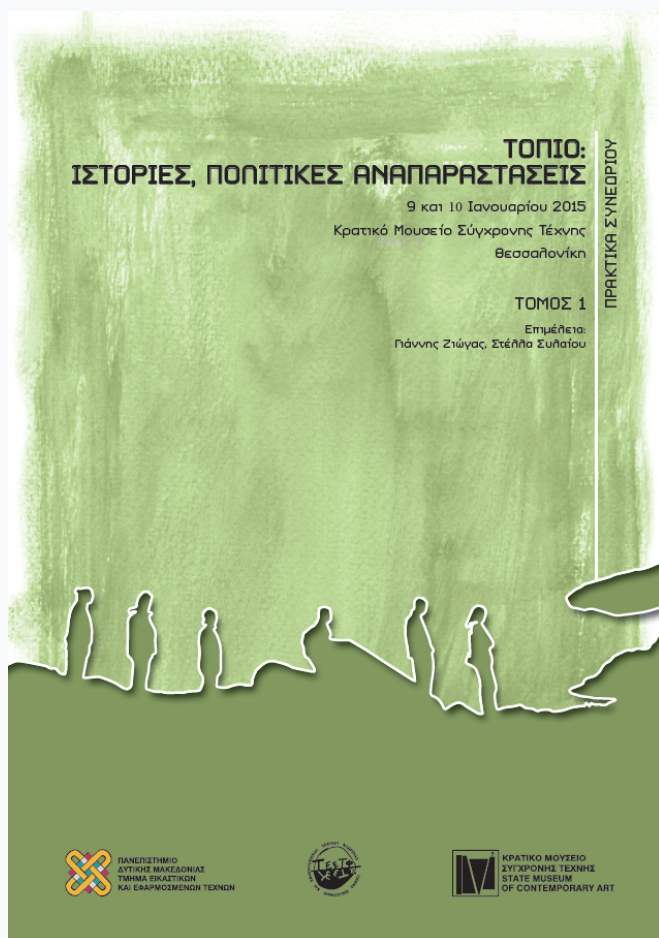


Διεθνές Συνέδριο για την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες

Τόμ. 4 (2015)

Τοπίο: Ιστορίες και πολιτικές αναπαραστάσεις. Διεθνές συνέδριο για την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες



Το Πάικο ως αφορμή

Γιάννης Ζιώγας

doi: [10.12681/visualmarch.3060](https://doi.org/10.12681/visualmarch.3060)

Το Πάικο ως αφορμή

Γιάννης Ζιώγας

Επίκουρος καθηγητής, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

E-mail επικοινωνίας: yziogas@uowm.gr

Σε μία προσέγγιση ενός καλλιτεχνικού έργου το πλέον σημαντικό, ίσως, είναι να καθοριστεί από πού εκκινεί. Το αφετηριακό σημείο το οποίο επιλέγεται, εκείνο δηλαδή πάνω στο οποίο μπορεί να υποστηριχτεί η ερμηνευτική προσέγγιση, είναι η απαρχή τόσο των δημιουργικών προσεγγίσεων όσο και των στοχαστικών αστοχιών. Διαφορετικά αφετηριακά σημεία δημιουργούν ερμηνευτικές διαφοροποιήσεις. Σε ορισμένες περιπτώσεις το σημείο είναι σαφές και κοινά αποδεκτό. Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις η επιλογή του μπορεί να είναι μια πιο περίπλοκη υπόθεση.

Τέτοιο είναι το θέμα που τίθεται στην περίπτωση του έργου του Γιώργου Τσακίρη. Το έργο του έχει πολλαπλές δυνατές αφετηριακές ερμηνείες: μια πρώτη θα μπορούσε να είναι ο τρόπος που ο Τσακίρης αντιμετωπίζει το αντικείμενο. Αποτελεί άραγε το αντικείμενο τον πρωταρχικό στόχο στο έργο του; Είναι το καλλιτεχνικό αντικείμενο ένα απότοκο/καταστάλαγμα μιας ερμηνείας για το πώς σχηματοποιούνται οι εμπειρίες στην καλλιτεχνική πρακτική; Μήπως, από την άλλη, σε μια δεύτερη προσέγγιση, το αφετηριακό σημείο δεν είναι παρά ο προβληματισμός πάνω σε μια «τεχνητή φύση», μια φύση που αναπαράγεται σε ένα προστατευμένο, και συχνά αντιφατικό, περιβάλλον όπως είναι μια γκαλερί ή ένας μουσειακός χώρος; Μήπως, τέλος, το αφετηριακό κίνητρο του Τσακίρη είναι η καταγραφή αυτής της παιδικής μνήμης αλλά και του καθημερινού μόχθου της επιβίωσης, της σχέσης με τα πλάσματα της φύσης που θέλει να τον συνοδεύουν και με τα οποία νοιώθει την ανάγκη να συνομιλεί; Και το πιο βασικό, ίσως ερώτημα: συνδέεται η προσέγγισή του με τις μεγάλες αφηγήσεις του μοντερνισμού, και ειδικά του ύστερου μοντερνισμού, ή πρόκειται για εικαστικές αφηγήσεις της προσωπικής του ιστορίας;¹¹³ Το τελευταίο φαίνεται να είναι η περίπτωση στο έργο του Τσακίρη. Κινείται δηλαδή σε ένα πλαίσιο όπου μια από τις μεγαλύτερες αφηγήσεις, η Φύση, αντιμετωπίζεται ως προσωπικό βίωμα και όχι ως μια αφαιρετική

