

ΟΤΑΝ Η ΨΥΧΗ ΚΑΝΕΙ ΓΚΕΛ: ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΑΠΠΑ ΩΣ ΣΠΟΥΔΗ ΤΩΝ ΑΚΡΩΝ

ΦΑΙΗ ΖΗΚΑ

Είναι φθινόπωρο του 2003 κι έχω φτάσει στο τέλος της διαδρομής της έκθεσης «Outlook», ακολουθώντας την πορεία από Αθήνα προς Πειραιά κατά μήκος της οδού Πειραιώς, δηλαδή έχω περιδιαβεί την Τεχνόπολη στο Γκάζι, το Μουσείο Μπενάκη της οδού Πειραιώς και βρίσκομαι στον εκθεσιακό χώρο της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (πρώην «Εργοστάσιο», νυν «Νίκος Κεσσανλής»). Είμαι κουρασμένη και ευχαριστημένη, γεμάτη εντυπώσεις και απορίες, πάντα υγιές για έναν ή μία φιλόσοφο. Στο τέλος αυτής της διαδρομής, σταματώ μπροστά σε μια ιδιόρρυθμη σφαγή. Πλησιάζω διστακτικά μια γιγάντια μηχανή κρέατος. Η ίδια η μηχανή, από κυτό και αστραφτερό ατσάλι, ορθώνεται μέσα στον χώρο σε ύψος υπεράνθρωπο, δημιουργώντας ταυτόχρονα έναν παραμορφωτικό καθρέφτη για όποιον/αν την πλησιάζει. Στο πάνω μέρος προεξέχουν τεράστια κομμάτια με υφή κόκκινου κρέατος, με εμφανείς τις ίνες και το λίπος του. Αισθάνομαι ξαφνικά απογυμνωμένη, όχι με την έννοια ότι μου πήραν τα ρούχα, αλλά, αντίθετα, ότι μου άφησαν τα ρούχα και μου πήραν το σώμα, τη σάρκα, που, τεμαχισμένη, βρίσκεται μέσα σε μια μηχανή που θα την αλέσει και θα τη μεταμορφώσει σε κάτι άλλο. Δέος και τρόμος. Απ' το μυαλό μου περνά η εικόνα της βιομηχανικής παραγωγής κρέατος και φαντάζομαι ότι στην άλλη πλευρά βγαίνει μια σειρά από λουκάνικα. Περπατάω γύρω από το γλυπτό και βρίσκομαι μπροστά στο αποκύημα: μια πελώρια φέτα σαλάμι που έχει ταυτιστεί με την υφή και το σχήμα ενός κουμπιού.

Εδώ είναι που η ψυχή κάνει γκελ. Δανείζομαι την έκφραση –και τον τίτλο μου– από μια συνέντευξη του Γιώργου Λάππα, στην οποία υποστηρίζει ότι δουλειά της γλυπτικής είναι η «κατασκευή γκρεμών (προς τα μέσα ή προς τα έξω)», και ότι το ταλέντο του γλύπτη έγκειται στην «ικανότητα να κουμαντάρει το ψυχικό υλικό του ιλίγγου»: «Η ιλιγγιώδης αιώρηση πάνω από έναν γκρεμό, η παρατήρηση των φαινομένων αντήχησης μέσα στο υλικό και η διάπλαση της ελαστικότητας του γκελ της ψυχής τους, όταν προσκρούουν στα τοιχώματα των γκρεμών, είναι οι βασικοί άξονες της διδασκαλικής άσκησής μου».

Το γκελ είναι μια θαυμαστή λέξη: όταν, λόγου χάρη, μια μπάλα κάνει γκελ σημαίνει ότι μπορεί να ξανάρθει προς τα εμάς (επαναφορά) ή να απομακρυνθεί προς μια μη αναμενόμενη κατεύθυνση, ενώ η κίνησή της μπορεί να κυμανθεί από ένα ελάχιστο σκίρτημα έως μια απώλεια προς την άβυσσο. «Ο άνθρωπος είναι ένα σκοινί που εκτείνεται ανάμεσα στο ζώο και τον υπεράνθρωπο – ένα σκοινί πάνω από μια άβυσσο», όπως παρατηρεί ο Ζαρατούστρας του Nietzsche. Και ο Λάππας χειραγωγεί τον καλλιτέχνη αλλά και τον αποδέκτη έως το χείλος του γκρεμού, αναδεικνύει την εύθραυστη και συνεχή ακροβασία μας πάνω από την άβυσσο και μας καλεί να αφουγκραστούμε την ηχώ των όντων, το γκελ της ψυχής τους, αλλά και της δικής μας. Αν στην αισθητική, η έννοια του υψηλού συνδέεται, κατά κύριο λόγο, με το συναίσθημα του δέους που μας προκαλούν ακραία φαινόμενα ή έννοιες, όπως η μανιασμένη θάλασσα, η καταστροφή από τον εγκέλαδο, το άπειρο, ο θάνατος ή ο θεός, το έργο του Λάππα δημιουργεί αυτό το συναίσθημα, παίζοντας ακόμη περισσότερο με τη λατινική ετυμολογία του όρου *sublime* (*sub-limen*= υπό το όριο, στο όριο), προκαλώντας τις αισθήσεις και τη νόησή μας έως τα όρια, τα άκρα των υλικών και των μορφών, της φαντασίας και της ύπαρξης.

Επανέρχομαι στο έργο «Bingo Bonanza» που περιέγραψα στην αρχή. Τι σημαίνει αυτός ο παράξενος τίτλος; Το όνομα αναφέρεται σε μια παραλλαγή του τυχερού παιχνιδιού

Η Φαίη Ζήκα διδάσκει
φιλοσοφία και θεωρία της
τέχνης στο Τμήμα Θεωρίας και
Ιστορίας της Τέχνης της ΑΣΚΤ.

μπίνγκο, σε συνδυασμό με τον ιταλικής προέλευσης όρο *μπονάντζα*, δηλαδή καλή τύχη, ακόμη και καλός καιρός (μπουνάτσα). Για όσους ανήκουν στη γενιά του Γιώργου Λάππα, ο όρος ανακαλεί επίσης συνδηλώσεις της πρώτης καουμπούκης τηλεοπτικής σειράς με τίτλο το ομώνυμο ράντσο. Δεδομένης της φοιτητικής θητείας του στις δυτικές ΗΠΑ, ο γλύπτης δεν αποκλείεται να γνώριζε ότι τον όρο *μπονάντζα* χρησιμοποιούσαν οι ανθρακωρύχοι στη συγκεκριμένη περιοχή, όταν τύχαινε να χτυπήσουν μια πλούσια φλέβα μεταλλεύματος. Τι πιο σημαδιακό λοιπόν για έναν γλύπτη, για τον οποίο το μέταλλο αποτελεί μια από τις πρώτες ύλες του! Έτσι το έργο λειτουργεί σαν σχόλιο τόσο για την «καλή τύχη» του καλλιτέχνη όσο και για την καλλιτεχνική μεταμόρφωση των υλικών στο όριο, που μας παραπέμπει η έκφραση ότι «η ζωή κρέμεται από μια κλωστή». Σε τούτο το έργο φαίνεται σα να συσσωρεύτηκε η σάρκα από όλα τα έργα του Λάππα από τα οποία απωλέσθηκε, από τα έργα που στηρίζονται σε έναν ενδεδυμένο μεταλλικό σκελετό· και, κατόπιν (καλλιτεχνικής) επεξεργασίας, να κατέληξε σε εκείνο στο οποίο παραπέμπει η συγκεκριμένη έκφραση, δηλαδή σε ένα κουμπί! Με τη μορφή φέτας από σαλάμι, στην οποία βρίσκονται συμπυκνωμένα τα ζωτικά υλικά του σώματος (κόκκαλο, σάρκα, λίπος), το κουμπί-ζωή επιμένει να κρέμεται από μια κλωστή, που εδώ έχει πάρει τη μορφή ηλεκτροφόρου καλωδίου που μεταφέρει το ρεύμα, την πνοή ζωής, στο αδρανές υλικό.

Μέσα στο πλαίσιο ανάδειξης των ορίων, ένα από τα θέματα που φαίνεται να απασχολούν τον Λάππα ως γλύπτη είναι η στιγμή εκείνη της ακινησίας, που ονομάζουμε ισορροπία. Πολλά από τα έργα του συνιστούν μελέτες μιας εξωφρενικής ισορροπίας, μιας ακροβασίας στα άκρα των δυνατοτήτων του ανθρώπινου σώματος/όντος. Ας σταθώ σε δύο έργα: ο «Ακροβάτης», στον οποίο αναφέρομαι (διότι υπάρχουν αρκετά έργα του καλλιτέχνη που καταπιάνονται με αυτό το θέμα), ισορροπεί με το ένα χέρι στο άκρο ενός σκαμνιού. Όταν ο Marcel Duchamp κατασκεύασε (1913), το πρώτο *ready-made*, παίρνοντας μια ρόδα ποδηλάτου που τη στερέωσε ανάποδα, με ένα πιρούνι, στο κέντρο ενός σκαμνιού της κουζίνας του, είπε ότι το έκανε γιατί του άρεσε να κοιτάζει τη ρόδα να γυρίζει, όπως όταν κοιτάμε τις φλόγες της φωτιάς να χορεύουν στο τζάκι. Ο «Ακροβάτης» του Λάππα αφορμάται από και προκαλεί ένα παντελώς διαφορετικό αίσθημα, εκείνο της δύσκολης ισορροπίας στο άκρο μιας επιφάνειας, που με την παραμικρή κίνηση μπορεί να διαταραχτεί και να οδηγήσει σε πτώση. Εν ολίγοις, μας κάνει να κρατήσουμε την αναπνοή μας, να αισθανθούμε το γκελ της ψυχής του και της δικής μας.

Ακόμη πιο δύσκολη είναι η ισορροπία στη «Στάση του καλλιτέχνη» (1992), σε μια, περίπου αδύνατον να επιτευχθεί, κάμψη προς τα μπρος, με το σώμα μονοκόμματο να έρχεται παράλληλο προς το έδαφος, στηριζόμενο μόνο στα ακροδάχτυλα των ποδιών. Όμως, όχι μόνο: μπορεί η μαθητεία του καλλιτέχνη να αφορά την «ιλιγγιώδη αιώρηση πάνω απ' το γκρεμό», υπάρχει όμως και η χείρα βοηθείας, η οποία εδώ εμφανίζεται κυριολεκτικά ως χέρι (με μανίκι, δίχως σώμα) που συνδράμει τον καλλιτέχνη, πιέζοντας το χέρι του από την αντίθετη κατεύθυνση ώστε να τον στηρίξει και να τον αποτρέψει από τη μοιραία πτώση.

Αν η γλυπτική ανέκαθεν καταπιάνεται με το ανθρώπινο σώμα και τη δυνατότητα να εμφυσήσει ζωή στην άψυχη ύλη, όπως στον μύθο του Πυγμαλίωνα και της Γαλάτειας, ο Λάππας αναδεικνύει τη δυνατότητα μιας ανθρωποκεντρικής γλυπτικής δίχως σώμα – ή τουλάχιστον δίχως εκείνα τα στοιχεία που αποτελούν παραδοσιακά την αναπαράσταση του σώματος στη γλυπτική (δέρμα, σάρκα, μύες). Έτσι εστιάζει στη μηχανική συγκρότηση, στην οποία οφείλεται η στάση και η κίνηση του σώματος (βασικός σκελετός, μέλη, αρμοί) σε μέταλλο· στην εσωτερική πηγή/πνοή ζωής, με φως· και στο εξωτερικό περιβάλλον, με ύφασμα. Αν το δέρμα είναι ένα όριο ανάμεσα στο μέσα και το έξω του ανθρώπου, αυτό που κείται ανάμεσα στο υποκείμενο και στον αντικείμενο κόσμο, η κλασική επιφάνεια του γυμνού, ένα δοχείο-υποδοχέας της σάρκας και των οστών, ο Λάππας προχωρά ένα βήμα πέρα από το δέρμα για να καταλήξει στην ένδυση ως δοχείο-υποδοχέα του σώματος. Αν η ένδυση στη σύγχρονη τέχνη έχει αποτελέσει μέσο προσδιορισμού ταυτότητας (Cindy Sherman: «Μήπως τελικά δεν είμαστε τίποτα παραπάνω από αυτό που αποφασίζουμε να

ντυθούμε;»), ή οικειοποίησης (ζεύγος Christo), στο έργο του Λάππα αποτελεί μέσο ομοιομορφίας: αφενός το ύφασμα με τις πτυχώσεις του έρχεται να προσθέσει μια επιπλέον πλαστικότητα στις στάσεις της δύσκολης ισορροπίας που επιχειρούν τα γλυπτά του, να προσδώσει –ακόμη και ετυμολογικά– την ιδιάζουσα υφή, το ιδιαίτερο ύφος του καλλιτέχνη· αφετέρου, εκείνο που λειτουργεί ως καθοριστικός παράγοντας ομογενοποίησης είναι η διάχυτη χρήση του χρώματος.

Ίσως τα πιο γνωστά έργα του είναι εκείνες οι ομοιόμορφες κόκκινες φιγούρες, είτε πρόκειται για μεμονωμένα άτομα (όπως στα έργα «Ακροβάτης» και «Η στάση του καλλιτέχνη», που ήδη αναφέραμε, είτε για ζεύγη («Σταυρόσχημη φιγούρα», «Ζευγάρι») είτε για σύνολα («Κόκκινοι αστοί», «Ανακατανομές», «Ποτάμι»). Σα να έχει έρθει το μέσα έξω, να έχει ξεχυθεί σε όλη την επιφάνεια και να έχει διαποτίσει τα πάντα ένα κόκκινο-λαμπερό, έντονο, στον τόνο του νωπού αίματος. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης αποδίδει αυτή την κατακλυσμιαία χρήση του χρώματος σε εμπειρίες και αναμνήσεις από τα παιδικά του χρόνια στην Αίγυπτο και την ιδιαίτερη υφή του φωτός: «Θυμάμαι με εξαιρετική καθαρότητα τον τρόπο που προετοιμάζαμε τη συσκότιση για τους βομβαρδισμούς, απλώνοντας σκούρες μπλε κόλλες στα παράθυρα. Αυτή η αίσθηση της φωτεινής πίεσης πίσω από ένα χρώμα είναι έντονα παρούσα στη δουλειά μου»· και: «Οι κόκκινες φιγούρες αναδύθηκαν μια μέρα που περπατούσα σ' ένα γκρίζο δρόμο της Γλασκώβης [...] και ξαφνικά είδα στη βιτρίνα ενός μπαρ ή ενός ψιλικατζίδικου, μια ορχήστρα-παιχνίδι όπου όλοι οι μουσικοί ήταν κόκκινα ανθρωπάκια – ή μαϊμούδες· αυτό το τυχαίο γεγονός πυροδότησε μια σειρά συνδέσεων – εντόπισα και πήρα το συγκεκριμένο κόκκινο από άλλες αναμνήσεις, το φως του ήλιου στην Αίγυπτο μέσα από κλειστά βλέφαρα [...]], αλλά και από την κάψα της ερήμου στην Ερυθρά Θάλασσα, στον καταυλισμό όπου είχε καταφύγει η οικογένειά του.

Ο Λάππας δεν πειραματίζεται με το χρώμα, δεν παίζει με τις αποχρώσεις· επιλέγει καθαρά χρώματα, τα τρία βασικά χρώματα της εικαστικής τέχνης (κόκκινο, μπλε, κίτρινο), και τα λεγόμενα α-χρωματικά, λευκό και μαύρο («Ζαριές», «Έλμπο», «Αρνί μαμούθ»), καθώς και το χρώμα του ίδιου του μετάλλου (μαύρο, ασημί). Η χρήση του χρώματος από τον Λάππα επιδρά με παρόμοια έκπληξη και ένταση, επιβάλλει την απόλυτη προσήλωση και απορρόφηση, όπως στην περίπτωση ενός μονοχρωματικού πίνακα. Το κόκκινο, έντονο, ενιαίο και διάχυτο θυμίζει τους πελώριους μονοχρωματικούς πίνακες του αφηρημένου εξπρεσιονιστή Barnett Newman (ειδικά το «Vir heroicus sublimis»)· ενώ το γαλάζιο, επίσης έντονο και λαμπερό, προσιδιάζει μ' εκείνο το μπλε του Yves Klein, το οποίο ο γάλλος καλλιτέχνης συσχέτιζε με το ενιαίο βαθυγάλανο του ουρανού και του διαστήματος. Και στον Λάππα το μπλε έρχεται να καλύψει ολόκληρη τη μορφή σαν ένας ουρανός – μπορεί και πάλι της ερήμου στην Αίγυπτο, αλλά και της Ελλάδας. Άρα η λειτουργία του χρώματος δεν αφορά τόσο τη διερεύνηση των ποιοτήτων και σχέσεων των χρωμάτων όσο τη χρήση του ως κατακλυσμιαίο φαινόμενο, το οποίο όμως φέρει και πολλαπλούς συμβολισμούς, που στηρίζονται σε προσωπικές αναμνήσεις (όπως είδαμε παραπάνω) αλλά και σε πολιτισμικές συνδηλώσεις: στο έργο «Ομάδα από τέσσερις κίτρινες φιγούρες» που φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης για την έκθεση «Διεμπειρίες» στην Κίνα (2008), κυριαρχεί το κίτρινο· ενώ μερικά γλυπτά καλύπτονται από ριγέ λευκό και μπλε ύφασμα, που δεν μπορεί παρά να υπαινίσσεται την ελληνική γαλανόλευκη σημαία.

Η μελέτη των άκρων, σε μια άλλη της έκφανση, απασχολεί τον Λάππα από τα πρώτα φοιτητικά του χρόνια όταν σπούδαζε ψυχολογία στην Αμερική και ήρθε σε επαφή με τα πειράματα του κοινωνικού ψυχολόγου Stanley Milgram, τα οποία έγιναν με αφορμή τις δίκες των ναζί βασανιστών μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Πολλοί από τους κατηγορούμενους υπερασπίστηκαν τις φρικτές πράξεις τους με βάση το επιχείρημα ότι ακολουθούσαν διαταγές. Στο «πείραμα του Μίλγκραμ», οι συμμετέχοντες λάμβαναν οδηγίες να ακολουθήσουν μια σειρά διαταγών, οι οποίες τους παγίδευαν να κατρακυλήσουν σε μια φονική πράξη, δίχως να γνωρίζουν ότι το θύμα ήταν ηθοποιός και ο θάνατος ψεύτικος. Πολλοί έφταναν έως τον φόνο, με την απλή ένδειξη ανάληψης της ευθύνης για την εκτέλεση της εγκληματικής πράξης από τον πειραματιστή και το ίδρυμά του. Ξαναβρίσκου-

με το βίντεο-ντοκουμαντέρ αυτών των πειραμάτων, που αναδεικνύουν τα άκρα στα οποία μπορεί να φτάσει η ανθρώπινη συμπεριφορά, στην τελευταία μεγάλη έκθεση του Λάππα, «Ντοκουμέντα και γλυπτικά τοπία», στο Εβραϊκό Μουσείο Θεσσαλονίκης (2013), που μέρος της εκτίθεται στο Μουσείο Μπενάκη (φθινόπωρο 2016). Κεντρικό θέμα και έργο ήταν η «Πλατεία Ελευθερίας» το 1942, όπου έγινε ο πρώτος μεγάλος διωγμός Εβραίων από τους ναζί, όταν όλοι οι εβραίοι άντρες, ηλικίας από 18 έως 45 χρόνων διατάχθηκαν να παρουσιαστούν στη συγκεκριμένη πλατεία ώστε να επιστρατευτούν για καταναγκαστική εργασία. Τη συγκεκριμένη μέρα, 9000 άντρες συγκεντρώθηκαν κάτω από τον καυτό ήλιο και έμειναν μέχρι το απόγευμα, περικυκλωμένοι από στρατιώτες με αυτόματα όπλα, που τους υπέβαλαν σε εξευτελιστικούς καταναγκασμούς. Ο Λάππας συγκεντρώνει ένα μεγάλο αριθμό ανθρώπινων σωμάτων από χυτό μέταλλο σε μικρό μέγεθος, που στέκουν ανήμπορα και στριμωγμένα σε ένα μεγάλο τετράγωνο (την πλατεία), περικυκλωμένο με συρματοπλέγμα που παραπέμπει στον εγκλεισμό και τα στρατόπεδα συγκέντρωσης – ειρωνική αντίθεση με το όνομα που φέρει η συγκεκριμένη πλατεία. Και μας αναγκάζει να καθίσουμε, να παρατηρήσουμε και να αναστοχαστούμε αυτή τη φρικαλέα στιγμή ακραίας συμπεριφοράς· ενώ λίγο παρακεί, σε ένα αντίστοιχο τετράγωνο, μερικές επικλινείς φιγούρες, ντυμένες με ριγέ μπλε-άσπρο ύφασμα, ως συνέχεια και ταύτιση με το τραπέζομάνηλο, πάνω στο οποίο έχουν ξαπλώσει, στα εμβληματικά χρώματα της ελληνικής γαλανόλευκης σημαίας, φαίνεται να παίρνουν, ανενόχλητοι και αμέτοχοι, ένα Γεύμα στη χλόη – Γλικ νικ.

Όπως έχει επισημάνει ο ιστορικός της τέχνης Hal Foster, ένας από τους άξονες για την «επιστροφή του πραγματικού» στη σύγχρονη τέχνη είναι η επεξεργασία του τραύματος, ατομικού ή συλλογικού. Παρεμφερή άποψη εκφράζει ο Λάππας για τη λειτουργία της τέχνης, όταν υποστηρίζει ότι «το υλικό της τέχνης είναι η κληρονομιά της απανθρωπιάς», ότι οι καλλιτέχνες πασχίζουν να επουλώσουν τα πρωταρχικά τραύματα, και ότι σε αυτή τους την προσπάθεια δεν είναι παρά «αφηρημένοι τραυματισμοφορείς». «Αφηρημένοι», θα μπορούσε κανείς να πει, είτε διότι συνεχίζει να τους διαφεύγει η δυνατότητα επούλωσης είτε διότι κατάφεραν να αφαιρέσουν και να αποδώσουν το ουσιώδες από αυτό το πρωτογενές βίωμα. Σύμφωνα με τον Λάππα, «ο καλλιτέχνης επιτελεί ένα σωστικό έργο, μια σωτηρία για τον ίδιο και αυτούς που μετέχουν στον γλυπτικό χώρο. Ο καθένας βασίζει τη σωστική του μέθοδο στην εμπειρία ενός συμβολικού ή παρ' ολίγον αληθινού θανάτου». Μόνο που τώρα έχουμε να κάνουμε με έναν πραγματικό θάνατο, του ίδιου του καλλιτέχνη. Όταν άκουσα την είδηση, η ψυχή μου έκανε γκελ. Είθε το έργο που μας κληροδότησε να συνεχίσει να τελεί τη σωστική λειτουργία που του απέδιδε ώστε να μας συγκρατήσει στο κενό, όπου μας άφησε να αιωρούμαστε η πρόωρη απώλειά του.

ΠΗΓΕΣ

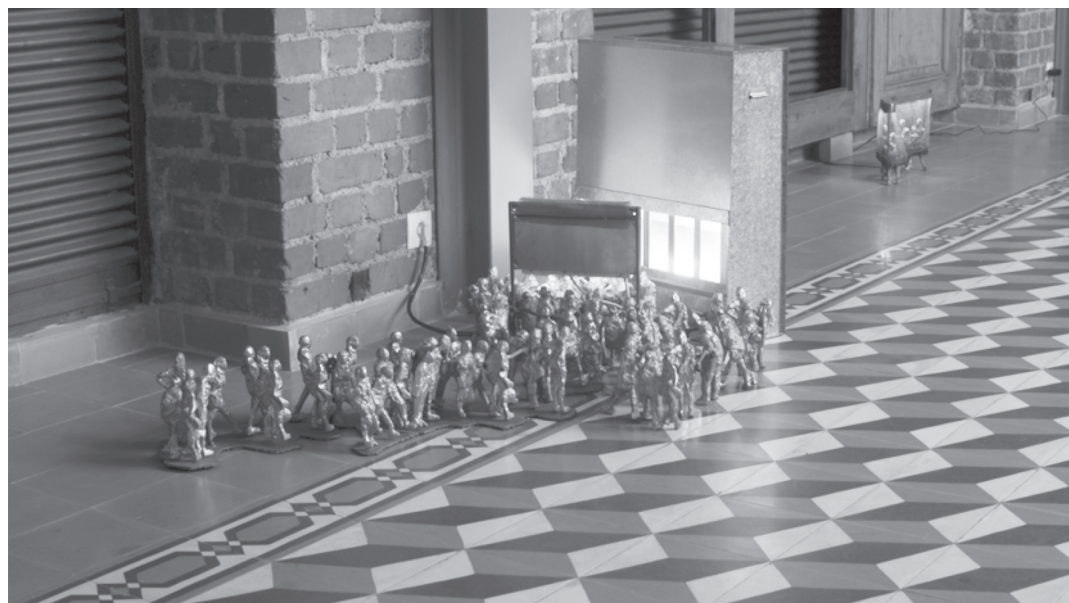
Hal Foster, *The Return of the Real*, MIT Press, Μασαχουσέτη 1996.

George Lappas: *Maqams of Blood and Maqams of Milk*, Futura, Αθήνα 2003.

George Lappas, *Rethymnon Centre for Contemporary Art / futura*, Αθήνα 2005.

«Γιώργος Λάππας: «Το υλικό της τέχνης είναι η κληρονομιά της απανθρωπιάς», συνέντευξη στην Άρτεμη Καρδουλάκη, *Νέα της Τέχνης*, 30.4.2010 [δημοσιεύεται και στο παρόν τεύχος των *Σύγχρονων Θεμάτων*].

Γιώργος Λάππας - *Happy Birthday*, εκδ. Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, Αθήνα 2016.



Διαδήλωση-Σταθμός,
Εβραϊκό Μουσείο,
Θεσσαλονίκη, 2013.
Φωτο: Γιάννης Κόκκαλης

ΑΠΕΝΑΝΤΙ:

Εγώ ως οι έξι αστοί
του Καλαί, Γκαλερί
Albert Barronian,
Βρυξέλλες, 1992