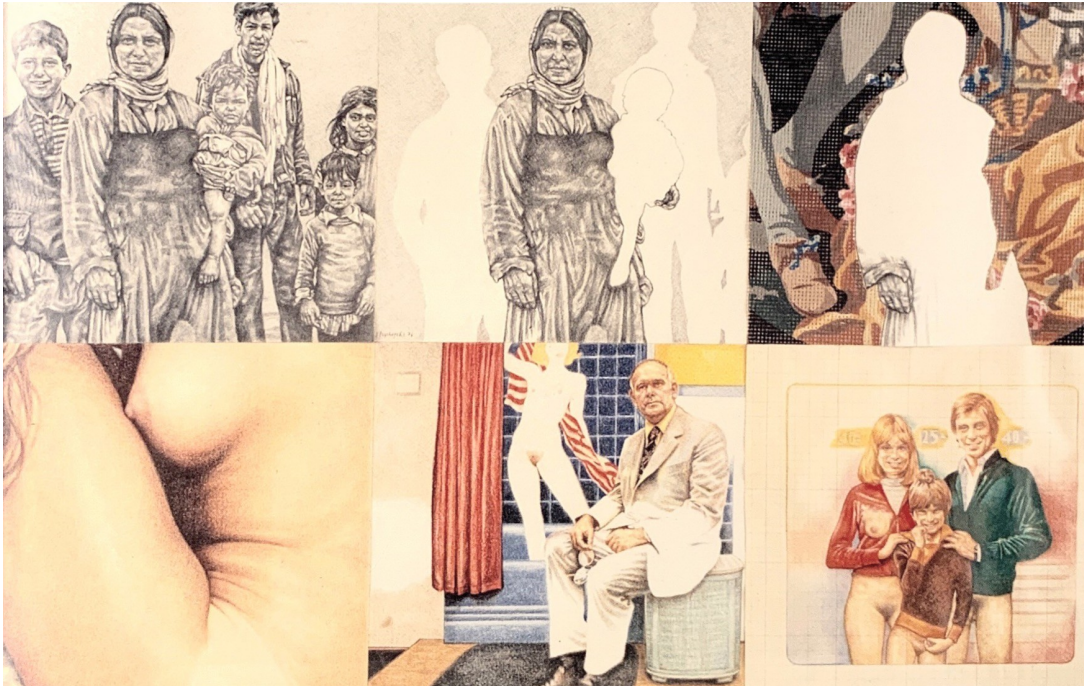




ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ



ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΑΝΤΖΕΛΑ ΤΣΙΦΤΣΗ (Α.Μ. 37040)

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ

Π.Μ.Σ. ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & Μ.Μ.Ε.

Αύγουστος 2019

Η εργασία αυτή δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς τη γενναιόδωρη, ηθική και πρακτική, υποστήριξη της επιβλέπουσας Επίκουρης Καθ. Ευαγγελίας Διαμαντοπούλου την οποία, από καρδιάς ευχαριστώ.

Ευχαριστώ, ιδιαίτερα, τον Ομότιμο Καθ. της ΑΣΚΤ, Ζωγράφο Γιάννη Ψυχοπαίδη για την γενναιοδωρία στην διάθεση πηγών, τη διαθεσιμότητα, αυτό το ενδιαφέρον ταξίδι γνώσης, ιδεών και συνάψεων.

Ένα έργο τέχνης είναι τόσο πιο ρεαλιστικό όσο πιο ευδιάκριτα επικρίνει την πραγματικότητα – B. Brecht

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Α. Ορισμός του θέματος

Αντικείμενο της εργασίας είναι να εξετάσει πώς η πρόσφατη αλλά και η μακροπρόθεσμη μνήμη επηρεάζουν και αποτυπώνονται στο έργο του Έλληνα εικαστικού καλλιτέχνη Γιάννη Ψυχοπαίδη. Παράλληλα, θα διερευνηθούν οι τρόποι με τους οποίους οι πολιτικές εξελίξεις, οι μαζικές κινητοποιήσεις, τα κοινωνικά μοντέλα, η ποίηση και η λογοτεχνία, η ερωτική επιθυμία, ο φιλοσοφικός στοχασμός, τα εμβληματικά έργα τέχνης, αλλά και η ίδια η ιστορία, μαζί με τα μνημεία - λείψανα του παρελθόντος, ευαισθητοποιούν και εμπνέουν αυτόν τον – μέχρι σήμερα έντονα παρόντα – δημιουργό, αλλά και πώς συνυφαίνονται στο εικαστικό του σύμπαν.

Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης ωριμάζει καλλιτεχνικά σε μια χρονική περίοδο που αποτελεί τομή, τόσο στην ιστορία της χώρας, όσο και στην τέχνη της. Ταυτόχρονα, πρόκειται για εποχή παγκόσμιων κοινωνικοπολιτικών ανακατατάξεων. Η δημιουργία του τείχους του Βερολίνου '61, αλλά και η πτώση του ('89), ο πόλεμος στο Βιετνάμ ('59), η Άνοιξη της Πράγας ('68), ο Μάης του '68, το πραξικόπημα στην Χιλή '73 είναι μερικά από αυτά. Σε αυτό το έντονα μεταβατικό, παλλόμενο κλίμα των δεκαετιών '60 και '70, νέοι εικαστικοί έρχονται να δώσουν απαντήσεις στους προβληματισμούς και τα ερωτήματα που γεννώνται, ενώ ο ίδιος ο Ψυχοπαίδης αποτελεί ενεργό μέλος, τόσο των κινητοποιήσεων, όσο και των ομάδων καλλιτεχνικών αναζητήσεων. Αναφερόμαστε στην μετεμφυλιακή γενιά, της οποίας τα φοιτητικά /νεανικά χρόνια σημαδεύονται από τη βία της δικτατορίας, το Πολυτεχνείο, το Κυπριακό. Η αντίδραση σε εκείνη τη σωματική και ηθική βία, που προτάσσει ένα αφελές, εθνοκοινοπολιτικό αφήγημα, γίνεται βίωμα¹.

Γιατί, όμως, επιλέγω να επικεντρωθώ στη μνήμη, μελετώντας το έργο ενός δημιουργού, ο οποίος εμφανώς μιλά για την εποχή του; Ποιός ο ρόλος της ζωγραφικής ως μνημόνευσης του παρόντος, σήμερα, που η φωτογραφία έχει απελευθερωθεί από

¹ Ο Γεράσιμος Κουζέλης στο εισαγωγικό κείμενο του *ΠΑΤΡΙΔΟΓΝΩΣΙΑ, ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ, ΤΕΧΝΗ, ΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ, 1964-2004*, σημειώνει: *Για τη μετεμφυλιακή γενιά, τη γενιά του Γιάννη Ψυχοπαίδη, «το κοινότοπο της βίας» (Αρεντ) παρέμεινε βίωμα και ορίζουσα της πολιτικής τους συγκρότησης.*

τις συμβάσεις των στημένων/σκηνοθετημένων σκηνών, οι οποίες υπονόμειαν την αλήθεια των γεγονότων²;

Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, ανταποκρίνεται σε αυτό που ο Walter Benjamin αποκαλεί «το Εδώ και Τώρα» του έργου τέχνης ως βασική συνισταμένη αξίας και γνησιότητας³. Αφουγκράζεται τα σύγχρονά του δεδομένα και εκκινεί από αυτά. Ταυτόχρονα, τα έργα του, ενώ αντλούν από το παρελθόν, συμπυκνώνοντας, με δικούς του αυθόρμητους συνειρμούς και εμβλήματα, την ιστορική μνήμη, παραμένουν επίκαιρα μέχρι σήμερα και διαθέτουν στοιχεία προφητείας του μέλλοντος, με αποτέλεσμα η ανάμνηση μιας κατάστασης παρελθοντικής να εμπεριέχεται και στη μνήμη που εκείνος μεταφέρει στο μέλλον⁴.

Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης εκπροσωπεί τη δεκαετία του '60, εποχή μεταβατική και κρίσιμη, στην οποία συμμετέχει ψυχή τε και σώματι και με αυτή την έννοια γράφει ιστορία, τόσο με τη δράση, τη συστηματική κειμενική παρέμβαση και μαρτυρία, όσο και με τη γεμάτη πολιτικά μηνύματα τέχνη του. Ανήκει στη γενιά των ιδεών και των ιδεολογιών, τη γενιά των συζητήσεων, της μέθεξης και της συμμετοχής, που καλλιέργησε αυτό που αποκαλεί «πολύτιμο αίσθημα πληθυντικού αριθμού»^{5,6}

Το 1962, πέντε χρόνια πριν από τη δικτατορία, εισάγεται πρώτος στο Τμήμα Χαρακτικής της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών, στο εργαστήριο του Κώστα Γραμματόπουλου⁷. Κατά τα φοιτητικά του χρόνια, διατελεί πρόεδρος του συλλόγου φοιτητών καταθέτοντας έργα που απηχούν τους πολιτικούς και κοινωνικούς προβληματισμούς του. Αποφοιτά το 1968, εν μέσω δικτατορίας, κι ενώ -ως ένας από τους νεότερους συνεργάτες- είναι ήδη μέλος της «Ομάδας Τέχνης Α'», η οποία είχε συσταθεί το 1961⁸. Βασικό ζητούμενο και ζήτημα που τίθεται από την Ομάδα Τέχνης Α' είναι το να πάει το έργο τέχνης κοντά σε αυτούς που δύσκολα θα έρθουν να το δουν

² Burke P., *Αυτοψία-Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφ: Ανδρέου Π.Α. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, σ.37.

³ Benjamin W., *Για το έργο τέχνης- τρία δοκίμια*, μτφ: Οικονόμου Α. Αθήνα: Πλέθρον, 2013/2015, σ.24.

⁴ Άρεντ Χ., *Η πολιτική φιλοσοφία του Καντ*, μτφ & επιμτφ: Ρωμανός Β., επιμ Σαγκριώτης Γ. Αθήνα: Νήσος, 2008, σ.150.

⁵ Ψυχοπαίδης Γ., *Αστατος καιρός- Μικρά κείμενα για την τέχνη*. Αθήνα: Κέδρος, 2015, σ.33

⁶ Τσουκαλάς Κ., *Πατριδογνωσία-Ψυχοπαίδης-Τέχνη Κοινωνία Πολιτική 1964-2004*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005, σ.9.

⁷ Κασιμάτη Μ., *Γιάννης Ψυχοπαίδης – Το κόκκινο και το μαύρο – Χαρακτική 1963 – 2013*, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2013, 153σ.

⁸ Η Ομάδα Τέχνης Α' είχε συσταθεί από τους Ελένη Βερναρδάκη, Κώστα Κλουβάτο, Μίνω Αργυράκη, Δημοσθένη Κοκκινίδη, Γιάννη Μαλτέζο, Κοσμά Ξενάκη, Πάνο Σαραφιανό, Αιμίλιο Φρέρη, Γιάννη Χαϊνή, Παναγιώτη Τέτση, Βάσω Κατράκη, Τάσσο, Νίκο Παπαδάκη και άλλους καλλιτέχνες.

και βρίσκονται εκτός του αστικού κέντρου, καθώς και να διοργανωθούν εκθέσεις σε γειτονίες, ανοιχτές συζητήσεις και δρώμενα ^{9,10}.

Ακολουθεί η στρατιωτική του θητεία υπό αντίξοες συνθήκες, τις οποίες υπέφεραν και από τις οποίες, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, σηματοδεύτηκαν εκατοντάδες νέοι με βεβαρημένο πολιτικό φοιτητικό παρελθόν, όπως ο ίδιος.

Αμέσως μετά, κερδίζει την Ανώτατη Υποτροφία της Γερμανικής Υπηρεσίας Ακαδημαϊκών Ανταλλαγών προκειμένου να συνεχίσει τις σπουδές του στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου. Η σύγκρουση με τον επιβλέποντα καθηγητή του, ζωγράφο της χιτλερικής Γερμανίας, Φρήντριχ Κασπάρ, όταν ο καλλιτέχνης του παρουσίασε έργα των τελευταίων χρόνων - δημιουργίες κριτικού ρεαλισμού που κατήγγειλαν τη βία και έπαιρναν σαφή πολιτική θέση -, κατέληξε σε οριστική ρήξη. Με την παρέμβαση του Ομοσπονδιακού Υπουργείου Παιδείας, ωστόσο, καταφέρνει να διατηρήσει την υποτροφία του και να παραμείνει στο Μόναχο μέχρι το 1976, χρονιά που ολοκληρώνει τις μεταπτυχιακές σπουδές Ζωγραφικής στην Akademie der Bildenden Künste, δίπλα στον σημαντικό καθηγητή της μεταπολεμικής αφαίρεσης, ζωγράφο και χαράκτη, Karl Fred Dahmen¹¹.

Ένα από τα βασικά αιτήματα της τέχνης, αυτήν την εποχή πολυεπίπεδου αναβρασμού, είναι η συμμετοχή και ο κοινωνικός ρόλος του δημιουργού¹². Εργαζόμενος προς αυτήν την κατεύθυνση ο Ψυχοπαίδης, το 1971 και ενώ βρίσκεται για μεταπτυχιακές σπουδές στο Μόναχο, γίνεται ένα από τα ιδρυτικά μέλη των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών», μαζί με τους συμφοιτητές του από την ΑΣΚΤ Γιάννη Βαλαβανίδη, Κλεοπάτρα Δίγκα, Κυριάκο Κατζουράκη και Χρόνη Μπότσογλου¹³. Εκτός από συμφοιτητές, οι *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές* είχαν κοινούς προβληματισμούς στην αντιμετώπιση, τόσο της καθημερινότητας, όσο και της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας.

⁹ Αυτό είναι ένα θέμα που θα συνεχίσει να τον απασχολεί μέχρι σήμερα, είτε εργάζεται στην Ελλάδα, είτε στο εξωτερικό.

¹⁰ Ο Κώστας Κουλουφάκος γράφει στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης (6/1962, τεύχος 90) ότι «η Ομάδα Τέχνης Α΄», θεώρησε φυσικό και απαραίτητο να αγνοήσει τους ως τώρα καθιερωμένους τρόπους καλλιτεχνικών εκδηλώσεων και να μεταφέρει τις εκθέσεις της στους τόπους όπου ζουν και δουλεύουν τα λαϊκά στρώματα με τα οποία φιλοδοξεί να επικοινωνήσει».

¹¹ Κασσιμάτη Μ., *Γιάννης Ψυχοπαίδης – Το κόκκινο και το μαύρο – Χαρακτική 1963 – 2013*, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2013, σ.12.

¹² Κουνενάκη Π., *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-1973 – Η εικαστική και κοινωνική παρέμβαση μιας ομάδας*. Αθήνα: Εξάντας, 1988, σ.47-48.

¹³ βλ. περιοδικό Χρονικό του Πνευματικού Κέντρου Ωρα, τ. Δεκέμβριος 1971.

Συμφωνούσαν ότι ο καλλιτέχνης έπρεπε να είναι ενεργός στον πολιτικοκοινωνικό χώρο, ενώ ταυτόχρονα θεωρούσαν ότι το έργο τέχνης πρέπει να μετακινεί συγκινησιακά το θεατή, κάνοντάς τον να σκεφτεί^{14,15}. Η στάση τους συσχετίστηκε με αυτή της ομάδας "Αρμός", μέλη της οποίας ήταν εξέχοντες εικαστικοί της γενιάς του '30, μεταξύ των οποίων ο Γιάννης Μόραλης, ο Παναγιώτης Τέτσης και ο Νίκος Εγγονόπουλος αλλά διαφοροποιήθηκε από αυτή ως προς το ιδεολογικό της περιεχόμενο. Οι δύο εκθέσεις της Ομάδας σε Αθήνα (Ινστιτούτο Γκαίτε, Μάρτιος '72) και Θεσσαλονίκη (αίθουσα τέχνης Κοχλίας, Απρίλιος '73) πήραν δημοσιότητα και σχολιάστηκαν ως γεγονότα που ξεπερνούσαν την κατάθεση πολιτισμού και έπαιρναν χαρακτήρα σαφούς πολιτικής παρέμβασης^{16,17}.

Οι διαφορές απόψεων, που διαφαίνονται ήδη από τον –χωρίς σημάνσεις ονομάτων – διάλογο, που αποτέλεσε το ιδρυτικό μανιφέστο των Νέων Ρεαλιστών το 1971 με τίτλο «Η Λειτουργία του Έργου Τέχνης», οδηγούν στη διάλυσή τους δύο χρόνια αργότερα¹⁸.

Τα έργα τους συχνά αντλούν και χρησιμοποιούν την αναπαραστατική δύναμη της φωτογραφίας, καταθέτοντας πολιτικούς και αισθητικούς στοχασμούς¹⁹. Στα χρόνια της εξέγερσης του Πολυτεχνείου, της δικτατορίας του Ιωαννίδη και της εισβολής στην Κύπρο, συσπειρώνονται είκοσι έξι Έλληνες καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων και ο Ψυχοπαίδης, και δημιουργούν το Κέντρο Εικαστικών Τεχνών (ΚΕΤ), πρεσβεύοντας την κατάργηση των μεσαζόντων στον εικαστικό χώρο, αλλά και τη διαλεκτική σχέση με το κοινό μέσα από την οργάνωση εκθέσεων και συζητήσεων σε όλη την Ελλάδα²⁰. Το ΚΕΤ διασπάται λόγω πολιτικών ή ιδεολογικών διαφορών των μελών του. Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης είναι μεταξύ αυτών που θα συστήσουν την «Ομάδα των έξι», η δράση της

¹⁴ ό.π. Κουνενάκη Π., σ.49-55.

¹⁵ Η Ελένη Βακαλό, στο βιβλίο της *Η Φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα* (τόμος 4^{ος}) γράφει ότι «Μετά την Αφαίρεση, ο Κριτικός Ρεαλισμός είναι μια μορφή τέχνης που στοχεύει, στην αφύπνιση της κριτικής λειτουργίας απέναντι στην πραγματικότητα».

¹⁶ ό.π. Κουνενάκη Π., σ. 53.

¹⁷ Κουνενάκη Π., *Γιάννης Ψυχοπαίδης Το γράμμα που δεν έφρασε – Επιλογές 1977-1996*, Αθήνα: ADAM, Editions, 2001, σ.23.

¹⁸ Παπαδοπούλου Μ., *Γιάννης Ψυχοπαίδης-Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί*. Αθήνα: Εφημερίδα «Τα Νέα», 2007, σελ.41-44

¹⁹ Η ψυχρότητα της φωτογραφίας επιτρέπει στον Ψυχοπαίδη να καταγράψει με αντικειμενικότητα και δίχως συναισθηματική φόρτιση τη σκληρή και σκοτεινή πραγματικότητα της εποχής. Στη ζωγραφική του, η κοινωνική βία παρατίθεται με την καταναλωτική βία ήδη από το 1965 περίπου, γράφει στον κατάλογο της έκθεσης Τα χρόνια της Αμφισβήτησης – Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα, που διοργάνωσε το ΕΜΣΤ, η ιστορικός τέχνης Μπία Παπαδοπούλου.

²⁰ Παπαδοπούλου Μ., *Γιάννης Ψυχοπαίδης – Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί*. Αθήνα: Εφημερίδα «Τα Νέα», 2007, σελ.71

οποίας διήρκεσε μόλις ένα χρόνο, με αίτημα, πάντα, τη διαλεκτική σχέση με το κοινό, αλλά και την πραγματοποίηση εκθέσεων σε δημόσιους χώρους.

Την ίδια περίοδο, το αίτημα για καλύτερη ζωή ταυτίζεται με την κατανάλωση. Τα πρόσωπα στις διαφημίσεις απεικονίζονται ευτυχισμένα, ενώ στα προϊόντα προσδίδονται μαγικές ιδιότητες²¹. Οι τηλεοπτικοί δέκτες αρχίζουν να μπαίνουν στα σπίτια, προβάλλοντας συγκεκριμένα «πλαστικά» πολιτικά, κοινωνικά και αισθητικά πρότυπα που συνδέονται ευθέως με τον Τύπο και τα περιοδικά της εποχής²².

Το 1993, έχοντας ζήσει επί 22 χρόνια, διαδοχικά, στο Μόναχο, το Βερολίνο και τις Βρυξέλλες, εγκαθίσταται μόνιμα στην Ελλάδα. Ένα χρόνο μετά (1994), με την εκλογή του στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών ως τακτικός καθηγητής, ξεκινά να μοιράζεται, όπως συνοψίζει ο ίδιος, την προβληματική του σχετικά με τα ζητήματα «ταυτότητας και ιστορίας, καλλιτεχνικής γλώσσας και ευρωπαϊκής εμπειρίας» με τους φοιτητές, κάποιοι από τους οποίους συγκροτούν μαζί του μια ενεργή μέχρι και σήμερα καλλιτεχνική ομάδα²³.

Από όσα έχουν ήδη αναφερθεί, γίνεται φανερό ότι ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, τόσο ως πολιτικό όσο και ως καλλιτεχνικό υποκείμενο του ιστορικού γίνεσθαι, "γράφει" τη δική του εικαστική ιστορία. Ακριβώς αυτήν την "ιστορία" του Έλληνα καλλιτέχνη, ως καταγραφή της μνήμης, η οποία δεν σταματά στο παρελθόν, αλλά σηματοδοτεί και το παρόν, επιχειρώ να διερευνήσω στην παρούσα εργασία.

²¹ Barthes R., *Μυθολογίες Μάθημα* – Εναρκτήρια παράδοση στην έδρα της Φιλολογικής Σημειολογίας της Λογοτεχνίας στο College de France (7 Γενάρη 1977), μτφ. Χατζηδήμου Κ., Ράλλη Ι. Αθήνα: Κέδρος, 1979, σ.74-75.

²² Όπως λέει ο ίδιος: «Ένα άλλο βασικό στοιχείο εκείνα τα χρόνια – και βασικό ερέθισμα- ήταν η ανάπτυξη των μέσων ενημέρωσης. Φιλμ, έντυπα, τηλεόραση, ντοκουμέντα ήταν η πρώτη ύλη που χρησιμοποιούσαμε στη δουλειά μας, όχι αντιγράφοντας “αθώα” τη γλώσσα των μέσων μαζικής επικοινωνίας αλλά θέτοντας ένα ερώτημα για το περιεχόμενο αυτής της γλώσσας».

²³ Όπως λέει ο ίδιος: «Όλα αυτά τα ζητήματα της ταυτότητας και της ιστορίας, της καλλιτεχνικής γλώσσας και της Ευρωπαϊκής εμπειρίας είναι θέματα που με απασχόλησαν και στα χρόνια διδασκαλίας στην ΑΣΚΤ. Αυτή η αναζήτηση συνεχίζεται μέχρι σήμερα με την καλλιτεχνική ομάδα με την οποία, συνεχίζουμε και εξελίσσουμε τους καλλιτεχνικούς και πλαστικούς προβληματισμούς μας.»

B. Μεθοδολογία

Βασικό εργαλείο στη διερεύνηση του συγκεκριμένου θέματος αποτελεί η εφ' όλης της ύλης συνέντευξη του καλλιτέχνη, που πραγματοποιήθηκε με αφορμή την τοποθέτηση της μήκους 40 μέτρων τετράπτυχης σύνθεσης που αποτελείται από 333 μικρά έργα του Γιάννη Ψυχοπαίδη, διαστάσεων 30X30 με τίτλο "Σταθμός Ειρήνη" στο Μετρό του Συντάγματος (2016). Μέσω αυτής της συνέντευξης, θα διαφωτιστούν οι επιλογές των εκάστοτε θεμάτων, οι γενικοί ή επιμέρους συμβολισμοί των έργων και ο χωροχρόνος δημιουργίας τους. Σε αυτό το πλαίσιο, σημαντικό ρόλο θα παίζουν τα βιβλία του ίδιου του καλλιτέχνη. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τα: *Οδός Πειραιώς -Μικρά Κείμενα για την Τέχνη* (2002), *Ημερολόγια της Φωτιάς – Μικρά Κείμενα για την Τέχνη* (2007), *Νόστος – Μικρά Κείμενα για την Τέχνη* (2009) και *Άστατος Καιρός- Μικρά Κείμενα για την Τέχνη* (2014). Την έρευνα θα διαφωτίσουν και οι κατάλογοι των εκθέσεων με την αντίστοιχη αρθρογραφία.

Για την προσέγγιση των έργων, θα στηριχτώ στη σημειωτική θεωρία του Roland Barthes, ενώ θα αντλήσω στοιχεία και από την πολιτικοκοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Η σημειωτική/σημειολογική θεωρία του σύγχρονου πολιτισμού εξετάζει τη δομή και τη λειτουργία των συστημάτων νοήματος, από τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική, μέχρι τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, αλλά και το ένδυμα, τα καθημερινά αντικείμενα, τις συμπεριφορές κ.ά. Βασίζεται στην επιστήμη της σημειολογίας, που προσεγγίζει αναλυτικά οποιοδήποτε σύστημα σημείων, ξεκινώντας από τη γλώσσα και φτάνοντας στους οπτικοακουστικούς κώδικες. Πατέρας της σημειολογίας είναι ο γλωσσολόγος F. De Saussure, ο οποίος ορίζει ότι «σημειολογία είναι η επιστήμη που μελετάει τη ζωή των σημείων στην κοινωνική ζωή»^{24,25}.

Για την περιγραφή – ανάλυση των έργων στηρίζομαι κυρίως στα τρία στάδια του Erwin Panofsky, προκειμένου να προσεγγίσω την εγγενή σημασία ή το περιεχόμενό τους, τα οποία είναι τα εξής:

²⁴ Παπανικολάου Μ., *Η τέχνη από το 1900 – Μοντερνισμός Αντιμοντερνισμός Μεταμοντερνισμός*. Αθήνα: Επίκεντρο, 2007, σ.686.

²⁵ Μπαρτ Ρ., *Μυθολογίες μάθημα*, μτφ, Χατζηδήμου Κ., Ράλλη Ι. Αθήνα: Κέδρος, σ.206 – 209. Κάθε σημειολογική προσέγγιση πρεσβεύει την ύπαρξη μιας κάποιας σχέσης ανάμεσα σε δύο όρους – το σημαίνον και το σημαινόμενο. Ο Roland Barthes στο βιβλίο του *Μυθολογίες Μάθημα* επισημαίνει ότι: «Σε κάθε σημειολογικό σύστημα δεν έχουμε να κάνουμε με δύο όρους αλλά με τρεις: το σημαίνον, το σημαινόμενο και το σημείο που είναι το άθροισμα που τους ενώνει[...]ανάμεσα στο σημαίνον, το σημαινόμενο και το σημείο υπάρχουν λειτουργικές σχέσεις».

1. Πρωτοβάθμιο ή Φυσικό Θέμα, που υποδιαιρείται περαιτέρω σε Καταρχήν και Εκφραστικό. Σε αυτό το στάδιο των λεγόμενων πρωτοβάθμιων σημασιών, αναγνωρίζονται οι φυσικές μορφές προσώπων, ζώων και αντικειμένων και προσδιορίζονται οι μεταξύ τους σχέσεις.
2. Δευτεροβάθμιο ή Συμβατικό Θέμα. Στο πλαίσιο αυτής της διαδικασίας, καλλιτεχνικά μοτίβα και συνδυασμοί μοτίβων (συνθέσεις) συνδέονται με θέματα ή έννοιες. Εννοώντας τον κόσμο των συγκεκριμένων θεμάτων ή εννοιών που εκφράζεται με εικόνες, ιστορίες και αλληγορίες, σε αντιδιαστολή με τη σφαίρα του πρωτοβάθμιου ή φυσικού θέματος που εκφράζεται με μοτίβα.
3. Εγγενής Σημασία ή Περιεχόμενο. Σε αυτό το στάδιο εξακριβώνονται οι γενικές αρχές που αποκαλύπτουν τις βασικές αρχές ενός έθνους, μιας περιόδου, μιας τάξης κ.ά. Οι αρχές αυτές συνδέονται, τόσο με τις μεθόδους σύνθεσης, όσο και με την εικονογραφική σημασία²⁶.

Σκοπός της σημειολογικής έρευνας είναι να ανασυστήσει τη λειτουργικότητα των σημασιακών συστημάτων που είναι έξω από τη γλώσσα, σύμφωνα με το σχέδιο κάθε δομολογικής δραστηριότητας, το οποίο αποβλέπει στην κατασκευή ενός ειδώλου των παρατηρουμένων αντικειμένων²⁷.

Προς αυτήν την κατεύθυνση, βιβλιογραφική βάση της έρευνάς μου θα αποτελέσουν: *Οι μυθολογίες* του Roland Barthes, *Η Ποιητική του χώρου* του Gaston Bachelard, *Τρία κείμενα για την τέχνη* του Walter Benjamin, *Αυτοψία, οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών* του Peter Burke, και το δοκίμιο "Πολιτιστική Βιομηχανία" από τη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* των Theodor Adorno & Max Horkheimer.

Ο Roland Barthes, στο βιβλίο του *Μυθολογίες*, ασχολείται με σύγχρονες γνωστές μυθολογικές κατασκευές, οι οποίες μπορεί να έχουν και εφήμερο χαρακτήρα. Μέσω γνωστών σύγχρονων μύθων, που δημιουργούνται συγκυριακά, συγκροτούνται τα πρότυπα, οι ανάγκες, οι αντιλήψεις και οι συμπεριφορές, που έχουν εισβάλει δυναστικά στην καθημερινότητά μας. Στο Α' μέρος, αναλύονται σύγχρονοι μύθοι. Στο Β' μέρος, το δοκίμιο με τίτλο «Ο Μύθος Σήμερα», αποπειράται να βρει τη σωστή ισορροπία

²⁶ Panofsky E., *Μελέτες Εικονολογίας*, μτφ. Παππάς Α. Αθήνα: Νεφέλη, 1981, σ.26-29.

²⁷ Barthes R., 1981.

ανάμεσα στην πραγματικότητα και τους ανθρώπους, την περιγραφή και την εξήγηση, το αντικείμενο και τη γνώση²⁸.

Ο Gaston Bachelard, μέσα από το βιβλίο του *Η Ποιητική του χώρου*, επιχειρεί μία τοποφιλική έρευνα, όπως την ονομάζει, και αναλύει τις χωρικές εικόνες που δημιουργεί η φαντασία μας, μέσα από την ανάγνωση λογοτεχνικών και ποιητικών κειμένων. Αυτό που έχει σημασία στην ανάλυση του Bachelard είναι η προτεραιότητα που δίνει στον βιωμένο χώρο και όχι στην αναγωγή των εικόνων στη φαντασία μας, με όρους ψυχολογισμού²⁹.

Ο Walter Benjamin, αναφέρεται στο "Εδώ και το Τώρα" του έργου τέχνης. Στη μοναδική, δηλαδή, και ανεπανάληπτη ύπαρξη που συντελείται η ιστορία και δεν αποδεσμεύει το έργο από τις συνθήκες παραγωγής του³⁰.

Ο Peter Burke, στο βιβλίο του *Αυτοψία, οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, εκφράζει την άποψη ότι κάθε μορφή οπτικοακουστικής έκφρασης δεν αποτελεί απλώς αντανάκλαση των ιστορικών συμφραζομένων της, αλλά πολύ περισσότερο προέκταση των κοινωνικών πλαισίων μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε³¹.

Οι τέσσερις αυτές μελέτες κρίνεται ότι διαφωτίζουν ζητήματα μνήμης, χώρου, επικαιρότητας και συμβόλων των έργων του Γιάννη Ψυχοπαίδη.

²⁸ βλέπε σχετικά στο οπισθόφυλλο του ό.π. βιβλίου *Μυθολογίες μάθημα* όπου γράφει: «Ταξιδεύουμε χωρίς σταματημό ανάμεσα στο αντικείμενο και την απομυθοποίησή του, ανίκανοι να πιάσουμε την ολότητά του: γιατί αν εισχωρήσουμε στο αντικείμενο, θα το ελευθερώσουμε αλλά και θα το συντρίψουμε. Κι αν του αφήσουμε τη βαρύτητά του, το σεβόμαστε, αλλά το μυθοποιούμε ακόμα περισσότερο».

²⁹ Bachelard G., *Η ποιητική του χώρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή, 1982.

³⁰ Benjamin W., *Για το έργο τέχνης - Τρία δοκίμια*, μτφ. Οικονόμου Α. Αθήνα: Πλέθρον, 2013/2015.

³¹ Burke P., *Αυτοψία, Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφ. Ανδρέου Α. Αθήνα: Ματαίχμιο, 2003.

Γ. Δομή / ενότητες

Μνήμη και χώρος: Ιδιωτικός και δημόσιος χώρος

Μνήμη και χρόνος: Παρελθόν και επικαιρότητα

Μνήμη και σώμα: Το σώμα ως υποκείμενο και αντικείμενο της δράσης

Μνήμη και σύμβολα: Η σημειολογία του παρελθόντος

Μνήμη και λόγος: Από την τέχνη του λόγου στον λόγο της τέχνης.

Δ. Στόχος

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να δείξει ότι η μνήμη στο έργο του Ψυχοπαίδη δεν αποτελεί μία αφηρημένη έννοια με νοσταλγικό, μόνο, χαρακτήρα, αλλά εφαλτήριο για ενεργό παρουσία και δράση στο σήμερα. Στο ίδιο πλαίσιο, να τονιστεί ότι τα στοιχεία του χώρου και οι χρονικοί σταθμοί δεν μνημονεύουν απλώς, αλλά αποτελούν βιωμένες καταστάσεις. Τέλος, μέσα από την ανάλυση των έργων, στόχος είναι να στοιχειοθετηθεί η εικόνα του καλλιτέχνη-πολίτη στο πρόσωπο του Γιάννη Ψυχοπαίδη.

ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ:

Ο ΙΔΙΩΤΙΚΟΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ

Ο ζωγράφος δημιουργεί εικόνες με χρώματα και υλικά. Αλλά και ο ποιητής δημιουργεί τις δικές του εικόνες «αναλαμπής του όντος» στη φαντασία³². Ο κριτικός ρεαλισμός του Γιάννη Ψυχοπαίδη προκύπτει μέσα από τον ευφάνταστο τρόπο με τον οποίο αντιπαραβάλλονται οι εικόνες και μέσα από τις ανατροπές³³. Είναι ένας καλλιτέχνης που αναλύει και ανασυνθέτει διαρκώς τα μεγάλα γεγονότα, τις οδυνηρές αλήθειες με ένα δικό του "αλφάβητο" όπως δηλώνει και ο τίτλος της ομότιτλης έκθεσης. Στο έργο του, το μεγάλο και το σπουδαίο, συχνά υπάρχουν δίπλα το φτηνό, το ευτελές, το μάταιο και η σκοπιμότητα, ακριβώς όπως συμβαίνει και στην πραγματικότητα. Με αυτήν την έννοια, ο πνευματικός του χώρος είναι ο πραγματικός κόσμος στον οποίο συνυπάρχει το καλό και το κακό. Το ηθικά υψηλό και το ανήθικο. Ο Γιάννης Ψυχοπαίδη, εργάζεται ακαταπόνητα προεκτείνοντας νοητά και πνευματικά τον χώρο του παρόντος πάντα με προσανατολισμό τον καυστικό σχολιασμό του σε σχέση με την ιστορία και τη διάσωση αυτής της διαρκούς συνδιαλλαγής στη μνήμη, ως παρακαταθήκη για το μέλλον. Στο έργο του καλλιτέχνη, βέβαια, υπάρχει και ο πολιτικός/κοινωνικός χώρος, στον οποίο ανήκει και από τον οποίο αντλεί διαρκώς βιώματα, τα οποία μεταφέρει στον καμβά γιατί, όπως λέει, *από την αρχή η σκέψη και ο αναβρασμός που προκαλούσαν οι διεκδικήσεις ήταν που έδιναν την πρώτη ύλη για την τέχνη του*³⁴. Όπως το θέτει ο Gaston Bachelard στην *Ποιητική του Χώρου*, ο χώρος ως σημείο αναφοράς, ως σταθερά μέσα από την οποία διαλεγόμαστε, αφομοιώνουμε και εγγράφουμε συνεκτικά την εμπειρία, «στερεοποιεί» την μνήμη³⁵.

Σε κάποιες περιπτώσεις, οι μορφοπλαστικές αναζητήσεις οδηγούν τον καλλιτέχνη να βγαίνει από τα όρια του τοίχου. Έτσι, *σπάζοντας ένα καθορισμένο και γεωμετρικά οργανωμένο σχήμα, με άλλα λόγια μια γεωμετρική κανονικότητα, συντελεί στον διάλογο με την κανονικότητα- βίωμα του θεατή και στοιχειοθετεί την ύπαρξή του*³⁶. Αυτό, μεταξύ άλλων, συμβαίνει στην Πατριδογνωσία (1975), που ανήκει στην ομώνυμη σειρά που

³² Burke P., *Αυτοψία: Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφ. Ανδρέου Α. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, σ.8-9.

³³ Χριστοφόγλου Μ-Ε., *Πατριδογνωσία-Ψυχοπαίδη-Τέχνη Κοινωνία Πολιτική 1964-2004*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005, σ.20.

³⁴ Ψυχοπαίδη Γ., *Νόστος- Μικρά Κείμενα για την Τέχνη*. Αθήνα: Κέδρος, 2009, σ.59

³⁵ Bachelard G., *Η ποιητική του χώρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή, 1982, σ.36

³⁶ Διαμαντοπούλου Ε., *Εκτός Οικογένειας- Επικοινωνώντας με την τέχνη του ξένου*. Αθήνα: Επίκεντρο, 2018, σ.20.

ξεκινά εκείνη τη χρονιά, αλλά και στο Πορτραίτο μιας Κυρίας (1976). Παράλληλα, στο έργο του Γιάννη Ψυχοπαίδη, το δημόσιο και το ιδιωτικό υπάρχουν και συνδιαλέγονται ως αμοιβαιότητα, αλλά και ως εννοιολογικός ορισμός αυτού που σηματοδοτούν οι δύο έννοιες «δημόσιο» και «ιδιωτικό». Συχνά δηλαδή, πρόκειται για αντιπαράθεση των ποιοτικών χαρακτηριστικών τους: από τη μια έχουμε έναν χώρο σχετικής προστασίας και από την άλλη έναν χώρο έκθεσης μεταξύ των οποίων: Παρέλαση (1968) και διαδήλωση (1970), αλλά και στις ενότητες: Έρωσ Καλός, Νεκρές Φύσεις, Νύχτα στις Βρυξέλλες. Το δημόσιο και το ιδιωτικό υπάρχουν σε μια σχέση αμφίρροπης και πολύτροπης σημασιολογικής ανταλλαγής, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση του "Τοίχος" (1972). Στα μαυρόασπρα τοπία των "Χρωματιστών Μολυβιών", βλέπουμε στοιχεία που ορίζουν το εσωτερικό και το εξωτερικό, ως υπαινιγμός αλλά και ως αναφορά.

Ο χώρος δεν είναι απαραίτητα μέγεθος μετρήσιμο με όρους γεωμετρίας αλλά είναι οπωσδήποτε υπαρκτός με όρους συναισθήματος. Υπάρχει πάντα σε μια σχέση δηλωτική ή υπαινικτική των όρων και των ορίων, εσωτερικού και εξωτερικού. Ξεκινώντας από το τελάρο ή τον καμβά-σημείο αναφοράς, το ιδιωτικό ατελιέ, το ιδιωτικό δωμάτιο και προχωρώντας στους δρόμους και τις πλατείες, όπου πραγματοποιούνται οι κινητοποιήσεις, οι συμπλοκές, οι συλλήψεις. Στο δημόσιο χώρο, άλλωστε, εκτίθεται η μνημειώδης τετράπτυχη σύνθεση *Σταθμός Ειρήνη*, έργο αναφοράς στη συλλογική μνήμη και ταυτότητα - μήκους 40 μέτρων, που αποτελείται από 333 μικρές δημιουργίες, διαστάσεων 30X30, που αποτελεί όπως λέει ο ίδιος..*σύννοψη όλων των προβλημάτων, πλαστικών, μορφολογικών, ιδεολογικών, ιστορικών που με απασχόλησαν όλα αυτά τα χρόνια που τώρα παίρνουν τη μορφή ενός πολύ μεγάλου δημόσιου διάλογου*. Ο χώρος, υπάρχει και ως κενό, ως παύση που στο συγκεκριμένο έργο, όπως και στο *Μεγάλο Σταυρόλεξο* δηλώνεται με μαύρα τετράγωνα.

ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΣΩΜΑ:

ΤΟ ΣΩΜΑ ΩΣ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΔΡΑΣΗΣ

Χωρίς τον συνυπολογισμό του σώματος, η λειτουργία της μνήμης δεν καθίσταται σαφής γράφει ο Κωστής Παπαγιώργης στο *Περί Μνήμης*³⁷. Μιλάμε για το σώμα, το ταυτισμένο ετυμολογικά με το σύνολο των λειτουργιών του ανθρώπου³⁸. Το σώμα θυμάται και αναπαράγει ανάλογα με τα ήθη της εποχής, αλλά και το είδος της κοινωνίας, εκτίθεται ή καλύπτεται επιμελώς. Το γυμνό γυναικείο σώμα, σε ένα έργο πρώιμης μοντερνικότητας, προκαλεί την ενδελεχή ανάλυση του Γιάννη Ψυχοπαίδη. Στον ιδιωτικό του χώρο, φωτογραφίζεται σε πολλαπλά polaroids παραδίδοντας στο τέλος, μια αλήθεια που διαπερνά το χρόνο ως μνήμη ενός συνόλου στιγμών, που η φωτογραφία αδυνατεί να συλλάβει³⁹. Στο βιβλίο του *Σώματα Γυναικών Βλέμματα Ανδρών*, ο κοινωνιολόγος Jean-Claude Kaufmann παρατηρεί ότι, όσο πιο αποκαλυπτικά είναι τα ρούχα, τόσο πιο πολύ οι άνθρωποι τείνουν να εσωτερικεύουν μηχανισμούς απαγόρευσης και να αποστασιοποιούνται συναισθηματικά⁴⁰.

Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, σχολιάζει την εμπορευματοποίηση του γυμνού, τόσο από τη διαφήμιση, όσο και από τη βιομηχανία του σεξ. Οι εικαστικές του μορφές, αναφέρονται – άλλοτε σκωπτικά και άλλοτε με χιούμορ - στην προβολή του μοντέλου της τέλει γυναίκας ως προτύπου. Στο εικαστικό του σύμπαν, αυτή η υπερβολική έκθεση καταγράφεται ως ασυνάρτητη, υπερβολική, αλλά και ως μοχλός αποπροσανατολισμού από τα σημαντικά πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα της εποχής. Ακόμα, καταγράφει τη ερωτική αδιαφορία, που προκαλεί η κατάχρηση του γυμνού, από το οποίο συνήθως απουσιάζει η ποιητική διάσταση που προσδίδουν στα έργα του τα χρωματιστά μολύβια⁴¹.

Σε μια εποχή που οι άνθρωποι αναισθητοποιούνται, συνηθίζοντας τις εικόνες ακραίας βίας που προβάλλονται από τα ΜΜΕ, το σώμα στο έργο του Γιάννη Ψυχοπαίδη

³⁷ Παπαγιώργης Κ., *Περί Μνήμης*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2008, σ.46.

³⁸ Συλλογικό, *Χρηστικό Λεξικό της Ακαδημίας Αθηνών*, επιμ. Χαραλαμπάκης Χ., Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2014, σ.1552.

³⁹ Ψυχοπαίδης Γ., *Οδός Πειραιώς-Μικρά Κείμενα για την Τέχνη*. Αθήνα: Κέδρος, σ.73.

⁴⁰ Kaufmann J-K., *Σώματα Γυναικών Βλέμματα Ανδρών*, μτφ. Πασσιά Α. -Μανδηλαράς Φ. Αθήνα: Μαράθια, 1997, σ.28.

⁴¹ Paz O., *Η διπλή φλόγα- Έρωτας και ερωτισμός*, μτφ. Μπενβενίστε Σ.-Παπαδήμα Μ. Αθήνα: Εξάντας, 1996, σ.156.

εξετάζεται συνολικά, αλλά και τμηματικά. Το πινέλο του λειτουργεί ως μεγεθυντικός φακός, απομονώνοντας *Τα Κάτω Άκρα* για να προχωρήσει στην ενότητα *Τα Χέρια* και να καταλήξει στη σειρά *Face Control*. *Τα Χέρια* (1993) δείχνουν, νουθετούν, χαιρετούν, σταυρώνουν μεταξύ τους ή τείνουν προς το θεατή/αποδέκτη ως επίκληση για επαφή. Τα κεφάλια γνωστών πολιτικών (1993) είναι αμήχανα, υπεροπτικά, αμυντικά, επιθετικά. Τα στόματα μιλάνε, φωνάζουν, κραυγάζουν ανακαλώντας στο νου την εξπρεσιονιστική σειρά έργων με τίτλο *Η Κραυγή* του Edvard Munch. Για τον Γιάννη Ψυχοπαίδη, ωστόσο, το σώμα συνίσταται και στις ανατομικές του λεπτομέρειες, όπως παρουσιάζεται – μεταξύ άλλων – στην ενότητα *Σεμινάρια*. Σώμα είναι το σύνολο των οργάνων, αλλά και το άθροισμα των επιμέρους ανατομικών λεπτομερειών και λειτουργιών που αυτά επιτελούν. Τα σώματα είναι, ήδη από τα προσπουδαστικά του χρόνια, βασικό θέμα που απεικονίζεται παραμορφωμένο αλλά και από διάφορες γωνίες (1962). Πλάτες γυναικών και αντρών, που παρακολουθούν και παρακολουθούνται από το θεατή, αλλά και θώρακες, στήθη, μηροί που –υπό διαφορετικές γωνίες– προτάσσονται.

Και βέβαια, κεντρική θέση στο έργο του έχουν τα σώματα των διαδηλωτών και των αντιφρονούντων που υποφέρουν – δημόσια – την καταστολή, τον εξευτελισμό, το θάνατο. Αυτοί οι σύγχρονοι μάρτυρες βίαιης πολιτικής καταστολής συνδιαλέγονται στον κόσμο του με τα σώματα των μοντέλων που πωλούν και πωλούνται ως όνειρα στο όνομα της ομογενοποίησης και της κατηγοριοποίησης που ευαγγελίζεται η αγορά της κατανάλωσης και της δημιουργίας ψευδοαναγκών⁴².

⁴² Adorno T.- Horkheimer M., *Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, μτφ. Αναγνώστου Α., επιμτρ. Ψυχοπαίδης Κ., επιμ., Κουζέλης Γ., Αθήνα: Νήσος, 1996, σ.209.

ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΛΟΓΟΣ:

ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ ΣΤΟΝ ΛΟΓΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Στον μορφοπλαστικό λόγο του Γιάννη Ψυχοπαίδη, η μνήμη των μεγάλων ζωγραφικών και γλυπτικών έργων του παρελθόντος και η αναφορά στους δημιουργούς τους είναι θεμελιώδης και διαρκής. Δεν είναι τυχαίο το ότι – μεταξύ άλλων - το *Μεγάλο Σταυρόλεξο* δημιουργείται με επίκεντρο το κέρινο αντί- αναφορά στον Ολλανδό ζωγράφο Van Gogh, πως η προσωπογραφίες, τόσο του πρωτοπόρου γλύπτη Γιαννούλη Χαλεπά, όσο και του εξπρεσιονιστή Γιώργου Μπουζιάνη, επιλέγονται για την έκθεση με τίτλο *Βιογραφία* (2015), που εικονογραφεί ένα γενεαλογικό δέντρο ιδεολογικών και καλλιτεχνικών συγγενειών⁴³.

