

Μνήμων

Τόμ. 36, Αρ. 36 (2018)

Μνήμων

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΕΛΕΤΗΣ ΝΕΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ

ΜΝΗΜΩΝ



ΜΕΛΕΤΕΣ

ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΟΦΙΝΑΚΗΣ, Ο πρώιμος σονοδισμός των Πνευματικών Φραγκισκανών και των Μπεργίνων του Λαγκρεντόκ • ΜΑΡΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ, Το θέατρο ως εργαλείο προώθησης πολιτικών και οικονομικών διεκδικήσεων στις αγγλικές πόλεις του ύστερου Μεσαίωνα • ΑΝΔΡΟΝΙΚΗ ΔΙΑΛΕΤΗ, Κατακόρινος τον κόσμο του βιβλίου στη Βενετία: η εκδοτική παρουσία και δημόσια εικόνα του Άλδου Μανούτιου • ΔΑΦΝΗ ΛΑΠΠΑ, Χριστιανοί του ανατολικού δόγματος στην πόλη της βενετικής Κέρκυρας (16ος-18ος αι.) • ΣΟΦΙΑ ΜΑΥΡΑΙΟΥ, Σχέδια για την ίδρυση «Εταιρείας τῶν ἐν Ρωτίγγη Γραικῶν» κατά τις παραμονές τῆς Ἐπανάστασης τοῦ '21 • ΑΝΤΩΝΗΣ ΔΙΑΚΑΚΗΣ, Εφοδία ντας το πολιορκημένο Μεσολόγγι (1825-1826) • ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΟΝΑΤΙΔΗΣ, Αιτίες στην Ερμούπολη τον 19ο αιώνα • ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΔΕΔΕ, Απόπειρες δικτύωσης του Κόμματος Φιλελευθέρων, 1910-1912 • ΙΩΑΝΝΗΣ Σ. ΧΑΛΚΟΣ, Ο Θεόδωρος Πάγκαλος και ο αναθεωρητισμός απέναντι στην Τουρκία • ΜΑΡΙΑ ΦΡΑΓΚΟΥ, Δραστηριότητες προσκαίριας και ζητήματα διπλωματίας στο Ολοκαύτωμα • ΜΑΡΙΑ ΠΟΥΛΟΥ, Ένα μνημείο για την Αντίσταση στη δεκαετία του 1950 • ΕΛΕΟΝΩΡΑ ΒΡΑΤΣΚΙΔΟΥ, Η τρίτη ανακάλυψη του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ • ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΚΟΥΡΓΙΤΗΣ, Το αίτημα για θεατρική αποκέντρωση και η ίδρυση των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων (1983)

ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

OLIVIER ZELLER, Μια αναδρομική ματιά στη σύγχρονη ιστορία των πόλεων στη Γαλλία (περ. 2000-2016)

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΕΚΘΕΣΗΣ

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΚΟΥΛΟΥΡΗ, Η Έκθεση «Ιωάννης Καποδίστριας: Η πορεία του στον χρόνο» στη Βουλή των Ελλήνων (Νοέμβριος 2016-Ιούλιος 2018)

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΣ

Δ. Λαμπροπούλου, Β. Καρχαμνολλάκης, Α. Αμπούτης, Β. Μανουσάκης, Ο. Κασσαρδής-Hering, Δ. Τσερές, Α. Φλιτούρης, Β. Θεοδώρου

36

ΑΘΗΝΑ 2017-2018

Η ΤΡΙΤΗ ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΟΥ ΧΑΤΖΗΜΙΧΑΗΛ

ΕΛΕΟΝΩΡΑ ΒΡΑΤΣΚΙΔΟΥ

doi: [10.12681/mnimon.36967](https://doi.org/10.12681/mnimon.36967)

Copyright © 2024



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΒΡΑΤΣΚΙΔΟΥ Ε. (2024). Η ΤΡΙΤΗ ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΟΥ ΧΑΤΖΗΜΙΧΑΗΛ: Η ΩΡΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ;. *Μνήμων*, 36(36), 317–349. <https://doi.org/10.12681/mnimon.36967>

ΕΛΕΟΝΩΡΑ ΒΡΑΤΣΚΙΔΟΥ

Η ΤΡΙΤΗ ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ
ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΟΥ ΧΑΤΖΗΜΙΧΑΗΛ

Η ΩΡΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ;

Η μελέτη αυτή επιδιώκει να συνεισφέρει στην ιστορία της πρόσληψης του ζωγράφου Θεόφιλου Χατζημιχαήλ (π. 1870-1934), εστιάζοντας στις μεγάλες ατομικές εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν στην Ελβετία και τη Γαλλία στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Την εν πολλοίς άγνωστη αυτή φάση εντός της σύνθετης και γεμάτης ασυνέχειες υποδοχής που γνώρισε η καλλιτεχνική παραγωγή του λαϊκού δημιουργού, χαρακτηρίζω εδώ συμβατικά ως «τρίτη ανακάλυψη». Όπως είναι γνωστό, η ανάδειξη του Λέσβιου ζωγράφου στα μέσα της δεκαετίας του 1930 οφείλεται σε ένα στενό κύκλο κριτικών, λογοτεχνών και καλλιτεχνών που ενδιαφέρθηκαν να προβάλουν το έργο του.¹ Πέραν όμως από κάποια πρώτα δημοσιεύματα στον τύπο και μια ισχνή παρουσίαση σχεδίων μόνο του ζωγράφου στο πλαίσιο μιας έκθεσης λαϊκής τέχνης το 1938,² το έργο του παρέμεινε στην ουσία αφανές για το ευρύ κοινό έως την πρώτη μονογραφική του έκθεση στην Αθήνα, στο Βρετανικό Ινστιτούτο το 1947. Μέσα στο τεταμένο κλίμα του Εμφυλίου Πολέμου, η έκθεση του 1947 προκάλεσε έντονες αντιπαραθέσεις ως προς την αισθητική και ιδεολογική αποτίμηση της τέχνης του και πυροδότησε μια κριτική παραγωγή που σφράγισε την υπο-

1. Ο εγκατεστημένος στο Παρίσι τεχνοκρίτης Στρατής Ελευθεριάδης-Tériade, ύστερα από υπόδειξη του Γιώργου Γουναρόπουλου, πρώτου ιγνηλάτη έργων του Θεόφιλου στο Πήλιο, πρωτοσυνάντησε τον ζωγράφο στη Λέσβο γύρω στο 1928 και σύναψε μαζί του ένα είδος ανοιχτής παραγγελίας, στη βάση της οποίας ο Χατζημιχαήλ παρήγαγε ένα σημαντικό σώμα έργων (π. 150) έως τον θάνατο του, το 1934. Μελέτησα διεξοδικά την πρώτη αυτή «ανακάλυψη» του ζωγράφου και την εν τέλει ατελέσφορη επιχείρηση οργάνωσης μιας μεγάλης ατομικής έκθεσης στο άρθρο μου «Ο Θεόφιλος στην Ευρώπη: ιστορία δύο εκθέσεων και μίας παρ' ολίγον», *Ιστορία της τέχνης* 6 (2017), σ. 56-91, ειδικότερα σ. 58-64.

2. Στο ίδιο, σ. 63.

δοχή του ζωγράφου, με κεντρικές, κατά τη «δεύτερη» αυτή «ανακάλυψη» του Θεόφιλου,³ τις τοποθετήσεις του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη. Το ενδιαφέρον για το έργο του Χατζημιχαήλ, και ιδιαίτερα για την επίσημη θεσμική κατοχύρωσή του ατόνησε εκ νέου κατά τη δεκαετία του 1950 μέχρι και τις δυο μεγάλες εκθέσεις, *Der griechische Bauernmaler Theophilos* στην Kunsthalle της Βέρνης το 1960 και *Théophilos, peintre populaire grec* στο Musée des Arts Décoratifs στο Παρίσι το 1961, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν με πρωτοβουλία του τεχνοκρίτη και εκδότη τέχνης Στρατή Ελευθεριάδη-Τέριαντ (1897-1983), κύριου συλλέκτη του ζωγράφου.⁴

Σε προηγούμενη μελέτη μου είχα την ευκαιρία να ανασυνθέσω την ιστορία της διοργάνωσης των δυο αυτών εκθέσεων, που παρουσίασαν κατεξοχήν έργα της συλλογής Τέριαντ.⁵ Διερεύνησα ιδιαίτερα τη δικτύωση που επέτρεψε στον επιτυχημένο εκδότη τέχνης να παρουσιάσει το έργο του άσημου ζωγράφου από τη Μυτιλήνη σε δυο μείζονες καλλιτεχνικούς θεσμούς της Ευρώπης που πρωτοστάτησαν μεταπολεμικά στην προώθηση της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης και ανέλυσα τον τρόπο με τον οποίο οι εκθέσεις αυτές εγγράφονται στην εκθεσιακή τους πολιτική και μουσειογραφική παράδοση. Στο άρθρο αυτό, το οποίο αποτελεί συνέχεια της πρώτης αυτής μελέτης, μ' ενδιαφέρει να εξετάσω ειδικότερα τον λόγο που παράχθηκε με αφορμή τις ευρωπαϊκές εκθέσεις του Θεόφιλου, τόσο από τους επιμελητές όσο και στο πλαίσιο της κριτικής τους υποδοχής. Τι προέκυψε από τις διαπολιτισμικές μεταμορφώσεις του Θεόφιλου ως «Bauernmaler» στην ελβετική πρωτεύουσα και ως «peintre populaire» στις όχθες του Σηκουάνα; Τι είδους εντάσεις γέννησε η περίπτωση του περιπλανώμενου ζωγράφου του Πηλίου εντός των ιστοριογραφικών παραδόσεων των χωρών που την υπο-

3. Νίκος Χατζηνικολάου, «Τέσσερις Έλληνες ζωγράφοι του 20ού αιώνα: Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης», *Εθνική τέχνη και πρωτοπορία*, Αθήνα, Όχημα, 1982, σ. 46. Για τις αντιπαραθέσεις που προκάλεσε η έκθεση βλ. και Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2014, σ. 453-473.

4. Για τον Τέριαντ βλ. συνοπτικά, Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Τέριαντ: τεχνοκρίτης και συλλέκτης», *Restitutions: 14 κείμενα ιστορίας της τέχνης*, Αθήνα, Futura, 2015, σ. 138-153. Για την εκδοτική του δραστηριότητα ειδικότερα, Rebecca Rabinow, *The legacy of la Rue Férou: Livres d'artiste created for Tériade by Rouault, Bonnard, Matisse, Léger, Le Corbusier, Chagall, Giacometti and Miro*, αδημ. διδακτορική διατριβή, Νέα Υόρκη, New York University, Institute of Fine Arts, 1995.

5. Ε. Βρατσκίδου, «Ο Θεόφιλος στην Ευρώπη», *ό.π.*

δέχθηκαν; Πώς διαφοροποιούνται οι προσεγγίσεις του έργου του στην Ελβετία και τη Γαλλία, αλλά και σε σχέση με τον λόγο που είχε παραχθεί έως τότε για τον ζωγράφο εντός Ελλάδος;

Το έντονο ενδιαφέρον για την τέχνη του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ τις δεκαετίες 1930-1940 εγγράφεται στο πλαίσιο διαμόρφωσης ενός ελληνοκεντρικού μοντερνισμού, με φόντο τις συζητήσεις περί ελληνικότητας και το κίνημα αναβίωσης των παραδοσιακών τεχνών.⁶ Κρίσιμης σημασίας για τις αισθητικές και ιδεολογικές επιδιώξεις των εκπροσώπων της λεγόμενης γενιάς του '30,⁷ το έργο του Θεόφιλου είχε ελάχιστα μελετηθεί με βάση τις κατηγορίες και τις πρακτικές της επιστήμης της ιστορίας της τέχνης. Τόσο η πρώτη όσο και η δεύτερη ανακάλυψη του Θεόφιλου μονοπωλήθηκαν από λογοτέχνες, κριτικούς, καλλιτέχνες, ερασιτέχνες λαογράφους, σε μια εποχή που η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα μόλις αποκτούσε τα πρώτα ερείσματα θεσμικής παρουσίας εντός των μουσείων και ακαδημαϊκών ιδρυμάτων της χώρας.⁸ Η συνθήκη αυτή, όπως εύστοχα παρατηρεί η Μαρία Μόσχου, καθιέρωσε μια συγκεκριμένη (υφολογική διάθεση) στην κειμενική παραγωγή για τον ζωγράφο, «μια πρόθεση προς λογοτεχνική εκτόνωση χωρίς περαιτέρω εμβάθυνση ή κάποια συγκροτημένη προσέγγιση ζητημάτων».⁹ Με τις εκθέσεις στη Βέρνη και το Παρίσι, η περίπτωση του Θεόφιλου γινόταν άμεσα προσιτή σε δυτικοευρωπαίους

6. Για την ανακάλυψη («λαϊκών») παραδοσιακών καλλιτεχνών στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου βλ. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Εικαστικές τέχνες», Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τ. Β2, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2003, σ. 408-411. Για το κίνημα αναβίωσης των παραδοσιακών τεχνών, ενδεικτικά Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Αστισμός και παράδοση: ένας γάμος από έρωτα ή από συμφέρον;», *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική, Πρακτικά Συμποσίου*, Αθήνα, Χανιά, Μουσείο Μπενάκη – Ε.Ι.Ε.Μ. «Ελευθέριος Βενιζέλος», 2012, σ. 111-147.

7. Βλ. ενδεικτικά Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα*, ό.π. και Μαρία Μόσχου, «Η εικόνα του “ασπούδαχτου” λαϊκού δημιουργού Θεόφιλου Χατζημιχαήλ: Παραναγνώσεις και ερευνητικά ζητούμενα», *Ερευνητικά ζητήματα στην ιστορία της τέχνης από τον ύστερο μεσαίωνα έως την εποχή μας, Πρακτικά Δ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης*, Αθήνα, Ασίνη, 2016, σ. 359-385.

8. Για μια συνοπτική θεώρηση, Areti Adamopoulou, «Born of a “peripheral” modernism: Art History in Greece and Cyprus», Evgenios D. Matthiopoulos (επιμ.), *Art History in Greece: Selected Essays*, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, Αθήνα, Μέλισσα, 2018, σ. 97-110.

9. Μαρία Μόσχου, *Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ βιογραφούμενος*, αδημ. διδακτορική διατριβή, τ. 1, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, 2005, σ. xvi.

