την Κέκρυα, νεαρογαφία, 55 x 71 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα.

Περισσότερο προικισμένη η Μπε- κιάδη ζωγραφίζει πορτρέτα, τοπία (εικ. 171) και άλλα θέματα ηε μια ποιητική διάθεση και ηε μια τάση να εζωτέρικευ- σει ψυχικές ιδιότητες και καταστάσεις για να φέρει σε μια συνολική την «εικό- να» ηε το θεατή, που αυχλά την οδηγεί στο δικάσιμό. Το φως παίζει πρωτα- χικό ρόλο σε σνηετο που να παρμαφο- φώνει ηη φόρμα, χρωής όπως να ζεπερνά τα όρια, αλλά και ηη δική ηης αητοχή.



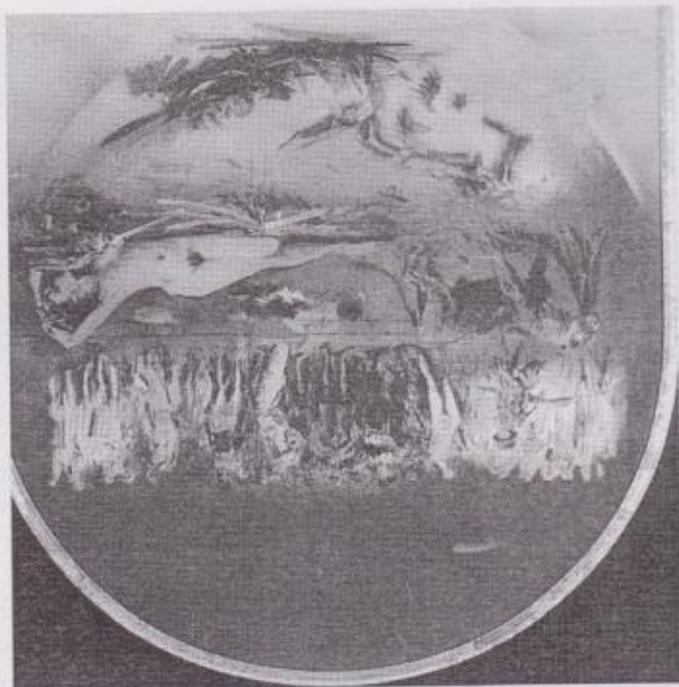
173. Σπύρος Παπαλιγόρας, *Οι πνευματικοί*, 1964, λάδι σε μουσαμά, 116 x 73 εκ. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα

174. Σπύρος Παπαλιγόρας, *Οι πνευματικοί*, 1964, λάδι σε μουσαμά, 130 x 97 εκ. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα

Απ' την άλλη μεριά η ζωγραφική της Μαραγκοπούλου είναι, γενικά χαμηλών τόνων, ρομπαντική και στραμμένη σ' έναν κόσμο οικείο και κοντινό (εικ. 172). Η ίδια εξασκείται αρκετά στις χρωματικές συνθέσεις με τις λαγνίες όψεως των πραγμάτων, εγκαταλείποντας σιγά σιγά την τραγική γλώσσα του δασκάλου της. «Ο πυρετός στην έκφραση, η ανυπομονησία στην εκτέλεση, που μένει ατελείωτη και αυτοζοστή, ο προσωπικός τόνος στην αίσθηση των πραγμάτων αποτελούν τα σταθερά γνωρίσματα της καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας της Μαραγκοπούλου»¹⁰⁷ σημειώνει επιγραμματικά ο Προκοπίου.

Σε διεθνές επίπεδο ο εξπρεσιονισμός ήταν ένα από τα πλέον μακρόβια καλλιτεχνικά κινήματα, αλλά και στην Ελλάδα βρήκε θετική ανταπόκριση και με τη μία ή την άλλη μορφή συνέχισε μια λαμπρή πορεία για καιρό. Αυτό συνέβη και με το ζωγάφο **Γιώργο Μαυροδμή**, έναν Κύπριο στην καταγωγή, αλλά γεννημένο στον Πειραιά καλλιτέχνη (1913), που εμφανίστηκε με έργα αυτού του ύφους στις αρχές της δεκαετίας του '50.

Οι ζωγραφικές επιλογές του Μαυροδμή (εικ. 173) ήταν απ' την πρώτη στιγμή αυστηρές, οδηγώντας τα χρώματα του στην ακραία αίσθηση του τόνου, κρατώντας από το κόκκινο να για παραδειγμά την πύρινη ανταύγεια του.



175. Γιώργος Βακιρτζής, *Οδοφράγμα No. 1*, μικτή τεχνική, 120 x 120 εκ. Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα

απ' ευθείας στο ουσιαστικό στοιχείο των πραγμάτων, τα οποία σπάνια χάνουν την εικονιστική και τη φυσική τους όψη. Από το φοβιστικό ή ζωγραφικό κριτήριο την πολλαπλότητα και τη διακοσμητικότητα κέρτνει απ' τον ετήσιο ή ετήσιο χαρακτήρα του είδους ο ίδιος ο ζωγράφος εξαρχίζοντας επιτόπου την απεικόνιστά της εκφρασής και την έντασή της παρατήρησις και των εντυπώσεων. «Η ένταση είναι για να τον καλλιτέχνη-ελέγε ο ίδιος- ή να είναι για να τον περιγράψω, ή να διαφωρίσει τον εμπίστονα ή διεργασία της νόησης προηγείται και στον καλλιτέχνη έρχεται μετά».¹⁰⁸

Οι πίνακες του μπορούν να συζητηθούν

με τον Ζυλ Πασκέν (J. Paschin), εκπροσώπου της «Σχολής του Παρισιού» του μεσοπολέμου, που έδωσε προτεραιότητα στο φως ή παραλλαγή σεβασμό προς το αντικείμενο. Ζήτηχος του Μπουαίδη ήταν να συλλάβει τον «παλιό της ζωής», ήτοι από φαινομενικά καθημερινές σκηνές και εκδόσεις. Ο Μπουαίδη δεν δυκολεύτηκε να εμπάσει ένα προσωπικό ύφος και να αναλωρίσει σχεδόν αμέσως, αυτός ένας αυτοδίδακτος και «ερασιτέχνης» ζωγράφος, που έγινε και καλλιτέχνης στη Σχολή Καλών Τεχνών το 1959.



176. Ιλιάνος Βακίρτζης, Αφίσα από την ταινία «Το ημερολόγιο της Άννας Φράνκ», 178 x 140 εκ., Εθνική Πνακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούζου, Αθήνα.

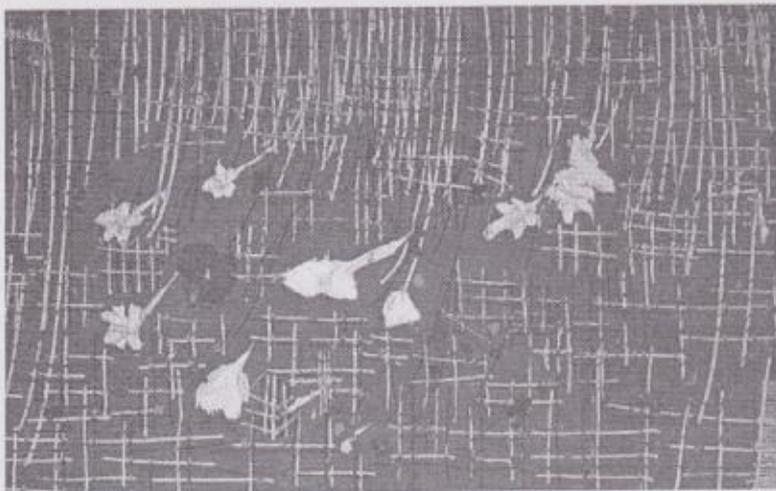
Το προσωπικό του θέμα είναι η ανθρώπινη μορφή (εικ. 174), που μοιάζει να κινείται ανάμεσα στο μορφό και στην τυπική εικόνα, στην αποτική παράσταση και στο «αμεικταίο» ή τις ιδέες ή καθα-λακή ίσχυι. Έτσι, η αρχική εντύπωση της προσωπικής εμπειρίας και του καθημερινού βιωμάτων στην πραγματικότητα ή όψη ενός «γεγονότος» ή υπαρκτού περιεχόμενου, που ο ζωγράφος θεωρούσε ως αγνώ «αποκαλύψης της αλήθειας». Ο Μπουαίδη διατήρησε πάντοτε τη φημή του κοχόριστα ζω-γράφου, αλλά και του καλλιτέχνη ή βίαιη εκφραστική δύναμη και ή σημαντική επιρροή στους νεότε-

Τα δραματικά γεγονότα της Κατοχής και προσωπικά βιώματα από την τραγική εκείνη εποχή παροίασε στις αρχές του 1960 ο ζωγράφος **Ιλιάνος Βακίρτζης** (1923-1988), ή ή μια γλώσσα που έκα-ρε αίσθησι ή ή βάνουση εξπρессиονιστική μορφή της. Είναι τα «Χορικά», οι «Έλεγεις» και άλλα θέ-ματα που λειτούργουν ως «αφηγητήματα» ή τις ογκώλης εποχής (εικ. 175). Ο Βακίρτζης χωρίς κανένα δισταγμό σαρκαρίζει και καυτηριάζει ή βίαιη ανθρώπινη συμπεριφορά, αλλά ταυτόχρονα εξάσφραπι-ζει το υπερφυσικό και το ηελαειώδες. Η γρηπτή του είναι ραχέια και αβυρόθιμη, το χρώμα εκρηκτι-κό και σε σκούρους τόνους και ή μορφή ή ή ηελαειώδης.

Η ζωγραφική του Βακίρτζη είναι, ίσως, ή περισσότερο δραματική της εποχής, έχοντας ως αργή και τέλος τον άνθρωπο στην υπαρκτή και ήεταφυσική του όψη. Η ενσασχόληση του Βακίρτζη ή ή ήε-κάνουση, ένα «εικαστικό» είδος, στέλα σνδεδεχέμενο ή ή ίστορία της διαφηήλησης και των ήε-ων επικοινωνίας, πρόσφερε στο ζωγράφο την άνοι να αποκαλύπτει έναν πλούσιο κόσμο σνδαισθη-μάτων, αλλά και να δίνει ή ήεληαιακό χαρακτήρα στη φώρη (εικ. 176). Ποιό έδοτοχα ο Προκοπίου α-πακίρτζης τις γλιανουαφίες του Βακίρτζη ως «ένα σνδυσαστό κοινωνική ψυχολογία, τέχνης, κι έξυ-

108 «Παύλας».

