

Ἐρως του Γενούς

Ερως τον Γενους

11 ΜΑΙΟΥ - 8 ΙΟΥΝΙΟΥ 1989

ΔΗΜΟΣ ΑΘΗΝΑΙΩΝ
ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ
ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ



ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΟΔΟΣ ΠΕΙΡΑΙΩΣ 51 - 105 53 ΑΘΗΝΑ
ΤΗΛ. 3243.022 - 32.43.023

Με ιδιαίτερη ικανοποίηση η Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων παρουσιάζει στο κοινό της Αθήνας το έργο των επωνύμων λαϊκών εικαστικών καλλιτεχνών πιστεύοντας πως οι γνήσιοι και αυθεντικοί αυτοί λαϊκοί καλλιτέχνες μας με το έργο τους μας δίνουν ένα εικαστικό σύνολο υψηλού επιπέδου και συγχρόνως συμβάλλουν καθοριστικά στο ζεκαθάρισμα της αληθινής έννοιας εικαστικός λαϊκός καλλιτέχνης.

Γνήσιοι πραγματικά και αυθεντικοί, ένα μέρος του πλούτου του λαϊκού πολιτισμού μας που αναπτύχθηκε μετά την άλωση της Πόλης, γενναία απάντηση στην εκφυλιστική προσπάθεια του κατακτητή στα 400 χρόνια της κυριαρχίας του.

Οι λαϊκοί εικαστικοί καλλιτέχνες μας, είτε βασίζονται στη Λαϊκο-βυζαντινή παράδοση, είτε στη ναϊβιστική αντίληψη, εκφράζονται με μια σπάνια γνησιότητα, αγνότητα και ιδιαίτερη απλότητα. Οι μορφοπλαστικές τους ικανότητες και οι χρωματικές τους ευαισθησίες είναι εξαιρετικού επιπέδου και φανερώνουν το άμεσο και πηγαίο αποτέλεσμα των δυνατοτήτων τους. Απλοϊκότητα, καθαρότητα και διακοσμητική διάθεση που είναι συνυφασμένη με τον πλούσιο ψυχισμό και τη φαντασία τους.

Θεωρούμε την έκθεση πραγματική προσφορά στο κοινό της Αθήνας αλλά και στη γενικότερη πολιτιστική προσπάθεια του Δήμου. Είναι μέσα στους στόχους και τους σκοπούς της πολιτιστικής πολιτικής του για τη σωστή σχέση τέχνης και κοινωνίας. Είναι μια έκθεση που προσπαθεί να αποκαταστήσει την αλήθεια, να απομακρύνει από τη σύγχυση και να τοποθετήσει τα πράγματα στη σωστή τους διάσταση.

Ευχαριστούμε τον τεχνοκριτικό κ. Σταυρόπουλο που είχε την ιδέα αυτής της έκθεσης που έκανε την επιλογή των καλλιτεχνών και των έργων τους αλλά και για την θεωρητική τεκμηρίωση της σημαντικής αυτής πρότασής του.

Επίσης ευχαριστούμε όλους τους φορείς που βοήθησαν προσφέροντας έργα τους και όλους όσους συνέβαλαν στην πραγματοποίηση του εικαστικού αυτού γεγονότος.

**ΣΤΑΥΡΟΣ ΞΑΡΧΑΚΟΣ
ΑΝΤΙΔΗΜΑΡΧΟΣ**

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Πέρυσι, Μάης του '88, η Δημοτική Πινακοθήκη Αθήνας αποφάσισε να κάνει την έκθεση «ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ - ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ - ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΕΙΣ» που περιελάμβανε 33 έντεχνους έλληνες εικαστικούς καλλιτέχνες της γενιάς του '80.

Την έκθεση αυτή την είχε προτείνει προς το Πνευματικό Κέντρο του Δήμου της Αθήνας ο γράφων, σαν πρώτη προσπάθεια να προσδιορισθεί η ταυτότητα του σύγχρονου αυτονομημένου εθνικού εικαστικού λόγου της Ελλάδας και συνάμα να κατανοηθεί βαθύτερα η ανάγκη μιας καινούργιας υπέρβασης που θα μας έβγαζε από τους ακαδημαστικούς συντηρητικούς εγκλεισμούς του παρελθόντος και θα μας προσανατόλιζε προς τη νέα προβληματική και φανταστική εικαστική σύλληψη του κόσμου στα σύγχρονα δεδομένα της ηλεκτρονικής τεχνολογικής κοινωνικής επανάστασης και πληροφορικής, η οποία απελευθερώνει και διευρύνει σε νέο επίπεδο ποιότητας τις επικοινωνίες στην τέχνη και στο στοχασμό.

Η περσινή έκθεση έπεισε τελικά όλες τις συμβαλλόμενες δυνάμεις πραγμάτωσής της πως κάτι ουσιαστικό κέρδος ο εικαστικός χώρος. Σε μένα μάλιστα αυτή η έκθεση έδωσε την ευκαιρία να φανερώων τα χαρτιά της πολιτικής μου βούλησης, τις αισθητικές αντιλήψεις μου και την ιδεολογία της ατομικής πρωτοβουλίας ή, κατά τον Κ. Καστοριάδη, την αυτονομία και αυτοδιαχείριση των ενορφαματικών κοινωνικών ιδεών μου, που τις πραγματοποιώ μέσα από το είδος της κριτικής παρέμβασης και απ' τον καυτό κοινωνικό στίβο, μαχόμενος ως ελεύθερος στοχαστής τεχνοκριτικός.

Ένώ ήρθαν στην επιφάνεια πολλά θετικά σημεία καλύπτοντας τις ανάγκες του εικαστικού χώρου μ' αυτήν την έκθεση-πρόοληση, την ίδια σπιγμή ήρθε στην επιφάνεια και μια δέσμη από αμφισβήτησεις ενάντια σ' αυτήν την έκθεση, αφού όλοι είχαμε σεβαστεί την πολυφωνία της έκφρασης ανάμεσά μας και τις ανοιχτές διαδικασίες των διαλεκτικών αντιπαραθέσεων. Κι αυτό ήταν ένα ακόμα κέρδος: να μπορεί δηλαδή κανείς να προωθεί το λόγο του ως τα όρια ανατροπής και αμφισβήτησης του ίδιου του εαυτού του.

Εφέτος πάλι, Μάης 1989, ένα χρόνο μετά, η Δημοτική Πινακοθήκη Αθήνας υιοθέτησε για δεύτερη φορά πρότασή μου κι αποφάσισε την έκθεση έργων των 10 επωνύμων ελλήνων λαϊκών εικαστικών καλλιτεχνών Παναγιώτη Ζωγράφου, Σπύρου Παλιούρα, Θεόφιλου Χατζημιχαήλ, Σταμάτη Λαζάρου, Νίκου Χριστόπουλου, Χρήστου Καγκαρά, Αλκιβιάδη Σκουλά, Γιώργη Ρήγα, Θεοδόση Σταματέλου και Ανδρέα Κάτσα.

Επιμένοντας σε μια έκθεση ποιότητας κι όχι ποσότητας θα φανούμε ίσως αυστηροί απέναντι σε πολλές περιπτώσεις που φαίνεται ότι αποκλείονται απ' αυτή την έκθεση. Ο Ιατρίδης, για παράδειγμα, και ο Χρηστίδης, που δούλεψαν έξω από τις προδιαγραφές της Σχολής του Μονάχου, δεν δούλεψαν αναγκαστικά και στο χώρο των γνήσιων λαϊκών καλλιτεχνών. Άλλα αυτό το ερώτημα δεν το 'χει βάλει κανείς ως τώρα έτσι: Μα τι είδους καλλιτέχνες ήταν αυτοί; Λαϊκοί, αυτοδίδακτοι, έντεχνοι; Τελικά επιβλήθηκαν σαν λαϊκοί ζωγράφοι από άγνοια μάλλον παρά από κακή πρόθεση των ιστορικών τέχνης και κριτικών που τους καταχώρισαν αβασάνιστα στο είδος των λαϊκών. Μ' αυτή την έννοια και η ταυτότητα του Παναγιώτη Ζωγράφου, όπως και του Σπύρου Παλιούρα, πρέπει να επανεξετασθεί και στη θέση τους σωστότερο θα ήταν να μπει ο λαϊκός

τεχνίτης δημιουργός που έφτιαξε τις βρύσες των χωριών, αλλά κι εκείνοι επίσης οι επώνυμοι καλλιτέχνες ξεχασμένοι, που έφτιαχναν τα τέμπλα των εκκλησιών και τα βημόθυρα ζωγραφίζοντάς τα και σκαλίζοντάς τα και οι κεραμιστές του Τσανά-Καλέ και της Κιουτάχειας που κι αυτοί ξεχάστηκαν αδικαιολόγητα ως τώρα απ' την επιστημονική έρευνα.

Το είδος πάντως της σημερινής έκθεσης για τους αυστηρά επώνυμους αυθεντικούς λαϊκούς εικαστικούς καλλιτέχνες ήταν αίτημα να γίνει από τα χρόνια εκείνα της γενιάς του '30. Τότε που κυριάρχησε το δέος και γράφονταν τα ερωτικά καλλιτεχνικά μανιφέστα της επανάστασης.

Το γιατί δεν έγινε αυτή η έκθεση σ' όλα αυτά τα χρόνια έχει την εξήγησή του και τις αιτίες του, αν κοιτάξει κανείς πρώτα κατάματα την κίνηση της ιστορίας και την οδύσσεια των ταξικών ιδεολογικών ρήξεων στην ελληνική κοινωνία.

Η σημερινή έκθεση απαντάει έστω και τόσο αργά σ' εκείνο το 60χρονο αίτημα της γενιάς του '30 και σε δεύτερο επίπεδο απαντάει ως ύστατος αποχαιρετισμός και ΕΓΚΩΜΙΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ στις ιερές μονάδες των επώνυμων λαϊκών εικαστικών καλλιτεχνών της Ελλάδας.

Βιάζομαι να διευκρινίσω μετά απ' αυτό ότι από 'δω και πέρα όλη η λαϊκή εικαστική δημιουργία ενσωματώνεται δυναμικά στην έντεχνη δημιουργία. Γιατί και η Ελλάδα ακολουθεί τους ίδιους αδυσώπητους νόμους εξέλιξης των σύγχρονων καπιταλιστικών και σοσιαλιστικών ανοιχτών κοινωνιών, που σ' αυτές κυριαρχεί η επιστημονική παιδεία κι όχι πια η φυσική, υπακούοντας η τέχνη και η παιδεία στη σοφία μόνο της καρδιάς.

Τέλος θεώρησα πως θα 'ναι περισσότερο δημιουργικό να παραθέω κείμενα στον βιβλιοκατάλογο της έκθεσης, που έγραψαν κατά καιρούς άλλοι συγγραφείς για τους σημερινούς καλλιτέχνες -εκθέτες στη Δημοτική Πινακοθήκη Αθήνας. Δεν υποκρίνομαι ούτε κρύβομαι ότι προσπάθησα να κρατήσω την πρωτοβουλία στα κείμενα του βιβλιοκαταλόγου της έκθεσης ερμηνεύοντας το υλικό της λαϊκής εικαστικής δημιουργίας με τις σύγχρονες αντιλήψεις. Άλλα είναι αλήθεια επίσης πως μου ήταν πάντα προσφιλής η ιδέα να παραθέτω σε δικό μου βιβλίο και κάποιων άλλων τα κείμενα με διαφορετικές ιδέες, ανοίγοντας έτσι καθώς πιστεύω τη δυναμική διαδικασία της διαλεκτικής αντιπαράθεσης των κοινωνικών ιδεών.

Σήμερα προβάλλονται ακόμη πιο τολμηρές ιδέες και αντιλήψεις απ' αυτές που 'χα κι εγώ ως χτες. Τώρα η κριτική ανάλυση και η θεωρία επιχειρούν να σπάσουν τα όρια όχι μόνο των διαφορετικών γνωμών και ιδεών αλλά και τα όρια της αυτονομημένης λειτουργίας των ειδών του καλλιτεχνικού λόγου, εικαστικού, φιλμικού, γραπτού ακόμη και του μουσικού.

Βρισκόμαστε νομίζω στην εποχή της πλήρους διάσπασης των κλειστών μοντέλων και συστημάτων του παρελθόντος οδηγώντας την ανάλυση, την έρευνα και την θεωρία πέρα από κάθε σταθερή οριοθέτηση της γνώσης. Ισως ακόμη πιο πέρα κι από το παιχνίδι των οριζόντων του Κ. Αξελού.

Ασφαλώς γίνεται φανερό από την ανάγνωση των κειμένων των συγγραφέων που προηγήθηκαν από μένα γράφοντας για το θέμα της λαϊκής εικαστικής δημιουργίας, πως τα κείμενά τους μόλις και μετά βίας στέκονται σήμερα στα ποδάρια τους. Αυτόν τον εμπειρισμό τον βλέπει κανείς εύγλωττα στα κείμενα του «μεγάλου» πάντα Ζαχαρία Παπαντωνίου, ιερού δολοφόνου εξ αμελείας του Γεράσιμου Στέρη καθώς τώρα τελευταία έχουν ανακαλύψει αυτή την αλήθεια τα λαγωνικά της ιστορίας της τέχνης.

Πριν κατέβουν από το Παρίσι στην Ελλάδα οι ιδέες του ελληνογόνλου τεχνοκρητικού Κριστιάν Ζερβός και του Τεριάντ, ο προ-θεοφιλικοί συγγραφείς θεωρούσαν από παρεχήγηση λαϊκούς τους αυτοδίδακτους. Αυτό θα το δει ο αναγνώστης ιδιαίτερα στα κείμενα που γράφτηκαν για την περίπτωση του Σπύρου Παλιούρα. Και τελικά αυτόν τον άκρατο εμπειρισμό και την σύγχυση πληρώνουμε ως σήμερα όλοι μας δηλώνοντας από τότε με αγιορείτικο δογματισμό και αφορισμό πις προσωπικές μας απόψεις.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μικρή εισαγωγή πάνω στις παραλλαγές και διαφορετικές έννοιες που προσδιορίζουν το περιεχόμενο της σημερινής έκθεσης με τους 10 επώνυμους έλληνες εικαστικούς λαϊκούς καλλιτέχνες.

Από καιρό πίεζαν τρεις πυκνές έννοιες και διεκδικούσαν να πάρουν θέση τίτλου στη σημερινή έκθεση: «Από την Θεογονία στην Τεχνογονία», «Έγκωμιο Τελευταίο», «Έρως του Γένους». Επίσης η εισαγωγή θέλει να διασαφηνίσει τα όρια του εικαστικού υλικού της έκθεσης που κουβαλούν πολύτροπα οι 10 λαϊκοί καλλιτέχνες και παραπέρα με τα κείμενα στο βιβλιοκατάλογο εισηγούμαι προς τους αρμόδιους του Δήμου της Αθήνας, τους τεχνοκριτικούς και ιστορικούς τέχνης καθώς και στο ευρύτερο φιλότεχνο κοινό να ξαναδούμε με καινούργια ματιά και προβληματική τον μακραίνωνα ιστορικό λαϊκό πολιτισμό των εικαστικών τεχνών της Ελλάδας. Δεν αμφιβάλλω πως μ' αυτή μου την κίνηση φέρνω στην επιφάνεια άλιτα προβλήματα της γενιάς του '30, αφού ο σημερινός τύπος της έκθεσης ήταν αίτημα δικό της άλλο που δεν μπόρεσε να πραγματοποιήσει την επιθυμία της σ' όλο το διάστημα των 60 χρόνων. Πέρασε άκαρπος ο καιρός, χωρίς να πραγματοποιήσει αυτή την έκθεση, όχι μόνο από υποκειμενική αδυναμία των δυο κοινωνικών μερίδων της αστικής προσδευτικής διανόσης και του αριστερού επαναστατικού στοχασμού, γυνήσια παιδιά και οι δυο τους της ελληνικής κοινωνίας. Άλλα περισσότερο βάραινε η αντικειμενική αδυναμία της ελληνικής κοινωνίας που δεν έφτασε ποτέ στο ύψος των

περιστάσεων να λύσει αφαιρικά το πρόβλημα της ελληνικής λαϊκής εικαστικής δημιουργίας από την πλευρά της ανάλυσης και της θεωρίας τουλάχιστον.

Η Ελλάδα δρούσε στην καπιταλιστική υπανάπτυξη της ευρωπαϊκής περιφέρειας. Το βλέπει κανείς τώρα πολύ πιο καθαρά αυτό από άλλοτε. Κι έτσι έμεινε καθηλωμένη στην εθνική και ταξική ανημπόρια της μισής υπόσχεσης για καπιταλιστική ανάπτυξη το ίδιο και για σοσιαλιστική επανάσταση.

Και ενώ η Ελλάδα είναι η πλουσιότερη χώρα της Ευρώπης σε παραγωγή λαϊκού πολιτισμού, εν τούτοις λειτουργήσει στην αντίφαση της ιστορίας, ανάπτηρη να προσφέρει λύσεις τουλάχιστον στο δικό της πρόβλημα, αν όχι να είναι ικανή και να προτείνει δικά της μοντέλα γραφής και έκφρασης, όπως είχε συμβεί αυτό στο παρελθόν, που πρόσφερε τόσες φορές στην ιστορία της ανθρωπότητας οικουμενική τέχνη και στοχασμό. Απόδειξη της σημερινής τραγικής εθνικής μας μοίρας και θέσης είναι πως ακόμα δεν υπάρχει επαρκής ελληνική βιβλιογραφία να εξυπηρετήσει επιστημονικά την ιστορία της τέχνης κυρίως, ρίχνοντας φως στο ελληνικό φαινόμενο της λαϊκής τέχνης, ανώνυμης και επώνυμης, που άρχισε να παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο μετά την ιστορική πτώση του Βυζαντίου. Με την άλωση της Κωνσταντινούπολης υποχώρησε η λόγια βυζαντινή τέχνη κι αναγκαστικά πια πήρε την ιστορική πρωτοβουλία στα χέρια της η λαϊκή τέχνη.

