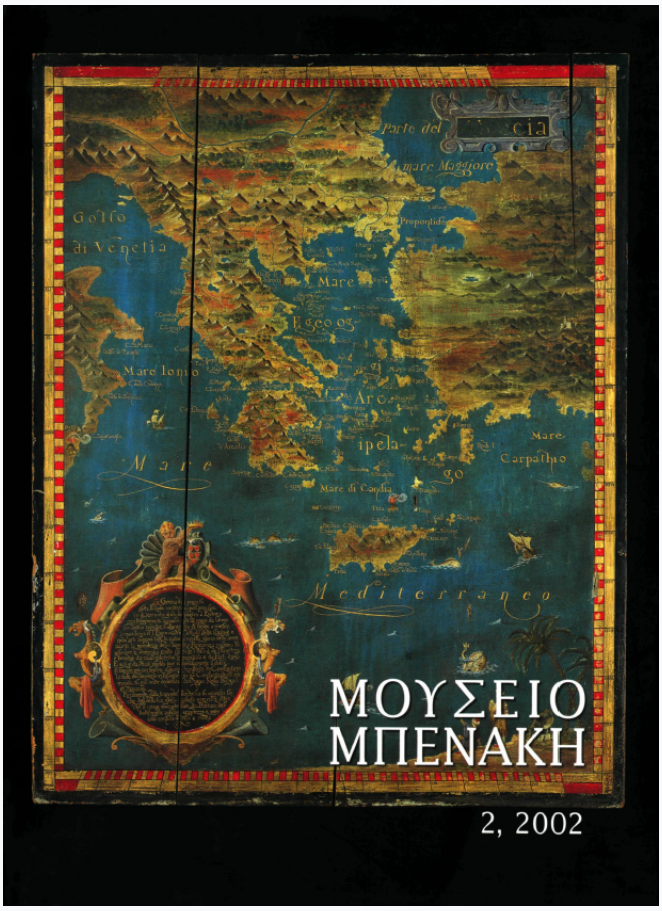
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Μουσείο Μπενάκη

Τόμ. 2 (2002)



Η Αποκοιμισμένη Γυναίκα: μια ανάγνωση

Νίκος Π. Παίσιος

doi: 10.12681/benaki.18197

Copyright © 2018, Νίκος Π. Παίσιος

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Παίσιος Ν. Π. (2018). Η Αποκοιμισμένη Γυναίκα: μια ανάγνωση. *Μουσείο Μπενάκη*, *2*, 167–182. https://doi.org/10.12681/benaki.18197

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 18/06/2025 05:56:04

ΝΙΚΟΣ Π. ΠΑΪΣΙΟΣ

Η Αποκοιμισμένη Γυναίκα: μια ανάγνωση

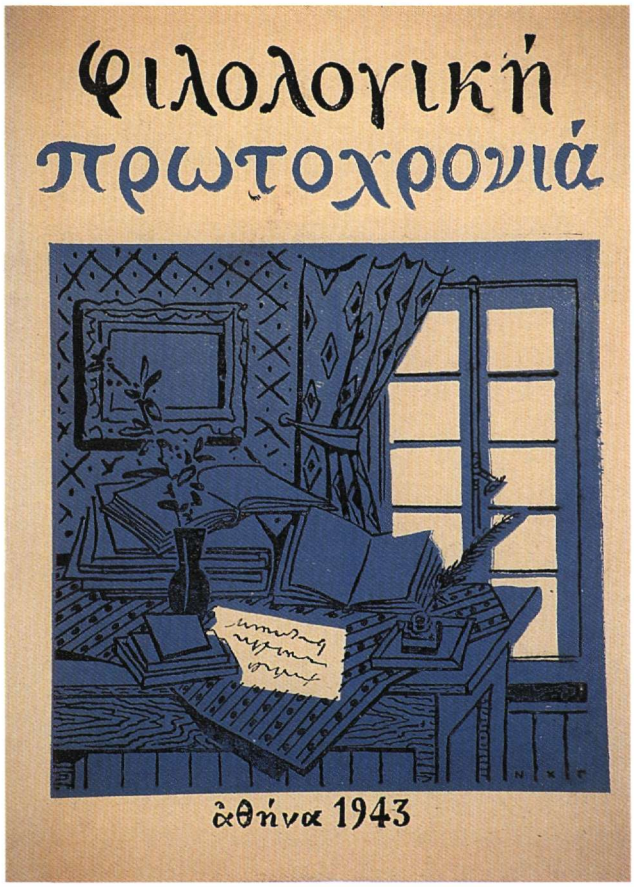
Στις γυναίκες του Μουσείου Μπενάκη,
για την ακοίμητη φροντίδα τους

Η *ΑΠΟΚΟΙΜΙΣΜΕΝΗ ΓΥΝΑΙΚΑ* (αρχικός τίτλος: *Λάμπα και Νύχτα ή Λάμπα τη νύχτα*) (εικ. 1) ανήκει στο σώμα των έργων που κληροδότησε στο Μουσείο Μπενάκη[1] ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1906-1994). Ο πίνακας (διαστάσεις: 84 x 64 εκ.) έχει ζωγραφιστεί με καζεΐνη[2] επάνω σε ξύλο το 1943, όταν ο Γκίκας ήταν 37 ετών. Διατηρείται σε σχετικά καλή κατάσταση (αναμένεται η συντήρησή του από το Τμήμα Συντήρησης Έργων Τέχνης του Μουσείου Μπενάκη[3]) και στη ζωγραφική του επιφάνεια φέρει δύο κυκλικές απολεπίσεις[4] που αποκαλύπτουν το ζωγραφικό υπόστρωμα.

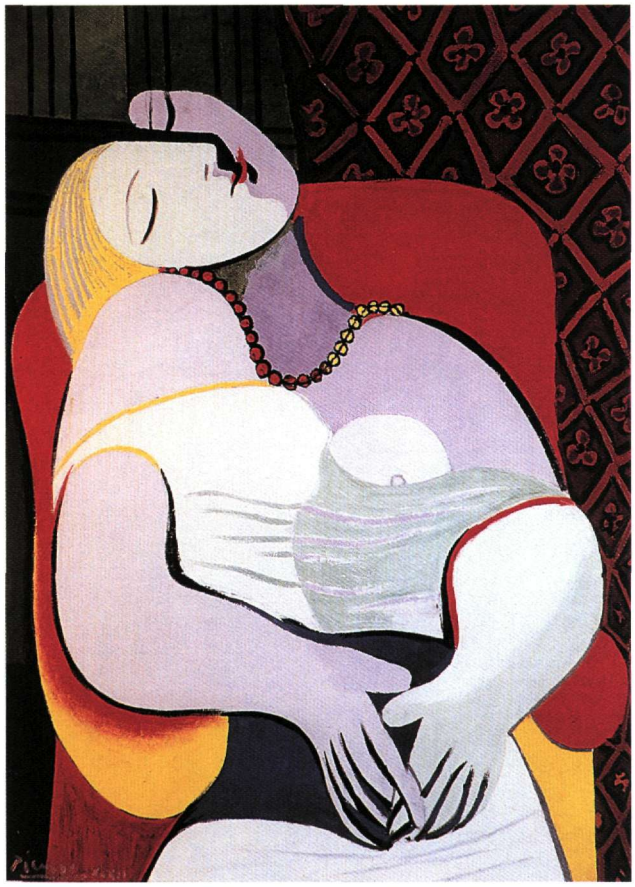
Στο ορθογώνιο παραλληλόγραμμο που ορίζει την επιφάνεια του πίνακα, βλέπουμε ένα μισοσκότεινο δωμάτιο που φωτίζεται μονάχα από μια λάμπα πετρελαίου. Σε πολυθρόνα, μια γυναίκα έχει παραδοθεί στον ύπνο με το κεφάλι γερμένο στον δεξιό της ώμο με το στόμα ανοιχτό. Φορά τρίχρωμο κασκόλ, τυλιγμένο γύρω από τον λαιμό, και λαδί ένδυμα που πέφτει ριχτό επάνω της και φτάνει μέχρι τη μέση των βραχιόνων της. Από τους αγκώνες και κάτω τα χέρια είναι γυμνά, σταυρωμένα, ακουμπισμένα επάνω σε τραπέζι. Η λάμπα βρίσκεται επάνω στο τραπέζι και από το γυαλί της βγαίνουν, δεξιά και αριστερά, τέσσερις γλώσσες από ωχρό φως, με πράσινη και μαύρη άλω. Στο τραπέζι βρίσκονται ακόμα ένα μικρό κάνιστρο με τρία λουλούδια και φύλλα, ένα τασάκι με ένα σπιρτόκουτο, μια τράπουλα με τον άσσο κούπα και το τέσσερα σπαθί να ξεχωρίζουν. Στον τοίχο του δωματίου κρέμεται ένας τετράγωνος καθρέφτης με πλαίσιο, ο οποίος αντανακλά το φως της λάμπας. Στο δεξί και αριστερό άκρο του πίνακα διακρίνονται δύο διπλά ημικύκλια που θα πρέπει να ανήκουν σε πλάτες καθισμάτων. Τέλος, στα δεξιά υπάρχει παράθυρο με σταυροειδές χώρισμα στο τζάμι, το οποίο καλύπτεται από γαλάζια κουρτίνα. Στον οπτικό χώρο της *Αποκοιμισμένης Γυναίκας* θα επιστρέψουμε σε λίγο.

Ας διευκρινίσουμε πρώτα δύο ερωτήματα: ποια εικονίζεται στον πίνακα και ποιες ήταν οι εξωτερικές συνθήκες κατά την περίοδο της δημιουργίας του –αν και αυτό το τελευταίο και μόνο από τη χρονολογία (1943) είναι προφανές. Τις απαντήσεις μας τις δίνει ο ίδιος ο ζωγράφος. Αποσπώ δύο προτάσεις από μια αδημοσίευτη συνέντευξή του στα γαλλικά,[5] σχετικές με τον πίνακα που εξετάζουμε: «*Ce tableau représente ma première femme, assoupie, qui à ce moment là, est extenuée. C'est un temps de grande privation pendant l'Occupation Allemande, où on avait presque rien à manger, où il n' y avait pas d'électricité, d' où cette lampe à petrole menaçante qui tombe juste son cou comme si c'etait pour la tuer* [...]» («*Ο πίνακας δείχνει την πρώτη μου γυναίκα που –εξαντλημένη τη στιγμή εκείνη– έχει αποκοιμηθεί. Ήταν καιρός μεγάλης στέρησης, κατά τη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής όπου δεν είχαμε σχεδόν τίποτα να φάμε και δεν υπήρχε ηλεκτρικό για αυτό και η απειλητική λάμπα πετρελαίου μοιάζει να πέφτει επάνω στον λαιμό της σαν να τη σκοτώνει*»). Η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* είναι λοιπόν μια συγκεκριμένη γυναίκα: η Αντιγόνη (Τίγκη) Γκίκα (1894-1969) που ασχολήθηκε στον βίο της με πολλά –έγραψε ποιήματα, α-

Εικ. 1. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Η Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, καζεΐνη σε ξύλο, 84 x 64 εκ., 1943. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Πινακοθήκη Γκίκα.



