

Η επιστροφή του Γιώργου Μπουζιάνη στο σπίτι του

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΟΥΖΙΑΝΗΣ (1885-1959) υπήρξε ο προφήτης που το όραμά του αγνοήθηκε από τους ομοεθνείς του. Ανδρώθηκε καλλιτεχνικά μέσα στην οξύτερη πνευματική κρίση της Γερμανίας της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, ζώντας τη μεγάλη εσωτερική αγωνία και την ερεβώδη αβεβαιότητα του μεσοπολεμικού ανθρώπου, στοιχεία που αποτυπώθηκαν δραματικά στον διάτρητο από πληγές κεντροευρωπαϊκό εξπρεσιονισμό. Η επίσημη Ελλάδα, ενώ τον είχε καλέσει να διδάξει στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, αθέτησε την υπόσχεσή της, καθιστώντας τον όμηρο της βαλκανικής της μικρόνοιας και μικροψυχίας. Όταν, προς το τέλος της ζωής του (1956), ο καλλιτέχνης τιμήθηκε με το ελληνικό βραβείο του διεθνούς διαγωνισμού Guggenheim, οι Επιμηθείς Έλληνες άρχισαν να ενδιαφέρονται όψιμα και να ανακαλύπτουν ασθμαίνοντας το έργο του.

Η ίδρυση του Μουσείου Μπουζιάνη στη Δάφνη αποτελεί ευκαιρία επανεκτίμησης της ζωγραφικής του. Ο Μπουζιάνης εισήγαγε στην Ελλάδα την ευαίσθητη εικαστική ικμάδα του γερμανικού Μεσοπολέμου, τις εξπρεσιονιστικές αναζητήσεις και τους πειραματισμούς των καλλιτεχνικών ομάδων «Die Brücke» και «Der Blaue Reiter», όταν μέσα στο εύθραυστο πολιτικό περιβάλλον εκκολλαπτόταν το «αυγό του φιδιού». Οι μορφές και τα τοπία του δεν έχουν τη μεσογειακή μακαριότητα· είναι περισσότερο

ψυχολογικά και ρευστά τόσο σε μορφή όσο και σε διάθεση. Συμμαθητής του Giorgio de Chirico στην Αθήνα, εισήγαγε το *Stimmung* του γερμανικού Μεσοπολέμου στην τέχνη του, αυτή τη γνώριμη ατμόσφαιρα της παγερής αμηχανίας. Στην Ελλάδα, την εποχή της επανόδου του, κυριαρχούσαν οι γλυκεροί Θωμόπουλοι ενός επιφανειακού και διακοσμητικού ιμπρεσιονισμού, η λατρεία του φωτός και η ελληνοκεντρικότητα της «γενιάς του '30».

Ο Μπουζιάνης ήταν ξένος με τις αντιλήψεις αυτές. Μέσα στο οργανωμένο χάος της ζωγραφικής του έμεινε δημιουργικά καχύποπτος στους θριάμβους της δεξιοτεχνίας και ανήγαγε σε συστατικό της ζωγραφικής τα σβησίματα και τις καταστροφές. Το σχέδιό του είναι ρευστό, νηματοειδές, υπαινικτικό, δύσκολο για τους μη απαιτητικούς θεατές, ακατανόητο χωρίς τη γνώση της περιρρέουσας ατμόσφαιρας. Η χρωματική του επικράτεια περιορίζεται κυρίως στα θερμά γεώδη και τις άχρες, στα πενιχρά ξινά κίτρινα, τα κυανά και ιώδη και τα ερεβώδη μαύρα. Επέμενε στη μουσικότητα του χρώματος και δεν άντεχε τη φιλολογία στη ζωγραφική. Η τεχνική του ασθμαίνουσα, τρικυμώδης, στα σχέδια και τις υδατογραφίες, όπου το μολύβι κινείται στροφηδόν και η διαφάνεια του ζωγραφικού υλικού επιτρέπει τη διαπίστωση ότι το χρώμα λειτουργεί συμπληρωματικά προς το σχέδιο, όπου το δεύτερο δεν επικουρεί δουλικά το πρώτο, αλλά αυτονομείται και λειτουργεί αυτοτελώς αισθητικά. Πρόκειται για τη συναλληλία των βασικών αυτών εικαστικών παραγόντων. Η μετάπλαση των πρωτογενών στοιχείων σε ελαιογραφία γίνεται με τη μέθοδο του ζωγραφικού παλίμψηστου: πλείστα όσα επάλληλα χρωματικά επίπεδα, όπου το ένα επιβάλλεται στο άλλο ή που το προδιαθέτει ή το υπαινίσσεται. Ο Τσαρούχης παρατηρεί ότι το θαυμάσιο σχέδιο του Μπουζιάνη, κρυμμένο κάτω από τη ζωγραφική και το χρώμα, είναι ένα μεγάλο δίδαγμα αποφυγής της σχεδιαστικής φλυαρίας.

