

Μικρός Ινδός,
Πάδι σε ξύλο,
80×40 cm, 1992
Indian boy,
oil on wood



Κάτια στη Δόμπολη II,
Πάδι σε ξύλο,
70×340 cm, 1989
Katia at Doboli str. II,
oil on wood



Ζωγραφίζοντας το Τέμπλο

Αποσπάσματα από *Το Τέμπλο*, εκδ. Μύλος, Θεσσαλονίκη 1994

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 Αμερικανοί Νεορεαλιστές, ο Φωτορεαλισμός. Ήταν ακόμη ο Joseph Beuys που υποστήριζε έντονα την πλατιά αντίθιψή του για την τέχνη και διαφέρει το κοινωνικό μοντέλο του. Ένα μαγευτικό τμήμα στην έκθεση, το ονόμαζαν «Ιδιωτική Μυθολογία», με κατασκευές, αντικείμενα, μικρογραφίες, φωτογραφίες, διάφορα υλικά. Είναι το Τέμπλο του μέρος μιας «ιδιωτικής μυθολογίας»; Στη φιλοσοφία για πολλές δεκαετίες συζητούσαν –ξεκινώντας από τον Wittgenstein– αν είναι δυνατόν να υπάρξει ιδιωτική γηλώσσα. Κατέθηξαν στο συμπέρασμα ότι δεν θα μπορούσε να υπάρξει, γιατί δεν θα ήταν κατανοτή.

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 πήγαν 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 πρόεκυψε 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 επίπιδα 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 οιλοένα 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 ταξινόμισε, 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 σφιδρότητα 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 τεχντό 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 αιτές διασπώνται εδώ κι εκεί σε πολυσήμαντες χειρονομίες. Μοιάζουν οι κραυγές του πόνου και της ιδονής. Οι πολυσάριθμες 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 πόγια του Nietzsche αναρωτίομαστε: «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 καθηλιτέχνης 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 συνδετική γραμμή που από τα χριστιανικά εικονοστάσια οδηγεί στο Τέμπλο του Κατζουράκη.

18. Οκτώ μικροί πίνακες στη μεσαία σειρά:

Δεξιά από την Πύλη σφαγένα 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 τεχντό φως απροσδιόριστο εσωτερικό χώρο. Η γυμνότητα των δύο μορφών θυμίζει κλασικά πρότυπα και μυθικές σκηνές. Ακολουθεί παραθήλαγή 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, τελείως δεξιά, ένας θανατοποινίτης παίρνει το τελευταίο του γεύμα. Ή σταθερή πυραμιδοειδής σύνθεση ανοίγεται προς το θεατή. Από πίσω, σαν αιωρούμενη σε φανταστικό χώρο, η πλεκτρική καρέκλα. Απρόσμενα μέσα σε όργιο αίματος και βίας μοιάζει να υπάρχει μια σπίθια ελπίδας: συγκέντρωση στο άμεσο παρόν, πουχία, 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, μπέρα του Θεού, παίρνει μέρος στη Σταύρωση μόνο σαν θεατής. Έπειτα μια ματιά στην προχριστιανική μυθολογία, Κένταυροι σε αρπαγή γυναικών. Βιασιοπραγία και ασέλγεια μιας μυθικής προϊστορίας μεταφέρονται σ' έναν άχρονο χώρο, του οποίου η αρχιτεκτονική φέρνει στη μνήμη μιας κλασικούς τύπους. Η εξωτερική εικόνα της αριστερής πλευράς διακόπτει την αθυσίδα των βιασιοπραγών, 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, βρίσκεται πάνω στην 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.

Χανς Λάνγκενφας

Painting *Templo*¹

Excerpts from *Templo*, Mylos editions, Thessaloniki 1994

3. In his curriculum vitae for an earlier exhibition, K. wrote of visiting the Documenta exhibition at Kassel in 1972. This was his first extensive contact with contemporary art in Europe and the United States. In a prominent position were the American Neorealists and Photorealism, there was Joseph Beuys, too, strongly supporting his broad concept of art and propagating his social model. I remember one magical section in the Kassel exhibition: it was called "Private Mythology" and it brought together structures of all kinds of objects, miniatures, photographs and materials such as wood and sand. Could *Templo* be part of a "private mythology?" For many decades – starting with Wittgenstein – philosophers debated whether the existence of private languages was possible. They came to the conclusion – as far as I remember – that such languages could not exist because they would be incomprehensible.

7. *Templo* and the space to which it gives shape have had a special significance for Greek culture; they constitute the mythological focus of modern Greece. This is the place where everything, the visual arts, music, public spectacles, started, where it acquired meaning and functionality. More importantly, it was also the point from which stemmed all the values and rules that regulated and ordered life.

8. The Gate in K.'s *Templo* has a different function: visitors to the exhibition can walk through it and find themselves in the interior, and a distinction between external and internal space has replaced the contrast between the sacred and the secular.

14. In K.'s *Templo* the large paintings do not tell stories: they show history, the history which we know is broken down into countless nameless incidents, which guarantee salvation whether taken individually or as a whole. The hope of Walter Benjamin (and others) that the revolutionary act could shatter the continuum of history has been scattered to the winds.

15. To the left of the Gate are two large paintings showing a crowd of human beings in furious motion. A torrent of undifferentiated heads and bodies sweeps with ever-increasing speed from the left background to the right foreground. The crowd – consisting only of men – is moving in the strong light of day, filling up a space which the artist has not classified and has not structured in terms of perspective, and where no distances have been kept. The figures blur into one another, jammed against each other as they are. The frame of the picture alludes to the fragmentary nature of the event. It is impossible to tell from the forcefulness of the crowd, its tempestuous motion, the gestures and the cries emitted by the open mouths whether the crowd is fleeing or attacking. However, some of the features of the clothes suggest that the events depicted are occurring in Kurdistan. History in motion.

16. To the right of the Gate – in a position corresponding to the Kurdish themes – are two large pictures of interiors. Although the events are occurring in strong daylight, they emerge – in both pictures – from a dark background without spatial layout. The scenes are lit by an artificial light as yellow as sulphur: we have the feeling that we are witnessing a surgical operation. Yet it is easy to distinguish force and violence in the confused and interlocking limbs of the figures; these are underground torture chambers in which people are massacred, raped and mutilated. Such acts are spread here and there in ambiguous gestures, like cries of pain and pleasure. The numerous nude figures can only just be distinguished from one another, as if they were repeating themselves. This creates uncertainty as to whether the two paintings show different stages of the same event or two parallel occurrences. Both, however, would appear to be fragments or details of a broader sweep of events. Just as there

1. T.N. *templo* = iconostasis.

is no indication of time or place, so there is no suggestion of before, after, why or how. But the paintings require no rational explanation: the individual viewer has no difficulty in decoding the associations. To use the words of Nietzsche, we could ask ourselves whether this is history as perpetual repetition.

17. There are sure to be those who believe, mistakenly, that these paintings are a denunciation, a protest – against violence, against oppression, against torture – as if it were significant that an artist should express his indignation from the sheltered space of an art gallery. Even a picture like Picasso's *Guernica*, almost a wreck and tormented by millions of reproductions, is not a statement of protest against a murderous air raid. Nor can the depictions of passion, violence and pain in Christian art – in icons – be described as protest. Passion as part of Our Saviour's story: history as passion. Here we can discern a line which links the iconostases of Christian churches with K.'s *Templo*.

18. In the middle band are eight small paintings.

To the right of the Gate are two murdered victims of the evil doings taking place in the two pictures below. Then comes a painting with two figures: abduction and violence in an undefined interior lit by artificial light. The nudity of the figures is a reminiscence of Classical models and scenes from the myths. Next we are shown a variation on the theme of violence: an embracing couple is disturbed by an intruder, of whom we can see only a hand and light, since the rest of him is outside the space of the picture.

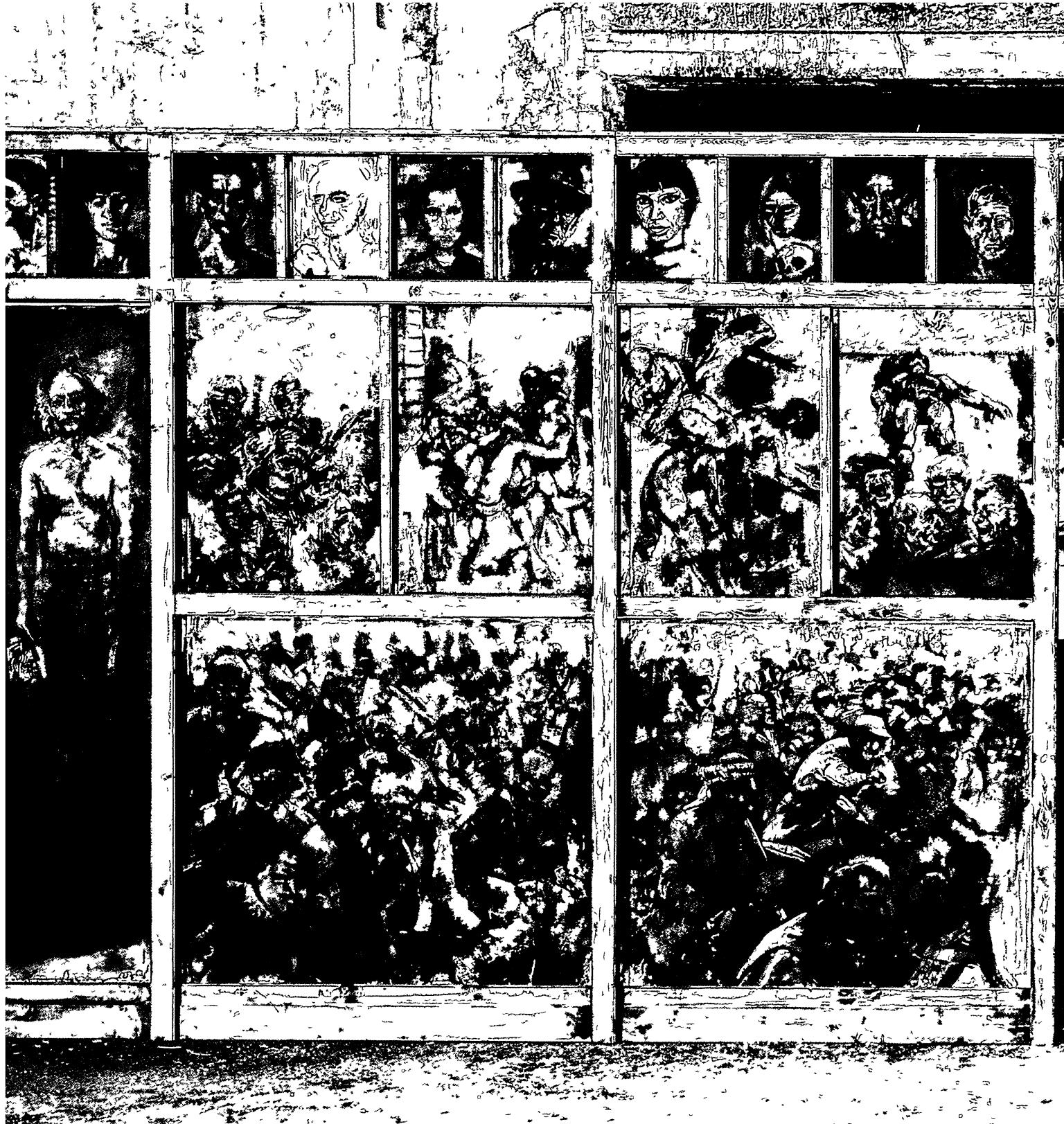
On the far right is a condemned man eating his last meal. The firm, pyramidal composition opens out towards the viewer. Behind, as if hovering in imaginary space, is the electric chair. In this orgy of blood and violence, we have come across an unexpected ray of hope: concentration on the immediate presence, serenity, strong silence.

