

η μνήμη των σωμάτων

Ελισάβετ Πλέσσα

Γράφω με νοσταλγία επώδυνη, φωτογραφική, του Σεπτεμβρίου, για φιγούρες ζωγραφισμένες να ζουν στα τελάρα τους ζώη για πάντα παράλληλη. Απέναντι στην αναπάντεχη ακρίβεια της σκέψης και του λόγου εκείνου που τις ζωγράφισε, προσπαθώ οι λέξεις μου να αντέχουν. Να μη μιλήσω για τις ιστορίες αλλά να δω τις εικόνες από το λευκό του νου. Να χτίσω με λέξεις γιατί εδώ οι μορφές πάλεψαν για να υπάρξουν στον άδειο μουσαμά. Να βυθιστώ στη γοητεία του συγκεκριμένου. Αλλά να θυμάμαι πως αυτό που βλέπω μπόρεσε να τιμήσει ατόφια τη ζωγραφική ύλη διαβρώνοντας την αυτάρκεια της περιγραφής με τα ελάχιστα ίχνη του χάους.

Ο Στέφανος Δασκαλάκης ανήκει στους καλλιτέχνες που αγαπούν την ίδια τη ζωγραφικότητα, το λάδι, τη σωματικότητά του: «Γι' αυτό ζωγραφίζουμε, γιατί μας αρέσει η μυρωδιά από το νέφτι. Τα άλλα είναι για μετά. Αφού γίνει η ζωγραφική». Γι' αυτό και στο έργο του ξεκινά από τη ματιέρα για να μορφοποιήσει, συνθέτοντας μέσα από την ίδια τη ζωγραφική πράξη την αναπαράσταση του κόσμου – μέσα από τη ματιά του, η οποία προκύπτει έτσι οργανικά, σαν αποτέλεσμα, και όχι σαν πρόθεση. Ο Δασκαλάκης δεν κάνει λεπτομερή προσχέδια, περισσότερο πρόκειται

για πρώτες απόπειρες προς ένα έργο σε λάδι, σε μικρότερο μέγεθος, πριν προχωρήσει στα μεγάλα έργα.

Από την αρχή τον ενδιαφέρει μόνο το περιβάλλον που αντικρίζει καθημερινά και ταυτόχρονα η ύλη που το αποτελεί. Τα αντικείμενα, τα επίπλα, ο χώρος των πρώτων έργων έδωσαν αργότερα την πρωτοκαθεδρία στις ανθρώπινες μορφές χωρίς όμως να παύουν να υπάρχουν στα έργα του Δασκαλάκη. Τα στημένα όρθια ή ξαπλωμένα κλειστά σακιά ζάχαρης των αρχών της δεκαετίας του 1980, με τις επιγραφές πάνω τους να τα βγάζουν από την ανωνυμία και το παρελθόν, αποτελούν ουσιαστικά τα πρώτα του μοντέλα, με τις πτυχωσείς της λινάτσας να θυμίζουν έντονα τα αντίστοιχα σχέδια γυμνών σωμάτων της ίδιας εποχής, ενώ οι ιδιότυπες νεκρές φύσεις με τα χαρτοκιβώτια γάλακτος χρησιμοποιούν μια σύγχρονη εικονογραφία ως πρόφαση για ζωγραφική. Τα έντονης γεωμετρικότητας έργα που ακολουθούν στο τέλος της δεκαετίας αυτής περιέχουν για «μοντέλα» τους επίπλα και εσωτερικά δωματίων: μοιάζει να έχουν ποζάρει στον Δασκαλάκη φωτεινά εσωτερικά δωματίων επικεντρωμένα σε ανοιγμένα κουτιά και τμήματα επίπλων με ανοιχτά συρτάρια ή φύλλα, σαν να θέλει ο ζωγράφος να υποδείξει το σκοτεινό εσωτερικό τους που χωρίς τη δική του ματιά δεν θα εντοπίζαμε. Πεσμένες καρέκλες και άψυχες κούκλες σε πολυθρόνες εμφανί-

ζουν ήδη έντονο το στοιχείο της σκηνοθεσίας πριν αυτό επικρατήσει σταδιακά στο έργο του.

