

ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΑΖΟΣ, ΘΕΛΗΣΗ ΓΙΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ: ΣΥΝΟΜΙΛΩΝΤΑΣ ΜΕ ΤΟΝ ΓΙΩΡΓΟ ΓΚΟΛΦΙΝΟ

[Πολύτροπον 2024]

«Δεν είμαι διανοούμενος καλλιτέχνης», έχει πει σε συνέντευξή του ο Γιώργος Γκολφίνος (1948-2015): «η ίδια η ζωγραφική πράξη για μένα γεννάει την εικόνα».¹ Πώς αναμετρήθηκε με τη μη εννοιολογική, τη «χειροποίητη», κυριολεκτικά, τέχνη του Γκολφίνου ένας κατεξοχήν διανοούμενος μελετητής με εντυπωσιακή φιλοσοφική σκευή, όπως ο Χρήστος Λάζος; Μια από τις απαντήσεις θα μπορούσε να είναι: με ίση ποσότητα ευαισθησίας και θεωρητικής οξυδέρκειας. Όσοι, μάλιστα, είναι εξοικειωμένοι με τη γραφή του Λάζου ως τεχνοκριτικού, ερμηνευτή της λογοτεχνίας και δοκιμιογράφου, θα διαπιστώσουν ότι το βιβλίο αυτό το διατρέχει μια συγκινησιακή θερμή μεγαλύτερη του συνήθους. Γιατί με τον Γκολφίνο τον συνδέει αφενός στενή φιλία (που διακόπηκε από τον πρόωρο θάνατο του καλλιτέχνη) και αφετέρου ο ατσάλινος κρίκος της εντοπιότητας. Κατάγονται και οι δύο από το Βέλο Κορινθίας, γεωγραφική περιοχή που πρωταγωνιστεί στο έργο του Γκολφίνου με το φως, το χρώμα, την ομορφιά, τις παιδικές μνήμες, στοιχεία που έθρεψαν τους δυο άντρες δημιουργώντας ανάμεσά τους έναν κοινό κώδικα, χάρη στον οποίο ο Λάζος μπόρεσε να διεισδύσει στο έργο του Γκολφίνου βαθύτερα από ό,τι θα του επέτρεπαν εξωγενή χαρίσματα όπως η εικαστική γνώση, το αισθητήριο ή η παιδεία του.

Ο Γκολφίνος δεν είναι θεματογράφος – ξέρει ότι η αχίλλειος πτέρνα της παραστατικής ζωγραφικής, που σταθερά υπηρετεί, είναι η διακοσμητικότητα και η εμπορευματοποίηση, κινδύνους που έχει πάντοτε αποφύγει. Η τέχνη του αναδίδει αλήθεια, δύναμη, αθωότητα, μια αγωνία ανακάλυψης του κόσμου και του εαυτού, και ο Λάζος της αποτίνει φόρο τιμής για την αδιαπραγμάτευτη αυθεντικότητά της. Ένα βασικό γνώρισμα της τέχνης του Γκολφίνου, που ο μελετητής επέλεξε ως άξονα της προσέγγισής του στο βιβλίο που παρουσιάζουμε απόψε, και που εκπηγάει από τη βαθιά σχέση του Γκολφίνου με το μυστήριο του χρόνου, είναι η «αναδρομική ανασυγκρότηση του παρελθόντος», η ανανοηματοδότησή του, και συνακόλουθα «η κατάκτηση της αυτογνωσίας και η συγκρότηση μιας προσωπικής και καλλιτεχνικής ταυτότητας» (σ. 14). Στο σημείο αυτό επιτρέψτε μου να

1 Συνέντευξη του ζωγράφου στον Τάκη Μαυρωτά στο *Βήμα*, 24 Νοεμβρίου 2008.

