

Christos Bokoros - Chronis Botsoglou

illuminated  
*s h a d o w s*

Paintings from the Sotiris Felios Collection

i l l u m i n a t e d   s h a d o w s

**ΠΑΡΑΓΩΓΗ**

Ίδρυμα «Η Άλλη... Αρκαδία»

**ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ**

Λουκρητία Δουμανά  
Φανιώ Μικαλοπούλου

**ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ**

Φανιώ Μικαλοπούλου

**ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ**

Γεωργία Τσιλίκη

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΕΡΓΩΝ**

Γιάννης Βαχαριδής  
Οδυσσέας Βαχαριδής  
Ναταλία Τσουκαλά

**ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ**

A4\_artdesign  
Βάσω Αβραμοπούλου  
Εριφύλη Αράπογλου

**ΕΚΤΥΠΩΣΗ**

Fotolio+Typicon A.E.

**ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΚΑΙ**

**ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΕΡΓΩΝ**

Move Art A.E.

Χρήστος Μποκόρος - Χρόνης Μπότσογλου

# illuminated shadows

Ζωγραφική από τη Συλλογή Σωτήρη Φέλιου

ISBN: 978-960-99919-0-2

Απαγορεύεται η αναπαραγωγή του παρόντος έργου εν όλω ή εν μέρει,  
με οποιοδήποτε μέσο ή τρόπο, χωρίς προηγούμενη γραπτή άδεια  
του Ιδρύματος «Η Άλλη... Αρκαδία».

Η φιλοκαλία συνιστά βασικό γνώρισμα του ελληνισμού της Βενετίας. Αδιάψευστη μαρτυρία αποτελεί το ωραίο κτηριακό συγκρότημα της λεγόμενης Πλατείας των Ελλήνων, του *Campo dei Greci*, που περιλαμβάνει το μέγαρο του Φλαγγινιανού Κολλεγίου, σημερινή έδρα του Ινστιτούτου, τη *Scoletta*, οίκημα της Ελληνικής Αδελφότητας του Αγίου Νικολάου, και τον ναό του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων με τον ευρύχωρο περίβολο και το καμπαναριό. Η φροντίδα επιλογής ικανών αρχιτεκτόνων και ζωγράφων για την εκτέλεση των οικοδομικών και καλλιτεχνικών έργων αντανακλά τις υψηλού επιπέδου αισθητικές απαιτήσεις των μελών της Αδελφότητας. Δεν είναι συνεπώς τυχαίο ότι η ανέγερση του σχολείου (*Collegio Flangini*) και του οικήματος της Αδελφότητας (*Scoletta*) ανατέθηκε στον επιφανή βενετό αρχιτέκτονα του 17ου αιώνα Baldassare Longhena που έχει συνδέσει το όνομά του με πολλά κτίσματα της πόλης των δόγηδων, ανάμεσα στα οποία εξέχουσα θέση έχει ο περικαλλής ναός της Santa Maria della Salute.

Η έκθεση ζωγραφικής με τίτλο *illuminated shadows* φιλοξενείται στο οίκημα ακριβώς της Αδελφότητας, στη λεγόμενη *Scoletta*. Εκεί, στον πρώτο όροφο, στεγαζόταν άλλοτε το νοσοκομείο των Ελλήνων, σημερινό Μουσείο των Εικόνων του Ινστιτούτου, ενώ στον δεύτερο όροφο, στη *Sala del Capitol*, συνεδρίαζε και συνεχίζει να συνεδριάζει η Ελληνική Ορθόδοξη Κοινότητα. Η ίδρυση και οικοδόμηση σχολείου και νοσοκομείου στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων της Αδελφότητας επιτεύχθηκε χάρη στο κληροδότημα που άφησε στο σωματείο με τη διαθήκη του, το 1648, ο δικηγόρος Θωμάς Φλαγγίνης. Στην αίθουσα συνεδριάσεων, στη *Sala del Capitol*, που χρησιμοποιείται από το 1955 ως χώρος εκδηλώσεων του Ινστιτούτου, πραγματοποιείται η έκθεση σύγχρονων Ελλήνων εικαστικών.

Την απόφαση να ανεγείρουν οικήματα στο *Campo* έλαβαν οι Έλληνες της Βενετίας, σύμφωνα με το σχετικό έγγραφο, «προς όφελος και εξύψωση της Αδελφότητας» (*a beneficio et essaltazione della natio nostra*). Το *όφελος*, όπως το εννοούσαν οι Έλληνες της διασποράς του 17ου αιώνα, είναι βέβαιο και οι αποδέκτες του πολλαπλοί, όταν η περιρρέουσα ιστορική ατμόσφαιρα η οποία αναδύεται από τη *Sala del Capitol* αναμιγνύεται και συνυπάρχει με την εικαστική αύρα, όταν η επιστήμη που ερευνά το ιστορικό παρελθόν παρακολουθεί τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία.

Χρύσα Μαλτέζου

Διευθύντρια Ελληνικού Ινστιτούτου  
Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας

Οι πίνακες αυτής της έκθεσης, πίνακες από τη σύγχρονη ελληνική ζωγραφική, βλέπω να έχουν —με τη μαστοριά των έξοχων δημιουργών τους και με κτήμα τους τη δημιουργική πρόσληψη— στοιχεία από ανέσπερη γνώση.

Την ώρα όπου όλα δοκιμάζονται, αρχές, ήθη, αντιλήψεις, αντοχές, σκέφτομαι ότι η ζωγραφική, η οποία λειτουργεί και ως σημείο αναφοράς για την ομορφιά, μας επιτρέπει να μοιάσουμε σε αυτό που πραγματικά είμαστε, προσαρμόζοντας τη ζωή μας στις βαθύτερες ανάγκες μας.

Μπορούμε να συμφωνήσουμε για τον κόσμο, στο ότι κάτι ωραίο υπάρχει, γι' αυτό και παραμένει συναρπαστικός κι όταν ακόμη αποδυναμώνεται. Η ζωγραφική είναι εκείνη άλλωστε που εξακολουθεί να σαγηνεύει. Εκεί, ίσως, βρούμε μια άκρη του νήματος της Νέμεσης για την Ύβρη, απέναντι σε όλες τις αξιακές προδιαγραφές του νεωτερικού ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Σωτήρης Φέλιος

# Περιεχόμενα

## Η ελληνική κοινότητα της Βενετίας

του Ν. Ε. Καραϊδάκη

σ. 13

## Δύο ζωγράφοι

της Μαρίας Λαμπράκη-Γλάκα

σ. 17

## Ύμνος στη ζωή

του Νίκου Γ. Ξυδάκη

σ. 25

## Φώτα Σκιάς

του Giuliano Serafini

σ. 27

## Η Ελλάδα στη Βενετία

του Italo Tomassoni

σ. 29

## Μεταξύ φωτός και σκιάς

Η δημοσιογράφος Μαίρη Αδαμοπούλου συζητά με τους Μποκόρο και Μπότσογλου

σ. 32

## Χρήστος Μποκόρος

Έργα

σ. 40

## Χρόνης Μπότσογλου

Έργα

σ. 74



# Η ελληνική κοινότητα της Βενετίας

Σύντομη υποκειμενική ιστορία

Η ιστορία των Ελλήνων (αλλά πόσες λέξεις γι' αυτήν την έννοια) στη Βενετία είναι παλιά. Έλληνες ζούσαν εκεί, μόνιμα ή περιστασιακά (τεχνίτες και αρχιτέκτονες) από τον 10ο αιώνα. Ακόμα και Έλληνες ως μέλη της υψηλής αριστοκρατίας που είχαν τη θέση τους στο περίβλεπτο Μείζον Συμβούλιο της Βενετίας και μετά τους αυστηρούς περιορισμούς στις εισαγωγές του, τον 13ο αιώνα.

Ήταν πάντως πολυάριθμοι οι Έλληνες ήδη από τα τέλη του 15ου αιώνα και τούτο δεν ήταν τυχαίο αφού η Κωνσταντινούπολη είχε κατακτηθεί από τους Οθωμανούς και η Βενετία αποτελούσε πόλη καταφυγής. Τα επαγγέλματά τους; Ναυτικοί, έμποροι, ζωγράφοι, χρυσονηματοουργοί, υαλοουργοί. Κοντολογίς, η μέση, η τάξη των «βαναύσων» που δεν μπόρεσε να βρει τον κοινωνικό της δυναμισμό στο βυζαντινό κράτος, συμπίεσμένη καθώς ήταν από μια γαιοκτηπτική αριστοκρατία και μian αυτοκρατορική διοίκηση που δεν συμμάχησε ποτέ ολοκληρωτικά μαζί της. Στην ίδια, άλλωστε, τη Βενετία έχουμε έναν διακριτικό απόηχο αυτής της απέχθειας της αριστοκρατίας προς τους πληβείους (που δεν πρέπει να διαβάσουμε κατά γράμμα) όταν η πρόσφυγας πριγκίπισσα Άννα Παλαιολογίνα Νοταρά ζητά την άδεια, από τις βενετικές αρχές, να έχει το δικό της παρεκκλήσι, ώστε να μην συγχρωτίζεται με το «πλήθος και το κατακάθι των γραικών»: cum cetera plebe et colluvione Grecorum.

Η καταφυγή τους στη Βενετία μάλλον τους βοήθησε να ενοποιηθούν κοινωνικά, να ξεπεράσουν τις διαφορές της καταγωγής τους. Η θρησκευτική τους ομοιογένεια ή η ανάγκη να τη διατηρήσουν εις πείσμα της πίεσης ενός ρωμαιοκαθολικισμού που δεν εγκαταλείπει σχεδόν ποτέ τις οικονομικές αξιώσεις του, τους οδήγησε στην επεξεργασία και την τελειοποίηση μιας ταυτότητας: Greci. Ταυτότητα που συμβολιζόταν από έναν ξεχωριστό τόπο λατρείας, τον οποίο διεκδίκησαν με τόση επιμονή. Ταυτότητα, που μεταφράστηκε πολιτικά με τη δημιουργία (1498) μιας συσσωμάτωσης, της «αδελφότητας», ένα έλασσον πολιτικό σώμα, δηλαδή, το οποίο μπορούσε να φορολογεί τα μέλη του, να διαχειρίζεται έργα φιλανθρωπίας και έργα παιδείας. Να επιτελεί την αναδιανομή ενός, έστω ισχνού, πλεονάσματος. Θα προστίθενται διαρκώς νέοι πρόσφυγες



από τα τουρκοκρατούμενα μέρη: 800 άτομα προς το 1530, 1044 προς το 1562. Επιτυγχάνεται από κοινωνική άποψη ό, τι δεν είχε επιτευχθεί στο Βυζάντιο και τούτο αποτελεί μια πρώτη εμπειρία ενοποίησης του ελληνικού γένους: ένα αμalgαματοποιημένο κοινωνικό σώμα από ράφτες, χρυσοκόους, ζωγράφους, εμπόρους, καπετάνιους, καλαφάτες, μαραγκούς, οπλοποιούς, κουρείς, παπουτσιήδες, στρατιώτες, τυπογράφους, λογίους. Ακόμα και η στρατιωτική λειτουργία, μεταξύ των Ελλήνων της Βενετίας, θα έχει διαφορετικό χαρακτήρα από εκείνο τον αριστοκρατικό που είχε στο Βυζάντιο. Ο ναός τους που αφιερώθηκε στον άγιο Γεώργιο, τον κατεξοχόν στρατιωτικό άγιο, δεν θα είναι ναός μιας αριστοκρατικής πολεμικής τάξης, αλλά ο ναός μιας τάξης μέσων, όπου ανάμεσα στα άλλα μέλη της θα συγκαταλέγονται και οι μισθοφόροι. Ένα ανακάτεμα τάξεων και επαγγελμάτων στο ίδιο πολιτικό σώμα, που θα έκανε τους βυζαντινούς γαιοκτήμονες έναν αιώνα νωρίτερα να φρίξουν, αλλά που για μας, σήμερα, αποτελεί μια από τις πρώτες μορφές οργάνωσης του Νέου Ελληνισμού. Αν η παρουσία των Ελλήνων στη Βενετία σηματοδοτεί, πολιτιστικά, μια συνέχεια σε σχέση με το βυζαντινό παρελθόν, σηματοδοτεί επίσης μια κοινωνική ρήξη ως προς αυτό το παρελθόν αφού εδώ στη Βενετία, μακριά από τις «πρόνοιες» και τις άλλες μορφές γαιοκτησίας, επικράτησε η τάξη των μεσαίων (θα άξιζε πάντως να μελετηθεί παρακολουθώντας τα πρακτικά εκλογών στα αξιώματα της κοινότητας ποιες ομάδες καταγωγής και ποια επαγγέλματα επικρατούν κατά καιρούς). Η ορθόδοξη ταυτότητα θα επιτρέψει να περιληφθούν στην κοινότητα, τα πρώτα χρόνια τουλάχιστον, και άλλα γένη, όπως οι Σέρβοι ή οι Μαυροβούνιοι, αλλά δεν θα είναι ποτέ πολλοί ούτε θα κυριαρχήσουν.

Η κουλτούρα των Ελλήνων της Βενετίας υπήρξε εκλεκτική, αν κρίνουμε από τη φιλοκαλία της: Ιταλοί αρχιτέκτονες για τα οικοδομήματά της, Έλληνες ζωγράφοι στην εικονογραφία της με προτίμηση για τους «παλαιούς τρόπους και την ελληνική τεχνοτροπία». Υπήρξε, πάντως, στον πυρήνα της και επίμονα ανθεκτική· δηλαδή ανθενωτική· αν κρίνουμε από τις αντιδράσεις της στις κατά καιρούς διεισδύσεις ή στις προσπάθειες διείσδυσης των ρωμαιοκαθολικών μέσω των ενωτικών ιερών τους ή των ενωτικών ιεραρχών τους. Στον 19ο αιώνα, ακόμα, ο Ιωάννης Βελουδής, μια εξέχουσα μορφή της λογιόσύνης, θα ονομάζει τους ενωτικούς του 16ου αι. τον Αρσένιο Αποστόλη, τον Νικόλαο Τριζέντο και τον Αναστάσιο Πορφύριο, «φαρμακώδεις όφεις». Θα άξιζε τον κόπο να ξαναμελετούσαμε αυτήν την αντοχή της μεταβυζαντινής ορθόδοξίας—πιστεύουμε ότι αποτελεί ένα αυτοτελές κεφάλαιο στην ιστορία των ιδεών—στην οποία τόσο πολύ συνετέλεσε η παρουσία σπουδαίων ιεραρχών όπως ο Γαβριήλ Σεβήρος, ο Θεοφάνης Ξενάκης, ο Μελέτιος Χορτάσης, ο Γεράσιμος Βλάχος. Αξίζει να βρει τη θέση της δίπλα στην άλλη, υπέροχη, γενιά των Ελλήνων της Βενετίας, αυτούς τους λόγιους, ελληνιστές και τυπογράφους του 15ου και του 16ου αιώνα, των οποίων ο οικουμενικός ρόλος δεν θα τονιστεί ποτέ αρκετά. Ένα ξεχωριστό κεφάλαιο της ιστορίας των ιδεών είναι, επίσης, η ελληνική λογιόσύνη της Βενετίας: από τα «Άνθη ευλαβείας» της μέχρι τους λογίους του 19ου αιώνα, αν σταθούμε και μόνο στον Βελουδή που προαναφέραμε, στον Ανδρέα Μουστοξύδη, στο τυπογραφείο ο «Φοίνιξ» όπου τύπωνε ο Σάθας μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα. Η ιστορία των άλλων Ελλήνων της Βενετίας αυτών των εμπόρων, χρηματιστών και ασφαλιστών (Θωμάς Φλαγγίνης, Κωνσταντίνος Μπογδάνος, Γεώργιος Μοτσενίγος, Γεώργιος Pickering, Ιωάννης Παπαδόπου-

λος) είναι πάντα ένα μεγάλο κεφάλαιο προς ανακάλυψη και επανεκτίμηση, ένα αναπόσπαστο μέρος της ιστορίας του ευρωπαϊκού καπιταλισμού και της ιδεολογίας του. Και εδώ το ομόδοξο γένος, δηλαδή ο δήμος, δεν απουσίαζε ποτέ και μέσω αυτού ολοκληρωνόταν συμβολικά το κοινωνικό κύρος. Πώς αλλιώς να καταλάβουμε την ευεργεσία;

Τι μένει, σήμερα, απ' όλα αυτά;

Σχεδόν όλα, ευτυχώς: η «Πλατεία των Ελλήνων», το μέγαρο Φλαγγίνη, ο Ναός και το καμπαναριό, η Scoletta, η Sala del Capitoio, οι εικόνες, το αρχείο, η κοινότητα, οι τάφοι, η ορθόδοξία.

