

Στις παρυφές

Είσοδος

Η ζωγραφική βρίσκεται σε μια δύσκολη οριογραμμή. Για μερικούς, υποκαθίσταται από τις ποικίλες τεχνοαπεικονίσεις, όπως ακριβώς τον 19ο αιώνα κλονιζόταν από τη δαγκεροτυπία. Στην πραγματικότητα η κρίση δεν οργανώνεται από μια παραγωγική δύναμη – δηλαδή την πληροφορική και τις φωτοψηφιακές απεικονιστικές εφαρμογές – η οποία αίρει μια συνθήκη – εν προκειμένω τη ζωγραφική – αλλά συστήνεται από μια καλπάζουσα, δομική αγωνία αρχείου, αρχαιοθέτησης και ανασφάλειας. Η ζωγραφική κινδυνεύει από ένα έλλειμμα ασφάλειας. Για να μη γίνει ακατάληπτο αυτό που λέω, καλό θα ήταν να ξεκινήσω από την αρχή. Κάποια αποφασισμένη αρχή. Ποια όμως; Αυτή που ορίζει η ούτως ή άλλως εύπλαστη νεωτερικότητα, για παράδειγμα τον ιμπρεσιονισμό, ή αυτή που αποφασίζει μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας, δηλαδή τον Πικάσο και την επαναδόμηση, της αντίληψης που αυτός εισηγήθηκε; Μήπως πρέπει να ξεκινήσω από τον θεωρούμενο γεννήτορα των αποκαθλώσεων, τον Ντυσάν; Γιατί όχι από τον Παρθένυ, που έθεσε έγκυρα τα ερωτήματα της παρισινής νεωτερικότητας στην Ελλάδα; Τότε γιατί όχι και από τον καθαρό και αποφασισμένο (σήμερα πάντως απολύτως αδικημένο) Κόντογλου – το άλλο πρόσωπο της ελληνικής νεωτερικής διερώτησης; Ή μήπως ορθότερα από τον βιωματικά εγγύτερό μου Γιάννη Μόραλη;

Η ιστορία που μας παραδόθηκε είναι ιεραρχικά αντιδημοκρατική. Φονεύει πλήθος δημιουργών, ρευμάτων σκέψης και εικαστικής δράσης. Η «δημοκρατία» λοιπόν είναι η απάντηση στην ιδεολογικά προταγματική ιστοριογραφία:

Οι σπουδές και οι πληγές

Το πρόβλημα είναι ότι ανήκω σε μια άτυχη φουρνιά – όχι γενιά. Εισήλθα το 1979 στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, υπό το κράτος ενός φωτοκεντρικού μετε-

μπρεσιονισμού των γαιωδών χρωμάτων, που πίστευε στη μορφική δικαιοσύνη, «τη σπουδή εκ του φυσικού» κλπ. Και ο Μόραλης και ο Μυταράς με αυτή τη σκευή οδοιπόρησαν διδακτικά. Έζησα ως φοιτητής την αποδομητική και εκδικητική μανία της διάδοχης τάξης ακαδημαϊκών πραγμάτων –δηλαδή το πογκρόμ της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς πάνω στη γενιά του '30– που εκφράστηκε κυρίως με την επέλαση του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και μιας ασπόνδυλης σωματικότητας στην Σχολή Καλών Τεχνών αλλά και στην ελληνική εικαστική σκηνή. Εδώ και είκοσι χρόνια, από την αποφοίτησή μου (1985), μένω διαρκώς έκπληκτος μπροστά στον κυρίαρχο, νέου τύπου «ναίφισμό» (εκ του ναίφ), ο οποίος, αφού άγγιξε τον εκφραστικό πάτο, εξουσιοδοτεί την καπατσοσύνη και τις δομές της αγοράς, αντί της γλώσσας και των πυκνών εκφραστικών κωδίκων που στοιχειοθέτησε η ιστορία και τα μεγάλα αντιρρητικά κινήματα του 20ού αιώνα. Να το πω αλλιώς; Η ηθική της μορφόδοξης νεωτερικότητας των μεγάλων τεχνοτροπικών αποφάσεων του 20ού αιώνα και η κοσμοθέαση της σοσιαλιστικής αγχάλης και των ευφρόσυνων ουτοπιών σε κάνει διστακτικό, δεσμευμένο σε πλαστικά και πολιτικά διλήμματα και εντέλει, ιστορικά, συντετριμμένο.

