

3 Μαΐου 2018

## Ο Άθως του Σπύρου Παπαλουκά

/ Ψηφιακή Βιβλιοθήκη

Αφροδίτη Κουρία, δρ. Ιστορικός της Τέχνης



*Το κείμενο δημοσιεύεται στον τόμο “Σπύρος Παπαλουκάς, Θητεία στον Άθω”, που εξέδωσε η Αγιορειτική Φωτοθήκη.*

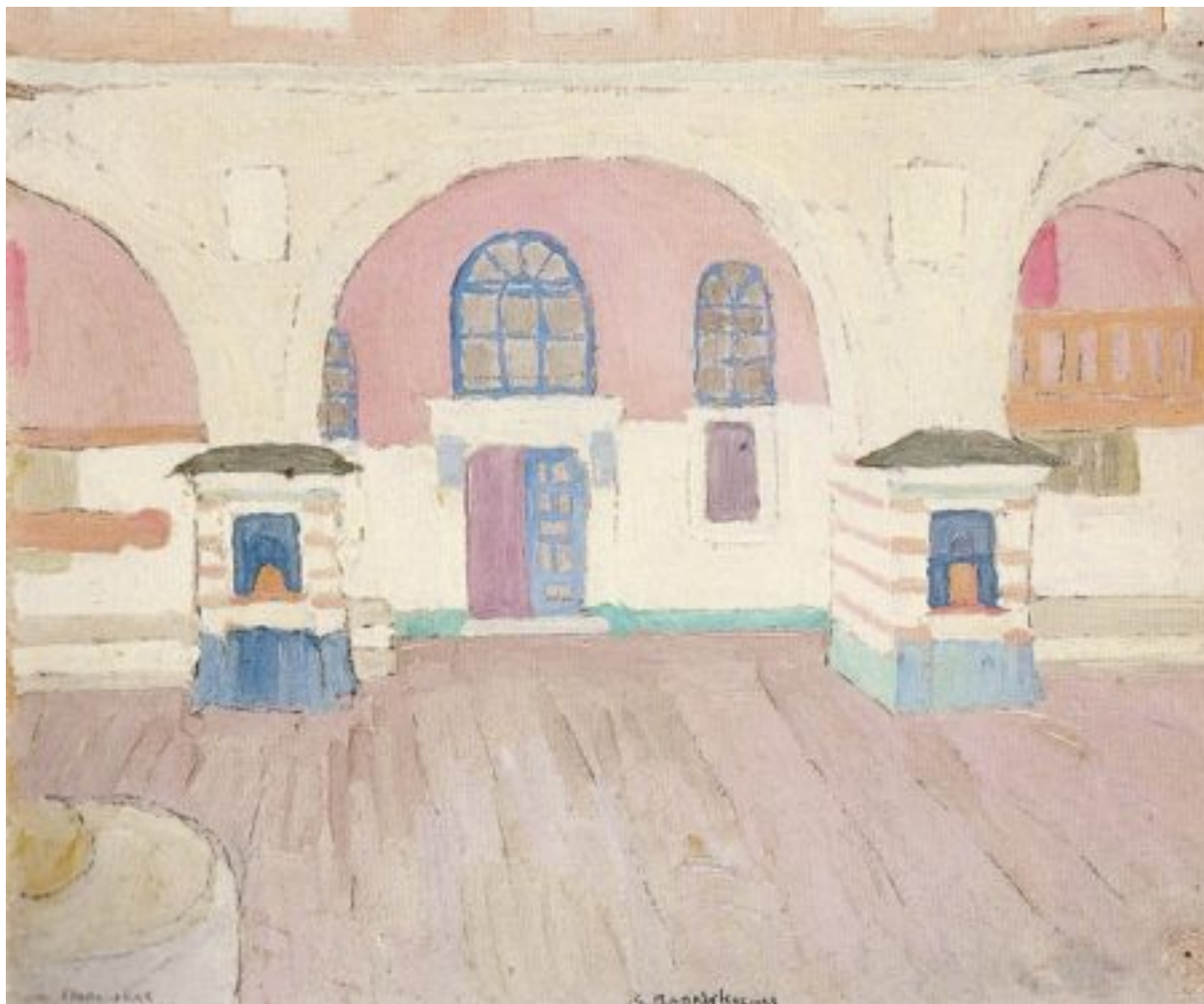


*Σπύρος Παπαλουκάς (1892-1957).*

Ο Σπύρος Παπαλουκάς είναι ζωγράφος με σημαντικότερο έργο μέσα στην ελληνική τέχνη του 20ού αιώνα. Το έργο του έχει διαγράψει μια τροχιά με διακριτές «περιόδους» που στοιχειοθετούν την εξελικτική πορεία του δημιουργού τόσο στο καθαρά μορφοπλαστικό επίπεδο όσο και στο επίπεδο της συγκρότησης της καλλιτεχνικής προσωπικότητάς του.

Η επίμονη, μεθοδική έρευνα με τα εκφραστικά του μέσα αποτελεί θεμελιακή σταθερά της τέχνης καθώς και του καλλιτεχνικού πιστεύω του Σπύρου Παπαλουκά, και είναι ένα από τα στοιχεία που τον συνδέουν με τον μοντερνισμό. Από αυτήν την άποψη τα έργα με θέμα το Άγιον Όρος που ζωγράφησε στη διάρκεια της πολύμηνης παραμονής του εκεί, επί τόπου («sur le motif»), καθώς και αυτά της ίδιας θεματικής που φιλοτέχνησε μερικά χρόνια αργότερα, είναι παραδειγματικά.