113. Είναι ένα ερώτημα που ανακύπτει συχνά στα κείμενα του Εμμανουήλ Μαυρομάτη που προσεγγίζουν το έργο του Τσακίρη. Στην προσέγγιση του Μαυρομάτη υπάρχει μια διαπραγμάτευση της σχέσης του γενικού (φύση) με το επιμέρους (τοπικότητα). Αναφέρει: «Αυτό εξάλλου είναι και το στοιχείο του μοντερνισμού αυτού του έργου, δηλαδή η αποδοχή της παράθεσης των τοπικοτήτων οι οποίες διαπνέονται από το ίδιο πνεύμα, να επιδείξουν το πώς, το κάθε επιμέρους υποδεικνύει την δυνατότητα απεγκλωβισμού του από τις γενικές έννοιες (από τις υποβαθμίσεις των εμπειριών) σε τρόπο ώστε τότε και το δίλημμα να μην είναι πια η επιλογή ανάμεσα στη μηχανή και στη φύση, αλλά το πώς σ' αυτή την αντιπαράθεση, το κάθε επιμέρους επωμίζεται ή απομимείται τις λειτουργίες του άλλου» (Μαυρομάτης, Ε. (1996). *Γιώργος Τσακίρης Βάτραχοι/ Χειμερία Νάρκη*. 33, στον κατάλογο *Γιώργος Τσακίρης: Οργανικές και Βιολογικές Λειτουργίες*, Δήμος Γιαννιτσών- Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης Θεσσαλονίκη 1997.

φιλοσοφική έννοια. Το βίωμα αυτό είναι προσωπικό διότι ο καλλιτέχνης είναι ταυτόχρονα και αγρότης και ζει τη φύση του μόχθου και του καθημερινού αγώνα επιβίωσης.

Το 1985 πραγματοποιήθηκε έκθεση του Τσακίρη στην Γκαλερί Νταντά στην Αθήνα¹¹⁴. Η αίθουσα κατακλύζονταν από μια συσσώρευση αντικειμένων, υλικών, λέξεων. Ο θεατής δεν μπορούσε να ανακαλέσει, όταν αργότερα ανέτρεχε στην έκθεση, αν αυτό που είχε δει ήταν μια εγκατάσταση ή κάποια παράθεση αυτόνομων οπτικών οντοτήτων. Στη μνήμη εγγράφονταν ένα ανακάτεμα φορμών, χρωμάτων, υλικών κυρίως όμως των λέξεων. Οι λέξεις ανορθόγραφα αναρτημένες παντού κυριαρχούσαν και διαπερνούσαν το χώρο της αίθουσας. Ο κατάλογος ήταν απολύτως ανορθόγραφος από το όνομα του καλλιτέχνη (Γιώργος Τσακίρης) και τη διεύθυνση της Αίθουσας (Αθήνα -περιοχή Caravel) μέχρι το σύνολο των κειμένων. Αναφέρει ο Τσακίρης στον κατάλογο: «Εγώ καφαντάρ δε θα ζου μιλίζο για τιν ζωγραφική μου. Πρότον το θεωρό κζεπερασμζνο κε δεφτερον δεν γουσταρο, δε μου πάϊ ρε.α.α να εκτεθό για δέφτερι φορά απέναντί ζου».¹¹⁵ Τα έργα και τα κείμενα προβόκαρναν τόσο με τον ανορθόγραφο χαρακτήρα των λέξεων όσο και με το περιεχόμενο της φόρμας. Τελικά εκείνο που απέμενε από εκείνη την έκθεση στο μυαλό και τη σκέψη ήταν η μη-αισθητική που κυριαρχούσε στο στήσιμο. Η έκθεση ήταν ουσιαστικά ο ανασχηματισμός ενός δομημένου συστήματος (της ορθογραφίας) μέσα από την πλήρη αλλοίωσή του. Η αιτία εκείνης της αλλοίωσης υπήρξε μια νεανική έκφραση αγανάκτησης (εικ. 1). Η αγανάκτηση λειτουργούσε σε εκείνη την εγκατάσταση ως κίνητρο που ξεπερνούσε την ανάγκη τεκμηρίωσης κάποιας αισθητικής (ή και αντιαισθητικής θεωρίας)¹¹⁶. Εκείνο που κυριαρχούσε ως τελική εντύπωση είναι η ανάγκη έκφρασης μιας προσωπικής κραυγής.

