



Συλλογή Σωτήρη Φέλιου
Γιώργος Ρόρρης: Η κρυμμένη εικόνα
3 Φεβρουαρίου – 27 Μαρτίου 2016
Φωκίωνος Νέγρη 16

ΕΚΘΕΣΗ

Διοργάνωση
Ίδρυμα «Η άλλη Αρκαδία»
Επιμέλεια
Ελισάβετ Πλέσσα
Συντονισμός
Φανιώ Μιχαλοπούλου
Αρχιτεκτονικός σχεδιασμός και γραφιστικές
εφαρμογές
Σταμάτης Ζάννος
Φωτογραφίες του ζωγράφου και του
εργαστηρίου του (και λεπτομέρειές τους)
Jean-François Bonhomme
Ανάρτηση έργων
Move Art A.E.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Επιμέλεια
Ελισάβετ Πλέσσα
Σχεδιασμός
Μαρία Βεϊοπούλου
Μεταφράσεις
Δέσποινα Λάμπρου
Ελένη Παπαργυρίου (κείμενο Μισέλ Φάις)
Φωτογραφίες του ζωγράφου και του
εργαστηρίου του (και λεπτομέρειές τους)
Jean-François Bonhomme
Φωτογράφιση έργων
Γιάννης Βαχαρίδης
Οδυσσέας Βαχαρίδης
Λεωνίδα Δημακόπουλος
Ναταλία Τσουκαλά
Επεξεργασία εικόνων και παραγωγή καταλόγου
Macart – Μιχάλης Βαρουξής

ISBN: 978-618-80800-3-4

© για την έκδοση: Ίδρυμα «Η άλλη Αρκαδία»
© για τα έργα του Γιώργου Ρόρρη: Γιώργος Ρόρρης
© για τα κείμενα: οι συγγραφείς τους

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».

www.felioscollection.gr

The Sotiris Felios Collection
Giorgos Rorris: The Hidden Image
3 February – 27 March 2016
16 Fokionos Negri

EXHIBITION

Organised by
"The *other* Arcadia" Foundation
Curator
Elizabeth Plessa
Coordination
Fanio Michalopoulou
Architectural design and graphical works
Stamatis Zannos
Photographs of the artist and his studio
(and their details)
Jean-François Bonhomme
Installation of works
Move Art S.A.

CATALOGUE

Editing
Elizabeth Plessa
Creative design
Maria Veïopoulou
Translations
Despina Lamprou
Eleni Papargyriou (Michel Fais' text)
Photographs of the artist and his studio
(and their details)
Jean-François Bonhomme
Photographs of the works
Leonidas Dimakopoulos
Natalia Tsoukala
Odysseas Vaharidis
Yannis Vaharidis
Image processing and catalogue production
Macart – Michalis Varouxis

© for the publication: "The *other* Arcadia" Foundation
© for the works by Giorgos Rorris: Giorgos Rorris
© for the texts: their authors

Any reproduction of the present work or parts of it, by any
means or procedure, without the prior written consent of "The
other Arcadia" Foundation is prohibited.

THE SOTIRIS FELIOS COLLECTION

G I O R G O S

R O R R I S

The Hidden Image

16 FOKIONOS NEGRI

SOTIRIS FELIOS

About Giorgos

Painting is a personal passion about which I can somewhat talk.

I find it moving that, through his art and beyond his technique, a painter finds a way to 'persuade' me with his intelligence and sensitivity.

It is through Elissavet Sakareli that I met Giorgos Rorris after I had previously owned my first painting by him.

If I remember right – it's been years and years, almost thirty – one of my first thoughts about his painting was that he gave figures a soul.

I really enjoyed the few times when the two of us could have a light-hearted conversation.

Giorgos would not judge anyone.

On the contrary, he would empathise with everyone.

He is an intellectual that does not act as one.

Talking with him, you realise that his mind apparatus remains calm when reality happens to become twisted, that is, when it acquires unexpected features; nor does his heart become numb before a disenchantment.

It's no secret – you can see it almost immediately – that Rorris is a truly knowledgeable person.

He knows quite much and has a personal view on many aspects of the human condition.

He is reserved, he asks questions carefully, listens carefully and, when he gives, he gives with a warm heart.

He speaks of his fellow artists with respect which gives you a clear idea of the deeper need they all share, that they should all be, that they should all thrive.

Rorris shows his work and avoids showing himself.

I want to talk in just a few words about how I, myself, can understand the way Rorris puts his heart and mind in his painting.

He is aware that hardly anything can be achieved without hard work.

He trusts his mind and his hands.

A painting by Rorris reveals Rorris himself.

The way he treats the subject he wishes to paint, when this subject resists him, suggests that he learns more about himself while painting.

Perhaps that's what he tells me when I look at the canvases he adds to a canvas he was painting.

ΣΩΤΗΡΗΣ ΦΕΛΙΟΣ

Για τον Γιώργο

Η ζωγραφική είναι ένα προσωπικό πάθος για το οποίο μπορώ κάπως να μιλάω. Με συγκινεί που ο ζωγράφος με το έργο του, πέρα από την τεχνική του, βρίσκει τρόπο να με «πείθει» με την ευφυΐα και την ευαισθησία του.

Η Ελισάβετ Σακαρέλη μου γνώρισε τον Γιώργο Ρόρρη, αφού νωρίτερα είχα τον πρώτο μου πίνακά του.

Αν θυμάμαι καλά –έχουν περάσει πολλά χρόνια, κοντά τριάντα– μια από τις σκέψεις μου για τη ζωγραφική του ήταν ότι δίνει ψυχή στις μορφές.

Χαιρόμουν πολύ τις λίγες φορές που μπορούσαμε να πούμε ξέγνοιαστες κουβέντες.

Ο Γιώργος δεν έκρινε κανένα.

Αντίθετα κατανοούσε τον καθένα.

Είναι ένας διανοούμενος που δεν κάνει τον διανοούμενο.

Κουβεντιάζοντας καταλαβαίνεις ότι η σκευή του μυαλού του δεν τα χάνει μπροστά σε μια πραγματικότητα αν αυτή τύχει και του συστρέφεται, δηλαδή τότε που μπορεί να αποκτήσει απροσδόκητα χαρακτηριστικά, ούτε η καρδιά του παραλύει μπροστά σε διαψεύσεις.

Δεν είναι κρυφό –το καταλαβαίνεις γρήγορα– ότι ο Ρόρρης είναι πάρα πολύ διαβασμένος άνθρωπος.

Έχει γνώση για πάρα πολλά και προσωπική γνώμη για πολλά απ' τα ανθρώπινα.

Είναι συνεσταλμένος, ρωτάει και ακούει προσεκτικά και όταν δίνει, δίνει με χέρι ζεστό.

Μιλάει για τους ομότεχνούς του με σεβασμό και καταλαβαίνεις έτσι το βαθύτερο αίσθημα της ανάγκης του ενός για τον άλλο, να υπάρξουν όλοι, να «ανθίσουν» όλοι.

Ο Ρόρρης δείχνει το έργο του και αποφεύγει να δείχνει το πρόσωπό του.

Θέλω να μιλήσω με δύο κουβέντες για το πώς έχω καταλάβει το μεράκι που έχει ο Ρόρρης για τη ζωγραφική του.

Ξέρει ότι χωρίς εργασία, δεν μπορεί να επιτευχθεί κάτι.

Εμπιστεύεται το μυαλό του και τα χέρια του.

Ο πίνακας του Ρόρρη αποκαλύπτει τον Ρόρρη.

Φαίνεται να μαθαίνει ποιος είναι από το πώς φέρεται απέναντι στο θέμα που θέλησε να ζωγραφίσει όταν εκείνο του αντιστέκεται.

Ίσως και αυτό να μου λέει όταν κοιτάζω τα τελάρα που πρόσθεσε σε τελάρο που ζωγράφιζε.



ΜΙΣΕΛ ΦΑΪΣ

Υποσημειώσεις ενός βλέμματος

Στην Ελισάβετ Σακαρέλη

1.

Στην Τροφώνιου 12, κοντά στον Σταθμό Λαρίσης, ένα δίπατο μεσοαστικό σπίτι της δεκαετίας του '40 επέλεξε το 1993 ο Γιώργος Ρόρρης ως ατελιέ του, ένα χρόνο αφότου επέστρεφε τριαντακονταετής από το Παρίσι.

Ξύλινη οφιοειδής σκάλα με κουपाστή σε οδηγεί στο ευρύχωρο χολ. Σαλόνι, τρεις κρεβατοκάμαρες, τραπεζαρία, δωμάτιο υπηρεσίας, γύρω στα εκατόν πενήντα τετραγωνικά· ψηλοτάβανο, με ανάγλυφη γύψινη οροφή στην τραπεζαρία, ξύλινο πάτωμα στα δωμάτια και βυσσινί λευκό ρομβοειδές πλακάκι στην κουζίνα, ενώ, πίσω από την κουζίνα, σιδερένια σκάλα βγάζει σε τάρατσα.

Ανάμεσα στα ελάχιστα επισφαλή στοιχεία που διαθέτουμε για τους πρώην ενοίκους είναι πως επρόκειτο για τετραμελή οικογένεια, με κάποιο πέμπτο ηλικιωμένο μέλος, αλλά κι ένα οικόσιτο κορίτσι για να βοηθάει στο σπίτι.

Ο πατέρας μπορεί να ήταν έμπορος ή δημόσιος υπάλληλος, μπορεί να γνώριζε ή να μην γνώριζε ότι ο Τροφώνιος εκτός από μυθοποιημένος αρχιτέκτονας στην αρχαιότητα (αυτός αντικατέστησε στην οικοδομική την πλίνθο και το ξύλο με την πέτρα), υπήρξε και χθόνιος θεός. Και ίσως, επειδή το όνομά του ετυμολογείται από το *τρέφω* (Τρεφώνιο τον αποκαλεί ο Στράβων), το ατελιέ του Ρόρρη βρίσκεται σε απόσταση αναπνοής από οίκους ανοχής (όπου η Μέλαινα Αφροδίτη αναλαμβάνει να θρέψει την ακόρεστη σάρκα), ενώ στον κάτω όροφο διαμένει ρακοσυλλέκτης που αποθηκεύει την πραμάτεια του (αναλαμβάνει, δηλαδή, να θρέψει εαυτόν από τα ράκη της πόλης, την ίδια στιγμή που πάνω απ' το κεφάλι του ο ζωγράφος παλεύει να θρέψει τους δαίμονες της μνήμης και των χρωμάτων).

Προσπαθώ να πω ότι ο χώρος όπου ζωγραφίζει ο Γιώργος Ρόρρης, το απομονωτήριό του, όπου ξημεροβραδιάζεται εδώ και είκοσι δύο χρόνια, όσο υπαρκτό και χαρτογραφημένο είναι τόσο άυλο, άδηλο και επινοημένο γίνεται. Από τη μια δηλαδή το ερείπιο που στάζει, μουχλιάζει, καταρρέει, κι από την άλλη η ανάγκη του άνω ενοίκου να το αναπαλαιώσει, να το υποστυλώσει, να το ανασυστήσει με εικόνες, με ιστορίες, με μνήμες – μέσα κι έξω από το τελάρο.