*Μονή Βατοπαιδίου, η τράπεζα 1924.*

Τα έργα με θέμα τον Άθω νοηματοδοτούν πολλαπλά τη σχέση του Παπαλουκά με τον ελληνικό χώρο, φυσικό και δομημένο. Το τοπίο του Αγίου Όρους με τη γεωμορφολογία του καθώς και τα μοναστήρια, οι σκήτες, τα κονάκια, τα κελλιά, οι αρσανάδες, με την περίπλοκη αρχιτεκτονική, τα χρώματα και το διάκοσμό τους προσφέρουν πολλές και ποικίλες προκλήσεις για το ζωγράφο, και θα αποτελέσουν το πεδίο όπου θα εφαρμόσει τις πλαστικές αναζητήσεις του σε ό,τι αφορά το φως, το χρώμα, τη φόρμα, την αρχιτεκτονική της σύνθεσης, τη δόμηση του ζωγραφικού χώρου, σύμφωνα με αρχές και διδάγματα των κινημάτων του μοντερνισμού του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα. Παράλληλα, η συστηματική μελέτη της βυζαντινής τέχνης εκεί θα διευρύνει τον ορίζοντα της προβληματικής του, θα ασκήσει την όραση και τη σκέψη του, θα μπολιάσει γόνιμα τον εικαστικό οπλισμό του από την ευρωπαϊκή μαθητεία του σε νεότερες τότε σχολές, δίνοντάς του εναύσματα, για να προσπελάσει, μέσα από άλλους δρόμους, ορισμένες αρχές της μοντέρνας τέχνης.