Ταυτόχρονα σχεδόν με αυτό το έργο, στο όρος Πάικο (τον τόπο καταγωγής και εγκατάστασης) δημιουργούσε δομές με ξύλα¹¹⁷ που τοποθετούνταν σε μια παρατακτική διάταξη και σχημάτιζαν το δεύτερο αφετηριακό κόσμο του καλλιτέχνη (εικ. 2). Όπως αναφέρει ο Μαυρομάτης: «Εκεί τα αντικείμενα είχαν οργανωθεί με τρόπο που να μην απομνημονεύει μια αισθητική προσέγγιση και επίσης, στο δικό τους τόπο, σαν τα δείγματα μιας σειράς από συλλογισμούς, των οποίων το αντικείμενο θα ήταν η αντιπαράθεση, μας προγενέστερης φυσικής διάταξης σε σχέση προς τη διάταξη μιας καλλιτεχνικά, ιστορικής τους επεξεργασίας της διαδικασίας τους»¹¹⁸.

Ταυτόχρονα σχεδόν με αυτό το έργο, στο όρος Πάικο (τον τόπο καταγωγής και εγκατάστασης) δημιουργούσε δομές με ξύλα¹¹⁹ που τοποθετούνταν σε μια παρατακτική διάταξη και σχημάτιζαν το δεύτερο αφετηριακό κόσμο του καλλιτέχνη (εικ. 2). Όπως αναφέρει ο Μαυρομάτης: «Εκεί τα

114. Dada Art Gallery, Γιώργος Τσακίρης, 6-31 Μαΐου 1985.

115. Γιώργος Τσακίρης, (1985), κείμενο στον κατάλογο της ατομικής έκθεσης στην Dada Art Gallery. Θεσσαλονίκη: Γιαννούσης, σελ. 9.

116. Στο συντηρητικό περιοδικό Ζυγός ο Στέλιος Λυδάκης ανέφερε: «[...] Η αυτοειρωνία είναι κυριολεκτικά χωρίς αντίκρουσμα «Περίπτωσι!!! Αγοράστε Τσακίρι. Χα!Χα! Χα!» προέτρεπε τους επισκέπτες της έκθεσης, μ' ένα πλήθος από feuilles-volantes που ήταν σκορπισμένα στο πάτωμα της γκαλερί, ενώ αλλού στο κέντρο του χώρου, είχε στημένη μια «δηλωμένη αποτυχία» του, μια κατασκευή δηλαδή από βράχους με σίδερα που έφτιαξε, που ήθελε μάλλον να φτιάξει αλλά απέτυχε...Έτσι είχε υποτίθεται ο επισκέπτης τη δυνατότητα να δει μια αποτυχημένη του προσπάθεια» (Ζυγός, Οκτώβριος 1983). Σε αυτό το κείμενο περιγράφεται με ευκρίνεια, μέσα από την αρνητική προσέγγιση, η ατμόσφαιρα των εκθέσεων του Τσακίρη εκείνης της περιόδου.

117. Χωρίς Τίτλο, εγκατάσταση στο Όρος Πάικο, διαστάσεις μεταβλητές.

118. Μαυρομάτης, ό.π. σελ. 36-37.

119. Χωρίς Τίτλο, εγκατάσταση στο Όρος Πάικο, διαστάσεις μεταβλητές.

αντικείμενα είχαν οργανωθεί με τρόπο που να μην απομνημονεύει μια αισθητική προσέγγιση και επίσης, στο δικό τους τόπο, σαν τα δείγματα μιας σειράς από συλλογισμούς, των οποίων το αντικείμενο θα ήταν η αντιπαράθεση, μας προγενέστερης φυσικής διάταξης σε σχέση προς τη διάταξη μιας καλλιτεχνικά, ιστορικής τους επεξεργασίας της διαδικασίας τους»¹²⁰.



Εικόνα 1: Γιώργος Τσακίρης, Πόσα πορτοκάλια έφαγες σήμερα ρε μαλάκα, 195x44x2 εκ., ακρυλικό σε ξύλο, 1983.



Εικόνα 2: Γιώργος Τσακίρης, Εγκατάσταση στο όρος Πάικο, 1985.

Αυτά τα έργα, στην Αθήνα και στο Πάικο, παρέμεναν αφετηριακές καταθέσεις, νεανικές, αλλά πολύ ουσιαστικές για τη μετέπειτα πορεία του, ως δίδυμα μανιφέστα ιδεών¹²¹. Το βασικότερο ίσως που θα πρέπει να κρατήσουμε από αυτή την προσέγγιση είναι ότι, για τον Τσακίρη,

120. Μαυρομάτης, ό.π. σελ. 36-37.

