

Γεννήθηκα στὸν Πειραιὰ τὸ 1912.

Μεγάλωσα κοντὰ στὴ θάλασσα ἴσαμε τὰ δώδεκά μου χρόνια, στὴ Λάρνακα τῆς Κύπρου, πού δὲν ὑπάρχει πιά παρὰ σὰν ὄνειρο τῶν παιδικῶν μου χρόνων.

Ἀργότερα, ἴσαμε σήμερα, ἐκτὸς ἀπὸ μικρὰ διαστήματα, ζῶ στὴν Ἀθήνα, πού χάνεται κι αὐτή.

Δὲν σπούδασα ζωγραφικὴ σὲ Σχολή, ἀλλὰ νομικὰ στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Ἀθήνας.

Τὰ νεανικά μου χρόνια ἦτανε δύσκολα μέσα στὶς συνθῆκες πού ἐπικρατοῦσαν σ' αὐτὸν τὸν τόπο. Ἀρχίζουν μὲ τὴν καταστροφὴ τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, συνεχίζονται μὲ δικτατορίες καὶ φτάνουν στὸν μεγάλο πόλεμο.

Τὴν Κατοχή, μαζί μὲ τὴ μητέρα μου, πού ἦταν γενναία γυναίκα, τὴν πέρασα ἄθλια, ἀλλὰ ὄχι χειρότερα ἀπὸ τὸσους πού βασανίστηκαν καὶ πέθαναν.

Τὰ διαλείμματα πού ἔζησα ἔξω ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα ἦταν στὴν Αἴγυπτο τὸ 1946, ὅταν παντρεύτηκα στὴν Ἀλεξάνδρεια μὲ μιὰ γυναίκα πού στέκεται πάντα πλάι μου μὲ τὸ παραπάνω, κάτι πού δὲν συμβαίνει συχνά, καὶ ἀποκτήσαμε μιὰ κόρη πού εἶναι ἀπὸ ὅλους ἀγαπητή.

Ἀπὸ τὸ 1947 ἴσαμε τὸ 1959, πού ἤμουνα διπλωματικὸς ὑπάλληλος, ἔζησα δυὸ χρόνια στὴ Γαλλία καὶ δυὸ στὴν Ἰταλία.

Ἀπὸ τὸ 1959 ἤμουνα γιὰ εἴκοσι τέσσερα σχεδὸν χρόνια καθηγητῆς τῆς ζωγραφικῆς στὴν Ἀνωτάτη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν τῆς Ἀθήνας.

Ἀπὸ τὰ χρόνια αὐτὰ ἔμεινε νὰ θυμᾶμαι μὲ ἀγάπη καὶ νὰ ἔχω φιλία μὲ νέους πού φοίτησαν στὴ Σχολή.

Ζωγραφίζω ἀπὸ μικρὸ παιδί καὶ τὰ ἔργα μου πιστεύω πὼς γίνονται γιὰ νὰ μιλοῦν γιὰ τὴ ζωὴ ζωγραφικά, κάτι πού εἶναι δύσκολο, ὅπως δύσκολο εἶναι νὰ κρίνω ἐγὼ ἂν τὸ πετυχαίνουν.

Τὰ περιστατικά κι οἱ περιπέτειες μιᾶς μακριᾶς ζωῆς πρέπει νὰ γίνουν ἓνα μὲ τὴ ζωγραφικὴ μου προσπάθεια, ὅπως καὶ λίγα πρόσωπα, ἄντρες καὶ γυναῖκες, πού τὰ θυμᾶμαι πάντα μὲ ἀγάπη σὰν ὄνειρα ἀπραγματοποίητα, γιατί ἔτσι εἶναι ἡ ζωή.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΥΡΟΪΔΗΣ



# Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ Η ΙΣΤΟΡΙΑ

*Ὅμιλεῖτε ζωγραφικά;*

**Η** ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ τοῦ Μαυροῖδη ἀνήκει στήν κατηγορία τῶν πνευματικῶν ἔργων πού μιλοῦν ἀπό μόνα τους χωρὶς νὰ χρειάζονται περίπλοκες ἐρμηνεῖες. Ἀπευθύνεται πρῶτα στὰ μάτια καί, ἀπό ἐκεῖ, στήν ψυχὴ τοῦ θεατῆ. Δὲν βασίζεται σὲ νοητικὲς ἀκροβασίες, οὔτε ἀπαιτεῖ εἰδικὰ ἐφόδια γιὰ τὴν ἀνάγνωσή της. Τὰ θέματα ἀναδύονται θερμὰ καὶ ἀβίαστα μέσα ἀπὸ μιὰ ὀπτική εὐφορία. Σὲ πρώτη ματιὰ τὸ ἔργο μπορεῖ νὰ μοιάζει μὲ χρωματικὸ αὐτοσχεδιασμό. Ἡ ἐπίπονη ἐργασία τὴν ὁποία προϋποθέτει αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα ἀποκαλύπτεται βαθμιαῖα, ὅταν ὁ θεατὴς ἔχει ἤδη προσλάβει τὸν κραδασμὸ τῆς εἰκόνας.

