

ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΚΑΤΖΟΥΡΑΚΗΣ – ΔΟΚΙΜΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΠΙΘΥΜΙΑ, ΤΟ ΣΩΜΑ ΚΑΙ ΤΗ ΒΙΑ¹

«Πάμπε τα μυζοκλάματα. Τα έντομα, τα αστέρια κι οι ερασιτές οφείλουν κάποτε να σβήνουν».
Κομπαριάσι 1οσα, 1822 (Μετάφραση Γ. Μπλάνας)

A. Υπάρχουν δύο ειδών άνθρωποι: Αυτοί που πέθαναν κι αυτοί που θα πεθάνουν. Κανένα άλλο ενδιάμεσο είδος δεν μπόρεσε να επιζήσει. Σε αυτό το κυνικά δεδομένο σκηνικό, μας απομένουν ο έρωτας και η τέχνη που μερικές φορές είναι ένα πράγμα. Αλλά και ο έρωτας της επανάστασης και η τέχνη ως ύστατο δικαίωμα ανατροπής, που πάλι είναι ένα και το αυτό.

Ανάμεσα σε αυτές τις έννοιες ψάζτε τη ζωγραφική του Κυριάκου Κατζουράκη, και την πρόσφατη και την παλαιότερη. Τέχνη πολιτική αλλά όχι στρατευμένη, τέχνη της επιθυμίας με τον σπερματικό τρόπο που περιέγραφε ο Εμπειρικός, οπτικοποιούσε ο Τσαρούχης ή κινηματογραφούσε ο Κούνδουρος, τέχνη της μνήμης που φαλκιδεύεται σταθερά, τέχνη-άμυνα στη διάχυτη βία των ημερών που κατατρώγει σαν σαράκι τις ανθρώπινες αντιστάσεις. Την αξιοπρέπεια των ανθρώπων τελικά. Επειδή οι πολλοί ζουν την πραγματικότητα ενώ μόνο οι λίγοι τη δημιουργούν.

Στον κολοφώνα, λοιπόν, της μιντιακής ευτυχίας και της σιελόρροιας των εικόνων της, η ζωγραφική οφείλει πάλι να καταθέσει στοχασμό και να υπερασπισθεί την ιερότητά της. Με τους παλιούς, χειροποίητους τρόπους που γνωρίζει καλά και που θα μπορούσαν υπό προϋποθέσεις να ξαναγίνουν επαναστατικοί. Σήμερα μέσα από το θέαμα η κυρίαρχη τάξη επιβεβαιώνει ναρκισσιστικά την εξουσία της, καθιστάμενη η ίδια «ιερή». Πρόκειται για τη «μαγεία» του πολιτικού που μπορεί έτσι να απονευρώνει την όποια τέχνη και να την καθιστά διακοσμητική. Ο Γκυ Ντεμπόρ το είπε καλά: Το θέαμα είναι αντίθετο του λόγου. Γι' αυτό και η κρίση της ζωγραφικής αντανάκλα την κρίση ολόκληρου του αστικού οικοδομήματος, κυρίως επειδή αυτή αντικατέστησε το «λόγο» της με τα θέλητρα του θεάματος και αντί για στοχασμός κατέληξε πυροτέχνημα.

Στην πρόσφατη ενότητα ο Κυριάκος Κατζουράκης αναλύει μέσα από ζωγραφικά ενσταντανέ, που άλλοτε ερωτοτροπούν με το επικό και άλλοτε μοιάζουν με μουσική δωματίου ή με παραληρηματικές εικόνες που υποβάλλουν ανιγμάτα, τα αίτια αυτής της κρίσης, τα αδιέξοδα αλλά και τις εκπλήξεις που το μέλλον επιφυλάσσει. Οδηγός του η επιθυμία και το ακήρατο ερωτικό σώμα, όπλο μαζί και εξορκισμός εναντίον της οποιασδήποτε θεσμοποιημένης βίας, οποιασδήποτε αλλοτριωτικής διαδικασίας.

Ο Ζωγράφος προτρέπει τον επισκέπτη του να επιβραδύνει τον προσωπικό του χρόνο και να καταδυθεί σε έναν κόσμο σωμάτων και προσώπων τα οποία θέλουν να εκφράσουν το δράμα ή τη δικαίωση, τη μοίρα τελικά, του δικού του σώματος ή προσώπου. Αυτή η retardatio, μέσα σε μια εποχή αδιέξοδης επιτάχυνσης, ηχεί σαν ανθρωπιστικό αίτημα και σαν επιθυμία επιστροφής σε έναν κόσμο συνειδητοποίησης του αληθινού ρυθμού του κόσμου. Τέλος, η αξιοποίηση των ιστοριών που κρύβουν οι εικόνες και η ανίχνευση ενός συγκεκριμένου σκελετού σε αυτές, στοχεύει στο να καταδείξει την ύπαρξη κι άλλων «αφηγήσεων» πλάι στην Ιστορία, τη δυνατότητα κι άλλων συνδυασμών, πέραν των δοκιμασμένων, και τη διάθεση να διεκδικήσει και αλλιώς το, ούτως ή άλλως, πολυδιάστατο σώμα της κοινής ευρωπαϊκής μας παράδοσης. Εφόσον, mutatis mutandis, η μεταπολεμική ζωγραφική στην Ελλάδα μπορεί να ενταχθεί σ' ένα ευρύτερο ευρωπαϊκό πλαίσιο, τόσο από πλευράς αισθητικής όσο και από πλευράς ιδεολογίας. Υπάρχει ένας ομφάλιος λώρος που συνδέει τον Bacon, τον Τσαρούχη και τον Κατζουράκη, με κοινό παρανομαστή το σώμα, την επιθυμία και τη μεταμόρφωσή τους σε αισθητικό γεγονός. Το σώμα που επιστρέφει θριαμβευτικά στην ευρωπαϊκή ζωγραφική μετά τον πόλεμο ως δυνατότητα επανάστασης, ως μορφή που δρώντας παραμυθητικά και ανατρεπτικά σώζει... Ο λόγος του Bacon σχετικά είναι καταλυτικός: «Αισθάνομαι ότι είμαι σπίτι μου μέσα στο χάος γιατί το χάος γεννάει στο μυαλό μου εικόνες...».

