

ΧΑΡΑ ΚΑΛΑΪΤΖΙΔΟΥ

ΥΠΟΜΝΗΜΑ

AΘΗΝΑ 2009

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΣΥΝΤΟΜΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ

- ΑΤΟΜΙΚΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ
- ΟΜΑΔΙΚΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ
- ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ
- ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΕΝΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ ΤΗΣ ΧΑΡΑΣ ΚΑΛΛΙΤΖΙΔΟΥ

ΜΕΛΕΤΕΣ - ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ - ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- ΜΕΛΕΤΕΣ ΚΑΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ
- ΚΕΙΜΕΝΑ ΣΕ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥΣ ΑΤΟΜΙΚΩΝ ΕΚΘΕΣΕΩΝ
- ΚΡΙΤΙΚΕΣ-ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ ΣΕ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΥΠΟ
- ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

ΛΟΙΠΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

- ΜΑΚΕΤΤΕΣ ΕΞΩΦΥΛΛΩΝ
- ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ - ΣΚΗΝΙΚΑ
- ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ
- ΕΝΗΜΕΡΩΤΙΚΑ ΤΑΞΙΔΙΑ

ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ

- ΓΕΝΙΚΑ
- ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ

ΑΛΛΕΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

- ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ
- ΔΙΔΑΚΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΕΚΤΟΣ Ε.Μ.Π.
- ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ ΘΕΜΑΤΩΝ

ΤΑ ΑΝΑΦΕΡΟΜΕΝΑ ΣΤΟ ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

ΜΕΛΕΤΕΣ ΚΑΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ ΠΑ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ
ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ ΣΕ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΥΠΟ
ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΕΝΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ ΤΗΣ ΧΑΡΑΣ ΚΑΛΛΙΤΖΙΔΟΥ

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

- 1949 Έτος γεννήσεως (Αθήνα)
- 1968 Απολυτήριο Γυμνασίου
- 1969-1973 Εισαγωγή στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών
Εργαστήριο Χαρακτικής, Καθηγητής Κ. Γραμματόπουλος
Υποτροφία Ι.Κ.Υ., που διατήρησε μέχρι το τέλος των σπουδών της στην Ελλάδα.
- 1970 Έλαβε μέρος μαζί με το εργαστήριο χαρακτικής της ΑΣΚΤ στο διαγωνισμό ζωγραφικής νέων του φιλολογικού συνδέσμου Παρνασσός και της απενεμήθη το δεύτερο βραβείο ζωγραφικής.
- 1972 Απεφοίτησε. Μαζί με το καλλιτεχνικό πτυχίο, έλαβε επίσης και το πιστοποιητικό θεωρητικών και ιστορικών σπουδών.
Έλαβε τις έξης διακρίσεις:
Έπαινος γυμνού λιθογραφίας (1971)
Έπαινος κεφαλής ξυλογραφίας (1972)
Βραβείο (στο πτυχίο) συνθέσεως εγχρώμου ξυλογραφίας 1972)
- 1971-1972 Μαθήτευσε στο εργαστήριο της Τέχνης του Βιβλίου Καθηγητής Ι. Παπαδάκης.
- 1972-1973 Μαθήτευσε στο εργαστήριο Σκηνογραφίας Καθηγητής Β. Βασιλειάδης.
- 1974-1982 Μεταπτυχιακές σπουδές στο Παρίσι
Υποτροφία του EOMEX
Σπουδές στην ECOLE SUPERIEURE DES BEAUX ARTS (PARIS), στα ακόλουθα εργαστήρια:
Σχεδίου: Καθηγητής Marcel Gilli
Ζωγραφικής: Καθηγητής Vincent Guignebert
Γλυπτικής σε ξύλο: Καθηγητής Cardot
- 1978-1980 Παράλληλα παρακολούθησε σεμινάριο Φιλοσοφίας και Αισθητικής του G. H. Damisch, στην ECOLE PRATIQUE DES HAUTES ETUDES, με θέμα την προοπτική στην Αναγέννηση.
- 1982-1995 Συνεργάστηκε με το περιοδικό Γράμματα και Τέχνες όπου και παρουσίασε σειρά άρθρων: για τον Παπαλουκά, τον Μπρακ, την Περφόρμανς και άλλα.
- 1989-1993 Συνεργάστηκε, όσον αφορά το εικαστικό μέρος (κοστούμια- σκηνικά),

με την ομάδα χορού Seresta, η οποία μεταξύ άλλων έχει δώσει παραστάσεις:

Στο θέατρο Λυκαβηττού (Ιούνιος 1991)

Στο Δημοτικό θέατρο Αθηνών (Απρίλιος 1993) και έχει συμμετάσχει στα εξής διεθνή φεστιβάλ:

Διεθνές φεστιβάλ Wiltz (Λουξεμβούργο, Ιούλιος 1991)

Flower Festival (Άμστερνταμ, Ιούλιος 1992)

Eurofest (Winschester Αγγλίας, Ιούλιος 1992)

Διαγωνισμός χορογραφίας Prix Volonine (Παρίσι, Μάιος 1993).

1984-1990 Εργάστηκε σαν καθηγήτρια στην Μέση Εκπαίδευση.

1987-1989 Εργάστηκε σαν Καθηγήτρια στην Ανωτέρα Εκπαίδευση, στην Σχολή Κινηματογράφου-Τηλεοράσεως Λυκούργου Σταυράκου.

1990 Εξελέγη λέκτωρ στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ. Πολυτεχνείου - Περιοχή Ζωγραφικής.

1990-1993 Παρακολούθησε μαθήματα Αγιογραφίας στο Εργαστήριο Εφαρμοσμένων Τεχνών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, Καθηγητής Κ. Ξυνόπουλος.

1990-1993 Παρακολούθησε σειρά σεμιναρίων του Στέλιου Ράμφου με θέμα την Ελληνική Παράδοση - και ειδικότερα τις αισθητικές αντιλήψεις των αρχαίων και των Βυζαντινών.

1993 Έδωσε διάλεξη στο Τμήμα Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Πατρών με θέμα "Η συμβολή του Καντίνσκι στη χρωματική σύνθεση"

1993 Έδωσε διάλεξη στο Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του Πανεπιστημίου Αθηνών με θέμα "Το χρώμα και η συγκρότηση της εικόνας"

1994 Εξελέγη στην Βαθμίδα του Επίκουρου Καθηγητή στον Τομέα III (Αρχιτεκτονική Γλώσσα, Επικοινωνία και Σχεδιασμός) του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ. Πολυτεχνείου - Περιοχή Ζωγραφικής.

1994 Έλαβε μέρος σε διεθνές καλλιτεχνικό συμπόσιο με θέμα "Ελληνικές εντυπώσεις" που οργάνωσε η Πολωνική Πρεσβεία Αθηνών και πραγματοποιήθηκε στη Σαντορίνη

1997-1998 Παρακολούθησε στο Ίδρυμα Γουλανδρή Χορν σεμινάριο του Στέλιου Ράμφου με θέμα: Πολιτεία του Πλάτωνος.

- 1998-1999 Παρακολούθησε σεμινάριο του Στέλιου Ράμφου με θέμα: Περί προσώπου.
- 1999-2000 Μονιμοποιείται στην Βαθμίδα του Επίκουρου Καθηγητή στον Τομέα III (Αρχιτεκτονική Γλώσσα, Επικοινωνία και Σχεδιασμός) της Σχολής Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ. Πολυτεχνείου - Περιοχή Ζωγραφικής.
- 1999-2000 Παρακολούθησε σεμινάριο του Στέλιου Ράμφου με θέμα: Περί του καλού του Πλωτίνου.
- 2003 Εξελέγη στην βαθμίδα του Αναπληρωτή Καθηγητή τον Τομέα III (Αρχιτεκτονική γλώσσα, Επικοινωνία και Σχεδιασμός) του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ. Πολυτεχνείου - περιοχή Ζωγραφικής
- 2006 Συμμετείχε σε ομιλία στο συνέδριο που οργάνωσε το Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης με θέμα "Εικαστική αγωγή και Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση"
- 2007-2008 Παρακολούθησε κύκλο διαλέξεων του Στέλιου Ράμφου στο Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β & Μ Θεοχαράκη με θέμα την "Αθανασία της ψυχής". Ανάγνωση του Πλατωνικού διαλόγου "Φαίδων"

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ

❖ ΑΤΟΜΙΚΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ

- 1983 Καλλιτεχνικό και πνευματικό κέντρο Ωρα (Αθήνα)
- 1983 Πνευματικό κέντρο Δήμου Λεβαδέων.
- 1988 Γκαλερί 3 (Αθήνα)
- 1989 Αίθουσα Τέχνης Έκφραση (Γλυφάδα)
- 1992 Αίθουσα Τέχνης Πολύεδρο (Πάτρα)
- 1993 Γκαλερί ANGLE AIGU (Βρυξέλλες)
- 1994 Γκαλερί 3 (Αθήνα)
- 1998 Γκαλερί 3 (Αθήνα)
- 2009 Αίθουσα Χάνσεν. Παλαιό Δημοτικό Νοσοκομείο Πατρών. Υπό την αιγίδα του Δήμου Πατρέων, της Αντιδημαρχίας Πολιτισμού και της Δ.Ε.Π.Α.Π.
- 2009 Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο (Θεσσαλονίκη) Δήμος Θεσσαλονίκης

❖ ΟΜΑΔΙΚΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ

- 1970 Γκαλερί Χίλτον (Αθήνα)
- 1971 Αίθουσα Τέχνης (Θεσσαλονίκη)
- 1975 Centre Culturel Hellenique (Παρίσι)
- 1976 Galerie des Beaux-Arts (Παρίσι)
- 1980 Galerie des Beaux-Arts (Παρίσι)
- 1981 Fondation Hellenique. Έκθεση, Ελλήνων Καλλιτεχνών (Παρίσι)
- 1984 Ωρα. Έκθεση Ακουαρέλες και Τέμπερες (Αθήνα)
- 1986 Κοργιαλένιος Σχολή Σπετσών. Γυναίκες ζωγράφοι και χαρακτρίες της Μεσογείου
- 1987 Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση (Πειραιάς)
- 1989 Γκαλερί Ceruleum - με τους καλλιτέχνες Γιάννη Τσαρούχη, Εύα Μπουλγουρά, Γιάννη Παλαιολόγο και Μαριλένα Ζαμπούρα (Αθήνα)
- 1989 Γκαλερί της Έρσης (Αθήνα)
- 1989 Γκαλερί του Hotel Stephanie (Βρυξέλλες). Ελλάδα-Ευρώπη, '89. Οργάνωση - παρουσίαση από την κριτικό τέχνης Έμ. Βαρουξάκη.
- 1990 Γκαλερί Αέναον (Αθήνα)
- 1990 Γκαλερί Τερρακότα (Θεσσαλονίκη)
- 1992 Γκαλερί Ιόνη (Κηφισιά)
- 1992 Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων
- 1992 Αίθουσα Τέχνης Πολύεδρο (Πάτρα)

- 1994 Πινακοθήκη Πιερρίδη. Το δένδρο πηγή έμπνευσης, αφορμή δημιουργίας (Αθήνα)
- 1994 Μέγαρο Γκύζη. Ελληνικές εντυπώσεις (Σαντορίνη)
- 1994 Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο 'Αλεξάνδρου Σούτσου. Νέα αποκτήματα, Αγορές και δωρεές (Αθήνα)
- 1994 Αίθουσα Τέχνης Αέναον. Ελληνικές εντυπώσεις (Αθήνα)
- 1994 Αίθουσα Τελετών του κτιρίου Διοίκησης του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου στην Πολυτεχνειούπολη Ζωγράφου "Έκθεση Ζωγραφικής & Γλυπτικής" (Αθήνα)
- 1995 Αίθουσα Τέχνης Πολύεδρο. Μάσκες -με τον γλύπτη Θόδωρο Παπαγιάννη (Πάτρα)
- 1996 Αίθουσα Τέχνης Πολύεδρο. Συνάντηση μαθητών Βρασίδα Βλαχόπουλου (Πάτρα)
- 1997 Εικαστικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Λαρίσης. Εστίες του Βλέμματος. Οργάνωση από την κριτικό τέχνης Αθηνά Σχοινά (Λάρισα)
- 1998 Αίθουσα Τέχνης Αέναον. Γυναικείος εικαστικός λόγος ΙΧ (Αθήνα)
- 1999 Γκαλερί 3. Έκθεση, συνεργατών της γκαλερί (Αθήνα)
- 2000 Λιθογραφείο της οδού Πειραιώς, Ζωγραφική, Γλυπτική, multimedia, Κονσέρβες (Αθήνα)
- 2000 Διπλή έκθεση, Αίθουσα Τέχνης του Υπουργείου Πολιτισμού, υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού της Τουρκίας (Άγκυρα).
Αίθουσα Τέχνης Αέναον υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού της Ελλάδας. Είκοσι Τούρκοι, είκοσι Έλληνες ζωγράφοι (Αθήνα)
- 2001 Εκθεσιακό κέντρο Helixro, Πανελλήνιος σύνδεσμος αιθουσών τέχνης, συνάντηση σύγχρονης τέχνης, Art Athina 2001. Με την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού (Αθήνα)
- 2007 Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου. Νέα αποκτήματα 1992-2007 (Αθήνα)
- 2008 Δημοτική Πινακοθήκη Πατρών. Νέα αποκτήματα - Παραστατική τέχνη από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης (Πάτρα)
- 2010 Galerie Frederic Moisan, Paris
Oeuvres d'artistes Francais et Grecs
Υπο την αιγίδα της Unesco και της Ελληνικής Πρεσβείας στο Παρίσι
- 2010 Γαλλοελληνικός Σύνδεσμος
Έκθεση Ελλήνων και Γάλλων καλλιτέχνιδων
Υπο την αιγίδα της Unesco, του Μουσείου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης Βορρέ και του Συλλόγου Amities Internationales Andre Marlaux

❖ ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ

- Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο 'Αλεξάνδρου Σούτσου (Αθήνα).
- Πινακοθήκη Πιερρίδη. (Γλυφάδα)
- Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο (Θεσσαλονίκη).
- Έργα της βρίσκονται επίσης σε Ιδιωτικές συλλογές, στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

❖ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΕΝΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ ΤΗΣ ΧΑΡΑΣ ΚΑΛΑΪΤΖΙΔΟΥ

Μελέτες

- Για την Εικαστική Παράσταση, περιοδικό Γράμματα και Τέχνες, Μάϊος 1982, αρ. 5.
- Ο κυβισμός του Μπράκ, περιοδικό Γράμματα και Τέχνες, Ιούνιος 1982, αρ. 6.
- Το γυμνό σώμα στη ζωγραφική του Χρόνη Μπότσογλου, περιοδικό Γράμματα και Τέχνες, Μάρτιος 1985, αρ. 39.
- Ο ζωγράφος Θεόφιλος, περιοδικό Η φωνή του "Βυζαντίου", 1988.
- Για το έργο της ζωγράφου Έυας Σκάμη. Δημοσιεύτηκε στον κατάλογο της έκθεσης της καλλιτέχνης που έλαβε χώρα στην galerie Astra το 2010 καθώς και στο περιοδικό Athens Voice, 8 Δεκεμβρίου 2010
- Για το έργο του ζωγράφου Αριστοτέλη Δίμιτσα. Δημοσιεύτηκε στον έντυπο της έκθεσης του καλλιτέχνη που έλαβε χώρα στο Δημοτικό Κέντρο Μελίνα Μερκούρη της Ύδρας, το 2012, καθώς και στην εφημερίδα Athens News, 11 Μαΐου 2012

Συνεντεύξεις

- Γιάννης Τσαρούχης - Συνέντευξη, περιοδικό Γράμματα και Τέχνες, Ιούλιος-Αύγουστος 1982, αρ. 7-8.

Μεταφράσεις

- Το φανταστικό μουσείο του Αντρέ Μαλρώ κεφάλαιο πρώτο. Μετάφραση - Επιλογικό σημείωμα: Χαρά Καλαϊτζίδου - Νίκος Αλιφέρης, περιοδικό Νέα Εστία, Μάιος 2002, τεύχος 1745.

ΜΕΛΕΤΕΣ - ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ - ΚΡΙΤΙΚΕΣ

❖ ΜΕΛΕΤΕΣ ΚΑΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ

- Το έργο της Χαράς Καλαϊτζίδου παρουσίασε η ιστορικός Τέχνης Vassia Karayannis-Karabelias, Chargee a enseignement του Πανεπιστημίου Paris IV της Σορβόνης, στο πλαίσιο του σεμιναρίου "Cours d' histoire de l' art grec contemporain" στο Νεοελληνικό Ινστιτούτο του Πανεπιστημίου των Παρισίων IV (Σορβόνη, 20 Ιανουαρίου 1994). Το εκτενές κείμενο της παρουσίασης του έργου της ζωγράφου, συμπεριλαμβάνεται σε υπο έκδοσιν βιβλίο της ιστορικού και επι του παρόντος βρίσκεται δημοσιευμένο στο διαδίκτυο, από το 2012.
- Στο έργο της Χαράς Καλαϊτζίδου αναφέρεται, στην διδακτορική διατριβής της, η Angela Dimitrakaki. Η διατριβή αυτή εκπονήθηκε στο τμήμα Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου του Reading της Αγγλίας, με θέμα "Γυναίκες, Ζωγραφική και το σώμα στην Βρετανία και την Ελλάδα 1970-1999" και κρίθηκε τον Μάρτιο του 2000.
- Το έργο της Χαράς Καλαϊτζίδου μέχρι το 1994 αναλύει η ιστορικός Τέχνης Μάρθα Χριστοφόγλου στο Λεξικό των Ελλήνων Καλλιτεχνών των εκδόσεων Μέλισσα στις σελίδες 70-71.
- Έργα της Χαράς Καλαϊτζίδου παρουσιάζονται στο βιβλίο τέχνης με θέμα "Το σώμα ικεσία και απειλή" της ιστορικού τέχνης και Καθηγήτριας του Πανεπιστημίου Αθηνών Πέπης Ρηγοπούλου, στις εκδόσεις Πλέθρον, σελ 102-103.
- Στα έργα της Χαράς Καλαϊτζίδου που παρουσιάζονται στην ομαδική έκθεση της Δημοτικής Πινακοθήκης Πατριών και προέρχονται από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης αναφέρεται η επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης και ιστορικός τέχνης Λίνα Τσίκουτα (Πάτρα, 20 Δεκεμβρίου 2008 έως 15 Μαρτίου 2009).
- Στο έργο της Χαράς Καλαϊτζίδου αναφέρεται και το αποτιμά η ιστορικός Τέχνης και Καθηγήτρια της Σχολής Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π. Μελίτα Εμμανουήλ, στο βιβλίο της με θέμα «Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης από το 1945 σε πέντε ενότητες» που εξεδόθη από τον εκδοτικό οίκο Καπόν το 2013, σελ 205

❖ ΚΕΙΜΕΝΑ ΣΕ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥΣ ΑΤΟΜΙΚΩΝ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

- Η ζαριά της Καλαϊτζίδου, του Francois Chategny (Μίφρ Αντώνης Ζέρβας). Το κείμενο δημοσιεύτηκε στον κατάλογο της έκθεσης της ζωγράφου που έγινε στο καλλιτεχνικό και πνευματικό κέντρο «Ωρα» τον Φεβρουάριο του 1983.
- Στην σκιά των ανθισμένων σωμάτων της Πέπης Ρηγόπουλου, Ιστορικού Τέχνης, Καθηγήτριας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το κείμενο δημοσιεύτηκε στον κατάλογο της έκθεσης της ζωγράφου που έγινε στην Γκαλερί 3, τον Ιανουάριο του 1994.
- Οι νέες υδατογραφίες της Χαράς Καλαϊτζίδου, του Αντώνη Ζέρβα, ποιητή και δοκιμιογράφου. Το κείμενο δημοσιεύτηκε στον κατάλογο της έκθεσης της ζωγράφου που έγινε στην γκαλερί 3 τον Φεβρουάριο του 1988.
- Δύο δημιουργίες μία σύνθεση, της Γκαμπριέλλας Αναστασίου-Παντσέρη, Ιστορικού Τέχνης. Το κείμενο δημοσιεύτηκε στον κατάλογο της έκθεσης της ζωγράφου που έγινε στην αίθουσα Τέχνης Έκφραση, τον Μάρτιο του 1989.
- Χαρά Καλαϊτζίδου. ακουαρέλες και ακρυλικά, της Μελίτας Εμμανουήλ, Ιστορικού Τέχνης, Καθηγήτριας της Σχολής Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π. Το κείμενο δημοσιεύτηκε στον κατάλογο της έκθεσης της ζωγράφου που έγινε στην αίθουσα Χάνσεν του Παλαιού Δημοτικού Νοσοκομείου Πατρών καθώς και στην εφημερίδα Αυγή τον Ιανουάριο του 2009. Επίσης στο πλαίσιο της ίδιας έκθεσης πραγματοποιήθηκε παρουσίαση της εργασίας της ζωγράφου από την Μ. Εμμανουήλ στην αίθουσα σεμιναρίων του Παλαιού Δημοτικού Νοσοκομείου Πατρών στις 9 Ιανουαρίου 2009.
- Ανάλυση του έργου της Χαράς Καλαϊτζίδου από την Ιστορικό Τέχνης και Προϊσταμένη Πολιτιστικών Εκδηλώσεων και εικαστικών τεχνών του Βαφοπούλειο Πνευματικού Κέντρου, Έλλη Κοκκίνη-Καπλάνη, δημοσιεύτηκε στον κατάλογο της έκθεσης, που έγινε στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο της Θεσσαλονίκης τον Μάρτιο του 2009. Επίσης στο πλαίσιο της ίδιας έκθεσης πραγματοποιήθηκε παρουσίαση της εργασίας της ζωγράφου από την Ε. Κοκκίνη-Καπλάνη στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, στις 11 Φεβρουαρίου 2009.

❖ **ΚΡΙΤΙΚΕΣ - ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΗΣ ΣΕ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΥΠΟ (Χρονολογικά)**

- Ωτοβλεψίες, εφ. Νέα, 22 Φεβρουαρίου 1983
- Francois Chateghy, περιοδικό Γράμματα και Τέχνες, Μάρτιος 1985
- Β. Κουντουρίδης, Συλλεκτική Επιθεώρηση, Ιανουάριος 1988
- Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν, εφ. Καθημερινή, 3 Φεβρουαρίου 1988
- Χρύσα Κακατσάκη, εφ. Αυγή, 5 Μαΐου 1992
- Κ. Μπητόπουλος, εφ. Ημέρα (Πατρών), 12 Μαΐου 1992
- Π.Σ. Φωτίου, εφ. Πελοπόννησος (Πατρών), στη στήλη Πολιτισμός, 17 Μαΐου 1992
- Π.Σ Φωτίου, εφ. Πελοπόννησος (Πατρών), στη στήλη Πολιτισμό, 3 Ιουνίου 1992
- Ηλιάννα Μόρτογλου, εφ. Ριζοσπάστης, 18 Ιανουαρίου 1994
- Μαρία Δεβλέτογλου, εφ. Κέρδος, 20 Ιανουαρίου 1994
- Όλγα Μπατή, εφ. Μεσημβρινή, 26 Ιανουαρίου 1994
- Μαρία Μαραγκού, εφ. Ελευθεροτυπία, 31 Ιανουαρίου 1994
- Χρύσανθος Χρήστου, εφ. Έθνος, 24 Φεβρουαρίου 1994
- Αθηνά Σχινά, περιοδ. Αντί, τ. 548, Απρίλιος 1994
- Μάνος Στεφανίδης, περιοδ. Ρεύματα, τ. 18, Μάρτιος-Απρίλιος 1994
- Βιβή Βασιλοπούλου, περιοδ. Άρτι, τ. 19, Μάρτιος-Απρίλιος 1994
- Karen Conrad, Εφημ. Greek News, 4-10 Μαρτίου 1994
- Παρή Σπίνου, εφ. Καθημερινή, 29 Απριλίου 1994
- Περιοδικό Σπίτι και ποιότητα ζωής, τ. 36, Μάιος 1994
- Νίκος Ξυδάκης, εφ. Καθημερινή, στη στήλη Χρωστήρας, 3 Ιουνίου 1998
- Ηρώ Μαυροειδή, εφ. Αυγή, στη στήλη Πολιτισμός, 23 Μαΐου 1998
- Βασιλική Τζεβελέκου, εφ. Ελεύθερος Τύπος, στη στήλη Εικαστικά, 1 Ιουνίου 1998
- Στέλλα Σεβαστοπούλου, εφ. Athens News, 26 Μαΐου 1998
- Εφημερίδα Εστία, στη στήλη Η ζωή της πόλεως, 26 Μαΐου 1999
- Βιβή Βασιλοπούλου, εφ. Επενδυτής, στη στήλη Εικαστικά, 13-14 Ιουνίου 1998
- Εφ. Βραδυνή, 31 Μαΐου 1998

- Αθηνά Σχινά, για το περιοδ. Άρτι.
- Παρουσίαση τρίπτυχου έργου της στην εφημερίδα Καθημερινή στις 21 Ιανουαρίου 2001 συνοδεύοντας την επιφυλλίδα του Αντώνη Ζέρβα "Η κινητή φιλοσοφία του εκσυγχρονισμού".
- Μελίτα Εμμανουήλ, εφ. Αυγή στη στήλη Γράμματα-Τέχνες, 3 Ιανουαρίου 2009
- Ελευθερία Μακρυγένη, εφ. Σημερινή (Πατρών) στη στήλη τέχνες και ζωή, 9 και 10 Ιανουαρίου 2009
- Βίκυ Σονικιάν, εφ. Πελοπόννησος, στη στήλη πολιτισμός, 9, 12 και 22 Ιανουαρίου 2009
- Ελένη Γεωργοπούλου, εφ. Γνώμη (Πατρών) στη στήλη πολιτισμός, 9 και 12 Ιανουαρίου 2009
- Γιάννης Μουγγολιάς, εφ. Τα Γεγονότα (Πατρών), στη στήλη Πολιτισμός, 9 Ιανουαρίου 2009
- Τάκης Μορτάτος, εφ. Ημέρα (Πατρών) στη στήλη Πολιτισμός, 8 Ιανουαρίου 2009
- Αν. Μαρτσούκα, εφ. Ημέρα (Πατρών), στη στήλη Πολιτισμός 9 Ιανουαρίου 2009
- Αλεξάνδρα Παναγοπούλου, εφ. Ημερήσιος Κήρυξ (Πατρών), στη στήλη Πατραϊκές ώρες, 9 Ιανουαρίου 2009

❖ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

- Ραδιόφωνο, Πρώτο Πρόγραμμα, στην εκπομπή Τέχνη και θέαμα της Ρένας Αγγουρίδου, Μάρτιος 1989.
- Ραδιόφωνο, κρατικός σταθμός Πατρών ΕΡΑ 1, στην εκπομπή Αιχμές και νύξεις της Σοφίας Μαυρίδου, 13 Μαΐου 1982.
- Παρουσίαση της έκθεσης στην Πάτρα, στο δελτίο ειδήσεων του τηλεοπτικού σταθμού Super B, 11 Μαΐου 1982.
- Τηλεόραση, Θήρα Τ.Υ., στην εκπομπή Έκτακτη Επικαιρότητα της Ζωής Αφεντούλη, 29 Απριλίου 1994.
- Τηλεόραση, Θήρα Τ.Υ., στην εκπομπή Έκτακτη Επικαιρότητα της Ζωής Αφεντούλη, 5 Μαΐου 1994
- Τηλεόραση. Ν.Ε.Τ., στην εκπομπή Συν και Πλην. Μαγκαζίνο επικαιρότητας ενημερωτικό και ψυχαγωγικό με τους Μπήλιω Τσουκαλά, Ανδρέα Ροδίτη, Λένα Αρώνη, Τρίτη 19 Μαΐου 1998, 6μ.μ.

- Συνέντευξη τύπου που οργανώθηκε από την δημοτική επιχείρηση πολιτιστικής ανάπτυξης Πάτρας και πραγματοποιήθηκε τις 8 Ιανουαρίου, παραμονή εγκαινίων, στην αίθουσα Χάνσεν του Παλαιού Δημοτικού Νοσοκομείου Πατρών, παρουσιάστηκε στο βραδινό δελτίο ειδήσεων όλων των πατραϊκών τηλεοπτικών σταθμών, Σούπερ Μπί, Αχάϊα τσάνελ, Τελετάιμ, Πάτρα Τιβί και του ραδιοφώνου. Στις 9 Ιανουαρίου, ημέρα των εγκαινίων, όλοι οι τηλεοπτικοί σταθμοί παρουσίασαν στο νυκτερινό δελτίο ειδήσεων έργα και σκηνές από την έκθεση και την παρουσίαση του έργου της ζωγράφου από την Καθηγήτρια της Ιστορίας της Τέχνης της Σχολής Αρχιτεκτόνων Μελίτα Εμμανουήλ.

ΛΟΙΠΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

❖ ΜΑΚΕΤΕΣ ΕΞΩΦΥΛΛΩΝ

- Η Ανάσταση της Κυρα-Τσίνης, του Αντώνη Ζέρβα Εκδ. "Καστανιώτης", Αθήνα 1983
- Ελληνικά Πανεπιστήμια - Δομή και Λειτουργία, του Απόστολου Τσίτου. Εκδ. Τελέθριον", Αθήνα 1991
- Ύμνος στην Ελληνική Φύση Α και Ύμνος στην Ελληνική Φύση Β. της Φλώρας Φλεριανού-Μπόσδα Αθήνα 1992.
- Επισκέψεις 2, Έγγραφα εργασίας του Αντώνη Ζέρβα Εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2001.

❖ ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ - ΣΚΗΝΙΚΑ

Συνεργάστηκε από το 1989 μέχρι το 1994, όσον αφορά το εικαστικό μέρος (κοστούμια, προσωπίδες, σκηνικά), με την ομάδα χορού Σερέστα. Άναλυτικότερα, έχει συνεργαστεί με την Σερέστα στις χορογραφίες: Τρίο (κοστούμια), Bougie (κοστούμια), Ηλιοβασίλεμα-Μάγος (κοστούμια-σκηνικά), Ο Κλόουν (κοστούμια), Seresta (κοστούμια), Oppositions (κοστούμια), Αλεξάνδρα (κοστούμια), It's been a long time (κοστούμια), Loco (κοστούμια), Άνθρωποι (κοστούμια), Μάσκες (κοστούμια-προσωπίδες) - που παρουσιάστηκαν στα εξής θέατρα, χώρους και διαγωνισμούς:

- Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων (Απρίλιος 1991)
- Θέατρο Λυκαβηττού (Αθήνα, Ιούνιος 1991)
- Θέατρο Κήπου (Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 1991)

- Θέατρο Κνωσσός (Αθήνα, Μάιος 91 και Μάιος 1992)
- Δημοτικό θέατρο Βόλου (Ιούνιος 1991)
- Ύδρα (Αύγουστος, 1992)
- Πάρκο Ελευθερίας (Αθήνα, Ιούνιος 1992)
- Δημοτικό θέατρο Αθηνών (Απρίλιος 1993)
- Διεθνές Φεστιβάλ Wiltz (Λουξεμβούργο, Ιούλιος 1991)
- Flower Festival (Άμστερνταμ, Ιούλιος 1992)
- Eurofest ή European Youth Music Festival (Winchester Αγγλίας, Ιούλιος 1992)
- Διαγωνισμός Χορογραφίας Prix Volonine (Παρίσι, Μάιος 1993)

❖ **ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ**

Κατόπιν προτάσεως του καλλιτεχνικού επιμελητηρίου έλαβε μέρος στο Διεθνές Καλλιτεχνικό Συμπόσιο "*Ελληνικές εντυπώσεις*" με δεκατρείς ακόμα καλλιτέχνες της Ανατολικής Ευρώπης. Το Συμπόσιο οργάνωσε η Πολωνική Πρεσβεία Αθηνών και πραγματοποιήθηκε στην Σαντορίνη από τις 15 Απριλίου έως τις 8 Μαΐου 1994. Επακολούθησε ομαδική έκθεση που πραγματοποιήθηκε στην Αίθουσα τέχνης Αέναον με τίτλο "*Ελληνικές εντυπώσεις*", Αθήνα 1994.

❖ **ΕΝΗΜΕΡΩΤΙΚΑ ΤΑΞΙΔΙΑ**

Εδώ και είκοσι πέντε περίπου χρόνια ταξιδεύει, επισκέπτεται και μελετά μουσεία κι εκθεσιακούς χώρους στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Το πρώτο ταξίδι της -μα ταυτόχρονα και η πρώτη μύηση της στο χώρο μιας μεγάλης Ευρωπαϊκής τέχνης- ήταν στην Ισπανία. Επισκέφθηκε την Μαδρίτη, την Βαρκελώνη και το Τολέδο. Μελέτησε το μουσείο του Πράδο, εκκλησίες και ιδιωτικές συλλογές (με έργα του Γκρέκο) στο Τολέδο.

Η πολύχρονη παραμονή της στην γαλλική πρωτεύουσα της έδωσε τη δυνατότητα όχι μόνο να επισκεφθεί και να μελετήσει συστηματικά τα παρισινά μουσεία -ή και να παρακολουθήσει για μια δεκαετία περίπου την εικαστική κίνηση της πόλης- αλλά ταυτόχρονα, έχοντας σαν αφετηρία το Παρίσι, να επισκεφθεί όλες σχεδόν τις δυτικές μεγαλουπόλεις και τα μουσεία τους, καθώς και τις περισσότερες σημαντικές εκθέσεις που έλαβαν χώρα στην Ευρώπη την περίοδο αυτή (1974-1982).

Αναλυτικότερα: Επισκέφθηκε επανειλημμένα το Λονδίνο (όπου διέμεινε συνολικά ένα περίπου χρόνο). Μελέτησε τα εκθέματα της National Gallery, του

British Museum, της Tate Gallery, του Victoria and Albert Museum.

Επισκέφθηκε την πόλη του Άμστερνταμ, το Rex Museum, καθώς και Ιδιωτικές συλλογές με έργα του Ρέμπραντ.

Επισκέφθηκε επίσης τις Βρυξέλλες, την Ζυρίχη, την Ρώμη, το Μιλάνο, την Βενετία, την Φλωρεντία, την Νέα Υόρκη και τους σημαντικότερους μουσειακούς και εκθεσιακούς τους χώρους.

Το ενδιαφέρον της για την Βυζαντινή Τέχνη και για την Αγιογραφία ειδικότερα, την παρακίνησε να επισκεφθεί την παλαιά πόλη των Ιεροσολύμων, τα μοναστήρια και τις εκκλησίες της γύρω περιοχής, καθώς και την Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σίνα, στην Αίγυπτο, όπου φυλάσσονται σημαντικά μνημεία και θησαυροί της ελληνορθόδοξου τέχνης.

ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ

ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ

❖ ΓΕΝΙΚΑ

Από τον Απρίλιο του 1989 υπηρετεί στο ΕΜΠ, ως μέλος ΔΕΠ της Σχολής Αρχιτεκτόνων.

Η εκπαιδευτική της δραστηριότητα στην περίοδο των είκοσι αυτών ετών περιελάμβανε, ανάμεσα στα άλλα, αυτοδύναμη διδασκαλία (ανάπτυξη μαθημάτων, προβολές, διαλέξεις, διεξαγωγή ασκήσεων, εξετάσεις, Βαθμολογίες).

Δίδαξε σε όλα τα εξάμηνα ελεύθερο σχέδιο (διαφόρους τρόπους σχεδιάσεως), χρώμα και στοιχεία συνθέσεως (Τα περιεχόμενα των μαθημάτων παρατίθενται αμέσως μετά).

Συνέβαλε με τις προτάσεις της στο γενικότερο προγραμματισμό και συντονισμό των μαθημάτων της περιοχής. Έλαβε μέρος στις συνεδριάσεις του Τομέα 3, στις συνεδριάσεις του τμήματος Αρχιτεκτόνων, όποτε της ανατέθηκε, και σε όσες επιτροπές διπλωματικών εξετάσεων, διαλέξεων και διδακτορικών διατριβών ορίστηκε μέλος.

Έχει εποπτεύσει διαλέξεις και παρακολουθεί την εκπόνηση 2 διδακτορικών ως επιβλέπουσα και άλλων 3 διδακτορικών ως μέλος τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής:

Ως επιβλέπουσα παρακολουθεί 1) το διδακτορικό του Κωνσταντίνου Νταούλα με θέμα "Το εικονοστάσι" και 2) το διδακτορικό της Δήμητρας Βελισσάρη με θέμα "Ελληνιστικά πορτραίτα".

Είναι μέλος τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής: 1) στο διδακτορικό της Μαρίας-Άννας Ρέντζου με θέμα "Ο Σουρρεαλισμός και η θεώρηση του τοπίου", 2) στο διδακτορικό της Ευγενίας Δημητρακοπούλου με θέμα "Η αρμονική σύνθεση ως φορέας θεμελιωδών αρχών στην καλλιτεχνική δημιουργία: μια εμβάθυνση στο έργο του Johannes Vermeer" και 3) στο διδακτορικό της Μαρίας Αθανασέκου με θέμα "Dante Gabriel Rossetti και Eduard Burne-Jones: ο απόηχος της τέχνης τους στην Ελληνική ζωγραφική του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα".

❖ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ

Πρώτο εξάμηνο

Στο εξάμηνο αυτό, που είναι και το δυσκολότερο, επιχειρείται η αποκατάσταση της αντιλήψεως που έχουν οι νεοεισαχθέντες φοιτητές για το σχέδιο. Τούτο οφείλει

να είναι απαλλαγμένο από φλυαρίες, και να μην αποβλέπει σε υποκειμενικές εκφραστικές δυνατότητες και υπεκφυγές: Μέσω μιας πολύ πειθαρχημένης σχεδιαστικής προσέγγισης, δοκιμάζεται εδώ η αντικειμενικότερη και οξύτερη κατά το δυνατόν παρατήρηση της φυσικής πραγματικότητας και η αποτύπωση της πάνω στο χαρτί.

Πρόκειται για άσκηση ανάλυσης που υπαινίσσεται εξ αρχής τη σύνθεση και συνίσταται στην επεξεργασία των βασικών στοιχείων που συνθέτουν τον χώρο και τα αντικείμενα -ο διαχωρισμός των οποίων είναι καθαρά σχηματικός- ωσάν αυτά να ήταν εγγεγραμμένα σε γεωμετρικά σχήματα, που αρχίζουν να ορίζονται με σαφήνεια και να αποδίδονται γραμμικά. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω συνεχών μετρήσεων, συγκρίσεων και διερευνήσεων των αναλογιών των επιμέρους σχημάτων σε σχέση με το όλον, καθώς και σε επαληθεύσεις των σχέσεων και των κρυφών αλληλεξαρτήσεών τους, μέσω σημείων και αξόνων.

Δίδεται δηλαδή έμφαση στην ορθή απεικόνιση του χαρακτήρα των σχημάτων με τον πιο λιτό τρόπο, και το σχέδιο που προκύπτει από αυτή τη διαδικασία, γεμάτο ανεπαίσθητες χαράξεις (οι οποίες αναδεικνύουν δειλά κάποιον ρυθμό), τείνει προς την αφαίρεση και τη γεωμετρία. Απομακρυνόμενο δηλαδή από την δουλική απεικόνιση, αφήνει χώρο στη συνθετική ιδέα.

Οι μικρές σκηνογραφίες που στήνονται σε κάθε μάθημα, ο φωτισμός τους και οι εκφωνήσεις των ζητούμενων ασκήσεων, αποβλέπουν ακριβώς στους προαναφερθέντες στόχους. Συχνά γίνονται προβολές διαφανειών, οι οποίες συνοδεύονται από σύντομες θεωρητικές αναλύσεις και επισκέψεις σε αρχαιολογικούς χώρους.

Δεύτερο εξάμηνο

Οι σπουδαστές έχοντας πια αποκτήσει μερικές βασικές γνώσεις και μια ευχέρεια σχετικά με την ορθότητα των αναλογιών των σχημάτων, απομακρύνονται από τις υπερβολικές μετρήσεις και εμπιστευόμενοι περισσότερο "το μάτι", διερευνούν το σχέδιο μέσω της φόρμας.

Στο εξάμηνο αυτό, έμφαση δίδεται στην αναπαράσταση πρωτίστως του φωτός και της σκιάς καθώς και του χρώματος των αντικειμένων δηλαδή στον τόνο και την ποιότητα του, που συνιστά νέο θεμελιώδες στοιχείο επαναπροσδιορισμού της σχεδιαστικής διαδικασίας. Πάντα μέσα στο ίδιο αφαιρετικό πνεύμα, δεδομένου ότι οι τόνοι είναι τέσσερις και απολύτως προσδιορισμένοι, γεγονός που ενισχύει ενοποιήσεις σχημάτων, αναγωγές, μεταπλάσεις του χώρου και συνθετικές πρωτοβουλίες, αυστηρά συνεπείς με τους κανόνες του σχεδίου και οι οποίες απορρέουν από τη βαθύτερη κατανόηση και γνώση των εκφραστικών του μέσων.

Η σύνθεση αποκτά σιγά-σιγά μια βαθύτερη διάσταση και γίνεται πλέον κατανοητή όχι σαν αρμονική διάταξη, αλλά σαν ένα οργανικό σύνολο στους κόλπους του οποίου βρίσκουν την ενότητα τους και λαμβάνουν τη σημασία τους όλα τα επιμέρους στοιχεία. Κατ' αυτόν τον τρόπο αποδομείται ο χώρος της φυσικής πραγματικότητας και ξανασυγκροτείται αυστηρά και με μεγάλη καθαρότητα και σαφήνεια βάσει νέων και καθαρά εικαστικών στοιχείων.

Έτσι διευρύνεται η εμπειρία των φοιτητών. Συχνά περιορίζεται χρονικά η διάρκεια κάθε άσκησης, ούτως ώστε οι σπουδαστές να βρίσκονται διαρκώς σε κατάσταση εγρήγορσης. Σε τούτο συμβάλλει και η χρήση της σινικής μελάνης με πινέλο, πράγμα που δημιουργεί την επιτακτική ανάγκη μιας γρήγορης, άμεσης και ελεύθερης αναζήτησης λύσεων.

Τρίτο εξάμηνο

Στο εξάμηνο αυτό γίνεται εισαγωγή στο χρώμα - νέο εκφραστικό μέσο με άπειρες δυνατότητες. Ξεκινάμε με θεωρητική προσέγγιση: Πώς προκύπτουν τα χρώματα του φάσματος και τα χρώματα μίξεως, τα βασικά και τα συμπληρωματικά τους. Πώς αλληλοεξαρτώνται οι ιδιότητες και τα χαρακτηριστικά τους, δηλ. πώς δημιουργούν τις αντιθέσεις, τις εντάσεις, τις ισοδυναμίες, την καθαρότητα, τη φωτεινότητα, τη βαρύτητα, την ψυχρότητα, τη θερμότητα, την κίνηση και την οφθαλμαπάτη, και ακόμη πώς σχετίζονται οι αναλογίες τους με τη φωτεινότητα και την αρμονία. Με τη συμβολή αυτών των νέων δεδομένων, αρχίζει να ερμηνεύεται χρωματικά η μέχρι τούδε τονική αναπαραστατική εικόνα.

Ταυτόχρονα με τη μελέτη του χρώματος καταβάλλεται προσπάθεια για μια μεγαλύτερη εξοικείωση των σπουδαστών -με τη βοήθεια προβολών και εισηγήσεων- με την παραδεδομένη εικαστική εμπειρία. Η εμπειρία βέβαια τούτη δεν παρουσιάζεται σαν πρότυπο που οφείλουν να το ακολουθήσουν απαρέγκλιτα αλλά σαν μία γνώση δίχως την οποία θα ήταν δύσκολο να προχωρήσουν με σοβαρότητα στη βαθύτερη κατανόηση της εικαστικής γλώσσας.

Τέταρτο εξάμηνο

Αντιληπτικός και αναπαραστατικός χώρος

Στο εξάμηνο αυτό αρχίζει δειλά μια κάποια μεταμόρφωση του πραγματικού, βάσει πάντα μιας αντικειμενικής και παραδεδομένης εικαστικής γνώσεως για την οποία ήδη μιλήσαμε και που τώρα εμπεδώνεται με βαθύτερο τρόπο. Προς αυτή την κατεύθυνση βοηθούν ασκήσεις στις οποίες τα έργα απομακρύνονται εντελώς από την εικονική αναπαράσταση και όπου τα χρώματα και τα σχήματα αντιμετωπίζονται σαν αυτοδύναμες οντότητες.

Διερευνάται και αναλύεται το εσωτερικό δυναμικό που κρύβουν οι μορφές, τα οργανικά πλαστικά στοιχεία του έργου,, η κρυφή γεωμετρία και οι εξισορροπιστικές δυνάμεις που οργανώνουν και μορφοποιούν τη ζωγραφική σύνθεση.

Στη συνέχεια, έχοντας πλέον αυτή την ουσιαστική εμπειρία, επανέρχονται στην αντιμετώπιση της εικονικής πραγματικότητας ελέγχοντας το χρώμα. Υπακούοντας στις υπαγορεύσεις του προσπαθούν να εικονίσουν το ζητούμενο θέμα, βάσει αυτής ακριβώς της "ανεικονικής" αντίληψης.

Τα μαθήματα πάντα συνοδεύονται από θεωρητικές αναλύσεις και προβολές διαφανειών, προκειμένου να καταστεί σαφής ο τρόπος που επιλύθηκαν τα εκάστοτε ζωγραφικά προβλήματα στην ιστορία της ζωγραφικής.

Πέμπτο και έκτο εξάμηνο (Κατ' επιλογήν μαθήματα)

Στα κατ' επιλογήν εξάμηνα 5^{ον}, 6^{ον}, 7^{ον} και 8^{ον} τίθεται κάθε φορά ένα θέμα σαν αφορμή για περαιτέρω εμβάθυνση της εικαστικής σύνθεσης σε σχέση με την αρχιτεκτονική. Αυτό επιτυγχάνεται με την ανάλυση της δομής και της συγκρότησης της εικόνας του ζωγραφικού έργου μέσω του χρώματος. Πρόκειται για προσπάθεια συνειδητοποίησης των σπουδαστών, ότι συγκεκριμένα σχήματα εικονικά που οριοθετούνται από το χρώμα, διαθέτουν συγχρόνως και έναν εσωτερικό αυτόνομο οντολογικό χαρακτήρα, ο οποίος ισχυροποιείται μέσω της αφαίρεσης και της γεωμετρίας.

Τα εν λόγω σχήματα εντάσσονται σε μία ενότητα στους κόλπους της οποίας ενεργούν, παθαίνουν, μεταβάλλουν και υπόκεινται σε αλλοιώσεις, αντιτίθενται ή συνηχούν σε σχέση με τα άλλα και αποκτούν τον παλμό τους μόνον αν υπακούσουν στις επιταγές μιας σχεδιαστικής σύνθεσης, που βάζει σε τάξη - οργανώνει τις δυνάμεις που αντιπαλεύουν και σχηματοποιεί την τελική μορφή του έργου. Στην διαλεκτική της συνθέσεως χρησιμοποιούμε σαν εσωτερικά μέσα τους γεωμετρικούς τόπους, τον ρυθμό, το μέτρο, τις αντιθέσεις και όλες τις παραμέτρους που ορίζουν τις χρωματικές αρμονίες.

