

Μάριος Λοϊζίδης (1928-1988)¹

«Το έργο μου έχει κατ' αρχήν τις ρίζες του βαθιά στα χρώματα της πατρίδας μου. Τα δύο ρεύματα Ανατολής και Δύσης έσμιγαν και σμίγουν πάντα εδώ κάτω από το καθαίο, άπλετο και αδυσώπητο συνάμα ελληνικό φως, που αποκαλύπτει, ελευθερώνει και εξαυλώνει το καθετί, δίνοντας υπόσταση σε αυτό που λέμε Ελληνική Σκέψη και Ελληνικό Πνεύμα. Από αυτό το ανεξάντλητο Πνεύμα και το Φως το έργο μου αντλεί, ακολουθώντας τον δικό του δρόμο».

[Μάριος Λοϊζίδης, 1976]

Ο Μάριος Λοϊζίδης μπορεί να ενταχθεί στους δημιουργούς της νεότερης κυπριακής τέχνης, οι οποίοι έζησαν και παρήγαγαν το μεγαλύτερο μέρος του έργου τους εκτός Κύπρου, αλλά ταυτόχρονα διατήρησαν δεσμούς με τον τόπο καταγωγής τους. Ανήκει στη δεύτερη γενιά καλλιτεχνών, οι οποίοι συνδέθηκαν κατά κύριο λόγο με την Αγγλία· αν και σπούδασε και αυτός εκεί, τα περισσότερα χρόνια της ζωής του τα πέρασε στην Ελλάδα, όπως έκαναν και κάποιοι από τα κορυφαία μέλη της πρώτης γενιάς. Ανάμεσα σε αυτούς ήταν ο Τάκης Φραγκούδης, και όπως ο τελευταίος, ο Λοϊζίδης έδωσε το ωριμότερο και σημαντικότερό του έργο στον χώρο της ανεικονικής ή «αφηρημένης» ζωγραφικής.

Γεννήθηκε στη Λευκωσία το 1928.² Ο Roger Maybank σημειώνει ότι ο Λοϊζίδης σχεδίαζε και ζωγράφιζε από παιδί, ενώ ως μαθητής του Παγκυπρίου Γυμνασίου ενθαρρύνθηκε στην κατεύθυνση αυτή από τον καθηγητή του, και σημαντικότερο Κύπριο καλλιτέχνη, Αδαμάντιο Διαμαντή: «Ο Διαμαντής ήταν αυτός που, παρόλες τις δυσκολίες, κατάφερε να πείσει τον πατέρα του Λοϊζίδη (ο οποίος ήταν ψάλτης στο επάγγελμα, γνωστός σε ολόκληρο το νησί για τη φωνή του και για τις γνώσεις του στη Βυζαντινή μουσική, για τον οποίο όμως ήταν ανήκουστο να κάνει καριέρα ο γιος του ως ζωγράφος) να καλύψει τα έξοδα των σπουδών του στο εξωτερικό».³ Ο ίδιος ο Διαμαντής αναφέρεται στον νεαρό ακόμη Λοϊζίδη, σε άρθρο του για τη δεύτερη έκθεση του «Ομίλου Φιλοτέχνων» των αποφοίτων του Παγκυπρίου Γυμνασίου το 1947: «[Μ]ε υπόσχεση [παρουσιάζεται] ο Μάριος Λοϊζίδης, με την ευαίσθητη απόδοση της ύλης στο

¹ Ευχαριστώ τον Roger Maybank, για τις σημαντικές και άκρως ενδιαφέρουσες πληροφορίες που μου παρείχε για τη ζωή και το έργο του Λοϊζίδη.

² Βασικές πηγές για τη ζωή και το έργο του Λοϊζίδη, αποτελούν ο δίγλωσσος Κατάλογος έκθεσης, *Μάριος Λοϊζίδης: 1928-1988* (Λευκωσία: Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, 2002), με επιμέλεια του Νίκου Νικολάου, καθώς και το υλικό στον φάκελο του καλλιτέχνη στο Αρχείο της Κρατικής Πινακοθήκης Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης, στη Λευκωσία.

³ Roger Maybank, «Μάριος Λοϊζίδης: Αναζητώντας το φως στη φόρμα», στο *Μάριος Λοϊζίδης: 1928-1988*, οπ. π., σελ. 10-11.

Βουνό του Καραβά».⁴ Σύμφωνα με μια πληροφορία, μετά το γυμνάσιο, δούλεψε για δύο χρόνια ως βοηθός του σκηνογράφου και διακοσμητή Μάριου Αγγελόπουλου, ο οποίος είχε τότε αναλάβει την εσωτερική διακόσμηση του ξενοδοχείου «Λήδρα Πάλας».⁵

Στα τέλη του 1949, πήγε στην Αθήνα με σκοπό να σπουδάσει αρχιτεκτονική και εσωτερική διακόσμηση, αλλά σύντομα αποφάσισε να επικεντρωθεί στη ζωγραφική.⁶ Έτσι, στα τέλη του 1951 βρέθηκε να φοιτά στο St. Martin's School of Art and Crafts του Λονδίνου, από όπου πήρε το National Diploma in Design (NDD), με ειδίκευση στη ζωγραφική και στη λιθογραφία, το 1954 ή το 1955⁷. Αυτή την εποχή, παρακολούθησε επίσης σκηνογραφία και ενδυματολογία θεάτρου, ενώ στη συνέχεια δούλεψε ως γραφίστας-σχεδιαστής και ως διακοσμητής. Σύμφωνα με μια πηγή, το 1956 η εικονογράφησή του για δίσκο ηχογράφησης του έργου *Peer Gynt* του Edvard Grieg στην ετικέτα *His Master's Voice* [εικ. 1], κέρδισε βραβείο καλύτερου εξωφύλλου της χρονιάς.⁸ Ταυτόχρονα, την περίοδο 1954-58, έλαβε μέρος σε ομαδικές εκθέσεις τέχνης στο Λονδίνο. Παρά όμως την επιτυχημένη του καριέρα ως γραφίστας, το 1958 εγκατέλειψε την Αγγλία. Σύμφωνα με τον Maybank, η απόφασή του αυτή είχε να κάνει από τη μια με την επιθυμία του να αφοσιωθεί στη ζωγραφική του, και από την άλλη, με τη νοσταλγία του για τον «ελληνικό κόσμο».⁹ Εκμεταλλευόμενος την παραχώρηση ενός μικρού σπιτιού στη Ραφήνα, εγκαταστάθηκε στο τότε ψαροχώρι της Αττικής, όπου και ζωγράφιζε για έναν χρόνο. Από την εκεί παραμονή του σώζεται αριθμός σχεδίων, κυρίως με παστέλ και κάρβουνο σε χαρτί [εικ. 2, 3]. Πρόκειται για παραστατικά, μάλλον ακαδημαϊζόντα έργα, τα οποία δεν προϊδεάζουν για την εξέλιξη της δουλειάς του στην επόμενη δεκαετία.

⁴ Α. Διαμαντής, «Η δεύτερη έκθεση 'Φιλοτέχνων': Μερικές σκέψεις», περιοδικό *Κυπριακά Γράμματα*, αρ. 149-50 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1947), σελ. 294.

⁵ Σημείωμα της Πόπης Περπιράκη, στην εφημερίδα *Φιλελεύθερος*, 23/05/1984 [φωτοτυπία αρ. 30, φάκελος Μ. Λοϊζίδη, Αρχείο Κρατικής Πινακοθήκης]. Η πληροφορία αυτή επαναλαμβάνεται σε σειρά δημοσιευμάτων σε κυπριακές εφημερίδες, τον Αύγουστο του 1984. Τα κείμενα αυτά (στις εφημερίδες *Ελευθεροτυπία*, *Αγών*, *Φιλελεύθερος* και *Αλήθεια* [φωτοτυπίες αρ. 31-34, φάκελος Μ. Λοϊζίδη, Αρχείο Κρατικής Πινακοθήκης]), είναι σχεδόν πανομοιότυπα, αφού μάλλον προήλθαν όλα από την ίδια ανταπόκριση του Αθηναϊκού Πρακτορείου Ειδήσεων.