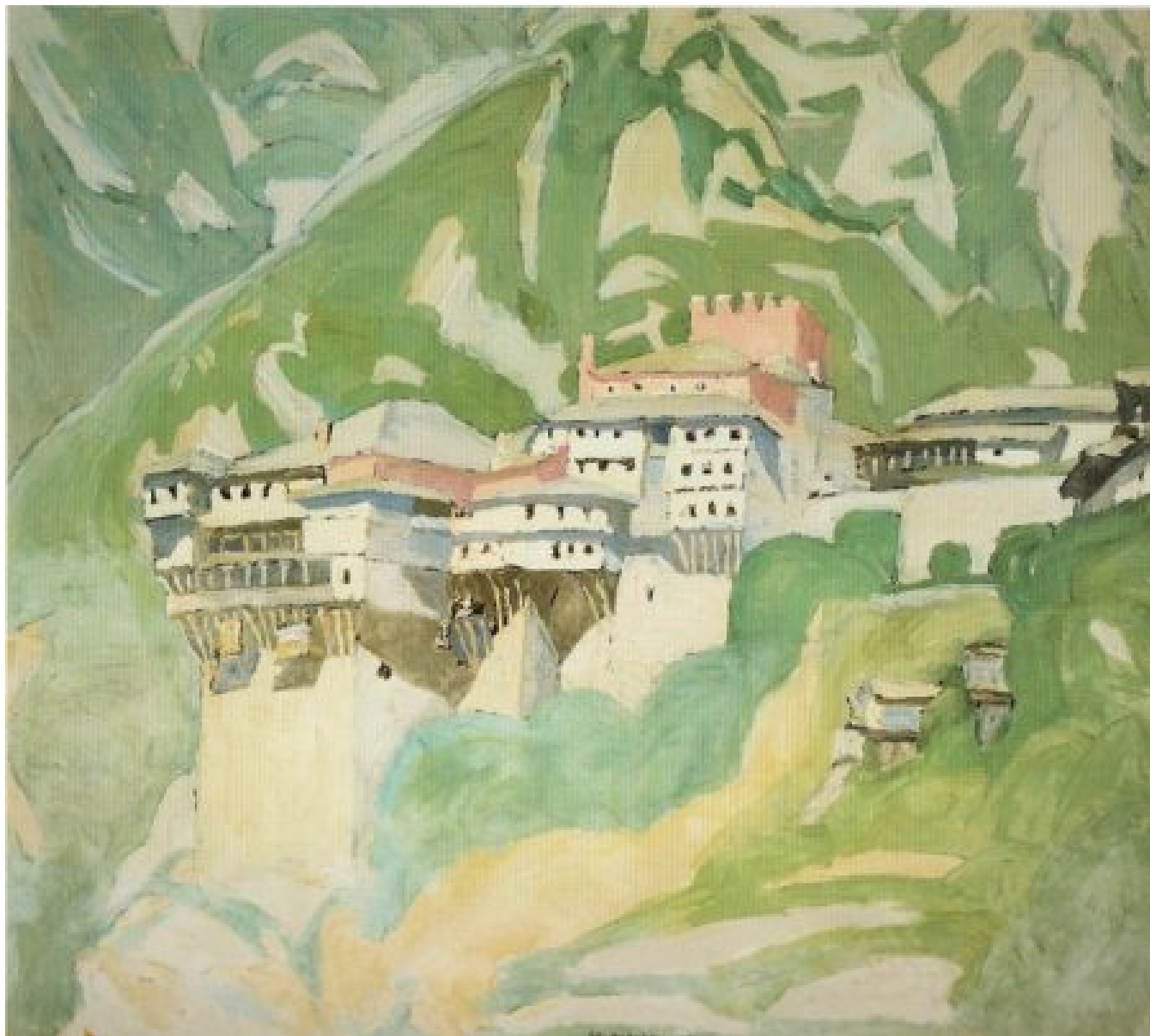
*Καρυές, κονάκι Μονής Διονυσίου, 1924 (σχέδιο).*

Την πολύτιμη εμπειρία της βυζαντινής τέχνης στο διάλογό της με τα μηνύματα του μοντερνισμού ο Παπαλουκάς θα την αξιοποιήσει, μάλιστα, με πρωτότυπο τρόπο, στο μνημειακό έργο της αγιογράφησης της Μητρόπολης της Άμφισσας λίγα χρόνια αργότερα. Στα περισσότερα από τα έργα που ο καλλιτέχνης ζωγράφισε στο πλαίσιο της βιωματικής επαφής και άμεσης θέασης του φυσικού προτύπου είναι ευδιάκριτη η αίσθηση, η εμπειρία του πραγματικού, της ταυτότητας του τόπου και των δεδομένων του.