Η θεματολογία του πενιχρή, μορφές μεμονωμένες ή σε ζευ-

γάρια. Δεν περιβάλλει τις μορφές της ζωγραφικής του με τη συνήθη για τους ομοεθνείς του αχλή του αρχαιοελληνικού μύθου και τις αφήνει στη μοναξιά τους, αποτυπώνοντας τις μετακινήσεις της ψυχής τους μέσα στον χρόνο. Αποδεικνύει ότι η τέχνη λειτουργεί με ποιοτικές σχέσεις και όχι με παραστάσεις. Ο ζωγράφος πρέπει να αφαιρεί την αντίσταση της ύλης, δηλαδή την υλικότητα των πραγμάτων. Η τέχνη είναι η διαρκής «αφύλωση» μιας διαρκώς αντιστεκόμενης πραγματικότητας, αποδεικνύοντας ότι η βαθιά πραγματικότητα είναι περισσότερο δυνατότερες παρά ορισμοί.

Γράφει σε μια επιστολή του 1927: «Πόσο καλό μας κάνει η γνωριμία μ' έναν αγνό καλλιτέχνη που δεν θέλει να μας κάνει επίδειξη, που δεν μας ξεγελά, που μας ψιθυρίζει τίμια και ειλικρινά τα μηνύματά του στ' αυτί. Πόσο σπανίζουν αυτοί που μπορούν κάτι τέτοιο, γι' αυτό και μας είναι τόσο ακριβοί. Υποτάσσουν τη ζωγραφική τους στο πνεύμα, τη ζωγραφική, έτσι, χωρίς σπατάλη, όπου θέλουν, διώχνοντας από τη ζωγραφική ό,τι μπορούν για να κάνουν τόπο στο πνεύμα, χωρίς όμως να την εξαφανίσουν».

Ως σχόλιο στα λόγια αυτά του καλλιτέχνη αναφέρω την ανάμνηση που διατηρώ καταγεγραμμένη από την έκθεση του Οκτωβρίου 1979, που είχε πραγματοποιηθεί στην αίθουσα τέχνης «Ζυγός», μιας γηραιάς κυρίας, αδελφής παλιάς αγαπημένης του ζωγράφου, που μας ξενάγησε στον μυστηριακό και ρευστό εικαστικό κόσμο του Μπουζιάνη. Μιλούσε για τον καλοκάγαθο και ήρεμο χαρακτήρα του, σε αντίθεση με το ορμητικό και οργίλο ύφος της ζωγραφικής του. Όταν ζωγράφιζε, έλεγε, ήταν σαν να χόρευε τον πυρρίχιο των Λακεδαιμονίων. Τις ακουαρέλες τις έφτιαχνε όταν η εποχή ήταν «υγρή» και ότι για την Τέχνη έλεγε ότι δεν πρέπει να είναι τέχνη, όχι δηλαδή περίτεχνη, με πούλιες.

Αυτή, λοιπόν, τη σπατάλη απέφευγε ο Μπουζιάνης, για να επιτρέψει στο πνεύμα να αναδυθεί μέσα από τη ζωγραφική του.

