

Ανδρέας Μαράτος¹

Ζωγραφικά βλέμματα σε καιρούς πανδημιών²

Τα ζωγραφικά έργα είναι, όπως και τα πλοία, οι απόλυτες ετεροτοπίες. Ταξιδεύουν στο χρόνο. Κατώφλια σε οικείους, πρωτόγνωρους ή παράξενους τόπους, φαντασιακούς, ουτοπικούς, δυστοπικούς, εξιδανικευμένους. Ποτέ δεν αναπαριστούν απλώς τον κόσμο, τον ανακατασκευάζουν. Μεταφέρουν, με τα δικά τους εκφραστικά μέσα, απόηχους, δοξασίες, φιλοσοφικές και πολιτικές αντιλήψεις, μετουσιωμένες επιθυμίες, βιώματα ακατέργαστα ή τροχισμένα από τη μνήμη, αδιόρατες ή φανερές επιρροές. Γίνονται αδιάψευστοι μάρτυρες της εποχής τους ή πολύτιμοι αγγελιαφόροι με τους γρίφους και τους κώδικές τους, τελικά αναπόσπαστο τμήμα της συλλογικής μνήμης. Όσες φορές κι αν έχει εξαγγελθεί ο θάνατος της ζωγραφικής «πάντα κάτι μένει να ζωγραφιστεί». Η γλώσσα της εξελίσσεται, εμπλουτίζεται, ανατρέπεται, ανανεώνεται. Το βλέμμα της αλλάζει μαζί με τους ανθρώπους μέσα στο χρόνο και αλλάζει και τα δικά τους βλέμματα.

Εδώ, παρατίθενται παραδείγματα έργων που φτιάχτηκαν σε καιρούς πανδημιών και αναζητούνται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους. Η μικρή τους ιστορία, ο ιδιαίτερος τρόπος γραφής και πραγμάτευσης, το προσωπικό βλέμμα στα γεγονότα, η εποχή τους και όσα από τις κυρίαρχες νοοτροπίες και τις υπόγειες δυναμικές της κουβαλούν μέσα τους. Τι συγκρατούν οι δημιουργοί στο έργο τους από τη βίαιη εισβολή μιας επιδημίας στην καθημερινότητα των ανθρώπων, από τον φόβο που γεννά ή τον απόηχό της. Πώς την χρησιμοποιούν για να μιλήσουν για τον καιρό τους. Πώς τελικά συναντώνται στο σώμα της τέχνης, οι κοινωνικοί και πολιτικοί καθορισμοί, τα επίδικα τη ζωής και το αναπόδραστο του θανάτου.

¹ Ο Ανδρέας Μαράτος είναι ζωγράφος και υποψήφιος διδάκτορας Φιλοσοφίας

² Το παρόν κείμενο συμπεριλαμβάνεται στον συλλογικό τόμο **Τοπικά ιδ': Αποτυπώσεις σε στιγμές κινδύνου**, που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις **Νήσος** και διατίθεται δωρεάν σε ηλεκτρονική μορφή στην επίσημη ιστοσελίδα των εκδόσεων: <https://www.nissos.gr/>.

Ο θρίαμβος του θανάτου



Πίτερ Μπρέγκελ ο πρεσβύτερος, *Ο θρίαμβος του θανάτου*, περ.1562, λάδι σε ξύλο, 117 x 162 cm, Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη

Η πανδημία της πανώλης, του «μαύρου θανάτου», σάρωσε την ευρωπαϊκή ήπειρο τον 14^ο αιώνα. Το πιθανότερο είναι ότι ξεκίνησε από τα βάθη της Ασίας. Με τις επιδρομές των μογγολικών φύλων έφτασε μέχρι με τη Μαύρη Θάλασσα και τη Μεσόγειο και μέσα από το γενοβέζικο εμπορικό δίκτυο εξαπλώθηκε σε όλη την Ευρώπη. Η πανώλη, νόσος που προκαλείται από έναν βάκιλο, μπορούσε να μεταδοθεί πολύ εύκολα στους ανθρώπους από ψύλλους που παρασιτούν σε άρρωστα τρωκτικά, και από άνθρωπο σε άνθρωπο μέσω σταγονιδίων. Η εύκολη μετάδοση, η συγκέντρωση μεγάλων πληθυσμιακών ομάδων σε πόλεις, χωρίς στοιχειώδεις κανόνες υγιεινής, οι χαμηλές θερμοκρασίες της περιόδου σε όλη την ήπειρο, τα πυκνά εμπορικά δίκτυα, η ιατρική άγνοια, οι πλανερές δεισιδαιμονίες, ευνόησαν την ευρύτατη διασπορά της νόσου. Ο κόσμος του ύστερου μεσαίωνα διαποτισμένος με τον ενοχικό λόγο περί της αμαρτίας και τον φόβο του τιμωρού Θεού επιδόθηκε σε αυτοτιμωρητικές τελετουργίες στην ύπαιθρο και τις πόλεις με

πορείες αυτομαστίγωσης και εκστατικούς χορούς. Οργίασαν οι μισαλλόδοξες πρακτικές. Ενοχοποιήθηκαν τα εύκολα θύματα του συλλογικού φαντασιακού. Οι ξένοι, οι άπιστοι, οι εβραίοι που δηλητηρίαζαν τάχα μου τα πηγάδια, τα νεαρά κορίτσια που προσέλκυαν τον μαύρο θάνατο. Τα γιατροσόφια της εποχής δεν μπορούσαν να βοηθήσουν, ενοχοποιήθηκαν οι νοτιάδες και η ζέστη, οι άνθρωποι περίμεναν τους «καθαρήριους» αέρηδες του βορρά. Κλείνονταν στα σπίτια τους, κι όταν ο θάνατος θέριζε πόλεις ολόκληρες οι επιζώντες τις εγκατέλειπαν. Τα πλοία εξαναγκάζονταν σε αποκλεισμό σαράντα ημερών στα λιμάνια, τη λεγόμενη καραντίνα. Η ασθένεια, σε όλες της τις παραλλαγές, άφησε πίσω της εκατομμύρια θύματα αλλά δεν εγκατέλειψε την Ευρώπη. Έγινε ενδημική και παρουσίαζε συχνές επιδημικές εξάρσεις και τους επόμενους αιώνες. Είναι βέβαιο πως αυτό το βαθύ τραύμα στη συλλογική μνήμη συνέβαλε στην ανάπτυξη της επιστημονικής σκέψης της εποχής.

Η τέχνη δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη. Ο *Μακάβριος χορός*, ο χορός του θανάτου, έγινε μέρος της καλλιτεχνικής παράδοσης και αποτύπωσε εικαστικά και λογοτεχνικά τον πικρό στοχασμό για την εξουσία του θανάτου. Οι επιδημίες αποδόθηκαν ως στρατοί σκελετών που εισβάλλουν αιφνίδια και απρόβλεπτα στις ζωές των ανθρώπων, θυμίζοντάς τους το αναπόδραστο της μοίρας τους, τον ευάλωτο και πρόσκαιρο χαρακτήρα της ύπαρξης. Οι θανατερές στρατιές δεν κάνουν διακρίσεις. Για αυτό και στους ζωγραφισμένους μακάβριους χορούς βλέπουμε σκελετούς να σέρνουν στο ρυθμό τους, αυτοκράτορες, βασιλείς, εκκλησιαστικούς άρχοντες, εμπόρους, χειρώνακτες, παιδιά.

Όταν ο Πίτερ Μπρέγκελ ο πρεσβύτερος (Pieter Bruegel, περ. 1525 – 1569) ζωγραφίζει τον *Θρίαμβο του θανάτου*, γύρω στα 1562, ο φόβος της πανώλης είναι ακόμα παρών. Ο ζωγράφος έχει σίγουρα τον *Μακάβριο χορό* στις αποσκευές της έμπνευσής του. Τον ξέρει από την προφορική παράδοση αλλά και από τις παλαιότερες και ευρύτερα διαδεδομένες ξυλογραφίες του τόπου του. Τον συνάντησε ως *Θρίαμβο του θανάτου* σε τοιχογραφίες στα ταξίδια του στην ιταλική χερσόνησο, όπως όφειλε κάθε ζωγράφος της εποχής του ώστε να έρθει σε επαφή με τα έργα των μεγάλων δασκάλων της Αναγέννησης. Έχει όμως επηρεαστεί και από τις φιγούρες στα περιθώρια των μεσαιωνικών χειρογράφων. και κυρίως από τις ονειρικές και εφιαλτικές, σχεδόν σουρεαλιστικές, πολύπλοκες συνθέσεις του, μεγαλύτερου του κατά μία γενιά, Ιερώνυμου Μπος, που με

απαράμιλλη σχεδιαστική και χρωματική δεινότητα εξέφρασε αναστοχαστικά τις λαϊκές δοξασίες και δεισιδαιμονίες του καιρού του.

