

Η αυτοπροσωπογραφία του Μιαούλη ή Περί Ποιητικής

ΑΛΕΚΟΣ ΒΛ. ΛΕΒΙΔΗΣ

Τη χρονιά που γεννιέται ο Γιάννης Τσαρούχης, το 1910, ο Matisse επισκέπτεται την Έκθεση Μουσουλμανικής Τέχνης στο Μόναχο. Ήδη από το 1906 είναι από τους πρώτους που εκδηλώνουν το ενδιαφέρον τους για τη «νέγρικη τέχνη»,¹ η οποία είχε καταλυτική επίδραση στην εξέλιξη των επαναστατικών ζωγραφικών ρευμάτων στις αρχές του εικοστού αιώνα. Το 1911 σε ένα ταξίδι του στη Μόσχα μελετάει τις ρωσικές βυζαντινές εικόνες και το 1912 βλέπει στο Παρίσι μια μεγάλη έκθεση με περσικές μινιατούρες. Τα δύο αυτά χρόνια ο Matisse πραγματοποιεί δύο πολύμηνες ζωγραφικές «αποστολές» στο Μαρόκο, όπου «ανακαλύπτει» το μεσογειακό φως. Το φως, η πρωτόγονη –αφελής– τέχνη, οι δύο διαστάσεις και το καθαρό χρώμα της βυζαντινής και ινδοπερσικής ζωγραφικής υπήρξαν συμπτυκνωμένες και απόκαλυπτικές εμπειρίες για τον σαραντάχρονο Matisse. Λειτουργήσαν καταλυτικά για το πέρασμά του από τη φωβ περίοδο –η οποία, παρ' όλο το ζωγραφικό ριζοσπαστισμό της, κουβαλούσε ακόμα την κληρονομιά του δέκατου ένατου αιώνα– στην ώριμη φάση της τέχνης του.

Όταν, το 1935, ο Τσαρούχης ξεκινούσε για εκείνο το παρθενικό του ταξίδι στο Παρίσι, ήταν «σαν έτοιμος από καιρό» να δεχθεί αυτά που είχε να του δώσει ο ώριμος πια Matisse. Λίγο χάρη στην τύχη, αρκετά χάρη στην ιστορική στιγμή και πολύ χάρη στη διαίσθηση, τη βούληση και την ιδιοφυΐα του, ο Τσαρούχης ακολούθησε, με διαφορά περίπου μιας εικοσαετίας, μια ανάλογη πορεία με αυτήν του Matisse. Δε χρειάστηκε να πάει στο Μαρόκο· γεννήθηκε στον Πειραιά, το φως του οποίου δεν έπαψε ποτέ να ανακαλεί και να μνημονεύει. Κατά δική του μαρτυρία, σε ηλικία δέκα ετών αντίκρισε τα βυζαντινά ψηφιδωτά στο Δαφνί, που τον εντυπωσίασαν και του αποκάλυψαν ότι υπάρχει ένα διαφορετικό σύστημα ζωγραφικής αναπαράστασης του κόσμου, εκτός από αυτό το –ας το ονομάσουμε– ευρωπαϊκό που γνώριζε από το περιβάλλον του.² Ήρθε σε επαφή με τη μοντέρνα τέχνη μέσα από τη διδασκαλία του Παρθένη και τη φίλια του με τον Πικιώνη και τον Διαμαντόπουλο (1928-1933). Μαθήτευσε δίπλα στον Κόντογλου (1931-1934) και μυήθηκε στον δισδιάστατο χώρο και στο καθαρό χρώμα της βυζαντινής ζωγραφικής.³ Την ίδια εποχή μελέτησε συστηματικά και ανέγγραψε έργα λαϊκής τέχνης και σίγουρα αυτή η εμπειρία δούλεψε μέσα του το ίδιο απελευθερωτικά προς την κατεύθυνση της αποδέσμευσης από τις ισχύουσες εικαστικές συμβάσεις όσο και η «νέγρικη τέχνη» για τους ριζοσπάστες ζωγράφους των αρχών του εικοστού αιώνα.

Η πορεία του Τσαρούχη, όπως άλλωστε και αυτή του Matisse, δεν ήταν μοναχική. Υπήρξε μέλος μιας ομάδας (Κόντογλου, Παπαλουκάς, Πικιώνης, Τσαρούχης, Διαμαντόπουλος, Γκίκας, Εγγονόπουλος) που είχε νιώσει άμεσα ή έμμεσα το πολιτισμικό σοκ των νέων ρευμάτων του ευρωπαϊκού μοντερνισμού και χάραζε το δρόμο της σε μια εποχή ραγδαίων αλλαγών στο κοινωνικό περιβάλλον: ανασύνταξη μετά την ήττα, αμφισβήτηση των αξιών, δημογραφικές ανακατατάξεις λόγω του προσφυγικού

¹ Μεταφράζω τους όρους «art nègre» και «sculpture nègre» (βλ. παρακάτω, σ. 63), που ήταν σε χρήση εκείνη την εποχή και τους χρησιμοποιούσε και ο ίδιος ο Τσαρούχης.

² Έχει πει για αυτή την εμπειρία του: «Ήταν σαν μια πληγή που εδέχτηκα». Βλ. *Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989). Ζωγραφική*, επιμ. Νίκη Γρυπάρη, Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, Αθήνα 1990, σ. 22.

³ Έχει δηλώσει χαρακτηριστικά: «Η πληγή ξαναμάτωσε». *Ο.π.*, σ. 22.

ζητήματος. Ο Τσαρούχης ήταν κάτι παραπάνω από μέλος μιας ομάδας· ήταν μέλος ενός κινήματος το οποίο συνειδητά έψαχνε το πώς θα αλλάξει την όψη της ελληνικής ζωγραφικής. Δεν ήταν μόνο αυτοί οι λίγοι ζωγράφοι ούτε ήταν οι ζωγράφοι οι μόνοι που ζούσαν την εμπειρία της κατεδάφισης και της αναθεμελίωσης. Ήταν και αρχιτέκτονες και ποιητές και πεζογράφοι κ.ά.: η περιβόητη Γενιά του '30. Οι άμεσοι πρόγονοί μας, οι θεμελιωτές του μοντερνισμού στην Ελλάδα, των οποίων το έργο περιμένει ακόμα μια συστηματική και πολυεδρική μελέτη και παρουσίαση.

Η συνάντηση του Τσαρούχη με το έργο του εξηνταπεντάχρονου Matisse στο Παρίσι, το 1935, επιβεβαίωσε τη μέχρι τότε πορεία του, αλλά κυρίως του έδειξε πώς θα μπορέσει να χτίσει τον δικό του σύγχρονο κόσμο με τα εργαλεία που του έδωσαν δύο παραδόσεις: η βυζαντινή και η λαϊκή. Φόρεσε λοιπόν τη γαλαζομαβιά του φουστάνελα, τα κίτρινα παπούτσια του και καβάλησε το ποδήλατο με τα χρώματα.

Στο διάστημα από την επιστροφή του από το Παρίσι (1936) μέχρι τις παραμονές του Πολέμου (1939) ο Τσαρούχης ζωγράφισε μερικά από τα πιο επαναστατικά και ολοκληρωμένα έργα, τόσο από την άποψη του περιεχομένου όσο και από την άποψη της μορφής του ελληνικού μοντερνισμού. Πέρα από τη «λαογραφία» των μεταϊμπρεσιονιστών, τον «προοδευτικό φονταμενταλισμό» του Κόντογλου, τον συμβολισμό του Παρθένη και του Στέρη, τον συγκρητισμό του Πικιώνη, ο Τσαρούχης ίδρυσε για τον εαυτό του έναν νεο-ρεαλισμό με πλήρες «ανθρωπολογικό» πρόγραμμα και καλλιτεχνική αυτάρκεια. Έφερε από το Παρίσι την Αθήνα.

Ο ίδιος ο Τσαρούχης χαρακτηρίζει αυτή την περίοδο ως εξής:

1936-1939: Επιστροφή στην Ελλάδα, επίδραση από ρεκλάμες, Καραγκιόζη και Matisse. Επιστροφή στον ανατολίτικο εξπρεσιονισμό.⁴

Και για την τεχνολογία των πινάκων αυτής της εποχής λέει:

Βασίζεται στο χρώμα και στους αρμονικούς συνδυασμούς του και στην αναδημιουργία της φόρμας και μοιραία στο βιασμό της προοπτικής.⁵

