

ΚΧ: Ναι, ξέρω, θα ήταν μια πραγματική κοινοτοπία να ισχυριστώ πως το έργο του Κανιάρη παραμένει πρωτότυπο, να μιλήσω με αφορμή την έκθεση που επιμελείσαι τώρα στην Τήνο για την επικαιρότητά του. Επιμένω, ωστόσο, σε αυτήν την κοινοτοπία για να σταθώ σε κάτι άλλο, να εντοπίσω το γιατί. Πιστεύω, λοιπόν, πως το έργο του Κανιάρη είναι επίκαιρο διότι μέσα από αυτό επιχειρείται μια επανανάγνωση του πρόσφατου ελληνικού παρελθόντος, μια ακόμα αφήγηση της νεοελληνικότητας. Τι επίκαιρο υπάρχει σε τούτη την αφήγηση; Αυτό που γενικά ονομάζουμε «κρίση», για να χωρέσουμε σε μία λέξη μια σειρά πολύ διαφορετικών και ενδεχομένως αντιφατικών μεταξύ τους πραγμάτων, προκρίνει, θα έλεγα, τέτοιες αφηγήσεις, μίαν κάποιας είδους ανασκόπηση και, έτσι, μίαν επανατοποθέτηση στο παρόν. Γράφεις πως τούτο συμβαίνει λόγω του ότι «το έργο του Κανιάρη προτείνει την υιοθέτηση μιας ορισμένης απόστασης», αλλά όχι «αποστασιοποίησης».

ΧΜ: Αυτές τις μέρες διαβάζω τα τεφτέρια του Ζήσιμου Λορεντζάτου. Πρόκειται για σημειώματα που κρατούσε από το 1974 έως το 1981 κατά τη διάρκεια των καλοκαιρινών του διακοπών και τα οποία συγκέντρωσε αργότερα σε έναν τόμο με τίτλο *Στου τιμονιού το αυλάκι*. Για τις ανάγκες της έκδοσης ο Λορεντζάτος ξαναδούλεψε τις αρχικές του σημειώσεις-σκέψεις για τον τόπο, το ζήσιμο και το γράψιμο-εμπλουτίζοντάς τις με αναφορές σε μεταγενέστερες εκδόσεις. Παραδείγματος χάριν, σε ένα τεφτέρι του 1974 ο συγγραφέας αναφέρει ένα βιβλίο του 1980. Για μένα, αυτοί οι αναχρονισμοί προσδίδουν μια φρεσκάδα στο κείμενο του Λορεντζάτου, καθιστούν τη γραφή του σύγχρονη. Θα μπορούσα να πω ότι κάτι ανάλογο ισχύει και με την περίπτωση του Κανιάρη. Πολλά από τα έργα του είναι μπλοκισμένα με αναχρονισμούς ή είναι σχεδιασμένα έτσι ώστε να επιδέχονται τέτοιους. Ενδεικτικά, στην εγκατάσταση «Κοκτέιλ» που παρουσιάστηκε το 2012 στην γκαλερί Καλφαγιάν και αποτελούσε μέρος της έκθεσης *Αλίμονο-Ελλάς* στον Τεχνοχώρο, οι εφημερίδες του 1980 είχαν αντικατασταθεί με σημερινές, που αναφέρονταν στην ελληνική κρίση.

Το πότε και γιατί ένα έργο είναι επίκαιρο σηκώνει πολλή συζήτηση. Στο βιβλίο «Αναχρονική αναγέννηση» (2010) οι ιστορικοί τέχνης Alexander Nagel και Christopher Wood αναφέρονται εκτενώς στην πολλαπλή χρονικότητα του έργου τέχνης, ξεκινώντας από τη διαπίστωση ότι υπάρχουν έργα που αντιστέκονται να αγκυροβολήσουν στον χρόνο. Εν συντομία, αυτό που ισχυρίζονται και το οποίο συνειδητοποιήσα κι εγώ μελετώντας τον Κανιάρη, είναι πως το έργο τέχνης είναι ένα παράξενο είδος συμβάντος, του οποίου η σχέση με τον χρόνο είναι πολλαπλή. Μπορεί να φτιάχνεται μια ορισμένη χρονική στιγμή αλλά ταυτόχρονα μας υποδεικνύει ότι σχετίζεται με αντικείμενα ή γεγονότα από το παρελθόν, ή και από το μέλλον. Το έργο τέχνης, όπως γράφουν χαρακτηριστικά, είναι ένα μήνυμα του οποίου ο αποστολέας και ο προορισμός συνεχώς αλλάζουν.