Η θεατρικότητα στη ζωγραφική του Δασκαλάκη, μαζί με μια απροσδιόριστη αίσθηση του άχρονου, επιτείνεται στις μεγάλες γήινες νεκρές φύσεις των αρχών της δεκαετίας του 1990. Εδώ, το περιεχόμενο των δωματίων μόλις που διακρίνεται στο σκοτάδι, όπως τα χαλιά-ξεχυμένο κόκκινο. Όμως, κυρίως, είναι σαν η ίδια η ζωγραφική να έφαγε σε μια γιορτή διονυσιακή τους στρωμένους στο πάτωμα καρπούς και ο καλλιτέχνης να πρόλαβε να ζωγραφίσει τα απομεινάρια της προκειμένου να διασώσει την αίσθηση μιας παρουσίας υπαινικτικά. Εδώ ο Δασκαλάκης επιτρέπει στον ρεαλισμό να αποδώσει μόνο ό,τι βρίσκεται στο κέντρο του οπτικού πεδίου που ορίζει ο καμβάς του και μαζί το βλέμμα του, ενώ η περιφέρεια του έργου αποσυντίθεται σε χωμάτινα σκοτάδια που ρουφάνε ό,τι βρεθεί στην κυριαρχία τους και αναδεικνύουν ό,τι περάσει στο διπλανό φως, διεκδικώντας συστατικό ρόλο στα έργα και αγγίζοντας έτσι τα όρια της αφαιρέσης. Μονοχρωμίες ξεραμένων φύλλων μαζί με απροσδόκητα πράσινα, ακέραια σταφύλια και παραδίπλα ρώγες λιωμένες, μισοφαγωμένα μήλα και πεταμένα πιάτα, παρατημένα φλιτζάνια και σκου-

ριασμένα εργαλεία, εκτίθενται σε ένα πλάγιο σαρωτικό ημίφως και ρίχνουν τη σκιά τους πίσω τους, σαν μικροί πλανήτες που κατρακυλούν σε ένα σεληνιακό τοπίο που γεννήθηκε στο εργαστήριο του Δασκαλάκη.

Το φως –η φύση του και η γωνία από όπου προέρχεται–, και κατά συνέπεια το χρώμα, είναι οι επιδέξιοι ρυθμιστές των έργων του Δασκαλάκη. Τα εσωτερικά της δεκαετίας του '80 φωτίζονται από ένα δροσερό πρωινό φως, διάχυτο, που δημιούργησε χρώματα απαλά και διαυγή, ενώ το ημίφως στις νεκρές φύσεις του '90 μοιάζει να γεννήθηκε από περαστικά κινούμενα κεριά και αφού σκόρπισε τον θάνατο στα χρώματα χάθηκε στην άβυσσο του φόντου. Όμως, τόσο στις νεκρές φύσεις όσο και στα ολόσωμα πορτρέτα, από τις αρχές της δεκαετίας του 2000 μέχρι σήμερα, ένα λαμπρό φως φανερώνει πλούσιες χρωματικές περιοχές που δείχνουν ότι ο Δασκαλάκης γνωρίζει καλά τη λειτουργία και τη δύναμη του χρώματος. Το μπλε, σε διάφορες αποχρώσεις, μοιάζει να διεκδικεί τον πρωταγωνιστικό ρόλο από ένα ηγεμονικό κόκκινο. Ψυχρότερα γαλάζια συνδιαλέγονται με τις θερμές ώχρες του φόντου ή με τα πλούσια πράσινα των καθισμάτων. Πολύτιμο ρουμπινί απλώνεται σε χαλιά-ζωγραφικές

αφορμές και εμποτίζει το βαθύ μπλε των φορεμάτων, ηχηρά κίτρινα στις μπλούζες τονίζουν σακάκια από κορεσμένο μπλε προσφέροντάς του αυτονομία, την ίδια στιγμή που εναποθέτουν ζωγραφικά ευρήματα ψυχολογικής έντασης στις εικονιζόμενες μορφές.

Αντίθετα με τις πρώτες νεκρές φύσεις της δεκαετίας του 1990, όπου τα υποφωτισμένα χρώματα ορίζουν την αλλόκομη ομορφιά της φθοράς υπό το πρίσμα μιας μνήμης ξεθωριασμένης, στα μεταγενέστερα έργα η φωτεινή πηγή προέρχεται από έναν προβολέα που φωτίζει αλύπητα και προσδίδει στα λουλούδια και στους καρπούς των νεκρών φύσεων μια υπερφυσική ακρίβεια φλαμανδικής προέλευσης και τονικότητες οδυνηρής οξύτητας. Στα ολόσωμα πορτρέτα του Δασκαλάκη των αρχών του 2000 καθώς και στα πιο πρόσφατα μεγάλα πορτρέτα του, το ίδιο ανελήτο φως αποκαλύπτει τις ατέλειες των προσώπων και των σωμάτων με τη χτισμένη από σπατουλαρισμένες πάστες φεγγοβόλυσσα σάρκα τους, προσδίδοντάς τους όμως μια αλήθεια ζώσα – το φως σηματοδοτεί εδώ ένα απελπισμένο αλλά ολοζώντανο παρόν.

