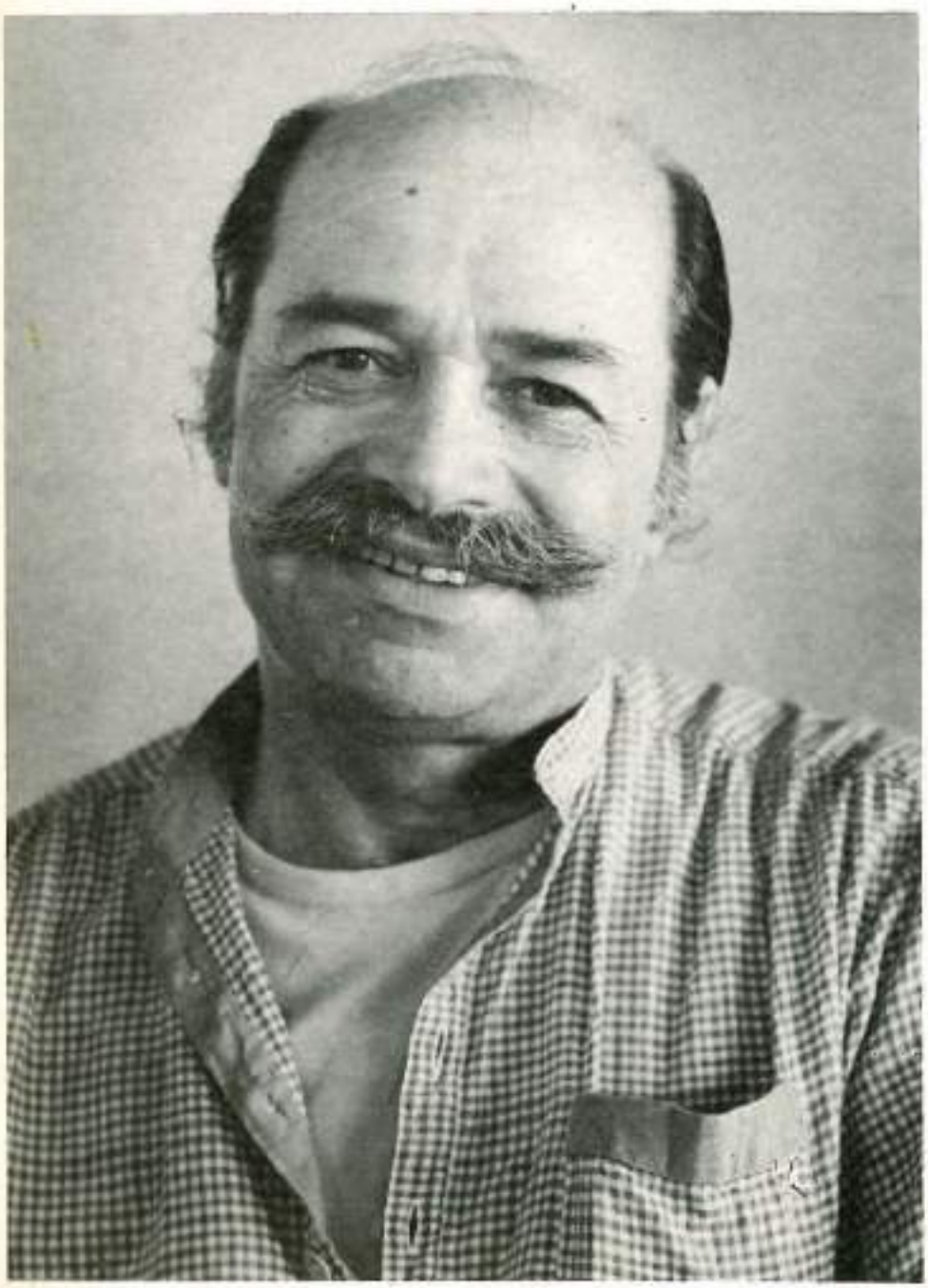
Gaitu

-14

[illegible]



A
1984-14
c.3

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΑΪΤΗΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ

ΑΘΗΝΑ – ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1984

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ

Εξώφυλλο: Του κόσμου τα παράξενα Α', 1963 (αρ. κατ. 48)

Έκδοση: Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Επιμέλεια: Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Νέλλη Μισιρλή – Όλγα Μεντζαφού
Έγχρωμες διαφάνειες-Φωτογραφίες: Κ. Κωνσταντόπουλος – Αρχείο του καλλιτέχνη
Εκτύπωση: Κ. ΜΙΧΑΛΑΣ Α.Ε.

Αθήνα, Δεκέμβριος 1984

1900 - 1984

Πρόλογος

Ο Γιάννης Γαΐτης, που γεννήθηκε το 1923 και πέθανε πολύ πρόσφατα, ανήκει στους πρωτεργάτες της μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο γενιάς καλλιτεχνών, που μαζί με τον Βακιρτζή, τον Πρέκα, τον Τέτση, τον Τ. Βογιατζή, τον Πιερράκο κ.ά. αγωνίστηκαν για μια νέα φυσιογνωμία της σύγχρονης ελληνικής τέχνης. Στα δύσκολα χρόνια της Κατοχής ο Γαΐτης παρουσίασε για πρώτη φορά τη ζωγραφική του σε μια ομαδική έκθεση ζωγράφων-αγωνιστών που η συμμετοχή τους στην Αντίσταση τους είχε δώσει ήδη τα πρώτα στοιχεία μιας εξπρεσιονιστικής ζωγραφικής, βαθιά διαφοροποιημένης από αυτή που τους είχαν διδάξει οι δάσκαλοι της Σχολής Καλών Τεχνών. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Γαΐτης προσπάθησε, όπως και άλλοι συνάδελφοί του, να εκφράσει μέσα από μια σκληρή, γεμάτη ένταση και με κάποια εξπρεσιονιστικά στοιχεία ζωγραφική τον αγώνα, την περιπέτεια και τα βάσανα των ανθρώπων της δεκαετίας αυτής. Ορισμένες προσωπογραφίες που παρουσίασε στις πρώτες εκθέσεις του δείχνουν καθαρά την επίδραση του Μπουζιάνη: η ανήσυχη καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του νεαρού τότε Γαΐτη τον φέρνει κοντά στις αναζητήσεις των αληθινών πρωτοπόρων τόσο του ελληνικού, όσο και του ευρωπαϊκού χώρου. Γιατί αν ζητήσουμε να εντοπίσουμε επιδράσεις πάνω στα πρώιμα έργα του, που αποτελούν σημαντικούς κρίκους στην εξέλιξή του αλλά είναι άγνωστα στο ευρύτερο κοινό, θα πρέπει να στραφούμε μάλλον προς τους σουρεαλιστές, το Μοντιλιάνι και τους κυβιστές. Σε σχέση με τη μετέπειτα πορεία του ζωγράφου εντύπωση προκαλεί και η αρκετά περιορισμένη χρωματική κλίμακα, που μαζί με τα καθαρά μορφικά στοιχεία μαρτυρεί ίσως την έκταση του επηρεασμού του καλλιτέχνη από τον κυβισμό. Την ανθρωποκεντρική ζωγραφική της δεκαετίας του '40 που συμπληρώνουν μερικά τοπία και νεκρές φύσεις διαδέχονται στις αρχές της δεκαετίας του '50 αναζητήσεις στο χώρο της αφαίρεσης. Τα γεωμετρικά μοτίβα της ζωγραφικής του αυτής θυμίζουν Καντίνσκυ και Κλέε, ενώ οι αυστηρά δομημένες απόψεις της Ύδρας μας οδηγούν και πάλι προς το χώρο του κυβισμού. Την ίδια εποχή εκδηλώνει ένα πρώιμο ενδιαφέρον για τη γλυπτική, με πόλους έλ-

ξης και πάλι το σουρεαλισμό, τον κυβισμό και την καθαρή αφαίρεση. Μπορούμε να πούμε χωρίς δισταγμό πως οι αφηρημένες συνθέσεις του εντάσσουν τον καλλιτέχνη στους πρωτοπόρους της αφαίρεσης στην Ελλάδα. Στο Παρίσι, όπου εγκαθίσταται ο Γαΐτης το 1954, εντυπωσιάζεται από τον Τσίγκο. Ορισμένα έργα του 1957 που απεικονίζουν θηρία, φυλλώματα και πουλιά έχουν μεγάλη σχέση με ανάλογα λιγότερο γνωστά έργα του καλλιτέχνη αυτού, που εγκατεστημένος στο Παρίσι επηρεάζεται επίσης από τις πιο πρωτοποριακές κινήσεις βρίσκοντας μέσα από αυτές μια δυνατή προσωπική έκφραση. Στους πίνακες αυτούς ο Γαΐτης τοποθετεί επίσης το χρώμα σ' ένα παχύ στρώμα απευθείας από το σωληνάριο, δημιουργώντας ένα είδος χειρονομιακής ζωγραφικής (Action painting), που παρουσιάζει και κάποια συγγένεια με την ελεύθερη έκφραση της ομάδας Cobra της βραχύβιας αυτής κίνησης που είχε ως στόχο την αναβίωση του γερμανικού εξπρεσιονισμού σε αφηρημένη μορφή. Στις πρώιμες αυτές φάσεις της δημιουργικής πορείας του Γαΐτη αναγνωρίζονται στοιχεία που προαναγγέλουν σαφώς τη μεταγενέστερη πορεία του. Γιατί παρά τον αυθορμητισμό, την ευρηματικότητα και τους απρόσμενους συνδυασμούς που ξαφνιάζουν κάποτε τους θεατές των πολυάριθμων εκθέσεων του, η τέχνη του παρουσιάζει μια συνεπή εσωτερική εξέλιξη με οπωσδήποτε ευδιάκριτους σταθμούς.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μια σειρά έργων το 1963, όπου ο Γαΐτης αρχίζει να επεξεργάζεται συστηματικά την ιδέα του πλήθους και της ομοιομορφίας, της ομαδοποίησης, των μορφών, που θα σημαδέψει καθοριστικά την τέχνη του και θα αποκρυσταλλωθεί με την εμφάνιση του «ανθρώπου με το καπέλλο» που θα γίνει και το σήμα κατατεθέν της ζωγραφικής του. Ανθρωπόμορφα ζωΰφια, ζώα και πουλιά δοσμένα με μια παιδική θα έλεγε κανείς έκφραση, καθαρά ναΐφ στοιχεία και έντονες χρωματικές αντιθέσεις, γεμίζουν τη συχνά μεγάλη επιφάνεια του πίνακα. Είναι ενδιαφέρον το ότι οι μορφές αποδίδονται σχεδόν μικρογραφικές σε μικρές επαναλαμβανόμενες ομάδες και όχι σε φυσικό ή υπερφυσικό μέγεθος. Σε μερικές δημιουργίες ξαναβρίσκουμε γνωρίσματα παλιότερων φάσεων της ζωγραφικής του: τη λιτή χρωματική κλίμακα του κυβισμού, την απευθείας χρήση μιας παχιάς κρούστας χρώματος χωρίς πινέλο. Ορισμένα από τα έργα αυτά ανήκουν στη σειρά «Μικρόκοσμος» που φιλοτεχνεί γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '60. Ο ζωγράφος έχει όμως πια προσανατολιστεί προς έναν άλλο στόχο: το ανθρωπάκι που κάνει δειλά-δειλά την εμφάνισή του σε μικρές ομάδες σε διάφορα σημεία ή και στο κέντρο του

πίνακα, και κάποτε και πάνω σ' ένα ποδήλατο θυμίζοντας έτσι μερικά πολύ πρόσφατα δείγματα της δουλειά του. Η ίδια γνήσια αίσθηση χιούμορ που διαπνέει τις τόσο γνωστές και χαρακτηριστικές πολυπρόσωπες συνθέσεις του διανθίζει και τα έργα αυτά. Στην αμέσως επόμενη φάση (1967) οι μορφές αρχίζουν ν' αποδίδονται σε φυσικό μέγεθος γεμίζοντας όλη την επιφάνεια του πίνακα, και μορφές που έχουν άμεση σχέση με τα γνωστά ανθρωπάκια παρατάσσονται γύρω από ένα κεντρικό θέμα, που είναι συχνά ένα λαϊκό θέαμα, μια τελετή, ένα πανηγύρι ή κάποια διασκέδαση: το τσίρκο, το σφαιριστήριο, το φλίπερ, το παλκοσένικο, ο Κουταλιανός, ένας γάμος. Οι κρανιοφόροι, οι μοτοσυκλετιστές και οι ανάπηροι που απεικονίζονται σε άλλα έργα της ίδιας περιόδου εκφράζουν την ίδια αντίληψη για την απόδοση του πλήθους και την ομοιομορφία των μορφών.

Το ανθρωπάκι του Γαΐτη παρουσιάζεται στην πλήρη του διαμόρφωση σ' ένα εργοστάσιο της οδού Πειραιώς στα πρώτα χρόνια της δικτατορίας. Σφιγμένοι, τυποποιημένοι, ανέκφραστοι, σα μέσα σε γύψο διατηρημένοι άνθρωποι που μετέχουν πειθήνια σ' όλες τις εκδηλώσεις χωρίς έκφραση και συναισθηματισμό γίνονται η διαμαρτυρία του καλλιτέχνη σε κοινωνικές και πολιτικές θέσεις που από νέος, ενταγμένος στο απελευθερωτικό αντιστασιακό κίνημα πολέμησε. Φορούν όλοι τα ίδια ριγέ ή καρώ κοστούμια, με τους ίδιους χρωματικούς συνδυασμούς και το απαραίτητο καπέλο. Πέρα όμως από το συγκεκριμένο αυτό νόημα που αποκτούν τη δεδομένη εκείνη στιγμή, τα ανθρωπάκια γίνονται αδιάψευστοι μάρτυρες, γεμάτοι ειρωνεία, εκφραστές και σχολιαστές καταστάσεων της σύγχρονης κοινωνίας, του μηχανικού τρόπου ζωής που έχει επιβάλει η σύγχρονη τεχνολογική εξέλιξη: της αδυναμίας επικοινωνίας, της υπακοής σε προστάγματα και ρεύματα, της ένταξης μέσα σ' ένα σύστημα όπου ο άνθρωπος χάνει την ταυτότητά του και γίνεται μόνο μια μονάδα, ένας αριθμός. Μέσα όμως από το αδιάφορο αυτό πλήθος που γεμίζει κάποτε ασφυκτικά την επιφάνεια του πίνακα μ' ένα πραγματικό «horror vacui» ξεχωρίζουν κάποιες ηγετικές μορφές που οι άλλοι υπάκουα ακολουθούν. Ο καλλιτέχνης τις απεικονίζει πάντοτε σε κεντρική θέση και συχνά σε υπερφυσικό μέγεθος, ακολουθώντας ένα πανάρχαιο κανόνα διαφοροποίησης της σημασίας ανάλογα με το μέγεθος.

Ανεξάρτητα όμως από την τραγικότητα της μαρτυρίας τέτοιων κοινωνικών καταστάσεων εκείνο που προξενεί κατάπληξη είναι η διαβρωτική αίσθηση του χιούμορ, η εντύπωση του παιχνιδιού και των ατελείωτων παραλλαγών που δημιουργείται με ευφάνταστες τροποποιήσεις μέσα από την ομοιομορφία. Χωρίς

να αμφισβητούμε το ότι και το χιούμορ αποτελεί συνήθως ένα τρόπο αντιμετώπισης αρκετά δυσάρεστων ή τραγικών καταστάσεων, πιστεύουμε πως ο καλλιτέχνης αυτός δεν έχει ποτέ την σαφή πρόθεση διατραγώδησης δεινών, αλλά καλεί σε εγρήγορση με την ειρωνεία και την ανάλαφρη εναλλαγή συνδυασμών και παραλλαγών.

Το 1974 ο Γαΐτης προκαλεί ξεχωριστή αίσθηση με την περίφημη «Κηδεία», μια εκφορά επηρεασμένη από τα αττικά γεωμετρικά αγγεία και το 1975 με το χάπενιγκ του σημαιοστολισμού κατά την έκθεση στο δημαρχείο της Κοκκινιάς. Διακόσιες πολύχρωμες σημαίες μαζί με ανθρωπάκια σε αναρίθμητους συνδυασμούς υψώθηκαν στο δρόμο προς το δημαρχείο, μπροστά απ' αυτό και στη γειτονική πλατεία. Σε συνέντευξη που δόθηκε με την ευκαιρία της έκθεσης αυτής ο καλλιτέχνης εξηγεί πως με τον καιρό τ' ανθρωπάκια ξέφυγαν από τα τελάρα τους και άρχισαν να τοποθετούνται μέσα σε χώρους εσωτερικούς και εξωτερικούς συμμετέχοντας στις εκδηλώσεις της ζωής. Τότε φιλοτεχνεί και τα πρώτα μεγάλα έργα του τύπου αυτού: την «Κηδεία», την «Αίθουσα διαλέξεων», το «Ποδόσφαιρο» την «Έκθεση και θεατές». Έχοντας συνειδητοποιήσει τον κοινωνικό ρόλο του έργου τέχνης επιδιώκει τη φυγή από το περιορισμένο κοινό των γκαλερί, την άμεση επαφή με το κοινό με τις παρουσιάσεις σε χώρους άλλους, όπως είναι η έκθεση με τ' ανθρωπάκια στους δρόμους, τα μπαλκόνια και το λιμάνι της Χάβρης και μια άλλη στους υπόγειους σταθμούς του μετρό. Οι προσπάθειες αυτές εντάσσονται στο πλαίσιο μιας επέκτασης της εικαστικής έκφρασης με διαμόρφωση του περιβάλλοντος που στοχεύει στην πρόκληση, την αντίδραση και τη συμμετοχή του κοινού. Αν και κατά το 1974 ο Γαΐτης έλεγε πως με την «Κηδεία» του κηδεύει την κοινωνία μας αλλά και τη ζωγραφική του, εντούτοις στα δέκα χρόνια που μεσολάβησαν ως το θάνατό του βρήκε τον τρόπο να ανανεωθεί και να ξαφνιάσει ευχάριστα τους θεατές των πολυάριθμων εκθέσεών του με αμέτρητες ευρηματικές παραλλαγές του ίδιου θέματος. Ξεφεύγοντας πια οριστικά από το στενό χώρο της ζωγραφικής, τα ανθρωπάκια έγιναν αυτοτελείς κατασκευές για διακόσμηση χώρων, έπιπλα, αντικείμενα χρήσης, παιχνίδια, στόλισαν κουβέρτες-φορέματα και πιάτα, εισβάλοντας αποφασιστικά στη ζωή μας και μπαίνοντας σε κάθε ελληνικό σπίτι. Ενταγμένος πάντα στις προοδευτικές δυνάμεις του τόπου ο καλλιτέχνης πρωτοστάτησε στην επέκταση της εικαστικής του δημιουργίας σε άπειρους τομείς της εφαρμοσμένης τέχνης, ακολουθώντας μια παράδοση γνωστή και από παλιότερες εποχές στον ευρωπαϊκό χώρο, αλλά ασυνήθιστης για τα ελληνικά δεδομένα. Με τις πλούσιες παραλλαγές της θεσμοποιημένης πλέον κλειστής

μορφής που παρουσίαζαν τα ανθρωπάκια, ο Γαΐτης έγινε γνωστός σαν εκφραστής της σύγχρονης τέχνης μετέχοντας με τη δημιουργία του στο πολιτιστικό γίγνεσθαι του τόπου μας τα τελευταία χρόνια. Είναι πραγματικά αμέτρητες οι συμμετοχές του σε πανηγύρια και πολιτιστικές γιορτές με τ' ανθρωπάκια στις γειτονιές και συνοικίες της Αθήνας. Με την σειρά «Αρχαιότητες» που παρουσίασε το 1980, ένα εικαστικό σχόλιο για τα δεινά της εμπορευματοποίησης των αρχαιοτήτων και τη βάναυση τουριστική εισβολή τα ανθρωπάκια αποκτούν και ένα πρόσθετο ρόλο: γίνονται οι θεσμοφύλακες της κληρονομιάς της αρχαιότητας, παίρνουν τη θέση των κιόνων και των ναών, ταυτίζονται με γνωστές ιστορικές και μυθολογικές μορφές, ή συνομιλούν μ' αυτές και συμμετέχουν στη δράση τους. Τέλος, ένα εντελώς πρόσφατο καινούργιο άνοιγμα του καλλιτέχνη προς τη γλυπτική διαπιστώνεται μέσα από τις γιγάντιες τελευταίες συνθέσεις του, αρκετές από τις οποίες παρουσιάζονται για πρώτη φορά στην αναδρομική του έκθεση στην Πινακοθήκη. Η προσπάθεια αυτή οδηγεί σε τελείως πρωτότυπες συνθέσεις, που ξεφεύγουν οριστικά από το περιοριστικό πλαστικό πλαίσιο της γλυπτικής με μια τολμηρή ανάμειξη στοιχείων ζωγραφικής, γλυπτικής και κατασκευής. Ο καλλιτέχνης που ήταν πάντα ενήμερος των πιο σύγχρονων καλλιτεχνικών τάσεων ξέρει καλά πως ο χαρακτήρας της τέχνης του καιρού μας έχει πια υποστεί σημαντικές αλλοιώσεις μετά την εμφάνιση των διαφόρων χάπενινγκς, περφόρμανς κ.λπ., και πως η ενσωμάτωση στοιχείων από διάφορους τομείς της εικαστικής έκφρασης είναι όχι μόνο θεμιτή αλλά και απαραίτητη για την ανανέωση του περιεχομένου και της τεχνικής της.

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε πως ο Γαΐτης με τη βαθιά γνώση της ελληνικής πραγματικότητας, την οξυδερκή παρατηρητικότητα, την πληθωρική ιδιοσυγκρασία και την ευρωπαϊκή του παιδεία πέτυχε να δώσει, πέρα από συναισθηματισμούς και ξεπερασμένες αντιλήψεις για την ελληνικότητα του έργου τέχνης μια εντελώς προσωπική έκφραση που είναι και καθαρά ελληνική αλλά και ευρωπαϊκή, και παγκόσμια. Το έργο του σχολιάστηκε, επαινέθηκε, επικρίθηκε από μερικούς αλλά καθιερώθηκε και αναγνωρίστηκε τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Ο πρόωρος χαμός του, σε μια στιγμή που είχε ακόμα τόσα να προσφέρει, αποτελεί αναμφισβήτητα μια θλιβερή απώλεια για τη σύγχρονη ελληνική τέχνη.

Δημήτρης Παπαστάμος
Διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης

Αναδημοσίευση από το περ. Νέα Εστία,
15 Σεπτ. 1984, τευχ. 1373, σ. 1231.

Νεοκλής Κουτούζης
Από τον κατάλογο της έκθεσης στην Αίθουσα Παρνασσός, Αθήνα – 1947

Η ελευθερία για τον Γαΐτη, όπως και για όλους τους δημιουργούς, δεν ξέρει άλλο νόμο, έξω από την αναγκαιότητά της.

Κανένα πίνακα, σαν σύνολο, κανένα στοιχείο σύνθεσης, μορφής ή χρώματος, παρμένο ξεχωριστά, δεν μπορούμε ν' απορρίψουμε, (υποθέτοντας το χειρότερο, δηλ. πως η αίσθηση ή η νόησή μας δεν μπόρεσαν να μας τα επιβάλλουν εξ αρχής) προτού να δοκιμαστεί η αναγκαιότητά τους κατά βάθος.

Κάθε άλλη στάση, ξεκινά από μια διάθεση αυτοακρωτηριασμού και είναι συνήθως αδιάφορο στον δημιουργό, το αν αυτοί που μέλλουν να δούνε τα έργα του, προτιμούν να μένουνε τυφλοί, παρά να μετέχουνε στο θέαμα.

Η πορεία μιας τέτοιας συζήτησης μας πάει μακριά, σε επικίνδυνη ερμηνευτική δουλειά, όπου στο τέλος ο ζωγράφος, νικητής ή νικημένος, προβάλλει καθαρά, σαν μια κυριαρχική δύναμη της φύσης.

Η φύση, έλεγε ο Γκαίτε, περικλείνει ολόκληρο τον άνθρωπο, και το κάθε περιεχόμενο του ανθρώπου είναι φύση. Οι ζωγράφοι, με τη διαπήδηση που γίνεται ανάμεσα στα έργα τους και στις μορφές του αντικειμενικού κόσμου, έδωσαν σ' αυτή τη θεωρητική πρόταση, μιαν αδιάλειπτη σειρά από αποδείξεις που εκφράζουν ταυτόχρονα εσωτερική εμπειρία και πάθος και που επιτρέπουν στην σημερινή ζωγραφική, να υπερνικήσει την υπέρτατη αυτή συμβατικότητα: δεν υπάρχει πια η διάκριση ανάμεσα σ' ένα αντικειμενικό δεδομένο του εξωτερικού κόσμου, και στην καθαρά υποκειμενική παράσταση ενός γεγονότος της εσωτερικής ζωής.

Κατακρίνει κανείς δίκαια ένα έργο, όπου στην παρατήρηση συναντάει ή ανακαλύπτει την μανιέρα ενός άλλου ζωγράφου, ακριβώς γιατί η ζωγραφική εκφράζει με περισσότερη σαφήνεια από κάθε άλλη τέχνη, τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην έλλειψη αυθεντικότητας και τη δέσμευση της ελευθερίας.

Ποιά μπορεί να είναι ακόμη η αξία μιας ζωγραφικής παράδοσης που η μόνη της φιλοδοξία είναι να δημιουργήσει, κάτω από το μανδύα της αισθηματικότητας, μια ταυτότητα ανάμεσα στο αντικείμενο και την απεικόνισή του; Θα ήταν σφάλμα να νομίζει κανείς, πως αυτό το ζήτημα, που πειράζει μερικές πολύ παλιές συνήθειες, έχει τεθεί για πρώτη φορά από τη λεγόμενη μοντέρνα ζωγραφική. Ο Λεονάρδος ντα Βίντσι συνιστούσε στους μαθητές του να παρατηρούνε με προσοχή τη μούχλα των παλιών τοίχων, απ' όπου μπορούσαν να ξεπροβάλλουν φανταστικές μορφές.

Αν κρίνει κανείς, και μόνο από τη θέση που παίρνει σήμερα η ζωγραφική, όχι πια στα σαλόνια και στα μουσεία, αλλά στις ελπίδες και στις αγωνίες των ανθρώπων, θα δει φανερά πόσο σημαντικά έχουν πληθύνει «οι πηγές του παράξενου», από τον καιρό του Ντα Βίντσι. Πρέπει να πιστέψουμε, πως οι σύγχρονες κοινωνίες με τις ανεξάντλητες πηγές του πόνου που έχουν, δεν είναι ξένες σε μια τέτοια εξέλιξη.

Κάθε εποχή είχε την μοντέρνα ζωγραφική της, γιατί κάθε ζωγράφος που έζησε μέσα στην εποχή του αναγκάστηκε να υπερασπιστεί ή να απαιτήσει το δικαίωμα να φέρει στον κόσμο, μια αυθεντική μαρτυρία του τρόπου της όρασής του. Πολύ πιο ύστερα, υστερώτερα από τη στιγμή της μαρτυρίας, οι ειδικοί κι οι φιλότεχνοι ανακαλύπτουν στο ζωγράφο τις περίφημες πλαστικές και

αισθητικές αρετές και χρησιμοποιούνε την ανακάλυψή τους αυτή, εναντίον του νεώτερου ζωγράφου που με τη σειρά του θα ζητούσε τα δικαιώματα του παλιού.

Ο φυσιολόγος Μπισά έλεγε: «Πλησιάζουμε πάντοτε τις καινούργιες επιστήμες με τις αρχές και τις μεθοδολογικές συνήθειες των παλαιοτέρων επιστημών. Ώστε δεν πρέπει να μας φανεί περίεργη η κριτική που γίνεται στη Χημεία, ότι δεν είναι αρκετά Φυσική, ή στη Φυσιολογία, ότι δεν είναι αρκετά Χημεία». Τόσο μόνο είναι το θάρρος που δείχνουν οι άνθρωποι σε ό,τι επιχειρούνε, ίσαμε δω φτάνει η ανεξαρτησία της κρίσης τους.

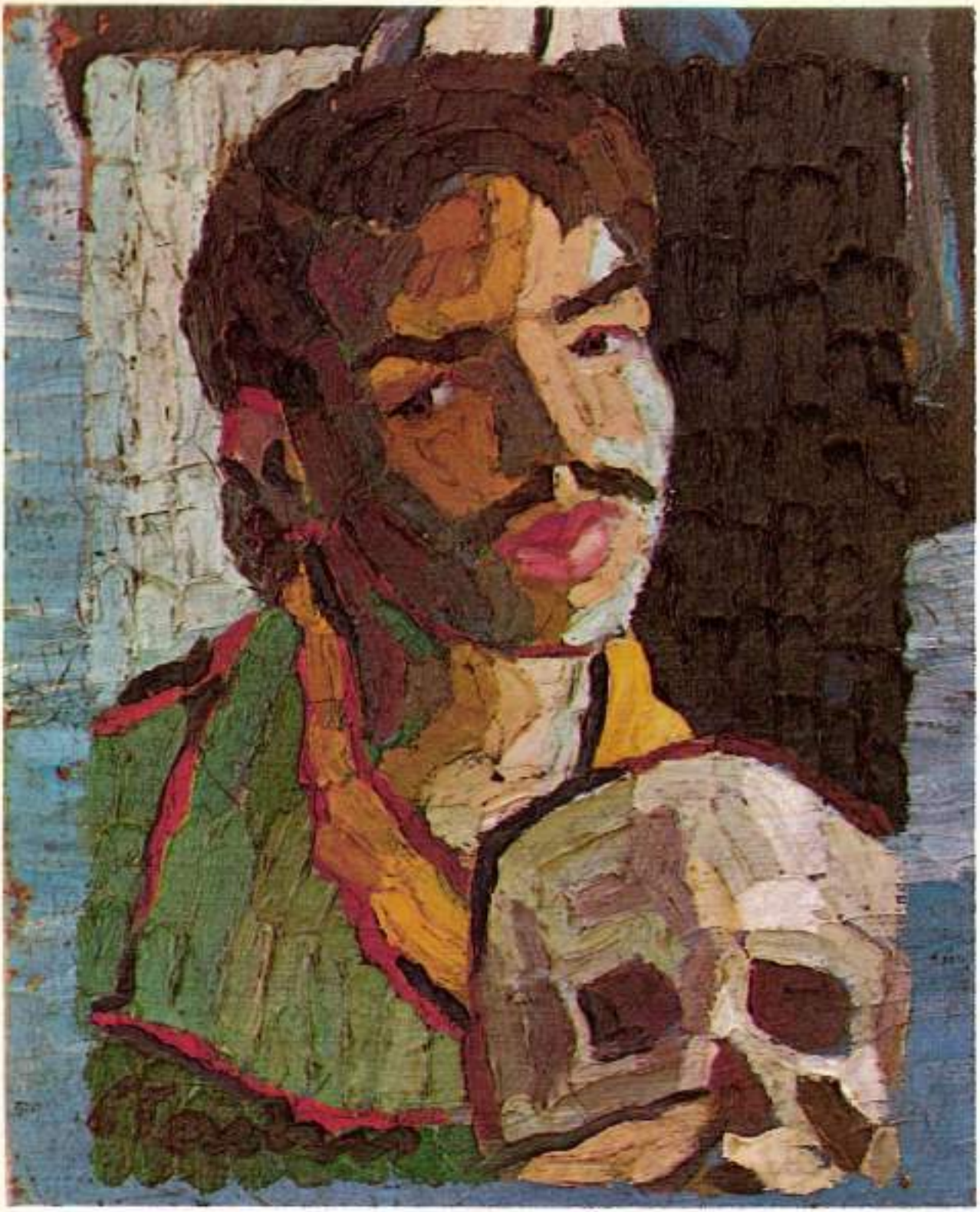
Οι ζωγράφοι μορφώνουνε, βάζοντας στην προσπάθεια αυτή τον ίδιο τον εαυτό τους, το γούστο και την κρίση των θεωρητικών της τέχνης και των φιλοτέχνων: αλλά η φήμη τους εξαρτάται από τους θεωρητικούς και τους φιλότεχνους. Πώς λοιπόν οι τελευταίοι να μην υποκύψουνε στον πειρασμό να ανταποδόσουνε το τι χρωστούν με πετροπόλεμο;

Ο Πικασσό έλεγε τώρα τελευταία: «αυτό που με παρηγορεί, είναι που κάθε μέρα τα έργα μου είναι χειρότερα». Κι ο καθένας βιάζονταν να προσθέσει: «καλά το λέγαμε». Οι άνθρωποι μπέρδευαν απλούστατα τη σκέψη του ζωγράφου, μ' ένα τυχαίο χωρατό.

Το μήνυμα του ζωγράφου, διατυπωμένο πάντοτε με πολλή σαφήνεια (κι' η σαφήνεια φέρνει συχνά σ' αντίθεση με τον ρεαλισμό) δείχνει το τι ανακαλύπτει η ευαισθησία του πίσω από την πρόσοψη του φόβου, της ψευδαίσθησης, της προκατάληψης και πολλών άλλων απαγορεύσεων. Κι όταν σκεφτεί κανείς τι είναι η εποχή μας, κρίνοντας και μόνο από την πρόσοψη, καταλαβαίνει ότι για τον Πικασσό το «να είναι χειρότερα τα έργα του», σημαίνει απλώς, ότι εξακολουθεί να βρίσκεται σ' επαφή με τον καιρό του: η Παρηγοριά του είναι να μένει πιστός στην εποχή του, να στέκεται μπροστά στο πείσμα των σκοτωμών, του ψέμματος, των μαρτυρίων, ενώ είναι εύκολο να υποκύψει κανείς στον πειφασμό να ζωγραφίζει αγελάδες, ρυάκια κι ασημένια φύλλα.

Ο Γαΐτης είναι πολύ νέος κι ο κόσμος του δεν έχει τη τραγικότητα και τη βιαιότητα του κόσμου του Πικασσό. Η πείρα του για την ώρα είναι όλη τρυφερότητα, αλλά σ' αυτό το πεδίο καταπληκτικά πλούσια. Η τρυφερότητα του Γαΐτη, είναι η τρυφερότητα της φύσης, και γι' αυτό δεν αποκλείει την ωμότητα: είναι παρούσα στη γέννηση, στη νεότητα, στο θάνατο, και στους ανθρώπινους μύθους. Είνε φυσικό λοιπόν, σ' αυτήν την έκθεση που συγκεντρώνει την παραγωγή μιας χρονιάς (αν και όχι ολόκληρη γιατί ο Γαΐτης δουλεύει εντατικά) να βρίσκονται πλάι σ' έργα που αναφέρονται σε αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας, αλλά που μας αποκαλύπτουν ολόκληρο κόσμο γυναικείο. Και τίποτε δε γίνεται σε μια άλλη σειρά έργων του, για να ελαττωθεί η επίδραση του υποσυνείδητου, σαν φορέα ωμότητας, επάνω στην παράσταση.

Το πιο περίεργο, σ' έναν άνθρωπο με τόση ένταση στο πάθος του όση ο Γαΐτης, και ίσως μια από τις εγγυήσεις για την ειλικρίνειά του, είναι ότι δεν αποκλείει το ανεκδοτικό μέρος. Αυτή η πλευρά της ζωγραφικής του έχει τόση ρώμη, τόση σαφή αφέλεια, τόσο βαθύ αίσθημα χιούμορ κτλ. ώστε αυτά τα προτερήματα μας αναγκάζουν να βάζουμε σε δοκιμασία τ' άλλα του έργα, όπου η έμπνευση είναι πιο έμμονη. Και τότε ίσως ανακαλύψουμε σ' αυτά μια έννοια, που η χάρη και το φαινομενικά παράξενο μας είχαν κρύψει.



1. Οι λόγοι της σιγουριάς μου, 1945 - 1946
   Λάδι, 0,44 × 0,35 μ.
   Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Charrat

2. Δύο γυμνά, 1946
Λάδι, 0,59 × 0,80 μ.
Ανήκει στη Μαίρη Βορρέ

3. Γνώριμο κεφάλι νέγρου, 1948
Γύψος, ύψος 0,40 μ.
Έχει καταστραφεί

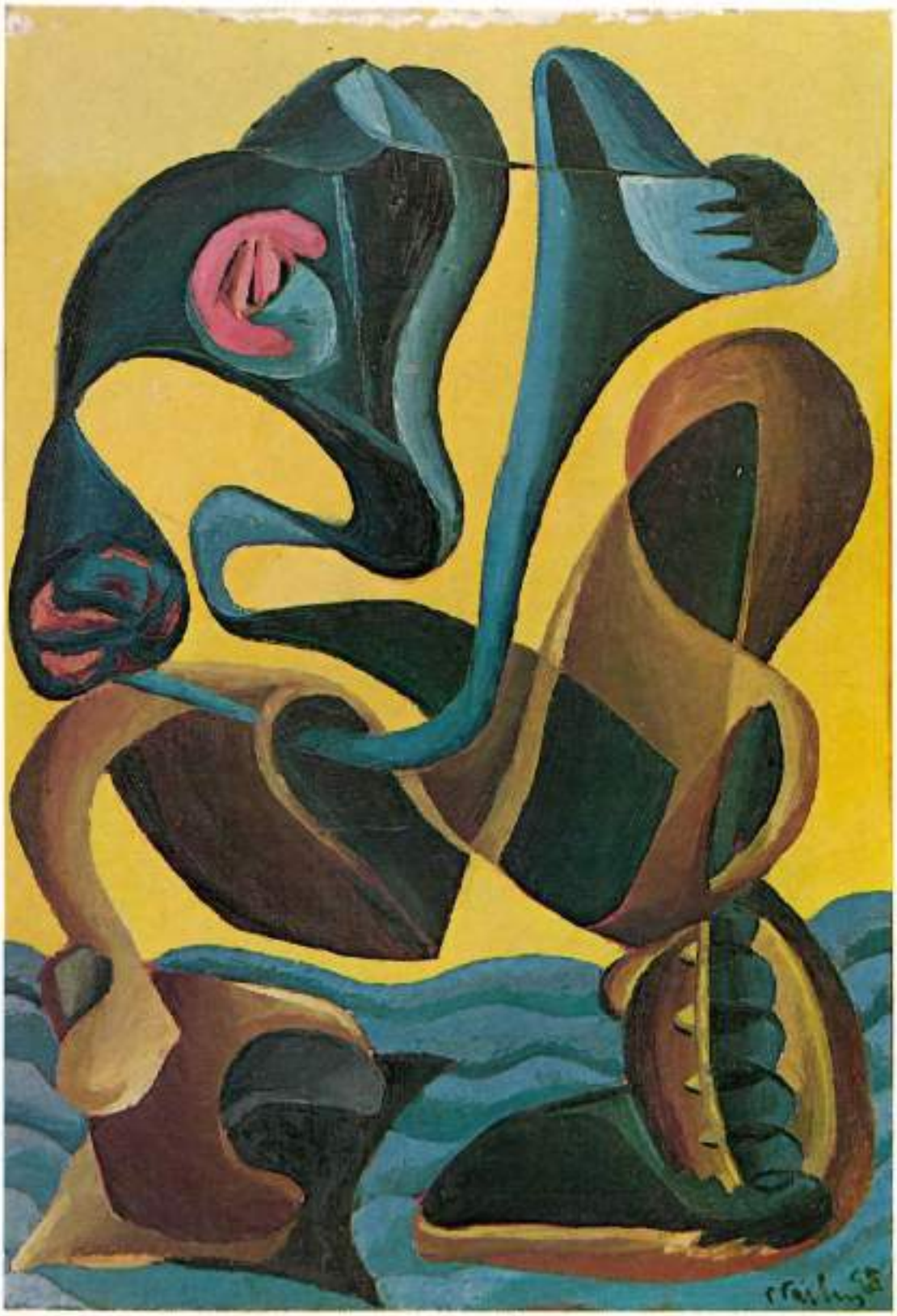
4. Η φωλιά της σχιάς, 1947
Λάδι, 0,85 × 0,43 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Cherrat

5. Το ξύπνημα της νύφης, 1946
Λάδι, 0,56 × 0,37 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Charat

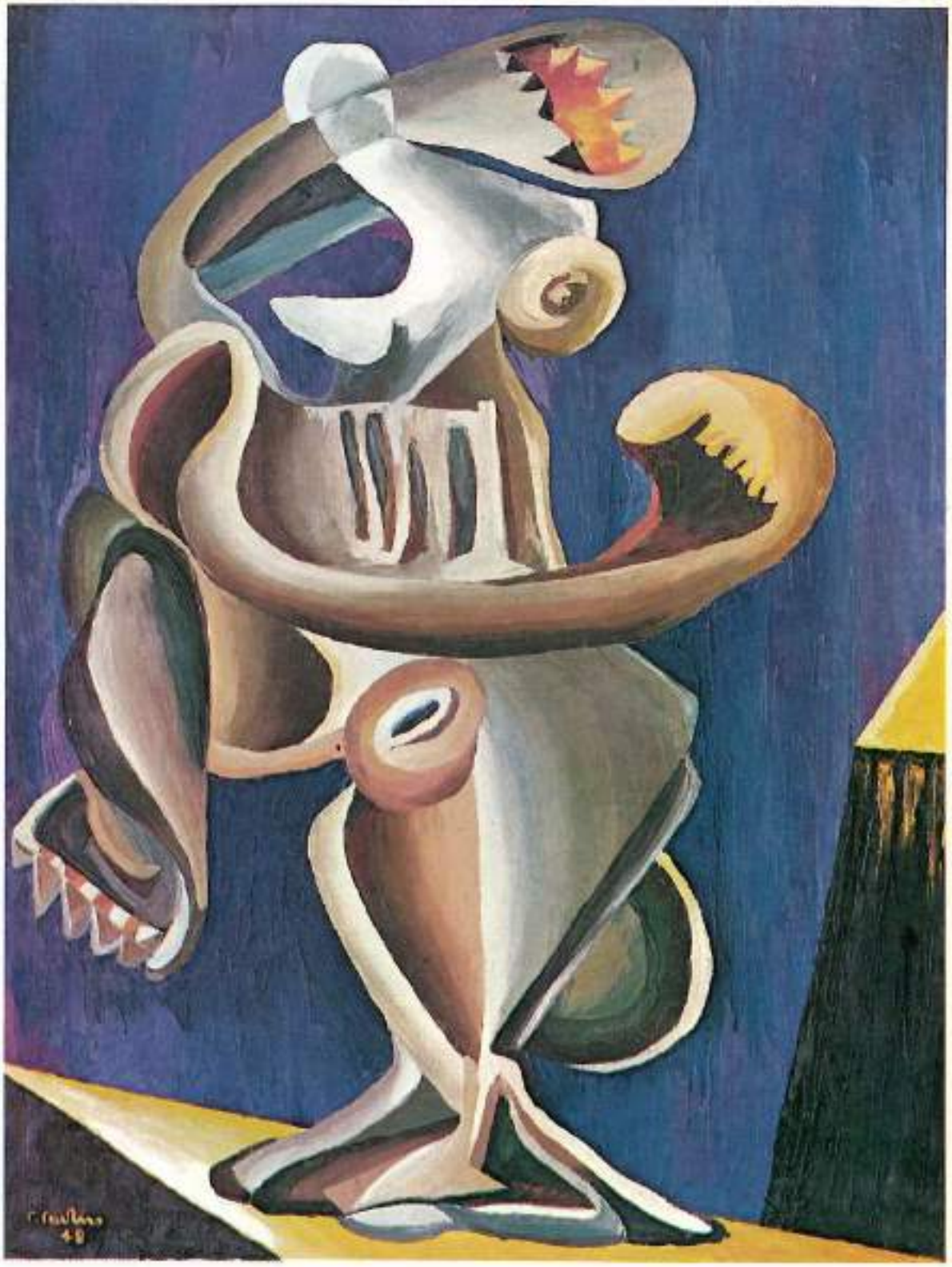
6. Μετά το αγχος, ή Δρόμος προς τη γέννηση
Λάδι, 0,92 × 0,63 μ.
Ανήκει στην Ελένη Καπιτσιμάδη

7. Μπλε γυμνό, 1947
Λάδι, 1,08 × 0,75 μ.
Ανήκει στην Ντίνα Παναγουλάκου

8. Το σταυροδρόμι των μητρικών οδών, 1947
Λάδι, 1,04 × 0,72 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Charrat