Επομένως, η παρατήρησή σου για το τι καθιστά επίκαιρο το έργο του Κανιάρη είναι εύστοχη, αλλά αν συνυπολογίσουμε και το στοιχείο της πολλαπλής χρονικότητας μπορούμε να την προεκτείνουμε: το έργο του είναι επίκαιρο διότι ο καλλιτέχνης, μέσα από την κριτική που ασκούσε στην νοοτροπία του νεοέλληνα, νοοτροπία που μας οδήγησε στην κρίση, έπεσε μέσα στις προβλέψεις του! Επίσης, είναι επίκαιρο διότι υποδεικνύει τη σημασία του συγχρονισμού ευρύτερα, τόσο καλλιτεχνικά όσο και σε πολιτικό επίπεδο. Για τον Κανιάρη και ορισμένους ακόμη Έλληνες καλλιτέχνες της γενιάς του ο συγχρονισμός του έργου τους με τις εξελίξεις στην αμερικανική και ευρωπαϊκή τέχνη ήταν βασικό ζητούμενο. Από την άλλη, όπως γνωρίζουμε, και η πολιτική είναι θέμα συγχρονισμού. Δες τι συμβαίνει τώρα με το δημοψήφισμα στη Βρετανία. Ήδη εμφανίστηκαν δημοσιεύματα που αναφέρουν ότι ένα Brexit θα πλήξει τον πολιτισμό της χώρας, επιφέροντας μεταξύ άλλων την απομόνωσή των Βρετανών καλλιτεχνών. Σε έργα όπως το «Πού ο Βορράς, πού ο Νότος» (1988) ο Κανιάρης σχολίαζε ειρωνικά την εικόνα του μη συγχρονισμού ανάμεσα στα ευρωπαϊκά κράτη, όλα αυτά τα πιθανά Grexit και Brexit που σήμερα είναι ο κανόνας. Πώς, λοιπόν, να μην είναι επίκαιρο το έργο αυτού του καλλιτέχνη;

Ένας διάλογος του Κώστα Χριστόπουλου με τον Χριστόφορο Μαρίνο, επιμελητή της έκθεσης *Προς Τήνο III: Βλάσης Κανιάρης, στο Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού*

Για τον



Boîte Personelle
(Προσωπικό κουτί), 1965,
μεικτή τεχνική, 31 x 42 x 6
εκ., Ιδιωτική συλλογή

Στο Αλίμονο-Ελλάς, ένα πραγματικό μνημείο της διαφορετικής θεώρησης του λαϊκού από τον Κανιάρη, λείπει εκείνος ο λαός που αντιστέκεται, που διεκδικεί την «κυριαρχία» και την «εθνική» του «ανεξαρτησία», δεν μοιάζει με το φορέα της αναμενόμενης τότε «αλλαγής». Δεν ξέρω αν κάποιο «χαμένο κέντρο» ευθύνεται για τούτην την απόκοσμη και ταυτόχρονα οικεία συνθήκη των έργων του Κανιάρη, αλλά βλέποντάς τα ξανά περνούν μπροστά μου οι στίχοι από τους *Μοιραίους* του Βάρναλη

ΚΧ: Αν και συμφωνώ με όσα λες, διαπιστώνω ένα παράδοξο εδώ: από τη μία πλευρά το αίτημα ενός «συγχρονισμού» και από την άλλη η δυνατότητα των έργων να μην «αγκυροβολούν» στο χρόνο, όπως σημειώνεις. Συμφωνώ, καθώς στην ίδια τη στάση του Κανιάρη, στο ίδιο το έργο του, συνοικούν και οι δύο αυτές κατευθύνσεις. Από τη μία πλευρά, λοιπόν, η προσδοκία ενός διαλόγου με το διεθνές, που ενδεχομένως τον οδήγησε πολύ νωρίς να τρέξει να πιαστεί στο τρένο της ευρωπαϊκής μεταπολεμικής πρωτοπορίας, μακριά από τον ελληνοκεντρικό μοντερνισμό. Και από την άλλη πλευρά η δυσκολία του να συντρέξει με μια σειρά από κατεστημένες βεβαιότητες, ειδικότερα από την περίοδο της δικτατορίας και έπειτα.

