

Το μαύρο εμφανίζεται συχνά στο έργο του Κυριάκου Κατζουράκη. «Είμαι» λέει ο ίδιος «ένα πολύ ελληνικό χρώμα. Μαύρο για τις χαμένες ευκαιρίες, τις χαμένες ελπίδες, τις χαμένες ζωές. Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1944 και οι πρώτες αναμνήσεις του δείχνουν μία σύγκρουση, μία πηγή έντασης, που εξακολουθεί να σηματοδοτεί ένα μεγάλο μέρος της ζωγραφικής του· με μία φράση – πυροβολισμοί στους δρόμους της όμορφης πόλης. Στην περίπτωση αυτή δεν ήταν ο Εμφύλιος πόλεμος που άλλαξε την όψη της Αθήνας που θρηνεί ο Κατζουράκης. Εκείνοι που επενέβησαν αργότερα την άλλαξαν σχεδόν πέραν της αναγνώρισης. Προβάλλονται στο μυαλό του καλλιτέχνη σαν τους εμπόρους και τους κερδοσκόπους του κόσμου της τέχνης που εγγράφονται σε μερικά από τα έργα του, σαν εισβολείς σε όνειρο, σαν υπάρξεις θανατηφόρες με το δικό τους τρόπο, σαν ύπουλα οπλισμένοι. Αυτό δεν συμβαίνει επειδή πιστεύει πως μια πόλη δεν πρέπει να αλλάζει, ή επειδή οι επιχειρηματίες δεν έχουν λόγο ύπαρξης στον κόσμο της Τέχνης, αλλά επειδή οι παράγοντες των αλλαγών και οι έμποροι δείχνουν τόσο συχνά αδιάφοροι απέναντι στο γεγονός ότι πατούν πάνω σε όνειρα. Η δουλειά του Κατζουράκη μπορεί να ιδωθεί εν μέρει σαν μια έμφαση αυτής της αναισθησίας και συγχρόνως σαν ένα μανιφέστο για μια φανταστική κατοχή της πραγματικότητας. Πέραν του ότι είναι ένας πολιτικοποιημένος καλλιτέχνης, ένας ουμανιστής, είναι επίσης ένας καλλιτέχνης που υποστηρίζει και επιμένει στην αναγκαιότητα της Τέχνης. Και μια τέτοια αναγκαιότητα, κατά τον ίδιο, δεν θα είχε κανένα νόημα αν μιλούσε κανείς για «τον κόσμο της τέχνης», διαχωρίζοντας την τέχνη από τη ζωή.