⁶ Βλ. «Μάριος Λοϊζίδης», στο *Κύπριοι Καλλιτέχνες* (Λευκωσία: Χρ. Ανδρέου, 1982-83), σελ. 126· επίσης, Περπιράκη, οπ. π.

⁷ Όλα τα δημοσιεύματα σημειώνουν το 1954 ως τον χρόνο αποφοίτησής του, αλλά στο χειρόγραφο συμπληρωμένο έντυπο του Αρχείου Καλλιτεχνών της Μορφωτικής Υπηρεσίας του Υπουργείου Παιδείας [φάκελος Μ. Λοϊζίδη, Αρχείο Κρατικής Πινακοθήκης], δίνεται το 1955.

⁸ *Κύπριοι Καλλιτέχνες*, οπ. π. Σε ηλεκτρονική επιστολή του, ημερομηνίας 7 Σεπτεμβρίου 2008, ο Roger Maybank μου επιβεβαίωσε ότι πρόκειται για το έργο της εικόνας 1. Στο έντυπο του Αρχείου Καλλιτεχνών της Μορφωτικής Υπηρεσίας, οπ. π., ο Λοϊζίδης αναφέρεται ως «καλλιτεχνικός διευθυντής του D'Arblay Studios» στο Λονδίνο, για την παραγωγή εξωφύλλων δίσκων στην εταιρεία EMI, κατά την περίοδο 1956-58. Ο Maybank γράφει ότι το στούντιο αυτό το δημιούργησε ο Λοϊζίδης με έναν φίλο του.

⁹ Maybank, στο *Μάριος Λοϊζίδης: 1928-1988*, οπ. π., σελ. 11.

Το φθινόπωρο του 1959 γύρισε στην Κύπρο, σε ανταπόκριση πρότασης που του έγινε, για να διδάξει τέχνη στους μαθητές του Γυμνασίου Αρρένων Αμμοχώστου. Με το τέλος όμως της σχολικής χρονιάς, η επιθυμία του για ολοκληρωτική προσήλωση στη ζωγραφική του υπερίσχυσε και πάλι, και έτσι έφυγε για την Ελλάδα – αρχικά για την Αθήνα, όπου εγκαταστάθηκε σε ένα δωμάτιο στους πρόποδες της Ακρόπολης, ενώ τα σαββατοκύριακα ζούσε στο σπιτάκι στη Ραφήνα. Εκτός από την καλλιτεχνική του δημιουργία, παρέδιδε μαθήματα Αγγλικών για να συντηρείται οικονομικά.¹⁰ Το 1961 μετακόμισε στην Ύδρα, η οποία παρέμεινε ο βασικός τόπος διαμονής του για το υπόλοιπο της ζωής του.

Στη δεκαετία του '60, μέρος της παραγωγής του συνιστά συνέχεια των σχεδίων από τα αμέσως προηγούμενα χρόνια, πιθανότατα προορισμένων για πώληση σε επισκέπτες του νησιού, τοπία του οποίου είχε ήδη ζωγραφίσει από το 1958 [εικ. 4, 5]. Σταδιακά όμως, σε κάποια από τα σχέδια αυτά, αν και παραμένουν παραστατικά, εισέρχεται μια τάση απλοποίησης ή και αφαιρετικότητας [εικ. 6], που τα φέρνει κοντά στις ανεικονικές του συνθέσεις, οι οποίες θα αποτελέσουν την ουσιαστική δουλειά του. Ήδη στα 1960-62, φτιάχνει τα πρώτα του ανεικονικά ή «αφηρημένα» έργα [εικ. 7, 8, 9, 10], κυρίως σε κάρβουνο και παστέλ ή γκουάς σε χαρτί (υλικό φθηνότερο από τον καμβά), κάποια από τα οποία φαίνονται να είναι μετεξέλιξη των πιο απλοποιημένων σκίτσων με δέντρα από τα ίδια χρόνια. Τα έργα αυτά, ταυτόχρονα, τον συγχρονίζουν με μια γενιά Ελλαδιτών καλλιτεχνών, οι οποίοι άρχισαν να δημιουργούν στον χώρο της αφαίρεσης, από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και αρχές της δεκαετίας του '60.¹¹ Σύντομα, ο αφαιρετικός χαρακτήρας των έργων του Λοιζίδη οδηγήθηκε προς την κατεύθυνση της «art informel» («άμορφη τέχνη»):¹² εξπρεσιονιστικού τύπου συνθέσεις,

¹⁰ Οπ. π., σελ. 12. Στην προαναφερθείσα επιστολή του (7/09/2008) προς τον συγγραφέα, ο Maybank αναφέρει ανάμεσα στους φίλους του Λοιζίδη στην Αθήνα την εποχή εκείνη, μέλη της ελλαδικής λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής σκηνής, όπως τους Νίκο Καρούζο, Βασίλη Ζιώγα, Μαρία Σερβάκη, Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, Νίκο Φωκά κ.ά.

¹¹ Η απουσία του Λοιζίδη από τις αναλύσεις για την εποχή αυτή, εγείρει ερωτηματικά για την ίδια την ιστοριογραφία της τέχνης στην Ελλάδα (παρά για το έργο του καλλιτέχνη), παρόμοια με αυτά που αφορούν και στην απουσία του έργου του Τάκη Φραγκούδη της ίδιας περιόδου.

¹² Η «art informel» υπήρξε απότοκο του φιλοσοφικού και του καλλιτεχνικού κλίματος που αναπτύχθηκε στην ηπειρωτική Ευρώπη στα χρόνια που ακολούθησαν τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι υπαρξιακές αγωνίες στη φιλοσοφία του Jean Paul Sartre καθώς και στοιχεία από τον Σουρεαλισμό, αποτέλεσαν την πρώτη «ύλη» για το έργο καλλιτεχνών στη δεκαετία του '40, όπως των Jean Fautrier και Jean Dubuffet, το οποίο λειτούργησε ως αντίδραση στην τραγωδία του πολέμου, και ταυτόχρονα, στις νέες εξελίξεις της τέχνης στις ΗΠΑ (στην Action Painting και στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό). Ο κορυφαίος Γάλλος κριτικός της εποχής, Michel Tapié, χρησιμοποίησε τον όρο «art autre» («άλλη τέχνη»). Οι ιδέες του είχαν μεγαλύτερη απήχηση στη δεκαετία του '50 (το βιβλίο του *Un art autre* κυκλοφόρησε το 1952), στην αφηρημένη έκφραση της «art informel». Οι Γάλλοι Fautrier, Dubuffet, Pierre Soulages και Georges Mathieu, ο Ισπανός Antoni Tàpies, ο Ιταλός Alberto Burri κ.ά., προχώρησαν σε δημιουργίες φορτισμένες με φιλοσοφικές και κοινωνικές προεκτάσεις, όπου τα υλικά στέκονται «αυτόνομα», ενώ ολόκληρο το

χαρακτηριζόμενες από την απουσία ξεκάθαρα ορισμένης φόρμας, στις οποίες η έμφαση δίνεται στην ελεύθερη ή «χειρονομιακή» πινελιά και, σε κάποιες περιπτώσεις, στην «παρουσία» του ίδιου του ζωγραφικού υλικού [εικ. 11, 12, 13, 14, 15].