Στον *Θρίαμβο του θανάτου* ο Μπρέγκελ, διατηρεί ακόμα το σατυρικό και αλληγορικό χαρακτήρα της τέχνης των παλαιότερων και πολλών από τους συγχρόνους του στον ευρωπαϊκό βορρά. Τα χαρακτηριστικά όμως στοιχεία του ύστερου έργου του είναι όλα ήδη παρόντα. Η πανοραμική θέαση των διαδραματιζομένων, στην οποία υποτάσσει τη χρήση της αναγεννησιακής προοπτικής και την οικοδόμηση της σύνθεσής του. Το βλέμμα του θεατή καλείται εποπτικά να διατρέξει ένα αρχετυπικό τοπίο ζόφου και καταστροφής με οικεία στοιχεία της φλαμανδικής υπαίθρου και των συγκαιρινών του ζωγράφου ιστορικών γεγονότων. Όλα εξελίσσονται σαν μία κινηματογραφική σεκάνς χωρίς ένα εμφανές κέντρο δράσης. Αντίθετα αναπτύσσονται σαν ιστός αράχνης, σαν ένα πυκνό δίκτυο συμβάντων που το καθένα ζητά την προσοχή στις λεπτομέρειές του, ενώ συνεχώς το βλέμμα παρασύρεται εξίσου από το σύνολο. Μεγάλος πλούτος γήινων και κιτρινωπών αποχρώσεων συνομιλεί με φλογερά κόκκινα και λαμπερά γαλάζια και κίτρινα στα ρούχα των ανθρώπων που δέχονται τη βίαιη, σαδιστική επίθεση του στρατού των σκελετών. Μια αιφνίδια, μεταφυσική ληλασία της καθημερινότητας των ανθρώπων λαμβάνει χώρα μπροστά στα μάτια μας. Όλες οι κοινωνικές αντιθέσεις εξαφανίζονται μπροστά στον τρόπο της θανατερής εισβολής. Βασιλιάδες και ζητιάνοι έχουν το ίδιο τέλος. Οι φωτιές πίσω από τα βουνά, το γκρίζο της θάλασσας και του ουρανού, τα πυρπολημένα πλοία και τα ναυάγια δίνουν οικουμενικές διαστάσεις στην καταστροφή.

Υπάρχει όμως και μια δεύτερη διάσταση. Ακριβώς επειδή ο ζωγράφος, με την τέχνη του, δεν έμεινε αμέτοχος στις εντάσεις του καιρού του. Ο τόπος του, οι ενωμένες ακόμη τότε Κάτω Χώρες, αποτελούσε τον 16^ο αιώνα τμήμα της ισπανικής αυτοκρατορίας. Ο τοποτηρητής του ισπανικού θρόνου στις Βρυξέλλες ασκούσε καθήκοντα αντιβασιλέα. Τα συμφέροντα του θρόνου και η καθολική πίστη ήταν τα ενοποιητικά στοιχεία της πολυεθνικής αυτοκρατορίας. Η οικονομική ανάπτυξη των φλαμανδικών και ολλανδικών πόλεων -μεγάλη εμπορική δραστηριότητα μέσω θαλάσσης με όλο τον τότε γνωστό κόσμο και μέσω ποτάμιων δρόμων με την ηπειρωτική ενδοχώρα, εκτεταμένη αγροτική και βιοτεχνική παραγωγή- ενέτεινε τις αποσχιστικές τάσεις. Η Ισπανία αντέδρασε δημιουργώντας μια νέα τάξη ντόπιων ευγενών αποδίδοντας τίτλους και αξιώματα σε επιφανείς οικονομικούς παράγοντες. Εξασφάλισε έτσι τη συνέχιση της κυριαρχίας

της. Όμως οι αντιθέσεις δεν άργησαν να αποκτήσουν θρησκευτική έκφραση. Οι προτεστάντες ζητούσαν ελευθερία στην εκδήλωση της πίστης τους και οι Ισπανοί καθολικοί επέβαλαν βίαιο προσηλυτισμό. Η βασιλική και εκκλησιαστική εξουσία ασκούσε το απόλυτο δικαίωμά της πάνω στη ζωή και το θάνατο των υπηκόων της, δικαίωμα όμως που απονομιμοποιούσε η άρση της πίστης τους στο πρόσωπό της. Ακόμα και μέλη της ευνοημένης νεοαριστοκρατίας απέσυραν την εμπιστοσύνη τους. Στις πρακτικές της κατοχής συμπεριλαμβάνονταν ανακρίσεις από την ιερά εξέταση, βασανιστήρια, καταδίκες στην πυρά. Οι απείθαρχοι συχνά δένονταν και αφήνονταν να ξεψυχήσουν αβοήθητοι στους τροχούς πάνω σε ξύλινους πασσάλους, σαν αυτούς που βλέπουμε διάσπαρτους στον πίνακα του Μπρέγκελ.

Τελικά ο *Θρίαμβος του θανάτου* είναι μια αλληγορία μέσα στην αλληγορία. Στον στρατό των σκελετών συνυπάρχουν τα στοιχεία του μακάβριου χορού και οι πρακτικές του ισπανικού στρατού, το πεδίο θανάτου είναι και πεδίο μάχης. Οι συμβολικές μορφές των λαϊκών μύθων πλήττονται το ίδιο με τους ζωγραφισμένους εκπροσώπους των κοινωνικών τάξεων και της τοπικής αρχής. Η πανούκλα ως θεϊκή τιμωρία επί δικαίων και αδίκων για την ανθρώπινη ύβρη και αμαρτία και η «πανούκλα» της αδικίας της ισπανικής κατοχής σε αυτό το τοπίο Αποκάλυψης.

Ποιος πιστοποίησε το θάνατο από χολέρα;



Αντουάν Βιρτζ, *Η πρόωρη ταφή*, 1854, λάδια σε καμβά, 160 x 235 cm, Μουσείο Βιέρτζ, Βρυξέλλες

Η χολέρα είναι επιδημική ασθένεια που στοίχειωσε την ανθρωπότητα ειδικά τον 19^ο αιώνα και ακόμα κάνει την εμφάνισή της, ειδικά σε χώρες του τρίτου κόσμου. Προκαλείται από βακτήριο που μολύνει το νερό και τις τροφές και μέσω αυτών περνά στον άνθρωπο και του προκαλεί σοβαρή αφυδάτωση, που αν δεν αντιμετωπιστεί επιφέρει τον θάνατο. Η χολέρα προέρχεται μάλλον από την ινδική χερσόνησο. Εμφανίζεται ως ασθένεια στην ιατρική βιβλιογραφία σε κείμενα του 17^{ου} αιώνα για την Ινδία. Μόνο τον 19^ο αιώνα σημειώθηκαν τρεις μεγάλες πανδημίες χολέρας σε όλο τον κόσμο. Τα βρετανικά πλοία και στρατεύματα αλλά και οι μεταναστευτικές ροές της εποχής μετέδωσαν την ασθένεια στην Ευρώπη, την Αμερική, την Άπω Ανατολή και τη Βόρεια Αφρική. Τα πλοία, εμπορικά και στρατιωτικά, στα οποία εμφανίζονταν κρούσματα της ασθένειας αναγκάζονταν να σηκώσουν κίτρινη ή κιτρινόμαυρη σημαία και να τεθούν σε καραντίνα. Οι άθλιες συνθήκες ύδρευσης και αποχέτευσης στις πόλεις, η έλλειψη κανόνων

δημόσιας και ατομικής υγιεινής, η κακή συντήρηση και ο μη καθαρισμός των τροφών, η ευκολία διάδοσης της νόσου μέσω των υδάτινων οδών, συνέβαλαν στην εξάπλωσή της. Μόλις στα μέσα του 19^{ου} αιώνα έγινε από έναν Άγγλο γιατρό στο Λονδίνο η συσχέτιση της νόσου με το μολυσμένο νερό και όχι με τον αέρα, όπως λανθασμένα πιστευόταν, χωρίς να γίνει ακόμα γνωστός ο μηχανισμός της μόλυνσης. Η μεγάλη συχνότητα των επιδημιών χολέρας, η γρήγορη διασπορά και ο επώδυνος θάνατος που προκαλούσε, μαζί με την άγνοια για τις αιτίες της, ακριβώς όπως και με την περίπτωση της πανούκλας, δημιούργησαν ένα εκτεταμένο κλίμα φόβου στις κοινωνίες της εποχής που συνοδευόταν από αισθήματα αποστροφής για τα θύματα. Αντιμετωπίζονταν ως μιάσματα, και τους έθαβαν βιαστικά σε μια προσπάθεια να σταματήσουν την εξάπλωση.

Η πρακτική αυτή για την οποία έχουμε αρκετές μαρτυρίες σε Ευρώπη και Αμερική δεν άργησε να συναντηθεί με έναν άλλο φόβο επίσης διαδεδομένο στο συλλογικό ασυνείδητο, τον φόβο του να θαφτεί κάποιος ζωντανός. Σε κείμενα της εποχής και μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα περιγράφονταν περιπτώσεις πρόωρης ταφής. Σε ελάχιστες από αυτές οι θαμμένοι ζωντανοί κατόρθωσαν να σωθούν, στις περισσότερες οι περιγραφές για τα ίχνη που άφησαν στην προσπάθειά τους να απελευθερωθούν ήταν ανατριχιαστικές. Ακόμα και μέσα στην υπερβολή τους θα έβρισκαν πρόθυμα αυτιά, αφού συνυπήρχαν με αντίστοιχες λαϊκές δοξασίες καθώς και με δεισιδαιμονίες για ζωντάνεμα των νεκρών κι επιστροφή τους στον κόσμο των ζωντανών επιζητώντας δικαίωση ή εκδίκηση. Έτσι θα προταθεί ακόμα και η κατασκευή φέρετρων με κατάλληλο μηχανισμό πχ με έναν σωλήνα που θα τα συνδέει με την επιφάνεια της γης ώστε να μην επέρχεται ασφυξία αν ο θαμμένος δεν ήταν στ' αλήθεια νεκρός. Κατά τη διαδικασία, μέσα στη νεωτερικότητα, της εξατομίκευσης της ζωής, της κατοχύρωσής της ως αυταξίας και τον εξοβελισμό του θανάτου από τον λόγο για τη ζωή και τους όρους της ύπαρξης, φαίνεται πως το ιατρικό βλέμμα χρειάστηκε χρόνο για να κατακτήσει το κύρος του και την αυθεντία του ακόμα και στο θέμα της πιστοποίησης του θανάτου. Θα προταθούν, από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα και μέχρι το τέλος του 19^{ου}, διάφορα πρωτόκολλα ασφαλούς πιστοποίησης, μερικά από τα οποία φαντάζουν αφελή τώρα πια, και θα επιβληθεί η χρονική απόσταση ενός τουλάχιστον διημέρου από τη στιγμή του θανάτου μέχρι την ταφή του νεκρού. Αν όλα αυτά φαίνονται σήμερα μακρινά, ας αναλογιστούμε τον σύγχρονο διάλογο και τα ηθικά διλήμματα που ανακύπτουν για

την ευθανασία, και τα δυσδιάκριτα όρια μεταξύ ζωής και θανάτου όταν χαρακτηρίζουμε έναν ασθενή κλινικά ή εγκεφαλικά νεκρό.