Ἡ ὄση χαρὰ προσφέρει ἡ θέαση τοῦ ἔργου, τόση ἀμνηχανία μπορεῖ νὰ προκαλέσει κάθε βεβιασμένη προσπάθεια ἐγκεφαλικῆς προσέγγισής του. Διότι ἡ εἰκαστικὴ γλώσσα δὲν ὁμιλεῖται, οὔτε γράφεται. Οἱ ἀλαζονικὲς ἀπόπειρες μετάφρασης καταρρέουν στήν παραμικρὴ ἐπέμβαση τῆς ὄρασης — ἢ ὅποιας ἄλλης αἴσθησης. Δὲν ἐπιχειρῶ, λοιπόν, κανενὸς εἶδους λεκτικὴ ἐρμηνεία τῆς ἴδιας τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Μαυροῖδη. Αὐτὸ τὸ κείμενο περιέχει μόνο σχόλια γιὰ τὸ θεματικὸ πλαίσιο τοῦ ἔργου, τὰ ὁποῖα ἔχουν στενὴ καὶ ἄμεση σχέση μὲ τὸ οὐσιαστικὸ του περιεχόμενο.

## *Ἡ ἱστορία*

Ὁ Γιώργος Μαυροῖδης θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἡ ἑλληνικὴ ἐνσάρκωση τοῦ αὐτοδίδακτου σκαπανέα, σὰν μερικοὺς παλαιότερους τῆς εὐρωπαϊκῆς μοντέρνας τέχνης, οἱ ὁποῖοι, ἀμφισβητώντας τὴν ἀσφάλεια τῶν συμβατικῶν σπουδῶν, ἀναζήτησαν καὶ καθιέρωσαν νέους τρόπους ἔκφρασης. Τὸ βάρος τῆς ἀκαδημαϊκῆς παράδοσης στήν ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς τέχνης εἶχε ἀποτρέψει τέτοια φαινόμενα. Ἔστω καὶ μόνο ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη, πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἐξαιρετικὴ ἡ παρουσία, μεταξύ ἐκείνων πού ἔπαιξαν καθοριστικὸ ρόλο στή διαμόρφωση τῆς σύγχρονης ἑλληνικῆς τέχνης, ἐνὸς ζωγράφου χωρὶς συστηματικὲς καλλιτεχνικὲς σπουδές. Ἡ σημασία αὐτῆς τῆς περίπτωσης γίνεται ἀμέσως κατανοητὴ, ἂν ὑπολογιστοῦν οἱ ἱστορικὲς ἰδιομορφίες τοῦ ἑλληνικοῦ εἰκαστικοῦ χώρου.

Σε αντίθεση με όσα συνέβαιναν σε άλλες χώρες από τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, ή Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας είχε πάντα τον πρώτο λόγο στις εξελίξεις της νεοελληνικής τέχνης. Οι αισθητικές ανησυχίες των αρχών του 20ου αιώνα και η ανατρεπτικότητα που τις χαρακτήριζε έρχονταν σε αντίθεση με τον συντηρητικό της προσανατολισμό. Γύρω στο 1950 πάντως, ή Σχολή έδειχνε να επιχειρεί ανοίγματα προς τις σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις. Στο μεταξύ ό εκσυγχρονισμός της ελληνικής τέχνης προχωρούσε και εκτός Σχολής, αργά αλλά αποφασιστικά, με πολλές γόνιμες επιδράσεις από το εξωτερικό, κυρίως από το Παρίσι. Ήταν μια μεταβατική περίοδος, ή οποία θα καρποφορούσε θεαματικά στα επόμενα χρόνια.

Σε αυτό το πλαίσιο πρέπει να ενταχθεί ή εμφάνιση του Μαυροΐδη στο προσκήνιο των ελληνικών καλλιτεχνικών πραγμάτων. Είχε προσεγγίσει τη ζωγραφική με την ανιδιοτέλεια του έρασιτέχνη, μακριά από ακαδημαϊκές προκαταλήψεις, που συχνά προκαλούν αναστολές ή αλλοιώνουν την αίσθηση και την κρίση. Έτσι, υιοθέτησε με φυσικότερο τρόπο τις πιο ευγενικές αξίες της μοντέρνας τέχνης, στις οποίες επρόκειτο να μείνει πιστός σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του. Ή ίδια συνθήκη βοήθησε ίσως τη στροφή του, από νωρίς, σε μια αφαιρετική γραφή με εξπρεσιονιστικά στοιχεία, που ήταν σύμφωνη με την ιδιοσυγκρασία του.

Τέτοιες επιλογές στην τεχνοτροπία ήταν ακόμα σπάνιες στην Ελλάδα. Ή εξπρεσιονιστική οξύτητα και ή αφαιρετική αντιμετώπιση της φόρμας άρχιζαν τότε μόλις να προσελκύουν λίγους Έλληνες καλλιτέχνες, κυρίως μερικούς νεότερους, που ζούσαν στο εξωτερικό κατά τη δεκαετία του 1950. Αντίστοιχες προσπάθειες στο έσωτερικό επισκιάζονταν από την ακτινοβολία της γενιάς του '30, ή οποία διατηρούσε ακόμη ανέραρη τη ζωτικότητα της και ενίσχυε άλλες εικαστικές τάσεις. Παρά τη φυσική συγγένεια με το πνεύμα της γενιάς αυτής, ό Μαυροΐδης διαφοροποιήθηκε αισθητικά από τη στιγμή που επέλεξε μια ζωγραφική ύψηλων εντάσεων, όπου ή χρωματική κίνηση τείνει να κατακτήσει τη μεγαλύτερη δυνατή ελευθερία. Ή έμφαση στο εικαστικό μέρος του έργου, όχι στο περιγραφικό, και ή αυτονομία του χρώματος είναι τα κατεξοχήν μοντέρνα στοιχεία της ζωγραφικής του. Ή θεματολογία, κατά κανόνα ανθρωποκεντρική, και ή πολύ συγκροτημένη ανάπτυξη των συνθέσεων δηλώνουν μια ισχυρή σχέση με την ευρύτερη μεσογειακή παράδοση, χωρίς ρητές αναφορές σε ελληνοκεντρικές κοινοτοπίες.

