

ΧΑΝΣ ΛΑΝΓΚΕΝΦΑΣ
ΖΩΓΡΑΦΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΤΕΜΠΛΟ

3. Η πρώτη μεγάλη και άμεση επαφή του Κατζουράκη με τη σύγχρονη τέχνη της Ευρώπης και των ΗΠΑ ήταν στην έκθεση Documenta του Kassel, το 1972. Σε δεσπόζουσα θέση οι Αμερικάνοι Νεορεαλιστές, ο Φωτορεαλισμός. Ήταν ακόμη ο Joseph Beuys που υποστήριζε έντονα την πλατιά αντίληψή του για την τέχνη και διαφήμιζε το κοινωνικό μοντέλο του. Ένα μαγευτικό τμήμα στην έκθεση, το ονόμαζαν «Ιδιωτική Μυθολογία», με κατασκευές, αντικείμενα, μικρογραφίες, φωτογραφίες, διάφορα υλικά. Είναι το «Τέμπλο» του μέρους μιας «Ιδιωτικής Μυθολογίας»; Στη φιλοσοφία για πολλές δεκαετίες συζητούσαν –ξεκινώντας από τον Wittgenstein– αν είναι δυνατόν να υπάρξει ιδιωτική γλώσσα. Κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι δεν θα μπορούσε να υπάρξει, γιατί δεν θα ήταν κατανοητή.

Υπάρχουν ιδιωτικές μυθολογίες;

7. «Το “Τέμπλο” και ο χώρος που διαμορφώνει αιώνες τώρα συνιστούσαν το μυθολογικό επίκεντρο της νεότερης Ελλάδας. Από εδώ όλα ξεκινούσαν, αποκτούσαν νόημα και λειτουργικότητα: η εικαστική τέχνη, η μουσική, το θέαμα... Και από εδώ πήγαζαν όλες οι αξίες και οι κανόνες που ρύθμιζαν και καθόριζαν τη ζωή.»

8. «... Η Πύλη στο “Τέμπλο” του Κατζουράκη έχει διαφορετική λειτουργικότητα, κάθε επισκέπτης μπορεί να τη διαβεί και να βρεθεί στον εσωτερικό χώρο. Από την αντίθεση ιερό – κοσμικό προέκυψε η διαφορά εξωτερικός – εσωτερικός χώρος.»

14. «... Στο “Τέμπλο” του Κατζουράκη οι μεγάλοι πίνακες δεν αφηγούνται ιστορίες, δείχνουν ιστορία. Κοσμική ιστορία, η οποία, όπως ξέρουμε, διασπάται σε αναρίθμητα ανώνυμα περιστατικά, που ούτε μεμονωμένα ούτε σαν σύνολο εγγυώνται τη σωτηρία. Η ελπίδα του Walter Benjamin –και άλλων– ότι η επαναστατική πράξη μπορεί να ανατινάξει το συνεχές της ιστορίας, εξανεμίστηκε.»

15. Αριστερά από την Πύλη δύο μεγάλοι πίνακες δείχνουν τη θυελλώδη κίνηση ανθρώπινου πλήθους. Ένας χείμαρρος από αδιαφοροποίητα σώματα και πρόσωπα κινείται με ολοένα αυξανόμενη ταχύτητα από πίσω αριστερά προς τα εμπρός δεξιά. Το ανθρώπινο πλήθος, αποκλειστικά άνδρες κάτω από δυνατό φως ημέρας, γεμίζει έναν χώρο τον οποίο ο ζωγράφος δεν ταξινόμησε, δεν διάρθρωσε προοπτικά, δεν κράτησε τις αποστάσεις. Οι μορφές συνωθούνται η μια πάνω στην άλλη, συνωστίζονται η μια δίπλα στην άλλη. Το πλαίσιο του πίνακα υποδηλώνει την αποσπασματικότητα του συμβάντος. Η σφοδρότητα του πλήθους, η θυελλώδης κίνησή του, οι χειρονομίες και οι κραυγές των ανοιχτών στομάτων δεν σε αφήνουν να καταλάβεις αν πρόκειται για φυγή ή επίθεση. Μερικά μόνο στοιχεία στα ρούχα δείχνουν ότι πρόκειται για γεγονότα στο Κουρδιστάν. Ιστορία σαν κίνηση.