Πριν συνεχίσουμε όμως, ας παρεμβάλουμε μια σπαραγματική βιογραφία του πενήνταδυσάχρονου σήμερα ζωγράφου, αρθρωμένη από χειρονομίες μέσα κι έξω από τον μουσαμά, αναμνήσεις, σκέψεις, αλλά και βιβλία ή μουσικές που τον συντροφεύουν όταν στέκεται μπροστά στο καβαλέτο.

2.

ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΓΕΝΕΘΛΙΟΥ ΤΟΠΟΥ

«Η πρώτη εικόνα που θυμάμαι να έφτιαξα, όχι με χρώματα αλλά ξύνοντας τον τοίχο ώστε να φανεί η όχρα, ήταν το κεφάλι ενός σκύλου. Αυτό γινόταν πολλά βράδια, όταν ξαπλωμένος δίπλα στον παππού μου άκουγα τις ιστορίες του για τη Μικρασία όπου πολέμησε...»

ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΑΣΚΤ

Φανταστική γνώση της ζωγραφικής μέσα από λευκώματα / αυτοπεποίθηση της νιότης / μεγάλα τελάρα / υπό τον αστερισμό του Τέτση.

ΕΠΟΧΗ ΠΑΡΙΣΙΟΥ (ΕΩΣ ΤΟ 1993)

«Εκλεισα τα παντζούρια και ζωγράφιζα μες τα σκοτάδια...»

Περίοδος πένθους / καταβύθισης / αμφισβήτησης / υπό τον αστερισμό του Κρεμονίνι αλλά και του Λόπες Γκαρσία και του Μπότσογλου / Μικρά έργα, σκοτεινά.

ΕΠΟΧΗ ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΑΣ (1993-1996)

«Κατέβαζα με σχοινιά τα έργα από την τaráτσα...»

Τροφωνίου 12 / Έντυ Χόπερ και Γκαρσία Λόπεζ / Υποβαθμισμένη αστυγραφία / Λιοσίων, συνεργεία, οίκοι ανοχής, Σταθμός Λαρίσης / ό,τι κατοπτεύει από την τaráτσα / από την άλλη επιστροφή στον γενέθλιο τόπο / Κοσμάς Κυνουρίας / αντινοσταλγικό, αντικοινοτικό, αντισυλλογικό βλέμμα / διαβρωμένο υπαίθριο τοπίο.

ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΑΤΕΛΙΕ (1997-2001)

«Τόλημσα να ζωγραφίσω άσχημους ανθρώπους...»

Στην αρχή ακαριαία πορτρέτα / στην πορεία το ατελιέ ως ψυχική προέκταση των μοντέλων / Ρωμαϊκά πορτρέτα και Περικλής Πανταζής / ολόσωμα και μπούστα / μεγάλες συνθέσεις / συγγενικά πρόσωπα και μοντέλα, κυρίως γυναίκες.

ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΓΥΜΝΟΥ (2001-2007)

«Το γυμνό στη ζωγραφική δεν είναι γδυτό, φέρει το ρούχο της ακινησίας και το άσπιλο της γυμνότητας.»

Τιτσιάνο, Ρέμπραντ, Κουρμπέ, Μπονάρ, Φ. Μπείκον, Λ. Φρόιντ / κλασική αρχαιοελληνική γλυπτική / σπασμένα αγάλματα / *Δαιμονισμένοι, Μαγικό Βουνό, Μόμπι Ντικ, Άνθρωπος χωρίς ιδιότητες, Υπνοβάτες* / Παραλλαγές του Γκόλντμπεργκ και Γαλλικές Σουίτες του Μπαχ / Τελευταία κουαρτέτα του Μπετόβεν.

ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΚΡΙΣΗΣ (2007-2015)

«Μετά από δεκαοχτώ χρόνια άνοιξα το παράθυρο στο ατελιέ, να μπει φυσικό φως...»

Σκόρπια έργα / απόσυρση / Άννα Καρένινα / Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο / Εμβυτήριο Ραντέσκυ / σχεδόν όλος ο Μπέρνχαρντ / Σκέψεις του Πασκάλ, του Μάρκου Αυρήλιου / Εξομολογήσεις του Ρουσώ / Μπαχ και Μπετόβεν / αλλαγή φωτισμού / μεταφορά του καβαλέτου στην ξύλινη σκάλα της εισόδου.

3.

Ασυντρόφευτος χώρος, όταν ζωγραφίζει, δεν νοείται για τον Ρόρρη. Υπερκινητικός, μιλάει, γελάει, ακούει μουσική, αλλά έχει και στιγμές απόφιας αυτοσυγκέντρωσης και απόλυτης σιωπής.

Ο χώρος, ο εικαστικός χώρος, είναι κάτι προς υπερνίκηση. Ο Ρόρρης, ως αιχμάλωτος του ορατού, έχει επείγουσα ανάγκη από μοντέλα –συγγενικά πρόσωπα ή κοπέλες– που στήνονται επί μήνες απέναντί του και κάποια στιγμή

αγνοούν το βλέμμα του, την παρουσία του, μέχρις ότου χάσουν το βάρος της ύπαρξής τους, το σχήμα τους, την αυτοεικόνα τους, μέχρις ότου μεταρσιωθούν στον μουσαμά.

Γι' αυτό το μοντέλο για τον Ρόρρη είναι ένας μεσίτης του αόρατου – ένα άτοπο μέντιουμ που ανακαλεί τη «μυρωδιά των αντικειμένων», όπως θα έλεγε κι ο Σεζάν.

Μανιώδης της εικόνας, ο Γιώργος με τις ζωγραφιές του κυκλώνει, ζαλίζει κι εντέλει διεμβολίζει το νόημα μιας αναπαράστασης που έλκεται από τον ρεαλισμό της επιθυμίας κι όχι του αντικειμένου. Γι' αυτό βυθίζεται στο μοριακό των πραγμάτων, εκεί όπου το μόνο που υπάρχει είναι ψυχανεμίσματα, σκιές σκιών, σβησίματα ήχων. Αυτό όμως συμβαίνει με τον πιο αδρό, στιβαρό, υλικό, σωματικό τρόπο. Καμία σχέση με συμβολισμούς ή εξαϋλώσεις, με παραφυσικά παραξενίσματα ή μεταφυσικές πόζες.

Τα σώματα που ζωγραφίζει ο Ρόρρης είναι σώματα καθημερινά, δηλαδή ζορίζονται από την πραγματικότητα, σωμαίνουν, φθονούν, θυμώνουν, αφοδεύουν, χύνουν, βρομάνε, αγαπάνε, συγχωρούν, έχοντας, ταυτόχρονα, απολέσει οτιδήποτε ανεκδοτολογικό, εφήμερο, οικείο. Το παρόν τους συνομιλεί με κάτι παλιό, λησμονημένο ή απωθημένο, ενώ το μέλλον τους ορίζεται μέσα σ' αυτά τα μουχλιασμένα δωμάτια, τους διάστικτους από χρώματα τοίχους, σ' αυτά τα πρώην κατοικημένα δωμάτια, σ' αυτές τις μικρές θεατρικές σκηνές της μνήμης· μοναχικά σώματα που φέρουν κάτι από γλυπτική, από αναμνήσεις χρωμάτων, από τη λάσπη και την κοπριά του Κοσμά Κυνουρίας, κάτι από την αναισχυντία των ονείρων, αλλά κι από το πένθος του αυτόχειρα αδελφού, από την σκοτεινή λάμψη της ζωής του στο βλέμμα του ζωγράφου.

Θα διακινδυνεύσω μια σκέψη: η γυναικεία παρουσία στο έργο του Ρόρρη είναι η αφορμή, ο σπινθήρας, το ερέθισμα για να ζωγραφίσει. Η ζωγραφικότητα ως μνήμη, ως εμπειρία, ως περιπέτεια και ως τεχνική είναι το μοναδικό, το ιδανικό μοντέλο για τον ζωγράφο. Και αυτή η ζωγραφικότητα εκκινεί από την υπαρκτή, την καταγεγραμμένη ζωγραφική για να αγγίξει, να κρυφτεί, να αποσυντεθεί στην πιθανή, στην ενδεχόμενη ζωγραφική, τη ζωγραφική που ονειρεύεται τον εαυτό της ως ζωγραφική. Αυτή λοιπόν η ζωγραφικότητα αναπνέει, ξαπλώνει, αντιστέκεται, κουράζεται, αποκαρδιώνεται, δυσφορεί, σαγηνεύεται και, εντέλει, παραδίδεται μόνο σ' αυτό το παλιακό κτίριο.

Θα μπορούσε κάποιος να πει ότι ο ζωγράφος ακολουθεί μια κατάβαση: από την εποχή που κατέβαζε τα έργα με σχοινιά από την τaráτσα, μέχρι σήμερα που ζωγραφίζει στην ξύλινη σκάλα (υπαινιγμός εξόδου; επιστροφή στα ενδότερα με άλλη διάθεση;). Ενδιαμέσως πάντως ζωγράφισε σ' όλα τα δωμάτια. Πάντα με τεχνητό φως, πάντα με κλειστά παντζούρια ή καλυμμένα παράθυρα.

Ατμόσφαιρα βαρύθυμη, εσώκλειστη, εσωστραμμένη, πηχτή, λες και πυκνώνει ο χρόνος, λες και ο ζωγραφικός χρόνος καταβροχθίζει τον πραγματικό. Από την άλλη, οι τοίχοι, τα πατώματα, οι οροφές, οι φθορές, οι ρωγμές, οι μύκητες, οι βαθιές νυχιές του χρόνου, αλλά και το φως λοξό, υπνοβατικό, περισσότερο να συσκοτίζει φωτίζοντας, να κρύβει αποκαλύπτοντας, είναι το κέλυφος, η μεμβράνη, η μήτρα μέσα στην οποία ο ζωγράφος κυοφορεί τις εικόνες του, γίνεται οι εικόνες του, χάνει την εικόνα του, για να γίνει ταυτόχρονα το μοντέλο και η αναπαράστασή του, να υποχωρήσει στην ρευστή ζώνη, εκεί όπου η ιστορία του μοντέλου, η ιστορία του εαυτού, η ιστορία του ατελιέ και η ιστορία της ζωγραφικής συντήκονται, λιώνουν, χάνουν τα όριά τους και τον πυρήνα τους.

4.

«Θα ρουφήξω όλο το κόκκινο Βενετίας απ' τα χείλη σου, θα μυρίσω όλο το πράσινο καδμίου απ' τον αυχένα σου, θα πιπιλίσω όλο το βιολετί μαγγανίου από τις ρώγες σου, θα φιλήσω όλο το κίτρινο Νάπολης απ' την κοιλιά σου, θα χαϊδέψω όλο το μπλε Πρωσίας από τους μηρούς σου, θα γλείψω όλη τη ροζ ουλτραμαρίνα από τα δάχτυλά σου, θα χύνω και θα χύνω και θα χύνω ατέλειωτα, αδιάκοπα, ατελεύτητα κάπουτ μόρτουμ μέχρι – ».