Ο Βέλγος ζωγράφος Αντουάν Βιοτς (Antoine Wiertz, 1806 – 1865) σπούδασε ζωγραφική στην Αμβέρσα, έζησε για λίγο στο Παρίσι και με υποτροφία ταξίδεψε στη Ρώμη όπου και συνέχισε τις σπουδές του στη Γαλλική Ακαδημία. Έγινε διάσημος στη χώρα του μα η φήμη του δεν κατάφερε να ξεπεράσει τα σύνορά της. Στα παρισινά Σαλόν δεν έγινε ποτέ δεκτός όσο ζούσε, όμως το βελγικό κράτος δώρισε ένα μουσείο για να στεγάσει το έργο του. Ο ζωγραφικός του κόσμος είναι βυθισμένος σε έναν σκοτεινό ρομαντισμό που συνδυάζεται με μύθους και λογοτεχνικά κείμενα. Τα χρώματά του υπηρετούν αυτή την ιδιαίτερη πεισιθάνατη ρομαντική ατμόσφαιρα ενώ με την προσωπική τεχνική που αναπτύσσει κατορθώνει να αφαιρέσει από τις ελαιογραφίες τη χαρακτηριστική γυαλάδα τους.

Στον πίνακα του *Η πρόωγη ταφή* συναντούμε κυρίαρχα στοιχεία των όσων προαναφέρθηκαν. Καταρχάς, ο τίτλος του έργου είναι ίδιος με εκείνον ενός διηγήματος που δημοσίευσε ο Έντγκαρ Άλαν Πόε σε εφημερίδα της Φιλαδέλφειας των ΗΠΑ το 1844, δέκα χρόνια δηλαδή πριν τη δημιουργία του πίνακα. Στο διήγημα, ο ανώνυμος αφηγητής υποστηρίζει ότι πάσχει από κάποια μορφή καταληψίας που κατά τη διάρκεια των κρίσεων τον καθιστά φαινομενικά νεκρό γιατί περιέρχεται σε κατάσταση ασυνειδησίας και απόλυτης απώλειας της επαφής με το περιβάλλον. Η επανάληψη και η αυξανόμενη ένταση των κρίσεων γιγαντώνει το φόβο του μην του συμβεί σε λάθος στιγμή και ταφεί ζωντανός από αγνώστους. Θα κλειστεί στο σπίτι και θα κατασκευάσει έναν τάφο κατάλληλο για να μπορεί να απελευθερωθεί αν ο φόβος του πραγματοποιηθούν. Δεν ξέρουμε αν όντως ο ζωγράφος έχει επηρεαστεί από το διήγημα του Πόε, η ταύτιση του τίτλου όμως είναι ενδεικτική της νοσηρής δημοφιλίας του θέματος. Πάντως, το 1832, όταν ο Βιοτς βρισκόταν στη Ρώμη είχε μια παράξενη εμπειρία. Μαθαίνοντας πως στη Νάπολη είχε εμφανιστεί επιδημία χολέρας και, κινούμενος από νοσηρή περιέργεια, επισκέφθηκε την αποκλεισμένη πόλη, αφού πρώτα διαβεβαίωσε τις υγειονομικές αρχές της Ρώμης πως δεν θα επιστρέψει. Βρέθηκε έτσι μπροστά στο μακάβριο θέαμα να θάβουν τα θύματα της αρρώστιας βιαστικά, ακόμα και πριν ξεψυχήσουν. Τέτοιος ήταν ο φόβος της επιδημίας. Η εμπειρία αυτή μοιάζει να αποτυπώνεται με ιδιαίτερο τρόπο στον συγκεκριμένο πίνακα όπου ο τρόμος συνυπάρχει με το μακάβριο χιούμορ. Ένα μισάνοιχτο φέρετρο κυριαρχεί στο κέντρο της σύνθεσης και ο θαμμένος ζωντανός, συνειδητοποιώντας έντρομος που βρίσκεται, προσπαθεί ν’

απελευθερωθεί. Ο χώρος παραπέμπει σε μια σκοτεινή κρύπτη χωρίς διέξοδο, γύρω του υπάρχουν κι άλλα φέρετρα, σφραγισμένα όλα εκτός από ένα και στο πάτωμα μπροστά του κείτονται τα απομεινάρια ενός σκελετού. Επάνω στο ανοιγμένο φέρετρο διαβάζουμε την ειρωνική επιγραφή «θάνατος από χολέρα, πιστοποιημένος από τους γιατρούς».

Η πανούκλα ή αλλιώς το επερχόμενο τέλος του κόσμου



Αρνολντ Μπέκλιν, *Η πανούκλα*, 1898, τέμπερα σε ξύλο, Μουσείο Τέχνης, Βασιλεία

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα μία ακόμα πανδημία πανούκλας σάρωσε την Ευρώπη. Ο Ελβετός ζωγράφος Άρνολντ Μπέκλιν (Arnold Böcklin, 1827- 1901) αποτύπωσε ζωγραφικά με τον ιδιότυπο συμβολισμό του, το 1898, τον τραυματικό απόηχο του γεγονότος δίνοντάς του σχεδόν μυθικές διαστάσεις. Η πανούκλα αποδίδεται ως ένα ιπτάμενο, τερατώδες πλάσμα με σώμα ερπετού και φτερά νυχτερίδας, που με αναβάτη και καθοδηγητή το θάνατο, σαρώνει τους δρόμους μιας μεσαιωνικής πόλης μολύνει τον αέρα σκορπώντας τρόμο και αφήνοντας νεκρούς στο πέρασμά της. Ο θάνατος αμείλικτος έχει τη μορφή νεκρού σε αποσύνθεση που επέστρεψε ως τιμωρός. Τέρας και αναβάτης κυριαρχούν στη σύνθεση. Πράσινα της σήψης, καφετιά, γκριζα και ώχρες, πηχτό μαύρο καθορίζουν χρωματικά τον εφιάλτη. Μοναδική παραφωνία ζωής στο θανατερό τοπίο το κατακόκκινο φόρεμα της γυναίκας που είναι πεσμένη πάνω στο κουφάρι της λευκοντυμένης στη μέση του δρόμου, στο πρώτο πλάνο του πίνακα. Άραγε θρηνεί το χαμό της ή πεθαίνει κι αυτή; Είναι προφανής η πρόθεση του ζωγράφου να μεταφέρει το δέος και το παράλογο, το ανείπωτο μπροστά στην επέλαση του μαζικού θανάτου. Προσπαθεί με τους συμβολισμούς και τον στυλιστικό βερμπαλισμό του, κατά την προσφιλή του τακτική, να συνομιλήσει με το θεατή του με όρους υψηλού. Είναι εξίσου αλήθεια πως η εικόνα φτάνει με την υπερβολή της στα όρια του γκροτέσκο, του κιτς. Αρκεί όμως να αναλογιστούμε πόσο κοντά βρίσκεται αυτή η απεικόνιση της πανούκλας με τον τρόπο που καλλιεργείται σήμερα εν μέσω της πανδημίας του κορονοϊού από δυτικά μέσα ενημέρωσης το αντικινεζικό μένος με νυχτερίδες και παγκολίνους σε σκοτεινά εργαστήρια.