Μέσα από τις *Σημειώσεις στον Renoir*, συνομιλεί εικαστικά με τον ιμπρεσιονιστή ζωγράφο (1971-1974), αντιπαραβάλλοντας το χθες με σκληρές εικόνες του σήμερα. Στην ενότητα *Αναφορά στον Γκόγια Collateral Damage* (1999), συμπλέκει τη δική του πλαστική γλώσσα με αυτή του Francisco Goya, ενώ στις *Τρεις Σημειώσεις στην Ιστορία της Τέχνης* εισάγει τον ωμό ρεαλισμό ενός κομματιού από πραγματικό μαυρόασπρο φιλμ, κάτω από δικές του αντιγραφές σε μικρογραφία πινάκων των Jacques Louis David, Andrea Mantegna και Hans Holbein του νεότερου.

Η αναφορά στους προγόνους εικαστικούς αποτελεί ορίζουσα μορφολογικών αναζητήσεων όχι μόνο γιατί, όπως σημειώνει στο δοκίμιό του ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *μέσα από τη μνήμη διαβάζεται η αλήθεια του παρελθόντος*⁴⁴, αλλά γιατί πρωτίστως παραμένει θεατής και αναλυτής κομβικών έργων, όπως *Το Πρόγευμα στη Χλόη* του Edouard Manet, προσθέτοντας τη δική του ανάγνωση δίπλα σε αυτή του Φουκώ.⁴⁵

Παράλληλα, ο λόγος είναι αναγκαία συμπληρωματική έκφραση, αλλά και μυστική, κρυπτογραφημένη, ως δυσανάγνωστη, τιμή στους μεγάλους διανοητές, ιδίως αυτούς που χαρακτήρισαν τον 19^ο και 20^ο αιώνα. Ενυπάρχει στο έργο του, ως κειμενικά θραύσματα και χειρόγραφες σημειώσεις, όπως στα *Σεμινάρια* (1980), όπου

⁴³ Συνέντευξη στο: <https://www.in.gr/2015/11/13/culture/portreta-koryfaiwn-sti-biografia-toy-gianni-psychopaidi/>

⁴⁴ Τσουκαλάς Κ., *Πόλεμος Μνήμη και Τέχνη – Οι Παράπλευρες Ζημιές του Γιάννη Ψυχοπαίδη*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σ.5-7.

⁴⁵ Ψυχοπαίδη Γ., *Οδός Πειραιώς-Μικρά Κείμενα για την Τέχνη*. Αθήνα: Κέδρος, σ.73.

σχεδιασμένα γραπτά του ζωγράφου πάνω σε κείμενα του Μαρξ για την εργασία και την τέχνη, γίνονται το φόντο επί του οποίου ακουμπούν εικόνες πολιτικών και κοσμικών προσώπων, διαφημίσεις κ.ά.⁴⁶

Η ποίηση τιμάται με έναν διάλογο συνεχή μεταξύ των δύο τεχνών⁴⁷. Άλλοτε οι στίχοι αντιστοιχούν και αντιστοιχούνται από εικόνες, άλλοτε είναι ένα γνωστό πορτραίτο ποιητή αυτόνομο ή κομμάτι μεγάλων παζλ, όπως το *Το Μεγάλο Σταυρόλεξο* (2001 - 2002), το οποίο, εκτός από τις γνωστές αναφορές σε πρόσωπα των γραμμάτων και των τεχνών, οδηγεί το θεατή στην ανάγνωση του, μέσα από μαύρα τετράγωνα που συμβολίζουν τις παύσεις, την ανάπαυση του βλέμματος. Επί της γραφής, θεμελιώνεται μια μακρά διαδρομή επιζητήσεων, συγκροτώντας μια από τις συνιστώσες, όχι μόνο της ζωγραφικής, αλλά και της ίδιας του της ύπαρξης. Άλλωστε η *Βιογραφία* του (2015) κυριαρχείται από πορτρέτα συγγραφέων και ποιητών που συμβιώνουν, μεταξύ των οποίων ο Στρατής Τσίρκας ο Κώστας Καρυωτάκης, ο Κ. Π. Καβάφης και ο Οδυσσέας Ελύτης. Ο σεβασμός στον αποσταγμένο λόγο φαίνεται από την αντοχή της συνομιλίας με την ποίηση, αυτή την «πάντα παρούσα», «πυκνή» τέχνη, που δίνει «αυστηρά μαθήματα καίριου λόγου, πνευματικού ήθους και ψυχικού μεγέθους» στον χρόνο⁴⁸.

⁴⁶ Σχινά Α., *PSYCHOPEDIS*. Αθήνα: ADAM, 1993, σ.9.

⁴⁷ Ψυχοπαίδης Γ., *Ημερολόγια της Φωτιάς – Μικρά Κείμενα για την Τέχνη*. Αθήνα: Κέδρος, 2007, σ.85

⁴⁸ Ψυχοπαίδης Γ., *ό.π.*, σ.85

ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΣ: ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΚΑΙ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ

Ανατρέχοντας στο σύνολο των δημιουργιών αυτού του, τόσο παραγωγικού, καλλιτέχνη, διαπιστώνουμε ότι το πρόσωπο και το σώμα του ίδιου του Γιάννη Ψυχοπαίδη παρουσιάζεται σπάνια, όπως στην περίπτωση των *Επιζωγραφισμένων Polaroids* (1983 -1984). Μια από τις λίγες εξαιρέσεις αποτελεί ο πίνακας της ενότητας *Το γράμμα που δεν έφτασε* (1986), που απεικονίζει τον καλλιτέχνη να στέκεται πλάτη μπροστά στον Παρθενώνα, πρώτος θεατής, αλλά και επισκέπτης ως μετανάστης, αφού την εποχή που τραβήχτηκε η φωτογραφία (1984), ζούσε -ήδη από δεκαπενταετίας- στη Γερμανία. Ένας, μεταξύ των επισκεπτών, στο χώρο που αποτέλεσε σημείο ιστορικής αναφοράς και συνέχειας, ήδη, από τη σύσταση του ελληνικού κράτους⁴⁹. Εικόνες της Ακρόπολης, τμήματα της ζωφόρου του Παρθενώνα, φτηνές αναπαραγωγές από εικόνες γνωστών αγαλμάτων, όπως για παράδειγμα ο Απόλλωνας, η Αφροδίτη της Μήλου και οι Κούροι, συνθέτουν, σε σταθερή βάση, ένα δριμύ κατηγορώ κατά της καρμποσταλικής εμπορευματοποίησης ιστορικών αριστουργημάτων⁵⁰. Πάμπολλα έργα με αναφορά στη μνημειώδη αντοχή στο χρόνο είναι *Το γράμμα που δεν έφτασε* (1973 έως σήμερα), αλλά και των ενοτήτων *Πατριδογνωσία* (από το 1976 και μετά) και *Μαθήματα Ιστορίας* (1996), υψώνουν μια δυνατή εικαστική κραυγή υπέρ της ανάγκης για σεβασμό στην αξία, αλλά και την ιδέα, στο περιεχόμενο της έννοιας *ιστορική συνέχεια*⁵¹.

Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης καταγγέλλει συστηματικά την απονοματοδότηση, τη φτηνή εκμετάλλευση και την «τουριστικοποίηση» των κατάλοιπων της αρχαιότητας, που υποβιβάζονται/αντιμετωπίζονται από το εμπόριο πολιτισμού ως τουριστικές ατραξιόν, μέσα από τη φτηνή – εν πολλοίς κακοποιητική- αναπαραγωγή πολλαπλών αντιγράφων που αφαιρούν την ουσία, αυτό που ο Walter Benjamin αποκαλεί «Αύρα του έργου» και που συνδέεται με τη διάσταση του χρόνου, αλλά και του περιβάλλοντα χώρου, στον οποίο εκτίθενται τα αρχαία κατάλοιπα⁵².

⁴⁹ Ψυχοπαίδης Γ., ό.π. σ.101-103.

⁵⁰ Βλέπε και: Χαμηλάκης Γ., *Το Έθνος και τα Ερείπιά του – Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*, μτφ. Καλαϊτζής Ν., Αθήνα: Εκδόσεις του 21ου, 2007, σ.306.

⁵¹ Βλέπε και: Χαμηλάκης Γ., ό.π. σ.84.

⁵² Benjamin W., *Για το έργο τέχνης - Τρία δοκίμια*, μτφ. Οικονόμου Α. Αθήνα: Πλέθρον, 2013/2015, σ.28.

Για τον καλλιτέχνη, η μνήμη κάθε ανθρώπου ωριμάζει και επηρεάζεται από τις μικρότερες ή μεγαλύτερες συλλογικότητες με τις οποίες διαπλέκεται⁵³.

Ο ίδιος λέει για *Το Γράμμα που δεν έφτασε*: είναι η πιο χαρακτηριστική σειρά ως προς το πώς βιώνω τη μνήμη γιατί στην ουσία αναφέρεται συνεχώς στο ερώτημα για τη σχέση μας με την ιστορική παράδοση και ταυτόχρονα για την έννοια της ελληνικής ταυτότητας σε σχέση με την Ευρώπη. Έχει να κάνει με την ιστορική μνήμη και τη μνήμη ως παρόν μια βιωμένη απορία που δεν ήταν θεωρητικό πρόβλημα καθώς χαρακτηρίζει και τη δική μου προσωπική εμπειρία. Τη δική μου ταυτότητα ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς πολιτισμούς: την Ελλάδα και τη Γερμανία. Ζούσα ταυτόχρονα την εμπειρία του πολιτισμού που έφερα μαζί μου με την εμπειρία μιας ευρωπαϊκής συνείδησης⁵⁴. Παράλληλα, από την επίκληση της έννοιας «Πατρίδα», γεννιέται η ενότητα Πατριδογνωσία– Πατριδο-πληγή αλλά και τα Μαθήματα Ιστορίας. Φαίνεται, λοιπόν, ότι η εικαστική πράξη στο έργο του Γιάννη Ψυχοπαίδη κινείται αέναα, ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, την ίδια στιγμή που προεκτείνεται στο μέλλον.

Ο ίδιος, σε συνέντευξη που έδωσε στη δημοσιογράφο Άννα Γριμάνη και που αναδημοσιεύτηκε, διευρυμένη στο βιβλίο του *Ημερολόγια της Φωτιάς*, με αφορμή την έκθεση του 2012 στο Βερολίνο (στο πολιτιστικό Ίδρυμα Χάινριχ Μπελ του Κόμματος των Πρασίνων, που φέρει το όνομα του Γερμανού νομπελίστα και κριτικού στοχαστή) μιλά ακόμα, για τον *Μεγάλο Νόστο* που αποτελεί ένα από τα κεντρικά έργα της έκθεσης εξηγώντας ότι *Νόστος δεν είναι η ψευδαίσθηση ενός πλαστού παρελθόντος αλλά μια αφορμή να αντλήσουμε να αξιοποιήσουμε τις αξίες και τις αρχές του παρελθόντος κριτικά*. Άποψη, που αποκωδικοποιεί το στοιχείο της έκπληξης των απρόβλεπτων μορφοπλαστικών επιλογών και συναντήσεων οι οποίες συνθέτουν τον κόσμο των εικαστικών νοημάτων του χαράζοντας ένα κοινό νήμα ζωής και τέχνης⁵⁵

⁵³ Σχινά Α.,ό.π., σ.11.

⁵⁴ Ψυχοπαίδης Γ., ό.π. σ.150.

⁵⁵ Ψυχοπαίδης Γ., ό.π., σ.148.

ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΑ: Η ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ

Το έργο του Γιάννη Ψυχοπαίδη είναι πλούσιο σε σύμβολα και συμβολισμούς που από τη φύση τους εμπεριέχουν την έννοια της μνήμης, καθώς η εκάστοτε αναφορά τους σε ένα αντικείμενο είναι προκαθορισμένη μέσω μιας σύμβασης, η οποία θεωρείται απαραίτητη για την αναγνώρισή τους ως συμβόλων. Ανατρέχοντας στο σύνολο της εντυπωσιακής σε όγκο εργογραφίας του καλλιτέχνη, διαπιστώνουμε ότι η ύπαρξη αλλά και η επανάληψη συμβόλων διαπερνά τις επιμέρους θεματικές ενότητες. Τα υποκείμενα – σύμβολα, αλλά και τα αντικείμενα - σύμβολα λειτουργούν ως σημάνσεις συλλογικής μνήμης και αναφοράς σε ζητήματα τα οποία τον απασχολούν και στα οποία επανέρχεται. Ενισχύοντας την παραπάνω άποψη, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι αφενός η θεματολογία των έργων, αφετέρου η σημειολογία των συμβόλων, καταδεικνύουν τη συνέχεια και τη συνέπεια που διακρίνουν το εικαστικό του σύμπαν. Ένα τέτοιο στοιχείο αποτελούν οι σανίδες με καρφιά, σύμβολο φθοράς, κινδύνου, καταστροφής, ατέλειας, που βρίσκουμε, μεταξύ άλλων, στη "Νεκρή Φύση με Στρατιωτική Αρβύλα και Σχοινί" (1979), στο "Ταξίδι" (1979), στον "Υπνο II" (1983) και στον "Υπνο III" (1984). Το βελούδο που χρησιμοποιείται είτε ως καμβάς, είτε ως πλαίσιο, είτε ως επιμέρους υλικό. Για παράδειγμα, στο *Πορτρέτο Κυρίας* (1976), αλλά και στα: *Μνημείο II* (2001) και *Ψωμί Παιδεία Ελευθερία* (2010), *Μάθημα Ιστορίας* (2010), αποτελεί σύμβολο πλούτου και ματαιοδοξίας, καθώς πρόκειται για υλικό ταυτισμένο με τη χλιδή και την πολυτέλεια, τόσο στην ενδυματολογία, όσο και στη διακόσμηση. Τα σχοινιά και τα δίχτυα, πραγματικά ή φανταστικά, συμβολίζουν τον περιορισμό, την παγίδευση, τη δέσμευση - το τέρμα. Τα βρίσκουμε, μεταξύ άλλων στα: *εξάπτυχο Πατριδογνωσία* (1976), *Η Ανάκριση I και III* (1978), *Μάθημα Ανατομίας (Ανάκριση)* (1979), *Γράμμα που δεν έφτασε* (1978). Το μέτρο, ως σύμβολο του μέτρου που χάνεται – στο λόγο αλλά και στην πράξη –, υπάρχει και στα *Το γράμμα που δεν έφτασε* (1989), *Νύχτα στις Βρυξέλλες* (1988), *Μάθημα Ανατομίας – Το Μέτρο* (1979). Το ψωμί, ως βασική τροφή και διεκδίκηση, πρωταγωνιστεί σε όλη την ενότητα που φέρει τον τίτλο του εμβληματικού τρίπτυχου *Ψωμί Παιδεία Ελευθερία* (2010) είναι επίσης ένα σύμβολο που βρίσκουμε σε πολλά έργα του όπως *Τα Τρωκτικά* (1979), *Νεκρή Φύση* (1974), *Τα κόκκινα παπούτσια* (1984), *Νύχτα στις Βρυξέλλες* (1988). Ένα ακόμα σύμβολο μνημόνευσης των αγώνων της εργατικής τάξης που είναι αντικείμενο εκμετάλλευσης και καταπίεσης από το καπιταλιστικό σύστημα είναι το σφυροδρέπανο: *Τρεις*

Παραλλαγές σ' ένα λαϊκό σύμβολο (1978), *Νεκρή Φύση* (1979), *Το Γράμμα που δεν έφτασε – Μάθημα Ιστορίας* (1996). Είναι πολλά ακόμα τα σύμβολα, όπως η τηλεφωνική συσκευή, σύμβολο επικοινωνίας, αναμονής, αλλά και διάλυσης μιας προσωπικής στιγμής ηρεμίας. Το ηλεκτρικό καλώδιο και η πρίζα, σύμβολα τεχνολογικής προόδου κ.ά. Και βέβαια, υπάρχουν τα εμβληματικά σύμβολα ένδοξου παρελθόντος, όπως ο Παρθενώνας, οι Κούροι, η Αφροδίτη της Μήλου⁵⁶. Κορυφαίος, ο συμβολισμός που φέρουν πρόσωπα, όπως οι καλλιτέχνες, οι οποίοι - για ολόκληρη τη γενιά του Γιάννη Ψυχοπαίδη – αποτελούν *φάρους πνεύματος*. Με πρώτους στην τάξη των πνευματικών ανθρώπων τους μεγάλους ποιητές, που συμβολίζουν τον αποσταγμένο/ουσιαστικό λόγο - αλλά και τους ρομαντικούς ήρωες του παρελθόντος - σύμβολα ήθους και επανάστασης/αντίστασης, όπως ο Λόρδος Βύρωνας, στον οποίο αφιερώνεται η ενότητα *Ο Βύρωνας στην Κεφαλονιά* (2014). Είναι δόκιμο, άρα, να ισχυριστούμε ότι τα σύμβολα - ως φορείς μνήμης – σ' έναν κόσμο παλίμψηστων και πολλαπλών σημαινόντων και σημαινομένων, όπως ο κόσμος του Γιάννη Ψυχοπαίδη, έχουν ιδιαίτερη βαρύτητα, για το τελικό σημείο-σημαίνον στο οποίο οδηγείται και από το οποίο υποβάλλεται ο θεατής.

⁵⁶ Χαμηλάκης Γ., *Το Έθνος και τα Ερείπιά του – Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*, μτφ. Καλαϊτζής Ν., Αθήνα: Εκδόσεις του 21ου, 2007, σ.91.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΕΣ / ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ

ΣΤΟ ΜΠΑΛΚΟΝΙ, ΧΡΩΜ. ΜΟΛΥΒΙΑ, 120X150, 1984.



Ο πίνακας με τίτλο *Στο Μπαλκόνι*, του 1984, απεικονίζει μια γυναικεία πλάτη ως μέρος του τοπίου. Η αποφυγή αντιμετώπισης πρόσωπο με πρόσωπο μοντέλου - θεατή είναι προσφιλής αναζήτηση των εικαστικών σε όλη την ιστορία της ζωγραφικής, αλλά και θέμα στο οποίο επιστρέφει ο Γιάννης Ψυχοπαίδης. Η αγνόηση του ζωγράφου που

κοιτάει (αυτήν που επίσης κοιτάει κάτι ή κάποιον) είναι πραγματική ή προσχηματική για τις ανάγκες του έργου; Είναι αυτή η «μη γνώση» που ακριβώς μας επιτρέπει να βυθιστούμε σε συνειρμούς, να διατυπώσουμε τα δικά μας υποθετικά σενάρια, που γεμίζουν τα κενά αυτών που δεν γνωρίζουμε, δεν βλέπουμε, δεν καταλαβαίνουμε, κάνοντάς τα να φαντάζουν ονειρικά ή τρομακτικά - όπως το άγνωστο. Ακόμα και άδειος από ζωή, ο δρόμος είναι επιβλητικός και υποβλητικός. Ομαλός ή ανώμαλος, ο δρόμος, ορίζει τις διαδρομές που κάναμε, που θα θέλαμε να κάνουμε⁵⁷.

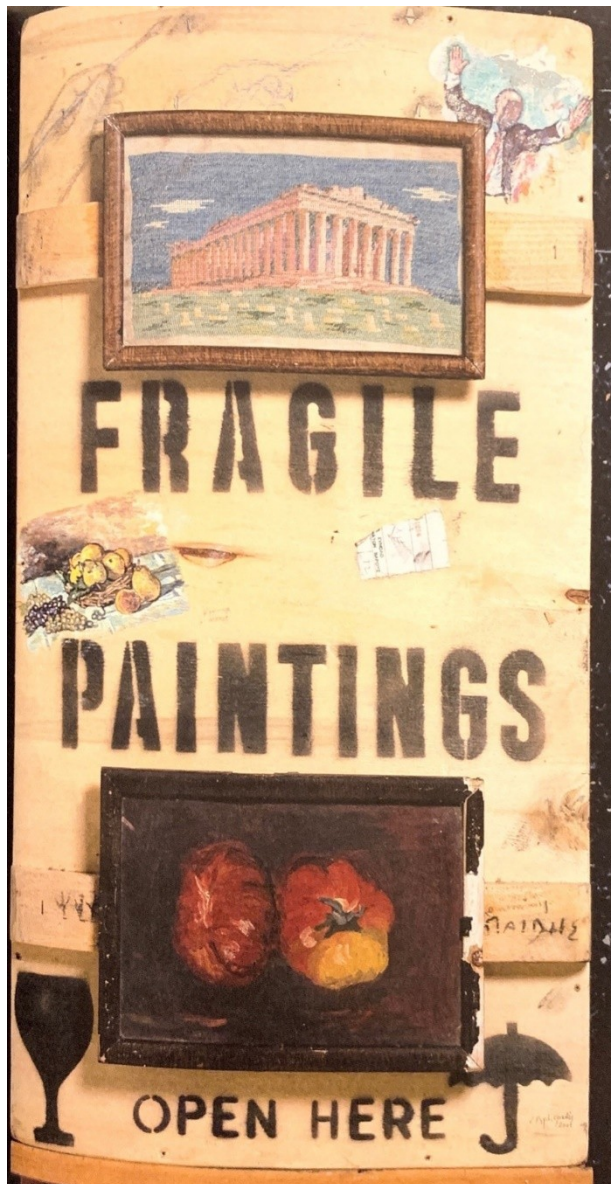
Ο τίτλος του έργου *Το Μπαλκόνι* (από τη σειρά *Χρωματιστά Μολύβια*) μετατοπίζει το ενδιαφέρον από το πρόσωπο, στο δεσπόζον τοπίο, ιδωμένο «μέσα από» και «μαζί με» τις ανθρώπινες παρεμβάσεις. Η γυναίκα στο μπαλκόνι είναι χαλαρή, θυμίζοντας κατά αυτήν την έννοια τη *Λουομένη του Βαλπενσόν* του Ενγκρ. Τα χέρια της, αφανή, θα μπορούσαν να κρύβουν το γυμνό της στήθος, να κρατούν ένα τσιγάρο, να ακουμπούν στην κουπαστή ή να κάνουν όλα τα παραπάνω. Ο αριστερός γλουτός της, στο ύψος του εφηβαίου, φωτίζεται από μια επίμονη ακτίνα ήλιου. Το κεφάλι της, ένας όγκος ανάλογος με τους λόφους στο βάθος, άποψη που θα μπορούσε να τοποθετηθεί στην περιοχή της Τερψιθέας, σύμφωνα με τον τίτλο του πίνακα, στον οποίο δεν βλέπουμε ποιος/ποια κοιτάει, αλλά μόνο το τοπίο.

⁵⁷ Bachelard G., ό.π. *Η ποιητική του χώρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή, 1982, σ.39.

Το Μπαλκόνι, είναι απέναντι από το μοναδικό τραπέζι μιας ταβέρνας, που αφέθηκε έξω για να πλαισιωθεί με καρέκλες – φαγητό – ζωή μόλις πέσει ο ήλιος. Στο δρόμο δεν υπάρχει κανείς, μια ακόμα δήλωση, καλοκαιρινής ραθυμίας, μεσημεριανής ραστώνης ή μαζικής εξόδου από την πόλη λόγω διακοπών. Ο ήλιος κάθετος, αν κρίνουμε από τη σκιά κάτω από το τραπέζι τοποθετεί την ώρα μεταξύ 12:00 και 16:00. Το σκαμνί στο οποίο κάθεται εκείνη γυμνή, είναι κοινό, φτιαγμένο από -ίσως το λεγόμενο σουηδικό - ξύλο, ανοιχτού χρώματος σύμφωνα και με την αισθητική της δεκαετίας του '80. Μια κολώνα ηλεκτροδότησης, το stop, και βλάστηση βρίσκονται κάτω από το μπαλκόνι πριν από το πεζοδρόμιο.

Οριζόντιες λωρίδες, ορίζουν διαδρομές, ζώνες με διαφορετικές λειτουργίες. Οι χρωματισμοί είναι ρεαλιστικοί και προφανείς. Το χρώμα που επιλέγεται για το δρόμο είναι το γκρι. Λευκό, βάφεται το πεζοδρόμιο, ξανθή η άμμος και – πάλι, λευκός είναι ο αφρός του κύματος που σκάει επάνω της, ξανοίγοντας το μπλε της μυστηριώδους θάλασσας. Το λευκό πίσω από τη γυναίκα, οριοθετεί το εσωτερικό του σπιτιού. Τον ιδιωτικό χώρο από τον οποίο υποθέτουμε ότι προέρχεται η χαλαρή και ήρεμη στάση που της επιτρέπει να ζεσταίνεται, να ονειρεύεται, να ρεμβάζει, ίσως την ώρα που το υποκείμενο της ερωτικής επιθυμίας κοιμάται.

ΠΑΤΡΙΔΟΓΝΩΣΙΑ - FRAGILE PAINTINGS, ΜΕΙΚΤΑ ΥΛΙΚΑ 35X65, 2001.



Το έργο με τίτλο *Πατριδογνωσία - Fragile paintings*, του 2001, είναι δημιουργία μεικτών υλικών. Μέσα από ποικίλους συμβολισμούς, αναφέρεται στις διαδρομές, τις διαδοχές και τις αλληλεπιδράσεις που επισυμβαίνουν κατά τη μεταφορά των εύθραυστων ζωγραφικών έργων, όπως αναγράφεται με μεγάλα κεφαλαία γράμματα στο εξωτερικό του ξύλινου κιβωτίου. Η έντονη αποτύπωση της επισήμανσης *FRAGILE PAINTINGS*, γραμμένη με μαύρα συμπαγή κεφαλαία γράμματα, κυριαρχεί στο κέντρο του έργου. Μεταφράζουμε στα ελληνικά: Εύθραστοι πίνακες. Μια δυνατή μορφοπλαστικά επισήμανση που παραπέμπει στο πόσο εύθραυστη υπήρξε ιστορικά - και παραμένει- η σχέση της ζωγραφικής με την σύγχρονη της κοινωνικοπολιτική

πραγματικότητα. Ακόμα υπογραμμίζει την αλληλεπίδραση στην οποία βρίσκεται σε σχέση με αυτήν⁵⁸.

Δεξιά επάνω, εν είδει γραμματόσημου, η φθαρμένη φωτογραφία του πολιτικού ηγέτη του οποίου έχουν σβηστεί τα χαρακτηριστικά του προσώπου - μαζί ίσως με τις υποσχέσεις που έδωσε στο λαό - αλλά παραμένει αναγνωρίσιμος. Αυτό που απομένει σαφές είναι οι έντονες χειρονομίες, ο χαρακτηριστικός χαιρετισμός, δημοφιλής στο λαό, που σε κρίσιμες στιγμές της μεταπολίτευσης ένωσε να τον αγκαλιάζει. Πρόκειται για τη χαρακτηριστική γλώσσα σώματος του λαοφιλή προέδρου του ΠΑΣΟΚ ο οποίος

⁵⁸ Παπαδοπούλου Μ., ό.π. *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης – Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*. Αθήνα: ΕΜΣΤ, 2006, σ.238.

κυριάρχησε στην πολιτική σκηνή της χώρας από τη δεκαετία του '80 και μετά. Το δεξί του χέρι, υψωμένο, δημιουργεί νοητή ορθή γωνία, σαν να υποδέχεται την κορνιζαρισμένη, ειδυλλιακή εικόνα της Ακρόπολης, όπως τη βλέπουμε σε καρτ ποστάλ και ωραιοποιημένες, μαζικές αναπαραστάσεις ελληνικών αξιοθέατων, που βρίσκουμε στα καταστήματα με τουριστικά είδη και αναμνηστικά από την επίσκεψη ενός ξένου στη χώρα μας. Εξάλλου, ένας νευραλγικός τομέας της εκάστοτε ελληνικής κυβέρνησης είναι η πολιτιστική πολιτική, η οποία στηρίζεται στην προβολή της Ακρόπολης, της οποίας η συγκεκριμένη αναπαραγωγή θυμίζει την αισθητική των περιηγητών του 19^{ου} αι. τον επικαλύπτει.

Λίγο πιο κάτω, το εναπομείναν κομμάτι από την κατακερματισμένη ταινία ασφαλείας είναι δηλωτικό της διαδικασίας, του συνοδευτικού πρωτοκόλλου που ακολουθείται κατά τη μεταφορά έργων τέχνης και όχι μόνο. Από το θραύσμα της ταινίας, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε τις ατέλειωτες, συχνά κερδοσκοπικές, διαδρομές που πραγματοποιούνται στο εμπόριο της τέχνης. Αριστερά, μια νεκρή φύση από τομάτες, αναφορά στη Σχολή του Μονάχου και τον Ακαδημαϊσμό, σε διαστάσεις ανάλογες με τη φωτογραφία του πολιτικού ηγέτη. Περιβάλλεται από το μαύρο ρετρό αισθητικής ξυλόγλυπτο κάδρο, που είναι σπασμένο αριστερά, υποδηλώνοντας ίσως τη μακρά διαδρομή της ωραιοποιημένης, αναπαραστατικής ζωγραφικής στην οποία μπορούν να πρωταγωνιστούν δύο ωραιοποιημένες τομάτες. Ακόμα, καθιστά σαφείς τους κινδύνους της μεταφοράς χωρίς προδιαγραφές ασφάλειας, που ξεκινούν από το κάδρο και μπορεί να καταστρέψουν το ίδιο το έργο ⁵⁹. Όπως λέει ο ίδιος: *Ήταν επιθυμία μου να αντιπαραβάλω την Ακρόπολη με ένα πραγματικό έργο που απεικονίζει/αναπαριστά ντομάτες*. Το μήνυμα φαίνεται να είναι σαφές: ποιος θα αρνηθεί ότι η μεταφορά ενός έργου τέχνης είναι απαραίτητη ως μέρος της διαδικασίας συνάντησης της τέχνης με το κοινό; Το θέμα είναι υπό ποιες συνθήκες πραγματοποιείται αυτή η μεταφορά και ποιος ωφελείται από αυτό το εμπόριο.

⁵⁹ Τσουκαλάς Κ., ό.π. *Πατριδογνωσία-Ψυχοπαίδης-Τέχνη Κοινωνία Πολιτική 1964-2004*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005, σ.10.

ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ, ΛΑΔΙ, 80Χ95, 1971.



Ο πίνακας *Εμπορική Συμφωνία* του 1971, σε λάδι, είναι χαρακτηριστικός, τόσο του πολιτικού και κοινωνικού προβληματισμού του Γιάννη Ψυχοπαίδη, όσο και της εικαστικής του προσέγγισης της πραγματικότητας μέσα από αντιθετικές εικόνες, θραύσματα της επικαιρότητας.

Αυτή η αντιπαραβολή άσχετων μεταξύ τους σκηνών, σε μεγάλο βαθμό είναι συνήθης στο έργο του, με την έννοια ότι απαντάται σε αυτό, από την αρχή μέχρι σήμερα, με διάφορες μορφές, σε διάφορες περιόδους και μέσα από διαφορετικά υλικά. Βλέποντας την εικαστική αυτή στάση στη διάρκειά της, μπορούμε να μιλήσουμε για ένα καυστικό σχόλιο, με στόχο την αφύπνιση του θεατή, στην εποχή που ο καταναλωτισμός δίνει στα αντικείμενα διάσταση φετιχιστική, την ίδια στιγμή που ο πόλεμος μαίνεται στο Βιετνάμ⁶⁰.

Στο επάνω μέρος του έργου, κυριαρχεί ένα επιθετικό, μαυρόασπρο, αμερικανικό βομβαρδιστικό αεροσκάφος την ώρα που εξαπολύει βόμβες. Κάτω από αυτό, δύο καθημερινές εικόνες, από αυτές με τις οποίες βομβαρδίζεται η μέση οικογένεια σε Ευρώπη και Αμερική. Η πρώτη εικόνα θα μπορούσε να είναι ένα στοπ καρέ τηλεοπτικής διαφήμισης. Αφού το κομψό γυναικείο παπούτσι που φορά η γυναίκα, η οποία κρατά την ηλεκτρική σκούπα, είναι ένα εξαιρετικό επιχείρημα υπέρ της χρήσης της. Η σκηνή δηλώνει το όχι κοπιαστικό της διαδικασίας, χάρη στην τεχνολογία. Η γυναίκα που χρησιμοποιεί την ηλεκτρική σκούπα μπορεί να είναι κομψή αλλά και σέξι, διότι η σκούπα ρουφά τη σκόνη με αποτέλεσμα να μην λερώνεται η ίδια⁶¹. Η διαφήμιση

⁶⁰ Για να ανησυχείς τους άλλους, πρέπει να ανησυχείς για τους άλλους. Και μόνο έτσι μπορείς να ενοχλείς. Και μην ενοχλώντας, δεν δημιουργείς, γράφει ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς στο ό.π. *Πατριδογνωσία-Ψυχοπαίδης-Τέχνη Κοινωνία Πολιτική 1964-2004*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005, σ.11.

⁶¹ Eco U., *Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή*. Μτφ. Τσοπάνογλου Α., Αθήνα: Μάλλιαρης, 1982, σ.147 όπου γράφει: *Τί έκανε για χρόνια η διαφήμιση με παραγγελιά του συστήματος; Ερέθιζε τις επιθυμίες.*

θα μπορούσε να προβάλλεται στο σχετικό διάλειμμα από το πρόγραμμα που παρακολουθεί ο άντρας της διπλανής σκηνής. Δεν βλέπουμε το πρόσωπο, αλλά την πλάτη του καθώς κάθεται αναπαυτικά στη φαρδιά πολυθρόνα, φορώντας ένα καλοσιδερωμένο πουκάμισο. Η οθόνη εκπέμπει ένα δυνατό, εκτυφλωτικό φως μέσα από το οποίο ο καλλιτέχνης θα μπορούσε να υπαινίσσεται τη μεταφορική τύφλωση του τηλεθεατή⁶². Ο ίδιος έχει βγάλει τα γυαλιά του ξεκουράζοντας τα μάτια του.

Δεξιά, η εικόνα μιας πανέμορφης μαυρισμένης γυμνής γυναίκας που φαίνεται από τον λαιμό και κάτω και είναι ισομεγέθης με τις προηγούμενες τρεις εικόνες που μόλις περιγράφηκαν. Το λευκό φόντο αναδεικνύει – σαν να πρόκειται για εμπόρευμα - τις αναλογίες αυτής της γυναίκας που είναι γυρισμένη κατά τρία τέταρτα σε μας, και λόγω των κοινών παγκόσμιων κωδικών της παγκοσμιοποίησης θα μπορούσε να βρίσκεται στην Ελλάδα ή το εξωτερικό. Τα λευκά σημεία του κορμιού της δηλώνουν πως, κόντρα στον χίπικο γυμνισμό της εποχής, δεν είναι γυμνίστρια, γεγονός που επικυρώνει και το καθ'όλα συμβατικό πουκάμισο που φορά. Το στήθος της είναι ορατό, το εφηβαίο της όχι. Φορά ένα αέρινο, κοντομάνικο πουκάμισο, σε καλοκαιρινό λευκό και μπλε εμπριμέ, το οποίο είναι ξεκούμπωτο. Το δεξί σηκωμένο χέρι που κρύβεται, θα μπορούσε να αγγίζει το πρόσωπο, να διορθώνει τα μαλλιά ή να σκιάζει τα μάτια από τον ήλιο για να δουν μακριά. Το αριστερό χέρι ακουμπάει ανέμελα χαμηλά, υπογραμμίζοντας μάλλον, παρά κρύβοντας, τη γύμνια της από τη μέση και κάτω. Μια κίνηση παιχνιδιού πιο πολύ και λιγότερο - ή μάλλον καθόλου - ντροπής.

Η διαφημιστικής τελειότητας, γυναικεία φιγούρα πατάει πάνω σε μια ίσου πλάτους αλλά ελαφρώς μικρότερου μήκους εικόνα επιχειρηματιών οι οποίοι, στα θεμέλια του έργου, δίνουν τα χέρια έχοντας μόλις συνάψει μια εμπορική συμφωνία. Είναι η εμπορική συμφωνία από την οποία ονοματοδοτείται το έργο; Πρόκειται για μια ομάδα επιχειρηματιών ή πολιτικών με μαύρα κοστούμια, γραβάτες και καλοταϊσμένα, εμφανώς ικανοποιημένα πρόσωπα, που έχουν αναγάγει τον πόλεμο σε μίζνες; Είναι οι επιχειρηματίες που κατασκευάζουν ηλεκτρικές σκούπες; Τηλεοράσεις; Ο,τι κι αν κατασκευάζουν, πουλάνε ή ανταλλάσσουν αυτοί οι επιχειρηματίες/πολιτικοί, δεν είναι άσχετο από τις εικόνες που βλέπουμε να διαδραματίζονται παράλληλα. Εικόνες

Κάνοντάς το όμως, δεν ώθησε απλά τον κόσμο να θέλει, αλλά του είπε τί να θέλει και τί ήταν καλό να θέλει.

⁶² Adorno T.- Horkheimer M., Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού. Μτφ. Αναγνώστου Α., Επιμτρ. Ψυχοπαίδης Κ., Επιμ., Κουζέλης Γ., Αθήνα: Νήσος, 1996, σ.208.

καταναλωτισμού, απομόνωσης μπροστά στην οθόνη, ιμπεριαλισμού, αποθέωσης της ομορφιάς την ώρα που – στην τελευταία εικόνα – Αμερικανοί στρατιώτες έχουν συλλάβει έναν Βιετκόνγκ. Ο βιετναμέζος έχει το κεφάλι σκυμμένο, μοιάζει να υποκλίνεται στον στρατιώτη που τον κρατά από το χέρι ενώ δύο ακόμα στρατιώτες είναι στραμμένοι προς το μέρος του. Ο πρώτος οπλοφορεί, ενώ από τον δεύτερο δεν αποκαλύπτεται παρά το πρόσωπό του. Όπως σχολιάζει ο καλλιτέχνης: *Μέσα από αυτή την αντιπαράθεση σκηνών χωρίς εμφανή σχέση, δημιουργείται ένα σύνολο με νέο περιεχόμενο*⁶³.

⁶³ Τσουκαλάς Κ., ό.π, σ.9.

Η ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΣΗ, ΧΡΩΜ. ΜΟΛΥΒΙΑ ΚΑΜΒΑΣ, 50X80, 1976.



Στο εξάπτυχο, μεικτών υλικών έργο, του 1976 με τίτλο *Η Χειραφέτηση*, από τη σειρά *Χρωματιστά Μολύβια*, κυριαρχούν οι απεικονίσεις γυναικών. Το έργο είναι χωρισμένο οριζόντια σε δύο μέρη. Επάνω, δεσπόζει το ασπρόμαυρο τρίπτυχο με την υπερήφανη πολύτεκνη γυναίκα της υπαίθρου σε πρώτο πλάνο. Τη βλέπουμε να μας κοιτά με δύναμη στο βλέμμα που είναι αγέρωχο. Κοιτά μπροστά, τον θεατή και τον πρώτο της θεατή που είναι ο ζωγράφος. Αρχικά, τη βλέπουμε περιτριγυρισμένη από τα παιδιά της. Αριστερά το μεγαλύτερο αγόρι, στα χέρια το ακαθορίστου φύλου μωρό, δεξιά της ένα ακόμα αγόρι και ένα κορίτσι. Πίσω ο σύζυγος με το μαντήλι που μαζεύει τον ιδρώτα, να κρέμεται από τον λαιμό του και το πρόσωπο σκαμμένο από τη βιοπάλη. Τα ρούχα του ζευγαριού καθημερινά, δουλεμένα, όπως λέει ο λαός, τσαλακωμένα, λειτουργικά, με την έννοια ότι υπηρετούν τις καθημερινές ανάγκες μιας πολυμελούς αγροτικής οικογένειας. Εκείνος θα μπορούσε να επιστρέφει από το χωράφι, εκείνη δεν έχει βγάλει ακόμα την ποδιά που υποδηλώνει ότι πέρασε τις προηγούμενες ώρες φροντίζοντας τα παιδιά τους, φέρνοντας νερό, ζυμώνοντας, πλένοντας στο χέρι, μαγειρεύοντας, ή ξενοδουλεύοντας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι τα παιδιά είναι πιο περιποιημένα, καλοντυμένα και χαρούμενα από τους γονείς. Τα παιδιά, επίσης, κοιτούν μπροστά. Θα μπορούσαν να κοιτούν το μέλλον που την εποχή της μεταπολίτευσης μοιάζει ως υπόσχεση καλύτερης ζωής. Στη διπλανή εικόνα η οικογένεια έχει εξαφανιστεί. Η γυναίκα έχει απομείνει μόνη και στη θέση της οικογένειας, βλέπουμε τα λευκά αποτυπώματα των παιδιών και του συζύγου. Μένει σε εμάς να αναρωτηθούμε αν κατέληξε μετανάστης αναζητώντας μια καλύτερη τύχη. Μένει σε μας να

αναρωτηθούμε αν πρόκειται για κυριολεκτική ή μεταφορική απουσία, με την έννοια ότι η νέα εποχή και τα νέα αιτήματα χειραφέτησης θα δοκιμάσουν τόσο τον θεσμό της οικογένειας όσο και τους πολλαπλούς ρόλους που καλείται να παίζει μια γυναίκα.

Η παραπάνω προβληματική, εντείνεται από την επόμενη εικόνα, καθώς σε αυτήν, και η γυναίκα έχει εξαφανιστεί, αφήνοντας το λευκό αποτύπωμα της προηγούμενης μορφής της. Από την περίφημη Ελληνίδα σύζυγο και μάνα της υπαίθρου δεν έχει μείνει παρά το σχεδιάσμα του χεριού, ενώ στη θέση του σώματος αλλά και του μωρού που κρατούσε στην αγκαλιά της, υπάρχει το αποτύπωμα που πλέον πλαισιώνεται από μια εμπριμέ, σε παστέλ αποχρώσεις ονειροφαντασία. Ο πίνακας, κάτω αριστερά, απεικονίζει το μεσαίο τμήμα από το σώμα γυναίκας που βρίσκεται σε προκλητική ερωτική στάση. Υποθέτουμε ότι το κεφάλι της είναι σκυμμένο ή ακουμπισμένο στο γόνατο δικαιολογώντας το ότι τα καστανόξανθα με ελαφρές μπούκλες μαλλιά της χαϊδεύουν το εσωτερικό των μηρών. Τα πόδια είναι ανοιχτά, προβάλλοντας σε πλήρη θέα το εφηβαίο της. Η θηλή του αψεγάδιαστου στήθους ακουμπάει στον μηρό. Δεν γνωρίζουμε αν η σκηνή είναι δημόσια ή ιδιωτική. Ομοίως, αγνοούμε αν πρόκειται για εμπόριο σεξ ή για κορύφωση της σεξουαλικής ελευθερίας. Το βέβαιο είναι πως το ύφος και το περιεχόμενο του έργου κάνει αναφορά στις επιτηδευμένες ερωτικές φωτογραφίες των πορνό και των αισθησιακών περιοδικών για άντρες που εστιάζουν, απομονώνουν και μεγεθύνουν τα γυναικεία απόκρυφα.

Στη διπλανή εικόνα, μια γυναικεία φιγούρα γεμάτη αυτοπεποίθηση σκουπίζεται στον υπερσύγχρονο, σύμφωνα και με τα δεδομένα της εποχής, χώρο του μπάνιου της. Σε πρώτο πλάνο, ο ώριμος κύριος με το κοστουμί κάθετα στο καλάθι των απλύτων, ίσως συμβολίζοντας τα αισθήματά, τα δικά του και τα δικά της. Αντί να κοιτάει εκείνη, είναι στραμμένος προς τον ζωγράφο, με ουδέτερο, αδιάφορο για τα όσα συμβαίνουν, ύφος. Στα χέρια του κρατάει τα γυαλιά του. Στην τελευταία εικόνα, σατιρίζεται η ωραιοποιημένη εικόνα της μοντέρνας οικογένειας. Το νέο ζευγάρι που λάμπει από ευτυχία και ακτινοβολεί επιτυχία, πλαισιώνει τον επίσης γεμάτο αυτοπεποίθηση γιο. Και οι τρεις είναι ντυμένοι με ακριβά σπορ ρούχα, όπως προτάσσουν τα αμερικανικά και ευρωπαϊκά πρότυπα της εποχής. Παράλληλα, μοιάζει να μην έχουν αντιληφθεί, ή να αδιαφορούν για το γεγονός ότι είναι γυμνοί από τη μέση και κάτω. Στην μητέρα μάλιστα, το σκίσιμο στην μπλούζα αποκαλύπτει και το δεξί στήθος. Θα μπορούσε να είναι ένα σχόλιο στην έκθεση που διαπερνά τα πρότυπα. Ή μήπως πρόκειται για μία χιουμοριστική στιγμή του καλλιτέχνη ο οποίος, ως παντοδύναμος δημιουργός, προσπαθεί να αφυπνίσει την ιλουστρασιόν γενιά των άνετων και επιτυχημένων;

ΜΕΓΑΛΟ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ, ΧΡΩΜ. ΜΟΛΥΒΙΑ, 130X150, 1984.



Στο έργο *Μεγάλο Εσωτερικό* του 1984, από τη σειρά *Χρωματιστά Μολύβια*, απεικονίζεται ένα μικρό εσωτερικό. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο τίτλος του έργου έχει το στοιχείο της ειρωνείας, αν η προσεκτική παρατήρηση του έργου δεν επέτρεπε μια ανάλυση βασισμένη στο αποτύπωμα μεγάλων συγκινήσεων.

Ο πίνακας απεικονίζει ένα δωμάτιο στο οποίο κυριαρχεί το κρεβάτι που δεσπόζει στο βάθος της ανοιχτής πόρτας, καταλαμβάνοντας όλο το οπτικό μας πεδίο.

Ο ζωγράφος μας δίνει τη δυνατότητα να εξετάσουμε ενδελεχώς αυτόν τον άκρως ιδιωτικό χώρο με τα ελάχιστα αντικείμενα. Παρατηρούμε το διπλό κρεβάτι με κουβαριασμένα το σεντόνι και την κουβέρτα, κάτω αριστερά, ως ένδειξη βιαστικής αναχώρησης. Κοιτώντας τα μαξιλάρια, που είναι το ένα δίπλα στο άλλο, διαπιστώνουμε ότι και στα δύο υπάρχουν αποτυπώματα από κεφάλια. Σε αυτά τα μαξιλάρια, έχουν κοιμηθεί άνθρωποι και από την αισθησιακή ιδιωτικότητα της σκηνής υποθέτουμε πως πρόκειται για ζευγάρι⁶⁴. Ο ζωγράφος μας επιτρέπει, ακολουθώντας το πινέλο του, να μπούμε στο άδυτο του ζευγαριού ή των φίλων που μοιράστηκαν αυτή τη νύχτα, και να κάνουμε υποθέσεις για τη σχέση, το φύλο, τον λόγο της βιαστικής ή ράθυμης αναχώρησης που δεν επέτρεψε να τακτοποιηθεί ο χώρος. Άλλωστε, όπως το έχει θέσει ο Χίτσκοκ στην περίφημη συνέντευξή του στον Τρυφώ, μιλώντας με όρους κινηματογραφικούς, μας αρέσει να κοιτάμε το απαγορευμένο, να παραβιάζουμε τον ιδιωτικό χώρο των άλλων γιατί κατά κάποιον τρόπο είμαστε όλοι ηδονοβλεψίες⁶⁵. Η

⁶⁴ Ψυχοπαίδης Γ., *Έρωτς Καλός – Μια Ζωγραφική Ανθολογία*. Αθήνα: Κέδρος, 1995, σ.10.