N. E. Καραπιδάκης  
*Καθηγητής της Μεσαιωνικής Ιστορίας  
στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο*



# Δύο ζωγράφοι

Από τη Συλλογή Σωτήρη Φέλιου  
στο Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας

«Θέλει αρετήν και τόλμην η ελευθερία». Το αξίωμα του Ανδρέα Κάλβου διατηρεί την εγκυρότητά του σε κάθε μορφή κρίσιμης απόφασης, ακόμη και στον χώρο της τέχνης. Οι καλλιτέχνες που συστέγονται στη Συλλογή Σωτήρη Φέλιου, απηφώντας τις σειρήνες του συρμού, της αγοράς, της κριτικής, ακόμη και της επιτυχίας, επέλεξαν να εκφράσουν τα «πάθη» τους και τις «πληγές» της εποχής τους με την πατροπαράδοτη μέθοδο: ζωγραφίζοντας με χρώματα και πινέλα πάνω σε μια φέρουσα επιφάνεια. Αρετή και τόλμη χρειάστηκε να διαθέτουν, ωστόσο, και οι λίγοι συλλέκτες που αποφάσισαν, πηγαίνοντας ενάντια στο ρεύμα, να υποστηρίξουν αυτή την ομάδα καλλιτεχνών με πολλές προσωπικές θυσίες. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο Σωτήρης Φέλιος. Η συνέπεια της καλαισθησίας του και των επιλογών του χαρίζει μια σπάνια συνοχή στη συλλογή του: μια συλλογή που δεν έπαψε να την εμπλουτίζει, να την αξιοποιεί και να την προβάλλει.

Ας μη γελιόμαστε: χωρίς αυτόν τον ορίζοντα υποδοχής οι καλλιτέχνες, όχι μόνο θα αντιμετώπιζαν πρόβλημα επιβίωσης, αλλά κυρίως θα είχαν ίσως χάσει την ηθική δύναμη που υποστηλώνει και πυροδοτεί κάθε μορφή δημιουργίας. Άραγε, η μέθοδος, η παραδοσιακή γλώσσα της τέχνης, μπορεί να εμποδίσει ένα καλλιτέχνη να εκφράσει τις «πληγές» της εποχής του, για να χρησιμοποιήσω μια έκφραση του γενάρχη αυτής της ομάδας, του αείμνηστου Δασκάλου Γιάννη Μόραλη; Όχι βέβαια, όπως η γλώσσα η ελληνική, που μιλιέται σ' αυτό τον τόπο πάνω από 3.000 χρόνια, δεν εμπόδισε τους ποιητές, από τον καιρό του Αρχίλοχου, της Σαπφούς και του Πινδάρου ως τον αιώνα του Καβάφη, του Σεφέρη, του Ελύτη, του Ρίτσου, να πλέξουν τον ύμνο της ζωής και να θρηνήσουν για τα δεινά της εποχής τους.

Οι δυο ζωγράφοι της Συλλογής Σωτήρη Φέλιου που παρουσιάζονται στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας, ο πρεσβύτερος Χρόνης Μπότσογλου (γεν. 1941) και ο νεότερος Χρήστος Μηκοράος (γεν. 1956) μοιράζονται την ίδια προσήλωση στον χρόνο και τη μνήμη. Μόνο που οι δυο αυτές έννοιες έχουν εντελώς διαφορετική σημασία στη φιλοσοφία και την ποιητική των δυο καλλιτεχνών. Για τον πρεσβύτερο, σύμφωνα με τον υπαινικτικό στίχο του Οδυσσέα Ελύτη, ο χρόνος είναι «γλύπτης των ανθρώπων παράφορος», που οδηγεί τελεολογικά στη φθορά και στον θά-

νατο. Η μνήμη αντιπροσωπεύει για τον Μπότσογλου μια ακαταμάχητη δύναμη ανάκλησης προσφιλών προσώπων και πραγμάτων, μια μνημονική, υπαρξιακή αναδρομή σ’ έναν χαμένο παράδεισο. Η τέχνη του, ελεγειακή, εξομολογητική ισοδυναμεί με μαρτυρία ατομική, συνταρακτική στην ειλικρίνειά της.

Αντίθετα, η ζωγραφική του Χρήστου Μποκόρου είναι δοξαστική, αισιόδοξη. Ο χρόνος εξαγνίζει, καθαγιάζει τα πράγματα, χαρίζοντάς τους μιαν εγκόσμια αθανασία. Η μνήμη του Μποκόρου δεν έχει προσωπικό εξομολογητικό χαρακτήρα. Ανασύρει από τη λήθη πράγματα οικεία και τα εξυιώνει στην περιωπή του αξιομνημόνευτου, του αρχέτυπου. Το αρχέτυπο πηγάζει από το συλλογικό ασυνείδητο και απευθύνεται σ’ αυτό. Καταλύτης στις ποιητικές μεταμορφώσεις του Μποκόρου είναι το ανέσπερο φως που καταυγάζει τα περισσότερα έργα του, αντίθετα από τους ψυχρούς νυχτερινούς τόνους που κυριαρχούν στη *Νέκυια* του Χρόνη Μπότσογλου.

## Ο χωροχρόνος στη ζωγραφική του Χρόνη Μπότσογλου και η προσωπική του *Νέκυια*

*Ζωγραφίζω ανθρώπους,*

*γιατί είναι το πιο ωραίο πράγμα*

*που υπάρχει, το πιο συγκινητικό.*

Χρόνης Μπότσογλου

Η ζωγραφική του Χρόνη Μπότσογλου ωριμάζει στο τέλος της δεκαετίας του ’60 και διαμορφώνει τον προσωπικό της λόγο, μέσα από πολλές αναζητήσεις, στη δεκαετία του ’70, στα χρόνια της δικτατορίας. Η ωριμότητα του ζωγράφου συμπίπτει με τη διεθνή στροφή προς την παραστατική ζωγραφική, με τον φωτορεαλισμό, τον υπερ-ρεαλισμό ή τους ευρωπαϊκούς ρεαλισμούς. Οι νέοι Έλληνες ζωγράφοι, απόφοιτοι μιας συντηρητικής ακαδημίας, βρέθηκαν ξαφνικά οπλισμένοι με μια στιβαρή παιδεία που λίγα χρόνια πριν φαινόταν όχι μόνο άχρηστη αλλά και ματαιωτική για κάθε απόπειρα πρωτοπορίας. Ιδιαίτερα ο Χρόνης Μπότσογλου, μαθητής του έξοχου Γιάννη Μόραλη, κληρονόμησε από τον δάσκαλό του την πειθαρχία στο σχέδιο, στη σύνθεση και την προσήλωσή του στον ανθρωποκεντρισμό.

Η θητεία του ζωγράφου στο εργαστήρι του Singier, ευαίσθητου εκπρόσωπου της Λυρικής Αφαίρεσης, στην Beaux-Arts του Παρισιού δεν άλλαξε την ενδιάθετη κλίση του. Το Παρίσι και τα πλούσια ερεθίσματα που προσέφερε τον βοήθησαν να συγκροτήσει το «φανταστικό» του μουσείο σύμφωνα με τις δικές του εκλεκτικές συγγένειες, που έμελλε να φανερωθούν αργότερα σε πίνακες-αφιερώματα στους καλλιτέχνες-δασκάλους που θαυμάζει: τον Βαν Γκόγκ, τον Τζακομέτι, τον Φράνσις Μπέικον, τον δικό μας Μπουζιάνη. Σ’ αυτούς τους ζωγράφους θα πρόσθετα τον Ρέμπραντ. Είναι όλοι τους ζωγράφοι που εξέφρασαν μέσα από τα πάθη της ύλης την υπαρξιακή τους αγωνία.

Ο κριτικός ρεαλισμός, κυρίαρχο ρεύμα της δεκαετίας του ’70 σε Ευρώπη και Αμερική, θα προσφέρει στην «Ομάδα των Ελλήνων Ρεαλιστών», με την οποία συνέπραξε και ο Χρόνης Μπότσογλου,

στυλιστικό άλλοθι για να διατυπώσουν εικαστικά το δικό τους αιχμηρό πολιτικό σχόλιο για την δικτατορία των Συνταγματαρχών. Ο ανθρωποκεντρισμός του ζωγράφου θα βρει, τελικά, τον αυτοσκοπό του μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας το 1974. Ήδη από τα νεανικά του έργα μπορούμε να ανιχνεύσουμε τα κυρίαρχα στοιχεία της εικαστικής του αναζήτησης: ο χώρος, ως κουκούλι, ως μήτρα που περιέχει και ταυτόχρονα κρατά αιχμάλωτη την ύπαρξη, η αλληλογενετική σχέση μορφής και χώρου -προβληματισμός πρόδηλος στους ζωγράφους που προαναφέραμε- διεκδικούν καθοριστικό ρόλο στην ποιητική του ζωγράφου.

Ο χώρος ταυτίζεται τελικά με τον ίδιο τον χρόνο, έναν χωροχρόνο που πολιορκεί και καταλύει την ύπαρξη οδηγώντας την προς την φθορά και το θάνατο. Η ζωγραφική αυτή αναζήτηση, που ταυτίζεται με υπαρξιακή «απορία», κορυφώνεται σε δυο σειρές: στις ολόσωμες αυτοπροσωπογραφίες, («σωματογραφίες» τις έχω αποκαλέσει σε παλαιότερο άρθρο μου) όπου η ζωγραφική χειρονομία ταυτίζεται με υπαρξιακό νυστέρι που ανατέμνει ανελέητα το ίδιο πάντα ζωντανό θύμα: τον ζωγράφο. Ένα δεύτερο συνταρακτικό σύνολο, ζωγραφισμένο στο ίδιο πνεύμα, είναι οι 120 υδατογραφίες που καταγράφουν με ημερολογιακή τάξη, από το 1980 ως το 1988, την πορεία της μητέρας του από την αξιοπρέπεια ενός θαλερού γήρατος ως την παρακμή και την χρόνια φθορά της σάρκας που οδηγεί τελεολογικά στον θάνατο.

Η διαλεκτική σχέση μορφής και χώρου εκφράζεται μέσα από την ίδια την «ποιητική» της δημιουργίας: για να αποδώσει όχι μόνο εικονογραφικά, αλλά ταυτολογικά την αίσθηση της φθοράς, ο Χρόνης Μπότσογλου επινοεί μια τεχνική «βασανισμού, καταστροφής», διάβρωσης της ζωγραφικής ύλης. Η μορφή αναδύεται με «ωδίνες» μέσα από τον χώρο σαν μια νέα γέννηση, από έναν χώρο που απειλεί αδιάκοπα να χωνέψει, να καταπιεί τη φιγούρα. Το σώμα στις «σωματογραφίες» του χτίζεται προσθετικά με επάλληλες σπινθίδες χρώματος, σχεδόν με μοριακή δομή, σαν ζωντανός οργανισμός, που μεταδίδει ένα «απικό σπινθήρισμα» ζωής, όπως λέει ο ζωγράφος, και που εμπεριέχει εγγενώς τον νόμο της αποσύνθεσής του. Στις υδατογραφίες με θέμα τη μητέρα του, ο ζωγράφος με εκδορές, σκισίματα και πολλαπλές επεμβάσεις μεταβάλλει το ίδιο το χαρτί σε μεταφορική εικόνα του χρόνου και της φθοράς. Ο ίδιος περιγράφει σ’ ένα κείμενό του αυτή τη σχέση μορφής και χώρου: «Η φιγούρα σχηματίζεται σαν μόρφωμα του ίδιου του χώρου, σαν συμπύκνωση του χώρου».

Η «Νέκυια», το επόμενο επιβλητικό σύνολο του ζωγράφου έρχεται σαν φυσική κατάληξη αυτής της πεισιθάνατης πορείας, σαν τελικός σταθμός και προορισμός. «Σκιάς όναρ, άνθρωποι», «όνειρο σκιάς είναι οι άνθρωποι». Με μια δραματική παρομοίωση ο Πίνδαρος ρίχνει αιφνίδιο φως στον ανυπόστατο χαρακτήρα του άδοξου βίου των θνητών. Τις σκιές των νεκρών συντρώφω του, οικείων, φίλων, και ηρώων, έρχεται να συναντήσει ο Οδυσσέας στη «Νέκυια», την ομηρική «εις Άδου κάθοδον». Τρεις φορές ορμεί ν’ αγκαλιάσει την ψυχή της πεθαιμένης μητέρας του. Και τις τρεις φορές εκείνη χάνεται μέσα από τα χέρια του, όμοια με ίσκιο ή με όνειρο («σκιή είκελον ή και ονείρω»). Ιδού πάλι η πινδαρική παρομοίωση, που επιβίωσε μέχρι σήμερα στη λαϊκή αντίληψη για τη ζωή και το θάνατο. Τους ίσκιους των πεφλημένων νεκρών, φίλων και οικείων, φιλοδέησε να αιχμαλωτίσει και ο Χρόνης Μπότσογλου στην «προσωπική του Νέκυια». Οι 26 πίνακες που απαρτίζουν αυτό το μνημονικό «νεκρόδειπνο» διατάσσονται σε σχήμα

κύκλου έτσι ώστε ο θεατής να βιώνει την αισθητική εμπειρία ως μια μυσταγωγική εις «Άδου κάθοδον». Η ίδια η σύλληψη του έργου και η ζωγραφική αισθητοποίησή του προκαλούν και διεγείρουν τη συγκινησιακή μέθεξη του θεατή. Μέσα από ένα σκοτεινό βάθος, όπου κυριαρχούν οι μελανοί ψυχροί τόνοι, αναδύονται οι μορφές των νεκρών, φασματικές «επιφάνειες», σκιές ημίφωτες ή διάφωτες σαν αρνητικά φωτογραφίας.