B. Το 1900, ακριβώς 110 χρόνια πριν, ο Πουτσίνι αποφάσισε ώστε ο αγαπημένος της Τόσκας, ο Καβαραντόσι, να είναι και ζωγράφος και επαναστάτης. Το σαρκωμένο σύμβολο της μοντερνιστικής ουτοπίας δηλαδή. Στην εποχή μας, που εξέλιπαν οι επαναστάτες, μήπως δεν μας επιτρέπεται να στερηθούμε και τους ζωγράφους; Τι όμως μπορεί να νομιμοποιηθεί ως ζωγραφική την εποχή της ρέουσας ηλεκτρονικά εικόνας; Και συγχρόνως τι είναι έκθεση ζωγραφικής στην εποχή του πληθωρισμού των ομογενοποιημένων εκθέσεων της νεωτερικής ακαδημίας; Γράφει σχετικά ο Ζαν Κλαιρ: «...Ένα επαναστατικό σχέδιο, τώρα που αρχίζει η τρίτη χιλιετία θα μπορούσε να είναι το ακόλουθο. Θα έχτιζαν ένα κτίριο. Θα ήταν απλό και κάπως επίσημο. Θα ήταν φτιαγμένο από πέτρα, με τοίχους, πόρτες και παράθυρα και ίσως κάποιες κολώνες για να

¹ Μάνος Στεφανίδης, *Ζωγραφική επειδή θέατρο, δηλαδή κινηματογράφος, η περίπτωση του Κυριάκου Κατζουράκη*, Επιστημονικό Συμπόσιο, Θέατρο και κινηματογράφος, Θεωρία και κριτική, 16-17 Απριλίου 2010, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, σσ. 147-161.

υπογραμμίζουν διακριτικά τη σοβαρότητα της λειτουργίας του. Οι αίθουσες θα ήταν αρμονικές, ούτε πολύ μεγάλες, ούτε πολύ μικρές. Το φως θα ήταν βορεινό, ψυχρό και ομοιόμορφο. Στους τοίχους, στο σωστό ύψος θα κρεμούσαν μόνο πίνακες αποκλείοντας κάθε άλλο αντικείμενο που θα διεκδικούσε την ιδιότητα του καλλιτεχνικού. Επίσης, δεν θα εφαρμοζόταν κανένα κριτήριο νεωτερικότητας. Θα μπορούσε κανείς να δει πορτρέτα Φαγιούμ και πίνακες του Τζιακομέτι, παστέλ του Szafran και του Λιοτάρ, vedute του Καναλέτο και τοπία του Lopez-Garcia, ένα γυμνό του Λούσιαν Φρόντ πλάι σ' έναν Ζερικό... Και τέλος θα κρεμούσαν στην είσοδο αυτού του κτιρίου μια ταμπέλα νέου τύπου: Μουσείο Ζωγραφικής». ² Πρόκειται για μια άποψη που, εντέλει, κατέστησε πραγματικότητα ο N. Serota στην Tate Modern του Λονδίνου. Η διευθέτηση των έργων πιστοποιεί αφενός την επιστροφή στη ζωγραφικότητα και αφετέρου την αντισυμβατική αντιμετώπιση της επίσημης Ιστορίας της Τέχνης.