παραθέσω μια παρατήρηση του Vladimir Jankelewitz σχετικά με την αναμέτρηση του ανθρώπου με το παρελθόν του:

Η συνεχής ανανέωση είναι ζωτική ανάγκη. Το ρόδο [της ανάμνησης] πρέπει ανά πάσα στιγμή να αναζωογονείται, να ξυπνά, να επανεπινοείται [...] τείνει ανά πάσα στιγμή να μαραθεί [...] Η αλήθεια που αποκαλύπτεται βρίσκεται μέσα στην κίνηση και στην αέναη επανεκκίνηση.²

Ο Γκολφίνος είναι από τους καλλιτέχνες που συστηματικά, ακούραστα, επανέρχεται σε εικόνες, σύμβολα, τεχνικές, με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο – «Μπορώ να ζωγραφίζω την ίδια εικόνα για όλη μου τη ζωή», έχει πει.³ Ευτυχώς δεν το έκανε και δημιούργησε ένα έργο πολύπλευρο αλλά και με πολλά σταθερά μοτίβα, που παραλλαγμένα επαναλαμβάνονται μέσα στα χρόνια. Ο Λάζος επιλέγει να εστιάσει τον ερευνητικό φακό του σε δύο ενότητες έργων: «Από το Νότο στο Βορρά» (2000) και «Άνευ ορίων άνευ όρων» (2007). Τα έργα που σχολιάζει του δίνουν την αφορμή για μια σειρά από σκέψεις, που συχνά οδηγούν σε γόνιμα ερωτήματα. Για παράδειγμα: κερδίζεται, αναρωτιέται, το φιλόδοξο στοίχημα του Γκολφίνου στην ενότητα «Από το Νότο στο Βορρά» να αναδείξει τον Νότο «ως πόλο ισότιμο [με τον Βορρά] και διαφορετικό», διεκδικώντας την «οικουμενικότητα» των βιωμάτων και των εικόνων του προσωπικού του τόπου και χρόνου; (σ. 21-22) Ή, στο ερεθιστικό κεφάλαιο «Ένα νέο είδος εικονομαχίας», ο Λάζος αναρωτιέται αν «τα σύμβολα είναι κέρματα που περνούν από χέρι σε χέρι», διατηρώντας μικρή ή αμελητέα αξία (όπως παρατήρησε το 1959 ο καλλιτέχνης Carl André σχολιάζοντας τις μονοχρωματικές ζώνες του ομότεχνου του Frank Stella) ή αν δημιουργούν συλλογικότητα. Όπως πειστικά υποστηρίζει, ο Γκολφίνος (ο οποίος «δεν προσχώρησε ποτέ σε ομάδες ή καλλιτεχνικά ρεύματα που πρέσβευαν την ακύρωση της παραδοσιακής ζωγραφικής ή την οριστική, αμετάκλητη και ολοκληρωτική υπέρβαση της απεικόνισης», σ. 32) τοποθετείται με έμμεσο και εμπνευσμένο τρόπο απέναντι στο ρεύμα της μη απεικονιστικής ζωγραφικής σε έργα όπως «Τα πράσινα μήλα» και «Χωρίς τίτλο», φτιάχνοντας μια μονοχρωματική ζώνη στη μια πλευρά του πίνακα και μια αναπαραστατική πλευρά, δημιουργώντας όσμωση αλλά και ένταση μεταξύ των δυο μερών του πίνακα.