177. Θανάσης Τσίγκος, *Λουλούδια, λάδι σε μουσαμά*, 35 x 70 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα



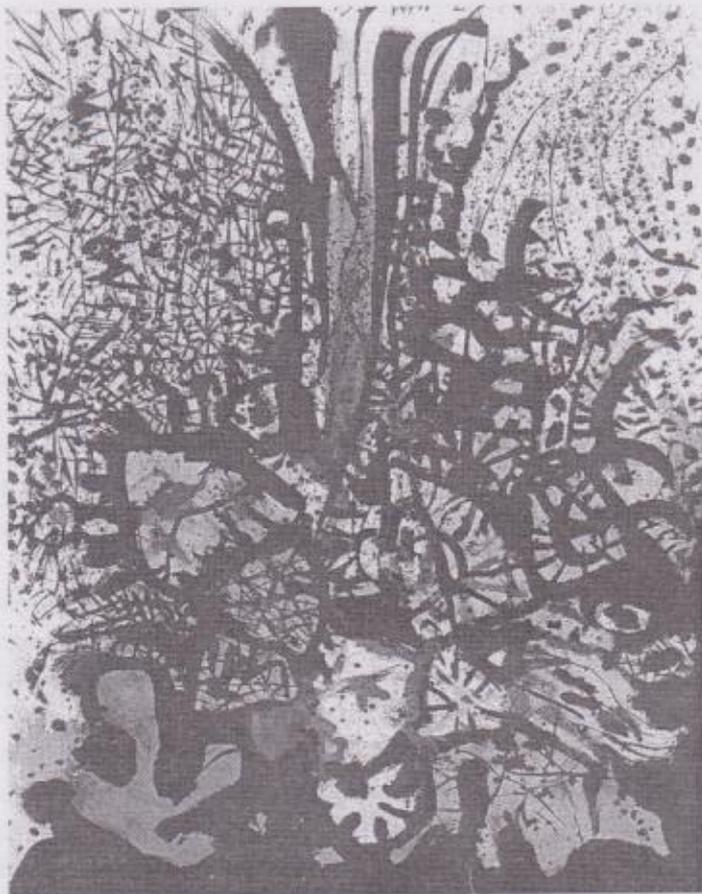
σημό, έχοντας πάντοτε ως βάση των κατάλληλων εξομολογήσεων του τον κοινωτικό άνθρωπο.

Από τους Έλληνες που έζησαν στο εξωτερικό πολλά χρόνια είναι ο **Θανάσης Τσίγκος** (1914-1965), ο οποίος πέρασε μια ταραχώδη και περιπετειώδη ζωή, γεγονός που εκδηλώνεται στο έργο του αμέσως. Ήταν ένας εξαιρετικός χρυσόστομος ζωγράφος. Πρωτοεμφανίστηκε το 1955 στο Παρίσι με μια δουλειά και οι εκθέσεις του είχαν πάντοτε επιτυχία. Πρωτοεμφανίστηκε το 1955 στο Παρίσι με μια δουλειά και οι εκθέσεις του είχαν πάντοτε επιτυχία. Πρωτοεμφανίστηκε το 1955 στο Παρίσι με μια δουλειά και οι εκθέσεις του είχαν πάντοτε επιτυχία.

Μέχρι το τέλος ταλαντεύονταν ανάμεσα στην εικονιστική τέχνη και την αφήγηση με την πάσα για πρώτη φορά το 1961 (εικ. 177). Για να έρθει στην αναπαράσταση του αντικειμένου. Η θεματολογία του ήταν κυρίως λουλούδια, ενώ το πασιζικό χρώμα, η εξαιρετική ποιότητα των τόνων, αλλά και η ορθογωνική μορφή των στοιχείων του πίνακα έκαναν τη ζωγραφική του μια πραγματική αποκάλυψη των στοιχείων της φύσης. Στο βάθος, όμως, ανακάλυψε κανείς την τραγικότητα της ζωής του.

Στο εξωτερικό έζησε το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του και ο **Μάριος Πράσιος** (1916-1985), ένας πολυτάλαντος καλλιτέχνης από την Κωνσταντινούπολη, που ασχολήθηκε με τη ζωγραφική και τη χαρακτική, την εικονογράφηση βιβλίων, την πιερί και την κεραμική. Είκοσι πέντε πόν και τομια είναι η βασική θεματολογία των έργων του, που πραγματεύεται με μια ιδιότυπη λιτότητα, μενώντας στα θεμελιώδη στοιχεία τους: σχήματα περιγραφικά κι ελλειπτικά, χρώματα περιορισμένα, φόρμες απλές. Στη φύση αναζητά τον κύκλο της ζωής, τη φθορά και την αναγέννηση και στο ανθρώπινο πρόσωπο τις απρόβλεπτες διακυμάνσεις της ψυχής (εικ. 178).

Η Μικρασιατική Καταστροφή σημάδεψε για πάντα τη ζωή του, αφού η οικογένειά του υποχρεώθηκε να εγκαταλείψει τη γενέτειρά του, για να εγκατασταθεί στην κριά, στη Λαμία. Ό,τι και να ζωγραφίζει

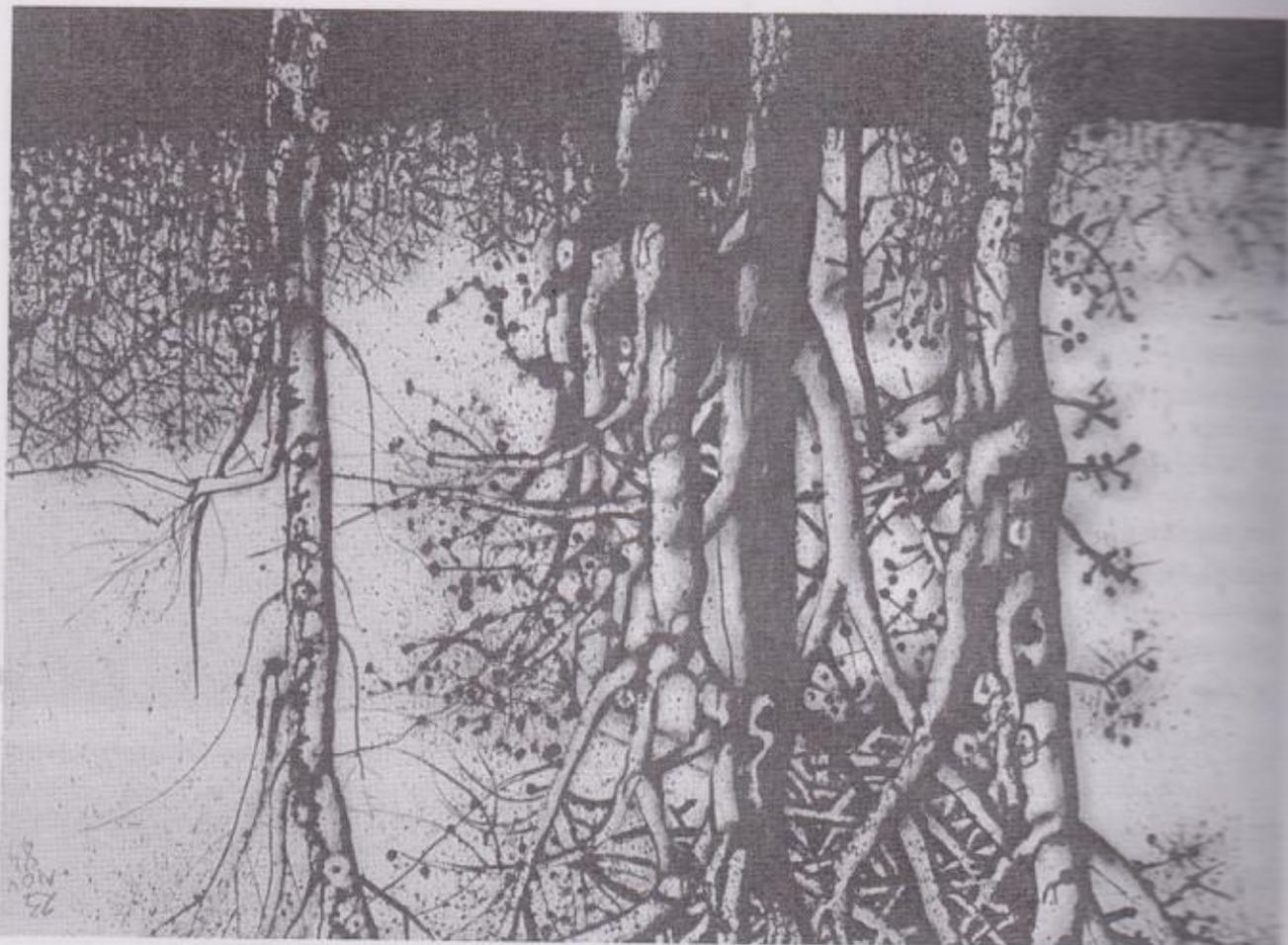


178. Μάριος Πράσιος, *Πρόσωπο, τέχνη σε χαρτί*, 63 x 47,5 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα

απανακά τις παιδικές του ηλιές, έτσι που κλονούν τα θέματα και τα μοτίβα φορές ενός συμβολικού πνεύματος, με διαχρονική πηλη τον ενδογενή του δράματος. Αρχικά επισημαίνεται από το σουρεαλισμό, αλλά αργότερα θα στραφεί σε ένα είδος αφηρημένης ζωγραφικής, χρησιμοποιώντας την τεχνική της κρητολογίας (εικ. 179), όπως οι αμερικανοί αφηρημένοι εξπρεσιονιστές. Θα ενδυναμωθεί, επίσης, να τη διαχρονική σχέση του φωτός με το σκοτάδι (όπως γ. χ. σε έργα της δεκαετίας του '60) και πάνω της θα στηριχτεί τον προσωπικό του αγώνα ανάμεσα στη συνείδηση και το υποσυνείδητο, το οποίο και τη φαντασία, την πραγματιστική όψη της ζωής και την τυχαία ή συμβολιστική εκδοχή της.

Στο Παρίσι ζει μόνη ο **Άκης Πιερράκος** (1920), νετέρα από τη μακρά σουδαδική περιπέτεια του στην Ελλάδα, την Αγγλία και τη Γερμανία. Είναι ένας ζωγράφος με κορυφαία νοοτροπία, εμπνεασμένος από τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και με έμφυτη την τάση για μια ποιητική μεταμόρφωση της πραγματικότητας. Η άνοιξη στο σχέδιο και η φαινομενικά ενοποιημένη συμπεριφορά του ζωγράφου διασπασμένη από τη «ταυρομαχία» έργα του τη δεκαετία του '60, που θ' αποτύχουν και το «ερέθισμα» για τη στροφή του στην αφαίρεση. Στο κέντρο του ενδιαφέροντος του θα είναι η απόπειρα ενός γλυπτικού βήματος και η δημιουργία ενός είδους «ψυχικού αυτοματισμού». Το περιόριστο φάσμα χρωμάτων που χρησιμοποιεί δεν τον εμπόδιο να αναπτύξει μια ζωγραφική εστέρη κατάλληλης και χρωματικού βήματος (εικ. 180).