Αξίζει εδώ να προσπαθήσουμε να αποκρυπτογραφήσουμε το ιδιόλεκτο του Τσαρούχη, για να γίνει πιο κατανοητή η τεχνική του. Όταν λέει ότι τα έργα της περιόδου 1936-1939 βασίζονται στους «αρμονικούς συνδυασμούς» του χρώματος, δεν εννοεί αυτό που ο πολύς κόσμος θα αντιλαμβανόταν από αυτή τη φράση, δηλαδή συμφωνίες χρωματικών τόνων, χρωματικές γκάμες αντίστοιχες με εκείνες της μουσικής κτλ. Εννοεί την παράθεση και τη σύγκρουση επιφανειών από αντίθετα κορεσμένα, αδιαβάθμητα χρώματα, όπως για παράδειγμα το λουλακί με το κόκκινο, το λεμονί με το μαβί, το μαύρο με το άσπρο, το κόκκινο με το πράσινο.⁶ Η αρμονία δεν προκύπτει από το συνταίριασμά τους, αλλά από τη δυναμική ισορροπία που επιτυγχάνεται μέσα από τη σύνθεση των χρωματικών επιφανειών στον πίνακα. Όταν ο Τσαρούχης αναφέρεται στην «αναδημιουργία της φόρμας», εννοεί το σχέδιο των μορφών –στην περίπτωση της ζωγραφικής του αυτής της περιόδου, κυρίως της ανθρώπινης μορφής–, αλλά και όλων όσα παριστάνονται στον πίνακα. Όλα αντιμετωπίζονται σαν χρωματικές επιφάνειες, και άρα υφίστανται παραμορφώσεις ανάλογα με τον ρόλο τους στη χρωματική ισορροπία του πίνακα. Το σχέδιο δηλαδή, σε αυτή την περίπτωση, δεν είναι «φυσιοκρατικό» (νατουραλιστικό), δεν αποσκοπεί στη ρεαλιστική απεικόνιση, αλλά είναι ένα περίγραμμα που οριοθετεί επιφάνειες οι οποίες παριστάνουν με περισσότερη ή λιγότερη πειστικότητα ανθρώπινες μορφές,

⁴ Αναδρομική έκθεση Γιάννη Τσαρούχη, 1928-1981, κατάλογος έκθεσης, κείμε. Γιάννης Τσαρούχης, Ανδρέας Εμπειρικός, Οδυσσέας Ελύτης, επίλ. Αλέξανδρος Ξύδης, Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 1981 (χωρίς αριθμηση σελίδων).

⁵ Ο Τσαρούχης ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση. Επιλογές από τη Συλλογή του Ιδρύματος Γ. Τσαρούχη, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Άννα Καφέτση, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2000 (δίγλωσση έκδοση), σ. 124.

⁶ Βλ., για παράδειγμα, τα έργα: *Μελαχρινός νέος καθιστός με πανωφόρι*, 1937 (αρ. κατ. 74), *Νέος με άσπρα λινά*, 1937 (αρ. κατ. 76) κ.ά.

καρέκλες, κουρτίνες, καθρέφτες κτλ. Το πλακάτο και κορεσμένο χρώμα δεν μπορεί να αναπαραστήσει την ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου χώρου. Χρειάζεται το τονικό χρώμα, που μπορεί να μιμηθεί το παιχνίδι του φωτός με τη σκιά, για να αναδειχθεί το ανάγλυφο, το βάθος, η τρίτη διάσταση. Ακόμα κι αν ένας πίνακας ήταν σχεδιασμένος σύμφωνα με τους κανόνες της γραμμικής προοπτικής, αλλά χρωματισμένος με πλακάτα χρώματα στη λογική των χρωματικών ισορροπιών που περιγράψαμε, δε θα απέδιδε την ψευδαίσθηση της τρίτης διάστασης. Τέτοιους πειραματισμούς έχει κάνει ο Matisse στα έργα του 1911.⁷ Ο Τσαρούχης, από την πλευρά του, στον σχεδιασμό των πινάκων αυτής της εποχής αποφεύγει συστηματικά κάθε προοπτική ιεράρχηση του χώρου. Επομένως, ναι, όπως και ο Matisse, ο Τσαρούχης καταλήγει «μοιραία» στον βιασμό της προοπτικής. Όσον αφορά τις «ρεκλάμες του Καραγκιόζη», ο Τσαρούχης έχει δηλώσει:

Αυτές οι ρεκλάμες ήταν για μένα ό,τι η νέγρικη γλυπτική για τους κυβιστές.⁸

Πράγματι, η «αφέλεια» και η τραχύτητα που χαρακτηρίζουν τις «ρεκλάμες του Καραγκιόζη» καθόρισαν τον πρωτογονισμό και την ένταση των έργων του Τσαρούχη κατά την περίοδο 1936-1939, επηρεάζοντας ριζικά το ζωγραφικό ήθος του, σχεδόν με την ίδια σφοδρότητα που οι νέγρικες μάσκες άλλαξαν το ζωγραφικό ιδίωμα του Picasso το 1907.

Ο Νίκος Χατζηνικολάου γράφει:

Το πραγματικό θέμα της ζωγραφικής του Τσαρούχη από τα μέσα της δεκαετίας 1930-1940 ως τα μέσα της δεκαετίας 1960-1970 είναι η αρσενική ανθρωπότητα των μικροαστών και ημιπρολετάρων κατοίκων των πόλεων.

Και συνεχίζει:

Κανένας Έλληνας ζωγράφος δεν χαρακτηρίζει κοινωνικά τις μορφές του όσο ο Τσαρούχης.⁹

Τα λόγια του Ανδρέα Εμπειρικού ηχούν σαν να βρίσκονται στον αντίποδα αυτής της τοποθέτησης:

Στην ζωγραφική του Τσαρούχη δεν υπάρχει τίποτε που να είναι γι' αυτόν στόχος ή επιδίωξις σκέτου ρεαλισμού, αστικού ή προλεταριακού, ή νατουραλιστική σκηνοθεσία. Ποτέ. Τουναντίον, [...] ο Γιάννης Τσαρούχης ενορχηστρώνει χρωματικές συμφωνίες, [...] οι οποίες έχουν την συνταρακτική υποβλητικότητα των ορατορίων και την στιλπνήν γοητείαν των μύθων της προσωπικής μυθολογίας του ζωγράφου.¹⁰

Αν ωστόσο αφαιρεθεί από το κείμενο του Εμπειρικού η ρητορική αδιαλλαξία, οι δύο αυτές διαπιστώσεις πιστεύω ότι μπορεί να λειτουργήσουν συμπληρωματικά μέσα στην έκταση του έργου του Τσαρούχη. Ενώ οι «μικροαστοί και ημιπρολετάριοι» άνδρες, γυμνοί ή ντυμένοι, μέσα σε λαϊκά δωμάτια ή καφενειά, φαίνεται να στοιχειώνουν τους πίνακες της περιόδου 1936-1939, ο ρεαλισμός τους –με την κοινωνική έννοια– μοιάζει να υποσκάπτεται από τις «χρωματικές συμφωνίες» που «ενορχηστρώνει» ο ζωγράφος. Παράλληλα, από το 1939 και μετά οι ίδιοι «μικροαστοί και ημιπρολετάριοι» νέοι ντύνονται τη σκευή του υποκριτή και υποδύονται κάποιον ρόλο από τον τσαρουχικό μυθολογικό κύκλο.

Τα έργα της περιόδου 1936-1939, αυτά τα «καταπλήσσοτος κάλλους νυχτερινά υπέρλαμπρα μετέωρα του Αττικού ουρανού» –για να χρησιμοποιήσουμε σουρεαλιστική αδεία και εν πλήρει ασεβεία τον χαρακτηρισμό που απέδωσε στα δικά του έργα ο Νίκος Εγγονόπουλος–,¹¹ κλείνουν τον κύκλο τους με μια επιστροφή στο «πνεύμα του νατουραλισμού του 19ου αιώνας».¹²

⁷ Βλ. τα έργα: «L'atelier rouge», «L'atelier rose» κ.ά.

⁸ Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), σ. 35.

⁹ Νίκος Χατζηνικολάου, *Εθνική τέχνη και πρωτοπορία*, Το όχημα, Αθήνα 1982, σ. 74-76.

¹⁰ Ανδρέας Εμπειρικός, «Ο θρίαμβος της αισθησιακής ζωγραφικής», *Ζυγός*, αρ. 72-75, (Νοέμβριος 1961- Φεβρουάριος 1962), σ. 12.

¹¹ Νίκος Εγγονόπουλος, «Περί ύψους», στο του ίδιου, *Ποιήματα*, τόμ. Β', Ίκαρος, Αθήνα 1977.

¹² *Αναδρομική έκθεση Γιάννη Τσαρούχη* (χωρίς αριθμηση σελίδων), κείμενο Τσαρούχη.

Ο Τσαρούχης έχει διηγηθεί επανειλημμένα πώς, το 1940, τον είχε συγκλονίσει η σύγκριση που είχε κάνει μεταξύ ενός αντιγράφου της «Κεφαλής της Μέδουσας» από ρωμαϊκό ψηφιδωτό του Αρχαιολογικού Μουσείου του Πειραιά και της ζωντανής εικόνας ενός μοντέλου με το οποίο δούλευε «εκ του φυσικού» εκείνη την εποχή.

Το κεφάλι του μοντέλου με το αντίγραφο του μωσαϊκού συνέπιπταν χρωματικώς απολύτως. Ό,τι είχα εκλάβει για μεταφυσικό ύφος των αρχαίων κατάλαβα ότι προέκυπτε από τη φυσική αντιγραφή των χρωμάτων. Πράγμα που θα πει από τη σωστή σχεδίαση σχημάτων που καθορίζουν την έκταση των χρωμάτων. [...] Είχα καταλάβει, είχαν ανοίξει τα μάτια μου. Έπρεπε να απελευθερωθώ από το γλυπτικό σχέδιο που μας παρασύρει να ασχολούμεθα με πράγματα που δεν φαίνονται, άρα όχι απαραίτητα στη ζωγραφική.¹³

Και εδώ η γλώσσα είναι ερμητική και ο Τσαρούχης εξομολογείται:

Είναι πολύ δύσκολο να το εξηγήσω πώς γίνεται, ιδίως σε όσους δεν είναι ζωγράφοι.¹⁴

Η άποψή του γίνεται πιο κατανοητή σε άλλο κείμενο, όπου αναφέρεται πάλι στην αποκαλυπτική εμπειρία της αντιγραφής της Μέδουσας:

Η μίμηση των τόνων με ακρίβεια οδηγεί στη ζωγραφική που επικράτησε από τον 5ο και 4ο π.Χ. αιώνα και δώθε.¹⁵

Δηλαδή, ο Τσαρούχης μιλάει για μια νατουραλιστική ζωγραφική που δε στηρίζεται στο σχέδιο και στον σκιοφωτισμό (*chiaroscuro*) –κατ' εξοχήν εργαλεία της αναγεννησιακής παράδοσης–, αλλά πετυχαίνει την αναπαράσταση της τρίτης διάστασης, του όγκου των μορφών, πλάθοντάς τη με χρωματικούς τόνους βασισμένους κυρίως στην αντίθεση «θερμό-ψυχρό».