Δυστυχώς μένουμε ακόμα χώρα-έρμαιο, σκεύος της ευρωπαϊκής και αμερικανικής ελληνολατρείας

στα θέματα του θεωρητικού κριτικού λόγου. Οι επιτελείς και οι πρωταγωνιστές του συστήματος θέλουν και επιμένουν να κρατούν την Ελλάδα στην απομόνωση και στην κατάψυξη του μισού κριτικού και καλλιτεχνικού λόγου. Έτοις η Ελλάδα συνεχίζει να λύνει τα προβλήματά της στο πνεύμα και στον ψυχισμό αυτών των επιτελών της, προβάλοντας πάντα την ανάγκη του υπερεπείγοντος χρόνου. Το ουσιαστικό – οι δομικές διαδικασίες – μένει για μια άλλη φορά.

Σήμερα είναι ιστορικά εφικτό να δοθεί μια πρώτη απάντηση και να επιχειρηθεί μια πρώτη ουσιαστική προσέγγιση στην όλη υπόθεση της ελληνικής εικαστικής λαϊκής δημιουργίας.

Η έκθεση βεβαίως των 10 επωνύμων δεν φτάνει. Πρέπει ν' ακολουθήσουν κάποιες εκθέσεις ακόμα της ανώνυμης λαϊκής εικαστικής δημιουργίας, γιατί πώς να το κάνουμε το 80% της ελληνικής λαϊκής τέχνης βρίσκεται στην πλευρά της συλλογικής εικαστικής δημιουργίας. Αν κάποιο άλλο έθνος είχε το 1/20 μόνο της πολιτιστικής κληρονομιάς πούχει η Ελλάδα θα τρέλλαινε τον κόσμο με την επιθετική προβολή της δικής του παραγωγής και μόνο.

Η γειτόνισσά μας Γιουγκοσλαβία, για παράδειγμα, προβάλλει για εθνική γνήσια λαϊκή τέχνη τους νατφ, που τους βγάζουν από σχολές καλών τεχνών. Το ίδιο κάνει και η Σοβιετική Ένωση. Παράγει νατφ λαϊκή τέχνη από σπουδαγμένους σε ανώτατες σχολές. Η προλεταριακή επανάσταση άλλοτε ενδιαφερόταν να μην εκτέπεται κανείς από τον αυθεντικό δρόμο της λαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σήμερα οι σοσιαλιστικές χώρες εκτρέπονται περισσότερο απ' όλους. Μπορεί να φαίνεται αδιανόητη μια τέτοια εκτροπή, κι όμως αυτό είναι αλήθεια δυο φορές. Έτοις η Γιουγκοσλαβία και η Σοβιετική Ένωση αποδείχτηκαν περισσότερο ένοχες από τις δυτικές χώρες του καπιταλισμού. Κι αυτί να υιοθετήσουν την πλήρη ένταξη της λαϊκής δημιουργίας στην έντεχνη, αυτές παράγουν

ψευτολαϊκή τέχνη, ψευτονατφ και ψευτοπριμιτίφ από σχολές καλών τεχνών. Κι έτσι βλέπουμε ο δυτικός κόσμος να εμπορεύεται τους λαϊκούς καλλιτέχνες σαν λαϊκίστικους, σαν εντεχνολαϊκούς, ο δε υπαρκτός σοσιαλισμός να εμπορεύεται τα ιδιοκατασκευάσματα των καλών τεχνών τους σαν μοντέλα γνήσιας λαϊκής εικαστικής τέχνης.

Τότε η σημερινή έκθεση των 10 γνήσιων λαϊκών εικαστικών καλλιτεχνών της Ελλάδας θα πρέπει να κριθεί μάλλον σαν η μοναδική πράξη γνησιότητας στον κόσμο. Και γιατί όχι, θάλεγα. Εκτός αν επιμένουμε ακόμα ν' αγνοούμε την προσφορά της Ελλάδας σε λαϊκό πολιτισμό στον ευρωπαϊκό κόσμο. Επί τέλους αυτό είναι ένα εθνικό προνόμιο που πρέπει να σεβαστούμε και να προστατεύουμε. 'Αλλωστε το μέγεθος αυτής της πολιτισμικής κληρονομιάς διέσωσε το γεωγραφικό μας στίγμα επάνω στον πλανήτη. Θα πει κάποιος, ηθελημένα βιαστικός, πως μοιάζουν αυτά που λέω με εθνικότικα πιστεύω και με αρρώστεια προγονολατρείας. Αυτοί είναι οι χαρακτηριστικοί σκιάχτρα ενάντια σε κάθε έλληνα που αποφασίζει να μιλήσει χωρίς κόμπλεξ και άδολα για την συμβολή της χώρας του στην ιστορία του πολιτισμού. Με σάτανικό τρόπο σου κρεμούν μια ταμπέλα επάνω στην πλάτη – ένα είδος επικήρυξης – για να πεθάνεις στον εθνικό σου ραγιαδισμό.

Το παρήγορο είναι πως τα τελευταία 10 χρόνια εκδόθηκαν ενδιαφέροντα βιβλία-μελέτες για το ελληνικό φαινόμενο της λαϊκής εικαστικής δημιουργίας. Μαζί μ' αυτό το παρήγορο φαινόμενο εμφανίστηκαν και κάποιαι χαριοματικοί έλληνες καλλιτέχνες της έντεχνης δημιουργίας που αρθρώνουν εθνικό αυτονομημένο εικαστικό λόγο. Μένει ακόμα αίτημα ν' αποκτήσουν συνείδηση οι έλληνες στοχαστές και ν' απομακρυνθούν το συντομότερο από το ευρωπαϊκό σύμπλεγμα ενοχής υποκύποντας στο μονοφωνικό γλωσσικό σύστημα σαν εκείνο της σημειολογίας που

αποδείχτηκε λειψό μέσο
θεώρησης του όλου φαινομένου.
Με τον Ουμπέρτο Έκο,
χαρισματικό σημειολόγο, τέλειωσε
κι αυτό το ευρωπαϊκό κίνημα της
ορισμένης γραφής. Σήμερα οι
σύνθετες αναλύσεις κινούνται και
προκύπτουν από την πολλαπλή
μίξη επερόκλητων συστημάτων
θεωρίας και ανάλυσης. Τα νέα
επίπεδα ποιότητάς τους τα
προσφέρει η πληροφορική και η
ηλεκτρονική τέχνολογική
κοινωνική επανάσταση χωρίς εδώ
να βάζει κανείς τη διαχωριστική
γραμμή της διαβολικής ή της
αγγελικής τεχνολογίας, του
τεχνολογικού ολοκληρωτισμού ή
του τεχνολογικού πολιτισμού. Τα
νέα πεδία όρασης ξεπέρασαν τα
χθεσινά μοντέλα σκέψης και
ιδιαίτερα ξεπεράστηκαν εκείνα τα
μοντέλα που επικράτησαν σαν
επαναστατικές μέθοδοι, βλέποντας
την κίνηση της ιστορίας και της
φύσης από την θέση της υλιστικής
αντίληψης. Αυτές οι κοσμοθεωρίες
εξάντλησαν τον ιστορικό τους
ρόλο στην σκέψη και στην τέχνη,
αφού οι ίδιες είχαν εμπλακεί
διακηρύσσοντας πως το πρόβλημα
λύνεται, αν λυθεί και η βασική
αντίθεση της ταξικής κοινωνίας.
Όμως πώς να χωρέσει στο μυαλό¹
του σημερινού ανθρώπου ότι
μπορεί να καλέσει την αστική ή
την εργατική τάξη ν'
απελευθερώσει την τέχνη ή τις
καινούργιες αντιθέσεις της
κοινωνίας στο μεταβιομηχανικό
στάδιο εξέλιξης;

Οι σύγχρονες κοινωνίες
απελευθερώνονται, νομίζω, από
τις επιδόσεις του ανθρώπου στην
βιοτεχνολογία, στη βιονική, στην
μικροηλεκτρονική, στην
πληροφορική όπως και στην
ανθρωπολογία που κίνησε σε
βάθος το αντικείμενο της έρευνας
πάνω στα φυσικά, στα κοινωνικά
και στα καλλιτεχνικά φαινόμενα.
Την ανθρωπολογία μάλιστα όπως
την κινεί σήμερα στην Ελλάδα,
μετά τον καθηγητή Κούμαρη,
πρωτοποριακά ο Άρης
Πουλιανός που οδηγεί την έρευνα
πέρα ακόμα κι από τη μυθολογία
κι ασφαλώς πέρα από την γραφή
της λαϊκής τέχνης. Μας πάει στην
περιοχή του πρωταρχικού
γούστου, στο ένυστικο και στο
φυσικό κοινωνικό αίσθημα.

Η εργαλειοανάπτυξη και η
ανακάλυψη της φωτιάς που άναψε
πριν από 1 εκατομμύριο χρόνια
και η παρουσία του αρχανθρώπου
στο Σπήλαιο των Πετραλώνων της
Χαλκιδικής, δημιούργησε τον
Πετραλώνειο πολιτισμό κι όλα
αυτά απελευθέρωσαν
επαναστατικά πράγματι την
επικοινωνία του ανθρώπου. Κι αν
δεν έφτιαξε τέχνη όμοια με την
σημερινή έννοια τότε ο άνθρωπος,
διαμόρφωσε όμιας γούστο και
αντίληψη χαρισματικής ποιητικής
συγκίνησης. Η έρευνα, η μελέτη
και η ανάγνωση της ζωής και της
γνώσης του αρχέγονου κύκλου
που παρήγαγε πολιτισμό και
σκέψη καταγράφοντας ως υλικά
του μακρότατου χρόνου, τα οποία
η σύγχρονη, έρευνα της τέχνης και
της επιστήμης επαναχρησιμοποιεί
δημιουργικά με φαντασιακή
διαύγεση.

Η δική μου έρευνα και η έκθεση
σήμερα περιλαμβάνουν τυπικά τον
χρόνο καλλιτεχνικής δημιουργίας
που γέννησε ο μεταβυζαντινός
ελληνικός λαϊκός πολιτισμός. Την
ολοκληρωμένη – αν ποτέ
απαιτήσουμε κάτι τέτοιο – έρευνα
κι ανάλυση του φαινομένου της
επώνυμης και ανώνυμης λαϊκής
καλλιτεχνικής δημιουργίας θα
χρειαστούν πιστεύω να την
καλύψουν χίλιοι τόμοι
συγγραφικής εργασίας από
διαφορετικές αντιλήψεις και
συλλήψεις ανθρώπων
χαρισματικών. Γιατί πιστεύω πως
λειτουργεί θετικά και η αρνητική
θέση κάποιων συγγραφέων που
έτοι πίστεψαν ότι προσφέρουν και
που τελικά ήταν σε λάθος δρόμο.

Στη σύντομη παρατήρηση που
κάνω παρακάτω στο κεντρικό
κείμενο της έκθεσης έχω να πω
ότι οι δύο λόγιες βιζαντινές
σχολές, η «Μακεδονική» και η
«Κρητική», από την πλευρά τους
εκφυλίστηκαν και εξανεμίστηκαν.
Το μεγαλύτερό τους όμως μέρος
αξιοποιήθηκε δημιουργικά και
συνέβαλε δυναμικά στην άρθρωση
του μεταβυζαντινού λαϊκού
πολιτισμού. Έτσι προκύπτει μια
σύγκριση κι εκτίμηση ότι όλη η
λόγια μεταβυζαντινή τέχνη που
έδρασε εκτός Ελλάδος είναι χίλιες
φορές λιγότερη σε ύψος από τη

λαϊκή επώνυμη κι αυώνυμη εικαστική δημιουργία ως το 1850.

Για νάχει αυτή η εκτίμηση θέση στην αλήθεια και στην πραγματικότητα θα πρέπει να παρακολουθήσει κανείς έστω νοερά την παραγωγή του λαϊκού πολιτισμού στα διάφορα κέντρα και εργαστήρια της Ελλάδας. Της μεταλλουργίας, της χρυσοχοΐας, της υφαντικής, της ασημοποιίας, της κεραμικής, της κεντητικής, των σκαλιστών της πέτρας και του ξύλου για τα περίφημα τέμπλα των εικλησιών, τις παρέες των διακοσμητών ζωγράφων εκκλησιών και σπιτιών και τους μαστόρους πετράδες που έφτιαξαν βρύσες και γέφυρες τραγουδισμένες τόσο απ' το θρύλο και σπίτια κι εκκλησίες μοναδικής λαϊκής αρχιτεκτονικής.

Έτσι προτείνω νάμαστε κάπως συγκρατημένοι με ό,τι κάναμε

σήμερα με την ευκαιρία της έκθεσης των 10 επώνυμων λαϊκών εικαστικών καλλιτεχνών. Απλώς μόλις αρχίσαμε, ενώ αφήσαμε τόσα πολλά πίσω να επανεξεταστούν.

Ξέρουμε το ιδίωμα των κοινωνιών που δεν προλαβαίνουν να καταναλώσουν όλη την παραγωγή του ανθρώπου σε τέχνη, σε ιδέες και σ' άλλες πράξεις και πως αυτό το υλικό το επιχωματώνει η ιστορία κρατώντας τη συγκίνηση και το χρέος να το επανεξετάσει ως πολύτιμο παρελθόν σε αποστασιοποιημένο χρόνο.

Ίσως νάναι κι αυτό μέρος της τραγικής αγωνίας του ανθρώπου από τη ζεστή μυήμη της ιστορίας και της πάντα ανανεωμένης κοινωνικής μυθολογίας να μπαίνει στο χώρο της δημιουργίας. Και τελικά αυτό νάναι ο Έρωτας του Γένους.



Πρόσωφη κασέλας (0,31×0,81 μ.) Μουσείο Σκύρου, 18ος αι.

Ερως του Γενους

Εδήντα χρόνια μοναξιάς δέρνει σαν παλιρροιακό κύμα το εθνικό πρόβλημα της ανώνυμης και επώνυμης εικαστικής λαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργίας της Ελλάδας.

Από το 1939 παραμένει σε εμπλοκή το φαινόμενο αυτό να παρουσιαστεί επιστημονικά επί τέλους σε δύο επίπεδα η προβολή της ανώνυμης και επώνυμης λαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Κάτι τετοιο επιχειρούμε σήμερα με τους 10 αυστηρά γνήσιους λαϊκούς εικαστικούς καλλιτέχνες που εκθέτουν στη Δημοτική Πινακοθήκη της Αθήνας, αλλά όντας μπορούμε και να ιαχυριστούμε ότι βρισκομαστε σήμερα στο ίδιο δέος της γενιάς του '30 που σ' εκείνη είχε πέσει το ιστορικό χρέος να λύσει τότε, και δεν τόκανε, αποφασιστικά το γόρδιο δεσμό του δύσκολου προβλήματος θεωρητικού, κοινωνιολογικού, αισθητικού, ιστορικού, συμπεριλαμβανομένης και της κριτικής ανάλυσης και προσδιορισμών της κλίμακας του κοινωνικού εικαστικού αισθήματος δραματικού, λυρικού ή τραγικού, μορφοποιημένου στις λαϊκές εικαστικές τέχνες, παρόμοια όπως τόκαναν και οι τέχνες της έντεχνης δημιουργίας.

Το Παρίσι από το 1900 είχε την πρωτοβουλία στις τέχνες του 20ού αιώνα και το ευχάριστο είναι που δυο ελληνικής καταγωγής άνθρωποι της τέχνης και του στοχασμού, ο Κριστιάν Ζερβός, τεχνοκριτικός, εκδότης και γκαλερίστας στο Παρίσι κι ο Στρατής Ελευθεριάδης, γνωστός ως Τεριάντ εκεί, έπαιζαν κορυφαίο ρόλο στις τέχνες και στο στοχασμό της Ευρώπης. Χαρισματικοί κι οι δυο τους συνέβαλαν σημαντικά να εκπιμθεί η σπουδαιότητα της λαϊκής εικαστικής δημιουργίας, ίδια με τη σπουδαιότητα της έντεχνης.

Ο Κριστιάν Ζερβός πρώτος από τον Τεριάντ και μεγαλύτερος βοήθησε να προβληθεί παγκόσμια ο νατφ λαϊκός ζωγράφος Ανρύ Ρουσσώ. Μιμούμενος δημιουργικά τον Κριστιάν Ζερβός ο Τεριάντ επιχείρησε αργότερα στην Ελλάδα να βρει τον δικό του Ρουσσώ κι από καλή του τύχη έπεσε πάνω στον χαρισματικότερο έλληνα εικαστικό λαϊκό καλλιτέχνη, τον Θεόφιλο Χατζημιχαήλ. Παράλληλα εκείνη την εποχή έκανε τη δική του κίνηση κι ο Γιώργος Σεφέρης κι έφερε στο φως μετά τον Βλαχογιάννη, τον Μακρυγιάννη, λαϊκό συγγραφέα πεζογράφο. Από κει κι ύστερα μπαίνει κι η Ελλάδα στο δρόμο της ιστορικής συνείδησης και στο χρέος να φέρει στην επιφάνεια τον εθνικό πλούτο της

ελληνικής εικαστικής παράδοσης, επώνυμης κι ανώνυμης.