εκπροσώπους της ιστορίας της τέχνης και του χώρου των μουσείων, με πρώτους τους ίδιους του επιμελητές των εκθέσεων. Κατά πόσο συνεισέφερε η ενασχόλησή τους με το έργο του Χατζημιχαήλ στην ανανέωση των αναγνώσεων της καλλιτεχνικής του παραγωγής, πέραν των συμβάσεων του κριτικού και λογοτεχνικού λόγου;

Ο ιστορικός τέχνης και διευθυντής της Kunsthalle της Βέρνης Franz Meyer (1919-2007) και ο ομόλογός του στο Παρίσι François Mathey (1917-1993) μετείχαν σε διαφορετικές εθνικές παραδόσεις λόγου περί εικαστικών τεχνών, αλλά και σε διαφορετικές ακαδημαϊκές πειθαρχίες. Αν ο Franz Meyer, με σπουδές στο Πανεπιστήμιο της Βέρνης κοντά στον διαπρεπή ιστορικό της μεσαιωνικής τέχνης Hans R. Hahnloser (1899-1974), υπήρξε «προϊόν» της γερμανόφωνης πανεπιστημιακής ιστορίας της τέχνης της Ελβετίας, ο συνομήλικός του François Mathey μορφώθηκε διανοητικά εντός των γαλλικών θεσμών μελέτης και διαχείρισης πολιτισμικής κληρονομιάς, με σπουδές στην École du Louvre και μια πρώτη θητεία ως Επόπτη Ιστορικών Μνημείων.¹⁰ Οι διαφορές που παρατηρούνται μεταξύ των δυο εκθέσεων οφείλονται, ως ένα βαθμό, στις πρακτικές και οργανωτικές δυσκολίες που παρουσίασε η μεταφορά της έκθεσης από τη Βέρνη στο Παρίσι,¹¹ εκφράζουν όμως ταυτόχρονα, όπως θα προσπαθήσω να δείξω, διαφορετικές ιστοριογραφικές και επιμελητικές προσεγγίσεις. Οι δυο εκθέσεις ενεργοποίησαν διαφορετικούς τρόπους εννοιολόγησης του φαινομένου της επονομαζόμενης «ναίφ» δημιουργίας,¹² αλλά και αποκλίνουσες

10. Για τον Franz Meyer βλ. το κείμενο του Gottfried Boehm, «Die Ordnung der Zeit: Franz Meyers kunstgeschichtliches Konzept», που κλείνει τη συλλογή κειμένων του Franz Meyer, *Testfälle der Kunstgeschichte: von Odilon Redon bis Bruce Nauman*, επιμ. Isabel Friedli, Ostfildern, Hatje Cantz, 2005, σ. 445-451, καθώς και το σύντομο βιογραφικό, σ. 8-9. Για τον François Mathey βλ. κυρίως τη μονογραφία της Brigitte Gilardet, *Réinventer le musée: François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, Ντιζόν, Presses du réel, 2014.

11. Ε. Βρατσκίδου, «Ο Θεόφιλος στην Ευρώπη», *ό.π.*, σ. 78-82.

12. Ο όρος «ναίφ», αν και καθιερωμένος στην ορολογία της ιστορίας της τέχνης, παραμένει ιδιαίτερα προβληματικός, όσο και το πλήθος παράλληλων όρων που χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν την τέχνη αυτοδίδακτων ή εκτός θεσμικών πλαισίων κινούμενων δημιουργών (outsider art, art brut, modern primitifs). Για την ιστορία της κατασκευής και πρόσληψης του φαινομένου στη Γαλλία και τις Η.Π.Α. βλ. Marion Alluchon, *Du Douanier Rousseau à Gaston Chaissac: la reconnaissance de l'art naïf en France et aux Etats-Unis (1886-1948)*, αδημ. διδακτορική διατριβή, Παρίσι, Université Paris 1, 2016. Για μια κριτική συζήτηση της παράλληλης χρήσης των όρων «ναίφ», «παραδοσιακός» και «λαϊκός» στην εγχώρια

γενεαλογίες της ίδιας της ανακάλυψης (ανάψφ) καλλιτεχνών από τις αρχές του 20ού αιώνα και εξής.

Μνημείο απολογητών Θεόφιλου: ο κατάλογος της γαλλικής έκθεσης

Θα σταθώ αρχικά στην κειμενική σύνθεση των καταλόγων που συνόδευαν τις εκθέσεις. Ο παρακάτω πίνακας επιτρέπει μια συγκριτική επισκόπηση του περιεχομένου των δυο εκδόσεων, της Kunsthalle της Βέρνης και του Μουσείου των Διακοσμητικών Τεχνών αντίστοιχα:

KEIMENA KATALOGΩN

KUNSTHALLE BERN	MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS PARIS
<i>Der griechische Bauernmale Theophilos</i> (23 Ιουλίου-4 Σεπτεμβρίου 1960)	<i>Théophilos, peintre populaire grec</i> (4 Ιουνίου-24 Σεπτεμβρίου 1961)
Tériade [<i>Harper's Bazaar</i> , 1951] Σεφέρης [<i>Αγγλοελληνική Επιθεώρηση</i> , 1947] Maurice Raynal <i>Arts et métiers graphiques</i> , 1936 Le Corbusier <i>Le Voyage en Grèce</i> , 1936	François Mathey (1961) Maurice Raynal [<i>Arts et métiers graphiques</i> , 1936] Le Corbusier [<i>Le Voyage en Grèce</i> , 1936] Σικελιανός [<i>Ελεύθερα Γράμματα</i>] 1947 Ελύτης [<i>Αγγλοελληνική Επιθεώρηση</i> , 1947] Σεφέρης [<i>Αγγλοελληνική Επιθεώρηση</i> , 1947]
Franz Meyer (1960) Αναπαραγωγές έργων - Εικονογράφηση Λίστα έργων Αυτοβιογραφικό σημείωμα Θεόφιλου	Χατζηδάκης [<i>Ελευθερία</i>] 1947 Tériade [<i>Harper's Bazaar</i> , 1951] Αυτοβιογραφικό σημείωμα Θεόφιλου Λίστα έργων ¹³ Τσαρούχης [1961]

Πέρα από τα σημειώματα των δυο επιμελητών Franz Meyer και François Mathey, οι κατάλογοι περιλαμβάνουν παλαιότερα κείμενα και αποσπάσματα κειμένων, τα οποία είχαν γραφτεί για τον Θεόφιλο ήδη από τη

βιβλιογραφία βλ. την ανακοίνωση της Μαρίας Μόσχου, «Η αισθητική της αλωδότη-
τας. Ορισμοί και ζητήματα οριοθέτησης της ναίφ τέχνης», *Ε' Συνέδριο Ιστορίας
της Τέχνης: Ζητήματα ιστορίας, μεθοδολογίας, ιστοριογραφίας*, Μουσείο Μπενά-
κη, Αθήνα, 15-17 Ιανουαρίου 2016.

13. Στον γαλλικό κατάλογο η εικονογράφηση είναι διάσπαρτη μεταξύ των κει-
μένων.

δεκαετία του 1930, ενώ, για πρώτη φορά, δημοσιεύεται ένα αυτοβιογραφικό σημείωμα του ζωγράφου που βρισκόταν στην κατοχή του Tériade, μεταφρασμένο στα γαλλικά και γερμανικά αντίστοιχα. Όπως προκύπτει από την αλληλογραφία του Tériade με τους δυο επιμελητές αλλά και με τον Οδυσσέα Ελύτη, με τον οποίο ο εκδότης συνδεόταν φιλικά από το 1949,¹⁴ τα κείμενα των καταλόγων συγκέντρωσε ο ίδιος ο Tériade, με την αρωγή του ποιητή.¹⁵ Σε επιστολή του τον Μάιο του 1960, εν όψει της ελβετικής έκθεσης, ο Tériade ζητούσε από τον Ελύτη να του στείλει αποσπάσματα κειμένων του Γιώργου Σεφέρη και του Άγγελου Σικελιανού και ενός δικού του, τα οποία είχαν δημοσιευτεί με αφορμή την έκθεση του Βρετανικού Ινστιτούτου το 1947.¹⁶ Πέραν του κειμένου του Σεφέρη, τα κείμενα του Σικελιανού και του Ελύτη δεν ήταν έτοιμα εγκαίρως για την ελβετική διοργάνωση, με αποτέλεσμα να δημοσιευτούν μόνο ένα χρόνο αργότερα στον κατάλογο της παρισινής έκθεσης. Ο τελευταίος περιλαμβάνει τον διπλάσιο αριθμό κειμένων σε σχέση με αυτόν της συνοδευτικής έκδοσης της Βέρνης (οχτώ έναντι τεσσάρων, χωρίς να υπολογίζω τα κείμενα του εκάστοτε επιμελητή), παρέχοντας, έτσι, πληρέστερη εικόνα των προθέσεων του Tériade, ο οποίος όχι μόνο προσέφερε τα έργα, αλλά και συνέβαλε καθοριστικά στον κειμενικό υπομνηματισμό των εκθέσεων.

Πρόκειται κατ' αρχάς για δυο κριτικά σημειώματα του 1936, του αρχιτέκτονα και θεωρητικού Le Corbusier και του τεχνοκρίτη Maurice Raynal, που ήδη μεσοπολεμικά είχαν δώσει το στίγμα του Θεόφιλου στο γαλλικό κοινό.¹⁷ Τα κείμενα αυτά ανήκουν στην φάση της πρώτης ανακάλυψης του λαϊκού ζωγράφου και σχετίζονται με τις συντονισμένες ενέργειες μιας ομάδας κριτικών, διανοουμένων και καλλιτεχνών, μεταξύ Αθήνας και Παρισιού, που επιδίωκαν να καταστήσουν γνωστό το έργο του και να κα-

14. Για τις σχέσεις μεταξύ Ελύτη και Tériade βλ. Δημήτρης Νικορέτζος, *Αγαπητέ μου Tériade. Ανέκδοτα γράμματα του Οδυσσέα Ελύτη στον E. Tériade*, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Λέσβου, Αθήνα, Εντός, 2006.

15. Την πλούσια αδημοσίευτη αλληλογραφία γύρω από τη διοργάνωση της έκθεσης εντόπισα και μελέτησα διεξοδικά στην προηγούμενη μελέτη μου, βλ. Ε. Βρατσίδου, «Ο Θεόφιλος στην Ευρώπη», *ό.π.*

16. Επιστολή του Tériade προς τον Ελύτη, St-Jean-Cap-Ferrat, 6 Μαΐου 1960, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Αρχείο Οδυσσέα Ελύτη, φάκ. 8, υποφάκ. 4, 33-2.

17. Le Corbusier, «Théophilos», *Le Voyage en Grèce* 4 (1936), σ. 16-17· Maurice Raynal, «Théophilos peintre paysan Grec», *Arts et métiers graphiques* 52 (1936), σ. 25-31.

τοχυρώσουν τη θέση του εντός του επίσημου καλλιτεχνικού αφηγήματος της νεοελληνικής τέχνης. Γύρω από τον Tériade είχαν τότε συσπειρωθεί ο γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος, ο ζωγράφος Γιώργος Γουναρόπουλος, ο ποιητής Ανδρέας Εμπειρικός και ο ψυχίατρος Άγγελος Κατακουζηνός, οι οποίοι συνδέονταν από τα φοιτητικά τους χρόνια στο Παρίσι. Ενώ στην Αθήνα τα μέλη της ομάδας επιχειρούσαν να προσεταιρισθούν ηχηρά ονόματα του μουσειακού και ακαδημαϊκού χώρου, όπως τον διευθυντή του Βυζαντινού Μουσείου και καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών Γεώργιο Σωτηρίου, τον καθηγητή ιστορίας της τέχνης στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Δημήτρη Ευαγγελίδη ή τον συλλέκτη Αντώνη Μπενάκη, στο Παρίσι ο Tériade αναζητούσε συμμάχους εντός του ισχυρού πεδίου της τεχνοκριτικής. Μια από τις πρώτες κινήσεις του ήταν να επιστρατεύσει την πένα των Raynal και Le Corbusier, δυο στενών του φίλων και συνεργατών που είχαν στο παρελθόν συμβάλει σημαντικά στην ανακάλυψη και προώθηση αυτοδίδακτων ή ερασιτεχνών καλλιτεχνών, όπως ο Henri Rousseau και ο André Bauchant. Ο Raynal, επιστήθιος φίλος του Tériade με τον οποίο από το 1928 συνυπέγραφαν την καλλιτεχνική στήλη της εφημερίδας *L'Intransigeant*, είχε ίσως την ευκαιρία να επισκεφθεί τη Λέσβο και να δει έργα του Θεόφιλου στο νησί, πέρα από εκείνα που ο Tériade είχε μεταφέρει μαζί του στο Παρίσι.¹⁸ Αξίζει να σημειωθεί ότι το σημείωμα του Γάλλου τεχνοκρίτη είναι πολύ πιο ενθουσιώδες απ' ό,τι είχε γράψει ως τότε για τους αυτοδίδακτους και απαλλαγμένο από την τυπική αμφιθυμία του κριτικού λόγου ως προς την εγγραφή του έργου τους στον χώρο της καθαυτού καλλιτεχνικής δημιουργίας.¹⁹

Στον γαλλικό κατάλογο του 1961 τα κείμενα των Le Corbusier και Raynal ακολουθούνται από αποσπάσματα κειμένων των Σικελιανού, Ελύτη, Σεφέρη και του βυζαντινολόγου Μανόλη Χατζηδάκη, εξέχοντα δείγματα του κριτικού λόγου που προκάλεσε η πρώτη ατομική παρουσίαση του ζωγράφου εντός Ελλάδας το 1947.²⁰ Η φάση αυτή της δεύτερης

18. Δεν έχω καταφέρει να επιβεβαιώσω την πληροφορία. Η κινηματογραφική βιογραφία του Θεόφιλου από τον Λάκη Παπαστάθη (*Θεόφιλος*, 1987) θέλει τον Tériade συνοδευμένο από το φίλο του Raynal κατά την πρώτη συνάντησή του με τον ζωγράφο στο νησί.

19. Πβ. Maurice Raynal, *Anthologie de la peinture en France, de 1906 à nos jours*, Παρίσι, εκδ. Montaigne, 1927, σ. 36-39, 49-52, 73-74, 81-83.

20. Άγγελος Σικελιανός, «Θεόφιλος», *Ελεύθερα Γράμματα* 2 (1947), σ. 36-37· Οδυσσέας Ελύτης, «Η αισθητική και συναισθηματική καταγωγή του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 3:1 (1947), σ. 10-13· Γιώργος Σεφέρης,

ανακάλυψης του ζωγράφου αντιπροσωπεύεται στον ελβετικό κατάλογο μόνο από το κείμενο του Σεφέρη. Ο γαλλικός κατάλογος κλείνει με ένα κείμενο του Tériade, πρωτοδημοσιευμένο στα αγγλικά το 1951 και μεταφρασμένο στα γαλλικά για τις ανάγκες της έκθεσης,²¹ το οποίο περιλαμβάνεται ελαφρώς συντομευμένο και στον ελβετικό κατάλογο (μεταφρασμένο στα γερμανικά), και ένα κείμενο του ζωγράφου Γιάννη Τσαρούχη. Πέραν των επιμελητικών σημειωμάτων, το τελευταίο είναι το μόνο νεόκοπο κείμενο που γράφτηκε ειδικά για τις εκθέσεις του 1960-1961.²²

Σε αντίθεση με τον ελβετικό κατάλογο, στη γαλλική έκδοση δεν γίνεται αναφορά της πηγής ή της χρονολόγησης των ανθολογούμενων κειμένων.²³ Τα κείμενα αναδημοσιεύονται άτιτλα, φέροντας απλώς την υπογραφή του συγγραφέα (και του μεταφραστή, όπου απαντά). Συνθέτουν ένα κλειστό αυτο-αναφορικό σύμπαν που συμπυκνώνει διαφορετικές χρονιότητες και ορίζοντες υποδοχής: τη στιγμή της ελληνο-γαλλικής ανακάλυψης του Θεόφιλου στο ιδιαίτερο κλίμα του Μεσοπολέμου, μέσα από τα κείμενα των Le Corbusier και Raynal, την πρώτη προσπάθεια καθιέρωσης της τέχνης του εντός Ελλάδος το 1947, τέλος, τη στιγμή της διεθνούς αναγνώρισης στο Παρίσι του 1961. Η αδυναμία αναγωγής των κειμένων σε συγκεκριμένες χωρο-χρονικές συντεταγμένες συνθλίβει τις διαφορετικές αυτές ιστορικές στιγμές σ' ένα άχρονο σχήμα, αποσιωπώντας τις διαφορετικές φάσεις της υποδοχής του λαϊκού ζωγράφου και τα εκάστοτε κοινωνικά και ιδεολογικά τους συγκεκριμένα.