2 Jankelewitz, Béatrice Berlowitz, *Κάπου στο ανολοκλήρωτο*, μτφρ. Λίζυ Τσιριμώκου, Πόλις, Αθήνα 2021, σ. 40.

3 Συνέντευξη, *ό.π.*

Έχοντας απόλυτη συναίσθηση του αυθαίρετου χαρακτήρα καθε ερμηνείας, αλλά και επιθυμώντας να «συνομιλεί» διαρκώς με τον αναγνώστη του, ο Λάζος σπάνια προχωρά σε τοποθετήσεις χωρίς προηγουμένως να μας βάλει σε μια κατάσταση διερώτησης. Για παράδειγμα, στοχαζόμενος πάνω στα πολύ ενδιαφέροντα αυτοβιογραφικά έργα του Γκολφίνου «Σελίδες ημερολογίου» Α' και Β', αναρωτιέται για μια κόκκινη κηλίδα σε κάποιο σημείο του πρώτου πίνακα: «χυμός από ρόδι, αίμα, ή χρώμα που έσταξε το πινέλο;», για να καταλήξει ότι ισχύουν και τα τρία, συμπυκνώνοντας ένα μυστικό, «ένα αίνιγμα που ίσως δεν έχει λύση» (σ. 40) – όπως δεν έχει λύση το αίνιγμα του εαυτού εν γένει. Ξεδιπλώνοντας πτυχές του εαυτού του στο έργο του ο Γκολφίνος ανοίγει, όπως καίρια το θέτει ο Λάζος, τον χώρο μιας αφήγησης, δημιουργεί, όπως κάθε άξιο έργο τέχνης, «μια νέα εστία νοήματος που το περιεχόμενό της ούτε προσφέρεται ούτε εξαντλείται διαμιάς» (σ. 40).

Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου, εξετάζοντας την εικαστική ενότητα «Άνευ ορίων άνευ όρων», ο Λάζος καταπιάνεται με έναν πλούτο ζητημάτων: τη σχέση του Γκολφίνου με τον Ανδρέα Εμπειρίκο και τις πολλαπλές νοσηματοδοτήσεις του εμπειρίκιου στίχου «Άνευ ορίων άνευ όρων» αναφορικά με την τέχνη του Γκολφίνου· τα ερμηνευτικά ερωτήματα που θέτουν μια σειρά διπλών πορτρέτων του καλλιτέχνη· τη σχέση του έργου του με το γυναικείο γυμνό και τη σεξουαλικότητα· την εμμονή του με την απεικόνιση παιδικών προσώπων. Ας δούμε συνοπτικά τι καρπούς κομίζει η ματιά του μελετητή.

Βαθύς γνώστης του έργου του Εμπειρίκου, ο Λάζος ξέρει καλά πόσο κομβική είναι η φράση «Άνευ ορίων άνευ όρων» στην κοσμοθεωρία και την τέχνη του προσφιλούς του λογοτέχνη. Παραθέτει τα δύο αποσπάσματα του έργου του όπου η φράση εμφανίζεται (το ποίημα «Τα βέλη» και μια παράγραφο από το αφήγημα *Αργώ ή πλους αεροστάτου*) και μας εξηγεί ότι πέραν της λειτουργίας της ως συμπυκνωμένου μανιφέστου του υπερρεαλισμού και της μεθόδου της αυτόματης γραφής, μπορεί να ιδωθεί και ως «η ουτοπία μιας απόλυτης και απεριόριστης ελευθερίας» (σ. 50) και, επιπλέον, ως έκφραση «του ευαγγελισμού μιας ερωτικής ένωσης των πάντων [...], της δημιουργίας ενός ενοποιημένου κόσμου που η συνεκτική ουσία του θα είναι μια άνευ ορίων και άνευ όρων κατάφαση του έρωτα» (σ. 53). Ο Γκολφίνος αγκαλιάζει τον υπερρεαλισμό, αναπτύσσοντας μια πλούσια σε συνειρμούς «εικαστική αυτόματη γραφή» (σ. 49), όπως το θέτει ο Λάζος, και πιστεύοντας στη μεταμορφωτική δύναμη της τέχνης και στο αίτημα της εκ νέου εκμάγευσης του απομαγευμένου κόσμου της νεωτερικότητας (σ. 51-52). Από την άλλη πλευρά, όμως, δεν

φαίνεται να συμμερίζεται το εμπειρικό «όραμα της κοσμικής ενοποίησης και της "συνύπαρξης με το άπειρον"» (σ. 54). Κατά τον μελετητή:

το δικό του όραμα είναι διαφορετικό και επιφυλάσσει στην τέχνη διαφορετική λειτουργία, στην οποία κυρίαρχο ρόλο παίζουν ο διάλογος, η συνομιλία προσώπων που διατηρούν την ατομικότητα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους. (σ. 54)

Η «προσωπική μυθολογία» του Γκολφίνου, που αρθρώνεται μέσα από τα ποικίλα συστατικά της τέχνης του, η «κρυπτική εξομολόγησή του», εξηγεί προσφυώς ο Λάζος,