Καθίσταται φανερό ότι κάτω από την ζωγραφική εικόνα δημιουργείται μια κρυφή γεωμετρία, μια άλλη εικόνα που καταλύει τη μεσολάβηση της παράστασης και υπακούει στο γλωσσικό σύστημα της ζωγραφικής αυτής καθ' αυτής. Μόνο σε σχέση με αυτήν την εικόνα η πρώτη, η παραστατική, έχει τη δυνατότητα να μιλήσει και να διηγηθεί αυτό που θέλει.

Πριν λοιπόν οι σπουδαστές αρχίσουν να ζωγραφίζουν το θέμα που οφείλουν να απεικονίσουν, προσπαθούν να προσδιορίσουν με προσχέδια την οργάνωσή του, αφού ζητούμενο είναι η εσωτερική πληρότητα του έργου σε σχέση με το αίτημα που τίθεται για διερεύνηση. Στην πορεία αυτή της

συνειδητοποίησης βοηθάει πολύ η συλλογική συζήτηση, ανάλυση και κρίση των έργων όλων των σπουδαστών στο τέλος των μαθημάτων, καθώς και η προσπάθεια κατανόησης της εσωτερικής δομής των έργων μεγάλων δημιουργών της ιστορίας, η αποκάλυψη των συστατικών στοιχείων που συνιστούν το έργο τους και ο τρόπος με τον οποίο κατάφεραν να προσδώσουν μορφή και να υλοποιήσουν το βλέμμα που είχαν οι ίδιοι και η εποχή τους για τον κόσμο.

Διασαφηνίζεται ότι η συνθετική και αφαιρετική αυτή αντίληψη που διαγράφεται πιο καθαρά στις περιγραφές των περιεχομένων των μαθημάτων των τελευταίων εξαμήνων, υπογραμμίζεται από το πρώτο κίολας μάθημα του πρώτου εξαμήνου.

Ομιλία στο συνέδριο που οργάνωσε το τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης με θέμα "Εικαστική αγωγή και αρχιτεκτονική εκπαίδευση" στις 6 Απριλίου του 2006.

Είναι γνωστή η συγγένεια που υπάρχει ανάμεσα στους αρχιτέκτονες και τους εικαστικούς καλλιτέχνες, υπάρχει όμως και αντιπαλότητα μεταξύ τους· μήπως αυτή εκπορεύεται από την έλλειψη γνώσεως σε βάθος των με για το αντικείμενο των δε; Κι ακόμη μήπως η ανάπτυξη των μηχανικών μέσων καταγραφής και παράστασης της πραγματικότητας των τελευταίων χρόνων μάς κάνει να υποτιμάμε την αξία της ζωγραφικής και του σκίτσου των προηγούμενων αιώνων της ευρωπαϊκής ιστορίας;

Εάν κυττάξουμε την περίοδο από την αναγέννηση μέχρι και τον 19^ο αιώνα, ανακαλύπτουμε ότι οι καλές τέχνες δεν συνιστούν απλώς έναν τρόπο αισθητικής βελτίωσης του περιβάλλοντος της ζωής μας, αλλά αποτελούν τρόπο έκφρασης των απόψεών μας για τη ζωή και τον κόσμο· το σημαντικότερο δε είναι ότι αποτελούν τρόπο διερεύνησης του περιβάλλοντος της ζωής μας και πιθανότατα κατασκευής του περιβάλλοντος της ζωής μας, δηλ. αποτελούν ένα μέσον καταγραφής της γνώσεως, της επεξεργασίας και επανασυγκρότησής της· με άλλα λόγια η απόσταση ανάμεσα σ' αυτό που αποκαλούμε επιστήμη και σ' αυτό που αποκαλούμε ζωγραφική και σκίτσο είναι σαφώς μικρότερη απ' ότι γενικώς πιστεύεται· και δεν είναι μόνον οι ζωγράφοι όπως ο Ντα-Βίντσι ή ο Ντύρερ που διερευνούν το φαινόμενο του πεδίου βάθους και την παράστασή του ή την μαθηματική προοπτική και την καταγραφή της, το σχέδιο αποτελεί εργαλείο του φυσιοδίφη, του γιατρού, του βιολόγου, ο οποίος αναπαριστά γραμμικά την πραγματικότητα καθώς την μελετά κι έτσι κάνει κάτι ακόμη περισσότερο, της αποδίδει νοητικό, δηλ. κατανοητό σχήμα, άρα της αποδίδει δομή και την καθιστά ελέγξιμη. Αυτά ως εισαγωγή. Κοινός τόπος το σχέδιο λοιπόν στη ζωγραφική και

την αρχιτεκτονική καθιστά άμεση τη σχέση της συλλήψεως και του αποτελέσματος. Αποτελεί βάση της δημιουργίας, όχι μόνο με την παραδοσιακή έννοια των προσχεδίων, αλλά κυρίως και γιατί σχηματίζει, μορφοποιεί την ιδέα και κινεί την περαιτέρω δημιουργική διαδικασία.

Άρα για να έρθουμε στην αρχιτεκτονική, το σχέδιο συνιστά ακαταμάχητο εργαλείο και για τον αρχιτέκτονα. Αντιλαμβανόμαστε ότι δεν αναφέρεται εδώ υπό τη μορφή του σκίτσου, αλλά ευρύτερα. Αν και οι διαχωρισμοί αυτοί είναι σχηματικοί, διότι ακόμη και το σκίτσο εάν εξετάσουμε, το οποίο συν τοις άλλοις πρέπει να διατηρήσει και την απλότητά του, οφείλουμε να ανακαλύψουμε με ποιο τρόπο δύναται μία γραμμή να διηγηθεί με καθαρότητα και σαφήνεια αυτό για το οποίο καλείται, ανάγοντάς το σε καθολικότητα. Σε ποιο σημείο της σχεδιαστικής επιφάνειας θα αποκτήσει τον παλμό της. Πώς θα συνηχήσει ή όχι σε σχέση με τις άλλες, αν δεν υπακούσει στις επιταγές της σχεδιαστικής συνθέσεως;

Συμπεραίνουμε λοιπόν γενικότερα για το σχέδιο ότι για να υποταχθεί μία πολλαπλότητα στοιχείων δηλ. γραμμών και τόνων σε μορφή ενότητας, πρέπει όλα αυτά τα στοιχεία να μετέχουν στην αρμονική μορφή που σχημάτισε την ιδέα του σχεδιαστή αρχιτέκτονα ή εικαστικού. Άσχημο είναι το ασχημάτιστο και οτιδήποτε αντιστέκεται στην ιδέα της μορφώσεως.

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν την τεράστια σημασία της συνθέσεως. Η σχεδιαστική γνώση του αρχιτέκτονα ο οποίος μάλιστα θεωρεί την αρχιτεκτονική σαν τέχνη, δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται μονομερώς, σαν εφαρμοσμένος τεχνικός σχεδιασμός αλλά σαν ολοκληρωμένη γνώση, η οποία τείνει στην πεμπτουσία της εικαστικής και της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, που είναι ακριβώς η σύνθεση, η δομή του έργου και η συγκρότησή του.

Ο αρχιτέκτονας λοιπόν και ο ζωγράφος πρέπει να συνθέσουν τη μορφή που υλοποιεί την ιδέα τους. Κοινός τρόπος και στους δύο είναι η αφαίρεση, εσωτερικά μέσα και στις δύο τέχνες είναι, στη διαλεκτική της συνθέσεως, η αρμονία, ο ρυθμός, το μέτρο, ο συμβολισμός, το ύφος.

Η αφηρημένη ζωγραφική με το να καταλύει τη μεσολάβηση των παραστάσεων του φυσικού κόσμου, μεταφέρει το αντικείμενο από την περιοχή των αισθήσεων την περιοχή του πνεύματος. Και ξυπνάει την πνευματική ματιά. Ο καλλιτέχνης δεν αντιγράφει την υλική πραγματικότητα, αλλά την ιδέα του γι' αυτήν, με τη μεγαλύτερη σαφήνεια και καθαρότητα. Ιδέα εδώ θεωρείται η εσωτερικευμένη ματιά και αντίληψη.

Μια ιστορική στιγμή όπου συνέπραξαν οι εικαστικές τέχνες και η αρχιτεκτονική είναι το Μπάουχάουζ. Είναι η πιο κοντινή μας από τις πολλές, όπου η αρχιτεκτονική έβλεπε πολύπλευρα τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, πίσω από την πρόσοψη του οποίου ζούσε αμείωτη η τέχνη. Στο Μπάουχάουζ του Γκρόπιους, εάν ένα αντικείμενο δεν πληρούσε ορισμένες αισθητικές προϋποθέσεις, δεν θεωρούνταν χρηστικό. Οι μεγάλοι δάσκαλοι των μορφών προσπάθησαν να διαμορφώσουν μια εικαστική γλώσσα που να μπορεί να

μεταδίδει τα αισθήματα με μεγαλύτερη σαφήνεια απ' ό τι η γλώσσα των λέξεων. Στο μάθημα του Κλέε "θεωρία της μορφής" και στο μάθημα του Καντίνσκυ "μελέτες μορφής και χρώματος" αναλύονται οι ιδιότητες των βασικών μονάδων σύνθεσης, οι στοιχειώδεις μορφές -σημεία δηλ. γραμμές, τρίγωνα, τετράγωνα, κύκλοι- και χρώματα και οι αντιστοιχίες τους. Αναπτύσσεται η πνευματικότητα της τέχνης και η συναισθηματική της εκφραστικότητα και απεκαλύπτεται η δυναμική της αφηρημένης εικαστικής γλώσσας.

Σύμφωνα με τη διδασκαλία τους, η κάθε φόρμα, ακόμα και τελείως αφηρημένη και γεωμετρική, έχει τον εσωτερικό της ήχο και είναι ένα ζωντανό πνευματικό ον με ιδιότητες και χαρακτηριστικά· το χρώμα επίσης. Ασκείται δε επιρροή του ενός πάνω στο άλλο. Από το συνδυασμό ανάμεσά τους, δημιουργείται η καινούργια αρμονία του αφηρημένου έργου. Η φόρμα καλείται να εκφράσει με τον πιο εκφραστικό τρόπο το εσωτερικό της περιεχόμενο κι έχει κληθεί για να υπηρετήσει σαν δομικό υλικό τη μεμορφωμένη ενότητα ολόκληρου του έργου. Ακλόνητο παράδειγμα οι λουόμενες του Σεζάν, σύνθεση σε τρίγωνο (το μυστικιστικό τρίγωνο). Αυτό δηλ. που κτίζεται στην επιφάνεια του έργου, είναι η αντανάκλαση μιας κρυφής γεωμετρίας κάτω από την επιφάνεια, μέσω της οποίας, το σημείο, η γραμμή, το χρώμα, δηλ. οι γλωσσικές μονάδες, τα στοιχεία της εικαστικής γλώσσας, αποκτούν την αξία καθαρών ήχων. Μπορεί το παράδειγμα να προέρχεται από την παραστατική τέχνη, όμως διερευνάται η μορφολογική συγκρότησή του και ο τρόπος που η υποκείμενη δομή του, συμβάλλει στο νόημά του, γεγονός που ισχύει σε όλα τα μεγάλα έργα.

Το έργο τέχνης υπακούει στους νόμους της εσωτερικής αναγκαιότητας, και είναι ένας ζωντανός οργανισμός εμψυχωμένος από μια πνευματική ζωή· ζει, δρα και μπορεί δυνάμει να ξυπνήσει την εσωτερική ματιά και να μας αλλάξει τον τρόπο της οράσεως. Με άλλα λόγια αυτή η κρυμμένη κατασκευή, μπορεί να αποτελείται από φαινομενικά τυχαία τοποθετημένες φόρμες πάνω στον μουσαμά, οι οποίες φαινομενικά πάλι δεν έχουν καμία σχέση μεταξύ τους· η εξωτερική απουσία αυτής της σχέσης, είναι εδώ η εσωτερική της παρουσία και πάνω σ' αυτήν βρίσκεται η αρμονία και ο οργανωτικός παλμός που βάζει σε τάξη τη ζωγραφική σύνθεση.

Σαν τελευταία αφηρημένη έκφραση παραμένει σε κάθε τέχνη ο αριθμός έλεγε ο Καντίνσκυ· είναι αυτονόητο πως απαιτούσε τις αντικειμενικές γνώσεις της ζωγραφικής, σαν μια αναγκαία συνεργούσα δύναμη, που όμως δεν νεκρώνει τα σχήματα στους τύπους της λογικής. Το ίδιο και ο Ίπτεν, ο οποίος επέμενε στη μελέτη των αναλογιών και των σχέσεων των γραμμών και των αριθμών και στις αρμονικές χαράξεις και τη χρυσή τομή, αντιμετώπιζοντάς τα σαν μορφολογικά αιτήματα που έχουν σημασία, μόνον όταν δίδουν εσωτερικό περιεχόμενο στην ιδέα. Δίδασκε επίσης τις ποιότητες και τα συνθετικά υλικά μέσα από τα αντίθετά τους. Η διδασκαλία του περιλάμβανε την πιο πλήρη βιωματική και εικαστική αναπαράσταση αντιθέτων (όπως μεγάλο μικρό, φαρδύ στενό, ίσιο καμπύλο, επίπεδο τρισδιάστατο, ακίνητο κινούμενο, ελαφρύ βαρύ, διαγώνιο κυκλικό)

καθώς και τις χρωματικές αντιθέσεις (ανάμεσα στα βασικά, τα συμπληρωματικά, τα θερμά και τα ψυχρά, τα φωτεινά και τα σκιερά, τις συγχρονικές αντιθέσεις και τις αντιθέσεις ποιότητας και ποσότητας) που σκοπό είχαν να αναδείξουν, τόσο τις βασικές ιδιότητες των χρωμάτων και τον χαρακτήρα τους, όσο και αυτά που παθαίνουν από την γεινίαση των αντιθέτων τους αλλά και των υπολοίπων τόνων και χρωμάτων μέσα στη σύνθεση. Ανάλογα και ο Καντίνσκυ που όμως η χρωματική του θεωρία που βασιζόταν στις απόψεις του Γκαίτε, όριζε τα συμπληρωματικά χρώματα, ως προς τη φωτεινότητά τους, προσδίδοντας μεγάλη σημασία σ' αυτήν τους την ιδιότητα και πνευματοποιούσε έτσι τόσο την τέχνη του όσο και τη διδασκαλία του. Αναφέρθηκα λίγο στη διδασκαλία των μεγάλων δασκάλων των μορφών του Μπάουχάουζ και στην ερμηνευτική τους για το χαρακτήρα των σχημάτων και των χρωμάτων και τον τρόπο με τον οποίο αυτά ενεργούν και κινούνται, διότι προσπαθώντας να διερευνήσω τις μεθόδους που μετουσιώνουν την εικαστική προβληματική του εργαστηρίου ζωγραφικής της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Μετσοβίου Πολυτεχνείου σε γεγονός διδακτικό, συνειδητοποιώ ότι αυτές στηρίζονται κατά πολύ στις αρχές που διατύπωσαν αυτοί οι μεγάλοι δάσκαλοι· κυρίως αναφορικά με το χρώμα και τη σύνθεση.

Τις αρχές αυτές στη συνέχεια παρέλαβαν και διεμόρφωσαν μερικές από τις μεγαλύτερες φυσιογνωμίες της ελληνικής εικαστικής σκηνης, διαγράφοντας μια ιστορική πορεία και δημιουργώντας μια διδακτική παράδοση. Η διδασκαλία τους η οποία συνεχίζεται από τους νεώτερους, αναδεικνύει από τα πρώτα κιόλας μαθήματα στους εκκολαπτόμενους αρχιτέκτονες τον τρόπο ώστε την ώρα που δρουν σχεδιάζοντας, να εποπτεύουν συγχρόνως το σχέδιο· και την ώρα που το αισθάνονται συγχρόνως και να το κρίνουν.

Αυτό επιτυγχάνεται μέσω ενός αιτήματος παρατήρησης της ορατής πραγματικότητας, όσο γίνεται πιο οξυδερκούς και αντικειμενικής· η πειθαρχημένη αυτή σχεδιαστική προσέγγιση, αποτυπώνεται γραμμικά στη σχεδιαστική επιφάνεια και ανάγεται από την πρώτη κιόλας στιγμή στη συνθετική ιδέα. Τα βασικά στοιχεία που συνιστούν το χώρο και το αντικείμενο, αντιμετωπίζονται σαν να ήσαν εγγεγραμμένα σε γεωμετρικά σχήματα. Αυτά αρχίζουν να οργανώνονται με σαφήνεια και να αποδίδονται γραμμικά πάνω στο χαρτί, με συνεχείς μετρήσεις και διερευνήσεις των αναλογιών των επί μέρους σχημάτων τους και με επαληθεύσεις των σχέσεων και των κρυφών αλληλεξαρτήσεών τους, μέσω σημείων και αξόνων. Δίδεται δηλ. έμφαση την ορθή απεικόνιση του χαρακτήρα των σχημάτων με τον πιο λιτό τρόπο και το σχέδιο που προκύπτει από αυτή τη διαδικασία, γεμάτο ανεπαίσθητες χαράξεις, οι οποίες αναδεικνύουν δειλά κάποιο ύφος, τείνει στην αφαίρεση και τη γεωμετρία. Αντιλαμβανόμαστε βέβαια ότι η πειθαρχία ως προς το παρατηρούμενο δεν αφορά καθόλου αναπαραστατική προσπάθεια απεικόνισης, αλλά είναι ένα πρόσχημα άσκησης του σχεδιάζοντος, με όρους συνέπειας, που είναι εν τέλει νοητής τάξης. Μέσω ακριβώς αυτής της διανοητικής πράξεως δημιουργείται η ψυχική απόσταση ή αλλιώς η αισθητική απόσταση από το αντικείμενο, που είναι αναγκαία για τη βαθύτερη σύνδεση μ'

αυτό, την ιεράρχησή του και την αξιολόγησή του. Το αντικείμενο στυλιζάρεται μέσω αυτού του σχεδίου και το στυλιζάρισμα αυτό, σημαίνει παραμόρφωση της ορατής πραγματικότητας, αποπραγμάτωση. Έτσι απομακρυνόμενο από τη δουλική απεικόνιση, ανάγεται στη συνθετική ιδέα.

Στη συνέχεια η εικονική πραγματικότητα, αναπαρίσταται μέσω του τόνου, δηλ. σχηματίζεται μέσω τους φωτός και της σκιάς· στοιχείο που συνιστά νέο θεμελιώδη επαναπροσδιορισμό της σχεδιαστικής διαδικασίας, πάντα μέσα στο ίδιο αφαιρετικό πνεύμα, δεδομένου ότι οι τόνοι είναι τέσσερις και απολύτως προσδιορισμένοι, γεγονός που ενισχύει ενοποιήσεις σχημάτων, μεταπλάσεις του χώρου και συνθετικές πρωτοβουλίες, αυστηρά συνεπείς με τους κανόνες της εικαστικής γλώσσας. Αποδομείται η φυσική πραγματικότητα και ξανασυγκροτείται αυστηρά και με μεγάλη καθαρότητα και σαφήνεια βάσει των νέων συνθετικών στοιχείων που προκύπτουν από τη διαδικασία της αφαίρεσης - η οποία αφαιρεί ακριβώς το επουσιώδες ώστε να συγκινήσει με τα ουσιώδη σε έκταση και σε ένταση. Δεν θα αναφερθώ περαιτέρω στα μαθήματα του χρώματος που έπονται.

Ανακεφαλαιώνοντας και τελειώνοντας θα ήθελα να υπογραμμίσω ότι: οι σπουδαστές των αρχιτεκτονικών σχολών που κατανοούν σε βάθος και αισθάνονται την εικαστική σύνθεση, διευρύνουν τους ορίζοντες της αρχιτεκτονικής συνθέσεως μια και έχουν εκπαιδευθεί ώστε να ισορροπούν στο τελικό αρμονικό σχήμα τις δυνάμεις που αντιπαλεύουν, μια και η ισορροπία για να συγκινήσει χρειάζεται αντιθέσεις, αυτές συμπλήρωση με την αναλογία, το όλον μέρη και η συνέχεια διακοπές. Επίσης η αρμονία πρέπει νάναι δυναμική, να γοητεύει μέσω εντάσεων, για να προξενεί με τις εντυπώσεις συναισθήματα, νοήματα, που συντιθέμενα διαλεκτικά να μπορούν να αναστήσουν την εικαστική ιδέα και να την συμβολίσουν.

Ο ρυθμός διαφοροποιεί και οδηγεί στην ποσότητα, την έκταση, η αρμονία ολοκληρώνει και οδηγεί στην ένταση, στο ύψος της ποιότητας που κυριαρχεί σε κάθε σύστημα. Ο ρυθμός επανέρχεται εξωτερικά ως ταυτολογία κυρίως, η αρμονία εδράζεται ως αναλογία κυρίως. Αυτό ισχυρίζεται ο Μιχελής, ότι δηλαδή ο ρυθμός λύνει και η αρμονία δένει, αναλύοντας τον τρόπο με τον οποίο συντελείται αυτό στα μεγάλα έργα, μια και η διδακτική πράξη μετουσιώνεται μέσα από την ίδια την επαφή με το έργο της τέχνης, αποκαλύπτοντας πως η σύλληψη μιας ζωντανής αρχής, πραγματοποιείται σαν κάτι συγκεκριμένο, αρμονίζοντας το αφανές με το φαινόμενο· πώς δηλ. η υποταγμένη πολλαπλότητα καθιστά αισθητή την ενότητα και πώς ο υλικός κόσμος αναδεικνύεται μέσα από τον νοητό, ως ομοίωση ενός αρχετύπου και όχι ως αναπαράσταση.-

Ομιλία για την αρχαία ελληνική γλυπτική που πραγματοποιείται στα πλαίσια των μαθημάτων του 2^{ου} εξαμήνου, οι σπουδαστές του οποίου σχεδιάζουν στο Αρχαιολογικό Μουσείο και σε άλλους αρχαιολογικούς

χώρους. Είναι μια απόπειρα αίσθησης της βαθύτερης σχέσης που υπάρχει ανάμεσα στην Τέχνη και την Ιστορία.

Όταν αναφερόμαστε στην αρχαία ελληνική τέχνη ο νους όλων μας πηγαίνει στην κλασική εποχή. Στην πραγματικότητα το αρχαίο ελληνικό πνεύμα δεν περιορίζεται αποκλειστικά και μόνο σε μία ιστορική περίοδο· πρόκειται αντιθέτως για έναν πολιτισμό που συνεχώς εξελίσσεται κατά την διάρκεια πολλών αιώνων, την αρχή του οποίου θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε στον αυστηρά γεωμετρικό τρόπο έκφρασης των αγγείων τον 8ου αιώνα και ο οποίος, οδεύοντας, υφίσταται τεράστιες μορφικές αλλαγές μέσα από τις πρωτοφανείς ιδέες που συλλαμβάνει. Προχωρώντας από αποκάλυψη σε αποκάλυψη μέσα στους αιώνες, προσκρούει σε γιγάντιους σκοπέλους, αλλά συνεχίζει, αλλάζοντας την μοίρα του μέχρι τότε κόσμου και ανατρέποντας την ιστορία, μέχρι το τέλος των ελληνορωμαϊκών χρόνων. Η ελληνική συμβολή αρχίζει από εκεί που σταματούν οι Αιγύπτιοι. Έχοντας δεχθεί την τεράστια επιρροή της ανατολικής αυτής παραδόσεως, η οποία ερμήνευε μέσα από την γνώση το ανθρώπινο σώμα, παρεμβαίνει στην ακαμψία και την επιμονή που την χαρακτηρίζει, στηρίζοντας κατ' αρχάς αυτό το σώμα στα πόδια του, απελευθερώνοντας τα μέλη από την ενσωμάτωση τους στον κορμό και μελετώντας το. Οι Έλληνες περιεργάζονται τον κόσμο με τα ίδια τους τα μάτια, εισάγοντας έτσι την καινοφανή αντίληψη, δηλαδή την δια των οφθαλμών τους αίσθηση, που σημαίνει συνάμα και την προσωπική οπτική του καθενός ανθρώπου. Άρα βαίνουμε προς διαφορετικές κατανοήσεις του κόσμου. Μέσα από αυτήν την παρατήρηση των συστατικών στοιχείων που αποτελούν το σώμα, αρχίζει μία μεταμόρφωσή του, που ενισχύει την ισορροπία και την αυθυπαρξία του. Τότε εκδηλώνεται και το περίφημο αδιόρατο χαμόγελο των κούρων, σαν πρώτο υπαινικτικό σημάδι υποκειμενικότητας, μια και μεταβαίνουμε από τον έξω κόσμο στα ενδόψυχα τον ανθρώπου.

Άρα λοιπόν, εκεί που μέχρι τώρα είχαμε τους ιερούς λειτουργούς να κατέχουν την γνώση -θεματοφύλακες μιας απαρασάλευτης τάξης του κόσμου- και άρα παραστάσεις κοινωνικές, σχηματικές και συμβολικές, που εμψυχωμένες από τον γεωμετρισμό διακήρυτταν μιαν αλήθεια σταθερή και αμετάκλητη και έναν αγκυλωμένο άνθρωπο που δεν αυτενεργούσε και ήταν αναπόσπαστο τμήμα τον περιβάλλοντος του, το οποίο προσδιόριζε απολύτως και το πεπρωμένο του (πέθαινε ο βασιλιάς και θάβονταν μαζί τον οι γυναίκες και οι υπηρέτες του), ξαφνικά ο ελληνικός πολιτισμός υποσκελίζει την ομαδική συμβολική γνώση και αναγνωρίζοντας τον άνθρωπο σαν αξία γίνεται αιτία συνειδήσεως μιας υπάρξεως που γράφει αυτενεργά την ιστορία της. Η πολιτιστική άνθηση που ακολουθεί και που αποτελεί φαινόμενο που δεν αποκρυπτογραφείται μέχρις τέλους μία και είναι θαύμα -το ελληνικό θαύμα-, απορρέει από την επαναστατική αυτονομία του βλέμματος αυτού του ανθρώπου. Οι καλλιτέχνες αντιπαλεύουν με θάρρος τις αμφιβολίες και τους κινδύνους που τους απειλούν και καταφάσκοντας στην προσωπική συνείδηση, αποκαλύπτουν

την πνευματική ζωή μέσω των αισθήσεων, την ίδια ιστορική στιγμή που οι άνθρωποι της σκέψης και οι ποιητές, ακολουθώντας ανάλογη απαίτηση, αμφισβητούν τους μύθους και συγκατατίθενται στη λογική σκέψη. Βεβαίως πολλοί είναι οι ιστορικοί που δικαίως υποστηρίζουν ότι η αρχαία ελληνική μυθολογία είναι η απαρχή όλων αυτών των μεγάλων μεταμορφώσεων, αιώνες πριν, με προπάτορα και εμπνευστή πολιτισμού τον Όμηρο, το έργο του οποίου επιτρέπει στην ανθρώπινη διάνοια να θεωρήσει ως υπόδειγμα μορφής την ατελή πραγματικότητα των αισθήσεων. Σχολιάζοντας με τόλμη ανθρώπους και θεούς και περιγράφοντας διαδοχικά γεγονότα εμβάλλει προβλήματα κινήσεως και ελευθερώνοντας τις ψυχές των ανθρώπων τους αποκαλύπτει την βίωση της πνευματικής ζωής μέσω των αισθήσεων, που είναι καθαρά ανθρώπινο μέτρο. Οι εικαστικοί καλλιτέχνες απαντούν πολύ αργότερα, εισάγοντας στον ορίζοντα τον εσωτερικό άνθρωπο και δημιουργώντας τους κούρους και τις κόρες με την πτυχολογία και αποκαλύπτοντας την φυσικότητα, την χάρη, τον χώρο, σιγά σιγά την ευκαμψία, την αναλογική συμμετρία, την κίνηση - και τέλος το κάλλος. Αποσυμβολίζουν τα σκληρά και άκαμπτα πρόσωπα και σώματα και τα οδηγούν κοντά στην ύλη και την φύση, συνενώνοντας στις μορφές τους, το εσωτερικό ιδανικό, με το εξωτερικό και το συγκεκριμένο. Από την εξωτερική αρχέγονη φυσικότητα των κούρων μεταβαίνουμε σε αγάλματα που προβάλλουν την εσωτερική τους πραγματικότητα και το ήθος τους, το οποίο εκδηλώνει με σαφήνεια και χάρη μία ψυχική αταραξία και μία "στατική- κίνηση", όπως ο Ηνίοχος. Κι από το λειτουργικό "ελάττωμα" που εμφανίζει το προφίλ του Ποσειδώνος του Αρτεμισίου, πράγμα που εξηγείται μέσω της λογικής των ανάγλυφων και των αετωμάτων, πλησιάζουμε προς το περίβλεπτο άγαλμα. Ο Μύρων επιλύει το πρόβλημα στον δισκοβόλο του και συγχρόνως προάγει την πραγματικότητα που βλέπουν τα μάτια σε άλλο επίπεδο, διότι απεικονίζει την κίνηση που η υπόσταση της είναι νοητική και το σχήμα της συλλαμβάνεται μόνο δια του πνεύματος, ελευθερώνοντας το σώμα από το βάρος του και συστρέφοντας τα μετωπικά και τα προφίλ επίπεδα. Στην συνέχεια η κίνηση υπαγορεύεται μέσω του κανόνος του Πολυκλείτου και θεωρητικοποιείται μέσω της σχέσεως των λόγων μετά έρχεται ο Πραξιτέλης που στο έργο του καθίσταται εμφανής η προσωπική σφραγίδα του δημιουργού -όπου πλάθεται και μεταβάλλεται ο κόσμος μέσα από την αναμέτρηση της χάριτος, του πνευματικού και του ιδανικού με το πρωτόγονο φυσικό και το αισθητό- και τέλος οι ελληνιστικοί χρόνοι, όπου ακόμα και όταν πάσχει η φύση μιας μεγάλης κι ευγενικής ψυχής η κίνηση και η έκφραση αποδίδονται με ήρεμο μεγαλείο. Όπως τα βάθη της θάλασσας διατελούν πάντοτε σε κατάσταση ηρεμίας, όσο τρικυμισμένη κι αν είναι η επιφάνεια θαυμάζουν συμφωνώντας ο Βίνκελμαν και Λέσινγκ.

Ο ελληνικός πολιτισμός μεταμορφώνει, δαμάζει και εξημερώνει την ύλη χωρίς να την παραβιάζει η να την ταπεινώνει, αλλά ελευθερώνοντας την, ανακαλύπτει την ιδέα της ομορφιάς, που δεν υπήρχε ως πνευματικό είδος προ των Ελλήνων. Μετά από υπεράνθρωπες μανιώδεις και αγωνιώδεις περιπέτειες

που δοκίμασαν επί αιώνες, αποκάλυψαν και εξέφρασαν έναν ουσιαστικότερο, πολύτιμο κόσμο, που δεν τον βλέπουν τα μάτια, οι Έλληνες - με τόλμη και σοφία άρχισαν να σχηματίζουν κάποιες γενικές έννοιες για την ομορφιά τόσο ορισμένων μερών του σώματος όσο και των σωματικών αναλογιών συνολικά, έννοιες που έμελλε να αρθούν πάνω από την ίδια την φύση ως πρότυπο τους είχαν μία πνευματική φύση που υπήρχε σχεδιασμένη στο πνεύμα τους και μόνο. Η ομορφιά αυτή δεν γίνεται αντιληπτή με τις αισθήσεις, σύμφωνα με τις μαρτυρίες αρχαίων κειμένων "η Ελλάδα είχε καλλιτέχνες που συνάμα ήταν σοφοί, η σοφία άπλωνε το χέρι στην τέχνη και εμφυσούσε στις μορφές της, ψυχές, πάνω από τις κοινές" λέει ο Βίνκελμαν. Ο Σωκράτης σύμφωνα με τον Ξενοφώντα πήγαινε στα εργαστήρια των καλλιτεχνών και τους ζητούσε να αποτυπώσουν τον εσωτερικό κόσμο. Συνταίριαζαν την ομορφιά της ψυχής με την φυσική αρμονία όπου ανυψώνεται η ύλη και δηλώνει μέσα από την τελειότητα του ανθρώπινου σώματος και την ομορφιά του, ένα στοιχείο θείο, που όμως δεν είναι ιερό, διότι η ομορφιά είναι μέγεθος ανθρώπινο. Η ομορφιά που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις έδινε στον καλλιτέχνη τα όμορφα φυσικά χαρακτηριστικά. Η ιδεατή ομορφιά, τα εξιδανικευμένα γνωρίσματα από εκείνη λάμβανε το ανθρώπινο, από αυτήν το θεϊκό, φτάνοντας "τα ανώτατα όρια που έχουν τεθεί στην ανθρώπινη και συνάμα στην θεϊκή ομορφιά" καταθέτει ο Βίνκελμαν.

Πηγές:

- Ι.Ι. Βίνκελμαν, "Σκέψεις για την μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική".
- Λέσινγκ, "Λαοκόων".
- André Malraux, "Le Musée Imaginaire".
- Από το σεμινάριο του Στέλιου Ράμφου με θέμα, Περί προσώπου.

ΑΛΛΕΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

❖ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ

Κατόπιν προσκλήσεως του τμήματος Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του Πανεπιστημίου Αθηνών, έδωσε διάλεξη στις 20 Ιαν. 1993 στους φοιτητές, στο πλαίσιο του μαθήματος "Μουσική και Επικοινωνία", με θέμα "Το χρώμα και η συγκρότηση της εικόνας".

Κατόπιν προσκλήσεως του παιδαγωγικού τμήματος της σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Πατρών, έδωσε διάλεξη στο πλαίσιο του μαθήματος της "Εικαστικής Αγωγής" με θέμα "Η συμβολή του Καντίνσκι στην χρωματική σύνθεση". Η διάλεξη δόθηκε 12 Μαΐου 1993 στην αίθουσα τελετών του Πανεπιστημίου Πατρών.

❖ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΕΚΤΟΣ Ε.Μ.Π.

Από το 1984 μέχρι το 1990 εργάστηκε στη Μέση Εκπαίδευση. Δίδαξε το μάθημα των καλλιτεχνικών στα ιδιωτικά σχολεία Βυζάντιο και Θεομήτωρ.

Από το 1987 μέχρι το 1989 δίδαξε ελεύθερο σχέδιο, χρώμα και στοιχεία συνθέσεως, στο τμήμα σκηνογραφίας της 'Ανωτέρας σχολής Κινηματογράφου και Τηλεοράσεως του Λυκούργου Σταυράκου.

❖ ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ ΘΕΜΑΤΩΝ

Έχει εισηγηθεί κατ' επανάληψιν το θέμα του ελευθέρου σχεδίου στις εξετάσεις του Ιουνίου για τις σχολές αρχιτεκτόνων, σαν μέλος της Κεντρικής Επιτροπής των γενικών εισιτηρίων εξετάσεων του Υπουργείου Παιδείας. Επίσης έχει εισηγηθεί κατ' επανάληψιν το θέμα του ελευθέρου σχεδίου για τις σχολές αρχιτεκτόνων, στις εξετάσεις του Σεπτεμβρίου για τους Έλληνες του Εξωτερικού, σαν μέλος της Επιτροπής Εξετάσεων Ειδικών Μαθημάτων του Υπουργείου Παιδείας. Καθώς επίσης εισηγήθηκε κατ' επανάληψιν το θέμα για την διενέργεια των εξετάσεων του Ιανουαρίου στην Κεντρική Επιτροπή Εξετάσεων στο Ελεύθερο Σχέδιο των πτυχιούχων ΚΑΤΕΕ, ΤΕΙ και ΣΕΛΕΤΕ, στην Σχολή Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

ΤΑ ΑΝΑΦΕΡΟΜΕΝΑ ΣΤΟ ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

ΤΑ ΑΝΑΦΕΡΟΜΕΝΑ ΣΤΟ ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

❖ ΜΕΛΕΤΕΣ ΚΑΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ

CHARA KALAITZIDOU

της V. Karcayannis-Karabélias

Chargée d' enseignement του Παν. Paris IV (Σορβόνη)

(Παρουσίαση της εργασίας της ζωγράφου στο πλαίσιο του σεμιναρίου "Cours d' histoire de l'art grec contemporain", στο Νεοελληνικό Ινστιτούτο του Πανεπιστημίου των Παρισίων IV (Σορβόνη, 20 Ιανουαρίου 1994)

Le peintre que je vous présenterai aujourd'hui, Chara Kalaitzidou, est assez particulier, dans la mesure où elle ne peint pratiquement -et depuis bientôt une vingtaine d' années- que des aquarelles.

C' est une chose assez rare, pas seulement de nos jours mais depuis la apparition de ce genre pictural en Europe, à la fin du 14 ème et au debut du 15ème siècle. - Dürer qui, le premier a "atteint des sommets" en peignant des aquarelles (portraits, paysages, plantes, etc) Van Dyck aussi; et puis Poussin, Claude Laurent, Rembrand (qui contribueront à "l' épanouissement extraordinaire de l' aquarelle monochrome"; lavis brun foncé quelquefois avec des retouches gouachés). Plus tard Delacroix, Géricault, Daumier, Ingres et après eux Cézanne (rappelez-vous de la "Montagne saint-Victoire" de 1901-1906), Braque, Picasso, Kandinsky, Léger, Klee, Schlemmer; des expressionnistes allemands comme Macke ou Schiele; les français Rouault, Derrain et bien d' autres; ont dans le passé peint également des aquarelles, c' est à dire parallèlement avec la peinture à l' huile, la gravure ou à d' autres techniques picturales. Il faut signaler par ailleurs, que la peinture à l' eau, comme le dessin, ne furent admis dans le "Salons" qu' au 18ème siècle (en 1776 précisément) où le mot "aquarella" apparait pour la première fois en désignant "un genre nouveau de peinture", et qui un peu plus tard, en 1971, fait son apparition en français le mot aquarelle, dans l' "Encyclopédie Méthodique", édité à Paris chez Panckoncke). C est a partir du 19ème siècle, surtout en Angleterre, où les artistes se passionnent désormais de l' aquarelle (Turner, Blake et Constable entre autres lui "ouvrent toutes ses possibilités et son essor moderne") que l' on trouve des nombreuses publications théoriques et techniques.

Mais il est hors de mon propos de vous parler davantage aujourd'hui de cette technique et des artistes qui l'ont pratiquée. Je renvoie ceux qui s'y intéresseraient au livre de Jean Lenmarie. L'aquarelle, édition Skira, Genève 1984 et 1992, où l'on peut avoir un grand nombre d'informations sur la peinture à l'eau en général (depuis la préhistoire, en passant par la Chine -pays qui inventa le papier- et l'Egypte, jusqu'à l'aquarelle occidentale d'aujourd'hui), une bibliographie bien fournie et de très belles illustrations.

Chara Kalafitidou, qui a étudié et vécu à Paris entre 1974 et 1982 (où elle fut notamment l'élève de Gili à l'ENSBA), est venue à l'aquarelle après avoir expérimenté d'autres techniques plus "classiques", l'huile et l'acrylique au début, puis, entre 1977 et 1982 grosso modo, le dessin au fusain et aux crayons de couleurs qui ; amenèrent graduellement à l'aquarelle.

Dans un petit texte qu'elle m'a envoyé de Grèce, elle relate son itinéraire de cette période parisienne, son parcours à travers les "nouvelles tendances" qui dominaient le paysage artistique d'alors (nouveau réalisme, nouvelle figuration, art cinétique etc), l'art moderne et contemporain en général (cette art contemporain dont les échos lui arrivaient bien auparavant en Grèce mais qui lui restaient en réalité "inconnu"); comme elle relate également son expérience auprès de Gili: Dans son atelier, d'ailleurs, la présence, à côté des français, des étrangers (Chinois, Maroquins, Turcs), porteurs des cultures lointaines, a contribué à la création d'une atmosphère où se mariaient des éléments des traditions diverses. Au demeurant, le dialogue avec lui a été pour moi très constructif. Ce qui est particulièrement instructif dans ce petit texte (en dehors du climat qui était celui de l'école...) c'est la façon dont Chara s'interroge sur son penchant envers la technique de l'aquarelle "depuis à peu près vingt ans": La réponse que je peux donner, écrit-elle, se lie d'abord à la transparence de ce matériel. Je peins surtout des corps humains (c'est moi qui souligne); en travaillant l'aquarelle on réussit à éclairer les ombres avec la couleur et à donner aux corps -en transformant la matière- une sensation d'immatérialisation. Je parle de couleur et de lumière car avec l'aquarelle on ne peut éclairer en utilisant le blanc, c'est à dire on ne peut "salir" la pureté de la couleur, et ainsi on est forcé par le matériel même (au moins selon mon impression personnelle) de créer une gamme de couleurs qui tend aux trois couleurs principales et leur complémentaires. On est, par conséquent, plus près de la quintessence de la peinture.

Soulignons: Transparence. Pureté. Immatérialisation. Ainsi que: Impression personnelle.

Par ailleurs, voyons ce que Chara Kalafitidou ajoute un peu plus loin: La

transparence et la lumière sont deux autres mots-clés pour la compréhension de mon oeuvre.

Nous avons, dans ce texte, les clés pour comprendre non pas seulement son propre attachement à l'aquarelle et ce à quoi elle aspire en tant qu'artiste, mais quelques-uns des principes mêmes de cette technique et les raisons pour lesquelles elle fut adoptée, à la suite des Anglais, par les romantiques: nouvelle sensibilité qui loue la spontanéité, l'amour de la nature, l'exaltation du rêve et de l'Orient. Puis par les impressionnistes: atmosphère aérienne, limpidité, luminosité, lyrisme etc...

En effet, la plus grande partie des peintures de Kalaitzidou sont essentiellement composées par la lumière -cette intense lumière méditerranéenne qui dilue et décompose les formes- cet "espace vide" réservé sur le papier par les touches colorées, qui jaillissent comme sous la pulsion d'un élan vital et jouent à évoquer le "réel".

Projection des diapos. 1 à 15 / Première période / commentaires. Ce sont en grande partie ces lumières (ces "vides") qui, dans leur dialogue avec la couleur, organisent l'espace pictural, créent des "volumes", donnent l'illusion des "profondeurs", manifestent l'"espace intérieur" du tableau - sa réalité.

Le "réel", dans ces peintures "figuratives" n'est que celui -en variation constante- créé par notre regard, modulé par notre imagination, qui projette et re-projette des formes inexistantes sur le papier, en complétant les lignes et formes inachevées, en comblant les lacunes de vie et de tension. Nous sommes loin de la "réalité objective", comme Chara Kalaitzidou elle-même le souligne dans son texte: "Si nous sommes loin de la peinture abstraite nous sommes loin aussi de la réalité objective".

Le tableau, vous le voyez, est une sorte d'écran", que l'intervention de l'artiste transforme en espace de mutations permanentes: En suivant ses "traces", les "indications" qu'elle (le peintre) nous livre, nous pouvons désormais, nous, les spectateurs, pénétrer dans le tableau, faire habiter les "vides" et les ombres, créer des "reliefs" illusoires.

Dans ce tableau p. ex. (diap. 16), quelques touches - bleu, sésia vert clair évoque une chevelure de femme, quelques lignes indiquent sommairement les traits d'un visage; deux larges coups de pinceau colorés, un peu plus bas, donnent à penser à un corps. En fait, visage, corps, gestes, l'espace sur lequel se meut (ou se tient) la figure, tout est "à faire", à imaginer... La création ne s'arrête pas avec la dernière touche sur le tableau: C'est là qu'elle commence sa perpétuelle métamorphose. Les "limites", spatiales entre autres, ne sont qu'

apparentes. Ici, comme dans l' art traditionnel chinois, "les silhouettes peintes, même si elles n' ont pas des yeux" ont l' air de "regarder" et même d' "écouter" ou de sentir, comme si "une expression était donné à l' invisible"...

Diapo 17 - Nu féminin allongé, les genoux pliés: grande litote de moyens. Pouvoir d' évocation poétique très fort. L' écart entre les formes "réelles" et l' illusion est difficilement discernable dans la mesure où notre regard pénétrant dans l' esprit du tableau à travers la plénitude des gestes colorés, croit voir des entités, des traits, des expressions, là où ils ne sont que suggérés par quelques ombres, une tache, la partie d' un corps. L' espace est comme "découpé" d' une réalité spatiale plus vaste, tout comme la figure (ou les figures) elle-même est "découpé", (séparé), d' une entité organique plus importante... Entité qui est aussi bien physique que spirituelle ou mentale: le visage très "architectonique" violemment éclairé et (Diapo 18: Femme appuyant son visage sur sa main + texte au crayon) coloré de ce "bout de corps féminin" (dont on imagine des prolongements aussi pléthoriques et forts comme le visage...) vient appuyer, par ces lignes de force qui rythment la tonalité du tableau, le dessin timide et ordonné des lettres et du texte juxtaposé (un peu à l' instar des illustrations des manuscrits byzantins du Moyen-Age...): les deux, (forme et texte), se complètent. Les deux "fragments" renvoient à une entité complexe et (elle même) sans limite, qui serait, peut-être, un analogue de l' entité humaine... (Dans tous les cas, la "lecture reste ouverte, tant comme le tableau reste "ouvert").

Diapo 19 - Silhouette (nous voyons le haut du corps) appuyée sur une chaise (marquée par trois traits/barres). Dans ce tableau (comme dans un grand nombre de tableau de Chara K.), prévaut la même conception de l' espace: pas de cadre précis, pas de "lieu" où situer la scène, ancrer ses figures; les taches colorées vertes (froides) qui délimitent fièvreusement les contours d' une silhouette féminine par coups rapides et denses, construisent un espace mouvementé mais ouvert, sans souci de limitation quelconque - le seul souci restant la délimitation intérieure, à savoir la mise en avant de cette figure dont le seul visage nous est donné coloré (existant?), vibrant dans des tons intenses (roses, rouges et jaunes). Quelques lignes dessinent des mains et lient la tête au corps (invisible) se fondant avec le fonds (inexistant); les mains, elles, s' appuyant sur le dos d' une chaise, dessinées sommairement par quelques traits, réservés en partie sur le fonds vert...

Nous sommes à l' intérieur d' un espace à caractère "expressionniste", à savoir qui comporte un certain nombre d' altérations, ou déformations, tout en

conservant néanmoins (même à un niveau imaginaire) l'ancienne vision globale des choses. Cela étant dit, ces genres d'expérimentations plastiques, ces genres de recherches appartiennent pleinement à l'espace plastique de la modernité et ne peuvent pas être conçus en dehors de celui-ci (le cubisme, par exemple, est à la fois réalisme et figure arbitraire du monde...).

Projection des diapos 20 à 30 - Commentaires. Puis projection d'une dizaine de diapos de la "dernière période" de Chara K. Les figures obtiennent des contours beaucoup plus précis, les corps apparaissent dans leur (presque) tonalité, le regard et les traits sont parfois minutieusement dessinés. Le fond ne joue plus le même rôle qu'auparavant. Les formes, les corps sont présentés comme à travers un miroir déformant -pieds et jambes démesurés, exhibant-diraient-on-leurs "entrailles", le sang et la chair mortelle dont ils sont constitués... Ce n'est plus les corps de rêve, inachevés, perfectibles, qui peuplaient des espaces colorés et vibrants dans ses œuvres plus anciennes. C'est des êtres qui souffrent, qui désespèrent, qui effrayent. D'une technique très développée certains des dessins actuels rappellent (plutôt dans l'esprit que dans la forme) quelques dessins de nus "tendus et désolés" de Egon Schiele où les corps, quoique paisibles, gisants, sont habités par le tournant et la douleur...

