



Οι εικόνες του τεύχους προέρχονται από την ατομική έκθεση του Νίκου Καναρέλη με τίτλο *Τίποτα δεν είναι όπως φαίνεται* όταν ο χρόνος στέκεται ακίνητος που πραγματοποιείται στην γκαλερί Μπαταγιάννη (Αντίνορος 17, Παγκράτι, Αθήνα). Επιμέλεια Αλεξάνδρα Κοροξενίδη. Μέχρι 21/12.

«Bed», λάδι σε καμβά, 60 x 60 εκ.

Με εμμένουσα υπέρβαση

ΕΥΓΕΝΙΟΣ Δ. ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ, «*Πέρα απ' την εγκράτεια και την απόλαυση: ο έρωτας που δημιουργεί τον κόσμο*». Δύο μελέτες για τον Γιάννη Τσαρούχη, Μουσείο Μπενάκη, σελ. 160

Του
ΚΩΣΤΑ
ΧΡΙΣΤΟΠΟΥ-
ΛΟΥ

Τα δύο κείμενα που απαρτίζουν το ανά χειράς καλαίσθητο και επαρκώς εικονογραφημένο βιβλίο δημοσιεύτηκαν το μεν πρώτο στο περιοδικό *Αρχειοτάξιο* (τχ. 22, Νοέμβριος 2022), ενώ το άλλο στον κατάλογο της αναδρομικής έκθεσης του Τσαρούχη στο Μουσείο Μπενάκη το 2009. Πλέον αυτονομούνται από το άλλοτε συγκείμενό τους, ώστε να μας προσφέρουν καθαρότερα κάποια εμβριθή συμπεράσματα του Ματθιόπουλου σε σχέση με την παρουσία του Τσαρούχη στην ελληνική τέχνη, διατηρώντας ταυτόχρονα την πρωτοτυπία τους παρά το χρονικό διάστημα που μεσολάβησε, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά το δεύτερο.

Στο πρώτο επιχειρείται μια εμπειριστικώς ανακρίβεια των γεγονότων που επέφεραν τη λογοκριτική παρέμβαση «του Ναυτικού, της Αστυνομίας και του Εισαγγελέα» στην έκθεση του «Αρμού» το 1952, με αφορμή γνωστό έργο του Τσαρούχη το οποίο αναπαριστά έναν ναύτη πλάι σε κάποιον μισοξαπλωμένο γυμνό άνδρα. Στο έτερο, ελαφρά ανασκευασμένο και επικαιροποιημένο από την προγενέστερη, αρχική του εκδοχή, προτείνεται μια προσέγγιση «με σεμνή αναίδεια» της καλλιτεχνικής πορείας και του βίου του ζωγράφου, μια ερμηνεία η οποία, σύμφωνα με τα γραφόμενα του Ματθιόπουλου, «κωφεύει στο πλεόνασμα των επαίνων, στην περιφρόνηση μούργα του ελληνοκεντρικού αυτοθαυμασμού, που επικάθεται και στον ίδιο, μετατρέποντάς τον και αυτόν σε κονισαλέο εικόνισμα του τέμπλου της νεοορθόδοξης ρωμοσύνης» (σ. 50). Δεν είναι μονάχα το περιεχόμενο και η ευγλωττία της συγκεκριμένης δια-

τύπωσης που συγκεντρώνει την προσοχή, ωθώντας μας να σταθούμε περισσότερο σε αυτό το κείμενο. Είναι και το «αντίδωρο της κριτικής μελέτης» που υπόσχεται.