Εικ. 2. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Εξώφυλλο για το περιοδικό *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, σχέδιο με μελάνι, 22 x 17,5 εκ., 1942-43. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Βιβλιοθήκη Γκίκα.

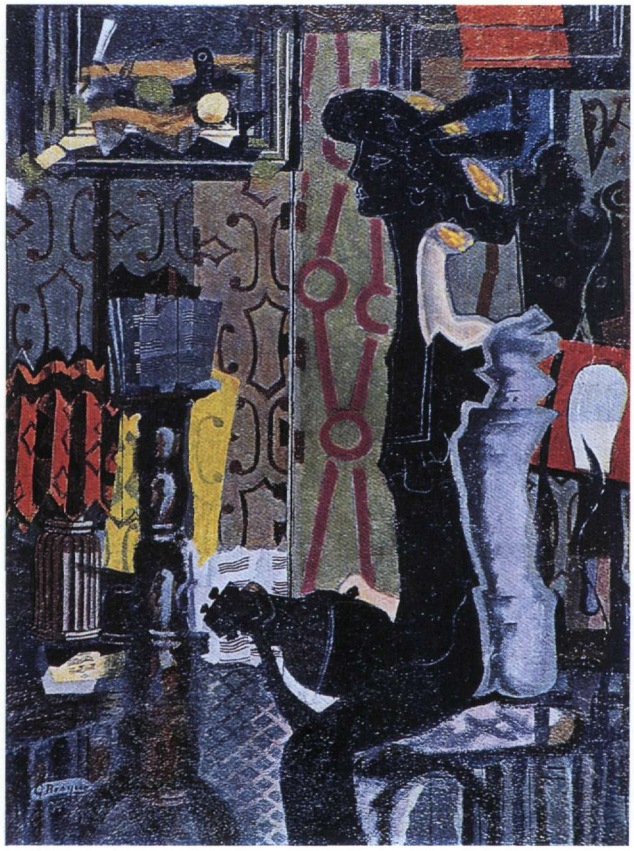


Εικ. 3. Pablo Picasso, *Le Rêve*, λάδι σε μουσαμά, 130 x 97 εκ., 24 Ιανουαρίου 1932, ιδιωτική συλλογή (© Succession Picasso 2002).

νέβασε θεατρικές παραστάσεις, έκανε γλυπτική.[6] Ο αναγνώστης ας συγκρατήσει δύο στοιχεία. Την προτίμησή της για τη φιλοσοφία ή καλύτερα την ψευδοφιλοσοφία (με χροιά έντονα αποκρυφική) και τη μεγάλη διαφορά ηλικίας που είχε με τον Γκίκα. Με τα υπόλοιπα συμφραζόμενα (Κατοχή, απειλητική λάμπα κ.ά.) που αναφέρθηκαν παραπάνω, θα ασχοληθούμε αργότερα.

Επιστρέφουμε στον οπτικό χώρο της *Αποκοιμισμένης Γυναίκας*. Στην αποσαφήνισή του, θα μας βοηθήσει ένα σχέδιο του Γκίκα, δημοσιευμένο την ίδια χρονιά που ζωγραφίστηκε ο πίνακας, στο εξώφυλλο της ετήσιας περιοδικής έκδοσης *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*[7] (εικ. 2). Το σχέδιο αυτό βρίσκεται πολύ πιο κοντά στην οπτική πραγματικότητα από ό,τι ο πίνακας. Πολύ πιθανόν να πρόκειται για εσωτερικό ενός δωματίου από τη μονοκατοικία που έμενε τότε ο Γκίκας, στην οδό Παλαιολόγου-Μπενιζέλου 2 στις παρυφές της Πλάκας.[8] Ίσως μάλιστα να πρόκειται για το ίδιο ακριβώς δωμάτιο όπου εκτυλίσσεται η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*. Η σύνθεση και η εκτέλεση είναι πιο απλές στο σχέδιο, και μας βοηθούν να κατανοήσουμε καλύτερα τη διαρρύθμιση του πίνακα. Ίδιος καθρέφτης, ίδιος τοίχος, ίδια κουρτίνα, ίδιο παράθυρο και άλλο τραπέζι. Ο προσεκτικός παρατηρητής θα διακρίνει μία ακόμα ομοιότητα: η ρίγα που βρίσκεται κάτω από το παράθυρο στο σχέδιο, επαναλαμβάνεται σχεδόν όμοια στον πίνακα. Και μία διαφορά ακόμα: στον πίνακα, το μοτίβο των εγγεγραμμένων ρόμβων έχει μεταφερθεί από την κουρτίνα (στο σχέδιο) στον τοίχο. Πε-

Εικ. 4. Pablo Picasso, *La dormeuse au miroir*, λάδι σε μουσαμά, 130 x 97 εκ., 14 Ιανουαρίου 1932, ιδιωτική συλλογή (© Succession Picasso 2002).

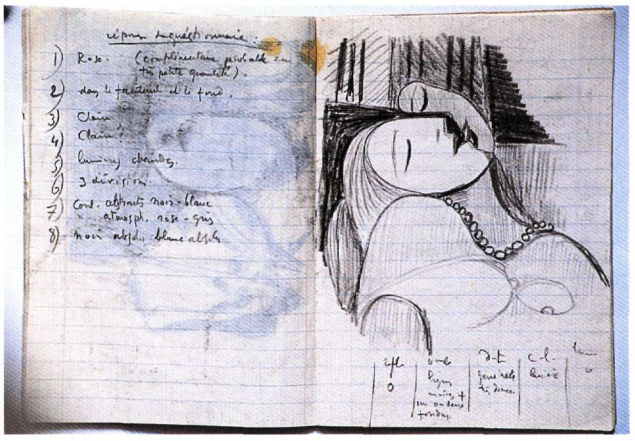


Εικ. 5. Georges Braque, *Femme à la mandoline*, λάδι σε μουσαμά, 128,5 x 95,5 εκ., 1937. Νέα Υόρκη, The Museum of Modern Art (© adagp, Paris 2002).

ρισσότερα για το ζήτημα της αποσαφήνισης του οπτικού χώρου της *Αποκοιμισμένης Γυναίκας* δεν χρειάζονται. Το σχέδιο μιλά από μόνο του.

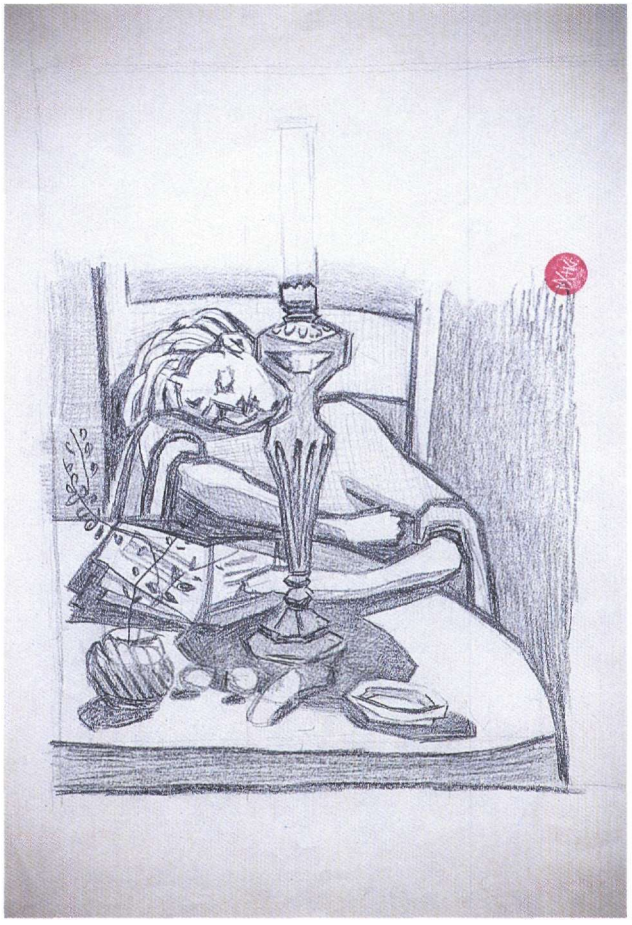
Ας προχωρήσουμε στη διαδικασία σύνθεσης του πίνακα. Ο Γκίκας, όταν θέλει να ζωγραφίσει ένα πίνακα, εφαρμόζει την εξής μέθοδο:[9] στην αρχή καθορίζει το θέμα που θέλει να πραγματευτεί. Αυτό συνήθως προκύπτει από το συνδυασμό ερεθισμάτων από το εξωτερικό (συχνά το άμεσο) περιβάλλον και επιρροών από το έργο, τα ζωγραφικά ευρήματα και τις λύσεις άλλων ζωγράφων, δηλαδή το τι έχουν κάνει οι άλλοι πριν από εκείνον –πράγμα που έχει μεγάλη σημασία για τον Γκίκα. Στη συνέχεια, προχωρά στη δημιουργία προσχεδίων, με σκοπό να παγιωθεί η σύνθεση, έστω στα βασικά της στοιχεία, προτού αυτή να μεταφερθεί με χρώματα στο μουσαμά ή το ξύλο. Από αυτή τη φάση αρχίζει η μελέτη με αρμονικές χαράξεις και χρυσή τομή. Ακολουθεί η μεταφορά του οριστικού προσχεδίου στον μουσαμά ή το ξύλο, όπου γίνονται προσαρμογές και δίνεται προσοχή και στην πιο μικρή λεπτομέρεια –για τον Γκίκα, η αγάπη στη λεπτολογία είναι δεδομένη. Τέλος, για όσους πίνακες θεωρεί ότι θα έχουν αποδοχή, θα αρέσουν, θα πουληθούν εύκολα, θα φτιάξει ένα είδος ανθίβολου: σε διαφανές χαρτί (tracing paper) θα αντιγράψει με μολύβι ή κάρβουνο τον πίνακα, έτσι ώστε να μπορέσει σε δεύτερο χρόνο να τον επαναλάβει, παραλλαγμένο βέβαια, αν και όταν χρειαστεί.[10] Απομένει κάτι ακόμα. Μερικές φορές, ο πίνακας μπορεί να παραμείνει στην άκρη για λίγο (και σπάνια, για πολύ) ώσπου να τον ξαναπιάσει ο ζωγράφος για να προσθέσει κάποιες τελευταίες πινελιές. Όλα τα παραπάνω αποτελούν γενικές παρατηρήσεις, οι οποίες νομίζω ότι ισχύουν σε μεγάλο βαθμό μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50.[11]

