

Τρείς Συλλέκτες, Τρείς Εποχές

Γ. ΒΟΓΙΑΤΖΟΓΛΟΥ | Σ. ΦΕΛΙΟΣ | Χ. ΧΡΙΣΤΟΦΗΣ

Ζωγραφική, Γλυπτική, Φωτογραφία

ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ

10 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 2018 - 9 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 2019



ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ Γ. ΒΟΓΙΑΤΖΟΓΛΟΥ

ΕΚΘΕΣΗ

Επιμέλεια

Πινακοθήκη Γ. Βογιατζόγλου

Γραφείο τύπου - Δημόσιες σχέσεις

Μαρία Χάκα

Γραμματειακή υποστήριξη

Μαρία Χάκα

Συντονισμός

Γιώργος Βογιατζόγλου

Πινακοθήκη Γιώργου Ν. Βογιατζόγλου,
Ελ. Βενιζέλου 63, Νέα Ιωνία, 14231 Αττική.
Τ. + 30 210 27 10 472
Ε. info@vogiatzogloucollection.gr
w. http://www.vogiatzogloucollection.gr
Facebook: Πινακοθήκη Γιώργου Ν. Βογιατζόγλου
Twitter: @Vogiatzoglou_Co
YouTube: Pinakothiki Vogiatzoglou
Tumblr: VOGIATZOGLOU-ART-SPACE
LinkedIn: VOGIATZOGLOU ART SPACE

ISBN: 978-618-83988-1-8

© Πινακοθήκη Γιώργου Ν. Βογιατζόγλου

Αθήνα 2018

© Κειμένων: Οι συγγραφείς

Απαγορεύεται η κάθε είδους αναδημοσίευση του υλικού σε έντυπα και ηλεκτρονικά μέσα χωρίς την έγγραφη εξουσιοδότηση του συγγραφέα και του εκδότη. Οι παραβάτες διώκονται ποινικά βάσει του νόμου περί προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Κείμενα

Μάνος Στεφανίδης
Γιώργος Βογιατζόγλου
Σωτήρης Φέλιος
Χρίστος Χριστοφής

Επιμέλεια

Γιώργος Βογιατζόγλου

Επιμέλεια κειμένων

Χρίστος Χριστοφής

Φωτογράφιση έργων

Γιάννης και Οδυσσέας Βαχαρίδης
Λεωνίδας Δημακόπουλος
Χριστόφορος Δουλγέρης
Ναταλία Τσουκαλά

Καλλιτεχνικός σχεδιασμός

Μιχάλης Τωμαδάκης

Εκτύπωση

Γιώργος Κωστόπουλος

Με την υποστήριξη Vogiatzoglou
Architects & Engineers.



Περιεχόμενα

Πρόλογος	11
Μάνος Στεφανίδης Για μια ζωγραφική της αυτογνωσίας	13
Συλλογή Γιώργου Βογιατζόγλου	64
Συλλογή Σωτήρη Φέλιου	128
Συλλογή Χρίστου Χριστοφής	172

Πρόλογος

Και μες στην τέχνη πάλι, ξεκουράζομαι απ' την δούλεψή της.
Κ.Π. Καβάφης

Η έκθεση «Τρεις συλλέκτες, τρεις εποχές» βασίστηκε σε πρόταση του Γιώργου Βογιατζόγλου και περιλαμβάνει έργα σύγχρονης ελληνικής τέχνης από τις συλλογές του ιδίου, του Σωτήρη Φέλιου και του Χρίστου Χριστοφί.

Συγκεκριμένα, εκτίθενται έργα ζωγραφικής, γλυπτικής και φωτογραφίας Ελλήνων δημιουργών, γεννημένων από το 1930 και μετά. Από τον Νίκο Κεσσανλή και τον Παύλο, στον Γιώργο Λάππα και τον Στέφανο Δασκαλάκη, μέχρι τους νεότερους Μανώλη Μπιτσάκη και Γιάννη Βαρελά. Πρόκειται για καλλιτέχνες που σημάδεψαν με το έργο τους την πορεία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Οι νεότεροι από αυτούς, με έργο σε εξέλιξη, αλλά με αξιόλογη παρουσία στην Ελλάδα και το εξωτερικό τα τελευταία χρόνια.

Η επιλογή των καλλιτεχνών και των έργων έγινε από κάθε συλλέκτη, για κάθε μία από τις τρεις εικοσαετίες, τις τρεις εποχές, που καλύπτει η έκθεση. Έργα καλλιτεχνών γεννημένων την εικοσαετία 1930-1950, προέρχονται από την Συλλογή Βογιατζόγλου, αυτών της περιόδου 1950-1970 από την Συλλογή Φέλιου και της περιόδου 1970-1990 από την Συλλογή Χριστοφί.

Κοινά χαρακτηριστικά και για τους τρεις συλλέκτες αποτελούν: η μεγάλη τους αγάπη για την τέχνη, το ενδιαφέρον τους αποκλειστικά για Έλληνες εικαστικούς καλλιτέχνες, η δημοσιοποίηση των Συλλογών τους από πολύ νωρίς και η συνεχιζόμενη ενεργή παρουσία τους και προσφορά. Και οι τρεις συνεχίζουν να διατηρούν στενές σχέσεις φιλίας με τους περισσότερους από τους καλλιτέχνες που εκπροσωπούνται στις Συλλογές τους.

Πινακοθήκη Γ. Βογιατζόγλου



Για μια ζωγραφική της αυτογνωσίας

(Τρεις Συλλέκτες - Τρεις Εποχές - μια κοινή ιστορία)

*Η ελληνική κουλτούρα δεν έχει καμία σχέση
με το ελληνικό κράτος.
Γιάννης Κουνέλλης*

Μικρή εισαγωγή: Τα μυστικά των εικόνων
*Αν ήξερα πού πηγαίνει η τέχνη
θα ήμουν κιόλας εκεί.
Λουκάς Σαμαράς*

Η γνώση της τέχνης μας, σύγχρονης και παλιότερης, δεν συνιστά απλή πολυτέλεια αλλά πράξη ουσιαστικής αυτογνωσίας. Η τέχνη μας είμαστε εμείς οι ίδιοι, η καθημερινή ζωή μας αλλά κάπως αλλιώς. Δηλαδή η αδιαπραγμάτευτη μας ζωή, με όλες τις αντιφάσεις ή τις αντιξοότητες, αλλά κάπως αλλιώς. Σαν μια μυστική δύναμη να έχει μεταμορφώσει την καθημερινότητα σε μαγεία. Αυτό είναι ό,τι αποκαλούμε τέχνη κι αυτή είναι η αναμορφωτική της δυνατότητα. Κι ας μην ξεχνάμε: Η τέχνη είναι διαλεκτικά αντίθετη προς κάθε μορφή εξουσίας ενσαρκώνοντας η ίδια την ουτοπία της διαρκούς επανάστασης. Κάτι που δεν αντιλαμβάνονται ούτε οι συνδικαλιστές ούτε κι οι γραφειοκράτες της τέχνης. Ούτε βέβαια οι μεταπράτες ή οι διαφημιστές της. Η τέχνη αποτελεί ενδιάθετη γνώση και ως τέτοια δεν χρειάζεται απόδειξη. Είναι τέλος η τέχνη μια τρέλα χωρίς την αρρώστια κατά την επιτυχημένη διατύπωση του πρόωρα χαμένου Γιώργου Λάππα.

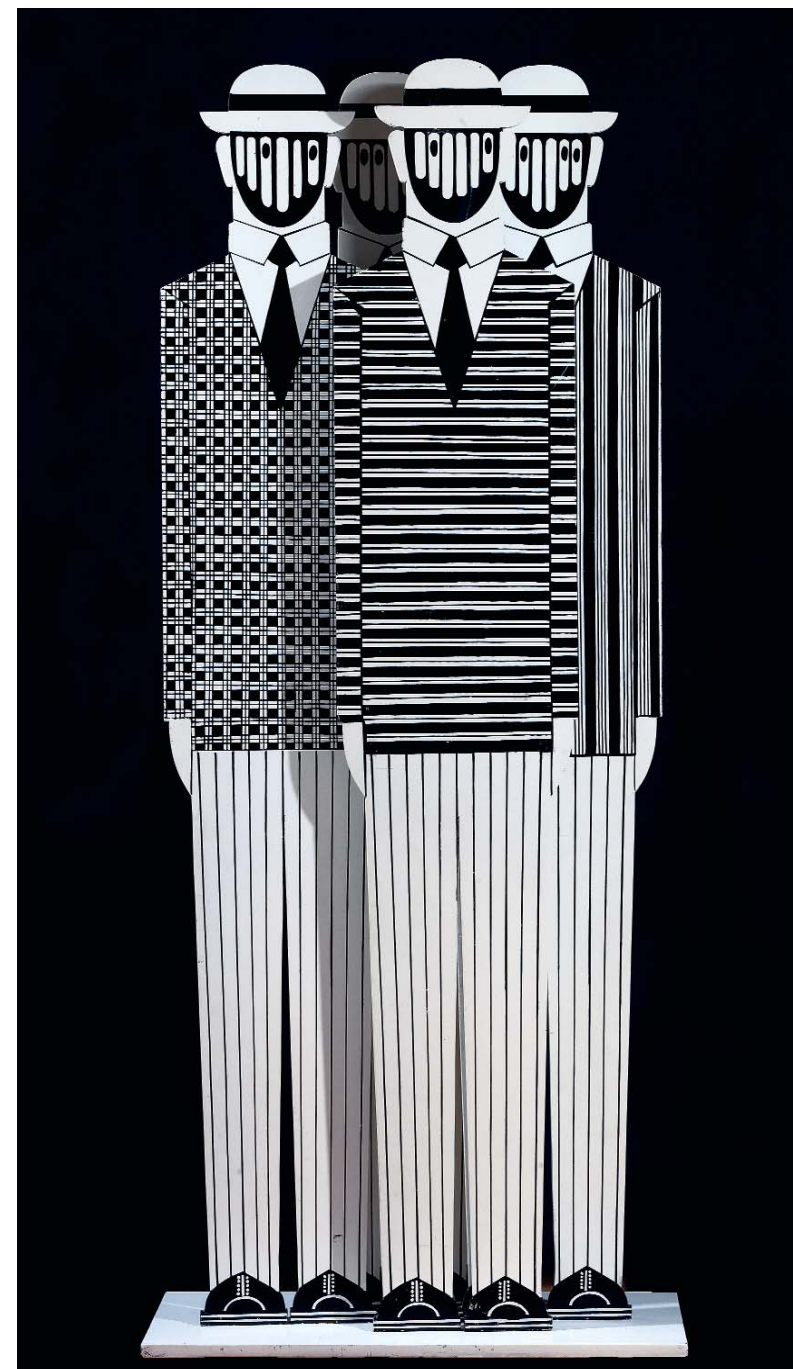
Γενικά τώρα μιλώντας η σύγχρονη τέχνη μας εκκινεί στις αρχές του 20ου αιώνα με τις επιβλητικές δημιουργίες του Κωνσταντίνου Παρθένου (1878-1967), του Γεωργίου Μπουζιάνη (1885-1959) και του Φώτη Κόντογλου (1896-1965). Πρόκειται για τρεις δασκάλους που έμμεσα ή άμεσα διαμορφώνουν τη γενιά του '30, δηλαδή την ελληνοκεντρική καλλιτεχνική έκφραση και ορίζουν την πραγματικότητα, ή αν προτιμάτε, την ουτοπία μιας εθνικής σχολής.

Σταύρος Ιωάννου, Τοπίο
Λάδι σε μουσαμά, 55 x 45 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

Με την παρούσα έκθεση «Τρεις συλλέκτες, τρεις εποχές», η Πινακοθήκη Βογιατζόγλου επιχειρεί, μέσα από τις προσωπικές συλλογές και τα έργα τριών, ουσιαστικά ενημερωμένων, συλλεκτών της νεοελληνικής τέχνης, να περιγράψει ιστορικά ένα ευρύτερο, κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο έκφρασης. Να καλύψει την μεταπολεμική καλλιτεχνική περίοδο και τα επιτεύγματα της πρωτίστως στο χώρο του τελάρου με επίκεντρο τις προτάσεις των κορυφαίων συλλεκτών και των συλλογών τους. Δειγματοληπτικά μιν, έγκυρα δε. Επειδή το προσωπικό γούστο, όταν είναι ασκημένο, μπορεί να δημιουργήσει ιστορία. Προσωπικά υποστηρίζω πως και οι τρεις, ο Σωτήρης Φέλιος, ο Χρίστος Χριστοφής και βέβαια ο Γιώργος Βογιατζόγλου έχουν δημιουργήσει τη δική τους ιστορία. Επειδή όσο περνάει ο καιρός, η σοβούσα κρίση θα μας ωθεί σε ασκήσεις αυτογνωσίας, πάρα τις οίμωγές των χαζοχαρούμενων της τέχνης, μέχρις ότου το ανέφικτο να γίνει εφικτό. Δηλαδή η τέχνη να διαμορφώνει την πραγματικότητα και όχι το αντίθετο.

Στην παρούσα έκθεση παρουσιάζουμε ενδεικτικά καλλιτέχνες που γεννήθηκαν στο Μεσοπόλεμο, όπως π.χ. ο Γιάννης Γαϊτής, ωρίμασαν στην περίοδο της δικτατορίας και έκτοτε πρωταγωνίστησαν στην ελληνική καλλιτεχνική σκηνή και όχι μόνο. Όπως επίσης παρουσιάζουμε και τους πολύ νεότερους συνεχιστές τους, όπως π.χ. ο Ηλίας Καφούρος, φτάνοντας έτσι ως στα κράσπεδα του σήμερα. Πιο συγκεκριμένα αναφέρομαι στις περιπτώσεις του Θανάση Τσίγκου, του Δανιήλ, του Δημήτρη Περδικίδη, του Ηλία Δεκουλάκου, του Παναγιώτη Τέτση, του Νίκου Κεσσανλή, της Όπυς Ζούνη, της Ναυσικάς Πάστρα, του Δημοσθένη Κοκκινίδη, του Παύλου, του Κώστα Τσόκλη, του Χρίστου Καρά (οι τέσσερις τελευταίοι γεννήθηκαν το 1930) και των λίγο νεότερων Δημήτρη Μυταρά, Σωτήρη Σόρογκα, Αλέκου Φασιανού, Γιώργου Δέρπαπα, Βασίλη Σπεράντζα, κλπ. Πρόκειται για δημιουργούς που σφυρηλάτησαν την σύγχρονη ευαισθησία μας, που "εικογράφησαν" το συλλογικό μας παραμύθι ως κοινωνίας με έργα που ισορροπούν ανάμεσα στο τοπικό και το διεθνές, το δράμα της εθνικής μας ιστορίας και τις κοσμοϊστορικές ανακατατάξεις που συγκλόνισαν μεταπολεμικά τον πλανήτη. Τέλος την χαρά του έρωτα και το πένθος του θανάτου. Την χαρά της έκφρασης αλλά και το πένθος που γεννιέται από την αδυναμία να εκφραστούμε εγκλωβισμένοι σε μια μονοδιάστατη παιδεία και έναν τεχνοκρατικό τρόπο ζωής.

Γιάννης Γαϊτής, Πέντε ανθρώπια
Κατασκευή από ξύλο, Νο 1612, 169 x 75 x 35 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου



Κοινός τόπος πως η τέχνη είναι εκείνο το ψέμα που πάντως μπορεί να υπερασπιστεί τη μόνη υπαρκτή αλήθεια για τους ανθρώπους. Κοινός τόπος, επίσης, πως “γνώση” είναι ο κομψός τρόπος με τον οποίο συνήθως οι ευφυείς άνθρωποι καλύπτουν την υπαρκτή, την ακατάλυτη τους άγνοια. Εν αρχή των πάντων ην το δράμα των εικόνων. Εικόνες που έκρυβαν λέξεις. Αλλά το δράμα των λέξεων που αποκάλυπταν εικόνες. Εικόνες που με τη σειρά τους αναζητούσαν, διαρκώς, καινούρια νοήματα, ανέσυραν νέες εκφραστικές δυνατότητες: Αρχαίες λέξεις που ξαναζούν μεταμορφωμένες, αρχαίες εικόνες που φανερώνονται μαγικά για ν’ αφηγηθούν το ίδιο, το προκατακλυσμαίο παραμύθι του κόσμου από την αρχή. Έπειτα η πρωταρχική εικόνα, το πρόσωπο του μαγεμένου Νάρκισσου που καθρεφτίζεται στο αρυτίδωτο νερό, έδωσε τον πρώτο «πίνακα», μια φωτεινή, φευγαλέα αντανάκλαση του εφήμερου πάνω στο διαρκές, σαν το περίγραμμα μιας σκιάς πάνω στον τοίχο.

Στη συνέχεια υπήρξε ο μύθος (ή μήπως η ιστορία;) εκείνου του προσώπου που δεν έπρεπε να ιδωθεί, μέσα στο έρεβος, αν ήθελε να ξαναζήσει. Να ξεφύγει απ’ το βασιλείο των σκιών. Μόνος οδηγός η Μουσική που έπαιζε κάποιος απελπισμένος του έρωτα για να σώσει τη πολύκλαυστη Ευρυδίκη του. Ήδη έχουν μαζευτεί πάρα πολλά στοιχεία ή σύμβολα ώστε να συγκροτηθεί επαρκής λόγος: Πρόκειται για εκείνες τις εικόνες, τα λόγια, τους ήχους ή τα τραύματα που μαλακώνουν αποκλειστικά με τη χρήση εικόνων, λόγων ή ήχων. Κυρίως όμως γεννήθηκε απ’ όλα αυτά ο πιο βαρυσήμαντος έκτοτε συμβολισμός της τέχνης: Πως, δηλαδή, η ίδια μπορεί να μην νικάει το θάνατο αλλά αποτελεί τη μόνη μορφή αθανασίας που εμείς οι άνθρωποι δικαιούμαστε (αλλά και αντέχουμε).

