



AENIGMA

Good things are good things



ΤΟ ΔΙΠΛΟ ΑΙΝΙΓΜΑ: ΤΖΙΟΡΤΖΙΟ ΝΤΕ ΚΙΡΙΚΟ ΚΑΙ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΙΚΙΩΝΗΣ

Λύμπουρα Θεοδώρα

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μπούκη Μπαμπάλου

Οκτώβριος 2012  
Σχολή Αρχιτεκτόνων, Ε.Μ.Π

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα, την καθηγήτρια, μου κα.Μπούκη Μπαμπάλου καθώς και τους Σερίφη Χριστίνα και Δημητριάδη Γρηγόρη, για την πολύτιμη βοήθεια, την θετική ενέργεια και την ανελλιπή εμπύχωση.

**ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ****ΠΡΟΛΟΓΟΣ**

Σύντομη περιγραφή εργασίας. 9

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

Η συνάντηση. 19

**ΠΡΩΤΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗΣ**

Βιογραφία Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο. 25

Βιογραφία Πικιώνη. 33

Το διπλό αίνιγμα. 43

**ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗΣ**

Ιστορία - Μνήμη - Κουτιά Deleuze. 51

Επαναμορφοποίηση αινίγματος. 61

**ΤΡΙΤΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗΣ**

Αποσπασματικότητα και θραύσματα στο έργο τους. 65

Ένας αόρατος ζωντανός κόσμος. 79

**ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗΣ**

Διάρρηξη γραμμικού χρόνου. 85

“θέαση” Πραγματικότητας. 89

**ΕΠΙΛΟΓΟΣ**

Ο Χρησμός. 95

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ** 100

**ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ** 106



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ







## Σύντομη περιγραφή εργασίας

Η παρούσα εργασία δεν αποτελεί μια καθαρά επιστημονική έρευνα. Αυτό γιατί δεν υπήρξε από την αρχή ένα ερώτημα που να ζητάει απάντηση μέσω μιας μεθοδολογίας.

Αποτελεί περισσότερο μια προσπάθεια αποκρυπτογράφησης ενός κρυμμένου νοήματος. Κινείται μεταξύ λογικής και ενστίκτου γύρω από την προβληματική της έννοιας τους αινίγματος, στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη και του Τζόρτζιο Ντε Κίρικο.

Ένας αρχιτέκτονας και ένας ζωγράφος που έζησαν τον προηγούμενο αιώνα, και επιδίωξαν να βρουν την Αλήθεια που κρύβεται πέραν της πραγματικότητας που σκηνοθέτησε ο νεωτερικός πολιτισμός. Εξαιτίας του γεγονότος ότι το ερώτημα δεν ήταν ξεκάθαρο η πορεία της έρευνας πήρε τη μορφή μιας αναζήτησης.

Η δομή της εργασίας λοιπόν εκφράζει αυτή την πορεία και αποτελείται από τέσσερις κύκλους αναζητήσεων για να κλείσει με το άνοιγμα ενός πέμπτου.

Αρχικά θα παρουσιαστεί η τυχαία συνάντηση των δύο καλλιτεχνών, η οποία αποτέλεσε και το έναυσμα για την κοινή τους μελέτη. Στον πρώτο κύκλο αναζήτησης μέσα από την ανάγνωση της ζωής και του έργου τους θα σχηματιστεί ένα κοινό μοτίβο ταξιδιού, που πήραν οι καλλιτεχνικές τους πορείες.

Στην αρχή ξεκίνησαν και οι δύο από τον ελλαδικό χώρο με την αρμονία και τους μύθους, όπου εμποτίστηκε η σκέψη τους από το πνεύμα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Στη συνέχεια ανοίχτηκαν προς τη δύση και το νεωτερικό πολιτισμό, διανύοντας μια φάση πειραματισμού στα πλαίσια του μοντέρνου κινήματος. Και τέλος υπήρξε ένα σημείο που έκαναν και οι δύο μια στροφή προς την παράδοση και βρήκαν εκεί την σταθερή τους βάση.

Η πορεία αυτή δημιούργησε στον καθένα μια έντονη προβληματική πάνω στη σχέση Ανατολής και Δύσης. Αυτό το δίπολο σε βάθος προεκτείνεται πάνω σε μια ολόκληρη αλυσίδα σχέσεων. Μοντερνισμός και παράδοση,



παροδικό και αιώνιο, λόγος και μύθος απασχόλησαν έντονα τη σκέψη τους και τους οδήγησαν σε διάφορους πειραματισμούς. Μέσω αυτής της προβληματικής θα ακολουθήσει η παρουσίαση του διπλού αινίγματος στο έργο τους, αφού αρχικά αδυνατεί να τοποθετηθεί στα πλαίσια κάποιου συγκεκριμένου καλλιτεχνικού κινήματος, ενώ παράλληλα προκαλεί στον θεατή ένα αίσθημα αμηχανίας και μετωρισμού, προβάλλοντας μια α-χρονικότητα.

Αυτή η αινιγματική αίσθηση που δημιουργεί η θέαση κάποιων έργων τους, ώθησε στην ανάγκη να προσδιοριστούν κάποιες έννοιες σχετικές με την ιστορία, τη μνήμη και το χρόνο. Έτσι θα ανοίξει ο δεύτερος κύκλος αναζήτησης για να τοποθετήσει επί σκηνής μια αλυσίδα εννοιών που φαινομενικά δεν έχουν άμεση σύνδεση με το αίνιγμα που δημιουργεί η θέαση των έργων τους.

Παρ' όλα αυτά όμως η παράθεσή τους είναι απαραίτητη αφού μέσω των εννοιών αυτών γίνεται καλύτερα αντιληπτό το πλαίσιο εντός του οποίου κινούνται τα δύο αινίγματα, το οποίο έχει σχέση με τον χρόνο.

Πιο συγκεκριμένα ως προς τις έννοιες αυτές, θα επιχειρηθεί, αρχικά, μια αναφορά στην επιστήμη της ιστορίας, η οποία βασίζεται πάνω στην έννοια της εξέλιξης και του γραμμικού χρόνου, με βάση τα οποία οργανώνονται οι εποχές και τα γεγονότα. Στη συνέχεια θα αναλυθεί η έννοια του χρόνου στην αρχαιοελληνική σκέψη και των λαών της «άγριας σκέψης», όπου η πορεία του φαίνεται να ήταν περισσότερο κυκλική παρά γραμμική, ενώ ο προφορικός λόγος οι μύθοι και η μνήμη αποτελούσαν τα μέσα που ταυτοποιούσαν την γενεαλογία ενός λαού και μιας κοινωνίας.

Με άλλα λόγια παρουσιάζεται ότι ο ο νεωτερικός κόσμος δομείται πάνω στην έννοια της εξέλιξης και του γραμμικού χρόνου, ενώ ο κόσμος πριν από αυτόν βασίζεται σε ένα χρόνο κυκλικό, ανάλογο του περιοδικού χρόνου του σύμπαντος και την έννοια της εξέλιξης αντικαθιστά η έννοια της διάρκειας. Τέλος, η μνήμη θα αναφερθεί ως ένα ακόμη εργαλείο, όπου μέσα από τη γραμμικότητα του



χρόνου και της εξέλιξης διατηρεί κομμάτια και τα τοποθετεί σε ένα, τελικά, αποσπασματικό σύνολο. Μέσω της μνήμης η κοινωνία ή το άτομο υποστασιοποιούν την θέση τους σε ένα περιβάλλον, δημιουργώντας μια αλυσίδα σχέσεων με το χώρο γύρω τους.

Μέσα από μια ανασκόπηση του μηχανισμού λειτουργίας της μνήμης και τον χαρακτηριστικών της θα προβληθούν οι έννοιες της αποσπασματικότητας, των θραυσμάτων και του μνημονικού χρόνου, οι οποίες θα αποτελέσουν τους οδηγούς της περαιτέρω εξερεύνησης του αινίγματος της α-χρονίας των έργων τους. Ουσιαστικά, πλέον, το αίνιγμα συγκεκριμενοποιείται σε σχέση με τον χρόνο.

Η αντίληψη των καλλιτεχνών για τον χρόνο και η υποκειμενική χροιά που παίρνει γενικότερα η αίσθηση της πραγματικότητας αποτελεί το επόμενο ερώτημα και μεταφέρει την έρευνα στον τρίτο κύκλο αναζήτησης.

Στο πλαίσιο της αποσπασματικότητας και των θραυσμάτων θα επιχειρηθεί μια ανεύρεση των στοιχείων εκείνων στο έργο τους που θα φανερώσουν τη σχέση των δύο καλλιτεχνών με τη μνήμη και την πραγματικότητα.

Τα θραύσματα στο έργο τους είναι πολλά και ποικίλα και δημιουργούν ένα κράμα από ατομικές και συλλογικές μνήμες από διάφορους πολιτισμούς και εποχές .

Η αποκρυπτογράφηση του τρόπου που αντιλαμβάνονται τα πράγματα γύρω τους με τον τρόπο που τα θραύσματα υπονοούν, αποκαλύπτει ένα ανατρεπτικό σύστημα θέασης.

Φαίνεται ότι δεν προσπαθούσαν με τα θραύσματα τους να αναστήσουν ένα κόσμο που έχει παρέλθει και άφησε τα τελευταία του κομμάτια στον σύγχρονο κόσμο αλλά χρησιμοποιώντας αυτά τα κομμάτια προσπαθούνε να αφυπνίσουν τον θεατή και να τον βάλλουν να δει αυτόν τον κόσμο που ζει ακόμα και κινείται παράλληλα με τον σημερινό.

Μοιάζει να βιώνουν ένα αόρατο ζωντανό κόσμο, και μια άλλη



πραγματικότητα παράλληλα με την πραγματικότητα.

Στον τέταρτο κύκλο αναζήτησης λοιπόν παρουσιάζεται πως τα θραύσματα αποτέλεσαν το μέσο που θα διαρρήγνυε τη συνήθεια που στήνει η λογική του ανθρώπου καταργώντας την σύμβαση με το περιβάλλον για να ανοίξει το πεδίο μετεωρισμού που θα ξεθόλωνε το βλέμμα του θεατή και θα τον έφερνε αντιμέτωπο τελικά με την πραγματικότητα.

Ο τρόπος να βλέπει κανείς τα πράγματα είναι και το τελευταίο κλειδί της έρευνας. Είναι το μήνυμα που μένει ως παρακαταθήκη και ανοίγει τον πέμπτο κύκλο αναζήτησης ο οποίος μένει μετέωρος και επιθυμεί να τροχοδρομήσει την ατομική αναζήτηση του αινίγματος του κόσμου, στον καθένα από μας.





**ΕΙΣΑΓΩΓΗ**



## Η συνάντηση

“Η ανάγκη να εκφράσει κανείς τον εαυτό του γράφοντας, μας λέει ο Andre Maurois, εκπηγάζει από μια δυσκολία προσαρμογής στη ζωή, ή από μια εσωτερική σύγκρουση που ο άνθρωπος δεν μπορεί να ξεδιαλύνει με κάποιες ενέργειες. Κανένας συγγραφέας δεν γράφει επειδή έχει βρει απάντηση στο πρόβλημα. Γράφει μάλλον επειδή έχει το πρόβλημα και θέλει μια λύση. Η λύση δεν συνιστάται σε λύση, αλλά συνιστάται σε μια πλατύτερη και βαθύτερη συνείδηση του προβλήματος προς την οποία ο συγγραφέας οδηγείται επειδή ακριβώς παλεύει με το πρόβλημα. Δημιουργούμε, όταν αντιμετωπίζουμε ένα πρόβλημα. Ο συγγραφέας και ο καλλιτέχνης δεν προσφέρουν απαντήσεις, αλλά δημιουργούν βιώνοντας κάτι που προσπαθεί να λειτουργήσει μέσα τους, να ζητήσει, να βρει και να παραδοθεί. Η προσφορά ενός πίνακα ή ενός βιβλίου στον κόσμο, είναι μέρος από τη διαδικασία της έρευνας.”<sup>1</sup>

Αφετηρία αυτής της εξερεύνησης αποτέλεσε η τυχαία ανακάλυψη του γεγονότος της απρόσμενης συνάντησης των δύο καλλιτεχνών, σε ένα λεωφορείο στο Παρίσι.

Οι δύο τους γνωρίστηκαν αρχικά στην Αθήνα, στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Ο ένας σπούδαζε ζωγραφική και ο άλλος πολιτικός μηχανικός, και συνδέθηκαν αμέσως με δυνατή φιλία.

Οι δρόμοι τους ξανασυναντιούνται αργότερα στο Μόναχο, ισχυρό τότε κέντρο τεχνών και γραμμάτων που φιλοξενούσε πολλούς νέους καλλιτέχνες και διανοούμενους.

Οι πορείες τους χωρίζουν όμως και πάλι, μέχρι η μοίρα να τις διασταυρώσει για τελευταία φορά στο Παρίσι, το 1912.

Τα ηνία της αφήγησης θα κρατήσει για λίγο ο Πικιώνης:

“Γυρίζοντας με λεωφορείο από την πλατεία Ομοιοίας στο ξενοδοχείο που έμενα, στο Καρτιέ-Λατέν, τον τελευταίο μήνα πριν απ' το γυρισμό μου στην Ελλάδα, ήρθε και εκάθισε απέναντί μου ακριβώς ο G. de Chirico. Χαιρετιστήκαμε με θέρμη, και πάραυτα εκείνος άρχισε να μου μιλάει για τη σημασία πού 'δινε σε τέτοια

«Απέναντι, στη Σχολή Καλών Τεχνών, φοιτούσε ο Καντζίκης, Ο Μπουζιάνης και ο de Chirico... με τον de Chirico είχα από τότε στενότερα συνδεθεί, συζητώντας ώρες μακριές κάτω από τις στοές του Πολυτεχνείου για τη Ζωγραφική και τα μελλοντικά σχέδιά μας.»<sup>3</sup>

«Στην Ελλάδα γνώριζα επίσης ένα νέο σπουδαστή ονόματι Πικιώνη, σπούδαζε μηχανικός και αρχιτέκτων αλλά έξω από το σχολείο σχεδίαζε και ζωγράφιζε, είχε μια εξαιρετική ευφυΐα, μια βαθιά ευφυΐα μεταφυσικού»<sup>4</sup>

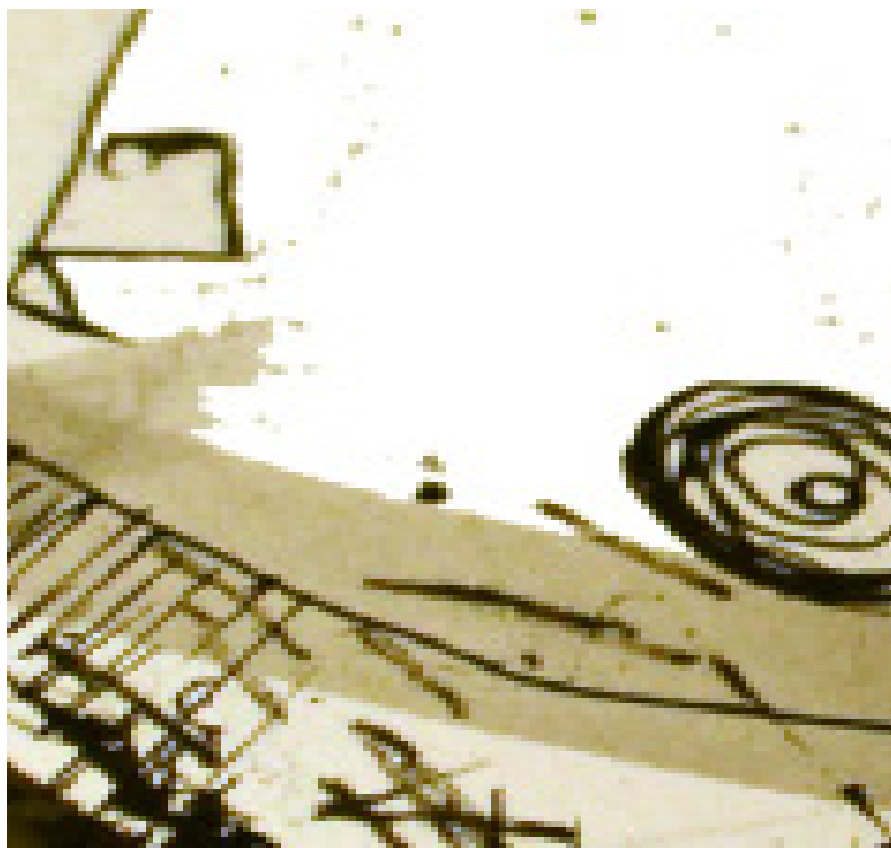
συναπαντήματα, σημασία μεταφυσική, ταυτόσημη με τη σημασία που δίνανε οι αρχαίοι στους οiwονούς...

