



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

“ΧΩΡΙΣ ΤΙΤΛΟ”

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Κατερίνα Σάρρα

Αθήνα 2020

Κείμενο τεκμηρίωσης καλλιτεχνικού έργου
15ου κύκλου σπουδών 2018- 2020

Κατερίνα Σάρρα

AM: 18037

Copyright © Κατερίνα Σάρρα
All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας διατριβής χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως.

Τριμελής Επιτροπή:

Κώστας Ιωαννίδης, Επίκουρος Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής
Καλών Τεχνών

Γιάννης Κονταράτος, Επίκουρος Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής
Καλών Τεχνών

Κώστας Χριστόπουλος, Επίκουρος Καθηγητής Ανωτάτης
Σχολής Καλών Τεχνών

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	7
Εισαγωγή.....	11
Μέθοδος	14
• Χρώμα	16
• Όρια- Μεταφορά	18
• Χρόνος	21
• Ρυθμός	22
• Σώμα	24
• Κίνηση	25
• Παλμός	27
• Σχήμα	28
• Καθαρότητα	30
Εν συντομία	33
Εικόνες	37
Βιβλιογραφία	39

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το κείμενο που ακολουθεί, συγκεντρώνει κατά κάποιο τρόπο τις σκέψεις μου σε ό,τι αφορά τη ζωγραφική διαδικασία. Από το πώς ξεκινά, πώς εξελίσσεται και πού οδηγείται. Θα έλεγα πως για μένα αποτελεί τελικά μία μεταφορά του καλύτερου δυνατού σχεδίου, των συνολικών μου παρατηρήσεων επί της καθημερινότητας πάνω στον καμβά. Τα όρια των σχέσεων που υπάρχουν, που δημιουργούνται και αναδημιουργούνται είναι το βασικό ζητούμενο στην πρακτική μου. Στόχος αυτής, είναι η προσπάθεια μιας όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένης πρότασης ισορροπίας κάθε φορά στο κάθε έργο, μέσω αυτού που ονομάζω μεταφορά. Μια διαδικασία σκέψεών μου που μεταφέρονται μέσω της ύλης και του χρώματος στον καμβά. Αν και αυτή η προσπάθεια σύνδεσης πιθανότατα δεν εμφανίζεται στο έργο, η διαδικασία για εμένα παραμένει ένα ζήτημα σχέσεων μεταξύ καθημερινής πρακτικής και δημιουργικής διαδικασίας.

Όπως αναφέρει και ο Μωρίς Μερλώ- Ποντύ: «Είναι βέβαιο ότι η ζωή δεν εξηγεί το έργο. Άλλο τόσο βέβαιο, όμως, είναι και το γεγονός ότι ζωή και έργο επικοινωνούν».¹ Γιατί είναι η ίδια η διαδικασία που αποκαλύπτει τους παραλληλισμούς της

¹ Μωρίς Μερλώ- Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Αλέκα Μουρίκη, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991, σ. 66

με την πραγματικότητα. Από την ανάπτυξη των κριτηρίων επιλογής, τόσο επί του καμβά όσο και επί της καθημερινότητας, έως και τις σωματικές κινήσεις επί του καμβά που είναι αντίστοιχες με απλές καθημερινές φυσικές δραστηριότητες.

Η σημαντικότητα της διαδικασίας φαίνεται και στα λόγια του Theodor Adorno:

«Με την εμβαθύνουσα θεώρηση απελευθερώνεται ο εσωτερικός διαδικαστικός χαρακτήρας του έργου. Μιλώντας αποκαλύπτει την εσωτερική του κίνηση. Ό,τι μέσα στο μόρφωμα μπορεί να αποκληθεί ενότητα του νοήματός του δεν είναι στατικό, αλλά έχει χαρακτήρα διαδικασίας· είναι η δυναμική ανάπτυξη των ανταγωνισμών που κάθε έργο κατ' ανάγκη περιέχει. Η ανάλυση μπορεί να προσεγγίσει το έργο μόνο αν κατανοήσει τη σχέση μεταξύ των δυναμικών στοιχείων του ως διαδικασία και όχι με την αναγωγή του έργου σε δήθεν πρωτογενείς ενότητες».²

Και νομίζω πως αυτό τα εξηγεί όλα. Ο βασικός στόχος είναι η παρουσίαση ενός όλου μέσα από δυναμικά πεδία, που το κάθε ένα από αυτά αντανakλά και μία ενδεχόμενη πραγματική κατάσταση. Το ενδιαφέρον εστιάζεται στην κίνηση που υπάρχει, στο σημείο εκείνο των ορίων που φέρουν τα πεδία που έρχονται σε επαφή. Με ενδιαφέρει αυτή η οριακή σχέση

² Adorno T. W, *Αισθητική θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σ. 300

όπου τα πεδία που έρχονται να συνδιαλλαγούν, χάρη στη δυνατότητα της μεταφοράς των πληροφοριών που κατέχουν, καταφέρνουν να διατηρήσουν και ταυτόχρονα να ενοποιήσουν τα ομοιογενή ή ετερογενή χαρακτηριστικά τους. Είναι η κίνηση που βρίσκεται στη μεταφορά, που επιτρέπει την ειρηνική συνύπαρξη των συμβαλλόμενων, με τις ομοιότητες αλλά και τις διαφορές τους. Δεν πιστεύω στο ένα ή στο άλλο, αλλά στη συνύπαρξη όλων. Από αυτήν την άποψη το παράθεμα από την *Αισθητική Θεωρία* του Adorno θα έλεγα πως εκφράζει σε κάποιο βαθμό τις απόψεις μου:

«Αυτή η ιδέα κάνει την τέχνη να μοιάζει να μοιάζει με την ειρήνη. Χωρίς την προοπτική της ειρήνης η τέχνη θα ήταν τόσο αναληθής όσο και όταν θέλει να παρουσιάσει τη συμφιλίωση ως ήδη πραγματοποιημένη. Το ωραίο στην τέχνη είναι η φαινομενικότητα της αντικειμενικά υπαρκτής ειρήνης. Προς αυτή κλίνει ακόμα και η καταπιεστική δύναμη της μορφής, όταν ενώνει τα εχθρικά και φυγόκεντρα επιμέρους συστατικά στοιχεία».³

Και όλα αυτά που αφορούν το έργο, αλλά και τη ζωή συμπληρώνονται από τα λόγια του Kandinsky. Γιατί τι άλλο κάνει ο καλλιτέχνης,

«Ο καλλιτέχνης δημιουργός “χώνει βαθιά μέσα στη φόδρα του την κάννη του” και θεωρεί τον κόσμο σαν μια δικιά του

³ Adorno T. W, *ό.π.* σ. 439

υπόσταση και τον ίδιο του τον εαυτό τίποτ' άλλο από μια κατάσταση του κόσμου».⁴

Ο τίτλος της συγκεκριμένης εργασίας ανταποκρίνεται στη στάση μου να μην δίνω τίτλο στα έργα μου⁵, αφήνοντας στον θεατή την πρωτοβουλία της σκέψης.