*Καρυές, κονάκι Μονής Διονυσίου, 1924.*

Αποτυπώνει τα κτίσματα και το χώρο στις ποικίλες όψεις τους, μέσα στην πλούσια βλάστηση, με χαρακτηριστικές λεπτομέρειες της αρχιτεκτονικής φυσιογνωμίας τους, σε πανοραμικές, από απόσταση, απόψεις άλλα και από πιο κοντά. Σε αρκετά έργα με γενικές απόψεις των μοναστηριών το θέμα υπαγορεύει την καθ' ύψος άρθρωση της σύνθεσης.



*Μονή Διονυσίου, 1924.*

Η χαρτογραφική απόδοση του τοπίου με υψωμένη τη γραμμή του ορίζοντα και με τα τελευταία πλάνα να είναι εξίσου ενεργά, να αποδίδονται με την ίδια ένταση του τόνου όπως τα πρώτα, διασφαλίζει το δισδιάστατο του ζωγραφικού χώρου πάνω στην επιφάνεια του πίνακα – ένα βασικό αίτημα του μοντερνισμού.

Σ' αυτό συμβάλλει και η χρήση ψυχρών χρωμάτων στο πρώτο πλάνο, όπου συνήθως κυριαρχούν τα πράσινα των δέντρων. Οι καμπυλόγραμμες φόρμες τους

με τους ανοδικούς ρυθμούς τους ωθούν το βλέμμα προς τα επάνω, προς τα πίσω επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο έχει βαρύνουσα σημασία, από συνθετική άποψη όσο και χρωματικά, για τη χρωματική σύνταξη του πίνακα που είναι τόσο καίρια για την άρθρωση του χώρου στον Παπαλουκά και για τη ρυθμική συναρμογή των στοιχείων του θέματος.

Ο πολυδύναμος ρόλος του πρώτου πλάνου προβάλλει επίσης στους πίνακες με τους αρσανάδες των μονών, αλλά και στις κοντινές απόψεις των μοναστηριακών συγκροτημάτων καθώς και στα εσωτερικά, όπου ο ζωγράφος εστιάζει σε λεπτομέρειες της μορφολογίας τους, που του επιτρέπουν να «παίξει» με τη σύνθεση, με τη φόρμα, με το διακοσμητικό-χρωματικό μοτίβο, με τις χρωματικές σχέσεις και αρμονίες, παίρνοντας και κάποιες ελευθερίες σχετικά με το πρότυπο. Σε τέτοιους πίνακες διακρίνονται επιρροές από τους Nabis (Vuillard, Bonnard κ.ά.), από τον Matisse και τον Klee.

1. Βλ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, “Οι τοιχογραφίες του Σπύρου Παπαλουκά στη Μητρόπολη της Άμφισσας” στο Σπύρος Παπαλουκάς - Ζωγραφική, έκδοση Ιονικής Τράπεζας, Αθήνα 1995, σσ.49-58.

[page\_end]

### **Αναδύεται μια αίσθηση αποϋλικοποίησης του θέματος**

Ο καλλιτέχνης αποφεύγει τη γεωμετρική προοπτική και διευρύνει το οπτικό πεδίο, υιοθετώντας συχνά μια «εξ απόπτου» (από ψηλά) πανοραμική θέαση. Η διεύρυνση του οπτικού πεδίου, οι διαφορετικές οπτικές γωνίες μέσα στον ίδιο πίνακα, ο τονισμός και η μεγέθυνση της λεπτομέρειας, του αποσπασματικού μοτίβου στην περιφέρεια του πίνακα (στα πλάγια, στο κάτω ή στο πάνω μέρος), το φωτογραφικό καδράρισμα, η άρνηση του περιορισμού του κάδρου εγγράφονται στην όλη προβληματική του Παπαλουκά για τη ζωγραφική ερμηνεία του τοπίου και για την οπτική αντίληψη-πρόσληψη της εικόνας.