To the left of the Gate is the naked body of a man on the floor of a room, in front of a group of shrieking people. Who are they? Relatives or torturers? The nude body is in the type of the dead Christ of Mantegna, a figure which became known worldwide from photographs of the dead Che Guevara.

The theme of the next picture is closely connected with the most climactic event in Christian history. Yet here it is a woman who is being crucified, while in Christian art the woman, the mother of God, takes part in the Crucifixion only as a spectator. We now cast a glance back to the mythology which preceded Christianity: Centaurs abducting women. The violence and impropriety of mythical prehistory are shifted into a timeless space whose architecture brings Classical types to mind. The final image on the left interrupts the chain of violence: a group of six young men are shown playing music, in a state of ecstasy in which they are completely absorbed in what they are doing.

19. The large picture on the left shows a painter in front of his easel. The space in which he is located is not precisely defined, although its depth is hinted at in a few lines on the floor. The strong light emphasizes the chest and head of the figure. The painter has taken a step back to look at his work. In his right hand, he is holding a painting by Picasso. We can clearly sense the concentration with which he is examining his work. Is the viewer looking here at a complex reflection? Are the painter and the viewer observing the same picture? On the right, *Templo* ends with an upright female figure. The same strong light as in the depiction of the artist gives the shape of her body, though space and time remain indefinite. This standing figure is a continuation of the motif from the last picture in the middle band. The concentration which we noted in the figure of the condemned man is present again, though it is more relaxed. Dynamism can be perceived in the hand holding the spear, as well as in the left hand. The woman's gaze is calm, and her overall stance is one without affectation or passion. Dynamic serenity.

Hans Langenfass





Λέγοντας ναι – ήλεγοντας όχι στο δανειστή: Τα όρια της πράξης και της μοναξιάς

«... Ο πόλος της τέχνης που μιλά για τον ξένο δεν είναι δεδομένα ούτε επαναστατικός, ούτε δημοκρατικός ούτε φιλόξενος. Μια συνθηματολογική, μια κατόπιν εορτής στρατευμένη τέχνη, μια τέχνη του συνθήματος που μιλάει υπέρ του ξένου είναι επικίνδυνη όσο και μια τέχνη που τους αγνοεί, και από διαφορετικούς δρόμους καταβήγει στο ίδιο αποτέλεσμα.

»Οι Πατατοφάγοι του Βαν Γκογκ έχουν ποιλιτική αξία γιατί είναι τέχνη που δεν κάνει εκπτώσεις στους στόχους της, που είναι πάντοτε αισθητικοί, κοινωνικοί και τελικά συνολικοί. Ο Πώλη Κλέε έκανε ποιλιτική τόσο με το "παρακμακό" σύμφωνα με τους Ναζί έργο του, όσο και με τη σιωπή του που το συμπλήρωσε εύγλωττα. Με την άρνησή του συγκεκριμένα να υπογράψει δήλωση ότι δεν ήταν αυτό που όντως δεν ήταν: Εβραίος.

»Οι πίνακες που μας τριγυρίζουν εδώ, τα κείμενα που ακούγονται υπηρετούν αυτό που υπηρετούν μέσα από μια γραφή που σέβεται τον άλλο γιατί σέβεται ποιλιτικά, ανθρώπινα, καθηλιτεχνικά, τον εαυτό της. Αν καταγγέλλουν, αν απομυθεύουν, το κάνουν μέσα από το δρόμο της φόρμας, που είναι και καθηλιτεχνική αναζήτηση, απομύθηση και επαναμύθηση σε ένα άλλο επίπεδο, απογοήτευση και άσκηση γοπείας, αποκάλυψη του σκότους, του ζόφου ίσως, που είναι πάντοτε, στη ζωγραφιά όπως και στη σκηνή, αέναο παιχνίδι με το φως.» [...]

«Το αποστεωμένο κοριτσάκι που στοιχειώνει κάποιο σάιτ για παιδόφιλους του ίντερνετ έρχεται να στοιχειώσει έναν πίνακα του Κυριάκου Κατζουράκη, γεμάτο από κορμιά-προκλήσεις, κορμιά-καταγγελίες, αυτοκαταγγελίες, τάματα, αντίδωρα στο δώρο του ξενιτεμένου που προσφέρεται ικέτης προσφέροντας την ευκαιρία να φανούμε φιλόξενοι, δηλαδή φίλαυτοι από το δρόμο της ωριμότητας. Ωριμότητας που οδηγεί πέρα από το αδιέξοδο δίπολο του θύτη και του θύματος και που αποτελεί γνώση.

»Μόνο αν αντέξουμε να δούμε τι χρωστάμε στον ξένο θα μπορέσουμε να του πούμε τι μας χρωστά.»

Πέπη Ρηγοπούλου

Απόσπασμα από την εισήγηση της Π. Ρηγοπούλου στο συνέδριο για τη μετανάστευση, στην πρώτη παρουσίαση του Δρόμου *pros tη Δύση* στο εγκαταλειμμένο εργοστάσιο του ΙΙΜΕ (Ιδρυμα Μείζονος Ελληνισμού), Δεκέμβριος του 2001.

Accepting or refusing the lender: The line between action and loneliness

"When art talks about the foreigner, its words are neither granted nor revolutionary, neither democratic nor welcoming. Art that is sloganized, retrospective or engaged, which talks in favour of the foreigners, is just as dangerous as the art that ignores them; two different roads, which end up in the same destination."

"Van Gogh's *Potato Eaters* are of political value because they represent art that does not detract from its aims, which are always aesthetic, social and, ultimately, inclusive. Paul Klee was political not only with his 'decadent' –according to the Nazis– work, but also with his silence, which complemented it eloquently. More specifically, with his refusal to sign a form that he wasn't what he, indeed, was not: a Jew."

"The paintings surrounding us here and the words we are hearing serve their purpose through a writing that respects the others because first and foremost it respects itself politically, humanely and artistically. If they are indicting or deconstructing, they do so via the form, which is *also* an artistic pursuit, deconstruction and reconstruction, albeit on a different level, disappointment and enchantment, a revelation of darkness, gloom perhaps, which in the painting, as well as on the stage, is a perpetual game with light."

"The bony little girl that haunts some pedophile webpage comes to haunt one of Kyriakos Katzourakis's paintings, full of provocative bodies, indicting bodies, self-accusations, oblations, counter GIFTS to the gifts of the immigrant, who offers himself as a supplicant, giving us the chance to appear welcoming, in other words egotists from the road to maturity. A maturity which leads away from the dead-end dipole of victimizer and victim and which constitutes knowledge."

"Only if we bear to look at what we owe the foreigner will we be able to tell him what he owes us."

Pepi Rigopoulou

Extract from P. Rigopoulou's talk at the conference on immigration, during the first presentation of *The Way to the West*, which took place at the abandoned factory of IME (Foundation of the Hellenic World), in December 2001.



Πέρασμα, ακρυλικό σε καμβά,
250×300 cm, 2000
Passage, acrylic on canvas



Ο σκηνογράφος Κυριάκος Κατζουράκης είτε: Περί της ταπεινοφροσύνης τού καλού κλέφτη

Ξαναβλέποντας εικόνες από μακέτες σκηνογραφιών του Κυριάκου Κατζουράκη, πολλές από τις οποίες έχω γνωρίσει ζωντανά και στο θέατρο, ξανασκέφτομαι τα λίγα που έχω μπορέσει να κατανοήσω σχετικά με τη σκηνογραφία και που μου φέρνουν στο νου λέξεις όπως ψευδαίσθηση, θαύμα, μαγεία, κίνηση, φως.

Η σκηνογραφία του θεάτρου, τουλάχιστον στην εκδοχή που το πρωτογνώρισε η Ελλάδα, είχε πάντα να κάνει με την ψευδαίσθηση και το θαύμα. Ο Αγάθαρχος, σκηνογράφος του Αισχύλου, μνημονεύεται, εκτός από τα άλλα του επιτεύγματα με τα οποία πιλούτισε το σκηνικό οπλοστάσιο, για τις καινοτομίες του στην προοπτική, που από μόνη της παίζει με την ψευδαίσθηση και το θαύμα, καθώς σκάβει στη δισδιάστατη επιφάνεια το βάθος που παριδεύει το μάτι του θεατή. Ένα σκηνικό όμως συγγενεύει γενικότερα με το θαύμα και τη μαγεία. Αν κοιτάζουμε μια μακέτα σκηνικού, αυτή, ακόμα κι αν είναι η πιο πιστή μικρογραφία του σκηνικού, δεν μας αποκαλύπτει αμέσως όλα τα μυστικά αυτού που θα δούμε στην παράσταση.