Αν έγραφα για τον Ρόρρη θεατρικό μονόλογο, κάπως έτσι θα άρχιζα. Μόνο που το παραμιλητό τού επί σκηνής ζωγράφου θα αντανakλούσε τη μαγική μεταφορά του σε εργαστήρια, σε παλέτες, σε καβαλέτα εκλεκτικής συγγένειας (Βελάσκεθ, Ρέμπραντ, Μπονάρ, Μπέικον, Φρόιντ, Μπουζιάνης, Κρεμονίνι...) ή τον πολλαπλασιασμό του σε καθρεφτίσματα της μητρικής, της αδελφικής, της ερωτικής αγκαλιάς, της βλάσφημης απουσίας και της άμωμης μοναξιάς.

MICHEL FAIS

Footnotes on a Gaze

To Elissavet Sakareli

1.

On 12 Trofoniou Street, close to Larissa Station, a two-storey middle-class house built in the 1940s, chosen by Giorgos Rorris as his studio in 1993, one year after he returned from Paris at thirty years of age.

A wooden, serpentine staircase with a railing leads to the spacious landing. A sitting room, three bedrooms, a dining room, a utility room, approximately hundred and fifty square metres; high ceilings, with an ornamental plaster ceiling in the dining room, wooden floors in the bedrooms, and burgundy and white tiles in the kitchen. Behind the kitchen, an iron flight of steps ends on a terrace.

Among the very few shaky facts we know about the former residents of this building is that it was a family of four, living with another elderly relative, and a live-in girl to help with housework.

The father may have been a merchant or a civil servant, he may or may not have been aware of the fact that Trofonios, apart from being a legendary architect in antiquity (he was the one who replaced bricks and wood with stone as a construction method), was also a god of the underworld. Maybe, because his name originates in the verb "trefo", which means to feed (Strabo names him Trefonios), Rorris' studio is a stone's throw from brothels (where Aphrodite Melainis takes it upon herself to feed the insatiable flesh), while on the floor below lives a ragpicker who stacks his knick-knacks there (in other words, he feeds on city rags, while, at the same time, above his head the painter struggles to feed the demons of memory and colour).

What I am trying to say is that the space where Giorgos Rorris paints, his isolation ward, where he has spent every living hour in the last twenty-two years, is as immaterial, non-existent and invented as it is existent and mapped out. On the one hand, the wrecked house that drips, rots in mould, falls apart, and on the other, the need of the tenant upstairs to restore, fortify, reinvent it with images, stories and memories – inside and outside the frame.

Before we move on, let us sketch a fragmentary biography of the fifty-two-year-old artist, consisting in gestures inside and outside the canvas, memories, thoughts, and also books or music which keep him company when standing in front of the easel.

2.

THE BIRTHPLACE PERIOD

"The first image I remember making, not with colours but by scratching the wall until the ochre underneath came out, was a dog's head. This happened over many nights, as I lay down next to my grandfather listening to his stories from the Asia Minor front where he fought..."

THE ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS PERIOD

Imaginary knowledge of painting through illustrated albums / self-confidence of youth / big canvases / under the influence of Tetsis.

THE PARIS PERIOD (UNTIL 1993)

"I closed the shutters and painted in deep darkness..."

Time of mourning / time of going under / time of doubt / under the influence of Cremonini, Lopez Garcia and Botsoglou / Small-scale works, dark.

THE LANDSCAPE-PAINTING PERIOD (1993-1996)

"I was taking down the paintings from the terrace, tied up with ropes..."

12 Trofoniou Street / Eddy Hopper and Garcia Lopez / urban painting of declined city / Liossia Avenue, garages, brothels, Larissa Station / whatever he spies on from the terrace / and, on the other hand, return to the birthplace / Kosmas of Kynouria / anti-nostalgic, anti-communal, anti-collective gaze / corroded outdoor landscape.

THE STUDIO PERIOD (1997-2001)

"I dared to paint ugly people..."

At the beginning it was quick portraits / as it went on, it was the studio as the psychological extension of the models / Roman portraits and Pericles Pantazis / full-body portraits and busts / relatives posing and models posing, women mainly.

THE PERIOD OF PAINTING NUDES (2001-2007)

"The nude in painting is not naked, it is dressed in the garment of stillness and the immaculate coat of nudity."

Titian, Rembrandt, Courbet, Bonnard, F. Bacon, L. Freud / classical Greek sculpture / broken statues / *The Possessed*, *The Magic Mountain*, *Moby-Dick*, *The Man without Qualities*, *The Sleepwalkers* / the Goldberg Variations and Bach's French Suites / Beethoven's late quartets.

THE CRISIS PERIOD (2007-2015)

"After eighteen years I opened the window to the studio to let natural light in..."

Scattered works / withdrawal / *Anna Karenina* / *Searching for Lost Time* / the *Radetzky March* / almost anything by Bernhardt / the *Thoughts* of Pascal and Marcus Aurelius / the *Confessions* of Rousseau, Bach and Beethoven / change in lighting / moving the easel to the wooden staircase at the entrance.

3.

An unaccompanied space, when he paints, is unimaginable for Rorris. Hyper-active, he is constantly talking, laughing, listening to music, but has moments of pure self-concentration and absolute silence too.

The space, the visual space, is something to be conquered. Rorris, as a captive of the visible, is in urgent need of models – relatives' faces or young girls –

who pose for months in front of him and at some point end up ignoring his gaze, his presence, until they lose the weight of their existence, of their shape, of their self-image, until they transubstantiate on the canvas. This explains why a model for Rorris is the agent of the visible – an informal psychic who recalls the “scent of things”, as Cézanne would say. Obsessed with images, Giorgos revolves around, makes numb and finally pierces the meaning of representation which is drawn to the realism of desire rather than that of the object. For that reason he immerses himself in the molecular structure of things, where the only things present are premonitions, shadows of shadows, the erasure of sound. Yet this happens in the most clear-cut, robust, material, corporeal fashion. It’s got nothing to do with symbolism or dematerialisation, with paraphysical oddities or metaphysical poses.

The bodies painted by Rorris are everyday bodies, in that they are crushed by reality, they fall silent, they envy, they get angry, they defecate, ejaculate, they stink, love, forgive, while at the same time they have been stripped of anything anecdotal, precarious, familiar. Their present converses with something past, forgotten or repressed, while their future is defined by these mouldy rooms, these walls splashed with colour, these rooms that used to be inhabited, these little stages of memory; solitary bodies which are reminiscent of sculpture, memories of colour, of the mud and manure of Kosmas of Kynouria, of the shamelessness of dream and the mourning for the brother who took his own life, of his life’s dark shining in the painter’s gaze.

I will risk a thought: the female presence in Rorris’ work is the pretext, the sparkle, the incentive to paint. Painting-ness as memory, as experience, as adventure and as technique is the only, the ideal model for the artist. And this painting-ness takes its departure from the existent, the documented painting in order to touch, to hide, to dissolve into the possible, the potential painting, into a painting dreaming of itself as painting. This painting-ness is breathing, reclining, resisting, getting tired, disheartened, annoyed, infatuated and, eventually, succumbing only to this senile building.

One could say that the painter is in the process of descending: from the time he used to bring down his works from the terrace tied up with ropes until today when he paints on the wooden steps (is this a hint of exit? or a return to the inner self in a changed mood?). In the meantime, however, he has worked in every room. Under artificial light, always, always with the shutters closed or the windows covered. Atmosphere gloomy, insular, secluded, dense, as if time is concentrating, as if painting time is devouring real time.

On the other hand, the walls, the floors, the ceilings, the wear and tear, the cracks, the bacteria, the deep cuts of the nails of time, but also the oblique light, sleepwalking, which rather obfuscates in its illumination, in its hiding and telling, is the shell, the membrane, the womb where the artist hatches his images, becomes his images, loses his image to become at once a model and his representation, to cave in to the fluid zone, where the history of the model, the history of the self, the history of the studio and the history of painting congeal, merge, lose their boundaries and their centre.

4.

"I will suck all Venice red from your lips, I will smell all cadmium green on your nape, I will suckle all manganese violet from your nipples, I will kiss all Naples yellow on your belly, I will caress all Prussian blue on your thighs, I will lick all pink ultramarine from your fingers, I will climax and climax and climax endlessly, ceaselessly in caput mortuum until —".

If I wrote a stage monologue for Rorris, I would begin approximately along these lines. Except that the artist's soliloquy on stage would reflect his magical transferral to the studios, to the palettes, to the easels of elective affinities (Velasquez, Rembrandt, Bonnard, Bacon, Freud, Bouzianis, Cremonini...) or its duplication in mirrorings of motherly, brotherly, sexual embrace, of blasphemous absence and immaculate solitude.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΠΛΕΣΣΑ

Το όνειρο του ορατού

Γράφοντας για έναν ζωγράφο καλείσαι να μεταφέρεις στον αναγνώστη και θεατή της ζωγραφικής του, όσο πιο καίρια μπορείς, αυτά που είδες. Δεν αρκεί, δυστυχώς, να εντοπίσεις τις διαδρομές του πινέλου και ό,τι κρύβουν οι στρώσεις του λαδιού. Πρέπει να βρεις τις λέξεις που τους ταιριάζουν χωρίς να χάσεις τις δικές σου. Πρέπει το γραπτό σου να έχει συναίσθηση της γοητείας του αλλά όχι του εαυτού του. Να μην ξεχνάς ότι η ύπαρξή σου οφείλεται στη ζωγραφική για την οποία μιλάς. Πρέπει να πας όλο και πιο βαθιά, να ξέρεις και να ξεχάσεις, να φέρεις και να αποβάλεις. Αν είναι αυτά που θα γράψεις να έχουν μια κάποια αλήθεια μέσα τους. Ήδη πολλά. Η συνομιλία στο χαρτί δεν είναι με τον αναγνώστη, αλλά, κάθε φορά, με τον ζωγράφο.

Ένα κείμενο για τον Γιώργο Ρόρρη αποτελεί μια σύνθετη περίπτωση και μια μεγάλη ευθύνη. Πρώτα γιατί ένας όγκος σημαντικός έχει ήδη γραφτεί για τη μέχρι σήμερα πορεία της δουλειάς του. Κυρίως, όμως, γιατί ο αδιαμφισβήτητος θαυμασμός που περιβάλλει τη ζωγραφική του, χρόνια τώρα, έχει δημιουργήσει μια ολόκληρη μυθολογία, που συχνά ζει ζωές παράλληλες, και την οποία οφείλει κανείς να αντιλαμβάνεται αλλά να την παραμερίζει αν θέλει να διαφύγει τον μεγάλο και τόσο θελκτικό κίνδυνο της θεωρίας – να μιλά γύρω από τα έργα και όχι για τα έργα.

Γράφοντας για τη ζωγραφική του Ρόρρη πρέπει κανείς να γνωρίζει τις παιδικές μνήμες του χωριού· τους ήχους, τις μυρωδιές και τα σκοτάδια που κουβαλά πάντα μέσα του· τη μεγάλη ζωγραφική του παρελθόντος που τον διαμόρφωσε και τον διαμορφώνει· την αύρα και το τελετουργικό του ατελιέ του· τη σύγχρονη τέχνη που εκείνος ξεχωρίζει· τη λογοτεχνία που τον απορροφά· το θέατρο που τον σαγηνεύει· τη μουσική που του παραστέκεται στη μάχη της ζωγραφικής· τα τελάρα που προστέθηκαν στο αρχικό τελάρο· την εμμονή του με τον κόσμο και με το σώμα της γυναίκας· τις υπέροχες μικρές ιστορίες πίσω από τα έργα· τη διδασκαλία· την αγάπη του για συγκεκριμένους ανθρώπους, για τους ανθρώπους, και για τη ζωή την ίδια.