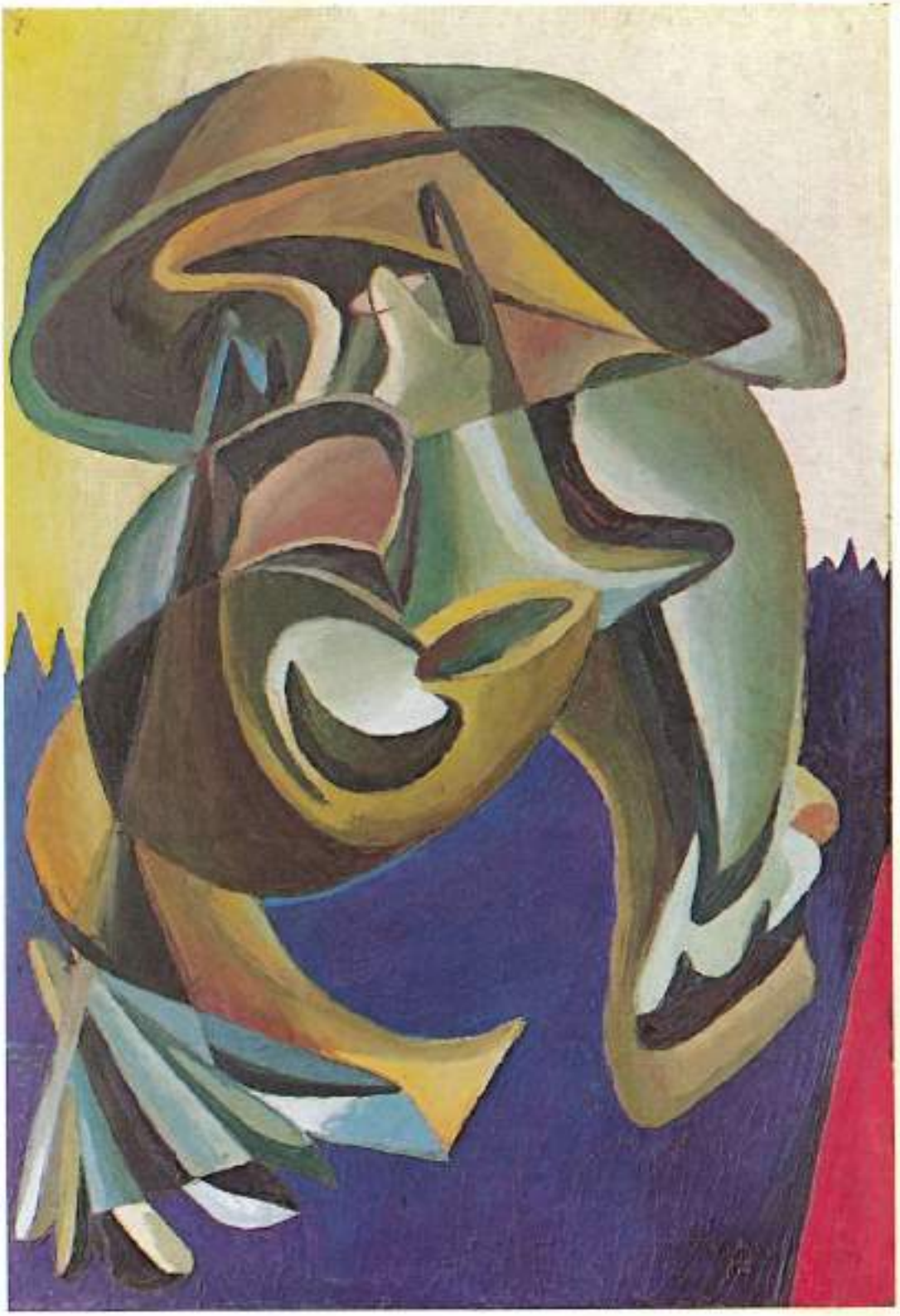


9. Δούρειος Ίππος, 1948
Λάδι, 1,08 × 0,74 μ.
Ανήκει στο Τρύφωνα Γαΐτη



10. Αφροδίτη, 1948
Λάδι, 1,63 × 1,22 μ.
Ανήκει στην Ντίνα Παναγουλάκου

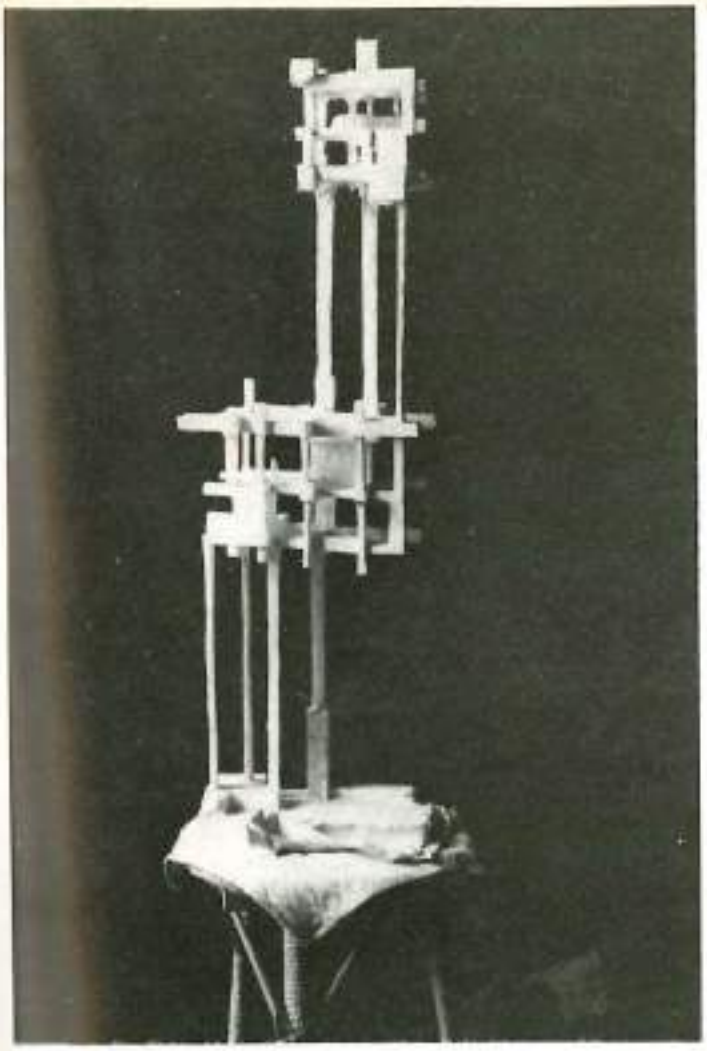
11. Αἴγισθος και Κλυταιμνήστρα, 1948
Λάδι, 1,08 × 0,74 μ.
Ανήκει στη Μαίρη Βορρέ



12. Κοχύλι, 1948
Λάδι, 1,08 × 0,74 μ.
Ανήκει στο Τρύφωνα Γαΐτη

13. Σύνθεση, 1948
Γύψος, ύψος 1,80 μ.
Έχει καταστραφεί

14. Ορφέας, 1948
Γύψος, ύψος 0,68 μ.
Ανήκει στην Ντίνα Παναγουλάκου



15. Ισορροπία, 1948
Γύψος, ύψος 0,88 μ.
Ανήκει στην Ελένη Καπιτσιμάδη

16. Πενθεσίλεια, 1948
Γύψος, ύψος 0,80 μ.
Ανήκει στην Ντίνα Παναγουλάκου

17. Αγαμέμνονας, 1948
Λάδι, 1,07 × 0,73 μ.
Ανήκει στον Τρύφωνα Γαΐτη

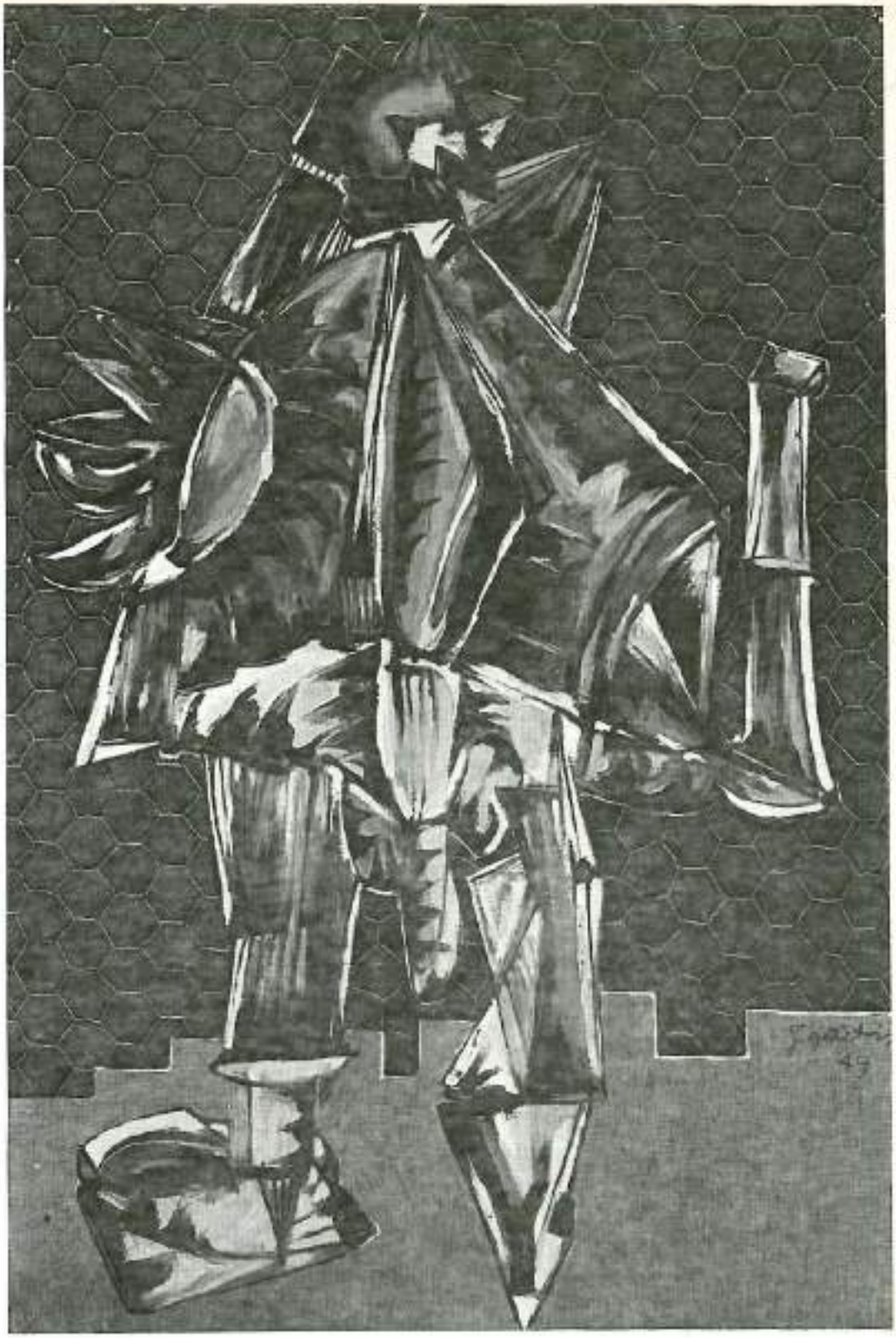
18. Αχιβάδες, 1948
Λάδι, 1,64 × 1,23 μ.
Ανήκει στη Μαίρη Βορρέ

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 207788

19. Σκηνικό – Α΄ πάτωμα, Β΄ πάτωμα, 1949
Λάδι, 1,10 × 0,75 μ.
Ανήκει στη Γραβριέλα Σίμωσι-Γαΐτη

20. Χορευτικό, 1950
Λάδι, 0,94 × 1,40 μ.
Ανήκει στη Γραβριέλα Σίμωσι-Γαΐτη

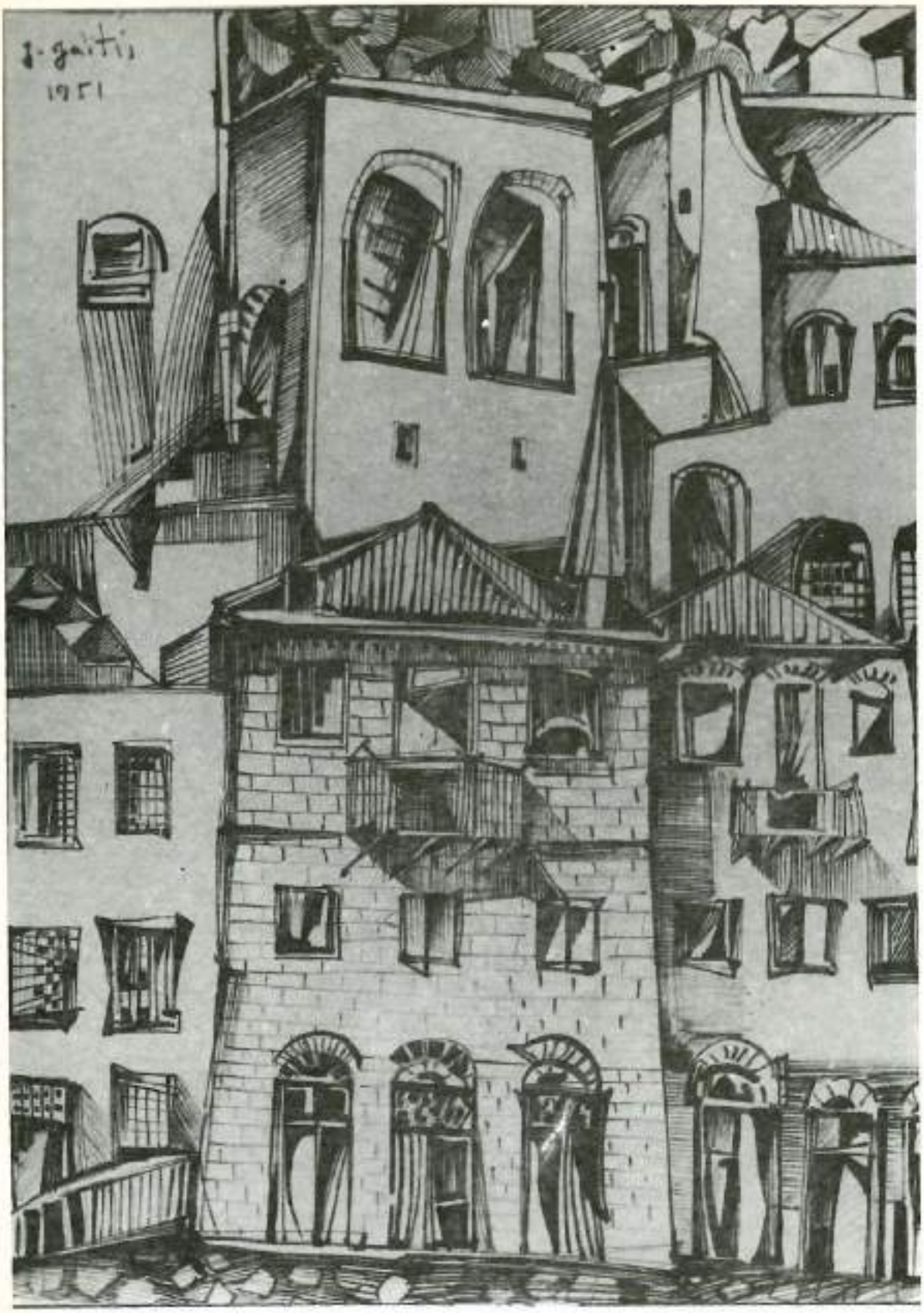
21. Κόκορας, 1950
Λάδι, 1,10 × 0,75 μ.
Ανήκει στη Γαβριέλα Σίμωσι-Γαΐτη



22. Κόκορας, 1949
Λάδι, 1,10 × 0,74 μ.
Ανήκει στη Γαβριέλα Σίμωσι-Γαΐτη

23. Επιθετικό, 1950
Λάδι, 0,94 × 1,44 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Charrat

24. Χορευτικό, 1949
Λάδι, 1,09 × 0,74 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Charrat

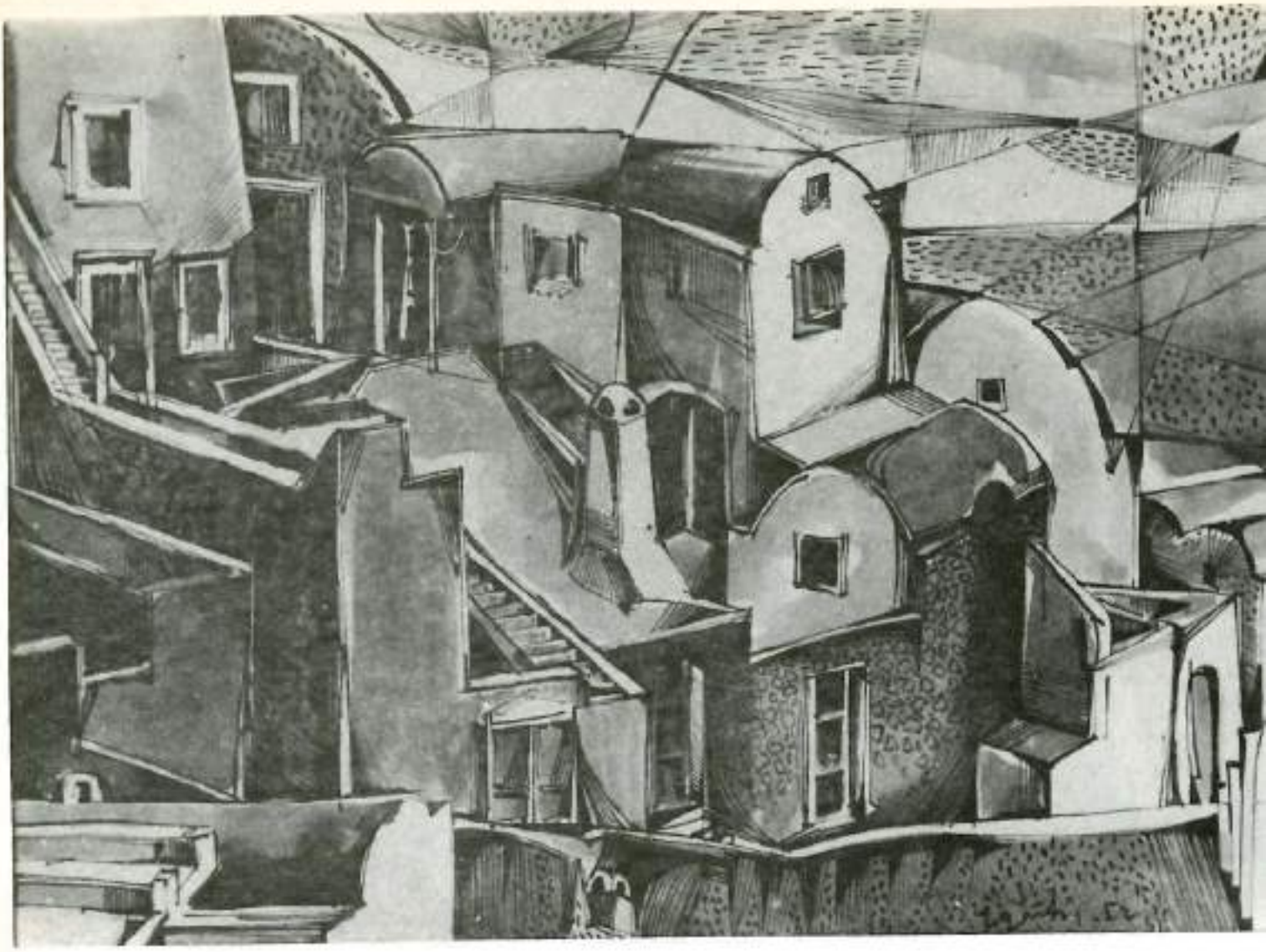


25. Ύδρα, 1951
Λάδι, 1,20 × 0,75 μ.
Ιδιωτική συλλογή

26. Σαντορίνη, 1953
Λάδι,
Συλλογή Χρήστου Ζιώγα

27. Ύδρα, 1952
Λάδι, 0,74 × 1,08 μ.
Ανήκει στον Τρύφωνα Γαΐτη

28. Γεώμετρικό Β΄, 1952
Λάδι, 1,09 × 0,73 μ.
Ανήκει στον Τρύφωνα Γαΐτη



29. Τα Φηρά Σαντορίνης, 1952
Λάδι, 1,06 × 1,59 μ.
Ανήκει στην Εθνική Τράπεζα

30. Ύδρα, 1952
Λάδι, 1,10 × 0,72 μ.
Ανήκει στον Αλέξανδρο Ιακωβίδη

31. Γεωμετρικό, 1952
Λάδι, 1,08 × 0,73 μ.
Ανήκει στο Φραγκίσκο Καπιτσιμάδη

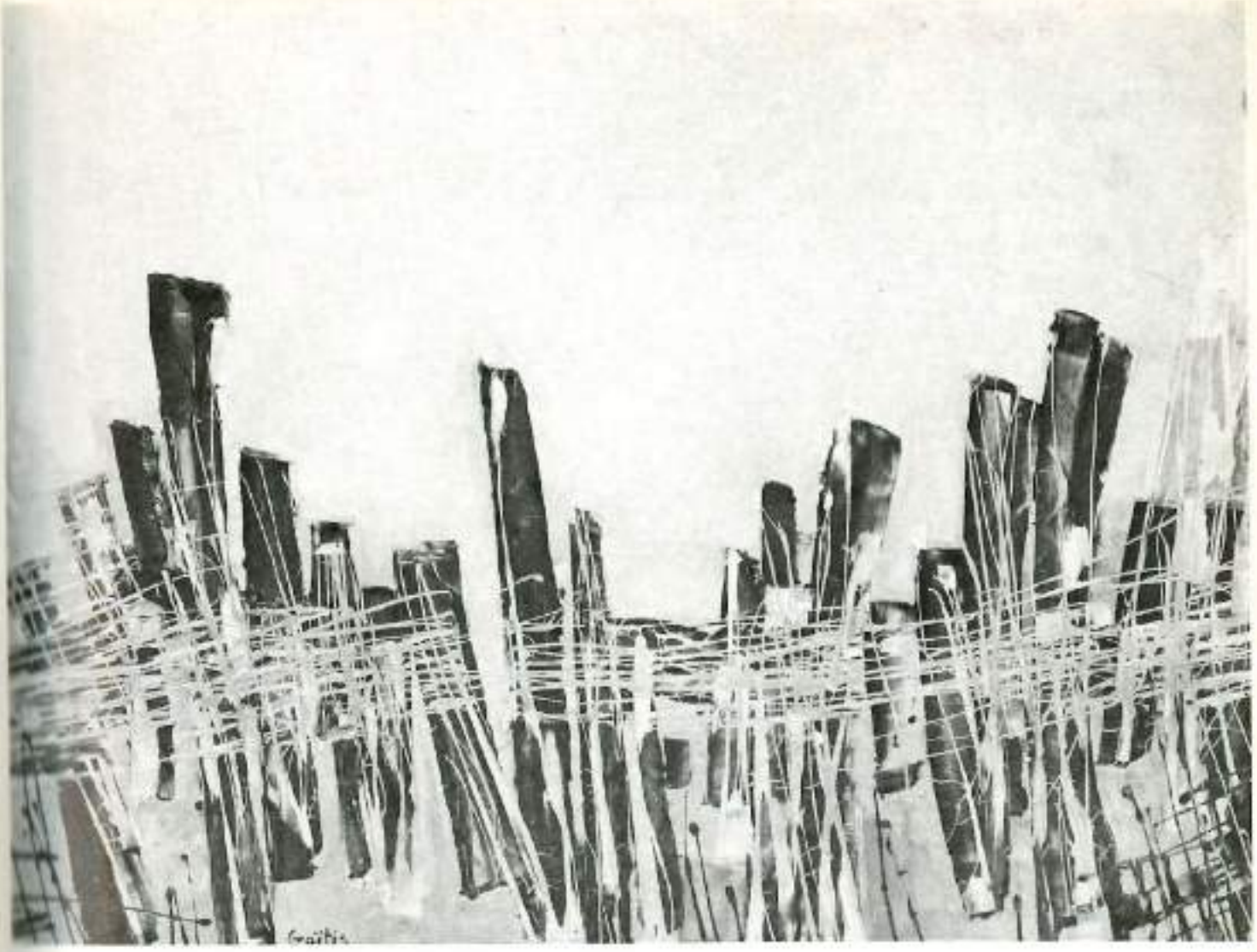
32. Γεωμετρικό Α΄, 1952
Λάδι, 1,60 × 1,06 μ.
Ανήκει στο Φραγκίσκο Καπιτσιμάδη

Άγγελος Γ. Προκοπίου

Από τον κατάλογο της έκθεσης στην Αίθουσα Στρατηγοπούλου, Αθήνα – 1954

Ο Γιάννης Γαΐτης ανήκει στη νέα γενιά των Ελλήνων ζωγράφων που παρουσιάστηκαν στην καλλιτεχνική ζωή της Αθήνας μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η πρώτη ατομική του έκθεση έγινε στον Παρνασσό το 1947 κι έπειτα έπαιρνε μέρος στις Πανελλήνιες Εκθέσεις, τοποθετημένος πάντα στην πτέρυγα των μοντέρνων. Η κριτική κράτησε μια επιφυλακτική στάση απέναντί του, πτοημένη λίγο από τον πυρετό του που έδινε στα έργα του ένα χαρακτήρα παραληρήματος. Οι πληροφορίες της ήταν πως ο ζωγράφος δεν μπόρεσε ν' ανθέξει στην πειθαρχία της Σχολής Καλών Τεχνών και άφησε τις σπουδές του χωρίς να ταξιδέψει στο εξωτερικό και να υποστεί μια καλλιτεχνική επιμόρφωση σ' ένα εργαστήριο αναγνωρισμένου δασκάλου. Δεν υπήρχαν λοιπόν τα τυπικά προσόντα που δίνουν οι σπουδές, οι τίτλοι, οι κριτικές από το εξωτερικό, τα γράμματα των φτασμένων ανθρώπων για να δημιουργήσουν τις σίγουρες βάσεις της αξιολόγησής του. Αυτή τη στιγμή που γράφω τις γραμμές αυτές αισθάνομαι πως αναλαμβάνω μια ευθύνη απέναντι στο κοινό και στην υπογραφή μου υποστηρίζοντας την υπόθεση Γαΐτη. Δεν έχω κανένα δισταγμό να σταθώ στο πλευρό του, με την ευκαιρία της δεύτερης ατομικής του έκθεσης και να υποστηρίξω πως ο νέος αυτός ζωγράφος, που ζει δέκα τώρα χρόνια σε μια ηρωική απομόνωση, χωρίς να έχει πουλήσει ακόμη ούτε ένα έργο του, χωρίς να τον έχει αναγνωρίσει ακόμη το κοινό, αντιπροσωπεύει μια δύναμη καλλιτεχνική πρώτου μεγέθους, προορισμένη να τιμήσει στα προσεχή χρόνια το όνομα της ελληνικής ζωγραφικής στην Ευρώπη και στην Αμερική. Το δικαίωμα αυτό μου το δίνει η τέχνη του, η θαρραλέα καρδιά του και η ακαταπόνητη εργατικότητά του για να προχωρήσει να φτάσει και να ξεπεράσει. Δεν είναι υπερβολή να τονίσω πως ο Γαΐτης σημειώνει με την παρουσία του στην ελληνική τέχνη τον τρίτο μεγάλο σταθμό στην εξέλιξη της μοντέρνας ευαισθησίας στον τόπο μας, μετά τον Παρθένη και το Γκίκα. Τη γνώμη μου αυτή την έχω δοκιμάσει στον αυστηρό έλεγχο ανθρώπων που εκπροσωπούν σήμερα στην Ευρώπη και Αμερική τον κριτικό γνώμονα στις Καλές Τέχνες. Ο Κριστιάν Ζερβός και ο Τζέημς Τζόνσον έχουν εκδηλώσει το ενδιαφέρον τους για το ταλέντο του Γαΐτη. Την πορεία της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του Γαΐτη μπορεί να την παρακολουθήσει ο φιλότεχνος επισκέπτης από τα έργα που εκθέτει στην αναδρομική αυτή παρουσίασή τους στην αίθουσα του «Κεντρικού».

... Ο Γαΐτης είναι ακόμη νέος και ο δρόμος που έχει να διανύσει στην τέχνη είναι μακρύς. Το έργο του δεν έχει ακόμη τη σφραγίδα μιας οριστικής αποκρυστάλλωσης, που συμβολίζει συχνά και την ύφεση των δημιουργικών δυνάμεων στην τέχνη. Περνά ακόμη την ωραία ηλικία της μάχης για κατακτήσεις και ξεχωρίζει από τη γενιά του γιατί προπορεύεται στο στίβο μ' ένα θάρρος που του εξασφαλίζει το μέλλον. Είναι καμωμένος από την πάστα των παλληκαριών που ξέρει να υποφέρει την εγκατάλειψη και τη μοναξιά, γιατί πιστεύει στον εαυτό του και στην δουλειά του. Χτες ήταν αυτός και ο κόσμος. Σήμερα δυό, πέντε φίλοι πήγαν κοντά του. Αύριο ο κόσμος θα τον χειροκροτήσει. Δεν έχει ανάγκη να του πούμε: «Γαΐτη, τράβα μπροστά». Και χωρίς την κριτική και εναντίον της κριτικής προχωρεί. Και ο Γαΐτης θα φθάσει και θα ξεπεράσει τις επιδόσεις. Είμαι βέβαιος γι' αυτό.



33. Σίδερα, 1956
Λάδι, 0,89 × 1,16 μ.
Ανήκει στο Γιώργο Καρκαζή

34. Θηρίο σε άσπρο-μπλέ, 1957
Λάδι, 1,30 × 0,80 μ.
Ανήκει στην Ελένη Καπιτσιμάδη

35. Πουλί, 1957
Λάδι, 1,000 × 1,00 μ.
Ανήκει στην Ελένη Καπιτσιμάδη

Jacques Heyst

Από τον κατάλογο της έκθεσης στην αίθουσα Στρατηγοπούλου, Αθήνα - 1954

Κατ' αρχήν τίποτα δεν είναι πιο καθησυχαστικό από ένα πίνακα. Είναι στη θέση του στον τοίχο, ακίνητος, ολόρθος. Στεκόμαστε στην απόσταση που πρέπει για να τον δούμε όσο το δυνατό καλλίτερα, για να μπουν σε τάξη, όσο το δυνατό καλλίτερα, οι μορφές και τα χρώματα που τον συνθέτουν. Είμαστε μπροστά σ' ένα θέαμα, που μας ευχαριστεί ή μας δυσαρεστεί, που ωστόσο δεν μας αφορά αμέσως. Η λειτουργία της τέχνης της παράδοσης είναι να παρασταίνει ένα πραγματικό αντικείμενο ή μια πραγματική σκηνή: και μόνο από το γεγονός ότι πρόκειται για μιαν αναπαράσταση δεν μπορούμε να δούμε τον πίνακα παρά σαν κάτι πλασματικό. Σε μερικές περιπτώσεις όμως, ο πίνακας πλάθει από μόνος του έναν κόσμο, που δεν παρασταίνει τίποτα από την τρεχούμενη πραγματικότητα. Αλλά τότε έχουμε ένα κόσμο εξωπραγματικό, που επίσης δεν μας αφορά. Και στις δυό περιπτώσεις ο πίνακας είναι κει, στον τοίχο, και το πλαίσιο που τον κλείνει, σάμπως για να τον εμποδίσει να κυριέψει το χώρο, είναι εντελώς άχρηστο: γιατί αρκεί να κοιτάξει κανείς για μια στιγμή το έργο του ζωγράφου για να καταλάβει, πως δεν έχει την πρόθεση να καταργήσει την απόσταση, που το χωρίζει από το θεατή.

Αλλά ο Βαν Γκογκ, που γι' αυτόν το να ζωγραφίζει σημαίνει να κάνει ένα έργο και σύγχρονα να αντικειμενοποιεί μιαν έμμονη ιδέα, μας φανέρωσε πως η ζωγραφική μπορεί να υπάρχει περισσότερο από την πραγματικότητα. Τα ηλιοτρόπιά του είνε πιο πραγματικά από τα αληθινά. Τα κοράκια του τελευταίου του πίνακα έχουν αφήσει το μουσαμά και πετούν πάνω μας: είναι τα πιο τρομαχτικά κοράκια. Συχνά οι πίνακες του Πικασσό, αντί να μένουν κολλημένοι στον τοίχο, με σεβασμό σ' αυτόν που τους κοιτάζει, μπορούν να τον προκαλούν, να τον βρίζουν, να τον τρομοκρατούν. Η τέχνη έγινε πράξη εξέγερσης - εξέγερσης εναντίον της ίδιας της τέχνης, εναντίον του κόσμου που εκφράζει και που σύγχρονα το απαρνιέται. Πράγμα που δύσκολα ανέχεται ο επισκέπτης μιας έκθεσης. Θυμούμαι μια έκθεση Πικασσό. Μια γυναίκα, που τάχε χαμένα μπροστά στο αίνιγμα ενός πορτραίτου που είχε προθέσεις ωστόσο πολύ φανερές, γυρίζει σε μένα: «Μά, επί τέλους, τί θέλει να δείξει;» Νομίζω πως της απάντησα: «Μα, εσάς εσάς! Αν δεν είσαστε τυφλή, όταν κοιτάζεστε στον καθρέφτη, αυτό το πρόσωπο το τραγικό και αηδιαστικό θα βλέπατε».

Με το Γαΐτη, όπου, όπως στο Βαν Γκογκ, τα πράγματα έχουν ένα νόημα βασανιστικό και όπου, όπως στον Πικασσό και τους σουρρεαλιστές, παραμορφώνονται έτσι, που με το να γίνονται παράξενα, μας αγγίζουν περισσότερο, η διείσδυση του πίνακα μέσα στο χώρο μας, στην ύπαρξή μας, φτάνει στο ακρότατο σημείο. Οι ζωγραφικές μορφές σκάζουν έξω απ' τον πίνακα, μας περιβάλλουν, μας περισφίγγουν, μας πνίγουν. Η ζωγραφική εδώ είναι επιθετικότητα. Ο χώρος δεν είναι πια το παθητικό πεδίο όπου τοποθετούμε τα πράγματα, είναι

το διάμεσο που χάρη σ' αυτό τα πράγματα ξεπηδούν προς εμάς, ή η άβυσσος όπου ονειρευόμαστε με τρόμο πως θα γκρεμιστούμε. Ο Γαΐτης μας επιβάλλει όχι πια ένα χώρο που τον κοιτάζουμε, αλλά ένα χώρο που τον ζούμε δραματικά.

Θα πίστευε κανένας πως για να πετύχει μια τόσο βίαιη εξουσίαση πάνω στο θεατή, ο Γαΐτης ενεργεί με μέσα άξεστα, όπως η πρωτόγονη τέχνη, ή το παιδί, ή οι τρελλοί. Όμως δεν είναι έτσι· αν η τέχνη του είναι πριν απ' όλα μαγική, ο Γαΐτης φτάνει σ' αυτό το αποτέλεσμα όχι από έλλειψη τεχνικών μέσων, αλλά, εντελώς αντίθετα, με τον κυριαρχικό έλεγχο πάνω στα καλλιτεχνικά μέσα έκφρασης. Αλλά τότε, θα πήτε, είναι ένα τέχνασμα. Όχι, δεν είναι τέχνασμα· ο Γαΐτης χρησιμοποιεί την τεχνική όχι για να εκμεταλλευτεί ένα τρόπο έκφρασης αλλά σαν όργανο για την ανακάλυψη μιας γλώσσας προσωπικής και – συχνά υπάρχει τάση να το ξεχνούμε αυτό – αυθεντικά ελληνικής. Γιατί ποιός καλλιτέχνης, έξω από έναν Έλληνα, θα μπορούσε να συλλάβει αυτή τη γεωμετρία της αγωνίας;

Κοιτάξτε μερικούς πίνακες αυτής της έκθεσης. Η ποικιλία τους είναι επιφανειακή. Η ενότητα της έμπνευσης, ως προς το πάθος και τη μορφή, μας αποκαλύπτει πως η απόλυτη διάκριση ανάμεσα στη «συγκεκριμένη» και στην «αφηρημένη» τέχνη δεν έχει νόημα. Η ρήξη ανάμεσα σ' αυτές τις δυό μορφές έκφρασης είναι φανερή, αλλά η αναπαραστατική τέχνη, στις μεγάλες της επιτεύξεις (π.χ. στους Μποτιτσέλλι, Ντα Βίντσι, Ρέμπραντ) είναι «αφηρημένη», γιατί εκφράζεται με γραμμές και μορφές εξωπραγματικές. Αντίστροφα, η «αφηρημένη» τέχνη μπορεί να είναι μια γλώσσα γεμάτη πάθος. Στο Γαΐτη, η ένωση αυτή είναι ριζική. Χρησιμοποιεί μιαν «αφηρημένη» γραφή στους αναπαραστατικούς πίνακές του και στους «αφηρημένους» του πίνακες αφηγείται συγκεκριμένα έναν καϋμό που είναι μαζί δικός του και δικός μας. Λένε μερικοί πως δεν «καταλαβαίνουν» μερικά έργα του. Μα έτσι ομολογούν την επιτυχία αυτών των πινάκων. Αυτές οι βαρειές μορφές, οι καταθλιπτικές, με τη δυσανάγνωστη σκιερότητα, είναι ακριβώς οι πιο παραστατικές εκείνου, που είναι το πιο δυσερμήνευτο: της αγωνίας. Και οι μορφές αυτές, αιχμηρές, εχθρικές, με χρώματα επιθετικά, δεν είναι η ίδια η έκφραση του σημερινού; (Αλλά ας μη ξεχνούμε πως οι πίνακες αυτοί είναι ίσως από τους πιο «ζωγραφικούς» του Γαΐτη, αυτούς όπου η ίδια η ύλη του πίνακα είναι μόνη της ένα αντικείμενο, ανεξάρτητα από την αινιγματική της σημασία, αυτοί όπου το χρώμα το τόσο βίαιο και εκφραστικό είναι, ίσως πιο πολύ από όπου αλλού, το τέρμα μιας υπομονετικής αναζήτησης.

Ας κοιτάξουμε τώρα μερικούς από τους «εύκολους» πίνακες. Οι σκάλες αυτές, οι βράχοι, τα δώματα, αυτές οι κυβικές κατασκευές είνε η Ύδρα, η Σαντορίνη, η Σκύρος· είναι συνθέσεις γεωμετρικές όπου κάθε λεπτομέρεια είναι ουσιαστική σε σχέση με το σύνολο· είναι μια τέχνη εντελώς κυριαρχημένη και μπορούμε να την εξετάσουμε άσχετα από κάθε συναισθηματικό υπαινιγμό.

Αλλά η οργανωμένη μάζα αυτών των βράχων, το κατέβασμα όπου μας παρασύρουν αυτές οι σκάλες (παρατηρείστε στο σκίτσο αυτό την κίνηση της κατεβασιάς της Σαντορίνης, τόσο πιο πραγματική απ' ό,τι σε μια καλή φωτογραφία), αυτές οι πέτρινες γωνιές, αυτή η καθαρή ουσία των χαλικιών, αυτά τα πλακόστρωτα, η θεατρική αυτή επιβίωση της Ύδρας, το λεπτότατο χρώμα των τοίχων της Σαντορίνης, όλα αυτά, έξω από το ζωγραφικό τους ρόλο, είναι και σημεία που ο Γαΐτης μεταχειρίζεται για να κάνει παρούσα την ίδια αγωνία. Ξαναβρίσκουμε εδώ την ίδια εμμονή στις γωνιές, στο εκφραστικό χρώμα, στις καθαρές μορφές, όπως και στους «αφηρημένους» πίνακες. Βρισκόμαστε στο χώρο των νησιών, όπως βρισκόμασταν στο χώρο του μυστηρίου: και είναι το ίδιο μυστήριο, ο ίδιος κόσμος των παραισθήσεων.

Θάπρεπε κανείς να μελετήσει λεπτομερειακά τα μέσα που ο Γαΐτης χρησιμοποιεί για να δώσει ένα χώρο που μας αιχμαλωτίζει. Μας παρασέρνει στο βάθος ή, αντίθετα, αυτό που παρασταίνεται ρίχνεται απάνω μας (κοιτάξτε, ιδιαίτερα, πως αυτά τα τρίγωνα ξεπηδούν απάνω σας), χωρίς να μεταχειρίζεται, τις περισσότερες φορές, κανένα από τα συνηθισμένα μέσα, που χρησιμεύουν για να αποδώσουν την προοπτική. Και αν η ζωγραφική του είναι συχνά τριδιάστατη, αυτό γίνεται χωρίς να μεταχειριστεί ποτέ την οφθαλμαπάτη ή άλλα τεχνάσματα ανειλικρινή. Ο χώρος αυτός, αντίθετα, είναι το αντικείμενο μιας ερμηνείας. Ξετυλίγεται, προβάλλεται κάποτε σε επίπεδα: το δώμα αυτό είναι ιδωμένο από κάτω και το βλέπομε εμείς σαν να παίρναμε μια αεροφωτογραφία. Και είναι παρ' όλα αυτά ο χώρος ο πιο ζωντανός.

Και ο χώρος αυτός δεν είναι μόνο εξωτερικός. Την ίδια στιγμή που μας δείχνει το εξωτερικό των πραγμάτων, ο Γαΐτης μας φανερώνει το εσωτερικό τους. Ή, ακριβέστερα, η επιφάνεια στο Γαΐτη έχει τη διπλή λειτουργία να μας δείχνει τι είναι τα πράγματα και τι κρύβουν, τη φύση τους και το νόημά τους. Σ' αυτά τα απειλητικά δημιουργήματα βλέπουμε το εξωτερικό αλλά σύγχρονα συλλαμβάνουμε και την εσωτερική οργάνωση. Είμαστε μπροστά σ' αυτά τα κλειστά, τυφλά σπίτια μα σύγχρονα, χάρη στα χρώματα που έχουν κάτι το οργανικό και χάρη στην πανουργία του σχεδίου, μαντεύουμε αυτό που κρύβουν, έχουμε όλα τα στοιχεία για να το φανταστούμε.

Αυτή η ένωση του χρώματος και του σχεδίου ξαναβρίσκεται σε όλα τα έργα του Γαΐτη. Αν και το ένα και το άλλο είναι παντοδύναμα, ποτέ όμως το ένα δεν είναι σε βάρος του άλλου. Το ένα καταφάσκεται από το άλλο. Τα περιγράμματα δεν περισφίγγουν τα χρώματα, δεν τα σταματούν, αλλά χρησιμεύουν, αντίθετα, για να τα οδηγούν στην πιο μεγάλη τους αποτελεσματικότητα. Και το χρώμα, ακολουθώντας τους ελιγμούς ή τις γωνιές των περιγραμμάτων, γίνεται βάθος, χώρος.

Μερικά από τα επιτεύγματά της κάνουν τη ζωγραφική αυτή ζωγραφική ενός αρχιτέκτονα. Τα σπίτια της Σαντορίνης π.χ. ο Γαΐτης τα είδε όπως θα μπορούσε να τα δει ένας αρχιτέκτονας. Και τα σκίτσα σε μαύρο κι άσπρο θα σας πληροφορήσουν για την όψη αυτή της δουλειάς του, όψη που διακρίνεται κα-

θαρά σ' αυτά, μια και δεν υπάρχει το χρώμα για να μας γοητέψει. Τα σπίτια της Σκύρου, οι αυλές της Ύδρας, οι σκάλες και τα δώματα της Σαντορίνης είναι ακόμη αυστηρές και αντικειμενικές μελέτες πάνω στην αρχιτεκτονική των νησιών και, χωρίς αμφιβολία, είναι, επειδή περιγράφουν με απόλυτη ακρίβεια την ιδιομορφία της, όσο μπορεί πιο πιστές στον κόσμο του καλλιτέχνη.

Τον ίδιο κόσμο τον ξαναβρίσκουμε στα γλυπτά. Πολύ συχνά άλλωστε, ο Γαΐτης δεν ξέρει από πριν αν από ένα σκίτσο του θα κάνει ένα πίνακα ή θα βγάλει ένα γλυπτό σε γύψο. Κι όμως το ένα ποτέ δεν είναι αντιγραφή του άλλου: το κάθε ένα εκφράζεται με τα δικά του μέσα και μόνο μ' αυτά. Στην περιπλοκή των λεπτομερειών αντιτίθεται η απλοποίηση των γραμμών, στην πολλαπλότητα και στη βιαιότητα των χρωμάτων, η ενότητα του λευκού χρώματος.

Κι ωστόσο, ίσως απ' αυτό ακριβώς που τις φέρνει αντιμέτωπες το περισσότερο – το χρώμα ή την απουσία του – η ζωγραφική και η γλυπτική φτάνουν στο ίδιο αποτέλεσμα. Ο Γαΐτης δε μεταχειρίζεται το γύψο τυχαία. Η λευκότητα – και θυμάται κανείς αυτά που λέει ο Μέλβιλ στον «Μόμπυ Ντικ» – είναι λιγώτερο το χρώμα της ειρήνης και της αθωότητας παρά το χρώμα της φρίκης, πελιδνό στο αδύνατο φως, ανυπόφορο στον ήλιο. Οι αέρινες κατασκευές, τα νήματα που διασταυρώνονται στο χώρο, οι κατακόρυφοι εγκυβισμοί ή οι μάζες – ανθρώπινες μαζί κι απάνθρωπες –, η απογύμνωσή τους η χαμένη μέσα στο κενό κάνει ακόμη πιο ανήλεη την ένταση που εκφράζουν.

Αυτή την ένωση της αγωνίας και της λαμπρότητας, αυτή την καθαρότητα των μεταλλικών μορφών, αυτή την όραση της κάθε λεπτομέρειας και ωστόσο αυτήν την αναγωγή στο ουσιαστικό, την ποικιλία αυτή του χρώματος και τη φλογερή λευκότητα, όλα αυτά ο Γαΐτης δεν τα επινόησε. Τα είδε στην Ελλάδα.

Jacques Laval

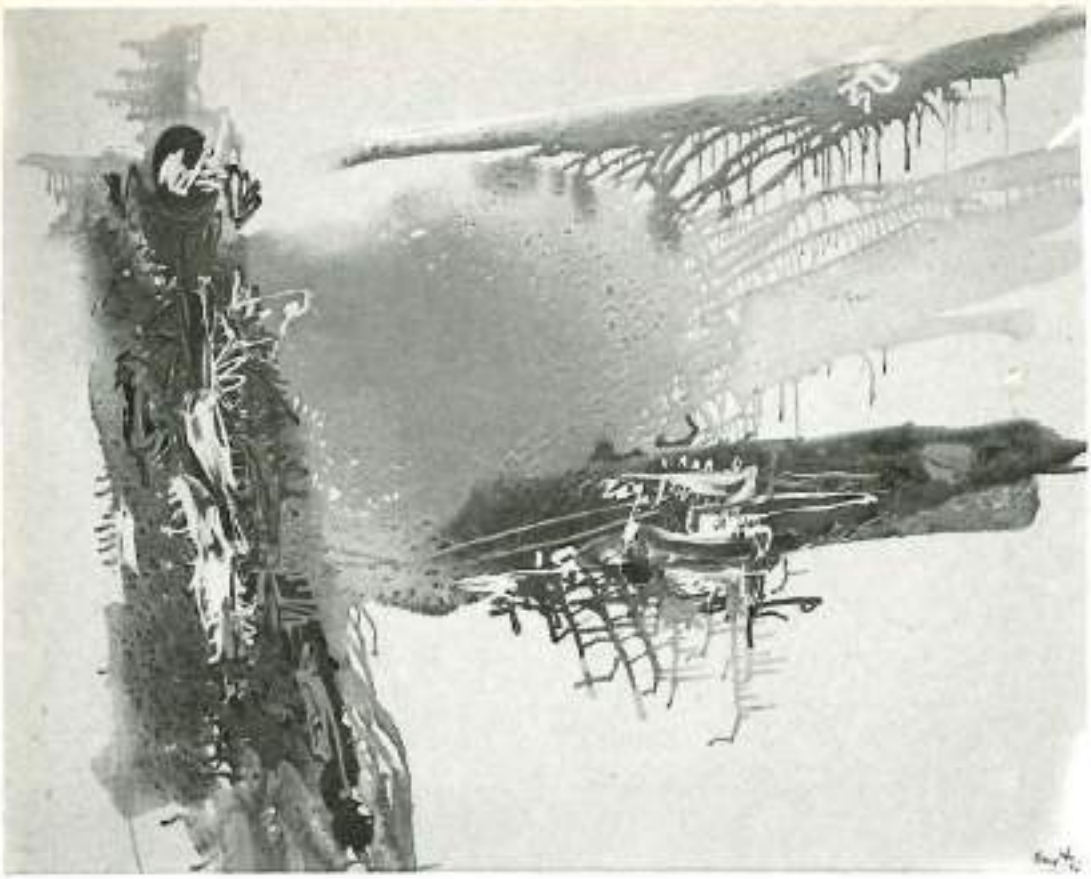
Από τον κατάλογο της έκθεσης στη Γκαλερί Ζυγός, Αθήνα – 1959

...Ο Γιάννης Γαΐτης αντικρύζει κάθε πρωί τη ζωή καινούργια· όπως ένα παιδί μας φέρνει ένα λουλούδι, ένα χαλίκι, με τον αυθορμητισμό της καρδιάς μας χαρίζει τους θαυμασμούς του. Τρομερά προσεχτικός, μας κάνει ν' ανακαλύψουμε, με την ακρίβεια που δίνει το μικροσκόπιο, την ομορφιά της ύλης· ή ανέγνοιαστος όπως οι ποιητές, αφήνεται να παρασυρθεί από την αυθορμησία των ρυθμών που ξεσπάνε μέσα του: αυτός ο πράος, είναι επίσης βίαιος. Ο θόρυβος πούναι μέσα του γίνεται τραγούδι, η αδεξιότητα γίνεται τρυφερότητα.