Αυτή η τεχνική, η οποία ταιριάζει στην ελαιογραφία και την άμεση μελέτη εκ του φυσικού χωρίς ιδιαίτερες προετοιμασίες, προσχέδια, λαζούρες κτλ., χρησιμοποιήθηκε από τους μπρεσιονιστές, τους άμεσους προπομπούς τους και τους επιγόνους τους. Στα ελληνορωμαϊκά ψηφιδωτά, όπως η Μέδουσα, η ίδια τεχνική προκύπτει από την ιδιαιτερότητα του μέσου, δηλαδή από τη χρήση της μονοχρωματικής ψηφίδας. Πέρα όμως από την αρμογή των τόνων, αυτό που αποκρυπτογράφησε ο Τσαρούχης αντιγράφοντας τη Μέδουσα ήταν ο κώδικας αναπαράστασης της ανθρώπινης μορφής στην αρχαία ζωγραφική: διάχυτος φωτισμός, χωρίς συγκεκριμένη πηγή, που φωτίζει όλο το πρόσωπο· σκιές μετρημένες, που αποδίδουν κατ' οικονομίαν το ανάγλυφο της μορφής· όχι δραματικές αντιθέσεις ή φερόμενες σκιές· στάση ελαφρώς τριών τετάρτων, σχεδόν μετωπική· ελαφρά στροφή που από μόνη της υποβάλλει την αίσθηση της τρίτης διάστασης δίχως την ανάγκη του *chiaroscuro*· το σχεδόν αυτόφωτο της μορφής, που τής προσδίδει αυτάρκεια σε σχέση με το περιβάλλον της· απαθής έκφραση, δίχως να αναδίδει ψυχρότητα, δημιουργώντας αίσθηση μνημειακότητας· απόδοση της οντότητας της φυσικής μορφής, της ακεραιότητάς της, του σωκρατικού «ζωτικών φαίνεσθαι»,¹⁶ η οποία γίνεται εφικτή χωρίς τη νατουραλιστική εξατομίκευση, την αποσπασματικότητα, το τυχαίο, την εναλλαγή, τη φθορά της υλικής πραγματικότητας. Όπως ο Cézanne δήλωνε: «Θέλω να ξανακάνω τον Poussin εκ του φυσικού», ο Τσαρούχης μαθαίνει να κάνει το κλασικό εκ του φυσικού.¹⁷

¹³ Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), σ. 40.

¹⁴ Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), σ. 41.

¹⁵ Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), Σχόλια του ζωγράφου για τα έργα της έκδοσης (έμβετο στην έκδοση), σ. VI (σχόλιο στα έργα 121-127).

¹⁶ Βλ. Ξενοφών, Απομνημονεύματα, III, X, 6.

¹⁷ Τη φράση του Cézanne τη δανείζομαι από κείμενο του Τσαρούχη του 1956. Βλ. Τσαρούχης, Αγαθόν το εξομολογείσθαι, Καστανιάτης, Αθήνα 1986, σ. 26. Το «κλασικό εκ του φυσικού» ή κάτι ανάλογο πρέπει να έχει ειπωθεί από τον ίδιο τον Τσαρούχη σαν αυτοσχόλιο, αλλά δε θυμίζω πού το έχω συναντήσει.

Το 1940, την ίδια χρονιά που ο Τσαρούχης εγκαταλείπει τον «ανατολίτικο εξπρεσιονισμό» για τον νατουραλισμό, ο εβδομηντάχρονος Matisse εξομολογείται στον Aragon:

Το μοντέλο για τους άλλους είναι μια πληροφορία. Εμένα είναι κάτι που με καθηλώνει.
Είναι ο πυρήνας της ενέργειάς μου.

Λόγια που ο νέος Έλληνας συνάδελφός του θα συνυπέγραφε απερίφραστα. Και ο Matisse συνεχίζει:

Θεωρώ ότι έχω κάνει μια πρόοδο, όταν παρατηρώ στη δουλειά μου μια αποδέσμευση
όλο και πιο φανερή από την υποστήριξη του μοντέλου. Θα ήθελα κάποια στιγμή
να απαλλαγώ τελείως από αυτό – δεν το πιστεύω όμως, γιατί δεν έχω αρκετά καλλιεργήσει
τη μνήμη των σχημάτων. Άραγε θα 'χω για πολύ ακόμα ανάγκη τα σχήματα;¹⁸

Την τελειωτική απάντηση σε αυτό το ερώτημα την έδωσε έμπρακτα ο ίδιος ο Matisse τη χρονιά του θανάτου του, το 1954, με το τελευταίο του έργο, «L'escargot». Στο εμβληματικό αυτό έργο-διαθήκη ο Matisse, χωρίς να έχει καταργήσει το σχήμα –la forme– με την πλατωνική έννοια,¹⁹ έχει απαρνηθεί κάθε έννοια αναπαράστασης ή παράστασης του κόσμου. Χωρίς να έχει περάσει στο άμορφο –informel–, έχει ανοίξει διάπλατα τις πόρτες για το αφηρημένο.²⁰

Η σύγκριση αυτή δεν έχει σκοπό να αναδείξει την «προοδευτική» αντίληψη του Matisse σε αντιπαράθεση με τον «συντηρητισμό» του Τσαρούχη. Δε συμμερίζομαι καθόλου αυτές τις απλοϊκά μονοδιάστατες και ανιστορικά επικίνδυνες γραμμικές αναγνώσεις μιας ανύπαρκτης, υπ' αυτή την έννοια, οικουμενικής ιστορίας της μοντέρνας τέχνης.²¹ Έχει όμως ενδιαφέρον να σκεφτεί κανείς τι, πέρα από το προφανές επίπεδο των τεχντροπιών, ώθησε τον Τσαρούχη σε αυτές τις παλινδρομήσεις; ποιο μπορεί να ήταν το διακύβευμα.

Οι πίνακες της περιόδου 1936-1939 κοιτάζουν τον εαυτό τους. Έχουν ως κύριο μέλημα τη ζωγραφικότητά τους. Μέσα από την έντασή τους και τον πρωτογονισμό τους έχουν φτάσει σε μια δυναμική ισορροπία, σε μια κορύφωση της «χρωματικής» τεχντροπίας, που βρίσκεται στα όρια της διεκδίκησης της αισθητικής της αυτοτέλειας. Η απόσταση από τον «δρόμο που χάραξε» ο Matisse με τη δήλωσή του το 1940 δεν είναι μακρινή.

Έχω σαν ιδανικό να κάνω μια χρήσιμη τέχνη, αλλά αυτό δεν είναι κατορθωτό,
εφόσον δεν υπάρχουν ομάδες που έχουν τα ίδια ιδανικά,²²

λέει ο Τσαρούχης. Η δήλωση αυτή χρονολογείται το 1984, αλλά νομίζω ότι αντιπροσωπεύει τις απόψεις και του νέου Τσαρούχη, του μαθητή του Κόντογλου, του φίλου του Πικιώνη. Η «χρήσιμη

¹⁸ Τα δύο παραθέματα στο γαλλικό πρωτότυπο έχουν ως εξής: «Le modèle pour les autres c'est un renseignement. Moi, c'est quelque chose qui m'arrête. C'est le foyer de mon énergie». «Je me considère comme ayant fait des progrès quand je constate dans mon travail un détachement de plus en plus évident du soutien du modèle. Je voudrais bien m'en passer tout a fait un jour – je ne le pense pas car je n'ai pas assez cultivé la mémoire des formes. Aurais-je encore besoin des formes?». Βλ. Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, Gallimard, Παρίσι 1971, σ. 235. Εδώ ο Matisse μιλάει για την απομάκρυνση από τη ρεαλιστική απεικόνιση του μοντέλου και για τις παραμορφώσεις του με τους ίδιους όρους που χρησιμοποιεί και ο Τσαρούχης («αναδημιουργία της φόρμας»). Πρόκειται για ένα σχέδιο διδασκασίας που αντιλαμβάνεται το μοντέλο σαν μια σύνθεση χρωματιστών επιφανειών-σχημάτων (βλ. εδώ, σ. 62). Ο Matisse, για να παρακάμψει την αντικειμενική εικόνα του μοντέλου, κάθεται πολύ κοντά του και, έχοντας μια πιο αναλυτική όψη του, είναι ελεύθερος να συνθέτει σχήματα με γνώμονα τη σύνθεση σε δύο διαστάσεις και όχι την αναπαράσταση του συγκεκριμένου μοντέλου. Ο Τσαρούχης έχει πει ότι την περίοδο 1936-1939 ξεκίνησε έναν πίνακα ή ένα σχέδιο έχοντας από πριν στον νου του τα χρώματα που θα χρησιμοποιήσει, και άρα το σχέδιο ή ο πίνακας οργανωνόταν συνειδητά και ενστικτωδώς με γνώμονα την ισορροπία των συγκεκριμένων χρωματικών επιφανειών.