Όμως η ζωγραφική είναι μια τέχνη που, ακόμα και στη μεγαλύτερη αφαίρεσή της, ή ίσως πολύ περισσότερο τότε, ζητάει πρώτα τα μάτια και μετά τη σκέψη. Οι εικόνες του Ρόρρη, ζωγραφισμένες εκ του φυσικού και ποτέ από

μνήμης ή από φωτογραφίες, εμπιστεύονται εντέλει την αυτάρκη γνώση του βλέμματος, αφού από αυτό γεννήθηκαν και σ' αυτό απευθύνονται για να συνταράξουν το σώμα εκείνου που έχει την τύχη να τα αντικρίσει για πρώτη φορά. Από την ένταση των αισθήσεων ίσως, κάποτε, φτάσουν στη συγκίνηση που φυλάνε εκείνα τα «πίσω δωμάτια του νου».

Το νήμα που συνδέει τα τριάντα τρία έργα που παρουσιάζονται εδώ αναπόφευκτα οδηγεί στη ματιά εκείνου που τα ξεχώρισε συναντώντας το βλέμμα του ζωγράφου από τα πρώτα ζωγραφικά του βήματα μέχρι σήμερα. Τα πρώιμα εσωτερικά του Ρόρρη με τις γυναικείες μορφές, τα αστικά και αγροτικά τοπία του, οι νεκρές φύσεις, τα ντυμένα ή γυμνά μοντέλα στο εσωτερικό του ατελιέ του, η διαρκής παρουσία της γυναίκας και του χώρου – υπάρχουν εδώ όλοι οι μικροί σταθμοί μιας πορείας που δηλώνει πανηγυρικά την πίστη στο ορατό και σε εκείνη τη ζωγραφικότητα που θα το αποδώσει στην επιφάνεια του καμβά ως «ένα κομμάτι ζωγραφικής παλλόμενης και ζωντανής».

Αν πορτρέτο είναι η πάλη με την απόδοση του ορατού ενάντια στη φθορά του χρόνου, τότε στο έργο του Ρόρρη όλα είναι πορτρέτο, μια και γι' αυτόν ο ζωγράφος είναι «διερμηνέας του ορατού». Μοντέλα του δεν είναι μόνο οι ανθρώπινες μορφές που ποζάρουν στη σκηνή του εργαστηρίου του. Είναι, εξίσου, το τσίγκινο βαρέλι της πρώτης του έκθεσης, οι κεφαλές των σφαγίων και οι καρποί των νεκρών του φύσεων, οι πορτοκαλιές των τοπίων, η παλιά μοτοσικλέτα, που έχει όνομα όπως όλα τα γυναικεία μοντέλα του, το συνεργείο της γειτονιάς, τα έπιπλα του εργαστηρίου, το είδωλο στον καθρέφτη, τα ακουμπισμένα αντικείμενα στο τραπέζι, οι φθαρμένοι τοίχοι, ο γκρεμός της σκάλας, το χώμα της αλάνας στον Κοσμά και το ξύλινο πάτωμα της Τροφωνίου, οι λάμπες και οι σκιές, το έξω και το μέσα ίδιο. Μοντέλο του Ρόρρη είναι ό,τι ακινητοποιεί η ματιά του και το φέρνει πρωταγωνιστή στο τελάρο του.

Στην αντιπαράθεσή του με την εικόνα του πραγματικού ο ρεαλισμός του Ρόρρη είναι πιστός αλλά όχι ανελέητος. Ασχολείται με την ύλη αλλά δεν δεσμεύεται από την ύλη. Το πλάγιο φως και η συνήθως μετριοπαθής ματιέρα στα έργα του αποδίδουν το θέμα τους χωρίς υπερβολές και με τη σύμπνοια της κυρίαρχης ζωγραφικότητας που πλάθει τις μορφές αποκλείοντας μια τραγική θέαση της πραγματικότητας. Μια αίσθηση εμπιστοσύνης διακρίνει εντέλει τον ρεαλισμό του Ρόρρη – μας μεταφέρει τον θαυμασμό του ζωγράφου για αυτό που βλέπει και ό,τι μαθαίνει από αυτό κάθε φορά, το έκθαμβο βλέμμα του. Ο ρεαλισμός του Ρόρρη είναι ψυχικός.

Τον ίδιο θαυμασμό υπηρετεί η δραματική προοπτική των έργων που απεικονίζουν τη συνομιλία της μορφής ή των μορφών με τον χώρο του ατελιέ εισάγοντας

μια μοναδική ένταση στη σύνθεση και στην ατμόσφαιρα του πίνακα. Η ευρυγώνια οπτική στα εσωτερικά αυτά δεν είναι όμως αποτέλεσμα μιας αυθαίρετης βούλησης του Ρόρρη να δημιουργήσει μια ανησυχαστική όψη του πραγματικού μέσω ενός τεχνάσματος εξωτερικού, δεν είναι παραμόρφωση για χάρη της παραμόρφωσης. Στα δωμάτια του εργαστηρίου που μοιάζει να εισβάλλουν στην πραγματικότητά μας, η διεύρυνση της οπτικής γωνίας, η οποία τα ορίζει και τα χαρακτηρίζει, προκύπτει σαν οργανική συνέπεια του διαρκούς πόθου του να χωρέσει στην επιφάνεια του έργου του όσο πιο πολλά από εκείνα που αντικρίζει η ματιά του, τον κόσμο όλο αν γινόταν: «Αν μπορούσα, θα επέκτεινα το τελάρο μου στο άπειρο».

Για τον ίδιο λόγο, ο Ρόρρης προσθέτει σχεδόν πάντα μικρά τελάρα στο πρώτο τελάρο από όπου ξεκίνησε το έργο και το οποίο περιέχει πάντα την ανθρώπινη μορφή: γιατί θέλει να ανακαλύψει τις άγνωστες άκρες μιας κρυμμένης εικόνας του ορατού και να την αποκαλύψει ζωγραφίζοντάς την, προσφέροντάς την εκ νέου στα μάτια του και στα μάτια μας. Αντίστροφα, τα μικρά έργα του σε παραλληλόγραμμο μουσαμά και, ακόμα περισσότερο, αυτά που είναι ζωγραφισμένα σε παράγωνα υπολείμματα πανιών από μεγάλους πίνακές του, λειτουργούν ως αντανάκλασεις σε πολύτιμα θραύσματα ενός ζωγραφικού καθρέφτη.

Ο Ρόρρης εντέλει επιλέγει και συναρμολογεί στα τελάρα του κομμάτια εικόνων του πραγματικού, φανερώνοντας την ειλικρινή επίγνωση πως τα έργα του είναι υπαινικτικά σπαράγματα μιας πραγματικότητας που δεν θα κατακτηθεί γιατί δεν θα απεικονιστεί ποτέ στην ολότητά της. Γι' αυτό η ζωγραφική θα τον εξουσιάζει πάντα, με μια επιθυμία ερωτική, μέχρι το επόμενο έργο, το επόμενο έργο, το επόμενο έργο.

Από τη μέχρι σήμερα πορεία του Γιώργου Ρόρρη, ίσως η *Μπλε Αλεξάνδρα* να συγκεντρώνει πάνω της όλα μαζί τα σημάδια της πορείας του, την ίδια στιγμή που αποτελεί μια περίπτωση μοναδική στη διαδρομή του.

Στη ζωγραφική συνθήκη του εργαστηρίου της οδού Τροφωνίου, μια μεγάλη διαγώνιος χωρίζει το έργο στα δύο: σκοτάδι και φως, πάτωμα και τοίχος, καφέ και μπλε, γη και ουρανός αναπόφευκτα. Ανάμεσα η Αλεξάνδρα, «ενδεδυμένη τη γυμνότητά της», κάθεται στην άκρη μιας πολυθρόνας.

Ο Ρόρρης ζωγραφίζει σήμερα με τη συναίσθηση του παρελθόντος της ζωγραφικής, που κάποτε συναντήθηκε με το δικό του παρελθόν. Από εκείνα τα πρώτα κεκλιμένα σανίδια της *Παιδικής συναυλίας* του Ιακωβίδη που «αποτυ-

πώθηκε εντός» του, οι χείμαρροι των πινελιών του ακόμα σαρώνουν τα σανίδια όπου ίσα ακουμπά με το πόδι της η Αλεξάνδρα, εκβάλλοντας ορμητικά στη δική μας πραγματικότητα. Η εικόνα της Αλεξάνδρας μεταμορφώνεται τότε σε ζωντανή παρουσία που αιωρείται ανάμεσα στον ζωγραφικό και τον πραγματικό χώρο. Η υπέροχη σάρκα της αποτελεί το μεταίχμιο ανάμεσα στον κενό χώρο του πατώματος και των τοίχων, προνομιακά πεδία της ίδιας αφάιρεσης που διεκδικεί ήδη από τα πρώτα τελάρα του Ρόρρη το θέμα των έργων του ενώ αναδεικνύει τον ρεαλισμό τους.

Για έναν ζωγράφο οπαδό του βλέμματος και δεξιοτέχνη του τελάρου ίσως αυτό να μοιάζει παράδοξο. Όμως στις «αμφίβολες» περιοχές, στις ιδιοτροπίες του τοίχου που δεν περιγράφουν τίποτα, κρύβεται η μύχια υπόσταση της ζωγραφικής, ένας αποκάλυπτος ύμνος στην ίδια τη ζωγραφικότητα. Οι ουλές του μπλε σοβά είναι ίχνη του ορατού, απομεινάρια της φθοράς ως διάρκειας και αντίστασης στον χρόνο, που τείνουν προς μια ανεικονική πνευματικότητα η οποία αναδύεται από τις ρωγμές της ύλης, απαλλαγμένη από τις δεσμεύσεις του νοήματος.

Δεν έχει σημασία αν το εξαίσιο μπλε του τοίχου είναι το Παρεκκλήσιο των Σκροβένι ή το ρολό χαρτί που κρεμάστηκε για φόντο. Η συγκίνηση δεν είναι η γνώση ούτε η ομοίωση, αλλά το όνειρο του ορατού που θα αναγνωρίσουμε στην κρυμμένη εικόνα.

Μέσα από το ημίφως της θνητότητας του μπλε τοίχου και του χθόνιου πατώματος η Αλεξάνδρα προβάλλει θεϊκή κι ανθρώπινη, αλλοτινή και τωρινή – ανάμεσα στη μπλε μελαγχολία της, στα σκορπισμένα πέδιλά της και στις ραφές των τελάρων που φανερώνουν τα σπλάχνα ενός έργου σημερινού. Το σώμα της, ακόμα άφθαρτο, ρίχνει πίσω του τη σκιά του Εαυτού. Όμως από το πλάγιασμα του κεφαλιού της ίσως ένα σιγομουρμούρισμα αντιστέκεται στη σιωπή, γιατί η Αλεξάνδρα δεν γνωρίζει ότι είναι ο ρυθμιστής του χώρου και του φωτός.