Με κάλεσε να πάμε σπίτι. Ήμουν ο πρώτος καλλιτέχνης στο Παρίσι που τού 'δειχνε τα από τη μεταφυσική τούτη θεώρηση, που είχε μέσα του κατατίσει, εμπνεόμενα έργα του ...

Συναντηθήκαμε πολλές φορές συζητώντας ώρες μακριές για το μεταφυσικό φως πού 'ριχνε απάνω στη ζωή η θεωρία τούτη που εκόμιζε ο G. de Chirico. Ανέβαλα μάλιστα την αναχώρησή μου. Το τελευταίο βράδυ εδείπνησα μαζί με τον καλλιτέχνη και τη μητέρα του. Η πραγματικότητα μου φαινόταν ασήμαντη και χυδαία κάτω απ' το αποκαλυπτικό φως της υψηλής του θεωρίας. Τέλος, εσήμανε και για μας η αινιγματική ώρα του χωρισμού."<sup>2</sup>

Όπως αναφέρθηκε, το περιστατικό αυτής της μοιραίας συνάντησης, έδωσε το έναυσμα να διαβαστούν οι δύο αυτοί καλλιτέχνες παράλληλα, αν και εκ πρώτης όψεως δεν φαινόταν να έχουν πολλά κοινά στοιχεία.



**ΠΡΩΤΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗΣ**





Βιογραφία Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο, 1888–1978

“Γεννήθηκε στο Βόλο.. από πατέρα Φλωρεντινό και μητέρα Γενοβέζα. Πέρασε τα πρώτα χρόνια της νιότης του στην πατρίδα του κλασικού πολιτισμού. Έπαιξε κοντά στη θάλασσα που είδε να αποπλέει το καράβι των αργοναυτών και στους πρόποδες του βουνού που γνώρισε τα παιδικά χρόνια του «ωκύποδος Αχιλλέως» και τις σοφές νουθεσίες του παιδαγωγού Κενταύρου.”<sup>5</sup>

Σπούδασε στην Αθήνα και το 1906 μετά το θάνατο του πατέρα του, Evaristo de Chirico, έφυγαν, με τη μητέρα και τον αδελφό του, από την Ελλάδα, και μετακόμισαν στο Μόναχο.

Ο Ντε Κίρικο γράφτηκε στην ακαδημία του Μονάχου. Εκεί βρήκε ερείσματα σε ένα μεταρομαντικό στοχασμό και κυρίως αυτόν του Schopenhauer, Nietzsche και Weininger, καθώς και σε ορισμένους καλλιτέχνες όπως τον Bokclin και Max Klinger.

Ο Ντε Κίρικο υπήρξε ο πρώτος καλλιτέχνης που αναγνώρισε και ερμήνευσε την αμφισημία του ορατού κόσμου και έστρεψε την προσοχή του στην άγνωστη πλευρά των πραγμάτων, προτρέποντας το θεατή να βλέπει τα φαινόμενα γύρω του, ως αινίγματα.

Στην πρώτη του αυτοπροσωπογραφία το 1911 γράφει από κάτω: “Και τι άλλο να αγαπά αν όχι τα αινίγματα;”

Η «Μεταφυσική του τέχνη» σιγά σιγά είχε αρχίσει να εδραιώνεται.

Η νέα αυτή τέχνη, εδραίωσε ένα πρωτοφανή εικονογραφικό κώδικα, που δεν ανέτρεπε την αντικειμενικότητα των πραγμάτων. Τα αντικείμενα, που μετέρχονταν στις σκηνικές του διαρθρώσεις έχαναν την οντολογική τους υπόσταση και προσλάμβαναν μια έντονη αινιγματική διάσταση.

Ο ίδιος κάπου χαρακτήριζε τη ζωγραφική του σαν “μεταφυσική των ταπεινών αντικειμένων, αντικειμένων, που ο άνθρωπος βλέπει αλλά δεν αναγνωρίζει”<sup>6</sup>

Το έργο της παρισινής περιόδου παρέλαβε το γενικό τίτλο “Ιταλικές πλατείες” και έκανε φανερό το πόσο βαθιά καταγράφηκε



1. "Ο Προφήτης", 1915



2. "Μεταφυσικό Εσωτερικό με μπισκότα", 1916



3. "Οι Ανησυχητικές μούσες", 1916-1918

στην κέρινη μνημονική ταμπλέτα του Ντε Κίρικο, η αρχιτεκτονική των ιταλικών πόλεων και πλατειών.

Από τα μέσα περίπου του 1915 παρατηρείται μια βαθμιαία μετατόπιση του σκηνικού από εξωτερικούς σε εσωτερικούς χώρους. Παράλληλα την περίοδο αυτή κάνουν την εμφάνισή τους και τα πρώτα ανδρείκελα.

Το ανδρείκελο επηρέασε αισθητά και διαπέρασε στην εικονογραφία του 20ού αιώνα, ενώ μέσα από τις διάφορες παραλλαγές και μεταμορφώσεις του κατάκτησε τις διαστάσεις ενός σύγχρονου εμβλήματος.

Κατά τη διάρκεια του 1916-17 το έργο του εμπλουτίστηκε με την ιδιότυπη σειρά νεκρών φύσεων που ο ίδιος ονομάζει "Μεταφυσικά εσωτερικά".

Η γόνιμη "Μεταφυσική του περιόδου" κλείνει με τις "Ανησυχητικές Μούσες" το 1918. Παρ' όλο που συνέχισε να καταπιάνεται με τα θέματα της μέχρι το τέλος, τίποτα δεν προστέθηκε από άποψη καινοτομίας, πάνω σε ότι είχε δημιουργηθεί προγενέστερα.

Ο Ντε Κίρικο μετά από τη μεταφυσική του περίοδο, πέρασε από την αινιγματική έκφραση της 'Αντικειμενικότητας' στην παραδοσιακή, αυτή την οποία δείχνουν η ύλη της μίμησης και οι μεγάλοι δάσκαλοι της τέχνης. Θεωρούσε ότι το πιο δυσκολονόητο πράγμα στον κόσμο είναι το να καταλάβει κανείς τη σημασία της ποιότητας της ύλης για τη ζωγραφική<sup>7</sup> και ανέλαβε από κει και πέρα "μία μακρά και επίμονη σταυροφορία με σκοπό να αναστήσει την "bella pittura" και να γίνει και αυτός ένας από τους μεγάλους δασκάλους."<sup>8</sup>

Το 1919 επέστρεψε στην Ιταλία. Ήταν η σημαδιακή χρονιά που άλλαξε κατεύθυνση, η πορεία της ζωγραφικής του. Στα αυτοβιογραφικά του σημειώματα περιγράφει την αποκάλυψη που βίωσε μπροστά από ένα πίνακα του Τιτσιάνο στο μουσείο Μπορκέζε και προσδίδει σ' αυτήν την αιτία της στροφής που πήρε.



4. "ο άσωτος υιός", 1922



6. "Άλογά δίπλα στη λίμνη,  
1950



5. "Οι Αρχαιολόγοι", 1927

Από τότε και έπειτα, διακήρυττε την επιστροφή στην παράδοση, και αναζητούσε μια "ασφαλή βάση".

"Η μεταστροφή του αποτελεί μια μαρτυρία ενός πολιτισμικού και καλλιτεχνικού φαινομένου, το οποίο συνδέεται με την εξέλιξη των κοινωνικών και πολιτικών γεγονότων στην Ιταλία και την υπόλοιπη Ευρώπη".<sup>9</sup> Στην Ιταλία επικρατούσε τότε η εθνικιστική τέχνη του novocento.

Την ίδια εποχή που ο Ντε Κίρικο άλλαζε πορεία, οι σουρεαλιστές, με πρωτοκαθεδρία τον Αντρέ Μπρετόν, ανακάλυπταν την μεταφυσική του ζωγραφική και κήρυτταν τους πίνακες του, καθώς και τα ποιήματα του Λοτρεμόντ, την πιο γνήσια πηγή της έμπνευσής τους. Τα επόμενα χρόνια οι σουρεαλιστές, βλέποντας την εμμονή του Ντε Κίρικο στην νέα του τέχνη, του άσκησαν πολύ έντονη κριτική. Η κορύφωση της αντιπαλότητας και η τελική ρήξη μαζί του έγινε το 1928.

Η πλούσια λιβελογραφική αρθρογραφία για τον ίδιο και το ύστερο έργο του, τον έκαναν όχι μόνο να υπερασπιστεί με μεγαλύτερο σθένος την νέα του τέχνη και να απορρίψει με μεγάλη σφοδρότητα την οποιαδήποτε μορφής μοντέρνα τέχνη, αλλά και να αποκηρύξει την προγενέστερή του δημιουργία.

"Εγώ όμως με εκείνο το αδάμαστο κουράγιο, εκείνη τη σιδερένια θέληση και την απόλυτη περιφρόνηση στη γνώμη των άλλων που με οδήγησαν πάντα στη ζωή και με έχουν κάνει πια τον κατ'έξοχήν μονομάχο της ζωγραφικής, βάλθηκα στη δουλειά".<sup>10</sup>

Η νέα του εικονογραφία κινήθηκε σε ένα ευρύ φάσμα επιρροών. Από το νεοκλασικισμό μέχρι και το μπαρόκ.

Καταπιόστηκε με διάφορα θέματα που είχαν σαφείς αναφορές στη μυθολογία και στις παιδικές του μνήμες. Κάποια από αυτά αποτελούν τα έργα: "Άλογα δίπλα στη θάλασσα", "Επιπλα", "Αρχαιολόγοι", "Επιστροφή του ασώτου υιού", "Λουτρά".

Επίσης φιλοτέχνησε πολλές αυτοπροσωπογραφίες, όπου παρουσίαζε τον εαυτό του με διάφορες ενδυμασίες, και με πόζες που έφταναν

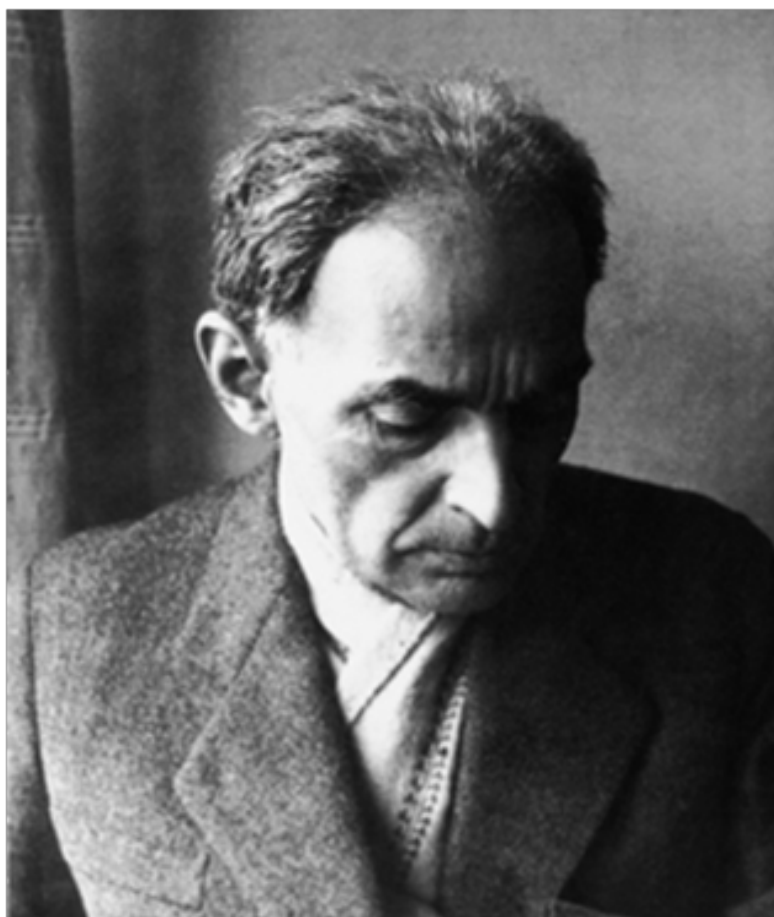


σε σημείο σχεδόν “ναρκισσιστικής εμμονής”.

Παράλληλα με τη ζωγραφική του δημιουργία, ασχολήθηκε περιοδικά με τη χαρακτική και τη γλυπτική, όπου κυρίως έκανε μεταφορές μορφών, από την ζωγραφική του εικονογραφία.

Ασχολήθηκε επίσης με αρκετές εικονογραφήσεις σε περιοδικά και προετοίμασε σκηνικά και κοστούμια για θεατρικές παραστάσεις. Τέλος εξέδωσε δύο βιβλία, ένα λογοτεχνικό, με τίτλο “Εβδόμερος”, το 1929, καθώς και τα αυτοβιογραφικά του σημειώματα με τίτλο “Αναμνήσεις από τη ζωή μου”, το 1945.

Μετά το 1944 εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Ρώμη, με τη δεύτερη γυναίκα του Isabella Far, και έμεινε στην ίδια γειτονία μέχρι το τέλος, την piazza de Espanha.





Βιογράφια Δημήτρη Πικιώνη, 1887–1968

Γεννήθηκε και μεγάλωσε στον Πειραιά από γονείς, που είχαν καταγωγή από Χίο.

Η παιδική ψυχή εμποτίστηκε, πολύ νωρίς από τα νάματα της ποίησης και ζωγραφικής.

Τα πνευματικά σπέρματα που κρύβει η παιδική ηλικία είναι και τα πιο σημαντικά. Το αληθινό το διαισθανόταν από τότε, χωρίς να μπορεί να το ορίσει, αλλά σαν από ένστικτο αποζητούσε την ουσία του. Αυτή την ουσία του αληθινού θα κυνηγήσει και θα αγωνιστεί να πραγματώσει ο Πικιώνης στη ζωή του ολόκληρη.

Το 1903 αποφοίτησε από το γυμνάσιο. Ενώ είχε την επιλογή να πάει στην Ινδία όπου είχε συγγενείς, εξομολογείται πως άφησε την σπάνια αυτή ευκαιρία να του ξεφύγει και “παίρνοντας τον λάθος δρόμο” μπήκε το 1904 στο Πολυτεχνείο για να σπουδάσει Πολιτικός Μηχανικός.

Παράλληλα με τις σπουδές του, αποφάσισε να κάνει μαθήματα σχεδίου στον Παρθένη, τον οποίο γνώρισε αρχικά το 1906 μέσω μιας έκθεσης του. Ήταν ο πρώτος του μαθητής.

Τελείωσε τη σχολή το 1908 και αποφάσισε να φύγει εξωτερικό. Είχε έρθει η στιγμή να ακολουθήσει το δρόμο της τέχνης. Έπειτα από τις προτροπές του Παρθένη και του Γιαννόπουλου, αναχώρησε για το Μόναχο.

Στο μονοπάτι της ζωγραφικής και της γλυπτικής πια, δούλεψε με επιμονή και με κόπο για να μπορέσει κατακτήσει το νόημα της τέχνης, και να φτάσει στο άδυτο όπου θα του αποκαλυπτόταν, η εσωτερική Αλήθεια της.

Αφοσιώθηκε στην αναζήτηση αυτή, και εκτός από την μαθητεία στους δρόμους της τέχνης διάβαζε Αισχύλο και σύχναζε στα παλαιοντολογικά μουσεία όπου προσπαθούσε να αποκρυπτογραφήσει τους νόμους “της του παντός διοικήσεως” και της αρμονίας,



9.



10.



11.

μελετώντας την αρχιτεκτονική των σκελετών.

“Εδούλευα αδιάκοπα στο σχέδιο και στη γλυπτική, μα αισθανόμουν πως ο δρόμος που ακολουθούσα ήταν μακρύς, πολύ μακρύς...”<sup>11</sup>

“Τρία έργα του Σεζάν, .. , μ' έκαναν να εγκαταλείψω το Μόναχο. Η Ζωγραφική , η αληθινή Ζωγραφική, είπα μέσα μου, είναι αυτή. Το σωστό σχέδιο, επίσης”.<sup>12</sup>

Παρίσι, 1909 – 1912. Ο Πικιόννης επισκεπτόταν συχνά τα μουσεία και παρακολουθούσε τις αναδρομικές εκθέσεις των Γάλλων δασκάλων. Η τέχνη του Σεζάν τον δίδαξε την απόδοση του τρισδιάστατου χώρου, μέσω της τεχνικής των γεωμετρικών κηλίδων χρώματος και η μελέτη του στο χώρο της ζωγραφικής πλάτυνε.