⁶⁵ Βλέπε και την θρυλική συνέντευξη του Hitchcock A., στον Truffaut F., στο Truffaut, Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον, όπου ο μετρ του σασπένς, λέει αναφορικά με την ταινία Σιωπηλός μάρτυς για τον

εντύπωση ότι ο χρόνος λειτούργησε πιεστικά εντείνεται από την κεντρική παρουσία του ρολογιού ως μοναδικού αντικειμένου, στο έπιπλο που φαίνεται να έχει διπλό ρόλο, ως κομοδίνο και ως προσκέφαλο. Πλησιάζει μεσημέρι. Οι κουρτίνες είναι κλειστές, όπως και τα παντζούρια στο παράθυρο. Δεν υπάρχει φυσικό φως στο δωμάτιο. Το φως έρχεται από έξω, πέρα από την ανοιχτή πόρτα. Τι συνέβη πραγματικά; Πώς εξηγείται αυτή η ακαταστασία; Δεν υπήρχε χρόνος ή μήπως πρόκειται για μπόέμ τύπους που αδιαφορούν για την τάξη;

Τα παπούτσια στο χαλάκι που βρίσκεται μπροστά στο κρεβάτι, μαρτυρούν ότι το ένα από τα δύο πρόσωπα είναι οπωσδήποτε γυναίκα. Στον έξω χώρο απεικονίζεται ένα τηλέφωνο που τον νέο τρόπο επικοινωνίας. Την επικοινωνία που συνδέει τον εσωτερικό - ιδιωτικό χώρο με τον εξωτερικό – δημόσιο χώρο. Το ακουμπισμένο στο πάτωμα τηλέφωνο θα μπορούσε ακόμα να υποδηλώνει την αναμονή για μια είδηση, ένα μήνυμα. Το τηλέφωνο, για πολλούς και πολλές, σημαίνει τη σύνδεση με το πρόσωπο που επιθυμούμε. Μέσω του τηλεφώνου, υπάρχει η δυνατότητα επιβεβαίωσης του είδους και του τρόπου με τον οποίο μια σχέση συνεχίζεται.

Το ξύλο με τα καρφιά, στον χώρο έξω από το υπνοδωμάτιο, μοιάζει απολύτως άσχετο και αδικαιολόγητο από την υπόλοιπη κατάσταση του κτηρίου, που από όσο τουλάχιστον μπορούμε να δούμε, είναι μάλλον καλή.

Είναι όμως ένα στοιχείο που βρίσκουμε συχνά στο έργο του Γιάννη Ψυχοπαίδη. Είναι το ξύλο που ξέβρασε η θάλασσα; Είναι ένα στοιχείο από μια εντελώς άλλη πραγματικότητα που προσπαθεί να συνδέσει δύο κόσμους; Ο ίδιος έχει αναφερθεί σε αυτό ως *στοιχείο φθοράς και εγκατάλειψης*. Η μήπως πρόκειται για κατασκευή η οποία βρίσκεται σε εξέλιξη; Εκτός αν πρόκειται για ξύλο που έρχεται να συνδέσει αυτό με άλλα έργα του ζωγράφου ο οποίος συνειδητά δημιουργεί υποδόριους συσχετισμούς και συνδέσεις ανάμεσα σε διαφορετικές δημιουργίες και διάφορες καλλιτεχνικές του περιόδους.

πρωταγωνιστή James Stewart: Ας το πούμε ξεκάθαρα, είναι ηδονοβλεψίας. Μήπως, δεν είμαστε όλοι μας;

Ο ΥΨΙΝΟΣ ΙΙ, ΧΡΩΜ. ΜΟΛΥΒΙΑ, 73Χ90, 1983.



Στο έργο *Υψινος ΙΙ*, ένας ολόκληρος κόσμος, μοιάζει να χωράει και να συνοψίζεται σε αυτόν τον καναπέ που κοιμάται μια νέα, όμορφη, γυναίκα. Ο ζωγράφος τη βλέπει να κοιμάται μισοσκεπασμένη. Κάποιος έχει νοιαστεί και την έχει σκεπάσει, αφήνοντας όμως γυμνά τα πόδια της, μισοκαλύπτοντας/κρύβοντας τη γύμνια – παραπομπή/κατάλοιπο από την ιδιωτική στιγμή που έρχεται σε αντίθεση με την αντιμετώπιση του γυναικείου γυμνού σε πρωτοποριακά έργα της μοντέρνας τέχνης, όπως η γυμνή γυναίκα στο περίφημο *Πρόγευμα στη Χλόη του Μανέ*, που έχει αναλυθεί από τον ζωγράφο ⁶⁶. Υποθέτουμε ότι αυτός/ή που την σκέπασε είναι το δεύτερο πρόσωπο που υποδηλώνεται έντονα στο έργο. Διαβάζοντας το εισαγωγικό κείμενο

⁶⁶ Ψυχοπαίδης Γ., *Οδός Πειραιώς – Μικρά Κείμενα για την Τέχνη*. Αθήνα: Κέδρος, 2004, σ.73.

στον κατάλογο του 'Ερωσ Καλός, επιβεβαιωνόμαστε προς πρόκειται για έναν άντρα, και μάλιστα τον ίδιο τον ζωγράφο⁶⁷.

Ο ίδιος ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, ή κάποια στοιχεία από την παρουσία του, λοιπόν, είναι το πρόσωπο το οποίο ήπια καφέ σε ένα από τα δύο άδεια φλυτζάνια. Το πρόσωπο που καπνίζει μια από τις δύο μάρκες τσιγάρων, από τα πακέτα που βλέπουμε σε πρώτο πλάνο πάνω στο τραπεζάκι. Τι άλλο υπάρχει στο τραπεζάκι αυτό; Επάνω του εκτίθενται αντικείμενα οικεία, καθημερινά δείγματα/υπολείμματα ιδιωτικού βίου. Σπίρτα για να ανάβουν τα τσιγάρα. Μια κρέμα ενυδάτωσης σώματος, το τασάκι όπου σβήνονται τα αποτσίγαρα, γόπες από τα τσιγάρα που πιθανολογούμε ότι συνόδευσαν τον καφέ που από τις παρακείμενες κούπες, φαίνεται ότι κάποιος ήπιαν. Βλέπουμε ότι η γυναίκα κοιμάται μισοσκεπασμένη αλλά τα πόδια και το εφήβαιο της είναι γυμνά. Η στάση της δεν έχει το στοιχείο της ερωτικής πρόκλησης. Το κορμί της δείχνει χαλαρό, ικανοποιημένο και κουρασμένο. Είναι μια – κυριολεκτικά – αναπαυομένη που με έναν διαφορετικό τρόπο παραπέμπει στην αναπαυομένη του Χαλεπά στο έργο του οποίου συχνά αναφέρεται ο Γιάννης Ψυχοπαίδης – μεταξύ άλλων, σημειώνοντας, ότι *τα έργα του Χαλεπά pláθονται από μέσα προς τα έξω [...] η λιτή, παλλόμενη φόρμα των σωμάτων αναδεικνύει το κύρος της σε μια καθοριστική σχέση με το φως*⁶⁸. Οι μηροί της γυναίκας είναι κλειστοί και οι πατούσες χαλαρά ακουμπισμένες στο πάτωμα. Το βάρος του αφημένου στον ύπνο σώματος την κάνει να γέρνει ελαφρά προς τα δεξιά. Τα σκεπάσματα έρχονται σαν κύματα από τα αριστερά. Κουβέρτες και σεντόνια μπλεγμένα γίνονται ένα. Πρόκειται για κλινοσκεπάσματα, τα οποία, εμφανώς, μεταφέρθηκαν στον καναπέ από το κρεβάτι βιαστικά. Ίσως, εκεί αριστερά, να βρίσκεται το κρεβάτι ή η κρεβατοκάμαρα στοιχεία της οποίας μεταφέρθηκαν στον καναπέ.

Αριστερά της αναπαυόμενης γυναίκας απεικονίζεται μια στοίβα από βιβλία μεγάλου μεγέθους. Επάνω σε αυτά, βρίσκεται εκτεθειμένη η τηλεφωνική συσκευή. Μια συσκευή σύνδεσης του εσωτερικού και του εξωτερικού κόσμου, στοιχείο που συναντάμε συχνά στο έργο του Γιάννη Ψυχοπαίδη.

Το τηλέφωνο είναι ο τρόπος με τον οποίο το μήνυμα του προσώπου που βρίσκεται έξω από το σπίτι, μπορεί να φτάσει μέσα χωρίς την παρεμβολή ή τη μεσολάβηση τρίτου προσώπου. Το τηλέφωνο είναι σύμβολο τεχνολογικής εξέλιξης που σε αυτή την

⁶⁷ Ψυχοπαίδης Γ., *Έρωσ Καλός – Μια Ζωγραφική Ανθολογία*. Αθήνα: Κέδρος, 1995, σ.9.

⁶⁸ Ψυχοπαίδης Γ., *Οδός Πειραιώς – Μικρά Κείμενα για την Τέχνη*. Αθήνα: Κέδρος, 2004, σ.79.

περίπτωση λειτουργεί και παράλληλα κυριαρχεί επί των βιβλίων. Επάνω στον καναπέ, ακουμπισμένο στην πλάτη του είναι ένα μαξιλάρι διακοσμητικό ή μια εφημερίδα.

Σε αυτό το έργο, δεν υπάρχουν διαφορετικές εικόνες οι οποίες, αντιπαραβαλλόμενες, να δημιουργούν ένα νέο σύνολο που εν τέλει να τις νοηματοδοτεί εκ νέου. Υπάρχουν, ωστόσο, διαφορετικά στοιχεία που, ίσως, παίζουν ακριβώς αυτό τον ρόλο. Τα καδρόνια, ακουμπισμένα επάνω αριστερά, στον καναπέ, δεν μπορούν να εξηγηθούν, παρά ως αναφορά στο έργο του Γιάννη Ψυχοπαίδη. Ως υπαινιγμός της φθοράς που φέρνει ο χρόνος. Η ύλη φθείρεται, αλλά αυτή η σκηνή που συνδέεται με τη γωνιά του σπιτιού, στην οποία διαδραματίζεται, θα μείνει χαραγμένη για πάντα στη μνήμη⁶⁹.

Τα καδρόνια αυτά θα μπορούσαν να συνομιλούν με κρίσιμες σειρές και ενότητες όπως *Το Γράμμα που δεν έφτασε* και η *Πατριδογνωσία*, δηλώνοντας τη συνέχεια και τη διαδοχή στις αναζητήσεις του καλλιτέχνη. Όπως, για παράδειγμα, τα καδρόνια από τα κιβώτια μεταφοράς των έργων τέχνης. Τα καδρόνια με καρφιά, που έχει ξεβράσει η θάλασσα και που τώρα αποτελούν σπαράγματα μεταφοράς προϊόντων κατανάλωσης αλλά και της κουλτούρας της κατανάλωσης, σπαράγματα συμβόλων και συμπεριφορών. Ο Jacques Derrida αναρωτιέται για τη θέση των καρφιών πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια⁷⁰. Τί όμως από όλα αυτά ισχύει; Η απάντηση, κάθε φορά, μένει σε αυτήν/αυτόν που βλέπει.

⁶⁹ Bachelard G., *Η ποιητική του χώρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή, 1982, σ.32.

⁷⁰ Derrida J., *Τα παπούτσια του Van Gogh*, επμ. Δασκαλοθανάσης Ν., Αθήνα: Άγρα, 2014, σ.93.

ΣΤΗ ΜΝΗΜΗ Σ.Π., ΧΡΩΜ. ΜΟΛΥΒΙΑ–ΣΧΟΙΝΙ–ΠΛΑΣΤΙΚΟ 100Χ240, 1978.



Το εξάπτυχο με τίτλο *Στη Μνήμη του Σ.Π.* είναι ένα έργο μικτών υλικών. Στο κάτω μέρος ο πλαστικός μουσαμάς, με σχέδια που μιμούνται τα μαρμάρινα δάπεδα διατρέχει τα μέρη δημιουργώντας την εικόνα της ενότητας. Ξεκινώντας από αριστερά προς τα δεξιά, στην πρώτη εικόνα, βλέπουμε μία ειδυλλιακή καλοκαιρινή φωτογραφία. Προβάλλεται η μορφή μιας σκηνής από αυτές που καθιστούν τις ελληνικές παραλίες διάσημες παγκοσμίως. Το όνειρο, ωστόσο, δεν κρατά πολύ. Ο ρεμβασμός του θεατή, διαταράσσεται/εξατιμίζεται καθώς η παραλία της καρτ ποστάλ δένεται με σχοινιά. Όπως σημειώνει ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, *είναι μια καρτ ποστάλ η οποία είναι δεμένη με σχοινιά, στην ουσία είναι μια ταυτότητα μιας πατρίδας η οποία είναι εγκλωβισμένη και φιμωμένη*. Στη διπλανή εικόνα, απεικονίζεται η κόκκινη τσαλακωμένη πετσέτα που όμως, συσχετίζοντας το περιεχόμενό της με τις γύρω εικόνες σκεφτόμαστε ότι παραπέμπει σε αίμα. Δίπλα της το καλώδιο χωρίς λάμπα που έρχεται από την ισομεγέθη προέκταση του έργου προς τα επάνω, βγαίνει από το κάδρο προκαλώντας τις αισθήσεις του θεατή. Είναι ένα καλώδιο από αυτά που βρίσκουμε συχνά στο έργο του Ψυχοπαίδη. Αυτή τη φορά, το καλώδιο, παραπέμπει στο ανακριτικό φως⁷¹. Κάτω από το φως ο ζωγράφος απεικονίζει δυο πέτρες. Οι πέτρες υποδηλώνουν ένα στοιχείο σκληρότητας και θα μπορούσαν να συμβολίζουν ακριβώς το άκαμπτο και το αμετάβλητο. Η ψυχρότητα από τις πέτρες, αυτή η έλλειψη τρυφερότητας εντείνεται από το – επίσης σκληρό και φτηνό – πλαστικό. Στη διπλανή εικόνα υπάρχει το κενό. Το πλαστικό, μαζικής παραγωγής δάπεδο είναι άδειο από κάθε παρουσία, δηλώνοντας ακριβώς την απουσία. Ίσως, δηλώνοντας την παύση, το ενός λεπτού σιγή που μας

⁷¹ Βλέπε και: το κλίμα της εποχής μεταδίδεται από την ασφυκτική ατμόσφαιρα της ταινίας *Z* (1969) του Κώστα Γαβρά.

επιτρέπει να τιμήσουμε και να σκεφτούμε. Αυτή ακριβώς η κενότητα είναι που δημιουργεί χώρο για να εισαχθούμε στην επόμενη εικόνα. Μια ξύλινη σανίδα που βγαίνει εκτός κάδρου έχει τοποθετηθεί έκκεντρα τονίζοντας το πρόχειρο του στησίματος. Πάνω δεξιά το ξεχασμένο καρφί, στοιχείο που συχνά βρίσκουμε στους πίνακες του Γιάννη Ψυχοπαίδη, σύμβολο, φόβου, αγωνίας, εγκατάλειψης, πόνου. Στο μέσα μέρος της σανίδας είναι αποτυπωμένο το πρόσωπο του Σωτήρη Πέτρουλα, στη μνήμη του οποίου είναι αφιερωμένο το έργο. Ένας λαϊκός μάρτυρας, δεμένος στη σανίδα. Δεμένος πάνω σε αυτό το αυτοσχέδιο μνήμα κι ακινητοποιημένος με σχοινιά. Βλέπουμε ότι αυτό το μνήμα δεν έχει στολίδια, πατάει πάνω σε υλικά φτηνά από αυτά που μπορεί να βρει κάποιος σε οποιοδήποτε γιαπί. Ακόμα περισσότερο, βλέπουμε ότι είναι και το ίδιο το μνήμα εμπίπτει στην προχειρότητα του τυχαίου.

Όλα τα στοιχεία του πίνακα, από το πρώτο μέχρι το τελευταίο παραπέμπουν σε βασανιστήρια. Σχεδόν κάθε μορφή – με τον ένα ή άλλο τρόπο - παραπέμπει σε ένα περιεχόμενο σκληρότητας και ανελευθερίας. Από την εξωραϊσμένη εικόνα της Ελλάδας που είναι δεμένη μέχρι το στραπατσαρισμένο παπούτσι. Ένα παπούτσι που βλέπουμε ότι είναι εγκαταλειμμένο στο πλαστικό δάπεδο που θα μπορούσε να ανήκει σε εσωτερικό ή εξωτερικό χώρο. Ίσως έτσι ο καλλιτέχνης να υπαινίσσεται τη φθηνία και την ωμότητα που ξεκίνησε κεκλεισμένων των θυρών αλλά πλέον δεν κρύβεται, ούτε μένει κρυφή. Το ταλαιπωρημένο παπούτσι ως μορφή δηλώνει τα χιλιόμετρα που έχει περπατήσει. Θα μπορούσε να έχει κάνει μεγάλο μέρος της διαδρομής από τη Μάνη μέχρι την Αθήνα πεζός ο Πέτρουλας όταν ήρθε για να φοιτήσει στην ΑΣΟΕΕ. Το παπούτσι δηλώνει τις πορείες στις οποίες συμμετείχε ο Σωτήρης Πέτρουλας. Το παπούτσι αυτό, με το οποίο ολοκληρώνεται το έργο δείχνει ότι ο άνθρωπος που το φόρεσε ήταν λαϊκών καταβολών με περιορισμένα οικονομικά μέσα. Δείχνει ακόμα το ενδιαφέρον του Γιάννη Ψυχοπαίδη για τα κάτω άκρα. Για τις πληροφορίες που αντλούνται από τα λιγότερα προβεβλημένα ανθρώπινα μέλη.

Η τέχνη του φωτίζει τα δευτερεύοντα – όπως τα παπούτσια - που αφηγούνται τη ζωή των ανθρώπων που τα φόρεσαν και βρέθηκαν πεταμένα ή παράπεσαν κατά τη μεταφορά του στραγγαλισμένου φοιτητή από τους αστυνομικούς της κυβέρνησης Νόβα.

Η ΠΑΡΕΛΑΣΗ, ΛΑΔΙ, 70X120, 1970.



Η *Παρέλαση*, που φιλοτεχνήθηκε το 1970, σε λάδι, απεικονίζει τρεις άντρες, πιθανότατα, σε επίσημη περίπτωση. Τα σώματά τους είναι το ένα δίπλα στο άλλο, σχεδόν κολλημένα. Μάλιστα, στον ώμο επικαλύπτονται, επιβεβαιώνοντας, θα μπορούσαμε να πούμε, το αδιάρηκτο των -θεμιτών ή αθέμητων - δεσμών που τους ενώνουν. Οι τρεις τους δημιουργούν έναν μαυρόασπρο σάρκινο τοίχο. Μάλιστα, το μαύρο, λόγω της έκτασης, του χώρου που καταλαμβάνουν τα

σκούρα κοστούμια, κυριαρχεί, σκοτεινιάζοντας την εικόνα.

Το έργο δίνει έμφαση στις λεπτομέρειες. Με το πινέλο του ζωγράφου να λειτουργεί ως μεγεθυντικός φακός. Η γλώσσα του σώματος είναι χαρακτηριστική της σοβαροφάνειας που διακρίνει τις επίσημες, δημόσιες εμφανίσεις των δικτατόρων εκείνη την εποχή σε ένα έργο που μεταφέρει εικαστικά τη φωτογραφική σύλληψη της στιγμής⁷². Η *Παρέλαση* είναι ένα από τα έργα που δείχνει «να κατανοεί την αξία των φωτογραφιών ως μαρτυριών για την κοινωνική ιστορία, αλλά και τη διάθεση του καλλιτέχνη να απελευθερώσει τη φωτογραφία από τις δεσμεύσεις του παρόντος και να την εξακτινώσει στην αλήθεια του χρόνου και του συναισθήματος.⁷³ Για μια ακόμα φορά, ο Γιάννης Ψυχοπαίδης δίνει πρωταγωνιστικό ρόλο στα μέρη του σώματος που συχνά περνούν απαρατήρητα. Μας αναγκάζει να σταματήσουμε να κοιτάζουμε το πρόσωπο που μπορεί να λειτουργεί και ως προσωπείο. Μας υποχρεώνει να εστιάσουμε στη σωστή στάση του άνω κορμού - σημάδι στρατιωτικής πειθαρχίας και υποχρεωτικής

⁷² Barthes R., *Μυθολογίες Μάθημα*. Μτφ. Χατζηδήμου Κ.,- Ράλλη Ι., Αθήνα: Κέδρος, 1979, σ.140.

⁷³ Burke P., *Αυτοψία – Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, σ.17.

σωματικής άσκησης, όπως υπαγορεύει το στρατιωτικό πνεύμα που στηρίζεται στην «ενσυνείδητη πειθαρχία».⁷⁴

Παρατηρούμε τη γραβάτα που στον πρώτο άνδρα προτάσσεται δανειζόμενη στοιχεία από την -επηρεασμένη από το ροκ- μόδα της εποχής. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι πρόκειται για πρόσωπο που το ενδιαφέρει να δείχνει πως όχι μόνο ενημερώνεται αλλά και ακολουθεί τις τάσεις της μόδας γεγονός που υπογραμμίζεται και από την ελευθερία στην τοποθέτηση του μαντηλιού στην τσέπη. Με τα ίδια κριτήρια, ο μεσαίος άντρας είναι κλασικός. Η γραβάτα του είναι προσεκτικά τακτοποιημένη και παραδοσιακά δεμένη. Με αντίστοιχη επιμέλεια έχει διπλωθεί και το μαντήλι στην ειδική τσέπη του σακακιού του. Το τρίτο άτομο, δείχνει να ασχολείται λιγότερο με την εξωτερική του εμφάνιση, αν κρίνουμε από την όχι προσεκτικά δεμένη γραβάτα που φεύγει προς τα δεξιά – για εμάς, αριστερά για τον ίδιο. Παρατηρούμε ότι τα χέρια τους είναι σταυρωμένα όπως υποχρεώνονταν να κάθονται οι μαθητές αλλά και οι πιστοί στην εκκλησία. Τι από τα δύο υπερισχύει; Τα σχολικά κατάλοιπα ενήλικων που δε μεγάλωσαν, ίσως γιατί έχουν καταπιεστεί; Η μήπως υπερισχύει η πεποίθηση ότι ο Θεός είναι μαζί μας, ό,τι κι αν κάνουμε, αρκεί να σταυρώνουμε τα χέρια;

Το κάτω τμήμα του έργου κυριαρχείται από έναν άντρα που εικονίζεται, (πιθανότατα έναν από τους τρεις της πάνω εικόνας) από τη μέση και κάτω. Βαδίζει ωσάν να παρελαύνει εκπέμποντας τον αέρα και τη βεβαιότητα πρόσβασης και ελέγχου, υψηλής θέσης στην ιεραρχία του τέρατος της γραφειοκρατίας, το οποίο μνημειακά καταγγέλλει ο Franz Kafka στη Δίκη. Προεκτείνοντας την κριτική της Helga Kampf Jansen, στον κατάλογο της έκθεσης *Τα Κάτω Άκρα*, ο καλλιτέχνης, προσδίδει στα παπούτσια χαρακτηριστικά μαρτυρίας. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα κάτω άκρα αυτού του άνδρα δείχνουν πολλά για τη ζωή, τις πεποιθήσεις και το επάγγελμά του.⁷⁵

Το άτομο αυτό, εικονογραφείται να περπατά φορώντας κοστουμί και καπέλο. Βαδίζει σε δημόσιο χώρο, βιαστικά, κρατώντας στο χέρι του καπέλο του. Η κίνησή του ενεργοποιείται από όλο του το σώμα το οποίο συμμετέχει. Το δεξί χέρι δίνει ώθηση, το κοστουμί είναι κουμπωμένο το παντελόνι παίρνει κι αυτό μέρος στην κίνηση. Το βάδισμα είναι χαρακτηριστικό. Εκπέμπει το ύφος, την επιβολή, το κύρος του

⁷⁴ https://smy.army.gr/sites/smy.army.gr/files/attachments/odigos_spoudon_2018.pdf

⁷⁵ Ψυχοπαίδης Γ., *Τα Κάτω Άκρα*. Αθήνα: Ολκός, 1996.

στρατιωτικού βαδίσματος. Από την κίνηση και μόνο αντιλαμβανόμαστε ότι αυτός ο άντρας είναι στρατιωτικός. Είναι σα να φορά στολή, παρότι είναι ντυμένος με πολιτικά. Το σώμα του προδίδει την επαγγελματική του ιδιότητα. Ο άντρας αυτός αποπνέει την υπεροψία, τον αέρα κάποιου που πιστεύει ότι δικαιούται να εξουσιάζει ίσως ακριβώς γιατί, ως νέος, έχει υποστεί με τον πιο σκληρό τρόπο της συνέπειες της εξουσίας.

ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΟ ΤΡΙΠΤΥΧΟ

ΠΑΙΔΙΚΑ ΠΑΠΟΥΤΣΙΑ, ΧΡΩΜΑΤΙΣΤΑ ΜΟΛΥΒΙΑ, 1975.

ΓΥΝΑΙΚΕΙΕΣ ΠΑΝΤΟΦΛΕΣ, ΧΡΩΜΑΤΙΣΤΑ ΜΟΛΥΒΙΑ, 1975.

ΟΙ ΑΡΒΥΛΕΣ, ΧΡΩΜΑΤΙΣΤΑ ΜΟΛΥΒΙΑ, 1975.

Στο έργο *Οικογενειακό Τρίπτυχο (Παιδικά παπούτσια/Γυναικείες παντόφλες/Οι αρβύλες)*, από τη σειρά *Χρωματιστά Μολύβια* του 1975, τα φύλα αλλά και οι ηλικίες των προσώπων που φόρεσαν αυτά τα παπούτσια, αποτελούν, θα μπορούσαμε να πούμε, τις σταθερές του εικαστικού λόγου που δεν επιδέχονται αμφισβήτηση. Τα παπούτσια αυτά, εμφανώς έχουν εγγράψει το βάρος του σώματος, τη ζωή, τον κάματο των ανθρώπων που τα φόρεσαν, είναι σαφή «όργανα» που μπορούν να συνεισφέρουν δραματικά στην ανάλυση με την έννοια που το θέτει ο Jacques Derrida στο δοκίμιο του *Αποκαταστάσεις της Αλήθειας En Pointure*⁷⁶.



Πρώτες στο τρίπτυχο παρουσιάζονται οι ταλαιπωρημένες, γαλάζιες γυναικείες παντόφλες. Οι παντόφλες αυτές δεν ανήκουν σε μια γυναίκα κοκέτα και εύπορη. Είναι χλιοφορεμένες, ξεφτισμένες και αφημένες όπως βγήκαν από τα κουρασμένα πόδια μπροστά στο κρεβάτι. Η κάτοχος αυτών των παντοφλών δεν έχει την πολυτέλεια να νοιάζεται για την εμφάνισή της. Δεν έχει ούτε τα χρήματα, ούτε τον χρόνο, ούτε και την απασχολεί, να επιδιορθώσει τις παντόφλες που μιλάνε για τα βάσανά της πολύ εύγλωττα.

Στη διπλανή εικόνα, απεικονίζονται οι αρβύλες του ίδιου του Γιάννη Ψυχοπαίδη ο οποίος θυμάται: *Αυτά είναι τα δικά μου στρατιωτικά παπούτσια τα οποία τα κουβαλούσα μαζί μου όταν έφυγα από το στρατό. Ήταν 2 χρόνια στη δικτατορία μέσα, πολύ σκληρά και πολύ έντονα. Θέλω να πω, ο συγχρονισμός ακόμα κοιτά αυτό το έργο τότε έχει γίνει; - Το '75.. Τα στρατιωτικά παπούτσια μνημονεύουν ένα μέρος της βίας που υφίσταντο*

⁷⁶ Derrida J., ό.π. *Τα παπούτσια του Van Gogh*, επιμ. Δασκαλοθανάσης Ν., Αθήνα: Άγρα, 2014, σ.97.

κατά τη δικτατορία οι αντιφρονούντες. Τα κορδόνια των στρατιωτικών παπουτσιών είναι λυτά σαν μόλις να βγήκαν από τα πόδια ή σα να είναι έτοιμα να φορεθούν. Πρόκειται για παπούτσια χοντρά, ανθεκτικά, έτοιμα να αντέξουν τις ταλαιπωρίες και τα δεινά της στρατιωτικής άσκησης και πειθαρχίας. Είναι παπούτσια που αφήσανε πατήματα σε ζοφερούς χρόνους. Όπως λέει ο ίδιος ο Ψυχοπαίδης, *τα παπούτσια, κατά κάποιο τρόπο, είναι ρόλοι και ταυτόχρονα είναι και μαρτυρίες.*



Είναι ρόλοι γιατί αντιπροσωπεύουν το φύλο κάθε φορά και πώς αποτυπώνεται μέσα σε μια καθημερινότητα. Ταυτόχρονα είναι μαρτυρία με την έννοια ότι έχει αυτό το ρεαλιστικό στοιχείο ενός αντικειμένου/πράγματος που κουβαλάει τη μνήμη της ζωής μέσα του, της πραγματικής ζωής όμως, της φθοράς, της τριβής είτε μέσα σε ένα νοικοκυριό μέσα σε ένα σπίτι, σε μια καθημερινή ενασχόληση με τον καθημερινό βίο, είτε ως στρατιωτικά παπούτσια. Στην ουσία αυτό το τρίπτυχο γίνεται ένα χρόνο μετά τη δικτατορία και είναι η επαναφορά σε μια φυσιολογική ζωή με την

έννοια ότι οι ρόλοι πια είναι καθαροί ανάμεσα σ αυτό που είναι η τυποποιημένη εικόνα της γυναίκας αλλά με έναν τρόπο όχι ειρωνικό αλλά τραυματικό και συναισθηματικό. Δηλαδή αυτό που χαρακτηρίζει αυτές τις ζωγραφιές είναι περισσότερο ένας συναισθηματικός τρόπος. Η προσέγγιση μέσα από έναν πραγματικό συναισθηματισμό, η ενσυναίσθηση και ταυτόχρονα μια εμπειρία που έχει το στοιχείο του τραύματος αλλά και του μεγαλείου μιας καθημερινότητας. Αυτό που σου είπα «ρόλοι» όχι με την έννοια την αποξενωμένη αλλά με την έννοια την πραγματική, τα χιλιόμετρα που έχουν διανύσει αυτά τα παπούτσια και με ποιους όρους έχουν διανύσει αυτά τα χιλιόμετρα..

Το τρίπτυχο ολοκληρώνουν τα παιδικά παπουτσάκια που για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του ζωγράφου, είναι ακριβώς αυτό το τρυφερό φαγωμένο πράγμα ενός παιδιού που έχει κάνει τα πρώτα του βήματα και είναι ένα αντικείμενο τόσο απλό και καθαρό και αθώο και ταυτόχρονα τριμμένο και αυτό μες στη ζωή που μόλις ξεκινάει. Τα παπουτσάκια αυτά δεν είναι λαμπερά, δεν είναι exclusive, δεν αστράφτουν από γυαλάδα. Είναι παπουτσάκια φαγωμένα ήδη « από μια ζωή που το έχει καθορίσει κατά



κάποιο τρόπο, αλλά αυτό το κάνει να είναι ακόμη πιο τρυφερό, δηλαδή το βλέμμα.» καταλήγει ο καλλιτέχνης του οποίου οι στρατιωτικές αρβύλες φέρνουν στον νου το περίφημο έργο του Van Gogh, όπου από τα εικονιζόμενα παπούτσια δεν χρησιμοποιούνται από τον κάτοχό τους.

ΤΟ ΓΡΑΜΜΑ ΠΟΥ ΔΕΝ ΕΦΤΑΣΕ, ΜΕΙΚΤΑ ΥΛΙΚΑ, 32Χ40, 1982.



Η μεικτών υλικών ενότητα *Το Γράμμα που δεν έφτασε*, είναι μακράς πνοής στο έργο του Ψυχοπαίδη και συνεχίζεται για περισσότερες από 4 δεκαετίες μέχρι σήμερα. *Το Γράμμα που δεν έφτασε*, του 1982, έχει ως κεντρικό θέμα την οικεία στην

προβληματική του Γιάννη Ψυχοπαίδη, μορφή του Απόλλωνα. Ο Απόλλωνας, σημαντικός Θεός της αρχαιότητας, Θεός του φωτός, προστάτης των τεχνών ποζάρει με αισθητική καρτ ποστάλ στο κέντρο αυτής της δημιουργίας που δεν είναι η μόνη που φέρει τον συγκεκριμένο τίτλο.

Η καρτ ποστάλ με το γνωστό άγαλμα του Απόλλωνα είναι γεμάτη από αποτσίγαρα σε περίπου πραγματική διάσταση. Η κλίμακα παραβιάζεται, ίσως για να υπερτονιστεί το γεγονός ότι η ιστορία γίνεται τασάκι. Βλέπουμε το ένδοξο παρελθόν να πωλείται, να αποδομείται να εξευτελίζεται ως τουριστική ατραξιόν ικανοποιώντας το *δυτικό φαντασιακό* για το οποίο μιλά ο Γιώργος Χαμηλάκης⁷⁷. Οι γόπες- κατάλοιπα της συνήθειας του καπνίσματος σημειολογικά φέρνουν στο νου του θεατή τις στάχτες (της ιστορίας;) προσβάλλοντας τη μορφή του Απόλλωνα και βεβηλώνοντας τον συμβολισμό του με έκδηλο τρόπο. Λιγότερο κραυγαλέα, εξίσου ασεβής, όμως, ως προς το πολιτιστικό του περιεχόμενο/συμφραζόμενο είναι και η μαζική πώλησή του αγάλματος μέσω έγχρωμων, γυαλιστερών καρτ ποστάλ (πολλαπλών αποτυπώσεων) στο πίσω μέρος των οποίων κάποιος μπορεί να γράψει τα προσωπικά του – σημαντικά και ασήμαντα. Ο ζωγράφος επισημαίνει τη βεβήλωση του αρχαίου Έλληνα Θεού - ο οποίος θεωρείτο προστάτης του φωτός, των τεχνών και της μαντείας - και την έλλειψη

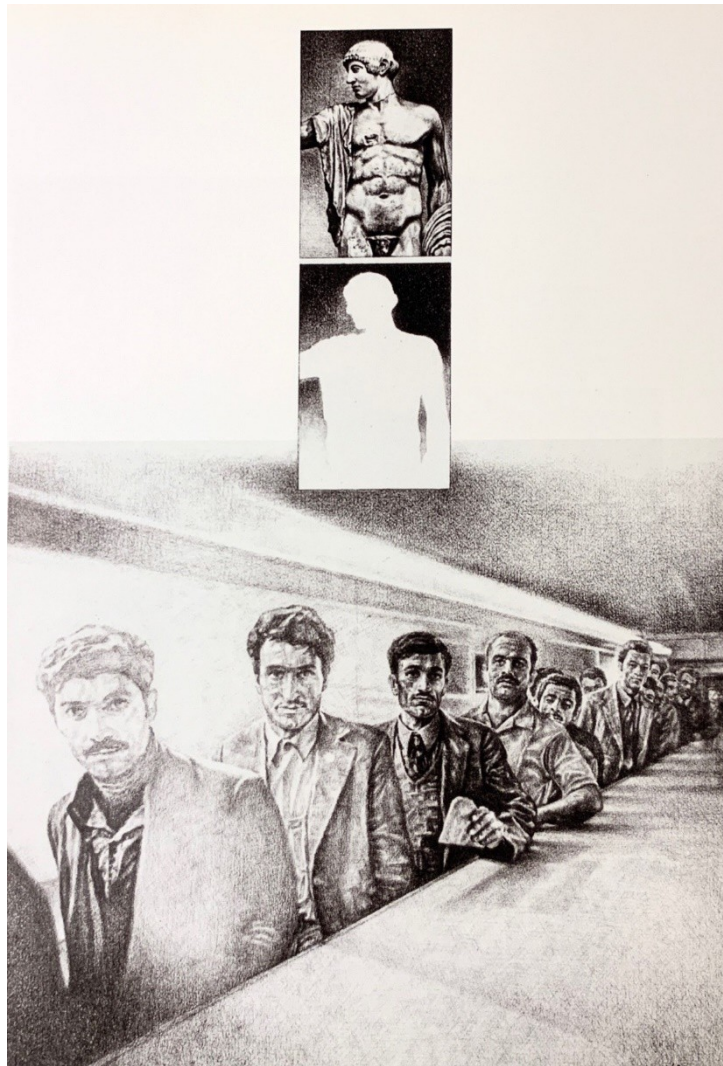
⁷⁷ Χαμηλάκης Γ., ό.π. *Το Έθνος και τα Ερείπιά του – Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*. Μτφ. Καλαϊτζής Ν., Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σ.11.

σεβασμού στην πολιτιστική κληρονομιά. Το έργο σχολιάζει τη μετατροπή του Απόλλωνα σε καταναλωτικό προϊόν που φέρει τοπικό χρώμα.

Γύρω από την καρτ ποστάλ, στα μάτια του ενδελεχή παρατηρητή, αποκαλύπτεται ένας ολόκληρος κόσμος από ημερομηνίες, αριθμούς, σφραγίδες, λέξεις, πολεοδομικούς χάρτες. Μπροστά μας ξεδιπλώνονται ζωές ολόκληρες. Παρατηρούμε τις τσαλακωμένες ενδείξεις και τα κατάλοιπα από διαδρομές. Η ανάγκη του ανθρώπου να επικοινωνήσει, να ανταλλάξει πληροφορίες, δίνει – και – σε αυτή τη σύνθεση ετερόκλητων μορφών και περιγραμμάτων το χαρακτήρα ενός νέου σημαινόμενου με συνολικό παλμό. Η σύνθεση σε κάποια σημεία, ένα αριστερά και δύο δεξιά του Απόλλωνα, τρυπάει και από πίσω μοιάζει να ξεχύνεται λευκό φως που θα μπορούσε να συμβολίζει το ένδοξο παρελθόν αλλά και την ελπίδα για ένα μέλλον που να συνεχίζει αλλά και να εμπεριέχει τις αξίες του παρελθόντος. Τί σημαίνουν αυτές οι λέξεις που διαβάζονται αποσπασματικά σε διάφορες γλώσσες; Για παράδειγμα το *είδα*, που διαβάζουμε σε κάποιο σημείο από ποιες άλλες λέξεις συμπληρώνεται; Τί «είδε» ο γράφων και θέλησε να το επικοινωνήσει; Χρησιμοποίησε άραγε, τη λέξη κυριολεκτικά ή μεταφορικά; Σε ποιον απευθυνόταν;

Στο πάνω και στο κάτω μέρος του έργου ευδιάκριτα ξύλα, κατάλοιπα από ξύλινα κουτιά μεταφοράς που φέρουν πλήθος σημειώσεων στα γερμανικά αλλά και σε άλλες γλώσσες. Παράλληλα, οι χειρόγραφες σημειώσεις συναντιούνται με την τυπογραφία, ορίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε, τη συνάντηση δύο κόσμων. Στο αριστερό μέρος διαβάζουμε ότι το πακέτο, αυτό ή κάποιο άλλο, αποστέλλεται σε κάποια κυρία. Επιπλέον, το έργο είναι καμένο περιμετρικά, επιλογή που μπορεί να αποτελεί μια ακόμα παραπομπή στις στάχτες της ιστορίας και του χρόνου

ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ, ΧΡΩΜ. ΜΟΛΥΒΙΑ, 70X100, 1978.



Στο έργο *Μετανάστες* του 1978, από τη σειρά *Χρωματιστά Μολύβια*, απεικονίζονται παρατεταγμένες μορφές μεταναστών, ο ένας πίσω από τον άλλο. Η σειρά έχει ξεκινήσει – νοητά – εκτός έργου, δηλαδή πριν από τον πρώτο μετανάστη τον οποίο βλέπουμε σε πρώτο πλάνο να κοιτά στα μάτια τον ζωγράφο και συνεχίζεται, μετά και πέρα, από τον τελευταίο *Gastarbeiter* (μετανάστη εργάτη). Πρόκειται για μια γραμμή, αδιευκρίνιστης αρχής και τέλους, στριμωγμένων μεταναστών, που φαίνεται

να επεκτείνεται πέραν του οπτικού μας πεδίου. Η σειρά αυτή μοιάζει να επεκτείνεται στο άπειρο. Πρόκειται για μια ουρά στην οποία πρωταγωνιστούν αυτοί που στη ζωή, συνήθως, έχουν τον ρόλο του κομπάρσου. Οι μετανάστες είναι μαυρόασπροι, αχνοί. Οι περισσότεροι μετανάστες κοιτούν τον ζωγράφο στα μάτια. Μέσα από το βλέμμα τους, αυτοί οι ξένοι εργάτες διατυπώνουν μια προσδοκία, μια αναμονή. Τα πρόσωπά τους είναι εκφραστικά και δείχνουν ότι έχουν αποδεχτεί τη μοίρα τους με ηρεμία, φέρνοντας στο νου την ταινία του Rainer Werner Fassbinder «Ο Έλληνας Γείτονας» (1969)

Ο πίνακας είναι μαυρόασπρος, χωρίς χρωματικές εναλλαγές, μουντός, όπως μουντή φαίνεται να είναι και η ζωή αυτών των ανθρώπων. Ο ίδιος ο Γιάννης Ψυχοπαίδης περιγράφει την ουσία του πίνακα ως εξής: *Εδώ έχουμε να κάνουμε με τη σχέση όλου αυτού του κόσμου με τη γραφειοκρατία, πώς η κοινωνία αντιμετωπίζει αυτούς τους ανθρώπους, όχι πια στο δρόμο ως διαδηλωτές αλλά ως ανθρώπους του καθημερινού*

μόχθου που είναι υποχρεωμένοι να περιμένουν στα γκισέ, στις ουρές μέσα από τη γραφειοκρατία. Πρόκειται για μια ουρά ανθρώπων που περιμένουν, ίσως χωρίς καλά-καλά να ελπίζουν. Όπως εξηγεί ο καλλιτέχνης, τους έχουν βάλει μέσα σε ένα κλισέ του να είναι άνθρωποι – αριθμοί. Η ταυτότητα των προσώπων αυτών μικρή σημασία φαίνεται να έχει. Είναι ίδιοι, κι όμως διαφορετικοί. Με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και διαφορετική ηλικία που εγγράφεται στις βαθιές ρυτίδες και τα κουρασμένα μάτια τους. Οι άνθρωποι αυτοί διακρίνονται και από τις αισθητικές – ενδυματολογικές τους επιλογές. Άλλοι φορούν γραβάτα, άλλοι όχι. Επιλέγουν διαφορετικό κούρεμα και χτένισμα. Είναι φρεσκοξυρισμένοι ή έχουν γένια κάποιων ημερών. Κάποιοι ακολουθούν τη μόδα της εποχής, αφήνοντας μουστάκι⁷⁸.

Ο τρίτος στη σειρά, κρατά μισό καρβέλι ψωμί - βασική τροφή και διεκδίκηση-, που συχνά βλέπουμε στο έργο του Γιάννη Ψυχοπαίδη, ο οποίος εξηγεί ότι είναι πραγματικά πρόσωπα, αλλά υπόκεινται σε αυτή τη μοίρα των ανθρώπων της εργασίας που βρίσκονται σε συνθήκες απάνθρωπες μέσα από αυτήν την μηχανοποίηση της καθημερινής τους ζωής.⁷⁹

Πάνω από αυτούς η μορφή του Απόλλωνα δηλώνει παράλληλα πως αυτός ο κόσμος της σκληρής μοίρας, να το πω έτσι βρίσκεται σε μια σχέση αναφοράς. Μη ξεχνάμε ότι αυτοί είναι άνθρωποι του νότου. Είναι Έλληνες *Gastarbeiter*, και η ταυτότητα τους βρίσκεται σε κάτι όπως είναι στην ουσία η κλασική αρχαιότητα, οι εικόνες από έναν κόσμο, ο οποίος έχει αυτή την ιερότητα, την αισθητική. Εμπεριέχει τον κόσμο των μεγάλων ιδεών και των αξιών που ταυτόχρονα είναι υπαρκτός και ανύπαρκτος. Δηλαδή εδώ έχουμε ακριβώς αυτή τη διπλή αναφορά σε έναν πολιτισμό που υπάρχει και σημαδεύει αυτά τα πρόσωπα, τα χαρακτηρίζει, τα τακτοποιεί με μια έννοια και ταυτόχρονα αυτά τα πρόσωπα ζουν σε έναν κόσμο που υπάρχει η απουσία ακριβώς αυτών των ιδεών, υπάρχει απουσία αυτού του Απόλλωνα, δεν υπάρχει δηλαδή στην ουσία η αναφορά στον κόσμο των ιδεών. Στη θέση τους υπάρχει ένα κενό. Αυτό που ζουν αυτοί οι άνθρωποι είναι αυτό το κενό. Εδώ, έχουμε να κάνουμε με τη δεκαετία του '70 όπου άνθρωποι οι οποίοι βγαίνουν μέσα από έναν μεγάλο πολιτισμό, ζουν σε απάνθρωπες συνθήκες, διωγμένοι από τον τόπο τους, είναι αριθμοί σε μια μηχανή η οποία τους αλέθει τα πάντα και η πραγματική τους ταυτότητα είναι ακριβώς η αντίστοιχη αντρική μορφή. Δεν υπάρχουν

⁷⁸ Βαλτινός Θ., Στοιχεία για τη δεκαετία του '60. Αθήνα: Εστία, 1976, σελ.369

⁷⁹ Βλέπε και: Διαμαντοπούλου Ε., Εκτός Οικογένειας – Επικοινωνώντας με την τέχνη του ξένου. Αθήνα: Επίκεντρο, 2018, σελ.207.

γυναίκες, το μόνο που υπάρχει είναι η έννοια του εργαζόμενου άντρα. Είναι ο καλεσμένος εργάτης και μάλιστα κατ' ευφημισμό. Αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον, γιατί ο όρος στα γερμανικά είναι *Gastarbeiter*, από το σύνθετο *gast* που σημαίνει καλεσμένος- αυτός που τον καλώ και τον φιλοξενώ. Οι Γερμανοί έχουν εφεύρει όρους οι οποίοι είναι και τελείως αντίστροφοι με την πραγματικότητα, είναι οι εργάτες που είναι καλεσμένοι, αυτός που του ανοίγω το σπίτι και του προσφέρω τα καλούδια μου.

HOMMAGE A VAN GOGH, ΕΠΙΖΩΓΡΑΦΙΣΜΕΝΕΣ POLAROID, 1989



Το έργο *Hommage a Van Gogh*, του 1989, από τη σειρά *Επιζωγραφισμένες polaroid*, είχε δημιουργηθεί στο πλαίσιο διεθνούς αφιερώματος στον Ολλανδό ζωγράφο, το οποίο είχε πραγματοποιηθεί στο Kachel της Γερμανίας την ίδια χρονιά. Είναι μια μεγάλη σύνθεση 44 συνολικά έργων στα οποία, όπως εξηγεί ο καλλιτέχνης, αναπαριστώνται πολλές εικόνες που ουσιαστικά είναι παραλλαγές πάνω στο πρόσωπο του Βαν Γκογκ το οποίο έχω σκηνοθετήσει εγώ. Σε κάποιες από αυτές, βλέπουμε αναπαραστάσεις γνωστών πορτραίτων του Βαν Γκογκ με ένα καρβέλι ή ένα κομμάτι ψωμί, στοιχείο που συχνά βρίσκουμε στην προβληματική του Ψυχοπαίδη ως αναφορά, όπως έχει πει ο ίδιος, στον συμβολισμό που φέρει αυτή «η βασική τροφή».

Το πορτραίτο του Van Gogh, βγαίνει από τις σελίδες των βιβλίων και εκτίθεται σε χώρους οικείους. Άλλοτε τοποθετείται μπροστά του ένα μπωλ με φρούτα. Άλλοτε, πάλι, μπαίνει σε κορνίζα ως φωτογραφία οικείου προσώπου. Αγιοποιείται με το χαρακτηριστικό καντήλι να ανάβει μπροστά στο πορτραίτο του, και μαζί του «αγιοποιείται», ίσως, η ίδια η ζωγραφική.