Σε καθένα από τους πίνακες, ολόσωμες στατικές μορφές απεικονίζονται κατ' ενώπιον σχεδόν σε φυσικό μέγεθος, σχεδιάζοντας χαρακτηριστικές χειρονομίες, κρατώντας εμβληματικά αντικείμενα, που φαίνεται να είναι άρρηκτα δεμένα με την προσωπικότητα του θανόντος όπως την έχει απομνημονεύσει ο ζωγράφος. Ενίοτε μάλιστα τα στοιχεία αυτά οδηγούν συνειρμικά σε ένα καλλιτεχνικό αρχέτυπο, όπως συμβαίνει με τον *Μοσχοφόρο* της Ακρόπολης, που συμφύρεται με το πορτρέτο ενός ώριμου άνδρα ή με την εικόνα του πρόωρα χαμένου ζωγράφου Λευτέρη Κανακάκη, που ταυτίζεται με τον Μινωικό ψαρά της Μήλου. Συνταρακτική είναι η εικόνα της γηραιάς μητέρας του ζωγράφου που συνοδεύεται από τη νεανική νυφική της οπτασία. Τα φάσματα των νεκρών μοιάζει να αναδύονται μέσα από ένα ζωγραφικό παλίμψηστο. Η σύνθετη τεχνική που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης (λαδοπαστέλ, ξηρό παστέλ και σκόνες αγιογραφίας πάνω σε χαρτί) τον βοηθά να περνάει από το σκοτεινό ατμοσφαιρικό σφουμάτο του βάθους στις διαφάνειες και στα λιγοστά φώτα που υποβάλλουν την φασματική «επιφάνεια» των νεκρών.

Η «προσωπική Νέκυια» του Χρόνη Μπότσογλου ανήκει σε μια τελετουργία μνήμης. Είναι ένα εξαγνιστικό αφιέρωμα στους ανθρώπους που σημάδεψαν τη ζωή του καλλιτέχνη και ταυτόχρονα ένας διαστοχασμός πάνω στον χρόνο, στη φθορά, στον θάνατο και στους μηχανισμούς που αναπτύσσει η μνήμη με συνεργό την τέχνη για να διασώσει την εικόνα των απόντων έστω και ως «είδωλον σκιάς» («σκιής είκελον»).

## Χρήστος Μποκόρος

### Χρόνος, μνήμη και εγκόσμια αιωνιότητα

Ο χρόνος ως ποιητικόν αίτιον της φθοράς, του γήρατος και του θανάτου διαδραμάτισε καταλυτικό ρόλο στην ίδια τη δημιουργία της τέχνης και την εξέλιξή της. Η τέχνη αντιμετώπισε τον χρόνο με δυο τρόπους: η θρησκευτική τέχνη φιλοδόξησε να ενσαρκώσει την αιωνιότητα, να συλλάβει και να κάνει αισθητό το υπεραισθητό. Η κοσμική τέχνη χρησιμοποίησε την εικόνα ως έναν ακαταμάχητο μηχανισμό της μνήμης για να υπερνικήσει τον χρόνο, να αιχμαλωτίσει πρόσωπα και πράγματα προσφιλή σε μια τομή της ροής του, «να κάμει τους απόντες παρόντες», όπως υποστήριξε ο Αλμπέρτι.

Η συνειδηση του χρόνου, που οδηγεί αμετάκλητα στη φθορά, όχι μόνο των θνητών αλλά και των πραγμάτων που συνδέθηκαν με τη ζωή τους, βρίσκεται στη ρίζα της δημιουργίας του Χρήστου Μποκόρου. Ο ζωγράφος προσπαθεί να ανασύρει από τη λήθη —που ισοδυναμεί μ' ένα ζων-

τανό θάνατο— πράγματα και σκεύη που καθαγιάστηκαν από τη μακρά χρήση, από κινήσεις, χειρονομίες, αγγίγματα και που τώρα έχουν περιπέσει στην περιφρόνηση της αχρησίας. Ο ζωγράφος θα ξαναδώσει σ' αυτά τα ξεχασμένα ναυαγία, παλιά ξύλα, σεντόνια, σάκουσ, μια δεύτερη ευκαιρία ζωής. Θα τα περιποιηθεί, χωρίς να σβήσει τα ίχνη της «κούρασής» τους, τη μαρτυρία της άλλης ζωής τους —άλλωστε γι' αυτό τα πρόσεξε και τα συνέλεξε— και θα τους αναθέσει ένα καινούριο ρόλο: να μεταφέρουν το μήνυμα της τέχνης του, να γίνουν «τράπεζες προσφορών» όπου ο δημιουργός θα εναποθέσει τα «σκεύη της εκλογής του», τις εικόνες των πραγμάτων που θέλησε να διασώσει.

Τα παλιά φθαρμένα ξύλα, που κρατούν στις φλέβες τους τη μνήμη από τα χέρια που τα δούλεψαν, μεταβάλλοντάς τα σε παλίμψηστα, κυριαρχούν στις προτιμήσεις του ζωγράφου. Θα τα συναντήσουμε στα περισσότερα έργα της ωριμότητάς του. «Θαλάσσια ξύλα», λείπανα ναυαγίων, σανίδες από γεφύρια που καταστράφηκαν, αλλά και ταπεινότερα γεωργικά ή οικιακά σκεύη από το ίδιο υλικό θα προετοιμαστούν από τον δημιουργό για να υποδεχτούν τις εικόνες του. Με ταπεινοφροσύνη και ευλάβεια σχεδόν θρησκευτική και με την τέλεια τεχνική των παλιών Φλαμανδών μαστόρων ο Μποκόρος θα απεικονίσει με παραισθητική ακρίβεια μερικά εμβληματικά αντικείμενα ακουμπισμένα πάνω σ' αυτές τις κουρασμένες επιφάνειες: μια χάλκινη κουπά, ένα ποτήρι μ' ένα κλαδί ελιάς, ένα ποτήρι που χρησιμεύει για καντήλι με μια ακοίμητη φλόγα, ένα καμένο σπίρτο, σύμβολα σιωπηλής ανάλωσης αλλά και αντίστασης στον χρόνο. Η ίδια η ζωγραφική πράξη, η τέλεια τεχνική, κατακτημένη με ασκητικό ζήλο, ενσωματώνει τον χρόνο, τη διάρκεια. Τα αντικείμενα αποσπώνται από την καθημερινότητά τους, ανάγονται σε σύμβολα, καθαγιάζονται. Άραγε ο ζωγράφος θέλησε να τα φορτίσει με μια μεταφυσική διάσταση; Ο ίδιος αποκλείει κάθε ανάλογη φιλοδοξία: «με ενδιαφέρει η πρόθεση των ανθρώπων να προσεγγίσουν το πνεύμα ενσαρκώνοντας ό,τι υψηλότερο και καλύτερο στην ύλη».

Τα παλιά ξύλα ταυτίζονται με το επίπεδο του πίνακα, που λειτουργεί ως «τράπεζα προσφορών». Ό,τι ακουμπά επάνω για να ζωγραφιστεί, ό,τι εικονίζεται ψευδαισθησιακά πάνω στην ξύλινη φέρουσα ύλη, είναι ιδωμένο εξ απόπου (από πάνω, από ψηλά), όπως θα βλέπαμε κάποια σκεύη ακουμπισμένα σ' έναν χαμηλό χωριάτικο σοφρά. Έτσι δεν παραβιάζεται η επιφάνεια, τα αντικείμενα «συμπιέζονται» σ' έναν αβαθή χώρο, που τους επιτρέπει ίσα-ίσα να «αναπνέουν», να υπάρχουν. Η μετάβαση από τα κουρασμένα ξύλα στα ζωγραφισμένα αντικείμενα, το πέραςμα από τον κόσμο του πραγματικού, στον κόσμο των ψευδαισθήσεων προκαλεί ένα διεγερτικό ίλιγγο στον θεατή. Μια ερριμένη σκιά προσπαθεί να γεφυρώσει αυτή την άβυσσο που χωρίζει τους δύο κόσμους.

Μνημονικά και όχι φυσικά είναι και τα χρώματα που προτιμά ο ζωγράφος: τα καμένα, τα κοϊκά, τα γαιώδη, τις ώχρες, τις όμπρες, τις σιένες, τα λευκά και τα μαύρα. Τα δυνατά χρώματα, το κόκκινο, το μαύρο, το κίτρινο έχουν συχνά συμβολική ή μετωυμνική χρήση: ταυτίζονται ή παραπέμπουν στο αίμα, στο πένθος ή στο φως των κεριών που κατακλύζει μια ολόκληρη σειρά έργων του. Καντήλια, κεριά ή φλόγες συνιστούν τελετουργίες μνήμης «ζώντων και θανόντων».

Ο Χρήστος Μποκόρος αφιέρωσε κάθε του έκθεση σε ένα συμβολικό κυρίαρχο θέμα: στο *αιγό*, που συμβολίζει και αντιπροσωπεύει την απαρχή της δημιουργίας αλλά και την τελειότητα της μορφής πριν από την εισβολή του χρόνου που σηματοδοτεί η γέννηση, στην *ελιά*, το δέντρο που δίνει τροφή και φώς ιερό επί χιλιάδες χρόνια στους λαούς της Μεσογείου. Με την παραβολή της ελιάς, ένα εννοιακό σύνολο που περιελάμβανε την τοπογραφία της καλλιέργειας, το δέντρο, το λάδι, τη λατρεία, το ακοίμητο φως του καντηλιού, τα εικονοστάσια και το γλυπτό σύνταγμα με τον άνθρωπο και τον οίκο του, ο Μποκόρος απέσπασε το 1992 το μεγάλο βραβείο (Grand Prix) στο Διεθνές Φεστιβάλ της Cagnes-Sur-Mer στη Γαλλία και το βραβείο στην XIII Biennale της Νίκαιας, στο Saint Paul de Vence.

Η αλληγορία της κλίνης είναι ένα υποβλητικό σύνολο από πίνακες και κατασκευές που συμβολίζουν τον κύκλο της γέννησης, του έρωτα και του θανάτου. Μια άλλη ενόπια έργων του ζωγράφου αποτίει φόρο τιμής στο ψωμί, στον επιούσιον άρτο, στον άρτο με τον σταυρό, σύμβολο που τονίζει την ιερότητά του, και στο πρόσφορο, σφραγισμένο με την ξύλινη γλυπτή σφραγίδα (τύπωση) με τα ιερά σύμβολα. Το πρόσφορο, ζυμωμένο με ευλάβεια από αλεύρι που προέρχεται από ειδικό τύπο σιταριού, τυλιγμένο σε λευκή λινή πετσέτα, συνοδεύει στην ορθόδοξη τελετουργία τα ονόματα των νεκρών που θα μνημονεύσει ο ιερέας. Αυτό το τελετουργικό εμπνέει τον καλλιτέχνη στο τρίπτυχο «ζώντων και νεκρών». Το φως που έχει αφήσει το αποτύπωμά του πάνω στη λευκή λινή πετσέτα στο τελευταίο φύλλο του τριπτύχου συμβολίζει την ιερότητα αυτής της λαϊκής τελετουργίας στην ορθόδοξη παράδοση. Μιλώντας γι' αυτήν ο ζωγράφος θα πει: «Με εντυπωσίαζε το πώς μπορούσαν να επενδύσουν τόσο σεβασμό στην ύλη ώστε να προσεγγίσουν κάτι αόρατο».

Το πνευματικό στοιχείο, το υψηλό, το αρχέτυπο, το αιώνιο, οι έννοιες που διανθίζουν τα κείμενα και τις συνεντεύξεις του Μποκόρου, μας δίνουν το κλειδί για να διεισδύσουμε στον κόσμο της ζωγραφικής του: έναν κόσμο που παρουσιάζει αρραγή στοχαστική ενόπια και νοήματα που συμπυκνώνονται σε σύμβολα ευανάγνωστα, γιατί πηγάζουν από την κοινή εμπειρία: το πρόσφορο, ο ιερός άρτος και τα δάχτυλα που το ακούμπησαν πάνω στην ξύλινη επιφάνεια, η λινή πετσέτα που ξεδιπλώνεται για να μας αποκαλύψει το αόρατο φως, αποτύπωμα μιας ευλαβικής χειρονομίας, οι φλόγες που φύονται θαρρείς πάνω στις αδρές σανίδες.

Η γνώριμη αρχέτυπη θεματική του ζωγράφου συμπληρώνεται στην έκθεση του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας με μια σειρά από έργα που ανακαλούν μελανές σελίδες της ιστορίας της νεότερης Ελλάδας. Το τρίπτυχο *Η σκοτεινή σκιά του ανθρώπου φωτισμένη* εμπνέεται από την οδυνηρή εμπειρία του Εμφυλίου πολέμου. Ο ζωγράφος ήρθε σε βιωματική επαφή με τις νωπές ακόμη μνήμες των τραγικών ιστορικών στιγμών της νεότερης ιστορίας της Ελλάδας όταν απέκτησε ένα εργαστήρι στο ερειπωμένο χωριό της Βίνιανης πάνω στα βουνά της Ευρυτανίας όπου οι αντάρτες είχαν τα λημέρια τους. Μια ολόκληρη έκθεση, εξιλαστήριο ex voto, αφιέρωσε ο ζωγράφος στη μνήμη των νεκρών του Εμφυλίου (*Αδιάβατο δάσος*, Βίνιανη 2004). Το τρίπτυχο που εκτίθεται στη Βενετία είναι ζωγραφισμένο πάνω σε παλιά σακιά από καπνά, παραπομπή στον γενέθλιο τόπο του ζωγράφου, το Αγρίνιο. Στον πρώτο πίνακα μια μαύρη σκιά καλύπτει έναν ακρωτηριασμένο κορμό· στον δεύτερο, η εικόνα του νεανικού ανδρικού κορμού ανα-

δύεται ανάγλυφη από τον καμβά, σχεδιασμένη με τη μαστοριά των παλιών δασκάλων· στο τρίτο φύλλο του τριπτύχου ο κορμός έχει καταυγαστεί από φως εξαγνιστικό, δοξαστικό. Μνήμη, εξιλέωση, θέωση. Το κόκκινο του αίματος, που βάφει τις σανίδες ενός άλλου έργου, καθαιρείται από τις γνώριμες φλόγες του ζωγράφου. Η αιματηρή νεανική εξέγερση του Δεκέμβρη του 2008 ενέπνευσε στον ζωγράφο ένα άλλο ευλαβικό αφιέρωμα: πάνω σ' ένα διπλωμένο λευκό σεντόνι ή σάβανο έχουν εναποτεθεί λίγα άνθη, τριαντάφυλλα, γιασεμί και γαζία.