Ανάλογα κινείται και η τελευταία ενότητα πινάκων του Κυριάκου Κατζουράκη (2009-2010) καθώς ισορροπεί ανάμεσα στον ερωτισμό και τη βία ή την τρυφερότητα και την ωριμότητα των πραγμάτων. Και καθώς προτείνει σύγχρονα έργα που εδράζονται όμως σε κλασικές αρχές, επιμένοντας στην περιπέτεια της μορφής και το δράμα –ή την αποθέωση– του σώματος. Ένα σώμα που επιστρέφει πανηγυρικά στη δυτικοευρωπαϊκή εικονιστική παράδοση των τελευταίων δεκαετιών μέσω προσωποποιήτων όπως ο Bacon, ο Balthus, ο Rustin ή ο Freud, ενώ παράλληλα δεν απουσίασε ποτέ από τη νεοελληνική ιστορία των μορφών (πρβλ. τις περιπτώσεις του Τσαρούχη, του Μόραλη, του Κεσσανλή, του Κανιάρη, του Θεοφυλακτόπουλου αλλά και του Μπάικα ή του γλύπτη Γ. Λάππα). Θα μπορούσε μάλιστα κανείς να ισχυριστεί βάσιμα ότι η φιγούρα σφράγιζε ακόμα και τις πιο επαναστατικές εκφράσεις της avant garde στις αρχές του προηγούμενου αιώνα (λ.χ. κυβισμός και Πικάσο, μεταφυσική ζωγραφική και Ντε Κίρικο, εξπρεσιονισμός και Κίρχνερ ή Lovis Corinth, σουρεαλισμός και Μαγκρίτ κ.ο.κ). Η ανθρώπινη μορφή φαίνεται ότι εξοβελίζεται φορτωμένη με όλα τα αμαρτήματα της ακαδημαϊκής έκφρασης μόνο από ένα συγκεκριμένο είδος του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, το De Stijl και τον Κονστρουκτιβισμό-Σουπρεματισμό, όπως επίσης και από ένα μεγάλο τμήμα του αμερικάνικου αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Οι αιτίες αυτής της «αφάνειας» δεν είναι του παρόντος να ερμηνευθούν. Πάντως έχουν να κάνουν ασφαλώς με τη θεοποίηση της μηχανής σε βάρος αλλά και σε μίμηση της ανθρώπινης φυσιολογίας και με την επιθυμία της αναγωγής σε καταστάσεις πέραν του ορατού. Η βιοχημεία, η γενετική, η μακροϊατρική, η πλαστική χειρουργική και οι λοιπές «χαρούμενες επιστήμες» της εποχής, δηλαδή οι σύγχρονες «ανθρωπομετρίες», κατασκεύασαν μέσα από συνεχή, θριαμβικά επιτεύγματα τον νέο ανθρώπινο τύπο που όφειλε να μην οφείλει τίποτα ούτε στον Ιησού, ούτε στον Βάκχο, για να παραφράσουμε τον Νίτσε. ³ Και βέβαια, οι καινούργιες απόψεις για το σώμα, αξίας ή απαξίας αδιάφορο, σχετίζονταν άμεσα με φωτογραφία ή τον κινηματογράφο, ή το video μέσα από μια διαρκώς επιταχυνόμενη κίνηση. Έτσι οι τέχνες της εικόνας χωρίστηκαν αμετάκλητα σε εκείνες της στατικής και σε εκείνες της ρέουσας εικονοποιίας. Εκ των πραγμάτων η ζωγραφική ταυτίστηκε με την ηρεμία, το στοχασμό, την ακινησία του χρόνου, το ρέμβος, ενώ ο κινηματογράφος λ.χ. με την ταχύτητα, την εναλλαγή, το κινήγι της ολοένα και θεαματικότερης εντύπωσης. Κι όμως: οι σχέσεις της προαιώνιας μάνας-ζωγραφικής με τα σύγχρονα ηλεκτρονικά τέκνα της είναι περισσότερο από προφανείς. Υπό την έννοια αυτή θα μπορούσε κάποιος να ορίσει τη ζωγραφική ως ένα στοπ-καρέ του σινεμά αλλά και το σινεμά ως ένα tableau vivant που αιφνίδια απέκτησε κίνηση και διάρκεια στην επιθυμία του να αφηγηθεί κάτι. Το σώμα πάλι, από την «Ολυμπία» του Μανέ ως τις Machines Célibataires του Ντυσάν και από το πορτρέτο του Ντυσάν και το πορτρέτο του Βολάρ από τον Πικάσο ως το αυτοβασανιζόμενο ή αυτοεκτεθειμένο κορμί του ίδιου του καλλιτέχνη (Rudolf Schwarzkogler, Bruce Naumann), παραμένει ένα εικονογραφικό αιτούμενο, δοθέντος ότι το ίδιο δεν τελειώνει ποτέ εκεί που τελειώνει η επιδερμίδα του. ⁴

Η επιστροφή της ζωγραφισμένης μορφής είναι ένα κέρδος που θα αποτελούσε σφάλμα να το αποδίδαμε στην αδυναμία του σήμερα να απαλλαγεί από τα στερεότυπα της παράδοσης. Η επιστροφή αυτή υποδηλώνει περισσότερο την ανάγκη να ξαναρχίσουν τα πράγματα από την αρχή, να επαναδιατυπωθούν κάποιες έννοιες που συσκότισε η παρανόηση ή η κατάχρηση και να ξανακερδίσει ο άνθρωπος τα δικαιώματα στη μορφή του – δηλαδή το δικαίωμα μιας αυτεξούσιας ερμηνείας, την ψηλάφηση ενός νέου ουμανισμού. Η ζωγραφική μορφή που επανακαλύπτει το συμβολικό συγκερασμό των επιμέρους ατομικοτήτων, την αναπαράσταση της ελευθερίας της που όσο περισσότερο θεωρείται αυτονόητη τόσο δραστηκότερα υπονομεύεται... Σε μια εποχή υπεροχής της ηλεκτρονικής εικόνας και καθολικής επιβολής μιας απρόσωπης τεχνολογίας, η ζωγραφισμένη μορφή υποδουμένη το ανθρώπινό της πρότυπο είναι σαν να λέει: «Είμαι εδώ

² Ζαν Κλαίρ, *Σκέψεις για τη κατάσταση των εικαστικών τεχνών. Κριτική της Μοντερνικότητας*, μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου, Αθήνα 1993, εκδ. Σμίλη, σσ. 21-22 (Jean Clair, *Considerations sur l'état des Beaux-Arts*).