Αν και το εν λόγω κείμενο χωρίζεται σε τέσσερα μέρη, εντοπίζουμε σε αυτό τρεις θεματικές, που σε διαφορετική συγκυρία θα μπορούσαν να αναθρέψουν ισάριθμα διακριτά δοκίμια. Η πρώτη αφορά τη σχέση του Τσαρούχη με τον μυστικισμό και με όσα του αντιστοιχούν, τη φυσιολογία, την «ηθική απελευθέρωση», τον «ελευθεριακό έρωτα», τον ασκητισμό, τον ουτοπισμό ή τον κοινοτισμό. Στη μυστικιστική σκέψη τον εισήγαγαν, διαπιστώνει ο συγγραφέας, η συναναστροφή ή η συνεργασία του με την Εύα Πάλμερ και τον Σικελιανό, την Αγγελική Χατζημιχάλη, τον Πικιώνη και τον Παρθένη. Εκεί έφτασε, επίσης, μέσα από τον «προσπλυτισμό» του από τους «φορείς του ιδιότυπου θρησκευτικού μυστικισμού» της νεότερης Ελλάδας, ανάμεσα σε άλλους τον Σολωμό, τον Κάλβο, τον Παπαδιαμάντη, τον Χαλεπά και τον Καβάφη (σ. 57) ή, ευρύτερα, κατά την επίδραση που του άσκησαν οι κομίζοντες του «πάθους του απόλυτου» στην τέχνη Μαλέβιτς, Μοντριάν και Καντίσι (σ. 59). Σε αντίθεση, όμως, με τους παραπάνω, ακολουθώντας πάντοτε τον ιστορικό της τέχνης, ο Τσαρούχης προσπάθησε «να φτάσει στον απόλυτο ρεαλισμό, να κάνει ορατή την απτή φυσική πραγματικότητα, την οποία βέβαια δεν αντιλαμβάνονταν υλιστικά, αλλά το ίδιο υπερβατικά και μυστικά όσο και οι διάσημοι θεοσοφιστές ζωγράφοι».

«Η πιο μεγάλη πλάνη», συνεχίζει ο Ματθιόπουλος, «είναι να θεωρήσει κανείς τον Τσαρούχη υλιστή, παρασυρόμενος από τον ρεαλισμό των έργων του και τα πρότυπά του, όπως ο Κουρμπέ» (σ. 60). Στα γραπτά του ζωγράφου που μελέτησε διεξοδικά, διακρίνει μια «πλατωνική ιδέα του μανικής έμπνευσης καλλιτέχνη» και στην τέχνη του μια προσήλωση «στην υπερβατική αρχή, τη θεία δύναμη που επεμβαίνει στα ανθρώπινα και τα

ορίζει, αποδίδοντας σε αυτή τη θεϊκή θέληση συνολικά την καλλιτεχνική δημιουργία» (σ. 61). Όλα τα παραπάνω, ωστόσο, συνδυάζονται επίμονα και οιοει καταστατικά με την «αίσθηση» και την «εγκράτεια του μέτρου», τη «ροπή προς την κλασική αρμονία» (σ. 67). Έτσι, ο Ματθιόπουλος διαπιστώνει μια «εσωτερική και διαρκή αντίφαση την οποία βίωσε» ο Τσαρούχης «ανάμεσα αφενός στην άλογη αγωνία του απόλυτου και αφετέρου στην έλλογη παραδοχή του μέτρου», της «γνώσης», της «λογικής» και του «κάλλους της μορφής» (σ. 71). Πρόκειται, εντούτοις, για μια «αντίφαση» που δεν είχε ανασταλτικό χαρακτήρα αλλά, αντίθετα, λειτουργούσε ποικιλοτρόπως και ευεργετικά στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού του ύφους.

Το επόμενο αντικείμενο ακουμπά το ζήτημα της «αυτοσκοπικότητας» ή την «αυτοβιογραφική στρατηγική» εκ μέρους του Τσαρούχη, μέσα από την οποία ο ίδιος επιδίωξε να «προοικονομήσει» την εικόνα του, να «προδιαγράψει», να «στερεώσει» και, ουσιαστικά, να «υπαγορεύσει» όχι μόνο την «αισθητική» αλλά και την «τεχνοϊστορική» ή «τεχνοκριτική ερμηνεία του έργου του» (σ. 72, σ. 76-77 και σ. 81). Ο Ματθιόπουλος παρακολουθεί και καταγράφει την πορεία αυτή, που ξεκινάει με κάποια σχόλια του ζωγράφου στις αρχές της δεκαετίας του 1960, φτάνοντας στην περίοδο της Μεταπολίτευσης, όταν πληθώρα συνεντεύξεων μαζί με αρκετά αυτοαναφορικά και κάθε λογής αλλά κείμενα ή άρθρα για εκείνον συνωστίζονταν, σχεδόν καταχρηστικά, στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο. Πολλά εκδόθηκαν, μάλιστα, σε μια σειρά ανθολογιών όσο ο Τσαρούχης βρισκόταν εν ζωή, ενόσω σχεδίαζε την οριστική μονογραφία του που οριακά δεν πρόλαβε να πιάσει στα χέρια του. Επδόθηκε, με άλλα λόγια, στη συστηματική καλλιέργεια

