

Σημείωμα

Ο Francois Le Lionnais ήταν Γαλλοεβραίος αντιστασιακός, επιστήμονας και φιλότεχνος. Υπήρξε έγκλειστος στο στρατόπεδο εργασίας Μίτελμπαου-Ντόρα στην Κεντρική Γερμανία, κοντά στο βουνό Kohnstein, της Θουριγγίας. Μεγάλο μέρος του συγκεκριμένου στρατοπέδου ήταν χτισμένο υπόγεια, για να προφυλάσσονται τα όπλα από τους βομβαρδισμούς των συμμάχων και να συναρμολογούνται πυραυλικά εξαρτήματα. Υπολογίζεται ότι δούλευαν εκεί περίπου 60.000 κρατούμενοι πολέμου, κάτω από συνθήκες ακραίου υποσιτισμού και εξαντλητικής βίας. Μετά το τέλος του πολέμου και την απελευθέρωση του στρατοπέδου, ο Le Lionnais έγραψε το δοκίμιο «Η ζωγραφική στο Ντόρα». Εκεί διηγείται πώς χρησιμοποίησε αφηγήσεις και περιγραφές για έργα τέχνης ώστε, αυτός και οι φίλοι του, να παίρνουν δύναμη και να καλλιεργούν την ελπίδα όσο ήταν έγκλειστοι. Το κείμενο που ακολουθεί, σε ελληνική μετάφραση που φιλοτέχνησε και έθεσε γενναιόδωρα στη διάθεσή μας η φιλόλογος Ελένη Κοσμά, είναι η αφήγηση της νίκης της ανθρώπινης σκέψης, της «εγκεφαλικής ζωγραφικής», επί της ναζιστικής διαστροφής. Η αφήγηση της δύναμης που κρύβει η τέχνη όταν η πραγματικότητα είναι αβάσταχτη.

François Le Lionnais

Η ζωγραφική στο Ντόρα¹

*Για τον Henri Seelinger
σε ανάμνηση της χαράς που ζαναβρεθήκαμε*

Συνέβη² ένα πρωινό κατά τη διάρκεια μιας από εκείνες τις μαζώξεις τις οποίες είχαμε πλέον συνηθίσει. Ήμασταν μια χιλιάδα κρατούμενοι που βαλτώναμε στην πλατεία του «προσκλητηρίου», ενώ ήταν σε εξέλιξη μια γενική έρευνα. Το βλέμμα μου στράφηκε αυτόματα στο λόφο που υψωνόταν από την πλευρά του νοσοκομείου. Το φθινόπωρο είχε μπει για τα καλά. Αυτά τα μεγάλα γυμνά δέντρα ρίζωναν σιωπηλά μέσα μου και με έπαιρναν μαζί τους. Η Κόλαση του Ντόρα μεταμορφωνόταν αμέσως σε ένα Breughel³ και εγώ γινόμουν ο οικοδεσπότης του. Ένας αυθόρμητος ενθουσιασμός, που τον ευνοούσε το δίχως άλλο η σωματική και διανοητική εξασθένιση που δοκιμάζαμε, με κυρίεψε: η αίσθηση ότι ήμουν δραπέτης, όπως θα μπορούσε να είναι ένα σκουπιδάκι στο μάτι των ανόητων δεσμοφυλάκων μου. Η ευφορία αυτή διήρκεσε ελάχιστα. Ήταν όμως αρκετή για να μου επιτρέψει να υπομείνω τη θύελλα των γρονθοκοπημάτων και τα χαστούκια που μου αναλογούσαν –και που έβγαζαν το σαγόνι από τη θέση του (μια ακόμη περίπτωση όπου

¹ Mittelbau-Dora: ναζιστικό στρατόπεδο εργασίας στο οποίο ο Le Lionnais εκτοπίστηκε το 1944. Η μετάφραση ακολουθεί την έκδοση: François Le Lionnais, *La peinture à Dora*, L'Échoppe, 1999. Το κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε στην επιθεώρηση *Confluences* (n° 10) τον Μάρτιο του 1946.

² Ευχαριστίες για την κρίσιμότητα συνδρομή τους στις κυρίες Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου και Εκάτη Βεργοπούλου.

³ Breughel είναι το επίθετο πολλών δανών και φλαμανδών ζωγράφων από την ίδια οικογένεια. Υπάρχει, όμως, και ένα ομώνυμο χωριό στις Κάτω Χώρες, προφανώς λόγω της πληθώρας των κατοίκων με αυτό το όνομα. Εδώ ο Le Lionnais αναφέρεται περισσότερο στο χωριό και λιγότερο στο ζωγράφο. Η ομώνυμία (σε επίπεδο λειτουργικό και ως φορέας ταυτότητας) των κατοίκων του Breughel παραλληλίζεται εδώ με αυτήν των «κατοίκων» του στρατοπέδου εργασίας, οι οποίοι φέρουν το κοινό όνομα και την κοινή ιδιότητα του «έγκλειστου».

αναδεικνύεται η εκφραστική ανωτερότητα της λαϊκής γλώσσας έναντι της ακαδημαϊκής: θα έπρεπε να πω σφαλιάρες)– όταν έφτανε η σειρά μου να περάσω από έλεγχο.

*

Ήξερα τότε ότι ξανάπεφτα στα δίχτυα ενός παλαιού πάθους. Έπρεπε, ωστόσο, να το γνωρίσω από την αρχή –και η καινούρια μαθητεία θα γινόταν μέσα στο «μπλοκ» μου.

Αυτά τα μπλοκ ήταν συχνά διακοσμημένα με πίνακες που χρωστούσαν την υπαρξή τους στο ταλέντο κάποιων εγκλείστων. Δεν προορίζονταν, ασφαλώς, για να μας δώσουν απόλαυση, αλλά για να ομορφύνουν μια μικρή γωνιά του κάτεργού μας, εκείνη που ήταν κρατημένη για τους αρχηγούς των μπλοκ: για κραταιούς δυνάστες. Αυτοί οι πίνακες δεν είχαν κανένα ενδιαφέρον και ταλαντεύονταν ανάμεσα στο Πανηγύρι Άσχημων Πινάκων και στην Έκθεση Γάλλων Καλλιτεχνών.

Ένας, όμως, από αυτούς του πίνακες με γοήτευε. Απεικόνιζε ένα χείμαρρο στην νότια Γερμανία ή στο Τυρόλο (έτσι, τουλάχιστον, υποθέτω). Ξεκινώντας από το βάθος του πίνακα το ποτάμι ξεχυνόταν στο θεατή. Ο χείμαρρος ήταν την ίδια στιγμή ορμητικός και τελείως στάσιμος. Γερά μπηγμένος πάνω σε μια σχεδία ένας ξυλοκόπος τον ακολουθούσε μαζί με ένα δεμάτι ξύλα. Σαν επακόλουθο της τέλειαις και ευτυχούς άγνοιας της τέχνης του ο ζωγράφος είχε φτιάξει μια σχεδία λίγο μεγαλύτερη από τον χείμαρρο. Το έργο θα μπορούσε κάλλιστα να βρει θέση στην «Έκθεση Λαϊκών Ζωγράφων της Πραγματικότητας» –έκθεση όπου είχα περάσει κάποιες ωραίες στιγμές το 1937– ή, ακόμη, στην πρόσφατη «Έκθεση Αυτοδίδακτων Ζωγράφων». Θα ήθελα πολύ να πάρω μαζί μου αυτό το μικρό πινακάκι με το χρωματισμένο δάσος: οι Ναζί όμως δε με άφησαν να πραγματοποιήσω το σχέδιό μου, όταν, λίγες μέρες μετά την απελευθέρωση, μας ανάγκασαν να εκκενώσουμε το Ντόρα.