Η αρχική βυθική οργάνωση και αρμονία των στοιχείων του πλάκα δεν θα τον εγκαταλείψουν ποτέ. Παράλληλα, τα χρώματα του θ' αποκτήσουν μια αυτονομία, θα γίνουν εξαιρετικά ζωηρά και έντονα, που πέρα από την «αισθησιακή» εξέτερη όψη τους (λυλκικές μορφές) θα μεταφέρουν την



Μητρώο Πιερράκος, Σύνθεση, 1984, λάδι σε μουσαμά, 75 x 105,5 εκ., Ιδιωτική Συλλογή Γ. και Μ. Διαμαντίδη.

πνευματική σχέση των τόπων με το χόρο και το ευρύ-
 τερο κοινωνικό περιβάλλον (εικ. 181).

Το Βυζάντιο προήγγυσε με τη δική του οπτική ιδι-
 ατερότητα ο **Ράλλης Κοψίδης** (1929), συγγραφέας και
 ζωγράφος, που ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του με την
 αειγλυφία των Κόντο-
 γλου και επιμελούσε απ' αυτόν, αλλά προσεταφίστηκε
 περισσότερο το εικονογραφικά παράδοξο και το ιδεολο-
 γικό αμύθητο, εξαιτίας της πορφικής συνεκδοχής
 (πολλά θέματα σε ενιαίο χόρο) και της επιλεγμένης
 γραμμικής επένδυσης. Η γλώσσα του είναι μεταφορική
 και παραβολική και γι' αυτό αντάζει στοιχεία από τη γαι-
 κή εικονογραφία (εικ. 182).

Ο νατουραλισμός του είναι άμεσος και οξύς, αλλά οι
 εικόνες του ως σύνολα δίνουν την αίσθηση του παραθυ-
 βίου και της ανεκδοτολογικής αφηγηματικής και
 γραμμικής, χρωμάτα λαϊκά και χρωσαφένια, κι ακόμη, μι-
 κροκοσμικά στοιχεία της φύσης είναι αναμνηστικά από τη
 βυζαντινή τέχνη και δίνουν την εικόνα μιας «οπτικής»,
 που λαμβάνει χώρα μέσα στο καθαρό φως της ημέρας.

Αλλά ο καλλιτέχνης που πραγματικά βρέθηκε στην
 αυλή μιας νέας εποχής, οδηγώντας με το μπαλόνι ταξέ-
 υτο του την ελληνική τέχνη μετά τον πόλεμο, είναι ο
Γιάννης Μόραλης (1916), ο ζωγράφος που αναζήτησε
 τα εκφραστικά του μέσα όσο κανένας άλλος και που ευ-
 τύχησε να έχει πολλούς μαθητές από την παράχρηση θη-
 τεία του στη Σχολή Καλών Τεχνών (1947-1983).

Πρωτοπορούσασε έργα του το 1933 και για ένα με-
 γάλο διάστημα, περίπου μέχρι το 1950, κινήθηκε μέσα
 σε «ρεαλιστικά» πλαίσια, ενώ η κύρια θεματική εστίαση
 του ήταν η προσωπογραφία, μέσα από την οποία θα φα-
 νούν και οι αρετές του. Η ανθρωπίνη μορφή απασχόλη-
 σεν πάντοτε το ζωγράφο και θα βασιλεύσει στην πο-
 λυ-
 χρονη πορεία του σε πολλαπλούς «τύπους»: ως συγκεκμημένο
 πρόσωπο, ως γυμνό, ως γυναικείο χοντρό, ή ως γραμμι-
 κή σκηνή, που κάθε φορά σηματοδοτεί ένα νέο νόημα.
 Οι πρώτες προσωπογραφίες, είναι εικόνες με έντονα
 τα ατομικά στοιχεία και με ορατά μορφολογικά δια-
 γραφή των φυσιογνωμιών, ενώ ορισμένες ιδιότητες τους
 δεν θα τον εγκαταλείψουν σχεδόν ποτέ, όπως το απα-
 λές ονειρικό βλέμμα, η αναπόληση και η φευγαλέα
 εντύπωση. Είναι οι σημαντικές ανθρωπίνες υπάρξεις, που
 κρύβουν πολύ περισσότερα απ' όσα αποκαλύπτουν. Αν-

δύ-
 κρισε ως επιλογή μορφών και χρωμάτων, είτε ως πρόπο-
 σιμή είτε επιδεικτικά χαρακτηριστικά και εκδηλώνεται
 στη τη γαϊκή τέχνη είναι φανερό και θα μπορούσατε να
 τη την εποχή οι σχέσεις του με την παράδοση και ιδιαι-
 κρύβουν πολύ περισσότερα απ' όσα αποκαλύπτουν. Αν-



180. Άγκυς Πιερόπουλος, Στάβια, 1981, λάδι σε μουσαμά, 100 x 60 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα.



181. Άγκυς Πιερόπουλος, Το αρχαίο, 1990, ελαιογραφία, 92 x 73 εκ., Ιδιωτική Συλλογή Κ. Ιωαννίνου.

της περιόδου. Είναι έργα ώριμα και καρπός μιας επιπονης έρευνας. Οι αναφορές στην ελληνική παράδοση και το γάμπη V. Ζώγο, με έργα που πραγματικά άφησαν ποιά κάλες εντυπώσεϊς. «Επιτύμβια», «Συνθέσεις» και «Εσωτερικά» είναι ορισμένοι από τους τίτλους που επιλέγονται για τα έργα του αυτής

Το 1958 ο Μόραλης εκπροσώπησε την Ελλάδα στην Μπιενάλε της Βενετίας, μαζί με τον Τσα-πραγματοποιεί σημαντική στροφή σ' όλους του τομείς: στη μορφολογία, στο ύφος, στα πρότυπα.

Βρισκόμαστε, άλλωστε, σε μια εποχή, αρχές της δεκαετίας του '50, κατά την οποία ο καλλιτέχνης ποιά ευρηματικότητα και η σχέση του με τις μορφές καθορίζεται από τους επιδικώκόμενους συμβολι-φίκοι» τύπου μορφολογικές επιλογές. Ο χώρος είναι ένα σκληρό χωρίς ιδιαίτερη χειροουργία, αλλά με

κατώνεται στο χώρο με μια αόθλη ασφάλειας, ακόμα και σε έργα με επιτεδν άθρωση και με «αναγλυ-Η έξελίξη προς μια ζωγραφική με εσωτερική συνοχή θα έρβει γρήγορα και βαθμιαία. Η μορφή ενω-ζωγραφικές μεταπτώσεις.

σθλοισαίους τους αποδίδεται με έσα από το παινίδι του φιδός στην επιφάνεια και από τις διάφορες

γραφή, με τρόπο που τονίζει τους όγκους με χέρι την «απομόνωση» τους από το περιβάλλον, ενώ ο αι-λνακείου σήματος στη νεοελληνική τέχνη. Το σ' αρχιτήτα τους ορίζεται από μια βεσότη και σταθερή

καδικότητα του στίχου. Αυτό και τα «Τμήμα» του είναι από τις πιο ευαίσθητες απεικονίσεις του

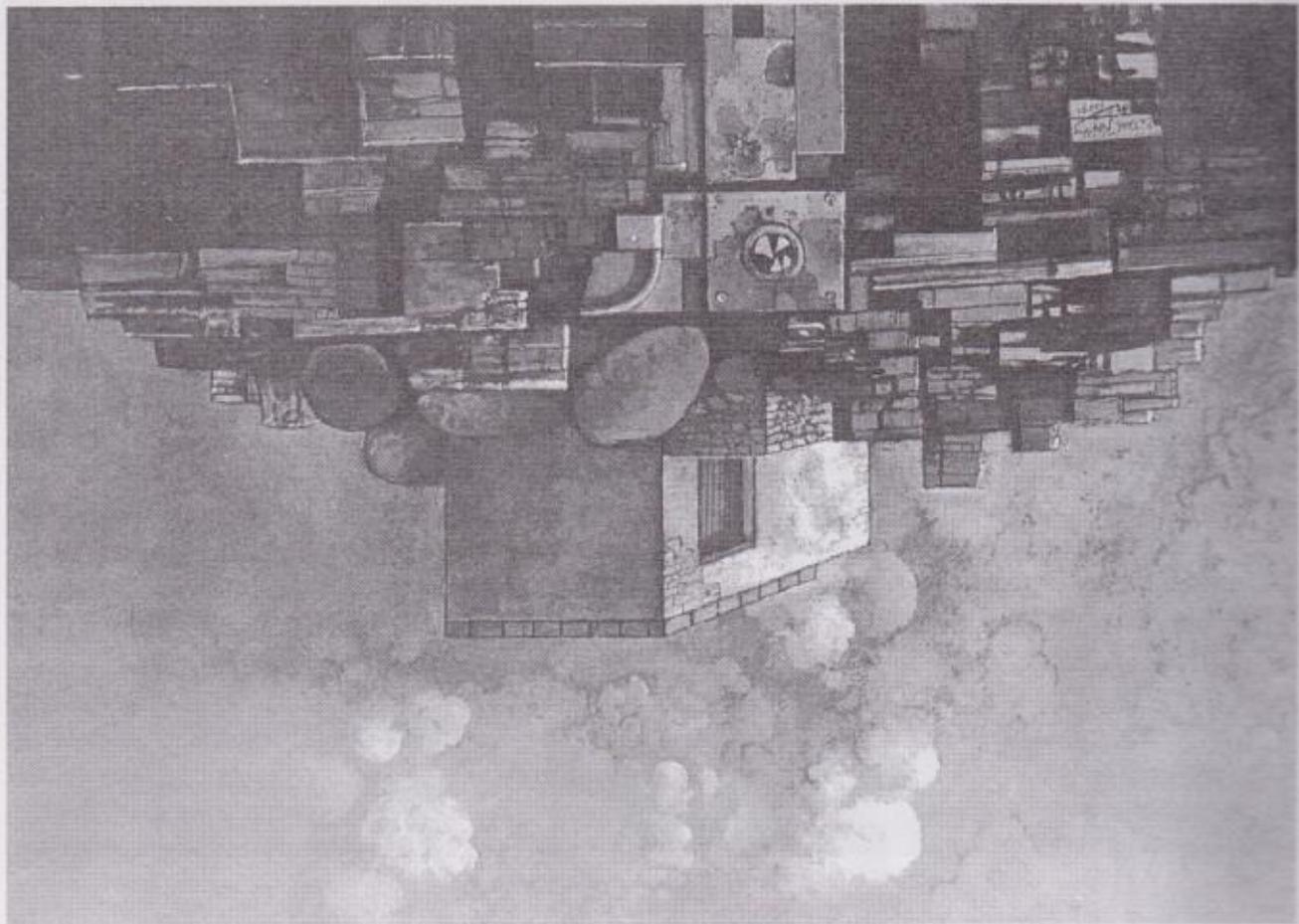
χαρακτήρες, αλλά στο καθένα απ' αυτά λανθάνει ένας συμβολισμός, που ξεφεύγει από τα όρια της μο-Τα «πορτρέτα» του Μόραλη έχουν μια ανεπιτήδευτη πνευματικότητα, δεν αναλύουν ανθρώπινους