*Πύργος, Μονής Παντοκράτορος, 1923-24.*

Η συνολική εποπτεία των έργων που φιλοτεχνήθηκαν επί τόπου πιστοποιεί ότι ο καλλιτέχνης ζωγράφιζε τα θέματά του σε διαφορετικές ώρες της ημέρας, και σε διαφορετικές εποχές, κατά τη διάρκεια της μακράς παραμονής του στον Άθω, κάτω από τις αντίστοιχες, κάθε φορά, ατμοσφαιρικές συνθήκες, τις συνθήκες φωτός και την επενέργεια τους στα αντικείμενα, στις φόρμες, στα χρώματα. Επεξεργάζεται τα θέματά του σε ποικίλες συνθετικά και χρωματικά παραλλαγές



που μαρτυρούν την εμμονή του για μια αυστηρά αρχιτεκτονημένη σύνθεση, με πυκνό ρυθμό, αρθρωμένη με βάση ένα πολύ μελετημένο σύστημα χειρισμού του χρώματος και των χρωματικών σχέσεων (φωτεινών και σκιερών χρωμάτων, θερμών και ψυχρών, συμπληρωματικών) στην αμοιβαία δράση τους με το φως.

Η ζωγραφική ερμηνεία του φωτός μέσα στην ελληνική φύση βρίσκεται στο επίκεντρο των πλαστικών ερευνών του Παπαλουκά. Το φως ως δομικό στοιχείο της παράστασης, «ζυμωμένο» με τα χρώματα, με την υλική τους σύσταση, είναι μια θεμελιακή συνιστώσα της ζωγραφικής του διαχρονικά, με ποικίλες και ενδιαφέρουσες εκφάνσεις στα έργα με θέμα τον Άθω.