Στην Κύπρο στις αρχές της δεκαετίας του '60, καλλιτέχνες όπως οι Χριστόφορος Σάββα και Glyn Hughes προχώρησαν σε έργα τα οποία μπορούν να ενταχθούν στον χώρο της *informel* τέχνης όσον αφορά τόσο στη φόρμα (ή καλύτερα, στην απουσία της) όσο και στην τεχνοτροπία – ιδιαίτερα σε σχέση με διάφορα «ανορθόδοξα» υλικά, όπως η άμμος, η σακούλα κ.ά. Η χρήση όμως των νέων υλικών, εξυπηρετούσε κυρίως συνθετικές, τεχνικές και πρακτικές ανάγκες και σκοπιμότητες, χωρίς τους φιλοσοφικές και κοινωνικούς συνειρμούς που εμπεριέχονται στην παραγωγή των Ευρωπαίων συναδέλφων τους. Αντίθετα, στα αντίστοιχα έργα του Λοϊζίδη από την περίοδο αυτή, παρόλο που δεν περιλαμβάνουν «ανορθόδοξα» υλικά, η συγγένεια με την «άμορφη τέχνη» έγκειται – πέραν της απουσίας καθορισμένης φόρμας – σε μια πνευματικότητα που τα διαχέει, η οποία ταυτόχρονα προοικονομεί τη μετέπειτα πορεία της δημιουργίας του.

Παρά τη διαμονή του στην Ύδρα, ο Λοϊζίδης ήταν ενήμερος για τις εξελίξεις στη διεθνή τέχνη, αφού ταξίδευε και ταυτόχρονα συμμετείχε σε εκθέσεις στο εξωτερικό, όπως για παράδειγμα, στις ομαδικές καλοκαιρινές εκθέσεις της Γκαλερί Redfern στο Λονδίνο, στα 1965 και 1966. Τον χειμώνα του 1966-67, ταξίδεψε στον Καναδά, όπου και διοργάνωσε δύο ατομικές εκθέσεις (Γκαλερί Delos στο Μόντρεαλ, και στην οικία H. V. Rattray στο Winnipeg). Τα σχέδια που έφτιαξε στην εκεί παραμονή του ήταν κυρίως τοπιογραφίες, χαρακτηριζόμενες από μεγάλο βαθμού αφαιρετικότητα, δίνοντας έτσι πολύ πειστικά την αίσθηση της χιονισμένης, λευκής απεραντοσύνης της χώρας αυτής [εικ. 16, 17]: «Η νέα εξέλιξη στη δουλειά μου άρχισε ταυτόχρονα με τη γνωριμία μου με τα λιβάδια [του Καναδά]. Η αίσθηση ελευθερίας που ζύπνησε μέσα μου ήταν τεράστια και ποικιλοτρόπως αντίστοιχη με την αίσθηση

έργο αναδεικνύεται ως «αυτάρκης» υλική παρουσία. Ειδικότερα στις συνθέσεις των Tápies και Burri, η χρήση «ανορθόδοξων» υλικών (π.χ. μαρμαρόσκονη, άμμος, σακούλα κ.ά.) μαζί με το λάδι στον καμβά, είχε ως απόρροια τη μετάθεση της έμφασης από την αναπαράσταση (ακόμη και αν αυτή είναι αφηρημένη διάταξη χρωμάτων και σχημάτων) στην ίδια την παρουσία των υλικών, τα οποία αποκτούν «αυτονομία». Δημιουργείται έτσι μια αναπάντεχη συνύπαρξη θεωριών του υλισμού (υπό την επίδραση του Καρλ Μαρξ) και πνευματικότητας (οι ανατολικές φιλοσοφίες ήταν ανάμεσα στις επιδράσεις στον Tápies), μαζί με την επιθυμία παραγωγής τέχνης με «φτωχά» υλικά, στα οποία εμπεριέχεται η απτή, «καθημερινή» πραγματικότητα – ανάγκη επιτακτική μετά την καταστροφή και τη φρίκη των πολέμων. Οι βιβλιογραφικές αναφορές είναι πολλές για να συμπεριληφθούν εδώ – για μια σύντομη, συνοπτική ανάλυση, βλ. Edward Lucie-Smith, *Visual Arts in the Twentieth Century* (Laurence King Publishing, 1996), κεφάλαια έξι και επτά, «1940-1949» και «1950-1959», αντίστοιχα. Ένα άλλο όνομα που έδωσε ο Fautrier στη δουλειά του είναι «art brut» («ωμή τέχνη»).

που έχω στο εργαστήρι μου στο ελληνικό νησί. [...] Βρίσκω επίσης, ότι το φως το καλοκαίρι [στο Winnipeg] μοιάζει πολύ με αυτό της Ελλάδας. Η απεραντοσύνη όμως είναι μοναδική, και τη βρίσκω διεγερτική, λυτρωτική, χαλαρωτική, και με εμπνέει».¹³ Το 1969, διοργάνωσε άλλη μια ατομική έκθεση στο Winnipeg (στο St. John's Ravenscourt School), με σχέδια και πίνακες.

Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, επικεντρώθηκε ξανά στις ανεικονικές συνθέσεις, στις οποίες συγκαταλέγονται μερικά κολάζ [εικ. 18, 19], τα οποία αποτελούν τα πρώτα δείγματα της μεγαλύτερης και ωριμότερης ενότητας του έργου του, κάτω από τον γενικό τίτλο *Συνδυασμοί για ενατένιση (Arrangements for Contemplation)*.¹⁴ Χρονολογικά, η ενότητα αυτή διανύει μια περίοδο από τα τέλη της δεκαετίας του '60 ως και τα μέσα της δεκαετίας του '80. Μορφολογικά, από την «άμορφη» εξπρεσιονιστική ανεικονικότητα των προγενέστερων έργων, ο Λοϊζίδης κινείται προς μια γεωμετρικότερη αφαίρεση, όπου οι συνιστώσες φόρμες των συνθέσεων διαγράφονται με ευκρίνεια και καθαρότητα [εικ. 20, 21, 22]. Σε ένα πρώτο επίπεδο, η δουλειά του αυτή παραπέμπει στη Γεωμετρική Αφαίρεση και στον Μινιμαλισμό, εκφάνσεις της διεθνούς τέχνης στη δεκαετία του '60, προς τις οποίες μια ομάδα Κυπρίων καλλιτεχνών (της γενιάς του Λοϊζίδη) είχε ήδη προχωρήσει.¹⁵ Παρά τις όποιες ομοιότητες όμως, τα έργα του αυτά διατηρούν μια αίσθηση μυστικισμού και πνευματικότητας, ώστε διαφοροποιούνται από τα παραπάνω «κινήματα», τα οποία αφορούσαν κυρίως σε προβλήματα δομής και «βασικού σχεδίου», το πρώτο, και στην επιδίωξη της απάλειψης της «παρουσίας» (ή «έκφρασης») του δημιουργού, το δεύτερο.

Οι γεωμετρικών σχημάτων επιφάνειες των έργων του, αν και αρμονικά τοποθετημένες στη ζωγραφική επιφάνεια, δεν χαρακτηρίζονται από πλήρη χρωματική καθαρότητα, αλλά ούτε και συνθέτουν αυστηρά ισορροπημένα σύνολα – βασικά στοιχεία τόσο της προγενέστερης αφαίρεσης του Piet Mondrian (με έντονες

¹³ Από το «βιογραφικό σημείωμα» (στα Αγγλικά), στην μπροσούρα της έκθεσης του Λοϊζίδη στην Γκαλερί Albert White, στο Τορόντο του Καναδά, 24 Οκτωβρίου-12 Νοεμβρίου 1970. Μετάφραση, δική μου.