“Μα όσο ο καιρός περνούσε, άρχισα ν' αδημονώ. Ο δρόμος που ακολουθούσα, το 'νιωθα, ήταν μακρύς, μακρύτερος απ' τις συνθήκες μου τις οικονομικές. Τα χρέη που θα είχα ν' αντιμετωπίσω στο γυρισμό μου ήταν σκληρά... Στενεγμένος από την αδήριτη τούτη ανάγκη, επήρα την σκληρήν απόφαση ν' αφιερώσω το υπόλοιπο του χρόνου στη μελέτη της Αρχιτεκτονικής”.<sup>13</sup>

Έκτοτε η διάσταση ανάμεσα στη “ζωγραφική επιθυμία” και την “αρχιτεκτονική ανάγκη”, θα τον ακολουθήσει και θα τον επηρεάσει στον τρόπο που θα παράξει τα έργα του.

Ο διχασμός αυτός αργότερα θα γενικευθεί και θα υποστασιοποιηθεί στη σκέψη του, το χάσμα ανάμεσα στον υλικό κόσμο της ανάγκης του νεωτερικού πολιτισμού και τον κόσμο της υψηλής συμβολικής έκφρασης.

Η επιστροφή πίσω στην πατρική γη, σήμανε μέσα του την έντονη διαφορά μεταξύ Δύσης και Ανατολής.

Από τη μια η βιομηχανοποιημένη Δύση και ο νεωτερικός πολιτισμός και από την άλλη ο ελληνικός χώρος όπου προβαλλόταν σε αυτόν το ιδανικό της οικουμενικής παράδοσης, (που προέρχεται από την Ανατολή), αποτέλεσαν τους δύο πόλους που θα δημιουργούσαν το σκηνικό της ταλάντευσης και του προβληματισμού του.



Το Ερώτημα για τη σχέση του μοντέρνου με το ελληνικό , του "εθνικού με το οικουμενικό", του φθαρτού και παροδικού με την αιωνιότητα της "Αληθούς" μορφής, ανοίχθηκε στον ορίζοντα των προβληματισμών του και θα τον απασχολούσε σχεδόν για όλα τα επόμενα χρόνια.

Η επιτακτική ανάγκη να αναθεωρούσε ότι είχε μάθει, παρατώντας την συμβατική μάθηση, τον οδήγησε σ' ένα αυτόνομο δρόμο μαθητείας, με δάσκαλο τη φύση και τους νόμους της. Στην πρώτη περίοδο αυτή, της αυτογνωσίας ακολούθησε την αγαπημένη του συνήθεια να κάνει περιπάτους στην Αττική γη. Οι περιπλανήσεις του συνεχίστηκαν και σε άλλα μέρη όπως την Αίγινα, τη Σαλαμίνα, την Σαντορίνη .

Μέσα από τη φύση με εργαλείο τη ζωγραφική ακολουθούσε το δρόμο προς την καλλιτεχνική και προσωπική του ωρίμανση. Με τα ελληνικά του τοπία προσπάθησε να βρει την ουσία της σκέψης του, καθώς και την ουσία της ψυχής της φυλής του και του κόσμου, στην οικουμενικότητά του.

Προφιλής προορισμός του ήταν τα μουσεία. Αντέγραφε αντικείμενα και συλλογές και προσπαθούσε να αποδώσει με διάφορες μεθόδους την αίσθηση του αρχαίου μαρμάρου.

Καταπιάστηκε, επίσης με τη μελέτη της λαϊκής παράδοσης και τέχνης καθώς και των βυζαντινών εκκλησιών.

Η ζωγραφική και το σχέδιο εκτός από πεδίο μαθητείας, πνευματικού προσδιορισμού και δημιουργικής έκφρασης, αποτέλεσε εργαλείο ενός αρχιτέκτονα που όμως ήθελε να γίνει ζωγράφος.

Θα περνούσε σχεδόν μία δεκαετία, από τότε που επέστρεψε στην Ελλάδα, μέχρι να σχεδιάσει το πρώτο σπίτι.

"Έχτισα το πρώτο μου σπίτι το 1923 , στις Τζιτζιφιές, στην αριστερή όχθη του Ιλισού.



Το δεύτερο εχτίστηκε το 1925. Το εμπνεύστηκε από μια αναπαράσταση αρχαίου σπιτιού της Πριήνης. Όταν την είδα, είπα μέσα μου: Τούτο είναι ελληνικό και δεν έχει στοιχεία που ν' ανήκουν σε συγκεκριμένες κατηγορίες χρόνου και τόπου".<sup>14</sup>

Το 1933 κατασκεύασε το θέατρο Κοτοπούλη, ένα ανοιχτό χώρο με εναλλασσόμενη μορφή.

Ακολούθησε το Σχολείο του Λυκαβητού, το 1933, που θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα μνημεία του Μοντερνισμού στην Ελλάδα.

"Όταν τέλειωσε, δεν μ' ικανοποιούσε. Είναι τότε που στοχάστηκα πως το οικουμενικό πνεύμα πρέπει να συντεθεί με το πνεύμα της εθνότητας"<sup>15</sup>

"Στράφηκε στις τετράριχτες στέγες της λαϊκής μακεδονικής αρχιτεκτονικής"<sup>16</sup>

Καρπός της στροφής των αισθητικών αντιλήψεών του και του περάσματος στο θέμα Βορειοελλαδική παράδοση, και Πηλιορείτικη αρχιτεκτονική, αποτελούν: το Πειραματικό Σχολείο της Θεσσαλονίκης που κτίζεται το 1935, η πολυκατοικία Χεύδεν το 1938, το σπίτι της γλύπτριας Φρόσως Ευθυμιάδη το 1949, η οικία Πουρή στο Μαρούσι το 1953 και η οικία Ποταμιανού το 1955.

Την περίοδο του '50 όπου κορυφώθηκε η ανοικοδόμηση της Αθήνας και η κτιριολογία αντικατέστησε την αρχιτεκτονική, ο Πικιώνης στράφηκε ακόμα πιο έντονα προς την ελληνικότητα και την παράδοση, χωρίς τυπολατρικούς φανατισμούς και ρηχές μιμήσεις. Η αγάπη του προς την γη απόκτησε χροιά θρησκευτική. Μέσα από έργα του, όπως: τη μελέτη του πρότυπου οικισμού στην Αιξωνή (1951-54), το τουριστικό ξενοδοχείο "Ξενία" στους Δελφούς (1955), τον πεζοδρόμο περί του λόφου της Ακροπόλεως και Φιλοπάπου (1951-57) και την παιδική χαρά στη Φιλοθέη (1964), φαίνεται η σημασία που είχε για αυτόν η υπακοή στους νόμους της φύσης και ο σεβασμός προς την ουσία της "Αλήθειας", που φέρει.

Το 1958 εγκατέλειψε τη θέση του καθηγητή στο Πολυτεχνείο, μετά από 35 χρόνια θητεία. Το μάθημα του ήταν αυτοσχεδιαστικό, δεν



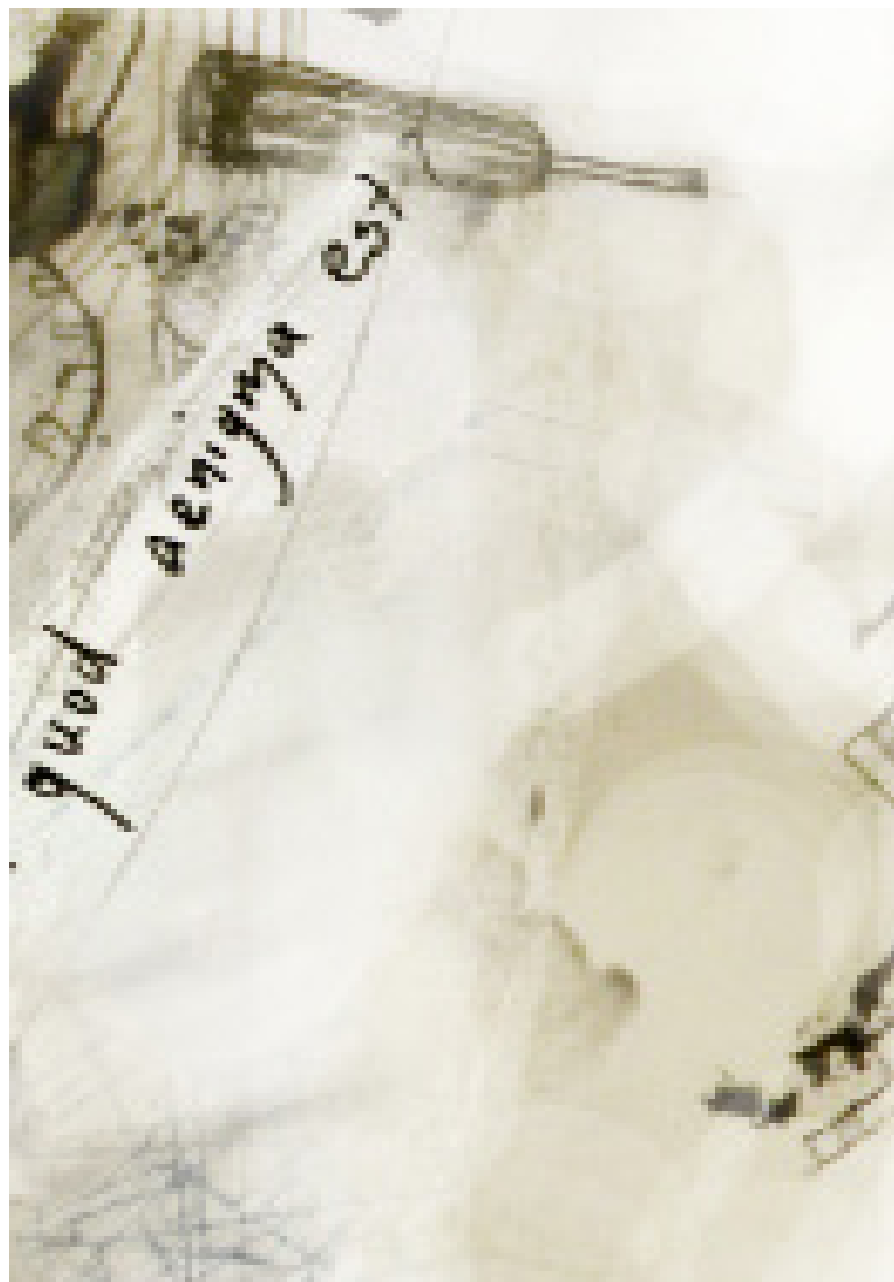


είχε σταθερή διδακτική ύλη και δεν ακολουθούσε τον τύπο της αμφιθεατρικής παράδοσης ενός μαθήματος. Πολλές φορές έβγαζε τους μαθητές του στο δρόμο όπου και τους δίδασκε ανάλογα με τα ερεθίσματα που αντλούσε από το περιβάλλον. Μιλούσε πάντα χαμηλόφωνα με τρόπο που έμοιαζε πως σκεφτόταν φωναχτά παρά πως απευθυνόταν σε κάποιο ακροατήριο.

Πέρα από τη διδακτική του προσφορά στο Πολυτεχνείο και το αρχιτεκτονικό και ζωγραφικό του έργο, τα κείμενα που άφησε, η συνεισφορά του στο περιοδικό "το τρίτο μάτι" (1935-37), η συμβολή του με ομιλίες σε διάφορα συνέδρια και η οργάνωση εκθέσεων, με το υλικό που μάζευε από τις περιπλανήσεις του από τους διάφορους "τόπους" της Ελλάδας συμπληρώνουν το σύνολο της δράσης του.

Ο Πικιώνης αντιμετώπιζε την αρχιτεκτονική με ένα ιδιαίτερο πνευματικό τρόπο που για πολλούς εξέπιπτε σε μια ρομαντική πιο πολύ, συναισθηματική προσέγγιση. Μέσα στο κλίμα του μοντερνισμού και των νέων τάσεων φυσικό είναι λοιπόν, να χαρακτηρίζεται ως αναχρονιστικός .

Παρό όλα αυτά, σαν τυφλός μάντης της αρχαιότητας δεν επηρεάστηκε από το περιβάλλον του και υπηρέτησε με σθένος αυτό που από την αρχή συνέλαβε ως ιδεώδες. Στο δρόμο, του "κοινού" και του "κύριου" , που είχε χαράξει από την αρχή, συνέχισε μέχρι το τέλος της ζωής του και άφησε πίσω του ως κληρονομιά, ένα μεγάλο έργο με σημαίνουσα πολιτιστική αξία.



Το διπλό αίνιγμα

Μια πρώτη ανασκόπηση στην πορεία που ακολούθησε ο καθένας φανερώνει ένα κοινό μοτίβο ταξιδιού, με μια κυκλική κίνηση.

Και οι δύο είχαν ως αφετηρία τα νάματα της μητρικής γης που τους είχε εμποτίσει με τους μύθους της και τους βάπτισε στις αρχές της αρμονίας και τάξης του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Έπειτα ταξίδεψαν στη Δύση, όπου ήρθαν σε επαφή με μια διαφορετική φιλοσοφία και πολιτισμό, ο οποίος βρισκόταν σε μια μεταβατική κατάσταση, λόγω των πολλών αλλαγών που επέφερε η βιομηχανική επανάσταση. Ο νεωτερικός πολιτισμός και ο μοντερνισμός, φαίνεται να τους επηρέασαν, και στα πλαίσια ενός πειραματισμού, εμπλούτισαν το έργο και το στοχασμό τους με στοιχεία από τις αρχές και τη λογική που και οι δυο πολιτισμοί μετέφεραν. Τέλος ο καθένας με τον τρόπο του, και για τους δικούς του λόγους, επέστρεψαν πίσω σε μια πιο σταθερή βάση, πίσω στην παράδοση.

Ο Ντε Κίρικο επιστρέφει κυρίως πίσω στην παράδοση της Αναγέννησης ενώ ο Πικιώνης στην λαϊκή και αρχαιοελληνική παράδοση. Αν και ο καθένας εννοούσε ένα διαφορετικό χώρο με τον όρο παράδοση εντούτοις και οι δυο αναζήτησαν σε αυτήν όχι μόνο πηγές έμπνευσης για τις μορφές των έργων τους αλλά και την ουσία της «Αλήθειας».

Το μοτίβο που περιγράφηκε μορφοποιεί ένα σχήμα με δύο πόλους. Ο ένας πόλος αποτελεί τη βιομηχανοποιημένη Δύση και το νεωτερικό πολιτισμό με όλα τα χαρακτηριστικά που αυτός επιφέρει και ο άλλος τον ελληνικό χώρο πάνω στον οποίο προβάλλεται ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός. Τα ιδανικά που κληρονόμησε από αυτόν η παράδοση του σύγχρονου κόσμου, στη βάση μιας οικουμενικότητας οδηγούν προς τις αναζητήσεις της Ανατολής.

Οι δύο αυτοί πόλοι, της Δύσης και της Ανατολής υποστασιοποιούν την προβληματική μιας σειράς σχέσεων, που φαίνεται πως απασχόλησαν τη σκέψη και των δύο καλλιτεχνών.

Η σχέση μεταξύ Δύσης και Ανατολής, Μοντέρνου και Παραδοσιακού,



13.



14.

Κατά την πιο ενδελεχή μελέτη των έργων του καθενός, μια πρωτόγνωρη αίσθηση κέντρισε το ενδιαφέρον του μελετητή, και διεύρυνε τους ορίζοντες της αναζήτησης.

Λόγου και Μύθου, Ορθολογικής Γνώσης και Γνώσης διά Ενστίκτου φαίνεται πως αποτελούσε το κύριο Ερώτημα των αναζητήσεων τους.

Το ασύμβατο των κατευθύνσεων των δύο όρων της κάθε σχέσης προβάλλει ένα διχασμό και ορίζει αναμφισβήτητα ένα δίλημμα ως προς την πράξη της επιλογής .

Μέσα από το έργο τους διαφαίνεται πως οι δύο καλλιτέχνες αμφιταλαντεύονταν μεταξύ των όρων αυτών των σχέσεων, και πως μέχρι το τέλος αναζητούσαν ποια θα είναι η στάση τους απέναντι στο δίλημμα της επιλογής.

Μελετώντας τα κείμενα και τις ερμηνείες που έχουν γραφτεί γι' αυτούς και το έργο τους παρατηρήθηκε πως η άμεση και ξεκάθαρη ταξινόμηση τους στο πεδίο της παράδοσης, από πολλούς κριτικούς, άφηνε πολλά αναπάντητα ερωτήματα.

Το ερώτημα κατά πόσο οι δύο αυτοί ήταν τελικά μοντέρνοι ή παραδοσιακοί έμενε μετέωρο κα μορφοποιεί το πρώτο αίνιγμα της μελέτης.

Το δεύτερο δεν άργησε να βγεί στο προσκήνιο.

Κατά τη θέαση κάποιων έργων τους , γεννιέται στον παρατηρητή η αίσθηση ενός ακινητοποιημένου χρόνου, μια αίσθηση που τον φέρνει αντιμέτωπο με ένα «αιώνιο παρόν». Επίσης δημιουργείται μια αδυναμία κατάταξης τους σε σαφή ιστορική χρονική περίοδο αφού φαίνεται να ανήκουν ταυτόχρονα σε ένα κόσμο παρελθοντικό αλλά και σύγχρονο. Δίνουν την εντύπωση ότι υπήρχαν «από πάντα» , προβάλλοντας μια α-χρονικότητα.