Κάτι που κάνει ακόμα πιο εντυπωσιακή τη δουλειά του είναι το ότι κρατά μια στάση, όχι αυτή του ερημίτη που έχει αποστασιοποιηθεί από τους σύγχρονους του, αλλά κάποιου που γνωρίζει δια ζώσης τη ροή και τις δίνες της σύγχρονης ζωής, χωρίς να εθελotuφλεί στην απόγνωση, χωρίς να κλείνει τ' αυτιά στις βόμβες, στους πυροβολισμούς και στις κραυγές. Αυτό είναι κάτι που πρέπει να λαμβάνεται υπ' όψη όταν διαπραγματευόμαστε έργα μερικά εκ των οποίων, επιφανειακά ως προς το ύφος και το περιεχόμενο, ενδέχεται να δίνουν την εντύπωση ότι είναι στραμμένα προς το παρελθόν, και συγκεκριμένα προς το βάθος και τη ρευστότητα που αντιπροσωπεύεται από τα έργα του Roussin, του Vermeer, του Velázquez. Πολλοί είναι εκείνοι που έγραψαν για τη συγγένεια των διαθέσεων του Vermeer και του Velázquez, για ένα είδος αντίληψης της πραγματικότητας, με μια αίσθηση σημειώμενου. Αναφορικά με τον Roussin υπάρχει επίσης μία θύμηση, αυτή της ηρεμίας και της τάξης. Κανένας τους δεν έχει ποιότητες οι οποίες μπορούν μ' έναν τρόπο να κατασχεθούν. Ο Κατζουράκης όρισε τα πρώτα δειλά του βήματα όχι προς μία κατεύθυνση αντιγραφής, αλλά περιγράφοντας με μία πράξη –φόρο τιμής– μέσω μιας προσπάθειας κατανόησής τους, με την πεποίθηση ότι πρόκειται ουσιαστικά για σύγχρονους ζωγράφους. Αυτή η αίσθηση γεννήθηκε με τη δύναμη της αποκάλυψης, όταν επισκέφθηκε για πρώτη φορά τη National Gallery αμέσως μετά την άφιξή του στην Αγγλία. Μετέτρεψε αυτό που σε διαφορετική περίπτωση θα ήταν ένα αίσθημα απελπισίας –που η επίσκεψή του εκείνη στη National Gallery, όπως και οι επόμενες, έτειναν να προκαλέσουν–, το ερώτημα της ματαιότητας της ζωγραφικής μετά από όλους αυτούς. Θεώρησε πολύ λίγες τις περιπτώσεις ζωγράφων στην Tate Gallery –με εξαίρεση τον Bacon– που έρχονταν σε αντιπαράθεση με μία τέτοια έννοια. Η National Gallery του αποκάλυψε μία πηγή-τροφό, έναν τόπο έμπνευσης στην τέχνη, που εξαλείφει το Χρόνο και σιγοψιθυρίζει μυστικές ενθαρρυντικές λέξεις σε όποιον έρχεται αντιμέτωπος με τη δοκιμασία της συνείδησης μέσα στη σύγχυση της σύγχρονης τέχνης. Η ισχύς και η φύση της εντύπωσης αυτών των επισκέψεων δεν μπορεί να ιδωθεί χωρίς μια ενδόμυχη πρόθεση της διαδρομής που τον ταξίδεψε στο Λονδίνο, έτσι ώστε να αισθανθεί την καλλιτεχνική του ενέργεια αναζωπυρωμένη, έχοντας συνάμα την αίσθηση μιας επιτακτικής ανάγκης διατύπωσης νέων ιδεών.

Κατά τον Εμφύλιο, περίπου 80.000 Έλληνες έχασαν τη ζωή τους. Ο ήχος των πυροβολισμών, η δυσοίωση κουδουνίστρα των παιδικών χρόνων του Κατζουράκη επανηχούσε στη στοιχειωμένη

επταετία της Χούντας. Οι Έλληνες έχουν τόσα που πρέπει να ξεχάσουν... Όλα αυτά αρθρώνουν έναν αναπόφευκτο φόντο στη δουλειά του Κατζουράκη.

Το 1950, μετά το θάνατο της μητέρας του ζει με τους γονείς της έως και το 1963. Είναι τότε που ξεκίνησε μόνος του να σχεδιάζει – τραπέζια, καρέκλες, ασκήσεις προοπτικής. Ήρθε σαν ένας προσωπικός, ειρηνικός καταναγκασμός η ανάγνωση διαφόρων βιβλίων όπως τα *Γράμματα* του Van Gogh· αναφορές σε μία βαθιά πίστη στην τέχνη, μια ένδειξη σιγουριάς κι εμπιστοσύνης σ' ένα ρεύμα που οδηγεί την Ύπαρξη στο λιμάνι... όλα έμοιαζαν να αγγίζουν ευθέως κάποιες μύχιες χορδές του. Η τέχνη δεν παρήγαγε ένα ασφαλές ιερό κατά της θλίψης, αλλά δήλωνε την πιθανότητα της δημιουργίας ενός περιβάλλοντος στο οποίο υπήρχε χώρος να ζει κανείς και ν' αναπνέει και στο οποίο ο πόνος θα μπορούσε πιο εύκολα να γεννηθεί.