¹⁴ Αρχικά ο όρος δόθηκε στα Αγγλικά. Η συγκεκριμένη ελληνική μετάφραση δόθηκε από τον ίδιο τον Λοϊζίδη, σε δακτυλογραφημένο κείμενό του τον Μάιο του 1976 (από το οποίο προέρχεται και το απόσπασμα στην αρχή της παρούσας μονογραφίας) [φωτοτυπία χωρίς αρίθμηση, φάκελος Μ. Λοϊζίδη, Αρχείο Κρατικής Πινακοθήκης]. Δημοσιεύτηκε αναθεωρημένο και σε εκτενέστερη μορφή («Ο Μάριος Γ. Λοϊζίδης για το έργο του»), στον κατάλογο της έκθεσης στη Λευκωσία (Γκαλερί Ακρόπολις), τον Νοέμβριο του 1977. Σε αυτή τη μορφή, αναδημοσιεύεται, μαζί και με αγγλική μετάφραση, στο *Μάριος Λοϊζίδης: 1928-1988*, οπ. π., σελ. 120-23.

¹⁵ Ο Λοϊζίδης πιθανόν διατηρούσε κάποια επαφή με την κυπριακή καλλιτεχνική σκηνή. Για παράδειγμα, το 1968 έλαβε μέρος στην Τέταρτη Παγκύπρια Έκθεση που διοργάνωσε το Επιμελητήριο Καλών Τεχνών Κύπρου [Ε.ΚΑ.ΤΕ.], στη Λευκωσία. Την ίδια χρονιά, φέρεται να έλαβε μέρος στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας, πιθανόν εκπροσωπώντας την Κύπρο.

πνευματικές ανησυχίες), όσο και της Γεωμετρικής Αφαίρεσης της δεκαετίας του '60 (όπου κυριαρχούν δομικά, αντί «μεταφυσικού» χαρακτήρα, προβλήματα). Τα χρώματα στους πίνακες του Λοιζίδη παρουσιάζουν μεγάλες τονικές διαβαθμίσεις (ακόμη και στα «έτοιμα» κομμάτια χαρτιού των κολάζ του, συχνά επενέβαινε με γκουάς ή νερομπογιά, για να «σπάσει» τη χρωματική τους καθαρότητα), οι οποίες ενίοτε είναι τόσο έντονες, ώστε δίνουν την εντύπωση έκλυσης φωτός εκ των έσω, προσδίδοντας έτσι έναν αινιγματικό χαρακτήρα. «[Τ]ο έργο μου παραμένει για μένα τον ίδιο ένα είδος μυστηρίου. Χωρίς να εγκαταλείπω την αίσθηση και τον νου, αφήνοντας πλήρη ελευθερία στο ένστικτο και κυρίως προσπαθώντας να καταργήσω το 'εγώ', παραμένω πάντα μια ανοικτή δίοδος. Έχω άλλωστε διαρκώς το περίεργο συναίσθημα πως κάποιου άλλου τη δουλειά είναι που εκτελώ. Βλέπω πως το ίδιο το έργο δεν αναφέρεται σε ένα ή δύο μόνο πράγματα, αλλά σε ένα εκατομμύριο, για τα οποία εγώ προσωπικά δεν μπορώ να πω πως έχω πάντα σαφή γνώση».¹⁶

Ο «πρώτος κύκλος» των *Συνδυασμών για ενατένιση* παρουσιάστηκε στο Institute of Contemporary Arts (ICA) στο Λονδίνο, το καλοκαίρι του 1970, και στη συνέχεια τα έργα εκτέθηκαν τον Οκτώβριο και Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς, στην Γκαλερί Albert White στο Τορόντο του Καναδά.¹⁷ Σε κείμενό του στην μπροσούρα της έκθεσης στο Τορόντο, ο Λοιζίδης εξηγούσε τον γενικό τίτλο της νέας του δουλειάς, σημειώνοντας τότε τη λέξη «ρύθμισις» («rhythmesis»), ως την πηγή για την αγγλική «arrangement»: «Σημαίνει να βάλεις τάξη, να δώσεις μορφή, να δημιουργήσεις ρυθμό. [...] Με αυτό δεν εννοώ ότι το έργο μου στοχεύει μόνο στην τάξη, τη φόρμα και τον ρυθμό. Αλλά μέσα στην τριάδα αυτή, από αυτή και διαμέσου της, αναπτύσσεται και αναδύεται το όλον και η πραγματικότητα, σε κάθε πίνακα».¹⁸ Ταυτόχρονα, ανέλυσε τη μέθοδο δημιουργίας του, η οποία άρχιζε από μελέτες («προσχέδια» ή «μακέτες») σε κολάζ («επικόλληση»), και όταν έφτανε στην επιθυμητή σύνθεση, τις μετέφερε στον τελικό πίνακα, «μεγεθύνοντάς» τις, «όπως ένας γλύπτης ή ένας αρχιτέκτονας μεγεθύνει το

¹⁶ Κείμενο του Λοιζίδη, Μάιος 1976, οπ. π.

¹⁷ Ο ίδιος ο Λοιζίδης έγραψε για τρεις «κύκλους» των *Συνδυασμών για ενατένιση*, στον κατάλογο της έκθεσης του Νοεμβρίου του 1977. Στο φυλλάδιο με τη λίστα των έργων, γίνεται πιο αναλυτική περιγραφή: «κύκλος πρώτος», 1967-70 (εκθέσεις στο ICA του Λονδίνου και στην Albert White Gallery στο Τορόντο): «κύκλος δεύτερος», 1970-75 (έκθεση στην Galerie L'Angle στις Βρυξέλλες): «κύκλος τρίτος», 1975-77 (εκθέσεις στην Γκαλερί Ακρόπολις στη Λευκωσία και, προσεχώς, στην Galerie L'Angle Aigu στις Βρυξέλλες) [φωτοτυπία (χωρίς αρίθμηση) στον φάκελο Μ. Λοιζίδη, Αρχείο Κρατικής Πινακοθήκης].

¹⁸ M. Loizides, «Notes by the artist on the work» [1970]. Αναδημοσιεύεται (ως «Notes by Marios Loizides on the *Arrangements for contemplation*») στο *Μάριος Λοιζίδης: 1928-1988*, οπ. π., σελ. 119 (και σε ελληνική μετάφραση, σελ. 118). Εδώ, μετάφραση δική μου.

έργο του από ένα μικρό μοντέλο» [εικ. 23α-β, 24α-β].¹⁹ Πρόσθεσε τέλος, ότι τα περισσότερα κολάζ έγιναν στην Ύδρα και μερικά στην Αγγλία, ενώ οι πίνακες έγιναν στην Ελλάδα, στον Καναδά και στην Αγγλία, όπου εργαζόταν το προηγούμενο καλοκαίρι.