Η Αλεξάνδρα τη ζωγραφική ονειρεύεται στη συστροφή του κορμιού της, η ίδια ήδη μνήμη της εφήμερης, δικής της, ομορφιάς. Η Αλεξάνδρα είναι η Ζωγραφική.

ELIZABETH PLESSA
The Visible as Dream

Writing about a painter you undertake the task of conveying to the reader and viewer of the artist's painting, as insightfully as you can, what you saw. Unfortunately, it is not enough to trace the routes of the brush and whatever the oil layers are hiding. You have to find the words that match them without losing your own. Your writing should be aware of its charm but not of itself. You must not forget that your existence is attributed to the very painting that you are talking about. You have to go deeper and deeper, to know and forget, to bear and to discard. You have to, if what you will write is to have some amount of truth. Too much already. The dialogue on your paper is not with the reader, but each and every time, with the painter.

A piece of writing about Giorgos Rorris is both a complex case and a great responsibility. First of all, because an important bulk of texts on the course of his work to date already exists. But, mostly, because the indisputable admiration that has enveloped his painting, years now, has created an entire mythology that often leads parallel lives, and which one should be able to perceive but also push aside, if one wants to escape the grave, yet so attractive, danger of theory – talking around the works and not about the works.

When writing about Rorris' painting one should know the childhood memories of the village; the sounds, the smells and the darkness he always carries within; the great painting of the past that shaped him and keeps shaping him; the aura and the ritual in his studio; the contemporary art that he personally distinguishes; the literature that absorbs him; the plays that captivate him; the music that stands by him in the battle with painting; the canvases that were added to the initial canvas; his obsession with woman's world and the female body; the wonderful stories behind the works; the teaching; his love for particular people, for people, and for life itself.

Nevertheless, painting is an art which, even in its greatest abstraction, or perhaps even more so then, asks for the eyes first and then the thinking. Rorris' images, painted on the spot and never by memory or from photographs, trust in the end the self-reliant knowledge of the gaze, since they were born from it, and it is the gaze they address in order to shake the body of the person

who has the great fortune of facing them for the first time. From the intensity of the senses they may, one day, reach the deep emotion kept in those “back rooms of the mind”.

The thread that connects the thirty-three works presented here inevitably leads to the gaze of him who distinguished them by meeting the gaze of the painter from the first steps of his painting to this day. The early interiors by Rorris with the female figures, his urban and rural landscapes, the still lifes, the dressed or nude models inside his studio, the constant presence of woman and space – all the brief stops are here, in a course that declares its faith in the visible and to that sort of painterliness that will render it on the canvas as a “piece of painting pulsating and alive”.

If a portrait is the struggle with the rendering of the visible against the ravages of time, then everything in Rorris’ work is a portrait, since for him, the painter is the “interpreter of the visible”. His models are not only the human figures posing on the stage of his studio. It is no less the tin barrel of his first exhibition, the heads of carcasses and the fruit in his still lifes, the orange trees of the landscapes, the old motorcycle, that has a name like all his women models, the neighbourhood garage, the furniture of the studio, the reflection in the mirror, the objects placed on the small coffee table, the desolate walls, the cliff-like staircase, the dirt yard in Kosmas and the wooden floor in Trofoniou Street, the glows and the shadows, the outside and the inside exactly the same. Rorris’ model is whatever his gaze pins and brings it as a protagonist onto his canvas.

In his juxtaposition with the image of the real, Rorris’ realism is faithful, yet not relentless. He deals with matter but is not constrained by matter. The light coming from the side and the usually moderate *matière* in his works depict the subject with no exaggerations and in accordance with the dominant painterliness that shapes the forms excluding a dramatic viewing of reality. It is a sense of trust that stands out as the main feature in Rorris’ realism – it conveys to us the painter’s admiration for what he sees and what he learns from it every time, his astonished gaze. Rorris’ realism comes from the soul.

The same admiration is served by the dramatic perspective of the works which depict the conversation of the figure or figures with the space of the studio, introducing a unique tension in the composition and the atmosphere of the painting. The wide-angle view in these interiors though, is not the result

of an arbitrary will of Rorris to create a disturbing viewing of the real by means of a visual trick, it is not a distortion for the sake of distortion. In the rooms of his studio, seeming to invade reality, the widening of the viewing angle, which defines them and characterises them, occurs as a natural consequence of his perpetual longing of fitting on the surface of his work as much as possible from what he lays eyes upon, the whole world if possible: "If I could, I would extend my canvas to infinity".

For the same reason, Rorris adds, almost without exception, small canvases to his initial canvas from which he started the work and which always includes the human figure: because he wants to discover the unknown ends of a hidden image of the visible and to reveal it by painting it, offering it anew to his eyes and our eyes. And vice-versa, Rorris' small works on rectangular pieces of canvas and, even more so, all what is painted on lopsided remains of larger paintings' cloth work as reflections on precious fragments of a painterly mirror.

Rorris, after all, selects and assembles in his canvases pieces of images of the real, thus disclosing the sincere awareness that his works are suggestive fragments of a reality that will not be conquered because it will never be depicted in its entirety. That is why painting will always dominate him with an almost erotic desire, until the next work, the next work, the next work.

From Giorgos Rorris' course to date, perhaps *Blue Alexandra* gathers together all the traces of his route, while constituting at the same time a unique case in his artistic path.

In the painterly condition of the Trofoniou Street studio, a long diagonal divides the work in two: darkness and light, floor and wall, brown and blue, earth and sky inevitably. In between, Alexandra, "dressed in her nudity", is seated on the edge of an armchair.

Rorris paints today while aware of the past of painting, which once met with his own past. Since those initial sloped boards of the *Children's Concert* by Iakovidis, "imprinted inside" him, the torrents of his brush strokes still sweep the planks that Alexandra barely touches with her foot, emerging into our own reality. Alexandra's image is thus transformed into a living presence floating amid the space of painting and the space of reality. Her exquisite flesh constitutes the verge between the empty space of the floor and the walls, both privileged fields of the very abstraction that already claims, since

the first canvases Rorris painted, the subject of his works, while featuring at the same time their realism.

For a painter-follower of the gaze and master of the canvas, perhaps this may come as a paradox. But in the “doubtful” areas, in the peculiarities of the wall which do not describe anything, lies hidden the very substance of painting, an unconcealed hymn to painterliness itself. The scars of the blue wall plaster are traces of the visible, remains of decay as endurance and resistance against time, tending towards a non-visual spirituality, free of the restraints of meaning.

It does not matter if the magnificent blue of the wall is the Scrovegni Chapel or the wallpaper that was hung as a background. Emotion lies not in the knowledge or the resemblance, but in the dream of the visible that we shall recognise in the hidden image.

Through the penumbral mortality of the blue wall and the chthonic floor Alexandra emerges both divine and human, of a time past and present – surrounded by her blue melancholy, her sandals lying on her side and the seams of the canvases, which reveal the viscera of a work of the present. Her body, still unspoiled, casts behind it the shadow of the Self. Yet, from her slanting head, perhaps a soft murmur resists the silence, because Alexandra does not know she is the regulator of space and light.

It is of painting Alexandra dreams in the twisting of her body, herself already the memory of her own, fleeting beauty. Alexandra is Painting.





Δύο πορτοκαλιές, 1994-1996
γκουάς και ακουαρέλα σε χαρτί, 20,8 x 45,4 εκ.

Two Orange Trees, 1994-1996
gouache and watercolour on paper, 20.8 x 45.4 cm



Δύσκολη πόζα, 1991
λάδι σε μουσαμά, 132,3 x 90 εκ.

Difficult Pose, 1991
oil on canvas, 132.3 x 90 cm



Σπουδή γυμνού. Παρίσι 1990, 1990
λάδι σε μουσαμά, 80 x 90 εκ.

Study for a Nude. Paris 1990, 1990
oil on canvas, 80 x 90 cm

Ελισάβετ, 2002
λάδι σε μουσαμά, 134 x 161 εκ.

Elissavet, 2002
oil on canvas, 134 x 161 cm





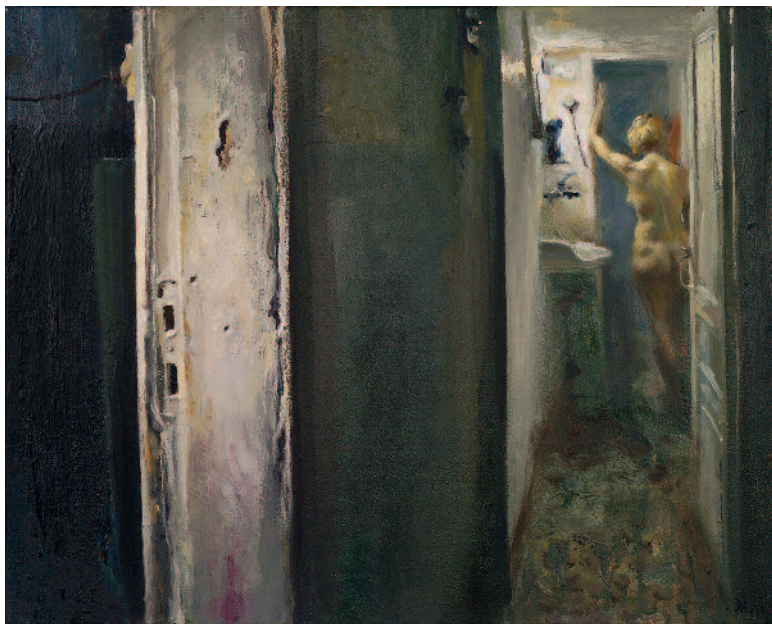
Φλορέτα, 1997
βινυλικό σε μουσαμά, 140 x 160 εκ.

Floreta, 1997
vinyl paint on canvas, 140 x 160 cm



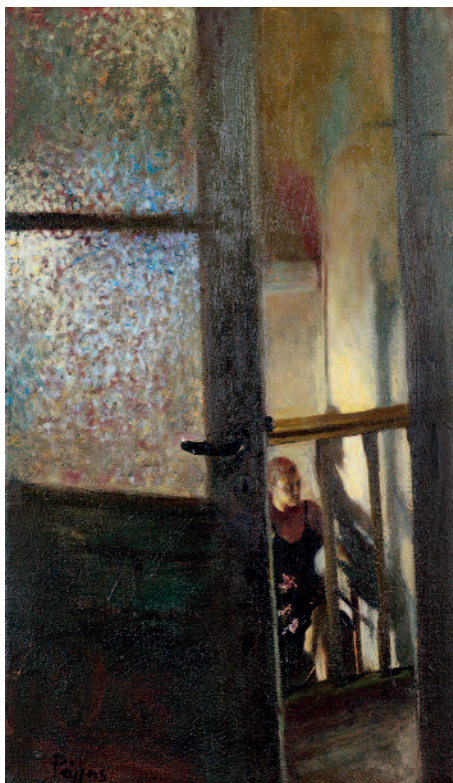
Γιάννα, 2004-2005
λάδι σε μουσαμά, 176 x 215 εκ.

Yanna, 2004-2005
oil on canvas, 176 x 215 cm



Καύσωνα, 2009
λάδι σε μουσαμά, 40 x 50 εκ.