Εφαρμόζεται και πώς, η μέθοδος αυτή στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*; Δεν είναι απίθανο η σκηνή που διαδραματίζεται στον πίνακα να είχε συμβεί στην πραγματικότητα, δηλαδή αφορμή να υπήρξε ένα ερέθισμα από το εξωτερικό περιβάλλον. Όμως, το ζωγραφικό αποτέλεσμα είναι τόσο λεπτομερώς σκηνοθετημένο, ώστε τέτοιου είδους αντιστοίχιση ζωής-τέχνης να μοιάζει αβέβαιη. Το σίγουρο είναι ότι πηγή έμπνευσης αποτέλεσε το έργο δύο σπουδαίων ζωγράφων της περιόδου, του Pablo Picasso και του Georges Braque –για τον Γκίκα, οι Picasso και Braque είναι οι θεοί του, την εποχή εκείνη. Αναφέρομαι στους πίνακες του Picasso *Le Rêve* (*Το όνειρο*) και *La dormeuse au miroir* (*Κοιμωμένη με καθρέφτη*) και οι δύο του 1932, καθώς και σε έναν πίνακα του Braque, το *Femme à la mandoline* (*Γυναίκα με μαντολίνο*) του 1937. Ας δούμε με συντομία, τι αποκόμισε από τον καθένα ο Γκίκας. Το έργο *Le Rêve* (εικ. 3) είναι ένας από τους πιο γνωστούς πίνακες του Picasso[12] και εικονίζει την τότε ερωμένη του Marie-Therèse Walter[13] (1909-1977). Η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* μοιράζεται τα εξής στοιχεία: την αγαπημένη γυναίκα (ερωμένη για τον Picasso, σύζυγος για τον Γκίκα), τον ύπνο σε πολυθρόνα με το κεφάλι γερμένο στον δεξιό ώμο και την ταπετσαρία με τη ρομβοειδή διακόσμηση.[14] Υπάρχει όμως και μια βασική διαφορά: στο *Le Rêve* επικρατεί ερωτική πληρότητα και χαρά, ατμόσφαιρα αντίθετη από αυτή της *Αποκοιμισμένης Γυναίκας*. Την ατμόσφαιρα του έργου του Γκίκα θα την αναζητήσουμε στο *La dormeuse au miroir* (εικ. 4). Εδώ έχουμε επανάληψη των ίδιων θεμάτων (γυναίκα, ύπνος, πολυθρόνα) και κάτι παραπάνω. Ο Picasso βάζει έναν καθρέφτη που, όπως η λάμπα στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, «*πέφτει πάνω στο λαιμό της σαν να τη σκοτώνει*».[15] Από τον Braque και το *Femme à la mandoline* (εικ. 5), ο Γκίκας δανείζεται το μοτίβο της φουρκέτας, που στη γυναίκα του Braque βρίσκεται ακριβώς μπροστά της, ενώ στον πίνακα του Γκίκα μεταφέρεται και γίνεται σιδεριά του παράθυρου ή πτύχωση της κουρτίνας. Από ένα απλό μοτίβο, όμως, μεγαλύτερη σημασία έχει η χρωματική κλίμακα της *Αποκοιμισμένης Γυναίκας* που αντανακλά όχι μόνο το *Femme à la mandoline* αλλά και αρκετούς άλλους πίνακες με εσωτερικά του Braque της ίδιας περιόδου. Για να ολοκληρωθεί το ζήτημα των επιδράσεων και να δέσουν όλα όσα είπαμε, θα πρέπει να αναζητήσουμε τουλάχιστον ενδείξεις ότι ο Γκίκας πραγματικά γνώριζε αυτά τα έργα. Στην περίπτωση του *Le Rêve* δεν έχουμε ενδείξεις, αλλά αποδείξεις. Ο Γκίκας βλέπει τον πίνακα αυτόν τον Ιούνιο-Ιούλιο του 1932, στην πρώτη μεγάλη αναδρομική έκθεση που αφιερώθηκε στον Picasso, και πραγματοποιήθηκε στη Galerie Georges Petit στο Παρίσι. Για την έκθεση γράφει ένα (ανέκδοτο) κείμενο,[16] μελετά σχεδιαστικά το *Le Rêve* και κρατά σημειώσεις για τον χρωματισμό και την τονικότητά του (εικ. 6). Για τους άλλους πίνακες νομίζω ότι ενδείξεις αποτελούν η στενή φιλία του Γκίκα με τον Christian Zervos –προσωπικότητα-κλειδί για την τέχνη του Μεσοπολέμου στη Γαλλία– και η έκδοση του περιοδικού *Cahiers d'Art* που εξασφαλίζουν στον ζωγράφο πρόσβαση στο έργο των δύο Ευρωπαίων συναδέλφων του.[17]

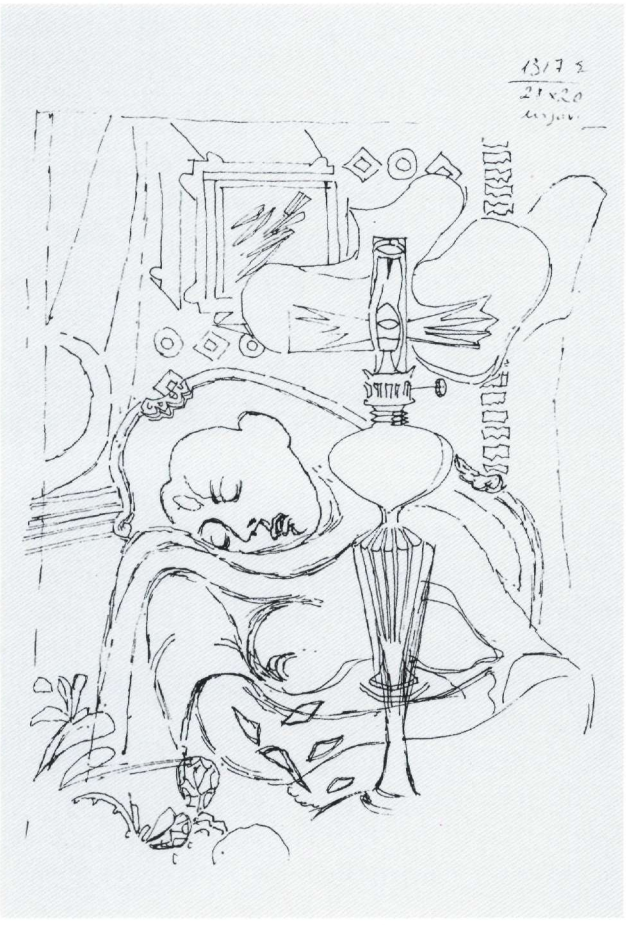


Εικ. 6. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Αντιγραφή λεπτομέρειας από το *Le Rêve* του Picasso και σημειώσεις για τον χρωματισμό και την τονικότητά του, μολύβι σε χαρτί, 19,5 x 28,5 εκ., περ. 1932. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Πινακοθήκη Γκίκα.

Για την *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* έχουν σωθεί τρία προσχέδια. Θα τα αριθμήσουμε I, II, III σύμφωνα με τη σειρά που θα πρέπει να έχουν γίνει. Από την αρχή, στο προσχέδιο I (εικ. 7) βλέπουμε τον Γκίκα να γνωρίζει τι θέλει να κάνει και πού να δώσει την έμφαση: στη λάμπα, στη γυναίκα και στο τραπέζι, που είναι και τα μόνα στοιχεία που θα περάσουν στο τελικό έργο. Στα άλλα δεν έχει δώσει οριστικές λύσεις. Ο χώρος είναι άδειος, αντί της πολυθρόνας υπάρχει καρέκλα, στο τραπέζι βρίσκεται ανοιγμένο ένα βιβλίο, τα τραπουλόχαρτα άφαντα, αντί του κανίστρου με τα λουλούδια ένα βάζο με δύο κλαδιά φυτών, δύο φρούτα, ένα κομμάτι ψω-



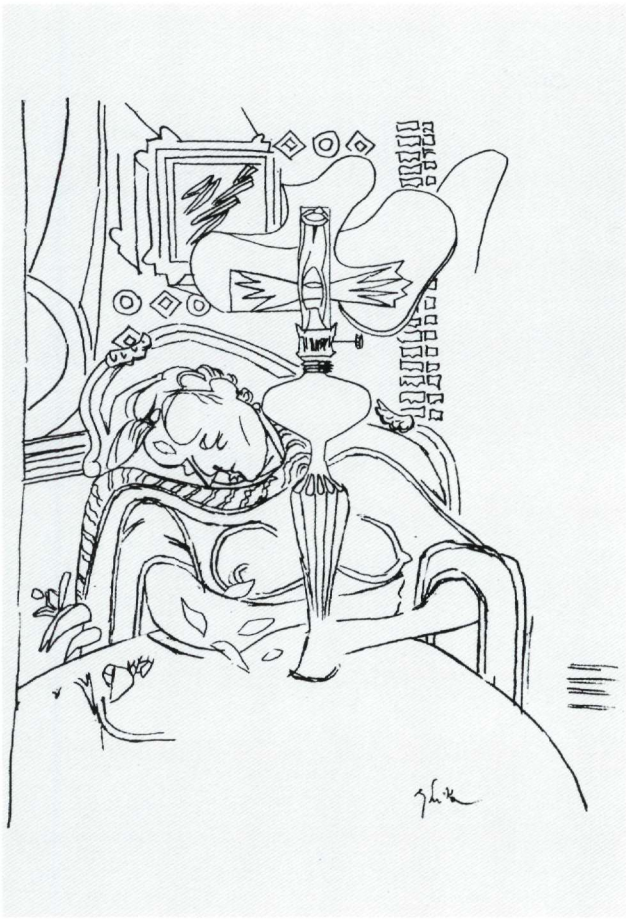
Εικ. 7. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Προσχέδιο Ι για την *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, μολύβι και κάρβουνο σε χαρτί, 35 x 25 εκ., 1943. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη-Πινακοθήκη Γκίκα.