«Από τότε που εμπλέκομαι με το ανθρώπινο στοιχείο, θέλω να δημιουργώ μια κατάσταση στενής οικειότητας- άμεση επικοινωνία».⁶

⁴ Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μτφρ. Μηνάς Παράσχος, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1981, σ. 12

⁵ Εκτός από κάποια, που ως τίτλο φέρουν τα χρώματα που με αφορούν στα συγκεκριμένα έργα.

⁶ Μαρκ Ρόθκο, *Κείμενα για την τέχνη (1934- 1969)*, μτφρ. Βασίλης Τομανάς, εκδ. Νησίδες, Αθήνα 2010, σ. 153

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

“Εγώ ως τεχνίτης προτιμώ να λέω λίγα”⁷

Το να μιλάω για τη δουλειά μου, μου ήταν ανέκαθεν δύσκολο. Το να πρέπει να εξηγήσω πράγματα, που για μένα είναι ξεκάθαρο ότι εκφράζονται μόνο μέσω της εικόνας που δημιουργείται, με φέρνει σε μια αμηχανία. Ο πρώτος τρόπος αντιμετώπισης αυτής της κατάστασης ήταν η καταγραφή των σκέψεών μου καθόλη την διάρκεια της ζωγραφικής διαδικασίας, προκειμένου να μπορέσω να πλαισιώσω και να ορίσω το εικαστικό μου ιδίωμα ή τη φύση του έργου μου. Ξεκίνησα από το πώς τοποθετούμαι εγώ στο εργαστήριό μου, πώς στήνω τον χώρο, πόσο χρόνο χρειάζομαι για να ξεκινήσω, τι με απασχολεί από τη στιγμή που ξεκινήσει ένα έργο. Σε μια προσπάθεια ανακάλυψης αυτού που θα μπορούσε να αποκαλέσει κανείς οι «ρίζες» μου και προκειμένου να μπορώ να σταθώ απέναντι σε ζητήματα με τα οποία φαίνεται να σχετίζεται η δουλειά μου, όπως η λεγόμενη «ζωγραφική χρωματικού πεδίου» και ένας από τους κύριους εκφραστές της, ο Μαρκ Ρόθκο, ανέτρεξα στη σχετική βιβλιογραφία, και όχι μόνο. Πιστεύω πως μόνο η εικόνα μπορεί να αποδώσει με τον καλύτερο τρόπο τη σημασία της και ο λόγος μου είναι

⁷ Μαρκ Ρόθκο, *ό.π.* σ. 151

δευτερεύοντας απέναντί της. Για το λόγο αυτόν, μέσα από ποικίλα κείμενα, επέλεξα να παραθέσω λεγόμενα από γνωστούς δημιουργούς και διανοούμενους οι οποίοι με ενδιαφέρουν, για να μπορέσω να στηρίξω και να αποσαφηνίσω το περιεχόμενο ή το σύνολο του έργου μου σε συνδιασμό με τις προσωπικές μου σημειώσεις.

Όπως εξηγεί καλύτερα από εμένα ο Αντρέι Ταρκόφσκι:

«Η καλλιτεχνική δημιουργία δεν είναι τρόπος διατύπωσης πληροφοριών, τρόπος που υπάρχει εξ αντικειμένου και απαιτεί κάποια επαγγελματική ειδικευση· σε τελευταία ανάλυση είναι η ίδια η μορφή της εμπειρίας του καλλιτέχνη, ο μοναδικός του και ολόδικός του τρόπος έκφρασης».⁸

Μπαίνοντας κάποιος στο εργαστήριό μου, η πρώτη λέξη που του έρχεται στο μυαλό είναι φυσικά η ζωγραφική, καθώς το βλέμμα κυριεύεται από έντονα χρώματα σε διάφορων ειδών φόρμες πάνω στους καμβάδες. Η αίσθηση που αποκομίζει κάποιος είναι πως σε αυτόν τον χώρο πρωτεύοντα ρόλο διαδραματίζει η ζωγραφική διαδικασία, η οποία είναι διαρκής και συνεχώς εξελισσόμενη. Τελάρια κυρίως μεγάλων μεγεθών, συνθέτουν την εικόνα ενός χώρου εργασίας όπου επιχειρώ να επιλύσω τα διάφορα πλαστικά ζητήματα που με απασχολούν.

⁸ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, μτφρ. Σεραφεΐμ Βελέντζας, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1987, σ. 139

Το στοιχείο που ξεχωρίζει είναι οι μεγάλες χρωματικές φόρμες, οι οποίες προσπαθούν να συσχετισθούν μεταξύ τους στον χώρο που ορίζει κάθε φορά το τελάρο. Ο τρόπος που συνδιαλλέγονται αποτελεί ένα από τα βασικά ζητήματα της ζωγραφικής μου διερεύνησης. Πρόκειται για μια συνεχή διαδικασία μετασχηματισμού μιας αρχικής γραφής πάνω στον καμβά σε εικόνες που λειτουργούν κατά βάση αυτοαναφορικά. Ενώ με μια πρώτη ματιά οι εικόνες που παράγονται μοιάζουν να είναι αποτέλεσμα λογικών επεξεργασιών, εντούτοις ο τρόπος υλοποίησής τους βασίζεται εν πολλοίς σε ενστικτώδεις ζωγραφικές χειρονομίες, οι οποίες καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό την τελική διαμόρφωση του έργου.

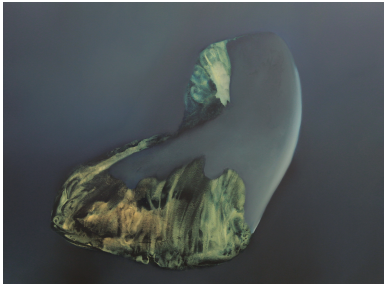
Όπως για τον Ταρκόφσκι άλλωστε:

« Η τέχνη επιβεβαιώνει ό,τι καλό υπάρχει στον άνθρωπο- ελπίδα, πίστη, αγάπη, ομορφιά, ευσέβεια. Ό,τι ονειρεύεται, και ό,τι ελπίζει. Όταν κάποιος δεν ξέρει κολύμπι και ρίχνεται στο νερό, το ένστικτο υπαγορεύει στο κορμί του τις κινήσεις που θα τον γλιτώσουν. Και τον καλλιτέχνη τον οδηγεί επίσης κάτι σαν ένστικτο, και το έργο του προωθεί την έρευνα του ανθρώπου για το αιώνιο, το υπερβατικό, το θεικό- συχνά παρά την αμαρτωλή συμπεριφορά του ίδιου του ποιητή».⁹

⁹ Αντρέι Ταρκόφσκι, *ό.π.*, σ. 308

ΜΕΘΟΔΟΣ

Μέσα από συνεχείς προβληματισμούς και αφορμές, αρχικά προσπάθησα να κατανοήσω προβλήματα και ζητήματα που έχουν την καταγωγή τους στη ζωγραφική γλώσσα. Κατ' αρχήν με απασχόλησαν πλαστικά ζητήματα και τεχνικές τα οποία



Εικόνα 1

συνέβαλαν στην εξέλιξη και προσέδωσαν στο έργο μου χαρακτηριστικά όπως η καθαρότητα της φόρμας, το χρώμα, ο χώρος. Η αρχική γραφή, η ισορροπία, η βαφή έτσι όπως προκύπτουν είναι τα χαρακτηριστικά που