Heatwave, 2009
oil on canvas, 40 x 50 cm



Μελέτη για μια μορφή που κάθεται στη σκάλα, 2010
λάδι σε μουσαμά, 35 x 20 εκ.

Study for a Figure Sitting on the Staircase, 2010
oil on canvas, 35 x 20 cm

Ανδρονίκη, 2013
λάδι σε μουσαμά, 75 x 65 εκ.

Androniki, 2013
oil on canvas, 75 x 65 cm





Προφίλ γυναίκας, 2011
λάδι σε μουσαμά, 25 x 40,5 εκ.

Woman in Profile, 2011
oil on canvas, 25 x 40.5 cm



Μαρία Φραντζή, 2000
λάδι σε μουσαμά, 60 x 62 εκ.

Maria Frantzi, 2000
oil on canvas, 60 x 62 cm



Κασσιανή, 2011
λάδι σε μουσαμά, 40 x 55 εκ.

Kassiani, 2011
oil on canvas, 40 x 55 cm



Έλενα, 2010
λάδι σε μουσαμά, 50 x 55 εκ.

Elena, 2010
oil on canvas, 50 x 55 cm



Κεφάλι βοδιού, 2012
σινική μελάνη και μεικτή τεχνική σε χαρτί, 56 x 76 εκ.

Head of an Ox, 2012
Indian ink and mixed media on paper, 56 x 76 cm



Ο κύριος Τάκης, 2010
λάδι σε μουσαμά, 40 x 49,5 εκ.

Mr Takis, 2010
oil on canvas, 40 x 49.5 cm



Αγγλία, 2000
ακουαρέλα σε χαρτί, 56,5 x 76 εκ.

Pears, 2000
watercolour on paper, 56.5 x 76 cm



Σφάγιο, περίπου 2000
ακουαρέλα και τέμπρα σε χαρτί, 56,5 x 77 εκ.

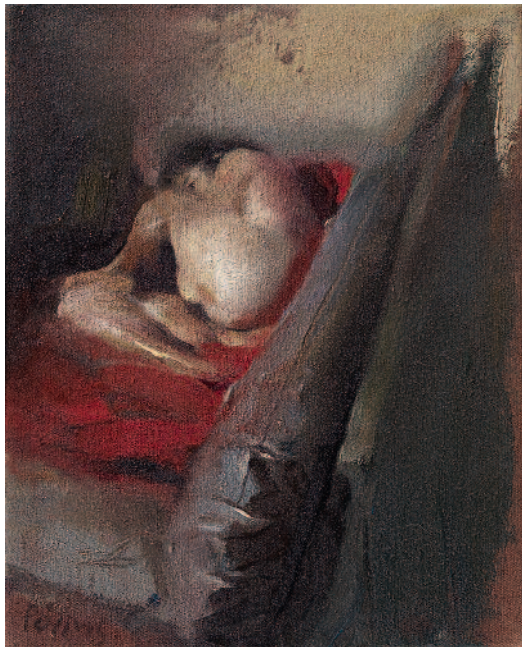
Carcass, c. 2000
watercolour and tempera on paper, 56.5 x 77 cm





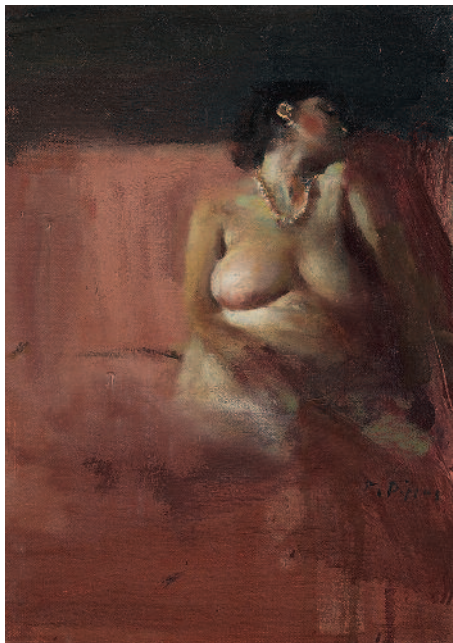
Σπουδή πορτρέτου, 1998-2000
λάδι σε μουσαμά, 35 x 45 εκ.

Study for a Portrait, 1998-2000
oil on canvas, 35 x 45 cm



Απρόσκλητο βλέμμα, 2002
λάδι σε μουσαμά, 25 x 20 εκ.

Unsought Glance, 2002
oil on canvas, 25 x 20 cm



Σπουδή μπούστου, 2001
λάδι σε μουσαμά, 35 x 25 εκ.

Study for a Bust, 2001
oil on canvas, 35 x 25 cm

Μπλε Αλεξάνδρα, 2005-2006
λάδι σε μουσαμά, 220 x 230 εκ.

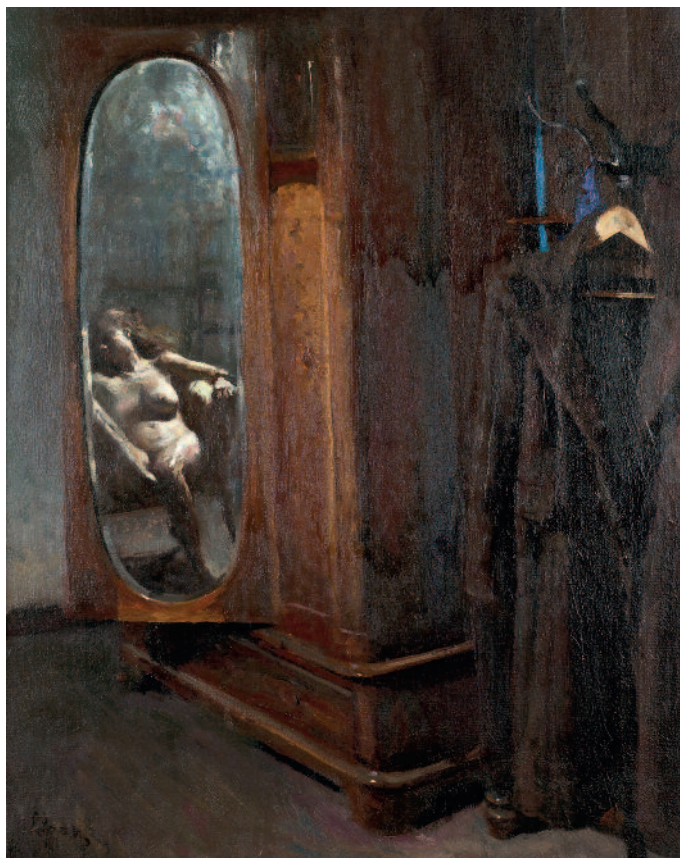
Blue Alexandra, 2005-2006
oil on canvas, 220 x 230 cm





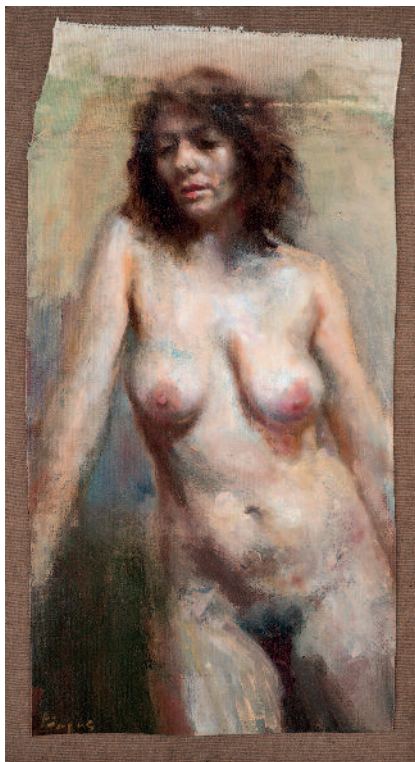
Χορός, 2012
λάδι σε μουσαμά, 50,5 x 40 εκ.

Dance, 2012
oil on canvas, 50.5 x 40 cm



Παρεΐσακτο βλέμμα, 2012
λάδι σε μουσαμά, 62 x 47,5 εκ.

Intrusive Gaze, 2012
oil on canvas, 62 x 47.5 cm



Γυμνό, 2015
λάδι σε μουσαμά κολλημένο σε μουσαμά, 37 x 22 εκ.

Nude, 2015
oil on canvas mounted on canvas, 37 x 22 cm



Ύπνος, 2008
λάδι σε μουσαμά, 40 x 60 εκ.

Sleep, 2008
oil on canvas, 40 x 60 cm



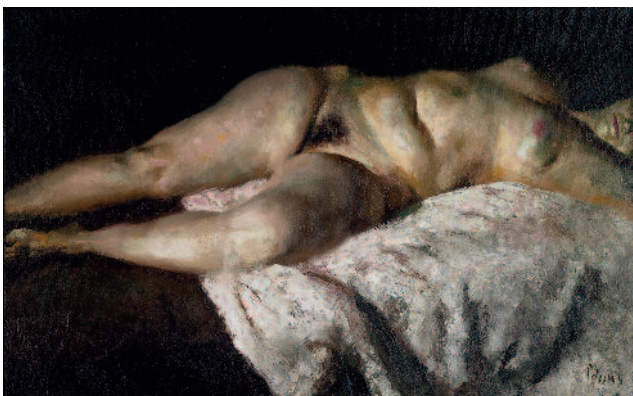
Ξαπλωμένη Γιάννα, 2004
λάδι σε μουσαμά, 35 x 55,3 εκ.

Reclining Yanna, 2004
oil on canvas, 35 x 55.3 cm



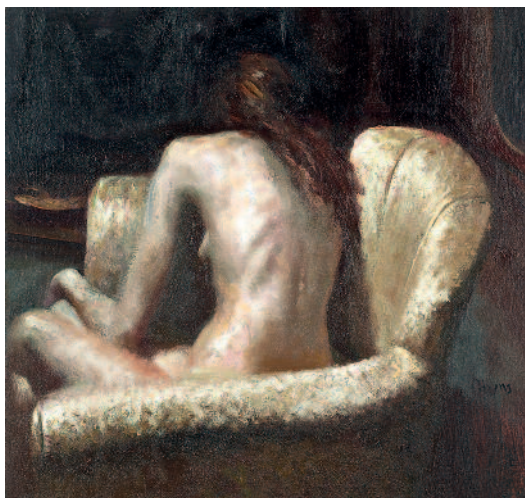
Κορμός, 2005
λάδι σε μουσαμά, 25,2 x 40 εκ.