δυνατότητες, εντάσσονται στο ιδεολογικό της οργάνωσης αυτού του είδους τις ιδέες και τις αξίες

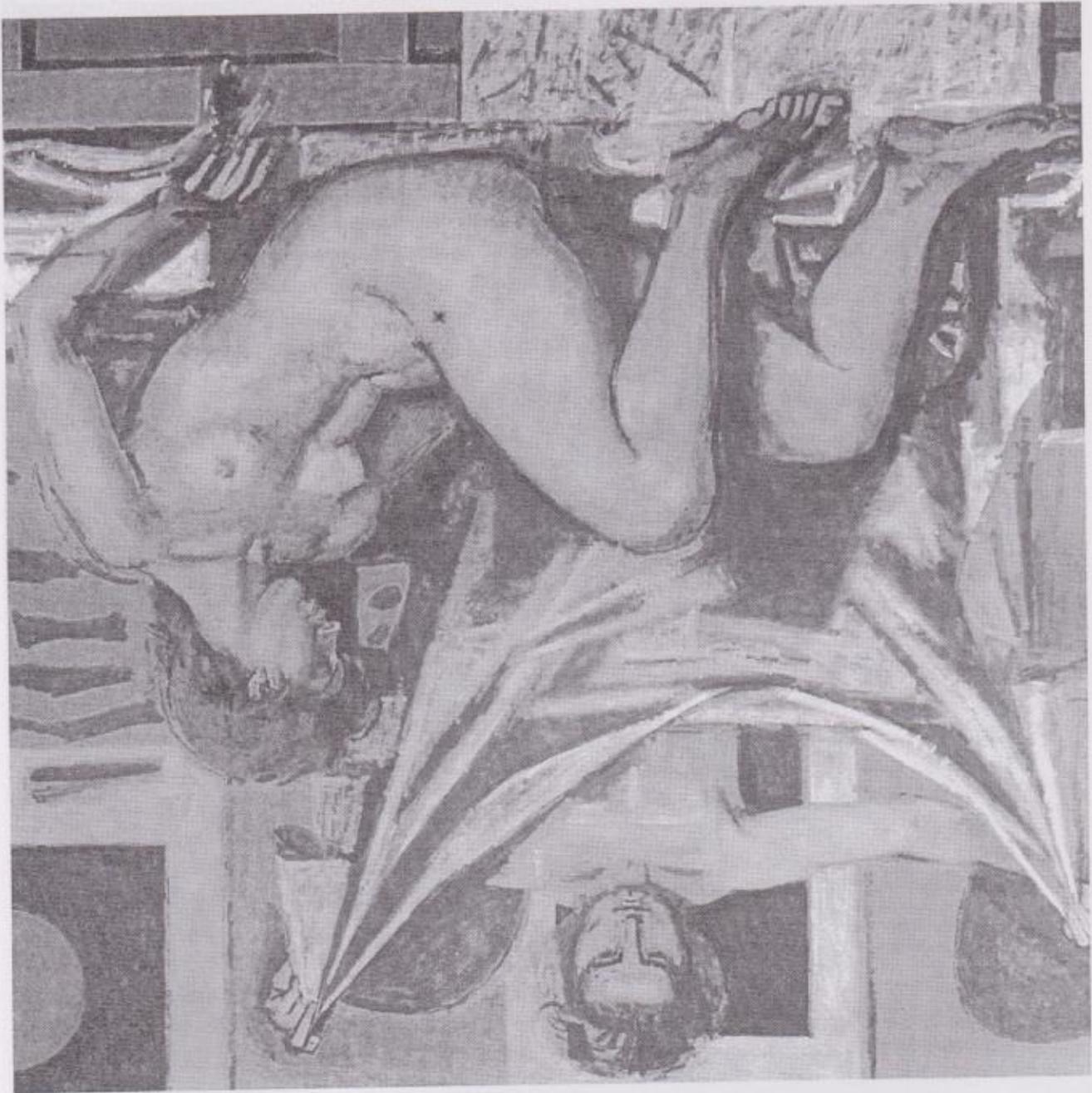
που και η γενιά του '30, στην οποία ανήκει και ο καλλιτέχνης, αξιοποίησε στο έπακρον τις νέες αυτές

σύνθεσης, είτε ως ζωγραφικός χώρος. Βρισκόμαστε άλλωστε σε μια εποχή έξαρσης αυτού του φαινομέ-

182. Πάλης Κοψίτης, Κάτοχο, 1985, ελαστογραφία, 100 x 150 εκ., Στην κατοχή του καλλιτέχνη.



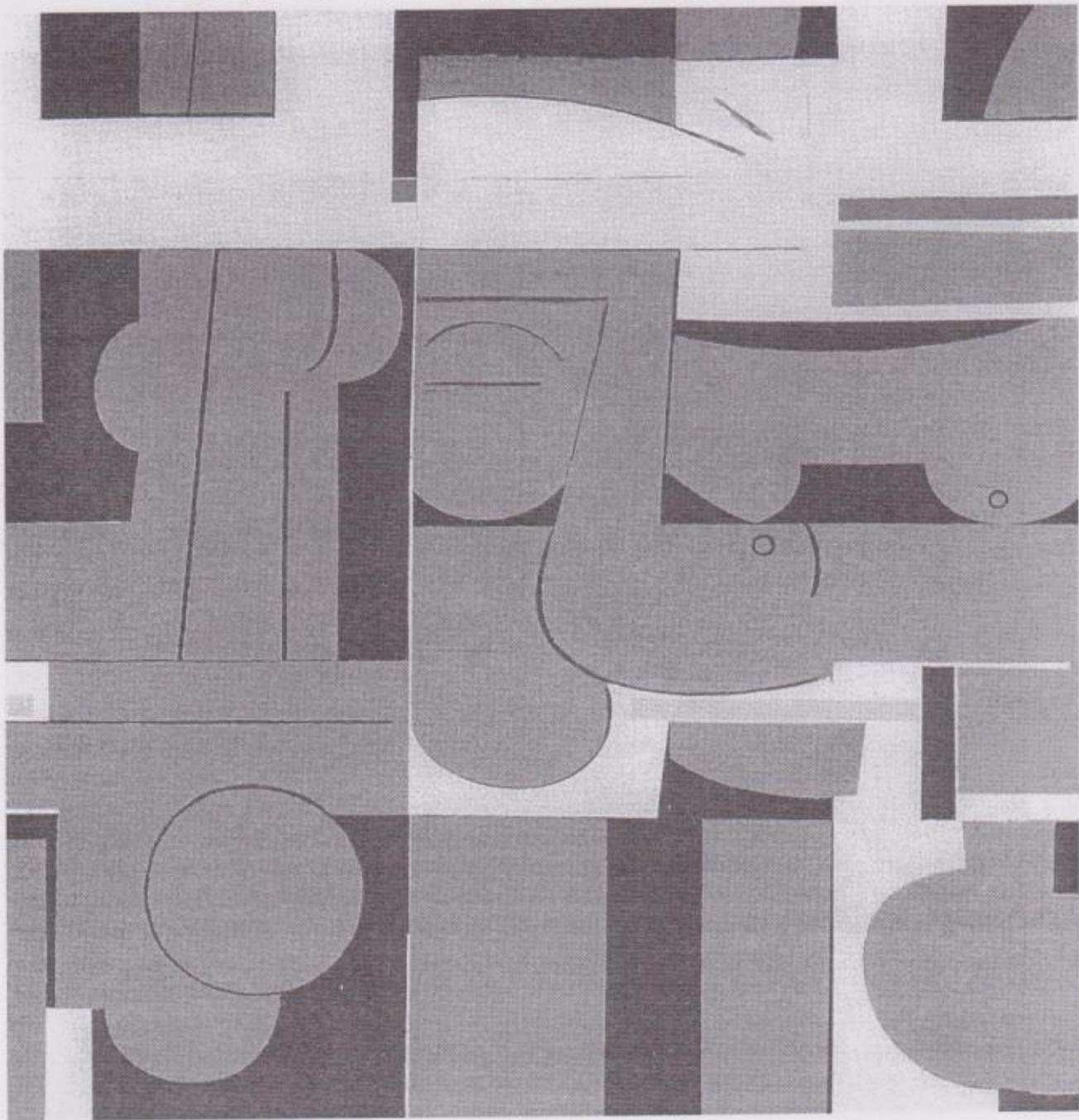
183. Γιάννης Μόδαλης, *Επιτύμβια στήλη* Α', 1958-1962, λάδι σε μουσαμά, 150 x 150 εκ.,
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα.