Πνεύμα αντιλογίας ή απλώς κάτι σκοτεινό συμβαίνει;

Η πολεμική μερικές φορές μπορεί να είναι το άλλοθι για το έργο που αδυνατείς να ολοκληρώσεις ή για τη φόρμα που συντελούμενη δεν σε περιέχει. Και περίπου εκεί –πολυετώς– βρίσκομαι. Συγκρούομαι από τα φοιτητικά μου χρόνια με το κάθε φορά κυρίαρχο γιατί, πιθανόν, ως αριστερός εκπαιδευτήγκα σε μια αντιλογική ανάγνωση των πραγμάτων ή γιατί είχα ισχυρό πατέρα με λόγια και αποφασισμένα γλωσσικά εργαλεία, στοιχείο που έκανε την αντίρρηση προσφορότερη μέθοδο κοινωνικοποίησης. Έτσι, όταν στις αρχές της δεκαετίας του '80 κάλπαζε ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός, και κάθε φοιτητής έπρεπε υποχρεωτικά να «δει πέρα από το μοντέλο» το υπέρτατο, μέσα στα σταξίματα και την χειρονομία, εγώ στράφηκα φανατικότερα προς την παρατήρηση, χωρίς όμως να οδηγηθώ στην παραστατικότητα. Η παρατήρηση βαθιάει την αφαίρεση και πιθανόν δεν χρειάζεται η εικόνα σου τη συνδρομή της πληροφορίας του ζωγραφισμένου αντικειμένου. Όταν, λίγο αργότερα, κυριάρχησαν οι «εγκαταστάσεις στο χώρο» και όλες οι εκθέσεις ήταν –επίσης υποχρεωτικά– installation, εγώ ενέτεινα τις διαστάσεις πειθαρχίες μου. Από τις αρχές της δεκαετίας του '90 οι εγκαταστάσεις απέκτησαν ισχυρότερα εννοιολογικά χαρακτηριστικά, ώστε κάθε εικαστικό αντικείμενο να αποτελεί... αντικειμενοποιημένο το Όντως ον, να εκφράζει την (επιμόνως) κρυπτική συνομιλία του καλλιτέχνη με τους Προσωκρατικούς ή έστω τον Wittgenstein. Γινόμουν έξαλλος με τη θεωρητικολογούσα επιδερμίδα ανθρώπων που ενώ είχαν ν' ανοίξουν βι-

βλίο από το γυμνάσιο –αν εξαιρέσει κανείς τα λαθροδιαβάσματα στον ανεπαρκέστατο Χέρμπερτ Ρηντ και την *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής* που μοιραζόταν τότε στη Σχολή– εντούτοις, επικαλούνταν με τη μεγαλύτερη ευκολία τον Χάιντεγγερ. Τουλάχιστον. Από τα τέλη της δεκαετίας του '90 μέχρι και σήμερα κυριαρχεί μια πρωτόγονη *technomania*, εκφραζόμενη συνήθως με αφελείς βιντεοκατασκευές χωρίς καμιά γνώση του μέσου, κανέναν έλεγχο του «φιλικού χρόνου», αλλά μόνο με μια επίμονη αναφορά στο ίδιο το απεικονιστικό συμβάν και την τεχνική σύμβαση με την οποία διατυπώνεται. Αρκεί η χρήση μιας ψηφιοποιημένης εικόνας κάποιου –οποιοδήποτε– λογισμικού για να κατηγοριοποιηθεί ένα έργο στο πεδίο του «σύγχρονου» και της αυτόματα παρελκόμενης αυταξίας. Ο θρίαμβος του «μέσου» δεν είναι η νίκη ενός νέου φορμαλισμού, αλλά η αγωνία εντάξεως των υποκειμένων σε ένα περιέχον νομιμοποιητικό κέλυφος: νιώθουν ότι «ανήκουν στην υπερ-πρωτοπορία» (η κατίσχυση της ιδεολογίας της πρωτοπορίας είναι συντριπτική). «Το έργο», τότε, «είναι εφάμιλλο» (ενός υπέρτερου αξιακού συστήματος) όπως θα έλεγε ο Τσαρούχης.

Η ζωγραφική, η γραφή και η διδασκαλία

Υπό αυτές τις συνθήκες, τα τελευταία χρόνια η δουλειά μου στρέφεται όλο και περισσότερο στην αφήγηση, τη σπουδή και την ανακάλυψη του σχεδίου, σχεδόν εκ του μηδενός, χωρίς δηλαδή τεχνικές αποταμιεύσεις. Νομίζω ότι το να βρεις εκ των έσω την φόρμα, να βρεις αυτό που τη στηρίζει και όχι απλώς τα αφηγηματικά σύνορά της είναι ένα απελπιστικό στοίχημα και μάλλον χαμένο. Όμως η απόπειρα να ζωγραφίσεις πιθανόν να ανακαινίζει όχι μόνο το ζωγραφισμένο αντικείμενο, όχι μόνο τη ζωγραφική, αλλά κυρίως εσένα τον ίδιο. Δουλεύω πάνω σε αυτοπροσωπογραφίες, πράγμα που τελικά περιστέλλει την αφηγηματικότητα. Η παραλλαγή σε ένα θέμα είναι υπονομευτική της αφήγησης, αφού το έργο δεν εκπλήσσει με τα δηλωτικά του στοιχεία αλλά με τους πλαστικούς του κώδικες. Οι φιγούρες ή τα πρόσωπα οργανώνονται σε έναν αόριστο βαθυκάανο χώρο, με αργό τρόπο. Συνηθέστατα δουλεύω πολλά χρόνια ένα έργο. Μετανού διαρκώς για ανακολουθίες, ελλείψεις πειθαρχίας, σχεδιαστικές ανακρίβειες που έντρομος και οργισμένος ανακαλύπτω. Έτσι επανέρχομαι διορθωτικά και το έργο μπορεί να φτάσει σε μια οριστικότερη φάση: λίγο πριν από το πλήρες σβήσιμο. Πιστεύω σ' αυτή τη διαρκή επάνοδο ή τουλάχιστον νιώθω ασφαλής εντός της. Ενίοτε δουλεύω με λαδοπαστέλ μικρά ακαριαία τοπία σε χαρτί, που κερδίζουν με άλλους όρους την εκφραστική πυκνότητα. Με τα χρόνια έχω καταλήξει ότι τη ζωγραφική δεν την υποκαθιστά ούτε η διδασκαλία στους αρχιτέκτονες του Ε.Μ.Π., ούτε οι αναγνώσεις, ούτε τα κείμενα. Την ενισχύουν όμως. Μέσα στο κείμενο (και η διδασκαλία πρωτίστως σύνταξη ενός κει-