Torso, 2005
oil on canvas, 25,2 x 40 cm



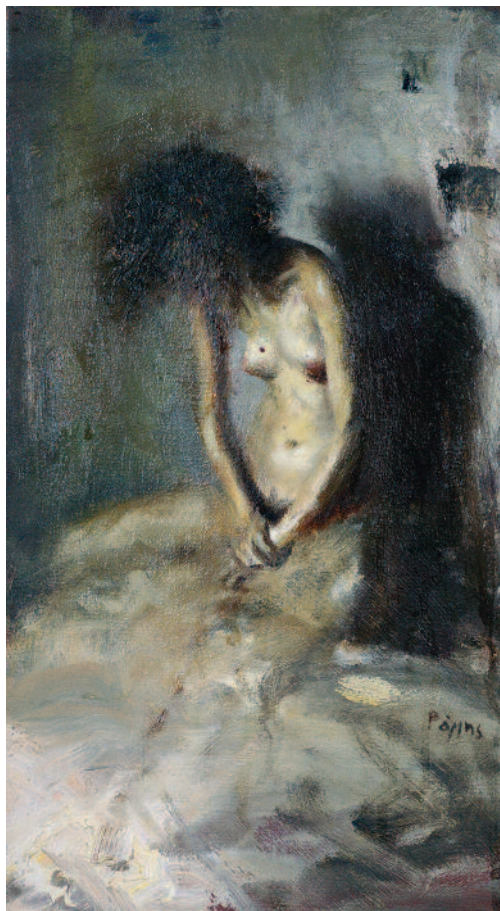
Κορίτσι από την Ήπειρο, 2011
λάδι σε μουσαμά, 28,5 x 45 εκ.

Girl from Epirus, 2011
oil on canvas, 28,5 x 45 cm



Αντριάννα, 2012
λάδι σε μουσαμά, 33 x 35 εκ.

Andrianna, 2012
oil on canvas, 33 x 35 cm



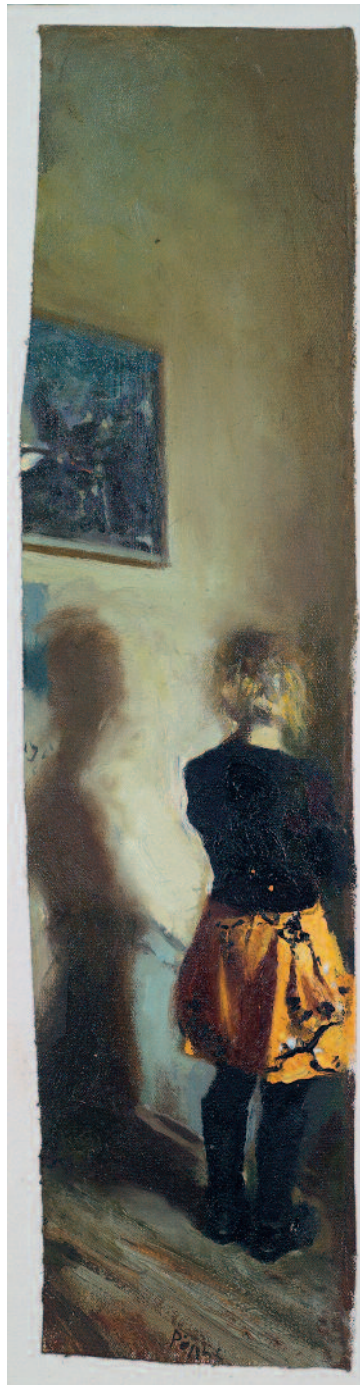
Ελιά στο στήθος, 2007
λάδι σε μουσαμά, 40,2 x 22,3 εκ.

Mole on the Breast, 2007
oil on canvas, 40.2 x 22.3 cm



Φόρος τιμής στον Κουρμπέ, 2002
λάδι σε μουσαμά, 10,7 x 48 εκ.

Tribute to Courbet, 2002
oil on canvas, 10.7 x 48 cm





Η Χριστίνα με πορτοκαλιά φούστα, 2009-2010
λάδι σε μουσαμά κολλημένο σε μουσαμά
52,5 x 13 εκ.

Christina in an Orange Skirt, 2009-2010
oil on canvas mounted on canvas
52.5 x 13 cm

Κόκκινη σκιά γυναίκας, 2014
λάδι σε μουσαμά κολλημένο σε μουσαμά
44,5 x 22 εκ.

Red Shadow of a Woman, 2014
oil on canvas mounted on canvas
44.5 x 22 cm



ΓΙΩΡΓΟΣ ΡΟΡΡΗΣ

Σκόρπιες σκέψεις για τη ζωγραφική

Η ζωγραφική είναι μια τέχνη της σιωπής.

Η σκιά στη ζωγραφική είναι συχνά ανυπόστατη, ασώματη, έχει την ισχνότερη υλική, χρωματική παρουσία. Η σκιά είναι το ακραίο όριο πριν από τη σιωπή.

Σκοπός μου είναι να φτιάξω κάποιες εικόνες που να έχουν τη δύναμη να παραμείνουν στη μνήμη.

Προσπαθώ μέσω της όρασης να απευθυνθώ στο νευρικό σύστημα του θεατή.

Το γεγονός ότι δεν είμαι πρόθυμος αβασάνιστα να ακολουθήσω την οποιαδήποτε μόδα, ξεκινάει από την αγωνία μου να είμαι βαθύτατα και ουσιαστικά εγώ... Δεν μπορώ να καταλάβω τι σημαίνει «σύγχρονο» και «παραδοσιακό», αφού η μόνη δυνατή «νομιμότητα» είναι η συνέπεια του έργου με τον δημιουργό.

Είναι καλό τη ζωγραφική να μην προσπαθούμε να τη συλλάβουμε μέσα από αντιπαραθέσεις αντιμαχόμενων στρατοπέδων αλλά να αναζητήσουμε τη συνέπεια του κάθε έργου με τον εαυτό του.

Τόσο το πινέλο όσο και το αποτύπωμα ενός συρματοπλέγματος μπορούν να εντάσσονται στα μέσα μου, τα οποία δεν τα χωρίζω σε παραδοσιακά ή μη, αλλά σε αναγκαία ή όχι.

Δεν σκέπτομαι ότι ο Ρέμπραντ και ο Μπονάρ ζωγράφισαν πριν από μένα. Πιστεύω ότι αυτό το ταπεινό έργο μου έχω τη δύναμη να το φορτίσω με πόνο, με αγωνία, με χαρά, ώστε να συγκινήσω έναν άγνωστό μου.

Κάθε ζωγράφος φέρει εντός του όλη την ιστορία της ζωγραφικής και με τη σειρά του συστήνει στους άλλους μια παράδοση. Μπορεί τα έργα του να μην αντέξουν στον χρόνο. Αν όμως το κάνουν, θα γίνουν το παρελθόν του μέλλοντος. Το να φέρεις μέσα σου άλλους ζωγράφους σημαίνει επίσης ότι προσπαθείς παράλληλα να βρεις τη δική σου φωνή.

Η ζωγραφική είναι έκκριση σωματική και ο πίνακας είναι ένα είδος ιστού ανάμεσα στο μάτι, στους νευρώνες, στο χέρι του ζωγράφου. Είναι μια σωματική καταγραφή της αγωνίας και μια άμεση αποτύπωσή της. Αυτή ενδιαφέρει εμένα ως δημιουργό, όχι όμως αποκλειστικά και ως θεατή. Εκεί βλέπω με ενδιαφέρον άλλους τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης.

Η συμπεριφορά απέναντι στο έργο ορίζεται ίσως από το άγχος να καλύψεις μια χαοτική, άδεια επιφάνεια και να δημιουργήσεις το πλαίσιο της εικόνας. Έχεις να κάνεις με μια μεγάλη άσπρη επιφάνεια η οποία αρνείται με πείσμα να σου παραδοθεί. Αρχικά πρέπει να καταργηθεί το χάος και να γίνει σιγά-σιγά μορφή. Ύστερα η συμπεριφορά ορίζεται από την ελπίδα που σου παρέχει ο εντελώς ανοιχτός δρόμος τού να οδηγήσεις το έργο όπως εσύ θα ήθελες. Στο τέλος ορίζεται από το άγχος να οδηγήσεις την εικόνα μέσα από τον δρόμο που ήδη αυτή σου έχει πλέον δείξει. Έχει πάρει τη μορφή της και σου υποδεικνύει η ίδια πώς θα ολοκληρωθεί. Για μένα, λοιπόν, είναι δύο οι ψυχικές καταστάσεις που ορίζουν τη δημιουργία ενός πίνακα: το άγχος και η ελπίδα. Αν μπορούσαμε να πούμε ότι το αμάλγαμα αυτών των δύο θα μας προσέφερε τη λέξη πάθος, θα το προσυπέγραφα.

Ζωγραφίζω σημαίνει ερωτεύομαι την ύλη και προσπαθώ να τη μεταπλάσω. Δεν σημαίνει ότι έχω ωραίες ιδέες. Προσπαθώ να ενεργοποιήσω το χρώμα. Να το κάνω να με συγκινήσει συμμετέχοντας εν σώματι στη διαδικασία. Μέσω του χεριού μου, του αγκώνα μου, του καρπού μου, της κίνησης του σώματος. Ζωγραφική σημαίνει προσφορά σώματος.

Η ζωγραφική είναι αποτέλεσμα όρασης-καρδιάς-χεριού. Ο νους έρχεται πολύ αργότερα.

Ρωτώ με αγωνία το μοντέλο αν μοιάζει. Όταν γενέθαι καταφατικά, ηρεμώ. Δεν θα σταματήσω όμως ποτέ να το ζωγραφίζω μέχρι να πιστέψω ότι είναι αυτό. Αυτή είναι και η βασική συνθήκη του πορτρέτου. Κάνω ένα πορτρέτο σημαίνει ότι προσπαθώ να του μοιάσει. Τι σημαίνει όμως να μοιάσει; Με απασχολεί να μοιάσει ουσιαστικά και βαθιά. Να αποτυπώνεται η αντίληψή του για τη ζωή, αυτό που είναι πραγματικά και, ει δυνατόν, το πώς σκέφτεται.

Δεν είναι το μοντέλο πράγμα, δεν είναι εργαλείο, βοήθημα. Είναι η πηγή η ανεξάντλητη, η οποία σε τροφοδοτεί συνέχεια με το αίσθημα ότι αυτό που κάνεις υπολείπεται του πλούτου της πηγής.

Ποτέ δεν πετάω έναν πίνακα. Νιώθω ενοχή, κυρίως απέναντι στο μοντέλο που μου ποζάρει.

Σε αρκετά από τα έργα μου έχουν προστεθεί στην πορεία κομμάτια που δεν είναι παρά η παραδοχή ενός σφάλματος. Εκφράζουν τη διάθεση για μια επέκταση και για την κατάκτηση μιας εικόνας που δεν τη γνωρίζω εκ των προτέρων. Αρχίζω και κολλάω δηλαδή τα τελάρα αν αισθανθώ ότι αυτό που κάνω είναι τμήμα μιας μεγαλύτερης εικόνας την οποία δεν γνωρίζω αλλά πρέπει να ψάξω να τη βρω.

Είναι σαν να ψάχνω μια εικόνα της οποίας δεν γνωρίζω παρά ένα μέρος. Το υπόλοιπο μου αποκρύπτεται και καλούμαι να το ανακαλύψω.

Η τελική εικόνα είναι αποτέλεσμα συναρμολόγησης και οργανώσεως χρωματικών κηλίδων. Αν στο μυαλό σου έχεις την τελική εικόνα, δεν είσαι ζωγράφος.

Δεν με ενδιαφέρει μια εικόνα προσχεδιασμένη. Αν είναι προσχεδιασμένη και προαποφασισμένη βαριέμαι να τη ζωγραφίσω. Εμένα αυτό που με ενδιαφέρει είναι να μάθω τι θα βγει και αυτό να έρθει ως έκπληξη. Μοιραίως θα υπάρχει και μία ιστορία. Ποια θα είναι η ιστορία; Ο καθένας θα πει αυτό που εκείνος πιστεύει.