Με τη μάλλον ισχνή παρέμβαση του επιμελητή François Mathey (σε αντίθεση με το εκτεταμένο κείμενο του Franz Meyer στον ελβετικό κα-

«Ομιλία στα εγκαίνια της έκθεσης έργων του στο Βρετανικό Ινστιτούτο Αθηνών», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 3:1 (Μάιος 1947), σ. 1-3· Μανόλης Χατζηδάκης, «Η λαϊκή μας ζωγραφική. Η έκθεση των έργων Θεόφιλου στην αίθουσα του Βρετανικού Ινστιτούτου Αθηνών», εφημ. *Ελευθερία*, 18.5.1947.

21. Tériade, «Theophilos, Greek primitive painter», *Harper's Bazaar* (Ιανουάριος 1951), σ. 120-121, 156.

22. Το ενδιαφέρον του Τσαρούχη για τον Θεόφιλο ανάγεται στον Μεσοπόλεμο. Το πρώτο του κείμενο για τον ζωγράφο δημοσιεύτηκε στην εφημ. *Τέχνη* το 1938 («Λαϊκή και επίσημη τέχνη: Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Τέχνη* 1, 1-2). Το κείμενο του γαλλικού καταλόγου επαναχρησιμοποιήθηκε για την ομιλία του Τσαρούχη στα εγκαίνια της έκθεσης Θεόφιλου στην Ελληνοαμερικανική Ένωση τον Φεβρουάριο του 1964 και πρωτοδημοσιεύτηκε στα ελληνικά στον συνοδευτικό κατάλογο.

23. Με εξαίρεση τα κείμενα των Σικελιανού και Χατζηδάκη για τα οποία αναγράφεται η χρονολογία.

τάλογο), ο κατάλογος της γαλλικής έκθεσης φαίνεται να κυριαρχείται από τον λόγο των κριτικών, λογοτεχνών και καλλιτεχνών που υπήρξαν οι κύριοι θιασώτες του ζωγράφου ήδη από τη δεκαετία του 1930. Αν η έκθεση είναι αφιερωμένη στον Θεόφιλο, ο κατάλογος που τη συνόδευε αποτελούσε με τη σειρά του ένα είδος έκθεσης των κειμενικών προσπαθειών που έγιναν για να αναδειχθεί η τέχνη του ζωγράφου από τους πλέον επιφανείς απολογητές του. Η συνοδευτική αυτή έκδοση θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί ως φόρος τιμής, ένα είδος μυστικού μνημείου στους ίδιους τους υποστηρικτές του Θεόφιλου, τους οποίους ο Tériade επέλεγε να συγκεντρώσει νοερά μέσα από τα κείμενά τους. Έχει ενδιαφέρον ότι οι παλιοί σύντροφοι του τεχνοκρίτη που συσπειρώθηκαν γύρω από το έργο του Θεόφιλου στα μέσα της δεκαετίας του 1930 (Τόμπρος, Γουναρόπουλος, Εμπειρικός), δεν ενεπλάκησαν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο στις εκθέσεις του 1960-1961. Ο Tériade φαίνεται μάλλον να πριμοδοτεί τη συνέργεια των νέων του συμμάχων Οδυσσέα Ελύτη και Γιάννη Τσαρούχη,²⁴ οι οποίοι ήταν από τους ελάχιστους καλλιτέχνες με τους οποίους ο εδραιωμένος εκδότης του Παρισιού διατηρούσε επαφές στην Ελλάδα μεταπολεμικά. Ζωγράφος και ποιητής συνεισέφεραν καιρία και στη δημιουργία του Μουσείου Θεόφιλου στη Βαρεία της Μυτιλήνης από τον Tériade το 1965, η σύλληψη του οποίου φαίνεται να ήταν σύμφυτη με τις εκθέσεις στη Βέρνη και το Παρίσι.²⁵

Συζητώντας την ελληνική ζωγραφική παράδοση από παρισινό βήμα

Τα κείμενα των Ελλήνων απολογητών του Θεόφιλου στη γαλλική έκθεση κατά μέγα μέρος αναπαράγουν τις συζητήσεις περί ελληνικότητας που εκκινούν στον Μεσοπόλεμο. Ο έλεγχος της κειμενικής παραγωγής του καταλόγου αφήνεται στους ίδιους τους πρωταγωνιστές των συζητήσεων εκείνων, καθιερωμένους πλέον εκπροσώπους της λεγόμενης γενιάς του '30. Βασικό διακύβευμα των κειμένων είναι να τονίσουν την εντυπωσιακή

24. Αν ο Ελύτης συνέδραμε στη συγκέντρωση των κειμένων, για τις εκθέσεις του 1960-1961, ο Τσαρούχης συνέβαλε στην επιχείρηση εντοπισμού έργων του Θεόφιλου από την Ελλάδα προς συμπλήρωση του σώματος που έστειλε ο Tériade από το Παρίσι για την έκθεση της Βέρνης, εξασφαλίζοντας τη συμμετοχή τριών συλλεκτών από την Αθήνα: του Ανδρέα Εμπειρικού, με τέσσερα έργα, της Εριφύλης Καρτάλη και του Μάριου Τσαρούχη, αδερφού του ζωγράφου, με ένα έργο ο καθένας. Βλ. σχετικά Ε. Βρατσκίδου, «Ο Θεόφιλος στην Ευρώπη», *ό.π.*, σ. 73-74.

25. Στο ίδιο, σ. 58.

όσο και απροσδόκητη σύγκλιση της εικαστικής γλώσσας του Θεόφιλου με τους τολμηρότερους πειραματισμούς των δυτικοευρωπαϊκών δασκάλων της μοντέρνας τέχνης και, ταυτόχρονα, να καταδείξουν τον βαθιά «ελληνικό» της χαρακτήρα.

Το πρώτο ζητούμενο, η ανάδειξη, δηλαδή, των αισθητικών ποιότητων του έργου του Θεόφιλου και ο συσχετισμός τους με τις κατακτήσεις του μοντερνισμού, επιτυγχάνεται μέσα από επαναλαμβανόμενους –σπάνια θεμελιωμένους– παραλληλισμούς της εικαστικής γλώσσας του Λέσβιου ζωγράφου με εκείνη καλλιτεχνών όπως οι Cézanne, Gauguin, Matisse, Bonnard, Rousseau, Dufy.²⁶ Το δεύτερο ζητούμενο, η κατάδειξη της ελληνικότητας του έργου του, αφορά σ' ένα πρώτο επίπεδο τον παραδειγματικό τρόπο με τον οποίο ο Θεόφιλος φέρεται να εκφράζει την ελληνική ιδιοσυγκρασία ως ένα είδος ουσιοκρατικής σύλληψης: τους «ανθρώπους και το τοπίο της»,²⁷ το «πνεύμα της Ελλάδας»,²⁸ την «ιστορία και την ψυχή ολόκληρου του Ελληνικού λαού».²⁹ Εμφατικότερο από αυτήν την άποψη είναι το απόσπασμα του Σικελιανού, όπου κυριαρχεί ο εθνικά φορτισμένος λόγος: «Πίσω από κάθε έργο του Θεόφιλου, χωρίς καμιά απολύτως διάσπαση, υπάρχει πάντα, σε μια θεία ενάργεια η απόλυτα συγκεκριμένη Ελληνική ανθρωπότητα, η λαϊκή Ελληνική ανθρωπότητα, που η Ιστορία δεν γίνεται χωρίς αυτή και που είτε δείχνεται “παθητική” είτε “επικά πρωταγωνίστρια”, ακουμπά διαρκώς, με μια εγκατάλειψη γεμάτη εμπιστοσύνη, όπου δεν τη νόθεψε κανένας “διανοητισμός”, στην αιωνιότητα της Ελληνικής Φύσης και της Ελληνικής γης. [...] Αντικρίζοντας τους πίνακές του είναι ως ν' ανασαινούμε ένα δροσερό αγέρα όπου πνέει από τα βάθη της ουσιαστικής Ελληνικότητάς μας».³⁰

Ενδεικτική τέτοιου είδους ιδεολογικών μάλλον παρά ιστοριογραφικών

26. Βλ. ιδιαίτερα τα κείμενα των Tériade, Raynal, Χατζηδάκη στον γαλλικό κατάλογο.

27. Le Corbusier (χωρίς τίτλο), F. Mathey (επιμ.), *Théophilos*, κατάλογος έκθεσης, Musée des Arts Décoratifs, Παρίσι, 1961, χ.α.: «Par Theophilos voici le paysage et les gens de la Grèce». Εάν δεν δηλώνεται διαφορετικά, οι μεταφράσεις ανήκουν στη γράφουσα.

28. Maurice Raynal (χωρίς τίτλο), F. Mathey (επιμ.), *Théophilos*, ό.π., χ.α.: «... évoquer l'esprit véritable de la Grèce».

29. Anghelos Sikélianos (χωρίς τίτλο), μετάφρ. Michel Saunier, F. Mathey (επιμ.), *Théophilos*, ό.π., χ.α.

30. A. Sikélianos, ό.π., χ.α. Παραθέτω εδώ από το ελληνικό πρωτότυπο, βλ. Α. Σικελιανός, «Θεόφιλος», ό.π.

βλέψουν είναι και η εικονογράφηση της αφίσας της γαλλικής έκθεσης με το έργο, *Ο Καπετάν Λεωνίδας Ανδρούτσος πατέρας του Οδυσσέα* (1931) (Εικ. 1). Μέσα από τη συγκεκριμένη επιλογή προκρίνεται ως εμβληματική φιγούρα της τέχνης του Θεόφιλου ο αγωνιστής του πολέμου της ανεξαρτησίας με τη χαρακτηριστική φουστανέλα. Πρόκειται για μια στερεοτυπική εικόνα του Έλληνα ήρωα, την οποία φαίνεται να ενσαρκώνει και ο ίδιος ο Χατζημιχαήλ, μέσα από τη φωτογραφία που αναπαράγεται στον κατάλογο (Εικ. 2). Ο επιμελητής Mathey παραλληλίζει εξάλλου τον ζωγράφο με τον ήρωα του Καζαντζάκη Αλέξη Ζορμπά³¹ ή μ' έναν «αναστημένο ήρωα του ομηρικού κύκλου»,³² κρατώντας σοφά τις ισοροπίες μεταξύ αρχαίας και νεότερης Ελλάδας (αφήνοντας ωστόσο αναξιοποίητο τον συσχετισμό με τον Μέγα Αλέξανδρο, που τόσο διεκδικούσε ο ίδιος ο Θεόφιλος για τον εαυτό του, όπως μαρτυρεί και η εμβληματική φωτογραφία που κοσμεί το εξώφυλλο του γαλλικού καταλόγου, Εικ. 3). Στη γαλλική έκθεση ο Λέσβιος ζωγράφος φαίνεται να αντιμετωπίστηκε μάλλον ως σύμβολο του ελληνικού λαού και κατεξοχήν εκφραστής του εθνικού μύθου παρά ως περίπτωση ικανή να τροφοδοτήσει τον αναστοχασμό πάνω σε εδραιωμένες ιστοριογραφικές κατηγορίες.

Σε δεύτερο επίπεδο, η ελληνικότητα της τέχνης του Θεόφιλου σχετίζεται και με την ιδιαίτερη αποστολή που της αποδίδεται, τον τρόπο, δηλαδή, με τον οποίο κατοχυρώνει την ομολογουμένως επισφαλή συνοχή και συνέχεια της καλλιτεχνικής και ευρύτερης πολιτισμικής ιστορίας του έθνους. Ως προς αυτό, τον τόνο δίνει η καταληκτική ρήση-κλειδί στο κείμενο του *Tériade*, που θέλει τον Θεόφιλο να γεφυρώνει «το κενό που χώριζε, στην τέχνη της χώρας, το Βυζάντιο από τους μοντέρνους χρόνους».³³ Η αξιωματική αυτή πρόταση αναπτύσσεται τόσο στο απόσπασμα του βυζαντινολόγου Μανόλη Χατζηδάκη, ο οποίος επικαλείται συγγένειες μεταξύ της τεχνικής του Θεόφιλου και των βυζαντινών και μεταβυζαντινών τοιχογράφων, όσο, και πολύ διεξοδικότερα, στο απόσπασμα του Ελύτη, όπου αναλύεται η αισθητική και ψυχολογική συνέχεια με τη βυζαντινή παράδοση που αντιπροσωπεύει το έργο του ζωγράφου. Στην ελληνική

31. Το μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* εκδόθηκε στην Αθήνα το 1946 και κυκλοφόρησε σε γαλλική μετάφραση ήδη το 1947, ενώ το 1954 τιμήθηκε στη Γαλλία με το Βραβείο του Καλύτερου Ξενογλωσσου Βιβλίου. Η κινηματογραφική διασκευή του Μιχάλη Κακογιάννη, που σημείωσε παγκόσμια επιτυχία, ακολούθησε το 1964.

32. F. Mathey (χωρίς τίτλο), F. Mathey (επιμ.), *ό.π.*, *χ.α.*

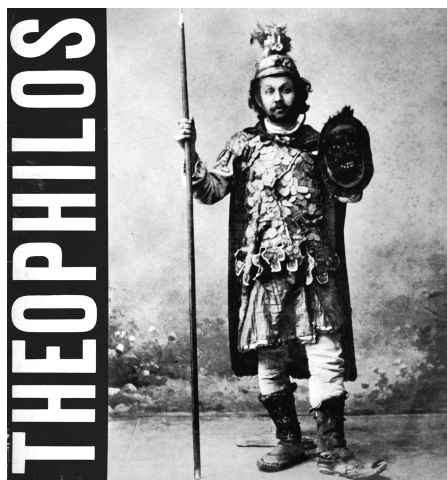
33. *Tériade* (χωρίς τίτλο), F. Mathey (επιμ.), *Théophilos*, *ό.π.*, *χ.α.*



Εικ. 1. Αφίσα της έκθεσης *Théophilos peintre populaire grec*, Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών, Παρίσι, 1961, Αρχείο Tériade στο Παρίσι, ευγενική παραχώρηση.



Εικ. 2. Φωτογραφία του Θεόφιλου στον κατάλογο της έκθεσης: *Théophilos peintre populaire grec*, επιμέλεια: François Mathey, Musée des Arts Décoratifs, Παρίσι 1961, χ.α.



