



## Χρόνης Μπότσογλου

Ένας διάλογος με το έργο του

ΧΡΗΣΤΟΣ Γ. ΛΑΖΟΣ, *Τόποι και νόστος: Η ζωγραφική του Χρόνη Μπότσογλου*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, σελ. 264

» Ο Χρήστος Λάζος συνοψίζει τη δεκαετία του 1960 ως μια περίοδο «εξάντλησης» του μοντερνισμού και των προταγμάτων του. Πρόκειται για τη στιγμή εκείνη, σύμφωνα με τον συγγραφέα, μιας «διάχυτης αίσθησης ότι η τέχνη βρίσκεται σε κρίση, πως έχει φτάσει σε αδιέξοδο, σε ένα τέλος», αλλά και για μια περίοδο κατά την οποία η τέχνη «έγινε πολύ πιο ανοιχτή, πλουραλιστική, κοσμοπολίτικη» (σ. 13). Ποια, όμως, εποχή δεν έχει αυτά τα χαρακτηριστικά; Πότε, μετά τις απαρχές του μοντερνισμού, έπαψαν τα πράγματα, ας πούμε εδώ τα «εικαστικά», να λαμβάνουν χώρα εντός μιας γενικευ-

### ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

μένης «κρίσης»; Αυτή, άλλωστε, η διαρκής αστάθεια των σημασιών, των όρων και των περιεχομένων είναι η ίδια η κληρονομία του. Έτσι, κάθε συγγραφέας, ιστορικός και μελετητής των σύγχρονων καλλιτεχνικών φαινομένων έκτοτε είναι αναγκασμένος να τοποθετεί το εκάστοτε αντικείμενό του στη σφαίρα μιας καθολικής αμφιβολίας.

Κάπου μέσα στα καλλιτεχνικά και όχι μόνο διεθνή τεκταινόμενα αυτής της άστατης περιόδου τοποθετεί εύλογα ο Λάζος και τις απαρχές της τέχνης του Χρόνη Μπότσογλου. Τα κείμενα που συνθέτουν το βιβλίο είναι γραμμένα σε ανόμοιες περιστάσεις και σε διαφορετικές εποχές, αναδεικνύοντας την πολύχρονη και πολύτροπη σχέση και συνεργασία του συγγραφέα με τον ζωγράφο. Αυτό άλλωστε προδίδει και η παράθεση επιστολών και διαλόγων μεταξύ τους, ή η κειμενογραφία για καταλόγους εκθέσεων του καλλιτέχνη, όπως η τελευταία με τίτλο *Απέναντι τον βουνού* στο Μέγαρο Εϋνάρδου του ΜΙΕΤ, τρία χρόνια πριν. Στην αναμέτρηση του Μπότσογλου με το ελληνικό τοπίο, ο Λάζος αναγνωρίζει και μια διάσταση κριτικής ή επανατοποθέτησης απέναντι στην ιστορία της ελληνικής τέχνης, τουλάχιστον της πιο πρόσφατης.

Πράγματι, στην απόδοση του ελληνικού τοπίου και φωτός προσκολλήθηκαν συχνά μια σειρά από εθνικές ιδιότητες. Η πλαστική ανάδειξη της ιδιαιτερότητάς του σήμαινε ταυτόχρονα και την ένταξη των έργων στο συνεχές του διαχρονικού ελληνικού πολιτισμού και των μορφών του, διασφάλιζε θα λέγαμε την «ελληνικότητά» τους. Μόνο που «[ό]ταν ο Χρόνης άρχισε να ζωγραφίζει τη δεκαετία του '60», μας λέει ο Λάζος,

«αυτά τα σχήματα είχαν μεταμορφωθεί σε κάτι εντελώς διαφορετικό: η άνοδος του βιοτικού επιπέδου, οι άδειες μετ' αποδοχών, η δημοκρατία των διακοπών στα νησιά, τα περιοδικά *Εικόνες* και *Ταχυδρόμος*, ο ΕΟΤ και η τουριστική εκμετάλλευση κάθε «γραφικού» τοπίου, είχαν εκλαϊκεύσει αυτά τα ιδεολογήματα και τα είχαν μετατρέψει σε έγχρωμες καρτ-ποστάλ του συρμού» (σ. 47- 48). Ήδη σε όλα τα παραπάνω μπορούμε να εντοπίσουμε τη δεξαμενή άντλησης των εικόνων του Μπότσογλου.

Η απάντηση του ζωγράφου ήταν και παραμένει ο «κριτικός ρεαλισμός». Σε αυτόν θα καταλήξει η δική του «ερμηνεία» της οικείας του πραγματικότητας. «Ερμηνεία» και «κριτική», από τη μία πλευρά, «πραγματικότητα» και «ρεαλισμός», από την άλλη, μετατοπίζουν κάθε διάθεση ουσιοκρατικής ενάτησης στη φάση δυσθυμίας και ανησυχίας μπροστά στα αποτελέσματα της ένταξης των πραγμάτων στη μακρά και ανεξέλεγκτη «κοινωνική διαδικασία». «Ένταξης» για πρώτη φορά, μιας και όντως οι στιγμές που η τέχνη στην Ελλάδα επιδίωξε να αποτελέσει κοινωνικό επίδικο υπήρξαν τόσο λίγες, που δύσκολα θα μπορούσαν να σχηματίζουν ένα παράδειγμα. Τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία του '60.