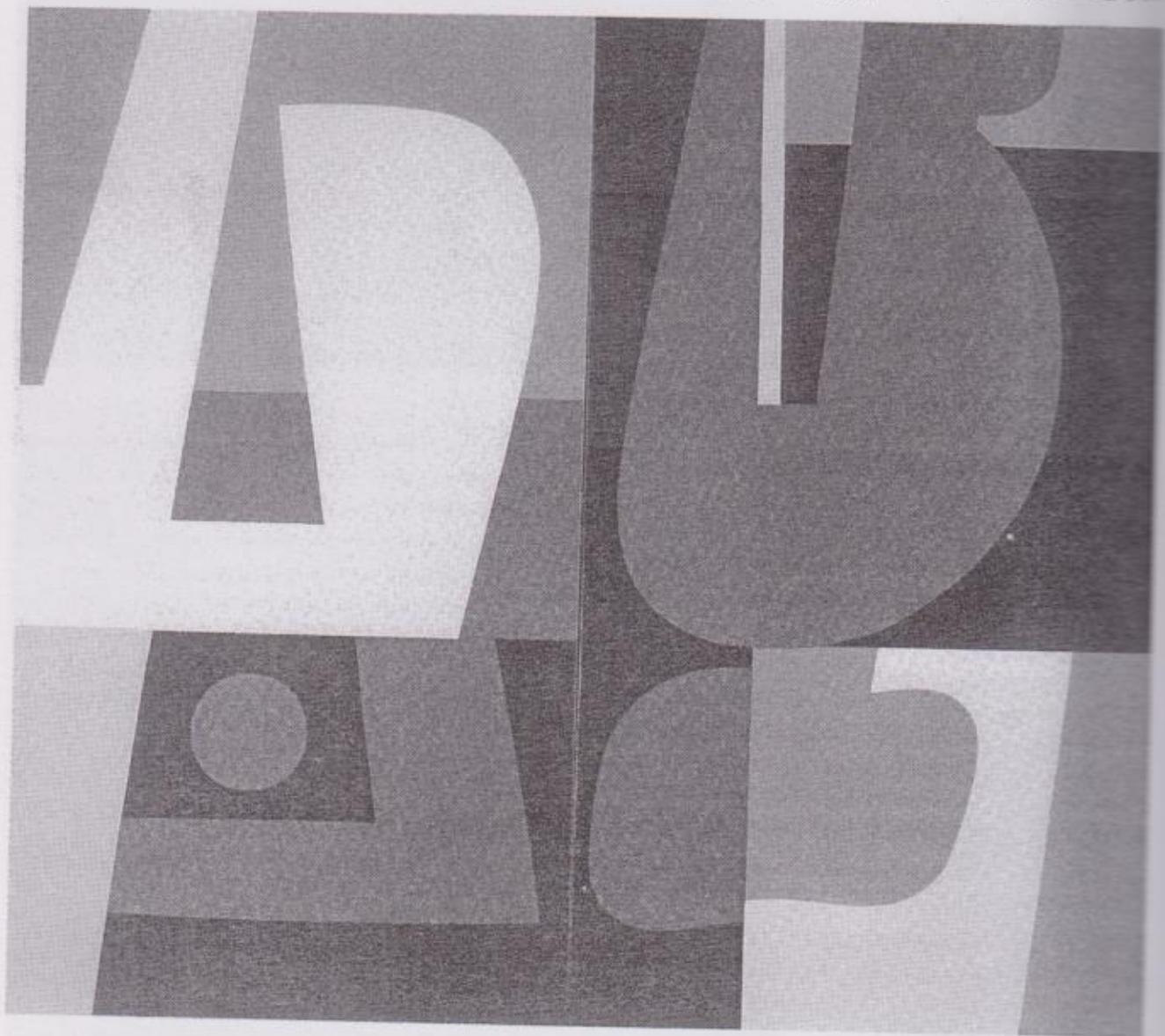


184. Γιάννης Μόραλης, επιτύχια στέρεη Ε', 1963, κόλλα βινυλίου σε μουσαμά, 79 x 73 εκ.,
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα.



185. Γιάννης Μόδαλης, *Επιβάτης*, 1970, λάδι σε μουσαμά, 196 x 178 εκ., *Στην κατοχή του καλλιτέχνη.*





Σπύρος Λυκούδης, *Εργασία σε ποσοστά*, 1982, ακρυλικά σε ποσοστά, 200 x 230 εκ.,
Εταιρεία Επινοητική και Κινηματογράφου Σοφιστών, Αθήνα.



Η εξέλιξη του ζωγραφικού έργου των δύο ζωγράφων είναι πολύ διαφορετική. Η εξέλιξη του ζωγραφικού έργου των δύο ζωγράφων είναι πολύ διαφορετική. Η εξέλιξη του ζωγραφικού έργου των δύο ζωγράφων είναι πολύ διαφορετική.

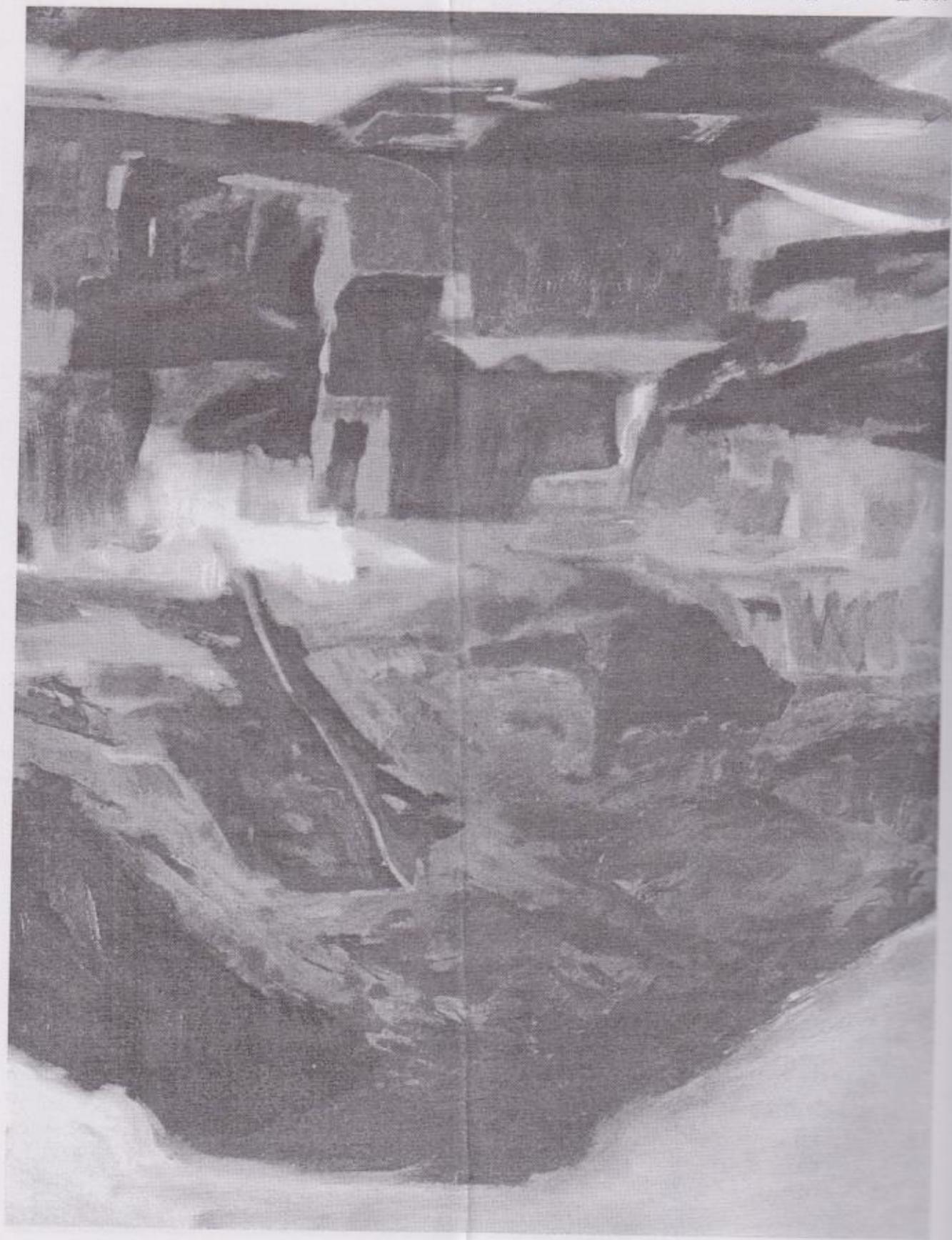
Ο λόγος που τον ωθεί σ' αυτή τη ζωγραφική είναι η ανάγκη παγκοσμιοποίησης των ιδεών μεσα σ' αυτή την ανάπτυξη μονόχρωμης επιφανείας σ' έναν επίπεδο και μη προοπτικό χώρο. Τα σχήματα του κέντρου, του κόκκινου ή του καφέ χειρουργούν ως οπτικά σύνολα, αλλά και ως δομικά στοιχεία του συνόλου. Το σύνολο είναι πολύπλοκο. Η εκφραστικότητα του πίνακα βασίζεται στις αναλογίες των μορφών με το χώρο και τα μοτίβα, στη ρυθμική σχέση των γραμμών και στην εναλλαγή σχημάτων, μορφών και χρωμάτων. Πολλοί συχνά οι μορφές είτε διακόπτονται από το χώρο είτε ορθώνονται στο χώρο.

Ο λόγος που τον ωθεί σ' αυτή τη ζωγραφική είναι η ανάγκη παγκοσμιοποίησης των ιδεών μεσα σ' αυτή την ανάπτυξη μονόχρωμης επιφανείας σ' έναν επίπεδο και μη προοπτικό χώρο. Τα σχήματα του κέντρου, του κόκκινου ή του καφέ χειρουργούν ως οπτικά σύνολα, αλλά και ως δομικά στοιχεία του συνόλου. Το σύνολο είναι πολύπλοκο. Η εκφραστικότητα του πίνακα βασίζεται στις αναλογίες των μορφών με το χώρο και τα μοτίβα, στη ρυθμική σχέση των γραμμών και στην εναλλαγή σχημάτων, μορφών και χρωμάτων. Πολλοί συχνά οι μορφές είτε διακόπτονται από το χώρο είτε ορθώνονται στο χώρο.

188. Παναγιώτης Τέσης, Χόρα (Αρχοντικό Κόρης), 1984, λάδι σε μουσαμά, 51 x 60 εκ., Πινακοθήκη Ε. Αθήνα, Μέσοβα.



190. Παναγιώτης Τέτονης, Ανδρεια στην Ύδα II, 1987, λάδι σε μουσαμά, 113 x 97 εκ., Στην κατοχή του καλλιτέχνη.



2. Πορεία προς την Αφαίρεση. Απαρχή Ριζοσπαστικών Λύσεων

Η δεκαετία του '50 ήταν από τις πλέον κρίσιμες περιόδους της νεοελληνικής τέχνης. Από τη μια μεριά ήταν τα ορφάματα της γενιάς του '30 και των εκπροσώπων της να εξασκοθούν να ασχολούνται με μια τέχνη, που είτε θεωρούνται ότι υπηρέτει μια ουτοπία είτε πιστεύουν ότι η αυτήν προσβάλλουν. Αλλά είναι γεγονός ότι ο κύκλος αυτός στην πραγματικότητα είχε κλείσει. Νέα δεδομένα επικρατούσαν πλέον στον ευρωπαϊκό χώρο, αλλά και στον αμερικανικό, που είχε πραγματοποιήσει μεγάλα αδιάκριτα στην καλλιτεχνική δημιουργία. Η τέχνη γίνεται περισοδότερο από άγλη φορμά πουραλιστική και η αναγέννηση θα προέλθει από «τέρα», απ' τα ίδια δηλαδή τα κινήματα, που είχαν ξεκινήσει κάποιες δεκαετίες πριν. Η διακρίση του μεσοπολέμου, όπως για παράδειγμα ήταν ο σοσιαλισμός, ο εξπρεσιονισμός ή ο κοσμοπολιτισμός, που με τον καιρό θα «εξελιχθούν» σε «αφηρημένα» εικαστικά σχήματα.