Από τη μακέτα λείπει πρώτα από όλα η κίνηση. Μια κίνηση που δεν είναι μονάχα ούτε κυρίως αυτή που έχουν κάποια κουρδιστά παιχνίδια, τα αυτόματα παγύνια που οι Έλληνες γνώριζαν ήδη από τα χρόνια του Ομήρου και που έφτασαν σε εκπληκτική τελείωτητα στα χρόνια του Ήρωντα του Αλεξανδρινού. Σε ένα πετυχημένο σκηνικό, οι αλληλαγές που θα γνωρίσει στη διάρκεια του έργου είναι τόσο πιο πετυχημένες όχι όσο είναι πιο εντυπωσιακές, αλλά όσο καλύτερα συσσωματώνονται στη δράση, το μύθο, τη σύσταση πραγμάτων του έργου, δηλαδή το όλον της σκηνικής αφήγησης, που είναι καρπός του λόγου, της έκφρασης, της κίνησης, της μουσικής και όλων των άλλων στοιχείων που απαρτίζουν μια παράσταση.

Επίσης, από τη μακέτα λείπει ο φωτισμός, που είναι κυρίαρχο στοιχείο μιας παράστασης στην εποχή μας. Μπορεί στα αρχαία χρόνια να έλειπαν σχεδόν πλήρως τα φώτα, εκτός από αυτά που προσέφερε η φύση και ενίστε κάποιες πυρές (όπως των φρυκτωριών στον Αγαμέμνονα) ή δαυλοί (όπως της Κασσάνδρας στις *Τρωάδες*) και ακόμα μπορεί ο Μπρεχτ να επιχειρηματολόγησε υπέρ των αδιαφοροποίητων «φώτων πρόβας», η αίσθησή μου ωστόσο είναι πως ακόμη και τότε –και πολύ περισσότερο σήμερα– οι φωτισμοί στήνουν ένα σκηνικό *eis την δευτέραν* μετέχοντας στη δράση και πρωταγωνιστώντας πολλής φορές στη θεατρική διαλεκτική κίνηση από το σκοτάδι στο φως, από το κρυφό στο φανερό και αντιστρόφως. Για τον Κατζουράκη η σημασία των φωτισμών είναι καταθυτική και αυτό φαίνεται τόσο στο εικαστικό, όσο και στο θεατρικό και στο κινηματογραφικό του έργο. Μεγάλες περιοχές σκοταδιού, μαύρου, εναλλάσσονται με χρώμα και φως –ή μεταλλάσσονται σε χρώμα και φως– τα οποία έτσι γίνονται πιο δραστικά.

Ένα πετυχημένο σκηνικό είναι μαγγανεία και με άλλης έννοιες. Είναι ένα κοκύλι αδειανό που όμως εκπέμπει μουσική της μέσα θάλασσας. Ένα κενό κέλυφος που προσελκύει με μια κεντρομόλο δύναμη τα όντα που είναι τα θεατρικά πρόσωπα, οι θησοποιοί που τα ενσαρκώνουν, η ανάσα των θεατών, να εισχωρήσουν και να του χαρίσουν την εφήμερη και αέναν ζωή της παράστασης. Η μαγγανεία αυτή μου θυμίζει του λόγια κάποιου Γάλλου σκηνοθέτη του πρώτου μισού του 20ού αιώνα που μας μιλάει για τη δύναμη μιας αδειανής σκηνής. Όχι αυτής που απομένει ορφανή διότι μια παράσταση απέτυχε και απαξώθηκε από τους θεατές της, αλλά της σκηνής που μένει αδειανή διότι ο κύκλος των παραστάσεων έκλεισε, και τώρα γίνεται ο χώρος ενός άλλου δράματος: Μπροστά στα μάτια της ψυχής του ανθρώπου του θεάτρου, ο οποίος καθυστερεί εκεί, δέσμιος της αναπόθησης, παρεμβαύνουν –ή πιο σωστά *ξαναπαίζονται*– σαν σε όραμα, οι σκηνές των έργων που ανέβηκαν, οι μορφές των θησοποιών που έπαιξαν, τα ενεργειακά φορτία των αισθημάτων, σκηνικών και άλλων, φορτία που παραμένουν δρώντα, έστω και αν όσα τα γέννησαν έχουν παρέλθει ανεπιστρεπτί.

Έτσι και για το δημιουργό που συζητούμε. Μια σκηνογραφία του είναι ένα κέλυφος, έργο εσκεμμένα ημιτελές που καλούνται να γεμίσουν, να τελειώσουν, οι ιδέες, οι μνήμες, οι συγκινήσεις άλλων, του σκηνοθέτη, του μουσικού, τα κορμιά άλλων, των θησοποιών. Και ακόμη μια σκηνογραφία είναι γι' αυτόν πάντα ένα όραμα. Όραμα που πρέπει να συναντήσει το σκηνοθετικό έίτε και

το υποκριτικό, αλήλα που εκκινεί από αφετηρίες που καταλήγουν μεν στο διάλογο με το έργο, το κείμενο, τους συντελεστές, αλήλα που, αναμφίβολα, έχουν μια πολύ πιο προσωπική και ταυτόχρονα πιο σύνθετη καταγωγή. Ο σκηνογράφος διαβάζει ένα κείμενο και οραματίζεται έναν κόσμο. Και αυτή η συνάντηση γεννά τη σύνθεση των δικών του αποσκευών και του άλλου, του καινούργιου, που είναι το έργο και η ερμηνεία του έργου, οι συγκλίνουσες δηλαδή ενέργειες που καλούνται να γεννήσουν το απροσδόκιτο.

Οι αποσκευές του Κατζουράκη είναι πολληπλές: Από τη μία είναι ο διάλογος του τώρα με το άλλοτε, του εδώ με το αλλιού. Του κλασικού, αρχαίου είτε και αναγεννησιακού, με το μοντέρνο και ακόμα με το λαϊκό, κοιταγμένα με τα μάτια του μοντερνισμού: Στοιχεία που βρίσκουμε κυριαρχικά στον Τσαρούχη και τον Διαμαντόπουλο, στον Κουν και τον Λαζάνη. Και ακόμα, η εμμονή σε εκείνη την ιθαγένεια της ματιάς και της γραφής, που είναι το αντίθετο του επαρχιώτικου αποκλεισμού και η προϋπόθεση του ανοίγματος στον κόσμο. Από την άλλη, είναι ο γόνιμος διάλογος του με μια ζωγραφική, εκείνη –και εδώ θα μπορούσαμε να θυμηθούμε πάλι τον Τσαρούχη– που μέσα στην ακινησία της εγκυμονεί ήδη σε τέτοιο βαθμό κίνηση, δράση, δράμα, ώστε να δικαιούμαστε να πούμε ότι η θεατρική τους δουλειά, οι *Τρωάδες* του ενός είτε το *Τέμπλο* του άλλου, είναι με μια έννοια έργα που αποκαλύπτουν μια σκηνική διάσταση που οι πίνακές τους έκρυβαν ανέκαθεν. Τέλος, ο σκηνογράφος για τον οποίο μιλούμε διεκδικεί τον τίτλο του θαυματοποιού, όπως και άλλοι που έγραψαν ιστορία στο πεδίο αυτό, από τον υποτιμημένο από τους αδαείς Κλώνη μέχρι και τον Τσαρούχη, και για έναν άλλο λόγο: Το ότι καταφέρνει, επιζητεί πιστεύω, να μας δείχνει πλούσιο αυτό που είναι φτωχό, δυνατό αυτό που είναι αδύνατο, μεταστοιχειώνοντας τα ταπεινά υλικά. Μερικά παραδείγματα: Στο *Όντρας* είναι άντρας του Μπρεχτ μεταμορφώνονται καρούλια καθηλωδίων της ΔΕΗ σε κανόνια, γέφυρα, τραίνο, εξέδρα, κ.ά. Στο δίπτυχο του Στρίντμπεργκ *Τζούλια/Σουάνεβιτ*, τα απειλητικά σχοινιά που κρέμονται απ' το ταβάνι πάνω σε έναν πάγκο του χασάπη στο *Δεσποινής Τζούλια* μεταμορφώνονται σε τσίρκο στο *Σουάνεβιτ*. Ένα πλευκό ύφασμα στους *Παραθεριστές* του Γκόρκου μετατρέπεται σε ουρανούς ολόλαμπρους και νυχτερινούς. Ένα διάτροπο φόντο στο *Mίννη η αθώα* αλήλαζει συνεχώς σε φώτα της πόλης. Τα σιδερένια δόρατα στο *Ιφιγένεια* εν *Αυλίδι* γίνονται σιδερόφραχτο κλοιός και μια κόκκινη κηλίδια στο κέντρο της ορχήστρας στην *Επίδαιυρο* γίνεται αιμοσταγές σήμα επερχόμενης σφαγής. Στο *Happy End* με απλά στοιχεία ζωντανεύει η πολιτική πλευρά του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Αυτά είναι εντέλει στάση αισθητική, «άρτε πόβερα» εκτός συρμών και εισαγωγών, και άρα στάση πολιτική, εφόσον συλλημβάνουμε την πολιτική ως το αντίθετο της συνθηματολογίας.