Μου αποκλείονται οι πόζες που δηλώνουν ότι το μοντέλο κάνει κάτι, γιατί στο τέλος θα βγει ψεύτικο. Θέλω αυτά που βλέπω. Και αυτά που βλέπω είναι απλά πράγματα: η γυναίκα ποζάρει.

Δεν ζωγραφίζω χαρακτήρες αλλά σώματα. Και τα σώματα είναι το φαίνεσθαι αυτό καθεαυτό. Φτιάχνεις έναν πίνακα για να καταλάβεις τον άλλο που στέκεται απέναντί σου.

Θέλω να πω κάτι πολύ απλό. Μέσα σε ένα περιβάλλον που έχει κατατάξει τον άνθρωπο ως χρήστη, καταναλωτή, μονάδα, σαν απρόσωπη μάζα, θέλω να ανασύρω και να καταστήσω μνημείο απέναντι στον χρόνο ορισμένα πρόσωπα, το πρόσωπο του ανθρώπου. Για μένα είναι ιερό.

Ο άνθρωπος που ποζάρει, στην πόζα του δεν είναι ποτέ γυμνός, είναι ενδεδυμένος την αθωότητα της αδαμιαίας περιβολής, η οποία αφαιρεί οποιαδήποτε πονηρή φαντασίωση. Προστατεύεται από τη μαρμάρινη ακινησία της πόζας και ενδύεται τη γυμνότητά του.

Αν ζωγράφιζα εσάς τώρα, έτσι όπως σας βλέπω, θα έβαζα αυτό το τραπεζάκι δίπλα σας με το τασάκι επάνω και το τραπεζάκι θα μείωνε τη μοναξιά σας, γιατί το τραπεζάκι θα ήταν ο σύντροφός σας στην εικόνα, αλλά ίσως, από την άλλη, η μοναξιά σας να ήταν και μεγαλύτερη, γιατί η συντροφιά σας θα ήταν απλά ένα τραπεζάκι και τίποτα παραπάνω.

Η ζωγραφική δεν σου δίνει και μεγάλες χαρές, είναι μια συνεχής πίκρα, γιατί νιώθεις κάθε μέρα που φεύγεις ότι πάλι απέτυχα, πάλι απέτυχα.

Όμορφο για μένα είναι αυτό που θα μου προσφέρει τη δυνατότητα της παρηγοριάς, θα μου προσφέρει την ψευδαίσθηση της αθανασίας, θα κάνει τη ζωή να φαντάζει λιγότερο ασήμαντη και πεζή.

Καταλαβαίνω ότι έχει τελειώσει ένας πίνακας όταν τον πλησιάζω για να επέμβω και αυτός δεν με αφήνει. Δεν μου αφήνει δίοδο να μπω μέσα του. Οι αρμοί είναι τόσο ισχυροί, που δεν υπάρχει καμία ρωγμή.

Όταν τελειώνει ο πίνακας, ο ζωγράφος παραχωρεί τη θέση του στον θεατή.

Έχω ένα συνεχές άγχος για το τι θα κάνω μετά, αν θα κάνω κανένα καλό έργο στο μέλλον. Αν θα κάνω ζωγραφική πιο καίρια, πιο ουσιαστική, πιο βαθιά, πιο ειλικρινή, που θα αφήσει κάποια έργα που θα καταγράφουν την εποχή μου με ακρίβεια, με δύναμη, και θα μπορούν να παραμείνουν, αυτό με προβληματίζει.

Τις Σκέψεις συγκέντρωσε και επιμελήθηκε η Ελισάβετ Πλέσσα.





GIORGOS RORRIS

Scattered Thoughts on Painting

Painting is an art of silence.

Shadow in painting is often unsubstantial, incorporeal, it has the least material, chromatic presence. Shadow is the extreme borderline preceding silence.

My aim is to make certain images that would have the power to remain imprinted on memory.

What I try to do, is to address through vision the nervous system of the viewer.

The fact that I am unwilling to follow, without second thought, any given trend, has its roots in my agony to be profoundly and essentially me... I cannot understand what "contemporary" or "traditional" means, since the only possible "fairness" that can be is the consistency of the work with its maker.

We had better not try to conceive painting through the juxtaposition of rival camps, but rather through seeking the consistency of every work with itself.

The brush as much as the imprint of a wire net can be integrated within my inner self, which I do not divide into traditional and non-traditional, but into necessary or unnecessary.

I never think that Rembrandt or Bonnard painted before me. I believe that I have the strength to breathe into this humble work my own pain, agony, joy and so affect a person totally unknown to me.

Every painter carries within himself the whole history of painting and introduces, in his turn, a certain tradition. His works may not last through time. But if they do, they will become the past of the future. Carrying within you other painters also means that, at the same time, you are struggling to find your own voice.

Painting is a bodily secretion and the painted work is a sort of tissue between the eye, the neurons, the painter's hand. It is a bodily recording of agony and a direct imprint of it. It is this recording that interests me as a creator, yet not exclusively as a viewer. As a viewer, I can take an interest in other manners of artistic expression.

The behaviour towards the work is probably defined by an anxiety to fill a chaotic, empty surface and form the framework of the image. You deal with a large white surface which obstinately denies to surrender itself to you. Initially, the chaos should be eliminated and, little by little, become a form. Then, behaviour is defined by the hope given to you by the entirely open path of leading the work as you would like. In the end, it is defined by the anxiety to lead the image through the path it has already shown you by now. The image has acquired its form and suggests to you itself how it will be completed. For me, therefore, there are two emotional conditions that define the creation of a painting: anxiety and hope. If we could say that the amalgam of these two would offer us the word "passion", I would myself support that.

To paint means to fall in love with matter and try to remould it. It does not mean one has good ideas. I try to activate soil. To make it move me by participating with my body in the process. Through my arm, my elbow, my wrist, the motion of the body. Painting means the offering of a body.

Painting is the result of vision-heart-hand. The mind comes in much later.

I ask my models anxiously if they find a resemblance. When they nod, I calm down. But I will not cease painting them until I have come to believe that it is them I have painted. This is the basic condition of a portrait. I am making a portrait means I try to make it look like the model. But what does it mean it should look like the model? I am concerned with a resemblance that is essential and profound. Depicting their perception of life, who they really are and, if possible, how they think.

A model is not a thing, it is not a tool or an aid. It is the inexhaustible source that constantly feeds you with the feeling that what you are doing is lesser than the affluence of the source.

I never throw away a painting. I have a feeling of guilt, particularly towards the model that poses for me.

In many of my works pieces have been added in the process which are nothing more than admitting a fault. They express a mood for an expansion and the conquering of a depiction that I do not know in advance. That is, I start attaching the canvases together, if I feel that what I do is part of a larger image which I do not know, yet I should try to look for.

It is like looking for an image of which only a part is known to me. The rest is concealed from me and I am to discover it.

The final image is the result of assembling and arranging blots of colour.

If you have the final image on your mind, then you are not a painter.

I am not interested in a prior designed image. If it is prior designed and predetermined I have no interest in painting it. What I am interested in is to find out what the result will be and that this should come as a surprise. Inevitably there is also a story. What will the story be? Each person will say what they believe.

To me there's no room for poses denoting that the model is doing something because, in the end, it will come out as fake. I want what I see. And what I see are simple things: the woman is posing.

I do not paint characters but bodies. And bodies are appearance itself. You make a painting in order to understand the other person that is standing opposite to you.

I want to say something very simple. In an environment that classifies man as a user, consumer, unit, as a faceless mass, I want to bring forward and make a monument to certain faces, against time – to the face of man. To me it is sacred.

The person posing is never naked in the pose, but dressed with the innocence of a birthday suit which removes any kind of weird fantasy. The sitter is protected by the marble stillness of the pose and dressed with his nudity.

If I painted you right now, exactly as I see you, I would put that coffee table next to you with the ashtray on it, and the coffee table would reduce your loneliness, because the little table would be your companion in the image, but, on the other hand, perhaps your loneliness would be deeper, because your companion would simply be a little coffee table and nothing more.

Painting does not give you much joy, it is an endless bitterness, because each time you leave, you feel that you failed, that you failed again.

To me beautiful is what will offer me the possibility of consolation, what will offer me the illusion of immortality, what will make life seem less insignificant and small.

I feel that a painting is finished when I approach it in order to intervene and it does not let me. It leaves no passage for me to enter it. The joints are so firm, that there is not a single crack.

When the painting is finished, the painter gives his place to the viewer.

I am in constant agony as to what I will do next, if I will create a good work in the future. If I will make painting that is more insightful, more essential, more profound, more sincere, that will leave behind works which will record my time with accuracy, with power and which will be able to last, that is what I am concerned with.

Thoughts were compiled and edited by Elizabeth Plessa.





ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Ο Γιώργος Ρόρρης γεννήθηκε στον Κοσμά Κυνουρίας το 1963. Σπούδασε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με δασκάλους τον Παναγιώτη Τέτση και τον Γιάννη Βαλαβανίδη (1982-1987). Συνέχισε τις σπουδές του στην École nationale supérieure des Beaux-Arts στο Παρίσι με δάσκαλο τον Λεονάρντο Κρεμονίνι (1988-1991), με υποτροφίες του Ιδρύματος Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή και του Κοινωφελούς Ιδρύματος Αδελφών Π. Μπάκαλα. Συνεργάστηκε με το Κέντρο Γραμμάτων και Τεχνών «Άποψη» (1996-2002) και από το 2002 συνεργάζεται με την Ομάδα Τέχνης «Σημείο», διδάσκοντας ζωγραφική. Το 2001 τιμήθηκε από την Ακαδημία Αθηνών με το βραβείο για νέο Έλληνα ζωγράφο, ηλικίας μέχρι 40 ετών. Το 2006 το Κοινωφελές Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης του απένειμε τιμητική διάκριση για το έργο του. Από την πρώτη του ατομική έκθεση, το 1988, διατηρεί μόνιμη συνεργασία με τη «Μέδουσα Αίθουσα Τέχνης». Έργα του βρίσκονται σε ιδιωτικές και δημόσιες συλλογές. Ζει και εργάζεται στην Αθήνα.

BIOGRAPHICAL NOTES

Giorgos Rorris was born in Kosmas of Kynouria (Arcadia, Peloponnese) in 1963. He studied painting in the Athens School of Fine Arts under Panayiotis Tetsis and Yannis Valavanidis (1982-1987). He pursued his studies at the École nationale supérieure des Beaux-Arts, in Paris, under Leonardo Cremonini (1988-1991), thanks to scholarships awarded to him by the Basil and Elise Goulandris Foundation and the P. Bakala Brothers Public Benefit Foundation. He collaborated with the "Apopsi" Centre for Letters and Arts (1996-2002); as of 2002 he has been working with the "Simio" Art Group, where he teaches painting. In 2001 he received the Academy of Athens award for young Greek painter, under the age of 40. In 2006 he was awarded an honourable distinction for his work by the Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation. He has maintained a permanent collaboration with "Medusa Art Gallery", in Athens, since his first solo exhibition there in 1988. Works by him can be found in public and private collections. He lives and works in Athens.