Ο Μπέκλιν ξεκίνησε τη ζωγραφική του περιπέτεια επηρεασμένος βαθιά από τον γερμανικό ρομαντισμό. Φλέρταρε με τον υπαιθρισμό και το ρεαλισμό το σύντομο διάστημα που έμεινε στο Παρίσι, το οποίο βρισκόταν ήδη στο επίκεντρο των καλλιτεχνικών εξελίξεων. Οι επαναστάσεις του Φεβρουαρίου και του Ιουνίου το 1848, τον τρομοκράτησαν και του προκάλεσαν μεγάλη απέχθεια για το Παρίσι και τις καινοτομίες του στην τέχνη. Αναζήτησε άλλους δρόμους για τη ζωγραφική του. Βρήκε ιδανικό καταφύγιο στη Ρώμη και άρχισε να μελετά τους μεγάλους της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Θέλησε στα έργα του να μην είναι εμφανής η χειρονομία της γραφής του, για αυτό συχνά κατέφυγε (όπως και στον συγκεκριμένο πίνακα) στη χρήση της τέμπερας πάνω σε ξύλο, προσδίδοντας μια αίσθηση μη δογματικής θεολογικά ιερότητας και υπηρετώντας τελικά το συμβολικό βάρος του περιεχομένου της τέχνης του. Τα έργα του εμφορούμενα από τη σκοτεινιά, τον ερωτισμό και τη μελαγχολία του απόηχου ενός

εξιδανικευμένου παρελθόντος, διαποτισμένα συχνά με μια ιδιότυπη ειρωνεία, ήταν πολύ δημοφιλή στην εποχή του. Μέσω των λιθογραφικών ανατυπώσεων κυριάρχησαν στα σαλόνια της γερμανόφωνης μεσαίας τάξης. Φιλάσθενος και μελαγχολικός, έχοντας χάσει τα πέντε από τα έντεκα παιδιά του, με μια πικρή, ειρωνική αίσθηση για τα πράγματα και με έναν αέρα αριστοκρατικής παρακμής, αγωνιά επί της ουσίας στο έργο του για έναν φανταστικό μεγαλειώδη κόσμο που πεθαίνει από αναδυόμενες, αλλότριες, ανάξιες δυνάμεις που τον επιβουλεύονται. Ίσως είναι ακριβώς αυτός ο λόγος που το έργο του αγαπήθηκε ιδιαίτερα από τον γερμανικό εθνικισμό και μεγαλοϊδεατισμό. Το οξύμωρο της υπόθεσης είναι πως, αν και ο ίδιος δεν ένιωθε μοντερνιστής, η τέχνη του επηρέασε τις εξελίξεις στον 20^ο αιώνα. Άμεσες επιρροές του ανιχνεύουμε στον Τζόρτζιο ντε Κίρικο, στο κίνημα των σουρεαλιστών, αλλά και στον μεταμοντερνισμό αφού αποδείχθηκε πως ο συμβολισμός, όσο κι αν αλλάζει μορφοπλαστικά μέσα στο χρόνο, δεν έχασε ποτέ το ειδικό του βάρος στην εξέλιξη της τέχνης.

Τελικά, η *Πανούκλα* του Μπέκλιν φαίνεται να φτιάχτηκε ως αλληγορία ενός διπλά ταπεινωμένου κόσμου.

Η «ισπανική» γρίπη και μια οικογένεια που δεν πρόλαβε να υπάρξει



Έγκον Σίλε, *Η οικογένεια*, 1918, λάδια σε καμβά, 150 × 160.8 cm, Πινακοθήκη Μπελβεντέρε, Βιέννη

Η «ισπανική» γρίπη είναι η πρώτη από τις τρεις μεγάλες πανδημίες γρίπης που συντάραξαν την ανθρωπότητα τον εικοστό αιώνα. Μέσα σε λιγότερο από δυο χρόνια προσέβαλε το ένα τρίτο του παγκόσμιου πληθυσμού της γης και άφησε πίσω της πάνω από είκοσι εκατομμύρια θύματα. Ο ιός μεταπήδησε από τα πτηνά στον άνθρωπο και στη συνέχεια άρχισε να μεταδίδεται μεταξύ των ανθρώπων. Έχοντας την ιδιότητα να μεταλλάσσεται πολύ εύκολα έκανε την εμφάνισή του σε δύο κύματα με το δεύτερο φονικότερο του πρώτου. Η ιστορία είναι λίγο πολύ γνωστή αν και συχνά λησμονείται αυτή η παράμετρος στις αναλύσεις για την εποχή. Ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος με τη φονική χρήση των χημικών αερίων και των αεροπλάνων, η κατάρρευση τριών

αυτοκρατοριών σε ευρωπαϊκό έδαφος, η Οκτωβριανή επανάσταση, κρατούν, και δικαίως, τα σκήπτρα της προσοχής μας. Όμως στο γενικευμένο κλίμα αβεβαιότητας, ανασφάλειας, θανάτου, ματαίωσης, μετέωρων βημάτων και εξελίξεων, άλυτων εκκρεμοτήτων, η φονική σάρωση της γρίπης άφησε ανεξάλειπτο το στίγμα της. Ίσως σε πολλές περιοχές να καθόρισε και την έκβαση του πολέμου. Είναι ενδεικτικό του γενικότερου κλίματος της εποχής το γεγονός ότι ακόμα και πρωτοπόροι της ευρωπαϊκής ζωγραφικής τέχνης ένιωσαν την ανάγκη να επανεφεύρουν με νέους όρους την παραστατικότητα.

Η ίδια η αρχική ονομασία της πανδημίας αποκαλύπτει τις πολιτικές σκοπιμότητες που μπορεί και να συνέβαλαν στο βαθμό εξάπλωσης του ιού. Όλες οι εμπόλεμες χώρες επέβαλαν λογοκρισία των ειδήσεων στο όνομα του εθνικού συμφέροντος, έτσι για λόγους διατήρησης του ηθικού απέκρυψαν τα στοιχεία για τα κρούσματα τόσο μέσα στους στρατούς τους όσο και στο γενικότερο πληθυσμό. Πρώτες οι ισπανικές εφημερίδες λοιπόν, επειδή η χώρα τους έμεινε ουδέτερη και αμέτοχη, έκαναν εκτενείς αναφορές στα κρούσματα γρίπης κι έτσι η πανδημία απέκτησε το παραπλανητικό της όνομα. Ο ιός ήταν ιδιαίτερα θανατηφόρος και κυρίως ανάμεσα στους νέους ενήλικες. Στα στρατεύματα, όσους νοσούσαν ελαφρύτερα τους κρατούσαν στα πολεμικά μέτωπα, τα πιο βαριά περιστατικά τα έστελναν στα σπίτια τους. Οι μεταλλάξεις του ιού εμπόδισαν την γρήγορη ανάπτυξη ανοσίας στους πληθυσμούς και η διασπορά υπήρξε έτσι ταχύτατη μέσα στις πόλεις. Τα νοσοκομεία γέμιζαν, τα καταστήματα έκλειναν, γενικεύτηκε η χρήση μάσκας, λιγόστευαν συνεχώς οι υγιείς άνθρωποι που θα μπορούσαν να βοηθήσουν τους αρρώστους. Εκσκαφικά μηχανήματα άνοιγαν μαζικούς τάφους χωρίς φέρετρα. Κοινότητες και γειτονιές ερήμωναν. Μια αόρατη απειλή πλανιόταν μέσα στα ερείπια του πολέμου. Κανείς δεν μπορεί ακόμα να πει με βεβαιότητα ποια ήταν η γεωγραφική προέλευση της πανδημίας.

Ο Έγκον Σίλε (Egon Schiele 1890 – 1918) υπήρξε αγαπημένος μαθητής και προστατευόμενος του Γκούσταβ Κλιμτ και ανδρώθηκε καλλιτεχνικά μέσα στο κλίμα της αυστριακής απόσχισης από τις παραδοσιακές μορφές έκφρασης. Ο Σίλε, όχι μόνο αφομοίωσε τα καινοτόμα στοιχεία του έργου του δασκάλου του αλλά κατόρθωσε πολύ γρήγορα να ξεπεράσει τον διακοσμητικό τους χαρακτήρα. Η αίσθηση νοσηρότητας που προκύπτει από τη χρήση των χρωμάτων με τα οποία πλάθει τις μορφές του, ο τρόπος που τις παραμορφώνει τονίζοντας τον αισθησιασμό ή τον πόνο τους, τα βασανισμένα, διεισδυτικά ή ερωτικά βλέμματά τους που αντιγυρίζουν το βλέμμα του

θεατή όταν δεν συστρέφονται ή δεν κλείνονται στον εαυτό τους χαρακτηρίζουν το ανθρωποκεντρικό, εξπρεσιονιστικό του έργο. Παραβιάζοντας τους συμβατικούς κανόνες ομορφιάς κατορθώνει να διεισδύσει στον ψυχισμό των μοντέλων του ή να αυτοβιογραφηθεί με αμεσότητα και ειλικρίνεια που ξαφνιάζει. Η τόλμη της γραφής του και της θεματογραφίας του δεν θα του χαρίσουν μόνο φήμη αλλά θα τον βάλουν και σε περιπέτειες. Θα κρατηθεί στη φυλακή δώδεκα μέρες για πορνογραφία και αποπλάνηση ανηλίκου μέχρι να γίνει η δίκη και να καταπέσουν οι βαρύτερες κατηγορίες αλλά θα τιμωρηθεί τελικά για το άσεμνο περιεχόμενο των πινάκων του. Το 1915 λίγο πριν καταταγεί στο στρατό και παρουσιαστεί στην Πράγα παντρεύεται την Έντιθ. Λόγω της ασθενικής του κράσης κάνει βοηθητικές δουλειές μέσα στο στρατόπεδο ενώ του επιτρέπεται να ζωγραφίζει και να συναντιέται περιστασιακά με τη γυναίκα του. Σταδιακά, αρχίζουν να τον απασχολούν ο θάνατος και η αναγέννηση, η μητρότητα και η οικογένεια, οι μορφές του γίνονται πληρέστερες και μοιάζει να καταλαιάζει η ψυχική τους ένταση. Το 1917 επιστρέφει στη Βιέννη. Η ισπανική γρίπη τους βρίσκει την επόμενη χρονιά σε μια πολύ σημαντική στιγμή της ζωής τους. Ο Έγκον είναι μόλις 28 χρόνων, η τέχνη του ωριμάζει, η Έντιθ περιμένει το παιδί τους. Πρώτη θα πεθάνει εκείνη, έξι μηνών έγκυος. Σε τρεις μέρες θα την ακολουθήσει.