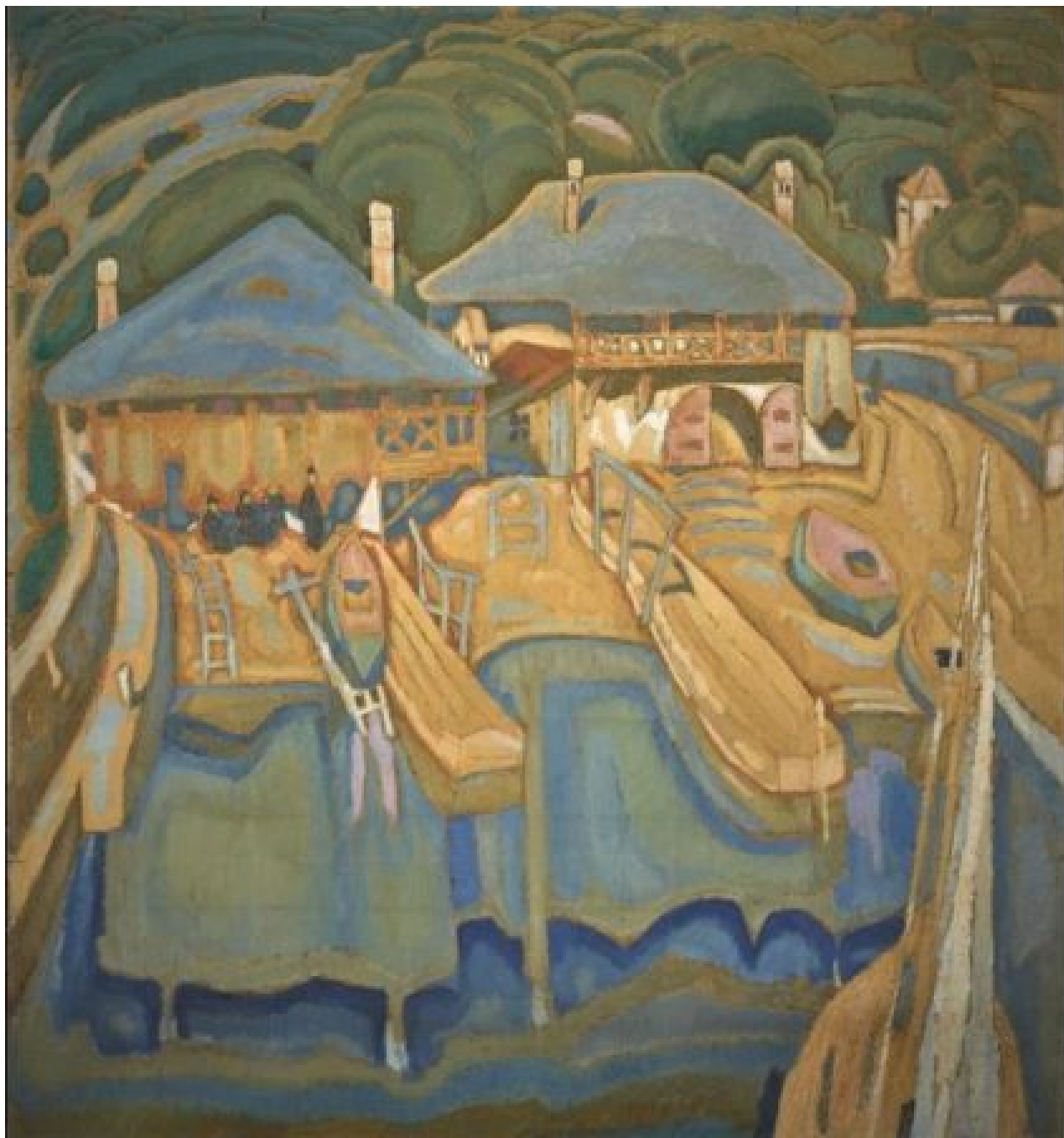
*Είσοδος Μονής Σιμωνόπετρας, 1923-24.*

Σε αρκετούς πίνακες κυριαρχούν οι απαλοί και ψυχροί τόνοι, χωρίς έντονες διαβαθμίσεις, κάτω από ένα διάχυτο, φιλτραρισμένο φως. Συχνά τα πλακάτα χρώματα δίνουν έργα με δισδιάστατη απόδοση του χώρου, όπου οι φόρμες μοιάζουν «ντεκουπαρισμένες».

Θαρρείς πως τα οικοδομήματα έχουν χάσει τη στερεομετρική ογκηρότητα και τη στιβαρότητά τους. Μια αίσθηση αποϋλικοποίησης του θέματος αναδύεται, αίσθηση που θα είναι πιο έντονη σε μεταγενέστερα έργα του Άθω με μοναστήρια, στο πλαίσιο μιας άλλης εικαστικής πραγμάτευσης αυτών των θεμάτων με το νοηματικό της ισοδύναμο. Σε αρκετές περιπτώσεις το χρώμα είναι δουλεμένο με

λαζούρες, σε επάλληλες στρώσεις, κάποτε μάλιστα ο καλλιτέχνης δίνει με το λάδι εφέ ακουαρέλας.

Άλλοτε, πάλι, πλάθει με τη φορά της παχιάς πινελιάς τις φόρμες και δίνει τον όγκο στα κτίσματα ή στα δέντρα. Πρόκειται εδώ για μια καθαρά δομική πινελιά, όπου το χρώμα έχει πάστα, κυρίως σε πίνακες με πλούσιες τονικότητες σε κλιμάκωση. Στις μείξεις των χρωστικών ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ιδιαίτερα το λευκό για να «βγάλει» τα ανοιχτά, φωτεινά χρώματα και τους ανάλαφρους τόνους: το γαλάζιο, το ροζ<sup>2</sup>, το κίτρινο, το ανοιχτό πράσινο που αποδίδει τη φωταύγεια στα δέντρα. Κάτω από το χρώμα, σε ορισμένες περιπτώσεις διακρίνεται το σχέδιο, το οποίο ο καλλιτέχνης ενσωματώνει ηθελημένα στο τελικό αποτέλεσμα.