Époque de transition? Début d'une nouvelle phase expressive? Je ne puis m'exprimer. Dans tous les cas Chara Kalaitzidou poursuit obstinément le chemin qu'elle s'est choisi, qui est un chemin personnel. Nous aurons l'occasion de nous occuper de nouveau de son travail dans le proche avenir.

Διδακτορική διατριβή της Angela Dimitrakaki που έγινε στο τμήμα της Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου του Reading, της Αγγλίας, με θέμα: Γυναίκες, Ζωγραφική και το σώμα στην Βρετανία και την Ελλάδα 1970-1999.

Μαρτ. 2000.

ABSTRACT

This comparative study, set within a materialist feminist art history framework, considers the attempt to reclaim the sign of the body in painting as a space of self-definition and collective politics for women. Britain and Greece are examined for how meaning in art, as a practice challenged by second wave feminism, has been shaped within distinct socio-cultural frames. The choice is based on the visibility of British feminist practices and discourses as opposed to the invisibility of the claims of Greek women artists (both in local and international histories); the status of painting in the national traditions of Britain and Greece as opposed to its problematic position in the dominant tendencies of feminist art history; the emergence of an "international" postmodernism as a conceptual framework where painting and images of the body found new currency both in Greece and Britain. Part I considers how the configuration of feminism and art has been historically shaped - leading, on the one hand, to the women's movement in the arts in Britain and, on the other, a reinvestment in modernism in Greece. Part II addresses the intersection of postmodernism with the discourse of the nation and how feminist interventions were accommodated or not in this context. Part III focuses on the politics of time and space in women's painting as related to the redefinition of the identity of the woman artist in each cultural environment. Conclusions stress the necessity for research that engages systematically with the articulation of gendered histories and cultural difference affecting the production and reception of art. The new questions which emerge concern especially the double function of feminism in terms of a consciously pursued intervention (expressed programmatically in women's movements) and in terms of its operation in the realm of ideology (effecting the transformation of subjects).

However, the influence of Tsarouhis in post-war Greek art has been of a far more complex nature. By thus I mean that his art was appropriated differently by groups differentially positioned in power relations determining cultural practices. Tsarouhis' art operated differently within the homogenizing discourse of

nationalism than in relation to women's practice at the specific historical moment when the Women's Movement made its claims. Significantly, the acceptance of the male form as an object of observation by female painters in the 1970s and 1980s, that did not need to be defended in terms of a feminist exploration/redefinition of masculinity (as, for instance, was the case in Britain with shows, such as Women's Images of Men), would have probably been impossible, had not Tsarouhis painting demanded a particular horizon of reception in the past. Nevertheless, the visual codes of a different masculinity developed by Tsarouhis did not bring about a concurrent transformation of the visual codes of femininity. Neither did they lead to an expansion of the male-dominated canon. In his overview of the figure in modern Greek painting based on Pieridis Collection (one of the most well-known private collections of contemporary art in Greece), the art historian Yannis Kolokotronis notes that the term "nude" designates both the female and male nude and yet his text typically forges a unilinear tradition of male artists in the twentieth century. What is evident from the images included in the catalogue is that Tsarouhis' art has set the terms for the eroticization of the male body by the male artist. This always involves the encoding of the male body as an object of pleasure, usually in an iconography where elements of neo-classicism de-historicize the body. The potentially disruptive operation of both the artist's and the viewer's identity as homosexual is ultimately silenced by the incorporation of such works in the discourses of a national art.

Women artists in the 1970s and 1980s turned to the male body but the kind of spectatorship this art implied remains contested. Hara Kalaitzidou's "Boy" (1983) (Fig. 45) is certainly different from the erotic males populating Tsarouhis paintings. To start with, there is a departure from the stereotype of a heroic masculinity. Relaxed and dreamy, the male figure blends with the soft, white surroundings of the bedroom. Kalaitzidou has appropriately reclaimed the male form from its habitually public surroundings. But a description that only sees the male body into the domestic space is inadequate in this case. The male body depicted is not that of a model but one intimately known to the painter. Leaving aside any intentions on the part of the artist, this is not a painting about role reversal. Instead, it celebrates the possibility of new forms of relationships in the context of the heterosexual couple - one of the "pragmatic" goals of the Greek feminist movement was to change the dynamics of this relationship. The juxtaposition of this work with the view on the female body, as witnessed in the work of the same artist is revealing. In her multiple "Figures" (1989-1991) (Figs 46, 347) which depart from conventional self-portraits, the female body identified

as the self, is scrutinized and mutates into a map of appearances and disappearance, stillness and vibration, given through attention to physical details and abrupt erasures. In contrast to this iconography of intense self-observation, "Boy" suggests the male body as the point of stability and, interestingly, the return to the reality of cherished daily encounters in a private space, and it makes absolute sense in the context of a politics of representation prioritizing the personal.

3. The unclear sign: An aesthetic of protest and its unidentified target in Greek woman's painting

Linking feminist curiosity with a feminist challenge to a body's topography suggests that the emphasis on curiosity allowed a specific aim to become visible. The specificity of this aim, in its turn, posits the question of feminist curiosity in historical, geographical and cultural terms. In other words, it works against an abstract, metaphorical function of the term. It is understood to describe a situated, rather than a ubiquitously performed, encounter of subject and representational systems. The question is not just if something akin to a spatialization of femininity happened in Greek women's painting but which referents within the network of discourses available to the feminist historian should be prioritized for a politically inflected reading.

Hara Kalaitzidou's "Untitled" (1975) (Fig. 85) is one of the earliest works that posed the question of femininity, representation and erasure. "Untitled" purposefully moves between abstraction and figuration, forcing the viewer to recognize the space of a female body through an arrangement of colour surface in the pictorial plane. Lines are almost entirely absent and the contours of the body are suggested by colour itself. The "figure" emerges as such because of the way colour gets more concentrated so as to suggest a genital area, almost looking like an accident in the image, the blotches of an ethereal pink suggestive of flesh forming "things" and "arms". The artist worked with aquarelle to effect an almost fluid surface where the body as enclosed space becomes impossible while it is simultaneously projected as the illusion of a precarious unity. In a second "Untitled" (1976) (Fig. 86) the "problem" to which the 1975 painting alluded becomes more clearly pronounced. More figurative than the earlier work, it presents its viewer with patches of colour from which two figures emerge, as if one is mirroring the other. The faces are those of a clown whose gender has been eclipsed behind the "mask". But the figure that dominates gives us a hint in the shape of an exposed navel in the middle of the image and a rounded breast above, which hovers away from the body - an anatomical impossibility that here

serves to introduce femininity, mimicry and reality into a framework of irresoluteness. The clown, comic and tragic at the same time, is almost invariably associated with masquerade, but we have to ask whether a discourse linking femininity and masquerade was available to the artist. Kalaitzidou's early work departs from the strong figurative tradition in Greece, including the early 1970s critical realism, and even more to the point, these images cannot be associated with any tendencies of the Greek abstract movement, interpreted in the 1950s and 1960s as the ultimate declaration of Greek modernism. Kalaitzidou's early work is strikingly different from anything that was happening in Greek art at the time. It does not come as a surprise then that these works were not produced in Greece but in the context of a particular intellectual environment in Paris where a community of Greek expatriates (including Kastoriadis and Poulantzas) would meet regularly to discuss politics and theory - discussions which encompassed Lacanian psychoanalysis and the demands of second wave feminism. I am not reading here a straightforward transcription of ideas in a practice of representation. In our discussions the artist never stated an intention to link femininity and masquerade, and I did not encounter any such reading of this work in art criticism. But at the same time to locate these works in a particular socio-historical framework means to consider the articulation of discourses that allow or disallow the negotiation of a specific subject-matter in a specific way.

Καλαϊτζίδου Χαρά

Της Μάρθας Χριστοφύλλου Ιστορικού Τέχνης (μέχρι το 1994)

Καταχώρηση στο Λεξικό των Ελλήνων Καλλιτεχνών, των εκδόσεων Μέλισσα.

Σπούδασε χαρακτηριστική στην ΑΣΚΤ (απόφοιτος 1972), με δάσκαλο τον Κ. Γραμματόπουλο, και σκηνογραφία κοντά στο Β. Βασιλειάδη (1972-1973), ενώ παράλληλα παρακολούθησε ως ελεύθερη ακροάτρια το εργαστήριο του Γ. Μόραλη. Συνέχισε τις σπουδές της στη ζωγραφική, με υποτροφία του ΕΟΜΜΕΧ, στην *École des Beaux-Arts* στο Παρίσι (1974-1982), στα εργαστήρια των V. Guignebert, M. Gili και Cardot, παρακολουθώντας παράλληλα σεμινάρια φιλοσοφίας και αισθητικής στην *École Pratique des Hautes Etudes* (197-1980). Από το 1990 έως το 1993 παρακολούθησε μαθήματα αγιογραφίας στην ΑΣΚΤ, κοντά στον Κ. Ξυνόπουλο. Διδάσκει στο εργαστήριο ζωγραφικής της Αρχιτεκτονικής Σχολής του ΕΜΠ.

Το έργο της είναι μια μακρά και εμπειριστατωμένη σπουδή πάνω στους μορφοπλαστικούς χειρισμούς της γλώσσας της αναπαράστασης, με σταθερό θέμα την ανθρώπινη φιγούρα και με υλικό μέσο την ακουαρέλα. Με μέσο το χρώμα, ο αισθητικός προβληματισμός της περιστρέφεται γύρω από τους πλαστικούς τρόπους υπογράμμισης της αμφισημίας μεταξύ του συγκεκριμένου και του αφηρημένου.

Η αρχική υιοθέτηση της ιδιότητας της διαφάνειας του τεχνικού της μέσου και η χρησιμοποίηση της περιορισμένης κλίμακας χρωμάτων, με τα οποία συνθέτει τις μορφές της πάνω στο χαρτί, σαν διάφανες κηλίδες φωτός, μεταβάλλεται σε μια πιο αποφασιστική σχεδιαστική γραφή στα μεταγενέστερα έργα της, μετά το 1987. Το χρώμα λειτουργεί σαν το έντονο περίγραμμα ενός σχεδόν άυλου, εσωτερικού χώρου του σώματος.

Έχει παρουσιάσει το έργο της σε ατομικές εκθέσεις ("Ωρα", 1983· Π.Κ.Δ. Λιβαδιάς, 1983· γκαλερί "3", 1988, 1994· "Εκφραση", 1989· "Πολύεδρο", Πάτρα, 1992· "L' Angle Aigue", Βρυξέλλες, 1993) και έχει πάρει μέρος σε ομαδικές (Ελληνικό Πολιτιστικό Κέντρο, Παρίσι, 1975· *Ακουαρέλλες και τέμπερες*, "Ωρα", 1984· *Γυναίκες Ζωγράφοι και Χαρακτήρες της Μεσογείου*, Κοργιαλένιος Σχολή Σπετσών, 1986· Πανελλήνια 1987· Π.Κ.Δ. Αθηναίων, 1992 κ.ά.). Έργα της βρίσκονται στην ΕΠΜΑΣ, στην Εθνική Τράπεζα κ.α. Έχει δημοσιεύσει άρθρα και τεχνοκριτικές: "Για την εικαστική παράσταση", *Γράμματα και Τέχνες*, 5 (1982)· "Ο κυβισμός του Braque", *Γράμματα και Τέχνες*, 6 (1982)· Γιάννης Τσαρούχης" (συνέντευξη), *Γράμματα και Τέχνες*, 7-8 (1982) κ.ά. Είναι μέλος του ΕΕΤΕ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Κατ.α.έ., "Ωρα", κείμεν. F.Chategny, Αθήνα 1983 • Κατ. α.έ., γκαλερί "3",

κείμ. Α. Ζέρβας, Αθήνα 1988 • Σ.Φωτίου, "Μέσα από τις υδατογραφίες της Χαράς Καλαϊτζίδου", εφ. *Πολιτισμός*, Πάτρα, 17 Μαΐου 1992 • "Χαρά Καλαϊτζίδου", *Πυρφόρος*, Νοέμβρ.-Δεκ. 1993 • Κατ. α.έ., Γκαλερί "3", κείμ. Π. Ρηγοπούλου, Αθήνα 1994 • Χ. Χρήστου, "Η ποίηση των χρωμάτων", εφ. *Έθνος*, 24 Φεβρ. 1994 • Α. Σχινά, *Αντί*, 548 (1994) • Μ. Στεφανίδης, *Ρεύματα*, 18 (1994) • Β. Βασιλοπούλου, *Arti*, 19 (1994).

Νέα αποκτήματα - Παραστατική τέχνη

Από τις Συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης

Της Λίνας Τσίκουτα, ιστορικού τέχνης

Με την ευκαιρία συμπλήρωσης είκοσι χρόνων λειτουργίας της Δημοτικής Πινακοθήκης Πατρών και την συνεχή εικοσαετή συνεργασία της με την Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών οργανώνονται εκθέσεις, οι οποίες αφορούν στην παρουσίαση των Νέων Αποκτημάτων του Μουσείου

Τα Νέα Αποκτήματα των συλλογών της Εθνικής Πινακοθήκης, τα οποία συγκεντρώθηκαν από το 1992 έως το 2008, επί Διευθύνσεως δηλαδή της κυρίας Μαρίας Λαμπράκη-Πλάκα, είναι έργα τα οποία αποκτήθηκαν από αγορές, δωρεές, κληροδοτήματα και φόρους κληρονομιάς και ανέρχονται στα 3.000 έργα. Δύο μεγάλες εκθέσεις, με θέμα «Νέα Αποκτήματα», παρουσιάστηκαν στους χώρους της Εθνικής Πινακοθήκης, το 2006 και 2007.

Οι εκθέσεις, σε διαφορετικά επίπεδα, ξεδίπλωναν μια ιστορική, χρονολογική εξέλιξη της ελληνικής τέχνης, με σημαντικά έργα και σε μερικές περιπτώσεις με ιστορικά έργα. Τα έργα παρουσιάζονταν σε διακριτές ενότητες που αφορούσαν τον 19ο αιώνα και τις αρχές του 20ου, τις διαφορετικές προτάσεις της σύγχρονης παραστατικής ζωγραφικής, καθώς και τις διάφορες εκδοχές της αφαίρεσης και των νέων διατυπώσεων, καλλιτεχνών της γενιάς του 1960 έως και της γενιάς του 1980, με έργα ζωγραφικής, εγκαταστάσεις, κατασκευές, γλυπτά και ανάγλυφα. Ένας σημαντικός περιορισμός τόσο για τις συγκεκριμένες εκθέσεις, όσο και για τις μελλοντικές παρουσιάσεις του ίδιου θέματος, προέκυψε από το γεγονός ότι πολλά σημαντικά έργα κοσμούν ή συμπλήρωσαν στη συνέχεια, τις εκθέσεις μόνιμων συλλογών της Εθνικής Πινακοθήκης, της Εθνικής Γλυπτοθήκης, καθώς και του Παραρτήματος της Κέρκυρας.

...

Για τέταρτη λοιπόν φορά παρουσιάζεται μια νέα εκδοχή των Νέων Αποκτημάτων της Εθνικής Πινακοθήκης. Στην Δημοτική Πινακοθήκη Πάτρας, σε μια πρώτη έκθεση παρουσιάζεται μια επιλογή πενήντα περίπου έργων παραστατικής τέχνης, ενώ θα ακολουθήσει μια δεύτερη έκθεση με διάφορες εκδοχές της αφαίρεσης, μέσα από την ιστορική, χρονολογική της εξέλιξη στην μεταπολεμική τέχνη της Ελλάδας.

Η πρώτη αυτή έκθεση προτείνει μια ανάγνωση της παραστατικής τέχνης των τελευταίων δεκαετιών, βασιζόμενη στο ήδη υπάρχον υλικό. Το πρώτο επίπεδο σύνδεσης των έργων είναι ότι αποκτήθηκαν τα τελευταία 16 χρόνια. Ένα δεύτερο επίπεδο είναι αυτό της ποιότητας, μιας και πρόκειται για σημαντικά,

ενδιαφέροντα και αντιπροσωπευτικά έργα. Η επιλογή έγινε με γνώμονα τους καλλιτέχνες και βεβαίως την αξία των έργων. Τέλος, από το σύνολο των έργων παραστατικής ζωγραφικής των νέων αποκτημάτων, η επιλογή μας επικεντρώθηκε σε σημαντικούς σύγχρονους καλλιτέχνες και σε καθηγητές της ΑΣΚΤ, καθώς και σε νεότερους καλλιτέχνες μαθητές τους.

Ο τρόπος παρουσίασης των έργων καθορίστηκε από μια διττή αντίληψη, από την κλασική διάταξη μιας ιστορικής εξέλιξης και ταυτόχρονα μιας παρουσίασης ενός διαλόγου της αντίληψης της καλλιτεχνικής έκφρασης, ανάμεσα σε παλαιότερους καλλιτέχνες και νεότερους, ανάμεσα σε δασκάλους και μαθητές. Ακόμη, η προφερόμενη αρχιτεκτονική διαμόρφωση των χώρων του ίδιου του κτιρίου της Δημοτικής Πινακοθήκης, με τις διαδοχικές εσοχές, μας υπέδειξε τον τρόπο παρουσίασης των έργων.

Στην έκθεση αναπτύσσονται διάφορες εκδοχές της παραστατικής τέχνης, που ξεδιπλώνονται κατά μικρές ενότητες, όπου παρουσιάζονται έργα ζωγραφικής εκτελεσμένα από γνωστούς ζωγράφους, όπως ο Φασιανός, ο Σκουλάκης, ο Καραβούζης, ο Γιώργος Κουζούνης, ο Σταύρος Ιωάννου, αλλά και ο Χριστοφόρου, ο Μποτέρο ή ο Χέρμαν Μπλάουτ. Επίσης, συνυπάρχουν έργα δασκάλων της Σχολής Καλών Τεχνών, όπως ο Μαυροΐδης, ο Κεσσανλής, ο Τέσης, ο Μυταράς, ο Κοκκινίδης, ο Μπότσογλου, ή ο Χριστάκης, αλλά και έργα νεότερων μαθητών τους, όπως ο Ρόρρης, ο Μπήτσικας, η Βλαχάκη, ο Ζαχαριουδάκης, ο Μάριος Σπηλιόπουλος, ο Μανουσάκης, η Καλαϊτζίδου, ο Στεφανάκης, η Ασαργιωτάκη κ.ά. Αξίζει να σημειωθεί πως κάποιοι από τους νεότερους όπως ο Σπηλιόπουλος, ο Μανουσάκης ή η Καλαϊτζίδου και ο Μπήτσικας, με τη σειρά τους, διδάσκουν επίσης σε Σχολές.

Από την νεότερη γενιά αρκετοί και καλοί καλλιτέχνες, με αξιόλογα έργα καταθέτουν τις αισθητικές τους προτάσεις. Κάποιοι καλλιτέχνες ασχολούνται με την μορφή. Ο ζωγράφος Γιώργος Ρόρρης (1963), με το Κοπέλα με πλισέ φούστα, του 1990, παρουσιάζει υπαινικτικά, με άψογη τεχνική αρτιότητα, εσωτερικότητα και πνευματικότητα την απόδοση ενός προσωπικού ρεαλισμού. Η Χαρά Καλαϊτζίδου (1949) με τις μεγαλόσωμες γυναικείες φιγούρες της, προτάσσει μια ξεχωριστή αίσθηση της μορφοπλαστικής απόδοσης του όγκου και της ύπαρξης, μέσα από την ιδιαιτερότητα της υδατογραφίας.

....

Μέσα από την επιλογή των έργων και την δειγματοληπτική παρουσίαση της μεγάλης αυτής συλλογής προσπαθήσαμε να επιχειρήσουμε ένα αντιπροσωπευτικό πέρασμα από σημαντικούς καλλιτέχνες, αλλά και άγνωστες πτυχές της ελληνικής, μεταπολεμικής, παραστατικής τέχνης μέχρι τις μέρες μας.

Το πέρασμα αυτό, αν και όχι τόσο εξαντλητικό, είναι μια περιήγηση στην πολυμορφία της ελληνικής τέχνης, μέσα από καλά έργα. Στην περιήγηση αυτή μπορούν να παρατηρηθούν σοβαρές ελλείψεις, αδύνατες παρουσίες ή ακόμη και σημαντικές απουσίες καλλιτεχνών, οι οποίες επιβλήθηκαν από τις δυνατότητες του ήδη υπάρχοντος υλικού. Ωστόσο, στην απόδοση της συνολικής εικόνας πιστεύουμε πως αντισταθμίστηκαν, ως ένα βαθμό, από τις κορυφώσεις, από τις δυνατές παρουσίες, αλλά κι από την ανάδειξη της συνθήκης της διαφορετικότητας. Ο πλούτος και η ποικιλία της συλλογής επιτρέπει μια περιήγηση, στο κομμάτι της σύγχρονης ελληνικής παραστατικής τέχνης, σύνθετη και ενδιαφέρουσα, με τολμηρές αντιπαραθέσεις και ουσιαστικές αλληλοσυμπληρώσεις.

Ελπίζουμε η περιήγηση αυτή στην σύγχρονη ελληνική παραστατική τέχνη, να προσφέρει στους κατοίκους της Πάτρας και της ευρύτερης περιοχής, χαρά των ματιών, διέγερση του πνεύματος και ανάταση ψυχής.

Η ζαριά της Χαράς Καλαϊτζίδου του Francois Chategny

(Μπφρ. Αντώνης Ζέρβας)

(Από τον κατάλογο της εκθέσεως στην γκαλερί "Ωρα" τον Φεβρουάριο του 1983.)

(Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Γράμματα και Τέχνες τον Μάρτιο 1985, αρ. φυλ. 15, με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνης στην γκαλερί Ωρα τον Φεβρουάριο του 1983).

Υπάρχουν δύο λογίων αντιδραστικοί προς την τέχνη: εκείνος που προσδίδει σημασία στο ασήμαντο και ο άλλος που παραγνωρίζει τη σημασία του σημαντικού, έγραφε ο Francis Ponge για ένα μεγάλο τεχνίτη του καιρού μας, γυρεύοντας, μέσα από τα ερείπια του περασμένου πολέμου, τον νέο άνθρωπο. Μεγάλη η μικρή, έχουμε σήμερα τη σιγουριά ότι αυτός ο νέος άνθρωπος, παρόλο που καταναλώνει τεράστιες ποσότητες σύγχρονης ζωγραφικής, δεν έχει καμιά σχέση με την ιδέα που κυνήγησαν οι απόγονοι του Σεζάν στην απελπισμένη Δύση. Τώρα που η Χαρά έλαβε την απόφαση να δείξει κάμποσες από τις υδατογραφίες με τις οποίες εδώ και χρόνια βασανίζεται, μου έρχεται στο νου να περπατάει κάτω από τις γυμνές καστανιές του Bd Port Royal με το μεγάλο της φάκελο παραμάσχαλα και το τσαντάκι της κρεμασμένο απ' το κορδόνι στ' άλλο χέρι. Την κοιτούσα από το παράθυρο μου να πλησιάζει σκυθρωπή, σιωπηλή όπως υπήρξε πάντα και πάντα να υπάρχει άλλου. Εργαζόταν πολύ, έδειχνε ελάχιστα, αδιαφορούσε με εξαιρετική περιέργεια για τα όσα συνέβαιναν στις γκαλερί του Παρισιού και στα περιοδικά της πρωτοπορίας του.

"Το Λούβρο είναι το βιβλίο σπού μαθαίνουμε ανάγνωση" έλεγε ο Σεζάν και "στο έργο δεν πρέπει να επιστρέφουμε αλλά να το αφήνουμε στη δική του μοίρα". Κάτι από τα λόγια τούτα ταιριάζει και στη Χαρά και στην ακουαρέλα. Είναι στη ζωγραφική ό,τι και μια ζαριά στο παιχνίδι. Κάτι που κόβεται αδευτέρωτα στο χρόνο, μια ορισμένη χρωματική στιγμή, όχι όμως η πολλή φιλολογία περί του σύγχρονου φωτός και χώρου. Δεν ενδιαφέρει η αποκατάσταση του αντικειμένου αλλ' ο υπαινιγμός του αντικειμένου. Δεν πρόκειται για μια αφήγηση αλλά για μοναδική, όσο και να 'ναι περιορισμένη, παράταξη ακαριαίων βλεμμάτων. Το ζωγραφικό παιχνίδι, μονά-ζυγά. Το μοντέλο αλλάζει ολοένα στάση αλλάζοντας τη σχέση του χρόνου προς το χρώμα και ο ζωγράφος πολεμάει να προκάνει.

Τα θέματα της Χαράς μπορεί να είναι πράγματι περιορισμένα όπως περιορισμένη από τη φύση της είναι και η ακουαρέλα. Αυτή όμως η

περιορισμένη κλίμακα χρωμάτων είναι που δημιουργεί μια συνεχή ανανέωση του ίδιου, μια ακατάπαυστη φρεσκάδα του χλιοκοιταγμένου και το ανάλαφρο των εποχών εκείνων που δε γυρεύανε το φως απεγνωσμένα

Να λοιπόν οι ντελικάτες σημειώσεις μιας γυναίκας, λες και πασκίζουνε να γεφυρώσουνε το χάσμα που είδε ο Σεζάν και σήμερα βαθαίνουν οι πρωτοποριακοί Ευρωπαίοι και Αμερικάνοι. Δε σας κοιτάζει το μαυλιστικό περιοδικό του Play Boy. Καλείστε να ξεμακρύνετε από το σώμα. Σημαίνεται το σώμα του φωτός. (Μτφρ. Α. Ζέρβας)

**Στην σκιά των ανθισμένων σωμάτων
της Πέπης Ρηγόπουλου Αναπλ. Καθηγήτριας της Ιστορίας Τέχνης του
Παν.Αθηνών**

(Από τον κατάλογο της εκθέσεως στην Γκαλερί 3 τον Ιαν. 1994)

Κορμιά και φυλλωσιές. Σώματα ανθισμένα και η σκιά τους. Εδώ δεν πρόκειται απλώς για κάποιο ύμνο στη "δόξα της σάρκας", κάτι για το οποίο η τέχνη, ακόμα και από την εποχή του *Προγεύματος στην Χλόη* (1863) του Manet ή της *Καταγωγής τον Κόσμου* (1866) του Courbet, δεν ενδιαφέρεται παρά στο βαθμό που αποσκοπεί σε μια κοινωνική η αισθητική πρόκληση. Αυτό που μετράει είναι η σκιά, πλάι, μέσα, στ' ανθισμένα σώματα, είναι η μυστηριώδης τους γειτνίαση, η όσμωση, και το αινιγματικό τους παιγνίδι, πάντοτε ανοικτό προς τον "άλλο" κόσμο, αυτόν οπου όλα είναι σκιές. Αυτό το άνοιγμα που καρδοκεί σε μία μελανή χρωματική ποιότητα πλάι στις πιο φωτεινές, σε μια γραμμή που αρνείται να συνεχίσει, αφήνοντας τα σώματα -και εμάς- δίχως την οχύρωση του σαφούς περιγράμματος, κάνει επώδυνο τον λόγο για την ζωγραφική. Το "άνθος αυτό των τεχνών" πάντοτε εκτεθειμένο στον κίνδυνο να μείνει σκιά ορφανή και είδωλο.

Το συνεχές παιγνίδι των ανταλλαγών, των συναλλαγών ανάμεσα στο σώμα /ύλη και το ασώματο σώμα, διέπεται από την αγωνία της ολοκλήρωσης και την αδιόρατη θλίψη του τετελεσμένου. Αν η επιφάνεια του πίνακα είναι ένα παράθυρο, η πραγμάτωση της εικόνας λειτουργεί σαν μία γρίλια: δεν μας εμποδίζει να βλέπουμε. Αντιθέτως, απλώνει μπροστά μας το *πέπλο της φάνειας*. Κλείνοντας αιχμαλωτίζει το φως, εξορίζει έξω από τα όρια του το σκοτάδι. Για πόσο όμως; Για τον καλλιτέχνη και για τον θεατή που αντέχει να τον ακολουθήσει στην πορεία του, το αύριο είναι -και πρέπει να είναι- αβέβαιο, αφού το τετελεσμένο θα υποστεί εκ νέου την ακτινογράφιση του φωτός. Αυτό που το φως θα δείξει δεν είναι ο σκελετός κάτω από την σάρκα, αυτό είναι δουλειά του ακτινολόγου. Είναι το ριζικό σκοτάδι που φωλιάζει στα βάθη μας, ο σκελετός ως προορισμός μας, αλλά και ως πρόκληση δημιουργίας.

Αυτός που τρέμει κάθε νέα εξέταση του φωτός δεν είναι ο βιολογικός άνθρωπος, όχι μόνο αυτός. Είναι το έργο, που τον βγάζει για ένα ελάχιστο, πολύτιμο κλάσμα χρόνου από την αγωνία του θανάτου. Κι αν το χτεσινό χρώμα είναι θαμπό με τα μάτια του σήμερα; Κι αν αυτό το έργο δεν αντέξει στο χρόνο, κι αν άνοιξε έναν δρόμο που κανείς, ούτε ο ίδιος, η ίδια αυτή που τον άνοιξε, δεν θα περπατήσει ποτέ; Ποιο έργο θα μείνει, τότε ο/η ζωγράφος θα καταλάβει αν τελείωσε το έργο, αν το τέλος αυτό δεν σημαίνει το τέρμα της ζωής; Ανάμεσα στα

γυμνά σώματα, πιο σωστά, μέσα σε κάθε μία από τις ασίγηστες μεταμορφώσεις του ενός και αυτού πρωτεύεικού σώματος, ανάμεσα στις φυλλωσιές με τις αδιόρατες, αποφασιστικές παραλλαγές τους, караδοκεί πάντα το "Άγνωστο αριστούργημα" του Balzac, η μοίρα του Frenhofer καθώς καταστρέφει το έργο που είναι η ζωή του, μαζί με την ζωή του. Μια δίνη έτοιμη να καταπιεί τον ζωγράφο και ικανή να τον κινητοποιήσει.

Γιατί οι σκιές, η δίνη, η αγωνία είναι και προϋπόθεση της ζωής του έργου. Ανοίγοντας στην αγωνία, η ζωγραφική αρνείται να πεθάνει, να γίνει μανιέρα, συνταγή ευκολία. Η ριζική απορία, η απογύμνωση από τεχνάσματα, κουζίνες, γίνεται πόρος του σώματος και της ψυχής. Το πέρασμα κι ο δρόμος απ' όπου το σώμα γίνεται φύλλο και το φύλλο σαρκώνεται στο φως

"Construire l' image du corps, c' est donner
forme à un matériau des plus imprecis"

Paul Schilder

"Το να φτιάξεις την εικόνα του σώματος, είναι σαν να δίνεις μορφή σ' ένα από τα πλέον απροσδιόριστα υλικά." Η εικόνα ενός σώματος δεν είναι έτσι ποτέ δεδομένη. Γιατί το σώμα είναι ένα όριο, ένα μεταξύ που διαρκώς ανακατασκευάζεται, αναθεωρείται, ανασυντίθεται. Η φύση, ως περιβάλλον χώρος, είναι η μία από τις συνιστώσες των ορίων του, ενώ συνεχώς προσδιορίζεται σε σχέση και με την δική του εσωτερική φύση, που είναι συνήθως πολλαπλή. Η φύση αυτή γίνεται έτσι ένας άορατος μυστικοσύμβουλος που του επιβάλλει μία η περισσότερες κάθε φορά μόδες/τρόπους ζωής - από τα ρούχα του σ' αυτό το ίδιο το σώμα, που είναι το "ρούχο της ψυχής" του.

Η εικόνα ενός σώματος μπορεί να είναι η έλλειψη ή η πληθυσμολογία του. Καθώς ξετυλίγεται στην επιφάνεια του πίνακα για να γίνει η εικόνα του, το σώμα έχει την τάση να χυθεί, να απλωθεί ή και να περιχαρακωθεί σε μία και μόνη πινελιά, ένα αυξομειούμενο σύμπαν στις διαστάσεις ενός ανθρώπου, ενός Γκιούλιβερ που θέτει πάντοτε ως ζητούμενο το μέτρο του.

Κοιτάζοντας τα γυμνά ή τα ντυμένα σώματα που ζωγραφίζει η Χαρά, έχω την αίσθηση ότι παίζεται ξανά το αέναο παιχνίδι του Ναρκίσσου με την εικόνα του -όχι ως καθήλωση αλλά ως απορία- που ισοδυναμούσε για τον Alberti με το ίδιο το παιχνίδι της ζωγραφικής. Διαλέγω το παιχνίδι του Ναρκίσσου για να μιλήσω, αν και δεν είναι το μόνο που διαδραματίζεται μέσα σ' αυτές τις ζωγραφιές. Για ποιο παιχνίδι όμως πρόκειται; Άλλοτε η εικόνα του σώματος περιχαρακώνεται από το περίγραμμα, άλλοτε το περίγραμμα αποκτά όγκο, υπογραμμίζει με τις χρωματικές του αξίες ότι το ίδιο το χρώμα παράγει σχέδιο, είναι σχέδιο· άλλοτε ακόμη το κορμί λευτερώνεται από την συνοχή και την

συνέχεια του που είναι και η ναρκισσιστική "πανοπλία" του για την οποία μιλά ο Lacan ή ο "φρουρός της επιβίωσης" όπως θέλει ο Freud, πιο σωστά ίσως, της επιβίωσης μιας τετριμμένης αντίληψης μας για την ζωγραφική.

Αυτό το παιγνίδι με τις διαφορετικές και αλληλένδετες εκδοχές του δεν επιτυγχάνεται μέσα από ένα παγερό σύστημα ούτε με την καταφυγή σε ψυχρούς πειραματισμούς που θυσιάζουν την αυθεντική δημιουργία στον βωμό της πρωτοτυπίας. Αν η "πρωτοτυπία" αυτή είναι δε απαραίτητη προϋπόθεση για να βρίσκεται μια εικόνα στις προθήκες των γκαλερί, τότε η δουλειά της Χαράς Καλαϊτζίδου βρίσκεται εσκεμμένα στον αντίποδα. Οι νευρικές απολήξεις των χρωμάτων και οι χρωματικές απολήξεις των νεύρων, είναι αυτές που υποβάλλουν τον κραδασμό της εικόνας, την ασίγαστη αναζήτηση των εικαστικών λύσεων, που όμως απευθύνονται σ' ένα μάτι συνένοχο. Το ίδιο το υλικό, η ακουαρέλα, το πιο ευαίσθητο, ατίθασο και ανασφαλές υλικό, είναι φτιαγμένο για να καταγράφει τις απειροελάχιστες δονήσεις του φωτοπαθούς νευρικού συστήματος. Η ακουαρέλα είναι ένας μάρτυρας αψευδής, ένα ψυχογράφημα, που δεν επιδέχεται δευτερογενή επεξεργασία. Αν "μεταξύ των κινδύνων της νέας τέχνης, ο χειρότερος είναι ο κίνδυνος της ασφάλειας", όπως πιστεύει ο Adorno, η/ο ακουαρελίστας διαλέγει τη ριζική αβεβαιότητα, γιατί αναζητά ένα έρμα ψυχής που του επιτρέπει να διακινδυνεύει ανά πασά στιγμή. Στάση εικαστική, ηθική και πολιτική επίσης, σ' έναν κόσμο όπου τα έτοιμα σχήματα μαζί με τις έτοιμες ανατροπές τους, μοιάζουν να κυριαρχούν. Ας προσέξουμε λίγο αυτό που συνήθως αποκαλούμε "μοτίβο", αυτό το προκλητικά επαναλαμβανόμενο σώμα που είναι η που μοιάζει, με πρώτη ματιά, να είναι το σώμα ενός μοντέλου. Σώμα που χρησιμοποιεί την ρητορική της καθημερινότητας, μιας καθημερινότητας που το ελεεί στους προβληματισμούς του για την κούκλα, το κάλος, την ασκήμια, το φύλο. Αν ο Ρούμπενς στην *Κρίση του Πάρη* απεικονίζει ευτραφή σώματα με χυμένες σάρκες, το κάνει σε διάλογο με τα ιδεώδη της εποχής του.

Η *Ολυμπία* του Manet είναι ένα μεταίχιμιο όπου το ζωγραφισμένο σώμα δραπετεύει από το καθεστώς του αισθησιακού αντικειμένου. Τα γυμνά της Χαράς, έχουν εξ αρχής αρνηθεί τον ρόλο του αντικειμένου. Μέσα από τα παιγνίδια της αλληλουχίας, το κορμί του μοντέλου γίνεται και σώμα της ζωγράφου, παραπέμποντας έτσι σ' ένα κορμί-αρχέτυπο, προϊστορικό ευγονικό ειδώλιο.

Οι ιστοί και τα νεύρα του σώματος είναι σαν τους ιστούς και τα νεύρα των φύλλων. Νομίζω ότι αυτό είχε στον νου ο P. Klee όταν ζήτησε από τους μαθητές του να του ζωγραφίσουν ως πρώτη άσκηση ένα φύλλο και απέρριψε όλες τις προσπάθειες τους. Τα νεύρα του κορμιού, τα νεύρα των φύλλων, τα "νεύρα" του κόσμου είναι ίδια, μέσα από μια αναλογία που την εγγυάται η αλληλουχία της

συγκίνησης που μεταμορφώνεται σε εικαστικό λόγο.

Το "μέσα" και το "έξω" που εναλλάσσονται όταν εικονίζεται το σώμα δημιουργώντας ανεξάντλητες δυνατότητες "παραλλαγών" -κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει μήπως και με τα δημοτικά μας τραγούδια- είναι το ίδιο παιγνίδι που βλέπουμε από άλλους δρόμους να ξετυλίγεται στις εικόνες των φύλλων.

Σ' ένα φύλλο υπάρχει η επάνω και η κάτω, επιφάνεια που το κατευθύνουν δυνάμει προς δύο διαφορετικούς κόσμους, ενώ συγχρόνως η εσωτερική του φύση -αυτού του επονομαζομένου "χημικού εργαστηρίου" των φυτών- συνορεύει με την φύση που το περιβάλλει.

Το φως είναι αυτό που κάνει το φύλλο -όπως και το σώμα- να ζει φυσικά και ζωγραφικά. Είναι ένα φως που ανακαλύπτει επώδυνα η ζωγράφος, ένα φως που αντανακλά η κάθε ίνα του, νευρική απόληξη της μύχιας ζωής του. Το φως αυτό δημιουργεί το φως αλλά και δημιουργείται από το φως της μέρας, μιας μέρας, κάθε μέρας. Κι έτσι κόσμοι φύλλων αιωρούνται και συγκρούονται, γίνονται κατοικίες φωτός αλλά και λίπασμα, γίνονται εικόνες των εποχών, εποχές και χρόνοι μιας μυστικής σχέσης με τα πράγματα, με τις απαρχές. Και οι απαρχές είναι πάντα λουσμένες σ' ένα φως απλότητας, που στηρίζει την βαθιά, την ήδη κατακτημένη τους γνώση.

Οι νέες υδατογραφίες της Χαράς Καλαϊτζίδου του Αντώνη Ζέρβα, ποιητού και δοκιμιογράφου

(Από τον κατάλογο της εκθέσεως της καλλιτέχνιδος στην Galerie 3, τον Φεβρουάριο 1988)

Παρά τους περιορισμούς που επιβάλλει και στους οποίους υποβάλλεται η υδατογραφία, είναι αλήθεια, δεν έπαψε ποτέ να ασκεί την αιθέρια γοητεία της.

Τα τελευταία χρόνια μάλιστα έχει αρχίσει πάλι να ανταγωνίζεται με επιτυχία, στις αίθουσες τέχνης της Ευρώπης, τα υπερμεγέθη ακρυλικά με τις απρόσιτες τιμές, γεννήματα μιας ψευδοεπικής ορμής που ολοένα και περισσότερο δείχνει να κοπάζει.

Ο καλλιτέχνης που εννοεί να πετύχει, ξέρει να διαλέγει και ίσως τώρα θα διαλέξει την ακουαρέλα. Αλλά την Καλαϊτζίδου την εδιάλεξε η υδατογραφία. Αυτή είναι η πνευματική της κλίση την οποία ακολουθεί από το 1974, με προσήλωση και εγκαρτέρηση και με πρώτο ουσιαστικό σταθμό τα φωτοϋφασμένα σώματα του 1983.

Τα έργα που αποφάσισε να μας δείξει σήμερα ανήκουν σε τρεις διαφορετικές περιόδους, αλλά η εμμονή στο θέμα, το υλικό και το μέγεθος είναι η αδιαίρετη πνοή που τα συνέχει και τα ζωοποιεί.

Αντίκρου σ' ετούτα τα μικρά έργα, ο θεατής, ακόμη μια φορά, βρίσκεται αντιμέτωπος με το αιώνιο θέμα του σώματος και του νοήματος του. Και όπως ακριβώς στο έργο τέχνης, η υλικότητα είναι και η συνθήκη της πνευματικότητας τους.

Η γύμνια δεν πασκίζει να νικήσει την ντροπή τους ούτε μας φυλακίζει στο κοιτώνιο του αισθησιασμού και της απόγνωσης που τόσο καλά γνωρίζουμε στα μύχια της ψυχής μας. Η γύμνια τους μας ενώνει με την πλάση, αποκαλύπτοντας το πνευματικό περιεχόμενο της ενότητας που αιώνες τέχνης και τεχνικής δεν έστερξαν ν' αφαιρέσουν από τον άνθρωπο και την φύση, μες στο απελπισμένο κυνήγι των προσωπικών ιδεωδών της ομορφιάς.

Τα γυμνά σώματα που κείνται μπρος στα μάτια μας δεν είναι αυτονομημένα αντικείμενα, αιφνίδιες εμφανίσεις μιας ακαταδάμαστης και ανεξήγητης δαιμονικότητας που στα νερά της λήθης εκλαμβάνονται σαν τις ανταύγειες της ομορφιάς. Δεν είναι κόσμοι κλειστοί και οίκοι της ανάγκης αλλά σημάδια, βήματα θα 'λεγα που αφήνουν πίσω τους τον διαιρεμένο κόσμο της καθημερινής συνήθειας.

Όσο πιο ξεκάθαρο γίνεται το περίγραμμά τους, τόσο περισσότερο παύει η ανεξαρτησία τους τόσο περισσότερο ισχυροποιούνται οι δεσμοί τους με τη

φωτεινή αρχή της πραγματικότητας.

Μια πλάτη, ένας μηρός ή μια πατούσα ζωγραφισμένα σε μια κλίμακα καθαρών χρωμάτων όπως το βιολέ, το σερούλιουμ, το κοβάλτιο η το πορτοκαλί, ανακαλώντας τα χρωματικά παθήματα ενός τοπίου, πετυχαίνουν να μας καθарίσουν από τη νοσταλγία τόπων η εποχών και κάμνουν τη ματιά μας να λαμβάνει συνείδηση της άτρεπτης και ενοποιοῦ πραγματικότητας, που είναι το κάλλος.

Η τέχνη θυμίζει και θυμίζοντας θεολογεί. Σ' ετούτο το πλαγιασμένο κορμί αισθανόμαστε βαθιά ότι ο θάνατος δεν είναι σωματικός· ότι τα σώματα αποκαραδοκούν τη νέα ζωή..

Σε μια εποχή φανταχτερού εντυπωσιασμού όπως η εποχή μας, οι υδατογραφίες της Χαράς Καλαϊτζίδου, με τους καθαρούς χρωματικούς υπαινιγμούς της ενότητας, μας τέρπουν και μας παιδαγωγούν.

Δύο δημιουργίες μία σύνθεση της Ιστορικού τέχνης Γκαμπριέλας Αναστασίου-Παντσέρη

(Από την παρουσίαση της εκθέσεως στην Αίθουσα Τέχνης Έκφραση τον Μάρτιο 1989, όπου τα έργα της καλλιτέχνης παρουσιάστηκαν σε συνδυασμό με τα έργα της Μ. Χρηστέα)

Το θέμα της αντιπαράθεσης Γυναίκα -Άνδρας από έναν η δύο καλλιτέχνες μαζί είναι τελευταία αρκετά δημοφιλές στις 'Αθηναϊκές αίθουσες (εκθέσεις Καναγκίνη, Δεσίπρη, Χαραμή, Σπυριούνη).

Την δική τους ερμηνεία του θέματος μας δίνουν αυτές τις μέρες η Μαίρη Χρηστέα και η Χαρά Καλαϊτζίδου στην έκθεση τους "Δύο δημιουργίες - μία σύνθεση" στην γκαλερί Έκφραση, της Γλυφάδας. Διακρίνει κανείς με την πρώτη κιόλας ματιά την διαφορετική ιδιοσυγκρασία των δύο καλλιτέχνιδων, διαφορά που χάρη στο καλό στήσιμο της έκθεσης λειτουργεί θετικά και βοηθάει στην ανάδειξη του προσωπικού χαρακτήρα του κάθε έργου χωριστά. Έτσι η ζωγραφική γλώσσα της Χρηστέα στα ανδρικά γυμνά είναι σαφέστατα πιο βίαια και η παλαιότερη δουλειά της με τα ζεστά κίτρινα και πορτοκαλιά διακρίνεται για το έντονο εξπρεσιονιστικό της ύφος.

Στα μεγάλα ακρυλικά έργα της Μ. Χρηστέα "αντιστέκονται" οι ακουαρέλες της Χ. Καλαϊτζίδου που δημιουργούν αντιθέτως μια λυρική ατμόσφαιρα. Σε μικρά μεγέθη, οι απεικονιζόμενες γυναίκες κρατούν ερμητικά κλειστό τον εσωτερικό τους κόσμο. Μόνο το γυμνό τους κορμί αφήνουν να αγναντεύει ο θεατής, να το

διαβάσει σαν τοπίο, μήπως και ανακαλύψει την άνοιξη, το καλοκαίρι, τη φθορά του φθινοπώρου ή τη χειμωνιάτικη παγωνιά.

Οι ακουαρέλες της Καλαϊτζίδου είναι έργα ζωγραφικής υψηλής στάθμης, εξαιρετικά δε σχεδιασμένες. Η ήρεμη σχεδόν στωική ιδιοσυγκρασία τους αναδεικνύεται θαυμάσια δίπλα στην ανήσυχη ζωγραφική γλώσσα της Χρηστέα που βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη.

Εδώ δεν μπορώ να μην αναφερθώ στα ασπρόμαυρα έργα της τελευταίας, που είναι και η πιο πρόσφατη δουλειά της, και σ' εκείνη την εξαίσια ανθρώπινη μορφή (χωρίς φύλο) που η οντότητα του περιεχομένου σε συνδυασμό με την γραφή του το καθιστούν σίγουρα ένα έργο κλειδί στην πορεία αυτής της καλλιτέχνης.

Γυναίκες-Άνδρες: Στην έκθεση της Χ. Καλαϊτζίδου και της Μ. Χρηστέα η ίδια η ζωγραφική γλώσσα αποδίδει το φύλο. Στην συγκρατημένη ομορφιά της γυναίκας αντιτίθεται η εικόνα του άντρα που ανήσυχα και δυναμικά ψάχνει για την πλήρη ένταξη του στα δρώμενα του κόσμου.

Χαρά Καλαϊτζίδου· ακουαρέλες και ακρυλικά

Της Μελίτας Εμμανουήλ, Καθηγήτριας της Ιστορίας Τέχνης στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π.