¹⁹ Ο Πλάτωνας στον διάλογο *Μένων* (75b) δίνει τον εξής ορισμό του σχήματος: «[σχήμα ἐστὶ] ὃ μόνον τυγχάνει χρώματι ἀεί ἐπόμενον».

²⁰ Δεν εννοώ βέβαια εδώ ότι ο Matisse «εφηύρε» την αφηρημένη ζωγραφική. Αναφέρομαι στην εξέλιξη του ίδιου του έργου του.

²¹ Ως χαρακτηριστική αυτού του τρόπου σκέψης έχω συγκρατήσει την άποψη σύγχρονου ζωγράφου, δημοσιευμένη, αμέσως μετά τον θάνατο του Τσαρούχη, σε έρευνα του περιοδικού *Γυναικα* με τον εύληπτο τίτλο «Ήταν ή δεν ήταν μεγάλος ο Τσαρούχης;». Για το έργο του της περιόδου 1940-1950 ο εν λόγω ζωγράφος αποφαίνεται: «Θα ήταν πρωτοποριακό με τα ευρωπαϊκά, αν όχι με τα διεθνή, δεδομένα, αν όμως είχε πραγματοποιηθεί λίγο πριν από το 1900» και εξειδικεύει: «Θα έπρεπε αυτή η ζωγραφική να είχε γίνει πριν από τη ροζ ή μπλε περίοδο του Πικάσο».

²² Τσαρούχης, *Εγώ εμί πτωχός και πένης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989, σ. 130.

τέχνη» βρίσκεται στον αντίποδα του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη», στο οποίο φαίνεται να οδηγεί αργά ή γρήγορα ο δρόμος του Matisse. «Η αφηρημένη τέχνη», λέει ο Τσαρούχης,

προσπαθεί να κάνει καθαρή ζωγραφική, ξεχνάει όμως ότι στην καθαρή ζωγραφική, δηλαδή στην γεωμετρικά σχεδιασμένη και αρμονικά ζωγραφισμένη ζωγραφική, έφτασε ο άνθρωπος από το πάθος του να παραστήσει την πραγματικότητα.²³

Και συμπληρώνει:

Η αφηρημένη τέχνη είναι αισθητική, δηλαδή πολλά αφηρημένα έργα είναι σαν να βλέπεις από μακριά ένα τοπίο.²⁴

Εδώ αξίζει να συγκρατήσει κανείς τη σχετικά χαμηλή εκτίμηση που τρέφει για την αισθητική και τη σχετική του αδιαφορία για τα τοπία. Ας εξετάσουμε όμως το «πάθος για την αναπαράσταση».

Ο ρεαλισμός²⁵ είναι συνυφασμένος με την αφηγηματική διάσταση της ζωγραφικής. Έχει διατυπωθεί η θεωρία ότι οι πρώτες δοκιμές και απόπειρες που έγιναν για μια ρεαλιστικότερη γραφή στην αττική μελανόμορφη αγγειογραφία του έκτου αιώνα π.Χ. συνδέονται με την προσπάθεια να ζωντανέψει η αφήγηση των μύθων και των επών.²⁶ Με την πρώτη γραμμή-ρυτίδα στο πρόσωπο του Αίαντα σκυμμένου πάνω από το ξίφος, με το βλέμμα που ανταλλάσσει ο Αχιλλέας με την Πενθεσίλεια, ενώ τη διαπερνά με το δόρυ του, το δράμα εισβάλλει θριαμβικά στην αφήγηση με εικόνες.²⁷ Η εμπάθεια και η συμπάθεια από τη μεριά του άψυχου «μιμήματος» και του θεατή αντίστοιχα εμπλέκουν τον τελευταίο στην αναπαράσταση θυμικά. Οι εκφραστικές δυνατότητες της εικόνας μεγιστοποιούνται, στο μέτρο που ωριμάζουν οι τρόποι της ρεαλιστικής αναπαράστασης. Όλα πια μπορούν να αναπαρασταθούν, ως και το αόρατο, δίχως τη συνδρομή στοιχείων ξένων προς την εικόνα.²⁸ Μια αφηγηματική τέχνη η οποία έχει τη δυνατότητα να μιλήσει στον θεατή, να τον εμπλέξει συναισθηματικά, να επενεργήσει δραστικά στον ψυχικό του κόσμο, είναι μια τέχνη πιο «χρήσιμη», πιο οικεία στον Τσαρούχη και αναγκαία για τους καιρούς που αλλάζουν.

Τα χρόνια της αθωότητας χωνεύονται από τη σκιά του Πολέμου, που σκεπάζει την Ευρώπη. Σε έναν πίνακα του 1938 παριστάνονται δυο ζωγράφοι φίλοι, ο Μαυροϊδης και ο Διαμαντόπουλος, ο δεύτερος σαν μεταμφιεσμένος μέσα στη φανταρίστικη στολή του.²⁹ Το 1940 στρατεύεται και ο Τσαρούχης, αφήνοντας ανολοκλήρωτη τη νατουραλιστική σπουδή γυμνού «εκ του φυσικού» που χαράζει την τομή –κατά δική του ομολογία– με τα έργα της προηγούμενης περιόδου. Πρόκειται για το έργο *Νέος γυμνός με πικροδάφνες και επίδεσμο στο χέρι*, του 1940.³⁰ Η εμμονή με την αναπαράσταση του επιδέσμου στο αριστερό χέρι του νέου, καθώς και το τρομαγμένο βλέμμα του, είναι ίσως έμμεση αναφορά στην πίεση των καιρών. Πόλεμος, Κατοχή. Η «αρσενική ανθρωπότητα» στρα-

²³ Ο.π., σ. 127.

²⁴ Ο.π., σ. 127.

²⁵ Εδώ χρησιμοποιώ τον όρο «ρεαλισμός», όπως άλλωστε και ο Τσαρούχης τον όρο «νατουραλισμός», με την τρέχουσα έννοια της αναπαράστασης της εξωτερικής πραγματικότητας.

²⁶ Στην ίδια εποχή τοποθετείται και η απαρχή της τραγωδίας.

²⁷ Αναφέρομαι στους δύο αμφορείς του Εξηκία από τους οποίους ο ένας παριστάνει την αυτοκτονία του Αίαντα και ο άλλος την πάλη του Αχιλλέα με την Πενθεσίλεια (β' μισό του έκτου αιώνα π.Χ.).

²⁸ Βλ. Ξενοφών, *Απομνημονεύματα*, III, X, 1, όπου ο Σωκράτης ρωτάει τον ζωγράφο Παρράσιο: «[...] ή γραφική ἐστὶν εἰκασία τῶν ὀρωμένων;» («η ζωγραφική είναι άραγε απεικόνιση των ορατών;»), για να τον οδηγήσει στη συνέχεια να παραδεχτεί ότι και το «ψυχής ἦθος» («ο χαρακτήρας της ψυχής»), το κατ' ἐξοχήν αόρατο, είναι δυνατόν να αναπαρασταθεί μέσα από την έκφραση του προσώπου. Βλ. και Πλίνιος, *Historia Naturalis*, XXXV, 68, όπου ο Παρράσιος επαινείται για τη μαεστρία του σχεδίου του, καθώς αφήνει να εννοηθούν και αυτά ακόμα που κρύβει. Αντίστοιχη με τον σωκρατικό ορισμό της ζωγραφικής («γραφική ἐστὶν εἰκασία τῶν ὀρωμένων») είναι η διατύπωση του Leon Battista Alberti στο σύγγραμμά του *De pictura*, II, 30: «Pictura studeat res visas repraesentare» («Επίδωξη της ζωγραφικής είναι η αναπαράσταση των πραγμάτων που βλέπουμε»). Στο ιδρυτικό αυτό κείμενο της ζωγραφικής της Αναγέννησης, γραμμένο το 1435, ο Alberti διευκρινίζει ότι η παρατήρηση της φύσης είναι απαραίτητη, για να αποδοθεί η αληθοφάνεια των μορφών, αλλά όχι αυτοσκοπός, και ότι (δ.π., II, 33) «amplificum pictoris opus historia» («το σημαντικότερο έργο του ζωγράφου είναι η αναπαράσταση μιας ιστορίας»).

²⁹ *Δύο φίλοι ζωγράφοι*, 1938. Βλ. αρ. κατ. 78.

³⁰ Βλ. αρ. κατ. 101.

τεύεται, σκοτώνεται. Η πείνα του Καραγκιόζη αντηχεί την πείνα της Κατοχής.³¹ Η βαθιά μελαγχολία του «Φοιτητή», του 1942.³² Απελευθέρωση, Κίνημα. Η παθητική απόγνωση στα μάτια του Μ.Α.³³ Η σημαία στα ερείπια του Σπιτιού στην οδό Σόλωνος...³⁴ η σημαία στα ερείπια της Ασφάλειας...³⁵ Ένας νέος θεματικός πυρήνας συγκροτείται. Έρωτας και θάνατος, ερωτισμός και βία· πορτραίτα, εικόνες ανθρώπων, παντού άνθρωποι: αυγουλάς, φουστανελοφόρος, κουρέας, Υδραίσσα, αρραβωνιασμένος. Ο Πλάτωνας ονομάζει τα έργα ζωγραφικής «ζώα».³⁶ Και η κουστωδία των ενστόλων: χωροφύλακες, αεροπόροι, ναύτες, εσατζήδες, φαντάροι. Ο εμφυλιακός και μετεμφυλιακός θίασος, που τότε, για πρώτη φορά, πανηγυρικά εισβάλλει στο πάνθεον του Τσαρούχη.