Τα δύο αυτά αινίγματα οδήγησαν την έρευνα σε μια ανάγκη προσδιορισμού κάποιων εννοιών. Οι έννοιες που επιλέχθηκαν, θεωρήθηκε πως αφορούσαν άλλες άμεσα και άλλες έμμεσα την προβληματική που έθεταν τα αινίγματα, παρ'όλα αυτά όμως, ήταν απαραίτητες για την καλύτερη κατανόηση και την οριοθέτηση του πλαισίου διερεύνησης τους.



Στο σημείο αυτό λοιπόν, θα ακολουθήσει μια αλυσίδα ορισμών. Αφετηρία θα αποτελέσει, ο νεωτερικός προσδιορισμός της ιστορίας σε αντίθεση με αυτόν του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Έπειτα θα περάσει στη συλλογική και ατομική μνήμη για να καταλήξει στο τρόπο λειτουργίας και στα χαρακτηριστικά του μνημονικού χρόνου. Τέλος, δύο σχήματα του Deleuze, θα βοηθήσουν στην καλύτερη κατανόηση της θραυσματικότητας και σε μια κατηγοριοποίηση των θραυσμάτων.





**ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗΣ**



## Ιστορία - Μνήμη - Κουτιά Deleuze

Ένα από τα βασικότερα γνωρίσματα της νεωτερικότητας είναι η διάσπαση της ενότητας του σύμπαντος και η διχοτόμηση του σε φύση και ιστορία.

“Ο δυτικός νεωτερικός άνθρωπος αντιμετωπίζει τον ιστορικό κόσμο ως “κράτος εν κράτει”, ως “έναν αυθύπαρκτο κόσμο μέσα στο κυριαρχούμενο από αντικειμενικούς νόμους κοσμικό σύμπαν”<sup>17</sup>

Η ιστορία για τον σύγχρονο άνθρωπο αποτελεί το εργαλείο που φανερώνει μια πρόοδο και μια ανάπτυξη χρονική. Εδραιώνει μέσω αυτής την ύπαρξη του στον κόσμο, και σε συνδυασμό με την απεξάρτηση του από τον Θεό του Μεσαίωνα, που τον φοβέριζε για τις αμαρτίες του, το νεωτερικό υποκείμενο κατοχυρώνει την παντοδυναμία του.

Χρησιμοποιώντας δηλαδή την ιστορία, αποκτά κεντρική θέση και νοηματοδοτεί το ρόλο του, στο χαοτικό σύμπαν, μέσω ενός συστήματος που στήνει αφ’ εαυτού.

Όπως όλες τις θετικιστικές επιστήμες, έτσι και η ιστορία, εδραιώνει την κυριαρχία της, με την θέσπιση δικών της κανόνων και θεσμών. Στήνει το δικό της ιδιότοπο, που λειτουργεί σα βάση για να διαχειρίζεται τις σχέσεις της, με μια διακριτή εξωτερικότητα. Απομονώνεται από ένα περίγυρο, και ορίζει αυτή ποια είναι η “Αλήθεια”.

Η ιστορία για να μπορέσει να λειτουργήσει, χωρίζεται σε εποχές και περιόδους, και οργανώνει ένα κλειστό σύστημα που ορίζει μια γραμμικότητα. Θέτει μια αρχή και μια πορεία μέχρι το σήμερα, που αυτόματα ορίζει ένα διακριτό παρελθόν, ένα παρόν και ένα μέλλον.

Ο άνθρωπος σαν ατομικότητα αλλά παράλληλα και ως συλλογικότητα αντιλαμβάνεται την ύπαρξή του και τη θέση του στον κόσμο μέσω ενός σημείου πάνω σε μια γραμμή, που εξελίσσεται.

Αντίθετα από τον νεωτερικό τρόπο αντίληψης της ιστορίας, οι

Η Μνημοσύνη στην ελληνική μυθολογία ήταν η κόρη της Γαίας και του Ουρανού και η μητέρα των μουσών. Αποτελούσε την προσωποποίηση της μνήμης που βοήθησε, μέσω της απομνημόνευσης, να διατηρηθούν οι μύθοι πριν την εισαγωγή της γραφής. Ήταν η προστάτιδα της προφορικής παράδοσης και των ποιητών.

αρχαίοι Έλληνες ήταν ξένοι προς κάθε ιστορική μέριμνα και προς την ιδέα της προόδου.

Ενώ είχαν πλήρη συνείδηση της προόδου που είχαν πραγματοποιήσει, απέφευγαν οτιδήποτε θα έδινε αξία στο χρόνο και θα δημιουργούσε μια ιστορία, που θα αποτελούσε η ίδια ένα ιδιαίτερο τρόπο ύπαρξης.

Στην ελληνική σκέψη εδραιώνεται ο κοσμικός χρόνος, ο χρόνος της ουράνιας περιοδικότητας, που αποτελεί ένα κλειστό κύκλωμα, μια κίνηση κυκλική που επιστρέφει αδιάκοπα στον εαυτό της. Σε αυτή την κίνηση προσέδιδαν την έννοια της τελειότητας του "κόσμου" και της αιωνιότητας.

"Όταν ένας άνθρωπος ζει με τη βεβαιότητα της εντελέχειας και της τελειότητας του κόσμου, δεν αισθάνεται την παραμικρή ανάγκη να προσδώσει στο τυχαίο και πρόσκαιρο συμβάν ένα προνομιακό καθεστώς που αποσκοπεί στο να ενδυναμώσει την πίστη του στη δική του αυτονομία ή να καθησυχάσει τους φόβους του όσον αφορά την ικανότητα του να διαμορφώνει τη ζωή του κατά τη δική του θέληση"<sup>18</sup>

Πλησίον της στάσης των αρχαίων Ελλήνων βρίσκεται και αυτή που είχαν οι φυλές της "άγριας σκέψης".

Γενικότερα ο όρος ιστορία θεσπίστηκε κυρίως με την εδραίωση του γραπτού λόγου, ενώ πριν από αυτόν υπήρχε η προφορική ιστορία που αποτελούσε ουσιαστικά την προέκταση των μύθων του κόσμου που υπάγεται στον όρο προϊστορία.

Οι μύθοι περνούσαν από γενιά σε γενιά. Η κάθε γενιά άκουγε την εκδοχή της προηγούμενης και την μετέφερε, την άλλαζε, την μεταμόρφωνε, την τροποποιούσε και τη χρωμάτιζε για να την περάσει αργότερα στην επόμενη.

Η προφορικότητα αυτή όριζε το πλαίσιο κίνησης των μύθων στα όρια της μνήμης και η έννοια της διάρκειας και του ενιαίου σώματος, φαίνεται να αντικαθιστούσε την έννοια της γραμμικότητας και του



κατακερματισμού της ιστορίας του σύγχρονου κόσμου.

Οι μύθοι φαίνεται να πλησιάζουν τη μορφή της συλλογικής μνήμης που έχει μια σημερινή κοινωνία.

Η συλλογική μνήμη ενός λαού είναι ένα ζωντανός μηχανισμός που συγκροτούν οι κοινωνίες αλλά και που συγκροτούνται από αυτόν. Αποτελεί το κοινό αναμνηστικό απόθεμα μιας κοινότητας στην πορεία του χρόνου. Συνιστά ένα δεσμό που συνέχει με το αιώνιο παρόν, είναι έτσι, ένα αενάως επίκαιρο φαινόμενο.

Ο χώρος της συλλογικής μνήμης δεν είναι ένας χώρος κλειστός ερμητικά, είναι ένας χώρος ασταθής, ένα δοχείο ώσμωσης. Δεν βρίσκεται υπό το βάρος ιστορικών αρχείων και ντοκουμέντων αλλά είναι απελευθερωμένη από την αυστηρή τάξη του χώρου και του χρόνου. Είναι κατά κάποιο τρόπο η προέκταση και συνέχεια των αλλοτινών μύθων.

Βασίζεται και αυτή (όπως και οι μύθοι) στην προφορική αφού μεταφέρεται από στόμα σε στόμα και αυτό είναι που την κάνει ευέλικτη και ευμετάβλητη.

Στην προέκταση της συλλογικής μνήμης συναντάται η ατομική μνήμη.

Η ατομική μνήμη δεν αποτελεί μονάχα μια προσωπική μνήμη που ορίζεται βάσει των εμπειριών και βιωμάτων του καθενός. Είναι ένας σύνθετος μηχανισμός που συγκροτείται και από τις μνήμες που έχει δανειστεί και κατά κάποιο τρόπο κληρονομήσει από την οικογένεια, την κοινότητα και την παράδοσή του.

Συνιστά ένα σημαντικό μέρος της διαδικασίας κοινωνικοποίησης και της γνωστικής επεξεργασίας του περιβάλλοντος. Παρέχει το πλαίσιο της σκέψης και της δράσης του υποκειμένου και κατοχυρώνει την ταυτότητά του.

Το υλικό της αντιλείπεται από τις εξωτερικές συνθήκες και την αλληλεπιδραστική σχέση του ατόμου με αυτές. Αποτελεί έτσι, μια





εσωτερική λειτουργία που αφορά γεγονότα του εξωτερικού χώρου.

Ο μηχανισμός της μνήμης κινείται γύρω από δύο πράξεις. Την πράξη της καταγραφής και αυτή της ανάκλησης. Αυτές οι δύο διαδικασίες έχουν μια αντιστοιχία στον τρόπο λειτουργίας τους. Υπόκεινται και οι δύο σε μια αλλοίωση.

“Οι χορδές της μνήμης πάλλονται με τις περιστάσεις, όπως το πιάνο “αποδίδει” τους ήχους με το άγγιγμα των δαχτύλων. Είναι αίσθηση του άλλου”.<sup>19</sup>

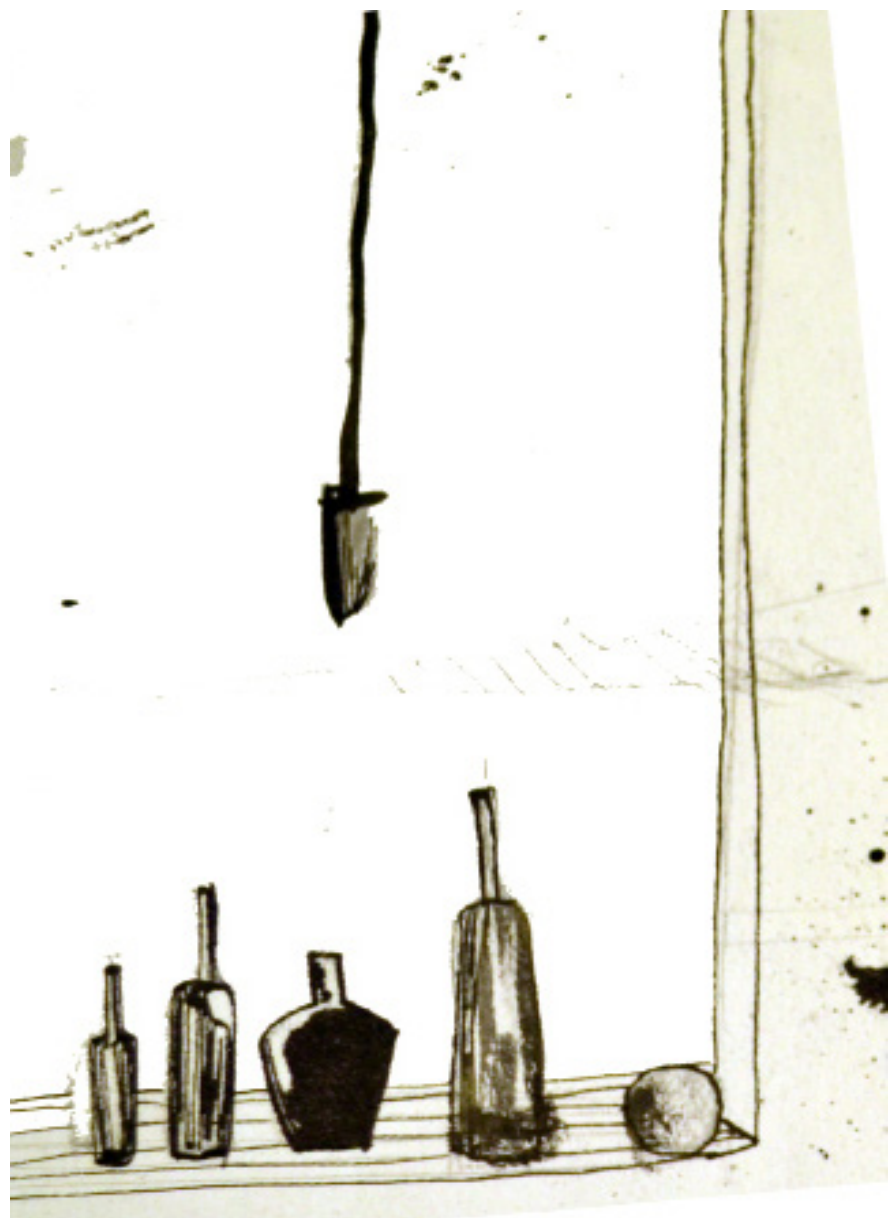
Στην καταγραφή το σώμα της μνήμης αλλοιώνεται από εξωτερικές “συναντήσεις”, που αφήνουν τα σημάδια τους σ’ αυτό. Τα “συμβάντα” έχοντας παρέλθει, μετατρέπονται από “απώλεια τόπου” σε “κλάσμα χρόνου”<sup>20</sup>, παίρνοντας μια θέση, που δεν είναι ταξινομημένη ούτε σταθερή.

Έτσι ο “ρευστός χώρος” της μνήμης αλλοιώνεται ακατάπαυστα και αποθησαυρίζει αισθητηριακές εμπειρίες, ίχνη γεγονότων, λεπτομέρειες, εικόνες, συναισθήματα.

Η ανάκληση πραγματοποιείται πάλι μέσω μιας αλλοίωσης. Οι αόρατες γραφές ανασύρονται στην επιφάνεια με ένα “ξύσιμο” στο σώμα της μνήμης. Έτσι σε ανυποψίαστες στιγμές μέσω κάποιου εξωτερικού ερεθίσματος βγαίνουν στο φως και ενεργοποιούν στον ορίζοντα του παρόντος, “στοιχεία” που έχουν ξεχαστεί και αποτελούν μια ενθύμηση.

Η διαδικασία της καταγραφής και της ανάκλησης δεν έχουν μια οργανωμένη δομή. Οι πληροφορίες που μαζεύονται στη μνήμη δεν είναι ταξινομημένες βάση κάποιας λογικής ιεραρχίας. Τα δεδομένα “χωροθετούνται” μέσω πολύπλοκων και αδιερεύνητων κανόνων και δημιουργούν ένα χώρο απύθμενο, χωρίς όρια, που ανοίγεται προς όλες τις κατευθύνσεις.

Η κίνηση σε αυτόν δεν μπορεί να πλοηγηθεί γραμμικά βάση των κανόνων του αυστηρού χρόνου. Διαθέτει δικές της χρονικές διευθετήσεις. Η συνθήκη που περιγράφει καλύτερα μάλλον την



κατάσταση της μνήμης είναι η “ταυτοχρονία σημείων”, μέχρι τη στιγμή εκείνη, που κάποιο θα κληθεί για να βγει στο προσκήνιο.

Τα σημεία αποτελούν το αντικείμενο – το “σώμα” της μνήμης. Είναι ενικά στοιχεία και αντιστοιχούν σε λεπτομέρειες που είτε περικλείουν ένα όλο (μια αίσθηση, μια εποχή, μια φυσιολογία, ένα τοπίο) είτε υποδηλώνουν ένα σύνολο που απουσιάζει. Δηλαδή τα πρώτα περιέχουν μια “κατάσταση” και τα δεύτερα απλά την αντιπροσωπεύουν.

