

ΓΙΑΤΙ Ο ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ ΕΙΝΑΙ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΣ

Ηράκλειο, 20 Σεπτεμβρίου 2019

José Riello
Universidad Autónoma de Madrid

Τα τελευταία πέντε χρόνια είχα την καλή τύχη να επισκεφτώ ούτε λίγο ούτε πολύ οκτώ ή εννιά εκθέσεις αφιερωμένες στη ζωή, τα έργα και την καλλιτεχνική επιρροή του μεγάλου καλλιτέχνη του 16ου αιώνα, Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, γνωστού ως Ελ Γκρέκο, όπως είχα επίσης την ανείπωτη τιμή να είμαι συνεπιμελητής σε μια ακόμα έκθεση, αφιερωμένη στην ιδιωτική του βιβλιοθήκη. Ο Γκρέκο πέθανε το 1614, και για να τιμηθεί η τετρακοσιοστή επέτειος του θανάτου του, οι συγκεκριμένες εκθέσεις πραγματοποιήθηκαν σε τρεις από τις πόλεις που συνδέονται στενά με το όνομά του, αλλά και μεταξύ άλλων στη Νέα Υόρκη, στη Washington, στο Düsseldorf κλπ. Οι συγκεκριμένες τρεις πόλεις ήταν το Ηράκλειο, η όμορφη πόλη του υπέροχου ελληνικού νησιού της Κρήτης, όπου πιστεύεται ότι ο Γκρέκο γεννήθηκε το 1540-41, εκπαιδεύτηκε και καθιερώθηκε ως δεξιότηχνης της αιογραφίας και ως ο καλύτερος αιογράφος της Κρήτης· η Μαδρίτη, όπου έφτασε γύρω στο 1576-77 προσδοκώντας να εργαστεί για τον Φίλιππο Β΄, βασιλιά της Ισπανίας, στο εντυπωσιακό οικοδομικό και διακοσμητικό πρόγραμμα του μοναστηριού του El Escorial· και, τέλος, το Τολέδο, όπου επί τριάντα επτά χρόνια –ακριβώς τη μισή του ζωή– ο Ελ Γκρέκο έζησε, απέκτησε ένα παιδί, διηύθυνε ένα δραστήριο εργαστήριο, δούλεψε ασταμάτητα και, εν τέλει, πέθανε.

Γνωρίζουμε λίγα στοιχεία σχετικά με την καταγωγή του Γκρέκο. Κατά τα φαινόμενα, ανήκε σε ορθόδοξη οικογένεια της οποίας κάποια μέλη ασχολούνταν με το θαλάσσιο εμπόριο. Ως κάτοικοι της Κρήτης ήταν υπήκοοι της Δημοκρατίας της Βενετίας, ενώ ορισμένοι συγγενείς του Γκρέκο υπηρέτησαν στην ενετική διοίκηση. Θεωρείται πως ο ζωγράφος έλαβε ουμανιστική παιδεία· ωστόσο, μολονότι μιλούσε και έγραφε ελληνικά, όπως επίσης μιλούσε την ενετική διάλεκτο, προφανώς δεν έμαθε λατινικά. Ο πατέρας του πέθανε το 1566, όταν ο ίδιος ήταν 15 χρονών, ως εκ τούτου δεν είχε αρκετούς πόρους ώστε να

χρηματοδοτήσει μια άρτια εκπαίδευση· εξάλλου μπορεί να έμαθε απλώς να διαβάζει, να γράφει και κάποια στοιχειώδη μαθηματικά. Πράγματι, η ουμανιστική παιδεία δεν πρέπει να του ήταν απαραίτητη προκειμένου να εξασκήσει το επάγγελμα του ζωγράφου, όπως αυτό ήταν κατανοητό στην Κρήτη κατά τη διάρκεια της νιότης του, εφόσον απλώς ήταν αναγκαίο να εφαρμόζει στερεότυπους και προκαθορισμένους εικονογραφικούς τύπους. Υπάρχουν τρία έργα του τα οποία αποδίδονται σε αυτή την περίοδο: *Ο ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει εικόνα της Θεοτόκου*, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου* και *Η προσκύνηση των Ποιμένων*. Σε αυτούς τους πίνακες είναι σαφές ότι ο Ελ Γκρέκο έχει στραμμένο το ενδιαφέρον του στη σύγχρονη ιταλική ζωγραφική, την οποία γνώριζε από χαρακτικά, όπως και ότι έχει ξεπεράσει τα άκαμπτα όρια της βυζαντινής ζωγραφικής. Για παράδειγμα, εισάγει κάποια καινούργια στοιχεία, όπως η ημίγυμνη παγανιστική Νίκη που στεφανώνει τον Ευαγγελιστή Λουκά, σαν να αποτελεί ο πίνακας μια αυτοπροσωπογραφία η οποία εκφράζει την αυτεπίγνωση για την αξία του σε σχέση με τους σύγχρονούς του συναδέλφους.

Όπως και πολλοί άλλοι συμπατριώτες του, ο Ελ Γκρέκο αποφάσισε να πάει στην Ιταλία. Έφτασε στη Βενετία το 1567. Μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, το 1453, η πόλη υπέφερε από βαθιά οικονομική κρίση, παρά το υψηλό επίπεδο σπουδών του Πανεπιστημίου της Πάδοβα και την «terraferma», την αγροτική μεταρρύθμιση που προωθούσε η ενετική αριστοκρατία. Ωστόσο, η Βενετία ήταν ένα κραταιό πνευματικό κέντρο, στο οποίο η επιχείρηση της τυπογραφίας είχε φτάσει σε υψηλά επίπεδα συγκριτικά με άλλες ευρωπαϊκές πόλεις. Έχουν διατυπωθεί πολλές εικασίες όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίον το ζωγραφικό ύφος του Ελ Γκρέκο αλλάζει μετά την άφιξή του· υπάρχουν επίσης πολλές αμφιβολίες όσον αφορά αυτόν με τον οποίο ήρθε σε επαφή στην πόλη, αυτόν με τον οποίο ολοκλήρωσε την εκπαίδευσή του, καθώς και το πώς και γιατί συνέβη η αλλαγή στη ζωγραφική του. Κατά πάσα πιθανότητα, δεν είχε επαγγελματική σχέση με τον Τισιανό. Όντως, οι πίνακες του από την Ιταλία δείχνουν μεγαλύτερη συγγένεια με εκείνους του Tintoretto και του Bassano, ωστόσο δεν είμαστε σε θέση να εξακριβώσουμε τυχόν σχέση του μαζί τους. Στην πραγματικότητα, θα πρέπει να αναλογιστούμε τις δυσκολίες