Σε κάποιες από τις εικόνες, βλέπουμε χέρια να αγγίζουν το πορτραίτο του Βαν Γκογκ. Σε ποιον ανήκουν αυτά τα χέρια; Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για τα χέρια των επόμενων γενιών. Μπορεί όμως και να απεικονίζονται μορφοπλαστικά χέρια συγχρόνων του σε μια επίκληση συγγνώμης.

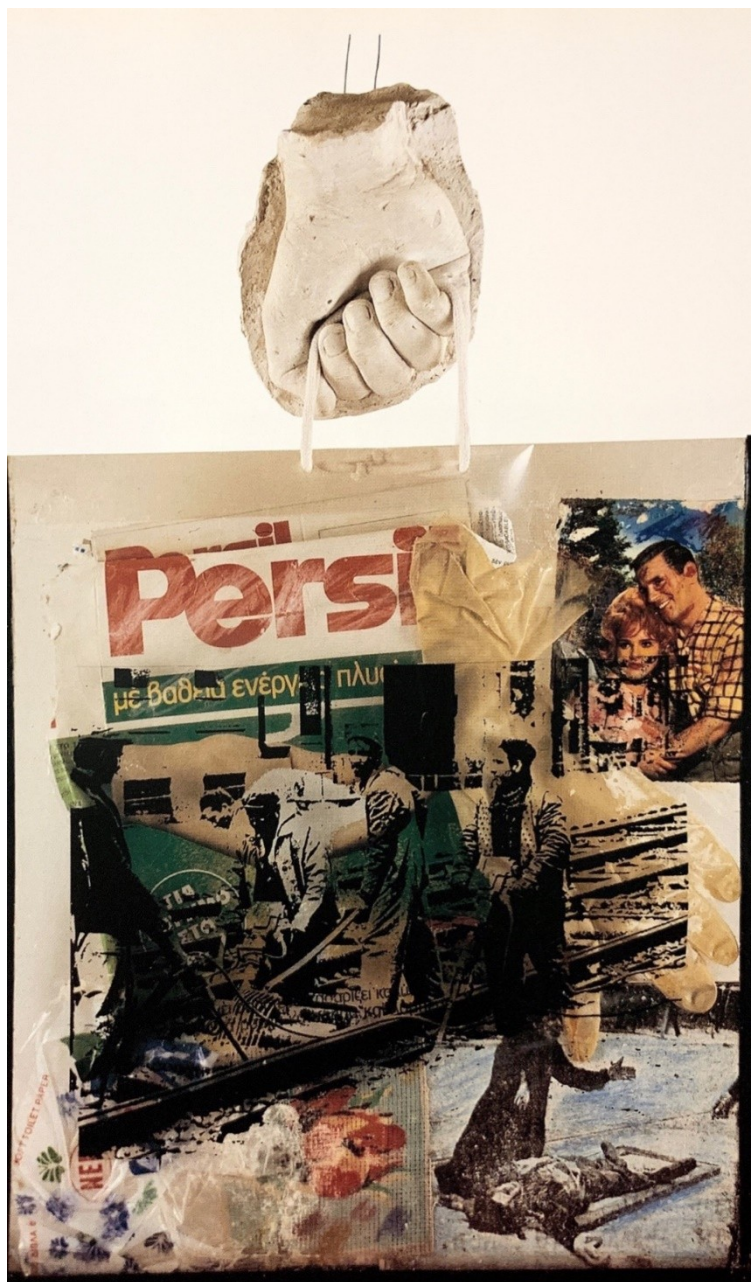
Ίσως πρόκειται για τα χέρια του ίδιου του ζωγράφου. Απεικονίζονται παλάμες που αγγίζουν διαφορετικές απεικονίσεις του Van Gogh, σε μια προσπάθεια εξοικείωσης με τη μορφή και – θα μπορούσαμε να υποθέσουμε – με το έργο του.

Ένα ακόμα στοιχείο χαρακτηριστικό του εικαστικού σύμπαντος του Ψυχοπαίδη είναι τα παπούτσια. Βλέπουμε πάνω, πλάι, μπροστά σε πορträίτα του Βαν Γκογκ να

τοποθετούνται παπούτσια. Τα παπούτσια, ενδεχομένως, συμβολίζουν διαδρομές που έχουν διανύσει αυτοί που τα φορούν. Συμβολίζουν την ανάδειξη του επουσιώδους σε πρωταγωνιστή. Τα παπούτσια, στην προβληματική του Ψυχοπαίδη, θα μπορούσαμε να πούμε ότι λένε αυτά που τα πρόσωπα – προσωπεία. που φοράμε στην καθημερινότητα μας, βοηθούν να κρύβουμε. Βέβαια, η περίπτωση των παπουτσιών που ακουμπούν πάνω στην εικόνα του Βαν Γκογκ, μπορεί να συμβολίζει και τη διαδοχή, τις επόμενες γενιές ζωγράφων που άντλησαν από την παρακαταθήκη σπουδαίων δημιουργών όπως αυτός. Τα διαφορετικά παπούτσια, θα μπορούσαν ακόμα να αποτελούν αναφορά στο περίφημο έργο Van Gogh, που έγινε αντικείμενο ανάλυσης αλλά και αντιπαράθεσης μεταξύ Heidegger και Schariro. Μια αντιπαράθεση η οποία μπήκε στη σωστή της διάσταση, μετά την παρέμβαση του Derrida.(παραπομπή).

Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, μιλώντας για τη σύνθεση, θα μας επιτρέψει να κρυφοκοιτάξουμε στο ατελιέ του ζωγράφου λέγοντας: *Πώς φτιαχόντουσαν αυτές οι ιστορίες; Καταρχήν με την πολารόιντ έφτιαχνα μικρές μικρές φύσεις, συνθέσεις. Αυτές οι συνθέσεις είχαν ένα πρόσωπο του Van Gogh, καθημερινά αντικείμενα, (μπορεί να ήταν παπούτσια, φρούτα ή πατάτες - ως πατατοφάγος που ήταν ο Van Gogh. Η μπορεί να ήταν μια σειρά από καθημερινά πράγματα. Στη συνέχεια, φωτογράφιζα τις συνθέσεις αυτές που γίνονταν η πρώτη ύλη πάνω στην οποία ζωγράφιζα. Όλα τα πορτραίτα του Van Gogh είναι σχολιασμένα φωτογραφικά, ενταγμένα σε μια καθημερινότητα. Ένα τέτοιο σχόλιο γίνεται μέσα από αυτή τη μπαγκέτα ψωμί. Δηλαδή, ο Βαν Γκογκ ως πρόσωπο στις διαφορετικές παραλλαγές του, τα αυτοπορτραίτα του, εντάσσεται μέσα σε έναν χώρο τον οποίο εγώ έχω επιλέξει και τον έχω συναρτήσει με μια σειρά αντικείμενα της καθημερινής ζωής. Έτσι σε όλες αυτές οι συνθέσεις βλέπουμε τον Van Gogh μέσα στις άπειρες εκδοχές του, μέσα σε άπειρες συναρτήσεις της καθημερινότητας. Είναι ένα αφιέρωμα στον Van Gogh ως άνθρωπο δικό μας, όχι απλώς ένα αφιέρωμα στον ζωγράφο, αλλά ένα αφιέρωμα σε κάτι που είναι κομμάτι ενός πολιτισμού μας, μέσα στην καθημερινότητα μας.*

ΚΑΤΑΝΑΛΩΤΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΓΥΨΟΣ-ΜΕΙΚΤΑ ΥΛΙΚΑ, 68X98, 1974.



Με το έργο *Καταναλωτική Κοινωνία* του 1974, ο Γιάννης Ψυχοπαίδης βγαίνει από τον χώρο των τριών διαστάσεων. Εδώ, πειραματίζεται με την τρίτη διάσταση της εικαστικής εικόνας. Η δική του παρουσία είναι υπαινικτική αλλά βαθιά προσωπική. Ο δημιουργός ανιχνεύεται στο γλυπτικής προσέγγισης γύψινο χέρι, το οποίο αποτελεί ρεαλιστικό αντίγραφο του δικού του χεριού.

Όχι τυχαία, το χέρι αυτό κρατά μια πραγματική πλαστική σακούλα, μέσα στην οποία επικαλύπτονται οι αντιθετικές εικόνες οι οποίες χαρακτηρίζουν το έργο του ⁸⁰. Κάτω

αριστερά διαβάζουμε *Soft Toilet Paper*. Τι θα πρέπει να πετάξουμε στην τουαλέτα; Ή τι πετάμε – μεταφορικά – στα σκουπίδια; Τα δικαιώματα των εργατών που δουλεύουν στα καπνά ή στα μεταλλεία; Την κοινωνική συλλογική μνήμη και συνείδηση, όπου παραπέμπει η φωτογραφία που απεικονίζει την τραγική μάνα του Τάσου Τούση να σπαράζει για τον χαμό του γιου της ο οποίος είναι το πρώτο θύμα του Μάη του '36; Είναι γνωστό το ότι ο αυτοκινητιστής Τάσος Τούσης έχασε τη ζωή του αγωνιζόμενος

⁸⁰ Barthes R., ό.π. *Μυθολογίες Μάθημα*. Μτφ. Χατζηδήμου Κ.,- Ράλλη Ι., Αθήνα: Κέδρος, 1979, σ. 152.

για τα δικαιώματα των καπνεργατών στη Θεσσαλονίκη, σε μια διαδήλωση που πνίγηκε στο αίμα από τη δικτατορική κυβέρνηση του Μεταξά. Όταν ο Ρίτσος είδε τη φωτογραφία στο εξώφυλλο του Ριζοσπάστη, εμπνεύστηκε τον *Επιτάφιο*. Μέρος των παλίμψηστων αποτελούν τα αφύσικα, μεγάλης κλίμακας σε σχέση με τα υπόλοιπα αντικείμενα πλαστικά γάντια, σύμβολα μιας πλαστικής εποχής που, ως τέτοια, κλείνεται στην πλαστική σακούλα. Τα γάντια που φοράμε καθαρίζοντας, τα γάντια που φοράμε ξορκίζοντας τη βρωμιά, σε μια εποχή που η διαφήμιση έχει αναγάγει την καθαριότητα σε ζήτημα μείζονος σημασίας⁸¹. Οι μικρότερης κλίμακας μορφές εργατών επικαλύπτονται σχεδόν από τα γάντια. Η συνάρτηση αυτή θα μπορούσε να παραπέμπει στο ότι ο εργάτης, στην κοινωνία του καταναλωτισμού είναι ταυτισμένος με τη βρώμα. Ωστόσο, διακρίνονται οι τέσσερις άντρες που κρατούν αγροτικά εργαλεία. Κυριαρχεί το λογότυπο γνωστής εταιρείας απορρυπαντικών που σχεδόν αποκαλύπτεται πλήρως. *Με βαθειά ενέργεια πλ...*, διαβάζουμε, αποκρυπτογραφώντας μεταξύ άλλων λέξεων, το «καθαρίζει»

Προεκτείνοντας τον ειρωνικό τόνο του δημιουργού, θα έλεγα ότι καθαρίζει, πλένει, εγκεφάλους, όπως δείχνει και το επάνω δεξιά μέρος του έργου, με το ευτυχισμένο ζευγάρι των δεκαετιών 50 και 60, το οποίο μοιάζει να αγνοεί και να αδιαφορεί για το βάθος των πραγμάτων. Αποτελούν μιντιακά πρότυπα: εκείνη καλοχτενισμένη ξανθιά, εκείνος, μελαχρινός και περιποιημένος. Το χαμόγελό του, εκτυφλωτικά λευκό, το πουκάμισό του καρό, ως ο συρμός επιτάσσει, τα χρώματα ειδυλλιακά. Πίσω τους ένα -σαν ψεύτικο- τοπίο του Βορρά, παραπέμπει στην κυριαρχία υπερεθνικών μοντέλων ζωής. Προέχει η εικόνα της ευτυχίας, το ότι μοιάζουν ευτυχισμένοι, πως «πουλάνε» και αντιπροσωπεύουν μια ευτυχία που μόνο με την κατανάλωση επιτυγχάνεται σε αναγνώστες, τηλεθεατές, περαστικούς- Στην *Καταναλωτική Κοινωνία* του Γιάννη Ψυχοπαίδη ταιριάζει ως μουσική υπόκρουση, ο *Επιτάφιος* του Γιάννη Ρίτσου, μελοποιημένος από τον Μίκη Θεοδωράκη.

⁸¹ Barthes R., ό.π., σ. 74.

ΠΑΤΡΙΔΟΓΝΩΣΙΑ (6-ΠΤΥΧΟ), ΣΑΝΙΔΙΑ-ΠΑΠΟΥΤΣΙΑ-ΚΟΥΒΑΣ, 32Χ143, 1976.



Στο έργο *Πατριδογνωσία* του 1976, ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, πιστός στο γνωστό του ζωγραφικό ιδίωμα, αναμειγνύει διαφορετικά υλικά και αντιπαραθέτει ετερόκλητες εικόνες που μοιάζουν ασύνδετες μεταξύ τους. Καταθέτει το σχόλιό του για την σύγχρονη Ελλάδα που για μια ακόμα φορά οδηγείται σε βίαιη προσαρμογή στα δυτικά πρότυπα χωρίς να έχει προηγηθεί η δημιουργία των κατάλληλων δομών και υποδομών.

Στη βάση του έργου που οικοδομείται με φτωχά υλικά ξύλινες σανίδες, τοποθετεί έναν πραγματικό

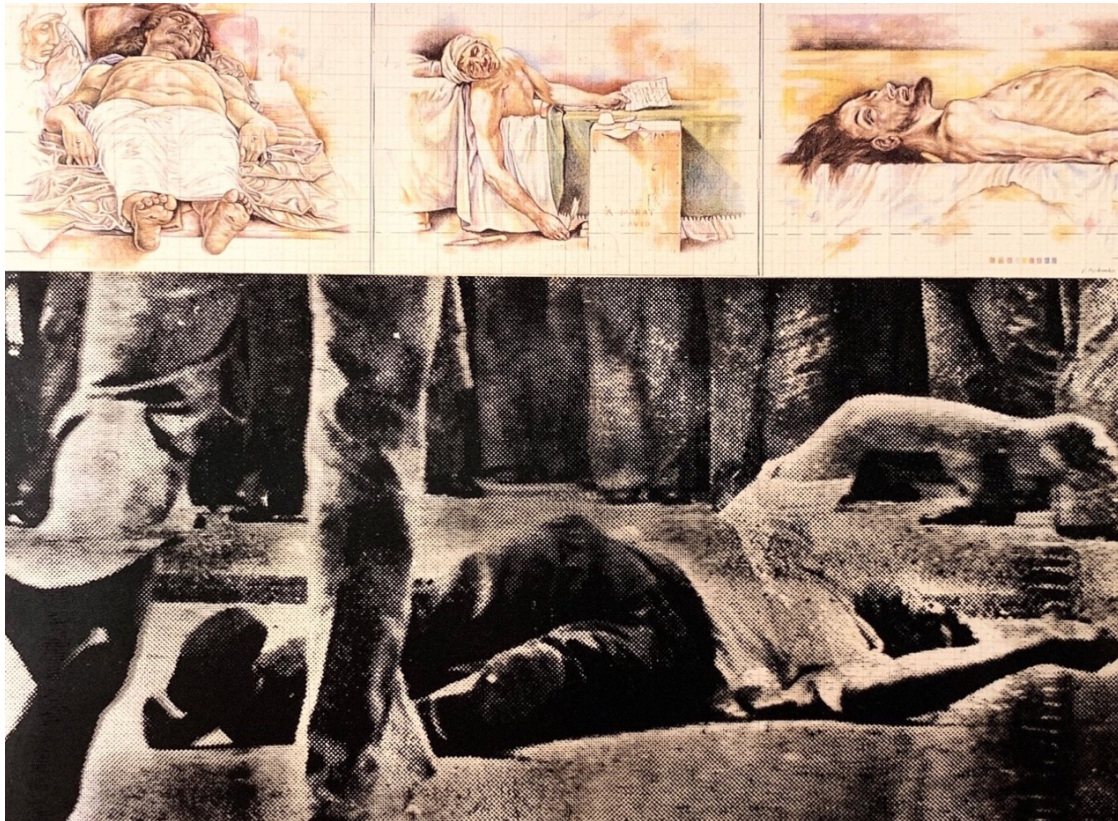
κουβά σφουγγαρίσματος, το στυμμένο σφουγγαρόπανο και τα ταλαιπωρημένα γυναικεία (;) παπούτσια. Ο τσίγκινος κουβάς και το σφουγγαρόπανο βγαίνουν μπροστά στον θεατή καταλαμβάνοντας τον ζωτικό χώρο του. Πρόκειται για αντικείμενα γνωστά, που παραπέμπουν σε σφουγγάρισμα με το χέρι. Ανεβαίνοντας από κάτω προς τα πάνω, βλέπουμε εικόνες διαφορετικού περιεχομένου, που συνθέτουν μια, εκ πρώτης όψεως, αλλοπρόσαλλη στήλη. Πρώτος τη τάξη ο Παρθενώνας απεικονίζεται, όπως συχνά συμβαίνει στο σύμπαν του καλλιτέχνη, ειδυλλιακά με την προσθήκη έλατων. Ιδανικό φόντο αποτελεί ο γαλανόλευκος ουρανός που παραπέμπει σε ρομαντικές απεικονίσεις περιηγητών των προηγούμενων αιώνων. Πάνω από αυτόν, η ίδιων διαστάσεων εικόνα υπερήφανων εργατών που ποζάρουν χαρούμενοι κρατώντας φτυάρια. Ακολουθεί ο

αναποδογυρισμένος καμβάς, που θα μπορούσε να δηλώνει την άρνηση της ζωγραφικής πράξης να υπάρξει με όρους εμπορίου, αλλά και τα όρια, τις αδυναμίες της⁸². Η τουριστικού ύφους εικόνα που ακολουθεί, σε κίτρινο πλαίσιο, απεικονίζει ένα ονειρικό τοπίο της Ελλάδας, έτοιμο για άμεση κατανάλωση από τους τουρίστες. Η γλυκανάλατη, στημένη και επιτηδευμένη αγαλλίαση που προκαλεί η φθινοποίηση της ελληνικής φύσης, οποία, απομονωμένη από την αύρα και τη συνέχειά της, πλασάρεται, πλάι σε άσχετα συμφραζόμενα και διακόπτεται από τρεις εικόνες σύρραξης αστυνομικών και διαδηλωτών. Τρεις εικόνες, στη λογική του φιλμ, καταγράφουν καρέ-καρέ μια βίαιη σύγκρουση δημιουργώντας ένα ενιαίο σύνολο. Αποκορύφωση, κυριολεκτική και μεταφορική, της στήλης αποτελεί η φωτογραφία του αισθησιακού μοντέλου σε ένα close up, για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία των φωτογράφων. Η αισθησιακή καστανή γυναίκα, με το άψογο μακιγιάζ, κοιτάει κατευθείαν στον φακό. Μεταφέροντας το παράδειγμα του Roland Barthes, ο οποίος στο *Εκλογική Φωτογένεια* σχολιάζει τις φωτογραφίες πολιτικών, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι έτοιμη να αντιμετωπίσει τα πάντα και τους πάντες.

Η *Πατριδογνωσία* θα μπορούσε να θέτει ένα πυκνό καίριο ερώτημα: Σε ποιες βάσεις στηρίζεται ο εκσυγχρονισμός και οι άνοδος των οικονομικών δεικτών; Βασίζεται στην χειρωνακτική εργασία, στις στερήσεις της εργατικής τάξης στις πλάτες – και ενδεχομένως στην άγνοια- της. Βασίζεται στο ότι μνημεία παγκόσμιας εμβέλειας, όπως ο Παρθενώνας, αδειάζουν από το περιεχόμενο, τον συμβολισμό και την ιστορία τους και μετατρέπονται σε θέαμα για τις μάζες. Οι συγκρούσεις, οι αντιφάσεις και οι ανισότητες αποτελούν φυσικό απότοκο της απότομης «προόδου» που είναι ψευδεπίγραφη και δεν έχει αφομοιωθεί. Όπως το θέτει η Μπία Παπαδοπούλου, η *συνύπαρξη αληθινών αντικειμένων με τις ψευδαισθησιακές εικόνες, θέτει το ερώτημα: τί είναι ψεύτικο και τί αληθινό, ερώτημα που ξεπερνά, βέβαια, την απλή οφθαλμαπάτη.*

⁸² Παπαδοπούλου Μ., *ΓΙΑΝΝΗΣ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ- Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί*. Αθήνα: ΤΑ ΝΕΑ, 2006, σ.45.

ΤΡΕΙΣ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, ΣΧΕΔΙΟ-ΦΙΑΜ, 70X90, 1976.



Στο *Τρεις σημειώσεις στην Ιστορία της Τέχνης*, Μαντένια, Νταβίντ, Χολμπάϊν, του 1976, ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, εισάγει αυτούσιο φιλμ στις συνθέσεις του, αντιπαραβάλλοντας την μαυρόασπρη σκληρότητα του φιλμ με δικά του σχέδια. Επαναλαμβάνοντας μια εικαστική πράξη την οποία έχει δοκιμάσει και στη *Διάσκεψη Κορυφής*, ακολουθεί τη γνωστή προσέγγιση Trombe l'oeil, που σημαίνει ξεγέλασμα του ματιού. Δοκιμάζει την αντίληψη του θεατή και την ίδια στιγμή εκθέτει τις διαφορετικές προσεγγίσεις των αναπαραστατικών αυτών τεχνών. Ο πίνακας είναι χωρισμένος σε δύο μέρη. Στο κάτω μέρος, το οποίο καταλαμβάνει περίπου τα 2/3 του έργου, βλέπουμε την εικόνα ενός νεαρού διαδηλωτή να κείτεται στον δρόμο και τον αστυνομικό να πλησιάζει με δυναμική, επιθετική κίνηση, υποθέτουμε για να τον από-τελειώσει.

Πάνω από αυτό το αυτούσιο ντοκουμέντο βίας, που θα μπορούσε να παραπέμπει στην στυγνή δολοφονία του Τσε Γκεβέρα από τον Βολιβιανό στρατό εννιά χρόνια νωρίτερα, βρίσκονται τρία πιστά αντίγραφα γνωστών έργων των Μαντένια, Νταβίντ και Χολμπάϊν του νεώτερου που αποδίδει ο ίδιος με χρωματιστά μολύβια σε μικρογραφία. Τα έργα του παρελθόντος, που έχουν επιλεγεί, έχουν συμβολική σημασία. Ο Μαντένια και ο Χολμπάϊν ζωγραφίζουν τον Χριστό ενώ ο Νταβίντ, τον δολοφονημένο Μαρά,

ήρωα της Γαλλικής Επανάστασης. Το σώμα του Χριστού παραπέμπει στις φωτογραφίες του Βολιβιανού φωτογράφου Φρέντι Αλμπόρτα που είχαν συγκλονίσει την διεθνή κοινότητα αναδεικνύοντας τον Τσε σε σύμβολο αντι-ιμπεριαλισμού.

Στο έργο καταγγέλλεται η βία, σε οποιαδήποτε χρονική στιγμή και αν συμβαίνει και ανεξάρτητα από το άλλοθι με το οποίο νομιμοποιείται, συνδέοντας νοητικά και νοηματικά τους αιρετικούς και τους ιδεολόγους επαναστάτες όλων των εποχών. Για μια ακόμα φορά, ο καλλιτέχνης, φορτίζει το βλέμμα του θεατή με συμβολισμούς που διαπερνούν τον χώρο και τον χρόνο. Οι εικόνες των νεκρών σωμάτων παρουσιάζονται οριστικές και τελεσίδικες. Ο ζωγράφος μας καλεί να συλλογιστούμε σχετικά με ό,τι προηγήθηκε. Ο ευαίσθητος θεατής θα μπορούσε να ταξιδέψει στο χρόνο και να σκεφτεί πώς η άδικη βία θα μπορούσε να αποφευχθεί. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης, πάντως, συνδέει τον Τσε και τον Μαρά ευθέως στο δοκίμιο του *Ιστορία δύο πόλεων* γράφοντας: *Μεταφερόμενο στις μέρες μας το πρόσωπο του Μαρά – αν και με κλειστά μάτια- θυμίζει έντονα έναν άλλο επαναστάτη και ο πίνακας μας φέρνει στον νου τις συγκλονιστικές φωτογραφίες της δολοφονίας του. Και αυτός μοιάζει σαν να κοιμάται, όμως τα γαλήνια μάτια του Τσε Γκεβέρα είναι ανοιχτά.* Όπως σημειώνει ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς στην *Πατριδογνωσία: Η δημιουργία του Γιάννη Ψυχοπαίδη αναβαθμίζει τη λειτουργία της νοσταλγίας.*

ΝΥΧΤΑ ΣΤΙΣ ΒΡΥΞΕΛΛΕΣ, ΛΑΔΙ, 120X100, 1988.



Στο έργο *Νύχτα στις Βρυξέλλες* του 1988, το ιδιωτικό και το δημόσιο αναμιγνύονται. Η εικόνα της πόλης αλλά και το εσωτερικό του σπιτιού χάνουν την στερεότητά τους, ρευστοποιούνται και συγχέονται. Το ανοιχτό παράθυρο το ζοηρό, φωτεινό, πολύβουο άστρ ρέει εντός ενός χώρου αδιευκρίνιστων επιπέδων. Οι επιφάνειες δεν ορίζονται. Σα να μην μπορείς πουθενά να σταθείς ή σαν η πόλη, και

αυτό το σπίτι μαζί, να βιώνει έναν μυθολογικό/μυθικό κατακλυσμό που την τοποθετεί στον βυθό ενός ενυδρείου. Σε ολόκληρη αυτή την εξπρεσιονιστικού ύφους σειρά που τιτλοφορείται *Νύχτα στις Βρυξέλλες* το αστικό τοπίο μεταμορφώνεται σε ένα παρδαλό λούνα παρκ. Οι διαδρομές, προσδιορίζονται από τα αντικείμενα. Κατά κάποιον τρόπο δημιουργείται η αίσθηση ότι μπορούμε να καβαλήσουμε μια τσαλακωμένη εφημερίδα και, τότε, αυτή, να μετατραπεί σε μαγικό χαλί που θα μας μεταφέρει εκεί όπου επιθυμούμε. Έτσι, θα μπορέσουμε να κάνουμε τρελές διαδρομές από τα έγκατα και τις κρυφές γωνιές ως τις παρυφές αυτής της πολιτείας που ρέει, όπως το λάδι από το οποίο έχει φτιαχτεί.

Υπάρχει βέβαια, το γνωστό – στο έργο του Γιάννη Ψυχοπαίδη – σύμβολο του μέτρου. Του μέτρου που έχει χαθεί μπροστά στην κατανάλωση, του μέτρου που πρέπει να αναζητηθεί. Υπάρχει, επίσης, το ευδιάκριτο σύμβολο του ψωμιού, της βασικής τροφής που αναφέρεται στο τρίπτυχο των διεκδικήσεων για *Ψωμί – παιδεία - ελευθερία* (2010). Τα αποτσίγαρα, αναφορά ίσως, στις ολονύχτιες φοιτητικές συζητήσεις, το σχοινί, που θα μπορούσαμε να το ερμηνεύσουμε ως απειλή, περιορισμό, εγκλωβισμό αλλά και επικίνδυνη ισορροπία. Μεταξύ των αντικειμένων που «επιπλέουν» στον χώρο, μια

καρτποσταλικών διαστάσεων και αισθητικής εικόνα με εκμαγεία αγαλμάτων, αναφέρεται στην ιστορική μνήμη η οποία επανέρχεται στο σήμερα ως μέρος ενός χάους. Το χάος αυτό, η κατάλυση κάθε κλίμακας και λογικής, οδηγεί στον προβληματισμό για το δημόσιο και το ιδιωτικό. Αναφέρει ο καλλιτέχνης: *Η αναπαράσταση της πόλης στη δουλειά μου εκείνα τα χρόνια, γίνεται σχεδόν πάντα σε συνάρτηση με τον ιδιωτικό χώρο. Είναι σχέση συμπληρωματική ανάμεσα στον έξω και τον μέσα κόσμο. (παραπομπή)*. Με διάφορους τρόπους και υλικά - σε αυτή τη σειρά επιλέγεται η ρευστότητα του λαδιού -, ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, τονίζει ότι αυτό που είμαστε, αυτό που σκεφτόμαστε και πράττουμε είναι αποτέλεσμα αλληλεπιδράσεων. Επιστρέφουμε στην κατοικία μας φέρνοντας μαζί μας τις σχέσεις, τους διαλόγους, την ενέργεια που αναπτύχθηκε κατά την επαφή μας με άλλους ανθρώπους με τους οποίους συναναστρεφόμαστε εκτός οικίας, κάτω από έναν απρόβλεπτο ουρανό που *κάνει την αφηρημένη γεωμετρία της πόλης, με τα νυχτερινά φώτα, να αντανακλώνται στον ορίζοντα σαν ένα αλλόκοτο καλειδοσκόπιο*. Αντίστοιχα, σε κάθε έξοδό μας, φέρουμε τον ιδιωτικό μας κόσμο. Κάθε φορά που βγαίνουμε από το σπίτι μας, μαζί με τα ρούχα, φοράμε και τις ελλείψεις, τα τραύματα, τις απορίες, τις επιθυμίες, τις φιλοδοξίες και τις μνήμες μας. Όπως το θέτει ο ίδιος ο ζωγράφος, έτσι, διευρύνεται *η εμπειρία των προσώπων σε καθολικό βίωμα ανάγοντας την πόλη σε αρχέτυπο*⁸³.

⁸³ Ψυχοπαίδης Γ., *Νόστος-Μικρά Κείμενα για την Τέχνη*. Αθήνα: Κέδρος, 2009, σ.236.

ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ: ΠΟΙΗΤΗΣ



*Χρειάζεται να πάει κανείς στην Αλεξάνδρεια για να κατανοήσει πώς δημιούργησε τα ποιήματά του ο Αλεξανδρινός, τριγυρνώντας στους δαιδαλώδεις δρόμους μιας πολιτείας πολύγλωσσης, με ποικιλία θρησκευμάτων και πολιτισμικών παραδόσεων. Αυτά έγραφε ο Σεφέρης, αφοσιωμένος μελετητής της ποίησης του Καβάφη, όταν βρέθηκε στην Αίγυπτο, στα χρόνια του πολέμου. Τα πορτραίτα του Γιάννη Ψυχοπαίδη από την ενότητα *Επάγγελμα: Ποιητής*, *Εικόνες πάνω στο πρόσωπο και την ποίηση του Κ.Π. Καβάφη*, καταφέρνουν κάτι σπάνιο.*

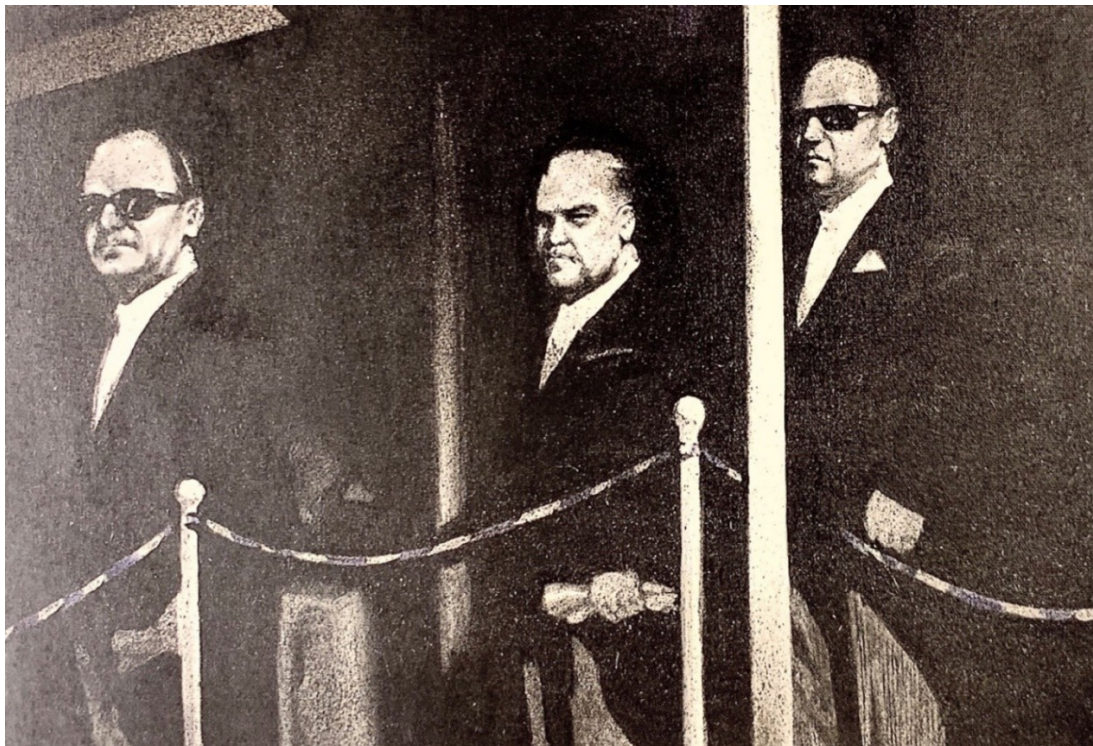
Αποδίδουν το φευγαλέο. Συλλαμβάνουν αυτό που συνήθως μας διαφεύγει. Αυτό που ο Δημήτρης Δασκαλόπουλος στην εισαγωγή της έκδοσης με τον ίδιο τίτλο αναλύει ως *άσκηση ερμηνείας*. Το πορτραίτο που επιλέξαμε, αντλεί από την ποίηση του Καβάφη για να μεταδώσει αυτή την αναπόφευκτη και αμφίδρομη ροή του Χρόνου και της Ιστορίας. (παραπομπή Δασκαλόπουλος). Στο πορτραίτο που στέκεται δίπλα στο ποίημα *Μακριά*, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, κατά κάποιο τρόπο, ο ίδιος ο ποιητής είναι που επιλέγει τα χρώματα όταν γράφει: *Θα 'θελα αυτήν την μνήμη να την πώ... * Μά έτσι εσβύσθη πιά... σάν τίποτε δεν απομένει -* γιατί μακρυνά, στα πρώτα εφηβικά μου χρόνια κείται. * Δέρμα σάν καμωμένο από ιασεμί... Εκείνη του Αυγούστου – Αύγουστος ήταν; - η βραδιά... * Μόλις θυμούμαι πιά τα μάτια 'ήσαν, θαρρώ, μαβιά... * Α, ναι, μαβιά' ένα σαπφείρινο μαβί. Με αυτή την παρακαταθήκη, ο ζωγράφος επιλέγει να αναβιώσει μέσα από διπλοτυπίες τον λόγο που έρχεται από τα εφηβικά χρόνια του ποιητή. Στη λευκή παλέτα, μέσα από αχνές διάφανες μορφές που δεν επικαλύπτουν τα διαδοχικά περιεχόμενα, δημιουργείται ένα παλίμψηστο αναμνήσεων. Καμιά μορφή δεν είναι*

συμπαγής και οριστική, ούτε καν η γνωστή φωτογραφία του Καβάφη. Και αυτή είναι μια εικαστική προσέγγιση που αναγνωρίζουμε, όχι μόνο εδώ, αλλά και σε ολόκληρη τη σειρά των έργων με τον ίδιο τίτλο. Η διαφάνεια, το φευγαλέο και η αλληλοκάλυψη νοημάτων κυριαρχούν αισθητικά. Ο ουρανός βάφεται στο *μαβί*, το φεγγάρι προσεγγίζει στα χρώματα του *σαπφειριού* και μοιάζει να στεγάζει την εξωτική πολιτεία που αποτελεί κομμάτι του μύθου του Καβάφη. Μυθικό σύμβολο είναι και οι φοίνικες που ζωγραφίζονται έτσι ώστε να δημιουργούν την αίσθηση του ύψους αλλά και του βάθους. Ενός βάθους μέσα στο οποίο μπορούμε να φανταστούμε ότι χάνονται οι δρόμοι, η ζωή, δρόμοι τα σπίτια.

Η εντύπωση αυτή δημιουργείται από διαρκείς υπαινιγμούς, οι οποίοι επιτυγχάνονται μέσα από ίχνη χρωμάτων τα οποία λειτουργούν σαν αποτυπώματα και σκιές μορφών. Το καφέ, αλλά και αποχρώσεις του πράσινου και του γκρι αφήνουν το περιθώριο στη φαντασία να προσθέσει κτήρια και λειτουργίες που συμβολίζουν τον μυστηριακό Αιγυπτιακό πολιτισμό. Με αυτή τη ζωγραφική προσέγγιση, κάτω δεξιά, βλέπουμε σαφές, αλλά αχνό, το γνωστό πορτραίτο του ποιητή. Η μορφή του αναγνωρίσιμη, αναμφισβήτητη αλλά και φευγαλέα. Μια μορφή κυρίαρχη, που η ματιά του καλλιτέχνη, μέσα από τις νερένιες διαφάνειες της πράξης αλλά και διπλοτυπίες, προσδίδει βάθος και κύρος. Ο ώριμος ποιητής, με τα εκφραστικά μάτια και το στοχαστικό βλέμμα, ενώνεται νοητά με τη μορφή του προσώπου που ενσάρκωσε τον έρωτα και που τείνει το χέρι στο στήθος, σε μια κίνηση που θα μπορούσε να σημαίνει "ευχαριστώ". Ο Καβάφης σκιαγραφείται με γκρι. Μια μορφή που διαπερνά και διαπερνιέται από την πολιτεία. Το νεαρό άτομο αναπαρίσταται μορφικά με ένα κόκκινο κεραμιδί που παραπέμπει στα βασικά χρώματα της αρχαιότητας. Η μορφή αυτού του νεαρού ατόμου προς τα κάτω σβήνει βαθμιαία για να υπερισχύσει το γκρι, από τους δρόμους, ίσως, της πόλης. Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, επιλέγει να επικεντρωθεί στη μνήμη του συναισθήματος που αντέχει στον χρόνο. Η εξομολόγηση του ποιητή φαίνεται ότι εκλαμβάνεται από τον ζωγράφο, ως αλήθεια που «την αισθάνεται και την αποδίδει»⁸⁴.

⁸⁴ Δασκαλόπουλος Δ., *Γιάννης Ψυχοπαίδης – Επάγγελμα Ποιητής – Εικόνες πάνω στο πρόσωπο και την ποίηση του Κ.Π. Καβάφη*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2013, σ.9-14

Η ΠΑΡΕΛΑΣΗ, ΛΑΔΙ, 50X70, 1970.



Στο έργο *Η Παρέλαση* του 1970, κυριαρχούν οι ντυμένες με μαύρα κοστούμια και λευκά πουκάμισα φιγούρες των συνταγματαρχών. Ο συνταγματάρχης Γεώργιος Παπαδόπουλος, ο ταξίαρχος Στυλιανός Παττακός και ο συνταγματάρχης Νικόλαος Μακαρέζος, με ύφος των εθνοσωτήριων ηγετών που οι ίδιοι πίστευαν ότι είναι, παρακολουθούν μια επίσημη εκδήλωση ντυμένοι με τα λεγόμενα, στη γλώσσα των στρατιωτικών, πολιτικά ρούχα. Για μια ακόμα φορά υπάρχει ένα στοιχείο, εν προκειμένω ένας στύλος, που ορίζει το βλέμμα αυτού που βλέπει, του πρώτου θεατή ή του ζωγράφου. Ο επίσημος τόνος ενισχύεται από την παρουσία ασημένιων στύλων που συνδέονται με βελούδο ορίζοντας τον χώρο (εξέδρα πιθανότατα) των διακεκριμένων προσώπων. Είναι πρωί και προφανώς ο ήλιος ενοχλεί, τουλάχιστον τους δύο από τους τρεις εικονιζόμενους, οι οποίοι φορούν μαύρα γυαλιά. Θα μπορούσαν όμως να έχουν επιλέξει να φορούν γυαλιά για να κρύψουν την έκφραση των ματιών τους. Στα πρόσωπά τους, διακρίνουμε την ικανοποίηση και την αυστηρότητα. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι δεν παρακολουθούν τις γνωστές γιορτές πολεμικής αρετής, που είχαν καθιερώσει, ακριβώς γιατί φορούν επίσημα αλλά πολιτικά ρούχα.

Το στιλ και η ενδυματολογική επιλογή των επισήμων ταιριάζουν σε εκδήλωση καλλιτεχνικής μορφής, όπως οι περίφημες *Ολυμπιάδες Τραγουδιού*, που είχαν καθιερώσει οι δικτάτορες. Για όποια εκδήλωση και αν πρόκειται, πάντως, η στάση του σώματος και το στρατιωτικό παράστημα, δηλώνουν την επαγγελματική ιδιότητα. Οι

τρεις δικτάτορες, είναι άκαμπτοι αγέλαστοι, σκυθρωποί. Το μειδίαμα στο στόμα του Παπαδόπουλου μοιάζει μετέωρο, αμήχανο – μηχανικό.

Ο Παττακός κρατά στα χέρια του ένα τσαλακωμένο χαρτί που θα μπορούσε να είναι ο λόγος τον οποίο έχει μόλις εκφωνήσει. Τα χείλη του είναι σφιγμένα ενώ τα μάτια του κοιτούν με υπεροψία τον λαό που έχουν αναλάβει να προστατέψουν από τον «κομμουνιστικό κίνδυνο». Η υπεροψία, ο φόβος του «Αλλου» είναι η επιτομή του μικροαστισμού⁸⁵. Γι αυτό, όπως επισημαίνει ο Barthes, οι εκόνες των άλλων γίνονται «καθρέφτης» εξομοίωσης και ο λαός ταΐζεται φτηνό άρτο και λογοκριμένα θεάματα. Πίσω του ο Μακαρέζος δίνει την εντύπωση ότι είναι τόσο απορροφημένος από την προσπάθεια να σταθεί στο ύψος της περίπτωσης, που φαίνεται να μην επικοινωνεί, επί της ουσίας, με το περιβάλλον. Πρώτος στη σειρά, με μικρό προβάδισμα από τους άλλους δύο, ο Παπαδόπουλος κάνει προσπάθεια να χαρίσει ένα χαμόγελο στους παριστάμενους ή στο πλήθος. Φαίνεται να έχει συναίσθηση του πόσο σημαντικό είναι να δείχνει άνετος, αλλά και της πόζας που θα πρέπει να παίρνει⁸⁶. Τον ενδιαφέρει να έχει ένα προσωπίο δήθεν λαοφιλούς ηγέτη που να διαψεύδει τα αίσχη, τα εγκλήματα και τα βασανιστήρια που διαπράττονται εις βάρος του λαού. Η σκηνή θα μπορούσε να μαγνητοσκοπείται από τηλεοπτικό συνεργείο για τα επίκαιρα της εποχής.

Το 1970, εποχή που φιλοτεχνείται το έργο, η Χούντα των Συνταγματαρχών βρίσκεται στο απόγειο της επιβολής, της απαγόρευσης, του εθνοπατριωτικού κιτς. Έχει περάσει ένας χρόνος από την πρώτη γιορτή για τη επέτειο δύο χρόνων της δικτατορίας στο Καλλιμάρμαρο, όπου οι μαθητές και σπουδαστές που υποχρεώθηκαν να την παρακολουθήσουν, καθώς το στάδιο θα έπρεπε να δείχνει γεμάτο για τις ανάγκες της τηλεοπτικής κάλυψης και κινηματογράφησης, γιουχάισαν κατά την εκφώνηση των νουθεσιών που επέβαλε ο «Πρωθυπουργός»⁸⁷. Έχει περάσει, όμως και ένας χρόνος από τη λύση της σιωπής των καλλιτεχνών οι οποίοι εκφράζουν μια γόνιμη ανταλλαγή ανάμεσα στην τέχνη και την πραγματικότητα.⁸⁸

⁸⁵ Barthes R., ό.π., σ. 255.

⁸⁶ Barthes R., ό.π., σ. 140.

⁸⁷ Βλέπε και: <https://www.mixanitouxronou.gr/nei-gioucharan-ton-diktatora-papadopoulou-sti-giorti-tis-chountas-sto-kallimarmaro-diekopsan-tin-omilia-tou-ke-ekinos-tous-kourepse/>

⁸⁸ Παπαδοπούλου Μ., ΓΙΑΝΝΗΣ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ- Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί. Αθήνα: ΤΑ ΝΕΑ, 2006, σελ.33.

ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΣΗ, ΛΑΔΙ, 55X105, 1973.



Η *Χειραφέτηση* είναι ένα τετράπτυχο σε λάδι, του 1973. Στο έργο, όπως δηλώνεται και από τον τίτλο, πρωταγωνιστούν οι γυναίκες. Αριστερά, η άνετη με το σώμα της, γυμνή καλλονή που αποκαλύπτεται από τη βάση του λαιμού και κάτω. Βλέπουμε την πλάτη της που είναι γυρισμένη, στα τρία τέταρτα, προς τον θεατή ενώ διακρίνονται τα σκούρα καστανά, πλούσια μαλλιά της, με ανταύγειες από την έκθεση στον ήλιο ή από τα φώτα του φωτογράφου. Το στητό στήθος, η αυτοπεποίθηση με την οποία στέκεται, ο παιχνιδιάρικος τρόπος με τον οποίο το αριστερό χέρι ακουμπά στο μηρό, καθώς και οι τέλει αναλογίες, υποδηλώνουν μια γυναίκα εκπάγλου ωραιότητας που ζει ανέμελη ζωή και αποτελεί πρότυπο για τις ομόφυλές της.

Στο κέντρο, στο επάνω μέρος, κυριαρχεί η μορφή ενός νέας τεχνολογίας απορρυπαντικού σε σκόνη, με άρωμα λεμόνι – αν κρίνουμε από την απεικόνιση του καρπού - και το όνομα της εταιρείας «ΑΤΑ» να δεσπόζει σε ένδειξη εταιρικού κύρους. Η ετικέτα έχει δυναμική σχεδίαση, ενώ το λεμόνι, σύμφωνα και με την διαφημιστική λογική, μοιάζει αληθινό, σαν μόλις κομμένο από το δέντρο. Ειρωνεία, αν σκεφτεί κανείς ότι η βιομηχανία της μαζικής παραγωγής και του κέρδους ουδεμία σχέση έχει με την αυθεντικότητα των προϊόντων. Κάτω από το προϊόν, στη βάση του, η πολύτεκνη γυναίκα του χωριού. Η μορφή της μάνας, με τα επτά παιδιά και το σκαμμένο από κούραση πρόσωπο, είναι μαυρόασπρη. Την εποχή των φεμινιστικών αγώνων και της χειραφέτησης, οι αγώνες αυτής της γυναίκας – πρωτίστως για επιβίωση – περνάνε στα ψιλά της ιστορίας. Είναι ένα πρόσωπο που δεν προσφέρεται για μυθολογική

προσέγγιση. Στο κεφάλι της φοράει ένα μαντήλι, ενώ τα παιδιά της είναι φτωχοντυμένα με πρόσωπα σκεπτικά και δεν εκπέμπουν την ανεμελιά της ηλικίας τους. Τα παιδικά αυτά προσωπάκια δεν χαμογελούν, εκτός από το αγοράκι κάτω αριστερά.

Τα παιδιά αυτά της υπαίθρου προβληματίζονται από μικρά, νιώθοντας, ίσως, ότι το μέλλον τους προμηνύεται σκληρό και δύσκολο, όπως οι συνθήκες ζωής του αγρότη της εποχής, που γίνεται αντικείμενο πολλαπλής εκμετάλλευσης. Τα ρούχα όλων είναι φτωχικά και τσαλακωμένα, αν και πιο περιποιημένα από την καθημερινή αμφίεση της υπαίθρου. Πρόκειται, ίσως, για τα καλά, τα κυριακάτικα, της εκκλησίας ρούχα τους, που όμως έχουν φορεθεί πολύ, έχουν περάσει από παιδί σε παιδί χάνοντας τη ζωντάνια και τη φρεσκάδα τους. Η μάνα, με τόσα πλάσματα να φροντίσει, δεν έχει χρόνο να ασχοληθεί με το φαίνεσθαι και την επιμέλεια των ρούχων⁸⁹.