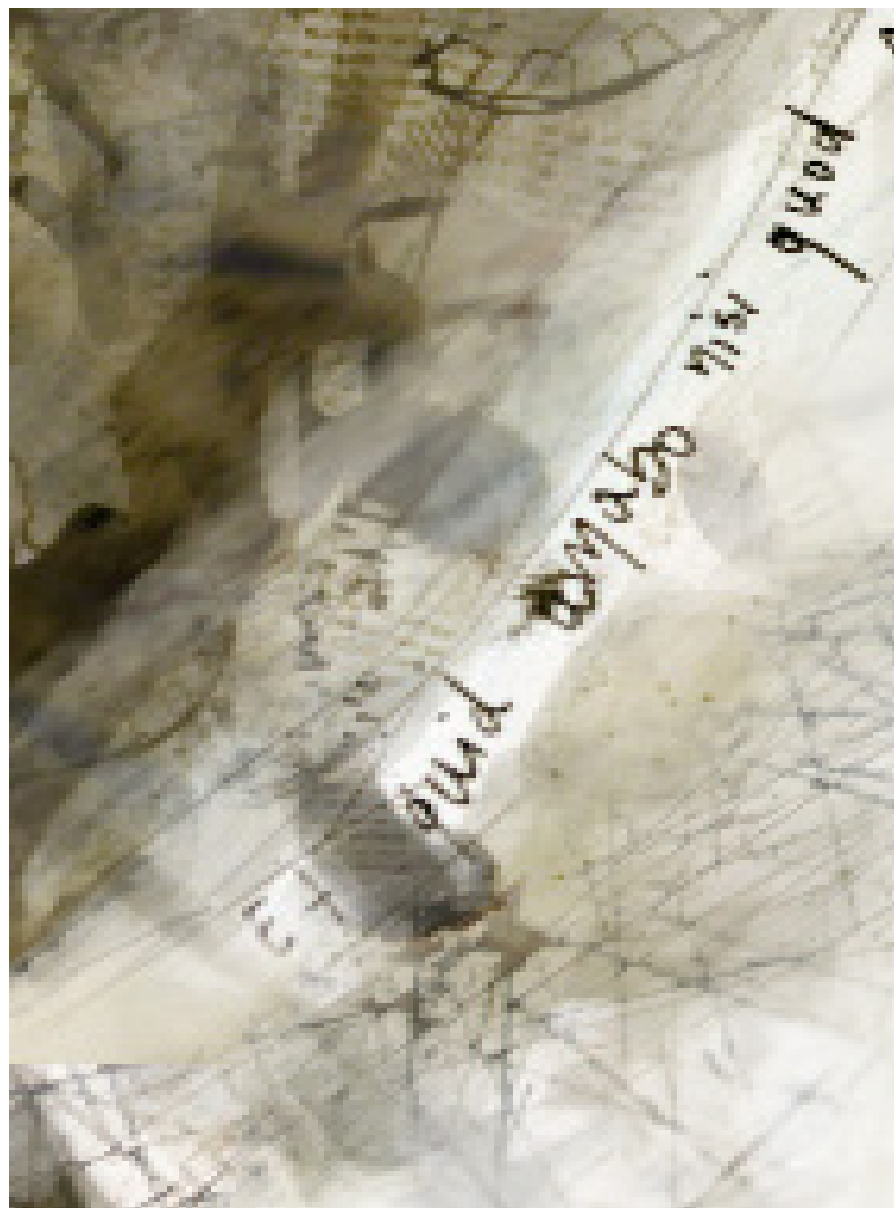
Στο σύνολό τους, τα σημεία δεν σχηματίζουν μια ενιαία εικόνα, αλλά αποτελούν ένα θραυσματικό σύμπλεγμα.

Αν μια τέτοια μορφής ενότητα του πολλαπλού δομεί την μνήμη δύο σχήματα του Deleuze μπορεί να βοηθήσουν στην καλύτερη κατανόηση της μορφής και των σχέσεων των θραυσμάτων. Τα “μισάνοιχτα κουτιά” και τα “στεγανά δοχεία”.<sup>21</sup>

Το πρώτο αναφέρεται στις σχέσεις περιέχοντος – περιεχομένου, ενώ το δεύτερο αφορά τις σχέσεις των διαφορετικών τμημάτων με κάποιο σύνολο.

Στο σχήμα των “μισάνοιχτων κουτιών”, φανερώνεται το βάθος των θραυσμάτων. Το περιέχον έχει ένα σαφές περίβλημα και αποτελεί ένα “μαγικό” απύθμενο κουτί. Το περιεχόμενο που περικλείει όταν αποκολληθεί από το σημείο, όταν ενεργοποιηθεί δηλαδή, διαφεύγει προς όλα τα σημεία του χώρου και του χρόνου. Το περιέχον έτσι γίνεται απλά το έναυσμα προς ένα άνοιγμα που δίνει διέξοδο σε μια ροή.

Στο σχήμα των “στεγανών δοχείων”, φανερώνεται η πολλαπλότητα και ορίζονται οι σχέσεις των θραυσμάτων. Το θραύσματα μπορεί να αναπτύσσονται παράλληλα ή αντιθετικά, διατηρώντας όμως το καθένα την αυτονομία του. Η συνύπαρξη τους δεν καταργεί την στεγανότητά τους. Υπάρχει έτσι, μια γειτνίαση χωρίς επικοινωνία.



## Επαναμορφοποίηση αινίγματος

Η ανάγκη να προσδιοριστούν οι πιο πάνω έννοιες είχε γεννηθεί από τη διαίσθηση πως το πλαίσιο, που θα όριζε καλύτερα την προβληματική γύρω από τα δύο αινίγματα κυμαινόταν στην διαλεκτική της γενικότερης έννοιας του χρόνου.

Ο γραμμικός χρόνος της νεωτερικής ιστορίας και ο θραυσματικός αλλά "πανταχού παρόν" μνημονικός χρόνος αποτέλεσαν το νέο δίπολο υπό το φακό του οποίου θα συνεχίσει η μελέτη την εξερεύνησή της.

Όπως προ ειπώθηκε μέσα από την πρώτη επαφή με το έργο και την πορεία των καλλιτεχνών είχαν γεννηθεί δύο αινίγματα. Το ένα κυμαινόταν γύρω από το αδιέξοδο της ξεκάθαρης κατάταξης των δύο αυτών καλλιτεχνών και των έργων τους στο μοντερνισμό ή την παράδοση ενώ το δεύτερο στο αίσθημα που ο θεατής αποκόμιζε από κάποια έργα τους, τα οποία φαινόταν να ανήκουν ταυτόχρονα στο παρόν και το παρελθόν και άνοιγαν τον μετωρισμό μπροστά σε μια α-χρονία.

Η συνισταμένη του χρόνου όριζε μια κοινή βάση διαπραγμάτευσης των αινιγμάτων με αποτέλεσμα να διαπιστωθεί τελικά πως το αίνιγμα ήταν ένα.

Από τη διαδικασία αυτή εντοπίστηκε πως η αποσπασματικότητα και η έννοια του θραύσματος συνόψιζαν στο περιεχόμενο τους και στις πολλαπλές εκφάνσεις που πήραν στο έργο και των δύο καλλιτεχνών, την προβληματική γύρω από την αντίληψη τους για το χρόνο.

Το επόμενο μέρος της εργασίας αποτελείται από δύο κομμάτια. Στο πρώτο, έπειτα από μια ανασκόπηση του έργου τους, μορφοποιείται μια ανάγνωση με γνώμονα την αποσπασματικότητα και παράλληλα σχηματοποιούνται δύο αντιστοιχίες της πορείας των αναζητήσεων τους. Στο δεύτερο, η έρευνα επικεντρώνεται στη μια εκ των δύο αυτών αντιστοιχιών για την περαιτέρω διερεύνηση της έννοιας του θραύσματος.



## ΤΡΙΤΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗΣ



### Τρίτος κύκλος αναζήτησης





Η αποσπασματικότητα στο έργο τους

Στην πρώτη του περίοδο ο Πικιώνης φαίνεται να δοκιμάζει διάφορες μορφές, αναζητώντας να βρει εν τέλει ποια είναι αυτή που μπορεί να εκφράσει με τον καλύτερο τρόπο αυτό που από την αρχή συνέλαβε ως ιδεώδες.

Έτσι, προσεγγίζει κάθε φορά την αρχιτεκτονική με ένα διαφορετικό "θέμα", και από το μεταβυζαντινό λαϊκότροπο χώρο της πρώτης οικίας μετακινείται σε ένα παράδειγμα ερμηνευόμενο ως ανήκον στον αρχαιοελληνικό χώρο. Στη συνέχεια μέσω ενός ανοίγματος προς την Ανατολή και της αναζήτησης σε αυτό οικουμενικών αξιών οδηγείται σε μια ρασιοναλιστική αναλαμπή με το σχολείο στα Πευκάκια για να καταλήξει εν τέλει στο θέμα της παράδοσης των Πηλιορείτικων μορφών.

Στην δεύτερη του περίοδο, κατά το ύστερο έργο του, καταλήγει σε γενικές γραμμές σε μορφές που κινούνται στην βορειοελλαδική αρχιτεκτονική και εντάσσει σε αυτή δομές και θραύσματα από την Ανατολή, τον αρχαίο και σύγχρονο κόσμο και τη φύση. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της περιόδου αποτελούν ο κήπος στη Φιλοθέη, ο πεζόδρομος στην Ακρόπολη, η οικία Ποταμιανού.

Ο Ντε Κίρικο έχει μια αντίστροφη πορεία. Στην πρώτη του περίοδο εγκαινιάζει την μεταφυσική του ζωγραφική όπου τα σκηνικά των ιταλικών πλατειών και τα εσωτερικά δωμάτια με την έντονη προοπτική κατακλύζονται με πλήθος θραυσμάτων από αρχαία γλυπτά, γεωμετρικά σχήματα, εμβλήματα του σύγχρονου πολιτισμού και καθημερινά αντικείμενα παντός είδους και γεωμετρίας.

Στην δεύτερη περίοδο του, μετά τη στροφή προς την παράδοση αλλάζει συνεχώς στιλ και εποχές και πειραματίζεται, αναζητώντας την τελείωση της τεχνικής της ζωγραφικής των μεγάλων δασκάλων. Δημιουργείται έτσι ένα σύνολο από έργα διαφορετικά μεταξύ τους, τόσο σε θεματολογία, όσο και τεχνοτροπία.

Παρατηρείται λοιπόν μια αντιστοιχία της πρώτης φάσης του Πικιώνη



με τη δεύτερη του Ντε Κίρικο όπου και οι δύο στα πλαίσια μια διαφορετικής αναζήτησης κινούνται ελεύθερα από θέμα σε θέμα και δημιουργούν ένα αποσπασματικό σύνολο όσο αφορά την πολλαπλότητα των μορφών και στιλ που φαίνεται να αντιστοιχεί στο σχήμα των στεγανών δοχείων. Βάσει αυτού τα έργα “γειτονεύουν” μεν αλλά διατηρούν την μορφική τους αυτονομία.

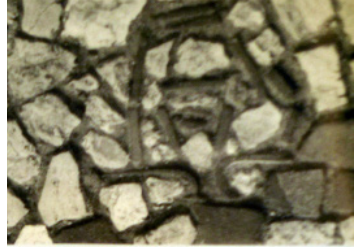
Παράλληλα παρατηρείται μια αντιστοιχία της δεύτερης φάσης του Πικιώνη με την πρώτη του Ντε Κίρικο όπου έχουν ένα προσδιορισμένο πλαίσιο “μορφής” και μέσα σε αυτό τοποθετούν εμβόλιμα θραύσματα αναζητώντας τις σχέσεις μεταξύ τους και τον τρόπο που αυτά θα καταφέρουν καλύτερα να μεταδώσουν το μήνυμα στον θεατή. Έτσι μέσα σε ένα ίδιο κοινό μορφικό σύνολο υπάρχουν διατυπωμένες εικόνες και αρχιτεκτονικές εκτελέσεις που είναι οι ίδιες θραυσματικές.

Αυτό φαίνεται να αντιστοιχεί και στα δύο σχήματα του Deleuze. Η κάθε εικόνα αποτελείται από στεγανά δοχεία, θραύσματα που φανερώνουν μια πολλαπλότητα και ορίζουν τις σχέσεις μεταξύ τους. Όταν επικεντρωθεί η προσοχή σε ένα από αυτά αυτόματα αποκτά τα χαρακτηριστικά του μισάνοιχτου κουτιού. Γίνεται ένα περιέχον, που με το κατάλληλο “άγγιγμα”, ανοίγει τη δίοδο, αφήνοντας το περιεχόμενο να διαρρεύσει προς όλες τις κατευθύνσεις του χρόνου και του τόπου.

Στην συνέχεια θα γίνει μια αναφορά στα θραύσματα που χρησιμοποιούνται στην δεύτερη αυτή αντιστοιχία. Στην μεταφυσική δηλαδή περίοδο του Ντε Κίρικο και το ύστερο έργο του Πικιώνη.



15.



16.



17.



18.

## Θραύσματα

Τόσο ο Ντε Κίρικο όσο και ο Πικιώνης, έκαναν χρήση στο έργο τους διάφορων αντικείμενων, τα οποία αποσπούσανε από το αρχικό τους περιβάλλον και τα επανατοποθετούσαν ως ανεξάρτητα κομμάτια, σε μια καινούργια σύνθεση. Τα αντικείμενα αλλάζοντας συμφραζόμενο αποκτούσαν καινούργιο περιεχόμενο και χρήση. Στις αποσπασματικές συνθέσεις που δημιουργήθηκαν εμφανίζονται επίσης θραύσματα από μνήμες ατομικές, από μορφές της μυθολογίας καθώς και θραύσματα από διαφορετικούς πολιτισμούς και ιστορικές περιόδους.

Η ανορθολογική επαναδιαπραγμάτευση των θραυσμάτων που μετέρχονται, προσδίδει μια αίσθηση αινιγματική στο έργο τους που φέρνει τον θεατή σε μια «άβολη» θέση, αφού στέκεται ανίκανος μπροστά σε μια αίσθηση γνώριμη αλλά ταυτόχρονα ανοίκεια. Δημιουργείται έτσι μια νέα ψυχολογία του χώρου και των αντικειμένων.



19.



20.



21.



22.

Ντε κίρικο

Ο σημειογραφικός κώδικας που στήνει ο ντε κίρικο κατά τη μεταφυσική του περίοδο είναι ιδιαίτερα πολύμορφος.

Το ήρεμο σκηνικό των ιταλικών πλατειών, με την εξαθρωμένη αναγεννησιακή προοπτική δομείται από κτίρια και κτίσματα που ανήκουν σε διαφορετικές εποχές και στιλ.

Καμινάδες από εργοστάσια, πύργοι, κάστρα και αναγεννησιακές στοές συγκροτούν μια αποσπασματική πολυμορφία.

Το χώρο αυτό που συντίθεται εποικίζουν, αντικείμενα καθημερινής ζωής, της κατανάλωσης και του εμπορίου καθώς και σύμβολα της τεχνολογίας του σύγχρονου κόσμου που έχουν άμεσες αναφορές στην ατομική μνήμη του καλλιτέχνη. Βαγόνια τρένων και πλοία με κατάρτια παραπέμπουν στην παιδική του ηλικία.

Το θραυσματικό σκηνικό ολοκληρώνουν αγάλματα μορφών της αρχαιοελληνικής μυθολογίας, όπως της Αριάδνης και του Απόλλωνα, έφιπποι ανδριάντες βασιλέων και ηρώων και νεοκλασικά αγάλματα ποιητών.

Αντίστοιχα στα εσωτερικά μεταφυσικά, οι χώροι ασφυκτιούν κάτω από το βάρος των πυκνών αντιπαραθέσεων των αντικειμένων και των επιφανειών με την έντονη οξεία προοπτική. Ο διαμελισμένος και ανομοιογενής αυτός χώρος, προβάλλει μια ανησυχητική πνοή κλειστοφοβίας σε αντίθεση με τις πρώτες γαλήνιες συνθέσεις των πρώτων έργων.

Ο χώρος των δωματίων γεμίζει ασφυκτικά με αντικείμενα, τρόφιμα, ταξιδιωτικούς χάρτες, γεωμετρικά όργανα και σχήματα.

Ένα άλλο στοιχείο αυτής της περιόδου που εισάγεται στην εικονογραφία του είναι η αλληλοδιείσδυση εσωτερικού και εξωτερικού χώρου χρησιμοποιώντας το ψευδαισθησιακό τέχνασμα του "πίνακα μέσα στον πίνακα".

Μέσα στον εσωτερικό χώρο μέσω συνήθως μιας επιφάνειας ενός κουτιού ή ενός πλασιωμένου ορθογωνίου ή και σαν θέα από το

“Πρέπει κανείς να δει το καθετί στον κόσμο σαν αίνιγμα...”

Θα ήταν καλύτερα να κατανοήσουμε το αίνιγμα των πραγμάτων που συνηθίσαμε να θεωρούμε ασήμαντα... Να ζούμε στον κόσμο αυτό σαν μέσα σε απέραντο μουσείο από παράξενα πράγματα, από περίεργα ποικιλόμορφα παιχνίδια που αλλάζουν εμφάνιση.”<sup>22</sup>

“Από ψυχολογική άποψη, το να ανακαλύπτει κανείς τις μυστηριώδεις όψεις των αντικειμένων θα μπορούσε να περιγραφεί σαν ένα σύμπτωμα εγκεφαλικής ανωμαλίας συγγενές προς ορισμένες μορφές παραφροσύνης.”<sup>23</sup>

“Ο Schopenhauer ονομάζει παράφρονα τον άνθρωπο που έχει χάσει τη μνήμη του. ένας ορισμός γεμάτος οξύνοια, αφού αυτό που συνιστά τη λογική των κανονικών μας πράξεων και της κανονικής μας ζωής είναι πράγματι ένα συνεχές νήμα από μήμες σχέσεων ανάμεσα στα αντικείμενα και σε μας, και αντιστρόφως.