³ Jeffrey Deitch, *Artificial Nature*, Deste Foundation, Athens 1990, σσ. 61-62.

⁴ Philippe Comar, "The Body beside Itself", *Κατάλογος 46ης Biennale της Βενετίας*, "Identity and Alterity, figures of the body 1895-1995," Venice 1995, σ. 42.

διεκδικώντας το αρχαίο κάλλος έστω κι αν είναι ορατές οι επιπτώσεις μιας τραγωδίας...».⁵ Στον Κατζουράκη αυτή η «επιστροφή» συνιστά συγχρόνως *modus operandi* αλλά και πρόταση για να υπερβηθεί η κρίση της τέχνης γενικότερα και του Μοντερνισμού ειδικότερα.

Ο Μοντερνισμός λοιπόν, η ωστική δύναμη του προηγούμενου αιώνα, άρχισε να ξεθυμαίνει όταν αποδύθηκε το «συνωμοτικό» και αριστοκρατικό χαρακτήρα που τον περιόριζε σε μια μικρή ομάδα εκλεκτών και διεκδίκησε παγκόσμια προβολή. Ήδη μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο –και με κορύφωση τη δεκαετία του '70– οι κατά τόπους ιδιαιτερότητες αμφισβήτησαν τη μονολιθικότητα των νεωτεριστικών στερεοτύπων. Το νέο «δόγμα» έλεγε περίπου τα εξής: Σε διαφορετικά χρονικά ή τοπικά σημεία δεν μπορεί να παραχθούν ίδιες και απαράλλαχτες μορφές τέχνης. Κι αν παράγονται, τότε το φαινόμενο δέον να ερμηνευθεί με εξωκαλλιτεχνικά κριτήρια και να αναχθεί σε διαδικασίες μητροπολιτικής ηγεμονίας. Η μεταπολεμική ευρωπαϊκή σκηνή βιώνει αφενός την εξάρτησή της από την υπερατλαντική μητρόπολη και αφετέρου επιδιώκει με τοπικές «σχολές» να διεκδικήσει το ύψος μιας παράδοσης που ανανεώνεται και αντιστέκεται. Ο γερμανικός νεοεξπρεσιονισμός εκφράζει μια τέτοια ρομαντική στροφή στην *ιθαγένεια*, στην *Heimat*, ενώ ο απομονωμένος και αρχαϊκός Stanley Spencer⁶ μπορεί να ιδωθεί ως ο πρόδρομος των αγγλικών τάσεων προς «ανεξαρτησία» απέναντι σε οποιοδήποτε μοντερνιστικό πρότυπο. Το 1976 ο R. B. Kitaj οργάνωσε την έκθεση «Human Clay» στην Hayward Gallery πρωτοδιατυπώνοντας την έννοια της «Σχολής του Λονδίνου». Οι Bacon, Auerbach, Freud, Hockney και Kitaj διεκδικούν έναν ρεαλισμό πλήρως αντίθετο προς τη λυρική αφαίρεση του Soulages, του Mathieu ή του Hartung. Η ανθρωπομορφική «συντήρηση» της Σχολής του Λονδίνου θα δικαιωθεί πλήρως εκπορθώντας το 1987 το αμερικάνικο Hirshhorn Museum στην Ουάσινγκτον, το οποίο φιλοξένησε με τεράστια επιτυχία αναδρομική του Lucien Freud (1922). Το 1981 στην Royal Academy φιλοξενείται η ομαδική έκθεση «Ένα Νέο Πνεύμα στην Ζωγραφική» (New Spirit in Painting) με έργα των John Kirby, Steven Campbell, Peter Howson, Bruce Mc Lean, Alison Watt κ.ά., η οποία αποτελεί σαφή δήλωση της ζωγραφικής αφήγησης που επιστρέφει στο νησί και μάλιστα εις πείσμα των εννοιολογικών εμμονών της υπόλοιπης Ηπείρου (Continent). Την έκθεση οργάνωσαν ο Χρ. Ιωακείμης, ο Norman Rosenthal και ο N. Serota. Ο M. Archer, όπως και ο A. B. Oliva, συγκρίνει την έκθεση «Ένα Νέο Πνεύμα στη Ζωγραφική» με το επιθετικό *Zeitgeist* που οργάνωσαν επίσης ο Χρ. Ιωακείμης και ο Norman Rosenthal λίγο αργότερα στο Βερολίνο. Στην ίδια ασφαλώς ζωγραφική αντίληψη ανήκουν ο Clemente, ο Paladino, ο Garouste, ο Combat, ο Le Brun, η Rego κ.ά., μια αντίληψη που γονιμοποιεί εντυπωσιακά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του προηγούμενου αιώνα.⁷ Ο Κυριάκος Κατζουράκης αναδεικνύεται με το έργο και τη γενικότερη έρευνα στον κόσμο των εικόνων ομότροπος του Kitaj όσο και του Blake αλλά και του Auerbach, ενώ στο Παρίσι ομόδοξες περιπτώσεις είναι ασφαλώς ο J. Rustin, ο S. Szafran, ο Dado, ο Seguí και ο L. Cremonini ή ο Σέρβος Velickovic, αμφότεροι καθηγητές στην *École des Beaux-Arts*. Αυτή η «επιστροφή» της ζωγραφισμένης στατικής εικόνας μέσα στον ορυμαγδό της ηλεκτρονικής οθόνης που αναβοσβήνει επιθετικά, ενέχει το χαρακτήρα χρησμού. Συμβολίζει μια νέα ανθρωπολογική έρευνα που διεξάγεται όχι με τα όπλα μιας διαβουκολημένης επιστήμης αλλά και μιας Τέχνης που θέλει να ξαναγίνει ιερή. «Ο “ανθρωπισμός” της Αναγέννησης, ο “ορθολογισμός” των κλασικών» σημειώνει ο Φουκώ «μπόρεσαν να δώσουν μια προνομιούχα θέση στους ανθρώπους μέσα στην τάξη του κόσμου, δεν μπόρεσαν όμως να σκεφτούν τον άνθρωπο... Ο άνθρωπος συγκροτήθηκε στις αρχές του 19ου αιώνα σε συστοιχία με αυτές (τις καταγωγικές) ιστορικότητες, με όλα αυτά τα πράγματα που είναι κλεισμένα στον εαυτό τους και δείχνουν... την απρόσιτη ταυτότητα της καταγωγής τους...».⁸