Οτιδήποτε δεν ενδιαφέρει τον ζωγράφο, το αφήνει μέσα στη σχεδόν υπαρξιακή αφαίρεση του σκοταδιού

αναδεικνύοντας την κυριαρχία των μορφών που λάμπουν πρωταγωνιστές στη σκηνή αυτής της ισχυρής αντιπαράθεσης. Ταυτόχρονα όμως, το σκοτάδι γίνεται έτσι δομικό στοιχείο της σύνθεσης και μοιάζει να αδειάζει προς τα εμάς, με μια έξοδο φωτός, τις μορφές που γέρνουν εντατικά προς τα εμπρός, προς τη δική μας μεριά. Ίσως σε αυτή την καθοδική πορεία των μορφών του Δασκαλάκη που άρχισε στο ζωγραφικό δάπεδο των σκονισμένων νεκρών φύσεων και συνεχίστηκε στα μετέπειτα εσωτερικά δωματίων με τα σπαρμένα αντικείμενα που κυλάνε προς το μέρος μας, και όπου ο ζωγράφος φανέρωσε τη μέχρι τότε κρυμμένη ολότητα του δωματίου, να εντοπίζεται η φύση της σχέσης των έργων του Δασκαλάκη με την πραγματικότητα μέχρι αυτή να καθοριστεί στα ολόσωμα πορτρέτα της δεκαετίας του 2000 έως σήμερα.

Συχνά ανεβασμένες σε παράδοξα βάρθρα από ξύλινες παλέτες, προκειμένου να ελαττωθεί η οπτική παραμόρφωση, οι μορφές εδώ καταλαμβάνουν σχεδόν όλη την επιφάνεια του καμβά και απεικονίζονται εντέλει υπό γωνία η οποία ξαφνιάζει τον θεατή, καθώς το βλέμμα του Δασκαλάκη πέφτει παρ' όλα αυτά πάνω στα μοντέλα του από ψηλά, μια και εκείνος στέκεται ό-

θιος για να τα ζωγραφίσει. Η φύση της προβεβλημένης αυτής θέσης μοιάζει να έχει προσθέσει αδυναμία στην αμηχανία των μοντέλων, με τα συχνά απροσδόκητα παπούτσια, που τελούν έτσι υπό εξέταση, στο έλεος του ζωγράφου, όσο όμως και εκείνος είναι στο δικό τους: η τέλεια σύζευξη ζωγραφικής και ψυχολογικής έντασης. Εδώ μια αναγκαιότητα ζωγραφική –δηλαδή του ίδιου του μέσου– έδωσε μέσα από τα σωθικά του έργου μια ψυχολογική διάσταση στα πορτρέτα. Η θέση των μορφών μέσα στον ζωγραφικό χώρο είναι οριακή ακριβώς επειδή είναι οργανική, και γι' αυτό προκύπτει στις εικονιζόμενες αυτές φιγούρες μια διάσταση υπαρξιακής μοναξιάς.

Στα πορτρέτα του ο Δασκαλάκης δεν ενδιαφέρεται για τον χώρο πίσω και γύρω από τις εικονιζόμενες μορφές, παρά μόνο στον βαθμό που μια άδεια καρέκλα ή το χρώμα ενός χαλιού ή το στολίδι ενός επίπλου έχουν κάτι να ανταλλάξουν με την ανθρώπινη φιγούρα που ζωγραφίζει. Οι συνήθως γυναικείες μορφές του Δασκαλάκη δεν έχουν αποδοθεί βάσει κάποιου νοητού ή νοητικού προτύπου και γι' αυτό δεν είναι στυλιζαρισμένες, ούτε εξιδανικευμένες ή εξαϊλωμένες. Ο ζωγράφος εδώ βλέπει με τα μάτια του και τα πιστεύει