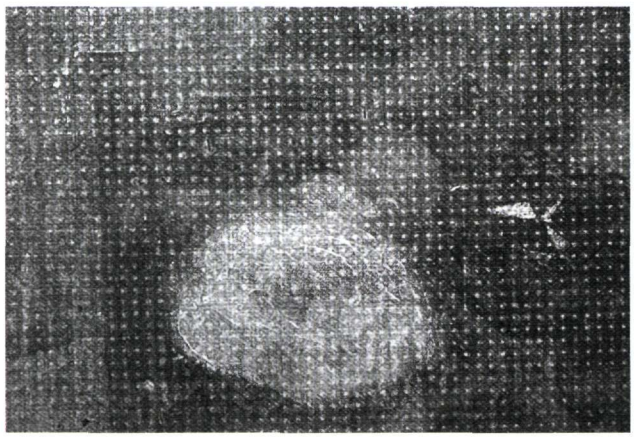
Εικ. 8. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Προσχέδιο ΙΙ για την *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, μελάνι σε χαρτί, 28 x 20 εκ., 1943, ιδιωτική συλλογή.

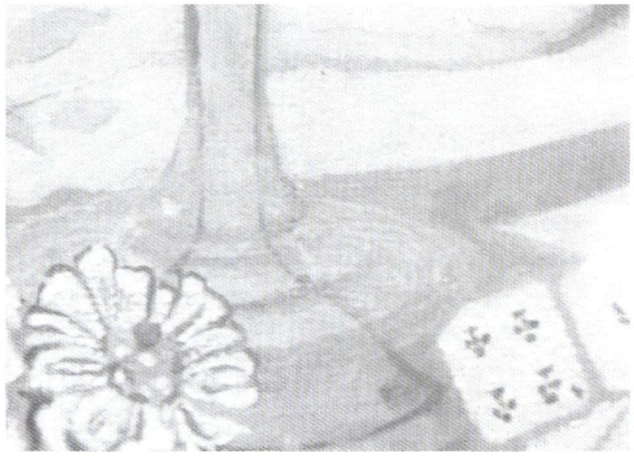
μί, το τασάκι άδειο. Το κυριότερο είναι ότι σχεδιαστικά (μαλακότερες γραμμές, ιδιαίτερη φροντίδα για τις φωτοσκιάσεις, προοπτικές βραχύνσεις) και συνθετικά (έλλειψη ισορροπίας, ανυπαρξία χώρου) το προσχέδιο Ι βρίσκεται μακριά από τον πίνακα. Με το προσχέδιο ΙΙ (εικ. 8) το τοπίο ξεκαθαρίζει και ο Γκίκας καταλήγει σε πολλά. Γίνεται δοκιμή για την τελική θέση της λάμπας, εμφανίζεται η πολυθρόνα, η στάση και οι λεπτομέρειες στη γυναίκα είναι αυτές του πίνακα, αρχίζουν να διαγράφονται κάτω αριστερά τα φύλλα με το περίγραμμα ενός λουλουδιού, πρωτοαντικρίζουμε το γυαλί με το φως της λάμπας, τον τοίχο με την ταπετσαρία και τον καθρέφτη. Οι φωτοσκιάσεις είναι υποτυπώδεις ή ανύπαρκτες, και το σχέδιο είναι σχεδόν γραμμικό. Στο προσχέδιο ΙΙΙ (εικ. 9) έχουμε το οριστικό σύστημα φωτισμού, συμπληρώνονται κάποιες λεπτομέρειες και γίνεται απόπειρα για διαφορετική θέση του κεφαλιού της γυναίκας. Είναι πολύ πιθανό να έγιναν και άλλα προσχέδια –τα οποία δεν έχουν σωθεί ή λανθάνουν σε ιδιωτικές συλλογές– καθώς σε αυτά που γνωρίζουμε, το άκρο δεξί κομμάτι του έργου δεν υπάρχει καθόλου. Μπορεί όμως και να μην έγιναν άλλα προσχέδια και η επεξεργασία σε ό,τι αφορά τη σύνθεση να συνεχίστηκε επάνω στον πίνακα.

Κατά τη μετάβαση από το χαρτί (τα προσχέδια) στο ξύλο (τον πίνακα), ο Γκίκας θα πρέπει πρώτα να μετέφερε στη γυμνή επιφάνεια του υποστηρίγματος[19] την τελική σύλληψη της σύνθεσης, και στη συνέχεια ε-



Εικ. 9. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Προσχέδιο ΙΙΙ για την *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, μολύβι σε χαρτί, 35 x 25 εκ., 1943, ιδιωτική συλλογή.





Εικ. 10. Ακτινογραφία (ακτίνες Χ) στο αριστερό μέσο πεδίο της *Αποκοιμισμένης Γυναίκας*. Διακρίνεται ο προπλασμός στο πρόσωπο της γυναίκας.

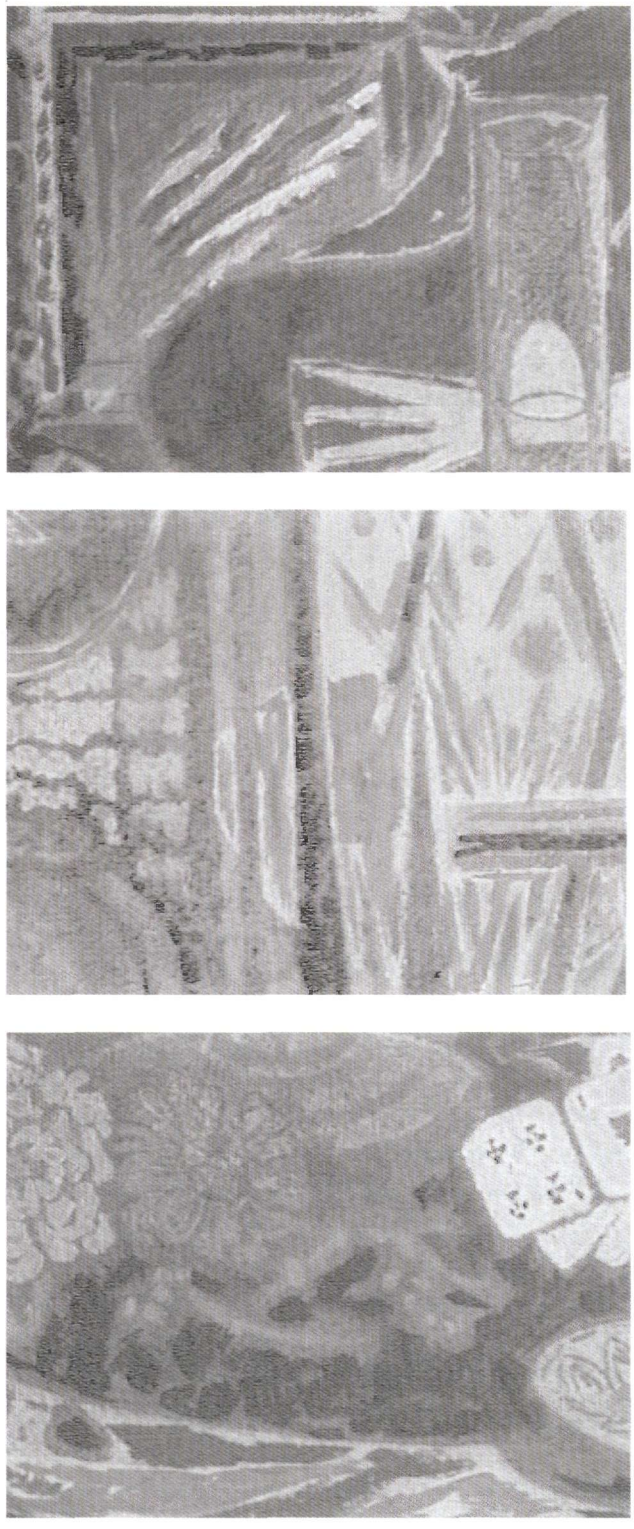
Εικ. 11. Η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*. Ανάκλαση στο υπέρυθρο φάσμα. Λεπτομέρεια.

κεί επάνω, με στοχαστικές προσαρμογές και μικροδιορθώσεις, να έχτισε χρωματικά τον πίνακα. Η απλή ακτινογραφία (εικ. 10) στη συγκεκριμένη περίπτωση, δεν μας αφήνει να δούμε το σχέδιο που λογικά κρύβεται κάτω από τα χρώματα. Μόνο στην ανάκλαση στο υπέρυθρο φάσμα μπορούμε να διαπιστώσουμε μια περιοχή (εικ. 11) όπου έχει γίνει προσαρμογή: η βάση και το πόδι της λάμπας κατέληξαν να έχουν μεγαλύτερο πάχος από ό,τι είχε αρχικά υπολογιστεί. Ο Γκίκας ολοκληρώνει σχεδόν τον πίνακα, καλύπτει την επιφάνειά του με ένα προστατευτικό στρώμα βερνικιού και τον αφήνει στην άκρη για λίγο. Ύστερα τον ξαναπιάνει και βάζει μερικές πινελιές. Αυτό μας δείχνει ο φθορισμός υπεριώδους στο ορατό φάσμα: σε διάφορα σημεία (εικ. 12 α-γ) φαίνονται οι ύστατες πινελιές επάνω από το τελευταίο ζωγραφικό στρώμα. Όσο για το ζήτημα του "ανθίβολου" που αναφέραμε παραπάνω, προς το παρόν θα περιοριστούμε στο ότι τέτοιο "ανθίβολο" στη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη δεν σώζεται, ούτε και θα πρέπει να έγινε ποτέ. Το γιατί, θα το δούμε στη συνέχεια.