Και εδώ αξίζει ένας ειδικός έπαινος στον καθηλιτέχνη. Πρόκειται για το γεγονός ότι, αν και προσβεβλημένος αθεράπευτα ο ίδιος από το μικρόβιο της σκηνοθεσίας, δεν επεδίωξε, συνεργαζόμενος με τους διάφορους σκηνοθέτες, να υπερ-σκηνογράφήσει, να δώσει δηλαδή στην όψην των σκηνικών, των κοστουμιών και των σκευών το αρνητικό εκείνο προβάδισμα που ο Αριστοτέλης καταδικάζει τόσο εύστοχα στην *Ποιητική* του και που δυστυχώς τόσο συχνά συμβαίνει στην εποχή μας, εποχή όπου η εικόνα πλειουργεί ερήμην ή και κόντρα στο λόγο με όλες τις έννοιες της πλέξης. Και εδώ θα προσπαθήσω να ξανασυνδέσω το σκηνογράφο με το ζωγράφο Κατζουράκη, πλέγοντας ότι όπως δεν υπερ-σκηνογραφεί, επίσης πουθενά δεν υπερ-ζωγραφίζει, δηλαδή πουθενά δεν ανατίθεται στο να μας κάνει επίδειξη ικανοτήτων, καθώς αφήνεται, παραδίδεται, στο θαύμα της εικόνας ταπεινός, παραδεχόμενος ορθώς πως ό, τι καλό βγαίνει από τα χέρια μας το έχουμε κλεψυμένο από κάποιο σπίτιασμα με κρυμμένους θησαυρούς, μπορεί αυτό του Πλάτωνα ή εκείνο του Αλαντίν ή κάποιο άλλο, κρυμμένο πιο κοντά μας. Και αυτό διότι η ταπεινοφροσύνη η αθηθινή, η ταπεινοφροσύνη του καλού κλέφτη, είναι η σφραγίδα, η επισφράγιση, της ποιότητος της γραφής.

Γιάγκος Ανδρεάδης

The stage designer Kyriakos Katzourakis or: *The humility of the good thief*

Seeing again pictures of Kyriakos Katzourakis's stage design storyboards, many of which I have seen up close, in the theatre, I am thinking again of the few things I have been able to comprehend regarding stage design, which bring to mind words such as illusion, miracle, magic, movement, light.

Theatre stage design, at least in the form in which it was introduced in Greece, was always connected with illusion and miracle. Agatharchos, Aeschylus's stage designer, apart from his other accomplishments, with which he enriched the stage design tradition, is also cited for his achievements in perspective, that plays with illusion and miracle as it carves out of the two-dimensional surface the depth which captures the spectator's eye. A stage set, however, is more generally connected with miracle and magic. If we look at a stage design storyboard, even if it is its most faithful small-scale reproduction, it doesn't immediately reveal to us all the secrets of what we are going to see in the performance.

The storyboard first and foremost lacks movement. Movement that is not only – nor mainly – the movement of some wind-up toys, the automated toys known by the Greeks since Homeric times, which reached utmost perfection during the time of Hero of Alexandria. The changes that a successful set will go through during the play are most successful not when they are most impressive, but when they can be incorporated in the best possible way into the action, the myth, the play's composition of acts, meaning the scenic narrative as a whole, which is a product of speech, expression, movement, music and all other elements that comprise a performance.

Moreover, the storyboard lacks lighting, which is a key element in a performance in our days. Despite the fact that in antiquity there was almost a total lack of light, apart from what nature offered, or the occasional light cast by a fire (such as the watchtowers' fire in *Agamemnon*) or by torches (such as those of Cassandra in *Trojan Women*), and even though Brecht may have spoken in favour of the unmodified "rehearsal lights", I feel, however, that even then – and much more so today – stage lights help magnify a set, becoming a part of the action and many times taking centre stage in the theatrical dialectic movement from darkness to light, from the hidden to the obvious and vice versa. For Katzourakis, the importance of light is imperative, and this is obvious both in his paintings and his theatrical and cinematic works. Great areas of darkness and black alternate with colour and light – or change into colour and light – which thus become more drastic.

A successful set is sorcery, albeit in a different sense. It is an empty seashell, which transmits, however, music from the depths of the sea. A vacant shell that invites, through a centripetal force, the entities – the characters, the actors who portray them, the audience's breaths – to enter and offer it the ephemeral and eternal life of the performance. This sorcery reminds me of the words of a French director of the first half of the 20th century, who spoke of the power of an empty stage; not the stage which is orphaned because a performance failed and was disdained by its audience, but the stage that remains empty because the round of performances has come to an end, and is now becoming the premise of another drama: in front of the eyes of the soul of a theatre person, who is lingering there, bound by his recollection, parade like a vision – or, more precisely, are reenacted – the scenes of the plays that have been performed, the silhouettes of the actors, the energy loads of feelings, props and other things, loads that remain active, even though the things that created them may long since have passed.

It is the same when it comes to the creator we are discussing. A stage design of his is a shell, a deliberately incomplete work, which must be filled, *completed*, by the ideas, the recollections, the emotions of others, the director, the musician, other people's bodies, the bodies of the actors. In addition, a stage design is always a vision for him. A vision that must cross

paths with the directing and the acting, but which begins from starting points that may culminate in a dialogue with the play, the text, the contributors, but which, undoubtedly, have a much more personal and at the same time more complex origin. The stage designer reads a text and envisions a world. And it is this encounter that creates the composition of his own load and that of the other, the new, which is the play and its performance, the converging energies, in other words, which are called in to create the unexpected.

Katzourakis's load is varied: on the one hand there is the dialogue of the present with the past, of the here with the elsewhere. Of the classical, ancient or even Renaissance, with the modern and even the folklored, as seen through the eyes of modernity: elements we mostly find in Tsarouchis and Diamantopoulos, Koun and Lazanis. Moreover, the obsession with that kind of perspective and writing, which is the opposite of a small-town seclusion and the prerequisite for an opening towards the world. On the other hand, there is his fertile dialogue with painting, which – and here Tsarouchis also springs to mind –, through its stillness, already encapsulates movement, action and drama to such an extent, that we are entitled to say that their theatre works, one's *Trojan Women* or another's *Templo*, are in a way works that reveal a stage dimension that was always concealed in their paintings. Finally, the stage designer who is our subject here claims for himself the title of a miracle worker, just like others who made history in this field, from Klonis, who was underestimated by the ignorants, to Tsarouchis, for an additional reason: that he manages, aspires, I believe, to present to us as rich that which is poor and as strong that which is weak, by transmuting humble materials. A few examples: In Brecht's *Man Equals Man*, cable reels are transformed into cannons, a bridge, a train, a podium, etc. In Strindberg's diptych *Miss Julie/Svanevit*, the menacing ropes hanging from the ceiling above a butcher's counter in *Miss Julie* are transformed into a circus in *Svanevit*. A white cloth in Gorky's *Summerfolk* is transformed into brightly lit night skies. A perforated background in *Minni the innocent* is constantly changing into city lights. The iron spears in *Iphigeneia in Aulis* become an iron stranglehold, and a red spot in the centre of the orchestra in Epidaurus becomes the omen of an oncoming massacre. In *Happy End* the political aspect of German expressionism comes to life through simple elements. These prove, after all, to be an aesthetic stance, an "arte povera" beyond fashions and introductions and thus a political stance, since we perceive politics as the opposite of slogan chanting.

Here the artist deserves a special praise, because, even though he himself has been incurably struck by the directing virus, he did not seek, collaborating with various directors, to over-direct, to give, in other words, to the appearance of the props, costumes and utensils that negative precedence which Aristotle so aptly condemns in his *Poetics* and which, unfortunately, is so often the case in our times, when the image functions in absentia, or even against the logos, in all aspects of the word. And here I will try to reconnect the stage designer with the painter in Katzourakis, by saying that, just as he doesn't over-direct, so he doesn't over-paint at any point; meaning that nowhere does he endeavour to show off his abilities, since he surrenders to the miracle of the image with humility, being right in admitting that anything good that comes out of our hands has been stolen from some cave with hidden treasures, maybe that of Plato or that of Aladdin or maybe some other, hidden closer to us. And that is because real humility, the humility of the good thief, is the seal, the confirmation of the writing's quality.

Yangos Andreadis



Τρωάδες, τέμπερα σε χαρτί, 40×60 cm. Επίδαυρος 1994
Trojan women, tempera on paper. Epidaurus

Timeline

ATHENS 1963-1972

Kyriakos Katzourakis was born in Athens in 1944.

1964-1968

At the Athens School of Fine Arts he studies painting with Yannis Moralis and stage design with Vassilis Vassiliadis. He paints at the school's workshop, practicing with the colours of the Impressionists, and in his own studio he experiments with the ways of the Cubists, especially Georges Braque.

He meets the sculptor Kostas Klouvatos and learns about Giacometti, Brancusi, Moore, Chalepas. Apartis also teaches at the School. Katzourakis travels to Mytilene on a school assignment, where he sees works of Theophilos at Eleftheriadis' house. He reads about the Thirties Generation, which influences him and he starts combining in his paintings Cubism and Theophilos. Encouraged by Klouvatos, he starts composing on large surfaces on a black and umber base. Through his brother, Dimitris, he becomes acquainted with the architecture of Pichionis, Konstantinidis, Le Corbusier, as well as Marxist theories; he joins the students' movement.

He studies script writing with Theodoros Angelopoulos. At the same time he works on creating plastic architectural models with Lefteris Yannopoulos and collaborates with the magazine "Art Review" (*Epitheorisi Technis*).

During the Junta he is a 4th year student at the School.

1967

He plays in Demos Theo's film, "Kierion." The cinema world fascinates him; Sfikas, Voulgaris, Kavoukidis, the Arvanitis brothers. Politics and its relationship with art permeate his work.

He is denied his passport and thus cannot travel abroad.

1969

Together with Yannis Valavanidis, Cleopatra Diga, Chronis Botsoglou and Yannis Psichopedis he

Χρονολόγιο

ΑΘΗΝΑ 1963-1972

Ο Κυριάκος Κατζουράκης γεννιέται στην Αθήνα το 1944.

1964-1968

Σπουδάζει ζωγραφική με τον Γιάννη Μόραλη στην ΑΣΚΤ και σκηνογραφία με τον Βασίλη Βασιλειάδη. Ζωγραφίζει στο εργαστήριο της Σχολής ασκούμενος στο χρώμα των Ιμπρεσιονιστών και στα ατελεί του πειραματίζεται με τους τρόπους των κυβιστών και ιδιαίτερα του Georges Braque.