Η κατάκτηση της αφηρημένης φόρμας στη ζωγραφική γλώσσα απετέλεσε το μεγαλύτερο επίτευγμα της εικαστικής εξέλιξης μετά τον ιλουζιονισμό και τις απαστράπτουσες όσο και κατασκευασμένες «πραγματικότητες» της Αναγέννησης. Ως τώρα η εικόνα αντανάκλούσε με ποικίλους τρόπους (οι διάφοροι -ισμοί της τέχνης) τον κόσμο. Διαπραγματευόταν με πάθος ή νηφαλιότητα (οι ποικίλοι ρομαντισμοί ή κλασικισμοί) την επιφάνεια αυτού του κόσμου. Απεικόνιζε το δέρμα του αναπολώντας την ψυχή του. Στην περιορισμένη επιφάνεια ενός καμβά να χωρέσουν όλα όσα έβλεπε το μάτι του ζωγράφου ή άντεχε η διάνοια του. Ολόκληρο το βασιλείο της αισθητηριακής πραγματικότητας με το καβαλέτο. Στο ρόλο του δαιμονικού όσο και απελπισμένο Ριχάρδου Γ’ εκείνος ο καλλιτέχνης που φιλοδοξούσε κάθε φορά να πάρει στις πλάτες του τις ανάγκες μιας ολόκληρης εποχής, π.χ. ο Caravaggio, ο Velázquez ή ο



Κωνσταντίνος Παρθένης, Το μικρό εκκλησάκι της Κεφαλονιάς
Λάδι σε καμβά, 24,5 x 32 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

Delacroix. Αλλά και ο Rothko, ο De Kooning, ο Miró, ο Klee ή ο Bacon. Στα καθ’ ημάς ο Παρθένης, ο Χαλεπάς, ο Μπουζιάνης, ο Διαμαντόπουλος, ο Κουνέλλης.

Το πρόβλημα της Ελλάδας σήμερα -και της τέχνης της ειδικότερα- είναι η επιθυμία της να καταστεί σύγχρονη χωρίς να απολέσει την ταυτότητά της. Τι το κακό σ’ αυτό; (Οι Βρετανοί μελετητές και οι Βρετανοί καλλιτέχνες, λόγου χάριν, κάνουν σαφή διάκριση ανάμεσα στην English και την American pop art.) Ή γιατί δεν θα έπρεπε να διεκδικήσουμε ό,τι για κάθε σύγχρονο δημιουργό είναι δεδομένο; Το δικαίωμα δηλαδή της «αυτοδιάθεσης»; Έτσι λοιπόν διαπιστώνουμε πως η νεοελληνική έκφραση μετεωρίζεται ανάμεσα στην προγονόπληκτη μεγαλομανία και στο πιο μίζερο σύμπλεγμα κατωτερότητας. Κι ας μην ξεχνάμε ότι η πίστη σε κάτι δημιουργεί τη μεγάλη τέχνη όπως επίσης και η ηθική στάση, σε αντίθεση προς τους νόμους και τις λογικές της αγοράς, οδηγεί στην υψηλή έκφραση.

Με ενδιαφέρουν επίσης οι δημιουργοί που ενδιαφέρονται για την Ιστορία, που επιθυμούν να εμπλέξουν το έργο τους στην ιστορική διαδρομή, στα γλωσσολογικά της δεδομένα, ασχέτως «υψηλού» ή όχι αποτελέσματος. Που εργάζονται με το νου τους στη δράση της Ιστορίας και την κρίση της χωρίς οίηση. Γιατί τι νόημα έχει ένα έργο που αυτάρεσκα αντανακλά τον εαυτό του και μόνο



χωρίς να ενσωματώνει σαν δεύτερο δέρμα την κρίση της εποχής, το δράμα της Ιστορίας;

Έπρεπε να έρθει στο γύρισμα του αιώνα ο Θεόφιλος (1867-1934) για να συλλάβει ενορατικά το δράμα και την ποίηση της ψυχολογίας του ήρωα. Ο Θεόφιλος δεν διαφοροποιεί την Ιστορία από το μύθο και πάλλεται από μια νέα πίστη για τους παλαιούς ήρωες. Η φόρμα του εξανθρωπίζει τον ήρωα και ηρωοποιεί τον άνθρωπο. Ταυτίζοντας, χωρίς τη ρητορεία του ακαδημαϊσμού, σαν μέσα από έναν ελληνικό υπερρεαλισμό, τον Αχιλλέα με τον Διάκο και τον Ηρακλή με τον Ανδρούτσο, εικονοποιεί τα υπόγεια ρεύματα της Ιστορίας, διαβάζει με ριζοσπαστικό τρόπο την παράδοση χωρίς να την απολιθώνει και οδηγεί το θεατή στην κάθαρση. Η ζωγραφική του καθίσταται έτσι, από δρόμους μυστικούς, αληθινά μια τέχνη της ιθαγένειας.

ΥΓ. 1 Όπως θα αντιληφθεί ο προσεκτικός αναγνώστης του παρόντος πονήματος, επιχειρώ μια γενικότερη εξιστόρηση της μεταπολεμικής μας τέχνης μέσα από ποικίλα πρόσωπα και γεγονότα ώστε το κάδρο της να είναι το πληρέστερο δυνατό. Τα έργα των τριών συλλογών εικονογραφούν δειγματοληπτικά αυτή την αφήγηση χωρίς επ' ουδενί να την εξαντλούν. Άλλωστε στόχος μας είναι να δείξουμε αφενός την ιδιαιτερότητα της κάθε συλλογής αλλά και τις πλέον επιτυχείς επιλογές του κάθε συλλέκτη. Τιμώντας αυτή την προσπάθεια και αναγνωρίζοντας το ιστορικό της βάρος. Έτσι οι επιλογές του Γιώργου Βογιατζόγλου προσανατολίζονται κυρίως στους πρωταγωνιστές της γενιάς του '60 και μαθητές συμβολικά ή ουσιαστικά του Μόραλη και του Τσαρούχη ενώ επίσης προτείνει σημαντικούς δημιουργούς του «μεσοδιαστήματος» όπως ο Αλέκος Λεβίδης, ο Λάκης Πατρασκίδης, ο Βασίλης Κυπραίος, ο Γιάννης Αντωνόπουλος, ο Μιχάλης Μακρουλάκης, κ.α.. Ο Σωτήρης Φέλιος επικεντρώνεται περισσότερο στους μαθητές των δασκάλων της γενιάς του '60, δηλαδή του Τέτση, του Δεκουλάκου, του Μυταρά, του Φασιανού, κ.ο.κ. αλλά και του Cremonini ή του Velikonis. Πάλι σε συμβολικό ή σε ουσιαστικό επίπεδο. Πρόκειται για την συλλογή που αναδεικνύει έγκυρα το νεορομαντισμό της δεκαετίας του '90, την επιστροφή της εικαστικής μυθοπλασίας και επιμένει σε εικονολάτρες δημιουργούς όπως ο Εδουάρδος Σακαγιάν, ο Τάσος Μαντζαβίνος, η Ειρήνη Ηλιο-

Ναυικά Πάστρα, Γυναικείες μορφές
Γλυπτό, 78 x 34 x 10 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου



Γιάννης Γαΐτης, Μυρμήγκια
Λάδι σε καμβά, 54 x 48 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

πούλου, ο Γιώργος Ρόρρης, ο Χρήστος Μποκόρος, ο Κώστας Παπανικολάου, ο Στέφανος Δασκαλάκης, Τάσος Μισούρας, ο Μιχάλης Μανουσάκης, κλπ. Είναι ενδεικτικό πως τους περισσότερους από αυτούς του καλλιτέχνες στους πρωτοπαρουσίασα ως διακριτή ομάδα αρχής του '90 στη γκαλερί Titanium σε μίαν ομαδική έκθεση με τίτλο «Ουτοπίες του πραγματικού». Ο Χρίστος Χριστοφής τέλος αποδεικνύεται ο πλέον ανεξίτηρος εκ όλων -θα προσέθετα και ανεξίκακος!- αφού περιλαμβάνει ισότιμα και ακραίους εραστές του τελάρου και συνεπείς εννοιολογικούς. Ο Εμμανουήλ Μπισάκης, ο Γιάννης Βαρελάς, ο Δημήτρης Τάταρης, η Βανέσα Αναστασοπούλου είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα των επιλογών του. Στη συλλογή του Χριστόφ εξάλλου ανήκει και ο νεότερος καλλιτέχνης αυτής της έκθεσης. Πρόκειται για τον Ηλία Βασιλό που γεννήθηκε το 1989. Πόσο παρήγορο τελικά!

ΥΓ. 2 Αν υπάρχει κάτι κοινό στους νέους καλλιτέχνες σήμερα είναι η ελεγχόμενη ή ανεξέλεγκτη απελπισία τους. Απελπισία που προκύπτει και από την αδιαφορία της πολιτείας και από την ανυπαρξία ουσιαστικής καλλιτεχνικής ευαισθητοποίησης στην εκπαίδευση και από την γενικότερη ψυχρότητα του ευρέος κοινού. Ο Γιώργος Βογιατζόγλου, ο Σωτήρης Φέλιος και ο Χρίστος Χριστόφης με την προσφορά τους αντιστρατεύονται το κατά δύναμιν αυτό το δυσώπιο κλίμα προσφέροντας στη σύγχρονη τέχνη μας ανάσα ζωής.

1.

Η δεκαετία του '50 είναι η εποχή κατά την οποία συγκροτείται ο νεότερος ελληνικός μύθος: ό, τι έκτοτε αγαπούν οι ξένοι ως Ελλάδα, ό, τι οι Έλληνες αναπολούν ως χαμένο παράδεισο βλέποντας τις παλιές ασπρόμαυρες κινηματογραφικές ταινίες.

Μία Ελλάδα ακόμη παρθενική, με αίσθηση του μέτρου, με γνώση του περιττού, στην οποία η φτώχεια, η δυσχέρεια και οι δυσκολίες μετατρέπονται σε αισθητική. Μία Ελλάδα περιορισμένων διαστάσεων, πλημμυρισμένη, λογισμένη καλύτερα, από ένα έντονο, βασανιστικό φως. Την κινηματογραφική της εικόνα θα αποδώσει ο Μιχάλης Κακογιάννης στην ταινία Στέλλα με τη Μελίνα Μερκούρη που προβάλλεται το 1955. Η «χαρισάμενη» εποχή, όπως θα έλεγε ο Κοσμάς Πολίτης, αποκτά το σύμβολό της. Η Στέλλα, παρότι βραβεύεται στο φεστιβάλ Κανών και ένα χρόνο αργότερα αποσπά τη χρυσή σφαίρα καλύτερης ξένης ταινίας, δεν θα αποφύγει τα βέλη του κοινωνικού συντηρητισμού που εκτοξεύονται μάλιστα και από την Αριστερά. «Η χυδαιότητα και η ξετσιπωσιά παρουσιάζονται σαν ηρωισμός. Η μαγκιά και το σερτιλίκι, σαν παλληκαριά. {...} Η αισθητική συνταύτιση του Κακογιάννη με τον θιασώτη των μπουζουκιών και συνθέτη του Καταραμένου φιδιού Μάνο Χατζιδάκι είναι το λιγότερο αποκαρδιωτική», γράφει τότε ο Αντώνης Μοσχοβάκης στην Επιθεώρηση Τέχνης.

Τα τραύματα, ωστόσο, του εμφυλίου είναι ακόμη νωπά. Η δίκη και η εκτέλεση του Μπελογιάννη συμβαίνει την περίοδο που ο τότε πρωθυπουργός Νικόλαος Πλαστήρας επιχειρούσε να επιβάλει πολιτική εθνικής συμφιλίωσης. Οι διεθνείς κινητοποιήσεις και εκκλήσεις, παρ' ό,τι τελικά δεν απέδωσαν, έκαναν ακόμα και τον Πάμπλο Πικάσο να εμπνευστεί ένα διάσημο σκίτσο από την εικόνα του «Ανθρώπου με το γαρύφαλλο».

Στα μέσα της δεκαετίας του '50 ο Νάσερ καταλαμβάνει την εξουσία στην Αίγυπτο, αλλά οι εθνικοποιήσεις που επιβάλλονται, δημιουργούν ανυπέρβλητα προβλήματα στην ελληνική παροικία

που ομαδικά αποχωρεί. Επίσης, λίγο μετά την πρωθυπουργοποίηση του Καραμανλή, ξεσπά το πογκρόμ εναντίον των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης. Μετά τη Σμύρνη, δύο άλλες πανάρχαιες κοσμοπολίτικες εστίες του Μείζονος Ελληνισμού, η Αλεξάνδρεια κι η Πόλη απορφάνιζονται από το ελληνικό στοιχείο.

Η εικαστική όμως δραστηριότητα γνωρίζει μεγάλη άνθηση. Το 1954 λαμβάνουν χώρα σημαντικά γεγονότα: εκθέτει στη νεοϊδρυθείσα γκαλερί «Ιλισσός» ο Γ. Μαυροϊδης. (Την επόμενη χρονιά θ' ακολουθήσουν η Σαπφώ Κυριάκη και ο Αχιλλέας Απέργης). Εγκαινιάζεται η βραχύβια γκαλερί «Α.Δ.Ε.Λ.» (Νίκης 3, ιδιοκτησία της ομώνυμης διαφημιστικής εταιρείας), με επικεφαλής τους Μάνο Παυλίδη και Γιόχαν Ρωμανό, διοργανωτή τον Φραντζί Φραντζίσκας και με έκθεση έργων του Γ. Γουναρόπουλου. Εδώ θα εμφανισθούν ακόμη ο Κεσσανλής και ο Σαραφιανός σε ομαδική και το 1955 σε ατομική έκθεση ο Τάκης Μάρθας. Στο ξενοδοχείο «Κεντρικόν» ο Γιάννης Γαϊτης ταραάζει τα νερά παρουσιάζοντας τις Αχιβάδες, τον Αγαμέμνονα καθώς και γλυπτά από γύψο. Στο ξενοδοχείο αυτό είχε στεγαστεί η γκαλερί Στρατηγοπούλου που έγραψε ιστορία φιλοξενώντας εκθέσεις της «Ομάδας Τέχνη» ήδη από 1919, με τους Βυζάντιο, Κογεβίνα, Νικόλαο Λύτρα, Παρθένη, Μαλέα, Τριανταφυλλίδη κ.ά. Τα έργα της Εθνικής Πινακοθήκης εκτίθενται στο κοινό σε μόνιμη βάση στο Ζάππειο κατά το διάστημα 1954-55.

Την επόμενη χρονιά (1956) ιδρύεται ο ιστορικός «Ζυγός», κατ' αρχήν στην Πανεπιστημίου και Βουκουρεστίου (ως το 1962), έπειτα στην Ομήρου (1962-1965) και τέλος στην Ιοφώντος από το 1973 ως το 1994. Οι νεόκοποι τελειόφοιτοι της ΑΣΚΤ, κυρίως μαθητές του Μόραλη, δραστηριοποιούνται στο εσωτερικό πριν τη μετάβασή τους σε Ρώμη και Παρίσι (στη Ρώμη είναι ήδη εγκατεστημένοι από το 1956 οι Κουνέλλης και Κανιάρης).

Τον Μάρτιο του 1957 στο Γαλλικό Ινστιτούτο παρουσιάζονται με πρωτοβουλία του Γ. Μόραλη και του Γ. Παππά οι Στ. Μπαλτογιάννης, Τ. Παρλαβάντζας, Ι. Ασμάνη, Π. Διονυσόπουλος, Κ. Τσόκλης, Χρ. Καράς, Κ. Καραχάλιος, Χρ. Κολέφας. Το ίδιο έτος ο Γ. Χαϊνης εκθέτει συνθέσεις με χαρτεπικολλήσεις στον «Ζυγό».

Το 1958 οργανώνεται το Α΄ Σαλόνι νέων καλλιτεχνών, ένας σύντομος βίους, αλλά αξιόπαινος θεσμός που ακολουθεί παρισινά πρότυπα. Ένα από τα πρώτα βραβεία παίρνει η Χρύσα Ρωμανού. Επίσης, ο νεαρός Βλάσης Κανιάρης παρουσιάζει στην γκαλερί «Ζυγός» την πρώτη ατομική έκθεση αφηρημένης τέχνης που έγινε ποτέ στην Αθήνα και δέχεται καταιγισμό επιθέσεων κυρίως από τ' αριστερά, με βασικό επιχείρημα πως πρόκειται για μια έκφραση



Κυριάκος Κατζουράκης, Καφενείο, 1987
Λάδι σε καμβά, 107 x 120 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου



Γιάννης Μιχαηλίδης, Θεσσαλική Γή
Λάδι σε χαρτί, 132,5 x 97 εκ.
Σύλλογή Γ. Βογιατζόγλου

που δεν βοηθά το λαϊκό κίνημα, αφού κρατά αριστοκρατική απόσταση από τις ανάγκες ή τον πνευματικό κόσμο του εργάτη. Στους στρατευμένους κριτικούς, με τα ζντανοφικά πιστεύω, απαντά ο αρχιτέκτων Άρης Προβελέγγιος υπογραμμίζοντας ότι καμιά επανάσταση δεν προωθείται μέσα από συντηρητικές μορφές και ότι η ανατροπή και ο πειραματισμός συνιστούν πρόοδο ολόκληρης της κοινωνίας.

2.

Η δικτατορία στην Ελλάδα και το συνακόλουθο κύμα του συντηρητισμού και της φοβίας που επικράτησε, συνέπεσαν με την έκρηξη του ύστερου μοντερνισμού στην υπόλοιπη Ευρώπη και την Αμερική. Ο θρίαμβος της pop art, της τέχνης δηλαδή στην εποχή του καταναλωτισμού και των media, η εδραίωση του νέου ρεαλισμού, η εμφάνιση των performance, των happenings, των «περιβαλλόντων» και της arte povera, δηλαδή κινημάτων που αμφισβητούν την ιστορικότητα ή τη φαντασμαγορία της τέχνης και περισσότερο στοχεύουν στη συλλογική δράση και την ατομική κάθαρση (J. Beuys), δημιουργούν εντελώς νέα καλλιτεχνικά δεδομένα. Ο Πικάσο αμφισβητείται και ο Ντισάν έρχεται ξανά στο προσκήνιο. Το εννοιολογικό ή το minimal στοιχείο σταδιακά διεκδικούν χώρο στο πεδίο της έκφρασης. Η τέχνη αντιμετωπίζεται πρωτίστως ως επικοινωνιακός κώδικας, ως γλωσσολογικό εργαλείο και ως διαδικασία χρονική, κατασκευαστική, νοητική.

