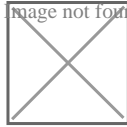


Η προσωπογραφία στον Κόντογλου

/ [Πεμπτουσία](#)

image not found or type unknown



«Ο λόγος του ανθρώπου, εικών εστί». Σιμωνίδης ο Κείος

Δεν νομίζω ότι υπήρξαν Έλληνες καλλιτέχνες ανάμεσα σ' εκείνους που απέρριψαν το μανιφέστο του 1948, βασικά αίτημα του οποίου ήταν η χωρίς συμβιβασμό διαγραφή κάθε μορφής έκφρασης, που διατηρούσε δεσμούς με τον κόσμο των εξωτερικών φαινομένων και με περιεχόμενο ασύμβατο με τους νόμους της πλαστικής τέχνης. Ελάχιστοι έδωσαν κάποια ρητή ερμηνεία για την απόρριψη αυτή, ενώ οι περισσότεροι περιορίστηκαν στην απλή διαπίστωση ότι το μανιφέστο απορρίφθηκε.



Λίγα χρόνια αργότερα ο Γάλλος κριτικός Pierre Restany, όταν σε διακοίνωσή του το 1960, με την οποία απέρριπτε την κυρίαρχη, εκείνη την εποχή «Ελεύθερη Αφαίρεση», χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τον όρο «Νέος Ρεαλισμός», επανέφερε

στη σκέψη των καλλιτεχνών εικόνες ρεαλισμού -τις οποίες το 1965, θα ανακαλύψει και από έργο του Νίκου Κεσσανλή- αλλά και της συγγενικής του αντίληψης, που αποτελεί τη σημαντικότερη εκδοχή και αναβίωσή του στον αιώνα μας, του «Κοινωνικού Ρεαλισμού».

Κοσμική ζωγραφική

Σ' αυτό το χώρο δεν θα ήταν υπερβολή, νομίζω, να ενταχθεί υφολογικά η προσωπογραφία του Φώτη Κόντογλου, που η τάση και μόνον υποστήριξης προοδευτικών στοιχείων στην τέχνη, πολλά χρόνια νωρίτερα, συνδέει την «κοσμική ζωγραφική» του και μαζί και τα πορτρέτα του, σε μια νέα ρεαλιστική κοινωνική ζωγραφική, που απορρίπτει την αφαίρεση και τον κυβισμό, κινήματα που γνώρισε και από κοντά στο Παρίσι. Σε αντίθεση με τις θρησκευτικές, μυθολογικές και ιστορικές συνθέσεις του, όπου ο λογοτέχνης-ζω-γράφος χρησιμοποιεί το φυσιογνωμικό λογοτεχνικό απείκασμα, τα πορτρέτα του δεν έχουν καμιά δεδομένη προσωπογραφική συγγένεια και ξεχωρίζουν στο χώρο της νεοελληνικής προσωπογραφίας για τον πολλές φορές «άγριο» τρόπο χρησιμοποίησης του χρώματος. Από τους βιογράφους του γνωρίζουμε ότι τα χρόνια που έζησε στο Παρίσι, ο Φώτης Κόντογλου μελέτησε αρχαία και μεσαιωνικά ελληνικά κείμενα. Έτσι, ε γνώριζε ότι οι εικόνες ανδρών και γυναικών, που παρουσιάζει στα έπη του ο Όμηρος όταν περιγράφει μορφές, ανδραγαθήματα και αρετές ή ότι η περίφημη πάλι εικόνα με την οποία ο Πλάτωνας εξιστορεί την είσοδο του ωραίου έφηβου Χαρμίδα στην παλαίστρα, θέαμα που προκαλεί αναταραχή σε μικρούς και μεγάλους, έδωσαν ερεθίσματα σε περίφημους αττικούς ζωγράφους της ερυθρόμορφης αγγειογραφίας για να δημιουργήσουν αριστουργήματα που θαυμάζουμε και σήμερα. Αλλά αυτή τη συγκλονιστική περιγραφή του Χαρμίδα, που έχει κατά νουν ο Καβάφης όταν στο ποίημά του «Εν πόλει της Ορσοηνής» γράφει για τον πληγωμένο Ρεμώνα, δεν έχουν στο νου τους και ζωγράφοι μας όπως ο Τσαρούχης και ο Φασιανός, όταν παρουσιάζουν τα ερωτικά πρόσωπα ανδρικών μορφών;