Γιατί να τιτλοφορήσουμε τους πίνακές του αφού ακριβώς ζωγραφίζει για να συμψηφίσει την ανεπάρκεια των λέξεων, αφού το χρώμα είναι ο δικός του τρόπος για να εκφράζεται; Δεν υπάρχει μετάφραση, ας μη περιμένουμε να μας τους εξηγήσουν. Λοιπόν, παρατηρήστε· αφήστε τον εαυτό σας να παρασυρθεί απ' αυτό που αναβλύζει, αλλά μην ξεγελαστήτε, υπάρχει πολλή μελαγχολία σ' αυτούς τους πίνακες που εκρήγνυνται.

38. Φυλλώματα, 1958
Λάδι, 1,31 × 0,97 μ.
Ανήκει στη Μαίρη Βορρέ

37. Φυλλώματα, 1958
Λάδι, 1,48 × 0,98 μ.
Ανήκει στην Ντίνα Παναγουλάκου



38. Ανεικονικό Α΄, 1959
Λάδι, 1,20 × 1,80 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτ

39. Ανεικονικό Β΄, 1959
Λάδι, 1,20 × 1,80 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐ

Gerald Gassiot - Talabot

Από τον κατάλογο της έκθεσης στη Γκαλερί Μέρλιν, Αθήνα – 1964

L'une des évidences de l'exposition «Mythologies Quotidiennes», qui s'est tenue cet été au Musée de l'Art Moderne de la ville de Paris et à laquelle a participé Gaïtis, a été l'apparition d'un groupe d'art narratif organisé autour d'un certain nombre de peintres comme Foldès, Bemi et Voss, et dans lequel précisement Gaïtis a été fort remarqué. A sa façon, qui est franche et malicieuse, Gaïtis fait un nouveau pas dans cette récupération du temps, à laquelle nous assistons, de manière souvent insidieuse et ambiguë, depuis les tentatives cubistes et futuristes.

A l'objet et à l'homme en mouvement, aux engrenages d'un cinétisme organisé ou délirant, il parait aujourd'hui nécessaire d'ajouter une reprise en main de la durée et de l'anecdote. Ce besoin repond autant à une évolution logique de l'art moderne, qui ferme ainsi la boucle ouverte par l'impressionisme, qu'à une nécessité inhérente à notre temps qui appelle le temoignage et qui exige la mise en condition de l'homme dans l'art. A vrai dire Gaïtis se réfère moins à des situations précises qu'à une représentation de l'homme - fourmi dans ses luttes et ses espérances éternelles. Le dessin lui - même, purement linéaire, volontiers enfantin, jeté sur de larges nappes d'un violent chromatisme, fait surgir une foule d'homoncules sans identité ni visage; c'est à la fois, comme nous l'avons dit, l'homme - fourmi, mais aussi l'homme - enfant dans son affrontement avec la création et avec l'expérience vitale.

Cette fragilité de l'espèce, cette fluidité anonyme du geste posent précisément l'universalité d'une condition qui semble échapper à l'anecdote des destins particuliers. L'art narratif nous fera sans doute assister à une rénovation de la gravure pariétale, de la frontalité des épisodes déroulés selon une logique plus capricieuse que raisonnable. Les tableaux de Gaïtis ont certes une entrée et une sortie; il s'y passe toutes sortes d'évènements importants, dont souvent le peintre prend soin de nous aviser par un commentaire scripturaire, mais les personnages interchangeables de ces contes souriants et cocasses sont moins des héros, chargés d'une mission limitée, que les supports et les véhicules de nos propres mythes, les compagnons discrets et amicaux de notre propre vie dont nous pouvons faire nos messagers et nos témoins.

40. Το περιστέρι, 1963
Λάδι, 0,73 × 1,00 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Charrat

41. Μονομάχοι, 1963
Λάδι, 0,90 × 1,16 μ.
Ανήκει στην Ντίνα Παναγουλάκου

Mario Pedrosa
Από τον κατάλογο της Μπιεννάλε στο Sao Paulo – 1967

The Greek Gaïtis, or the Peasant of Paris

I met Gaïtis for the first time in Athens, at an exhibit of Greek artists put up for the international art critics who were visiting Greece on their return from Israel, where they had met at a Congress of their association. It was, I think, in the year 1963.

In the hall of the exhibition I noticed the work, and later I met the painter, a strongly built native peasant with a long mustache. In his shy and simple way, he had already remarked the slow-walking stranger who went back and forth around the hall, examining the works, and who happened to stop every time where his paintings were.

At that time the canvasses of Gaïtis were already divided like comic strips; the drawing was rustic, yet impressive and full of meaning, such as those that teachers and psychologists, studying children's drawings, classify as the «dummy stage»: figures with heavy features, simplified bodies, limbs drawn in two lines, a big head, enormous eyes, in which the contrasting white and black produce an impression of strange vitality. Merged within shadows that are enveloped by a filmic light, these dummies, mere traces of people, spring up with a power of attraction almost equal to that of the posters at cinema entrances, inviting the idle stroller or the boy who missed school to come in, or at least to muse about the dark room where a world of live fabling unveils itself, though impossible to prehend on the canvas.

The enchanting power of these half-sketched images – produced by sudden inspiration but not by whim – attracts us, while still leaving us in contact with everyday life, but our imagination is set loose through the breaches opened up in the tissue of reality of which it is made. Once more we see that everyday life is much more mysterious than we thought, and the real thing much more overwhelming. The roughly sketched dummies, with their shapes merely suggested but not determined by the black and white, move on from panel to panel, not according to the will of those who see them neither, I feel sure, following a decision of their author, but on the line of the register which supports them. There is always a story going on in them, sometimes at slow pace sometimes in a hutty. A figure appears (a flower, a woman), others come close to her, in silence; the first figure withdraws to one side, the others part from her. This is because they were not born from chaos, but from an order as unchangeable as the line of the surface of the earth, from which emerge plants, people and animals. Submissive by tropism to natural rythms, Gaïtis would not require the lessons of comic strips to know that images, no matter how viscerally they may bloom or simple and springful they may be, like those of the childwood, if isola-

ted have no crutch to stay on. When they follow each other in a register they acquire meaning, they are changed into messages, into a code having content. In the stories of Gaïtis the message is not connected with the mysteries of sciense fiction, but with the old and simple stories of human kind, with the rituals of initiation, of love, of live, of death, told in a language of plain signals, an elementary descriptive babble, a language that would be primary if the discourse did not constitute fundamentally a succesion of oudered signs, devoid of echoes or complements.

The artist inscribes his almost formalized experiences on a backgroud of natural colour, that is never stretched over the canvas as if it were a skin; it is rather like the floor or the sky, were representative symbols full of warmth appear, float, move around – an angel, a bord, a tree, an old man, an old woman, a young man, a girl, whoknows what. This artist's natural way of living and of thinking – these are one and the same – gave him no leave to distinguish his signs, symbols, notes and ideas from the connotations of an old real world of shades, of matter, of environment and of spoce. Perhaps this accounts for the pictorial treatment of the little dummies and for the colours of his first ideas, where the primary experiences of joy, gloom, poetry, etc., are predominant.

Today Gaïtis is a plebeian of the city, but he still carries within himself the simple soul of rural life. He could be a «peasant or Paris», but not like the Paysan de Paris imagined by Loyis Aragon in a book of rare brilliancy shortly before falling from the heighths of the surrealist movement into the Stalinist marsh. The surrealist «peasant», appearing as the first flash of the city myths that were to be unfolded to our sensitivity of today, still could be characterized by a proud and aristocratic research whith the aim of finding in the mechanized metropolitan landscape, cold and ugly in its collective banality, the unexpected contrast, the general disfunctioning of the objects, the geographic detachment of places and things, the myterious coincidences – in short, the «merveilleux quotidien». For the poet the urbs had still a supersophisticated nature. After a generation has passed, it is now humile, anonymous, just like his native town is for Gaïtis.

It is general and unindividualized; not something offered at rare moments for unusual creatures. It is the same in its whole; that is to say it is vulgar, standardized. The city worker does not know another environment or another way of life; he has to obey the rythm of the city, never coincident with his own rythm, as it happens with cosmic and peasant rythms. The «natural» thing in the city scenery is the crowd, which is absent from the landscape surrounding the peasant's daily labour. The city-born crowd does not detach itself from it in order to appreciate or to criticize it. Likewise, the peasant does not quit his land to examine it from Mars or from the Moon. The peasant and the city worker are each a part of a whole, and can not be taken away from it. The main difference is that the second nature has acquired another dimension, after the appearance

42. Το περιστέρι, 1983
Λάδι, 1,30 × 0,97 μ.
Ανήκει στην Άννυ Κωστοπούλου

43. Σύνθεση, 1963
Λάδι, 1,51 × 1,97 μ.
Ανήκει στη Γαβριέλα Σίμωσι-Γαΐτη

of the Eiffel Tower – let us take it as a symbol – but also of the suburban fairs with the metallic tones of their loud-speakers, of the race tracks and ball-game fields, and even of the widespread vices or of the rituals of new cults.

This nature is not made of the extraordinary casual events, but of the immense banality of everyday findings. The present work of Gaïtis is naïve description – that is to say, a plastic or poetically synthetic description – of some moments of epic banality of city collective life. It is scatered around these thousands of perpetual spectators, mere numbers with a hat on, symbols of the citizen, who come and go, in ceremonies, acts and rituals that they do not control. Indeed, we will find in each of the elements of a crowd a simpleton who, though naïve sincere in his curiosity and in his admiration, follows the currant, the immense and continuous flow. Gaïtis condenses the scene, the rituals the festivitis, in his own manner, as a small-size model, disregarding details, for what interests him is not the analysis of what he sees but the totality of what he experiences – recurrent phenomena appearing as regulary as natural phenomena.

Now the poetics of a dream-world, or the flickering images of the first periods are replaced by another poetry or by another landscape, primitive too, if you wish it, but reinforced by the collective strenght of an inhumane community. The panels are no longer covered with shadows or angels, flowers, people walking on a blue or green space between heaven and earth; now they are made of the same solid external reality which the metropolis is made. The drawing now tends to establish clearer outlines; it no longer has the aim of suggesting, as before, but that of describing, by means of symbols and code signals. With these he transmits information, ceasing to romanticize. In the anonymous group all the figures have the same weight, and what they gain in precision they lose in individuality. In his first fabling there was no contrast, for the images emerge one from another let us say, mainly in the sense of revealing depth. In the description simplification the landscape may be said to be discontinuous, and a scenic background (as in the city everything is a show, a décor) puts in relief the little dummies, almost in the shape of statistical indexes, always in black and white, that delimit what is happening, usually in closed spaces, of which the borders are at least suggested, if not precisely established. It is all scenery, merriment, collective living.

In the city landscape decoration, light and colour are not for suppressing darkness, but for intensifying differences to the point of simultaneous harmonies or of a hightpitched contrast. The background and the borders are given by colors, while expression is provided by the contrast of white and black. However, creatures and objects are moved by a new rythm, based on an unknown law. The substance of everything is discontinuous and whirling, as bubbling particles. The figures, always of scenic quality, represent crowds of passive spectators following the turn of events. In connection the mechanized wheels, gears and

electronic panels of the landscape event, only the hands of the anonymous creatures who control the steering wheels and who move the panels are alive, nervous, and of vague outlines (Le Tour du Monde). In a merry-go-round where everything turns in the same direction, the little wheels of its cars turn backwards at all speed, counteracting the force of inertia.

Only once does Gaitis tell us an old human story in five registers; in the first, a woman appears, as in puppet shows, between a flower and a bird; in the second, men come, attracted by the odour of the flower and by the bird; in the third they form a line; in the fourth she reappears timidly, accompanied by her attributes, and in the last she is shown in the middle of a symmetric group, in an allegoric procession where the male crowd is equally divided at both sides of the register. It is a description of epic simplicity, of men who, though stereotyped, are still able to act by their own will, or at least moved by the attraction of the eternal feminine. Only once the painter betrays some anguish, when he gives us, with unusual accuracy, the image of what he called le cercle de la mort. It is a motorcycle rider at a curve of his race. There is nothing natural in the rythm of his impulse; the rythm of death itself is given by a gear relentlessly going round and round. The figure of the man on the bicycle is pathetic, as that of a clown, with his eyes wide open, his chalk-white lips, while spectators-signs, all the same, follow his race unmoved. In the city myths death also as lost its peculiar rythm. Another fatality overpowers it.

Death, festivities, community rituals... After all, metropolitan life is fundamentally a large and continuous tribal ceremony.

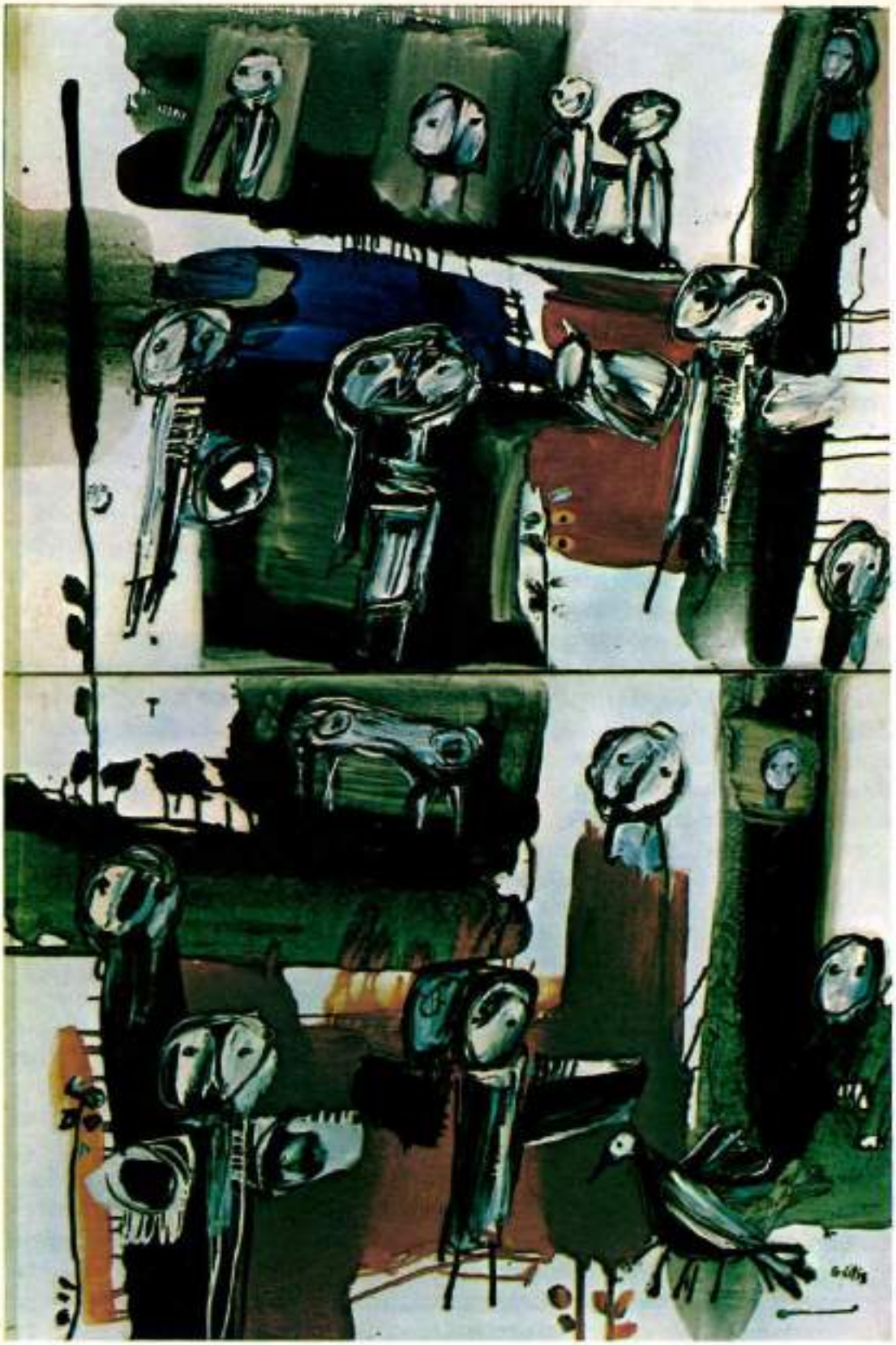
Τ.Χ. Ζενέτος

Από τον κατάλογο της έκθεσης στο Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα – 1969

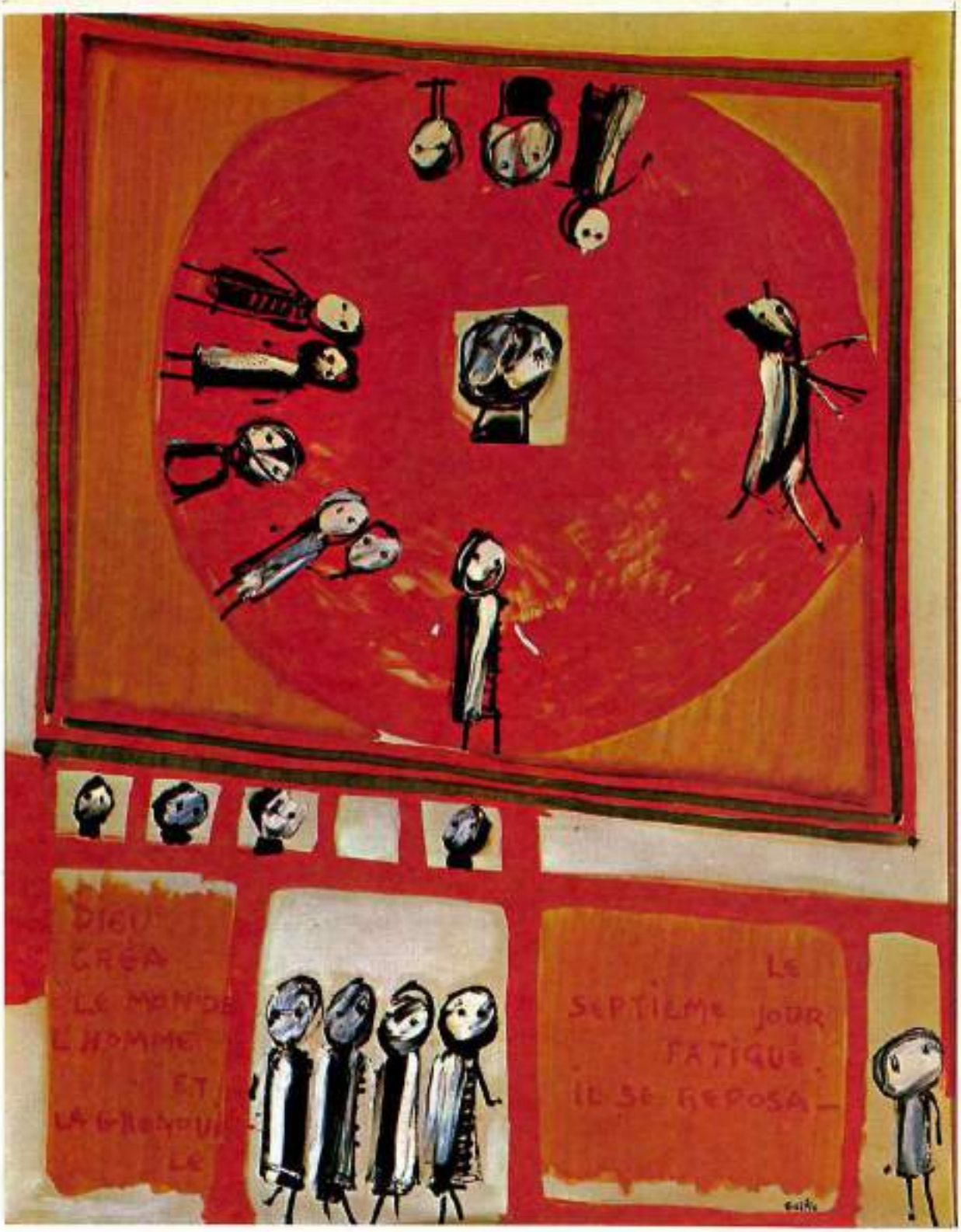
Το πλήθος, εμείς τα απρόσωπα όμοια μέλη ενός «τέλειου» μηχανισμού παραγωγής-κατανάλωσης. Η τυποποίηση του ανθρώπου για την κατανάλωση του τυποποιημένου προϊόντος. Η ταύτισή του με το προϊόν... Έτσι ο άνθρωπος φτάνει στη μοναξιά, που δεν μπορεί να την συνειδητοποιήσει... Αυτό το δράμα, που μας ξεφεύγει, όσο κι αν διαπιστώνεται θεωρητικά, λογικά, το καθηλώνει ο Γαΐτης με επιβλητικά, άμεσα παραστατικά μέσα, που υπακούουν σε μια νέα ζωγραφική εκφραστική νοοτροπία, και με την οποία αυτός ο ίδιος ο δημιουργός ταυτίζεται με το πλήθος που εκφράζει.

Είναι ένα μάθημα συγκλονιστικό που μας επιτρέπει το ερώτημα, αν η τέχνη σήμερα μπορεί να κάνει τίποτε περισσότερο. Είναι η αρχή μιας ακομφορμιστικής συμμετοχής του καλλιτέχνη στα κοινωνικά προβλήματα, μετά τη ζωγραφική φυγής.

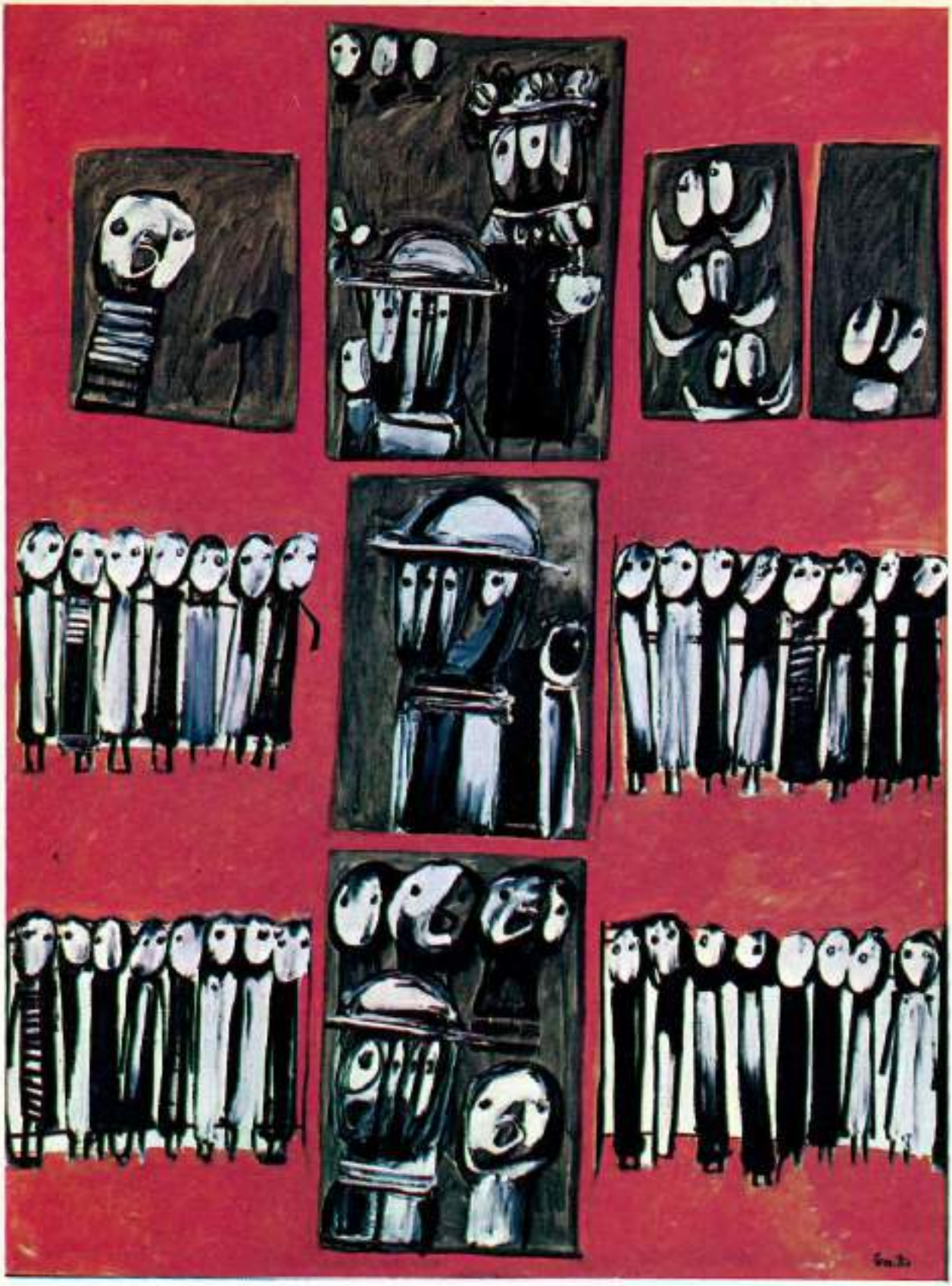
Αντί μια ανάλυση, σημειώστε τους τίτλους: «Πίνακες και επισκέπτες», «Όλοι και μόνος», «Βιβλιοθήκη», «Transport forcé», «Παρέλαση»...



44. Ενότητα-Δίπτυχο, 1963
Λάδι, 1,80 × 0,90 μ.
Ανήκει στη Γαβριέλα Σίμωση-Γαΐτη



45. Ο Θεός έπλασε τον κόσμο, τον άνθρωπο και το βάτραχο, 1963
Λάδι, 1,46 × 1,14 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Charrat



46. Βίοι Αγίων, 1963
Λάδι, 1,36 × 1,97 μ.
Ανήκει στην Ντίνα Παναγουλάκου

47. Ἁη-Γιώργηδες, 1963
Λάδι, 1,30 × 1,61 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Charrat

48. Του κόσμου τα παράξενα Α΄, 1963
Λάδι πάνω σε ξύλο (πόρτα), 1,98 × 0,70 μ.
Ανήκει στη Μαρίνα Ηλιάδη

49-50. Του κόσμου τα παράξενα Β' - Γ', 1963
Λάδι πάνω σε ξύλο (πόρτα), 1,98 × 0,78 μ.
Ανήκει στον Τρύφωνα Γαΐτη

51. Τα πετούμενα, 1963
Λάδι, 2,00 × 3,00 μ.
Ανήκει στο Φραγκίσκο Καπατσιμάδη

52. Το ζαρκάδι, 1966
Λάδι, 1,13 × 1,45 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Charat

Jean-Jacques Lévêque
Από τον κατάλογο της έκθεσης στη New Gallery, Αθήνα – 1969

Ο Γαΐτης και η καθημερινή γλώσσα

Πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες απεπειράθησαν να κατακτήσουν το πλήθος. Οι μεγάλες κινήσεις των σωμάτων ενέπνευσαν τον Ραιμόν Μαζόν, ο οποίος καθήλωσε τα σώματα σε λήθαργο, σε μία ανησυχητική ακινησία σαν ο χρόνος να έχει απότομα σταματήσει. Ο Ζωρζ Μπαλ και ο Αμπιντίν, μετά από τις κόκκινες και μαύρες γιορτές του Μαΐου θέλησαν να διαγράψουν με μεγάλες καμπύλες αυτές τις σειρές που ενοποιούσαν τα πρόσωπα σε μια συμπαγή μάζα, κινητή, συνταρακτική, σαν οργισμένο ποτάμι γεμάτο πάθος, ποτάμι που ξεφεύγει από την κοίτη του.

Ο Γιάννης Γαΐτης, αυτός ξαναπαίρνοντας την αρχή του Μαγκρίτ, αρπάζει τον άνθρωπο στην ιδιάζουσα μορφή του, τυποποιεί, δίδει ένα λιτότατο σχήμα και κάνει μια πρόσθεση σαν αυτές οι σιλουέττες-μαννεκέν να ήταν νούμερα στόχοι – με πανομοιότυπη κενή έκφραση.

Τα πλήθη αυτά δεν έχουν τον ρεαλισμό της ενημερώσεως εκφράζουν λιγότερο τον δρόμο και περισσότερο μια ηθική ιδέα. Σ' αυτό, είναι λιγότερο ρεαλιστικά και περισσότερο αφηρημένα, εάν πάρουμε την έννοια του αφηρημένου σαν το αποτέλεσμα μιας συνθέσεως (όπως το έκανε ο Μόντριαν με το δέντρο). Αναμφίβολα έμεινε στο στάδιο μιας ευανάγνωστης απλότητας, βγαλμένης μέσα από τη λαϊκή φαντασιοπληξία της οποίας η εκφραστική δύναμη του αρέσει τόσο.

Η εκφραστικότητα δεν στερείται κάποιου τόνου, κάποιου χρώματος, κάποιας γραφής. Αρκεί να ιδούμε τα πιό παλιά έργα του Γαΐτη για να αντιληφθούμε όλη την προσοχή που δίνει σ' αυτόν τον αυθορμητισμό της χειρονομίας που το γραφτό το κάνει συγκεκριμμένο καλύτερα από οποιοδήποτε άλλο μέσο μεταδόσεως της σκέψης.

Γιατί το γραφτό είναι το υποστήριγμα της ανάγκης να μιλήσεις. Αυτό κλέβει από τον χρόνο την αστραπή μιας εκφράσεως, μιας σκέψης, μιας συναίσθησης, αυτό ματώνει. Είναι συμπτωματικό το ότι το γραφτό είναι ντροπή (μερικοί μπορούν να πουν και σκανδαλώδες) γιατί δεν στολίζει τη ζωή με πολύτιμα «ατού», χαριτωμένα, γοητευτικά, πολιτισμένα, αλλά τραβάει κατ' ευθείαν στον σκοπό του, στο κέντρο των πιό ακατονόμαστων πόθων (το ότι το γραφτό) είναι μια κραυγή.

Βλέπω σ' αυτή την κατηγορία των παλαιών Γαϊτηδων που ανήκει στο γραφτό, αυτήν την ανάγκη που έχει η ομιλία η οποία θα αλλάξει ολόκληρο το έργο έστω κι αν, από σεμνοτυφία δίχως άλλο, σπλίστηκε από τότε με το χιούμορ που αποτελεί μια προσωπίδα.

Ο Ζαν-Μαρί Ντρο, που είδε τον Γαΐτη να εργάζεται στη γενέτειρά του Ελλά-

δα, δεν παραλείπει να υπογραμμίσει και πολύ σωστά, ότι άρχισε με μια απογραφή των σχημάτων που του επρότεινε η πραγματικότητα και που τα απομόνωνε από το γενικό σύνολο, μια απογραφή των φυτών, των φώτων, των πετραδιών, των χορών των κυμάτων, του ανατριχιάσματος των ηλιακτίδων επάνω στις συκιές, στοιχεία που τα ξαναβρίσκομε στους πίνακες της περιόδου εκείνης, ζωηρά κομματιασμένα, καταμερισμένα σαν τα εικονογραφημένα κόμικς, μια διαδοχή από μικρές ελαφρές κωμωδίες ταυτόχρονα τρυφερές και καυστικά σατυρικές. Ένας φανταστικός άνθρωπος παρουσιαζότανε σ' αυτά, αυτοπολλαπλασιαζόμενος σε πανομοιότυπες παραλλαγές επαναλαμβανόμενες σαν νούμερα. Έτσι ο κόσμος του Γαΐτη καταγραφότανε σαν ένα είδος κινηματογράφου αργού και ακίνητου που πέρασε βαθμιαία από τις δύο παραδεδεγμένες διαστάσεις (εν συνόψει σαν ένα είδος γραφής) σε μια υποβολή εμπνευσμένη αλλά και σε μια μετωπική απεικόνιση που απαιτεί την προσθήκη των σχημάτων επάνω στην επιφάνεια, την εισβολή. Έτσι σιγά-σιγά η παρουσία του πλήθους εβεβαιώθηκε. Τί κάνει το πλήθος έτσι βουβό και αποκλειστικά αρσενικό;

Κυττάζει (ίσως να είναι άσκοπα θεατές –Voyeurs– παρελαύνει (θα είναι διαδηλωτές) πυροβολεί με το πιστόλι, χαρτοπαίζει, συνοδεύει (τον θάνατον, τη δόξα) πλαισιώνει (την γυναίκα). Το ρόδο, αυτή ακριβώς η γυναίκα, ο αγωνιστής, ξεχωρίζουν σ' αυτό το πλήθος η παρουσία τους μέσα εκεί είναι πιό ρεαλιστική. Εκεί εμφανίζεται το διαλεκτικό πνεύμα μιας ομιλίας που, πίσω από τη φαινομενική αθωότητά της υποκρύπτει τη δύναμι ενός αγγέλματος, ενός οραματισμού.

Το άγγελμα αρκετά πεσιμιστικό μα όχι και τραγικό, ενός ανωνύμου αγνώστου που βολεύεται με κάποια δόσι αδιαφορίας, μιας ουδετερότητας ανάλογα με τον αριθμό που επιφέρει την εξανθρώπιση, την εξάλειψη της προσωπικότητας, της ατομικότητας. Αλήθεια η γλώσσα του Γαΐτη είναι από αυτές του καταστρεπτικού αριθμού.

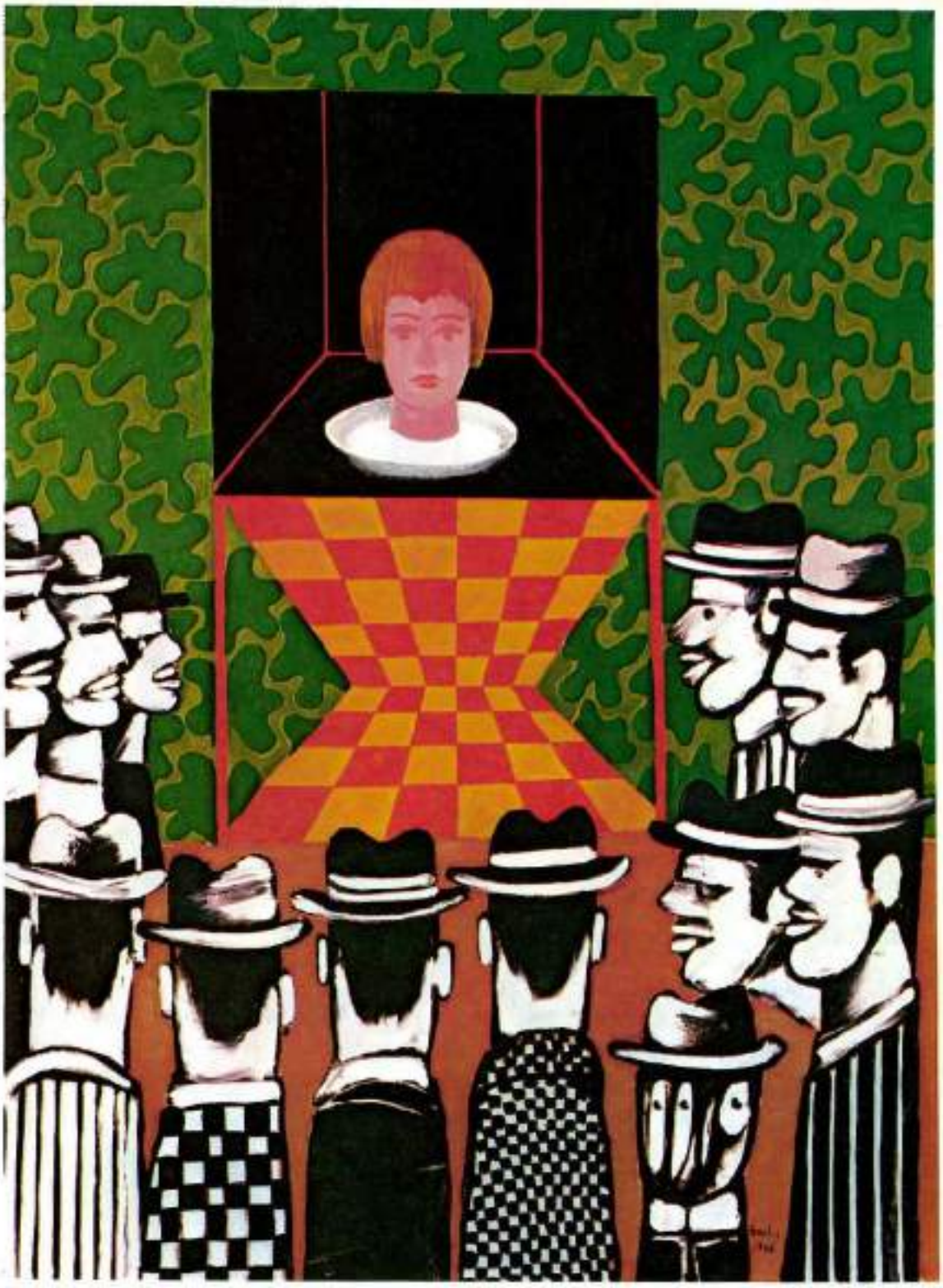
Κι' όμως μέσα στα πρόσφατα έργα του, το πλήθος μερικές φορές ετράπηκε σε φυγή, μερικά άτομα μένουν στη θέση τους. Είναι το τέλος του «μήτιγκ», της γιορτής. Μια κραυγή, ένα σύνθημα, ένας φόβος (ή τί άλλο ακόμα;) έδωσαν την απόφαση αυτού του σκορπίσματος, αυτής της λύσεως των γραμμών, αυτής της ξαφνικής μονώσεως για τους λίγους χαμένους ανθρώπους-νούμερα, που παραδίνονται σε πράξεις ασυνήθιστες μέσα στην τόση κοινότητα. Γιατί είναι το ηθελημένο παράδοξο του έργου τούτου να δημιουργεί το μυστήριο με το καθημερινό όπως ο Κίρικο δημιουργούσε το ασυνήθιστο με την πραγματικότητα.

Μια επιπόλαιη ανάγνωση θα μας άφηνε να πιστέψουμε ότι το έργο του Γαΐτη είναι αναθαρρυντικό, χαριτωμένο, διασκεδαστικό. Και αναμφισβήτητα είναι αλλά δεν είναι μόνο αυτό, αποτελεί επίσης ένα τιθέμενο ερώτημα, χωρίς απάντηση. Αφήνεται στον αναγνώστη, στο θεατή να την διατυπώσει. Σ' αυτό ακριβώς ο ζωγράφος γίνεται ένας ηθικολόγος.

53. Φλίπερ, 1966
Λάδι, 1,30 × 1,62 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Charrat

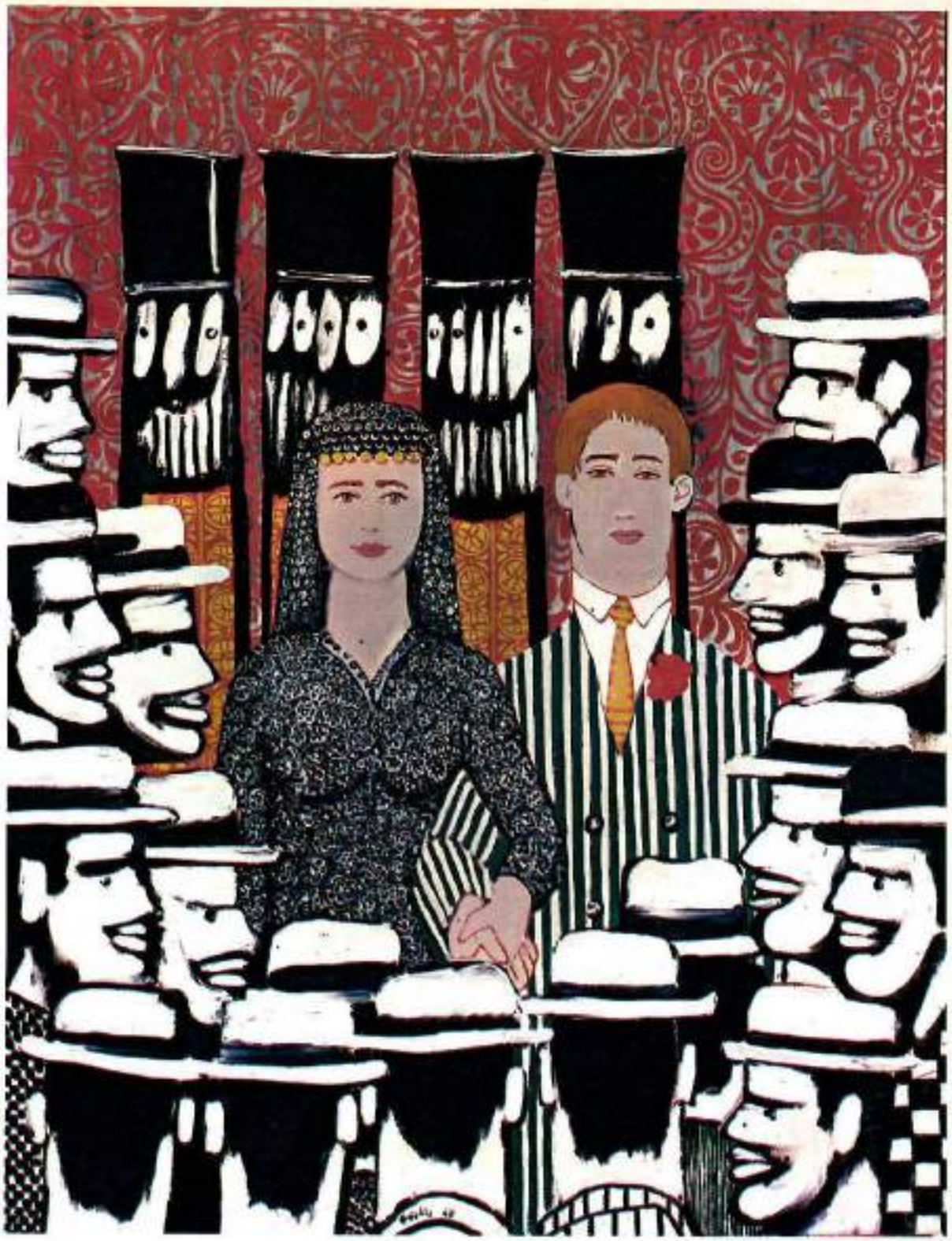
54. Το αεροπλανάκι, 1984
Λάδι, 1,30 × 1,61 μ.
Ανήκει στην Ελένη Καπιτσιμάδη

55. Παλκοσένικο, 1966
Λάδι, 1,14 × 1,46 μ.
Ανήκει στον Τρύφωνα Γαΐτη



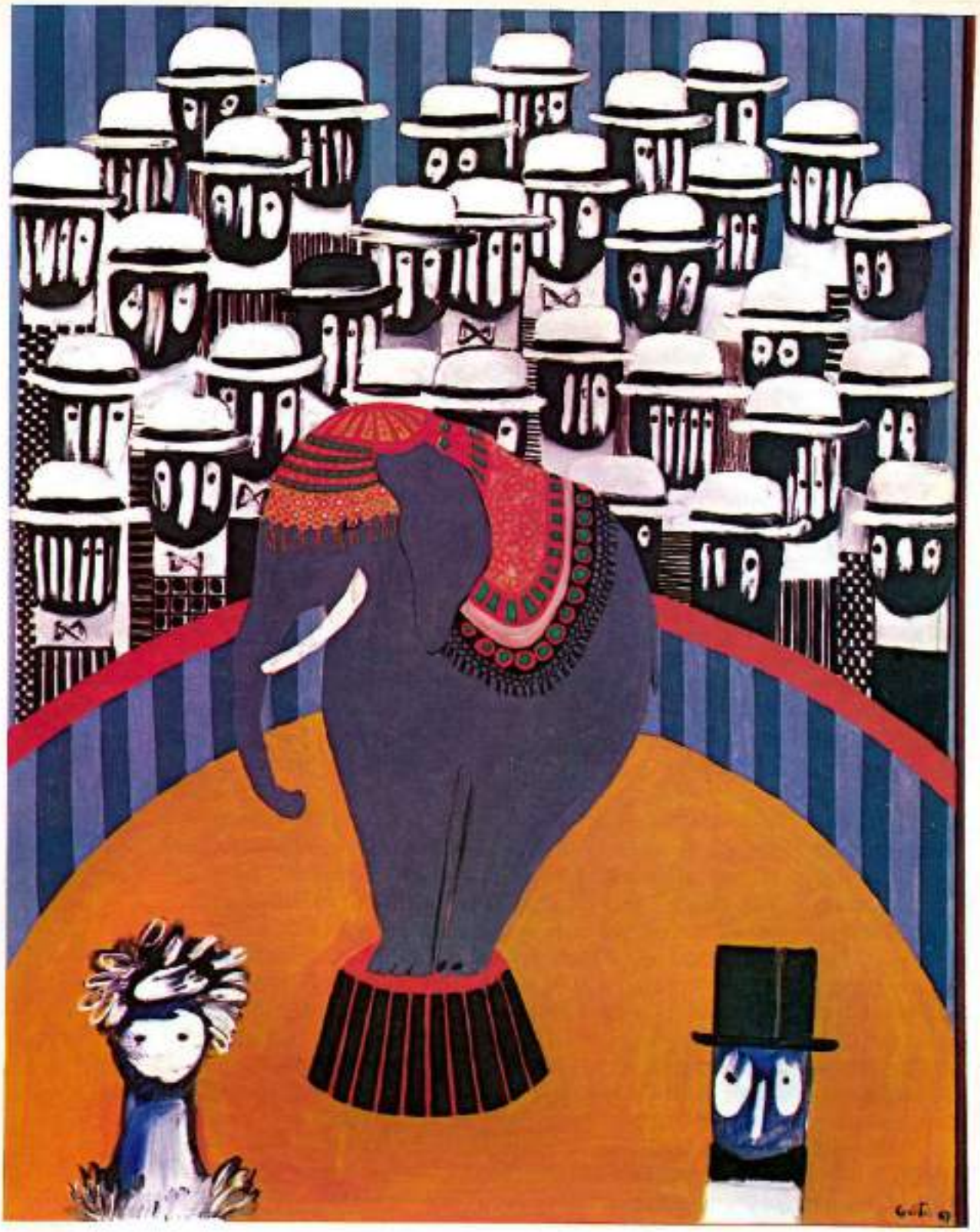
56. Στην αυλή των θαυμάτων, 1966
Λάδι, 1,32 × 0,97 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Charrat

57. Οι ανάπηροι της Σαμοθράκης, 1967
Λάδι, 1,14 × 1,46 μ.
Ανήκει στη Μαίρη Βορρέ



58. Ο γάμος, 1967
Λάδι, 1,17 × 0,90 μ.
Ανήκει στη Μαρία Πετζετάκι

59. Η ωραία Δουλτσινέα, 1967
Λάδι, 0,95 × 1,30 μ.
Ανήκει στο Γιάννη Δουζένη



60. Το ελεφαντάκι, 1967
Λάδι, 1,46 × 1,14 μ.
Ανήκει στο Μιχάλη Βαρκαράκι

Denis Schneider

Από τον κατάλογο της έκθεσης στη Γκαλερί Schneider, Ρώμη – 1970

The characters of Gaïtis have stepped out of the paintings and, now that they have become brightly painted wooden dummies, we shall soon be surrounded by their colorful yet inanimate presence. It is as if Gaïtis had taken literally what Giuseppe Marchiori wrote in the introduction to the one-man show of 1968: «This is what anonymous crowds are: targets for a shooting gallery». And yet this recent trend in Gaïtis' work will not be a surprise to those who are acquainted with his past activity: it was forecast by paintings exhibited in 1968 and conforms to the artistic personality of this ever-curious observer of the world around him.