Γνωρίζει τον γηγένη Κώστα Κλούβάτο και μαθαίνει για τον Giacometti, τον Brancusi, τον Moore, τον Χαλεπά. Στη Σχολή διδάσκει και ο Απάρτης. Ταξιδεύει στη Μυτιλήνη, με αποστολή της Σχολής, και βλέπει Θεόφιλο στο σπίτι του Ελευθεριάδη. Διαβάζει για τη γενιά του '30. Επηρεάζεται και ζωγραφίζει συνδυάζοντας Κυβισμό και Θεόφιλο. Με παρότρυνση του Κλούβάτου αρχίζει να συνθέτει σε μεγάλες επιφάνειες με βάση το μαύρο και τις όμπρες. Γνωρίζει, μέσω του αδερφού του, Δημήτρη, την αρχιτεκτονική του Πικιώνη, του Κωνσταντινίδη, του Le Corbusier, την μαρξιστική σκέψη, ενώ εντάσσεται στο φοιτητικό κίνημα.

Αρχίζει μαθήματα σεναρίου με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο. Παράλληλα εργάζεται κάνοντας αρχιτεκτονικές πλαστικές μακέτες με τον Λευτέρο Γιαννουλόπουλο. Συνεργάζεται με το περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης».

Η Χούντα τον βρίσκει στο 4ο έτος της σχολής.

1967

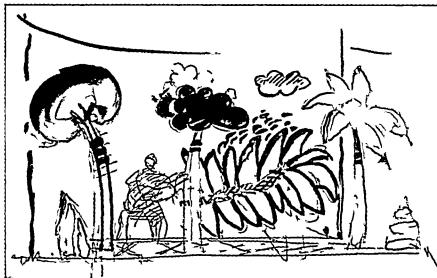
Παίζει στην ταινία του Δήμου Θέου «Κιέριον». Τον ελκύει ο κόσμος του σινεμά, ο Σφήκας, ο Βούλγαρης, ο Καβουκίδης, οι αδερφοί Αρβανίτη. Η πολιτική και η σχέση της με την τέχνη μπαίνει στη δουλειά του.

Στέρηση διαβατηρίου, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να ταξιδέψει στο εξωτερικό.

1969

Με τους Γιάννη Βαλαβανίδη, Κλεοπάτρα Δίγκα, Χρόνη Μπότσογλου, Γιάννη Ψυχοπαίδη ιδρύει την ομάδα «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές». Εντάσσεται στην «Ομάδα Τέχνης Α'». Η πολιτικοποιημένη τέχνη σε





αντίθεση με το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, η αντίσταση στη Χούντα, το όνειρο για ελεύθερην χώρα είναι τα ζητήματα που απασχολούν, έργω, την ομάδα. Εκείνη την εποχή κάνει τη θυτεία του.

1971

Φιλοτεχνεί τα σκηνικά και τα κοστούμια στις ταινίες «Προξενίο της Άννας» του Βούλγαρη και «Μέρες του '36» του Αγγελόπουλου. Οι διανοούμενοι αγκαλιάζουν το Θόδωρο, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τον Παντελή. Σύγκρουση γιγάντων. Η οδυνηρή εμπειρία του στρατού καταγράφεται στα πρώτα έργα του πολιτικής ζωγραφικής, όπως και στο βίντεο «Λίγο πριν» που έκαναν με τον Μπάμπη Βενετόπουλο το 2010 (ο μονόλιθος του ιδίου).

1972

Έκθεση της ομάδας στο Ινστιτούτο Γκάιτε και η δημοσίευση των μανιφέστων των Νέων Ρεαλιστών στο «Χρονικό» του Ασαντούρη Μπαχαριάν. (Η έκθεση μεταφέρεται στον «Κοχλία» της Θεσσαλονίκης του Κώστα Λαχά το 1973.) Το καλοκαίρι αποκτά διαβατήριο και με τη σύντροφό του Χρύσα Βουδούρηγλου ταξιδεύουν στη Γερμανία. Η Documenta V – η πιο σημαντική μέχρι σήμερα έκθεση – είναι καθοριστική στην εξέλιξη της εικαστικής του έρευνας: Κάνοβιτς, Σαρκισιάν, Όλντεμπουργκ, Αμερικάνοι υπερρεαλιστές, εγκαταστάσεις. Η πλήρης απουσία κριτικού ρεαλισμού και πολιτικής τέχνης αντισταθμίζονται με την παρουσία του ιδίου του Joseph Beuys και με την ποιητική του παρέμβαση.

ΛΟΝΔΙΝΟ 1972-1985

Μεταναστεύει με τη Χρύσα στο Λονδίνο όπου συγκατοικούν με τον Γιώργο Χατζημιχάλη. Γνωρίζει τον ψυχαναλυτή Αντρέα Γιαννακούλη. Παραμένουν φίλοι μέχρι σήμερα. Ο Αντρέας είναι ο πρώτος θεατής κάθε νέου πίνακα που ζωγραφίζει στα πολύ δημιουργικά χρόνια του Λονδίνου, ο οποίος διαθέτει την ικανότητα να συνδέει το παρόν με τους αρχαίους τραγικούς με εμβάθυνση, πλογκή και ποίηση. Αυτό ωθεί τον Κυριάκο να μετεπήσει τη σχέση της ψυχανάλυσης με την τέχνη. Ταυτόχρονα, με τη βοήθεια του Αντρέα και της Paula Heimann αρχίζει ανάπτυση από το 1973 μέχρι το 1980.

1973-1975

Μεταπτυχιακές σπουδές Printmaking στην St. Martin's School of Art και στην Croydon College

finds the team "New Greek Realists." He becomes a member of "Omada Technis A." Political art as opposed to socialist realism, resistance to the Junta and the dream of a free country are the issues that actively concern the team. During that time he also does his military service.

1971

He creates the scenery and costumes for the films "The Engagement of Anna" (*To Proxenio tis Annas*) by Voulgaris and "Days of '36" (*Meres tou '36*) by Angelopoulos. The intellectuals embrace Theodoros, the Thessaloniki Festival embraces Pantelis. A clash of giants. The ordeal of the military service is etched in his first political art works, as well as in the video "A While Ago" (*Ligo Prin*), which he created with Babis Venetopoulos in 2010 (the monologue is his).

1972

Team exhibition at the Goethe Institute and publishing of the New Realists' manifestos in As-sadour Bacharian's "Chronicle." (The exhibition is transferred to Kostas Lachas's "Kochlias" in Thessaloniki in 1973.) In the summer he acquires his passport and together with his partner, Chrysa Voudouroglou, they travel to Germany. Documenta V – the most important exhibition, so far – plays a decisive role in the development of his artistic research: Canovic, Sarkissian, Oldenburg, American surrealists, installations. The total absence of critical realism and political art are counterbalanced with the presence of Joseph Beuys himself and his political intervention.

LONDON 1972-1985

Together with Chrysa they emigrate to London, where they live with George Hatzimihalis. He meets the psychoanalyst Andreas Yannakoulas, with whom he still remains friends. Andreas is the first to see every new painting he creates during his very prolific years in London; Andreas possesses the quality of being able to connect the present with the ancient dramatists in a profound, logical and poetic way. This propels Kyriakos to study the relationship between psychoanalysis and art. At the same time, with the help of Andreas and Paula Heimann he begins his own psychoanalysis, from 1973 to 1980.

1973-1975

Postgraduate studies in printmaking at the St. Martin's School of Art and the Croydon College of Art and Design. During that time he designs the posters of "Rigas Fereos," an organization of the Communist Party of Greece, as well as his first film animation storyboards.

During the years of psychoanalysis he delves deeply into the relationship of personal and political elements with art's "craftsmanship." He studies the classics: Rembrandt, Velázquez, the Italian Renaissance, and in his own paintings he regularizes the relationship of all those with modern history. He is out of fashion; conceptual art is everywhere. The galleries view him as a strange political being that practices social realism, something which, of course, he abhors. This peculiarity, however, is what excites Eduardo Paolozzi, who organizes an exhibition with his works at the Arts Council Serpentine Gallery. An unexpected success, considering that this same hall also exhibits Richard Long and a series of conceptual artists.

1977

The birth of his son, Aris. This is the most important year. Everything acquires a different value, everything is interconnected: the past, the present, rebellion, craftsmanship, the concept of time, devotion, the belief that art will never die, the love for the unknown, everything is new and it begins with Aris's birth.

1979

In the summer, under the initiative of G. Hatzimihalis, Tsarouchis visits Katzourakis's studio in Athens. The first conversations continue during Tsarouchis's rehearsals for the performance of the *Women of Troy*.

1980

He participates in the Sao Paulo Biennale.

1981

He participates in the XI Biennale de Paris.

He collaborates with the E. Totah Gallery. There he meets Paola Rego, the collector Kostakis and other painters. It is a moment of re-evaluation and a turn

of Art and Design. Στη σχολή σχεδιάζει αφίσες της οργάνωσης «Ρήγας Φεραίος» του ΚΚΕ Εσωτ. αλλά σχεδιάζει και τα πρώτα του storyboard για film animation.

Τα χρόνια της ανάπτυξης εμβαθύνει στη σχέση των προσωπικών και πολιτικών στοιχείων με τη «μαστορική» της ζωγραφικής. Μετεπέστει λη η κλασική ζωγραφική: Rembrandt, Velázquez, Ιταλική Αναγέννηση, και συστηματοποιεί στη ζωγραφική του τη σχέση όλων αυτών με τη σύγχρονη ιστορία. Είναι εκτός μόδας, η εννοιολογική τέχνη σαρώνει παντού. Οι γκαλερί των αντιμετωπίζουν σαν ένα παράξενο ποιητικό ον που κάνει σοσιαλιστικό ρεαλισμό, κάτι που φυσικά απεχθάνεται. Αυτή όμως η παραδεινία ενθουσιάζει τον Eduardo Paolozzi που οργανώνει έκθεση με τα έργα του στην Serpentine Gallery του Arts Council. Απρόοπτη επιτυχία, αν σκεφτεί κανένας ότι στην ίδια αίθουσα εμφανίζεται τότε ο Richard Long και μια σειρά από εννοιολογικούς καλλιτέχνες.

1977

Η γέννηση του υιού του, Άρη. Η πιο σημαντική χρονιά. Όμη αποκτούν μια διαφορετική αξία, όλα συνδέονται: παρελθόν, παρόν, επανάσταση, μαστοριά, η έννοια του χρόνου, η αφοσίωση, η πίστη ότι η ζωγραφική δεν θα πεθάνει ποτέ, η αγάπη για το άγνωστο, όλα είναι καινούργια και ξεκινούν απ' τη γέννηση του Άρη.