Το τέλος της αφαίρεσης, η αναβίωση των προθέσεων του dada, ο νεο-εξπρεσιονισμός, δηλαδή η αυτοέκφραση και η αποθέωση της υποκειμενικότητας, οι μηχανικές αναπαραγωγές της εικόνας, οι φωτογραφίες-ντοκουμέντα, νομοτελειακά οδηγούν προς την υπέρβαση του τελάρου, την άρση των διαφορών ανάμεσα στις επιμέρους τέχνες, την ενιαία διεκδίκηση χώρου και χρόνου, την ώσμωση των εκφραστικών μέσων, την αμφισβήτηση της αυθεντίας της ζωγραφικής σε σχέση με τις άλλες τέχνες της εικόνας. Τώρα το εικαστικό έργο, περισσότερο από αισθητικό αίτημα, καθίσταται μια αφορμή προς το διανοεΐσθαι.

Μετά τα χαμένα—κυριολεκτικά—επτά χρόνια για τον τόπο, οι δημιουργοί που έμειναν εδώ υποσιτιζόμενοι καλλιτεχνικά και οι ξενιτεμένοι που επέστρεψαν, αισθάνθηκαν την ανάγκη να ξεκινήσουν μια νέα προσπάθεια για να διεκδικήσουν την ευρωπαϊκή τους θέση. Γιατί είναι γεγονός πως οι καλλιτέχνες πολύ πιο πριν και πολύ πιο νόμιμα από τους πολιτικούς ανακάλυψαν την Ευρώπη και μέχρι ενός σημείου πρωτοστάτησαν σ' αυτή.

Στα χρόνια της Μεταπολίτευσης υπάρχουν stars εικαστικοί, οι οποίοι με την οριστική επιστροφή τους ή τα μεγάλα διαστήματα παραμονής τους στην Ελλάδα, δίνουν κύρος στις εγχώριες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις και αποτελούν υγιή πρότυπα για τους νεότερους. Έτσι έχουμε την περίπτωση του Τάκι με τα κινητικά έργα και την τηλε-γλυπτική, του Κανιάρη με τα συμπλέγματα των τρισδιάστατων ανδρείκελων και με μια γλυπτική που φτιάχνεται από ράκη, τη Χρύσα και τις νέον κατασκευές της, τον Κεσσανλή με τη μηχανική τέχνη και τις φωτογραφικές «αναμορφώσεις», τον Παύλο και την ευρωπαϊκή pop, τον Κωνσταντίνο Ξενάκη, τον Δανιήλ, τον Ξαγοράρη, τον Σκυλάκο, τον Κοντό, τον Τσόκλη, τον Φασιανό κ.λπ. Τα δείγματα της ανανέωσης είχαν αρχίσει να φαίνονται από το 1972 με την πολύ ενδιαφέρουσα ατομική έκθεση του Γιάννη Μπουτέα στην αίθουσα «Χίλτον». Ο Μπουτέας δείχνει κατασκευές από νέον, πλεξιγκλάς και χαρτιά, μια πρωτοποριακή, δηλαδή, σε επίπεδο φόρμας πρόταση, έστω κι αν δεν υποκρύπτονται σ' αυτήν πολιτικά μηνύματα.

Όλο αυτό το κλίμα της αισιοδοξίας και των προσδοκιών βοηθούσε την επαφή, τις ομάδες, τις συλλογικές προσπάθειες. Είναι εύλογο, λοιπόν, να σημειώνεται μια αναζωπύρωση των καλλιτεχνικών ομάδων. Το 1974 ιδρύθηκε από μια ομάδα καλλιτεχνών το ΚΕΤ (Κέντρο Εικαστικών Τεχνών), το οποίο επεδίωκε την απεξάρτηση από το κύκλωμα εμπορίας της τέχνης. Τα μέλη της ήταν ζωγράφοι ενταγμένοι στην Αριστερά, όπως για παράδειγμα ο Χρ. Μπότσογλου, ο Π. Γράββαλος, ο Φ. Σαρρής, ο Λ. Κανακάκης, ο Θ. Πανουργιάς, η Β. Κατράκη, η Ρ. Παπασπύρου κ.ά. Οι στόχοι της Ομάδας Τέχνης «Α» μοιάζουν να αναβιώνουν μεταδικτατορικά μέσα από την «Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη» (1976). Σ' αυτήν ενεργοποιούνται δημιουργοί με υψηλό καλλιτεχνικό αλλά και ηθικό ανάστημα, οι οποίοι νοιάζονται για την εξάπλωση της αισθητικής εμπειρίας και για τη γόνιμη αντιπαράθεση με το κοινό, το οποίο φαντάζει ακόμα αρκετά μουδιασμένο.

Το 1975 ιδρύεται και συνεχίζει ως σήμερα τη συλλογική της προσπάθεια με εκδόσεις περιοδικών και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, διατηρώντας τον ίδιο εκθεσιακό χώρο στα Εξάρχεια, η αντισυμβατική ομάδα του ΣΥΝ. Ψυχή της προσπάθειας ο ζωγράφος Θόδωρος Πάντος, με συνεργάτες τον Σπύρο Κουκουλομάτη, τον Πέτρο Κουφοβασίλη, τον Χρήστο Βουγιουκλή, τον Δημήτρη Φόρτσα, την Αυγή Παπαγάλου κ.ά.

Μια άλλη καλλιτεχνική ομάδα είναι η «4+1» με τη Βάσω Κυριάκη, τη Μαρία Κοκκίνου, τον Βαγγέλη Δημητριάδη, τη Ρενάτα Μένις.



Παναγιώτης Τέτις, Τοπίο
Λαδοπαστέλ σε χαρτί, 27 x 36 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

Αργότερα συνεργάζεται η Άσπα Στασινοπούλου. Η ομάδα έχει ως στόχο της την προώθηση της αποκέντρωσης και την απεμπλοκή της καλλιτεχνικής δημιουργίας από τις πρακτικές της αγοράς και τη λειτουργία της σε δημόσιους χώρους, στα πανεπιστήμια, σε ανοιχτές δράσεις κ.ά.

Προβληματισμοί και τοποθετήσεις για τη θέση και τη σχέση του έργου τέχνης μέσα τον αρχιτεκτονικό χώρο θα ακουστούν το 1975 στη συζήτηση που οργανώνει ο «Δεσμός». Συμμετέχουν οι Άρης Κωνσταντινίδης, ο Κωνσταντίνος Δεσποτόπουλος, ο Δ. Κοντός, ο Γ. Ζογγολόπουλος, ο Στ. Λογοθέτης, ο Π. Ξαγοράρης, ο Τ. Σπητέρης κ.ά.

Στις 12 Σεπτεμβρίου της ίδιας χρονιάς ο Παυλίδης καλεί φιλότεχνους, επαναστατημένους διανοούμενους και... περιέργους, σε μια ζωγραφική, μουσική παρέμβαση ή ένα οικολογικό happening του Στ. Λογοθέτη στο συγκρότημα «Απολλώνιο» του Πόρτο-Ράφτη. Πρωταγωνιστούν τα μετασχηματισμένα πανιά του καλλιτέχνη αλλά και η θάλασσα, ο αέρας, το χώμα, οι ήχοι, η θερμότητα της ατμόσφαιρας κ.λπ. Το μεγάλο ύφασμα που είχε παραμείνει επί τρεις μήνες στον αέρα, στο νερό και θαμμένο στη γη, ο Λογοθέτης κατά την περφόρμανς το αποκάλυψε τελετουργικά «ντύνοντας» με αυτό τον γύρω χώρο.



Γιώργος Μπουζιάνης, **Δύο ρόδια**
Ακουαρέλα σε χαρτί, 28,5 x 38,5 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

Στο μεταξύ οργανώνεται στο Ζάππειο η πρώτη μεταπολιτευτική «Πανελλήνια» με κριτική επιτροπή τους Β. Κατράκη, Γ. Βαλαβανίδη, Γ. Γαϊτη, Κ. Μαλάμο, Γ. Παρμακέλλη, Φ. Σαρρή, Π. Τέτση, Γ. Φωκά και Μ. Χατζηνικολή. Στο πλαίσιο της Πανελληνίας οργανώνεται τιμητική έκθεση των Απάρτη, Μπουζιάνη, Παπαλουκά, Παρθένη, Σαραφιανού, Σκλάβου και Τσίγκου. Και οι επτά καλλιτέχνες, παρά τον βιολογικό τους θάνατο, αποτελούν ολοζώντανο τμήμα της ελληνικής τέχνης.

Η ελληνική τέχνη ταξιδεύει στο εξωτερικό τον Νοέμβριο, στο πλαίσιο του ελληνικού μήνα του Λονδίνου, όπου ο Νίκος Χατζηνικολάου, ερευνητής-ιστορικός τέχνης και έντονα πολιτικοποιημένος διανοούμενος και ο πολύς Norman Rosenthal οργανώνουν στην Gallery Wildenstein την ιστορική έκθεση τους: ο Θεόφιλος, ο Κόντογλου, ο Γκίκας και ο Τσαρούχης συγκροτούν μια άκρως ιδεολογικοποιημένη άποψη, η οποία διερευνά για πρώτη φορά τη σχέση παράδοσης και πρωτοπορίας και τις δυνατότητες ενός ιθαγενούς μοντερνισμού πέραν των ισχυόντων προτύπων στη δυτική Ευρώπη. Επίσης, τις συνθήκες μετάβασης από έναν αγροτοποικιμικό σ' έναν μεταπρατικό πολιτισμό. Ο Νίκος Χατζηνικολάου είναι ο πρώτος που προτείνει τον Κόντογλου εκτός θρησκευόμενης συγκυρίας.

Ο Εμμανουήλ Μαυρομάτης θα οργανώσει το 1976 στην «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών» την ομαδική έκθεση «Διαδικασίες - Συστήματα» επιμένοντας σ' έναν προγραμματικό κι ορθολογικό χαρακτήρα της δημιουργίας. Ο Μαυρομάτης ήταν επηρεασμένος την εποχή αυτή από τη γαλλική ομάδα «Support - Surface» (Υποστήριξη - Επιφάνεια), η οποία εκινείτο σε ανάλογης γλωσσικής υφής πειραματισμούς. Ήδη καταβάλλεται προσπάθεια να καλυφθεί ο χαμένος καιρός. Μια νέα γενιά καλλιτεχνών εμφανίζεται διεκδικώντας σημαντικό κομμάτι της προσοχής του κοινού. Στην έκθεση συμμετέχουν η Όλυ Ζούνη, ο Μιχάλης Κατζουράκης, ο Γιάννης Μίχας, ο Γιάννης Μπουτέας, η Μπία Ντάβου (με «Κυκλοδομές» και «Τυποκυκλώματα»), ο Παντελής Ξαγοράρης και η Ναυσικά Πάστρα. Η τελευταία δήλωνε χαρακτηριστικά: «Η αναζήτηση της μεθόδου είναι αντικείμενο της καλλιτεχνικής εργασίας. Κάθε ιδέα είναι αποτέλεσμα του τρόπου κατασκευής της».

Το 1977, στην ΣΤ' Documenta του Kassel συμμετέχουν οι Τάκις, Κανιάρης, Χρύσα, Αντωνάκος, Κουνέλλης Τσόκλης και Σαμαράς, σε μια πρωτοφανή για τα ελληνικά δεδομένα συμπαγή παρουσία του ελληνικού μοντερνισμού.

3.

Η δεκαετία του '80 εγκαινιάζεται με την είσοδο της Ελλάδας στην ΕΟΚ (1981) και την κυβερνητική αλλαγή. Η εποχή της μεταπολίτευσης και του δεύτερου καραμανλισμού σταδιακά ολοκληρώνεται. Ο τόπος περνά από μια δικτατορία σε μιαν επισφαλή -αλλά και σταθερά διευρυνόμενη- δημοκρατία. Το ΠΑΣΟΚ θα κερδίσει με συντριπτικό ποσοστό, έχοντας ως κυρίαρχο σύνθημα τη φράση «Ο λαός στην εξουσία», στην πλέον ανυπόληπτη εκδοχή της λέξης «λαός» όπως αποδείχτηκε. Ενώ όμως η προηγούμενη δεκαετία χαρακτηριζόταν από συλλογικές προσπάθειες αποδεικνύοντας ότι την εικαστική κοινότητα τη διακρίνει σφρίγος, αγωνιστικότητα και κοινές ιδεολογικές αναζητήσεις, δεν συμβαίνει το ίδιο κατά τη δεκαετία του '80. Σταδιακά αυτό όλο το αισιόδοξο πνεύμα καταρρέει υπό το βάρος των νέων προβλημάτων και συνθηκών. Αν κάτι χαρακτηρίζει την εποχή, αυτό είναι η αποσπασματικότητα και η διαυγέστατη πρόθεση της ατομικής επιβίωσης. Αυτό αντικατοπτρίζεται και στις τάσεις που επικρατούν τόσο στο διεθνές όσο και στο εγχώριο επίπεδο. Τώρα, τα φτωχικά μέσα, τα ανυπόληπτα υλικά, οι νύξεις και όχι η βεβαιότητα, τα αντικείμενα τα ίδια ως η πεμπτουσία του ρεαλισμού και η χρήση της νέας τεχνολογίας (computers, video, ηλεκτρονικά κυκλώματα, ολογραφήματα) είναι αυτά που δημιουργούν το καινούργιο καθεστώς, τα διαφοροποιημένα χαρακτηριστικά της εικόνας.

Φυσικά, οι παραστατικοί εξακολουθούν να δημιουργούν και να απολαμβάνουν τιμές και δόξες. Το 1980 ο Αλέκος Φασιανός εκθέτει στην γκαλερί Ζουμπουλάκη, με πρόλογο του Λουί Αραγκόν και το 1981 οργανώνεται υποδειγματική αναδρομική του Γιάννη Τσαρούχη στο νεότευκτο Μ.Κ.Σ.Τ. (Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης). Στο μακρινό Σάο Πάολο της Βραζιλίας ταξιδεύουν αυτή τη φορά ο Γ. Μπουτέας και ο Σ. Σόρογκας. Την ίδια χρονιά, στο φεστιβάλ της «Αυγής» στη Θεσσαλονίκη, παρουσιάζονται τρεις «δράσεις» από τις πλέον σημαδιακές όσο και σπάνιες για τον ελληνικό χώρο. Κατ' αρχήν ο Δ. Αληθινός πέταξε με μια κούνια, φορώντας μεταλλικά φτερά, πάνω από μιαν εστία με κάρβουνα, ο Άρης Προδρομίδης έδειξε στη «Δράση VIII» το γίνεσθαι μιας εικόνας, ενώ ο Γιώργος Λαζόγκας, τέλος, πρόβαλε μια φωτογραφία της Νίκης της Σαμοθράκης, χωρίς όμως το κλασικό βάθρο της, αλλά μ' έναν σωρό από πούπουλα στη βάση.

Η κύρια διαφορά ανάμεσα στη γενιά του '60 (Κανιάρης, Κεσσανλής, Τάκης, Παύλος, Χρύσα, Κων/νος Ξενάκης, Δανιήλ, Τσόκλης, Ξαγοράρης, Σκυλάκος, Λογοθέτης κ.ά.) και στους διαδόχους τους (Λάμπας, Διοχάντη, Αληθινός, Δ. Σακελλίων, Μ. Λοϊζίδου,



Θεόδωρος Παπαγιάννης, Οικογένεια
Γλυπτό από μπρούτζο, 18 x 19 x 8 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

Γ. Ξένος, Κ. Βαρώτσος, Θ. Τότσικας, Ν. Μπάικας, κ.ά.), έγκειται στο ότι οι πρώτοι μετακινήθηκαν από την περιφέρεια κι εγκαταστάθηκαν σε νέες πατρίδες ώστε να επιβληθούν στα καλλιτεχνικά κέντρα. Αντίθετα, οι δεύτεροι διεκδίκησαν την διεθνή τους παρουσία μένοντας εδώ, παρέμειναν δηλαδή “οίκοι” με όσο κόστος και με όσες ευκολίες αυτό σημαίνει.

Ο μαζικός τουρισμός, τα φθηνά αεροπορικά εισιτήρια προς την Ευρώπη και, τέλος, η ψυχολογική προσέγγιση με τη Δύση που επιτυγχάνεται λόγω ΕΟΚ, απομυθοποιούν τα δραματικά-εξερευνητικά ταξίδια προς το Παρίσι ή αλλού και καθιστούν εύκολη τη μετά-

βαση κι ακόμη ευκολότερη την απόκτηση της πληροφορίας. Ο κόσμος πια γίνεται και για την Ελλάδα ένα «παγκόσμιο χωριό». Από τη δεκαετία του '70 και εξής πρωτοεμφανίζονται κάποιοι ζωγράφοι που εμπνέονται από τη στάση ζωής και το έργο του Γ. Μπουζιάνη, δημιουργώντας ένα μοναδικό μορφοπλαστικό προηγούμενο, καθώς για πρώτη φορά έχουμε δημιουργούς που προσελκύονται από την πρόσφατη εντόπια παράδοση αλλά και που απολακτίζουν τα όποια εθνοκεντρικά κλισέ. Είναι βέβαια η εποχή που οι ποικίλες εκδοχές του νεοεξπρεσιονισμού ακμάζουν και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Εδώ όμως το φαινόμενο είναι διαφορετικό. Η εξπρεσιονιστική γραφή που υιοθετούν οι Μ. Θεοφυλακτόπουλος, Στ. Ιωάννου, Χρ. Μπότσογλου, Γ. Κουράκης, Κ. Μορταράκος, Δ. Σακελλίων, Τρ. Πατρασκίδης, Δ. Ράτσικας, Ν. Κασκούρας, Π. Κυριαζή, Ν. Κοντοβράκης, αποκαλύπτει ένα υλικό πρωτογενές, μια ανασκαφή ένδον, που έχει να κάνει με το ψυχικό τοπίο, τη μνήμη και την άμεση, σχεδόν ασυνείδητη, έκφραση κι όχι με τα αιτήματα του διεθνισμού, της πρωτοπορίας κ.ο.κ. Για τους ζωγράφους αυτούς το νόημα βρίσκεται στη δυναμική του ίδιου του έργου κι όχι έξω από αυτό.