Μια ξεθωριασμένη ελληνική σημαία διάστικτη, σαν έναστρος ουρανός, από φλόγες μνήμης περιβάλλεται από μίαν επιγραφή που τη συνδέει με την ηρωική *Έξοδο* του Μεσολογγίου. Αξίζει να υπενθυμίσουμε ότι το Αγρίνιο, πόλη καταγωγής του ζωγράφου, γειτονεύει με το Μεσολόγγι. Με αυτά τα συνταρακτικά λόγια, που αναφέρονται στη θυσία του Μεσολογγίου, ο Γεώργιος Τερτσέτης υπερασπίστηκε τον Θεόδωρο Κολοκοτρώνη στην περίφημη δίκη του: «Έξι χιλιάδες Ελλήνων εξαπλώθηκαν μονομιάς εις μίαν νύκταν απέξω από τα τείχη του Μισολογγίου. Ελαφρή βροχή ράντιζε την γη εις το έβγα τους και πολλοί εφώναζαν: μας κλαίει ο Μεγαλοδύναμος απόψε».

Τα έργα του Μποκόρου αναζητούν το ιερό, το πνευματικό, το αρχέτυπο μέσα στο καθημερινό και το οικείο. Παγιώνουν εκλάμπεις αιωνιότητας τέμνοντας στιγμές μέσα στον σύντομο χρόνο του ανθρώπινου βίου. Ανάγουν σε τελετουργικά δρώμενα χειρονομίες και συνήθειες καθημερινές, που αποκτούν έτσι διαχρονική και αναγνωρίσιμη ελληνική ταυτότητα, χαρτογραφώντας μίαν άνω πατρίδα. Η ζωγραφική του Μποκόρου μας διδάσκει να βιώνουμε αλλιώς τη θνητή μας ύπαρξη ως μια ακολουθία από στιγμιαίες εγκόσμιες αιωνιότητες, που λαμβάνουν χώρα σε συγκεκριμένο τόπο, στην Ελλάδα, αλλά σε υπερβατικό χρόνο, στη διάρκεια.

Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα  
*Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης  
Διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης*





# Ύμνος στη ζωή

Οι ζωγραφικές του Χρήστου Μποκόρου και του Χρόνη Μπότσογλου στην παρούσα συνέκθεση, με έργα από τη Συλλογή Σωτήρη Φέλιου, είναι συγγενείς ως προς την πνευματική καταγωγή, και την μαρτυρία που προσφέρουν, παρότι οι ζωγράφοι ακολουθούν διαφορετικές πορείες. Μαρτυρούν την επιβίωση μιας ζωγραφικής παράδοσης στη Μεσόγειο, που δεν αναπαράγει την κτιστή πραγματικότητα, αλλά περισσότερο αναπαριστά την αθέατη φύση των πραγμάτων, την κρυμμένη ουσία. Στα ζωγραφικά έργα που συνθέτουν την, εκ πρώτης όψεως αυθαίρετη, συνύπαρξη των δύο σύγχρονων Ελλήνων ζωγράφων, διασώζεται ποικιλοτρόπως και με σίγουρο χέρι το σωζόμενο πνεύμα της αρχαιοελληνικής ζωγραφικής (οι ερμηνείες της, αλλά και ένα υλικό σώμα, όπως λ.χ. στη Βεργίνα), οι υλικές μαρτυρίες της ζωγραφικής της ύστερης αρχαιότητας, η μεγάλη παράδοση της βυζαντινής ζωγραφικής και η θεωρητική της θεμελίωση κατά την εικονομαχία. Όλα αυτά συνθέτουν μια συνταρακτικά μακρά και βαριά κληρονομιά, ικανή να λυγίσει τους ώμους του σημερινού ζωγράφου, του ήδη εκτεθειμένου στους δυνατούς ανέμους της ανεικονικής παράδοσης, της αμφισβήτησης της αναπαράστασης, της αποκαθήλωσης του ίδιου του αντικειμένου τέχνης.

Οι δυο ζωγράφοι που έχουμε μπροστά μας έχουν υπόψη τους την ιστορική συζήτηση και τις περιπέτειες του καιρού τους. Ότι συνεχίζουν να ζωγραφίζουν έτσι, παριστώντας το ορατό και αναπαριστώντας το αόρατο, συνιστά συνειδητή επιλογή: αφενός, συνδέονται υπόρρητα με τη ζωγραφική αποτύπωση όχι μόνο της φύσης αλλά και του ήθους, προεκτείνοντας την κληρονομιά του Πολύγνωτου, του Ζεύξιδου και του Παρράσιου. Αφετέρου, γνωρίζουν ότι κάποτε οι εικόνες ορίσθηκαν σαν κτιστές ενέργειες ακτίστου φύσεως, κι έτσι όχι μόνο διασώθηκαν οι εικόνες ως λατρευτικά αντικείμενα αλλά διασώθηκε η ίδια η ζωγραφική ως αφήγηση του κόσμου, ορατών τε πάντων και αοράτων. Στις δικές τους εικόνες αναγνωρίζουμε την κλασική ελληνική χάρη, και ταυτόχρονα αναγνωρίζουμε το μυστήριο, την υπερβατικότητα, που διαποτίζει τις εικόνες της ανατολικής ζωγραφικής, διαποτισμένες με το πνεύμα του Πλάτωνα και του Πλωτίνου, με το πνεύμα του Ιωάννη Δαμασκνού και του Διονύσιου Αρεοπαγίτη.

# Φώτα Σκιάς

Η υποβλητική Νέκυια του Μπότσογλου, βυθισμένη στο ημίφως, με στοιχειώδη παλέτα, σχεδόν πολυγνώτεια, θυμίζει την οθόνη του Παράδεισου που ξεγελάει τον Ζεύξι, αλλά θυμίζει επίσης την παλαιολόγια Εις Άδου Κάθοδον της Μονής Χώρας - Καχριέ Τζαμί, τη διαφάνεια και τη χάρη της, τη βαθιά της πνευματικότητα. Ναι, αλλά η Νέκυια του Μπότσογλου θυμίζει και την υπαρξιακή ζωγραφική των μεγάλων μαέστρων του μπαρόκ, που μας βάζουν στην περιπέτεια της νεωτερικότητας, ας πούμε τις αυτοπροσωπογραφίες του Τιντορέτο και του Ρέμπραντ, και μας οδηγούν αβίαστα στο πνευματικό μυστήριο του μεγάλου μοντερνιστή Κλέε.

Το ίδιο εμπράγματα και στέρεα ενσωματωμένες στη σάρκα των έργων είναι οι διαρκείς αναφορές του Μποκόρου στην τέχνη των μαέστρων του παρελθόντος και στο ζωντανό πνεύμα της ζωγραφικής παράδοσης. Ο Μποκόρος μάλιστα αποτολμά τα βήματά του σε πολλά επίπεδα ταυτοχρόνως: στα υλικά του υποστρώματος, στην πρόδηλη, «ωμή» χρήση των σημαινόντων (κερί, φλόγα, ελαιόλαδο, πρόσφορο, άνθος), στη λανθάνουσα ενσωμάτωση θεολογικών συνδηλώσεων, στον τραγικό αναστοχασμό της σύγχρονης ιστορίας, στην τρυφερή ιεροποίηση της καθημερινότητας, στην ευθεία απόδοση τιμών στον Βερμέερ και τον Ρέμπραντ, στους προπάτορες. Ο ζωγράφος δεν αγωνιά να πρωτοτυπήσει, στο θέμα ή στη μορφή· αγωνιά να πετύχει, στο αίσθημα και την εντύπωση.

Και η συνομιλία με τους νεκρούς. Και στους δυο ζωγράφους οι κεκοιμημένοι είναι διαρκώς παρόντες, συνομιλητές: η σκιά τους και ο αντίλαλος, η σκόνη και το όνειρο, ο διακαμός τους. Φέρνουν το ρίγος και τη συγκίνηση, φέρνουν το βαθύ πένθος, και μαζί φέρνουν τη λύτρωση, την ανακούφιση, τη σωτηρία και τη χάρη — τη ζωή σαν συνέχεια. Η συνομιλία με τους κεκοιμημένους, όπως η εις Άδου κάθοδος, προϋποθέτει την Ανάσταση, την αγάπη της ζωής. Αυτή η ζωγραφική, ορφική και αναστάσιμη, είναι ένας ύμνος στη ζωή.

Νίκος Γ. Ξυδάκης

*Τεχνοκριτικός — Αρχισυντάκτης εφημ. «Καθημερινή»*

Από την αρχή της σταδιοδρομίας του ο Χρόνης Μπότσογλου ασχολείται με εμμονή με το θέμα του ανδρικού γυμνού, του αποσαρκωμένου και τρωτού εντός ενός απολύτως κενού σκηνικού. Ο καλλιτέχνης μοιάζει να λέει ότι στο διάστημα μεταξύ ζωής και θανάτου υπάρχει μόνο ένα σώμα που περιμένει, αποστερημένο από το κάλλος που αιώνες τέχνης του έχουν αποδώσει. Σύν τω χρόνω, η παλλόμενη και χαλαρή πινελιά του —στην οποία και δικαίως η κ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα αναγνωρίζει την εξπρεσιονιστική σκληρότητα του Μπέικον και του Τζακομέτι— επέφερε τη βαθμιαία απώλεια της φυσικής συνοχής του σώματος, εξαυλώνοντάς το. Έγινε μεν το σώμα ένα είδος εκτοπλάσματος, ταυτοχρόνως δε εμφανίζεται και από συμβολικές και πνευματιστικές αξίες. Η θεμελιώδης αυτή μετάβαση της δημιουργικής έκφρασης του Μπότσογλου αγγίζει την πλέον σθεναρή έκφρασή της στον κύκλο που φέρει τον τίτλο *Προσωπική Νέκυια*.

Ο καλλιτέχνης αντικαθιστά τον Οδυσσέα στο μονοπάτι της μύησης που περιγράφεται στην ενδέκατη ραψωδία του ομηρικού έπους, γεγονός που του επιτρέπει να ανακαλέσει παρουσίες οι οποίες, στην απτή τους έκφραση, γίνονται πρώτα αντιληπτές υποσυνείδητα πριν ακόμη ο θεατής τις αντιληφθεί με το μάτι. Καθώς αναδύεται μέσα από το αδιάστατο σκότος του Άδη, η εικόνα καθίσταται εμφανής με λάμπειες φωτός και φωτεινές αύρες που, παρά ταύτα, δεν είναι σε θέση να προσδώσουν στην εικόνα φυσιογνωμία και ταυτότητα. Τα πάντα μοιάζουν ομόλογα, ευρισκόμενα εντός του ίδιου παραισθησιακού οράματος, καταβεβλημένα και άχρωμα. Έτσι οι μοναχικές σκίες του Τειρεσία, του Ελπίνορα και του Αχιλλέα έρχονται στο προσκήνιο, μαζί με άλλες προερχόμενες από αρχαία αριστουργήματα τα οποία πλέον έχουν μετατραπεί σε αρχέτυπες εικόνες (μεταξύ των οποίων διακρίνουμε το *Μοσχοφόρο* και τους *Αλιείς* της Αρχαίας Θήρας), όπως και πιο οικείες μορφές και ήρωες σε στιγμές τρυφερής και οδυνηρής οικειότητας. Στο χθόνιο σύμπαν του Μπότσογλου, τελικά, μύθος και ζωή καταλήγουν να ανακτήσουν την κοινή τους προκαθορισμένη πηγή προέλευσης.

Οφείλουμε να παραδεχτούμε, καταρχήν, ότι η ιλιγγιώδης παραισθησιακή απόδοση του θέματος είναι, για το Χρήστο Μποκόρο, κάτι που ξεπερνά την *ψευδαίσθηση — trompe l'oeil*. Η πρόκληση



# Η Ελλάδα στη Βενετία

την οποία θέτει στη φύση και στο «πραγματικό» — χρησιμοποιώντας ακόμα και παλιά ξύλινα δοκάρια προκειμένου να αναμίξει τους ρόλους της μιμητικής σχέσης μετατρέπεται πρωτίστως σε πρόσχημα. Αναδεικνύει την εικόνα και την παγώνει σε μια αέναη αιώρηση για να αναπαράγει το θάμβος της πρώτης γνωριμίας μαζί της τόσο σε επίπεδο ζωγραφικής πράξεως όσο και μπροστά στα μάτια μας.

«Ο,τι αγαπώ βρίσκεται στην αρχή του πάντα», έγραψε ο Οδυσσέας Ελύτης, και ο Μποκόρος προτίθεται να αναγάγει τη δική του φαρέτρα των ζωγραφικών αντικειμένων (κεριών, πρόσφορων, αβγών, λευκών τραπεζομάνηλων, σταυρών διάσπαρτων με μικρές φλόγες, χυμένου γάλακτος) σε αντίστοιχα επίπεδα οπτικής και συναισθηματικής παρθενίας. Μέσω του υπνωτικού της αποτελέσματος, η εικόνα μοιάζει να αυτοκαθαιρείται από την άρνηση των περιεχομένων να μεταστραφούν, κυρίως, στην ιεροτελεστική φύση των συμμετριών, των τέλειων αναλογιών, των αυστηρών ορθογώνιων γραμμών που ο καλλιτέχνης προσμετρά εντός ενός χώρου μονίμως λουσιμένου στο φως. Από την ακραία αυτή επικέντρωση στο οπτικό δεδομένο, που δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια αυτοαναλυτική αίσθηση του επείγοντος, τα πράγματα αποκτούν την έννοια της θυσίας στους θεούς, η απόδοσή τους μετατρέπεται σε είδωλο της ίδιας τους της υπερβατικότητας. Το βλέμμα τελικώς μαγνητίζεται και εξαναγκάζεται να επιδοθεί σε γνήσιο στοχασμό.

Σε τελική ανάλυση, ο Μποκόρος επαναφέρει το μυστήριο στην καθημερινότητα χωρίς να καταφεύγει σε μεταφυσικές εννοιολογικές μεταφορές. Τα αντικείμενα αυτά δεν αναφέρονται στο *άλλο* ή στο *πέρα*, αλλά παραμένουν εγκάθειρκα στη σιωπηρή οντολογική τους φύση. Και ιδού το παράδοξο: αποτελούν πρωτίστως και αναμφιβόλως τα απομεινάρια της ιδιωτικής μνήμης αλλά στην αποκλειστική τους κατάσταση ως «πράγματα» ανάγονται σε αρχετυπικές αξίες και αποκτούν παγκόσμιο χαρακτήρα.

Giuliano Serafini

Μέσω των πολυσιχιδών έργων τα οποία συνθέτουν τη Συλλογή Σωτήρη Φέλιου η σύγχρονη ελληνική ζωγραφική προβάλλει απεριφράστως εικόνες που αποκαλύπτουν μια έντονη και βαθιά αίσθηση ιστορικής και πολιτιστικής ταυτότητας με ένα ιδιαίτερος συνεκτικό τρόπο. Παρά τα ποικίλα και διακριτά «ιδιώματα» που επιλέγουν ώστε να εκφραστούν οι καλλιτέχνες, το κεντρικό πλαίσιο αναφοράς παραμένει η ευρωπαϊκή και δυτική τέχνη του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα. Με αυτό βρίσκονται αντιμέτωποι οι καλλιτέχνες των έργων της Συλλογής και εντός αυτού του δεδομένου πλαισίου πραγματεύονται την τέχνη και τον πολιτισμό της Μεσογείου. Η τάση τούτη καθίσταται ακόμη περισσότερο εμφανής στους διεθνείς διαγωνισμούς που αφορούν και την ελληνική τέχνη (συμπεριλαμβανομένης της Μπιενάλε της Βενετίας στα τέλη του 2ου Παγκοσμίου Πολέμου) όπου αποδεικνύεται ότι η αίσθηση του ανήκειν δεν υποτάχθηκε ποτέ στο σύστημα των παγκοσμίων ελίτ.