Οι εσωστρεφείς τάσεις μετριάζονταν από την αυξανόμενη πολιτική επίγνωση που ήρθε ως ανάπτυξη κατά τη διάρκεια των σπουδών του στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας –τη μοναδική τότε σχολή τέχνης στην Ελλάδα–, στην οποία εισήχθη το 1963, σε μια εποχή που ο πολιτικός αναβρασμός ολοένα και αυξανόταν στους φοιτητικούς κύκλους της Ευρώπης. Αποφοίτησε το 1968, έναν χρόνο μετά την έναρξη της δικτατορίας. Ο ρόλος μιας Σχολής Τέχνης στην ελληνική παιδεία είναι εξαιρετικά σημαντικός αφενός λόγω της μονοπωλιακής της θέσης, αφετέρου λόγω των περιορισμένων δυνατοτήτων της Ελλάδας να φιλοξενήσει έργα του 20ού αιώνα, ακόμα και πλήθος έργων άλλων εποχών, πέραν της αρχαίας πολιτιστικής της κληρονομιάς. Οι περισσότεροι φοιτητές είχαν τη δυνατότητα να δουν κάτι από τη δουλειά των εν Ελλάδι ηγετικών καλλιτεχνικών φυσιογνωμιών όπως του Τσαρούχη, του Θεόφιλου, του Κόντογλου και του Γκίκα (και οι τέσσερις εξετέθησαν στο Wildenstein του Λονδίνου το 1975, κατά τη διάρκεια του “Greek Month” που οργάνωσε το ICA), αλλά για μια ευρύτερη άποψη θα έπρεπε να βασίζονται σε μεγάλο βαθμό σε αναπαραγωγές βιβλίων και περιοδικών. Για παράδειγμα, την πρώτη φορά που ο Κατζουράκης είδε από κοντά έργα του El Greco και του Rubens ήταν μετά την εισαγωγή του στη σχολή, όταν μέρος της συλλογής του Σταύρου Νιάρχου εξετέθη στην Αθήνα. Μέσα από τις σπάνιες αυτές εμπειρίες, αλλά κυρίως μέσα από τη δική του προσωπική ανάγνωση, ο Κατζουράκης ανέπτυξε ένα βλέμμα απέναντι στην τέχνη που τον έκανε να αναρωτιέται ακόμα περισσότερο για την αίσθηση των αξιών της κοινωνίας που τον περιέβαλλε. Οι φυσικές μεταβολές στην Αθήνα ήταν αξιοθρήνητες· τείχη υψώνονταν, ενώ οι άνθρωποι φοβούμενοι όλο και περισσότερο τον πληθωρισμό ως επακόλουθο της κατοχής επένδυναν τα χρήματά τους σε ακίνητα. Έμοιαζε στον Κατζουράκη πως όταν επένδυναν τα χρήματά τους στην τέχνη αγόραζαν «kitsch», κάτι που επιβεβαίωνε το μήνυμα της πολιτιστικής εξαθλίωσης. Άλλο ένα στοιχείο στο οποίο η δική του τέχνη έπρεπε να αντιταχθεί.

Στάθηκε πολύ τυχερός έχοντας για δάσκαλό του στη σχολή τον Γιάννη Μόραλη, του οποίου η δουλειά την εποχή εκείνη ακολουθούσε μια μετάβαση από το ρεαλισμό στην αφαίρεση. Δεν ήταν ένας καλλιτέχνης που χρειαζόταν την κολακεία της μίμησης από τους μαθητές του. Ο Κατζουράκης ενθαρρύνθηκε να αναπτύξει τη δική του, προσωπική καλλιτεχνική ταυτότητα και παρακινήθηκε προς μια καλά δομημένη ρεαλιστική ζωγραφική βασισμένη σε τεκμηριωμένες πηγές.