αναδεικνύουν αυτήν τη

ζωγραφική. Με ενδιαφέρει η φόρμα όπως διαμορφώνεται από εμένα και όχι από το υλικό που χρησιμοποιώ. Σιγά σιγά άρχισε να με ενδιαφέρει περισσότερο η ζωγραφική σαν διαδικασία και όχι σαν αποτέλεσμα. Σημαντικό ρόλο σε αυτό, κατέχει το υλικό μου. Το λάδι (ελαιόχρωμα), και η αναζήτησή μου στο πώς αυτό συμπεριφέρεται σε σχέση με τον καμβά και την προετοιμασία αυτού, τη ρευστότητά του, την πάστα και τη βαρύτητά του πάνω στον καμβά. Η ιδιότητα του ελαιοχρώματος να αργεί να στεγνώσει, επιτρέπει το

περαιτέρω και διαρκές πλάσιμο του χρώματος, κάτι που το καθιστά ιδανικό μέσο για την έρευνά μου. Μου κέντριζε το ενδιαφέρον το στοιχείο της τυχαιότητας και του χρόνου, δηλαδή της απορρόφησης του υλικού. Ήθελα να επιτύχω έναν ισορροπημένο συνδυασμό αυτόματης γραφής με την απόδοση της συγκεκριμένης μου βαφής (τονικές διαβαθμίσεις), το στοιχείο της πάστας και το αποτέλεσμα της ρευστότητας και της απορροφητικότητας του χρώματος στον καμβά. Με απασχολούσε το στοιχείο της φόρμας όπου αυτή προκύπτει σε σχέση με την προηγούμενη, που σχηματίζεται και μετασχηματίζεται διαρκώς μέσα από μία συνεχή διαδικασία γραφής- ζωγραφικής, αφήνοντας τελικά μία φόρμα να υπάρξει, μόνο αφού τη δημιουργήσω εγώ (και όχι το υλικό), χωρίς να υπάρχει υλικότητα. Χωρίς να αποτελεί δηλαδή κάποιο στέρεο αντικείμενο, ή την αναπαράσταση κάποιας εικόνας που να παραπέμπει σε αυτήν. Φανταζόμουν ότι έτσι θα κατάφερνα να διαχωρίσω και ταυτόχρονα να ενώσω τη



Εικόνα 2

φόρμα με τον χώρο, δημιουργώντας ένα προσωπικό σύμπαν σχεδόν «υγρό». Στη συνέχεια προσπάθησα να αποβάλλω τον τρόπο αυτόν βαφής, για να δοκιμάσω αν το «στακάτο» χρώμα λειτουργεί, αποβάλλοντας τον χώρο, επιδιώκοντας ταυτόχρονα τον ακόμα μεγαλύτερο έλεγχο της ρευστότητας-

βαρύτητας του αραιωμένου υλικού, ορίζοντας περισσότερο τη ροή του παρά τη διάχυσή του άρα τον χρόνο του.

Τα ερωτήματα που προέκυψαν σε σχέση με το «διακοσμητικό» στοιχείο, μου έστρεψαν την προσοχή στη περαιτέρω διερεύνηση του ίδιου του χρώματος.

Αρχικά η επιλογή των χρωμάτων γινόταν ασυναίσθητα. Από τα βασικά χρώματα που ήταν τοποθετημένα στην παλέτα, επέλεγα οποιοδήποτε και ξεκινούσα τη σύνθεση. Το χρώμα, σαν ταυτότητα μου ήταν αδιάφορο. Με τον καιρό όμως, κατάλαβα, ότι το χρώμα με ενδιαφέρει. Πέραν της συμπάθειας προς κάποιο από αυτά, βλέπω ότι με εντριγκάρει η συνέχεια του ενός προς το άλλο.

Πώς συνδιάζονται τα τρία βασικά χρώματα και πώς μπορούν να συνδιαστούν μεταξύ τους, με καθαρότητα. Εδώ βρίσκω τη σύνδεσή μου την Pop art όσον αφορά στη χρωματική γκάμα που επιλέγω και στη βαρύτητα που δίνω στο χρώμα, σε αντίθεση με τον Ρόθκο που ξεκάθαρα δηλώνει πως δεν τον απασχολεί το χρώμα¹⁰. Οφείλω να ομολογήσω πως το



Εικόνα 3

χρώμα στη δική μου δουλειά αποτελεί τον βασικό άξονα λειτουργίας. Το χρώμα σαν ύλη και σαν ιδιότητα και αυτά σε συνδιασμό με το μυαλό και την τεχνική αποδίδουν το νόημα.

¹⁰ Μαρκ Ρόθκο, *ό.π.*, σ. 109, 111

Το χρώμα λειτουργεί για μένα με δύο κυρίως τρόπους, ως απόδοση τόνων και ως απόδοση ποιότητας- υφής.

Μία άλλη διαφορά ως προς το χρώμα με τον Ρόθκο, είναι ότι στη βασική του τεχνική χρησιμοποιούσε λαζούρες. Με μεγάλη αραιώση ελαιοχρώματος (και όχι μόνο) με αλκοολούχο διάλυμα και βερνίκι, περνούσε πολλές στρώσεις, αφήνοντας να φαίνονται τα από κάτω στρώματα, δημιουργώντας αυτή την αίσθηση των πολλαπλών χρωμάτων και του παλμού.¹¹ Εγώ χρησιμοποιώ κατευθείαν χρώμα, διόλου αραιωμένο. Κατανώ και σέβομαι τα από κάτω στρώματα, χρησιμοποιώντας τα ως βάση για τα από πάνω, δημιουργώντας διαφάνεια, χωρίς όμως τη μεσολάβηση της διαφάνειας της λαζούρας, αλλά του ίδιου του υλικού. Κάθε τι που μπαίνει στον καμβά, αφήνει το ίχνος του, είτε αυτό αναγνωρίζεται αμέσως, είτε όχι. Βρίσκω κοινή τη λειτουργία των πολλαπλών στρωμάτων, μόνο που στη δική μου δουλειά, αυτό επιτυγχάνεται με τη μεταφορά και τη σύμπτυξη και όχι την τοποθέτηση. Θα έλεγα πως τα διάφορα χρωματικά πεδία που δημιουργούνται στα έργα του Ρόθκο, προκύπτουν, σαν από την τοποθέτηση του ενός πάνω στο άλλο, ενώ στη δική μου περίπτωση δημιουργούνται από τη μεταφορά του ενός μέσα στο άλλο. Εάν θεωρήσουμε πως ένα πεδίο είναι ένα κομάτι χαρτί, τότε στην πρώτη περίπτωση θα λέγαμε πως τα κομάτια χαρτιού τοποθετούνται το ένα πάνω στο άλλο, ενώ στη δεύτερη, συγκολλούνται μεταξύ τους. Σε

¹¹ <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/abex/v/moma-painting-technique-rothko>

αυτά έρχεται να προστεθεί και η διαφορά στο τι εκφράζει ο καθένας από εμάς. Αυτό που με ενδιαφέρει να εκφράσω είναι η δημιουργία μίας ισορροπίας μέσα από σχέσεις όμοιες ή όχι, ενώ ο Ρόθκο προσανατολίζεται περισσότερο στην έκφραση βασικών ανθρώπινων συναισθημάτων.¹²

Με τον καιρό διέκρινα κάποιες έννοιες στη δουλειά μου που στην αρχή δεν τις ήξερα, όπως όριο, μεταφορά, ρυθμός. Το λάδι συνεχίζει να ευνοεί αυτήν τη νέα προσέγγιση και να προσδίδει από μόνο του νέο περιεχόμενο στο έργο. Το μεταίχμιο, το σημείο εκείνο που είναι ανάμεσα στις καταστάσεις και δεν ανήκει σε καμία από αυτές, αλλά λειτουργεί ταυτόχρονα ενοποιητικά αλλά και διαχωριστικά, έρχεται να αντικαταστήσει τα μέχρι πρότινος «υγρά» στοιχεία, που κατείχαν τον αντίστοιχο ρόλο στο έργο.