Ο κυριότερος εκπρόσωπος αυτής της τάσης, ο Μάκης Θεοφυλακτόπουλος, θα πρωτοπαρουσιαστεί το 1964, όντας ακόμα σπουδαστής, στην γκαλερί «Άστορ». Ο καλλιτέχνης θυμάται: «Είχα την τύχη ν' αρέσει πάρα πολύ στον Γ.Π. Σαββίδη, ο οποίος έγραψε μετά ένα ενθουσιώδες δισέλιδο άρθρο στον Ταχυδρόμο με τίτλο "Κράτος και Βία στα έργα του Μάκη Θεοφυλακτόπουλου"». Στη συνέχεια, καθιερώθηκε στην εικαστική σκηνή με τους μοναχικούς μοτοσικλετιστές, τις καθημαγμένες φιγούρες, τους έρημους τόπους. «Ακριβοθώρητος» τα τελευταία χρόνια περιέγραψε σε συνέντευξή του με την ευκαιρία της έκθεσής του το 2007 στο Κέντρο Σύγχρονης τέχνης Ιλεάνα Τούντα τον τρόπο που δουλεύει: «Με ενδιαφέρει το όποιο περιεχόμενο να προκύψει από τη διαδικασία της πάλης με το υλικό και τη μορφή. Έτσι λοιπόν η πλαστική ιδέα της φόρμας δεν είναι προετοιμασμένη. Βρίσκεται και ξαναβρίσκεται. Τα απομεινάρια κάποιας εικόνας που γκρεμίστηκε με οδηγούν να πάω το έργο κάπου που δεν είχα ξανασκεφτεί πριν από τα γκρεμίσματα. Ο πίνακας φορτώνεται με μάζες χρώματος. Δεν τις ξεφορτώνομαι γιατί αρχίζουν πια να γίνονται η ιδέα του πίνακα. Η ύλη».

Ο Δημήτρης Αλθεινός, αντίθετα, δεν δίνει τη μάχη του με την ύλη πάνω στο τελάρο. Με τις «Κατακρύψεις» του αντιστέκεται στη φθορά του χρόνου προσπαθώντας να προφυλάξει τα έργα του μέσα στη μήτρα-γη. Είναι ένας γνήσιος περφόρμερ που παράλληλα δρα ως μελετητής των δημόσιων χώρων και αναζητητής των δημόσιων



Γιώργος Λαζόγκας, Γυναικείο σώμα
Σπρέι σε πανί, 180 x 110 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

παρουσιάσεων. Είχε ξεκινήσει με άλλου τύπου δράσεις, που πάντοτε όμως περιείχαν την πρόκληση, το χιούμορ, την κριτική, τον αυτο-σχεδιασμό, τη θεατρική αίσθηση. Το κοινό επικοινωνεί με τον καλλιτέχνη άμεσα και ο καλλιτέχνης με το κοινό του. Αυτή η εκατέρωθεν επικοινωνία είναι εν τέλει το έργο. Η Ε. Βακαλό είχε από νωρίς επισημάνει: «Με την πρώτη του παρουσία, το 1972, ο Αληθινός έφερε τους ήχους του δρόμου, της τρέχουσας ζωής του κοινού δηλαδή, μέσα στον χώρο λειτουργίας των έργων του{...} Η πιο σημαντική (σημαίνουσα) προσέγγιση ήταν εκείνη που οργάνωσε την εποχή της δικτατορίας, όταν μέσα σε κατασκευές ναρθήκων έκλεισε ζωντανούς ανθρώπους. Αυτή η έννοια του ακρωτηριασμού λειτουργησε τότε δραστικά φτάνοντας σχεδόν ως την πρόκληση αντιδράσεων, ανάλογων με της τέχνης, της βίας».

Τον στίχο του Σολωμού «Δω μια φορά ήταν άνθρωπος κι εκεί 'ταν ένας τόπος» φαίνεται να αποτυπώνει ένας άλλος σεμνός δημιουργός, ο Νίκος Μπάικας. «Αυτά τα μαύρα έργα είναι επιφάνειες φωτός» είχε πει κάποια στιγμή ο ίδιος. Εμείς θα προσθέταμε πως αποτελούν οπτικά δοκίμια όχι μόνο για τη λειτουργία του φωτός αλλά και για τις κρυμμένες δομές της πραγματικότητας. Το 2002, στην πρώτη του έκθεση στην γκαλερί «Χίρρας» του Παρισιού, (όπου εξέθεσε μαζί με τον Λουκά Σαμαρά) παρουσίασε σχέδια, πάντα μαυρόασπρα, φτιαγμένα όπως συνήθως με μολύβι, όπου η ανθρωπινή φιγούρα χάνει την ατομικότητά της, γίνεται χώρος στον οποίο το φως ταυτίζεται με τη μορφή και το σκοτάδι με το κενό. Πώς μπορεί να βρίσκεται τόση ένταση κρυμμένη στο σκοτάδι; Μήπως γιατί στην τέχνη του η λειτουργία της όρασης ταυτίζεται με τη λειτουργία της αναπνοής; Τελικά έχει δίκιο ο Μπάικας που θεωρεί τη ζωγραφική ως ένα κοσμολογικό τέχνασμα.

Μια ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί και η ιδιόλεκτος του Νίκου Χουλιαρά που βρίσκεται πολύ κοντά στη ρήση του Ηράκλειτου «ούτε λέγει ούτε κρύπτει, αλλά σημαίνει», που θα μπορούσε κάλλιστα να είναι και ένας ορισμός της τέχνης. Εδώ το νοητικό γεγονός επιχειρεί να χαρτογραφήσει τη μυστική γνώση και το άλεκτο, χωρίς να στηρίζεται σε κανενός είδους αυθεντία. Οι μικρές ιστορίες με λίγα πρόσωπα και περιορισμένη δράση ενισχύονται από τον λόγο που αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του έργου. «Η εικαστική λειτουργία του κειμένου γίνεται κατάφωρη σε μερικά πρόσφατα έργα όπου ο χειρόγραφος λόγος έχει μετατραπεί σε μη αναγνώσιμο γραφισμό, διατηρώντας ακέραιο τον μαγνητισμό του. Το παιχνίδι με το γραπτό κείμενο είναι διφορούμενο. Κάτι φανερώνει και κάτι κρύβει. Φανερώνει βέβαια μια έκκληση επικοινωνίας. Και κρύβει ίσως ένα εν-



Κώστας Παπανικολάου, Πορτρέτο
Αυγοτέμπερα σε ξύλο, 26,6 x 35,6 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

διαφέρον σύμπτωμα που θα μπορούσε να ονομάζεται ναρκισσισμός του αυτόγραφου» παρατηρεί η Μάρθα Χριστοφόγλου. Και ο Χουλιαράς ανήκει στη χορεία των καλλιτεχνών με πολυσιχιδή δραστηριότητα. Ως ακραιφνής Ηπειρώτης έχει τραγουδήσει δημοτικά και έχει διοχετεύσει την ανάγκη του για έκφραση στη συγγραφή διηγημάτων και μυθιστορημάτων ή εικονογραφώντας βιβλία άλλων.

Το προβάδισμα της ιδιωτικής πρωτοβουλίας έναντι της κρατικής αποτυπώνεται και στον ρόλο που παίζουν σημαίνουσες προσωπικότητες από τον χώρο των συλλεκτών, ακόμη και των εμπόρων τέχνης. Στη δεκαετία του '70 και στις αρχές αυτής του '80, για παράδειγμα, αυτός που δέσποσε στην εικαστική σκηνή είναι ο Αλέξανδρος Ιόλας που φέρνει τα μυθικά ονόματα του ευρωπαϊκού και του αμερικάνικου μοντερνισμού στην γκαλερί «Ζουμπουλάκη», επεκτείνοντας σε μεγάλο βαθμό τις επικοινωνίες προς και από την Ελλάδα. Επρόκειτο για έναν connoisseur με την αγγλική σημασία, έναν animateur με τη γαλλική κι έναν δαιμόνιο έμπορο με την ελληνική, καλύτερα με την αλεξανδρινή, σημασία του όρου. Ο Ιόλας έδινε στην ελληνική τέχνη αυτό που η ίδια δεν είχε: μεγαλείο, κοσμοπολιτισμό, επαφή με τα κέντρα του εξωτερικού. Παράλληλα ενί-



Τάσος Μαντζαβίνος, Ζωγράφος, 1999
Λάδι σε καμβά, 26 x 45 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

σχε τους Έλληνες δημιουργούς στο διεθνές τους ταξίδι. Στάθηκε δίπλα στον Γ. Τσαρούχη, τον οποίο είχε δεσμεύσει με αυστηρό πολυετές συμβόλαιο από το 1953 ως το 1959, στον Γκίκα, στον Τάκι – κατ’ εξοχήν – στον Τσόκλη, στον Πανιάρα, στον Ακριθάκη, στον Λαζόγκα και σε άλλους πολλούς. Υπήρξε φίλος και συνεργάτης του Ντε Κίρικο, του Μαξ Ερνστ, του Μαγκρίτ, του Βολς, του Μάτα, του Γουόρχολ, του Κλάιν κ.ά. Για τριάντα χρόνια δημιούργησε μια σειρά ιστορικών εκθέσεων στη Νέα Υόρκη, στο Παρίσι, στο Μιλάνο και, εν τινι μέτρω, στην Αθήνα. Ο Ιόλας ήδη από τις αρχές του ’80 σχεδίαζε να κάνει τη βίλα του στην Αγία Παρασκευή με αρχικά σχέδια του Πικιώνη- που τροποποιήθηκαν στη συνέχεια για να γίνουν πιο εντυπωσιακά- Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και να δωρίσει στην πολιτεία την τεράστια συλλογή του. Δυστυχώς από τη μια η αβελτηρία του κράτους κι από την άλλη ο κανιβαλισμός των πασοκικών εφημερίδων, ματαίωσαν αυτή την προοπτική. Ο Κωνσταντίνος Κουτσούδης, ο Αλεξανδρινός που η Θεοδώρα Ρούσβελτ επηρεασμένη από τους μύθους του Ηρακλή του έδωσε το όνομα με το οποίο έγινε παγκοσμίως γνωστός, ο άνθρωπος τον οποίο το γαλλικό κράτος τίμησε με το παράσημο της λεγεώνας της τιμής, στην Ελλάδα μπήκε στο στόχαστρο εξαιτίας της σεξουαλικής του ιδιαιτερότητας και πέρασε στον κόσμο σαν «ο τρελός του χωριού» με τις γούνες. Η (εσκεμμένη;) σπύλωση της φήμης του, οι δικαστικές περιπέτειες, η σταδιακή απώλεια των έργων λόγω των απαράδεκτων χειρισμών

των κληρονόμων του και της επίσημης Πολιτείας στέρψαν στη χώρα μας μια μοναδική ευκαιρία να αποκτήσει έργα ανεκτίμητης αξίας. Την προβολή της τεράστιας συμβολής του στην ελληνική τέχνη αλλά και μια προσπάθεια «να σώσει οτιδήποτε αν σώζεται, συνένοχη στον φόνο να μην είναι» έχει αναλάβει τον τελευταίο καιρό η «Ομάδα Φιλοπάππου», μια παρέα νεαρών ακτιβιστών που αναρτά συστηματικά στο διαδίκτυο εικόνες της λεηλατημένης βίλας, προτείνει λύσεις για την αξιοποίησή της, ακόμη και την ύστατη στιγμή, μήπως και ευαισθητοποιήσει τους αρμοδίους. Η πρόσφατη απόφαση να στεγαστεί εκεί η πινακοθήκη του Ταμείου Αρχαιολογικών Πόρων είναι ένας καφές της παρηγοριάς ή μήπως τα ενοχικά κόλλυβα της κηδείας του; Νομίζω πως η δράση, οι επιλογές και η γενικότερη καλλιτεχνική-εκπαιδευτική προσφορά των τριών παρουσιαζόμενων συλλεκτών, του Γιώργου Βογιατζόγλου, του Σωτήρη Φέλιου και του Χρίστου Χριστοφή, τιμούν τη μνήμη του Ιόλα και συνεχίζουν την υψηλή του παράδοση.

Όσοι, πάντως, θέλουν να πάρουν μια μικρή γεύση της ποιότητας και της αισθητικής του Ιόλα δεν έχουν παρά να επισκεφθούν το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης που στηρίχθηκε σε μια δαψιλή δωρεά του Ιόλα, η οποία περιελάμβανε έργα των Pascali, Mattiacci, Openheim, Τάκι, Tinguely, Λαζόγκα, Μπουτέα κ.ά. Ιδρύθηκε το 1979 στη Θεσσαλονίκη με την επωνυμία Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, και λειτούργησε αρχικά στους χώρους της Filkegam Johnson και αργότερα σε χώρο που του παραχωρήθηκε εντός της Διεθνούς Έκθεσης. Δηλαδή πάντα η ιδιωτική πρωτοβουλία θα έρχεται να υποκαταστήσει ευεργετικά ένα κράτος που είτε αμελεί είτε αγνοεί...

4.

Το τέλος του 20ου αιώνα και οι απαρχές της νέας χιλιετίας σχεδόν επιβάλλουν έναν απολογισμό της ελληνικής ζωγραφικής, μετρώντας «κέρδη και ζημιές». Για να κατανοήσουμε τις πραγματικές της διαστάσεις στον τόπο μας, για να αισθανθούμε την όποια δυναμική της, για ν’ αντιληφθούμε τις εξάρσεις αλλά και τις οπισθοδρομήσεις της, οφείλουμε να εγκύψουμε γενικότερα στον πολιτικοκοινωνικό χώρο που την παρήγαγε. Τότε θα διαπιστώσουμε πως κι αυτή διέπεται από τις ίδιες αντιφάσεις και ανακολουθίες που χαρακτηρίζουν το κοινωνικό σώμα και τη διαδρομή του ελληνικού κράτους εν γένει. Παρά τα επιτεύγματα και τις προσωπικότητες που ανέδειξε, συχνά φαίνεται να παρακάμπτει τη ζώσα πραγματικότητα, την κοινωνία που την κυοφορεί, την πολιτική συγκυρία και ό,τι η πολιτική εκφράζει.



Γεράσιμος Σκλάβος, Τέσσερις εποχές, 1/8
Γλυπτό από μπρούτζο, 50 x 25 x 25 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

Φαντασιώνει ότι συμπορεύεται με την Ιστορία και ότι ερμηνεύει την εθνική μοίρα (πρβλ. την «ελληνικότητα» της γενιάς του '30)- μέσω λόγου και μέσω εικόνας- αλλά συχνά σκιαμαχεί. Έστω κι έτσι όμως, κι όταν ακόμη αποδίδει το περίγραμμα της σκιάς που η Ιστορία δημιουργεί, η ζωγραφική μάς αποκάλυψε αρκετές από τις συνιστώσες της νεοελληνικής ιδεολογίας, αρκετά από τα χάσματα ή τις αδυναμίες της νεοελληνικής κουλτούρας. Επιχείρησε να απεικονίσει ό,τι θα μπορούσε να υποστασιοποιηθεί και να υπάρξει ως αυτόνομη αξία, αλλά δεν το πέτυχε. Μετέχοντας στην κρίση του πολιτιστικού μας προσώπου, το μόνο που κατάφερε -έστω και θραυσματικά- ήταν ν' αποδώσει, το ευρύτερο γίνεσθαι μιας κοινωνίας που οι συνθήκες τής επέβαλαν, να πορεύεται ερήμην της γλώσσας, της παιδείας και του πολιτισμού της.

Σαν να αντέγραφε την κρατική πολιτική που ποτέ δεν ενδιαφέρθηκε ούτε για την αισθητική διαπαιδαγώγηση ούτε για την καλλιτεχνική ευαισθητοποίηση των πολιτών. Η ύπαρξη λ.χ μιας Εθνικής Πινακοθήκης που για άλλες χώρες θεωρούνταν πάντα αυτόνομη, στην Ελλάδα πέρασε από πολλές νομικές και κτιριακές περιπέτειες και άνοιξε σε μόνιμο χώρο μόλις στη δεκαετία του '70. Παρά τις φιλότιμες προσπάθειες ορισμένων διευθυντών της (όπως του Ζ. Παπαντωνίου, του Μ. Καλλιγά, του Δ. Παπαστάμου) να εμπλουτίσουν τις συλλογές της, να ταξινομήσουν το υλικό της και να ανταποκριθούν στον παιδευτικό της ρόλο, τα τελευταία χρόνια μετατράπηκε σε ένα πολυσυλλεκτικό εκθεσιακό κέντρο, που πλειοδοτούσε στις εντυπώσεις αλλά αδιαφορούσε για την αξιοποίηση, μελέτη και προβολή των συλλογών της. Η περίφημη επανέκθεση των μονίμων συλλογών θα εγκαινιαστεί μόλις τον Δεκέμβριο του 2000 μ' έναν κατά το μάλλον ή ήττον συντηρητικό και γραμμικό τρόπο ανάρτησης, ο οποίος στηρίχθηκε στη μονοσήμαντη διαπλοκή «αστικής κοινωνίας και καλλιτεχνικής δημιουργίας». Δωρεές σημαντικών και διεθνώς καταξιωμένων καλλιτεχνών - για παράδειγμα τα έργα του Θ. Στάμου- ακόμη και σήμερα κινδυνεύουν να σαπίσουν στις αποθήκες και στα υπόγεια. Την ίδια τύχη κόντεψαν να έχουν και τα εξαιρετικά γλυπτά των Χαλεπά, Βρούτου, Παππά, Κουλεντιανού, Καπράλου, Τόμπρου, Λεκάκη, Λουκόπουλου, Σώχου, Απάρτη κ.λπ, τα οποία απέκτησαν στέγη μόλις το 2006, στο Άλσος Στρατού στο Γουδή, και αυτό χάρη στη γενναιόδωρη χορηγία του Ιδρύματος «Σταύρος Νιάρχος».