Είναι φανερό ότι οι δεσμοί του καλλιτέχνη με τη ζωγραφική και το εκφραστικό του ιδίωμα διαμορφώθηκαν σε απόλυτη συνάφεια με το κλίμα της εποχής, αν και σε κάποια απόσταση από εκείνο της

Ἀνωτάτης Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν, στήν ὁποία σύντομα ἐπρόκειτο νά διδάξει. Αὐτό λειτούργησε θετικά και για τὰ δύο μέρη.

Γιά τόν ἴδιο τόν ζωγράφο μπορούμε νά ὑποθέσουμε ὅτι ἡ ἔδρα τοῦ καθηγητῆ ἦταν ἕνα εἶδος «γάμου», στό πλαίσιο τοῦ ὁποίου εἶχε πλέον τή δυνατότητα νά ἀφοσιωθεί ἀπερίσπαστος στήν τέχνη του, ἀπολαμβάνοντας ὄχι ἀπλῶς μιὰ ἐπίσημη ἀναγνώριση τῆς καλλιτεχνικῆς του ταυτότητας, ἀλλά και μιὰ προοπτική —ἡ πρόκληση— νά δοκιμάσει τή δυναμική τοῦ ἔργου του μέσα σέ ἕνα θεσμοποιημένο περιβάλλον μέ συγκεκριμένο χαρακτήρα. Καί πραγματικά, ἀπό τήν πρώτη δεκαετία τῆς θητείας του, ἡ ζωγραφική του ἄνθησε, ἐξελίχθηκε και ὠρίμασε ἐντυπωσιακά, ὅπως μαρτυροῦν τὰ ἔργα αὐτῆς τῆς περιόδου. Ὁ γάμος δὲν σκότωσε τόν ἔρωτα, ἔτσι τουλάχιστον φαίνεται και ἀπό τή μετέπειτα πορεία του.

Γιά τή Σχολή και τούς μαθητές τὸ κέρδος ὑπῆρξε ἐπίσης μεγάλο. Ὅσο διαφορετικές και ἂν ἦταν οἱ καταβολές τοῦ νέου καθηγητῆ, ἡ παιδεία του προερχόταν ἀπό τήν ἴδια εὐρωμεσογειακή δεξαμενὴ μορφῶν και ιδεῶν ἀπό τήν ὁποία ὄλοι οἱ σύγχρονοί του ἀντλοῦσαν δυνάμεις. Ἡ παρουσία του σίγουρα συνέβαλε στή δημιουργία τοῦ νέου προσώπου τῆς Α.Σ.Κ.Τ., ἐνισχύοντας τήν προοδευτική κατεύθυνση πού εἶχε πρόσφατα χαραχθεῖ. Μακροπρόθεσμα, τὸ καλλιτεχνικὸ ἦθος ἐνὸς γνήσιου ἐραστῆ τῆς ζωγραφικῆς θὰ χρησίμευε ὡς ἄριστο ἀντίδοτο σέ ὀρισμένες συμβατικές μοντερνίζουσες μεταμφίσεις, πού προσπαθοῦσαν νά καλύψουν, λιγότερο ἢ περισσότερο ἐπιδέξια, τόν βαθύτερο συντηρητισμὸ τῆς νεοελληνικῆς τέχνης.

Ἡ ἱστορία ἐπιβεβαίωσε ἕνα μόνιμο χαρακτηριστικὸ τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ, ἰδιαιτέρα ἐμφανὲς στὸν εἰκαστικὸ τομέα: ἀκόμα και οἱ λιγότερο συμβατικές παρεμβάσεις στήν ἐξέλιξη τῶν μορφῶν δὲν συνεπάγονται ριζοσπαστικὴ ἀνατροπή, ἀλλά ἐνσωματώνονται ἐποικοδομητικά σέ μιὰ ρέουσα ἀκολουθία, ἐνισχύοντας τήν αἴσθηση τῆς συνέχειας τήν ὁποία συχνὰ ἀποκαλοῦμε παράδοση.

### Ὁ καλλιτέχνης

Ὅσοι ἔχουν γράψει για τὸ ἔργο του Μαυροῖδη ἀναφέρονται στή σχέση του μέ τούς ἐκπροσώπους τῆς ἐλληνικῆς μεσοπολεμικῆς ζωγραφικῆς και μέ ὀρισμένες ἀρχές τῆς σύγχρονης εὐρωπαϊκῆς τέχνης. Ἐπικαλοῦνται ἐπίσης βιογραφικὰ στοιχεῖα, τίς πανεπιστημιακὲς σπουδὲς και τή διπλωματικὴ ιδιότητα, τὰ ταξίδια του, τήν εἰδικὴ εὐαισθησία για θέματα πού ἀφοροῦν τὸν τόπο καταγωγῆς του, τήν Κύπρο, τὸ πλούσιο λογοτεχνικὸ ἔργο του... Δὲν εἶναι ἀπαραίτητο, βέβαια, ὅλες αὐτὲς οἱ ἐνδιαφέρουσες πληροφορίες

νά αποτελούν κλειδιά για τήν κατανόηση τῆς ζωγραφικῆς. Εἶναι πάντως νόμιμο νά μνημονεύονται, ὡς συμπληρωματικό στοιχεῖο, στό πλαίσιο μιᾶς ὀλοκληρωμένης παρουσίας τοῦ καλλιτέχνη, ἡ ὁποία ὑπερβαίνει τίς προθέσεις αὐτοῦ τοῦ κειμένου. Ἄλλωστε, τὰ κλειδιά πού προσφέρει τὸ ἴδιο τὸ ἔργο ἀποδεικνύονται μερικῆς φορές πιὸ αποτελεσματικά.