που πρέπει να αντιμετωπίσει ένας ζωγράφος σαν τον Γκρέκο προκειμένου να προκόψει στο ενετικό καλλιτεχνικό κύκλωμα, το οποίο βασιζόταν στην κυριαρχία του οικογενειακού εργαστηρίου και της συντεχνίας, και όπου η τέχνη ήταν αντιληπτή ως μια συλλογική εργασία η οποία ένωνε τεχνίτες και μαθητευόμενους υπό την καθοδήγηση του δασκάλου. Ο ατομιστικός χαρακτήρας του Γκρέκο δεν ταίριαζε καλά με αυτές τις συνθήκες. Δεν υπάρχει η παραμικρή μνεία περί ένταξής του στο συγκεκριμένο περιβάλλον και το μόνο που μπορούμε να κάνουμε είναι υποθέσεις, περισσότερο ή λιγότερο σωστές. Επιπλέον, κρίνοντας από τα αποδιδόμενα σε αυτόν έργα που μπορούν να χρονολογηθούν στην Ενετική περίοδο, υποπτευόμαστε την παντελή απουσία Ενετών πατρónων. Στη Βενετία, ο Ελ Γκρέκο είχε πολύ λίγα να προσφέρει, αλλά επέμεινε να μάθει τη γλώσσα της ενετικής ζωγραφικής και της θεωρίας της τέχνης μέσα από μια εντατική αυτοεκπαίδευση, στην οποία ήταν σημαντικά όχι μόνο τα σύγχρονα έργα που έβλεπε, αλλά και οι συζητήσεις που έκανε ή τα βιβλία που διάβαζε, προκειμένου να αφομοιώσει καλλιτεχνικές θεωρίες και πρακτικές.

Εκείνη την εποχή ήταν κοινός τόπος πως η γνώση των «γραμμάτων» –το να είναι κανείς εγγράμματος– και η επαφή με εγγράμματος ανθρώπους –είτε απευθείας είτε μέσω αναγνωσμάτων– ήταν εξαιρετικά ευεργετική για τους καλλιτέχνες. Από αυτή την άποψη, είναι πιθανό ο Ελ Γκρέκο να γνώρισε μέλη σημαντικών οικογενειών, όπως οι Calbo, οι Michiel και κυρίως οι Grimani, ενώ σχετίστηκε προσωπικά –ή ενδεχομένως μέσω των έργων του– με κάποιους από τους πιο μορφωμένους ανθρώπους της εποχής, όπως ο λόγιος Daniele Barbaro ή ο αρχιτέκτονας Andrea Palladio.

Αυτές οι επαφές ενισχύθηκαν ακόμα περισσότερο στη Ρώμη. Όταν ο Γκρέκο ήρθε στη Ρώμη, το 1570, οι συνέπειες της Συνόδου του Τρέντο, η οποία σηματοδότησε την οριστική διαίρεση στον χριστιανικό κόσμο, ήταν εμφανείς· στο εξής, η τέχνη όφειλε να βρίσκεται στην υπηρεσία της Καθολικής Εκκλησίας. Στις 16 Νοεμβρίου του ίδιου έτους, ο μικρογράφος Giulio Clovio ζήτησε από τον καρδινάλιο Alessandro Farnese, έναν από τους ανθρώπους κλειδιά της

Αντιμεταρρύθμισης, να προσφέρει φιλοξενία στο palazzo του «σε έναν νεαρό από την Candia, μαθητή του Τισιανού, τον οποίο, κατά τη γνώμη μου, φαίνεται να τον χαρακτηρίζει η πληθωρικότητα στη ζωγραφική τέχνη». Ο Alessandro Farnese έλαβε υπόψη του την πρόταση του Clonvio και έκτοτε ο Γκρέκο ήταν σε θέση να συμμετέχει στις διανοητικές συζητήσεις του πνευματικού κύκλου του καρδινάλιου. Πιθανότατα, ο ζωγράφος γνώρισε τον βιβλιοθηκάριο Fulvio Orsini, τον αρχιτέκτονα Vignola και μια ομάδα Ισπανών, όπως τους Alfonso και Pedro Chacón, ίσως τον Benito Arias Montano και τον Luis de Castilla, οι οποίοι του ανέθεσαν τις πρώτες παραγγελίες στην Ισπανία. Ωστόσο, στη Ρώμη, ο Ελ Γκρέκο χαρακτηριζόταν ακόμα ως αρχαϊκός ζωγράφος, υπέρμαχος της κολοριστικής και της νατουραλιστικής ζωγραφικής, οι οποίες στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της Ρώμης αντιμετωπιζόνταν ως επιφανειακές εκφάνσεις της ζωγραφικής τέχνης. Πράγματι, ήταν ένας επιτηδευμένος ξένος και απομακρύνθηκε από το palazzo το 1572· η αιτία παραμένει άγνωστη. Εν πάση περιπτώσει, η αυτοπεποίθηση του Ελ Γκρέκο θα πρέπει να ενισχύθηκε στην αυλή των Farnese, ιδίως αν είχε επίγνωση, όπως πράγματι είχε, ότι ήταν τότε 30 χρονών.

Οι πίνακές του από αυτή την εποχή δείχνουν την προσπάθεια που κατέβαλε ο Γκρέκο προκειμένου να διδαχθεί τους κανόνες της ιστορικής ζωγραφικής, της ανατομίας, της προοπτικής, του αρχιτεκτονικού σχεδίου και της τέχνης του Τισιανού και του Μιχαήλ Αγγέλου. Παρά τις δυσκολίες, θα πρέπει να θεώρησε ότι τους είχε κάνει πλέον κτήμα του και ζωγράφησε αυτή την *Εκδίωξη*. Κατά τη γνώμη μου, πρόκειται για ένα μανιφέστο των καλλιτεχνικών δεξιοτήτων που απέκτησε μετά τα χρόνια που πέρασε στην Ιταλία. Αυτή η υπόθεση θα εξηγούσε την απεικόνιση στην κάτω δεξιά γωνία των καλλιτεχνικών του προτύπων: του Τισιανού, του Μιχαήλ Αγγέλου, του Giulio Clonvio, ίσως ακόμα και του ίδιου του εαυτού του, στο σημείο που συνήθως προοριζόταν για τις υπογραφές.