*Αρσανάς Μονής Παντοκράτορος, 1928.*

Αλλού το σχέδιο είναι απόλυτα ορατό, συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση της παράστασης, «γράφοντας», τονίζοντας στις φόρμες, και αυτό συμβαίνει ιδιαίτερα στα μεταγενέστερα έργα. Το υλικό υπόστρωμα, εξάλλου (το σκούρο μπεζ χαρτόνι, το χαρτί ή ο μουσαμάς), αυτούσιο, γυμνό από ζωγραφική επίστρωση, συχνά συμμετέχει με απόλυτα λειτουργικό ρόλο στη μορφοπλασία της παράστασης, ειδικότερα στη δημιουργία χρωματικών σχέσεων και στο χειρισμό του φωτός. Αυτή η πολυδύναμη χρήση και αξιοποίηση της φέρουσας επιφάνειας θα αποκτήσει βαρύνουσα σημασία στη μεταγενέστερη δουλειά του Παπαλουκά.

2. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι το έντονο ροζ, που επίσης το συναντάμε συχνά σε

πίνακες του Αγίου Όρους, ο ζωγράφος θα το χρησιμοποιήσει επανειλημμένα ως χρωματικό υπόστρωμα στις τοιχογραφίες του ναού της Ευαγγελίστριας, για να πετύχει τα αποτελέσματα που θέλει. Την πληροφορία την οφείλω στην Ελίζα Πολυχρονιάδη, υπεύθυνη της μελέτης συντήρησης και αποκατάστασης των τοιχογραφιών της Ιεράς Μητρόπολης Άμφισσας. Την ευχαριστώ και από τη θέση αυτή. Ευχαριστώ επίσης τη συντηρήτρια έργων τέχνης Μυρτώ Καφαντάρη για τις εποικοδομητικές παρατηρήσεις της.

[page\_end]

### **Ο διάλογος του Παπαλουκά με τον Άθω**

Ο καλλιτέχνης επανέρχεται σε θέματα που είχε ζωγραφίσει το 1924 στο Άγιον Όρος (μονές και αρσανάδες) και τα ξαναδουλεύει λίγα χρόνια αργότερα, περίπου από το 1929 ως το 1935, με νέο ύφος και νέους μορφοπλαστικούς τρόπους, που έχουν αντίκρισμα προς την ταυτότητα του θέματος.

Μακριά πλέον από τον Άθω, «απελευθερωμένος» από την άμεση, βιωματική επαφή με τα φυσικά δεδομένα του τοπίου και των μοναστηριών, ο Παπαλουκάς φαίνεται πως διαμορφώνει μια πιο πολυσήμαντη σχέση με τον τόπο αυτό, με την εγγενή πνευματικότητά του και με το θρησκευτικό-πολιτισμικό φορτίο του. Αυτή η σχέση, αυτή η νέα όραση και η αναγωγή σε μια μεταφυσική υπερβατική πραγματικότητα αισθητοποιείται άλλοτε με μια εξπρεσιονιστική φόρτιση, άλλοτε με μανιεριστικούς γραφισμούς και ρυθμικό στυλιζάρισμα ή με το εξαϋλωμένο χρώμα και με μια αφαιρετική, ελλειπτική, ιδεογραμματική σχεδόν γλώσσα, παραπέμποντας σε εννοιακές αναπαραστάσεις.

Η ερευνητική φύση του Παπαλουκά προβάλλει με ενάργεια και μέσα από αυτή την ομάδα έργων. Ο καλλιτέχνης πραγματεύεται το ίδιο θέμα με ποικίλους τρόπους ή επιδιώκει με διαφορετικά μέσα να φτάσει στο ίδιο αποτέλεσμα. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τα δουλεμένα σχέδια, που μπορούν να θεωρηθούν αυτοδύναμα έργα, ισότιμα προς τους ολοκληρωμένους πίνακες.





*Καυσοκαλύβια, το σπίτι των Ιωασαφαίων, 1924.*

Εδώ η σχεδιαστική γραμμή επωμίζεται έναν πολλαπλό ρόλο. Άλλοτε τονική, με τις φωτοσκιάσεις και τα σφουμάτα, λειτουργεί πιο ζωγραφικά και δίνει όγκο. Αλλού το σχέδιο είναι περιγραμμικό. Οι αποφασιστικές, δυνατές γραμμές του ορίζουν τις φόρμες. Κάποτε τα σχέδια πλουτίζονται, «δυναμώνουν» με φειδωλό, υπαινικτικό χρώμα.