1979

Το καλοκαίρι, με πρωτοβουλία του Γ. Χατζημιχάλη, ο Τσαρούχης επισκέπτεται το ατελίε του Κατζουράκη στην Αθήνα. Οι πρώτες συζητήσεις συνεχίζονται στις πρόβες του Τσαρούχη για το ανέβασμα των Τρωάδων.

1980

Συμμετέχει στην Biennale του São Paulo.

1981

Συμμετέχει στη XI Biennale των Παρισίων. Συνεργασία με την E. Totah Gallery. Εκεί γνωρίζει την Paola Rego, το συλλέκτη Κωστάκη και άλλους ζωγράφους. Είναι μια στιγμή επανασύνταξης και στροφής προς μια καινούργια εικονογραφία. Στις επίσημες εκθέσεις όμως κυριαρχεί η εννοιολογική τέχνη.





1982

Παρ' όλα αυτά, την επόμενη χρονιά το Arts Council οργανώνει αναδρομική έκθεση του Κατζουράκη στο μουσείο Midland Group Nottingham. Η έκθεση μεταφέρεται στην Totah στο Λονδίνο και στην Ωρα. Τα δύσκολα χρόνια των στηρίζει η φιλόλογος και συλλέκτρια Gabriella Agratti. Ταξιδεύει στο Μιλάνο και τη Ρώμη. Βλέπει για πρώτη φορά Caravaggio στην εκκλησία San Luigi dei Francesi της Ρώμης. Αναθεωρεί τις αντιλήψεις του περί ρεαλισμού, επιδιώκει ζωγραφική σε μεγάλες επιφάνειες. Ήδη έχει κάνει fresco buono στο σπίτι του στη Σίφνο και fresco secco σε δύο σπίτια στην Αθήνα. Στο Λονδίνο πετυχαίνει τη συνταγή της καζεΐνης από το βιβλίο του Max Doerner και ζωγραφίζει έναν τοίχο στο σπίτι του Αντρέα Γιαννακούλη.

Έρχεται ο Τσαρούχης στο Λονδίνο, στεριώνει μια πολύ καλή, έκτοτε, σχέση. Ατελείωτες συζητήσεις για τα Φαγιούμ, τη ζωγραφική στις λικύθους, το σχέδιο στη γλυπτική των αρχαίων, τον εσωτερικό φορμαλισμό της λίτης σχεδίασης.

Υποψηφιότητα στην ΑΣΚΤ για τη θέση του απερχόμενου Μόραλη, με παρότρυνση του Μπαχαρίαν αλλά και του ίδιου του Μόραλη. Δεν εκλέγεται.

ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ 1985

1988

Με τον ιστορικό τέχνης και φίλο Νίκο Χατζηνικολάου στίνουν την έκθεση του Εθνικού στη βασιλική του Αγίου Μάρκου στο Ηράκλειο Κρήτης.

1989

Σκηνικά και κοστούμια για την παράσταση «Γυάλινος Κόσμος», σκηνοθεσία Βίκτωρ Αρδίττης. Αρχή συνεργασίας με τον Γιώργο Λαζάνη και το Θέατρο Τέχνης (δεκαέξι έργα ρεπερτορίου και τέσσερις πρεμιέρες στην Επίδαυρο, 1989-2006).

1990

Από το 1990 και μετά δουλεύει σύνθετα έργα ερευνώντας την εσωτερική σχέση και συνάφεια των επιμέρους τεχνών. «Τέμπλο – Οίκος Ενοχής» το 1990. Ένα σύνθετο έργο ζωγραφικής – θεάτρου. Το κείμενο γράφτηκε στη διάρκεια των προβούν (Τέμπλο – Οίκος Ενοχής, Κ. Κατζουράκης, εκδόσεις Εξάντας, 1994). Το έργο έγινε με την προοπτική να ταξιδεύει σαν «πρόσφυγας ναός» στα Βασικάνια, με-

towards a new image making. In official exhibitions, however, conceptual art prevails.

1982

Nevertheless, the following year the Arts Council organizes a retrospective exhibition of Katzourakis at the Midland Group museum in Nottingham. The exhibition is transferred to the Totah gallery in London and to the Ora gallery in Athens. During the difficult years he has the support of philologist and collector Gabriella Agratti. He travels to Milan and Rome. He sees Caravaggio for the first time, in the San Luigi dei Francesi church in Rome. He re-evaluates his views towards realism and he aims to paint on large surfaces. He has already painted using the fresco buono technique in his house in Sifnos, as well as the fresco secco technique in two houses in Athens. In London he successfully creates casein paint using Max Doerner's book and he paints a wall in Andreas Yannakoulas's house.

Tsarouchis comes to London and this makes the beginning of a good, solid friendship. Never-ending conversations regarding the Fayum portraits, painting on lekythoi, ancient design and sculpture, as well as the interior formalism of austere design.

Nomination at the Athens School of Fine Arts for the position of the departing Moralis, backed by Bacharian and also Moralis himself. He is not elected.

THE RETURN, 1985

1988

With art historian and friend Nikos Hatzinikolaou they set up the El Greco exhibition at St. Mark's basilica in Heraklion, Crete.

1989

Scenery and costumes for the performance of "World Made of Glass" (*Yalinos Kosmos*), directed by Victor Ardittis. The beginning of the collaboration with George Lazaris and the Greek Art Theatre (*Theatro Technis*, sixteen repertoire works and four premieres in Epidaurus, 1989-2006).

1990

From 1990 onwards he creates composite works, researching the deeper relationship between the various arts. "Templo – House of Guilt" in 1990. A composite work, comprising painting and theatre. The text was written during the rehearsals (*Templo – House of Guilt*, K. Katzourakis, Exantas Editions, 1994). This work was created with the intention of serving as a travelling ambassador to the Balkans, imparting the idea that different religions should coexist. Various events, however, did not allow it. It did manage, though, to travel to many cities in Greece and Cyprus. The music, by George Christianakis, can be found on the CD called "Templo."

He founds "Omada Technis" (Art Group); works comprising different art forms: cinema, theatre, painting, photography, installations, various interventions in the room. He sets up the space and the costumes for the first performance of the Oktana dance theatre, Igor Stravinsky's "Les Noces."

1991

He is a founding member of the European Artists' Group "Europa 24."

Next he collaborates with Lazanis (*Trojan Women, Nebulae, Summerfolk, Miss Julia, Pirandello, Chekhov, Happy End, Koltès*) while also painting.

1997

"Portrait": text by Dionysis Kapsalis, painting and directing K. Katzourakis, actors Katia Gerou, Anneza Papadopoulou. Music G. Christianakis.

1999

In the summer, during the bombings in Yugoslavia, he creates the composition "Iera Odos – Europe is bombarding itself," which he presents in Gazi. It is an art installation (100 paintings, photographs and acrylics, five composite sculptures, music and sound). The work was completed between May 25th and the end of June.

2000

He has begun to study the gradual change in Athens caused by the great waves of refugees that started to arrive from all over the world. In a country with no institutions, with no "normalcy" in

ταφέροντας την ιδέα της συνύπαρξης διαφορετικών θρησκειών. Τα γεγονότα όμως δεν το επέτρεψαν. Ταξίδεψε πάντως σε πολλήσε πόλεις στην Ελλάδα και στην Κύπρο. Η μουσική του Γιώργου Χριστιανάκη κυκλοφορεί σε CD με τον τίτλο «Τέμπλο».

Ιδρύει την «Ομάδα Τέχνης»: έργα συνεργασίας διαφορετικών τεχνών: σινεμά, θέατρο, ζωγραφική, φωτογραφία, εγκαταστάσεις, παρεμβάσεις στο χώρο.

Στήνει το χώρο και τα κοστούμια στην πρώτη εμφάνιση του χοροθέατρου Οκτάνα, «Οι γάμοι» του Ιγκόρ Στραβίνσκι.

1991

Ιδρυτικό μέλος της Ευρωπαϊκής Ένωσης Καλλιτεχνών «Europa 24».

Το επόμενο διάστημα συνεργάζεται με τον Λαζάνη (Τρωάδες, Νεφέλες, Παραθεριστές, Δεσποινή Τζούμη, Πίραντέλη, Τσέχωφ, Happy End, Κολτέζ) και παραπλήσια ζωγραφίζει.

1997

«Προσωπογραφία»: κείμενο του Διονύσου Καψάλη, ζωγραφική και σκηνοθεσία K. Katzourάκη, ηθοποιοί Κάτια Γέρου, Ανέζα Παπαδοπούλου. Μουσική Γ. Χριστιανάκη.

1999

Το καλοκαίρι, στη διάρκεια των βομβαρδισμών της Γιουγκοσλαβίας, φιλοτεχνεί την ενότητα «Ιερά οδός – Η Ευρώπη βομβαρδίζει τον εαυτό της», την οποία παρουσιάζει στο Γκάζι. Πρόκειται για μία εικαστική εγκατάσταση (εκατό πίνακες, φωτογραφίες και ακρυλικά, πέντε σύνθετα γιλιπτά, μουσική και ήχοι). Το σύνολο αυτής της δουλειάς έγινε από 25 Μαΐου μέχρι τέλος Ιουνίου.

2000

Έχει αρχίσει να μελετά τη σταδιακή αλλαγή στην Αθήνα από τα μεγάλα κύματα των προσφύγων που άρχισαν να έρχονται από παντού. Σε μια χώρα χωρίς θεσμούς, χωρίς «κανονικότητα» στην καθημερινή ζωή. Σε μια χώρα όπου ο ίδιος αισθανόταν σαν ξένος, άρχισε να καταγράφει τους ξένους. Έχει μπει στο χώρο του κινηματογράφου κανονικά. Συγκεντρώνει δεκάδες ώρες οπτικό υλικό, συνεντεύξεις, καταγραφή περιστατικών, πηγάνει στους χώρους που υποδέχονται τους πρόσφυγες και ταυτόχρονα στήνει τη δομή της πρώτης του ταινίας.