*

Μέσα στο στρατόπεδο γνωρίστηκα με δύο ή τρεις ζωγράφους. Τους έβλεπα, ωστόσο, λίγο εξαιτίας των δυσκολιών που συνόδευαν αναγκαστικά το επάγγελμα του εγκλειστού· όπως και να έχει, όμως, δεν αναζητούσα καθόλου τη συντροφιά τους. Δεν αντιλαμβανόμασταν και δεν αγαπούσαμε με τον ίδιο τρόπο τη ζωγραφική. Προτιμούσα να συζητώ για αυτό το θέμα με τον καλύτερό μου φίλο εκεί, έναν νέο άνδρα με τον οποίο είχαμε δεθεί όπως δένονται οι άνθρωποι σε αυτές τις ακραίες συγκυρίες, και ο οποίος, δυστυχώς, δε βγήκε ζωντανός από αυτήν τη φριχτή περιπέτεια: το όνομά του ήταν Jean Gaillard.

Έξυπνος όσο και ευαίσθητος, ήταν αχόρταγος σε ό,τι είχε να κάνει με τις υποθέσεις του πνεύματος. Όλο το χρόνο που είχαμε στη διάθεσή μας τον εξαντλούσαμε συζητώντας για τις κατακτήσεις της ανθρώπινης σκέψης –και φτιάχναμε ένα είδος καταλόγου όλων όσα οι πολιτισμοί είχαν καταφέρει να κατασκευάσουν. Ξανάπιασα για το φίλο μου την ιστορία της Θεωρίας των Αριθμών και την διευρύνωα αμέσως σε μια γενική ιστορία των Μαθηματικών: τούτο πολύ γρήγορα κατέληξε σε μια περιδιάβαση του Ηλεκτρισμού, της Οπτικής και της Χημείας. Στραφήκαμε προς τη φιλοσοφία, όπου ξανασχεδιάσαμε την τροχιά από τις πρωτόγονες θεογονίες μέχρι τον υπαρξισμό και τον μαρξισμό. Η ημέρα της ζωγραφικής έφτασε και ο Jean μου ζήτησε να του πω ό,τι ήξερα και σκεφτόμουν για αυτήν την υπόθεση.

Ξεκίνησα εκθέτοντάς του το πλάνο του βιβλίου μου για τη Ζωγραφική. Το έργο αυτό (που κατά πάσα πιθανότητα δε θα προλάβει να βρει τον δρόμο προς τον εκδότη) προτείνει σε αυτό το αντικείμενο την οπτική γωνία ενός ερασιτέχνη στα μαθηματικά και –κατά συνέπεια– στη φαντασία. Για να κάνω σαφή τη θεωρία μου των «δύο

εισόδων» και κάποιες άλλες θέσεις μου (ορισμένες από τις οποίες τον σκανδάλισαν ευχάριστα), ήταν απαραίτητο να τις στηρίξω με πολυάριθμα παραδείγματα, συγκεκριμένα και χειροπιαστά. Δυστυχώς, δεν ήμουν σε θέση να του δείξω ούτε τους πρωτότυπους πίνακες ούτε τις κόπιες. Έπρεπε, λοιπόν, να βολευτούμε με κάποιο τέχνασμα: του περιέγραψα τα έργα με την παραμικρή λεπτομέρεια, κατά τη διάρκεια των ατέλειωτων ωρών αναμονής στην πλατεία του «προσκλητηρίου». Προικισμένος με μια άριστη μνήμη, ο Jean κατάφερε το μέγιστο κατόρθωμα: να εξοικειωθεί με κάποιους από τους περισσότερο προσφιλείς πίνακες –και έφτασε, μάλιστα, στο σημείο να μιλάει για αυτούς με περισσότερη άνεση από εκείνους που τους είχαν κάποτε κοιτάξει, χωρίς, όμως, να τους έχουν καταλάβει, να τους έχουν αγαπήσει, και, πολύ συχνά, πιστεύω, χωρίς να τους έχουν δει.

Έτσι, λοιπόν, επικοινωνούσαμε με τα μάτια στη σκέψη της *Παρθένας στον Καγκελάριο Rollin* του Van Eyck. Εξέταζα –σαν να έχω ένα μαγικό φανό– το αυστηρό βλέμμα του δωρητή⁴, τα στριμωγμένα κουνέλια στις κολόνες, τη μέθη του Νώε, αφηγημένη σε ένα κιονόκρανο, τις μικρές τούφες χλόης που βλαστούσαν στο λιθόστρωτο της αυλής και τα έξι σκαλοπατάκια της σκάλας που οδηγούσε στην ταράτσα –όλες τις λεπτομέρειες της ροής του ποταμού και τους ανήσυχους πολίτες στο βάθος. Οι άξονες που τέμνονταν τραγικά διαγωνίως του έργου *Ο Άγιος Φραγκίσκος αποδεχόμενος τα στίγματα*⁵ του Giotto τον συγκλόνιζαν, το τρυφερό και ήπιο *Βασανιστήριο του Αγίου Κοσμά και του Αγίου Δαμιανού*⁶ του Fra Angelico τον γοήτευε. Χανόμασταν σε ατέλειωτες συζητήσεις για τον *Πειρασμό του Αγίου Αντωνίου*⁷ του Ιερώνυμου Μπος (που βρίσκεται στη Λισαβόνα), για την *Παρθένα στους Βράχους*⁸ του da Vinci, για ένα συγκεκριμένο *tondo*⁹ του Perugino¹⁰ (βρίσκεται στο Λούβρο και απεικονίζει την Παρθένο ανάμεσα στην Αγία των Ρόδων, την Αγία Αικατερίνη και δύο αγγέλους)¹¹ που δε μας έβρισκε σύμφωνους ως προς την προσοχή που του άξιζε (και, ασφαλώς, δεν μπορούσε να μου αντιτάξει τίποτα σχετικά με την –αδιαμφισβήτητη– ασάφεια των γραμμών· το πρόβλημα ήταν αλλού), για την *Απόδραση από τα Σόδομμα*¹² του Lucas van Leyden, για μια όλως ιδιάζουσα

⁴ Ο πίνακας αυτός του Van Eyck (1435) είναι γνωστός με τους εξής τρεις τίτλους: *Η Δέσποινα του Autun* [La Madone d'Autun], *Η Παρθένα στον δωρητή* [La Vierge au donateur], *Η Παρθένα στον καγκελάριο Rolin* [La Vierge au chancelier Rolin]. Τον παρήγγηλε ο καγκελάριος Nicolas Rolin στο ζωγράφο με σκοπό να τον χαρίσει στην εκκλησία του Autun της Βουργουνδίας. Η πρωτοτυπία του Van Eyck είναι ότι απεικονίζει και τον ίδιο τον καγκελάριο μέσα στον πίνακα. Εξ'ού και η αναφορά του Le Lionnais.

⁵ Κύκλος τοιχογραφιών που αποδίδονται στον Giotto di Bondone (1266/67 ή 1276-1337) και απεικονίζουν στιγμιότυπα από τη ζωή του Αγίου Φραγκίσκου της Ασσίζης.

⁶ Πίνακας του Fra Angelico με αυτόν τον τίτλο δε φαίνεται να υπάρχει. Μάλλον ο Le Lionnais αναφέρεται στον πίνακα *La sepoltura dei santi Cosma e Damiano* [Η ταφή των Αγίων Κοσμά και Δαμιανού] (1438-1440).

⁷ Πίνακας του φλαμανδού Hieronymus Bosch που χρονολογείται γύρω στο 1500 και βρίσκεται στο Μουσείο της Λισαβόνας.

⁸ Πίνακας του 1499.

⁹ Εικαστικός «τρόπος» (η λέξη [ιταλ.] σημαίνει «στρογγυλός») που βρήκε ευρεία εφαρμογή την περίοδο της ιταλικής Αναγέννησης τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική.

¹⁰ Ψευδώνυμο του ιταλού ζωγράφου Pietro Vannucci (1446-1524).