Χρόνια τώρα η Χαρά Καλαϊτζίδου ασχολείται στο έργο της με την ανθρώπινη μορφή και το γυμνό -θέματα που γοητεύουν όλους τους ζωγράφους- ενώ χρησιμοποιεί με την ίδια εμμονή και το μέσο της ακουαρέλας, με έναν τελείως προσωπικό τρόπο όμως, που θυμίζει λάδι και ορισμένες φορές παστέλ. Η καθαρότητα και η διαφάνεια, αλλά και τα «περάσματα» πιστοποιούν τη σχεδόν βασανιστική χρήση αυτού του μέσου. Το γυναικείο σώμα -στα πρώτα της έργα μοντέλο και αργότερα η ίδια που ποζάρει και ζωγραφίζει μπροστά σε τρεις καθρέφτες- μεταφέρεται ως καθαρή αίσθηση του χρώματος.

Η δουλειά της Χαράς Καλαϊτζίδου μέχρι τώρα μπορεί να χωριστεί σε τέσσερις περιόδους. Στην πρώτη υπήρχε χρωματική ελευθερία που η καλλιτέχνηδ παρασυρμένη από την αίσθηση έδωσε στην ακουαρέλα μεγάλη ρευστότητα που παρουσιάστηκε μέσα από πολλές αποχρώσεις. Όλη η γκάμα των χρωμάτων, με έμφαση στο ρόδινο, το πράσινο και το μπλε, υπήρχε και στα έργα της επόμενης περιόδου. Τα γυναικεία γυμνά εδώ ήταν τόσο δουλεμένα που σε ορισμένες περιοχές του σώματος θύμιζαν ονειρικούς χάρτες, ήταν σαν τα ελληνικά νησιά με τα ακρογιάλια τους στο ηλιοβασίλεμα.

Στην τρίτη περίοδο έγιναν έργα μεγάλων διαστάσεων. Τα χρώματα περιορίστηκαν στο μπλε, το μωβ, καθώς και στο κόκκινο, με όλες τις αποχρώσεις του. Τα περιγράμματα αποδόθηκαν δυναμικά με κόκκινο και μωβ. Η στάση του μοντέλου άλλαξε: δεν είναι κάποια άγνωστη κοπέλα, είναι η ίδια η ζωγράφος που φοράει μία ρόμπα, κάθεται σε στρογγυλό, συνήθως, κάθισμα και τα πόδια της που έρχονται μπροστά, δείχνουν αφύσικα μεγάλα. Πολύ κοντά στην τρίτη, αλλά πιο εντυπωσιακή είναι η τέταρτη περίοδος: εδώ όχι μόνο τα πόδια, αλλά και τα χέρια που ακουμπούν στα γόνατα ξαφνιάζουν με το μέγεθός τους.

Τα περιγράμματα δεν ζωγραφίζονται πια με μπλε και το ενδιαφέρον εστιάζεται σε αυτό που περικλείουν.

Τα τελευταία έργα της Χαράς Καλαϊτζίδου είναι σκόπιμα πολύ σχεδιασμένα. Η γραμμή σε ορισμένα σημεία γίνεται εξπρεσιονιστική και ειδικότερα στα άκρα, τα χέρια και τα πόδια, τα οποία γιγαντώνονται, ζωντανεύουν πονεμένα και αποκτούν ταυτόχρονα μία «γλυπτική», μιχαηλαγγελική σχεδόν ποιότητα. Αντίθετα, το πρόσωπο πάει πίσω, μένει αμέτοχο, μακρινό και αποστασιοποιημένο, τείνει να χαθεί. Την Καλαϊτζίδου την ενδιαφέρει η σάρκα. Η απόδοσή της θυμίζει τώρα πορτραίτο. Τα χρώματα περιορίζονται στο κόκκινο και

στις χρωματικές παραλλαγές του, το ροζ, το πορτοκαλί, το μωβ. Πρόκειται σχεδόν για μία μονοχρωμία σε τόνους κόκκινου! Οι σκιές ζωγραφίζονται με τη θερμή απόχρωσή του, το πορτοκαλί, και τα φώτα με την ψυχρή απόχρωση που πλησιάζει το ανοιχτό μωβ.

Σε ορισμένα έργα ο λευκός χώρος γύρω από το κεντρικό θέμα γεμίζει με μικρά καλλιγραφικά σχήματα από τον ίδιο ρόδινο τόνο που φωτίζει και τη μορφή στο κέντρο.

Τα σχήματα αυτά τείνουν να εξαφανίσουν το πρόσωπο του οποίου όμως τα χαρακτηριστικά πάλι διακρίνονται λόγω του εντυπωσιακού του σχεδιασμού.

Στο ακρυλικό με τη γυναίκα σε προφίλ, καθιστή και σε όρθια στάση, η μακριά βελούδινη ρόμπα έχει σχεδιαστεί με όλες, ακόμα και τις απειροελάχιστες λεπτομέρειες της υφής της και μόνο με καθαρό χρώμα. Τα σχήματα από το βελούδο επαναλαμβάνονται προσεκτικά και στο χώρο. Με την ακινητοποιημένη στάση της μορφής το έργο αυτό αποκτά ένα τελετουργικό χαρακτήρα και φέρνει στο νου τους πίνακες του Ζωρζ Σερά με τις διαχρονικές, ακινητοποιημένες ανθρώπινες παρουσίες που είναι φωτισμένες με καθαρό χρώμα. Τα έργα της Καλαϊτζίδου δεν μπορούν να ενταχθούν σε κάποια τάση γιατί είναι αποτέλεσμα προσωπικής άσκησης, μοναχικής και επίπονης προσπάθειας. Έτσι διακρίνονται από ένα χαρακτήρα τελετουργίας, θυσίας, αλλά και ευγένειας, σιωπής, προσευχής. Η Καλαϊτζίδου ζωγραφίζει τον εαυτό της χωρίς να τονίζει τη θηλυκή πλευρά της, ή να αποκαλύπτει εμπειρίες σαν φεμινίστρια. Τον ζωγραφίζει ψυχρά, αποστασιοποιημένα, έτσι ώστε να χάνεται η προσωπικότητα και να μένει μόνο η πεμπτουσία της ζωγραφικής και διεκδικεί με αυτόν τον τρόπο τη διαχρονικότητα.

Της Έλλης Κοκκίνη Καπλάνη, Ιστορικού Τέχνης και Προϊσταμένης Εκδηλώσεων και εικαστικών τεχνών του Βαφοπούλειου Πνευματικού Κέντρου.

Με μεθοδικότητα και επιμονή η Χαρά Καλαϊτζίδου, ενώ και τρεις περίπου δεκαετίες συνεχίζει να διερευνά την ανθρώπινη μορφή.

Από την περίοδο ακόμα, αρχές της δεκαετίας του 1980, που η υδατογραφία υπήρξε υλικό έκφρασής της, η αντίληψη του φυσικού προσπερνιέται, μεταλλασσόμενη, στα όρια μιας μεταφυσικής, με τοπίο μνήμης ή φαντασίας. Η υδαρής, χρωματική διαφάνεια, ανολοκλήρωτη, σε φόρμες μορφών που σηματοδοτούν οπτικές σχέσεις συγχώνευσης με το φως, τείνουν σ' ένα αναπλασμένο σύνολο συνδυασμών, με στόχο να χαρτογραφήσουν και το κλίμα

ενός ψυχολογικού χώρου, από τον οποίο εξαρτώνται και κάθε κλίμακας ψυχαναλυτικές ερμηνείες.

Τέτοιου είδους σημειολογικές αναζητήσεις, συγγενικές με του Μπουζιάνη, ενέχονται στις μορφές της, συνιστώντας έναν εξ αντικειμένου προβληματισμό ζωγραφικής δόμησης και αναδόμησής τους.

Είναι εμφανές, πως, απέναντι στο θέμα μορφή, η Καλαϊτζίδου αντιμετωπίζει το θέμα άνθρωπος και προσπαθεί να διεισδύσει στα ενδότερα που τον καθορίζουν, σαν ύπαρξη μέσα στην πολυπλοκότητα του κόσμου τούτου.

Στις ακόλουθες, ζωγραφικές της διατυπώσεις, όπου ο εξπρεσιονισμός, γύρω από τον οποίο κινείται, ερμηνεύεται, αρχικά, σα δυναμισμός χειρονομίας του χρώματος, κορυφώνονται διαδραστικές, υπαρξιακές έννοιες, με χαρακτηρισιολογία που προσιδιάζει με αυτήν του Μπότσογλου, αλλά και Ευρωπαϊών καλλιτεχνών, όπως του Bacon, με υποδόρια γκροτέσκο γνωρίσματα, ικανά να λειτουργήσουν ως διάυλοι καταγγελτικής πίεσης υποστασιακών ψυχισμών.

Η διείσδυση και ο εντοπισμός επιπέδων ενός κόσμου ύλης, πνεύματος, ενέργειας, υπέργειας κίνησης, διέγερσης, παραγόντων που συναποτελούν, υπογραμμίζουν και προβάλλουν, ως τελικό αποτέλεσμα, με τις όποιες διαφοροποιήσεις τους, τη σύστασή της, συνιστούν προσπάθεια συνείδησης της πολυπλοκότητάς της.

Σ' ένα σύγχρονο κόσμο εν κινήσει, η διαδικασία τοποθέτησής της σ' ένα προσωπικό σύστημα αξιών, η διάσταση του «φασματικού» κατά μία έννοια, με τη χρήση χρωματικών μονάδων, που επιλέγονται κατά περίοδο, ανάλογα και αλληλοδιαδέχονται, σχεδόν βίαια, ως άναρχες μολυβογραμμώσεις, η μία την άλλη, η ανθρώπινη μορφή προβάλλεται ως το κυρίαρχο θέμα, χωρίς περιβαλλοντικούς προσδιορισμούς. Στις ποικίλες εκδοχές της, με μοντέλο την ίδια, όπως αναφέρει, ημικλινής κατενώπιον, καθισμένη αφάς και προφίλ, με τα χέρια προτεταμένα, ντυμένη ή γυμνή, αιγιματική στη μοναχικότητά της, προτείνει τη μετατόπιση της εικόνας στην καθαυτό υπόστασή της, που χρειάζεται να απομονωθεί για να οξυνθεί, να δυσπιστεί για να ελέγχει.

Η τόλμη ενός παράδοξου αισθησιασμού, απογυμνωμένου από καλλιεπή προσχήματα, δομημένου με χειρονομιακή αμεσότητα, εσωτερική δραστικότητα και αναγγελίες αποκαλυπτικές δυνατοτήτων της ψυχικής αντήρησης, έρχεται να υπογραμμίσει, πλέον, μια οντότητα, που στην οποιαδήποτε μοναχικότητά της, έχει το μέγεθος της μνημειακότητας του όλου.

Όπως και στα κάθε μορφής φυλλώματα, μοναδική, ίσως, θεματική παρέκκλιση της Καλαϊτζίδου, ανάλογης εκφραστικής άσκησης, με τα οποία

συναντώνται οι μορφές της, ως περιεκτικότητα, σαν ανάδειξη μιας ταυτοσημίας, σχετικής με τις υποφώσκουσες λειτουργίες του εσωτερικού της φόρμας.

Η έμφαση στη μεγεθυμένη προβολή των άκρων, ιδίως των κάτω, σε αρκετές περιπτώσεις, λειτουργεί ως ένα επιπλέον σημαίνον, ως ένα άνοιγμα πληροφοριών μιας δυναμικής βαρύνουσας, συμβολικής, ατσαλωμένης. Στιβαρά τόσο, όσο και παραπέμπουν σε ανδρόγυνη φύση, δυναμιτίζουν την εικόνα, οδηγώντας τη σκέψη σε διαστάσεις μιας ευρύτερης, κοσμικής αντίληψης. Η επεξεργασία που ακολουθεί τελευταία, του ολικού γεμίσματος μορφών και περιβάλλοντα χώρου με, σπειροειδούς επεξεργασίας, πινελιές και νύξεις φυτικών μοτίβων, συνηγορεί στη συγκριτική μελέτη που επιχειρεί, για τις συγγενικές καταβολές όλων όσων αποτελούν το σύμπαν.

Η εικαστική γλώσσα της Καλαϊτζίδου, ιδωμένη σαν πράξη ιδιότυπης επικοινωνίας, προτείνει την αναζήτηση «χαμένων παραδείσων».

Η έλλειψή τους δηλώνεται σαν ανάκληση, μέσα από σιωπές, από όσους δεν τον έχουν ακόμη από μέσα τους αποχωριστεί.

❖ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕΙΣ ΣΕ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΥΠΟ

Η ζαριά της ακουαρέλας:

(Δημοσιεύτηκε στη στήλη Ωτοβλεψίες της εφημερίδας Νέα στις 21/2/1983 με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνης στην γκαλερί Ωρα)

"Το Λούβρο είναι βιβλίο που μαθαίνουμε ανάγνωση", έλεγε ο Σεζάν και, "στο έργο δεν πρέπει να επιστρέφουμε αλλά να το αφήνουμε στη δική του μοίρα". Κάτι από τα λόγια τούτα ταιριάζει στις ακουαρέλες της Χαράς Καλαϊτζίδου, που η πρώτη της έκθεση εγκαινιάζεται απόψε (Δευτέρα) στη γκαλερί Ωρα. Είναι στη ζωγραφική ό,τι και μια ζαριά στο παιχνίδι... Δεν πρόκειται για αφήγηση, αλλά για μοναδική, όσο και να 'ναι περιορισμένη, παράταξη ακαριαίων βλεμμάτων. Το ζωγραφικό παιχνίδι μονά-ζυγά. Το μοντέλο αλλάζει ολοένα στάση, αλλάζοντας τη σχέση του χρόνου προς το χρώμα κι ο ζωγράφος πολεμάει να το προκάνει. Τα θέματα της Χαράς Καλαϊτζίδου μπορεί να είναι πράγματι περιορισμένα, όπως περιορισμένη από τη φύση της είναι η ακουαρέλα. Αυτή όμως η περιορισμένη κλίμακα χρωμάτων είναι που δημιουργεί μια συνεχή ανανέωση του ίδιου, μια ακατάπαυστη φρεσκάδα του χιλιοκοιταγμένου και το ανάλαφρο των εποχών εκείνων που δεν γυρεύουν το φως απεγνωσμένα. Ωραιότατα συνοψίζει ο Francois Chategny, που έχει γράψει το κείμενο του καταλόγου (μετ. Α. Ζέρβα): "Να λοιπόν οι ντελικάτες σημειώσεις μιας γυναίκας, λες και πασχίζουν να γεφυρώσουν το χάσμα που είδε ο Σεζάν και σήμερα βαθαίνουν οι πρωτοποριακοί Ευρωπαίοι και Αμερικανοί. Δεν σας κοιτάζει το μαυλιστικό γυμνό του Play Boy. Καλείστε να ξεμακρύνετε από το σώμα. Σημαίνεται το σώμα του φωτός". Κοντολογίς ένα άλλο βλέμμα, δικό της και, κατ' ανάγκην, δικό μας.

Ματιές στις εκθέσεις

της Ντόρας Ηλιοπούλου-Ρογκάν

(Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Καθημερινή στις 3 Φεβρουαρίου 1988, με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνης στην Galerie 3)

Στις γυναικείες κυρίως μορφές που έχει αποθανάτισει στις ακουαρέλες της η Χ. Καλαϊτζίδου, έχει εισαγάγει τόσο στο γενικότερο σχεδίασμα όσο και σε μια

επί μέρους "στάση", κάτι από τη ψυχοσύνθεση της κάθε μορφής. Σφυγμομετρούν οι ακουαρέλες αυτές περισσότερο απ' όσο περιγράφουν τη γυναικεία ψυχολογία και ειδικότερα ακόμη ορισμένες "στάσεις" και "θέσεις" απέναντι στην ίδια τη ζωή.

**Ακουαρέλες της Χ. Καλαϊτζίδου στο Πολύεδρο Πάτρας
της Χρύσας Κακατσάκη**

(Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα "Η Αυγή" στις 5 Μαΐου 1992, με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνης στην Πάτρα)

Στην Α.Σ.Κ.Τ. σπούδασε χαρακτηριστική και αργότερα στη Γαλλία ζωγραφική και γλυπτική σε ξύλο. Όμως η ακουαρέλα ήταν εκείνη που κέρδισε τελικά την Χαρά Καλαϊτζίδου και στην οποία η καλλιτέχνης παραμένει πιστή εδώ και είκοσι χρόνια.

Ύστερα από πολλές εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, η ζωγράφος παρουσιάζει για πρώτη φορά τη δουλειά της στην Πάτρα. Η έκθεση θα εγκαινιαστεί τη Δευτέρα 11 Μαΐου στο "Πολύεδρο" και θα διαρκέσει είκοσι μέρες. Στο πρόλογο της έκθεσης ο διοργανωτής σημειώνει ότι αν και το υλικό με το οποίο η Χ. Καλαϊτζίδου δουλεύει, παραμένει πάντα το ίδιο, τα θέματα ποικίλλουν "και είναι άλλοτε πρόσωπα η σώματα, άλλοτε φυτά που εξαυλώνονται για να μας θυμίσουν ίσως την άνυλη πραγματικότητα, που μαζί με την υλική, μας περιβάλλει. Ο χώρος στους πίνακες της φανερώνεται μέσα στα ίδια τα σώματα η τα φυλλώματα: ένας μηρός, μια πλάτη, μια πατούσα, η επιφάνεια του φύλλου, ζωγραφισμένα με καθαρά και διάφανα χρώματα, φέρνουν στο νου τα χρωματικά παθήματα ενός ελληνικού τοπίου. Και, ωστόσο, κοιτάζοντας τα πιο κοντά, διαπιστώνει κανείς μια εξαιρετική ακρίβεια στο σχέδιο. Συχνά, η τοποθέτηση των υδατογραφιών σε οριζόντιες σειρές, η μια δίπλα στην άλλη, μεταμορφώνει μια κάποια στατικότητα τους σε κίνηση".

**Κυριαρχούν οι φιγούρες και τα "ζωντανά" χρώματα στη δουλειά της
Χαράς Καλαϊτζίδου
του Κώστα Μπητόπουλου**

(Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα "Η Ημέρα" στις 12 Μαΐου 1992, με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνης στην Πάτρα)

Αέρινες φιγούρες, τυλιγμένες στα χρώματα της φύσης και του ουρανού, είναι ένα κύμα δροσιάς, που τυλίγει τον επισκέπτη της έκθεσης ακουαρέλας, που εγκαινιάστηκε χθες στο Πολύεδρο.

Η Χαρά Καλαϊτζίδου είναι "ερωτευμένη" με την ακουαρέλα, παρά το ρίσκο των λάθος πινελιών, που συνεπάγονται την αχρήστευση ολόκληρου του έργου. Μόνο με την ακουαρέλα πετυχαίνει κανείς αυτά τα αέρινα χρώματα που κάνουν θαρρείς αληθινές τις φιγούρες και τα φυτά που ζωγραφίζει. Η επιμονή της στις φιγούρες και τα φυτά την οδηγεί τώρα σιγά-σιγά και στη σύζευξη αυτών των δύο, μία πορεία που ακόμα δεν έχει ολοκληρωθεί. Γοητεύεται επίσης πολύ από τα πορτραίτα, παρότι δεν εκθέτει στο Πολύεδρο παρά μόνο ένα.

Τα χρώματα που χρησιμοποιεί η Χαρά Καλαϊτζίδου ξεφεύγουν από την πραγματικότητα και "αγγίζουν" τον εξπρεσσιονισμό. Δεν παύουν όμως να είναι αληθινά, αφού δίνουν αυτή την ζωντάνια στα έργα της. Άλλωστε τα χρώματα είναι αυτά που "κλέβουν" τελικά την παράσταση.

Η έκθεση ακουαρέλας της Χαράς Καλαϊτζίδου θα παραμείνει ανοιχτή μέχρι τις 31 Μαΐου.

Μέσα από τις υδατογραφίες της Χαράς Καλαϊτζίδου του Π. Σ. Φωτίου

*(Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Πελοπόννησος στις 17 Μαΐου 1992, με
αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνης στην Πάτρα).*

"Κείνο το κάτι ανεξακρίβωτο που υπάρχει
παρ' όλα αυτά μέσα στο μάταιο και το τίποτα"

Ελύτης

Αυτό το κάτι που υπάρχει στα πράγματα και στον άνθρωπο και που λέγεται κάλλος ή ομορφιά ή ωραίο ή και αγαθό ακόμη, αυτό προσπαθεί η τέχνη να κατακτήσει και ο καλλιτέχνης δημιουργός, ανάλογα με τα μέσα που έχει, να εκφράσει. Αυτή την αλήθεια των πραγμάτων και της ζωής δια μέσω των αιώνων, στο μέτρο που καταχτιέται κάθε φορά, καταθέτει στον ανθρώπινο πολιτισμό εκτός από την τέχνη, η θρησκεία και η επιστήμη.

Και γι' αυτό το κάλλος, το μέσα φως που καίει και φωτίζει κάθε ύπαρξη, μας μιλάει η Χαρά Καλαϊτζίδου ιστορώντας μας τα πάθη, τη χρωματική χημεία και την ανθοφορία του ανθρωπίνου σώματος, με τις υδατογραφίες της.

Η έκθεση με τίτλο "ακουαρέλες" άνοιξε την περασμένη Δευτέρα 11 Μαΐου και θα παραμείνει ανοιχτή μέχρι το τέλος του μήνα.

Το είδος της ζωγραφικής που υπηρετεί η καλλιτέχνης επιβάλλει κάποιους περιορισμούς που αποτελούν ταυτόχρονα και την ιδιαιτερότητα του, τη χάρη και τη γοητεία του. Δεν αφήνει ανοίγματα για μεγάλες επιφάνειες και επιβλητικά

σύνολα. Απαιτεί αυστηρή προεργασία στο σχέδιο και εμμονή στη λεπτομέρεια τη χρωματική. Η ακουαρέλα είναι ένας μικρόκοσμος που θέλει και την προσοχή του θεατή, θέλει το θεατή κοντά της για να γίνει μέτοχος της χρωματικής αρμονίας και της ιδιαίτερης απόχρωσης που η διάχυση του υλικού δημιουργεί, ερήμην πολλές φορές του καλλιτέχνη.

Και είναι πράγματι σημαντικό πώς μέσα από το υδάτινο αυτό διάλυμα εκφράζεται και προβάλλεται η ωραιότητα, άλλοτε αφαιρετικά και άλλοτε σαν μέσα από αέρα και ομίχλη.

Αν "ο θαυμασμός είναι ο πιο θεωρητικός ερωτάς προς το ωραίο", σ' αυτόν μας καλεί η κ. Καλαϊτζίδου και μας προκαλεί σε μια προσωπική συνάντηση με τη χρωματική γεωγραφία του ανθρωπίνου σώματος.

Τον ουρανό μας δείχνει η καλλιτέχνης μέσα απ' τη γη γιατί όντως "η τέχνη είναι η μόνη ιδέα που δεν αντέχει στον υπερουράνιο τόπο αλλά ζει μονάχα στη γη". Έτσι το ανθρώπινο τοπίο, όπως παρουσιάζεται μέσα από τα αυτόνομα η ομαδικά σύνολα της μας οδηγεί σε μια κίνηση, συν-κίνηση αυτογνωσίας και ένωσης με τα πράγματα, τη φύση και τον ουρανό. Σκόπιμα αφαιρείται σχεδόν από όλα τα γυμνά σώματα το αισθησιακό και μένει η αίσθηση του ωραίου. Και όταν τα σώματα φέρουν κάποιο ένδυμα υλικό και όταν είναι ολόγυμνα, και όταν κείτονται σαν κομμάτι λόφου κομμάτι νησιού η βουνοκορφής της ελληνικής γης, με το πρόσωπο στο βάθος η καλυμμένο μ' ένα κομμάτι ουρανού, κάμπου η σύννεφου, σε όλες λοιπόν αυτές τις στάσεις και λειτουργίες τα σώματα λάμπουν. Και είναι σώματα γήινα που έχουν μέσα τους τον ουρανό. Και παίζει πολύ η καλλιτέχνης με τα χρώματα της ίριδας, με τα χρώματα του ελληνικού τοπίου σε όλες τις εποχές. Πρόθεση της δεν είναι να "αποκαταστήσει τα πράγματα" αλλά να τα υπαινιχτεί, να μας βάλει σε υποψίες γι' αυτό που κουβαλάμε, γι' αυτό που είμαστε γι' αυτό που φεύγει κάθε στιγμή κι είναι τόσο ωραίο, η ΖΩΗ.

Το εφήμερο και το στιγμιαίο της ανθρώπινης παρουσίας και ζωής αποτυπώνει η καλλιτέχνης. Υποβάλλει την αίσθηση του συνεχώς μεταβαλλόμενου και τείνοντος προς εξαϋλωση ανθρωπίνου σώματος, χωρίς τα σώματα της να είναι ασκητικά η αποστεωμένα.

"Όυκ έχομεν μένουσαν πόλιν, αλλά την μέλλουσαν επιζητούμεν". Αυτή η τραγική συνύπαρξη του υλικού με το πνευματικό, του μόνιμου με το εφήμερο, της φθοράς με την αναγέννηση, στεγάζεται μέσα στο ανθρώπινο σώμα. Και είναι χαρακτηριστικό πώς τα περισσότερα σώματα είναι γυναικεία, γιατί εδώ σ' αυτό το ανθρώπινο τοπίο η ανθοφορία και η γέννηση, ο θάνατος και η ζωή καθώς και τα αποτυπώματα του πόνου και της χαράς φαίνονται μονιμότερα και σταθερότερα.

Σ' αυτό το ανθρώπινο τοπίο της ελληνικής γης και ζωής μας ταξιδεύουν οι

υδατογραφίες της Καλαϊτζίδου. Κι είναι σαν να υποβάλουν την αίσθηση των στίχων του Σεφέρη:

"Ο άνθρωπος είναι μαλακός και διψασμένος / σαν το χόρτο, /άπληστος σαν το χόρτο, ρίζες /τα νεύρα του απλώνουν...". Απλώνουν στη ζωή και το θάνατο όχι "ως αναλώσιμα είδη, αλλ' ως κρυπτές ουσίες".

Κι αυτές τις ουσίες μας αποκαλύπτουν οι υδατογραφίες στο Πολύεδρο που αξίζει η θέαση τους για να δούμε σε τούτους τους καιρούς τους δύσκολους πώς "σημαίνεται το σώμα του φωτός" και πώς φαίνει (φέγγει) το φως του σώματος.

Ξενάγηση σε τοπίο ανθρώπινο

Σκέψεις με αφορμή την έκθεση υδατογραφιών της Χαράς Καλαϊτζίδου του Π. Σ. Φωτίου

(Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Πελοπόννησος στις 3 Ιουνίου 1992, με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνης στην Πάτρα).

"Κι όμως μια ανεξακρίβωτη στιγμή
σ' εξακριβώνω μέσα μου
ένα έτοιμο κιάλας αίσθημα"
Κ. Δημουλά

Αυτό το έτοιμο αίσθημα, το έτοιμο συναίσθημα που δημιουργείται στη θέα των πραγμάτων και των προσώπων και στη σκέψη και τον έλεγχο των καταστάσεων, προσπαθεί ο ζωγράφος να αποδώσει με χρώματα ή μ' όποιο υλικό δουλεύει πάνω στην επιφάνεια που θα μεταμορφώσει σε ζωγραφικό πίνακα. Και ως αίσθημα εξακριβώνουμε μέσα μας την απουσία η την παρουσία, τη χαρά η τη λύπη, τον ερωτά ή τον θάνατο.

"Ο έρωτας κι ο θάνατος παντοτινοί σύντροφοι" στην τέχνη και τη ζωή, είναι τα βασικά σημεία αναφοράς του καλλιτέχνη. Και πρέπει να νιώσει κανείς πολύ καλά και έντονα αυτή τη συνύπαρξη για να την αποδώσει με χρωματικούς τόνους και μορφές υλικές πειστικά και "ωραία".

Γιατί όπως το τραγούδι είναι η προσευχή, η κραυγή, η εξομολόγηση, έτσι κι ο ζωγραφικός πίνακας, είναι αισθητικό ρίγος, έκφραση πόνου, ψυχική ανάταση ή έκπληξη μπροστά στην τραγικότητα των προσώπων και την μοναξιά των πραγμάτων.

Και νομίζω ότι η Χαρά Καλαϊτζίδου, χρησιμοποιώντας και την τεχνική της υδατογραφίας, αποδίδει με λεπτομέρεια τις αποχρώσεις του ρίγους της ερωτικής συγκίνησης, του δέους, της ενατένισης του αγνώστου.

Προβάλλουν μπροστά μας σχεδόν άυλες ανθρώπινες μορφές η σώματα που σαν φυσικά τοπία έχουν εναποθέσει το βάρος τους σε μια αόρατη βάση και φαίνονται να αποπνέουν την αίσθηση του τραγικού της ανθρώπινης ζωής, αλλά

και του κάλλους που μέσα μας υπάρχει.

"Είμαστε όλοι από το ίδιο ύφασμα φτιαγμένοι" και διαφέρουμε μόνο στον εσωτερικό φωτισμό, που ο καθένας μας διαθέτει, κατά περίπτωση και στον τρόπο που αφήνει τα ίχνη της πάνω μας, πάνω στο κορμί μας, πάνω στο δέρμα, που αποτελεί την υλική περιβολή μας, η εξωτερική πραγματικότητα.

Αυτό το ανθρώπινο σώμα που λειτουργεί "ως ναός του εν υμίν πνεύματος", αλλά και φορέας τόσων αδυναμιών, είναι το αντικείμενο μελέτης και έκφρασης της καλλιτέχνης. Έχει επίγνωση της φθοράς και των αποτυπωμάτων, που αφήνει η Αγωνία της ζωής στο σώμα μας και ιδίως πάνω σ' αυτό της γυναίκας.

Η κ. Καλαϊτζίδου προσπαθεί να τονίσει το κάλλος που περικλείεται μέσα μας και με την κλίμακα των ουρανού τόξου θέλει να απεικονίσει την μετάβαση απ' τη χαρά στη λύπη, κι από τη ζωή στον ουρανό.

Στην τελευταία της, χρονικά, δουλειά με έμφαση δουλεύει τα ανθρώπινα πόδια και μάλιστα τις πατούσες.

Τα πόδια που πειθήνια στις επιθυμίες της καρδιάς η τις σκέψεις του νου μας οδηγούν παντού και φέρουν το βάρος του σώματος μας, είναι αυτά που στον πόνο βαριά σαν πέτρες, δεν σηκώνονται, ενώ στη χαρά βγάζουν φτερά και τρέχουν.

"Ο άνθρωπος αγαπά τη γη", αλλά "διψάει και για ουρανό". Χρωματικά αυτόν τον συνδυασμό θέλει να αποδώσει η καλλιτέχνης και κατά την άποψη μου το πετυχαίνει με μεγάλη αισθητική δραστικότητα.

Περιδιαβάζοντας το ανθρώπινο τοπίο που μας εξέθεσε με τις υδατογραφίες της η κ. Καλαϊτζίδου ανέβηκαν στα μάτια μου οι εικόνες από στίχους του ποιητή Αργύρη Χιόνη:

"Είναι ωραίο πράγμα ο άνθρωπος, το πιο ωραίο ίσως αντικείμενο, κυρίως όταν μένει ακίνητος και σιωπηλός σε μια γωνία του δωματίου ή του τοπίου, λησμονημένος η σχεδόν αόρατος..."

Και πιο πολύ θυμήθηκα το ποίημα του για τα ανθρώπινα πόδια, καθώς παρατηρούσα τις χρωματικές μελέτες της ζωγράφου πάνω στα γυναικεία πόδια.

"Κοιτώ τα πόδια μου και λύπηση μεγάλη με καταλαμβάνει, στεγνά και κουρασμένα, όπως τα βλέπω, γεμάτα φλύκταινες και κάλους.

Πόσες φορές σε κάρβουνα πατήσανε, για μένα, αναμμένα, πόσες φορές, κλωτσώντας το βυθό, με γλίτωσαν απ' τον πνιγμό και μ' έφεραν ξανά στην επιφάνεια, και τι αποστάσεις, τι λαβυρίνθους ματαίως διανύσανε για να με οδηγήσουν στην ψυχή μου!

Όταν σημαίνει η σάλπιγγα της κρίσης και κριθώ, ας πάω ο μισός στην κόλαση που μου ταιριάζει κι ας πάνε τα φτωχά τα ποδιά μου, επιτέλους, να

περπατήσουν στη δροσιά, στο μαλακό γκαζόν του Παραδείσου".

Και χαίρεται κανείς, όταν έρχεται σε επαφή με τέτοια εικαστικά γεγονότα, και διαπιστώνει ότι μόνο η τέχνη έχει τη δύναμη και τη δυνατότητα "να μετατρέπει το βίωμα σε μνήμη, την ανάμνηση σε έκφραση και την ύλη σε μορφή".

Γκαλερί "3"

της Μαρίας Δεβλέτογλου

(Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Κέρδος σας 20 Ιαν. 1994 με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνης στην Γκαλερί 3)

Οι νέες υδατογραφίες της Χαράς Καλαϊτζίδου, απεικονίζουν δύο διαφορετικά θέματα: φυλλώματα και γυναικείες μορφές - ζωγραφισμένα με καθαρά και διάφανα χρώματα

Είναι μια ζωγραφική οπού κυριαρχεί το φως, ενώ οι σκιάσεις υποδηλώνονται με εντόνους και φωτεινούς χρωματισμούς.

Τα φύλλα εκπέμπουν μια δική τους ανεπαίσθητη λάμψη που θυμίζει την άυλη πραγματικότητα που μαζί με την υλική μας περιβάλλει και μας συγκροτεί.

Τα περιγράμματα διαγράφονται με μεγάλη σχεδιαστική ακρίβεια, ενώ η σάρκα των ακίνητων και σιωπηλών μορφών φέρνει στο νου τα χρώματα ενός ελληνικού μα και φανταστικού ταυτόχρονα τοπίου.

Είναι ο κρυφός τρόπος που συνδέει, στο βλέμμα του θεατή, τις πύρινες γυναικείες μορφές και τα ψυχρά, γαλαζοπράσινα φυλλώματα.

Φως απλότητας

της Ηλιάνας Μόρτογλου

(Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Ριζοσπάστης στις 18 Ιαν. 1994, με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνης στην Γκαλερί 3)

"Στην σκιά των ανθισμένων σωμάτων", ονομάζεται η έκθεση της Χαράς Καλαϊτζίδου που φιλοξενείται αυτές τις μέρες στην γκαλερί "3" (Φωκυλίδου 3). Όπως χαρακτηριστικά σημειώνεται στον κατάλογο, "το φως είναι αυτό που κάνει το φύλλο -όπως και το σώμα- να ζει φυσικά και ζωγραφικά. Είναι ένα φως που ανακαλύπτει επώδυνα η ζωγράφος, ένα φως που αντανακλά η κάθε ίνα του, νευρική απόληξη της μύχιας ζωής του. Το φως αυτό δημιουργεί το φως αλλά και δημιουργείται από το φως της μέρας, μιας μέρας, κάθε μέρας. Κι έτσι κόσμοι φύλλων αιωρούνται και συγκρούονται, γίνονται κατοικίες φωτός αλλά και λίπα-

σμα, γίνονται εικόνες των εποχών, εποχές και χρόνοι μιας μυστικής σχέσης με τα πράγματα, με τις απαρχές. Και οι απαρχές είναι πάντα λουσμένες σε ένα φως απλότητας, που στηρίζει την βαθιά, την ήδη κατακτημένη τους γνώση".

Διαφανής ακουαρέλα της Όλγας Μπατή

(Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Μεσημβρινή με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνης στη Γκαλερί 3)

Η Χαρά Καλαϊτζίδου δεν είναι ιδιαίτερα γνωστή ζωγράφος. Είναι ένα άτομο που χρόνια τώρα λειτουργεί στη σκιά της δημοσιότητας, αντίθετη με την τάση υπερπροβολής που διακρίνει τους περισσότερους καλλιτέχνες της εποχής μας. Καλλιτέχνης που δίνει ιδιαίτερη σημασία στο σχέδιο, στην ανάπτυξη της ζωγραφικής πράξης πάνω στο τελάρο μέσα από μια ειδική προβληματική, οδηγείται πολύ σύντομα στην ακουαρέλα, την υδατογραφία που ορίζεται από τη διαφάνεια του υλικού, την καθαρότητα του χρώματος και του φωτός.

Αυτές τις μέρες τις υδατογραφίες της αυτές, τις διαθέσιμες φυσιογνωμίες των μοντέλων της και την όμορφη πινελιά της εκθέτει στην Γκαλερί 3, με τη διάθεση να δώσει στο κοινό την άλλη άποψη μιας παλιάς τεχνικής. Για να δώσει ιδιαίτερα την αίσθηση της καθαρότητας του χρώματος που προκύπτει από μια χρωματική γκάμα η οποία τείνει στα τρία βασικά χρώματα και τα συμπληρωματικά τους. Η ακουαρέλα άλλωστε, όπως λέει και η ίδια, είναι νερομπογιά. Παίζεις με την πυκνότητα της. Μία σταγόνα νερό παραπάνω και η μπογιά γίνεται διάφανη, γεμίζει φως. Το χρώμα χάνει την ένταση του αλλά όχι και την ποιότητα του - τη χροιά του. Και το χρώμα αυτό είναι που ζωγραφίζει τα σώματα, και αφήνει να φανεί αυτό που υπάρχει από κάτω, αυτό που θα μπορούσε να υπάρχει από κάτω.

Ο ζωγράφος άλλων υλικών μπορεί να ξεχαστεί στο επιμέρους. Όχι όμως ο άκουαρελίστας ο οποίος όταν δουλεύει τη νερομπογιά ούτε να σβήσει μπορεί ούτε να επανέλθει. Συνεπώς η υδατογραφία δεν συγχωρεί ποτέ το λάθος και κρατά σε εγρήγορση τον καλλιτέχνη. Γιατί όμως η υδατογραφία της Καλαϊτζίδου έχει ενδιαφέρον; Μα ακριβώς επειδή την εγρήγορση αυτή τη μετατρέπει σε διαρκή δημιουργία, αλλά τη μετατρέπει και σε μια ελεύθερη έκφραση, σ' ένα αληθινό χορό χρωμάτων που σπάζει το περίγραμμα σε χίλια δυο κομμάτια και το μετατρέπει σε πρόκληση. Πρόκληση γραφής που κάτω από ειδικούς όρους ορίζει και τη γνήσια ζωγραφική έκφραση.

**Αλλάζουμε "ομιλία";
της Μαρίας Μαραγκού**

(Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Ελευθεροτυπία, στις 31 Ιαν. 1994, με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνης στην Γκαλερί 3)

...Χαρά Καλαϊτζίδου (γκαλερί "3"). Θα μπορούσαμε να βάζαμε εδώ τον τίτλο μια ζωγραφική που έχει τη χαρά της ζωής. Διότι γίνεται χωρίς να παριστάνει το παραμικρό, αλλά να είναι μια απλή ακουαρέλα που έχει να διηγηθεί μια σοβαρή προσπάθεια. Καθαρό χρώμα, δυναμική σύνθεση για τα ζωγραφισμένα γυναικεία σώματα, που αν απομονώσεις τα μέλη τους κάνεις χώρο-τοπίο. Γυναικείος ψυχισμός σχεδόν δραματικός εκεί όπου απουσιάζει το κεφάλι.

**Η ζωγραφική της Χαράς Καλαϊτζίδου
του Χρύσανθου Χρήστου Καθηγητή της Ιστορίας της Τέχνης και
Ακαδημαϊκού**

(Αποσπάσματα του οποίου δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα Έθνος, στις 24 Φεβρ. 1994, με αφορμή την έκθεση στην Γκαλερί 3)

Σε λίγες περιπτώσεις πείθει τον θεατή με την πρώτη επαφή μαζί του, μια προσπάθεια, για την αμεσότητα, την εσωτερικότητα και την ποιότητα των διατυπώσεων της, όσο αυτή της Χαράς Καλαϊτζίδου. Μια ζωγραφική που με αφετηρία την οπτική πραγματικότητα, το ανθρώπινο σώμα και θέματα του φυσικού χώρου, δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για την γνησιότητα και την ασφάλεια των αναζητήσεων της. Ιδιαίτερα όταν χρησιμοποιεί την τεχνική της υδατογραφίας. Μια τεχνική που περισσότερο από ο,τιδήποτε άλλο κατορθώνει να μεταφέρει σε προσωπικές εκφραστικές διατυπώσεις, βιωματικές συναντήσεις και εσωτερικές συγκινήσεις. Με ένα μορφοπλαστικό λεξιλόγιο στο οποίο συνδυάζεται η εσωτερικότητα της γραμμής με την ευαισθησία του χρώματος, η σχηματοποίηση με την αποσπασματοποίηση των μορφών και ο ελλειπτικός προβληματικός χώρος με τον χαρακτήρα του φωτός. Στην κατεύθυνση ενός μεσογειακού περισσότερο εξπρεσιονισμού, που αποφεύγει τις τονισμένες χρωματικές αντιθέσεις και περιορίζεται στις συγκρατημένες παραμορφώσεις και δεν αποβλέπει να δώσει το εξωτερικό αλλά το εσωτερικό, δεν ενδιαφέρεται τόσο για την επιφάνεια όσο το βάθος.

Μαθήτρια του Γραμματόπουλου στην Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, η Καλαϊτζίδου, που σπούδασε με υποτροφία, θα συνεχίσει πάλι με υποτροφία τις

σπουδές της στην ECOLE DES BEAUX ARTS στο Παρίσι, όπου θα εργαστεί στα εργαστήρια των VINCENT GUIGNEBERT, MARCEL GILI και CARDOT τα χρόνια 1974-1982. Και η θητεία της στο Παρίσι θα της επιτρέψει να γνωρίσει καλύτερα και να καταλάβει πιο ουσιαστικά τα ρεύματα της σύγχρονης τέχνης, χωρίς σε καμιά περίπτωση να θυσιάσει τις καθαρά προσωπικές της τάσεις. Η ιδιαίτερη απασχόληση της στο σχέδιο και τη χαρακτηριστική, που είχε κοντά στον Κωνσταντίνο Γραμματόπουλο, θα τη βοηθήσει στο Παρίσι να προχωρήσει και σε νέες κατευθύνσεις με έργα σε λάδι και ακρυλικά χρώματα. Παράλληλα όλο και περισσότερο βλέπει ότι μπορεί να ολοκληρώσει τις προθέσεις της με την επιστροφή στις εκφραστικές δυνατότητες του σχεδίου σε συνδυασμό με μια διαφορετική αξιοποίηση των χρωματικών μεταπτώσεων, που θα την οδηγήσουν αβίαστα στην υδατογραφία. Μια τεχνική που απαιτεί εσωτερική επαφή με το χρώμα και ιδιαίτερη ικανότητα στο σχέδιο. Έτσι εργάζεται όλο και περισσότερο στην υδατογραφία, ενώ πάντα ονειρεύεται να ξαναγυρίσει και στην ελαιογραφία, για τις διαφορετικές δυνατότητες που αυτή έχει να δώσει.

Αν επιχειρήσει κανείς να πλησιάσει καλύτερα την υδατογραφία της Καλαϊτζίδου, σε έργα από διάφορες περιόδους της καλλιτεχνικής πορείας της, θα διαπιστώσει ότι με την ίδια πάντα θεματογραφία, το ανθρώπινο σώμα και ιδιαίτερα το γυναικείο γυμνό, κατορθώνει να διευρύνει το μορφοπλαστικό της λεξιλόγιο και να εκφράζει όλο και σαφέστερα τον κόσμο της. Έτσι ενώ στις παλαιότερες προσπάθειες της η ανθρώπινη μορφή διατηρεί κάπως την επαφή με την αντικειμενική πραγματικότητα, όσο προχωρεί τόσο και περισσότερο αποκτά ένα διαφορετικό χαρακτήρα που βασίζεται στην επιβολή των ζωγραφικών αξιών στις περιγραφικές, και των εσωτερικών στις εξωτερικές. Η πορεία αυτή συνοδεύεται και με μια παράλληλη μείωση του ρόλου της γραμμής που αφήνει τη θέση του στο χρώμα με αποτέλεσμα να έχουμε ακόμα και το σχέδιο σε χρώμα. Τα καθοριστικά χαρακτηριστικά της υδατογραφίας της, όσο προχωρεί η καλλιτέχνης βασίζονται στη σχηματοποίηση και την αποσπασματοποίηση των μορφών, τον υπαινικτικό χαρακτήρα του χώρου και την ποιητική φωνή του χρώματος. Έτσι μπορεί να παρακολουθήσει κανείς τον τρόπο με τον οποίο από την απόδοση ολόκληρης της ανθρώπινης μορφής θα περάσει στην προοδευτική αποσπασματοποίησή της που καταλήγει στην εξαφάνιση τμημάτων της, που πλουτίζουν και με νέες εκφραστικές εκφράσεις τη ζωγραφική επιφάνεια. Γιατί με την ελλειπτική και αποσπασματική απόδοση των μορφών και τις περιορισμένες παραμορφώσεις, που συνοδεύονται και από την έμφαση στα λυρικά, περισσότερο χρώμα και τον προβληματικό χώρο, την εσωτερικότητα και την διαφάνεια, επιβάλλεται ένα είδος εξαύλωσης και αποπνευμάτωσης του συνόλου. Το μορφοπλαστικό της λεξιλόγιο που βασίζεται

περισσότερο στα καμπυλόμορφα θέματα χρησιμοποιείται για να δώσει μια περισσότερο εσωτερική και μελωδική φωνή στα έργα της, που ολοκληρώνεται από την εσωτερικότητα, την ποιότητα και την διαφάνεια του χρώματος. Με τον τρόπο αυτό όλα στην ζωγραφική επιφάνεια γίνονται υπαινικτικά και εσωτερικά αλλά και με μεγαλύτερη αμεσότητα και κάθε είδους εκφραστικές προεκτάσεις. Κοντά στο ανθρώπινο σώμα ανάλογα στοιχεία έχουμε και σε άλλα θέματα της. Ιδιαίτερα στα φυτά, που μάλιστα όχι μόνο βρίσκονται σε ένα σκόπιμα ακαθόριστο χώρο, αλλά έχουν δοθεί περισσότερο υπαινικτικά και ελλειπτικά, ώστε πρέπει να ολοκληρωθούν από τον θεατή.

Δεν είναι δύσκολο να διαπιστώσει κανείς ότι η ζωγραφική της Καλαπζίδου κινείται στο κλίμα του εξπρεσιονισμού. Ενός εξπρεσιονισμού όμως που δεν έχει καμία σχέση ούτε με τις χρωματικές αντιθέσεις και τις τονισμένες παραμορφώσεις του εξπρεσιονισμού των πρώτων δεκαετιών του αιώνα, ούτε με την βιαιότητα και το εξωτερικό πάθος του εξπρεσιονισμού που δίνει τον τόνο με τους "νέους αγρίους" του μεταπολέμου. Πρόκειται για ένα καθαρά προσωπικό εξπρεσιονισμό "που διακρίνεται για την εσωτερικότητα και το ποιητικό περιεχόμενο του, την ασφάλεια και την πνευματικότητα του. Ένα μεσογειακό περισσότερο εξπρεσιονισμό που βασίζεται στη διαφάνεια του χρώματος και τον χαρακτήρα του φωτός, τον εκφραστικό πλούτο και την γνησιότητα της φωνής του.