ΕΘΝΙΚΗ ΑΥΡΙΚΗ ΣΧΗΜΗ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ 1983
ΔΙΔΕΙΟ ΗΡΩΔΟΥΝ
ΑΓΓΙΓΚΟΥΝ



Έσποσε καταχείμων με πάγο και χιόνι μέσα στην Αθήνα, σ' ένα εγκαταλείπειμένο πρώην εργοστάσιο στο χώρο του Ιδρύματος Μεζονός Ελληνισμού, το ποίησθέαμα «Ο Δρόμος προς τη Δύση»: Θέατρο, ζωγραφική, συνέδριο, συναυλίες, όλα έγιναν όπως έπρεπε. Αγκαλιάστηκε από το «δίκτυο για τα δικαιώματα των προσφύγων». Ήρθαν όσοι είχαν ενδιαφέρον για το θέμα. Και παρ' όλο που το έργο αυτό ήταν από τις πρώτες μεγάλες εκδηλώσεις με θέμα τους πρόσφυγες, το επίσημο κράτος, εκπρόσωποι του τύπου και της κριτικής απουσίασαν, εκτός εθλαχίστων εξαιρέσεων. «Ο Δρόμος προς τη Δύση» περιλαμβάνει, εκτός της ζωγραφικής, θέατρο με κείμενα της Μάρως Δούκα και της Κάτιας Γερού. Στην παράσταση έπαιζε και ο Νίκος Αρβανίτης. Μουσική Δημήτρης Θεοχάρης, φωτισμοί Αντρέας Τρύφωνας.

2001

Το «Μεταίχμιο» εκδίδει το βιβλίο «Κυριάκος Κατζουράκης – ο Δρόμος προς τη Δύση», με πρόλογο του Π. Μπουκάλη και εισαγωγή της Π. Κουνενάκη. Περιέχει το σύνολο της εικαστικής παρέμβασης, το θεατρικό μέρος, την έρευνα για τους μετανάστες και τα κείμενα που αργότερα θα καταλήξουν στην ταινία «ο Δρόμος προς τη Δύση».

2003

Το Δίκτυο Κοινωνικής Υποστήριξης Προσφύγων και Μεταναστών εκδίδει το Ημερολόγιό του με έργα από την ενότητα «Ιερά Οδός».

Μαθαίνει τη χρήση προγραμμάτων και μοντάρει έκτοτε ο ίδιος τις ταινίες του.

Ολοκληρώνεται η ταινία «Ο Δρόμος προς τη Δύση». Κέρδισε το Κρατικό Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ 2003, καθώς και το FIPRESCI στη Θεσσαλονίκη. Συμμετείχε στο Yamagata IDFF. «Ο Δρόμος προς τη Δύση» όμως συμμετείχε ως ταινία μυθοπλασίας σε μεγάλα φεστιβάλ (Locarno, Tribeca, Montreal).

everyday life. In a country where he himself feels like an alien, he begins to record the foreigners. He has now fully entered the cinema world. He accumulates many hours of visual material, interviews, incident recordings, he visits the areas where refugees are received and at the same time he sets up the structure of his first film.

In the middle of an icy, snowy winter in Athens, in an abandoned building that used to be a factory, on the premises of the Foundation of the Hellenic World, he set up the composite visual arts installation "The Way to the West" (*O Dromos pros ti Dysi*): theatre, painting, conference, concerts; everything was as it should have been. The "refugee rights centre" embraced him. Everyone who was interested in this issue came to see this work. Despite the fact that the installation was one of the first big events centering on the refugee issue, the official state, press representatives and reviewers were absent, with few exceptions. Apart from paintings, "The Way to the West" includes theatre with texts by Maro Douka and Katia Gerou. The performance also featured actor Nikos Arvanitis. Music: Dimitris Theocharis. Lights: Andreas Tryfonas.

2001

Metaichmio Editions publishes the book "Kyriakos Katzourakis – The Way to the West" with a prologue by P. Boukalas and an introduction by P. Kounenaki. It includes the whole of the art intervention, the theatrical part, the research regarding the refugees and the texts which will later end up in the film "The Way to the West."

2003

The Refugee Support Network publishes its Calendar with works taken from the section "Iera Odos."

He learns the appropriate programs and starts to edit his own films.

The film "The Way to the West" is completed. It received the 2003 State Award for Best Documentary, as well as the FIPRESCI prize in Thessaloniki. He participated in the Yamagata IDFF. "The Way to the West" also entered many big festivals as a fictional film (Locarno, Tribeca, Montreal).

THE WAY TO THE WEST

Directed by KYRIAKOS KATZOURAKIS



2005

He is elected Professor at the School of Fine Arts of the Aristotle University in Thessaloniki. He leads the 3d art workshop. He teaches until 2011 alongside Vassilis Vassilakakis and Babis Venetopoulos.

He shoots his second film "Sweet Memory" (*Glikia Mnimi*), amidst great financial difficulties, receiving, nonetheless, two awards at the Thessaloniki Film Festival (stage design: N. Politis, best supporting actress: M. Zorba). It also reached several good festivals abroad: Montreal, Mexico FICCO 2005, 14th Maroc IMFF, where it won the best actress award (K. Gerou).

2006

"The Way to the West" is presented in the Cultural Capital of Patra, with a prologue by Manos Stefanidis. It also includes the political cabaret "One for the Road" (*Tou Dromou*): collaborators Katia Gerou, Panagiotis Panagopoulos, Nikos Politis, Nikos Platanos, Tilemachos Mousas, George Koropoulis, Mirella Nestora, Calliope Takaki.

2010

His third film, "Small Revolts" (*Mikres Exegerseis*), is completed and enters the Thessaloniki and the Montreal International Festivals. Filming is met with difficulties. The main subject is Emmanuel Panselinos, but the film coincides with the Vatopedi monastery scandal. Research in Mount Athos is impossible; he only films the perimeter of the mountain. The script is rejected by the Workers' Revolutionary Party, but with the promise of funding and with very little money from the Aristotle University of Thessaloniki, filming begins. Financial ruin follows. Life continues amidst the crisis...

With his friend and colleague Babis Venetopoulos they participate in the exhibition Kodra 2010. They set up their video installation "A While Ago" (*Ligo Prin*), a macabre hypothetical prison of the present/future, at a military camp's underground jail. A menacing and always timely Abu Ghraib. The film is put forward by Manos Stefanidis to represent Greece at the 54th Venice Biennale, but the Ministry of Culture's committee rejects it. The same work, restructured, is exhibited in the

2005

Εκλέγεται τακτικός καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Διευθύνει το 3ο εργαστήριο ζωγραφικής. Διδάσκει μέχρι το 2011 με συνεργάτες τον Βασίλη Βασιλακάκη και τον Μπάμπη Βενετόπουλο.

Η δεύτερη ταινία του «Γλυκιά Μνήμη», που γρίστηκε με μεγάλη οικονομική δυσκολία, αλλά κέρδισε δύο βραβεία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (σκηνογραφίας, N. Πολίτης, δεύτερο γυναικείου ρόλου, M. Ζορμπά). Είναι ταξίδεψε επίσης σε κάπια φεστιβάλ: Montreal, Μεξικό FICCO 2005, 14ο Maroc IMFF, όπου κέρδισε το πρώτο βραβείο γυναικείου ρόλου (K. Γέρου).

2006

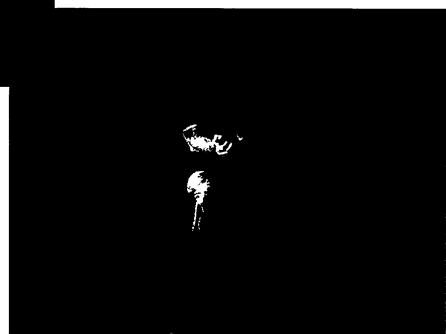
«Ο Δρόμος προς τη Δύση» παρουσιάστηκε στην Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα σε πρόλογο Μάνου Στεφανίδη. Περιήλαμβάνει επίσης το πολιτικό καμπαρέ «Του Δρόμου»: συνεργάτες Κάτια Γέρου, Παναγώτης Παναγόπουλος, Νίκος Πολίτης, Νίκος Πλάτανος, Τηλέμαχος Μούσας, Γιώργος Κοροπούλης, Μιρέλη Νέστορα, Καθηλίση Τακάκη.

2010

Ολοκληρώνεται η τρίτη του ταινία «Μικρές Εξεγέρσεις» και συμμετέχει στο διαγωνιστικό του Διεθνούς Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και του Montreal. Η ταινία γυρίζεται με δυσκολίες. Έχει θέμα τον Μανουήλ Πανσέλινο αλλά συμπίπτει χρονικά με το σκάνδαλο της μονής Βατοπέδιου. Αδύνατη η έρευνα στο Άγιον Όρος, κινηματογραφεί μόνο τον περίπλου του όρους. Απόρριψη σεναρίου από το EKK, αλλά με υπόσχεση χρηματοδότησης και με ελάχιστα χρήματα από το ΑΠΘ ξεκινάει τα γυρίσματα. Έπειτα οικονομική καταστροφή. Η ζωή μέσα στην κρίση συνεχίζεται...

Με το φίλο και συνεργάτη Μπάμπη Βενετόπουλο συμμετέχουν στην έκθεση Κόδρα 2010. Σε ένα υπόγειο κρατητήριο του στρατοπέδου στήνουν τη βιντεογκατάσταση «Λίγο πριν», μια μακάβρια υπόθεση/φυλακή του παρόντος/μέλλοντος. Ένα απειλητικό όσο και διαχρονικό άμπου Γκράιμπ. Το έργο προτείνεται από τον Μάνο Στεφανίδη για να αντιπροσωπεύσει την Ελλάδα στην 54η Biennale Βενετίας αλλά η επιτροπή του ΥΠ.ΠΟ. το απορρίπτει. Το ίδιο έργο μετασχηματισμένο εκτίθεται





στην ομαδική έκθεση «Ο χρόνος. Οι άνθρωποι. Οι ιστορίες τους» στο κεντρικό κτίριο του Μουσείου Μπενάκη.

2010

«Σώμα Ευάλωτο»: μεγάλη έκθεση στην Αθήνα - γκαλερί Έκφραση και Fizz. Πρόλογος Μάνου Στεφανίδη.

2012

Συγκεντρώνει το υπικό και τις σημειώσεις του και γράφει.