Είναι γεγονός, ότι και σε τυπικούς εκπροσώπους της γενιάς του '30, όπως στον Χατζήκου-ρίακο-Πικά, στον Ζτέρν ή στον Βασιλείου είχαν εμφανιστεί ορισμένα στοιχεία ανεκκοινωνικής ζωγραφικής, χωρίς όμως ουσιαστική συνέχισή. Η επιφάνισή τους εξυπηρετούσε εσωτερικούς λόγους έκφρασης, υπάκουε σε μια μορφολογική αναγκασιότητα και δεν αποσκοπούσε στην επινόηση.

Η μεγάλη αλλαγή στο χώρο της ζωγραφικής θα έρθει «απ' έξω», από καλλιτεχνικές δηλαδή, που από την αρχή είχαν επιλέξει τον αναρχικό δρόμο. Είναι οι ζωγράφοι **Αλέκος Κοτόπουλος** (1905-1975) και **Γιάννης Ζυγός** (1912-1990). Ο πρώτος, που καταγράφεται στην ιστορία ως ο εισηγητής της αφαιρετικής ζωγραφικής στην Ελλάδα είναι ο Κοτόπουλος, παρόλο που η τέχνη του είχε ορισμένες υπολογιστικές λεπτατώσεις και κάποιο είδος εικονοματικού τύπου γραμμικού σχήματος.

Ο Κοτόπουλος είχε τη διάθεση της αλλαγής εφήμερη και αυτό το απέδειξε στη θεωρία και την πράξη και ήταν εκείνος, που δεχόταν τη σκληρότερη κριτική από τους συνηρητικούς κύκλους. Η ερώτηση από το ίδιο της ομάδας τι τη συμβολική νοηματοδότηση των πρώτων αφηρημένων συνθέσεων του, σηματοδοτούσαν για την Ελλάδα την απαρχή μιας νέας εποχής.

Η «Ε' Πανελλήνιος» του 1957 στο Ζάππειο είναι η έκθεση, που φιλοξένησε και πρόσβαση αφηρημένα έργα πολλών καλλιτεχνών. Η υποδοχή όμως που τους επισυνάχθη, δεν ήταν η αναμενόμενη. Το περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης», που μεταπολεμικά ασκούσε μεγάλη επιρροή, απηύθυνε τους αφηρημένους καλλιτέχνες λέγοντας αφηρητικά. Σε σχόλιο του ο Γ. Πετρίδης σημείωνε τα εξής: «Η αφηρημένη ζωγραφική αντιπροσωπεύεται σε τούτη την αθούρα επαρκώς. Ελάχιστοι όμως κινήματα ζήτησαν να την κινήσουν. Είναι απ' τις θέσεις πνευματικής Πανελληνίας η διαπίστωση πως η ζωγραφική αυτή άφησε τον καταχρηστικό όρο «εξωτερική» και «αυθεντική» να παραμείνει». ¹¹⁰

Αλλά και για την ατομική έκθεση του Κοτόπουλου στο «Ζυγό» ο σχολιαστής του ίδιου περιοδικού κρίνει αφηρητικά το έργο του, λέγοντας παράφορα ότι η στάση του αυτή δεν υπαγορεύεται από το γεγονός ότι ο ζωγράφος «είναι οπαδός της αφηρημένης τέχνης». ¹¹¹

Όπως το ποτάμι δεν γυρίζει πίσω. Οι νέοι καλλιτέχνες θα δεχτούν ευνοϊκά τη νέα ζωγραφική και ο Κοτόπουλος θα αρχίσει να εκπροσωπεί την Ελλάδα στο εξωτερικό με αποκορύφωμα τη συμμετοχή του στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1960 (μαζί με τον Ζυγόπουλο, τους γλύπτες Βασιλάκη και Αλέξ. Μυλωνά και τον χαρτάκη Ε. Παπαδημητρίου). Στα πολυάνθηθη έθρα του συγγραφέα κάνει λόγο, για «πνευματικότητα», για «σύγχρονη αυθεντική τέχνη» για μια τέχνη που «είναι η ζωγραφική του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου» ¹¹², λέγοντας που προδιαγράφει την «οπτική» του, όπως αυτή διαφάνηκε όπως ως τη την επιστροφή του απ' το Παρίσι το 1950, ως απομνημονεύματα των πρώτων του εμπειριών στην ελληνική πρωτεύουσα το 1930 και 1935.

Οι πρώτοι πίνακες του Κοτόπουλου έχουν ακαδημαϊκή προέλευση και η δεκαετία του '40 θα τον βρει να χρησιμοποιεί τη σύνοια της βραχίστης γράφης, ιδίως σε οκτώ του απ' την κατοχή και σε θέματα οικείο χαρτακιόρα, που όπως συνήθως περιγράφεται με τον όρο «αυθεντική» και αντανάκλαση της ζωγραφικής πρωτεύουσας το 1930 και 1935.



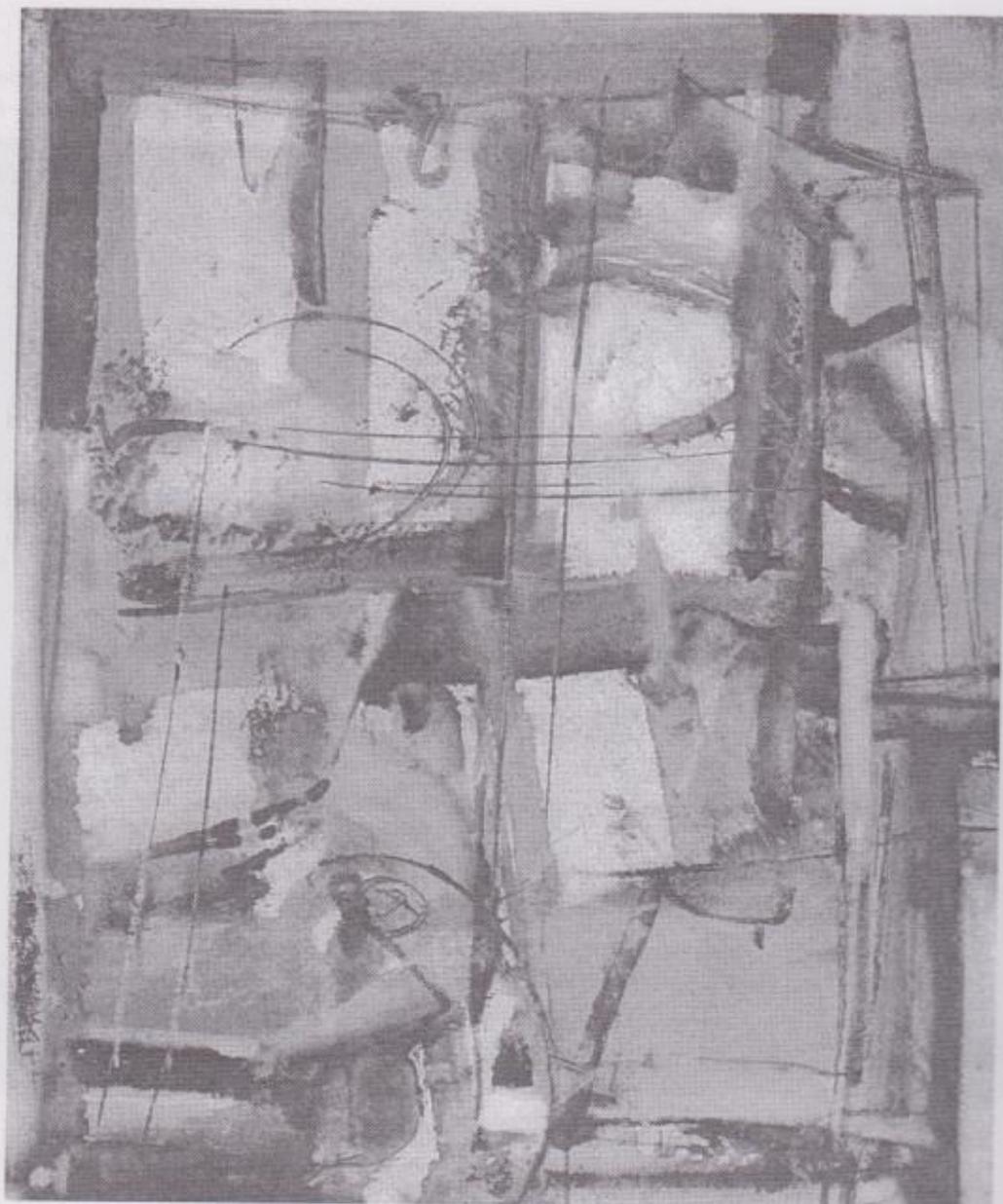
Η Άλσος Κορνουάλας,
 Αθήνα, 1959,
 240 x 110 εκ.,
 Εθνική Πινακοθήκη
 Μουσείο Αλεξάνδρου
 Ζορζόν, Αθήνα.