After having briefly singled out the various phases of Gaïtis' painting, Enrico Crispolti, in his introduction to the first one-man show in Rome (1965), insisted upon its «truly narrative» aspect. At that time, Gaïtis' painting was all about «the ant-like man, lost in the universe... man who is busy weaving, more or less feverishly, a network of relationships, who organizes himself in order to survive». The image was created by a vigorous graphic element, set-off by rare zones of pure color, which clearly showed how the artist had painted rapidly, almost feverishly (memories of Action Painting were then still vivid). Just like their creator, the little people were very busy inside the squares into which the composition was divided, sometimes following a regular sequence, as in the comics, sometimes clustered around a central motif, as in the byzantine ikons.

The paintings exhibited in 1968 denoted a considerable change in Gaïtis' style. Feverish spurts of line had given way to a more regular bruch-stroke which outlined the forms with precision. Looking carefully at these new compositions one could no longer reconstruct an image of the artist at work, stroke after stroke. Gaïtis, in other words, was giving his narration a less lyrical but more immediately communicative form. One sensed that the artist had not been unaware of the direct means of communication used in Pop Art, nor of the dynamic role of color as rediscovers by the «optical» geometrical artists.

So it came to be that the «ant-men», quickly sketched on the canvas were replaced by a new character, the stiffy outlined dummy, motionless, always identical and repeated over and over. Now, in the surface of the paintings, it is the last, ineluctible step of an these most recent works of Gaïtis, the figures detach themselves from evolution.

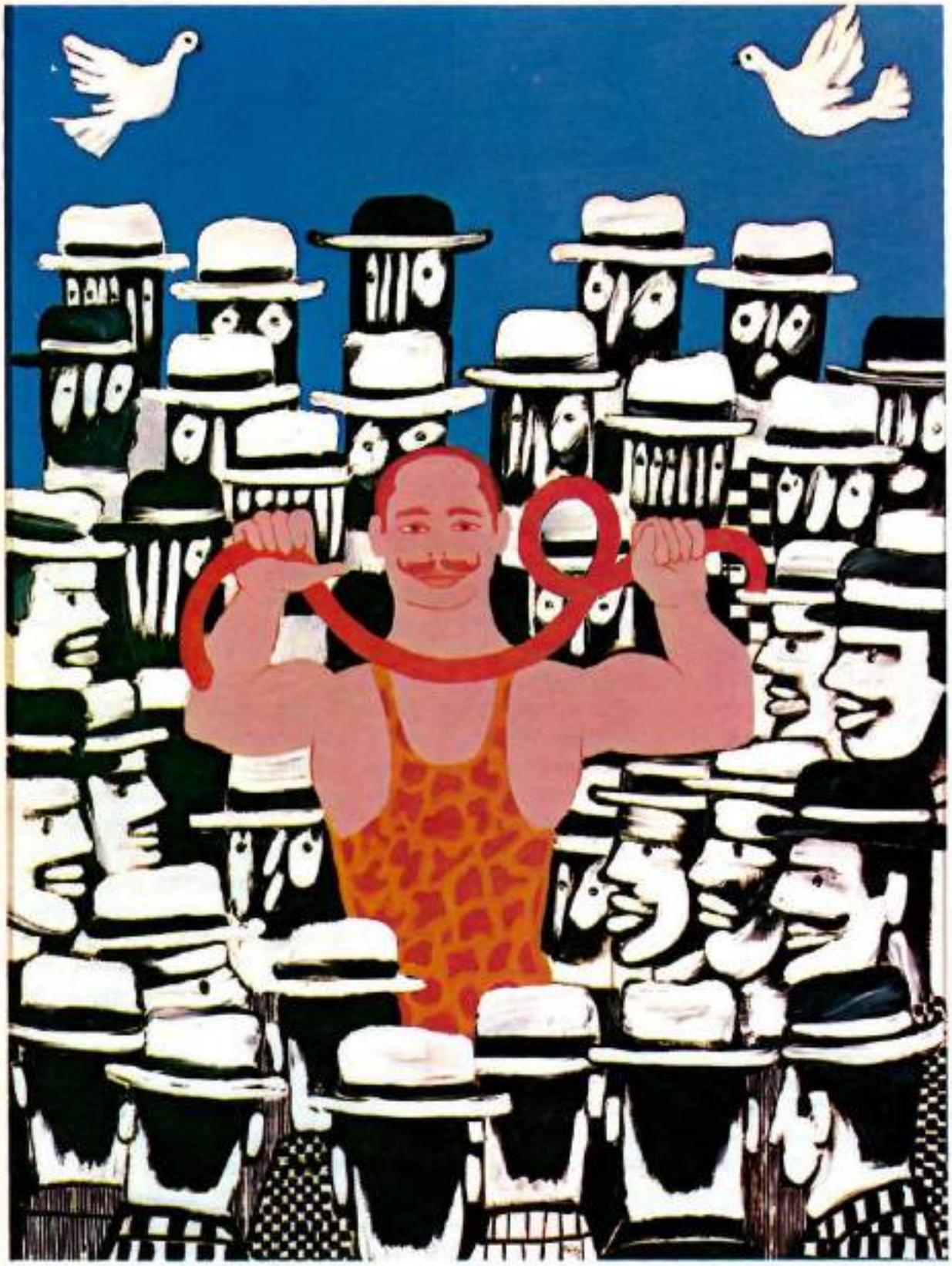
Now let us take a close look at these new characters, these brightly painted wooden dummies. They all came out of the same mold: with their little bowlers

squarely on their heads, their black hair plastered down with brilliantine, their highly polished heavy black shoes, their carefully, knotted ties, their gaudy tight-fitting jackets, they look like country bumpkins come to town on Sunday. Their poses are always stiff: they always seem awkward and terribly vulnerable. Like their brothers painted on canvas, these wooden characters are involved in situations which leave them totally unruffled: they never gesticulate nor do they shout. Here, seen in side profile, two groups face each other (Cocons et Chrysalides); there, a group faces us, standing at attention, and looks at us with expressionless eyes (Huis clos); elsewhere someone sits on the edge of a chair, his hands resting on his knees, waiting (Cinq à Sept). We also notice people-objects (in Les Multiples the busts of three dummies form a screen) and people turned into monuments, hoisted to the top of pillars (Les Bleus) or grotesque caryatids (les Supportés). Those strange black masks with white slits which often made the painted characters look like hallucinating insects are much less frequent on the wooden figures.

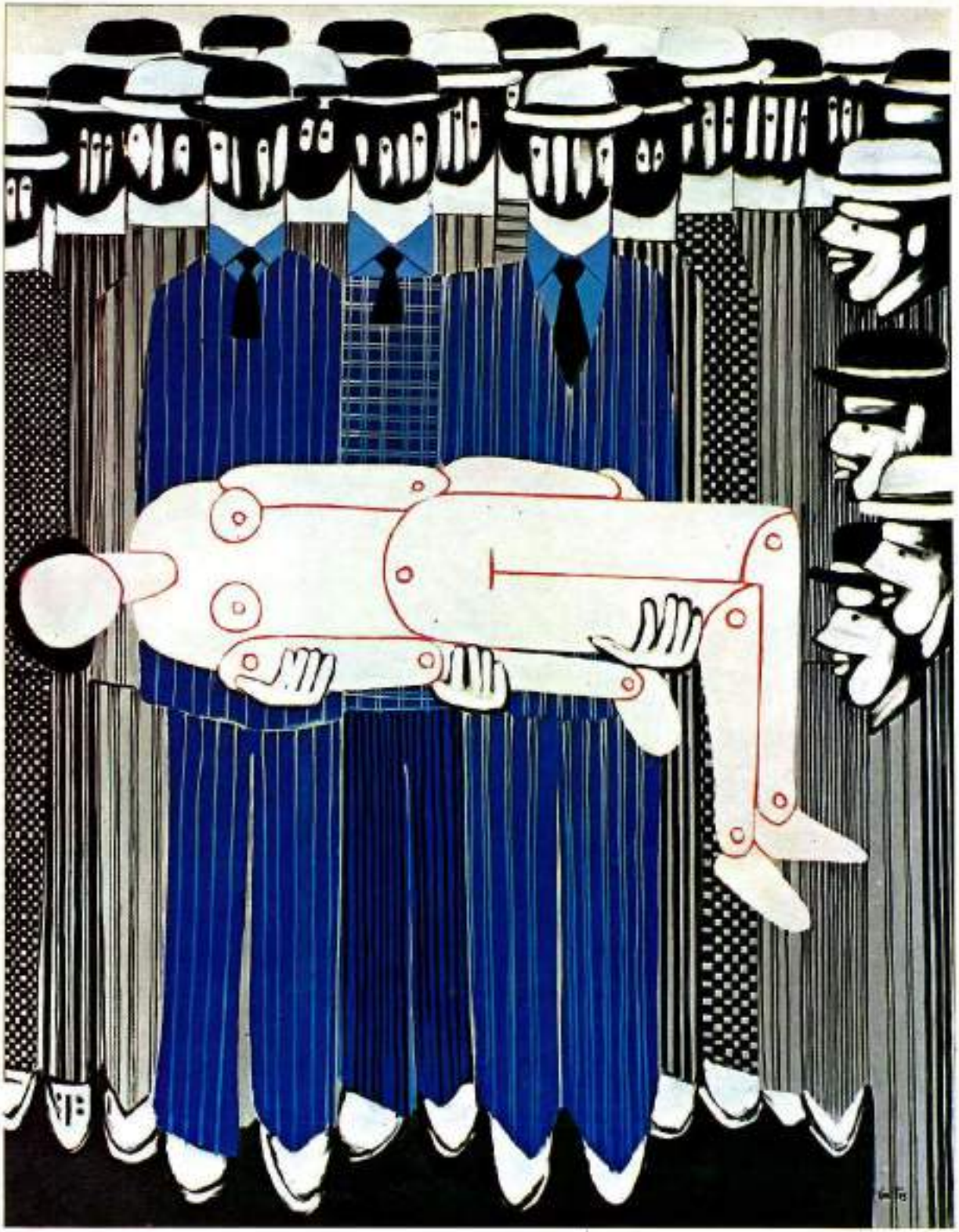
One wonders why Gaïtis, who for years had worked in a style wholly based upon immediacy and where the brush had to race along to keep up with the pouring forth of the pictorial narration (Gaïtis' friend Jean-Marie Drot writes of him: ...«he paints like we eat, with voracity») should choose such an inditect and laborious form of expression, obtaining a static result where only the colored geometric patterns create a sense of movement for the eye. It seems to me that this is due to an urge to create more interplay between the spectator and the work of art, which, in turn, increases the expressive force of the narration.

Before, the characters were placed in a world limited by the surface of the canvas which we could contemplate from the outside, with a certain detachment. Now they have invaded our own tri-dimensional space and assail us with their bright colors which are as effective as those of the most aggressive examples of contemporary commercial art. There is no way out for us, we become involved in their presence.

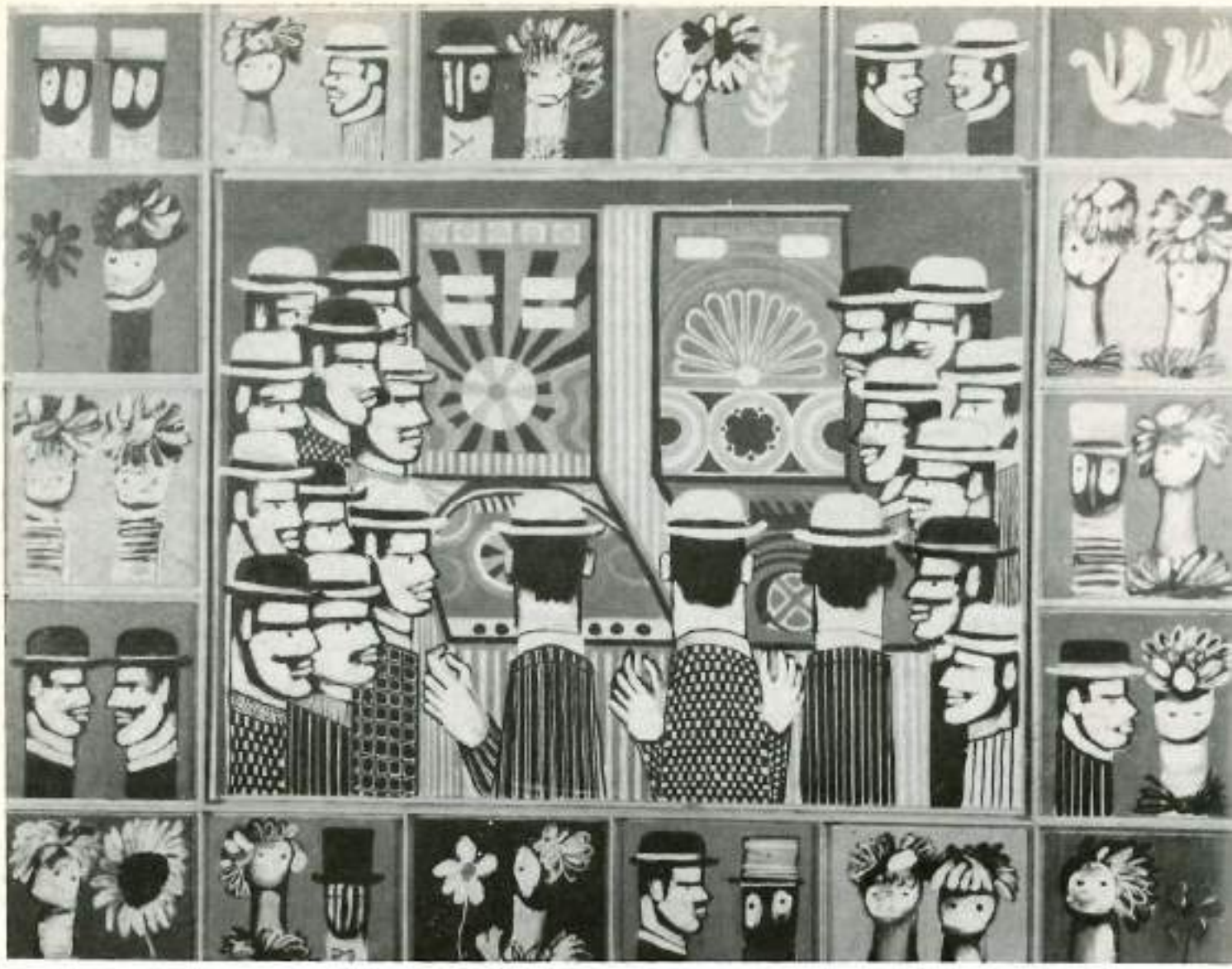
In order to better define the artistic personality of Gaïtis, it may be useful to compare his work with the compositions of Mario Ceroli who uses the same material. Ceroli's wooden silhouettes are our silhouettes, and if they form a crowd, it is an active and conscious human crowd. One feels that ceroli mainly perceives the positive aspects of masses: solidarity and collective strength. For Gaïtis – one sees it clearly in his grotesque puppets without strings, ready to be maneuvered by some «deus ex machina» – the advent of the mass is accompanied by the loss of all individuality. In the presence of his creatures we smile at first, but then we feel a sense of uneasiness: we would not like to recognize ourselves in them.



61. Κουταλιανός, 1967
Λάδι
Συλλογή Μαρίας Πετζετάκι



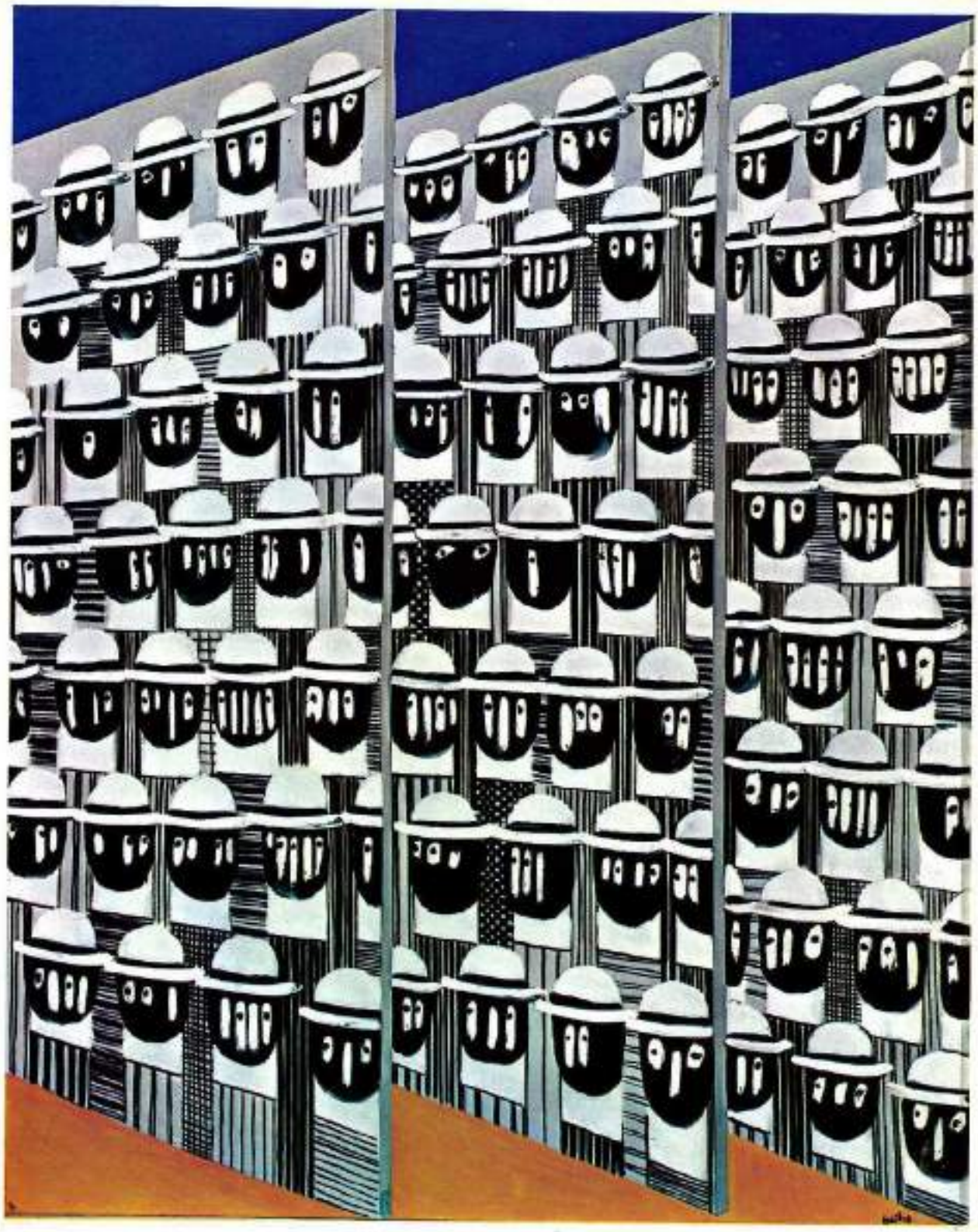
62. Το μανεκέν, 1968
Λάδι, 1,46 × 1,14 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Charrat



63. Φλίπερ. 1968
Λάδι, 1,78 × 2,28 μ.
Ιδιωτική συλλογή

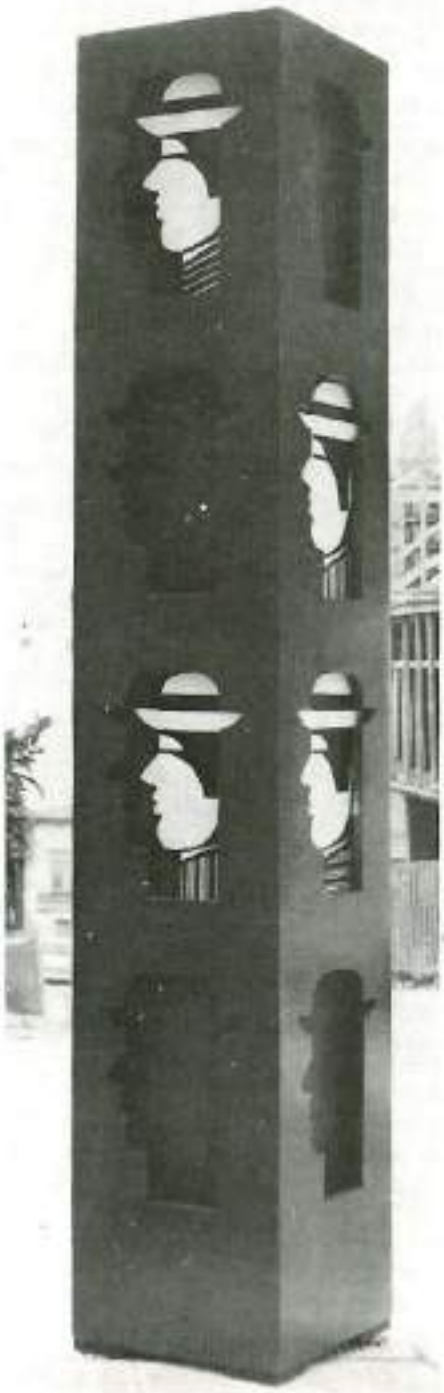
64. Τα αλογάκια, 1968
Λάδι
Ανήκει στο Νίκο Γκανιάτσο

65. Η κηδεία του Τσε Γκεβάρα, 1966
Λάδι, 1,30 × 1,62 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαίτη-Charrat

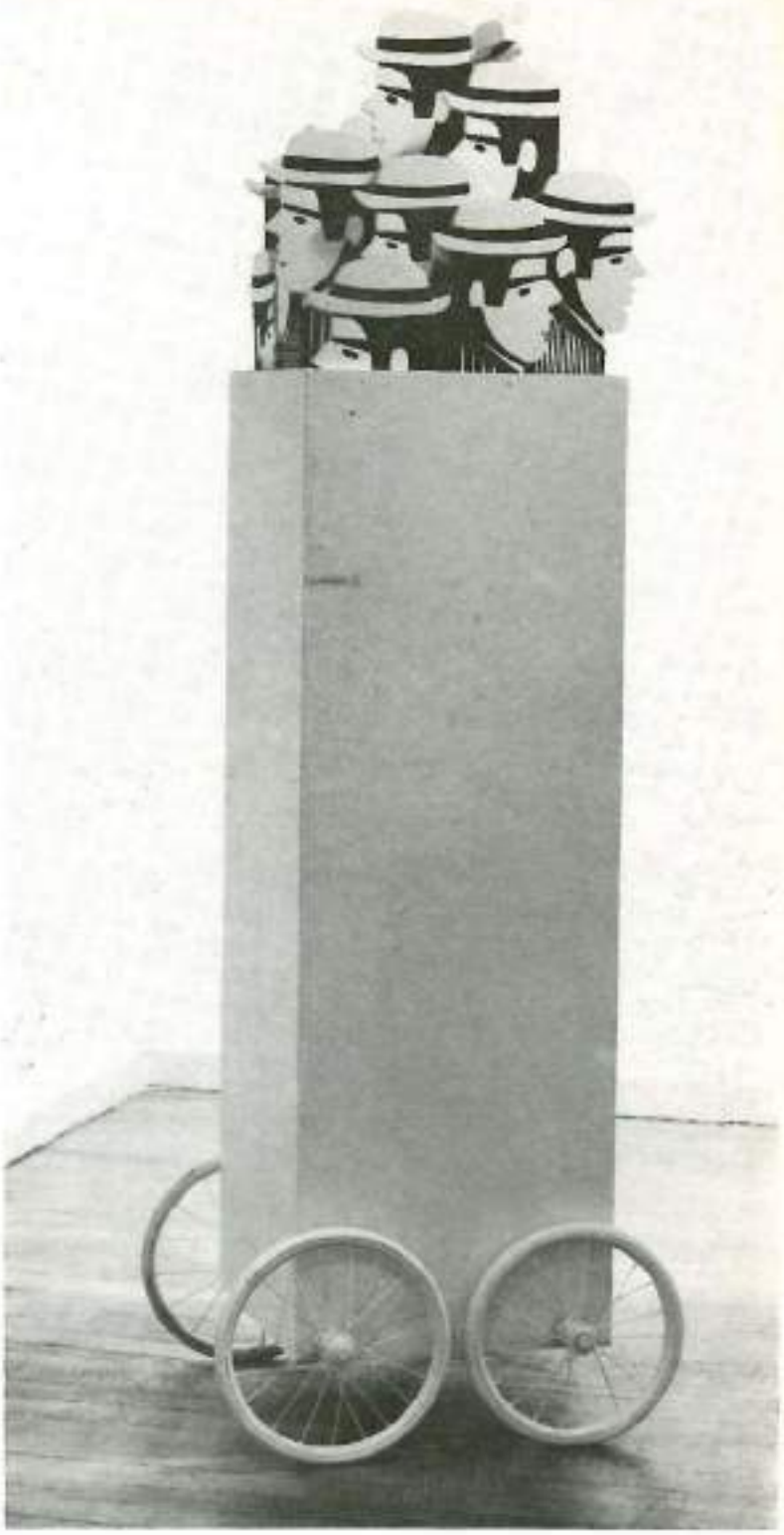


66. Το παραβάν, 1968
Λάδι, 1,62 × 1,30 μ.
Ανήκει στην Ελένη Καπετσιμάδη

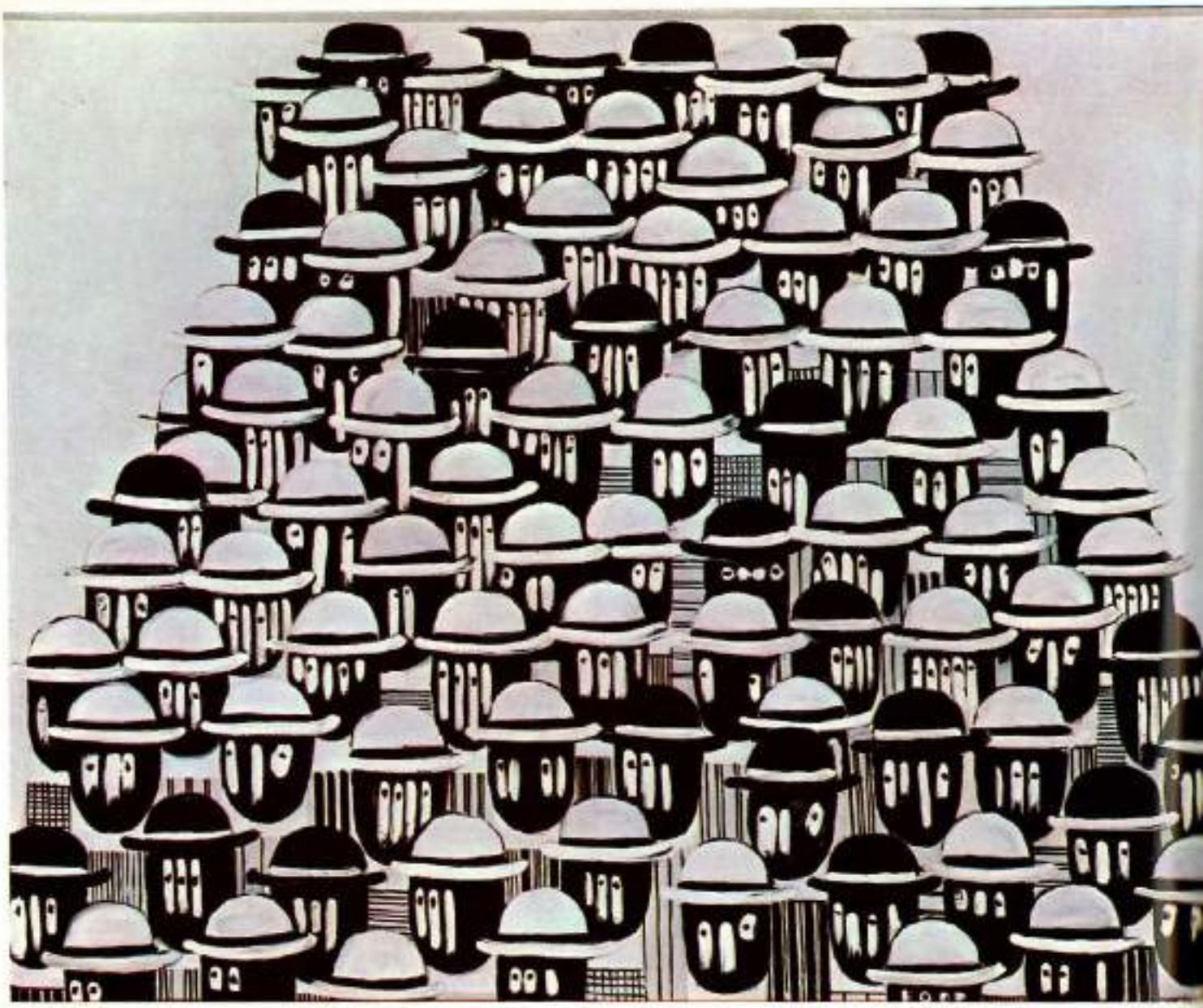
67. Ο ανήσυχος, 1969
Κατασκευή, 1,90 × 0,65 × 1,00 μ.
Ανήκει στη Γαβριέλα Σίμωσι-Γαΐτη



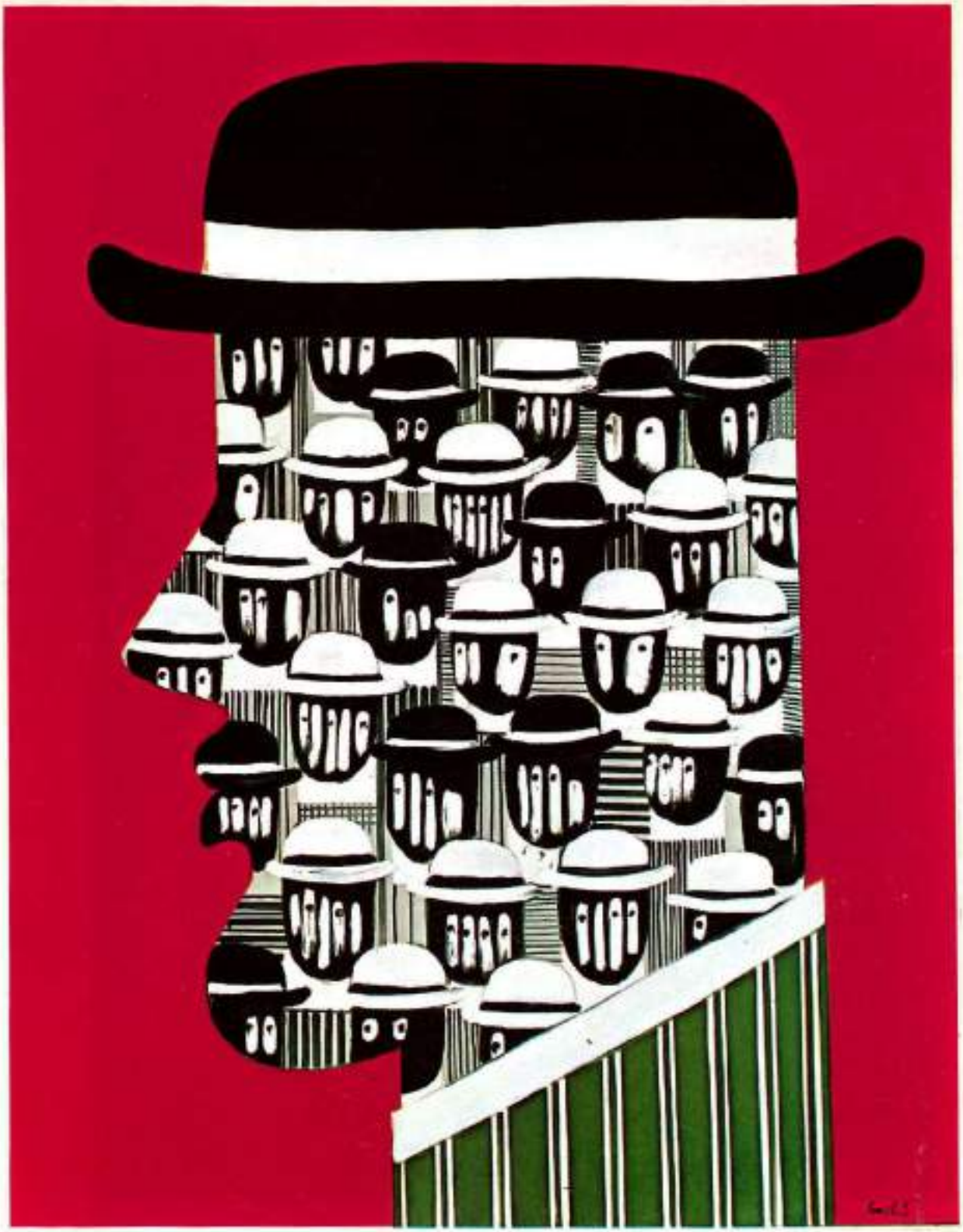
68. Το κόκκινο φως, 1969
Κατασκευή, 1,90 × 0,60 × 0,60 μ.
Ανήκει στη Χρυσούλα Καπιτσιμάδη



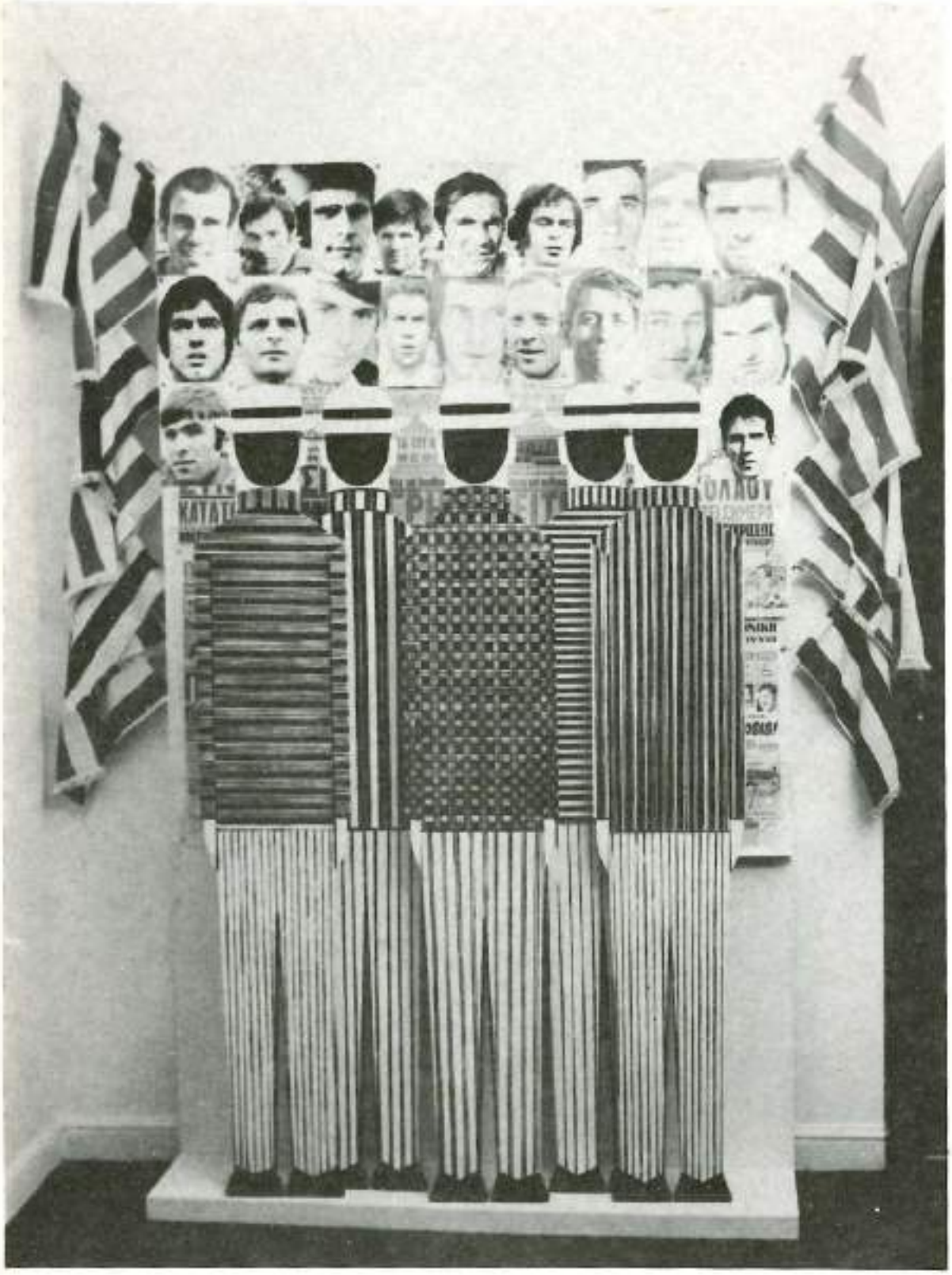
69. Μεταφορικά μέσα, 1969
Κατασκευή, 2,15 × 0,70 × 0,70 μ.
Ανήκει στη Μαίρη Βορρέ



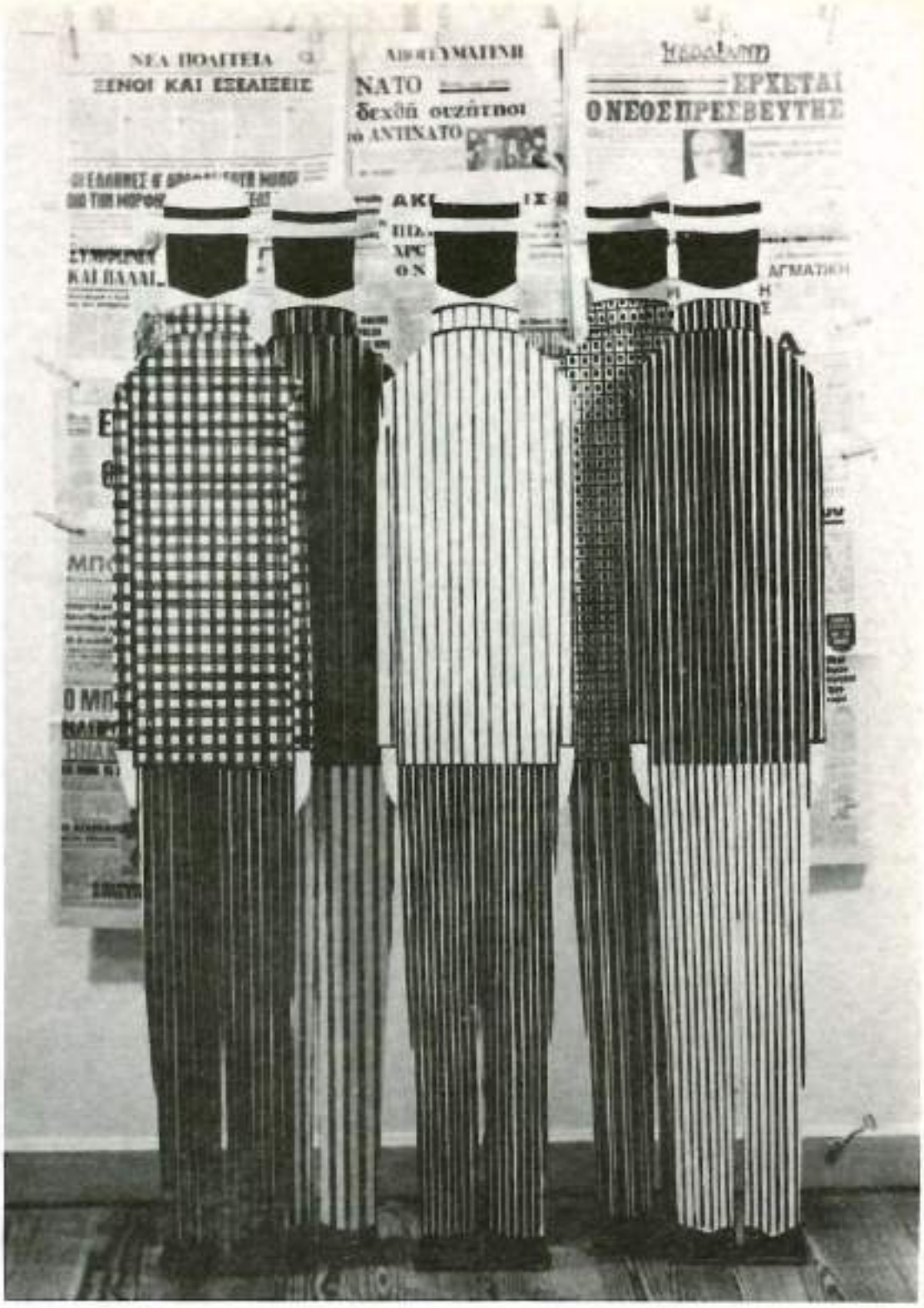
70. Γκρουπ άσπρο-μαύρο, 1968
Λάδι, 1,30 × 1,62 μ.
Ανήκει στη Χρυσούλα Καπιτσιμάδη



71. Τετ φαρσί, 1969
Λάδι, 1.45 × 1.15 μ.
Ανήκει στην Ελένη Καπιτσιμάδη



72. Το Ματς, 1969
Κατασκευή, 2,00 × 1,20 μ.
Έχει καταστραφεί



73. Λαθραναγνώστες, 1969
Κατασκευή, 2,00 × 1,20 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Charrat

74. Στο φόντο της αίθουσας, 1968
Λάδι, 1,46 × 1,14 μ.
Ανήκει στη Μαίρη Βορρέ

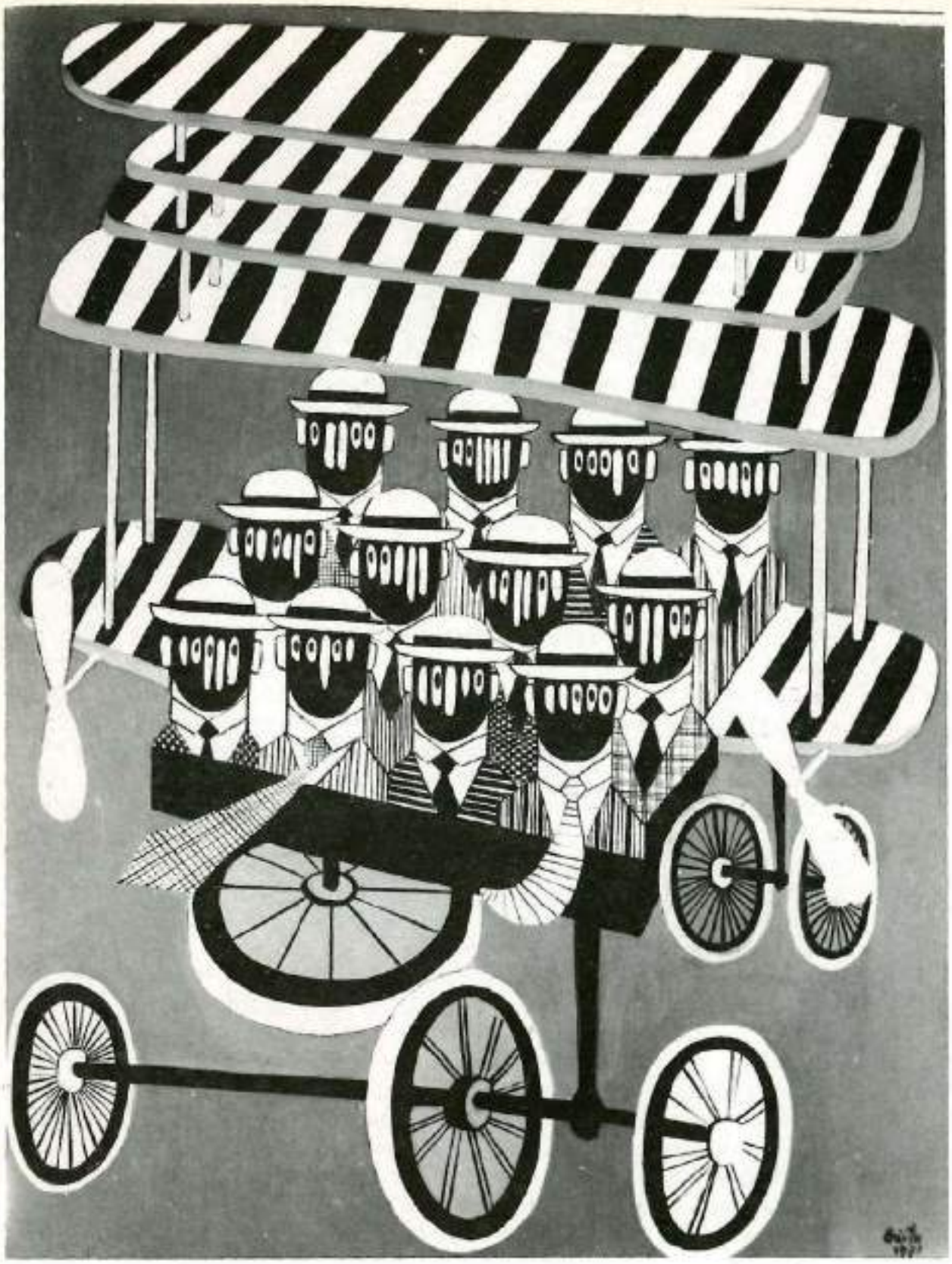
John Craven
Από τον κατάλογο της έκθεσης Arts-Contacts, Παρίσι – 1971

Gaïtis, baladin de la liberté

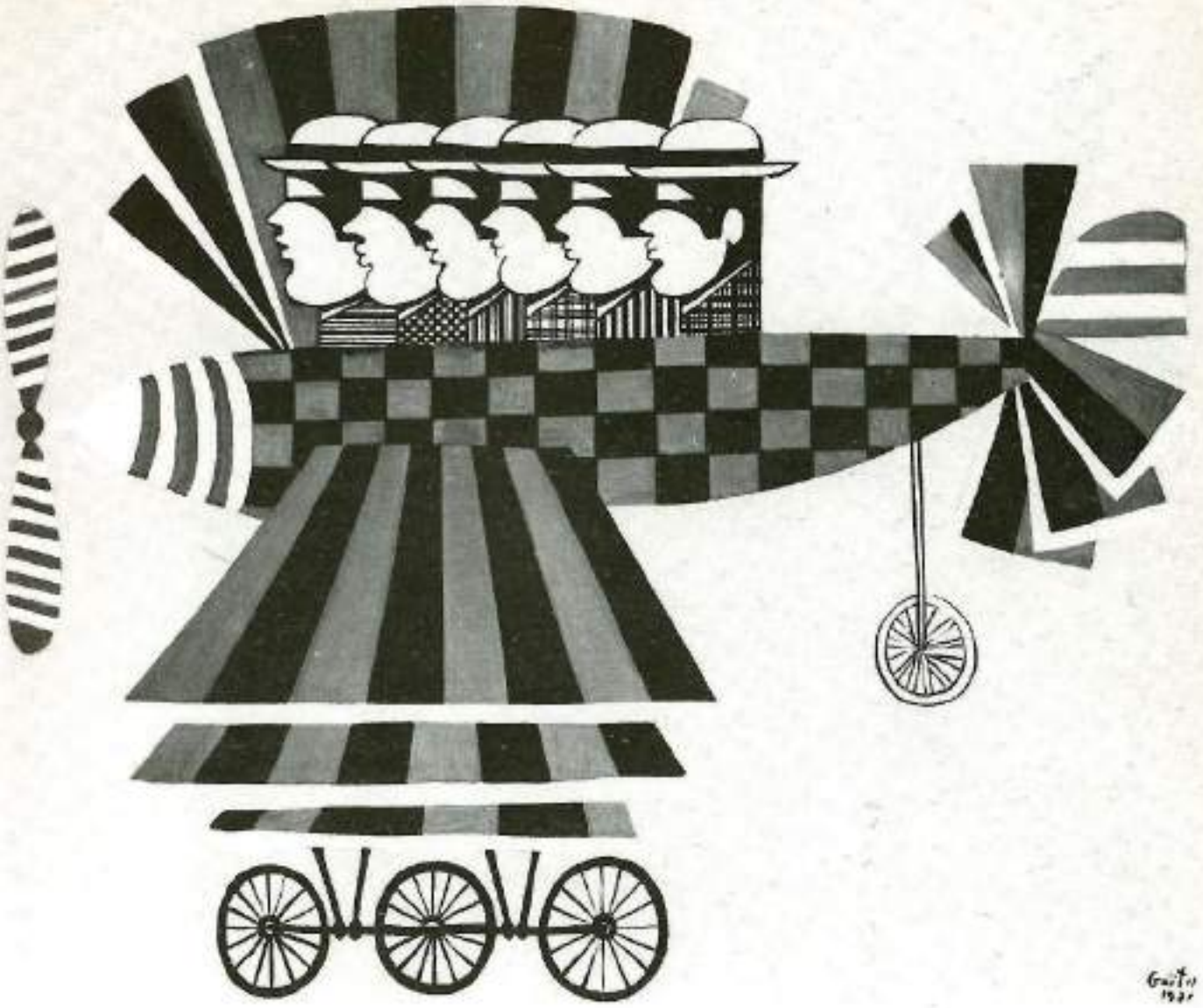
L'œil et la moustache sont grecs. Mais l'esprit est de Paris. Fils des Cyclades, né à Athènes en 1923, Yannis Gaïtis respire à Paris depuis 1954. Homme des îles de la pure lumière, sa verve, sa sensibilité helléniques lui font saisir le monde de notre temps (et nous-mêmes au passage) en gros plans inexorables. Peintre antitémoin, Gaïtis fouaille les anonymats de l'uniformité citadine. Poète de la solitude grouillante de l'homme agressé par le silence des foules de la ville, Gaïtis, avec un humour noir fourmillant de clins d'œil gentils, dresse les gais constats d'un contractuel désinvolte survolant les tunnels universels de nos mégalopolis. Ses «personnages», c'est lui, c'est vous et moi. Nous, citoyens de Paris, de New York, de Moscou, de Tokyo, de Milan ou Stockholm. Multitudes des trottoirs au long des jours. Hordes des métros, subways ou undergrounds, à 18 h., aux instants où l'hommerobot, après avoir œuvré, retrouve ses «libertés». Les transports forcés: on te pousse, on t'emmène. Vers quoi? Citoyens du monde, unissez-vous. Sous le même chapeau, dans la même costume à carreaux. Ou a rayures, ainsi qu'ils en portent en prison.