Γ. Ιδού ποιος είναι ο βαθύτερος χαρακτήρας της ζωγραφικής: να διατηρεί την αύρα των πραγμάτων σε έναν μη-χώρο και έναν μη-χρόνο, τον χωρόχρονο της ζωγραφικής. Να διασώζει δηλαδή τη μορφή της σταθερής μνήμης και την έγχρωμη σκιά των εικόνων. Να μεταφέρει ένα περιεχόμενο που δεν επιτρέπεται να ειπωθεί. Όπως ισχυρίζεται ο Wittgenstein «ας πλάσουμε ό,τι δεν μπορούμε να πούμε με λόγια».

Που θα πει ότι επιβάλλεται κατά καιρούς να δραπετεύουμε από τις κατά καιρούς διατυπωθείσες ιστορικότητες αλλά και νομιμοποιημένες ιδιαιτερότητες μακράν της «Τρομοκρατίας της Ιστορίας», όπως θα έλεγε ο Μιρσέα Ελιαντ (Mircea Eliade). Σχετικά υπογραμμίζει, πάλι, ο Ζ. Κλαιρ: «Αυτή ήταν άλλοτε η αποκαλυπτική και σχεδόν παραισθητική δύναμη της δυτικής ζωγραφικής – να μας αποκαλύπτει στον ορατό κόσμο αυτό που δεν είχαμε δει ποτέ...».⁹ Και συνεχίζει αλλού: «Αν το μουσείο κερδίζει έδαφος, είναι γιατί η έρημος μεγαλώνει: προελαύνει εκεί όπου η ζωή υποχωρεί και, με αγαθές προθέσεις, λεηλατεί τα ερείπια που

⁵ Πρβλ. την πρόταση του Jeffrey Deitch στην έκθεση «Post Human», FAE Musée d'Art Contemporain, Pully/Lausanne

⁶ Μετά τη Δικτατορία, ο Νίκος Παράλης πρωτοστάτησε στο Λονδίνο για τη δημιουργία ενός συλλόγου *Φίλων του Spencer*. Ο Κατζουράκης βέβαια ήταν ενεργό μέλος!

⁷ Michael Archer, *Art Since 1960*, Thames and Hudson, London 1997, σ. 146.

⁸ Μισέλ Φουκώ, *Οι Λέξεις και τα Πράγματα*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδ. Γνώση 1986, σ. 437.

⁹ Ζαν Κλαιρ, *οπ. αν.*, σ. 144.

αυτή αφήνει πίσω της...».¹⁰ Στην εικονοποιία, τώρα, του Κυριάκου Κατζουράκη, η ανθρώπινη μορφή είτε ως πρόσωπο του εσώτερου κάλλους είτε ως προσωπίο ενός ανομολόγητου φόβου κυριαρχεί αναζητώντας νέες ταυτότητες και ρόλους· λειτουργώντας ως σταθερό σχόλιο για την ωμότητα και την τρυφερότητα των πραγμάτων.