Αλλά τι μπορεί να περιμένει κανείς από μια Πολιτεία που κι όταν ακόμη πόνταρε σε καθαρόαιμα άλογα είχε το μοναδικό τάλεντο να τα κουτσαίνει; Αυτό δεν συνέβη με τον Παρθένη πάνω

στον οποίο στοιχημάτισε ολόκληρη η βενιζελική παράταξη για να καταλήξει έγκλειστος στο εργαστήριό του; Το ίδιο περίπου δεν επαναλήφθηκε με τον Μπουζιάνη που μετακαλείται από τη Γερμανία με χίλιες δυο υποσχέσεις αλλά στη συνέχεια κρίνεται ακατάλληλος να διδάξει στην Σχολή Καλών Τεχνών; Ο Ζογγολόπουλος πάλι ίσως κατέχει το παγκόσμιο ρεκόρ καλλιτέχνη στον οποίο ανατίθενται έργα για δημόσιους χώρους που σχεδόν ποτέ δεν πραγματοποιούνται. Εκείνος τουλάχιστον είχε το κουράγιο να εκφράσει την πικρία του με χιούμορ λέγοντας «θα μου κάνετε αναδρομική μόνο όταν πεθάνω». Γι' αυτό όσοι εμπλέκονται σε υπόγειες και σκοτεινές συναλλαγές με τους κατ' ευφημισμόν «αρμόδιους» κρατικούς φορείς καλό είναι να θυμούνται τον στίχο του Εγγονόπουλου «Στρατηγέ, τι γύρευες εσύ στη Λάρισα, ένας Υδραίος;».

Κάπως έτσι και η τέχνη του σήμερα, έχοντας χάσει τη μεταφυσική της δυνατότητα, φαντάζει σαν Υδραίος στη Λάρισα. Μετατράπηκε σε μια πολυδιάστατη «κατασκευή» που υπακούει στους νόμους της αγοράς και τους κυρίαρχους μηχανισμούς. «Μοντερνιστές» και «νεο-κλασικοί», «επαναστάτες» και «αναχρονιστές» συνιστούν grosso modo τις διαφορετικές όψεις του ίδιου νομίσματος, αφού υπάρχουν για να γεμίζουν τα προκατασκευασμένα ράφια των καλλιτεχνικών σουπερμάρκετ, δηλαδή των Μουσείων σύγχρονης τέχνης που κι εμείς οι ιθαγενείς της περιφέρειας επιδιώκουμε τόσο διακαώς ν' αποκτήσουμε.

Με αυτά τα δεδομένα, πόσο, με ποιους και τι πιθανότητες έχει η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής να ενταχθεί στην «καθόλου» ιστορία της τέχνης; Έχουμε το νόμιμο δικαίωμα να μιλήσουμε για μια τοπική σχολή, όπως π.χ. η Αγγλία ή η Ελβετία, και αν ναι, ποια είναι τα ουσιαστικά— και όχι τα επιδερμικά— χαρακτηριστικά της; Εκφράζει, τέλος, η ενχώρια «σχολή» μας τις ιδιαιτερότητες της αντίστοιχης κοινωνίας ή λειτουργεί παράλληλα ή ακόμη χειρότερα, ερήμν της;

Ανεξάρτητα από τις απαντήσεις σ' αυτά τα ερωτήματα, το σίγουρο είναι ότι εθνοκεντρισμοί, ιδιαιτερότητες και τοπικές σχολές νομιμοποιούνται μόνο όταν δεν είναι ξένες -διάβαζε αντιεμπορικές- προς το κυρίαρχο σύστημα. Σ' αυτή την περίπτωση, το χαρακτηριζόμενο ως φολκλόρ και εξορκιζόμενο αυτομάτως μεταμορφώνεται σε racial minorities, τυγχάνει του προσήκοντος σεβασμού και της ανάλογης μελέτης και της αξιοποίησης και καθίσταται αξιοσέβαστο. Μόνον με επενδύσεις υψηλών κεφαλαίων υπάρχει πιθανότητα να συγκινηθούν οι κάπως μονόπλευρα ευσυγκίνητοι art managers ή opinion leaders.

Σ' αυτό το συμπέρασμα καταλήγει όποιος διαβάσει το Art Today



Βασίλης Σπεράτζας, Φιγούρες σε μωβ φόντο
Ακρυλικό σε χαρτί, 21 x 29 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

έναν ογκώδη τόμο που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Phaidon το 1995. Ο συγγραφέας του, ο Edward Lucie-Smith, Βρετανός, γεννημένος στην Τζαμάικα και για ένα διάστημα αξιωματούχος της RAF και διαφημιστής, επιχειρεί σ' αυτό μια σύνοψη της σύγχρονης τέχνης. Οι τίτλοι των επιμέρους κεφαλαίων του βιβλίου είναι ενδεικτικοί: Μετά την Pop-Art, Η Επιβίωση της Αφαίρεσης, Εννοιακή Τέχνη και Τέχνη του Ελάχιστου, Νεο-Νταντά, Φτωχική τέχνη και Εγκαταστάσεις, Land Art -φως και χώρος, Body Art, Νεοεξπρεσιονισμός, Ρεαλισμός στην Αμερική, Μετα-μοντερνισμός και Νεοκλασικισμός, Βρετανική αναπαραστατική ζωγραφική, Τέχνη της Περεστρόικα, Νέα Τέχνη στη Νέα Υόρκη, Φυλετικές μειονότητες, Φεμινιστική τέχνη και τέχνη των ομοφυλοφίλων κ.λπ.

Δίπλα σε διάσημα ονόματα, όπως ο R. Rauschenberg, ο D. Hockney ή ο L. Freud, υπάρχουν και πάρα πολλές νέες υπογραφές αγνώστων καλλιτεχνών από την Αφρική ή την Καραβαϊκή, που είναι μάλλον βέβαιο ότι θα λάμψουν ως διάπτοντες αστέρες, είναι όμως απαραίτητοι για να συμπληρωθεί το παζλ της πολύχρωμης, πλουραλιστικής και «δημοκρατικής» art today, δηλαδή μιας τέχνης που επιβιώνει μετά τον θάνατο της «μεγάλης τέχνης» και μετά την απώλεια της μεθόδου ιστορίας της.

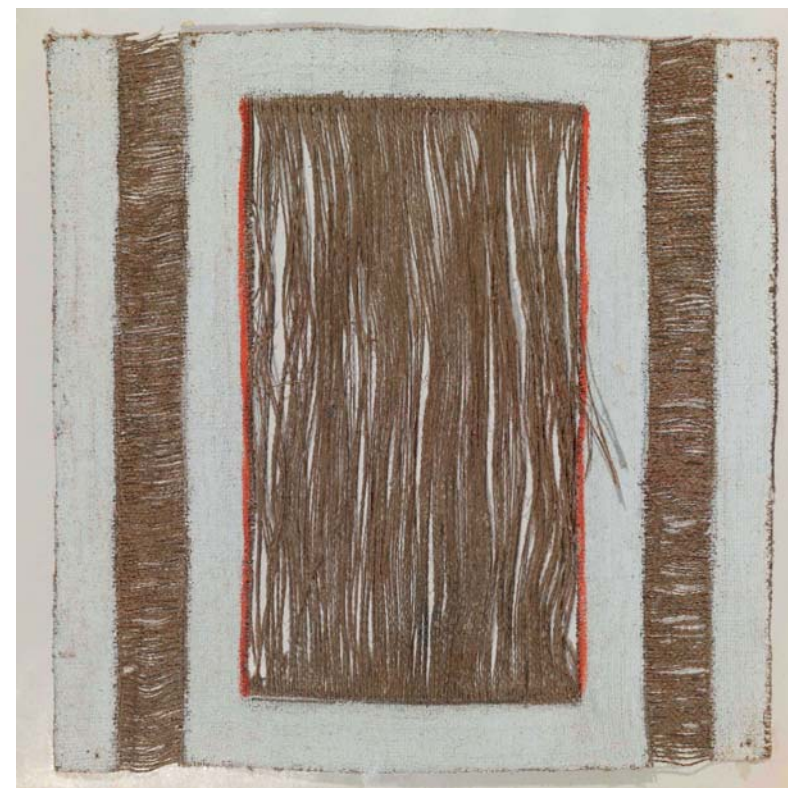
Πάντως, αν θέλαμε να εφαρμόσουμε κάτι αντίστοιχο για την ελληνική ζωγραφική και πάντα με επίγνωση των ελαστικών και εν πολλοίς αυθαίρετων κριτηρίων - υπό την έννοια ότι δεν μπορούν να αποδειχθούν επιστημονικά- ο Η. Δεκουλάκος της εξπρεσιονιστικής του περιόδου και ο Μ. Θεοφυλακτόπουλος σταθερά, είναι εικαστικά πιο σημαντικοί από τον πολυσυζητημένο F. Auerbach.

Στο κεφάλαιο «Μετά την Pop Art» θα τοποθετούσαμε ασφαλώς τον Νίκο ή τον Παύλο, τη Ρωμανού ή τον Ακριθάκη -χωρίς επ' ουδενί ν' αμφισβητούμε την ατομική τους ιδιαιτερότητα- αλλά και τον Αϊδίνη ή τον Καζάζη. Στην «Επιβίωση της Αφαίρεσης», πλάι στον Σπυρόπουλο του '80 άνετα θα μπορούσαν να περιληφθούν ο Σταύρος Ιωάννου, η Κατερίνα Μερτζάνη, η Ευγενία Αποστόλου, ο Κυριάκος Μορταράκος μαζί με τον Βασίλη Κυπραίο, επιλέγοντας τις ανάλογες περιόδους δουλειάς τους.

Στο minimal ή το conceptual θα συσσωματωνόταν ασφαλώς ο Δανιήλ αλλά και ο Μπουτέας, η Ντάβου ή και ο Μπάικας υπό προϋποθέσεις. Στη Land Art οπωσδήποτε ο Στάθης Λογοθέτης αλλά και ο Δημήτρης Αληθινός ή ο Γιώργος Τσακίρης, ενώ στην Arte Povera and Installation ο Βλ. Κανιάρης μπορεί να συνεπικουρείται από τον Χρ. Τζίβελο, τον Θ. Τότσικα, τον Α. Σκούρτη ή τον Δ. Ζουρούδη. Στο κεφάλαιο του ρεαλισμού ή παραστατικής τέχνης λόγω της γόνιμης παράδοσης που έχει το τελάρο στον τόπο μας, οι περιπτώσεις είναι πολύ περισσότερες (αρχίζοντας από τον Γ. Κουράκη ή τη Β. Ξένου και φτάνοντας ως τον Μαντζαβίνο, των illustrators συμπεριλαμβανομένων).

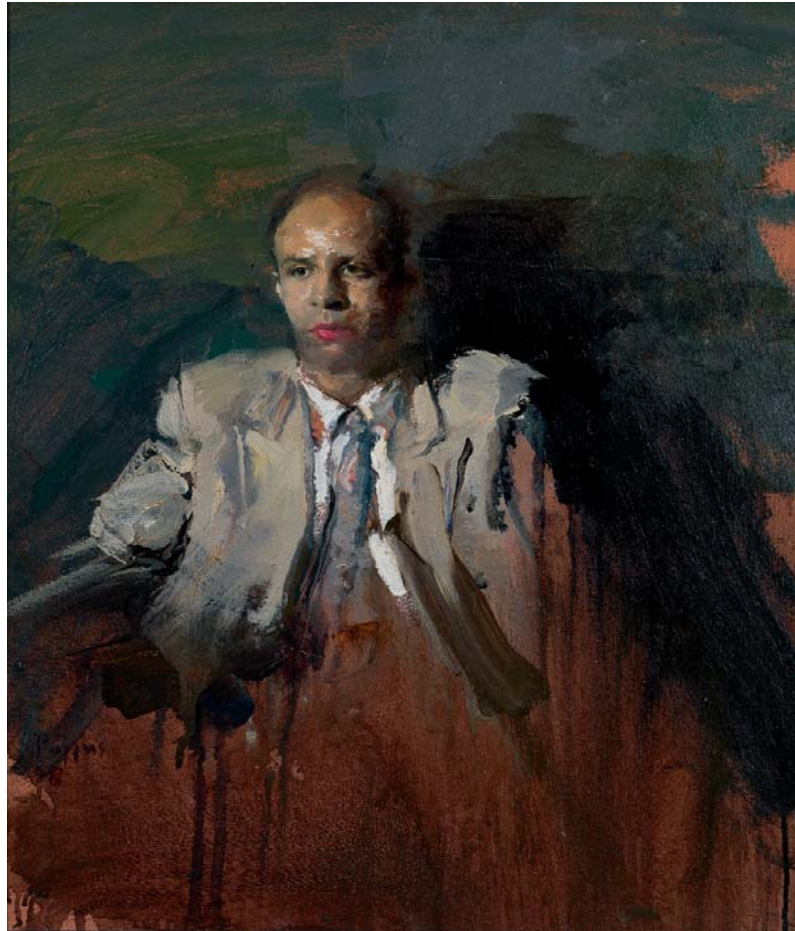
Στο τελευταίο κεφάλαιο του Art Today υπάρχει ένας πίνακας του David Wojnarowicz, του πιο γνωστού «AIDS artist» της δεκαετίας του '80, ο οποίος φιλοτεχνήθηκε το 1990 και έχει τίτλο Why the Church can't/won't be Separated from the State. Κάτι τέτοιο ποτέ δεν θα απασχολούσε την ομφαλοσκοπούσα, εγωτική και σοβαροφανή εγχώρια τέχνη μας. Η «εισβολή» των Αλβανών ή οι τσιγγάνοι μπορεί να έγιναν θέμα τηλεοπτικού σήριαλ ή προσφιλής επώδους αναρίθμητων λαϊκών επιφυλλίδων, αλλά ποτέ δεν διέβησαν το κατώφλι της «σοβαρής» μας έκφρασης. Εδώ κυριαρχούν ακόμη ή «λειτουργία της μνήμης», τα «οράματα του παρελθόντος» και η αναμόρφωση μιας πραγματικότητας που φαίνεται πως από μόνη της δεν φτάνει. Ακόμη και τα προαιώνια θέματα του θανάτου ή της φθοράς γίνονται αφόρητες ιδιωτικές εξομολογήσεις ή αστικό μελό. Η ζωγραφική μας ακόμη δεν έχει ξεπεράσει τον Τσαρούχη και βέβαια δεν ευθύνεται ο Τσαρούχης γι' αυτό.

Δεν υπάρχουν εξαιρέσεις; Ασφαλώς και υπάρχουν! Ορίζουν



Δανιήλ Παναγόπουλος, Η φυλακή
Λινάτσα, 33,5 x 35,5 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

όμως έναν αδιαμφισβήτητο κανόνα. Οι εγκαταστάσεις, π.χ. του Άγγελου Σκούρτη με το κόκκινο βελούδο που πουλάνε στις λαϊκές αγορές οι μετανάστες Ρωσοπόντιοι, τα Αστικά Μνημεία με τις σύγχρονες Σουλιώτισσες πάνω σε λεκάνες καμπινέ του Ν. Χαραλαμπίδη, τα τρακτέρ και οι μοτοσικλέτες του Τότσικα, ο Τουρισμός και η Τέχνη του Κωνσταντίνου Ιωαννίδη, οι «καυτές γραμμές» με τις εξομολογήσεις των αρρώστων του Δ. Ντοκατζή, η Τοστιέρα του Ζενέ της Λήδας Παπακωνσταντίνου δείχνουν ότι δεν εξαντλείται η ζωγραφική μας στις λαϊκές αναμνήσεις του Φασιανού ή στα βιρτουόζικα πορτρέτα του Μυταρά και των απογόνων τους. Μόνο που οι παραπάνω «εξαιρέσεις» υπάγονται στον κανόνα, δηλαδή θα εντάσσονταν στα οικεία -πιο προωθημένα έστω- κεφάλαια του Art Today.



Γιώργος Ρόρρης, Πορτρέτο
Λάδι σε καμβά, 45,5 x 40,5 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

Οι συγκρίσεις και οι παραλληλισμοί, παρά την υποκειμενικότητα που τους διακρίνει, κατατείνουν στο εξής: αν αξίζει να παραχθεί κάτι, αυτό είναι ένας μη δυτικός μοντερνισμός, όπως δηλαδή αυτός του Φώτη Κόντογλου, του Στρατή Δούκα του Τζούλιο Καϊμη ή του Ν. Γ. Πεντζίκη. Και τούτο, όχι από ξενοφοβία ή από απόρριψη αλλά από επιθυμία για αυθεντικότητα. Το πρόβλημα, ούτως ή άλλως, δεν είναι να δημιουργήσουμε εγχώριους Πικάσο, αλλά ισοδύναμους «άλλους», που να αντλούν από την μεγάλη δεξαμενή της παράδοσης τα νάματα της δικής τους πρωτοπορίας. Υπ' αυτή την έννοια

αξίζει να υποστηρίξουμε τη ζωγραφική του Γ. Μπουζιάνη, του Σπ. Παπαλουκά, ως ιστορικών περιπτώσεων του ευρωπαϊκού Μεσοπολέμου, ή τη γλυπτική του Γ. Χαλεπά, ως ενός ανιστορικού μοντερνιστή. Εκτός όμως από τους οξυδερκείς απολογητές της παράδοσης, η χώρα μας μεταπολεμικά απέκτησε και δημιουργούς που θέλησαν να σπάσουν τον επαρχιωτισμό-απομονωτισμό τής εγχώριας παραγωγής μας και να διεκδικήσουν ένα διεθνές πρόσωπο (Τσίγκος, Σπυρόπουλος, Γαϊτής, Ακριθάκης, Κανιάρης, Χρύσα, Τάκις, Κεσσανλής, Κ. Ξενάκης, Τσόκλης κ.ά.) ή προσωπικότητες που ενσωματώθηκαν σε ξένες κουλτούρες, καταθέτοντας την υπερεθνική δυνατότητα των προσωπικών βιωμάτων τους (περιπτώσεις Κουνέλλη και Σαμαρά). Άλλοι πάλι όπως ο Παντελής Ξαγοράρης ή ο Ιάσων Μολφέσης απέδειξαν ότι μαζί με τις εύπεπτες «Αθήνες» του Σπ. Βασιλείου ή τους ...καρabanτζισμούς τού Τσαρούχη, συνυπάρχουν προβληματισμοί που αλλάζουν άρδην τα δεδομένα της τέχνης, που υπερβαίνουν το παραδοσιακό τελέος, που εισάγουν στην έκφραση την επιστήμη ή την τεχνολογία και που προβληματίζονται πάνω στην κοινωνική διάσταση του έργου τέχνης ως διαπολιτιστικού επικοινωνιακού συστήματος και ως φιλοσοφικού μηχανισμού που δρα πέραν της αναπαράστασης.