Είναι τότε, για παράδειγμα, που σπάει το άτυπο εκθεσιακό «εμπάρκο» των καλλιτεχνών στην Ελλάδα με την έκθεση στη Νέα Γκαλερί της Τσακάλωφ το 1969. Θέλω να πω πως βρέθηκε σε αντίθεση με τη στάση των περισσότερων καλλιτεχνών τότε. Θυμήθηκα αυτό το γεγονός ξανά, όταν το 2003 αρ-

νήθηκε να υπογράψει ένα κείμενο διαμαρτυρίας ενάντια στη λογοκρισία του έργου του Thierry de Cordier, ένα κείμενο που είχε συνταχθεί από μία καλλιτεχνική συλλογικότητα τότε και είχε συνυπογραφεί από πολλούς άλλους καλλιτέχνες. Δεν κατανόησα ποτέ αυτήν του τη στάση. Μπορεί γενικότερα να παρατηρήσει κανείς στον Κανιάρη μια πορεία που συνήθως δεν ακολουθεί το κυρίαρχο ρεύμα, τους εκάστοτε κοινούς τόπους. Ειδικότερα, επαναλαμβάνω, από τη μεταπολίτευση και μετά.

Θα ήθελα να σταθώ σε κάτι εδώ: στη θεώρηση του «λαϊκού» στοιχείου από τον ίδιο, στην εννοιολόγηση του λαού ως ιστορικού υποκειμένου, κεντρικό νομίζω θέμα στην τέχνη στην Ελλάδα από τα χρόνια του μεσοπολέμου, ζήτημα που αναζωπυρώθηκε στα χρόνια μετά το 1974. Ήδη από το *Βορρά-Νότο*, αλλά πολύ περισσότερο από το *Αλίμονο-Ελλάς*, ένα πραγματικό μνημείο αυτής της άλλης θεώρησης του λαϊκού από τον Κανιάρη, λείπει εκείνος ο λαός που αντιστέκεται, που διεκδικεί την «κυριαρχία» και την «εθνική» του «ανεξαρτησία», δεν μοιάζει με το φορέα της αναμενόμενης τότε «αλλαγής». Δεν ξέρω αν κάποιο «χαμένο κέντρο», για να θυμηθώ το Λορεντζάτο που ανέφερες, ευθύνεται για τούτην την απόκοσμη και ταυτόχρονα οικεία συνθήκη των έργων του Κανιάρη, αλλά βλέποντάς τα ξανά περνούν μπροστά μου οι στίχοι από τους *Μοιραίους* του Βάρναλη.

ΧΜ: Η αμφίσημη στάση του Κανιάρη ήταν κάτι που προβληματίσε κι εμένα όταν ξεκίνησα να τον μελετώ, γι' αυτό και τη σχολιάζω στη συζήτηση που έκανα την άνοιξη του 2015 με την ιστορικό τέχνης Μπία Παπαδοπούλου. Στη μεταπολίτευση, όταν πια επιστρέφει από το εξωτερικό, ο Κανιάρης δεν φαίνεται να διατηρεί ιδιαίτερη επαφή με τους άλλους Έλληνες καλλιτέχνες, ούτε να ενστερνίζεται τα αιτήματά τους. Γι' αυτό και τον χαρακτηρίζω «ροναχικό λύκο». Εντέλει αυτό δεν είναι απολύτως αληθές. Για παράδειγμα, τον Μάρτιο του 1977 υπογράφει μαζί με τον γλύπτη Θόδωρο, τον Χρίστο Καρά, τον Γιάννη Κουνέλλη και τον Κώστα Τσόκλη μια επιστολή προς τον Κωνσταντίνο Καραμανλή ζητώντας του να μεριμνήσει για μια ριζική αλλαγή στα πολιτιστικά θέματα του τόπου. Αυτό το τηλεγράφημα συντάχθηκε από τους καλλιτέχνες ένα βράδυ στην Αίθουσα Τέχνης Δεσμός και έτυχε να δω το πρωτότυπο -λίγους μήνες μετά τη συζήτηση που κάναμε με την Μπία- στο

Βλάση Κανιάρη

σπίτι της Έπης Πρωτονοταρίου στην Παιανία.