Στην ιστορία όμως της σύγχρονης προσωπογραφίας δεν είναι μόνο ο λογοτεχνικός στοχασμός, που οδηγεί σε γόνιμη δράση το ζωγράφο -όπως συμβαίνει με τις απεικονίσεις μεγάλων δασκάλων της τέχνης και των Γραμμάτων που ζωγράφισε ο Κόντογλου- αλλά και οι κοινωνικές, πολιτικές και ψυχολογικές διαφορές των ανθρώπων των οποίων φιλοτεχνεί το πορτρέτο. Την αποτύπωση τέτοιων ατομικών στοιχείων, που δημιουργούν τις φυσιογνωμικές ρεαλιστικές εκφράσεις, χρησιμοποιεί ήδη στους στίχους του ο Αρχίλοχος, ο οποίος στα ποιήματά του, ξεφεύγοντας από τις δεσμεύσεις του κύκλου της «αριστοκρατίας», ψάχνει και βρίσκει νέους δικούς του τρόπους έκφρασης ζωής, άγνωστους μέχρι τότε.

Μοναδικά δείγματα αυτής της ατομικότητας, που μόνο στον ελληνικό πολιτισμό παρουσιάζεται τόσο έντονα, μας δίνουν οι παλαιότεροι στοχαστές της οντολογίας και του προβληματισμού για την έννοια του «είναι» και με τα οποία απεικονίζουν τη σχέση προσωπικότητας και φυσιογνωμίας.

Μετά τους Περσικούς Πολέμους αρχίζουν οι αναζητήσεις των ζωγράφων και των γλυπτών για τη μεταφορά της εικόνας του ανθρώπου, με τα ατομικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του στον πίνακα και το μάρμαρο. Ο Ανακρέοντας παρακλητικά θα τραγουδήσει στο ζωγράφο την επιθυμία του να του ζωγραφίσει το πορτρέτο της αγαπημένης του, προσθέτοντας όμως μέσα στην εικόνα της το άρωμα της φύσης που την περιβάλλει. Και ο αγαπημένος του Κό-ντογλου Σιμωνίδης, θα κληροδοτήσει το περίφημο απόφθεγμα του «η μεν ζωγραφιά είναι ποίηση σιωπώσα, η δε ποίηση ζωγραφιά λαλούσα» (Πλουτ. Περί Δόξης Αθην. 3). Ο Κό-ντογλου γνώρισε και μελέτησε τον Σιμωνίδα μέσω του Σαυΐδα κατά την παραμονή του στο Παρίσι στα χρόνια του πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και την εκεί συμπλήρωση της μόρφωσής του με τη μελέτη της τέχνης των αρχαίων του μεσαιωνικού ελληνισμού και του στοχασμού ενώ καλλιέργησε την πνευματική και καλλιτεχνική του γνώση και ευαισθησία με επισκέψεις σε μουσεία και βιβλιοθήκες.

Με την εγκατάστασή του στην Αθήνα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και παράλληλα με το λογοτεχνικό έργο του, ο Κόντογλου θα συνεχίσει να δημιουργεί προσωπογραφίες όπως και στο Παρίσι, που όχι μόνο δεν βασίζονται στον ορισμό που δίνει η Ιστορία της Τέχνης για τα πορτραίτα, ότι δηλ. σκοπό έχουν να δώσουν μια διάρκεια στην ανάμνηση μιας αγαπημένης ή σεβαστής μορφής, μια εικονική κυρίως μεταθανάτια παρουσία και να δημιουργήσουν έτσι τις απαραίτητες προϋποθέσεις γνωριμίας και επαφής προσώπων που έζησαν και έδρασαν σε διαφορετικές εποχές, αλλά χρησιμοποιώντας κυρίως το χρώμα και όχι μόνο το σχέδιο για την απόδοση συναισθηματικών και ψυχικών καταστάσεων του εικονιζόμενου, δημιούργησε μια πρωτότυπη έκφραση προσωπογραφίας, που πλησιάζει πολύ αυτή του Αντρέ Ντεράιν (1880 - 1954) και της οποίας την εξελικτική συνέχεια βλέπουμε στα πορτραίτα του Γιάννη Μόραλη.

