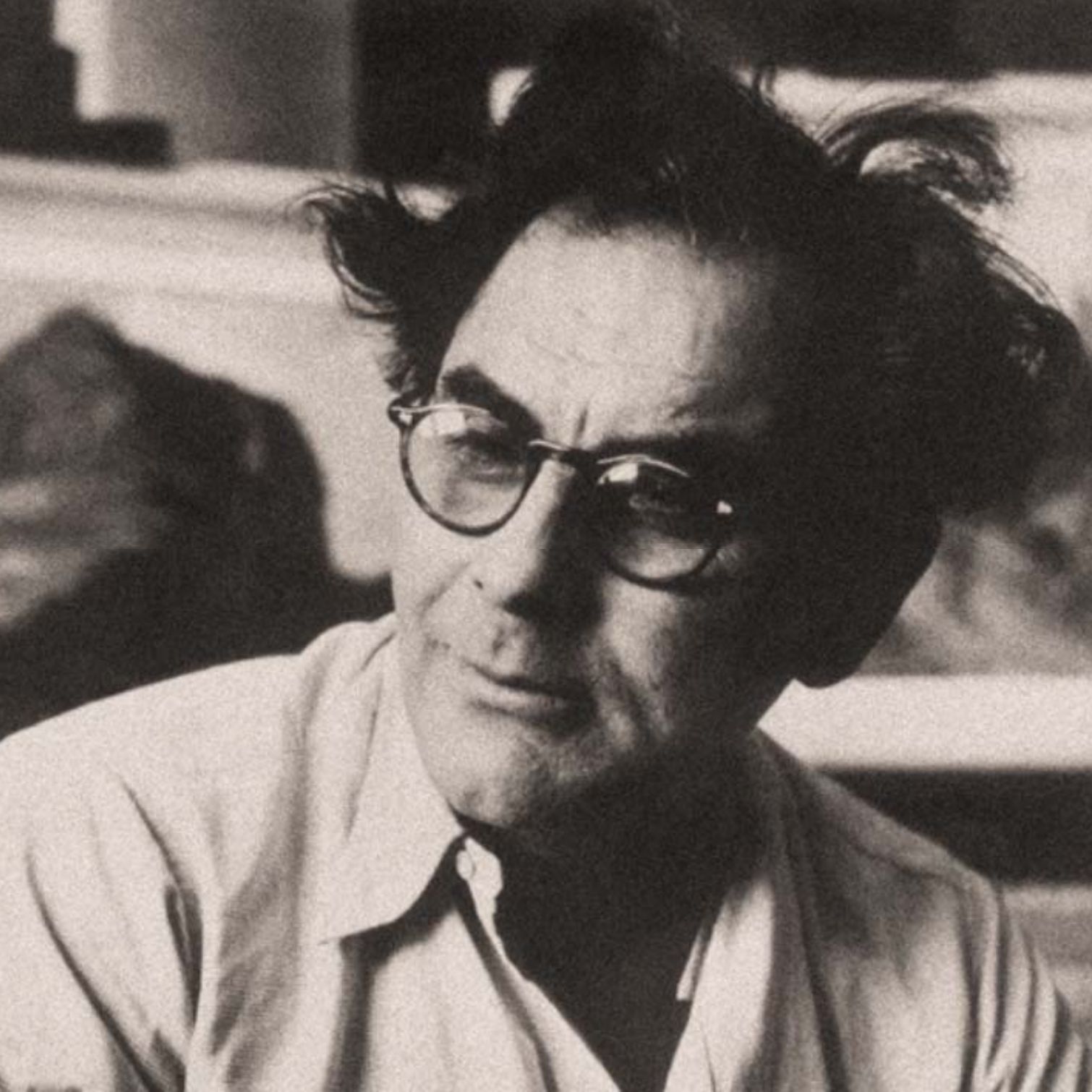


ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΤΑΡΑΚΗΣ
[1898-1963]

ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ
ΜΕΓΑΡΟ ΕΥΝΑΡΔΟΥ, ΑΓΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ 20 ΚΑΙ ΜΕΝΑΝΔΡΟΥ
27 ΜΑΡΤΙΟΥ – 29 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2001



ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΤΑΡΑΚΗΣ

Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΕΝΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

ΑΚΟΜΗ κι ἂν ἡ Φανή, ἡ μετέπειτα γυναίκα του, δὲν εἶχε πυροδοτήσει τὸ συμβάν, μένει κανεὶς μὲ τὴν αἴσθησή ὅτι ὁ Γιάννης Μηταράκης θὰ εἶχε οὕτως ἢ ἄλλως ἐγκαταλείψει τὸ ἐργαστήριό τοῦ γεωπόνου γιὰ τὸν ἀνοιχτὸ ὄριζοντα τοῦ τοπιογράφου. Τὸ συμβάν ἦταν ἡ ἐπίσκεψή τοῦ ζεύγους στὸ παρισινὸ ἀτελιὲ τοῦ Ντομπρίνσκι, ἐνὸς πρόσφυγα φίλου τῆς Φανῆς, ὁ ὁποῖος εἶχε διαφύγει ἕνα ἀπὸ τὰ πολλὰ πογκρόμ τῆς Πολωνίας. Ὁ ζωγράφος ἔτυχε νὰ λείπει τὴν ὥρα ἐκείνη. Ὑποθέτω ὅτι ἡ Φανή ἦταν ἤδη ἀρκετὰ ἐξοικειωμένη μὲ τὴν ἀνυπομονησία τοῦ Γιάννη. Ὁ Μηταράκης μποροῦσε κάλλιστα νὰ καθίσει μὲ τίς ὥρες στὴ Ροτόντ, ἔχοντας μπροστά του ἕνα φλιτζάνι καφέ, περιστοιχισμένος ἀπὸ ἕνα πλήθος πού θὰ τὸ μελετοῦσε καί, ἀργότερα στὴ ζωὴ του, θὰ τὸ σχεδίαζε· ἀλλὰ δὲν θὰ τοῦ ἄρесе καθόλου ἡ ἰδέα νὰ χάσει μιὰ ὥρα ἀπὸ τὴν ποίησή, μὲ τὴν ὁποία ἀκόμη καταγινόταν τότε, περιμένοντας νὰ τὸν συστήσουν σὲ ἕναν ἀκόμη καλλιτέχνη ἀπὸ τὴν παρέα τῆς Φανῆς. Ἡ Φανή, σύμφωνα μὲ τὴ δική της διήγησή, τοποθέτησε κάτι φροῦτα στὸ ἄσπρο τραπεζομάντηλο, τοῦ ἐνεχείρισε ἕνα πινέλο καὶ μερικὰ σωληνάκια χρωμα καὶ τὸν παρότρυνε νὰ ζωγραφίσει τὸ πάνω μέρος μιᾶς ξεχαρβαλωμένης βαλίτσας πού βρισκόταν ἐκεῖ. Δὲν ἔχω λόγους νὰ ἀμφισβητήσω τὴν ἱστορία· κρατῶ ἀκόμη ὅ,τι ἀπέμεινε ἀπὸ τὸ ἔργο ἐκεῖνο, πού φέρει τὴν ἀφιέρωση «Στῆ Φανούλα μου, τὸ πρῶτο μου ἀριστούργημα», ὑπογραμμμένο καὶ χρονολογημένο 2 Φεβρουαρίου 1921.

Τὴ χρονιά ἐκείνη γεννήθηκε ἕνας ζωγράφος — κι ἐγὼ μαζί. Ἐναν ἀκριβῶς χρόνον ἀργότερα, τὴν 1η Φεβρουαρίου 1922, ἡ κριτικὴ θὰ ἐξάρει ὡς ἀξιόλογο ἕνα γυμνὸ του πού ἐκτίθεται στὸ «Σαλόνι τῶν Ἀνεξαρτήτων».

Ἐνα σταθερὸ εἰσόδημα ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια, τὴ γενέτειρά του, ἐπιτρέπει στὸν νεαρὸ ζωγράφο νὰ μετακομίσει σ' ἕνα ἄνετο σπίτι στὶς Cagnes-sur-Mer, στὶς ἡλιόλουστες

ἀκτὲς τῆς Μεσογείου. Οἱ Cagnes, προτοῦ τίς καταπιεῖ ἢ ἐπεκτεινόμενη Νίκαια, ἦταν μιὰ μᾶλλον μικρὴ κοινότητα μὲ μιὰ πολυάριθμη ἀλλὰ διαρκῶς μεταβαλλόμενη παροικία ζωγράφων ποὺ γοητεύονταν ἀπὸ τὸ καλὸ κλίμα, τὰ τοπία τοῦ Νότου καὶ τὸ παράδειγμα τοῦ Ρενουάρ καὶ τοῦ Ματίς. Μεταξὺ αὐτῶν καὶ ὁ Καναδὸς Τζὼν Λάιμαν, ποὺ θὰ γινόταν ἀργότερα πρόεδρος τοῦ Τμήματος Καλῶν Τεχνῶν στὸ Πανεπιστήμιο McGill τοῦ Μοντρεάλ, ὁ ὁποῖος ἔμελλε νὰ ἀποδειχθεῖ καλὸς καὶ μακροχρόνιος φίλος τοῦ Μηταράκη. Κάποτε ταξίδεψαν οἱ δύο τους στὴν Ἰσπανία γιὰ νὰ δοῦν Γκόγια καὶ Γκρέκο, νὰ ζωγραφίσουν καὶ νὰ καλλιεργήσουν τὴν ἀγάπη τους γιὰ τὸ φλαμένκο.

Τὸ σπίτι στὶς Cagnes ἦταν παιδικὸς παράδεισος: ἓνας κῆπος γεμάτος ἐκπλήξεις, ἢ ἀκροθαλασσιά, ἓνας σκύλος ὀνόματι Δίας καὶ συχνὰ ἓνας μακρινὸς περίπατος μὲ τὸν Γιάννη, ποὺ ἔψαχνε πάντα τὸ τέλειο τοπίο γιὰ τὴ ζωγραφικὴ του. Τὰ ἐλαιόδεντρα, τὸ δραματικὸ τοπίο τοῦ Col du Loup, οἱ πέτρινοι τοῖχοι τοῦ St Paul de Vence, ἦταν προμηνύματα τῶν ἔργων ποὺ θὰ ἀκολουθοῦσαν.

Προτοῦ μετοικήσει στὸ Νότο, ὁ Γιάννης εἶχε ἀκολουθήσει τὸν φίλο του Μωρίς Λεσκεζέκ στὴ Βρετάνη. Ἦταν Ἰούνιος τοῦ 1921, καὶ εἶμαι πεπεισμένος ὅτι ὁ Γιάννης ἔμαθε πολὺ περισσότερα δουλεύοντας μὲ τὸν ἔμπειρο καὶ λίγο πρεσβύτερό του Βρετόνο ἀπ' ὅσα διδάχτηκε ἀργότερα στὴν Académie Julien. Ὡς τὸ θάνατο τοῦ Λεσκεζέκ τὸ 1940, ὁ Γιάννης, ποὺ εἶχε τὴν οἰκονομικὴ δυνατότητα, συνέδραμε τὸν φίλο του, ποὺ ἡ ἀνέχεια τὸν εἶχε ἀναγκάσει νὰ ζωγραφίζει μὲ λάδι πάνω σὲ χαρτί.