Ο πίνακας του Σίλε, *Η οικογένεια*, εκτέθηκε λίγους μήνες πριν το θάνατό του. Σε αυτόν φαίνεται η εξέλιξη της ζωγραφικής του. Η σύνθεση είναι εξαιρετικά ισορροπημένη έχοντας ως κέντρο βάρους της τη μητρότητα. Το αδρό περίγραμμα της γυμνής γυναικείας φιγούρας, της Έντιθ, με τις πιο θερμές αποχρώσεις, περιβάλλει με ασφάλεια το παιδί που βρίσκεται ανάμεσα στα πόδια της.

Ο Έγκον, περήφανος, μάλλον χαρούμενος και με μια αίσθηση απορίας αλλά και πληρότητας στέκεται προστατευτικά πίσω τους κοιτώντας κατάματα τον θεατή. Κάθε μορφή με τη δική της χρωματική κλιμάκωση συμμετέχει ενεργά και ισότιμα στη δυναμική ισορροπία του συνόλου, αποδίδοντας έτσι την προσδοκώμενη οικογενειακή αρμονία. Το πυκνά δουλεμένο φόντο με τα ψυχρά μπλε και πράσινα και τις θερμές υποστρώσεις ορίζει το ασφαλές καταφύγιο της οικογένειας και περιφρουρεί τη συναισθηματική φόρτιση της στιγμής.

Ο Σίλε ζωγράφισε αυτό το τριπλό πορτρέτο, την οικογένεια που ονειρευόταν να κάνει με την Έντιθ, χρησιμοποιώντας ως μοντέλο για το παιδί τους, που θα ερχόταν σε λίγους μήνες στον

κόσμο, τον αγαπημένο του ανιψιό. Στο έργο η μητέρα μοιάζει απορροφημένη στις σκέψεις της ενώ ένα εξωτερικό ερέθισμα φαίνεται να έχει αποσπάσει την προσοχή του παιδιού. Τα διαφυγόντα βλέμματα είναι και οι μόνες υπαρκτές προεικονίσεις του γεγονότος ότι πρόκειται για μια οικογένεια που δεν πρόλαβε να υπάρξει.

Κάποια μέρα αυτό το παιδί θα ξέρει ότι είναι η Ιστορία που μας κρατά ξύπνιους τις νύχτες



Ντέιβιντ Βοϊνάροβιτς, *Η Ιστορία με κρατάει ξύπνιο τη νύχτα* (για τη Ρίλο Χμίελορζ), 1986. Ακρυλικά, βαφές ψεκασμού και κολάζ σε ταμπλό, 170,2 x 200 cm. Συλλογή John P. Axelrod. Φωτογραφία από τον Ron Cowie

Το AIDS είναι μια παγκόσμια πανδημική νόσος που προκαλεί την σταδιακή κατάρρευση του ανοσοποιητικού συστήματος του ανθρώπου. Προκαλείται από τον ιό HIV που πιθανολογείται πως μεταφέρθηκε στους ανθρώπους από τους χιμπατζήδες της κεντροδυτικής Αφρικής στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ενώ ανιχνεύτηκε πρώτη φορά κλινικά στις ΗΠΑ το 1981. Μεταδίδεται κυρίως με τη σεξουαλική επαφή, την έκθεση σε μολυσμένα σωματικά υγρά κι από τη μητέρα στο έμβρυο. Η μαζική εμφάνιση της νόσου, αρχικά στις κοινότητες ομοφυλόφιλων και ναρκομανών

των ΗΠΑ και της Ευρώπης, συνέπεσε με τα αποτελέσματα της μεγάλης καπιταλιστικής κρίσης της δεκαετίας του '70, δηλαδή την επικράτηση του νεοφιλελευθερισμού στον δυτικό κόσμο και την επέλαση των νεοσυντηρητικών αντιλήψεων καθώς και με την εξάντληση του ελευθεριακού πνεύματος που γέννησαν τα χειραφετητικά και απελευθερωτικά κινήματα της δεκαετίας του '60 και συνέβαλε στην κατοχύρωση της νέας οπισθοδρόμησης στο συλλογικό φαντασιακό. Τα πρώτα χρόνια εξάπλωση της νόσου επικράτησε σιωπή στο δημόσιο λόγο, την αντιμετώπισαν ως νόσο των περιθωριακών. Ο πρόεδρος των ΗΠΑ, Ρόναλντ Ρέικαν, αναφέρθηκε πρώτη φορά δημοσίως το 1985 ενώ είχαν ήδη σημειωθεί περίπου 4000 θάνατοι στη Νέα Υόρκη που σχετιζόντουσαν με αυτήν. Οι άνθρωποι υπέφεραν και πέθαιναν και εξαιτίας της αδράνειας των κυβερνήσεων. Τα φάρμακα ήταν πολύ ακριβά κι ελάχιστοι μπορούσαν να έχουν πρόσβαση. Η παραπληροφόρηση αναζωπύρωσε ένα μεγάλο κύμα ακραίας ομοφοβίας. Πολλοί Ρεπουμπλικάνοι στις ΗΠΑ ζητούσαν την απομόνωση των ομοφυλοφίλων, οι πιο ακραίοι την εξόντωσή τους. Η υποκριτική, παραπειστική και ηθικολογική, κοινωνικά και πολιτικά, αντιμετώπιση της ασθένειας, γέννησε αντιστάσεις στα πιο προοδευτικά τμήματα της αμερικανικής κοινωνίας, οι οποίες σε έναν βαθμό βρήκαν πεδίο δράσης στα νέα κινήματα δικαιωμάτων, αυτοπροσδιορισμού και ταυτότητας φύλου και πρόσθεσαν νέα περιεχόμενα στο πάγιο αίτημα ελευθερίας της έκφρασης. Επειδή όμως είναι οι κυρίαρχες πολιτικές που καθορίζουν τους κανόνες του παιχνιδιού και η μετατροπή των πολιτών σε καταναλωτές αποδείχτηκε αναπόδραστη για τις μεγάλες πλειοψηφίες των δυτικών κοινωνιών, οι αντιστάσεις αυτές απώλεσαν σε μεγάλο βαθμό τις αιχμές του πολιτικού τους περιεχομένου.

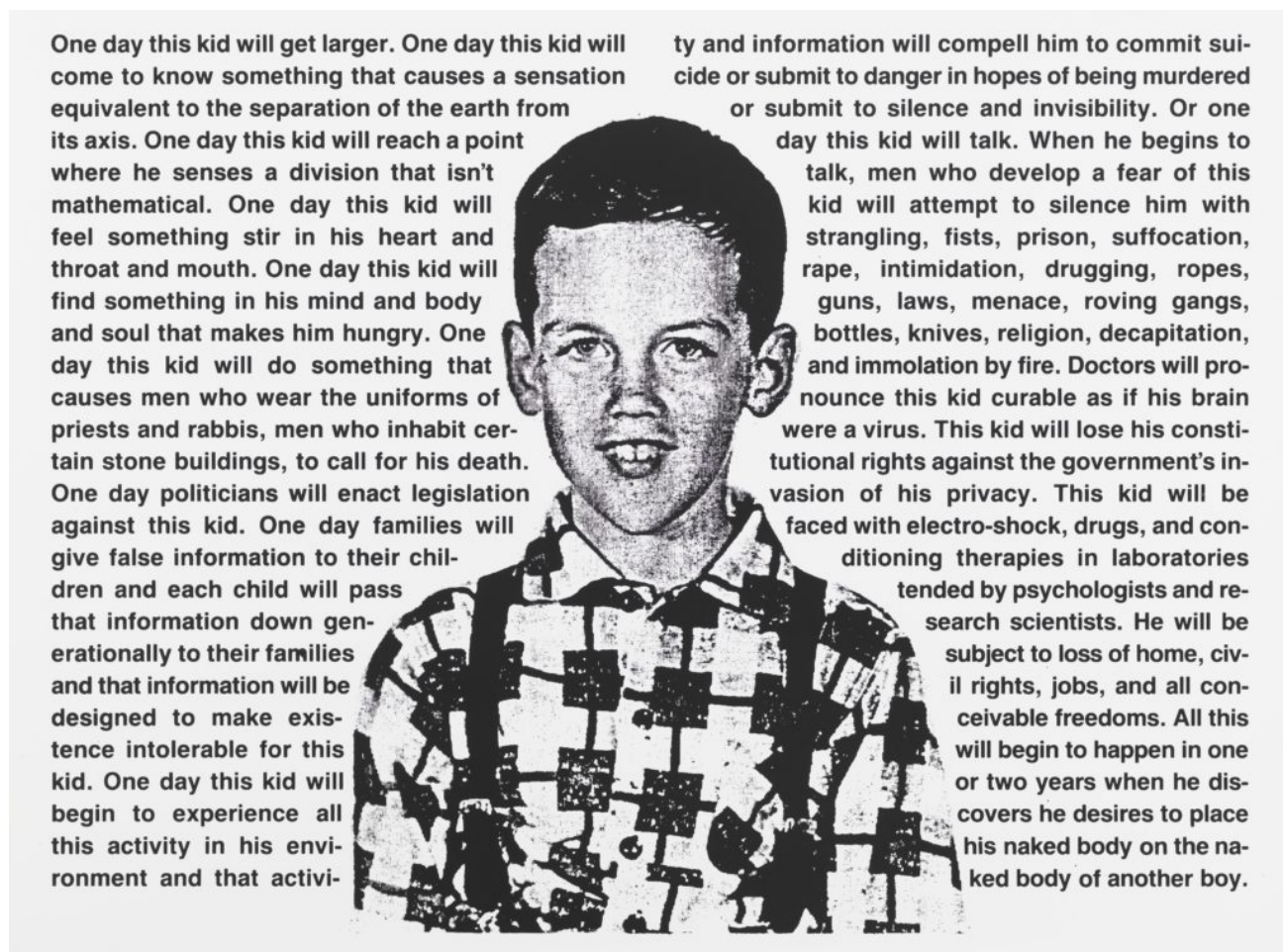
Ο Ντέιβιντ Βοϊνάροβιτς (David Wojnarowicz, 1954 – 1992), γεννήθηκε στο Νιού Τζέρσεϋ. Ο πατέρας του ήταν αλκοολικός και οι γονείς του χώρισαν όταν ήταν πολύ μικρός. Είχαν, αυτός και τα αδέρφια του, δύσκολη παιδική ηλικία, με πολλές στερήσεις και συχνές αλλαγές σπιτιών. Ο Ντέιβιντ υπήρξε θύμα κακοποίησης και κατά τη διάρκεια των εφηβικών του χρόνων ζούσε περιθωριακά ενώ δεν άργησε να εκδηλώσει την ομοφυλοφιλία του. Δεν μπόρεσε να πάει στο κολλέγιο αλλά όταν, ως υπάλληλος βιβλιοπωλείου, ανακάλυψε τον Ρεμπώ και τον Ζενέ ανακάλυψε μαζί τους μια νέα αισθητική της ύπαρξης, τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης που του ταίριαζαν. Αν και σε μεγάλο βαθμό αυτοδίδακτος, αναδείχτηκε ως ένα από τα πιο εξέχοντα και παραγωγικά μέλη μιας πρωτοποριακής ομάδας καλλιτεχνών που συνδύασαν διαφορετικά εκφραστικά μέσα στα έργα τους. Στο δικό του έργο, από το τέλος της δεκαετίας του '70 μέχρι τον