Τα όρια, όσο αρχίζουν να ξεκαθαρίζουν, αποκτούν ολοένα και περισσότερο την τάση να χάνουν την οριστικότητά τους και επιτρέπουν την ομαλή ανταλλαγή της πληροφορίας, από τη μία χρωματική ενότητα στην άλλη, επιφέροντας στην επιφάνεια τον ρυθμό του έργου με τη μορφή του παλμού του χρώματος-φόρμα. Τα όρια αυτά όμως, δεν αφορούν μόνο τις φόρμες, αλλά και τον χώρο του έργου. Σε όλο αυτό το διάστημα το ερωτηματικό σε σχέση με τον όγκο συνεχίζει να υπάρχει. Άλλωστε όπως επισημαίνει ο Rudolf Arnheim: «Η τρίτη διάσταση είναι συνεπώς μία “λεωφόρος ελευθερίας”, η οποία επιτρέπει αλλαγές προς το

¹² Μαρκ Ρόθκο, *ό.π.*, σ. 144

συμφέρον της απλούστευσης της δομής».¹³ Και η δουλειά οδηγείται σε μία πιο δι-χρωματική αν μπορώ να πω κατάσταση, ανεξάρτητα από το αν τα χρώματα που συμμετέχουν είναι περισσότερα. Δημιουργείται η εντύπωση των απλά δύο. Δεν υπάρχει γραμμή, ξεκάθαρη. Και το νόημα έγκειται σε αυτό που αναγνωρίζει και ο Μερλώ- Ποντύ: «Δεν μας ενδιαφέρει πια να μιλάμε για τον χώρο και το φως, αλλά να κάνουμε να μιλήσουν ο χώρος και το φως που βρίσκονται εδώ».¹⁴



Εικόνα 4

Αντιλαμβάνομαι πως το όλο θέμα έχει να κάνει με τη λέξη-κλειδί: μεταφορά. Μεταφορά του χρώματος. Αυτό είναι όλο. Γι' αυτό νομίζω πως πάνω στο τελάρο τα κάνω όλα. (σκουπίζω, σφουγγαρίζω, απλώνω, κάνω γυμναστική, μεταφέροντας την καθημερινότητα στον καμβά). Είναι η μετακίνηση και η έννοια της μεταφοράς. Κυριολεκτικά και μεταφορικά. Μία μεταφορά είναι και ο μύθος. Μια μεταφορά της πληροφορίας, με κάποιον τρόπο. Μεταφορά ενός νοήματος μέσω ενός κατανοητού σχήματος στο κοινό. Σύμφωνα με την Μαρία Χαλεβελάκη:

¹³ Rudolf Arnheim, *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, μτφρ. Ιάκωβος Ποταμιάνος, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2004, σ. 273

¹⁴ Μωρίς Μερλώ- Ποντύ, *ό.π.*, σ. 93

«Η μεταφορά σχετίζεται με τον παραδειγματικό άξονα, καθώς αντικαθιστά αφηρημένες έννοιες με άλλες, συγκεκριμένες. Δύο επιστήμονες από τον χώρο των γνωστικών επιστημών και της γλωσσολογίας μελέτησαν τη βασική αυτή αρχή και διαπίστωσαν ότι η μεταφορά δεν αποτελεί απλώς σχήμα λόγου, αλλά είναι θεμελιώδες συστατικό κατασκευής του ανθρώπινου συστήματος αντίληψης. Ο ανθρώπινος νους αντιλαμβάνεται τις σύνθετες και αφηρημένες έννοιες μόνο εάν τις “γειώσει” χρησιμοποιώντας άλλες πιο οικείες, που έχουν ως άξονα το ίδιο του το σώμα».¹⁵

Έτσι κι εδώ, μεταφέρονται όλες οι πληροφορίες, με τη μεταφορά του χρώματος να κάνει όλη τη δουλειά. Όχι βαφή, ούτε επάλειψη, ούτε και τοποθέτηση, αλλά μεταφορά. Εδώ πρόκειται για τη μεταφορά του ίδιου του χρώματος, όπως αυτή πιστεύεται ότι θα ήταν ιδανική και για μία οποιαδήποτε καθημερινή δραστηριότητα, συμφωνώντας με τον παραλληλισμό του Kandinsky: «Το πράσινο είναι παθητικό, ικανοποιημένο με τον εαυτό του και συμπεριφέρεται στα άλλα σαν τον αστό στην κοινωνία».¹⁶

Αλλά και του Arnheim: « Η κατάσταση των πραγμάτων σε μια ανθρώπινη κοινωνία μπορεί να είναι παρόμοια με την ένταση στους ουρανοίς μόλις πριν από το ξέσπασμα μιας καταιγίδας.

¹⁵ Μαρία Χαλεβελάκη, *Μια εισαγωγή στη σημειολογία: θεωρία και εφαρμογές*, 2017, σ. 62

¹⁶ Wassily Kandinsky, *ό.π.*, σ. 25

Οι ποιητές χρησιμοποιούν τέτοιες αναλογίες, κι έτσι κάνουν κι άλλοι αγνοί άνθρωποι.»¹⁷

Και ενώ η ζωγραφική χρωματικού πεδίου, η οποία αποκόπτει τον εαυτό της από άλλα πράγματα, οι παραλληλισμοί του Ρόθκο υποδεικνύουν τη συγγενική σχέση των έργων με την καθημερινότητα. Και η αλήθεια είναι πως μου είναι χρήσιμοι οι παραλληλισμοί γιατί μου εμφανίζεται η σύνδεση με αυτό που βρίσκεται έξω από το έργο, ενώ είναι αυτό που το παράγει:

«Ένας άνθρωπος μπορεί να είναι Αντβεντιστής της Έβδομης Ημέρας κτλ. (δηλ. να διαχωρίζει τον εαυτό του από τον κόσμο) Δεν αληθεύει για μένα, ζω στην έκτη λεωφόρο, ζωγραφίζω στην εξηκοστή τρίτη οδό, με επηρεάζει η τηλεόραση κτλ. (δηλ. ποικίλες ιδιαιτερότητες ζωής). Τα ζωγραφικά μου έργα είναι μέρος αυτής της ζωής».¹⁸

Ο χρόνος παίζει καθοριστικό ρόλο. Το λάδι, ως μέσο, βοηθά χαρακτηριστικά σε αυτό. Η πλαστικότητα που έχει και το βάθος χρόνου που χρειάζεται για να «κάτσει», δίνουν την ευκαιρία για το πλάσιμο που είναι απαραίτητο για την απόδοση του φαινομένου της μεταφοράς. Ο χρόνος τελικά των υλικών και του τρόπου που έχουν δουλευτεί, είναι αυτός που υποδεικνύει πότε το έργο φτάνει στην ολοκλήρωσή από