Γιάννης Σπυρόπουλος:

Η αφαίρεση ως πνευματική άσκηση

«Only the poet or the saint can water an asphalt pavement
in the confident anticipation that lilies will reward his labor.»

W. Somerset Maugham, *The Moon and Sixpence*

Η ΑΦΗΡΗΜΕΝΗ ΤΕΧΝΗ είναι μια μορφή φιλοσοφικής σκέψης ή μιας μουσικής καταγραφής, αποτελώντας μια βαθιά πνευματική περιπέτεια στην εξέλιξη της μοντέρνας ζωγραφικής. Δεν είναι παράξενο που οι εισηγητές της, π.χ. ο Wassily Kandinsky ή ο Paul Klee, είχαν φιλοσοφικές και μουσικές ανησυχίες. Θα έλεγε κανείς, παραδοξολογώντας, ότι η αφαίρεση είναι η «αναγκαία πρόσθεση» στην πορεία αποδομής της παράστασης στον εικοστό αιώνα. Η επιφάνεια του ζωγραφικού πίνακα ενεργοποιείται όχι πλέον με σχήματα και χρώματα που «αναπαριστούν κάτι», αλλά με γραφήματα, περιπέτειες του υγρού ή παστωμένου χρώματος ή όποιας άλλης ζωγραφικής ύλης, με επικολλήσεις χαρτιού ή υφάσματος, με επεξεργασίες και σκισίματα που «είναι» αφ' εαυτών «κάτι». Η ζωγραφική χάνει την εννοιοκρατική της διάσταση και γίνεται πλέον οντολογική: δεν αναπαριστά πλέον κάτι, αλλά «είναι κάτι». Η οντολογική ή υλική αυτή διάσταση της αφαιρετικής περιπέτειας δεν αποστερεί το έργο από την εσωτερική του ένταση· απεναντίας, την εντείνει. Στεκόμαστε μπροστά σε έναν πίνακα ενός αφηρημένου καλλιτέχνη και αφουγκραζόμαστε τις ηχητικές του δονήσεις. Προσωπικά, το αισθάνθηκα

βλέποντας πίνακες του Mark Rothko και του Γιάννη Αδαμάκου. Ξαναείχα την ίδια εμπειρία στην αναδρομική έκθεση του έργου του Σπυρόπουλου στο Μουσείο Βορρέ.

Ο Γιάννης Σπυρόπουλος (1912-1990) ως ποιητής ή ως άγιος ασκήτεψε στη ζωγραφική, στα χρώματα και τις μορφές, επιμένοντας να αρδεύει την άσφαλο με την προσμονή μιας ανθοφορίας. Η πορεία του στη ζωγραφική της αφαίρεσης, χωρίς ο ίδιος να έχει αισθανθεί την ανάγκη να θεωρητικοποιήσει αυτή την αισθητική του στάση, δημιουργεί μεγαλύτερο μυστήριο στην καλλιτεχνική του προσωπικότητα. Το έργο του έχει συνέπεια, καθώς παρακολουθεί με εγρήγορση τη διάλυση της εικόνας: στην αρχή, μέσα από τη λιτότητα της νατουραλιστικής παράστασης: στη συνέχεια, στη δωρικότητα ενός αφηρημένου κυβισμού, όπου η παράσταση υπάρχει ως υπαινιγμός ή ως ανάμνηση· ύστερα, σε ένα είδος αφηρημένου εξπρεσιονισμού, όπου ο παφλασμός της αραιής πινελιάς εμπλέκεται σε ξέφρενες περιπτώξεις της χρωματικής ύλης· τέλος, με την επιβολή των μεταφυσικών εκλάμψεων των (ρεμπραντιανών, θα 'λεγε κανείς) σκοταδιών, με παντοειδή χρωματικά ή παρεμβατικά υλικά ποικίλιατα. Έτσι, θα μπορούσε κανείς *grosso modo* να διακρίνει τη ζωγραφική του περιπέτεια.