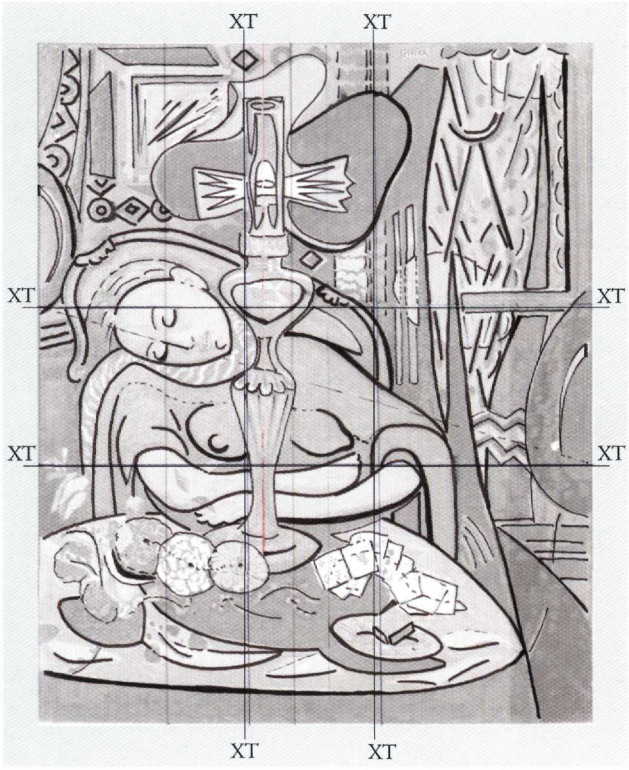
Έως τώρα, αναφερθήκαμε στη διαδικασία της σύνθεσης. Ήρθε η ώρα να ασχοληθούμε με την ίδια τη σύνθεση, σχεδιαστική και χρωματική. Ο Γκίκας έχει κάνει για το έργο μελέτη με χρυσή τομή-αρμονικές χαράξεις (εικ. 13α), και η δομή που προκύπτει εί-

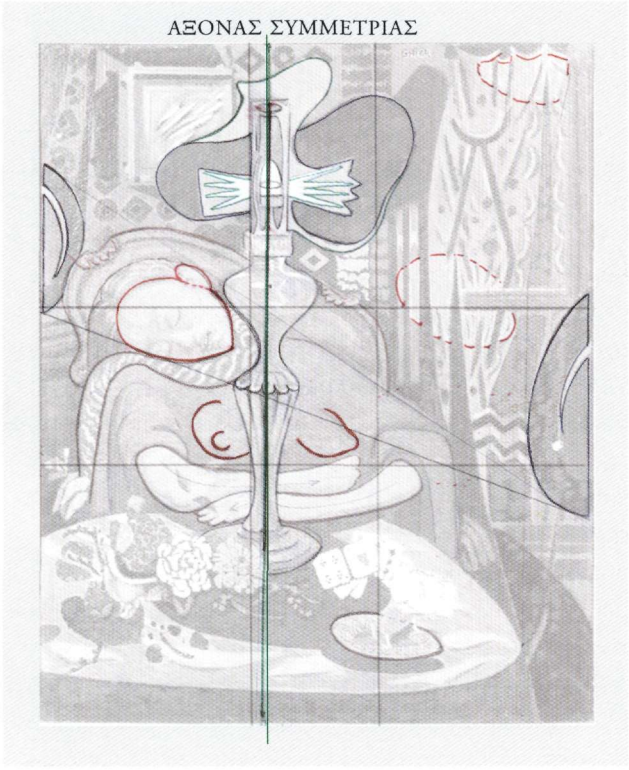
ναι ένα πολύπλοκο σύστημα αντιστοιχιών (εικ. 13 β-γ). Και συγκεκριμένα: η αριστερή άκρη της λάμπας συμπίπτει ακριβώς με την αριστερή κατακόρυφη χρυσή τομή. Το κύριο θέμα, η λάμπα που πέφτει στον λαιμό της γυναίκας, εγγράφεται στον σταυρό που δημιουργούν οι χρυσές τομές. Χωρίς να είναι ιδιαίτερα έντονες οι αρμονικές χαράξεις, κυριαρχούν οι πολύ απαλές καμπύλες που αποτελούν τμήματα ελλείψεων. Οι ευθείες γραμμές είναι μικρές. Η λάμπα, και όχι ο μέσος άξονας του πίνακα, λειτουργεί ως άξονας συμμετρίας της σύνθεσης. Το πολύπλοκο σύστημα αντιστοιχιών επικρατεί σχεδόν παντού. Δυό παραδείγματα μόνο (μερικά ακόμα στην εικ. 13 β-γ): το οβάλ κεφάλι της γυναίκας βρίσκει τον απόηχο του στην οβάλ αντανάκλαση του φωτός της λάμπας επάνω στο παράθυρο. Ο κυματισμός σχήματος Λ των τραπουλόχαρτων στο δεξί μέρος αντανακλάται στο δεξί μέρος με ίδιο κυματισμό των λουλουδιών. Τίποτα δεν είναι τυχαίο. Όλα είναι υπολογισμένα, ηθελημένα, προμελετημένα –και αν όχι με διαιρέσεις και χάρακα στις παραμικρές λεπτομέρειες, τότε με το μάτι, αφού ο Γκίκας ήταν πολύ έμπειρος στις χαράξεις και τους υπολογισμούς. Προκειμένου μάλιστα να εξυπηρετηθούν οι ανάγκες της σύνθεσης, δεν διστάζει να κάνει οπτικές ακροβασίες: για να μη διασπαστεί η γραμμή των χεριών της γυναίκας αφαιρεί τελείως τον μίσχο από ένα φυτό που βρίσκεται στο κάνιστρο και τα φύλλα του κρέμονται στον αέρα.[20] Η χρωματική κλίμακα της *Αποκοιμισμένης Γυναίκας* κινείται ανάμεσα στις όμπρες (ψημένη και ωμή), το πράσινο (κοβαλτίου και veronese), τις σιένες, τις σέπιες, το vermillion (στη λάμπα) και την ώχρα (και διακριτικό κόκκινο του καδμίου στην τράπουλα και το σπιρτόκουτο). Γαιώδη, θερμά, γλυκά χρώματα.

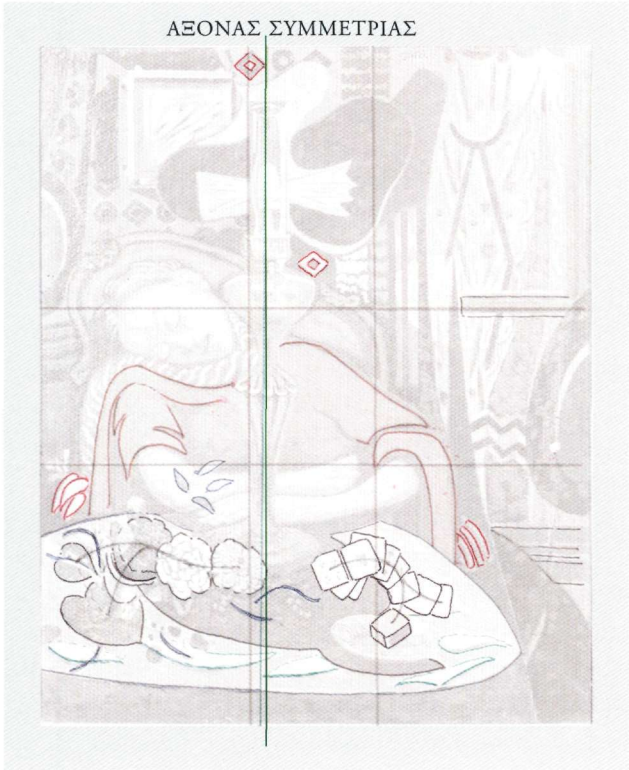
Οφείλουμε κάποιες εξηγήσεις, γι' αυτό και εδώ, είναι απαραίτητη μια παρέκβαση. Η χρυσή τομή, η γεωμετρική αναλογία που έχει αριθμητική έκφραση το 1,618, είναι μέθοδος εφαρμογής μιας ασύμμετρης αρμονίας επάνω σε ένα έργο τέχνης, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη *Μαντόνα των Βράχων* (Παρίσι, Λούβρο) του Leonardo da Vinci. Στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* κυριαρχεί αυτός ο ρυθμός της δυναμικής ισορροπίας που δεν είναι όμως συμμετρική, όπως δεν είναι και η δυναμική ισορροπία που χαρακτηρίζει το ανθρώπινο σώμα και κάθε τι στη φύση. Το ενδιαφέρον για τη χρυσή τομή ξεκινά την Αναγέννηση –με έναυσμα τις παρατηρήσεις της ευκλείδειας γεωμετρίας– και κορυφώ-



Εικ. 12 α-γ. *Αποκοιμισμένη Γυναίκα.* Ορατό φάσμα-φθορισμός υπεριώδους. Λεπτομέρειες του πίνακα. Διακρίνονται, με έντονο μαύρο, περιοχές με επιζωγραφίσεις επάνω από το τελευταίο ζωγραφικό στρώμα.







Εικ. 13 α-γ. Ανδριάνα Βερβέτη, Μελέτες πάνω στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, α) αρμονικές χαράξεις, β-γ) παραδείγματα από την οργάνωση της σύνθεσης· με ίδιο χρώμα επισημαίνονται οι αντιστοιχίες της δυναμικής ισορροπίας του πίνακα (όπου ΧΤ= Χρυσή Τομή).

νεται με το περίφημο σύγγραμμα[21] *Divina Proportione* (Βενετία 1507) του μαθηματικού Luca Pacioli (περ. 1445-1517). Οι οπαδοί της χρυσής τομής, της αποδίδουν εγγενείς ιδιότητες αρμονίας και χάρης. Την εποχή του Γκίκα (και λίγο πριν) η φιλολογία περί χρυσής τομής είχε ξαναφουντώσει και συμπυκνώνεται στα βιβλία[22] του Ρουμάνου Matila Ghyka (1881-1965) *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (1927) και κυρίως στο δίτομο *Le nombre d'or* (1931), όπου οι αρμονικές χαράξεις επενδύονται και με έναν μανδύα εσωτερισμού, αποκρυφισμού και μαγείας. Από αυτά τα βιβλία έχει επηρεαστεί ο Γκίκας στο έργο του[23] και σε αυτά έχει βασιστεί για να συνθέσει το 1937 –μαζί με τον Δημήτρη Πικιώνη– την ύλη του τελευταίου τεύχους του πρωτοποριακού (για τα μέτρα της εποχής) περιοδικού *Το Τρίτο Μάτι*[24] με γενικό τίτλο: «Ο Νόμος του αριθμού στη φύση και την τέχνη». Σε αυτό

Εικ. 14. Η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, λεπτομέρεια. Διακρίνεται η κρυπτική επιγραφή: ΠΜΜΥΜ.

το σημείο ας κλείσουμε την παρέκβαση αυτή.