Ἦταν ὅμως μοιραῖο νὰ βαρεθεῖ τίς Cagnes καὶ τὴν καλὴ ζωὴ. Κανεὶς ἀπὸ τοὺς γηραιοὺς ζωγράφους, ὅσοι ζοῦσαν στὶς Cagnes, δὲν εἶχε μετοικήσει ἐκεῖ στὰ εἴκοσι χρόνια του. Ἐπιστρέψαμε λοιπὸν στὸ Παρίσι, γιὰ νὰ καταλήξουμε στὸ 14ο διαμέρισμα, κοντὰ στὸ Μονπαρνάς, ὅπου ὁ Γιάννης ἐγκατέστησε τὸ ἀτελιέ του στὴ Cité Falguerre, ἀπέναντι ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ τελευταῖο ἀτελιέ τοῦ Μοντιλιάνι. Ὁ Μοντιλιάνι δὲν ζοῦσε πιά, ὑπῆρχαν ὅμως ἄλλοι καλλιτέχνες τοὺς ὁποίους, ὅταν δὲν δούλευαν ἢ δὲν περιφέρονταν στὶς γκαλερί, τοὺς ἔβλεπες στὰ καφενεῖα τοῦ Μονπαρνάς (σήμερα πιά ἐστιατόρια τῆς καλῆς κοινωνίας), τὸ Ντόμ, τὴ Ροτόντ, τὸ Σελέκτ καὶ τὴν Κου-

πόλ, πού προστέθηκε αργότερα. Ὁ Μωρίς Κίςλιγκ, ὁ Γιαπωνέζος Φουτζίτα, ἡ Ἀφρικανίδα Ἄισά, πού δούλευε ὡς μοντέλο, θὰ σταματοῦσαν κάθε τόσο στὸ τραπέζι πού μοιράζονταν συγνά οἱ γονεῖς μου μὲ τὸν Λεσκεζέκ, τὸν ἀρχιτέκτονα Μανουηλίδη καὶ ἄλλους, πού δὲν τοὺς θυμᾶμαι. Στὸ Παρίσι, ὁ Γιάννης καὶ ἡ Φανή εἶδαν τὸν Νιζίνσκι καὶ ἄκουσαν τὴν πρώτη ἐκτέλεση τῆς «Ἱεροτελεστίας τῆς ἀνοιξῆς» τοῦ Στραβίνσκι, τότε πού οἱ ἐξαγριωμένοι ἀκροατὲς λίγο ἔλειψε νὰ εἰσβάλουν στὴ σκηνή. Οἱ μαῦροι Ἀμερικανοὶ χορευτὲς, μὲ τὴν Τζοζεφὶν Μπαίηκερ, εἶχαν κατακτήσει τὸ Παρίσι.

Καὶ μ' ὅλη αὐτὴ τὴ δραστηριότητα, ὁ Γιάννης ἔβρισκε χρόνο νὰ κάνει τὸ προσκύνημά του στὰ Μουσεῖα καὶ τὶς γκαλερί, νὰ μελετᾶει τὰ κλασικὰ κείμενα γιὰ τὴν τέχνη καὶ τὴν τεχνικὴ τῆς ζωγραφικῆς, νὰ συλλέγει βιβλία καὶ νὰ διαβάζει ὅ,τι ἔβρισκε σχετικὰ μὲ τὸν ἥρωά του, τὸν Ντελακρουά. Πάντα, στὸ βάθος, ὑπῆρχε καὶ ὁ Μπωντλαίρ.

Τὰ ἐννέα αὐτὰ χρόνια ἀνάπτυξης καὶ πλούσιας δράσης πῆραν τέλος μὲ τὸ μεγάλο κρᾶχ στὸ Χρηματιστήριο τῆς Νέας Ὦρκης καὶ τὴν οἰκονομικὴ κρίση πού ἀκολούθησε. Τὸ 1929, τὸ Μονπαρνὰς ἐρημώθηκε· οἱ πάροικοι ἄφησαν τὸ Παρίσι στοὺς Γάλλους. Στὸν Γιάννη ἀπέμεινε ἓνα σπίτι στὶς Cagnes, μιὰ ἀνοιχτὴ Κράισλερ, μιὰ γυναίκα, ἓνας γιὸς καὶ εἰσόδημα μηδέν. Τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1930, φορώντας καινούρια προστατευτικὰ γυαλιά, δερμάτινο μπουφάν, καὶ μ' ἓνα καλάθι τοῦ πικ νίκ στὶς ἀποσκευὲς τῆς Κράισλερ, καταφύγαμε στὸ Παρίσι. Ἀπὸ μουσεῖο σὲ μουσεῖο, καταλήξαμε στὸ Μπρίντιζι, φορτώσαμε τὸ αὐτοκίνητο καὶ σαλπάρουμε γιὰ τὸν Πειραιά, ἴσα ἴσα γιὰ νὰ προλάβουμε τὴν τελευταία μέρα στὶς δεύτερες δελφικὲς ἐορτὲς τοῦ Σικελιανοῦ. Τὸν προηγούμενο χρόνο, τὸ χρόνο τοῦ κρᾶχ, ἡ ἐλληνικὴ ζωὴ τοῦ Γιάννη εἶχε ἤδη ἀρχίσει μὲ τὴν ἐκθεσὴ του στὴν Γκαλερί Στρατηγοπούλου. Μιὰ ἐνθουσιώδης κριτικὴ τοῦ Παπαντωνίου καθιέρωνε τὸν νέο ζωγράφο, πού ἦταν πλέον ἔτοιμος νὰ ἐρωτευεῖ τὰ τοπία τῆς πατρίδας του.



Αὐτοπροσωπογραφία, 1928, λάδι σὲ μουσαμά, 73 × 60 ἐκ.

Γ Ι Α Ν Ν Η Σ Μ Η Τ Α Ρ Α Κ Η Σ

[1898-1963]

ΑΝ ΟΝΤΩΣ μιὰ ἀπὸ τίς βασικὲς λειτουργίες τῆς τέχνης εἶναι νὰ ἀποκαλύπτει καὶ νὰ ἐπινοεῖ νοήματα τοῦ κόσμου, τότε ὁ Μηταράκης καταπιάνεται ἐδῶ μὲ τὸ νόημα τῆς ὕλης, τῆς σάρκας τοῦ κόσμου· καί, φυσικά, προσφεύγει στὸ πιὸ «σαρκικὸ» ζωγραφικὸ ὕλικό, τὸ χρῶμα.

Μὲ τὴν πρώτη ματιὰ στὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου μας, δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση ὅτι βρίσκονται ἐκεῖ καὶ γιὰ κάτι ἄλλο ἐκτὸς ἀπὸ τὴν καθατὸ εἰκαστικὴ τους παρουσία. Ἔτσι καὶ ὁ ἴδιος θὰ πεῖ κάποτε «δὲν ζωγραφίζω τὰ μέσα», πού σημαίνει ὅτι ἀποβλέπει καὶ σὲ κάτι πέρα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωγραφικὴ γλώσσα, ἀπὸ τὸ ζωγραφικὸ ὕλικό. Ἔτσι, τὸ ἔργο φαίνεται νὰ βρίσκεται ἐκεῖ καὶ ὡς πρόφαση γιὰ κάτι ἄδηλο καὶ ἀράστο· κάτι πού ἀσφυκτιᾷ μέσα στὴ φόρμα, τὴν ὁποία ὁμως χρησιμοποιεῖ γιὰ νὰ κάνει αἰσθητὴ τὴν παρουσία του.

Ἡ ΕΚΘΕΣΗ ΑΥΤΗ περιλαμβάνει κυρίως ἔργα τῆς περιόδου μετὰ τὸ 1950, μὲ ἐλάχιστα

δείγματα ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1920, ὅταν ἄρχισε νὰ ἐκθέτει, καὶ ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1930, στὴ διάρκεια τῆς ὁποίας ἔγινε γνωστός μὲ θέματα ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τοπία ἀλλὰ καὶ καθημερινὲς σκηνές. Ἀναγκαστικά λοιπὸν θὰ περιοριστοῦμε σὲ ὅ,τι ἐκτίθεται προκειμένου νὰ περιγράψουμε τὸ εἰκαστικὸ προφίλ τοῦ Μηταράκη.

Ἦδη ἀπὸ τὰ πρῶτα του ἔργα (1923) διαπιστώνουμε ὅτι κυριαρχεῖ τὸ χρῶμα ὡς δομικὸ ὕλικό. Ἐνα χρῶμα πού τόσο στὴ φωτεινὴ ὅσο καὶ στὴ σκοτεινὴ του ἐκδοχὴ δὲν ἀνακλᾷ τὸ φῶς ἀλλὰ τὸ ἀπορροφᾷ καὶ τὸ μετατρέπει σὲ ὕλη, σὲ χρωματικὴ μάζα, ἡ ὁποία ἔτσι καθίσταται αὐτόφωτη.

Αὐτὸ θὰ παραμείνει τὸ κύριο στοιχεῖο τῆς ζωγραφικῆς του ὡς τὸ τέλος. Ἐκεῖνο ὁμως πού τοῦ προσδίδει τὸν ἰδιόζοντα χαρακτήρα του εἶναι ὅτι μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου οἱ εἰκαστικὲς του φόρμες γίνονται ἀνήσυχες, λὲς κι ἓνα ἄδηλο περιεχόμενον ζητάει νὰ ἐκδηλωθεῖ. Ἔτσι, ἡ στατικότητά καὶ ἡ ἡρεμία τῶν κλειστῶν χρωμα-

τικῶν ἐπιφανειῶν τῶν πολὺ πρῶιμων ἔργων ἀρχίζουσι νὰ ὑποχωροῦν κάτω ἀπὸ τὴν πίεση τῆς κινητικῆς πινελιάς, παραχωρώντας τὴ θέση τους στὴν ἔνταση καὶ στὸ περιεχόμενον. Ἐδῶ ἀκριβῶς ἔγκειται καὶ ἡ ἐξπρεσιονιστικὴ διάθεση ποὺ ἀποδίδεται στὸν Μηταράκη, φανερῆ ἤδη στὰ τοπία τῆς δεκαετίας τοῦ 1930, ποὺ ὠθεῖ τὸν ζωγράφο μας νὰ βλέπει «τὴν κλασικὴ λιτότητα τῆς ὑπερβολικῶς διανοητικῆς νησιώτικης φύσεως μὲ ἓνα δικό του διονυσιακὸ τρόπο».