Στην Ιταλία άρχισε επίσης να εξελίσσει μια βασική πτυχή της καριέρας του, η οποία κατά κάποιο τρόπο αποδεικνύει τη νατουραλιστική τάση της ζωγραφικής του, μια κλίση που υποτιμάται από πολλούς ακαδημαϊκούς οι οποίοι επικεντρώνονται στη φαινομενικά μυστικιστική πλευρά της δουλειάς του. Λίγο

μετά την άφιξή του στη Ρώμη ζωγράφισε δυο εκδοχές του *Παιδιού που φυσάει...* Δεν ξέρουμε αν πρόκειται για παραγγελία του καρδινάλιου Farnese ή για πρωτοβουλία του ζωγράφου, είναι όμως φανερό ότι και οι δυο εκδοχές αναπαράγουν χαμένα αρχαία έργα, γνωστά πλέον μόνο από τη *Φυσική Ιστορία* του Πλίνιου του Πρεσβύτερου. Και στις δυο, ο Ελ Γκρέκο αποδεικνύει την γνώση της αρχαίας λογοτεχνίας, την υπεροχή του έναντι των αρχαίων καλλιτεχνών και την ικανότητά του να αντιγράφει φυσικά φαινόμενα. Δεν πρέπει να λησμονούμε ότι ο Giulio Clovio σύστησε τον Γκρέκο ως πορτρετίστα στον καρδινάλιο Farnese και η προσήλωσή του στα πορτρέτα απέβη η κύρια ενασχόλησή του στην Ιταλία. Για παράδειγμα, ζωγράφισε τέσσερα άγνωστα πορτρέτα για τον Fulvio Orsini, ένα του φίλου του Clovio και ένα ακόμα του Vincenzo Anastagi. Στην πραγματικότητα, ο Ελ Γκρέκο εξακολούθησε να ζωγραφίζει εκπληκτικά πορτρέτα μέχρι το τέλος της ζωής του, όπως είναι *Ο Ιππότης με το χέρι στο στήθος*, τα πορτρέτα του Αδελφού Hortensio Félix Paravicino, του γιου του Jorge Manuel, του Καρδινάλιου Niño de Guevara, ή αυτή τη μοναδική *Αυτοπροσωπογραφία*.

Κάποια από τα μέλη του πνευματικού κύκλου του καρδινάλιου Farnese θα πρέπει να τον έπεισαν να ταξιδέψει στην Ισπανία, με την υπόσχεση ότι θα έβρισκε εκεί μια επικερδή επαγγελματική απασχόληση με την ευκαιρία της οικοδόμησης του μοναστηριού του El Escorial, ιδίως μετά το θάνατο του Τισιανού, το 1576, ο οποίος είχε αναλάβει τις πιο σημαντικές παραγγελίες από τον Φίλιππο Β΄. Ο Γκρέκο έφτασε στο Τολέδο όταν ήταν 37 χρονών κι έμεινε εκεί μέχρι το θάνατό του, βρισκόταν ακριβώς στη μέση της ζωής του. Το Τολέδο ήταν η έδρα του αρχιεπισκόπου της Ισπανίας, ο οποίος ήταν ο πλουσιότερος άνθρωπος στον χριστιανικό κόσμο μετά από εκείνον της Ρώμης· στην πραγματικότητα, το Τολέδο ήταν η σημαντικότερη πόλη της Ισπανίας, ακόμα πιο πολύ κι από τη Μαδρίτη, όπου ο Φίλιππος Β΄ είχε αποφασίσει να εγκαταστήσει μόνιμα την αυλή του το 1561.

Αμέσως μετά την άφιξή του υπέστη κάποιες ατυχίες. Το *Μαρτύριο του Αγίου Μαυρικού*, ζωγραφισμένο για το El Escorial, απορρίφθηκε για εικονογραφικούς

λόγους, μολονότι ο Φίλιππος Β΄ κατέβαλε τελικά το οφειλόμενο ποσό των 800 δουκάτων –γεγονός που φανερώνει ότι ο βασιλιάς αναγνώριζε την αξία του πίνακα ακόμα και αν δεν συμβατός με τις δογματικές αρχές και τη σαφήνεια που απαιτείτο από τους θρησκευτικούς πίνακες εκείνη την εποχή. *Ο διαμερισμός των Ιματίων*, φιλοτεχνημένος για το σκευοφυλάκιο του καθεδρικού ναού, απορρίφθηκε για τους ίδιους εικονογραφικούς λόγους. Παρ' όλα αυτά, ο Ελ Γκρέκο ήταν σε θέση να προσαρμόσει τους πίνακές του στις επιταγές μιας πόλης σαν το Τολέδο, στην οποία δεν υπήρχε κάποιος ζωγράφος ικανός να ανταποκριθεί στις ανάγκες των καιρών που ακολούθησαν μετά τη Σύνοδο του Τρέντο.

Ο Ελ Γκρέκο υπήρξε ο δημιουργός της πιο εναργούς εικονογραφίας των αγίων, αυτής που περισσότερο προήγαγε την ευλάβεια εκείνη την εποχή, όπως του Αγίου Φραγκίσκου και της Μαρίας Μαγδαληνής, καθώς και επιβλητικών συνθέσεων όπως *Η ταφή του Κόμη Orgaz* στο Ναό του Santo Tomé στο Τολέδο. Σε αυτόν τον πίνακα οι κανόνες που διέπουν την απεικόνιση της γήινης περιοχής είναι ριζικά διαφορετικοί απ' αυτούς που κυριαρχούν στον ουράνιο κόσμο. Εφάρμοσε τους ίδιους κανόνες στο ρετάμπλ του Ναού του Santo Domingo el Antiguo, στο ρετάμπλ του Colegio de Nuestra Señora de la Encarnación στη Μαδρίτη, στο παρεκκλήσιο Oballe του Ναού του Αγίου Βικεντίου στο Τολέδο, καθώς και στο Νοσοκομείο του Ελέους στο Illescas ή στο Νοσοκομείο Tavera στο Τολέδο. Αυτό ισχύει ακόμα και για το τελευταίο έργο που ζωγράφησε, *Την προσκύνηση των Ποιμένων*, το οποίο προοριζόταν για το προσωπικό του ταφικό παρεκκλήσιο.

Το 2014, το «Έτος Ελ Γκρέκο», κάθε έκθεση περιείχε υπέροχα έργα τέχνης και είχε κάτι να προσφέρει στον σοβαρό θεατή.