Ως προς την καλλιτεχνική γλώσσα και έκφραση, πολλά έχουν μεσολαβήσει από τη δεκαετία του 1950, όταν οι Έλληνες ζωγράφοι ανέπτυσαν νέο-μεταφυσικά θέματα επηρεασμένοι από τον Ντε Κίρικο (όπως ο Νίκος Εγγονόπουλος) ή παρουσίαζαν μια ροπή προς την κυβιστική γλυπτική (όπως ο Μιχάλης Τόμπρος). Ο Τώνης Σπιτέρης ήδη το 1964 επεσήμανε πάντως ότι «παρά το γεγονός πως τα μη παραστατικά μέσα έχουν σημειώσει τεράστια πρόοδο, χωρίς αμφιβολία η παραστατική τέχνη εξακολουθεί να θέλγει πολλούς καλλιτέχνες». Αυτή η ροπή επιβεβαιώθηκε και πλέον προσφάτως μέσω του “Arpento” το 1993 με τις τεχνικές φωτογραφίας και βίντεο που χρησιμοποίησε ο Δημήτρης Κόζαρης, όπως και στην Μπιενάλε του 2001 (Παπαηλιάκης), ενώ διατρέχει τη *Συναστρία* του Αλεξίου, τα στοιχεία-εγκαταστάσεις της οποίας εμπνεύστηκε από τη Μονή Ιβήρων του Αγίου Όρους (2007).

Η τάση αυτή δεν είναι δηλωτική μιας νοσταλγίας για το παρελθόν αλλά μάλλον ενδεικτική του παρόντος και της συγχρονίας, καθώς αρνείται να υμνήσει αποκλειστικά και μόνο το καινούριο, ενώ παράλληλα προσυπογράφει την έννοια του χρόνου («Το βλέμμα του χρόνου-Ιστορίες εικόνων») υπερβαίνοντας τα πολιτιστικά πλαίσια μιας ιδεαλιστικής φιλοσοφίας που αντιλαμβάνεται την

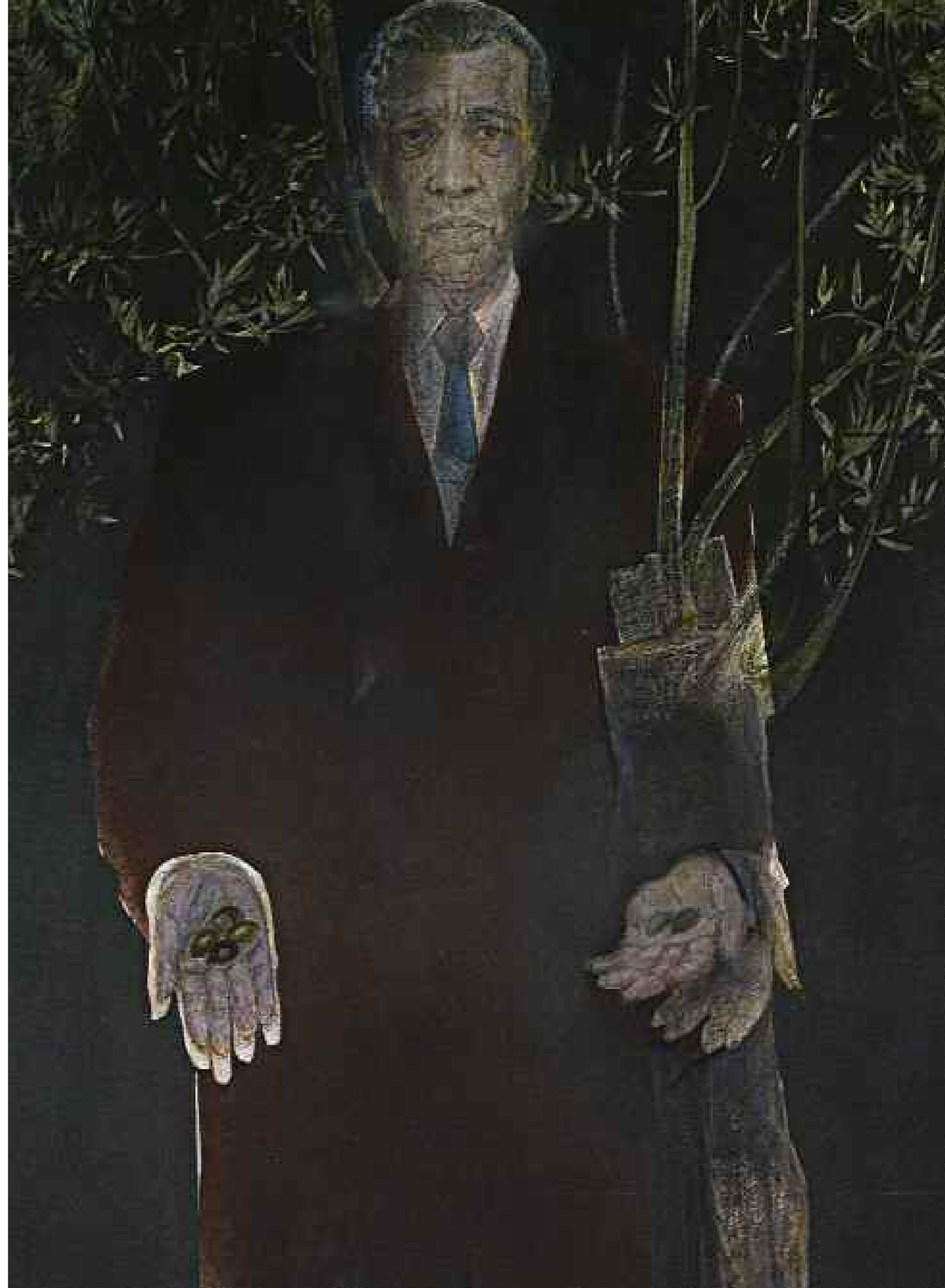
ιστορία της τέχνης και την εξέλιξή της ως μια μακρά αλλά σταδιακά εγγεγραμμένη ευθεία γραμμή. Αυτό εξηγεί και την προσοχή που δίνεται στις λεπτομέρειες, κάποιες φορές αμφιλεγόμενη και αντιφατική, στη γλώσσα που επέλεξαν να εκφραστούν οι μεμονωμένοι καλλιτέχνες, χωρίς το μοραλισμό μιας εξελικτικής και επιπλέον ιδεολογικά αδιάλλακτης νοοτροπίας.

Έχουν εδώ και καιρό παρέλθει οι θεωρίες που τοποθετούσαν και συνέδεαν τέχνη και κοινωνία στο ίδιο επίπεδο, με αποτέλεσμα τα έργα τέχνης να χάνουν την ταυτότητά τους. Συν τω χρόνω, το έργο τέχνης ξαναβρήκε εκ νέου την κεντρική του θέση στην καμπή εκείνη που, μέσω μνήμης, προσεγγίζει την ικανότητα προοδευτικής σκέψης ανασκάπτοντας το βάθος των ανθρωπίνων έργων και εγχειρημάτων. Ο Χρήστος Μποκόρος και ο Χρόνης Μπότσογλου επιβεβαιώνουν μέσα από τα έργα τους την ύπαρξη αυτής της γενικότερης γραμμής την ύπαρξη της οποίας έχουν επισημάνει και πολλοί παρατηρητές.

Ο Μποκόρος συνδυάζει τα εικαστικά στοιχεία με μια γκάμα υπονοουμένων και υπαινικτικών σημειώσεων. Στοιχεία των δικών του εικόνων (ευρήματα, ανθρώπινα και άλλα κειμήλια, τελετουργικές αλληλουχίες) παγιώνονται σε αντικείμενα και μορφές οι οποίες, λόγω της αντικειμενικώς πεπερασμένης τους φύσεως, έχουν έντονη συμβολική χροιά. Έτσι, τα έργα του, περίκλειστα και αποκομμένα στο δικό τους υλικό και τη δική τους περίμετρο, λειτουργούν και ως φετιχιστικές παρουσίες και αναφορές σε κάτι άλλο, το οποίο βρίσκεται κάπου μεταξύ του έργου τέχνης και του φανταστικού. Ονειρικά μοτίβα διαπερνούν ανθρώπινες μορφές και αντικείμενα θέτοντας σε κίνηση και τάξη την τελετουργική μαγεία και θυσία. Καταλήγουν μάλιστα να πλάθουν ακόμη και την πρωτογενή και ανεξέλεγκτη ενέργεια του πυρός. Τα στοιχεία της καλλιτεχνικής σύνθεσης τοποθετούνται εντός μιας πεπερασμένης χωρικής διάταξης που σέβεται τους κανόνες της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ενώ, επιπροσθέτως, υπογραμμίζεται η κεντρική θέση του πίνακα είτε πρόκειται για μια συμβολική και αφηρημένη μεταμόρφωση είτε για μια συμβατική απεικόνιση της φύσης.

Ο Μπότσογλου στρέφεται στην προσωπογραφία, ώστε να εκφράσει τη βιαιώς ηθική έκφραση της κραυγής, μετατρέποντας με τον τρόπο αυτό σε εικόνες μια ιδέα που, αν καθεί, μπορεί να μετατρέψει τη λογική σε παραφροσύνη. Με έργα που μοιάζουν έτοιμα να εγκαταλείψουν το κάδρο τους, αναπτύσσει το θέμα του σώματος και της ταυτότητας πλάθοντάς τα πάνω στη σύγχρονη απόγνωση. Οι Βαν Γκογκ, Τζιακομέτι και Μπέικον δανείζουν στο ζωγραφικό του ύφος ανθρώπινα χαρακτηριστικά και ενδείξεις της κρίσης που ταλάνισε το μοντερνισμό. Η εικαστική πρόθεση και η ηθική αγωνία κάνουν την είσοδό τους, ενώ το μοντέλο αποδομείται καθώς επανέρχεται η επιθετική και παρεμβατική φύση του Βαν Γκογκ, η κραυγή αγωνίας του Μπέικον, η σωματική ένταση του Τζιακομέτι. Μια εικονογραφία τέτοιου τύπου εκφράζεται ως πάλη μεταξύ της απόδοσης και της αλλαγής του υποκειμένου του έργου μέσω στοιχείων ανιμαλιστικών και της μεταμόρφωσης των μορφών. Πίσω από το καμουφλάζ των προσώπων τα έργα αποκαλύπτουν το μένος του έρωτα, την αταξία της τρέλας, την αποδιάρθρωση και τη διάλυση των σωμάτων. Πλάι στα διάσημα μοντέλα και πίσω από φάσματα χαμένα σε σκιές, ο Μπότσογλου επινοεί αδιάλειπτα, ξανά και ξανά, την παραστατική τέχνη εκφράζοντας το άγχος και την αγωνία του ανθρώπου απέναντι στο θάνατο.

Italo Tomassoni



# Μεταξύ φωτός και σκιάς

Η δημοσιογράφος Μαίρη Αδαμοπούλου συνομιλεί με τον Χρόνη Μπότσογλου και τον Χρήστο Μποκόρο

**Η συζήτηση που ακολουθεί ανάμεσα στους ζωγράφους Χρόνη Μπότσογλου και Χρήστο Μποκόρο με συντονίστρια την δημοσιογράφο Μαίρη Αδαμοπούλου πραγματοποιήθηκε την 1η Απριλίου 2011 στο Χώρο Τέχνης του Ιδρύματος «Η Άλλη... Αρκαδία». Κινηματογραφήθηκε δε, από τον σκηνοθέτη Τάκη Χατζόπουλο και το επιτελείο του.**

**Θα ήθελα ο καθένας να συσπθεί στο διεθνές κοινό με δύο λόγια: Ποιός είναι ο Χρόνης Μπότσογλου; Ποιός είναι ο Χρήστος Μποκόρος;**

**Χρόνης:** Εγώ είμαι ο Χρόνης Μπότσογλου. Δεν έχω να πω τίποτα άλλο.

**Χρήστος:** Κι εγώ είμαι ο Χρήστος Μποκόρος. Αρκεί ως σύσταση. Οι άλλες συστάσεις γίνονται με το έργο.

**Τι πιστεύετε πως συνδέει τα πρόσωπα που στοιχειώνουν τις αναμνήσεις σας κ. Μπότσογλου στη Νέκυια με τα κεράκια, τα πρόσφορα, τις διπλωμένες πετσέτες του Χρήστου Μποκόρου;**

**Χρόνης:** Το κύριο χαρακτηριστικό που ενώνει τις δύο δουλειές δεν είναι η ιδεολογία, αλλά το ότι και τους δύο μας ενδιαφέρει η αναπαράσταση ενός οπτικού γεγονότος. Και το λέμε οπτικό, επειδή ένα αντικείμενο είναι αναγνωρίσιμο, αλλά στην ουσία είναι πνευματικό γεγονός.

**Κατά τη δική σας γνώμη κ. Μποκόρο πού συναντάτε τον κ. Μπότσογλου ζωγραφικά και πού χωρίζουν οι δρόμοι σας;**

**Χρήστος:** Στον ίδιο δρόμο προχωράμε, όλοι οι άνθρωποι. Τις ίδιες λέξεις χρησιμοποιούμε. Καθένας, όμως, είναι ο εαυτός του. Έχει το δικό του πρόσωπο. Ειδικά σε αυτή τη συνέκθεση η συνάφεια νομίζω ότι βρίσκεται όχι μόνο στην παραστατικότητα της ζωγραφικής —αν κι αυτό είναι ήδη σημαντικό συνδετικό στοιχείο— αλλά σε κάτι βαθύτερο. Η βαθιά εικονολατρική παράδοση αντιστέκεται στο κενό της ανυπαρξίας. Στην επίγνωση του θανάτου τρόπαιο της εγκαταβύθισης στο σκοτάδι είναι το φως. Αν δεν αντλήσεις φως από αυτή την εγκαταβύθιση, δεν έχεις τίποτα. Μένεις στο κενό, στο μαύρο σκοτάδι. Αυτό το σκοτάδι είναι η αναγκαία συνθήκη, για να φανεί το φως.

Και στις δύο ενόπτες έργων που συνεκτίθενται εδώ, προσδοκούμε ένα φως από το σκοτάδι. Είτε στην *Προσωπική Νέκυια* του Χρόνη, μια εγκαταβύθιση, δηλαδή, στην απώλεια αγαπημένων, αλλά ζωηφόρα πλέον ως ζώσα μνήμη είτε στα δικά μου έργα. Φωτισμένα σκοτάδια και σκιές του συλλογικού μας βίου που προσπαθώ να τα παραστήσω εν δόξη, φωτεινά μνημεία της ζωής.