Τμήμα στην καλαχτεχνική πορεία του ήταν η έκθεση του σε ιδιωτικό χώρο το 1951, όπου εξέθεσε
 έργα του των τελευταίων ετών. Όπως κατά κόρον σημειώνεται στα γραπτά του, το ενδιαφέρον του
 επικεντρώνεται σε καθαρά αισθητικά ζητήματα, θέτοντας την τέχνη του στην υπηρεσία μιας νέας τάξης,
 που θα αντικαθιστούσε το κορσικαίο παρελθόν. Παράκαμπτοντας μάταια τα φροϊδικού τύπου μορ-
 φώματα της την επιμέλειά της, οδηγεί στην καθαρή αφήγηση σε μια περίοδο έλτονου
 προσηγορίας, ώστε από τα τραγικά γεγονότα της προηγουμένης δεκαετίας. Από μια άποψη η
 επόμενη ήταν το αποτέλεσμα μιας σκληρής και αιώνιας της συλλογής και οι καλαχτεχνες αντέδρασαν
 με την αποφυγή της συλλογικής εικόνας και με τη δημιουργία μιας νέας πραγματικότητας, δημι-
 ουργώντας ορισμένα από τα πλέον αυθεντικά έργα της μεταπολεμικής περιόδου (εικ. 191).
 Οι περιστασιοί του Κορνουάλας πάνω στην οπτική αντίληψη για τα προβλήματα του τη προο-
 δωτική του εξέλιξη και στους φοβιστές. Έτσι, στα πρώτα του έργα η έννοια
 της αφορέας εντοπίζεται στην τομή του χώρου, που είναι έκφραση ενός υποκειμενισμού,
 και στο συστημικό παθητικό των εικονιστικών-αφηγηματικών ζωγραφικών. Επιδιώξη του, ωστόσο, ε-
 κτός της «τεταμένης» της πραγματικότητας σε εικόνες με κομμοβερητική αντίληψη, αλλά

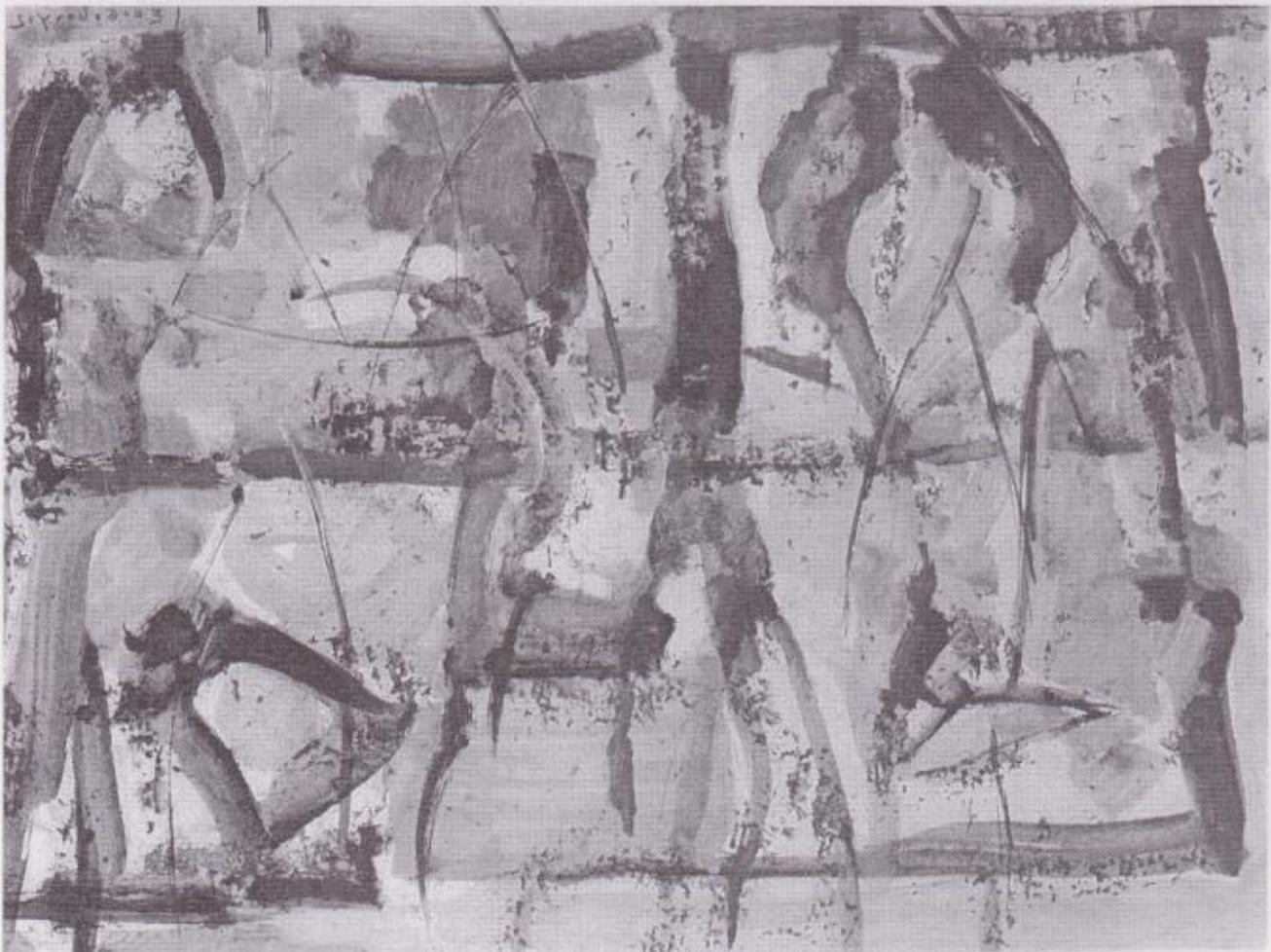
UNESCO στην Μμενδάε της Βερετας το 1960, όπου είχε λάβει κι αυτός μέρος. Τα πρώτα έργα του Σπυρόπουλου, αυτά που ανήκουν στη δεκαετία του '40, θυμίζουν επιρροές του φοβισμού, αλλά και του Σζζάν με την ελευθερία που επιδεικνύει στο χρώμα, και στην αυστηρά δομημένη σύνθεση, αλλά γρήγορα θα προσχωρήσει στην αφαίρεση παρά τις αντιρροήσεις. Οι εκθέσεις στην Αθήνα και ο ίδιος αντιμετωπίζονται ειρωνικά από το περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης», αλλά είχαν τη στήριξη των νέων τότε ιστορικών της τέχνης, όπως του Αγγέλου Ιεροκόπου, της Ελένης Βακαλό και του Μαρτίνου Καλλιγά. Ακόμα και η βράβευση του στην Μμενδάε σχολιάστηκε από το περιοδικό με τσεσεφικές αρδές¹³, ενώ αλλού εκφράζεται η ευχή να έβρισκε η ζωγραφική του «φυσιολογική διεξόδο» σε πράγματα, που θα «ενδιέφεραν έναν ευρύτερο κύκλο».

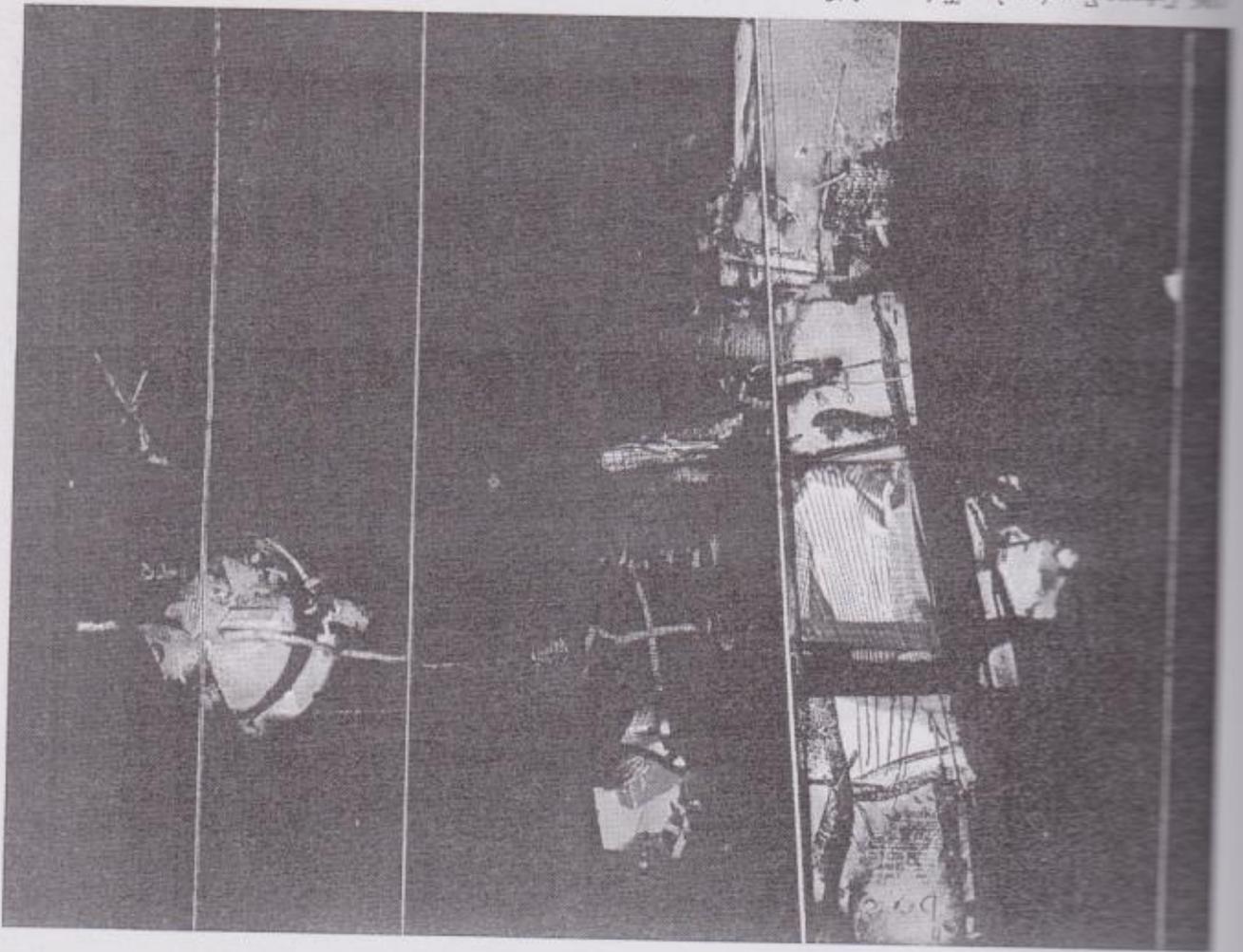
Από το 1958 και ύστερα η ζωγραφική του Σπυρόπουλου δεν θα απομακρυνθεί από την αυθεντική ζωγραφική και θ' απαρνηθεί ολωσδιόλου την περιγραφικότητα του αντικειμένου, υπηρετώντας με κρι-

194. Γιάννης Σπυρόπουλος, Σύνθεση, χαρτί, γυαλάς, 61 x 50 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα.



195. Γιάννης Σμπόνας, Σίβερη, πρωτό σελή, 46 x 66,5 εκ.,
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα.