Οι υδατογραφίες της Χαράς της Αθηνάς Σχινά

(Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Αντί τον Μάρτιο 1994)

Όπως ύλη και μορφή ταυτίζονται διερμηνευτικά σ' ένα εικαστικό έργο, έτσι και ο τρόπος της εκφραστικής διαμεταχείρισης των τεχνογνωστικών επιλογών του ζωγράφου, σχετίζεται άμεσα και αναπόσπαστα με τους αισθητικούς του προβληματισμούς. Εφ' όσον το μέσον διαμορφώνει καθοριστικά το μήνυμα, το κύριο Βάρος του "θέματος" ανιχνεύεται στην σειρά των συσχετισμών της δομικής και μορφολογικής ανάπτυξης. Από την σημειοδοτική αλληλουχία τους και τα σημασιολογικά της αντικρίσματα δημιουργούνται οι προϋποθέσεις πρόσβασης του θεατή προς τους υπαινιγμούς που θέτει με την παρουσία του το έργο.

Η Χαρά Καλαϊτζίδου δεν ασχολείται απλώς, αλλά ουσιαστικά ασκείται στον κόσμο των μορφών μέσω της υδατογραφίας, ήδη από το 1974. Δεν πρόκειται για την κατάκτηση των τροπισμών του υλικού, που μετά από τόσα χρόνια αφοσίωσης είναι πλέον δεδομένη, ούτε εξαντλεί το ενδιαφέρον της η ζωγράφος

στην συμπεριφορά του υλικού, αλλά εξερευνά οριακά τις δυνατότητες "μετάπραξης" του, όπως θα μπορούσαν να ισχύουν στον κώδικα της μουσικής.

Η υδατογραφία επιλέγεται συνήθως για την ταχύτητα της στιγμιαίας αποτύπωσης, την μερική διάχυση της υδαρούς της σύστασης πάνω στο χαρτί, για την ελαφρότητα και την αχλύ των χρωματικών τόνων καθώς απορροφώνται και σβήνουν απαλά πάνω στους πόρους της επιφάνειας. Αρκετοί καλλιτέχνες επιλέγουν την υδατογραφία για την διαφάνεια και την φωτεινότητα της, όχι για την λαμπρότητα της. Αντιστρέφοντας ιδιότητες και προεκτείνοντας άλλες, η Χαρά Καλαϊτζίδου εμφανίζει νέα γνωρίσματα του υλικού, επικεντρώνοντας την προσοχή της στην ενότητα γραφής, μορφοχρωματικής διάπλασης και φωτοτροπικής δραστηριοποίησης του χώρου. Η ελαφρά αυτή ύλη στην άκρη του πινέλου της Χαράς Καλαϊτζίδου μετατρέπεται σε συμπαγές αποτύπωμα. Ένα αποτύπωμα που στην πορεία ανάπτυξης του ιχνηλατεί την σωματική υπόσταση της μορφής, που αν και χοϊκή μετεωρίζεται, εφ' όσον διενεργείται από το φως. Ένα φως εγγενές που μεταφράζεται στα ζωτικά ποικίλματα εντάσεων των ιδιοσυχνοτήτων του, καθώς εκφέρει ή εκβάλλει από την άμορφη κατάσταση τις μορφές στην "επιφάνεια" της όρασης. Εκεί που δεν υφίστανται σκιές και όλα γίνονται διάφανα προανακρούσματα η διεργασιακές διαδικασίες του βάθους από όπου αναδύονται πάλλουσες και οργανικές οι εκδοχές των επιμερισμών της φιγούρας. Ο χειρισμός της υδατογραφίας στην προκειμένη περίπτωση προσεταιρίζεται κάποιες από τις ιδιότητες της ελαιογραφίας, χωρίς το υλικό να γίνεται επικαλυπτικό, μολονότι αποδίδει λαμπρότητα. Την λάμψη και την ακτινοβολία του πολωμένου φωτός που αμφίδρομα αντιστρέφει, ενώ αντιπαραβάλλει (στην αισθητηριακή νόηση) την οργανικότητα στην ανόργανη κατάσταση των όντων, που ενδεχόμενα υφίστανται ταυτόχρονα στον χώρο της ζωής και της μνήμης, της παρατήρησης και της ανάκλησης. Ο χώρος σηματοδοτεί το αποκύημα της εικόνας, η πινελιά της γραφής σημειοδοτεί την πορεία ανάπτυξης και συναίρεσης των πεδίων όπου αυτή ανευρίσκεται. Και η Χαρά Καλαϊτζίδου παρεμβαίνοντας στην χημεία του υλικού και την επεξεργασία αντίληψης της μορφής, δραστηριοποιεί τα στρωματογραφικά της επίπεδα, κρυσταλλώνοντας την εσωτερική της διαφάνεια Την ψυχοδυναμική εντέλει διαφάνεια των συνισταμένων που εκκολάπτουν, γεννούν, εξαντλούν και εξαφανίζουν την μορφή, όχι για να χαθεί αυτή οριστικά, αλλά για αποκαθλωθεί το σκοτάδι που φέρνει μέσα της.

**Οι ακουαρέλες της Χαράς Καλαϊτζίδου
της Δρ. Βιβής Βασιλοπούλου**

(δημοσιεύτηκε στο Περιοδικό Άρτι, τ. 19, τον Μάιο 1994)

Έναν άλλο τρόπο προσέγγισης του εικονογραφικού προτύπου εφαρμόζει στην "παραστατική" της η Χαρά Καλαϊτζίδου. Εδώ το θέμα εξισώνεται με το ανθρώπινο σώμα, ή μάλλον με την ερευνά του και αυτή η διερεύνηση φαίνεται να περνάει πολλά στάδια, όχι με αλματώδεις διαφορές η διαχωριστικές τομές- αλλά με σταθεροποιημένα Βήματα και ουσιαστικές κατακτήσεις.

Εδώ η ανθρώπινη μορφή μεγεθύνεται μνημειακά, οι όγκοι πλάθονται γλυπτικά και αποδίδονται πλαστικά στο χώρο. Οι φιγούρες κατακτούν το τοπίο-φόντο. Ενσωματώνονται σ' αυτό με μια αρχαϊκή παρουσία δωρικής λιτότητας χωρίς σκληράδα. Τα "γλυπτά" της Χαράς Καλαϊτζίδου είναι από σάρκα και τα γυμνά ντύνονται χρώματα. Οι φιγούρες της παραπέμπουν η μια στην άλλη, η κάθε μια αντλεί από την προηγούμενη και όλες μαζί αναφέρονται σε μια αρχετυπική μεσογειακή μορφή πλασμένη από φως και ήλιο.

Η γρήγορη εκπροσβιονιστική χειρονομία προλαβαίνει το δύσκολο υλικό της ακουαρέλας, άλλοτε περισσότερο ή λιγότερο διάφανο και κάποτε δουλεμένο συμπαγές όπως το λάδι, ένα υλικό που βρίσκεται εγκλωβισμένο μέσα σ' ένα ισχυρό αποφασιστικό σχέδιο ή είναι διάχυτο, έτοιμο να καταλάβει την ζωγραφική επιφάνεια. Ούτως η άλλως, θα λέγαμε, ότι στην έκθεση της αυτή, αντιμετώπιζε κανείς ένα γερά δομημένο σύνολο και την γνώση του αντικειμένου, υλικού και σχεδίου.

**Χαρά Καλαϊτζίδου, η χαρά του ζωγραφίζουν
του Μάνου Στεφανίδη, επιμελητή της Εθνικής Πινακοθήκης**

(δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Ρεύματα, τ. 18, τον Απρ. 1994)

--Διανύουμε κρίση της Τέχνης η Τέχνη της κρίσης; --Υπάρχει σαφώς ο δημιουργός-πομπός που συνεχίζει να εκπέμπει, όμως το έργο του προσλαμβάνεται από τον θεατή-δέκτη απλά ως προϊόν -έστω πολιτιστικό- και μοιραία υποβαθμίζεται έως την κατάργηση του. Στην εποχή μας ο πλουραλισμός των εκφράσεων θεωρείται τάση ενώ δεν είναι. Στην πραγματικότητα δεν υπάρχουν τάσεις ούτε ανατροπές των κυρίαρχων μορφών αλλά ατομικές προσεγγίσεις της φόρμας, προσωπικά γεγονότα που, ανάλογα, ενδιαφέρουν λίγους ή πολλούς. Για να είμαστε ειλικρινείς ενδιαφέρουν λίγους, κι όσο περνά ο καιρός θα ενδιαφέρουν λιγότερους. Υπάρχει, βλέπετε, η δεσποτεία της ηλεκτρονικής εικόνας και της μαζικοποιημένης πληροφορίας που κρατά τα σκήπτρα, επιβάλλοντας αισθητική. Η ζωγραφική ξαναμετρά τα όπλα της, την ιστορία της,

τους οπαδούς της, το τί έχει να πει. Γενικότερα θα λέγαμε ότι αυτό που κυριαρχεί σήμερα στις πλαστικές τέχνες είναι η "μελαγχολία". Μελαγχολία με την έννοια τη φιλοσοφική, μελαγχολία με τον συμβολισμό του Durer. Ο δέκτης εκπέμπει αλλά ο πομπός δεν λαμβάνει. Υπάρχει κενό επικοινωνίας...άρα μελαγχολία.

Η Χαρά Καλαϊτζίδου είναι ενήμερη του προβλήματος και γνώστης των ιδιαζουσών συνθηκών της εποχής. Κυρίως είναι βαθύτατα υποψιασμένη ως προς τις δυνατότητες της ζωγραφικής ως γλώσσας. Για το λόγο αυτό επιλέγει γραμματικούς και συντακτικούς κώδικες καταξιωμένους από την παράδοση και δοκιμάζει την ισχύ και τη λειτουργία τους σήμερα, θέμα της η ανθρώπινη μορφή ιδωμένη από κοντινά πλάνα, sotto in su, με μιαν αντίληψη κινηματογράφου. Το σχέδιο της είναι νευρώδες, περιεκτικό, το υλικό της μέσο η ακουαρέλα. Μόνο που αυτή η, ρομαντικής χρήσης, παλαιά τεχνική στα χέρια της παίρνει άλλες διαστάσεις. Με οικονομία μέσων, η Καλαϊτζίδου μεταφέρει στην ακουαρέλα εννοιολογική βαρύτητα. Η φιγούρα γίνεται άξονας πληροφοριών και σηματοδοτήσεων. Οι αναφορές στον Bacon και τον Freud εμφανείς πλην αφομοιωμένες, θα έλεγε κανείς ότι η ζωγράφος επιλέγει αντί του εξπρεσιονισμού την τρυφερότητα της προσωπικής εξομολόγησης. Πλην των ανθρώπων στα έργα της εγκατοικούν φυσικές μορφές, φύλλα, ίνες φύλλων, πτυχώσεις φύλλων, φύλλα με νευρώσεις, πρωταρχικές εικόνες που διερωτώνται πόσο χωρά ο άνθρωπος στην φύση και πόσο η φύση κατοικεί στον άνθρωπο. Σιγά-σιγά το έργο της Καλαϊτζίδου ξεδιπλώνει έναν οντολογικό προβληματισμό στηριγμένο σε επιχειρήματα αμιγώς πλαστικά. Η ζωγραφική της ερευνά δικαιώνεται. - Τέχνη της κρίσης η κρίση της τέχνης; - Τέχνη της προσωπικής ευθύνης τελικά.

Της Karen Conrad

(Δημοσιεύτηκε στο Greek News, 4-10 Μαρτίου, 1994)

Artists always seem to have a special leaning toward a certain material or style which tend to be predominant in their work - Hara Kalaitzidou is no exception. Since 1976 the artist has used water-colors in her works and she is not about to change.

"I love the transparency the water-colors give and I like the softness of the colors," she said.

Kalaitzidou also likes the colors because they enable her to convey fine details through her work - a point that is very important to her since she paints human forms, and detail is the key to success.

"The human body has many colors which are in fact just shades of similar colors and so is very important to show this," she said.

Kalaitzidou uses shades of yellow, red and blue and when she paints images that require gray and blacks -shadows for example- she "translates these colors into the shades that I use."

Another challenge in using watercolors is the fact that there is no room for error.

"You can't rub watercolors out so therefore when you start painting you are in a make-it or break- it situation, you can't change anything. The work has to be perfect from the start or you have ruined everything," she explained.

By having this over her head, so to speak, Kalaitzidou " believes that she is always alert and aware that she has to be at her best all the times.

It is this determination to succeed the first time out that has proved fundamental to her success - a career that has seen her participating in exhibitions throughout Greece, Paris, and Brussels.

Greek by birth, Kalaitzidou left Athens in 1974 and went to Paris where she remained until 1981. During her stay there she was able to study at the workshops of Vincent Guignebert, Marcel Gili and renowned sculptor Cadott.

She pieced together her inspirations at the time and combined them with her own feelings to produce the style she is known for today.

She has taken part in many group showings in Paris and throughout Greece. She has also held seven one-woman shows, the last of which took place in January this year at the Galerie 3 in Kolonaki. The theme of that exhibition was the human form interspersed with scenes from nature, primarily trees and leaves.

Another successful one-woman exhibition that Kalaitzidou held took place at the end of last year in Brussels. The artist showed 42 pieces of her work at the famous L' Angle Aigu gallery.

Kalaitzidou will be participating in a group exhibition beginning on March 10 at the Pierridi Art Gallery in Glyfada. The title of exhibition is "The tree - the source of Imagination..."

Φυλλωσιές και σώματα της Καλαϊτζίδου της Παρής Σπίνου

(Δημοσιεύτηκε στην στήλη Περίπλους, εφ. Καθημερινή, 29 Απρ. 1994)

Φυλλωσιές και γυναικεία σώματα, τις πρώτες ψυχρές, τα δεύτερα πυρήνα, φλεγόμενα, ζωγραφίζει η Χαρά Καλαϊτζίδου. Αλλά και τα φυλλώματα και τα κορμιά εκπέμπουν το δικό τους φως, κάποτε εκτυφλωτικό, κάποτε ανεπαίσθητο,

να μας θυμίσουν πώς πλάι στην υλική υπάρχει και μια άλλη, άυλη πραγματικότητα, που μας περιβάλλει και μας συγκροτεί. Τα έργα της Χαράς Καλαϊτζίδου έχουν εκτεθεί επανειλημμένα στην Αθήνα, το Παρίσι και τις Βρυξέλλες. Πρόσφατα παρουσίασε τη δουλειά της με υδατογραφίες, όπως πάντα, στην "Γκαλερί 3", ενώ τώρα λαμβάνει μέρος στην ομαδική έκθεση με θέμα το δέντρο, στην Πινακοθήκη Πιερίδη, καθώς και στο εικαστικό συμπόσιο που οργανώνει η πολωνική πρεσβεία στην Σαντορίνη. Τα έργα της καταδεικνύουν την εμμονή της στην καθαρότητα, τη διαφάνεια, την ελευθερία των χρωμάτων. Γιατί το χρώμα είναι αυτό που ζωγραφίζει τα σώματα και τα φυλλάκια, αφήνοντας να φανεί ένα υποδόριο φως, ένα ιδιόμορφο "τοπίο", όπως οι φλέβες κάτω από το δέρμα.

...

(Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Σπιτι και ποιότητα ζωής, Μάιος, 1994, τ. 36)

Η Χαρά Καλαϊτζίδου, μετά από τέσσερα χρόνια, παρουσίασε και πάλι τις υδατογραφίες της στην Γκαλερί 3. Το θέμα της, ετούτη την φορά, είναι τόσο το ανθρώπινο σώμα όσο και τα φυτά, ζωγραφισμένα ωστόσο και τα δύο με τον αυτό τρόπο: Τα σώματα θυμίζουνε φανταστικά τοπία, θυμίζουνε κομμάτια ελληνικών νησιών ή λόφων που φανερώνονται ανάμεσα απ' τα σύννεφα.

Η ζωγράφος δουλεύει με την ακουαρέλα εδώ και είκοσι χρόνια. Με την διαφάνεια αφενός του ίδιου του υλικού αλλά και με την καθαρότητα απ' ετέρου των χρωμάτων της (χαρακτηριστικό του έργου της από την πρώτη κιόλας στιγμή), πετυχαίνει /να προσδώσει στις μορφές και τα φύλλα της μια αίσθηση εξαύλωσης.

Στην παλαιότερη εργασία της (στην Ώρα το 1983 μα, σε κάποιο βαθμό, και στην Γκαλερί 3 το 1990), ένιωθες πώς η καλλιτέχνης αποτύπωνε στους πίνακες της μια ακαριαία και μόνο ματιά: σαν να προλάβαινε να αρπάξει στιγμιαία μια αίσθηση που κυνηγούσε. Η πινελιά πετύχαινε ή δεν πετύχαινε και το έργο σωζόταν ή καταστρεφόταν. Στα καινούργια έργα της, μπορεί το αιθέριο και φευγαλέο αυτό στοιχείο να μην κυριαρχεί, οι ακουαρέλες πάντως έχουν κερδίσει σε δύναμη και ίσως, θα έλεγε κανείς, σε προσωπικό ύφος. Το υλικό είναι δουλεμένο με ένα πολύ ιδιαίτερο τρόπο. Λες και πασχίζει η καλλιτέχνης να σεβαστεί από την μια όλα τα χαρακτηριστικά της υδατογραφίας -ένα υλικό αιθέριο, ντελικάτο, διαφανές και φωτεινό -αλλά και σαν θέλει να αγνοεί συνειδητά, από την άλλη, την εγγενή αδυναμία της: πώς η ' ακουαρέλα δεν επιδέχεται μια δεύτερη ματιά, δεν επιστρέφεις στο ίδιο σημείο άπαξ και μπει η πινελιά. Αντιλαμβάνεται κανείς μια μεγάλη επιμονή στην αναζήτηση των

σχημάτων και των χρωμάτων τα οποία είναι πολύ δουλεμένα. Τα έργα της έχουν μεγάλη πυκνότητα, κάτι που επιτυγχάνεται συνήθως με αλλά υλικά. Οι μορφές και τα φυλλώματα σαν να εκπέμπουν ένα δικό τους ανεξήγητο φως, μα και τα ίδια τα χρώματα έχουν μια ιδιαίτερη λάμψη. Είμαστε βέβαιοι στο χώρο της εικονικής ζωγραφικής - αλλά ταυτόχρονα πολύ μακριά από το "πραγματικό", καθότι τίποτα εδώ δεν υπακούει στους φυσικούς νόμους: τα στοιχεία του έργου οργανώνονται σύμφωνα με μίαν άλλη, πνευματική, επιταγή, κι αυτή είναι που τα φωτίζει και τα χρωματίζει.

Μορφές

του Νίκου Ξυδάκη

(Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Καθημερινή σας 3 Ιουνίου 1998 με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνης στην Γκαλερί 3).

Γιάννης Ψυχοπαίδης - Χαρά Καλαϊτζίδου

Ζωγραφική και ανθρώπινη μορφή: και οι δύο εξακολουθούν να γοητεύουν το κοινό και να βασανίζουν τους ζωγράφους. Και πάντα, ενώ υποτίθεται όλα έχουν ειπωθεί, κάτι έρχεται να προστεθεί, μία ευφρόσυνη υποσημείωση. Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης...

Αντίρροπη η ιδιοσυγκρασία της Χαράς Καλαϊτζίδου. Δουλεύει την ακουαρέλα μονό-χρωματικά, στο τόξο του κόκκινου, με αγγίγματα μπλε. Και ζωγραφίζει μία γυναικεία μορφή. Είναι επίμονη, Βασανιστική άσκηση η ζωγραφική της, σιωπηλή. Η γραφή της θυμίζει τον Λούσιαν Φρόιντ και τη νεαρή Βρετανίδα Φιόνα Ρει, όμως η Καλαϊτζίδου είναι πιο αυστηρή, πιο εσωστρεφής, σχεδόν αινιγματική. Στην τελευταία της δουλειά, εκτός από τα μετωπικά, το σώμα αντικρίζεται προφίλ, κλασικότροπα, μνημειακά, η ζωγραφική λιγοστεύει σε χρώμα, κερδίζοντας σε εσωτερικότητα και πλαστικότητα. Είναι τα καλύτερα της. Είναι μία ζωγραφική ερμητική, που αναδίδει μία λεπτή μελαγχολία όταν η σάρκα αποδίδεται διάφανη, εξαϋλωμένη, σαν ιμπρεσιονιστικό τοπίο, ένα βήμα πριν εξαχνωθεί σε σκόνη, σε σκιά.

Εντρυφώντας στα μυστικά της υδατογραφίας

της Χρύσας Κακατσάκη

(Δημοσιεύτηκε στη στήλη Πολιτισμός της εφημερίδας Η Αυγή στις 23 Μαΐου 1998 με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνης στην Γκαλερί 3)

Είναι χρόνια τώρα που η Χαρά Καλαϊτζίδου πειραματίζεται με την υδατογραφία, πασχίζοντας να ανακαλύψει τα μυστικά αυτής (της τόσο απαιτητικής, αλλά ταυτόχρονα τόσο παρεξηγημένης) τεχνοτροπίας ώστε να τα υποτάξει και να τα μεταμορφώσει σε μία πλαστική γλώσσα που να καταγράφει με τρόπο πρωτότυπο και εντελώς προσωπικό τις εικαστικές της αναζητήσεις. Είναι χρόνια τώρα που το φιλότεχνο κοινό παρακολουθεί, μέσα από τις εκθέσεις της, αυτήν την περιπέτεια όπου η φωτεινότητα και η διαφάνεια του χρώματος έρχεται να σμίξει με τη δυνατή δομή και την καθαρότητα του σχεδίου.

Αυτές τις μέρες η Χαρά Καλαϊτζίδου επέστρεψε στον γνώριμο της, από άλλες δύο εκθέσεις, χώρο της Γκαλερί 3 (Φωκυλίδου 3, Κολωνάκι), όπου παρουσιάζει τη νέα της δουλειά, τρίπτυχους και μονούς πίνακες με το αγαπημένο της θέμα, την καθιστή ανθρώπινη φιγούρα. Το κόκκινο σε διάφορες αποχρώσεις του -από το πορτοκαλί και την καρμίνη ως το μώβ- κυριαρχεί στη σειρά αυτή των πινάκων, που με την πρώτη ματιά παραπέμπουν μάλλον σε χρωματιστά μολύβια ή λάδια παρά στην υδατογραφία με την κλασική αντίληψη που έχει γι' αυτήν το κοινό. "Κοιτάζοντας τα γυμνά ή τα ντυμένα σώματα που ζωγραφίζει η Χαρά, έχω την αίσθηση ότι παίζεται ξανά το αέναο παιχνίδι του Νάρκισσου με την εικόνα του -όχι ως "καθήλωση" αλλά ως "απορία" - που ισοδυναμούσε για τον Albert! με το ίδιο το παιχνίδι της ζωγραφικής", έγραφε η ιστορικός της τέχνης Πέπη Ρηγόπουλου, προλογίζοντας την προηγούμενη έκθεση της καλλιτέχνης στον ίδιο χώρο. "Διαλέγω το παιχνίδι του Ναρκίσσου για να μιλήσω, αν και δεν είναι το μόνο που διαδραματίζεται μέσα σε αυτές τις ζωγραφιές. Για ποιο παιχνίδι όμως πρόκειται; Άλλοτε η εικόνα του σώματος περιχαρακώνεται από το περίγραμμα, άλλοτε το περίγραμμα αποκτά όγκο, υπογραμμίζει με τις χρωματικές του αξίες ότι το ίδιο το χρώμα παράγει σχέδιο, είναι σχέδιο, άλλοτε ακόμη το κορμί λευτερώνεται από την συνοχή και την συνέχεια του που είναι και η ναρκισσιστική "πανοπλία" του για την οποία μιλά ο Lacan ή ο φρουρός της επιβίωσης όπως θέλει ο Freud, πιο σωστά ίσως, της επιβίωσης μιας τετριμμένης αντίληψης μας για την ζωγραφική". Η έκθεση της Χ. Καλαϊτζίδου θα παραμείνει ανοιχτή ως τις 5 Ιουνίου.

**Φιγούρες στο κόκκινο, ανφάς και προφίλ
της Βασιλικής Τζεβελέκου**

*(Δημοσιεύτηκε στη στήλη Εικαστικά της εφημερίδας Ελεύθερος Τύπος στις
1 Ιουνίου 1998)*

Νέα έργα της Χαράς Καλαϊτζίδου στην καινούργια ατομική της έκθεση στην Γκαλερί 3.

Η καθαρότητα και η διαφάνεια του χρώματος, καθώς και οι μεταπλάσεις της πραγματικότητας μέσω του φωτός, βρίσκονται στο επίκεντρο των καινούργιων έργων της Χαράς Καλαϊτζίδου.

Στην νέα ατομική της έκθεση παρουσιάζει μια σειρά από ακουαρέλες, όπου δεσπόζει το κόκκινο χρώμα και κυριαρχεί η ανθρώπινη φιγούρα. "Υπάρχει μια πορεία που συνεχίζεται", μας λέει η ζωγράφος που παραμένει πιστή στη χρήση της ακουαρέλας για τα ανθρωποκεντρικά της έργα από το 1975.

Το υλικό: *"Είναι ένα υλικό που μ' ενδιαφέρει γιατί είναι πολύ λεπτό, φίνο, ντελικάτο. Λόγω της διαφάνειας που έχει το χρώμα της ακουαρέλας δίνει εξαΰλωση στο έργο και αυτό με ελκύει πολύ ως χαρακτηριστικό"*, αναφέρει η Χαρά Καλαϊτζίδου. Τα γυμνά ή τα ντυμένα σώματα ανιχνεύονται από τη ζωγράφο στα έργα των τελευταίων χρόνων.

Στα καινούργια έργα κυριαρχεί πάλι η ανθρώπινη φιγούρα, αλλά αυτή τη φορά δεν τοποθετείται σε στάση ανφάς. Οι φιγούρες γύρισαν προφίλ, έστριψαν. Το μισό μέρος της δουλειάς είναι αυτή η φιγούρα με έμφαση στην πτυχολογία και στον τρόπο που οι πτυχές παίρνουν σχήματα ανάλογα με το φως. Το δεύτερο καινούργιο στοιχείο είναι ότι τα μέλη του σώματος, χέρια, πόδια, ιδιαίτερα τα πόδια, είναι πολύ δυνατά και μεγάλα. *"Αν τα δει κανείς από κοντά, μοιάζουν με τοπία. Σαν να βλέπει Βουνά, παράλια, χάρτες. Επίσης, δεν κρατάω μέσα στη σκιά πράγματα. Χαμηλώνω την ένταση της σκιάς, σαν να τη φωτίζω, σαν να τα φέρνω όλα στο φως και να τα χρωματίζω. Η διαφάνεια του υλικού και η καθαρότητα του βοηθούν αυτήν την προσπάθεια"*. Επίκουρος καθηγήτρια στο τμήμα αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου από το 1994 η Χαρά Καλαϊτζίδου αναφέρει, *"Η έκθεση είναι ανθρωποκεντρική. Με συγκινεί πολύ το ανθρωπινό σώμα"*, και καταλήγει: *"Είμαι εγώ που ποζάρω. Αυτό που μ' ενδιαφέρει είναι να πάρω ένα ερεθίσμα. Παίρνω πολλούς καθρέπτες και βλέπω το είδωλο μέσα από αυτούς"*. Η πλάγια όψη των έργων με τη στατική κίνηση φέρνει στο νου την τέχνη της αιγυπτιακής και της κλασσικής αρχαιότητας.

Επιρροές: *"Δεν ξέρω γιατί βάζω τέτοια στοιχεία, κι εγώ αναρωτιέμαι. Οι δυνατές μου επιρροές, τα ερεθίσματα μου είναι από τους Γάλλους, τους Φλαμανδούς και τους Ισπανούς και από τους ζωγράφους του 20ου αιώνα"* μας λέει η ζωγράφος και συμπληρώνει ότι πρόκειται για μια κόκκινη περίοδο: *"Υπάρχουν και άλλα χρώματα σε μικρές ποσότητες, αλλά επικρατεί η γκάμα του κόκκινου"*.

Η έκθεση γίνεται στην "Γκαλερί 3", Φωκυλίδου 3 και θα παραμείνει ανοικτή για το κοινό έως τις 5 Ιουνίου.

The colour of self-portraits by Stella Sevastopoulou

(Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Athens News της 30 Μαΐου 1998)

THE BEAUTY of using watercolours has to do with their translucent effect, something which Hara Kalaitzidou is well aware of, and uses to create her paintings of the human figure, in warm, welcoming colours. Her exhibition of works now on at Gallery 3, presents a series of works depicting a mirror's reflection of herself, often looking as solemn and silent as an ancient Greek, in a fluted night robe which changes from hues of magenta to blood red.

Kalaitzidou is interested in exploring the properties of different colour harmonies, and this time the variations of warmer colours are sometimes set off by the use of greens, blues and yellows, which can hardly be detected in the overall compositions. Kalaitzidou's exploration into colour seems to be combined with self-exploration, seeing as every self-portrait has a story to tell about the person who executed it.

The beauty of the human figure is really the beginning of art itself, and this is more than apparent in the works by the ancient Greeks, and the ancient Egyptians before them. In fact, every culture has focused on the human body to create sculptures, paintings and frescoes.

Kalaitzidou carries on this tradition - so inextricably tied to the development of human civilization - adapting it to her own perspective and imagination. The feet and hands are enlarged in her works, thus emphasizing the parts of the body more often used for expression. Each bone and sinuous curve of the body is also given an unreal emphasis, as if it has been exposed to a peculiar sort of light which reveals parts of the body and adds to their form strange luminosity.

Kalaitzidou's concept of light is as demanding on the eye and the brush as was the concept of light created by the Fauves before her. Colours is not used realistically, instead it becomes a visual means of expression. Her sensitive, nervous brushstrokes, applied in small dashes, create a feeling of movement on the picture-plane which seems to follow the contours of the body portrayed. There is definitely the touch of a woman here, especially apparent in the handling of the medium.

One look at Matisse will immediately point out how, despite both artists' interest in colour, the way it is actually applied (and of course this is partly due to the difference between watercolours and oil paints), makes for a completely

different form of art. Kalaitzidou has studied both in Athens and in Paris, under artists such as K. Grammatopoulos, I. Moralis, V. Guignebert and M. Gili. She returned to Greece in 1982, and since then has been exhibiting her work both in Greece and abroad.

The exhibition of works by Hara Kalaitzidou runs until Friday. Gallery 3 is on 3 Fokylidou st.

Υπερρεαλιστικές σωματογραφίες της Βιβής Βασιλοπούλου

(Δημοσιεύτηκε στην στήλη Εικαστικά της εφημερίδας Επενδυτής της 13-14 Ιουνίου 1998)

Η πρόσφατη έκθεση με ακουαρέλες της Χαράς Καλαϊτζίδου στη Γκαλερί 3, της οδού Φωκυλίδου μας συνδέει με τη προηγούμενη δουλειά της, όπως τη γνωρίσαμε στον ίδιο χώρο πριν από λίγα χρόνια ή από άλλους χώρους παλιότερα. Είναι έργα που τα συνδέει μια εσωτερική διαδρομή, ένα αόρατο νήμα μνήμης και φωνής, διαύγειας, διαφάνειας και ισχυρής πλαστικότητας, η οποία, προοδευτικά, γίνεται όλο και πιο έντονη.

Οι σκιάσεις υποδηλώνονται με εντόνους και φωτεινούς χρωματισμούς, ενώ δεσπόζει τώρα το κόκκινο. Το Βερμιγιόν, που τείνει προς το πορτοκαλί και το κόκκινο της καρμίνας που τείνει προς το μοβ, το χρώμα γρήγορα ξεμακραίνει από την πραγματικότητα και υποτάσσεται στους κανόνες της ζωγραφικής γλώσσας, η οποία αναδεικνύει την πτυχολογία των ρούχων και κατ' επιλογήν τα άκρα του σώματος μεγενθυμένα ως την υπερβολή που προβάλλονται και προβάλλουν ταυτόχρονα επιφάνειες ιδιαίτερα πλαστικές, προκαλώντας όχι μόνον την όραση, αλλά και την αφή να παρακολουθήσει το περίγραμμά τους. Και εδώ τα λόγια του Malteze (1970: VIII), που λέει ότι "... η συνεχής γραμμή που παράγεται από το αποτύπωμα ενός σώματος, δεν είναι ζήτημα οπτικής αλλά απτικής εμπειρίας. Το οπτικό ερέθισμα, αφ' εαυτού, πολύ φτωχό από πληροφοριακή άποψη, υποδηλώνει (μέσω της συναισθησίας) μίαν απτική εμπειρία".

Στις απεικονιζόμενες μορφές, υπερβολικές, υπερρεαλιστικές, η ένταση διεκδικεί το δικό της τοπίο, κατακτά ζωτικό χώρο και πεδίο δράσης, ενώ παράλληλα εντάσσεται σε ένα σύνολο στιβαρό, περικλειστο από ένα ιδιαίτερα έντονο περίγραμμα. "Το να φτιάξεις την εικόνα ενός σώματος είναι σαν να δίνεις μορφή σε ένα από τα πλέον απροσδιόριστα υλικά", δανειζόμαστε από τον κατάλογο και το κείμενο της Πέπης Ρηγόπουλου.

Σε αυτές τις ευμεγέθεις γλυπτικές σωματογραφίες, που γεμίζουν το χώρο και τη σκέψη μας, η Χαρά Καλαϊτζίδου επιχειρεί ένα διαχρονικό τόλμημα, παίρνοντας ταυτόχρονα και το ρίσκο των υλικών της.

Η καλλιτέχνιδα που γεννήθηκε στην Αθήνα, όπου τελείωσε τις εγκύκλιες σπουδές της, σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, όπου παρακολούθησε το τμήμα χαρακτηριστικής με καθηγητή τον Κ. Γραμματόπουλο και κατόπιν, για ένα χρόνο, το τμήμα ζωγραφικής με καθηγητή τον Ι. Μόραλη, ως ελεύθερη ακροάτρια.

Παράλληλα με τις σπουδές της στο τμήμα χαρακτηριστικής, μαθήτευσε στα εργαστήρια εφαρμοσμένων τεχνών και συγκεκριμένα της σκηνογραφίας (Β. Βασιλειάδης) και της τέχνης του βιβλίου (Ι. Παπαδάκης). Έλαβε το πτυχίο χαρακτηριστικής και βραβείο για την διπλωματική της εργασία, καθώς και το δίπλωμα θεωρητικών και ιστορικών σπουδών.

Το 1974 εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, με το υποτροφία του Εθνικού Οργανισμού Ελληνικής Χειροτεχνίας, όπου και γράφτηκε στο τμήμα Arts Plastiques της École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Επέστρεψε οριστικά στην Αθήνα το Φεβρουάριο του 1982. Το ίδιο έτος άρχισε να δημοσιεύει στο περιοδικό Γράμματα και Τέχνες σειρά άρθρων πάνω σε εικαστικά θέματα. Εργάστηκε ως καθηγήτρια στη μέση και στην ανώτερη εκπαίδευση από το 1984 έως το 1989. Από τον Μάιο του 1990 μέχρι σήμερα εργάζεται στην ανώτατη εκπαίδευση, καταρχήν ως λέκτορας και κατόπιν (Οκτώβριος 1994) ως επίκουρη καθηγήτρια στο τμήμα αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου.

Έχει διοργανώσει κατά καιρούς αρκετές ατομικές εκθέσεις και έχει συμμετάσχει σε πολλές ομαδικές.

Νέες υδατογραφίες της Χαράς Καλαϊτζίδου - Φωτεινά χρώματα

(Δημοσιεύτηκε στην Βραδυνή στις 31 Μαΐου 1998)

Οι μεταπλάσεις και της πραγματικότητας μέσω του φωτός, αλλά και η καθαρότητα και η διαφάνεια του χρώματος είναι τα Βασικά προβλήματα που απασχολούν τη χαράκτρια-ζωγράφο Χαρά Καλαϊτζίδου, εδώ και πολλά χρόνια στην τέχνη της.

Στην τελευταία της έκθεση που θα φιλοξενηθεί ως και τις 5 Ιουνίου στην Γκαλερί 3 (Φωκυλίδου 3, Κολωνάκι) παρουσιάζει τις νέες της υδατογραφίες, όπου και οι προβληματισμοί της εμμένουν. Οι σκιάσεις συνδυάζοντας με τους έντονους και φωτεινούς χρωματισμούς, ενώ προστίθεται καινούργιο χρώμα το κόκκινο που παίζει με το πορτοκαλί και το μώβ. Η ζωγραφική γλώσσα επικρατεί

στα έργα της και αναδεικνύεται η πραγματικότητα μέσω του χρώματος. Χαρακτηριστικό των έργων της η στατική κίνηση που παραπέμπει στην τέχνη της αιγυπτιακής και κλασικής αρχαιότητας.

Ο Αντώνης Ζέρβας σημειώνει για το έργο της. "Σε μία εποχή φανταχτερού εντυπωσιασμού, όπως η εποχή μας, οι υδατογραφίες της Χαράς Καλαϊτζίδου, με τους καθαρούς χρωματικούς υπαινιγμούς της ενότητας, μας τέρπουν και μας παιδαγωγούν".

...

Δημοσιεύτηκε στην στήλη η ζωή της Πόλεως της εφημερίδας Εστία στις 26 Μαΐου 1998

Η Γκαλερί 3 (Φωκυλίδου 3) φιλοξενεί μέχρι τις 5 Ιουνίου τις υδατογραφίες της Χαράς Καλαϊτζίδου. Στα έργα της ζωγράφου τονίζεται ιδιαίτερα η εμμονή της στα προβλήματα που την απασχολούν όλα αυτά τα χρόνια: στην καθαρότητα και τη διαφάνεια του χρώματος καθώς και στις μεταπλάσεις της πραγματικότητας μέσω του φωτός.

Χαρά Καλαϊτζίδου της Αθήνας Σχινά

Για το περιοδικό τέχνης Άρτι

Στην Αίθουσα Τέχνης 3 της οδού Φωκυλίδου, παρουσιάστηκε μία συγκροτημένη (με αυστηρές επιλογές από τη ζωγράφο) ενότητα έργων της.

Για την Χαρά Καλαϊτζίδου η ζωγραφική είναι άσκηση όρασης. Οι φόρμες της που συνήθως είναι σώματα ή φυλλώματα, στην συνομιλία τους με το φως και τον χώρο, παρουσιάζονται ως δοκίμια σπουδής της ανάλυσης, του εσωτερικού διαλόγου και της ανασύνταξης των εντάσεων και ποιοτήτων του χρώματος.

Η μορφή, στα έργα της Χαράς Καλαϊτζίδου ταυτίζεται με την ευκρίνεια και τις αποστάσεις οράσεως, με τους προοπτικούς σχηματισμούς επίσης, την πλαστικότητα και την διαφάνεια των όγκων. Θεωρούμε ότι το χρώμα εμπρικλείει σε κάθε περίπτωση την ποσοστιαία αναλογία του σε φως. Η ζωγράφος σχετικοποιεί αυτήν την αίσθηση, παρεμβάλλοντας την διάσταση των οπτικών αποστάσεων και του χρόνου. Κάθε επιφάνεια γίνεται πεδίο εντάσεων και ενεργειών, αποκλείοντας τις σκιές. Έτσι, η φόρμα δεν επιδιώκει μέσα από τον σχεδιασμό να περιχαρακωθεί για να αυτοπροσδιοριστεί, αλλά να υπαινιχθεί μέσα από τη κίνηση και την στάση της, κάτι από την φευγαλέα παρουσία της

στην ζωή και στην μνήμη.

Η πράξη της ζωγραφικής, για την Χαρά Καλαϊτζίδου, δεν είναι η παράσταση μιας αποκατάστασης της φιγούρας ή έστω μιας ανάπλασης των όσων εντέλλεται να μεταφέρει νοηματικά να διακομίσει. Η πράξη της ζωγραφικής, στην συγκεκριμένη περίπτωση, είναι τρόπος γραφής και μέθοδος θεώρησης των συντεταγμένων που προσδιορίζουν την λειτουργία της μορφής στην γενεσιουργία των χρωματικών αποτυπωμάτων της.

Με την πινελιά της ακουαρέλας, που δίνει την αίσθηση των χρωματικών μολυβιών, η ζωγράφος γεινιάζει και συσχετίζει τονικότητες, αίροντας τις σκιές που σχηματίζονται μέσω της ψευδαισθητικής προοπτικής, παρόλο που οι φιγούρες είναι διατυπωμένες με μεγιστοποιήσεις, σμικρύνσεις ή επιμηκύνσεις των μελών που τις αποτελούν. Προκειμένου, η Χαρά Καλαϊτζίδου να διαπραγματευτεί την διαλεκτικότητα της προοπτικής και του χρώματος, αφήνοντας το τελευταίο να διαφανεί γυμνό, επιλέγει θεματικά το ανθρώπινο και συνήθως γυμνό (ή σχεδόν γυμνό) σώμα. Το χρώμα αποκαλύπτεται ως γυμνό σώμα ύλης που πάλλεται, όπως εκδηλώνουν οι εντάσεις που ελκύονται από αυτό, σύμφωνα με τις χωροθετήσεις της διευθετούμενης ογκοπλαστικά φόρμας. Το χρώμα είναι πτυχή της ύλης, όπως πτυχές είναι εκείνες μέσα από τις οποίες παρουσιάζεται το σώμα, που γίνεται τοπίο της όρασης. Το σώμα της ύλης είναι εκείνο που μεταμορφώνεται, με βάση το χρώμα, το οποίο απομακρύνεται από την πραγματικότητα, ακολουθώντας τις αρχές μιας καθαρά ζωγραφικής γλώσσας και γραφής. Από αυτήν την άποψη της εικαστικής πραγματείας, γύρω από την επαναξιολόγηση των δυνατοτήτων του εκφραστικού μέσου, (το οποίο αλλάζει τη θεώρηση της ζωγραφικής πράξης) η ομάδα των συγκεκριμένων έργων της Χαράς Καλαϊτζίδου, αποκτά σημαντική σημασία.

Ακροβατώντας στις αντιθέσεις.

«Η παράσταση και η απομάκρυνση» της Χαράς Καλαϊτζίδου

Της Αλεξάνδρας Παναγοπούλου

Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Ημερήσιος Κήρυξ (Πατρών) στη στήλη Πατραϊκές ώρες, στις 9-1-2009, με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνιδος στην αίθουσα Χάνσεν

Παρά τους περιορισμούς που επιβάλλει και στους οποίους υποβάλλεται η υδατογραφία, δεν παύει ποτέ να ασκεί την δική της αιθέρια γοητεία.

Σε μια εποχή «φανταχτερού εντυπωσιασμού» οι υδατογραφίες που παρουσιάζει από σήμερα στην αίθουσα Χάνσεν του Παλαιού Δημοτικού

Νοσοκομείου Πατρών η Χαρά Καλαϊτζίδου με τους καθαρούς χρωματικούς υπαινιγμούς της μας τέρπουν και μας παιδαγωγούν.

Οι 27 ακουαρέλες και ακρυλικά που παρουσιάζει πραγματεύονται κυρίως το ανθρώπινο σώμα, ενώ ουσιαστικά πρόκειται για ένα είδος σπουδής πάνω σε αυτό.

Η πρόεδρος της ΔΕΠΑΠ Ελένη Δάσιου κατά τη διάρκεια συνέντευξης χθες επεσήμανε πως η πόλη διψά για τέτοιες εκδηλώσεις του ύψους της Χαράς Καλαϊτζίδου, ενώ συμπλήρωσε πως μέσα από τα έργα της προσπαθεί να μας εξοικειώσει με την υδατογραφία, η οποία αποπνέει μια ευαίσθητη αίσθηση, τόσο μέσα από τα χρώματά της όσο και από τη θεματογραφία της.

Αναφερόμενη στην απόφασή της να δημιουργεί ακουαρέλες κυρίως, η Χαρά Καλαϊτζίδου σημείωσε: «Η δική μου ιδιοσυγκρασία επέλεξε την ακουαρέλα, καθώς το λάδι δίνει την αίσθηση ενός υλικού που έχει βάρος και "βγάζει" μεγάλη "υλικότητα". Ήθελα να υπάρχει η αίσθηση της εξαύλωσης από την πραγματικότητα.

Η ακουαρέλα έχει αυτή τη διαφάνεια που οδηγεί σε ένα πιο πνευματικό αποτέλεσμα και σε καλεί να χρησιμοποιήσεις το χρώμα καθαρό, κάτι που άλλωστε αποτελεί και τη δυσκολία της».

Συνεχίζοντας η κυρία Καλαϊτζίδου σημείωσε πως στο έργο της υπάρχουν αντιθέσεις καθώς οι φιγούρες που απεικονίζονται στην πραγματικότητα είναι ανύπαρκτες.

«Τα προβλήματα που θέτω στον εαυτό μου όταν ζωγραφίζω αφορούν τη ζωγραφική αυτή καθ' αυτή και από την πραγματικότητα απλά παίρνω ερεθίσματα και την χρησιμοποιώ υπαινικτικά», είπε χαρακτηριστικά ενώ όσον αφορά το ανθρώπινο σώμα, το οποίο κυριαρχεί στα έργα της τόνισε πως πρόκειται για το πιο ενδιαφέρον δημιούργημα.

«Μ' ενδιαφέρει να εξιχνιάζω το σχέδιο, να δω αυτό που δεν φαίνεται. Αυτό που μ' ενδιαφέρει είναι να σχεδιάζω και να χρωματίζω το φως» ανέφερε και καταλήγοντας σημείωσε: «Με έλκουν τα αντίθετα πράγματα. Έχω μία τάση να εξαφανίζω τη φιγούρα στο χώρο».

Η έκθεση που εγκαινιάζεται σήμερα στις 8 το βράδυ θα διαρκέσει μέχρι και τις 23 Ιανουαρίου και τελεί υπό την αιγίδα της Αντιδημαρχίας Πολιτισμού του Δήμου Πατρέων και της ΔΕΠΑΠ.

Το έργο της ζωγράφου θα παρουσιάσει η καθηγήτρια Ιστορίας Τέχνης στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου Μελίτα Εμμανουήλ. Όπως αναφέρει η ίδια ««Η Χαρά Καλαϊτζίδου, χρόνια τώρα, ασχολείται στο έργο της με την ανθρώπινη μορφή και το γυμνό -θέματα που γοητεύουν όλους τους ζωγράφους- ενώ χρησιμοποιεί με την ίδια εμμονή και το μέσο της ακουαρέλας,

με έναν τελείως προσωπικό τρόπο όμως, που θυμίζει λάδι και ορισμένες φορές παστέλ. Η καθαρότητα και η διαφάνεια, αλλά και τα "περάσματα" πιστοποιούν τη σχεδόν βασανιστική χρήση αυτού του μέσου».

Τα τελευταία έργα της Χαράς Καλαϊτζίδου είναι σκόπιμα πολύ σχεδιασμένα. «Η γραμμή σε ορισμένα σημεία, σημειώνει η Μελίτα Εμμανουήλ, γίνεται εξπρεσιονιστική και ειδικότερα στα άκρα, τα χέρια και τα πόδια, τα οποία γιγαντώνονται, ζωντανεύουν πονεμένα και αποκτούν ταυτόχρονα μία "γλυπτική", μιχαηλεγγαλική σχεδόν ποιότητα. Αντίθετα, το πρόσωπο πάει πίσω, μένει αμέτοχο, μακρινό και αποστασιοποιημένο τείνει να χαθεί».

Η γοητεία της ακουαρέλας της ΒΙΚΥ ΣΟΝΙΚΙΑΝ

Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Πελοπόννησος (Πατρών), στη στήλη Πολιτισμός, στις 9-1-2009, με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνιδος στην αίθουσα Χάνσεν.