Επιτρέψτε μου να αρχίσω με την έκθεση: *El Greco: Painter and Master* (Ελ Γκρέκο: Ζωγράφος και Δάσκαλος). Αυτός ο αγγλικός τίτλος είναι κάπως παραπλανητικός και δεν έχει καμία σχέση με τον ισπανικό τίτλο: *El Greco: Arte y Oficio*, ο οποίος θα μπορούσε να μεταφραστεί πάνω κάτω ως εξής: «Ελ Γκρέκο:

Τέχνη και Εμπόριο/Μαστοριά/Καλλιτεχνία». Στην πραγματικότητα, η έκθεση εστιαζόταν στην περίπλοκη δημιουργική διαδικασία ενός μόνιμου εργαστηρίου, εγκατεστημένου στο σπίτι του Γκρέκο στο Τολέδο, εφόσον ο Γκρέκο βασιζόταν σε μια ομάδα βοηθών οι οποίοι του έδιναν τη δυνατότητα να δημιουργεί τα ρετάμπλ και τα υπόλοιπα έργα τέχνης που αποτελούσαν παραγγελίες ετερόκλητων πατρώνων, μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβάνονταν ενορίες, μοναστήρια και πολυάριθμοι ιδιώτες. Υπό μια συγκεκριμένη οπτική γωνία, η έκθεση, η οποία πραγματοποιήθηκε στο Museo de Santa Cruz στο Τολέδο –ένα όμορφο αναγεννησιακό νοσοκομείο–, ήταν μια ακαδημαϊκή έκθεση. Ο Γκρέκο ήταν προσωπικά υπεύθυνος για τα πιο σημαντικά έργα, ενώ επίσης δημιουργούσε τα πρωτότυπα για τις πιο δημοφιλείς συνθέσεις του, βασισμένα στη συνακόλουθη επεξεργασία ρεπλικών, παραλλαγών και αντιγράφων, αλλά τα οποία επιδεικνύουν επίσης τη συμμετοχή σε ποικίλο βαθμό των μελών του εργαστηρίου του. Πρόκειται για ένα επίμαχο θέμα το οποίο περιλαμβάνει μια ιδιαίτερη μεθοδολογία της Ιστορίας της Τέχνης, γνωστή ως «connoisseurship» (ειδημοσύνη). Σκοπός της είναι να προσδιορίζει την πατρότητα ενός έργου τέχνης· επιπροσθέτως, έχει επικίνδυνες σχέσεις με το εμπόριο έργων τέχνης, εφόσον μπορεί κανείς να αντιληφθεί την οικονομική αξία που προσδίδει ο κόσμος μας στα έργα τέχνης και την επίδρασή της στα μουσεία ή τις εκθέσεις. Παρ' όλα αυτά, η έκθεση μας επέτρεψε να περιεργαστούμε το Αποστολάτο από την *Almadrones*, το οποίο εκτέθηκε για πρώτη φορά μετά τον διασκορπισμό του, έπειτα από τον Ισπανικό Εμφύλιο Πόλεμο, καθώς και άλλα τρία Αποστολάτα του Γκρέκο και των βοηθών του. Όντως, είχαμε την ευκαιρία να δούμε πίνακες του Γκρέκο μαζί με ρεπλικές και παραλλαγές φτιαγμένες μαζί με ή από τους βοηθούς του· να δούμε έργα που δεν είχαν εκτεθεί ποτέ στην Ισπανία· να συγκρίνουμε διαφορετικές εκδοχές του *Διαμερισμού των Ιματίων του Χριστού* και της *Σταύρωσης του Αγίου Φραγκίσκου*· να μείνουμε κατάπληκτοι από την ικανότητα του Ελ Γκρέκο να καθοδηγεί το εργαστήριο του με επιχειρηματική ματιά, κάτι καινοφανές για το περιβάλλον της Ισπανίας του 16ου αιώνα.

Στις μέρες μας πολλοί, ακόμα και ιστορικοί τέχνης, κριτικοί ή ερασιτέχνες, αποδίδουν σπουδαιότητα στην τέχνη του παρελθόντος, επειδή προεικονίζει την

τέχνη του παρόντος, μια άποψη η οποία, κατά την ταπεινή μου γνώμη, δεν ισοδυναμεί με κάτι παραπάνω πέρα από αισθητικό ναρκισσισμό. Αυτή η προσέγγιση έχει καταστεί τυπική για τους πίνακες του Ελ Γκρέκο και έχει άμεση σχέση με την ανακάλυψη της τέχνης του τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Στην έκθεση *El Greco and Modern Painting (Ο Ελ Γκρέκο και η Μοντέρνα Ζωγραφική)*, η οποία έλαβε χώρα στο Μουσείο του Πράδο και διήρκεσε μέχρι τις 5 Οκτωβρίου, 26 σπουδαία έργα του Ελ Γκρέκο εκτέθηκαν σε περίοπτη θέση, και γύρω τους, ομαδοποιημένες, οι δουλειές των σημαντικότερων μοντέρνων ζωγράφων οι οποίοι εμπνεύστηκαν από αυτόν, σε μια παρουσίαση που σκοπό είχε να αποκαλύψει το εύρος και το βάθος της επιρροής του. Πράγματι, ο Ελ Γκρέκο έχαιρε μεγάλης εκτίμησης ανάμεσα στους σημαντικότερους Ισπανούς καλλιτέχνες, όπως ο Mariano Fortuny, ο Santiago Rusiñol, ο Joaquín Sorolla, και κυρίως ο Ignacio Zuloaga, ο οποίος ήταν κάτοχος αρκετών έργων του. Η επιρροή του Ελ Γκρέκο ήταν επίσης καθοριστική για την ανανέωση της ζωγραφικής τέχνης από τον Paul Cézanne και τον Pablo Picasso, ενώ ο Κρητικός καλλιτέχνης αποτέλεσε σημείο αναφοράς και για άλλους καλλιτέχνες, ξεκινώντας από τον Γερμανικό Εξπρεσιονισμό και φτάνοντας μέχρι τα αρχικά στάδια της καριέρας του τελευταίου Αμερικάνου εξπρεσιονιστή, του Jackson Pollock. Παρ' όλα αυτά, νομίζω πως η επιρροή του Γκρέκο είναι λιγότερο εμφανής σε κάποια από τα ζωγραφικά έργα που εκτέθηκαν στο Πράδο, καλλιτεχνών όπως ο Édouard Manet, ο Marc Chagall, ο Chaïm Soutine ή ο Francis Bacon. Μπορεί αυτό να οφείλεται στην ευρεία χρήση της έννοιας της καλλιτεχνικής «έμπνευσης», ενός καλλιτέχνη που «εμπνέει» κάποιον άλλον, και στη συγκεκριμένη περίπτωση του Γκρέκο ο οποίος «εμπνέει» τους μοντέρνους καλλιτέχνες. Τι εννοούμε, ωστόσο, όταν χρησιμοποιούμε αυτό τον όρο της καλλιτεχνικής «έμπνευσης»; Σε ένα εξαιρετικό επίμετρο που περιλήφθηκε στο επίσης εξαιρετικό βιβλίο *Patterns of Intention*, ο Michael Baxandall σημειώνει: «Το να σκεφτόμαστε σχετικά με την έμπνευση, αμβλύνει τη σκέψη, εξαιτίας της υποβάθμισης των τρόπων διαφοροποίησης». Δυστυχώς δεν έχω χρόνο για να εξηγήσω τα επιχειρήματα του Baxandall, απλώς να πω ότι για το λόγο αυτό πιστεύει ότι η «παράδοση» δεν «είναι κάποιο αισθητικό είδος πολιτιστικού γονιδίου αλλά μια ιδιαιτέρως οξυδερκής οπτική του παρελθόντος σε ενεργή και αμοιβαία σχέση με ένα