Στην Ελλάδα εκείνη τη σπιγμή δέσποζαν τρία βασικά προβλήματα. Το πρόβλημα της καθαρεύουσας ή της δημοτικής γλώσσας πουύχε πάρει διάσταση κοινωνικού κινήματος. Η δεύτερη ανάγκη να μπει η Ελλάδα στο δρόμο της εθνικής αυτονόμησης με προσανατολισμό την ευρωπαϊκή καπιταλιστική ανάπτυξη και το ακόμα μεγαλύτερο αίτημα της προλεταριακής κοινωνικής επανάστασης.

Σ' αυτό το χρέος έμπαιναν αναγκαστικά και οι δυο κοινωνικές μερίδες, η αστική, προοδευτική διανόηση που προσπαθούσε να κρατήσει το ανθρώπινο πρόσωπο του καπιταλισμού και ο αριστερός επαναστατικός στοχασμός απ' την άλλη που ενδιαφέρονταν τότε για την ανατροπή και μετατροπή του αστικού κοινωνικού συστήματος σε σοσιαλιστικό.

Την πρωτοβουλία πάντως σ' εκείνο το ιστορικό επίπεδο εξέλιξης της ελληνικής κοινωνίας στις τέχνες την είχε η αστική προοδευτική διανόηση, της οποίας επικεφαλής ήταν ο Τεριάντ και τον ακολουθούσαν οι επιτελείς της παρέας Γιώργος Σεφέρης, Δ. Πικιώνης, Φ. Κόντογλου, Γ. Κατούμπαλης, Οδυσσέας Ελύτης, Χατζηκυριάκος Γκίκας, Νίκος Πεντζίκης, Αγγελική Χατζημιχάλη και οι μικρότεροι της παρέας Γιάννης Τσαρούχης και Γιάννης Μόραλης. Την πλευρά της αριστερής διανόησης την έκφραζε και την συνέθετε περισσότερο η συλλογική συνείδηση των καινούργιων κοινωνικών ιδεών της σοσιαλιστικής επανάστασης. Ενδεικτικά μόνο μπορεί ν' αναφέρει κανείς μερικές αξιόλογες περιπτώσεις αυτής της παρέας, που δεν ήταν μάλιστα ενταγμένες οργανωτικά στο κόμμα και δεν περίμεναν την ανάσταση του Χριστού απ' τη μεγάλη ξανθή φυλή της Ανατολής και τη σοσιαλιστική επανάσταση μόνο απ' τον Λένιν.

Οι περισσότεροι έλληνες αριστεροί στοχαστές και καλλιτέχνες δρούσαν προσανατολισμένοι προς τις πρωτοποριακές ιδέες του σοσιαλισμού, αλλά απ' τις θέσεις της αυτονομίας, της ατομικής πρωτοβουλίας και της αυτοδιαχείρισης αυτών των νέων κοινωνικών ιδεών. Επικεφαλής αυτής της παρέας ήταν ο Κριστιάν Ζερβός κι αυτός έδινε το ρυθμό και παλμό στη ζεστή ανάσα της πρωτοποριακής σκέψης και της τέχνης του 20ού

αιώνα. Στο δρόμο του Κριστιάν Ζερβός δρούσε στην Ελλάδα ο αρχιτέκτονας Πάνος Τζέλεπης, ο Στρατής Δούκας, ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος, ο Ορέστης Κανέλλης, ο Άγγελος Προκοπίου τότε, γιατί αργότερα ως γνωστόν ἔγινε φιλοδικτάτορας οπαδός του Γεωργίου Παπαδόπουλου, ο Νίκος Εγγονόπουλος, Κίτσος Μακρής, Νίκος Κάλας, Νίκος Σκαλκώτας, Γιάννης Ρίτσος, Νίκηφόρος Βρεττάκος ακόμα κι ο Ανδρέας Εμπειρίκος, ο χαρισματικός των ελλήνων ποιητών.

Πολλοί απ' αυτούς τους καλλιτέχνες και στοχαστές έχασαν τον αρχικό τους ενθουσιασμό για τις σοσιαλιστικές ιδέες από την κατάληξη της εργατικής επανάστασης στη Ρωσία στον σταλινικό γραφειοκρατισμό και την τραγική εκτροπή της από τη σοσιαλιστική νομιμότητα κι ανθρωπισμό.

Με τα μηνύματα του μεγάλου συγγραφικού του έργου ο Κριστιάν Ζερβός προσπάθησε να βοηθήσει τους τρεις πρωτοποριακούς άξονες της ευρωπαϊκής τέχνης και του στοχασμού. Πρώτος αποδέχτηκε τον κυβισμό και τον εξπρεσιονισμό του Παρισιού, τη ρώσικη αβανγκάρντ, το ισχυρότερο καλλιτεχνικό κίνημα ίσως της Ευρώπης από το 1910 ως το 1920 και τρίτο τη Σχολή του Μπάουχάουζ της Γερμανίας που 'βαλε να παράγει βιομηχανικά αντικείμενα τέχνης και χρήσης εξυπηρετώντας τη βιομηχανική κοινωνία του σοσιαλισμού. Γι' αυτό άλλωστε μπήκε αυτή η Σχολή, στο στόχαστρο του χιτλερικού φασισμού και υπέστησαν δραματικούς διώγμούς οι κορυφαίοι καλλιτέχνες και οι σχεδιαστές αυτού του μεγάλου ευρωπαϊκού κέντρου παραγωγής τέχνης. Παρόμοιους διώγμούς, δυστυχώς, υπέστησαν και οι ρώσοι καλλιτέχνες και στοχαστές της αβαν γκάρντ από τον Στάλιν, φοβούμενος αυτός ο θρησκόληπτος τύραννος του αγροτικού μαρξισμού, μήπως και μιανθεί η μονοφωνική γραφή της προλεταριακής επανάστασης, ο γνωστός σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Βέβαια μέσα σ' αυτή την ιδεολογικοπολιτική οξύτητα και ρήξη απαγόρευσε το επίσημο ελληνικό κράτος νάρθει στην Ελλάδα κι ο Κριστιάν Ζερβός.

Αλλά η υπόθεση τελικά της λαϊκής εικαστικής δημιουργίας δεν προέκυψε ως δια μαγείας και δεν προβλήθηκε όλη αυτή η προσπάθεια σ' εκείνο το χρόνο, από τις ορέξεις κάποιων ιερών μονάδων, αρμοδίων της τέχνης και του στοχασμού. Ήταν κοινωνικό φαινόμενο κι ανάγκη ταυτισμένη με τη δυναμική της βιομηχανικής επανάστασης, που την έκφραζε η καπιταλιστική ανάπτυξη κι η σοσιαλιστική επανάσταση του προηγμένου ευρωπαϊκού χώρου.

Ο κυβισμός κι ο εξπρεσιονισμός ήταν γνήσια ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κινήματα του καιρού τους κι επιδίωξαν φανερά την ανατροπή των συντηρητικών συστημάτων σπουδών στις ανώτερες εικαστικές σχολές και των όρων της έκφρασης. Όλες οι περιοχές της κοινωνίας τότε ήταν πυρωμένες κι αποφασισμένες να κάνουν τις απευθείας ακραίες ρήξεις τους με το έγκλειστο κι κρυσταλλωμένο παρελθόν, όπως το απαιτούσε ο 20ός αιώνας.

Η γενιά του '30 λοιπόν ήταν και γενιά της Ευρώπης κι έβγαινε μέσα απ' το κοινωνικό κλίμα που την προσανατόλιζε στην ανάγκη της καπιταλιστικής ανάπτυξης, έχοντας την πείρα στο μυαλό της του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, τον επικό μύθο της Οκτωβριανής Επανάστασης και την εθνική τραγωδία της Μικρασιατικής καταστροφής του 1922.

Απ' αυτό το δρόμο έμπαιναν ταχύτατα στην Ελλάδα και οι ευρωπαϊκές επαναστατικές σοσιαλιστικές ιδέες του Σκληρού, του Χατζόπουλου κ.ά. και το γλωσσικό κοινωνικό κίνημα δρούσε πέρα απ' τα σπενά όρια της καθαρεύουσας ή της δημοτικής, ποια απ' τις δυό θα διδάσκεται τελικά στα Ανώτερα κρατικά ιδρύματα εκπαίδευσης κι επικοινωνίας.

Αυτό το κίνημα πήρε μέσα του και τις καινούργιες επαναστατικές ιδέες του σοσιαλισμού και της εθνικής αυτονόμησης. Παράλληλα περπατούσε στο δρόμο αυτό και η ανάγκη της ελληνικής ολοκλήρωσης του αστικού μετασχηματισμού και της καπιταλιστικής κοινωνικής εξέλιξης. 'Αρα είχε μαλλί να ξάνει η γενιά του '30 κι απ' τις δυο μεριές, του αριστερού επαναστατικού στοχασμού και της προοδευτικής αστικής διανόησης. Επίσης ο χώρος των εικαστικών τεχνών έπρεπε ν' απαλλαγεί πάση θυσία από την εισαγόμενη νεκρή νεοκλασσική Σχολή του Μονάχου και απ' όλο το πλέγμα του εικαστικού κι γλωσσικού λογιώτατου μεριού και αστικο-μεγαλοιδεατισμού.

Πρώτοι έβαλαν τον λίθο του αναθέματος κατά της Σχολής του Μονάχου οι Νίκος Λύτρας, γιος του Νικηφόρου, Κ. Μαλέας, Μ. Οικονόμου, Κ. Παρθένης, Δ. Γαλάνης, Γ. Στέρης, Ε. Μπερτσά, Γ. Σπαχής, Γ. Βαλταδώρος, Σ. Παπαλουκάς κι από διαφορετική πλευρά ο Γ. Μπουζιάνης, οι δημοτικιστές Μ. Τριανταφυλλίδης, Ι. Συκουτρής, Δ. Γληνός, Γ. Δελμούζος, Κ. Βάρναλης, Κ. Καρυωτάκης και Α. Σικελιανός.

Αυτοί όλοι προηγήθηκαν και προετοίμασαν τη γενιά του '30 κι έγινε αυτή η πολυυσλλεκτική δεξαμενή ετερόκλητων δημιουργικών στοιχείων της τέχνης και του στοχασμού.

Αναμφισβήτητα στη Κεντρική Ευρώπη οι ιδέες της γενιάς του '30 είχαν προηγθεί κατά 20 χρόνια. Το Παρίσι, το Βερολίνο, η Στούγγαρδη, η Μόσχα και το Λένινγκραντ ήταν τα πιο πρωτοποριακά κέντρα καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αυτά τα κέντρα κινήθηκαν προς δυο διευθύνσεις για την ανανέωση και αναζήτηση της καλλιτεχνικής έκφρασης. Η μια κίνηση έσπρεψε τα βλέμματά της προς τα πίσω στο αρχέγονο εικαστικό κοινωνικό αίσθημα και η δεύτερη κίνηση κατευθύνθηκε προς τα μπρος, προς την επιστήμη και την τεχνολογία, αρχίζοντας από τις υποδείξεις του Σεζάν που πρότεινε έμμεσα τον κυβισμό και τον Μούνκ που άρχισε πρώτος τον εξπρεσιονισμό. Πιο τολμηρά παραπέρα ο Πικάσος συνέλαβε τον αρχέγονο κόσμο της τέχνης της Αφρικής κι έτσι γεννήθηκε η συνειδητή πλέον προσπάθεια του κυβισμού στην αναπτυξόμενη καπιταλιστικά κι επαναστατημένη σοσιαλιστικά Ευρώπη.

Κάτω απ' αυτή την πίεση των καλλιτεχνικών και κοινωνικών ιδεών συντάχθηκε και η Ελλάδα δικαιολογημένα γύρω από τη γενιά του '30 κι άρχισε τις ευρωπαϊκές προσεγγίσεις της για την καινούργια υπέρβαση και πρωτοπορία των μορφοπλαστικών αναζητήσεων.

Νομίζω πως ακόμα δεν έχει βαθύτερα εκτιμηθεί η προσφορά της γενιάς αυτής και πρέπει νάναι κι αυτό από δω και πέρα πρόβλημα αποκάλυψης κι εκτίμησης της προσφοράς της, το ίδιο όπως της λαϊκής και της έντεχνης δημιουργίας εκείνα τα χρόνια.

Γιατί η γενιά του '30, αριστερού και αστικού στοχασμού, προοδευτικότητας ή πρωτοπορίας, επανάστασης ή μέσης φωνής, ήταν μια δεξαμενή που η ιστορία πρόσταξε να συγκεντρώσει αγώνες κι οράματα εθνικής και ταξικής ουτότητας: Τεσσάρων πηγών νερά έπεφταν μέσα σ' αυτή τη πολυσουλεκτική εθνική δεξαμενή. Το μεγάλο ιστορικό παρελθόν της ελληνικής έντεχνης δημιουργίας, ο μεταβυζαντινός λαϊκός πολιτισμός, οι εθνικοκοινωνικές ιδέες της επανάστασης του 1821 και οι σύγχρονες σοσιαλιστικές επαναστατικές ιδέες του 20ού αιώνα.

Η πλευρά της αστικής προοδευτικής διανόησης προσπαθούσε να δώσει ενιαία εθνική και ταξική αστική συνείδηση, κάτι πούχε ζεχάσει η πάνω μεγαλοαστική κυρίαρχη τάξη, η οποία συνέχιζε να είναι εξαρτημένη από τα ξένα μεγαλοαστικά ευρωπαϊκά κέντρα και δρούσε διχασμένη ταξικά και εθνικά στο εωτερικό της Ελλάδας.

Η λαϊκή εικαστική δημιουργία παρέδωσε στη γενιά του '30 ολοκληρωμένη την νεοελληνική αντιστασιακή κοινωνική εθνική και ταξική συνείδηση, γιατί ήταν τόσο σοφά και άμεσα μυημένη στην πραγματικότητα του μεταβυζαντινού λαϊκού πολιτισμού και τις ενοράσεις του '21. Η μακρά διαβίωση των ελλήνων στη σκλαβιά του τούρκικου μιλιταρισμού και στη κλειστή κοινωνία του φεουδαρχισμού, διαμόρφωσαν τον θαυμαστό μεταβυζαντινό λαϊκό πολιτισμό που όμοιός του, πιστεύω, δεν υπάρχει σ' όλη την Ευρώπη.

Μετά την εθνικοκοινωνική απελευθέρωση του 1821, επιθελικά εισαγόμενη στην Ελλάδα η νεοκλασική Σχολή του Μονάχου, προκαλεί σύγχυση κι αβεβαιότητα στο πώς να προχωρήσουν οι εικαστικές τέχνες στο μέλλον. Όταν τελικά η Ελλάδα απόκτησε έστω κι έτσι μια Σχολή Καλών Τεχνών αναγκαστικά από κει κι ύστερα οι λαϊκές τέχνες πέρασαν ιστορικά σε δεύτερη μοίρα κι έχασαν την πρωτοβουλία που είχαν 200 χρόνια πριν κι ως την επανάσταση του 1821.

Από το 1850 και μετά αλλάζουν οι δομικές διαδικασίες της ελληνικής κοινωνίας υπέρ του αστικού κοινωνικού μετασχηματισμού. Κι όσο ολοκληρώνονταν η αστικο-καπιταλιστική απελευθέρωση, τόσο απομακρύνονταν οι προηγούμενες κλειστές φεουδαρχικές σχέσεις και αντιλήφεις των αγροτικών κοινωνιών κι όλο και

περισσότερο υποχωρούσε το κοινωνικό υλικό που έθρεψε τις λαϊκές εικαστικές τέχνες εκείνη την μακρά ιστορική περίοδο.

Εξήντα χρόνια από το 1850 ως το 1910 κρατάει ο εωτερικός ανταγωνισμός επικράτησης, ανάμεσα στην έντεχνη και λαϊκή τέχνη. Οι έλληνες δυσπιστούσαν απέναντι στη Σχολή του Μονάχου. Ήταν μια εποχή καχυποφίας πως ίσως και οι κυβερνήσεις ήταν δοτές από ξένα κέντρα στην Ελλάδα, κάτι σαν τη Σχολή του Μονάχου κι όχι η φυσική συνέχεια των ιδεών και του περιεχομένου της εθνικής λαϊκής αστικής επανάστασης του 1821. Όσο το αστικό ταξικό κράτος ανδρωνόταν τόσο υποχωρούσε η λαϊκή πρωτοβουλία και οι λαϊκές εικαστικές τέχνες από τα οράματα εκείνης της επανάστασης.

Η επανάσταση στην εξουσία μετέβαλε το λαό σε αδρανές ιστορικό υλικό μουσείου, που έχασε τα ερείσματα της ευρύτερης συμμετοχής και πρόσβασής του στη δημιουργία και στην εξουσία που του υποσχέθηκε η επανάσταση. Αποβλήθηκε ο λαός σαν μέρος της συνείδησης της επανάστασης και τον μετέτρεψαν πάλι σε τριτοκλασάτο αδιάφορο κοινωνικό υλικό. Η πολιτική, η οικονομική και η κοινωνική μοίρα καθολικότερα της μετεπαναστατικής Ελλάδας παρουσιάζεται εύγλωττα στις ταλαιπωρίες του Κολοκοτρώνη, στις περιπέτειες του Μακρυγιάννη και σε κάποιες αγροτικές εξεγέρσεις που καταγράφεται σ' αυτές η δυσμενής μετεπαναστατική θέση του λαού. Μέσα σ' αυτό το κλίμα απομάκρυνσης και αδικίας δεν συνάπτουνται ποτέ σχέσεις εμπιστοσύνης κράτους, λαούς και τάξεων.