απόλυτα: γυναίκες κουρασμένες, στωικές, αναστατωμένες ή ονειροπόλες, με συνείδηση ή όχι του σώματος και της πληθωρικής ή μαραμμένης σάρκας τους, νεαροί άντρες-αγρίμια, ζευγάρια αποξενωμένα στη συνεύρεσή τους. Ακουμπισμένα ή όσο πιο κοντά γίνεται στο πάτωμα, τα έργα αυτά, που εικονίζουν τις φιγούρες σε σχεδόν φυσικό μέγεθος, μοιάζει να περιέχουν ζωντανές σωματικές υπάρξεις στον εκάστοτε χώρο όπου βρίσκονται τα έργα, με μορφές εγκλωβισμένες στις δύο διαστάσεις του τετάρου, το οποίο ίσα που τις χωρά. Τότε οι σανίδες του ζωγραφισμένου πατώματος αποτελούν οπτικές προεκτάσεις του πραγματικού χώρου στον ζωγραφικό αλλά και αντιστρόφως. Η πραγματική εικόνα –με ό,τι αυτό μπορεί να σημαίνει– ενώθηκε με τη ζωγραφική απεικόνισή της, η οποία απέκτησε οντότητα, διαμέσου του ζωγράφου, εντός της πραγματικότητας. Τα ζωγραφισμένα μοντέλα έγιναν υπαρκτές σωματικές παρουσίες που αιωρούνται μεταξύ ζωγραφικού και πραγματικού – ανάμεσά μας: «Πολλές φορές, όταν ζωγραφίζω, έχω το αίσθημα ότι το έργο που κάνω, κατά κάποιον τρόπο, μου υπαγορεύεται από τα μοντέλα που στέκονται απέναντί μου, έτσι ώστε ο κόσμος τους, μέσω εμού, μέσω της ζωγραφικής, να λάβει αντικειμενική υπόσταση».

Ο Δασκαλάκης είναι από τους πολύ λίγους ζωγράφους που ζωγραφίζουν σήμερα αποκλειστικά με μοντέλο και ποτέ από μνήμης ή από φωτογραφίες. Το εργαστήριο, το μαρκάρισμα του πατώματος για τη θέση των ποδιών, όπως σε θεατρική σκηνή, το στήσιμο και το ποζάρισμα αποτελούν την αφετηρία μιας ολόκληρης διαδικασίας. Ο καλλιτέχνης ακολουθεί συνειδητά τον δημιουργικό αυτό δρόμο γιατί πρώτη του έγνοια είναι το ζωγραφικό αποτέλεσμα να μη γεννιέται μέσα από εγκεφαλικές διαδικασίες, αλλά λόγω του μοντέλου να φτάνει σε ένα πραγματικό αδιέξοδο: «Το έχεις με σάρκα και οστά μπροστά σου, δεν μπορείς να ξεφύγεις με το μυαλό». Μέσα από μια σωματική διεργασία, την οπτική παρατήρηση, να του αποκαλύπτεται κάθε φορά σαν έκπληξη η λύση – μια άλλη άποψη για τον άνθρωπο που έχει απέναντί του: «Με γοητεύουν αφάνταστα αυτοί οι καθημερινοί άνθρωποι που χρειάζονται κάτι πολύ λίγο για να μετακινηθούν από την καθημερινότητά τους σε μια άλλη διάσταση, μυθική, μεταφυσική».

Ο Δασκαλάκης καταλήγει σε μορφές μνημειακού χαρακτήρα. Από τη μια το μεγάλο μέγεθός τους και η δραματική προοπτική με την οποία είναι ζωγραφισμένες, με τη φαινομενικά απλή έγνοια να αποδοθεί πιστά

αυτό που βλέπει ο ζωγράφος, καθιστούν αυτή την αλήθεια τόσο αληθινή ώστε να γίνεται μη πραγματική. Οι μορφές ωθούνται έτσι με ένταση υπερ-φυσική προς το μέρος μας, ενώνοντας τη ζωγραφική με την πραγματική διάσταση. Και από την άλλη, η μνημειακότητα των μορφών αυτών οφείλεται στο ότι ο Δασκαλάκης κατορθώνει με τρόπους ζωγραφικούς – με αυτό «το πολύ λίγο» αλλά τόσο πολύ – να συλλάβει και να αποδώσει τα μοντέλα του σε μια κατάσταση εσωτερικής ζωής η οποία τις αποκλείει από τον κόσμο μας, καθιστώντας τις φιγούρες πέρα από το οικείο και το καθημερινό. Έχουν ήδη εισέλθει στον χώρο του μύθου που πάντα αποζητά στη ζωγραφική ο Δασκαλάκης.