Επιδημία προσωπογραφιών

Αν όμως θελήσει κανείς να εξετάσει την εμφάνιση του βασικού στοιχείου της νέας μορφής των προσωπογραφιών του Κόντογλου στην Αθήνα από το 1924 και μετά, δεν θα πρέπει να ψάξει μακριά. Μετά το τρίτο τέταρτο του δέκατου ένατου αιώνα, κατά τον οποίο παρατηρήθηκε άνθηση της προσωπογραφίας, αρχίζει η ραγδαία υποχώρηση της στην εικαστική θεματογραφία. Η εμφάνιση την ίδια εποχή της φωτογραφίας στην Αθήνα απλώς επιτάχυνε κάτι που ήδη είχε αρχίσει. Η επιθυμία για μια προσωπογραφία του αρχηγού της οικογένειας -που με το αρειμά-νιο

μουστάκι του και το σοβαρό βαρύ βλέμμα του δεσπόζει στην είσοδο ή στο σαλόνι του αστικού σπιτιού από εκείνα που με απίστευτα γοργούς ρυθμούς έκτιζε ο Τσίλλερ- γενικεύτηκε. Αυτό όμως είχε ως επακόλουθο να πληθύνουν οι προσωπογράφοι -περιοδεύοντες ή κάπου μόνιμα εγκατεστημένοι- οι προσωπογραφίες να αυξάνουν σε απίθανους αριθμούς -βλέπε τις αποθήκες των μουσείων και των ιδιωτικών συλλογών- να κατακυλάει η ποιότητα και έτσι να ανυψώνονται ασημαντότητες σε ζωγραφικά έργα και να υποβιβάζεται το είδος αυτό της ζωγραφικής σε εργα-σία ρουτίνας. Αρκετοί ζωγράφοι μας αδιαφορώντας για την εκφραστική απεικόνιση των φυσιογνωμικών και ατομικών στοιχείων, σαν μέσων επικοινωνίας μεταξύ του απεικονιζόμε-νου και του καλλιτέχνη για την καταγραφή των πνευματικών και ψυχικών δεδομένων στην εικόνα, σκιαγραφούσαν απλά ηλικία, κοινωνική τάξη και επαγγελματική επιτυχία του μοντέλου τους.

Μέσα από τη «στάση-πόζα» και το ένδυμα των απεικονιζόμενων στα πλήθη αυτά των πορτραίτων, διαφαίνεται όχι μόνο η επιβολή της άποψης του πελάτη για τη μορφή που πρέπει να πάρει η εικόνα, που κατά τη γνώμη του τού ταιριάζει, αλλά και η αδιαφορία και η έλλειψη αισθήματος ευθύνης από μέρους του προσωπογράφου για την εικαστική πλευρά των εικόνων αυτών. Τίποτε δεν μας δίνει σαφέστερα και περισσότερο εντυπωσιακά τη διαφορά ανάμεσα στο τι είναι «στάση» και τι «προσωπογραφία» την εποχή αυτή, από μια αίθουσα με πορτραίτα προέδρων και μελών σωματείων, εκπροσώπων ενός επαγγέλματος, τέως δημάρχων, πρωθυπουργών. Σε όλες τις προσωπογραφίες χάνεται το απόλυτο δικαίωμα του αναμνηστικού πορτρέτου, ενώ και εκεί όπου υπάρχει αυτό με την παλιά αντίληψη ξεπερνιέται για να αφήσει να διαφαίνονται τα δανεισμένα από τις δημιουργίες μεγάλων δασκάλων στοιχεία, που και πάλι με τη σειρά τους αλλάζουν, από την κακομεταχείριση τους, το πνευματικό και καλλιτεχνικό περιεχόμενο της εικόνας.

Νομίζω, ότι βάση για την εξέλιξη της προσωπογραφίας του Κόντο-γλου υπήρξε ό,τι δημιουργήθηκε από την εμφάνιση του ιμπρεσιονισμού και μετά, όπως άλλωστε και για άλλους ζωγράφους, τους Manet, Deraïn κ.λπ. με κύριο χαρακτηριστικό την παρουσίαση του απεικονιζό-μενου μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο μιας γενικής εντύπωσης. Αν και εδώ, όπως και στα πορτρέτα του ρομαντι-σμού, υπάρχει ο κίνδυνος να ξαναζωντανέψει το απόλυτα γενικό προσωπογραφικό στοιχείο, εν τούτοις η καλλιτεχνική πλέον ελευθερία και η αντιφωτογραφική σχεδίαση και χρησιμοποίηση των χρωμάτων το διασώζουν από τη ρομαντική ή ποιητική διάθεση. Αντίθετα ο ζωγραφικός κόσμος του εξπρεσιονισμού -που εκπρόσωπός του στην Ελλάδα υπήρξε ένας από τους κυριότερους Ευρωπαίους πρωταγωνιστές του, ο Γιώργος Μπουζιάνης (1885-1959)- δεν μπορεί στον τόπο μας να υλοποιηθεί από

τους νέους ανθρώπους της τέχνης και του πνεύματος.