Στη διπλανή σκηνή, η νοικοκυρά της εποχής προβάλλεται καλοχτενισμένη, ήρεμη και με αυτοπεποίθηση. Πιθανότατα, το απορρυπαντικό ΑΤΑ της έχει λύσει τα χέρια, εξαφανίζοντας άκοπα και γρήγορα όλους τους λεκέδες. Η μπλε ποδιά φροντίζει να μη λερωθούν τα ρούχα της και βγαίνει εύκολα, αποκαλύπτοντας ένα θηλυκό κομψό και φροντισμένο. Τα πλαστικά γάντια, σε ασορτί απόχρωση με το αμάνικο φόρεμα, εξασφαλίζουν ότι τα χέρια της, θα μείνουν απαλά και το μανικιούρ της φροντισμένο μετά τις οικιακές εργασίες/δουλειές⁹⁰.

⁸⁹ Beauvoir S.D., *Το δεύτερο Φύλο*. Μτφ. Σιμόπουλος Κ., Αθήνα: Γλάρος, 1976, σ. 572.

⁹⁰ Barthes R., *ό.π.*, σ. 175.

Ο ΤΟΙΧΟΣ, ΛΑΔΙ – ΜΕΙΚΤΑ ΥΛΙΚΑ, 90Χ100, 1972.

Στο έργο *Τοίχος*, του 1972, ο τοίχος φαίνεται να λειτουργεί ως ημερολόγιο, ως σημείο αναφοράς και ταυτότητας. Πρόκειται για ένα ημερολόγιο που συγκεντρώνει ετερόκλητα στοιχεία. Επάνω αριστερά, αποτυπώνεται η μορφή αποστεωμένου, εξαντλημένου Βιετναμέζου, στην οποία αναγράφονται φράσεις, σαν θραύσματα από την

αφήγηση του πολέμου. Είναι η αναφορά από τον πόλεμο στο Βιετνάμ, αυτή την ιστορία αναμέτρησης των υπερδυνάμεων, εν μέσω Ψυχρού Πολέμου, με θύματα τον απλό, αδύναμο και φτωχό λαό. Είναι σημειώσεις που γράφονται ένα χρόνο πριν αποσυρθούν τα αμερικανικά στρατεύματα από το Βιετνάμ.

Πιο κάτω, μια εικόνα διαφημιστικής λογικής, από αυτές που συνηθίζει να ζωγραφίζει ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, προωθεί σετ πολυτελών δαντελένιων εσώρουχων. Τα εσώρουχα γίνονται πιο επιθυμητά, καθώς φοριούνται από αυτό το απεγάδιαστο γυναικείο, σώμα. Παρατηρούμε ότι το σώμα είναι ακέφαλο. Το μοντέλο χωρίς κεφάλι αποτελεί ίσως έναν υπαινιγμό, μία νύξη στην γυναίκα – αντικείμενο που θεωρείται ανεγκεφαλή. Η ασπρόμαυρη φωτογραφία εσωρούχων διασταυρώνεται με τα μαυρισμένα πόδια, άλλης καλλονής, από την οποία βλέπουμε μόνο τα πόδια και τμήμα από το κάτω μέρος του ριγέ μπικίνι της. Κοντά στα πόδια, ακουμπά το κοκτέιλ ή το παγωμένο αναψυκτικό. Πλάι σε αυτό που έχει επικρατήσει να θεωρείται ονειρεμένες διακοπές και επιθυμητή γυναίκα – ως επικύρωση ίσως - απεικονίζονται πολυσυζητημένοι άντρες που πρωταγωνιστούν στα μέσα μαζικής ενημέρωσης της εποχής. Ο πολυθρύλητος εφοπλιστής Αριστοτέλης Ωνάσης, εμβληματική μορφή του

διεθνούς τζετ σερ και ιδρυτής της Ολυμπιακής αεροπορικής εταιρείας, ο δικτάτορας Γεώργιος Παπαδόπουλος και τρίτος θα μπορούσε να είναι ο Νίξον, ο πρώτος Αμερικανός πρόεδρος ο οποίος επισκέφθηκε την Ελλάδα, δύο μόλις μήνες πριν το πραξικόπημα των συνταγματαρχών. Υπάρχει ακόμα μια καρτ ποστάλ με ελληνικές αρχαιότητες που έχουν μετατραπεί σε εμβλήματα μιας άδειας από το ιστορικό της περιεχόμενο γραφικότητας η οποία ξε-πουλά τον πολιτισμό της χώρας. Στην παραπάνω εικόνα, υπεισέρχεται κυριολεκτικά αυτή του πλοιοκτήτη ο οποίος ξεχειλίζει οίηση και ρητορικό αέρα. Δίπλα και κάτω, προβάλλεται μία ξεθωριασμένη, ασαφής, μαυρόασπρη εικόνα με δυσδιάκριτες λέξεις, γράμματα και αριθμούς, ως μέρος των οποίων ξεχωρίζει το 153. Το σημάδι στον τοίχο από την εικόνα ή το σημείωμα που ξεκόλλησε, υπαινίσσεται μια στιγμή, μια σκέψη, ένα ενθύμιο, μια υπενθύμιση που έφυγε από τη θέση της, έληξε ή εσκεμμένα, αφαιρέθηκε. Στο ίδιο έργο, οι δύο γοητευτικές, χαρούμενες γυναίκες, ξαπλωμένες στην παραλία με τα πρόσωπά τους σε πρώτο πλάνο, περιβάλλονται από την ξανθή άμμο που καταλήγει στη γαλάζια ήρεμη θάλασσα. Ένα ειδυλλιακό τοπίο που προβάλλει τις ιδεώδεις διακοπές στην Ελλάδα. Μια γυναίκα και μια φίλη ή συγγενής. Δύο υποψήφιος, ίσως, ερωτικές σύντροφοι, μια τυχαία, ευκαιριακή γνωριμία.

Η παιδική μαυρόασπρη φωτογραφία παιδιών της μικροαστικής τάξης, ντυμένων στο ενδυματολογικό ύφος της δεκαετίας του '60. Και άλλες σημειώσεις διακρίνονται επάνω δεξιά στο φωτογραφικό στιγμιότυπο με τον έφηβο Αφρικανό που έχει σκυμμένο το κεφάλι. Κιτριτισμένη και αναλογικά μεγάλη είναι η εικόνα του – ίσως πολιτικού - κρατούμενου που είναι αδυνατισμένος, ταλαιπωρημένος, κοιτάζει προς τα αριστερά και τείνει τα χέρια με τις χειροπέδες προς τα εμπρός. Βλέπουμε ότι φοράει σακάκι και πουλόβερ από το οποίο βγαίνει ο γιακάς και η παράλειψη της γραβάτας, σε συνδυασμό με την ημερομηνία δημιουργίας του έργου, στα χρόνια της δικτατορίας των συνταγματαρχών, μας κάνει να υποθέσουμε πως πρόκειται για σύλληψη αντιφρονούντα. Αριστερά ειδυλλιακές απεικονίσεις εξωτικών φρούτων που είναι ταυτισμένα με το καλοκαίρι, με εξωραϊστική προσέγγιση. Ένα τσαμπί λαχταριστές μπανάνες - μια από αυτές, είναι ξεφλουδισμένη σε πρώτο πλάνο, έτοιμη θαρρείς για δάγκωμα - και από κάτω τα ώριμα, ζουμερά ροδάκινα αντιπαραβάλλονται με ένα πόδι αγοριού ή κοριτσιού που φωτογραφίζεται σε ώρα ξεκούρασης ή και πόζας. Στην ίδια ενότητα, διακρίνεται το αποτύπωμα αφαιρεμένης φωτογραφίας. Επάνω από αυτό το σημάδι στον τοίχο, που αποτελεί και αυτό με τη σειρά του υπενθύμιση, απεικονίζεται ένα κορίτσι το οποίο δεν κοιτάει το φακό. Η προσοχή της είναι στραμμένη σε κάτι που

κρατά στα χέρια της ή βρίσκεται μπροστά της. Φορά ένα τυπικό φόρεμα μικροαστής της εποχής, τα μαλλιά της είναι πιασμένα αλογοουρά και το πρόσωπο της επαναλαμβάνεται δίπλα, ως περίγραμμα που θα μπορούσε να είναι αναφορά στη χαλκογραφία και το σκίτσο ή, ακόμα, τιμή στο φευγαλέο της παιδικής αθωότητας που χάνεται και δεν μένει παρά ως ανάμνηση παιδικότητας. Κάτω δεξιά, προβάλλει μια πρίζα. Πρόκειται για το γνωστό στο εικαστικό σύμπαν του Ψυχοπαίδη, ένα ξεγέλασμα του ματιού και του βλέμματος, κατά τη γαλλική ορολογία, μας κάνει να συλλογιστούμε πάνω στην πραγματικότητα, τον ρεαλισμό του τοίχου. Να στοχαστούμε, αφενός το πεπερασμένο της σύνθεσης και αφετέρου τις νέες ιδέες, το νέο σημαινόμενο που προκύπτει μέσα από τη σχέση αυτών των φαινομενικά άσχετων μορφών. Πάντως, αξίζει να σημειωθεί ότι οι αναφορές στον ηλεκτρισμό και την τεχνολογική εξέλιξη συνηθίζονται από τον Γιάννη Ψυχοπαίδη⁹¹.

⁹¹ Συλλογικό, *Ψυχοπαίδης*. Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 1995, σ. 15.

ΝΟΥΣ ΥΓΙΗΣ..., ΛΑΛΙ, 90X90, 1973.



Σε αυτό το έργο της σειράς *Νους Υγιής* του 1973, για μια ακόμα φορά, αντιπαρατίθενται ετερόκλητες σκηνές και εικόνες που κινούνται σε δύο άξονες: Από τη μια υπάρχει η μαζική κουλτούρα της κατανάλωσης και από την άλλη η καταστολή και η βία. Πρόκειται για σκηνές από εικόνες οι οποίες μας βομβαρδίζουν μέσα από τη διαφορετικότητά τους. Η κάθε εικόνα δηλώνει κάτι διαφορετικό αλλά όλες μαζί συγκλίνουν στο να καταδείξουν έναν κόσμο ο οποίος είναι ο κόσμος της πληροφορίας, της διαφήμισης, της ιδεολογικής προβολής και του υπερτονισμού κάποιων προϊόντων που ένας μέσος θεατής καταναλώνει μέσα από την τηλεόραση την οποία βλέπουμε στον πίνακα επάνω δεξιά: Η οθόνη προβάλλει έναν ποδοσφαιρικό αγώνα, μια κατάσταση σύγκρουσης στον αέρα, στον χώρο όμως του ποδοσφαίρου, δηλαδή του αθλητισμού, με όλο το ιδεολογικό πρόσημο που έχει αυτός, δηλαδή τη θεοποίηση ενός

αθλήματος ως προϊόντος μαζικής κουλτούρας⁹². Ο ένας παίκτης επιτίθεται στον άλλον προσπαθώντας να του πάρει την μπάλα, η τηλεόραση προβάλλει μια σύγκρουση σωμάτων κι αυτό είναι θεμιτό σύμφωνα και με τους κανόνες του αθλήματος. Άλλωστε, ο αγώνας είναι ποδοσφαιρικός, ένα ομαδικό άθλημα με πολλούς οπαδούς. Όπως σχολιάζει ο ίδιος ο Γιάννης Ψυχοπαίδης *Είναι η ονειρώξη των ανθρώπων της Κυριακής και όλη αυτή η ιστορία των στρατών που ακολουθούν τον οπαδισμό αυτόν*

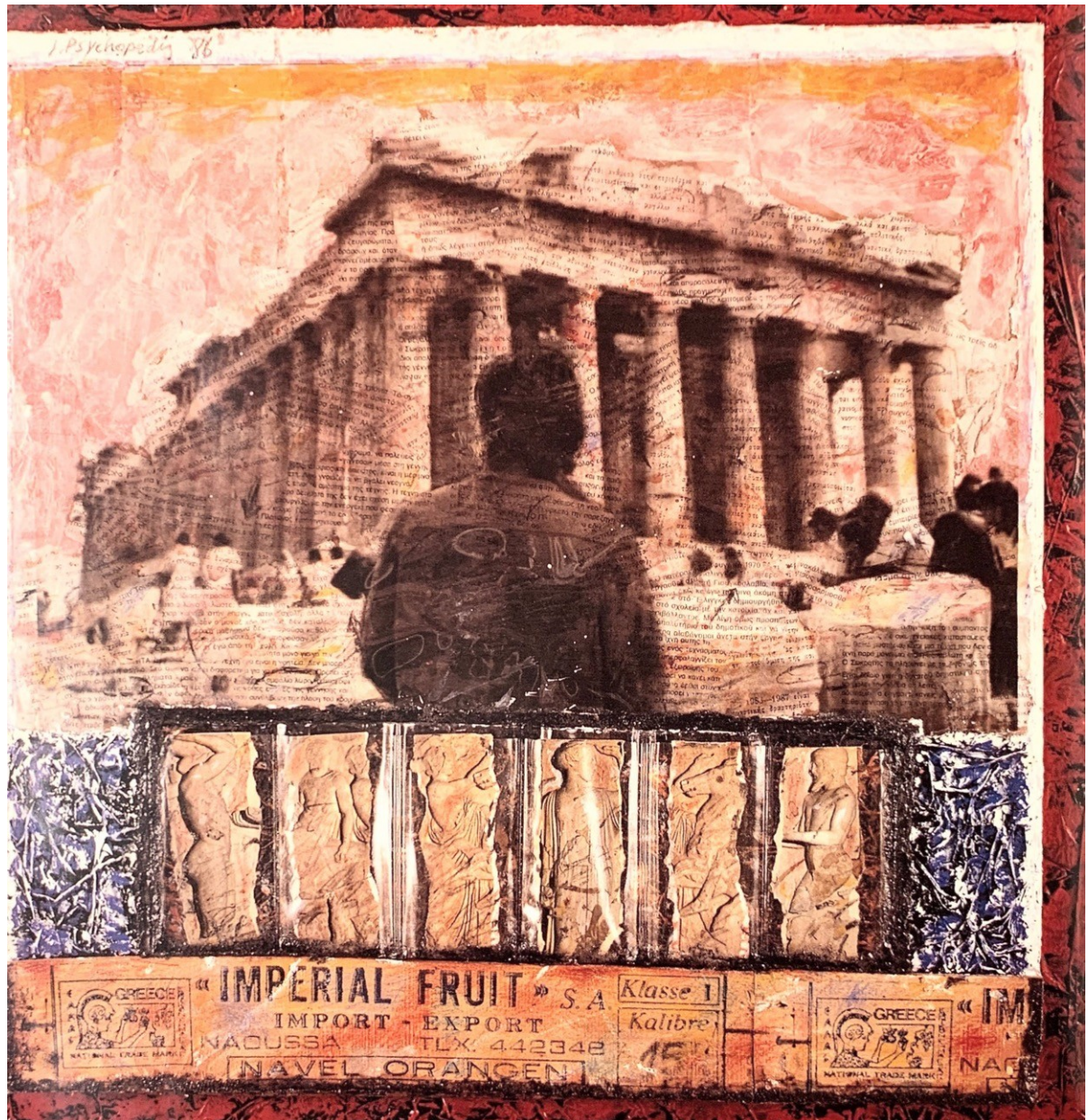
Στη διπλανή εικόνα, μαυρόασπρη, απεικονίζεται μια άλλης μορφής σύγκρουση και καταστολή. Ο ζόφος, η πόλωση και το ιδεολογικό σκότος της βίαιης καταστολής προαπαιτεί τη χρήση μαύρου και άσπρου και την αυστηρότητα της σινικής μελάνης. Πρόκειται, κυριολεκτικά, για έναν άλλο κόσμο. Μιας βίας που έχει σχέση με τη διαμαρτυρία, με την διαδήλωση, την αντίσταση. Ο ένστολος αστυνομικός τραβά τα μαλλιά του διαδηλωτή ο οποίος καλείται να βαδίζει σε αυτή την ταπεινωτική στάση. Όπως λέει ο ζωγράφος, *έχουμε πάλι μια ένωση ανθρώπινων σωμάτων μόνο που εδώ είναι τελείως διαφορετικά τα ιδεολογικά περιεχόμενα. Δηλαδή ενώ στη μια περίπτωση έχουμε μια σύγκρουση στην μπάλα, στην άλλη απεικονίζεται μια σύγκρουση σχετικά με τις ιδέες την πολιτική, την ιδεολογία και την καταστολή*. Ο χωρισμένος στα δύο πίνακας κυριαρχείται στο κάτω μέρος από το απαστράπτον μπροστινό μέρος αυτοκινήτου που αντιπροσωπεύει ένα σύμβολο επιτυχίας και κοινωνικού στάτους. Ο επαναστατικός για την εποχή του σκαραβαίος, που μέχρι το 2003 πούλησε πάνω από 21.000.000 αυτοκίνητα παγκοσμίως, ενώ έγινε ακόμα και ταινία, ενσαρκώνει τη νέα ελευθερία, τη μόδα και την τεχνολογία που αποτελεί το όνειρο κάθε μικροαστού⁹³.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έργο αυτό πιθανόν να σχετίζεται με την απενοχοποίηση και την εκτόνωση της βίας, μέσα από το ποδόσφαιρο αλλά και την άνευ αιδούς δημόσια χρήση της, την ώρα που ο λαός, αναισθητοποιείται, καθώς η προσοχή του μετακινείται από τις ιδέες και τα ανθρώπινα όντα στα αντικείμενα.

⁹² Adorno T.- Horkheimer M., ό.π. *Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού*. Μτφ. Αναγνώστου Α., Επιμτρ. Ψυχοπαίδης Κ., Επιμ., Κουζέλης Γ., Αθήνα: Νήσος, 1996, σελ.208.

⁹³ Adorno T.- Horkheimer M., ό.π., σελ.208.

ΤΟ ΓΡΑΜΜΑ ΠΟΥ ΔΕΝ ΕΦΤΑΣΕ, ΜΕΙΚΤΑ ΥΛΙΚΑ, 1986



Το έργο του 1986, από τη σειρά *Το Γράμμα που δεν έφτασε*, απεικονίζει έναν άνδρα μπροστά στην Ακρόπολη. Ο άνδρας αυτός είναι ο ίδιος ο ζωγράφος που στέκεται ως θεατής πρώτης γραμμής του εμβληματικού μνημείου αρχιτεκτονικής και ιστορίας, έναν χρόνο πριν η Αθηναϊκή Ακρόπολη εγγραφεί στον κατάλογο παγκόσμιας κληρονομιάς της Unesco με τα κριτήρια αιτιολόγησης να αναφέρουν μεταξύ άλλων ότι *Η Ακρόπολη της Αθήνας είναι η ύψιστη έκφραση της προσαρμογής της αρχιτεκτονικής σε φυσικό περιβάλλον [...] εκφράζει τον πολιτισμό της Ελλάδας για περισσότερο από μία χιλιετία*

[...] είναι άμεσα συνδεδεμένη με γεγονότα και ιδέες που δεν λησμονήθηκαν ποτέ στην ιστορία⁹⁴.

Ο πίνακας μιλά για το εμπόριο εθνικής ταυτότητας που είναι στημένο γύρω από την τέχνη. Θίγει το θέμα της τουριστικοποίησης και του κιτς που έχει αντικαταστήσει την εθνική ταυτότητα. Κυριαρχεί η εικόνα της Ακρόπολης, της οποίας η όψη αλλοιώνεται από το γλυκερό κιτς φόντο μιας κακόγουστης αναπαράστασης του ηλιοβασιλέματος. Το έργο διαπνέεται από θεμελιώδη πνευματικά και μορφοπλαστικά ζητήματα, τα οποία εντοπίζουμε σε διαφορετικές περιόδους και θεματικές ενότητες του καλλιτέχνη. Μια τέτοια βασική ιδέα προς ανάλυση και στοχασμό είναι η εμπορευματοποίηση και η τουριστικοποίηση των κατάλοιπων της αρχαιότητας. Είναι επίσης τα μεγάλα έργα και η σχέση τους με τις διαδρομές στο αστικό κέντρο και τον δημόσιο χώρο. Το έργο υλοποιείται με τη χρήση μεικτών υλικών και μια πραγματική φωτογραφία για την οποία, ο Γιάννης Ψυχοπαίδης πόζαρε στον πλανόδιο επαγγελματία φωτογράφο της εποχής. Η νέα σύνθεση που προκύπτει, γίνεται και αφητηρία για μια νέα θέαση όχι μόνο του συνόλου αλλά και των επί μέρους στοιχείων τα οποία επανανοηματοδοτούνται.

Τα διαφορετικά επίπεδα σύνθεσης στοιχείων και συμβόλων, στο συγκεκριμένο έργο, ορίζονται και μέσα από τα εγκιβωτισμένα κάδρα τα οποία κατευθύνουν το βλέμμα, ξεκινώντας από το κυρίαρχο, σε βαθύ πορφυρό και μαύρο χρώμα, που περιβάλλει ολόκληρο το έργο. Η τοποθέτηση του εικονικού κάδρου – πλαισίου, κάνει προφανές το ότι ο καλλιτέχνης επιδιώκει να δηλώσει το όλον της νέας μορφής που προκύπτει μέσα από την σύνθεση των επιμέρους μορφών και των επιμέρους στοιχείων⁹⁵.

Στη βάση της Ακρόπολης προβάλλονται τα κλεμμένα από τον Παρθενώνα γλυπτά της ζωφόρου που διεκδικούνται και συνδέονται με τους αγώνες της Μελίνας Μερκούρη, γύρω από την οποία έχει ανοίξει μια παγκόσμια συζήτηση σχετικά με το ανολοκλήρωτο του μνημείου. Αριστερά και δεξιά τους, ο χώρος καλύπτεται από ακαθόριστα σχέδια σε μπλε, μαύρο και λευκό χρώμα, ως αναφορά, ίσως, στο ψέμα ότι το έργο μπορεί να υπάρξει μισό στην Ελλάδα και μισό στο Βρετανικό Μουσείο, ενώ μεταξύ των σκηνών της ζωφόρου, παρεμβάλλονται δέσμες φωτός ως πιθανή αναφορά στη διασημότητα και τη συζήτηση που έχει ανοίξει γύρω από αυτό το μνημείο *Παγκόσμιας Πολιτιστικής Κληρονομιάς*, σύμφωνα με την Unesco.

⁹⁴ Χαμηλάκης Γ., ό.π. *Το Έθνος και τ Ερείπιά του – Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*. Μτφ. Καλαϊτζής Ν., Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 305-306.

⁹⁵ Derrida, *The Truth in Painting*.

Εκτός καμβά, το οικείο στο έργο του καλλιτέχνη κομμάτι ξύλου, ίσως ένα μέρος ξύλινου κουτιού μεταφοράς, επάνω στο το οποίο απεικονίζεται ένα γραμματόσημο της Ελλάδας ενώ διακρίνουμε το *Klasse I* και το σαφές -επίσης επαναλαμβανόμενο στο έργο του- (“IMPERIAL FRUIT”) “ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΚΟΣ ΚΑΡΠΟΣ”, αναφορά στο παγκόσμιο εμπόριο τέχνης το οποίο ο Ψυχοπαίδης καταγγέλλει από την αρχή της πορείας του και την εποχή της παγκοσμιοποίησης.

ΦΙΓΟΥΡΑ ΣΤΟ ΜΠΑΛΚΟΝΙ, ΛΑΔΙ, 44Χ54, 1962.



Το έργο με τίτλο *Φιγούρα στο μπαλκόνι*, φιλοτεχνείται το 1962. Απεικονίζει μια γυναικεία φιγούρα σε ένα μπαλκόνι το οποίο θα μπορούσε να βρίσκεται σε διάφορες, διαφορετικές μεταξύ τους, πόλεις του κόσμου. Η ατμόσφαιρα κινείται μεταξύ Ανατολής και Δύσης.

Τα χρώματα είναι τυπικά των χωρών του Βορρά και έρχονται σε αντίθεση με τον φοίνικα που διακρίνεται δεξιά. Επίσης, ο τόπος που απλώνεται μπροστά σε αυτή τη γυναίκα, είναι ασυνήθιστος ή είναι το πινέλο του ζωγράφου που έχει

συλλάβει μια ασυνήθιστη στιγμή του. Η τεχνοτροπία του έργου της ίδιας χρονιάς *Οδός Υψηλάντου* αλλά και η αφήγηση του ίδιου του ζωγράφου στο ομότιτλο δοκίμιο, όπου περιγράφεται η θέα από το σπίτι του Ψυχοπαίδη, στον αριθμό 23, στους κήπους με τους φοίνικες της αγγλικής πρεσβείας, δίνει στη σκηνή αυτοβιογραφικό χαρακτήρα⁹⁶.

Τα χρώματα διαχέονται το ένα στο άλλο. Το λευκό τρυπά το μπλε – μωβ του ουρανού, αριστερά και δεξιά του κάδρου, δημιουργώντας ένα σχεδόν ισοσκελές τρίγωνο με την ανοιχτόχρωμη επιδερμίδα αυτής της γυναίκας που ατενίζει στητή με τα μαλλιά να πέφτουν τραβηγμένα στη δεξιά πλευρά και τις ωμοπλάτες αντικριστές να υπογραμμίζονται από γκρι πινελιές που σβήνουν σε αχνές αλλά μεγαλύτερες κινήσεις, ορίζοντας σημεία στα χέρια και στο πάνω μέρος του κορμιού. Με την όχι συχνή για τη ζωγραφική του φόρμα ροπή στον εξπρεσιονισμό, ο άρτι εισαχθείς στο τμήμα Χαρακτικής της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών Γιάννης Ψυχοπαίδη, προφανώς πειραματίζεται με τα εκφραστικά του μέσα, αφού, κατά την γεμάτη τριγμούς δεκαετία του '60, όπως γράφει: *Όσα ζούσαμε το πρωί, τα ζωγραφίζαμε το βράδυ. Ζωή και τέχνη σε μια ενότητα αδιάσπαστη.*

⁹⁶ Ψυχοπαίδης Γ., *Νόστος – Μικρά Κείμενα για την Τέχνη*. Αθήνα: Κέδρος, 2009, σ. 149.

Ωστόσο, σε αυτά τα πρώιμα έργα, υπάρχουν ήδη βασικά συστατικά του ζωγραφικού του σύμπαντος. Για παράδειγμα, η σχέση εσωτερικών και εξωτερικών χώρων, το βλέμμα του εικαστικού πάνω στη γυναίκα, η γυρισμένη πλάτη που δημιουργεί εικόνες «ανεξερεύνητου ονειρικού βάθους). Η νέα αυτή γυναίκα η οποία στέκεται στο μπαλκόνι χωρίς ίχνη κόπωσης, σωματικής ή ψυχικής, είναι ακριβώς ο σύνδεσμος του μέσα και του έξω. Αδιαπραγμάτευτα παρούσα κρύβει αυτό που η ίδια παρατηρεί. Το κεφάλι της, σε μετωπική στάση, μας κάνει να σκεφτούμε πως το αντικείμενο, ή το υποκείμενο που κέντρισε το ενδιαφέρον της, βρίσκεται μπροστά και κάτω από το οπτικό της πεδίο. Εμείς σε αυτό που βλέπει δεν έχουμε πρόσβαση. Και είναι αυτή η ίδια, με την πληθωρική της παρουσία που καταλαμβάνει σχεδόν το ένα τρίτο του έργου αποκλείοντας από το να δούμε. Πρόκειται για φιγούρα σαφώς εντυπωσιακή, έτσι όπως στέκεται, αποκαλύπτοντας τον αυχένα, τη ραχοκοκαλιά, τους ώμους στους οποίους στηρίζονται οι τιράντες του φορέματος που μια υποψία φιόγκου το κρατάει δεμένο στη μέση της πλάτης. Το αριστερό της χέρι ακουμπάει χωρίς βάρος στην κουπαστή μπαλκονιού επιτρέποντας, ίσως, να κοιτάξει προς τα κάτω χωρίς να αλλοιωθεί η έκφραση του σώματος ή να χάσει τη θηλυκότητά της.

Αριστερά η κίτρινη πολυκατοικία με το μπαλκόνι και τις μπαλκονόπορτες, μοιάζει με στόματα που ορίζονται από σκούρα γεμίσματα, υπογραμμίζοντας το άγνωστο, το μυστηριακό σύμπαν, ζωντανό και άψυχο, που κρύβει. Οι ζωές των ενοίκων εκτυλίσσονται σε αυτές τις αιγιματικές οπές που διακόπτουν τις κλιμακούμενες αποχρώσεις της ώχρας. Δεξιά η φιγούρα του φοίνικα σπάει το μπλε του ορίζοντα και της θάλασσας. Μπροστά της δεν μπορεί παρά να υπάρχει ένας δρόμος. Στην κάτω δεξιά γωνία, δύο ακόμα καμπύλες, αντανακλάσεις φωτός που έρχονται από αριστερά, πέφτουν στη συνέχεια της κουπαστής, σαν υποψία γυαλιού, ενός τραπεζιού που βγήκε έξω, ως ένα ακόμα δείγμα της εξωστρεφούς, καλοκαιρίας που επιβάλλει την επικοινωνία εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, την οποία ο Ψυχοπαίδης σχολιάζει ζωγραφικά συχνά έκτοτε.

ΔΙΑΔΗΛΩΣΗ, ΛΑΔΙ, 50X70, 1965.



Η *Διαδήλωση* του 1965 είναι έργο με έντονο το εξπρεσιονιστικό στοιχείο. Το πινέλο του Γιάννη Ψυχοπαίδη αποτυπώνει μια συμπλοκή η οποία – προφανώς – συμβαίνει σε δημόσιο χώρο. Ο περιβάλλον χώρος είναι αδιευκρίνιστος, όπως και το έδαφος πάνω στο οποίο επισυμβαίνει η σύγκρουση. Θα μπορούσε να πρόκειται για το πλακόστρωτο δάπεδο μιας πλατείας, για έναν πεζόδρομο, το εσωτερικό στοάς, όπως αυτό όπου κάποτε έχασε το παπούτσι του, ή ακόμα και δρόμος ο οποίος αποκτά ρόλο φόντου

και, ως εκ τούτου, ο ζωγράφος επιλέγει να μην τον αναπαραστήσει με ρεαλιστικές αποχρώσεις.

Πρόκειται για έργο το οποίο κυριαρχείται από τη δύναμη της κίνησης. Οι εξπρεσιονιστικές πινελιές μπλέκουν τα χρώματα τα οποία σβήνουν και χάνονται το ένα μέσα στο άλλο με τον ίδιο τρόπο που μπλέκονται και μπερδεύονται τα σώματα αυτών που αντιπαλεύουν. Αυτό που απεικονίζεται είναι η κυριολεξία της έκφρασης "αναμέτρηση σώμα με σώμα". Βασικό στοιχείο του έργου αυτού είναι το ότι δεν αναγνωρίζεται η φιγούρα και δεν διακρίνονται τα πρόσωπα. Όλα τα χαρακτηριστικά διάκρισης ή αναγνώρισης έχουν εξαφανιστεί, έχουν αφομοιωθεί μέσα σε μια ρευστή μάζα.

Όπως παρατηρεί ο ίδιος ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, αυτό που βλέπουμε είναι ότι τα σώματα έχουν ενοποιηθεί και ανάμεσα σε αυτούς που χτυπάνε και σε αυτούς που δέχονται τα χτυπήματα σχεδόν δεν υπάρχει διαφορά. Είναι μια εικόνα συνολική μιας διαδήλωσης που τα σώματα συμπλέκονται και γίνονται μια μάζα, ας πούμε, δυναμική στο χώρο. Είναι η σκηνή όπου η δολοφονία του Σωτήρη Πέτρουλα μεταφράζεται μέσα από

αυτή την πολύ αδρή σχέση ανάμεσα στο μαύρο, το κόκκινο και το άσπρο. Είναι δηλαδή στοιχεία που μέσα από τις φόρμες, μέσα από το χρώμα αποκτούν την έντασή τους. Αυτή η πάλη των χρωμάτων, ως αισθητική παρουσία, λειτουργεί ως ενεργή μάζα. Παρατηρώντας προσεκτικά τον πίνακα, σε μια απόπειρα να ξεδιαλύνουμε τις γεμάτες ένταση και κίνηση πινελιές, εντοπίζουμε κεφάλια τα οποία υποθέτουμε ότι φορούν κράνη και υποψιαζόμαστε ότι τα χέρια των αστυνομικών, οι οποίοι κινούνται επιθετικά, κρατούν γκλοπ ή άλλου είδους όπλα. Τα χρώματα που κυριαρχούν είναι το μαύρο, το οποίο ενισχύει την εντύπωση του στρόβιλου και της κίνησης, αλλά και το γκρι, το οποίο θα μπορούσε να αποτελεί υπαινιγμό στολής του αστυνομικού. Το κόκκινο πιθανόν να συμβολίζει την ένταση, την επιθετικότητα και - σε μια πρώτη ανάγνωση - να αναφέρεται στο αίμα. Τέλος, το πράσινο, και ιδίως το λευκό, έχουν τον δικό τους ρόλο στην ένταση της κίνησης που υπογραμμίζεται από την ασάφεια των περιγραμμάτων, αφήνοντας υπαινιγμούς για τα πρόσωπα αλλά και τα αντικείμενα που χάνονται μέσα στη μάζα των παλλόμενων σωμάτων.

Η ΣΥΛΛΗΨΗ, ΛΑΔΙ, 60X130, 1971.



Δημόσιος εξευτελισμός. Σύλληψη σε έναν – πιθανότατα – αδιέξοδο δρόμο από τον οποίο δεν περνούν πολλά αυτοκίνητα αν κρίνουμε από την άνεση με την οποία στέκονται στη μέση του οι αστυνομικοί ή οι αστυνομούμεντες. Χρώματα σκοτεινά, σκιές που εντείνουν μια ατμόσφαιρα ζοφερή, ασφυκτική και αποπνικτική. Με τις παλάμες ανοιχτές να ακουμπούν στον βρώμικο τοίχο και τα πρόσωπα στραμμένα σε αυτόν, οκτώ άνδρες των οποίων ο ρόλος απαγορεύει την έκφραση, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, την χειρονομία και τον λόγο, αντιμετωπίζουν το αδιέξοδο του αδιαμφισβήτητου τούβλινου όγκου που τους απαγορεύει να προχωρήσουν, να διαφύγουν. Ένας μόνο κοιτά πέρα, μετρά ίσως τη δύναμη και τη δυναμική της απαγόρευσης. Οι υπόλοιποι κοιτούν κάτω καταβεβλημένοι από την ένταση της επιβολής ισχύος. Ο άνδρας που βρίσκεται στην αριστερή άκρη, κάπως μακρύτερα από τους διώκτες του, φαίνεται να κοιτάει πάνω από τον ώμο του, πιθανότατα σε μια συμβολική αναζήτηση λύσης, αναζητώντας βοήθεια εξ αριστερών.

Οι δύο άντρες που διενεργούν την σύλληψη είναι ντυμένοι πολιτικά, συμβολίζοντας ίσως τη γενικευμένη αστυνόμευση της δικτατορίας των συνταγματαρχών. Ένα ακόμα δείγμα της εποχής που εν δυνάμει όλοι καταδίδουν όλους. Που ο διπλανός σου μπορεί να είναι ο εχθρός και ο ρουφιάνος σου, θυμίζοντας την έκπληξη του συλληφθέντα στο Κιβώτιο του Άρη Αλεξάνδρου. Στο έργο αυτό βέβαια, οι δύο άντρες έχουν τη στάση και τον αέρα μιας πιο επίσημης αρχής και εξουσίας. Φορούν σκούρα ατσαλάκωτα κοστούμια, σε αντίθεση με τα ταλαιπωρημένα πανωφόρια και τα αμπέχονα των συλληφθέντων. Η ενδυματολογική αντίθεση μεταξύ αυτών που οι αστυνομούμεντες χαρακτηρίζουν ύποπτα και ταραχοποιά στοιχεία, και των ίδιων είναι ευδιάκριτη και σαφής. Αναλύοντας το θέμα με όρους κοινωνικού φαίνεσθαι και κανόνων

σοβαροφάνειας, οι αστυνομικοί με πολιτικά είναι οι καθαροί και καθωσπρέπει και οι συλληφθέντες είναι βρωμύλοι που αδιαφορούν για τις κοινωνικά προστάγματα, τους κανόνες και τη γνώμη που σε κάνουν σεβαστό από το σύνολο της κοινωνίας, της πλειοψηφίας των οικογενειάρχων.

Τα παράθυρα στον τοίχο κλειστά, σαν τις διεξόδους. Η πιθανότητα διαλόγου ανύπαρκτη από αυτή την αδιαμφισβήτητη για τους ρόλους θύματος – θύτη θέση. Η σκηνή διεξάγεται στον δημόσιο χώρο αλλά οι κάθετες επιφάνειες του πρώτου πλάνου, όπως και η σκιασμένη λωρίδα στο κέντρο, φαίνεται να ορίζουν τους οδηγούς του απέναντι παράθυρου και έναν αντικατοπτρισμό στο μισάνοιχτο τζάμι, από όπου την παρακολουθούμε. Αυτός ή αυτή που βλέπει, είναι τοποθετημένος/τοποθετημένη στην ευθεία (πίσω από την πλάτη) των αστυνομικών οι οποίοι δε δείχνουν να έχουν αντιληφθεί κάποια άλλη παρουσία απορροφημένοι καθώς είναι από τη διαδικασία σύλληψης – εξευτελισμού των υποκειμένων. Αυτός\αυτή που παρακολουθεί προφυλαγμένος\η ή κρυμμένος\η είναι ασφαλής. Πιθανότατα πρόκειται για ένοικο διαμερίσματος, ή για υπάλληλο γραφείου ή για κάποιον\α που διέφυγε τη σύλληψη και τώρα παρακολουθεί τα τεκταινόμενα συλλέγοντας πληροφορίες. Θα μπορούσε να είναι και μέλος της ομάδας των συλληφθέντων που λαμβάνοντας υπόψη το πολιτικό κλίμα της εποχής αλλά και την πολιτική τοποθέτηση του Γιάννη Ψυχοπαίδη, είναι ο σύντροφος/συντρόφισσα που αναζητά ο άνδρας αριστερά κοιτώντας πάνω από τον ώμο του⁹⁷.

⁹⁷ Βαλτινός Θ., *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*. Αθήνα: Εστία, 1976, σ. 377

Η ΣΥΛΛΗΨΗ, ΛΑΔΙ, 70Χ90, 1970.



Η *Σύλληψη* του 1970 κυριαρχείται από τρεις αντρικές φιγούρες. Τρεις άνδρες που δείχνουν τα πρόσωπά τους ενώ με μαύρη ταινία, ως μια ακόμα αναφορά στη αντιμετώπιση της ανωνυμίας, στα φωτογραφικά τεκμήρια από τον Τύπο, αποκρύπτονται τα μάτια των δύο αστυνομικών που φορούν πολιτικά. Η σύλληψη έχει απαθανατιστεί από το πινέλου του ζωγράφου, το οποίο, αναλαμβάνει λειτουργία φωτογραφικής μηχανής στα χέρια ενός φωτορεπόρτερ, η οποία προσδίδει διάρκεια στο φευγαλέο και συγκυριακό που, χάρη στον εικαστικό λόγο, βγαίνει από το περιεχόμενο μιας επικαιρικής αιχμαλωσίας της σκηνης, την ώρα που συμβαίνει, και μπαίνει στη σφαίρα της διαχρονίας.

Παρατηρούμε πως εύλογα ο συλληφθείς είναι συνοφρυωμένος, έκπληκτος, αθώος, όπως ο ήρωας στο *Κιβώτιο* του Άρη Αλεξάνδρου. Το μέτωπο ζαρώνει και τα φρύδια σμίγουν, το στόμα σφίγγει και οι ρυτίδες - τουλάχιστον αυτή της αριστερής πλευράς που είναι ορατή από εμάς - υπογραμμίζονται, δηλώνοντας απόγνωση. Η έκφραση των δικών του ματιών εκτίθεται μέσα και από τη σκληρότητα της σινικής μελάνης, την οποία, στο μέλλον, θα χρησιμοποιεί συχνά ο καλλιτέχνης. Για κείνον δεν υπάρχει ανωνυμία. Υπάρχει μόνο κυνήγι, κατηγορώ, έκθεση και – η – επικείμενη τιμωρία.

Φορά κοστούμι και λευκό πουκάμισο, χωρίς γραβάτα, που για τα ενδυματολογικά πρότυπα και ήθη της εποχής θεωρείται χαλαρή, μποέμικη μάλλον και πάντως με αριστερές καταβολές ενδυματολογική προσέγγιση. Τα δύο του χέρια είναι δεμένα με χειροπέδες.

Και ίσως όχι τυχαία, είναι ο αριστερός καρπός που επιλέγεται από τον ζωγράφο να φέρει διπλή χειροπέδη, μία περασμένη στον συλληφθέντα και μία στον αστυνομικό, εξασφαλίζοντας πως δεν θα μπορεί να τρέξει. Το αδιαμφισβήτητο της υπεροχής και της σύλληψης υπογραμμίζεται και από τα περιγράμματα των μορφών. Στο πρόσωπο του αστυνομικού που προηγείται ελαφρά και είναι δεμένος με τον συλληφθέντα, ακόμα και χωρίς να αποκαλύπτονται τα μάτια, είναι έκδηλη η διαφορετική έκφραση. Το χαλαρό στόμα υποδηλώνει κυνισμό. Πρόκειται για μια τραγική σκηνή που όμως δεν αντιμετωπίζεται από τις «αρχές» ως τέτοια, αφού έχει πλέον γίνει μέρος μιας ρουτίνας. Το ζαρωμένο του μέτωπο, κατ' αναλογία, είναι μέρος της ανύψωσης του φρυδιού. Θα μπορούσε να αποτελεί μια ακόμα ένδειξη υπεροψίας που εκπορεύεται από την αδιαμφισβήτητη εξουσία του πάνω στο θύμα. Ο αριστερός του ώμος αλλά και το χέρι είναι εκτός κάδρου, και πάλι, ως αναφορά στην ελεύθερη αισθητική του φωτορεπορτάζ, όπως υπαγορεύεται από την επικαιρότητα, την απομνημόνευση του στιγμιαίου ως ντοκουμέντου. Η σύλληψη πραγματοποιείται καλοκαίρι. Τουλάχιστον αυτό δηλώνουν τα κοντομάνικα και ανοιχτόχρωμα πουκάμισα των διωκτών που δε φορούν σακάκι, σε αντίθεση με τον συλληφθέντα που προσέρχεται ντυμένος ευπρεπώς, διασκεδάζοντας τις εντυπώσεις που πιθανότατα προκύπτουν από τη δράση και τον φάκελό του στην ασφάλεια.

Λίγο πιο πίσω, ο δεύτερος αστυνομικός, με επίσης ήρεμη έκφραση και το δεξί χέρι στη μέση, δείχνει άνετος. Η κατάσταση έχει τεθεί υπό έλεγχο, μάλλον χωρίς ιδιαίτερο κόπο. Και πάλι, ο αριστερός ώμος και το χέρι κρύβονται από την εικόνα. Γιατί είναι τόσο άνετοι οι διώκτες; Κατά τα φαινόμενα, ο αντιφρονών δεν αντιστάθηκε ή ο πληροφοριοδότης τους επέτρεψε να τον συλλάβουν αιφνιδιαστικά, γεγονός που θα εξηγούσε και την έκφραση απόγνωσης του συλληφθέντα⁹⁸.

Στο βάθος αριστερά, τοίχοι και παράθυρα κλειστά από τα οποία δεν φαίνονται αυτοί ή αυτές που πιθανότατα παρακολουθούν, ως σιωπηλοί μάρτυρες τη σκηνή της βίας που έγινε καθημερινότητα.

⁹⁸ Βλέπε και: <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=1028383>

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Σύμφωνα με όσα παρουσιάστηκαν σε αυτήν την εργασία, η μνήμη στο έργο του Γιάννη Ψυχοπαίδη δεν αποτελεί μία αφηρημένη έννοια με νοσταλγικό -μόνο- χαρακτήρα, αλλά εφαλτήριο για την ενεργό παρουσία και δράση του στο σήμερα. Ο καλλιτέχνης, ζυμώθηκε με τα γεγονότα της εποχής του, καθώς ζωή και τέχνη υπήρξαν γι' αυτόν ενότητα αδιάσπαστη. Μέσα από το έργο του, θέλησε να καταγράψει τη σύγχρονή του πραγματικότητα. Μια πραγματικότητα έντονων κοινωνικών αλλαγών. Το εντυπωσιακό σε όγκο αλλά και μορφοπλαστικές ιδέες σύμπαν του, καταγγέλλει τη σύγχρονη εποχή, κατά την οποία οι άνθρωποι κατηγοριοποιούνται, ώστε να αποτελέσουν τις ομάδες – στόχους των διαφημίσεων.

Ενδεικτική της αποδοχής της τέχνης του, αλλά και της διεθνούς εμβέλειας των προβληματισμών του, είναι η κριτική του Heinz Ohff. Ο Ohff, συνδέει ευθέως το σύγχρονο κριτικό ρεαλισμό με αυτόν του Marcel Duchamp, που παραμένει, όπως λέει χαρακτηριστικά, *άφθαστος και αζεπέραστος, ακόμα και σήμερα, για τους αμέτρητους απόγονούς του*, απαντώντας στη συστημική πρωτοπορία που θεώρησε τον Νέο Ρεαλισμό οπισθοδρόμηση στην ιστορία της μοντέρνας τέχνης. Μάλιστα, στο κείμενό του για τις *Νεκρές Φύσεις* του Γιάννη Ψυχοπαίδη, εξάγει την τεχνική Trompe L' Oeil (μτφ. ξεγέλασμα του ματιού), που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης και την επιτυχή ανάδειξη των βαθύτερων επιπέδων της πραγματικότητας.