Οἱ ἐμφανεῖς συνιστῶσες τῆς εἰκαστικῆς του γλώσσας καὶ οἱ ἐκλεκτικῆς συγγένειες μὲ γνωστῆς κατηγορίας καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης εὐκολά ἀνιχνεύονται. Τέτοιες ἐπισημάνσεις ἔχουν ἴσως κάποιο νόημα, μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι δὲν ἀποσκοποῦν στὴν ἄμεση ἐρμηνεία τοῦ ἔργου, ἀλλὰ στὴν κατανόηση τῶν στοιχείων μιᾶς μαθητείας. Γιὰ ἓναν ζωγράφο πού δὲν μαθῆτευσε ἐπίσημα σὲ σχολή, κάθε ἀπόηχος ἐξωτερικῶν ἐπιδράσεων εἶναι πολύτιμος, διότι προέρχεται ἀπὸ δική του ὑπεύθυνη καὶ ἐλεύθερη ἐπιλογή. Μελετώντας τὸν τρόπο τῶν ὁμοτέχνων του μὲ κύριο ὁδηγὸ τίς δικές του ἐκφραστικῆς ἐπιθυμίες, ὁ καλλιτέχνης μαθητεύει στὸν ἑαυτό του, διόλου ἀνώδυνα, ἀλλὰ ἴσως οὐσιαστικότερα ἀπὸ ἓναν κανονικὸ μαθητῆ.

Τὸ Παρίσι ἔθρεψε γενιὲς Ἑλλήνων ζωγράφων. Ὁ Ματῖς καὶ ὁ Πικάσο ἔγιναν δάσκαλοι τῆς ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς, ἐντάχθησαν στὴν παράδοσή της ὅσο καὶ ὁ Λύτρας, ὁ Παρθένης ἢ ὁ Θεόφιλος... Ἡ ἄτυπη μαθητεία τοῦ Μαυροῖδη ἔδωσε καρπὸς μὲ γεύση ἐλληνική, πού ὠρίμασαν στὴν Ἑλλάδα καὶ ἔθρεψαν μὲ τὴ σειρά τους Ἑλληνες μαθητές. Καὶ ὅμως, λίγοι ζωγράφοι ἔμειναν τόσο κοντὰ στὴν εὐρωπαϊκὴ τέχνη, τόσο ἐπίμονα προσηλωμένοι στὴν οὐσία τῆς μοντέρνας ζωγραφικῆς, δηλαδή στὴν ἄρνηση τῶν συμβατικῶν τρόπων ἀπεικόνισης, μὲ στόχο τὴν ἀναζήτηση μιᾶς βαθύτερης ἀλήθειας.

Δικαιολογημένα ἔχει χαρακτηριστεῖ ἐξπρεσιονιστής, καὶ ἄς μὴν ταυτίζεται ἀπόλυτα ἡ ζωγραφικὴ του μὲ τίς γνωστῆς ἐκδοχῆς αὐτοῦ τοῦ ρεύματος. Ἡ σύνδεση τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ μὲ τὴν ἀφαίρεση εἶναι ιδιαίτερα ἐδραιωμένη ὡς ἀποψη στὸν ἐλληνικὸ εἰκαστικὸ χῶρο, παρόλο πού δὲν ἐφαρμόζεται τόσο συχνὰ στὴν πράξη. Ἔτσι, κάθε ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν περιγραφικὴ ἀπεικόνιση παραπέμπει, συνήθως ἀπλουστευτικά, στό δίδυμο ἐξπρεσιονισμός-ἀφαίρεση. Ἄν μάλιστα πρόκειται γιὰ εἰκόνες ἀνθρωποκεντρικῆς, τότε ὁ ὅρος «ἐξπρεσιονιστικὴ παραμόρφωση» καλύπτει καταχρηστικά ὅλους σχεδὸν τοὺς τύπους εἰκαστικῆς ἐπέμβασης στὴ φιγούρα ἢ στὴν προσωπογραφία.