¹⁷ Rudolf Arnheim, *ό.π.*, σ. 493

¹⁸ Μαρκ Ρόθκο, *ό.π.*, σ. 99

τη στιγμή που προσδιορίζει την επιφάνεια ως προς την ποιότητά της. Σύμφωνα με τον Ζιλ Ντελέζ:

«Ο ζωγράφος οφείλει λοιπόν να καταστήσει ορατή κάποιας λογής πρωταρχική ενότητα των αισθήσεων, όπως και να φανερώσει οπτικώς μια πολλαπλά αισθητή Μορφή. Αλλά η διεργασία αυτή δεν πραγματοποιείται παρά μόνο εφόσον η αίσθηση μιας ορισμένης περιοχής (εδώ η οπτική αίσθηση) βρίσκεται σε άμεση συνήχηση με μια ζωτική δύναμη, η οποία υπερβαίνει και διασχίζει όλες τις περιοχές. Η δύναμη αυτή είναι ο Ρυθμός, δύναμη βαθύτερη από ατην όραση, την ακοή κτλ. και ο ρυθμός εμφανίζεται ως μουσική εφόσον επενδύει το οπτικό επίπεδο. Μία “λογική των αισθήσεων” έλεγε ο Σεζάν, μη ορθολογική, μη εγκεφαλική. Το έσχατο κριτήριο είναι επομένως η σχέση του ρυθμού με την αίσθηση, σχέση που εισάγει σε κάθε αίσθηση τα επίπεδα και τις περιοχές από τις οποίες εκείνος διαβαίνει. Και ο ρυθμός αυτός διέπει έναν πίνακα με τον ίδιο τρόπο που διέπει μια μουσική».¹⁹

Ο ρυθμός είναι εξίσου απαραίτητος και αναγκαίος. Εκτός του ότι σε κρατάει σε συνεχή επαφή και ροή της δουλειάς, είναι ο υπεύθυνος για το αποτέλεσμα. Το κάθε έργο αποτελεί «μήτρα» για το επόμενο. Ο ρυθμός της διαδικασίας, για την πραγμάτωση μιας σειράς που καταλήγει να αποτελεί ενότητα, είναι καθοριστικός. Σύμφωνα με τους ισχυρισμούς

¹⁹ Ζιλ Ντελέζ, «Ζωγραφική και αίσθηση» στο *Έννοιες της τέχνης στον 20ό αιώνα*, επιμ. Παναγιώτης Πούλος, εκδ. Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 2013, σ. 408

του Αντ Ράινχαρντ: «Η μόνη ελευθερία πραγματοποιείται μόνο μέσω της αυστηρότερης καλλιτεχνικής πειθαρχίας και, ομοίως, μέσω της αυστηρότερης εργαστηριακής ιεροτελεστίας».²⁰ Πέραν της σημασίας του για την κατανομή του προσωπικού χρόνου εργασίας, ο ρυθμός είναι αυτός που δίνει την ένταση και την πίεση. Οι κινήσεις του πινέλου, άρα και του χεριού, οι κατευθυντήριες γραμμές των τριχών, ο τρόπος πίεσης του πινέλου ακολουθούν διαφορετικούς ρυθμούς και σημασίες καθόλη την έκταση του πίνακα. Αυτό που με απασχολεί στα όρια είναι ο τρόπος με τον οποίο συνδιαλέγονται μεταξύ τους. Όπως υπάρχει μία μεταφορά ανάμεσα στα όρια, παράλληλα υπάρχει και μία σύζευξη. Το να υπάρχει αυτόνομα η κάθε πλευρά και συγχρόνως να συζεύγνυται με την άλλη, επιτυγχάνεται με την πίεση που ασκούν οι συγκεκριμένες περιοχές χρωματικών τόνων όπως και στην πρακτική οι αντίστοιχες του πινέλου. Διαφορετική πίεση συνεπάγεται διαφορετικό αποτέλεσμα. Για να ασκηθεί πίεση όχι τοπικά, αλλά συνολικά σε όλη την έκταση του καμβά, πρέπει να υπάρχει ένας καθορισμένος ρυθμός. Ο ρυθμός καθορίζει τις πιέσεις που θα ασκηθούν και ξεκινά από το πρωταρχικό στάδιο της ζωγραφικής διαδικασίας καθώς καθορίζει το σχέδιο. Σύμφωνα με τον Ταρκόφσκι: «Ο ρυθμός

²⁰ Αντ Ράινχαρντ, «Η τέχνη ως τέχνη», στο *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη*, επιμ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, εκδ. Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 2006, σ. 62

λοιπόν δεν είναι η μετρική αλληλοδιαδοχή των τμημάτων, αλλά συνέπεια της χρονικής πίεσης στα κάδρα».²¹

Και για να μπορεί να πραγματοποιηθεί ο ρυθμός, χρειάζεται σώμα και κίνηση. Η σωματικότητα είναι αναπόφευκτη καθότι απαιτείται τόσο συγκεκριμένος ρυθμός, που είναι σαν να πραγματοποιείται κάποιο πρόγραμμα γυμναστικής, ακολουθώντας την αναπνοή και την κίνηση καθώς το χρώμα απλώνεται στον χώρο.

«Ο ζωγράφος “φέρνει μαζί το σώμα του”, έλεγε ο Βαλερύ. Αυτό το σώμα το οποίο δεν συνιστά ένα κομμάτι του χώρου, δεν είναι μια δέσμη λειτουργιών και μόνον· αυτό το σώμα που είναι ένα σύμπλεγμα όρασης και κίνησης».²²

Το σώμα λειτουργεί σαν μεσάζοντας για τη μεταφορά του ρυθμού και παράλληλα ως ο χώρος αποθήκευσης όλων των παρατηρήσεων και ερεθισμάτων που δέχεται και δύναται να τα μεταφέρει με τον τρόπο του, έξω από αυτό, σαν κάποιο είδος διερμηνέα.

Και απαιτείται πράξη και δράση για να επιτευχθεί τελικά αυτή επικοινωνία μεταξύ έργου και παρατηρητή. Όπως αναφέρει ο μελετητής του Kandinsky V. I. Stoichita:

«Αντιλαμβανόμαστε τώρα ότι το έργο τέχνης τοποθετείται για τον Κ. κάπου ανάμεσα στον ήχο και τη σιωπή. Ανάμεσα στην απεριόριστη δυνατότητα της παλέτας (ήχος) και τη πλήρη διαθεσιμότητα του

²¹ Αντρέι Ταρκόφσκι, *ό.π.*, σ. 164

²² Μωρίς Μερλώ- Ποντύ, *ό.π.*, σ. 66

μουσαμά (σιωπή). Στην ουσία το έργο τέχνης είναι μία πράξη. η πράξη μέσω της οποίας, από τον ήχο και τη σιωπή αποκρυσταλλώνεται η ομιλία».²³

Και καθόλη τη διαδικασία, μέσα από τη σωματική κίνηση που μέσα της εμπεριέχει το σύνολο των παρατηρήσεων προκύπτει αυτή η εσωτερική κίνηση που υπάρχει στα όρια που θέλουν να συνδιαλλαγούν. Όπως αναφέρει ο Adorno:

