



ΣΥΛΛΟΓΗ ΣΩΤΗΡΗ ΦΕΛΙΟΥ

ΑΛΕΚΟΣ ΒΛ. ΛΕΒΙΔΗΣ

ΟΙΚΕΙΟΣ ΤΟΠΟΣ, ΟΙΚΕΙΟΣ ΧΡΟΝΟΣ

Δύο πίνακες
από τη Συλλογή
Σωτήρη Φέλιου
& οι προπαρασκευαστικές
μελέτες τους

ΦΩΚΙΩΝΟΣ ΝΕΓΡΗ 16

Συλλογή Σωτήρη Φέλιου
Αλέκος Βλ. Λεβίδης
«Οικείος τόπος, οικείος χρόνος:
δύο πίνακες από τη Συλλογή Σωτήρη Φέλιου
και οι προπαρασκευαστικές μελέτες τους»
29 Μαρτίου - 7 Μαΐου 2017
Φωκίωνος Νέγρη 16

ΕΚΘΕΣΗ

Διοργάνωση
Ίδρυμα «Η άλλη Αρκαδία»
Επιμέλεια
Αλέκος Βλ. Λεβίδης
Συντονισμός
Φανιώ Μιχαλοπούλου
Φωτογραφίες του ζωγράφου και
του εργαστηρίου του (και λεπτομέρειές τους)
Αλέκος Βλ. Λεβίδης, Έλλη Οικονομίδη,
Μαρίκα Ρόμπου-Λεβίδη
Ανάρτηση έργων
Move Art A.E.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Επιμέλεια και σχεδιασμός
Αλέκος Βλ. Λεβίδης
Παραγωγή
Fotolio & Typicon
Μεταφράσεις
Δάφνη Καψάλη
Φωτογραφίες του ζωγράφου και
του εργαστηρίου του (και λεπτομέρειές τους)
Αλέκος Βλ. Λεβίδης, Έλλη Οικονομίδη,
Μαρίκα Ρόμπου-Λεβίδη
Φωτογράφιση έργων
Γιάννης Βαχαρίδης
Οδυσσέας Βαχαρίδης
Λεωνίδας Κουργιαντάκης
Έλλη Οικονομίδη
Ναταλία Τσουκαλά

ISBN: 978-618-80800-5-8

© για την έκδοση: Ίδρυμα «Η άλλη Αρκαδία»
© για τα έργα του Αλέκου Βλ. Λεβίδη: Αλέκος Βλ. Λεβίδης
© για τα κείμενα: οι συγγραφείς τους

Απαγορεύεται η αναπαραγωγή του παρόντος έργου εν όλω ή
εν μέρει, με οποιοδήποτε μέσο ή τρόπο, χωρίς προηγούμενη
γραπτή άδεια του Ιδρύματος «Η άλλη Αρκαδία».

www.felioscollection.gr

The Sotiris Felios Collection
Alecios Levidis
“Familiar place, familiar time:
two paintings from the Sotiris Felios Collection,
with their preparatory studies”
29 March - 7 May 2017
16 Fokionos Negri

EXHIBITION

Organised by
“The *other* Arcadia” Foundation
Curator
Alecios Levidis
Coordination
Fanio Michalopoulou
Photographs of the artist and his studio
(and their details)
Alecios Levidis, Elly Economides,
Marica Rombou-Levidi
Installation of works
Move Art S.A.

CATALOGUE

Editing and creative design
Alecios Levidis
Production
Fotolio & Typicon
Translations
Daphne Kapsali
Photographs of the artist and his studio
(and their details)
Alecios Levidis, Elly Economides,
Marica Rombou-Levidi
Photographs of the works
Elly Economides
Leonidas Kourgiantakis
Natalia Tsoukalas
Yannis Vaharidis
Odysseas Vaharidis

© for the publication: The *other* Arcadia Foundation
© for the works by Alecios Levidis: Alecios Levidis
© for the texts: their authors

Any reproduction of the present work or parts of it, by any
means or procedure, without the prior written consent of
“The *other* Arcadia” Foundation is prohibited.



THE SOTIRIS FELIOS COLLECTION

ALECOS LEVIDIS

FAMILIAR PLACE,
FAMILIAR TIME

Two paintings
from the
Sotiris Felios Collection,
with their
preparatory studies

16 FOKIONOS NEGRI

Για τον Αλέκο Λεβίδη

Για τον Αλέκο Λεβίδη είχα ακούσει από φίλους που με ενδιέφερε η γνώμη τους. Πρωτοείδα έργο του στο σπίτι της Αλεξάνδρας Τ.

Όταν τον γνώρισα, κράτησα μόνο την εντύπωση ότι είναι ένας αξεδίψαστος ερευνητής. Το ξεχωριστός ζωγράφος δεν έμεινε πίσω, όμως στα μάτια μου φάνταζε το «αναγεννησιακός».

Ίσως ο Πλίνιος, ίσως τα λατινικά του Αλέκου, ίσως το διακριτό του χνάρι στην πολιτισμική ενδοχώρα; Ποιός ξέρει;

Τα έργα του, αυτά που βλέπουμε σε αυτή την έκθεση, με μαγεύουν.

Νομίζω πως συμμετέχω στη δράση που εκτυλίσσεται μπροστά μου, κοιτώντας τον κάθε πίνακα.

Είναι μυστήριο η δημιουργική διαδικασία του Λεβίδη, όπως κάθε δημιουργική διαδικασία, και εγώ διαπιστώνω, όσο κι αν κοιτάζω τους πίνακες, πως αυτό το μυστήριο συνεχώς αρνείται και θα αρνείται να μου παραδοθεί.

Σωτήρης Φέλιος

About Alecos Levidis

I'd heard about Alecos Levidis from friends whose opinion mattered to me. I first saw his work at Alexandra T's home.

When I met him, what stayed with me was the impression that he's an unquenchable researcher.

"Remarkable painter" wasn't lost on me, but in my eyes he had something of the Renaissance.

It might have been Pliny, it might have been Alecos' Latin, it might have been his distinct mark upon the cultural mainland. Who knows?

His work, what we see in this exhibition, enchants me.

I feel like I'm taking part in the action that's unfolding before me, as I look at each painting.

It's a mystery, Levidis' creative process - like every creative process - and I'm coming to understand that, no matter how long I spend looking at these paintings, the mystery always refuses and will always refuse to give itself up to me.

Sotiris Felios



Σημειώσεις για δύο έργα του Αλέκου Λεβίδη

«I have always been a literary painter,
thank goodness, like all decent painters».

Walter Richard Sickert¹

Α΄ | Μοντέλα στο στελιέ

Το μεγάλων διαστάσεων έργο (250 x 240 εκ., μικτή τεχνική, 2010-2013) παραπέμπει απευθείας σε δυτικό εκκλησιαστικό τρίπτυχο. Το πάνω μέρος διατάσσεται σε τρία τμήματα, και το κάτω παίρνει τη μορφή αναγεννησιακής predella, με πέντε μικρότερες σκηνές να τρέχουν παρατακτικά, από τα αριστερά προς τα δεξιά, ως μικρά αλλά σημαντικά επεισόδια, σαν comic strip ή καρέ κινηματογραφικής ταινίας. Την κεντρική, δεσπόζουσα θέση, κατέχει γυμνός από τη μέση και πάνω νέος, αντιμέτωπος με τον θεατή και, παρόλο που τον κοιτάζει απευθείας, το βλέμμα του παραπέμπει περισσότερο σε ενδοσκόπηση. Τα χέρια του είναι ελαφρώς ανοιχτά και ακουμπούν σε παραλληλόγραμμο καθρέφτη, όπου και έχει τοποθετηθεί ένα φτερό. Το φόντο πίσω του (αλλά και στις άλλες δυο μορφές) είναι ένα αχρησιμοποίητο, κατάλευκο, προπαρασκευασμένο χαρτί, καρφωμένο σε ξύλινη πινακίδα, έτοιμο για άμεση χρήση, και περιβάλλει τον νέο σαν λευκή σινδόνη. Τελετουργικά παρουσιάζεται εμπρός του τροχήλατο μικρό έπιπλο, που περιέχει διάφορα μικρά βάζα με τα πολύτιμα υλικά της ζωγραφικής (ο χώρος του δράματος είναι το εργαστήριο του ζωγράφου), δοχεία, σύνεργα, σωληνάρια, και δίπλα κρέμεται ένα κομμάτι καθαρό πανί για να σκουπίσει χέρια ή πινέλα.

Αριστερά στο έργο, όρθιος αλλά σε πλάγια όψη, νεαρός άνδρας με λευκό λινό κοστούμι, τα πόδια του γυμνά και τα χέρια βαθιά στις τσέπες του παντελονιού, παρατηρεί με έντονη και έκδηλη ανησυχία την κεντρική μορφή και της συμπαράστέκεται στο Πάθος. Απέναντί του και στα δεξιά του έργου, καθισμένη σε πιο κινητική πόζα, που δημιουργεί ένα τρίγωνο με κορυφή το χέρι πάνω στο γόνατο, νεαρή κοπέλα, ντυμένη με άσπρο πτυχωτό, μονοκόμματο φόρεμα, και από μέσα στηθόδεσμο μαύρο, με το βλέμμα στυλωμένο στον νεαρό άνδρα με τα λευκά, μας υποδεικνύει την οπτική διαδρομή των βλεμμάτων. Ο θεατής οφείλει, τη διαδρομή αυτή, να την ακολουθήσει:



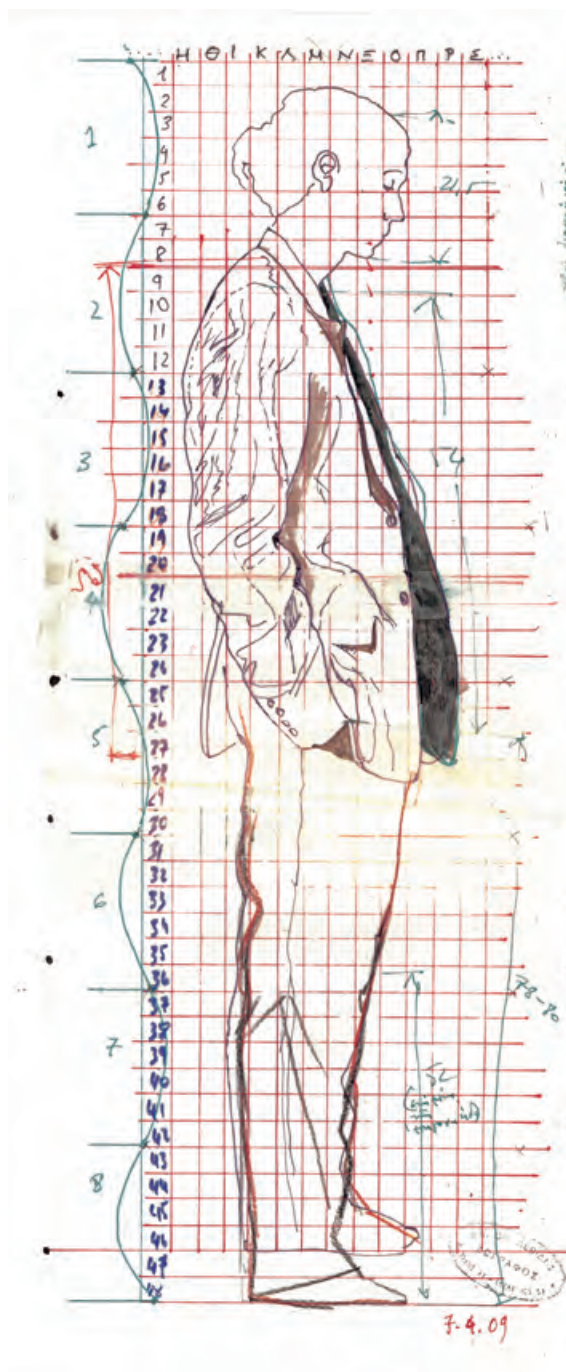
1. Γράμμα στη Virginia Woolf, μνημονεύεται στο: E.D.H. Johnson, *Paintings of the British Social Scene*, Λονδίνο 1986, σ. 217. (Μετάφραση: Εγώ ήμουν πάντα, δόξα τω Θεώ, αφηγηματικός ζωγράφος, όπως όλοι οι ζωγράφοι της προκοπής.)

Η σύνθεση οργανώνεται σε τρία οριζόντια επίπεδα: α) τον μπροστινό κενό χώρο του δαπέδου, β) τον ενδιάμεσο, όπου σε ένα νοητό τρίγωνο εγγράφονται οι τρεις φιγούρες, και γ) τη βαρυφορτωμένη πίσω κάθετη επιφάνεια - εδώ βλέπουμε ένα πλήθος αντικειμένων (το μεγάλο όρθιο καβαλέτο της ζωγραφικής, την οπίσθια όψη τελάρων, κορνίζες χωρίς πίνακα, άλλα έργα ζωγραφικής, στα δεξιά ακόμα ένα μεγάλο, αρθρωτό καβαλέτο με «κολλημένες» στο πάνω μέρος του κάποιες εικόνες και φωτογραφία αγαπημένου προσώπου).

Η αρχική ιδέα για το έργο ανάγεται σε χρόνο αρκετά προγενέστερο της δημιουργίας του. Γύρω στο 2005, ο ζωγράφος βάζει τα παιδιά του (στο τρίπτυχο απεικονίζεται στην κεντρική φιγούρα ο μικρός γιος του Λεβίδης, ο νέος με τα άσπρα είναι ο μεγάλος του γιος και η καθισμένη κοπέλα είναι η κόρη του), να ποζάρουν στις συγκεκριμένες στάσεις και τα αποτυπώνει φωτογραφικά. Στη συνέχεια προβαίνει στη δημιουργία φυσικού μεγέθους σπουδών πάνω στις τρεις φιγούρες, με παστέλ πάνω σε ειδικά προετοιμασμένο χαρτί, σπουδές εξαιρετικής λεπτότητας και μεγάλης ευαισθησίας. Ύστερα, η μετάβαση στο ολοκληρωμένο έργο παραμένει εν υπνώσει μέχρι περίπου το 2010-2011, οπότε ο συλλέκτης Σωτήρης Φέλιος βλέπει τις σπουδές αυτές και ένα σκαρίφημα της σύνθεσης του πίνακα, και αντιδρά ως άσφογος παραγγελιοδότης: θα αφήσει τον ζωγράφο να κάνει ό,τι θέλει, χωρίς την παραμικρή πατρωνική παρέμβαση (για αυτό και οι πίνακες μέσα στον πίνακα του φόντου είναι έργα που ανήκουν στη Συλλογή Σωτήρη Φέλιου, ένα είδος κρυπτικού εγκωμίου επιφανούς συλλέκτη από τη μεριά του ζωγράφου).

Το έργο θα εκτελεστεί ακολούθως πάνω σε κόντρα πλακέ με υπόστρωμα gesso, περασμένο σε πολλά χέρια και λεπτολειασμένο με γυαλόχαρτο. Ο Λεβίδης θα ξεπατικώσει πάνω στο gesso, με τη βοήθεια ανθιδόλων και πολύ σκληρού μολυβιού 6H, την οριστική σύνθεση, όπως αυτή έχει προκύψει από τα δεκάδες πια προσχέδια-μελέτες κάθε λεπτομέρειας. Πρώτα όμως θα μετατρέψει το πρόσωπο της κεντρικής μορφής από αγένειο σε γενειοφόρο (στο ενδιάμεσο μεταξύ αρχικής σύλληψης και εκτέλεσης, ο μικρός γιος του ζωγράφου έχει αναπτυχθεί από έφηβο σε *είρην*) - η ζωή επιβάλλει τις δικές της απαιτήσεις στην τέχνη - αλλά κυρίως θα προσαρμόσει και τις τρεις φιγούρες με βάση τον ανατομικό κανόνα του Albrecht Dürer² (το ύψος του κεφαλιού να επαναλαμβάνεται οκτώ φορές στον κορμό, ενώ στους Βυζαντινούς και στους αρχαίους Έλληνες είναι άλλοτε οκτώ και άλλοτε επτά φορές).

2. A. Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Νυρεμβέργη 1528 (με επιλογικά του φίλου του, Willibald Pirckheimer). Βλ. πρόχειρα το W. L. Strauss, *The Human Figure by Albrecht Dürer: The Complete "Dresden Sketchbook"*, Νέα Υόρκη 1972.



Το καλοκαίρι του 2012 στα Κουφονήσια, όπου ο ζωγράφος παραθερίζει κάθε χρόνο, θα ξεκινήσει να δουλεύει τις φιγούρες με ακρυλικά χρώματα. Το έργο θα είναι ανολοκλήρωτο ακόμα όταν, τον Νοέμβριο του 2012, θα το δείξει σε έκθεση-αστραπή δύο ημερών (11 και 12 του μηνός) στο *Ζωγραφείο* ως έργο εν προόδω. Στη συνέχεια, θα εκτεθεί στο Complesso del Vittoriano της Ρώμης από τα τέλη Νοεμβρίου της ίδιας χρονιάς μέχρι τις αρχές Ιανουαρίου της επόμενης, στην έκθεση *Ellenico Plurale - Dipinti dalla Collezione Sotiris Felios*³.

Η τελική σύνθεση είναι πυραμιδοειδής, με κορυφή το κεφάλι της κεντρικής μορφής: τα απλωμένα χέρια της, στα αριστερά του έργου, προεκτείνονται από τη μανιβέλα του καβαλέτου για να καταλήξουν στην άκρη των γυμνών ποδιών του νεαρού άνδρα, ενώ προς τα δεξιά προεκτείνονται από τα γόνατα και τις κνήμες της καθιστής κοπέλας. Την ίδια στιγμή, οι αντιστοιχίες των γραμμών των αντικειμένων και των σκιών, υφαίνονται στο φόντο (το τρίτο επίπεδο) έναν πυκνό συνδετικό ιστό ρυθμικών οριζοντίων και καθέτων. Η κεντρική φιγούρα αποδίδεται με μεγάλη εκφραστική δύναμη, και με ιδιαίτερη επιμέλεια οι λεπτομέρειες των αντικειμένων με τα πολύτιμα υλικά τους, διαυγή, καθαρά, λαμπερά, χωρίς ίχνος σκόνης, σαν να βλέπονται όλα με μεγεθυντικό φακό. (Στην ξεχωριστή διαύγεια των μορφών συνεισφέρει πολύ το άσπρο φόντο στην καθεμία τους, γιατί έτσι το χρώμα αποκτά τοπικά διαφάνεια.)

Το έναυσμα για τη δημιουργία του τριπτύχου υπήρξε για τον ζωγράφο η παράσταση της *Άκρας Ταπείνωσης*⁴, στο ιερό καμένης και λεηλατημένης εκκλησίας των Πρεσπών. «Ενδον της κόγχης της Προθέσεως ζωγραφίζεται ο Χριστός μέχρι του στήθους, γυμνός και νεκρός, με τας χείρας εσταυρωμένας, φερούσας τον τύπον των ήλων, και με την νυγείσαν πλευράν Αυτού, καθήμενος εντός του τάφου. Όπισθεν δε Αυτού ίσταται ο Σταυρός» περιγράφει ο Κόντογλου.⁵ Ο Λεβίδης ακολουθεί το υπόδειγμα αυτό, αλλά και το πειράζει ταυτόχρονα: η κεντρική μορφή ίσταται γυμνή, με τα χέρια απλωμένα και ανοιχτά, για να μας δείξει την άφαντη πληγή των καρφιών. Τον ρόλο του κιβωρίου παίζει το τροχήλατο τραπέζι, ενώ ο καθρέφτης όπου αντανακλώνται τα ακροδάχτυλα επιτείνει την αίσθηση

3. G. Serafini (επιμ.), *Ellenico Plurale. Dipinti dalla Collezione Sotiris Felios*, σσ. 96-97, και έκθεση: Complesso del Vittoriano, 27/11/2012 – 11/1/2013, Ρώμη 2012.

4. Η *Άκρα Ταπείνωση* ή ο *Βασιλεύς της Δόξης* εμφανίζεται τον 12ο αιώνα στο Βυζάντιο, και μεταδίδεται πολύ γρήγορα στη Δύση. Εξάιρετα πρώιμα δείγματα της παράστασης είναι εικόνες στο Μουσείο Καστοριάς, στο Μέγα Μετέωρο και στο Reliquario di San Gregorio Magno, στο μουσείο του ναού της Santa Croce in Gerusalemme της Ρώμης. Στη μεταβυζαντινή εποχή συνήθως ζωγραφίζεται στην κόγχη της Ιεράς Προθέσεως.

5. Φ. Κόντογλου, *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, Αθήνα 1979², σ. 140.

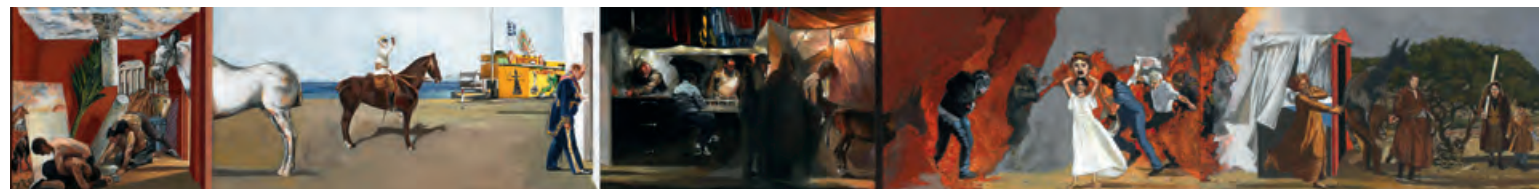
του τάφου. Τον ρόλο του Σταυρού στην παραδοσιακή *Άκρα Ταπείνωση*, παίζει εδώ ο σταυρός του καβαλέτου.

Ο Λεβίδης «πειράζει» συνολικά την *Άκρα Ταπείνωση*, γιατί τη συνδυάζει με μια ανεστραμμένη Δέηση. Τον ρόλο του Ιωάννη κρατάει ο μεγάλος γιος, ενώ τον ρόλο της Παναγίας η ανθισμένη, εράσμια κόρη (*Du hast das Wunder der Welt gesehen*). Το έργο όμως βρίσκεται και από άλλες αναφορές. Η καθιστή στάση της κοπέλας, με το αριστερό χέρι πάνω στον μηρό και το αριστερό πόδι να ακουμπά το πέλμα στην καρέκλα, με τα δάχτυλα μόλις να αγγίζουν το πάτωμα, παραπέμπει απευθείας στον Γιάννη Μόραλη και στο έργο του *Μορφή* (1951, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου). Η ένθετη στο τροχήλατο έπιπλο εικόνα είναι από τοιχογραφία της Πομπηίας. Τα έργα ζωγραφικής στο τρίτο επίπεδο, εισάγουν το μοτίβο του πίνακα μέσα στον πίνακα ή, για την ακρίβεια, το μοτίβο του πίνακα μέσα στον πίνακα και πάλι μέσα στον πίνακα. Πίσω από το δεξί πόδι της κοπέλας δεν βλέπουμε τις *Γυναίκες στην παραλία της Dinard* (1922) του Picasso, ούτε τη *Δούκισσα του Ουρμπίνο* (1465-1470) του Piero della Francesca. Πίσω από τον νέο στα λευκά δεν βλέπουμε το *Μεγάλο μεταφυσικό εσωτερικό* (1917) του De Chirico. Σε όλα βλέπουμε πίνακες του Λεβίδη, όπου έχουν ενσωματωθεί τα αντίστοιχα έργα.

Όλη τη σκηνή την παρακολουθεί από ψηλά η ασπρόμαυρη φωτογραφία στο τρίτο επίπεδο (είναι η σύζυγος του ζωγράφου και μητέρα δύο εκ των τριών παιδιών) και το κόκκινο άλογο, κολλημένο δίπλα της. Αυτό πάλι είναι κομμάτι από το έργο *Κυνήγι* (1986-1987)⁶ του Λεβίδη. Το άλογο θα μπορούσε να δράσει ως persona του ζωγράφου και, σε συνδυασμό με τη φωτογραφία της γυναίκας του, να θυμίσουν στον θεατή το γονεϊκό εποπτικό αντικαθρέφτισμα του Φιλίππου Δ΄ της Ισπανίας και της Βασίλισσας Μαρίας-Άννας, στις άφθαστες *Las Meninas*.⁷ Αν τώρα βάλουμε όλα αυτά τα τεχνάσματα μαζί, με κορωνίδα τα άσπρα φόντα πίσω από τις φιγούρες, που δημιουργούν την ψευδαίσθηση πως μπορεί οι μορφές να μην υπήρξαν, παρά μόνο ως έργα και αυτές μέσα στο έργο, τότε η συνολική σύνθεση εγείρει ερωτήματα για τη φύση της πραγματικότητας και της οπτικής απάτης, και δημιουργεί μιαν αβέβαιη σχέση μεταξύ θεατή και απεικονιζόμενων μορφών.

Το τρίπτυχο υποστηρίζεται από την predella. Εκεί, από τα αριστερά προς τα δεξιά, σε κινηματογραφική ροή, εκτυλίσσονται πέντε σκηνές. Στην πρώτη, βλέπουμε εσωτερικό δωματίου (το φόντο στο χοντροκόκκινο της Πομπηίας) με κορινθιακό κιονόκρανο σπασμένου κίονα να στηρίζει το ταβάνι-ουρανό, στο ύφος ενός sotto

in situ έργου του Τιέρρολο. Δύο ζεύγη αθλητών της ελληνορωμαϊκής πάλης έχουν σαν κοινό το κεφάλι ενός λευκού αλόγου.⁸ Το σώμα του έρχεται από τη δεύτερη σκηνή, όπου, σε παραθαλάσσιο χώρο, έφιππος στρατιωτικός (είναι ο εκ μητρός πάππος του ζωγράφου και η μορφή του είναι παρμένη από φωτογραφία του 1908) απευθύνει χαιρετισμό. Στο βάθος, ο Λεβίδης έχει απεικονίσει ένα πλανόδιο ερπετάριο, με τη μινωική θεά των Όφεων στην πρόσοψή του. Από τη σκηνή βγαίνει μορφή ντυμένη με λιβρέα (ένας εκ πατρός θείος του ζωγράφου), για να μπει στην επόμενη, την πιο σκοτεινή (με όλη τη σημασία της λέξης).



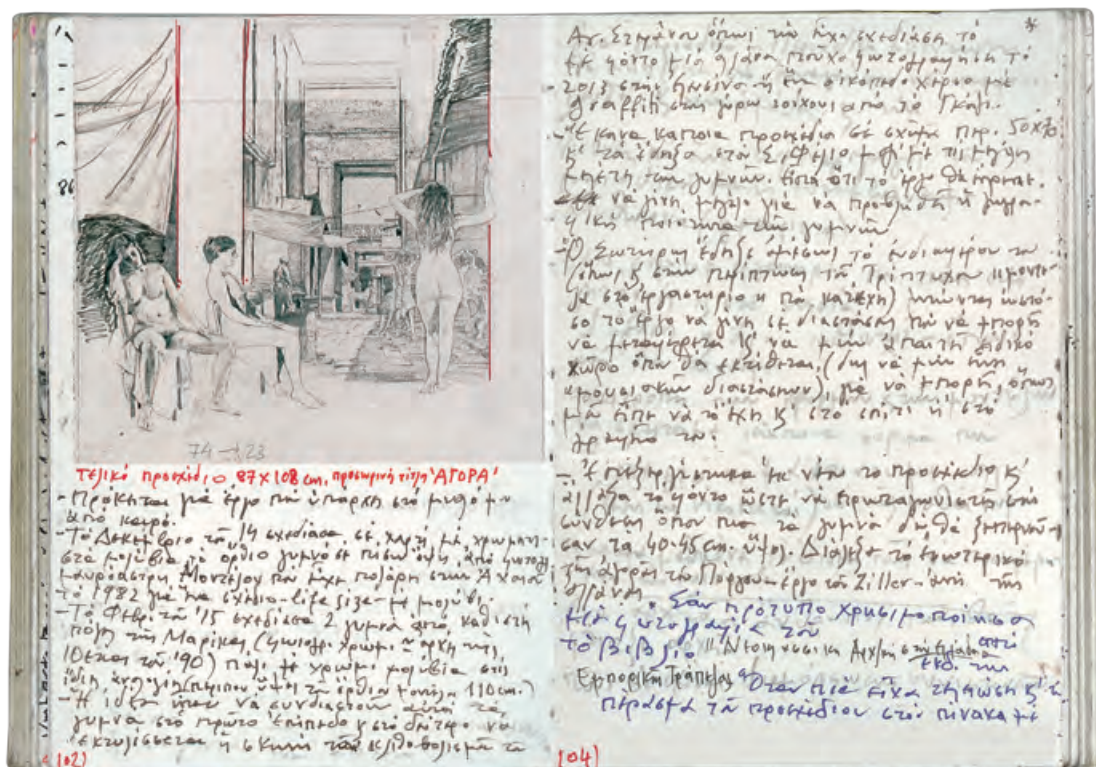
Αφορμή για αυτήν είναι φωτογραφία τραβηγμένη από τον ζωγράφο σε θρησκευτικό πανηγύρι στα ελληνοβουλγαρικά σύνορα. Πρόκειται για μια εικόνα με σημασία καθαρτηρίου, όπου ψήνονται σάρκες: σε πρόχειρη καντίνα, ένας άνδρας περιμένει να σερβιριστεί, ενώ παραδίπλα, σε ασαφή χώρο με κρεμασμένα πανιά, ομάδα ανδρών στο μισοσκόταδο παρακολουθεί φιγούρα με μάχαιρα να εφορμά σε γαϊδουράκι (*prauvre bête chérie*). Αυτό, για να ξεφύγει, προχωρά στην επόμενη σκηνή. Εκεί όμως επικρατεί χαώδης βία. Κρανοφόροι προσπαθούν να σβήσουν πυρκαγιά, άνθρωποι προσπαθούν να διαφύγουν στην αντίθετη κατεύθυνση. Στο πρώτο επίπεδο, ιέρεια με λευκό χιτώνα υψώνει πάνω από το κεφάλι της τη μάσκα της Τραγωδίας. Ο Λεβίδης δονείται, στην εικόνα αυτή, από τα γεγονότα που ακολούθησαν τη δολοφονία του Αλέξη Γρηγορόπουλου, και μεταφέρει πάνω στο ξύλο φωτογραφία πρωτοσέλιδου εφημερίδας από την επομένη των ταραχών της όης Δεκεμβρίου 2008.

Στην τελευταία σκηνή, γυναίκα τρέχει να γλιτώσει από την τυφλή βία της πυρκαγιάς. Η μορφή της είναι απευθείας δάνειο από τον Louis Janmot (1814-1892) και το έργο *Cauchemar*, της σειράς *Le Poème de l'âme* (1835-1880), και μας εισάγει στο ύπαιθρο, αλλά αντί γαλήνης, και εδώ μάς κυνηγά υποβόσκουσα ανησυχία, αφού ο κόσμος έχει έρθει ανάποδα: ένας γάιδαρος καβαλάει έναν άνθρωπο –η οπτική μνήμη του Λεβίδη είναι πάντα υπερισχύουσα, καθώς μεταφέρει τμήμα του περίφημου αμφίσημου χαρακτηρισμού του Goya, *Tu que no puedes* («Εσύ που δεν μπορείς, κουβάλα με στη ράχη σου»): είναι το No 42 της σειράς *Los caprichos*

6. Βλ. τη δημοσίευσή του στο: Α. Λεβίδης, *Εικονογραφίες 1980-1988*, Αθήνα 1988.

7. Ακόμα και αν η πρόθεση του ζωγράφου δεν ήταν αυτή, τίποτα δεν εμποδίζει τον θεατή να συνδέσει τα δύο έργα.

8. Η σύνθεση αποτελεί επανάληψη άλλης περιόδου του Λεβίδη, εκείνης των *Παλαιστών*.



(1797-1799). Δίπλα από το παράξενο σύμπλεγμα, ο βαρύθυμος Αίσωπος (1638) του Velasquez (προσωπείο, εδώ, του Λεβίδη), και στο βάθος δέντρο με τα κλαδιά του, αλλά και σε αυτά η καταλλαγή λείπει: είναι το δέντρο όπου κρεμούν στα Κουφονήσια τα σφαχτά. Η predella κλείνει με το Τάξιμο: η μητέρα του ζωγράφου μεταφέρει στον ώμο της λαμπάδα ως ανάθημα, και κρατά με το δεξί της χέρι τον μικρό ζωγράφο. Στο τέλος, ο Λεβίδης έχει μεταμορφωθεί στο παιδί που κάποτε ήταν.

Β' | Αγορά

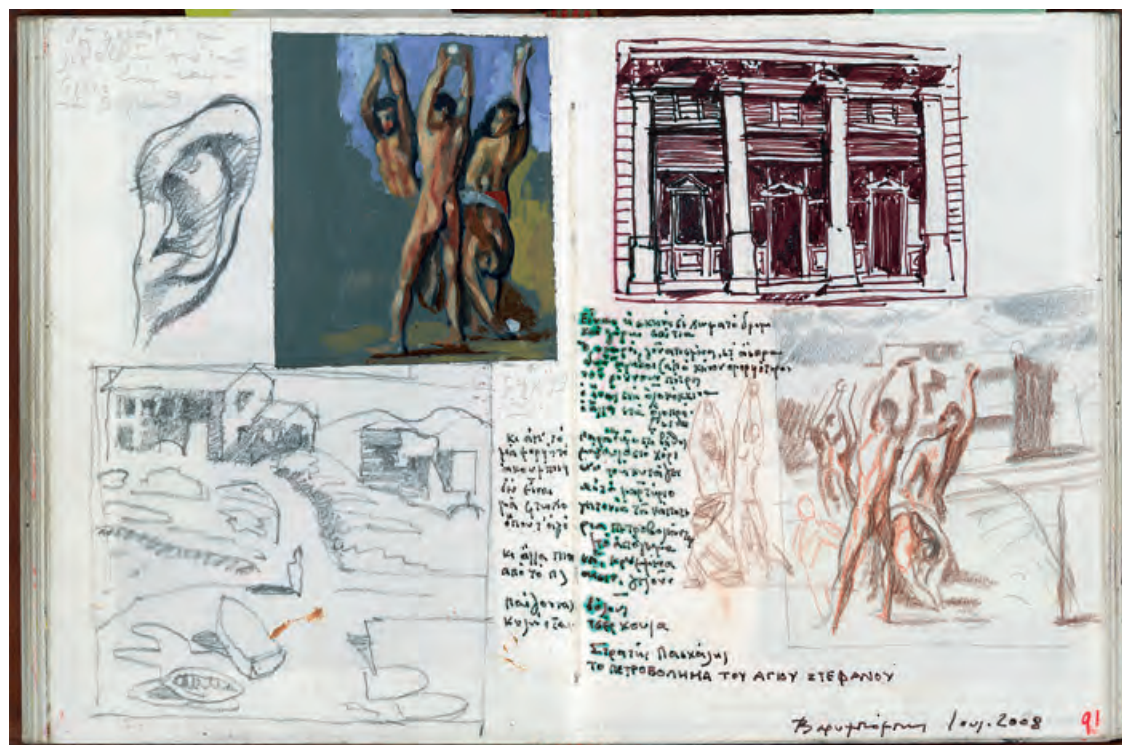
Το έργο (87 x 107 εκ., μικτή τεχνική, 2010-2017) έχει μικρότερες διαστάσεις από τα Μοντέλα στο σετ, αλλά σχεδόν απροσμέτρητο βάθος, τόσο, ώστε ο θεατής χρειάζεται χρόνο για να αποκρυπτογραφήσει τα πολλά στοιχεία και τις αντιθέσεις σε όλη τη διαδρομή του βλέμματος μέχρι το γαλάζιο του ανέφελου ουρανού, όπου αιωρείται η απειλητική σκιά ενός αρπακτικού πουλιού.

Στο πρώτο επίπεδο, διπλώνεται και ξεδιπλώνεται το πλούσιο σε υφή, σχέδια και χρωματισμούς χαλί, και βρίσκονται σε διαγώνια παράταξη δυο καθιστές γυναίκες, και σαν συνέχεια τους μια τρίτη, όρθια. Η ματιά του θεατή οδηγείται επιδέξια από την μπροστινή καθιστή γυναίκα στη διπλανή της, σε πλάγια όψη, και από εκεί, μέσω του βλέμματός της, καταλήγει στην οπίσθια όψη της όρθιας (εμμέσως, ο θεατής καλείται να απολαύσει τρεις διαφορετικές όψεις του γυναικείου κάλλους - εύρημα απολύτως κλασικό).

Η διάταξη των μελών του σώματος της πρώτης φιγούρας μάς συνδέει (λόγω της, πυραμιδοειδούς σχήματος ένταξής της) με τα στοιχεία του προς τα αριστερά χώρου. Εκεί, μισοκρύβονται από κάθετο παραπέτασμα τρία ανδρικά γυμνά αγάλματα, δύο όρθια και ένα καθιστό, δημιουργώντας τις εξής αντιθετικές σχέσεις:

2 καθιστές γυναικείες μορφές	—	2 όρθιες ανδρικές μορφές
1 όρθια γυναικεία μορφή	—	1 καθιστή ανδρική
ζωντανές, φυσικού μεγέθους γυναίκες, στο παρόν	—	άψυχα, διαφορετικής κλίμακας και διάφορων υλικών αγάλματα του παρελθόντος

Υπάρχουν και άλλες αντιθέσεις. Το υπερφυσικού μεγέθους χάλκινο άγαλμα περιβάλλεται από ξύλινο προστατευτικό σκελετό για τη μεταφορά του, σε σχήμα πυραμίδας - αντίστιξη προς το ανάλογο σχήμα της πρώτης καθιστής γυναικείας μορφής. Εμπρός, υπάρχει ιεραρχημένη τάξη πάνω στο χαλί, φωτισμένη άπλετα από ποικίλες φωτεινές πηγές. Πίσω αριστερά, αταξία πολλών αντικειμένων



(ρωμαϊκά αντίγραφα ελληνικών αγαλμάτων, σκόρπια αρχιτεκτονικά μέλη, βάθρα μέσα στο ημίφως). Μαρτυρίες ενός ένδοξου παρελθόντος αντιπαρά τίθενται εύγλωπτα με το παρακμιακό παρόν της φθοράς.

Στη δεξιά πλευρά του έργου, απέναντι από το πλούσιο χαλί, βρίσκονται συντρίμια λαξευμένων ογκόλιθων, τμημάτων του αρχιτεκτονήματος. Πάνω στο πλακόστρωτο δάπεδο, η όρθια γυναίκα πατά πάνω σε μικρό σωρό οικοδομικής συνδετικής ύλης, και στηρίζεται σε έναν από τους τεράστιους πεσσούς της υπόστυλης αίθουσας. Δίπλα από το δεξί της χέρι κρέμεται ένα φθαρμένο λάβαρο με ακρωτηριασμένη επιγραφή. Μάτια θα προκαλέσει το βλέμμα του θεατή να τη συμπληρώσει, κανένας Καβάφης δε θα βρεθεί για να τη διαβάσει.

Το δεύτερο επίπεδο, παρόλο που οπτικά βρίσκεται στον ίδιο χώρο με το πρώτο, διαφοροποιείται από το σκληρό ξύλινο στέγαστρο δεξιά, και την πάνινη τέντα σε χαμηλότερο ύψος αριστερά. Ο θεατής έχει μπροστά του μια σκηνή μαρτυρίου: ομάδα τεσσάρων ανδρών λιθοβολεί έναν πέμπτο. Οι θύτες φορούν κοντά μπλε παντελόνια, ένας σκύβει για να αρπάξει πέτρα από το δάπεδο. Το θύμα (με ανοιχτό λαδί παντελονάκι) έχει γονατίσει, και με τα χέρια ανάστροφα στο πρόσωπο προσπαθεί να αποφύγει τις θανατηφόρες πετρίες. Ατάραχος ή ανήμπορος ηλικιωμένος με ποδιά (προσέξτε την κουρασμένη πλάτη του) βγαίνει από τα αριστερά και οδηγεί τον θεατή σε σκιερή πύλη με παραστάδες και δωρικά επίκρανα. Πριν τελειώσει το οικοδόμημα, υπάρχει ακόμα ένα αίθριο, φωτισμένο άπλετα από την πεσμένη στέγη του κτηρίου, που καταλήγει σε άλλη πύλη με παραστάδες – στην αριστερή φαίνεται σαν να σώζεται ακόμα ο ζωγραφικός της διάκοσμος από τη μέση και πάνω.

Μέσα στην πύλη μάς περιμένει άσπρο άλογο· περιμένει καρτερικά (αφού δεν είναι δεμένο) και μας κοιτάζει παράδοξα, ζωντανεύοντας την ερημία αυτού του πίσω χώρου. Πέραν της δεύτερης πύλης, βλέπουμε ένα portico με κεραμοσκεπή (μπροστά του, πάλι στέγαστρο στα δεξιά και τέντα στα αριστερά) και εκεί καταλήγει το κτήριο. Το βάθος του πίνακα κλείνει οριζόντια πρόσοψη λαϊκού μαγαζιού, και ύστερα βυθιζόμαστε στη σκιά. Η σύζευξη των αντιθέσεων συνεχίζεται και μετά το πρώτο επίπεδο:

αρχιτεκτονική μεγάλου μεγέθους	—	σπίτια λαϊκά
σκληρά υλικά: μάρμαρα, ογκόλιθοι	—	πανιά, χαλιά: μαλακά υλικά
γυμνές	—	ντυμένες μορφές
ηρεμία	—	βία

Η αρχική ιδέα για το έργο ξεκινά περίπου το 2010, όταν ο ζωγράφος θέλησε να εκμεταλλευτεί σε μεγαλύτερη σύνθεση πόζες γυναικείων γυμνών εκ του φυσικού, από την παλαιότερη δουλειά των *Λουομένων* (1991, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών).

Η πρώτη του σκέψη ήταν να τα συνδυάσει ταυτόχρονα με το σύμπλεγμα του λιθοβολισμού, και αυτός ήταν ο σπινθήρας.

Βάζει τον μικρό του γιο να ποζάρει για όλες τις φιγούρες της ομάδας του λιθοβολισμού και τον φωτογραφίζει με σκοπό τη μελέτη της οστεολογίας και μυολογίας των σωμάτων. Η ένταξη και των δύο θεμάτων σε σύνθεση ανοικτού χώρου δεν τον ικανοποιεί, και αποφασίζει να ενθέσει τα δύο θέματα στον συγκεκριμένο τελικό χώρο του έργου.

Ακολουθούν αμέτρητα προσχέδια και μελέτες, μέχρι που η σύνθεση και τα συνοδευτικά της θέματα να οριστικοποιηθούν. Η ζωγραφική δεν θα ξεκινήσει, παρά μόνο όταν ο Σωτήρης Φέλιος θα δώσει εν λευκώ παραγγελία στον Λεβίδη το 2016. Το έργο θα εκτελεστεί και πάλι σε κόντρα πλακέ με λεπτοδουλεμένο gesso, αλλά χωρίς μεταφορά προσχεδίων μέσω ανθιδόλου.

Η σύνθεση ζωγραφίζεται κατ' αρχάς σε μονοχρωμία, ένα είδος sinopia. Τα φόντα έγιναν ολόκληρα σε δύο τόνους, φως-σκιά, ενδεχομένως και σε έναν ακόμα, για το ημίφως. Η sinopia καλύφθηκε με διαφάνειες ακρυλικών (οι διαφάνειες, εκτός από το ρόλο του προπλασμού, χρωματίζουν και οι ίδιες: το υπερκείμενο χρώμα παίρνει έτσι δύναμη, χτίζεται σιγά σιγά, και κερδίζει σε βάθος) και από πάνω το τελικό στρώμα του λαδιού. Το έργο ολοκληρώνεται στις αρχές του 2017.

Το έναυσμα ήταν οι παλαιότερες πόζες γυναικείων γυμνών για τη σειρά των *Λουομένων*. Στην κατ' ενώπιον στάση και την πλάγια όψη βλέπουμε τη γυναίκα του ζωγράφου ενώ στο όρθιο γυμνό ο ζωγράφος χρησιμοποίησε επαγγελματίες μοντέλο. Τα στεατοπυγικά χαρακτηριστικά της όρθιας γυναίκας και η στάση της, μας αφήνουν την ασαφή εντύπωση πως πρόκειται για μια φίλη που «αγοράζεται». Τα καθιστά γυμνά δεν έχουν τον ίδιο ρόλο, αλλά παραμένουν σε κατάσταση ανησυχίας, σε μια απροσδιόριστη προσημονία.

Το θέμα του λιθοβολισμού είναι δάνειο από το επιμήριο του Αγίου Στεφάνου στην *Ταφή του κόμητος Οργκάθ* (1586-1588) του Θεοτοκόπουλου. Ο χώρος του δράματος είναι το εσωτερικό της Δημοτικής Αγοράς του Πύργου Ηλείας (σήμερα στεγάζεται εκεί, μετά την ανακαίνιση του κτηρίου, το Αρχαιολογικό Μουσείο της πόλης), έργο (τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα) του Ernst Ziller. Ο Λεβίδης χρησιμοποίησε φωτογραφία δημοσιευμένη στο γνωστό βιβλίο του Ιωάννη Τραυλού για τη νεοκλασική αρχιτεκτονική,⁹ και σε ορισμένα σημεία την μετέφερε αυτολεξεί: όλο το σύστημα με τα στέγαστρα και τις τέντες, το κολωνάκι-πάσσαλος στο κέντρο, η απόκοσμη φιγούρα του ηλίκιωμένου, ακόμα και η λάμπα του δημοτικού φωτισμού (στο έργο δίνει στον θεατή την εντύπωση απειλητικού αρπακτικού πουλιού).

9. Ι. Τραυλός, *Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 1967, εικ. 116, σ. 129.

Η σκηνή, στο πρώτο επίπεδο, με τα αγάλματα, είναι ανάμνηση μιας επίσκεψης του ζωγράφου στις αποθήκες του Museo Archeologico Nazionale της Νάπολης.¹⁰ Το άλογο στο βάθος είναι ένα από τα έξι άλογα του Δούκα της Μάντουας Federico II Gonzaga, όπως τα ζωγράφησε (1532-1535) στη Salla dei Cavalli του Palazzo del Tè ο Giulio Romano. Τα λαϊκά μαγαζιά του απώτερου βάθους θυμίζουν στο κλίμα και τον χρωματισμό το *Het straatje* (1657-1658), το μικρό δρομάκι του Vermeer.

Το τελευταίο ζωγραφισμένο τμήμα του πίνακα είναι εκείνο που βλέπουμε πρώτο: το χαλί, στην πραγματικότητα, δεν είναι χαλί αλλά κουρτίνα στο ατελιέ του Λεβίδη, και τα ερείπια στα δεξιά είναι παρμένα από φωτογραφία της Απάμειας επί του Ορόντου στη Συρία.

Γ' | Coda

«Je n'ai jamais évité l'influence des autres. [...] J'aurais considéré cela comme une lâcheté et un manque de sincérité vis-à-vis de moi-même. Je crois que la personnalité de l'artiste se développe, s'affirme par les luttes qu'elle a à subir contre d'autres personnalités. Si le combat lui est fatal, si elle succombe, c'est que tel devait être son sort.»

Henri Matisse¹¹

Ο Λεβίδης είναι ζωγράφος διανοητικός: όσοι έχουν μικρή σχέση με την τέχνη, θα χρησιμοποιούσαν αστόχαστα τον όρο «ζωγράφος εγκεφαλικός». Το έργο του είναι σπαρμένο με αναφορές στο παρελθόν, αλλά και με αυτοαναφορές.

Στον Λεβίδη, δίχως βαθιά μνήμη, δεν φαίνεται να υπάρχει καλλιτεχνική λειτουργία. Πίσω από τους πίνακές του δεν κρύβεται απαραίτητα κάποια ιστορία, μια αφήγηση (αυτήν θα τη φτιάξει μόνος του ο θεατής, ανεξάρτητα από τις προθέσεις του ζωγράφου): οι εικόνες αρχίζουν από εικόνες της μνήμης, και μέσω της μνήμης

10. Το όρθιο χάλκινο (φαίνεται από την πατίνα) άγαλμα, που κρατά ανάμεσα στα δάχτυλα χαρτί (*ήν δε η αιτία αυτού γεγραμμένη*), ίσως να είναι ανδριάντας του αυτοκράτορα Αυγουστού (49-50 μ.Χ.) στο ίδιο μουσείο (Α.Ε. 5595).

11. H. Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, επιμ. D. Fourcade, Παρίσι 1972, σ. 56 (Matisse interrogé par Guillaume Apollinaire, 1907. Πρώτη δημοσίευση: "Henri Matisse", περ. *La Phalange*, τεύχ. 2, 15-18/12/1907. (Μετάφραση: «Ποτέ μου δεν προσπάθησα να αποφύγω την επιρροή των άλλων. [...] Αν την απέφευγα, θα ήμουν δειλός και ανέντιμος απέναντι στον εαυτό μου. Πιστεύω πως η προσωπικότητα του καλλιτέχνη, εξελίσσεται, στερεώνεται μέσα από τις μάχες που έχει να δώσει με τις προσωπικότητες των άλλων. Αν η σύγκρουση αποβεί μοιραία, αν υποκύψει, θα πει πως έτσι τού ήτανε γραφτό»).

γίνεται η ζωγραφική ερμηνεία της πραγματικότητας. Ο ζωγράφος αισθάνεται ότι τον αφορά η επιφάνεια του κόσμου (η επιφάνεια μπορεί να διαβαστεί και με κεφαλαίο Ε), αλλά το δάσος αυτού του κόσμου δεν είναι παρθένο, έχει προηγηθεί το παρελθόν.

«Και το σήμερα;» θα ρωτούσε ένας κοινός μας φίλος και συγγενικό του πνεύμα. *Η σήμερον ως αύριον και ως χθες*, θα απαντούσε ο ζωγράφος. Το σήμερα, για εκείνον, είναι η πρότασή του: η εμμονή στη ζωγραφική. Του αρέσει να αναθυμάται με μετριοφροσύνη τη ρήση του Chardin: «La peinture est une île dont je n'ai fait que côtoyer les bords» («η ζωγραφική είναι ολόκληρο νησί, κι εγώ απλώς περιπλέω τις ακτές της»), και να δηλώνει με χαμηλή φωνή: «Η ζωγραφική είναι κάτι που υπήρξε (χρόνος αόριστος), και τώρα εμείς προσπαθούμε να κρατήσουμε το καντηλάκι αναμμένο», γιατί γνωρίζει καλά ότι το θαύμα δεν δημιουργεί την πίστη, αλλά η πίστη (στη ζωγραφική *o altra cosa*) είναι ένα θαύμα από μόνη της. Για αυτόν το λόγο, οι καλύτεροι πίνακές του μάς μεταδίδουν πάντα ένα λαμπερό μυστήριο:

«Il est extraordinaire qu'on puisse mettre tant de mystère dans tant d'éclat.»¹²

Ν.Π. Παΐσιος



12. Απόκρυφα λόγια του Mallarmé για τον Gauguin· τα μεταφέρει ο ίδιος σε γράμμα του στον André Fontainas (Μάρτιος 1899). Βλ. P. Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, Παρίσι 2003, σ. 170. (Μετάφραση: Είναι απίστευτο πώς μπορεί κανείς να χωρέσει τόσο μυστήριο μέσα σε τόσο λάμψη.).

Σκέψεις

Μεγαλώνοντας (ευφημισμός του γερνώντας) ζωγραφίζω πιο αργά. Αναζητώ τη δυσκολία κάτω από την επιφάνεια, πειραματίζομαι με νέους τρόπους ή ξαναζωντανεύω παλιούς. Κοντολογίς, επιμηκύνω τη διάρκεια της επώασης. Σαν να γαντζώνομαι στις εικόνες, να θέλω να τις κρατήσω, ακόμα κι αυτές που είναι ταγμένες να σκεπαστούν από άλλες. Μία διαδικασία παλίμψηστου, σταθερά, όλο και πιο συνειδητά, χτίζεται στα έργα μου τα τελευταία είκοσι, τουλάχιστον, χρόνια. Όσο ο γραμμικός μου χρόνος με απειλεί, τόσο τον ξορκίζω αναιρώντας τον μέσα στη δουλειά μου.

Το '50 και το '60, δύο κρίσιμες δεκαετίες που εν πολλοίς έφτιαξαν αυτό που είμαι, στη Δύση ήταν δύο δεκαετίες που πριμοδότησαν, σωστότερα ποντάρισαν, στην εικόνα και στην άμετρη εκμετάλλευσή της.

«Η Δύση έχει ταυτιστεί με τον χρόνο και το μόνο σύγχρονο είναι το δυτικό.»¹

Τώρα, μισό αιώνα μετά, στο ψηφιακό μας περιβάλλον, μέσα στα κοινωνικά δίκτυα, ζούμε την παροξυσμική εικόνα.

«Στην τέχνη που κρέμεται στο παρόν ο χρόνος διαγράφει την εικόνα. Σ' εκείνη την τέχνη που διαχειρίζεται τη μνήμη συνήθως η εικόνα εξαλείφει τον χρόνο.»²

Διαβάζοντας τυχαία παραπομπές από σημειωματάριό μου του 2015: «Το 1918, ο Klee με ελαφρά ειρωνεία αυτοχαρακτηρίζεται στο ημερολόγιό του σαν "αφαιρετικός (abstractionist) που κουβαλάει μνήμες".»³

Και παρακάτω:

«Τη δεκαετία του '70 η εννοιολογική τέχνη κέρδιζε έδαφος και ο Auerbach παρατήρησε ότι οι νέοι καλλιτέχνες "άρχισαν να βγάζουν διακηρύξεις και να δακτυλογραφούν ανακοινώσεις για να τις κρεμάσουν στον τοίχο". Έτσι οι μόνοι άνθρωποι που ζωγράφιζαν παραστατικούς πίνακες ήταν αυτοί που πραγματικά δεν μπορούσαν να κάνουν αλλιώς. Είχε σταματήσει να είναι η τρέχουσα πρακτική. Απ' αυτήν την άποψη η κατάσταση ήταν όντως καλύτερη "γιατί αυτό σήμαινε ότι μόνο εκείνοι που πραγματικά ήθελαν να ζωγραφίσουν το έκαναν κι αυτό κατέληξε να είναι μία εκκεντρική δραστηριότητα [...] απλά το έκανες κατά κάποιο τρόπο σαν αποσυνάγωγος και αυτό ήταν πολύ, μα πολύ υγιές".»⁴

Στον μεσοπόλεμο ιδρύονται τα πρώτα μουσεία μοντέρνας τέχνης, ξέχωρα από τα ήδη υπάρχοντα μουσεία, υπογραμμίζοντας έτσι τη ριζική ρήξη της νεωτερικής ζωγραφικής απ' όλη την προηγούμενη τέχνη. Μισό αιώνα αργότερα πρωτοεμφανίζονται τα μουσεία σύγχρονης τέχνης, σε χώρους ξεχωριστούς από τα μουσεία μοντέρνας τέχνης για να στεγάσουν μία νέα τέχνη ριζικά διαφορετική, «ασύμβατη» με τη μοντέρνα: τη σύγχρονη (contemporary). Σύγχρονη με τι; Μία τέχνη που έχει ήδη ιστορία σαράντα, πενήντα, εξήντα χρόνων ή μήπως εκατό ή καθόλου.

«Η ιστορία είναι το κακό όνειρο της τέχνης, ο εφιάλτης από τον οποίο πρέπει να απεμπλακεί.»⁵

Πώς είναι να ζωγραφίζεις στο πρώτο τέταρτο του 21ου αιώνα; Χτες ένας καλλιτέχνης σαραντάρης έλεγε στην τηλεόραση ότι η γενιά του πέρασε από την «αναλογική αισθητική» στην «ψηφιακή τεχνολογία». Κοιτάζομαι στον καθρέφτη: είμαι ή δεν είμαι σύγχρονος; Ποιός θ' αποφασίσει;

«Είναι η ζωγραφική ένα παρωχημένο πάθος; Μπορεί να είναι παρωχημένο ένα πάθος που αποβαίνει το αποκλειστικό πάθος μας ολόκληρης ζωής; Τι σημαίνει αυτή η αίσθηση του "παρωχημένου" που στη σκέψη της αναπτύσσεται ένα πάθος δίχως όρια και βρίσκει ελεύθερη διέξοδο την ίδια στιγμή που το αντικείμενό του θεωρείται ότι δεν έχει πια πέραση; Μήπως είναι μια πλάγια τακτική που επιτρέπει στον δημιουργό ν' αποφύγει τον χρόνο, τον χρόνο που τον περιβάλλει, την εποχή του, τον χρόνο όπου τα πράγματα παρέρχονται, τίθενται εκτός συρμού, προηγούνται ή καθυστερούν, ονομάζονται "μετά" ή "προ" σε σύγκριση με ένα αειθαλές πρόταγμα, για να έχει μπροστά του να διαθέσει όλον τον χρόνο, αυτόν τον άλλον, τον χρόνο του πάθους, που διαφεύγει τον χρόνο γιατί είναι χρόνος ανακτημένος.»⁶

«Ελπίζω η ζωγραφική μου ν' αντέξει χωρίς ρηγματώσεις. Θα 'θελα να φτάσω μπροστά στους νέους ζωγράφους του έτους 2000 με φτερά πεταλούδας.»⁷ (Bonnard 1946. Ο Bonnard έζησε μέχρι το 1947).

Ο τρόπος που οι εικόνες γεννιούνται, διασταυρώνονται και αναμορφώνονται μέσα στον νου του ζωγράφου φαίνεται να μοιάζει με τον τρόπο που γεννιούνται τα όνειρα. Ονειρεύεται εν εγρηγόρει ο ζωγράφος ή όπως το έχει πει πιο εμφαντικά ο

1. Ζαν Κλαίρ, *Σκέψεις για την κατάσταση των εικαστικών τεχνών*, Αθήνα 1993, σ.58. Η μετάφραση στα ελληνικά όλων των παραθεμάτων που ακολουθούν είναι δική μου.

2. Gaëtan Picon, *Admirable tremblement du temps*, Γενεύη, 1970, σ. 102.

3. Patrick Walberg, *Surrealism*, Παρίσι, 1962, σ. 53.

4. Catherina Lampert, *Frank Auerbach: Speaking and Painting*, Λονδίνο, 2015, σ. 139.

5. Gaëtan Picon, *Admirable tremblement du temps*, Γενεύη, 1970, σ. 120.

6. Jean Clair, *Bonnard*, Παρίσι, 2006, σ. 17.

7. *Bonnard*, Κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, 1984, σ. 203.

Giorgio de Chirico: «Η τέχνη όμοια με ένα ωραίο προφητικό όνειρο, ονειρεύεται με μάτια ορθάνοιχτα, εν πλήρει μεσημβρία, αντικρίζοντας την αδυσώπητη πραγματικότητα.»

Ένας κριτικός έγραψε γα τον Max Ernst: «Δεν ζωγραφίζει ό,τι έχει ονειρευτεί, ονειρεύεται ζωγραφίζοντας.»

Κάποιος άλλος συγγραφέας σημειώνει:

«Ένα έργο τέχνης μπορεί να λογίζεται σαν ένα είδος όνειρο γυρισμένο τα μέσα-έξω».⁸ εννοώντας ότι η ανάλυση ενός ονείρου είναι το αντίστροφο της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Όταν ένα όνειρο αναλύεται, η κρυφή του δομή αποκαλύπτεται και αποδομείται, ενώ το έργο τέχνης συνθέτει, συναρμολογεί, δομεί τις έωλες εικόνες-αναπαραστάσεις που το γεννούν.

Σε πολλά μου έργα συναντώνται εικόνες της μνήμης και εικόνες της φαντασίας, εικόνες αναπαραστατικές και εικόνες αφαιρετικές, εικόνες δικές μου ή άλλων, εικόνες που έγιναν δικές μου, διάκοσμος και θέμα, επιφάνεια και βάθος, διακριτές ζωγραφικές αντιλήψεις και παραστατικοί τρόποι. Συνευρίσκονται, αλληλοσυμπληρώνονται, συγκρούονται. Μια σειρά, ένα σύνολο από κηλίδες απλώνονται στον πίνακα τρώγοντας τα κενά έως ότου να καταλαγιάσει η έρις, να κορεσθούν οι αντινομίες των χρωμάτων, να προσεγγιστεί ένα σημείο ισορροπίας έστω και ασταθούς, ενίοτε δε και μια ιδιότυπη τάξη. Το ύφος αυτό χάριν απλούστευσης το ονομάζω «αισθητική του κολάζ». Σ' αυτήν τη διαδικασία η διεγερμένη φαντασία συνυπάρχει με μια λανθάνουσα κριτική συνείδηση, όπως όταν ο άνθρωπος βρίσκεται μετέωρος μεταξύ εγρήγορσης και ύπνου. Οι εικόνες που προκύπτουν είναι φύσει αφηγηματικές, όπως και τα όνειρα, και επιδέχονται μια ανάγνωση σε πολλά επίπεδα, δίχως έναν κεντρικό αφηγηματικό άξονα και με θολωμένα τα όρια μεταξύ του ηθελημένου και του τυχαίου. Ίχνη αυτού του ύφους υπάρχουν στον πίνακα *Μοντέλα στο ατελιέ*, κυρίως στην πρεντέλα και στο φόντο, πίσω από τις τρεις μορφές. Στον αντίποδα της «αισθητικής του κολάζ» βρίσκονται μια σειρά έργων μέσα στα οποία συγκαταλέγεται και η *Αγορά*.

Εδώ τηρούνται οι συμβάσεις μιας φυσιοκρατικής αναπαράστασης, μηδέ εξαιρουμένης και της ενότητας χώρου και χρόνου, τουλάχιστον στο πρώτο επίπεδο. Κι αυτό γιατί η ψευδαισθητική αναπαράσταση του χώρου, η προοπτική και το βάθος πεδίου, δίνουν τη δυνατότητα, όπως στην αρχαία ζωγραφική και στην πρώιμη αναγεννησιακή για μια αναπαράσταση διαφορετικών στιγμών της αφήγησης σε διαφορετικά επίπεδα του χώρου υποβάλλοντας μια συνθήκη συγχρονίας-

8. Laurie Schneider, *Art and Psychoanalysis*, Νέα Υόρκη, 1993, σ. 8.

διαχρονίας, εν τέλει α-χρονίας, συγγενική με αυτήν των ονείρων. Πρόκειται λοιπόν για αναπαραστάσεις «αληθοφανών ονείρων», σαν αυτά που ο Αριστοτέλης αποκαλεί «ευθυονειρίες». Το παρακάτω απόσπασμα από το *Περί της καθ' ύπνου μαντικής* [464b, 5-16] του Αριστοτέλη εικονογραφεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τους δύο αντιτιθέμενους τρόπους αφήγησης που χρησιμοποιώ για ν' αναπαραστήσω τα εντός-εκτός ή τανάπαλιν

«Τεχνικώτατος δ' έστι κριτής ένυπνίων όστις δύναται τās όμοιότητας θεωρεΐν· τās γάρ εύθυονειρίας κρίνειν παντός έστιν. Λέγω δέ τās όμοιότητας, ότι παραπλήσια συμβαίνει τὰ φαντάσματα τοΐς έν τοΐς ύδασιν ειδώλοις. [...] Έκεΐ δέ, αν πολλή γίνηται ή κίνησις, ούδέν όμοία γίνεται ή έμφασις και τὰ ειδώλα τοΐς αληθινοΐς. Δεινός δη τās έμφάσεις κρίνει εΐη αν ό δυνάμενος ταχύ διαισθάνεσθαι και συνοραΐν τὰ διαπεφορημένα και διεστραμμένα τών ειδώλων, ότι έστιν ανθρώπου ή ίππου ή οτουδήποτε. Κάκεΐ δη όμοίως τί δύναται τò ένύπνιον· ή γάρ κίνησις εκκόπτει τήν εύθυονειρίαν».⁹

Εικόνες γυρνούν στο μυαλό μου, εικόνες της μνήμης, εικόνες της φαντασίας· συχνά για χρόνια. Σκέψεις, συναισθήματα, συναισθήματα που γεννούν σκέψεις· γίνονται εικόνες και γυρνούν στο μυαλό μου. Κρύβονται και έπειτα φανερώνονται γιατί μια καινούρια εικόνα «αναγνωρίζεται» και τις τραβάει από τη λήθη. Γιατί οι ζωγράφοι συνεχώς ανα-ζωγραφίζονται – αν γίνομαι κατανοητός. Γιατί τα μάτια των ζωγράφων δεν κοιμούνται ποτέ, ούτε όταν οι ίδιοι κοιμούνται, όπως άλλωστε συμβαίνει σε όλους τους ανθρώπους. Και τα ζώα. Μόνο που οι ζωγράφοι ζωγραφίζουν τις εικόνες στο μυαλό τους. Εικόνες γυρνούν στο μυαλό μου, γεννούν, δεν γερνούν. Και εικόνες που χρόνια μένουν γυρισμένες στον τοίχο, ζωγραφισμένες, αλλά ανολοκλήρωτες. Ωριμάζουν ακόμα αγέννητες.

9. Μετάφραση: Ο πιο έμπειρος ερμηνευτής ονείρων είναι αυτός που μπορεί και καταλαβαίνει τις ομοιότητες· γιατί ο καθένας μπορεί να ερμηνεύσει τα αληθοφανή όνειρα. Και λέω τις ομοιότητες, γιατί οι ονειρικές εικόνες είναι σαν τα είδωλα αντικειμένων που καθρεπτίζονται στο νερό. [...] Αν κινηθεί έντονα το νερό, η αντανάκλαση δεν θα είναι όμοια και τα είδωλα δεν θα μοιάζουν με τα αληθινά αντικείμενα. Ικανός λοιπόν να ερμηνεύσει τις αντανakλάσεις θα ήταν αυτός που με ταχύτητα θα μπορούσε να διακρίνει και να καταλάβει συνολικά με μια ματιά αν τα διασκορπισμένα και αναποδογυρισμένα είδωλα ανήκουν σε άνθρωπο ή σε άλογο ή σε οτιδήποτε άλλο. Και στο όνειρο κάτι παρόμοιο συμβαίνει· διότι η κινητικότητα διακόπτει την αληθοφάνεια.

Ευτυχώς βλέπω όνειρα. Καμιά φορά τα θυμάμαι, πάλι όπως όλοι. Τα ζώα ίσως όχι. Δεν έχω όμως ποτέ ονειρευτεί το εργαστήριό μου. Ωστόσο, είναι ένας χώρος παραγωγής ονείρων. Έτσι θα έπρεπε να αποκαλούμε τα έργα μας. Ίσως γι' αυτό το χρησιμοποίησα σαν περιβάλλον για το έργο που φέρει τον καθόλου ευφάνταστο τίτλο *Μοντέλα στο ατελιέ* κι ακόμα στο έργο *Ο ήλιος του απογεύματος*. Ίσως να έπεται και συνέχεια.

Ο Γιώργος Σεφέρης, στις 7 Αυγούστου 1943, σημείωνε στο ημερολόγιό του:

«Επιμένω: γιατί μια ορισμένη εντύπωση "λειτουργεί" ποιητικά, περισσότερο από τις χίλιες άλλες καθημερινές εντυπώσεις; Πρόσεξε πώς δεν είναι η πιο έντονη που είναι η πιο αποτελεσματική· πολύ συχνά είναι η πιο ελαφριά. Νομίζω κανείς δεν το ξέρει...»¹⁰

Στα νεανικά μου χρόνια είχα δει μία φωτογραφία του εσωτερικού της αγοράς του Πύργου που μου άφησε μία βαθιά εντύπωση. Πολλά χρόνια αργότερα, περαστικός από την πόλη, θέλησα να επισκεφτώ το κτήριο. Η εμπειρία ήταν απογοητευτική. Το βρήκα εγκαταλελειμμένο, δίκως ζωή, βεβηλωμένο από κάποιες πρόχειρες αναστηλώσεις. Τράβηξα μερικές φωτογραφίες ξέροντας ότι κάποτε θα μου χρειαστούν. Όταν το κάποτε έγινε τώρα και δούλεψα τα προσχέδια της *Αγοράς*, γύρισα στην παλιά ασπρόμαυρη φωτογραφία του Δημήτρη Παπαδήμου για να ξαναβρώ εκείνη την πρώτη συγκίνηση.

Εικόνες που γεννιούνται από άλλες εικόνες. Γιατί ο ζωγράφος είναι παραλήπτης και διανομέας εικόνων. Γιατί ο ζωγράφος είναι μια νοητή πινακοθήκη.

«Οι ζωγράφοι χρησιμοποιούν παραθέματα τόσο συχνά όσο και οι συγγραφείς.»¹¹

Η σύνθεση του τριπτύχου *Μοντέλα στο ατελιέ* είναι, τρόπον τινά, παράθεμα από την *Άκρα Ταπείνωση*. Η σκηνή του λιθοβολισμού στο δεύτερο πλάνο της *Αγοράς* είναι παράθεμα από τον λιθοβολισμό του πρωτομάρτυρα Στεφάνου που αναπαριστάται πάνω στα βαρύτιμα άμφια που φοράει ο Άγιος Στέφανος στο πρώτο πλάνο της *Ταφής του Κόμητος Οργκάθ* του Γκρέκο. Και στους δύο αυτούς πίνακες υπάρχουν δευτερεύοντα παραθέματα που δεν χρειάζεται να μνημονευτούν.

10. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες Δ΄: 1 Γενάρη 1941 - 31 Δεκέμβρη 1944*, Αθήνα, 1977, σ. 301.

11. Claude Roy, *Balthus*, Νέα Υόρκη, 1996, σ. 256.

«Αυτό που πάντα μου προκαλεί έκπληξη είναι ότι οι άλλοι άνθρωποι εκπλήσσονται με το πόσο χρόνο μου παίρνει να τελειώσω έναν πίνακα. (όλο και περισσότερο νοιώθω ότι τίποτα δεν τελειώνει ποτέ). Οι άνθρωποι δεν ξέρουν πια πώς να παίρνουν τον χρόνο τους. Η τιμωρία τους είναι ότι ο χρόνος τους παίρνει και τους εγκαταλείπει.»¹²

«Με τα έργα μου στην έκθεση "Πορτρέτα" της γκαλερί του Claude Bernard προσπάθησα να καταγγείλω τον κίνδυνο από τον θόρυβο και την ταχύτητα. Η υπομονή ενός ζωγράφου να ξεσηκώσει ένα μοντέλο [...] είναι μια μορφή άσκησης που η εποχή μας έχει μεγαλύτερη ανάγκη από τα αντιβιοτικά.»¹³

«Υπάρχει κρυφός συνδυασμός μεταξύ βραδύτητας και μνήμης και μεταξύ ταχύτητας και λήθης. [...] Ο βαθμός της βραδύτητας είναι ευθέως ανάλογος με την ένταση της μνήμης, ο βαθμός της ταχύτητας είναι ευθέως ανάλογος με την ένταση της λήθης.»¹⁴

Αλέκος Βλ. Λεβίδης

12. Claude Roy, *Balthus*, ό.π., σ. 254.

13. Γιάννης Τσαρούχης, όπως αναφέρεται στο Ψυρράκης «Η αγριότητα είναι τώρα το ιδανικό της σύγχρονης τέχνης», *Μεσημβρινή*, 17.4.1967.

14. Milan Kundera, *Η βραδύτητα*, Αθήνα, 1996, σ. 44.



Από δίπλα...

Τριανταπέντε χρόνια τώρα ζω από κοντά την «κουζίνα» των έργων του Αλέκου Λεβίδη. Σαν σιωπηλός μάρτυρας αλλά συχνά και σαν συνομιλητής, μοντέλο, συνταξιδιώτης. Έξω από τους πίνακες αλλά και μέσα σ' αυτούς.

Ηπιότητα, ενδοσκόπηση, αγωνία αναζήτησης, μάτια που κοιτάζουν και βλέπουν με τρόπο δικό τους, καθημερινό σχέδιο και ζωγραφική. Περισσότερο από καθημερινό, θα έλεγα. Αν υπήρχε έκφραση για τη διαδικασία που γεμίζει σχεδόν όλες τις ώρες και τα λεπτά της μέρας, θα ταίριαζε εδώ. Η σκέψη, τα συναισθήματα, το σώμα, η ματιά και το χέρι κινούνται συνέχεια με σημείο αναφοράς βιβλία και διαβάσματα, εικόνες που διαμορφώνονται γύρω μας, εικόνες ζωγραφισμένες από τρίτους σε άλλους τόπους και άλλους χρόνους, εικόνες καμωμένες από τον ίδιο, εικόνες που επωάζονται χρόνια μέσα του, όνειρα του ύπνου και του ξύπνιου, ανθρώπινες μορφές και ιστορίες, σημειωματάρια/ημερολόγια, χαρτιά, ριζοχάρτα, πανιά, τελάρα, ξύλινους πίνακες. Αυτός είναι ο ξεχωριστός, υπέροχος –ωστόσο μισός– μικρόκοσμος της κοινής μας ζωής.

«Μα έτσι κάνουν οι ζωγράφοι». Ναι, μπορεί. Εγώ όμως για αυτόν μόνο τον ζωγράφο μπορώ να μιλήσω και να γράψω. Γιατί το κάνω ως σύντροφος και όχι ως «ειδήμων». Και η πρόθεσή μου δεν είναι να γράψω κριτικά, αλλά να αφήσω το συναίσθημα να παρεισφρήσει.

Μου λέει λοιπόν συχνά: «δουλεύω στο μυαλό μου ένα έργο που θα είναι έτσι και έτσι, αλλά ακόμα δεν μπορώ να σου πω περισσότερα». Συνήθως δεν αναφέρεται πολύ στην ίδια την εικόνα. Η «σκηνοθεσία» της μοιάζει να τον απασχολεί. Γι' αυτήν μου μιλάει. Στο δικό του μυαλό όμως η εικόνα υπάρχει και είναι κυρίαρχη. Ή, έστω, δημιουργείται σιγά-σιγά. Και την έχει ανάγκη. Την απολαμβάνει. Το ξέρω. Και παράλληλα τον βασανίζει. Για όσους τρίτους θέλουν να τη δουν και να τη μοιραστούν –ανάμεσα σ' αυτούς κι εγώ– αυτή παρουσιάζεται, όταν αρχίσει να αποκτά υλικότητα με τα πινέλα και τα χρώματα και ενόσω χτίζει την ποιητική της σκηνοθεσίας. Η διαδικασία γένεσης της εικόνας στη ζωγραφική επιφάνεια άλλοτε πετυχαίνει και άλλοτε μπορεί να προδώσει τη φαντασία και να γίνει ένα ατελείωτο παίδεμα. Πολλοί από τους πίνακες του Αλέκου «μαγειρεύονται» χρόνια μέσα σ' αυτήν την κουζίνα. Όπως συμβαίνει για άλλους με τα κείμενα. Υπάρχουν έργα στο εργαστήριο που ακουμπούν στους τοίχους από την καλή ή την ανάποδη και σκονίζονται, κοιμούνται, ωριμάζουν. Υπάρχουν εκθέσεις που ετοιμάζονται χρόνια και που ποτέ δεν υλοποιήθηκαν, όπως υπάρχουν και τα υπολείμματα άλλων εκθέσεων που έγιναν, συνομίλησαν με όσους τις επισκέφτηκαν και τώρα παραμένουν σημάδια μιας πολύ προσωπικής αφήγησης που θυμίζουν καθημερινά

κομμάτια από το παρελθόν. Δεν έχει σημασία εξάλλου. Οι εκθέσεις επιτελούνται κάθε μέρα εκεί, μέσα στο σκονισμένο και –με την κοινή αντίληψη– «ακατάστατο» εργαστήριο που, ανάμεσα σε τόσα και τόσα που έχει μέσα του, φιλοξενεί και πάμπολλα ντοσιέ και κουτιά με το «πρωτογενές» υλικό πινάκων που επωάζονται ή που πήραν μορφή. Φωτογραφίες, σημειώσεις, αποκόμματα εφημερίδων και περιοδικών. Δεν έχω ποτέ την αίσθηση ότι τα αντικείμενα του εργαστηρίου του Αλέκου ξυπνούν τη νύχτα και χορεύουν όπως τα ξύλινα παιχνίδια του Τζεπέτο. Αντίθετα, πιστεύω ότι αυτά ζωντανεύουν, όταν εκείνος βρίσκεται ανάμεσά τους. Όταν τα ζεσταίνει με τη ματιά του.

Τι γίνεται λοιπόν όταν κάποιος τρίτος, φίλος, γνωστός, ξένος, υποψήφιος αγοραστής, συλλέκτης ζητήσει να έρθει στο εργαστήριο; Πώς ανοίγεις την πόρτα και δέχεσαι στον απόκρυφό σου χώρο δύο άλλα μάτια;

Νομίζω πως για τον Αλέκο δεν είναι εύκολο. Δεν το πράττει εύκολα. Πρώτα απ' όλα –ακόμα κι αν αυτό δεν έχει και πολλή σημασία– δεν θέλει να πειράξει την περίφημη «ακαταστασία» που για εκείνον αντιστοιχεί σε μια πολύ δική του «τάξη». Εξάλλου σπανιότατα αφήνει κάποιον τρίτο να συμμετάσχει στον καθαρισμό του χώρου του· στο πλύσιμο, έστω, των τζαμιών που επιτρέπουν στο φως να περνάει μέσα ανεμπόδιστα. Υπάρχουν αντικείμενα που ο ίδιος ξέρει καλά και ανά πάσα στιγμή πού βρίσκονται. Κυρίως τα εργαλεία του. Οι χάρακες, τα μολύβια, τα ειδικά χαρτιά, τα φύλλα χρυσού, τα κοπίδια, τα μέτρα, τα κατσαβίδια και τα σφυριά. Και βέβαια, τα χρώματά του, τα γοητευτικά γυάλινα διαφανή μπουκαλάκια και βάζα με τις πολύχρωμες σκόνες (χρωστικές ουσίες) που είναι παρατεταγμένα σε συγκεκριμένα πάντα ράφια θυμίζοντας εργαστήριο χημικού ή ακόμα και μάγου. Και τα πινέλα που ποτέ δεν είναι αρκετά και που πάντα θα ήθελε να έχει κι άλλα, αλλά... κοστίζουν. Κοστίζουν πολύ και πάντα πρέπει κανείς να τα μετράει, να τα προσέχει, να τα φροντίζει. Ομολογώ πως θαυμάζω τον τρόπο με τον οποίο το κάνει αυτό στο τέλος κάθε μακριάς μέρας. Εκεί που έχει καθίσει πια στην καρέκλα αφημένος, χαλαρός και κουρασμένος θα σηκωθεί και θα πάει να τα χαιδέψει μαλακά με το πράσινο σαπούνι, να τα ξεπλύνει καλά-καλά κάτω από τη βρύση, να τινάξει επιμελώς το νερό από πάνω τους, να τα σκουπίσει. Άλλα χρειαζόμενα, όπως μία φωτογραφία που είχε στα χέρια λίγο πριν, ένα σακουλάκι με αράπικα φιστίκια αγορασμένα κατά την επιστροφή από το φωτοτυπείο, το σακίδιο, το κινητό, ένα cd έτοιμο να τοποθετηθεί στο μηχανήμα πριν χτυπήσει το τηλέφωνο, η βούρτσα που διώχνει τα τρίμματα της γόμας από το σχέδιο εξαφανίζονται προσωρινά μέσα στη θάλασσα του εργαστηρίου. Η σκέψη που σχεδόν πάντα ταξιδεύει αλλού, συχνά επιτρέπει σε κάτι να «κρυφτεί». Έτσι, όταν έρθει η στιγμή αυτό το κάτι να χρησιμοποιηθεί, λείπει. «Μα πού στο διάολο πήγε πάλι; Πού το ακούμπησα; Τι θα γίνει με μένα»; Ξέρει όμως ο Αλέκος καλά ότι τίποτα

δεν θα γίνει. Γιατί ακριβώς, μέσα στο εργαστήριο, ο ίδιος αφήνεται σε έναν κόσμο άλλο, που δεν υπακούει σε συμβάσεις «κανονικότητας». Απλά, κάποια στιγμή, με τον ατάραχο ρυθμό που υπαγορεύει ο υποκειμενικός χρόνος, το αντικείμενο θα ξαναβρεθεί.

Δύσκολο, ξε-δύσκολο, έρχονται στιγμές που οι επισκέπτες μπαίνουν σ' αυτόν τον τόσο ιδιωτικό χώρο. Κάποιοι μάλιστα μπαίνουν συχνά και δεν τον ανησυχούν πια. Έχει χτιστεί ο τρόπος ενός μοιράσματος, μιας συμμετοχής. Συχνά οι παραγγελίες για κάποιο έργο δίνονται εκεί, έτσι. Και αυτό αποτελεί μια υπέροχη πρόκληση. Ένα έργο που υπάρχει μέσα στο μυαλό του Αλέκου και για το οποίο έχουν δημιουργηθεί πολλές προπαρασκευαστικές μελέτες παίρνει το πράσινο φως για να υλοποιηθεί ίσως πριν ακόμα του το δώσει ο ίδιος. Είναι πολύ όμορφη αυτή η εμπιστοσύνη. Και αναγκαία.

Έτσι ακριβώς γεννήθηκαν τα έργα *Μοντέλα στο στελιέ* και *Αγορά*. Ο φίλος συλλέκτης συναντήθηκε με τον ζωγράφο στον χώρο για να δει δουλειά εν εξελίξει που είχε ήδη πίσω της αρκετούς μήνες ή και χρόνια. Πολλές από τις μελέτες που εκτίθενται σήμερα στη Φωκίωνος Νέγρη 16 μαζί με τους δύο πίνακες καθώς και κάποια σκαριφήματα των έργων που βρίσκονταν «στα σκαριά». Τον ενδιέφεραν και έδωσε την παραγγελία.

Και στις δύο περιπτώσεις τα έργα ξεκίνησαν να κατασκευάζονται μέσα σ' αυτό το εργαστήριο. Όμως δεν υλοποιήθηκαν μόνον εκεί. Ταξίδεψαν, τυλιγμένα σε κατάλληλα «ρούχα», σε τόπους αγαπημένους που μας έχουν προσφέρει –και συνεχίζουν να το κάνουν– άπλετη χαρά και έμπνευση. Στο κατεξοχήν θαλασσινό Κάτω Κουφονήσι και στη βουνήσια Οξιά της Πρέσπας. Και τα δύο σημεία είναι για μας ερημητήρια αλλά και ορμητήρια για ανεξάντλητες και ζωογόνες εξερευνήσεις.

Το πορτμπαγκάζ του αυτοκινήτου δεν τα χώραγε. Οπότε, το παράθυρό του άνοιξε, αυτά καλύφθηκαν με πολλαπλές στρώσεις πλαστικού πάνω από το χάρτινο αμπαλάζ τους και τοποθετήθηκαν έτσι, ώστε το ένα πέμπτο περίπου του μήκους τους να εξέχει έξω από το αυτοκίνητο. Δέθηκαν καλά και ακινητοποιήθηκαν. Δίπλα τους, από κάτω τους και γύρω τους μπήκαν κούτες και βαλίσσες με όλη τη ζωγραφική σκευή. Κανονική εκστρατεία. Κάτω από αυτές τις συνθήκες ταξιδέψαμε για την Πρέσπα τον Σεπτέμβριο του 2012, οχτώ ώρες ταξίδι, με τον αέρα να μπαίνει μέσα στο αυτοκίνητο και να μας παγώνει το σβέρκο και με την ψιχάλα να ποτίζει τα καλά οχυρωμένα έργα. Κάθε τόσο σταματούσαμε για έλεγχο. Να βεβαιωθούμε ότι όλα είναι καλά. Φτάνοντας, όλα πήραν θέση σ' ένα ισόγειο δωμάτιο-εργαστήριο του πέτρινου διώροφου σπιτιού και δουλεύτηκαν με εξαιρετική ηρεμία και ησυχία, πάντα με τεχνητό φωτισμό. Δεν έφτανε με τίποτα το



φως της μέρας να περάσει μέσα από τα σχετικά στενά παράθυρα και τους παχιούς πέτρινους τοίχους του σπιτιού. Μια ξυλόσομπα έκαιγε δίπλα τους και δίπλα στον Αλέκο γιατί το φθινόπωρο είχε ήδη φτάσει εκεί και το κρύο είχε ξεκινήσει. Πού και πού, κάποιος γείτονας χτύπαγε την εξώπορτα και ερχόταν να μας επισκεφτεί με την πρόδηλη περιέργεια να δει το «θαύμα» της αναπαράστασης να συντελείται επί τόπου. Καφεδάκι, κουβέντα και ένα «άλλο» παρελθόν, μία «άλλη» ματιά στον κόσμο ξεδιπλωνόταν μπροστά μας τροφοδοτώντας τις σκέψεις όλων μας. Ύστερα ο φίλος αποχωρούσε και ο ζωγράφος, φανερά επηρεασμένος από τη συνάντηση, ξανάπιανε τα πινέλα προσπαθώντας ίσως να εντάξει διακριτικά στον πίνακα που δούλευε κάποια ίχνη όσων είχε μόλις ακούσει.

Με τον ίδιο τρόπο είχαμε μπει λίγους μήνες νωρίτερα –τον Ιούλιο του ίδιου χρόνου– στο καράβι για το Κουφονήσι, πάλι οχτώ ώρες ταξίδι, και ύστερα στη λάντζα που ξεφόρτωσε τα έργα στο μικρό μόλο του απέναντι Κάτω νησιού απ' όπου εμείς τα μεταφέραμε στο σπίτι στα χέρια μέσα από το χέρσο και γεμάτο πέτρες χωράφι. Εκεί γδύθηκαν με προσοχή και, με υπολογισμό της κάθε κίνησης –που υπαγορευόταν από την έλλειψη χώρου–, τοποθετήθηκαν σε ένα ιδιαίτερα στενόχωρο «εργαστήριο», ουσιαστικά ένα μικρό κουζινάκι παλαιού τύπου ενοικιαζόμενων δωματίων, περίπου 2 x 2,5 μέτρα, αρκετά χαμηλό, με παράθυρο στο νοτιά και μικρό παραθυράκι στο βοριά για τη δροσιά. Το Κάτω Κουφονήσι δεν έχει ηλεκτρικό ρεύμα ούτε δίκτυο ύδρευσης, οπότε, από επίμονη επιλογή μας, κάθε καλοκαίρι περνάμε αρκετές βδομάδες μόνοι ή με τα παιδιά και φίλους σ' ένα μικρό σπίτι δύο δωματίων που δεν διαθέτει αυτές τις αυτονόητες «ανέσεις». Εκεί, σ' αυτό το ιδιότυπο εργαστήριο, που ουσιαστικά αποτελεί μικρή προέκταση του δωματίου μας, ο Αλέκος πέρναγε κάθε πρωί, νωρίς, πολύ νωρίς, για να προλάβει ένα συγκεκριμένο φως που του επέτρεπε να δουλέψει ίσως και μέχρι τις πρώτες απογευματινές ώρες. Κι εγώ, μετά από μία πρωινή βουτιά στη θάλασσα και μπόλικο διάβασμα δίπλα στο κύμα, επέστρεφα στο δωμάτιο και καθόμουν λίγο πιο πέρα, σ' ένα τραπέζι πλαστικό για να γράψω τα δικά μου. Η διαφορά μας; Εκείνος χρειαζόταν τη συντροφιά του μικρού τρανζίστορ που μπορεί και παίζει μουσική με μπαταρία αναμεταδίδοντας εκπομπές από την Αθήνα, τη Νάξο και τη Σαντορίνη που διακόπτονται ασταμάτητα από διαφημίσεις για κόκορα κοκκινιστό, ντόπια τυριά, κρασί, τσίπουρο και θαλασσινούς μεζέδες σε ειδυλλιακές τοποθεσίες, ενώ εγώ χρειαζόμουν την πολύτιμη ησυχία που σπάει μόνο από τα βελάσματα των κασικιών και τις φωνές των γαϊδάρων και των ζωντανών –σ' αυτήν την περίπτωση– κοκόρων που βολτάρουν στο διπλανό χωράφι, από το θρόισμα των καλαμιών, το συχνά δυνατό μελτέμι και τον ήχο του κύματος. Ύστερα, διακόπταμε και οι δύο τη δουλειά μας αναγκαστικά μια και το φως φτάνει, λέπται, μαλάκωνε και δεν επαρκούσε – κυρίως για τη ζωγραφική. Ο Αλέκος, δικαίως,

ήθελε λίγο να χαζέψει το έργο στην ολότητά του. Όμως, το εργαστήριο-κελί με κανέναν τρόπο δεν του το επέτρεπε. Αρχίζαμε λοιπόν μαζί μια ακόμα μετακόμιση με στόχο να μπορέσουν έστω και δύο από τα τρία πανό του έργου να μπουν το ένα δίπλα στ' άλλο και μετά να φύγει το πρώτο για να αντικατασταθεί από το τρίτο. Μια «έκθεση» αναγκασμένη να υπακούσει στις περιοριστικές συνθήκες του νησιού έκανε το έργο να δέχεται ολοένα και διαφορετικούς φωτισμούς. Μερικά βήματα πίσω, αλλαγή γωνίας, διάσχιση του κατωφλιού του υπνωδωματίου, για να κατακτηθεί η απαραίτητη απόσταση από το αντικείμενο της θέασης. Καμιά φορά τα ξύλινα πανό έβγαιναν και έξω στο χωράφι για να τα δούμε και τα τρία μαζί. Εκεί έπρεπε να ασφαλιστούν ενάντια στον άνεμο που μπορούσε μέσα σε κλάσματα δευτερολέπτου να τα αναποδογυρίσει και να τα τραυματίσει. Άρα επιστρατεύονταν πέτρες, σκονιιά, γάντζοι, αντηρίδες. Συζήτηση, σκέψεις, παρατηρήσεις, δισταγμοί. Ύστερα, υπέροχο συμπλήρωμα της μέρας μας με κολύμπι, θαλασσινές και χερσαίες βόλτες, ψάρεμα, άραγμα στην παραλία, πιο ανάλαφρο διάβασμα εκεί, φαγητό, συντροφιά. Πάντα σ' αυτό το πανέμορφο για μας περιβάλλον.

Στην Αθήνα, στην Πρέσπα και στο Κάτω Κουφονήσι λοιπόν στήθηκαν μέσα στους πίνακες χώροι, πρόσωπα και δράση που μεταμορφώθηκαν σε «τόπους» και «χρόνους» εντελώς δικούς. Στους τόπους και χρόνους του Αλέκου. Μέσα όμως από τη ματιά και τη σκηνοθεσία του ζωγράφου, που πολύ συνειδητά, επίμονα και βασανιστικά αναζητά και επιδιώκει πάντα την υπέρβαση του «προφανούς», αυτοί συνομιλούν ξεκάθαρα με τη βιωμένη ιστορία, με τα κοινά, με το δημόσιο. Με όλα όσα αφορούν όλους μας και όλοι μας μπορούμε να καταλάβουμε. Πρόσωπα αγαπημένα –τα παιδιά μας, εμείς–, πρόσωπα-μοντέλα, πρόσωπα λιγότερο γνωστά ή και εντελώς άγνωστα, δεσμοί, συναισθήματα, ερωτικά βιώματα, βλέμματα και στάσεις, δημόσια κτίρια, αγάλματα, ερείπια, υφάσματα, καβαλέτα και άλλα αντικείμενα –το ίδιο το εργαστήριο του ζωγράφου εν τέλει– μπλέχτηκαν με την υπαίθρια εγκατάσταση λούνα παρκ στην προβλήτα της Μονεμβασιάς που έτυχε να δούμε σε κάποια απόδραση εκεί· με το πανταχού παρόν άλογο που παραπέμπει στον πρόωρα χαμένο πατέρα· με τις ταικνισμένες καντίνες της Λόφτσας που τόσο γοήτευσαν τον Αλέκο όσο εγώ παρακολουθούσα το παράδοξο πανηγύρι της στοιχειωμένης ελληνοβουλγαρικής μεθορίου· με τις λαβές των αλειμμένων με λάδι πεχλιβάνηδων στην καλοκαιρινή ζέστη της Ροδόπης σε ένα άλλο πάλι πανηγύρι. Πομάκικο αυτήν τη φορά· με τη νεαρή κοπέλα με άσπρη χλαμύδα και προσωπείο που είχε κάποτε ποζάρει για μία τοιχογραφία σε σπίτι της Κηφισιάς· με το τάμα στην Τήνο και το σημαϊάκι στο χέρι του μικρού αγοριού δίπλα στη μάνα, που, κουβαλώντας την απαραίτητη λαμπάδα, επιχειρούσε μάταια να το μυήσει σε μια πίστη που εκδηλωνόταν μέσα από ένα αλλόκοτο προσκύνημα στον ναό της «Μεγαλόχαρης» στα γόνατα· με τον ξερικό κέδρο του Μιχάλη στο χωράφι της κυρά

Μαρίας, σφαγείο αλλά και σκιάδι για τους γαιδάρους Γκασβίκη, Ζαμπιά και, ναι, «Αλέκο» προς τιμήν του δικού μας Αλέκου· με τους ταραγμένους δρόμους της Αθήνας τους φορτωμένους οργή, αγανάκτηση και υποσχέσεις που όλοι ζήσαμε λίγα χρόνια πριν από σήμερα· με την αγορά του Πύργου, αυτόν τον ημιυπαίθριο και μαγικό χώρο συνάντησης και συναλλαγής· με μια αλάνα όπου συμβαίνουν πράγματα τρομερά, αρχέγονα αλλά και πολύ επίκαιρα· με λευκές και υπόλευκες κάθετες επιφάνειες, ακίνητους τοίχους ή απλωμένα πανιά που δέχονται το φως του ήλιου και προστατεύουν από αυτό· με την επιγραφή «Λα... Σα...», λέξεις που μαγνήτισαν τον ζωγράφο στην κεντρική αγορά της Αθήνας, αλλά που δεν αποκαλύπτει στον θεατή· με τη ζωντάνια, τη σφριγηλότητα και τη σαγήνη του νεανικού κορμιού· με τη φθορά του χρόνου· με την ομορφιά αλλά και με τη βία. Το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον –του ζωγράφου αλλά και των θεατών του κάθε έργου–, όλα μαζί συναρθρώνονται στις δύο διαστάσεις της ζωγραφικής επιφάνειας, μέσα στο παιχνίδι της αναπαράστασης σε τρεις διαστάσεις, που όμως συχνά –αν και όχι τόσο πολύ στα συγκεκριμένα δύο έργα– επιμένει να κλείνει το μάτι και στο δισδιάστατο. Μα πόσος πλούτος και ευτυχία για μένα και πόσο βάσανο και χαρά για εκείνον κλεισμένα σε λίγα τετραγωνικά μέτρα ξύλου, χρωμάτων, φωτός και σκιάς!

Ο Αλέκος όλο και πρόσθετε κάτι καινούριο στα έργα. Έτσι κάνει πάντα. Κάποια στιγμή δέχτηκε ότι τελείωσαν. Όπως, υποθέτω, τελειώνουν ή δεν τελειώνουν όλα όσα φτιάχνουμε. Πάντως οι πίνακες ως αντικείμενα φύγανε από τα δικά του χέρια και από το βλέμμα και των δυο μας και πέρασαν εκεί όπου υλικά ανήκουν. Ο ένας, τα *Μοντέλα στο στελιέ*, εκτέθηκε βιαστικά στην Αθήνα, στο *Ζωγραφείο*. Στη συνέχεια, πήρε τη θέση του σε μία μεγάλη ομαδική έκθεση στη Ρώμη. Εκεί, μπαίνοντας στο μουσείο, μας εξέπληξε θετικά ο τρόπος με τον οποίο αναδεικνυόταν η ζωγραφική με την άπια και τον φωτισμό που παρείχε ο χώρος. Μπόρεσε ο ζωγράφος να δει αυτό που είχε οραματιστεί όταν σχεδίαζε τον πίνακα στο μυαλό του. Μεγάλη ικανοποίηση! Ο άλλος πίνακας, η *Αγορά*, εκτίθεται πρώτη φορά εδώ. Είναι αντίστοιχα μεγάλη η χαρά που αντλεί εκείνος από το γεγονός ότι μπορεί να δει τα έργα πλαισιωμένα από τις προμελέτες και τα σχέδιά τους. Τη μοιράζομαι.

Ωστόσο, για τον Αλέκο οι δύο πίνακες –μαζί μ' έναν τρίτο, τον *Ήλιο του απογεύματος*, που έγινε με αφορμή το ομώνυμο ποίημα του Καβάφη και αποτελεί μέρος του ίδιου κύκλου δουλειάς– δεν τελείωσαν ποτέ. Κάθε τόσο μου δηλώνει ότι θα ήθελε να τους ξαναζωγραφίσει όλους από την αρχή ή, έστω, να τους ξαναπίσει. Οι λόγοι που προβάλλει άλλοτε συνδέονται με λεπτομέρειες τεχνικής φύσης και άλλοτε πάλι έχουν να κάνουν με το «χώνεμα» και τη συνεχή επεξεργασία από πλευράς του των νοημάτων και των σημασιών που περικλείουν. Ένας αναστοχασμός που δεν εφησυχάζει. Με κίνδυνο να γίνω κοινότοπη σημειώνω και πάλι

ότι, προφανώς, πρόκειται για αίσθηση γνώριμη σε πολλούς. Δεν εκπλήσσομαι λοιπόν με αυτήν τη στάση του ζωγράφου παρόλο που, όπως προσπάθησα να εξηγήσω εδώ, για εκείνον, η παρασκευή ενός πίνακα είναι μία ιδιαίτερα μακρόχρονη και απαιτητική διαδικασία. Την καταλαβαίνω βαθιά και συγχρόνως γνωρίζω ότι ο καιρός –ο χρόνος, δηλαδή, για άλλη μια φορά– δεν μας φτάνει για όλα όσα θέλουμε να πετύχουμε. Αγωνιζόμαστε ενάντια σ' αυτόν. Ο Αλέκος το έλεγε πάντα αυτό· από νέος. Όχι μόνο τώρα που «μεγάλωσε», όπως μας θυμίζει με την πρώτη λέξη των «Σκέψεών» του. Όταν εγώ καμιά φορά έλεγα –γιατί δεν το λέω πια– «αχ να 'ρθουν οι διακοπές του Πάσχα ή του καλοκαιριού» για να κάναμε τούτο ή εκείνο δεν άφηνε ποτέ την πρόταση να πέσει κάτω. Ενοχλημένος απαντούσε «Μα τι λες; Δεν βλέπεις ότι έτσι φέρνεις το τέλος πιο κοντά»; Είχε δίκιο βέβαια. Η «Αρκαδία» του φίλου του Roussin δεν τον άφηνε να βγάλει από τη σκέψη και την πρακτική του την ενατένιση της θνητότητας. Πιστεύω ότι, σε μεγάλο βαθμό η έγνοια αυτή ενυπάρχει στα δύο έργα που βρίσκονται στη συλλογή της «άλλης Αρκαδίας».

Περνώντας για ένα τελευταίο σχόλιο από το «έξω» και το «γύρω» των πινάκων στο «μέσα» τους, σκέφτομαι, ότι όσο περνούν τα χρόνια καταλαβαίνω όλο και περισσότερο ότι οι «οικείοι τόποι» –χώροι, δηλαδή, που έγιναν τόποι μέσα από την επένδυσή τους με ανθρώπινη εμπειρία– και ο «οικείος χρόνος» –η μνήμη, η λήθη και ο τρόπος που τα σημεία της δικής μας ζωής δένουν με εκείνα της ζωής των άλλων και της μεγάλης αφήγησης– είναι απόλυτα ρευστές συνιστώσες του κόσμου μας. Και καθόλου δεδομένες. Τις ζούμε, τις παράγουμε και τις αναπαράγουμε καθημερινά. Αισθάνομαι καλότυχη που μπόρεσα να συμμετάσχω σ' αυτό το εγχείρημα του Αλέκου έτσι, από δίπλα.

Μαρίκα Ρόμπου-Λεβίδη



Βιογραφικά Στοιχεία

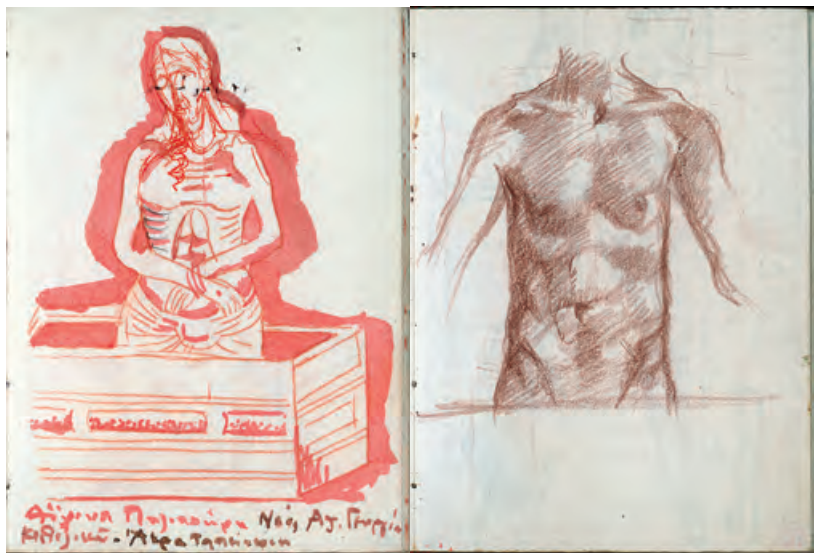
Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1944. Μαθητής ακόμα παρακολούθησε μαθήματα ζωγραφικής κοντά στον Κώστα Μαλάμο και στον Αλέκο Κοντόπουλο. Σπούδασε σκηνοθεσία θεάτρου στο Université du Théâtre des Nations στο Παρίσι (1963-1964) και αρχιτεκτονική στην École d' Architecture του Πανεπιστημίου της Γενεύης (1964-1969). Με την επιστροφή του στην Ελλάδα συμμετείχε στην ίδρυση, διεύθυνση και λειτουργία του βιβλιοπωλείου «Στροφή» (Αθήνα). Από το 1971 εργάζεται ως ζωγράφος στην Αθήνα. Την πρώτη του ατομική έκθεση έκανε το 1982 στην γκαλερί Ώρα. Από τότε μέχρι σήμερα ακολούθησαν άλλες είκοσι τρεις ατομικές εκθέσεις στην Αθήνα (Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, Σκουφά, Γκαλερί 3, Άστρα, Τεχνόπολη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης), σε άλλες πόλεις της Ελλάδας (Χανιά, Πάτρα, Άργος, Μυτιλήνη, Ρέθυμνο, Θεσσαλονίκη, Λάρισα, Νάουσα Πάρου) και στο εξωτερικό. Αντίστοιχα, έχει συμμετάσχει σε τριάντα δύο ομαδικές εκθέσεις, ανάμεσα στις οποίες και η έκθεση της Συλλογής Σωτήρη Φέλιου «Ellenico Plurale» στο Complesso del Vittoriano της Ρώμης. Έχει ασχοληθεί συστηματικά με τον σχεδιασμό εξωφύλλων για βιβλία και την εικαστική επιμέλεια βιβλίων (Άγρα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Μουσείο Μπενάκη, Εστία, Κέδρος, Ίκαρος, Θεμέλιο, Άστρα, Αλεξάνδρεια). Τέλος, έχει φιλοτεχνήσει σκηνικά για το θέατρο (Νέα Σκηνή-Θέατρο οδού Κυκλάδων, Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου, Φεστιβάλ Άργους) και τοιχογραφίες σε ιδιωτικές κατοικίες (Άρτα, Σύρος, Κηφισιά).

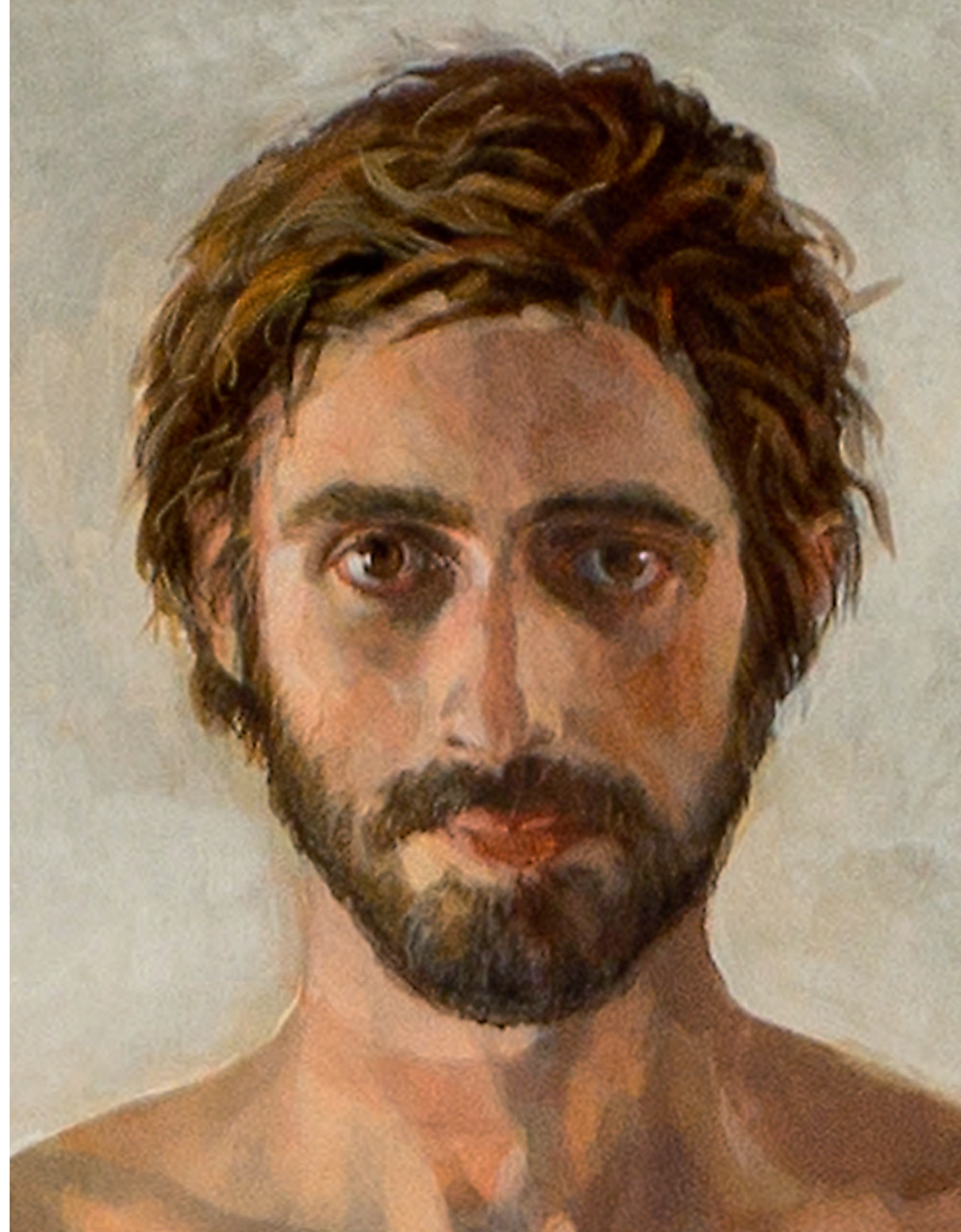
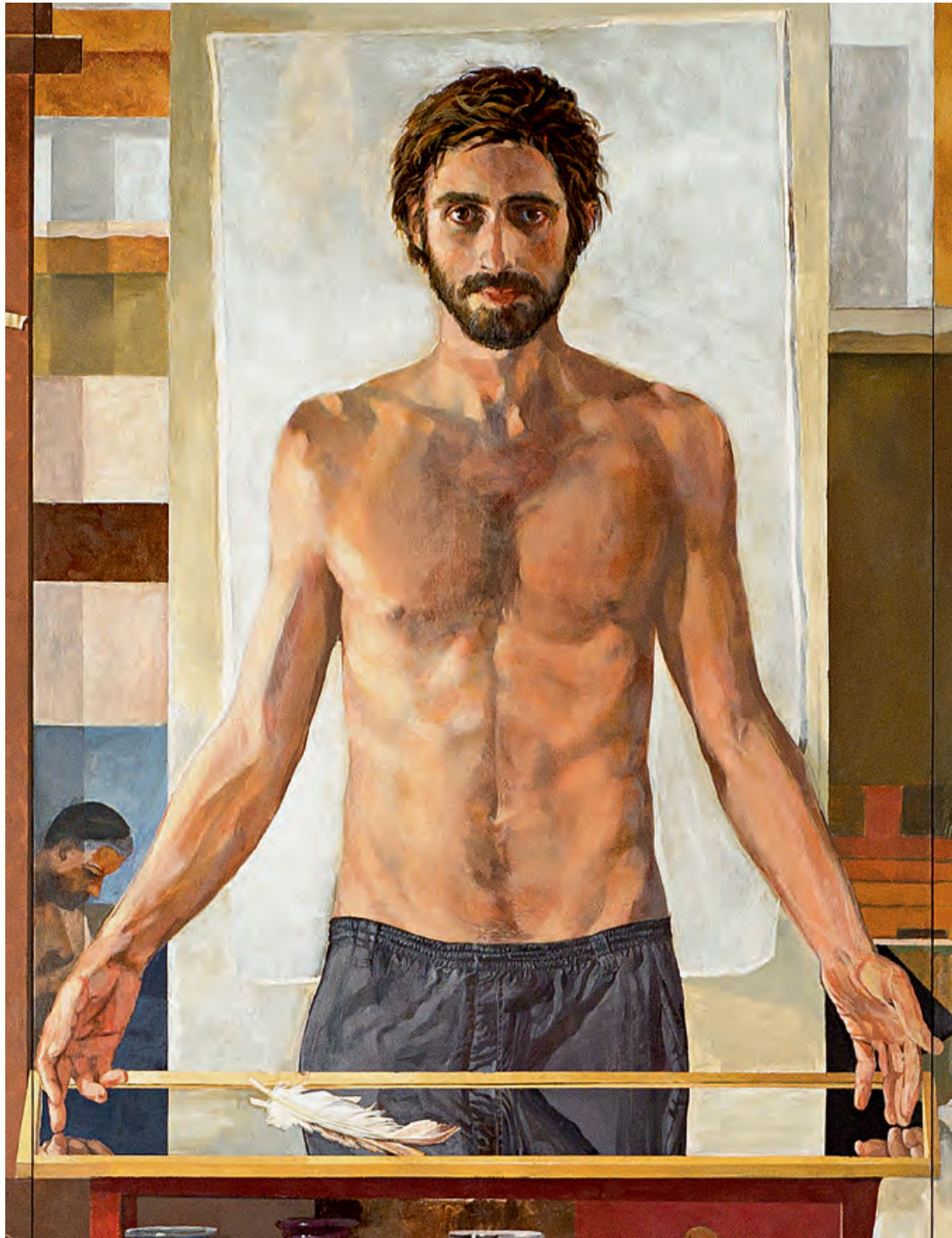
Παράλληλα με την καθαρά ζωγραφική δραστηριότητά του έχει ασχοληθεί με την έρευνα σε θέματα ζωγραφικής και έχει δημοσιεύσει σχετικά. Το 1994 μετέφρασε και επιμελήθηκε το 35° Βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας του Πλίνιου του Πρεσβύτερου και το εξέδωσε στις εκδόσεις Άγρα με τον συνοδευτικό υπότιτλο «Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής». Έναν χρόνο αργότερα, το βιβλίο τιμήθηκε με το Βραβείο Ακαδημίας Αθηνών. Έχει συμμετάσχει σε συνέδρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, με αντικείμενο την αρχαία ελληνική, ελληνιστική, ρωμαϊκή και βυζαντινή ζωγραφική τέχνη, τα χρώματα και τις αναμείξεις τους. Το τρίμηνο Μαρτίου-Μαΐου 2007 επισκέφθηκε το Πανεπιστήμιο του Princeton με υποτροφία ως Artist in Residence.



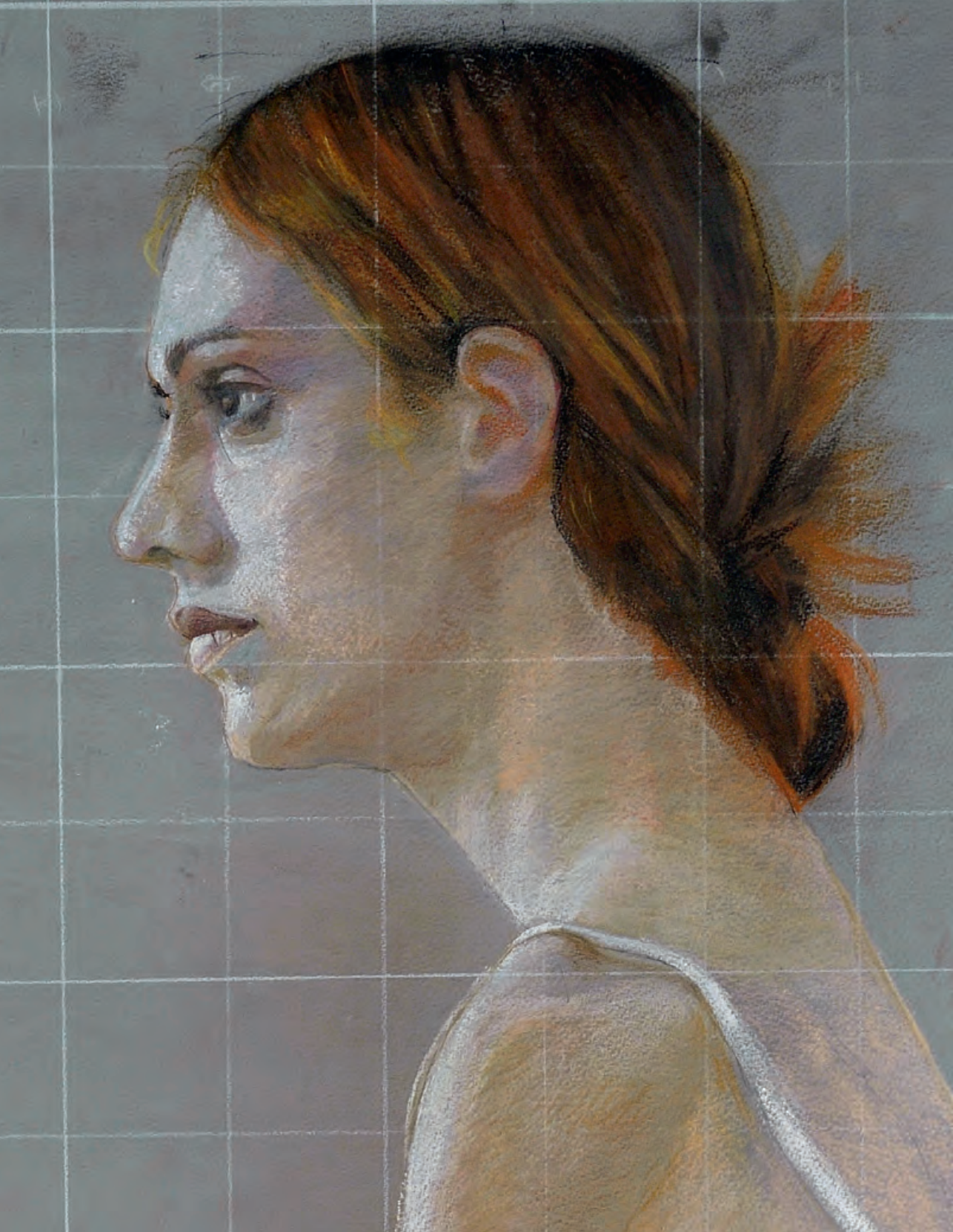














Giduris Tysqoigw dei fno
 tenenoy. p. d. aipm
 genis unclati
 .deikm tyopis 1, dnoim



aqelch m. aia n. ugein



PREDILLA (It. 'altar step') A painting placed beneath the main scene or main series of panels in an altar piece so as to make a kind of ~~plinth~~ **PLINTHE**. Since predella are by their nature horizontal, long and narrow, they are often **NARRATIVE PAINTINGS**, sometimes making use of (continuous) Representation (Thomas & Hudson Dictionary of ARTTERMS)

R. 6. 56-57









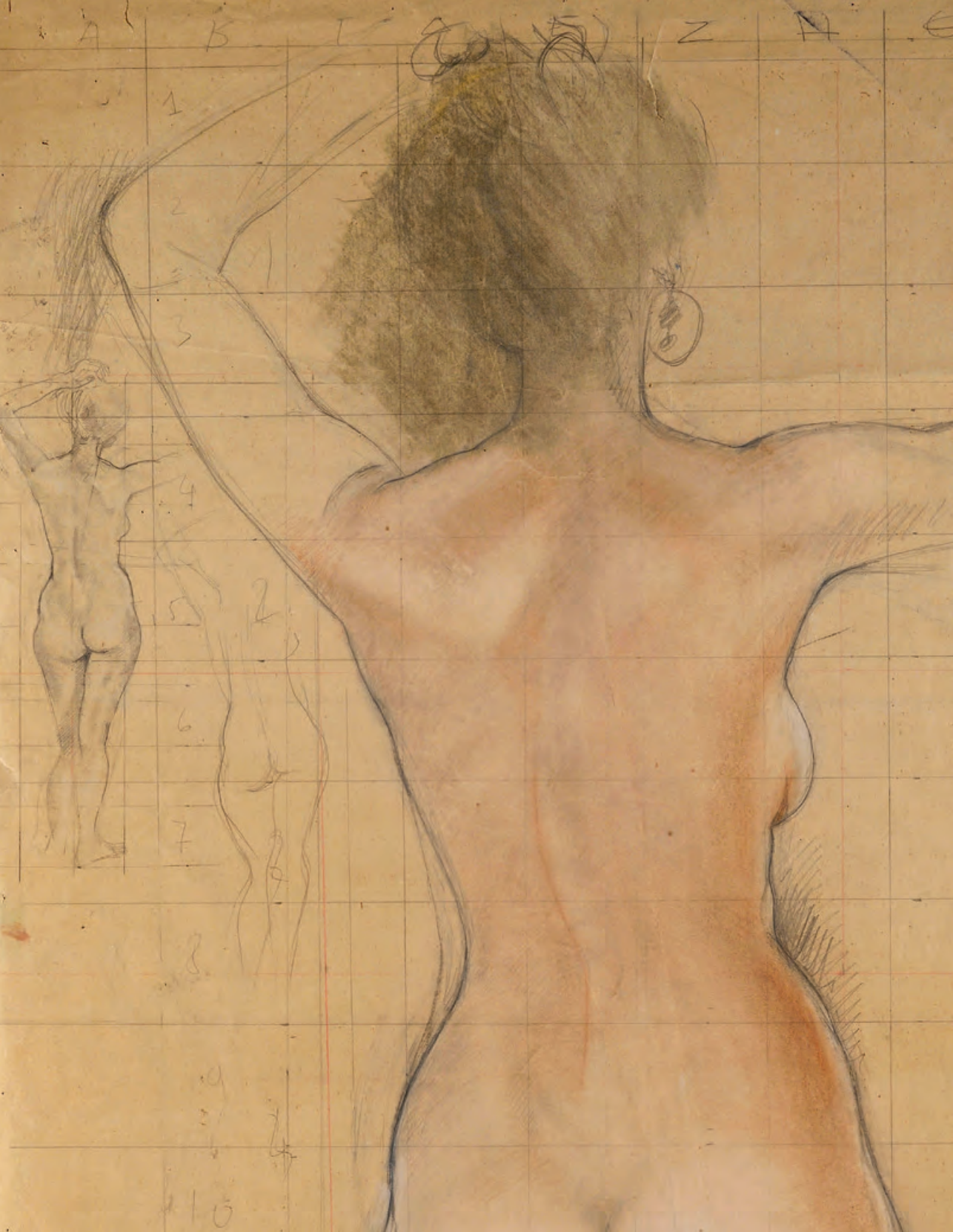
Illustration - Velázquez, ASESOR. 18.09

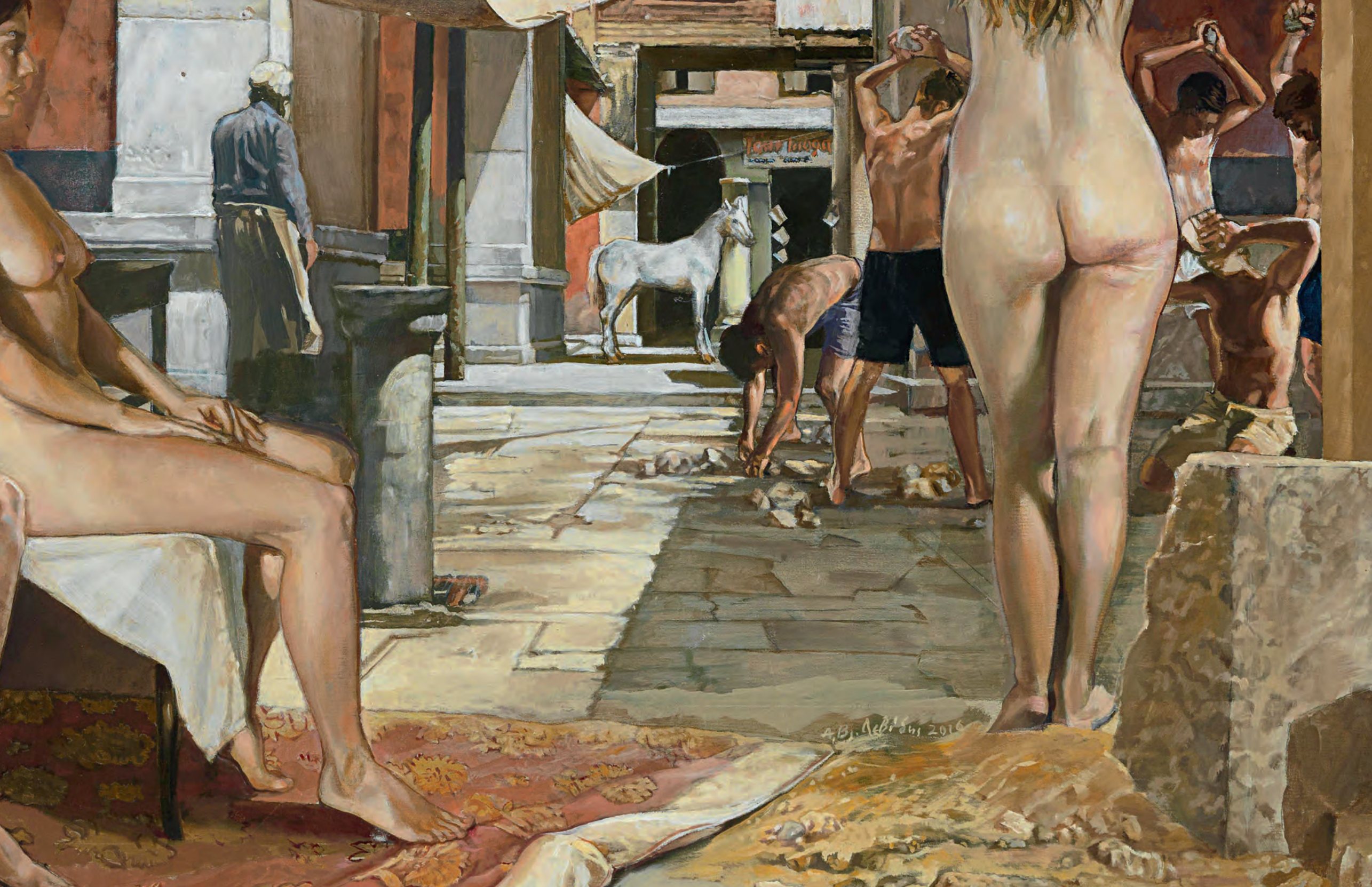












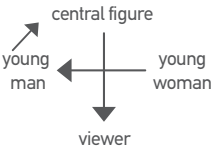
Notes on two paintings by Alecos Levidis

"I have always been a literary painter,
thank goodness, like all decent painters."
Walter Richard Sickert¹

A´ | Models in the studio

This large painting (250 x 240 cm, mixed media, 2010-2013) refers directly to a western ecclesiastical triptych. The top part is laid out in three sections, while the lower half takes the form of a Renaissance *predella*, with five smaller scenes in procession, running from left to right, as brief but significant episodes, like a comic strip or frames from a movie.

The central, dominant position is held by a youth, naked from the waist up, confronting the viewers and, despite looking directly at them, his gaze is more evocative of introspection. His arms are slightly open and resting upon a rectangular mirror, where a feather has been placed. The background behind him (as well as the two other figures) is a piece of unused, pure-white, primed paper, nailed onto a wooden sign, ready for immediate use, and it surrounds the youth like a white sheet. A small wheeled cabinet is featured, ritualistically, in front of him, containing various small vessels with the precious materials of painting (the drama unfolds in the painter's studio), pots, paraphernalia, tubes, and next to it hangs a clean piece of cloth for wiping his hands or brushes. On the left hand side of the painting, standing upright but seen from the side, a young man in a white linen suit, his feet bare and his hands deep in the pockets of his trousers, is watching the central figure with obvious and intense anxiety, sharing in its Passion. Across from him and on the right hand side of the painting, sitting in a more lively pose that creates a triangle with a hand on the knee as its apex, a young woman, dressed in a white pleated one-piece dress over a black bra, with her gaze fixed on the young man in white, indicates the visual route of the eyes. The viewer cannot help but follow that route:



1. Letter to Virginia Woolf, cited in: E.D.H. Johnson, *Paintings of the British Social Scene*, London 1986, p. 217.

The composition is staged on three horizontal levels: a) the anterior vacant space of the floor, b) the space in-between, where the three figures are contained within an imagined triangle, and c) the heavily-loaded vertical surface in the back - where we see a number of objects (the large, upright painting easel, the backs of canvases, frames empty of pictures, and other paintings, on the right yet another large, modular easel with pictures "stuck on" at the top, and a photograph of a loved one).

The original idea for the painting came long before its creation. Around 2005, the artist has his children pose in the respective positions (the triptych depicts Levidis' youngest son, as the central figure, the youth in white is his eldest son, and the seated young woman is his daughter), and captures them on camera. He then goes on to create life-size studies of the three figures, in pastels on specially prepared paper; studies of remarkable finesse and great sensitivity. The transition to the completed painting remains dormant until 2010-2011, when the collector Sotiris Felios sees these studies and a rough sketch of the painting's composition, and responds with the perfect commission: he will let the artist do exactly as he pleases, without the merest hint of intervention, as patron, on his part (this is why the paintings within the background painting are pieces that belong to the Sotiris Felios Collection, a cryptic nod of praise towards an eminent collector on the artist's part).

The painting is subsequently created upon plywood, primed with several layers of gesso, finely sanded down. Levidis, with the help of *anthivola* (working sketches/templates) and a hard 6H pencil, traces the final composition onto the gesso, as the former has taken shape from dozens, by now, preliminary drawings and studies of its every detail. Before that, however, he turns the face of the central figure from beardless to bearded (in the time elapsed between original conception and execution, the artist's youngest son has developed from an adolescent to a young man) - life imposes its own demands upon art - but, most importantly, he adapts all three figures to the anatomical rule of Albrecht Dürer² (the height of the head repeating eight times in the length of the body, while in Byzantine and Ancient Greek art it is sometimes eight and sometimes seven times).

In the summer of 2012 at Koufonissia, where the artist spends his holidays every year, he begins to work on the figures in acrylic paint. The piece is still incomplete when, in November 2012, he shows it in a flash exhibition, lasting

2. A. Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nuremberg 1528 (with an afterword by his friend, Willibald Pirckheimer). See also W.L. Strauss, *The Human Figure by Albrecht Dürer: The Complete "Dresden Sketchbook"*, New York 1972.

only two days (the 11th and 12th of the month) at *Zografeio*, as work in progress. It is subsequently exhibited at Complesso del Vittoriano in Rome from late November of that same year until early January of the next, as part of the *Ellenico Plurale – Dipinti dalla Collezione Sotiris Felios*³ exhibition.

The final composition is pyramidal, its apex the head of the central figure, while the latter's open arms extend, to the painting's left, from the handle of the easel to the edge of the bare feet of the young man; to the right, they extend from the knees and the calves of the seated young woman. At the same time, the correspondences of the lines of the objects and the shadows weave, in the background (the third level), a dense connecting tissue of rhythmical horizontals and verticals. The central figure is conveyed with great expressive force, the details of the objects, with their precious materials, with particular care: clear, clean, bright, without a trace of dust, as if they're viewed through a magnifying glass. (Their remarkable clarity is due, to a large part, to their white background, which turns the colours, locally, transparent.)

The artist was inspired to create the triptych by the representation of *Akra Tapeinosis* (Extreme Humility)⁴ at the sanctuary of a burnt and ransacked church in Prespes. "Within the alcove of the Prothesis is a painted image of Christ, from the waist up, naked and dead, with His hands crossed, bearing the stigmata and the spear wound on His side, sitting within the tomb. Behind Him is the Cross", as Kontoglou describes⁵. Levidis follows this model, but he also tweaks it: the central figure is naked, with its arms extended and open, to show us the absence of wounds from the nails. The role of the ciborium is played by the wheeled cabinet, while the mirror, where the fingertips are reflected, intensifies the sense of the tomb. The role played by the Crucifix in the traditional Extreme Humility is taken up, here, by the cross of the easel.

Levidis "tweaks" the Extreme Humility overall, because he combines it with an inverted Prayer. The role of John is held by the eldest son, while the role of Mary

by the blooming, attractive daughter (*Du hast das Wunder der Welt gesehen*). The painting, however, is teeming with other references as well. The seated position of the young girl, with the left hand on her thigh and the sole of the right foot resting on the chair, with the toes just about touching the floor, refers directly to Yiannis Moralis and his painting *Morfi* (1951, National Gallery - Alexandros Soutzos Museum). The inlaid image on the wheeled cabinet is from a mural in Pompeii. The paintings in the third level introduce the motif of a painting within a painting or, more accurately, of a painting within a painting and within a painting again. Behind the right leg of the young girl, we don't see Picasso's *Two Women Running on the Beach* (1922) or *The Duchess of Urbino* (1465-1470) by Piero della Francesca. Behind the youth in white, we do not see De Chirico's *Great Metaphysical Interior* (1917). What we see, instead, are paintings by Levidis that incorporate the respective pieces.

The entire scene is observed from above by the black and white photograph on the third level (the artist's wife, and mother to two of his three children) and the red horse, stuck beside her. This, again, is a fragment from Levidis' painting *Kinigi* (Hunt - 1986-1987)⁶. The horse could function as a persona of the painter and, in combination with the photograph of his wife, remind the viewer of the parental supervisory reflection of Philip IV of Spain and Queen Maria Anna, in the unmatched *Las Meninas*⁷. Now, if we were to put all those tricks together, culminating in the white backgrounds behind the figures, which create the illusion that the forms might not have existed at all except as paintings within the painting, then the entire composition brings up questions about the nature of reality and optical illusion, and creates an uncertain relationship between viewer and depicted forms.

The triptych is supported by the *predella*. There, from left to right, in cinematic flow, five scenes unfold. In the first, we see the interior of a room (the background in Pompeii red) with a Corinthian capital from a broken column holding up the ceiling-sky, in the style of a *sotto in sù* painting by Tiepolo. Two pairs of athletes of Greco-Roman wrestling are being watched by the head of a white horse⁸. Its body emerges from the second scene where, in a seaside location, a military officer on horseback (this is the maternal grandfather of the artist, taken from a photograph from 1908) salutes. In the back, Levidis has depicted

3. G. Serafini (ed.), *Ellenico Plurale. Dipinti dalla Collezione Sotiris Felios*, p. 96-97, and exhibition: Complesso del Vittoriano, 27/11/2012 – 11/1/2013, Rome 2012.

4. The Extreme Humility, or the King of Glory, appeared in Byzantium during the 12th century, and quickly propagated to the West. Excellent early examples are icons in the Museum of Kastoria, the Great Meteoron and the Reliquario di San Gregorio Magno, at the museum of the church of Santa Croce in Gerusalemme in Rome. In the post-Byzantine period, it was commonly painted in the alcove of the Holy Prothesis.

5. F. Kontoglou, *Ekfrasis tis Orthodoxou Eikonografias* (Expression of Orthodox Iconography), Athens 1979², p. 140.

6. See: A. Levidis, *Eikonografies 1980-1988*, Athens 1988.

7. Even if that wasn't the artist's intention, nothing stops the viewer from connecting the two paintings.

8. The composition reuses an earlier period in Levidis' work, that of *Palaistes* (Wrestlers).

a travelling herpetarium with the Minoan Goddess of Snakes on its front. From the scene exits a figure dressed in livery (a paternal uncle of the artist) to enter the next scene: the darkest (in all senses of the word).

The starting point for this one is a photograph taken by the artist at a religious festival at the Greek-Bulgarian border. It is an image with the significance of purgatory, where flesh roasts: at a makeshift canteen, a man waits to be served while, a little to the side, in an indefinite space hung with fabrics, a group of men watches a figure with a machete attacking a small donkey (*pauvre bête chérie*). The latter, to escape, moves into the following scene, where, however, chaotic violence prevails. Men in helmets are attempting to put a fire out, people are running to get away in the opposite direction. On the first level, a priestess in a white tunic lifts the mask of Tragedy over her head. Levidis is shaken up, in this image, by the events that followed the murder of Alexis Grigoropoulos and he transfers onto the wood a photograph of a newspaper front page from the day after the riots of the 6th of December 2008.

In the final scene, a woman runs to escape the blind violence of fire. Her form is a direct loan from Louis Janmot (1814-1892) and his painting *Cauchemar*, from the *Le Poème de l'âme* series (1835-1880), and it leads us to the countryside but, even here, instead of finding peace, we are haunted by a lurking anxiety, since the world has turned upside down: a donkey rides a man - Levidis' visual memory always dominates, as it transfers a part of Goya's famous etching *Tu que no puedes* ("You who cannot [carry me on your back]"); it is No. 42 from the *Los caprichos* series (1797-1799). Next to the strange complex, Velasquez's grave Aesop (1638) (here, a guise for Levidis), and at the back a tree with its branches, but even here there is no respite: this is the tree where they hang slaughtered animals in Koufonissia. The *predella* closes with the Promise: the artist's mother carries a votive candle on her shoulder as an offering, and holds on to the young artist with her right hand. In the end, Levidis has transformed into the child he once was.

B' | Agora

This painting (87 x 107 cm, mixed media, 2010-2017) may be smaller than *Models in the studio*, but it has such immeasurable depth that that viewer needs time to decode the many elements and contrasts the gaze encounters all along its journey up to the blue of the cloudless sky, where the menacing shadow of a bird of pray lingers.

On the first level, a carpet of rich textures, designs and colours folds and unfolds, and two seated women are arranged diagonally, with a third, like an extension of the other two, standing up. The viewer's eyes are skilfully drawn from the seated woman at the front to the one beside her, seen from the side, and from there, guided by her gaze, they settle on the rear view of the one standing up. (The viewer is indirectly invited to enjoy three different aspects of female beauty - a wholly classic device.)

The way the limbs of the first figure are arranged connects us (due to its pyramidal shape) with the elements in the space on the left. There, half-hidden by a vertical curtain, are three nude male statues, two standing up and one seated, creating the following contradictory relationships:

2 seated female forms	–	2 standing male forms
1 standing female form	–	1 seated male form
living, life-size women	–	lifeless statues of various sizes
in the present		and materials of the past

There are yet more contradictions. The super-sized bronze statue is surrounded by a wooden protective frame for transportation, shaped like a pyramid - as a counterpoint to the shape of the first seated female form. At the front, there is a hierarchical order on the carpet, brightly lit by a number of light sources. In the back left, many objects in disarray (Roman copies of Greek statues, scattered architectural parts, pedestals in dim light). Testimonies of a glorious past are juxtaposed eloquently with the declining present of decay.

On the right hand side of the painting, opposite the luxurious carpet, are the ruins of chiselled blocks, parts of the architectural structure. On the paved floor, the upright woman stands on a small pile of construction materials, and leans against one of the huge columns that support the ceiling. Next to her right hand hangs a tatty flag with a mutilated inscription. The viewer's gaze is drawn to complete it in vain; there will be no Cavafy to read it.

The second level, despite sharing the same visual space as the first, stands apart due to the hard wooden shelter on the right and the fabric awning lower down on the left. The viewer is confronted by a torture scene: a group of four men stones a fifth. The aggressors wear short blue trousers; one is bending down to grab a stone from the ground. The victim (in pale olive shorts) is on his knees and, with his hands turned outwards in front of his face, he is trying to save himself from the lethal blows. Either unperturbed or helpless, an old man in an apron (notice his stooped back) emerges from the left and leads the

viewer to a shady gate with pilasters and Doric capitals. The building extends to another atrium, brightly lit through the building's collapsed roof, that leads to another gate with pilasters - the left one still bears traces of its painted decoration from the middle upwards.

Through the gate, a white horse awaits; it waits patiently (it is not tied up) and looks at us strangely, bringing life to the desolation of this rear space. Beyond the second gate, we see a portico with a ceramic tile roof (in front of it another shelter on the right and an awning on the left) and there the building ends. Sealing the painting at the far back is the front view of a working-class store, and then we are immersed in shadow. The coupling of contradictions continues beyond the first level:

large-scale architecture	—	working-class homes
hard materials: marble, stone blocks	—	textiles, carpets: soft materials
nude	—	dressed forms
peace	—	violence

The original idea for the painting began around 2010, with the artist's desire to deploy, in a larger composition, nude women posing *au naturel* from his earlier work for *Louomenoi* (1991, Aithousa Technis Athinon). His first thought was to combine them with the stoning scene, and that was the spark that started it all. He had his youngest son pose for all the figures of the stoning group and took photographs of him in order to study the bone and muscle structure of the bodies. Introducing the two themes within an open-air composition did not satisfy him, and he decided to insert both in the final space described above.

Countless sketches and studies ensued, until the composition and its supporting themes were finalised. The painting itself didn't begin until Sotiris Felios gave Levidis a *carte blanche* commission in 2016. The painting was created, once again, on plywood primed with finely-finished gesso, but without the use of an *anthivolo* to trace the drawings this time.

The composition was initially painted in monochrome, a sort of *sinopia*. The backgrounds were created entirely in two tones, light-shadow, and possibly one more, for the half-light. The *sinopia* was covered with acrylic transparencies (transparencies, in addition to priming the surface, also add colour themselves; the superimposed colour intensifies, builds up gradually, and gains depth) and the final layer of oil paint was added on top. The painting was completed in early 2017.

The starting point were older poses of female nudes made for the *Louomenoi* series. Facing the front and seen from the side is the artist's wife, while for the

upright nude the artist used a professional model. The curvaceous figure of the standing woman and her posture leave us with the vague impression that she is a friend "for sale" The seated nudes do not have the same role, but remain in a state of anxiety, an undefined expectation.

The stoning theme is borrowed from the lower edge of St. Stephen's vestment in El Greco's *The Burial of the Count of Orgaz* (1586-1588). The venue of the drama is the interior of the Municipal Market of Pyrgos Ileias (which now, after its renovation, houses the town's Archaeological Museum), the work of Ernst Ziller (last quarter of the 19th century). Levidis used a photograph published in the well-known book by Ioannis Travlos on neoclassical architecture⁹, and, in certain parts, transferred it *literatim*: the entire system of shelters and awnings, the post/peg in the middle, the other-worldly figure of the old man and even the municipal lamp (which, in the painting, gives the viewer the impression of a bird of prey).

The scene, on the first level with the statues, is a memory from a visit the artist made to the store rooms of the Museo Archeologico Nazionale in Naples¹⁰. The horse in the back is one of the six horses of the Duke of Mantua Federico II Gonzaga, as Giulio Romano painted them (1532-1535) at the Salla dei Cavalli of the Palazzo del Tè. The working-class shops right at the back evoke the atmosphere and colourings of *Het straatje* (1657-1658), Vermeer's little alleyway. The part of the painting worked on last is the one we see first: the carpet, in reality, is not a carpet but a curtain in Levidis' studio, and the ruins on the right are taken from a photograph of Apamea in Syria.

C | Coda

"Je n'ai jamais évité l'influence des autres. [...] J'aurais considéré cela comme une lâcheté et un manque de sincérité vis-à-vis de moi-même. Je crois que la personnalité de l'artiste se développe, s'affirme par les luttes qu'elle a à subir avec d'autres personnalités. Si le combat lui est fatal, si elle succombe, c'est que tel devait être son sort."

Henri Matisse¹¹

9. I. Travlos, *Neoklassiki Architektoniki stin Ellada* (Neoclassical Architecture in Greece), Athens 1967, fig. 116, p. 129.
10. The upright bronze (as demonstrated by its patina) statue, holding a piece of paper between its fingers (*causam ipsius scriptam*), may be the effigy of emperor Augustus (49-50 A.D.) in the same museum (A.E. 5595).
11. H. Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, ed. D. Fourcade, Paris 1972, p. 56 (Matisse interrogé par Guillaume Apollinaire, 1907. First published: "Henri Matisse", *La Phalange*

Levidis is an intellectual artist; those sparsely involved with art would flippantly use the term “cerebral artist”. His work is strewn with references to the past, but self-references as well.

In Levidis, without deep memory, there doesn’t seem to be artistic function. There isn’t necessarily a story, a narrative hiding behind his paintings (that’s up to the viewer to create himself, regardless of the artist’s intentions): the images begin from the images of memory, and it is through memory that painting interprets reality. The artist feels that the surface of the world matters (“surface” could equally take a capital S), but the forest of the world isn’t virgin; it has had a past.

“And what about today?” a mutual friend and kindred spirit would ask. *Today like tomorrow like yesterday*, the artist would reply. Today, to him, is his offering: persistence in painting. He likes to humbly recollect Chardin’s statement: “La peinture est une île dont je n’ai fait que côtoyer les bords” [«painting is an entire island, and all I do is circumnavigate its shores»], and to declare, in a low voice: “Painting is something that existed (abstract time) and now we are trying to keep the flame burning”, because he knows that miracles don’t create faith, but that faith (in painting *o altra cosa*) is a miracle in itself. And that is why his best paintings always convey a sparkling mystery:

“Il est extraordinaire qu’on puisse mettre tant de mystère dans tant d’éclat.”¹²

N. P. Paissios

Thoughts

As I grow older (a euphemism for ageing) I paint more slowly. I seek out the difficulty beneath the surface, I experiment with new ways or old ones, brought back to life. In short, I lengthen the duration of incubation. It’s like I’m hanging on to the images, wanting to keep them, even those that are destined to be covered up by other ones. A process of palimpsest has been building up, steadily, with growing awareness, in my work over the past twenty years at least. The more my linear time threatens me, the more I exorcise it, by negating it through my work.

The 50s and 60s, two critical decades that made me, to a large extent, what I am, were two decades, in the Western world, that sponsored or, more accurately, placed their bets on the image and its unbounded exploitation.

“The West has identified with time and only the western is contemporary.”¹

Now, half a century later, in our digital environment, in the social media, we are living the paroxysm of image.

“In art that hangs on the present, time erases the image. In the kind of art that manages memory, the image usually eliminates time.”²

Reading random references in my notebook from 2015: “In 1918, he [Klee] described himself with gentle irony in his diary as ‘abstractionist who has memories’.”³

And further along:

“A decade later (1970) conceptual was gaining favour and Auerbach observed that young artists “started doing demonstrations and typing little notices to put on the wall. Thus ‘the only people who painted figurative pictures were the people who really had to. It stopped being the current mode’. From this point of view the situation was actually better ‘because it meant that only those people who really wanted to paint did so and this became an eccentric activity [...] you just did it in a way as an outcast, which was very very healthy’.”⁴

1. Jean Clair, *Thoughts on the condition of the visual arts*, Athens 1993, p. 58.

2. Gaëtan Picon, *Admirable tremblement du temps*, Gevena, 1970, p. 102.

3. Patrick Walberg, *Surrealism*, Geneva, 1962, p. 53.

4. Catherina Lampert, *Frank Auerbach: Speaking and Painting*, London, 2015, p. 139.

magazine, issue 2, 15-18/12/1907. (“I never tried to avoid the influence of others,” Matisse told me. “If I avoided it, I would be a coward to myself. I believe that the artist’s personality evolves, becomes more solid through the battles it has fought with the personalities of others. If the conflict turns out to be mortal, if he succumbs, he will say that it was his destiny.”)

12. Private words by Mallarmé on Gauguin; quoted in a letter to André Fontainas (March 1899). See P. Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, Paris 2003, p. 170. (It is incredible how we can fit so much mystery within so much brightness.)

The Interwar period saw the foundation of the first museums of modern art, quite apart from the existing museums, thus highlighting the radical break of modernist painting from the sum of the art that came before it. Half a century later, the first museums of contemporary art appeared, in spaces separate from the museums of modern art, to house a new art that was radically different, “incompatible” with modern art: contemporary art. Contemporary to what? An art that already had a history of forty, fifty, sixty years, or maybe a hundred or none at all.

“History is the bad dream of art, the nightmare from which it must disengage.”⁵

What’s it like to paint in the first quarter of the 21st century? An artist in his forties was saying yesterday on TV that his generation has crossed from “analogue aesthetics” over to “digital technology”. I look in the mirror: am I or am I not contemporary? Who gets to decide?

“Is painting a preterit passion? Can a passion that becomes the sole passion of a lifetime be preterit? What does that sense of ‘staleness’ mean when a boundless passion develops under its auspices and finds free expression at the same time as its subject is no longer considered in trend? Is it perhaps a sneaky tactic that allows the creator to avoid time, the time that surrounds him, his era, the time when things are elapsing, are being taken out of commission, arrive too soon or too late, are termed ‘post’ or ‘pre’ in relation to a perpetual imperative, so that he may have all the time at his disposal, that other time, the time of passion, that eludes time because it is time reclaimed.”⁶

“I hope that my painting will survive without cracks. I would like to arrive before the painters of the year 2000 with the wings of a butterfly.”⁷ (Bonnard, 1946. Bonnard lived until 1947).

The way images are born, intersect and regenerate in the artist’s mind seems to resemble the way dreams are born. The artist dreams in wakefulness or, as Giorgio de Chirico emphatically put it: “*Art, like a good prophetic dream, dreams with its eyes wide open, facing the remorseless reality*”.

5. Gaëtan Picon, *Admirable tremblement du temps*, Geneva, 1970, p. 120.

6. Jean Clair, *Bonnard*, Paris, 2006, p. 17.

7. *Bonnard*, Exhibition catalogue, Paris, 1984, p. 203.

A critic wrote of Max Ernst: “He doesn’t paint what he has dreamt, he dreams through painting”

Another writer notes:

“A work of art may be considered as a kind of ‘dream’ turned inside out.”⁸ By that he means that the analysis of a dream is the reverse of creative art: when a dream is analyzed, its hidden structure is opened up and deconstructed, whereas a work of art assembles or constructs the creative material.

In many of my paintings, there is a meeting of images from memory and images of the imagination, images figurative and abstract, images that are mine or that belong to others, images that became my own, decoration and theme, surface and depth, distinct painting concepts and representational ways. They come together, they complement each other, they clash. A series, a set of blots spreads across the painting, eating up the voids until contention subsides, until the discrepancies of colour are saturated, until a point of balance, even precarious, is reached, or sometimes a strange kind of order. For the sake of simplification, I call this style “collage aesthetics”. In this process, the stimulated imagination coexists with a latent critical awareness, just like when man is suspended between wakefulness and sleep. The images that emerge are narrative in nature, just like in dreams, and subject to interpretation on many levels, without a central narrative axis and with the lines between the deliberate and the accidental blurred. Traces of this style can be found in my painting *Models in the studio*, mostly in the *predella* and the background, behind the three figures. On the opposite side of “collage aesthetics” is a series of paintings that includes *Agora*.

Here, the conventions of a naturalistic representation are observed, even in the realm of space-time, at least on the first level. And that is because the illusory representation of space, perspective and depth of field creates the opportunity, like in ancient and early renaissance painting, for a representation of different moments of the narrative on different levels of space, imposing a condition of synchrony-diachrony, ultimately a non-time, similar to that in dreams. They are, therefore, representations of “life-like dreams”, like those Aristotle terms *euthyoneiria*. The following excerpt from Aristotle’s *On divination in sleep* [464b, 5–16] illustrates, in the best possible way, the two contradictory modes of narrative I use to represent the inside-out, or vice-versa.

8. Laurie Schneider Adams, *Art and psychoanalysis*, New York, 1993, p.8.

"The more experienced interpreter of dreams is he who can understand the likenesses; because anyone can interpret life-like dreams. And I say likenesses because dream images are like mirror images of objects reflected in water. [...] If the water is disturbed, the reflection will not be the same and the mirror images will not resemble the real objects. Capable, therefore, of interpreting the reflections is he who can quickly discern and understand wholly with a glance whether the scattered and upturned images belong to a man or a horse or to anything else. And a similar thing happens in dreams; because movement interrupts plausibility."

Images go round and round in my head, images from memory, images of the imagination; often for years. Thoughts, feelings, feelings that create thoughts turn into images and go round and round in my head. They hide and then reveal themselves because a new image comes into its own, and pulls them out of oblivion. Because painters are always re-painting themselves - if that makes sense. Because painters' eyes never sleep, not even when they sleep themselves; the same applies to all humans. And animals. Except that painters paint the images in their minds. Images go round and round in my head, they give birth, they don't age. And images that stay turned against the wall for years, painted but incomplete. Still maturing, yet unborn.

I dream; I'm fortunate that way. I remember my dreams sometimes, like everyone else. Maybe not the animals. But I have never dreamed of my studio. Yet it's a place where dreams are made. That's what we should be calling our work. Maybe that's why I used it as the setting for the painting that bears the unimaginative title *Models in the studio* and the one entitled *Afternoon sun*. Maybe there is more to come.

George Seferis, on August 7, 1943, wrote in his diary:

"I insist: why does a particular impression 'function' poetically, more than a thousand other everyday impressions? Notice that it isn't the most intense that is the most effective; often it is the one that's lightest. I don't think anybody knows..."⁹

In my youth, I'd seen a photograph of the interior of the market of Pyrgos, and it made a profound impression on me. Many years later, passing through the

9. George Seferis, *Meres Vol. 4, January 1, 1941 - December 31, 1944*, Athens 1977, p. 301.

city, I went to see the building. It was a disappointing experience. I found it abandoned, devoid of life, violated by shabby renovations. I took some photographs, knowing that I would need them someday. When someday became now and I was working on the drafts for *Agora*, I went back to the black and white photograph by Dimitris Padadimos to reconnect with that initial excitement.

Images born of other images. Because the painter is an imaginary gallery.

"Painters have used quotations just as much as writers."¹⁰

The composition of the triptych *Models in the studio* is, in a sense, a quotation from the *Extreme Humility*. The stoning scene in the second level of *Agora* is a reference to the stoning of Apostle Stephen the Protomartyr, as illustrated on the vestments worn by St. Stephen in the first level of El Greco's *The Burial of the Count of Orgaz*. Both these paintings contain secondary quotations that do not need to be cited.

"What has always surprised me is that other people are so surprised at the time it takes me to finish a picture. (I have the feeling, moreover, that nothing is ever really finished). People no longer know how to take their time. Their punishment is that time takes them and abandons them."¹¹

"With my work in the 'Portraits' exhibition at Claude Bernard's gallery, I tried to denounce the danger from the noise and the speed. An artist's patience to capture a model [...] is a form of exercise that our era needs more than antibiotics."¹²

"There is a secret bond between slowness and memory, between speed and forgetting. [...] The degree of slowness is directly proportional to the intensity of memory; the degree of speed is directly proportional to the intensity of forgetting."¹³

Alecos VI. Levidis

10. Claude Roy, *Balthus*, New York, 1996, p. 256.

11. Claude Roy, *Balthus*, New York, 1996, p. 254.

12. Yiannis Tsarouchis, as cited in Psyrrakis "I agriotis ine tora to idaniko tis sygchronou technis" [Savagery is now the ideal of contemporary art], *Mesimvrini*, 17.4.1967.

13. Milan Kundera, *Slowness*, London, 1997.

By his side...

It's been thirty-five years now that I've lived with Alecos Levidis in the "kitchen" of his paintings. As a silent witness but often, also, as a participant, a model, a fellow traveller. Outside of the paintings, and within them.

Mildness, introspection, a restless quest, eyes that look and see in their own way, daily drawing and painting. More than daily, actually. If there were an expression for a process that fills almost all the hours and the minutes of the day, it would be the one to use. The thoughts, the emotions, the body, the gaze and the hand are always in motion, their point of reference books and articles, images that take shape around us, images painted by others in other places and at other times, images he creates himself, images that gestate inside him for years, dreams of sleep and waking dreams, human figures and stories, notebooks/diaries, papers, rice papers, canvases, frames, wooden boards. That's the special, wonderful - albeit half - microcosm of our shared life.

"But that's what painters are like." Yes, maybe. But it is only this painter that I can speak and write about. Because I'm doing it as a partner, not as an "expert". And my intention is not to write critically, but to let emotion infiltrate my words.

So, he often tells me "I'm working on this painting in my mind that will be such-and-such, but I can't tell you more yet". He doesn't normally talk much about the image itself. It's its "direction" that seems to occupy him. That's what he talks to me about. But in his own mind the image exists and it dominates. Or, at least, it's being created, bit by bit. And he needs it. He enjoys it. I know that. And, at the same time, it tortures him. For all the third parties who want to see it and share in it - with me among them - the image appears when it begins to take on substance through the brushes and the paint and while it constructs the poetics of directing. The process of the birth of the image on the painting surface sometimes succeeds and sometimes it may betray the imagination and become an endless ordeal. Many of Alecos' paintings "cook" for years in this kitchen. The same thing happens to others, with writing. There are paintings in the studio leaning against the wall facing out or in and gathering dust, slumbering, maturing. There are exhibitions in the making for years that never come to pass, just like there are remnants of other exhibitions that happened, that spoke with those who visited them and now stand as the marks of a very personal narrative, that bring to mind pieces of the past daily. Besides, it doesn't matter. Exhibitions take place every day there, in his dusty and - in the conventional sense - "messy" studio where, among all the things it contains, it hosts

several folders and boxes with "primary" material for paintings, in gestation or that have already taken shape. Photographs, notes, newspaper and magazine clippings. I've never had the sense that the objects in Alecos' studio wake up at night and dance like Geppetto's wooden toys. On the contrary, I believe that they come to life when he is among them. When he warms them up with his gaze.

So what happens when someone, a friend, a stranger, a potential buyer, a collector asks to come to the studio? How do you open your door and welcome into your secret place another pair of eyes?

I don't think it's easy for Alecos. He doesn't do it easily. First of all - even if it's not that important - he doesn't want to disturb that famous "messiness" that, to him, equals a very personal "order". Besides, he very rarely lets anyone else take part in cleaning his space; even to wash the windows that let the light shine in. There are objects that he knows exactly where to find, at any given moment. Especially his tools. The rulers and the pencils, the special papers, the gold leaf, the stanley knives, the measures, the screwdrivers and the hammers. And, of course, his paints, those charming transparent glass bottles and vials with the colourful powders (pigments) that are lined up, always on specific shelves, bringing to mind a chemist's laboratory or a wizard's workshop. And the brushes, of which there can never be enough, that he'd like more of, but... they cost. They cost a lot and you must always keep track of them, look after them, take care of them. I have to say I admire the way he does that, at the end of each long day. Just when he's finally sat down in his chair, surrendered, relaxed and tired, he will get up and go over and caress them gently with the olive oil soap, rinse them out well under the tap, shake the water off them, dry them up. Other necessities, like a photograph he held in his hands a moment ago, a bag of peanuts he bought on the way back from the photocopy shop, his rucksack, his mobile phone, a CD about to go into the player before the phone rang, the brush that sweeps eraser rubbings off a drawing, temporarily disappear in the sea of the studio. The thought that almost always travels elsewhere often allows something to "hide". And when the moment comes for that something to be used, it isn't there. "But where the hell is it gone this time? Where did I put it? What's to be done with me?" But Alecos well knows that there is nothing to be done. Precisely because, in the studio, he gives himself up to another world, which doesn't conform to conventions of "normality". At some point, simply, with that unhurried rhythm dictated by subjective time, the object will be found again.

But, as hard as it may be, there are times when visitors enter this uniquely personal space. Some, in fact, enter it often and no longer worry him. They have

established a way to share, a participation. Commissions for paintings are often given there, that way. And that's a wonderful challenge. A painting that exists in Alecos' mind and for which he's made dozens of preparatory sketches is given the green light to come to life, sometimes even before he's given it himself. It's a beautiful thing, that trust. And necessary.

That's how *Models in the studio* and *Agora* were born. Our collector friend met with the artist in the studio to look at work in progress that had already been in the making for months or even years. Many of the studies exhibited today at 16 Fokionos Negri, alongside the two paintings, and some sketches for work "under construction". He liked what he saw and gave the commission.

In both cases, the construction of the paintings began in that studio. But that wasn't the only place they were made. They travelled, wrapped up in appropriate "clothes", to beloved places that have given us - that still give us - much joy and inspiration. The quintessential seaside destination of Kato Koufonissi and the alpine Oxia in Prespa. Both spots are, for us, solitary retreats but also launching pads for endless and invigorating quests.

They wouldn't fit in the trunk of the car. We had to open the window, cover the paintings in several layers of plastic over their paper wrapping, and place them so that a fifth, perhaps, of their length stuck out of the window. We tied them up and secured them. Next to them, underneath and all around them we fitted boxes and cases full of the paraphernalia of painting. A proper mission. It was under those conditions that we travelled to Prespa in September 2012, eight hours on the road with the wind blowing into the car and freezing our necks and the spluttering rain watering the embattled paintings. Every now and again, we'd stop to check. To make sure everything was OK. When we reached our destination, everything found its place in a ground floor room-studio of the two-storey stone house, and were worked on in profound peace and quiet, always under artificial light. There was no way for daylight to reach through the house's narrow windows and thick stone walls. A wood stove burnt beside them and next to Alecos because autumn had arrived there already and the cold had begun. Every so often, a neighbour would knock on the front door and pay us a visit, with obvious curiosity to see the "miracle" of representation taking place right there and then. Coffee, chat, and "another" past, "another" look at the world unfolding before us, giving us all food for thought. Then the friend would leave and the artist, clearly affected by the meeting, would go back to his brushes trying, perhaps, to subtly add to the painting he was working on some trace of everything he'd just heard.

In that same fashion we had boarded, a few months previously - in July of that year - the ferry to Koufonissi, another eight-hour journey, and then the small boat that unloaded the paintings at the small jetty of Kato Koufonissi, across the water, from where we carried them through the dry and rock-strewn field all the way to the house. There, we "undressed" them carefully and, with meticulous attention to every move, as dictated by the lack of space, placed them in a very narrow "studio" - in essence, the small kitchenette of old-style "rooms to let", approximately 2 x 2.5 metres, with quite a low ceiling, a window facing south and another small window to the north, to let the cool air in. Kato Koufonissi has neither electricity nor running water so, by obstinate choice, we spend a few weeks every summer, alone or with our children and friends, in a small house of two rooms that does not offer those implicit conveniences. There, in that makeshift studio, which was basically an extension of our bedroom, Alecos would spend each morning - early, very early to catch the particular light that allowed him to work, perhaps until the early afternoon. And I, after a morning swim in the sea and lots of reading next to the waves, would return to the room and sit a little further away, at a plastic table, to write my own stuff. Our difference? He needed the company of a small battery-operated transistor radio playing music from radio shows in Athens, Naxos or Santorini, constantly interrupted by adverts for rooster in tomato sauce, local cheeses, wine, *tsipouro* and seafood *meze* at idyllic locations, while I needed the priceless silence that is only broken by the bleating of goats and the calls of donkeys and the living - in this case - roosters strolling around in the adjacent field, the rustle of bamboo, the strong, frequent gusts of the *meltemi* wind and the sound of the waves. Later, we'd both have to stop working, out of necessity, as the light became poorer, thinner, softer and wasn't enough - especially for painting. Alecos, understandably, wanted to look at his work in its entirety, for awhile. But the studio-cell would not allow such a thing. So we'd start moving things around so we could place at least two of the three panels of the painting next to each other, and then take the first away and replace it with the third. An "exhibition" forced to obey the limiting conditions of the island meant the painting was subjected to more and more different kinds of light. A few steps back, a change of angle, crossing the threshold of the bedroom to gain the appropriate distance from the object on view. Sometimes the wooden panels would be taken outside to the field, so we could look at all three together. There, we had to protect them from the wind that could, in seconds, flip them over and injure them. So we'd conscribe rocks, ropes, hooks, braces. Discussion, thoughts, observations, hesitations. Then, bringing our day to wonderful completion, swimming, walks by the sea

and across the island, fishing, lounging on the beach and lighter reading, dinner, companionship. Always in that beautiful, to us, environment.

In Athens, in Prespa and in Koufonissi, then, the paintings gained spaces, faces and actions that transformed into entirely personal "places" and "times". The places and times of Alecos. But through the eyes and the direction of the painter who, with acute awareness, tenacity and struggle, always seeks and insists upon transcending the "obvious", these places and times hold discourse with lived history, with the shared, with the public. With everything that affects all of us, that all of us can understand. People we love - our children, ourselves -, model-people, people less familiar or completely unknown, bonds, emotions, sensual experiences, expressions and postures, public buildings, statues, ruins, textiles, easels and other objects - ultimately, the artist's studio itself - mingle with the open-air funfair at the pier of Movemvasia that we happened to see on a trip over there; with the ever-present horse that evokes the father who passed too soon; with the smoky *tavernas* of Lovtscha that enchanted Alecos while I watched the peculiar festival of the haunted Greek-Bulgarian border; with the manoeuvres of the oil-smothered *pechlivanides* (wrestlers) in the summer heat of Rodopi at another festival, Pomak this time; with the young woman with the white tunic and the mask who had once posed for a mural in a house in Kifissia; with the oblation in Tinos and the flag in the hand of the small boy next to his mother who, carrying the obligatory votive candle, was trying in vain to initiate him into a faith that expressed itself through a bizarre pilgrimage of the faithful on their knees to the church of "Megalochari"; the gnarled cedar of Michalis in Kyra Maria's field, an abattoir but also a shady spot for the donkeys named Gasvikis, Zambia and, yes, "Alecos", after our own Alecos; with the turbulent streets of Athens, charged with rage, indignation and promises that we all experienced a few years ago; with the market of Pyrgos, that semi-open and magical space of meeting and transaction; with an alleyway where terrible things take place, primordial but so apt; with white and off-white vertical surfaces, solid walls or hanging fabrics, basking in sunlight and protecting from it at the same time; with the inscription "La... Sa...", words that captivated the artist at the central market of Athens, but which he doesn't reveal to the viewer; with the vitality, the agility, and the allure of a youthful body; with the corrosion of time; with the beauty and the violence. The past, the present and the future, of the painter and the viewers of each painting alike, all of it joins up together in the two dimensions of the painting surface, in the game of representation on three dimensions that often, however - though not so much in the two paintings in question - insists on winking at the two-dimensional. So much wealth and joy

for me, and so much pain and pleasure for him, squeezed into a few square metres of wood, colour, light and shadow!

Alecos kept adding something new to the paintings. He always does that. At some point, he accepted that they were finished. Just like, I suppose, anything we make can be finished or unfinished. In any case the paintings, as objects, passed from his hands and out of sight for both of us, and made their way to where they physically belong. One of them, *Models in the studio*, was hastily exhibited in Athens, at Zografeio. Next, it joined the line-up of a major group exhibition in Rome. There, as we entered the museum, we were pleasantly surprised by the way the painting came into its own, with the space and the lighting afforded by the venue. The artist was finally able to see what he had envisioned when he created the painting in his mind. Such gratification! The other painting, *Agora*, is shown here for the very first time. And he draws equal pleasure now from the fact that he can see the paintings framed by their studies and sketches. It's a pleasure I share.

However, for Alecos, those two paintings - along with a third one, *Afternoon sun*, inspired by Cavafy's poem of the same title and part of the same series - were never finished. Every now and again he tells me that he'd like to paint them all again from scratch or, at the very least, to work on them some more. The reasons he gives are sometimes related to technical details and sometimes have to do with his "digesting" and constantly processing the meanings and significances they contain. A reflective process that won't settle down. At the risk of sounding banal, I would like to reiterate that this is a sensation familiar to many. I am not surprised, then, by this attitude from the artist although, as I tried to explain here, to him, the creation of a painting is a uniquely lengthy and demanding process. I understand it deeply but, at the same time, I know that our time is not enough for all that we want to achieve. We struggle against it. Alecos has always said that, even when he was young. Not just now that he's "grown older", as he reminds us with the first words of this "Thoughts". When I used to say - because I do it no more - "Oh, I can't wait for the Easter holidays or for summer", so we could do this or that, he would never let it slide. Irritated, he'd reply: "What are you saying? Can't you see that you're bringing the end closer that way?" And he was right, of course. The "Arcadia" of his friend Poussin wouldn't let him rid his thoughts and his actions of the awareness of mortality. I believe that, to a large extent, that concern is inherent in both the paintings that now form part of the "other Arcadia" collection.

Shifting over, for a final remark, from the “outside” and the “around” of paintings to their “within”, I keep thinking that as the years go by I understand more deeply that “familiar places” - spaces, that is, that became places through being invested with human experience - and “familiar time” - memory, oblivion and the way the marks of our own lives connect to those of the lives of others and the grand narrative - are totally fluid parameters of our world. And not to be taken for granted. We live them, we produce them and we reproduce them every day. I feel lucky to have had the opportunity to take part in Aleco’s undertaking, just there, by his side.

Marica Rombou-Levidi

Biographical note

He was born in Athens in 1944. While still in school he took painting lessons with Kostas Malamos and Alekos Kontopoulos. He studied theatre direction at the Université du Théâtre des Nations in Paris (1963-1964) and architecture at the École d’Architecture of the University of Geneva - EAUG (1964-1969). Upon returning to Greece, he was involved in the founding, management and running of the “Strofi” bookstore (Athens). Since 1971, he has been working as a painter in Athens. He held his first solo exhibition in 1982, at the Ora gallery. Between then and now, there have been another twenty-three solo exhibitions in Athens (Aithousa Technis Athinon, Skoufa, 3 Gallery, Astra, Technopolis, National Bank of Greece Cultural Foundation), other Greek cities (Chania, Patra, Argos, Mytilini, Rethymno, Thessaloniki, Larissa, Naoussa in Paros) and abroad. He has also taken part in thirty-two group exhibitions, including the «Ellenico Plurale» exhibition of the Sotiris Felios Collection at the Complesso del Vittoriano in Rome. He has worked extensively as a book cover designer and art editor (Agra, Crete University Press, Athens Concert Hall, Benaki Museum, Estia, Kedros, Ikaros, Themelio, Astra, Alexandreia). Finally, he has created sets for the theatre (Nea Skini-Theatro odou Kykladon, the National Theatre Experimental Stage, Argos Festival) and murals for private homes (Arta, Syros, Kifissia).

Alongside his activity as a painter, he has also engaged in research on issues of painting and published relevant work. In 1994 he translated and edited Book 35 of the Natural History by Pliny the Elder, “on ancient Greek painting” (Agra), which, the following year, was awarded the Academy of Athens Prize. He has taken part in conventions in Greece and abroad, on ancient Greek, Hellenistic, Roman and Byzantine painting, colours and colour mixing. During the semester of March-May 2007, he visited Princeton University on a fellowship as Artist in Residence.

σελ. 1 | Εργαστήριο, Αθήνα, 2012 | The studio, Athens, 2012

σελ. 6 | Εργαστήριο, Αθήνα, 2012 | The studio, Athens, 2012

σελ. 8-9 | Μελέτη για το έργο *Μοντέλα στο ατελιέ* (εφεξής *ΜΣΑ*), μελάνι σε ριζόχαρτο, 59 x 21 εκ.
Study for *Models in the studio* (hereon *MIS*), ink on rice paper, 59 x 21 cm

σελ. 10-11 | Πρεντέλα από το έργο *ΜΣΑ*, 30 x 240 εκ. | Predella from *MIS*, 30 x 240 cm

σελ. 12 | Σελίδες σημειωματαρίου με προσχέδιο του έργου *Αγορά*, 2015
Pages from a notebook with preparatory drawing for *Agora*, 2015

σελ. 14 | Πάνω αριστερά: σχέδιο σε χαρτί 30 x 30 εκ.
Πάνω δεξιά: λεπτομέρεια από την *Ταφή του Κόμητος Οργκάθου* του Greco
Κάτω: σελίδες σημειωματαρίου, 2008
Above left: drawing on paper, 30 x 30 cm
Above right: detail from El Greco's *The Burial of the Count of Orgaz*
Below: notebook pages, 2008

σελ. 19 | *Αγορά*, λεπτομέρεια | *Agora*, detail

σελ. 26 | Ζωγραφίζοντας το έργο *ΜΣΑ*, Κουφονήσι, καλοκαίρι 2012
Painting *MIS*, Koufonissi, summer 2012

σελ. 30 | Ζωγραφίζοντας το έργο *ΜΣΑ*, Πρέσπα, φθινόπωρο 2012
Painting *MIS*, Prespa, autumn, 2012

σελ. 35 | Κουφονήσι, 2016 | Koufonissi, 2016

σελ. 37 | *ΜΣΑ*, 250 x 240 εκ., τρίπτυχο σε ξύλο, μικτή τεχνική
MIS, 250 x 240 cm, triptych on wooden panels, mixed media

σελ. 38 | Αριστερά: προσχέδιο για το έργο *ΜΣΑ*, χρωματιστά μολύβια και παστέλ σε χαρτί, 180 x 75 εκ.
Δεξιά: αντίβολο για το έργο *ΜΣΑ*, χρωματιστά μολύβια σε ριζόχαρτο, 185 x 70 εκ.
Left: preparatory drawing for *MIS*, coloured pencil and pastel on paper, 180 x 75 cm
Right: pricked cartoon for *MIS*, coloured pencil on rice paper, 185 x 70 cm

σελ. 39 | *ΜΣΑ*, λεπτομέρεια | *MIS*, detail

σελ. 40-41 | Προσχέδιο για το έργο *ΜΣΑ*, λεπτομέρεια | Preparatory drawing for *MIS*, detail

σελ. 42 | Σελίδες σημειωματαρίου, 2011 | Pages from a notebook, 2011

σελ. 43 | Προσχέδιο για το έργο *ΜΣΑ*, λεπτομέρεια | Preparatory drawing for *MIS*, detail

σελ. 44 | Σελίδες σημειωματαρίου, 2006-2007 | Pages from a notebook, 2006-2007

σελ. 45 | Προσχέδιο για το έργο *ΜΣΑ*, χρωματιστά μολύβια και παστέλ σε χαρτί, 122 x 65 εκ.
Preparatory drawing for *MIS*, coloured pencil and pastel on paper, 122 x 65 cm

σελ. 46 | *ΜΣΑ*, λεπτομέρεια | *MIS*, detail

σελ. 47 | *ΜΣΑ*, λεπτομέρεια | *MIS*, detail

σελ. 48-49 | *ΜΣΑ*, λεπτομέρεια | *MIS*, detail

σελ. 50-51 | Προσχέδιο για το έργο *ΜΣΑ*, χρωματιστά μολύβια και παστέλ σε χαρτί, 150 x 75 εκ., λεπτομέρειες
Preparatory drawing for *MIS*, coloured pencil and pastel on paper, 150 x 75 cm, details

σελ. 52 | Αντίβολο για το έργο *ΜΣΑ*, χρωματιστά μολύβια σε ριζόχαρτο, 148,5 x 65,5 εκ., λεπτομέρεια
Pricked cartoon for *MIS*, coloured pencil on rice paper, 148.5 x 65.5 cm, detail

σελ. 53 | *ΜΣΑ*, λεπτομέρεια | *MIS*, detail

σελ. 54-55 | Σελίδες σημειωματαρίου, 2011 | Pages from a notebook, 2011

σελ. 56-61 | *ΜΣΑ*, πρεντέλα | *MIS*, predella

σελ. 62-63 | *Αγορά*, 87 x 107 εκ., μικτή τεχνική σε ξύλο
Agora, 87 x 107 cm, mixed media

σελ. 64 | Προσχέδιο για το έργο *Αγορά*, χρωματιστά μολύβια και παστέλ σε χαρτί, 152,3 x 75,5 εκ.
Preparatory drawing for *Agora*, coloured pencil and pastel on paper, 152.3 x 75.5 cm

σελ. 65 | *Αγορά*, λεπτομέρεια | *Agora*, detail

σελ. 66 | Προσχέδιο για το έργο *Αγορά*, χρωματιστά μολύβια και παστέλ σε χαρτί, 119 x 75 εκ., λεπτομέρεια
Preparatory drawing for *Agora*, coloured pencil and pastel on paper, 119 x 75 cm, detail

σελ. 67 | *Αγορά*, λεπτομέρεια | *Agora*, detail

σελ. 68 | Σχέδιο γυναικείου γυμνού, 1980, μολύβι και παστέλ σε χαρτί, 170,5 x 81 εκ., λεπτομέρεια
Female nude, 1980, drawing on paper, pencil and pastel, 170.5 x 81 cm, detail

σελ. 69 | Προσχέδιο για το έργο *Αγορά*, χρωματιστά μολύβια και παστέλ σε χαρτί, 119 x 82 εκ.
Preparatory drawing for *Agora*, coloured pencil and pastel on paper, 119 x 82 cm

σελ. 70-71 | *Αγορά*, λεπτομέρεια (ο λιθοβολισμός) | *Agora*, detail (the stoning)



ΙΔΡΥΜΑ
Η άλλη
Αρκαδία