Comme le jazz, l'œuvre de Gaïtis est un cri du XX siècle. Le monde – le sien, le nôtre – est en geôle. Aux Cyclades, chacun, de ses mains, fait sa maison. Comme il le veut. Comme il la pense. Sans arcitecte. La lumière fait vibrer les façades, le secret des intérieurs en noir et blanc. Les couleurs sont démolies par le soleil. Ne restent que les ombres, que les lumières. Contrepoints d'un monde brut. Comme le champagne. Dans les ombres de la ville, les taches de peintures abstraites sont devenues visages virevoltant dans le manège de têtes. Les tendres poupées des fêtes foraines sont plus vivantes que la foule à la parade. Les motos de la mort tournent. Les personnages manquent d'yeux pour les suivre dans la ronde folle. Stroboscopie de kermesses, comédies humaines des trombines qui causent, qui causent... Caboches pour jeux de massacre. Il ya a aussi les filles, les maquereaux, parce que c'est une société de Jules. Aller-retour d'hommes qui montent. Et redescendent.

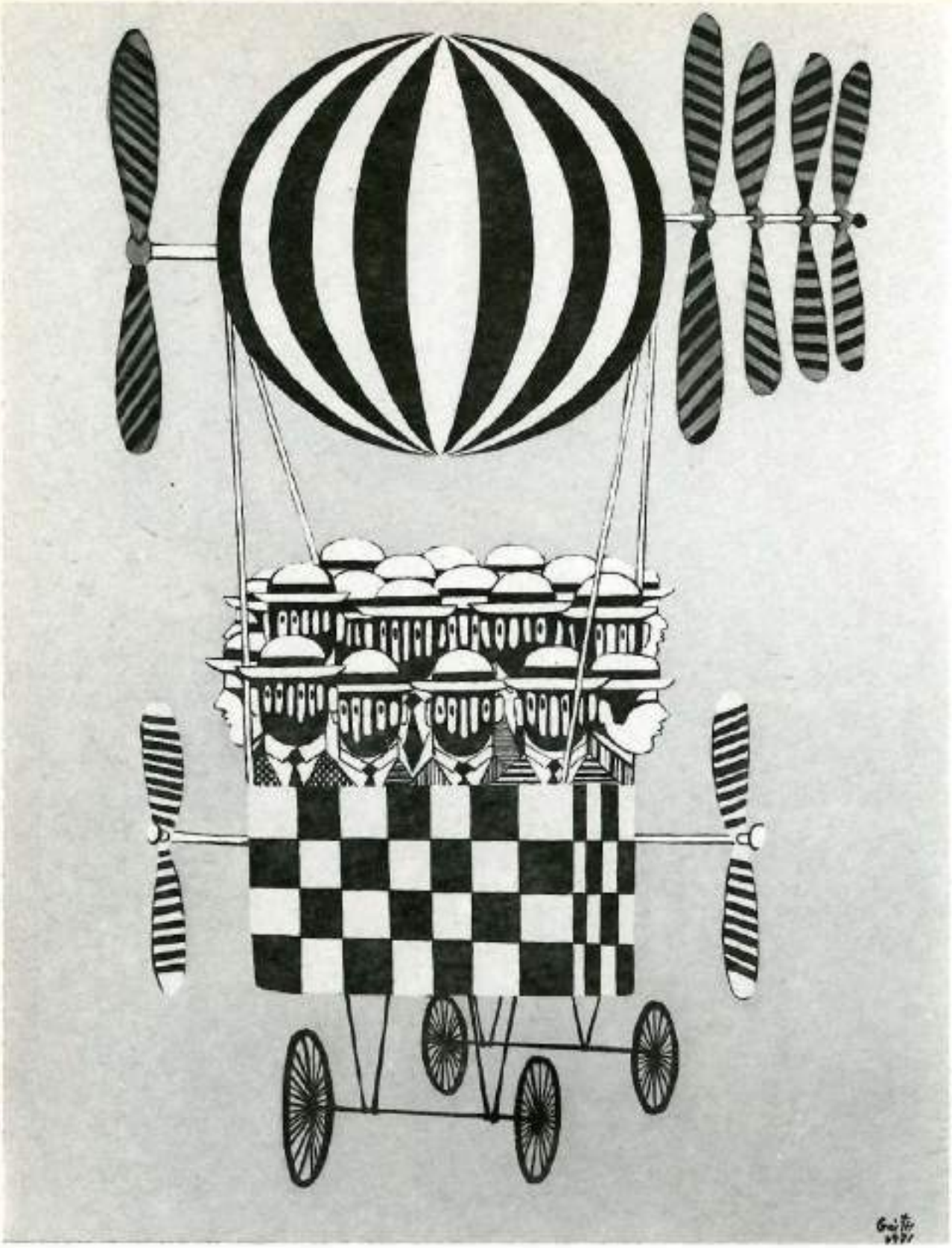
On perd la liberté au feu rouge. Les flèches en direction de nulle part. La barre des sens interdits. Le stop: défense d'aller en avant. Les masses entrent dans la rue, dans la boîte à sardines. Les personnages, au balcon, sont à la parade du non-voir. Ils ouvrent leurs volets sur le néant du quotidien de leurs vies. Le Directeur, c'est l'homme qu'on ne rencontre jamais, qu'on attend toujours. Chacun espérant prendre sa place. Le lit devient une tombe. Mais il y a toujours l'espiègle courageux qui se lève. Les joyeux fous volants, en liberté, planent. Et s'envolent.



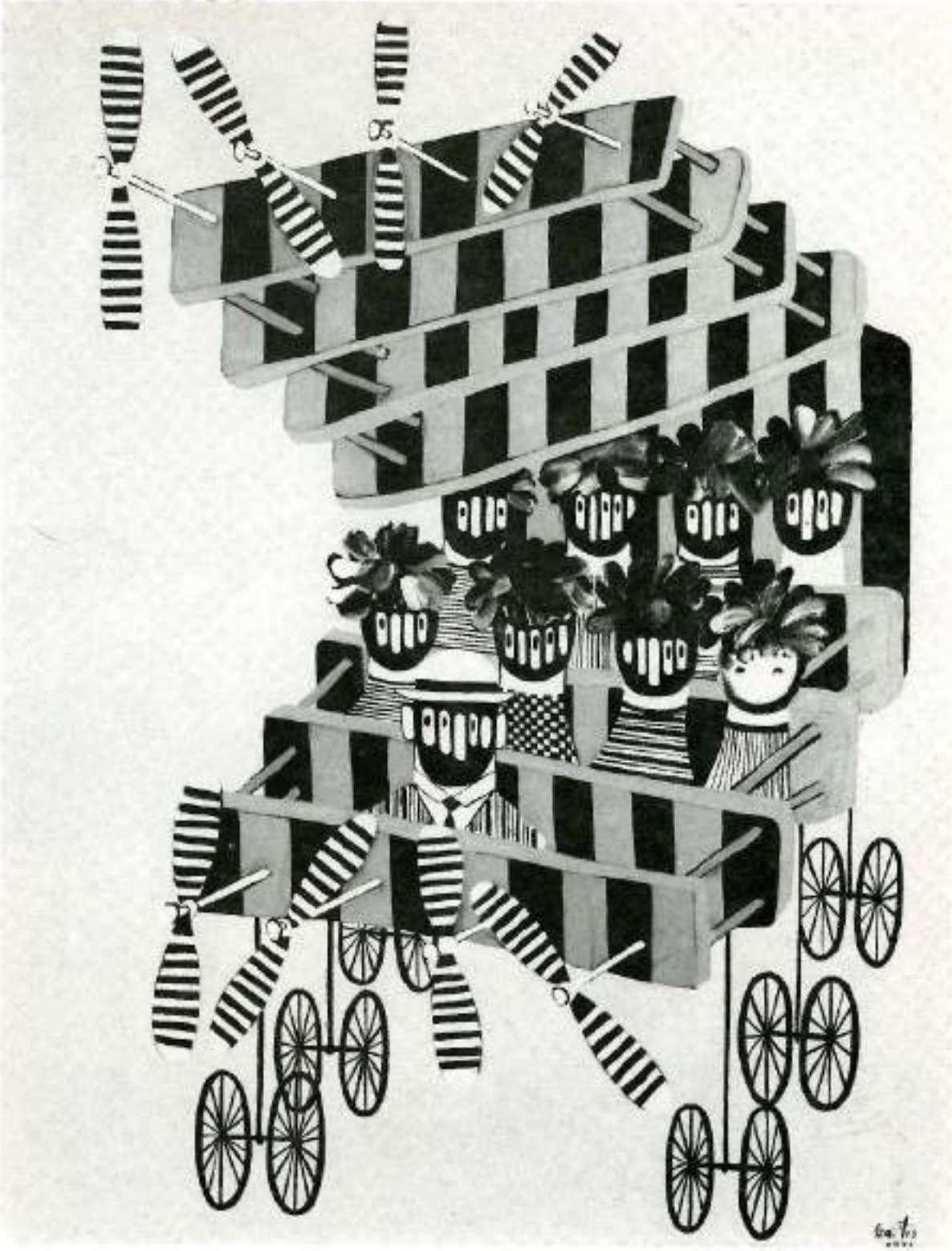
75. Οι δίδυμοι του Λίντμπεργκ, 1971
Λάδι, 1,16 × 0,89 μ.
Ιδιωτική συλλογή



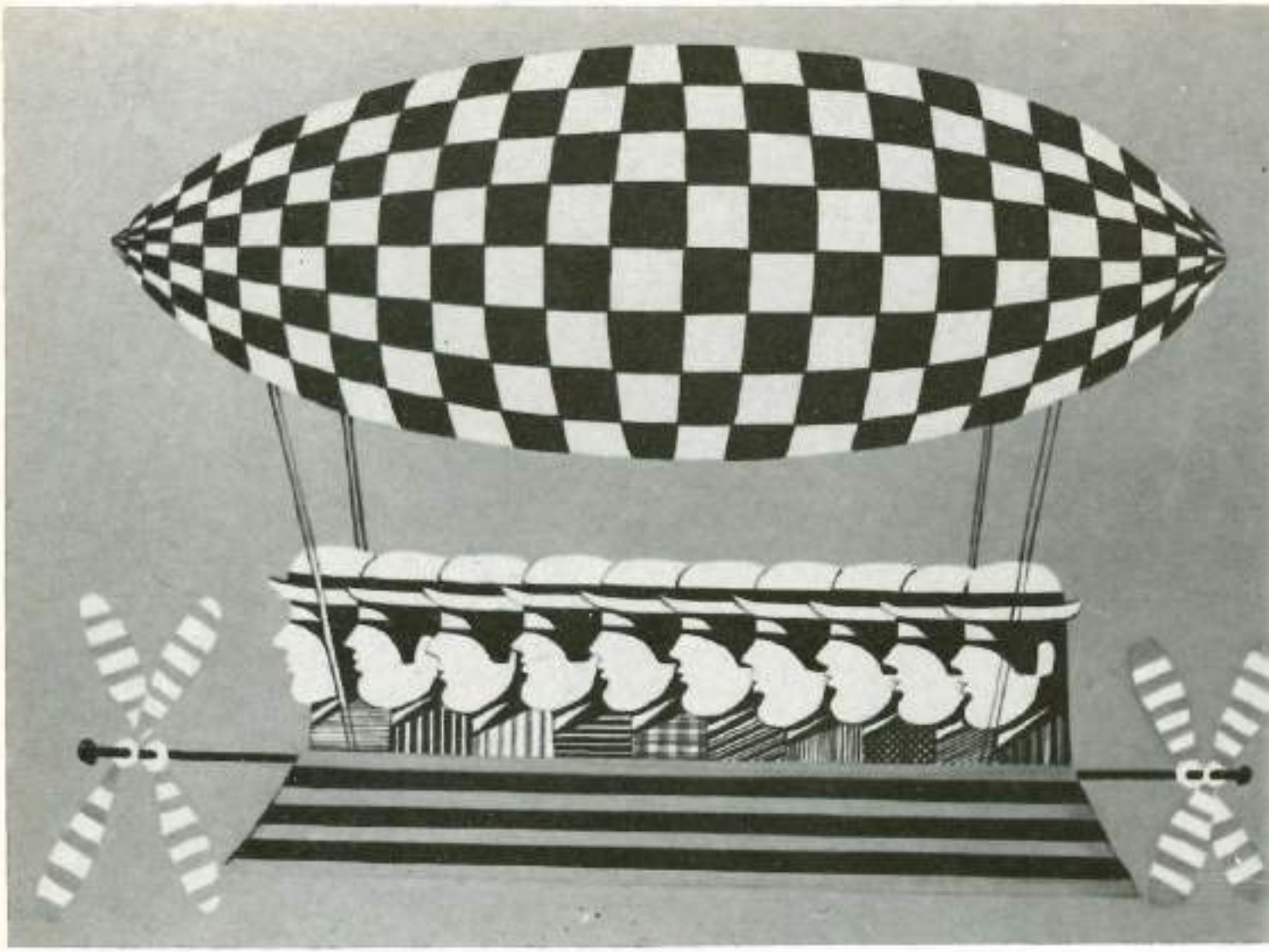
76. «TWA υπεράνω όλων»
Λάδι, 0,80 × 1,00 μ.
Ανήκει στο Μάνο Παυλίδη



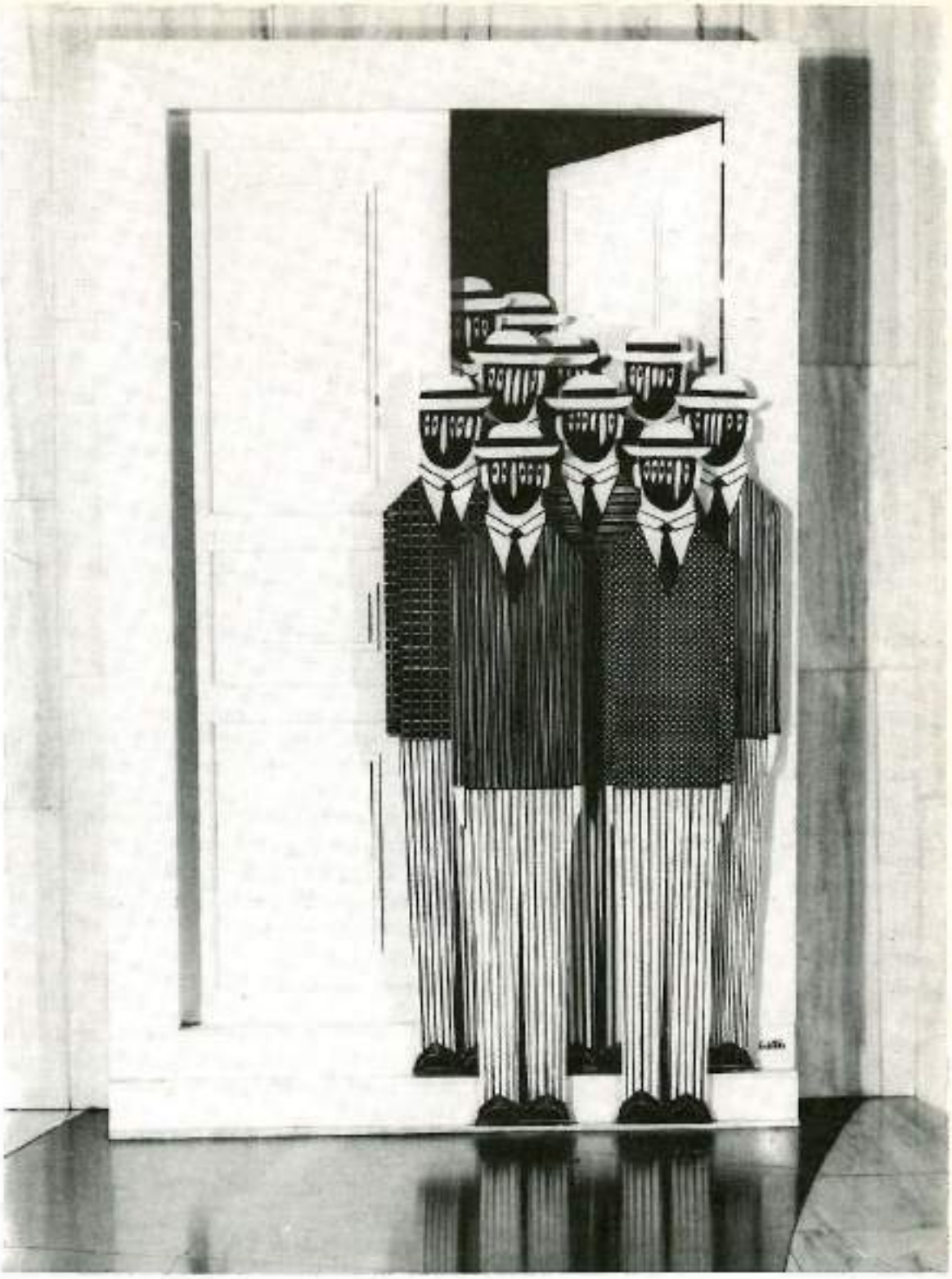
77. Οι αδελφοί Μονγκολφιέροι, 1971
Λάδι, 1,16 × 0,89 μ.
Ιδιωτική συλλογή



78. Κυριακή στο Ορλώ, 1971
Λάδι, 1,16 × 0,89 μ.
Ιδιωτική συλλογή



79. Γκραφ φον Ζέπελιν, 1971
Λάδι, 0,89 × 1,16 μ.
Ιδιωτική συλλογή



80. Η πόρτα, 1971
Κατασκευή, 1,88 × 2,02 × 0,24 μ.
Ανήκει στο Μουσείο Γουλανδρή

Jean-Marie Drot
Από τον κατάλογο της έκθεσης Arts-Contacts Παρίσι – 1971

Histoire d'une amitié

Toujours pensé que le vieil adage
Dis-moi qui tu fréquentes
Je te dirai qui tu es...
Sonne juste à la pendule
Des heures de notre vie

Gaïtis
Yannis
Né le ...
Non
Chaque matin avec l'aube violette
Sur la plage de Milopota

Gaïtis
Corsaire tendre des Cyclades
Qui jamais ne briserait une branche
D'olivier ou d'eucalyptus
Même pour baliser la mer
Que fouette pour lors le Meltémia

Des yeux de lièvre face au fusil
Des yeux de lièvre dénombrant
La myriade des fourmis
A une patte près
Précis justement comme ce fusil
Dont il a si peur

Gaïtis
J'aime ses moustaches poivre et sel
Que parfois tristesse retourne
Vers la terre cornue des sentiers
Où chaque soir passe pimpante
La caravane des filles
Abeilles gorgées
Du miel des midis

Lui il montera plus tard
Vers le village blanchi à la chaux
Pour ne pas manquer
Me dira-t-il
La mort du soleil

(De là cette tristesse
Des Grecs
Qui savent que la lumière
Est noire aussi
Et l'homme toujours
Menacé par ces sources intérieures
Où filtre
Une larme de sel)

Gaïtis il frottera sa main
Sur la peau fendillée des moulins
Ses doigts calculeront l'âge
De la farine
Il ne se trompe jamais

Puis lune lui pèsera sur l'échine
Rocher de basalte phosphorescent
Pareil à celui
Que la semaine dernière
A trimbalé Sisyphe
Fumant sa pipe
Sur la colline d'en face
Vieux pachyderme pétrifié

Gaïtis je le verrai toujours
Déambulant dans los
Cette citadelle de l'Eternité tranquille
Courbant le dos
Sa hotte pleine de basilic

Et de bonhommes crabes byzantins
Qu'il glisse sous chaque porte paysanne
Cadeau de Noël
Du plein été

Car j'oubliais de vous dire
Que s'il est mon ami
Gaïtis
Est encore un sorcier de village
Prestidigitateur
Qui vous pourrait Madame
Changer en tortue
En héron ou en bécasse

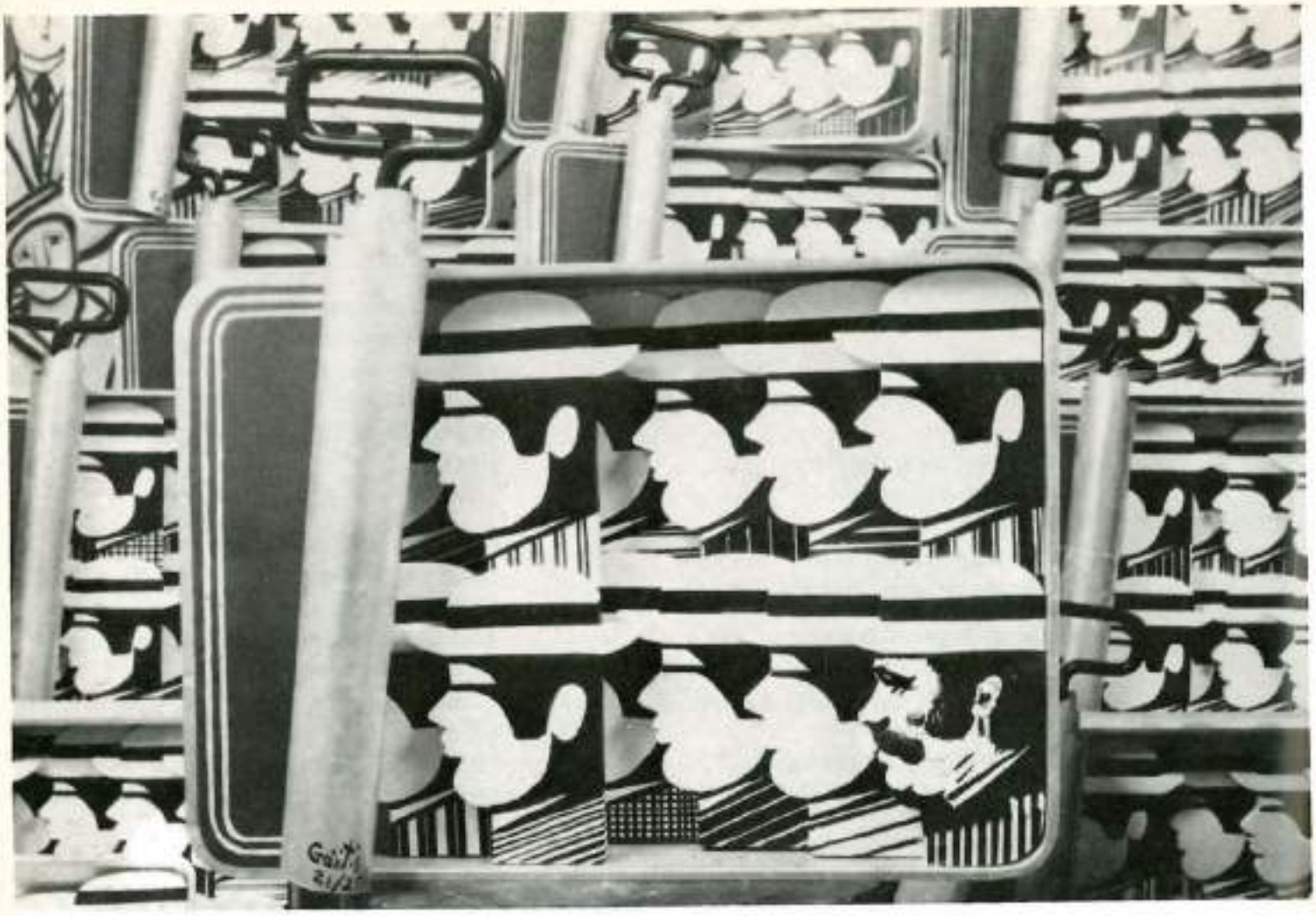
Ses mains ont l'habileté
D'un diable espagnol
(Les plus forts ceux qui ont
Survécu à l'Inquisition)
D'un morceau de planche
Il peut faire un cerf-volant
Pour visiter la lune
D'un bout de dentelle
Arraché à la gueule d'un chien
Joueur
Une robe à traîne et à volants
Pour le prochain bal
Du Marquis de Carabas

Et ce n'est pas tout
Car Gaïtis est aussi
Forgeron des étoiles
Menuisier des foules
Prisonnières dans ses pièges en bois
Peint
Tisserand de nos histoires

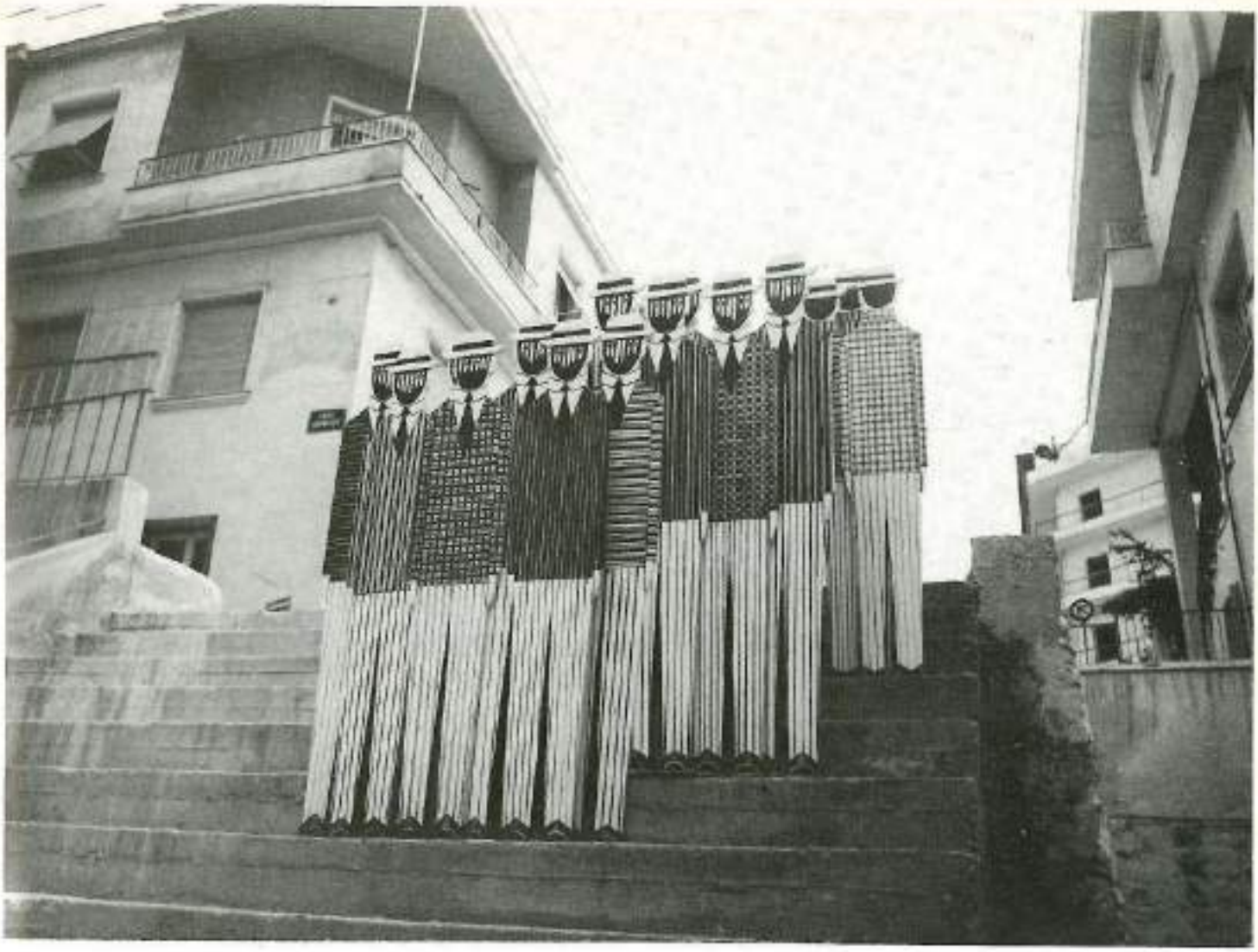
A dormir debout
Dans nos villes prisons
Que lui Gaïtis il pulvérise
Architecte de nos enfances perdues
Et pourtant reconquises
Sous ses doigts
De potier
Potier
Architecte
Tisserand
Menuisier
Forgeron
Tels sont les titres de noblesse
De ce peintre
Ami
Gaïtis
Qui par tendresse a décidé aujourd'hui
De décrocher
Les personnages de ses toiles
En chair et en os
Leur vissant des roulettes de sept lieues
Sous les pieds
Il les envoie de par le monde
Bons apôtres du sourire
Reconquis sur le béton

Je leur souhaite
De découvrir par surcroît
Cette Toison d'Or
Sans laquelle nous serions tous
Condamnés à mourir
De froid.

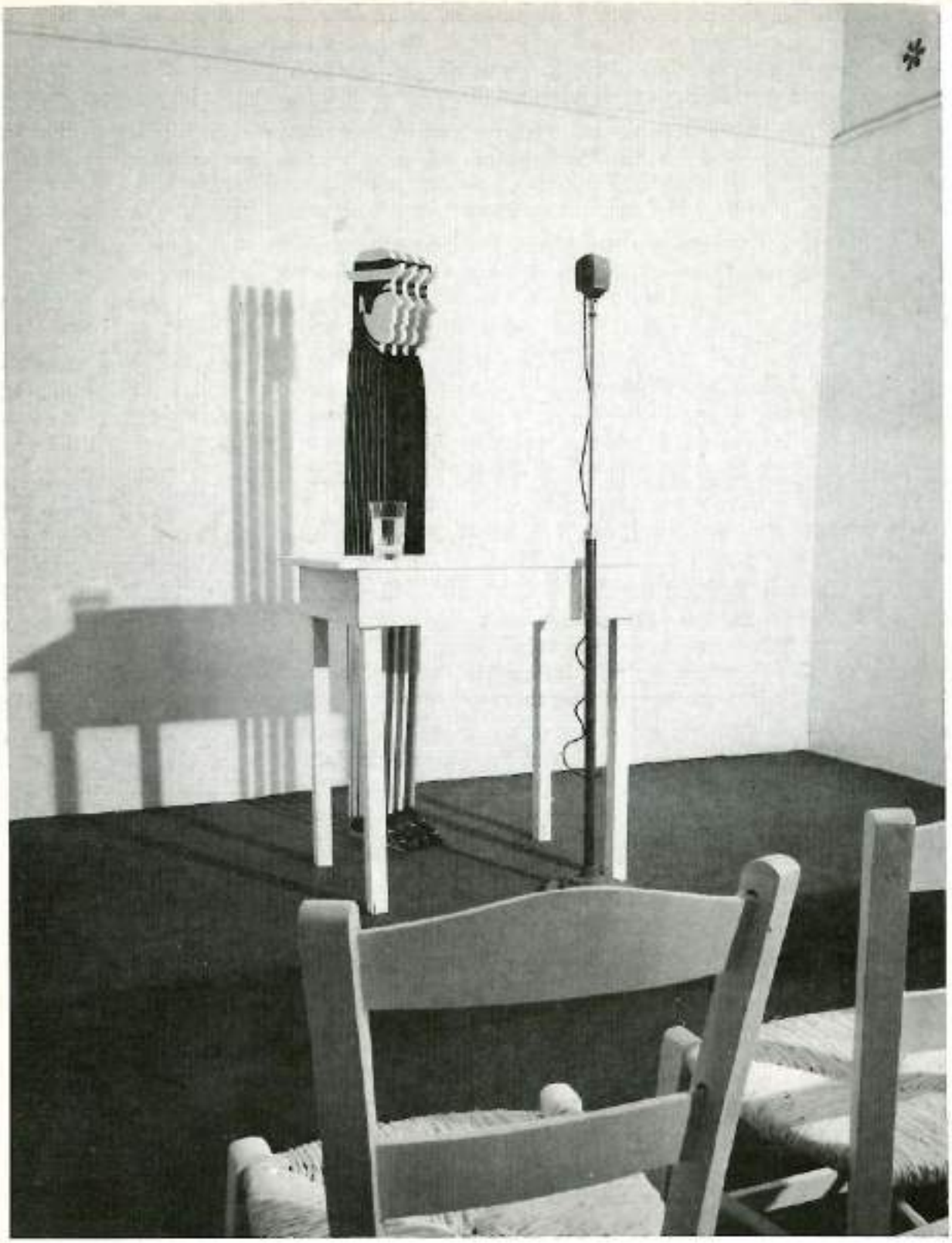
los„ 1971, Été



81. Κονσερβοκούτια, 1971
Κατασκευές σε μέταλλο, διαφόρων διαστάσεων

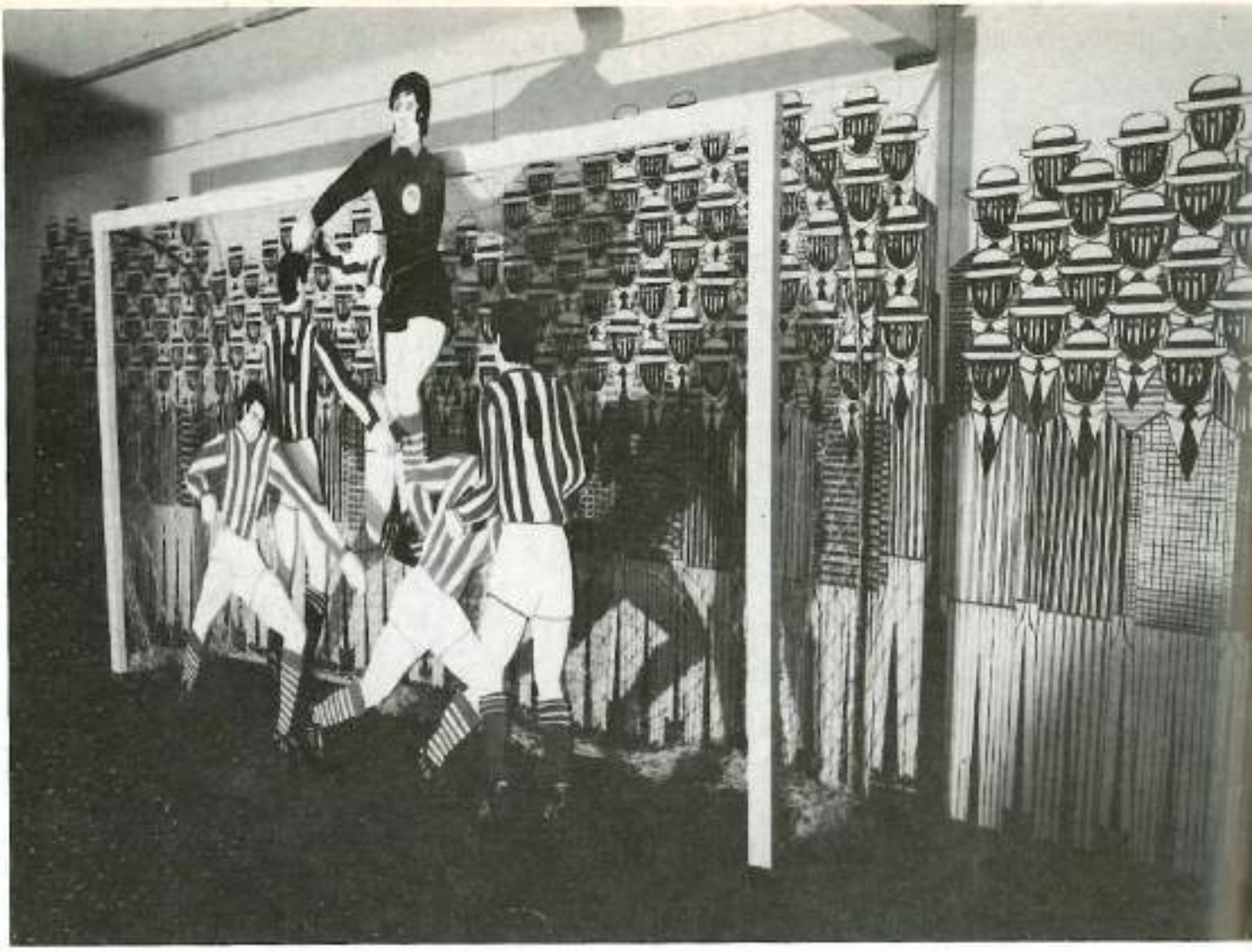


82. Κατεβαίνοντας το Λυκαβητό, 1973
Περιβάλλον



83. Η διάλεξη, 1973
Περιβάλλον (λεπτομέρεια)

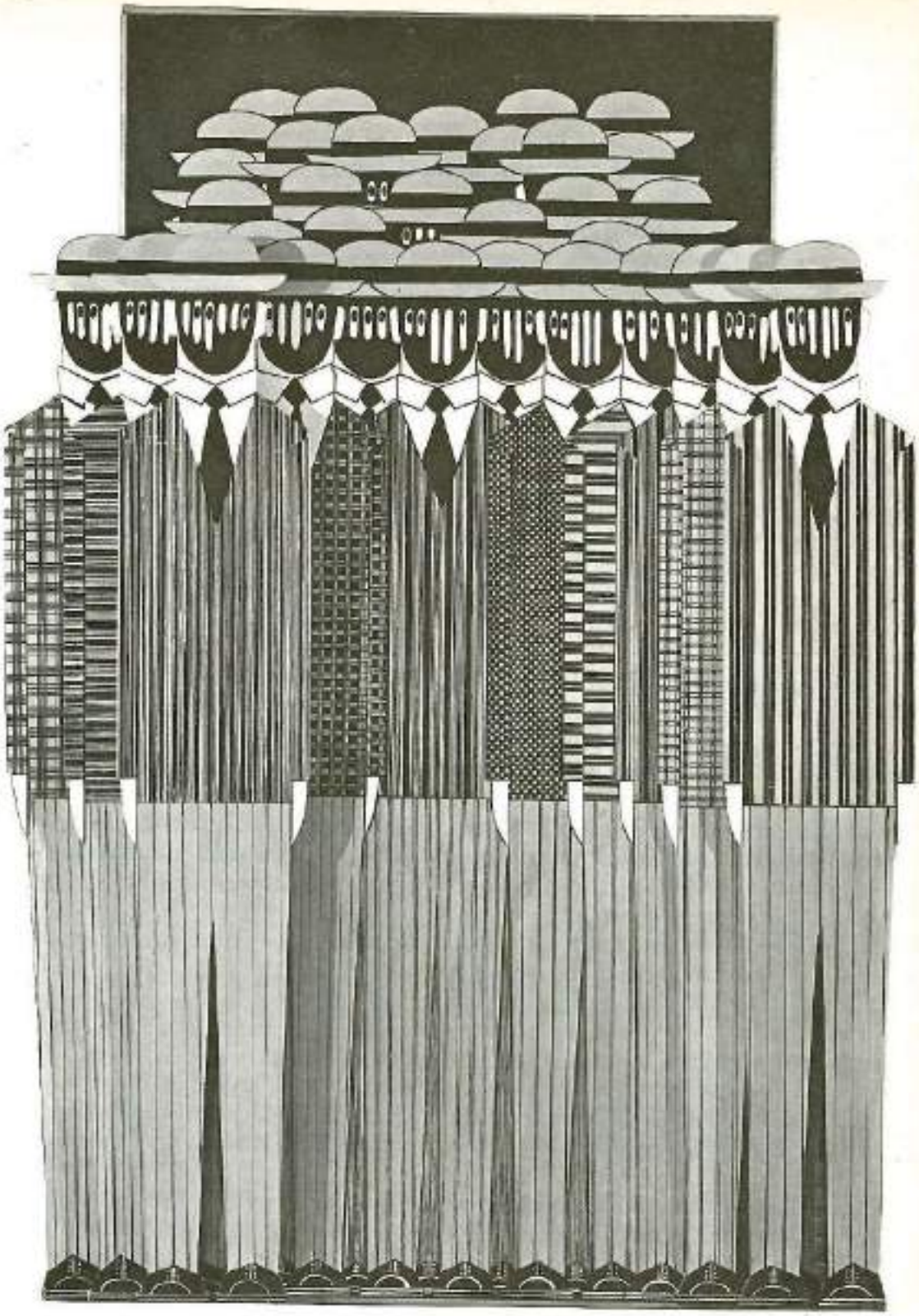
84. Η διάλεξη, 1973
Περιβάλλον



85. Από τη σειρά «Ολυμπιακός-Παναθηναϊκός», 1973
Λάδι, 2,00 × 2,50 μ.
Ιδιωτική συλλογή

86. Η κηδεία, 1974
Περιβάλλον

87. Στο δρόμο, 1974
Περιβάλλον



88. Από τη σειρά «Έκθεση και θεατές», 1974
Λάδι και κατασκευή, 2,00 × 1,42 μ.
Ανήκει στην Ντίνα Παναγουλάκου

Pierre Seghers
Από τον κατάλογο της έκθεσης στην Αίθουσα Πετζετάκι, Αθήνα – 1975

Τα ανθρωπάκια του Γαΐτη

Ούτε αγαθά ούτε κακόβουλα δεν είναι τα ανθρωπάκια του Γαΐτη. Υπάρχουν – αλαφρωμένα απ' τη σαβούρα των ηθικών αξιών, ακούσια και φυσικά όπως η σκιά που προηγείται ή έπεται του ανθρώπου της και πέφτει πάνω σ' έναν τοίχο.