Η έρευνα του Κυριάκου Κατζουράκη τόσο στη ζωγραφική όσο και στον κινηματογράφο ανοίγει έναν διάλογο πάνω σε μια κοινή ιστορία μορφών, πιστεύοντας πως κάθε άξιος λόγος πίνακας επιχειρεί να ανακαλύψει την ιστορία και το μύθο της ζωγραφικής από την αρχή. Και πως η ιστορία της ζωγραφικής, ακόμα και η πιο πρόσφατη, περιέχει τις ιστορίες των προσώπων και των σωμάτων, τη δόξα τους, την αγωνία τους, τα πάθη τους, το θάνατό τους. Ο 20ός αιώνας επιχειρήσε εν πολλοίς μια ζωγραφική, μια Τέχνη καλύτερα, με το σώμα και το ιδεολογικό του φορτίο εξοστρακισμένα. Από τον κυβισμό ως τη Ρωσική Πρωτοπορία και από τον Mondrian ως τον Rothko η μυθολογία του σώματος εκπίπτει υπέρ μιας νέας, ελεύθερης απεικονιστικών συμβάσεων αντικειμενικότητας. Το σώμα συμβόλιζε κάποια στιγμή την ακαδημαϊκή παράδοση ενώ η αφηρημένη μορφή την καινούργια πλαστική ελευθερία. Ήταν όμως έτσι τα πράγματα; Οι περιπτώσεις του Matisse, του Bonnard, του Giacometti, του Bacon, του Freud, του Richter δεν είναι εξαιρέσεις· έχουν τον δικό τους βαρυσήμαντο κανόνα. Οι μεγάλοι αυτοί δάσκαλοι του métier συνειδητά και κατ' εξακολούθηση δραπέτευαν από τον κανόνα της κατάργησης των κανόνων, εφευρίσκοντας τον άνθρωπο και τα αντίγραφα του, όπως θα έλεγε ο Foucault.¹¹ Αλλά και στους μεγάλους εκπροσώπους του Abstrait και του Informel, όπως ας πούμε στον χειρονομιακό Taries, το σώμα είναι παρόν –το ίδιο το σώμα του καλλιτέχνη πια– ως ζωική έκρηξη και ως απτή, σωματική ενέργεια. Το ίδιο συμβαίνει και στα αρκετά πρόσφατα έργα των «νέων Αγρίων» (Junge Wilde), οι οποίοι συχνά αναφέρονται στην πρώτη γενιά των Γερμανών εξπρεσιονιστών, π.χ. του Macke, του Dix ή του Grosz (αλλά και στον De Kooning ή το κίνημα COBRA). Επίσης, αναφέρονται σε μια συναισθηματική ανάγκη ταυτότητας και πατρίδας επιμένοντας στην πρόσφατη ιστορία και το γερμανικό μύθο (A. Kiefer). Σε τέτοιο βαθμό μάλιστα, ώστε να απενοχοποιείται και η εγχώρια Σχολή μας σχετικά με τα σύνδρομα «ελληνικότητας» που την κατατρέχουν. Εξάλλου, όπως έλεγε και ο εστέτ Δ. Ευαγγελίδης, η «Ελληνικότητα» είναι ηθική και όχι καλλιτεχνική έννοια. Η Βρετανία πάλι, αν και απομονωμένη από το κύριο ρεύμα του εξπρεσιονισμού μικρών ή μεγάλων αφηγήσεων ως βασικής συνιστώσας του Μοντερνισμού, αναπτύσσει εξαιρετικά ενδιαφέροντες εξπρεσιονιστικούς χαρακτήρες μέσω της Σχολής του Λονδίνου και της τριάδας Bacon, Kossoff και Auerbach. Οι δύο τελευταίοι ήταν μαθητές του βορτισιστή David Bomberg, ο οποίος πάντως αργότερα μετακινήθηκε σε ένα «ήρεμο» εξπρεσιονιστικό ιδίωμα.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε πως από τη δεκαετία του '70 –μέσα δηλαδή στη δεσποτεία του conceptual– και κυρίως από το 1980 η καλλιτεχνική εσωστρέφεια επιστρέφει ως άμυνα για να καταδείξει τις περιπέτειες του σώματος στο new age και τις εκδοχές του προσώπου στην εποχή της βιογενετικής αναμόρφωσής του· να επιμένει δηλαδή στον προαιώνιο τρόπο της ύπαρξης εκθέτοντας προσωπικούς μύθους και αγχωτικές αφηγήσεις σχετιζόμενες με την αγωνία της μεταφυσικής και τη μεταφυσική της αγωνίας. Για να διεκδικήσει, τέλος, ιδιωτικές διαφυγές από την κρυστάλλινη φυλακή της παγκοσμιοποιημένης ομοιομορφίας.