Η έκθεση που εγκαινιάζεται απόψε, πιθανότατα θα ανοίξει το δρόμο για έναν ευρύτερο κύκλο πρωτοβουλιών, εκ μέρους της αντιδημαρχίας πολιτισμού και της ΔΕΠΑΠ, για την φιλοξενία περισσότερων εικαστικών στους χώρους πολιτισμού της Πάτρας. "Σκοπός μας είναι", τόνισε η πρόεδρος της ΔΕΠΑΠ, Ελένη Δάσιου, στη σχετική συνέντευξη Τύπου, "να παρουσιάσουμε δουλειές και άλλων σημαντικών καλλιτεχνών στην Πάτρα στο μέλλον. Είναι εξαιρετικά σημαντικό για το δήμο να φιλοξενεί εκδηλώσεις καλλιτεχνών του ύψους και του διαμετρήματος της Χαράς Καλαϊτζίδου". Ενδεικτικό είναι άλλωστε, ότι δύο έργα της ζωγράφου φιλοξενούνται ήδη στην Δημοτική Πινακοθήκη στο πλαίσιο της μεγάλης έκθεσης "Νέα αποκτήματα Παραστατικής Τέχνης, από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης".

Ωστόσο, στην ατομική της έκθεση που εγκαινιάζεται απόψε την αίθουσα Χάνσεν, οι επισκέπτες θα μπορέσουν να σχηματίσουν σαφέστερη άποψη για το έργο της Χαράς Καλαϊτζίδου, καθώς περιλαμβάνονται 27 έργα της -λίγα από τις δύο πρώτες περιόδους της δημιουργού και αρκετά από τις δύο τελευταίες - κατά κύριο λόγο ακουαρέλες και κάποια ακρυλικά. Η Χαρά Καλαϊτζίδου αναφέρθηκε στην συνειδητή της επιλογή να δημιουργεί υδατογραφίες: «Επέλεξα την ακουαρέλα, με δεδομένο ότι η άλλη επιλογή για τους περισσότερους ζωγράφους που δημιουργούν με τα "παλιά" μέσα ζωγραφικής είναι το λάδι, το οποίο όμως βγάζει μια "υλικότητα". Ήθελα ένα υλικό που να δίνει την αίσθηση της

εξαύλωσης, της διαφάνειας και εντέλει, ενός πιο "πνευματικού" αποτελέσματος», εξήγησε η ζωγράφος.

Πέρα από τις ιδιότητες του ίδιου του υλικού πάντως, η δημιουργός φροντίζει να εστιάζει τη δουλειά της προς την κατεύθυνση του «μη-υλικού/μη-υπαρκτού», προσέχοντας ακόμη και ο εικαστικός χώρος των έργων της να μην είναι παραστατικός με την στενή έννοια του όρου. Ο πιο πρόσφατος κύκλος έργων της, μάλιστα, έχει εστιάσει επίσης και στην καθαρότητα του χρώματος, με αποτέλεσμα, την ολοκληρωτική δημιουργία έργων με χρήση μόνο του κόκκινου! Ψυχρό κόκκινο για το φως, θερμό κόκκινο για τη σκιά.

Η Χαρά Καλαϊτζίδου είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε από την αρχή έως το τέλος με υποτροφία στην Σχολή Καλών Τεχνών, στο εργαστήριο του Κωνσταντίνου Γραμματόπουλου. Βραβευμένη στο πτυχίο της συνέχισε τις σπουδές της με νέα υποτροφία στην Ecole des Beaux Arts στα εργαστήρια του Vincent Guignebert, του Marcel Gili και του Gardot. Έχει συμμετάσχει σε περισσότερες από 30 ομαδικές εκθέσεις, ενώ η έκθεση στην Πάτρα είναι η ένατη ατομική της παρουσία

Η έκθεση της Χαράς Καλαϊτζίδου θα λειτουργεί στην Αίθουσα Χάνσεν του Παλαιού Δημοτικού Νοσοκομείου μέχρι και τις 23 Ιανουαρίου.

**Χαρά Καλαϊτζίδου - ΑΚΟΥΑΡΕΛΕΣ με την ανθρώπινη μορφή και το γυμνό που γοητεύουν με τον τελείως προσωπικό της τρόπο
Του Γιάννη Μουγγολιά.**

Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Τα Γεγονότα (Πατρών) στη στήλη Πολιτισμός, στις 9-1-2009 με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνιδος στην αίθουσα Χάνσεν.

Εγκαινιάζεται απόψε στις 8, στην αίθουσα Χάνσεν του Παλαιού Δημοτικού Νοσοκομείου Πατρών, η έκθεση ζωγραφικής της Χαράς Καλαϊτζίδου. που τελεί υπό την αιγίδα της Αντιδημαρχίας Πολιτισμού του Δήμου Πατρέων και της ΔΕΠΑΠ. Οι 27 ακουαρέλες και ακρυλικά που παρουσιάζει πραγματεύονται κυρίως το ανθρώπινο σώμα, ενώ ουσιαστικά πρόκειται για ένα είδος σπουδής πάνω σε αυτό. Τα έργα της Καλαϊτζίδου δεν μπορούν να ενταχθούν σε κάποια τάση γιατί είναι αποτέλεσμα προσωπικής άσκησης, μοναχικής και επίπονης προσπάθειας. Έτσι διακρίνονται από ένα χαρακτήρα τελετουργίας, θυσίας, αλλά και ευγένειας, σιωπής, προσευχής.

Η πόλη διψά για τέτοιες εκδηλώσεις

Κατά τη διάρκεια χθεσινής συνέντευξης Τύπου, η πρόεδρος της Δ.Ε.Π.Α.Π. Ελένη Δάσιου ανέφερε χαρακτηριστικά πως η πόλη διψά για τέτοιες εκδηλώσεις όπως η συγκεκριμένη έκθεση με τις δημιουργίες της Χαράς Καλαϊτζίδου. Σε μια εποχή «φантаχτερού εντυπωσιασμού» οι υδατογραφίες που παρουσιάζει με τους καθαρούς χρωματικούς υπαινιγμούς της μας τέρπουν και μας παιδαγωγούν. Συμπληρώνοντας είπε πως μέσα από τα έργα της προσπαθεί να εξοικειώσει το θεατή με την υδατογραφία, η οποία αποπνέει μία ιδιαίτερη ευαισθησία, τόσο μέσα από τα χρώματά της όσο και από τη θεματογραφία της. Παρά τους περιορισμούς που επιβάλλει και στους οποίους υποβάλλεται η υδατογραφία, δεν παύει ποτέ να ασκεί την δική της αιθέρια γοητεία. Από την πλευρά της, η αναπληρώτρια καθηγήτρια στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, αναφερόμενη στην απόφασή της να δημιουργεί ακουαρέλες, σημείωσε: «Η δική μου ιδιοσυγκρασία επέλεξε την ακουαρέλα, καθώς το λάδι δίνει την αίσθηση ενός υλικού που έχει βάρος και βγάζει μεγάλη υλικότητα. Ήθελα να υπάρχει η αίσθηση της εξαϋλωσης από την πραγματικότητα. Η ακουαρέλα έχει αυτή τη διαφάνεια που οδηγεί σε ένα πιο πνευματικό αποτέλεσμα και σε καλεί να χρησιμοποιήσεις το χρώμα με έναν καθαρό τρόπο, κάτι που άλλωστε αποτελεί και τη δυσκολία της». Συνεχίζοντας η δημιουργός είπε πως το έργο της αναδεικνύει αντιθέσεις καθώς οι φιγούρες που απεικονίζονται στην πραγματικότητα είναι ανύπαρκτες. «Τα προβλήματα που θέτω στον εαυτό μου όταν ζωγραφίζω αφορούν τη ζωγραφική αυτή καθ' αυτή και από την πραγματικότητα, απλά παίρνω ερεθίσματα και την χρησιμοποιώ υπαινικτικά», ανέφερε. Όσον αφορά το ανθρώπινο σώμα, το οποίο κυριαρχεί στα έργα της τόνισε πως πρόκειται για το πιο ενδιαφέρον δημιούργημα: «Μ' ενδιαφέρει να εξιχνιάζω το σχέδιο, να δω αυτό που δεν φαίνεται. Αυτό που μ' ενδιαφέρει είναι να σχεδιάζω και να χρωματίζω το φως» ανέφερε και καταλήγοντας σημείωσε: «Με έλκουν τα αντίθετα πράγματα. Έχω την τάση να εξαφανίζω τη φιγούρα στο χώρο».

Έργα σκόπιμα πολύ σχεδιασμένα

Το έργο της ζωγράφου θα παρουσιάζει η καθηγήτρια Ιστορίας Τέχνης στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου Μελίτα Εμμανουήλ

Όπως σημειώνει, η ζωγράφος ενδιαφέρεται για τη σάρκα. «Η απόδοσή της θυμίζει τώρα πορτραίτο. Τα χρώματα περιορίζονται στο κόκκινο και στις χρωματικές παραλλαγές του, το ροζ, το πορτοκαλί, το μωβ. Πρόκειται σχεδόν για μία μονοχρωμία σε τόνους κόκκινου! Οι σκιές ζωγραφίζονται με τη θερμή απόχρωσή του, το πορτοκαλί, και τα φώτα με την ψυχρή απόχρωση που

πλησιάζει το ανοιχτό μωβ. Σε ορισμένα έργα ο λευκός χώρος γύρω από το κεντρικό θέμα γεμίζει με μικρά καλλιγραφικά σχήματα από τον ίδιο ρόδινο τόνο που φωτίζει και τη μορφή στο κέντρο. Τα σχήματα αυτά τείνουν να εξαφανίσουν το πρόσωπο του οποίου όμως τα χαρακτηριστικά πάλι διακρίνονται λόγω του εντυπωσιακού του σχεδιασμού.

Όπως αναφέρει και ο Francois Chategny με αφορμή μία παλαιότερη έκθεση της Καλαϊτζίδου στο «Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο "ΩΡΑ" στην Αθήνα, «η ακουαρέλα είναι στη ζωγραφική ό,τι και μια ζαριά στο παιχνίδι. Κάτι που κόβεται αδευτέρωτα στο χρόνο, μια ορισμένη χρωματική στιγμή, όχι όμως η πολλή φιλολογία περί σύγχρονου φωτός και χώρου. Δεν ενδιαφέρει η αποκατάσταση του αντικειμένου, αλλά ο υπαινιγμός του αντικειμένου. Δεν πρόκειται για μια αφήγηση, αλλά για μοναδική, όσο και να είναι περιορισμένη, παράταξη ακαριαίων βλεμμάτων. Το ζωγραφικό παιχνίδι μονά-ζυγά. Το μοντέλο αλλάζει ολοένα στάση, αλλάζοντας τη σχέση του χρόνου προς το χρώμα και ο ζωγράφος πολεμάει να προκάνει. Τα θέματα της Χαράς Καλαϊτζίδου μπορεί να είναι πράγματι περιορισμένα, όπως περιορισμένη από τη φύση της είναι η ακουαρέλα. Αυτή όμως η περιορισμένη κλίμακα χρωμάτων είναι που δημιουργεί μια συνεχή ανανέωση του ίδιου, μια ακατάπαυστη φρεσκάδα του χιλιοκοιταγμένου και το ανάλαφρο των εποχών εκείνων που δεν γυρεύανε το φως απεγνωσμένα.

Η Χαρά Καλαϊτζίδου γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε από την αρχή έως το τέλος με υποτροφία στην Σχολή Καλών Τεχνών, στο εργαστήριο του Κωνσταντίνου Γραμματόπουλου.

Βραβευμένη στο πτυχίο της συνέχισε τις σπουδές της με νέα υποτροφία στην Ecole des Beaux Arts στα εργαστήρια του Vincent Guignebert, του Marcel Gili και του Gardot.

Έχει συμμετάσχει σε περισσότερες από 30 ομαδικές εκθέσεις, ενώ η έκθεση στην Πάτρα είναι η ένατη ατομική της παρουσία. Να σημειωθεί ότι δύο έργα της φιλοξενεί και η Δημοτική Πινακοθήκη Πατρών, στην έκθεση που παρουσιάζει αυτές τις μέρες με τον τίτλο «Νέα αποκτήματα - Παραστατική Τέχνη, από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης».

Η έκθεση θα διαρκέσει μέχρι και τις 23 Ιανουαρίου.

Διάφανα έργα

Ανθρώπινες φιγούρες και γυμνά αποτελούν το όχημα για την αναζήτηση της πεμπτουσίας της ζωγραφικής τέχνης από τη Χαρά Καλαϊτζίδου

Της Αν. Μαρτσούκα

Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Ημέρα (Πατρών) στη στήλη Πολιτισμός, στις 9-1-2009, με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνιδος στην αίθουσα Χάνσεν.

Σπουδή πάνω στο ανθρώπινο σώμα αποτελεί η έκθεση ζωγραφικής της Χαράς Καλαϊτζίδου, που εγκαινιάζεται απόψε τις 8, στην αίθουσα Hansen του Παλαιού Δημοτικού Νοσοκομείου.

Με είκοσι επτά συνολικά έργα, η Ελληνίδα εικαστικός παρουσιάζει στο πατρινό κοινό μια σειρά από ανθρωποκεντρικά έργα, καθώς και γυμνά. «Η έκθεση αυτή μας φέρνει πιο κοντά με μια μορφή ζωγραφικής όπως οι υδατογραφίες, με τις οποίες ίσως δεν είμαστε τόσο εξοικειωμένοι», ανέφερε η πρόεδρος της ΔΕΠΑΠ Ελένη Δάσιου, στη διάρκεια συνέντευξης Τύπου για την έκθεση, παρουσία της δημιουργού. Η τελευταία μίλησε διεξοδικά για τα έργα της, τα οποία χωρίζονται σε τέσσερις περιόδους.

Η πρώτη περίοδος χαρακτηρίζεται από χρωματική ελευθερία και η καλλιτέχνιδα παρασυρμένη από την αίσθηση έδωσε στην ακουαρέλα μεγάλη ρευστότητα και παρουσιάστηκε μέσα από πολλές αποχρώσεις. Όλη η γκάμα των χρωμάτων, με έμφαση στο ρόδινο, το πράσινο και το μπλε, υπήρχε και στα έργα της επόμενης περιόδου. Στην τρίτη περίοδο έγιναν έργα μεγάλων διαστάσεων. Τα χρώματα περιορίστηκαν στο μπλε, το μωβ, καθώς και στο κόκκινο, με όλες τις αποχρώσεις τους, ενώ στην τέταρτη και τελευταία τα έργα είναι σκόπιμα πολύ σχεδιασμένα. «Μ' ενδιαφέρει να εξιχνιάσω το σχέδιο. Να δω κι αυτό που δεν φαίνεται».

Η αλήθεια είναι ότι τα πρώτα έργα έβγαιναν πιο αβίαστα, ενώ την πορεία χρειάστηκε να δουλέψω πολλούς μήνες πάνω στο ίδιο έργο» μας είπε χαρακτηριστικά. «Νομίζω ότι ορίζοντας συνολικά τις τέσσερις περιόδους που εκπροσωπούνται στην έκθεση αυτή θα έλεγα ότι με έλκουν αντιθετικά στοιχεία. Έχω την τάση να εξαφανίσω τη φιγούρα κι άλλοτε θέλω να διαγράφεται δραματικά μέσα στον περιβάλλοντα χώρο. Το ίδιο συμβαίνει και με τη χρήση του χρώματος».

Μια άλλη εμμονή της Χαράς Καλαϊτζίδου που αναπτύσσεται στην έκθεση αυτή έχει να κάνει με τη χρήση της ακουαρέλας, γεγονός που η ίδια εξηγεί ως εξής: «Επέλεξα την ακουαρέλα γιατί το λάδι είχε ένα βάρος, έβγαζε μια υλικότητα. Ήθελα στα έργα μου να δείξω την εξαϋλωση της πραγματικότητας».

Η διαφάνεια της ακουαρέλας με τράβηξε από την αρχή, καθώς επίσης και το γεγονός ότι στην ακουαρέλα χρησιμοποιείς το χρώμα μ' έναν τρόπο πιο καθαρό».

Χρόνια τώρα η Χαρά Καλαϊτζίδου ασχολείται στο έργο της με την ανθρώπινη μορφή και το γυμνό -θέματα που γοητεύουν όλους τους ζωγράφους- ενώ χρησιμοποιεί με την ίδια εμμονή και το μέσο της ακουαρέλας, με έναν τελείως προσωπικό τρόπο όμως, που θυμίζει λάδι και ορισμένες φορές παστέλ.

Η καθαρότητα και η διαφάνεια, αλλά και τα "περάσματα" πιστοποιούν τη σχεδόν βασανιστική χρήση αυτού του μέσου».

Το γυναικείο σώμα -στα πρώτα της έργα μοντέλο και αργότερα η ίδια που ποζάρει και ζωγραφίζει μπροστά σε τρεις καθρέφτες- μεταφέρεται ως καθαρή αίσθηση του χρώματος.

Η έκθεση οργανώνεται από την Αντιδημαρχία Πολιτισμού και τη ΔΕΠΑΠ και θα διαρκέσει μέχρι τις 23 Ιανουαρίου.

Μια... ζαριά με χρώματα Της Ελευθερίας Μακρυγένη

Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Σημερινή (Πατρών), στη στήλη Τέχνες και Ζωή, στις 9-1-2009, με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνιδος στην αίθουσα Χάνσεν.

Η επιλογή της κυρίας Καλαϊτζίδου, να δημιουργήσει σε ακουαρέλες, δεν ήταν τυχαία, μιας και, όπως επεσήμανε, στη διάρκεια συνέντευξης Τύπου, . «πρόκειται για ένα υλικό που δίνει την αίσθηση της εξαϋλωσης της πραγματικότητας και η διαφάνειά της σε οδηγεί σε ένα πνευματικό αποτέλεσμα». Με δεδομένη την παραπάνω επιλογή, η Χαρά Καλαϊτζίδου προτιμά να χρησιμοποιεί το χρώμα «με έναν καθαρό τρόπο και αυτή είναι μια δυσκολία, αλλά αυτή η δυσκολία δημιουργεί και το ενδιαφέρον». Εξάλλου, ο Francois Chategny, με αφορμή μια παλαιότερη έκθεση της Χαράς Καλαϊτζίδου, στην Αθήνα, έχει πει: «Η ακουαρέλα είναι στη ζωγραφική ό,τι και μια ζαριά στο παιχνίδι. Κάτι που κόβεται αδευτέρωτα στο χρόνο, μια ορισμένη χρωματική στιγμή, όχι όμως η πολλή φιλολογία περί σύγχρονου φωτός και χώρου. Δεν ενδιαφέρει η αποκατάσταση του αντικειμένου, αλλά ο υπαινιγμός του αντικειμένου. Δεν πρόκειται για μια αφήγηση, αλλά για μοναδική, όσο και να είναι περιορισμένη, παράταξη ακαριαίων βλεμμάτων. Το ζωγραφικό παιχνίδι μονά-ζυγά».

Στην έκθεση παρουσιάζονται 27 έργα. Πρόκειται για υδατογραφίες, κυρίως, και για κάποια ακρυλικά, στα οποία κυριαρχεί το ανθρώπινο σώμα. «Ο άνθρωπος είναι το πιο ενδιαφέρον δημιούργημα και νομίζω ότι ποτέ δεν θα

σταματήσω να ασχολούμαι με την ανθρώπινη φιγούρα», σχολίασε η κυρία Καλαϊτζίδου.

«Η γραμμή σε ορισμένα σημεία γίνεται εξπρεσιονιστική και ειδικότερα στα άκρα, τα χέρια και τα πόδια, τα οποία γιγαντώνονται, ζωντανεύουν πονεμένα και αποκτούν ταυτόχρονα μία "γλυπτική", μιχαηλεγγαλική σχεδόν ποιότητα. Αντίθετα, το πρόσωπο πάει πίσω, μένει αμέτοχο, μακρινό και αποστασιοποιημένο τείνει να χαθεί», σημειώνει για τα τελευταία έργα της ζωγράφου η καθηγήτρια Ιστορίας Τέχνης στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου Μελίτα Εμμανουήλ, που επιμελείται την έκθεση.

Η έκθεση τελεί υπό την αιγίδα της Αντιδημαρχίας Πολιτισμού του Δήμου Πατρέων και της ΔΕΠΑΠ. Η πρόεδρος της ΔΕΠΑΠ, Ελένη Δάσιου, υπογράμμισε τη σημασία της έκθεσης και χαρακτήρισε τιμή για το Δήμο Πατρέων να οργανώνει εκθέσεις τέτοιου επιπέδου και δη σ' ένα χώρο όπως το Παλαιό Δημοτικό Νοσοκομείο, ο οποίος είναι χώρος μύησης στην εικαστική τέχνη, αφού εκεί λειτουργεί το Εικαστικό Εργαστήριο του Δήμου Πατρέων.

Να σημειωθεί ότι η Χαρά Καλαϊτζίδου συμμετέχει και στην έκθεση «Νέα αποκτήματα - Παραστατική Τέχνη, από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης», που φιλοξενείται στη Δημοτική Πινακοθήκη.

Η Χαρά Καλαϊτζίδου είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε από την αρχή έως το τέλος με υποτροφία στην Σχολή Καλών Τεχνών, στο εργαστήριο του Κωνσταντίνου Γραμματόπουλου.

Βραβευμένη στο πτυχίο της συνέχισε τις σπουδές της με νέα υποτροφία στην Ecole des Beaux Arts στα εργαστήρια του Vincent Guignebert, του Marcel Gili και του Gardot.

Έχει συμμετάσχει σε περισσότερες από 30 ομαδικές εκθέσεις, ενώ η έκθεση στην Πάτρα είναι η ένατη ατομική της παρουσία.

INFO

Η έκθεση θα διαρκέσει μέχρι τις 23 Ιανουαρίου. ώρες λειτουργίας: 10 π.μ. - 2 μ.μ. και 6-9 μ.μ. Κλειστά Σάββατο απόγευμα, Κυριακή και Δευτέρα.

Χρωματίζοντας τους υπαινιγμούς...

Της Ελένης Γεωργοπούλου

Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Γνώμη (Πατρών) στη στήλη Πολιτισμός, στις 9-1-2009 με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνης στην αίθουσα Χάνσεν

Η ιδιοσυγκρασία της την οδήγησε στην ακουαρέλα και στις υδατογραφίες, οι οποίες ασκούν... αιθέρια γοητεία. Σε μια εποχή «φανταχτερού εντυπωσιασμού», μέσα από τα 27 έργα, οι υδατογραφίες της, παρά τους περιορισμούς που επιβάλλουν και στους οποίους υποβάλλονται, αποτελούν μία κατάθεση ψυχής της δημιουργού και ένα πεδίο προβληματισμού και αναζητήσεων, ενώ οι καθαροί χρωματικοί υπαινιγμοί της τέρπουν και παιδαγωγούν.

Υδατογραφίες, αιθέρια γοητεία...

«Η ακουαρέλα έχει αυτή τη διαφάνεια που οδηγεί σε ένα πιο πνευματικό αποτέλεσμα και σε καλεί να χρησιμοποιήσεις το χρώμα με έναν καθαρό τρόπο. Αυτό άλλωστε αποτελεί και τη δυσκολία της. Το λάδι δίνει την αίσθηση ενός υλικού που έχει βάρος και "βγάζει" μεγάλη υλικότητα. Ήθελα να υπάρχει η αίσθηση της εξαύλωσης από την πραγματικότητα», ανέφερε μιλώντας χθες στους δημοσιογράφους η Χαρά Καλαϊτζίδου, με αφορμή την έκθεσή της, που φιλοξενείται στην αίθουσα «Hansen» του Παλαιού Δημοτικού Νοσοκομείου Πατρών.

Τα εγκαίνια έχουν προγραμματιστεί για σήμερα στις 8 το βράδυ και καλούνται όλοι οι Πατρινοί να ξεναγηθούν στο έργο της. Η έκθεση τελεί υπό την αιγίδα της Αντιδημαρχίας Πολιτισμού του Δήμου Πατρέων και της ΔΕΠΑΠ και θα διαρκέσει μέχρι και τις 23 Ιανουαρίου.

«Η Πάτρα "διψά" για τέτοιες εκδηλώσεις υψηλού επιπέδου», ανέφερε η πρόεδρος της ΔΕΠΑΠ, Ελένη Δάσιου, κατά τη διάρκεια της χθεσινής συνέντευξης Τύπου. Υπογράμμισε δε πως η Χαρά Καλαϊτζίδου μέσα από τα έργα της προσπαθεί να εξοικειώσει το φιλότεχνο κοινό με την υδατογραφία, η οποία αποπνέει μία ευαίσθητη αίσθηση, μέσα από τα χρώματα αλλά και τη θεματογραφία της.

"Γλυπτική" της ανθρώπινης μορφής...

Η ανθρώπινη μορφή κυριαρχεί ως θεματική στο έργο της, το οποίο θα παρουσιάσει η καθηγήτρια Ιστορίας Τέχνης στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, Μελίτα Εμμανουήλ.

Όπως αναφέρει η ίδια, ««Η Χαρά Καλαϊτζίδου, χρόνια τώρα, ασχολείται στο έργο της με την ανθρώπινη μορφή και το γυμνό -θέματα που γοητεύουν όλους τους ζωγράφους- ενώ χρησιμοποιεί με την ίδια εμμονή και το μέσο της

ακουαρέλας, με έναν τελείως προσωπικό τρόπο όμως, που θυμίζει λάδι και ορισμένες φορές παστέλ. Η καθαρότητα και η διαφάνεια, αλλά και τα "περάσματα" πιστοποιούν τη σχεδόν βασανιστική χρήση αυτού του μέσου». Τα τελευταία έργα της Χαράς Καλαϊτζίδου είναι σκόπιμα πολύ σχεδιασμένα. «Η γραμμή σε ορισμένα σημεία, σημειώνει η Μελίτα Εμμανουήλ, γίνεται εξπρεσιονιστική και ειδικότερα στα άκρα, τα χέρια και τα πόδια, τα οποία γιγαντώνονται, ζωντανεύουν πονεμένα και αποκτούν ταυτόχρονα μία "γλυπτική", μιχαηλεγγαλική σχεδόν ποιότητα. Αντίθετα, το πρόσωπο πάει πίσω, μένει αμέτοχο, μακρινό και αποστασιοποιημένο τείνει να χαθεί».

"Αναζητώντας το φως..."

Η ίδια η δημιουργός αναφέρει πως μέσα από τα έργα της τονίζει τις αντιθέσεις, ενώ οι ανθρώπινες μορφές που παρουσιάζει, αποτελούν για την ίδια το πιο ενδιαφέρον δημιούργημα. «Μ' ενδιαφέρει να εξιχνιάζω το σχέδιο, να δω αυτό που δεν φαίνεται. Να σχεδιάζω και να χρωματίζω το φως. Με έλκουν τα αντίθετα πράγματα. Έχω μία τάση να εξαφανίζω τη φιγούρα στο χώρο. Όταν ζωγραφίζω, θέτω στον εαυτό μου αυτά καθ' αυτά τα προβλήματα που αφορούν τη ζωγραφική».

Όπως σημειώνει ο Francois Chategny με αφορμή μία παλαιότερη έκθεση της Χαράς Καλαϊτζίδου στο «Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο ΩΡΑ» στην Αθήνα, η ακουαρέλα είναι στη ζωγραφική ό,τι και μια ζαριά στο παιχνίδι. Κάτι που κόβεται αδευτέρωτα στο χρόνο, μια ορισμένη χρωματική στιγμή, όχι όμως η πολλή φιλολογία περί σύγχρονου φωτός και χώρου. Δεν ενδιαφέρει η αποκατάσταση του αντικειμένου, αλλά ο υπαινιγμός του αντικειμένου. Δεν πρόκειται για μια αφήγηση, αλλά για μοναδική, όσο και να είναι περιορισμένη, παράταξη ακαριαίων βλεμμάτων. Το ζωγραφικό παιχνίδι μονά-ζυγά. Το μοντέλο αλλάζει ολοένα στάση, αλλάζοντας τη σχέση του χρόνου προς το χρώμα και ο ζωγράφος πολεμάει να προκάνει.

Τα θέματα της Χαράς Καλαϊτζίδου μπορεί να είναι πράγματι περιορισμένα, όπως περιορισμένη από τη φύση της είναι η ακουαρέλα. Αυτή όμως η περιορισμένη κλίμακα χρωμάτων είναι που δημιουργεί μια συνεχή ανανέωση του ίδιου, μια ακατάπαυστη φρεσκάδα του χιλιοκοιταγμένου και το ανάλαφρο των εποχών εκείνων που δεν γυρεύανε το φως απεγνωσμένα.

Αξίζει να σημειωθεί ότι τα έργα της Χαράς Καλαϊτζίδου δεν μπορούν να ενταχθούν σε κάποια τάση γιατί είναι αποτέλεσμα προσωπικής άσκησης, μοναχικής και επίπονης προσπάθειας. Έτσι διακρίνονται από ένα χαρακτήρα τελετουργίας, θυσίας, αλλά και ευγένειας, σιωπής, προσευχής.

Η δημιουργός...

Η Χαρά Καλαϊτζίδου είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε από την αρχή έως το τέλος με υποτροφία στην Σχολή Καλών Τεχνών, στο εργαστήριο του Κωνσταντίνου Γραμματόπουλου. Βραβευμένη στο πτυχίο της συνέχισε τις σπουδές της με νέα υποτροφία στην Ecole des Beaux Arts στα εργαστήρια του Vincent Guignebert, του Marcel Gili και του Gardot.

Έχει συμμετάσχει σε περισσότερες από 30 ομαδικές εκθέσεις, ενώ η έκθεση στην Πάτρα είναι η ένατη ατομική της παρουσία. Να σημειωθεί ότι δύο έργα της φιλοξενεί και η Δημοτική Πινακοθήκη Πατρών, στην έκθεση που παρουσιάζει αυτές τις μέρες με τον τίτλο «Νέα αποκτήματα - Παραστατική Τέχνη, από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης».

**Κυρίαρχη η ανθρώπινη μορφή
Ακουαρέλες και ακρυλικά, με θέμα το γυμνό και δια χειρός Χαράς
Καλαϊτζίδου, φιλοξενούνται από αύριο στην αίθουσα Χάνσεν
Του Τάκη Μορτάτου**

*Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα "Η Ημέρα" (Πατρών), στη στήλη Πολιτισμός,
στις 8-1-2009, με αφορμή την έκθεση της καλλιτέχνιδος στην αίθουσα
Χάνσεν.*

Εγκαινιάζεται αύριο στις 20.00 στην αίθουσα Χάνσεν του Παλαιού Δημοτικού Νοσοκομείου Πατρών, η έκθεση έργων της Χαράς Καλαϊτζίδου. Η έκθεση θα διαρκέσει μέχρι και τις 23 Ιανουαρίου και θα αποτελείται από 27 έργα, ακουαρέλες και ακρυλικά, ενώ θα τελεί υπό την αιγίδα της Αντιδημαρχίας Πολιτισμού του Δήμου Πατρέων και της ΔΕΠΑΠ.

Το έργο της ζωγράφου θα παρουσιάσει η καθηγήτρια Ιστορίας Τέχνης στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, Μελίτα Εμμανουήλ. Όπως αναφέρει η ίδια «Η Χαρά Καλαϊτζίδου, χρόνια τώρα, ασχολείται στο έργο της με την ανθρώπινη μορφή και το γυμνό -θέματα που γοητεύουν όλους τους ζωγράφους- ενώ χρησιμοποιεί με την ίδια εμμονή και το μέσο της ακουαρέλας, με έναν τελειώς προσωπικό τρόπο όμως, που θυμίζει λάδι και ορισμένες φορές παστέλ. Η καθαρότητα και η διαφάνεια, αλλά και τα "περάσματα" πιστοποιούν τη σχεδόν βασανιστική χρήση αυτού του μέσου».

Τα τελευταία έργα της Χαράς Καλαϊτζίδου είναι σκόπιμα πολύ σχεδιασμένα. «Η γραμμή σε ορισμένα σημεία, σημειώνει η Μελίτα Εμμανουήλ, γίνεται εξπρεσιονιστική και ειδικότερα στα άκρα, τα χέρια και τα πόδια, τα οποία γιγαντώνονται, ζωντανεύουν πονεμένα και αποκτούν ταυτόχρονα μία "γλυπτική", μιχαηλαγγελική σχεδόν ποιότητα. Αντίθετα, το πρόσωπο πάει πίσω, μένει αμέτοχο, μακρινό και αποστασιοποιημένο τείνει να χαθεί».

Αξίζει να σημειωθεί ότι τα έργα της Χαράς Καλαϊτζίδου δεν μπορούν να ενταχθούν σε κάποια τάση, γιατί είναι αποτέλεσμα προσωπικής άσκησης, μοναχικής και επίπονης προσπάθειας. Έτσι διακρίνονται από ένα χαρακτήρα τελετουργίας, θυσίας, αλλά και ευγένειας, σιωπής, προσευχής.

Η Χαρά Καλαϊτζίδου είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Γεννήθηκε στην: Αθήνα και σπούδασε από την αρχή έως το τέλος με υποτροφία στην Σχολή Καλών Τεχνών, στο εργαστήριο του Κωνσταντίνου Γραμματόπουλου. Βραβευμένη στο πτυχίο της συνέχισε τις σπουδές της με νέα υποτροφία στην Ecole des Beaux Arts στα

εργαστήρια του Vincent Guignebert, του Marcel Gili και του Gardot. Έχει συμμετάσχει σε περισσότερες από 30 ομαδικές εκθέσεις, ενώ η έκθεση στην Πάτρα είναι η ένατη ατομική της παρουσία .Να σημειωθεί ότι δύο έργα της φιλοξενεί και η Δημοτική Πινακοθήκη Πατρών, στην έκθεση που παρουσιάζει αυτές τις μέρες με τον τίτλο «Νέα αποκτήματα Παραστατική Τέχνη, από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης».

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΕΝΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ ΤΗΣ ΧΑΡΑΣ ΚΑΛΑΪΤΖΙΔΟΥ

Για την εικαστική παράσταση (Performance)

(Γράμματα και Τέχνες, Μάιος 1982, αρ. φυλ. 5).

Αρχίζοντας την παρουσία της εικαστικής κίνησης στην Αθήνα θα μιλήσω πρώτα για την εικαστική παράσταση της Λήδας Παπακωνσταντίνου Χιούζ, της οποίας άλλη μια δραστηριότητα είχαμε δει πέρσι, στην "Γκαλερί 3" και στο Ζάππειο και μια τρίτη στο φεστιβάλ της "Αυγής" το Σεπτέμβριο του 1981. Με οργάνωση της "Γκαλερί 3" και με τη στενή συνεργασία της Γιάννας Τσιώμη, η Λήδα Παπακωνσταντίνου-Χιούζ παρουσίασε στις 6-7-8-9 Απριλίου ενότητες από τις οποίες αποτελείτο η εικαστική παράσταση με τίτλο "τοπίο".

Η πρώτη ενότητα ("περιορισμένο τοπίο") είναι της Γιάννας Τσιώμη. Η δεύτερη ("θολό τοπίο"), που είναι και το επίκεντρο της δράσης, και η τρίτη, τα δρώμενα, είναι της Λήδας Παπακωνσταντίνου-Χιούζ. Πριν να αναφερθώ στην εργασία των δύο καλλιτέχνιδων θεωρώ πώς είναι αναγκαίο να γίνει μια ιστορική αναδρομή της εικαστικής παράστασης, της οποίας και οι ρίζες και η σύγχρονη εξέλιξη αναπτύσσονται μέσα στην ιστορία της τέχνης τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική.

Η εικαστική παράσταση, σαν μέσο αυτόνομης καλλιτεχνικής έκφρασης, έχει μόλις πρόσφατα γίνει αποδεκτή.

Αν και πολλοί από τους προγενέστερους καλλιτέχνες την αντιμετώπισαν σαν έναν από τους τρόπους έκφρασης των ιδεών τους, εντούτοις η αξιολόγηση του στοιχείου αυτού έχει κατά τρόπο συστηματικό παραμεληθεί μέσα στη διαδικασία ανάπτυξης της ιστορίας της τέχνης, περισσότερο λόγω της δυσκολίας ένταξης του σ' αυτήν τη διαδικασία παρά λόγω μιας σκόπιμης παράλειψης.

Ας προσπαθήσουμε λοιπόν να ανακαλύψουμε αυτήν την κρυμμένη ιστορία της εικαστικής παράστασης, που όπως και στην ιστορία του θεάτρου έχουμε ως μόνα αποδεικτικά στοιχεία, χειρόγραφα κείμενα, φωτογραφίες και περιγραφές των ίδιων των θεατών. Ευτυχώς οι Ρώσοι και Ιταλοί φουτουριστές μας έχουν αφήσει άφθονο υλικό σε διάφορες μορφές, το οποίο κάνει δυνατή μια αρκετά ικανοποιητική ανασκόπηση της ιστορίας αυτής. Αλλά αν ερευνήσουμε και προηγούμενες ιστορικές περιόδους της τέχνης, θα δούμε ότι χρησιμοποιείται το μέσο της εικαστικής παράστασης στις μεσαιωνικές δραματικές αναπαραστάσεις των παθών η σε τελετουργικά έργα που αναφέρονται στην ιστορία της φυλής. Επίσης και από τον Λεονάρντο ντα Βίντσι, όταν εκτελεί τα πειράματα του μπροστά σε προσκεκλημένους θεατές, ή στις θεατρικές αναπαραστάσεις

θεατρικών επεισοδίων δίπλα στα ποτάμια και ακόμα στα θεάματα πάνω στη σκηνή του Bernini, όπως "Στην πλημμύρα του Τίβερη", η από τον "naïf" ζωγράφο Henri Rousseau στο στούντιο του ή στην Μονμάρτη. Τέτοια γεγονότα έχουν διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ιστορίας της τέχνης, το εύρος και ο πλούτος των οποίων καθιστούν ακόμα πιο επιτακτικά τα ερωτήματα γύρω από το γεγονός της παράληψής τους. Διότι οι καλλιτέχνες θεώρησαν πάντα την εικαστική παράσταση σαν ένα τρόπο να μεταφέρουν στη ζωή τις πολλαπλές ουσιώδεις συλλήψεις πάνω στις όποιες βασίζεται η δημιουργία της τέχνης. Οι ζωντανές χειρονομίες έχουν πάντα χρησιμοποιηθεί σαν ένα όπλο ενάντια στην καταξιωμένη τέχνη. Επιπλέον, στο χώρο της ιστορίας της *avant garde* -κι εννοούμε αυτούς τους πρωτοπόρους καλλιτέχνες οι οποίοι έφεραν τη ρήξη με την υπάρχουσα παράδοση- η εικαστική παράσταση, έχει πρωτοστατήσει σε κάθε δραστηριότητα μέσα στα κινήματα του 20ού αιώνα. Παρ' όλα αυτά τα περισσότερα κείμενα που έχουν γραφεί για τη δουλειά των κονστρουκτιβιστών, ντανταϊστών η σουρεαλιστών, συνεχίζουν να συγκεντρώνουν την προσοχή τους μόνο πάνω στα έργα και αντικείμενα τέχνης που παράγονται τις αντίστοιχες περιόδους. Όλα τα κινήματα που αναφέραμε, συχνά, βρήκαν τις ρίζες τους και προσπάθησαν να επιλύσουν τα προβλήματα και αδιέξοδα μέσω της εικαστικής παράστασης. Χρησιμοποιώντας αυτό το μέσον μπορούσαν να ελέγχουν τις ιδέες τους και μονάχα αργότερα να τις εκφράζουν με έργα. Οι περισσότεροι από τους αυθεντικούς ντανταϊστές, της Ζυρίχης για παράδειγμα, ήσαν ποιητές, καλλιτέχνες καμπαρέ και performers (εκτελεστές έργων, ηθοποιοί δηλαδή η μουσικοί) και οι περισσότεροι από τους παρισινούς σουρεαλιστές και ντανταϊστές ήσαν πριν ποιητές, συγγραφείς και ταραχοποιά στοιχεία. Ο Μπρετόν επιχειρεί, αργοπορημένα, το 1928, να βρει λύση για τη ζωγραφική έκφραση της σουρεαλιστικής ιδέας, με το κείμενο του "Σουρεαλισμός και ζωγραφική", το οποίο συνέχισε να θέτει το ερώτημα του τι είναι η σουρεαλιστική ζωγραφική, κάμποσα χρόνια μετά την έκδοσή του. Ενώ τα μανιφέστα της εικαστικής παράστασης από τους φουτουριστές, μέχρι σήμερα υπήρξαν οι εκφράσεις των διαφωνούντων, οι οποίοι προσπάθησαν να βρουν άλλους τρόπους να αξιολογήσουν την εμπειρία της τέχνης στην καθημερινή ζωή. Προσπάθησαν να βρουν ένα δρόμο άμεσης επαφής μ' ένα πλατύ κοινό κι ακόμα ένα μέσον που να κλονίζει τις αντιλήψεις του κοινού πάνω στην τέχνη και την κουλτούρα.

Γι' αυτόν τον λόγο η βάση της εικαστικής παράστασης ήταν πάντα αναρχική. Επιπλέον, από την ίδια της την φύση η εικαστική παράσταση δεν επιδέχεται ακριβή η εύκολο ορισμό πέρα από την απλή διακήρυξη ότι είναι ζωντανή τέχνη που βιώνεται άμεσα και ζωντανά από τους καλλιτέχνες. Οποιοσδήποτε πιο συγκεκριμένος ορισμός θα ήταν σαν να αρνείται τη

δυνατότητα της ίδιας της εικαστικής παράστασης, η οποία προσεγγίζει ελεύθερα όλες της αναφορές τέχνης -λογοτεχνία, θέατρο, δράμα, μουσική, αρχιτεκτονική, ποίηση, κινηματογράφο- αναπτύσσοντάς τες σε κάθε δυνατό συνδυασμό. Καμιά άλλη καλλιτεχνική μορφή έκφρασης δεν μπορεί να λεχθεί ότι έχει ένα τέτοιο απεριόριστο μανιφέστο.

Ο κάθε performer φτιάχνει το δικό του ορισμό και τον γράφει πάνω στην ίδια τη διαδικασία και τον τρόπο εκτέλεσης. Τα μανιφέστα που συνοδεύουν ένα μεγάλο μέρος αυτής της εργασίας δημιουργούν ένα πλαίσιο αναφοράς και μια ουτοπική θεώρηση για μια τέχνη που περιέχει όλες τις άλλες και που καμιά ζωγραφική, γλυπτική ή αρχιτεκτονικό μνημείο δεν μπορεί να ελπίζει ότι θα επιτελέσει από μόνη της.

Οι καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν την εικαστική παράσταση προσπαθούν να βιώσουν και οι ίδιοι τις στιγμές κατά τις οποίες δημιουργούν ένα καλλιτεχνικό έργο, που θεωρεί τη ζωή σα θέμα του, προσπαθούν επίσης ν' αφομοιώσουν ολοένα και περισσότερο τον κόσμο του θεατρικού έργου τη στιγμή που παίζεται και ταυτόχρονα την ευχαρίστηση αυτής της στιγμής του παιχνιδιού. Δημιουργούν έτσι μια τέχνη που τηρεί ολοένα και λιγότερο τα παραδοσιακά όρια κατασκευής καλλιτεχνικού έργου με τρόπο που στο τέλος ο καλλιτέχνης να νιώθει ευχαρίστηση σχεδόν σε κάθε δραστηριότητα. Επίσης αυτοί οι καλλιτέχνες επιθυμούν να αποσπάσουν το έργο της τέχνης από το στενό και περιορισμένο πλαίσιο των μουσείων και των γκαλερί και να το εγκαταστήσουν αλλού, όπως στο θέατρο βαριετέ, στο καμπαρέ, στο καφέ. Προείπαν ότι η δράση τους θ' αντιμετωπιζόταν με τη "συνηθισμένη περιφρόνηση" κι έτσι στο μανιφέστο φουτουριστών ζωγράφων, το 1910, διακηρύσσουν ότι ο χαρακτήρας του "παράφρονα", με τον οποίο προσπάθησαν να φιμώσουν όλους τους καινοτόμους, θα έπρεπε να θεωρείται σαν ένας τίτλος τιμής. Προσανατολίζονται λοιπόν προς το θέατρο βαριετέ, το οποίο έγινε ένα μοντέλο χώρου για την εικαστική παράσταση, γιατί κατέστρεφε το Επιβλητικό, το Σοβαρό, το Ιερό, το Υψηλό, την Τέχνη.

Στην Γερμανία, όπου το καμπαρέ χρησιμοποιείται σαν ένα πολιτικό και σατιρικό όπλο, η εικαστική παράσταση παίρνει άλλες, διάφορες μορφές, όπως πολιτική και ψυχαγωγική. Στο Παρίσι τα καφέ αντικαθιστούν το καμπαρέ σαν τόπο συνάντησης και γίνονται ο χώρος απ' όπου οι σουρεαλιστές επιτίθενται στη διανόηση για την υπερβολική της προσήλωση στον ορθολογισμό. Ενώ στη Βαυμάρη, στο Μπαουχάους, η εικαστική παράσταση λειτουργεί μέσα σε θεατρικά εργαστήρια.

Την δεκαετία του '30 η ιστορία της εικαστικής παράστασης καλύπτεται πιο λεπτομερειακά τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη και στο εξής εμφανίζεται ολοένα και σαφεστέρα σαν ένας τρόπος που χρησιμοποιείται

αυτόνομα κάτω από δικούς του νόμους. Συνεπώς οι δραστηριότητες της και η συλλογή στοιχείων γι' αυτές, πολλαπλασιάζονται μ' έναν συνεχώς αυξανόμενο ρυθμό. Όσο για την δεκαετία του 70 δύο πόλοι χαρακτηρίζουν την έκφραση της: 'Από τη μια εξπρεσιονιστικές πράξεις, συχνά με αυτοακρωτηριασμούς ως κάθαρση, και από την άλλη η ψυχαγωγική εργασία των νεώτερων performers, που ήταν αποφασισμένοι να συνδυάσουν τα ποπ και ροκ ιδιώματα με μια κριτική του καλλιτεχνικού κατεστημένου, του οποίου αποτελούσαν κομμάτι.

Και φθάνουμε στην εποχή μας, όπου οι εικαστικές παραστάσεις που λαμβάνουν χώρα στην Ευρώπη και στις Ηνωμένες Πολιτείες έχουν μεγάλη πολλαπλότητα και γενικές κατευθύνσεις.

Γίνεται μια προσπάθεια από διάφορα άτομα μεταξύ των οποίων και η Rosalee Goldberg -από το σχετικό βιβλίο της οποίας πληροφορηθήκαμε τα τεκμηριωμένα στοιχεία που παραθέσαμε- να σκιαγραφήσουν την ιστορία αυτής της σύγχρονης εικαστικής παράστασης, που δεν έχει ξαναειπωθεί. Και τούτο διότι αυτή η προσπάθεια αναπόφευκτα λειτουργεί ελεύθερη από το υλικό της, το όποιο συνεχίζει να θέτει ερωτήματα γι' αυτή καθαυτή τη φύση της τέχνης και να κάνει υπαινιγμούς για τη ζωή.

Στην Ελλάδα δεν έχουμε παρά ελάχιστες προσπάθειες εικαστικής παράστασης η happenings και δεν είναι του παρόντος να το αναπτύξουμε.