Το πρόβλημα, εξάλλου, της εγχώριας ζωγραφικής παραμένει ιδεολογικό και ηθικό. Η εξέλιξή της ή η οπισθοδρόμησή της έχει να κάνει με τη βούληση των δημιουργών να διεκδικήσουν ηγετικό ρόλο στη διαμόρφωση της κυρίαρχης ιδεολογίας και μέσα από την τέχνη τους να ασκήσουν κριτική, να καταγγείλουν παρωχημένα σχήματα και ν' αποκτήσουν επαφή με το ευρύτερο κοινωνικό σώμα, τη νεολαία, τις ομάδες ενεργών πολιτών, τη διανοήση των άλλων χώρων, την πανεπιστημιακή κοινότητα κ.ο.κ. Επίσης, να αμφισβητήσουν την με σημερινούς όρους «ακαδημαϊκή» ζωγραφική που, στο συντριπτικό της σύνολο, μοιάζει αυτιστικά απομονωμένη, ιδεολογικά αναποτελεσματική, μορφοπλαστικά ομφαλοσκοπική και γι' αυτό ανεξέλικτη, αρκούμενη σε ένα χρηστικό- διακοσμητικό ρόλο. Αν η τέχνη αδυνατεί να λειτουργήσει έτσι ώστε να αλλάξουμε τη δεδομένη εικόνα που έχουμε για τον κόσμο, τότε δεν έχει και πολύ νόημα η ύπαρξή της. Υπό την έννοια αυτή, όσο απαραίτητος είναι ο πυρετός του αυθεντικά καινούργιου που αποτάσσεται τον ακαδημαϊσμό κι όλες τις παραφυάδες του, άλλο τόσο είναι απαραίτητη και η παιδαγωγική διάσταση της τέχνης κι εν προκειμένω της ανανεωμένης ζωγραφικής έκφρασης.

Η μεταβιομηχανική κοινωνία θέτει τις δικές της προτεραιότητες, όπως είναι φυσικό. Στις μέρες μας, τα νέα μέσα κατασκευής

και μετάδοσης της πληροφορίας, οι σύγχρονες τεχνολογίες μεσολάβησης επεμβαίνουν δραματικά σ' αυτό που ονομάζουμε αστικό τοπίο. Η παρακμή των δυτικών μεγαλουπόλεων και η μετατροπή τους σε πόλεις -πολυθέαμα επηρεάζει άμεσα αυτόν καθαυτόν τον κόσμο του θεάματος, τους κατασκευαστές της εικόνας. Ζώντας σε μια εποχή καλλιτεχνικής υπερπαραγωγής αλλά και έλλειψης βαθύτερων συγκινήσεων, η σχέση με το έργο τέχνης καθίσταται περισσότερο προβληματική από ποτέ. Διεθνή κέντρα, παντοδύναμες αγορές ή ιδρύματα δουλεύουν για την προβολή των καλλιτεχνικών έργων, για τη μυθοποίηση των καλλιτεχνών- stars, για την ίδια την ιστορία της Τέχνης· συχνά όμως ερήμην της. Και βέβαια ο χρόνος θα θέσει εκποδών πάμπολλες από τις επιλογές και τις βεβαιότητες των ανωτέρω φορέων. Ας μην ξεχνάμε ότι η «Phantasmagorie» είναι κεντρική έννοια της κριτικής του πολιτισμού που επιχειρεί ο Βάλτερ Μπένγιαμιν ακολουθώντας τον Μαρξ, όταν αυτός μιλά για τον φετιχισμό του εμπορεύματος, δηλαδή μια ψευδαίσθηση κι ένα υποκατάστατο σχέσης. Αλλά και ο Μποντλιέρ υποστήριζε ως τέχνη το ονειροπόλημα που γίνεται έργο, ταυτίζοντας τον καλλιτέχνη με τον ήρωα της νέας εποχής κι εκείνον που θ' απαλλάξει την αστική τάξη από την υστερία της. Πριν από εβδομήντα τόσα χρόνια η Μαρίνα Τσβετάγιεβα επέμενε πως το να είσαι μοντέρνος σημαίνει να δημιουργείς την εποχή σου κι όχι να την αντανάκλας. «Ό,τι γίνεται γύρω μου γίνεται ξαφνικά μέσα μου», γράφει ο δικός μας Χειμωνάς, διεκδικώντας την ταύτιση του πάσχοντος υποκειμένου με την όποια φυσική, όσο κι έωλη πραγματικότητα, παρελθούσα ή μέλλουσα. Κάνουμε λοιπόν τέχνη για να κατανοήσουμε τα προσιόντα και για να παρηγορηθούμε με όσα παρήλθαν.

Γι' αυτό είναι πιο σημαντικό να καταστήσουμε την τέχνη τη σημαίνουσα διάσταση της ατομικής μας ζωής παρά να τη μονοδρομήσουμε σ' ένα κυνήγι ανεμόμυλων όπου γης. Όσο δε γι' αυτούς που ανησυχούν για το μέλλον της, θα δανειστώ τη φράση που ο Μαρσέλ Ντισάν επέλεξε να γραφεί στον τάφο του: «Άλλωστε αυτοί που πεθαίνουν είναι οι άλλοι».

5.

Η Ελλάδα, μετά τη Μεταπολίτευση, γίνεται κι αυτή μια γειτονιά του παγκόσμιου χωριού. Έτσι, η διαπλοκή των επιμέρους πολιτισμών και η άνθηση των εθνικών προτύπων βάζει πάλι τα πράγματα σε μια νέα βάση. Η αποθέωση της υποκειμενικότητας, οι μηχανικές αναπαραγωγές της εικόνας, οι φωτογραφίες- ντοκουμέντα, νομοτελειακά έχουν οδηγήσει στην υπέρβαση του τελάρου, την άρση των



Χρήστος Καρράς, Αχλάδι
Λάδι σε καμβά, 85 x 85 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου



Αχιλλέας Δρούγκας, Τριαντάφυλλο
Λάδι σε καμβά, 90 x 100 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

διαφορών ανάμεσα στις επιμέρους τέχνες, την ενιαία διεκδίκηση χώρου και χρόνου και την ώσμωση των εκφραστικών μέσων. Τώρα το εικαστικό έργο, περισσότερο από αισθητικό αίτημα, καθίσταται μια αφορμή προς το διανοεΐσθαι.

Ωστόσο, αρκετοί Έλληνες δημιουργοί επιστρέφουν σε ζωγραφικές αξίες, όπως αυτές εκφράζονται μέσα από σπαρακτικές μορφές με εξπρεσιονιστικό ή υπαρξιακό στίγμα (Θεοφυλακτόπουλος, Μορταράκος, Γιάννης Αντωνόπουλος, Ράτσικας, Μαντζαβίνος, Μπαϊκας, Χουλιάρας, Πατρασκίδης). Μια άλλη μερίδα αναζητά στην «αρχαία σκουριά» την τρυφερή νοσταλγία (Σόρογκας), στο άλγος του νόστου την ποιητική των πραγμάτων (Σηπλιόπουλος) ή επιμένει στην κριτική στάση σε σύμβολα και αρχέτυπα (Λαζόγκας, Σκούρτης). Δεν λείπουν και εκείνοι που αντιμετωπίζουν τόπους, τοπία και καταστάσεις με χιούμορ, παιγνιώδη διάθεση ή ποιητικό λυρισμό (Κόττης, Ζαχαριουδάκης, Παπασπύρου). Όλοι τους συμβάλλουν σε

μια νέα «περί πάτρης» αντίληψη, που δεν περιορίζεται σε εθνοκεντρικά κλισέ, αλλά συμπυκνώνει τη φράση του Δ. Σολωμού «το έθνος πρέπει να μάθει να θεωρεί εθνικό ό,τι είναι αληθινό».

Συνοψίζοντας και ερχόμενοι στα καθ' ημάς θα λέγαμε πως η νεοελληνική ζωγραφική σε όλη τη διάρκεια της εξέλιξής της χαρακτηρίζεται από τεχνική επάρκεια και εμμονή στις πλαστικές αξίες, δηλαδή μια αδιαπραγμάτευτη «εικονολατρία». Η ίδια η Σχολή Καλών Τεχνών καλλιέργησε όχι τόσο την εννοιολογική όσο την αισθητική διάσταση της τέχνης. Οι θεωρητικές σπουδές ήταν ανέκαθεν επιφανειακές, ενώ το κέντρο βάρους έπεφτε στο ένστικτο και την εμπειρία των εικαστικών δασκάλων. Να ένας λόγος που ελλείπει από την ελληνική τέχνη η εννοιολογική άποψη. Οι πάντες, πρωτοπόροι και «ακαδημαϊκοί», ομνύουν στη σημασία του έργου τέχνης, στο φετίχ της παρουσίας του και όχι στην αναίρεσή του. Αν η ελληνική ζωγραφική δεν μπόρεσε να οικειοποιηθεί κι αυτή την παράμετρο της παράδοσής της, τόσο το χειρότερο γι' αυτήν και τους εικονολάτρες της, τόσο το χειρότερο δηλαδή για τα νοήματα που υποτίθεται πως υποστηρίζει, για τις έννοιες που εκφράζει. Γιατί πρέπει να το ξαναπούμε: ζωγραφική δεν σημαίνει απλά αποτύπωση της ευαισθησίας ή καλλιέπεια της εικόνας, αλλά πρωτίστως οπτική άρθρωση νοημάτων με το αισθητικό αίτημα υπό διαρκή αίρεση.

Τις περισσότερες φορές πλάι στους εικονολάτρες στάθηκαν οι κατασκευαστές χαριτωμένων ευρεσιτεχνιών, ικανών να γοητεύσουν ένα κοινό που δεν ήθελε πάντως πολλά για να γοητευθεί. Να γιατί η ζωγραφική, παρ' ότι εξαντλημένη και κορεσμένη από την πλημμυρίδα της ηλεκτρονικής εικόνας, ακόμη εξακολουθεί και υποστηρίζεται από καλλιτέχνες και κοινό. Και ισχύει το εξής παράδοξο: ο θεατής μπορεί να κοιτά βαριεστημένα την τηλεόρασή του, καταφεύγοντας σ' ένα προσωπικό κολάζ εικόνων μέσω του ζάπινγκ, εν τούτοις ελκύεται ακόμη από τον στατικό χρυσό ενός ζωγραφισμένου πίνακα. Και πώς θα συνέβαινε αλλιώς, αφού οι εικονολάτρες είναι, τεχνικά, σαφώς αρτιότεροι από τους εικονομάχους; Εννοώ ότι οι αμύντορες της ζωγραφικής γλώσσας έχουν σαφώς συμπαγέστερο κόσμο εικόνων να παρουσιάσουν από τους ευκαιριακούς και εισαγόμενης προβληματικής εννοιακούς.

Υπάρχουν οι εξαιρέσεις και σ' αυτές θα έπρεπε κανείς να συμπεριλάβει τον Στ. Λογοθέτη, τον Δ. Κοντό, τον Δανιήλ, τον Κουνέλλη, τον Βλ. Κανιάρη, τον Κ. Ξενάκη, τον Π. Ξαγοράρη, τη Διοχάντη, τον Ν. Αλεξίου και ελάχιστους ακόμη νεότερους και παλαιότερους οι οποίοι, αποσπασματικά πάντως και άνισα, μετέρχονται το εννοιακό στοιχείο στην έρευνά τους.

Η πτώση του τείχους του Βερολίνου, η έξαρση των εθνικιστικών τάσεων και των αποσχιστικών κινημάτων καθώς και το φαινόμενο της τρομοκρατίας είναι γεγονότα που συγκλονίζουν τον κόσμο και αλλάζουν τον χάρτη του κατά την εικοσαετία 1989-2009. Οι σύγχρονοι νομάδες λόγω των πολιτικών συνθηκών και εκείνοι της ψηφιακής ερήμου λόγω της εξάπλωσης του Διαδικτύου συναντιούνται συχνά στη μεθόριο της τέχνης, που προσπαθεί να βρει μια νέα γλώσσα. Στη Σκηνή της ανθρωπότητας (τίτλος της πρώτης Μπιενάλε Βενετίας για τον 21ο αιώνα) ανεβαίνουν καλλιτέχνες από χώρες που έζησαν τις δραματικές αλλαγές.

Στην Ελλάδα, η παλιά διαμάχη για το τι μπορεί να αναπαρασταθεί και κυρίως με ποιο τρόπο ξαναζωντανεύει, έστω υπόγεια, μέσα από το έργο δημιουργών με διαφορετικές αφετηρίες και προθέσεις. Οι οπτικές δράσεις και αφηγήσεις (της Παπαφιλήπου, του Μπουρονίκου ή του Τρανού) βρίσκουν τον παραστατικό τους αντίλογο σε μορφές που δεν διστάζουν να φανερώσουν τα πάθη και τις ερμηίες της ψυχής τους (Σακαγιάν, Ρόρρης, Μαντζαβίνος, Μισούρας). Σε ρόλο γεφυροποιού μεταξύ εικονομάχων και εικονολατρών αυτοί που επιμένουν στην αμφισβήτηση και το θαμμένο μυστήριο (Τσακίρης) ή τον μαγικό ρεαλισμό (Χάρος, Ζαχαριουδάκης). Επίσης, δεν λείπουν και αυτοί που τολμούν να σαρκάσουν και να απομυθοποιήσουν την ίδια τη ζωγραφική γλώσσα πίνοντας μάλιστα και έναν καφέ στη μνήμη της (Παπαδημητρίου, Σκαλτσάς, Ντοκατζής (1958-2017)).

Είναι επομένως λογικό στο τέλος της δεκαετίας του '80, οι έμμεσα ή άμεσα κρεμονικοί -δηλαδή οι απολογητές μιας εξομολογητικής όσο και θεατροποιημένης ζωγραφικής- Στέφανος Δασκαλάκης, Ειρήνη Ηλιοπούλου, Χρ. Μποκόρος, Γ. Ρόρρης, Δ. Σουλιώτης, Μ. Ζησίου, Τ. Μισούρας, Αλ. Βερούκας, να αποκτούν την εύνοια του κοινού και της αγοράς, δείχνοντας έργα μαεστρικά όσο και ωραιοπαθή. Πρόκειται για μια ομάδα νεορομαντικών καλλιτεχνών, η οποία «αντιπαράκειται» προς τις εννοιολογικές προσπάθειες μερικών συνομηλίκων τους που εκθέτουν στην γκαλερί «Άρτιο» και υποστηρίζονται αρχικά από τον τεχνοκритικό Χάρη Καμπουρίδη (Π. Χαραλάμπους, Μ. Σπηλιόπουλος, Τ. Παυλόπουλος, Θ. Χιώτη, Λ. Μαράβας, Π. Χαβιάρας Ν. Τρανός και Άντζυ Καρατζά). Από κοντά και οι λίγο νεότεροι αλλά εξίσου ενδιαφέροντες: Αιμιλία Παπαφιλήπου, Παντελής Χανδρής, Δημήτρης Ντοκατζής, Μπάμπης Κατσατσίδης, Γιάννης Μαρκόπουλος, Μίλτος Μανέτας, Σοφία Κοσμάογλου, Χάρης Κοντοσφύρης, Νίκος Χαραλαμπίδης, Νίκος Ναυρίδης. Ακόμη όμως και απ' αυτούς συχνά απουσιάζει ένα

πνεύμα αμφισβήτησης και εμβάθυνσης στο αντικείμενο αυτό καθ' αυτό. Άλλωστε το ζητούμενο δεν είναι να εισαγάγεις τον μοντερνισμό, αλλά να τον γεννήσεις μέσα από τις δικές του ιδιαιτερότητες. Διαφορετικά, τον καταναλώνεις σαν ένα ακόμη μάθημα ιστορίας της τέχνης. Το παν είναι ν' ανακαλύψεις τον Duchamp στη γωνία του σπιτιού σου, να τον διεκδικήσεις στα υλικά τής απέναντι οικοδομής και να τον αναπτύξεις εκ των ενόντων. Όλα τ' άλλα είναι αφελείς επαρχιωτισμοί που δεν επιλύουν το πρόβλημα.

Εδώ αξίζει να σημειώσουμε ότι δεν είναι καθόλου συμπτωματικό πως η Κρήνη (καλύτερα, νομίζω, αναβρυτήριο) του Marcel Duchamp, το πιο εικονοκλαστικό έργο όλων των εποχών, έχει καταστεί το εικονοστάσιο όπου προσκυνούν όλοι οι μοντερνιστές. Είναι κι αυτό ένα από τα παράδοξα με τα οποία η τέχνη εξακολουθεί να μας μαγεύει.

6.