πρόωρο θάνατό του από AIDS, συνδύασε τη ζωγραφική, το γκραφίτι, τη γλυπτική, το κολλάζ, την εννοιολογική φωτογραφία, τη γραφή, τη μουσική νιου γουέιβ, την περφόρμανς, τον καλλιτεχνικό ακτιβισμό, όλα όσα δηλαδή συντάραξαν τότε την καλλιτεχνική σκηνή της Νέας Υόρκης. Τολμηρός, προκλητικός και εξωστρεφής φώτισε, συχνά με τρόπο ακραίο, τις σκοτεινές πλευρές της αμερικάνικης κοινωνίας όπως εκδιπλώθηκαν με αφορμή την πανδημία του AIDS.

Το εικαστικό του έργο με τίτλο *Η Ιστορία με κρατάει ξύπνιο τη νύχτα*, αφιερωμένο στην καλλιτέχνίδα φίλη του Ρίλο Χμίελορζ και τις συζητήσεις τους, φτιάχτηκε το 1986. Σε αυτό χρησιμοποιεί διαφορετικές τεχνικές -κολλάζ, τυπώματα, σπρέι, ζωγραφική με ακρυλικά χρώματα-ενσωματώνοντας στο πολύπλοκο δίκτυο της εικαστικής σύνθεσης πολυσήμαντους συμβολισμούς. Θα χρησιμοποιήσει αυτή την αντρική φιγούρα που κοιμάται κι άλλες φορές στο έργο του. Ο φαινομενικά ήρεμος ύπνος του ανθρώπου αλλά και η αμεριμνησία της ανθρωπότητας που μοιάζει να συμβολίζει ο έγχρωμος άτλαντας κυριαρχούν στο κάτω μέρος του πίνακα, απειλούνται και διαταράσσονται από στοιχεία που συγκροτούν τη δυστοπία της αμερικάνικης κοινωνίας. Τυπωμένο χρήμα, γραφειοκρατικά εμβλήματα και κίβδηλες κλασσικές αξίες αποτυπωμένες σε ακέφαλα αγάλματα και πεσμένους κίονες. Στόχοι σκοποβολής, οπλοχρησία και εγκληματικότητα, η αγελαία βία και το δίκαιο του ισχυρού. Δίκτυα, μηχανές, εταιρικά πειράματα. Η ανάγκη. Ο ζόφος. Το ανθρώπινο σώμα -οι μύες, τα οστά, τα όργανα- ευάλωτο και απόλυτα εκτεθειμένο στο ερευνητικό ιατρικό βλέμμα, τον ανοίκειο φόβο και την απειλή της αρρώστιας που θα το αφανίσει. Στο έργο την υποδύεται μάλλον ένα απάνθρωπο και γκροτέσκο, μονόφθαλμο μυθικό τέρας. Ο φόβος που γεννάει η αρρώστια και ο φόβος της ιστορίας σε μια αξεδιάλυτη διαλεκτική. Και η γενεαλογία μιας βίας που έχει υποστεί ο Βοϊνάροβιτς ως ομοφυλόφιλος, της βίας εκείνης που υφίστανται οι αποσυνάγωγοι, οι διαφορετικοί, οι ξένοι, οι μη κανονικοί, όσοι ενσαρκώνουν το εκτός κατεστημένης νόρμας.

Ως αποδέκτης αυτής της βίας, εξεγείρεται γεμάτος θυμό και περιφρόνηση. Έχοντας ήδη προσβληθεί και ο ίδιος από τον ιό κι έχοντας χάσει αγαπημένα του πρόσωπα, αντεπιτίθεται με το φωτογραφικό κολλάζ *Κάποια μέρα, αυτό το παιδί*. Το παιδί είναι ο ίδιος, φωτογραφημένος στις αρχές της δεκαετίας του '60, που κοιτάει το φακό με την αισιοδοξία της άγνοιας των όσων θα ακολουθήσουν. Γύρω του το κείμενο περιγράφει το μέλλον που τον περιμένει ως ομοφυλόφιλο που θα βρεθεί αντιμέτωπος με την οικογένειά του, την εκκλησία, το σχολείο, την κυβέρνηση, τις

δικαστικές και υγειονομικές αρχές, θα χάσει το σπίτι του, τη δουλειά του, θα στερηθεί τα πολιτικά του δικαιώματα και βασικές ελευθερίες. Και καταλήγει «...Όλα αυτά θα αρχίσουν να συμβαίνουν ένα δυο χρόνια αφότου ανακαλύψει ότι επιθυμεί να πλαγιάσει το γυμνό του κορμί πάνω στο γυμνό κορμί ενός άλλου αγοριού».



Ντέιβιντ Βοϊνάροβιτς, Χωρίς τίτλο (Κάποια μέρα, αυτό το παιδί), 1990-91, Μουσείο Γουίτνεϊ Αμερικάνικης Τέχνης, Νέα Υόρκη.

Η σημερινή Αμερική των τεράστιων ανισοτήτων, των αστέγων, των ανασφάλιστων, των μαζικών τάφων για ανθρώπους στα αζήτητα, της κατασκευής βολικών εχθρών και των ακροδεξιών κινητοποιήσεων για... ανοιχτά κομμωτήρια, συνεχίζει να μην περιέχει αυτό το παιδί και δεν μοιάζει ακόμα διατεθειμένη να μάθει τίποτα από την ιστορία της.

Και τώρα έχεις να κάνεις μαζί μου



Μίλο Μανάρα, *Και τώρα έχεις να κάνεις μαζί μου*, 2020. Σειρά από εικόνες που δημοσίευσε στον λογαριασμό του στο twitter αποτείνοντας φόρο τιμής στις εργαζόμενες στη μάχη κατά της πανδημίας.

Η αλόγιστη εκμετάλλευση και κατασπατάληση των φυσικών πόρων, η εντατικοποίηση και συγκεντροποίηση της κτηνοτροφικής και αγροτικής παραγωγής, η κατευθυνόμενη ζήτηση, η υπερκατανάλωση, η ερήμωση οικοσυστημάτων, η γιγάντωση των αστικών κέντρων, οι εταιρικοί ανταγωνισμοί, η διασπορά σε όλο τον κόσμο των γραμμών παραγωγής με σκοπό τη μείωση των δαπανών και τη μεγιστοποίηση των κερδών, η πύκνωση του δικτύου δραστηριοτήτων παγκοσμίως, η αλματώδης αύξηση των αεροπορικών μετακινήσεων, μπορούν πολυπαραμετρικά να εξηγήσουν και την αύξηση της συχνότητας εμφάνισης επιδημικών ιών

γρίπης και κορονοϊών διαφόρων προελεύσεων και την αύξηση της ταχύτητας διασποράς τους τις τελευταίες δεκαετίες.