16. Δεξιά από την Πύλη, αντίστοιχα με τα κουρδικά θέματα δύο μεγάλοι πίνακες στους οποίους βλέπει κανείς εσωτερικούς χώρους. Ενώ και τα γεγονότα διαδραματίζονται κάτω από το δυνατό φως ημέρας, τα συμβάντα σ’ αυτούς τους δύο πίνακες προβάλλουν από ένα μαύρο βάθος, χωρίς διαρρύθμιση του χώρου, ένα τεχνητό φως, κίτρινο σαν θειάφι, φέγγει λίγο τις σκηνές. Έχεις την αίσθηση ότι είσαι μάρτυρας μιας χειρουργικής επέμβασης. Ξεχωρίζεις όμως καθαρά την ορμητικότητα και τη βιαιοπραγία στα μπλεγμένα, σταυρωμένα μέλη των μορφών, υπόγειους χώρους βασανισμού, μέσα στους οποίους σφάζουν, βιάζουν, ακρωτηριάζουν. Οι πράξεις αυτές διασπώνται εδώ κι εκεί σε πολυσήμαντες χειρονομίες. Μοιάζουν οι κραυγές του πόνου και της ηδονής. Οι πολυάριθμες γυμνές μορφές μόλις που ξεχωρίζουν η μία από την άλλη σαν να επαναλαμβάνονται. Έτσι μένει αβέβαιο αν οι δύο πίνακες δείχνουν διαφορετικές φάσεις του ίδιου γεγονότος ή ένα παράλληλο συμβάν. Και οι δύο μοιάζουν αποσπάσματα, λεπτομέρειες από ένα μεγαλύτερο σύνολο. Όπως δεν υπάρχει ένδειξη για χρόνο και τόπο, έτσι απουσιάζει και κάθε υποδήλωση για το πριν και το μετά, το γιατί και το πώς. Αλλά οι πίνακες δεν χρειάζονται ορθολογιστική εξήγηση. Κάθε θεατής μπορεί χωρίς δυσκολία να αποκρυπτογραφήσει τους συσχετισμούς.

Χρησιμοποιώντας τα λόγια του Nietzsche αναρωτιόμαστε: «ιστορία σαν αιώνια επάνοδος;»

17. Σίγουρα θα ακουστεί η παρεξηγημένη άποψη ότι οι πίνακες είναι μια καταγγελία, μια διαμαρτυρία εναντίον της βίας, εναντίον της καταπίεσης, εναντίον των βασανιστηρίων. Λες και είναι σημαντικό ένας καλλιτέχνης να εκφράζει την αγανάκτησή του μέσα στον προστατευμένο χώρο μιας αίθουσας εκθέσεων.

Ακόμα κι ένας κακοποιημένος από εκατομμύρια ανατυπώσεις και σχεδόν κατεστραμμένος πίνακας, όπως η «Γκουέρνικα» του Picasso, δεν είναι γραφή διαμαρτυρίας ενάντια σε μια δολοφονική αεροπορική επίθεση. Δεν ήταν διαμαρτυρία ή καταγγελία ούτε οι παραστάσεις παθών, βίας και πόνου στη χριστιανική τέχνη, στις εικόνες. Τα πάθη σαν μέρος της ιστορίας του Σωτήρα: η ιστορία σαν πάθη. Εδώ διαφαίνεται μια συνδυαστική γραμμή που από τα χριστιανικά εικονοστάσια οδηγεί στο «Τέμπλο» του Κατζουράκη.