απευθύνεται σε καθε θεατή ξεχωριστά. Τον καλεί σε διάλογο και σε μια διαδικασία ερμηνείας χωρίς οριστικό και τελεσίδικο τέρμα. Και από αυτή την άποψη οι εικόνες είναι πράγματι «άνευ ορίων άνευ όρων». (σ. 55)

Έμπρακτα δείχνει ο Λάζος αυτή την «άνευ ορίων άνευ όρων» ερμηνευτική προοπτική που ανοίγεται με τα έργα του Γκολφίνου, διερωτώμενος, στο επόμενο κεφάλαιο του βιβλίου («Μονόφυλλα, δίφυλλα, δίπτυχα»), αν τα δυο γυναικεία πορτρέτα στο έργο «Το ζευγάρι» αφορούν φίλες, ερωτικές συντρόφους, μάνα και κόρη, δυο μνήμες ή ακόμη και ένα πραγματικό πρόσωπο και την ιδεατή εικόνα του ζωγράφου – «το ζήτημα παραμένει ανοιχτό», καταλήγει (σ. 57). Τολμηρότερος εμφανίζεται αναφορικά με το «Διπλό πορτρέτο» δύο αντρών, όπου οδηγείται σε μια πολιτική, με την ευρύτερη εννοια, ερμηνεία. Παραθέτω ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το επιχείρημά του:

Η εικόνα του άντρα μοιάζει με φωτογραφία αντάρτη που έχει επίγνωση της σκληρότητας των πραγμάτων. Ίσως μέσα από τις εμπειρίες της ζωής του να έχει πλέον κατακτήσει μια εύθραυστη ισορροπία. Αλλά το πράσινο του χαλκού που έχει ποτίσει το πρόσωπο του παιδιού και το χακί στο φόντο φαίνεται να δηλώνουν μian ολική στράτευση [...]

Σε αυτή την προοπτική η εγγύτητα και η απόσταση των δύο εικόνων στην ίδια επιφάνεια φαίνεται να λειτουργεί σαν σχόλιο και, συγχρόνως, σαν

προειδοποίηση και αποτροπή, που αναφέρεται στις μορφές που παίρνει στις μέρες μας η τρομοκρατία. (σ. 59-60)

Ωστόσο, ο Λάζος δεν παύει να μας θυμίζει τη σχετικότητα το βλέμματος ακόμη και του εμπειρότερου τεχνοκριτικού· παραπέμποντας στην προβληματική του βρετανού αναλυτικού φιλοσόφου Michael Dummett, προειδοποιεί τους αναγνώστες του ότι:

Μπορεί να κάνω λάθος, ίσως οι σημασίες που βλέπω να αναδύονται να είναι εντελώς άσχετες με τις προθέσεις του Γκολφίνου, ίσως αυτή η ερμηνεία να μην εκπληρώνει τους όρους που δίνουν σε κάποιον το δικαίωμα να προβαίνει σε μια κρίση και να είναι ασύμβατη με τις συνέπειες που προκύπτουν, αλλά η ερμηνεία παραμένει ανοιχτή. (σ. 59)

Η προειδοποίηση αυτή δεν μας εμποδίζει να βρίσκουμε πειστικότερη την ερμηνεία του «Διπλού πορτρέτου», όπως και όλες τις ερμηνείες που επιχειρούνται στο βιβλίο, οι οποίες, όπως ξαναείπα, εμφανίζονται πάντα διάστικτες με ερεθιστικές απορίες. Αισθάνεται κανείς ότι ο Λάζος ξέρει πολύ περισσότερα από όσα λέει· ότι το μικρόσχημο βιβλίο του θα μπορούσε να έχει διπλάσιες ή και τριπλάσιες σελίδες. Όμως η επιλεκτικότητα, η παραδειγματικότητα, η εκφραστική πυκνότητα είναι συνειδητές επιλογές του συγγραφέα. Έτσι, στο κεφάλαιο «Το όρος της Αφροδίτης», που αφορά τον ερωτισμό στο έργο του Γκολφίνου, ο Λάζος –δεινός αναλυτής της σχέσης τέχνης και ερωτισμού τόσο στις μελέτες του για τον Χρόνη Μπότσογλου όσο και σε εκείνες για τον Εμπειρικό, τον Γιώργο Αριστηνό κλπ. - λιγότερα λέει και περισσότερα αφήνει στον αναγνώστη/θεατή του βιβλίου να συμπληρώσει. Αφού κάνει μια γοργή περιδιάβαση στους τρόπους με τους οποίους οι γυμνές γυναίκες, τα ερωτικά γυναικεία πρόσωπα, τα καμπαρέ και τα πορνεία αναπαριστώνται από τον Γκολφίνο, θέτει ένα δυσεπίλυτο και καθοριστικό «για την εικαστική ανθρωπολογία» του συντοπίτη του ζωγράφου δίλημμα, το οποίο αφήνει σε εκκρεμότητα, αναθέτοντας σε μας την ευθύνη της απάντησης. Το δίλημμα αφορά κάποια δίφυλλα και δίπτυχα όπου απεικονίζονται ξεχωριστά άλλοτε το πρόσωπο και το σώμα των γυναικών και άλλοτε τα δύο φύλα· το βαθύτερο νόημα αυτού του διαμερισμού γεννά, όπως εκτιμά ο Λάζος, ενδιαφέροντα φιλοσοφικά, θεολογικά και ψυχχαναλυτικά ερωτήματα αναφορικά με τη διάκριση σώματος/πνεύματος και συνειδητού/υποσυνειδήτου (σ. 66-67), τα οποία κρατά προσώρας ανοιχτά. Χωρίς να το λέει ρητά, πάντως, αφήνει να εννοηθεί ότι

ο ερωτισμός του Γκολφίνου δεν έχει την «άνευ ορίων άνευ όρων» σεξουαλική τόλμη του Εμπειρικού, είναι πιο εσωστρεφής και αρκείται, κατά κάποιο τρόπο, στην εικαστική απόλαυση. Στο επιλογικό κεφάλαιο του βιβλίου, ωστόσο, επανέρχεται το ζήτημα του ερωτισμού, και παρατηρείται ότι ο Γκολφίνος

καλεί κάθε θεατή, κάθε Άλλον, να αποδεχτεί την ερωτική επιθυμία με την αθωότητα του παιδιού και αρνούμενος την ιδέα ότι συνιστά αμαρτία να ανασυνθέσει την αδιαίρετη ενότητα του ανθρώπου. (σ. 81)

Στο κεφάλαιο με τίτλο «The painter» εξετάζεται μια πολύ ενδιαφέρουσα ομάδα έργων του καλλιτέχνη, που φέρουν όλα, εντός του χώρου του πίνακα, την επιγραφή «The painter» και θα μπορούσαν να ιδωθούν, όπως επισημαίνει ο Λάζος, ως ιδιάζοντα πορτρέτα του Γκολφίνου ως δημιουργού. Ιδιάζοντα όχι μόνο γιατί στα περισσότερα ο ζωγράφος απεικονίζεται ως παιδί, αλλά και γιατί το παιδί αυτό δεν παραπέμπει στο συγκεκριμένο παιδί που υπήρξε ο ζωγράφος (εξου και ο "αποξενωτικός" αγγλόγλωσσος τίτλος, σχολιάζει ο Λάζος, σ. 69), καθώς τα χαρακτηριστικά του είναι στοιχειώδη: δεν έχει μαλλιά, το στρογγυλό πρόσωπό του λάμπει με ένα φως που θυμίζει πανσέληνο και δεν έχει διακριτή φυλετική ταυτότητα – ένας από τους πίνακες αυτούς επιλέχθηκε, σοφά, για να κοσμήσει το εξώφυλο του βιβλίου. Εξηγεί ο Λάζος: «Το εκστατικό βλέμμα του παιδιού δείχνει ότι ο δημιουργός συνεχίζει να κοιτάζει τον κόσμο όπως τότε που ήτανε παιδί με ενθουσιασμό και απορία» (σ. 69), και: «το πορτρέτο δείχνει ότι το φύλο του καλλιτέχνη δεν είναι κατ' ανάγκην δεδομένο και ότι το στοιχείο του ερμαφρόδιτου μπορεί να είναι μια ιδιότητα του δημιουργού» (σ. 70). Είτε με τις απεικονίσεις παιδικών προσώπων, είτε με εκείνες απλώς περιγραμμάτων προσώπων, ο Γκολφίνος, όπως εικάζει ο μελετητής, χτίζει την καλλιτεχνική ταυτότητά του με τρόπο αδιαφανή, καθώς «αποτελεί και για τον ίδιο ένα αίνιγμα» που τον αναγκάζει να την προσεγγίζει με την τέχνη του ξανά και ξανά, περικυκλώνοντάς την αλλά χωρίς να φτάνει ποτέ ως τον πυρήνα της (σ. 69).

Το βιβλίο κλείνει με το συμπερασματικό κεφάλαιο «Εργόχειρο και επικοινωνία», όπου, πολύ εύστοχα, ο Λάζος συνδέει τα ερμηνευτικά νήματα που μας έχει ως τώρα ξετυλίξει επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στον πολύ όμορφο πίνακα «Οι δύο φίλοι», που διόλου τυχαία είναι ο μόνος από τους πίνακες του βιβλίου που απλώνεται και στην αριστερή και στη δεξιά σελίδα του (σ. 84-85). Απεικονίζει δυο παιδικά κεφάλια παρόμοια,

όχι όμως ταυτόσημα, με το βλέμμα τους καρφωμένο στον θεατή. Στην αίσθηση φρεσκάδας και αισιοδοξίας που αναδύεται συμβάλλουν τα δέντρα στο πάνω μέρος του πίνακα, η βλάστηση στο μέσον του και το πλήθος από πορτοκαλοκόκκινες τουλίπες στο κάτω μέρος. Πολύ εύστοχα σχολιάζει ο Λάζος:

Οι δυο φίλοι είναι σαν κατοπτρική εικόνα του Γιώργου Γκολφίνου και του θεατή του. Είναι μια διπλή ανταλλαγή βλεμμάτων, η μία αποτυπωμένη στο έργο και η άλλη ιδεατή: γιατί απέναντι στο έργο στέκεται τόσο ο δημιουργός του που ίσως βλέπει τον εαυτό ως Άλλον όσο και ο θεατής που μέσα από το έργο μπορεί να ανακαλύπτει πτυχές του εαυτού του και των εμπειριών του που τις αγνοούσε (σ. 82)

Κατοπτρική εικόνα Γκολφίνου και θεατή του, λοιπόν, αλλά και, πιο συγκεκριμένα, κατοπτρική εικόνα Γκολφίνου και Λάζου, που τους συνέδεε διπλή σχέση: φιλική και στοχαστική, δηλαδή σχέση καλλιτέχνη και μελετητή του. Οι κατοπτρικές σχέσεις θα μπορούσαν δυνητικά να αυξηθούν, περιλαμβάνοντας και τον αναγνώστη του βιβλίου του Λάζου: αναγνώστη και συγχρόνως θεατή των δεκαοκτώ πινάκων του Γκολφίνου που περιέχονται στο βιβλίο. Δεν είναι μόνο ο Γκολφίνος που μέσω του έργου του επιδιώκει «να αναδυθεί μια σχέση φιλίας, μια σχέση εγγύτητας, αμεσότητας και αμοιβαίας εμπιστοσύνης, ελπίζει να δημιουργηθεί μια συλλογικότητα που επιτρέπει την αμοιβαία εξομολόγηση και τον διάλογο των ψυχών» (σ. 83) – το ίδιο μπορεί να υποστηριχθεί για τον ίδιο τον Λάζο, που με την απόλυτα διαυγή, παρά τη βαθύτητά της, γραφή του και με τη συνομιλητική εκφορά του λόγου του πραγματώνει κυριολεκτικά τον στίχο του Εμπειρικού που παραθέτει στο βιβλίο του: «Πάρε τη λέξη μου. Δώσε μου το χέρι σου».

Αθηνά Βογιατζόγλου