121. Τα έργα της έκθεσης στην Αθήνα και Πάικο είναι ο δύο από τις τρεις αφετηριακές δουλειές του Τσακίρη. Η τρίτη είναι τα σχέδια της εφηβικής ηλικίας του καλλιτέχνη που σχηματίζουν εικόνες ενός φανταστικού ονειρικού κόσμου.

εκείνο το οποίο είναι το σημαντικό, είναι η διερεύνηση των εικόνων μέσα από συσσώρευση προσωπικών αφηγήσεων και όχι οι επεξεργασίες ενδοκαλλιτεχνικών ερωτημάτων. Ο Τσακίρης αφηγείται, σχεδόν εξομολογητικά, τις ιστορίες ή μάλλον ξετυλίγει μέσα στο έργο τις διαδικασίες που τον αφορούν: τους βάτραχους που κοάζουν, την επώαση των αυγών, τα σαλιγκάρια που θα κινηθούν στο χώρο, τους κορμούς που θα τους σφίξει η παρουσία μιας μεταλλικής προσθήκης, τα περιστέρια που κάπου πρέπει να κατοικήσουν, την αναπαραγωγή των ψαριών, τα αυγά που θα τοποθετηθούν σε περιβάλλοντα μιας πιθανής καταστροφής, τις σφηκοφωλιές.

Στο βίντεό του *Koax koax 2010*¹²² ο Γιώργος Τσακίρης καταγράφεται να βαδίζει προς την άκρη ενός νερόλακκου και, αφού τοποθετήσει μια πέτρα και πατάει πάνω της, αρχίζει μια διαδικασία αλληλόδρασης με τα βατράχια μιμούμενος τους ήχους που βγάζουν τα πλάσματα της φύσης (εικ. 3). Η επιδίωξή του ήταν να ενεργοποιήσει τα βατράχια σε μια αλληλόδραση με τον ίδιο. Η διαδικασία αυτή αποτελεί μια ακόμη από τις διαρκείς διερευνήσεις που πραγματοποιεί στην ύπαιθρο, στην προσπάθειά του να συλλέξει πληροφορίες, αλλά και εμπειρίες που θα του επιτρέψουν να σχηματίσει εικαστικές εικόνες και αντικείμενα.



Εικόνα 3: Στιγμιότυπα από το βίντεο *Koax koax 2010*.

Τι συνδέει αυτό το βίντεο του 2010, με τα έργα του '80; Τα συνδέει η ίδια πρωτογενής καταγραφή εκείνου που είναι η αφορμή από την πραγματικότητα και η καταγραφή της πέρα από εκείνο που θα την καθιστούσε αισθητικά συμβατή με κάποιο σύστημα. Το συνδέει η ίδια μη-αισθητική

122. Τσακίρης, Γ. (2010), *Koax koax 2010*, βιντεολήψη: Θανάσης Χονδρός, Subliminal Stimuli: Πέτρος Βρέλλης, διάρκεια 1:37 min. Το βίντεο παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του Συνεδρίου ΤΟΠΙΟ: ΙΣΤΟΡΙΕΣ, ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ, ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 9 και 10 Ιανουαρίου 2015 στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

διάταξη των φορμών και της παρουσίας του τεκταινόμενου.

Είναι ο Τσακίρης ένας γητευτής βατράχων; Αποτελεί και αυτή η καταγραφή, μια πρόθεση να συνομιλήσει και να τιθασεύσει τη φύση; Το κάνει σε όλη σχεδόν τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του διαδρομής από το 1980 μέχρι τώρα. Ο Τσακίρης δεν ωραιοποιεί την εμφάνισή του καλλιτεχνικού παράγωγου, το αντίθετο. Ούτε «επιμελείται» το βίντεο ώστε να είναι μια ακόμη παραδοχή αισθητικοποίησης, από τις τόσες που βλέπουμε στην πρόσφατη παραγωγή εικαστικών κινούμενων εικόνων. Η αφήγηση του βίντεο διαθέτει την ουσιαστική αντιαισθητική προσέγγιση των βίντεο καλλιτεχνών του '60 και των αρχών του '70, όπως και τότε έτσι και στα τωρινά βίντεο του Τσακίρη τίποτε δεν ωραιοποιείται.