Η Παπακωνσταντίνου-Χιούζ και η Τσιώμη, με την προσπάθεια τους αυτή, ανοίγουν κι εδώ ένα δρόμο. Την πρώτη έχουμε ξαναδεί να συμμετέχει μαζί με τον Δημήτρη Αληθινό σ' ένα happening στο δρόμο, το όποιο ανέσυρε ένα θέμα επικοινωνίας κι ακολουθούν οι τρεις εικαστικές παραστάσεις που αναφέραμε αριθμητικά στην αρχή.

Στην συγκεκριμένη περίπτωση η αναπαράσταση ξεκινάει σε κλειστό χώρο μέσα στον όποιο μπαίνει ο θεατής και οπού η είσοδος του από τα χείλη, ακολουθεί μια διαδικασία ανατομικής φυσιολογίας. Στη δεύτερη ενότητα, Βρίσκεσαι μέσα σ' ένα χώρο που αναφέρεται κατ' εξοχήν στη μήτρα της αναπαραγωγής και οπού συμβαίνει η δράση. Το (μουσικό) όργανο που μας εισάγει στην τρίτη ενότητα είναι μια Βιόλα και μια πλεκτομηχανή, μέσω της οποίας δημιουργείται επιθετικός ήχος. Αυτά τα δύο όργανα δημιουργούν ένα Βασικό ρυθμό επαναλαμβανόμενο, που κινεί τη δράση η οποία περιστρέφεται γύρω από τη γυναικεία έκφραση, κίνηση και απασχόληση.

Βεβαίως δεν είναι τυχαίο πώς τόσο η Βιόλα όσο και η πλεκτομηχανή είναι θηλυκού γένους. Άλλωστε οι εργασίες της Παπακωνσταντίνου-Χιούζ έχουν όλες σαν άξονα δράσης στοιχεία γυναικείας δραστηριότητας και γυναικείας προβολής, όπως πλέξιμο, σκούπισμα, μουσική χορό, ανάγνωση, γοητεία, πλάνη κλπ.

Στο δρώμενο που αποτελείται από εικόνα, λόγο, ήχο και διαρκεί 30 λεπτά

περίπου, λαβαίνουν μέρος 13 πρόσωπα. Τα χρώματα και ο φωτισμός είναι κόκκινα, ο λόγος είναι ερωτικό μυθιστόρημα, διηγήσεις από την "Γένεση" και σιωπές. Ο θεατής αν και εισέρχεται αυτή τη φορά στο χώρο της δράσης, παραμένει παρατηρητής δε συμμετέχει σ' αυτήν. Στην προηγούμενη εικαστική παράσταση ο θεατής έμενε έξω από το χώρο και βρισκόταν μπροστά σε μια διπλή διάσταση, μυθοποίησης και αναίρεσης του ίδιου χώρου και του ίδιου δρώμενου, κοιτάζοντας το από μέσα με παραμορφωτικό φακό, που δημιουργούσε κόσμο ωραιότερο από την πραγματικότητα, η κοιτάζοντας το από πάνω, όπου και ξανάβρισκε την πραγματική του διάσταση.

Ο κυβισμός του Μπρακ

(Γράμματα και Τέχνες, Ιούνιος 1982, αρ. τεύχους 6)

Στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών εκτίθενται τα χαρακτηριστικά έργα του Georges Braque από την συλλογή του ιδρύματος Maeght. Με την ευκαιρία της έκθεσης, κι επειδή το όνομα του Μπρακ είναι συνυφασμένο με εκείνο του κυβισμού, θα ανατρέξουμε στις αρχές του αιώνα μας.

Οι αίτιες που συνέβαλαν στη δημιουργία του κυβισμού σχετίζονται με τα ρεύματα της σκέψης που επικρατούσαν αυτή την περίοδο, όπου σχηματιζόταν μια γενική αντίθεση προς όλες τις τάσεις του ρεαλισμού, από τον οποίο δεν περίμενε κανείς πλέον τίποτε, αφού όλες οι μορφές της φαντασίας συνωμοτούσαν εναντίον του.

Οι πραγματικές πηγές ωστόσο της έμπνευσης του κυβισμού και των παραγώγων του βρίσκονται κυρίως μέσα στο χώρο της ποιητικής φαντασίας, της οποίας η διάθεση αντιτίθεται στην ρεαλιστική πρόζα. Εξ αλλού υποκινείται μία ανάγκη τάξης των πραγμάτων που εναντιώνεται σε μερικές ανεπάρκειες του ιμπρεσιονισμού. Ο κλασικός νόμος που συνηγορεί στις υπαγορεύσεις της φαντασίας, θα αμφισβητήσει την εγκυρότητα της γνώσης που βασίζεται στην απλή αίσθηση, πείθοντας το -νεαρό κυβισμό ότι η άμεση δράση των αντικειμένων δεν αρκεί για να αναδείξει τα πλαστικά μυστικά της μορφής τους. Και θα αρχίσει να σχηματίζει τις παραστάσεις ακολουθώντας μια ταυτόχρονα νοητική και οπτική ανάλυση. Μετά τον προσδιορισμό των προθέσεων του ο κυβισμός θα αναζητήσει την πλαστική θεωρία, το στυλ και την γλώσσα που θα τα εκφράσει, οι ζωγράφοι θα οδηγηθούν στην κατασκευή του χώρου τους από τον Cezanne και τον Seurat, που είναι οι πρωταρχικοί εμπνευστές του κυβιστικού ρεύματος. Στα έργα του Μπρακ και του Πικάσο ο κυβισμός θα βρει την επαναστατική εκδήλωση και συνάμα την καταξίωση του· υποκινούνται και οι δύο από ένα βαθύ και κοινό αίσθημα, παρ' όλο που οι ιδιοσυγκρασίες τους είναι εκ διαμέτρου αντίθετες.

Ένας κοινός σκοπός τους ενώνει, που τον παρακολουθούν ο καθένας με τις ιδιαιτερότητες της ιδιοφυΐας τους. Και οι δύο θεωρούν τον πίνακα σαν ένα αρχιτεκτονικό έργο. Στον κυβισμό του Μπράκ αναγνωρίζουμε καθαρά τον ακριβή ορισμό, το κλασικό μέτρο, την μεθόδευση και την οικονομία, ενώ στον Πικάσο ξαναθυμόμαστε την αυστηρή μορφή όλης της ισπανικής τέχνης και τον αγέρωχο και φανατικό χαρακτήρα των Ισπανών καθώς και το πάθος τους.

Πρέπει να δεχθούμε ότι η μοντέρνα ζωγραφική δεν μπορεί να είναι η έκφραση καθαρής χαράς των αισθήσεων. Ψάχνει προς όλες τις κατευθύνσεις τα

μέσα που θα τη βοηθήσουν να αναδείξει μια καινούργια πραγματικότητα. Σ' αυτό το σημείο η κυβιστική ζωγραφική ξανασυναντάει τον κλασικό ιδεαλισμό, αφού αρνείται την επικυριαρχία των αισθήσεων σα μέσο γνώσης -κυρίως την αξία της δράσης, που είναι απατηλή και περιοριστική- και καταφεύγει στο πνεύμα και ιδιαίτερα στη λογική, μια εικαστική λογική, η οποία γίνεται ένα είδος θρησκείας και είναι αυτή ακριβώς που αιτιολογεί τα στοιχεία της τάξης, της αρχιτεκτονικής και των καθαρά κλασικών μέτρων που χρησιμοποιεί. Πρέπει να βλέπουμε το κυβιστικό έργο όχι με τα "μάτια του σώματος" που είναι έτοιμα να δεχθούν παθητικά τις εικόνες των αντικειμένων, αλλά με τα "μάτια της ψυχής", όπως λέει ο Πασκάλ, αν ψάχνουμε να βρούμε μέσα στο καλλιτεχνικό έργο μια πιο αληθινή πραγματικότητα. Η επίφαση αταξίας στα έργα του κυβισμού που παραξενεύει το θεατή, προέρχεται παραδόξως από τη βαθιά τάξη που τα διέπει. Βρισκόμαστε μπροστά σε μια πραγματική εικαστική επανάσταση. Ο κυβισμός φιλοδοξεί να προσδώσει στη ζωγραφική τέχνη μια αυτονομία, σαν αυτή που χαίρεται η μουσική εδώ και αιώνες, δηλαδή καθαρή έκφραση της μορφής και του χρώματος κι όχι αναπαράσταση καθορισμένων αντικειμένων ή γεγονότων, θρησκευτικού, ιστορικού, κοινωνικού ή ψυχολογικού χαρακτήρα.

Ο κυβισμός πραγματοποιεί καινούργια σύνολα από γνωστές φόρμες αντικειμένων τα όποια υπήρχαν μακάρια και μεγαλόπρεπα μέσα στα παραδοσιακά έργα. Τις αποσυνθέτει και με τα συστατικά στοιχεία τους κάνει πίνακες τελείως καινούργιους. Το καλλιτεχνικό έργο άλλωστε μπορεί να εμπνεύσει συναισθήματα που δε χάνουν τίποτα από την ιδιαιτερότητα τους και χωρίς την πιστή αναπαράσταση· μπορεί χωρίς ν' ανακαλεί μνήμες γεγονότων και καταστάσεων, να εξασφαλίζει την ετοιμότητα και τη συμμετοχή του θεατή, να πείθει για την οργανική του αυτονομία και τη δυνατότητα απελευθέρωσης του, μέσω της φαντασίας, από τις συμβάσεις της κοινής εμπειρίας και γλώσσας.

Ας εξετάσουμε τώρα τη φύση των μέσων με τα όποια πραγματοποιείται αυτή η καινούργια αισθητική. Για πρώτη φορά ο δισδιάστατος χαρακτήρας του πίνακα καταξιώνεται ως αφηγηρικό δεδομένο για την κατασκευή του νέου χώρου, που τώρα δε θα 'ναι μίμηση αλλά επινόηση.

Το βάθος υποβάλλεται μέσω της φόρμας οπού κυριαρχούν τα παιχνίδια με τις γραμμές και τις γωνίες. Πρόκειται για ένα είδος γεωμετρικής σύνθεσης πολλών πλάνων που αλληλοτέμνονται και ακινητοποιούνται στις όψεις και τα προφίλ τους, καθώς εντάσσονται δυναμικά σ' ένα σύστημα περιστροφής. Έτσι συνίσταται ένας από τους κύριους τρόπους αυτής της μεθόδου. Εξ αλλού οι καθαρά πλαστικές σχέσεις θυσιάζουν όλες τις δυνατές εξαρτήσεις τους από την όραση, ιδίως όταν αναπαρίσταται ύψος ή ανάγλυφη πάνω σε μια επίπεδη επιφάνεια. Έτσι θεωρείται από τους κυβιστές η καινούργια βαθύτερη

πραγματικότητα, όπου το αντικείμενο εξετάζεται απ' όλες του τις όψεις, εξιστορούμενο μέσα στην ανάπτυξη όλων του των πλάνων, τα οποία αντιδρούν αμοιβαία, με τον ίδιο τρόπο που αντιδρούν τα χρώματα στους ιμπρεσιονιστές.

Το χρώμα στους κυβιστές θα παίξει το ρόλο που του 'χουν αναθέσει οι φοβιστές. Ενσωματώνεται στη γραμμή, δηλαδή στο πιο οικοδομικό στοιχείο, το οποίο επιβάλλει και κινεί τη φόρμα, μόνο που εδώ δεν είναι καθαρό χρώμα, αλλά περιορίζεται σε μία μειωμένη γκάμα όπου μόνο τα μαύρα, το άσπρο, τα καφετιά και τα σταχτοπράσινα παίζουν ρόλο. Επίσης ο φωτισμός δεν είναι συμβατικός διότι δε μιμείται το φως της πραγματικότητας, αλλά είναι καθαρή δημιουργία του καλλιτέχνη, είναι επινόημα της φαντασίας του και τίθεται για να εξισοροπήσει κάποια μαύρη επιφάνεια, όπως διαπιστώνεται συχνά στον κλασικισμό. Βέβαια στον κυβισμό δημιουργείται αυτός ο καινούργιος χώρος όπου επανασυντίθεται η εικόνα του αντικειμένου με τον τρόπο που υπαγορεύει η φαντασία του καλλιτέχνη. Αυτός είναι ο αναλυτικός κυβισμός (1906), στον οποίο υπάρχει όμως ακόμα η εικόνα. Γύρω στα 1911 τίθενται οι αρχές ενός κυβισμού ανεικονικού (ερμητικός κυβισμός) όπου οι ελευθερίες που έχουν ήδη κατακτηθεί, σε σχέση με τα στοιχεία του αντικειμένου, φτάνουν στα άκρα και η πλαστική ανάλυση στην πιο υψηλή διερεύνηση. Η αρχιτεκτονική παύει πια να είναι μηχανιστική, μαλακώνουν οι φόρμες, εκβαθύνεται η οπτική αναζήτηση, δηλαδή το αντικείμενο απαλλάσσεται τελείως από κάθε μιμητική αναφορά, θεωρείται σαν καθαρό σύμβολο και τοποθετείται μέσα στη δική του διάρκεια. Γύρω στα 1914 ο συνθετικός κυβισμός οδηγείται σε μια διεύρυνση της οπτικής του, τα επίπεδα μεγαλώνουν και γίνονται στέρεα, οι βαθείς τόνοι ελευθερώνονται από την αυστηρότητα τους και τείνουν στα χρώματα του φάσματος. Η σύνθεση ελευθερώνεται μπροστά στα μάτια μας. γίνεται παιχνίδι χρωμάτων, μορφών που μόλις υπαινίσσεται την πραγματικότητα.

Τα τυπογραφικά στοιχεία που ο Μπράκ εισάγει και που δεν είναι παρά συστατικά λέξεων που έχουν αποσυντεθεί, επανασυντίθενται αυτή τη φορά σαν συστατικά μιας άλλης αρχιτεκτονικής, που δημιουργείται από την εικαστική λογική του έργου. Τα γράμματα, που τα δανείζεται από τα κοσμήματα χειρογράφων, από επιγραφές και στίχους που βρίσκονται ζωγραφισμένοι στους παλιούς πίνακες, έχουν μια πλαστική αξία ανάλογη με εκείνη που δίνει στα πρότυπα του η γοτθική γραφή. Επίσης ο Μπράκ ενσωματώνει στο έργο του καινούργια υλικά, ανάμεσα τους το ξύλο και το μάρμαρο, στοιχεία δηλαδή της φύσης που βρίσκονται ξαφνικά σε μια παράξενη αντιμετάθεση ρόλων τα υλικά αυτά στον παραδοσιακό πίνακα -απόντα- ανήκουν στο αντικείμενο της αναπαράστασης. Στον κυβισμό αντίθετα αναπαριστούν τον ίδιο τους τον εαυτό, παίζουν αρά ένα διπλό ρόλο· το ίδιο το ξύλο, για παράδειγμα, το

"ασήμαντο" αυτό φυσικό υλικό, γίνεται συγχρόνως καθαρό σύμβολο και υλοποιεί με την παρουσία του την καλλιτεχνική φαντασία. Αλλά, και μ' άλλο τρόπο, θα επιχειρήσει να δώσει λύση ο Μπράκ στα δύο βασικά προβλήματα του: τη δημιουργία δισδιάστατου χώρου και μη συμβατικού φωτός. Αυτή τη φορά χρησιμοποιώντας το χαρτί, με το όποιο δημιουργεί το κολάζ, πραγματοποιεί τις ίδιες αντιπαραθέσεις πλαστικών στοιχείων, κάτι που στη συνέχεια συστηματοποιείται και γίνεται τεχνική μόδα.

Κατόπιν μπαίνουν στο έργο των κυβιστών κι άλλα υλικά όπως άμμος, κερι, τζάμι, πανί, αλλά ο τρόπος που χρησιμοποιούνται προσδιορίζει ήδη τη λυρική διάσταση του ρόλου τους, που είναι να μεταμορφώσει τον προορισμό ενός υλικού έτσι ακριβώς όπως και η ποίηση δουλεύει με τις λέξεις.

Αργότερα, γύρω στα 1930, η τέχνη του Μπράκ αναθεωρεί πολλά από τα στοιχεία της, κλίνει προς ένα σχετικό δυναμισμό της γραμμής και του χρώματος. Ο καλλιτέχνης εμπνέεται από την ελληνική μυθολογία και το διάκοσμο των ελληνικών βάζων και επιστρέφει πάλι στη φιγούρα.

Αλλά η σύνθεση είναι που τον ενδιαφέρει κυρίως και ανακαλύπτει σ' αυτόν τον τομέα απροσδόκητους και τολμηρούς συνδυασμούς, παραμένοντας όμως πιστός στην πρόθεση του να υποβάλει το βάθος μέσω των δύο διαστάσεων. Από το 1940 ξαναγυρίζει στις πιο αυστηρές αρμονίες και στις λιγότερο βασανισμένες συνθέσεις και η τέχνη του ξαναβρίσκει μια σχετική ειρήνη. Το αντικείμενο καταξιώνεται όλο και περισσότερο, τα λουλούδια, τα εσωτερικά, ανακαλούν μια πιο οικεία ατμόσφαιρα ο καλλιτέχνης παθιάζεται με την λιθογραφία.

Η επαναπροσέληση σ' αυτά τα χαρακτηριστικά εναλλάσσεται στον Μπράκ με συνθέσεις πιο αφηρημένες. Αλλά όπως συμβαίνει συχνά στην ιστορία των καλλιτεχνικών σχολών, ο κυβισμός επέζησε έξω από τους δημιουργούς του, που με τη σειρά τους δεν αποκόπηκαν ποτέ από το δημιούργημα τους, διατηρούν ωστόσο μια αμφίθυμη σχέση μαζί του, ως το τέλος της διαδρομής τους. Ο Μπράκ, αν και ανατρέχει μερικές φορές σε μια πραγματοκρατική γλώσσα, μένει αντικυβιστής. Ανάλογη είναι και η στάση του Ντελακρουά : "Ό,τι πιο αληθινό υπάρχει είναι οι πλάνες που δημιουργώ".

Οι παραπάνω γραμμές δεν αποτελούν παρά έναν υπαινιγμό για το έργο του Μπρακ, το οποίο παραμένει, έξω από κάθε λογική, βαθιά συγκινησιακό μέσα στη μεγάλη του λεπτότητα και την ακαταμάχητη δύναμη της γοητείας του.

Το γυμνό σώμα στη ζωγραφική του Χρόνη Μπότσογλου

(Γράμματα και Τέχνες, Μάρτιος 1985, αρ τεύχ. 39)

Μέσα στην πληθώρα των εκθέσεων που κατακλύζουν την Αθήνα τα τελευταία χρόνια, σπάνια βρίσκει κανείς κάτι που να τον ικανοποιεί. Μία από αυτές τις εξαιρέσεις είναι η έκθεση του Χρόνη Μπότσογλου, που παρουσιάζει μια σειρά από έργα με κυρίαρχο θέμα το ανδρικό και το γυναικείο σώμα, σε δύο γκαλερί των Αθηνών: στην Αίθουσα Τέχνης της οδού Γλύκωνος και στην Τρία της οδού Φωκυλίδου. Την έκθεση συνοδεύει ένας κατάλογος με φωτογραφίες των έργων και μία εξαιρετική μελέτη της Μάρθας Χριστοφόγλου, όπου, πράγμα σπάνιο για τα ελληνικά χρονικά, επιχειρείται μία κριτική προσέγγιση του έργου, αντάξια της όλης προσπάθειας του ζωγράφου.

Ο Χρόνης Μπότσογλου γεννήθηκε στην Θεσσαλονίκη το 1941 και σπούδασε στην Αθήνα και το Παρίσι. Εκθέτει τακτικά τόσο στην Ελλάδα όσο και το εξωτερικό και θεωρείται ένας από τους καλύτερους ζωγράφους της γενιάς του - μιας γενιάς που έχει πια μεστώσει. Κάτι που σου επιβάλλεται αμέσως βλέποντας το έργο του Χρόνη Μπότσογλου είναι η αίσθηση ότι ο ζωγράφος μετά από εικοσιπέντε τουλάχιστον χρόνια δημιουργικής εργασίας έχει φθάσει πια στην ωριμότητα. Η ωριμότητα αυτή φαίνεται κυρίως στον τρόπο που ζωγραφίζει το ανθρώπινο σώμα: ενώ στα παλαιότερα έργα του είχαμε στοιχεία εικονογραφικά και νεορεαλιστικά που τους προσέδιδαν έναν έντονο κοινωνικό χαρακτήρα, στα νεώτερα, αυτά τα στοιχεία υποχωρούν για να αφήσουν κυρίαρχο το γυμνό ανθρώπινο σώμα, που γίνεται το κεντρικό στοιχείο του χώρου, εξισορροπώντας τη σύνθεση με τη δύναμη και την ένταση που αποπνέει, επίτευγμα αξιόλογο όταν διαπιστώνει κανείς πόσο περιορισμένη είναι η γκάμα των χρωμάτων που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης και πόσο δύσκολο γενικότερα είναι να στηριχθεί ένα ολόκληρο έργο πάνω σε μία και μόνο φιγούρα.

Στη ζωγραφική του Μπότσογλου (που δεν είναι εξπρεσιονιστική γιατί ο ζωγράφος δεν παραμορφώνει τις φιγούρες) δίνουν μάχη δύο αντίροπες δυνάμεις: από τη μία η ορατή πραγματικότητα, στην οποία παραμένει πιστός ο ζωγράφος σεβόμενος τις αναλογίες του σώματος και σχεδιάζοντας επίμονα την εικόνα, κι από την άλλη η φαντασία, που προσπαθεί να αποδεσμευτεί από την πιστή απεικόνιση της φιγούρας και να προχωρήσει στην καταστροφή της.

Τα στοιχεία αυτά της ζωγραφικής του Μπότσογλου φαίνονται κι απ' τη σχέση του με το γυμνό μοντέλο, το όποιο λειτουργεί κατά ένα διπλό τρόπο: από τη μία σαν παράγοντας πειθαρχίας, καθώς τον επαναφέρει στην τάξη των πραγμάτων και θέτει φραγμό στις υπερβάσεις της φαντασίας του και από την άλλη σαν πρόκληση, που του διεγείρει την επιθυμία να το παραμορφώσει όσο το δυνατόν περισσότερο.

Εκείνο όμως που διαφοροποιεί τα έργα του Μπότσογλου από αλλά έργα με παρόμοιο θέμα, είναι ότι οι φιγούρες του αποπνέουν μια μοναδική δύναμη και ζωντάνια. Αναρωτιέται πράγματι κανείς, πώς το κατορθώνει αυτό ο ζωγράφος. Παρατηρώντας από πιο κοντά το έργο, διαπιστώνεις πώς πίσω από την τελική φιγούρα κρύβονται αναρίθμητες άλλες, που έχουν αφήσει τόσο έντονα τα ίχνη τους ώστε να έχουμε την εντύπωση ότι η μορφή την οποία βλέπουμε μπροστά μας έχει φορτιστεί με την ένταση όλων των προηγούμενων εικόνων. Τί προσπαθεί όμως να εκφράσει ο ζωγράφος μ' αυτόν τον τρόπο; Την απάντηση στο ερώτημα μπορεί να τη βρει κανείς σε μερικές φράσεις του ίδιου του Μπότσογλου, που προσδιορίζουν σαφέστατα τις βαθύτερες επιδιώξεις του ζωγράφου:

"Το 1965, μπροστά στο μοντέλο μου, είχα μαγευτεί από το σπινθήρισμα που κάνει η σάρκα η ζωντανή. Το σπινθήρισμα της ζωής όπως έλεγα τότε- Προσπάθησα να ζωγραφίσω αυτό το φαινόμενο ... που δεν έχει σχέση με το φως και τη σκιά-που δεν είναι οπτικό αλλά απτό".

Σ' αυτή ακριβώς την τελευταία φράση κρύβεται η μυστική και ένοχη σχέση του ζωγράφου με το μοντέλο, που είναι ερωτική, γιατί ο ζωγράφος ελκύεται αισθησιακά από το γυμνό σώμα. κι αυτό ακριβώς προσπαθεί να κρύψει. Το κρύβει σχεδιάζοντας τις φιγούρες ασκητικές (αν και όχι εξαυλωμένες). Ο αισθησιασμός του όμως φανερώνεται και πάλι, με την εμμονή του στο ίδιο θέμα - το γυμνό σώμα. Το υλικό εξάλλου που χρησιμοποιεί, μια πάστα με το χρώμα της σάρκας, που συσσωρεύεται σε επάλληλα στρώματα πάνω στις φιγούρες και μόνο, μας δίνει ακριβώς την αίσθηση αυτού που ο ίδιος ο ζωγράφος αποκαλεί "απτό".

Ο ζωγράφος Θεόφιλος

(Περιοδικό Η φωνή του Βυζαντίου, Αθήνα 1987)

Δεν θα ήταν υπερβολικό να ισχυριστεί κανείς πώς ο Θεόφιλος είναι ο σημαντικότερος ζωγράφος της νεώτερης Ελλάδας. Μόνο που, καθώς δεν κατείχε καμιά ακαδημαϊκή εικαστική παιδεία κι έμεινε ξένος προς κάθε δυτική επιρροή, παραμένει προς πολλούς δυσπρόσιτος. Το Βλέμμα μας, δηλαδή, ασκημένο σε συμβατικά μέτρα, δεν είναι σε θέση να εκτιμήσει αυτό που κατορθώνει στις ζωγραφιές του: να επιβάλει στον ορατό κόσμο κάθε φορά που μας τον παρουσιάζει τη διαύγεια του κόσμου των ονείρων του, ενός κόσμου άκακου, καθάριου, ευδαιμονικού. "Ό,τι κι αν ζωγραφίζει περνά σαν ψίθυρος ανέμου στα

φύλλα, η μουρμουρητό νερού που κατακυλάει από τις πέτρες σαν μια πρωτοείπωτη αλήθεια, σαν αυτές που δεν αποθαρρύνονται να ομολογούν τα στοιχεία της φύσεως. Φέρνει τους ανθρώπους και τα έργα τους πιο κοντά στο φυσικό νόμο απ' ό,τι μας δίνουν οι ίδιοι την εντύπωση ότι είναι" γράφει ο Ελύτης.

Έτσι, στη ζωγραφική του με απόλυτη συνέπεια εκφράζεται η ηθική του προσωπικότητα. Τέτοιο ήταν το θάρρος του που προχώρησε στη ζωγραφική στηριγμένος αποκλειστικά και μόνο στην αγαθότητα της ψυχής του, εντελώς απαλλαγμένος από τα καθημερινά πάθη και παραδομένος με την ευπιστία μικρού παιδιού στα όνειρα του. Αυτό είναι και το πρώτο από τα δύο χαρακτηριστικά που συνθέτουν τη φυσιογνωμία του. Το δεύτερο άφορα το ηρωικό στοιχείο. Το θέμα του είναι συχνά οι ήρωες, αυτοί που ξεπερνούν τον άνθρωπο, που λες και τους αναθέτει συμβολικά και με ταπεινότητα την ελπίδα να ακεραιωθεί μέσα στα αισθήματα του.

Ο Θεόφιλος αγωνίστηκε οργανώνοντας τη ζωή του με τρόπο ώστε να περιορίζει τις πρακτικές του ανάγκες στο ελάχιστο. Έτσι, που να αντέχει σ' όλων των ειδών τις αντιξοότητες, σαν πάντα να ήξερε ότι η ελευθερία είναι σχέση αντίστροφα ανάλογη ανάμεσα στο πλούτο των υλικών αγαθών και τον πλούτο της ψυχής.

Για να ζωγραφίσει του είναι απαραίτητη η συγκεκριμένη αφετηρία, ένα εικονογραφημένο δελτάριο για παράδειγμα. Δεν έχει δηλαδή ανάγκη από μοντέλο, ούτε και αρκείται όμως στην απλή φαντασία κι εκείνο που τον ενδιαφέρει είναι το καθαρά ζωγραφικό γεγονός. Το θέμα δεν το χρειάζεται παρά για να αναπαραστήσει με τη βοήθεια του, κάθε φορά, μία από τις απόψεις ενός κόσμου, που φροντίζει να διατηρεί ψηλά μέσα του, σε μια σφαίρα ιδανική. Βρίσκεται στους αντίποδες όχι μόνο της ακαδημαϊκής ευρωπαϊκής τέχνης αλλά και της δυτικής γενικότερα. Βγαλμένος μέσα απ' την βυζαντινή παράδοση, ανοίγει νέους δρόμους και μ' όλο που συνειδητά επιδιώκει να μιμηθεί τα νατουραλιστικά πρότυπα, είναι πάντα ένα αίσθημα εντελώς αυθεντικό αυτό που υπαγορεύει τις θελήσεις του.

Ο τρόπος που μεταχειρίζεται ο Θεόφιλος τα στοιχεία της ζωγραφικής, το ρυθμό, τη μορφή, την εικόνα, το χρώμα, την ένταση, τις γραμμές, ανταποκρίνεται σε μια ορισμένη αντίληψη ζωής και αντανακλά το πάθος και την ευαισθησία μιας εποχής της ιστορίας του Ελληνισμού. Αυτή η περιπετειώδης ιστορία παρουσιάζει ένα κενό σιωπής, σ' ένα ορισμένο πολύ ευαίσθητο σημείο της, που είναι η μετάβαση από το βυζαντινό στο σημερινό νεοελληνικό χαρακτήρα της. Τούτο το κενό είναι σαν να αγωνίζεται να αναπληρώσει η ζωγραφική του Θεόφιλου. Οι αισθητικές αλλοιώσεις και οι αισθηματικές διασταυρώσεις, η περίληψη, το διάγραμμα των εκφραστικών ορμών του γένους συντελούνται στη ζωγραφική του

Θεόφιλου, στο σύνδεσμο, στη ζωντανή παύλα που μας ενώνει με την πιο αυθεντική πλευρά του αγνοημένου εαυτού μας.

Βιβλιογραφία:

Ο ζωγράφος Θεόφιλος, του Όδυσσέα Ελύτη.

Θεόφιλος, του Γ. Σεφέρη .

Ο ζωγράφος Θεόφιλος στο Πήλιο, του Κίτσου Μακρή.

Γιάννης Τσαρούχης: "Οι πλούσιοι αγαπούν την ιδιοκτησία, όχι τα έργα..."

Συνέντευξη που δόθηκε στην Χ. Καλαϊτζίδου

(Γράμματα και Τέχνες, Ιούλιος - Αύγουστος 1982, αρ φυλ. 7-8)

Ένα από τα πιο αξιοπρόσεχτα γεγονότα του μηνός είναι οπωσδήποτε η προσφορά του Γιάννη Τσαρούχη, ο οποίος μετέτρεψε το νεοκλασικού τύπου σπίτι του στο Μαρούσι σε χώρο κοινής ωφελείας.

Στους δύο ορόφους του σπιτιού εκτίθεται ένα μεγάλο μέρος της εργασίας του καλλιτέχνη. Πάρα πολύς κόσμος το επισκέπτεται καθημερινά, ενώ στον κήπο που βρίσκεται μπροστά από το κτήριο νεαρά κορίτσια κι αγόρια, ηθοποιοί, περιμένουν για τις πρόβες του καινούργιου έργου που σκηνοθετεί ο καλλιτέχνης.

Μέσα σ' αυτό το πλήθος του κόσμου συνάντησα τον Γιάννη Τσαρούχη, ο οποίος είχε την καλοσύνη να κάνει μία συζήτηση μαζί μου και να απαντήσει σε μερικές ερωτήσεις.

* * *

Τι σημαίνει για σας η ζωγραφική;

Είναι η προσπάθεια να δω. Ζωγραφική, είναι τα πρακτικά, αυτής της προσπάθειας. Αλλά αυτή η προσπάθεια μας να δούμε επηρεάζεται από τις δυνατότητες αυτής της χειροτεχνίας, που παίρνουν τις διαστάσεις νόμων.

Όταν βρεθείτε μπροστά στο τελάρο αρχίζετε αμέσως να ζωγραφίζετε; Ζωγραφίζοντας, ποιες στιγμές είναι εκείνες που νιώθετε τη μεγαλύτερη ευχαρίστηση;

Δεν είμαστε πάντα έτοιμοι να ζωγραφίσουμε. Η ζωή χωρίζει στα δύο τον άνθρωπο: υποκείμενο-αντικείμενο. Η ζωγραφική είναι η ένωση των δύο. Φτάνουμε στην αντικειμενικότητα παραδεχόμενοι πλήρως την υποκειμενικότητα μας. Όλα τα παγκόσμια πράγματα ξεκίνησαν πάντα από υποκειμενικά αισθήματα. Η ευτυχία ενός ζωγράφου πραγματοποιείται όταν το υποκείμενο ενώνεται με το αντικείμενο.

Έχετε ανάγκη να βλέπετε αυτό που ζωγραφίζετε; Εργάζεστε με μοντέλο;

Έχω ανάγκη πάντα κάτι να βλέπω για να ξεκινήσω, αλλά ουσιαστικά ζωγραφίζω με τα αισθήματα που μου γεννάει το αντικείμενο· κι όχι το ίδιο το αντικείμενο.

Μεταχειρίζεστε φωτογραφίες; Με τί τρόπο; Τί ρόλο έχει παίξει η φωτογραφία μες στην ιστορία της ζωγραφικής σας;

Επικίνδυνο πράγμα η φωτογραφία. Μόνο οι πολύ άξιοι ζωγράφοι μπορούν να την μεταχειρίζονται επιτυχώς - δυστυχώς συμβαίνει το αντίθετο. Ο Delacroix,

ο Degas, ο Cezanne, ο Picasso μεταχειρίστηκαν φωτογραφίες. Οι αρχαίοι έλληνες που έφτασαν σε καταπληκτική ομοιότητα χρωμάτων, ζωγράφιζαν καλύτερα από αυτούς.

Τι γνώμη έχετε για τα μοντέρνα -αν μπορεί να το πει κανείς- κινήματα της τέχνης;

Όλες οι νέες εφευρέσεις είχανε συντελεστεί πριν από τον τελευταίο πόλεμο. Σήμερα είναι η διάδοση και η χώνευση από τους ανίδεους που είναι πολλά εκατομμύρια πάνω στη γη. Συχνά παρομοιάζω τα πλήθη που ενδιαφέρονται για τη μοντέρνα τέχνη με τις ουρές που συνωστίζονται για να προσκυνήσουν τα βαλσαμωμένα σώματα των επαναστατών η τα αγία λείψανα. Έτσι είναι η ζωή, δεν πρέπει να παραπονιόμαστε.

Τι σκέπτεστε για το θαυμασμό που σας τρέφουν οι νέοι που εμπνέονται από το έργο σας;

Τρόμος και ανησυχία με καταλαμβάνει από τους θαυμαστές μου. Φοβάμαι μήπως είμαι κι εγώ ένα βαλσαμωμένο πτώμα. Τώρα που ανακάλυψα την αξία της μοναξιάς, όλος ο κόσμος θέλει να με γνωρίσει. Όταν οι έπαινοι και η συντροφιά ήσαν απαραίτητα για να ζήσω, οι άνθρωποι με περιφρονούσαν και με σνομπάριζαν. Έτσι είναι η ζωή, λέω ξανά.

Τι σημαίνει για σας αυτό το νεοκλασικό σπίτι στο εσωτερικό του οποίου εκτίθεται ένα μεγάλο μέρος του έργου σας;

Είναι ίδρυμα ιδιωτικού δικαίου. Για μένα σημαίνει την αδυναμία μου να τα αφήσω να σκορπίσουν. Είναι στιγμές όμως, για να είμαι ειλικρινής, που νομίζω πώς κάτι ευχάριστο χαρίζω σ' αυτούς που δεν έχουν τα χρήματα να τα αγοράσουν. Πάντως να είναι βέβαιοι όλοι πώς δεν πρόκειται για χυδαία φιλοδοξία, είναι πολύ περισσότερο μια περιφρόνηση της ιδιοκτησίας, της δικής μου και των άλλων.

Όσον αφορά τα χρήματα, ποια θέση κατέχουν στη ζωή σας;

Ζω όσο μπορώ πιο ασκητικά, αλλά ο ασκητισμός, όπως όλα τα πράγματα στην εποχή μας, στοιχίζει ακριβά.

Χρόνια προσπαθώ να μάθω τη δύσκολη τέχνη του να κερδίζω λίγα χρήματα και όταν τα χρειάζομαι. Τα πολλά είναι πιο εύκολο να τα κερδίζω όταν το πάρω απόφαση, αλλά χάνεις την ελευθερία σου.

Σας ενοχλεί που το έργο σας είναι διασκορπισμένο σε μουσεία και ιδιωτικές συλλογές; Νιώθετε την ανάγκη να ξαναβλέπετε τα παλιά σας έργα;

Όταν πουλώ σε καλό άνθρωπο τα έργα μου, έχω το συναίσθημα του ανθρώπου που παντρεύει καλά την κόρη του. Καλύτερα όμως θα ήταν να πηγαίνουν σε δημόσιους χώρους, εκεί υπάρχει η δυνατότης ανάμεσα στους άσχετους ανθρώπους που συνήθως τα επισκέπτονται, να βρεθεί ο ιδεώδης

θεατής για τον οποίο κάθε αληθινός καλλιτέχνης δουλεύει. Στις ιδιωτικές συλλογές των πλουσίων, ιδεώδεις θεατές μάλλον σπανίζουν.

Οι πλούσιοι αγαπούν την ιδιοκτησία, όχι τα έργα, τουλάχιστον τις περισσότερες φορές.

Αντρέ Μαλρώ (1901-1976)

Το Φανταστικό Μουσείο (Κεφάλαιο πρώτο)

(Περιοδικό Νέα Εστία, Μάιος 2002, αρ τεύχ. 1745)

Μετάφραση-επιλογικό σημείωμα

ΧΑΡΑ ΚΑΛΑΪΤΖΙΔΟΥ - ΝΙΚΟΣ ΑΛΙΦΕΡΗΣ

Το κείμενο μεταφράζεται από την τρίτη και οριστική έκδοση,

André Malraux, Le musée imaginaire, Gallimant, Παρίσι 1965.

Σαν ανταπόκριση στο αίτημα των αληθινών μουσείων - που ανταποκρινόταν στο αίτημα των αληθινών δημιουργών... Η τέχνη η οποία απαιτεί και επιτάσσει αυτή την εκτεταμένη αναβίωση δεν ορίζεται εύκολα, είναι η δική μας τέχνη, και για να αντιληφθείς τι συμβαίνει έξω από τη γυάλα καλύτερα, ασφαλώς, να μην είσαι ψάρι. Οι τέχνες που ξαναζωντάνεψαν εξαιτίας της μοιάζουν μεν αναμεταξύ τους, είναι όμως ευρύτερες απ' ό,τι εκείνη, οι τέχνες που αφανίστηκαν εξαιτίας της μοιάζουν και τούτες αναμεταξύ τους αλλά η κοινή τους περιοχή είναι πιο σύνθετη απ' ό,τι η περιοχή της καθεμιάς τους ξεχωριστά. Και η νίκη του Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα επί του Βαν Ντάυκ, η νίκη του Γκρέκο επί του Μουρίλλο, των δασκάλων της Σαρτρ και της Ακροπόλεως επί των Αλεξανδρινών γλυπτών, σύγχρονες όλες τους με τη νίκη του Σεζάν επί των επισήμως αναγνωρισμένων καλλιτεχνών, μας αποκαλύπτουν πως αν η επίσημα αναγνωρισμένη τέχνη ή ακόμη και "η αισθητική του παρελθόντος" στάθηκαν αντίπαλοι ισχυροί τόσο για τη μοντέρνα τέχνη, όσο και για το φανταστικό Μουσείο, τούτο οφείλεται, πάνω απ' όλα, στο ότι η τέχνη και η αισθητική εκείνη νομιμοποιούνταν από ένα κοινό αίσθημα: από την επιθυμία όλων όσοι δεν προσδοκούσαν, από τη ζωγραφική, τίποτε άλλο παρά ένα εκλεκτό θέαμα.

Οι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες, στην Ιταλία καθώς και στη Φλάνδρα, στη Γερμανία καθώς και στη Γαλλία, αναζητούσαν επί πέντε αιώνες -από τον 11ο μέχρι και τον 16ο- να απελευθερωθούν ολοένα και περισσότερο από έναν εκφραστικό τρόπο που περιοριζόταν σε δύο διαστάσεις, καθώς και από ό,τι εκλάμβαναν ως αδεξιότητα ή άγνοια των προγενεστέρων. (Η τέχνη της Άπω Ανατολής, χάρη στα ιδεογράμματα τα σχεδιασμένα με σκληρό πινέλο, είχε καταφέρει πολύ γρηγορότερα να κυριαρχήσει πάνω στα εκφραστικά της μέσα.) Ήδη από τον 16ο αιώνα οι καλλιτέχνες της Ευρώπης είχαν ανακαλύψει τον τρόπο να αναπαριστούν την ύλη και το βάθος πεδίου, την ψευδαίσθηση του χώρου.

Η αποφασιστική τεχνική ανακάλυψη ανήκει ασφαλώς στο Λεονάρντο Ντα

Βίντσι. Οι καλλιτέχνες σε όλη την προγενέστερη ζωγραφική -ελληνικά αγγεία, ρωμαϊκές νωπογραφίες, Βυζάντιο, Ανατολή, πρωτοχριστιανοί όλων των εθνοτήτων. Φλαμανδοί και Φλωρεντινοί, Ρηνανοί και Βενετοί-, είτε ζωγράφιζαν νωπογραφίες είτε μινιατούρες ή λάδια, σχεδίαζαν όλοι τους "μέσω του περιγράμματος". Ο Ντα Βίντσι όμως, σβήνοντας αυτό ακριβώς το περίγραμμα και μεταθέτοντας στη συνέχεια τα όρια των αντικειμένων προς ένα μακρινό σημείο που δεν ήταν πλέον ο αφηρημένος χώρος της προγενέστερης προοπτικής -η προοπτική του Ουτσέλλο και του Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα τόνισε μάλλον παρά περιόρισε την ανεξαρτησία των αντικειμένων-, προς ένα μακρινό σημείο που σχεδόν χανόταν μες στις αποχρώσεις του μπλε, δημιούργησε, συστηματοποίησε ή και επέβαλε, κάμποσα χρόνια πριν από τον Ιερώνυμο Μπος, ένα χώρο που δεν τον είχαμε ξαναδεί στην Ευρώπη, και ο οποίος δεν ήταν πια τόπος και μόνον σωμάτων, αλλά επιπλέον είκυε τα εικονιζόμενα πρόσωπα και τους θεατές όπως τα ελκύει ο χρόνος, προκτεινόμενος προς την απεραντοσύνη. Ο χώρος αυτός εντούτοις δεν "κάνει τρύπα" και μέχρι και η διαφάνεια του είναι πάντα ζωγραφική. Το σφουμάτο του Ντα Βίντσι υπήρξε η προϋπόθεση για να γίνει δυνατόν να σπάσει ο Τιτσιάνο τη γραμμή του περιγράμματος και να μπορέσει να γεννηθεί ο χαρακτήρας Ρέμπραντ. Αλλά στην Ιταλία εκείνη την εποχή αρκούσε να υιοθετήσει κανείς την τεχνική του αυτή είτε στοιχεία της τεχνικής τούτης που τα είχαν προαισθανθεί ή ξαναβρεί κάποιιο άλλο -και μάλιστα καταργώντας ταυτόχρονα τη μεταμορφωτική δύναμη και την εικαστική αντίληψη που εξέφραζε- για να φανεί πως θεσπίζεται μια αντιστοιχία ανάμεσα στον κοινό τρόπο του οράν και τον πίνακα, για να φανεί πως η φιγούρα απελευθερώνεται από τη ζωγραφική. Μπορεί, για κάποιον θεατή διψασμένο για ψευδαίσθηση, μια φόρμα του Ντα Βίντσι, του Φράντσια ή του Ραφαήλ να στεκόταν πιστότερη στην εικονιζόμενη πραγματικότητα απ' ό,τι μια φόρμα του Τζιόττο ή του Μποτιτσέλλι, καμία ωστόσο φόρμα των αιώνων που ακολουθούν τον Ντα Βίντσι δεν θα είναι πιστότερη από τις δικές του: απλούστατα θα είναι διαφορετική. Η ψευδαισθητική δύναμη την οποία προσέφερε ο Ντα Βίντσι στον ζωγράφο, τη στιγμή ακριβώς που η χριστιανοσύνη αποδυναμωμένη -και εντός ολίγου διασπασμένη- έπαυε να υποτάσσει την ανθρώπινη μαρτυρία στο επιβεβλημένο στυλιζάρισμα -αλληλένδετο με την παρουσία του θεού-, θα κατηύθυνε στο εξής την πορεία όλης της ζωγραφικής.

Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι, μεταξύ όλων των μεγάλων ζωγράφων, αυτός που άσκησε την ευρύτερη και την πιο πολύπλευρη επιρροή ήταν ένας από τους ελάχιστους εκείνους καλλιτέχνες για τους οποίους ή τέχνη δεν στάθηκε η αποκλειστική εμμονή, η ίδια η ζωή...

Τον 16ο αιώνα, όταν επανεμφανίστηκε ο ακαδημαϊσμός της αρχαιότητας,

και φάνηκε να κηρύσσει την καλλιτεχνική αξία της επιθυμίας, ο χριστιανικός κόσμος, ιδιαίτερα στην Ιταλία, αν και όχι χωρίς κάποιες υποτροπές, απαλλασσόταν από το ιερό και το δαιμονικό σύμπαν του. Οι "θείες αναλογίες" που διατάσσουν τα στοιχεία του ανθρωπίνου σώματος είχαν καταστεί πλέον νόμος, και οι άνθρωποι ανέμεναν πως τα ιδανικά μέτρα που προέκυπταν από αυτές, και τα οποία βρίσκονταν σε αρμονία με τις κινήσεις των πλανητών, θα διείπαν στο εξής και την εικόνα. Όταν ο Νικόλαος Κουζάνος διακήρυξε ότι "ο Χριστός είναι ο τέλειος άνθρωπος", μαζί με τις πόρτες της Κολάσεως έκλεινε ταυτόχρονα και μια ολόκληρη χριστιανική περίοδος - και μπόρεσαν έτσι να γεννηθούν οι φόρμες του Ραφαήλ.

Η Ιταλία και η Φλάνδρα θεωρούσαν προφανές πως ένα από τα μέσα που κατά τρόπο προνομιακό διέθετε η τέχνη ήταν ακριβώς το να αποδίδει την ψευδαίσθηση των απεικονιζόμενων πραγμάτων. Η Ιταλία εντούτοις δεν απαιτεί τόσο τη μίμηση της πραγματικότητας όσο την ψευδαίσθηση ενός εξιδανικευμένου κόσμου, η τέχνη της, η οποία τόσο μεριμνά για τα μιμητικά της μέσα, και που προσέδιδε τόση σημασία στο να "εναλλάσσει" τις μορφές της, θέλησε να αποκαλύψει το μη πραγματικό και ταυτόχρονα να εκφράσει με τον πλέον πειστικό τρόπο μια ανεξάντλητη μυθοπλασία - το αρμονικό φαντασιακό στοιχείο.

Κάθε μυθοπλασία αρχίζει με το "Υποτεθείσθω...". Ο Χριστός όμως του Μονρεάλε δεν ήταν υπόθεση αλλά κατάφαση. Ο Δαβίδ της Σαρτρ δεν ήταν υπόθεση. Ούτε η Συνάντηση στη Χρυσή Πύλη του Τζιόττο. Μια Παρθένος του Λίππι ή του Μποπιτσέλλι αρχίζουν να γίνονται υποθέσεις, η Παρθένος στους βράχους, ο Μυστικός Δείπνος του Ντα Βίντσι υπήρξαν υπέροχα παραμύθια.