Εικ. 3. Εξώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης *Théophilos peintre populaire grec*, ό.π.

εκδοχή του κειμένου του ποιητή, η οποία δημοσιεύτηκε στην Αγγλοελληνική Επιθεώρηση το 1947, ο Θεόφιλος αναδεικνύεται δραματικά ως «ο άνθρωπος σύνδεσμος, η ζωντανή παύλα [...] ένα είδος “κόμβος” όπου γίνονται οι αισθηματικές διασταυρώσεις ενός συνόλου που έμεινε επί αιώνες άφωνο».³⁴ Το ιδιαίτερο εκείνο νήμα μέσα στο «ομαδικό φυλετικό υποσυνείδητο» από το οποίο κατάγεται το έργο του Θεόφιλου, ο ποιητής το εντοπίζει στις καίριες μεταβολές που σημειώθηκαν στη «ζωγραφική όραση» και το φαντασιακό των «λαϊκών τάξεων» κατά την πτώση της βυζαντινής αυτοκρατορίας, στο σύνολο των «μικρών επαναστάσεων», όπως τις ονομάζει, που προέκυψαν από τη χαλάρωση του ιδεολογικού ελέγχου των εκπνεόντων πολιτικών και θρησκευτικών θεσμών του Βυζαντίου.

Μια διαφορετική προσέγγιση στην ίδια προβληματική της παράδοσης προσφέρει το κείμενο του Γιάννη Τσαρούχη. Ο Τσαρούχης προχωρεί σ' έναν ορισμό των κύριων αξιών της ελληνικής ζωγραφικής ανά τους αιώνες, επιχειρηματολογώντας ότι ο Θεόφιλος συνδέεται με αυτές όχι χάρη στη γνώση της ίδιας της καλλιτεχνικής παράδοσης (εφόσον, όπως σημειώνει, δεν επισκέφτηκε ποτέ τα μνημεία και τα μουσεία των περιοχών στις οποίες έζησε και εργάστηκε), αλλά χάρη σ' ένα είδος αναγκαιότητας που σχετίζεται με την εμπειρία του φυσικού τοπίου:

*τα στοιχεία της ζωγραφικής παραδόσεως πρέπει να πιστέψουμε πως [ο Θεόφιλος] τάχε μέσα στο αίμα του. [...] Ξαναβρήκε την παράδοση των χρωματιστών των Ελληνιστικών χρόνων με τον πιο σίγουρο και τον πιο νόμιμο τρόπο – ζώντας στα ίδια μέρη ακριβώς όπου το αηλεές φως δεν ενθαρρύνει μια ζωγραφική βασισμένη στη φωτοσκίαση που καταλήγει στην οπτική απάτη.*³⁵

Παρά τις αναφορές στο «αίμα»), κατεξοχήν εχέγγυου της φυλής, η φυσική και αναγκαία σύνδεση του Θεόφιλου με την παράδοση που επικαλείται ο ζωγράφος είναι γεωγραφικού-περιβαλλοντικού παρά φυλετικού τύπου. Ο Τσαρούχης επισημαίνει εξάλλου τη διαπολιτισμική σύνθεση της διακοσμητικής ζωγραφικής στις ευρύτερες περιοχές της Οθωμανικής Ανατολής

34. Ο. Ελύτης, «Η αισθητική και συναισθηματική καταγωγή του Θεόφιλου», *ό.π.*, σ. 11.

35. J. Tsarouchis (χωρίς τίτλο), F. Mathey (επιμ.), *Théophilos*, *ό.π.*, *χ.α.* Παράθετω εδώ από την ελληνική εκδοχή του κειμένου, «[Ομιλία στην “Ελληνοαμερικανική Ένωση”]», Γιώργος Σαματούρας, *Δώδεκα λαϊκοί ζωγράφοι*, Αθήνα 1974, σ. 108.

έως και τον 19ο αιώνα, όπου προσμειγνύονται στοιχεία ελληνιστικά, βυζαντινά, περσικά και μουσουλμανικά και δυτικού ροκοκό³⁶ – τοποθέτηση που απηχεί απόψεις ιστορικών όπως ο Μανόλης Χατζηδάκης και αργότερα ο Μίλτος Γαρίδης.³⁷ Το κείμενο του Τσαρούχη είναι ίσως το μόνο του συνόλου που δεν πρεσβεύει έναν στενά εσωστρεφή ελληνοκεντρισμό, αλλά ενδιαφέρεται να τοποθετηθεί ως προς τη σχέση της ελληνικής και της ευρύτερης παράδοσης της Ανατολής με τη δυτική. Η επιδίωξη του να ορίζει τη φύση της ελληνικής ζωγραφικής συνδέεται με την πρόθεση κατασκευής μιας εναλλακτικής γενεαλογίας του είδους με ευρείες προεκτάσεις. Ο Τσαρούχης αναγνωρίζει στην αρχαία ελληνική ζωγραφική ένα ιδεώδες αυτονομίας των εικαστικών μέσων –πολύ πριν η μοντέρνα τέχνη το ανάγει σε κεντρικό της αισθητικό πρόταγμα–, με βάση την ιδιαίτερη αντίληψη και χρήση του χρώματος. Στη λιτότητα και τη θαμπάδα της πολυγνώτειας τετραχρωμίας («το μαύρο, το άσπρο, την ώχρα και το χοντροκόκκινο») αντιπαραθέτει το «γοθτικό ιδανικό» του χρώματος ως «λάμψης στο σκοτάδι» και συνολικότερα τον δυτικό κανόνα της αναπαραστατικότητας και της ψευδαίσθησης.³⁸ Παρά τις ιδεαλιστικές ορίζουσες της σκέψης του και την οργάνωσή της γύρω από ιδεολογικά φορτισμένα δίπολα όπως Δύση-Ανατολή, το ενδιαφέρον της εισήγησης του Τσαρούχη έγκειται και στο γεγονός ότι αρθρώνεται από το βήμα ενός μουσείου στην καρδιά της δυτικής Ευρώπης, από το παρισινό κέντρο, και διεκδικεί, με αφορμή την περίπτωση του Θεόφιλου, την επαναπραγματέυση ή και ανατροπή εδραιωμένων αισθητικών ιεραρχήσεων.

Οι κειμενικές επιλογές του Tériade: ποιητές και ζωγράφοι vs ακαδημαϊκών;

Τα κείμενα που ο Tériade ζήτησε από τον Ελύτη για την πλαισίωση των ευρωπαϊκών εκθέσεων του Θεόφιλου οφείλονται αποκλειστικά σε ποιητές

36. J. Tsarouchis (χωρίς τίτλο), *ό.π.*, *χ.α.*: «Cette peinture ornementale [sic], bien qu'elle ait ses racines lointaines dans les modèles hellénistiques, conservés par Byzance, est influencée par l'art de la Perse musulmane; déjà touché par le rococo occidental».

37. Μανόλης Χατζηδάκης, «Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Τα καλλιτεχνικά κέντρα», *Η πεντακοσιοστή επέτειος από της Αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως*, Αθήνα, εκδ. L'Hellénisme Contemporain, 1953, σ. 219-244 και Μίλτος Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική. Βαλκάνια-Μικρασία, 18ος-19ος αιώνας*, Αθήνα, Μέλισσα, 1996.

38. J. Tsarouchis (χωρίς τίτλο), *ό.π.*, *χ.α.*

(Σεφέρης, Σικελιανός, Ελύτης). Στην επιστολή του προς τον Ελύτη, ο Tériade αναφερόταν συγκεκριμένα σε κείμενα που είχαν δημοσιευτεί στην *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, σε ένα τεύχος σταθμό για την πρόσληψη του Θεόφιλου, το οποίο λειτούργησε σχεδόν ως κατάλογος της έκθεσης του 1947 στο Βρετανικό Ινστιτούτο.³⁹ Ξεχωρίζοντας τα κείμενα των Σεφέρη και Ελύτη, ο Tériade παρέλειπε το τρίτο κείμενο του καταστατικού αυτού αφιερώματος στον ζωγράφο, την εκτεταμένη μελέτη του αρχαιολόγου και ιστορικού τέχνης καθηγητή Δημήτρη Ευαγγελίδη,⁴⁰ πρώτου στην Ελλάδα που δίδαξε συστηματικά ιστορία της νεότερης τέχνης στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης μεταξύ 1934 και 1940 και έπειτα στην Αθήνα⁴¹ και σημαντικού συλλέκτη έργων του ζωγράφου. Ο μόνος θεσμικός εκπρόσωπος της ελληνικής ιστορίας της τέχνης που συνεισέφερε στον γαλλικό κατάλογο, υπογράφοντας μάλιστα με τη βαρύτιμη διπλή του ιδιότητα ως διευθυντής του Βυζαντινού Μουσείου και του Μουσείου Μπενάκη, ήταν ο Μανώλης Χατζηδάκης. Έχει ωστόσο ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι το απόσπασμα που επιλέχθηκε για τον κατάλογο από το άρθρο που ο βυζαντινολόγος είχε αφιερώσει στον Θεόφιλο με αφορμή την έκθεση του 1947 δεν είναι ενδεικτικό των ιδιαιτεροτήτων της ιστορικής προσέγγισης. Από το δισέλιδο άρθρο, που είχε δημοσιευτεί στην εφημερίδα *Ελευθερία*, απομονώνεται το δεύτερο και τελευταίο τμήμα που είναι μάλλον γενικόλογο, στέκει πολύ κοντά στην τοποθέτηση του ίδιου του Tériade και απηχεί τις κεντρικές επιδιώξεις του ελληνοκεντρικού λόγου που παρουσίασα παραπάνω.⁴² Αντίθετα, το πρώτο τμήμα του άρθρου, το οποίο

39. Στο οπισθόφυλλο του τεύχους δημοσιεύτηκε και η αναλυτική λίστα των έργων της έκθεσης.

40. Δ. Ε. Ευαγγελίδης, «Η τέχνη του Θεόφιλου», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 3:1 (Μάιος 1947), σ. 4-10.

41. Για το έργο του βλ. Παναγιώτης Μπίκας, «Ο θεωρητικός και κριτικός λόγος του Δημήτριου Ευαγγελίδη. Η πρόσληψη της μορφολογικής θεωρίας στην Ελλάδα», Ευγένιος Ματθιόπουλος και Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Πρακτικά συνεδρίου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003. σ. 189-206.

42. Από το τμήμα του άρθρου που περιλήφθηκε αφαιρείται ωστόσο διακριτικά η αναφορά του Χατζηδάκη στον ρόλο που έπαιξε ο Tériade για την αναγνώριση της σημασίας του έργου του Θεόφιλου, ένα από τα πολλά δείγματα της πλήρους έλλειψης ενδιαφέροντος του εκδότη για αυτοπροβολή: «Και την πραγματική τομή ήταν γραφτό να την πραγματοποιήσει το εξασκημένο μάτι ενός άλλου έσθιου τεχνοκρίτη, που ζούσε μέσα στους κύκλους της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας» (Μ. Χατζηδάκης, «Η λαϊκή μας ζωγραφική», *ό.π.*, σ. 4).

παραλείπεται στην γαλλική εκδοχή του κειμένου, προτείνει μια σύντομη αλλά ουσιαστική ιστορική επισκόπηση της εικαστικής παραγωγής μετά την Άλωση και αναλύει τις διαφορετικές καλλιτεχνικές τάσεις που αναπτύχθηκαν στις βενετοκρατούμενες και τουρκοκρατούμενες περιοχές, διαγράφοντας έτσι το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο όφειλε να εξετασθεί, παρά τις ιδιοτυπίες της, και η περίπτωση του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ. Επιπλέον, στο τμήμα του άρθρου που δεν συμπεριλήφθηκε στον κατάλογο της παρισινής έκθεσης, ο Χατζηδάκης ήλεγχε κριτικά τις παραδοχές περί «κενού σιωπής» στην καλλιτεχνική παραγωγή της περιόδου που προέβαλλαν «καλλιεργημένοι κύκλοι» –αιχμή πιθανώς και προς το κείμενο του Ελύτη, όπου απαντά η έκφραση «κενό σιωπής»–,⁴³ αντιτείνοντας ότι «κενό υπάρχει μόνο στις γνώσεις μας»: «Οι μαρτυρίες για τις αισθητικές αντιλήψεις και τις καλλιτεχνικές πραγματώσεις του υπόδουλου ελληνισμού όχι μόνο δεν λείπουν, μα είναι άφθονες, και στα παλαιακά αρχοντόσπιτα, στα μοναστήρια, στα ρημοκκλήσια, τα μνημεία αυτά ακόμη δεν εξετάστηκαν με την αρμόζουσα κριτική μέθοδο, σε πολλές περιπτώσεις δεν σημειώθηκαν καν ακόμη».⁴⁴

Ανάλογες επισημάνσεις περιλάμβανε και το άρθρο του Δημήτρη Ευαγγελίδη στην *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*,⁴⁵ αλλά και, σε πολύ πιο δριμείς τόνους, ένα άλλο σημαντικό κείμενο που γράφτηκε με αφορμή την έκθεση του 1947 από τον διαπρεπή ιστορικό τέχνης της περιόδου Άγγελο Προκοπίου. Ο τελευταίος όχι μόνο ασκούσε κριτική στις ατεχμηρώτερες και με έλλειψη γνώσης κρίσεις περί λαϊκής ζωγραφικής, αλλά υπήρξε και από τους ελάχιστους σχολιαστές της δεύτερης ανακάλυψης του Θεόφιλου που άσκησε οξύτατο έλεγχο στις εθνοκεντρικές και φυλετικές τάσεις του τεχνοκριτικού και λογοτεχνικού λόγου.⁴⁶

Η “φυλή” είναι ένα ανθρωπολογικό φαινόμενο που δεν έχει καμιά

43. Ο. Ελύτης, *ό.π.*, σ. 11.

44. Μ. Χατζηδάκης, *ό.π.*, σ. 3.

45. Δ. Ε. Ευαγγελίδης, «Η τέχνη του Θεόφιλου», *ό.π.*, σ. 5.