Πού πάνε, μέρα νύχτα, αυτοί οι τύποι που μας μοιάζουν, απομεινάρια ενός πλήθους που έγινε ξαφνικά καπνός; Ίδιοι γραφιάδες που μέσα τους κυκλοφοράνε μνήμες ανελέητες, στενοί και πλακέ σαν καρτέλες εγκεφάλου – οι Τρείς τους Μάγοι υπήρξαν η αριθμομηχανή, η καλπάζουσα τεχνοκρατία, η φευγάτη ψυχή... Η φοβέρα, οι καιροί που περνάμε τους προίκισαν με μια κωδικοποιημένη γλώσσα. Έτσι ο Γαΐτης, νέος Σαρλώ των Μοντέρνων καιρών αλλά ζωγράφος και γλύπτης – κι Έλληνας – μας τους αποκαλύπτει: ακίνητους, ιερατικούς, αλησμόνητους πάντοτε εκεί Δόλιος κι αινιγματώδης, ο ανθρωπάκος του «όμοιός μου, αδερφός μου», με ρωτά: «Ο Άβελ λες να φορούσε ασπρόμαυρα».

Η κατάσταση θα μπορούσε να αποβή αφόρητη. Σύγχρονα όμως, αυτοί οι Μάγκες τυλίγονται, ξετυλίγονται, ταμπουρώνονται μέσα σε κουτιά, στοιβάζονται μέσα σε πύργους, ονειρεύονται μπαλκόνια, φεύγουνε σαν χαρταετοί. Αναθυμούνται τον παλιό καλό καιρό, στις παρενθέσεις του προγράμματος, και παίζουν. Ή, σαν όρθια ντόμινα, πιάνουν, μέσα σε μια κοκάλινη κι εβένινη σιγή, μια παρτίδα που ό,τι χάνουμε: απ' τα μικρά ελληνικά χωριά, άσπρα και γαλάζια, από τα σπίτια-ανθρώπους με μάτια που ανοίγουν στη θάλασσα, απ' τους χορούς, τα γέλια και τα ούζα, τί απομένει; «Έμεινες πια ο ίσκιος σου», λέει η μάνα στο άρρωστο παιδί της. Ένας ίσκιος με μαύρη γραβάτα – όλο και πιό παρών. Όταν θα πλαγιάσει στην επιτύμβια πλάκα μας, η Ενότης θα αποκατασταθεί – ε τότε πια ο κόσμος θάχει πεθάνει για τα καλά.

Ιδού λοιπόν, σήμερα, τα σύμβολα του απωλεσθέντος Παραδείσου. Είναι γνωστή η ιστορία του Πικασσό με τον Γερμανό αξιωματικό μπροστά στην Γκουέρνικα: «Εσείς το κάνατε αυτό;» λέει ο Γερμανός. «Όχι, εσείς», απαντά ο ζωγράφος. Απέναντι στους μαντατοφόρους άφελους του Γαΐτη, αμετάκλητους, αλησμόνητους, ούτε κριτές, ούτε δήμιους, σαφείς, ακριβείς και πολύμορφους, νιώθουμε πως αποκτάμε ευθύνες. Επιπλέον: παραδεχόμαστε την ομοιότητα μαζί τους.

Έτσι ανάμεσα στα ανθρωπάκια και στον καλό τον άνθρωπο – ο Γαΐτης είναι η ίδια η καλοσύνη, κι η τρυφερότητα, και η φρεσκάδα – ο διάλογος δεν διακόπτεται πλέον: ο συγγραφέας, ο ζωγράφος, ο γλύπτης, αρκεί ν' ανοίξουν τα μάτια τους στον κόσμο, και τα πρόσωπα μπαίνουν στην σκηνή. Φρουροί της σιωπής τ' άσπρα με μαύρη κορδέλα καπελάκια στο κεφάλι, τί να γυρεύουν; Ονειρευόμασταν λουλούδια, κούμαρα, φρέσκο ψάρι, μας άρεσε ν' ακούμε τη φλογέρα του Πάνα πάνω στις ταράτσες και να μοιραζόμαστε τη γλύκα της ζωής· το κρασί με τη γεύση της ρετσίνας η δουλειά με τη νοστιμάδα της νωθρό-

τητας υπήρξαν το υποτονικό μας μεγαλείο· κι άξαφνα, να τους. Κεντούν, χαράζουν το πετσί μας, μας διατρυπάνε, μας παγιδεύουνε, μας κατατρώνε. Η ζωή, μέσα σε μια στιγμή, γίνεται εφιάλτης.

Όλο αυτό εννοείται είναι το σατανικό εγχείρημα ενός προβοκάτορα. Μια διαλεκτική απλοποίησης. Η συνενοχή που ενώνει αυτούς τους άναυδους, η στενή συνεργασία των Φαούστ και των Μεφιστοφελήδων μας, δεν είναι παρά τα βουβά ίχνη ενός καθολικού μυστικού. Μπορούσε νά 'ναι το μυστικό της φυγής από την ελευθερία, ή ακόμα της ανασύνδεσης με την πραγματική ζωή, π.χ. Πάτε να δήτε: Το σημάδι των πλασμάτων που προικίστικαν για τη μυστική συνεννόηση θα το αναζητήσετε μέσα στη λάμψη του βλέμματος, μες στο σπινθήρισμα των ματιών. Κοιτάξτε λοιπόν τον Γαΐτη.

Jacques Guillot
Από τον κατάλογο της έκθεσης στο Κλερμόν-Φεράν – 1979

Revue de Presse

Téhéran: «Cinq mille personnes assistent à la flagellation de deux hommes coupables d'attitudes contraires à la loi coranique...».

Les bonshommes gaïtis: impassibles, muets, les bras leur tombent, impavides, fifés, serrés, ils se pressent immobiles, silencieux...

Buenos Aires: «Quarante cinq mille spectateurs emplissaient totalement l'arène de ce vrai stade de Football...».

...spectateurs d'eux mêmes, sages images, rayés, barrés, pressés, ils se reproduisent, débordent de la toile, de peu de relief, identiques, indifférents, uniformes, semblables, égaux?

Mexico: «Un million de fidèles se pressent sur le passage du pape Jean Paul II...».

marée humaine, bain de foule, bonshommes anonymes, cravatés, masqués, en chapeau, couverts, dans des boites de transport, dans des boites à dormir ... ils se suivent...

Asie: «La Chine masse ses troupes à la frontière vietnamienne. Cent soixante dix mille hommes environ ... Cent mille Vietnamiens leur font face ... L'Union Soviétique aurait aligné, à ce jour, six cent cinquante mille hommes à ses frontières avec la Chine...».

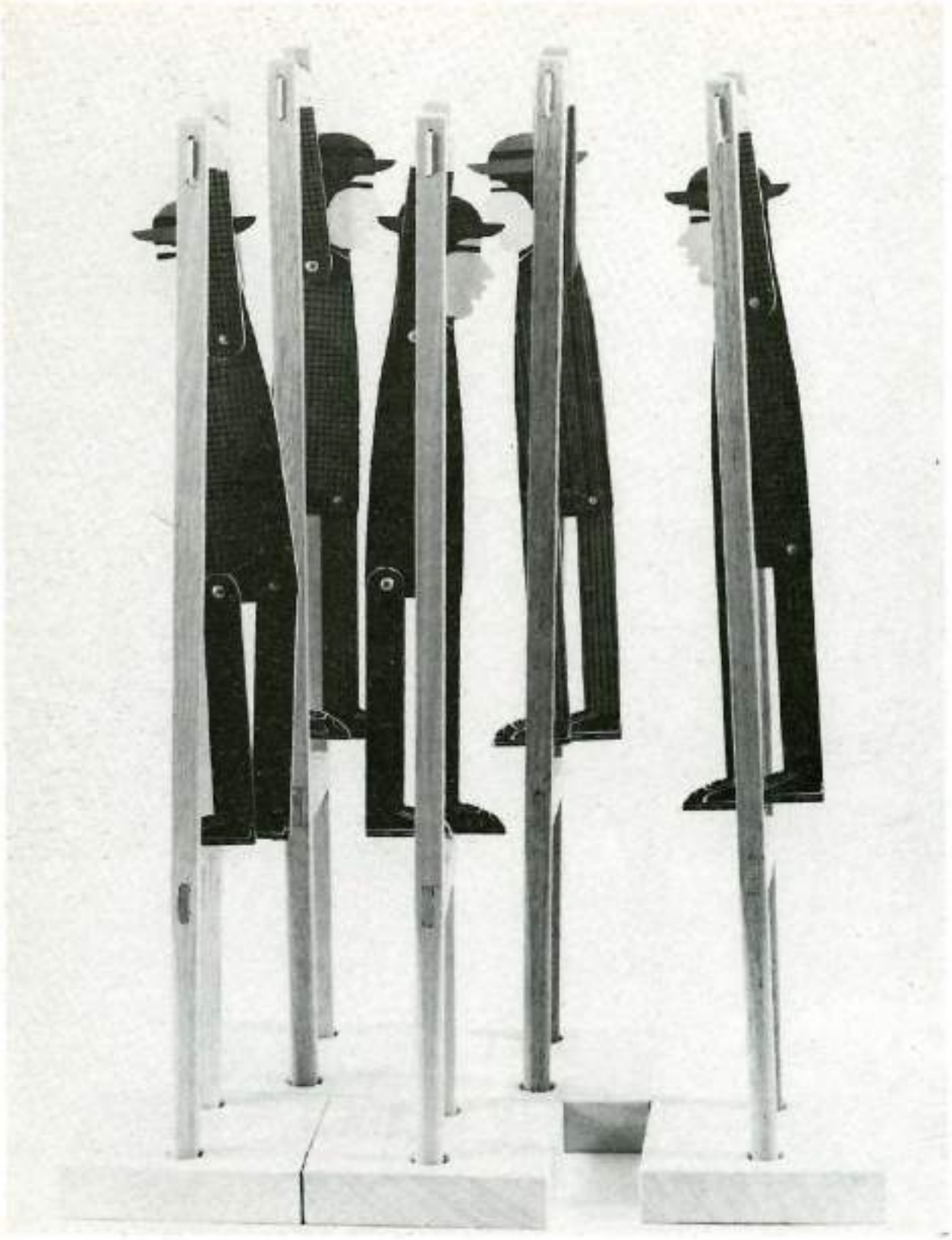
... bonshommes, idolâtres, sans passions, sans haine, bonshommes, pantins, marionnettes, automates, tassés, parqués, en peinture l'habit fait le moine, bonshommes...

Besançon: «La police a retrouvé deux retraités morts depuis plus d'une semaine dans leur appartement ... décès naturel ... Selon les voisins l'homme maigrissait ces temps derniers...».

robots apathiques, automates, guignols, en nombre, figés, neutres, inertes, impossibles, bonshommes, bonshommes, ils stationnent...

89-90. Σημαίες στη Νίκαια, 1975
Περιβάλλον

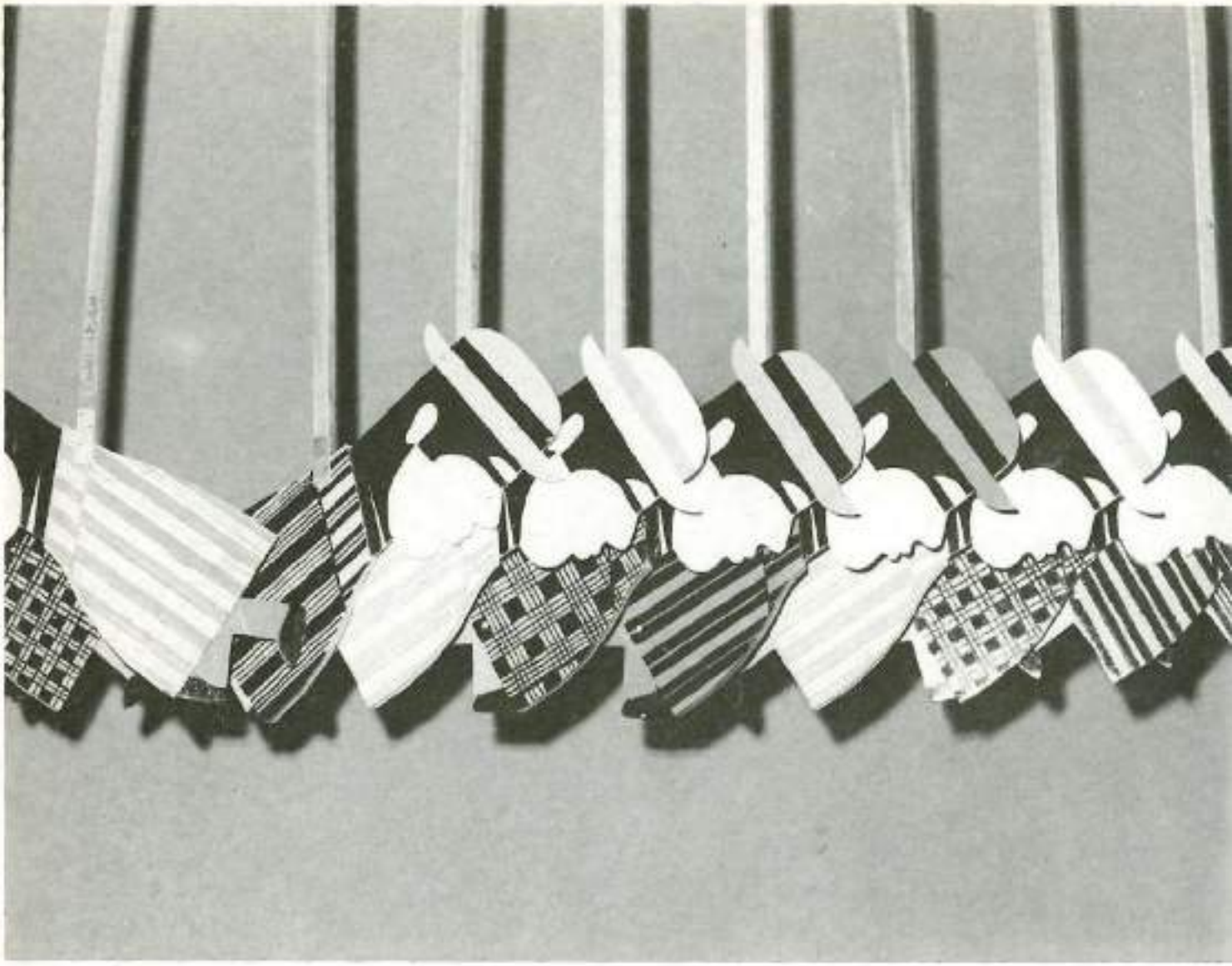
ΚΡΥΣΤΑΛΑΑ



91. Παιχνίδια, 1975

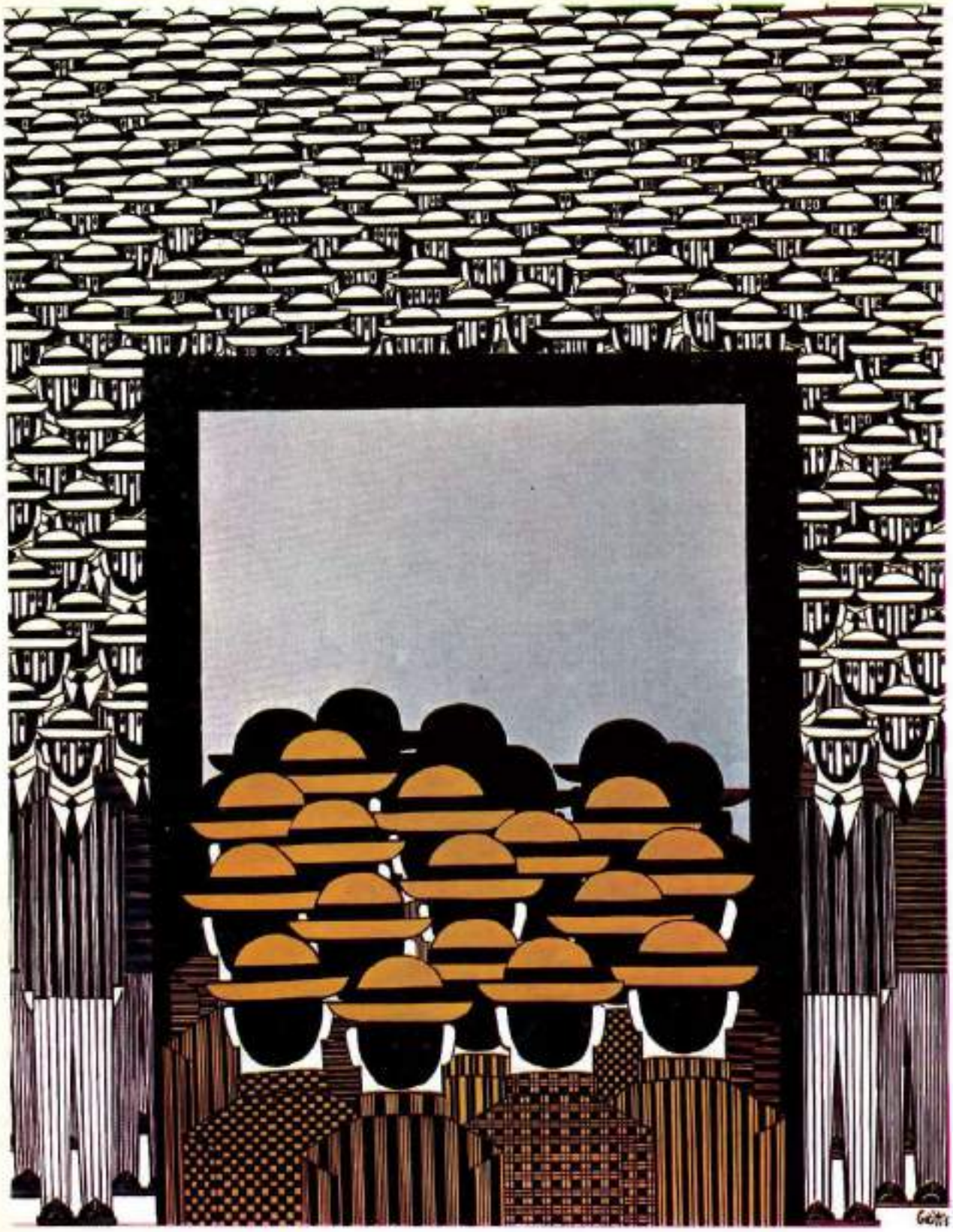
Τα ανθρωπάκια που υπάρχουν στο κάτω μέρος της φωτογραφίας είναι έργα παιδιών που είδαν την έκθεση.

92. Από την έκθεση στη Βιλ Παρίζις, 1979

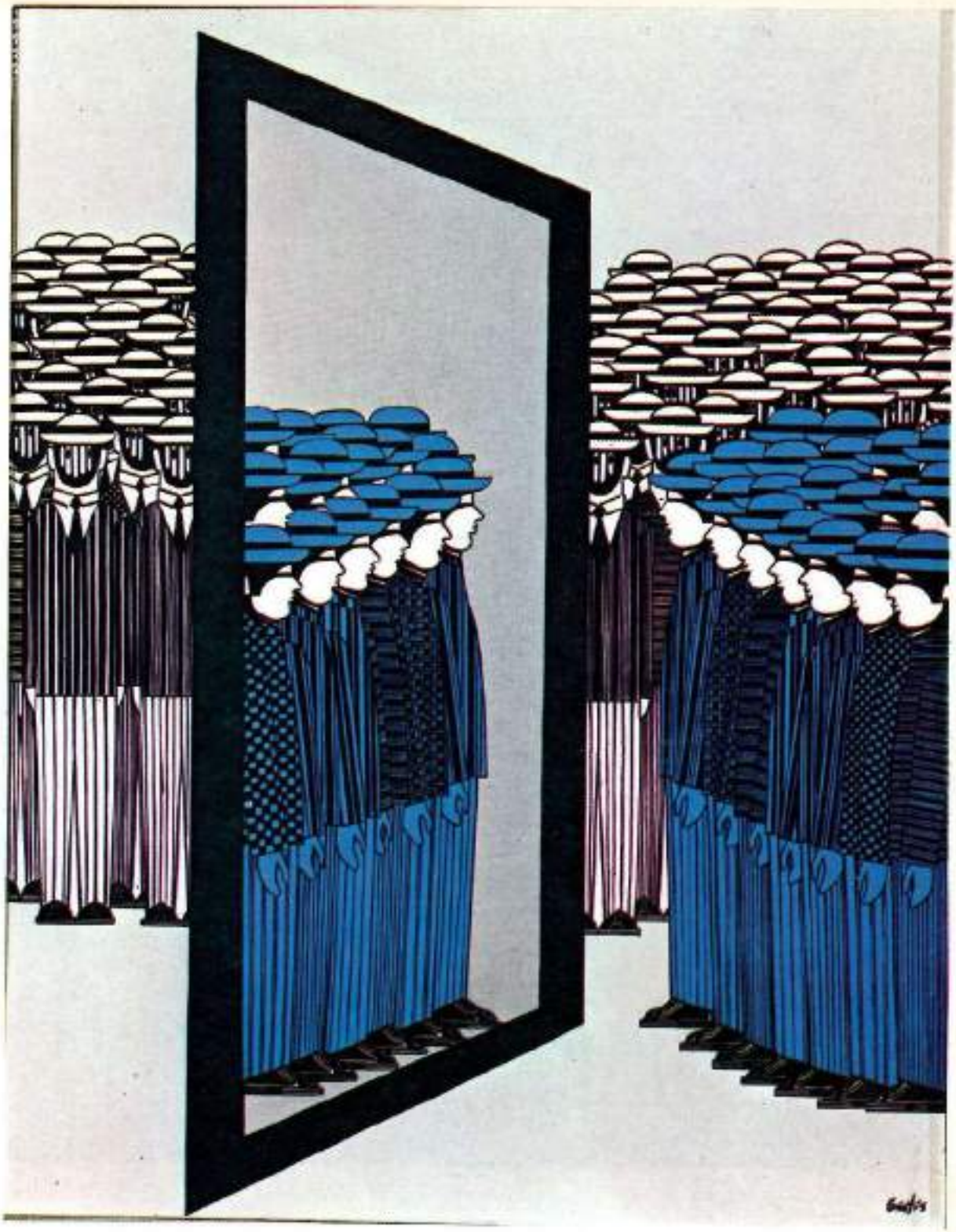


93. Παιχνίδια, 1975

94. Η στενωπός, 1979
Λάδι, 2,00 × 2,00 μ.
Ανήκει στον Τρύφωνα Γαΐτη



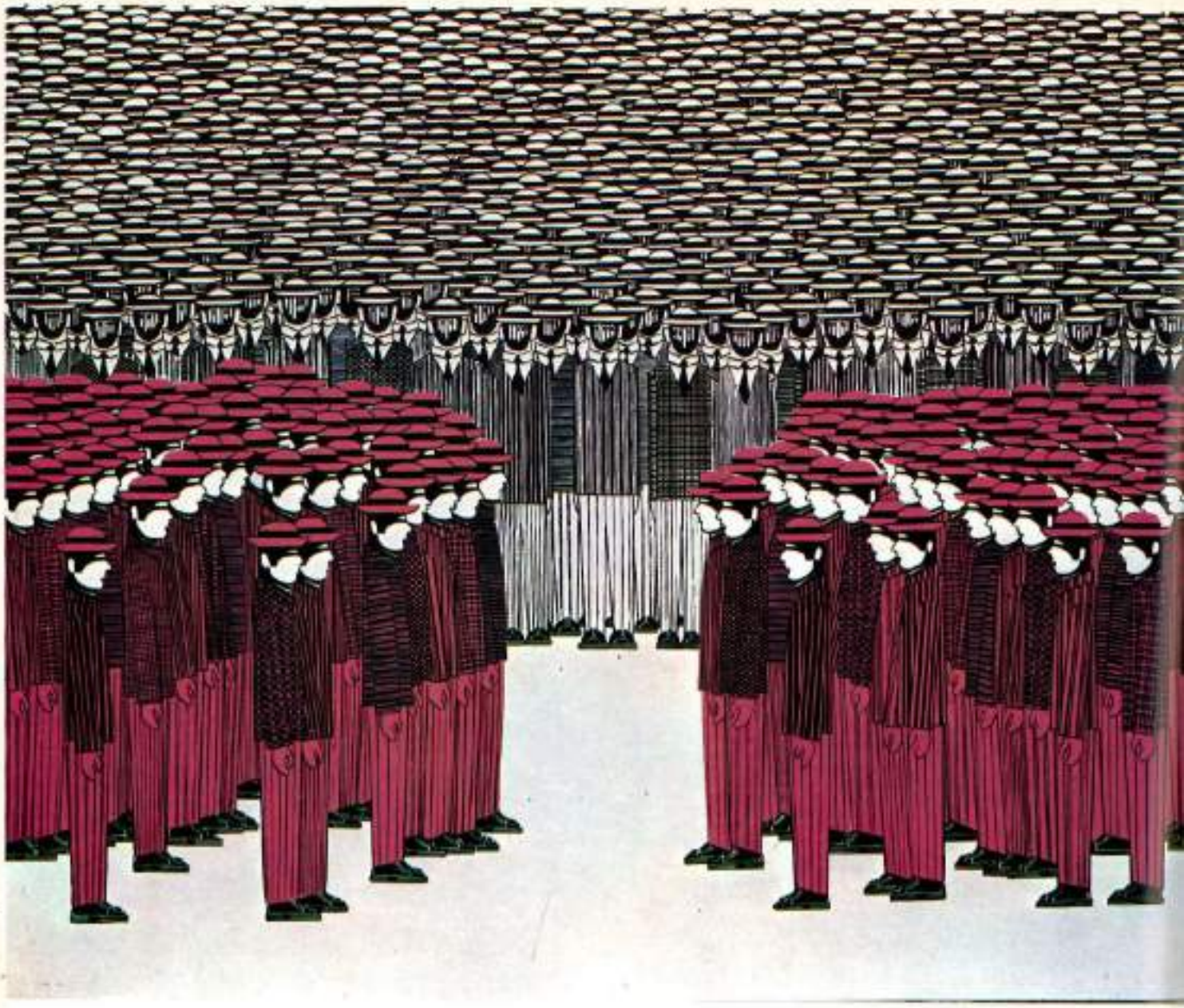
95. Στον καθρέπτη, 1977
Λάδι, 1,46 × 1,14 μ.
Ανήκει στον Τρύφωνα Γαΐτη



96. Στον καθρέπτη, 1977
Λάδι, 1,46 × 1,14 μ.
Ανήκει στον Τρύφωνα Γαΐτη

97. Το κόκκινο και το μαύρο πλήθος, 1977
Λάδι, 1,56 × 1,50 μ.
Ανήκει στην Ελένη Καπιτσιμάδη

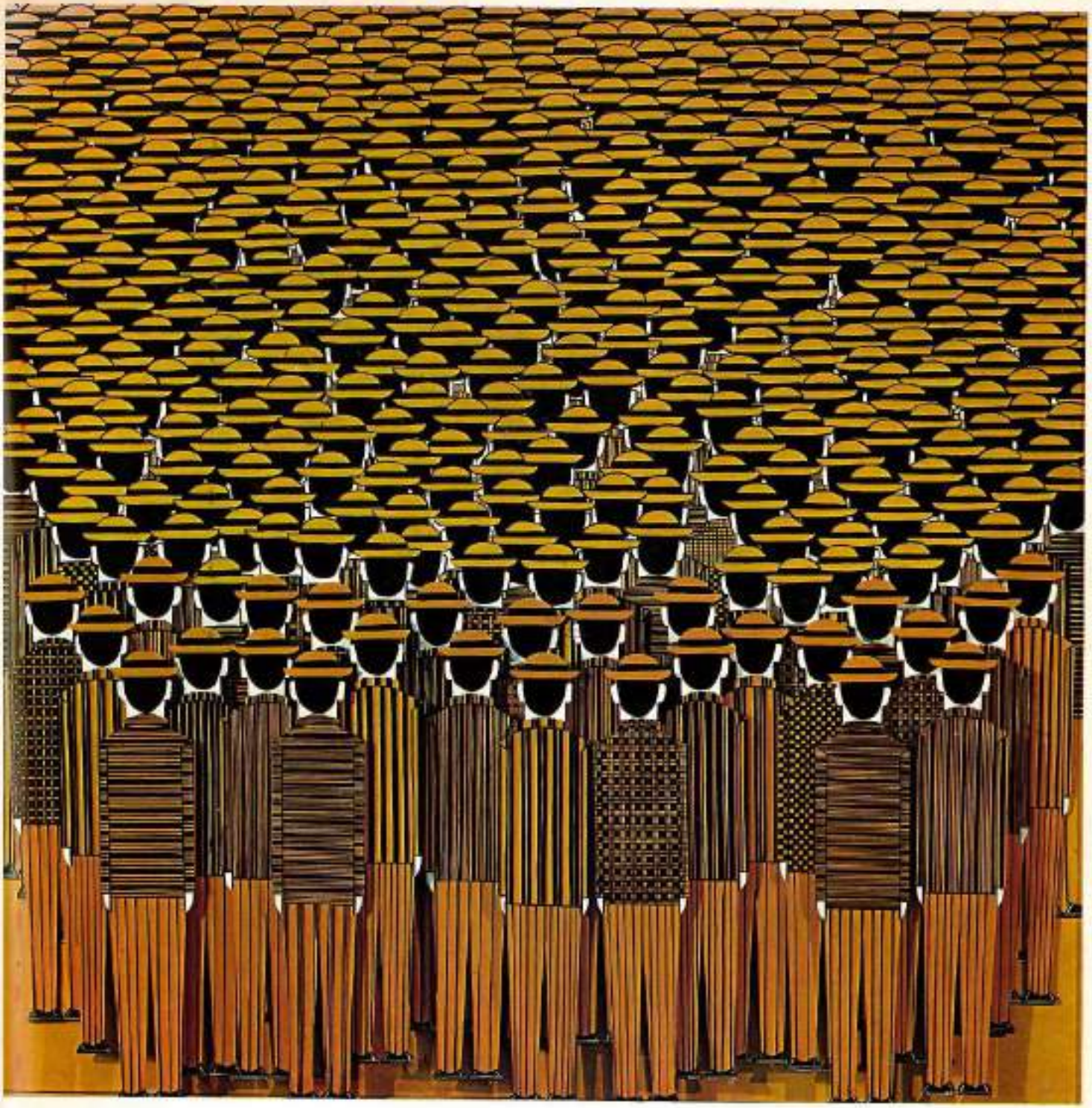
98. Ο αρχηγός, 1977
Λάδι, 2,00 × 2,00 μ.
Ανήκει στη Χρυσούλα Καπιτσιμάδη



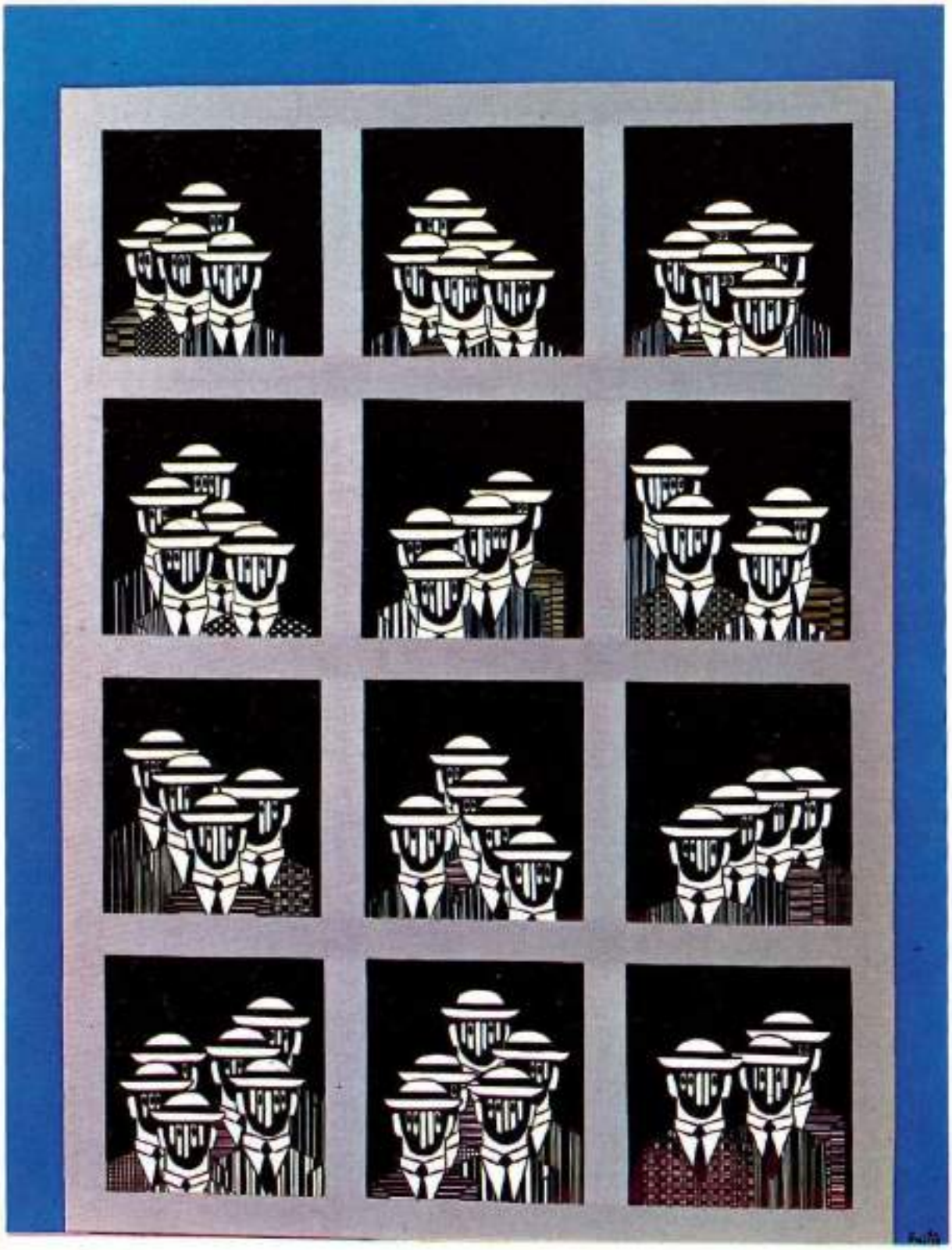
99. Αντιμέτωποι, 1977
Λάδι, 1,80 × 2,20 μ.
Ιδιωτική συλλογή

100. Μπλε παρέλαση, 1979
Λάδι-κατασκευή, 1,20 × 3,25 μ.
Ανήκει στη Μαρία Πετζετάκι

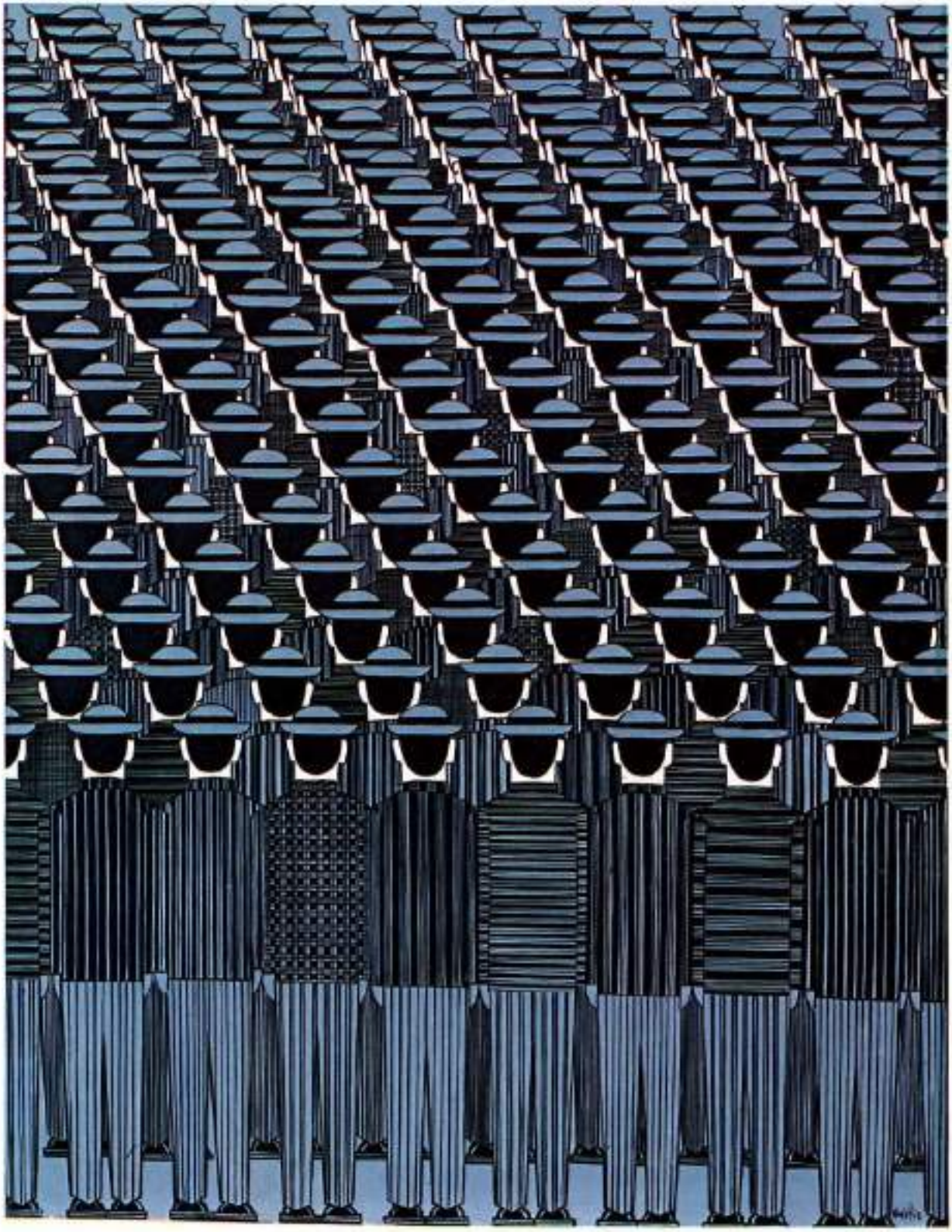
101. Το κόκκινο και το μαύρο, 1979
Λάδι-κατασκευή, 1,50 × 1,50 μ.
Ανήκει στην Ντίνα Παναγουλάκου



102. Το κίτρινο πλήθος, 1979
Λάδι, 1,50 × 1,50 μ.
Ανήκει στην Ντίνα Παναγουλάκου

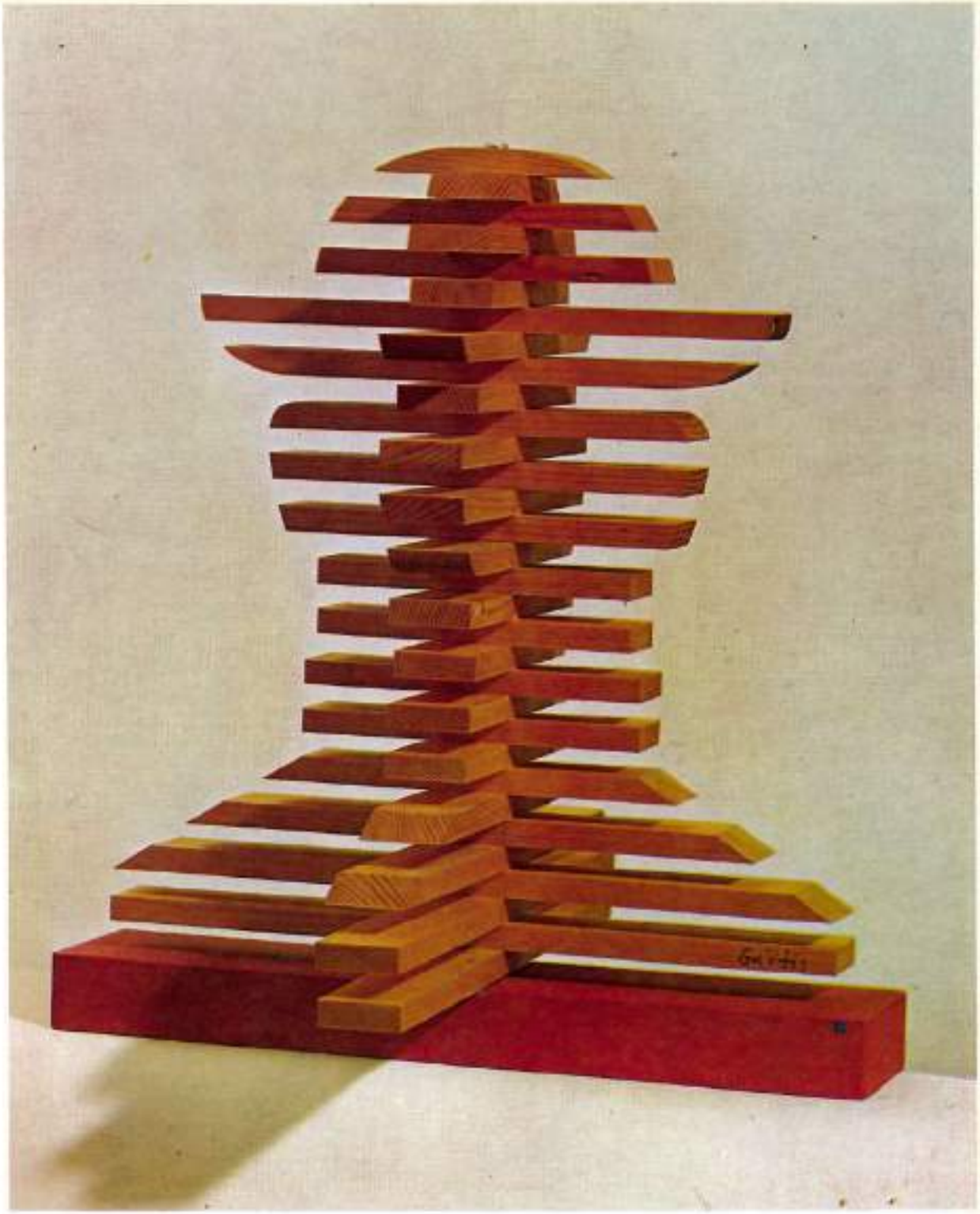


103. Τα παράθυρα, 1979
Λάδι, 1,50 × 1,50 μ.
Ανήκει στην Ντίνα Παναγουλάκου

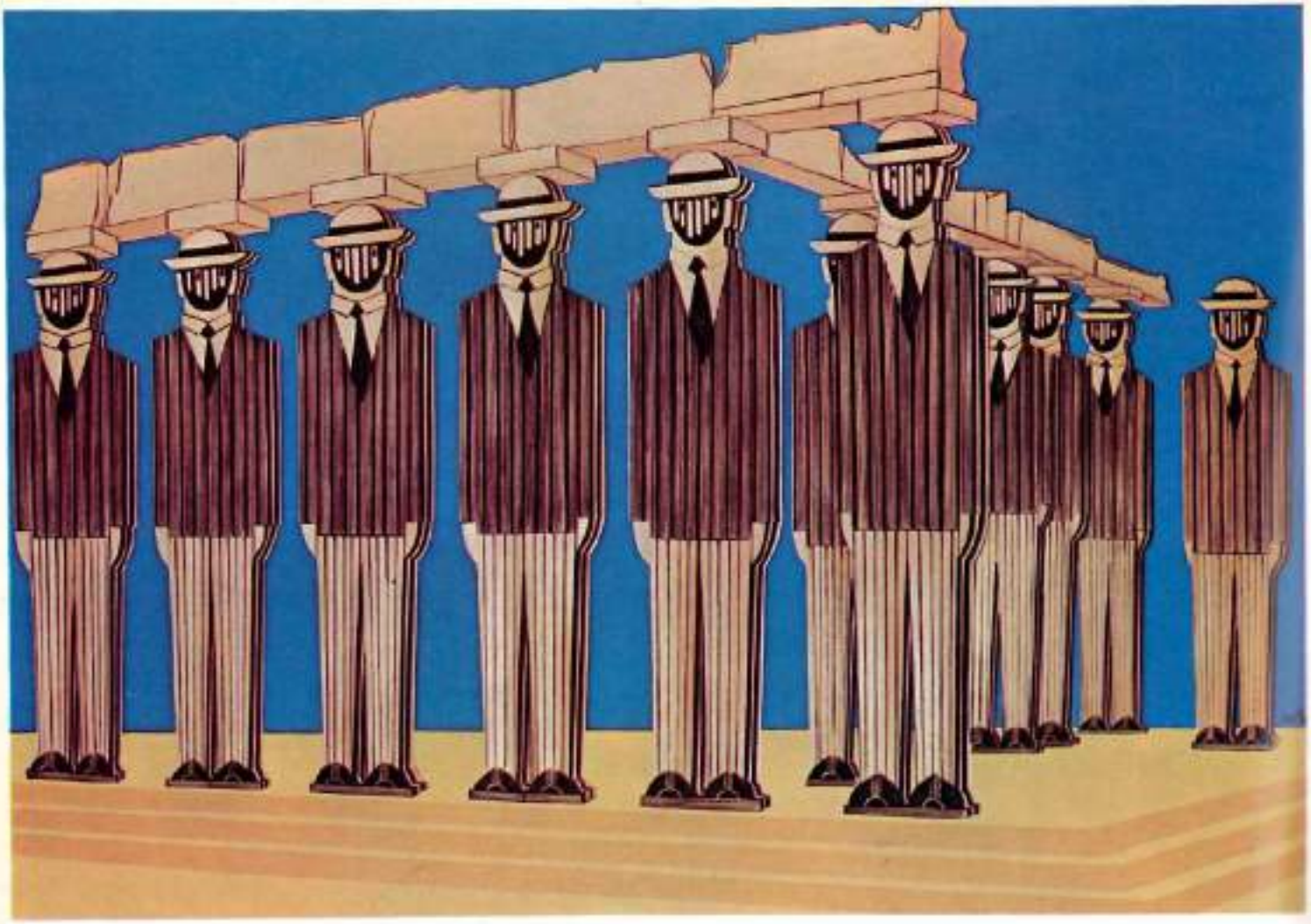


104. Μπλε πλήθος, 1977
Λάδι, 1,46 × 1,14 μ.
Ανήκει στη Μαίρη Βορρέ

105. Οι ύποπτοι, 1977
Λάδι, 1,15 × 1,47 μ.
Ανήκει στην Ντίνα Παναγουλάκου



106. Κεφάλι, 1977
Ξύλο, 0,40 × 0,40 × 0,40 μ.