Η αλλοίωση, η αποσύνθεση, η μεταβολή, η αφαίρεση και το κομμάτιασμα της μορφής, που είναι ο καταλύτης της ανάβαθης όψεως κάθε ρομαντικού στοιχείου, που ως τότε ε-νυπήρχε στην ελληνική προσωπογραφία, είναι ξένα από το αίσθημα της ευτυχίας που θέλει ο νεοέλληνας. Μόνο οι προσωπογραφίες του Γιώργου Μπουζιάνη μπορούν να χαρακτηριστούν ως πρωτοποριακές και συνέχεια της εξελικτικής πορείας της προσωπογραφίας της νεοελληνικής ζωγραφικής που αρχίζει με τον Νικόλαο Κουνελάκη και συνεχίζεται με τον Νικόλαο Γύζη, Νικηφόρο Λύ-τρα, Γεώργιο Ιακωβίδη -έως το 1910-1912- τον Κωνσταντίνο Παρθένη και τον Γιάννη Μόραλη.

Η πρωτοποριακή διάθεση του Κό-ντογλου σταματάει μπροστά στο θέμα της απογύμνωσης του ανθρώπου, στη διάλυση της μορφής και την αινιγματική έκφραση. Βεβαίως, ο Κό-ντογλου αγγίζει το χαρακτήρα της έκφρασης και τη διάθεση του ανθρώπου, αλλά ποτέ δεν παρέδωσε ένα πορτρέτο του ως «πρότυπο» για τους επερχόμενους ζωγράφους και ενώ από τις πρώτες του προσωπογραφίες ξεκαθαρίζει την εικόνα από τα κατάλοιπα της επαρχιακής βαυαρικής ζωγραφικής, εν τούτοις δεν προχωρεί στους δρόμους του σκληρού ρεαλισμού, που ανοίγονται για την παρουσίαση ανθρώπων και ανθρωπίνων συναισθημάτων με νέο τρόπο, όπου ο καλλιτέχνης θα μπορέσει να κρατηθεί εσωτερικά ελεύ-θερος απέναντι στον προβληματισμό μιας ζωγραφικής της ψυχής.

Μηνύματα αλλαγής

Δεν είναι καθόλου άσχετο το ότι οι νέες αντιλήψεις στην προσωπογραφία παρουσιάζονται στην Ελλάδα σε μια εποχή που συντελείται μια γενικότερη μεταβολή και που την αποδίδει περισσότερο από κάθε άλλη έκφραση της τέχνης - όπως άλλωστε σε όλες τις εποχές μεταβολών-αμεσότερα και εντονότερα ο λόγος και το ποίημα.

Τα ποιήματα και γενικότερα τα λογοτεχνικά κείμενα που εμφανίζονται κατά το τέλος της πρώτης και συνεχίζονται περίπου ως την αρχή της τέταρτης δεκαετίας του αιώνα μας, εποχή κατά την οποία έντονα ενεργοποιείται ο Κόντογλου, έχουν τα πρωτοποριακά μηνύματα της αλλαγής. Με αυτά η τέχνη έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με τον κόσμο του αστικού κατεστημένου, την αστική ηθική και το έθιμο. Μέσα από αυτά παρουσιάζεται αποφασιστικά, η δύναμη για την ιδέα της ζωής, που α-νυψώνεται πάνω από κάθε απλή ψυχικότητα.

Ο παράγοντας του ψυχικού-ρομαντικού, όπως τον έβλεπαν οι ζωγράφοι της πρώτης τριακονταετίας του αιώνα μας, συγκρούεται με το αισθησιακά, με

αποτέλεσμα να αρχίσει για την ιστορία της προσωπογραφίας μια νέα περίοδος, που θα οδηγήσει στη σημερινή εικόνα του πορτραίτου, όπως τη βλέπουμε στις προσωπογραφίες του Δημήτρη Μυταρά.

Εσωστρεφείς ερμηνείες, απομυθοποίηση αντικειμένων και απόπειρες για σύνθετους ψυχικούς και συναισθηματικούς προσανατολισμούς εκφράζονται με το πορτραίτο που δημιούργησε ο Κόντογλου και που μπορεί να θεωρηθεί η αρχή της νέας σύνθεσης και έκφρασης της σύγχρονης ελληνικής προσωπογραφίας που αναπτύχθηκε στον τόπο μας.

(Πηγή: Καθημερινή. «Επτά ημέρες». Κυριακή 9 Ιουλίου 1995. Ο Έλληνας Φώτης Κόντογλου, σ. 6-8)