Η αλήθεια όμως είναι πως ο Κανιάρης αναθεωρούσε συνεχώς τις απόψεις του και επανεξέταζε την πολιτική του δράση και την ιδεολογική του εμπλοκή. Υπάρχουν μάλιστα ορισμένα έργα του που το αποδεικνύουν. Στην πρώτη εκδοχή του *Κορμός με ζωστήρα* (1970), που παρουσιάζεται στην έκθεση στο ΙΤΗΠ, ο καλλιτέχνης είχε ενσωματώσει ένα απόκομμα εφημερίδας για τη «Δίκη των 35», την έκδοση «18 Κείμενα» και ορισμένα γαρίφαλα σε γύψο. Μπορούμε να το επιβεβαιώσουμε από μία φωτογραφία του έργου, που είχε χρησιμοποιηθεί ως χριστουγεννιάτικη κάρτα της Δημοκρατικής Άμυνας το 1972. Στη συνέχεια, αποφάσισε να αφαιρέσει όλα αυτά τα στοιχεία, αποδεσμεύοντας έτσι το έργο από εμφανείς πολιτικές αναφορές. Το ίδιο κάνει και σε ένα ζωγραφικό του 1971, το οποίο αφιερώνει στους «συναγωνιστές του» στην αντιδικτατορική σπουδαστική οργάνωση «Ρήγας Φεραίος». Στη μεταπολίτευση ο καλλιτέχνης θα σβήσει αυτή την αφιέρωση που είχε γράψει στον καμβά, ακριβώς πάνω από το όνομά του.

Τα έργα του Κανιάρη δεν ανήκουν στην μαχητική, ακτιβιστική, ριζοσπαστική avant-garde. Ο ίδιος δεν πίστευε ποτέ στον Μάη του '68. Είναι ενδεικτική η σύγκρουσή του με γερμανούς καλλιτέχνες του αντιεξουσιαστικού χώρου, όταν παρουσίασε τη σειρά «Μετανάστες» στο Βερολίνο. Ας μην πάμε όμως μακριά. Αν συγκρίνει κανείς την απόδοση της φιγούρας του διαδλωτή στις εγκαταστάσεις του Κανιάρη και στα έργα της Άσπας Στασινοπούλου, μπορεί να αντιληφθεί αμέσως τη διαφορά. Ενώ η Άσπα ταυτίζεται με τους διαδλωτές, με τα συνθήματα και τα παλλόμενα σώματά τους, ο Κανιάρης τους αντιμετωπίζει σαν ξένους, σαν εξωγήινους. Δεν μπορεί να καταλάβει τις δημόσιες φιλοδοξίες και τον παροξυσμό αυτών των νέων ανθρώπων που βλέπει σκαρφαλωμένους στην είσοδο του Πολυτεχνείου κατά τον ετήσιο εορτασμό της 17ης Νοέμβρη. Αν τον έλκει αυτή η εικόνα και την ενσωματώνει στο έργο του, αρχής γενομένης με την έκθεση στον Τεχνχώρο το 1980, είναι γιατί αναγνωρίζει σε αυτή το ρομαντικό μεγαλείο μιας ιδεολογικής αποτυχίας στην οποία αρνείται να συμμετάσχει. Ως προς αυτό, ο Κανιάρης μοιράζεται πολλά κοινά με τον γερμανό ζωγράφο Gerhard Richter που επέλεξε να αποτυπώσει τα νεκρά σώματα των μελών της οργάνωσης Baader-Meinhof. Και οι δύο υιοθετούν τη στάση του κατα-

ξιωμένου αστού ζωγράφου που επιλέγει το ιδιωτικό ως χώρο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

Στη συνέντευξη που δίνει στη «Μεσημβρινή», με αφορμή την έκθεση στον Τεχνχώρο, ο Κανιάρης κατακεραυνώνει τους πάντες, χαρακτηρίζοντας τη χώρα, την πολιτική και την τέχνη της καθυστερημένη και ντεμοντέ. Με το «Ο,τι θέλει ο λαός...», του 2003, θα έλεγε κανείς πως δίνει το τελειωτικό χτύπημα στην έννοια του λαού ως δυνητικού υποκειμένου της πολιτικής αλλαγής. Στο έργο του η «συμμετοχή» εξισώνεται με τη «συνενοχή» και το «όλοι μαζί» απηχεί το «όλοι μαζί τα φάγαμε» του Πάγκαλου.

Στην προαναφερθείσα συζήτησή μου με την Μπία Παπαδοπούλου επισημαίνω τη σχέση της καλλιτεχνικής πρακτικής του Κανιάρη με την ιατρική: ο πατέρας του ήταν στρατιωτικός γιατρός, ενώ και ο ίδιος σπούδασε μετά τον πόλεμο στην Ιατρική Σχολή της Αθήνας όπου του δόθηκε η ευκαιρία να μελετήσει πτώματα στα μαθήματα ανατομίας. Εκεί μιλώ για τη σημασία της διάγνωσης στο έργο του και την επινόηση εκ μέρους του ενός μηχανισμού διάγνωσης. Προς έκπληξή μου, λίγους μήνες μετά, διάβασα μια εκτενή συνέντευξη του Μισέλ Φουκώ με τίτλο «Ο ωραίος κίνδυνος» (εκδ. Άγρα). Εκεί ο

Ο Κανιάρης μοιράζεται πολλά κοινά με τον γερμανό ζωγράφο Gerhard Richter, που επέλεξε να αποτυπώσει τα νεκρά σώματα των μελών της οργάνωσης Baader-Meinhof. Και οι δύο υιοθετούν τη στάση του καταξιωμένου αστού ζωγράφου που επιλέγει το ιδιωτικό ως χώρο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας



Παιχνίδι (λεπτομέρεια), 1973, μεικτή τεχνική, μεταβλητές διαστάσεις, ιδιωτική συλλογή

φιλόσοφος, ο πατέρας του οποίου ήταν γιατρός, χαρακτηρίζει τον εαυτό του «διαγνωστικόλόγο». Όπως λέει, τον ενδιαφέρει το παρελθόν όχι για να προσπαθήσει να το αναβιώσει αλλά γιατί είναι νεκρό. Κρίνοντας από το έργο που μας έχει αφήσει ο Κανιάρης και από τη γενικότερη στάση του, νομίζω πως του ταιριάζει γάντι αυτός ο χαρακτηρισμός: είναι κι αυτός ένας διαγνωστικόλόγος.

KX: Εφόσον, όμως, το παρελθόν είναι νεκρό, τούτη η «διάγνωση» συμβαίνει σε ένα πτώμα, σε κάτι που δεν επιδέχεται πλέον κάποια θεραπεία ή ίαση. Πρόκειται επομένως για μια νεκροψία. Και πώς θα μπορούσε να συμβαίνει αλλιώς, εφόσον μια δυνατότητα αποκατάστασης θα συνεπαγόταν κάποιες ρητές προτάσεις, κάποιες σαφείς και ίσως βαθιά ιδεολογικές διατυπώσεις; Μια σαφήνεια που μάλλον δεν ανταποκρίνεται στην ίδια την ποιότητα των έργων της -σύγχρονης τουλάχιστον- τέχνης. Αρκετές φορές, πίσω από τη διαδικασία ανάγνωσης και ερμηνείας των έργων ελλοχεύει ο κίνδυνος της κυριολεξίας, μιας υπερβολικά σαφούς αποκωδικοποίησής τους, που τα καθλώνει στην περιγραφικότητα και που δεν αφήνει αρκετά περιθώρια σε μια πιο «ποιητική» και «αφαιρετική» δεξίωσή τους.

Θα έλεγα, πως το έργο του Κανιάρη ισορροπεί σε αυτό το όριο, ειδικότερα εκεί που ο ίδιος, πιστεύω, ερωτοτροπεί με τη μνημειακότητα, εκεί που χρησιμοποιεί μεν κοινούς κώδικες επικοινωνίας και υλικά που ανάγονται γρήγορα στη σφαίρα του συμβολικού αλλά για να αναδείξει κάτι μη σύνθηρες για ένα μνημείο: τη φθορά, ίσως την αποσύνθεση και την αποσάρθρωση, αυτήν την αδυναμία αντοχής στον χρόνο, κάτι τελικά μη ηρωικό. Τέτοια αντιμνημεία βλέπω στο έργο για τις *Τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική*, στους *Μετανάστες*, στο *Αλίμονο Ελλάς*, σίγουρα στο *Εις Δόξαν* αργότερα, τέτοια μνημεία ενός νεκρού ενδεχομένως παρελθόντος. Αλλά πάντα «παρελθόντος». Το μέλλον δεν προμηνύεται, δεν φαντασιώνεται, δεν σκιαγραφούνται καν πιθανές ουτοπικές ή μη εκδοχές του, ούτε από τον Κανιάρη ούτε από κανέναν άλλον στην ελληνική τέχνη. Μια συνήθης στην Ελλάδα ιστορική ματιά είναι και εδώ παρούσα. Ή μήπως όχι;

XM: Υπάρχουν κάποιοι Έλληνες καλλιτέχνες -ελάχιστοι είναι η αλήθεια- που τους έχει απασχολήσει το μέλλον. Ο πιο σημαντικός είναι ο Takis, ένας από τους μεγάλους πρωτεργάτες του μελλοντικού κόσμου, όπως τον είχαν χαρακτηρίσει οι κριτικοί τη δεκαετία του '60. Μιλάμε, δηλαδή, κυρίως για καλλιτέχνες-εφευρέτες, τίτλος που δεν νομίζω πως ταιριάζει στον Κανιάρη. Έχει ενδιαφέρον να δει κανείς και ιστορικά τη διαφορά πλεύσης ανάμεσα στους δύο καλλιτέχνες: το 1959, όταν ο Takis δουλεύει τα «ηλεκτρομαγνητικά» του γλυπτά ατενίζοντας τις προκλήσεις του μέλλοντος, ο Κανιάρης στρέφεται στο παρελθόν και στα συνθήματα των τοίχων της κατοχικής Αθήνας. Βέβαια, και οι δύο έδρασαν επιστημονικά, με την έννοια ότι τους ενδιέφερε η έρευνα και προσπάθησαν να κάνουν γνωστό κάτι που είναι άγνωστο ή κρυμμένο.

Η πολιτική απογοήτευση αναγκαστικά επηρέασε την ιστορική ματιά του Βλάση Κανιάρη, μετατρέποντάς την σε «ιστορική μελαγχολία», όπως έγραφε σε μια κριτική του για το «Εις δόξαν» ο Νίκος Ξυδάκης, όταν το έργο εκτέθηκε στην πλατεία Ομονοίας το φθινόπωρο του 2011. Εσύ το χαρακτηρίζεις αντιμνημείο, ο Ξυδάκης επισήμανε την ψευδομνημειακή του φόρμα, το γεγονός ότι φαντάζει σαν ταφικό μνημείο. Πράγματι, ήταν μία από τις πιο επιτυχημένες επιμελητικές ιδέες η παρουσίαση του γλυπτού στον συγκεκριμένο χώρο. Από τη μία, η Αθήνα της κρίσης του 2011 σε αντιπαράθεση με την Αθήνα της ευμάρειας του 1993, τη χρονιά δηλαδή που έγινε το έργο, και, από την άλλη, η Αθήνα που είχε αποτυπώσει ζωγραφικά ο καλλιτέχνης το 1956, με τα νεοκλασικά να συνυπάρχουν με τις ανεγειρόμενες πολυκατοικίες.

Η ιδέα της εύστοχης παρουσίας του «Εις δόξαν» στην Ομόνοια ανήκε στην Άννα Καφέτση, διευθύντρια τότε του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης. Ο Κανιάρης δεν ήταν πια στη ζωή. Και εδώ υπεισέρχεται για μένα ένα σημαντικό ζήτημα: Πόσο δημιουργικά και ευφάνταστα οι επιμελητές θα διαχειριστούν από εδώ και στο εξής το έργο του; Πόσο σοβαρά οι ιστορικοί τέχνης θα το μελετήσουν; Πώς οι κριτικοί θα το ερμηνεύσουν; Η ιστορική ματιά του Κανιάρη είναι πλέον και η δική μας ματιά, εκείνων που πραγματικά ενδιαφέρονται για το έργο του. Ας μην το ξεχνάμε αυτό.