μένου είναι) βρίσκεις έναν σχεδιασμένο ρυθμικό τόπο, όπως συμβαίνει και στη ζωγραφιά. Ανακαλύπτεις τις νοηματικές και γλωσσικές επιταχύνσεις του συγγραφέα, τις εκφραστικές του συμβάσεις, το σημείο όπου το κείμενο ενδεχομένως χάνει τη μουσικότητά του ή αντίθετα την ξανακερδίζει. Ανακαλύπτεις ότι στις κειμενικές συνθέσεις η δύναμη του κειμένου διατρύπα ή υπολείπεται της μεθοδολογικής και αρχιτεκτονικής απόφασης του συγγραφέα του. Η ανάγνωση και η συγγραφή έχει τις αναλογίες της με τη σχεδιασμένη ζωγραφική απόφαση.

Επίλογος

Ο εικοστός αιώνας έδωσε μερικά σπουδαία παραδείγματα ανάδελφης, υψηλής και οριστικής ζωγραφικής, η οποία συγκροτήθηκε στο πέραν των παραδόσεων και σε σύγκρουση με τα κυρίαρχα νεωτερικά ρεύματα (αποτελώντας, εντέλει, οργανικό μέρος τους). Θα έλεγα ότι ο Ντιξ, ο Κοκόσκα, ο Τζιακομέτι, ο Λ. Φρόντ, ο Σάδερλαντ, ο Ριβέρα, η Κάλο, η Κόλβιτς, ο Νέρντομ και μερικοί άλλοι με βοηθούν να ανακτήσω το χαμένο πολιτιστικό μου θάρρος. Το πρόβλημα, όμως, είναι αυτή καθ' εαυτή η συνθήκη ιδεολογικού φανατισμού και εργοληπτικής βίας που επικρατεί στον τόπο μας, που δεν επιτρέπει την αφοσίωση και τη δημιουργική, την ήρεμη πίστη, αλλά τη μάχη. Ο δημιουργός πρέπει να δίνει διαρκείς εξηγήσεις για να εξημερώσει επικοινωνιακά το έργο του, χωρίς να ελέγχει βέβαια την κατάσταση, αλλά ζώντας λίγο πιο συμφιλωμένα.

Για να επιστρέψω λοιπόν στον αρχικό ισχυρισμό περί αρχείου και ανασφάλειας, θα έλεγα ότι η αγωνία κατηγοριοποιήσεων, ένταξης σε γνωστές και ειλημμένες αρχαικές κλίμακες, προκύπτει από την ανάγκη γρήγορης και λειτουργικής πλοήγησης σε μια αχανή, ανταγωνιστική, πραγματικότητα όπου η ανάγκη κοινωνικής (και πρωτίστως μιντιακής) επιβεβαίωσης συστήνει νέα μοντέλα ταξικότητας, νέους τύπους ιεραρχήσεων. Η ζωγραφική αποτελεί το διαρκώς ανεπανάληπτο, πρέπει ως εκ τούτου να δίνει τη μάχη της κοινωνικής επιβεβαίωσης, στο πέραν κάθε παράδοσης, κάθε εγκατεστημένης εικονοσυνθήκης. Δυσκολεύεται δηλαδή να γίνει ο πειστικός φορέας του Νέου. Η ζωγραφική, εφόσον επανεγγράφει τη δομική σχέση δότη-παραλήπτη, με τελείως άλλους όρους από αυτούς των τεχνοεφαρμογών, η έννοια του Νέου που φέρει είναι δυσδιάκριτη, έμμεση και αντιληπτικά απαιτητική.

Όλ' αυτά τα βρίσκω πολύ παραγωγικά ως ερωτήματα, απλώς το πολιτισμικό έλλειμμα της Ελλάδας και των Ελλήνων καθιστά το πεδίο διερεύνησης ασφυκτικό και αφόρητο.

Τι μένει; Να ζωγραφίζουμε καχύποπτοι, πείσιμονες και ζωντανοί.