Τὸ παιχιδί τῶν αἰσθητικῶν χαρακτηρισμῶν εἶναι ἀναπόφευκτο, ὅσο καὶ ἀνεπαρκές. Στὴν τέχνη τοῦ Μαυροῖδη, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ πῶς ὀνομάζουμε τὴν τεχνοτροπία του, κυριαρχοῦν οἱ αἰσθήσεις, μὲ πρώτη, φυσικά, τὴν ὄραση. Ἡ συγκινησιακὴ φόρτιση οὐδέποτε ἀκυρώνει τὴν ὁμορφιά, μᾶλλον τὴν ἐξάγει. Δὲν πρόκειται γιὰ συναισθηματικὴ ζωγραφικὴ, ἀλλὰ γιὰ προσωπικὴ ἄσκηση παρατήρησης, μιὰ ἀναμέ-

τρηση με τὸ φῶς καὶ τὸ χῶρο. Ἡ μεταφορὰ ὀπτικῶν ἐρεθισμάτων στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια εἶναι μόνο ἡ ἀφετηρία αὐτῆς τῆς ἀναμέτρησης. Στὴ διάρκεια τῆς ἐπεξεργασίας τοῦ πίνακα ἐπιστρατεύεται ὅλη ἡ ψυχικὴ ἐνέργεια τοῦ ζωγράφου, ὁ ὁποῖος θὰ ἀναμετρηθεῖ ὑποχρεωτικὰ καὶ μὲ τὶς πολιτισμικὲς του καταβολές, τὶς παραδόσεις πρὸς τὸν ἔθρεψαν, μὲ τὶς στιγμιαῖες διαθέσεις καὶ τὶς βαθύτερες τάσεις τοῦ ψυχισμοῦ του, μὲ τὸ ἀνθρώπινο καὶ κοινωνικὸ περιβάλλον ἐντὸς τοῦ ὁποῖου δημιουργεῖ...

Ἡ γραφὴ τοῦ καλλιτέχνη εἶναι προσωπικὴ ὅπως ἡ φωνὴ τοῦ ποιητῆ, ἐξίσου μοναχικὴ, μὲ τὶς ἴδιες περίπου προσδοκίαις ἐπικοινωνίας. Μεταφέρει φωτεινὲς εἰκόνες προσιτὲς σὲ ὅλους, μαζί μὲ σκιὰς βιωμάτων, μνημῆς καὶ ψήγματα ἱστορίας. Ὡς ζωγράφος καὶ ὡς ποιητῆς, ὁ Μαυροῖδης ἐκθέτει ἔντεχνες ἀποδόσεις τῶν φαινομένων, ἀντανακλάσεις μυστικῶν ἀναμετρήσεων μὲ τὸν αἰώνιο ἀγαθὸ δαίμονα τῆς τέχνης. Πίσω ἀπὸ τὸ ἔργο ζοῦν ἀγαπημένα φαντάσματα, αἰσθήματα καὶ ἰδέες, στὸν ἀπόηχο τῆς πάλης τοῦ καλλιτέχνη μαζί τους, τὴν ὁποία μαντεύουμε σκληρὴ καὶ ἀμφίροπη. Οἱ ἐξάρσεις τοῦ ἀγώνα ἐξευγενίζουν τὸ ἀποτέλεσμα, ὥστε ὁ θεατῆς νὰ προσλάβει, διαμέσου τῆς αἰσθητικῆς ἀπόλαυσης, ἓνα μέρος τῆς ἀλήθειας τοῦ ἔργου.

Ἡ μερικὴ συμμετοχὴ τοῦ θεατῆ στὸ ὄραμα τοῦ ζωγράφου σημαίνει τὴν ὀλοκλήρωση τῆς δημιουργικῆς διαδικασίας. Στὴν κρίσιμη συνάντηση μὲ τὸν ἀποδέκτη, τὴν ὥρα πρὸς ἣ ἀντίληψη τοῦ θεατῆ ἀναπλάθει τὸ ἔργο, μιὰ νέα ἀναμέτρηση μπορεῖ νὰ προκύψει, λιγότερο μοναχικὴ καὶ λιγότερο καθοριστικὴ ἀπὸ τὶς προηγούμενες, ἀλλὰ κάποτε ἐξίσου συναρπαστικὴ. Θὰ εἶναι ἡ προτελευταία. Ἡ ἔκβασή της ἔχει μικρὲς ἐπιπτώσεις στὸ ἴδιο τὸ ἔργο. Ἀπὸ αὐτὴν, ὡστόσο, τὴ μόνη στὴν ὁποία εἴμαστε παρόντες, περιμένουμε ὅλοι τὶς τυχρὸν ἐνδείξεις, τὰ προμηνύματα γιὰ τὴν τελικὴ ἀναμέτρηση τοῦ καλλιτέχνη μὲ τὴν ἱστορία.