Η προσέγγιση της Φύσης λαμβάνει συχνά, το χαρακτήρα ενός Άλλου. Η παρουσία της καθορίζει την ανθρώπινη σκέψη και συμπεριφορά. Οι περιπατητές της φύσης από το σύγχρονο μας (σχεδόν) Long ως το στοχαστή του Φρίντριχ κινούνται διαρκώς με βάση αυτό το σκεπτικό ταυτίζοντας, κατά περίπτωση, τη Φύση με το Υπέροχο, το Άμωμο, το Αθώο, το Θείο, το Εξωτικό. Ο Τέρρενς Μάλικ (Terrence Mallick) στο *Thin Red Line* θέτει εξ αρχής το ερώτημα στο μυαλό του στρατιώτη Witt: «Τι είναι αυτός ο πόλεμος στην καρδιά της Φύσης; Γιατί η Φύση ανταγωνίζεται τον εαυτό της, γιατί η γη αντιμάχεται τη θάλασσα; Υπάρχει άραγε μια εκδικητική δύναμη στη Φύση; Όχι μία δύναμη αλλά δύο;»¹²³. Ενώ διεξάγεται ένα από τα πιο βίαια επεισόδια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου στον Ειρηνικό Ωκεανό, ο Μάλικ παρουσιάζει τον πρωταγωνιστή του, έναν απλό στρατιώτη, να στοχάζεται για τη σχέση της Φύσης με όλα όσα προκαλούν οι άνθρωποι. Η ταινία εκτυλίσσεται ανάμεσα σε άγριες πολεμικές σκηνές και την Φύση, μια Φύση που εμφανίζεται ως η Αθωότητα που παραβιάζεται. Η καλλιτεχνική δεξιότητα του σκηνοθέτη, του επιτρέπει να ξεφύγει από τα στερεότυπα και να θέσει το *Thin Red Line* στη μακρά παράδοση των εικαστικών έργων που, από το ρομαντισμό και μετά, διαπραγματεύονται τη Φύση ως μια από τις κατεξοχήν μεγάλες αφηγήσεις.

Ο Τσακίρης, αντίθετα με τα παραπάνω, δεν αντιμετωπίζει τη Φύση ως το Άλλο και πολύ περισσότερο ούτε ως μεγάλη αφήγηση. Δεν αναζητά μια διερεύνηση ή μια στοχαστική αναμέτρηση με αυτή. Η προσέγγισή του κινείται σε μια τελείως διαφοροποιημένη κατεύθυνση: η φύση δεν είναι το τοπίο, αλλά οι ζώντες οργανισμοί που εγκαταβιούν σε αυτό και οι διαδικασίες που ο άνθρωπος χρησιμοποιεί για να τις διαχειριστεί. Ο Τσακίρης δεν εκκινεί από την πόλη για να καταλήξει στην ύπαιθρο, αλλά σε ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση: κινείται από τη φύση προς την πόλη. Το τοπίο δεν βρίσκεται έναντι για να το θαυμάσει, να το κατακτήσει, να το οικειοποιηθεί: μέρος της φύσης είναι και αυτός ο ίδιος και μεταμορφώνεται σε μέτοχο αυτής της συμβιωτικής συνθήκης. Ο Τσακίρης δεν θέτει τον εαυτό του ξέχωρα από τη φύση, αποτελεί αυτός ο ίδιος μέρος της ως ένας ζων οργανισμός που και αυτός θα καλλιεργήσει, θα σπείρει, θα θερίσει, θα συνομιλήσει με όλα εκείνα τα πλάσματα που κατοικούν στο ίδιο περιβάλλον. Αυτό οφείλεται στο ότι γνωρίζει πολύ καλά τα μυστικά της αγροτικής καλλιέργειας, κι η σχέση του με τη φύση είναι η σχέση ενός ανθρώπου που γνωρίζει τους τρόπους που η φύση μετασχηματίζεται από την ανθρώπινη δραστηριότητα (εικ. 4).

123. Μάλικ Τ. (1988), *Thin Red Line* (1:52 έως 2:20). Στην ταινία παίζουν διάφορο γνωστοί ηθοποιοί, στους πρωταγωνιστικούς ρόλους οι και ο Jim Caviesel (που αφηγείται και το παραπάνω απόσπασμα) Sean Penn, Nick Nolde, Elias Koteas, διάρκεια 170 min.



Εικόνα 4: Γιώργος Τσακίρης, Οικογενειακές Υποθέσεις, 2000.

Το φυσικό τοπίο, για τον Τσακίρη, δεν είναι το φυσικό τοπίο στην αφαιρετική του προσέγγιση, αλλά η εντοπιότητα του Πάικου και η περιοχή γύρω από αυτό. Επομένως όλα τα εικαστικά αντικείμενα και εικόνες που σχηματίζει ο Τσακίρης δεν είναι αποτυπώσεις ενός συστήματος, αλλά απόρροια μιας διαδικασίας έρευνας ενός οικείου χώρου. Κατά κάποιο τρόπο, το φυσικό τοπίο διερευνάται διότι είναι ο οικείος χώρος και αυτή είναι η σημαντική διαφορά του έργου του Τσακίρη από έργα άλλων καλλιτεχνών της Land Art (παλαιότερα) ή, πιο πρόσφατα, έργων της Environmental Art ή της Sustainable Art.

Η παρατήρηση του υλικού και των ζώντων οργανισμών του επιτρέπει να μεταφέρει στο αστικό περιβάλλον και στους χώρους εικαστικών εκθέσεων τις πολύπλοκες εκείνες δομές όπου αναπαράγεται, με τεχνητό πλέον τρόπο, η φύση και ο τρόπος που αυτή αναδιπλώνεται με το χρόνο. Έργα όπως τα «Θερμοκήπιο»¹²⁴, «Ενυδρείο»¹²⁵, «Εκτροφείο σαλιγκαριών»¹²⁶,

124. «Θερμοκήπιο», σίδερα, χώμα, χλόη, πέτρα. διάμετρος 139 εκ., ύψος 225 εκ., 1992.