Από την αρχή, η νέα εποχή των *πλαστικών αξιών*, όπως τις αποκαλεί ο ίδιος - και *απαξιών* - οι οποίες πραγματώνονται βάσει εισοδήματος και καταναλωτικών μεριδίων, βρέθηκε στο στόχαστρο της ζωγραφικής του. Η ανατέλλουσα παντοδυναμία των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας, μπήκε στο μικροσκόπιο της εικαστικής του έκφρασης. Τότε, όπως και τώρα, είχε κοινό αίτημα με τους Νέους Έλληνες Ρεαλιστές: *Αίτημα για μια τέχνη μαρτυρική, αλλά και ειρωνική και κριτική ταυτόχρονα. Αίτημα για επαφή με το κοινό χωρίς τη μεσολάβηση των γκαλερί. Για τέχνη και καλλιτέχνες που διατυπώνουν τεκμηριωμένη άποψη απέναντι στην τρέχουσα επικαιρότητα την ίδια στιγμή που, μέσα από τη δράση τους, γράφουν ιστορία.*

Στο ίδιο πλαίσιο, τα στοιχεία του χώρου και οι χρονικοί σταθμοί δεν μνημονεύουν απλώς αλλά αποτελούν βιωμένες καταστάσεις συνοψίζοντας τα πλαστικά, μορφολογικά, ιστορικά και ιδεολογικά προβλήματα που τον έχουν απασχολήσει. Ως ενεργός καλλιτέχνης – πολίτης, με δράση πολυεπίπεδα ταυτισμένη με την έννοια του

συλλογικού, διερευνά τις διαδικασίες μέσα από τις οποίες το ιδιωτικό δημοσιοποιείται. Τις προϋποθέσεις, υπό τις οποίες ένα έργο το οποίο συλλαμβάνεται, ωριμάζει και ολοκληρώνεται στον κλειστό χώρο ενός ατελιέ, εγκαθίσταται, υπάρχει και συνδιαλέγεται με τους πολίτες στον δημόσιο χώρο. Αυτή είναι και η περίπτωση της μνημειώδους σύνθεσης *Σταθμός Ειρήνη* (μήκους 40 μέτρων) που συγκεντρώνει το μεγαλύτερο μέρος των αξιών του. Έργο ανοιχτό στην κοινωνία, την ιστορία και τους πολίτες. Έργο, που σέβεται τον αποσταγμένο και λιτό ποιητικό λόγο. Άλλωστε και ο ίδιος, παιδεύεται με τη γραφή αποδεικνύοντας ότι αντιλαμβάνεται την ολοκλήρωση της ύπαρξής του ως ενεργού πολίτη και μέσα από τα γραπτά του. Ο λόγος του, συμβάλει την ερμηνεία και μεθερμηνεία τόσο των δικών του ιδεών και μορφών, όσο και της δημιουργίας κορυφαίων προσώπων από το χώρο των γραμμάτων και των τεχνών που όπως γράφει *θα πρέπει να αποτελούν σημεία αναφοράς για τη συλλογική μνήμη.*

Σε αυτό το πνεύμα, κορυφαίοι ποιητές, ξεκινώντας από τους νομπελίστες Ελύτη και Σεφέρη και συνεχίζοντας με τον Παρμενίδη, τον Σαχτούρη, την Κική Δημουλά, τον Εμπειρίκο, τον Βύρωνα, τον Όμηρο κα. πρωταγωνιστούν στη δουλειά του. Ο καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται τους ποιητές ως δυνατές παρουσίες, μάρτυρες τέχνης ασκητικής, την οποία ο ίδιος βιώνει ως συγγενική της ζωγραφικής.

Αξιοσημείωτη είναι η συνέπεια και η συνέχεια στο έργο του. Η διάρκεια στον χρόνο, η εξέλιξη και η προοπτική που δίνεται σε ενότητες όπως *Το Γράμμα που δεν έφτασε* (από το 1973).

Για τον Γιάννη Ψυχοπαίδη, η μνήμη αφορά το άτομο ως πολύτιμο μέλος μιας ομάδας. Παραφράζοντας τον τίτλο του βιβλίου του *Ημερολόγια της Φωτιάς* θα μπορούσαμε να πούμε ότι καίγεται να καταδείξει την αλληλεπίδραση μονάδας και ομάδας. Από την αρχή, επιδιώκει να μιλήσει για τους λιγότερο ευνοημένους σε αντιδιαστολή με αυτούς που βρίσκονται επάνω ή πίσω από την καλοστημένη σκηνή του θεάτρου της πολιτικής και του παγκόσμιου εμπορίου. Για τον καλλιτέχνη, η μνήμη κάθε ανθρώπου συνδέεται και επηρεάζεται από τις μικρότερες ή μεγαλύτερες συλλογικότητες με τις οποίες διαπλέκεται γεφυρώνοντας παρόν και παρελθόν.

Προς αυτή την κατεύθυνση, καταγγέλλει συστηματικά την καρτποσταλική εμπορευματοποίηση πρωτότυπων ή εκμαγείων περίφημων μνημείων που αποτελούν σύμβολα για ολόκληρο τον δυτικό πολιτισμό, όπως ο Παρθενώνας, εισάγοντας τον σεβασμό στην ιστορική μνήμη, ως μείζονα παράμετρο για τη βίωση του παρόντος στο πλαίσιο της ιστορικής συνέχειας.

Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης είναι ενεργός-πολίτης που έχει ανδρωθεί μέσα από τα κινήματα. Για εκείνον, η ιδέα της επανάστασης και οι πράξεις του επαναστάτη ο οποίος αντιπαλεύει την κυρίαρχη εξουσία των οικονομικών συμφερόντων, θα χρήζει, πάντα, εικαστικής διερεύνησης .

Με τη ζωή και το έργο του, δηλώνει ότι επαναστατική είναι και η σκέψη, αρκεί να πληροί ήθος. Όπως στην περίπτωση του ρομαντικού Λόρδου Βύρωνα στη *Γειτονιά* του οποίου ο καλλιτέχνης περνά τα τελευταία 15 καλοκαίρια ζωγραφίζοντας τα φυσικά τοπία που και οι δύο έχουν βιώσει σε διαφορετικούς χρόνους.

Επανάσταση είναι, ακόμα, η *Οκτάνα*, του Ανδρέα Εμπειρικού, από όπου εμπνέεται η ενότητα με τον ίδιο τίτλο. Το μήνυμά που ο Γιάννης Ψυχοπαίδης στέλνει είναι σαφές, συνεπές και αδιαπραγμάτευτο. Η κοινωνική αλλαγή θα έρθει αν παραμείνουμε ενεργοί και αποκαταστήσουμε τον ρόλο των ποιητών, γιατί μας καλούν να ξεχάσουμε αυτά που ξέρουμε και να θυμηθούμε αυτά που δεν ξέρουμε.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΓΙΑΝΝΗ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΗΝ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ *ΣΤΑΘΜΟΣ ΕΙΡΗΝΗ* ΣΤΟ ΜΕΤΡΟ ΤΟΥ ΣΥΝΤΑΓΜΤΟΣ

-Κυρίες και κύριοι καλησπέρα σας, σήμερα συναντούμε τον πολύ σημαντικό ζωγράφο, ομότιμο καθηγητή της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, Γιάννη Ψυχοπαίδη, κ. Ψυχοπαίδη καλησπέρα και σε σας.

-Γεια σας

-Είναι πραγματικά μεγάλη τιμή και χαρά που σας συναντώ, την είχα επιδιώξει αυτή την συνάντηση μετ' επιτάσεως,

-Χμ... να που τα καταφέραμε.

Δημόσιος χώρος - Επικοινωνία

-Ερχομαι από το Σύνταγμα όπου κατεβαίνοντας στην είσοδο της Λ. Αμαλίας, ένα επικών διαστάσεων έργο σας σε 4 ενότητες ο “Σταθμός Ειρήνη” βρήκε ιδανική θέση.

-Και εγώ θα το έλεγα αυτό και μου δίνει πολύ μεγάλη χαρά το ότι το έργο αυτό βρίσκεται εκεί και ειδικά αυτό το έργο γιατί μιλάει με πολύ ιδιαίτερο τρόπο θα ‘λεγα και με πολύ ευρύ τρόπο για όλα αυτά τα θέματα που αφορούν ευρύτατα και το Σύνταγμα και ό,τι αυτό κρύβει, αλλά και ευρύτερα τον χώρο που είναι ένας χώρος μεγάλης Ελληνικής Ιστορίας και γι αυτό χαίρομαι πάρα πολύ που εγκαταστάθηκε εκεί το έργο μετά από τις ταλαιπωρίες που έχει τραβήξει...

-Το 2013

-Το 2013, γιατί λεηλατήθηκε, όπως και ο σταθμός όπου βρισκόταν παλιά, ο σταθμός Ειρήνη, γι' αυτό και το έργο έχει αποκτήσει και το όνομά του “Σταθμός Ειρήνη”. Δεν θέλω να τα ξεχνάω αυτά τα πράγματα αλλά ταυτόχρονα τα θυμάμαι γιατί έχουν πολύ μεγάλη σημασία. Το γεγονός ότι μπορεί να λεηλατηθεί ο δημόσιος χώρος και δεν ήταν μόνο το έργο που λεηλατήθηκε αλλά ήταν και ο δημόσιος χώρος ευρύτερα, όλος ο σταθμός, από τα χέρια κάποιων ανεγκέφαλων. Εν πάση περιπτώσει, αυτή τη στιγμή, μετά από μια ολόκληρη πορεία κάποιων χρόνων, βρήκε ευτυχισμένο τέλος θα έλεγα αυτό το έργο με το να στηθεί εκεί αλλά ταυτόχρονα θα έλεγα ότι είναι πιο πολύ μια ευτυχισμένη αρχή γιατί ένα τέτοιο έργο για μένα είναι μια διαρκής αφορμή και έναυσμα για κουβέντα, σκέψη, διάλογο, μια ανοιχτή κουβέντα με την κοινωνία γιατί σε αυτήν αναφέρεται και απ' αυτήν αντλεί. Εν πάση περιπτώσει, είναι ένα σύνθετο μεγάλο έργο και χαίρομαι πολύ που βρίσκεται επίσης αντικριστά από μία πολύ σημαντική αρχαιολογική δουλειά που έχει στηθεί στο μετρό του Συντάγματος, αυτή

της διατομής της αρχαίας πόλης. Με μια έννοια, χωρίς να είναι στην πρόθεση των ανθρώπων που το εγκατέστησαν, υπάρχει ένας διάλογος ο οποίος είναι πάρα πολύ σημαντικός γιατί μιλάμε με άλλους όρους, πιο σύγχρονους, για το ίδιο πράγμα δηλαδή την έννοια της Ιστορίας και της ιστορικής συνείδησης.

-Του δημόσιου χώρου...

-Του δημόσιου χώρου βεβαίως...

-Της αγοράς, για όλα αυτά που αποτελούσαν αξίες κατά την κλασική αρχαιότητα, στην οποία συχνά αναφέρεστε και αναφέρεστε βέβαια και σ' αυτό το έργο το οποίο έργο αποτελούν 4 ενότητες...

"Σταθμός Ειρήνη"

-Ναι, αυτό το έργο είναι χωρισμένο σε 4 ενότητες.

-Αποτελείται από έργα διαστάσεων 30x30. Εσείς θα μας πείτε γιατί, αν σημαίνουν κάτι αυτές οι διαστάσεις;

-Οι διαστάσεις αυτές δεν σημαίνουν απαραίτητα κάτι, όμως αυτό που δηλώνουν είναι την προσπάθεια μέσα σ' ένα αρμονικό ισορροπημένο τετράγωνο, να το πούμε έτσι, να συμβούν και να συμβαίνουν τα πιο συγκρουσιακά στοιχεία, δηλαδή μια συμπληρωματική σχέση ανάμεσα στην "αρμονία και στην δυσαρμονία".

-Ένας διάλογος ανάμεσα σε ετερόκλητες αναφορές;

-Ακριβώς. Αυτό το έργο, στο σύνολό του, είναι ακριβώς ένας ανοιχτός διάλογος με στοιχεία που αναφέρονται σε τελείως συγκρουσιακές, αντιφατικές, συμπληρωματικές σχέσεις μέσα απ' τις εικόνες που αφορούν διαχρονικά απ' την κλασική αρχαιότητα και τις αναφορές στην κλασική αρχαιότητα, από την απεικόνιση των προσώπων των μεγάλων στοχαστών, από την καταγραφή των μεγάλων ιδεών και όλων αυτών των μύθων, εν πάση περιπτώσει, που έχουν σηματοδέψει αυτήν την ιστορική συνείδηση για μας, μέχρι την σύγχρονη εποχή, την κοινωνία, την τέχνη, τους κοινωνικούς πολιτικούς αγώνες, την Ιστορία της Τέχνης, η οποία - με τον τρόπο της και αυτή - αναρωτιέται για τα περιεχόμενά της. Τελικά, όλα μαζί συνθέτουν ένα πολύ μεγάλο, μεγάλης κλίμακας σταυρόλεξο θα 'λεγα, δηλαδή μια φόρμα η οποία δεν έχει την αρμονική σχέση ενός τετραγώνου στο σύνολό της, αλλά είναι πιο πολύ μια έκρηξη δηλαδή ένα σχήμα το οποίο δεν έχει τέλος, είναι ανοιχτό στο μέλλον.

-Να υποδεχθεί και άλλα στοιχεία;

-Ναι, θεωρητικά είναι κάτι το οποίο μονίμως και διαρκώς είναι έτοιμο να υποδεχθεί τα καινούρια στοιχεία που συνεχώς προστίθενται και γι' αυτό κι η φόρμα έχει αυτόν τον ανοιχτό χαρακτήρα.

-Πάντως υπάρχουν αναφορές στο "Μεγάλο σταυρόλεξο", μια από τις πρώτες μεγάλης κλίμακας τέτοιες απόπειρές σας, μικρά έργα να δημιουργούν έναν διάλογο μεταξύ ετερόκλητων στοιχείων. Εδώ βλέπουμε από ηλιοτρόπια μέχρι τον Τσιτσάνη και τον Καβάφη, ο οποίος είναι μια σταθερή μορφή στα έργα σας, και μια σταθερή αναφορά στη φωτογραφική απεικόνιση θα έλεγα.

Συνθέσεις της δεκαετίας του '60

-Αυτή η έννοια της σύνθεσης ετερόκλητων στοιχείων είναι κάτι που με έχει απασχολήσει από πολύ παλιά, δηλαδή από την δεκαετία του 60. Στην πραγματικότητα ήταν μία βασική διάθεση να συνθέτουμε τα ετερόκλητα στοιχεία του περιβάλλοντος, της κοινωνίας, των ιδεών, σε μια σχέση όπου αλληλοσυμπληρώνονται και ταυτόχρονα αλληλοαναιρούνται, το ένα αναρωτιέται για την παρουσία του σε σχέση με το διπλανό του και τελικά όλα μαζί συνθέτουν μία εικόνα που μέσα από τις αντιφάσεις προσπαθεί να αναζητήσει μία καινούρια σύνθεση. Σαν ερώτημα, σαν δυνατότητα μιας σύνθεσης που δεν είναι εύκολα πραγματοποιήσιμη αλλά υπάρχει ως ουτοπία, ως κάτι το οποίο ζητάει κανένας να πραγματοποιήσει. Σε ένα επίπεδο, θα 'λεγα φαντασιακό κατ' αρχήν, αλλά και ως ευρύτερο αίτημα που είναι αίτημα της τέχνης αλλά και της κοινωνίας μαζί.

-Και ως επικοινωνία επίσης.

-Φυσικά ως επικοινωνία.

-Σας απασχολεί, ήδη από τη δεκαετία του '60, η επικοινωνία με τον δημόσιο χώρο, όπως και τα μηνύματα που παίρνουμε από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, τις εφημερίδες, τα περιοδικά..

-Ασφαλώς. Εξάλλου, όλη η δεκαετία του '60 ήταν μια εποχή που άφησε πολύ έντονα τα σημάδια της και σε μας και ευρύτερα στην Ελληνική κοινωνία. Θα έλεγα πως και μέχρι σήμερα, στην ουσία ζούμε τους απόηχους αυτής ακριβώς της ουτοπίας που διεκδικήθηκε τότε και εν μέρει πραγματοποιήθηκε ώστε να οδηγηθούμε μετά σε μια μορφή από ήττες, απογοητεύσεις, από πράγματα τα οποία μας κάνουν να ξανασκεφτούμε απ' την αρχή τον κόσμο και τον εαυτό μας, αλλά οπωσδήποτε μας διαφύλαξε, σε κάποιους τουλάχιστον, μία κριτική συνείδηση, δηλαδή τον τρόπο να βλέπουμε τα πράγματα μέσα από ένα βλέμμα που δεν επαφίεται στις εύκολες επιφανειακές λύσεις, αλλά – και το λέω και για την τέχνη αυτό – να αναζητήσουμε τα πράγματα κάτω από την επιφάνειά τους και να συνθέσουμε πράγματα που φαινομενικά είναι ξένα αλλά στην πραγματικότητα συνδέονται μέσα από νέους όρους που είναι προς αναζήτηση. Αυτό ήταν το μεγάλο ζητούμενο στη δεκαετία του '60.

-εξ ου και η συμμετοχή στην ΟΜΑΔΑ Α'.

ΟΜΑΔΑ Α΄

-Στις ομάδες οι οποίες στη δεκαετία του '60 χαρακτήρισαν την δική μας πορεία ήταν και η ΟΜΑΔΑ ΤΕΧΝΗΣ Α΄. Αναζητούσαμε εκτός αστικού κέντρου να δείξουμε τις δουλειές μας. Διαφορετικές γενιές καλλιτεχνών αλλά συνδεδεμένοι όλοι με την ιδέα του ότι η τέχνη πρέπει να φύγει εκτός αστικού κέντρου και να δείχνεται σε χώρους οι οποίοι δεν ήτανε θα 'λεγα οι σωστοί καλλιτεχνικοί χώροι αλλά αντίθετα ήτανε οι ζωντανόι καλλιτεχνικοί χώροι, εκεί που πραγματικά γεννιόντουσαν συζητήσεις από πράγματα τα οποία δεν ήταν καθόλου προετοιμασμένα ή καθόλου, θα 'λεγα, αυτά που κάποιος περιμένει να ακούσει. Με αυτή την έννοια, η ΟΜΑΔΑ ΤΕΧΝΗΣ Α΄ ήταν μια πολύ πρωτοποριακή για την εποχή ιστορία γιατί στηριζόταν ακριβώς στην προσπάθειά μας να επικοινωνήσουμε με έναν κόσμο που δεν τον ξέραμε αλλά αισθανόμαστε ότι εκεί βρισκόταν η αλήθεια μιας κοινωνίας και αυτή την αλήθεια θέλαμε να την διεκδικήσουμε μαζί με ανθρώπους οι οποίοι ήταν εκτός καλλιτεχνικού χώρου. Τέλος πάντων, ήταν μια πολύ σοβαρή εμπειρία την οποία ακολούθησαν μια σειρά από τέτοιες ανάλογες προσπάθειες, Όπως ήταν οι Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές.

Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές

-Οι Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές, των οποίων υπήρξατε ιδρυτικό μέλος, με ποιο αίτημα;

-Οι Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές ήταν μια ιστορία η οποία ξεκίνησε μέσα στα χρόνια της δικτατορίας και λίγο πριν και το αίτημα ήταν ακριβώς μια κοινή αίσθηση...

Ήταν ο Χρόνης ο Μπότσογλου, η Κλεοπάτρα η Δίγκα, ο Γιάννης ο Βαλαβανίδης, ο Κυριάκος ο Καντζουράκης και δουλεύαμε από κοινού πράγματα σε πολύ μεγάλο βαθμό.

-Προσπαθήσατε να κάνετε συλλογικά έργα;

Αυτό έτσι κι αλλιώς το κάναμε αλλά δεν το είχαμε και ανάγκη γιατί αυτά που κάναμε ήδη είχαν το στοιχείο της συλλογικότητας και πολλά από αυτά που κάναμε είχαν πολύ...

-Δεν είναι μια ουτοπία αυτή;

-Όχι αλήθεια, ήταν μια σχέση συναδελφικότητας και εσωτερικής αλληλεγγύης ανθρώπων οι οποίοι αισθανόντουσαν ότι είχαν ένα κοινό πνεύμα να βλέπουν τα πράγματα γύρω τους και κυρίως, ως εικαστικοί καλλιτέχνες, να προσπαθούν να μεταφράσουν ας πούμε τον κόσμο σε εικόνες αλλά μέσα από μια πραγματικότητα η οποία είχε κόψει ριζικά τους δεσμούς της με αυτό που λέγαμε παράδοση. Για μας δηλαδή υπήρχε και ένα τεράστιο κομμάτι μαχητικότητας: να προσπαθήσουμε ακριβώς να διαχωρίσουμε την θέση μας από αυτό που ήταν στην πραγματικότητα η κουλτούρα

κι ο πολιτισμός μιας παιδείας καλλιτεχνικής που στην ουσία μας διαμόρφωνε στις σπουδές μας, στο περιβάλλον μας κλπ. Όμως η πραγματικότητα η κοινωνική ήταν τόσο έντονη που ήταν αδύνατον... Η δεκαετία του '60 ήταν μια δεκαετία μεγάλων αμφισβητήσεων, ανατροπών, αναστοχασμών και φυσικά αλλαγών που μας οδηγούσαν σε νέες πραγματικότητες από μέρα σε μέρα. Ακριβώς αυτό ήταν το στοιχείο της καθημερινής πάλης με μια καινούρια πραγματικότητα που είχε έντονα τα στοιχεία της διεκδίκησης του καινούριου. Αυτά που διαδηλώναμε το πρωί τα ζωγραφίζαμε το απόγευμα και έτσι ήταν μια σχέση στην ουσία που αναζητούσε να καταγράψει άμεσα τη σχέση της ζωής με την τέχνη. Αυτό ήταν το ζητούμενο τελικά και γι αυτό και τα πράγματα που ήταν η πρώτη ύλη που αντλούσαμε στη ζωγραφική μας ήταν ακριβώς τα πράγματα που εκείνα τα χρόνια ήταν και καινούρια με την έννοια μιας κοινωνίας κατανάλωσης η οποία εκφραζόταν μέσα απ' τις εφημερίδες και τα ντοκουμέντα.

-Μα και μετά ο Πέτρουλας, ο Παναγιούλης, ο Λαμπράκης, είναι μορφές που επίσης επανέρχονται στα έργα σας.

-Φυσικά αλλά θέλω να πω ότι τα χρόνια εκείνα ήταν άμεσο το βίωμα, δεν πρόφτανε κάποιος να το επεξεργαστεί καν και ταυτόχρονα βρισκόταν στο επόμενο βήμα. Όλα αυτά τα πράγματα περνάγανε το ίδιο άμεσα και μέσα στις εικόνες μας.

-Αυτό δεν είναι πολύ ωραίο σε δημιουργικό επίπεδο;

-Πέραν του ωραίου ήταν πάρα πολύ σοβαρό και ενδιαφέρον, δεν ήταν αισθητικό το θέμα.

-Το μη επεξεργασμένο - εννοώ - δεν έχει ένα στοιχείο αυθόρμητο ανεπεξέργαστης επικοινωνίας και δημιουργίας;

-Είναι αλήθεια. Κυρίως όμως αυτό που ήταν επεξεργασμένο, και μάλιστα πολύ επεξεργασμένο, ήταν η θεωρητική επεξεργασία των πραγμάτων που σκεφτόμαστε και δουλεύαμε σαν κάτι το οποίο ήθελε την θεωρητική του συνέχεια. Δηλαδή εκτός από την καλλιτεχνική πράξη υπήρχε πολύ έντονο το στοιχείο, που ήταν και ένα χαρακτηριστικό της γενιάς μας, του να συνοδευτεί αυτή η καλλιτεχνική πράξη από μια αντίστοιχη θεωρητική επεξεργασία. Και έτσι λοιπόν θεωρία και πράξη, τέχνη και ζωή ήταν τα πράγματα. Αυτό το τετράπτυχο στην ουσία ήταν αυτό που μας έκανε και αντλούσαμε και από την πρώτη ύλη γύρω μας, εφημερίδες, περιοδικά, ντοκουμέντα, κινηματογράφος. Όλα αυτά τα πράγματα ήταν η πρώτη ύλη που γεννούσε τις εικόνες μας. Και κυρίως γεννούσε μια ζωγραφική θα 'λεγα η οποία ήταν εντελώς αντιζωγραφική. Αυτό το πνεύμα ήταν κάτι το οποίο διαχώριζε τελείως τη σχέση με ένα παρελθόν αισθητικού τύπου και προχώραγε σε κάτι το οποίο στην πραγματικότητα

αναιρούσε ή έβαζε υπό συζήτηση την ίδια τη φύση της ζωγραφικής με την αντίληψη μιας αστικής κοινωνίας η οποία ζητάει μέσα απ' τη ζωγραφική ορισμένες αισθητικές - θα' λεγα γλυκερές - ή αισθητικίστικες αξίες, Ακριβώς αυτά ήταν τα πράγματα που διεκδικούσαμε να μην ταυτιστούμε μαζί τους.

-Όπως το κάνατε και στο "Μεγάλο σταυρόλεξο" τρόπο πολύ αργότερα. Αλλά υπάρχει ένα αντί που αμφισβητεί, θέλω να πω ότι τα ερωτήματα δεν σταματούν να επανέρχονται στο έργο σας.

Τέχνη και πραγματικότητα

-Σας ακούει κάποιος να λέτε για το αντί αλλά πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ότι πρόκειται για το αντί του Βαν Γκογκ, κατ' αρχήν, σε ένα έργο μετά από 40 χρόνια ή μάλλον μετά από 20 έτη, όπως λέει στους *Τρεις Σωματοφύλακες*, το περίφημο μυθιστόρημα. Μετά 20 έτη, δηλαδή, έχουμε μια πραγματικότητα και μετά έχουμε τον στοχασμό και τη συνέχεια αυτής της πραγματικότητας, μετά από ένα εύλογο και μεγάλο χρονικό διάστημα, και πώς έχει επεξεργαστεί μια γενιά αυτήν την πραγματικότητα με άλλο τρόπο πια. Σημειωτέον ότι ο Ντ' Αρτανιάν πεθαίνει στο Μάαστριχτ. Το περίφημο Μάαστριχτ, το οποίο σημάδεψε την σύγχρονη Ευρωπαϊκή Ιστορία, είναι ο τόπος που διάλεξε να πεθάνει ο Ντ' Αρτανιάν μυθιστορηματικά. Αυτό το πράγμα έχει πολύ μεγάλη σημασία βέβαια.

-Σε άλλο έργο σας το κέντρο του έργου είναι η Ευρώπη. Ως αναφορά ή ως ερωτηματικό, αυτή τη φορά, ή ως φάντασμα;

-Ως κάτι το οποίο στην ουσία βρίσκεται στο κέντρο μιας μεγάλης σύνθεσης, σαν ένα ερώτημα πιο πολύ για κάτι το οποίο κινδυνεύει, πόσο μάλλον σήμερα, να χαθεί σαν αξία, σαν ιδέα.

-Το κράτος πρόνοιας;

-Όχι μόνο αυτό. Γενικά, όλος ο διαφωτισμός, όλος ο ορθός λόγος, όλη η σχέση μας με αυτό που δίδαξε στην ουσία η Γαλλική Επανάσταση και η συνέχειά της, δηλαδή βασικές αξίες της κοινωνίας και του δικαίου, δημοκρατία, δικαιοσύνη, ελευθερία, ισοπολιτεία, ισονομία κλπ. Αυτά λοιπόν όλα τα πράγματα υπάρχουν ως ένας κεντρικός πυρήνας που διακτινώνεται σε μια σειρά από εικόνες που στην ουσία μιλάνε, κάθε εικόνα με τον δικό της τρόπο. Γύρω από αυτά τα ανοιχτά ζητήματα που είναι ταυτόχρονα ανοιχτά τραύματα, πληγές αυτές που είναι και κυριολεκτικές και πνευματικές πληγές. Είναι ακριβώς αυτά τα ζητήματα που καλούμαστε και σήμερα, ξεκινώντας ήδη από τη δεκαετία του 60, να αναστοχαζόμαστε, να αναρωτιόμαστε, να κουβεντιάζουμε, να έχουμε ανοιχτούς λογαριασμούς μαζί τους και αυτά τα πράγματα,

εμένα τουλάχιστον, με συνοδεύουν μέσα στα χρόνια με μια σταθερή συνέχεια, μέσα από όλες αυτές τις καμπύλες, τα πάνω και τα κάτω. Στην ουσία υπάρχει και ένα εσωτερικό νήμα που νομίζω ότι παρόλη την φαινομενική διαφορά των περιόδων της δουλειάς μου, συνδέει τα φαινομενικά ετερόκλητα στοιχεία που υπάρχουν.

-Ποιο είναι αυτό το νήμα που ενώνει την δεκαετία του '60;

-Είναι αυτό που προσπάθησα και πριν να πω, δηλαδή είναι κάτι που έχει να κάνει με έναν κριτικό στοχασμό, με την αίσθηση και την ανάγκη να δούμε τον κόσμο όχι όπως μας προσφέρεται με χίλιους δύο τρόπους μέσα από το καταναλωτικό βλέμμα, μέσα από το προπαγανδιστικό βλέμμα, μέσα από το υπόγειο βλέμμα μίας κοινωνίας που προσπαθεί να ωραιοποιήσει την ασχήμια και πάει λέγοντας. Πάμε να δουμε λοιπόν αυτό που στην ουσία υπερβαίνει το ψεύδος και προσπαθεί να βρει μία άλλη αλήθεια σε ένα άλλο επίπεδο. Και αυτό γίνεται μόνο όταν βάλει κανένας πάνω στο τραπέζι μία σειρά από στοιχεία και προσπαθεί να συνδέσει αυτά που φαινομενικά είναι τόσο ξένα μεταξύ τους. Τότε ανακαλύπτει συνεχώς και διαρκώς τι τα συνδέει στην πραγματικότητα και αποκαλύπτεται ότι όλα υπακούουν ακριβώς σε μία λογική η οποία δεν είναι καθόλου εύκολη να διαβαστεί. Αλλά οπωσδήποτε η προσπάθεια να συνδέσουμε τα πράγματα, μας οδηγεί ακριβώς στο να αποκτήσουμε και μία άλλη σχέση με την πραγματικότητά μας και με τον εαυτό μας, να μην μένουμε δηλαδή σε μία επιφάνεια. Και αυτό είναι η μεγάλη διδασκαλία της δεκαετίας του '60, ένας κριτικός στοχασμός πάνω στον εαυτό μας και στην κοινωνία, στον ρόλο μας, στην ίδια την τέχνη και τα περιεχόμενά της, στον ρόλο του δημιουργού, στην σχέση της κοινωνίας με την πνευματικότητα και τις αξίες του πνεύματος και χίλια δύο άλλα πράγματα που αφορούν εν πάση περιπτώσει το να είμαστε αξιοπρεπείς μέσα σε ένα χώρο μαζί με άλλους ανθρώπους. Αξιοπρέπεια σημαίνει δηλαδή να σταθούμε αυθεντικά απέναντι σ' αυτό που μας περιβάλλει αλλά όχι μόνοι μας. Να μοιραζόμαστε τα πράγματα και να μπορούμε μαζί με άλλους, στηριγμένοι στους άλλους, συλλογικά μαζί με τους άλλους, σε μία κοινή προσπάθεια, να προσπαθούμε να βρούμε κάτι τελικά που δεν μας αφορά ως άτομα αλλά μας αφορά ως σύνολο.

-Αγώνες και αιτήματα βέβαια που διαψεύστηκαν, γιατί ζούμε την εποχή του άκρατου ατομισμού, της απομόνωσης και του καταναλωτισμού. Η γενιά σας έχει κατηγορηθεί γι' αυτό, της προσάπτεται ένας αγώνας για τον αγώνα και μία όχι συνεπής συμμετοχή τελικά στην διακυβέρνηση. Όταν δηλαδή μπήκαν πραγματικά οι άνθρωποι της γενιάς του '60 και πρωταγωνιστικές φιγούρες στα κοινά, φαίνεται ότι ξέχασαν τα αιτήματα.

-Προφανώς θα υπάρχει κι αυτό, εξάλλου δεν είναι καινούριο στην Ιστορία, το ξέρω πολύ καλά, το 'χουμε μελετήσει. Δεν είναι εκεί το θέμα όμως, το θέμα είναι, από την μία μεριά να παρατηρεί κανένας τις μεγάλες εικόνες και από την άλλη μεριά να μην χάνει και την αναφορά του σ' αυτό που συμβαίνει πραγματικά γύρω του, αυτό που δεν είναι μέσα στην δημόσια εικόνα αλλά στην ιδιωτική εικόνα μικρών σχημάτων, μικρές κυψέλες, δηλαδή, ζωής όπου εκεί πέρα βλέπεις εξαιρετικούς ανθρώπους, αξιότατους ανθρώπους, οι οποίοι δουλεύουν με υπομονή και αποφασιστικότητα και αυτοί είναι θα 'λεγα οι άνθρωποι οι οποίοι στηρίζουν αυτήν την κληρονομιά να μην καταρρεύσει. Παρόλα τα προβλήματα, και υπάρχει μία τεράστια, ας πούμε, συνέχεια τέτοιων τραυμάτων - θα 'λεγα -, δεν θα μπορούσα να μιλήσω για ήττα, το αντίθετο μάλιστα. Εγώ πιστεύω ότι υπάρχει σταθερά από μέσα ένας κόσμος ο οποίος την κρίσιμη στιγμή είναι παρών. Απλώς η έννοια της κρισιμότητας είναι κάτι το οποίο μας έχει διχάσει αρκετά για το τι σημαίνει κρίσιμο και τότε κρίνουμε ότι η κρισιμότητα μας ωθεί να βγούμε έξω από τον εαυτό μας και να ενωθούμε με ευρύτερα σύνολα.

Χαρακτική - ΟΜΑΔΑ 10/9

-Μένω στη δεκαετία του 60 όπου, εν μέσω αιτημάτων και ενός καζανιού που βράζει και μίας επίσης ζωντανής και ενεργητικής δημιουργίας, παγώνουν όλα, χούντα, δικτατορία, εσείς είστε φοιτητής, σπουδάσετε χαρακτική. Θα ήθελα να μιλήσουμε για την χαρακτική, πόσο σας ισορροπεί σε σχέση με την ζωγραφική, ποιες είναι οι ομοιότητες και ποιες οι διαφορές της εικαστικής γλώσσας;

-Είναι ένα θέμα, σίγουρα υπάρχουν διαφορές και αυτές οι διαφορές με οδήγησαν στην χαρακτική, ενώ δεν ήταν ούτε στην προδιάθεσή μου ούτε στο σκεπτικό μου, αλλά κάποιος εξωτερικοί λόγοι με οδήγησαν. Το θέμα είναι ότι μπόρεσα και πέρασα στην χαρακτική με ένα τρόπο πάρα πολύ εύκολο και αυτό το πράγμα με διευκόλυνε να κάνω κάτι το οποίο από μόνος μου ίσως δεν θα το αποφάσιζα. Αλλά ήθελα πολύ να γνωρίσω αυτές τις καινούριες τεχνικές, δηλαδή τα πράγματα τα οποία έτσι κι αλλιώς θα συντροφεύανε την ζωγραφική. Στη διάρκεια της σπουδής μου της χαρακτικής, δηλαδή, ήθελα να πλουτίσω την εμπειρία μου με μία τεχνική που με ενδιέφερε και έτσι η χαρακτική προστέθηκε σαν μία εμπειρία που αποδείχθηκε τελικά ότι ήταν πάρα πολύ ενδιαφέρουσα εμπειρία ζωής και όχι μόνο τέχνης. Γιατί αυτό μπορεί να διδάξει η χαρακτική σε τελευταία ανάλυση, πέρα από τον πλούτο των τεχνικών και όλες αυτές τις συντεχνιακές καταστάσεις παρωχημένου μεσαίωνα. Ευτυχώς τώρα όλα αυτά τα πράγματα έχουμε κατορθώσει να τα υπερβούμε και να τιμήσουμε την χαρακτική με το να της προσδώσουμε ακριβώς τα χαρακτηριστικά μίας ελεύθερης, καθαρής και

ανεξάρτητης υφολογικά, μορφολογικά και τεχνικά, τέχνης. Και έτσι μιλάω πια για μία αυτόνομη τέχνη η οποία είναι μία εικαστική τέχνη που μαζί με την ζωγραφική δημιουργούν μία καινούρια ενότητα πια. Αλλά τα χρόνια τα δικά μας, η χαρακτηριστική εξακολουθούσε να έχει αυτό τον χαρακτήρα τον κλειστό, τον συντεχνιακό και εν πάση περιπτώσει, είχα την τύχη να κάνω πράγματα τα οποία είχαν τελείως διαφοροποιηθεί από το περιβάλλον μου στην σχολή και μπόρεσα και έκανα αυτά που ήθελα χωρίς να έχω ενοχλήσεις ή παρενέργειες άλλες εξωτερικές και υπ' αυτήν την έννοια, αυτά που ζωγράφιζα τα έκανα και χαρακτηριστική ταυτόχρονα. Η χαρακτηριστική με δίδαξε - θα 'λεγα - τη σημασία της λιτότητας, της καθαρότητας, του να μπορείς να συνοψίσεις σε πολύ λίγες γραμμές και με πολύ λίγα μέσα μία πολύχρωμη κατάσταση η οποία, όμως, στην ουσία ήταν μαυρόασπρη. Πώς δηλαδή μέσα από το μαύρο και το άσπρο μπορεί να μεταφερθεί ένας τεράστιος κόσμος, εκφραστικός και πολύχρωμος - σε εισαγωγικά πολύχρωμος - αλλά στην ουσία με την λιτότητα και την απλότητα και με την αναγωγή στο ελάχιστο που είναι η χαρακτηριστική δουλειά. Αυτό είναι ένα μεγάλο μάθημα.

-Στο Βερολίνο, όπου πως βρίσκεστε εν μέσω πάντα δικτατορίας, το 1970, πάτε στο Μόναχο, συμμετέχετε στην ΟΜΑΔΑ 10/9, όπου γνωστοί ζωγράφοι ασχολούνται με την χαρακτηριστική.

-Με την χαρακτηριστική, ναι. Ήταν μία ομάδα η οποία είχε ένα πολύ ιδιαίτερο ιδεολογικό χαρακτήρα, γιατί αυτοί όλοι οι καλλιτέχνες που την αποτελούσαν, ήταν καλλιτέχνες πολύ γνωστοί στη Γερμανία και ταυτόχρονα ήταν άνθρωποι ιδεολόγοι, με την έννοια ότι θέλανε το έργο τους το καλλιτεχνικό να το μεταφέρουν μέσω χαρακτηριστικής σ' ένα ευρύτερο κοινό. Και γι' αυτό φτιάχτηκε αυτή η ομάδα που έκανε εκθέσεις, κυρίως όμως δούλευε μ' έναν πάρα πολύ εξελιγμένο τρόπο, κατά τον τρόπο ταχυδρομικής αλληλογραφίας θα 'λεγα, δηλαδή πολύ εύκολα μπορούσε ο καθένας να παραγγείλει και να αποκτήσει ένα αυθεντικό χαρακτηριστικό όλων των καλλιτεχνών που συμμετείχαν στην ομάδα. Με αυτόν τον τρόπο πραγματοποιούνταν ακριβώς αυτό το οποίο ήταν και η ιδεολογία και το πνεύμα των ανθρώπων αυτών, το να μπορέσει το έργο μας να το απλωθεί όσο περισσότερο γίνεται, με τον φθηνότερο δυνατό τρόπο.

Υποτροφία

-Υποτροφία πήρατε για να πάτε στο Μόναχο και εν συνεχεία στο Βερολίνο. Πώς καταφέρατε να κερδίσετε αυτή την υποτροφία;

-Ε, καλά, αυτό ήταν μία τύχη σε πάρα πολύ δύσκολους καιρούς που δεν είχα ελπίδα ότι μπορούσα να βγω από την Ελλάδα γιατί δεν είχα την δυνατότητα του διαβατηρίου. Είχαν κόψει και την υποτροφία που είχα στην Σχολή Καλών Τεχνών ως φοιτητής, μετά

ακολούθησε ένα δύσκολο στρατιωτικό μέσα στη δικτατορία και μετά ήμουν στην Ελλάδα αποκλεισμένος και δεν μπορούσα να βγω έξω, είναι πολύ απλό. Αλλά παρ' όλα αυτά ήμουν σε μία διαρκή εγρήγορση. Ανάμεσα στις κινήσεις που έκανα, ήταν να καταθέσω ένα ντοσιέ με κάποια έργα στη Γερμανική πρεσβεία.

-Ήσασταν απόφοιτος Γερμανικού σχολείου, της Γερμανικής Σχολής.

-Ναι, υπήρχε μία σχέση συγγένειας έτσι κι αλλιώς. Η γιαγιά μου ήταν Γερμανίδα. Αυτό δεν σήμαινε βέβαια ότι οι γονείς μου είχαν κάποια σχέση με τον χώρο παρά μόνο εξωτερικά, Αντίθετα, βρισκόντουσαν σε μία σχέση υγιούς αντίδρασης απέναντι σε κάθε τι γερμανικό που εκείνα τα χρόνια ήταν ακόμη ο απόηχος της κατοχής. Αυτός ο απόηχος ήταν παρών ακόμα στην Ελλάδα και σιγά-σιγά άρχισε να αλλάζει αυτό το κλίμα. Αλλά στην προσπάθειά μου να βρω μία δυνατότητα εξόδου, κατέθεσα κάτι χαρτιά στην Γερμανική πρεσβεία, κάποια έργα τα οποία είχαν όλες τις προδιαγραφές μίας αισθητικής η οποία δεν είχε απαραίτητα τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής που έκανα τότε. Ήταν λίγο διαφορετικά, θα 'λεγα, με την έννοια την θεματολογική πιο πολύ. Και τελικά υπήρχε μία ανώτατη γερμανική υποτροφία την οποία, ως δια μαγείας, μπόρεσα και την πήρα, χωρίς να το 'χω καταλάβει καλά-καλά τι έγινε, από ανθρώπους οι οποίοι με επέλεξαν στην Ρουμανία, μία επιτροπή από καθηγητές και πρυτάνεις Σχολών Καλών Τεχνών. Και όχι μόνο αυτό αλλά με γράψανε ήδη στο Μόναχο, μου έδωσαν, δηλαδή, την μόνη δυνατότητα, μ' αυτήν την ανώτατη γερμανική υποτροφία, να μπορέσω να πάω εκτός Ελλάδας, να βγω εκτός Ελλάδας. Το θέμα είναι ότι με γράψανε στη Σχολή Καλών Τεχνών του Μονάχου. Εν πάση περιπτώσει, ο άνθρωπος ο οποίος με εξέλεξε κυρίως ήταν ο σωτήρας μου με μία έννοια για να βγω εκτός Ελλάδας. Εκείνα τα χρόνια και μάλιστα με μία πολύ καλή υποτροφία που μου εξασφάλιζε μία σειρά από προϋποθέσεις για να μπορέσω να δουλέψω για 5 χρόνια στο Μόναχο. Κάθισα έξι χρόνια τελικά και αυτά τα χρόνια στην πραγματικότητα κινδυνέψανε ως δια μαγείας απ' την πρώτη μέρα που έφτασα στο Μόναχο να χαθούν γιατί αποδείχθηκε ότι ο άνθρωπος ο οποίος με είχε επιλέξει και μάλιστα μ' αυτόν τον τιμητικό τρόπο, αυτός που με είχε γράψει ήδη στο εργαστήριό του στο Μόναχο, μόλις είδε αυτά που πραγματικά έκανα, δηλαδή αυτά τα έργα που είχα φέρει απ' την Ελλάδα, τις διαδηλώσεις, τα θέματα όλα τα πολιτικά, την κοινωνική βία, μία σειρά από θέματα τα οποία ήταν η Ελληνική πραγματικότητα, η πολιτική, η κοινωνική πραγματικότητα της Ελλάδας, αυτά ακριβώς που ζωγραφίζαμε, όχι απλώς έφριξε αλλά ορκίστηκε να με καταστρέψει. Δηλαδή ο άνθρωπος ο οποίος ήταν σωτήρας μου αποδείχθηκε μέσα σε 24 ώρες ότι ήταν ο άνθρωπος που ήθελε να με εξαφανίσει κυριολεκτικά και ήταν ο

διώκτης μου και τελικά πραγματικά με διέγραψε μέσα σε μία βραδιά γιατί μου έκοψε τις υποτροφίες. Ξαφνικά βρέθηκα σ' ένα κενό στο Μόναχο αλλά βέβαια το ήξερα το Μόναχο από παλιά και κατά κάποιο τρόπο είχα μία οικειότητα με τον χώρο. Όμως η επιβίωσή μου ήταν τελείως προβληματική, δεν μπορούσα να ζήσω εκεί πέρα, έτσι κι αλλιώς, χωρίς την υποτροφία, δεν υπήρχε άλλη δυνατότητα. Μαθαίνω λοιπόν για τον σωτήρα μου τελικά ότι ήταν ο πρύτανης της Καλών Τεχνών του Μονάχου, ένας άνθρωπος που ήταν σε ανώτατο πόστο. Μετά μου αποκαλύφθηκε ότι ήταν μία προσωπικότητα την οποία μπορεί να την αναζητήσει και να τη βρει κανείς στα λεξικά. Ο Χίτλερ είχε δύο επίσημους καλλιτέχνες, ένα γλύπτη και ένα ζωγράφο. Αυτοί οι άνθρωποι επιβίωσαν του πολέμου, χαθήκανε υπόγεια αρκετά χρόνια μετά τον πόλεμο και σιγά-σιγά ξαναβγήκαν στην επιφάνεια λίγο-λίγο και βέβαια όχι παντού. Τώρα μιλάμε για την Σχολή Καλών Τεχνών του Μονάχου που είναι στη Βαυαρία και η Βαυαρία πάντα συντηρητική και εκείνα τα χρόνια ακόμη περισσότερο. Εξακολουθεί και σήμερα, βέβαια, να εκφράζει το πιο συντηρητικό κομμάτι του γερμανικού χώρου.

-Είναι γνωστός ο ακαδημαϊσμός.

-Όχι, ο ακαδημαϊσμός πολιτικά δεν είναι θέμα.

-Δεν είναι αλληλένδετα αυτά κ. καθηγητά;

-Είναι, είναι αλληλένδετα αλλά δεν είναι αυτό το στοιχείο το ακαδημαϊκό. Αντιθέτως ο ακαδημαϊσμός θα μπορούσε να φέρει και αξίες οι οποίες έχουν πραγματικά μία πνευματική υπόσταση, μπορεί μίας άλλης εποχής, αλλά με αξιοπρέπεια και σοβαρότητα εκφράζουν έναν κόσμο, έστω παρωχημένο, Εδώ πέρα έχουμε να κάνουμε με κάτι το οποίο αφορούσε την πολιτική κατά κύριο λόγο και ήταν οι άνθρωποι αυτοί οι επίσημοι εκφραστές της ναζιστικής αισθητικής, οι οποίοι επιβίωσαν του πολέμου και βγήκαν σιγά-σιγά απ' τις τρύπες τους κι όχι μόνο βγήκαν απ' τις τρύπες τους αλλά κατόρθωσαν και απέκτησαν σταδιακά τα ανώτερα αξιώματα στην κοινωνία την οποία είχαν καταστρέψει μαζί με την Ευρώπη συνολικότερα. Ο άνθρωπος αυτός, λοιπόν, ορκίστηκε να με καταστρέψει γιατί αυτά που είδε θεωρούσε ότι όχι μόνο δεν ήταν τέχνη αλλά ήταν κάτι το οποίο αφορούσε ακριβώς αυτό που λένε οι Γερμανοί *nicht reine Kunst*, δηλαδή μη καθαρή τέχνη, και τελικά..

-Δεν σας κατέστρεψε;

Δεν με κατέστρεψε, αν και έκανε ό,τι μπορούσε γι' αυτό, γιατί με διαφύλαξε το γεγονός ότι η κεντρική Ομοσπονδιακή Κυβέρνηση της Γερμανίας ήταν Σοσιαλδημοκρατική. Αυτό σημαίνει ότι επικοινωνήσα αμέσως με την Γενική Γραμματεία του Υπουργείου στην Βόννη και τότε ήρθε μια εξαιρετική γυναίκα. Υπάρχουν δηλαδή και εξαιρετικής

ποιότητας Σοσιαλδημοκράτες, μπορούμε να το πούμε κι αυτό παρ' όλες τις απογοητεύσεις μας τα τελευταία χρόνια, εκείνα τα χρόνια η Σοσιαλδημοκρατία έκανε θαύματα πραγματικά. Είχε εξαιρετικούς ανθρώπους και αυτή η γυναίκα κατέβηκε για χάρη μου στο Μόναχο, της εξήγησα όλη την ιστορία και μέσα σε ελάχιστο χρόνο μπόρεσε και γύρισε τα πράγματα ανάποδα, επειδή ήταν και αυθεντία του Ομοσπονδιακού Υπουργείου που είχε τον κύριο λόγο. Γι' αυτό και μπόρεσε και ανέτρεψε τα δεδομένα, με ξανάγραψε σ' ένα άλλο εργαστήριο, σ' έναν άλλο καθηγητή, μου επέστρεψε την υποτροφία. Τελικά, η μαύρη κηλίδα της παρουσίας αυτού του ανθρώπου δεν κράτησε για πάρα πολύ γιατί ούτε τον ξαναείδα ποτέ. Μετά από μερικά χρόνια πέθανε αυτός, ήταν ήδη μεγάλης ηλικίας, και έτσι έκατσα στο Μόναχο έξι χρόνια με έναν εξαιρετικό πραγματικά καθηγητή, τον Φρεντ Ντάουμαν, έναν εξαιρετικό Γερμανό καλλιτέχνη της αφαίρεσης, και είχαμε πολύ καλή συνεργασία, δουλεύαμε συλλογικά, μέσα στο εργαστήριο, κάναμε πράγματα από κοινού, κάναμε εκθέσεις, δηλαδή ήταν πάρα πολύ γόνιμα και δημιουργικά τα χρόνια του Μονάχου.