¹¹ Πίνακας που χρονολογείται ανάμεσα στο 1490-1495 χωρίς τίτλο δοσμένο από το ζωγράφο. Στο Λούβρο εκτίθεται με τον περιγραφικό τίτλο «Η Παρθένος και το Βρέφος ανάμεσα ανάμεσα στην Αγία των Ρόδων, την Αγία Αικατερίνη και δύο αγγέλους».

¹² Εδώ ο Le Lionnais μάλλον αναφέρεται στον πίνακα του δανού ζωγράφου των αρχών του 16^{ου} αι., Lucas van Leyden, *Ο Λωτ και οι κόρες του* (1523), που αφηγείται τη γνωστή βιβλική ιστορία [Γεν. 19: 31-38]. Με φόντο τα Σόδομμα να καίγονται, οι κόρες του Λωτ προσπαθούν να μεθύσουν τον πατέρα τους, έτσι ώστε να κοιμηθεί μαζί τους («δεδρο και ποτίσωμεν τὸν πατέρα ἡμῶν οἶνον και κοιμηθῶμεν μετ' αὐτοῦ και ἐξαναστήσωμεν ἐκ τοῦ πατρὸς ἡμῶν σπέρμα» [Γεν. 19:32]), ενώ η μητέρα τους έχει

ατμόσφαιρα της Αποκάλυψης στη *Μελαγχολία* του Dürer (όπου ολοκληρώναμε το μαγικό τετράγωνο¹³ καθώς θυμόμασταν ότι περιέχει την ημερομηνία της κατασκευής του: 1514), για τον μικρό Veronese του Μουσείου της Γκρενόμπλ που απεικονίζει την εμφάνιση του Ιησού στη Μαγδαληνή¹⁴ –και που κατά πάσα πιθανότητα δεν είναι ανάμεσα στους πλέον αξιόλογους Veronese που σώθηκαν, αλλά, σε κάθε περίπτωση, είναι ο πιο μαγικός που ξέρω. (Μη έχοντας δει έκτοτε τον πίνακα αναρωτιέμαι αν το φόρεμα της Μαρίας Μαγδαληνής είναι τόσο θαυμάσια πραγματικό και ταυτόχρονα τόσο παραμυθένιο όσο το θυμάμαι.)

Λιθαράκι λιθαράκι, φτιάχναμε το πιο θαυμαστό μουσείο του κόσμου. Και στο τέλος, συγκρατούσαμε από κάθε έργο μια μόνη λεπτομέρεια –καμιά φορά και δύο– σίγουρα πιο αισθητή, πιο επιβλητική και πιο «δίκαιη» –πιο αληθινή, θα έλεγα, από την άθλια πραγματικότητα που μας συνέθλιβε χωρίς να μας πείθει. Το *Πανηγύρι*¹⁵ του Rubens μας μετέδιδε τη μικρή ζήλια για την παράσταση στο πρώτο επίπεδο, στα αριστερά, και επίσης στα δεξιά, αυτό το αξιοθαύμαστο σύμπλεγμα του ανθρώπινου τρόμου και της χανωτικής μελαγχολίας της φύσης. Κλέβαμε εκείνο το τσαμπί σταφύλια από την *Γονιμότητα*¹⁶ του Joirdaens, το μικρό γαϊδαράκο από το *Θάμνο*¹⁷ του Ruysdael, το θαυμάσιο τραπεζομάντηλο των *Προσκυνητών του Εμαούς*.¹⁸ Τρυπάνουμε –χτυποκάρδι– στο δωμάτιο που βρισκόταν στο βάθος του *Las Meninas*¹⁹...

Ξαναφτιάχναμε κάθε πίνακα, πασχίζοντας, για να μιλήσω με απλά λόγια, να αφηγηθούμε την αλαζονική ευτυχία του χρώματος στις *Γυναίκες της Αλγερίας*²⁰, την αισθησιακή άνθηση στο *Moulin de la Galette*²¹ και τις χίλιες εμφανείς –μελετημένες μέχρι την παραμικρή λεπτομέρεια– πινελιές στο *Σπίτι του κρεμασμένου*²².

παραβλέψει τη θεϊκή εντολή να μη στρέψει τα μάτια της προς τα πίσω κατά την έξοδο από τα Σδόδομα [Γεν. 19: 17] και έχει χαθεί.

¹³ «Μαγικό τετράγωνο»: μαθηματικός όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει έναν δισδιάστατο πίνακα που περιέχει όλους τους φυσικούς αριθμούς. Οι στήλες, οι γραμμές και οι διαγώνιες ενός «μαγικού τετραγώνου» είναι έτσι ταξινομημένες ώστε να παράγουν σταθερό άθροισμα. Ο πίνακας του Dürer (1513-14) απεικονίζει πάνω και δεξιά ένα «μαγικό τετράγωνο».

¹⁴ Ο Le Lionnais αναφέρεται στον πίνακα του Paolo Veronese με τίτλο *Noli me tangere*, το γνωστό «μη μου άππου» (Ιωάννης, 20: 17), φράση που, σύμφωνα με τον Ευαγγελιστή Ιωάννη, είπε ο Ιησούς στη Μαρία Μαγδαληνή μετά την Ανάσταση.

¹⁵ *Kermesse* [η δανέζικη λέξη «kermesse» χρησιμοποιείται, με την αρχική της σημασία, για να περιγράψει ένα πανηγύρι που διοργανώνεται από μια εκκλησία]: πίνακας του Peter Paul [Rubens](#), που χρονολογείται ανάμεσα στο 1630 – 35.

¹⁶ Πίνακας του βέλγου ζωγράφου [Jacob Joardens](#) που χρονολογείται γύρω στο 1623, με τίτλο *L'allégorie de la fécondité* [Η αλληγορία της γονιμότητας] .

¹⁷ Πίνακας του δανοεβραίου ζωγράφου Jacob Isaackszoon van Ruysdael που χρονολογείται ανάμεσα στο 1650 και 1680.

¹⁸ Πίνακας του δανού ζωγράφου Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1648).

¹⁹ Πίνακας του αυλικού ισπανού ζωγράφου [Diego Velázquez](#) (1656). Στο βάθος του πίνακα *Las Meninas* [Οι δεσποινίδες των τιμών] διακρίνεται μια μισοανοιχτή πόρτα δωματίου.

²⁰ Πίνακας του Eugène Delacroix (1834).

²¹ Δεκατρείς ανεμόμυλοι βρίσκονταν τον περασμένο αιώνα στην ομώνυμη πλατεία της Μονμάρτρης. Πλέον έχουν μείνει μόνον δύο. Πίνακες με αυτόν τον τίτλο αποδίδονται σε αρκετούς ζωγράφους (Vincent [Van Gogh](#), [Pablo Picasso](#), [Kees Van Dongen](#), [Maurice Utrillo](#) κ.α.) και δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι σε ποιον αναφέρεται ο Le Lionnais. Το στοιχείο της «αισθησιακής άνθησης» ταιριάζει περισσότερο στον πολύ γνωστό πίνακα του [Pierre-Auguste Renoir](#) με τίτλο [Bal au moulin de la Galette](#) (1876).

²² Πίνακας του Paul Cézanne (1873). Το «Σπίτι του Κρεμασμένου» (βρίσκεται κοντά στη Δουνκέρκη) χρησιμοποιήθηκε από τους Ναζί ως τόπος βασανιστηρίων κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Οι μικρές εμφανείς (συχνά ανάγλυφες) πινελιές είναι τεχνική προσφιλέστατη στους μπρεσιονιστικούς κύκλους.