Ο Maybank γράφει ότι στην Ύδρα, φίλες του Λοϊζίδη που είχαν ακούσει για τη δουλειά του με κολάζ (για τα οποία προτιμούσε να χρησιμοποιεί «έτοιμα» κομμάτια από περιοδικά, αντί να χρωματίζει κομμάτια χαρτιού ο ίδιος), άφηναν στην πόρτα του παλιά τεύχη του περιοδικού *Vogue*, για τα οποία ήταν ευγνώμων. Από την άλλη όμως, «ήταν για αυτόν συναρπαστικό το πώς όλα αυτά τα χρώματα από τον κόσμο της μόδας, σε σύγκριση με τον οποίο τίποτα δεν αλλάζει πιο γρήγορα, μεταμορφώνονταν στους *συνδυασμούς* του, σε μοτίβα που ακτινοβολούσαν ακινησία [μονιμότητα]».²⁰ Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά από τον Maybank στους διάφορους πειραματισμούς του Λοϊζίδη (ιδιαίτερα στη διάρκεια της προσωρινής παραμονής του στο Λονδίνο το 1969), μέσα από τους οποίους αναδύθηκε η ολοκληρωμένη μορφή των έργων του. Όσον αφορά στους πίνακες, ο Λοϊζίδης άρχισε να μεταχειρίζεται το ακρυλικό, αντί για το λάδι, στη χρήση του οποίου είχε αρχικά εξειδικευτεί. Σε σχέση με τα κολάζ, έπαιξε για λίγο με την ιδέα του «ξεχειλίσματος» των χρωματικών επιφανειών στο λευκό «περιβάλλον» – «ενισχύοντας έτσι την αίσθηση της επιπεδότητας ενός κολάζ, που θα μπορούσε κάποιος να σηκώσει από τις άκρες του και να το ξεκολλήσει ολόκληρο από τον άδειο λευκό καμβά, του οποίου δεν ήταν ουσιώδες μέρος, αλλά απλά ακουμπούσε πάνω του».²¹ Εγκατέλειψε όμως αυτή την ιδέα, όπως επίσης και τη δημιουργία «ανάγλυφων» κολάζ, τα οποία ακολούθως επιζωγράφιζε, φέρνοντας έτσι την τρίτη διάσταση στην επιπεδότητα του ζωγραφικού πίνακα [εικ. 23α-β].²² Πιστεύω πως ο λόγος που τέτοιοι πειραματισμοί δεν είχαν συνέχεια, πιθανότατα έγκειται στο ότι το αποτέλεσμα τόνιζε την «υλικότητα» του έργου περισσότερο από ό,τι ο ίδιος θα ήθελε: η «αφαίρεση» στον Λοϊζίδη βρίσκεται πάντα κοντύτερα στην «πνευματικότητα» και στις προθέσεις των πρώιμων καλλιτεχνών της αφηρημένης τέχνης, όπως των Wassily Kandinsky και Piet Mondrian, παρά στην έμφαση της παρουσίας του υλικού και της γενικότερης «αυτονομίας» ή και «αυτοαναφορικότητας» του έργου τέχνης, ως «αύταρκτες» αντικείμενο στον (πραγματικό) χώρο – έννοιες που καθιερώθηκαν με τα

¹⁹ Οπ. π.

²⁰ Maybank, στο *Μάριος Λοϊζίδης: 1928-1988*, οπ. π. σελ. 15. Μετάφραση δική μου, από το αγγλικό κείμενο.

²¹ Οπ. π., σελ. 16-17.

²² Οπ. π., σελ. 17-18.

κυβιστικά κολάζ των Pablo Picasso και Georges Braque, και ενισχύθηκαν σε διάφορες εκφάνσεις της τέχνης στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα.

Ο «δεύτερος κύκλος» των *Συνδυασμών* εκτέθηκε το 1975 (25 Απριλίου-14 Μαΐου), στην Γκαλερί L'Angle Aigu στις Βρυξέλλες. Ο Maybank σχολιάζει ότι η έκθεση έτυχε θετικής υποδοχής, και ότι πολλά από τα έργα (τόσο πίνακες όσο και κολάζ) κατέληξαν σε ιδιωτικές συλλογές στο Βέλγιο [εικ. 25, 26, 27, 28].²³ Τα πνευματικά ενδιαφέροντα του Λοιζίδη, όπως ίσως και η τάση του να χρησιμοποιεί μουσικούς όρους στην ταξινόμηση της παραγωγής του,²⁴ πιθανόν εξηγούν τον υπέρμετρα φιλολογίζοντα χαρακτήρα του σημειώματος του Ελλαδίτη επιμελητή και τεχνοκριτικού Τώνη Σπητέρη, που συμπεριλήφθηκε στο έντυπο που συνόδευε την έκθεση: «[...] Η] εικονογραφία του επικεντρώνεται στο να υποβάλει ένα μελωδικό σύνολο από μουσικές συνθέσεις. Ανιχνεύει έτσι διαμέσου του χωροχρόνου, και σύμφωνα με την περιπλάνηση των οραματισμών του, τους τελετουργικούς ρυθμούς που κυβερνούν το σύμπαν μας. Το απλοποιημένο και αυστηρό λεξιλόγιό του, κατάλληλο για διαλογισμό, ξεδιπλώνει την κλίμακά του στην αρχιτεκτονική απλοποιημένων γεωμετρικών σχημάτων και σε διακριτικές συνάφειες των επιφανειών, και σε επάλληλες, διάφανες αποχρώσεις. Παιχνίδι οπτικών αντιστίξεων που καταλήγουν όχι σε μεγάλα συμφωνικά σύνολα, αλλά σε οικείες σονάτες, σε μικρά πολυρυθμικά κομμάτια».²⁵ Ο τεχνοκριτικός Maurits Bilcke, σε κείμενό του στη φλαμανδική εφημερίδα *Spectator* των Βρυξελλών, με αφορμή την έκθεση του Λοιζίδη, χαρακτήρισε την τέχνη του τελευταίου ως «καθαρά συγκινησιακή πλαστικότητα». Πρόσθεσε ότι οι πίνακες του Λοιζίδη προσεγγίζουν «την ατμόσφαιρα των μουσικών αρμονιών [...], αλλά μένουν πάντα πλαστικοί και ρυθμικοί. Αποτελούν επίσης ένα 'Σύμπαν του Χώρου και του Χρόνου', [...] στο οποίο] το 'Απολλώνιο στοιχείο' ενυπάρχει στην καλύτερή του μορφή, [ως] το έργο ενός ποιητή-οραματιστή ενός Σύμπαντος όπου κυριαρχεί η γαλήνη – μια καλοδεχούμενη αντίθεση με τη σύγχυση, τον θόρυβο και την ταχύτητα των καιρών μας».²⁶ Παρόμοια ήταν και άλλα δημοσιεύματα σε βελγικές εφημερίδες, ενώ τα δελτία τύπου της Ελληνικής

²³ Οπ. π., σελ. 19.

²⁴ Οπ. π., σελ. 18-19. Το ευρύτερο ενδιαφέρον του Λοιζίδη για τη μουσική, θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί ως άλλος ένας παραλληλισμός με τον Wassily Kandinsky, ο οποίος ανέλυε τη δουλειά του (ειδικότερα τις χρωματικές κλίμακες) χρησιμοποιώντας μουσικούς όρους.

²⁵ Από το κείμενο του Τώνη Σπητέρη, αρχικά δημοσιευμένο στα Γαλλικά, στην μπροσούρα της έκθεσης στην Γκαλερί L'Angle Aigu στις Βρυξέλλες, το 1975. Δημοσιεύτηκε στα Ελληνικά, στον κατάλογο της έκθεσης του Λοιζίδη στην Γκαλερί Ακρόπολις, το 1977. Εδώ, μετάφραση δική μου από το γαλλικό κείμενο.

²⁶ Το κείμενο υπάρχει σε δακτυλογραφημένη, αγγλική μετάφραση από τα Φλαμανδικά, στον φάκελο Μ. Λοιζίδη [φωτοτυπία αρ. 5], Αρχείο της Κρατικής Πινακοθήκης. Περιλήφθηκε σε ελληνική μετάφραση στον κατάλογο της έκθεσης στην Γκαλερί Ακρόπολις το 1977, ενώ δημοσιεύεται σε διαφορετικές μεταφράσεις (αγγλική και ελληνική) στο *Μάριος Λοιζίδης: 1928-1988*, οπ. π., σελ. 124-25. Εδώ, μετάφραση δική μου από το αγγλικό κείμενο στην Κρατική Πινακοθήκη.

