

Βλάσης Κανιάρης

Μιά σκάλα παρατημένη στη μέση ενός δωματίου, ένας πολυέλαιος απ' όπου κρέμονται λευκά υφάσματα, ένα πιάνο, ένας μεγαλοδιάστατος καθρέφτης, ένα σκαμνί, ξύλινες καρέκλες, κούκλες με συρμάτινους σκελετούς, ακέφαλες και ασώματες, ντυμένες με φτωχικά ρούχα: το πρώτο ολοκληρωμένο εικαστικό περιβάλλον του Βλάση Κανιάρη ακούγεται σαν θεατρικό σκηνικό.

Πραγματοποιείται στα 1964 στην έκθεση που διοργάνωσε ο τεχνοκριτικός Pierre Restany - με τη συμμετοχή των Νίκου Κερασάνη και Δανιήλ- στο La Fenice της Βενετίας, στα πλαίσια της τότε Biennale, με τίτλο «3 προτάσεις για μια καινούργια ελληνική γλυπτική», και αποτελεί σαφή απόρροια των προηγούμενων αναζητήσεών του.

Η απομάκρυνση του Κανιάρη από το παραδοσιακό σχήμα του καμβά και η μετάβασή του σε επίτοιχα έργα που καταργούν το συμβατικό τελάρο και από εκεί στη γλυπτική, υπήρξε σταδιακή. Μετά από τις καθαρά φοιτητικές μελέτες του, πέρασε αρχικά σε παραστατικούς πίνακες που θεματογραφικά πραγματεύονταν την πόλη της Αθήνας και ύστερα σε αφηρημένα έργα τα οποία είχαν άμεση συσχέτιση με την ελεύθερη, αυθόρμητη προσέγγιση και την έμφαση στο «αβαθές πεδίο» των αμερικανών αφηρημένων εξπρε-



Συνύπαρξη, 1974 (400 x200 x130 cm).

σιονιστών. Οι τεχνοτροπικές αυτές ομοιότητες ήταν συμπτωματικές, αφού ο Κανιάρης δεν είχε ακόμα έρθει σε επαφή με την τέχνη της Σχολής της Νέας Υόρκης, η οποία διαμορφώθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1940 και αποτέλεσε έκτοτε εθνικό κίνημα. Η μεγάλη έκθεση του Jackson Pollock το 1958 στη Ρώμη - όπου ο Κανιάρης είχε εγκατασταθεί δύο χρόνια πριν- υπήρξε για τον έλληνα ζωγράφο, αποκλυπτική εμπειρία: σάθθηκε η αφορμή να αλλάξει πορεία προκειμένου να μη συμπλεύσει με ένα εικαστικό ρεύμα που δέσποζε στον καλλιτεχνικό χώρο, και τον οδήγησε σε πειραματισμούς που δεν αποποιούσαν τους ήδη υπάρχοντες προβληματισμούς του αλλά φορμαλιστικά τους ανέπτυσαν διαφορετικά.

Συγκεκριμένα, ο Κανιάρης συνέχισε να εκφοράζεται μέσα από τη χειρονομακή κίνηση, αλλά εισήγαγε στις καινούργιες σειρές των έργων του, εξωζωγραφικά στοιχεία που του επέτρεπαν να αποδεσμευτεί από την καθαρά διδιάστατη επιφάνεια. Το Φεβρουάριο του 1960, όταν είχε ήδη ξεκινήσει τις δύο ανάγλυφες ενότητες «Οι τοίχοι» και «Κομμάτια χώρου» με τα γυμνωμένα χαρτιά/πανιά, έγραφε στις



Εγκατάσταση Βενετία, 1964

σημειώσεις του: «Όπως και πέρσι, με απασχολεί το ζήτημα του χώρου. Κατάργησα το τελάρο για να περιορίσω τις ελευθερίες που έπαιρνα και κυρίως γιατί το τελάρο γινόταν αυτό η αφηρημένη έννοια του χώρου, ενώ η «ζωγραφική» ήταν ένα αντικείμενο πραγματικό. Αντίθετα απ' ό,τι κανείς μπορεί να υποθέσει, όλη αυτή η ιστορία απαιτεί μια μεγαλύτερη πειθαρχία παρά μια ελευθερία».