Είδαμε λοιπόν πως κυρίως κατά τη δεκαετία του '90 η παραδοσιακή ζωγραφική προσπάθησε να ξεφύγει από τη μοίρα της και να βρει τον βαθύτερο εαυτό της σε άλλους δρόμους. Έτσι, όταν δεν καταλήγει μετεξελιγμένη στο εκράν του κινηματογράφου ή στην οθόνη του PC., όταν δεν γίνεται video ή computer art, κάνει παρέα με τους φωτογράφους, τους χορογράφους ή πηγαίνει θέατρο. Η ζωγραφική στην Ελλάδα του '90 είναι και θέαμα τρισδιάστατο, σκηνική δράση ή φωτογραφικός πειραματισμός. Ως επίμετρο σ' αυτή την ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής θα ήταν σκόπιμο να αναφερθούν ενδεικτικά οι περιπτώσεις εκείνες που μεταφέρουν έναν ακραιφνώς εικαστικό προβληματισμό σε χώρους όπως είναι το θέατρο ή το χορόδραμα, εξελίσσοντάς ηθελημένα ή αθέλητα τις κρυμμένες αλλά πάντως υπαρκτές δυνατότητες του είδους: που κάνουν ζωγραφική μετά τη ζωγραφική. Τη συμφωνία του ασπρόμαυρου σε ντο μείζονα την πρωτοχαρήκαμε στα κάδρα των ταινιών του Νίκου Κούνδουρου (Μικρές Αφροδίτες) και του Τάκη Κανελλόπουλου (Ουρανός, Εκδρομή) ενώ στη συνέχεια ο Θόδωρος Αγγελόπουλος με πρωταγωνιστές τού χρωματικού του θιάσου τις ωχρές και τα γκρίζα κοσκίνισε τη σκόνη χρόνου πάνω από το σώμα της ελληνικής Ιστορίας. Έτσι ανοίχτηκε ο δρόμος για μια ανάλογη εικαστική αντιμετώπιση στις ταινίες του Λάκη Παπαστάθη και της Αντουανέττας Αγγελίδη, στις παραστάσεις του Θόδωρου Τερζόπουλου και της ομάδας «Άτις» ή τέλος στην «Ομάδα Εδάφους» του Δ. Παπαϊωάννου και της «Οκτάνα» του Κ. Ρήγου. Επίσης, εικαστικές κρίνονται οι αφητηρίες φωτογράφων όπως είναι ο Μανώλης Μπαμπούσης, ο Τάκης

Ζερδεβάς, ο Νίκος Οικονομόπουλος ή ο Δημήτρης Τσουμπλέκας και ως τέτοιες πρέπει ν' αξιολογηθούν. Τα ονόματα που ανέφερα επ' ουδενί εξαντλούν τις «μεταζωγραφικές» εικαστικές περιπτώσεις, μπορούν όμως σαφώς να λειτουργήσουν ως σημεία αναφοράς. Κατά την άποψή μου, η πιο σημαντική τους προσφορά είναι ότι βγάζουν τη ζωγραφική από το -τεχνητό- αδιέξοδό της, ότι της μεταλαμπαδεύουν έναν ανανεωμένο προβληματισμό, ότι ξαναθέτουν το πρόβλημα «Πώς συντίθεται μια εικόνα;». Καταφέρνουν επίσης συχνά να αποσπούν τη mater pictura από τη λογική του σιναφιού ή του στενά νοούμενου επαγγέλματος.

Ποια, όμως, είναι η σχέση της φωτογραφίας, μιας πληθωρικά ανερχόμενης τέχνης και της ζωγραφικής, μιας έκφρασης σε κρίση, η οποία κατά τις τελευταίες δεκαετίες επανεξετάζει στόχους και λεξιλόγιο; Πώς αντιμετωπίζεται σήμερα η «κατασκευή» μιας εικόνας από δύο τόσο διαφορετικά μορφοπλαστικά συστήματα; Η σύγχρονη ζωγραφική στέκεται αρκούντως εφεκτικά προς τη γοητεία του φωτογραφικού φακού, τα παράγωγα του οποίου ενσωματώνει ως «βοήθημα» ή «νουβέλα» ή «ένθεμα» μέσα στην κυρίως «αφήγησή» της. Η αλήθεια είναι πως στη συνείδηση του ευρέος κοινού η φωτογραφία εμφανίστηκε ως πιστό και ακριβές μέσο αναπαράστασης του κόσμου, που ήρθε να ανατρέψει την αριστοτελική μίμηση και παραλληλίστηκε με το σοκ και την αιφνίδια ανατροπή που επέφερε στις οπτικές συμπεριφορές ο αναγεννησιακός πίνακας με την προοπτική του. Πολλούς είχε θορυβήσει στα μέσα του 19ου αιώνα η «μηχανή η οποία αποτελεί καθημερινά και ανελλιπώς την απορία των σκέψεών μας και τον τρόμο των ματιών μας» όπως διαβάζουμε σε ένα κείμενο του 1855. Μεταξύ αυτών που ανησυχούσαν και ο Baudelaire που τόνιζε ότι «όταν η βιομηχανία εισβάλλει στην τέχνη γίνεται ο μεγαλύτερος θανάσιμος εχθρός της. Αν επιτρέπεται στη φωτογραφία να υποκαθιστά την τέχνη σε μερικές από τις λειτουργίες της, σύντομα θα την υποκαταστήσει ή θα την διαφθείρει τελείως, χάρη στη φυσική συμμαχία που θα βρει στη βλακεία τής πλειονότητας. Πρέπει επομένως να επιστρέψει στο πραγματικό της καθήκον, που είναι να υπηρετεί τις επιστήμες και τις τέχνες, αλλά πολύ ταπεινά, όπως η τυπογραφία και η στενογραφία, που δεν δημιούργησαν ούτε υποκατέστησαν τη λογοτεχνία». Μα από τότε πέρασε πολύς καιρός, η φωτογραφία αυτονομήθηκε και κατόρθωσε να μεταμορφώσει την τυχαία, στιγμιαία φωτογραφική πληροφορία σε πλαστικό γεγονός, να μετασχηματίσει με άλλα λόγια το προφανές, το «αντικειμενικό» γεγονός της καθημερινότητας, το ευτελές παράγωγο της μικροϊστορίας σε μύθο. Και η εύκολη ζωγραφική και



Χρήστος Μοκόρος, Τραπεζομάντιλο
Λάδι σε καμβά, 135 x 135 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

η απροβλημάτιστη φωτογραφία καμώνονται πως λειτουργούν ως καθρέφτες, ζηλεύουν την εγκυρότητα των κατόπτρων. Πρόκειται όμως για εικόνες που μένουν στην αληθοφάνεια και δεν αντιλαμβάνονται την ένταση. «Τ' όνειρό μου στη μουσική, θα ήταν ν' ακούσω μουσική απ' τις κιθάρες του Πικάσο» έλεγε ο Jean Cocteau!

Προσωπικά αγαπώ τη φωτογραφία όταν οι εικόνες της γίνονται επαναστατημένες μηχανές που αντικαθρεφτίζουν την εσωτερική τους δράση, την αντίφαση του εαυτού τους, τη μέσα ζωή τους. Τότε και η πιο ασήμαντη λεπτομέρεια συγχέεται με τη φαντασία και ο πιο αμείλικτος ρεαλισμός οδηγεί στη ρέμβη, στην αποκάλυψη. Γίνεται τέχνη όταν μπορεί να μας αλλάξει την ιδέα που έχουμε για τον κόσμο, όταν καταφεύγει σε επιχειρήματα που στοιχηματίζουν στην κοινωνία του βλέμματος και όχι του θεάματος. Κι αυτό γιατί κατέχει αυτήν την άπεφθη δύναμη: να ανασταίνει τις μορφές των αγαπημένων νεκρών και να μας βυθίζει στη πιο γλυκόπικρη ψευδαίσθηση, να μας καθιστά, δηλαδή, αναπαυτικά δυστυχισμένους για να παραφράσουμε τον ποιητή Νίκο Καρούζο. Αυτή η ανάσταση της εικόνας θυμίζει την ανάσταση της λέξης για την οποία μιλούσε από το 1914 ο Viktor Shklovskii (Voskreshenie slova). Ο ίδιος πάλι υπογράμμιζε πως ο σκοπός της εικόνας δεν είναι να φέρει πιο κοντά τη σημασία της στην αντίληψη μας αλλά να δημιουργήσει την ιδιαίτερη αντίληψη του αντικειμένου: να δημιουργήσει το όραμα κι όχι την αναγνώρισή του. Εδώ είναι και η ειδοποιός διαφορά μεταξύ της παλιότερης και της νεότερης γενιάς των Ελλήνων φωτογράφων: Ο Δημήτρης Χαρισιάδης, ο Τάκης Τλούπας, η Βούλα Παπαϊωάννου, οι αδελφοί Μεγαλοκονόμου, ο Σπύρος Μελετζής, χρησιμοποίησαν τη φωτογραφία σε δύσκολους, ομολογουμένως, καιρούς ως αντίδοτο στη λήθη, ως εργαλείο της ιστορικής τεκμηρίωσης, ως μια ασύνειδη πάλη με το ντοκουμέντο. Η νεότερη γενιά του Νίκου Δανιηλίδη, του Τάσου Βρεττού, του Γιώργου Δεπόλλα, του Πλάτωνα Ριβέλλη, του Κωνσταντίνου Μάνου, ακόμα κι όταν φωτογραφίζουν κατά παραγγελία, είναι πολύ πιο κοντά στον Walter Benjamin που υποστηρίζει πως «η φωτογραφία διανοίγει φυσιογνωμικές όψεις, κόσμους εικόνων που ενοικούν στο ελάχιστο, είναι ερμηνεύσιμοι και επαρκώς κρυμμένοι ώστε να έχουν βρει καταφύγιο στις ονειροπολήσεις».

Ας το ξεκαθαρίσουμε λοιπόν μια και καλή: η αληθινή φωτογραφία, όπως και η προμάμμη της η αληθινή ζωγραφική, δεν αναπαριστά αλλά είναι: με εκείνη φυσικά την οντολογική διάσταση που της έδινε ο Roland Barthes λέγοντας πως η φωτογραφία αποτελεί «μαρτυρία του συντελεσμένου, υλικό ίχνος της συντελεσθείσας σκηνής το οποίο προσκολλάται στην εικόνα».

Τοίχοι, κλικ και «συννεφάκια» είναι επομένως αντανakλάσεις του οπτικού μας πολιτισμού από τις οποίες δεν μπορούμε να ξεφύγουμε. Από τη στιγμή που η ζωγραφική «απεξαρτήθηκε» από την ιδεαλιστική έννοια της ομορφιάς, από τότε που καταργήθηκαν τα σύνορα των ειδολογικών κατηγοριών, από τότε που τη λειτουργία της μνήμης την ανέλαβαν οι σκληροί δίσκοι των υπολογιστών, νομοτελειακά οδηγούμαστε σε μια φάση «μεταβασιμότητας» σύμφωνα με τον όρο του σύγχρονου στοχαστή Homi Bhabha. Η καινούρια μόδα με τις online εκθέσεις στο διαδίκτυο έχει μάλλον έναν εγωτικό και ναρκισσιτικό χαρακτήρα. Τα στιγμιότυπα από τα προσωπικά μας ημερολόγια, τους κρυφούς μας φόβους, μπορούμε ακόμα να τους εξομολογηθούμε ευθαρσώς αν όχι με την ακρωτηριασμένο και ανάπηρο λόγο, τουλάχιστον μέσα από μια αφήγηση διακειμενική, με τη συνεργασία όλων των μορφών τέχνης που μπορούν να μας συντρέξουν ώστε, όπως έλεγε και ο Ηλίας Λάγιος, «κι απ' το βυθό της σιωπηλής μας μουσικής ν' αναδυθούμε μ' ένα θρήνο στα επουράνια».

7.

Πως ζωγραφίζεται το κενό; Ή, ακόμα χειρότερα, το αόρατο; Τι είδους εικόνες οφείλει σήμερα να ζωγραφίσει ένας ζωγράφος όταν από παντού του διαμνύουν το θάνατο της ζωγραφικής; Πως κανείς μπορεί να ισορροπήσει ανάμεσα στο εικαστικά καίριο και τον ιδεαλισμό του ελάχιστου αποφεύγοντας τις κοινοτοπίες, τις επαναλήψεις και τη οπτική ανία; Πως αποδίδεται μορφοπλαστικά το βαθύτερο υπαρξιακό δράμα χωρίς να καταφεύγουμε σε μελό αφηγηματικότητες; Με ποιους τρόπους μπορεί να ανανεωθεί η εικονογραφική παράδοση χωρίς να καταφύγουμε στην εύκολη εικονογραφία και στην, ακόμη ευκολότερη, διακόσμηση; Μια εύκολη ακαδημαϊκή προσέγγιση θα ονόμαζε τους έντονα φορτισμένους, χειρονομιακούς πίνακες ως απλά εξπρεσιονιστικούς. Εγώ όμως τους ονομάζω “ζωγραφική ενός απελπισμένου ανθρωπισμού”. Αυτό που έχουμε περισσότερο ανάγκη σήμερα.

Τι είναι λοιπόν «τέχνη»; Πως προσλαμβάνεται; Αποτελείται από πολλά πρόσωπα ή από ένα; Σε ποιόν απευθύνεται και ποιος την δημιουργεί; Εξελίσσεται ανάλογα τον τόπο και τον χρόνο ή παραμένουν τα βασικά της χαρακτηριστικά της αναλλοίωτα; Μπορεί να οριστεί με ασφάλεια ή κάθε καινούργια προσέγγισή της προσκρούει στην παλαιότερη επιτείνοντας την σύγχυση; Είναι η τέχνη ένα επιστημολογικό ζήτημα σαφώς οριοθετημένο ή συνιστά προσωπική υπόθεση του καθενός ανοιχτή σε ποικίλες ερμηνείες; Όταν ο Roland



Στέφανος Δασκαλάκης, Νεκρή φύση-σταφύλια, 2001
Λάδι σε ξύλο, 18 x 37 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

Barthes δημοσιεύει το 1968 το ερεθιστικό του δοκίμιο “Ο θάνατος του Συγγραφέα” ανανεώνοντας την φιλολογία περί θανάτου της τέχνης, του καλλιτέχνη κλπ., υπαινισσόταν και την απώλεια –το πλέον οδυνηρό- του αισθητικού υποκειμένου. Μ’ άλλα λόγια όσο επίκαιρο είναι το ερώτημα “Τι ανάγκη έχουμε σήμερα τη τέχνη;”

Ας πούμε ότι η τέχνη είναι ένα πολύτροπο, γοητευτικά παράξενο και ασυνήθιστα άγριο, σπάνιο ζώο. Κρύβεται μέσα στο τελευταίο αχανές τροπικό δάσος. Έτσι ώστε να είναι σχεδόν αδύνατο να την εντοπίσει κανείς· πολλώ μάλλον να την αιχμαλωτίσει. Για τον λόγο αυτό, εκστρατεύουν καθημερινά ως τη καρδιά του δάσους σε χώρο δημόσιο όσο και ψυχικά “ιδιωτικό”, κυνηγοί, έμποροι, φυσιοδίφες, ιστορικοί τέχνης, ανθρωπολόγοι, κοινωνιολόγοι, αισθητικοί της φιλοσοφίας, πολιτικοί επιστήμονες, οικονομολόγοι και λογής τυχοδιώκτες, χρυσοκάνθαροι κριτικοί ή εστέτ δημοσιογράφοι νομίζοντας πως με μίαν, έστω, φωτογραφία της θα κάνουν τη τύχη τους.

Όμως αυτό το σπάνιο και μονήρες αγρίμι, η τέχνη, ξέρει, χιλιετίες τώρα, και να επιβιώσει όπως η φύση του επιτάσσει αλλά και ν’ αποφύγει τις πολλές συνάψεις του κόσμου ενστικτωδώς γνωρίζοντας πως αυτή η συνάφεια με τον κόσμο αποτελεί και τη βασική αιτία απώλειας τόσων ειδών από την πανίδα και τη χλωρίδα του πλανήτη.

Το αγρίμι “τέχνη” έχει φτερά για να πετάει ενώ είναι και υδρό-

βιο. Το μακρύ και σκληρό του ρύγχος ανοίγει εύκολα λαγούμια όποτε χρειάζεται να κρυφτεί στη έγκατα της γης. Τη μέρα προσαρμόζεται στα χρώματα του περιβάλλοντος σαν χαμαιλέον ενώ το βράδυ φωσφορίζει εντυπωσιακά βρίσκοντας το δρόμο του από την ίδια του την φωταύγεια. Έχει επτά ζωές σαν τη γάτα, άλμα αίλουρου, σαγόνια καρχαρία, τρέφεται με τους κυνόδοντες και όχι με τους τραπεζίτες, η ουρά του θυμίζει ξωτικού -αλλά όμως δεν είναι- και το λοφίο του είναι απλά χάρμα ιδέσθαι. Πόσοι όμως έχουν αξιωθεί να το δουν; Το έχουν κυνηγήσει κατά καιρούς μάγοι και σαμάνοι της φυλής για να ταυτιστούν μαζί του, βασιλιάδες-ιερείς ή αυτοκράτορες-πολεμιστές για να ενσπείρουν δέος στους λαούς τους, μποέμ τύποι για να προσφέρουν το πτίλωμα ή τον πολύτιμο όνυχα των άκρων του στην αγαπημένη τους και κυνικοί έμποροι με αισθητικές όμως ανησυχίες για να αισχροκερδίσουν απ’ το χρυσόμαλλο δέρας του ή για να εντυπωσιάσουν τους κύκλους των νεόπλουτων στους οποίους συχνάζουν. Να όμως που ήρθε και η εποχή όπου τα τροπικά δάση πατιούνται, τα παρθένα σημεία της γης εκλείπουν και τα σπάνια ζώα της χειμάζονται. Ο υπερθερμαινόμενος πλανήτης δεν επιτρέπει πια στα εκλεκτά εκ των ειδών του να προσαρμόζονται εύκολα αλλά και να κάνουν χρήση των τροπικαλιστικών τους ιδιοτήτων. Όταν εν γένει η επιβίωση των έμβιων όντων είναι τόσο προβληματική σε χρόνο συντελεσμένο μέλλοντα, αυτό το υπερνοήμον αγρίμι του έχει αντί για φολίδες ιδέες στο δέρμα του και είναι μαζί και εικόνα και λόγος και ενέργεια και η υπέρβαση τους ταυτόχρονα, μπορεί να δώσει, άραγε, παράταση ζωής σ’ όλους εμάς τους υπόλοιπους; Ή, έστω μίαν ψευδαίσθηση αθανασίας όπως ανέκαθεν, εξάλλου, έκανε; Μήπως η μόνη, πολιτική πρωτίστως, απάντηση στο αδιέξοδο είναι η ουτοπική (;) πρόταση να γίνουμε το αγρίμι αυτό όλοι εμείς;