Πρεσβείας Βρυξελλών υπογράμμισαν την «ελληνικότητα» των έργων του Λοιζίδη: «[Α]ναδημιουργεί πλήρως το ελληνικό στοιχείο με την πιο θερμή εκφραστικότητα. [...] Οι φόρμες της φαντασίας του, αν και όπως είπαμε, αισθητικά διατηρούν πλήρως την πατρογονική τους καταγωγή, την Ελλάδα, και αν και την παλέτα του τη χαρακτηρίζει μια ποιητική σύνδεση του ουρανού, της γης, της θάλασσας και της αρχιτεκτονικής των νησιών, τα οπτικά ενοράματα της Ελλάδας αναδημιουργούνται εδώ με μια πιστότητα [;] η οποία ξεπερνά κατά πολύ τον προβληματισμό του ανέκδοτου, που εγκαταλείπεται από τον Λοιζίδη χάρη στην αναπόληση, την αισθαντικότητα και την ευφυΐα (διανόηση)».²⁷

Η επόμενη έκθεση του Λοιζίδη οργανώθηκε από τη Μορφωτική Υπηρεσία του Υπουργείου Παιδείας της Κύπρου το 1977, στην Γκαλερί Ακρόπολις στη Λευκωσία, όπου παρουσιάστηκε ο «τρίτος κύκλος» των *Συνδυασμών για ενατένιση* [εικ. 29, 30, 31²⁸], μαζί με δείγματα από τους δύο πρώτους «κύκλους» – σύμφωνα με την τότε ταξινόμηση του έργου του από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Ανάμεσα στα κείμενα του καταλόγου που συνόδευσε την έκθεση, περιλαμβάνεται και ένα του Maybank, γραμμένο εκείνη τη χρονιά, που αναφέρεται σε ένα άλλο είδος «ελληνικότητας» στη δημιουργία του Λοιζίδη: «Ο κάθε πίνακας είναι ζωγραφισμένος σε ένα λευκό περιθώριο, όπως μια βυζαντινή εικόνα είναι ζωγραφισμένη σε ένα στυλ και [σε] μια συμβολική που είναι υπό έλεγχο, γιατί ούτε το ένα ούτε το άλλο είναι πράγματα αυτού του κόσμου εντελώς. Και το ένα και το άλλο με τον δικό τους τρόπο και με το πνεύμα του καιρού τους, μοχθούν να εκφράσουν το Ανέκφραστο σε σχηματισμούς, που ταυτόχρονα ικανοποιούν το μυαλό και κεντρίζουν την ψυχή».²⁹

Στον ίδιο κατάλογο, ο Λοιζίδης συμπεριέλαβε δύο αποσπάσματα (μεταφρασμένα στα Ελληνικά), από κείμενα των Edmond Székely και Brian Keeble αντίστοιχα, τα οποία, όπως γράφει, «συμπίπτουν απόλυτα με σκέψεις και αποκαλύψεις που μου έγιναν δουλεύοντας, καθώς και με προσωπικές μου πεποιθήσεις σχετικά με τη σωστή θέση της Τέχνης μέσα στην ανθρώπινη ζωή [...]».³⁰ Στο πρώτο, αναφέρεται: «[...] Ύστερα από τις ξεπερασμένες πια αντιλήψεις του 19ου αιώνα, με τον

²⁷ Απόσπασμα από κριτική του Alain Viray στην εφημερίδα *La Dernière Heure*, από δακτυλογραφημένο κείμενο της Κατερίνας Νικολαρέα, Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών Ελληνικής Πρεσβείας των Βρυξελλών, Μάιος 1975 [φωτοτυπία αρ. 6, φάκελος Μ. Λοιζίδη, Αρχείο Κρατικής Πινακοθήκης]. Επισυνάπτεται και κείμενο του πρέσβη Ι. Α. Δρακούλη, το οποίο επίσης περιλαμβάνει κομμάτια (μεταφρασμένα σε καθαρευουσιάνικα Ελληνικά) από διάφορα δημοσιεύματα σε βελγικά έντυπα, όπως από αυτό του Viray, στο οποίο τονίζεται ότι στο έργο του Λοιζίδη, «ολόκληρος η ελληνική ατμόσφαιρα μας εδόθη με εκφραστικήν θέρμη...».

²⁸ Αρ. 10, 4 και 6, αντίστοιχα, στο φυλλάδιο-λίστα των έργων της έκθεσης [φωτοτυπία (χωρίς αρίθμηση) στον φάκελο Μ. Λοιζίδη, Αρχείο Κρατικής Πινακοθήκης].

²⁹ Από κείμενο (στα Ελληνικά) του Roger Maybank, στον κατάλογο της έκθεσης ζωγραφικής «Μάριος Λοιζίδης: *Συνδυασμοί για ενατένιση*», Νοέμβριος 18-30, 1977, Γκαλερί Ακρόπολις, Λευκωσία.

³⁰ Από τον κατάλογο της έκθεσης στην Γκαλερί Ακρόπολις, οπ. π.

Κλασικισμό, τον Νατουραλισμό, τον Ρεαλισμό και τον Ποσιβιτισμό [sic], έχουμε τουλάχιστον καταλήξει στο να καταλάβουμε πως η Τέχνη δεν είναι κατ' ανάγκην υποχρεωμένη να είναι μια αντανάκλαση του κόσμου των αισθήσεων, αλλά ότι μπορεί εξίσου καλά να είναι η έκφραση μιας εντελώς άλλης παγκόσμιας σύλληψης και να είναι τελείως ανεξάρτητη από την εικόνα του κόσμου των αισθήσεων. Η Τέχνη έτσι γίνεται ένας τρόπος γνώσεως του σύμπαντος και της ύπαρξης στο πλευρό της Θρησκείας και της Φιλοσοφίας». ³¹ Ακριβώς εδώ φανερώνεται η θέση του Λοϊζίδη στη μοντέρνα τέχνη: ακολούθησε εκείνη την «ιστορική» παράδοση του μοντερνισμού, η οποία ενώ κατάργησε την «εξάρτηση» του έργου τέχνης από την ορατή και απτή πραγματικότητα, όπως και τις όποιες «υποχρεώσεις» του απέναντί της, ταυτόχρονα διατήρησε, και μάλιστα ενίσχυσε, τη «σχέση» της τέχνης με μια «ανώτερη» ή ουσιαστικότερη – πνευματική ή μεταφυσική – αλήθεια και πραγματικότητα. ³² Το συνεχές και ουσιαστικό ενδιαφέρον του Λοϊζίδη για το πνευματικό-μεταφυσικό στοιχείο, τόσο στην τέχνη όσο και στη ζωή γενικότερα, διαφαίνεται και από το δεύτερο απόσπασμα στον κατάλογο της έκθεσης του 1977, στο οποίο τονίζεται ότι η «κρίση» της σύγχρονης κουλτούρας, έγκειται στην «αδυναμία της να αποδώσει την εμπειρία της ζωής ως μυσταγωγία (sacrament)». Και καταλήγει: «Το χάος που ο σύγχρονος πολιτισμός επιφέρει και εκδηλώνει μπορεί να αποδοθεί απευθείας στην έλλειψη βασικών αρχών τέτοιων, όπως είναι η έκφραση της μεταφυσικής Αλήθειας... Μόνο όταν υπάρχει η πιθανότητα να βρούμε ένα κάποιο σημείο επαφής ανάμεσα στα δύο επίπεδα ύπαρξης του Απόλυτου και του Τυχαίου, μπορούν οι ενυπάρχουσες δυνατότητες στην ανθρώπινη φύση, στο σύνολό τους να ενοποιηθούν και να εναρμονιστούν μέσα από την πολλαπλότητα και την ποικιλία τους...». ³³

³¹ Από το βιβλίο του Edmond Székely, *Man, Art and World Conception (Ο Άνθρωπος, η Τέχνη και η Αντίληψη του Κόσμου)* [1947], όπως παρατίθεται στο «Ο Μάριος Γ. Λοϊζίδης για το έργο του», οπ. π. Ο Székely (π. 1900-79) ήταν φιλόσοφος, λόγιος με ειδικότητα σε αρχαία κείμενα και συνιδρυτής της Διεθνούς Ένωσης Βιογενικής (International Biogenic Society), για την προώθηση του «φυσικού» τρόπου ζωής. Τα γραπτά του συνδυάζουν επιστημονικές θεωρίες, με στοιχεία από «εναλλακτικές» προσεγγίσεις στη φιλοσοφία και στη θρησκεία (προαγγέλλοντας τις New Age αντιλήψεις της εποχής μας).