Αὐτὴ ἡ ἐξπρεσιονιστικὴ διάθεση δὲν θὰ ὀλοκληρωθεῖ ποτὲ μορφικὰ στὰ ἔργα τοῦ Μηταράκη, θὰ ὑπάρχει ἐν μέρει μόνο καὶ θὰ ὑφέρει ὡς ἀτμόσφαιρα, ὡς περιεχόμενον. Ἐντούτοις, στὸ γυναικεῖο πορτρέτο μὲ τὴν κίτρινη μπλούζα, ἔργο τοῦ 1939, διακρίνουμε σαφῆ ἐξπρεσιονιστικὰ χαρακτηριστικά: ὁ τρόπος ποὺ χτίζει τὰ πόδια εἶναι ἄκρως ἀφαιρετικὸς, ρευστὸς καὶ ὀδηγεῖ στὴν παραμόρφωση· τὰ δάχτυλα τῶν χειρῶν ρευστοποιοῦνται καὶ παραμορφώνονται κι αὐτὰ ὡσὰν νὰ ἐκρέει ἐνέργεια· τέλος, τὸ ἀσταθὲς χρωματικὸ περίγραμμα τῆς γυναικείας μορφῆς κλονίζει τὴ στερεότητά της. Τὸ σύνολο τείνει πρὸς τὸν θεατῆ, προκαλώντας αἰσθημα ἄγχους, ἐνῶ ἐπικρατεῖ μιὰ ἐσωτερικὴ ἔνταση ποὺ ἐκδηλώ-

νεται στὰ μάτια, σ' αὐτὸν τὸν καθρέφτη τῆς ψυχῆς, τὰ ὁποῖα στὴν προκειμένη περίπτωση μεταμορφώνονται σὲ δύο σκοτεινὲς κηλίδες ὡς ἔκφραση τοῦ ψυχικοῦ βάθους. Σὲ ἄλλα πορτρέτα αὐτῆ ἡ «σκοτεινότητα» θὰ πάρει τὴ μορφή σκιάς στὴν περιοχὴ τῶν ματιῶν, καὶ δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι πρόκειται γιὰ τὶς αὐτοπροσωπογραφίες κυρίως, ὥστε νὰ βλέπει κανεὶς τὴν ἐσωτερικότητα τῶν πραγμάτων μὲ κλειστὰ τὰ μάτια: «Μὲ τὴ δουλειά μου θέλω νὰ δεῖξω αὐτὸ ποὺ δὲν βλέπει τὸ μάτι», θὰ πεῖ σὲ μιὰ συνέντευξή του (ἐφ. Βραδυνή, 10 Νοεμβρίου 1954).

Ἐκεῖ ὅμως ποὺ ὁ Μηταράκης θὰ ὀδηγήσει στὰ ἄκρα τὶς διαθέσεις του εἶναι στὰ τοπία, εἴτε πρόκειται γιὰ τὶς ἐλιές εἴτε γιὰ τὰ τοπία τῶν Μετεώρων καὶ τῆς Σαντορίνης, τὰ ὁποῖα δεσπόζουσι σ' αὐτὴ τὴν ἔκθεση.

Ὅπως ἤδη ἀνέφερα, ἡ στατικότητα καὶ ἡ ἡρεμία τῶν κλειστῶν χρωματικῶν ἐπιφανειῶν τῶν πρῶιμων ἔργων τοῦ 1923 παραχωροῦν τὴ θέση τους στὴν ἔκταση καὶ τὴν ἔνταση τῶν διαχωρισμένων μερῶν, ὅπου τὸ ἔδαφος, τὸ φύλλωμα καὶ ὁ κόσμος ἀνεξαρτητοποιοῦνται καὶ συνυπάρχουσι ὡς διαφορετικὰ χωρὶς νὰ συγχωνεύονται.



Cians, 1926, λάδι σέ μουσαμά, 60 x 73 εκ.

Ἔτσι, σὰ τοπία μὲ τις ἐλιές τῶν ἀρχῶν τοῦ 1960 διαπιστώνουμε σχεδὸν ἀντιθετικά ζεύγη ἀνάμεσα σὰ ζεστὰ χρώματα τοῦ ἐδάφους καὶ τὰ ψυχρὰ τοῦ φυλλώματος, ἀνάμεσα στὴν ὀριζόντια πινελιά τοῦ πρώτου καὶ τὴν κατακόρυφη τοῦ δεύτερου. Σ' αὐτὴ τὴ δυναμικὴ ἀντίθεση τῶν δύο ἀτέρμονων ἐπιφανειῶν παρεμβάλλεται ἡ σταθερότητα μὲ τὴ μορφή τοῦ κορμοῦ, ἐν εἶδει ραχοκοκαλιᾶς ἢ καὶ αἰσθητήριων νεύρων. Αὐτὸ τὸ δίπολο στάσης καὶ κίνησης, ὀριστικοῦ καὶ δυναμικοῦ, θὰ κυριαρχήσει σὰ τοπία τοῦ Μηταράκη, ἰδίως τῶν Μετεώρων καὶ τῆς Σαντορίνης, ἐνῶ ὑποβόσκει σὰ τοπία τῆς Πάτου, τῆς Ἀττικῆς καὶ σὲ ἄλλα τῆς δεκαετίας τοῦ 1950, σὰ ὅποια, παρὰ τὴ σεζανικῆς προέλευσης στέρεη τεκτονικότητα, ἡ ὑποβόσκουσα ἐσωτερικὴ κινητικότητα μετατρέπει τὸ ὀριστικὸ καὶ τετελεσμένο τοῦ στερεοῦ ἐδάφους σὲ δυναμικὸ, λὲς καὶ ὁ ἀπώτερος σκοπὸς τοῦ καλλιτέχνη δὲν εἶναι αὐτὸ καθαυτὸ τὸ ὄρατὸ φαινόμενο ἀλλὰ οἱ δυνάμεις ποὺ ἐλλοχεύουν μέσα του ὡς αἰτίες τῆς ὑπαρξῆς του. Σ' αὐτὸ τὸ ὑφέρον ὄρατο θὰ ἐπικεντρωθεῖ ὁ Μηταράκης καὶ θὰ ὀδηγηθεῖ στὴν ἀφαίρεση, λιγότερο φορμαλιστικὴ καὶ περισσότερο περιεχομένου, προ-

κειμένου νὰ ἀντιμετωπίσει τὴν ἄμορφη μὲν, μορφοποιητικὴ ὅμως, δύναμη τῆς ὕλης, τῆς ἴδιας τῆς φύσης ὡς ὕλης. Μετατρέπει ἔτσι τὶς ζωγραφικὲς του ἐπιφάνειες, τὶς ἔντονες χρωματικὲς σὲ ἐνεργειακὰ πεδία, τονίζοντας τὸν βαθύτερο χαρακτήρα τοῦ τοπίου, λόγου χάρι τὸν κατακόρυφο ἀναθρόσκοντα τῶν Μετεώρων, ἢ τὸν κατακρημνιστικὸ καὶ χωρὶς προσανατολισμὸ τῆς Σαντορίνης: «Γυρεύω μιὰ σημαντικὴ ἀπλοποίηση στὴ φόρμα. Ἡ φόρμα ἔτσι παίρνει μιὰ γενικότητα, χωρὶς λεπτομέρειες καὶ ὄγκους, πάνω σὲ ἓνα ἐπίπεδο. Τὸ βάθος δὲν μοῦ χρειάζεται. Μὲ τὴ δουλειά μου θέλω νὰ δείξω αὐτὸ ποὺ δὲν βλέπει τὸ μάτι» (ἐφ. Βραδυνή, 10 Νοεμβρίου 1954).

Ἄν συγκρίνει κανεὶς τὰ δύο μεγάλα ἔργα μὲ θέμα τὰ Μετέωρα (1962), διαπιστώνει στὸ ἓνα ὅτι οἱ βράχοι, συμπαγεῖς, μετατρέπονται σὲ ἐσωτερικὰ δονούμενες χρωματικὲς ἐπιφάνειες, ἐνῶ ὁ τρόπος ποὺ οἱ ἐπιφάνειες αὐτὲς ἀντιπαρατίθενται πρὸς τὸ βάθος ὑποδηλώνει καὶ τὴν τρίτη διάσταση τῶν βράχων, οἱ ὅποιοι ἐντέλει ἀνάγονται στὴν ἐπιφάνειά τους μόνον, τὴν ἐκτεθειμένην στὶς ποικίλες δυνάμεις διάβρωσης.

Στὸ ἄλλο, πραγματώνει σχεδὸν μιὰ ὄντολογία τῆς ὕλης μέσω τοῦ χρώματος.



Έλιές, 1962, λάδι σέ μουσαμά, 65×92 εκ.

Μιά ὄντολογία πού στηρίζεται στους δύο τρόπους τοῦ ὑπάρχειν, τὸ ὀριστικὸ καὶ τὸ δυνάμει, τὸ εἶναι καὶ τὸ γίγνεσθαι. Στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ ἔντονα ἀνιμιστικοῦ ἔργου κυριαρχεῖ ἡ στατικὴ τῆς κατακορύφου, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ ἡ κινητικὴ τῆς διαγωνίου καὶ τῆς καμπύλης. Μιὰ ὀριζόντια ὀρθογωνικὴ σύνθεση στὸ κέντρο ἐξισορροπεῖ τις δύο ἀντικρουόμενες καταστάσεις.

Στὰ ἔργα τῆς Σαντορίνης, τὸ δυνατικὸ θὰ κυριαρχήσει εἰς βάρος τοῦ στατικοῦ, ὅπως ἀρμόζει καὶ στὸ τοπίο τοῦ νησιῦ: «Περνώντας πέρυσι ἀπὸ τῆ Σαντορίνη, θὰ πεῖ ὁ ἴδιος, ἔμεινα ἐκστατικὸς μπροστὰ στὸ τοπίο πού δημιούργησε τὸ ἡφαίστειο. Τὸ ἄγριο μεγαλεῖο τῆς φύσεως μὲ συγκίνησε. Αὐτὰ τὰ στρώματα τῆς γῆς μὲ τὸ παράξενο κόκκινο χρῶμα καὶ τὴν ἀταξία τῶν πετρωμάτων ἦταν κάτι πού χωρὶς ἄλλο ἔπρεπε νὰ μεταφέρω στὸ μουσαμά» (ἐφ. Βραδυνή, 10 Νοεμβρίου 1954). Κατ' ἐπέκταση, ὀλόκληρη ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια τῶν τοπίων τῆς Σαντορίνης μετατρέπεται σὲ χρωματικὰ δυναμικὰ σχήματα, σὲ γαιώδεις χθόνιους χρωματισμούς, σὲ μιὰ συνεχὴ δυνατικὴ κατάσταση. Τὰ πάντα εἶναι ἔτοιμα νὰ ἐκτοξευθοῦν ἀνὰ πάσα στιγμή πρὸς κάθε κατεύθυνση. Πρόκειται δηλαδὴ

γιὰ ἓναν χῶρο καὶ χρόνο χωρὶς προσανατολισμό, φυγόκεντρο καὶ κεντρομόλο ταυτόχρονα, διαλυτικὸ καὶ συνθετικὸ, σὲ ἀέναο γίγνεσθαι. Ἐναν χῶρο ἀντίστοιχο μὲ τοῦ ἀνθρώπινου ἀσυνειδήτου, τῆς χθόνιας πλευρᾶς τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς, πεδίο σύγκρουσης πολλαπλῶν δυνάμεων μὲ σημεῖα ἐκδήλωσής τους τὸ σῶμα, τὸ χῶμα, τὸ χρῶμα. Ἡ ἀταξία παίρνει τὴν ἰσότημη θέση της δίπλα στὴν τάξη, ὁ Διόνυσος δίπλα στὸν Ἀπόλλωνα.