Διαφαίνεται στο απόσπασμα αυτό η επιθυμία του Κανιάρη να μετατρέψει την έννοια του χώρου από αφηρημένη σε συγκεκριμένη και να ελέγξει, ως ένα βαθμό, το τυχαίο συμβάν, παρά την όποια φαινομενική «αταξία» των έργων. Τον επόμενο χρόνο, στο Παρίσι όπου έχει μετακομίσει, φτιάχνει τα πρώτα περίοπτα αντικείμενα με φτωχά υλικά: κούκλες - στο ίδιο πνεύμα με αυτές του προαναφερθέντος περιβάλλοντος - και συνθέσεις με κουρέλια. Είναι η εποχή του νεο-ρεαλισμού και της pop-art, κινήματα στα οποία εννοιολογικά αντιτάσσεται ο Κανιάρης, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι η τέχνη του φέρει κάποια κοινά φορμαλιστικά χαρακτηριστικά. Όμως αυτό που έχει πιθανόν περισσότερο ιστορικό ενδιαφέρον, είναι η παράλληλη πορεία του ελληνικού καλλιτέχνη με τον αμερικανό George Segel που ακριβώς την ίδια χρονιά με τον Κανιάρη έκανε και αυτός την πρώτη κούκλα ένα γύψινο ομοίωμα του εαυτού του που το έντυσε με μεταχειρισμένα ρούχα και το έστησε στο χώρο, δημιουργώντας ένα σκηνικό με μια απλή καρέκλα, ένα πα-



Πού ο βορράς και πού ο νότος. 1988 (160 x 200 x 170 cm).

λογικά σε μια θεματολογία, βαθύτερα πολιτική, και όχι κομματική, αντίθετη με αυτή του αμερικανού γλύπτη. Το Μάη του '69 στην έκθεση που πραγματοποίησε στην Αθήνα και όπου αντί καταλόγου μοίραζε γύψινα πλακάκια, από όπου φύτρωνε ένα κόκκινο γαρούφαλλο, είχε δηλώσει μια έντονη και σαφή κριτική στάση απέναντι στην τότε τρέχουσα πραγματικότητα του τόπου. Η σειρά των μεταναστών που ξεκίνησε το 1970 στο Παρίσι και ολοκληρώθηκε στο Βερολίνο, όπου ο καλλιτέχνης παρέμεινε από το 1973 έως το 1975 σαν υπότροφος της DAAD, επίσης έφερε στο επίκεντρο ένα κοινωνικό υπαρκτικό πρόβλημα και ανελέητα προβάλλε την αίσθηση της ανθρώπινης απομάκρυνσης και της μοναξιάς.

Ο Κανιάρης εκλέγεται το 1976 στην έδρα ζωγραφικής της Ανώτατης Σχολής Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου και επαναπαύεται μετά από πολλά χρόνια ξενιτιάς. Παράλληλα, εξελίσσει την τέχνη του με μια υπευθυνότητα, συνέπεια και σοβαρότητα που τον χαρακτήριζε από την αρχή. Η μεγάλη του έκθεση στο Παγολοιείο του Φιξ το 1980 ή η εκπροσώπηση της Ελλάδας-μαζί με τον Νίκο Κερασσή- στη Bienale της Βενετίας το 1988, γίνονται οι μάρτυρες μιας ομαλής, στρωτής και λογικής ανάπτυξης. Κοινωνιολογικοί προβληματισμοί εμπλέκονται με πολιτικά ερεθίσματα, και η τέχνη μετατρέπεται σε ένα είδος χρηστικού αντικειμένου, όπου η αισθητική δεν υποβαθμίζει το λειτουργικό νοητικό υπόβαθρο αλλά αντίθετα το αναδύκνει.

Ο Κανιάρης ουδέποτε υπήρξε αμέτοχος παρατηρητής των γεγονότων, αλλά κανονικός σχολιαστής της ασυνειδησίας και της αδιαφορίας της ανθρώπινης ύπαρξης, της ταυτόχρονης παρουσίας και απουσίας του υποκειμένου μέσα σ' ένα κόσμο, που όπως πολύ σωστά εντόπισε ο Restany, θυμίζει θέατρο του παραλόγου.

Μπία Παπαδοπούλου *



Αλόιμονο - Ελλάδα ή ο ζωγράφος και το μοντέλο του. 1980 (5 x 20 μέτρα). Τεχνολόγος Bemier.

ράθρο, και ένα τραπέζι. Αν και έχει ταυτιστεί από πολλούς με το pop-κίνημα, ο Segel παραμένει ανεξάρτητα από αυτό ένας από τους κύριους εκπροσώπους και προδρόμους της περιβαλλοντικής, ανθρωποκεντρικής τέχνης.

Ο Κανιάρης τον γνώρισε πολύ αργότερα, όταν είχε διαπλάσει το ύφος της γραφής του και κατασταλάξει ιδεο-

(*) Η Μπία Παπαδοπούλου είναι τεχνολογική.