«Το έργο τέχνης είναι διαδικασία που ουσιαστικά αφορά τη σχέση μεταξύ του όλου και των μερών. Αυτή η σχέση είναι από μόνη της ένα γίνεσθαι και δεν μπορεί να αναχθεί αφαιρετικά ούτε στο ένα ούτε στο άλλο στοιχείο. Αυτό που θα μπορούσε να αποκληθεί ολότητα στο έργο τέχνης δεν είναι η δομή που ενσωματώνει και ενοποιεί όλα τα μέρη του. Λόγω των ενεργών εσωτερικών του τάσεων παραμένει και στην αντικειμενικοποίησή του κάτι που εξακολουθεί να παράγεται. Αλλά και τα μέρη του έργου δεν είναι δεδομένα, όπως σχεδόν αναπόφευκτα, τα παρερμηνεύει η ανάλυση: είναι μάλλον δυναμικά πεδία που οδηγούν προς το όλον, ταυτόχρονα όμως, από ανάγκη, είναι προκαθορισμένα από αυτό».²⁴

Και είναι ακριβώς αυτή η σχέση μεταξύ δυναμικών στοιχείων, εν προκειμένω πεδίων, που αποτελεί το επίκεντρο του ενδιαφέροντος, και φανερώνει τη ζωτικότητα που επιφέρει η

²³ Wassily Kandinsky, *ό.π.*, σ.28

²⁴ Adorno T. W, *ό.π.*, σ. 304

κίνηση. Πραγματικά και μεταφορικά. Η κίνηση περιλαμβάνει τη σωματική κίνηση του καλλιτέχνη, αλλά και την εσωτερική του έργου. Για τον Kandinsky άλλωστε:

«Η πνευματική ζωή, στην οποία ανήκει και η τέχνη και που εντός της αποτελεί μια από τις ισχυρότερες κινητήριες δυνάμεις, είναι μια πολύπλοκη αλλά συγκεκριμένη και σε απλά στοιχεία μεταφράσιμη κίνηση προς τα μπρος και προς τα πάνω. Η κίνηση αυτή είναι εκείνη της γνώσης, Μπορεί να πάρει διάφορες μορφές, διατηρεί όμως βασικά το ίδιο εσωτερικό νόημα και σκοπό».²⁵

Όλα αυτά συμπληρώνονται με το μέγεθος του τελάρου. Στο μεγάλο τελάρο η δράση λαμβάνει χώρα μέσα σε αυτό. «Οι μεγάλοι πίνακες σε παίρνουνε μέσα τους»²⁶ όπως κατά τη γνώμη μου πολύ ορθά διατείνεται ο Ρόθκο. Ύστερα από πολυάριθμες δοκιμές, κατέληξα στις εξής διαστάσεις: 220cm x 180cm. Τελάρα αυτού του μεγέθους διευκολύνουν την κίνηση και την ελευθερία πάνω στον καμβά. Παρά το μεγάλο μέγεθος, η θέαση του έργου δεν απαιτεί μακρινή απόσταση, αλλά λειτουργεί και στην ελάχιστη απόσταση αποδίδοντας τις αρετές και το φως του, ακόμα και εξ επαφής.

²⁵ Wassily Kandinsky, *ό.π.*, σ.41

²⁶ Μαρκ Ρόθκο, *ό.π.*, σ. 153

«Ο ζωγράφος λοιπόν, κάτω από τα ονόματα του βάθους του χώρου και του χρώματος, αναζητά αυτήν ακριβώς την εσωτερική ζωογέννηση, αυτήν την ακτινοβολία του ορατού».²⁷

Για τον παλμό

*«Η τέχνη είναι μια στροφή προς το είναι των πραγμάτων στη μυστική δόνησή τους· αποτελεί τη διάνοιξη μιας προοπτικής προς το πραγματικό ή τη φύση στη μη αντικειμενοποιημένη ή εργαλειοποιημένη μορφή της. Προσπαθεί να αναδείξει τις διαστάσεις ενός γενόμενου κόσμου, να καταστήσει ορατό για όλους αντικείμενο “τη δόνηση των φαινομενικότητων η οποία αποτελεί το λίκνο των πραγμάτων”».*²⁸

Η μεταφορά, έχει να κάνει με τη μεταφορά του χρώματος και τη μεταφορά της καθημερινότητας στον καμβά, με πρακτικό τρόπο. Η μεταφορά των χαρακτηριστικών και η σύζευξη που επιτυγχάνεται μεταξύ των πεδίων είναι αυτά που δημιουργούν τα όρια και τα όρια, έχουν να κάνουν με τη συσχέτιση. Πώς σχετίζονται και με ποιόν τρόπο αποτραβιούνται οι σχέσεις. Οι σχέσεις επάνω στον καμβά είναι τα διαφοροποιούμενα πεδία και πώς αυτά συνορεύουν και εμπλέκονται με τον περιβάλλοντα χώρο τους και τα ομοιογενή



Εικόνα 5

²⁷ Μωρίς Μερλώ- Ποντύ, *ό.π.*, σ. 101

²⁸ Μωρίς Μερλώ- Ποντύ, *ό.π.*, σ. 15

ή όχι στοιχεία των, δημιουργώντας την αίσθηση της έλξης ή της απώθησης. Το όριο πλέον αντί να οριοθετεί, αποτελεί το σημείο όπου οι αντίστοιχες σχέσεις ενώνονται. Αυτή η ένωση, με την εσωτερική κίνηση που εμπεριέχεται λόγω της αμοιβαίας ανταλλαγής των πληροφοριών δημιουργεί την αίσθηση του παλμού.

Όπως παρατηρεί ο Ντελέζ:

«Είναι μια διαστολή- συστολή: ο κόσμος με καταλαμβάνει περικλείοντάς με, το εγώ ανοίγεται στον κόσμο, διανοίγοντάς τον».²⁹

Για το σχήμα

Όλα αυτά οδηγούνται σε μία πιο ομογενοποιημένη κατάσταση που καταλήγει να φαίνεται απλή. Όπως υποστηρίζει ο Arnhem:

«Φαίνεται πιο εύκολο να θεωρήσει κανείς ότι όταν, εξαιτίας κάποιου περιστατικού, ο νους απελευθερωθεί από από τη συνήθη του προσήλωση στις πολυπλοκότητες της φύσης, θα οργανώνει σχήματα σύμφωνα με τις τάσεις που κυβερνούν τον δικό του τρόπο λειτουργίας. Έχουμε πολλές αποδείξεις ότι εδώ η κυριότερη ενεργεία τάση είναι αυτή της απλούστερης δομής, δηλαδή προς το πιο κανονικό, συμμετρικό, γεωμετρικό σχήμα που είναι εφικτό υπό τις συνθήκες».³⁰

²⁹ Ζιλ Ντελέζ, *ό.π.*, σ. 408

³⁰ Rudolf Arnhem, *ό.π.*, σ. 164

Και λίγο πιο κάτω προσθέτει:

«Ο “ισομορφισμός”, δηλαδή η δομική συγγένεια μεταξύ της διάταξης του ερεθίσματος και της έκφρασης που μεταδίδει, μπορεί να δειχθεί με σαφήνεια με απλές καμπύλες. Αν συγκρίνουμε την τομή ενός κύκλου με την τομή μιας παραβολής, βρίσκουμε ότι η κυκλική καμπύλη φαίνεται πιο άκαμπτη ενώ η παραβολική πιο απαλή».³¹

Χαρακτηριστικό γνώρισμα στο έργο μου αποτελούν οι καμπύλες, οι οποίες έχουν εξελιχθεί σε ένα είδος πλαισίου μεν, αλλά πιο στρογγυλεμένο. Αυτό έχει να κάνει με την οικονομία. Όπως ορίζει η φυσική, κάθε τι θέλει να καταναλώνει τη λιγότερη δυνατή ενέργεια. Το νερό, θα πάρει τη μορφή της σφαίρας ακριβώς γιατί έτσι καταναλώνει τη λιγότερη ενέργεια. Έτσι κι εδώ, αυτού του είδους η συνένωση χαρακτήρων, απαιτώντας αυτήν την ελάχιστη ενέργεια, καταλήγουν σε αυτό το ανάποδο του «τετραγωνισμού του κύκλου». Όπως έυστοχα παρατηρεί ο Ρόθκο, το μεγάλο σχήμα ευνοεί έναν τέτοιο χειρισμό. «Ευνοούμε την απλή έκφραση της πολύπλοκης σκέψης. Είμαστε υπέρ του μεγάλου σχήματος, επειδή έχει την επίδραση του σαφούς/ξεκάθαρου».³²

³¹ *Rudolf Arnheim, ό.π., σ. 489*

³² *Μαρκ Ρόθκο, ό.π. σ. 57*

Βρίσκω το ορθογώνιο πιο συγκεκριμένο και άρα πιο διαχωριστικό, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με την ενοποίηση των ορίων. Το στρογγυλεμένο είναι που δεν θέλει να ακολουθήσει το πλαίσιο. Έρχεται σε αντιπαράθεση με αυτό. Το αποδέχεται αλλά και παίζει μαζί του.

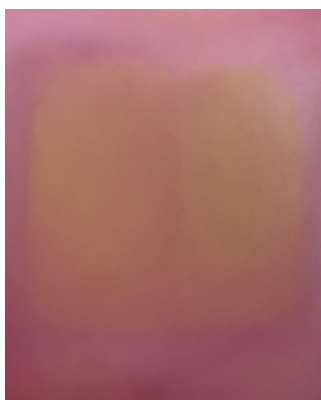
«Η παραλληλία με τη διαφοροποίηση οπτικών σχημάτων είναι πολύ κοντά. Ο κύκλος είναι ένα μη χαρακτηρισμένο ή ουδέτερο σχήμα μέχρις ότου έλθει σε αντιπαράθεση με άλλα, χαρακτηρισμένα σχήματα, όπως τετράγωνα ή τρίγωνα. Σε απόκριση προς αυτήν την αντιπαράθεση ο κύκλος αναλαμβάνει την ειδική σημασιολογική λειτουργία του να υποδεικνύει στρογγυλότητα. Παρ' όλ' αυτά, θα έπρεπε ακόμα να θεωρείται “μη χαρακτηρισμένος” επειδή, ακόμα και εν μέσω άλλων διαφοροποιημένων σχημάτων, ο κύκλος διατηρεί μια γενικότητα και μian απλότητα που δεν βρίσκεται στα άλλα».³³

Η καθαρότητα, είναι σημαντική. Γιατί επιφέρει ηρεμία και εύκολα αναστοχασμό. Τα ερεθίσματα του περιβάλλοντα χώρου επηρεάζουν άμεσα το αποτέλεσμα της δουλειάς. Ο αποκλεισμός από τον «περιβάλλοντα χώρο» και τα εξωτερικά ερεθίσματα αποκτούν σημαντικό ρόλο στη δημιουργική διαδικασία του έργου. Ισοδυναμούν με τον αποκλεισμό από τα βάρη. Όπως στις διακοπές, που (ιδανικά για εμένα) διακόπτεται οποιαδήποτε συγγένεια με την καθημερινότητα, και δίνεται μία ευκαιρία για μια πιο καθαρή

³³ Rudolf Arnheim, *ό.π.*, σ. 204

ματιά, έτσι και το έργο, είτε κατά τη διαδικασία δημιουργίας του είτε κατά τη θέασή του, απαιτεί την καθαρότητα για να λειτουργήσει καλύτερα η πιο καθαρή ματιά. Όπως πολύ ωραία ισχυρίζεται ο Ρόθκο:

«Το προχώρημα του έργου ενός ζωγράφου, όπως ταξιδεύει στον χρόνο από σημείο σε σημείο, θα είναι προς την καθαρότητα: προς



Εικόνα 6

την εξάλειψη όλων των εμποδίων ανάμεσα στον ζωγράφο και στην ιδέα του, και ανάμεσα στην ιδέα και στον παρατηρητή. Ως παραδείγματα τέτοιων εμποδίων αναφέρω, μεταξύ άλλων, τη μνήμη, την ιστορία ή τη γεωμετρία, που είναι τέλματα γενικεύσεων από τα οποία μπορεί πιθανόν κάποιος να αποσπάσει παρωδίες ιδεών (που είναι φαντάσματα) αλλά ποτέ μια ιδέα αυτήν

καθαυτήν. Η επίτευξη αυτής της καθαρότητας σημαίνει αναπόφευκτα να γίνεις κατανοητός».³⁴

«Δύο πράγματα με τα οποία εμπλέκεται η ζωγραφική: η μοναδικότητα και η καθαρότητα της εικόνας, και πόσα πολλά πρέπει να λέει κάποιος».³⁵

³⁴ Μαρκ Ρόθκο, *ό.π.*, σ. 89

³⁵ Μαρκ Ρόθκο, *ό.π.*, σ. 151

Η καθαρότητα φυσικά αφορά τη σκέψη και την ποιότητα του ίδιου του χρώματος. Λέω ένα χρώμα καθαρό, όταν διατηρεί τον κυρίως χαρακτήρα του και δεν λασπώνει με την ανάμειξή του με άλλα χρώματα. Σε μία διαδικασία μεταφοράς, η ανάμειξη είναι το μόνο σίγουρο. Η διατήρηση της καθαρότητας είναι αυτό που εγώ θεωρώ από τα πιο δύσκολα στοιχεία της διαδικασίας. Το να καταφέρνεις παρά τις προσμείξεις να παράγεις ένα αποτέλεσμα που να μην τις αποκαλύπτει, παρότι βασίζεται σε αυτές, συνιστά κάτι το μαγικό. Συμπληρώνοντας με τα λόγια του Ταρκόφσκι: «Και στην ερμηνεία της πνευματικής κατάστασης ενός προσώπου πρέπει να μένει πάντοτε κάτι κρυφό».³⁶

³⁶ Αντρέι Ταρκόφσκι, *ό.π.*, σ. 151

ΕΝ ΣΥΝΤΟΜΙΑ

Κόντρα στον πεσιμισμό μάλλον έρχεται η αισιοδοξία της έκφρασης, προκειμένου να επιτευχθεί μία επικοινωνία κόντρα στην ισχύουσα κατάσταση- παρατηρητικότητα. Παραφράζοντας τη ρήση του Ντελέζ για τον Φράνσις Μπέικον θα έλεγα ότι είμαι «απεικαστικά απαισιόδοξη, αλλά μορφικά αισιόδοξη».³⁷ Οι παρατηρήσεις μου πάνω στον τρόπο που οι άνθρωποι χειρίζονται τα όρια, μεταφέρονται στον καμβά, παρουσιάζοντας έναν προσωπικό τρόπο χειρισμού αυτών.