Μου ήταν σχετικά ευκολότερο να αναστήσω έργα με πλούσιο συναισθηματικό περιεχόμενο, όπως *Η γητεύτρια των φιδιών* του τελώνη Rousseau²³ ή *Ο τρελός σε έκσταση*²⁴ του Klee. Έχω, μάλιστα, την αίσθηση ότι καλλιέργησα στον φίλο μου ένα ερωτικό αίσθημα για αυτήν την ακριβοθώρητη νεαρή κοπέλα, που, στα αριστερά της *Επιβίβασης για τα Κόθηρα*²⁵, σχεδόν μας γυρνάει την πλάτη και με μια γοητευτική βεβαιότητα πιάνει αγκαζέ έναν ευγενή νεαρό για να την οδηγήσει στο πλοίο που σε λίγο θα σαλπάρει. Εκμεταλλευόμενοι αυτούς τους ορθογώνιους μουσαμάδες²⁶ που είχε τοποθετήσει ο Roussin πίσω από την αυτοπροσωπογραφία του στο Λούβρο προκειμένου να νομιμοποιήσω εκείνους (τους αρκετά διαφορετικούς, είναι η αλήθεια) του Braque και του Mondrian. *Η Νύφη που τη γύμνωσαν οι μνηστήρες της* σάστιζε το φίλο μου –ακόμη κι αν προερχόταν από τα χέρια του Marcel Duchamp. Δίσταζε κάπως μπροστά στην περιγραφή που του έκανα και δε δεχόταν αυτό το παράξενο έργο παρά υπό τον όρο ότι στο μέλλον θα φτιάχναμε έναν καινούριο κατάλογο... Σημείωνε περισσότερο τη φλόγα του που βρισκόταν σε απόλυτη συμφωνία με την *Ορδή*²⁷ του Max Ernst. Είναι αλήθεια πως η ατμόσφαιρα του Ντόρα ταίριαζε περισσότερο σε αυτόν τον τελευταίο πίνακα.

Έτσι οπλισμένοι, θα ευχόμασταν να ριχτούμε αργότερα στη φανταστική ιστορία των γραμμών και των χρωμάτων, όμως δε μας δόθηκε η δυνατότητα να πάμε παραπέρα. Δεν μπορούσαμε να φέρουμε στο μυαλό μας την ύψιστη γραφιστική των Poullaiulo²⁸, τον τεχνητό φωτισμό του Georges de la Tour²⁹, εκείνες τις χρωματικές αρμονίες όπου πιστεύω βρίσκεται η απόδειξη ότι ο Veronese γνώριζε τις υπεριώδεις ακτίνες και εκείνη τη γεωμετρία των Ζωγράφων της Αλήθειας, που τους οδήγησε να εισάγουν σε ορισμένα έργα τους τα κανονικά συστήματα καρτεσιανών συντεταγμένων (για παράδειγμα, φιγούρες πουλιών ή χεριών μέσα στους πίνακες των Van Eyck και da Vinci για τους οποίους έχω ήδη κάνει λόγο).

Η μαγαμποντιά μου, ωστόσο, δεν περιοριζόταν σε θέματα λιγότερο ή περισσότερο γνωστά και συνήθη. Κρατούσα για τον προσωπικό στοχασμό μου κάποιες αναφορές που θα μου έπαιρνε απαγορευτικά πολύ χρόνο να τις εξηγήσω. Εκείνοι, για παράδειγμα, οι αναρίθμητοι κακοί (πραγματικά κακοί) πίνακες που στόλιζαν τις κουζίνες και τα σαλόνια αρκετών φίλων ή γνωστών. Συχνά έκανα περιέργες ανακαλύψεις στην πορεία των εξερευνητικών ταξιδιών που πραγματοποιούσα όταν η συζήτηση γινόταν επαρκώς γενική για να ξεφύγω στα κρυφά από τους οικοδεσπότες μου –όπως τα πόστερ, θολά στη μνήμη μου, σαν

²³ Πρόκειται για τον Henri Rousseau (1844 -1910), ελάσσονα γάλλο ζωγράφο που πέρασε ένα μεγάλο μέρος της ζωής του δουλεύοντας ως φοροεισπράκτορας.

²⁴ Πίνακας του 1927.

²⁵ Πίνακας του Jean-Antoine Watteau (1712).

²⁶ Στην αυτοπροσωπογραφία του ο Nicolas Poussin εμφανίζεται στο πρώτο πλάνο μπροστά από τρεις ορθογώνιους μουσαμάδες. Στο δεύτερο πλάνο βρίσκεται ένας κενός μουσαμάς με τη φράση «EFFIGIES NICOLAI POUSSINI ANDELYENSIS PICTORIS, ANNO AETATIS 56. ROMAE ANNO JUBILEI 1650» [Πορτρέτο του Νικολά Πουσσάν, ζωγράφου από την πόλη Les Andelys, ηλικίας 56 χρόνων, φτιαγμένο στη Ρώμη κατά τη διάρκεια του ιωβηλαίου έτους 1650]. Στο τρίτο πλάνο ο δεύτερος μουσαμάς απεικονίζει μια κοπέλα και δύο χέρια με πρόθεση να την αγκαλιάσουν. Στο τέταρτο πλάνο δε φαίνεται παρά ένα μικρό τμήμα του κάδρου του τρίτου μουσαμά.

²⁷ Πίνακας του 1927.

²⁸ Antonio και Piero Poullaiulo (15αι.). Αδέρφια από την Ιταλία που υπέγραψαν με το κοινό όνομα «Poullaiulo» (pollaiolo [ιταλ.] = ορνιθοτρόφος, το επάγγελμα του πατέρα τους) μια σειρά πινάκων, γλυπτών και χαρακτικών.

²⁹ Georges de La Tour (1593-1652). Γάλλος ζωγράφος με έντονες θεολογικές κλίσεις, ο οποίος χρησιμοποιεί σε όλους σχεδόν τους πίνακές του την νεόκοπη τεχνική του «τεχνητού φωτισμού», δηλαδή, του φωτισμού από κεριά.

εκείνα των οπτικών Λισάκ³⁰, που απεικονίζουν μια όμορφη και χαμογελαστή κοπελίτσα με πρόσωπο διαβρωμένο από μια τεχνητή λέπρα. (Στο πρώτο μας ξαναντάμωμα μέσα στο μετρό του έριξα ένα μικρό σύνενοχο νεύμα).

Εκείνη την εποχή μας χώρισαν βίαια, τον φίλο μου και εμένα, εξαιτίας κάποιας αλλαγής στις ομάδες εργασίας και έπρεπε να πορευτώ μόνος προς τον επόμενο σταθμό. Ήταν ένα παιχνίδι που έπαιζα πολλά χρόνια και δεν το χόρταινα: να φτιάχνω γέφυρες επικοινωνίας ανάμεσα σε δύο ή περισσότερους πίνακες, ή ακόμη να μεταγγίζω στον έναν πίνακα τα στοιχεία που είχα αφαιρέσει από τον άλλο.

Για παράδειγμα, έβαζα τις ερεθιστικές λουόμενες³¹ του Fragonard στο ωραίο περιβάλλον της *Κηδείας στην Ορνάν*³², και τους άφηνα να τα βγάλουν πέρα μόνοι τους. Η καλύτερα, τοποθετούσα στο ίδιο έργο τον *Στρατηγό*³³ του Antonello da Messina και τον μέθυσο του πίνακα *Το γερό ποτήρι*³⁴, έπειτα αποτραβιόμουν –χωρίς να με πάρουν είδηση– στην άκρη, διπλοκλείδωνα την πόρτα και παρατηρούσα τις αντιδράσεις τους από έναν μυστικό φεγγίτη (έτσι όπως έκανε και ο σαδιστής γιατρός με τα θύματά του). Η ακόμη, μετέφερα έναν επαρχιώτη του Louis Le Nain στο περιβάλλον της *Στέψης της Μαρίας των Μεδίκων*³⁵ και μελετούσα τις εντυπώσεις τους. Τέτοιου τύπου αντιπαραθέσεις μας δίνουν πραγματικά πολλά διδάγματα. Είναι, άλλωστε, γι' αυτό που παρατηρούμε πως, παρά τις αδιαμφισβήτητες παιδευτικές διαφορές τους, το *La Goulué*³⁶ και η *Οικογένεια Μπελελι*³⁷ έρχονται σε θεία κοινωνία χάρη στην ίδια μυστικιστική, σχεδόν, προσήλωσή τους στο χρήμα. Ένας Χριστός του Grünewald³⁸ κοιτάζει με ένα κάποιο σάστισμα έναν Χριστό του Reni³⁹, σαν να επρόκειτο για κάποιον άλλο, ενώ, αντίθετα, η *Παρθένος*⁴⁰ του Botticelli (αυτή του Μουσείου του Βερολίνου) είναι σα να καθρεφτίζεται στη *Θαλάσσια Αφροδίτη*⁴¹ του ίδιου ζωγράφου.