107. Από τη σειρά «Αρχαιότητες» - Βραυρώνα, 1980
Λάδι, 1,40 × 2,00 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Charrat

108. Επιτύμβιο, 1980
Λάδι, 2,00 × 1,40 μ.
Ανήκει στη Λωρέτα Γαΐτη-Charrat

109. Κεφάλι, 1983
Κατασκευή-ξύλο, 0,40 × 0,15 × 0,15 μ.

Μιχάλης Κουτούζης
Εφ. Αγωνιστής, 20 Φεβρουαρίου 1980

Τα ανθρωπάκια ξανάρχονται

Υπάρχει ακόμα η «πόλις»; Οι βάρβαροι και οι βάκχες, μ' άλλα λόγια το «άγριο» που έρχεται πέρα απ' τον χρόνο ή που ζει μέσα μας κατέλυσε άραγε το πνεύμα της; Τα τείχη, η Ακρόπολις, τα μακρυνά φυλάκια της Βραυρώνας ή του Σούνιου αντέξανε; Ή μήπως ο εχθρός – απάτη, ο εχθρός – χρόνος, ο εχθρός ανάγκη κατέστειλε και τους τελευταίους «δάσκαλους της αλήθειας», τον Εμπεδοκλή ή τον Σιμωνίδη και η «λήθη» όπως και στον μύθο της «Δημοκρατίας» έτρεξε – νερό αθάνατο – και σκέπασε τα πάντα γέμισε βάζα και κιούπια, στομάχια και λαιμούς, πνίγοντας τον πατροπαράδοτο εχθρό της την «Αλήθεια»;...

Θάνατος και γνώση είναι συνώνυμα. Αθανασία και λήθη επίσης. Οι αθάνατοι τρωγλοδύτες του Μπόργκες το ξέρουν καλά. Τα ανθρωπάκια του Γαίτη επίσης. Αλλά, οι πρώτοι έχουν γευθεί την αθανασία – και την αμνησία, μόνο τρόπο φυγής από το χρόνο, συνάμα όμως αγνωσία και χάσιμο της αλήθειας. Τα δεύτερα, πολλαπλασιαζόμενα και πληθυνόμενα (άνθρωποι, δεν είναι;) πεθαίνουν και ξαναζούν και περιφέρουν το βλέμμα τους, βλέμμα γνώσης και εμπειρίας, βλέμμα «Αλήθειας», όπου κι αν βρεθούν.

Και σήμερα, η καινούργια τους φουρνιά παρακολουθεί την «πόλη». Αθάνατη πόλη, βουλιαγμένη στην λήθη, και που κρατάει, σαν νεοφώτιστος αρχαιολόγος, σαν παλιός υπάλληλος – εθνολόγος της αυτοκρατορικής πανστρατιάς της αυτού μεγαλειότητος, την ιστορία και τα ερείπιά της μέσα σε κήπους από γκαζόν, πίσω από φράχτες και τοίχους, και την προάγει έναντι εισιτηρίου.

Αλλά τα ανθρωπάκια ξέρουν. Ξέρουν πως η Ιστορία έχει άνδρα και παιδιά. Ξέρουν και πως έχει και πολλούς – πολλούς εραστές. Και ξέρουν προπάντων ότι είναι τα παιδιά της. Πεθαίνοντας και αναγεννόμενα, σαν την Αθηνά, σαν τον Απόλλωνα ή τον Ερμή, σαν τον Προμηθέα. Ξέρουν πως η Ιστορία έχει σώμα και καρδιά, πως έχει ζωή.

Και μιά και ήλθαν τα ανθρωπάκια, για μιά ακόμη φορά, κάνουν, την προσπάθεια να προσφέρουν σ' αυτήν την πόλη – τρωγλοδύτη την μνήμη, δηλαδή την ζωή δηλαδή ένα χαρούμενο και γλυκό θάνατο – αναγέννηση.

Αλλά τα μάτια της πόλης θα μπορέσουν να μείνουν ανοιχτά, να βαστάξουν τόση ζωή, τόσα χρώματα, τέτοια ηδονή;

Ας το ελπίσουμε.

Ν.Ε. Παπαδάκης
Εκδ. Πολύπλανο, Αθήνα 1980

Γιάννης Γαΐτης – Ένας επαναστάτης δημιουργός

...Καθώς 1.400.000 τουρίστες καταφθάνουν κάθε χρόνο στον τόπο μας. Καθώς η Ακρόπολη κινδυνεύει μέρα με τη μέρα περισσότερο από τη ρύπανση και τα μουσεία αγκομαχούν κάτω από τα απλανή τουριστικά βλέμματα, ο Γαΐτης για μια ακόμα φορά επιτίθεται με το έργο του. Αγανακτεί με την αδιαφορία της εξουσίας και επιχειρεί τη μαρτυρία του. Διασυνδέει τις αρχαίες αγγειογραφικές ζωγραφιές με το δικό του σύμβολο. Δίνει έτσι τις μαρτυρίες της πιο βάναυσης ίσως εποχής της ύπαρξης και ιδιαίτερα αυτής της πανάρχαιας Ελλάδας που τελευταία απόκτησε μια «κοιναγορίτικη» υπόσταση, σύμβαση εξαγοράς της κοινωνικής και πνευματικής συνείδησης ενός Λαού.

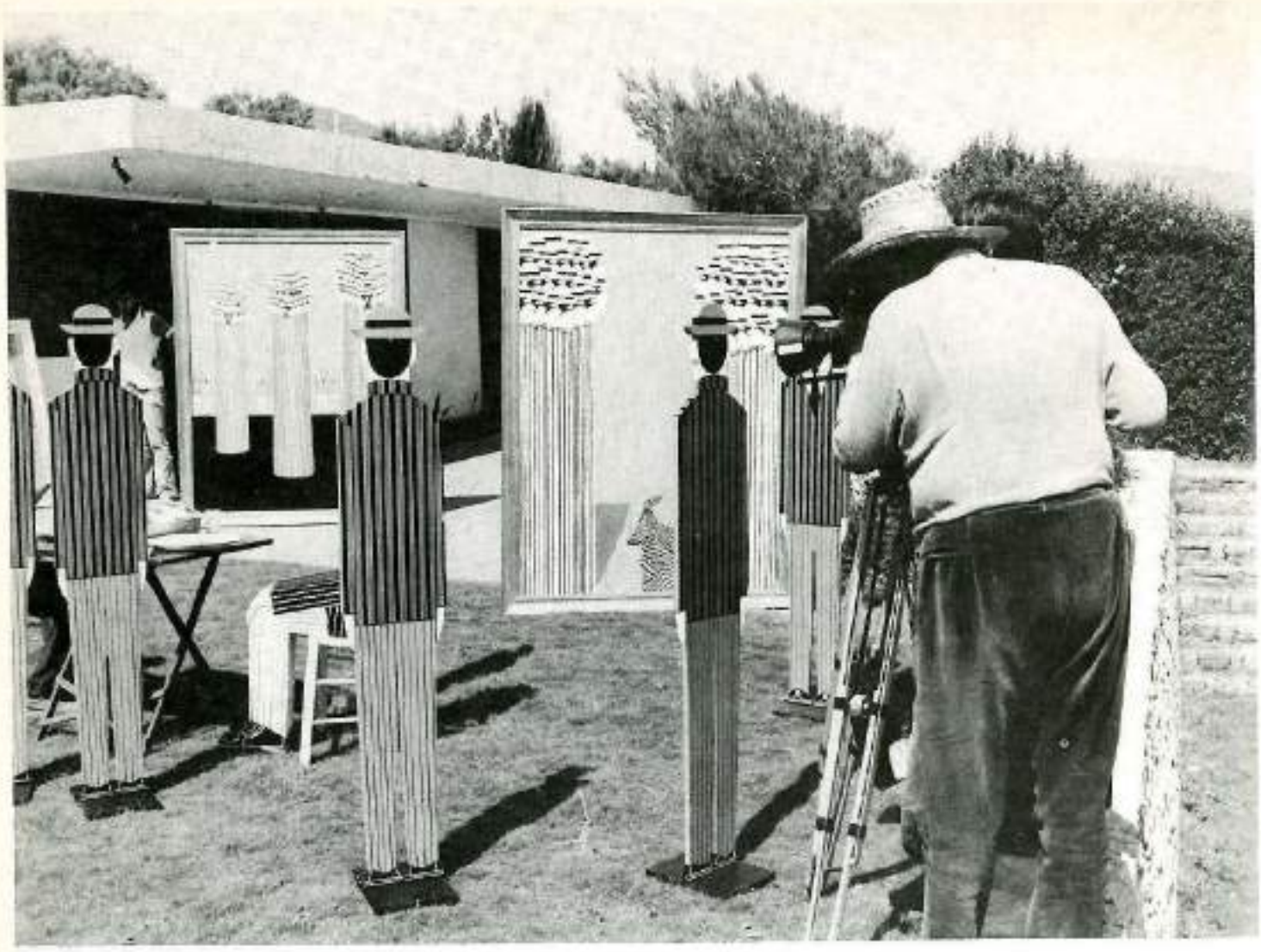
Το συμβολικό ανθρώπινο στοιχείο εντάσεται – όχι μόνο μορφοπλαστικά – αλλά όπως πάντα αφηγηματικά σε στοιχεία παράδοσης χιλιάδων χρόνων και η διασύνδεση αυτή με περιγραφικά πάντα στοιχεία, δίνει απογραφή των ημερών μας μέσα από μια ερμηνεία που δεν αφήνει πολλά περιθώρια αμφιβολιών ούτε καν σύγκρισης.

Η ζωγραφική πράξη του Γαΐτη ανήκει στη περίπτωση της επαναστατικής - κοινωνικοποιημένης τέχνης.

Δεν έχει σημασία σε ποιούς και πόσο αρέσει. Εκείνο που πρέπει να προβληματίζει τον θεατή – ή το συμμέτοχο – του έργου του, είναι η σημαντική του καταξίωση. Η ζωγραφική πράξη του Γαΐτη είναι ήδη ένα ιστορικό δεδομένο με ξεκαθαρισμένες τις διαστάσεις της σημαντικής του.

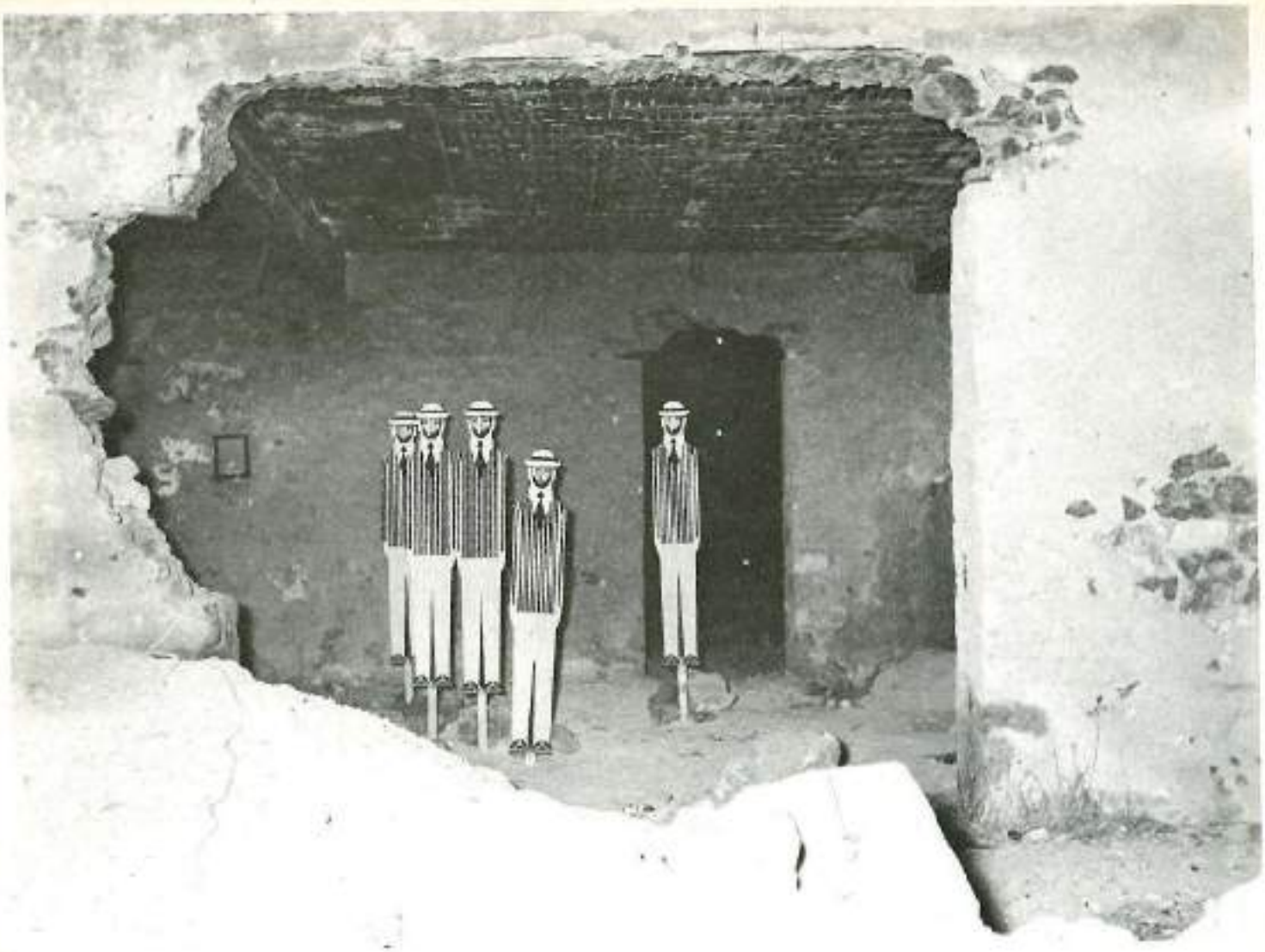
Στο κοινό εναπόκειται, παρά τις δικές μου απόψεις, ν' αποφασίσει αν η κοινωνική αφηγηματική του έργου του, καλύπτει τις σημερινές συνθήκες βίωσης, αν οι ζωγραφιές του καλύπτουν τις κοινωνικές προσδοκίες των ελεύθερων στοχαστών, των ελεύθερων πολιτών του Κόσμου.

110. Από το γύρισμα του φιλμ του Ζαν-Μαρί Ντρο στη Λίνδο, 1980

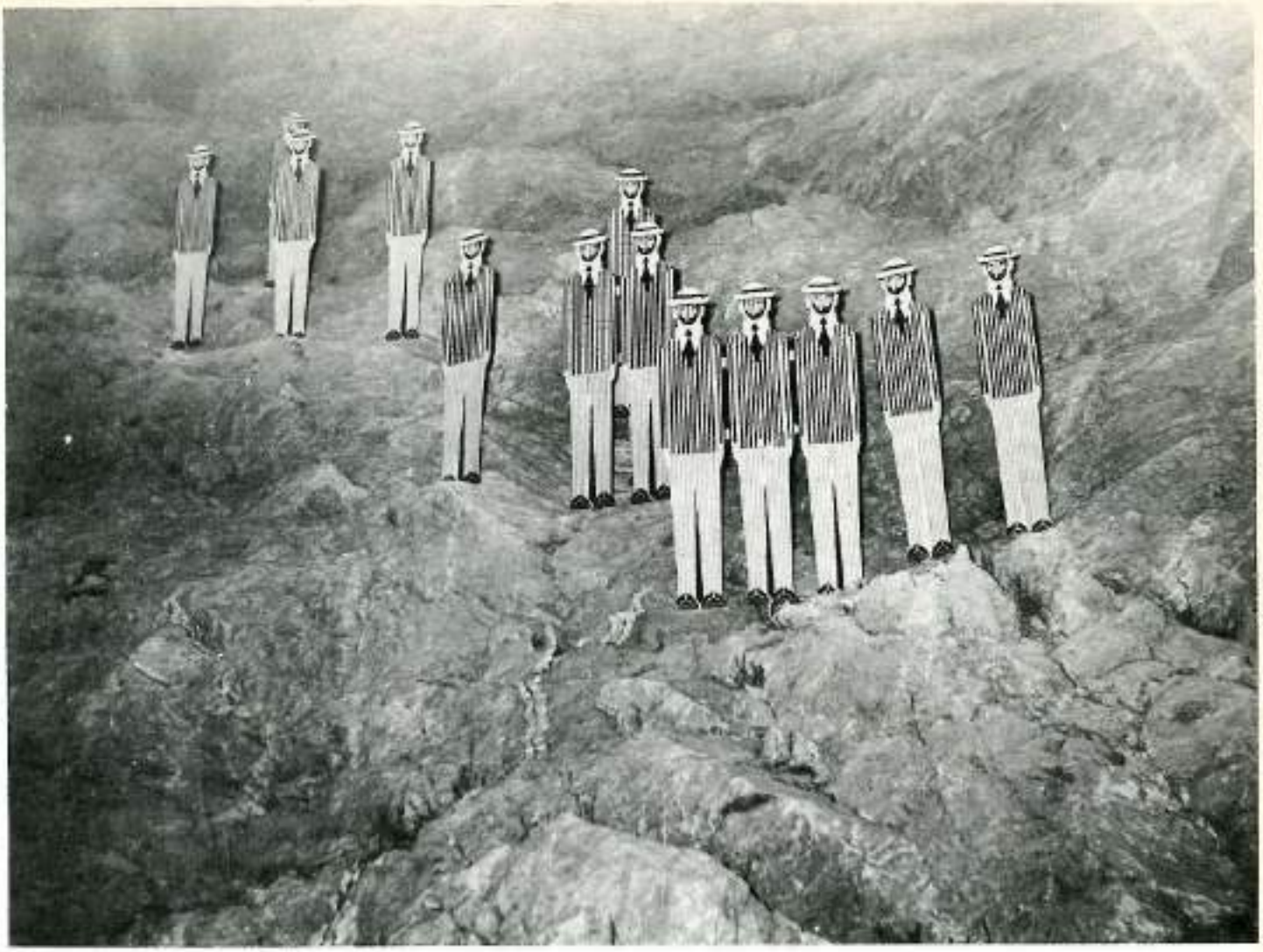


111. Από το γύρισμα του φιλμ του Ζαν-Μαρί Ντρό, 1980

112. Στο θέατρο των βράχων, 1982
Περιβάλλον



113-114. Στο θέατρο των βράχων 1982
Περιβάλλον



115-116. Από το χάπενινγκ στη Θεσσαλονίκη, 1981

Τζουλιάνο Σεραφίνι
Φλωρεντία – Μάϊος 1984

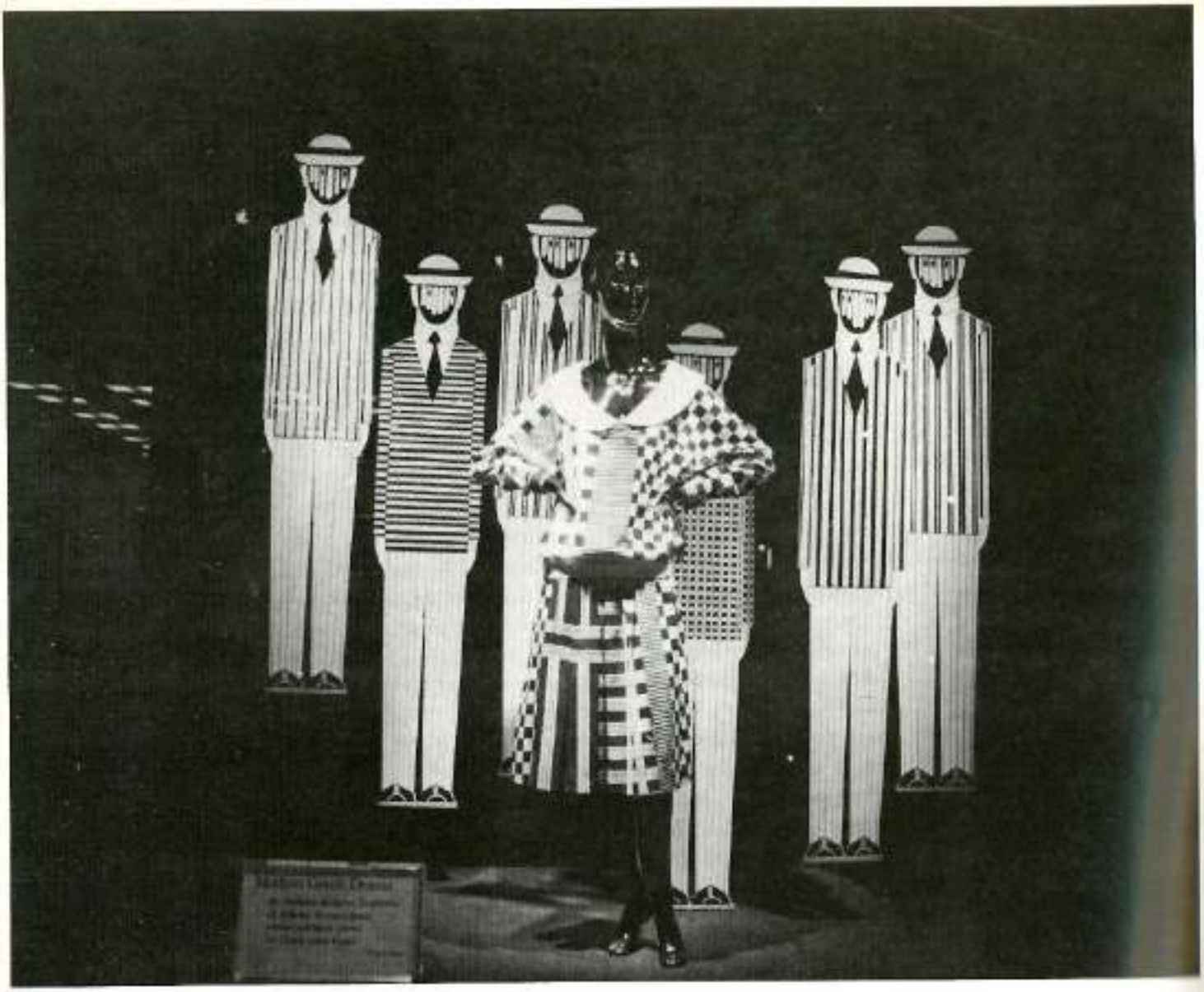
Είχα την τύχη να συναντήσω το Γιάννη Γαΐτη πολλές φορές και για μεγάλα χρονικά διαστήματα τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ιταλία, ανακάλυψα έτσι το «φυσικό» του δέσιμο με διαφορετικούς χώρους, χαρακτηριστικό αυτού που δεν ξεχνάει ότι πάνω απ' όλα είναι άνθρωπος· ένα πλάσμα που πολύ πριν εννοήσει «αισθάνεται» τη σημασία της ύπαρξης, το ότι ανήκει στο μεγάλο κοινωνικό σύνολο. Ακριβώς με θέμα τον άνθρωπο εδώ και 20 χρόνια ο Γαΐτης συνθέτει ένα μακροσκελές οπτικό ποίημα όπου η αθώα ειρωνία της εικόνας, όπως στις πιο υψηλές εκφράσεις του χιούμορ, κρύβει μέσα της την παγίδα της καταγγελίας στοχεύοντας την κοινωνία.

Τα «ανθρωπάκια» είναι το τελευταίο κεφάλαιο ενός ουμανισμού που η αναζήτησή του αρχίζει στις παλιότερες σουρεαλιστικές και ανεικονικές εμπειρίες και εκεί η γραφή φανερώνει μια βιομορφική ποιότητα και μια αφηγηματική τάση που στο βάθος της, αν και σε εμβρυακή κατάσταση, η ανθρώπινη παρουσία ξεχείλιζε σαν προαίσθηση. Αυτό όμως που ο Γαΐτης σήμερα δείχνει με παράφορη επιμονή μέσα από το ίδιο στερεότυπο είναι μια ύπαρξη στερημένη των φυσικών της προυποθέσεων: αισθήματα, θέληση, ελπίδα, μοίρα. Η οντότητα αυτού του αντιήρωα καθορίζεται οπωσδήποτε από την αλλοτρίωση αποτέλεσμα της μαζικοποίησης που προξένησε ο τεχνολογικός Μολόχ, ο αυτοματισμός και το χάος των μητροπόλεων. Σε μια κοινωνία που τα πάντα έχουν συρρικνωθεί σε κώδικες και ο άνθρωπος μπορεί να γίνει σήμα και συμβατικό ιδεογράφημα. Έτσι πλήθη από ισοπεδωμένα ρομπότ σύμβολα μιας κατάστασης αδιαφορίας και μιας υπαρξιακής τυποποίησης ματαιοπονούν για ένα διάλογο με τη γύρω πραγματικότητα, με τους ομοίους τους, με το μύθο με την Ιστορία και εδώ ακριβώς είναι που η ποιητική φλέβα του Γαΐτη αγγίζει τόνους υψηλής έντασης. Ανατρέχοντας στην αγγειογραφία και την κλασσική γλυπτική, εκεί όπου αποθεώθηκαν οι ατομικές εξάρσεις του πνεύματος ο καλλιτέχνης δημιουργεί μια ατέλειωτη σειρά παραλλαγών στο θέμα άνθρωπος-μάζα, που φυσικά δεν αντέχει στη σύγκριση με το παρελθόν παρά μόνο για να δείξει τον παραλογισμό του σήμερα. Πάνω όμως σ' αυτό το αίσθημα της απώλειας και ίσως για να το εξορκίσει ο Γαΐτης χτίζει μια καινούργια μυθολογία γεμάτη αναφορές όπου ο δημογραφικός παροξυσμός που υπαινίσσονται οι αρχιτεκτονικές και τα τοπία που σχηματίζουν τα «ανθρωπάκια» γίνεται ακόμη περισσότερο μια μαρτυρία μοναξιάς.

Giuliano Serafini
Maggio Firenze – 1984

Ho avuto la fortuna di frequentare Yannis Gaïtis ripetutamente e a lungo sia in Italia che in Grecia e di scoprire quella sua aderenza «fisiologica» alle diverse situazioni ambientali, tipica di chi non sa dimenticarsi di essere innanzitutto uomo, creatura che ancora prima di capire, «sente» l'importanza dell'esistere, di appartenere al grande respiro del cosmo. E proprio sull'uomo, da quasi vent'anni, Gaïtiw sta componendo un lunghissimo poema visivo, dove l'innocente ironia dell'immagine, come nelle più alte espressioni dell'humour, nasconde la trappola della denuncia che va diritto al sociale.

Gli «anthropakia» sono l'ultimo capitolo di un umanesimo cercato fin dalle lontane esperienze surrealiste e informali: anche lì il segno rivelava una qualità biomorfica e una vocazione narrativa in fondo alla quale, se pur in embrione, la presenza umana scattava come un presentimento. Quello che oggi Gaïtis raffigura con insistenza ossessiva attraverso lo stesso stereotipo, è però un uomo privato delle sue prerogative legittime: sentimenti, volontà, speranze, destino. L'identità di questo ultimo anti-eroe ha sicuramente risentito dell' alienante opera di massificazione esercitata dal Moloch tecnologico, dall'automatismo e dal caos metropolitano. In una civiltà in cui tutto è ridotto a segnale, anche l'uomo può diventare sigla e convenzione ideografica. Così, diventate simbolo di una condizione di indifferenza e di uniformità esistenziale, folle di piatti robots tentano impossibili dialoghi con la realtà circostante, con i loro simili, con il mito e la Storia. Ed è soprattutto in quest'ultimo rapporto che la vena poetica di Gaïtis tocca accenti di grande intensità. Rofacendosi all'iconografia della pittura vascolare e della statuaria classica, cioè al repertorio figurativo che ha esaltato le risorse individuali del pensiero, l'artista crea infinite varianti al tema dell'uomo-massa che non può reggere il confronto, se non per farne risaltare l'assurdo, con il passato e dunque con la sua età dell'oro. Ma su questo rimpianto, e forse proprio per esorcizzarlo, Gaïtis inventa una nuova mitologia fatta di ammiccanti metafore, dove il parossismo demografico alluso dalle architetture e paesaggi di «anthropakia» diventa sempre più testimonianza di solitudine.



117-118. Από την εκδήλωση «Μόδα» 1982

Χρύσανθος Α. Χρήστου
Από τον κατάλογο της έκθεσης στο Μενιδί, Αθήνα – 1983

Μορφές, χαρακτηριστικά και περιεχόμενο της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Γιάννη Γαΐτη

Είναι γνωστή στον τόπο μας αλλά και στο εξωτερικό η καλλιτεχνική δημιουργία του Γιάννη Γαΐτη, ενός από τους πιο προσωπικούς και γνήσιους εργάτες της τέχνης μας. Είναι γνωστές οι αναζητήσεις και τα διαφέροντά του, οι περιπλανήσεις του και οι κατακτήσεις του, η επιβολή των τύπων του και η εκφραστική δύναμη των διατυπώσεών του. Η τωρινή έκθεσή του, στην οποία μας παρουσιάζει χαρακτηριστικά δείγματα των προσπαθειών του, από το 1943 ως το 1983, σαράντα ολόκληρων χρόνων δημιουργικής πορείας, έρχεται να μας βοηθήσει να πλησιάσουμε καλύτερα και να καταλάβουμε τόσο τον χαρακτήρα των αναζητήσεων του όσο και την πηγαιότητα και την αλήθεια των μορφοπλαστικών του πραγματώσεων. Με έργα του ζωγραφικά και κατασκευές, γλυπτικά και περιβάλλοντα, προσπάθειες που περιορίζονται στην επιφάνεια και άλλες που οργανώνουν και νοηματοδοτούν τον χώρο, μας δίνει την ευκαιρία να χαρούμε τις κατακτήσεις του και παράλληλα να παρακολουθήσουμε πιο ουσιαστικά την όλη πορεία του.

Με σπουδές στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας πρωτοπαρουσιάζεται με τις πρώτες προσπάθειες του το 1944, το 1945 και το 1946 στον Παρνασσό, σαν ένας δημιουργός απόλυτα κάτοχος της τεχνικής και με ουσιαστική προσάρτηση των κατακτήσεων της σύγχρονης τέχνης. Με αφετηρία την οπτική πραγματικότητα, τόσο την ανθρώπινη μορφή όσο και τον φυσικό χώρο, προχωρεί ο Γαΐτης στην αξιοποίηση των σύγχρονων αναζητήσεων. Γιατί στα πιο χαρακτηριστικά από τα πρώιμα έργα του, προσπάθειες από τα χρόνια 1944 1947 κάνει ιδιαίτερη εντύπωση η προσάρτηση και προσωπική αφομοίωση τύ-

πων, που συνδέονται με καθοριστικές κατακτήσεις του εικοστού αιώνα, του εξπρεσσιονισμού και του σουρεαλισμού. Και δεν είναι δύσκολο να διαπιστώσει κανείς ότι στα πιο χαρακτηριστικά έργα του από την περίοδο αυτή δέχεται σαν δάσκαλό του τον Πικασσό και ιδιαίτερα τις προσπάθειές του από τα χρόνια 1928 - 1933, όταν αυτός δίνει μεγάλο βάρος στις κάθε είδους παραμορφώσεις και τις σκόπιμες αντιθέσεις, τον προβληματικό χώρο και το δραματικό περιεχόμενο του συνόλου. Στις έντονες κινήσεις των όγκων και την αποσπασματικοποίηση των μορφών, τις κάθε είδους παραμορφώσεις και τον πιεστικό χώρο, αποκαλύπτεται μια έντονη ανησυχία και μια εσωτερική αγωνία, που ασφαλώς σχετίζεται με τον ίδιο τον χαρακτήρα της περιόδου. Με την φανερή προτίμηση στα γωνιώδη επιθετικά σχήματα, την ανθρώπινη μορφή σχηματοποιημένη να περιβάλεται από άλλοτε πιεστικά στοιχεία άλλοτε ένα χώρο ελλειπτικό, τα έργα του διακρίνονται για την βιαιότητα και την εξπρεσσιονιστική τους δύναμη, υποβάλλουν ένα κόσμο στον οποίο όλοι βρίσκονται σε διάσταση με όλα.

Από το 1949 - 50 ο Γαΐτης στρέφεται σε ένα νέο μορφοπλαστικό λεξιλόγιο, που συνδέεται και με μιά άλλη θεματογραφία. Σε έργα του από τα χρόνια 1950 1953 στα οποία μας δίνει συνήθως τοπία της Ύδρας τα γωνιώδη επιθετικά σχήματα περιορίζονται, τα χρώματα γίνονται πιο συγκρατημένα και εσωτερικά και σε μερικές περιπτώσεις εμφανίζονται και κοινοί τύποι του κυβισμού. Ακόμα σε θέματα από το ζωικό κόσμο βλέπουμε να παίζουν σημαντικό ρόλο τα μαλακά ρευστά καμπυλόγραμμα θέματα και να τονίζεται η σχηματοποίηση των μορφών και η γενική ηρεμία του συνόλου. Περίοδος μεταβατική αυτή των χρόνων 1950 - 1953 παρουσιάζεται ουσιαστικά με περισσότερα από ένα πρόσωπα όπως και θέματα, περισσότερες από μια αναζητήσεις που δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία για την προσπάθεια του καλλιτέχνη να φτάσει σ' ένα προσωπικό εκφραστικό ιδίωμα. Στις προεκτάσεις του κυβισμού στα τοπία της Ύδρας, ενός κυβισμού με προσωπικούς τύπους και ίσως και συμβολικές τάσεις – χαρακτηριστικά θέματα όπως της σκάλας και του χώρου που παρουσιάζεται πολύπλοκος, μπορούν να έχουν και συμβολικό περιεχόμενο – και στο κλίμα του εξπρεσσιονισμού στα άλλα του θέματα μας δίνει έργα, που διακρίνονται για την πειστικότητα και την εκφραστική τους δύναμη. Τα χρόνια γύρω στο 1953 - 54 είναι που ο Γαΐτης θα προχωρήσει και μερικά βήματα μακρύτερα προς την κατεύθυνση των αφηρημένων διατυπώσεων. Και ό,τι κάνει ιδιαίτερη εντύπωση στην περίπτωση αυτή είναι το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης δεν προχωρεί με άλματα αλλά με προοδευτική απασχόληση με τα ίδια θέματα και τους ίδιους ουσιαστικά τύπους που έχουμε και στις παλαιότερες προσπάθειες του. Δεν πρόκειται δηλαδή για μια στροφή που υπαγορεύεται από εξωτερικές επιδράσεις αλλά από την ίδια την εσωτερική του πορεία και την προσπάθειά του να περάσει από το ειδικό στο τυπικό και από το ατομικό στο καθολικό.

Οι αφηρημένες κατευθύνσεις δεν φαίνεται να είναι μια κατάληξη ένα τέρμα για τον Γαΐτη. Είναι όπως αποδεικνύεται από τις προσπάθειες του, που θα ακολουθήσουν ένα μέσο για να προχωρήσει στην διαμόρφωση μιας προσωπι-

κής εκφραστικής γλώσσας, με νέο λεξιλόγιο, γραμματική σύνταξη. Στις πρώτες φάσεις αυτής της πορείας φαίνεται ότι ο καλλιτέχνης μένει περισσότερο σ' ένα γεωμετρικό λεξιλόγιο που είναι συνέχεια των τοπίων της Ύδρας, που τώρα παρουσιάζονται πιο απλοποιημένα και χωρίς την αναφορά των εξωτερικών περιγραφικών στοιχείων. Σε μερικά από τα έργα αυτά από τα χρόνια 1954 - 55 ο φυσικός χώρος των τοπίων της Ύδρας μεταμορφώνεται σε μιά σειρά από αυστηρά γεωμετρικές ενότητες, που διακρίνονται για την μορφική καθαρότητα και την χρωματική ευγένεια, τα κατασκευαστικά στοιχεία και τις αφηρημένες διατυπώσεις. Από δω θα προχωρήσει τα χρόνια που ακολουθούν ο καλλιτέχνης γύρω στο 1956 - 1958 στην επιβολή των ελεύθερων αφηρημένων τύπων, όπου καθοριστικό ρόλο παίζει η μορφοπλαστική φαντασία και η λυρική διάθεση. Πρόκειται αναμφίβολα για μια κατεύθυνση που κινείται στο κλίμα της αφηρημένης τοπιογραφίας και της λυρικής αφαίρεσης, με τις μορφές ελεύθερα οργανωμένες, τα χρώματα σε συνεργασία, το σύνολο πεδίο δυνάμεων που βρίσκονται σε σχετική ισορροπία. Και δεν είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς ότι τώρα ο καλλιτέχνης αποδεσμεύεται από την οπτική πραγματικότητα και το φυσικό χώρο για να δώσει την δυνατότητα στο θεατή να προχωρήσει μόνος του στην διερεύνηση και την επιβολή του προσωπικού του οράματος. Με την έμφαση άλλοτε στα οριζόντια θέματα και άλλοτε στα κάθετα, όπως και στο συνδυασμό καθέτων και οριζοντίων σχηματίζονται σύνολα τα οποία επιβάλονται στο θεατή με την εσωτερικότητα και το ποιητικό τους περιεχόμενο. Ακόμη μπορεί να σημειώσει κανείς ότι έχουμε μια πορεία που ανοίγει με μεγάλες πινελιές όπως και μορφικούς σχηματισμούς για να προχωρήσει σε όλο και πιο μικρές και πιο σύνθετες που δίνουν όλο και νέες διαστάσεις στα έργα του. Αλλά αυτή η προοδευτική ανεξαρτητοποίηση της πινελιάς, όπως και η παράλληλη εντατικοποίηση των χρωματικών αξιών θα φέρει τον Γαΐτη στον κόσμο του αφηρημένου εξπρεσσιονισμού.

Από το τέλος του 1957 και σαφέστερα το 1958 και το 1959 στα έργα του είναι καθαρά το κλίμα του αφηρημένου εξπρεσσιονισμού που δίνει τον τόνο. Σύνθεση ενεργητική, χρώματα που συγκρούονται, χώρος επεκτατικός και δονούμενος, μορφές επιθετικές είναι τα χαρακτηριστικά που παίζουν βασικό ρόλο. Η ζωγραφική επιφάνεια τώρα δεν αποβλέπει να μας δώσει έστω και δειλά μεταμορφώσεις της πραγματικότητας, αλλά να μας υποβάλλει ένα κόσμο στον οποίο έχουμε δυνάμεις που αντιτίθενται, κόσμους που αντιμάχονται. Τα λυρικά στοιχεία της προηγούμενης περιόδου έχουν παραμεριστεί και οι χρωματικές αξίες που έχουν τον καθοριστικό ρόλο, μας δίνουν τις εσωτερικές συναντήσεις του δημιουργού με τον κόσμο, μορφοποιούν τις προσωπικές συγκινήσεις του, που γίνονται εικόνες. Οι συμπλοκές χρωματικών ενοτήτων και γραμμικών θεμάτων, ο άλλοτε πιεστικός και άλλοτε διευρυνόμενος χώρος, οι αντιθέσεις ανάμεσα στις μεγάλες επιφάνειες και τις ελεύθερες ενεργητικές πινελιές δίνουν σύνολα στα οποία εσωτερική ένταση και εξωτερικό πάθος δεν αφήνουν αδιάφορο το θεατή. Ακόμη σε μερικά από τα έργα του 1959 αρχίζουν να παρουσιάζονται μερικά περίεργα θέματα, όντα θάλεγε κανείς πιο σωστά,

που θυμίζουν έντομα, καθώς ανθρώπινα πρόσωπα και φανταστικές μορφές. Με τα θέματα αυτά άλλοτε δοσμένα ελεύθερα στο χώρο και άλλοτε κλεισμένα από κάθε είδους πλαίσια επιβάλλονται σύνολα τα οποία διακρίνονται για τη μορφική πολλαπλότητα και την εκφραστική δύναμή τους.

Τα χρόνια που ακολουθούν και περίπου την περίοδο 1960 - 1965 με την διάσπαση της ζωγραφικής επιφάνειας σε μικρότερα διαμερίσματα στα οποία εμφανίζονται τα παράξενα αυτά όντα του, υποτυπώδεις ανθρώπινες μορφές, πουλιά, έντομα και σε λίγες περιπτώσεις και φυτά, έχουμε μια τάση που τείνει στην επιβολή μιας ζωγραφικής γλώσσας σημείων. Από μια ορισμένη πλευρά διαπιστώνεται στις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις των έργων μια απόπειρα συνδυασμού αυστηρών γεωμετρικών τύπων – που δίνουν τα πλαίσια των διαφόρων τμημάτων μέσα στα έργα – και οργανικών στοιχείων που τονίζονται από τις κάθε κατηγορίας μορφές. Με μια όλο και μεγαλύτερη έμφαση στην σχηματοποίηση και τον ελλειπτικό χώρο, τις σκόπιμες αντιθέσεις και τις μικρογραφικές διατυπώσεις, η ζωγραφική επιφάνεια παρουσιάζεται σαν μια σύνθεση διαφόρων επιπέδων που δεν έχουν καμιά δυνατότητα επικοινωνίας, μορφών που βρίσκονται σε διάσταση μεταξύ τους και τον κόσμο. Σε μια κατεύθυνση με καθαρά προσωπικό χαρακτήρα μας δίνει στα έργα της κατηγορίας αυτής κάτι από την προβληματική του σουρρεαλισμού και το πάθος του εξπρεσσιονισμού, την ελευθερία και την αυτόματη γραφή του πρώτου και την ένταση και τα αντιθετικά στοιχεία του δεύτερου. Τα έντομα-άνθρωποι, οι πίνακες μέσα στον πίνακα, η χρησιμοποίηση μικρογραφικών τύπων και γελοιογραφικών στοιχείων, οι ρεαλιστικές αναφορές και οι συνδυασμοί τους με το φανταστικό δίνουν σε μερικά από τα έργα του, εξαιρετικά εκφραστικά αποτελέσματα. Ο πολλαπλασιασμός των τύπων του και η επανάληψη μερικών από τα θέματα του, μαζί με την ταυτόχρονη έμφαση στη σχηματοποίηση και τον ουδέτερο και ακαθόριστο χώρο δίνουν πάντα μια ιδιότυπη στιμόσφαιρα στα έργα του, τα οποία χωρίς να αναφέρονται σε κάτι συγκεκριμένο υποβάλλουν κάθε είδους φόβους στον θεατή. Παράλληλα διαπιστώνει κανείς τώρα ότι ο καλλιτέχνης αποβλέπει να φτάσει σε μια νέα και καθαρά προσωπική εικονιστική μυθολογία, στην οποία να παρουσιάζονται οι συναντήσεις του με τον κόσμο και οι σχέσεις του με τη ζωή. Θα μπορούσε να προστεθεί ακόμη εδώ, ότι ο καλλιτέχνης ίσως φτάνει σ' αυτό το κομμάτιασμα της ζωγραφικής επιφάνειας σε μικρότερες ενότητες με ανάλογα ή ανεξάρτητα θέματα από την μια κάποια έστω και μακρυνή επίδραση των βυζαντινών εικονοστασίων, που την μεταφέρει σε νέες και καθαρά προσωπικές κατευθύνσεις. Την περίοδο αυτή πάντως ο Γαΐτης αποδεικνύει ότι όχι μόνο διαθέτει μια εξαιρετικά πλούσια μορφοπλαστική φαντασία, αλλά και μια χαρακτηριστική ελευθερία στην χρησιμοποίηση τύπων, συνδυασμών και διατυπώσεων. Οι διαφοροποιήσεις των μορφών του και ο ουδέτερος ρόλος του χρώματος, οι εναλλαγές τύπων και οι αντιθέσεις γεωμετρικών και οργανικών θεμάτων, τα αυστηρά πλαίσια και οι σκόπιμες παραμορφώσεις, από τη μια πλευρά αποδεικνύουν τον πλούτο των επινοήσεων του και από την άλλη δίνουν στα έργα του κάθε είδους προεκτάσεις.

Από τα ακόμη σχετικά ελεύθερα θέματα και τις σύνθετες μορφές τα φανταστικά όντα και τους ανθρώπους-έντομα θα προχωρήσει βήμα-βήμα ο καλλιτέχνης στην επόμενη φάση του, που εμφανίζεται ολοκληρωμένη γύρω στο 1970. Τώρα έχουμε την απόλυτη επιβολή ενός μόνο θέματος που θα παίξει καθοριστικό ρόλο σ' όλη την επόμενη περίοδο και θα επιτρέψει στον καλλιτέχνη να προχωρήσει σε μια προσωπική ερμηνεία της σύγχρονης πραγματικότητας. Τα σύνθετα παλαιότερα θέματα, τα πτηνά-άνθρωποι και οι άνθρωποι-έντομα με την ένταξη σε διάφορες μικρότερες ενότητες μέσα στον πίνακα, άλλοτε ελεύθερα και άλλοτε σε κλειστά πλαίσια, αποκτούν όλο και σαφέστερα χαρακτηριστικά. Λίγο λίγο περιορίζονται τα ρευστά περιγράμματα και οι τονισμένες αντιθέσεις και το κέντρο του βάρους συγκεντρώνεται στην επανάληψη των ίδιων τύπων και την προτίμηση της μετωπικής απόδοσης των μορφών, την ενίσχυση της αυστηρής οργάνωσης και των γεωμετρικών θεμάτων. Χωρίς άλματα και με μια εκπληκτική συνέχεια και συνέπεια στις αναζητήσεις του, θα φτάσει σε μια τυποποιημένη ανθρώπινη μορφή, με την οποία θα ζητήσει και θα κατορθώσει να εκφράσει τον χαρακτήρα του κόσμου μας. Και δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι ο Γαΐτης με την μορφή αυτή, τα γνωστά «ανθρωπάκια» του έρχεται να μεταφράσει το εσωτερικό περιεχόμενο της εποχής μας με την επιβολή ενός τύπου, που γίνεται αβίαστα ένας πραγματικά νέος εικαστικός μύθος, στον οποίο μορφοποιούνται αντιθέσεις και συγκρούσεις, ανησυχίες και φόβοι, κοινωνικοί προβληματισμοί και ιστορικές κατευθύνσεις. Τις μορφές αυτές ο Γαΐτης δεν τις περιορίζει μόνο στη ζωγραφική, τις μεταφέρει και στο χώρο σαν πλαστική, προχωρεί σε κατασκευές, τις οργανώνει σε εξαιρετικά πειστικά περιβάλλοντα.