**Έχετε την αίσθηση ότι αποπνέει ένα θρησκευτικό συναίσθημα η έκθεσή σας;**

**Χρόνης:** Δεν πιστεύω σε άλλη ζωή. Κατ' αρχήν δεν πιστεύω σε κανέναν θεό κι αυτό πρέπει να το δηλώσω. Να ένα στοιχείο της διαφορετικής μου ιδεολογίας με τον Χρήστο. Πιστεύω ότι υπάρχει η μνήμη μας. Και τη μνήμη την κουβαλά κάθε ζωντανός άνθρωπος. Μνήμη έχουν και τα ζώα και τα φυτά κατά κάποιο τρόπο. Η μνήμη δεν ταυτίζεται οπωσδήποτε με Παράδεισο και Κόλαση.

Τώρα θα μου πείτε ότι η *Νέκυια* ήταν μια αρχαία ελληνική τελετή, η νεκρομαντεία δηλαδή, κατά την οποία υποτίθεται πως έβγαιναν οι νεκροί από τον Άδη, υπήρχαν οι ιερείς που ερμήνευαν τη συζήτηση που έκαναν και βοηθούσαν αυτούς που ζητούσαν να συναντήσουν τους νεκρούς και έβρισκαν τη λύτρωση.

Ο Οδυσσέας δεν αναζητά τον Τειρεσία για να του δείξει τον δρόμο, αλλά προσπαθεί να ολοκληρώσει τον εαυτό του μέσα από το ταξίδι στον Άδη και το καταφέρνει. Αυτό είναι η επιστροφή. Τουλάχιστον εγώ έτσι κατάλαβα τη *Νέκυια* —μία από τις κεντρικότερες ραψωδίες— μέσα στο ομηρικό έπος.

**Χρήστος:** Κατά τη γνώμη μου η τέχνη, έστω και ασυνείδητα, θεολογεί. Αλλιώς δεν έχει νόημα. Η μνήμη μπορεί να είναι κοινή σε όλα τα ζώα, αλλά ο άνθρωπος την αποδίδει διαφορετικά. Ο άνθρωπος δεν αρκείται στη μνήμη του, ποιεί μνημεία. Έχει το χάρισμα να εισάγει πράγματα εκ του μη όντος εις το ον, αυτά που ο Πλάτωνας αποκαλούσε ποιήματα. Η αγωνία του γι' αυτή την ποίηση — διότι ποιητικά ζουν οι άνθρωποι σε αυτόν τον κόσμο, δημιουργικά — είναι ομολογημένη εμφανώς και στη *Νέκυια*.

Η Νέκυια, το μαύρο κομμάτι του Άδη είναι το πιο ζωοποίο, κατά την αντίληψή μου. Εκεί είναι καταγραμμένη η απόλυτη κατάφαση στη ζωή και στη χαρά της. Όταν κατέβηκε ο Οδυσσέας στον Άλλο κόσμο προσφώνησε τον Αχιλλέα βασιλιά του Άδη. Τον θεωρούσαν, όντως, βασιλιά διότι πέθανε νέος, ήρωας, γενναίος... Η απάντηση που του έδωσε εκείνος παραμένει ορόσημο στη σκέψη μου για την αξία της ζωής: «Μην μου παινεύεις το θάνατο φωτεινέ Οδυσσέα, θα προτιμούσα να δούλευα στη γη κάποιου άκληρου χωρίς περίσσιο βιος, παρά να βασιλεύω σε όλες τις καταθήμενες σκιές των πεθαμένων».

Αυτή η ομολογία της ζωής βγαίνει από το σκοτάδι του Άδη. Αυτό είναι το τρόπαιο φωτός. Κι αυτό ο άνθρωπος μπορεί να το κάνει μνημείο. Μηροστά σε αυτά τα σκοτάδια της αγωνίας, της ανυπαρξίας, του κενού, του χάους, ο άνθρωπος ποιεί έργα, θεούς, αξίες, πίστη, ό,τι θετικό στη ζωή του. Χωρίς αυτό το τρόπαιο της ποίησης και του φωτός είμαστε σκοτεινοί και φοβισμένοι στη ζωή μας.

Η έκθεση γίνεται σ' έναν χώρο ιστορικά φορτισμένο και με πολύ έντονο το ελληνικό στοιχείο, διότι είναι ουσιαστικά ο χώρος της πρώτης οργανωμένης ελληνικής παροικίας στο εξωτερικό και είναι το μοναδικό ερευνητικό κέντρο που λειτουργεί σήμερα εκτός Ελλάδος. Πόσο επηρέασε την επιλογή των έργων που θα παρουσιάσετε;

**Χρήστος:** Περνώντας το κανάλι για να μπεις στον χώρο η πόρτα γράφει κυκλικά με λατινικούς χαρακτήρες Istituto Ellenico και στον εσωτερικό κύκλο γράφει «φως ανέσπερον» στα ελληνικά. Είναι αρχαία η ελπίδα του ανέσπερου φωτός. Θέλουμε ν' αναιρέσουμε το σκοτάδι, προφανώς επειδή το αντιλαμβανόμαστε ως βαρύ και υπαρκτό. Ο χώρος στον οποίο θα γίνει η έκθεση είναι η αίθουσα όπου εδώ και 500 χρόνια συνεδριάζει η ελληνική κοινότητα της Βενετίας. Αυτός ο ορθογώνιος μακρόστενος χώρος έχει περιμετρικά έδρανα — στασιδία. Τα αφήνουμε λειτουργικά και την μπουαζερι πίσω τους άδεια, χωρίς έργα. Οργανώνουμε έναν ορθογώνιο χώρο με τα έργα μας ανάμεσα στις θέσεις των αιωνίων συνέδρων της ελληνικής παροικίας.

Σας πέρασε ποτέ από το μυαλό ότι ο φορτισμένος ιστορικά αυτός χώρος εκτός από το ότι σας δίνει ένα βήμα σ' έναν διεθνή χώρο, μπορεί να σας περιθωριοποιήσει, ταυτοχρόνως, καθώς σας βάζει έντονη την ελληνική επικέτα;

**Χρήστος:** Πώς αλλιώς μπορούμε να βρεθούμε σε έναν ξένο χώρο, αν όχι σαν ξένοι με το δικό μας πρόσωπο; Αν απεκδυθείς το πρόσωπό σου δεν αξίζει να σε δει κανείς, ούτε και να μπει στον κόπο να σε φιλοξενήσει.

**Χρόνης:** Κάθε εθνότητα έχει τους χώρους της και τα χαρακτηριστικά της. Κι αν μην ξεχνάμε ότι ζούμε σε μίαν εποχή πολύ μεγάλων εθνικών αντιθέσεων. Όμως, ταυτόχρονα στη Βενετία γίνεται την ίδια εποχή ένα πανηγύρι, ασχέτως με το αν συμφωνεί ή διαφωνεί κανείς. Προσωπικά δεν με ενδιαφέρει κι απόδειξη πως μια φορά είδα την έκθεση της Μπιενάλε στη Βενετία. Είτε το θέλουμε είτε όχι, αυτή τη στιγμή γίνεται μια προσπάθεια —καλώς ή κακώς— οι λαοί της Ευρώπης ν' αποκτήσουν μια παρουσία ισότιμη, για να μπορέσει να γίνει μια ένωση όχι μόνο οικονομική. Αυτό δεν σημαίνει ότι πηγαίνουμε εκεί με το λάβαρο της ελληνικότητας της γενιάς του '30, για να δείξουμε την παρουσία μας. Πηγαίνουμε να δείξουμε τη μύτη μας, όπως είπε και ο Πεντζίκης σε μια μάζωξη που είχε γίνει στο Γκαίτε την εποχή της Δικτατορίας. Πηγαίνουμε κι εμείς με αυτό που κάνουμε. Δεν ντρεπόμαστε για τον εαυτό μας. Αυτοί είμαστε. Δίπλα υπάρχουν μόδες, πράγματα που ενδιαφέρουν, η επίσημη ελληνική συμμετοχή, η Διοχάντη, που είναι πολύ καλή καλλιτέχνης και ελπίζω να έχει μια καλή παρουσία. Άλλη, όμως, η επίσημη παρουσία κι άλλη η δική μας παρουσία που είναι παράλληλη. Υπάρχουν άπειρες παράλληλες εκθέσεις Γερμανών, Αμερικανών... Δεν θα είμαστε οι μόνοι που θα έχουμε παράλληλη παρουσία. Έτσι πάμε πολύ απλά. Χωρίς πρόβλημα, αλλά και χωρίς έπαρση του στυλ «εμείς θα πάμε να τους δείξουμε».

**Χρήστος:** Τα Giardini άλλωστε δεν είναι εθνικά περίπτερα;

Τι δεν σας αρέσει στις πολυσυλλεκτικές εκθέσεις;

**Χρόνης:** Είναι μια στάση που, ίσως, δεν είναι σωστή. Έχω την εντύπωση, πάντως, ότι είναι

μια προσπάθεια όχι να δείξει ο καθένας τη μύτη του, αλλά να επιβληθούν κάποιες απόψεις κι αυτό με ενοχλεί. Δεν μου αρέσει να κατευθύνεται η τέχνη.

Εσείς πώς βλέπετε τις μεγάλες διοργανώσεις;

**Χρήστος:** Σ' έναν χώρο με πάρα πολλούς άλλους δυσκολεύεται να επικοινωνήσει. Κάποια πηγαδάκια θα κάνεις. Το πολυπολιτισμικό κλίμα πιστεύω ότι είναι φανάκι. Το βλέπω ως πολυπληθές κοσμικό γεγονός, δεν μπορώ να εισπράξω από αυτό την επόμενη μέρα. Προτιμώ πιο περιορισμένες κοινότητες, για να μπορούμε να έχουμε μια προσωπική επαφή.

Είναι γεγονός, ότι σε αυτές τις εκθέσεις μπορείς να μην να ενημερωθείς για το τι υπάρχει στην αγορά, σίγουρα επιβάλλονται πράγματα. Επικρατεί το βίντεο, οι εγκαταστάσεις κι όχι τόσο η ζωγραφική...

**Χρήστος:** Συζητούμε ήδη για την αγορά. Αλλά τι σχέση μπορεί να έχει το πνεύμα της αγοράς με το πνεύμα της τέχνης; Ελπίζω, ότι το ζητούμενο των ανθρώπων που δημιουργούν έργα ποικιλικά ή πνευματικά δεν είναι η αγορά. Αν είναι η αγορά τότε θα πρόκειται μάλλον για απαιτεώνες.

**Χρόνης:** Αν μην ξεχνάμε, όμως, ότι η τέχνη λειτουργούσε πάντα μέσα σε πλαίσια. Και τα πλαίσια δεν ορίζονται από τους καλλιτέχνες, αλλά από το κοινωνικό γίνεσθαι. Αυτή τη στιγμή όλα είναι χρηματιστήριο. Είναι δυνατόν η τέχνη να μείνει απέξω; Θα έλεγα όχι. Υπάρχουν, όμως, κατά τη γνώμη μου, καλλιτέχνες που δουλεύουν άμεσα με το χρηματιστήριο κι άλλοι όχι. Το τι θα μείνει από την τέχνη, όπως και το τι έμεινε από τους προηγούμενους αιώνες, κανείς δεν το ξέρει. Πολύ σωστά το είπε ο Φράνσις Μπέικον: «Κανείς δεν ξέρει τι θα μείνει από τον 20ο αιώνα». Γιατί να ξέρουμε για τον 21ο;

**Χρήστος:** Η τέχνη δεν υπάρχει επειδή ονομάζω εγώ τα έργα μου τέχνη. Η τέχνη υπάρχει μόνο ως κοινωνική σύμβαση. Κάθε κοινότητα οφείλει να ομολογήσει στον χαρακτήρα των έργων που αναγνωρίζει ως τέχνη. Στα μεγάλα αυτά παζάρια —πανηγύρια— δεν ομολογεί σχεδόν κανείς γι' αυτό. Δεν υπάρχει πολυπολιτισμικός πολιτισμός.

Θα λέγατε τα ίδια αν είχατε δεχθεί εσείς επίσημη πρόταση να εκπροσωπήσετε επισήμως το ελληνικό περίπτερο;

**Χρόνης:** Αυτή τη στιγμή, ναι. Δεν θέλω. Δεν μπορώ να κάνω έργο για την Μπιενάλε. Αν θέλουν να πάρουν κάτι από αυτά που έχω και να τα δείξουν, καλώς. Αν κάποτε άξιζε να πάμε ήταν το 1970, όταν ξεκινούσαμε, την εποχή που υπήρχε ο κριτικός ρεαλισμός με τη μεγάλη έκθεση στο Κάσελ της Γερμανίας, κάναμε κι εμείς έναν ρεαλισμό ελληνικό. Στέλνανε όμως εκείνη την εποχή άλλους. Αν πηγαίναμε σαν πέντε Έλληνες ρεαλιστές, θα είχε ένα νόημα. Τώρα τι νόημα έχει; Να το βάλω στο βιογραφικό μου;

**Χρήστος:** Έχει δικίο ο Χρόνης. Λειτουργούμε ετεροχρονισμένα. Με αρκετά χρόνια καθυστέρησης συνειδητοποιούμε τις διεθνείς αξίες. Τώρα, πάμε σε μια πόλη που θα ζει στον ρυθμό της Μπιενάλε. Αυτό που κάνουμε, όμως, δεν έχει σχέση ακριβώς με το κυρίαρχο γεγονός της διεθνούς διοργάνωσης. Η έκθεσή μας νομίζω επιδιώκει διαφορετικού τύπου σχέσεις και δια-



φορετικού τύπου κατανοήσεις. Το σπουδαίο για μας είναι, ότι εκθέτοντας εκεί, βρισκόμαστε σε ένα πολυπληθές περιβάλλον, το οποίο είναι η καλύτερη συνθήκη για να δειχθεί ό,τι μπορεί να δειχτεί. Και είναι ευτυχής συγκυρία που ο Σωτήρης Φέλιος είχε την ευφυή ιδέα να εκθέσει ένα κομμάτι της Συλλογής του σε αυτή την πόλη, τη συγκεκριμένη εποχή.

**Χρόνης:** Το καλό είναι ότι είμαστε δύο Έλληνες ζωγράφοι με αρκετή ηλικιακή διαφορά. Κι εμείς οι ίδιοι νομίζετε ότι δεν σκεφτόμαστε «έχει νόημα αυτό που έκανα με αυτό που γίνεται ολόγυρα;».

Δεν είναι κακό αυτό το αλισβερίσι. Θα το δούμε και θα βγάλουμε τα συμπεράσματά μας.