Όπως ήδη σημειώθηκε, στα μεταγενέστερα έργα ο διάλογος του Παπαλουκά με τον Άθω πλουτίζεται με νέες διαστάσεις και περιεχόμενο. Αυτό σηματοδοτείται και από τα σημεία αναφοράς του δημιουργού, από το γεγονός ότι ο ζωγράφος αντλεί πλέον από έναν διαχρονικό ορίζοντα πηγών, από ένα παλίμψηστο «προτύπων». Οι επιρροές ή οι πιο έμμεσοι απόηχοι από τα ευρωπαϊκά κινήματα του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Νεοϊμπρεσιονισμός, Μεταϊμπρεσιονισμός, Συμβολισμός, Φωβισμός, Κυβισμός) συνυπάρχουν διαλεκτικά με θησαυρισμένες μνήμες και οπτικά βιώματα από το Άγιον Όρος, και όχι μόνο. Ο αντινατουραλισμός της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης στην απόδοση του

χώρου και των μορφών, ο αρχαϊκός, συμβολικός χαρακτήρας των τοπίων της με τις αδρές σχηματοποιήσεις, η εκφραστική δυναμική των χρωμάτων της, πέρα από κάθε ρεαλιστική αναφορικότητα, πρέπει να επισημανθούν εδώ. Αλλά και η πλούσια εικονογραφία του Αγίου Όρους κυρίως στα λαϊκά χαρακτηριστικά με τη ναΐφ αφηγηματικότητα, την επιπεδότητα του γραμμικού σχεδίου και μια διακοσμητική αντίληψη. Τα ακριβή σχέδια των μονών του Αγίου Όρους -στην ουσία επεξεργασμένες συνθέσεις- του Ρώσου μοναχού Μπάρσκι (1744) θα μπορούσαν επίσης να συνεκτιμηθούν ως σημεία αναφοράς.



*Καυσοκαλύβια, το κυριακό, 1925 ή 28.*

Ο Γκρέκο, εξάλλου, είναι ο μακρινός «φάρος». Ο Γκρέκο του βυζαντινότροπου, αντιρρεαλιστικού τοπίου του όρους Σινά με τη Μονή της Αγίας Αικατερίνης, αλλά και της περίφημης «Άποψης του Τολέδο» (του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης), με τη μεταφυσική ατμόσφαιρα και το φασματικό χρώμα. Σ' αυτήν δεν παραπέμπει ο πίνακας του Παπαλουκά «Καυσοκαλύβια, το κυριακό»; Πρέπει ακόμη

να μνημονευτούν εδώ οι μυθολογικές-αλληγορικές και θρησκευτικές συνθέσεις του «δασκάλου” Παρθένη, με το λευκό πεδίο του άδειου μουσαμά, το αποπνευματωμένο χρώμα, τη ρυθμική καμπυλόγραμμη γραφή.

Τα έργα του Σπύρου Παπαλουκά με θέμα το Άγιον Όρος δεν στοιχειοθετούν μόνον έναν πολυσήμαντο λόγο για τη ζωγραφική και μια ουσιαστική συμβολή στη νεοελληνική τοπιογραφία. Πέρα από τις καθαρά εικαστικές συντεταγμένες τους, είναι φορείς ενός ήθους, μιας στάσης με ευρύτερη σημασία. Με τα έργα αυτά, όπως άλλωστε και με την αγιογράφιση του ναού της Ευαγγελίστριας, ο Παπαλουκάς έδωσε μια νηφάλια όσο και τολμηρή απάντηση σε καίρια τότε ζητήματα-αιτήματα, όπως η σχέση με την παράδοση και η εθνική αυτογνωσία, μέσα στα ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα της εποχής στην Ελλάδα.

*Οι ενδιάμεσοι τίτλοι μπήκαν με ευθύνη του επιμελητή της ανάρτησης.*

**<http://bit.ly/2HQxHi7>**