Το εύρος μίας διμερούς σχέσης είναι ατελείωτο. Το ότι περισσότερες σχέσεις μπορεί να δημιουργηθούν δεν συνεπάγεται ότι αυτό είναι και πιο δύσκολο. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι αυτό, απλουστεύει τα πράγματα από τη στιγμή που λόγω χάους και ταχύτητας της καθημερινότητας δεν επιτρέπει τη σωστή κρίση και αντίδραση.

Η επίτευξη μιας επιτυχέστερης σχέσης, διευκολύνεται από την ανταλλαγή των πληροφοριών, εξίσου των πλευρών και με την ανταλλαγή αυτών επιτυγχάνεται καλύτερη επικοινωνία, που είναι τελικά το θεμιτό.

Σε όλες τις καταστάσεις, υπάρχει η λεγόμενη επιλογή και αυτή κρίνεται ανάλογα με τα όρια που αγγίζει και ξεπερνάει, αποδέχεται ή απορρίπτει. Σημαντική έννοια για εμένα είναι η συνένωση των ορίων για την ομαλή προσαρμογή στις

³⁷ Ζιλ Ντελέζ, *ό.π.*, σ. 408

καταστάσεις. Ως καταστάσεις πάντα με παραλληλισμό αναφέρομαι στις καταστάσεις της πραγματικής ζωής αλλά ταυτόχρονα και στα χρωματικά πεδία που αφορούν στη δουλειά μου. Και όπως όλες οι καταστάσεις, έτσι και αυτές, μέσω της ζωγραφικής διαδικασίας, δημιουργούνται και ζυγιάζονται και κρίνονται, προσπαθώντας να αποδώσουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τον χαρακτήρα τους και την ιδιαιτερότητά τους. Την τάση για αυτήν την ένωση ομοίων ή και διαφορετικών, όπως ονομάζω καταστάσεων, εξηγεί ως συνήθως καλύτερα ο Arnheim:

«η ποιητική συνήθεια της μεταφορικής ενοποίησης πρακτικά ανόμοιων πραγμάτων δεν αποτελεί απλώς μια επιτηδευμένη καλλιτεχνική επινόηση, αλλά έχει την πηγή της και βασίζεται στον οικουμενικό και αυθόρμητο τρόπο προσέγγισης του κόσμου της εμπειρίας».³⁸

Κάνοντας έτσι κατανοητό το πως: «Η τέχνη είναι πράγματι ο κόσμος ακόμα μία φορά, ο κόσμος σε επανάληψη, τόσο όμοια όσο και ανόμοια με αυτόν».³⁹

Ανεξάρτητα από το μέσο αλλά και την ομοιότητα με παρελθοντικά δημιουργήματα, το σύνολο του έργου μου πραγματοποιείται και αναφέρεται στο παρόν που βιώνω και με τρέφει, όπως πολύ εύστοχα αναφέρει και ο Adorno:

³⁸ Rudolf Arnheim, *ό.π.*, σ. 493

³⁹ Adorno T. W, *ό.π.*, σ. 565

«Ακόμη και το πιο υψηλό έργο τέχνης λαμβάνει μια ορισμένη θέση απέναντι στην εμπειρική πραγματικότητα, καθώς εγκαταλείπει τον μαγικό της κύκλο, όχι μια για πάντα, αλλά επανειλημμένα και συγκεκριμένα, σε μια μη συνειδητή πολεμική κατά της κατάστασης πραγμάτων στη δεδομένη ιστορική στιγμή».⁴⁰

Ορίζοντας ως κριτική το σύνολο του έργου μου, θα έλεγα πως αυτή αποτελεί τελικά, μία εξιδανικευμένη για εμένα σχέση πραγμάτων, βάση των παρατηρήσεών μου επί του κόσμου, με τη βοήθεια της ζωγραφικής. Έχοντας ήδη ειπωθεί από τον Adorno:

«είναι η βουβή χειρονομία που δείχνει τί είναι ωραίο χωρίς να κάνει αυστηρή διάκριση ανάμεσα στη φύση και το έργο. Αυτό το στοιχείο είναι το αντίθετο της διάλυσης, στην οποία συνίσταται σήμερα η αλήθεια της τέχνης, αλλά επιβιώνει αναγνωρίζοντας ως μορφοποιός δύναμη την εξουσία εκείνου με το οποίο καλείται να αναμετρηθεί».⁴¹

⁴⁰ Adorno T. W, *ό.π.* σ. 20

⁴¹ Adorno T. W, *ό.π.*, σ. 439

ΕΙΚΟΝΕΣ

Εικόνα 1: *“Χωρίς τίτλο”, Λάδι σε καμβά, 165cm x 215cm, 2017*

Εικόνα 2: *“Χωρίς τίτλο”, Λάδι σε καμβά, 70cm x 100cm, 2018*

Εικόνα 3: *“Μπλε- κίτρινο”, Λάδι σε καμβά, 200cm x 150cm, 2019*

Εικόνα 4: *“Χωρίς τίτλο”, Λάδι σε καμβά, 220cm x 180cm, 2019*

Εικόνα 5: *“Πορτοκαλοροζ”, Λάδι σε καμβά, 160cm x 110cm, 2020*

Εικόνα 6: *“Χωρίς τίτλο”, Λάδι σε καμβά, 220cm x 180cm, 2020*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ζιλ Ντελέζ, «Ζωγραφική και αίσθηση», στο *Έννοιες της τέχνης τον 20ό αιώνα*, επιμ. Παναγιώτης Πούλος, εκδ. Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα, 2013

Μωρίς Μερλώ- Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Αλέκα Μουρίκη, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1991

Αντ Ράινχαρντ, «Η τέχνη ως τέχνη», στο *Από τη μιμητιστική στην εννοιολογική τέχνη*, επιμ. Νίκος δασκαλοθανάσης, εκδ. Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα, 2006

Μαρκ Ρόθκο, *Κείμενα για την τέχνη (1934- 1969)*, μτφρ. Βασίλης Τομανάς, εκδ. Νησίδες, Αθήνα, 2010

Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1987

Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000

Rudolf Arnheim, *Τέχνη και οπτική αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής έκφρασης*, μτφρ. Ιάκωβος Ποταμιάνος, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2004

David Blayney Brown, *Ρομαντισμός*, μτφρ. Ιωάννα Βετσοπούλου, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2004

Guy Debord, *Κοινωνία του θεάματος*, μτφρ. Γιώργος- Ίκαρος Μπαμπασάκης, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2016

Clement Greenberg, *Τέχνη και πολιτισμός*, μτφρ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2007

Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μτφρ. Μηνάς Παράσχης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1981

Michael Löwy, *Άστρο του πρωινού*, μτφρ. Θανάσης Ι. Παπαδόπουλος, εκδ. Ερατώ, Αθήνα, 2004