46. Τέτοιου είδους κριτικές τοποθετήσεις αρθρώθηκαν κατά κόρον από διανοούμενους αριστερών καταβολών (στους οποίους ανήκει και ο Προκοπίου, παρά τις πολλαπλές ιδεολογικές του μεταστροφές μετά το 1940). Πβ. για παράδειγμα πώς ο Γιάννη Μηλιάδης καταδίκασε τον «φυλετικό μυστικισμό» που χαρακτήριζε τις προσεγγίσεις του Γκρέκο (Δομήνικου Θεοτοκόπουλου) στις αρχές τις δεκαετίας του 1930, ιδιαίτερα από τους Αχιλλέα Κύρου και Παντελή Πρεβελάκη. Βλ. Ε. Ματθιόπουλος, «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», Ευγένιος Ματθιόπουλος και Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η ιστορία της τέχνης*, *ό.π.*, σ. 454-5. Για την πο-

σχέση με την κοινωνική ψυχολογία, την τέχνη ή την διανοητικότητα ενός λαού [...] Όσο για την εθνική ψυχή του λαού μας, που έχει κι αυτή προαιώνια ιστορία, θα ήθελα να υπενθυμίσω πως το “έθνος” σαν όρος και σαν δημόσια καθιέρωση ενός φαινομένου κοινωνικής ψυχολογίας αλλά και σαν συλλογική συνείδηση του φαινομένου αυτού δεν υπήρξε στην Ευρώπη πριν το 1798 [...] Ούτε λοιπόν ο ανθρωπολογικός, ούτε ο εθνικός μύθος ξεκαθαρίζουν τα ζητήματα της τέχνης μας, ούτε φυσικά και το θέμα του ταλαίπωρου Θεόφιλου.⁴⁷

Στην κριτική αυτή ο Προκοπίου επανέρχεται μάλιστα το 1964, με αφορμή την επόμενη μεγάλη ατομική έκθεση του Θεόφιλου στην Αθήνα, στην Ελληνοαμερικανική Ένωση, επισημαίνοντας ότι «το θέμα του πρωτόγονου ζωγράφου της Μυτιλήνης παίρνει έτσι τις διαστάσεις μιας “φυλετικής” κληρονομιάς, που μένει έξω από τη σχετικότητα της Ιστορίας, σαν ένα αίτημα μεταφυσικό της εθνικής μας ζωγραφικής».⁴⁸ Με λιγότερο πολεμική διάθεση και ο Δημήτρης Ευαγγελίδης κατήγγειλε τους «εθνικούς ψευτορωμαντισμούς», πρεσβεύοντας «πως μια νηφάλια και αντικειμενική ανάλυση και ερμηνεία των παραστατικών του μέσων [του Θεόφιλου] θα μπορούσε να μας εξοικειώσει με την τεχνοτροπία και να μας φέρει πιο κοντά στο νόημα της τέχνης του».⁴⁹

Ψήγματα τέτοιων προσεγγίσεων επιστημονικών αξιώσεων και κριτικού ελέγχου δεν ήρθαν εκ νέου στην επιφάνεια στην φάση της τρίτης ανακάλυψης του Θεόφιλου. Αντίθετα ο Tériade φαίνεται να πριμοδοτούσε τον λόγο που αναπτύχθηκε από ποιητές, ζωγράφους, αρχιτέκτονες, γράφοντες, οι οποίοι ήταν οι ίδιοι δημιουργοί, σε αντίθεση με τους ακαδημαϊκούς. Στο κείμενό του για τον Θεόφιλο ο Ελύτης διατύπωνε άλλωστε ένα αξίωμα επιστημολογικού τύπου για το είδος της «ιστορίας των συναισθημάτων» που αναλάμβανε να ανασυνθέσει, επιχειρηματολογώντας, ότι τα συναισθήματα «άπιαστα καθώς είναι, ρευστά, κινημένα σ' ένα χώρο που το βάθος του είναι απέραντο, δεν μπορούν να γίνουν αισθητά

λιτική και θεωρητική συγκρότηση και τις μελέτες του Προκοπίου, αλλά και για την ιδεολογική του μεταστροφή μετά τον Πόλεμο, βλ. Αντώνης Κωτίδης, *Μοντερνισμός και Παράδοση*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1993, σ. 96-98. Ματθιόπουλος, «Η ιστορία της τέχνης», *ό.π.*, σ. 456-458.

47. Άγγελος Προκοπίου, «Ο Θεόφιλος», *Ο Αιώνας μας* 4 (Ιούνιος 1947), σ. 115-6.

48. Άγγελος Προκοπίου, «Θεόφιλος», εφημ. *Καθημερινή*, 16.2.1964.

49. Δ. Ε. Ευαγγελίδης, «Η τέχνη του Θεόφιλου», *ό.π.*, σ. 5.

παρά σε ορισμένες αντιστοιχίες μορφής, δεν μπορούν δηλαδή να βρουν άλλον ιστοριογράφο από τον ποιητή και τον καλλιτέχνη». ⁵⁰ Ο Τσαρούχης, από την πλευρά του, διεκδικούσε κατηγορηματικά την πρωτοκαθεδρία του εικαστικού στο πεδίο μελέτης των έργων τέχνης και της ιστορίας τους, επιδεικνύοντας, όπως άλλωστε και πολλοί ομότεχνοί του, «έντονη δυσπιστία για τους ιστορικούς τέχνης και ευρύτερα για κάθε αυστηρά επιστημονική προσέγγιση ζητημάτων τέχνης». ⁵¹ Αν και με το ξεκίνημα των εκδοτικών του εγχειρημάτων ο Tériade εγκατέλειψε την πένα του τεχνοκρίτη, υπήρξε πάντα θιασώτης μια λυρικής γραφής που μετέχει της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο προσανατολισμός αυτός φαίνεται να ανιχνεύεται και στις κειμενικές επιλογές του Tériade για τους καταλόγους των εκθέσεων του Θεόφιλου.

Ο Θεόφιλος στη Βέρνη: ζωγράφος του χωριού ή μοντέρνος πριμιτίφ;

Στο πεδίο παραγωγής λόγου, η εμφάνιση του Θεόφιλου στην εκθεσιακή σκηνή του Παρισιού μάλλον αναπαρήγαγε παλαιότερες θέσεις, παρά έθεσε τις προϋποθέσεις για νέες προσεγγίσεις του έργου του (με εξαίρεση ίσως το κείμενο του Τσαρούχη). Η έκθεση της Βέρνης, αντίθετα, βασίστηκε πολύ λιγότερο σε υπάρχουσες τοποθετήσεις. Στον ελβετικό κατάλογο, τα παλαιότερα δημοσιεύματα είναι κατά πολύ περιορισμένα. Παρατίθενται ως δείγματα της σημαντικής έκτασης που έλαβε ο κριτικός λόγος περί Θεόφιλου και διακρίνονται σαφώς από την κεντρική εισήγηση του επιμελητή Franz Meyer. ⁵² Μαζί με το προαναφερθέν άρθρο του Άγγελου Προκοπίου

50. Ο. Ελύτης, «Η αισθητική και συναισθηματική καταγωγή του Θεόφιλου», *ό.π.*, σ. 10.

51. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Προσεγγίζοντας με σεμνή αναίδεια τη ζωή και το έργο του Γιάννη Τσαρούχη», *Γιάννης Τσαρούχης, 1910-1989*, Κατάλογος Έκθεσης, επιμέλεια Νίκη Γρυπάρη, Μαρίνα Γερουλάνου, Τάσος Σακελλαρόπουλος, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2009, σ. 34. Η τοποθέτηση αυτή του Τσαρούχη διαγράφεται με ενάρχεια και στο εκτεταμένο κείμενό του για τον Θεόφιλο που δημοσιεύτηκε το 1966 ως βασική εισήγηση στον πρώτο συστηματικό κατάλογο του έργου του, «Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Θεόφιλος*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1966, σ. 13-27. Ο Τσαρούχης επιμένει εξαρχής στη διάκριση μεταξύ μιας ανεκδοτολογικής βιογραφικής προσέγγισης («εξωτερική ιστορία του Θεόφιλου»), σ. 13) και μιας ειδικής πραγμάτευσης της ίδιας της ζωγραφικής του, η οποία απαιτεί την πείρα του εικαστικού («Για να εκτιμήσει κανείς το αληθινό κατόρθωμα του Θεόφιλου, πρέπει πρώτα νάναί ζωγράφος»), σ. 23).

52. Τα κείμενα των Σεφέρη, Le Corbusier και Raynal εισάγονται με μια ανα-

με αφορμή την έκθεση του 1947, το κείμενο του Meyer «Theophilus und die Malerie der modernen Primitiven» είναι, κατά τη γνώμη μου, μια από τις λίγες έως τότε απόπειρες να συζητηθεί η περίπτωση του Θεόφιλου με βάση τις κατηγορίες της (δυτικής) ιστορίας της τέχνης. Ο Ελβετός επιμελητής αντιμετωπίζει την περίπτωση του Θεόφιλου ως μέρος ενός ιδιαίτερου καλλιτεχνικού φαινομένου που έχει τις ρίζες του στον 19ο αιώνα και παρατηρείται σε πολλές χώρες της Ευρώπης και της Αμερικής. Η ανάλυση του βασίζεται στη διάκριση μεταξύ των κατά κύριο λόγο ανώνυμων («λαϊκών») παραδοσιακών ζωγράφων και των αυτοδίδακτων, κατά κανόνα επώνυμων ζωγράφων μικροαστικών κυρίων καταβολών, των επονομαζόμενων, μεταξύ άλλων, «μοντέρνων πριμιτίφ». Υιοθετώντας τον όρο που καθιέρωσε, όπως θα δούμε στην συνέχεια, ο Γερμανός τεχνοκρίτης, έμπορος και συλλέκτης Wilhelm Udhe, ο Meyer αναλύει συνοπτικά αλλά ουσιαστικά τις ιδιαίτερες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες ανάδυσης της δεύτερης αυτής κατηγορίας, συνδέοντάς την με την αποσύνθεση των παραδοσιακών κοινωνικών δομών και μορφών τέχνης και αντιμετωπίζει τους εκπροσώπους της ως καλλιτέχνες που δρουν σε σχετική απομόνωση από τους επίσημους θεσμούς του καλλιτεχνικού συστήματος και τις πολιτισμικές αξίες των κυρίαρχων κοινωνικών στρωμάτων.

Για τον επιμελητή της Βέρνης, οι μοντέρνοι πριμιτίφ αποτελούν είδος υπό εξαφάνιση σχεδόν άμα τη γενέσει του: η κοινωνική απομόνωση που ορίζεται ως βασική συνθήκη της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας κρίνεται ιδιαίτερα επισφαλής, δεδομένης της διαρκώς εντεινόμενης, ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, διείσδυσης της κυρίαρχης κουλτούρας σε ολοένα ευρύτερα στρώματα, χάρη στη μαζική κυκλοφορία του εικονογραφημένου εντύπου και στα νεότερα μέσα, όπως η τηλεόραση, με αποτέλεσμα, όπως παρατηρεί, «κανείς από τους νεοανακαλυφθέντες πριμιτίφ στην Ευρώπη να μην εμφανίζει το καλλιτεχνικό σθένος της Séraphine, του Vivin ή του Dietrich». ⁵³ Ο Ελβετός επιμελητής συζητά αποκάλυπτα την εξάλειψη του είδους στην προσωπική του αλληλογραφία με τον Γερμανό μελετητή της τέχνης των παιδιών και διευθυντή της Overbeck-Gesellschaft στο Lübeck, Hans-Friedrich Geist (1901-1978), τον οποίο είχε καλέσει να εκφωνήσει λόγο στα εγκαίνια της έκθεσης του Θεόφιλου στη Βέρνη. Με

φορά στην προ τριετίας δημοσιευμένη βιβλιογραφία του Γιώργου Κατσίμπαλη (1957), Franz Meyer (επιμ.), *Der griechische Bauernmaler Theophilus*, Κατάλογος Έκθεσης, Kunsthalle Bern, Βέρνη, 1960, χ.α.

53. F. Meyer, «Theophilus und die Malerei», ό.π., χ.α.

αφορμή την πρωτοβουλία του Dietrich Mahlow (1920-2013), διευθυντή της Kunsthalle του Baden-Baden για τη δημιουργία μιας Biennale σύγχρονης «ναϊφ» τέχνης μεταξύ Βελιγραδίου και Baden-Baden, Meyer και Geist σχολιάζουν με επιφυλακτικότητα και δυσπιστία τις υπό διαμόρφωση κοινότητες των «ψευδο-ναϊφ» («Pseudo-Naiven», «Quasi-Naiven») στη Γιουγκοσλαβία και την έντονη εμπορευματοποίηση ενός καλλιτεχνικού είδους που εξελισσόταν σε «σχολή» με οικείους δασκάλους (Pieter Brueghel, Henri Rousseau) και παραγόταν πλέον μαζικά.⁵⁴ Στο πλαίσιο αυτό, ο Θεόφιλος πρόβαλλε ως ανέλπιστο δείγμα της ηρωικής φάσης του φαινομένου, ως ιστορική περίπτωση «ναϊφ» που επέτρεπε την εκ νέου αντιπαράθεση με τη σύνθετη και ασταθή αυτή καλλιτεχνική κατηγορία.

Με κριτήριο το κοινό στο οποίο απευθύνεται, ο Meyer κατατάσσει τον Θεόφιλο στην κατηγορία των λαϊκών ζωγράφων της υπαίθρου, υιοθετώντας τον όρο «Bauernmaler» (ζωγράφος του χωριού), ο οποίος είχε μεγάλη απήχηση στο ελβετικό κοινό και παρέπεμπε ιδιαίτερα στη δημοφιλή τοπική παράδοση των ορεσίβιων ζωγράφων του Appenzell.⁵⁵ Η ταξινόμηση αυτή εντούτοις δεν ικανοποιεί πλήρως τον Ελβετό επιμελητή, καθώς δεν μπορεί να αγνοήσει τις διαρκείς περιπλανήσεις του Λέσβιου ζωγράφου, που τον έκαναν μέτοχο της κουλτούρας τόσο των απομονωμένων αγροτικών περιοχών της Λέσβου ή του Πηλίου, όσο και του κοσμοπολίτικου αστικού κέντρου της Σμύρνης. Ο Meyer δεν μπορεί να παραβλέψει επίσης μια σειρά κοινών μορφοπλαστικών χαρακτηριστικών αλλά και καλλιτεχνικών πρακτικών, όπως η συστηματική χρήση εικονογραφικών προτύπων για την παραγωγή των έργων, τα οποία ο Έλληνας ζωγράφος

54. Επιστολή του Hans-Friedrich Geist στον Franz Meyer, 24 Αυγούστου 1960 και επιστολή του Franz Meyer στον Hans-Friedrich Geist, 26 Σεπτεμβρίου 1960, Αρχείο της Kunsthalle Bern, φάκ. Ausstellungen 1960 II [Εκθέσεις 1960 II], υποφάκ. Der griechische Bauernmaler Theophilos, αταξινόμητο. Ο Geist σημείωνε χαρακτηριστικά: «Aufgrund einer guten Volkskunst-Tradition werden jetzt in Jugoslawien die Naiven gezüchtet. Es gibt dort wahre Naiven-Kollektivs, die mit Pieter Brueghel und Henri Rousseau geschult werden. Wie mir ein bekannter Mode-Galeriedirektor schrieb, plant man für 1961 eine “Biennale der Naiven”, abwechselnd zwischen Belgrad und Baden-Baden. Damit steigt die Naivität “ins Geschäft”. Nicht lange wird es dauern, dann werden diese hochgezüchteten Pseudo-Naiven auch ihre jährliche Auktion haben. Wie ich bereits vor fünf Jahren schrieb: Keinen Salon ohne einen Naiven!».

55. Για την πρόσληψη της «λαϊκής»-παραδοσιακής τέχνης στην Ελβετία βλ. ενδεικτικά Franziska Schürch, *Landschaft, Senn und Kuh. Die Entdeckung der Appenzeller Volkskunst*, Münster, Waxmann, 2008.