Αναγνώσεις

Με εμμένουσα υπέρβαση

ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΕΛΙΔΑ 1

της εικόνας του, στη θεωρητικοποίηση της δικής του καλλιτεχνικής εμπειρίας, όπως, κατά κάποιο τρόπο, απέδειξε και η πρόσφατη έκδοση των «Μαθημάτων της Χίου», στην οποία αναφερθήκαμε σε προηγούμενο άρθρο στις ίδιες σελίδες. Ξεχωριστή σημασία αποδίδεται εδώ στην δημιουργία του Ιδρυματός και του μουσείου του από τον ίδιο εκείνη την περίοδο, την «αυτοθεσμιοποίησή» του, όπως την ονομάζει ο ιστορικός της τέχνης (σ. 75).

Η τρίτη και τελευταία θεματική καταπάνεται με τη σιωπή του Τσαρούχη μπροστά στο ζήτημα της ομοφυλοφιλίας και του ομοερωτισμού, που λανθάνει πίσω από τη θεματολογία μεγάλου μέρους του έργου του αν δεν τη διατρέχει καταφανώς και με περισσή για την εποχή του τόλμη. Ούτως ή άλλως τέτοια ζητήματα ακόμα δεν είχαν βρει επαρκή χώρο τόσο στον ακαδημαϊκό λόγο όσο και, πολύ περισσότερο, στη δημόσια σφαίρα, όπως σήμερα. Συνιστά άραγε η στάση αυτή του ζωγράφου ένα είδος αυτολογοκρισίας, μια ένδειξη υποταγής σε άρρητους κατασταλτικούς κοινωνικούς ηθικούς κανόνες; Ο Μαθιόπουλος επισημαίνει πως «το δράμα της συνεχούς επιειόμενης κοινωνικής απειλής, του κλευασμού, της περιθωριοποίησης και του αποκλεισμού» (σ. 126) μπορεί πράγματι, ή εν μέρει τουλάχιστον, να τη δικαιολογήσει. Όμως, υφίσταται συνάμα και η αναγκαιότητα πρόταξης ενός άλλου είδους ηθικού παραδείγματος σαν όχημα φυγής από το ομοφοβικό περιβάλλον (σ. 131-133). Ο Τσαρούχης «θεμελιώνει» τη ζωγραφική του «ηδονιστικά», ισχυρίζεται ο συγγραφέας (σ. 130) και, μέσα από την άρνηση του μονοφουσιτισμού, διατρανώνει τη βαθύτερη πίστη του στη δύναμη του έρωτα που «δημιουργεί τον κόσμο» σαν άλλη μορφή γνώσης. Η τόσο ουσιαστική παράμετρος της ερωτικής επιθυμίας στο έργο του Τσαρούχη τοποθετείται συνεπακόλουθα στη σφαίρα του άρρητου, του «άφατου» που δεν «θα μπορούσε να ειπωθεί» (σ. 146), εξηγώντας επιπλέον και την άρνησή του να προβεί όχι απλά σε καταφατικές αλλά και σε γενικότερες δηλώσεις αναφορικά με τον προσωπικό σεξουαλικό του προσανατολισμό.

Μέχρι τώρα επιχειρήσαμε να συνοψίσουμε τις κεντρικές θέσεις του κειμένου, χωρίς ενδεχομένως να τα καταφέρουμε. Πολλές φορές επίσης χρησιμοποιήσαμε τις διατυπώσεις του ίδιου του Μαθιόπουλου, καθώς η ακριβεία τους είναι τέτοια που καθιστά δύσκολη την αναπαραγωγή τους με άλλα λόγια. Ασφαλώς, επίσης, οι σκέψεις του συγγραφέα επεκτείνονται πολύ περισσότερο από όσα χωράει ή επιτρέπεται εδώ να αναφερθούν. Ο ιστορικός της τέχνης, χωρίς να βιογραφεί απλά τον Τσαρούχη, επιστρατεύει τη μεθολογία και την πειθαρχία της ιδιότητάς του. Όμως δεν περιορίζεται στα στοιχεία, δεν αρκείται στην ανακοίνωση, τη διασταύρωση και την υπεράσπιση πρόσφατων και παλαιότερων δεδομένων. Με βάση αυτά οργανώνει τα επιχειρήματά του, προχωρά σε καινούριες αποτιμήσεις και δοκιμάζει ορισμένες πρωτότυπες - και ως εκ τούτου ίσως ή ευτυχώς αμφίβολες - θέσεις. Κοιμίζει κάποιες διαπιστώσεις που ισορροπούν ανάμεσα στην «ιστορικότητα του βλέμματος» και την ανάγκη για νέες, σημερινές αναγνώσεις της προσφοράς του Τσαρούχη.