Όλο αυτό λοιπόν το αποσπασματικό και πολυτεμαχισμένο υλικό μπορεί να μας πείσει τουλάχιστον για τούτο: ότι η οπτική γλώσσα συνιστά μεν μια διεθνή «κοινή» μορφών αλλά της αναγνωρίζονται και τοπικές εκφορές ή διάλεκτοι. Επίσης, η σχέση-κίνηση από το Χ κέντρο προς την Ψ περιφέρεια δεν πρέπει αναγκαστικά να είναι μονόδρομος. Πόσω μάλλον που απαιτείται πάντα μια «περιφέρεια» για να αποδείξει, όπως ωραία το διατύπωσε ο Derrida, το όποιο «κέντρο» την παραισθητική ισχύ του. Και που πάντα μα πάντα οι επιμέρους ιστορίες είναι πολύ πιο κοντά στην αλήθεια των πραγμάτων από τη μία, μονοδιάστατη, επίσημη Ιστορία. Μια Ιστορία που κυρίως εξιστορεί μέσα από σιωπές ή παραλείψεις το αδικαιώτο πράττειν της εκάστοτε εξουσίας. Από την άλλη πλευρά ο Κυριάκος Κατζουράκης διαρρηγνύει τον υμένα μιας αποχυμωμένης παράδοσης για να καταστήσει τους εφιάλτες ή τα οράματα, τους φόβους ή τις επιθυμίες, πλαστικά γεγονότα άξια λόγου. Ο κόσμος του κατοικείται από όντα τρυφερότητας αλλά και βίας, παιδικών ψυχώσεων και νευρωτικών εμμονών. Ο Κυριάκος Κατζουράκης καταθέτει μια ζωγραφική της επιθυμίας βιώνοντας τα επίκαιρα προβλήματα ενός σύγχρονου κόσμου. Η κλασικής ποιότητας τεχνική του εμψυχώνει συνθέσεις μιας κινηματογραφικής αφήγησης με έντονα στυλιζαρίσματα, cuttings, αυξομειώσεις μεγεθών, απρόβλεπτα πλάνα ή παράδοξους φωτισμούς οι οποίοι αναδεικνύουν τα ένδον στοιχεία και διαλύουν την εξωτερική τελειότητα των μορφών. Ο ζωγράφος αυτός έχει την υπομονή αρτιζάνου όταν στήνει τα υπερμεγέθων διαστάσεων εικαστικά collages του, στα οποία πάντα υπάρχει μια ιστορία, ένα μυστήριο, δηλαδή η πιθανότητα της πτώσης και η δυνατότητα της κάθαρσης. Σε συνθέσεις όπως το παλαιότερο

¹⁰ Ζαν Κλαιρ, *οπ. αν.*, σ. 18.

¹¹ *Οπ. αν.* σ. 453.

«Τέμπλο» (1994), η στερεά ζωγραφική διαδικασία δύσκολα αποκρύπτει τον ανατρεπτικό χαρακτήρα των εικονιζόμενων. Κατά βάση ο ζωγράφος ακολουθεί τη συγκαλυμμένη ειρωνεία των collages του Max Ernst, επιμένοντας όμως στο έπος ή τη γελοιοότητα του καθημερινού δράματος. Τα άνισα μεγέθη των προσώπων, τα ασπαίροντα σώματα, οι φιγούρες που ελλοχεύουν στη σκιά, η βασανιστική και μη εκπληρούμενη σεξουαλική επιθυμία, η αγνότητα που προβάλλεται ως μικροαστική σύμβαση αλλά και ως γέρας μιας ανδροκρατικής κοινωνίας, παραπέμπουν τόσο στον Freud όσο και στον Marx. Κυρίως όμως παραπέμπουν στη μεγάλη ευρωπαϊκή ζωγραφική, από τον Τισιανό ως τον Κουρμπέ, την οποία ο Κατζουράκης ανανεώνει με προσωπικό ύφος και ακόμη πιο προσωπική άποψη. Το 1955 ο Lacan σχολιάζει ένα όνειρο του Freud, όπου το «ανοιχτό στόμα» είναι το αιδούο από όπου ξεπηδά η κεφαλή της Μέδουσας. Ο υποψιασμένος θα της αναγνωρίζει ασφαλώς σε αυτή την εικόνα την άγρια υγεία των γυναικών του Κατζουράκη. Ο Jean Rustin, από την άλλη, εξίσου ομότροπός του ζωγράφος όπως και ο Bacon ή ο Peter Blake, έχοντας μεγάλη θητεία στην αφαίρεση, επιστρέφει στην ωριμότητά του σε συνθέσεις όπου η φιγούρα κυριαρχεί δραματική, απορραφισμένη, εφιαλτική. Ο ζωγράφος, χωρίς ουδόλως να στέργει στο γραφικό ή το μελό, παρουσιάζει όντα γυμνά και φυλακισμένα σε άσυλα ή ψυχιατρεία. Περίεργα ανθρωποειδή με αμφισβητούμενο φύλο παραδομένα σε μια φθορά του σώματος, του χρόνου, της μνήμης – σύμβολα ενός πολιτισμού που σήπεται μέσα στην αυταρέσκειά του, τα πλάσματα του Rustin, διατυπωμένα σε υψηλό ζωγραφικό ήθος δεν επαιτούν οίκτο αλλά λειτουργούν ως καθρέπτες φρίκης. Επιστρέφουν τον οίκτο στο θεατή, ενός θεατή πάντως εξοικειωμένου με τη σκηνοθετημένη φρίκη των τηλεοπτικών ειδήσεων. Το ίδιο το έργο μέσα από το άλγος του οδηγεί σε μιαν ιδιότυπη κάθαρση – σε μιαν «ηδονή» ανάλογη προς τους πίνακες του Bacon. Ο Daniele Gillemont, προλογίζοντας μιαν έκθεση του Rustin το 1997 μιλούσε για το «παράδοξο κάλλος»¹² πέραν του συνήθους ναρκισσισμού της έκφρασης ή των πολιτιστικών άλλοθι που οι κοινωνικές συνθήκες επιβάλλουν. Ο Rustin, ζωγραφίζοντας εκκωφαντικές σιωπές ή κραυγές που αιμορραγούν ζωγραφίζει τα μέλη μιας ανθρωπότητας που αργεί να εξανθρωπιστεί. Όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Ed. Lucie-Smith, αυτό που συνδέει τον Rustin, όπως εξάλλου και τον Bacon, και με έναν «ήρωα» του Ρομαντισμού σαν τον Géricault είναι η ιδέα της τρέλας και η «νομιμότητα» του τρόμου.¹³ Μόνο που στον Rustin η τελική αίσθηση είναι διαποτισμένη από έναν βαθύτατο ανθρωπισμό. Πρόκειται όχι για lacrimae rerum, τα δάκρυα δηλαδή των πραγμάτων όπως τα χύνει ένας εστέτ, αλλά για τον ίδιο τον πόνο του πόνου των ανθρώπων. Αντίθετα, ο ανθρωπισμός του Κατζουράκη είναι διαφοροποιημένος, εδώ επιδιώκεται κυρίως ν' αποκαλυφθούν οι αιτίες που προκαλούν τη δυστυχία των ανθρώπων. Μια δυστυχία που είναι τόσο πολιτική όσο και υπαρξιακή και που η τέχνη εν προκειμένω λειτουργεί ως το μέγιστο παυσίλυπό της. Από την άλλη πλευρά, ο δυτικόστροφος μοντερνισμός των πρωτευουσών των πρώην αποικιοκρατικών δυνάμεων έχει συγκροτηθεί έτσι ώστε να αγνοεί ή και να χλευάζει κάθε «αλλότριο» λόγο, όπως επίσης να εδράζει τη δύναμή του πάνω στην αντίθεση –σήμερα ολωσδιόλου τεχνητή – κέντρου και περιφέρειας (πρβλ. τη σύγκρουση ανάμεσα σε Orientalisme και Occidentalisme).