Σε αυτή την άγνωστη εσωτερική ζωή μοιάζει να αναφέρεται ο ζωγράφος όταν δηλώνει για κάθε μοντέλο που έχει μπροστά του: «Θέλω να δω ποιος είναι αυτός ο άλλος». Οι μορφές του δεν κοιτάζουν σχεδόν ποτέ τον ζωγράφο κατάματα, άρα ούτε κι εμάς που παίρνουμε τη θέση του μπροστά στον καμβά όταν εκείνος αποχωρήσει. Όμως τα βλέμματα των εικονιζόμενων δεν διασταυρώνονται μεταξύ τους ούτε όταν πρόκειται για ζευγάρια που εικονίζονται μαζί – η ύπαρξη είναι πάντα μοναχική. Ακόμα και όταν

πρόκειται για πρόσωπα φιλικά, ή απολύτως οικεία – η σύζυγος ή ο γιος– το πρόσωπο που έχει μπροστά του ο Δασκαλάκης γίνεται κάποιος που ξεκινά να τον ανακαλύψει από την αρχή μέσα από τη διαδικασία ενός πορτρέτου. Ακόμα και όταν στις αυτοπροσωπογραφίες αυτός ο άλλος είναι ο ίδιος ο εαυτός του, που με το προς τα έξω βλέμμα του πρέπει να ανακαλύψει και με το πινέλο του να αποκαλύψει: να συναντήσει τον Εαυτό πίσω από την εξωτερική του όψη.

Στη *Φιγούρα*, το πολύ πρόσφατο ολόσωμο πορτρέτο του Δασκαλάκη που αναφέρεται στον Καβάφη, συντελείται μια ζωγραφική και μεταφορική ανατροπή. Το φόντο, για πρώτη φορά στην ενότητα των έργων αυτών, δεν είναι σκοτεινό αλλά φωτισμένο με άπλετο φως. Εδώ όχι μόνο φανερώνεται το περιεχόμενο του χώρου γύρω από το μοντέλο αλλά, ιδιαίτερα στην *Αγγελική με ριγέ φούστα* –το πορτρέτο που δημιουργήθηκε αμέσως μετά και αποτελεί το πλέον πρόσφατο έργο του Δασκαλάκη–, αποκαλύπτεται ο ίσκιος της μορφής, ο οποίος πέφτει πίσω της σαν μια παράλληλη και ισοδύναμη παρουσία. Ειδικότερα όμως στο πορτρέτο με αφορμή τον αλεξανδρινό ποιητή, ο Δασκαλάκης μοιάζει να έχει ζωγραφίσει μέσα από μια έντονα τσαρουχική

και συγκεκριμένη στοχαζόμενη αντρική μορφή όχι την όψη του Καβάφη αλλά την ιδέα του Καβάφη προς ένα πορτρέτο μεταφορικό αλλά ποτέ εννοιολογικό: τη μεταφορά της σκέψης του για τον Καβάφη ως εικόνα που δανείζεται μια άλλη μορφή για περίβλημα ώστε να ενσαρκωθεί, εκεί που κάποιος θα περίμενε πως για ένα ιστορικό πρόσωπο ο Δασκαλάκης θα ζητούσε τη βοήθεια μιας φωτογραφίας προκειμένου να αποδώσει αυτό που ο μεγάλος φωτογράφος Henri Cartier-Bresson έχει ονομάσει «εσωτερική σιωπή» σε ένα πορτρέτο.

Ενώ όμως ο Δασκαλάκης δεν χρησιμοποιεί ποτέ φωτογραφίες για να ζωγραφίσει, παραδόξως η φωτογραφία έχει αποτελέσει συχνά πηγή έμπνευσης για τα έργα του. Ειδικότερα εδώ, στα ολόσωμα πορτρέτα που δημιούργησε από τις αρχές της δεκαετίας του 2000 μέχρι σήμερα, εκτός από την Επτανησιακή Ζωγραφική του 19ου αιώνα και την αθωότητα της αδεξιότητας των μοντέλων αλλά και της αμηχανίας των ζωγράφων τους στην προσπάθειά τους να μιμηθούν την ευρωπαϊκή ζωγραφική της εποχής, σημαντικό ρόλο στο βλέμμα του Δασκαλάκη έχουν παίξει και μερικά φωτογραφικά πορτρέτα όπως τα έχουν αποτυπώσει με τρόπο διφυή η σκληρότητα της εκφραστικής εσωστρέφειας

της Diane Arbus και η περιγραφική και μαζί αφαιρετική εμβληματικότητα του August Sander. Αυτό το διπλό «παιχνίδι ανάμεσα στο αφηρημένο και το συγκεκριμένο», όπως το περιγράφει ο Δασκαλάκης, είναι που τον ενδιαφέρει, με τρόπους ζωγραφικούς, και στο δικό του έργο: «Να μπορείς το έργο να το διαβάζεις σε πολλές αποστάσεις και σε πολλούς χρόνους».