Ο Σπυρόπουλος εισήγαγε στην Ελλάδα την αμφισημία του αινίγματος, τη μαγεία του ανερμήνευτου και τη σαγήνη της σκιάς. Το αφαιρετικό του λεξιλόγιο επιτρέπει στον θεατή να σκεφτεί αυτόνομα και όχι κατευθυνόμενα.

Όσο οι εικόνες του Σπυρόπουλου εκρήγνυνται μέσα στην πυρακτωμένη του χειρονομία, η απελευθέρωση του νοητού να αισθανθεί άφοβα και χωρίς τις τύψεις περί λογικής συνέπειας και ακρίβειας, απομαγεύει το έργο του, καθώς εμπλέκει τον θεατή σε αυτή την περιπέτεια, καθιστώντας τον συμμετόχο και συμπρωταγωνιστή στο πνευματικό άθλημα της ζωγραφικής του. Η εντύπωση συμπληρώνεται περαιτέρω από τους σαν χρησμούς

αμφίσημους και πολυσήμαντους τίτλους των έργων του. Στην αρχή οι τίτλοι που χρησιμοποιεί φαίνεται ότι παρακολουθούν την αποδομημένη εικόνα, π.χ. «Το λιμάνι των Χανίων» ή «Οι ξερολιθιές στη Μύκονο», στη συνέχεια γίνονται πιο υπαινικτικοί οι «Τοίχοι» και οι «Κατασκευές», μετά αιθέριοι και αινιγματικοί, όπως «Χορικό», «Ορόσημο», «Επιστροφή», «Πρόθεση», «Ανταπόκριση» κ.ά.

Έχοντας τιμηθεί με το βραβείο της Unesco στην XXX Bienale της Βενετίας (1960) για το έργο του «Χρησμός», ο Σπυρόπουλος υπήρξε από τους πρώτους Έλληνες καλλιτέχνες που απέκτησε διεθνή απήχηση. Το έργο του κατατάσσεται μεταξύ των μεγάλων εισηγητών και θεμελιωτών της αφαίρεσης διεθνώς και η εικαστική πρωτοπορία της αφαίρεσης στη χώρα μας (Κανιάρης, Κεσσανλής, Στεφόπουλος, Αδαμάκος κ.ά.) κυριεύθηκε από το δέος και τη μαγεία του. Το έργο του, όμως, προκαλούσε πάντοτε αμηχανία στο ελληνικό κοινό, το οποίο, έχοντας συνηθίσει στη λατρεία του βλέμματος, επιζητούσε την ευκολία της ερμηνείας.

Αλλά για να πιάσουμε το νήμα της σκέψης από την αρχή, όσο η πνευματική άσκηση του αφηρημένου καλλιτέχνη προχωρεί, εισχωρώντας στην ουσία των πραγμάτων, τόσο η σχέση θεατή και καλλιτεχνικού έργου γίνεται ουσιαστικότερη, απαιτητικότερη και ίσως τραγικότερη. Η αφαίρεση δεν κολακεύει τον θεατή με την αυτάρεσκη παρουσίαση εικόνων της πραγματικότητας· και δεν τον παρασύρει. Δεν είναι τυχαίο ότι δεν μπορεί να νοηθεί αφηρημένη τέχνη στην υπηρεσία του κράτους, της θρησκείας ή της ιδεολογίας. Γι' αυτό, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο η ελευθερία της αφαίρεσης χαιρετίστηκε ως η απάντηση της Δύσης στη στρατευμένη χειραγώγηση της Ανατολής.