Ας πιάσουμε τον πίνακα πάλι από την αρχή και ας εξετάσουμε συνοπτικά ένα ένα τα στοιχεία που τον απαρτίζουν. Είδαμε ότι για τον Γκίκα η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* δεν είναι μια οποιαδήποτε γυναίκα, είναι η γυναίκα του. Η συζυγική σχέση εξηγεί εν μέρει και την επιλογή της χρωματικής γκάμας. Χρώματα γλυκά και θερμά αρμόζουν σε ένα αγαπημένο πρόσωπο. Στη συζυγική σχέση, οφείλεται ακόμα το γεγονός ότι, ενώ η γυναίκα φαίνεται ντυμένη, ουσιαστικά είναι γυμνή –τα στήθη διαγράφονται κάτω από το ρούχο σαν αυτό να μην υπήρχε. Σε ένα αντρόγυνο –σε μια κοινωνία δύο προσώπων– ο βαθμός της οικειότητας είναι τέτοιος, ώστε στα μάτια του ενός ο άλλος να φαίνεται ντυμένος ενώ είναι γυμνός (και το αντίστροφο). Η γυναίκα κοιμάται σε άβολη στάση και με το στόμα ανοιχτό. Η λάμπα «*πέφτει πάνω στον λαιμό της σαν να τη σκοτώνει*». Περιττεύει εδώ να επεκταθούμε στην πασίγνωστη και πολυχρησιμοποιημένη στην τέχνη, συμβολική σύνδεση ανάμεσα στον Ύπνο και τον Θάνατο, με κεφαλαίο για να θυμηθούμε ότι στην ελληνική μυθολογία ήταν δίδυμα αδέρφια. Η εντύπωση του θανάτου επιτείνεται από το ανοιχτό στόμα και τα σταυρωμένα χέρια, όπως σε ένα νεκρό που έχει χαθεί πλέον ο έλεγχος του σώματος. Ακόμα, ο Γκίκας θα πρέπει να ανησυχούσε ιδιαίτερα για τη γυναίκα του, και η ανησυχία αυτή αναπαράγεται με πένθιμο τρόπο στον πίνακα. Ήταν 12 χρόνια μεγαλύτερή του, άρα είχε λιγότερες πιθανότητες να επιβιώσει από τη δοκιμασία της Κατοχής και υπέφερε περισσότερο.[25] Η σχετική οικονομική επιφάνεια του Γκίκα δεν μπορούσε να εξασφαλίσει το μέλλον σε τέτοιους χαλεπούς καιρούς.

Η λάμπα είναι απειλητική («*lampe à petrole menaçante*») και βγάζει ένα ζοφώδες, ωχρό, μαυροπράσινο φως. Ο Γκίκας είναι κατά βάση ζωγράφος τοπίων και είναι συνήθως το φυσικό ηλιακό φως που τον θέλγει. Στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* έχουμε τη μοναδική περίπτωση όπου το φως της φλόγας (αντί του ηλιακού φωτός) δεν υπάρχει απλώς για να φωτίζει αλλά είναι και πρωταγωνιστής του έργου.[26] Μια φράση του Jean Clair για τη ζωγραφική του Picasso[27] θα μας χρησιμεύσει ως σχόλιο, σχετικό με τη χρήση του φωτός της λάμπας στη ζωγραφική του Γκίκα και ειδικότερα στον πίνακα που εξετάζουμε. Ο αναγνώστης ας αντικαταστήσει το όνομα του Ισπανού με το όνομα του Έλληνα. «[...] *c'est comme autrefois à la lumière de la flamme que se dérouleront chez Picasso les scènes qui demeurent liés à la mort et à l'amour en tant qu' épiphanies de l'individu*».[28] Το ίδιο συμβαίνει και στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*. Μια σκηνή έρωτα («*η πρώτη μου γυναίκα*») και θανάτου («*η λάμπα πέφτει στον λαιμό της σαν να τη σκοτώνει*») διαδραματίζεται υπό το φως της φλόγας. Για να ολοκληρώσουμε τα περί λάμπας, ας ρίξουμε μια ματιά στο τμήμα της που βρίσκεται ακριβώς κάτω από το γυαλί (εικ. 14). Είναι το σημείο που ενώνεται το γυαλί με το κυρίως σώμα της λάμπας και που στα προσχέδια ΙΙ και ΙΙΙ (εικ. 8, 9) φέρει παραλληλόγραμμες οπές. Στον πίνακα όμως υπάρχει κάτι διαφορετικό. Αντί των παραλληλόγραμμων, εμφανίζεται μια ευδιάκριτη κρυπτική επιγραφή: ΠΜΜΥΜ. Τι μπορεί να σημαίνουν αυτά τα αρχικά, δεν το γνωρίζω. Πιθανολογώ ότι πρόκειται για κάποιου είδους κώδικα ανάμεσα στον Γκίκα και τη γυναίκα του. Μπορεί πάλι, να είναι κάτι σαν απόκρυφη επίκληση. Δεν γνωρίζω.

Επάνω στο τραπέζι και μέσα στο κάνιστρο είναι τοποθετημένα ένα κόκκινο και ένα ροζ γαρίφαλο (dianthus caryophyllus) και μια ώριμη (στο δίσκο της φαίνονται σπόρια) κίτρινη μαργαρίτα. Το γαρίφαλο συμβολίζει, ιδίως στην αναγεννησιακή ζωγραφική, το γάμο, το συζυγικό δεσμό. Το κόκκινο είναι το χρώμα του αίματος, το χρώμα του μαρτυρίου. Η επίσημη ονομασία της κίτρινης μαργαρίτας είναι chrysanthemum coronarium και ίσως αυτό να μη διέφευγε από τις γνώσεις του Γκίκα (το εύρος των ενδιαφερόντων του ήταν πολύ μεγάλο). Chrysanthemum, χρυσάνθεμο, νεκράνθεμο και ε-

πανερχόμαστε σε μια δυσοίωνη συμβολική.[29] Στο δεξί μέρος του τραπεζιού βλέπουμε σκορπισμένα τραπουλόχαρτα –η γυναίκα αποκοιμήθηκε αφού πρώτα έριξε τα χαρτιά. Η εισαγωγή του μοτίβου αυτού δεν έγινε χωρίς λόγο. Τα τραπουλόχαρτα είναι το σύμβολο της τύχης (και των ιδιοτροπιών της) και ένδειξη ανασφάλειας για το μέλλον. Επιπλέον, η παρουσία τους εξηγείται από τη γοητεία που για την Αντιγόνη Γκίκα είχε ο,τιδήποτε απόκρυφο –τρίτη φορά που χρησιμοποιήσαμε τη λέξη. Όπως προκύπτει από τα κατάλοιπα των χαρτιών της που σώζονται στο Αρχείο Γκίκα, ήταν τακτική αναγνώστρια του θεοσοφικού περιοδικού *Ιλισσός* και τα προσωπικά της τετράδια είναι γεμάτα με σκέψεις σχετικές με θέματα εσωτερισμού. Από τον αποκρυφισμό μέχρι τη χαρτομαντεία, η απόσταση είναι μικρή.

Ας σταθούμε λίγο. Τι δουλειά έχουν στη ζωγραφική ενός Έλληνα του 20ού αιώνα οι όροι: απόκρυφος, εσωτερισμός, θεοσοφία; Πρόκειται για ρεύματα όχι ακριβώς ίδια αλλά ομοειδή και παράλληλα, που αναπτύσσονται από τον 18ο αιώνα στην Ευρώπη, και έρχονται στην Ελλάδα με καθυστέρηση –όπως όλα τα αχώνευτα δάνεια. Νομίζω ότι αποτελούν προσπάθειες δημιουργίας –με παλιά υλικά– μιας καινούριας πνευματικής παράδοσης σε αντικατάσταση εκείνης που ο Δυτικός Κόσμος έχασε με την επικράτηση της λογοκρατούμενης επιστήμης ακόμα και στους τομείς όπου αυτή δεν έχει δικαιοδοσία. Προσπάθειες καταδικασμένες να πέσουν στο κενό, γιατί οι πνευματικές παραδόσεις δεν είναι ατομικό έργο, σκοτεινές πρακτικές και νοητικές συλλήψεις. Παρέσυραν όμως αρκετούς, ανάμεσά τους και σοβαρούς ανθρώπους, όπως ο W. B. Yeats που για λίγο καιρό ήταν μαθητής της διαβόητης Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) που ίδρυσε τη Θεοσοφική Εταιρία, ή ο Ολλανδός ζωγράφος Piet Mondrian (1872-1944) που έως το τέλος της ζωής του ήταν πιστός οπαδός –και στα γραπτά του και στους πίνακές του– της θεοσοφίας. Στον τόπο μας, εκείνος που γνώριζε βαθιά και είχε μελετήσει εξονυχιστικά τα κινήματα αυτά, ήταν ο Άγγελος Σικελιανός και στηρίχτηκε πάνω τους για να διαμορφώσει, κατά ένα μέρος, τη Δελφική Ιδέα.[30] Οπωσδήποτε, η επίδρασή τους στα ελληνικά πράγματα παραμένει ανερεύνητη. Ο Γκίκας ήταν καλός γνώστης της σχετικής (παρα)φιλολογίας. Στη βιβλιοθήκη του, κατέχουν περίοπτη θέση τα βιβλία της Blavatsky, του Gérard Encausse (1865-1921) και πολλών άλλων, γεγονός που σημαίνει ότι του ασκούσαν κάποια έλξη. Δεν είναι τυχαίο ότι στο μοναδικό (σωζόμενο στο Αρχείο Γκίκα) γράμμα που του απευθύνει ο Σικελιανός,[31] τον παρακαλεί να του δανείσει ένα βιβλίο του μαρκήσιου Alexandre Saint-Yves D'Alveydre (1842-1909). Ούτε είναι τυχαίο ότι οι αρμονικές χαράξεις (που, όπως είδαμε, ο Γκίκας τις έχει χρησιμοποιήσει και στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*) και η θεωρία τους, είχαν σχεδόν υιοθετηθεί από τα απόκρυφα ρεύματα. Ας προχωρήσουμε όμως.

Για τα στοιχεία του πίνακα που έχουμε αφήσει (το τασάκι με το σπιρτόκουτο, τον καθρέφτη και το παράθυρο με την κουρτίνα) δεν έχουμε κάτι ιδιαίτερο να πούμε. Δεν φαίνεται να κρύβεται κάποιος συμβολισμός πίσω τους. Είναι εκεί γιατί πρέπει να είναι, γιατί εξυπηρετούν τις ανάγκες της σύνθεσης και την ισορροπία της, γιατί μπορεί να υπήρχαν και στην πραγματικότητα και ο Γκίκας να ζωγράφισε ό,τι έβλεπε. Λίγα λόγια μόνο για τον καθρέφτη. Με αυτόν, ο Γκίκας αντιγράφει τον εαυτό του. Είναι η τέταρτη φορά που χρησιμοποιεί το εύρημα του καθρέφτη, η επιφάνεια του οποίου αυλακώνεται από λάμψεις φωτός (εικ. 15 α-δ). Του άρεσε και το ξαναβάζει.