Στόχος του πάντα είναι η επιφάνεια ενός έργου του να λειτουργεί ως σύνολο, αλλά αν κανείς απομονώσει οποιοδήποτε τμήμα της, αυτό να μπορεί να λειτουργεί αυτόνομα, ως χωριστή σύνθεση. Κάτι τέτοιο σημαίνει εξ ορισμού πως ο Δασκαλάκης δημιουργεί τις μορφές μέσα από την αφαίρεση στηριζόμενος στη δύναμη του ίδιου του υλικού του, του λαδιού, και στη συμπεριφορά του, δηλαδή στην αυτοαναφορά του. Τα έπιπλα, τα ρούχα ή η σάρκα των μοντέλων του «χτίζονται» από σπατουλαρίσματα ή χειρονομιακές πινελιές πάστας λαδιού διαφορετικής τονικότητας, η μία δίπλα στην άλλη, που όλες μαζί φτιάχνουν ένα συνολικό εικαστικό αποτέλεσμα το οποίο μπορεί να ιδωθεί τόσο από μακριά όσο κι από πολύ κοντά: η όραση καλείται να γίνει άλλοτε συγκεκριμένη κι άλλοτε αφηρημένη – αυτό που ο Τέτσης, στον οποίο ο Δασκαλάκης οφείλει σε μεγάλο

βαθμό την τόλμη αυτής της χρωματικής χειρονομιακότητας, ονομάζει «ξεψάχνισμα» του έργου. Παλαιότερα, στη δεκαετία του 1980, αλλά και στις νεκρές φύσεις του '90, τα έργα του δεν χαρακτηρίζονται από την έντονη ματιέρα – αντίθετα, η επιφάνειά τους είναι επίπεδη, συχνά γεμάτη από διάφανες λαζούρες και με χρώματα που τρέχουν πάνω στον καμβά. Ακόμα και στα πρώτα ολόσωμα πορτρέτα του Δασκαλάκη που παρουσίασε το 2006, η πάστα του λαδιού δεν είναι ακόμα έντονη όπως σε εκείνα που δημιουργήθηκαν μετά το 2007. Ειδικότερα όμως στα έργα των δύο-τριών τελευταίων ετών, οι πάστες του έχουν σε διάφορα σημεία τόσο πάχος ώστε συχνά τα καθιστούν σχεδόν ανάγλυφα, με μια αληθινή σωματική υπόσταση.

Τα πολύ πρόσφατα έργα του Δασκαλάκη σχεδόν δεν μπορεί να τα δει κανείς από φωτογραφία, παρά μόνο αν τα έχει μπροστά του τα ίδια, και μάλιστα αν σταθεί στο πλάι τους και διαπιστώσει την ύπαρξη της τρίτης διάστασης: η κατά τόπους πυκνότερη πάστα, που έχει πλέον γίνει διαρθρωτικό στοιχείο του έργου, ουσιαστικά δεν μπορεί να αποτυπωθεί φωτογραφικά. Η εμμονή με τη ματιέρα δεν είναι όμως κάτι που ξεκινά εδώ από μια εγκεφαλική πρόθεση του καλλιτέχνη αλλά από



την ίδια του την όραση: κάποια μοντέλα που βλέπει τού την προκαλούν και άλλα όχι. Η «Νίτσα» είναι μάλλον επίπεδα ζωγραφισμένη ενώ η πλούσια χαίτη της «Ναταλίας», τα ατίθασα μαλλιά του «Λεωνίδα», το καθαρό μέτωπο της «Αγγελικής», ή ακόμα και το σκαλιστό κόσμημα στην πλάτη της καρέκλας, συγκεκρινώνουν σε παχιά στρώματα προς το κέντρο την πάστα, η οποία βγαίνει κυριολεκτικά έξω από την επιφάνεια του καμβά προς τον χώρο μας και αποκτά δική της οντότητα ξέχωρα από αυτό που καταγράφει στο πλαίσιο της σύνθεσης του έργου, την ίδια στιγμή που η περιφέρεια, αντιθέτως, παραμένει σχετικά λεία. Οι μορφές του Δασκαλάκη διασχίζουν με ολόκληρο το σώμα τους τον καμβά, τις περισσότερες φορές σε μια απόλυτα κάθετη ή διαγώνια στάση, η οποία δημιουργεί ένταση στην πρόσληψη του έργου και συνομιλεί με την άγρια πάστα του λαδιού, καθορίζοντας τη δραματική ποιότητα του φωτός όπως αυτό αντανακλάται πάνω της.