Ας πάρουμε ένα παράδειγμα. Μπαίνω σε ένα δωμάτιο και βλέπω έναν άνθρωπο καθισμένο σε μια καρέκλα, ένα καναρίνι μέσα σ’ένα κλουβί που κρέμεται από το ταβάνι, πίνακες σ’ένα τοίχο και βιβλία πάνω σε ράφια. Όλα αυτά μου εντυπώνονται αλλά δεν με εκπλήσσουν, επειδή οι αλυσίδα από μήμες που συνδέει το ένα πράγμα με το άλλο εξηγεί πλήρως τη λογική αυτού που βλέπω. Αλλά ας υποθέσουμε ότι για μια στιγμή και για λόγους ανεξήγητους από τη θέληση μου, το νήμα αυτής της αλυσίδας σπάει. Ποιος ξέρει πως θα έβλεπα τον άνθρωπο, το κλουβί, τους πίνακες, τα ράφια. Ποιος ξέρει τι τρόπο αλλά ίσως και τι γλυκύτητα και παρηγοριά θα ένιωθα καθώς θα αναλογιζόμουν τότε αυτή τη σκηνή.

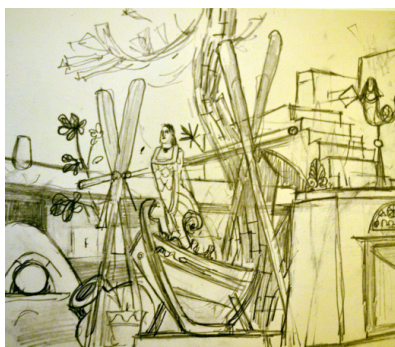
Ωστόσο η σκηνή δεν θα ‘χε αλλάξει, εγώ θα ήμουν που θα την έβλεπα από διαφορετική γωνιά. Και έτσι φτάνουμε στην μεταφυσική όψη των πραγμάτων. Μπορεί να συμπεράνει κανείς πως κάθε αντικείμενο έχει δύο όψεις: η μια είναι η συνηθισμένη του όψη, αυτή που βλέπουμε σχεδόν πάντοτε και την αντιλαμβάνονται οι περισσότεροι άνθρωποι. Η άλλη είναι φασματική και μεταφυσική”<sup>24</sup>



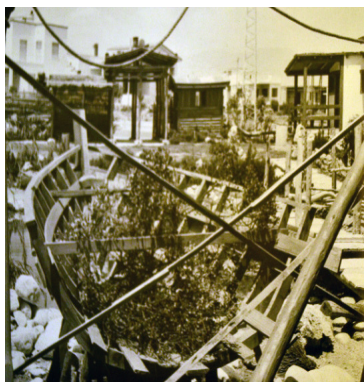
παράθυρο κάνει την εμφάνιση του ένα εξωτερικό τοπίο. Εργοστάσια πλατείες και υπαίθριοι χώροι δημιουργούν μια εικόνα με στέρεη αρμονία και τάξη και έρχονται σε ρήξη με τον κατακερματισμένο εσωτερικό χώρο, αντιπαραβάλλοντας δύο διαφορετικούς κόσμους. Οι δύο πραγματικότητες τοποθετούνται πλάι πλάι, η μια μέσα στην άλλη, και υπογραμμίζουν την αμφιβολία για το τι είναι "Αληθινό".



23.



24.



25.



26.

## Πικιώνης

Στο έργο του Πικιώνη τόσο σε κάποιες κατοικίες της ύστερης περιόδου του αλλά κυρίως στα έργα ανοιχτού χώρου του πεζοδρόμου της Ακροπόλεως και του παιδικού κήπου της Φιλοθέης παρατηρείται μια ξεκάθαρη θραυσματική προσέγγιση των συνθέσεών του.

Αρχιτεκτονικά μέλη από κτίρια που κατεδαφίζονταν την εποχή της ανοικοδόμησης, μπετονένιοι κυλινδρικοί αποχετευτικοί σωλήνες, σπόλια, πήλινα τεμάχια από βαζάκια διασκορπίζονται στο χώρο.

Τα αποσπάσματα αυτά σε συνδιασμό με κάποιες συμβολικές εικόνες που σχηματίζει με μικρόλιθους και πήλινα κομμάτια και τοποθετεί τόσο στα δάπεδα όσο και στην τοιχοποιία των έργων του, δίνουν την εντύπωση πως αποτελούν ένα είδος νύξεων μιας αφήγησης.

Παράλληλα, μορφές και τύποι που παραπέμπουν στην Ιαπωνική αρχιτεκτονική, σε τελετεεί λαούς ιθαγενών, στον αρχαιοελληνικό κόσμο, στην μοναστηριακή και μακεδονική αρχιτεκτονική διαμορφώνουν ένα κράμα ποιότητων και χρόνων.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που προσεγγίζει σχεδιαστικά ένα αρχιτεκτονικό πρόβλημα.

Η προεργασία ενός έργου του , στο σχεδιαστήριο δεν έχει τα καθαρά χαρακτηριστικά της ορθολογιστικής γραφής. Τα κτίρια και οι χώροι του δεν απεικονίζονται με τον νόμο που ορίζουν οι κλασικοί κανόνες της κάτοψης, της όψης και της τομής .

Τα προσεγγίζει με μια ζωγραφική διάθεση και τα παρουσιάζει σε ένα ευρύτερο περιβάλλον , με περιγραφικές προεκτάσεις υπαίθριου χώρου και φυτεύσεων. Φαίνεται πως αποτύπωνε αυτόματα στο χάρτι τις χωρικές του σκέψεις.

Αυτό γιατί πέραν των κτιρίων που έπαιρναν μορφή στο χώρο, σε κάποια σχέδια του εμφανίζονται φασματικές μορφές αγαλμάτων, θεοτήτων και διαφόρων ειδών συμβόλων όπως βάρκες και ψάρια καθιστώντας το κτίσμα ένα σκηνικό που περνάει σε δεύτερο πλάνο.

Στα αττικά σχέδια, που θεωρούνται προεργασία του έργου του πεζοδρόμου της ακροπόλεως, είναι συχνή η παρουσία του

27.

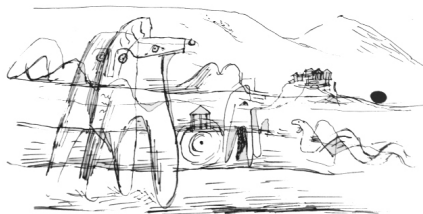


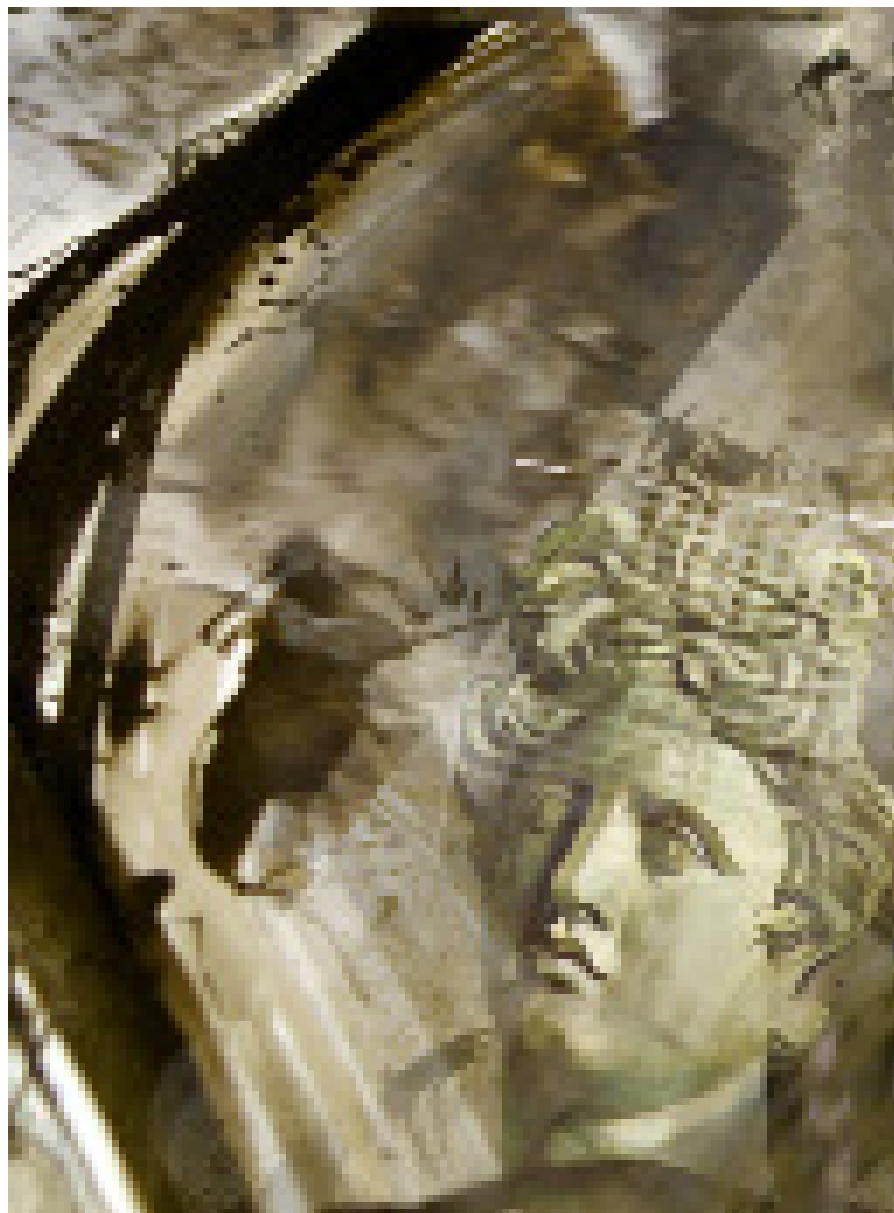
“Παιχνίδια του λαού καμωμένα από το λαό, προορισμένα πάλι για τα παιδιά του λαού – κανένας άλλος δεν τα καταδέχεται- κείτονται περιφρονημένα δίπλα στους τοίχους, στα πεζοδρόμια ενός δρόμου... Όταν αργότερα σας είδα επάνω σε μια εταζέρα, συλλεγμένα από ένα φίλο μου ζωγράφο, η καινούργια σας τούτη διπλή αντίθεση μέσα εις την οποία σας έβλεπα, η υλική και η πνευματική, μου έφτασε. Το πολύτιμο περιβάλλον μεταμόρφωνε τη ματιέρα σας, όπως μεταμορφώνει τη λέξη η θέση που τη βάζει ο ποιητής.

Η παρουσία μιας οράσεως καλλιεργημένης, οπλισμένης με την οξύτητα εκείνης της νέας τέχνης, που μας έκανε ικανούς να δούμε βαθύτερα την τέχνη του περασμένου, του πρωτόγονου και τη λαϊκή, και που την αισθανόμουν δίπλα μου, έδινε ένα νέο νόημα στ’αντικείμενα τούτα και βοηθούσε την όραση μου να πλέξει το ασύλληπτο εκείνο δίχτυ, όπου μέσα του πιάνεται το εσωτερικό νόημα, η μαγεία των πραγμάτων.”<sup>25</sup>

μυθολογικού τέρατος του Κέκροπα, σε ένα άδαιο γήινο πεδίο από όπου ξεφυτρώνουν συμβολικά διάφορες υπαινικτικές παρουσίες της αθηναϊκής πολιτείας, καθώς και θραύσματα από αρχιτεκτονικά μέλη και μορφές αλόγων και πολεμιστών.

Παρατηρείται λοιπόν ότι ξεδιπλώνεται στο χαρτί ένας κόσμος που ανήκει ταυτόχρονα στη φαντασία, στη μνήμη και στην πραγματικότητα και τοποθετεί έντονα το ερώτημα του πως τελικά ο Πικιώνης αντιλαμβάνεται τον κόσμο γύρω του.





Ένας αόρατος ζωντανός κόσμος

Όπως αναδεικνύεται, το έργο τους σαν όλο αλλά και οι συνθέσεις τους οι ίδιες αποτελούν ένα αποσπασματικό σύνολο με θραύσματα διαφόρων εποχών και περιοχών.

Οι δύο καλλιτέχνες φαίνεται να παραθέτουν τις μορφές τους χωρίς να τους ενδιέφερε αν ταιριάζουν αισθητικά ή όχι. Έπαιρναν κομμάτια από παντού, χωρίς κανένα περιορισμό λες και όλα ανήκαν σε ένα μεγάλο κουτί που περιείχε επί ίσοις όροις τα πάντα.

Μοιάζει ότι δεν τους ενδιέφερε η χρονική κατάταξη και γεωγραφική διαφορά που είχαν και δημιούργησαν ένα κόσμο που σε ιδιότητες προσιδιάζει λίγο στα χαρακτηριστικά του κυβερνοχώρου, ο οποίος ανοίγεται προς όλες τις χωρικές και χρονικές κατευθύνσεις. Η επιλεκτική αυτή στάση που χαρακτηρίζει το έργο τους εκ πρώτης όψεως, κατηγορήθηκε από πολλούς για ένα πνεύμα εκλεκτικισμού. Εντούτοις το έργο τους δεν εμπίπτει στο ρεύμα αυτό, αφού δεν αντιμετώπιζαν με "ελαφρά τη καρδιά" τον κόσμο, σαν ένα άψυχο μουσείο που προσφέρει υλικό προς χρήση. Άλλωστε δεν είχαν αυτοσκοπό να δημιουργήσουν ένα δικό τους στιλ και να "κερδίσουν" μια θέση στην πρωτοπορία. Ο καθένας ακολούθησε μια δική του πορεία μακριά από την εμπροσθοφυλακή των σύγχρονων τάσεων.

Η ερμηνεία που κατατάσσει το έργο τους σε μια προσπάθεια ανασύνθεσης και αναγέννησης ενός κόσμου που φαινομενικά έχει παρέλθει, σκορπίζοντας τα ψήγματα του σε ένα σύγχρονο κόσμο που κινείται εξελικτικά και γραμμικά μάλλον κρίνεται βιαστική. απ' ότι φαίνεται αντιμετώπιζαν τον κόσμο ως ένα ζωντανό χώρο μέσα στον οποίο κινούνταν όλες οι εποχές και οι πολιτισμοί ελεύθερα. Υπό αυτή την οπτική λοιπόν δεν προσπάθησαν να αναστήσουν μια εποχή γιατί πολύ απλά θεωρούσαν πως δεν έχει παρέλθει και πως υπήρχε στα πλαίσια ενός αιώνιου παρόντος. Ήταν εκεί αρκεί να έβρισκε κανείς τον τρόπο να την δει, να την αισθανθεί, να τη βιώσει. Η προβληματική τους λοιπόν κυμάνθηκε στο πως θα έκαναν τον θεατή να "δει".



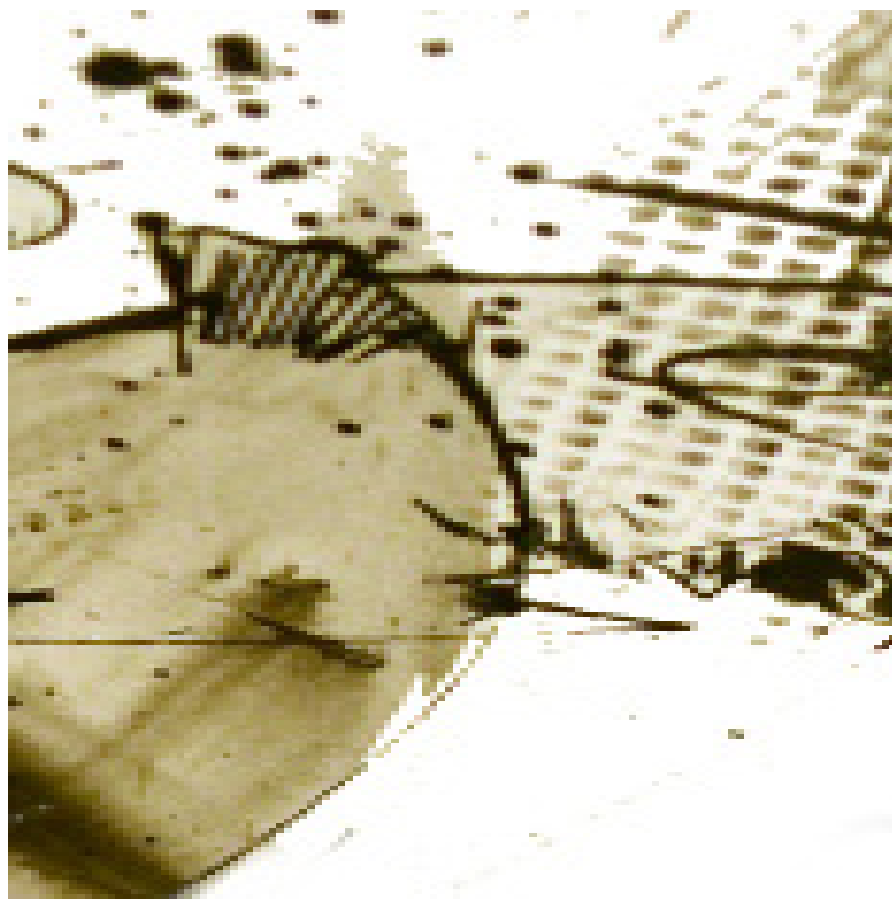


Θέλησαν να περάσουν το μήνυμα πως ταυτόχρονα με τον σύγχρονο κόσμο και την πραγματικότητα που σκηνοθετεί υπάρχει ένας άλλος κόσμος και μια άλλη πραγματικότητα.