Δεν προχωρώ πάντοτε με τη μέθοδο της αντιπαραθέσης και δε μου δίνει, βέβαια, και μεγάλη ικανοποίηση να κάνω πειράματα κοινωνικού τύπου, αν και αυτή η άσκηση είναι πολύ ενδιαφέρουσα και αποκαλυπτική για μερικές από τις πιο βαθιές ρίζες της ζωγραφικής. Κατά περίπτωση, μου αρκεί, σε πιο αβέβαια σημεία, να ανταλλάσω, για παράδειγμα, τους νεαρούς ακόλουθους που βρίσκονται, αντίστοιχα, στα δεξιά του *Αγίου Φερδινάνδου*⁴² του Γρέκο και του *Alof de Vignacourt*⁴³ του

³⁰ Ιστορική οικογένεια οπτικών στο Παρίσι. Ο πρωτοπόρος οπτικός Georges Lissac άνοιξε το πρώτο του κατάστημα το 1919 στη rue Dauphine, στο κέντρο του Παρισιού.

³¹ *Οι Λουόμενες*: πίνακας του Jean-Honoré Fragonard που χρονολογείται ανάμεσα στο 1772-1775.

³² Πίνακας του [Gustave Courbet](#) που χρονολογείται γύρω στο 1850.

³³ Πίνακας του 1475.

³⁴ Πίνακας του Edouard Manet με τίτλο *Le Bon Bock* [Το γερό ποτήρι] (1873).

³⁵ Πίνακας του Pierre - Paul Rubens (1625).

³⁶ Πίνακας του Henri de Toulouse-Lautrec (1891) που έγινε η πολύ γνωστή – διαφημιστική αφίσα του Moulin Rouge της Μονμάρτρης και απεικονίζει τη χορεύτρια Louise Weber, γνωστή ως «La Goulué» [γαλλ. : η αχόρταγη].

³⁷ Πίνακας του Edgar Degas (1860).

³⁸ Matthias Grünewald (1470-1528). Γερμανός ζωγράφος πινάκων θρησκευτικού περιεχομένου.

³⁹ Guido Reni (1575-1642). Ιταλός ζωγράφος τεχνικής μπαρόκ.

⁴⁰ Δύο πίνακες με κεντρικό πρόσωπο την Παρθένο υπάρχουν στο Μουσείο του Βερολίνου (Staatliche Museen Preubischer Kulturbesitz Gemaldegalerie, Berlin). Ο ένας έχει τίτλο *Η Παρθένος και το Βρέφος με οχτώ αγγέλους* (1478) και ο άλλος *Η Παρθένος και το Βρέφος καθισμένοι ανάμεσα στον Άγιο Ιωάννη το Βαπτιστή και τον Άγιο Ιωάννη τον Ευαγγελιστή* (1484).

⁴¹ Ο *Le Lionnais* εδώ αναφέρεται στον πίνακα του Sandro Botticelli, *La nascita di Venere* [Η γέννηση της Αφροδίτης] (1485), που απεικονίζει την Αφροδίτη να αναδύεται από τη θάλασσα.

⁴² Πρόκειται μάλλον για ένα εκ παραδρομής λάθος του Le Lionnais. Κατά πάσα πιθανότητα αναφέρεται στον πίνακα του El Greco (1541-1614), *Saint Louis IX*, ο οποίος απεικονίζει τον Λουδοβίκο IX της Γαλλίας (τον επονομαζόμενο «Άγιο Λουδοβίκο») και πλάι του, στα αριστερά, τον νεαρό ακόλουθό του.

Caravaggio ή να οδηγώ παραπλανητικά μια κατσίκα του Courbet σε ένα άγριο δάσος του Théodore Rousseau. Οι διάλογοι ανάμεσα στις νεκρές φύσεις –συναρπαστικοί και αυτοί– είναι, ωστόσο, δύσκολα πραγματοποιήσιμοι. Εύκολο είναι, για παράδειγμα, να κλέψεις τη μικρή πίπα του Chardin και να την κρύψεις κάτω από το μαξιλάρι της *Δαντελούς*⁴⁴ του Vermeer. Αντίθετα, όμως, μου φαίνεται σχεδόν απίθανο να προσθέσει ή να αφαιρέσει κανείς κάτι από κάποια νεκρή φύση του Cézanne. Συγκεκριμένα, σκέφτομαι αυτά τα μήλα που βρίσκονταν άλλοτε στο Musée de l'Orangerie⁴⁵ (στη μεγάλη οβάλ σάλα στο βάθος, αριστερά από την πόρτα). Σε αυτό το έργο επιβάλλεται ένας φραγμός στο δυνητικό στοιχείο που απαγορεύει να διεισδύσει κανείς με τον οποιονδήποτε τρόπο και να το μεταμορφώσει. Αν δεν ήταν αστείο να μιλάει κανείς για το «πράγμα καθ' εαυτό», εκεί, σε αυτόν τον πίνακα, θα έπρεπε να το αναζητήσει.

Έτσι περνούσαν για μένα οι μέρες στο Ντόρα, ανάμεσα σε ατέλειωτα «προσκλητήρια» μέσα στο χιόνι και τον παγωμένο αέρα του χειμώνα. Εξοικειωμένος πλέον με το παιχνίδι μου, δεν είχα καθόλου ανάγκη από ζωγραφισμένους μουσαμάδες για να κατασκευάσω το δικό μου σύμπαν από χρώματα και σχήματα. Κάποιες εβδομάδες μετά την απελευθέρωση είχα ανακτήσει επαρκώς την εσωτερική ευλυγισία για να μπορέσω να παραιτηθώ εκ νέου από μια από τις πιο παλιές μου διαστροφές: την εγκεφαλική Ζωγραφική.

Είμαι, είναι η αλήθεια, ο ζωγράφος ενός μεγάλου αριθμού πινάκων που έπρεπε όμως να αποδεχτώ το γεγονός πως θα ήταν υπέρβαση να θεωρήσω τον εαυτό μου ικανό να τους ζωγραφίσει. (Οι Μοίρες όταν γεννήθηκα με προίκισαν με μια αξιοσημείωτη χειρονακτική αδεξιότητα). Έφτιαξα ένα γένος μεθυστικών περασμάτων και τρομαχτικών προσώπων. Αντίθετα, δεν τα κατάφερα ιδιαίτερα με τις νεκρές φύσεις και θα προτιμούσα να μην κάνω λόγο για τις δοκιμές μου πάνω σε πίνακες αυτού του είδους.