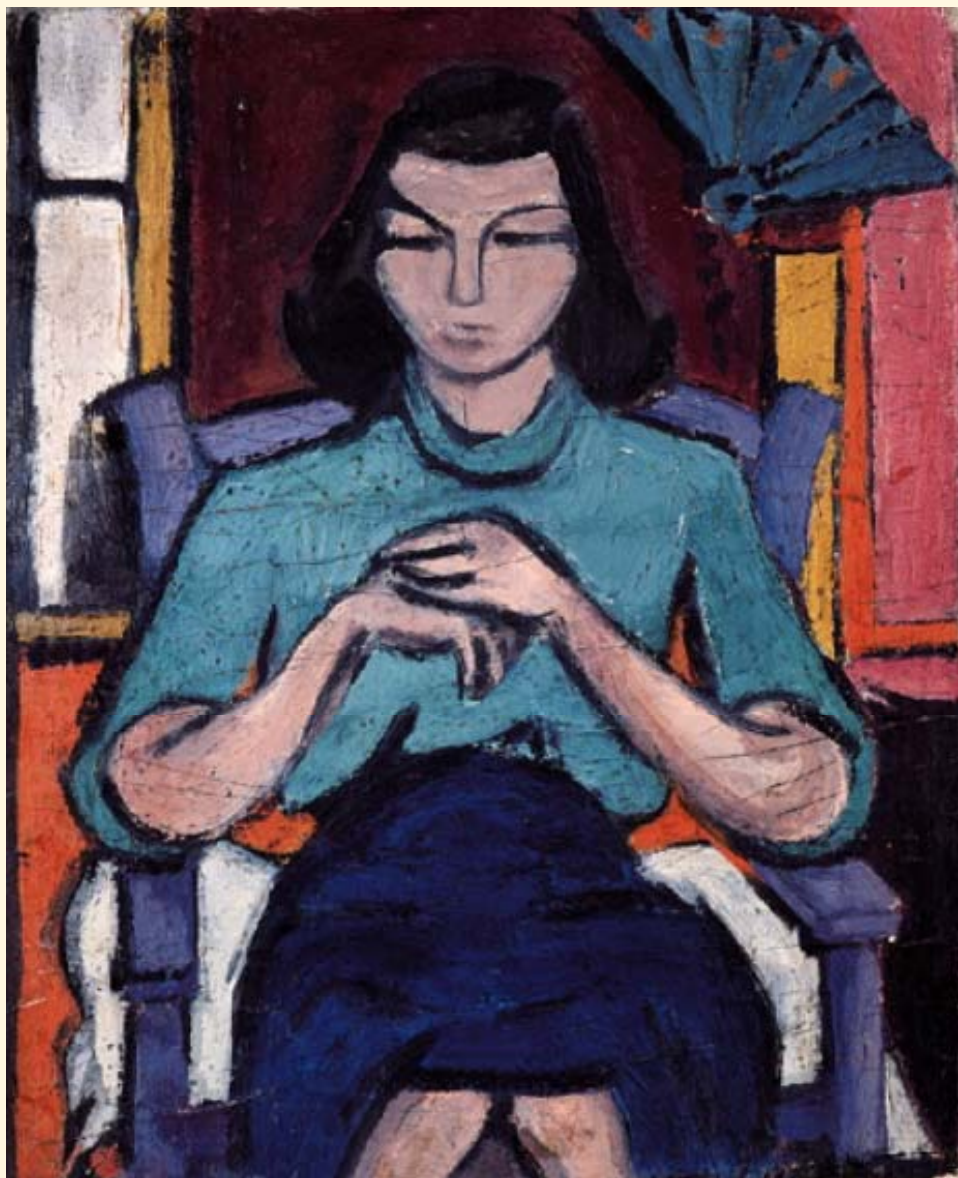
ΜΑΡΘΑ ΧΡΙΣΤΟΦΟΓΛΟΥ  
Ἀθήνα, Μάρτιος 2000

Πειθαρχεῖ ὁ Μαυροῖδης στοὺς νόμους τῆς ζωγραφικῆς, πού, ἂν δὲν εἶναι αἰώνιοι (μᾶλλον εἶναι), δὲν ἀλλάζουν κάθε ἐβδομάδα, ὅπως τὸ θέλουν μερικοὶ ἔμποροι. Θὰ τὸν ἔλεγα ἀφηρημένο ἂν οἱ ἀφαιρέσεις του χρησίμευαν γιὰ νὰ ἀφαιρῆ ὅ,τι χρειάζεται, κρατώντας ὅ,τι δὲν χρειάζεται. Ὁ Μαυροῖδης τὰ μεταφράζει ὅλα στὴ γλώσσα τῆς ζωγραφικῆς. Κάθε φορὰ πού πιάνει τὸ πινέλο στὰ χέρια του εἶναι ἕτοιμος νὰ μεταφράσει τὴν ὄρασή του, τὸ νόημα τῶν πραγμάτων στὴ γλώσσα τῆς ζωγραφικῆς πού κατέχει. Δὲν εἶδα ποτὲ μ' ἓνα τίποτα νὰ γίνεται ἓνα ἀποτέλεσμα τόσο βαρὺ καὶ γεμάτο.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ

Μαρούσι, 29 Σεπτέμβρη 1985





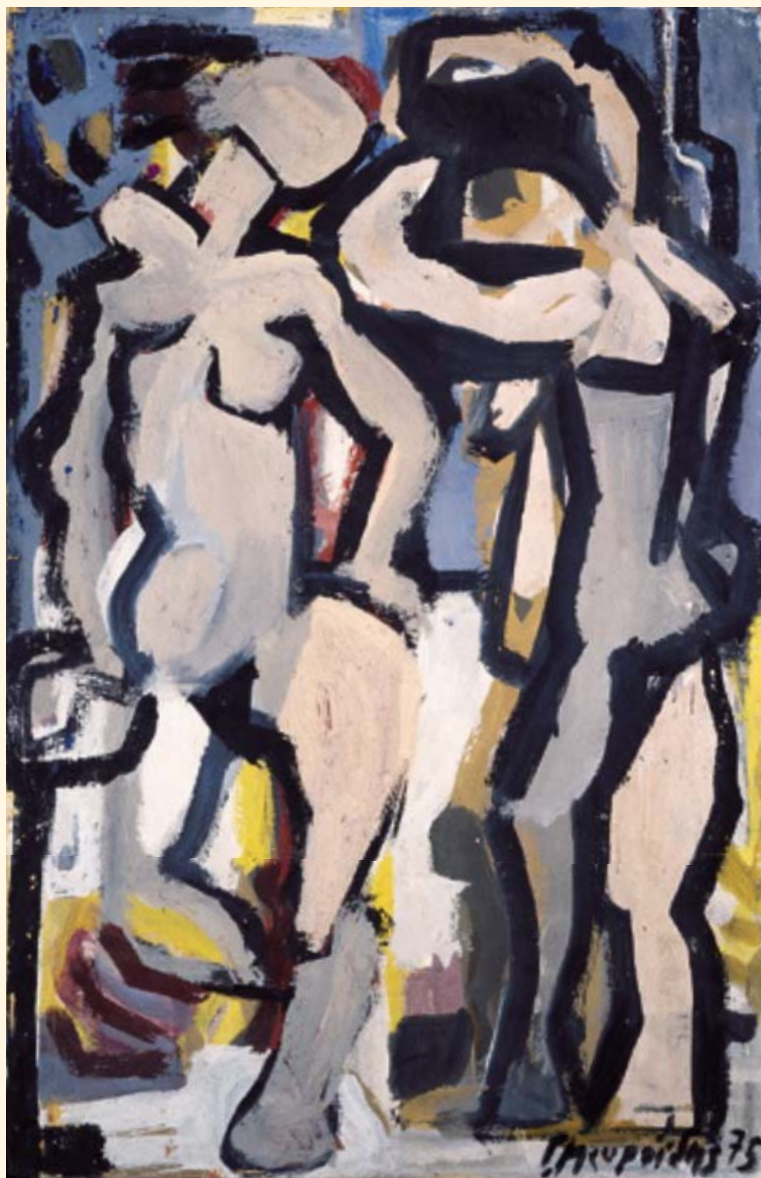
Βέρτα Ζήσις, 1943



Ἡ γριζα θεά, 1965

Εαπλομένη, 1975





Ἀνάμνηση, 1975

«Η ώρα μια τὴν νύχτα θάτανε» (Καβάφης), 1977

«Ἐν τῇ ὁδοῦ» (Καβάφης), 1977





Πλαγιά στη Μύκονο, 1975

Μύκονος μικρή, 1966



Τὰ κανάτια, 1969







Οι μαύρες κάλτσες, 1980



Το άραβικό μαντήλι, 1983



Η πολυθρόνα, 1985



Η Νύκτα, 1994

# Κ Α Τ Α Λ Ο Γ Ο Σ Τ Ω Ν Ε Ρ Γ Ω Ν

1. Τὸ ἀνθρωπόδεντρο, 1990, κόλλα σὲ πανί πάνω σὲ ξύλο, 136 × 98 ἐκ.
2. Σκέφτεται, 1984, λάδι σὲ μουσαμά, 80 × 60 ἐκ.
3. Οἱ μαῦρες κάλτσες, 1980, λάδι σὲ μουσαμά, 80 × 60 ἐκ.
4. Ἡ φίλη μου, 1996, λάδι σὲ μουσαμά, 90 × 70 ἐκ.
5. Ἡ Νίκη, 1996, λάδι σὲ μουσαμά, 90 × 70 ἐκ.
6. Τὸ καλύτερο, 1995, κόλλα σὲ μουσαμά, 90 × 70 ἐκ.
7. Γυμνό, 1995, κόλλα σὲ μουσαμά, 60 × 75 ἐκ.
8. Τὸ ἀραβικὸ μαντίλι, 1983, λάδι σὲ μουσαμά, 90 × 70 ἐκ.
9. Δύση, 1996, λάδι σὲ μουσαμά, 131 × 97 ἐκ.
10. Ἡ γκρίζα θεά, 1965, λάδι σὲ μουσαμά, 138 × 88 ἐκ.
11. Τέσσερα κορίτσια, 1966, κόλλα σὲ μουσαμά, 140 × 90 ἐκ.
12. Ἐσωτερικό, 1965, κόλλα σὲ μουσαμά, 140 × 90 ἐκ.
13. Ἀνάμνηση, 1975, κόλλα σὲ μουσαμά, 140 × 90 ἐκ.
14. Ξαπλωμένη, 1975, κόλλα σὲ μουσαμά, 105 × 139 ἐκ.
15. Ἡ Ἐλένη ντρέπεται, 1981, κόλλα σὲ χαρτόνι, 140 × 88 ἐκ.
16. Εἶχαν τρελαθεῖ, 1975, κόλλα σὲ μουσαμά, 160 × 105 ἐκ.
17. Στὴν ἀμμουδιά, 1954, κόλλα σὲ μουσαμά, 90 × 140 ἐκ.
18. Ζευγάρι στὴ θάλασσα, 1980, κόλλα σὲ μουσαμά, 88 × 155 ἐκ.
19. Ἡ μπλεγμένη οἰκογένεια, 1980, κόλλα σὲ μουσαμά, 155 × 115 ἐκ.
20. Περιμένοντας, 1989, λάδι σὲ μουσαμά, 80 × 100 ἐκ.
21. Ξεκουράζεται, 1991, λάδι σὲ μουσαμά, 116 × 70 ἐκ.
22. Τὸ ἀριστούργημα, 1985, λάδι σὲ μουσαμά, 78 × 124 ἐκ.
23. Γυμνό, 1991, λάδι σὲ μουσαμά, 80 × 60 ἐκ.
24. Ἐλένη, 1973, λάδι σὲ μουσαμά, 80 × 52 ἐκ.
25. Τὸ γλομὸ μοντέλο, 1991, λάδι σὲ μουσαμά, 80 × 60 ἐκ.
26. Νίνο, 1999, λάδι σὲ μουσαμά, 80 × 60 ἐκ.
27. Ἀναστασία, 1993, λάδι σὲ μουσαμά, 60 × 45 ἐκ.
28. Ἀναστασία, 1993, λάδι σὲ μουσαμά, 60 × 45 ἐκ.
29. Ἀναστασία, 1993, λάδι σὲ μουσαμά, 60 × 45 ἐκ.
30. Νικήθηκε, 1994, λάδι σὲ μουσαμά, 90 × 70 ἐκ.
31. Σοφία Σπυράτου, 1968, λάδι σὲ μουσαμά, 130 × 96 ἐκ.