³² Αυτή η εκδοχή του μοντερνισμού (η οποία συναντάται σε πρώιμους «αφηρημένους», όπως οι Kandinsky, Mondrian, Kasimir Malevich, αλλά και σε μεταγενέστερους, όπως ο Mark Rothko και άλλοι από τους Αφηρημένους Εξπρεσιονιστές), ουσιαστικά διατήρησε ένα στοιχείο ρομαντισμού στη θεώρηση της τέχνης, το οποίο εξαλείφθηκε στη δεκαετία του '60 και μετά, τόσο με την έμφαση στην υλική «παρουσία» του έργου, στα πλαίσια του ύστερου μοντερνισμού, όσο και στην αντι-μοντερνιστική ατζέντα του μετα-μοντερνισμού.

³³ Από τη μελέτη του Brian Keeble, «On the Nature of Symbols» («Γύρω από τη Φύση των Συμβόλων») [1976], όπως παρατίθεται στο «Ο Μάριος Γ. Λοϊζίδης για το έργο του», οπ. π. Ο Keeble είναι συγγραφέας, τα γραπτά του οποίου υποστηρίζουν μια ολιστική προσέγγιση του πολιτισμού (σύμφωνα με την πορεία του ανθρώπου στους προ-αναγεννησιακούς αιώνες), όπου η καθημερινή ζωή, οι τέχνες, η φιλοσοφία, η πνευματικότητα και η θρησκεία [οφείλουν να] αποτελούν ένα αδιαίρετο σύνολο.

Σε μια από τις ελάχιστες περιπτώσεις αναφορών στην τέχνη του Λοϊζίδη από Κύπριους σχολιαστές, ο ζωγράφος Σολωμός Φραγκουλίδης, σχετικά με την έκθεση του νεότερου καλλιτέχνη το 1977, έγραψε: «Στην εργασία του Μάριου Λοϊζίδη, εντυπωσιάζει και καταγοητεύει η καθαρότητα, η βραδεία, ευλαβικά προσεκτική προσπέλαση προς τον σκοπό, που είναι η ολοκληρωμένη αρμονία. [...] Εδώ είναι μόνο η χρήση του υλικού, η άκρα προσοχή του χρώματος. Καθαρότατοι τόνοι, σαφήνεια σχήματος. [...] Γενικά το έργο του αναζητά την έκσταση μέσα στο νοητό υπερπέραν. [Ως] ελατήριό του έχει ένα τυχαίο φαινόμενο, [στο οποίο] έπεσε η ματιά του κατά την πεζή πορεία του επάνω στη γη».³⁴

Όλα σχεδόν τα έργα που παρουσιάστηκαν στη Λευκωσία, περιλήφθηκαν σε νέα έκθεση στην Γκαλερί L'Angle Aigu στις Βρυξέλλες στις αρχές του 1978, για την οποία έχουμε και πάλι θετικά δημοσιεύματα σε βελγικά έντυπα. Σε γράμμα του προς τον Ελλαδίτη τεχνοκριτικό Αλέξανδρο Ξύδη την επόμενη χρονιά, ο Λοϊζίδης έκανε λόγο για «νέο, τέταρτο κύκλο» των *Συνδυασμών* πάνω στον οποίο εργαζόταν τότε. Ταυτόχρονα, μαζί με διάφορες κριτικές για την έκθεση του 1978, σύναψε αντίγραφο επιστολής του (αυτοπροσδιοριζόμενου ως «συνταξιούχου τεχνοκριτικού», και ως «μαθητή και συγγραφέα της κινεζικής τέχνης και φιλοσοφίας») κόμη Philippe d'Arschot, σημειώνοντας ότι «μου είναι προσωπικά πολύ σημαντική, γιατί ο άνθρωπος αυτός είδε μόνος του καθαρά την κατεύθυνση που από χρόνια ένιωθα μέσα μου, σαν την πιο άξια και την πιο σημαντική για την Ύπαρξη και για την Επιβίωση της Τέχνης μου [...]».³⁵ Ο d'Arschot κάνει αναφορές στην «αρχαιότητα», στον Ηράκλειτο και στην «τάξη και αρμονία», καθώς και στις ανατολικές, θρησκευτικές τέχνες, αποκαλώντας τις δημιουργίες του Λοϊζίδη ως «θρησκευτικές» («ιεροφανικές») εμπειρίες.³⁶ Σύντομο κείμενο του d'Arschot, συμπεριλήφθηκε στο φυλλάδιο της επόμενης έκθεσης του Λοϊζίδη, στην Γκαλερί Claude Jongen των Βρυξελλών, το φθινόπωρο του 1980,³⁷ η οποία ήταν και η τελευταία παρουσίαση του έργου του στο Βέλγιο.

Στην προαναφερθείσα επιστολή του στον Ξύδη, ο Λοϊζίδης μιλούσε και για την «αργή και προσεκτική» τεχνική με την οποία δούλευε – «κάπου δέκα-δώδεκα μεγάλοι πίνακες γίνονται κάθε δύο χρόνια». Το ίδιο προσεκτικός ήταν και όταν δοκίμαζε μια

³⁴ Σ. Φραγκουλίδης, «Δύο εκθέσεις: Μ. Λοϊζίδης και Χ. Δίκαιος», εφημερίδα *Χαραυγή*, 27/11/1977 [φωτοτυπία αρ. 11, φάκελος Μ. Λοϊζίδη, Αρχείο Κρατικής Πινακοθήκης].

³⁵ Αντίγραφο των δύο επιστολών υπάρχουν [ως φωτοτυπίες αρ. 19 και 20] στον φάκελο Μ. Λοϊζίδη, Αρχείο της Κρατικής Πινακοθήκης.

³⁶ Κείμενο στα Αγγλικά. Φωτοτυπία αρ. 19, φάκελος Μ. Λοϊζίδη, Αρχείο Κρατικής Πινακοθήκης.

³⁷ Το κείμενο στα Γαλλικά, πρωτοδημοσιεύθηκε λίγο νωρίτερα στο περιοδικό *Jalons et actualités des Arts*, αρ. 65 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1980). Αναδημοσιεύεται (σε ελληνική και σε αγγλική μετάφραση) στο *Μάριος Λοϊζίδης: 1928-1988*, οπ. π., σελ. 128-29.

καινούρια μέθοδο ή τεχνοτροπία, όπως όταν ενδιαφέρθηκε να παράξει κάποια έργα του σε μεταξοτυπία, ώστε να είναι οικονομικά πιο προσιτά. Σύμφωνα με τον Maybank, ο Λοϊζίδης πρωτοείχε την ιδέα να εκτυπώσει μερικούς από τους *Συνδυασμούς* με αυτό τον τρόπο, περίπου την εποχή της έκθεσης στη Λευκωσία, το 1977. Δίσταζε όμως, λόγω αμφιβολιών σε σχέση με την ποιότητα της εκτύπωσης των χρωματικών τόνων και των σκιών. Μόνο αφού γνώρισε τον Γεώργιο Κοτσαήτη, «έναν δεξιοτέχνη της μεταξοτυπίας», αποφάσισε να προχωρήσει. Δημιούργησε δύο πρωτότυπα έργα (σε μικρότερο από ό,τι συνήθιζε μέγεθος), βάση των οποίων τυπώθηκαν διακόσιες μεταξοτυπίες – εκατό για το καθένα [εικ. 32, 33]. Η μια ομάδα παρουσιάστηκε στην έκθεση του Λοϊζίδη στην Γκαλερί Μιράντα στην Ύδρα, το καλοκαίρι του 1983.³⁸ Ένα σημείωμα στον τύπο αναφέρει ότι η έκθεση περιλάμβανε τον «πέμπτο κύκλο της δουλειάς του» (προφανώς, μια νέα ομάδα *Συνδυασμών*).³⁹