Ο ΜΗΤΑΡΑΚΗΣ εἶναι ἓνας ζωγράφος γιὰ τὸν ὁποῖο μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι ἔμεινε παραγνωρισμένος, παρὰ τις θετικὲς κριτικὲς πού εἶχε δεχθεῖ τὸ ἔργο του. Γιὰ τὸ ὕφος αὐτῶν τῶν κριτικῶν πάντως θὰ χρειαστεῖ κάποια διευκρίνιση.

Μὲ μιὰ γρήγορη ματιὰ στὶς κριτικὲς ἀπὸ τὸ 1929, ὅταν πραγματοποιεῖ τὴν πρώτη του ἀτομικὴ ἐκθεση στὴν Ἀθήνα, μέχρι τὸ 1963 πού πεθαίνει κατὰ τὴ διάρκεια ἀτομικῆς του ἐκθέσεως, διαπιστώνουμε ὅτι μποροῦν νὰ χωριστοῦν σὲ δύο ἐνότητες, πρὶν καὶ μετὰ τὸν Πόλεμο. Στὴν πρώτη ἐνότητα, ὁ Μηταράκης δέχεται σὲ γενικὲς γραμμὲς θετικὲς κριτικὲς, οἱ ὁποῖες δὲν φαίνεται νὰ ἀφοροῦν τὸ ἰδιαίτερο ὕφος τοῦ ἀλλὰ ἐγγράφονται



Λάυριο, 1957, λάδι σέ μουσαμά, 60 × 81 εκ.

στό γενικότερο ιδεαλιστικό και νοσηριαρχικό κλίμα τῆς ἐποχῆς, τὸ ὁποῖο ἐντέλει προβάλλεται καὶ πάνω στό ἔργο του. Ἔτσι στό σύνολο τῶν κειμένων ἐντοπίζονται ὄροι ὅπως ἀρχιτεκτονική, σύνθεση, φόρμα, σταθερὴ γραμμὴ, στερεότητα, πρωτοτυπία, προσωπικὴ ἔκφραση, ὕλικότητα, ζωγραφικότητα, νόημα, τάξη, εὐρυθμία, ἡρεμία, περίγραμμα, λογικὴ, νόμος, ρωμαλεότητα, νόηση, πείρα, μεσογειακὸ φῶς, πλαστικότητα κ.ἄ., λέξεις στὴν πλειονότητα τῶν ὁποίων ὑποβόσκει ὁ ιδεαλισμὸς τοῦ κυρίαρχου κριτηρίου τῆς ἐλληνικότητας. Καὶ κατὰ περίεργη εἰρωνεία, τὰ οὐσιαστικότερα χαρακτηριστικὰ τῆς δουλειᾶς του θὰ ἀναφερθοῦν ὡς ἀρνητικὰ ἀπὸ διάφορους κριτικούς, καὶ μάλιστα μερικούς γαλλόφωνους μὲ ἀφορμὴ τὶς ἐκθέσεις ποὺ ἔκανε στὴν Αἴγυπτο, στὴν Ἀλεξάνδρεια καὶ στό Κάιρο.

Ἔτσι τοῦ προσάπτουν ὅτι χρησιμοποιεῖ σκοῦρα χρώματα καὶ πριμοδοτεῖ τὸν λυρισμὸ καὶ τὴ ρευστὴ ἀτμόσφαιρα· ἀλλὰ κυρίως ὅτι ἐγκαταλείπει τὸ κύριο εἰκαστικὸ στοιχεῖο, ποὺ εἶναι τὸ σχέδιο· ὅτι ἀκολουθεῖ ἐλεύθερη σύνθεση, ταραγμένη γραμμὴ, βίαια χρώματα, μεφιστοφελικὲς ἐκφράσεις, ἐφιαλτικὴ ἐξαγρίωση (ἐφ. *La Reforme*, 19 Φεβρουαρίου 1935).

Τέλος, δέχεται ἕναν οὐσιαστικὸ ἔπαινο σὲ γαλλόφωνη κριτικὴ, ἣ ὁποία θρίσκεται πολὺ κοντὰ στὴν οὐσία ὅταν ἐπισημαίνει ὅτι ὁ ζωγράφος θυσιάξει στὴν ἐπιθυμία τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ σύνθεση καὶ πριμοδοτεῖ τὴ συγκίνηση εἰς βάρος τῆς ἱκανότητας τοῦ χεριοῦ καὶ τῆς ἄσκησης τοῦ ματιοῦ (ἐφ. *La Bourse Egyptienne*, Κάιρο, 20 Φεβρουαρίου 1935). Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στό κριτικὸ σημείωμα ὅπου ἀναφέρεται ὅτι «πλὰι στό χρῶμα αἰσθάνεται βαθιὰ καὶ τὴ μάζα, τὴν ὕλη, τὴ φόρμα, τὴ δύναμη τῆς ζωῆς» (ἐφ. Ἀνατολή, 22 Φεβρουαρίου 1935).

Κλασικὸ παράδειγμα ἀμφίθυμης καὶ ἀμήχανης στάσης ἀπέναντι στό ἔργο τοῦ Μηταράκη ἀποτελεῖ ὁ Ζαχαρίας Παπαντωνίου, ὁ ὁποῖος διετέλεσε στὸν Μεσοπόλεμο καὶ διευθυντὴς τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης. Ὁ Παπαντωνίου ἐπαινεῖ τὸν Μηταράκη μὲ ἀσάφεις τοῦ τύπου ὅτι ἀναζητεῖ τὰ βαθύτερα στοιχεῖα καὶ ὄχι τὸ τυχαῖο καὶ τὸ τετριμμένο, ἀποκαλώντας τον «ὑποκειμενιστὴ χωρὶς ἀκροβασίες» (ἐφ. Ἐλεύθερο Βῆμα, 17 Φεβρουαρίου 1929), καθὼς καὶ μὲ ὄρους ὅπως λυρισμὸς καὶ μουσικότητα (ἐφ. Τὸ Βῆμα, 18 Μαΐου 1936, 1939), ἐνῶ θὰ ἐπιστέψει τὴ θετικὴ

του στάση γράφοντας ότι τὰ ἔργα του «βά-
ζουν σὲ δοκιμασία τὶς ὀπτικές συνήθειες
τοῦ κοινού» καὶ περιέχουν «τάξη καὶ γνώ-
ση παρ' ὅλη τὴν τόλμη τους» (ἐφ. *Τὸ
Βῆμα*, Μάρτιος 1937). Ἐντούτοις, θὰ τοῦ
προσάψει ὅτι ἐγκαταλείπει τὸ ὠραῖο γιὰ τὸ
παράμορφο (ἐφ. *Τὸ Βῆμα*, 18 Μαΐου
1936), ἐνῶ θὰ εἶναι ὀλωσδιόλου ἀρνητικός
ἀπέναντί του γιὰ τὴ χρήση τῆς ἐξπρεσιονι-
στικῆς παραμόρφωσης: «Ἡ παραμόρφωση
εἶναι ὁ τρόπος νὰ ικανοποιεῖται ὅποιος δὲν
μπορεῖ νὰ δώσει τίποτα τὸ θετικό» (περ.
20ὸς Αἰώνας, 3, 1934, σ. 47). Ἡ ἀντιπα-
ράθεση τάξης καὶ γνώσης πρὸς τὴν τόλμη,
ὅπως καὶ ἡ διαπίστωση «ὑποκειμενιστῆς
χωρὶς ἀκροβασίες», δηλώνουν τὴν ἄρνηση
τοῦ ὑποκειμενισμοῦ —ποῦ εἶναι ἴδιον τοῦ
Μηταράκη— ἐκ μέρους τοῦ Ζ. Παπαντων-
νίου καὶ τὴν προσκόλλησή του σὲ ἕναν πε-
ριρρέοντα «ἀντικειμενικό» ἰδεαλισμὸ τοῦ
Μεσοπολέμου. Ἄλλωστε αὐτὸ εἶναι καὶ
τὸ ἀντιθετικὸ ζεύγος ποῦ διέπει τὶς κριτικές
γιὰ τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου μας, ὅπως καὶ
κάθε κριτικὴ στὸν Μεσοπόλεμο: ἀντικειμε-
νικό/ὑποκειμενικό, μορφή/παραμόρφωση.
Οἱ πρῶτοι ὄροι ἐκλαμβάνονται συνήθως ὡς
ἀρετές, οἱ δεῦτεροι ὡς μειονεκτήματα.
Ὅταν ὁ ὑποκειμενισμὸς τοῦ Μηταράκη

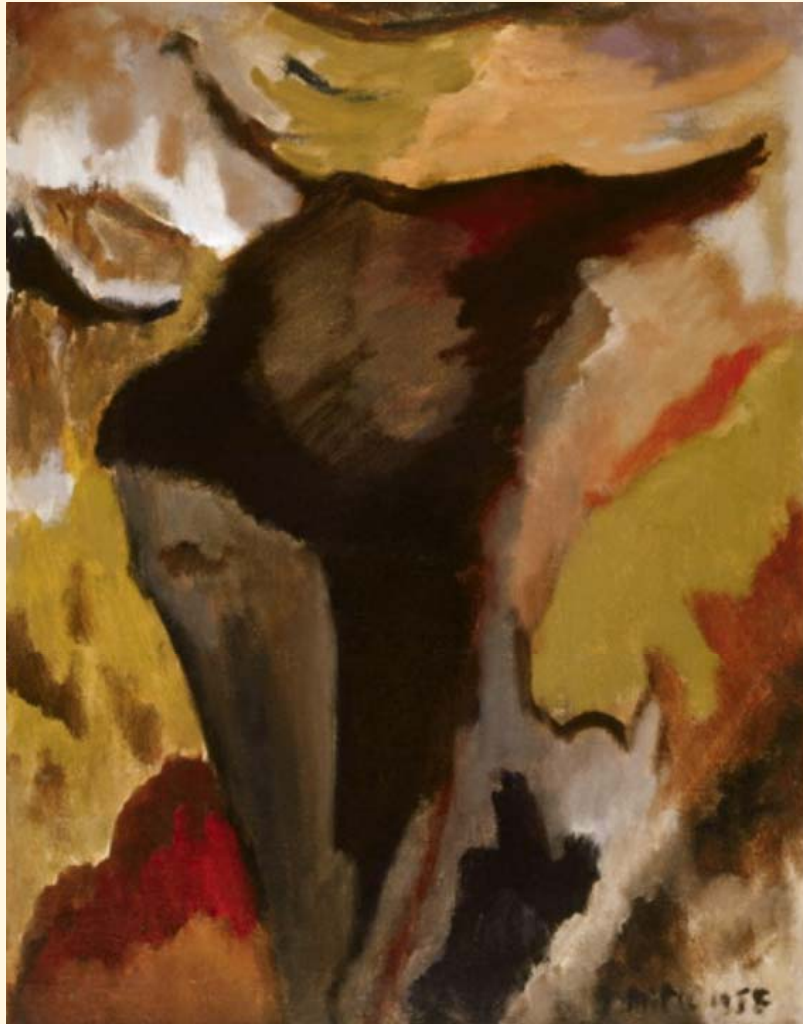
γίνεται ἀποδεκτός, παίρνει τὴ μορφή
ἀσαφῶν ἐκφράσεων, ὅπως ἀτομικὴ διάθε-
ση, ἀτομικὸ χρῶμα, ἐσωτερικὸς χρωμα-
τικὸς πλοῦτος.