Γιάννης Μόραλης: Ο ζωγράφος της οικονομίας των μέσων

«Brevity is the soul of wit»

W. Shakespeare, *Hamlet*. Act 2. Scene 2:95

Ο ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ του Γιάννη Μόραλη, δομημένος με βάση τους ηπειρώτικους μουσικούς ρυθμούς και την αυστηρότητα της χρωματικής οικονομίας, ισορροπεί ανάμεσα στην παραστατικότητα και την αφαίρεση της πατρογονικής του γης. Η τέχνη του φέρει έντυπη τη μνήμη ενός αυστηρού τοπίου και τη γυμνότητα γκρίζων ορεινών όγκων. Γεννημένος στην Άρτα (1916) έμελλε, μέσω της μακρόχρονης διδασκαλίας του στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών και της αδιάλειπτης προσήλωσής του στο καλλιτεχνικό του όραμα, να αναδειχθεί σε μια από τις κορυφαίες και σεβάσμιες μορφές της νεοελληνικής ζωγραφικής. Χρησιμοποιώντας ένα, κατά τον Ελύτη, ολιγοσήφιο χρωματικό αλφάβητο, ο Μόραλης μετέγραψε στους προσωπικούς του κώδικες το μυθικό πλάσμα, που είναι η γυναίκα, είτε ως ερωμένη είτε ως θεά. Η ζωγραφική του «τοπιογραφία» είναι γεμάτη από θηλυκές καμπύλες, που αποτυπώνονται σε μνήμες ερωτικών απογευματινών στιγμών, σε σχήματα απόμακρων μέσα στη θαλασσινή αχλή νησιών ή σε θραύσματα βιολιού ή κιθάρας που κρατούν στους αρμούς τους ψιθύρους από λόγια αγάπης.

Ο Μόραλης θήτευσε στην αρμονία των σχημάτων, στη λιτότητα των χρωμάτων και στην οικονομία των μέσων: νεοκλασικά

σπίτια και περιστέρια, «Επιτύμβια» και «Επιθαλάμια», «Άγγελοι» και σώματα νέων κοριτσιών σαν από αττικές ληκύθους αναστημένα και απαστράπτοντα στον ήλιο μάρμαρα. «Κι όμως υπάρχει ένας ρυθμός, που τα ενώνει όλα αυτά και τα κάνει μια ροή», λέγει ο Σεφέρης· στοιχεία που με τις ψηφίδες των αλλοτινών τους μύθων ανασυνθέτουν την έκτυπη ατομικότητα που αντανακλάται στην τίμια προσπάθεια ενός λαού να ξαναβάλει το δακτυλικό του αποτύπωμα στην Ιστορία.

Η καλλιτεχνική πορεία του Μόραλη, από την αρχική δωρική του παραστατικότητα προς μια μεταγενέστερη οργανική αφαίρεση, έγινε ενσυνείδητα και μεθοδικά, μέσω μιας σειράς αδιάλειπτων μεταβάσεων από το στάδιο της αισθητηριακής αντίληψης προς εκείνο της νόησης. Και μολονότι η οικονομία των μέσων που χρησιμοποιεί και η αυστηρότητα του ύφους που υπηρετεί θα μπορούσαν να αποβούν μοιραίες για τον οίστρο που πρέπει να αποπνέει η Τέχνη, εντούτοις ο Μόραλης κανοναρχεί και συνάμα μας κάνει να ριγούμε από συγκίνηση, εμβαπτίζοντάς μας στο ύφος της στιγμής. Και αυτό στην τέχνη είναι σπουδαίο!

Κρατώ πάντοτε, σαν ανάμνηση ακριβή, μια συνάντησή μας, όταν κάποιο σαββατιάτικο απόγευμα, στις ανηφορίες του Λυκαβηττού, αρνήθηκε περήφανα την προσφορά μου να μεταφέρω τα ψώνια του, λέγοντάς μου: «Μπορώ ακόμα!».