Ο ίδιος ο Τσαρούχης έχει για τους ναύτες μια πιο αποδραματοποιημένη άποψη: 1938, το μοντέλο που ποζάρει, φίλος του ζωγράφου, στρατεύεται και το έργο παραμένει ατελές. Όταν επιστρέφει, είναι πια ναύτης και συνεχίζει την πόζα εν στολή.

Έτσι ο ναύτης μπήκε μες στα θέματά μου. Σ' έναν που με ρώτησε κάποτε γιατί επιμένω στους ναύτες τού είπα: «Μ' αρέσει το άσπρο σαν χρώμα κι έχω να διαλέξω μεταξύ νοσοκόμων και ναυτών». Όλοι οι ναύτες ήταν φίλοι μου, μοντέλα που ποζάρizαν με την παλιά στολή του αδελφού μου που είχα κρατήσει εγώ στο ατελιέ μου.³⁷

Η «ανεπίσημη» ιστορία των ζωγράφων και η «ημιεπίσημη» των φιλολογοζόντων. Χρειάζονται και οι δύο.

Από τον Πόλεμο και μετά ένα νέο γένος καθαρά αφηγηματικών έργων κάνει την εμφάνισή του. Δεν έχει σχέση με τη νατουραλιστική τεχντροπία ούτε συμμετέχει στην «προγραμματική» αισθητική των χρωματικών πινάκων. Είναι έργα μικρών διαστάσεων, συνήθως ακουαρέλες σε λευκό χαρτί, με άναρχη σύνθεση, συντομογραφικό-σχεδόν χειρονομακό καμιά φορά-σχέδιο και ημιδιάφανα υδαρή χρώματα. Το αντισυμβατικό τους περιεχόμενο συναγωνίζεται την παραβίαση της όποιας συμβατικής έννοιας της αισθητικής. Η ένταση η οποία δημιουργείται από τη συνύπαρξη του πραγματικού με το φανταστικό στον θεματικό πυρήνα καθρεφτίζεται στον αβέβαιο διάλογο στοιχείων δισδιάστατης και τρισδιάστατης αναπαράστασης που συχνά συνυπάρχουν στην ίδια ζωγραφιά. Το αποτέλεσμα διαταράσσει τα κεκτημένα του θεατή, αφήνοντας την αίσθηση της εκκρεμότητας και του ατελούς. Οι εικόνες και τα θέματα ξεπηδούν από τη μεταπολεμική και εμφυλιακή καθημερινότητα, όπως αυτή βιώνεται στα μετόπισθεν των πόλεων και μετουσιώνεται σε ποιητικά και μυθικά γεγονότα. Είναι σαν να υπηρετούν μια ανάγκη ημερολογιακής καταγραφής της ζοφερής πραγματικότητας και παράλληλα να λειτουργούν σαν ποιητικός σχολιασμός της και πεδίο μυθοποίησής της. Οι τίτλοι των έργων αυτών λίγο ως πολύ προσδιορίζουν το στίγμα τους: *Μνημόσυνο, Κάτω αι ιδέαι, Η σύλληψη των τριών κομμουνιστών, Κατάθεσις στεφάνου εις μνήμην των πεσόντων, Έρωτας όρθιος και άνδρας γυμνός, Ξαπλωμένος στο πάτωμα με καθρέπτη και κρεβάτι, Η δόξα της αεροπορίας ή Έρωσ και Θάνατος, Η θυσία της Ιφιγένειας, Έρωσ αθέατος, Η κρίση του Πάρη* κτλ. Πιστεύω ότι η μακρινή καταγωγή αυτής της κατηγορίας έργων ανάγεται στην ιδιότυπη σχέση του Τσαρούχη με τον σουρεαλισμό, του οποίου η αρχή τοποθετείται, σύμφωνα με τις δικές του μαρτυρίες, στο 1934, τη χρονιά πριν από το πρώτο του ταξίδι στο Παρίσι.³⁸ Το καταστάλαγμα εκείνων των πρώτων επαφών συνοψίζεται στα εξής: απελευθέρωση από όποιο κανονιστικό αισθητικό δόγμα, άνοιγμα σε κά-

³¹ Σχετικό σχόλιο βλ. στο Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, σ. 48.

³² *Ο φοιτητής*, 1942. Βλ. αρ. κατ. 112.

³³ *Πορτρέτο του Μ.Α.*, 1945. Βλ. *Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989)*, σκ. 138.

³⁴ *Σπίτι στην οδό Σόλωνος μετά το κίνημα του 1944-46*. Ό.π., σκ. 156.

³⁵ *Ασφάλεια, οδός Γ' Σεπτεμβρίου, γκρεμισμένη μετά το κίνημα*. Ό.π., σκ. 157.

³⁶ Πλάτων, *Πολιτεία*, Ζ, 515a και *Κρατύλος*, 430d. Τον όρο δεν τον εισήγαγε ο Πλάτωνας ούτε τον χρησιμοποιεί κατ' αποκλειστικότητα.

³⁷ *Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989)*, *Σχόλια του ζωγράφου για τα έργα της έκδοσης*, σ. V (σχόλιο στα έργα 101-103).

³⁸ *Αναδρομική έκθεση Γιάννη Τσαρούχη* (χωρίς αριθμηση σελίδων), κείμενο Τσαρούχη: «1934-1935: Μελέτη των εξτρεμιστικών τάσεων, σουρεαλιστικά ποιήματα. Ταξίδι στο Παρίσι [...]».

θε στυλ και σε κάθε τεχνική ή τεχνοτροπία, το δικαίωμα της φιλολογίας και της φαντασίας στη ζωγραφική, το δικαίωμα της ποίησης στη ζωή και την τέχνη.³⁹

Την ώρα που γράφω αυτές τις γραμμές, ξεφυλλίζω λευκώματα με φωτογραφίες έργων του Τσαρούχη. Το μάτι μου σταματάει στην αναπαράσταση της μικρής τέμπερας με τίτλο *Η σύλληψη των τριών κομμουνιστών*, του 1944.⁴⁰ Σε ένα μικροαστικό δωμάτιο εισβάλλουν τέσσερις αστυνομικοί και συλλαμβάνουν δύο γυμνούς νέους. Στην κάτω δεξιά γωνία μια αναποδογυρισμένη καρέκλα, ένα πεσμένο ανθοδοχείο και άλλα σπασμένα αντικείμενα μαρτυρούν την πάλη που έχει προηγηθεί. Είμαι σίγουρος ότι ο σωρός με την αναποδογυρισμένη καρέκλα και το πεσμένο ανθοδοχείο μου είναι γνωστός από κάπου. Δεν υπάρχει αμφιβολία, μου θυμίζει μια αγγειογραφία που γνωρίζω καλά, γιατί την έχω αντιγράψει. Πρόκειται για τον «Ηρακλή μαινόμενο» σε ιταλιωτικό αγγείο του τέταρτου αιώνα π.Χ. Σκέπτομαι μήπως είναι σύμπτωση. Το μάτι μου επιστρέφει στην αναπαραγωγή. Αυτή τη φορά ο γυμνός «κομμουνιστής» στα αριστερά, που γυρνάει την πλάτη στον θεατή, μου θυμίζει μια μορφή από ένα αγγείο του Ευφρονίου ή μια άλλη από ένα γνωστό ανάγλυφο. Τέλος, και ο άλλος «κομμουνιστής», με τον μυώδη θώρακα, ο οποίος αντιστέκεται στους αστυνομικούς που τον κρατάνε, μου φέρνει εναργέστατα στο νου μια άλλη γνωστή μου αγγειογραφία. Πώς όμως να αποδείξω, ακόμα κι αν η σύγκριση πιστοποιεί την ομοιότητα, ότι ο Τσαρούχης γνώριζε την ύπαρξη των συγκεκριμένων αγγείων, αναγλύφων κτλ.; Σκέπτομαι ότι η πιο ασφαλής μέθοδος ελέγχου είναι να ανατρέξω στην *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής τέχνης*, του Χρήστου Τσούντα (Αθήνα: Επικαιρότητα 1928), που υπήρξε για τον Τσαρούχη –καθ' ομολογίαν του– πηγή αστείρευτων γνώσεων για την αρχαία τέχνη. Ανοίγω την πρώτη έκδοση, του 1928, την οποία σίγουρα χρησιμοποίησε ο Τσαρούχης. Στη σελίδα 154, η εικόνα 181 απεικονίζει επιτύμβιο ανάγλυφο του τέλους του έκτου αιώνα π.Χ., το γνωστό ανάγλυφο στο κέντρο του οποίου δύο νέοι «κερητίζουν», δηλαδή παίζουν χόκεϋ, ενώ στα άκρα τέσσερις συμπαίκτες τους παρακολουθούν τη σκηνή. Πράγματι, μοντέλο για τον «κομμουνιστή» του Τσαρούχη στα αριστερά του πίνακα είναι ένας από τους εφήβους που παρακολουθούν τη σκηνή, ο «αξιοσημείωτος διά την ελευθέραν στάσιν του [...] οπισθοφανής εις το δεξιόν άκρον». Στη σελίδα 337 πάλι, στην εικόνα 360, η οποία απεικονίζει τον «Θάνατο του φύλακα της Κρήτης Τάλω», ερυθρόμορφη αγγειογραφία του πέμπτου αιώνα π.Χ., ο «ήδη αποθνήσκων Τάλως», με τον μυώδη κορμό του και υποβασταζόμενος από τους Διόσκουρους, είναι το πρότυπο για τον «κομμουνιστή» στο κέντρο και τους δύο αστυνομικούς που προσπαθούν να τον δαμάσουν. Τέλος, στη σελίδα 460, στην εικόνα 469 αναπαράγεται η παράσταση του γνωστού μου «Ηρακλή μαινόμενου». Ο Ηρακλής ετοιμάζεται να κάψει τα παιδιά του σε μια πυρά που έχει ανάψει με έπιπλα και σκεύη στην αυλή του σπιτιού του. Η ασυνήθιστη αυτή λεπτομέρεια των ατάκτως ερριμμένων επίπλων, η οποία από την πρώτη στιγμή είχε χαραχτεί στη μνήμη μου, κορυφώνει αναπάντεχα τη δραματικότητα της σκηνής. Την ίδια αίσθηση προκαλεί και στον μικρό πίνακα του Τσαρούχη η λεπτομέρεια των αναποδογυρισμένων επίπλων, που έχει αντιγραφεί ελεύθερα από την αγγειογραφία.