Πλησιάζουμε προς το τέλος. Μένει να διευκρινίσουμε τη σημασία που είχε για τον ίδιο τον ζωγράφο η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* καθώς και το πώς εντάσσεται στο σώμα των έργων του εκείνης της περιόδου (και γενικότερα). Για τον Γκίκα, ο συγκεκριμένος πίνακας είχε ξεχωριστή σημασία. Τρία χρόνια μετά την ολοκλήρωσή του, περιλαμβάνεται στην πρώτη αναδρομική έκθεση που αφιερώθηκε στον Γκίκα στην αίθουσα του Βρετανικού Συμβουλίου στην Αθήνα. Τριάντα χρόνια αργότερα, το 1973, φιλοξενείται στην Εθνική Πινακοθήκη στη δεύτερη, και μεγαλύτερη, αναδρομική έκθεση του Γκίκα.[32] Και στις δύο εκθέσεις, η επιλογή των έργων ήταν αποκλειστικά δική του. Ακόμα, ο πίνακας ήταν ανεκτίμητος αφού ποτέ δεν τέθηκε ζήτημα πώλησής του. Παρέμεινε στη συλλογή του ζωγράφου για 61 χρόνια, από τη δημιουργία του έως τον θάνατο του Γκίκα. Και δεν θα μπορούσε να γίνει αλλιώς: αν του έβαζε τιμή, θα ήταν σαν να ξεπουλούσε το παρελθόν του ή την ίδια του τη γυναίκα. Γι' αυτό και λέγαμε παραπάνω ότι για την *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* δεν θα πρέπει να έγινε ανθίβολο. Δεν υπήρξε θέμα αγοραστικής προοπτικής, άρα κάτι τέτοιο ήταν άχρηστο. Επιπλέον, στην κατοικία-εργαστήριο του ζω-

Εικ. 15 α-δ. Το επαναλαμβανόμενο μοτίβο του καθρέφτη σε διάφορους πίνακες του Γκίκα: α) Η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, λεπτομέρεια, β) *Οπωροπωλείο Απόλλων*, λάδι σε μουσαμά, 55 x 64 εκ., 1939, λεπτομέρεια. Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη, γ) *Σύνθεση σε δύο κλίμακες*, λάδι σε μουσαμά, 60 x 60 εκ., 1939, λεπτομέρεια, ιδιωτική συλλογή, δ) *Εσωτερικό με γυναίκα και καθρέφτη*, λάδι σε ξύλο, 39 x 59 εκ., 1940, λεπτομέρεια, ιδιωτική συλλογή.

γράφου της οδού Κριεζώτου 3, το έργο βρισκόταν κρεμασμένο στην πιο περίοπτη θέση στο δωμάτιο του πατρογονικού γραφείου (εικ. 16) και πλαισιωνόταν από ορθόδοξες εικόνες. Στους άλλους τοίχους του δωματίου, ο Γκίκας είχε τοποθετήσει τις δύο αυτοπροσωπογραφίες του, το πορτραίτο της γιαγιάς και του πατέρα του,[33] καθώς και φωτογραφίες της μητέρας του που δεν αποτόλμησε ποτέ να τη ζωγραφίσει. Με άλλα λόγια είχε συγκεντρώσει σε ένα δωμάτιο όλα τα πρόσωπα που του ήταν σημαντικά και πολύτιμα, και στο επίκεντρο βρισκόταν η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*.

Την περίοδο της γερμανικής Κατοχής η τέχνη του Γκίκα αλλάζει. Ενώ ποσοτικά παραμένει η ίδια, το ύφος γίνεται πιο ρεαλιστικό, το θεματολόγιο μετατοπίζεται προς τα εσωτερικά σε βάρος των τοπίων, και περιορίζεται η χρήση του λαδιού. Τους λόγους θα τους αναζητήσουμε στις ιδιαίτερες συνθήκες που επικρατούσαν. Η μετακίνηση στο ύπαιθρο ήταν δύσκολη, μια που χρειαζόταν άδεια των αρχών της Κατοχής για μετακινήσεις εκτός πόλεων, η αγοραστική κίνηση για έργα ζωγραφικής είχε απονεκρωθεί, τα χρώματα του λαδιού είχαν εξαφανιστεί από το εμπόριο γιατί ήταν απαραίτητα στην πολεμική βιομηχανία· για αυτό και ο Γκίκας αναγκάζεται να χρησιμοποιήσει περισσότερο τις τέμπερες από σωληνάρια που θα πρέπει να είχε πριν από τον Πόλεμο. Στην ουσία της, όμως, η ζωγραφική του παραμένει αναλλοίωτη. Είναι μια ζωγραφική που δεν την αγγίζει η Ιστορία. Ούτε ο ίδιος στη ζωή του αναμίχθηκε ιδιαιτέρως στα κοινά. Έτσι θέλησε, έτσι έκανε (σωστά ή λαθεμένα, είναι άλλο θέμα). Στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* έχουμε την εξαίρεση –μαζί με άλλους, το πολύ, δυο-τρεις πίνακες– που επιβεβαιώνει τον κανόνα. Εδώ, ο Γκίκας ακροπατά στα χωράφια της Ιστορίας και αφήνει τη μοίρα των άλλων (της γυναίκας του) να αποτυπωθεί κρυφά, με χρώματα επάνω σε ένα κομμάτι ξύλο.

Εικ. 16. Δωμάτιο γραφείου στην κατοικία-εργαστήριο του Γκίκα στην οδό Κριεζώτου 3 (δωρεά στο Μουσείο Μπενάκη). Στο κέντρο η *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*.

Σε εκείνη την αδημοσίευτη συνέντευξη[34] του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα που αναφέραμε στην αρχή, παραλείψαμε μια φράση σχετική με την *Αποκοιμισμένη Γυναίκα*, για να την προσθέσουμε στον επίλογο. «*C'est un tableau désespéré* [...]». «*Είναι ένας πίνακας ανέλπιδος*». Και ναι, και όχι. Η ζωγραφική, η τέχνη γενικότερα, δεν είναι ποτέ ανέλπιδη, όσο και αν καμιά φορά θέλει να είναι.

Νίκος Π. Παΐσιος
Πινακοθήκη Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Οφείλω ευχαριστίες σε όσους με βοήθησαν στο γράψιμο αυτής της μικρής μελέτης. Στην Ιωάννα Προβίδη για τη δεκαετή υποστήριξή της. Στην Ιωάννα Μωραΐτη για τη βοήθειά της στην ανεύρεση του φωτογραφικού υλικού από τη φωτοθήκη του Αρχείου Γκίκα. Στην Ανδριάνα Βερβέτη για τον κόπο της στη μελέτη της οργάνωσης της σύνθεσης και για τις συζητήσεις που είχαμε. Στην Πίτσα Τσάκωνα και στις Γεωργία Αγγέλου, Ντίνα Ευαγγελίου και Ντόρα Πικιώνη της Βιβλιοθήκης του Μουσείου Μπενάκη για την πάντα πρόθυμη βοήθειά τους στην αναζήτηση των κατάλληλων βιβλίων. Τον Αλέκο Ζάννα για την παροχή υλικού απο το Αρχείο Γκίκα, τον Jean-Pierre De Rycke για τις υποδείξεις του και τον Βασίλη Πασχάλη του Τμήματος Συντήρησης για τις φωτογραφίσεις στο υπέρυθρο και στον φθορισμό υπεριώδους.

1. Για ένα μικρό ιστορικό της Δωρεάς Γκίκα στο Μουσείο

Μπενάκη, βλ. Φ-Μ. Τσιγκάκου, Η δωρεά Γκίκα στο Μουσείο Μπενάκη – Ένα νέο μουσείο δημιουργείται, στο: *Προσωπογραφία του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Πρακτικά διημερίδας, Ακαδημία Αθηνών, 24-25 Οκτωβρίου 1997* (Αθήνα 1998) 26-31.

2. Η ζωγραφική με καζεΐνη είναι παραλλαγή της ζωγραφικής με αυγοτέμπερα. Η καζεΐνη είναι το ίζημα που προκύπτει από την οξειδωτική επεξεργασία του γάλακτος και χρησιμοποιείται ως συνδετικό μέσο για τα χρώματα, όπως ο κρόκος του αυγού στην αυγοτέμπερα. Τα χρώματα καζεΐνης κυκλοφορούν στο εμπόριο έτοιμα σε σωληνάρια, βλ. R. J. Gettens, G. L. Stout, *Painting Materials: A Short Encyclopedia* (Νέα Υόρκη 1966) 7-9· *The [Macmilan] Dictionary of Art* V (1996) *s.v.* Casein 912-13 (J. Stephenson).

3. Σύντομα θα αρχίσουν οι εργασίες συντήρησης σε όλα τα έργα της Δωρεάς Γκίκα.

4. Στο κάτω δεξί και πάνω αριστερό τεταρτημόριο του πίνακα, με διάμετρο 12 χιλ. και 6 χιλ. αντίστοιχα.

5. Αδημοσίευτη συνέντευξη στον φωτογράφο J.-F. Bonhomme, Αθήνα, Οκτώβριος 1992. Δακτυλόγραφο στο Αρχείο Γκίκα με μεταγενέστερες υπαγορευμένες διορθώσεις και συμπληρώσεις του καλλιτέχνη.

6. Για τη δράση της Τίγκης Γκίκα, βλ. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Γράμματα στην Τίγκη,* επιμ. Ι. Προβίδη-Κριτσέλη (Αθήνα 1991).

7. *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* 1 (Αθήνα 1943). Συνεχίζει να εκδίδεται έως τις μέρες μας. Το εξώφυλλο έχει φιλοτεχνηθεί ολόκληρο από τον Γκίκα.

8. Είναι γνωστή η εμμονή του Γκίκα στους εσωτερικούς χώρους, βλ. στο *Ghika – Τα εργαστήρια του καλλιτέχνη* (κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1999).

9. Όπως προκύπτει από τα χιλιάδες σχέδια και το αρχείο του που έχουν κληροδοτηθεί στο Μουσείο Μπενάκη.

10. Τέτοια διαφανή χαρτιά (tracing papers) έχουν σωθεί πολλά στη Δωρεά Γκίκα. Τη λειτουργία τους αποκαλύπτει η ανέκδοτη συνέντευξη του ζωγράφου John Craxton (Αθήνα, 27 Φεβρουαρίου 2000), επιστήθιου φίλου του Γκίκα, απομαγνητοφώνηση της οποίας βρίσκεται στο Αρχείο Γκίκα. Η συνομιλία εντάσσεται στο πρόγραμμα συνεντεύξεων με όσους γνώριζαν καλά τον ζωγράφο, που έχει καταρτίσει το Μουσείο Μπενάκη.

11. Αργότερα, φαίνεται ότι απελευθερώνεται, τόσο συνθετικά –δεν εφαρμόζει με περισσή αυστηρότητα τις αρμονικές χαράξεις όπως έκανε πριν–, όσο και χρωματικά.

12. Διεξοδικότερα για το *Le Rêve,* βλ. Christie's, *The collection of Victor and Sally Ganz* (κατάλογος δημοπρασίας, Νέα Υόρκη 1997) 160-69.