Κι όλα τα παραπάνω με «σεμνή αναίδεια», καθώς ομολογεί και ο ίδιος. Σε τι συνίσταται αυτή; Στη διαφυγή από όλα όσα ο Τσαρούχης είχε προδιαγράψει για το δικό του έργο, από την «αυτοσκηνοθεσία» του, πίσω από την οποία, κατά τον Μαθιόπουλο, κρύβεται μια επιφυλακτικότητα, μία «καχυποψία» για τους ιστορικούς της τέχνης και την τεχνοκριτική, την οποία μοιραζόταν και με άλλους καλλιτέχνες της εποχής του (σ. 78-87). Πρόκειται για την άποψη που καταφάσκει στην υποτιθέμενη αδυναμία τους να εκτιμήσουν το έργο του, ενδεχομένως και σε μια εμπρόθετη απαξίωσή του, πίσω από την οποία λανθάνει ένα αίσθημα καθυπόταξης του αλλά και μια ανομολόγητη υποψία ανακατανομής αξιών και ιεραρχιών εντός του εγχώριου εικαστικού στερεώματος. Η, επιπλέον, αποκαλύπτεται κάτι ακόμα βαθύτερο: η «πίστη» του Τσαρούχη, «στην ένθεν-μανική προέλευση του έργου τέχνης», το οποίο «δεν μπορεί να αποτιμηθεί από την κοινή ανθρώπινη διάνοια, τη λογική του επιστήμονα, εκτός από τις σπάνιες περιπτώσεις που κι αυτός είναι ένθεος» (σ. 86). Σε ποιους απονέμεται η δυνατότητα αποκατάστασής του; Όπως πρόσφατα μας έδειξαν και τα *Μαθήματα Ζωγραφικής* της Χίου, στους ίδιους τους καλλιτέχνες, στους οποίους εξάλλου ο ίδιος, όπως τότε συχνά επαναλάμβανε, απευθυνόταν αποκλειστικά, όντας οι μόνοι που μπορούσαν υποτιθέμενα να κατανοήσουν όσα υποστήριζε.

Κατά κάποιον τρόπο ο Μαθιόπουλος έρχεται εκ των υστέρων όχι ακριβώς να ανατρέψει ή να ανατρέψει την παραπάνω ιδέα αλλά και να διαλευκάνει ορισμένα καίρια σημεία που οδηγούν σε αυτήν, παράλληλα και σε ένα συμπεριληπτικότερο πλαίσιο αντιλήψεων. Δεν μοιάζει, άλλωστε, δύσπιστος σε όσα εκείνος διάλεξε σαν όρια της ερμηνείας του έργου του. Αντίθετα, ο ιστορικός της τέχνης τεκμαίρει το κείμενό του μέσα στα λεγόμενα του ζωγράφου, στα σημεία της εκδίπλωσης του οικείου του αυτοβιογραφικού σχεδιάσματος, στις εκούσες αμφισημίες του και στις συνθετικές στιγμές του. Εμμένει στη χρήση των εργαλείων της επιστήμης του και την ίδια στιγμή δεν περιορίζεται σε αυτά. Υπερβαίνει τα δυνατά αποτελέσματά τους, μεγιστοποιεί τις εφικτές επενέργειές τους. Δεν χαρακτηρίζεται, λοιπόν, μόνο από «σεμνή αναίδεια» η παρέμβασή του. Συμπληρώνεται και από κάποια εμμένουσα υπέρβαση, απαραίτητη αν όχι επείγουσα ως προς την εκτίμηση της πορείας και της εξέλιξης της νεοελληνικής τέχνης, μέσα από το παράδειγμα ενός πρωταγωνιστή της.