Η ζωγραφική του Δασκαλάκη δεν είναι ευχάριστη, ούτε καθησυχαστική. Το περιεχόμενο, η φόρμα και η ύλη της δένουν προς μια ζωγραφική που φορτίζει τον θεατή, αλλά όχι προς μια συναισθηματική κατεύθυνση. Στα έργα του, λόγω του έντονου ρεαλισμού, πολλές φορές

νιώθει κανείς την επιθυμία να μπορούσε να δει την πραγματική εικόνα αλλά γρήγορα αντιλαμβάνεται ότι, εντέλει και παρ' όλα αυτά, δεν έχει καμία σημασία. Η ζωγραφική του Δασκαλάκη «γδέρνει» το μάτι και το χέρι και την ψυχή εκείνου που την αντικρίζει και τον αναγκάζει, αν θέλει να δει, να αντιληφθεί πως η ρεαλιστική απεικόνιση του κόσμου που μας περιβάλλει μπορεί να είναι ταυτόχρονα ό,τι πιο μη ρεαλιστικό – από το αντιθετικό στην τέχνη γεννιέται η ποιητική ένταση χωρίς την οποία ένα έργο δεν μπορεί να υπάρξει. Ο Δασκαλάκης μοιάζει να χρησιμοποιεί σε όλη του τη δουλειά – στα εσωτερικά, στις νεκρές φύσεις, στις ανθρώπινες μορφές – τη «ζωγραφική του βλέμματος» ώστε να βρει στην καταναγκαστική καταγραφή αυτού που βλέπει απέναντί του ένα πρόσχημα για ζωγραφική: «Η ελευθερία, όταν είναι η οποιαδήποτε ελευθερία, οδηγεί τον ζωγράφο σε έναν “καταναγκασμό για την αυτοέκφρασή του”. Ίσως, λοιπόν, να στράφηκα στη ζωγραφική “εκ του φυσικού”. Εκτός από τους άλλους λόγους, και για το εξαιρετικό άλλοθι που παρέχει στη συνείδηση και στα οποιαδήποτε ωφελιμιστικά και ηθικολογικά αιτήματά της». Θέτοντας μόνος του τα όρια, ο καλλιτέχνης απελευθερώνεται να βαδίζει σε άγνωστους δρόμους της δημιουργίας.

Η εμμονή του με τη χρήση μοντέλου, έμφυχου ή άψυχου, στον κλειστό χώρο του εργαστηρίου και συνήθως με τεχνητό φωτισμό, φανερώνει όχι την προσκόλληση στην ομοιότητα αλλά εντέλει το πώς ο Δασκαλάκης συναντά μια εσωτερική πραγματικότητα –τη δική του και του μοντέλου του– με το βλέμμα που ρίχνει στον έξω κόσμο για να τον ξαναφέρει εντός του μέσω της παρατήρησης και της πρώτης άμορφης πινελιάς στον μουσαμά του. Εδώ συντελείται μια τριπλή διαδρομή: από την παρατήρηση στην καταγραφή μέσω της αφαίρεσης, από την απεικόνιση στη μορφή, και πίσω στην αφαίρεση λόγω της προσήλωσης στο ίδιο το υλικό, η οποία καθιστά έτσι την παραστατική απόδοση μη πραγματική. Η τεράστια πάλη στην οποία θέλει να νικήσει κάθε φορά, σε κάθε έργο του, ο Δασκαλάκης και η οποία κορυφώνεται στα πορτρέτα του, πυρήνα της παρουσίας αυτής, είναι εντέλει να βλέπει και να αποδώσει το φυσικό σαν μη φυσικό.

Όλα του τα έργα είναι προϊόντα αυτού που ο Δασκαλάκης ονομάζει «μια μακρά πορεία διαφορετικών προσεγγίσεων, δισταγμών, αναιρέσεων και καταστροφών» μέσα από την «άκρα ταπείνωση» κάθε φορά του ζωγράφου στο μοντέλο του. Μάχες που κερδήθηκαν με

βαρύ αντάλλαγμα τα αλλεπάλληλα σβησίματα κάθε απόπειρας προς τη δημιουργία τους, στην ίδια επιφάνεια, τις οποίες ο Δασκαλάκης εναπόθεσε σταδιακά στο τελικό έργο, που έτσι φέρει τη «μνήμη» του πάνω του, μέσα στο ίδιο του το σώμα – ανθρώπινη μορφή και μουσαμά: το έργο είναι ταυτόχρονα η μνήμη του κατορθώματός του να υπάρξει. Οι πίνακές του εμπιέχουν όλα τα κυριολεκτικά και μεταφορικά στρώματα της περιπέτειας που απαιτεί αυτή η περίπλοκη και χρονοβόρα διαδικασία στην οποία ο Δασκαλάκης εμπλέκεται κάθε φορά προκειμένου να αποδώσει αυτό που ονομάζει «σάρκα και βάθος της ζωγραφικής». Ο Δασκαλάκης θέλει να αφήνει ανοιχτή την πιθανότητα να συνεχιστεί αυτή η ζωγραφική περιπέτεια στο έργο, γι' αυτό και στοιχεία του ατελείωτου παραμένουν πάντα στους καμβάδες του. Ενάντια στη στατικότητα, υπέρ ενός έργου πάντα ζωντανού γιατί πάνω του διακρίνονται τα σημάδια της αβύσσου που το γέννησε.

Η ζωγραφική κάθε πραγματικού ζωγράφου είναι αναγκαστικά ουσιαστική αλλά και οπωσδήποτε αισιόδοξη γιατί σημαίνει ότι κατάφερε να σταθεί πειστικά όχι μόνο απέναντι στη μεγάλη ιστορία της αλλά και απέναντι στον εαυτό της. Οι μορφές του Δασκαλάκη είναι

νικήτριες ή όχι – σε μια ζωγραφική που προσπαθεί να υπάρξει, σήμερα, μέσα από το μέσο της, και όχι καταφεύγοντας σε λύσεις των καιρών που της ζητούν να προδίδει τη φύση της: «Όλα αυτά μικραίνουν τη ζωγραφική». Εδώ τα «πάθη της ματιέρας», αυτή η «πάσχουσα σάρκα» του μουσαμά, όπως την ονομάζει ο Δασκαλάκης, αποτελούν τον οικείο χώρο της ζωγραφικής του από όπου αντλεί τη δύναμη της αυτοαναφορικότητας που της πρόσφερε η νεωτερικότητα για να νικήσει στη μάχη της δημιουργίας, όμως εντός της ζωγραφικής και όχι έξω από αυτήν.

Ο Δασκαλάκης ζωγραφίζει με την πλήρη επίγνωση του βάρους των Μεγάλων που θαυμάζει. Αν στα έργα του αναφέρεται σε όλους εκείνους που νιώθει πως είναι η ζωγραφική του οικογένεια είναι γιατί για κάποιον που αγαπά τη Ζωγραφική είναι αυτονόητο πως θα αποτίσει τον φόρο τιμής με μια εσωτερική «συνεννόηση», δηλαδή και πάλι μόνο μέσα από το ίδιο το ζωγραφικό μέσο: στον Tiziano, στον Poussin και στον Claude για τον μύθο, στον Caravaggio για το θέατρο, στον Chardin για τη διαφάνεια της ύλης, στον Vermeer για το πνεύμα του φωτός, στις φλαμανδικές νεκρές φύσεις για τη σαγήνη της λεπτομέρειας, στον

Rembrandt για τον θάνατο και τη σήψη, και στον Τσαρούχη ίσως για όλα αυτά μαζί.

Ο Στέφανος Δασκαλάκης ζωγραφίζει όμως τώρα, στην Αθήνα, στο εργαστήριο της οδού Ρεμόνδου, και όλα ξεκινούν εκεί. Μέσα από το βλέμμα του και τα υλικά του κατορθώνει, χωρίς εξπρεσιονιστικές εξάρσεις, να επιφέρει μια συγκίνηση αισθητική και γι' αυτό πνευματική. Η αγάπη του για τη ζωγραφική ύλη την ίδια στιγμή αποτελεί για εκείνον μια αφορμή να την ξεπεράσει. Κάθε έργο του είναι η πανηγυρική επιβεβαίωση μιας πληγωμένης νίκης απέναντι στο χάος: «Ότι μπορώ να απαντήσω στο κενό».

Οι μορφές που ενσάρκωσαν εδώ για πάντα τη μνήμη της αναμέτρησης αυτής δεν είναι ανώνυμες. Είναι αυτοί οι άνθρωποι, φιγούρες θνητές και συγκεκριμένες, νικήτριες έκπτωτες. Ο Δασκαλάκης τις ζωγράφησε με συμπόνια για το ακριβό τίμημα της ζωής – την απελευθέρωση από το σώμα μέσα από το ίδιο το σώμα. Σαν τον θάνατο ενός αγαπημένου προσώπου, που το νεκρό κορμί του έχει τόση σημασία όση και δεν έχει.