Όστόσο, ο «κριτικός ρεαλισμός» ως όρος αδυνατεί να περιγράψει το σύνολο του έργου του Μπότσογλου, ιδιαίτερα του ύστερου, καθώς ο μεγαλύτερος όγκος του αγωνιά για τ' άλλα, εκείνα που ακόμα κι αν δεν περιστρέφονται γύρω από τη σφαίρα του υπαρξιακού σίγουρα όμως αφορούν την ενδοσκοπήση και τον αναστοχασμό, την καταβύθιση στην αυτοβιογραφική του *Νέκνια*. Πώς μπορεί να συνδέονται αυτοί οι δύο ζωγραφικοί κόσμοι; Για τον Λάζο «[η] κρίση της πολιτικής στρέφει το βλέμμα προς τα μέσα και επιβάλλει την μοναστική άσκηση» (σ. 41). Αλλά μπορεί να είναι τόσο απλή η εξήγηση;

Σε αυτές τις πιο «προσωπικές» στιγμές του έργου του Μπότσογλου είναι αφιερωμένο το μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου, αυτές προσπαθεί ο συγγραφέας του να ανιχνεύσει. Η θετική έκβαση της προσπάθειάς του είναι τουλάχιστον αμφίβολη. Και πώς αλλιώς; Η καταβολή όλης της δύναμής του για αυτόν το σκοπό γίνεται εντονότερη προς τα τελευταία κείμενα του βιβλίου, όταν τον περισσότερο «δοκιμακό» λόγο διαδέχονται μια σειρά από διάσπαρτες σκέψεις και σημειώσεις, από αποσπάσματα ημερολογίων και επιστολών, από την καταγραφή φευγαλέων εντυπώσεων και θραυσματικών φιλοσοφικών διατυπώσεων. Η «ελπίδα» του συγγραφέα, «η συνοχή του συνόλου» να μην «αλλοιώνεται από την πολυφωνία και τις εναλλαγές ύφους» (σ. 149), ευτυχώς δεν ικανοποιείται. «Ευτυχώς», διότι έτσι προσεγγίζει στην πραγματικότητα εναργέστερα τον τύπο και τη φύση του καλλιτεχνικού τρόπου, αυτόν που θέλει να φέρει στο φως και να κοινοποιήσει, όχι με ειδικά μέσα αλλά με το εργαλείο του λόγου. Μπορεί, με άλλα λόγια, να προσεγγίσει ένα καλλιτεχνικό έργο με έναν τρόπο που προσιδιάζει σε αυτό. Να το «προσεγγίσει» όμως, και όχι να «γίνει κύριός του».

Το ζήτημα είναι πώς μιλά ή γράφει κανείς για την τέχνη και τα έργα της, καθώς εδώ δύο διαφορετικά συστήματα επικοινωνίας και αναπαράστασης συναντούν τα όριά τους. «Αυτές οι παρατηρήσεις», γράφει ο Λάζος σε μια επιστολή του στον ζωγράφο το 1987, «δεν σημαίνουν ότι ο διάλογος με τα έργα είναι αδύνατος, δεν ακυρώνουν τη δυνατότητα ερμη-



Deterioration. Μεταλλαγές – Εποχή μνδέν, 1982, φωτογραφία, μολύβι

νείας, δεν υποδηλώνουν ότι η μοναδική στάση που είναι νόμιμη είναι η αισθητική αποτίμηση ή η αισθητική απόλαυση με αφετηρία και βάση την αισθητηριακή αντίληψη των έργων. Σημαίνουν ακριβώς το αντίθετο». Και λίγο παρακάτω επανέρχεται: «Για να αρχίσουν να μιλούν οι εικόνες έχουν ανάγκη τη συνάντηση με τον θεατή και τον διάλογο, αυτή είναι η αναγκαία συνθήκη της ζωής και της επιβιώσής τους» (σ. 179). Η λέξη «διάλογος» επαναλαμβάνεται εδώ δύο φορές. Η απάντηση του ερωτήματος της παραγράφου είναι προφανής: σε διάλογο με τα έργα, από τη θέση μιας άλλης πειθαρχίας, από εκείνη της αυτονομίας που αποτρέπει κάθε διάθεση άλωσης τους, ούτως ή άλλως καταδικασμένης στην αποτυχία.

Η ζωγραφική του Μπότσογλου λειτουργεί, άλλωστε, συχνά ως παράδειγμα για να μιλήσει ο συγγραφέας για ευρύτερα ζητήματα της τέχνης, όπως η γενικότερη λειτουργία των εικόνων και των αναπαραστάσεων, η στάση απέναντι στην πραγματικότητα, η επινόηση και η κατασκευή της, το βλέμμα στο τοπίο, η απόδοση ενός προσώπου, η εμφάνιση και η βιογραφία του. Όλα εκείνα τα ζητήματα που, άλλωστε, και ο ίδιος ο ζωγράφος έθεσε πριν απ' όλα με το έργο του.

Οι εικόνες του τεύχους προέρχονται από την έκθεση του Βαβέριου Καλούτση με τίτλο *Naturmatic* που πραγματοποιείται στο Σπίτι της Κύπρου (Ξενοφώντος 2α, Αθήνα). Επιμέλεια Χριστόφορος Μαρίνος. Μέχρι 25/10.