Ο Τσαρούχης, πάλι, αξιοποίησε, μέσω του Matisse, ολόκληρο τον πλούτο της ανώνυμης διακοσμητικής παράδοσης (λόγου χάριν, του θεάτρου σκιών), που συμποσούται στην ποίηση ενός κεντημένου αραβουργήματος και την τόλμη της δισδιάστατης χρωματικής φόρμας. Ο Τσαρούχης, όπως και ο Κυριάκος Κατζουράκης, ο πιο συνεπής συνεχιστής του, αξιοποίησε με δικαιολογημένη υπερηφάνεια τα δικά μας πράγματα, αποδεικνύοντας στην πράξη πως το διεθνές λεξιλόγιο της τέχνης συγκροτείται από τις ατομικές ιδιαιτερότητες των δημιουργών και τις επιμέρους ντοπιολαλιές: και ότι δεν ξεπουλιούνται ατιμώρητα καταγεγραμμένα βιώματα και εμπειρίες.¹⁴ Σήμερα η σύγχρονη τέχνη αποτελεί σε παγκόσμιο επίπεδο έναν βαρύγδουπο μηχανισμό που έχει στόχο όχι τη δημιουργία ή την ιστορικότητα, αλλά τη διαιώνιση του κυρίαρχου συστήματος, την αναπαραγωγή του εαυτού του. Αυτοί που πρωταγωνιστούν είναι οι μανδαρίνοι του και όχι οι δημιουργοί. Ίσως η αντίσταση προς αυτή τη γιγαντιαία κρεατομηχανή εικόνων, η οποία, ασχέτως υλικού, βγάζει πάντα τον ίδιο κιμά προς κατανάλωση, να είναι και η μόνη δυνατότητα για να υπερβούμε τη μορφοπλαστική και ιδεολογική κρίση των ημερών. Ή, όπως θα έλεγε και ο κοιμηθείς Τσαρούχης: «Ας κάνουμε ο καθένας τη δουλειά του, για να κάνει και η Ιστορία τη δική της». Μήπως λοιπόν η πρωτοπορία ως σταθερό καλλιτεχνικό αίτημα των ανήσυχων συνειδήσεων δεν εξαντλείται σε έναν μόνο τόπο, σε έναν χρόνο, σε μία κοσμοθεωρία; Μήπως επίσης θα έπρεπε, απαλλαγμένοι από τη δουλόφρονα μέθοδο των εγχώριων ακαδημαϊκών κύκλων, να αναζητούμε σταθερά την πρωτοπορία έξω από την πεπατημένη και να διεκδικούμε μια νεωτερικότητα όχι μόνο δυτική αλλά και εξ Ανατολών ορμώμενη; Πράγμα που κάνει σχεδόν 40 χρόνια τώρα ο Κυριάκος Κατζουράκης χωρίς τυμπανοκρουσίες αλλά με

¹² “Tout en instaurant une paradoxale beauté.”

¹³ Edward Lucie-Smith, *Rustin*, Thomas Heneage and Co. Ltd. 1991, σ. 155.

¹⁴ Μάνος Στεφανίδης, *Μικρή Πινακοθήκη, Πρόσωπα, κρίσεις και αξίες της νεοελληνικής τέχνης*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2005, σ. 56.

συνεπή φανατισμό τόσο μέσα από τις ζωγραφισμένες όσο και μέσα από τις κινηματογραφικές εικόνες του. Ένα πάνθεον μορφών και ένα δοκίμιο για την επιθυμία, το σώμα και τη βία άκρως επίκαιρο, άκρως αποκαλυπτικό.

Μάνος Στεφανίδης
Επ. Καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών