

Λίγα λόγια για τή ζωγραφική

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ

Για τον περιοδικό **ΦΡΕΑΡ** No. 21, Μάρτιος 2018

«καταπιαστείτε νά κάνετε μέ τόν πιό τετριμμένο τρόπο  
τό πιό κοινό από τά θέματα. Τότε εἶναι πού θά ἀναδειχθεῖ  
ή ἰδιοφυΐα σας».

Francis Ponge [3]

Ἡ ζωγραφική κινεῖται ἀνάμεσα σέ δύο πόλους. Ὁ πρῶτος εἶναι ἡ συγκίνηση, ἡ στιγμή πού γεννιέται ἡ ἐπιθυμία γιά νά ζωγραφίσεις. Ὁ ἄλλος εἶναι ἡ πραγμάτωση αὐτῆς τῆς ἐπιθυμίας, τό ὀλοκληρωμένο ἔργο. Αὐτή ἡ πρώτη συγκίνηση, ὅπως καί τό τελειωμένο ἔργο, ἔχουν τέτοια πυκνότητα καί ἔνταση πού ἀπαξιῶνουν ὅποιαδήποτε δικαιολόγηση, νομιμοποίηση ἢ ἀνάγκη ἐρμηνείας. Τό δράμα τῆς ζωγραφικῆς παίζεται ἀνάμεσα σ' αὐτά τά δύο.

Ἡ πιό ὠραία στιγμή τῆς ἡμέρας εἶναι ὅταν ἔχεις δουλέψει καλά καί μέ τήν αἴσθηση ὅτι κάτι κατάφερες αὐτή τή φορά, κάθου στό ἐργαστήριό σου καί κοιτᾷς τό ἔργο σου. Εἶναι ἡ στιγμή πού ἐπιτρέπεις στή φαντασία νά ἀνακτήσει τήν ἐλευθερία της. Γιατί τή φαντασία, ὅσο δουλεύεις, τήν ὑποβάλλεις στήν πιό αὐστηρή πειθαρχία. Ἀλλιῶς κινδυνεύεις νά μετατρέψεις τό ἔργο σ' ἕνα ὑποκειμενικό παραλήρημα πού νά μήν ἀφορᾷ κανέναν. Μετά, ὅμως, εἶναι ἀπαραίτητη. Ὅσο ἐγκυμονεῖ κινδύνους τήν ὥρα πού δουλεύεις πάνω στό ἔργο, τόσο εἶναι ἀπαραίτητη μετά. Σέ κάνει νά φαντάζεσαι πιθανές λύσεις καί ἀλλαγές πάνω στό ἔργο σου ὅσο καί ἔργα μελλοντικά, προκαλεῖ ἐνθουσιασμούς ἀπαραίτητους γιά τίς ἐπερχόμενες περιπέτειες. Καί βέβαια δέν περιορίζεται μόνο στήν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα. Ἀρχίζει τήν περιπλάνηση καί μέσα στούς χώρους τοῦ ἐργαστηρίου, σκαλώνει πάνω στά μπουκαλάκια, σέ παρατημένα πινέλα, σέ κάτι παλιά ἔργα ἀκουμπισμένα ἀνάποδα στόν τοῖχο, διερωτᾷται γιά τή σημασία κάποιων φωτοσκιάσεων. Ἀργοπορεῖ πάνω στίς γυαλισμένες ἀπό τή χρήση ἐπιφάνειες. Σιγά-σιγά, καθῶς περνάει ἡ ὥρα, ἡ ἔνταση τοῦ φωτός χαμηλώνει μέχρι πού ὀρισμένα πράγματα ἀρχίζουν νά διακρίνονται μέ δυσκολία καί ἔχεις τήν αἴσθηση ὅτι τό ἀτελιέ, τό φῶς πού μπαίνει ἀπό τά παράθυρα, τά ἀντικείμενα πού εἶναι ἀφημένα ἐδῶ κι ἐκεῖ, γίνονται κάτι ἄλλο, πού, ὅσο κι ἂν ἀντιπαθῶ τίς μεγαλόσχημες λέξεις, εἶμαι ἀναγκασμένος νά ὁμολογήσω ὅτι συμβαίνει ἕνα εἶδος μυσταγωγίας, ὅτι πραγματοποιεῖται μιά μετουσίωση. Εἶναι μιά στιγμή τῆς ἡμέρας προνομιακή, γιατί τά ὄρια ἀνάμεσα στόν κόσμο τῆς διαύγειας καί τό σκοτάδι γίνονται συγκεχυμένα. Κοιτᾷς τό πῶς τά φῶτα συμπλέκονται μέ τίς σκιές. Εἶναι μιά ἐκστατική στιγμή πού νιώθεις νά ταυτίζεσαι κατά κάποιον τρόπο μέ ὅ,τι σέ περιβάλλει. Αὐτό πού βλέπεις μπροστά σου μοιάζει σάν κάποιον σπουδαῖο ἔργο ζωγραφικῆς. Δέν ξέρεις νά πεῖς μέ λόγια τί τό κάνει τόσο σπουδαῖο, σέ τί ὀφείλεται ἡ πληρότητά του, παρ' ὅλα αὐτά τό νόημά του εἶναι καθαρό μπροστά σου.

Τότε έχεις την έντύπωση πώς αρκεί να βρεθείς με πινέλα και χρώματα και δέν θά χρειαστούν παρά μερικές απλές κινήσεις ώστε μέ αυτό πού βλέπεις εκείνη τή στιγμή να κάνεις τό πίο καλό έργο σου. Πρέπει, βέβαια, να πῶ ότι αυτό τό αίσθημα τό έχει κανείς και μέ πολλά άλλα πράγματα πού τόν συνεπαίρνουν στην καθημερινή ζωή και πού τόν κάνουν να θέλει να στρωθεί άμέσως στη ζωγραφική.

Όταν όμως όλο έπιθυμία και ένθουσιασμό βρεθείς μπροστά στό άδειο τελάρο, αυτός ό κόσμος τής προφάνειας διαλύεται. Ό,τι πᾶς να βάλεις πάνω στον μουσαμά γίνεται γκριζο και λάσπη. Αύτή είναι ή μεγάλη δοκιμασία του ζωγράφου. Η ζωγραφική είναι αύτή ή προσπάθεια, ό μεγάλος άγώνας να μπορέσεις αυτό πού έχεις βιώσει, πού έλαμψε κάποια στιγμή μπροστά στα μάτια σου να του δώσεις μορφή και διάρκεια μέ τά μέσα τής ζωγραφικής. Γράφεις, σβήνεις και κάθε τόσο κάτι πάει να φανεϊ, για να χαθεί ξανά και ξανά.

Γιά να περάσεις από αύτή τήν πρώτη παραδείσια κατάσταση, όταν βλέπεις κάτι πού σου άρέσει, πού είσαι βέβαιος ότι πρόκειται για κάτι σπουδαίο και πού ή αξία του είναι τής τάξεως του προφανούς, στον δεύτερο παράδεισο πού είναι τό «έργο», ό δρόμος είναι μακρύς και δύσκολος.

Κανείς δέν μπορεί να φανταστεί τή δυσκολία τής τέχνης. Γιατί ό φιλότεχνος, αυτός πού άπολαμβάνει τή ζωγραφική, ζει μόνον αύτή τήν κατάσταση, έχει μόνον τήν έμπειρία τής χαρᾶς μπροστά στό τελειωμένο έργο, τό όποιο δέν αφήνει τίποτα να φανεϊ από τον κόπο πού άπαιτήθηκε για τή δημιουργία του. Άκόμα και οι ζωγράφοι όταν πᾶμε σ' ένα μουσειο, μπροστά στα έργα των μεγάλων καλλιτεχνών, έπειδή είναι όλα λυμένα και μοιάζουν αυτόνοητα, έχουμε κάθε φορά τήν ψευδαίσθηση τής εύκολίας. Η πρώτη έπαφή, όμως, τήν άλλη μέρα μέ τό έργο μας, μάς ξαναφέρνει μπροστά στη δυσκολία τής ζωγραφικής.

Τό πέραςμα από τή μία κατάσταση στην άλλη τό βιώνουμε σαν ένα είδος «πτώσης». Είμαστε σαν τους πρωτόπλαστους τή στιγμή πού αντιλαμβάνονται πώς όλα κερδίζονται μέ κόπο και πόνο. Έτσι, ή σκηνή μέ τους έκδιωκόμενους από τον παράδεισο Άδάμ και Εύα, πέρα από τή θεολογική, μπορεί να έπιδέχεται και άλλης έρμηνείας. Τί άραγε να σκεπτόταν ό Μιχαήλ-Άγγελος ζωγραφίζοντας αύτή τή σκηνή στην Καπέλα Σιξτίνα; Ηθελε να μάς πει κάτι για τήν τέχνη; Γιατί μέχρι και αυτός βίωσε τή δυσκολία τής τέχνης: μάρτυρες τά άτέλειωτα και σπασμένα έργα του, κομματιασμένα άπ' αυτόν τον ίδιο.

Υπάρχουν τόσες ζωγραφικές όσοι και ζωγράφοι. Από τό είδος τής συγκίνησης και τό πώς θα διανύσει ό καθένας τήν απόσταση πού υπάρχει ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο πόλους πού άνέφερα στην αρχή, θα διαμορφωθεί και τό ύφος, ή ιδιαιτερότητα, ή προσωπική γραφή, όπως και ή φυσιολογία του έργου.

Έχω τήν άτυχία να αγαπῶ τή ζωγραφική σε μία εποχή πού τήν κακομεταχειρίζεται και πού τής αφήνει πολύ λίγο χῶρο. Δέν έφταναν οι έγγενεις δυσκολίες τής τέχνης, ήταν και ή συγκεκριμένη περίοδος πού μέ τίς έμμονές της μου έβαλε έμπόδια όταν ξεκινούσα τήν δική μου περιπέτεια, τή στιγμή πού έπρεπε να πάρω κάποιες αποφάσεις για τό πρόσ τά πού να κινηθῶ.

Πιστεύω ότι ένα από τα πιο δύσκολα πράγματα είναι να μπορέσεις να σταθείς με θάρρος απέναντι στην εποχή σου. Σέ μια εποχή που όλοι έτρεχαν ασθμαίνοντας να «προλάβουν το τρένο» του καινούργιου, εγώ είχα την πεποίθηση ότι η τέχνη στο βάθος είναι μία και ότι υπάρχει ένα μεγάλο υπόγειο ρεύμα απ' όπου βγαίνουν όλα τα σπουδαία έργα, οπότε καλλιέργησα μια προτίμηση για ό,τι «μπερδεύει την τράπουλα». Μου άρεσουν φράσεις και πράγματα που σε κάνουν να μήν ξέρεις σε ποιά εποχή λέγεται ή γίνεται κάτι και πού, κατά συνέπεια, αποδεικνύουν πόσο οι εποχές, άμα πιας λίγο πιο πέρα από την επιφάνεια, μοιάζουν μεταξύ τους.

Υπάρχει, για παράδειγμα, η αναφορά σε ό,τι είχε πει ο Bernini, όταν κατά τη διαμονή του στο Παρίσι, το 1665, δούλευε την προτομή του Λουδοβίκου του 14ου: «... ότι χρειάζεται επί του παρόντος να δει τον βασιλιά για τα χαρακτηριστικά του προσώπου της Μεγαλειότητάς του μή έχοντας δουλέψει μέχρι τώρα μόνον τα γενικά, κατά τη διάρκεια των οποίων δεν κοίταξε σχεδόν καθόλου τα σχέδιά του, και ότι δεν τα είχε κάνει άλλωστε παρά μόνον για να του έντυπωθεϊ ή εικόνα του βασιλιά στο μυαλό του. Άλλιως, αν είχε δουλέψει ακολουθώντας τα σχέδια αντί για “ένα πρωτότυπο έργο δεν θα έκανε παρά μόνον ένα αντίγραφο” και επίσης, αν έπρεπε να αντιγράψει το πορτρέτο όταν θα είχε τελειώσει, δεν θα του ήταν δυνατό να τό κάνει έντελως όμοιο, ότι η ευγένεια της ιδέας δεν θα υπήρχε πια. Θα είχε χαθεί εξαιτίας της δουλικότητας της μίμησης.» [1] Στα λόγια αυτά βλέπουμε πως η ιδέα του ανεπανάληπτου του έργου τέχνης, της σημασίας της μοναδικότητας της έμπνευσης, ή έγνοια για τό τί είναι αυθεντικό και πρωτότυπο και τί δουλική αντιγραφή, είναι πολύ πιο παλιά απ' ό,τι νομίζουμε.

Αν τώρα ξανακοιτάξουμε την άστεϊρευτη πηγή που είναι τό ήμερολόγιο του Delacroix, θά μάθουμε πως και η ιδέα του «καινούργιου» πρέπει να ταλαιπωρεϊ τους ανθρώπους από πολύ παλιά. Είναι τόσο παλιά που ο Delacroix, ήδη από τό 1850, αισθάνθηκε την ανάγκη να γράψει:

Σάββατο 8 Ιουνίου 1850

Τό καινούργιο είναι πολύ παλιό, μπορούμε να ποϋμε ότι είναι πάντοτε τό πιο παλιό πράγμα που υπάρχει.

Και τό Σάββατο 15 Μαΐου 1824: «Αυτό που κάνει τους ιδιοφυείς άνδρες ή μάλλον αυτό που κάνουν (αυτοί), δεν είναι οι καινούργιες ιδέες, αλλά είναι αυτή ή ιδέα που τους κατέχει πως ό,τι έχει είπωθεϊ δεν είπώθηκε ακόμα αρκετά» (δηλ. όχι επαρκώς, όχι σε αρκετό βάθος). Ή κι όταν ο Chardin λέει «πρέπει να ξεχάσω τά πάντα, ό,τι έχω δεϊ και μάλιστα μέχρι και τον τρόπο που τά πράγματα ζωγραφίστηκαν από τους άλλους» [3] και αυτός δεν δείχνει να νοιάζεται, όπως πάντα οι ζωγράφοι, για την προσωπική του ματιά; Βέβαια, ή συνειδητοποίηση του τί αξίζει και τί όχι δεν γίνεται χωρίς τό αντίστοιχο τίμημα.

Στόν τοίχο του εργαστηρίου μου έχω κρεμασμένο ένα τοπίο που είχα ζωγραφίσει πριν πολλά χρόνια μ' έναν βράχο από τον λόφο του Φιλοπάππου. Τό τοπίο δεν τό ολοκλήρωσα. Έμεινε άτελείωτο γιατί την εποχή εκείνη (μόλις είχα τελειώσει τη Σχολή) τό να κάτσεις να ζωγραφίσεις κάτι μέ έπιμονή έθεωρεϊτο άπαράδεκτο. Παραφράζοντας τον Τσαρούχη, θά

Έλεγα ότι για να ήσουν αúθεντικός και μέ προσωπικότητα θά έπρεπε να αντιγράφεις τον Μπέικον και τούς άφηρημένους έξπρεσιονιστές.

Τό έργάκι μου έμεινε στίς πρώτες του πινελιές, θύμα τής άνοησίας τής έποχής. Τό έχω κρεμασμένο για να μου θυμίζει και να μην άφήσει να φύγει ποτέ από τό μυαλό μου ή άπλή άλήθεια ότι πρέπει να είσαι προσηλωμένος σ' αυτό που σε άφορᾶ πραγματικά, έχοντας και τήν Τόλμη να ύποστεις πολλές φορές και τίς συνέπειες τών προσωπικῶν σου έπιλογῶν ή άκόμα και λαθῶν. Παρεμπιπτόντως, αυτόν τον βράχο τον έβλεπα από τό παράθυρο του έργαστηρίου που είχα τότε στο Κουκάκι. Και τί δέν θά 'δυνα για να τον είχα τώρα άπέναντί μου και να μπορούσα να τον ζωγραφίσω μέ τήν έπιμονή και τή συγκέντρωση στίς όποιες, θέλω να πιστεύω, άσκήθηκα όλα αυτά τά χρόνια. Είναι σημαντικό να μπορέσεις να σταθεΐς ὀρθιος άπέναντι στην έποχή σου και να τής άντισταθείς, που είναι και ο μόνος τρόπος για να συμμετάσχεις στη διαμόρφωσή της.

Άπό πολύ νωρίς ήμουν βέβαιος για τό τί ζωγραφική ήθελα να κάνω. Ποτέ δέν άμφέβαλλα για τον μακρινό στόχο, έχοντας συγχρόνως τήν πεποίθηση ότι ή μοναδική έλπίδα για να τον πλησιάσεις είναι τό ν' άμφιβάλλεις για τό κάθε έργο που κάνεις και να τό κρίνεις μέ αúστηρότητα. Και λέγοντας «ζωγραφική», μιλάω για μία τέχνη που να έχει τήν τόλμη να μην αναζητάει καμία δικαίωση έξω άπ' αυτήν. Για μία ζωγραφική που δέχεται τά ὀριά της, ὄχι γιατί παραιτούμενη άρκεΐται σ' αυτά, αλλά γιατί τά βλέπει σαν έναν τρόπο για ν' αναπτύξει τή συνείδηση τής μοναδικότητάς της. Κάτι σαν πρόκληση ή σαν τήν άντίσταση που πρέπει να ύπερβεί.

Διαβάζω σ' ένα κείμενο του Théophile Gautier που δημοσιεύτηκε τό 1861: «Άλλά ο Diderot, παρά τό πνεύμα του [...] έκανε λάθος σχετικά μέ τον πραγματικό στόχο τής ζωγραφικής. Δέν άντιλαμβανόταν τήν αúτονομία της, ὄπως πολλοί τό κάνουν σήμερα άκόμα [ποιό σήμερα, άραγε, του 1861 ή του 2017;], συγχέοντας τή φιλοσοφία μέ τήν τέχνη, πράγματα έντελῶς άνόμοια. Η ζωγραφική, κι οúτε ή ποίηση και ή μουσική, δέν είναι φτιαγμένη για να ύποστηριξει αυτό ή τό άλλο σύστημα, ή για να άποδείξει μία ήθική άλήθεια: γιατί αν τό δεχτοΐμε αυτό, ο πιο μεγάλος δάσκαλος θά ήταν ο Hogarth άντί να είναι ο Μιχαήλ-Άγγελος ή ο Ραφαήλ. Οι τέχνες διδάσκουν και νουθετοΐν μέσω του ωραίου και μόνον, και ὄχι από τή μετάφραση μιᾶς φιλοσοφικής φράσης ή ενός κοινωνικοΐ αιτήματος. Για τον άνθρωπο που είναι πραγματικός καλλιτέχνης, ή ζωγραφική δέν έχει στόχο παρά μόνον αυτήν τήν ίδια, και αυτό είναι άρκετό» [3].

Και βέβαια, θά μου πείτε, και ή Guernica κακῶς έγινε, και τά χαρακτηριστικά του Γκόγια... Μά ακριβῶς –σκεφθεΐτε τά ίδια θέματα από άλλους ζωγράφους χωρίς τό «ύφος» του Picasso ή του Goya. Νομίζω πῶς ή ζωγραφική έχει ν' άσχοληθει μέ άλλα πράγματα, ὄχι λιγότερο ή περισσότερο σημαντικά, αλλά που τής ταιριάζουν καλύτερα και που μόνον αυτή μπορεί να πραγματευθεΐ μέ τρόπο μοναδικό.

Προτιμῶ να σκέφτομαι τή ζωγραφική σαν την χρυσή βροχή στην «Δανάη» του Τισιανού. Ο Δίας μεταμορφωμένος σε χρυσή βροχή συναντάει τή Δανάη. Έχω τήν έντύπωση πῶς ο Τισιανός ύπαινίσσεται έδῶ τή ζωγραφική. Για τή σωματικότητα που τή χαρακτηρίζει. Για τό πῶς μία άφηρημένη ιδέα άποκτᾶ υλικότητα. Η ζωγραφική μᾶς ὀδηγεΐ από τήν άφαίρεση στο συγκεκριμένο. Δίνει στο άυλο τήν ύπόσταση μιᾶς υλης που λάμπει. Η ζωγραφική είναι αυτή ή χρυσή βροχή. Που ὄμως μπορεί, πολλές φορές, να λάμπει και μόνον μέ ὄχρες και

μαῦρα ἢ καί μέ τά γαιώδη χρώματα, ἀποδίδοντας μοναδικά αὐτό τό φῶς πού κάθετα, γιά παράδειγμα, πάνω στά φροῦτα καί σέ ἀντικείμενα σάν κι αὐτά πού ζωγράφησε ὁ Chardin. Ὁ μόνος λόγος ὑπαρξης τοῦ ἔργου τῆς ζωγραφικῆς εἶναι, λοιπόν, ἡ λάμψη του. Ἡ μόνη του δικαίωση, ἡ αἴγλη πού δίνει στά πράγματα. Τό ἔργο πρέπει νά ἔχει μιά παρουσία ἀφοπλιστική καί νά εἶναι ἀπλῶς «ἐκεῖ», αὐτόνομο, χωρίς νά πρέπει νά ἀπολογηθεῖ γιά τίποτα.

Τελευταῖα ἔχω πάει σέ ὀρισμένες ἐκθέσεις ὅπου δίπλα σέ κάθε ἔργο στέκονται κάποιοι, ἐξαιρετικά εὐγενεῖς καί πρόθυμοι, ἐπιφορτισμένοι μέ τό καθῆκον νά σοῦ ἐξηγοῦν τί σημαίνει τό ἔργο πού βλέπεις καί γιά ποιό λόγο τό ἔκανε ὁ καλλιτέχνης. Ἡ δέν καταλαβαίνουν ὅτι ἔτσι ὑπονομεύουν τό ἔργο ἐμποδίζοντάς το νά λειτουργήσει ἢ εἶναι ἀπολύτως πεπεισμένοι ὅτι εἶναι ἀδύναμο, ἀνεπαρκές καί δέν σημαίνει τίποτα ἀπό μόνο του.

Υπάρχει ἓνα μικρό ἔργο τοῦ Chardin πού λέγεται «un jeune écolier qui dessine» (νεαρός μαθητής πού σχεδιάζει), ἀρκετά ἀποκαλυπτικό γιά τή φύση τῆς ζωγραφικῆς. Μᾶς δείχνει ἓναν νεαρό πού κάθετα στό ἔδαφος καί σχεδιάζει σκυμμένος, φορώντας ἓνα παλτό ταλαιπωρημένο, πού ἔχει μάλιστα καί μιά τρύπα στήν πλάτη. Αὐτό τό μικρό ἔργο μᾶς μιλάει γιά τόν μόχθο τῆς ζωγραφικῆς πού, σύμφωνα μέ τά λόγια τοῦ ἴδιου τοῦ Chardin, «Μᾶς βάζουν [στή σπουδή, τό σχέδιο] ἀπό τήν ἡλικία τῶν ἑπτὰ ἢ ὀχτώ χρόνων μέ τό port-crayon [μέ τό μολύβι] στό χέρι. Ἀρχίζουμε νά σχεδιάζουμε...» [3]. Τό ἔργο αὐτό μᾶς λέει, ἐπίσης, πῶς ἡ ζωγραφική εἶναι μιά τέχνη φτωχή καί σέ ἄμεση σχέση μέ τόν ὑλικό κόσμο. Ἀλλά αὐτή εἶναι ἡ πραγματική της περιουσία. Φτωχαίνει ὅταν θέλει νά γίνει «ἐξυπνη» καί «ἐκλεπτυσμένη».

Ὁ Τσαρούχης ἔλεγε ὅτι παλιά οἱ ζωγράφοι μιλοῦσαν μεταξύ τους ὅπως οἱ μαγεύριστες καί ρωτοῦσε ὁ ἓνας τόν ἄλλο: πῶς φτιάχνεις τό τάδε χρῶμα, τήν τάδε προετοιμασία, πόσο βάζεις ἀπ' αὐτό, πόσο ἀπό τ' ἄλλο; Μιά φράση τοῦ ζωγράφου W. Sickert ἔρχεται στό μυαλό μου: «Ὅσο πιό πολύ ἡ τέχνη μας εἶναι σοβαρή, τόσο περισσότερο θά τείνει νά ἀποφεύγει τό σαλόνι καί θά πηγαίνει νά κάθετα στήν κουζίνα. Οἱ πλαστικές τέχνες εἶναι ἄξεστες τέχνες, ἔχοντας ἓνα χαρούμενο πάρε-δῶσε μέ ἀνεπιτήδευτα/χοντροκομμένα ὑλικά πράγματα. Ἐνῶ θά ἀνθίσουν στή λάντζα [πλυσταριό] ἢ τήν κοπριά, μαραίνονται στά πρῶτα χνότα ἀπό τό σαλόνι».

Σά νά τήν ἤξερε αὐτήν τή φράση ὁ Chardin. Τόν περισσότερο καιρό του τόν περνάει στήν κουζίνα καί ὁ ἴδιος, καί καμιά φορά καί στό πλυσταριό (La blanchisseuse / ἡ πλύστρα). Ζωγραφίζει κυνήγια, λαγούς καί ὠραῖα φροῦτα. Δέν ξέρω ἂν ζωγράφησε κορόμηλα, ἀλλά ἔκανε ὠραῖα μῆλα, κάστανα, δαμάσκηνα, καρύδια καί κεράσια, ὅπως καί ἀρκετά φραγκοστάφυλα.

Ὁ Chardin μπόρεσε ν' ἀνανεώσει τήν ἐποχή του, μιά ἐποχή πού κι αὐτή πίστευε στό ὅτι ἡ τέχνη ὑπηρετεῖ μεγάλες ιδέες καί ὑψηλά νοήματα, ὅπως μέ ἄλλον τρόπο γίνεται καί τώρα, μιά ἐποχή πού πίστευε στήν ἱεράρχηση τῶν εἰδῶν μέ πρώτη τήν «ἱστορική ζωγραφική» καί στό τέλος τῆς ἱεραρχικῆς κλίμακας τίς «νεκρές φύσεις», κάνοντας κυρίως ἔργα πού ἀνήκουν σ' αὐτό τό «περιφρονημένο εἶδος», ἔχοντας ἀπόλυτη ἐμπιστοσύνη στήν αἰσθαντικότητα του.

Ο Chardin ξέρει πολύ καλά να κινείται μέσα στα όρια της ζωγραφικής, έχοντας επίγνωση της ουσίας της. Και όταν ζωγραφίζει τα έπιπλα και τα αντικείμενα νιώθει τα χέρια που τα άγγιξαν και τα σώματα που τρίφτηκαν πάνω τους. Κάνει μια ζωγραφική της εγγύτητας και της άφης. Είναι μια τέχνη που δεν εξηγεί τα πράγματα, αλλά τα φέρνει πιο κοντά μας. Άς ακούσουμε για λίγο τον F. Ponge [3]: «Ο Chardin δεν πάει να ζήσει σ' έναν κόσμο θεών ή ήρώων των αρχαίων μυθολογιών ή της θρησκείας. Όταν οι αρχαίες μυθολογίες δεν σημαίνουν πια τίποτα για μας, *felix culpa!*, αρχίζουμε να αισθανόμαστε θρησκευτικά την καθημερινή πραγματικότητα. Πιστεύω ότι όλο και περισσότερο θα τυγχάνουν αναγνώρισης οι καλλιτέχνες οι οποίοι θα έχουν δώσει δείγματα, με τη σιωπή, με την πλήρη και ανεπιφύλακτη αποχή από θέματα επιβεβλημένα από την ιδεολογία της εποχής, μιας καλής επικοινωνίας με τους μή-καλλιτέχνες του καιρού τους. Γιατί θα έχουν υπάρξει στο βάθος πραγματικά ζωντανό σ' αυτόν τον καιρό, στην ανεπίσημη έκφρασή του, μη λαμβανομένων υπόψη των ιδεολογικών υπερδομών. [...] Καταπιαστείτε να κάνετε με τον πιο τετριμμένο τρόπο το πιο κοινό από τα θεάματα: τότε είναι που θα αναδειχθεί η ιδιοφυΐα σας».

Και νομίζω ότι αυτή η απτικότητα, αυτή η τρυφερότητα που νιώθει ο Chardin για τον κόσμο δεν θα μπορούσε να εκφραστεί παρά μόνον με μια ζωγραφική που γίνεται από το φυσικό: «Ο κύριος Chardin είναι υποχρεωμένος να έχει συνέχεια μπροστά στα μάτια του το πράγμα που διάλεξε να μιμηθεί από το πρώτο σκίτσο μέχρι που να βάλει και τις τελευταίες πινελιές» [3]. Άς φέρουμε στο νοῦ μας το πῶς κοιτάζει, το βλέμμα του, σε μια από τις τελευταίες αυτοπροσωπογραφίες του με παστέλ (*Portrait de Chardin au chevalet*, Λουβρο). Όταν ζωγραφίζεις από το φυσικό έχεις την αίσθηση ότι το βλέμμα σου είναι σά να ακουμπάει πάνω στα πράγματα.

Άν αναφέρομαι τόσο συχνά στον Chardin, πέρα από την αγάπη μου γι' αυτόν τον ζωγράφο της περισυλλογής και της άθωότητας, δεν είναι βέβαια γιατί πιστεύω ότι είναι ο μόνος που κάνει πραγματική ζωγραφική, αλλά επειδή είναι αυτός που με το έργο του μάς δείχνει με πολύ καθαρό τρόπο το πῶς πρέπει να είναι ή ζωγραφική για να μην μπορεί να υποκατασταθεί από μία φωτογραφία, ένα μυθιστόρημα, μία κινηματογραφική ταινία.

Πάντα όνειρευόμουν να κάνω μια ζωγραφική που να μπορεί να πει τα πάντα με το πέρασμα και μόνο από το φῶς στή σκιά σε ένα πρόσωπο ή ένα αντικείμενο. Στον Chardin βλέπεις ότι αυτό είναι δυνατόν. Είναι εκείνος που εκπληκτος απάντησε σε κάποιον: «Μά ποιος σᾶς είπε ότι ζωγραφίζουμε με χρώματα... Χρησιμοποιούμε χρώματα... αλλά ζωγραφίζουμε με το αἶσθημα.» [3] Μπόρεσε ν' αποδώσει αυτό το αἶσθημα με μόνα τα χρώματα στις πιο σιωπηλές τους αρμονίες, ζωγραφίζοντας τα πιο απλά πράγματα που έβλεπε μπροστά του.

Είναι φανερό πῶς μιλώντας για τον Chardin μιλάω και για μένα τον ίδιο, για το πῶς ζωγραφίζω. Συγχρόνως, όμως, είναι και σά να τοῦ ἀπλώνω τό χέρι και να τοῦ ζητάω βοήθεια σ' έναν αγώνα ἄνισο.

Ἀθήνα, Σεπτέμβριος 2017

## Βιβλιογραφία

1. Paul Fréart de Chantelou (1609-1694), *Journal du voyage de Cavalier Bernin en France*.
2. Eugène Delacroix, *Journal (1822- 1863)*, Coll.: Les mémorables, PLON, Paris 1981.
3. Chardin, Paris 1979, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux (κατάλογος της έκθεσης στο Grand Palais, 29.1-30.4.1979).