

Για την εικαστική ποιητική και γλώσσα του Δανιήλ

Ο ζωγράφος και γλύπτης Δανιήλ αποτελεί μια από τις αριετά σπάνιες περιπτώσεις ερευνητή και συγχρόνως ανανεωτή της εικαστικής γλώσσας και σύνταξης, που ζει και εργάζεται πενήντα τόσα χρόνια στο Παρίσι, ενεργό μέλος κι αυτός της τόσο ζωντανής και δραστήριας ελληνικής καλλιτεχνικής διασποράς στη Γαλλία. Η εικαστική ποιητική του θα περάσει από διαφορετικές φάσεις και στάδια εξέλιξης και η τέχνη του, «τέχνη μεθοδική, θα δοκιμάσει τις άπειρες δυνατότητες της γλώσσας με ελάχιστα θεμελιώδη στοιχεία, χρώματα, φόρμες, χειρονομίες, για να προχωρήσει στοχαστικά ολοένα σε βάθος μιαν ανοιχτή πειραματική προσπάθεια πέρα από τυχαίες ή επίκαιρες αλλαγές τεχνοτροπίας, υλικών, καλλιτεχνικού συρμού»¹. Σε μια πρώτη περίοδο σπουδάζει στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, στο εργαστήριο του Παρθένη, που, όπως λέει ο ίδιος, «με βοηθάει να συνειδητοποιήσω δυο βασικά πράγματα. Πρώτο: ότι τα σχήματα δεν υπάρχουν αφ' εαυτά, αλλά αναδομούνται και μεταβάλλονται από το φως. Και δεύτερο: ότι η ζωγραφική “δεν ενδίδει” αν δεν αφοσιωθείς σε αυτή “ψυχή τε και σώματι”»². Ύστερα, το 1954 φεύγει για το Παρίσι, που θα γίνει από τότε ο μόνιμος τόπος διαμονής και εργασίας του. Σε μια πρώτη φάση γνωρίζει και μελετάει στα Μουσεία και τις γκαλερί της Γαλλίας, του Βελγίου, της Ολλανδίας, της Γερμανίας, της Ιταλίας και της Ισπανίας την παλιότερη και την καινούργια ευρωπαϊκή τέχνη, ενώ συνεχίζει να ζωγραφίζει —όπως και στην Ελλάδα— «αναπαραστατικά» νεκρές φύσεις και πορτραίτα. Από το 1956, μετά από μια μεγάλη έκθεση με έργα του Κλέε που είδε σ' ένα ταξίδι του στο Άμστερνταμ και στάθηκε γι' αυτόν «μια αποκάλυψη και ένα καλό μάθημα για την κατανόηση της μετάβασης από την “αναπαράσταση” στην αφηρημένη ζωγραφική»³, αρχίζει να πειραματίζεται, αφαιρώντας ή μεταμορφώνοντας, με ριζοσπαστικό τρόπο, τα αναπαραστατικά στοιχεία και οργανώνοντας την επιφάνεια των έργων του παίρνοντας σαν βάση, από συνθετική, σχηματική και χρωματική άποψη, τις εσωτερικές του διαθέσεις και προορμήσεις. Οι πειραματισμοί του αυτοί, *με οδηγό το ασυνείδητο, θα καταλήξουν σε μια απόλυτη αφαίρεση* κι από τα τέλη του 1958 σε μια σειρά έργων με μαύρο χρώμα και το άσπρο του μουσαμά, στα οποία ο τρόπος κατασκευής τους είναι τέτοιος που να δημιουργεί δυο «αντίπαλες μορφές» στη μέση του κάθε πίνακα, όπου ο ακάλυπτος άσπρος μουσαμάς παίρνει το σχήμα μιας σχισμής σαν να σχίζεται ο χώρος από το φως. Η προδρομική για την εργασία του αυτή περίοδος και οι διάφορες μορφικές και δομικές αναζητήσεις του θα τον οδηγήσουν, από τις αρχές των χρόνων του 1960, σε μια μεταφορά αυτής της συγκεκριμένης του