13. Πρώτος ο Νίκος Χατζηνικολάου (N. Hadjinikolaou, Ghika, στο: *Four painters of contemporary Greece* [κατάλογος έκθεσης, The Wildenstein Galleries, Λονδίνο 1975] 30-34) επισήμανε τη συγγένεια του *Le Rêve* με τη ζωγραφική του Γκίκα αναφερόμενος γενικότερα στο έργο του. Πιο συγκεκριμένα για την επιρροή του *Le Rêve* στην *Αποκοιμισμένη Γυναίκα,* βλ. M. Tsikouta, *Les influences dans la peinture grecque après 1945* II (Παρίσι 1991) (διδ. διατριβή στο Université de Paris-Sorbonne IV) 214.

14. Βιογραφικά και ανάλυση της επίδρασής της στη ζωγραφική του Picasso, βλ. R. Rosenblum, Picasso's blond muse: The reign of Marie-Thérèse Walter, στο: W. Rubin (επιμ.), *Picasso and portraiture* (κατάλογος έκθεσης, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 1996) 337-83, και συνοπτικότερα στο P. Daix, *Dictionnaire Picasso* (1995) 901-09.

15. Να προσθέσουμε, σε σχέση και με τους δύο πίνακες του μεγάλου Ισπανού, μια υπόγεια επίδραση: και στο *Le Rêve* και στο *La dormeuse au miroir* κυριαρχεί ένας (σχεδόν) απροκάλυπτος ερωτισμός (το μισό πρόσωπο της γυναίκας, το αριστερό γυμνό στήθος, τα πλεγμένα δάχτυλα –στο πρώτο έργο–, ο κορμός με τα γυμνά στήθη, στο δεύτερο). Από την *Αποκοιμισμένη Γυναίκα* αναδύεται μόνο ένα ευγενικό άρωμα ερωτισμού, που εκφράζεται με τα στήθη της γυναίκας που διαγράφονται κάτω από το ρούχο της, σαν να μην ήταν ντυμένη, και με το αρσενικό στοιχείο της λάμπας. Βλ. και παρακάτω στο κείμενο.

16. *Exposition Picasso à la Galerie Georges Petit.* Φάκελος ανέκδοτων κειμένων. Αρχείο Γκίκα - Μουσείο Μπενάκη.

17. Για τα *Cahiers d'Art,* τον Christian Zervos και τη σχέση του με τον Γκίκα, βλ. J.-P. De Rycke, La correspondance Ghika-Zervos, *Μουσείο Μπενάκη* 1 (2001) 137-48.

18. Αξίζει να σημειωθεί η μεγάλη απόσταση που χωρίζει το προσχέδιο Ι από το προσχέδιο ΙΙΙ, καθώς και η ολοκληρωτική αλλαγή των περιεχομένων του τραπεζιού από το προσχέδιο Ι στον τελικό πίνακα. Για παράδειγμα, τα δύο φρούτα και το κομμάτι ψωμί (στο προσχέδιο Ι) που είναι μια κραυγαλέα υπόμνηση των κακουχιών της γερμανικής Κατοχής, έχουν αντικατασταθεί στον πίνακα από τα λουλούδια.

19. Το αν είχε προετοιμάσει το ξύλο πριν περάσει το τελικό προσχέδιο, μένει προς διερεύνηση.

20. Και ακόμα, και η πολυθρόνα έχει παραμορφωθεί, έτσι ώστε να εφαρμόζει στο σώμα της γυναίκας, σαν να είχε φτιαχτεί μόνο για εκείνη και τη στάση στην οποία κάθεται στον πίνακα.

21. Περίφημο για την εικονογράφησή του με 60 σχέδια του da Vinci.

22. Αντίτυπά τους υπάρχουν στη Βιβλιοθήκη Γκίκα του Μουσείου Μπενάκη.

23. Έως τα τέλη της δεκαετίας του '50, περίοδος που συμπίπτει με τη συνθετική απελευθέρωσή του (βλ. και παραπάνω στο κείμενο, και σημ. 11). Για την επίδραση της χρυσής τομής στο έργο του Γκίκα, βλ. Π. Μ. Μυλωνάς, Περί του «αρχιτέκτονος» Νικολή Χατζηκυριάκου-Γκίκα – Αναμνήσεις τινες, στο: *Προσωπογραφία του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα* (σημ. 1) 58-60.

24. *Το Τρίτο Μάτι* 7-12 (1937).

25. Ας μου επιτραπεί στο σημείο αυτό να παραθέσω μια μαρτυρία. Ακριβή φίλη και πολύτιμη συνεργάτης του Γκίκα, τον θυμάται να διηγείται πως κατά τη διάρκεια της Κατοχής, όταν γύριζε το βράδυ στο σπίτι του, η Τίγκη του προσέφερε το μοναδικό πιάτο φαγητό που υπήρχε, προσπαθώντας να τον πείσει ότι εκείνη είχε ήδη δειπνήσει.

26. Υπενθυμίζω τον αρχικό τίτλο του πίνακα: *Λάμπα και Νύχτα ή Λάμπα τη Νύχτα.*

27. Βλ. J. Clair, Le someil de cents ans, στο: V. Monnier, J. Clair, *Balthus – Catalogue Raisonné de l' oeuvre complet* (Paris 1999) 22.

28. Μετάφραση: «[...] *είναι, όπως άλλοτε, στο φως της φλόγας που εκτυλίσσονται, στο έργο του Picasso, οι σκηνές που συνδέονται με τον θάνατο και τον έρωτα ως επιφάνειες του ατόμου*». Η λέξη "επιφάνεια" εδώ, έχει τη σημασία της επίσκεψης του θείου, της έλλαμψης, όπως η συνάντηση με το θείο που γίνεται τη στιγμή του έρωτα ή του θανάτου.

29. Η ερμηνεία είναι εδώ επισφαλής. Γιατί να μην έβαζε ένα κανονικό χρυσάνθεμο αντί της κίτρινης μαργαρίτας (που μόνο στο επιστημονικό της όνομα θυμίζει χρυσάνθεμο), αν ήθελε να φορτίσει τον πίνακα με τέτοιο συμβολισμό; Μια πιθανή απάντηση είναι ότι η παρουσία του χρυσάνθεμου μαζί με γαρίφαλο είναι ασύμβατη, καθώς έχουν διαφορετικές περιόδους ανθοφορίας. Δεν θα πρέπει πάντα να αναζητούμε συμβολισμούς εκεί όπου δεν υπάρχουν.

30. Για τον Yeats, βλ. το κλασικό R. Ellmann, *Yeats – The man and the masks* (London 1987[2]) 58-72. Για τον Mondrian, H. Kramer, Mondrian and mysticism, *The New Criterion* XIV,1 (1995). Για τον Σικελιανό, Ζ. Λορεντζάτος, *Μελέτες* Α΄ (Αθήνα 1995) 272-74.

31. Βλ. Α. Σικελιανός, *Γράμματα*, φιλ. επιμ. Κ. Μπουρναζάκης (Αθήνα 2000) 583.

32. Βρετανικό Συμβούλιο, Νοέμβριος 1946 και Εθνική Πινακοθήκη, Μάιος 1973, αντίστοιχα.

33. α) Αυτοπροσωπογραφία, λάδι σε ξύλο, 21,6 x 12,8 εκ., 1921, β) Αυτοπροσωπογραφία, λάδι σε μουσαμά, 60 x 44 εκ., 1942, γ) Προσωπογραφία Ελένης Θ. Γκίκα, λάδι σε μουσαμά, 56 x 44,5 εκ., 1922, δ) Προσωπογραφία του πατέρα του καλλιτέχνη, λάδι σε μουσαμά, 78 x 60 εκ., 1948. Όλα πλέον στη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη.

34. Βλ. σημ. 5.

NIKOS P. PAISSIOS

Sleeping woman: an interpretation

Sleeping Woman (casein on wood, 84 x 64 cm., 1943) belongs to the corpus of works bequeathed to the Benaki Museum by Nikos Hadjikyriakos-Ghika (1906-1994). The painting depicts a darkened room lit by an oil lamp. A woman is sleeping in an armchair; her head rests on her right shoulder and her arms, bare from the elbow down, lie crossed on a table. On the table are a small basket containing three flowers and foliage, an ashtray with a box of matches, and a pack of cards with the ace of hearts and the four of clubs exposed. On the wall is a square framed mirror which reflects the light of the lamp. To the right is a window with cross bars, hidden by a blue curtain.

In an unpublished interview the artist disclosed that the figure of the *Sleeping Woman* represents his first wife, lying asleep exhausted by the privations of the German Occupation (1941-44) and that the lamp is a menacing object which seems to be falling on her and about to crush her neck.

A brief description of Ghika's working methods. After deciding on his subject (a choice which was influenced by his environment and by the work of other painters) he proceeded to make sketches and to study the harmonic proportions. The final sketch was transferred to the paint surface. If the artist thought that the picture would be successful commercially, he made a copy on tracing paper after the painting was complete, so that it could be reproduced with variations at a later date.

How this methodology was applied in the case of the Sleeping Woman. The scene portrayed here had probably, though not definitely, been witnessed by the artist in real life. The attitude in which the woman lies asleep in the chair is certainly taken from Picasso's well-known *Le Rêve*, and the atmosphere of menace suffusing the painting comes from the same artist's *La dormeuse au miroir.* The tonal range, and a detail of the iconography, have their model in Braque's *Femme à la mandoline.*

Three sketches of the *Sleeping Woman* survive. In the

first, which is considerably different from the final picture in both composition and execution, the artist has already established the basic elements of his subject, but is still in search of details. The following two sketches show him making gradual progress and approaching ever nearer to the final result.

The artist transferred the final sketch to the panel and added the paint, making a few small changes in the process. Because of the particular nature of the support, we cannot use X-rays to trace the underlying sketch, but infra-red examination reveals an area where some amendments took place. For the composition, Ghika made use of the 'golden section' and based the structure on a complex system of correspondences, making the axis of symmetry not the central axis of the picture but the lamp. In his decision to use the golden section, the artist was influenced by the quasi-occult literature on harmonic proportions which had at the time been summarised in Matila Ghyka's book, *Le Nombre d'Or* (1931).

The details of the painting illustrate both the marital relationship of artist and model (the use of colour, the treatment of the clothes) and also a fateful symbolism (the woman's corpse-like pose, the menacing position of the lamp and its artificial light etc.) indicative of the uncertainties for the future caused by the horrors of the Occupation.

The painting had a special significance for the artist personally. He included it in the two retrospective exhibitions he himself organised. He never sold it and from the outset never had any intention to do so: for this reason no copy on tracing paper was made. The painting was hung in the main room of Ghika's house, together with family portraits and self-portraits.

Ghika's work was not generally influenced by social or historical conditions. *Sleeping Woman* is exceptional in reflecting the historical background and in it the artist reveals his anxiety for his wife's future and also for his own and that of others generally.