εξελισσόμενο σύνολο κλίσεων και δεξιοτήτων, αποκτημένο στον πολιτισμό που διαθέτει τη συγκεκριμένη οπτική». Κατά τη γνώμη μου, η έκθεση του Πράδο θα είχε μεγαλύτερο ενδιαφέρον και μεγαλύτερη ακαδημαϊκή επιτυχία –όχι επιτυχία ως προς την προσέλευση του κοινού, δεδομένου ότι δέχτηκε τον απίστευτο αριθμό των 400.000 επισκεπτών–, αν υπογράμιζε τις διαφορετικές «οπτικές» με τις οποίες ένας μοντέρνος καλλιτέχνης ή μια ομάδα καλλιτεχνών είδε και αντιλήφθηκε τα έργα του Ελ Γκρέκο, και όχι τονίζοντας κάποια απλά μορφολογικά παράλληλα ανάμεσα στους πίνακές τους και τα έργα του Κρητικού ζωγράφου.

Νομίζω ότι οι αισθητικές προτιμήσεις είναι πολύ σημαντικές για καθέναν από εμάς, πλην όμως οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι είναι εντελώς αυθαίρετες υπό το πρίσμα μιας παγκόσμιας οπτικής γωνίας. Όπως ο ιδιοφυής ιστορικός τέχνης Ernst Gombrich, έτσι κι εγώ πιστεύω ότι δεν υπάρχει ποτέ λάθος λόγος για να θαυμάζουμε τη δουλειά ενός καλλιτέχνη από τον Chardin, ή τον Watteau, ή τον Γκρέκο, ή τον Velázquez –αν θέλετε να μάθετε τις δικές μου προτιμήσεις– έως τον Damien Hirst, υπάρχουν ωστόσο λάθος λόγοι για να την απορρίπτουμε. Το πρόβλημα με τον κόσμο ή τους κριτικούς ή τους ιστορικούς ή τους ερασιτέχνες, ακόμα και με κάποιους νεαρούς φοιτητές μου που έχουν αισθητικές αμφιβολίες σχετικά με τον Γκρέκο είναι ότι τέτοιου είδους αμφιβολίες στερούν την τέχνη από την ομορφιά της, η οποία, εν τέλει, ήταν αυτό που πραγματικά είχε σημασία για τον Ελ Γκρέκο.

Στις 14 Ιουνίου του 2014 τελείωσε η καλύτερη έκθεση του έτους, με τον τίτλο *El Griego de Toledo* (*Ο Έλληνας του Τολέδο*), η οποία οργανώθηκε από το Fundación El Greco 2014. Την επιμελήθηκε ο καθηγητής Fernando Marías και είχε ανέλπιστα επιτυχία. Υποθέτω ότι αυτό ήταν φυσιολογικό, δεδομένου ότι ήταν η πλέον εκτενής έκθεση για τον Ελ Γκρέκο και η πρώτη που πραγματοποιήθηκε στο Τολέδο. Ογδόντα σχεδόν έργα του συγκεντρώθηκαν στο Museo de Santa Cruz, ενώ κάποια άλλα μπορούσε να τα δει κανείς στους αποκαλούμενους «Χώρους του Γκρέκο», όπως το Μοναστήρι του Santo Domingo el Antiguo, το σκευοφυλάκιο του καθεδρικού, την ενορία του Santo Tomé ή το

Νοσοκομείο Tavera, όπως επίσης το Νοσοκομείο του Ελέους στο χωριό Illescas, κοντά στο Τολέδο, και κυρίως στο Παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωσήφ στο Τολέδο, ένα όμορφο συγκρότημα το οποίο ανήκει στον Μαρκήσιο de Eslava και το οποίο ήταν ανοιχτό στο κοινό για μερικούς μήνες του ίδιου χρόνου. Στο Museo de Santa Cruz, οι πίνακες του Ελ Γκρέκο είχαν τοποθετηθεί σε μια κατά βάση χρονολογική σειρά, ξεκινώντας από τα χρόνια που πέρασε ο Γκρέκο στο γενέθλιο νησί του και φτάνοντας έως την τελευταία *Προσκύνηση των Ποιμένων* την οποία ζωγράφισε για το ταφικό του παρεκκλήσιο· επιπλέον όμως, η συγκεκριμένη χρονολογική σειρά συμπληρωνόταν από μια ακόμα σειρά με δυο βασικές σταθερές να παίζουν το ρόλο ενός είδους *basso continuo* στην έκθεση και στα ιστοριογραφικά γραπτά που αφιέρωσε στον Γκρέκο ο καθηγητής Marías: από τη μια πλευρά την αναγνώριση του Γκρέκο ως νατουραλιστικού ζωγράφου· από την άλλη τη μεταζωγραφική λειτουργία πολλών έργων του, από το *Ο ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει εικόνα της Θεοτόκου*, ο οποίος θεωρείται ο πρώτος του πίνακας, μέχρι τους τελευταίους πίνακες που ζωγράφισε. Και οι δυο αυτές σταθερές προοιωνίζονταν στη εισαγωγή της έκθεσης, που ξεκινούσε εύστοχα με μια σπουδαία φράση γραμμένη από τον Ισπανό ζωγράφο και συγγραφέα Jusepe Martínez. Αυτή η φράση αποκαλύπτει πώς έζησε ο Γκρέκο στο Τολέδο, αναδεικνύοντας από την αρχή της έκθεσης την εντυπωσιοθηρική πλευρά ενός ζωγράφου ο οποίος πάντοτε υπερασπιζόταν τον εαυτό του και την ευγένεια της τέχνης του: προφανώς ο Γκρέκο εισήλθε στο Τολέδο «με μεγάλο καμάρι, κατά συνέπεια θεώρησε ότι δεν υπήρχε τίποτα πιο μεγάλο από τα έργα του στον κόσμο».