Είναι, κυρίως, τα απογεύματα που παραδίδομαι σε τέτοιου τύπου ασκήσεις. Δυστυχώς, οι πίνακές μου δε διαρκούν περισσότερο από κάποια λεπτά –συχνά ακόμη και κάποια δευτερόλεπτα. Με όρους ραδιενέργειας, η «περιοδικότητα» τους κυμαίνεται ανάμεσα σε αυτήν του Thorium A (0,14 δευτερόλεπτα) και του Radium C (3 λεπτά). Όλα αυτά καταστρέφονται τάχιστα, όπως τα σχέδια της βροχής πάνω στο τζάμι και τα γνήσια αριστουργήματα που λιώνουν, όπως το καμαμπέρ. Τις περισσότερες φορές, αποθαρρυνμένος, χάνω το ενδιαφέρον μου για αυτά τα εξαιρετικά ρευστά δημιουργήματα και σκέφτομαι κάτι άλλο. Άλλες φορές, πεισμώνω, προσπαθώ να τους δώσω διάρκεια και χρησιμοποιώ τα ερείπια ενός πίνακα σε πλήρη διάλυση για να φτιάξω έναν άλλο που, όμως, δεν πρόκειται να διαρκέσει και αυτός πολύ.

Παρασυρμένος από την ορμή μου, μου έρχεται κάποτε να πάω παραπέρα και να συλλάβω, στις στιγμές μου τις περισσότερο οξείες, πίνακες ασυνήθιστους. Υπάρχουν έργα ενός είδους που δεν είναι με κανέναν τρόπο ανθρώπινο και των οποίων η λογική και η τεχνική αντιστοιχεί με τις σαγηνευτικές επιστήμες, στις οποίες δεν μπορούμε να

⁴³ Πίνακας του Michelangelo Merisi da Caravaggio, (1571-1610), ο οποίος απεικονίζει τον Alof de Vignacourt και δίπλα του, στα δεξιά, τον νεαρό ακόλουθό του. Ο πίνακας χρονολογείται γύρω στο 1607.

⁴⁴ Πίνακας του δανού ζωγράφου Johannes Vermeer που χρονολογείται γύρω στο 1650.

⁴⁵ Musée de l'Orangerie: Το κτήριο στο οποίο αργότερα στεγάστηκε το ομώνυμο μουσείο χτίστηκε το 1852 στους περίφημους κήπους του Κεραμεικού, εκεί που παλαιότερα υπήρχε ένας πορτοκαλεώνας, εξού και η ονομασία του. Το 1922, αρχής γενομένης με τη σειρά έργων *Νούφαρα* (*Nymphes*, 1916 - 1919) του Monet, ξεκίνησε να λειτουργεί ως μουσείο. Το Musée de l'Orangerie φιλοξενεί έργα ιμπρεσιονιστών και μετά-ιμπρεσιονιστών ζωγράφων, όπως: [Paul Cézanne](#), [Henri Matisse](#), [Claude Monet](#), [Amedeo Modigliani](#), [Pablo Picasso](#), [Pierre-Auguste Renoir](#), [Henri Rousseau](#), [Maurice Utrillo](#) κ.ά.

διδασκούμε παρά μόνο με την μαθηματική μας νοημοσύνη. Ονειρεύομαι νωπογραφίες με άπειρους πόλους, άλλες των οποίων οι γραμμές θα έφτιαχναν μια συνάρτηση χωρίς παραγώγους, ή άλλες ακόμη, με πολλαπλούς τρόπους ερμηνείας για να τις αξιολογήσει κανείς, και που δεν θα μπορούσαμε να λύσουμε τις δυσκολίες τους, παρά με τη «Θεωρία των Επιφανειών» του Riemann⁴⁶, χίλια δυο μαγευτικά πράγματα, τόσο ελάχιστα σοβαρά....

Μίλησα τόσο πολύ για τη ζωγραφική, διότι δεν ήθελα να παραγεμίσω αυτό το κείμενο με αναμνήσεις μακρινές.

Θα προσέθετα, ωστόσο, πως τούτες οι ασκήσεις επεκτείνονταν συχνά και στη μουσική, και στη λογοτεχνία, με την ίδια ένταση. Πού είσατε εσείς, αναμνήσεις της *Passacaglia* του Bach που ακούγεται όσο κρατάει ό, τι πιο φριχτό, μια απολύμανση, ή ακόμη, του Κουιντέτου για κλαρινέτο του Mozart, όπου τα επάργυρα κλειδιά του μοιάζουν να τυλίγονται γύρω από το θέμα της μόλυνσης από δυσεντερία, ή του XI κουαρτέτου του Beethoven, που βροντά κι αστράφτει την επόμενη ημέρα μιας σειράς απαγχονισμών, υποδειγματικά κατορθωμένων, και εσείς, αναμνήσεις όλων εκείνων των αγγελικών επισκέψεων των ποιητών –Shelley, Rimbaud ή Éluard–, που γίνονταν ακόμη πιο επιτακτικές τις στιγμές της μεγάλης πείνας;

απόδοση στα ελληνικά και σημειώσεις: Ελένη Κοσμά

⁴⁶ Georg Friedrich Bernhard Riemann (1826-1866): γερμανός μαθηματικός και φυσικός με έντονες θεολογικές κλίσεις.

Μία προσέγγιση του δοκιμίου «Η ζωγραφική στο Ντόρα»

«*Kunst macht frei*»: η Τέχνη της επιβίωσης.

«Η επιβίωση είναι αρχέγονη: η ζωή είναι επιβίωση»

(Jacques Derrida, *Μαθαίνοντας να ζεις εντέλει*)

«Η τέχνη διατηρείται στη ζωή μόνο χάρη στη δύναμή της να αντιστέκεται στην κοινωνία»

(Theodor W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*)

Διόλου παράδοξα ο Jorge Louis Borges χαρακτήριζε τον έμμετρο στίχο ως τον κατεξοχήν «φορητό»: μπορείς, περπατώντας ή ταξιδεύοντας, να σκαρώνεις ή να επεξεργάζεσαι ένα σονέτο, το δίχως άλλο. Ο ισχυρισμός του, ωστόσο, έμελλε να επαληθευτεί (κυρίως) ανεστραμμένος –και η στιχουργία να αναδιπλασιάζει όχι τόσο τα βήματα του περιηγητή όσο το καρδιοχτύπι του εγκλείστου. Από το Δεκέμβριο του 1941 μέχρι το Φεβρουάριο του 1942 ο Jean Cassou, έγκλειστος λόγω αντιστασιακής δράσης στη φυλακή του Vichy, συνθέτει και απομνημονεύει (ελλείπει γραφικής ύλης) τριαντατρία σονέτα: ο φυλακισμένος μας δεν είχε παρά «τη νύχτα για μελάνι και τη μνήμη για χαρτί».⁴⁷ Λίγες μέρες πριν την απελευθέρωση, όταν του δίνονται – πλέον– λίγες κόλλες και ένα μολύβι, τα καταγράφει και το «ευτυχές γέννημα» του Vichy βαφτίζει ο Louis Aragon σχεδόν δύο χρόνια μετά.

Ο Aragon προλογίζει την έκδοση με πλήρη συνείδηση και «από θέσεις αρχών»: η σονετογραφία εδώ ενδιαφέρει όχι τόσο ως «άσκηση ακροβατικής», αλλά περισσότερο ως αναγκαίο κάδρο που ενώνει τη ζωή στον «μέσα τόπο» με τις ιστορικές περιστάσεις. «Θα μιλήσω για αυτά τα σονέτα όχι απλά γιατί γεννήθηκαν εντός των τειχών, αλλά γιατί αυτά τα ίδια κατήργησαν τα τείχη»⁴⁸, εξαγγέλλει ο (εγνωσμένης στράτευσης) υπερρεαλιστής ποιητής. Η συνταγή είναι, καθώς φαίνεται, δοκιμασμένη –και μπορεί να κουνάμε (με πολλή κατανόηση και ολίγη μελαγχολία) το κεφάλι στο στίχο του Χάιντερλιν «Κι οι ποιητές **τι χρειάζονται σε ένα μικρόψυχο καιρό;**», δεν πρέπει, όμως, να τον αφήνουμε απaráφραστο: η τέχνη, όπως δείχνουν τα πράγματα, χρειάζεται ειδικά σε «μικρόψυχους καιρούς». Και, δυστυχώς, δε χρειάζεται να ψάξουμε και πολύ στα ιστορικά μας τεφτέρια για να τους βρούμε.