Τα θραύσματα φαίνεται να είναι τα σημεία που οδηγούν σε αυτή την αποκάλυψη.

Στην συνέχεια θα γίνει μια αναφορά στον μηχανισμό των θραυσμάτων και πως αυτός καταφέρει να ανατρέψει την γραμμικότητα και την πραγματικότητα που συνέχει η ανθρώπινη λογική.



**ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗΣ**



## Διάρρηξη χρόνου

Το άτομο, για να διαμορφώσει την αναγκαιότητα της πραγματικότητάς του, δημιουργεί σταθερές σχέσεις με το περιβάλλον. Ο ανθρώπινος νους συστήνει "συνήθειες" και έτσι τα αντικείμενα που βρίσκονται στο χώρο γύρω του, του φαίνονται οικεία μέσω της μνημονικής αλυσίδας που τα συνέχει με αυτόν.

"Η συνήθεια είναι μια δεύτερη φύση που μας εμποδίζει να γνωρίσουμε τη βαθιά μας φύση, αυτήν που απογυμνώνεται στις μεταβατικές περιόδους του μετεωρισμού και της εγκατάλειψης. Μπροστά σε μια τέτοια περίοδο η συνήθεια είναι επιφορτισμένη με το καθήκον να μας προφυλάξει τόσο από τη μαγεία αυτής της πρώτης φύσης, όσο και από την σκληρότητά της. Η μαγεία και η σκληρότητα είναι της ίδιας της πραγματικότητας κι απέναντι σε αυτήν βρισκόμαστε ελεύθεροι, αλλά και εκτεθειμένοι, για όσο διάστημα η συνήθεια έχει χάσει την κυριαρχία της".<sup>26</sup>

Όταν λοιπόν η συνήθεια χάνει την κυριαρχία της και η μνημονική αλυσίδα σπάσει, αν και τα αντικείμενα του περιβάλλοντος συνεχίζουν, να είναι γνώριμα σαν μορφές και σχήμα εντούτοις αλλοιώνεται η οικειότητα του θεατή προς αυτά, και γίνονται αναπάντεχα "ξένα" και "μακρινά".

Το τέχνασμα της μετοίκησης των αντικειμένων, της αλλαγής δηλαδή συμφραζομένου που χρησιμοποιούνε και ο Ντε Κίρικο και ο Πικιώνης στο έργο τους, φαίνεται πως καταφέρνει να σπάσει την αλυσίδα αυτή.

Η μετάθεση ενός αντικειμένου από ένα χωρικό και νοηματικό περιβάλλον σε ένα νέο καινούργιο προκαλεί την ταυτόχρονη μετατόπιση και επανατοποθέτηση του περιεχομένου του. Το πρώτο περιεχόμενο χάνει το νόημά του και το αντικείμενο γίνεται απλά ένα δοχείο κενό από τις "επίκτητες" ερμηνείες, που το κάθε άτομο δίνει σε αυτό. Πλησιάζει έτσι την φασματική του όψη. Αυτήν που ο Ντε Κίρικο ονομάζει "Μεταφυσική" και ο Πικιώνης "Πνευματική".

Το "άνοιγμα" προς τη δεύτερη αυτή όψη των αντικειμένων,



δημιουργεί μια αίσθηση πρωτόγνωρη και οδηγεί το θεατή σε μια κατάσταση μετεωρισμού.

Με τη ρηγμάτωση της λογικής συνοχής του θεατή ανοίγεται ένας νέος κόσμος ξένος προς τις παραδοσιακές αντιλήψεις και εμπειρίες του. Στη περίοδο αυτή του μετεωρισμού το άτομο βρίσκεται αντιμέτωπο με μια ασταθή και αγχωτική κατάσταση αλλά ταυτόχρονα δημιουργική και γόνιμη.

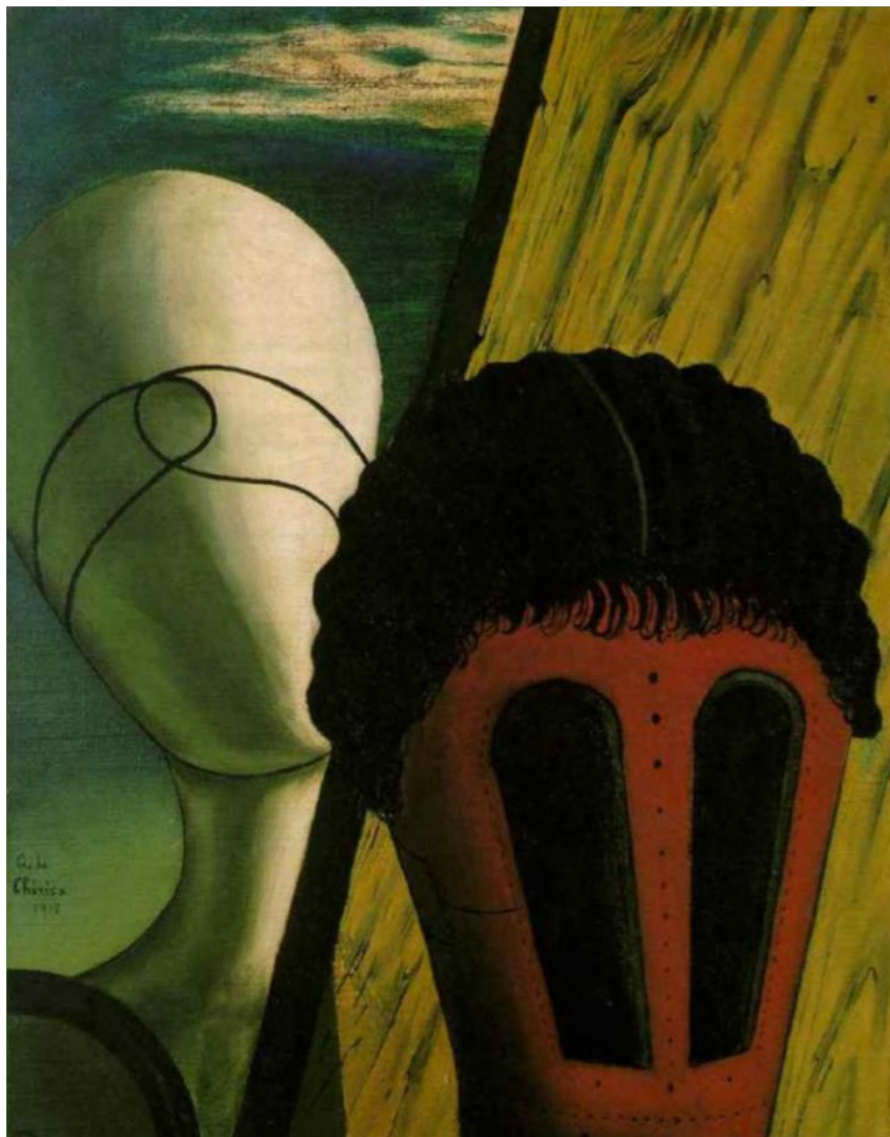
Η ατομική μνήμη ακινητοποιείται για λίγο, το άτομο βγαίνει από τα στενά όρια της αλήθειας του, η πραγματικότητα ξεθολώνει...

Σε μια τέτοια συνθήκη, τα θραύσματα μετατρέπονται σε μισάνοιχτα κουτιά και το περιεχόμενο τους προβάλλει στους έσωφθαλμούς του ατόμου. Η δίοδος προς σε όλο το χώρο και χρονοχωρικές και χρονικές προεκτάσεις ανοίγεται και η συλλογική μνήμη του ανέναου κόσμου ανεβαίνει στο προσκήνιο.

Ο απειροστός χώρος του κοσμικού χρόνου και της ενότητας των πάντων καταλαμβάνουν την σκηνή και ανατρέπουν την γραμμικότητα του χρόνου. Τοποθετούνε το παρόν και το παρελθόν στο ίδιο σημείο ενός «τώρα». Με αυτό τον τρόπο το έργο περνάει σε μια α-χρονιά, και αποκτάει την αίσθηση του διαχρονικού.

Τα σημεία λοιπόν γίνονται “ενικές παραπομπές” και συντελούνε τον κόσμο ενός έργου που θέλει να αποτελέσει μέρος ενός όλου, να γίνει πομπός του μηνύματος που θέλει να στείλει το υπέρλογο στο νεωτερικό υποκείμενο.

Φαίνεται πως σκοπός τους είναι το έργο τους να αποτελέσει τη γέφυρα του θεατή προς τη μέθεξη με τις ανέναες αρχές, καθώς και το μονοπάτι που θα ακολουθήσουν οι επόμενες γενεές.





## «Θέαση» Πραγματικότητας

Μια προτροπή κοινή στην ουσία της και από τους δύο αποτελεί ένα τελευταίο κλειδί στο πως θα έπρεπε κανείς να αντιμετωπίσει τόσο το έργο τους όσο και τον κόσμο τον ίδιο. Ένα κλειδί για τον τρόπο τελικά που θα έπρεπε, ίσως κατά τη γνώμη τους, κανείς να δει κανείς τα πράγματα γύρω του.

Ο Ντε Κίρικο, κυρίως επηρεασμένος από τον Schopenhauer αλλά και από την αρχαιοελληνική σκέψη, θεωρεί ότι το υποκείμενο για να μπορέσει να γίνει ένα καθαρό στοιχείο γνώσης, και να ενωθεί με το ένα και μοναδικό κοσμικό μάτι, πρέπει να αποδεσμευτεί από τη βούληση του και να απογυμνωθεί από το εγώ του. Μόνο έτσι θα αποκτήσει ελεύθερη ματιά για να καταλάβει την Ιδέα. Τότε μόνο θα του φανούν όλα νέα και ασυνήθιστα και θα δει τη μεταφυσική πλευρά των πραγμάτων.

ο μάντης και ο ποιητής, στον αρχαίο κόσμο είχαν το χάρισμα της διοράσεως και ασχολούνταν ο ένας με το μέλλον και ο άλλος με το παρελθόν. Το προνόμιο αυτό όμως το πλήρωσαν θυσιάζοντας τα μάτια τους. Έτσι τυφλοί όπως ήταν, έβλεπαν το αόρατο με τα εσωτερικά αισθητήρια όργανα. Επίσης πολλοί φιλόσοφοι θεωρούσαν πως η απαλλαγή από τις εξωτερικές αισθήσεις ήταν απαραίτητη συνθήκη για να καταφέρει η ψυχή να αποδεσμευτεί από τις αρνητικές προσμίξεις τούτου του κόσμου και να φτάσει στην καθαρότητα των πραγμάτων.

Το ανδρείκελο που εμφανίζεται στους πίνακες του της μεταφυσικής περιόδου αποτελεί μια έμμεση παραπομπή σε αυτή τη στάση του "ειδένε", πέραν της νεωτερικής λογικής και γνώσης.

"Το ανδρείκελο είναι ένας "μύστης -πράγμα" , ένα πράγμα που δεν έχει στόμα και μάτια. εισέρχεται στη μεταφυσική σκηνή ως ο "αποκαθαρμένος" και "μη-ανθρώπινος" άνθρωπος που ανοίγει ένα διάλογο με τα πράγματα. Είναι σαν να έχει αποσπάσει τον εαυτό του από το σύνολο των πραγμάτων και ως ποιητής ή μάντης να διαλέγεται με τα σημεία της αντικειμενικότητας".<sup>27</sup>

“Η σκέψη πρέπει να απελευθερωθεί απ’όλα τα ανθρώπινα δεσμά, ώστε όλα τα πράγματα να της φαίνονται καινούργια, σαν να φωτίστηκαν για πρώτη φορά από ένα υπέρλαμπρο άστρο.”<sup>30</sup>

“Ένα έργο τέχνης για να είναι πραγματικά αθάνατο, πρέπει να προχωρήσει τελείως πέρα από τα ανθρώπινα όρια: ο κοινός νους και η λογική πρέπει να απουσιάζουν. Έτσι θα προσεγγίσει την ονειρική κατάσταση και την πνευματική διάθεση των παιδιών.”<sup>31</sup>

“Όραση ή οι σύγχρονες οράσεις του κόσμου, περασμένες, παρούσες, μέλλουσες.. που ρίχνετε ένα μαγικό δίκτυο, λεπτότερο από τον αιθέρα απάνω στα πράγματα.. ο αισθητικός κόσμος του ορατού- η μορφή, το χρώμα,- γεννιέται και υπάρχει στο απειροστό τούτο διάστημα ανάμεσα του αντικειμένου και της δονήσεως της ψυχής μας.. το ορατό αρχίζει από το αόρατο τούτο, από την αποκάλυψη του κρυμμένου νοήματος των πραγμάτων, του θαύματος, της μαγείας των..

Ιδού γιατί εις την αποκαλυπτική τούτη ενέργεια δε φτάνει η λογική εξήγηση.. μη δεν είναι απεναντίας πρόπον να μετέχει και η εξήγηση από την ουσία του ανεξήγητου; Πραγματικά, στην περίπτωση τούτη, περισσότερο από την καθαρότητα της λογικής, το σκοτεινό και το δυσνόητο δημιουργούν μιαν ατμόσφαιρα μυστικότητας, για όσους έχουν ενδιάθετες τις ικανότητες να συναισθανθούν και να κατανοήσουν.”<sup>32</sup>

Ο Πικιώνης, αντίστοιχα προτείνει μια ηθική στάση που ενέχει τις αρετές της ταπεινότητας και της υπακοής και πιστεύει πως η ενόραση είναι αυτή που θα οδηγήσει το άτομο πέραν της ορθολογικής σκέψης, να κατακτήσει το νόημα του κόσμου. Σε πολλά του κείμενα αναφέρει τον Σικελιανό που μιλάει για την αναγωγή από την σκέψη στη μέσα βλέψη και από την όραση στη μεταφυσική της οράσεως. Αναφέρεται επίσης στον Πλωτίνο που μιλάει για τους έσω οφθαλμούς και πως με τα έσω μάτια γίνεται κάποιος ικανός να δει “της αρετή τη θεοειδή Αγλαΐαν”<sup>28</sup> και τέλος πολλές φορές κάνει παραπομπές σε πατέρες της εκκλησιαστικής παράδοσης και πως διαγνωστίως φτάνουν στο υπερβατικό. Πέραν δηλαδή της λογικής και της σκέψης με ένα άρρητο τρόπο.

Σε αυτό το περιεχόμενο της ενόρασης και υπακοής εμπίπτει και η συχνή αναφορά του στον αρχαίο ελληνικό ανθρωπισμό, όπου η “συνειδητοποίηση μιας γενικής ουσιαστικής νομοτέλειας που παρουσιάζει στην πληρότητα της η ανθρώπινη φύση, όταν πάρουμε τον άνθρωπο ως εντεταγμένο μέσα στην πολιτική κοινότητα”<sup>29</sup> αντιτίθεται στην επικράτηση ενός απόλυτου ατομισμού.

Δεν είναι τυχαίο μάλλον που ο Πικιώνης κλείνει τα αυτοβιογραφικά του με μια επιτακτική πιο πολύ προτροπή προς τους νέους να αποβάλλουν το ατομικό θέλημα και να κατέβουν στο σκάμμα της υπακοής, γιατί αυτή μόνο πιστεύει πως χαρίζει την αληθινή ελευθερία.



**ΕΠΙΛΟΓΟΣ**



## Ο Χρησμός

Ο Ντε Κίρικο και ο Πικιώνης, καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής τους όσμου και προσπάθησαν να γίνουν κοινωνοί της.

Ο προβληματισμός τους εμπεριείχε το ζήτημα της καταγωγής του ανθρώπου, το ποια ήταν τελικά η πραγματικότητα και ποια έπρεπε να είναι η στάση του σύγχρονου ανθρώπου στις τόσες αλλαγές που επέρχονταν.