125. «Ενυδρείο». Σίδερα, νερό, ψάρια, καθρέφτες, 1650x350x23 εκ. και καθρέφτες 350x200 εκ., 1994.

126. «Εκτροφείο σαλιγκαριών», σίδερο, γυαλί, χώμα, νερό, μαρούλια, σαλιγκάρια, 300x205x160 εκ., 1995.

«Περιστερώνες»¹²⁷, «Κλωσσομηχανή αριθμός 2»¹²⁸, «Σκόρος»¹²⁹, «Αλευρόφειρα»¹³⁰ αποτυπώνουν μια προσπάθεια όπου το βιωματικό, το τεχνητό και η αφαιρετική σχηματοποίηση συμβαδίζουν στη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού παράγωγου. Τα έργα αυτά δημιουργούν Τεχνητές Φύσεις¹³¹, μικρές κοιτίδες ελεγχόμενων, κατά το δυνατόν, ενεργειών που προκύπτουν από τον τρόπο που πραγματοποιούνται στο φυσικό περιβάλλον (εικ. 5).



Εικόνα 5: Γιώργος Τσακίρης, Σαράκι, 300x255x130 εκ., σίδερο, γυαλί, νερό, ξύλο. Σαράκι, ηλεκτρικό φως, οροί, θερμαντικές αντιστάσεις μικροφωνική εγκατάσταση, 1983.

Τα πλάσματα (βατράχια, πτηνά, σαλιγκάρια), αλλά και οι ύλες που εγκαταβιούν σε αυτά (χώμα, χλόη), σχηματίζουν μετα-δραστηριότητες και σε τελευταία ανάλυση μετασχηματίζονται σε μεταπλάσματα. Δεν φτάνει ποτέ όμως ο Τσακίρης στο σημείο εκείνο του να αντικαταστήσει την φύση που γνωρίζει με μια τεχνητή φύση που μετασχηματίζει αυτά τα οποία γνωρίζουμε. Στα εικαστικά αντικείμενα του Τσακίρη, η φύση παραμένει φύση και όχι μια μετασχηματισμένη bio art. Η πρόθεσή του είναι η κατάθεση μιας προσωπικής εμπειρίας και ο μετασχηματισμός της σε εικαστικό περιβάλλον/αντικείμενο. Οι μηχανισμοί του Τσακίρη δεν αναμορφώνουν τη φύση, δεν δημιουργούν τεχνητές μετα-αλήθειες, αλλά σχηματίζουν επιβεβαιώσεις/ανασχηματισμούς των εμπειριών που έχει μέσα από την αγροτική του δραστηριότητα.

Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα είναι οι τέχνες της πόλης, του άστεως. Στη λογοτεχνία η φύση

127. «Περιστερώνες», σίδερο, άχυρα, περιστερία, 670x370x370 εκ., 1995.

128. «Κλωσσομηχανή αριθμός 2», σίδερα, αυγά, οροί, ηλεκτρικό φως, μηχανή κάλυψης, 280x140x125 εκ., 1997.

129. «Σκόρος». Σίδερο, μαλλί, σκόρος, ψύχα καρδιού, γυαλί, στόκος, 240x205x200 εκ., 1997.

130. «Αλευρόφειρα», σίδερο, γυαλί, νερό, αλεύρι, σκουλήκια, ψείρες, 300x245x130 εκ., 1997.

131. [...] αργά αλλά σταθερά, αντικαθιστούμε αυτό το οποίο θεωρούσαμε να είναι φύση με ένα καινούργιο είδος τεχνητής φύσης[...] Σήμερα, η απεικόνιση της φύσης δεν είναι εύκολη για τον καλλιτέχνη που την βλέπει κάθε μέρα να αναδημιουργείται από γενετιστές, προγραμματιστές υπολογιστών και εργολάβους οικοδομών, Deitch, J. (1990), *Artificial Nature*, (κατάλογος της ομώνυμης έκθεσης, επιμέλεια Deitch J. και Friedman D.), Αθήνα, Γενεύη, Νέα Υόρκη: Deste. 91.