Ο καπιταλισμός, άλλωστε, παγκοσμιοποιημένος και χωρίς αξιόμαχους αντιπάλους επιδίδεται σχεδόν ανενόχλητος σε μια ξέφρενη κούρσα απόλυτης έντασης των εσωτερικών του αντιφάσεων. Το κυρίαρχο νεοφιλελεύθερο μοντέλο, με αέρα ψευδεπίγραφης ιστορικής ακινησίας, εδραιώθηκε επιβάλλοντας σε κοινωνικές πλειοψηφίες μια γλώσσα ξένη στα πραγματικά τους συμφέροντα, με λεξιλόγιο, αυτό των μετόχων σε μεγάλη ανώνυμη πολυεθνική εταιρεία. Με τα κριτήρια «ανάπτυξης» και «ευημερίας» που κυριάρχησαν αποδιαρθρώθηκαν τα εθνικά, δημόσια συστήματα υγείας, παιδείας, πρόνοιας, οι κρατικές υποδομές, αμφισβητήθηκε ο δημόσιος χαρακτήρας ακόμα και των βασικών αγαθών. Η πανδημία του Covid19 φτάνοντας σε διάστημα λίγων εβδομάδων από τις χώρες της Άπω Ανατολής στα παραδοσιακά κέντρα του δυτικού κόσμου, αποκάλυψε με την ταχύτητά της, ακόμα και σε όσους θα ήθελαν ακόμα να εθελουφλούν, το μέγεθος της κατάρρευσης, τον βαθμό της όξυνσης των ανισοτήτων και των κοινωνικών αντιθέσεων. Γιατί, ο ιός μπορεί να είναι αταξικός και να μην κάνει διακρίσεις, δεν συμβαίνει το ίδιο με τις κοινωνίες που καλούνται να αντιμετωπίσουν τις επιπτώσεις του.

Ο βορράς της Ιταλίας, δέχτηκε ίσως το βαρύτερο πλήγμα από την πανδημία, από κάθε άλλη περιοχή της ευρωπαϊκής ηπείρου. Το πιο κοσμοπολίτικο και οικονομικά αναπτυγμένο τμήμα της χώρας βρέθηκε ανυπεράσπιστο απέναντι στις συνέπειες της εισβολής του κορονοϊού. Η διασύνδεση του κόσμου της ιταλικής μόδας με τις μονάδες παραγωγής των ασιατικών χωρών με τα χαμηλότερα μεροκάματα, ο τουρισμός, οι διεθνείς εμπορικές συναλλαγές και τα συχνά επιχειρηματικά ταξίδια μπορούν να χαρτογραφήσουν τις διαδρομές εισόδου της ασθένειας στη χώρα. Ο τραγέλαφος της έλλειψης συντονισμού μεταξύ κεντρικής διοίκησης και τοπικών αρχών, ο δισταγμός για έγκαιρη λήψη μέτρων, το γεγονός ότι οι μεγάλες βιομηχανικές μονάδες, καθώς και τα κέντρα αναψυχής συνέχισαν να δουλεύουν παρά τα πρώτα μέτρα καραντίνας για τον γενικό πληθυσμό, άνοιξαν τον ασκό του Αιόλου. Οι τεχνικές βιοπολιτικής πειθάρχησης που αποτελούν, με παραλλαγές ανάλογα με τις ιδιαίτερες συνθήκες, γενικό κανόνα για τη διαχείριση των πληθυσμών των νεωτερικών κοινωνιών έγιναν αποκλειστική οδός, μονόδρομος αντιμετώπισης, από τη στιγμή που το σύστημα υγείας και πρόνοιας στην Ιταλία -μέλος των G7-, αποδείχθηκε απολύτως ανεπαρκές στην αντιμετώπιση της νόσου. Οι γιατροί βρέθηκαν στην τραγική θέση να πρέπει να επιλέξουν ποιον ασθενή θα κρατήσουν στην εντατική και ποιον όχι,

ποιον θα σώσουν στην πραγματικότητα, γιατί οι κλίνες δεν έφταναν. Αυτό κι αν είναι βιοπολιτική. Αναλογιζόμενοι τις παραμέτρους της ιταλικής περιπέτειας, διαπιστώνουμε πως κάθε αναφορά σε ευρωπαϊκή αλληλεγγύη, οικονομική ανάπτυξη, τεχνολογική πρόοδο και ψηφιακή μετάβαση, κόσμο ελευθεριών και δικαιωμάτων, αποκτά στην καλύτερη περίπτωση προσχηματικό χαρακτήρα. Η αυτοπειθάρχηση, η αλληλεγγύη και η διάθεση προσφοράς έγιναν τα κύρια όπλα του πληθυσμού απέναντι στην πανδημία και την πολιτική της διαχείριση, δημιουργώντας ένα ποιοτικό αντίβαρο που δύσκολα θα βρει πολιτική διέξοδο. Ο βασιλιάς είναι γυμνός.

Ο Μίλο Μανάρα (Milo Manara, 1945) γεννημένος στη βόρεια Ιταλία, στην οποία ζει μέχρι σήμερα, σπούδασε αρχιτεκτονική και ζωγραφική και είναι ο επιφανέστερος δημιουργός κόμικς στη χώρα του και ιδιαίτερα γνωστός σε όλο τον κόσμο. Έγινε διάσημος κυρίως για τις εικονογραφημένες ιστορίες του με ηρώιδες, νέες γυναίκες, πανέμορφες, καλογυμνασμένες, χυμώδεις, συχνά αφύσικα και εξωπραγματικά αισθησιακές καθώς απολαμβάνουν τη θωπεία των αντρικών βλεμμάτων και όχι μόνο, άλλοτε βγαλμένες από κοινότοπες, πορνογραφικές φαντασιώσεις, άλλοτε κινούμενες με δυναμισμό σε μυθικά σύμπαντα. Καλοσχεδιασμένες, έγχρωμες, γυαλιστερές ιστορίες, συνήθως με σενάρια προς τέρψη ενός κοινού εθισμένου σε όλες τις παραλλαγές της ακμαίας, και άχρονης στη φιλοσοφία της, ποπ κουλτούρας, που κάνουν για πολλά χρόνια το γύρο του κόσμου. Και ο ίδιος; Κάποιος που είχε την τύχη να γίνει διάσημος ζωγραφίζοντας τις φαντασιώσεις του; Ένας σύγχρονος, ελαφρύς, ξεθυμασμένος ντε Σαντ, που εικονογράφησε έναν δημοφιλή κόσμο ερωτικής ελευθεριότητας και ακαταπόνητων σεξιστικών στερεοτύπων; Ένας προκλητικός και ευφάνταστος καλλιτέχνης; Μάλλον όλα αυτά μαζί. Άλλωστε στο έργο του βρίσκει επίσης κανείς αναφορές σε κλασικά κείμενα της λογοτεχνίας, στην ινδιάνικη οπτική της ιστορίας, στον Καραβάτζιο, αλλά και σπουδαίες συνεργασίες. Με τον μέντορά του Ούγκο Πρατ εικονογραφώντας δύο ιστορίες του, με το σκηνοθέτη Φεντερίκο Φελίνι εικονογραφώντας ένα σενάριό του, με τον πολυπράγμονα και αταξινόμητο Αλεχάντρο Χοδορόφски φτιάχνοντας την τετράτομη σάγκα *Βοργίες*. Εκθέτει συχνά τα έργα του, συνεργάζεται με μεγάλους εκδοτικούς οίκους, συμμετέχει στα μεγαλύτερα φεστιβάλ κόμικς στον κόσμο.

Ο Μανάρα απομονωμένος, λόγω της καραντίνας, στο κτήμα του στο Βένετο μαζί με τη γυναίκα του, χωρίς καμιά διάθεση να ασχοληθεί με τις ιστορίες του, τρομαγμένος και κατάπληκτος από την επιθετικότητα της νόσου στη χώρα του και έχοντας το παράδειγμα της ανιψιάς του που εργάζεται ως νοσηλεύτρια αποφασίζει να δώσει με τα σχέδιά του φωνή στις εργαζόμενες γυναίκες στα νοσοκομεία, στα φαρμακεία, στα συνεργεία καθαρισμού, στα σούπερ μάρκετ, στις πιο εκτεθειμένες απ' όλους στον κίνδυνο της μετάδοσης της νόσου, την ώρα που προσφέρουν τα σημαντικότερα στην καθημερινότητα των ανθρώπων. Οι χάρτινες, αισθησιακές πρωταγωνίστριες της εργογραφίας του ντύνονται τα ρούχα της δουλειάς και γίνονται για λίγο τα κορίτσια της διπλανής πόρτας, οι ανώνυμες ηρωίδες στον καιρό της πανδημίας. Στην πιο διάσημη, από τη σειρά, εικόνα, η νοσηλεύτρια στέκεται αποφασιστικά μπροστά στον ιό εμποδίζοντάς τον να εισβάλει. Ο ιός έχει αποκτήσει στη ζωγραφιά υπερφυσικές διαστάσεις, ανάλογες με το μέγεθος της απειλής και του φόβου που προκαλεί. Θυμίζει περισσότερο τον πλανήτη Μελαγχολία που ετοιμάζεται να συγκρουστεί με τη Γη στην ομώνυμη ταινία του Λαρς φον Τρίερ. Είναι διπλά ενδιαφέρον το εγχείρημα. Από τη μια, ο Μανάρα επιστρατεύει αυθόρμητα, ειλικρινά και με αίσθηση επείγοντος τον φαντασιακό του κόσμο στη μάχη της συγκυρίας και φωτίζει εκείνες τις κοινωνικές της διαστάσεις που πολύ εύκολα προσπερνιούνται ως αυτονόητες. Από την άλλη, οι εξιδανικευμένες φιγούρες του, φαίνονται να ασφυκτιούν στη στολή του καθήκοντος, μοιάζουν να ανυπομονούν να επιστρέψουν στην προηγούμενη κατάσταση. Εκείνες, στην ικανοποίηση των φαντασιώσεων του δημιουργού τους και η χώρα τους, σε μια κανονικότητα, που στην πραγματικότητα ευθύνεται για το γεγονός ότι βρέθηκαν ανυπεράσπιστες σ' αυτή τη θέση.