Στην εν λόγω εισαγωγή, ο επιμελητής τοποθέτησε την εκπληκτική *Αυτοπροσωπογραφία* του Metropolitan Museum της Νέας Υόρκης αντικριστά με το *Πορτρέτο του Χόρχε Μανουέλ Θεοτοκόπουλου*, γιου του ζωγράφου, και ανάμεσά τους την *Άποψη και Χάρτης του Τολέδο*, ένα τοπίο που ο Marías θεωρεί αυτοπροσωπογραφία του ίδιου του ζωγράφου. Στο τέλος των πρώτων ενοτήτων της έκθεσης, βρισκόταν η *Άποψη του Τολέδο*· ομοιοκαταληκτώντας με την *Άποψη και Χάρτη του Τολέδο*, σε ένα είδος παιχνιδίσματος στον καθρέφτη, έμοιαζε να συνδυάζει τις καλλιτεχνικές φιλοδοξίες του Ελ Γκρέκο με εκείνες του επιμελητή. Στην πρώτη ενότητα δινόταν επίσης η ευκαιρία για μια

εποικοδομητική σύγκριση ανάμεσα στον *Ευαγγελιστή Λουκά*, την *Κοίμηση της Θεοτόκου* και την *Προσκύνηση των Μάγων*, προκειμένου όχι μόνο να διαπιστωθεί το επίπεδο που είχε κατακτήσει ο Ελ Γκρέκο στα πρώτα του έργα συγκριτικά με τους Κρήτες συναδέλφους του, αλλά προκειμένου επίσης να ξανασκεφτούμε τη χρονολόγηση αυτών των έργων και ιδίως της *Προσκύνησης*. Ήταν επίσης εξαιρετικά διαφωτιστική η σύγκριση του *Ευαγγελισμού* από το αποκαλούμενο *Τρίπτυχο της Μοδένα*, ένα έργο από την Ενετική περίοδο του Ελ Γκρέκο, με τον *Ευαγγελισμό* του Μουσείου Thyssen, ο οποίος ανήκει στην περίοδο της Ρώμης. Πρόκειται απλώς για μερικά παραδείγματα από τον πλούτο αυτής της άλλης σειράς, ο οποίος συνέχιζε και στις υπόλοιπες ενότητες, από την αρχή μέχρι το τέλος, τονίζοντας μια πλευρά της καριέρας του Γκρέκο που παραδοσιακά χαρακτηρίζεται ως δευτερεύουσα: τα πορτρέτα του από τον εξάισιο Άνθρωπο με εργαλεία γραφής και σχεδίου μέχρι τα πιο οικεία πορτρέτα ή τις ασυνήθιστες μινιατούρες ή τον *Fernando Niño de Guevara*, δανεισμένο από το Metropolitan Museum.

Αυτές οι «νατουραλιστικές ρίζες» είναι συνήθως παρούσες στους πίνακες του Ελ Γκρέκο ακόμα και στα μεταγενέστερα έργα του. Ο Γκρέκο εξερευνούσε τα φυσικά φαινόμενα και ταυτόχρονα αναζητούσε την απεικόνιση αυτού που αποκαλούσε «το αδύνατο», δηλαδή των πραγμάτων που είναι αόρατα στα «σωματικά μάτια». Ή, με άλλα λόγια, την εισβολή του υπερφυσικού στον φαινομενικό κόσμο. Επιπροσθέτως, ζωγράφιζε πάντα τα έργα του αποζητώντας την ομορφιά, επειδή, σύμφωνα με τον ίδιο, «η ομορφιά αγκαλιάζει τα πάντα». Ο Marías είχε δίκιο όταν περιέλαβε στους χρυσούς τοίχους της έκθεσης, οι οποίοι ανακαλούσαν το χρώμα των αυθεντικών ρετάμπλ, μερικές από τις σημαντικότερες φράσεις που ο ζωγράφος σημείωσε στα αντίτυπα της περί αρχιτεκτονικής πραγματείας του Βιτρούβιου, την οποία εξέδωσε ο Daniele Barbago, και της δεύτερης έκδοσης του έργου του Giorgio Vasari *Οι βίοι των πλέον εξάιρετων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων*, φράσεις η σημασία των οποίων για την κατανόηση των έργων του Ελ Γκρέκο τονίστηκε από τον Marías τόσο στις πρώτες του δημοσιεύσεις για τον Κρητικό ζωγράφο, στα τέλη της δεκαετίας του εβδομήντα, όσο και στη νέα έκδοση της μονογραφίας του για τον

καλλιτέχνη, καθώς και στους καταλόγους της έκθεσης. Αυτές οι χειρόγραφες σημειώσεις του Ελ Γκρέκο είναι απολύτως συνεπείς με τη ζωγραφική του και, ανηρτημένες στους τοίχους της έκθεσης, έδιναν στους επισκέπτες τη δυνατότητα να καταλήξουν μέσα από «καινούργια μάτια» στα δικά τους συμπεράσματα για τη ζωγραφική του Ελ Γκρέκο. Σε κάθε περίπτωση, η συγκεκριμένη έκθεση πρόσφερε μια επαναξιολόγηση της τέχνης του Ελ Γκρέκο, ξεφεύγοντας από τα κλισέ και φωτίζοντας την έμφυτη ομορφιά της και την αυτονομία της από τις κυρίαρχες απόψεις της εποχής μας.

Από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία, η έκθεση *El Greco's Library (Η Βιβλιοθήκη του Ελ Γκρέκο)*, η οποία παρουσιάστηκε στο Museo del Prado, συνδεόταν με την έκθεση *El Griego de Toledo*. Όταν πέθανε ο καλλιτέχνης, στα υπάρχοντά του περιλαμβάνονταν 130 βιβλία, τα οποία μας είναι γνωστά από δυο καταλόγους που συνέταξε ο γιος του Χόρχε Μανουέλ. Χρησιμοποιώντας αυτά τα δυο ντοκουμέντα, η έκθεση ανασύνθεσε ένα μέρος της βιβλιοθήκης του Ελ Γκρέκο, με σκοπό να ενθαρρύνει τον αναστοχασμό πάνω στις θεωρητικές, λογοτεχνικές και οπτικές πηγές της δουλειάς του καλλιτέχνη και των πνευματικών του εφοδίων μέσα από 39 βιβλία, τέσσερα από τα οποία ανήκαν σίγουρα στον ίδιο. Ιδιαίτερώς σημαντικά ανάμεσά τους, όπως είπα ήδη, είναι ένα αντίτυπο της περί αρχιτεκτονικής πραγματείας του Βιτρούβιου και ένα των *Βίων* του Vasari, καθώς και τα δυο περιέχουν εκτενείς σημειώσεις του Γκρέκο με σχόλια τα οποία εκφράζουν τις σκέψεις του για την αρχιτεκτονική και τη ζωγραφική, όπως αυτές προέκυψαν από την ανάγνωση των συγκεκριμένων βιβλίων. Η έκθεση περιλάμβανε επίσης μια επιστολή η οποία αποκαλύπτει την υπερήφανη, αλαζονική φύση του καλλιτέχνη· οκτώ χαρακτηριστικά τα οποία πιθανότητα χρησιμοποίησε ως πηγή έμπνευσης· και, τέλος, πέντε ιδιόχειρους πίνακες οι οποίοι αποκαλύπτουν τη σχέση ανάμεσα στη ζωγραφική του δραστηριότητα και τα βιβλία της βιβλιοθήκης του.

Ο Γκρέκο πάντοτε διακήρυττε την υπερηφάνειά του για το γεγονός ότι ανήκε σε μια πλούσια κουλτούρα, μια υπερηφάνεια εμφανή στην επιλογή του προσωνυμίου του, στο γεγονός ότι υπέγραφε τα περισσότερα έργα του με

ελληνικούς χαρακτήρες και στην τάση του να επιδεικνύει τη γνώση της μητρικής του γλώσσας η οποία του επέτρεπε να διαβάσει τα κλασικά κείμενα και τα έργα των Πατέρων της Ανατολικής Εκκλησίας στο πρωτότυπο. Κάποια από τα βιβλία της βιβλιοθήκης του αντικατοπτρίζουν αυτό το «πατριωτικό» πνεύμα, ενώ υπάρχουν και κάποια για τον Έλληνα ήρωα, τον Μέγα Αλέξανδρο, ο οποίος επιπλέον αντιπροσώπευε τον υποδειγματικό πάτρωνα, λόγω της σχέσης του με τον αρχαίο ζωγράφο Απελλή, του οποίου ο Γκρέκο θεωρούσε ότι αποτελούσε μια σύγχρονη ενσάρκωση.

Τα έργα που αποδίδονται στον καλλιτέχνη κατά την Κρητική του περίοδο φανερώνουν ότι εκπαιδεύτηκε ως αγιογράφος. Έτσι, η καθοριστική του μεταμόρφωση έλαβε χώρα κατά την παραμονή του στη Βενετία, τη Ρώμη και άλλες ιταλικές πόλεις. Μέσω μιας εντατικής προσπάθειας αυτοεκπαίδευσης, η οποία περιλάμβανε τη μελέτη έργων άλλων καλλιτεχνών, την επαφή με διανοούμενους καθώς και αναγνώσματα ευρέος φάσματος, ο Γκρέκο αφομοίωσε την κυρίαρχη θεωρία και πρακτική της τέχνης και άρχισε να ενδιαφέρεται για την αρχιτεκτονική. Εκείνη την εποχή η αρχιτεκτονική θεωρείτο η κατ' εξοχήν μορφή τέχνης, λόγω του συσχετισμού της με τις ελευθέριες τέχνες, η δε γνώση της ήταν ουσιώδης προκειμένου να θεωρηθεί κανείς *homo universalis*, ένα status το οποίο ο Γκρέκο φιλοδοξούσε να κατακτήσει. Αυτό τον ώθησε να σχεδιάσει τα αρχιτεκτονικά πλαίσια κάποιων έργων του, προορισμένων να κοσμήσουν την περιοχή της Αγίας Τράπεζας, και να συγγράψει μια πραγματεία περί αρχιτεκτονικής, της οποίας το περιεχόμενο και τα ίχνη αγνοούνται σήμερα. Αυτό επίσης εξηγεί την παρουσία στη βιβλιοθήκη του διαφόρων αντιτύπων της πραγματείας του Βιτρούβιου καθώς και των πλέον σημαντικών αρχιτεκτονικών πραγματειών της εποχής του, μεταξύ των οποίων του Sebastiano Serlio, του Jacopo Barozzi da Vignola και του Andrea Palladio.

Στην Ιταλία ήταν επίσης εκεί όπου ο Γκρέκο κατέληξε να θεωρήσει την ζωγραφική μια θεωρητική επιστήμη η οποία θα μπορούσε να μιμηθεί το ορατό αλλά και το «αδύνατο» –σύμφωνα με τα ίδια του τα λόγια. Μολονότι μεγάλο

μέρος της παραγωγής του είναι αφιερωμένο στη θρησκευτική τέχνη, μόνο έντεκα από τα βιβλία που ανήκαν στη βιβλιοθήκη του αφορούν θρησκευτικά θέματα και μάλλον ο καλλιτέχνης θα χρησιμοποιούσε τα συγκεκριμένα βιβλία για να σιγουρευτεί ότι τα έργα του ήταν σύμφωνα με το δόγμα, παρά για να στηρίξει τις προσωπικές του, χαλαρές κατά τα φαινόμενα, λατρευτικές πρακτικές. Ο πρωταρχικός σκοπός του Γκρέκο ήταν να ζωγραφίσει το θέμα που του είχε ζητηθεί με τον επιθυμητό τρόπο και πετύχαινε αυτόν τον στόχο αντιμετωπίζοντας τη ζωγραφική ως ένα μέσο για να εκφράσει το αόρατο και να εξερευνήσει τα θαύματα του ορατού.

Κατά τη γνώμη μου, αυτό είναι το βασικό ζητούμενο στην τέχνη του Γκρέκο: τα θαύματα του ορατού και η απεικόνιση τους μέσω ενός υπέροχου εργαλείου, της ζωγραφικής τέχνης, η οποία γίνεται αντιληπτή ως μια θεωρητική επιστήμη, σύμφωνα με τα ίδια τα λόγια του Γκρέκο. Παρ' όλα αυτά, η επικρατούσα ιστοριογραφική άποψη βλέπει τον Γκρέκο ως έναν τυπικό Ισπανό ζωγράφο, ένα είδος ρομαντικής ιδιοφυίας, που δημιουργεί τα έργα του υπό την επίδραση μιας δαιμόνιας έμπνευσης, παράφορα θρησκευόμενο, έναν μύστη σχεδόν, και ταυτόχρονα ως έναν βαθιά μοντέρνο καλλιτέχνη, ο οποίος προοιωνίζεται τη μοντέρνα ζωγραφική.