Είμαι σίγουρος ότι, αν κάποια στιγμή με άνεση χρονική κοιτάξω προσεχτικά τα έργα αυτής της κατηγορίας, θα βρω και αλλού «αρχαία ίχνη», προσερχόμενα κυρίως από την αγγειογραφία. Ήδη πρόχειρα ανθολογώ τη σπηλιά στο *Έρωτας όρθιος και άνδρας γυμνός...*, η οποία παραπέμπει σε ιταλιωτικά ερυθρόμορφα αγγεία και σε σατυρικό δράμα: τη χήρα που ανεμίζει το πένθιμο βέλος της σε ύφος λευκής ληκύθου από το *Κατάθεσις στεφάνου...*: τους φτερωτούς Θάνατο και Έρωτα, ο οποίος αντικαθιστά τον κλασικό Ύπνο, στη *Δόξα της αεροπορίας...* κτλ. Ακριβώς αυτή η απόκρυφη παρουσία μορφών από «αλλού», ενός «αλλού» γνωστού και άγνωστου μαζί, δημιουργεί την αίσθηση της μυθικής διάστασης και της ερεθιστικής αβεβαιότητας ή η ποιητική και εξωπραγματική διά-

³⁹ Βλ. Τσαρούχης, *Εγώ ειμί πτωχός και πένης*, σ. 57.

⁴⁰ Βλ. αρ. κατ. 122.

σταση αυτών των εικόνων μαρτυρεί τις έμμεσες και μακρινές σουρεαλιστικές καταβολές τους; Όπως και να 'ναι, αυτού του είδους οι παράταιρες συνουσίες και μεταμορφώσεις δίνουν σφρίγος και ταυτότητα στο έργο του Τσαρούχη.

Το έργο-σταθμός της μεταπολεμικής περιόδου είναι αναμφισβήτητη η *Ξεχασμένη φρουρά*, ζωγραφισμένη το 1956. Αριστοτεχνική σύζευξη «νατουραλισμού», κατά Τσαρούχη, και αφηγηματικότητας σε μια μεγάλη σύνθεση. Έτσι ακριβώς το αποκαλεί και ο ίδιος: «Η μεγάλη μου σύνθεση».⁴¹ Είναι –νομίζω– και η μόνη μεγάλων διαστάσεων σύνθεση, με την έννοια της πολυπρόσωπης παράστασης, ανάμεσα στα νατουραλιστικά έργα αυτής της περιόδου.

Τρεις άνδρες παραταγμένοι μπροστά μας. Οι δύο καθιστοί, ο ένας όρθιος. Ο καθιστός άνδρας στη δεξιά μεριά του πίνακα όπως τον βλέπουμε είναι ντυμένος με λευκή καλοκαιρινή ναυτική στολή. Κάθεται αντικριστά στον θεατή, με ελαφρά κλίση προς τα δεξιά. Το κεφάλι του στραμμένο προς τα αριστερά κατά τρία τέταρτα. Μπροστά του έχει ένα σιδερένιο τραπεζάκι καφενείου, όπου ακουμπά τα χέρια του. Ο μεσαίος, γυμνός αυτός, κάθεται πλαγίως, σε στάση τριών τετάρτων προς τα δεξιά, έχει γερμένο το πρόσωπό του στο δεξί του χέρι, που ακουμπάει στο γόνατο του δεξιού ποδιού. Κοιτάζει στενοχωρημένος πλαγίως μπροστά, δηλαδή στα αριστερά του. Φοράει μόνο μαύρα παπούτσια και μαύρες κάλτσες. Τον χωρίζει από τον εκ δεξιών του ντυμένο ένα τραπεζάκι όμοιο με το άλλο. Πάνω στο τραπέζι μια ανθοδέσμη, μπροστά της ένας λυμένος ναυτικός ζωστήρας. Στο τραπέζι ακουμπάει ένα ασαφές μαύρο επίμηκες αντικείμενο, πιθανόν όπλο. Αριστερά ο τρίτος άνδρας, όρθιος, γυμνός, στέκει αντικριστά στον σύντροφό του και πολύ κοντά του, δείχνει δηλαδή την πλάτη του στον θεατή, και φέρει ζωστήρα με τελαμώννα, άρβυλα, λευκές γκέτες και μαύρες κάλτσες μέχρι το γόνατο – την πλήρη εξάρτυση του ναύτη-φρουρού. Οι δύο άνδρες που κάθονται περίπου αντικριστά στον θεατή έχουν βλέμμα απλανές. Απλανές βλέμμα στη ζωγραφική σημαίνει ότι δεν εστιάζει κάπου μέσα στον πίνακα ούτε κάπου έξω από αυτόν ούτε αντικρίζει τα μάτια του θεατή. Το βλέμμα τους κατευθύνεται κάπου πίσω από τον θεατή, στα αριστερά. Κοιτάζουν, αλλά δε βλέπουν στην ουσία, το βλέμμα τους είναι στραμμένο προς τα μέσα. Ο όρθιος άνδρας, ο γυρισμένος πλάτη, κοιτάζει το σκοτεινό φόντο, δίχως τα μάτια του να διασταυρώνονται με αυτά του αντικριστού του. Οι τρεις άνδρες πατούν σε μια στενή ημιφωτισμένη λωρίδα εδάφους. Δύο ψευδοπεσσοί, νεοκλασικού ρυθμού, σαν αυτούς που στηρίζουν τις ψηλές οροφές των παλιών καφενείων, πατάνε στη διαχωριστική γραμμή ημίφωτος και σκιάς. Ένας καθρέφτης αιωρείται παράλληλος στο επίπεδο του πίνακα, χωρίς να είναι σαφές πού ακουμπάει. Ένα θολό σύννεφο πάνω από τον δεύτερο καθιστό ναύτη συμπληρώνει το σκηνικό. Προοπτικά παριστάνονται μόνο οι ανθρώπινες μορφές και τα έπιπλα, ακολουθώντας ωστόσο άξονες και σημεία φυγής που δε συντονίζονται μεταξύ τους.

Ο ίδιος ο Τσαρούχης σημειώνει:

Ίσως φανεί περίεργο αν πω ότι, κατά έναν τρόπο, τον [πίνακα τον] ενεπνεύσθη από ένα κείμενο του Χρ. Τσούντα στην *Ιστορία της αρχαίας [ελληνικής] τέχνης*, όπου λέει ότι το γυμνό στην Αρχαία Τέχνη ήταν ιδανικό γυμνό και όχι ρεαλιστική αναπαράσταση της ζωής.⁴²

Τι νόημα μπορεί να έχει αυτή η μνημειακή σύνθεση; Προσπαθεί ο Τσαρούχης, όπως έχει ειπωθεί, να συμπυκνώσει σε ένα κορυφαίο έργο το απόσταγμα της ζωγραφικής του εμπειρίας,

⁴¹ Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), σ. 63.

⁴² Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), σ. 67. Το απόσπασμα συνεχίζει ως εξής: «Η ανάμειξη γυμνών και ντυμένων μορφών [...] ήταν επινόηση ζωγραφική των αρχαίων Ελλήνων και όχι κάτι που αναπαριστούσε τη ζωή. Βάσταξε πολλούς αιώνες στη ζωγραφική και τη βλέπουμε τόσο στο Βυζάντιο όσο και στην Αναγέννηση». Στους νεότερους χρόνους ο πίνακας «*Déjeuner sur l'herbe*» του Manet, ο οποίος εκτίθεται στο Salon des Refusés το 1863, στο Παρίσι, και δημιουργεί σκάνδαλο, αποτελεί το πρώτο έργο μετά την Αναγέννηση που συνδυάζει γυμνό γυναικείο με ντυμένους με καθημερινά ρούχα άνδρες εκτός μυθολογικού ή ιστορικού περιεχομένου. Ο Manet είναι ένας από τους ζωγράφους του δέκατου ένατου αιώνα που ο Τσαρούχης μελέτησε συστηματικά στο Παρίσι το 1935.