Ο Αντρέας Παγουλάτος είναι ποιητής και δοκιμογράφος

αντίληψης ενός «σχισμένου» επίπεδου χώρου σε κατασκευές τριών διαστάσεων πια, με στόχο τη δημιουργία ενός καινούργιου αυτόνομου γλυπτικού, αυτή τη φορά, χώρου. Είναι τα χρόνια των μαύρων —τις περισσότερες φορές— κουτιών: Παίρνει από τα απορρίμματα των σούπερ μάρκετ της καταναλωτικής κοινωνίας και οικειοποιείται κουτιά διάφορων διαστάσεων, απ' αυτά που περιέχουν και περιτυλίγουν διάφορα «χρήσιμα» προϊόντα, «καταναλωτικά αγαθά», όπως τα ονομάζουν. Αρχίζει να πραγματοποιεί, μετά, μια σειρά από *εικαστικές παρεμβάσεις* πάνω σ' αυτό το πρωτόγνωρο υλικό: Σχίζει τα κουτιά κι επεξεργάζεται με διάφορους τρόπους αυτά τα σχήματα ή τα τσαλακώνει, αφού τα έχει χρωματίσει μαύρα, δημιουργεί διάφορα σχήματα στον εσωτερικό τους χώρο, με το τσαλακωμένο ή το σχισμένο χαρτόνι, χρησιμοποιεί ξανά χρώματα —κυρίως το μαύρο και το κόκκινο— για να τονίσει τις σχέσεις και τις αντιπαλότητες που δημιουργούνται ανάμεσα στα διαφορετικά στοιχεία των έργων. Προσθέτει ακόμη κι άλλα πιο μικρά κουτιά και κομμάτια χορτονιού και υλικά, όπως το άχυρο ή το ροκανίδι, που βρίσκονται μέσα στα κουτιά, συνδυάζοντάς τα έτσι που να αποκτούν οι σύνθετες αυτές κατασκευές, ορισμένες φορές, τουλάχιστον μια διάσταση *εικαστικής θεατρικότητας*, όπου είναι σαν να λαμβάνουν χώρα εκεί μέσα διάφορα «δρώμενα», τραυματισμοί, συγκρούσεις, ιεροτελεστίες. Τα έργα του αυτά θα τα δείξει για πρώτη φορά, τον Ιούνιο του 1963, στην Αθήνα και το 1964 σε ατομική του έκθεση, στο Παρίσι. Επίσης την ίδια χρονιά στη Βενετία στη σημαντική έκθεση του Νίκου Κεσσανλή, του Βλάσση Κανιάρη και του ίδιου (που θα διοργανώσει ο γνωστός γάλλος θεωρητικός της τέχνης Πιέρ Ρεστανύ). Τέλος, θα πάρει μέρος και σε ορισμένες άλλες εκθέσεις χαρακτηριστικές του «Νέου Ρεαλισμού» (Nouveau Réalisme) και των κινήματων που ακολούθησαν την περίοδο της αφηρημένης και άμορφης ζωγραφικής. Θα κρατήσει, όμως, πρέπει να σημειώσουμε σ' αυτό το σημείο, *μια ορισμένη ανεξαρτησία και αυτονομία* σε σχέση τόσο με το «Νέο Ρεαλισμό», όσο και με τα άλλα ανάλογα κινήματα εκείνης της εποχής. Αναφερόμενος σ' αυτή τη φάση της εργασίας του με τα κουτιά θα μου πει, σ' έναν αποκλειστικό διάλογο που πραγματοποιήσαμε και δημοσιεύτηκε στα *Νέα της Τέχνης*, ότι σε αντίθεση με τους περισσότερους «νέους ρεαλιστές» (nouveaux réalistes), που βέβαια εκτιμάει το έργο τους, «παίρνω μεν το υλικό μου από την καταναλωτική κοινωνία, αλλά με τη διαφορά ότι επεμβαίνω και το μεταμορφώνω. Εκεί βρίσκεται η απόκλιση του έργου μου από το Νέο Ρεαλισμό. Μπορώ να πω ότι ήμουν αιρετικός»⁴.

Με αφετηρία τα «κουτιά», η ποιητική και η εικαστική γλώσσα του Δανιήλ θα εξελιχθεί ακόμη περισσότερο, ανοίγοντας καινούργιους δρόμους στην αφαιρετική διαδικασία. Από το 1967 πειραματίζεται, βάζοντας το ηλεκτρικό φως και την κίνηση μέσα στα μαύρα κουτιά, για να ενεργοποιήσει τα διάφορα στοιχεία τους: σχήματα, βέλη, μορφές και φιγούρες. Όπως γράφει ο Πιέρ Ρεστανύ, «το ίδιο το ηλεκτρικό φως, όταν ο Δανιήλ το χρησιμοποίησε, έκανε να τονιστεί αυτός ο ορισμός του σπαραγμένου και σπαρακτικού χώρου όπως η βραχνή ανάσα ενός δρομέα μεγάλων αποστάσεων»⁵.