Στις χειρόγραφες σημειώσεις του Γκρέκο σχετικά με τη ζωγραφική δεν υπάρχουν θρησκευτικές ή ηθικές θεωρήσεις, αλλά αποκλειστικά και μόνο γνωσιακές, επομένως μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο Γκρέκο αντιλαμβανόταν τη ζωγραφική τέχνη ως ένα εργαλείο για να εξερευνήσει και να αναλύσει τα θαύματα του πραγματικού, όπως αποδεικνύει το εξής σχόλιο του: «επειδή είναι τόσο παγκόσμια, η ζωγραφική γίνεται θεωρητική και σε αυτήν η τέρψη της θεωρητικής αναζήτησης δεν είναι ποτέ απύσχα, εφόσον πάντοτε υπάρχει κάτι για να δεις, και ακόμα και στο μίζερο σκοτάδι υπάρχει κάτι για να δεις και να απολαύσεις και κάτι για να μιμηθείς» και επομένως: «για τέτοιου είδους μελέτες και σκοπούς [αυτούς της ζωγραφικής] το μεσημβρινό [φως] αλαφραίνει και βοηθά σε πολλά αναγκαία πράγματα που είναι εγγενή στη ζωγραφική τέχνη, όπως οι αντανakλάσεις, σαν να λέμε οι ίσκιοι που αποκαλύπτουν τα πάντα».

Αυτή η αντίληψη της ζωγραφικής θα μπορούσε να εξηγήσει την προσκόλλησή του στις πολύχρωμες και εικαστικές αξίες και στη μίμηση του φυσικού κόσμου.

Ο Γκρέκο, σε μια άλλη σημείωσή του, κάνει διάκριση ανάμεσα στα φυσικά ή βιολογικά μάτια και σε εκείνα που ο ίδιος αποκαλεί «μάτια της λογικής». Αυτά ακριβώς θα πρέπει να καθοδηγούν τις δημιουργίες του ζωγράφου, τροποποιώντας, αλλάζοντας και ομορφαίνοντας όσα βλέπει με τα «σωματικά του μάτια», μέσα από δυο βασικά στοιχεία της σκέψης του: την κρίση και την επινόηση. Σύμφωνα με τον Ελ Γκρέκο, ο καλλιτέχνης οφείλει να δει και να αναλύσει την πραγματικότητα που τον περιβάλλει μέσα από τα «σωματικά του μάτια» και εν συνεχεία, μέσα από τα «μάτια της λογικής», να μεταλλάξει την απεικόνισή της. Σύμφωνα με την άποψη του Ελ Γκρέκο, αυτή η απεικόνιση πρέπει να είναι θεωρητική, ετερόκλητη, διακοσμητική και, κυρίως, όμορφη.

Αυτό το φθινόπωρο και τους πρώτους μήνες του 2020 θα έχουμε την ευκαιρία να επισκεφτούμε δυο νέες εκθέσεις αφιερωμένες στον Κρητικό ζωγράφο, οι οποίες συνδιοργανώνονται από την Réunion des musées nationaux –το Grand Palais, και το Μουσείο του Λούβρου– και το Art Institute of Chicago. Η πρώτη από αυτές θα παρουσιαστεί στο Grand Palais, στο Παρίσι, και θα είναι επίσης η πρώτη αφιερωμένη στον Γκρέκο αναδρομική έκθεση στη Γαλλία, μια χώρα στην οποία μοντέρνοι ζωγράφοι του 19ου αιώνα, όπως ο Édouard Manet, ο Edgar Degas ή ο Paul Cézanne αντιμετώπιζαν πάντοτε τους πίνακές του ως πρότυπα προς μίμηση. Η δεύτερη θα οργανωθεί στο Art Institute of Chicago, όπου από τις αρχές του 20ου αιώνα μπορεί κανείς συνήθως να δει την υπέροχη *Ανάληψη της Θεοτόκου* από το ρετάμπλ του Ναού του Santo Domingo el Antiguo στο Τολέδο.

Εν πάση περιπτώσει, σε αυτές, ή άλλες μελλοντικές εκθέσεις, ή κατά τις επισκέψεις μας στα μεγάλα μουσεία του κόσμου, μπορούμε να βρούμε ό,τι θέλουμε στα έργα του Γκρέκο: μυστικισμό, ελληνικό ή ισπανικό άρωμα, ρομαντική έμπνευση, μοντέρνα δημιουργικότητα, τρέλα, αρρώστια και ούτω καθ' εξής... Δεν μπορούμε ωστόσο να λησμονούμε πως ο Γκρέκο λέει: «η ομορφιά αγκαλιάζει τα πάντα». Στην πραγματικότητα, μπορούμε και οφείλουμε

να δούμε στους πίνακές του τη λάμψη μιας πανοπλίας, το φως του κεριού πίσω από μια φηγούρα, το σαρκικό στήθος μιας αγίας, ή τα λουλούδια, τα πάμπολλα λουλούδια που ζωγράφισε στο κατώτερο τμήμα πολλών έργων του που προορίζονταν για ρετάμπλ.

Για μένα, η ζωγραφική είναι ένα υπέροχο εργαλείο για να εξερευνούμε και να αναλύουμε όσα μας περιβάλλουν και τα οποία, κάπως προβληματικά, αποκαλούμε «πραγματικότητα»· στην περίπτωση του Γκρέκο, η ζωγραφική είναι επίσης χρήσιμη για την απεικόνιση των μεταφυσικών εμπειριών. Καθώς αντιγράφει το «πραγματικό», η ζωγραφική είναι επίσης ο καλύτερος τρόπος να εξυμνήσουμε τις ομορφιές της «πραγματικότητας» και να τις μοιραστούμε με τους γύρω μας. Αυτή, άλλωστε, δεν είναι η διαφορά ανάμεσα στους μεγάλους ζωγράφους και τους υπόλοιπους; Ίσως η συγκεκριμένη οπτική γωνία να είναι απλώς αισθητική. Ίσως να μη λέει και πάρα πολλά, όμως, πράγματι, θα ήμουν εξαιρετικά ευγνώμων αν το σκεφτείτε αυτό σε τούτον τον, μερικές φορές, παράφρονα, άσχημο και θλιβερό κόσμο.