ώστε το έργο αυτό να μείνει αθάνατο και να αποτελέσει την προσωπική του Ακαδημία;⁴³

Πρόκειται για ένα έργο στο οποίο, χρησιμοποιώντας όλη του τη μαεστρία, προσπαθεί να αναβιώσει ένα παλαιό ύφος ζωγραφικής με αυτοσκοπό την απεικόνιση του ανδρικού σώματος;

Η τρέχουσα αντιμετώπιση των ανδρικών γυμνών του Τσαρούχη δεν ξεφεύγει ποτέ από τη ρητή ή υπόρρητη σύνδεσή τους με την ομοφυλοφιλία του ζωγράφου. Σαν –ας πούμε– τα αισθησιακά γυναικεία γυμνά του Renoir να είναι έκφραση της υπερβολικής του ροπής στον ετεροφυλικό έρωτα και μόνο. Η τρέχουσα αυτή άποψη δεν έχει αφήσει ανεπηρέαστη την κριτική. Στη μονογραφία της για τον Τσαρούχη η Ειρήνη Φλώρου αμφισβητεί τη δήλωση Τσαρούχη περί Τσουντα:

Η αναφορά αυτή του Τσαρούχη στον αρχαίο κόσμο λειτουργεί [...] ως δικαιολογία και ως εγγύηση για την νομιμοποίηση μορφών που ίσως ενοχλήσουν, όπως εδών η γειννίαση γυμνών και ντυμένων ανδρών.⁴⁴

Στο ίδιο κείμενο η συγγραφέας αφήνει να εννοηθεί ότι ο ακαθόριστος χώρος όπου διαδραματίζεται η αναπαριστώμενη σκηνή μπορεί να παριστάνει έναν «ανδρικό οίκο ανοχής». Το έργο του Τσαρούχη όμως δε δικαιολογεί την υποψία τέτοιων στρατηγικών απόκρυψης. Ο ζωγράφος από πολύ νωρίς δε δίστασε να προκαλέσει τον πουριτανισμό της εποχής του με έργα απροσημάτιστα ερωτικά, ως και ακραία.⁴⁵

Από την πρώτη φορά που αντίκρισα αυτό το έργο, το 1972, στην έκθεση είκοσι τεσσάρων έργων της περιόδου 1938-1959, από τη συλλογή Ιόλα, στην Γκαλερί Ζουμπουλάκη, με εντυπωσίασε με το μνημειακό του ύφος και την υποβλητικότητα του. Το στοχαστικό κλίμα του έμεινε σαν καταστάλαγμα μέσα μου. Όταν, δεκαπέντε περίπου χρόνια αργότερα, άρχισα να εμβαθύνω τη μελέτη μου στην αρχαία ελληνική ζωγραφική, άρχισε –νομίζω– να μου αποκαλύπτεται και το νόημά του. Η μορφολογική συγκρότηση του πίνακα του Τσαρούχη μαρτυρεί τη συνειδητή υιοθέτηση από μέρους του χαρακτηριστικών υφολογικών στοιχείων της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής. Κάποια από αυτά είναι η παρατακτική σύνθεση των μορφών, η στενή λωρίδα εδάφους, στην οποία πατούν οι ανδρικές μορφές, το αβαθές του χώρου και η μη υποταγή του σε ένα προοπτικό συνεχές. Τα παραπάνω στοιχεία χαρακτηρίζουν την πορεία της αρχαίας ζωγραφικής από την αγγειογραφία στη μεγάλη ζωγραφική του πέμπτου και τέταρτου αιώνα π.Χ., την ελληνιστική συνέχεια και τη ρωμαϊκή «ανακύκλωσή» της. Ο Τσαρούχης δε σταματάει εκεί. Στην *Ξεχασμένη φρουρά* ακολουθεί και το βαθύτερο αφηγηματικό της πνεύμα, την αλληγορική της διάσταση.

Η έλλειψη δράσης, το κλίμα περισυλλογής, η σοβαρή, ως θλιμμένη, έκφραση των προσώπων και η γλώσσα των σωμάτων στην *Ξεχασμένη φρουρά* ανακαλούν χαρακτηριστικές στιγμές της περιγραφής της «Νέκυιας» του Πολυγνώτου από τον Παισανία:⁴⁶

[...] Χαμηλότερα από τον Οδυσσέα παριστάνονται καθιστοί [...] ο Θησέας και ο Πειρίθους· ο Θησέας κρατεί με τα δύο χέρια τα ξίφη, το δικό του και του Πειρίθου, και ο Πειρίθους κοιτάζει προς τα ξίφη· θα μπορούσε να κάνει κανείς την εικασία πως στεναχωριέται για τα ξίφη, που αποδείχθηκαν άχρηστα και δεν τους βοήθησαν στις τολμηρές τους πράξεις [...]

⁴³ Ειρήνη Φλώρου, *Γιάννης Τσαρούχης. Η ζωγραφική και η εποχή του. Ο Τσαρούχης ζωγράφισε τη μητέρα μου το 1936*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1999, σ. 137.

⁴⁴ Ο.π., σ. 141.

⁴⁵ Το 1952 ο Τσαρούχης είχε αναγκαστεί από την αστυνομία να ξεκρεμάσει έργο του από μια έκθεση της ομάδας «Αρμός» στο Ζάππειο. Ο πίνακας παρίστανε γυμνό άνδρα ξαπλωμένο και δίπλα του καθισμένο ναύτη με στολή. Θεωρήθηκε ότι προσέβαλλε το Ελληνικό Ναυτικό. «Η Ναυτική Αστυνομία ήταν αποφασισμένη να τα κάνει σμπαράλια» (βλ. *Γιάννης Τσαρούχης [1910-1989]*, σ. 60-62).

⁴⁶ Ο μεγάλος ζωγράφος των μέσων του πέμπτου αιώνα π.Χ. Πολύγνωτος ζωγράφισε τοιχογραφίες με θέματα από τον επικό κύκλο. Ένα από τα γνωστότερα έργα του, οι τοιχογραφίες του στη Λέσχη των Κνιδίων στους Δελφούς, απεικόνιζε στον έναν τοίχο την άλωση και καταστροφή της Τροίας και στον άλλο τη «Νέκυια», την κάθοδο του Οδυσσέα στον Άδη. Τα έργα αυτά τα έχει περιγράψει ο Παισανίας στο *Ελλάδος περιήγησις* (χρησιμοποιώ την έκδοση Παισανίας, *Ελλάδος περιήγησις*, εισαγ.-μτφρ. Νικ. Δ. Παπαχατζής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1999).

[...] Μετά τις κόρες του Πανδάρου παριστάνεται ο Αντίλοχος με το ένα πόδι πάνω σε πέτρα και το πρόσωπο και το κεφάλι στα δυο του χέρια [...]

[...] Στο κάτω μέρος της ζωγραφιάς [...] παριστάνεται ο Έκτορας καθιστός, με τα δυο του χέρια γύρω στο αριστερό του γόνατο, παρέχοντας την όψη στεναχωρημένου, και μετά τον Έκτορα ο Μέμνωνας καθιστός πάνω σε βράχο, και ο Σαρπηδόνας μετά τον Μέμωνα. Ο Σαρπηδόνας έχει γεμμένο το πρόσωπό του μέσα στα δυο του χέρια, ενώ ο Μέμνωνας έχει το ένα από τα χέρια του στον ώμο του Σαρπηδόνα [...]⁴⁷

Ο Τσουντας στην *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής τέχνης* κάνει εκτενή αναφορά στον Πολύγνωτο. Εκεί διατυπώνει και μία παρατήρηση που σίγουρα θα ερέθισε τη δημιουργική φαντασία του Τσαρούχη:

Επειδή αι τοιχογραφίαι του Πολυγνώτου [...] εκάλυπτον μεγάλας επιφανείας, εύλογον είναι να υποθέσωμεν, ότι αι μορφαί δεν ήσαν μόνον πολυάριθμοι, αλλ' ότι και μέγεθος είχαν ανάλογον, ήτοι φυσικόν περίπου.⁴⁸

Οι ναύτες της *Ξεχασμένης φρουράς* θα μπορούσε να βρίσκονται ανάμεσα στους ήρωες του Πολυγνώτου. Αντί σε καρέκλες, θα ήταν καθισμένοι σε βραχάκια –«ἐπί πέτρα καθεζόμενοι»–,⁴⁹ σαν τον Μέμωνα ή σαν τους ναύτες που ζωγράφησε ο Τσαρούχης, την επόμενη δεκαετία, στα βραχάκια της Πνύκας.⁵⁰ Ο ένστολος ναύτης, αντί για μπελαμάνια και σορτς, θα φόραγε «φορμόν [...], σύνηθες τοῖς ναύταις φόρημα»,⁵¹ σαν τον Ελπίνορα, τον σύντροφο του Οδυσσέα. Οι άλλοι, αντί για άρβυλα, κρηπίδες⁵² και τελαμώνα.