Κοσμάς Ψυχοπαίδης

-Με τον αδερφό σας, τον γνωστό καθηγητή Φιλοσοφίας, τον διακεκριμένο Κοσμά Ψυχοπαίδη, συμπέσατε;

-Βέβαια, ο Κοσμάς ήταν ένα πολύ μεγάλο μυαλό και μία πολύ μεγάλη καρδιά, ένας σπάνιος μοναδικός άνθρωπος.

-Καθηγητής του Παντείου, αργότερα;

-Στην αρχή ήταν στο Πάντειο, όταν γύρισε στην Ελλάδα, μετά πήγε στο ΕΚΠΑ. Πρωτίτερα ήταν στη Γερμανία, πρώτα στη Φραγκφούρτη με τον Αντόρνο και μετά στο Γκέντιγκεν, όπου έγινε καθηγητής. Κάποια στιγμή τον κάλεσαν και αποφάσισε να κατέβει στην Ελλάδα. Ήταν ο Σάκης ο Καράγιωργας συνεργάτης του τότε και θυμάμαι ότι κάνανε μία σπουδαία προσπάθεια εκείνα τα χρόνια να στήσουν στα πόδια του ένα Πανεπιστήμιο, όπως ήτανε το Πάντειο τότε, ώστε η Πάντειος να γίνει το Πάντειο Πανεπιστήμιο, να το πούμε έτσι.

-Ήταν ένας συνομιλητής σας, ένας άνθρωπος με τον οποίο μοιραζόσασταν τις σκέψεις σας;;

-Απολύτως. Έχω πάρει τόσα πολλά πράγματα που δεν μπορώ να τα περιγράψω. Γι' αυτό μου είναι δύσκολο να μιλήσω, γιατί η ταύτισή μας ήταν τέτοια που δεν θέλω να μιλάω γι' αυτά τα πράγματα. Γιατί τα θεωρώ τόσο αυτονόητα, που, όταν μιλάω, θεωρώ ότι στην ουσία δεν λέω αυτό που θα 'πρεπε να πω. Είναι πολύ συμβατικό αυτό που θα

πω αλλά τα λόγια δεν μπορούν να εκφράσουν αυτό που συμβαίνει στην πραγματικότητα.

-Είναι πέρα από λόγια. Σας λείπει. Στο Βερολίνο ζωγραφίζετε τις νεκρές φύσεις. Σκεφτόμουν ότι αργότερα ζωγραφίζετε στις Βρυξέλλες τις νύχτες στις Βρυξέλλες. Θα περίμενε κανείς και λόγω της έντονης ζωής - όχι που ζήσατε εσείς αλλά είναι γνωστό το Βερολίνο για την έντονη ζωή του-, ότι θα ζωγραφίζατε τις νύχτες του Βερολίνου και τις νύχτες στις Βρυξέλλες.

"Το γράμμα που δεν έφτασε"

- Πραγματικά είναι πολύ ενδιαφέρον αυτό που λέτε, αυτή η αντιστροφή. Στην ουσία όμως δεν είναι τυχαίο αυτό. Δηλαδή όταν βιώνεις πάρα πολύ έντονα κάτι, ίσως έχει προτεραιότητα η ζωή και ζητάει τον χρόνο της για να το επεξεργαστεί και μετά από λίγο έχεις τη δυνατότητα όλα αυτά να τα εκφράσεις με την μορφή μίας εικαστικής γλώσσας μ' όλη της την ένταση. Θέλω να πω ότι αυτά τα χρόνια αφήσανε σημάδια με διαφορετικούς και αντιθετικούς τρόπους, ήδη δηλαδή από τα χρόνια του Μονάχου, την δεκαετία του '70, είχε ξεκινήσει μία σειρά που είναι τυπική των χρόνων στο Μόναχο. Τα χρόνια της δικτατορίας ακόμη, δηλαδή από το '70 μέχρι το '74 που ζούσαμε σε κατάσταση πολύ μεγάλης εσωτερικής και εξωτερικής έντασης εμείς στην Γερμανία, παίρναμε συνεχώς και είμαστε συνεχώς σ' έναν ανοιχτό διάλογο με την Ελλάδα, την Ελλάδα των συνταγματαρχών και της χούντας. Αυτά λοιπόν τα πράγματα μας κάνανε να είμαστε υπερευαίσθητοι απέναντι σε κάθε πράγμα που κατ' αρχήν αφορούσε την Ελλάδα, τους δικούς μας, τους φίλους μας, τους ανθρώπους μας, την πολιτική κατάσταση, τα γεγονότα. Με αυτήν την έννοια θέλω να πω ότι όταν έφτανε κανένα γράμμα από την πατρίδα, ήταν γράμμα το οποίο είχε τεράστια σημασία έστω και αν έφτανε μετά από 15 ημέρες καθυστέρηση. Δηλαδή ήταν πιο πολύ ο συμβολισμός των πραγμάτων κι αυτό το στοιχείο της χειροναξίας που 'χε ένα γράμμα, η γραφή του.

-Εξ ου και ο τίτλος "Το γράμμα που δεν έφτασε"

-Ναι, εκεί γεννήθηκε λοιπόν "το γράμμα που δεν έφτασε" αυτός ο κύκλος ο οποίος ξεκίνησε στο Μόναχο και μάλιστα μ' έναν τρόπο ο οποίος δεν είναι τυχαίος. Κάποια στιγμή λοιπόν που η σημασία των γραμμάτων και η επικοινωνία με την Ελλάδα ήταν καθοριστική για την ζωή μας εκεί, ένα πρωί χαράματα χτύπησε το κουδούνι. Και συνήθως όταν χτυπάει το κουδούνι χαράματα ανησυχεί κανένας γιατί κάτι έκτακτο συμβαίνει. Στην πραγματικότητα δεν ήταν τίποτα άλλο παρά ένας τυπικός ταχυδρόμος με την στολή του ταχυδρομικού. Κουβάλαγε ένα φάκελο όπου είχε κάτι υπολείμματα γραμμάτων, φακέλων και πραγμάτων τα οποία δύσκολα αναγνωρίζοντουσαν. Και

μπόρεσε το επίσημο ταχυδρομείο να διαβάσει υπολείμματα του ονόματός μου και θεώρησε υποχρέωσή του να μου το φέρει με μία τελετουργία περίπου σαν υπολείμματα από μία εγκληματική πράξη που έχει συντελεστεί. Και αυτά είναι τα στοιχεία που 'χουν απομείνει σαν τα πειστήρια ενός εγκλήματος ή κάτι ανάλογο, όπως φάνηκε από τη σοβαρότητα με την οποία μου δόθηκαν αυτά τα υπολείμματα σχισμένων χαρτιών που μετά βίας διάβαζες κάποια ονόματα ή κάποια διεύθυνση. Εν πάση περιπτώσει, αυτή η έννοια του fragmentum, του αποσπάσματος, της σχισμένης επικοινωνίας της μη λειτουργικής επικοινωνίας μεταξύ ανθρώπων μέσα από γράμματα τα οποία διαβαζόντουσαν και δεν διαβαζόντουσαν, μέσα από φάκελα που ήταν ανοιχτά και σχισμένα αλλά ταυτόχρονα και κλειστά, μέσα από νοήματα τα οποία ξεκινάγανε να διατυπώσουν κάτι και μετά πέφταν στο κενό γιατί δεν μπορούσες να καταλάβεις ποιος τα 'στελνε και τι ήθελε να σου πει. Όμως ήξερες, σύμφωνα με την τυπική λογική των γερμανικών ταχυδρομείων, ότι αυτό απευθυνόταν σε σένα, έπρεπε δηλαδή να κληθείς να αντιμετωπίσεις κάτι το οποίο στην ουσία ήταν άφωνο, δεν είχε να πει τίποτα, το μόνο που είχε να πει ήταν η λογική η οποία ήταν μία λογική ψυχρή ενός θεσμού που λέγεται επίσημο γερμανικό κράτος ή επίσημο ταχυδρομείο και θεωρεί υποχρέωσή του να πραγματοποιήσει μία πράξη η οποία δεν είχε νόημα. Όμως όλη αυτή η λογική στην ουσία αντανakλούσε ακριβώς την εικόνα ενός ολόκληρου συστήματος πραγμάτων όπου ο φορμαλισμός είχε το πάνω χέρι. Δηλαδή τα πράγματα λειτουργούσαν ως πράξεις ενός συστήματος που από μέσα δεν είχαν κανένα απολύτως περιεχόμενο ή τα περιεχόμενά τους ήταν εντελώς ανύπαρκτα ως θολά.

-Και πώς αυτό γίνεται ζωγραφική κ. Ψυχοπαίδη;

-Αυτό το πράγμα λοιπόν που ήταν τόσο χαρακτηριστικό της ζωής μας και των αισθημάτων μας εκείνα τα χρόνια..

-Είναι κομμάτια έργων; πρόκειται για κομμάτια έργων;

-Ήταν κάτι το οποίο οδήγησε σε μία ολόκληρη σειρά έργων τα οποία ίσως και μέχρι σήμερα δεν έχουν τελειώσει αλλά οπωσδήποτε προχωράνε, σταματάνε, ολοκληρώνονται, ξαναρχίζουν, αλλάζουν μονίμως. Το θέμα τους είναι ακριβώς μία σχέση με την πραγματικότητα που μας περιβάλλει. Τα έργα αυτά ήταν ένα είδος ζωγραφικών κολάζ, θα 'λεγα ένα κολάζ, μία συνένωση ετερόκλητων στοιχείων, ετερόκλητων υλικών και ετερόκλητων μορφών, πραγμάτων που μας περιβάλλουν.

-Πάλι ένας διάλογος;

-Ο απόλυτος διάλογος και μάλιστα με την έννοια των πραγμάτων που είχαν μία πολύ απτή, καθημερινή σχέση μ' αυτό που μας περιβάλλει. Ήταν όλα αντικείμενα που

αφορούσαν τον κόσμο μας στην έκταση του χεριού κυριολεκτικά. Αποτσιγάρα, φάκελοι, γράμματα, σχοινιά χαρτιά, υλικά, πανιά, οτιδήποτε μπορείτε να φανταστείτε ήταν δυνάμει αυτά τα στοιχεία που συγκροτούσανε ένα ολόκληρο κόσμο καθημερινότητας. Όμως όλα αυτά τα ετερόκλητα στοιχεία τα συνέθεταν τα υλικά ή προσπαθούσε να τα συνθέσει η ίδια η ζωγραφική, δηλαδή η ζωγραφική ως ύλη, ως χρώμα, ως σχέδιο, ήταν αυτή που οργάνωνε αυτό το ατίθασο υλικό της καθημερινότητας σε μία δυνάμει σύνθεση, οργάνωνε δηλαδή τον κόσμο ενός καθημερινού παραλογισμού σε κάτι το οποίο απαιτούσε να έχει μία ορθολογική συγκρότηση. Αυτό είναι το γράμμα που δεν έφτασε.

Γραπτός λόγος

-Πώς μέσα από το στοιχείο της επανάληψης επιτυγχάνεται η ανανέωση; Αυτό είναι ένα δικό σας ερώτημα και βέβαια να πούμε εδώ ότι γράφετε, έχει τύχει να διαβάσω τον *Νόστο* και *Τα Ημερολόγια της Φωτιάς*, αλλά έχετε γράψει πολλά.

-Υπάρχει η *Οδός Πειραιώς*, υπάρχει το *Νυχτερινό Ταξίδι*...Αυτά είναι βιβλία τα οποία στην ουσία γεννιούνται από τα μικρά κείμενα που συνήθως γράφω με αφορμή θέματα που με αφορούν και αφορούν τα πράγματα που είναι ο κόσμος γύρω μου, δηλαδή κυρίως θέματα που αφορούν την τέχνη βέβαια. Κι αυτά μαζεύονται κάποια στιγμή και συγκροτούν μία μικρή ενότητα και έτσι βγαίνει ένα βιβλίο που αφορά αυτά και μόνον αυτά τα κείμενα. Αλλά αυτό δεν είναι λογοτεχνία, είναι κάτι το οποίο είναι παρά τη λογοτεχνία θα 'λεγα.

-Θεωρείστε διανοούμενος εικαστικός, αυθεντικός διανοούμενος. Πώς στέκεστε απέναντι σ' αυτούς τους χαρακτηρισμούς;

-Δεν βαριέστε, αυτά είναι άλλα θέματα. Γενικά είμαι δύσπιστος απέναντι στους χαρακτηρισμούς. Το θέμα είναι να μπορεί να κάνει κανένας αυτό που αισθάνεται ότι πραγματικά έχει νόημα για τον ίδιο. Να μπορεί να εκφράσει μία αυθεντική τάση του απέναντι στα πράγματα και από εκεί και πέρα όλα τα πράγματα γύρω μας είναι σαν μία μπουκάλα που πετάει κάποιος στο πέλαγος και έχει πάντα την ελπίδα ότι κάποιος θα μπορέσει να επικοινωνήσει μ' αυτόν τον ναυαγό. Αισθάνομαι ως ναυαγός αλλά έχω την αίσθηση ότι υπάρχουν πάρα πολλά ξερονήσια εκεί γύρω μας, με πολλούς ανάλογους ναυαγούς που όλοι πετάνε στην θάλασσα διάφορες μπουκάλες. Έτσι ελπίζω κάποια στιγμή όλοι μας να συναντηθούμε. Έχουμε πραγματοποιήσει όμως σε μεγάλο βαθμό την επικοινωνία μεταξύ ναυαγών.

-Δεν νιώθετε μόνος;

-Όχι, καθόλου μόνος δεν αισθάνομαι.

Επανάληψη και επιστροφή

-Πώς μέσα από την επανάληψη επιτυγχάνεται η ανανέωση; δικό σας το ερώτημα. Αναφέρομαι και στην επανάληψη εικαστικών μοτίβων, αναφέρομαι και στην επιστροφή σε θέματα. Αναφέρομαι και στην επανάληψη με διάφορους τρόπους μίας κεντρικής ιδέας και ενός κεντρικού ζητούμενου.

-Αυτό είναι άλλο γιατί έχουμε δύο μορφών επαναλήψεις. Η μία επανάληψη η πρώτη είναι η εμμονή σε κάτι το οποίο σε σπανιότερες περιπτώσεις μπορεί να αποδώσει μία πνευματική αξία σαν έργο.

-Αντίθετα την φθίνει

-Συνήθως την φθίνει, είναι ο φυσικός θάνατος της τέχνης η επανάληψη γιατί φανερώνει αμέσως ότι ένα πράγμα που επαναλαμβάνεται ως copyright ή ως κάτι το οποίο στην πραγματικότητα αναπαράγει τον εαυτό του, δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα πνεύμα μιας εποχής που έχει ανάγκη, μ' ένα τρόπο τελείως καταναλωτικό, να παράξει πράγματα τα οποία είναι "πετυχημένα" ή αρέσουν και μ' αυτήν την έννοια, η επανάληψη είναι ο φυσικός θάνατος κάθε δημιουργικότητας.

-Η επανάληψη, λοιπόν, με την έννοια της επιστροφής, είναι μία ανανέωση ενός εικαστικού τρόπου, ενός εικαστικού λεξιλογίου;

-Την έννοια της επιστροφής πρέπει να την εξηγήσουμε γιατί τι θα πει επιστροφή;

-Επιστροφή με τον οπλισμό που κάθε εποχή φέρει στον άνθρωπο, δηλαδή επιστρέφεις σε κάτι και δεν είσαι ο ίδιος. Ούτε εσύ είσαι ο ίδιος ούτε αυτό που κάνεις είναι ίδιο. Είναι περίπου σαν ένα σπирάλ και, ενώ φαίνεται ότι είσαι στο ίδιο σημείο, στην ουσία είσαι ένα επίπεδο πιο πάνω. Δηλαδή γυρνάς γύρω από κάτι αλλά στην πραγματικότητα επανέρχεσαι στο ίδιο σημείο αλλά σε άλλο επίπεδο. Αυτό περιέχει το στοιχείο το αναστοχαστικό, δηλαδή το στοιχείο του ότι σκέφτομαι πάνω στα πράγματα, έχω πάρει επάνω μου την ευθύνη του εαυτού μου σαν δράστη μίας καλλιτεχνικής πράξης στο παρελθόν και σκέφτομαι πάνω στους όρους που με ορίζουν σήμερα. Είναι δηλαδή η σχέση παρελθόντος και παρόντος σαν κάτι το οποίο είναι μονίμως υπό ερώτημα, υπό συζήτηση και ανοιχτό. Και έτσι ξαναβλέπεις πράγματα τα οποία σε αφορούν ή σ' έχουν χαρακτηρίσει στο παρελθόν αλλά ίσως μ' έναν άλλο τρόπο, πολύ πιο σύγχρονο, αλλάζοντας διαρκώς τα δεδομένα.

-Σκέφτηκα και εγώ μελετώντας και προετοιμαζόμενη για αυτήν μας την συνάντηση και ερχόμενη αντιμέτωπη με το σύνολο του έργου σας, ότι αυτές οι ανοιχτές εικαστικές δομές που δημιουργείτε, μου θυμίζουν μία σπείρα, είναι ανοιχτές και εν δυνάμει

εξελίξιμες και εξελισσόμενες αέναα με τον ίδιο τρόπο. Δηλαδή είναι σαν να έχετε αναπαράξει την σπείρα μέσα από ένα άλλο σχήμα. Ήταν ζητούμενο για σας αυτό;

-Όχι, το ζητούμενο είναι πιο πολύ η έννοια της σπείρας και έχει να κάνει με την έννοια της κυκλικότητας θα 'λεγα.

-Εσείς το κάνατε, κατά μία έννοια, τετράγωνο.

-Όχι ακριβώς τετράγωνο, θα 'λεγα ότι αυτό που ενδιαφέρει εμένα είναι να υπάρξει κάτι το οποίο να έχει μία φόρμα η οποία να μην κλείνει να 'ναι μία ανοιχτή φόρμα, να 'ναι ένα σχήμα

-Ούτε η σπείρα κλείνει..

Ναι, ας πούμε ναι. Αλλά περιφέρεται σ' έναν νοητό άξονα με μία έννοια.

-Και εκεί υπάρχει ένα κεντρικό έργο, είναι ένα σημείο αναφοράς.

-Είναι ένα σημείο αναφοράς αλλά ταυτόχρονα αυτό που είναι το βασικό σαν τελικό αίσθημα είναι ότι έχουμε να κάνουμε με κάτι το οποίο είναι διαρκώς εν εξελίξει δηλαδή κάτι που όσο ο ίδιος ο δημιουργός βρίσκεται σ' ένα διάλογο με το έργο του και το εξελίσσει, άλλο τόσο χρειάζεται και ο θεατής για να το αντιληφθεί ως κάτι που είναι εξελίξιμο κι απ' τη μεριά του. Δηλαδή ο ίδιος ο θεατής προσθέτει αυτό που μπορεί να προστεθεί στο έργο κάθε φορά.

«Γιάννη Αγιάννης»

-Υπάρχει μία διάδραση. Πίσω πολύ στον χρόνο, στο πρώτο σωζόμενο έργο σας. Θα αναφερθώ τώρα στον «Γιάννη Αγιάννη». Τον είχατε γράψει *Αγιάννη*, όπως τον ομώνυμο ήρωα στους *Άθλιους* του Βίκτωρος Ουγκώ, ένα βιβλίο που σας επηρέασε, και ο Γιάννης Αγιάννης ήταν ένας ήρωας των παιδικών σας χρόνων, ίσως για να τον ζωγραφίσετε.

-Έτσι φαίνεται. Είναι πράγματι το πρώτο πράγμα που σκέφτομαι προς τα πίσω, ίσως το πρώτο έργο που έχω κάνει, δεν είναι το πρώτο, αλλά είναι το πρώτο που έχει και μία φιλολογική αναφορά.

-Και μία αξιακή αναφορά.

Σίγουρα. Και βέβαια αυτό δεν είναι καθόλου τυχαίο, το πώς λειτουργούσαμε σαν παιδιά και τι αξίες μας είχαν στην ουσία διαποτίσει μέσα από την μεγάλη λογοτεχνία. Γιατί το κείμενο αυτό είναι μία πολύ μεγάλη λογοτεχνία και ταυτόχρονα έχει αυτό τον οικουμενικό χαρακτήρα των μεγάλων ανθρώπινων αξιών. Δηλαδή είναι ένα μυθιστόρημα ποταμός, το οποίο όμως περιέχει σε πυκνότητα μέσα όλο αυτό που μπορεί να ονομάσει κανένας ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Το δίκαιο, η έννοια της δικαιοσύνης δηλαδή η έννοια των μεγάλων ανθρώπινων παθών απ' τον έρωτα μέχρι τον θάνατο,

όλη η γκάμα της ανατροπής μέσα από την επανάσταση, μέσα από το κοινωνικό περιβάλλον, μέσα από την κοινωνική αδικία. Η έννοια, δηλαδή, αξιών που έχουν να κάνουν πάρα πολύ με την ίδια την ανθρώπινη υπόσταση. Και θέλω να πω ότι εκ των υστέρων σκέφτομαι ότι δεν είναι τυχαίο. Βέβαια, όχι απλώς ο Γιάννης Αγιάννης αλλά και η σκηνή που διάλεξα να ζωγραφίσω.

-Περνάει από την μία όχθη στην άλλη.

-Περνάει από την μία όχθη στην άλλη σε μία πολύ κρίσιμη στιγμή για το μυθιστόρημα και για τον ίδιο βέβαια. Σε αυτούς που δεν το 'χουν διαβάσει, θα συνιστούσα να το διαβάσουν. Εγώ το διαβάζω κάθε 5 χρόνια, από τα τέσσερά μου, που ζωγράφισα αυτό το έργο, μέχρι σήμερα, ανά 5ετία ξαναδιαβάζω τους *Άθλιους* και ανακαλύπτω κάθε φορά ότι πρόκειται για μία καταπληκτική λογοτεχνική παρακαταθήκη. Έλεγα για τον Γιάννη Αγιάννη ότι μπορεί κανένας να αποτυπώνει αυτά τα πράγματα που τον αφορούν ή που θα 'θελε πολύ να τον αφορούν, έτσι, μ' έναν άμεσο τρόπο και ίσως αυτό να είναι και το ζητούμενο της τέχνης με την πιο απλοϊκή της μορφή, απλουστευτική μάλλον όχι απλοϊκή, δηλαδή να εκφράζει άμεσα αισθήματα και να στέλνει μηνύματα αλλά και να εκφράζει κι έναν αυθεντικό άμεσο κόσμο. Δηλαδή πρέπει να μη χάσουμε ποτέ αυτό το αίσθημα του κόσμου ο οποίος εκφράζεται μέσα από τα μεγάλα αισθήματα και τις αυθόρμητες χειρονομίες. Ο συνδυασμός της συγκίνησης και της σκέψης που συνυπάρχουν, είναι αυτό που μπόρεσε αυτό το μεγάλο μυθιστόρημα να εκφράσει στην παιδική μας ψυχή. Η στιγμή που ο Γιάννης Αγιάννης περνάει από την μία όχθη στην άλλη, στην ουσία δεν είναι απλώς ένα πέρασμα από έναν κόσμο σε κάποιον άλλον στο μυθιστόρημα, είναι μία πράξη η οποία συνδέεται άμεσα με κάποιες ανθρώπινες αξίες πολύ σημαντικές γιατί αυτός ο άνθρωπος, στην πιο δύσκολη στιγμή της ζωής του, ως κατάδικος, χωρίς κανένα μέλλον, χωρίς καμία ελπίδα, ξαφνικά βρίσκει την ευκαιρία να αποδράσει. Όμως το κάνει αφού έχει εξασφαλίσει πρώτα και έχει διασώσει την ζωή ενός εργάτη ο οποίος κινδύνευσε να γκρεμιστεί, να σκοτωθεί, να πνιγεί. Και αφού τον σώνει πρώτα αυτόν, μπορεί μετά να το σκάσει ο ίδιος και να διαφύγει σ' έναν άλλο κόσμο. Αλτρουισμός και ένα πολύ μεγάλο δίδαγμα ανθρωπισμού, που ακόμη και στις πιο δύσκολες συνθήκες βλέπεις ότι έχει διαποτίσει βαθιά αυτόν τον άγριο άνθρωπο.

-Έχετε επιστρέψει, έχετε ξαναζωγραφίσει τον Γιάννη Αγιάννη αλλά θέλω να σας ρωτήσω. Η μητέρα σας, ως εκπαιδευτικός, είχε δει σε σας το ταλέντο;

-Να σας πω κάτι. Αυτά γίνονταν στα χρόνια τα γυμνασιακά, τότε που κάποιος αρχίζει να αποκτά μία συνείδηση και μία ωριμότητα μέσα στην ανωριμότητά του και ξεκαθαρίζει τι είναι αυτό που τον αφορά και τον ελκύει περισσότερο από άλλα

πράγματα και για ποιον μυστικό λόγο έχει αφιερωθεί σε κάτι και το κάνει χωρίς να πολυσκεφθεί αλλά με ένα εσωτερικό ένστικτο που τον οδηγεί. Από εκεί και πέρα, για εμένα υπήρξε πραγματικά η καλύτερη περίπτωση να έχω και τους γονείς μου, δύο σπουδαίους ανθρώπους, μοναδικούς και ελεύθερους, οι οποίοι μου εξασφάλισαν τις προϋποθέσεις της αποδοχής των πραγμάτων που έκανα χωρίς να υπάρξει πουθενά οποιαδήποτε ένσταση. Εσωτερικός φόβος και ανησυχία υπήρχε, όπως σ' όλους τους γονείς, αλλά στην πραγματικότητα δεν υπήρχε πουθενά κάτι που να με εμποδίσει να κάνω αυτό που βλέπανε ότι το κάνω με πραγματική αγάπη.

-Η ανεμπόδιστη αγάπη για την ζωγραφική και η αναζήτηση της εικαστικής γραφής που θα εκφράσει αιτήματα πολιτικά, κοινωνικά και προσωπικά, συνεχίζει αυτόν τον ανοιχτό διάλογο με το παρελθόν, όπως και η συνομιλία μου με τον Γιάννη Ψυχοπαίδη, που θα ολοκληρωθεί στην επόμενη συνάντηση.

Ανάμεσα στην ανάγκη και την επιθυμία

-Στο Β' και τελευταίο μέρος της συνομιλίας μας συνεχίσαμε ακολουθώντας τον μίτο των εικαστικών αναζητήσεων αυτού του ζωγράφου που με αφετηρία μία εκρηκτική εποχή, προχωρά αναζητώντας την ψυχή των προσώπων και των πραγμάτων, όπως γράφει ο Καβάφης, να φθαρεί στον σχέσεων την καθημερινή ανοησία. Με τον ίδιο τρόπο, στην αρχή της πορείας του αρνήθηκε την επαγγελματική ασφάλεια. Δεν ήθελε ο πατέρας σας δηλαδή να αναλάβετε την διαδοχή του στο δικηγορικό του γραφείο;

-Είναι πάρα πολύ συγκινητικό αυτό γιατί ο πατέρας μου, πράγματι, όταν τελείωνα το Γυμνάσιο, αισθάνθηκε την πραγματική ανάγκη, αυτός ο υπέροχος άνθρωπος, να με πάρει σε μίαν άκρη και με ύφος πολύ σοβαρό - αμέσως καταλαβαίνει κανένας όταν παίρνεις ένα σοβαρό ύφος, που δεν είναι το φυσικό σου, ότι κάτι θέλεις να πεις, το οποίο σε δυσκολεύει, σε ζορίζει και εν πάση περιπτώσει έχεις καθήκον να το κάνεις- και να μου πει: «Ξέρεις, κάτι έχω σκεφτεί σοβαρά. Εδώ πέρα πρέπει κάτι να κάνουμε. Βλέπω ότι εσύ έχεις το πάθος αυτό της δουλειάς σου, όμως μην ξεχνάς ότι υπάρχει ένα δικηγορικό γραφείο το οποίο λειτουργεί με αξιοπρεπή τρόπο. Θα κάθεται σε αυτό, έχω ανθρώπους να σε βοηθάνε εκεί, να αναλάβεις τις υποθέσεις κ.λ.π. Εν πάση περιπτώσει, υπάρχουν και τα Σαββατοκύριακα. Μπορείς να ασχολείσαι τα απογεύματα ή τα Σαββατοκύριακα με αυτό που αγαπάς και προσπάθησε να δεις ότι η ζωή έχει και την πραγματιστική της διάσταση». Αυτό κράτησε 3 λεπτά. Ταυτόχρονα, το ύφος του ήταν τέτοιο, τόσο συγκινητικά αμήχανο, που καταλάβαινα αμέσως ότι αυτό το πράγμα ήταν μία υποχρέωση του στυλ. «μη μου πει κανένας μετά ότι δεν στα είπα», αλλά έπρεπε να το κάνει. Πραγματικά εξέφραζε μία ανησυχία αυθεντική, ανθρώπου ο οποίος είχε μάθει

με άλλο τρόπο και όλα αυτά. Ναι μεν δεν ήταν ο τρόπος του αλλά από την άλλη μεριά είχε το μεγαλείο να μπορεί αυτά τα πράγματα να τα δέχεται και να τα καταλαβαίνει. Παρόλα αυτά, έπρεπε να πει και τον λόγο του, να πει μία κουβέντα, στον εαυτό του τουλάχιστον, ότι «εγώ τον συμβούλεψα, τώρα τι έκανε αυτός άλλη ιστορία». Αυτό κράτησε ούτε 5 λεπτά και του λέω: «Εντάξει καταλαβαίνω, συνεννοηθήκαμε. Όπως βλέπεις, δεν υπάρχει καμία δυνατότητα να κάνω οτιδήποτε άλλο. Και έτσι τελείωσε κι αυτή η μικρή ιεροτελεστία οικογενειακής επικοινωνίας τέτοιου τύπου.

-Που στην ουσία ήταν κι ένα διαβατήριο να συνεχίσετε ελεύθερος.

-Δεν χρειαζόμουν διαβατήριο, ήδη ήμουν με το διαβατήριό μου. Είχα διεκδικήσει τα πράγματα που έκανα από πολύ νωρίς.

-Ο πατέρας σας ερχότανε από μία άλλη γενιά, από άλλη εποχή, που οι καλλιτέχνες δεν ζούσαν. Δεν μπορούσαν καλά-καλά να συντηρήσουν τις οικογένειές τους. Σήμερα οι καλλιτέχνες είναι πάρα πολύ ισχυροί εν ζωή. Εσείς είστε ένας από τους γνωστότερους Έλληνες καλλιτέχνες, και εδώ και στο εξωτερικό, καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, οπότε οι ανησυχίες ήταν τελείως αβάσιμες νομίζω και μίας άλλης εποχής.

-Αβάσιμες όχι για τον κόσμο του. Για τον κόσμο του δεν ήταν καθόλου αβάσιμες γιατί εξέφραζε ακριβώς ένα σύνολο ιδεών, σκέψεων, μίας στάση ζωής. Ας μην ξεχνάμε ότι οι άνθρωποι αυτοί ζήσανε όλο τον 20ο αιώνα και ζήσανε τους πολέμους, ζήσανε την κατοχή, ζήσανε την αντίσταση, ζήσανε τον εμφύλιο. Δηλαδή, στην πραγματικότητα, ήταν μία γενιά η οποία στάθηκε στα πόδια της με μεγάλο κόστος προσωπικό και δύναμη και μπόρεσε και επιβίωσε, με τον τρόπο που μπόρεσε να επιβιώσει ο καθένας, κουβαλώντας πολύ βαριά παρακαταθήκη και αξιών και τραυμάτων και ερωτημάτων και ανησυχιών και ανασφαλειών. Λοιπόν, όταν αυτοί οι άνθρωποι ένα τέτοιου είδους πρόβλημα, που αφορά το μέλλον του παιδιού τους, το αντιμετωπίζουν με τους όρους και τις συνθήκες που τους καθορίζει τους ίδιους, τι είναι πιο φυσικό; Γι' αυτό είπα προηγουμένως πόσο συγκινητικό ήταν αυτό το πράγμα, που εγώ το 'βλεπα από μία απόσταση βέβαια και με μία απόσταση της ηλικίας μου, αλλά ταυτόχρονα καταλάβαινα την σημασία που είχε γι' αυτούς τους ανθρώπους η εξασφάλιση. Υπήρχε ανησυχία για το μέλλον γιατί ναι μεν σε εκείνη την ιστορική φάση της η Ελλάδα βρισκόταν σε μία άθηση φαινομενικά, αλλά από την άλλη μεριά, οι άνθρωποι αυτοί ξέρανε τι σημαίνει αίσθηση κοινωνική και πόσο φαύλο ήταν το παρελθόν. Μπορεί η ανησυχία τους να μην ήταν πολύ σαφής ως προς τα συγκεκριμένα δεδομένα, ήταν όμως ξεκάθαρη για το πόσο οι άνθρωποι αυτοί συγκροτήσανε προσωπικότητες.

Ο καθηγητής Γιάννης Ψυχοπαίδης

- Είστε σε μία διαρκή επικοινωνία με τους φοιτητές σας. Τις προάλλες εγκαινιάστηκε μία έκθεση φοιτητού σας στο μανάβικο του πατέρα του.

-Όχι. θα σε διορθώσω. Κατ' αρχήν είναι πρώην φοιτητής μου, δεύτερον δεν είναι έκθεση δική του, είναι έκθεση μίας ομάδας με την οποία συνεργαζόμαστε, δουλεύουμε. Είναι όλοι πρώην φοιτητές μου και δουλεύουμε πια σαν συνάδελφοι, ας το πούμε έτσι. Ταυτόχρονα έχουν γίνει πάρα πολλά σημαντικά και ενδιαφέροντα πράγματα.

-Επιμελείστε συνεχώς ομαδικές εκθέσεις;

-Ναι, κάνουμε συνεχώς εκθέσεις στο εργαστήριο στην Σχολή. Είναι μία κατάσταση ζωντανής επικοινωνίας και αυτό το πράγμα νομίζω ότι μας συνδέει, μας ενώνει, μας προβληματίζει. Εν πάση περιπτώσει, σε μία τόσο δύσκολη περίοδο, είναι σημαντικό το γεγονός ότι υπάρχουν άνθρωποι οι οποίοι πιστεύουν σε αυτό που κάνουν και κυρίως το απολαμβάνουν. Γιατί πρέπει να συνδεθεί η καλλιτεχνική πράξη με την έννοια της βαθιάς απόλαυσης. Αν δεν υπάρχει αυτό το στοιχείο, είναι μία κατάσταση καθαρά εγκεφαλική που δεν μας αφορά, είτε κάτι το οποίο είναι ένα ψεύδος το οποίο απλώς αναπαράγει εικόνες. Το θέμα είναι να μπορεί κανένας να είναι δημιουργικός, να ασχολείται με τα πράγματα που αγαπάει, να τα μοιράζεται και να μοιράζεται επίσης και την αξία των πραγμάτων που είναι δικά του, βγαίνουν απ' αυτόν αλλά τα συναντά και στους γύρω του. Να υπάρχει, με άλλα λόγια, αυτό το συλλογικό, αυτό το αλληλέγγυο στοιχείο.

-Εσείς τα παίρνετε και λίγο υπό τις φτερούγες σας;

- Όχι, δεν θα 'θελα να γίνεται έτσι...

-Με την έννοια ότι είστε και ο πιο αναγνωρίσιμος από τις ομάδες.

-Εντάξει, μοιραία υπάρχει ένα τέτοιο στοιχείο αλλά το θέμα είναι κατά πόσο αυτό το στοιχείο το αναδεικνύουμε εμείς οι ίδιοι ή προσπαθούμε απλώς να το ελέγξουμε, γιατί τότε αλλάζει πια το δεδομένο. Τώρα συζητάμε για αυτήν την ιστορία, την ομάδα που έχουμε φτιάξει εδώ και κάποια χρόνια. Στην ουσία, αυτό που πάει να κερδηθεί, είναι ένα στοίχημα που έχει να κάνει με μία σχέση με διαφορετικά δεδομένα, όπως είναι η σχέση του καθηγητή με τους σπουδαστές του σ' ένα άλλο επίπεδο πια, όπου αυτοί οι σπουδαστές έχουν πάψει πια να σπουδάζουν και είναι ελεύθεροι επαγγελματίες - να το πούμε έτσι - και τότε προσπαθούμε να κερδίσουμε, και νομίζω ότι το πετυχαίνουμε, ένα επίπεδο, θα έλεγα, συναδέλφων.

-Πότε αποκαλείτε κάποιον συνάδελφο;

-Αποκαλώ αυτούς τους ανθρώπους οι οποίοι, πέρα από την ηλικία τους, έχουν το αυθεντικό αίσθημα του να είναι πρώτον αυθεντικοί, ειλικρινείς, να είναι σκεπτόμενοι, να είναι άνθρωποι εν δυνάμει, δηλαδή να αναζητούν πράγματα και αυτήν την αγωνία και την ομορφιά της αναζήτησης να την εξωτερικεύουν και να θέλουν να την μοιράσουν. Μ' αυτήν την έννοια, είμαστε σ' έναν κοινό παρανομαστή όλοι που προσπαθούμε να μοιράσουμε τα κοινά μας, αυτά τα κοινά που μας συνδέουν.

Ταλέντο και τέχνη

- Κ. καθηγητά, τι είναι για εσάς ταλέντο. Πότε λέτε ότι ένας νέος εικαστικός έχει ταλέντο;

-Το ταλέντο είναι μία πρόσμειξη από συστηματικότητα και εργασία, όχι με την έννοια της εργασιοθεραπείας αλλά με την έννοια της εργασίας. Δηλαδή, τι κρύβει η εργασία; Κρύβει ακριβώς την επιθυμία και την χαρά να γεννάς πράγματα, να δουλεύεις συστηματικά για να διαμορφώσεις εικόνες ενός κόσμου ο οποίος δεν υπάρχει αλλά υπάρχει μέσα σου και είναι κάτι το οποίο το ανακαλύπτεις στην ουσία και είναι ένας διάλογος με τον κόσμο γύρω σου. Αυτό το πράγμα είναι η μορφή της εργασίας που μας χαρακτηρίζει. Αλλά πέρα από αυτό, το ταλέντο είναι να μπορεί κάποιος όχι απλώς να έχει την δεξιοτεχνία να φτιάχνει εικόνες ή να έχει την ευρηματικότητα ή την εξυπνάδα. Το ταλέντο θα έλεγα ότι είναι κάτι πολύ ευρύτερο. Έχει να κάνει και με την στάση ζωής γενικότερα, το πώς κάποιος, πέρα από το επιφανειακό ταλέντο μίας δεξιοτεχνικής αντίληψης της τέχνης του, πέρα από το να μπορεί να αναπαράγει ή να δημιουργεί μ' έναν τρόπο αυθεντικό, ώστε να φτιάχνει πράγματα που να έχουν μία ευρηματικότητα, μπορεί να ξεπερνάει αυτό το επίπεδο και να οδηγείται σε μία ιστορία όπου η ίδια η προσωπικότητα είναι αυτή που φτιάχνεται μαζί με το έργο. Με άλλα λόγια, να μπορεί να λέει όχι εκεί που πρέπει, να σταματάει εκεί που αισθάνεται ότι είναι τα όριά του αλλά μονίμως να αναζητά την υπέρβαση αυτών των ορίων. Αυτό είναι θέμα προσωπικότητας, δεν είναι θέμα ταλέντου με την έννοια την συμβατική που μιλάμε για κάποιον ζωγράφο. Είναι θέμα ενός πνευματικού ανθρώπου ο οποίος ορίζει τον εαυτό του και την τέχνη του σ' ένα επίπεδο μίας διαρκούς αναζήτησης ορίων και όρων που αφορούν και την τέχνη του αλλά και τον ίδιο σαν προσωπικότητα.

Ποίηση

-Ποια όχι είπατε εσείς; Ήταν τα όχι που έπρεπε να πείτε;

-Δύσκολο να το πω αυτό.

-Είπατε προηγουμένως ότι πρέπει να μπορούμε να λέμε όχι εκεί που πρέπει.

-Ναι, το λέω γενικά αυτό. Από εκεί και πέρα ο καθένας αντιλαμβάνεται.

-Ποια όχι εκτιμάτε όταν λέγονται από άλλους ή αλλιώς, για ποια όχι είσαστε υπερήφανος που τα είπατε;

-Δεν λέγονται αυτά γιατί είναι πάρα πολλά μικρά όχι και ναι που λέει κανένας στην ζωή του συνολικά και στο τέλος, θα 'λεγα, τραβώντας μία νοητή γραμμή ή τραβώντας μία γραμμή κάτω από τον λογαριασμό, που λένε και οι Γερμανοί, κάποια στιγμή σταματάς και μετράς τι έχει προστεθεί και τραβάς την τελική. Εκεί πέρα βλέπεις ότι κάνεις μία σύνοψη πραγμάτων και βλέπεις τελικά αν έχεις σταθεί όρθιος. Περί αυτού πρόκειται. Αν έχεις δεχθεί, παρόλα τα χτυπήματα, τις συγκρούσεις, τις αντιπαραθέσεις, παρόλη αυτή τη διαμάχη, που είναι η ίδια η ζωή, μία ζωντανή διαχείριση της ζωής της ίδιας, που κάνει ο καθένας μας, αν εκεί μέσα αυτό που έχει κερδηθεί είναι περισσότερο από αυτό που έχει χαθεί. Κατά κάποιο τρόπο συνοψίζεις, κυρίως σε πολύ υπαρξιακό επίπεδο, αν όντως έχεις διαφυλάξει μία αξιοπρέπεια και δεν έχεις τριφτεί μέσα στον σχέσεων και των συναναστροφών την καθημερινή ανοησία, που λέει και ο Καβάφης, τον οποίο μου αναφέρατε προηγουμένως.

-Δεν είναι μόνο ο Καβάφης. Η σχέση σας με τους ποιητές και οι αναφορές στους ποιητές στο έργο σας με κάνουν να σκεφτώ ότι είναι το αγαπημένο σας ανάγνωσμα. Και στα δοκίμια τα οποία συχνά εσείς γράφετε ο ίδιος, αναφέρεστε στον Καβάφη, τον Σεφέρη, τον Ελύτη, την Κική Δημουλά..

-Στον Καρυωτάκη, τον Παλαμά, την Οδύσσεια, τον Σαχτούρη και πολλούς άλλους, νεότερους και ζώντες ακόμη, αλλά υπάρχει και ο Ηρόδοτος, οι Έλληνες κλασικοί, οι αρχαίοι Έλληνες λυρικοί. Θέλω να πω, δηλαδή, ότι υπάρχει μία διευρυμένη γκάμα της ποίησης που με ενδιέφερε πάντα, από την παιδική ηλικία. Γεννηθήκαμε μέσα σε βιβλιοθήκες, αλλά πέρα από αυτό, εκ των υστέρων σκέφτομαι πόσο σημαντικό ήταν αυτό. Δεν είχαμε κανέναν να μας πιέσει, κατά κάποιο τρόπο, ν' ασχοληθούμε με αυτές, αλλά σαν φυσική κατάσταση, αφεθήκαμε ν' ανακαλύπτουμε όλον αυτό τον υπέροχο κόσμο των βιβλίων χωρίς όμως ποθενά να υπάρχει το στοιχείο της καταπίεσης ή της επιβολής. Μ' αυτόν τον τρόπο ανακαλύπταμε σιγά-σιγά τον κόσμο μόνοι μας, μέσα απ' αυτά τα πολύ στενά τομίδια της ποίησης, σε σχέση με τα βαριά λογοτεχνικά κείμενα ή τα μυθιστορήματα. Έτσι, αυτά τα μικρά στενά βιβλιαράκια, τα οποία χωνόντουσαν μέσα στα μεγαλύτερα, ήταν αυτά που ανακαλύπταμε και με αυτά ανακαλύπταμε έναν υπέροχο κόσμο.

-Απόσταγμα σκέψης και ζωής, συμπυκνωμένα μηνύματα. Και πώς η ζωγραφική και η ποίηση αυτή συναντιούνται; Υπάρχουν κοινά;

Το καλό είναι ότι δεν συναντιούνται. Και επειδή φαίνεται σαν λογοπαίγνιο αυτό που λέω - δεν είναι στην πραγματικότητα -, καλό είναι να μην συναντιούνται. Γιατί άμα συναντηθούν, κάποια θα υποκλιθεί στην άλλη απ' τις δύο τέχνες και κάποια θα πάρει υπό την προστασία της την άλλη. Αυτό που θέλουμε και επιδιώκουμε, στην πραγματικότητα, είναι να διαφυλάξουμε την ακεραιότητα της αλήθειας κάθε μίας χώρια αλλά και μαζί. Δεν είναι εύκολο αυτό το πράγμα, γι' αυτό και λέμε ότι η σχέση της ζωγραφικής με την ποίηση είναι μία σχέση δύο ποταμιών που τρέχουν χωρίς να έχουν ποτέ την δυνατότητα να συναντηθούν. Τρέχουν όμως δίπλα, παράλληλα, και αντλούν από το ίδιο υπέδαφος. Αυτό έχει πολύ μεγάλη σημασία. Δεν πάει η μία να εικονογραφήσει την άλλη, δεν προσπαθεί η μία να καθυποτάξει την άλλη. Δεν είναι μία σχέση λοιπόν μεταφοράς μίας ποιητικής εικόνας σε μία εικαστική εικόνα ως μετάφραση άμεση. Είναι ένας ελεύθερος λόγος όπου η κάθε τέχνη διαφυλάττει την αυτονομία της, τους όρους της, τους κανόνες της, τις αρχές της, και προσπαθεί να συναντηθεί με την άλλη τέχνη με ίσους όρους. Αυτή η συνάντηση λοιπόν γίνεται εσωτερικά και σε βάθος και όχι στην επιφάνεια. Γι' αυτό και είναι τελείως άλλο πράγμα η εικονογράφηση ενός ποιήματος και άλλο πράγμα είναι η συνάντηση η ζωγραφική.

«Πολαρόιντ»

- Πολαρόιντ. Ένα μεγάλο κεφάλαιο στην τέχνη σας είναι η Πολαρόιντ. Είναι μία επόμενη φάση της φωτογραφίας και είναι ένα μέσο απέναντι στο οποίο είστε κυρίαρχος. Δεν είναι η δημοσιοποιημένη φωτογραφία σε μία εφημερίδα σε κοινή θέα. Είναι μία φωτογραφία που μπορείτε εσείς να την τυπώσετε, να την τραβήξετε και να επέμβετε αργότερα σ' αυτήν.