Γιάννης Παρμακέλης: Ο γεωδαίτης του ουσιώδους

«Η πενία, μια μεγάλη λάμψη εκ των ένδον»

Ράινερ Μαρία Ρίλκε, *Βιβλίο των Ωρών*

Η ΠΙΣΤΗ ΕΙΝΑΙ ΕΤΣΙ, άπιαστη· μόνο η τέχνη την κάνει απτή. Είναι σαν τον έρωτα, τη μόνη έκφραση του πνευματικού, που μ' αυτόν μπορεί κανείς να προσεγγίσει την αλήθεια, χωρίς εκείνη να τον πυρακτώσει και να τον εξαφανίσει. Και η γλυπτική, ως τέχνη απτή και περίοπτη, είναι έρωτας στο ιδεώδες και πίστη στο απόλυτο· με άλλα λόγια, προσέγγιση στο ουσιώδες. Ο γλύπτης αφαιρεί από τη σκληρή πρώτη ύλη το επιπλέον, αποσκοπώντας στο καίριο, το απέριττο και το ουσιαστικό. Με την αφαίρεση του περιττού, η γλυπτική, ως έννοια και ως τέχνη, ενέχει τον σπαραγμό της αποκόλλησης, τον πόνο της απόρριψης, τη σφοδρότητα της ακαριαίας απόφασης. Πόσος κάθιδρος σωματικός κάματος της τεχνικής διεργασίας λανθάνει κάτω από την αβρότητα ενός στίλβοντος γλυπτού έργου! Έτσι, επιτυγχάνεται η σφυρηλάτηση της πρώτης ύλης της πέτρας και του μετάλλου, η πυρακτωμένη επαφή με την αλήθεια.

Ο γλύπτης και ακαδημαϊκός Γιάννης Παρμακέλης γεωδαιτεί το ουσιώδες, το μορφοποιεί, το αναδεικνύει και το μνημειώνει. Η γλυπτική του είναι πάθος διαρκές για την απόδοση της μορφής. Οι γλυπτικές του ανθρώπινες φιγούρες ή οι κεφαλές των αλόγων που πλαστοουργεί μετέχουν στη μνημειακότητα της αρ-

χαιάς αγαματοποιίας, στο ύφος της αρχαϊκής γλυπτικής. Τα σχεδιαστικά προσχέδια των μορφών του –μήμες από θραύσματα αρχαίων ληκύθων– παγιώνουν το ουσιώδες της έκφρασης, της κίνησης και της αίσθησης. Οι γλυπτικές τους μεταφορές γίνονται συμπαγείς, ακόμη και όταν αναδίδουν μέσα τους την κίνηση.

Στη σειρά των μπρούτζινων έργων του «Μάρτυρες και θύματα», σώματα γυμνά εμφανώς βασανισμένα, με σπασμό μυϊκό και υπερδιέγερση εσωτερική, τεντώνονται μέχρι εκρήξεως σαν χορδή τόξου· μαρτυρία πικρή και αποτύπωμα έκδηλο της τραγικότητας της ανθρώπινης μοίρας. Υφολογικά αποτελούν μακρινή ανάμνηση του μεγάλου γλυπτού του Zadkine στο Ρότερνταμ: εικόνα του συντριμμένου ανθρώπου από τη λαίλαπα της βίας και την ωμότητα της αυθαιρεσίας, γλυπτική αποτύπωση της σύσπασης της ψυχής και της σπασμωδικότητας της κίνησης. Η μεταπολιτευτική Ελλάδα είδε στα έργα αυτά την αποτύπωση του συνειδησιακού της προβλήματος, τη μνημειοποίηση των ηρώων που θα μπορούσαν να αποτελέσουν κλειδί για την ηθική της αυτοκάθαρση. Η τραγικότητα της σειράς αυτής θα γονιμοποιήσει, όπως η μυστηριώδης επιρροή των χθόνιων δυνάμεων, το μεταγενέστερο έργο του. Έτσι, θα βλαστήσουν οι «Ανθοκαρπίες», η επόμενη σειρά γλυπτών του που μνημειώνουν τη γήινη ζωτικότητα. Αυτή τη χθόνια ορμή κυοφορούν και οι μεταγενέστερες ωειδείς φιγούρες του που την εκσφενδονίζουν στον αιθέρα τα έργα της σειράς «Δαίδαλος και Ίκαρος». Στα «Γεωμετρικά» του, ο Παρμακέλης συνδέει το πεπερασμένο της μορφής με το άμορφο του απείρου, υποκαθιστώντας αυτήν με τη σχεδιαστική αυστηρότητα του μηχανικού μέσου. Όπως οι αρχαϊκοί γλύπτες επιχειρεί τη μετατόπιση του καλλιτεχνικού του στόχου από τη στατικότητα στην κίνηση και από τον όγκο στη γραμμή. Και δεν είναι τυχαίο ότι τα γλυπτά αυτά έχουν την κάθετη μεγαλοπρέπεια των αρχαϊκών Κούρων και τη λιτότητα των δωρικών κίωνων, την αποθέωση του απέριττου και του ουσιώδους.