Τελικά τη Σχολή του Μονάχου την αποδέχτηκαν λίγοι μόνο έλληνες ζωγράφοι και γλύπτες. Ο κύριος όγκος της ελληνικής κοινωνίας και των καλλιτεχνών εμπιστεύτηκαν περισσότερο την λαϊκότερη ζωγραφική, που γνωρίζουμε στη δουλειά του Ιατρίδη και Χρηστίδη. Κι αυτό το είδος τέχνης και εικόνας κυριάρχησε στη διακόρμηση των εξώφυλλων των λαϊκίστικων εντύπων, στην τέχνη της λιθογραφίας όπως μας τη δείχνει στους δυό τόμους του κι ο I. Μελετόπουλος. Η αντιπαράθεση της λόγιας και λαϊκής τέχνης σ' εκείνα τα χρόνια κατέληγε στο συμβιβασμό του μισού μισού της έντεχνης και λαϊκής γραφής. Ένας λόγος ακόμα που υποχωρούσε σιγά σιγά από την ενεργό δράση τη λαϊκή τέχνη πήγαζε κι από τους κουφιοκεφαλάκηδες ευρωπαιολάτρες έλληνες, που την απομόνωσαν με τον χαϊ-λάϊφ μιμιτισμό τους.

Ήρθε το Παρίσι με τον τελώνη Ντουανιέ Ανρύ Ρουσώ και η γενιά του '30 με τον Θεόφιλο και τον Μακρυγιάννη κι έβαλαν τέλος σ' αυτή την απομόνωση της λαϊκής τέχνης. Μόνο που δεν θα μπορούσε κανείς να φανταστεί τότε ότι θα φτάναμε αργότερα στη χυδαιότερη των κατηγοριών και κατάληξη της λαϊκής εικαστικής τέχνης: Ο μεν υπαρκτός σοσιαλισμός να παράγει λαϊκή τέχνη από ανώτατες σχολές καλών τεχνών και οι δυτικοί τεχνέμποροι να πλασάρουν στην αγορά τάχα

γνήσιους λαϊκούς καλλιτέχνες με ψεύτικο διαβατήριο, τους κιτσάδρους, τους λαϊκίστικους και λαϊκόντεχνους σε εκαποντάδες.

Καταλαβαίνει τώρα ο αναγνώστης πως η αναφορά μας στη γενιά του '30 αποκαλύπτει το πιστεύω μου ότι η ιστορία της επιφύλαξε προνομιακή θέση.

Η δική μας ιστορική πρόκληση είναι που αλλάζουμε αιώνα και πως σ' αυτό το επίπεδο κοινωνικής εξέλιξης δεσπόζει η πληροφορική και η ηλεκτρονική τεχνολογική κοινωνική επανάσταση. Άλλα πριν απ' αυτό χρειάζεται να διευκρινιστεί και σε τι φάνηκε ανεπαρκής η γενιά του '30 απένατι στην ιστορία. Πρώτα πρώτα η μεριά της αστικής προοδευτικής διανόσης με κορυφαίο τον Τεριάντ πρόβαλε σόλο τον Θεόφιλο σαν ζωγράφο και ο Σεφέρης τον Μακρυγιάννη σαν πεζογράφο λαϊκό συγγραφέα. Επίσης ο Τεριάντ απόσπασε τον Θεόφιλο, λαϊκό ζωγράφο τοιχογράφο της επίπεδης βυζαντινής προοπτικής και τον έβαλε απαράδεκτα στην παραγωγή έργων ζωγραφικής του τελάρου. Το τρίτο λάθος της παρέας του Τεριάντ είναι που αντιπαρέθεσε φανατικά τον εαυτό της κλειστά, ταξικά κατά του αριστερού επαναστατικού στοχασμού, ενώ δεν έδειξε τον ίδιο φανατισμό και έπαρση κατά της δικτατορίας του Μεταξά κι ότι μεταπολεμικά μόνο εκείνη επάνδρωσε αμιγώς τα κρατικά ιδρύματα τέχνης και εντάχθηκε οργανικά στο πανεπιστημιακό κατεστημένο και πως κάλυψε παραστρατήματα σε φίλους της, όπως του Φ. Κόντογλου που πάσχισε να πείσει τους Έλληνες να επιστρέψουν στις ρίζες ή στον λεγόμενο χαμένο και ξανακερδισμένο παράδεισο των αγροτικών κοινωνιών, φοβούμενος τ' ανοίγματα προς τον προηγμένο καπιταλισμό και τον επαναστατικό σοσιαλισμό.

Ασφαλώς και την πλευρά του αριστερού επαναστατικού στοχασμού της γενιάς του '30, τη βαραίνουν άλλου τύπου ανεπάρκειες και αδικαιολόγητες φοβίες πως αν βοηθούσε τάχα εκείνη τη σπιγμή τη λαϊκή εικαστική δημιουργία, θα καθυστερούσε αναπόφευκτα η προλεταριακή κοινωνική επανάσταση. Δεύτερη ενοχή αυτής της πλευράς είναι που δεν διαχώρισε τη γνήσια σοσιαλιστική επανάσταση από την ανημπόρια του ελληνικού μικροαστικού ψυχισμού κι έτσι διχάστηκε ανάμεσα στον μικροαστικό ψυχισμό και στην επαναστατική ιδεολογία του σοσιαλισμού για να καταλήξει κι αυτή η κομματικοποιημένη ιδεολογία στη διασπασμένη ταξική κοινωνική συνείδηση και ποτέ να μην αρθρώσει δικό της ολόκληρο επαναστατικό σοσιαλιστικό λόγο στην Ελλάδα. Σε κάποια σπιγμή η κομμουνιστική αριστερά έδειξε εντελώς τα χαρτιά του μικροαστικού σεμινότυφου ψυχισμού της, αντιδρώντας δογματικά και στο θέμα της λαϊκής Ελληνικής μουσικής του Γιώργου Λαύκα, του Μάρκου Βαμβακάρη και Βασίλη Τσιπάνη. Επιτέθηκε με αριστερίστικους αφορισμούς και αδιέξοδες αντιδράσεις τύπου B. Λαγκαδικού.

Σήμερα ακόμα πιο τραγικά η αριστερά δεν έχει δικές της θέσεις και προτάσεις για τη λαϊκή

ανώνυμη ή επώνυμη εικαστική δημιουργία. Το πολύ μπορεί να είναι σύμφωνη με την απόλυτη μουσειοποίηση αυτής της τέχνης, ίδια όπως την αντιμετωπίζει ο υπαρκτός σοσιαλισμός. Αυτό ξαφνικά αλλάζει τους όρους και τους ρόλους των δυό κοινωνικών μερίδων της γενιάς του '30. Η μεν αστική προοδευτική διανόση να συνεχίζει να ενδιαφέρεται για τις ελληνικές λαϊκές εικαστικές τέχνες, ο δε αριστερός στοχασμός νάχει ξεχάσει για πάντα αυτό τον χώρο.

Η νέα αντιστασιακή κοινωνική συνείδηση πέρασε με το μέρος των καινούργιων δεδομένων της ιστορίας, εννοώ την κυριαρχία της τεχνολογικής κοινωνικής επανάστασης και της πληροφορικής, που ευνοεί τις θέσεις της μαχόμενης ατομικής πρωτοβουλίας της κριτικής κοινωνικής παρέμβασης ενάντια στον τεχνολογικό ολοκληρωτισμό, αρνητική πλευρά της τεχνολογικής επανάστασης και τάσσεται υπέρ του τεχνολογικού πολιτισμού, της θετικής μεριάς αυτής της επανάστασης.

Η αυτονόμηση, η αυτοδιαχείριση και ατομική πρωτοβουλία βρίσκονται σε αντίθεση με την χρηματολατρική κοινωνία, την κοινωνία του θέαματος και της απαίδευσίας.

Οι λέξεις αυτονόμηση, αυτοδιαχείριση και ατομική πρωτοβουλία είναι έννοιες και ιδέες που προβάλλουν την καινούργια διαύγαση του αυτονομημένου ανθρώπου, ενάντια στην εξουσία της καπιταλιστικής και της σοσιαλιστικής βαρβαρότητας.

Αν όμως επιμείνω λίγο παραπάνω κάνοντας κριτική ενάντια στα δυο κοινωνικά συστήματα, ίσως προκαλέσω αθέλητα την πλαστή εντύπωση ότι θέλω να υπάρχω από την κριτική ενάντια στους άλλους, ενώ η καινούργια πολιτική βούληση, η κοινωνική ιδεολογία, οι αισθητικές αντιλήψεις και η νέα ποιότητα ζωής βρίσκουν τη λύση τους πέρα απ' αυτά τα δυο υπαρκτά κοινωνικά συστήματα σοσιαλισμού και καπιταλισμού. Γι' αυτό ο σύγχρονος στοχασμός είναι απομακρυσμένος απ' αυτές τις δυό ξεπερασμένες πια θέσεις της γενιάς του '30.

Ο επαναστατικός ρόλος και των δυο τάξεων, αστικής και εργατικής, πέρασε σαν πολύτιμο υλικό στην ιστορία, στα μουσεία κι έτσι δεν μπορεί να περιμένει κανείς ν' ανέβει η γαρίδα στο καμπαναριό για να κελαηδήσει...

Μια πρώτη ανάγνωση του σημερινού κόσμου και μια πρώτη ανάλυση επιβάλλει ένα καινούργιο τρόπο ν' αφηγηθεί ο συγγραφέας τεχνοκριτικός τη νέα κοινωνική μοίρα του ανθρώπου έχω απ' τα πλαίσια της ορθολογιτικής δυτικής σκέψης και τη λογική του σοσιαλιστικού κομφορμισμού. Ευτυχώς που η μακραίωνη ελληνική σκέψη έθετε και παρακολουθούσε τα προβλήματα της κοινωνίας στις ανοιχτές διαδικασίες τους χωρίς ποτέ να δίνει τελεσίδικες απαντήσεις σ' αυτά. Καλό θα είναι και οι νεώτεροι έλληνες να ξεκινούν μ' αυτή τη συγγραφική παιδεία.

Γίνεται φανερό από τα κείμενα του βιβλιοκαταλόγου ότι πολλοί έλληνες συγγραφείς του κριτικού στοχασμού πριν τον Θεόφιλο δεν γνώριζαν ούτε λίγο καλά το είδος της λαϊκής εκφραστικής δημιουργίας. Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου για παράδειγμα, που έδρασε στον εικαστικό χώρο σαν ο γενικός απαξαπαντάρχης γράφουντας για τον Σπύρο Παλιούρα, δείχνει πως έχει βαθύτερη άγνοια και είναι ελλιπείς οι γνώσεις του στο να μπορεί να ξεχωρίζει τους λαϊκούς, τους ναΐφ και τους πριμιτίφ εικαστικούς καλλιτέχνες από το ίδιωμα της γραφής.

Όλοι οι ιστορικοί τέχνης και οι τεχνοκριτικοί πριν την ανακάλυψη του Θεόφιλου, λαϊκούς έλεγαν τους αυτοδίδακτους και πόσο λαϊκό ήταν το θέμα στις εικαστικές συνθέσεις τους. Με την ανακάλυψη του Θεόφιλου άλλαξαν οι όροι της ανάγνωσης, της ανάλυσης, της θεωρίας όπως και οι προσδιορισμοί λαϊκός, ναΐφ και πριμιτίφ.

Η Κεντρική Ευρώπη άρχισε πρώτη με τον Βίλχελμ Ούντε, ο οποίος έγραψε μια μονογραφία για τον Ανρύ Ρουσσώ κι έκανε σ' αυτόν μια πρώτη έκθεση με 45 έργα του. Το 1928 ο ελληνογάλλος τεχνοκριτικός Κριστιάν Ζερβός έβαλε πρώτος κι αυτός σε τάξη τον θεωρητικό και κριτικό λόγο κι απόβαλε τους εμπειρισμούς από το χώρο της λαϊκής ναΐφ και πριμιτίφ τέχνης, προτείνοντας επιστημονικές κι αισθητικές μεθόδους ανάλυσης του προβλήματος ευτελώς καινούργιες και σύνθετες.

Από κει κι ύστερα σ' όλο τον κόσμο κάθε χώρα έφαγε να βρει τον δικό της Ρουσσώ. Στην Ελλάδα βρέθηκε για το σκοπό αυτό ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ από τον Τεριάντ, υποδείχνοντάς τουν ο Γ. Γουρανόπουλος, ο Κίτσος Μακρής κι ο Ορέστης Κανέλλης.

Δυστυχώς, το ξανάπαμε, πως κυριάρχησε ως σούπερ σταρ ο Θεόφιλος κι έφραξε μ' αυτόν τον τρόπο σε άλλους λαϊκούς καλλιτέχνες του δρόμου νάρθουν στο φως της δημοσιότητας και σε συνέχεια δόθηκε η εντύπωση πως επώνυμη και ανώνυμη εικαστική λαϊκή δημιουργία ήταν όλα μαζί ο Θεόφιλος και στην πεζογραφία ο Μακρυγιάννης.

Το 1952 περίπου σπάει αυτό το φράγμα κι έρχεται στο φως ο Σταμάτης Λαζάρου. Το 1966 ο Χρήστος Καγκαράς και το 1970 ο Αλκιβιάδης Σκουλάς. Αργότερα ήρθε ο πριμιτίφ λαϊκός ζωγράφος Γιώργος Ρήγας το ίδιο κι ο Θεοδόσης Σταματέλος, όπως κι ο ναΐφ λαϊκός Ανδρέας Κάτσας.

Επίσης ένοχη ήταν η γενιά του '30 που απέφυγε συστηματικά να πει την αλήθεια ότι 200 χρόνια τουλάχιστον από το 1650 ως το 1850, την πρωτοβουλία την είχαν οι λαϊκές τέχνες στη σκλαβωμένη Ελλάδα. Και είναι τόσο φανερή αυτή η αλήθεια κι αυτό το γεγονός, γιατί σ' αυτό το χρονικό διάσπημα δεν μπορούσε να λειτουργήσει καμιά λόγια εθνική σχολή ελεύθερα στον ελληνισμό που διαβίωνε κάτω από τον τούρκικο μιλιταρισμό και το θεόκλειστο φεουδαρχικό κοινωνικό σύστημα.

Παραμένει επίσης απαράδεκτη πρόκληση ν' αγνοεί

κανείς εποιθελικά τα δεκάδες σημαντικά εργαστήρια και κέντρα παραγωγής αντικειμένων τέχνης και χρήσης, όπως της υφαντικής, της αργυροχοτας, της μεταλλουργίας, της κεραμικής, της χαρακτικής, της χρυσοχοτας, της χρυσοκεντητικής, τους λαϊκούς μαστόρους της πέτρας που έφτιαζαν τα θυριλικά γεφύρια της Ελλάδας και τις περίφημες βρύσες των ελληνικών χωριών τους διακοσμητές αγιογράφους, ζωγράφους εκκλησιών, τους σκαλιστές του ξύλου και της πέτρας που έφτιαζαν την απαράμιλλη τέχνη των τέμπλων της εκκλησίας και τα θαυμάσια βημόθυρα.

Γι' αυτό θα πρέπει κάποτε οι 'Ελληνες ν' απαλλαγούμε από το εθνικό κόμπλεξ ότι η Ελλάδα είναι μικρή χώρα, η οποία ανήκει στον βαλκανικό χώρο απομονωμένη και ξεκομμένη από την Ευρώπη. Η γεωγραφική έκταση της Ελλάδας διαφέρει σημαντικά, είναι φανερό, και από τα οικονομικά μεγέθη της Ευρώπης, καθώς και τα μεγέθη της έντεχνης δημιουργίας τα τελεταία 500 χρόνια. Η προσφορά της όμως στον λαϊκό πολιτισμό, όχι μόνο στα Βαλκάνια, αλλά και σ' ολόκληρη την ευρωπαϊκή ήπειρο υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική και μεγάλη. Η λαϊκή εικαστική καλλιτεχνική παραγωγή της είναι ίση με όλων των άλλων ευρωπαϊκών χωρών. Στο χώρο δε των Βαλκανίων η Ελλάδα είχε πάντα την πρωτοβουλία κι ήταν φίλτρο και σταυροδρόμι ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση. Κάθε εικαστικό εισαγόμενο προϊόν το επεξεργαζόταν και το επέστρεφε πίσω απελευθερωμένο αισθητικά, μορφοπλαστικά κι ενοραματικά περασμένο από το φίλτρο του ελληνικού ψυχισμού με τη γνωστή ποιητική ελευθερία.

Δεν μιλάω εδώ για κάποιο είδος «ελληνικότητας» και για κάποιο είδος ιδιοκτησιακής αντίληψης που αν δεν παινέψει κανείς το σπίτι του θα πέσει να τον πλακώσει... Αντιδρώ ευθέως στις επιχειρούμενες παραμορφώσεις και παραχαράξεις της πολιτισμικής κληρονομιάς που κάποια άλλα έθυν θέλουν επιμελώς να προκαλέσουν.

Αν τώρα αφήσουμε πίσω αυτές τις αντιπαραθέσεις κι αντιθέσεις που συμβαίνουν έτσι ή αλλιώς ανάμεσα στα έθνη, τότε είναι ώρα να ερευνήσουμε κάποιες άλλες περιοχές άγνωστες. Μια σύντομη διερεύνηση στους προσδιορισμούς των ευνοιών και των όρων λαϊκός, ναΐφ ή πριμιτίφ είναι επιπρεπή και αναγκαία, νομίζω, και θάναι αυτό μια πρώτη προσπάθεια προσέγγισης από την πλευρά του κριτικού συγγραφικού στοχασμού.

Περισσότερο είναι διαδεδομένος διεθνώς, διαπιστώνουμε, ο όρος ναΐφ και πριμιτίφ. Ο όρος λαϊκός συνεχίζει να ισχύει περισσότερο στους 'Ελληνες που ήταν και δικός τους άλλωστε ευνοιολογικός προσδιορισμός. Οι Ευρωπαίοι επικοινωνούν καλύτερα με τον ναΐφ λαϊκό εικαστικό καλλιτέχνη και κατανοούν τον όρο και την έννοια στη βάση ότι ο ναΐφ λαϊκός είναι του πηγαίου, του άδολου και αφελούς εικαστικού αισθήματος. Αυτό το αισθήμα και κοινωνικό μύθο μορφωποίει στην τέχνη ο ναΐφ καλλιτέχνης.

Το δεύτερο είδος, ο πριμιτίφ λαϊκός εικαστικός καλλιτέχνης προσδιορίζεται από το ότι ζωγραφίζει όσο μπορεί. Συμπεριφέρεται δηλαδή σαν κυκλώπειο αρχέγονο παιδί. Και για να γίνουμε πιο σαφείς, ο πρωτόγονος νους μέτραγε ως το 1, 2, 3 και μετά τα μπέρδευε κι έλεγε πολλά. Ως εκεί φτάνει πάντα η εικαστική νοημοσύνη του.

Ο τρίτος όρος - ο ελληνικός θα λέγαμε - δρα ως κορυφαίος ανάμεσα στους δύο άλλους, γιατί στον όρο «λαϊκός» συμπεριλαμβάνονται κι οι άλλοι δύο τύπο γραφή του ναΐφ και πριμιτίφ λαϊκού. Αλλά η πιο συγκεκριμένη αιτία που προσδιορίζει την έννοια «λαϊκός» είναι που αυτή διαμορφώθηκε ιστορικά από άλλες αιτίες και σ' άλλες κοινωνικές συνθήκες. Διαμορφώθηκε από τη βίαιη διακοπή του λόγου βυζαντινού εικαστικού λόγου που ο Τούρκος εισβολέας διέκοψε κι έτσι ο έντεχνος λόγος παραχώρησε τη θέση του αναγκαστικά στις λαϊκές τέχνες.

Οι δυο σχολές, Μακεδονική και Κρητική, που συνέχισαν τη δράση τους για λίγο μεταβυζαντινά πήραν δυο δρόμους διαφορετικούς η καθεμιά στην ιστορία. Το ένα μέρος προσανατολίστηκε προς το οικονομικό και τεχνολογικό αστικό άνοιγμα ή άλμα της Δυτικής Ευρώπης κι εκεί εκφυλίστηκε κι εξανεμίστηκε το συγκεκριμένο είδος γραφής της βυζαντινής τέχνης, γιατί ενσωματώθηκε στις καινούργιες ευρωπαϊκές μορφές τέχνης και αντιλήφθεις μετά την έναρξη της Αναγέννησης. Κι αν πούμε ποια ήταν η καλύτερη κατάληξη αυτού του μέρους της βυζαντινής τέχνης θα λέγαμε πως ήταν εκείνη μόνο που αποτελείσθηκε εμπνευσμένη ο Θεοτοκόπουλος στην τέχνη της Δύσης.

Το μεγαλύτερο μέρος της λόγιας βυζαντινής τέχνης πέρασε αναμφίβολα καθώς ήταν φυσικό, στην πρωτοβουλία των λαϊκών εικαστικών τεχνών κι από αυτόν τον δρόμο προχώρησε ως τα χρόνια της εθνικοκοινωνικής απελευθέρωσης του 1821.

Ο λαϊκός εικαστικός καλλιτέχνης συμβαίνει να ξέρει κάπι παραπάνω από τον ναΐφ και πριμιτίφ. 'Όμως το ερώτημα παραμένει πάλι το ίδιο: *Μα σε τι τέλος πάντων διαφέρει ο ναΐφ κι ο πριμιτίφ από τον λαϊκό; Διαφέρει στο ότι αυτός ξέρει, ας πούμε, την ανατομία του ανθρώπινου σώματος, αλλά συνειδητά αποφεύγει αυτή τη γνώση και κάποτε μεγεθύνει ή σημικρύνει τα εικαστικά του είδωλα, προκειμένου αυτά να λειτουργήσουν στις εσωτερικές ανάγκες και αισθητικές ιασορροπίες της δικής του προτεινόμενης γραφής. 'Αρα η ικανότητά του να ξέρει κάπι παραπάνω και χωρίς υποχρεωτικά να δρα στις προδιαγραφές του έντεχνου εικαστικού λόγου, του επιπρέπει να επιλέγει απ' όλο τον κύκλο του άδολου, του αυθόρμητου, του αφελούς, του πηγαίου εικαστικού αισθήματος και του έντεχνου τα πράγματα που αυτός θέλει και συνάμα απ' αυτή του την συμπεριφορά να διαφοροποιείται από τους άλλους δυο τύπους γραφής ναΐφ και πριμιτίφ αλλά κι από την λόγια γραφή.*

Μπορεί και τα τρία είδη του συνολικού εικαστικού λαϊκού κύκλου να δουλεύουν στο αίσθημα του

φυσικού και του ευφυούς εικαστικού ενστίκτου.

'Όμως αυτοί οι καλλιτέχνες έχουν αποδείξει πως έχουν και την βαθύτερη εμπειρία και γνώση της ιστορίας του έθνους τους. Έχουν την παιδεία και την αφύπνιση του τραγικού κύκλου της περιπέτειας της φυλής τους και έχουν το θύος σε ποιητική αρμονία και δυναμική με την ιερή καθημερινότητα.

Κάποια άλλα χαρακτηριστικά των λαϊκών είναι που ξεκινούν το έργο τους και αξιοποιούν την έμπνευσή τους με την προσήλωση και τη μέθεξή τους στο θέμα κι ότι νιώθουν την ανάγκη να γεμίζουν το χώρο του καμβά τους, γιατί φοβούνται ίσως το κενό. Οι λαϊκοί καλλιτέχνες δεν εισάγουν κάποια συγκεκριμένα είδη εικουνογραφίας της γραμμικής ή της οπτικοκινητικής αφηρημένης τέχνης. Προσαρμόζονται ευκολότερα σ' ένα είδος έκφρασης πουύχει προκύψει από τη μακραίωνη διαδικασία διαμόρφωσης στην παράδοση κι ό,τι αλλάζει, αλλάζει από τη συμμετοχή τους σ' αυτήν με τον ατομικό εικαστικό ψυχισμό του καθενός. 'Ετσι ο τύπος του λαϊκού καλλιτέχνη δείχνει να διαμορφώνεται σ' ορισμένο ιστορικό στάδιο κι όχι από το αρχέγονο εικαστικό αίσθημα. Σ' εκείνο το στάδιο δεν χωρίζεται η τέχνη σε λαϊκή και σε έντεχνη. Με την έννοια διαχρονικότητα θα κινδυνεύαμε ν' αποδεχτούμε τον όρο της αιωνιότητας. Κάτι που δεν αλλάζει και μένει παντα σταθερό. Κάτι που φανερά κάνει την έρευνα και την επιστημονική παρατήρηση ως φαίνεται δογματική. Προτιμότερο είναι ν' αποφεύγουμε τέτοιους αφορισμούς που μας οδηγούν στον δρόμο των επιστημονιστικών κλισέ της ιστορίας, της αισθητικής και της κριτικής. Με τους λαϊκούς δεν μπορείς σήμερα να φάχνεις για τον χαμένο παράδεισο των αγροτοποιεμενικών κοινωνιών επιστρέφοντας τάχα στις ρίζες του έγκλειστου παρελθόντος. Έχουμε απομακρυνθεί αναμφίβολα και οριστικά από τη Θεογονία του Ηαίοδου και λειτουργούμε σαφώς στο ιστορικό επίπεδο εξέλιξης της τεχνολογικής κοινωνίας κι ας βρισκόμαστε σήμερα μπροστά στο κυρίαρχο φαινόμενο της δραματικής ρήξης της ιστορίας με τη φύση.

Η έρευνα και ο κριτικός στοχασμός από 'δω και πέρα προσπαθούν να ερμηνεύσουν του αντικειμενικά υπαρκτό κόσμο μέσα στον οποίο υποχρεωτικά κινείται και το καλλιτεχνικό κοινωνικό πρόβλημα της εποχής μας.

Εν ονόματι του φόβου μας απέναντι στην καινούργια πρόκληση της ιστορίας δεν μπορούμε ν' αγνοούμε την πραγματικότητα της επανάστασης της πληροφορικής και της ηλεκτρονικής τεχνολογίας. Βρισκόμαστε άλλωστε στην ώρα της σύντηξης. Βέβαια οι κοινωνίες κάποτε αγνοούν απ' το σύνδρομο της συντήρησής τους ότι υπάρχει κάθε φορά κι ένας νέος παράδεισος που δεν κερδίζεται με επιστροφές στο κρυσταλλωμένο παρελθόν, αλλά κερδίζεται με το δυναμικό προχώρημα προς τα μπρος.

Κάποια άτομα πάλι επιχειρούν να πάνε στη χαμένη «ιδανική πολιτεία» του παραδείσου από άλλο δρόμο. Γι' αυτό ονομάζουν τη λαϊκή τέχνη και

παιδική τέχνη. Εννοούν πως και το παιδί κάνει τέχνη ζωγραφίζοντας. Ενώ τέχνη κάνει ο άνθρωπος της ηλικίας πέραν των 16 του χρόνων, όταν εμφανίζεται η κρίση κι ελέγχει συνειδητά τις πράξεις του.

Ως τα 15 και 16 του χρόνια το παιδί παίζει ως τα ακρότατα όρια του εικαστικού αισθήματος ανυποψίαστο απ' την έννοια της τέχνης. Με το ευφυές ένοτικό του και το άδολο εικαστικό αίσθημά του το παιδί παίζει καλλιτεχνίζοντας. Μετά τα 16 τους τα παιδιά κατά το 99% σταματούν να ζωγραφίζουν και να καλλιτεχνίζουν γενικώς. Έτσι οι εξαιρέσεις μόνο αυτών των παιδιών που θα συνεχίσουν μετά τα 17 τους μπαίνουν στο χώρο της συνειδητής καλλιτεχνικής πράξης. Μέχρι τα 15 και 16 τους όλοι οι άνθρωποι ζωγραφίζουν δηλαδή παίζουν άδολα μέσω του ενστίκτου και της μαγείας της εικόνας του περιβάλλοντος κόσμου του.

Παρέξήγησαν μάλλον τον Πικάσο που είπε κάποτε ότι έμαθε να ζωγραφίζει σαν παιδί στα 50 του χρόνια. Είπε ο Πικάσο πως ζωγραφίζει σαν παιδί, δεν είπε ότι ζωγραφίζει παιδικά....

Καλό είναι ν' αποβληθεί και μια άλλη παρεξήγηση από τον εικαστικό χώρο, ότι οι λαϊκοί καλλιτέχνες ζωγραφίζουν υποχρεωτικά στην επίπεδη προοπτική των δυο διαστάσεων, επειδή έτσι ζωγράφιζαν οι βυζαντινοί τοιχογράφοι. Τότε τους λαϊκούς καλλιτέχνες της ολόγλυφης γλυπτικής τέχνης των τριών διαστάσεων και της αρχιτεκτονικής αλλά και της κεραμικής τέχνης κι εκείνους που παράγουν αντικείμενα τέχνης κι όλοι τους αναγκαστικά δουλεύουν στις τρεις διαστάσεις, σε ποιο είδος γραφής πρέπει να τους καταχωρίσουμε;

Η σημερινή προσπάθεια προσέγγισης και προσδιορισμού των ειδών τέχνης και γραφής των λαϊκών μοιάζει, αισθάνομαι, λίγο πολύ σαν την πρώτη προσπάθεια του Αριστοτέλη να δώσει τον ορισμό της τραγωδίας άρα και της τέχνης, ν' αποκαλύψει τις δυο σταθερές του μέτρου και του μύθου, να διακρίνει τους ρόλους της τραγωδίας και της κωμωδίας, και να προσδιορίσει τα όρια του έμμετρου και του πεζού λόγου.

Τα είδη της γραφής ήταν πάντα περισσότερα, όπως τα διέγνωσε στο βιβλίο του «περί ποιητικής» ο Αριστοτέλης. Έτσι και σήμερα ίδια είναι τα πράγματα, στον χώρο των εικαστικών τεχνών, αλλά κι εμείς καταχωρίζουμε και καταγράφουμε τα τρία βασικά είδη γραφής: γλυπτική, αρχιτεκτονική και ζωγραφική κι ακολουθεί ο κύκλος της χαρακτικής, λιθογραφίας, χαλκογραφίας, μεταξοτυίας, ο κύκλος της κεραμεικής κι ο κύκλος παραγωγής του αντικείμενου τέχνης από τα διάφορα εργαστήρια και κέντρα σαν το Τσανά Καλέ, την Κιουτάχεια, τα Ιωάννινα, τη Ρόδο, την Στεμνίτσα (Υψούς) με τα περίφημα ασημουργεία της, τα χρυσοχοεία της και τη μεταλλουργία που παρήγαγε χαλκώματα και καμπάνες για όλο τον κόσμο. Σημειώνουμε τα εργαστήρια της Μυτιλήνης, της Σίφνου, παραγωγής δυναμικής κεραμικής τέχνης, της Φλώρινας με τα χειροποίητα κεριά, τα εργαστήρια του Αγίου Όρους και των Μετεώρων που παρήγαγαν χαρακτικά ανάτυπα, την περιοχή του Τυρνάβου με

τα γυνωστά σταμπωτά υφάσματα, τα είδη της υφαντουργίας της Καππαδοκίας, τα σκαλιστά έπιπλα της Σκύρου, τα λευκά κεντήματα της Λευκάδας και της Κύπρου.

Τότε ο Αριστοτέλης κατέγραψε τα είδη του ποιητικού λόγου, ιαμβικού ή τροχαϊκού κ.ά. Σήμερα οι τεχνοκριτικοί και ιστορικοί τέχνης είναι υποχρεωμένοι να προσδιορίσουν και να καταγράψουν τα καλλιτεχνικά κινήματα και τα είδη γραφής του εικαστικού λόγου όπως του ρομαντισμού, του συμβολισμού, του νεοκλασικισμού, του εμπρεσιονισμού, εξπρεσιονισμού, κυβισμού, κονστρουκτιβισμού, σουπρεματισμού, φουτουρισμού, σουρεαλισμού, ντανταϊσμού, την οπτικοκινητική αφηρημένη γραφή, τη μινιμαλιστική και εννοιολογική τέχνη, την πόλη αρτ και την άρτε πόβερα, την τέχνη των κατασκευών, της περφόρμανς, του χάππενινγκ, την τέχνη του χώρου και περιβάλλοντος, την βιντεοδράση αρτ, την ανεικονική γραφή, τον υπερρεαλισμό και πολλούς άλλους ρεαλισμούς που σχηματίζουν κι αρθρώνουν την πλούσια παραγωγή και σύγχρονη μορφολογία των πλαστικών εικαστικών τεχνών.

Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια της πολυεπίπεδης έκφρασης και γλώσσας του εικαστικού λόγου παρακολουθούμε και το είδος της εικαστικής λαϊκής δημιουργίας της Ελλάδας. Παρακολουθούμε τη διαύγειά της, την πλαστικότητά της και την πολυφωνική παραστατικότητά της.

Λαϊκή τέχνη παρήγαγε ο άνθρωπος και πριν την άλωση της Κωνσταντινούπολης. Εμείς όμως με την έκθεση των 10 επώνυμων λαϊκών καλλιτεχνών στην Δημοτική Πινακοθήκη Αθήνας περιορίσαμε την επισκόπησή μας ως τα ιστορικά όρια των χρόνων της μεταβυζαντινής λαϊκής τέχνης. Πιστεύω ότι ο επισκέπτης της έκθεσης αυτής δεν θα χρειαστεί δραγουμάνιο να του μεταφέρει από τη γερμανική, την αγγλική και τη γαλλική τέχνη τα δύσκολα μηνύματά της. Θα αισθανθεί επισκεπτόμενος την έκθεση ότι ο κόσμος σαν ν' άρχισε από την ελληνική λαϊκή καλλιτεχνική δημιουργία και πως συνεχίζει μ' αυτήν. Κι ακόμα πως οι λίγοι μόνο εν ζωή εικαστικοί καλλιτέχνες που παίρνουν μέρος σ' αυτή την έκθεση είναι και οι τελευταίοι των ελλήνων γυνήσιων λαϊκών.

Οι τεχνέμποροι σκόπιμα ανεβάζουν σε εκατοντάδες του λαϊκούς, ενώ αυτοί είναι μόνο 10-15 το πολύ, πεθαμένοι και ζωντανοί.

Κι αν πρόκειται ν' αποκαλυφθεί κάποιος ξεχασμένος λαϊκός, αυτός θα 'ναι από το παρελθόν, αφού η λαϊκή τέχνη στις σύγχρονες κοινωνίες του καπιταλισμού και του σοσιαλισμού ενσωματώθηκε πλήρως στην έντεχνη.

Κι εμείς θα μπορούσαμε να παρουσιάσουμε στη σημερινή έκθεση τους 2 επώνυμους λαϊκούς λιθοζόους του Μήλου από τα Ζαγόρια και τον Κυριακούδη από την Χίο, που έφτιαχναν βρύσες καλλιτεχνικά μνημεία στα χωριά της ελληνικής επαρχίας.

Για να ικανοποιήσουν την αγορά οι τεχνέμποροι

δεν διστάζουν ν' ανακατέψουν τους αυτοδίδακτους, τους λαϊκοφανείς, τους εντεχνολαϊκούς, τους λαϊκότροπους και τους λαϊκίστικους με τους πραγματικά γνήσιους λαϊκούς.

Αναμφίβολα υπάρχει και μια άλλου τύπου απειλή, σοβαρή, την σημειώνουμε, εναυτίου της γνήσιας λαϊκής τέχνης και παραγωγής η οποία αυτή τη φορά προέρχεται από τους ίδιους τους αυθεντικούς λαϊκούς καλλιτέχνες. Γιατί μόνο το 20% της παραγωγής τους είναι ξεκάθαρα αυθεντική λαϊκή τέχνη. Το 80% είναι απορριπτέο. Οπωσδήποτε δεν προτείνουμε εδώ κάποιο είδος αστυνόμευσης να παρακολουθεί τη γνησιότητα κι ούτε με τους οποιουσδήποτε προσδιορισμούς των ειδών της γραφής θέλουμε να εγκλείσουμε σε κρυστάλλινα τείχη τις γραφές και όποια άλλη προσπάθεια μορφικής καλλιτεχνικής απελευθέρωσης. Άλλα και δεν θα πρέπει να μείνουμε με σταυρωμένα τα χέρια μπροστά σε κάθε μορφή λεηλασίας του πραγματικού λαϊκού έργου τέχνης.

Κάποιοι αντίδρούν κραυγαλέα στην ανάγκη προσδιορισμού και καταμερισμού των ειδών γραφής προβάλλοντας την αντίρρηση ότι δεν μπορούμε με κανένα τρόπο να προσεγγίσουμε τις λειτουργίες της τέχνης. Αυτή η αντίδραση απορρέει προφανώς από τον άκρατο μυστικισμό που δέρνει κάποιους ανθρώπους και ανθρωπάκια Δον Κιχώτες της δικής τους αλήθειας και μόνο.

Βέβαια δεν είναι εύκολη υπόθεση να δίνεις πιστοποιητικά ψυχρής επιστημονικής διάγνωσης και εκτίμησης στις πολύπλοκες λειτουργίες ενός έργου τέχνης. Είναι σαφές όμως απ' την άλλη μεριά ότι βρισκόμαστε στο εκρηκτικότερο σημείο εξέλιξης της σύγχρονης επικοινωνίας. Ο ερασιτεχνισμός κι εμπειρισμός στο ιστορικό επίπεδο της πληροφορικής που διανύουμε, έδωσε τη θέση του στην ηλεκτρονική τεχνολογική έρευνα για να προσεγγίσει τον κόσμο από νέα σημεία οράσεως και γνωσιοθεωρίας.

Κι αυτή η καινούργια δυναμική προβάλλει την ελπίδα ν' αξιοποιηθεί ο τεχνολογικός πολιτισμός ή αλλιώς ο μεταβιομηχανικός ουμανισμός ως τη διαλεκτική ένταση κι όχι να κλειστούμε στο μεγαλείο τάχα του επιχωματωμένου παρελθόντος παριστάνοντας τις Κασσάνδρες θρηνούσες γι' αυτό το επιχωματωμένο ιστορικό παρελθόν, αδιάθετο υλικό της κοινωνίας που δεν πρόλαβε να το καταναλώσει στην εποχή της.

'Αλλωστε πλεονάσματα θάχει πάντα η φύση, η κοινωνία και η τέχνη. Στην πρόκληση κάθε φορά της ιστορίας καλείται ν' απαντήσει θετικά ο άνθρωπος ως ουνείδηση της μαχόμενης κοινωνίας και ελευθερίας.

Κώστας Σταυρόπουλος

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Επίσημες ακαδημαστικές πηγές δεν χρησιμοποίησα σχεδόν καθόλου «Αχρείαστες», είπα, «νάναι, ακόμη και για το καλό μου!...»

Κάτι τέτοιο έχει πει πριν από μένα κι ο Θωμάς Γκόρπας (ποιητής). Χρησιμοποίησα θεωρίες κι αναλύσεις του ελεύθερου κριτικού στοχασμού, όχι του πανεπιστημιακού κατεστημένου, θέλω να πω.

Έτσι βρήκα τον Κριστιάν Ζερβός, τον Παναγιώτη Τζελέπη, τον Κώστα Μαλέα, τον Παπαδιαμάντη και τον Βίζη-

νό, τον Οδυσσέα Ελύτη, την Αγγλική Χατζημιχάλη, τον Δημήτρη Πικιώνη, τον Νίκο Καρβούνη, τον Δημήτρη Γληνό, τον Νίκο Βέη, τον Γιώργο Πετρή, τον Νίκο Σβορώνο, τον Νίκο Πουλαντζά, τον Τώνη Σπητέρη, τον Αλέξανδρο Ξύδη, τον Κώστα Αξελό, τον Κορνήλιο Καστοριάδη, τον Γ. Αποστολάκη, τον Νίκο Χατζηνικολάου και τον 'Αγγελο Προκοπίου στα έργα του γραμμένα πριν από το 1940.

Ανάφερα αυτόν τον μικρό κατάλογο ονομάτων ενδεικτικά μόνο.



Προκειμένου να διευρυνθεί ο διάλογος πάνω στο θέμα της εικαστικής λαϊκής δημιουργίας επιλέξαμε αυστηρά μερικά κείμενα που χουν γράψει για τους 10 επώνυμους λαϊκούς εικαστικούς καλλιτέχνες της σημερινής έκθεσης, γνωστοί έλληνες συγγραφείς και κριτικοί της τέχνης.

Για τον Παναγιώτη Ζωγράφο έγραψε
ο ΜΑΡΙΝΟΣ ΚΑΛΛΙΓΑΣ

Για τον Θεόφιλο Χατζημιχαήλ ο
ΤΕΡΙΑΝΤ, ο ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ,
ΠΙΩΡΓΟΣ ΣΕΦΕΡΗΣ, ΑΓΓΕΛΟΣ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ,
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΞΥΔΗΣ, ΤΩΝΗΣ ΣΠΗΤΕΡΗΣ,
ο ΛΕ ΚΟΡΜΠΥΖΙΕ, κι ο ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ.

Για τον Σπύρο Παλιούρα ο ΖΑΧΑΡΙΑΣ
ΠΑΠΙΑΝΤΩΝΙΟΥ, ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΙΚΙΩΝΗΣ
κι ο ΙΟΥΛΙΟΣ ΚΑΪΜΗΣ.

Για τον Χρήστο Καγκαρά ο ΑΛΕΚΟΣ
ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ, ο ΠΑΝΟΣ ΚΑΡΑΒΙΑΣ,
η ΒΑΣΩ ΚΑΤΡΑΚΗ, κι ο ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ.
Για τον Νίκο Χριστόπουλο ο ΚΙΤΣΟΣ ΜΑΚΡΗΣ.

Για τον Σταμάτη Λαζάρου ο ΔΗΜ.
ΠΙΚΙΩΝΗΣ, ο ΚΩΣΤΑΣ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ,
κι ο ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ.

Για τον Γιώργο Ρήγα ο ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ,
κι η ΑΓΓΕΛΑ ΤΑΜΒΑΚΗ.

Για τον Αλκιβιάδη Σκουλά ο ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ
και η ΑΓΓΕΛΑ ΤΑΜΒΑΚΗ.

Για τον Θεοδόση Σταματέλο
ο ΣΤΑΜΟΣ ΘΟΔΩΡΟΣ και ο
ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΑΓΚΑΡΑΣ

Στο τέλος του 19ου αιώνα και στην πρώτη δεκαετία του 20ού κάποιοι μεγάλοι επώνυμοι εικαστικοί καλλιτέχνες στην Ευρώπη, παράδειγμα ο Γκωγκέν, ανακάλυψαν πως παράλληλα με την έντεχνη εικαστική δημιουργία, αναπαράγεται δυναμικά και το είδος της λαϊκής καλλιτεχνικής εικαστικής δημιουργίας.

Από τα ταξίδια τους αυτοί οι καλλιτέχνες σε κλειστές κοινωνίες και την επαφή τους με άγνωστους αρχέγονους και νεώτερους πολιτισμούς έξω από την Ευρώπη επηρέασαν τη σκέψη και το έργο τους. Κι έτσι έφεραν στο φως μια άγνωστη πραγματικότητα χωρίς να την έχουν εφεύρει για ιδίους σκοπούς και συμφέροντα.

Όμως για να πάρει σάρκα και οστά αυτή η άλλη πραγματικότητα και η κατάθεσή της στον ευρωπαϊκό αναπτυγμένο χώρο έπρεπε να περάσει στα χέρια των τεχνοκριτικών που τους έχει ανατεθεί ο ρόλος, ιστορικά και εξειδικευμένα, να προσδιορίζουν τα είδη της γραφής και το μέγεθος του τραγικού, του δραματικού και του λυρικού αισθήματος στην τέχνη.

Έτσι το Παρίσι, κέντρο τότε των τεχνών και σταυροδρόμι πολιτισμών, διαθέτει τους ικανότερους θεωρητικούς της τέχνης από την πλευρά των τεχνοκριτικών και ιστορικών τέχνης.

Εκείνος που ξεχωρίζει κορυφαίος ανάμεσα σ' αυτούς φαίνεται να είναι ο ελληνογάλλος τεχνοκριτικός Κριστιάν Ζερβός και ο Ελευθεριάδης, περισσότερο γνωστός ως Τεριάντ στο Παρίσι.

Ο Ζερβός πρώτα και ο Τεριάντ αργότερα έμελλε να υλοποιήσουν τις πρωταρχικές αντιλήψεις και τολμηρές σκέψεις του Γκωγκέν και των άλλων ζωγράφων συναδέλφων του στην Ευρώπη.

Γι' αυτές τις ιδέες ο Ζερβός πρότεινε και πρόβαλε επιτυχώς το ουσιαστικό παράδειγμά του, τον Ντουανιέ Ρουσσώ για την Γαλλία. Από τότε και μετά μιλάμε ξεκαθαρισμένα για την διπλή πραγματικότητα της έντεχνης και λαϊκής εικαστικής δημιουργίας.

Μετά απ' αυτό φαχνόντουσαν όλα τα έθνη στον κόσμο να βρουν το δικό τους εικαστικό είδωλο αλά Ρουσσώ ή Θεόφιλο.

Στην Ελλάδα η παρέα του Τεριάντ βρήκε πράγματι τον χαρισματικό λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο Χατζημιχαήλ. Άλλα ο τρόπος χρήσης και η κατανόηση τόσο του Θεόφιλου άλλο τόσο και της έντεχνης ή λαϊκής εικαστικής δημιουργίας από την πλευρά της αστικής προσδευτικής διανόησης ως γενιά του '30 που είχε την πρωτοβουλία στις τέχνες στην Ελλάδα με τον Τεριάντ, τον Κόντογλου, τον Γκίκα, τον Πικιώνη, τον Κατσίμπαλη, τον Σεφέρη, τον Ελύτη, διέφερε κατά πολύ από τις απόψεις τελικά του Κριστιάν Ζερβός, που αυτός εκπροσωπούσε στη Γαλλία τον ανοιχτό

αριστερό στοχασμό και την πρωτοβουλία στις τέχνες.

Η Ελλάδα, χώρα ιδιαίτερης παραγωγής στον ευρωπαϊκό χώρο της αυθεντικής ανώνυμης και επώνυμης εικαστικής λαϊκής δημιουργίας, πρόβαλε σοβαρή αντίσταση κάθε φορά στις όποιες εκ προθέσεως παραπομπές του λαϊκού πολιτισμού της και κατέθεσε ένα τρισχιλιάχρονο προχριστιανικό πολυφωνικό οικουμενικό πολιτισμό κι ένα πεντακοσιάχρονο επίσης μεταβυζαντινό λαϊκό πολιτισμό νεώτερα και κάποια στιγμή έφτασε στην απόλυτη ανάγκη να ξεφορτωθεί επί τέλους τον ζυγό του αστικού μεγαλοϊδεατισμού που κουβάλησε άλλοτε την λόγια εικαστική σχολή του Μονάχου στην Ελλάδα και να ξεφύγει επίσης από το δίλημμα της καθαρεύουσας ή της δημοτικής γλώσσας, ποια από τις δύο θα μίλαγε ο 'Ελληνας και ποια θα λειτουργήσει στα ανώτερα κρατικά πνευματικά ιδρύματα της χώρας. Και οι δύο παρατάξεις της γενιάς του '30 συμφωνούσαν στα παραπάνω και προχωρούσαν μαζί σύμφωνες και στο τρίτο σημείο απελευθέρωσης της λαϊκής και έντεχνης καλλιτεχνικής εθνικής παράδοσης. Συμφωνούσαν ακόμα πως στην μακραίωνη τουρκική σκλαβιά του ελληνικού έθνους την πρωτοβουλία για εθνική αντίσταση και στην τέχνη την είχαν οι λαϊκοί καλλιτέχνες κι όχι οι έντεχνοι, λόγω εθνικών και κοινωνικών όρων που τους επέβαλε η ιστορία.

Η εικοσαετία του 1920-1940 φανερά πια επισπεύδει τις κορυφαίες ταξικές ρήξεις κι όλη η ελληνική κοινωνία περνάει στον ιδεολογικό ταξικό τρόμο και την αβεβαιότητα. Σ' αυτό το φανατισμένο κλίμα προβάλλεται στην Ελλάδα και ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ και ο Μακρυγιάννης από τις ιδεολογικές και πολιτικές θέσεις της αστικής προοδευτικής διανόησης της γενιάς του '30 με αγιορείτικο φανατισμό. Προβάλλουν τον Θεόφιλο εικαστικό είδωλο σούπερ σταρ και τον αποκόβουν από την ανώνυμη λαϊκή εικαστική ελληνική δημιουργία κι από χαρισματικός μεταβυζαντινός λαϊκός ζωγράφος τοιχογράφος που ήταν, τον οδηγούν στο σφαγείο, ζωγράφο στο τελάρο αλά ευρωπαϊκά.

Από την μονομέρεια του Θεόφιλου ξέφυγε η Ελλάδα 15 χρόνια αργότερα, όταν βρέθηκε από τον Πικιώνη η περίπτωση του Παλιούρα και του Σταμάτη Λαζαρού. Στην δεκαετία 1966-76 διευρύνεται ο κύκλος αυτός ακόμα περισσότερο παίρνοντας μέσα του τον Χρήστο Καγκαρά, κατ' εξοχή λαϊκό ζωγράφο του τελάρου και τον Αλκιβιάδη Σκουλά απ' τα Ανώγια της Κρήτης, χαρισματικό εικαστικό καλλιτέχνη της ανάγλυφης γλυπτικής στην πέτρα και στο ξύλο και της ολόγλυφης χρωματισμένης σαν τα εικαστικά είδωλα, τα γνωστά ακρόπρωρα.

Ο Θεόφιλος ήταν λαϊκός ζωγράφος-τοιχογράφος ενώ ο Παναγιώτης Ζωγράφος που περιέγραψε και κατέγραψε τις μάχες του 1821, όπως του τις αφηγήθηκε ο Μακρυγιάννης, είναι ναφ λαϊκός ζωγράφος. Ο Ρήγας, ο Σταματέλος, ο Χριστόπουλος, ο Γκάτσας, συμπληρώνουν και κλείνουν συνάμα τον κύκλο της αυθεντικής λαϊκής εικαστικής γραφής ως πριμιτίφ και ναφ.

Ναφ λαϊκός καλλιτέχνης σημαίνει «αφελής» και «πηγαίος». Ο πριμιτίφ ζωγραφίζει όσο μπορεί σαν τα κυκλώπεια παιδιά. Ο λαϊκός, κατά την πλήρη έννοια του ελληνικού όρου, συνθέτει και τα τρία είδη, γιατί συμβαίνει να ξέρει κάτι περισσότερο από τους δύο άλλους πρώτους για την έντεχνη δημιουργία, αλλά αποφασίζει αντί να ζωγραφίσει ένα κανονικό ανθρώπινο σώμα, να το παραμορφώνει μικραίνοντάς το ή μεγαλώνοντάς το προκειμένου να διαμορφώσει τους δικούς του αισθητικούς κανόνες ισορροπίας και μορφοπλαστικούς κώδικες γραφής.

Μ' αυτούς τους 10 αυθεντικούς λαϊκούς εικαστικούς καλλιτέχνες της Ελλάδας των τριών ειδών της λαϊκής γραφής, όπως διευκρινίστηκε, κλείνει κιόλας ο κύκλος της συνέχειας. Τα άλλα 200 και 300 ονόματα που κυκλοφορούν σαν λαϊκοί από τις θέσεις της εμπορίας της τέχνης, είναι λαϊκίστικοι ή λαϊκοφανείς και φευτολαϊκοί περισσότερο, και κάποτε η σύγχυση μεγαλώνει με την ένταξη των εντεχνολαϊκών στο χώρο των γνήσιων λαϊκών.

Ο Παναγιώτης Τζελέπης, φίλος του Κριστιάν Ζερβός στο Παρίσι, δούλεψε πολλά χρόνια κι αυτός στα γραφεία του Λε Κορμπυζέ μεταπολεμικά. Υπήρξε πρωτοπόρος αρχιτέκτονας της γενιάς του '30 στην Ελλάδα και ήταν εμπνευσμένος συνεχιστής των προοδευτικών ιδεών του Κώστα Μαλέα στην αρχιτεκτονική κι έγραψε μετά τον Μαλέα το δικό του βιβλίο «*Λαϊκή Αρχιτεκτονική της Ελλάδας*». Έγραψε επίσης και δεύτερο βιβλίο που κυκλοφόρησε μόνο στα γαλλικά «*Ta païdiká chwaríá*», το οποίο αναλύει τις αρχιτεκτονικές του ιδέες για τα κτίρια που έφτιαξε για λογαριασμό του Ιδρύματος του ΠΙΚΠΑ στην Πεντέλη και στη Βούλα. Αυτός ο σοφός αναμφισβήτητα άνθρωπος των γραμμάτων και των τεχνών στην Ελλάδα έγινε αιτία να γνωριστεί ο Καγκαράς με τον Κριστιάν Ζερβός. Κι ο Κριστιάν Ζερβός με επιστολή του προς τον αρχιτέκτονα Πάνο Τζελέπη γράφει αυτά εδώ τα θερμά λόγια για την ζωγραφική του Χρ. Καγκαρά:

«...Αξίζει να παρακολουθήσεις την εξέλιξη της ευαισθησίας του και την πλαστική του δυνάμη... Είναι ορθό να ζωγραφίζει σκηνές απ' τη ζωή των βοσκών, των χωρικών που εργάζονται. Σκηνές από πανηγύρια και αγροτοπάζαρα. Μ' αυτές αναπτύσσεται γνησιότερα η φαντασία σου... Ο πίνακας με τ' αγριολούλουδα είναι άριστος. Και, πράγμα περίεργο, θυμίζει ανάλογα έργα του Ντουνανιέ Ρουσσώ, ενώ είναι βέβαιο πως δεν θάχει δει ποτέ έργο του.

Στα πορτραίτα του τα πρόσωπα είναι υπαρκτά. Σαν αληθινά σ' αγκιστρώνουν και αποτυπώνονται στη μνήμη... Συνέχισε να ευνοείς τα χαρίσματά του... Κριστιάν Ζερβός, Παρίσι».

Ο τεχνοκριτικός Πλάνος Καραβίας είπε πως είναι ο βασιλιάς του πράσινου. Ενώ ο ζωγράφος Αλέκος Κοντόπουλος, πως είναι δέσμιος της γοητείας της αμε-

σότητας και του μαγικού ρεαλισμού. Ο γάλλος ζωγράφος Yves Alix έγραψε πως τα πορτραίτα του δείχνουν μια πιο δυνατή προσωπικότητα κι ότι οι συλλέκτες θα βρουν στους πίνακές του την φρεσκάδα που λείπει απ' τον κόσμο της ζωγραφικής.

Επίσης ο γάλλος τεχνοκριτικός Jacques Dupin εκτίμησε πως ο Χρήστος Καγκαράς «έχει μεγάλη δροσιά και δύναμη οραματιστή».

Η Βάσω Κατράκη είπε βλέποντας μια πρόσφατη έκθεση του ζωγράφου συναδέλφου της Χρήστου Καγκαρά πως «απέκτησε μεγαλύτερη βεβαιότητα και μπορεί να κάνει άφοβα τα πάντα. Είναι μια ζωγραφική χαρά».

Αναμφισβήτητα ο λαϊκός ζωγράφος Χρήστος Καγκαράς διαμορφώνει την εικαστική του συνείδηση έξοχα στο κοινωνικό υλικό της αγροτοποιμενικής κλειστής ελληνικής κοινωνίας. Το εικαστικό αίσθημά του και ο λόγος του πάιρνει επίσης επική διάσταση και γίνεται η συνισταμένη πανελλήνια καλλιτεχνική συνείδηση, εκφράζοντας τις κορυφώσεις της ελληνικής ιστορίας παρόμοια, όπως τις συνθέτουν και οι ομότεχνοί του Παναγιώτης Ζωγράφος, Θεόφιλος, Λαζάρου, Σκουλάς.

Όλοι τους οι λαϊκοί εικαστικοί καλλιτέχνες τραγουδούν άδολα και ανυποφίαστα τον μύθο του Ομήρου, του Έκτορα, της Εκάβης, του Μίνωα, της Ιθάκης, του Μακρυγιάννη, του Πάτερ Κοσμά, του Καραϊσκάκη, τις μάχες του ανθρώπου στις Θερμοπύλες, στον Μαραθώνα, στον Γοργόποταμο, το λαϊκό θρήνο για την Άρη Βελουχιώπη, τα μυθικά ποτάμια, τα σκληρά βουνά. Κουβαλούν οι λαϊκοί, αθώα, όλη τη μυθογένεση της πατρίδας, της θάλασσας, της θρησκείας. Κουβαλούν τις στάχτες του Ρήγα Φεραίου και τόσα άλλα βαθειά οράματα. Ο Καγκαράς ιδιαίτερα κουβαλά μέσα του το μαρτύριο του Άρη Βελουχιώπη, του Πάτερ Κοσμά και της Μάνας του Χριστού ισοδύναμα. Το γλυκό και πικρό μαρτύριο της Μάνας του Χριστού, το βλέπει σαν το υψηλότερο ανθρώπινο πάθος, καθώς έτσι το συνέθεσε οικουμενικά και η βιζαντινή ζωγραφική. Με την Μάνα του Χριστού πιάνουν και οι λαϊκοί τα δικά τους οικουμενικά οράματα.

Ο αέρας της υπαίθρου με τις νεράϊδες, οι κρυφοί έρωτες και το μυστήριο της νύχτας δίνουν αφορμές για βαθύτερες συγκινήσεις. Κυλάει μέσα τους ένας μυθικός κόσμος με Πήγασσους, με ονειρικά πουλιά, με αλλόκοτα τρυφερά τερατάκια που φυλάνε στις βρύσες και ανοίγουν τις μυθικές πηγές στους αποσταμένους. Δίνουν φιλοξενία στους καλούς και ζωή και την παίρνουν από τους κακούς. Παραστέκονταν στις ανάγκες του ανθρώπου ζυμωμένες με την καθημερινότητα κι όλα μεταμορφώνονται σε ψυχικές και νοητικές σχέσεις με τον άνθρωπο. Έτσι τα έφτιαξε η μακρόχρονη παράδοση του κάθε λαού αυτά τα ευτυχισμένα σύμβολα. Μέσω αυτών μεταβάλλει ο άνθρωπος τη σκληρή πραγματικότητα και καθημερινότητά του σε όνειρο, σε έλευθερία, σε ασίγαστη δημιουργία.

Γράφοντας κανείς για τους λαϊκούς είναι σαν να γράφει για ένα αιώνιο λαό. «Ένα λαό πότε με το πρόσωπο ολόφωτο και πότε ματωμένο να σμιλεύει στη μετώπη του κόσμου τις λέξεις έλευθερία, θυσία, δημιουργία.

Ο σεβασμός και ο θαυμασμός μας για τους λαϊκούς πηγάδει ακέραια, γιατί άδολα και με δυναμική συμπύκνωση προσφέρουν τις άπειρες λειτουργίες της φύσης, της κοινωνίας και της ιστορίας του κάθε έθνους.

Τέτοιο είναι το έργο του Χρ. Καγκαρά, και με το χρόνο έφτασε σε ζεστές σφαίρες δημιουργίας και εξέλιξης κι άνοιξε 10 σχεδόν αυτόνομους θεματικούς κύκλους δικούς του για να πάξει με κέφι γόνιμο ανάμεσα στη γραφή του ναΐφ, πριμιτίφ και λαϊκού ζωγράφου στο τελάρο.

Ο κύκλος των πανηγυριών, τα πορτραίτα, τα λουλούδια, το αντάρτικο, οι άνοιξες, η λαϊκή βυζαντινή αγιογραφία, ζωγραφικά απελευθερωμένη, συνθέτουν έναν ολόκληρο μαγικό κύκλο του ονείρου και της πραγματικότητας περνώντας μέσα από τον μαγικό ρεαλισμό, την αμεσότητα, τις μεταμορφώσεις της ζωγραφικής τέχνης που γίνεται σχεδία πυκνού ποιητικού αισθήματος και περάσματος στον εικαστικό λόγο. Οράματα, ιδεολογία, δύλα τα μεθάει και τα ζεστάνει η λαϊκή σοφία της καρδιάς, τα καθαγιάζει η καθημερινή πράξη στη ζωγραφική τους, τα προχωράει και τα ολοκληρώνει το βαθύ μυστήριο της ζωής και της τέχνης.

Ο Καγκαράς καταδύθηκε με σώμα και ψυχή σ' αυτή την κοινωνική πράξη και στο μεγαγείο της Εθνικής Αντίστασης και πέρασε ο ίδιος μέσα από τον εφιαλτικό κύκλο της τραυματικής εμπειρίας του εμφυλίου πολέμου στη δεκαετία 1945-1955 στην Ελλάδα.

Ο Χ. Καγκαράς είναι ο τελευταίος μάλλον λαϊκός ζωγράφος που ζει από τον μακραίωνο κύκλο του μεταβυζαντινού λαϊκού εικαστικού πολιτισμού.

Η απόφαση του Γαλλικού Ινστιτούτου να τον παρουσιάσει με αναδρομική έκθεση στο αθηναϊκό κοινό είναι ίσως η πιο δικαιολογημένη απόφαση κι ενέργεια, τώρα που έφτασε στην ανώτερη κλίμακα εξέλιξής του με τα μεγάλα μεγέθη των εικαστικών του συνθέσεων και στις 7 δεκαετίες της ζωής του.

Κάποιοι θεωρητικοί τέχνης, γκαλερίστες, έμποροι ακόμα και έθνη προσπαθούν να περάσουν την βιομηχανική παραγωγή έργων και στις λαϊκές εικαστικές τέχνες φροντίζοντας να μοιάζουν τα κίβδηλα εικαστικά του είδωλα με τα γνήσια λαϊκά. Είναι παιχνίδι και κρίση μάλλον των καιρών, αυτό το φαινόμενο. Η Γιουγκοσλαβία, για παράδειγμα, έχει αρχίσει να βγάζει από σχολές ναΐφ και πριμιτίφ λαϊκούς εικαστικούς καλλιτέχνες για να πετύχει καλό εμπόριο με τις έξω ευρωπαϊκές χώρες.

Πρόσφατα εκδόθηκε στην Ελλάδα βιβλίο με λαϊκούς καλλιτέχνες που ξεπερνάει κατά πολύ τον αριθμό των 10 και 15 αυθεντικών εικαστικών λαϊκών καλλιτεχνών της Ελλάδας. Αυτό κιόλας είναι μια παραχάρη της αλήθειας και ο κίνδυνος ενεδρεύει και απειλεί πάντα να αλλοιώσει την γνησιότητα και των ολίγων καλλιτεχνών του είδους που απόμειναν.

Ο Χ. Καγκαράς ζωγραφίζει 60 χρόνια. Και θα πρέπει να το πούμε ευθέως πως ο ζωγραφικός του ψυχισμός κινείται μαχόμενος στο ερωτικό και κοινωνικό αίσθημα με συνθέσεις επικολυρικής έντασης σε χρωματικό παραλήρημα. Συλλαμβάνει την φύση επ' αυτοφόρω και από κει αναδύεται ο μαγικός ρεαλι-

σμός, η γοητεία της αμεσότητας, οι πεποιθήσεις των μορφοπλαστικών του αναζητήσεων και τα διλήμματα, η ασίγαστη ελληνική εικαστική του αντιστασιακή συνείδηση και ο θερμός ιδεολογικός κύκλος του αντάρτικου με κορυφαίο της τραγωδίας τον 'Αρη Βελουχιώτη, τον άγιο των βουνών της Ρούμελης που τον σμίγει διαχρονικά και ετεροχρονικά στις ζωγραφικές συνθέσεις του με τον Πάτερ Κοσμά, τον Καραϊσκάκη, τον Παπαφλέσσα και τους Κολοκοτρωναίους πάνω στ' άλογά τους αρματωμένους, αιωρούμενες ψυχές στις κορυφές του Ολύμπου.

'Όλη η δουλειά του Καγκαρά πριν το 1966 έχει χαθεί. Υπάρχει αλλά παραμένει άγνωστη και η 13χρονη ζωγραφική του δραστηριότητα με τις αγιογραφήσεις των εικλησιών γύρω στην περιοχή της Ρούμελης που φτάνουν σχεδόν τις 60 και μόνο οι 11 απ' αυτές είναι ζωγραφισμένες λαϊκά. Οι άλλες έχουν ζωγραφιστεί με έντεχνο λαϊκό πνεύμα της μεταβυζαντινής ζωγραφίας του μεροκάματου. Θυμίζουμε επίσης πως τοιχογράφησε το Ανθρωπολογικό Μουσείο Πετραλώνων Χαλκιδικής το 1980 και ότι κάτι που πρέπει να προσέξει κανείς ιδιαίτερα στους επίγραφους πίνακές του είναι οι στίχοι του.

Εσπασε αυτό το 13χρονο φράγμα αιχμαλωσίας του στην αγιογραφία και πέρασε στην εν δυνάμει ζωγραφική με το διαβατήριο του τελευταίου των λαϊκών ζωγράφων του τελάρου.

Και ο κύκλος της προσωπικής του ζωγραφικής περιπέτειας θα κλείσει με την πολυεπίπεδη διναμική γραφή του πριμιτίφ, λαϊκού και ναΐφ ζωγράφου οριστικότερα και θα φανείς ταυτομένος με το γνώριμο ελληνικό στοιχείο και προνόμιο στην τέχνη να αφηγείται τον φυσικό, τον κοινωνικό και θρησκευτικό μυθολογικό κύκλο κι όχι να τον υπηρετεί με ιδεολογήματα και κοινωνικές εντολές.

Οι λαϊκοί καλλιτέχνες αποδείχτηκαν μάλλον οι πιο βαθείς γνώστες του μυθολογικού και ιστορικού παρελθόντος του έθνους τους. Και ο Καγκαράς είναι φανερό από το έργο του πόσο είναι μυημένος σ' αυτό και στην ανάγκη να κινείται σαν όλους τους έλληνες στο τραγικό αίσθημα και στα οράματα της ελευθερίας, που την συνθέτουν, από τα προχριστιανικά χρόνια, τα ετερόκλητα στοιχεία, ο αέρας, το φως, η φωτιά, το νερό και η αντιστασιακή εθνική συνείδηση. Αυτά τα ίδια υλικά συνθέτουν τον 'Έρωτα του Γένους και παράλληλα καθαγιάζουν τους λαϊκούς εικαστικούς καλλιτέχνες του σαν βροχή της γονιμότητας.

Ο Χρήστος Καγκαράς μας γίνεται συμπαθής όχι μόνο από το έργο του αλλά κι από την περιπέτεια της ζωής του, μου μοιάζει σαν μικρός λαϊκός Οιδίποδας. Μόνο που δεν ήταν προορισμένος να λύσει τα ερωτήματα της Σφίγγας στα σταυροδρόμια της Θήβας. 'Ήταν προορισμένος ν' αντέξει ως το τέλος της ζωής του τις κοινωνικές κακουχίες, κι αυτές διαμόρφωσαν τελικά τον ζωγραφικό μυθολογικό του κόσμο ίδιο μέταλλο σαν της αντιστασιακής κοινωνικής συνείδησης και των καμψάτων του Σίσσουφου που τον έχτισαν σαν άνθρωπο και καλλιτέχνη χαρισματικό.

ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ



Χρήστος Καγκαράς. *Mia vúxta t' Aprílii, Ládi se mousoamá*



Χρήστος Καγκαράς. Βαϊόφορος της Λαμίας, Λάδι σε μουσαμά

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ ΚΑΓΚΑΡΑ

...Στά έργα τοῦ Χρ. Καγκαρᾶ, τά èκφραστικά μέσα τῆς ζωγραφικῆς είναι πηγαῖα καὶ ἔχουν τὴ γοητεύουσα χάρη τῆς ἀμεσότητας. Καὶ τοῦτο γιατί δέν κατακλύζεται ἀπό τὴν περίτεχνο δεξιοτεχνία μιᾶς πλούσιας ἐμπειρίας. Ὁ καλλιτέχνης μας ἀφήνεται μὲ μιὰ αἰσθηση ἀθώοτητας στὸ φυσικό θέαμα, στὸ γεγονός τῆς ἑορτῆς πού μαζί της ξήσει στιγμές χαρμοσύνης ἀπό τὰ πιό πρώτα του χρόνια. Αἰσθανόμαστε αὐτή τὴν ἄμεση ἐπαφή, τὸ ἀπ' εὐθείας αἰσθήμα. Καὶ είναι αὐτό ἀκριβῶς πού μᾶς συγκινεῖ, γιατί μᾶς ἐπαναφέρει σ' ἓνα κόσμο πού ἔχουμε ἀπολέσει... αἰσθανόμαστε αὐτή τὴν παρθενική ἀμεσότητα κι ὅταν ζωγραφίζει τ' ἀγροτικά λουλούδια τῶν βουνῶν, τά πράσινα λιγοστά χωράφια τῆς πατρίδας του, τό μακρυνό δάσος ἀπό καστανιές... γι' αυτό κ' ἡ ἐπίσκεψή μας στήν ἔκθεση τοῦ Καγκαρᾶ ήταν σάν

ἔνας σύντομος ἡσυχασμός, μιὰ φυγή ἀπ' τίς ἀναζητήσεις τοῦ πολυκύμαντου πολιτισμοῦ.

ΑΛΕΚΟΣ ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ
«Νεοελληνικός Λόγος», 19.11.70

‘Αληθινός λαϊκός ζωγράφος ὁ Χρήστος Καγκαρᾶς ἔχει τό μεγάλο προνόμιο νά μιλάει ἀμεσα μέ τά πράγματα πού τόν περιβάλλουν. “Έχει μιὰ οἰκείότητα, μιὰ θερμή χειραψία μέ τή φύση, τά συμβάντα καὶ ὅ,τι συνθέτει τήν ἀπλή καὶ ταπεινή ζωή του. Κουβαλάει μέσα τους ὅλους τους ἀντίλαλους τῶν βουνῶν του, καημούς και δάκρυα, τραγούδια κι' ὅνειρα. Ένας κόσμος ὄλακερος κινεῖται πλούσιτός, μέ τίς πίκρες του και τίς χαρές του, τά πανηγύρια του,

τίς παληκαριές του, τούς έρωτες και τούς θανάτους του. «Οταν έρχομαι σ' έπαφή μέ τή δουλειά του μέ κατακλύζουνε τά ήχηρά του χρώματα κι' ἐκεῖνα τ' ἀνυπέρβλητα γαλάζια του. Ήζωγραφική του ἔχει μια τρυφεράδα και μιά δροσιά στ' ἀλήθεια ὅπως τό καθαρό νερό τῆς ἀνάβρας πού μυρίζει ἄγρια μέντα.

ΒΑΣΩ ΚΑΤΡΑΚΗ

...στήν νέα ἐπίδειξη τοῦ Χρ. Καγκαρᾶ, αὐτοδίδακτου λαϊκού ζωνοτίφου μέ καλλιτεχνικό ἔνστικτο ἀξιοπρόσεχτο, παρουσιάζεται μιά σειρά ἀπό λάδια. Τό πολύ τοπία ἀπ' τά βουνά και τά χωριά καί τά πανηγύρια, ὅπως τά ἔζησε καί τά νοσταλγεῖ. Τό πράσινο χρώμα σέ πολλούς τόνους, πράσινο τῶν δέντρων, τῆς χλόης, τῆς βουνοπλαγιᾶς, κυριαρχοῦν στά τοπία του, πού τά ζωγραφίζει μέ ἀγάπη καί ἀπλότητα συγκινητικά. Τό «Ἀνοιξιάτικο πανηγύρι» μέ τό ἔωκκλήσι στό κέντρο τοῦ πίνακα δείχνει κ' ἔνα ἀξιοπρόσεχτο ἀρχιτεκτονικό αἴσθημα. Κριτικοί βρίσκουν ἀναλογίες ἀνάμεσα στόν Καγκαρᾶ καί στό γάλλο αὐτοδίδακτο *Henri Rousseau* γνωστό σάν ό «Τελώνης Ρουσσώ», πού ἔκανε αἴσθηση διεθνῶς καί εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία, στό Παρίσι, στίς ἀρχές τοῦ αἰώνα μας. Ο «Τελώνης Ρουσσώ» ἔχει περισσότερη φαντασία καί κάποια ὀνειρική σύλληψη τοῦ κόσμου: δο Καγκαρᾶς εἶναι περισσότερο προσγειωμένος, μέ ἐνόραση νατουραλιστική, πού ὅμως ἡ ἀφέλεια στό σχέδιο καί τά χρωματικά του χαρίσματα δίνουν στούς πίνακές του πηγαία δροσιά καί κάποια βουνίσια ποίηση, κάτι ἀπό τήν ποίηση τοῦ Κρυστάλλη. Ἀξιοπρόσεχτη εἶναι ἐπίσης ἡ ἐπιδεξιότητά του στά πορτραΐτα πού ζωγραφίζει μέ στερεότητα καί ζωντάνια, καθώς ἐπίσης κάτι νεκρές φύσεις, ὅπως τά «μανιτάρια» ὅπου ἐπιτυχαίνει ἔνα δύσκολο κιάροσκοπο...

ΠΑΝΟΣ ΚΑΡΑΒΙΑΣ
«Νέα Έστια», 15.4.1970

Τό έργο του Χρήστου Καγκαρά είναι χωρίς αμφιβολία μια συνέχεια της μεγάλης λαϊκής παράδοσης (Ζωγράφος, Θεόφιλος, Χριστόπουλος κλπ.), αλλά παράλληλα είναι μια αυτόνομη καλλιτεχνική πράξη, μια και ο ίδιος είναι «γέννημα - θρέμα ζωγράφος» κι όχι αυτοδίδακτος, αφού στην ανηφόρα της προσπάθειάς του πέρασε και μαθήτεψε τις Αγιορείτικες τεχνικές της εικονογραφίας. Έτσι τον Καγκαρά από την ἀποψη της τεχνικής δεν πρέπει σε καμιά περίπτωση να τον δούμε με τον τρόπο που βλέπει κανείς τους «αυτοδίδακτους» που παλεύουν να βελ-

τιώσουν τις συνθήκες του τεχνικού γλωσσολογίου τους. Ο Καγκαράς αρχίζοντας ἡδη τις ζωγραφικές του πράξεις ξέρει το «σολφέζ» και μάλιστα είναι απαλλαγμένος από τους κανόνες της ἐντεχνής σκέψης. Το αρχικό πρόβλημα που μπαίνει από τα πρώτα κιόλας ἔργα του δεν είναι τεχνικό, είναι κύρια θεματολογικό και σε επέκταση συναισθηματικό. Στην αρχική προπτίθει του κιλλιτέχνη γιατί νικεῖται ιπποδρομή στην θέματά του αντλεί μορφικά κυρίως στοιχεία από τους αμέτρητους ανώνυμους λαϊκούς ζωγράφους και την μεταβυζαντινή λαϊκή εικονογραφία που στόλιζε τις εκκλησίες της πατρίδας του. Τα θέματα της δουλειάς του μέχρι σήμερα επαναλαμβάνονται κι αυτό είναι πρωταρχική αξία κάθε γνήσιου λαϊκού δημιουργού. Εκείνο που αλλάζει όλα αυτά τα χρόνια είναι η σαφέστερη μορφική διήγηση με τη βοήθεια εντονότερων χρωμάτων. Θάλεγα πως η τελευταία δουλειά του Καγκαρά φτάνει στα σύνορα ενός ονειρικού υπερρεαλισμού, μόνο που ο ρεαλισμός του Καγκαρά έχει σαν πρωτογενές στοιχείο το συγκεκριμένο κοινωνικό και περιβαλοντολογικό περίγυρό του. Οι οπτικές σχέσεις του Καγκαρά με το περιβάλλον και τα γεγονότα του είναι εξαιρετικά περιορισμένες και ιδιόμορφες κι αυτές οι σχέσεις καθορίζουν την «αγνότητα» του δημιουργού ζωγράφου, άλλη επίσης παράμετρος κάθε λαϊκού δημιουργού.

Βοσκός, αγρότης και αντάρτης ελασίτης κι ύστερα πατέρας που βάφτισε τα παιδιά του με περιορισμένο θεματολογικό λεξιλόγιο αναγκάζεται να αναζητά διεξόδους μέσα στην πλούσια φαντασία του, στα πιθανά κι όχι τα συγκεκριμένα στρέφει την προσοχή του. Τα τοπολογούντα του είναι ενδεικτικά στοιχεία φανταστικής - ονειρικής αναπαράστασης του φυσικού μικρόκοσμου, όπως έχει απομείνει στη βουνίσια σκέψη του. Το ίδιο συμβαίνει και στα εσωτερικά και εξωτερικά τοπογραφικά έργα του, όπου η προσπάθεια διηγηματικής απόδοσης έχει έντονα ονειρικό χαρακτήρα. Αυτό γίνεται εμφανέστερο, όπου επιχειρεί να καθορίσει χρονικά τα όρια του ζωγραφικού γεγονότος με χρωματικές διαμορώσεις ακραίες, εδώ ο δημιουργός θεληματικά ξένχναί το σολφέζ και αφήνεται στο παιχνίδι των χρωμάτων με μια χειρονομιακή επιδεξιότητα που καθορίζει και την προσωπική γραφή του Χρήστου Καγκαρά.

Πιστεύω ότι ο Χρήστος Καγκαράς μαζί με τον Λαζάρου, τον Σκουλά, τον Ρήγα και ίσως ένα - δυο άλλους δημιουργούς της περιφέρειας, είναι οι τελευταίοι λαϊκοί ζωγράφοι που κλείνουν αυτή την περίοδο της ελληνικής τέχνης.

Κάθε προσπάθεια στις σημερινές κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της τεχνοκρατούμενης εποχής μας για αναβίωση ἡ συνέχιση αυτής της λαϊκής παράδοσης δεν είναι μόνο πλαστογράφηση της παράδοσης, αλλά και εξαπάτηση του ευρύτερου κοινού. Οι αντιγραφείς αρκούμενοι σε ευτελή εμπορικά κέρδη δεν έχουν συνειδητοποιήσει το μέγεθος του θράσους και τις συνέπειες για την ιστορική έρευνα στα καλλιτεχνικά πράγματα του τόπου μας.

ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ

ANTI ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΟΣ

?
...

Με ρώτησε στο τηλέφωνο, με ανήσυχο τρόπο ασκούμενος συνάδελφος που μόλις είχε πάρει το πανεπιστημιακό του δίπλωμα, αποφασισμένος να δουλέψει στον εικαστικό χώρο ως ιστορικός τέχνης: «Γιατί κ. Κώστα δεν παραθέτετε βιογραφικό σημείωμα σε κάθε συγγραφική εκδοτική σας παρουσίαση;» Με ξάφνιασε προς σπιγμή αυτή η ερώτηση-πρόκληση. Απάντησα μάλλον αφελέστατα αλλά ειλικρινά, πιστεύω, στον φιλόδοξο νέο συγγραφέα. Του είπα πως εγώ προτιμώ να βάλω σ' αυτόν τον μπελά, τον μελλοντικό μου βιογράφο. Γιατί να περιαυτολογώ εν ζωή, ως κεραυνός εν αιθρίᾳ, με αυτομάρκετικ προβολές;

Το δικό μου μέλημα ως αυτόπτης μάρτυρας του προσωπικού μου χρόνου ύπαρξης είναι να ξεχάσω τον εαυτό μου, όσο μπορώ περισσότερο, μήπως και γράψω καμμιά σελιδού παραπάνω. Αυτό άλλωστε και με ικανοποιεί. Έτσι δεν βιάζομαι να αυτοβιογραφηθώ, ούτε και τώρα στα 56 μου χρόνια, αφού ακόμα αισθάνομαι πως κάπι καινούργιο προσθέτω στη δουλειά μου.

Είναι λάθος δρόμος, νομίζω, ν' αρχίσει κανείς γράφοντας πρώτα το στόρου του βιογραφικού του σημειώματος περί της σπουδαίας γέννησής του από πλούσιο ή φτωχό πατέρα, πόλη ιστορική και έθνος καθαρόαιμο κάποιας αρείας ή τοιγγάνικης φυλής! Εγώ πάντως δεν έγινα συγγραφέας τεχνοκριτικός εκ προθέσεως αλλά προέκυψε για μένα ο συγγραφέας. Ο συνδικαλιστής και ο ιστορικός τέχνης συνήθως προαποφασίζει τον συγγραφέα ως επάγγελμα. Ο αυθεντικός τεχνοκριτικός δεν χτίζει από τα πρώτα του κιόλας βήματα την επαγγελματική του καριέρα με βαρετά, κούφια και αμφιβόλου αξίας και γυνησιότητας αυτοβιογραφικά σημειώματα προβολής.

Αν τύχει κάποιος τεχνοκριτικός ή ιστορικός τέχνης να κάνει κάπι πολύ ευδιαφέρον, θα βρουν την τραγική διαδρομή της ζωής του και το έργο αυτού του συγγραφέα οι ευδιαφερόμενοι βιογράφοι του, έστω και μετά το θάνατό του. Ο ίδιος ο συγραφέας, όσο ζει και δουλεύει, δεν έχει να πει τίποτα περισσότερο έξω από το έργο του.

Κι εγώ, ας πούμε, που συμβαίνει νάχω περιπέτεια από την πλευρά της κοινωνικής ιδεολογίας, της πολιτικής και του συγγραφέα τεχνοκριτικού, πιστεύω ευτελώς αυστηρά πως αυτό είναι υπόθεση άλλων να το εκτιμήσουν και να συγκινηθούν ευδεχομένως, κάπι που δεν αποκλείεται.

Για τον συγγραφέα ευτύχημα θα 'ναι να συνεργάζεται ατελεύτητα το μεράκι με το χρέος πάνω στην ανάγκη της παραγωγής, της θεωρίας και της ανάλυσης που προκύπτει και από την εσωτερική ανάγκη του συγγραφέα κριτικού. Δεσμευμένος κάθε συγγραφέας απέναντι σ' αυτήν την πραγματικότητα αποφεύγει να διακόψει τη ροή της συγγραφικής πράξης με κείμενα σκοπιμότητας και κείμενα κριτικής αποτίμησης για το έργο «αυτού του ιδίου».

Παρακολουθώ με αληθινή ανησυχία την εκτροπή κάποιου νέου ιστορικού τέχνης που από τα πρώτα του βήματα ακολουθεί την πεπατημένη οδό βάζοντας την καλή ρετουσαρισμένη φωτογραφία του πούχε βγάλει στους σκοτεινούς θαλάμους του Νικολέρη, 18 χρονών τελειώνοντας το λύκειο, στη από μέσα σελίδα του εξώφυλλου του βιβλίου του. Ή άλλους να αφιερώνουν στον πατέρα τους που ίσως ήταν δάσκαλος ή στην γυναίκα τους, παρ' ολίγο μούσα τους. Έτοι αρχίζει να σχηματίζεται ο βεβαρυμένος φάκελος των κακών συγγραφέων.

Αν από κάποια εύνοια της τύχης συμβεί να περάσει τα 70 χρόνια ζωής του ένας συγγραφέας και τύχει πάλι να πάει στον παράδεισο ή στην κόλαση, το ίδιο κάνει, κι αν συγκινηθεί κάποιος από το έργο του εκλιπόντος, αυτός μόνο δικαιούται να βιογραφήσει αυτόν τον συγγραφέα και καλύτερα είναι να λείπει ο συγγραφέας γιατί η απουσία του διευκολύνει τον βιογράφο να γράψει πέρα από συναισθηματικότητες, τις κρίσεις και εκτιμήσεις του.

'Ομως δεν τελειώνουν ως εδώ τα βάσανα ενός απλού ανθρώπου ή ενός συγγραφέα τελικά. Υπάρχει η εκδοχή να ενδιαφερθεί το εμπόριο για λογαριασμό του. Μπορεί και το Κόμμα που ψήφιζε κάποτε, κι όχι πως το πίστευε με κλειστά μάτια κι αυτά. Μπορεί επίσης και το έθνος του να ενδιαφερθεί μετά το θάνατό του, πού να το ξέρεις;

Γι' αυτό τούτο μονάχα θέλω να πω λίγο πιο σοβαρά απ' όλα τ' άλλα που σας είπα προηγούμενα, μήπως και γίνω αιτία καλής δρομολόγησης στη δύσβατη κοινωνική μοίρα και πορεία του νέου συγγραφέα: Να μπορούμε πάση θυαία να εμποδίσουμε οι άνθρωποι τον καθένα να μας χρησιμοποιήσει μετά τον θάνατό μας ακόμη και για το καλό μας. Τ' άλλα είναι εύκολα πράγματα και τακτοποιούνται. Ό,τι πρέπει να ξέρει ο συγγραφέας, να μιλάει λιγότερο και να δουλεύει περισσότερο. Αυτό θέλει και κάθε αναγνώστης παιδείας κι όχι μόνο τον συγγραφέα-αφηγητή προσωπικών ανδραγαθημάτων.

Ευχαριστούμε θερμά
την Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος,
την Εθνική Πινακοθήκη,
το Εθνικό Ιστορικό Μουσείο,
το Δήμο Πειραιώς
και τους συλλέκτες
Γ. Σαμαπούρα, Βίκυ Σμυρλή,
Οδυσσέα Μουντούλια, Γρηγόρη Καρταπάνη,
Τάκη Νικαΐνα, Νίκο Παρασκευόπουλο
και τον Νίκο Ηλιόπουλο

Ο ΒΙΒΛΙΟΚΑΤΑΛΟΓΟΣ της έκθεσης
«Έρως του Γένους»
τυπώθηκε τον Απρίλιο του 1989.
στην GRAMAK ΜΑΚΕΔΟΣ Ε.Π.Ε.
Χαρ. Τρικούπη 103 - Τηλ. 36.30.068
Με επιμέλεια Κώστα Σταυρόπουλου
και Σαλώμης Παπαδοπούλου,
σε 1000 αντίτυπα για λογαριασμό του
Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Αθηναίων
Επιμέλειο έκθεσης Κώστας Σταυρόπουλος,
Νέλλη Κυριαζή έφορος Δημ. Πινακοθήκης