Όντας ακόμα φοιτητής, πραγματοποίησε μία έκθεση που εντυπωσίασε σε βάθος κριτικούς και κοινό. Το 1970, με τέσσερις φίλους από τη σχολή που μοιράζονταν την κοινή πεποίθηση ότι η τέχνη οφείλει να συμμετέχει στα προβλήματα του κόσμου, ίδρυσαν την ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές». Το 1972 τα πέντε μέλη της ομάδας ήταν σε θέση να προχωρήσουν το όραμά τους, όταν τους δόθηκε χώρος από το Ινστιτούτο Goethe Αθηνών. Σε όλο αυτό το διάστημα ο Κατζουράκης παρήγαγε ενδιαφέροντα αποτελέσματα, αποσπασματικές εικόνες από τεκμηριωμένες πηγές και πάλι, αυτή τη φορά σαν frame από ταινίες γυρισμένες στο δρόμο, με όλη την ένταση των γεγονότων που καταγράφουν.

Το Λονδίνο δίνει στον Κατζουράκη μια αίσθηση ανανέωσης κι ελευθερίας και μέσα από τις σχολές St. Martin's και Croydon School of Arts, την πολυαναμενόμενη ευκαιρία να συνεχίσει τις σπουδές του. Η επιρροή που έχει επάνω του η φυσική του επαφή με τα έργα της National Gallery έχει

ήδη επισημανθεί. Σίγουρα η περίοδος της Αγγλίας, μια περίοδος στην οποία εντείνεται όλο και περισσότερο το αίσθημα απομόνωσης, λόγω του ξένου πολιτισμού και της ξένης γλώσσας, παράγει γι' αυτόν μια νέα προοπτική, τόσο σε προσωπικό επίπεδο, όσο και από την άποψη της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας, αλλά και σε ό,τι αφορά το ρόλο της τέχνης ως πολιτική πλατφόρμα και τη σχέση της με την τέχνη του χθες και του σήμερα. Πολλά στοιχεία μεταβάλλονται προκειμένου να μετουσιωθούν τελικά στα δυνατά σημεία της ζωγραφικής του Κατζουράκη των ύστερων χρόνων. Δεν αισθάνεται πια τη δέσμευση να ξεκαθαρίζει κατά κυριολεξία τα πράγματα. Πλέον τα επιμέρους στοιχεία ενός έργου σπάνια εξυπηρετούν έναν αμιγώς φορμαλιστικό σκοπό. Ας πάρουμε ως παράδειγμα το βάζο σε χρώμα μπλε κοβαλτίου που τοποθετεί στο πρώτο επίπεδο ενός εκ των μερών ενός πρόσφατου τριπτύχου, δίπλα σε ένα πορτρέτο του Francis Bacon στο εξώφυλλο ενός από τους καταλόγους του. Η αντιπαράθεση αυτών των στοιχείων παραπέμπει στην έκθεση του Bacon στο Παρίσι το 1977, όταν ο Κατζουράκης ανακάλυψε στο βιβλίο των επισκεπτών γραμμένα τα εξής: «Εμείς, οι επενδυτές σου περιμένουμε να πεθάνεις· φάε μπλε κοβάλτιο». Αυτά τα φαρμακερά συναισθήματα επιβεβαίωναν τις πιο πεσιμιστικές του σκέψεις για τον κόσμο της τέχνης. Είναι μεγάλης σημασίας το γεγονός πως η τέχνη του αγκαλιάζει τέτοιου τύπου καταστάσεις. Εν τέλει δεν φαίνεται καμιά πεσιμιστική χροιά στη δουλειά του. Η δομή, η αίσθηση του χώρου –μια αίσθηση, θα λέγαμε, ιεροποίησης του– εμπεριέχει αυτό που είναι ουσιαστικά ένα ελπιδοφόρο μήνυμα, φερμένο από έναν αγγελιοφόρο που πέρασε από δρόμο τραχύ, καταφέρνει, ωστόσο, να το αρθρώσει με ευγλωττία.

Ian Mayes

Νοέμβριος 1981