Ίσως βέβαια να με κάνει καχύποπτο το γεγονός ότι και στη χώρα μας υπήρξαν σημαίνοντα πρόσωπα που ένιωσαν την ανάγκη να κάνουν αντίστοιχες αναφορές. Ο πρωθυπουργός, για παράδειγμα. Ενώ λίγο παλαιότερα μας εξηγούσε με ύφος γλαφυρό ότι η κοινωνική ανισότητα είναι φυσικό φαινόμενο, στα πρόσφατα διαγγέλματά του αναφέρθηκε, με την κατάλληλη για την περίπτωση συγκίνηση και το απαραίτητο πατρικό ύφος, στα επαγγέλματα που θα πρέπει να πάψουν να είναι αόρατα (sic) λόγω της, αποδεδειγμένης πια, μεγάλης προσφοράς τους, διατηρώντας στο ακέραιο στην περιγραφή του για αυτά, όλες τις στερεοτυπικές διακρίσεις ταξικής θέσης, φύλου, ηλικίας και τόπου κατοικίας. Ή ο διευθυντής μεγάλης και παλαιάς εφημερίδας, φανατικός υπέρμαχος όλων των ιδιωτικοποιήσεων και μεταρρυθμίσεων εις βάρος

των εργαζομένων, που προσβλήθηκε από τον ιό. Αναρρώνοντας, ένιωσε την ανθρώπινη ανάγκη να ευχαριστήσει ειλικρινά το προσωπικό του δημόσιου νοσοκομείου στο οποίο νοσηλεύτηκε υπενθυμίζοντάς μας ταυτόχρονα προβληματισμένος, και εξίσου πατρικά, τη χαμηλή τους μισθοδοσία. Προφανώς όχι εισηγούμενος να αρθεί αυτή η πασιφανής αδικία, δεν το επιτρέπουν άλλωστε τάχα μου οι καιροί, απλώς σα να είναι κι αυτή ένα ακόμη φυσικό και αναπόδραστο φαινόμενο.

Και τώρα έχεις να κάνεις μαζί μου. Ένα πράγμα είναι σίγουρο. Στο τέλος της μέρας, στο τέλος της μάχης, δεν έχουν να αντιμετωπίσουν μόνο τον κορονοϊό με αυτή τη φράση οι πραγματικές - με σάρκα, οστά και ατέλειες- γυναίκες, που τις υποδύθηκαν και τις εκπροσώπησαν με την τροπαιοφόρο ομορφιά τους, οι ζωγραφιστές ερωμένες του Μίλο Μανάρα.

Πού μας πηγαίνει το δουλεμπορικό;



Ουίλιαμ Τέρνερ, *Δουλέμποροι ρίχνουν στη θάλασσα νεκρούς και ετοιμοθάνατους – Έρχεται τυφώνας*, 1840, λάδια σε καμβά, 90.8 × 122.6 cm, Μουσείο Καλών Τεχνών, Βοστώνη

Ο Ουίλιαμ Τέρνερ ζωγράφισε το έργο του, *Δουλέμποροι ρίχνουν στη θάλασσα νεκρούς και ετοιμοθάνατους – Έρχεται τυφώνας*, ή αλλιώς, *Το Δουλεμπορικό*, το 1840, αντλώντας την έμπνευσή του από μια μακάβρια πραγματικότητα. Την κοινή πρακτική των δουλεμπόρων που

μετέφεραν σκλάβους με πλοία στον Ατλαντικό να πετάνε στη θάλασσα εκείνους που αρρώσταιναν επειδή τους είχαν ασφαλισμένους σε περίπτωση πνιγμού, αλλά όχι όταν πέθαιναν από κάποια ασθένεια, θεωρώντας τους ευπαθή εμπορεύματα που πρέπει να πετιούνται αν υποστούν κάποια ζημιά. Έκανε μάλιστα συγκεκριμένη αναφορά στο ταξίδι του πλοίου Zong το 1783, όταν με απόφαση των δουλεμπόρων, το πλήρωμα πέταξε στη θάλασσα 132 σκλάβους. Ο Τέρνερ αν και υπήρξε ένθερμος οπαδός του κινήματος κατάργησης της δουλείας, πρωτίστως ζωγραφίζει. Τον ενδιαφέρει ο συναισθηματικός αντίκτυπος της τέχνης του στον θεατή μέσα από την έκρηξη των χρωμάτων και τις συνθετικές επιλογές, η συγκινησιακή φόρτιση που θα του προκαλέσει, αυτή που θα τον ωθήσει να πλησιάσει και να αναζητήσει τις λεπτομέρειες του έργου. Και για αυτή την αναζήτηση έχει θέσει ως οδηγό τον αναλυτικό τίτλο. Με την ιδιότυπη τεχνική του να τρίβει τις χρωστικές του ύλες απευθείας στην επιφάνεια και να τις απλώνει σχεδόν ανεπεξέργαστες και με τη χρήση των καθαρών χρωμάτων ο ρομαντισμός του προσλαμβάνει εξπρεσιονιστικές διαστάσεις. Ο ουρανός και η θάλασσα γίνονται συμπαντικές, υπέρτερες δυνάμεις της φύσης απέναντι στα ανθρώπινα. Άλλωστε είναι και οι πραγματικοί πρωταγωνιστές του έργου. Το κόκκινο του ηλιοβασιλέματος τονίζει τον τραγικό χαρακτήρα του συμβάντος ενώ σαν αίμα διακρίνεται και πάνω στο νερό. Στους ριγμένους στην ταραγμένη θάλασσα επιτίθενται παράξενα ψάρια και άλλα απροσδιόριστα πλάσματα ενώ διακρίνονται οι αλυσίδες τους μαζί με τις οποίες τους πέταξαν στο νερό. Το πλοίο, που συχνά χρησιμοποιούνταν ως αλληγορία για την ανθρωπότητα και την πορεία της ζωής, έχει μαζέψει τα πανιά του και συνεχίζει την αβέβαιη πορεία του προς τον επερχόμενο τυφώνα, που με την παρουσία του ολοκληρώνει την αίσθηση ύβρεως κατά της ανθρώπινης υπόστασης και αξιοπρέπειας με την οποία αποδίδεται το συμβάν. Οι κριτικοί ειρωνεύτηκαν το έργο για όλα εκείνα τα στοιχεία που θεώρησαν υπερβολικά. Ο Τζον Ράσκιν, προστάτης του ζωγράφου, που υποστήριζε πως πρόκειται για το αριστούργημά του, και αργότερα ο Μαρκ Τουαίην ήταν ανάμεσα στους υπερασπιστές του. Πολλοί υποστηρίζουν πως ο Τέρνερ, μονήρης, αλαζονικός και ιδιόρρυθμος αλλά και ευαίσθητος παρατηρητής των εξελίξεων, επιστημονικών και κοινωνικών, θέλησε με το συγκεκριμένο έργο να στηλιτεύσει και το όργιο εκμετάλλευσης ενήλικων και παιδιών στα χρόνια της βιομηχανικής επανάστασης. Σε αυτό συνηγορούν και οι στίχοι ενός παλαιότερου ποιήματός του -ειδικά ο τελευταίος- με το οποίο συνόδευε την έκθεση του συγκεκριμένου πίνακα:

*Σηκώστε τα χέρια, μαζέψτε τα πανιά, δέστε τα παλαμάρια
Εκείνος ο θυμωμένος ήλιος που δύει και τα αγριεμένα σύννεφα*

αναγγέλλουν τον ερχομό του τυφώνα.
Πριν σαρώσει το κατάστρωμα, ρίξτε στη θάλασσα
τους νεκρούς και τους ετοιμοθάνατους· ποτέ δεν προσέχουν τις αλυσίδες
τους
Ελπίδα! Ελπίδα! Απατηλή ελπίδα!
Πού είναι η αγορά σου τώρα;

Ο τρόπος πραγμάτευσης του θέματος, οι συμβολισμοί του, οι πικρές του διαπιστώσεις και τα ανοιχτά ερωτήματα που θέτει, πιστεύω πως δικαιολογούν απόλυτα, και με βάση όσα ειπώθηκαν μέχρι τώρα, τη θέση του εδώ, εκτός χρονολογικής σειράς και χωρίς να αναφέρεται σε κάποια επιδημική τραγωδία.

Η τέχνη έχει συχνά την ικανότητα, με τα προσίδια εκφραστικά της μέσα, να γεφυρώνει τους χρόνους, να συναντιέται με κάποιο από τα πιθανά ή δυνατά της μέλλοντα, να φωτίζει όχι μόνο ξεχασμένες ή αποσιωπημένες πτυχές και κοινωνικές δυναμικές του παρελθόντος αλλά και καινούργια σημεινόμενα, να κρατά ζωντανό το ουτοπικό της φορτίο, τον αδιόρατο ηλιοτροπισμό της.

Και το ερώτημα παραμένει ανοιχτό: Πού μας πηγαίνει το δουλεμπορικό;

Απρίλιος 2020