Οι δύο ήρωες της ιστορίας αυτής, σαν άλλοι μάντιες του αρχαίου κόσμου με ανοιχτά τα εσωτερικά αισθητήρια όργανά τους, αναγνωρίζουν τους οινούς που οι σύγχρονοι τους δεν «βλέπουν». Το έργο τους σαν χρησμός τόσο, τότε όσο και σήμερα, φτάνει σαν απόηχος μέσα στη βουή του νεωτερικού κόσμου που έχει ποια εδραιωθεί για τα καλά στην καθημερινότητά μας. Ένας χρησμός που έρχεται να ταράξει τα νερά και να φέρει τη ρήξη. Πιο επίκαιρος από ποτέ. Ένας χρησμός που "ούτε λέγει, ούτε κρύπτει, αλλά σημαίνει".

"Ο έχων ων ώτα ακούειν ακουέτω"<sup>33</sup> ...

## Υποσημειώσεις

1. π. Φιλόθεος, *Φάρος*, 2001, Έρωτος Φύσις, Αθήνα: Αρμός, σελ.14
2. Πικιώνη, Αγνή και Παρούσης, Μιχάλης, (επιμ.), Δημήτρης Πικιώνης: *Κείμενα*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 30-31
3. Ο.π., σελ. 26
4. de Chirico, Giorgio, 1985, *Αναμνήσεις Από τη Ζωή μου*, μτφρ. Ε. Λαμπίδου-Βαρουξάκη, Αθήνα: Ύψιλον, σελ. 48
5. Ο de Chirico και ο Ελληνικός Μύθος, Mario Ursino, 1995
6. Βασιλάκος, Νίκος, 1988, *Η Μεταφυσική του Ντε Κίρικο στην Ποίηση*, Αθήνα: Ύψιλον, σελ. 8
- 7.. Λαμπρόπουλος, Κωνσταντίνος, Giorgio de Chirico, η «Ελληνική Ιδέα» της Pittura Metafisica : η Θέαση της Αντικειμενικότητας, Διδακτορική Διατριβή, σελ. 50
8. Βασιλάκος, Νίκος, 1986, *Ο Μέγας Μεταφυσικός: Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο*, Αθήνα: Ύψιλον, σελ. 78
9. Λοϊζίδη, Νίκη, 1987, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, Αθήνα: Νεφέλη, σελ. 199
10. de Chirico, Giorgio, ο.π, σελ. 100
11. Πικιώνη, Αγνή και Παρούσης, Μιχάλης, (επιμ.), ο.π., σελ. 28
12. Ο.π., σελ. 28
13. Ο.π., σελ. 29
14. Ο.π, σελ. 33
15. Ο.π., σελ. 34
16. Πικιώνη, Αγνή (επιμ.), 1994, *Πικιώνης Δημήτρης 1887-1968*, Αθήνα: Μπάστα-Πλέσσα, σελ. 13
17. Άρθρο για το Νεωτερισμό: <http://www.delamphictionia.gr/download/prelorent.pdf>
18. Ο.π.
19. de Certeau, Michel, 2010, *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική: Η Πολύτροπη Τέχνη του Πράττειν*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, Αθήνα: Σμίλη, σελ. 234-235
20. Ο.π., σελ. 226
21. Σταυρίδης, Σταύρος (επιμ.), 2006, *Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ.56
22. Βασιλάκος, Νίκος, ο.π., σελ. 101-102
23. Ο.π., σελ. 113



24. Ο.π., σελ. 116
25. Πικιώνη, Αγνή και Παρούσης, Μιχάλης, (επιμ.), Δημήτρης Πικιώνης: Κείμενα, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 87-88
26. Σταυρίδης, Σταύρος (επιμ.), ο.π., σελ. 49
27. Λαμπρόπουλος, Κωνσταντίνος, Giorgio de Chirico, η «Ελληνική Ιδέα» της Pittura Metafisica : η Θέση της Αντικειμενικότητας, Διδακτορική Διατριβή, σελ. 27
28. Φιλιππίδης, Δημήτρης (επιμ.), 2009, Δημήτρης Πικιώνης: Οι ομιλίες του '65, Αθήνα: Μέλισσα, σελ. 60
29. Ο.π., σελ. 65
30. Βασιλάκος, Νίκος, ο.π., σελ. 107
31. Ο.π., σελ. 98
32. Πικιώνη, Αγνή και Παρούσης, Μιχάλης, (επιμ.), ο.π., σελ. 85
33. Κατά λουκάν, κεφάλαιο Η', στίχος 8



**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

## Βιβλία

de Certeau, Michel, 2010, *Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική: Η Πολύτροπη Τέχνη του Πράττειν*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, Αθήνα: Σμίλη

de Chirico, Giorgio, 1985, *Αναμνήσεις Από τη Ζωή μου*, μτφρ. Ε. Λαμπίδου-Βαρουξάκη, Αθήνα: Ύψιλον

Gimferrer, Pere, 1993, *Τζιόρτζιο ντε Κίρικο*, Αθήνα: Γκοβοστή

Heidegger, Martin, 2008, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, μτφρ. Γ. Εηροπαΐδης, Αθήνα: Πλέθρο ν

Heidegger, Martin, 2008, *Ποιητικά Κατοικεί ο Άνθρωπος*, μτφρ. Ι. Αβραμίδου, Αθήνα: Πλέθρον

Holzhey, Magdalena, 2005, *De Chirico*, Cologne: Taschen

Nietzsche, Friedrich, 1993, *Φιλοσοφικά Αποσπάσματα*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα: Εξάντας

Vernant, Jean-Pierre και Detienne, Marcel, 1993, *Μήτις: η Πολύτροπη Νόηση στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα: Δαίδαλος

Βασιλάκος, Νίκος, 1986, *Ο Μέγας Μεταφυσικός: Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο*, Αθήνα: Ύψιλον

Βασιλάκος, Νίκος, 1988, *Η Μεταφυσική του Ντε Κίρικο στην Ποίηση*, Αθήνα: Ύψιλον

Δασκαλοθανάσης, Νίκος, 2001, *Η Ζωγραφική του Giorgio de Chirico*, Αθήνα: Όπερα

ΕΜΠ, 1989, *Αφιέρωμα στα 100 Χρόνια από την Γέννηση του Δ. Πικιώνη*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ

Κοτιώνης, Ζήσης, 1994, *Το ερώτημα της καταγωγής στο έργο του*

Δημήτρη Πικιώνη, με Σταθερή Αναφορά στις Διαμορφώσεις της Ακροπόλεως, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα

Κοτιώνης, Ζήσης, 2004, Η Τρέλα του Τόπου: Αρχιτεκτονική στο Ελληνικό Τοπίο, Αθήνα: Εκκρεμές

Λαμπρόπουλος, Κωνσταντίνος, Giorgio de Chirico, η «Ελληνική Ιδέα» της Pittura Metafisica : η Θέαση της Αντικειμενικότητας, Διδακτορική Διατριβή

Λοϊζίδη, Νίκη, 1987, Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση, Αθήνα: Νεφέλη

Λορεντζάτος, Ζήσιμος, 1969, Ο Αρχιτέκτονας Δημήτρης Πικιώνης, Αθήνα: Ίκαρος

Παππάς, Ανδρέας (επιμ.), Μεγάλοι Ζωγράφοι: Ντε Κίρικο, Αθήνα: Η Καθημερινή

Πικιώνη, Αγνή (επιμ.), 1994, Πικιώνης Δημήτρης 1887-1968, Αθήνα: Μπάστα-Πλέσσα

Πικιώνη, Αγνή και Παρούσης, Μιχάλης, (επιμ.), Δημήτρης Πικιώνης: Κείμενα, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

Πικιώνη, Αγνή (επιμ.), 2001, Δημήτρη Πικιώνη: Έργα Ακροπόλεως, Αθήνα: Ίνδικτος

Πικιώνης, Δημήτρης, 1987, Δ. Πικιώνης 1887-1968 : Διαδρομές και Συναντήσεις, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας

Πικιώνης, Δημήτρης, 1989, Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968 : a Sentimental Topography, London: Architectural Association

Πικιώνης, Δημήτρης, 1994, Αρχιτεκτονικό Έργο, 1912-1934, Αθήνα: Μπάστα-Πλέσσα

Πικιώνης, Δημήτρης, 1994, Διαμόρφωση του Περί την Ακρόπολη Αρχαιολογικού Χώρου, Αθήνα: Μπάτσα-Πλέσσα

Σταυρίδης, Σταύρος (επιμ.), 2006, Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια

Φιλιππίδης, Δημήτρης (επιμ.), 2009, Δημήτρης Πικιώνης: Οι ομιλίες του '65, Αθήνα: Μέλισσα

Φιλιππίδης, Δημήτρης, 1984, Νεοελληνική αρχιτεκτονική : Αρχιτεκτονική θεωρία και πράξη (1830 - 1980) σαν αντανάκλαση των ιδεολογικών επιλογών της νεοελληνικής κουλτούρας, Αθήνα: Μέλισσα

π. Φιλόθεος, Φάρος, 2001, Έρωτος Φύσις, Αθήνα: Αρμός

Άρθρα

Αφιέρωμα στον Δημήτρη Πικιώνη, Η Καθημερινή, Κυριακή 16 οκτωβρίου, 1994

Η Προβληματική της Νεωτερικότητας στον Φιλοσοφικό Στοχασμό του Κώστα Παπαγιάννου, Γιάννης Πρελορέντζος, Νέα Έστια, Τεύχος 1790

O de Chirico και ο Ελληνικός Μύθος, Mario Ursino, 1995

Διαλέξεις

Ντε Κίρικο - Εγγονόπουλος, διάλεξη 2003/131,

De Chirico, Baraggan, Malevich, διάλεξη 2001/6,

Διαδρομές στο τοπίο, με αναφορά στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη, διάλεξη 2010/1, Μαριάμ Καψάλη

ΠΙ-ΤΣΟ-ΝΙ, διάλεξη 2010/86, Στεφανάτου Παναγιώτα Κανέλλα

Δυνάμεις εκτροπής, Μνήμη και Φαντασία, διάλεξη 2005/121, Λήδα

Βουτσινά

Φίλμ - Ντοκυμαντέρ

*Aenigma est*, Dimitri Maurikios, 1989

Αφιέρωμα στον άγγελο σικελιανό, ερτ, ταινιοθήκη τηλεόρασης

Γεγονότα δεκαετίας 1920, ερτ, ιστορικό αρχείο

Δημητρης πικιώνης, ένα ποιητής του χώρου, ερτ, πολιτιστικά θέματα

Παρασκήνιο, ερτ, εκπομπή της kinetic, σενάριο σκηνοθεσία  
άγγελος κοβότσος





## ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ



## Πηγές εικόνων

1. "Ο Προφήτης", 1915, <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-biscuits-1916#supersized-artistPaintings-194522>
2. "Μεταφυσικό Εσωτερικό με μπισκότα", 1916, <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-biscuits-1916#supersized-artistPaintings-194522>
3. "Οι Ανησυχητικές Μούσες", 1916-1918, <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-biscuits-1916#supersized-artistPaintings-194522>
4. "Ο άσωτος υιός", 1922, <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-biscuits-1916#supersized-artistPaintings-194522>
5. "Οι Αρχαιολόγοι", 1927, <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-biscuits-1916#supersized-artistPaintings-194522>
6. "Άλογα δίπλα στη λίμνη", 1950, <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-biscuits-1916#supersized-artistPaintings-194522>
7. Φωτογραφία Ντε Κίρικο, [http://www.high.org/Educators/Teachers/Picasso-To-Warhol-Teacher-Resources/Meet-the-Masters/~media/Sites/HMA/Images/Misc/Education/TeacherResource/P2W/360w\\_dechirico.ashx?w=360&h=459&as=1](http://www.high.org/Educators/Teachers/Picasso-To-Warhol-Teacher-Resources/Meet-the-Masters/~media/Sites/HMA/Images/Misc/Education/TeacherResource/P2W/360w_dechirico.ashx?w=360&h=459&as=1)
8. Φωτογραφία Πικιώνη, <http://www.livanis.gr/Articles/Images/rogkan-pikionis.jpg>
9. Πίνακας του Σεζάν, [http://www.blic.rs/data/images/2010-06-18/48947\\_kuizlozbe--pol-sezan-planina-sen-viktoar\\_f.jpg?ver=1276876459](http://www.blic.rs/data/images/2010-06-18/48947_kuizlozbe--pol-sezan-planina-sen-viktoar_f.jpg?ver=1276876459)
10. Πίνακας του Σεζάν, <http://www.pic2fly.com/viewimage/Pol%20Sezan%20Painting/aHR0cDovL3d3dy5vaWxwYWludGluZyImcmFtZS5jb-20vdXBsb2FkMMS9maWxlLWFkbWluL2ltYWdlcy9uZlZxc0YXVsJTlwQ2V6Y-W5uZS0zNjg1NzkuanBn>
11. Πίνακας του Σεζάν, <http://www.pic2fly.com/Pol+Sezan+Painting.html>
12. Οικία Ποταμιανού, "Δημήτρης Πικιώνης, Αρχιτεκτονικό έργο 1949-1964", εκδ.Μπάτσα-Πλέσσα, Αθήνα 1994, σελ.109
13. "Η μελαγχολία της Αναχώρησης" ή "Σταθμός Μονπαρνάς",

1914, <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-biscuits-1916#supersized-artist-Paintings-194522>

14. Κεντρική είσοδος Κήπου Φιλοθέης, επιμέλεια Αγνή Πικιώνη, "Δημήτρης Πικιώνης, Παιδικός Κήπος Φιλοθέης 1961-64", εκδ.Μπάτσα-Πλέσσα, Αθήνα 1994, σελ.51

15. "Το τραγούδι της Αγάπης", 1914, <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-biscuits-1916#supersized-artistPaintings-194522>

16. Σύμβολα στο δάπεδο του πεζόδρομου της Ακρόπολης, επιμέλεια Αγνή Πικιώνη, Δημήτρης Πικιώνης, Διαμόρφωση του περί την Ακρόπολη αρχαιολογικού χώρου 1954-1957, εκδ.Μπάτσα-Πλέσσα, Αθήνα 1994, σελ.112

17. Σπόλιο στην τοιχοποιία της κατοικίας Γκάρη, Alberto Ferleng, Dimitris Pikionis 1887-1968, *electa*, 1999, σελ.178

18. "Η αβεβαιότητα του Ποιητή", 1913, <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-biscuits-1916#supersized-artistPaintings-194522>

19. "Η ανταμειβή του Μάντη", 1916, <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-biscuits-1916#supersized-artistPaintings-194522>

20. "Η αγωνία της Αναχώρησης", 1916, <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-biscuits-1916#supersized-artistPaintings-194522>

21. "Η μελαγχολία της αναχώρησης", 1916, <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-biscuits-1916#supersized-artistPaintings-194522>

22. "Γεωμετρική σύνθεση με τοπίο εργοστασίου", 1917, <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-biscuits-1916#supersized-artistPaintings-194522>

23. Καλύβα στον Κήπο της Φιλοθέης, επιμέλεια Αγνή Πικιώνη, "Δημήτρης Πικιώνης, Παιδικός Κήπος Φιλοθέης 1961-64", εκδ.Μπάτσα-Πλέσσα, Αθήνα 1994, σελ.62

24. Προσχέδιο για το Περίπτερο Λαϊκής Τέχνης, επιμέλεια Αγνή Πικιώνη, Δημήτρης Πικιώνης, Αρχιτεκτονικό Έργο 1935-1955, εκδ. Μπάτσα-Πλέσσα, Αθήνα 1994, σελ.123

25. Βάρκα στον Κήπο της Φιλοθέης, επιμέλεια Αγνή Πικιώνη, "Δημήτρης Πικιώνης, Παιδικός Κήπος Φιλοθέης 1961-64", εκδ.Μπάτσα-

Πλέσσα, Αθήνα 1994, σελ.58

26. Προσχέδιο για το Περίπτερο Λαϊκής Τέχνης, επιμέλεια Αγνή Πικιώνη, Δημήτρης Πικιώνης, Αρχιτεκτονικό Έργο 1935-1955, εκδ. Μπάτσα-Πλέσσα, Αθήνα 1994, σελ.64

27. Τοιχοποιία ναού του Λουμπαδιάρη, επιμέλεια Αγνή Πικιώνη, Δημήτρης Πικιώνης, Διαμόρφωση του περί την Ακρόπολη αρχαιολογικού χώρου 1954-1957, εκδ.Μπάτσα-Πλέσσα, Αθήνα 1994, σελ.173

28. Από τη σειρά Αττικά, Δημήτρη Πικιώνη, Σκίτσα, σελ.5

29. "Δύο Κεφάλια", 1918, <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-biscuits-1916#supersized-artistPaintings-194522>