**Ένα από τα συνήθη παράπονα των Ελλήνων καλλιτεχνών και ιδιαίτέρως της μεγαλύτερης γενιάς, όπως είστε εσείς, είναι ότι δεν μπόρεσαν να βγουν στο εξωτερικό. Η συγκεκριμένη προσπάθεια της Συλλογής Φέλιου και γενικά των συλλεκτών που έχουν την τάση να παρουσιάζουν τα έργα τους εκτός συνόρων, αποτελεί μια ευκαιρία για να γίνεται εξαγωγή καλλιτεχνών;**

**Χρόνης:** Όλοι θέλουν να δείξουν τη δουλειά τους στο εξωτερικό, να τη δει περισσότερος κόσμος. Επιμένω πως αν κάτι πρέπει να κινηθεί πιο σωστά —κι αυτό ήταν μια παράλειψη της Ελλάδας χωρίς να ρίχνω της ευθύνες στο Κράτος και σε μηχανισμούς— είναι να γίνονται ισάξιες ανταλλαγές για γνωριμία. Έτσι θα μπορέσει να μετακινηθεί ένας καλλιτέχνης από τη μια αγορά στην άλλη. Πηγαίνουν Έλληνες στη Γερμανία, τη Γαλλία, ενσωματώνονται και γίνονται και καλοί καλλιτέχνες. Συμβαίνει. Δεν θα ήταν πιο σωστό να γίνεται αυτό πιο οργανωμένα και να λειτουργεί σε περισσότερα επίπεδα από την πρωτοβουλία του καθενός;

**Χρήστος:** Όλα αυτά τα βλέπουμε μέσα από όρους της αγοράς. Ας μην ξεχνάμε, ότι οι απαιτήσεις και τα ουσιαώδη ζητούμενα της πολυπολιτισμικής αγοράς είναι μονοπωλιακά. Ένας πουλάει, ένας πρέπει να εξάγει και όλοι έναν πρέπει να εισάγουμε. Μονοπώλιο είναι ο πολυπολιτισμός. Οι πολιτισμοί είναι πολλοί και κατ' ιδίαν. Δεν υπάρχει διεθνής πολιτισμός.

**Πώς γίνεται να εισάγουμε πολλούς και να εξάγουμε έναν —δύο;**

**Χρήστος:** Εισάγουμε πολλά και δεν εξάγουμε τίποτε. Σαν να είμαστε αναγκασμένοι να το κάνουμε. Όπως είμαστε αναγκασμένοι να δανειζόμαστε τόσο, ώστε να μην μπορούμε να εξοφλήσουμε τα δάνειά μας. Ισχυριζόμαστε ότι αυτό που χρειαζόμαστε είναι η ανάπτυξη κι όχι η αυτοσυνειδησία. Εδώ κάνουμε καθημερινά συμβιβασμούς εξευτελιστικούς για την ανθρωπινή αξιοπρέπεια, την προσωπική και τη συλλογική μας υπερηφάνεια.

Για να μας δει κάποιος πρέπει να έχουμε πρόσωπο. Και για να έχουμε πρόσωπο πρέπει να το αναγνωρίσουμε πρώτα εμείς οι ίδιοι. Εμείς, όμως, προσπαθούμε ανασίχυντα να απομυθοποιήσουμε το πρόσωπό μας. Να απομαγεύσουμε τη μαγεία μας. Να αποεθνικοποιήσουμε το έθνος, να αποελληνοποιήσουμε την Ελλάδα για να γίνουμε τι; Διεθνείς. Δηλαδή τίποτα.

**Άρα δεν είναι αδικημένη η ελληνική τέχνη στο εξωτερικό. Δεν έχει καν προσπαθήσει.**

**Χρήστος:** Η δικαιοσύνη της ελληνικής τέχνης δεν θα βρεθεί στο εξωτερικό, αλλά στο εσωτερικό. Υπάρχουν άραγε αλλού οι ειδήμονες που ξεχωρίζουν ποια είναι η «καλή» τέχνη; Ποιοί είναι αυτοί που θα ορίσουν τι είναι υψηλό κι αξιο για μια κοινωνία, ώστε να αξίζει να το κάνει τέχνη της, μνημείο του πολιτισμού της;

**Πάντα κάποιος δεν αποφασίζει, δεν κρίνει;**

**Χρήστος:** Πάντα. Ο εξουσιαστής, ο ισχυρός. Σε αυτόν, όμως, θα ελπίζει η τέχνη; Σκεφτείτε, ότι τα φώτα της δημοσιότητας συσκοτίζουν τα πάντα γύρω τους. Τα φώτα πέφτουν σε μια ακτίνα του κύκλου. Γύρω υπάρχει ένας ολόκληρος κύκλος συσκοτισμένος, αλλά όχι αμελητέος.

**Χρόνης:** Αν δούμε το ζήτημα ιστορικά πάντοτε υπήρχαν κάποιοι μεγάλοι —κράτη, αυτοκρατορίες, κατακτητές — που επέβαλαν άποψη τουλάχιστον σ' ένα μέρος του κόσμου. Τώρα επειδή έχουν τα όπλα της επικοινωνίας νομίζουν, ότι μπορούν να εξαφανίσουν τα πάντα. Δεν εξαφανίζονται έτσι εύκολα.

Το θέμα είναι αυτή τη στιγμή που δεν πιστεύουμε πια σχεδόν τίποτε, είναι δυνατόν να υπάρξει κάτι που να ενώσει την Ευρώπη; Τότε θα υπάρχει ενδιαφέρον. Και τότε θα μπορείς να διεκδικήσεις και την ταυτότητά σου.

**Κατά συνέπεια, η τέχνη τι κάνει όταν δεν έχει φως;**

**Χρήστος:** Έχουμε χάσει το φωτισμό στην τέχνη. Δεν είναι πλέον ζητούμενο των λαών. Δεν είναι ο τόπος της επικοινωνίας μας. Το φως έχει παρακωρωθεί στην ηλεκτρική ενέργεια και μας έχει κάνει εξαρτημένους. Χρειαζόμαστε συνεχή τροφοδοσία. Για να μάθουμε τι καιρό κάνει, δεν ανοίγουμε το παράθυρο να κοιτάξουμε τον ουρανό και να μυρίσουμε τον αέρα, αλλά μπαίνουμε στο Διαδίκτυο ή ανοίγουμε την τηλεόραση. Χάσαμε την επαφή με τη φύση. Την έχουμε χάσει από τότε που πιστεύουμε πως είμαστε εμείς από τη μία πλευρά και η φύση από την άλλη. Όταν δεν καταλαβαίνουμε ότι όλο αυτό είναι ένα, «εν το παν». Από την ώρα που έχουμε απεκδυθεί την ευθύνη της ζωής μας και την έχουμε εμπιστευτεί στην ευχέρεια και στις αυξανόμενες δυνατότητες των «ειδικών» της αγοράς, δεν μπορούμε να έχουμε ελπίδα στην τέχνη μας. Ο άνθρωπος έχει ελπίδα όταν πάρει την ευθύνη αυτής της ελπίδας. Όχι όταν αφηθεί στην άνεση της εξάρτησης από αυτόν που θα του τη δώσει. Έχουμε χάσει την αμεσότητα της οπτικής μας αντίληψης. Βλέπουμε ένα έργο τέχνης και δεν λειτουργούμε άμεσα απέναντί του. Χρειαζόμαστε έναν ειδικό να μας εξηγήσει. Το πιο κοινό πράγμα που ακούω είναι «εγώ δεν ξέρω από τέχνη». Αλλά δεν χρειάζεται να ξέρεις. Να βλέπεις χρειάζεται. Να νιώθεις. Εμείς μένουμε μόνο στη μία όψη: του να γνωρίζω. Κι αυτό σημαίνει ότι να γνωρίζω μέσα από τον κόπο και την αγωνία μου, αλλά να γνωρίζω μέσα από την ενημέρωση. Η ενημέρωση, όμως, είναι προϊόν της αγοράς. Είναι συγκεκριμένα συμφέροντα που εκπροσωπούνται και ενημερώνουν προς ίδιον όφελος τον κόσμο.

**Ο ρόλος του καλλιτέχνη, όμως, ποιός είναι σε αυτή την περίπτωση; Δεν πρέπει να πάρει τα πνία στα χέρια του και να πει κάτι διαφορετικό;**

**Χρήστος:** Ο καλλιτέχνης δεν είναι ηγέτης.

**Χρόνης:** Μπορεί να επιβάλλονται απόψεις, αλλά οι καλλιτέχνες που προβάλλονται δεν είναι κακοί. Ο Γουόρχολ, επί παραδείγματι, είναι πολύ καλός καλλιτέχνης. Ξέρει τη δουλειά του. Δεν είναι άδικο το όνομα που έχει. Πρέπει να το έχουμε υπόψη μας. Αν μια επιχείρηση κάνει σκάρτα ψυγεία, θα κλείσει. Κάνει καλά ψυγεία, αλλά κάνει διαφήμιση, πληρώνει όπως η Sie-

mens για να κυριαρχήσει εντελώς. Επιπλέον, η ιδιορρυθμία του καθενός μπορεί να τον σπρώξει προς τη μία ή την άλλη κατεύθυνση ή ακόμη και προς το περιθώριο. Μπορεί αύριο να ανακαλύψουν το έργο του και να φανεί πόσο μεγάλο είναι. Ακόμα και σε μια πολύ σκληρή κοινωνία, που απαιτεί μόνο ένα πράγμα, μπορεί να υπάρξει καλός καλλιτέχνης. Το έχουμε δει να συμβαίνει, ακόμη και στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Η τέχνη πατάει με το ένα πόδι στην εξουσία και με το άλλο πόδι στην ανατροπή. Πρέπει να δούμε την τέχνη ως ξεχωριστή εμπειρία μέσα στην κοινωνία.

#### Ποιός είναι ο καλός καλλιτέχνης;

**Χρόνης:** Δεν ξέρω. Αυτό φαίνεται στο τέλος. Ο Χαλεπάς, ας πούμε, είναι πολύ καλός και μεγάλος καλλιτέχνης. Γιατί είναι πιο καλός από τον άλλο; Πείθει, γι' αυτό και το έργο του μένει και το κρατάμε.

**Χρήστος:** Δεν είναι τόσο ευδιάκριτο. Καλό είναι αυτό που συγχωρεί το κακό. Άλλο καλό δεν υπάρχει. Συγχωρώ σημαίνει ότι συνευρίσκομαι στον ίδιο χώρο. Το καλό και το κακό είναι αξίες μιας κοινής διαπραγμάτευσης, μιας διεκδίκησης αισθητικής, ηθικής, πνευματικής... Πιστεύω πως υπάρχει μια παρανόηση της ελευθερίας και της εκφραστικότητας, που εκφράζει το έργο τέχνης τους τελευταίους αιώνες. Η δόξα του καλλιτέχνη είναι να εκφραστεί το άτομό του, η προσωπικότητά του.

Η τέχνη, κατά τη γνώμη μου, οφείλει να εκφράζει το κοινό όραμα μιας κοινότητας κι όχι τα εσώψυχα του καλλιτέχνη. Αυτά σίγουρα θα δώσουν ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα στο έργο του, αλλά εκείνο που ζητάμε να εκφραστεί μέσα από το έργο για να αναγνωριστεί ως τέχνη από την κοινότητα πρέπει να είναι κάτι κοινό. Όχι την ιδιωτική αλήθεια καθενός, αλλά την κοινή, που μας αφορά όλους. Η αγορά βασίζεται στη μόδα, στο νέο, επιδιώκει το ιδιαίτερο αντί του κοινού. Στο κοινό συγκεντρώνονται πολλοί μαζί και είναι δύσκολο να χειραγωγηθούν.

#### Ας υποθέσουμε, ότι έχουμε απέναντι μας ανθρώπους που δεν έχουν σχέση με την Ελλάδα και πως υπάρχει η έκθεσή σας στο Ελληνικό Ινστιτούτο. Τι θα τους λέγατε για να επισκεφθούν την έκθεση;

**Χρήστος:** Παριστάμεθα, στην παρούσα συνθήκη, εκεί που βρίσκεται διάχυτη μια καλλιτεχνική πρόθεση και επιθυμία. Η τέχνη δεν είναι ποτέ βουβή, αλλά δεν είναι και τελάλης να απευθύνεται στους περαστικούς. Υπάρχουν τρόποι μέσα στην πόλη και στους ρυθμούς της που θα αναδείξουν οδούς επικοινωνίας. Δεν μπορούμε, άλλωστε, να επικοινωνήσουμε περισσότερο από αυτό, που τα ίδια τα έργα επικοινωνούν με τους όποιους θεατές τους.

**Χρόνης:** Δεν πιστεύω ότι θα έρθει λαός να δει τα έργα, άλλα υπάρχουν πολλοί Έλληνες και πολλοί που έχουν έρθει στην Ελλάδα, που ίσως έρθουν στην έκθεση και βρουν κάτι που να τους ενδιαφέρει. Δεν χρειάζεται να μεγαλώνουμε τις προσδοκίες. Αυτοί είμαστε. Υπάρχουμε κι εμείς.

Σας ευχαριστώ  
Κι εμείς ευχαριστούμε.

## Χρήστος Μποκόρος

Ο ζωγράφος Χρήστος Μποκόρος γεννήθηκε το 1956 και μεγάλωσε στο Αγρίνιο. Σπούδασε Νομική στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης και Ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας. Τα τελευταία χρόνια ζει και εργάζεται στην Καστέλα. Έχει εκπροσωπήσει επανειλημμένως την Ελλάδα και έχει διακριθεί σε διεθνείς διοργανώσεις. Το 1992, του απονεμήθηκε το Μεγάλο Βραβείο του 24ου Διεθνούς Φεστιβάλ Ζωγραφικής στην Cagnes-sur-Mer στη Γαλλία, και ένα χρόνο αργότερα τιμήθηκε με το Βραβείο της Πόλης Saint Paul de Vence στο πλαίσιο της 13ης Μπιενάλε Μεσογείου στη Νίκαια. Έχει εκθέσει σε πολλές χώρες του κόσμου. Έργα του βρίσκονται σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές εντός και εκτός της Ελλάδας.

[www.bokoros.gr](http://www.bokoros.gr)

## Χρόνης Μπότσογλου

Ο Χρόνης Μπότσογλου γεννήθηκε στην Θεσσαλονίκη το 1941. Σπούδασε Ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας (1960-1965). Το 1970, συνέχισε τις σπουδές του με υποτροφία για δύο χρόνια στην École Nationale Supérieure des Beaux-Arts του Παρισιού. Το 1989 ο Μπότσογλου εξελέγη Καθηγητής Ζωγραφικής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας. Εκτός από τη ζωγραφική ασχολείται με τη γλυπτική και τη χαρακτική. Έχει παρουσιάσει τη δουλειά του σε περισσότερες από 30 ατομικές εκθέσεις και πάνω από 100 ομαδικές στις πιο σημαντικές πόλεις και γκαλερί της Ελλάδας. Έχει επίσης εκθέσει τα έργα του και στο εξωτερικό (Γαλλία, Βραζιλία, Γερμανία, Ιταλία, Βέλγιο, Σουηδία, Ιρλανδία, Πουγκοσλαβία, Κύπρο, Ισπανία και Ισραήλ). Από το 1964, παράλληλα με την καλλιτεχνική του δραστηριότητα, έχει συμμετάσχει σε διάφορες καλλιτεχνικές και πολιτικές ομάδες. Επιπλέον, έχει εκδώσει δύο βιβλία με άρθρα, τα οποία έχει γράψει όλα αυτά τα χρόνια, σχετικά με την τέχνη. Ο Χρόνης Μπότσογλου ζει και εργάζεται στην Αθήνα.