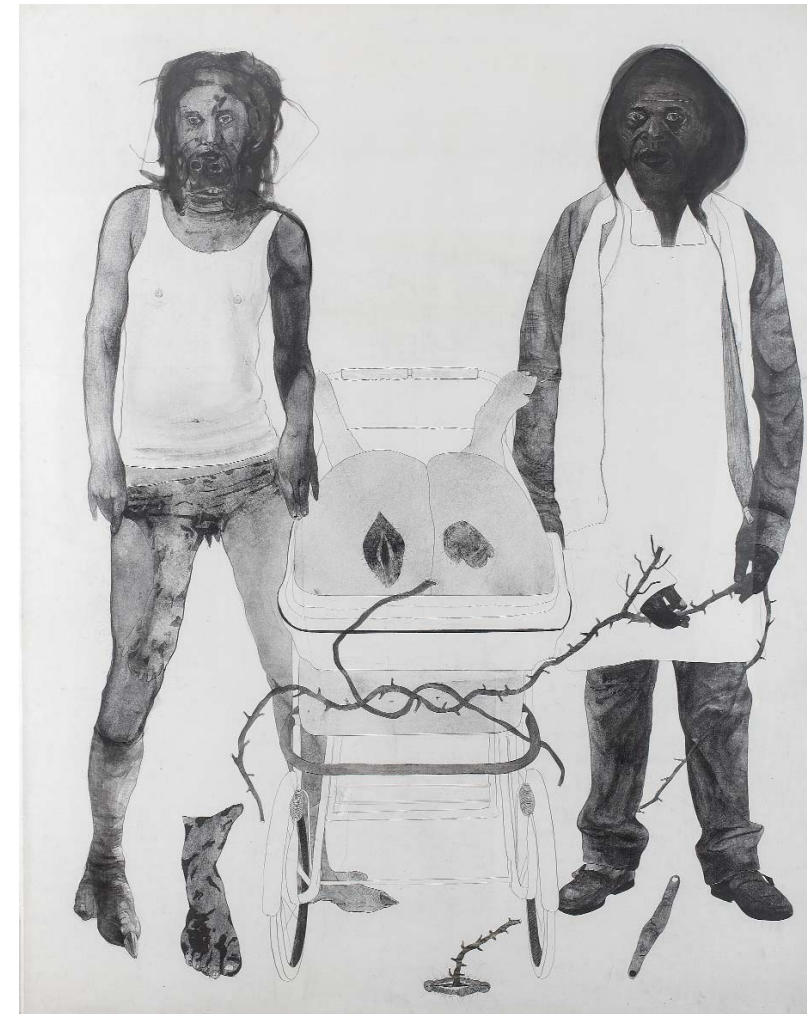
Ο Lévi-Strauss στην “Άγρια Σκέψη” του ονόμασε τους πρωτόγονους μύθους φαντασιακές λύσεις πραγματικών, κοινωνικών αντινομιών. Πράγμα που θα πει ότι η υπερπραγματικότητα της τέχνης ερμηνεύει αποκλειστικά τις διαφορές, πραγματικότητες που εγκυμονεί η πραγματικότητα της εποχής μας. Εφόσον η τέχνη, όπως και η γλώσσα, αποτελεί την επιτομή της κοινωνικής πρακτικής, το επιστέγμα της κοινωνικής διαδικασίας. Επίσης πρέπει να υπογραμμιστεί πως σε περιόδους κρίσης αυτό που πρώτα απ’ όλα αμφισβητείται, δεν είναι η τέχνη ή η ιδεολογία αλλά το κυρίαρχο σύστημα ιστορίας που συνέχει όλα τα’ άλλα. Αν στο κείμενο που διαβάζετε, υπάρχει απ’ την αρχή ως το τέλος μια ιστορική προοπτική, ένας ιστός φαινομένων που εξηγεί το παρόν μέσα από τις δράσεις του παρελθόν-

τος και που το μέλλον προκύπτει διαλεκτικά από τις συνθήκες των δυο προηγούμενων, για τη τέχνη του 21ου αιώνα αυτός ο ιστορικός κάναβος μοιάζει να έχει διαρραγεί. Στη θέση των ισχυρών προσωπικοτήτων του παρελθόντος ή των ρευμάτων που υλοποιούν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο το πρόταγμα της νεωτερικότητας, σήμερα έχουμε τη διάχυση και τον πολυμερισμό ενός μεταμοντερνισμού που φοβάται να επωμισθεί το ιστορικό βάρος του μοντέρνου. Εξ ου και η σοβούσα κρίση της σύγχρονης τέχνης.

Επίλογος;

Που πηγαίνει σήμερα η ζωγραφική; Πόσο απαραίτητη μπορεί να είναι μέσα στον καταϊγισμό των ηλεκτρονικών εικόνων και των μαζικών οπτικών πληροφοριών; Σε ποιους ιδεολογικούς, ιστορικούς, αισθητικούς κώδικες έχει τη δυνατότητα να στηριχθεί για να δικαιολογήσει την παρουσία της, για να παρέμβει και να υπάρξει ως αυτόνομος εικονοποιητικός μηχανισμός και για να αποκαταστήσει πάλι θετική και γόνιμη σχέση προς το δέκτη θεατή; Σήμερα που οι επιμέρους ιδιότητες και οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες της παραδοσιακής ζωγραφικής έχουν διαχυθεί στους νόμιμους ή μη απογόνους της –τον κινηματογράφο, τη video art, την τηλεοπτική εικόνα-ποιοι παράγοντες θα της επέτρεπαν να υπάρξει αυτούσια και ακέραιη; Να υπάρξει επίκαιρη και ουσιαστική; Θα έλεγα ότι δεν υπάρχει στις μέρες μας σπίτι οπουδήποτε στον πλανήτη που να μην έχει έστω έναν πίνακα, εικονικό αυτή τη φορά, εντός του: πρόκειται για την οθόνη της τηλεόρασης, το σύγχρονο μηχανισμό παραγωγής μυθοποιητικών συμβόλων και ηρωοποιητικών εικόνων. Παλαιότερα αυτό το ρόλο τον κρατούσε αποκλειστικά η ζωγραφική. Αυτή ήταν η αρμόδια για να δώσει μορφή στο Θεό, πρόσωπο στον ηγεμόνα, για να περιγράψει με κύρος τα όσα αόρατα ισχύουν στον επέκεινα. Απ' την άλλη πλευρά η σημερινή κρίση της ζωγραφικής οφείλεται στην απώλεια της ηρωοποιητικής της δυνατότητας εφόσον δεν έχει πλέον μια θρησκεία για να προπαγανδίσει, ένα οποιοδήποτε καθεστώς για να λατρέψει, μίαν ετικέτα για να υπηρετήσει. Και δεν αρκεί να πούμε ότι η ζωγραφική σήμερα μεταφέρει τη μελαγχολία της εποχής σε χρώματα. Στην τρομερή προμάμμη όλων των νεότερων τεχνών της εικόνας ταιριάζει ενεργητικός κι όχι παθητικός – που θα πει «διακοσμητικός» – ρόλος.

Από τις αρχές του 19ου αιώνα, και με κορύφωση την πρώτη δεκαετία της ανεξαρτησίας, Γερμανοί, Ιταλοί, Γάλλοι ζωγράφοι έρ-



Δημήτρης Τάταρης, *Συνθήκη Α'*, 2005
Μικτή τεχνική, 192 x 152 εκ.
Συλλογή Γ. Βογιατζόγλου

χονται σ' αυτή την εσχατιά της βαλκανικής για να αποκαλύψουν το λαμπρό παρελθόν μέσα από ένα αξιοθρήνητο παρόν. Είτε όμως πρόκειται για τη σύγχρονη Ελλάδα είτε για την κλασική, το ρομαντικό βλέμμα των Ευρωπαίων καλλιτεχνών βλέπει περισσότερο ένα «ιστορικό θέατρο» παρά μια πραγματικότητα. Η «ηρωικότητα» προσώπων και περιοχών συναρτάται μάλλον προς τη μυθολογία με την

οποία από νωρίς χρέωσε η Δύση την Ελλάδα παρά με την Ιστορία.

Μιλώντας για την ελληνική ζωγραφική διαπιστώνουμε *grosso modo* ιστορικά ένα πνεύμα συναίνεσης προς τις κυρίαρχες μορφές που πρόβαλαν τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα, όσο και προς τις κυρίαρχες συμπεριφορές που διατύπωσαν τα εκάστοτε κέντρα εξουσίας. Έτσι η ίδια διαμορφώθηκε συχνά ως τρόπος έκφρασης της διαφυγής απ' ό,τι εξωτερικά ενοχλούσε ή της ενδοσκόπησης σε σχέση με το εσώτερο πένθος (που τυπικά σήμαινε το ίδιο πράγμα). Μπορούμε άραγε σήμερα να δεσμευτούμε για τους κλασικούς ζωγράφους του αύριο; Δύσκολο να πει κανείς, καθώς βρίσκεται δεσμευμένος με το προσωπικό του γούστο. Ένα είναι βέβαιο: Υπάρχουν καλλιτέχνες που διακοσμούν την ιστορία και άλλοι που την αλλάζουν. Άρα κάθε πρόβλεψη κρίνεται επισφαλής. Αναφέρω κάποια ονόματα ακολουθώντας το ένστικτό μου: Τάσος Μαντζαβίνος, Εδουάρδος Σακαγιάν, Κώστας Παπανικολάου και οι νεότεροι Νίκος Μόσχος, Κωνσταντίνος Παπαμιχαλόπουλος, Αλέκος Κυραρίνης, Δημήτρης Αναστασίου, Τζουλιάνο Καγκλής, Δέσποινα Στόκου, Αχιλλέας Πιστώνης, ο Βασίλης Σελιμάς ... Και βέβαια οι ακατάτακτες περιπτώσεις του Δημήτρη Παπαϊωάννου, των Kalos & Klio, των Ρόκων, του Ino και του Casao Rocks, του Αλέξανδρου Βασμουλάκη, του Άγγελου Σπάρταλη, κλπ.

Το ωραίο, ό, τι και να πούμε, ήταν και είναι επαναστατικό! Η σύγχρονη τέχνη, καλύτερα ο κυρίαρχος μηχανισμός προώθησης εικόνων, απαιτεί ονοματομνήμονες, δηλαδή φετιχιστές των «ονομάτων» και *groupies* των star!. Αποκλειστικά. Βλέπετε, πια δεν «παίζουν» ούτε κυρίαρχες έννοιες ούτε κυρίαρχες τάσεις, αλλά κυρίαρχα «ονόματα». Και τούτο γιατί ο Λεβιάθαν του εικαστικού *marketing* και της αγοράς εξεμεί συνεχώς στη σκηνή καινούργια ονόματα με το ερωτηματικό του εφήμερου *star*, ώστε το γαϊτανάκι να συνεχίζεται. Χιλιάδες λοιπόν ονόματα συνωθούνται στην είσοδο από τον 20ό αιώνα στον 21ο διεκδικώντας μια θέση στην Ιστορία. Όμως η γραμμική Ιστορία είναι οριστικά παρελθόν –όπως είναι παρελθόν η θεωρία του ενός Σύμπαντος– και στη θέση της έχουν αναδυθεί πολλές ανεξάρτητες ιστορίες που υπάρχουν στηριγμένες σε τοπικές ιδιαιτερότητες, αλλά και αρδεύονται απ' τη μεγάλη πηγή του μοντερνισμού. Σε εκείνο δηλαδή το επαναστατικό κίνημα που προώθησε ένα σύστημα τέχνης στη θέση της θρησκείας και που διεκδίκησε το ξαναγράψιμο της Ιστορίας με τους δικούς του όρους. Μοντερνισμός σήμαινε την κατ' εξοχήν επιθετική στρατηγική (*avant garde*) και την τοποθέτηση των ονομάτων στην υπηρεσία των ιδεών. Σήμερα ισχύει το αντίστροφο. Ο μοντερνισμός προσοικειώθηκε

συγκεκριμένες παιδαγωγικές μεθόδους για να αλλάξει τον κόσμο –η πρώτη και βασική του ουτοπία– και για ν' αποδώσει στην τέχνη το μεταφυσικό της κύρος.

Πολλοί είναι αυτοί που κατά καιρούς, μην μπορώντας να αποδεχθούν τις μεταλλάξεις του μοντερνισμού, προφητεύουν το “τέλος της τέχνης”, “τον θάνατο της ζωγραφικής” κ.λπ.. Η αλήθεια είναι πως μετά την κοσμογονία των ρευμάτων του 20ού αιώνα, και ειδικά εκείνο του ντανταϊσμού, η τέχνη δεν ήταν ποτέ ίδια με πριν, όπως και η λογοτεχνία δεν ήταν ποτέ ίδια μετά τον Οδυσσέα του Joyce. Κάθε καλλιτεχνική έκφραση όμως, είτε ως πνευματικό δημιούργημα είτε ακόμη και ως εμπορικό προϊόν συνέχισε να υφίσταται, γιατί η τέχνη είναι ένα παλίμψηστο, μια σειρά από αλληπάλληλα στρώματα δημιουργίας σε διαφορετικό χώρο και χρόνο που συχνά επικοινωνούν μεταξύ τους μέσα από μυστικά λαγούμια. Μονοχρωματικοί πίνακες, για παράδειγμα, υπήρχαν στην Ινδία του 17ου αιώνα πολύ πριν τους επινοήσει ο Rothko, τα κυκλαδικά ειδώλια εμπεριείχαν τις αφαιρετικές μορφές των γλυπτών του Moore και του Giacometti, τα νεκρικά πορτρέτα των Φαγιούμ δάνεισαν την υπερβατικότητα τους στις βυζαντινές εικόνες και στις προσωπογραφίες του Κόντογλου και του Τσαρούχη.

Η αγωνία τους βέβαια ίσως να πηγάζει από τη διαπίστωση πως το μεταμοντέρνο αποδυνάμωσε σε μεγάλο βαθμό την τελεολογική υπόσταση της μοντερνιστικής θεώρησης του κόσμου, δηλαδή μια “κάθετη” αντίληψη της προόδου, η οποία ήθελε όλες τις κοινωνίες να προοδεύουν προς ένα απόλυτο σημείο, άλλες με μεγαλύτερη και άλλες με μικρότερη ταχύτητα, και την αντικατέστησε με μια “οριζόντια” αντίληψη όπου πολλά πράγματα συμβαίνουν ταυτόχρονα δίχως να συγκλίνουν σε κάποιο σημείο. Υπ' αυτή την έννοια, πώς μπορούν να μετουσιωθούν σε πράξη τα λόγια του Michel Foucault “μια νέα μορφή του μοντέρνου έκανε πάντα την εμφάνισή της, κάθε φορά που η ιστορία άλλαζε δραστικά τη σχέση μας με το παρόν;”. Ποια μπορεί να είναι σήμερα η έννοια του μοντέρνου και ποια θα είναι τα στοιχεία που θα την απαρτίσουν; Αρκεί η αντίσταση στην ομογενοποίηση του πολιτισμού, όταν ανά πάσα στιγμή οι αμείλικτοι μηχανισμοί της παγκοσμιοποίησης είναι έτοιμοι να οικειοποιηθούν κάθε μορφή ρήξης και αμφισβήτησης; Μερικοί επιμένουν σε μια αισιόδοξη προοπτική, όπως ο Maurizio Cattelan που την ονομάζει μάλιστα «γλυκιά ουτοπία». Κάποιοι άλλοι, όπως ο θεωρητικός Nicolas Bourriaud, συγγραφέας του γνωστού βιβλίου *Σχεσιακή αισθητική*, προτείνει τον όρο “alter modernisme”, ενός δηλαδή εναλλακτικού μοντερνισμού που δεν θα αποθεώνει την ιδέα της πρώτο-

τυπίας – σχετική ούτως ή άλλως, αφού ως γνωστόν παρθενογένεση στην τέχνη δεν υπάρχει και θα αντικαθιστά τη στατική διδασκαλία με τη δυναμική εμπειρία που αναπτύσσεται μεταξύ του θεατή και του έργου τέχνης.

Όπως ήδη είπαμε, στη θέση των ισχυρών προσωπικοτήτων του παρελθόντος ή των ρευμάτων που υλοποιούν διαλεκτικά, το ένα μέσα απ' το άλλο, το πρόταγμα της νεωτερικότητας σήμερα ισχύει μάλλον ένας κυρίαρχος “μηχανισμός” που έχει ελάχιστη σχέση με την αισθητική και τις σημασίες της. Και βέβαια η δεσποτεία της αγοράς που άγχεται μεν για όλο και πιο καινούργια προϊόντα αλλά όχι για την ιστορική αποκατάστασή τους. Κάτι πρέπει να καθεί και κάτι να πεθάνει για να γεννήσει ένα έργο τέχνης. Κι αυτόν τον ισολογισμό των ψυχών και των μορφών αδυνατούν ν' αντιληφθούν οι έμποροι.

Μια, ακόμη, τελευταία σκέψη: Η πραγματικά μεγάλη ζωγραφική, η διασταλμένη δύναμη της εικόνας μπορεί να λανθάνει, μυστηριώδης και σιωπηλή όχι μόνο σ' έναν πίνακα αλλά και σ' ένα στίχο. Δείτε (κι όχι διαβάστε) για παράδειγμα πώς σχεδιάζουν χώρους οι λέξεις του παρακάτω στίχου και πώς η συνήχηση μετατρέπεται σε ζεύγος συμπληρωματικών χρωμάτων: «βάρκες πρηνείς μέσα στα πρίνα». Ο Βολανάκης αλλά και ο Αλταμούρας ή ο Πανταζής έδωσαν συνθέσεις μ' αναποδογυρισμένες βάρκες στην ακτή, φυτεμένες σε μια χλωρίδα του κατεβαίνει ως το κύμα κι ως τις πατημασιές των ψαράδων στην άμμο. Εικόνες, λέξεις, γλωσσαλγικές εμμονές η κληρονομιά και το μέλλον μας...

ΥΓ. Διερωτώμαι: Η Ιστορία επαναλαμβάνεται. Η ιστορία της τέχνης; Οι τρεις συλλέκτες Βογιατζόγλου, Φέλιος και Χριστοφής έχουν τη δυνατότητα να μετατρέψουν σε Ιστορία την μικρή ιστορία της νεοελληνικής τέχνης.

Μάνος Στεφανίδης

Οκτώβριος 2018

Σημείωση: Περισσότερα στοιχεία στη δεκάτομη σειρά Ελληνομουσείον, Επτά αιώνες ελληνική ζωγραφική, 2η έκδοση συμπληρωμένη, ΕΤ, 2010, στο βιβλίο μου Μικρή Πινακοθήκη, Πρόσωπα, κρίσεις και αξίες της νεοελληνικής τέχνης, Εκδ. Καστανιώτη, 2005, 2η έκδοση και στην ιστοσελίδα μου <http://manosstefanidis.blogspot.com>.