είναι παρούσα, ήδη από τους Σολωμό και Κάλβο το πρώτο τέταρτο του 18^{ου} αιώνα οπότε και άρχισε να διαμορφώνεται η Νεοελληνική Λογοτεχνία. Από την απειλητική παρουσία της Φύσης στις Ωδές του Κάλβου, τις περιγραφές του οικείου χώρου της Σκιάθου στον Παπαδιαμάντη ή τις νοσταλγικές αφηγήσεις του Κρυστάλλη, η φύση και η ύπαιθρος είναι παρούσες και υπάρχουν σε όλες τις παραπάνω εκφάνσεις, αλλά και σε ακόμη περισσότερες που θα μπορούσαν να αναφερθούν, σε όλο το πρώτο αιώνα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Οι τρεις ποιητές που αναφέρουμε σχετίζονται με τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις: η πρώτη, του Κάλβου, προσλαμβάνει τη Φύση ως ένα ιδεατό χώρο που ανταποκρίνεται στις προβολές των συναισθημάτων των ανθρώπων που ζουν σε αυτήν το φυσικό τοπίο είναι ο χώρος των ανθρώπων «υψιπετών» προβολών. Στη δεύτερη, του Παπαδιαμάντη, η φύση είναι ο βιωμένος χώρος που οι άνθρωποι, σχεδόν με ένα ισοδύναμο τρόπο με αυτήν, αναπτύσσουν τις δραστηριότητές τους. Η προσέγγιση του Κρυστάλλη αντιλαμβάνεται τη φύση ως μια, βιωμένη μεν, νοσταλγική ωστόσο ανάμνηση. Αυτό είναι το βασικό τρίπτυχο της προσέγγισης του φυσικού τοπίου στη Νεοελληνική Λογοτεχνία: η προβολή των ανθρώπων συναισθημάτων, ο χώρος δραστηριοτήτων και η νοσταλγική ανάμνηση.

Αντίθετα στη ζωγραφική, αλλά και στο διευρυμένο, αργότερα, κόσμο των εικαστικών τεχνών, αυτό συνέβη με κάποια καθυστέρηση. Θα μπορούσε να τοποθετήσει κανείς την αφετηρία αυτή εκατό χρόνια αργότερα, στη δεκαετία του '20, όταν με συστηματικό τρόπο καλλιτέχνες όπως οι Παπαλουκάς, Οικονόμου, Λύτρας, Μαλέας κατέστησαν τη μελέτη του τοπίου βασικό άξονα της εικαστικής τους έρευνας. Ποιοι υπήρξαν οι λόγοι αυτής της καθυστέρησης; Ποια ήταν η αιτία που χρειάστηκε ένας αιώνας για να στραφεί το βλέμμα των ελλήνων ζωγράφων προς το φυσικό τοπίο; Τα παραδείγματα καλλιτεχνών που συστηματικά μελετούν τη φύση ακόμη και μετά από αυτή τη γενιά (της δεκαετίας του '20), είναι λιγοστά. Αναφερόμαστε σε καλλιτέχνες που εργάζονται κυρίως στη φύση και η φύση αποτελεί το βασικό εκφραστικό πεδίο διερεύνησης. Μπορεί κανείς να αναφέρει τις *Ξερολιθιές* του Σπυρόπουλου (δεκαετία του '50) και από τότε ο επόμενος που με ουσιαστικό και μεθοδικό τρόπο μελετά τη Φύση και αποκομίζει από αυτή τις πληροφορίες που σχηματίζουν το εικαστικό του έργο είναι ο Γιώργος Τσακίρης. Υπήρξαν εικαστικοί καλλιτέχνες που κατά καιρούς εργάστηκαν στην ύπαιθρο, αλλά περισσότερο σαν αστοί εξερευνητές (αμήχανοι πολλές φορές) ενός άλλου κόσμου (μπορεί εδώ κανείς να αναφέρει τον Στάθη Λογοθέτη), ή ως συλλέκτες οπτικών πληροφοριών. Ο Τσακίρης είναι από τους λίγους, ίσως ο μοναδικός, που εργάστηκαν στην ύπαιθρο ως μέτοχοι και γνώστες των διαδικασιών της φύσης. Από αυτή την άποψη έρχεται σε αντίθεση από ένα άλλο, ακυρωμένο αυτή τη φορά, παράδειγμα. Πρόκειται για εκείνο του Θανάση Τότσικα, που η ανάγκη του για ετεροαναφορές του art world ακυρώνει στο έργο του ολοκληρωτικά τις όποιες προθέσεις ειλικρίνειας. Και αυτό φαίνεται ειδικά στα έργα του που σχετίζονται με τη φύση, όπως τη σειρά έργων της έκθεσης Outlook (2003)¹³². Στην Ελληνική Τέχνη το φυσικό περιβάλλον, αλλά και η φύση στην πιο αφαιρετική της προσέγγιση, δεν γίνεται έκφραση του Τρομερού ή του Υπέροχου: παραμένει οικεία και προσιτή. Ακόμη κι όταν περιγράφεται μια καταιγίδα ή ένα βίαιο φυσικό φαινόμενο, αυτό είναι, συνήθως, ένα επεισόδιο μιας καθημερινότητας.