-Ναι, είναι αλήθεια. Είναι ένας μεγάλος κύκλος η Πολαρόιντ και στην ουσία ξεκίνησε για μένα στα μέσα του '70 και ολοκληρώθηκε το 2010-2011. Ίσως να συνεχιζόταν αυτός ο κύκλος αν δεν έκλεινε η εταιρεία Πολαρόιντ, οπότε αναγκαστικά κανένας, ψάχνοντας την ιστορία της τέχνης, ανακαλύπτει κάτι τέτοια παράδοξα που δεν έχουν να κάνουν με τον καλλιτέχνη αλλά μάλλον με την βιομηχανία. Αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον που λέμε. Στην πραγματικότητα, είναι κάτι που ενώ, θα μπορούσε να συνεχισθεί, εξωτερικοί παράγοντες το υποχρεώνουν να κλείσει την ιστορία του ανεπιστρεπτί. Πάντως η Πολαρόιντ ήταν μία ιστορία συμπληρωματική απέναντι σε άλλα πράγματα που έκανα, μέσα σ' ένα κόσμο άκρως δημοσιοποιημένο, πολιτικοποιημένο, κοινωνικοποιημένο, με την έννοια του ότι όλα παιζόντουσαν προς τα έξω και η συμμετοχή μας και ο κόσμος μας και όλα είχαν αυτήν την εξωτερική του δημόσιου χώρου. Εκ των υστέρων, σκέφτομαι ότι για λόγους εσωτερικής

ισορροπίας και για την καταγραφή μίας χαμένης διάστασης, γιατί κινδύνευσε να μπατάει όλη αυτή η ιστορία προς την μία μεριά, δηλαδή την απόλυτη εξωτερίκευση ενός αισθήματος το οποίο ήταν διάχυτο και δημόσιο. Δηλαδή όλη την κοινωνική και πολιτική αναφορά στη δουλειά μου και γενικότερα αυτό το στοιχείο της κοινωνικοποίησης των εικόνων και της αναφοράς σε μία κοινωνία που ήταν εν βρασμό, ακριβώς αυτό το πράγμα ήθελα όχι να το σχετικοποιήσω αλλά να το ισορροπήσω με την καταγραφή, μέσα από τις Πολαρόιντ, ενός πάρα πολύ κλειστού εσωτερικού, ιδιωτικού χώρου. Αυτός ο ιδιωτικός χώρος είχε το προνόμιο να μην γίνεται δημόσιο κτήμα αλλά, ακριβώς επειδή το είδος αυτής της φωτογράφισης σου έδινε τη δυνατότητα να μπορείς να φωτογραφίζεις και ταυτόχρονα να εμφανίζεις την φωτογραφία μόνος, χωρίς να μεσολαβεί ο εκτυπωτής, ο φωτογράφος ή το φιλμ, 'ταν, με άλλα λόγια, ήταν ένα κλειστό σύστημα, διαφύλασσε την ισορροπία με το να καταγραφεί ένας χώρος ιδιωτικών αισθημάτων.

-Διαφύλασσε τον αναστοχασμό.

-Βεβαίως, καθώς και την ισορροπία ανάμεσα στο δημόσιο και στο ιδιωτικό. Αυτό που ξεκίνησε να καταγράφεται ως φωτογραφική πραγματικότητα μέσα από τις Πολαρόιντ, ο ιδιωτικός χώρος δηλαδή, ήταν κάτι που σε μία επόμενη φάση ήταν κάτι το οποίο ήθελα να το υπερβώ, με την έννοια ότι αυτό το τόσο ιδιωτικό πράγμα, όπως είναι η Πολαρόιντ, τόσο ιδιωτικές στιγμές, τόσο ιδιωτικούς χώρους, τόσο ιδιωτικές καταστάσεις, κατά κάποιο τρόπο ήθελα να τις φέρω κι αυτές σε ένα επίπεδο του να βγούν δημόσια προς τα έξω όχι όπως ήταν στην πραγματικότητα, ως απλές φωτογραφικές απεικονίσεις, αλλά ως πειραγμένες φωτογραφίες που μέσα από το υλικό της ζωγραφικής γινόντουσαν επιζωγραφισμένες φωτογραφίες και έτσι άλλαζαν. Ξεκίναγε από μία αντικειμενική πραγματικότητα της φωτογραφίας και αυτό που με ενδιέφερε ήταν αυτή η αντικειμενική φωτογραφία που κατατίθεται ως Πολαρόιντ, να επιζωγραφιστεί και να αλλάξει τελείως το πνεύμα της, δηλαδή να γίνει κάτι που η ζωγραφική η ίδια το κάνει να γίνει δημόσιο. Και έτσι γεννήθηκε όλος αυτός ο κύκλος των επιζωγραφισμένων Πολαρόιντ.

-Κοιτώντας συγκεντρωμένες τις επιζωγραφισμένες Πολαρόιντ, με αφορμή αυτήν την συνάντηση που θα είχαμε, σκεφτόμουν ότι όσο τις επιζωγραφίζατε, ήταν σαν να σκάβετε στο θέμα, όχι να το καλύπτετε. Μία αίσθηση που μου δημιουργήθηκε παρατηρώντας και τις βιογραφίες ή το face control, ήταν ότι προσπαθούσατε, και το επιτυγχάνατε κιόλας, να φτάσετε στην ψυχή του εικονιζόμενου προσώπου, να σπάσετε

τη μάσκα και να αποκαλύψετε την ψυχή, με την έννοια της πνευματικότητας και του βάθους.

-Ναι, αυτό είναι ένα ζήτημα. Πολλές φορές πετυχαίνεις, σκάβοντας σε βάθος, να κάνεις αυτό που στην ουσία κάνεις όταν προσθέτεις από πάνω πράγματα. Είναι η λογική της χαρακτηριστικής αυτή. Σε τελική ανάλυση, από την πίσω μεριά, μέσα από το σκάψιμο, αναζητάς την ψυχή του υλικού του ίδιου, είτε είναι χαλκός είτε ξύλο είτε οτιδήποτε. Στις Πολαρόιντ είχαμε πάλι μία τέτοια αναζήτηση, μόνο που έχει να κάνει με το ότι εκεί πια επικάθεται η ζωγραφική. Η ίδια η ζωγραφική ύλη σκεπάζει την αντικειμενική εικόνα της φωτογραφίας και φτιάχνει μία καινούρια πραγματικότητα. Δηλαδή, αντί να αφαιρεί, προσθέτει.

Το φως

-Μπορείτε να μας βάλετε λίγο στη συνθήκη με την οποία ζωγραφίζετε; Βρισκόμαστε στο ατελιέ σας κοντά στη Διονυσίου Αρεοπαγίτου, στο κέντρο της Αθήνας.

-Όπως βλέπετε, ο χώρος είναι τελείως κλειστός. Δουλεύω με κλειστά παράθυρα. Αυτό δεν σημαίνει ότι το φως δεν παίζει ένα καθοριστικό ρόλο, ίσως και με την έλλειψή του. Ωστόσο, το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς μου έχει να κάνει με πράγματα τα οποία δεν έχουν την ανάγκη του εξωτερικού φωτός αλλά του εσωτερικού. Αναζητά κανένας να δει αυτό που λέμε φως με άλλο τρόπο με άλλους όρους και με άλλες συνθήκες.

-Σαν το φως που υπάρχει στο βάθος της Ευρώπης;

-Το φως που υπάρχει στο βάθος της Ευρώπης, πραγματικά είναι ένα φως το οποίο κανένας δεν ξέρει αν είναι το φως της Ανατολής ή το φως της Δύσης. Έχουμε κι αυτό το ζήτημα επίσης. Όμως, επειδή μιλάμε για το φως, το πραγματικό φυσικό φως, αυτό τα τελευταία χρόνια το αντιμετωπίσα κατ' εξαίρεση στη δουλειά μου ως φυσικό φως. Στην Κεφαλονιά για παράδειγμα. Τώρα το 'φερε η κουβέντα - κάνουμε άλματα στη σκέψη μας -, αλλά λέω απλώς ότι μιας και μιλάμε για το φως, ενώ εμένα ο κανόνας της δουλειάς μου είναι του κλειστού χώρου, το πραγματικό φυσικό φως το είδα στην Κεφαλλονιά.

Βύρων

-Γίνεστε υπαιθριστής;

-Ναι, κατά κάποιο τρόπο «υποχρεώθηκα» να αντιμετωπίσω, με όλη της τη φοβερή ενέργεια, αυτή την υπέροχη φύση της Κεφαλονιάς. Αλλά και αυτό χάρη πάλι σ' έναν παράγοντα ο οποίος ξεκίνησε σαν εξωτερικός παράγοντας και κατέληξε να είναι βαθιά εσωτερικός. Η παρουσία λοιπόν αυτού του γειτονικού σπιτιού δίπλα στο σπίτι που νοικιάζουμε εδώ και σχεδόν 20 χρόνια τα καλοκαίρια, του σπιτιού στο οποίο έμεινε το

1824 ο Βύρωνας για κάποιους μήνες, μου γέννησε όλη αυτήν τη σχέση με ένα δυνατό, άμεσο, αισθαντικό και ρομαντικό κόσμο που γεννιέται μέσα από την άμεση και άδολη σχέση μας με το φυσικό περιβάλλον. Αυτό λοιπόν το πράγμα που μοιραζόμαστε σαν βλέμμα με τον Βύωνα, αυτή η γειτονιά του Βύωνα, ο κοινός μας κήπος μπροστά και η κοινή μας θέα σ' αυτό το υπέροχο τοπίο με τον ελαιώνα που καταλήγει στην θάλασσα, ενώ απέναντι είναι η Ζάκυνθος, αυτό το πράγμα λοιπόν ήταν κάτι που σιγά-σιγά έφτιαξε έναν καινούριο κόσμο, ο οποίος, κατά κάποιο τρόπο, με «υποχρέωνε», όπως είπα, να δω τα πράγματα με άλλο μάτι και τον εαυτό μου αλλιώς βέβαια. Και έτσι γεννήθηκε μία σειρά από ακουαρέλες και έργα τα οποία είχαν να κάνουν με την κατά μέτωπο αντιμετώπιση της πραγματικότητας, της φυσικής πραγματικότητας, όπως δηλαδή, καλή ώρα, οι ιμπρεσιονιστές και οι υπαιθριστές που στήνουν ένα καβαλέτο στο ύπαιθρο και ζωγραφίζουν βρέξει – χιονίσει, με τον αέρα, με όλες τις καιρικές συνθήκες ενάντια, αντιμετωπίζοντας το τοπίο πάνω στο χαρτί τους, με όλες τις δυσμενείς ή ευτυχείς συνθήκες. Ως φυσικοί ρόλοι σ' ένα φυσικό περιβάλλον. Αυτό το πράγμα για μένα δεν ήταν καθόλου φυσικό. Ήταν κάτι το οποίο, κατά κάποιο τρόπο, γεννήθηκε.

-Επί 15 χρόνια κάθε Αύγουστο επιστρέφετε.

-Ναι, επιστρέφω. Αλλά επιστρέφω και στον ρόλο που έχω διαλέξει, σαν κάτι το οποίο δεν το σκέφτηκα αλλά γεννήθηκε έτσι αυθόρμητα και συστηματοποιήθηκε μέσα στα χρόνια. Σαν κάτι που με έφερε σε μία διαλογική σχέση με το τοπίο αλλά μονίμως το ίδιο και πάντα το ίδιο τοπίο, το οποίο ανεπαίσθητα μέσα στα χρόνια άλλαζε αλλά παρέμενε το ίδιο ταυτόχρονα. Όχι ένα οποιοδήποτε τοπίο ούτε δεξιά ούτε αριστερά, αλλά ακριβώς όπως ήταν η νοητή ευθεία που συνέδεε το βλέμμα το δικό μου με του Βύωνα σε μία προέκταση μέχρι την θάλασσα. Αυτό λοιπόν το πράγμα, σαν ένας ρόλος, γεννιόταν στις αρχές Αυγούστου και τελείωνε στα τέλη Αυγούστου και από τον Σεπτέμβρη ξαναγύρναγα σ' αυτά που είναι η λεγόμενη άλλου τύπου φυσική μου κατάσταση, δηλαδή ο κλειστός χώρος και τα κλειστά παντζούρια και παράθυρα.

-Τι σήμαινε για σας αυτή η συναισθηματική, η νοητή γειτνίαση με τον Βύωνα; Με μία εποχή, με ένα πρόσωπο που ήξερε πολύ καλά την Ελλάδα και τις παθογένειες μας;

-Σήμαινε πάρα πολλά ένας νέος άνθρωπος, ιδιαίτερα ευφυής, ιδιαίτερα ταλαντούχος, ιδιαίτερα ευρηματικός στην σκέψη του αλλά και ιδιαίτερα ανοιχτός στις εμπειρίες και στις περιπέτειες της ζωής. Ένας πλήρης άνθρωπος, πολυγραφότατος. Αυτά που ζούσε τα κατέγραφε σε γράμματα και σε ημερολόγια και έτσι έχουμε τη χαρά σήμερα να διαβάζουμε πράγματα τα οποία είναι εξαιρετικής ευφύας, εξαιρετικής φαντασίας και

εξαιρετικής παρατηρητικότητας. Ένας δηλαδή πολιτικός λόγος και ταυτόχρονα ένας μεγάλος ρομαντικός καλλιτέχνης, ένας ποιητής ο οποίος, τους μήνες είχε έρθει στην Κεφαλονιά με τον ρόλο του ταμιά μίας ένωσης πλουσίων Εγγλέζων που ήθελαν να στηρίξουν τον Ελληνικό αγώνα. Ήρθε να μοιράσει χρήματα δηλαδή ο άνθρωπος και είχε πάρα πολλά πράγματα να κάνει και κυρίως να δεχτεί όλη την Ελληνική κοινωνία η οποία διεκδικούσε απ' αυτόν χίλια δύο πράγματα και κυρίως χρήμα βέβαια. Λοιπόν, πολύ γρήγορα γνώρισε και είδε το τι είναι η ελληνική κοινωνία αλλά ποτέ δεν έχασε την πίστη του στα μεγάλα ρομαντικά ιδεώδη και στη βαθύτερη ουσία αυτού του επαναστατικού αγώνα. Γιατί ήξερε τα πάντα και είχε δει τα χίλια δύο συντροφικά μαχαιρώματα της εποχής του....

-Η Κεφαλονιά βρίσκεται και απέναντι από την Πελοπόννησο άλλωστε.

-Είναι και τα νησιά, η Ήπειρος. Ήξερε τους πάντες και τα ήξερε όλα/. Τα γνώρισε πάρα πολύ γρήγορα και σε μεγάλο βάθος κι όμως, παρόλα αυτά, αυτό που διασώζεται από την αλληλογραφία του είναι ένα πνεύμα που δεν χάνει ούτε το χιούμορ ούτε την κριτική. Και είναι αμείλικτος στην κριτική του, αμείλικτος στο χιούμορ του και ταυτόχρονα αμείλικτος στον ανθρωπισμό και την πίστη του για τα πράγματα που, παρόλα αυτά, αξίζει να υποστηριχτούνε.

-Κάνετε νοητούς διαλόγους με τον Βύρωνα;

-Με τον Βύρωνα δεν έχω κάνει μόνο διαλόγους νοητούς έχω κάνει και πραγματικούς διαλόγους με τη φιγούρα του, τη φυσιογνωμία του, γιατί έκανα μία ολόκληρη έκθεση που ήταν αφιερωμένη στον Βύρωνα. Ήταν γύρω από το πρόσωπο του Βύρωνα και γύρω από τις συνθήκες που περιβάλλουν την προσωπικότητα του. Έκανα μία ολοκληρωμένη έκθεση πέρυσι στο Μεσολόγγι, για την ακρίβεια στοΝ συγκεκριμένο τόπο Όπου θυσιάστηκε. Μία έκθεση που πραγματικά ανήκε εκεί κι ήταν από τις σπάνιες περιπτώσεις που αισθάνεσαι ότι αυτό που δείχνεις έχει βρει την απόλυτη ισορροπία του με τον τόπο στον οποίο εκτίθεται, και δείχνεται, βρίσκει δηλαδή την απόλυτη ισορροπία του.

Μουσική

-Σας ρώτησα, βέβαια, και για τη μουσική που ακούτε ζωγραφίζοντας, έχοντας στο μυαλό μου, για κάποιο λόγο, και το Βερολίνο, τις νεκρές φύσεις που είναι τοπία εσωτερικά στο Βερολίνο. Ποια είναι η σχέση σας με τον ρυθμό, με τη μουσική;

-Έχουμε τις καλύτερες σχέσεις αλλά ζω και ένα δράμα ταυτόχρονα γιατί δεν έχω κατορθώσει αυτό το πράγμα που τόσο αισθάνομαι σαν μουσικό κόσμο μέσα μου, που με κάνει και απολαμβάνω πραγματικά τις όποιες μουσικές.

-Κυρίως τι μουσικές;

Δεν υπάρχει κυρίως. Ακούω πάρα πολύ τζαζ, ακούω πολύ πράγματα που έχουν να κάνουν με την δεκαετία του '50-'60 αλλά, πέρα από αυτό, ακούω και κλασική μουσική, τα πάντα. Τα πάντα που θεωρώ ότι είναι αυθεντικά και γνήσια. Δεν υπάρχει πράγμα που δεν με αφορά μουσικά. Όμως αυτό που πραγματικά με αφορά και δεν έχω κατορθώσει να πραγματοποιήσω είναι να μπορέσω να μάθω εγώ ένα όργανο να παίζω και είναι κάτι που το κουβαλάω από την εφηβεία μου χωρίς να έχω κατορθώσει να το πραγματοποιήσω.

-Είχατε αποπειραθεί;

-Τέλος πάντων αυτό είναι μία ιστορία. Ας μην την πούμε τώρα εδώ. Δεν έχει σημασία. Ωστόσο, με τα πνευστά είχα μία ιδιαίτερη σχέση, είναι αλήθεια, και μπορώ να σας δείξω το σαξόφωνό μου αλλά δυστυχώς δεν έχω μάθει να παίζω. Διάλεξα μετά από 40 χρόνια έναν δάσκαλο καλό, ο οποίος δυστυχώς, την στιγμή που είμαστε ώριμοι και αυτός και εγώ και υπήρχε και το σαξόφωνο για να ξεκινήσουμε, είχε την ατυχία να πάει φαντάρος, οπότε χάθηκε εκείνη η ιστορική στιγμή που θα μπορούσαν μία σειρά από πράγματα να κολλήσουν μεταξύ τους και να γεννηθεί και ένας ερασιτέχνης μουσικός.

«Νεκρές φύσεις»

-Ας μείνουμε στις «Νεκρές φύσεις» του Βερολίνου, στα τοπία του Βερολίνου.

-Ναι οι «Νεκρές φύσεις» του Βερολίνου προέκυψαν από μία διάθεση εσωστρέφειας σε κάτι που είχε προηγηθεί πολλά χρόνια πίσω.

-Ήταν μία πολύ εξωστρεφής πόλη και υπάρχει μία αντίθεση σε αυτό, δηλαδή ανάμεσα σε μία εποχή και μία πόλη. Ίσως η πιο εξωστρεφής και η πιο πολυπολιτισμική πόλη της Γερμανίας γίνεται η αφορμή για σας να κοιτάξετε προς τα μέσα.

-Ναι, ίσως επειδή είχε προηγηθεί το προς τα έξω με μεγάλη ένταση όλα τα χρόνια της δεκαετίας που είχε περάσει από τα χρόνια του '60: η χούντα των συνταγματαρχών, το Μόναχο, οι εμπειρίες του Γαλλικού Μάη και ό,τι ακολούθησε, δηλαδή όλη αυτή η τρομακτική εξωστρέφεια που για μας και για μένα ήταν το χαρακτηριστικό του ενδιαφέροντός μου μέσα στη δουλειά μου και ήταν χαρακτηριστικό της δουλειάς μου της ίδιας. Ακόμα και "Το γράμμα που δεν έφτασε", το οποίο ήταν ένας απλωμένος κόσμος μίας κοινωνικότητας η οποία απλωνόταν στην προσπάθεια να επικοινωνήσει το γράμμα με έναν νοητό παραλήπτη. Υπήρχε δηλαδή και εκεί η διάθεση της απόλυτης και άμεσης επικοινωνίας, έστω και μέσα από fragmenta και αποσπάσματα. Παρόλα αυτά, η διάθεση για μία επικοινωνία σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο, από το ατομικό, μέσα

από το ατομικό, το συλλογικό. Στο Βερολίνο όπου ακριβώς αυτό το πράγμα είχε φτάσει σε έναν κορεσμό, γεννηθήκανε αυτές οι σειρές των νεκρών φύσεων που ήταν έργα με τα οποία ξανάβρισκα την άμεση σχέση μου, την αδιαμεσολάβητη σχέση μου με τον κόσμο γύρω μου, σε μία προσωπική βάση μιας καθημερινότητας την οποία και ζωγράφιζα απ' το μοντέλο, κυριολεκτικά απ' το μοντέλο. Δηλαδή μία πολύ παραστατική ζωγραφική, όμως με μία διάθεση να διαφυλάξω την κατά κάποιο τρόπο, εκείνα τα χρόνια, χαμένη σχέση μου με κάτι πιο ιδιωτικό, πιο εσωτερικό. Για αυτό και οι νεκρές φύσεις του Βερολίνου είναι τα αντικείμενα που με περιβάλλουν με την μορφή των νεκρών φύσεων αλλά πράγματα τα οποία είναι φτιαγμένα χειρωνακτικά, κυριολεκτικά μια χειρωνακτική ζωγραφική, μία απλούστατη σχέση ανάμεσα στο χέρι, το χρωματιστό μολύβι και στο λευκό χαρτί. Και έτσι, αυτός ο κύκλος ολοκληρώθηκε εκεί, σε ένα περιβάλλον όπου αυτό που ζούσαμε ήταν τόσο έντονο, τόσο υπαρξιακά εκρηκτικό. Ήταν δηλαδή η σύγκρουση των δύο κόσμων, ενώ πριν πέσει το τείχος και αυτή η ένταση που είχε διαποτίσει όλη την καθημερινότητα, τους ανθρώπους, τις σχέσεις, οτιδήποτε αφορούσε την πόλη και την ευρύτερη πολιτική συνθήκη, ήταν κάτι το οποίο χαρακτήριζε απολύτως όλες τις μορφές τέχνης στο Βερολίνο, τους ανθρώπους, τις δραστηριότητες, τις καινούριες φόρμες. Εκεί λοιπόν είχα την ανάγκη να ισορροπήσω λίγο τα πράγματα προς τα μέσα, ακριβώς επειδή τα βιώναμε τόσο έντονα προς τα έξω, με οδυνηρότατες εμπειρίες, πάρα πολύ ενδιαφέρουσες, που αφορούσαν ακριβώς αυτήν την σύγκρουση των δύο κόσμων που συναντιόνταν πάνω στο τείχος του Βερολίνου.

«Νύχτες των Βρυξελλών»

-Ακολουθούν οι Βρυξέλλες, όπου και εκεί εργάζεστε αρκετά χρόνια, έξι χρόνια. Θα περίμενε κανείς να είναι οι νεκρές φύσεις των Βρυξελλών, όπως είπα και προηγουμένως. Ωστόσο, είχαμε τις «Νύχτες των Βρυξελλών».

-Φαίνεται ότι με ενδιέφερε ακριβώς το αντίθετο από αυτό που φαινομενικά υπήρχε. Η αλήθεια είναι ότι η μαρτυρία για τις Βρυξέλλες δεν αφορά τις Βρυξέλλες όπως τις συζητάμε σήμερα, αλλά τις Βρυξέλλες της δεκαετίας του '90. Ήταν μία μαρτυρία για μία πόλη η οποία είχε καταγραφεί στην συνείδησή μας μέσα από αυτήν την μικροαστική λογική των δημόσιων υπαλλήλων, κυρίως των Ελλήνων που δούλευαν ως υψηλόμισθοι στις κοινότητες και αυτό που κάνανε ήταν να ζουν από τη Δευτέρα μέχρι το Σάββατο έγκλειστοι σε κάποια γραφεία και το Σαββατοκύριακο να βγαίνουν και να καταναλώνουν τους παχυλούς τους μισθούς. Αυτή η εικόνα έδειχνε και την ανικανότητα των περισσότερων να κατανοήσουν τι είναι αυτό το Βέλγιο και ποιες είναι

αυτές οι Βρυξέλλες. Είχα την τύχη να έχω τον χρόνο τον επαρκή για να ζήσω αυτή την πόλη σε βάθος. Και έτσι, αυτό που φαινόταν εξωτερικά δεν ήταν αυτό που μαρτυρούσε η δημοσιουπαλληλική λογική και η μαρτυρία των υπαλλήλων, αλλά κάτι το οποίο χρειαζόταν να το σκάψεις για να το ανακαλύψεις. Σε αντίθεση με μία πόλη σαν το Βερολίνο, που ήταν μία απόλυτη έκρηξη, οι Βρυξέλλες ήταν μία απόλυτη εσωστρέφεια και κάτω από αυτή την κρούστα, άμα έσκαβες λίγο, έβλεπες κρυμμένα πράγματα πάρα πολύ ενδιαφέροντα.

-Όπως;

-Οι σύγχρονες τάσεις της μόδας, οι σύγχρονες τάσεις του χορού, οι σύγχρονες τάσεις του σινεμά, πράγματα τα οποία δουλεύανε.

-Ένα εργαστήριο λοιπόν.

-Ναι. Πραγμάτων τα οποία φαινομενικά καλυπτόντουσαν από όλον αυτό τον φαινομενικά ουδέτερο χαρακτήρα μίας πόλης, που ήταν όμως στον άξονα ανάμεσα στο Παρίσι, το Βερολίνο και τη Μόσχα, κοντά στο Λονδίνο, δίπλα στην Ιταλία, πιο κάτω από την Ολλανδία, στο κέντρο ενός κόσμου. Διαφύλασσε την φαινομενική ηρεμία της η πόλη, από μέσα όμως αισθανόσουν ότι περνάγανε όλες αυτές οι διαδρομές της πνευματικής επικοινωνίας της Ευρώπης συνολικά.

-Μία επεξεργασία των ιδεών και των επιρροών και των ρευμάτων.

-Ναι. Επιπλέον, σαν αίσθηση του ανθρώπου που ζούσε συνειδητά εκεί και απολάμβανε συνειδητά, ήταν ακριβώς αυτή η αίσθηση ότι είσαι κοινωνός ενός αισθήματος του Ευρωπαίου πολίτη, ότι όλος αυτός ο χώρος στην ουσία σου ανήκει κυριολεκτικά. Σαν ένας ταξιδιώτης ο οποίος στην ουσία εύκολα μετακινείται και παίρνει πράγματα από παντού, ακόμη και με το να μένει σταθερός σ' ένα σημείο.

-Και βλέπει φως στο βάθος.

Βλέπει φως στη Βόρεια θάλασσα και ξαφνικά αυτό το φως το βρυξελλιώτικο είναι κάτι το οποίο είναι μοναδικό. Οι νύχτες οι βρυξελλιώτικες και το φως της νύχτας είναι ένα πράγμα το οποίο, αν δεν το 'χεις ζήσει, δεν καταλαβαίνεις τη σημασία του. Είναι τελείως διαφορετικό. Είναι αυτό το ηλεκτρικό φως του Magritte, είναι αυτό το μνημειακό έργο το οποίο φαινομενικά δεν έχει καμία αβανταδόρική αξία για να εντυπωσιάσει. Δεν είναι τίποτα άλλο όμως από ένα σπίτι μέσα σ' ένα δάσος, όπου ταυτόχρονα είναι μέρα και νύχτα. Είναι το σπίτι το οποίο είναι φωτισμένο, νυχτερινό, και ο ουρανός είναι ο ουρανός της ημέρας. Πώς συνδυάζονται και τα δύο μόνο ο βέλγικος υπερρεαλισμός μπορεί να το καταλάβει. Αυτό χαρακτηρίζει την Βέλγικη τέχνη αυτών των ανθρώπων όπως είναι ο Ensor, όπως είναι ο Magritte, όπως είναι ο

Delvaux. Ο Delvaux ήταν ο τελευταίος που τον είχα ζήσει σε ποδήλατο, σε μεγάλη ηλικίας. Έμεινε στη γειτονιά μου δίπλα και τα τελευταία χρόνια της ζωής του κινιόταν με ένα ποδήλατο. Μία μυθική φιγούρα ενός μυθικού ανθρώπου. Αυτός ο μυθικός υπερρεαλισμός, μ' ένα παράδοξο τρόπο, γινόταν απολύτως κατανοητός ως απτή πραγματικότητα. Αν ζούσες όντως εκεί, καταλάβαινες ότι τα πράγματα δεν είναι καθόλου υπερρεαλιστικά αλλά είναι ακριβώς υπερρεαλιστικά μέσα στην πραγματικότητά τους στην οποία ζούσες και συ ο ίδιος.

Ο διάλογος της τέχνης με τον εαυτό της

-Έχετε συχνά κάνει αναφορές και εκθέσεις ολόκληρες, έχετε αφιερώσει σε ομότεχνούς σας προγενέστερους σας, στον Renoir, έρχεται στο μυαλό μου το αφιέρωμα στον Delacroix και βέβαια στα έργα σας, όπως και στο τελευταίο, σε αυτές τις τέσσερις επικές ενότητες που βρήκαν την θέση τους στον σταθμό του μετρό στο Σύνταγμα, γίνονται πάλι αναφορές σε ζωγράφους.

-Είναι πάρα πολλοί, δεν αξίζει να τους πούμε γιατί είναι αναφορές διαρκείς στην Ιστορία της Τέχνης. Η αλήθεια είναι ότι ένα από τα τέσσερα τμήματα αυτής της μεγάλης σύνθεσης είναι αφιερωμένο στην ίδια την Ιστορία της Τέχνης. Είναι ένας εσωτερικός διάλογος δηλαδή της τέχνης με τον εαυτό της, μέσα από μένα, από το πώς αντιλαμβάνομαι εγώ βιοματικά και βιογραφικά αυτά τα πράγματα, δηλαδή την εσωτερική κουβέντα που κάνει η τέχνη με τον εαυτό της. Αντλώντας, συνομιλώντας και ανακαλύπτοντας διαρκώς το γενεαλογικό της δέντρο, τις καταβολές της, με τον τρόπο που ο καθένας μας βέβαια εισπράττει αυτές τις καταβολές και τη σημασία που έχουν για τον καθένα χώρια. Αναφερθήκατε στον Renoir, αυτό ήταν μία από τις πρώτες μεγάλες..

-Είναι μία ξεχωριστή;

-Ξεχωριστή για μένα γιατί έχει να κάνει με την εποχή που γεννηθήκανε αυτά τα έργα, γίνανε μέσα στη δικτατορία και ήταν ακριβώς μία σχέση ξανακοιτάγματος μίας ολόκληρης αισθητικής αντίληψης η οποία έχει αυτήν την ευδαιμονική διάσταση.

-Ένα ναι στην ζωή.

-Απόλυτο ναι, αλλά με έναν τρόπο ο οποίος άγγιζε τα όρια μίας τέτοιας γλυκερότητας χωρίς πουθενά να παύει να είναι μία υψηλή τέχνη. Όμως εξέφραζε έναν κόσμο πραγματικά της απόλυτης αστικής απόγνωσης και αυτό το πράγμα το οποίο ήταν τόσο φωναχτό και τόσο παρόν, ήταν ακριβώς αυτό το πράγμα το οποίο ήθελα να το αντιπαραθέσω, σεβόμενος στην ουσία τον ιμπρεσιονισμό και τον Renoir, σε μία σχέση μάλλον αγάπης-μίσους. Ήθελα να αντιπαραθέσω ακριβώς αυτήν την αισθητική του

κάλλους απέναντι σε μία πραγματικότητα η οποία ήταν τελείως διαφορετικά φτιαγμένη και εξέφραζε τελείως άλλους κόσμους. Ο Renoir ήταν η αφορμή για να μελετήσει κανείς την πραγματικότητά του και να εκφράσει μία ιδεολογία για έναν κόσμο που παλλότανε, για έναν κόσμο παλλόμενο μέσα από τον ιμπρεσιονισμό. Ταυτόχρονα, ήταν η αφορμή για να ασκήσει κριτική σε κάτι το οποίο αφορούσε σ' έναν κόσμο ηλεκτρικό και ταυτόχρονα σ' έναν κόσμο ο οποίος στηριζόταν σ' αυτήν την ευδαιμονία. Στην ουσία, τα έργα αυτά περιείχαν ένα διπλό στοιχείο, σαν δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος. Από τη μία μεριά ένα κράτος ζόφου, από την άλλη μεριά αυτό που βιώναμε μέσα στη δικτατορία και γενικότερα μέσα στην κοινωνία, και από την άλλη μεριά ένα κράτος ευδαιμονίας, όπως το εξέφραζε η αισθητικίστικη πλευρά της ζωγραφικής. Αυτά τα δύο συγκρουόμενα στοιχεία ήταν ένα σύνολο το οποίο φανέρωνε ακριβώς την πολυπλοκότητα μίας πραγματικότητας στο σύνολό της πια.

-Μία προσωπική ερώτηση. Τι ρόλο έχουν παίξει οι γυναίκες στη ζωή σας και ποια είναι η θέση τους στη ζωγραφική σας;

-Παραείναι προσωπική ερώτηση για να την απαντήσω και δεν έχει νόημα να μιλήσω για αυτό τη στιγμή που η ίδια η ζωγραφική μαρτυρά αυτό που θα μπορούσα να πω εγώ με λόγια. Νομίζω ότι από εκεί και πέρα, άμα δει κανένας την δουλειά μου, καταλαβαίνει τον ρόλο, τη σημασία και ευρύτερα τον άξονα που χαρακτηρίζει όλα μου τα έργα, τα οποία απ' τη μία πλευρά είναι άκρως πολιτικά και από την άλλη μεριά τα κατανοώ ως άκρως ερωτικά.

-Κ. καθηγητά, έχετε ποτέ δυσκολευτεί να υποτάξετε τα υλικά; Δηλαδή το έχετε νιώσει ποτέ σαν αγωνία και αγώνα, το να παλεύετε με το υλικό;

-Η πάλη είναι κάτι το οποίο αν δεν περιέχει το στοιχείο της χαράς και της ανακάλυψης και της απόλαυσης, είναι μία πάλη που μόνο οδύνη μπορεί να προξενήσει, και η οδύνη δεν είναι ο καλύτερος σύμμαχος για τη τέχνη. Δεν νομίζω ότι η πάλη πρέπει να έχει τα χαρακτηριστικά της οδύνης. Η τέχνη πρέπει να εμπεριέχει το στοιχείο της απόλαυσης, της χαράς μιας δημιουργίας που σε κάνει να αισθάνεσαι ότι τα υλικά αυτά τα ανακαλύπτεις και σε ανακαλύπτουν. Στην ουσία προχωράς σε κάτι το οποίο δεν το ξέρεις από πριν αλλά το βρίσκεις στον δρόμο και αυτό το πράγμα, όσο και να αντιστέκεται, αυτή η αντίσταση του υλικού είναι ο όρος και ο κανόνας μίας πραγματικά δημιουργικής καταγραφής του κόσμου. Διαφορετικά δεν υπάρχει έτσι, ως μία χαριτωμένη κίνηση ή κάτι το οποίο απλά υπάρχει σαν μία αισθητική μορφή. Αν δεν υπάρξει το στοιχείο της πάλης με το υλικό, αν δεν υπάρχει αυτό το στοιχείο του να γδάρεις κάτι για να μπορείς να βγάλεις στην επιφάνεια αυτό που κρύβεται από κάτω,

αν δεν υπάρχει το στοιχείο ενός αφηνδιασμού που στην ουσία το ίδιο το υλικό σε προκαλεί να το συνδέσεις με κάτι άλλο για να βρει την ταυτότητά του, αν δηλαδή όλα γίνονται εκ του προχείρου, εκ του εύκολου και εκ του από πριν έτοιμου, χάνει τελείως αυτή η μάχη τη σημασία της. Ακόμη και η πιο οδυνηρή ζωγραφική θεματικά, αν δεν εμπεριέχει το στοιχείο της απόλαυσης, δεν μπορεί να πραγματοποιήσει και να κάνει εικόνα την οδύνη της.

-Είναι εμφανές, από την πρώτη στιγμή στο έργο σας, ότι βρίσκεστε σ' έναν ανοιχτό διάλογο με τα Ευρωπαϊκά ρεύματα της τέχνης, τα σύγχρονά σας. Το ελληνικό στοιχείο πώς το αφομοιώνετε;

-Να σας πω κάτι. Η ερώτηση αυτή δεν είναι καθόλου εύκολη γιατί αυτό που είναι ευρωπαϊκό είναι ελληνικό και αυτό που είναι ελληνικό είναι ευρωπαϊκό. Είναι πολύ δύσκολο να τα ξεχωρίσει κανένας αυτά. Ίσως όταν μιλάμε για την Ελλάδα, να εννοούμε έτσι κι αλλιώς την Ευρώπη. Θα 'λεγα αυτό που θα χαρακτήριζε κάτι που συνδέει το ευρωπαϊκό με το ελληνικό, έτσι κι αλλιώς ταυτόσημο. Είναι η αναζήτηση ενός μέτρου.

-Κ. καθηγητά, κ. Ψυχοπαίδη, ευχαριστούμε πάρα πολύ για αυτήν τη συνομιλία. Μας βάλατε στο ατελιέ σας και μας μνήσατε στον τρόπο που σκέφτεστε.

-Εγώ σας ευχαριστώ. Η αφορμή του Συντάγματος ήταν μία πολύ καλή αφορμή για να θυμηθούμε και το έργο το οποίο πρόσφατα εγκαταστάθηκε εκεί, κυρίως αυτό που περιέχεται σ' αυτό το έργο και δεν είναι τίποτα άλλο από αυτό το οποίο ήταν και η κινητήρια δύναμη, όχι μόνο η δική μου, αλλά και όλης της γενιάς μου, δηλαδή το ακροτελεύτιο άρθρο του Συντάγματος, το 114, το οποίο αυτή τη στιγμή νομίζω είναι το 120ό άρθρο του Συντάγματος. Τότε ήταν το 114 που ενέπνευσε γενιές για να μπορούν να σταθούν όρθιες, πράγμα που ελπίζω να μπορούμε να το τηρήσουμε όσο ζούμε και να το μεταφέρουμε και στους νεότερους. Ευχαριστώ πολύ και πάλι.

-Τα αιτήματα διατρέχουν το έργο σας «Ψωμί-Παιδεία-Ελευθερία», συμπληρώσατε και αυτό το έργο το οποίο είχε καταστραφεί με τις αναμνήσεις των τριάντα μικρών ζωγραφικών έργων τα οποία βανδαλίστηκαν. Και πάλι ευχαριστώ πολύ.

-Να είστε καλά.

-Και σεις.

ΣΥΝΤΟΜΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Ο **Γιάννης Ψυχοπαίδης** γεννήθηκε στην Αθήνα το 1945. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας (1963-1968) και έκανε μεταπτυχιακές σπουδές, με υποτροφία του γερμανικού κράτους στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου (1970-1976). Μέλος της καλλιτεχνικής ομάδα Α (1965). Ιδρυτικό μέλος της ομάδας “Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές” (1971-1973) και του Κέντρου Εικαστικών Τεχνών (ΚΕΤ, Αθήνα, 1974-1976). Ήταν επίσης μέλος της καλλιτεχνικής ομάδας 10/9 του Μονάχου (1975). Υπήρξε προσκεκλημένος του καλλιτεχνικού προγράμματος του Δυτικού Βερολίνου DAAD (1977). Από το 1970 μέχρι και το 1976 έζησε και εργάστηκε στο Μόναχο. Από το 1977 μέχρι και το 1986 έζησε και εργάστηκε στο Βερολίνο. Από το 1986 μέχρι και το 1992 έζησε και εργάστηκε στις Βρυξέλλες. Το 1994 εκλέχθηκε καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας και το 2012 εκλέγεται ομότιμος καθηγητής. Εκτός από την Ελλάδα, έχει παρουσιάσει το έργο του σε πολλές ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Αγγλία, στην Αίγυπτο, στην Αλβανία, στην Αλγερία, στο Βέλγιο, στη Γαλλία, στη Γερμανία (Ανατολική και Δυτική), στη Γιουγκοσλαβία, στις ΗΠΑ, στην Ιαπωνία, στην Ιρλανδία, στην Ισπανία, στο Ισραήλ, στην Ιταλία, στον Καναδά, στην Κίνα, στην Κύπρο, στο Λουξεμβούργο, στην Ολλανδία, στη Ρουμανία, στη Σουηδία, στην Τουρκία κ.λπ., σε ιδιωτικές γκαλερί, πινακοθήκες και μουσεία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adorno T.- Horkheimer M., *Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, μτφ. Αναγνώστου Α., επιμτρ. Ψυχοπαίδης Κ., επιμ., Κουζέλης Γ., Αθήνα: Νήσος, 1996, σ.209.
- Άρεντ Χ., *Η πολιτική φιλοσοφία του Καντ*, μτφ & επιμτρ: Ρωμανός Β., επιμ Σαγκριώτης Γ. Αθήνα: Νήσος, 2008, 221σ.
- Bachelard G., *Η ποιητική του χώρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή, 1982, 256σ.
- Barthes R., *Μυθολογίες Μάθημα*, μτφ. Χατζηδημού Κ., Ράλλη Ι. Αθήνα: Κέδρος, 1979, 265σ.
- Beauvoir S.D., *Το δεύτερο Φύλο*. Μτφ. Σιμόπουλος Κ., Αθήνα: Γλάρος, 1976, 776σ.
- Benjamin W., *Για το έργο τέχνης - Τρία δοκίμια*, μτφ. Οικονόμου Α. Αθήνα: Πλέθρον, 2013/2015, 182σ.
- Burke P., *Αυτοψία-Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφ: Ανδρέου Π.Α. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, 266σ.
- Derrida J., *Τα παπούτσια του Van Gogh*, επιμ. Δασκαλοθανάσης Ν., Αθήνα: Άγρα, 2014, 127σ.
- Eco U., *Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή*. Μτφ. Τσοπάνογλου Α., Αθήνα: Μάλλιαρης, 1982, 220σ.
- Kaufmann J-K., *Σώματα Γυναικών Βλέμματα Ανδρών*, μτφ. Πασσιά Α. - Μανδηλαράς Φ. Αθήνα: Μαράθια, 1997, 285σ.
- Paz O., *Η διπλή φλόγα- Έρωτας και ερωτισμός*, μτφ. Μπενβενίστε Σ.-Παπαδήμα Μ. Αθήνα: Εξάντας, 1996, 214σ.
- Panofsky E., *Μελέτες Εικονολογίας*, μτφ. Παππάς Α. Αθήνα: Νεφέλη, 1981, 427σ.
- Βαλτινός Θ., *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*. Αθήνα: Εστία, 1976, 398σ.
- Δασκαλόπουλος Δ., *Γιάννης Ψυχοπαίδης – Επάγγελμα Ποιητής – Εικόνες πάνω στο πρόσωπο και την ποίηση του Κ.Π. Καβάφη*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2013, 165σ.
- Διαμαντοπούλου Ε., *Εκτός Οικογένειας- Επικοινωνώντας με την τέχνη του ζένου*. Αθήνα: Επίκεντρο, 2018, 327σ.
- Κασιμάτη Μ., *Γιάννης Ψυχοπαίδης – Το κόκκινο και το μαύρο – Χαρακτική 1963 – 2013*, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2013, 153σ.

- Κατάλογος έκθεσης *Τα χρόνια της Αμφισβήτησης – Η τέχνη του '70* - ΕΜΣΤ, Μπία Παπαδοπούλου.
- Κουνενάκη Π., *Γιάννης Ψυχοπαίδης Το γράμμα που δεν έφτασε – Επιλογές 1977-1996*, Αθήνα: ADAM, Editions, 2001.
- Κουνενάκη Π., *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-1973 – Η εικαστική και κοινωνική παρέμβαση μιας ομάδας*. Αθήνα: Εξάντας, 1988, 149σ.
- Παπαγιώργης Κ., *Περί Μνήμης*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2008, 335σ.
- Παπαδοπούλου Μ., *Γιάννης Ψυχοπαίδης – Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί*. Αθήνα: «Τα Νέα», 2007, 138σ.
- Παπανικολάου Μ., *Η τέχνη από το 1900 – Μοντερνισμός Αντιμοντερνισμός Μεταμοντερνισμός*. Αθήνα: Επίκεντρο, 2007, σ.686.
- Περιοδικό Χρονικό του Πνευματικού Κέντρου Ώρα, τ. Δεκέμβριος 1971.
- Συλλογικό, *Χρηστικό Λεξικό της Ακαδημίας Αθηνών*, επιμ. Χαραλαμπίκης Χ., Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2014, σ.1552.
- Σχινά Α., *PSYCHOPEDIS*. Αθήνα: ADAM, 1993, 225σ.
- Τσουκαλάς Κ., *Πατριδογνωσία-Ψυχοπαίδης-Τέχνη Κοινωνία Πολιτική 1964-2004*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005, 356σ.
- Τσουκαλάς Κ., *Πόλεμος Μνήμη και Τέχνη – Οι Παράπλευρες Ζημιές του Γιάννη Ψυχοπαίδη*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 61σ.
- Χαμηλάκης Γ., *Το Έθνος και τα Ερείπιά του – Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*, μτφ. Καλαϊτζής Ν., Αθήνα: Εκδόσεις του 21ου, 2007, 376σ.
- Χριστοφόγλου Μ-Ε., *Πατριδογνωσία-Ψυχοπαίδης-Τέχνη Κοινωνία Πολιτική 1964-2004*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005, 356σ.
- Ψυχοπαίδης Γ., *Άστατος καιρός- Μικρά κείμενα για την τέχνη*. Αθήνα: Κέδρος, 2015, 116σ.
- Ψυχοπαίδης Γ., *Έρωσ Καλός – Μια Ζωγραφική Ανθολογία*. Αθήνα: Κέδρος, 1995, 115σ.
- Ψυχοπαίδης Γ., *Ημερολόγια της Φωτιάς – Μικρά Κείμενα για την Τέχνη*. Αθήνα: Κέδρος, 2007, 172σ.
- Ψυχοπαίδης Γ., *Τα Κάτω Άκρα*. Αθήνα: Ολκός, 1996, 109σ.
- Ψυχοπαίδης Γ., *Νόστος- Μικρά Κείμενα για την Τέχνη*. Αθήνα: Κέδρος, 2009, 301σ.

- Ψυχοπαίδης Γ., *Οδός Πειραιώς-Μικρά Κείμενα για την Τέχνη*. Αθήνα: Κέδρος, 156σ.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- <https://www.in.gr/2015/11/13/culture/portreta-koryfaiwn-sti-biografia-toy-gianni-psyxopaidi/>
- https://smy.army.gr/sites/smy.army.gr/files/attachments/odigos_spoudon_2018.pdf
- <https://www.mixanitouxronou.gr/nei-gioucharan-ton-diktatora-papadopoulou-sti-giorti-tis-chountas-sto-kallimarmaro-diekopsan-tin-omilia-tou-ke-ekinos-tous-kourepse/>
- <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=1028383>

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελ.
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	
Α. Ορισμός του θέματος	1
Β. Μεθοδολογία	6
Γ. Δομή / ενότητες	9
Δ. Στόχος	9
ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ:	
Ο ΙΔΙΩΤΙΚΟΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ	10
ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΣΩΜΑ:	
ΤΟ ΣΩΜΑ ΩΣ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΔΡΑΣΗΣ	12
ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΛΟΓΟΣ:	
ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ ΣΤΟΝ ΛΟΓΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ	14
ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΣ:	
ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΚΑΙ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ	16
ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΑ:	
Η ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ	18
ΠΕΡΙΓΡΑΦΕΣ / ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ	20
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	79
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΓΙΑΝΝΗ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΗΝ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ <i>ΣΤΑΘΜΟΣ ΕΙΡΗΝΗ</i> ΣΤΟ ΜΕΤΡΟ ΤΟΥ ΣΥΝΤΑΓΜΤΟΣ	82
ΣΥΝΤΟΜΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ	116
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	117
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	120