Ο François Le Lionnais, δεινός (μεταξύ άλλων) σκακιστής κατάφερε πανηγυρικό ματ στην παρτίδα του με τους Ναζί που διήρκεσε κάτι παραπάνω από έναν χρόνο: *Η ζωγραφική στο Ντόρα* είναι ακριβώς η αφήγηση της νίκης της ανθρώπινης σκέψης επί της ναζιστικής διαστροφής –και μαζί η κορυφή της πυραμίδας που υποσχόταν ήδη από τις παρυφές της την ευτυχή σύγκλιση της τέχνης και της πολιτικής: της πολιτικής στην πράξη, της πολιτικής ως πρακτικής ηθικής. Τούτη η σύγκλιση επιφυλάσσει, μετά το Β΄ παγκόσμιο πόλεμο και τη βιομηχανία θανάτου των στρατοπέδων συγκέντρωσης, και για τη μια και για την άλλη νέες εκτροπές και νέα ζητούμενα. Η συλλογική δοκιμασία του πνευματικού και γεωγραφικού εκπατρισμού, η ατομική δοκιμασία επαναδεξίωσης και επανακατασκευής της *ανθρώπινης ταυτότητας* (δίχως άλλα προσδιοριστικά), έχουν φέρει τόσο την πολιτική όσο και την τέχνη σε μια

⁴⁷ Από τον πρόλογο του Aragon στο: Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret* [préface: Aragon], Gallimard, 1995, σ. 32

⁴⁸ Ο.π., σ. 33

δεδομένη αμηχανία και τις αποδίδουν, όταν δεν τις αποκηρύσσουν, μια βαριά ευθύνη και ένα δυσμεταχειρίστο καθήκον: την ευθύνη της ανατροπής και το καθήκον της επιβίωσης. Η «δοκιμασία της αισθητικής» προκύπτει πια εξ αντικειμένου: προϋποθέτει καταστατικά την ύπαρξη έργων τέχνης σε μια ιστορική στιγμή που το (αυτοσυνείδητο, τουλάχιστον) έργο τέχνης φέρει τύψεις για την εκζήτησή του και ερωτηματικά για την ύπαρξή του.

Ο Francois Le Lionnais στη *Ζωγραφική στο Ντόρα*, αφηγούμενος το πέρασμά του από το ομώνυμο ναζιστικό στρατόπεδο εργασίας, προτείνει ακριβώς ένα εγχειρίδιο επιβίωσης και ταυτόχρονα εννοεί έναν μνημειώδη πανηγυρικό στις δυνατότητες του ανθρώπινου πνεύματος. Η Τέχνη «μπορεί και οφείλει» (παραφράζοντας την καντιανή διατύπωση) να μετασχηματίσει (αν όχι να υπερβεί) την πραγματικότητα – αλλά τούτο θα γίνει μόνον μέσα από την πλέον επώδυνη μαθητεία σε αυτήν: «Ήξερα τότε ότι ξανάπεφτα στα δίχτυα ενός παλαιού πάθους. Έπρεπε, ωστόσο, να το γνωρίσω από την αρχή – και η καινούρια μαθητεία θα γινόταν μέσα στο ‘μπλοκ’ μου.», σημειώνει ο Le Lionnais στη μαρτυρία του από το Ντόρα. Ο διαρκής μετασχηματισμός της (ελλειμματικής) «αρχής της (εμπειρικής) πραγματικότητας» εντός του δυνητικού «αισθητικού πεδίου» κυκλώνει ακριβώς τον κύκλο της δεξίωσης της τέχνης από τις ίδιες της τις κοινωνικές και πολιτικές προϋποθέσεις.

Η ίδια η φύση της Τέχνης, διδάσκει, άλλωστε το Εργαστήρι Δυνητικής Λογοτεχνίας [Ou.li.po.], πρωτοπαλικάρο του οποίου υπήρξε ο Le Lionnais για κάτι περισσότερο από μια εικοσαετία, είναι «δυνητική», προσανατολισμένη, δηλαδή, στην έρευνα νέων μορφών, νέων δομών και νέων τρόπων – πάντοτε με την ευγενή επικουρία της επιστήμης – που θα μπορέσουν να χρησιμοποιηθούν από τους καλλιτέχνες (και όχι μόνον) όπως τους κάνει κέφι.⁴⁹ Το κέφι εδώ έρχεται να ανταμώσει την συγκλονιστικότερη κοινωνική υπόθεση – και η ουλιπιανή γραμματική της «συντεταγμένης ελευθερίας» να καταργήσει εξωτερικά τα ίδια δεδομένα που εσωτερικά υιοθετεί. Διδάγματα αντίστοιχα έχει να δώσει και το Εργαστήρι Δυνητικής Ζωγραφικής [Ou.pein.po] με ιδρυτή, βεβαίως, τον Le Lionnais: «Αυτό που προτείνω να θεωρήσουμε ως το μεγάλο Έργο του Εργαστηρίου Δυνητικής Ζωγραφικής [Ou.pein.po] είναι ένας Πίνακας – όχι, ωστόσο, ένας πίνακας ζωγραφισμένος από ένα ζωγράφο, αλλά περισσότερο ένας πίνακας με γραμμές και στήλες[...],» σημειώνει, και συνεχίζει: «Στη ζωγραφική υπάρχουν κάθε είδους στοιχεία εξωτερικά προς αυτό που κινητοποιεί το βλέμμα του καλλιτέχνη, αλλά τούτα είναι στοιχεία που ο ζωγράφος θα ήθελε να ενσωματώσει στην τέχνη του. Αυτά τα στοιχεία έχουν να κάνουν με την ευαισθησία – όχι απαραίτητα με την προσωπική ευαισθησία του ζωγράφου, αλλά με μια συλλογική, κοινή, μάλλον, ευαισθησία». ⁵⁰ Η «αλήθεια» του έργου τέχνης ζυγιάζεται τόσο στα κατορθωμένα πλαίσια της φόρμας, όσο και πέρα από αυτά: σε αυτόν τον ευγενή μετεωρισμό («και μέσα και έξω»), σε αυτήν την διαλεκτική κίνηση εντός εκτός και επί του έργου τέχνης συνοψίζεται το πλέον κρίσιμο στοιχείο της αισθητικής.

⁴⁹ Jean Lescure, «Petite histoire de l'Oulipo» στο συλλογικό τόμο *Oulipo. La littérature potentielle*, coll. Idées, Gallimard, 1973, σ. 38

⁵⁰ Αποσπάσματα από κείμενο που διαβάστηκε από τον Le Lionnais στις 6 Ιανουαρίου του 1981, σε μια από τις πρώτες συναντήσεις του Ou.pein.po. (Ouvroir de Peinture Potentielle) [Εργαστήρι Δυνητικής Ζωγραφικής], το οποίο ιδρύθηκε το 1980 από τον ίδιο, με βασικά μέλη τους Jacques Carelman, Thierry Foule, Jean Dewasne και Aline Gagnaire. Πρόκειται για μια από τις αρκετές παραλλαγές στο σχήμα Ou. X. po. [Εργαστήρι Δυνητικής-ού X], εκ των οποίων η γνωστότερη παραμένει το Ou.li.po. [Εργαστήρι Δυνητικής Λογοτεχνίας], που ιδρύθηκε το 1960 από τους Francois Le Lionnais και Raymond Queneau. Η μετάφραση των αποσπασμάτων ακολουθεί τη συγκεντρωτική έκδοση: Oupeinpo, *Du potentiel dans l'art*, Seuil, 2005, σ.σ. 13-14.

«Τέχνη είναι η υπόσχεση της ευτυχίας που διαρκώς αθετείται»⁵¹, προειδοποιούσε στην *Αισθητική του Θεωρία* ο Adorno. Τέχνη είναι η υπόσχεση της ευτυχίας που μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και το Ολοκαύτωμα δεν μπορεί παρά να αθετείται, δεν μπορεί παρά να αναβάλλεται: δεν μπορεί παρά να υπολείπεται των ίδιων της των προεξαγγελιών. Η δυνητική τέχνη, για να πάμε ένα (μικρό) βήμα παραπέρα, είναι ακριβώς η κατάφαση στην «ευτυχία» που προγραμματικά αναβάλλεται. Το δυνητικό στοιχείο που διατηρεί ένα έργο τέχνης το κάνει, λοιπόν, να είναι περισσότερο *πραγματικό* από την πραγματικότητα, ακριβώς διότι προδίδει τα όρια της τελευταίας –και τούτο ο Le Lionnais το οδηγεί στις απώτατές του συνέπειες: τι δουλειά έχει ένας στρατηγός με έναν μέθυσσο, ένας επαρχιώτης στη στέψη της Μαρίας των Μεδίκων –και ένας *άνθρωπος* (ας μην το ξεχνάμε) σε ένα στρατόπεδο εργασίας;

Ne mélange pas (μην τα μπερδεύεις), συμβουλεύουν οι Γάλλοι, αλλά, όπως δείχνουν τα πράγματα, τούτο ισχύει μόνον για το κρασί. Η (προαιώνια) δυτική διάζευξη τέχνης και πραγματικότητας είναι απλώς «λίγη» για να μιλήσουμε για την τέχνη, διότι έχει επανειλημμένα μεροληπτήσει υπέρ της πραγματικότητας: η δεύτερη πράξη του «δράματος» (και η πλέον επιβεβλημένη) είναι η διάρρηξη ακριβώς της «πραγματικότητας» της τέχνης, η συνεχής επινόηση *συμβάντων* και, ταυτόχρονα και αδιάσπαστα, της *γλώσσας* των συμβάντων αυτών: «Κατά περίπτωση, μου αρκεί, σε πιο αβέβαια σημεία, να ανταλλάσω, για παράδειγμα, τους νεαρούς ακόλουθους που βρίσκονται, αντίστοιχα, στα δεξιά του *Αγίου Φερδινάνδου* του Greco και του *Alof de Vignacourt* του Caravaggio ή να οδηγώ παραπλανητικά μια κατσίκα του Courbet σε ένα άγριο δάσος του Théodore Rousseau», εξομολογείται ο Le Lionnais στη μαρτυρία του από το στρατόπεδο. Ο κόσμος της τέχνης δεν είναι ελλειμματικός έναντι του «πραγματικού» επειδή συντίθεται από ανοικεία, εξωπραγματικά ή αντινομικά υλικά: απεναντίας, η τέχνη αποκαθιστά ένα στοιχείο αλήθειας που υπερβαίνει τον εμπειρικό κλοιό, ακριβώς επειδή ο μετασχηματισμός των εμπειρικών δεδομένων παραμένει ασύμπτωτος με αυτά.

Η ίδια η έννοια της τέχνης, άλλωστε, προσημαίνεται από αυτό που υπήρξε και παραμένει εύπλαστη σε αυτό που τείνει να γίνει. Εμβληματικοί στοχαστές, και από διαφορετικές γωνίες λήψης ο καθένας, είχαν κατά καιρούς «φωτογραφίσει» το τέλος της τέχνης. Αλλά εδώ δεν πρόκειται περί αυτού: οι ουλιπιανοί (και ας παραθέσουμε εδώ ονόματα όπως François Le Lionnais, Raymond Queneau, Jean Queval, Jean Lescure, Noël Arnaud, Jacques Roubeaud, Georges Perec, Marcel Benabou, Italo Calvino) αξίωσαν το *θάνατο* της (παλαιάς, τελετουργικής, εφησυχαστικής και όλως μετρημένης) τέχνης και τον στοιχημάτισαν στην υλική (και άρα δυνητική) διάθλασή της στην ίδια την πραγματικότητα: φόρμουλα που ξεθάβει από τα μαρξιστικά μας τεφτέρια εκείνο το διαλεκτικό σημείο-μηδέν, από το οποίο και έπειτα δεν μπορούμε να «πραγματώσουμε» τη φιλοσοφία (και ασφαλώς την τέχνη) παρά –μόνο– καταργώντας την. Παραδειγματικά τα στιγμιότυπα του παρισινού Μάη, ο κριτικός βανδαλισμός των παριζιάνικων τοίχων από το εργαστήρι πολιτικής αφίσας (*atelier populaire*), τα μασκαρεμένα μπουλούκια διαδηλωτών μετά την «απαλλοτρίωση» του βεστιαρίου του Οντεόν, αποτελούν διαδοχικές πιρουέτες της ίδιας χορογραφίας.

Το αισθητικό-ουτοπικό στοιχείο βρίσκεται έτσι κι αλλιώς δέσμιο της καταστατικής του αντίφασης: η «υπόσχεση ευτυχίας» δεν θα πραγματοποιηθεί στην επικράτεια της τέχνης ούτε και με τα μέσα της τέχνης. Το στοίχημα βρίσκεται πάντοτε αλλού: στην (επαν)οικειοποίηση τόσο της τέχνης όσο και της πραγματικότητας από τον άνθρωπο. Μένει να δούμε κατά πόσο οι «πτήσεις» και οι

⁵¹Theodor W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, 2000, σ. 235

«πτώσεις» της τέχνης (οι θέσεις και οι άρσεις, οι γραφές και οι σιωπές) στοιχειοθετούν τελικά μιαν *απόπειρα επιβίωσης*. Αξιωματικά, και με τη μαρτυρία του Le Lionnais ακόμη ζεστή, θα απαντήσουμε καταφάσκοντας: μένουν πολλά πράγματα να γραφτούν μετά τα ναζιστικά στρατόπεδα και ο *τρόπος* που θα γραφτούν θα στοιχειοθετεί ακριβώς μιαν «ερμηνεία» τους, για να θυμηθούμε τον αφηγητή του *Καντίς για ένα αγέννητο παιδί*:

«Όμως για να επανέλθω, πού άραγε; στις απόψεις μου – Κύριε των Δυνάμεων! – δεν αποκλείεται να είπα πως τούτη η πρόταση: “Το Άουσβιτς δεν επιδέχεται ερμηνεία”, είναι λανθασμένη, έστω και από την άποψη της δομής, εφόσον ό,τι είναι έχει αναγκαστικά μια ερμηνεία, έστω κι αν είναι μια αυταπόδεικτη, λανθασμένη, ρηχή ερμηνεία, είναι πάντως γεγονός πως κάθε γεγονός έχει τουλάχιστον δύο ζωές, η μία είναι η ύπαρξη του γεγονότος αυτή καθαυτή και η άλλη είναι, θα λέγαμε, η πνευματική, η οποία άλλο δεν είναι παρά ερμηνεία, ερμηνείες ή ένα συνοθύλευμα από υπερερμηνείες, που καταλήγουν να εκμηδενίσουν ή εν πάσει περιπτώσει να συσκοτίσουν το ίδιο το γεγονός, κι αυτή η δόλια πρόταση –“Το Άουσβιτς δεν επιδέχεται ερμηνεία”– συνιστά μια ερμηνεία με την οποία ο δόλιος συγγραφέας της εξηγεί πως πρέπει να αποσιωπήσουμε ό,τι έχει σχέση με το Άουσβιτς[...].»⁵²

Η ζωγραφική στο Ντόρα είναι η δοκιμασία αυτής της ερμηνείας.

Ελένη Κοσμά & Στέργιος Μήτας

⁵² Τίμπε Κέρτες, *Καντίς για ένα αγέννητο παιδί*, Καστανιώτης, 2003, 50-51.