Συνεχίζοντας την προσέγγιση αυτή της Ελληνικής Τέχνης, η Φύση για τον Τσακίρη, δεν είναι μια απόμακρη και αφαιρετική κατάσταση, ούτε είναι μια καταφυγή από τα όποια αδιέξοδα του

132. Θανάσης Τότσικας, *Χωρίς Τίτλο*, Αυτοφωτογράφιση, LAMDA PRINT, 127X127 εκ. 2002.

αστικού περιβάλλοντος ή της ανάγκης του κόσμου της τέχνης που επιζητά εξωτισμούς για να ανατροφοδοτηθεί. Ούτε βέβαια η Φύση είναι ο χώρος μέσα στον οποίο μπορεί να νοιώσει το υπερβατικό.¹³³ Η Φύση για τον καλλιτέχνη είναι οι δυσκολίες της και η καθημερινότητά της σε ένα συγκεκριμένο τόπο, οι ύλες και τα πλάσματα της φύσης, καθώς και οι μηχανισμοί που τα ενεργοποιούν όλα αυτά. Είναι ο άνθρωπος ως μέρος της φύσης και όλων όσων η φύση υπαγορεύει. Ο τόπος του είναι το Πάικο και οι γύρω από αυτό περιοχές. Ο Τσακίρης μεταφέρει στην πόλη και στους εκθεσιακούς χώρους εκείνα τα οποία βιώνει ή έχει ήδη καταγράψει ως εμπειρίες στο γεωγραφικό σημείο όπου κινείται¹³⁴. Αποκρυσταλλώνει στα έργα του όλα εκείνα που η εμπειρία του ως αγρότης και η ερμηνευτική του ως καλλιτέχνης μπορούν να τα μετασχηματίσουν σε εικαστικά αντικείμενα. Μετασχηματίζει την ύλη της τέχνης με τον ίδιο τρόπο που μετασχηματίζει την ύλη της φύσης όταν τοποθετεί αυγά μέσα σε ρύζι ή κυδώνια μέσα σε άχυρο για να τα φυλάξει, όπως κάναν οι παλιοί. Η ύλη της τέχνης ή και της φύσης όπως λέει ο Τσακίρης: *δεν εξαφανίζεται, αλλά διαφοροποιείται*¹³⁵.

133. Μια τέτοια εμπειρία παρατίθεται στο κείμενο του Robert Rosenblum.(1961). *The Abstract Sublime*. ARTnews αναδημοσιεύθηκε στην επετιειακή έκδοση του περιοδικού το Καλοκαίρι 2015, ανασύρθηκε: <http://www.artnews.com/2015/03/27/beyond-the-infinite-robert-roosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961/> στις (19/7/2015). Το κείμενο είναι ιδιαίτερα σημαντικό διότι αποτέλεσε το προοίμιο του βιβλίου *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* που εκδόθηκε το 1975 (Νέα Υόρκη: Icon). Η εμπειρία που παραθέτει ο Rosenblum είναι εκείνη του Thomas Moore, Ιρλανδού ποιητή, που περιγράφει με τον παρακάτω τρόπο την επίσκεψή του στους καταρράκτες του Νιαγάρα όταν τους επισκέφθηκε το 1804: «Ένοιωθα σαν να προσέγγιζα την ίδια την κατοικία του Θεού. Άρχισαν να τρέχουν δάκρυα από τα μάτια μου. Και παρέμεινα, για λίγη ώρα, σε αυτήν την delicious την οποία δεν μπορεί να σχηματίσει ένας απλός ενθουσιασμός πίστης». Αυτή την προσέγγιση της Φύσης θεωρεί ο Rosenblum ως προάγγελο του έργου των καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, και ειδικά των Clifford Still, Mark Rothko, Barnett Newman και Jackson Pollock.

134. Υπάρχουν και άλλα ιστορικά παραδείγματα καλλιτεχνών που ταύτισαν το έργο τους με ένα συγκεκριμένο τόπο. Θα μπορούσε κανείς να αναφέρει τον Καπράλο με την Αίγινα, τον Παπαλουκά με το Άγιον Όρος ή, για να αναφερθούμε σε διεθνή παραδείγματα, τους ζωγράφους της Μπαρμπιζόν (Barbizon) ή της Σχολής του Χάτσον Ρίβερ (Hudson River School) ή των καλλιτεχνών της Land Art με τις ερήμους των Νοτιοδυτικών Ηνωμένων Πολιτειών. Πρόκειται για καλλιτέχνες που με εντατικό τρόπο διερεύνησαν μια περιοχή και σχημάτισαν εικαστικά έργα που αντλούν από ένα συγκεκριμένο μέρος. Όλα, όμως, τα παραδείγματα που παραθέτουμε αναφέρονται σε καλλιτέχνες που μετακινήθηκαν από το αστικό περιβάλλον στην ύπαιθρο, για να διερευνήσουν όλα όσα η ύπαιθρος είχε να τους προσφέρει.

135. Από συνομιλία σε συζήτηση στο Αχλαδοχώρι στις 2 Σεπτεμβρίου 2015.