Το ίδιο το αινιγματικό φόντο στον πίνακα του Τσαρούχη δίνει σαφείς νύξεις ότι δεν πρόκειται για αναπαράσταση υπαρκτού χώρου. Η Φλώρου παρατηρεί:

Η παρατακτική σύνθεση των ανδρών και η διακοπή του μονόχρωμου φόντου-βάθους από κάθετα στοιχεία (παρασάδες ή ψευδοπεσσούς, όπως εγώ τα ονομάζω) είναι στοιχεία ελληνιστικά, που τα βρίσκουμε στις πομπηιανές τοιχογραφίες της Βίλλας των Μυστηρίων.⁵³

Σωστά. Μόνο που εκεί το φόντο είναι όντως μονόχρωμο. Άλλη αίσθηση βάθους, εκτός από το ανάγλυφο των μορφών, δεν υποβάλλεται. Εδώ ο Τσαρούχης πίσω από την ημιφωτισμένη λωρίδα του εδάφους έχει απλώσει ένα ζοφερό φόντο, το οποίο στην πραγματικότητα δεν είναι μονόχρωμο. Μια ελεύθερη χρήση του πινέλου αφήνει εδώ κι εκεί κάποιους αμυδρά ανοιχτότερους τόνους. Προς τα δεξιά το μαύρο ξανοίγει σε ένα πηχτό φαιό και εκείνο το αιωρούμενο συννεφάκι, με σαφώς ασιογραφική προέλευση, σημαίνει μια άφωτη εστία μεταφυσικού φωτός. Ο καθρέφτης,⁵⁴ στην άκρη του πίνακα, ύστερα από προσεχτική παρατήρηση αποκαλύπτει το μυστικό που κρύβει η αντανάκλαση στην επιφάνειά του. Δυο πετάσματα-πανιά τα οποία κρέμονται στην είσοδο του καφενείου –ή φύλλα τέντας;– σαλεύουν κάτω από την ελαφρά πνοή του αέρα. Το κενό που δημιουργείται ανάμεσά τους αφήνει να φανεί το απέξω φως και ένα στενό κομμάτι ουρανού πάνω από τη γραμμή του ορίζοντα. Η είσοδος, η οποία αντανάκλαται στον καθρέφτη, βρίσκεται νοητά πίσω και δεξιά από τον θεατή. Οι δύο καθιστοί ναύτες, που θα μπορούσαν να την αντικρίζουν, έχουν αποστρέψει το βλέμμα προς

⁴⁷ Για την περιγραφή της «Νέκλιας», βλ. Παιουσανίας, *Ελλάδος περιήγησις*, X, 25-31 (βλ. τα παραθέματα: X, 29, 9· X, 30, 3· X, 31, 5).

⁴⁸ Τσουντας, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής τέχνης*, σ. 235 (τα πλάγια δικά μου).

⁴⁹ Παιουσανίας, *Ελλάδος περιήγησις*, X, 31, 5.

⁵⁰ Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), εκ. 329.

⁵¹ Παιουσανίας, *Ελλάδος περιήγησις*, X, 29, 8.

⁵² Είδος στρατιωτικού ημιυποδήματος ή πεδύλου με χοντρή σόλα.

⁵³ Φλώρου, Γιάννης Τσαρούχης, σ. 137.

⁵⁴ Αξίζει να σημειώσουμε τη διάκριση μεταξύ *ἐνόπριου* και *κατόπριου* στην αρχαία ελληνική μυθολογία και τραγωδία. Το *μεν ἐνόπριον* συνδέεται με την αντανάκλαση της ομορφιάς και του κόσμου, το *δε κατόπριον* συνδέεται με την έννοια της αποσύνθεσης του κόσμου και την κατά-βαση στον Άδη. Βλ. Françoise Frontisi-Ducroux, Jean-Pierre Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, Odile Jacob, Παρίσι 1997, σ. 186 κ.ε.

τα αριστερά. Δεν πρόκειται ποτέ ξανά να διαβούν το κατώφλι της. Τέλος, στο κέντρο δεσπόζει το τραπεζάκι με την ανθοδέσμη –κρίνα, πασχαλιές και ένα τριαντάφυλλο, λουλούδια του επιταφίου– σε βάζο μπρούντζινο από κάλυκα κανονιού, συγκροτώντας με τον ζωστήρα και το παρατημένο όπλο ένα μνημείο. Το σύνολο είναι μια τσαρουχική «Νέκυια».

Γιατί «Νέκυια»; Τέσσερα χρόνια μετά τη θέσπιση της αντιπαροχής, δύο χρόνια μετά το ξήλωμα του τραμ, ο Τσαρούχης σπίνει και αυτός το συμβολικό του μνημείο σε έναν ολόκληρο κόσμο που χάνεται, που αλλάζει ραγδαία. Ένα ρέκβιεμ για την «ανδρική ανθρωπότητα των μικροαστών και ημιπρολετάρων», η οποία σπαταλήθηκε πέρα από κάθε όριο. Ένα μήνυμα για σώματα «ιδανικά και αγαπημένα». Ένα έργο-«σήμα» για τη νεανική του ηλικία, την οποία αφήνει τελεσίδικα πίσω του. Ένα μνημείο πίστης σε εκείνο το είδος της ζωγραφικής που το τρέφει με το πάθος του και αρχίζει να τελει υπό διωγμόν. Ένα μνημείο αντίστασης στην αρχοντοχωριάτικη και ξώπετση μανία «εκμοντερνισμού» της κοινωνίας του '50 – από ποιον; από αυτόν τον βαθύτατα μοντέρνο.

Ο τίτλος μου άρεσε, γιατί οι ιδέες που βγαίνουν από αυτόν τον πίνακα ήταν ξεχασμένες και εγώ φρουρός των.⁵⁵

Αυτή η δήλωση-λογοπαίγνιο, συνεπής με τον «ειρωνικό» λόγο του Τσαρούχη, δεν πρέπει να οδηγήσει σε λάθος συμπέρασμα. Ο Τσαρούχης δεν είναι ένας συντηρητικός θεματοφύλακας της όποιας παράδοσης. Επιλέγει, αφομοιώνει και αναζωογονεί ό,τι χρειάζεται, για να αναδιαμορφώσει τη δική του γλώσσα και να αρθρώσει έναν λόγο προσωπικό, καινοφανή και μάχιμο. Η *Ξεχασμένη φρουρά* είναι ένας από τους κορυφαίους σταθμούς αυτής της προσπάθειας.

Διηγείται ο Τσαρούχης ότι κάποτε ο Εγγονόπουλος του είπε: «Τελειώνω αυτές τις μέρες μια αυτοπροσωπογραφία του Μιαούλη». Πολλές φορές, γράφοντας αυτές τις γραμμές, αναρωτήθηκα μήπως και εγώ συνθέτω θραύσματα μιας «αυτοπροσωπογραφίας» του Τσαρούχη. Ένωσα να σχοινοβατώ μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου, του εαυτού και του άλλου. Όντας ζωγράφος και θαυμαστής του έργου του Τσαρούχη, έπρεπε να μετατρέψω την εμπειρία και την οικειότητα σε κριτική θεώρηση. Η πρόκληση μου φάνηκε γόνιμη. Ανιχνεύοντας δεσμούς με άλλους δημιουργούς, με άλλες εποχές, με άλλα ζωγραφικά ήθη, είχα την πρόθεση να μη μείνω στο παιχνίδι του εντοπισμού των επιρροών με μια φορμαλιστική λογική.

Η ινδοπερσική ζωγραφική ώθησε τον Matisse έξω από το «ανοιχτό παράθυρο» του Alberti,⁵⁶ το οποίο όρισε το προοπτικό χωροχρονικό συνεχές της Αναγέννησης. Μέσα από αυτή την κρίσιμη εμπειρία κέρδισε αυτό που ο ίδιος ονομάζει «*espace plastique*», ένα νέο ζωγραφικό πεδίο, μια νέα τελικά φιλοσοφική πρόσληψη της αναπαράστασης. Η απελευθέρωση του χρώματος από τους ιμπρεσιονιστές και το ξεπέραςμα του ρεαλιστικού χρώματος από τους φωβ δεν ήταν αρκετά για να τον ωθήσουν σε αυτό το τελευταίο κρίσιμο βήμα του. Χρειάστηκε η συνάντηση με έναν «άλλο» κόσμο.

Η *Κεφαλή της Μέδουσας* του 1940, που σήμανε το «φιλικό διαζύγιο» του Τσαρούχη με τον Matisse, άνοιξε τον δρόμο για έναν «νατουραλισμό» τελείως διαφορετικό από εκείνον του Courbet: όχι απλώς από φορμαλιστική σκοπιά, αλλά γιατί οι κώδικες της αναπαράστασης της ανθρώπινης μορφής στην αρχαία τέχνη εκφράζουν μια φιλοσοφική στάση για τον άνθρωπο διαφορετική από αυτήν του δέκατου ένατου αιώνα. Η φόρμα κρύβει νόημα. Μια εικόνα δεν είναι ποτέ μόνο αυτό που φαίνεται, πάντα και περί άλλου αγορεύει. Προς αυτή την ερμηνευτική κατεύθυνση θέλησα να προχωρήσω, μέσα από αβέβαια και ενδεχομένως ολισθηρά περάσματα, γιατί πιστεύω ότι με ενδείξεις από αυτά τα ψηλαφήματα, σε συνδυασμό με άλλα γνωστότερα στοιχεία, μπορεί σιγά σιγά να αρθρωθεί και να φανεί η ποιητική του ζωγράφου.

⁵⁵ Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), σ. 67.

⁵⁶ Alberti, *De pictura*, 19.