Πάντως, μέχρι τον 16ο αιώνα, κάθε πρόοδος της τεχνικής της ψευδαίσθησης ήταν συνδεδεμένη με τη δημιουργία ή την ανάπτυξη ενός ύφους. Μόλο που οι θεές της ελληνικής αρχαϊκής περιόδου στάθηκαν λιγότερο ψευδαισθητικές από τις θεές του αυστηρού ρυθμού, και τούτες με τη σειρά τους ακόμα λιγότερο από τα νεαρά κορίτσια του Φειδία, οι μορφές του Τζιόττο λιγότερο ψευδαισθητικές από τις μορφές του Μαζάτσιο, κι εκείνες του Μαζάτσιο πάλι λιγότερο από τις μορφές του Ραφαήλ, οι θεατές όλων αυτών των ζωγράφων συνέχεαν πολύ εύκολα την ψευδαισθητική δύναμη του δημιουργού με την ιδιοφυΐα του, θεωρώντας πως η ιδιοφυΐα αυτή θεμελιωνόταν ακριβώς πάνω στη δύναμη της ψευδαίσθησης. Η ιστορία της τέχνης η οποία επιβλήθηκε στην Ευρώπη μέσω της Ιταλίας φέρνει στη μνήμη την ιστορία των εφηρμοσμένων επιστημών: πριν από την αντιπαλότητα μεταξύ του Ντα Βίντσι, του Μιχαήλ Αγγέλου, του Ραφαήλ και στη συνέχεια του Τιτσιάνο, πριν δηλαδή από την κατάκτηση της ψευδαισθητικής τεχνικής, κανείς ποτέ δεν προτίμησε τους ζωγρά-

φους και τους γλύπτες του παρελθόντος από τους σύγχρονους τους καλλιτέχνες. Τιμούσαν τον Τζιόττο κι ακόμα και τον Ντούτσιο ως πρωτοπόρους, ποιος όμως, πριν από τον 19ο αιώνα, μπορούσε να προτιμήσει τα έργα τους από τους πίνακες του Ραφαήλ; Θα ήταν σαν να προτιμούσε τη χειράμαξα από το αεροπλάνο. Ή, πολύ περισσότερο, να προτιμήσει τους πίνακες του Γκάντι: Η ιστορία της ιταλικής τέχνης υπήρξε η ιστορία των διαδοχικών ευρετών και των μαθητών τους.

Η γλώσσα, λοιπόν, των μορφών του Φειδία ή του αετώματος της Ολυμπίας ήταν εξίσου ιδιάζουσα με εκείνη των Σουμέριων αρχιτεχνιτών ή των αρχιτεχνιτών της Σαρτρ - η γλώσσα μιας ανακάλυψης. Η ιστορία της, καθώς και η ιστορία της ιταλικής γλυπτικής και ζωγραφικής, υπήρξε ο συνδυασμός της ιστορίας της ψευδαισθητικής κατάκτησης και της ιστορίας μιας πορείας προς το άγνωστο. Για περισσότερο από τρεις αιώνες, η ζωγραφική άλλοτε διατηρούσε αυτήν τη δημιουργό δύναμη, γινόταν δημιούργημα του μη πραγματικού, όπως είχε υπάρξει στο παρελθόν δημιούργημα των θεών και στη συνέχεια του κόσμου του Θεού, κι άλλοτε πάλι γινόταν μέσον αναπαραστάσεως της μυθοπλασίας, τεχνική ενός φανταστικού ταμπλώ βιβάν. Η φράση του Πασκάλ "Τι ματαιότης η ζωγραφική αυτή που προκαλεί το θαυμασμό μέσω της ομοιότητας πραγμάτων των οποίων δεν θαυμάζουμε τα πρότυπα!" δεν είναι εσφαλμένη, είναι αντιθέτως μια ορισμένη αισθητική αντίληψη. Δεν απαιτεί εντούτοις τόσο τη ζωγραφική των ωραίων αντικειμένων όσο τη ζωγραφική των φανταστικών αντικειμένων τα οποία, εάν γίνονταν πραγματικά, θα ήσαν ωραία. Εξ ου και η ιδανική ωραιότητα.

Μήπως θα έπρεπε να την αποκαλέσουμε ορθολογική ωραιότητα; Ας είμαστε επιφυλακτικοί απέναντι στους θεωρητικούς της. Συμβόλιζε άλλωστε όχι τόσο μια αισθητική ανάμεσα στις τόσες άλλες αλλά εκείνη των καλλιεργημένων ανθρώπων - που στην πραγματικότητα δεν είχαν αισθητική. Και τούτο συμβολίζει ακόμη... Αυτός ο τύπος της ομορφιάς θεωρήθηκε πως ίσχυε και για τη λογοτεχνία, την αρχιτεκτονική κι ακόμη -με κάποιες επιφυλάξεις- για τη μουσική, ιδιαίτερα δε για την ίδια τη ζωή. Ενίοτε κατά τρόπο αδιόρατο. Αν ένα ελληνικό γυμνό είναι πιο ηδυπαθές από ένα γοθικό γυμνό, η Αφροδίτη της Μήλου, ζωντανεμένη, θα ήταν άραγε μια γυναίκα όμορφη; Αυτή υπήρξε η αντίληψη περί ωραιότητας την οποία υιοθετούσαν οι καλλιεργημένοι άνθρωποι, που ήσαν αδιάφοροι για τη ζωγραφική, η αντίληψη βάσει της οποίας μπορούσε κανείς να θαυμάσει κατά τον ίδιο τρόπο πίνακα και πρότυπο, την οποία απαιτούσε ο Πασκάλ, αλλά που την εξέφραζε ελάχιστα το ύφος των χαλκογραφιών του Ρέμπραντ... Μια ωραιότητα, σύμφωνα με την οποία η συλλογή ενός μουσείου δεν παρουσιάζει ένα σύνολο πινάκων, αλλά τη μόνιμη έκθεση φανταστικών και επίλεκτων θεαμάτων.

Διότι η τέχνη τούτη, που κατέληξε να νομιμοποιηθεί από τον ορθό λόγο, στάθηκε η έκφραση ενός κόσμου πλασμένου για την απόλαυση της φαντασίας. Και αυτή η ίδια η ιδέα της ομορφιάς, μέσα σε έναν πολιτισμό που καθιστά το ανθρώπινο σώμα το βασικό αντικείμενο της τέχνης, είναι συνδεδεμένη με το φαντασιακό στοιχείο και την επιθυμία, συγχέει δε εύκολα τις φόρμες που θαυμάζει με αυτές που επιθυμεί. Η τέχνη που την επικαλείται απευθύνεται στη μυθοπλασία με την ίδια δύναμη με την οποία η ρομανική γλυπτική απευθυνόταν στην πίστη, αλλά το κοινό στο οποίο απευθύνεται συνέχεε τον Πουσσέν με τον Λε Συέρ, και την ποιότητα του πίνακα με την ποιότητα του αναπαριστώμενου θεάματος.

Το κοινό τούτο θα θαυμάσει την τέχνη αυτή μέσω μιας πνευματικής διεργασίας αντίστροφης από εκείνη την οποία είχε άλλοτε αποκαλέσει μεσαιωνική τέχνη και που θα αποκαλέσει στο μέλλον μοντέρνα τέχνη. Το ζητούμενο πλέον δεν ήταν να φανταστείς τους προδρόμους του Χριστού όμοιους με αγάλματα-κολόνες, όπως το ζητούμενο δεν είναι σήμερα να φανταστείς τις λουσιμένες του Σεζάν όμοιες με την εικαστική τους απεικόνιση. Αντιθέτως, για το γούστο του 17ου αιώνα ένας πίνακας αποκτά αξία στο Βαθμό που προβάλλει, στον φανταστικό χώρο, τις φόρμες που απεικονίζει, και μάλιστα στο βαθμό που αυτό το οποίο υποδηλώνουν οι μορφές του είναι περισσότερο συγκεκριμένο. Τα χρησιμοποιούμενα μέσα στάθηκαν πλέον τα μέσα εκείνα που θα επέτρεπαν στην αναπαριστώμενη σκηνή, αν ξαφνικά ζωντάνευε, να αποκτήσει μέσα στην οικουμένη μια περίβλεπτη θέση: μέσα σε αυτό τον κόσμο τον οποίο η τέχνη είχε "αποκαταστήσει" στην ιδανική του μορφή για να προκαλέσει το θαυμασμό, και τον οποίο η ζωγραφική θα τον αποκαθιστούσε για την ευχαρίστηση του φιλότεχνου - συχνά περισσότερο λάτρη της μυθοπλασίας παρά της ζωγραφικής.

Η μυθολογία του Μπουσέ, με αυτό τον τρόπο, διαδέχθηκε τη μυθολογία του Πουσσέν.

Και μάλιστα εύκολα, επειδή η ζωγραφική συνάντησε στο δρόμο της μιαν άλλη σημαντικότερη έκφανση του φαντασιακού: το θέατρο, που ελάμβανε μέσα στη ζωή μια ολοένα και σπουδαιότερη θέση. Στη λογοτεχνία κατείχε την πρώτη θέση, μέσα στις εκκλησίες επέβαλε το ύφος του στη θρησκεία. Το θέαμα περιελάμβανε και τη θεία λειτουργία όπως κι η ζωγραφική περιελάμβανε και τα μωσαϊκά. Για μια Εκκλησία η οποία είχε ως πρωταρχικό μέλημα την ευλάβεια του ποιμνίου της και δευτερευόντως το να εκφράσει την πίστη, ποια ζωγραφική θα ήταν αποτελεσματικότερη από εκείνη που παρείχε τη μεγαλύτερη ψευδαίσθηση; Ο Τζιόττο ζωγράφησε για τον πιστό λαό όπως θα ζωγράφιζε και για τον Άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης: η καινούργια ζωγραφική δεν απευθυνόταν στους αγίους, και πρόθεση της υπήρξε μάλλον να σαγήνεύσει παρά να

καταθέσει μαρτυρία. Εξ ου και ο ακραία κοσμικός χαρακτήρας αυτής της τέχνης, η οποία ήθελε να είναι ευλαβής. Οι αγίες της δεν ήταν ούτε εντελώς αγίες ούτε εντελώς γυναίκες. Είχαν μεταμορφωθεί σε θεατρίνες. Εξ ου, πάλι, η σημασία των αισθημάτων και των προσώπων: οι ανθρώπινοι ήρωες είχαν καταστεί το κύριο εκφραστικό μέσο του ζωγράφου. Οι σκηνές τύπου Γκρεζ και οι θρησκευτικές σκηνές έχουν στενή συγγένεια. Η ζωγραφική τούτη αναπαριστούσε μια απέραντη λυρική σκηνή, κατά τον ίδιο τρόπο που ο ύστερος γοθτικός ρυθμός απεικόνιζε ένα απέραντο μυστήριο. Διατεινόταν πως είναι η ύψιστη θεατρική σκηνή. Γι' αυτό και η αισθητική του αισθήματος στα τέλη του 18ου αιώνα ταίριαζε με την αισθητική του ορθού λόγου: έπρεπε απλώς να ευχαριστεί το πνεύμα αγγίζοντας ταυτόχρονα την καρδιά. Ο Σταντάλ δεν προσήπτε στην κριτική επιτροπή του Σαλονιού παρά μόνον πως έκρινε με προκαταλήψεις, με άλλα λόγια δίχως ειλικρίνεια, και πρότεινε να αντικατασταθεί από τη Βουλή. "Έναν αιώνα πριν θα είχε προτείνει να αντικατασταθεί από την Αυλή. Τόσο γι' αυτόν όσο και για τους Ιησούιτες και τους Εγκυκλοπαιδιστές, καλή ζωγραφική ήταν εκείνη την οποία αγαπούσε ο ειλικρινής και καλλιεργημένος άνθρωπος, και η ζωγραφική άρεσε στον ειλικρινή και καλλιεργημένο όχι στο βαθμό που ήταν ζωγραφική, αλλά στο βαθμό που αναπαριστούσε μια μυθοπλασία ποιότητας. Ο Σταντάλ αγαπούσε τον Κορρέτζιο για τον σύνθετο τρόπο με τον οποίο εξέφραζε αισθήματα γυναικείας λεπτότητας: το μεγαλύτερο μέρος των εγκωμίων του θα μπορούσε να αφορά, λέξη προς λέξη μάλιστα, μια μεγάλη ηθοποιό, μερικά δε από αυτά τον Ρακίνα, αλλά όσοι αδιαφορούν για την ίδια τη ζωγραφική μετατρέπουν ενστικτωδώς τον πίνακα σε ζωντανή πραγματικότητα, και τον κρίνουν σύμφωνα με το θέαμα το οποίο υποδηλώνει. Το 1817, ο Σταντάλ γράφει:

Εάν επρόκειτο να δημιουργήσουμε και πάλι την ιδανική ωραιότητα, θα πλεονεκτούσαμε στα εξής σημεία: 1) πνεύμα εξαιρετικά ζωηρό. 2) χαρακτηριστικά γεμάτα χάρη. 3) μάτι σπινθηροβόλο, όχι από τη σκοτεινή φλόγα των παθών, αλλά από τη φλόγα της ορμής. Η πιο ζωντανή έκφραση των σκιρτημάτων της ψυχής βρίσκεται στο μάτι, πράγμα που διαφεύγει της γλυπτικής. Τα σύγχρονα μάτια θα είναι λοιπόν γεμάτα παρρησία. 4) πολλή ευθυμία. 5) ουσιαστική ευαισθησία. 6) κορμό λυγερό και ιδίως τη σβελτάδα της νιότης.

Ο Σταντάλ πιστεύει πως επιτίθεται στον Νταβίντ και τον Πουσσέν, ενώ στην ουσία αντιπαραθέτει ένα θεατρικό ύφος σε ένα άλλο.

Ο Μπαρρές, ογδόντα χρόνια αργότερα, δεν θα αναφερθεί πια στην ιδανική ωραιότητα. Πόσο όμως συμφωνεί με τον Σταντάλ, με κάθε ιδεολογία για την

οποία η ζωγραφική είναι μυθοπλασία και πολιτιστική παράδοση!

Προτιμώ τουλάχιστον χωρίς κανένα δισταγμό τον Γκουΐντο, τον Ντομένικο Τζαμπιέρι, τον Γκουερτσίνο, τους Καράτσι και τους εφάμιλλους τους, με τις πλούσιες και δυνατές αναλύσεις του πάθους που μας δίνουν, από τους προαναγεννησιακούς και τους ζωγράφους το πρώτου μισού του 16ου αιώνα. Καταλαβαίνω τους αρχαιολόγους που χαίρονται να ανατρέχουν στον Τζιόττο, τον Πιζάνο, τον Ντούτσιο. Κατανοώ επίσης την αιτία που οι ποιητές, παθιασμένοι με τους αρχαϊσμούς, στην προσπάθειά τους να πετύχουν μια πιο ντελικάτη λεπτότητα, αμβλύνουν το αίσθημα τους και χαίρονται με τη φτώχεια και τη μικροψυχία αυτών των ανθρωπάκων. Αλλά αυτός που έχει προσωπική γνώμη για τα πράγματα, που δεν ενδίδει στις προκαταλήψεις της καθεμιάς σχολής υπέρ της λιτότητας, ούτε και στο συρμό, αυτός που είναι λάτρης της ανθρώπινης ψυχής και των απειράριθμων παραλλαγών της, θα αναγνωρίσει στα δείγματα που ξεχωρίζουν τον 17ο αιώνα μέσα στο πλήθος των μουσείων, υπάρξεις που δέχονται την παρόρμηση, όχι από τον περίγυρο, αλλά από τον ενδόμυχο κόσμο τους, κόσμο ο οποίος δεν πλάθεται βάσει αρχαίων ανάγλυφων ή άλλων προτύπων, αλλά σύμφωνα με τα κινήματα της ίδιας τους της ψυχής τα οποία μπορούν και αναπαριστούν με σαφήνεια.

[...] Για τα ερωτικά πάθη, οι καλλιτέχνες τούτοι, περιφρονημένοι από τον νεότερο συρμό, είναι συχνά υπέροχοι, ιδιαίτερα δε όσον αφορά την ηδυπάθεια σαν εκφράζεται με μεγάλη ένταση. Το παθητικό στοιχείο ενδυναμώνεται εδώ από μιαν αλήθεια της παθολογίας. Δες στη Σάντα Μαρία ντέλλα Βιτόρια, στη Ρώμη, το περίφημο άγαλμα της αγίας Θηρεσίας, του Μπερνίνι: μια μεγάλη κυρία που χάνει τις αισθήσεις της από το ερωτικό πάθος. Ας αναλογιστούμε αυτό που προσδοκούσε ο 17ος αιώνας, ο 18ος αιώνας, ο Σταντάλ και ο Μπαλζάκ. Ο ζωγράφος να τοποθετεί τα πρόσωπα του σε μια τέτοια συνθήκη ώστε να μας προσπορίζουν την απαιτούμενη αδυναμία και το απαιτούμενο σάστισμα προκειμένου να συγκινηθούμε και να διδαχθούμε.

Ο Μπαρρές γνωρίζει ελάχιστα από ζωγραφική αλλά του αρέσουν οι πίνακες. Έχει συνείδηση της μεταμορφώσεως που υφίσταται το μουσείο. Μπροστά στην αναβίωση του Τζιόττο, δείχνει να πιστεύει πως αν τα θεάματα τούτου αντιτίθενται στα θεάματα του Καράτσι αυτό συμβαίνει λόγω ενός συγκεκριμένου γούστου, ενός συγκεκριμένου συρμού. Ο Μπαρρές νιώθει ωστόσο πως ίσως να πρόκειται και για κάτι άλλο: ότι για τους ζωγράφους (και όχι, όπως γράφει, για τους ποιητές) η αξία της ζωγραφικής δεν έγκειται στην αναπαράσταση, πιστή ή εξιδανικευμένη, του θεάματος. Θα ήθελε πάντως η ζωγραφική να παραμείνει θέαμα, η ζωγραφική του παρελθόντος να συνεχίζει να

θαυμάζεται σαν θέαμα.

Στην εποχή του, ένεκα της συνδυασμένης δράσης των νέων δεδομένων, της φωτογραφίας και της μοντέρνας τέχνης, το Φανταστικό Μουσείο μισανοίγει τις πόρτες του στους προαναγεννησιακούς, με τη σύμφωνη γνώμη της "κοινωνίας". Σίγουρα, η θύελλα που ξεσήκωσε η Ολυμπία οφείλεται καταρχάς στο ότι ο Μανέ δεν ξέρει να σχεδιάζει, εφόσον "δεν μιμείται τη φύση". (Αν ίσως όμως ο Τζιότιο, καθώς και ο Μανέ, τη μιμείται ανεπιτυχώς, ο Ντούτσιο δεν τη μιμείται διόλου.) Η κοινωνία, που αγοράζει τους Μικρούς Ολλανδούς, δεν απορρίπτει τον ρεαλισμό εξαιτίας της ακριβείας του, αλλά εξαιτίας της χυδαιότητας του. η "αριστοκρατική χάρις" την οποία απαιτεί είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη θεατρικότητα, με τη μυθοπλασία που το κατεξοχήν εκφραστικό μέσο της οφείλει να είναι η ζωγραφική. Ακόμα και για έναν συγγραφέα με την καλλιτεχνική φλέβα του Ουώλτερ Πάτερ, η ζωγραφική παραμένει μυθοπλασία. Ο ισχυρότερος αντίπαλος του νέου μουσείου, καθώς και της νέας ζωγραφικής, δεν είναι η τάδε θεωρία, ή η δείνα σχολή: είναι αυτή ακριβώς η μυθοπλασία, στο χώρο της οποίας ανήκουν όλα τα έργα που κινούσαν το θαυμασμό.

Το Φανταστικό Μουσείο δεν θα επιβληθεί παρά τη στιγμή που η μοντέρνα τέχνη έχει πλέον καταστρέψει τη μυθοπλασία τούτη. Αλλά, στο χρονικό διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στην "ιδανική ωραιότητα" του Σταντάλ και την "ωραιότητα" του Μπαρρές, έχει συντελεστεί ένα γεγονός δίχως προηγούμενο: οι πραγματικοί καλλιτέχνες έχουν πια πάψει να αναγνωρίζουν τις αξίες των ισχυρών.

Ο ήρωας της κωμωδίας ο καλούμενος αστός γεννήθηκε ταυτόχρονα με τον συμμετρικό του ήρωα, τον καλλιτέχνη. Ανεξάρτητα όμως από την κωμωδία, είναι γεγονός πως η ισχυρή αστική τάξη του Λουδοβίκου-Φιλίππου και του Ναπολέοντος Γ' δεν μοιάζει περισσότερο με την αστική τάξη του Λουδοβίκου ΙΣΤ, απ' ό,τι ο Μπωντλαίρ με τον Ρακίνα ή ο Βαν Γκογκ με τον Σαρντέν.

Ο αστός βασιλέας διαδέχεται τον τελευταίο Γάλλο βασιλέα που εστέφθη στη Ρεμς. Η θεμελιώδης τάξη πραγμάτων που είχε επιβάλει στον κόσμο ο χριστιανισμός (ειδικότερα δε ο καθολικισμός, δεδομένου ότι ο προτεσταντισμός δεν δημιούργησε ούτε καθεδρικούς ναούς ούτε Βατικανό) εξαφανίστηκε. Η τάξη πραγμάτων των μεγάλων μοναρχιών έχασε τη νομιμότητα την οποία οι πνευματικές ιεραρχίες της εποχής αρούσαν από την ψυχική τάξη του ανθρώπου, καθώς και τον απρόσβλητο χαρακτήρα της. Ο Ορθός Λόγος απέτυχε να ιδρύσει τη δική του τάξη πραγμάτων: ένα παραδειγματικό Δημοκρατικό Κράτος δηλαδή, και όχι την εξουσία του χρήματος ή της τεχνολογίας, που δεν βασίζεται σε κάποιο δίκαιο αλλά επιβάλλεται εκ των πραγμάτων. Ο Ορθός αυτός

Λόγος δεν προσέβλεπε στην ιδανική ωραιότητα κατά τον Νταβίντ -ρωμαϊκή είτε ναπολεόντεια- αλλά μάλλον στην ιδανική ωραιότητα κατά τον Σταντάλ, οι ζωγράφοι, ωστόσο, οι εξοργισμένοι από την κριτική επιτροπή δεν θα εξέφραζαν ποτέ με τη θέρμη του Σταντάλ την ιδέα να την αντικαταστήσουν με τη Βουλή... Ο καινούργιος πολιτισμός, ανίκανος να επινοήσει τους δικούς του καθεδρικούς ναούς και τα παλάτια του, αναγκασμένος να τα αντιγράψει από τους προγενέστερους πολιτισμούς, στάθηκε εξίσου ανίκανος να δημιουργήσει μια υπέρτατη έκφραση του κόσμου, μια υπέρτατη έκφραση του ανθρώπου.

Η αστική τάξη είχε τη συγκεχυμένη ελπίδα πως το δίδαγμα του Εγκρ θα της απέφερε ό,τι είχε αποφέρει στην παπική αριστοκρατία το δίδαγμα του Ραφαήλ. Απουσίαζε όμως ο Ιούλιος Β' - και κυρίως απουσίαζε ο Χριστός. Οι πνευματικές αξίες του Εγκρ είναι οι ίδιες αξίες που εμπνέουν και τον Βολταίρο σαν γράφει τις τραγωδίες του. Σκέπτεται, καθώς και ο Σαιντ-Μπεβ, με τα δεδομένα ενός κόσμου που εξαφανίστηκε, ιδανικός ζωγράφος μιας Γαλλίας η οποία δεν θα είχε γνωρίσει την Επανάσταση, όπου η αστική τάξη θα είχε ακολουθήσει το αγγλικό παράδειγμα, και όπου ο Βασιλεύς θα παρέμενε Βασιλεύς. Όπως και ο Μπαλζάκ, απορρίπτει στο σύμπαν της Παλινόρθωσης τη μεταμορφωμένη κοινωνία που τον περιβάλλει ασφυκτικά, αναπλέει το ποτάμι του χρόνου, ενώ ο χρόνος κυλά προς τον Ντωμιέ. Δεν υπάρχουν σύμφωνα με αυτόν σπουδαίες προσωπογραφίες αστών, υπάρχουν όμως ακόμη μεγαλεπήβολες προσωπογραφίες, από τον Σοπέν του Ντελακρουά μέχρι τον Μπωντλαίρ του Κουρμπέ: είναι οι προσωπογραφίες των καλλιτεχνών. Πλην όμως, σαν οι "αδελφές αυτές ψυχές" απομακρυνθούν, η προσωπογραφία δεν μπορεί παρά να καταλήξει είτε στον ζωγράφο είτε στο μοντέλο, που γίνονται εχθροί: Η Κυρία Σαρπαντιέ είναι ένας Ρενουάρ, κι όχι μια προσωπογραφία αστής, η Κυρία Καέν ντ' Ανβέρ μια προσωπογραφία αστής πριν καταλήξει να γίνει ένας Μποννά. Ή μήπως προκειμένου να πειστούμε είναι τάχα απαραίτητο να τους κρεμάσουμε στον τοίχο ενός σαλονιού του 1890; Υπάρχουν διάφορες εκφάνσεις του ύφους της αστικής εποχής, μα όχι ένα μεγαλεπήβολο ύφος της αστικής τάξης. Ο τοπιογράφος Κορό είχε επινοήσει την επεξεργασία της φιγούρας σαν να επρόκειτο για τοπίο της υπαίθρου: σύντομα πρόκειται να εξαφανιστεί και το βλέμμα... Αν όμως παραμείνει, τόσο το χειρότερο, διότι όταν η κρατούσα τάξη δεν βρίσκει τους προσωπογράφους της, βρίσκει ταχύτατα τους γελοιογράφους της.

Η γαλλική αστική τάξη, απομακρυσμένη από την πνευματική τάξη των πραγμάτων της χριστιανικής μοναρχίας καθώς επίσης και από την εποποιία της Επαναστατικής Εθνοσυνέλευσης, ανήσυχη από τις δύο επαναστάσεις που της είχαν δώσει την εξουσία στο όνομα του λαού, απειλούμενη με τη σειρά της από το λαό αυτό και από το κύμα των ναπολεόντειων αναμνήσεων (που σμίγουν

επιφανειακά και μόνον στη σύντομη περίοδο της Δευτέρας Αυτοκρατορίας), δεν επιζητούσε ως φαντασιακό στοιχείο παρά την εικονογράφηση. Ο αιώνας αυτός, καθώς και ο Βίκτωρ Ουγκώ του Ενεήντα Τρία, θα γνωρίσει επαναστατικούς και αντιδραστικούς μύθους, αλλά κανένα μύθο της αστικής τάξεως. Καθ' όλη, λοιπόν, τη διάρκεια του 17ου αιώνα η επίδραση του φαντασιακού στοιχείου πάνω στους ανθρώπους περιοριζόταν συνεχώς. Η εμμονή της Ρώμης είχε καταστήσει την επανάσταση μια διαρκή υπόθεση, το φαντασιακό στοιχείο είχε σταματήσει να ενσαρκώνεται στην ιστορία της βιωμένης εμπειρίας, διότι, με εξαίρεση τους χρόνους της Αποκαλύψεως, είναι ασύμβατο με κάθε σύγχρονη ιστορία, διότι, ακριβώς, αναγκαία συνθήκη της ύπαρξης του είναι το μη πραγματικό. Ο Μισελέ, ανακαλώντας οικογενειακές αναμνήσεις, θα μιλήσει για την "τεράστια ανία" της Αυτοκρατορίας στο απόγειο της. ο Ναπολέον για να καταστεί θρύλος έπρεπε πρώτα να εξοριστεί. Στο εξής οι ιστορικές ενσαρκώσεις χρεοκοπούν: θα χρειαστούν περισσότερα από εξήντα χρόνια για να μπορέσει η Επανάσταση να ξαναβρεί στη λογοτεχνία έναν ρωμαϊκό τόνο. ούτε το 1848 ούτε η Κομμούνα δεν ξαναβρίσκουν τον τόνο της Εθνοσυνέλευσης. Και η αστική τάξη θα γνωρίσει ένα φαντασιακό στοιχείο που την αρνείται. Ποια είναι τάχα η συνάφεια ανάμεσα στην τάξη αυτή και τους Σταυροφόρους του Ντελακρουά; Η τέχνη η οποία δεν στέργει να την εντάξει το φαντασιακό στοιχείο, εντάσσει τουναντίον σε αυτό ό,τι της αντιτίθεται. Η λογοτεχνία του αριστοκράτη Μπάυρον, εξεγερμένου εναντίον της αγγλικής αριστοκρατίας, έθρεψε τους αστούς καλλιτέχνες της ηπειρωτικής Ευρώπης που είχαν εξεγερθεί εναντίον της ίδιας τους της τάξεως. Και όσο περισσότερο τούτη εδώ, ελλείπει ύφους, ανακαλύπτει τα πράγματα που την τέρπουν, τόσο στρέφεται από την προσκόλληση της στον Ρακίνα, σε έναν έρωτα για τον Ωζιέ, από τον ενθουσιασμό της για τον Εγκρ σε έναν έρωτα για τον Μαισσοιέ. και τόσο η τέχνη καθιστά την εξέγερση της πιο ρηξικέλευθη, από τον Ουγκώ στον Ρεμπώ και από τον Ντελακρουά στον Βαν Γκογκ.

Ενάντια σε έναν κόσμο όπου δεν υπήρχε πια παρά μια δύναμη επιβεβλημένη εκ των πραγμάτων, ο ρομαντισμός είχε επικαλεσθεί τον κόσμο της ιδιοφυΐας. Ο 18ος αιώνας δεν απέδιδε διόλου στη λέξη ιδιοφυΐα τη σημασία που αποδίδουμε σήμερα. Ακόμα και για τον Σταντάλ, ιδιοφυής άνθρωπος είναι ο πολυμήχανος ή ο εξαιρετικά ιδιόρρυθμος. Η σοβαρή και μυστηριώδης αντήχηση της λέξεως, μια ακόμα και η ίδια η ιδέα του κόσμου της ιδιοφυΐας, γεννήθηκαν με τον ρομαντισμό. Είναι η στιγμή που ο Δάντης, ο Σαίξπηρ, ο Θερβάντες, ο Μιχαήλ Άγγελος, ο Τιτσιάνο, ο Ρέμπραντ, ο Γκόγια καθίστανται σημεία αναφοράς απόλυτα, όπως άλλοτε η αρχαιότητα και ο ορθός λόγος, όχι όμως της ίδιας φύσεως. Η τέχνη για την τέχνη αναγνώριζε και αναγόρευε τους ήρωες της.

Στη ζωγραφική ωστόσο δεν υπάρχει κάτι αντίστοιχο με τη ρήξη που

διαχωρίζει τους ρομαντικούς συγγραφείς από τους κλασικούς - εκτός από την περίπτωση του Γκόγια, ο οποίος άσκησε, αργότερα όμως, βαθύτατη επιρροή. Στο χώρο των γραμμάτων οι ρομαντικοί αντιτίθενται στην κλασική αισθητική, λίγο-πολύ κοινώς αποδεκτή στην Ευρώπη του 17ου αιώνα, καθώς και στα έργα που την εξέφραζαν, αν όμως οι ζωγράφοι αντιτίθενται κι εκείνοι στην αισθητική αυτή, δεν αντιτίθενται εντούτοις στα σημαντικά έργα που πραγματοποιήθηκαν ενόσω τούτη μεσουρανούσε: θεωρούν τους εαυτούς τους συνεχιστές. Ο Ρακίνας "αντιστοιχεί" στον Πουσσέν, ποιος όμως αντιστοιχεί στον Χαλς, στον Βελάσκεθ, στον Ρέμπραντ, που πέθαναν όλοι τους, καθώς και ο Πουσσέν, μεταξύ του 1660 και του 1670; Η Γαλλία δεσπόζει τότε στο χώρο των λογοτεχνικών αξιών, όχι όμως και στη ζωγραφική. Η κλασική λογοτεχνία δεν είναι σύγχρονη μιας κλασικής ζωγραφικής, αλλά της μεγάλης ευρωπαϊκής ζωγραφικής με λάδι, που συνεχίζει τον 16ο αιώνα της Ρώμης και ιδιαίτερα της Βενετίας. Και ο Ζερικό, ο Κόνσταμπλ, ο Ντελακρουά, αποτελούν μέρος του μουσείου, όπως ακριβώς και οι μεγάλοι πρόγονοι τους. Αν δεν αντίκριζαν ποτέ έναν καθεδρικό ναό, ποιες άραγε γραμμές των έργων τους θα ήσαν διαφορετικές; Ο Ντελακρουά είναι ένας Νέο-Βενετός με την ίδια έννοια που ο Εγκρ είναι ένας Νέο-Ρωμαίος. Στη ζωγραφική, ο ρομαντισμός, ο οποίος δεν αντιτίθεται τόσο σε έναν ευρύ κλασικισμό αλλά πολύ περισσότερο σε έναν στενό νεοκλασικισμό, δεν συνιστά κάποιο ιδιαίτερο ύφος: αποτελεί σχολή. Χωρίς να επιφέρει τόσο βαθιές αλλαγές στη ζωγραφική, μεταμόρφωσε το θησαυρό του μουσείου, μεταβάλλοντας ξαφνικά τις αξίες που τον είχαν καθιερώσει.

Οι μεγάλοι δημιουργοί της Δύσεως, για τους οποίους η ζωγραφική υπήρξε μέσον για να προσεγγίσουν το σύμπαν ή τα υπερκόσμια, όπως υπήρξε ενίοτε πριν από αυτούς το μέσον για την προσέγγιση ενός κόσμου ιερού, ασκούν σήμερα εξαιρετικά μικρή επίδραση, λόγω και του γεγονότος πως η μέτρια ζωγραφική δεν έπαψε, με τον πενιχρό της τρόπο, να τους επικαλείται, το θεατρικό ύφος είναι παρωδία του υψηλού. Επηρεάζουν λιγότερο τη μοντέρνα τέχνη απ' ό,τι ο Γκρέκο, ο Βερμέρ ή ο Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα. παραμένουν ωστόσο υψηλές πνευματικές αξίες, αξίες του πολιτισμού μας και όχι αποκλειστικά και μόνο του ρομαντισμού μας: Ποια είναι τα στοιχεία χάρη στα οποία ο Φλωρεντίνος Μιχαήλ Άγγελος και ο ύστερος Ρέμπραντ παραπέμπουν περισσότερο στον Μπετόβεν απ' ό,τι στον Μπαχ; Ο κόσμος τους ανήκει πια σήμερα στους κόσμους εκείνους που έχουν χαθεί. Εισάγει σε κάθε τέχνη αυτό ακριβώς που ξεπερνά τα όρια της: ο Μαγιόλ δεν θα φιλοτεχνούσε ποτέ ούτε τους Βασιλείς της Σαρτρ ούτε την Πιετά Ροντανίνι, ο Μαλλαρμέ δεν είναι Σαίξπηρ. Αλλά στην κοιλάδα των νεκρών όπου ο 19ος αιώνας τοποθετεί τον Σαίξπηρ μαζί με τον Μπετόβεν, και τον Μιχαήλ Άγγελο μαζί με τον Ρέμπραντ, τοποθετούσε

επίσης μαζί τους τους σοφούς, τους ήρωες και τους αγίους. Είναι οι μάρτυρες μιας θεϊκής πλευράς του ανθρώπου, αλλά και οι μαίες του νέου Ανθρώπου. Οι μεγάλοι μύθοι αυτού του αιώνα -ελευθερία, δημοκρατία, επιστήμη, πρόοδος- συγκλίνουν σε ένα πράγμα: στην πιο μεγάλη ελπίδα που γνώρισε η ανθρωπότητα από την εποχή των κατακομβών. Όταν τα ρεύματα του χρόνου θα έχουν διαβρώσει, στο βάθος της ευεργετικής Λήθης, τα απομεινάρια αυτής της φλογερής αναζητήσεως, θα διαπιστώσουμε ασφαλώς ότι καμία άλλη δεν πάσχισε τόσο να αποδώσει σε όλους τους ανθρώπους το πραγματικό μεγαλείο. Αλλά ο Ρέμπραντ και ο Μιχαήλ Άγγελος είχαν μεγάλη συγγένεια τότε με τον Σαίξπηρ όσο και τον Ρούμπενς, πολύ περισσότερο απ' ό,τι με τον Φραγκονάρ ή ακόμη και τον Βελάσκεθ - κατά τον ίδιο τρόπο που το υπερβατικό στοιχείο που διαθέτουν τα τάδε μωσαϊκά του Μονρεάλε συγγενεύει και με τον Δάντη και με τον Βεζελαί...

Ωστόσο, ένα ολόκληρο παρελθόν καταποντιζόταν μέσα στο στενό αλλά συνάμα βαθύ ρήγμα που άνοιξαν αυτές οι στοιχειωμένες παρουσίες. Και η ταυτόχρονη επανεμφάνιση των αριστουργημάτων τούτων διαχώριζε τη μεγαλοφυΐα των δημιουργών τους από τη μυθοπλασία μέσω της οποίας η μεγαλοφυΐα αυτή εκφραζόταν.

Οι μεγάλοι δάσκαλοι του μη πραγματικού υπήρξαν δημιουργοί οπτασιών. Γνωρίζουμε σήμερα πως η Ιταλία ανακάλυψε την Αφροδίτη του Μποττιτσέλλι καθώς και του Τιτσιάνο, τις μορφές της Σχολής των Αθηνών, τις Σίβυλλες και τον Δαβίδ του Μιχαήλ Αγγέλου -μολονότι δεν συνιστούσαν πλέον εκφράσεις της αλήθειας- με τον ίδιο θαυμασμό, την ίδια κατάπληξη με την οποία η Γαλλία είχε ανακαλύψει τα πρόσωπα που απεικονίζονται στο τύμπανο του Μοϊσσάκ και στη Βασιλική προσωπογραφία του καθεδρικού ναού της Σαρτρ, καθώς και τους αγγέλους του καθεδρικού ναού της Ρεμς. με τον ίδιο θαυμασμό που η Γερμανία είχε ανακαλύψει τον Ιππέα του Μπάμπεργκ, τις Δωρήτριες του Νάουμπουργκ και τους εσταυρωμένους του Ρήνου. Ο πειστικός χαρακτήρας αυτών των οπτασιών οφειλόταν στα ολοένα και πιο αποτελεσματικά ψευδαισθητικά μέσα, αλλά και σε διάφορα άλλα μέσα, καθαρά δημιουργικά. Μπορεί μεν ο κάθε επιδέξιος ζωγράφος να ήταν σε θέση να ζωγραφίσει ψευδαισθητικές μορφές, οι μορφές ωστόσο με τις οποίες οι μεγάλοι καλλιτέχνες έδιναν ζωή -διαφορετική από τη ζωή την εφήμερη, των ζωντανών- σε ό,τι δεν μπορούσε να υπάρξει παρά χάρη σε αυτούς ήσαν δημιουργίες του μη πραγματικού. Ο Δαβίδ του Μιχαήλ Αγγέλου δεν ήταν μια απατηλή μορφή, η αναντίρρητη ελευθερία των τελευταίων έργων του Τιτσιάνο δείχνει το πόσο λίγο νοιαζόταν να μιμηθεί τη θεατρικότητα των ταμπλώ βιβάν. Ο Άγιος Αυγουστίνος θεραπεύων τους λεπρούς του Τιντορέτο, η Σταύρωσή του στο Σαν Ρόκκο, συναντώνται με τη Νύκτα του Μιχαήλ Αγγέλου,

την Πιετά Μπαρμπερίνι, τον Κόμητα του Οργκάζ με τόπο υψηλό, απομακρυσμένο τόσο από το θέατρο όσο και από τη γη -εκεί, στη μοναξιά τους, θα συναντηθούν αργότερα και με τον Ρέμπραντ. Η πιο αυστηρή υφολογική τυποποίηση πέντε αιώνων δυτικής ζωγραφικής βασίζεται πάνω σε μια ζωγραφική ερμηνεία πτυχών του Γκρέκο που ανεμίζουν. Η Δευτέρα Παρουσία της Καπέλα Σιξτίνα, η Πιετά του Τιτσιάνο, κι ακόμη και η Σταύρωση του Σαν Ρόκκο, ενώνουν τα χρώματα τους σε μια πορτοκαλί πολυτονική μονοχρωμία που δεν γυρεύει ούτε να σαγηνεύσει ούτε να δημιουργήσει ψευδαίσθηση περισσότερο απ' ό,τι ο Άγιος Αυγουστίνος θεραπεύων τους λεπρούς, οι πιο πλούσιοι Τιτσιάνο ή ο Άγιος Μαυρίκιος του Εσκοριάλ. Ο Ρούμπενς ζωγραφίζοντας για λογαριασμό του είναι λιγότερο δραματικός, αλλά εγκαταλείπει την όπερα για τα ξέφρενα μαγευτικά θεάματα του, τα πιο λαμπερά και τα πιο εξιδανικευμένα που είχε γνωρίσει η ζωγραφική μέχρι τότε.

Οι οπτασίες τούτες γίνονται θεάματα, κι αυτό διότι η κοινωνία του 19ου αιώνα είδε τις Αφροδίτες του Τιτσιάνο σαν να ήταν οι Αφροδίτες του Καμπανέλ και δεν ξεχώριζε τις Αφροδίτες του Καμπανέλ από εκείνες του Τιτσιάνο. Αλλά ενόσω η αισθητική της μυθοπλασίας εξαπλωνόταν πάνω στα δύο τρίτα της Ευρώπης, η ζωγραφική, με τον Βελάσκεθ, τον Ρέμπραντ, είχε στο αναμεταξύ αναζητήσει τη δική της μοίρα. Σαν να έχει πια εκλείψει ο θαυμασμός και η κατανόηση που απολάμβαναν σε κάποιο βαθμό όλοι οι μεγάλοι καλλιτέχνες, από τον Τσιμαμπούε μέχρι τον Ραφαήλ και τον Τιτσιάνο, ο Ρέμπραντ, γέροντας πια, γίνεται ο πρώτος μεγαλοφυής-καταραμένος. Μέχρι τον 16ο αιώνα, οι ζωγράφοι συμμετείχαν στη μυθοπλασία εμβαθύνοντας τη με τις ανακαλύψεις τους: στη συνέχεια οι δευτέρας κατηγορίας ζωγράφοι συμμετείχαν κι αυτοί, δίχως όμως να ανακαλύψουν το παραμικρό, τέλος, οι μεγάλοι δάσκαλοι ανακαλύπτουν χωρίς πια να συμμετέχουν. Για τους ζωγράφους λοιπόν αλλά και για μια μερίδα των θαυμαστών της τέχνης (βοηθούντος του Ντελακρουά, ο οποίος ξαναζωντάνευε με τη Βενετία αλλά ταυτόχρονα συνέχιζε και το έργο του Ρούμπενς, βοηθούσης και της ανακαλύψεως της φωτογραφίας που υποβάθμισε τις τεχνικές της ψευδαίσθησης), τα θεάματα τούτα έπαψαν πια να είναι θεάματα, και ναι μεν δεν ξανάγιναν ποτέ οπτασίες, έγιναν ωστόσο πίνακες με την έννοια που δίνουμε στη λέξη σήμερα. Για τους αληθινούς βέβαια ζωγράφους ανέκαθεν αυτό ήσαν. μα όχι πάντα ομόφωνα. Μπορεί ο Ντελακρουά να θαύμαζε τον Ραφαήλ, ο Εγκρ όμως απέρριπτε τον Ρούμπενς. Η μακρόχρονη σύγκρουση ανάμεσα στους θαυμαστές του Πουσσέν και τους θαυμαστές του Ρούμπενς επρόκειτο να καταντήσει μια διαμάχη δίχως αντικείμενο. Όπως ο ρομαντισμός είχε αντικαταστήσει ένα ύφος υποτίθεται παραδειγματικό με μιαν ηρωική δημιουργία η οποία επίσης έδειχνε λυτρωμένη από την ιστορία, έτσι και ο Μανέ

και η μοντέρνα τέχνη που γεννιόταν επρόκειτο να επιλέξουν τη δημιουργία της εικόνας αυτής καθαυτής, απομονώνοντας την από τις ιστορικές της συντεταγμένες.

ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Το Φανταστικό Μουσείο (Le Musée imaginaire) του Αντρέ Μαλρώ πρωτοεκδόθηκε το 1947. Στη δεύτερη του έκδοση απετέλεσε το πρώτο μέρος των Φωνών της σιωπής (Voix du silence, 1951). Το παρόν κείμενο είναι το πρώτο κεφάλαιο της τρίτης και οριστικής έκδοσης του 1965. Στις σελίδες αυτές τίθενται -έστω και υπαινικτικά και με το ελλειπτικό, ιδιόρρυθμο ύφος του συγγραφέα- τα ζητήματα που θα αναπτυχθούν στα επόμενα τρία κεφάλαια του βιβλίου.

Ο ψευδαισθητισμός είναι για τον Μαλρώ μια ιδιομορφία της αρχαίας ελληνικής και της ευρωπαϊκής τέχνης. Η αρχαία ελληνική τέχνη είναι η πρώτη κοσμική τέχνη στην ιστορία της ανθρωπότητας. Αιώνες αργότερα, ο Τζιόττο θα αντικαταστήσει και πάλι τη σύμβαση με τη "φύση".

Η δυτική ζωγραφική από την Αναγέννηση και μετά επικεντρώνει το ενδιαφέρον της σε μια εξιδανικευμένη μυθοπλασία, ενώ ακόμη και ο ρομαντισμός, σε αντίθεση με ό,τι συνέβη στη λογοτεχνία, δεν επιδιώκει ουσιαστικά να ανατρέψει το σκηνικό. Η μεγάλη τομή σημειώνεται τουναντίον με τον Μανέ και τον ιμπρεσιονισμό, όταν δηλαδή το θέμα του πίνακα υποτάσσεται στους σκοπούς της ίδιας της ζωγραφικής. Πρόκειται για μια πορεία η οποία σχετίζεται και με την ανακάλυψη της φωτογραφίας, που μειώνει την αξία των τεχνικών του ψευδαισθητισμού. Η φωτογράφιση των έργων τέχνης δημιουργεί το Φανταστικό Μουσείο, τον μεγάλο πολέμιο της μυθοπλασίας.

Ο αναγνώστης του Φανταστικού Μουσείου μαγνητίζεται από τη βαθύτητα του στοχασμού και από τη δύναμη ενός πάθους για τη ζωγραφική που συνεπαίρνει: "Η τέχνη ήταν στα μάτια του Αντρέ Μαλρώ το μέσον μιας συλλογικής λύτρωσης, αφού δι' αυτής ο άνθρωπος γίνεται κύριος της μοίρας του".¹

"Ο Μαλρώ γνωρίζει πως η τέχνη γεννιέται από την τέχνη και όχι από τη φύση", έγραφε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 ο Ε.Χ. Γκόμπριτς (E.H. Gombrich) στο Τέχνη και ψευδαισθηση, όπου διερευνούσε, από ψυχολογική σκοπιά, τους δρόμους τους οποίους είχε ανοίξει ο Γάλλος στοχαστής.

Κάποια στιγμή ελπίζουμε να ξεπεραστούν τα προβλήματα που σχετίζονται με την έκδοση του κλασικού πλέον τούτου βιβλίου και να καταστεί δυνατόν το

¹ Regis Debray, *Vie et mort de l' image: Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Παρίσι 1992.

ελληνικό κοινό να το γνωρίσει στο σύνολο του.

X.K. - N.A.