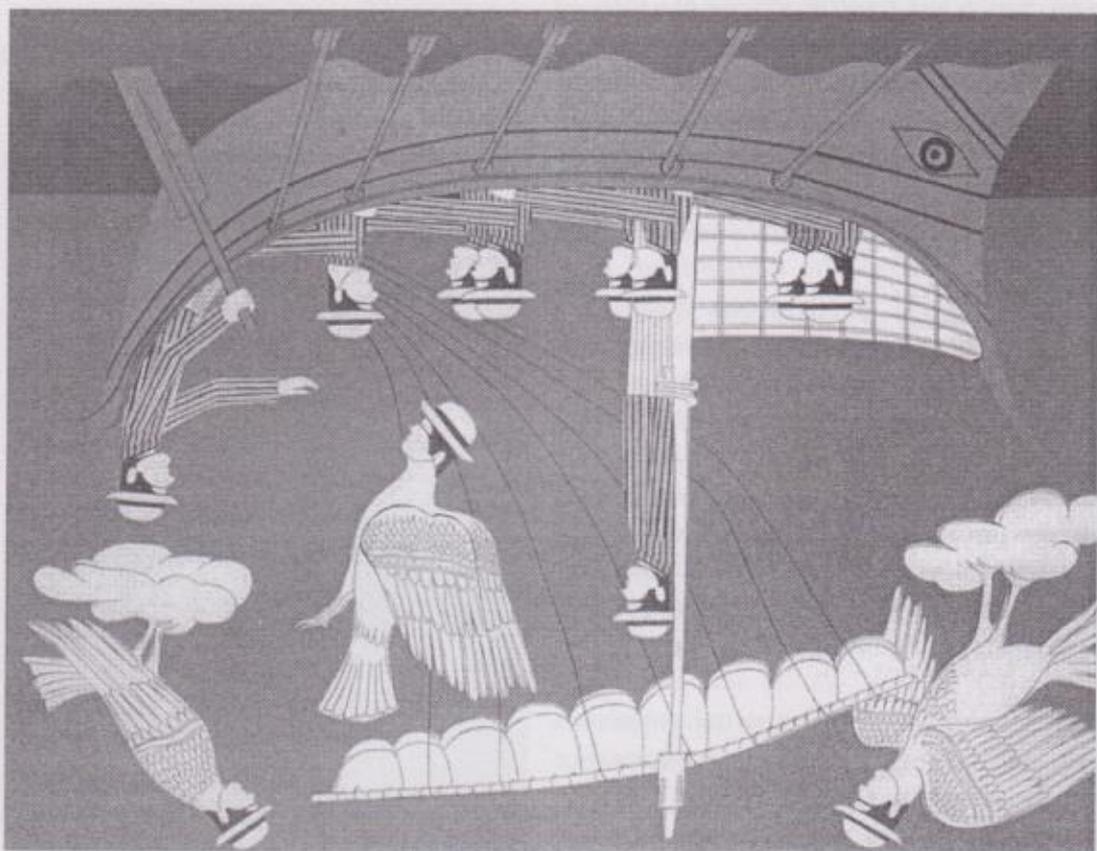




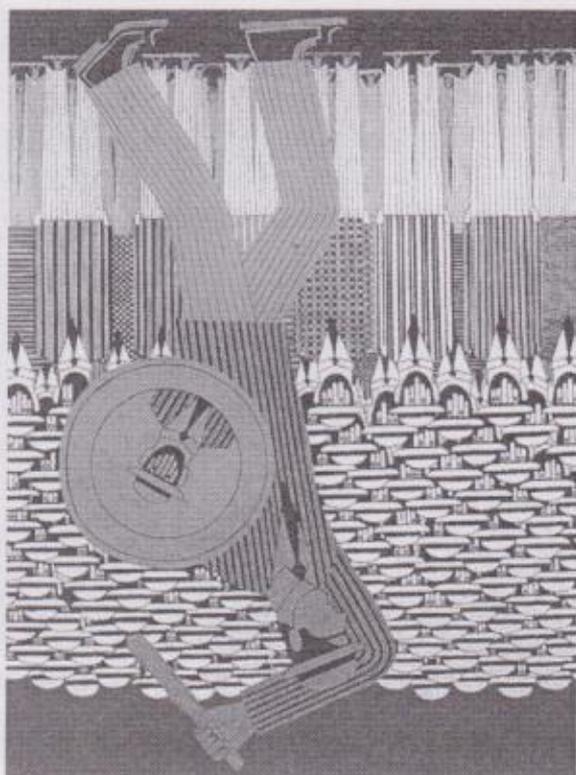
Η Εταιρεία Σηφοποιίας και Μοσχοποιίας, Τρίπλιχο, λήδη σε πορταμά, 161,8 x 269 εκ.,
Εταιρεία Πανακτοποίησης και Μοσχοποιίας, Αθήνα.

187. Γιάννης Σπηθόπουλος, Σύνθεση, ελαιογραφία, 65 x 54 εκ., Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων.





199. Τάσος Λίβας, *Οβυσσός, Άδρι σε ημερησία*, 150 x 195,5 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα.

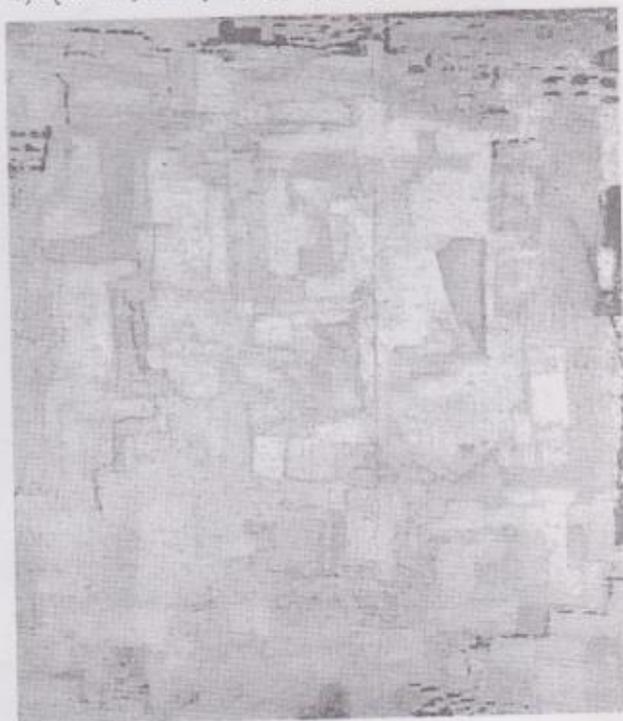


200. Τάσος Λίβας, *Άδρι σε ημερησία*, 130 x 100 εκ., Ιδιωτική Συλλογή Κ. Ιωαννίδη.

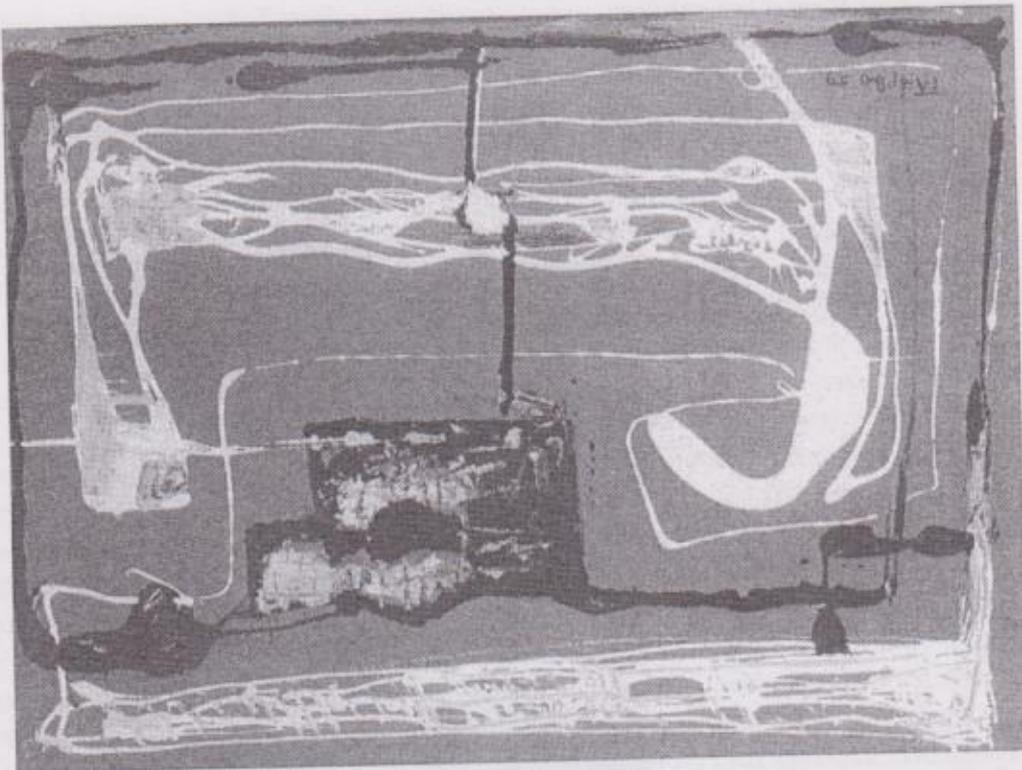
μορφή, ως γλυπτό, ως στοιχείο χάρτινιγκ, ως κατασκευή. Μέσα απ' αυτό θα μεταφέρει έναν πλούσιο κόσμο νοημάτων, αλλά ταυτόχρονα θα του επιτρέψει να δείξει τις ανανεωτικές τάσεις (εικ. 200).

Σχεδόν σύγχρονα με τον Fätih (το 1955) παρουσίασε έργα του αφηρημένου αντλήσης ο αρχιτέκτονας και ζωγράφος **Τάκης Μάρθας** (1905-1965), τότερα ασφαλώς από μια μακρά θητεία στην παραστατική ζωγραφική μεταδιπρεσβουσιτικής υφής, αφού ανήκε ουσιαστικά στην προπονητική γενιά. Στην αφήψη οδγηθήκε μέσα από μια εξπρεσιονιστική εμπνευσής γραφή, που του επέτρεψε να επεκταθεί σε αντανάτουραλιστικές όψεις της οπτικής πραγματικότητας (εικ. 201).

Πριν καλά καλά λήξει η δεκαετία ο Μάρθας είχε διαμορφώσει ήδη το εικαστικό του λείψανο. Συνδέθηκε με την αφήψη, προσπαθώντας να δώσει στον αόριστο, σουρεαλιστικό χώρο πραγματιστικό χαρακτήρα, διαφοροποιώντας κατά αρχήν τους πόλους του χώματος και των ζώνων αντικείμενων, που με την τεχνική του κοιάς συναρμολογούταν. Χρησιμοποιεί με πολλή τόλμη πατοειδή και τριτηθένα οικοδομικά υλικά, όπως χάρτινα, ύλο, βακέλι, γύψο κτλ. και δημιουργεί ή αυτά τις αναλυφικές εξάρσεις στους πίνακες του, όπως παλιότερα έκαναν οι Ρώσοι κοντοπουκτιβιστές.



201. Τάκης Μάρθας, *Κυκλάδες Νο 1*, πάστικό σε τούλιντο Μονασίο Αλεξάνδρου Ζούζου, Αθήνα.
πάω σε φελίζα, 103 x 87 εκ., Εθνική Γνωστική και



202. Τάκης Μάρθας, *Σύνθεση, 1959, πάστικό*, 21 x 29 εκ., Γνωστική Διεύθυνση Αθηνών.