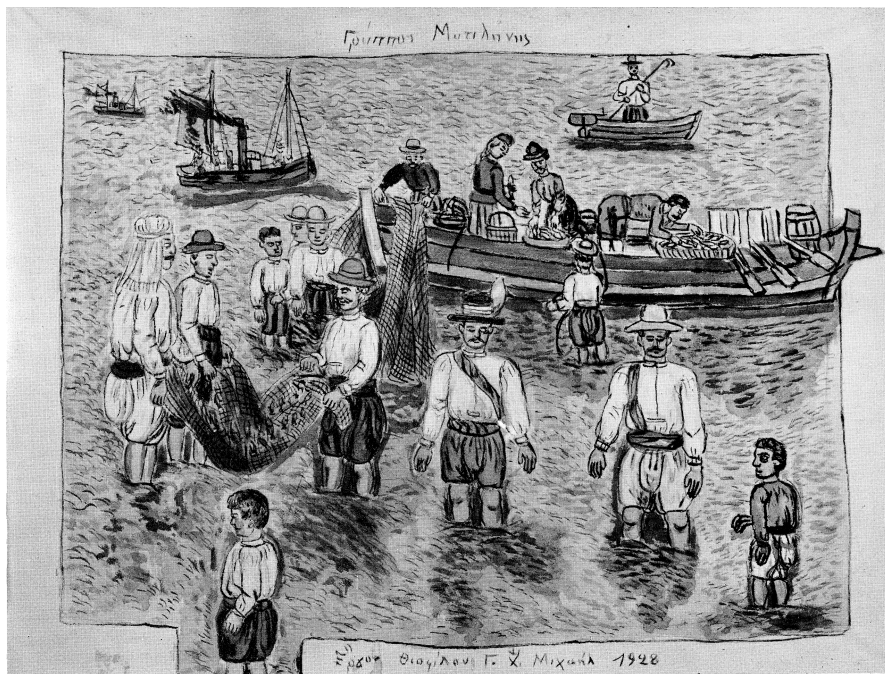
μοιράζεται με τους σύγχρονους του δυτικοευρωπαίους πριμιτίφ. Η κύρια συνεισφορά του κειμένου του Meyer έγκειται ακριβώς στην ανάδειξη του μεταιχμιακού χαρακτήρα της τέχνης του Θεόφιλου και του μεταβατικού στάτους του ως παραγωγού εικόνων, μεταξύ παραδοσιακού τεχνίτη και (αυτοδίδαχτου) ατομικού δημιουργού. Πρόκειται για ένα ζήτημα που είχε βέβαια απασχολήσει και τους Έλληνες σχολιαστές του έργου του Θεόφιλου, αλλά στο πλαίσιο μιας ιδεολογικά φορτισμένης συζήτησης γύρω από την εγγραφή ή όχι της δημιουργίας του Θεόφιλου στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση,⁵⁶ και όχι στη βάση μιας ιστορικής ανάλυσης των καλλιτεχνικών του πρακτικών και στρατηγικών προώθησης του έργου του στο πλαίσιο των έντονων κοινωνικών, οικονομικών και πολιτισμικών μετασχηματισμών που συντελούνταν εντός του διευρυνόμενου ελληνικού κράτους κατά την περίοδο δράσης του.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η μορφοπλαστική ανάλυση που προτείνει ο Ελβετός ιστορικός τέχνης. Το κεντρικό του επιχείρημα αφορά την ιδιαίτερη σχέση της ζωγραφικής επιφάνειας με τον περιβάλλοντα χώρο στα έργα του Θεόφιλου, την τάση δηλαδή της σύνθεσης να «υπερβαίνει το πεδίο της εικόνας» και να διαλέγεται με τη φέρουσα επιφάνεια, σε αντίθεση, για παράδειγμα, με τις ενδόστροφες και κλειστές συνθέσεις ενός Louis Vivin (1861-1936).⁵⁷ Η σύνθεση που επιλέγεται για την εικονογράφηση της αφίσας της έκθεσης στη Βέρνη είναι παραδειγματική για την κατανόηση της μορφοπλαστικής γλώσσας του Θεόφιλου, όπως επιχειρεί να την ορίσει ο Meyer. Πρόκειται για το έργο *Γρύππος Μυτιλήνης* (1928) (Εικ. 4), ένα από τα πλέον πρώιμα της παραγγελίας *Tériade*, που παρουσιαζόταν για πρώτη φορά στο κοινό.⁵⁸ Στο συγκεκριμένο έργο, η εικόνα εκτείνεται χαρακτηριστικά έξω από το πλαίσιο

56. Βλ. ενδεικτικά Μ. Μόσχου, *Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, ό.π., σ. 179-231.

57. F. Meyer, ό.π., χ.α.

58. Το έργο δημιουργήθηκε με πρότυπο μια ελαιογραφία του ίδιου του *Tériade*, ο οποίος είχε πειραματισθεί με τη ζωγραφική σε νεαρή ηλικία. Πρόκειται για ένα από τα δυο ζωγραφικά έργα του έγκριτου εκδότη που είναι σήμερα γνωστά, με τίτλο *Τράτα* (1912, τέμπερα σε χαρτόνι, Παρίσι, ιδιωτική συλλογή). Ευχαριστώ θερμά τη συνάδελφο Χαρά Κολοκυθά για την παραχώρηση αναπαραγωγής του έργου. Το σημαντικό αυτό εύρημα προσφέρει ένα ασφαλές *terminus ante quem* (1928) για τη γνωριμία και την ανοιχτή παραγγελία του *Tériade* στον Θεόφιλο, που στην υπάρχουσα βιβλιογραφία τοποθετείται μεταξύ 1929 και 1932 (αν και μεταξύ των 150 περίπου έργων της παραγγελίας που σήμερα φυλάσσονται και ανήκουν στα δυο μουσεία της Βαρειάς, τουλάχιστον τρία φέρουν χρονολογία 1927). Το εύ-



Εικ. 4. Θεόφιλος Χατζημιχαήλ, *Γρούππος Μυτιλήνης*, 1928, αναπαράγωγή στον κατάλογο της έκθεσης *Der griechische Bauernmaler Theophilos*, επιμέλεια: Franz Meyer, Kunsthalle Bern, Βέρνη 1960, χ.α.

τόσο στο επίπεδο της μορφής του αγοριού κάτω αριστερά, όσο και στο ύψος της πρύμνης της κεντρικής λέμβου πάνω δεξιά. Σύμφωνα με τον Meyer, η κεντρόφυγη αυτή τάση της σύνθεσης αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά που διακρίνουν την τέχνη του Θεόφιλου από αυτήν των δυτικοευρωπαίων πριμιτίφ. Ο διευθυντής της Kunsthalle την συνδέει τόσο με την τεράστια εξοικείωση του Θεόφιλου με τις μεγάλες επιφάνειες της ζωγραφικής τοίχου όσο και με τη σχέση οικειότητας με το κοινό του. Σε μια απόπειρα κοινωνιο-ψυχολογικής ερμηνείας, ο Meyer παρατηρεί ότι ο Θεόφιλος απευθύνεται σ' ένα γνώριμο και υπαρκτό κοινό, σε αντίθεση με την κοινωνική απομόνωση δυτικοευρωπαίων αυτοδίδακτων, πολλοί από τους οποίους κατέληξαν να ζωγραφίζουν αποκλειστικά για

ρημα ανακινεί επίσης το επίμαχο ζήτημα της παρέμβασης του Tériade στην εργασία του Θεόφιλου μέσα από την παροχή συγκεκριμένων προτύπων, βλ. Μ. Μόσχου, *Ο Θεόφιλος*, ό.π., τ. 3, σ. 285-292.

τους εκάστοτε κριτικούς και συλλέκτες που ενδιαφέρθηκαν να προωθήσουν το έργο τους.⁵⁹ Αποδίδοντας τη μεγαλογραφική αυτοπεποίθηση του Θεόφιλου στην ευρεία απήχηση του έργου του και εντάσσοντας έτσι τη δραστηριότητά του αρμονικά στο κοινωνικό του περιβάλλον, ο Meyer έθετε εν αμφιβόλω μια από τις πλέον στερεότυπες παραδοχές του έως τότε κριτικού λόγου περί κοινωνικής περιθωριοποίησης του ζωγράφου και αντιμετώπισής του ως απροσάρμοστου και αλαφροΐσκιωτου παρία.⁶⁰

Βέρνη-Παρίσι: ιστορία της τέχνης vs τεχνοκριτική;

Το κείμενο του Meyer δεν αποτελεί τεκμηριωμένη με υποσημειώσεις μελέτη. Προσιδιάζει μάλλον στο είδος του δοκιμιακού-επιμελητικού λόγου, αλλά εμφορείται σαφώς από τις αρχές της γερμανοελβετικής ιστοριογραφίας της τέχνης. Η ανάλυση του επιμελητή παρουσιάζει, για παράδειγμα, συγγένειες με τις κοινωνιολογικές προσεγγίσεις του σημαντικού Ελβετού ιστορικού τέχνης Georg Schmidt (1896-1965),⁶¹ ο οποίος πρότεινε μια ανάλογο τύπου, αν και εκτενέστερη και συστηματικότερη, μακρο-ιστορική ανάλυση του φαινομένου της «ναϊφ» τέχνης στον κατάλογο της έκθεσης *Das naive Bild der Welt* (1961),⁶² μιας από τις πρώτες διεθνείς διοργανώσεις του είδους μεταπολεμικά.

Άμοιρο του προβληματισμού και των ερμηνευτικών αποριών του Franz Meyer, το πολύ συντομότερο κείμενο του Γάλλου επιμελητή François Mathey ενσωματώνεται πλήρως στην κειμενική κιβωτό του Tériade και κινείται μάλλον εκτός παραγωγής ιστοριογραφικού λόγου. Οικειοποιείται βασικά σημεία της τοποθέτησης του Meyer, συχνά μάλιστα κατά γράμμα, αφήνοντας ωστόσο κατά μέρος την ιστορική, κοινωνική και μορφολογική ανάλυση του Ελβετού ομολόγου του. Η προσέγγιση του Mathey δεν επιδιώκει να λειτουργήσει μέσα από τα πρωτόκολλα και τις κατηγο-

59. F. Meyer, *ό.π.*, *χ.α.*

60. Βλ. σχετικά Μ. Μόσχου, *Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ*, *ό.π.*, σ. 505.

61. Ο Meyer διαδέχθηκε τον Schmidt στη διεύθυνση του Kunstmuseum της Βασιλείας το 1962, θέση που διατήρησε έως το 1980. Για τον Schmidt και τη θέση που κατείχε στον χώρο της ελβετικής ιστορίας της τέχνης και μουσειογραφίας βλ. Roger Fayet, «Georg Schmidt und die Frage der künstlerischen Werte», *RIHA Journal* 97 (2014), <http://www.rihajournal.org/articles/2014/2014-jul-sep/fayet-georg-schmidt> (πρόσβαση: 28.7.2017).

62. Georg Schmidt, «Was ist ein “peintre naïf”?», Dietrich Mahlow (επιμ.), *Das naive Bild der Welt*, κατάλογος έκθεσης, Baden-Baden 1961, σ. 13-16.

ρίες της ακαδημαϊκής ιστορίας της τέχνης, ενώ η γραφή του εμφανίζει κύρια γνωρίσματα της γαλλικής τεχνοκριτικής της περιόδου: διαισθητική και υποκειμενική προσέγγιση των έργων, λυρικός τόνος, υφολογική εκζήτηση και συναισθηματικές εξάρσεις.⁶³ Ενώ ο Meyer στη μορφολογική ανάλυση του έργου του Θεόφιλου επικαλείται καθιερωμένα εννοιολογικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν κατά κόρον για την ανάλυση της «ναϊφ» τέχνης, όπως η διάκριση μεταξύ ιδεοπλαστικής και φυσιοπλαστικής απεικόνισης,⁶⁴ οι παρατηρήσεις του François Mathey για τα υφολογικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Θεόφιλου καταφεύγουν σε μεταφορές που ενεργοποιούν τη μακρά παράδοση της συναισθησίας: «des tons sont doux et presque suaves; ils respirent un air embaumé et frais de lavande et de thym».⁶⁵ Ενδεικτικοί του διάχυτου λυρισμού είναι και οι αλλεπάλληλοι υπερθετικοί επιθετικοί προσδιορισμοί του Θεόφιλου με τους οποίους κλείνει το κείμενο: «de plus humble, le plus pur des peintres, le vieux, le merveilleux, l'intrépide Theophilos, le bien nommé».⁶⁶ Μυθοπλαστική ελευθεριότητα είναι τέλος έκδηλη όταν ο Mathey προβάλλει ατυχώς αστικού τύπου γαλαντομία στο πρόσωπο του ιδιόρρυθμου γυρολόγου της ελληνικής επαρχίας όσον αφορά τις σχέσεις του με το γυναικείο φύλο.⁶⁷

Οι διαφορές μεταξύ των δυο επιμελητικών προσεγγίσεων στη Βέρνη και το Παρίσι, χωρίς να είναι άμοιρες των ιδιαιτέρων συνθηκών κάτω από τις οποίες έλαβε χώρα η προετοιμασία των εκθέσεων αλλά και των προτεραιοτήτων και ενδιαφερόντων των δυο επιμελητών, απηγούν σαφώς διαφορετικές παραδόσεις λόγου. Ως προς την αντιμετώπιση της «ναϊφ» τέχνης

63. Βλ. ενδεικτικά Annie Clausters, «La critique d'art française après-guerre. Origines et enjeux politiques d'un style poétique», *20/21 siècles. Cahiers du Centre Pierre Francastel* 5-6 (2007), σ. 39-47.

64. F. Meyer, «Theophilos und die Malerei», ό.π., χ.α. Η διάκριση ανάγεται στον Γερμανό φυσιολόγο και εθνοψυχολόγο Max Verworn (1863-1921) και τις έρευνές του πάνω σε σχέδια παιδιών και δείγματα προϊστορικής τέχνης κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, όπως αποτυπώθηκαν κυρίως στις μελέτες του *Zur Psychologie der primitiven Kunst* (1907) και *Die Anfänge der Kunst* (1909). Βλ. M. Barasch, «Discovering the Primitive», *Modern Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky*, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, New York University Press, 1998, τ. 2, σ. 219-240.

65. F. Mathey (χωρίς τίτλο), F. Mathey (επιμ.), *Théophilos*, ό.π., χ.α.

66. Στο ίδιο.

67. Στο ίδιο, χ.α.: «il [Théophilos] fut peintre sans le savoir, peintre pour décorer la boutique de marchand de cadaïf ou de limonade, *juste de quoi payer un collier à sa belle*» (η υπογράμμιση με πλάγια ανήκει στη γράφουσα).