32. Ἡ πολυθρόνα, 1985, λάδι σὲ μουσαμά, 100 × 70 ἐκ.
33. Ἡ ὄχρα, 1979, λάδι σὲ μουσαμά, 55 × 60 ἐκ.
34. Τὰ κανάτια, 1968, λάδι σὲ μουσαμά, 45 × 55 ἐκ.
35. Ἡ Πέγκυ, 1987, λάδι σὲ μουσαμά, 90 × 70 ἐκ.
36. Ἄννα Σαράντη, 1960, λάδι σὲ μουσαμά, 90 × 65 ἐκ.
37. Κ. Τ., 1997, λάδι σὲ μουσαμά, 90 × 70 ἐκ.
38. Περιστεριώνας στὴ Μύκονο, 1982, λάδι σὲ μουσαμά, 45 × 60 ἐκ.
39. Πλαγιὰ στὴ Μύκονο, 1975, λάδι σὲ μουσαμά, 55 × 45 ἐκ.
40. Ὑδρα, 1960, λάδι σὲ μουσαμά, 55 × 45 ἐκ.
41. Ὑδρα ἄσπρη, 1960, λάδι σὲ μουσαμά, 55 × 75 ἐκ.
42. Μύκονος, 1966, λάδι σὲ μουσαμά, 19 × 25 ἐκ.
43. Ἡ Μύκονος μαθιά, 1956, λάδι σὲ μουσαμά, 45 × 60 ἐκ.
44. Μύκονος, 1971, τέμπερα, 24 × 33 ἐκ.
45. Δελφοί, 1960, τέμπερα, 27 × 38 ἐκ.
46. Ββία Ζήση, 1943, λάδι σὲ μουσαμά, 30 × 25 ἐκ.
47. Ἐλένη Καραγιώργη, 1983, λάδι σὲ μουσαμά, 60 × 40 ἐκ.
48. Μαρία Σείρλη, 1968, λάδι σὲ μουσαμά, 50 × 32 ἐκ.
49. Ἄννα Σαράντη, 1958, λάδι σὲ μουσαμά, 50 × 40 ἐκ.
50. Ἀναστασία, 1994, λάδι σὲ μουσαμά, 50 × 35 ἐκ.
51. Ἐφη, 1959, λάδι σὲ μουσαμά, 55 × 45 ἐκ.
52. Ὑδρα μαύρη, 1960, λάδι σὲ μουσαμά, 60 × 80 ἐκ.
- 53-59. Ἡ Γυναίκα μὲ τὸ φεγγάρι, 1957, μελάνι.
60. Καβάφης, 1977, μελάνι, *Δώδεκα καὶ μισή. Πῶς πέρασεν ἡ ὥρα*, 49 × 34 ἐκ.
61. Καβάφης, 1977, μελάνι, *Ἐν τῇ δόδῳ*, 49 × 34 ἐκ.
62. Καβάφης, 1977, μελάνι, *Ἡ ὥρα μιὰ τὴν νύχτα θάτανε*, 47 × 31 ἐκ.
63. Καβάφης, 1977, μελάνι, *Ἡ κηδεῖα τοῦ Σαρπηδόνο*, 49 × 34 ἐκ.
- 64-67. Τὰ ἐρωτικά, 1975-1982, μελάνι.
68. Ἡ Κίτσο, 1951, μελάνι, 51 × 37 ἐκ.
69. Τὸ σκουῖρο, 1954, μελάνι, 52 × 42 ἐκ.

*Διοργάνωση*  
ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ  
Διονύσης Καψάλης, Όλγα Δροσινού  
Μαρία Άλεξίου, Έργαστήριο Συντήρησης Μ.Ι.Ε.Τ.

*Φωτισμοί*  
Θοδωρής Τρομάρας

*Έπιμέλεια καταλόγου*  
Διονύσης Καψάλης

*Διορθώσεις*  
Μαργαρίτα Κρεμμυδά

*Παραγωγή καταλόγου*  
Memigraf

Ἡ φωτογραφία τοῦ Γιώργου Μαυροῦδη εἶναι τοῦ Ἄρη Κωνσταντινίδη.

Θερμές εὐχαριστίες ἐκφράζονται  
στὸν κύριο Δημοσθένη Κοκκινίδη,  
στὴν κυρία Πόλυ Τζάνογλου γιὰ τὴν πολύτιμη βοήθειά της,  
στὶς ἐκδόσεις ΑΔΑΜ γιὰ τὴν εὐγενή παραχώρηση τῶν διαφανειῶν  
καὶ στὴν  
ΕΘΝΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ  
γιὰ τὴν ἀσφάλιση τῶν ἔργων.

Γιώργος Μαυροῦδης, Σπησιγύρου 8, Ἀθήνα 106 74, τηλ. 7237 371