Το ίδιο καλοκαίρι, είχε την πρώτη του συμμετοχή σε έκθεση στην Αθήνα, στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Υμηττού, μαζί με άλλους Κύπριους καλλιτέχνες που ζούσαν στην Ελλάδα. Την επόμενη χρονιά, διοργάνωσε και την πρώτη του ατομική έκθεση στην ελληνική πρωτεύουσα, στην Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα. Εξέθεσε έργα από τους *Συνδυασμούς για ενατένιση*, που κάλυπταν την περίοδο 1970-83 [εικ. 34].⁴⁰ Τα περισσότερα ανήκαν ήδη σε ιδιωτικές συλλογές (μαζί με δύο από δημόσιες), επομένως δεν ήταν προς πώληση. Προφανώς όμως ο Λοϊζίδης θέλησε, στην πρώτη του εκτενή ατομική παρουσίαση στην Αθήνα, να δείξει μια μεγάλη γκάμα δουλειάς. Υπήρχαν επίσης μεταξοτυπίες και από τις δύο ομάδες που είχε φτιάξει, ενώ στο δίγλωσσο (Αγγλικά-Γαλλικά) βιβλιαράκι που συνόδευε την έκθεση, περιέχονταν τα πλείστα από τα κείμενα που είχαν γραφτεί για τη δουλειά του, από το 1975 έως και το 1983. Η έκθεση αυτή έφερε και την ευρύτερη αναγνώριση του έργου του, τόσο στην Ελλάδα (είχε προηγηθεί τον προηγούμενο χρόνο μια δεύτερη συμμετοχή σε ομαδική έκθεση στην Αθήνα), όσο και στην Κύπρο – είχε ήδη συμπεριληφθεί στην έκθεση «Σύγχρονοι Κύπριοι Ζωγράφοι» στην Académie Diplomatique Internationale στο Παρίσι (1983), ενώ στους μήνες μετά την έκθεση της «Μέδουσας», πολλές κυπριακές εφημερίδες είχαν δημοσιεύματα για τη ζωή και τη δουλειά του.⁴¹

³⁸ Maybank, στο *Μάριος Λοϊζίδης: 1928-1988*, οπ. π., σελ. 19, 21. Οι μεταξοτυπίες και από τα δύο πρωτότυπα έργα, παρουσιάστηκαν τον επόμενο χρόνο, στην έκθεση του Λοϊζίδη στη «Μέδουσα» (Αθήνα).

³⁹ Βλ. αναδημοσίευση στοιχείων από τον αθηναϊκό τύπο, στο «Μάνος [sic] Λοϊζίδης: ‘Τα πάντα ξεκινούν από το φως...’», εφημερίδα *Σημερινή*, 27/07/1983 [φωτοτυπία αρ. 25, φάκελος Μ. Λοϊζίδη, Αρχείο Κρατικής Πινακοθήκης].

⁴⁰ Βλ. βιβλιαράκι της έκθεσης, «M. Loizides: *Arrangements for contemplation*» (Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, 26/03-14/04/1984) [Φάκελος Μ. Λοϊζίδη, Αρχείο Κρατικής Πινακοθήκης].

⁴¹ Βλ. δημοσιεύματα σε κυπριακές εφημερίδες, καλοκαίρι 1984, οπ. π. [βλ. σημείωση 4, στο παρόν κείμενο]. Το 1983, είχε συμπεριληφθεί στο βιβλίο *Κύπριοι Καλλιτέχνες*, των Εκδόσεων Χρ. Ανδρέου (Λευκωσία).

Η αναγνώριση και η επιτυχία στην Αθήνα, αν και ήταν εν μέρει καλοδεχούμενες από τον Λοϊζίδη, είχαν όμως περισσότερο έναν χαρακτήρα «κοσμικότητας» που δεν ταίριαζε ούτε στην ιδιοσυγκρασία του ούτε στα ενδιαφέροντά του.⁴² Εξίσου ξένη, του ήταν η μεταμόρφωση της Ύδρας στα είκοσι και πλέον χρόνια που έζησε εκεί, από ένα μισοεγκαταλειμμένο νησί – κατοικία πρώην σφουγγαράδων και λίγων καλλιτεχνών – σε ένα «αναπαλαιωμένο» κοσμικό μέρος πλουσίων, και δημοφιλή τουριστικό προορισμό. Έτσι, πούλησε το σπίτι του εκεί, και την περίοδο 1985-88 βρέθηκε να ζει και να εργάζεται κοντά στο χωριό Καλλονή της Πελοποννήσου, μαζί με τον επί χρόνια σύντροφό του Roger Maybank. Η αγάπη του για τη φύση βρήκε διέξοδο στη συστηματική ενασχόλησή του με τον ελαιώνα που αγόρασαν, ενώ η καλλιτεχνική του δημιουργία τα χρόνια αυτά, αφορούσε κυρίως σε κολάζ.⁴³

Η ζωή του όμως στο όμορφο φυσικό περιβάλλον της Πελοποννήσου, δεν κράτησε πολύ· πέθανε τον Νοέμβριο του 1988, σε ηλικία εξήντα χρόνων. Το 2002 διοργανώθηκε μεγάλη αναδρομική έκθεση του έργου του, στην Κρατική Πινακοθήκη Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης στη Λευκωσία, με πρωτοβουλία και σημαντική συμβολή του Maybank.⁴⁴ Ήταν ένας ελάχιστος φόρος τιμής σε έναν άνθρωπο με βαθιές πνευματικές ανησυχίες, τις οποίες ενσωμάτωσε με συνέπεια στη δημιουργία του, που στο μεγαλύτερο μέρος της χαρακτηρίζεται από ψηλό αισθητικό επίπεδο. «Η ζωγραφική, όπως όλες οι τέχνες, πρέπει να υπηρετεί το πνεύμα, αλλιώς είναι χωρίς λόγο ύπαρξης και διαχωρισμένη από τη ζωή».⁴⁵

⁴² Ο Maybank μου έγραψε (σε ηλεκτρονική επιστολή του, ημερομηνίας 27 Σεπτεμβρίου 2008) ότι η επιτυχία του Λοϊζίδη στην Αθήνα αποτέλεσε μέρος της κοσμικής ζωής της πόλης («σαν ένας καφές στο Zonar's – 'παιδί μου, έχεις δει τα έργα του Λοϊζίδη; Πρέπει να πας!'»), σε αντίθεση με την ουσιαστικότερη επικοινωνία με το κοινό που είχε με τις εκθέσεις του σε Λονδίνο και Βρυξέλλες.

⁴³ Τα μεταγενέστερα έργα του που περιλαμβάνονται στη μονογραφία *Μάριος Λοϊζίδης: 1928-1988*, οπ. π., είναι μερικά κολάζ, με χρονολογίες 1983-85 και 1984-85 (βλ. σελ. 176-80). Σύμφωνα με τον Maybank (βλ. επιστολή του, 27/09/2008, οπ. π.), μέχρι να κτιστεί το σπίτι τους (το οποίο είχε σχεδιάσει ο Λοϊζίδης μαζί με έναν αρχιτέκτονα), ενοικίασαν δύο μικρότερα, ένα εκ των οποίων χρησίμευε ως στούντιο: δεν χωρούσε τους μεγάλους καμβάδες, αλλά ήταν επαρκές για τα κολάζ.

⁴⁴ Στην έκθεση παρουσιάστηκαν εκατόν πενήντα δημιουργίες. Εκτός από μία, της Κρατικής Συλλογής Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης, οι υπόλοιπες προήλθαν από ιδιωτικές συλλογές από το εξωτερικό, με πρωτοβουλία του Maybank. Στη συνέχεια, ο ίδιος παραχώρησε αριθμό έργων του Λοϊζίδη στην Κρατική Συλλογή.

⁴⁵ M. Loizides, «Notes by the artist on the work», οπ. π.