Μετὰ τὸ 1950 τὸ σκηνικὸ θὰ ἀλλάξει
μὲ τὴ σταδιακὴ ἀποδοχὴ τοῦ ὑποκειμενι-
σμοῦ, ἡ ὁποία ἐκδηλώνεται καὶ μὲ τὴν κυ-
ριαρχία τῆς ἀφαίρεσης στὴν τέχνη, κυρίως
στὴ δεκαετία τοῦ 1960. Τώρα τὰ μειονε-
κτήματα μετατρέπονται σὲ ἀρετές:

Ἡ Ἑλένη Βακαλὸ ἀπὸ πολὺ νωρὶς δια-
πιστώνει ὅτι «ἡ ἀντικειμενικότητα τῆς
μορφῆς στὸ Μηταράκη εἶναι ἀφορμὴ γιὰ ὑπο-
κειμενικὸ ξέσπασμα» (24 Νοεμβρίου 1951),
ἀποτέλεσμα τοῦ ὁποίου θὰ εἶναι αὐτὸ ποῦ
ἐντοπίζει ἀργότερα, ἡ παρουσία δηλαδὴ τοῦ
χρώματος λυτρωμένου ἀπὸ τὸ σχῆμα (ἐφ.
Τὰ Νέα, 12 Φεβρουαρίου 1960).

Ὁ Τῶνης Σπητέρης, ποιητικότερος,
διαβλέπει στὴν ὑλικότητα τοῦ χρώματος
τὴ δοξολογία τῆς ὕλης: τὴ φόρμα μὲ τὴ
μορφή «κινούμενης ὕλης ποῦ δὲν συγκρα-
τεῖται ἀπὸ καμιά συνεχόμενη γραμμὴ»
(ἐφ. *Ἐλευθερία*, 22 Φεβρουαρίου 1957),
καθὼς καὶ τὸν διονυσιακὸ καὶ ἡδονικὸ χα-
ρακτήρα τῆς τέχνης του (περ. *Ζυγός*,
Αὐγούστος 1959).

Ὁ Ἄγγελος Προκοπίου θὰ τονίσει τὴν



Μετέωρα, 1958, λάδι σέ μουσαμά, 65 × 60 εκ.

υπεροχή τῆς χρωματικῆς καὶ ὕλικῆς διάστασης, ἀλλὰ καὶ τῆ σαρκικότητα καὶ ἐκρηκτικότητα ἐν εἶδει «φωτιάς καὶ λαύρας» (ἐφ. *Καθημερινή*, 14 Φεβρουαρίου 1957), καὶ θὰ διαπιστώσει εὐστοχα ὅτι στὸ ἔργο τοῦ Μηταράκη ἡ ἀφαίρεση δὲν γίνεται «ἀπὸ τοὺς ὀργανωμένους δρόμους τῆς κυβιστικῆς λογικῆς ἀλλὰ ἀπὸ τὶς ἀκατάστατες διεξόδους τῆς αἰσθήσεως» (ἐφ. *Καθημερινή*, 6 Νοεμβρίου 1953).

Ὁ Χρῦσανθος Χρήστου, σὲ ἐκτενὴ παρουσίαση τοῦ ἔργου τοῦ Μηταράκη, τονίζει, ἔμμεσα ἢ ἄμεσα, τὸ ὑποκειμενικὸ στοιχεῖο τῆς χρωματικῆς του τέχνης μὲ χαρακτηρισμοὺς ὅπως «ψυχὴ τοῦ τοπίου», «βιωμένη στιγμή», «κρυφές ἐνέργειες».

Τέλος, ὁ Ἀλέξανδρος Εὐδης ἀποδίδει στὸν Μηταράκη ἕναν ἐξπρεσιονισμό χωρὶς παραμορφώσεις, ἀγωνία ἢ διαμαρτυρία, μιὰ τέχνη «ἤρεμη καὶ σήγουρη» (Κατάλογος ἔκθεσης Galerie 3 – Δῆμος Ἀθηναίων, Ἀθήνα 1992).

Υπάρχουν καὶ ἄλλες τρεῖς κριτικὲς πού συνεχίζουν τὸν μεσοπολεμικὸ ἰδεαλισμὸ τῆς ἐλληνικότητας καὶ τῆ σύγκρουση μὲ τὸν ὑποκειμενισμό, ἢ μιὰ θετικὰ διακείμενη πρὸς τὸν καλλιτέχνη, οἱ ἄλλες δύο ἀρνητικά.

Ὁ Εὐαγγελίδης, ἀπὸ τῆ θετικῆ πλευρά, ἐντοπίζει πνευματικότητα, τεκτονικότητα καὶ τάξη (ἐφ. *Τὰ Νέα*, 15 Νοεμβρίου 1953), ἀναιρώντας στὸ βάθος τῆ συγκεκριμένη δουλειά, ἐνῶ ὁ Μανόλης Χατζηδάκης (ὡς βυζαντινολόγος) ἐπικρίνει τὸν Μηταράκη: «Ἐνθουσιασμός καὶ συναίσθημα, χρωματικὴ εὐαισθησία καὶ λυρισμός, εἶναι ἴσως πολλὰ καὶ βασικά, ἀλλὰ ἴσως δὲν φτάνουν γιὰ νὰ ἀποκτήσει τὸ καλλιτέχνημα τὴν ποιότητα πού τοῦ προσδίδει τὸ σταθερὸ σχέδιο καὶ ἡ ἐσωτερικὴ ὀργάνωση τῆς σύνθεσης καὶ τοῦ ρυθμοῦ, ὅλα στοιχεῖα διανοητικὰ περισσότερο παρά συναισθηματικά» (ἐφ. *Ἐλευθερία*, 20 Νοεμβρίου 1952).

Τέλος, ὁ Γ. Πετρῆς στὴν *Αὐγή* δὲν βρίσκει στὴν τέχνη τοῦ Μηταράκη οὔτε ψυχὴ οὔτε πνευματικότητα παρά μόνο αἰσθήσεις ὅπου δὲν ὑπάρχει «οὔτε τὸ χειρότερο ἀπὸ τὰ συναισθήματα, ὁ αἰσθησιασμός» (ἐφ. *Αὐγή*, 20 Νοεμβρίου 1953).

Τί σημαίνει ὅμως αὐτὴ ἡ ἀμφιθυμία καὶ ἡ ἀμηχανία γιὰ τὸ ἔργο ἐνός ἱκανότατου καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος στὴν οὐσία μένει στὸ περιθώριο; Εἶναι ἄραγε πιθανὸ ὁ ἴδιος ὁ ζωγράφος νὰ μὴν «κινήθηκε σωστά», ὅπως συνηθίζουμε νὰ λέμε, ὥστε νὰ «προωθήσει»

τὸ ἔργο του; Δὲν νομίζω ὅτι πρόκειται γι' αὐτό. Κατὰ τὴν ἀποψή μου ὁ Μηταράκης, μὲ τὸν ὑπέρποντα ἐξπρεσιονισμό του, τίθεται ἐκτὸς τοῦ ἰδεαλιστικοῦ νοησιαρχικοῦ κλίματος τῆς ἐποχῆς του, καθὼς καὶ τῆς εὐρύτερης παράδοσης τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου, προϊόντος τῆς «ἑλληνορωμαϊκῆς» παράδοσης, ποῦ θέλει τὴν τέχνη Μορφή, ὡς μίμησις εἴτε τῆς φυσικῆς μορφῆς (Ἀριστοτέλης) εἴτε τῆς ἰδανικῆς (Πλάτωνας), καὶ πάντα ὑπὸ τὴν ἐποπτεία τῆς νόησης, τοῦ Λόγου. Αὐτὴ ἡ ἰδιαιτερότητα τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου θὰ ἀπορρίψει στὸ βάθος τὸν ἐξπρεσιονισμό μὲ τὴν παραμόρφωση καὶ τὴν ρευστοποίηση τῆς φόρμας, καθὼς καὶ τὸ ἄ-λογο τοῦ σουρεαλισμοῦ. Ἄλλωστε καὶ ἡ ἀφαίρεση, ὡς ὀριακὴ μορφή ἐκδήλωσης τοῦ ὑποκειμενισμοῦ, φτάνει στὴν Ἑλλάδα ἀργά, πρὸς τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1950 —αὐτὸ βέβαια ἀποτελεῖ ἐρμηνευτικὸ καὶ ὄχι ἀξιολογικὸ κριτήριον γιὰ τὸ εἰκαστικὸ προφίλ τῆς χώρας.

Τὴ λειτουργία τῆς μορφῆς ὡς στέρεης ὄντοτητας θὰ τὴν διδάχτῃ ὁ Μηταράκης στὸ νοησιαρχικὸ Παρίσι. Ἐκεῖ θὰ μαθητεύσει κοντὰ στοὺς Ἄντρέ Λώτ καὶ Ἄνρι Λὲ Φωκονιέ, μυσούμενος σ' ἓνα μετακαυβιστικὸ ἰδίωμα. Παράλληλα θὰ γνωρίσει τὸ χτίσιμο τῆς φόρμας μέσω τοῦ χρώματος τῶν

Φώβ, καὶ φαίνεται νὰ συγκρατεῖ τὴν πιὸ «σκοτεινὴ» ἐκδοχή, τοῦ Ντερραίν. Πιθανὸν νὰ συνέβαλε σ' αὐτὸ καὶ ἡ φιλία του μὲ τὸν Γαλάνη. Δὲν θὰ μείνει ὅμως ἐκεῖ. Σ' αὐτὰ τὰ «ἀναγκαστικά» μορφολογικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς παρισινῆς σχολῆς θὰ προσθέσει τὴ δική του ἰδιαιτερότητα, τὸ δικό του περιεχόμενο: τὴν ἐξπρεσιονιστικὴν διάθεσι, ἢ ὅποια θέλει νὰ κλονίσει τὴ σταθερότητα, νὰ ρευστοποιήσει, νὰ δονήσει ἐκ τῶν ἔσω, νὰ παραμορφώσει καὶ νὰ κραυγάσει.