Στη σειρά «Άλογα και Αναβάτες», ο συγκερασμός της ανθρώπινης μορφής με το άλογο –εικαστικό θέμα αναγόμενο εμφανώς στη ζωφόρο του Παρθενώνα– σε μια σφικτή ενότητα δίνεται με φόρμα ρευστή και με ανάπτυξη ελεύθερη. Οι σκληρές λεπίδες του αλουμινίου, του ορείχαλκου ή του πλεξιγκλάς αποκτούν μια αέρινη διάσταση –σαν να χάνουν το βάρος τους, τον όγκο τους, την οντότητά τους– καθώς οι λεπτές μεταλλικές λεπίδες τοποθετούνται παράλληλα και συναρθρώνονται μεταξύ τους με τόσο εύκαμπτο και εύπλαστο τρόπο, που, καθώς αφήνουν μεταξύ τους χώρο αναπνοής και ελαφράδας, γίνονται γάζες λεπτές και διάφανες που ανεμίζουν στον αγέρα. Η ευφυής χρήση των πολυγνώτων χρωμάτων, του χοντροκόκκινου, του βαθυκύανου, του κίτρινου, καθώς και του λευκού και του μαύρου, δίνουν στην πλαστική γεωδαισία του έργου του έναν τόνο ζωγραφικής μουσικότητας.

Η θεματογραφία του Παρμακέλη είναι κλασικότροπη. Πραγματεύεται συγκεκριμένα θέματα: το γυμνό ανθρώπινο σώμα και τη μορφή της κεφαλής του αλόγου, αυτόνομα ή σε έφιππα σύνολα. Τα χειρίζεται, όμως, με τρόπο πρωτεϊκό, πολύμορφο και δυναμικό. Στις πλέον έντονες εξπρεσιονιστικές του στιγμές ο Παρμακέλης δεν λησμονεί την κλασική στάση του σώματος, τη λιτότητα της γραμμής και την αίσθηση του μέτρου που αποπνέει το αιώνιο. Τα περιγραφικά στοιχεία των γλυπτικών του μορφών ελαχιστοποιούνται στα ουσιώδη, μεγεθύνοντας έτσι την έντασή τους σε επίπεδα υψηλής δυναμικής.

Μαθητής του Γιάννη Μόραλη και του Γιάννη Παππά στην Αθήνα και του Ossip Zadkine και του Robert Couturier στο Παρίσι, ο Παρμακέλης θήτευσε δίπλα τους στο απέριττο και το άδηλο της Τέχνης. Διδάχθηκε από αυτούς την ισόρροπη σύνθεση, το λιγόλογο λεξιλόγιο στην απόδοση της έμπνευσης και την τιθασευμένη ένταση του συναισθήματος. Με το γλυπτικό αλλά και το σχεδιαστικό του έργο αναδεικνύεται ως ο γεωδαίτης του

ουσιώδους. Η ελληνική γλυπτική του χρωστά ευγνωμοσύνη διότι, μαζί με ευάριθμους σύγχρονους γλύπτες, συνδέει το καλλιτεχνικό μας παρόν με τον εύφορο από γλυπτική άποψη 19ο αιώνα και από εκεί με την αρχαία ελληνική πλαστική, έχοντας πάντα το ανήσυχο βλέμμα του στραμμένο προς το μέλλον.