Christos Bokoros





Φώτα πολύχρωμα, 2005  
Χρώματα λαδιού σε ξύλο  
10 ξύλα 13,5 x 84,5 εκ. το καθένα







Κεριά, 2011  
Χρώματα λαδιού σε ξύλο  
15,5 x 102,6 εκ.



Φλόγες και μπουκάλι λαδιού, 1999  
Χρώματα λαδιού σε ξύλο  
15,5 x 102,6 εκ.





Αβγό σε μεταλλικό κουτί, 1991  
Χρώματα λαδιού σε ξύλο  
24 x 89 εκ.





Καρποί εποχής, 2006  
Χρώματα λαδιού σε ξύλο  
45 x 95 εκ.





Προσφορά, 1998  
Χρώματα λαδιού σε ξύλο  
70 x 61,3 εκ.





Ξεδιλωμένο φως (δίπτυχο)

Το διπλωμένο φως, 1998  
χρώματα λαδιού και λινό σε ξύλο  
30 x 141 εκ.

Το ξεδιλωμένο φως, 2011  
χρώματα λαδιού και λινό σε ξύλο  
50 x 141 εκ.





Το διπλωμένο φως, 1998  
Λεπτομέρεια



Το ξεδιπλωμένο φως, 2011  
Λεπτομέρεια



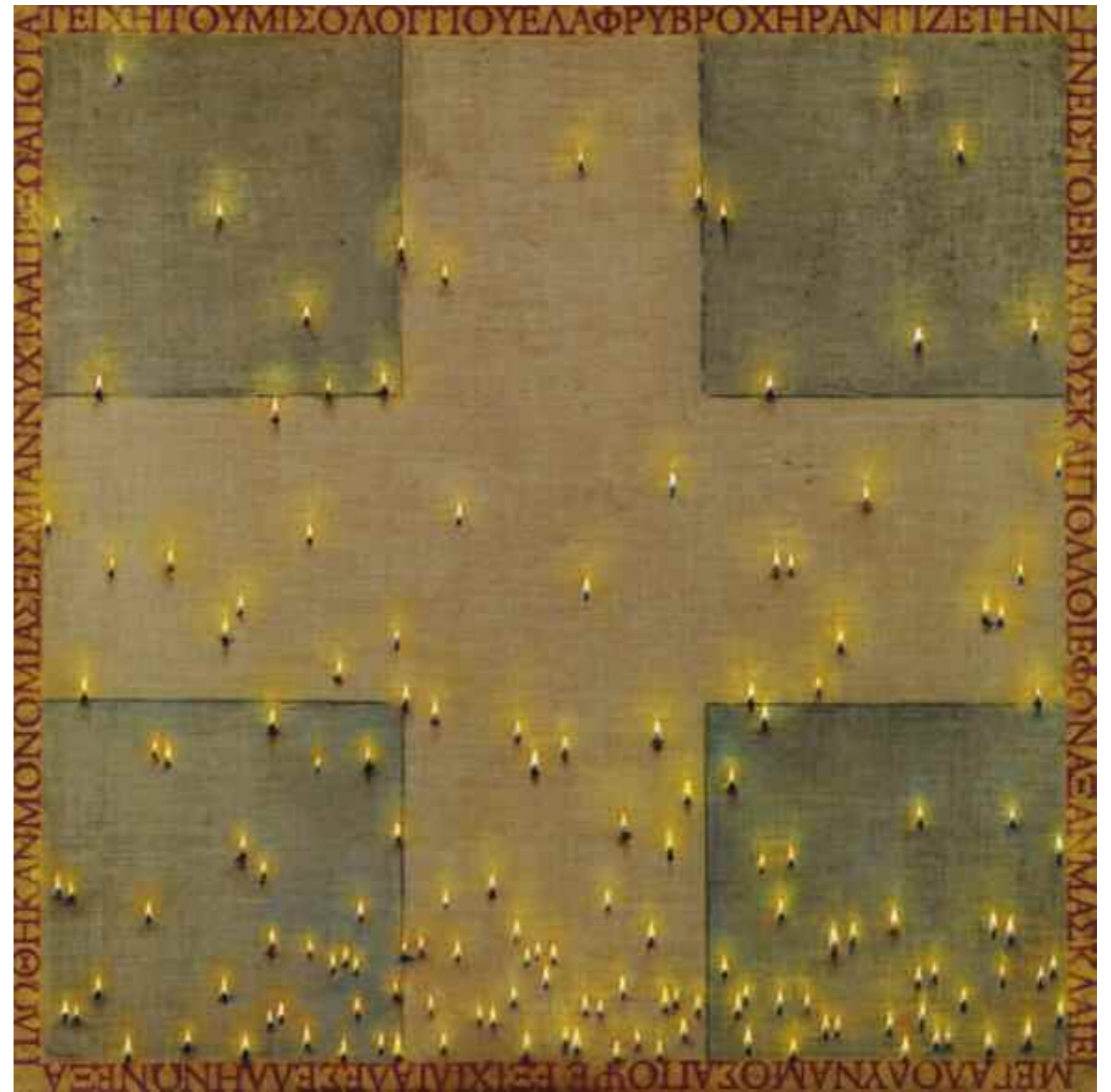


Φωτισμένη σκιά ελιάς, 2011  
Χρώματα λαδιού και ψευδόχρσο σε ξύλο  
102 x 102 εκ.



Τρεις φλόγες σε χρωματιστά κουρέλια, 2010  
Χρώματα λαδιού σε χρωματιστά πανιά  
50 x 50 εκ.

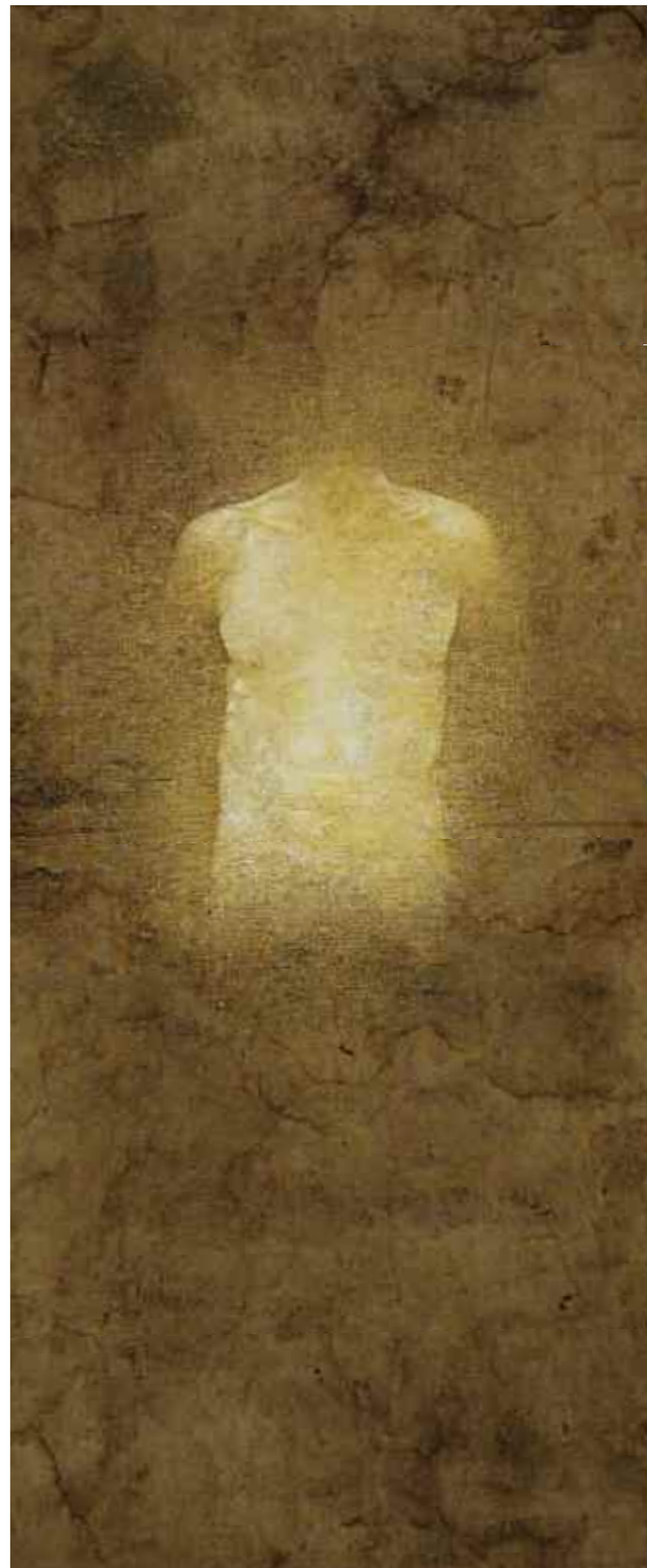




Έξοδος, 2006

Χρώματα λαδιού και τυπωμένο χαρτί σε πανί και ξύλο  
90 x 90 εκ.





Η σκοτεινή σκιά του ανθρώπου  
φωτισμένη (τρίπτυχο), 2004  
Χρώματα λαδιού σε παλιούς ανοιγμένους  
σάκους μεταφοράς καπνού  
257 x 112 εκ. το καθένα









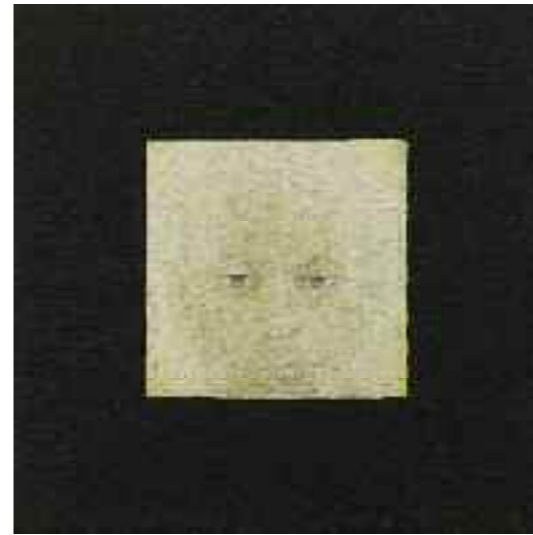
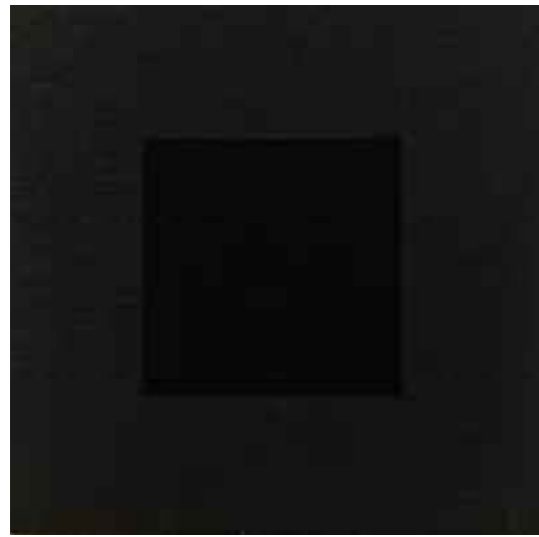
Αθήνα Δεκέμβρης 2008 (δίπτυχο)

Τα αποθεμένα άνθη, 2008

Χρώματα λαδιού και λινό σε ξύλο  
60 x 123 εκ.

Το χυμένο αίμα, 2011

Χρώματα λαδιού και λινό σε ξύλο  
60 x 123 εκ.



Μαύρο πρόσωπο φως (10 έργα), 2001  
Χρώματα λαδιού σε ξύλο  
25,4 x 25,4 εκ. το καθένα





Ελάχιστος Ηριδανός, 2009  
Χρώμα λαδιού σε ξύλο  
54 x 130 εκ.



Μυρσίνη, 2008  
Χρώματα λαδιού σε λινό  
120 x 100 εκ.







Μια Προσωπική Νέκρεια (26 πίνακες), 1993-2000

1. Ο Νεκρομάντης

Λάδι σε μουσαμά, 180 x 150 εκ.





2. Εληήνωρ  
Λαδοπαστέλ, σκόνες αιογραφίας  
και ξηρό παστέλ σε χαρτί  
κολλημένο σε μουσαμά  
200 x 150 εκ.

3. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.







4. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.

5. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.







6. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.





7. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.

8. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.







9. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρά παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.

10. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρά παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.





11. Λαδοπαστέλ, σκόνης  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.







12. Λαδοπαστέλ, σκόνης  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.

13. Λαδοπαστέλ, σκόνης  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.





14. Αχιλλέας  
Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
275 x 100 εκ.





15. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.

16. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.





17. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.

18. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.







19. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.

20. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.





21. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.

22. Λαδοπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.







23. Λαδοπαστέλ, σκόνης  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.

24. Λαδοπαστέλ, σκόνης  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.







25. Λαδοπαστέλ, σκόνης  
αγιογραφίας και ξηρό παστέλ  
σε χαρτί κολλημένο σε μουσαμά  
150 x 100 εκ.







26. Τειρεσία  
Λαδόπαστέλ, σκόνες  
αγιογραφίας και ξηρό  
παστέλ σε χαρτί  
κολλημένο σε μουσαμά  
200 x 100 εκ.

Ο ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΑΥΤΟΣ ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΜΕ ΤΗΝ ΕΥΚΑΙΡΙΑ ΤΗΣ  
ΕΚΘΕΣΗΣ *ILLUMINATED SHADOWS* ΜΕ ΕΡΓΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛ-  
ΛΟΓΗ ΣΩΤΗΡΗ ΦΕΛΙΟΥ ΠΟΥ ΟΡΓΑΝΩΣΕ ΤΟ ΙΔΡΥΜΑ «Η ΑΛΛΗ...  
ΑΡΚΑΔΙΑ» ΚΑΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΤΗΚΕ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ  
ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ  
ΑΠΟ ΤΙΣ 4 ΙΟΥΝΙΟΥ ΕΩΣ ΤΙΣ 15 ΙΟΥΛΙΟΥ 2011. Ο ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ  
ΠΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΘΗΚΕ Η ΦΑΝΙΩ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΥ ΤΥΠΩΘΗΚΕ  
ΤΟΝ ΜΑΪΟ ΤΟΥ 2011 ΣΤΗ ΦΟΤΟΛΙΟ+ΤΥΡΙΣΟΝ Α.Ε. ΣΕ ΧΑΡΤΙ  
ΤΑΤΑΜΙ 135 ΓΡΑΜΜΑΡΙΩΝ ΣΕ 500 ΑΝΤΙΤΥΠΑ. Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ  
ΤΟΥ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ ΕΓΙΝΕ ΑΠΟ ΤΗΝ A4 ARTDESIGN ΚΑΙ ΤΗΝ  
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΙΧΕ Η ΒΑΣΩ ΑΒΡΑΜΟΠΟΥΛΟΥ