Μὲ τὸν δικό του τρόπο, ὁ Μηταράκης θὰ ἀντιπαραθέσει στὸ «πνευματικὸν» περιγραμμά τὴ χρωματικὴ ὑλικότητα μιᾶς ὕλης ποῦ ἐμπεριέχει ἢ ἴδια τις αἰτίες τῆς ὑπαρξῆς τῆς καὶ ἄρα ἐμφανίζεται αὐτονόητη καὶ αὐτο-ὑποκινούμενη, ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν ὀργανωτικὴν ἐπικυριαρχία τοῦ πνεύματος· ὑπακούει δηλαδὴ στὴ δική της νομοτέλεια. Ἔτσι, στὰ τοπία του θέλει περισσότερο νὰ ὑποδηλώσει τις δυνάμεις ποῦ τὰ δημιουργήσαν καὶ ἐλλοχεύουν μέσα τους παρὰ τὴν στέρεη τεκτονικὴν τὴν μορφή. Ἐμφανίζεται ἔτσι μιὰ ὑλικὴ φύσις σὲ ἀέναον γίγνεσθαι, σὲ συνεχῆ δυνάμει κατάστασι, ἢ ὅποια γίνεται ἀρχετυπικὴ ἀξία. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο νομίζω ὅτι ὁ ζωγράφος μας ἔρχεται σὲ σύγκρουση μὲ τὴν καρδιά



Σαντορίνη, 1962, λάδι σέ μουσαμά, 81 × 65 εκ.

τοῦ ἀστικοῦ λόγου, ὁ ὁποῖος, ὅπως καὶ κά-
θε ἐξουσιαστικός λόγος, σύμφωνα μὲ τὸν
Ρολάν Μπάρτ, θέλει νὰ διαιωνίσει μετα-
τρέποντας τὰ πάντα σὲ ἀμετάβλητη φύ-
ση, ἀπιστρέφοντας βέβαια μ' αὐτὸ τὸν
τρόπο τὴν πραγματικότητα τῆς ἀστικῆς
κοινωνίας, πού εἶναι ἐπέμβαση στὴ φύση
καὶ μεταβολή. Μὲ τὴ μετατροπὴ ὅμως τῆς
ἱστορίας σὲ φύση καὶ αἰωνιότητα, μετατρέ-
πει τὸν κόσμον σὲ ἓναν ἁρμονικὸ πῖνακα
οὐσιῶν. Καὶ ἔτσι ὑποτάσσεται ἡ ὕλη καὶ ἡ
κοντινὴ τῆς ψυχῆ στὸ πνεῦμα. Τὸ μετα-
βλητὸ χάνεται μέσα στὸ ἀμετάβλητο, τὸ
γίνεσθαι ἀπορροφᾶται ἀπὸ τὸ εἶναι, γεγονὸς
πού ἐμποδίζει τὸν ἄνθρωπον νὰ ἀνευρίσκει
τὸν ἑαυτό του (Ρ. Μπάρτ, *Μυθολογίες*,
Ἀθήνα, ἐκδ. Ράππα, σ. 243-244).

Ἐγκαταλείποντας τίς σπουδὲς γεωπο-
νίας καὶ ἀγρονομίας πού ἄρχισε στὴ Γαλλία
(1915-1921) γιὰ νὰ σπουδάσει ζωγραφικὴ
στὸ Παρίσι, ὁ Μηταράκης ἀλλάζει κατεύ-
θυνση μόνον σὲ σχέση μὲ τὸν τρόπο προ-
σέγγισης τοῦ ἴδιου πάντα ἀντικειμένου,
πού εἶναι ἡ γῆ καὶ ἡ ὕλικότητά της μὲ τὴν
ἐνέργεια πού ἐμπεριέχει. Στὴ γνωστικὴ
ἀναλυτικὴ προσέγγιση τῆς ἐπιστήμης
προσθέτει τὴ συγκινησιακὴ, πού ἐπιτρέπει
τὴν ταύτιση: «Ζῶ τὴν ἀτμόσφαιρα αὐτοῦ

πού ζωγραφίζω, καὶ τὸ ἐκφράζω μὲ ἓναν
τρόπον δικό μου. Συχνὰ μιλά καὶ τὸ ὑποσυ-
νεῖδητο» τονίζει ὁ ἴδιος.

Οἱ ἐλληνικὲς του καταβολὲς καὶ οἱ γαλ-
λικὲς του σπουδὲς στὴν τέχνη, μαζί μὲ τὴν
ἐπιστήμη τῆς γεωπονίας, ἴσως νὰ εἶναι καὶ
οἱ βαθύτεροι λόγοι γιὰ τοὺς ὁποίους ὁ Μη-
ταράκης δὲν ἀφέθηκε ὀλοκληρωτικὰ στὴν
ἐξπρεσιονιστικὴ ρευστοποίηση καὶ παρα-
μόρφωση τῆς φόρμας. Ἡ φόρμα διατηρεῖ
πάντα τὴν τεκτονικὴ τῆς στερεότητα, ἐν
εἴδει ὑποδηλούμενης ἐσωτερικῆς σκαλω-
σιᾶς. Ἐκεῖνο ὅμως πού τὸν κάνει νὰ διαφέ-
ρει καὶ προσδίδει τὸν ἐξπρεσιονιστικὸ τόνο
στὸ ἔργο του εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὴ τὴ
φόρμα τὴ στοιχειώνει μέσω τοῦ χρώματος,
τὴν ἐνεργοποιεῖ, τὴν κινεῖ, καὶ καθιστᾷ τὴν
ὕλη φορέα ἑνὸς δικοῦ τῆς περιεχομένου,
ἑνὸς αὐτονόητου νοήματος, γεγονὸς πού
τρομάζει τὸν νοησιαρχικὸ ἰδεαλισμὸ τοῦ
ἐλληνικοῦ χώρου.

ΘΑ ΕΛΕΓΑ ΛΟΙΠΟΝ, σύμφωνα μὲ τὰ πα-
ραπάνω, ὅτι ὁ Μηταράκης βρίσκεται πολὺ
πιὸ κοντὰ σὲ μιὰ φιλοσοφία τῆς ζωῆς καὶ
ὄχι τοῦ Λόγου. Καὶ ἴσως ἐδῶ νὰ βρισκόμα-
στε κοντὰ σ' αὐτὴ τὴ «ζωτικὴ ὁρμὴ» τοῦ
Μπεργκσόν, καὶ ἀκόμα πιὸ κοντὰ στὴν πε-
ρίφημη βούληση τοῦ Σοπενχάουερ, αὐτὴ

τῆ βαθιὰ ἐλεύθερη ὄντοτητα, τῆς ὁποίας ἀσ τῆς Γῆς.
ἐξωτερικεὺς ἀποτελεῖ κάθε ἐμψυχη ἢ
ἄψυχη ὑπαρξή: «Τὸ κορμὶ μου εἶναι ἡ ἀντι-
κειμενικότητα τῆς βούλησός μου».

Κάπως ἔτσι θὰ ἔβλεπε ὁ ζωγράφος μας
τὶς δονούμενες χρωματικὲς του φόρμες, ὡς
τὴν ἀναγκαία ἀντικειμενικότητα τῆς βού-
λησης τῆς ὕλης, τῆς σάρκας, τῆς ἐνέργει-

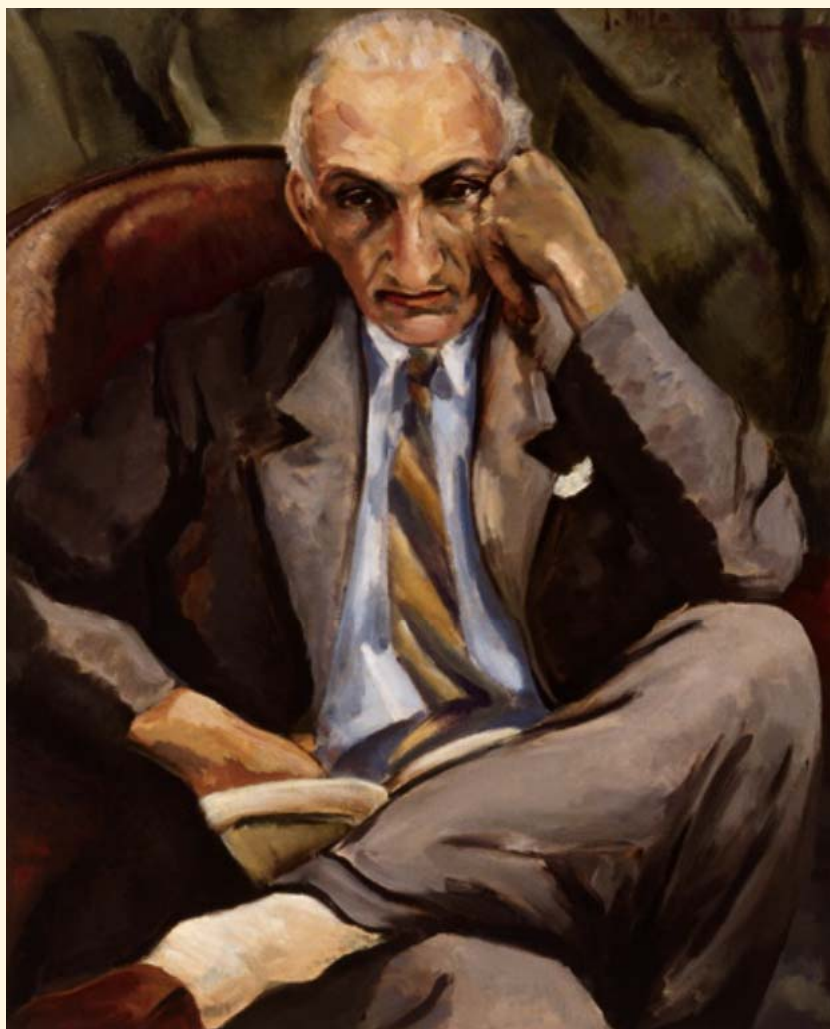
ΑΝΔΡΕΑΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Ἱστορικὸς τῆς Τέχνης