Και στις επόμενες φάσεις του έργου του ο Δανιήλ θα καταφέρνει να έχει μια πραγματικά προσωπική συμβολή στα εικαστικά πράγματα των χρόνων 1970 και 1980, αλλά και ως τα σήμερα, πειραματιζόμενος πάνω στο ίδιο το καναβάτσο, με ιδιότυπες σχισμές και σχισίματα στην επιφάνειά του και πάνω στις σχέσεις του με την ενέργεια-φως. Θα επιχειρεί έτσι, με διάφορους τρόπους, *τη μετατροπή πανάρχαιων εικαστικών «σταθερών»* —από τα ειδώ-

για ως τις βυζαντινές «ανατολικές» εικόνες. Έχοντας, πράγματι, μελετήσει και αφομοιώσει σε βάθος τόσο την αρχαϊκή, γεωμετρική τέχνη, αλλά και τη βυζαντινή και ανατολική ζωγραφική, όσο και τις ακραίες πρωτοποριακές εκφράσεις —ιδίως Μαλέβιτς, Τάτλιν και άλλους ρώσους και σοβιετικούς καλλιτέχνες— με τη ζωνικότητα που αντλεί από την νεο-ντανταϊστική ή μάλλον «νεορεαλιστική» περίοδο του έργου του, βρίσκει την απαιτούμενη διαρκή ενέργεια, την επιμονή και την υπομονή και με την καθημερινή, σχεδόν, άσκηση του κατορθώνει να «κατακτήσει» έναν ιδιαίτερα σημαίνοντα αρχετυπικό «τόπο» της ζωγραφικής τέχνης⁶.

Από το 1970 ως τα σήμερα, όπως είπαμε, στα έργα του σε απλό καναβάτσο, προσπαθεί να καταγράψει τις πολύπλοκες, αλλά και αρχέγονες σχέσεις του φωτός με την απτή ύλη καναβάτσο, με τη δυναμική μιας ιδιότυπης αφαιρετικής διαδικασίας και με τη βοήθεια βιαιών, αλλά καλομελετημένων τομών στο καναβάτσο, τις σχέσεις με τον τοίχο, που η αναπλαστική του ένταση και ενέργεια εγγράφεται, για πρώτη, ίσως, φορά, τόσο δραστηκά στα ίδια τα έργα. Η αφαίρεση —αφαιρετική διαδικασία— δεν αποτελεί, έτσι, για το ζωγράφο, μπορούμε να πούμε, την αφορμή ή το αποτέλεσμα του έργου, ούτε καταλήγει σ' ένα πλαστό μυστικιστικού τύπου ξεπέρασμα των αντιθέσεων και των εντάσεων. Η αφαίρεση: οι γράφες-χαράξεις ή τα εκρηκτικά κενά τους —το υλικό και ταυτόχρονα πνευματικό «υπερπλήρες» που προϋποθέτουν— δεν είναι υπερβολικό να πούμε ότι ταυτίζεται με το έργο, πως είναι το έργο. Σε μια επόμενη φάση, το φως εξακολουθεί να γράφεται σαν ενέργεια και να γράφει τον εκποτισμό και σχεδόν τον εξαφανισμό της «απτής» ύλης, ενώ στα πιο πρόσφατα έργα του, ο Δανιήλ προσπαθεί να κάνει ορατό έναν άπειρο ορίζοντα, μια σχέση —πέρα από τις άλλες χρονικά και χωρικά εντελώς προσδιορισμένες σχέσεις— μ' ένα γαλαξιακό, νοητό σύμπαν κι αυτό δίνει μια αίσθηση λυτρωτικού ξεπεράσματος της σκληρότητας και της τραχύτητας του αισθητού κόσμου. Η εικαστική διαμόρφωση του κενού, που προκαλείται από την αντιπαλότητα του φωτός και της απτής ύλης, βάζει μέσα στο ίδιο το έργο, έτσι, μια διάρκεια, ένα χρόνο, έναν «απεριόριστο» ορίζοντα: μια έκλαμψη που διαφωτίζει τις προηγούμενες συγκρούσεις, εναρμονίσεις, αιτιότητες.

Σημειώσεις

1. Απόσπασμα από τη μελέτη της Α. Καφέτση, «Στον ορίζοντα της “απόλυτης” ζωγραφικής».
2. Από τον αποκλειστικό διάλογο με τον Α. Παγουλάτο, «Η δυναμική της αφαιρέσης: εργασία πάνω στην ύλη και το φως», *Νέα της Τέχνης*, τ. 12, Νοέμβριος 1992.
3. Δες σημείωση 2.
4. Δες σημείωση 2.
5. Απόσπασμα από τη μελέτη του Πιέρ Ρεστανύ, «Ο άνθρωπος είναι στην καρδιά της ζωγραφικής», 1986.
6. Δες τη μελέτη του Αντρέα Παγουλάτου, «Άπειρος ορίζοντας και αφαιρετική ιδιοτυπία στο έργο του Δανιήλ», 1989.