ειδικότερα, τέτοιου είδους διαφοροποιήσεις μεταξύ γαλλικών και ελβετικών προσεγγίσεων ανάγονται ήδη στις πρώτες φάσεις της ανάδυσης και κατασκευής του φαινομένου. Ανατρέχω σε μια κρίσιμη στιγμή για την αναγνώριση της αισθητικής αξίας του έργου των αυτοδίδακτων, την έκθεση *Les maîtres populaires de la réalité* του 1937, που οργανώθηκε στο Παρίσι και παρουσιάστηκε την ίδια χρονιά στο Kunsthhaus της Ζυρίχης και έπειτα στο Museum of Modern Art (MOMA) της Νέας Υόρκης το 1938.⁶⁸ Μια σύντομη συγκριτική ματιά στους καταλόγους της γαλλικής και ελβετικής διοργάνωσης είναι αποκαλυπτική. Αρκεί να αντιπαραβάλει κανείς τα βιογραφικά σημειώματα που αφιερώνουν στους συμμετέχοντες καλλιτέχνες, αφενός ο Γάλλος τεχνοκρίτης Maximilien Gauthier και αφετέρου ο Wilhelm Wartmann, διευθυντής του Kunstmuseum της Ζυρίχης. Αναφορικά με τον Henri Rousseau, για παράδειγμα, ο Gauthier παραθέτει ασχολίαστο, ως κατ' εξοχήν αξιόπιστη πηγή, ένα βιογραφικό σημείωμα του ίδιου του ζωγράφου, ανακινεί ερωτήματα περί συμμετοχής του Rousseau στη Γαλλική εκστρατεία στο Μεξικό (1862-1867) και στον Γαλλοπρωσικό πόλεμο του 1870, παραθέτει λεπτομέρειες της οικογενειακής και ερωτικής ζωής του ζωγράφου, αφιερώνει μια μεγάλη παράγραφο σε αυτούς που πρώτοι αποτίμησαν θετικά το έργο του και συνέβαλαν στην αναγνώρισή του και κλείνει τέλος με μια γενικόλογη αναφορά στην τέχνη του, χωρίς εννοιολογική ακρίβεια ή κάποια θεωρητική βάση. Στην ανάλυση αυτή μάλιστα, ο Gauthier τείνει να διαβάξει τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα της ζωγραφικής του Rousseau ως αντανακλάσεις του ηθικού του χαρακτήρα.⁶⁹ Αντίθετα, στο αντίστοιχο σημείωμα του ελβετικού καταλόγου, ο Wilhelm Wartmann αποφεύγει τα ανεκδοτολογικά στοιχεία, εστιάζοντας αποκλειστικά στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του Rousseau και τη θέση του στον κόσμο της τέχνης, αναφερόμενος αναλυτικά στις συμμετοχές του σε εκθέσεις, στους παραγγελιοδότες και το κοινό του, στη δραστηριότητά του ως δασκάλου σχεδίου, αλλά και μουσικής. Ο διευθυντής του Kunstmuseum της Ζυρίχης προτείνει επιπρόσθετα μια συνεπή στιλιστική ανάλυση του έργου κάθε καλλιτέχνη, με αναφορές σε συγκεκριμένα έργα, η οποία απουσιάζει από τον γαλλικό κατάλογο. Η έλλειψη ενδιαφέροντος για τη διεξοδική πραγμάτευση

68. Βλ. Uta Protz, *Henri Rousseau (1844-1910) and the relativity of reality: from "artiste peintre" to "maître populaire"*, αδημ. μεταπτυχιακή εργασία, Λονδίνο, Courtauld Institute of Art, 2004, σ. 35-38 και M. Alluchon, *Du Douanier Rousseau*, ό.π., σ. 303-312.

69. M. G[authier], «Henri Rousseau», *Les maîtres populaires de la réalité*, κατάλογος έκθεσης, Le Musée de Grenoble à Paris, Παρίσι, 1937, σ. 23-26.

των μορφοπλαστικών χαρακτηριστικών του έργου των «ναίφ» καλλιτεχνών σε όφελος μιας βιογραφικής προσέγγισης ανεκδοτολογικού χαρακτήρα είναι τυπικό γνώρισμα του τεχνοκριτικού λόγου που παράχθηκε κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα για τους ζωγράφους του είδους,⁷⁰ τάση που παρατηρείται και στα κείμενα περί Θεόφιλου που αναδημοσιεύτηκαν με αφορμή τις εκθέσεις του 1960-1961.

Ένα άλλο τυπικό γνώρισμα της κριτικής παραγωγής για τους «ναίφ» είναι η εντυπωσιακή ευκολία με την οποία η έμφαση μετατίθεται από τους υπό εξέταση ζωγράφους στους κατά κανόνα πολύ διασημότερους ευρέτες και μνητές τους, εκείνους που παρείχαν τα αναγκαία διαπιστευτήρια για την ένταξη των πρώτων στον χώρο της υψηλής τέχνης. Παραθέτω ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από το κριτικό σημείωμα που αφιέρωσε στην παρισινή έκθεση του Θεόφιλου η τεχνοκρίτης και μετέπειτα ιστορικός της αρχιτεκτονικής Françoise Choay (1925-):

Δεν είναι διόλου περιεργό το γεγονός ότι μεταξύ των πρώτων θαυμαστών του Θεόφιλου εμφανίζεται ο Le Corbusier, ο οποίος επί μήνες όργωνε την Ελλάδα με το σακίδιο στον ώμο και το τετράδιο σχεδίου στο χέρι. Η ελληνική εμπειρία υπήρξε πράγματι καθοριστική για τον Le Corbusier, αλλά είναι η πάλλουσα από ζωή λαϊκή τέχνη, και όχι η κλασική τέχνη των ακαδημιών και των αρχαιολόγων, στην οποία βασίζεται η πρώτη του κυβιστική αρχιτεκτονική, η σύλληψη της ιδιωτικής κατοικίας, η τέχνη με την οποία χειρίζεται το φως και το χρησιμοποιεί για να περικόπτει και να απομονώνει τις μορφές και τους όγκους. [...] ο Le Corbusier (αυτοδίδακτος ο ίδιος) έτρεφε άλλωστε πάντοτε μια βαθιά προτίμηση για κάθε τι πρωτόγονο, αρχετυπικό και μη λόγιο και υπήρξε εξάλλου στη Γαλλία αυτός που ανακάλυψε τον Bauchant.⁷¹

Από «θαυμαστής» του Θεόφιλου, ο Le Corbusier ως άλλος «αυτοδίδακτος» και ως άλλος πλάνητας της ελληνικής ενδοχώρας, καταλήγει να σφτεριάζεται τη θέση του ζωγράφου στο κέντρο της ανάλυσης.

Το απόσπασμα της Choay επιτρέπει παράλληλα να προσεγγίσουμε μια νέα διάσταση, η οποία δεν απαντά ούτε στις ιδεολογικά φορτισμένες ελληνοκεντρικές αναγνώσεις του Θεόφιλου στον γαλλικό κατάλογο, αλλά

70. Πβ. τις συμπερασματικές παρατηρήσεις της M. Alluchon, *Du Douanier Rousseau*, ό.π., σ. 441.

71. Françoise Choay, «Théophilos», *Jardin des Arts* 79 (1961), σ. 41, η μετάφραση ανήκει στη γράφουσα. Στο δημοσίευμα της Choay αναπαράγεται μάλιστα στο σύνολό του το κείμενο του Le Corbusier για τον Θεόφιλο, σ. 42.

ούτε και στην ιστορικο-κοινωνική προσέγγιση του Meyer. Για την Choay, η ζωγραφική του Θεόφιλου όπως και η παραδοσιακή τέχνη και αρχιτεκτονική της Ελλάδας αποτελούν στοιχεία που τροφοδότησαν τις αισθητικές αναζητήσεις του μοντερνισμού και ως τέτοια φαίνεται να απορροφούνται από το σώμα του γαλλικού κανόνα, που εκπροσωπεί εδώ η παραγωγή του Le Corbusier. Με άλλα λόγια, η τέχνη του Θεόφιλου αποτιμάται πρωτίστως στο μέτρο που έθρεψε τους πειραματισμούς των μοντέρνων καλλιτεχνών. Αντίθετα, στα κείμενα του γαλλικού καταλόγου πουθενά δεν γίνεται λόγος για το εάν, και με ποιους τρόπους, η ανακάλυψη του Θεόφιλου γονιμοποίησε το έργο των Ελλήνων μοντερνιστών. Εκεί, ο Θεόφιλος αναδεικνύεται ως εγγυητής της συνέχειας και αναπόσπαστο μέρος της παράδοσης παρά ως ενεργό αισθητικό στοιχείο. Από την άλλη πλευρά, ενώ ο κριτικός λόγος της Choay καλείται να συλλάβει την ανέκδοτη δημιουργική πράξη, αδιαφορώντας για το παρελθόν της τέχνης ως καθαυτό αντικείμενο μελέτης, ο λόγος του ιστορικού Franz Meyer εστιάζει ακριβώς στην κατανόηση του παρελθόντος μέσα από αναλυτικές ταξινομήσεις – παραμένοντας ωστόσο εστιασμένος σε αυτό.

Ελβετικές και γαλλικές γενεαλογίες της ανακάλυψης των «ναϊφ» καλλιτεχνών

Πέρα από διαφορετικές πρακτικές λόγου στο ελβετικό και το γαλλικό πλαίσιο, η περίπτωση του Θεόφιλου φαίνεται να έθεσε σε κίνηση αποκλίνουσες εννοιολογήσεις και γενεαλογίες των αυτοδίδακτων καλλιτεχνών, όσο και των πρωταγωνιστών της «ανακάλυψής» τους – κριτικών, συλλεκτών, εμπόρων. Για τον Franz Meyer, ο οποίος επανέρχεται εισαγωγικά στο κείμενό του στην ιστορία της ανάδυσης του φαινομένου, ιδρυτικό είναι το σχήμα που καθιερώθηκε μέσα από τις εκθέσεις και τα γραπτά του Γερμανού κριτικού τέχνης, εμπόρου και συλλέκτη Wilhelm Uhde (1874-1947). Με σημείο αναφοράς τον Henri Rousseau, οι εκθέσεις που οργάνωσε ο Uhde στο Παρίσι το 1928 και το 1932, συγκρότησαν ένα πρώτο πυρήνα Γάλλων αυτοδίδακτων που περιλάμβανε τους Séraphine Louis, Louis Vivin, Camille Bombois, André Bauchant, υπό τις επωνυμίες «ζωγράφοι της Ιερής Καρδιάς» κι έπειτα «μοντέρνοι πριμιτίφ». ⁷² Η μελέτη του Γερμανού

72. *Les peintres du Coeur Sacré*, Παρίσι, Galerie des Quatre-Chemins, 8-21 Ιουνίου 1928 και *Les Primitifs Modernes*, Παρίσι, Galerie Georges Bernheim, 28 Ιουνίου-13 Ιουλίου 1932. Για τη δράση του Uhde βλ. το άρθρο του Yves Guignard, «Wilhelm Uhde (1874-1947), faux marchand, vrai animateur d'art», Ingrid God-

συλλέκτη *Fünf primitive Meister*, που πρωτοδημοσιεύτηκε στη Ζυρίχη το 1947, υπήρξε καθοριστική για την εδραίωση του τελευταίου όρου.⁷³

Στον γαλλικό κατάλογο, αντίθετα, το όνομα του Uhde απουσιάζει τελείως. Τη θέση του φαίνεται να κατέχουν μάλλον ο Maurice Raynal και ο Le Corbusier. Μέλος του στενού κύκλου των διανοουμένων και καλλιτεχνών που πρωτοανακάλυψαν τον Rousseau, πριν τη στράτευση του Uhde για την αναγνώριση της τέχνης του,⁷⁴ ο Raynal, στην επισκόπηση της σύγχρονης γαλλικής τέχνης που δημοσίευσε το 1927, είχε αφιερώσει στους αυτοδιδάκτους μια ξεχωριστή ενότητα, εγγράφοντάς τους για πρώτη φορά στον τότε αναδυόμενο ιστοριογραφικό κανόνα της μοντέρνας τέχνης.⁷⁵ Όσο για τον Le Corbusier, το ενδιαφέρον του για τον πριμιτιβισμό και ο ρόλος του προβάλλει με ενάργεια στο σημείωμα της Choay.⁷⁶ Στη θέση του ιδρυτικού διδύμου Uhde - Rousseau η τελευταία ενεργοποιεί το δίδυμο Le Corbusier - Bauchant. Ο André Bauchant (1873-1957) ήταν ο μόνος ζωγράφος της ομάδας των πριμιτίφ του Uhde που χρωστούσε την πρώτη του κριτική παρουσίαση στον Ελβετό αρχιτέκτονα, ο οποίος αγόρασε έργα του πολύ νωρίς και τον στήριξε συστηματικά έως τον θάνατό του.⁷⁷

Μια πρόχειρη επισκόπηση των τεχνοκριτικών κειμένων του ίδιου του Tériade της περιόδου 1926-1936, που συμπίπτει με τη δεύτερη παραμονή

deeris και Noémie Goldman (επιμ.), *Animateurs d'art: dealer, collector, critic, publisher*, Πρακτικά διεθνούς συμποσίου, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Βρυξέλλες, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 2015, σ. 157-169.

73. Για τον ρόλο του Uhde και τη χρήση του όρου «μοντέρνοι πριμιτίφ» στην επιμελητική-εκθεσιακή παράδοση της Kunsthalle της Βέρνης, αλλά και για τις σχέσεις του πατέρα του Meyer, Franz Meyer-Stünzi (1889-1962), ενός από τους σημαντικότερους συλλέκτες αυτοδιδάκτων στην Ελβετία, με τον Wilhelm Uhde βλ. E. Βρατσκίδου, «Ο Θεόφιλος στην Ευρώπη», *ό.π.*, σ. 65-67.

74. Ο Raynal ήταν μάλιστα ένας από τους θαμώνες του περιφημου δείπνου που οργάνωσε ο Picasso προς τιμήν του Henri Rousseau το 1908 και είναι αυτός που έδωσε και την πρώτη γραπτή μαρτυρία αυτού του καταστατικού για τη μοντέρνα τέχνη γεγονός το 1914, βλ. Roger Shattuck, *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I*, Salem (New Hampshire), Ayer, 1984, σ. 67-68. Για τον ρόλο του Raynal στην ανάδειξη του André Bauchant βλ. Wilhelm Uhde, *Cinq maîtres primitifs*, Παρίσι 1949, σ. 101.

75. Maurice Raynal, *Anthologie de la peinture en France, de 1906 à nos jours*, Παρίσι, εκδ. Montaigne, 1927, κεφ. «L'art populaire», σ. 36-39. Βλ. M. Alluchon, *Du Douanier Rousseau*, *ό.π.*, σ. 226-227 και 140-142, 254.

76. Για το ζήτημα βλ. Francesco Passanti, «The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier», *Journal of the Society of Architectural Historians* 56.4 (1997), σ. 438-451.