Ἐπιμελητὴς στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη



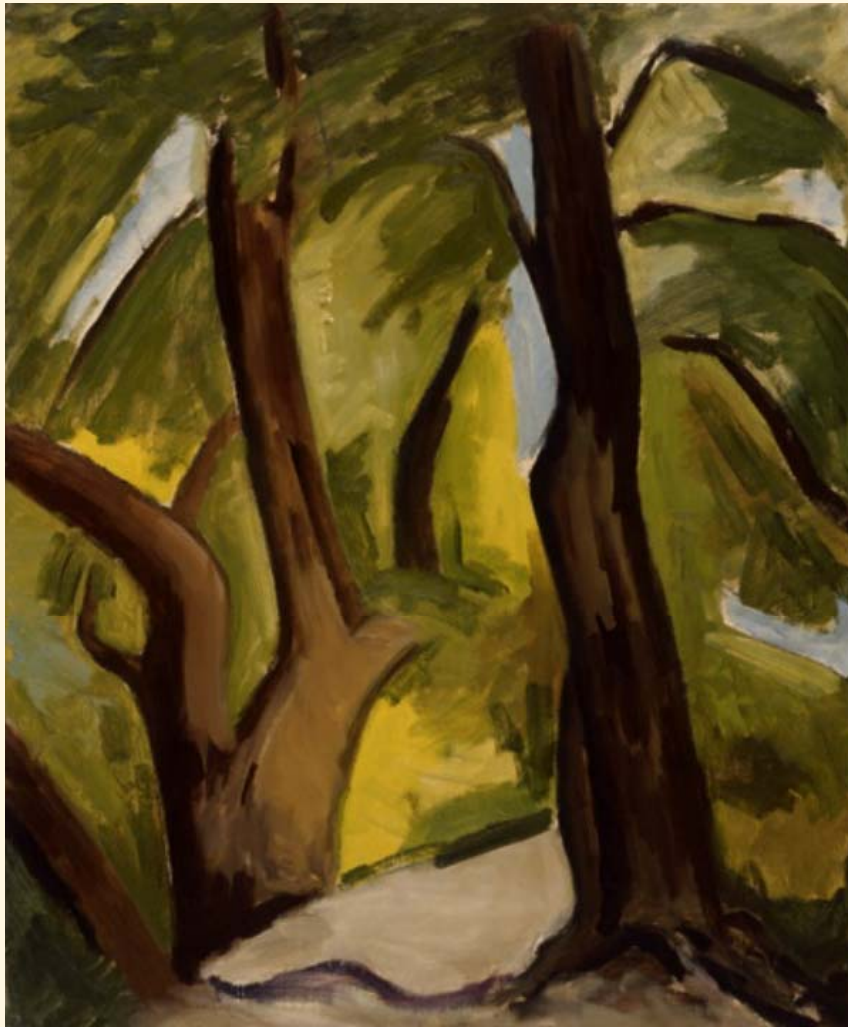
Αὐτοπροσωπογραφία, 1952, λάδι σὲ μουσαμά, 92 x 73 ἐκ.



Θεολόγος Τζαλίκης, 1945, λάδι σέ μουσαμά, 73 × 60 εκ.

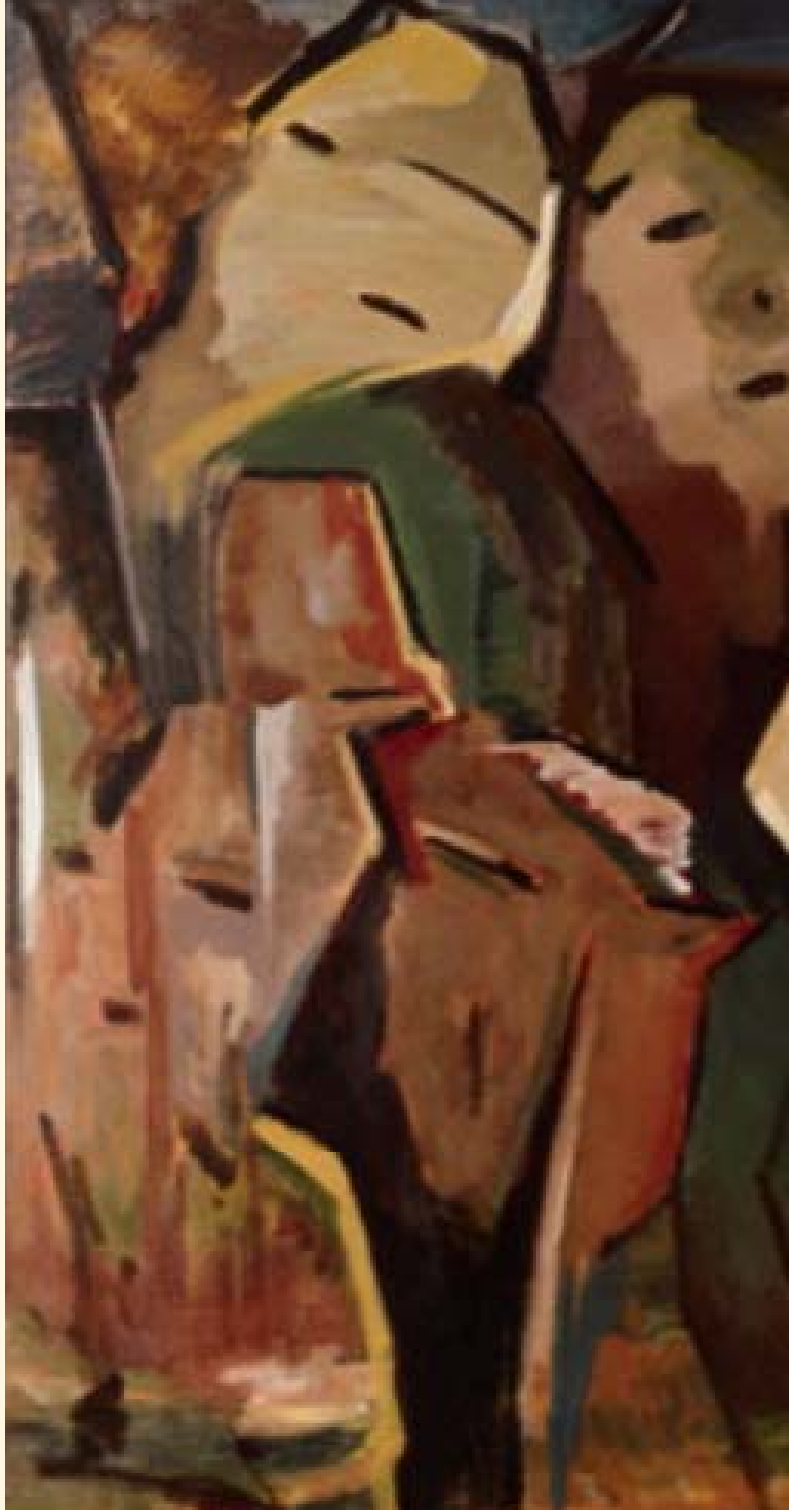


Πάτμος, 1959, λάδι σέ μουσαμά, 65 × 81 εκ.



Δέντρα, 1960, λάδι σέ μουσαμά, 65 x 54 εκ.

Μετέωρα, π. 1962,
λάδι σὲ μουσαμά, 128 × 194 ἐκ.





ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

1. Αυτόπροσωπογραφία, 1952, λάδι σὲ μουσαμά, 92 × 73 ἐκ.
2. Περίγωρα Cians, 1923, λάδι σὲ μουσαμά, 50 × 65 ἐκ.
3. Saint Paul de Vence, 1923, λάδι σὲ μουσαμά, 60 × 81 ἐκ.
4. Cians, 1926, λάδι σὲ μουσαμά, 60 × 73 ἐκ.
5. Ἐλιές (Cians), 1924, λάδι σὲ μουσαμά, 73 × 93 ἐκ.
6. Ἐλιές, λάδι σὲ μουσαμά, 54 × 73 ἐκ.
7. Ἐλιές, 1948, λάδι σὲ μουσαμά, 60 × 73 ἐκ.
8. Ἐλιές, 1950, λάδι σὲ μουσαμά, 54 × 65 ἐκ.
9. Ἐλιές, 1958, λάδι σὲ μουσαμά, 50 × 64 ἐκ.
10. Δέντρα, 1955, λάδι σὲ μουσαμά, 73 × 60 ἐκ.
11. Δέντρα, 1960, λάδι σὲ μουσαμά, 65 × 54 ἐκ.
12. Ἐλιές, 1962, λάδι σὲ μουσαμά, 65 × 81 ἐκ.
13. Ἐλιές, 1962, λάδι σὲ μουσαμά, 65 × 81 ἐκ.
14. Ἐλιές, 1962, λάδι σὲ μουσαμά, 65 × 81 ἐκ.
15. Ἐλιές, 1962, λάδι σὲ μουσαμά, 65 × 92 ἐκ.
16. Τοπίο, 1952, λάδι σὲ μουσαμά, 54 × 73 ἐκ.
17. Τοπίο, 1950, λάδι σὲ μουσαμά, 60 × 73 ἐκ.
18. Τοπίο, 1959, λάδι σὲ μουσαμά, 60 × 81 ἐκ.
19. Τοπίο, 1959, λάδι σὲ μουσαμά, 60 × 81 ἐκ.
20. Τοπίο, 1960, λάδι σὲ μουσαμά, 54 × 73 ἐκ.
21. Λαύριο, 1957, λάδι σὲ μουσαμά, 60 × 81 ἐκ.
22. Πάτμος, 1959, λάδι σὲ μουσαμά, 65 × 81 ἐκ.
23. Πάτμος, 1959, λάδι σὲ μουσαμά, 60 × 81 ἐκ.
24. Πάτμος, 1959, λάδι σὲ μουσαμά, 60 × 81 ἐκ.
25. Μετέωρα, 1959, λάδι σὲ μουσαμά, 65 × 81 ἐκ.
26. Μετέωρα, 1962, λάδι σὲ μουσαμά, 128 × 194 ἐκ.
27. Μετέωρα, 1962, λάδι σὲ μουσαμά, 65 × 54 ἐκ.
28. Μετέωρα, 1958, λάδι σὲ μουσαμά, 65 × 50 ἐκ.
29. Σαντορίνη, 1957, λάδι σὲ μουσαμά, 54 × 73 ἐκ.
30. Σαντορίνη, 1962, λάδι σὲ μουσαμά, 128 × 194 ἐκ.
31. Σαντορίνη, 1962, λάδι σὲ μουσαμά, 81 × 65 ἐκ.
32. Σαντορίνη, 1960, λάδι σὲ μουσαμά, 81 × 65 ἐκ.
33. Σαντορίνη, 1958, λάδι σὲ μουσαμά, 73 × 60 ἐκ.

34. Τοπίο, 1952, λάδι σέ μουσαμά, 65 × 82 εκ. 35. Μετέωρα, 1960, λάδι σέ μουσαμά, 60 × 81 εκ. 36. Τοπίο, π. 1962, λάδι σέ μουσαμά, 128 × 194 εκ. 37. Χωρίς τίτλο, 1960, λάδι σέ μουσαμά, 81 × 65 εκ. 38. Μετέωρα, π. 1962, λάδι σέ μουσαμά, 128 × 194 εκ. 39. Γυμνό, 1938, λάδι σέ μουσαμά, 89 × 130 εκ. 40. Γυμνό, 1926, λάδι σέ μουσαμά, 81 × 65 εκ. 41. Αυτόπροσωπογραφία, 1958, λάδι σέ μουσαμά, 73 × 60 εκ. 42. Αυτόπροσωπογραφία, 1928, λάδι σέ μουσαμά, 73 × 60 εκ. 43. Παῦλος, 1925, λάδι σέ μουσαμά, 55 × 45 εκ. 44. Πορτρέτο, 1950, λάδι σέ μουσαμά, 73 × 60 εκ. 45. Θεολόγος Τζαλίκης, 1945, λάδι σέ μουσαμά, 73 × 60 εκ. 46. Γυμνό, 1939, λάδι σέ μουσαμά, 65 × 92 εκ. 47. Τὸ κόκκινο μαντήλι, 1957, λάδι σέ μουσαμά, 81 × 60 εκ. 48. Πορτρέτο, 1939, λάδι σέ μουσαμά, 100 × 73 εκ. 49. Μαρκέλλα, 1936, λάδι σέ μουσαμά, 48 × 38 εκ. 50. Γυμνό, 1938, μελάνι, 27 × 21 εκ. 51. Γυμνό, 1938, μελάνι, 27 × 21 εκ. 52. Γυμνό, 1934, μελάνι, 27 × 21 εκ. 53. Γυμνό, 1938, μελάνι, 27 × 21 εκ. 54. Αυτόπροσωπογραφία, 1933, κάρβουνο, 63 × 48 εκ. 55. Στρατιώτης ἀπὸ τὸν Ἀλβανικὸ πόλεμο, 1941, κόκκινη κιμωλία, 32 × 23 εκ. 56. Στρατιώτης ἀπὸ τὸν Ἀλβανικὸ πόλεμο, 1941, κόκκινη κιμωλία, 32 × 22 εκ. 57. Στρατιώτης ἀπὸ τὸν Ἀλβανικὸ πόλεμο, 1941, μολύβι, 34 × 25 εκ. 58. Στρατιώτης ἀπὸ τὸν Ἀλβανικὸ πόλεμο, 1941, μολύβι, 30 × 22 εκ. 59. Στρατιώτης ἀπὸ τὸν Ἀλβανικὸ πόλεμο, 1941, μολύβι, 39 × 30 εκ. 60. Στρατιώτης ἀπὸ τὸν Ἀλβανικὸ πόλεμο, 1941, μολύβι, 34 × 25 εκ. 61. Τζούλια, κάρβουνο, 71 × 56 εκ. 62. Πορτρέτο, κάρβουνο, 61 × 48 εκ. 63. Πορτρέτο, 1926, κάρβουνο, 64 × 50 εκ. 64. Σουζάν, κάρβουνο, 64 × 50 εκ. 65. Πορτρέτο, μελάνι, 44 × 30 εκ. 66. Πορτρέτο, 1952, μελάνι, 66 × 54 εκ. 67. Ρέα, μελάνι, 27 × 21 εκ. 68. Πορτρέτο, μελάνι, 27 × 21 εκ. 69. Πορτρέτο, μελάνι, 27 × 21 εκ.

Σαντορίνη, 1962,
λάδι σέ μουσαμά, 128 × 194 εκ.





ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ ΓΙΑΝΝΗ ΜΗΤΑΡΑΚΗ

- 1898 Γεννιέται στην Ἀλεξάνδρεια.
- 1915 Τελειώνει τὸ Γυμνάσιο τῆς Χίου καὶ φεύγει γιὰ τὸ Παρίσι.
- 1915-1921 Σπουδάζει Ἀγρονομία στὸ Grignon.
- 1921 Ἀρχίζει ζωγραφικὴ, φοιτᾷ στὴν Ἀκαδημία André Lhôte, κατόπιν στὴν Ἀκαδημία La Palette κοντὰ στὸν Le Fauconnier. Ζωγραφίζει στὴ Βρετάνη καὶ στὴ Νότια Γαλλία. Ἐκθέτει τοπία στὸ Salon d'Automne.
- 1922 Ἐκθέτει γυμνὰ στὸ Salon des Indépendants καὶ παίρνει τὴν πρώτη του κριτικὴ μνεία.
- 1922-1929 Ἐκθέτει στὸ Salon d'Automne καὶ στοὺς Indépendants, καθὼς καὶ σὲ διάφορες ὁμαδικὲς ἐκθέσεις.
- 1929 Ἀφίηνει τὸ Παρίσι γιὰ τὴν Ἀθήνα καὶ ἐκθέτει γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα στὴν Αἴθουσα Στρατηγολοῦλου. Ἀρχίζει τὰ ταξίδια του στὴν Ἑλλάδα, ζωγραφίζει στὰ Μέγαρα, Σαντορίνη, Χίο, Μύκονο. Ἐπίσης ἀρχίζει τίς ἐπισκέψεις του στὴν Αἴγυπτο.
- 1933 Ἀτομικὴ ἔκθεση στὴν αἴθουσα Paul – Ἀλεξάνδρεια, ὁμαδικὴ μὲ τὴν Ὁμάδα Τέχνης – Ἀθήνα.
- 1935 Ἀτομικὴ στὴν Αἴθουσα Continental – Κάιρο καὶ στὴν Αἴθουσα Alban – Ἀλεξάνδρεια. Ὁμαδικὴ στὴν Αἴθουσα Arno – Βιέννη.
- 1936 Μὲ τὴν Ὁμάδα Τέχνης – Ἀθήνα καὶ Σόφια καὶ στὴν Μπιενάλε Βενετίας.
- 1937 Ἀτομικὴ στὴν Αἴθουσα Alban – Ἀλεξάνδρεια καὶ στὴν Αἴθουσα Ἀτελιέ – Ἀθήνα.
- 1939 Ἕνα ἔργο του παρουσιάζεται στὴν παγκόσμια ἔκθεση Νέας Ὑόρκης. Λαμβάνει μέρος στὴν Πανελλήνιο, ὅπου βραβεύεται.

- 1940 Ἐπιπροσωπεύει τὴν Ἑλλάδα στὴν Μπιενάλε τῆς Βενετίας. Ἐπιστρατεύεται, μάχεται στὸ Ἀλβανικὸ μέτωπο καὶ περνᾷ τὰ χρόνια τῆς Κατοχῆς στὸ κτῆμα τοῦ στῆ Χίο.
- 1945 Ὅμαδική στὴν Ἀλεξάνδρεια.
- 1946 Ἀτομική στὴν Ἀλεξάνδρεια.
- 1948 Ἀτομική, Αἴθουσα Packard – Κάιρο. Ἐκθέτει στὴν Πανελλήνιο.
- 1949 Ἀτομική, Αἴθουσα Lehman – Ἀλεξάνδρεια.
- 1950 Ἐκθέτει στὴν Πανελλήνιο.
- 1951 Ἀτομική στὸν Παρνασσό – Ἀθήνα. Ὅμαδική μετὰ τὴν Ὅμαδα Στάθμη – Ἀθήνα.
- 1952 Ἐκθέτει στὴν Πανελλήνιο ὡς μέλος τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς.
- 1953 Ἀτομική στὸ Κεντρικόν – Ἀθήνα καὶ μετὰ τὴν Ὅμαδα Στάθμη στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη Σύγχρονης Τέχνης στῆ Ρώμη.
- 1955 Ὅμαδική, Αἴθουσα Ἀτελιέ – Ἀθήνα, στὴν Μπιενάλε Ἀλεξανδρείας, στὴν Μπιενάλε τοῦ São Paulo – Βραζιλία, καὶ σὲ ὁμαδική στῆ Σουηδία.
- 1957 Ἀτομική, Αἴθουσα Ζυγός – Ἀθήνα καὶ στὸ Ἀμερικανικὸ Κολλέγιο Θηλέων.
- 1958 Ἰσοψήφιος γιὰ τὸ βραβεῖο Guggenheim. Τὰ ἔργα τοῦ ἐκτίθενται στὴν Ἀθήνα, Νέα Ἰόρκη καὶ πέντε ἄλλες πόλεις τῶν Η.Π.Α. Ὅμαδική στῆ Γερμανία. Βραβεῖο Ζωγραφικῆς πόλεως Ἀθηνῶν.
- 1959 Ὅμαδική στὴν Αἴθουσα Creuze στὸ Παρίσι, στὸ Χάμιλτον τοῦ Καναδά, ὁμαδική στὸ ὑπερωκεάνειο Ὀλυμπία, ὁμαδική στὴν Καβάλα καὶ στὴν Ἀθήνα, στὴν Αἴθουσα Ζυγός. Ὅμαδική στὸ Μουσεῖο Smithsonian τῆς Washington.
- 1960 Ἀτομική, Νέες Μορφές – Ἀθήνα. Ὅμαδική στὸ Μουσεῖο Σύγχρονης Τέχνης τοῦ Buenos Aires. Ἐκθέτει στὴν Πανελλήνιο.
- 1961 Ἀτομική, Αἴθουσα Τέχνης – Θεσσαλονίκη.
- 1962 Ὅμαδικές, Χίος καὶ Ἐθνικὸ Μουσεῖο Bezelel – Ἱερσόλυμα.

- 1963 Ἀτομικὴ στὴν Αἴθουσα τοῦ Τεχνολογικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν.
Πεθαίνει κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐκθεσης.
- 1964 Ἔργα του στὴ Δημοτικὴ Αἴθουσα Ρόδου.
- 1972 Ἐκθεση: Σύγχρονοι Ἑλληνες Ζωγράφοι στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.
- 1974 Ἀναδρομικὴ, Πνευματικὸ Κέντρο Ὁρα – Ἀθήνα.
- 1982 Στὴν αἴθουσα Τρίτο Μάτι – Ἀθήνα.
- 1983 Ἀναδρομικὴ στὴν Πινακοθήκη τοῦ Δήμου Ἀθηναίων.
- 1992 Ἀναδρομικὴ στὴν Galerie 3 καὶ στὸ Κέντρο Τεχνῶν τοῦ Δήμου Ἀθηναίων.

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

Διαφάνειες
Δημήτρης Ταμβίσιος

Έπιμέλεια καταλόγου
Διονύσης Καψάλης

Έπιμέλεια κειμένων - διορθώσεις
Άντιγόνη Φιλιπποπούλου, Γιώργος Άνδρουλιδάκης

Παραγωγή καταλόγου
Memigraf

Θερμές ευχαριστίες εκφράζονται
στον κύριο Παύλο Μηταράκη.





ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΤΑΡΑΚΗΣ

ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΕΘΝΙΚΗΣ
ΤΡΑΠΕΖΗΣ