18. Οκτώ μικροί πίνακες στη μεσαία σειρά:

Δεξιά από την Πύλη σφαγμένα δύο θύματα των καταχθόνιων διαδικασιών που συμβαίνουν στους δύο πιο κάτω πίνακες. Μετά ένας πίνακας με δύο μορφές: αρπαγή και βία σε έναν φωτισμένο με τεχνητό φως απροσδιόριστο εσωτερικό χώρο. Η γυμνότητα των δύο μορφών θυμίζει κλασικά πρότυπα και μυθικές σκηνές. Ακολουθεί παραλλαγή πάνω στο θέμα βίας: ένα αγκαλιασμένο ζευγάρι αιφνιδιάζεται από έναν παρείσακτο από τον οποίο διακρίνουμε μόνο ένα χέρι και το φως αφού ο ίδιος είναι έξω από το χώρο του πίνακα. Έπειτα, τελειώς δεξιά, ένας θανατοποινίτης παίρνει το τελευταίο του γεύμα. Η σταθερή πυραμιδοειδής σύνθεση ανοίγεται προς το θεατή. Από πίσω, σαν αιωρούμενη σε φανταστικό χώρο, η ηλεκτρική καρέκλα. Απρόσμενα μέσα σε όργιο αίματος και βίας μοιάζει να υπάρχει μια σπίθα ελπίδας: συγκέντρωση στο άμεσο παρόν, ησυχία, ανθεκτική σιωπή.

Αριστερά από την Πύλη ένα γυμνό ανδρικό πτώμα στο πάτωμα ενός δωματίου, μπροστά του μια ομάδα ανθρώπων που ουρλιάζουν, είναι συγγενείς, είναι βασανιστές; Το γυμνό πτώμα έχει τον τύπο του νεκρού Χριστού του Mantegna, που έγινε παγκόσμια γνωστός από τις φωτογραφίες του νεκρού Che Guevara.

Το θέμα του επόμενου πίνακα συνδέεται στενά με το κορυφαίο συμβάν της χριστιανικής ιστορίας. Εδώ όμως σταυρώνεται μια γυναίκα. Στη χριστιανική τέχνη η γυναίκα, μητέρα του Θεού, παίρνει μέρος στη Σταύρωση μόνο σαν θεατής. Έπειτα μια ματιά στην προχριστιανική μυθολογία, Κένταυροι σε αρπαγή γυναικών. Βιαιοπραγία και ασέλγεια μιας μυθικής προϊστορίας μεταφέρονται σ' έναν άχρονο χώρο, του οποίου η αρχιτεκτονική φέρνει στη μνήμη μας κλασικούς τύπους. Η εξωτερική εικόνα της αριστερής πλευράς διακόπτει την αλυσίδα των βιαιοπραγιών, μια ομάδα από έξι νέους άντρες παίζει εκστατικά μουσική. Έχουν αφοσιωθεί και σχεδόν ξεχαστεί σ' αυτήν τους την απασχόληση.

19. Ο μεγάλος πίνακας αριστερά απεικονίζει έναν ζωγράφο μπροστά στο τελάρο. Δεν ορίζεται με ακρίβεια ο χώρος μέσα στον οποίο βρίσκεται, μερικές γραμμές στο πάτωμα μόνο υποδηλώνουν το βάθος του χώρου. Το δυνατό φως τονίζει το στέρνο και το κεφάλι της μορφής. Ο ζωγράφος έχει κάνει ένα βήμα πίσω, βρήκε την απόσταση από το έργο του. Το κατεβασμένο δεξί του χέρι κρατάει έναν πίνακα του Πικάσο. Είναι φανερό με πόση συγκέντρωση εξετάζει τη δουλειά του. Έχει μπροστά του ο θεατής έναν πολλαπλό κατοπτρισμό; Παρατηρούν τον ίδιο πίνακα ζωγράφος και θεατής;

Δεξιά το «Τέμπλο» κλείνει με μια όρθια γυναικεία μορφή. Το ίδιο έντονο φως, όπως και στην απεικόνιση του ζωγράφου, διαμορφώνει το σώμα, χώρος και χρόνος παραμένουν ακαθόριστα. Η όρθια μορφή συνεχίζει ένα μοτίβο της τελευταίας εικόνας στη μεσαία σειρά. Η συγκέντρωση που χαρακτηρίζει τη μορφή του θανατοποινίτη εμφανίζεται πιο χαλαρή στην όρθια μορφή. Το χέρι όμως που κρατάει το δόρυ, όπως και το αριστερό χέρι, προδίδουν δυναμικά, η ματιά ατάραχη, η στάση της γυναίκας είναι μια παρουσία χωρίς επιτήδευση και πάθος. Δυναμική γαλήνη.