77. Ο Le Corbusier υπήρξε μάλιστα ο διαχειριστής του έργου του μετά τον θά-

του Wilhelm Uhde στη Γαλλία και τη στροφή του στην προώθηση αποκλειστικά αυτοδίδακτων καλλιτεχνών, δείχνει ότι ο Λέσβιος τεχνοκρίτης, άγρυπνος σχολιαστής της εκθεσιακής σκηνης του Παρισιού κυρίως μέσα από τις στήλες του *Cahiers d'art* και της εφημερίδας *L'Intransigeant*, δεν έκανε καμιά αναφορά στις εκθέσεις του Γερμανού συλλέκτη, αλλά ούτε και ανεξάρτητα σε καλλιτέχνες που εκείνος ανέδειξε, όπως η Séraphine ή ο Louis Vivin.⁷⁸ Μόνη εξαίρεση αποτελεί ο André Bauchant, στον οποίο ο Tériade αφιερώνει τέσσερα σύντομα σημειώματα,⁷⁹ ενώ μνημονεύει και άλλες καλλιτεχνικές “ανακαλύψεις” του Le Corbusier, όπως τον Αφρικανό ζωγράφο από το Μαλί Kalifala Sidibé (c. 1900-1930)⁸⁰ – αν και, σε γενικές γραμμές, ο τεχνοκρίτης εμφανίζεται επιφυλακτικός, ενίοτε και καυστικός, απέναντι στις απανωτές ανακαλύψεις αυτοδίδακτων καλλιτεχνών αμφιβόλου αισθητικής (και διογκούμενης εμπορικής) αξίας. Έχει επίσης ενδιαφέρον ότι στην πρώτη δημόσια αναφορά του στον Θεόφιλο το 1935, ο Tériade κάνει λόγο για μια τέχνη (καμωμένη από στοιχεία ανάλαφρα και όχι βαρεία και βάρβαρα και καταθλιπτικά),⁸¹ έμμεσος ίσως υπαινιγμός στη σύνδεση των Γάλλων αυτοδίδακτων με τον μυστικισμό και το «γοτθικό πνεύμα», που προήγαγε κατ’ εξοχήν στα γραπτά του ο Udhe, ιδιαίτερα αναφορικά με τον Rousseau και την Séraphine.⁸² Στη θέση των αναφορών του Uhde στον δυτικό Μεσαίωνα, ο Tériade επικαλείται για τον Θεόφιλο τη σύνδεση με τη «βυζαντινή παράδοση» και το «ελληνικό φως».⁸³

νατό του, βλ. Nicholas Fox Weber, *Le Corbusier: A Life*, Νέα Υόρκη, Alfred A. Knopf, 2008, σ. 270-71, 526 και Dina Vierny (επιμ.), *André Bauchant: catalogue raisonné*, Wabern, Benteli, 2005, σ. 25-26, 48-49, 75.

78. Ελέγχθηκε η τεχνοκριτική παραγωγή που ανθολογείται στον τόμο Tériade, *Écrits sur l'art*, Παρίσι, A. Biro, 1996.

79. E.T.[ériade], «Les Ballets russes avant Apollon», εφημ. *L'Intransigeant*, 11 Ιουνίου 1928 και E.T.[ériade], «On expose... Bauchant», εφημ. *L'Intransigeant*, 7 Οκτωβρίου 1929, αναδημ. στο *ίδιο*, σ. 149-150 και 212-213. Βλ. και τις δυο κριτικές εκθέσεων του Bauchant στο *Cahiers d'art* που αποδελτιώνει η M. Alluchon, *Du Douanier Rousseau*, ό.π., σ. 253, σημ. 924.

80. Les deux aveugles [Tériade, Maurice Raynal], «Kalifali: espoir noir», εφημ. *L'Intransigeant*, 25 Οκτωβρίου 1929 και E. Tériade, «Expositions: Semirami», εφημ. *L'Intransigeant*, 8 Μαρτίου 1932, Tériade, *Écrits*, ό.π., σ. 487 και 391.

81. Tériade, «Μια καλλιτεχνική αποκάλυψη», ό.π.

82. Για την περίπτωση του Rousseau, βλ. M. Alluchon, ό.π., σ. 126, 57-160, ενώ ενδεικτικά για την Séraphine, Wilhelm Uhde, *Fünf primitive Meister*, Γενεύη, Atlantis, 1947, σ. 119.

83. Tériade, ό.π.

Κατά πόσο ο Tériade επεδίωκε να προτείνει, με αναφορά τον Θεόφιλο, ένα εναλλακτικό μοντέλο πριμιτίφ του Νότου στα μέσα της δεκαετίας του 1930, χρήζει περαιτέρω διερεύνησης. Σε κάθε περίπτωση, τόσο στις προπολεμικές τοποθετήσεις του Λέσβιου τεχνοκρίτη, όσο και στον λόγο που παράγεται γύρω από τη γαλλική έκθεση του Θεόφιλου το 1961, το σύμπαν των αυτοδίδακτων φαίνεται να οικοδομείται με επίκεντρο τον André Bauchant, στην ανάδειξη του οποίου πρωτοστάτησαν οι παρισίνοι απολογητές του Θεόφιλου Le Corbusier και Maurice Raynal.

Η περίπτωση του Γάλλου αυτοδίδακτου ζωγράφου από την Tours παρουσιάζει ενδιαφέρουσες συνάψεις με αυτήν του συνομήλικού του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ: ο Bauchant, ο οποίος μάλιστα περιηγήθηκε και ζωγράφησε τοπία στην Ελλάδα (Μακεδονία, Μετέωρα, Λήμνος), ενώ υπηρετούσε στον γαλλικό στρατό κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, είναι ο μόνος από τους δυτικοευρωπαίους πριμιτίφ που μοιράζεται το έντονο ενδιαφέρον του Θεόφιλου για τις ιστορικές και μυθολογικές σκηνές, συχνά δε και τα ίδια ακριβώς πρότυπα. Τη δεκαετία του 1920 αμφότεροι οι ζωγράφοι είχαν δημιουργήσει έργα με βάση τη μνημειακή ελαιογραφία *Das Zeitalter des Perikles* (1852) του Γερμανού ακαδημαϊκού ζωγράφου Philipp Foltz (1805-1877).⁸⁴ Είναι σήμερα γνωστές δυο εκδοχές του Bauchant με τίτλο *Périclès justifiant l'emploi des deniers du peuple*, του 1921 και του 1925,⁸⁵ έργο που θεωρούσε ο ίδιος ως ένα από τα καλύτερά του, όπως δήλωνε σε επιστολή του προς τον Raynal.⁸⁶ Το αντίστοιχο έργο του Θεόφιλου χρονολογείται το 1928.⁸⁷ Η χρήση κοινού προτύπου θα μπορούσε ίσως να μην είναι απλώς προϊόν τυχαίας σύμπτωσης στο πλαίσιο των πιθανοτήτων που εξασφάλιζαν τα νέα τεχνικά

84. Philipp von Foltz, *Das Zeitalter des Perikles*, 1852, λάδι σε μουσαμά, 385x458 εκ. (το έργο καταστράφηκε στη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου). Για την ευρεία κυκλοφορία του συγκεκριμένου έργου στην Ελλάδα μέσω του λαϊκού εντύπου, αλλά και για απεικονίσεις του σε σύνολα μνημειακής ζωγραφικής, βλ. Κίτσος Μακρής, *Επιδράσεις του νεοκλασικισμού στην ελληνική λαϊκή ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1983, σ. 36· Μ. Μόσχου, *Ο Θεόφιλος*, ό.π., παράρτημα εικόνων, τ. III, αρ. 117-119.

85. D. Vierny (επιμ.), *André Bauchant*, ό.π., αρ. 21-MO4 και 25-14.

86. Την επιστολή, που χρονολογείται το 1922, δημοσίευσε ο Raynal στην *Anthologie* του, μαζί με την αναπαραγωγή του έργου από την συλλογή του Amédée Ozenfant (M. Raynal, *Anthologie*, ό.π., σ. 52, 50).

87. Θεόφιλος Χατζημιχαήλ, *Ο Περικλής απο της Πηνόκς Δικαιολογών χάριν της Ακροπόλεως δαπάνας*, 1928, πανί, 85x115 εκ., Βαρεία (Μυτιλήνης), Μουσείο Έργων Θεόφιλου.

μέσα αναπαραγωγής και κυκλοφορίας των εικόνων. Δεν αποκλείεται Tériade και Raynal να ήθελαν να πειραματιστούν και να διερευνήσουν το φαινόμενο συγκριτικά, προτείνοντας στον Θεόφιλο το ίδιο μοντέλο με αυτό που είχε νωρίτερα χρησιμοποιήσει ο Γάλλος ομόλογός του.⁸⁸ Σε κάθε περίπτωση, το εύρημα καταδεικνύει τη γονιμότητα μιας διαπολιτισμικής προσέγγισης της λαϊκής εικονογραφίας σε μια εποχή πρωτόγνωρης διάχυσης της έντυπης εικόνας.

Επίλογος

Η περίπτωση του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ ενεργοποίησε διαφορετικές επιμελητικές και ιστοριογραφικές πρακτικές στο ελβετικό και γαλλικό πλαίσιο, αλλά και αποκλίνουσες γενεαλογίες της ίδιας της ανακάλυψης των επονομαζόμενων «ναίφ» καλλιτεχνών στην Ευρώπη, ευρήματα που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για μια διαπολιτισμική ιστορία της ιστορίας της τέχνης και των εκθεσιακών πρακτικών. Η ανάλυση έφερε στο φως εντάσεις μεταξύ ιστοριογραφικού και τεχνοκριτικού λόγου, μεταξύ εκπροσώπων της ιστορίας της τέχνης και καλλιτεχνικών δημιουργών, μεταξύ, τέλος, αναλυτικής προσέγγισης της τέχνης του παρελθόντος και ενεργής αξιοποίησής της για την καλλιτεχνική πράξη του παρόντος.

Η επιμελητική πρόταση της Kunsthalle στη Βέρνη απομακρύνθηκε από τις πρακτικές λόγου που είχαν καθιερωθεί από κριτικούς, καλλιτέχνες και λογοτέχνες τις δεκαετίες 1930-1940, επιχειρώντας μια ιστορικο-κοινωνική προσέγγιση της περίπτωσης Θεόφιλου στο ευρύτερο πλαίσιο της ανάδυσης και κατασκευής του φαινομένου της «ναίφ» δημιουργίας. Αντίθετα, η γαλλική έκθεση του 1961 —η οποία είχε εν τέλει μεγαλύτερη απήχηση στο ελληνικό κοινό—⁸⁹ αναπαρήγαγε τους προσανατολισμούς των

88. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται και από την ταύτιση ενός ζωγραφικού έργου του ίδιου του Tériade ως προτύπου του Θεόφιλου την ίδια χρονιά (*Γρόππος Μυτιλήνης*, 1928), βλ. εδώ σημ. 58.

89. Είναι η έκθεση που επισκέφτηκαν, μεταξύ άλλων, ο Γιώνης Σπητέρης και ο Ανδρέας Εμπειρίκος, αλλά και οι παρεπιδημούντες Έλληνες καλλιτέχνες της νεότερης γενιάς, σε μια περίοδο έντονης ελληνικής παρουσίας στη γαλλική πρωτεύουσα και σε εκθεσιακό επίπεδο. Η έκθεση του Θεόφιλου στο Μουσείο των Διακοσμητικών Τεχνών το καλοκαίρι του 1961 τοποθετείται χρονικά μεταξύ δυο σημαντικών παρουσιάσεων σύγχρονης ελληνικής τέχνης: της έκθεσης *Art grec contemporain* στη γκαλερί Raymond Creuze το 1959 και της μεγάλης έκθεσης του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Πόλης του Παρισιού *Peintres et sculpteurs grecs de Paris* τον Ιανουάριο του 1962. Βλ. και τη μαρτυρία του Δανιήλ, «Το φαινόμενο Θεόφιλος

επιφανέστερων απολογητών του Θεόφιλου, διαιωνίζοντας μια μυθοπλαστικών αξιώσεων ελληνοκεντρική προσέγγιση του έργου του. Ενώ με την έκθεση του 1961 ανακυκλώνονταν στην ουσία οι προσανατολισμοί της πρώτης και της δεύτερης ανακάλυψης του Θεόφιλου, ο λόγος που αρθρώθηκε από μια περιφερειακή σε σχέση με το Παρίσι –τουλάχιστον για το ελληνικό φαντασιακό– εστία και η δυναμική που εισήχθη για μια ανανεωμένη προσέγγιση του ζωγράφου, έμεινε εν τέλει χωρίς συνέχεια, παρότι ανταποκρινόταν σε ιστοριογραφικές προσδοκίες που έκαναν την εμφάνισή τους και στην Ελλάδα, όπως φαίνεται, για παράδειγμα, από την παρέμβαση του τεχνοκρίτη και ιστορικού τέχνης Τώνη Σπητέρη (1910-1986), ο οποίος επισήμανε τις ανεπάρκειες της γαλλικής έκθεσης.⁹⁰ Η ώρα της ιστορίας της τέχνης –ή μάλλον μια πρώτη στιγμή της– δεν θα ερχόταν για τον Θεόφιλο Χατζημιχαήλ πριν από τη φερώνυμη μελέτη που του αφιέρωσε ο κριτικός και ιστορικός τέχνης Γιώργος Πετρής στα τέλη της δεκαετίας του 1970.⁹¹

40 χρόνια μετά την “ανακάλυψή” του», *Σήμα* 5 (1975), σ. 12.

90. Το άρθρο το οποίο ο Σπητέρης αφιέρωσε στην παρισινή έκθεση του Θεόφιλου τον Ιούνιο του 1961 δίνει εύγλωττα το στίγμα των εντός Ελλάδας προσδοκιών γύρω από τη γαλλοελβετική δεξίωση του Θεόφιλου, Τώνης Σπητέρης, «Ο Θεόφιλος: διεθνής ζωγραφική ιδιοφυΐα», εφημ. *Ελευθερία*, αρ. 5141, 25.6.1961. Την παρέμβασή του, ως έτερου πρωταγωνιστή της τρίτης ανακάλυψης του Θεόφιλου, μελετώ διεξοδικά στο άρθρο μου, «“Μια ιδέα κάπως λειψή”: η κριτική του Τώνη Σπητέρη για την έκθεση του Θεόφιλου στο Παρίσι το 1961», Αρετή Αδαμοπούλου, Λία Γυιόκα, Κωνσταντίνος Στεφανής (επιμ.), *Πρακτικά Ε' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης. Ζητήματα ιστορίας, μεθοδολογίας, ιστοριογραφίας* (υπό δημοσίευση).

91. Γιώργος Πετρής, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, Αθήνα, Εξάντας, 1978.

SUMMARY

Eleonora Vratskidou, *The third ‘discovery’ of Theophilos Hadjimichael: Time for art history?*

Based on the example of the Greek painter Theophilos Hadjimichael (c. 1870-1934), this paper examines the discursive and curatorial practices involved in the construction of folk art as an art historical category. The analysis elucidates tensions between the perceptions of artists and art historians; between art historical approaches and art criticism; between the consideration of folk art as an object of study *per se* and its evaluation merely with regard to its contribution to modernism. Focusing on the solo exhibitions devoted to Hadjimichael at the Kunsthalle Bern in 1960 and at the Musée des Arts Décoratifs in Paris in 1961, I investigate the extent and the ways in which the international reception of the artist differed from discourses that had been prevalent within the Greek art world in the 1930s and 1940s, strongly informed by the ideological and aesthetic aspirations of modernist circles. While the Parisian show largely adopted the orientations of Hadjimichael’s early apologists, perpetuating a mythologizing, hellenocentric reading of his art, the exhibition in Bern attempted a socio-historical approach, inscribing the appraisal of the roving folk-painter from Lesvos within the wider interest in the work of folk artists and autodidacts that had flourished in the western art world since the late nineteenth century. This disparate treatment of the artist in the two exhibitions was partly due to the specificities of art historiographical traditions in Switzerland and France. It also activated divergent genealogies regarding the “discovery” of naïve artists in the European context.