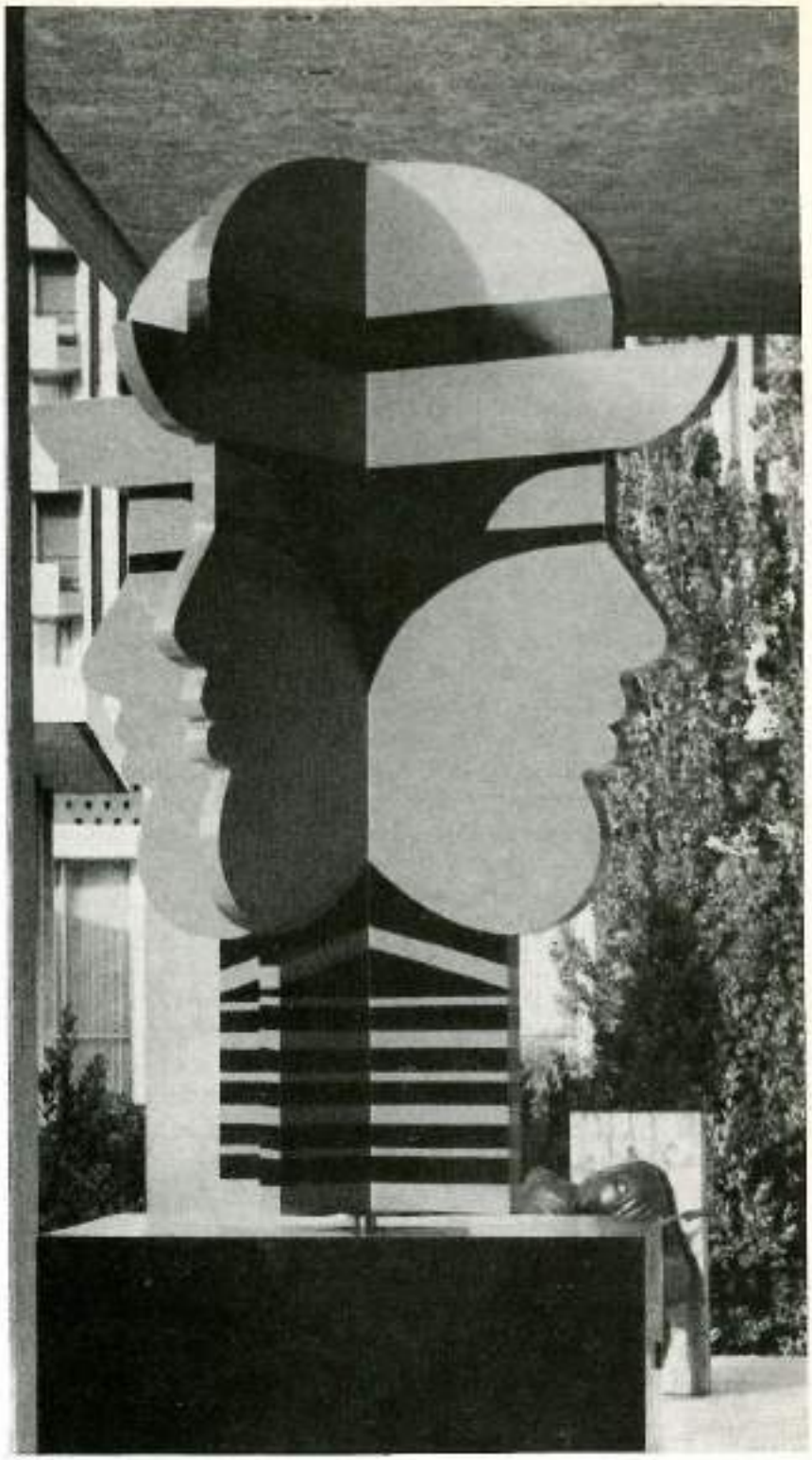
Θεματικά τώρα η καλλιτεχνική δημιουργία του Γιάννη Γαΐτη μένει σχεδόν αποκλειστικά στην ανθρώπινη μορφή, που δίνεται στην προέκταση των παλαιότερων αναζητήσεών του όχι σαν μια ατομική παρουσία με ιδιαίτερα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά αλλά σαν ένας τύπος. Με το κεφάλι χωρίς πρόσωπο ουσιαστικά, με την γνωστή από τα παλαιότερα χρόνια ρεπούμπλικα, την καρώ συνήθως γραβάτα, το ριγέ κουστούμι, με διαφοροποίηση χρωματικά του σακακιού από το παντελόνι, τα φροντισμένα παπούτσια γεμίζει η ζωγραφική επιφάνεια, αρθρώνεται ο χώρος, δημιουργούνται σύνολα. Κοντά στον θεματογραφικό περιορισμό έχουμε και μια σαφέστερη επιβολή ενός περισσότερο γεωμετρικού λεξιλογίου τόσο στην ανάπτυξη του χώρου όσο και στην απόδοση των μορφών. Η σύνθεση τώρα βασίζεται στην επανάληψη των θεμάτων και στην παραλληλία των τύπων, στις ενεργητικές αντιθέσεις μορφών που δίνονται σε διαφορετικές κλίμακες και την απελευθέρωση από την προοπτική και τους κανόνες της. Με τα στοιχεία αυτά τα έργα του Γαΐτη κατορθώνουν να συνδυάσουν την επιβολή των τυπικών στα ατομικά χαρακτηριστικά και παράλληλα την άλλοτε φανερή ειρωνία και άλλοτε την λανθάνουσα κοινωνική κριτική. Γιατί με την ανθρώπινη μορφή, που έχει χάσει τα ουσιαστικά ανθρώπινα χαρακτηριστικά της – την ατομικότητα, την προσωπικότητα, την ιδιομορφία, το ιδι-

αίτερο ήθος της – και έχει ομαδοποιηθεί για να γίνει απρόσωπη μάζα, ο καλλιτέχνης μας δίνει όσο και ειρωνεύεται και ταυτόχρονα καταδικάζει την σύγχρονη ζωή. Σε έργα στα οποία συνδυάζονται λεπτός γραφισμός και καθαρά κονστρουκτιβιστικοί τύποι, αφηρημένος χώρος και ανθρώπινες μορφές χωρίς ανθρώπινη υπόσταση, αναγνωρίζει κανείς χωρίς δυσκολία τον κόσμο μας, ένα κόσμο χωρίς πρόσωπα, χωρίς ατομική θέληση, χωρίς ιδιαίτερο και ανεξάρτητο προσανατολισμό. Στις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις τα θέματα αυτά του Γαΐτη τα «ανθρωπάκια του» εμφανίζονται σαν ηθοποιοί και σαν θεατές, να παίρνουν μέρος σε μια δράση ή να παρακολουθούν με ενδιαφέρον ή και παθητικά μια δραστηριότητα, αλλά πάντα χωρίς επαφή μεταξύ τους, χωρίς δυνατότητα εσωτερικής επικοινωνίας. Στο θέατρο και το τσίρκο, το γήπεδο και το δρόμο, γύρω από το τραπέζι να παρακολουθούν αυτούς που παίζουν χαρτιά και αλλού να παρακολουθούν μια γυμνή γυναίκα, καθιστοί στο γήπεδο και όρθιοι να μεταφέρουν ένα φέρετρο, οι πανομοιότυπες ανθρώπινες μορφές του Γαΐτη, ολόκληρες ή μπούστα, μετωπικά δεσμένες ή από την πλάτη, τις περισσότερες φορές μόνο κεφάλια, παρουσιάζουν έναν κόσμο χωρίς αισθήματα, χωρίς εξωτερικές συγκινήσεις, χωρίς πρόσωπα, μια μάζα που έχει απορροφήσει κάθε ατομικότητα. Με την αξιοποίηση των συγχρόνων αναζητήσεων, της σχηματοποίησης και των αφηρημένων τύπων, το ελεύθερο σουρρεαλιστικό πνεύμα και την αυστηρή κονστρουκτιβιστική διάθεση η ανθρώπινη μορφή του μεταβάλλεται σε δυό κυλίνδρους ένα τετράγωνο, ένα ωοειδές θέμα και ένα κύκλο, κατορθώνει ο Γαΐτης να μας δώσει κυριολεκτικά όλο τον χαρακτήρα της εποχής και του κόσμου μας.

Γύρω στο 1975 διαπιστώνεται εύκολα ότι στα πιό χαρακτηριστικά έργα του Γαΐτη οι τυποποιημένες και σχηματοποιημένες ανθρώπινες μορφές πολλαπλασιάζονται και ενοποιούνται, εμφανίζονται με περισσότερες παραλλαγές και πιο σύνθετους τρόπους και συχνά δεν διαχωρίζονται σε ηθοποιούς και θεατές, δράστες και παρατηρητές. Με τις ανθρώπινες μορφές, τα ανθρώπινα σώματα ή τα ανθρώπινα κεφάλια σχηματίζονται κυριολεκτικά ανθρώπινα τοπία, σύνολα που επιβάλλεται σαφέστερα ακόμη η μαζικοποίηση και η εξαφάνιση κάθε προσωπικότητας. Και αν στις λίγο πρωιμότερες προσπάθειες του είχε μια κάποια θέση η ειρωνική διάθεση τώρα αυτή φαίνεται να έχει υποχωρήσει και να έχει δώσει τη θέση της στην καθαρά κριτική θέληση. Κλεισμένες σ' ένα χώρο οι ανθρώπινες μορφές του Γαΐτη, απασχολημένες με κάτι που μπορούν να παρακολουθούν χωρίς δυνατότητα να παρέμβουν, σε διάφορους σχηματισμούς, όπως όπως σχηματίζουν κεφάλια – ένας γνωστός τύπος του μανιερισμού – να αντιμετωπίζονται και φαίνονται να αλληλοεπιτηρούνται είναι αναμφίβολα ο κόσμος μας, ο κόσμος του εικοστού αιώνα. Είναι ο ομαδοποιημένος κόσμος όπως τον έχουν κάνει τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και της διαφήμισης, αυτός της υπερκατανάλωσης και της μηχανοποιημένης κοινωνίας, των πλαστικών και της επιβολής των εμπορευματικών αξιών, ο κόσμος με την απόλυτη επικράτηση της ποσότητας στην ποιότητα. Έτσι μας δίνει ο καλλιτέχνης και μάλιστα σε μια αυστηρή κονστρουκτιβιστική διατύπωση τον κόσμο μας, ένα

κόσμο με ανθρώπους χωρίς δικά τους πρόσωπα σ' ένα χώρο που τους συνθλίβει συχνά και πάντα τους υποχρεώνει να κινηθούν σε μια κατεύθυνση, αυτή που ορίζουν άλλοι. Που επιβάλλουν τα μεγάλα συμφέροντα και ο παραλογισμός μιας εποχής που φαίνεται ανίκανη να δαμάσει τις δυνάμεις που έφερε στον κόσμο και δεν βλέπει ότι προχωρεί σ' ένα δρόμο που δεν έχει διέξοδο. Οι ανθρώπινες μορφές του Γαΐτη παρουσιάζονται ανήμπορες αλλά όχι άφωνες γιατί η σιωπή τους ακούγεται πιο καθαρά από οποιαδήποτε κραυγή και εμφανίζονται να μας ρωτούν ακόμη και για τη δική μας τη θέση στον κόσμο. Στον κόσμο που όλο και διευρύνεται η απόσταση από το ύψος των επινοήσεων μας και την πτώση των θεσμών μας, που όλο και σαφέστερα συνδυάζεται η υποκρισία των λόγων με την κτηνωδία των πράξεων, όλο και περισσότερο θυσιάζεται η ποιότητα στην ποσότητα.

Με τον Γιάννη Γαΐτη, όπως αποδεικνύεται από όλες τις φάσεις της καλλιτεχνικής του πορείας έχουμε αναμφίβολα ένα προικισμένο, γνήσιο και προσωπικό δημιουργό, που μορφοποιεί και εκφράζει με εξαιρετικό τρόπο την πραγματικότητα του κόσμου μας. Με την έμφαση στο τυπικό και την επανάληψη, τον εξοβελισμό των ατομικών χαρακτηριστικών και την ομαδοποίηση, τα περιορισμένα ασκητικά χρώματα και το απλοποιημένο γεωμετρικό λεξιλόγιο, μας δίνει σύνολα που διακρίνονται για την πειστικότητά τους και την αλήθειά τους. Η καθαρά προσωπική πορεία του και το πέρασμά του από διάφορες αναζητήσεις της νεώτερης τέχνης, που θα τον φέρει στις προσωπικές διατυπώσεις, προδίνει μια μορφοπλαστική θέληση, που αποβλέπει να δώσει τις εσωτερικές διαστάσεις της σύγχρονης ζωής. Οι ανθρώπινες μορφές του, οι χωρίς ατομικά χαρακτηριστικά και ιδιαίτερα πρόσωπα επειδή αντανακλούν στοιχεία της σύγχρονης πραγματικότητας κερδίζουν διαχρονικό περιεχόμενο. Άλλωστε για τον Γαΐτη τα «ανθρωπάκια» δεν είναι μια αφηρημένη κατασκευή, είναι ζωντανές παρουσίες που ζουν κοντά του και γύρω τους, όπως κινούνται και κοντά μας, όταν δεν ταυτιζόμαστε μαζί τους. Και συχνά διακρίνεται στις μορφές αυτές μια βαθειά ανθρωπιά και μια πικρή γεύση της ζωής, που φαίνεται ότι διακρίνει τον δημιουργό τους. Με την ανθρώπινη μορφή, απρόσωπη και ομαδοποιημένη ο καλλιτέχνης μας δίνει έναν τύπο, που όχι μόνο εκφράζει τον κόσμο μας αλλά σε πολλές περιπτώσεις, σε μερικά χαρακτηριστικά του έργα έχει και συμβολικές προεκτάσεις. Η δημιουργία τύπων και η επιβολή συμβόλων δεν είναι εύκολη ούτε καθημερινή υπόθεση και στην επιτυχία του στην κατεύθυνση αυτή, αναγνωρίζεται ο καθαρά βιωματικός χαρακτήρας των προσπαθειών του Γαΐτη. Στα πλαίσια των κατακτήσεων της σύγχρονης τέχνης ο Γαΐτης κατορθώνει να φτάσει σε διατυπώσεις στις οποίες συνδυάζεται η μορφική πληρότητα με την εκφραστική δύναμη, όσο και η κριτική διάθεση με το ποιητικό περιεχόμενο του συνόλου. Στα πιο χαρακτηριστικά από τα έργα του αποδεικνύεται ότι έχουμε ένα δημιουργό, που διακρίνεται για την ποιότητα και την εσωτερική αλήθεια των μορφοπλαστικών κατακτήσεών του, την γνησιότητα και την πηγαιότητα της εκφραστικής του γλώσσας, έναν καλλιτέχνη που δίνει με πειστικότητα και ασφάλεια την επαφή και τις συναντήσεις του με την σύγχρονη πραγματικότητα.



119. Κεφάλι
Σίδερο, 3,80 × 1,30 × 1,30 μ.

Βιογραφικό σημείωμα

Ο Γιάννης Γαΐτης γεννήθηκε το 1923 στην Αθήνα.

Μετά από σπουδές στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών παρουσίασε εργασία του 1944-47 στον Παρνασσό, αρχικά κυρίως πορτραίτα με δυναμική παχύρευστη πινελιά και έντονο ψυχισμό και το 1947 αφηρημένες εξπρεσιονιστικές συνθέσεις. Στην έκθεση του 1954 στο «Κεντρικό» ο Γαΐτης πέρασε σε κυβιστικές δημιουργίες εμπνευσμένες από απόψεις νησιών (Ύδρα-Σαντορίνη), σε σουρεαλιστικές συνθέσεις και σε αφηρημένες γλυπτικές εκφράσεις καμωμένες με γύψο που συνδέονταν πάντα με τα ζωγραφικά του έργα. Την ίδια χρονιά αναχώρησε για το Παρίσι, όπου εγκαταστάθηκε.

Το 1957 στην Γκαλερί Ντιντερό παρουσίασε σαν ένας από τους πρώτους έλληνες καλλιτέχνες αφηρημένες συνθέσεις που εξακολούθησαν να χαρακτηρίζουν το έργο του και στην έκθεση του 1958 στην Γκαλερί Αντρέ Ντρουλέζ στη Ρεμς και στην Γκαλερί Νούμερο στη Φλωρεντία. Το 1959 στον «Ζυγό» στην Αθήνα εξέθεσε τη σειρά «Φυλλώματα», έργα με γρήγορη αυτοματική γραφή και παχύρευστο χρώμα που εντάσσονταν πάλι στα κινήματα της Δυτικής Ευρώπης και στην προσπάθεια του Γαΐτη να ενταχθεί στο γενικότερο κλίμα των διαφόρων πειραματισμών της εποχής. Από το 1960, με την έκθεσή του στις «Νέες Μορφές» στην Αθήνα αλλά κυρίως με την παρουσίασή του στην Γκαλερί Α στο Παρίσι το 1966 αρχίζει να διαμορφώνει το προσωπικό του ύφος.

Ένα πλήθος από έντομα, απροσδιόριστα μικρο-ανθρωπάκια, μερμηγκάκια, γεμίζουν τις επιφάνειες υπονοώντας τον τρελλό και παράξενο κόσμο που δεν υπόκειται στους νόμους της λογικής. Η εργασία αυτή έφερε τον γενικό τίτλο «Μικρόκοσμος».

Το 1967, στην εργασία που παρουσίασε στην Γκαλερί του Χάρλεμ, ο Γαΐτης αρχίζει να διαμορφώνει σιγά σιγά το γνωστό του ανθρωπάκι που συνδυάζεται τώρα με μια κεντρική παράσταση, συνήθως από το τσίρκο και από τα διάφορα τυχερά παιχνίδια. Ανθρωποι-πλήθος παρακολουθούν αυτό το συμβάν, παίρνουν πολλές φορές μέρος στον ψεύτικο αυτό κόσμο.

Το 1967 ο Γαΐτης παίρνει μέρος στη Μπιενάλε του Σάο Πάολο με την εργασία αυτή, ενώ το 1971 δημιουργεί για τη Γκαλερί «Δεσμός» τις γνωστές «Πετομηχανές», πάσης φύσης αεροπλάνα και αερόπλοια γεμάτα ανθρωπάκια-σύμβολα. Από την εποχή αυτή προχωρεί όλο και περισσότερο σε σχηματοποιήσεις του ανθρώπινου πλήθους μέχρι τη δημιουργία του γνωστού σχηματοποιημένου ανθρώπου-συμβόλου. Η δραστηριότητά του στη δεκαετία του '70-'80 και μέχρι το 1983 είναι μεγάλη, μεταφέροντας το ανθρωπάκι σε πάρα πολλά είδη χρήσης όπως παιχνίδια, κουβέρτες, ρούχα. Επίσης ο Γαΐτης δημιούργησε πολλές κατασκευές και περιβάλλοντα, έκανε χάπενινγκ και φυσικά πολλές εκθέσεις με ζωγραφικά έργα μέχρι την ενσωμάτωση των αρχαιοτήτων στον κόσμο της δικής του ανθρώπινης μάζας το 1980. Το 1983 έκανε την πρώτη μικρή αναδρομική έκθεση στο κατάστημα Μινιόν. Στην αναδρομική έκθεση της Πινακοθήκης που έγινε πριν από τον θάνατό του, παρουσίασε εκτός από την υπάρχουσα εργασία και γιγαντοκατασκευές που είχαν γίνει για την έκθεση αυτή.

Πέθανε στις 22 Ιουλίου, ακριβώς μία εβδομάδα μετά τα εγκαίνια της έκθεσής του.

Ατομικές εκθέσεις

1944 Γκαλερί Παρνασσός, Αθήνα
1945 Γκαλερί Παρνασσός, Αθήνα
1946 Γκαλερί Παρνασσός, Αθήνα
1947 Γκαλερί Παρνασσός, Αθήνα
1954 Γκαλερί Κεντρικόν, Αθήνα
1957 Γκαλερί Diderot, Παρίσι
1958 Γκαλερί Droulez, Ρεμς
1959 Γκαλερί Il Grifo, Τουρίνο
Γκαλερί Ζυγός, Αθήνα
Γκαλερί Numero, Φλωρεντία
1960 Γκαλερί Le Pertulan, Χάβρη
1961 Γκαλερί Diderot, Παρίσι
Γκαλερί Νέες Μορφές, Αθήνα
1962 Γκαλερί Saint Germain, Παρίσι
1964 Γκαλερί A, Παρίσι
Γκαλερί Μέρλιν, Αθήνα
1965 Γκαλερί Schneider, Ρώμη
Γκαλερί Relevo, Ρίο ντε Τζανέϊρο
1966 Γκαλερί A, Παρίσι
Γκαλερί Hilton, Αθήνα
1967 Γκαλερί Μέρλιν, Αθήνα
Γκαλερί T, Χάρλεμ
Γκαλερί Relevon, Ρίο ντε Τζανέϊρο
1968 Γκαλερί Schneider, Ρώμη
Γκαλερί Il Traghetto, Βενετία
1969 Γκαλερί Il Salotto, Κόμο
Γκαλερί de Il Giono, Μιλάνο
Νιού Γκάλερι, Αθήνα
Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα
1970 Γκαλερί Schneider, Ρώμη
Hilton Art Galerie, Κύπρος
1971 Arts Contacts, Παρίσι
1972 Γκαλερί Δεσμός, Αθήνα
Γκαλερί Κοχλίας, Θεσσαλονίκη
1973 Γκαλερί Δεσμός, Αθήνα
1974 Γκαλερί Δεσμός, Αθήνα
Circle Gallery, Σικάγο
Circle Gallery, Σαν Ντιέγκο
Circle Gallery, Σαν Φρανσίσκο
Circle Gallery, Λος Άντζελες
1975 Γκαλερί Ρυθμός, Λάρισα
Αίθουσα Εκθέσεων Πετζετάκη, Αθήνα
Δήμος Νίκαιας, Πειραιάς
Γκαλερί Κοχλίας, Θεσσαλονίκη
1976 Circle Gallery, Νέα Υόρκη
Γκαλερί Πολύπλανο, Αθήνα
Γκαλερί Schneider, Ρώμη
1977 Γκαλερί Πολύπλανο, Αθήνα
Γκαλερί Bargèra, Κολωνία
Γκαλερί Τρίτο Μάτι, Αθήνα
Γκαλερί Σταυρακάκης, Ηράκλειο Κρήτης
1978 Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Σκόπια
Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Βελιγράδι
Γκαλερί Gyffers, Βέλγιο
Σχολή Ζηρίδη, Αθήνα
1979 Πολιτιστικό Κέντρο J. Prevert Ville Parisis
Γκαλερί Bach Pictural, Γενεύη
Maison de Culture, Κλερμόν-Φεράν
Churchill, Λεμεσός
Churchill, Λευκωσία
1980 Γκαλερί Πολύτοπο, Λεμεσός
Γκαλερί Τέχναι, Πάτρα
Γκαλερί Πολύπλανο, Αθήνα
1981 Circle Gallery, Νέα Υόρκη
Γκαλερί Ωράϊσμα, Αθήνα
Γκαλερί Iris Clert, Παρίσι
Γκαλερί EM, Βόλος
Γκαλερί Κοχλίας, Θεσσαλονίκη
Γκαλερί Τέχναι, Πάτρα
1982 Galleria l'Osanna, Νόρντο
Altstadt-Galerie, Βιέννη
Genovena-Haus, Podersdorf am See
Newman Marcus, Dallas University, California
Γαλλικό Ινστιτούτο, Αθήνα
1983 Μινιόν Αθήνα
Galleria Aglaïa, Φλωρεντία
Galleria Asinelli, Μπολώνια
Γκαλερί Αιξωνή, Γλυφάδα

Στην καλλιτεχνική δραστηριότητά του εντάσσεται επίσης πλήθος από συμμετοχές σε ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Βιβλιογραφία

Εφημερίδες - περιοδικά

Δ.Ε. Ευαγγελίδης, περ. *Νέα Εστία*, τ. 451, Απρ. 1946
Ο. Ελύτης, εφ. *Καθημερινή*, 20 Απρ. 1947.
Μ. Καλλιγάς, εφ. *Το Βήμα*, 3 Μαΐου 1947
Τ. Λαμπρίας, περ. *Νέος Λόγος*, No 10, 1947
Περ. *Νέοι Καλλιτέχνες*, φυλ. 1, έτ. 1947
Δ.Ε. Ευαγγελίδης, περ. *Νέα Εστία*, τ. 476, Μάιος 1947
Δ.Ε. Ευαγγελίδης, περ. *Νέα Εστία*, τ. 514, Δεκ. 1948
Δ.Ε. Ευαγγελίδης, περ. *Νέα Εστία*, τ. 546, Απρ. 1950
Δ.Ε. Ευαγγελίδης, περ. *Νέα Εστία*, τ. 599, Ιουν. 1952
Περ. *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, τ. 11ος, 1954
Λ. Σαββίδη, εφ. *Το Βήμα*, 14 Φεβρ. 1954
Σπ. Παναγιωτόπουλος, εφ. *Βραδυνή*, 17 Φεβρ. 1954
Έλλη Πολίτη, εφ. *Αθηναϊκή*, 27 Φεβρ. 1954
Α. Προκοπίου, εφ. *Καθημερινή*, 9 Φεβρ. 1954
Τ. Σπητέρης, *Le Messager d'Athènes*, 14 Φεβρ. 1954
Ε. Βακαλό, εφ. *Τα Νέα*, 3 Μαρτ. 1954
Περ. *Νέα Εστία*, τ. 683, Χριστούγεννα 1955
Paul Caso, εφ. *Le Soir*, 23 Μαΐου 1956
L.D.H. εφ. *La Libre Belgique*, 23 Μαΐου 1956
M. Courtois, περ. Arts, 25-31 Δεκ. 1957
Alain Bosquet, εφ. *Combat*, 6 Ιαν. 1958
L.P. Favre, εφ. *Combat*, 23 Ιουν. 1958
Δ.Ε. Ευαγγελίδης, περ. *Νέα Εστία*, τ. 746, Αυγ. 1958
Ε. Βακαλό, εφ. *Τα Νέα*, 18 Ιουλ. 1958
J.J.L. περ. *Arts*, 16-28 Ιουλ. 1958
Εφ. *Le Bien Public*, 5-6 Ιουλ. 1958
L.P. Favre, εφ. *Combat*, 28 Ιουλ. 1958
Εφ. *Ελευθερία*, 6 Φεβρ. 1958

Εφ. *Τα Νέα*, 28 Ιαν. 1958
L.H. περ. *Arts*, 29 Ιαν. - 4 Φεβρ. 1958
Μ.Χ. Κωνσταντόπουλος, εφ. *Απογευματινή*, 28 Σεπτ. 1959
Α. Προκοπίου, εφ. *Καθημερινή*, 29 Σεπτ. 1959
Δ. Καλλονάς, εφ. *Βραδυνή*, 10 Οκτ. 1959
Ε. Βακαλό, εφ. *Τα Νέα*, 25 Σεπτ. 1959
Μαρία Αναγνωστοπούλου, εφ. *Ελευθερία*, 4 Οκτ. 1959
Ε. Βακαλό, περ. *Ζυγός*, Σεπτ. - Οκτ. 1959
Δ.Ε. Ευαγγελίδης, περ. *Νέα Εστία*, τ. 767, Ιουν. 1959
Carlo Barbieri, εφ. *Il Mattino*, 31 Δεκ. 1959
Σπ. Παναγιωτόπουλος, περ. *Νέα Εστία*, τ. 772 Σεπτ. 1959
Ε. Βακαλό, περ. *Ζυγός*, Σεπτ. 1961
Μ. Καλλιγάς, εφ. *Το Βήμα*, 30 Σεπτ. 1961
M. Constantopoulos, *Le Messager d'Athènes*, 17 Σεπτ. 1961
Α. Προκοπίου, εφ. *Καθημερινή*, 12 Οκτ. 1961
Σπ. Παναγιωτόπουλος, εφ. *Έθνος*, 20 Σεπτ. 1961
Ε. Βακαλό, εφ. *Τα Νέα*, 22 Σεπτ. 1961
Henry Galy-Carles, περ. *Connaissance des Arts*, Ιαν. 1962
Περ. *Journal*, αρ. 13, 1962
Henry Galy-Carles, περ. *Aujourd'hui*, Ιουν. 1962
M. Ragon, εφ. *Arts*, αρ. 852, 1962
Ferents, εφ. *Combat*, 10 Ιουλ. 1962
Ε. Βακαλό, εφ. *Τα Νέα*, 2 Αυγ. 1963
Ε. Ραυτοπούλου, εφ. *Μεσημβρινή*, 3 Αυγ. 1963
Ε. Βακαλό, εφ. *Τα Νέα*, 20 Σεπτ. 1963
Ε. Ραυτοπούλου, εφ. *Μεσημβρινή*, 25 Σεπτ. 1963
Α. Προκοπίου, εφ. *Καθημερινή*, 22 Σεπτ. 1963
Μ.Χ. Κωνσταντόπουλος, εφ. *Απογευματινή*, 26 Σεπτ. 1963
Effie Ferentino, περ. *Art Voices*, Οκτ. 1963
Μ. Αναγνωστοπούλου, εφ. *Ελευθερία*, 11 Οκτ. 1963
Crespo de la Serna, εφ. *El Dia de Mexico*, 12 Ιουν. 1963
G. Schure, περ. *The Connoisseur*, Μάιος 1964, Λονδίνο
M.T. Maugis, περ. *Les Lettres Françaises*, 7 Φεβρ. - 4 Μαρτ. 1964
Léonard, εφ. *France-Observateur*, 27 Φεβρ. 1964
Τ. Σπητέρης, περ. *Αρχιτεκτονική*, Μαρτ. - Απρ. 1964
G.S. εφ. *La Vie Française*, 6 Μαρτ. 1964
Περ. *Cimaise*, Ιουλ. - Οκτ. 1964
G.G.-T. Cimmaise, Απρ. Ιουν. 1964
J.J. Lévêque, *La Galerie des Arts*, Ιουν. 1964
G.S. *La Vie Française*, 3 Απρ. 1964
D.C. περ. *Aujourd'hui Art et Architecture*, Ιουλ. 1964

F. Ceres, περ. *Leitura*, no 38-84, 1964, Ρίο ντε Τζανέιρο
Cintertal, περ. *Les Beaux Arts*, 21 Μαΐου 1964, Βρυξέλλες
J. Lipsi, περ. *Les Beaux Arts de Bruxelles*, Φεβρ. 1964
C. Rivière, εφ. *Combat*, 24 Αυγ. 1964
H. Laus, εφ. *Jornal de Brasil*, 22 Ιουλ. 1965
Εφ. *O. Globo*, 8 Αυγ. 1965, Ρίο ντε Τζανέιρο
Τ. Σπητέρης, περ. *La Galerie des Arts*, no 15, 1964
Τ. Σπητέρης, περ. *Civilita delle Macchine*, no 1964
Μ. Κοτζαμάνη, περ. *Ζυγός*, Απρ. 1966
F.E. εφ. *Carrefour*, 8 Ιουν. 1966
Περ. *Arts*, 8-14 Ιουν. 1966
Εφ. *Το Βήμα*, 13 Σεπτ. 1966
G. Catellier εφ. *Arts*, 25 Μαΐου 1966
Περ. *Άλφα*, 8 Απρ. 1967
Εφ. *Jornal do Brasil*, 13 Αυγ. 1967
Εφ. *Jornal do Commercio*, 15 Οκτ. 1967
Εφ. *Το Βήμα*, 1 Μαρτ. 1967
Β. Ψυρράκης, εφ. *Μεσημβρινή*, 1 Μαρτ. 1967
Α. Δεληγιάννης, εφ. *Έθνος*, 3 Μαρτ. 1967
Ε. Ανδρεάδη, εφ. *Το Βήμα*, 7 Μαρτ. 1967
Β. Σπηλιάδη, εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 18 Μαρτ. 1967
Ε. Βακαλό, εφ. *Τα Νέα*, 24 Μαρτ. 1967
Εφ. *Het Vrije Volk*, 6 Ιουν. 1967, Ολλανδία
Algemen Handelsllad, 10 Ιουν. 1967
Εφ. *O. Globo*, 19 Οκτ. 1967, Ρίο ντε Τζανέιρο
M. Pedrosa εφ. *Correio da Manhã*, 2 Ιουλ. 1967
J. Mauricio, εφ. *Correio da Manhã*, 13 Οκτ. 1967
F. Morais, εφ. *Diario de Noticias*, 17 Οκτ. 1967
M. Pedrosa, περ. *Gam*, 9 Οκτ. 1967
Cassiot Talabot, περ. *Les Annales*, Απρ. 1967
J. Klintowitz, εφ. *Tribuna de Rio de Janeiro*, 16 Σεπτ. 1967
H. Laus εφ. *Jornal do Brasil*, 27 Απρ. 1967
J. Mauricio, εφ. *Jornal do Brasil*, 16 Σεπτ. 1967
F. Morais, εφ. *Diario de Noticias*, 17 Οκτ. 1967
M. Pedrosa, περ. *GAM*, no 9-10, Ρίο ντε Τζανέιρο
M. Pedrosa, εφ. *Correio de Manhã*, 12 Σεπτ. 1967
Van Wigcheren, εφ. *Dagblad voor West-Friesland Haarlem*, 14 Μαΐου 1967, Ολλανδία
Studio International-Journal of Modern Art, Μάιος 1968
Π. Πολίτης, εφ. *Νέα Πολιτεία*, 12 Νοεμ. 1969
Άργος, εφ. *Το Βήμα*, 13 Νοε. 1969

Εφ. *Ελευθερία*, 3 Σεπτ. 1970
Εφ. *Τα Νέα*, 10 Σεπτ. 1970
Εφ. *Τα Σημερινά*, 14 Μαΐου, 1971
Εφ. *L'Aurore*, 3 Νοεμ. 1971
Ήρα Φελουκατζή, εφ. *Απογευματινή*, 24 Ιουλ. 1971
A. Brincourt, εφ. *Le Figaro Littéraire*, 17 Σεπτ. 1971
Περ. *La Galerie*, Οκτ. 1971
C. Naggar, περ. *Opus*, no 28 Νοεμ. 1971
J. Craven, περ. *Plaisir de France*, Οκτ. 1971
Περ. *Connaissance des Arts*, Οκτ. 1971
G. Chatel, περ. *Lettres et Medecine*, Δεκ. 1971
M. Dittiere, εφ. *L'aurore*, 3 Νοεμ. 1971
M. Gibson, εφ. *International Herald Tribune*, 16 Σεπτ. 1971
Εφ. *Το Βήμα*, 4 Φεβρ. 1972
Κ. Σεϊζάν, εφ. *Απογευματινή*, 7 Φεβρ. 1972
Ε. Ανδρεάδη, εφ. *Το Βήμα*, 25 Φεβρ. 1972
Ε. Βακαλό, εφ. *Τα Νέα*, 3 Μαρτ. 1972
Α. Ξύδη, περ. *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, 1973
Ν. Λοϊζίδη, περ. *Επίκαιρα*, 3 Μαρτ. 1972
Γ. Φάτσης, περ. *Ζυγός*, Μάιος 1973
Ε. Βακαλό, εφ. *Τα Νέα*, 1 Φεβρ. 1973
Περ. *Χρονικό*, '73
Στ. Λυδάκης, εφ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 17 Φεβρ. 1974
Κ. Πάρλας, περ. *Ταχυδρόμος*, 18 Ιαν. 1974
H. Haydon, *Chicago Sut.-Times*, 10 Οκτ. 1974
J. Jennings, *Evening Tribune*, 8 Οκτ. 1974
The San Diego Union, 6 Οκτ. 1974
Γ. Φάτσης, περ. *Ζυγός*, τ. 6, 1974
P. Mandis, εφ. *The Greek Star*, 10 Οκτ. 1974
Κ. Πάρλας, περ. *Ταχυδρόμος*, 18 Ιαν. 1974
Ε. Βακαλό, εφ. *Τα Νέα*, 7 Μαρτ. 1974
Μ. Καραβία, περ. *Γυναίκα*, 24 Δεκ. 1975
Εφ. *Ελευθεροτυπία*, 3 Δεκ. 1975
Ε. Σπανοπούλου, εφ. *Αυγή*, 14 Δεκ. 1975
Β. Σπηλιάδη, εφ. *Καθημερινή*, 6 Δεκ. 1975
Εφ. *Ελευθερία*, 19 Ιαν. 1975
Περ. *Θέατρο*, Μαρτ. - Ιουν. 1975
Μ. Κοτζαμάνη, περ. *Ταχυδρόμος*, 22 Ιαν. 1976
Ν. Παπαδάκης, περ. *Σήμα*, 10-11 Μαρτ. 1976
Ν. Πετσάλης-Διομήδης, περ. *Σήμα*, 10-11 Μαρτ. 1976
Α. Ξύδης, περ. *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, 1976

Μ. Κοτζαμάνη, περ. *Ταχυδρόμος*, 22 Ιαν. 1976
Περ. *Χρονικό*, '77
Γ. Πετρής, εφ. *Αυγή*, 7 Ιουλ. 1977
Β. Σπηλιάδη, εφ. *Καθημερινή*, 25 Ιαν. 1977
Γ. Πηλιχός, εφ. *Τα Νέα*, 22 Ιαν. 1977
Kölner Kulturleben, 20 Ιουν. 1977
P. Bergmann, περ. *Tendenzen*, Σεπτ. - Οκτ. 1977
W. Vitt, *Kölner Stadtanzeiger*, 1 Ιουν. 1977
M. Rothärmel, *Kölnische Rundschau*, 20 Ιουν. 1977
Ε. Ανδρεάδη, εφ. *Το Βήμα*, 17 Ιουν. 1977
Μ. Κοτζαμάνη, περ. *Τρίτο Μάτι*, Οκτ. - Δεκ., Αθήνα 1977
H. Laus, εφ. *Folha des Paulo*, 11 Δεκ. 1977
Γ. Μανιώτης, περ. *Σήμα*, 15-16, Απρ. 1977
S. Abadjieva-Dimitrova, εφ. *Kommuniste*, 20 Οκτ. 1978 Βελιγράδι
S. Abadjieva-Dimitrova, εφ. *Politika*, 11 Φεβρ. 1978, Βελιγράδι
T. Chirilof, εφ. *Beyer*, 6 Σεπτ. 1978, Σκόπια
P. Gilevsji, εφ. *Soir*, 14 Ιαν. 1978, Σκόπια
C. Gurovska, εφ. *Nova Macedonia*, 19 Σεπτ. 1978
Markyik, εφ. *Borba*, 19 Μαρτ. 1978, Βελιγράδι
Α. Καραγιάν-Ευάγγελος, εφ. *Ο Φιλελεύθερος*, 11 Νοεμ. 1979
A. Yiordamlis, *Cyprus Miror*, vol. 1, No 1
Περ. *Χρονικό*, '79
Εφ. *Ανεξάρτητος*, 3 Νοεμ. 1980
Εφ. *Τα Νέα*, 4 Νοεμ. 1980
Ανδρέας Καραγιάν, εφ. *Ο Φιλελεύθερος*, 9 Νοεμ. 1970
Cyprus Mail, 16 Νοεμ. 1980
Εφ. *Καθημερινή*, 9 Φεβρ. 1980
Εφ. *Αυγή*, 9 Φεβρ. 1980
Ν. Πετσάλης-Διομήδης, εφ. *Μεσημβρινή*, 13 Φεβρ. 1980
Τ. Σπητέρης, περ. *Επίκαιρα*, 23 Φεβρ. 1980
Ελένη Σπανοπούλου, εφ. *Μεσημβρινή*, 8 Φεβρ. 1980
H. Livas, *Athens Daily Post*, 5 Ιουλ. 1980
Περ. *Χρονικό*, '80
Εφ. *Μεσημβρινή*, 28 Νοεμ. 1981
Εφ. *Η Θεσσαλία*, 19 Νοεμ. 1981, Βόλος
Εφ. *Το Έθνος*, 16 Νοεμ. 1981
Εφ. *Θεσσαλονίκη*, 6 Απρ. 1981
Εφ. *Θεσσαλονίκη*, 15 Απρ. 1981
Κ. Μπόντζου, εφ. *Μεσημβρινή*, 7 Οκτ. 1982
Β. Σπηλιάδη, εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 10 Οκτ. 1982
Ε. Σαγοπούλου, περ. *Αθηνόραμα*, 16 Οκτ. 1982

Ντ. Ηλιοπούλου-Ρογκάν, εφ. *Καθημερινή*, 20 Οκτ. 1982
Κ. Σταυρόπουλος, περ. *Χρονικά*, Δεκ. 1982
Περ. *Michelangelo*, 40-41, 1982
Περ. *Ζυγός*, τ. 56, Νοεμ.-Δεκ. 1982
Κ. Σταυρόπουλος, περ. *Εικαστικά*, τ. 12 Δεκ. 1982
Περ. *Εικαστικά*, τ. 7-8, Ιουλ.-Αυγ. 1982
Περ. *Terzoocchio*, No 26, Μαρτ. 1983
Περ. *Εικαστικά*, τ. 17, Μάιος 1983
Κ. Μπόντζου, εφ. *Μεσημβρινή*, 2 Απρ. 1983
Ντ. Ηλιοπούλου-Ρογκάν, εφ. *Καθημερινή*, 3-4 Απρ. 1983
Περ. *Επίκαιρα*, 21-27, Απρ. 1983
Β. Σπηλιάδη, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 11 Απρ. 1983
Δ. Παπαστάμος, Περ. *Νέα Εστία*, τ. 1373, Σεπτ. 1984
Κ. Σταυρόπουλος, περ. *Εικαστικά*, τ. 31-33, Καλοκαίρι 1984
Εφ. *Το Έθνος*, 9 Ιουλ. 1984
Β. Ψυρράκης, εφ. *Μεσημβρινή*, 9 Ιουλ. 1984
Μ. Μαραγκού, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 11 Ιουλ. 1984
Ε. Χατζηιωάννου, εφ. *Το Βήμα*, 12 Ιουλ. 1984
Εφ. *Ελεύθερος τύπος*, 13 Ιουλ. 1984
Εφ. *Μεσημβρινή*, 13 Ιουλ. 1984
Α. Γριμάνη, εφ. *Τα Νέα*, 13 Ιουλ. 1984
Η. Μαυροειδή-Λαστά, εφ. *Αυγή*, 15 Ιουλ. 1984
Α. Χατζηγιαννάκη, εφ. *Ρωμιοσύνη*, 16 Ιουλ. 1984
Εφ. *Βραδυνή*, 16 Ιουλ. 1984
Εφ. *Μεσημβρινή*, 16 Ιουλ. 1984
Εφ. *Ρωμιοσύνη*, 17 Ιουλ. 1984
Περ. *Πάνθεον*, 17 Ιουλ. 1984
Εφ. *Έθνος*, 17 Ιουλ. 1984
Εφ. *Το Βήμα*, 17 Ιουλ. 1984
Εφ. *Η Καθημερινή*, 18 Ιουλ. 1984
Περ. *Αντί*, 20 Ιουλ. 1984
Περ. *Σοσιαλιστική Αλλαγή*, 21 Ιουλ. 1984
Ντ. Ηλιοπούλου-Ρογκάν, εφ. *Καθημερινή*, 22 Ιουλ. 1984
Εφ. *Βραδυνή*, 24 Ιουλ. 1984
Γ. Σκαμπαρδώνης, εφ. *Θεσσαλονίκη*, 24 Ιουλ. 1984
Μ. Μαραγκού, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 24 Ιουλ. 1984
Εφ. *Καθημερινή*, 24 Ιουλ. 1984
Εφ. *Μεσημβρινή*, 24 Ιουλ. 1984
Εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 24 Ιουλ. 1984
Μ. Χαρτουλάρη, εφ. *Τα Νέα*, 24 Ιουλ. 1984
Ε. Σπανοπούλου, εφ. *Το Έθνος*, 24 Ιουλ. 1984

Μ.Κ. εφ. *Το Έθνος*, 25 Ιουλ. 1984
Α. Κασιμάτη, εφ. *Μεσημβρινή*, 25 Ιουλ. 1984
Εφ. *Αυγή*, 25 Ιουλ. 1984
Εφ. *Ελληνικός Βορράς*, 25 Ιουλ. 1984
Γ. Συκκά, εφ. *Απογευματινή*, 25 Ιουλ. 1984
Περ. Ένα, 26 Ιουλ. 1984
Σ.Μ., *Σοσιαλιστική Αλλαγή*, 28 Ιουλ. 1984
Εφ. *Τα Νέα*, 28 Μαΐου 1984
Μ. Αργυράκης, εφ. *Το Έθνος*, 29 Ιουλ. 1984
Ε. Σπανοπούλου, εφ. *Το Έθνος*, 29 Ιουλ. 1984
Εφ. *Ελευθεροτυπία*, 29 Ιουλ. 1984
Μ. Χριστοφόγλου, 29 Ιουλ. 1984
Σ.Μ. εφ. *Σοσιαλιστική Αλλαγή*, 28 Ιουλ. 1984
Λ. Παπαμανώλη, περ. *Ταχυδρόμος*, 2 Αυγ. 1984
Ο. Μπατή, περ. *Γυναίκα*, 8 Αυγ. 1984
Δ. Δειλινού, περ. *Ένα*, 9 Αυγ. 1984
Η. Κωνσταντόπουλος, περ. *Πολίτης*, 9 Αυγ. 1984
Β. Σπηλιάδη, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 12 Αυγ. 1984
Λ. Πολυχρονιάδου-Πρίνου, περ. *Πάνθεον*, 14 Αυγ. 1984
Ο. Μπατή, περ. *Γυναίκα*, 22 Αυγ. 1984
Μ. Αποστολοπούλου-Α. Βασιλάκου, εφ. *Εξόρμηση*, 24 Αυγ. 1984
Βασ. Ποριώτης, εφ. *Ριζοσπάστης*, 26 Αυγ. 1984

Βιβλία

Σύγχρονοι Έλληνες Ζωγράφοι, εκδ. Ζυγός, Αθήνα 1961
Στ. Λυδάκης, *Οι Έλληνες Ζωγράφοι, Λεξικό των Ελλήνων Ζωγράφων και Χαρακτών*, τ. 4ος, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1976
T. Spiteris, *Arte dopo il 1945 — Grecia*, εκδ. Cappelli, 1971
Α. Ξύδης, *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης*, εκδ. Ολκός, Αθήνα 1976
Γ. Δώριζας, *Οι Τήνιοι Καλλιτέχνες και τα Μουσεία της Τήνου*, Αθήνα 1979
Γ. Κομίνης, *Σύγχρονοι Έλληνες Ζωγράφοι και Γλύπται*, Αθήνα 1962
Τ. Σπητέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, τ. β', εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1979
Ε. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα*, τ. Α': *Αφαίρεση*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1981
Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη, εκδ. Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα, Αθήνα 1970
Μ. Καλλιγάς, *Νεοελληνική Τέχνη*, εκδ. Τράπεζα Πίστεως, Αθήνα 1980
Νίκος Ε. Παπαδάκης, *Γιάννης Γαΐτης*, εκδ. Πολυπλάνο, Αθήνα 1980

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΣΟΥ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
036000013158

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ

ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