2013

Εκδίνει το αυτοβιογραφικό κείμενο «Τάξη στο Χάος» στις εκδόσεις Καλειδοσκόπιο.

Δέκα χρόνια μετά το «Δρόμο προς τη Δύση» γράφει το σενάριο της επόμενης ταινίας του με τίτλο «Το Άστρο του Κεφαλαίου». Ένα requiem για τη χώρα.

Αναδρομική έκθεση 1963-2013 στη νέα πτέρυγα του Μουσείου Μπενάκη.

collective exhibition "Time. People. Their Stories" at the Benaki Museum's central building.

2010

"Vulnerable Body" (*Soma Evaloto*): large exhibition in Athens – Ekfrasi and Fizz gallery art rooms. Prologue by Manos Stefanidis.

2012

He gathers his material and notes and begins writing.

2013

He publishes the biographical work "Order into Chaos" (*Taxi sto Chaos*), Kaleidoskopio Editions.

Ten years after "The Way to the West" he writes the script for his next film entitled "The Star of the Capital" (*To Astro tou Kefalaioi*). A requiem for the country.

Retrospective exhibition 1963-2013 at the new wing of the Benaki Museum.

ΑΤΟΜΙΚΕΣ εκθέσεις - Biennale

- 1966: Γκαλερί Κεραία – Αθήνα
1968: Αίθουσα Τέχνης – Αθήνα
1969: Πλανηλαδική Γκαλερί Άστορ – Αθήνα
1972: Goethe Institute – Αθήνα
1974: Γκαλερί Ωρα – Αθήνα
1975: Bedford House – Λονδίνο
1975: Piccadilly Gallery – Λονδίνο
1976: Serpentine Gallery – Λονδίνο
1979: Αίθουσα Τέχνης – Αθήνα
1979: Biennale Sao Paulo – Βραζιλία
1980: XI Biennale των Παρισίων – Γαλλία
1981: XI Biennale των Παρισίων – Φινλανδία
1982: Midland Group Nottingham – Αγγλία
1982: E. Totah Gallery – Λονδίνο
1982: Γκαλερί Ωρα – Αθήνα
1984: Alzaia – Ρώμη
1984: Γκαλερί Ωρα – Αθήνα
1985: Αίθουσα Τέχνης – Χανιά
1986: Γκαλερί Ειρμός – Θεσσαλονίκη
1988: Γκαλερί Ωρα – Αθήνα
1990: Αίθουσα Τέχνης – Ηράκλειο
1991: Γκαλερί Κρεωνίδης – Αθήνα
1991: Γκαλερί Αγκάθη – Αθήνα
1992: Μάτι – Κατερίνη
1992: EUROPA 24 – Ουγγαρία
1993: Ποιλύεδρο – Πάτρα
1993: Αχαράβη – Κέρκυρα
1993: Τίρυνς – Καρδίτσα
1994: Άννυ Μπαλτά – Θεσσαλονίκη
1994: Έκφραση – Αθήνα
1994: Αμυμώνη – Ιωάννινα
1994: Εποχές – Αθήνα
1994: «Τέμπλο», Γκαλερί Κρεωνίδης – Αθήνα
1995: «Τέμπλο», Μύλος – Θεσσαλονίκη
1995: «Τέμπλο» – Κέρκυρα
1995: Σκορπιός – Τρίκαλα
1996: «Τέμπλο» – Λευκωσία
1996: «Τέμπλο», Γκάζι – Αθήνα
1997: Σελήνη – Αθήνα
1997: Αίθουσα Τέχνης – Χανιά
1997: «Προσωπογραφία», Θεσσαλονίκη, Πολιτιστική Πρωτεύουσα '97 – Αποθήκη 1, Λιμάνι
1998: «Προσωπογραφία», Θέατρο Τέχνης – Αθήνα
1998: «Προσωπογραφία», Γκαλερί Ζουμπουλάκη – Αθήνα
1999: «Κουτί Τέχνης» στην Sanofi
1999: Γκάζι, «Ιερά Οδός»

Individual exhibitions - Biennale

- 1966: Kerec Gallery – Athens
1968: Athens Art Gallery
1969: Panhellenic Astor Gallery – Athens
1972: Goethe Institute – Athens
1974: Ora Gallery – Athens
1975: Bedford House – London
1975: Piccadilly Gallery – London
1976: Serpentine Gallery – London
1979: Athens Art Gallery
1979: Biennale Sao Paulo – Brazil
1980: XI Biennale de Paris – France
1981: XI Biennale de Paris – Finland
1982: Midland Group Nottingham – United Kingdom
1982: E. Totah Gallery – London
1982: Ora Gallery – Athens
1984: Alzaia – Rome
1984: Ora Gallery – Athens
1985: Art Hall – Chania
1986: Eirmos Gallery – Thessaloniki
1988: Ora Gallery – Athens
1990: Art Hall – Heraklion
1991: Creonides Gallery – Athens
1991: Agkathi Gallery – Athens
1992: Mati – Katerini
1992: EUROPA 24 – Hungary
1993: Polyedro – Patra
1993: Acharavi – Corfu
1993: Tiryns – Karditsa
1994: Anny Balta – Thessaloniki
1994: Ekfrasi – Athens
1994: Amymoni – Ioannina
1994: Epoches – Athens
1994: "Templo," Creonides Gallery – Athens
1995: "Templo," Mylos – Thessaloniki
1995: "Templo" – Corfu
1995: Skorpios – Trikala
1996: "Templo" – Nicosia
1996: "Templo," Gazi – Athens
1997: Selene – Athens
1997: Art Hall – Chania
1997: "Portrait", Thessaloniki, Cultural Capital '97 – Warehouse 1, Port
1998: "Portrait," Art Theatre – Athens
1998: "Portrait," Zoumboulaki Gallery – Athens
1999: "Art Box" at Sanofi
1999: Gazi, "Iera Odos"

- 2001:** «Ο Δρόμος προς τη Δύση» – IME (Ιδρυμα Μείζονος Ελληνισμού)
- 2002:** Περί Τεχνών – Πάτρα
- 2003:** Λέντζου Contemporary art
- 2003:** Αντιρατσιστικό φεστιβάλ Αθήνα
- 2004:** Αντιρατσιστικό φεστιβάλ Θεσσαλονίκη
- 2004:** Ποιητέρο – Πάτρα
- 2007:** «Του Δρόμου» – Πάτρα – κτίριο Λαδόπουλος
- 2009:** Μάτι – Κατερίνη
- 2010:** «Δράσι Κόδρα» – Θεσσαλονίκη
- 2010:** «Σώμα ευάλωτο» – Έκφραση – Fizz
- 2010:** «Art Forum» – Θεσσαλονίκη
- 2010:** Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης – Φλώρινα
- 2013:** Μουσείο Μπενάκη

Βραβεία

- 1969:** «Βραβείο Παρθένη» στη ζωγραφική
- 2003:** 1ο Κρατικό Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ 2003
- 2003:** Για την ταινία του «Ο Δρόμος προς τη Δύση»:
Βραβείο FI.PRES.CI (Διεθνής Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου)
- 2005:** Για την ταινία του «Γλυκιά Μνήμη»:
13ο Διεθνές Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου,
Μαρόκο – Τετουάν, 1ο Βραβείο Καλύτερης Γυναικείας
Ερμηνείας (Κάτια Γέρου)
Κρατικό Βραβείο Σκηνογραφίας (Ν. Πολίτης)
Κρατικό Βραβείο Β' Γυναικείου Ρόλου (Μ. Ζορμπά)

Εκδόσεις

- 1989:** ΚΕΔΡΟΣ, «Ζωγραφική». Κείμενο Ν. Χατζηνικολάου.
- 1997:** ΑΓΡΑ, «Προσωπογραφία». Συνεργασία με τον Δ. Καψάλη.
- 1995:** ΕΞΑΝΤΑΣ, «Τέμπλο – Οίκος Ενοχής». Θεατρικό.
- 1996:** ΕΞΑΝΤΑΣ, «30 χρόνια – Η περιπέτεια της ζωγραφικής». Διάλογος με την Π. Κουνενάκη.
- 1994:** ΜΥΛΟΣ, «Τέμπλο». Κείμενο Χ. Λάνγκενφας.
- 2001:** METAIXMIO, «Ο Δρόμος προς τη Δύση». Κείμενα: Π. Μπουκάης. Θέατρο: Μ. Δούκα, Κ. Γέρου.
- 2003:** Ημερολόγιο «Δίκτυο Υποστήριξης Προσφύγων».
- 2005:** «η πέξη».
- 2006:** ΟΜΑΔΑ ΤΕΧΝΗΣ, «Ο Δρόμος προς τη Δύση». Κείμενο Μ. Στεφανίδης. Θέατρο: Κ. Κατζουράκης, Κ. Γέρου, Π. Παναγόπουλος, Γ. Κοροπούλης, Κ. Τακάκη.
- 2010:** «Ο χρόνος. Οι άνθρωποι. Οι ιστορίες τους». Μάος Στεφανίδης, Μουσείο Μπενάκη.

- 2001:** "The Way to the West" – IME (Foundation of the Hellenic World)
- 2002:** Peri Technon– Patra
- 2003:** Lentzos Contemporary art
- 2003:** Anti-racism festival, Athens
- 2004:** Anti-racism festival, Thessaloniki
- 2004:** Polyedro – Patra
- 2007:** "One for the Road" – Patra – Ladopoulos building
- 2009:** Mati – Katerini
- 2010:** "Drasi Kodra" – Thessaloniki
- 2010:** "Vulnerable Body" – Ekfrasi – Fizz
- 2010:** "Art Forum" – Thessaloniki
- 2010:** Museum of Modern Art – Florina
- 2013:** Benaki Museum

Awards

- 1969:** "Parthenis Award" for painting
- 2003:** Best Documentary State Award 2003
- 2003:** For his film "The Way to the West":
FI.PRES.CI award (The International Federation of Film Critics)
- 2005:** For his film "Sweet Memory":
13th International Mediterranean Film Festival, Morocco
– Tetouan, Best Actress Award (Katia Gerou)
Scenography State Award (N. Politis)
Best Supporting Actress State Award (M. Zorba)

Publications

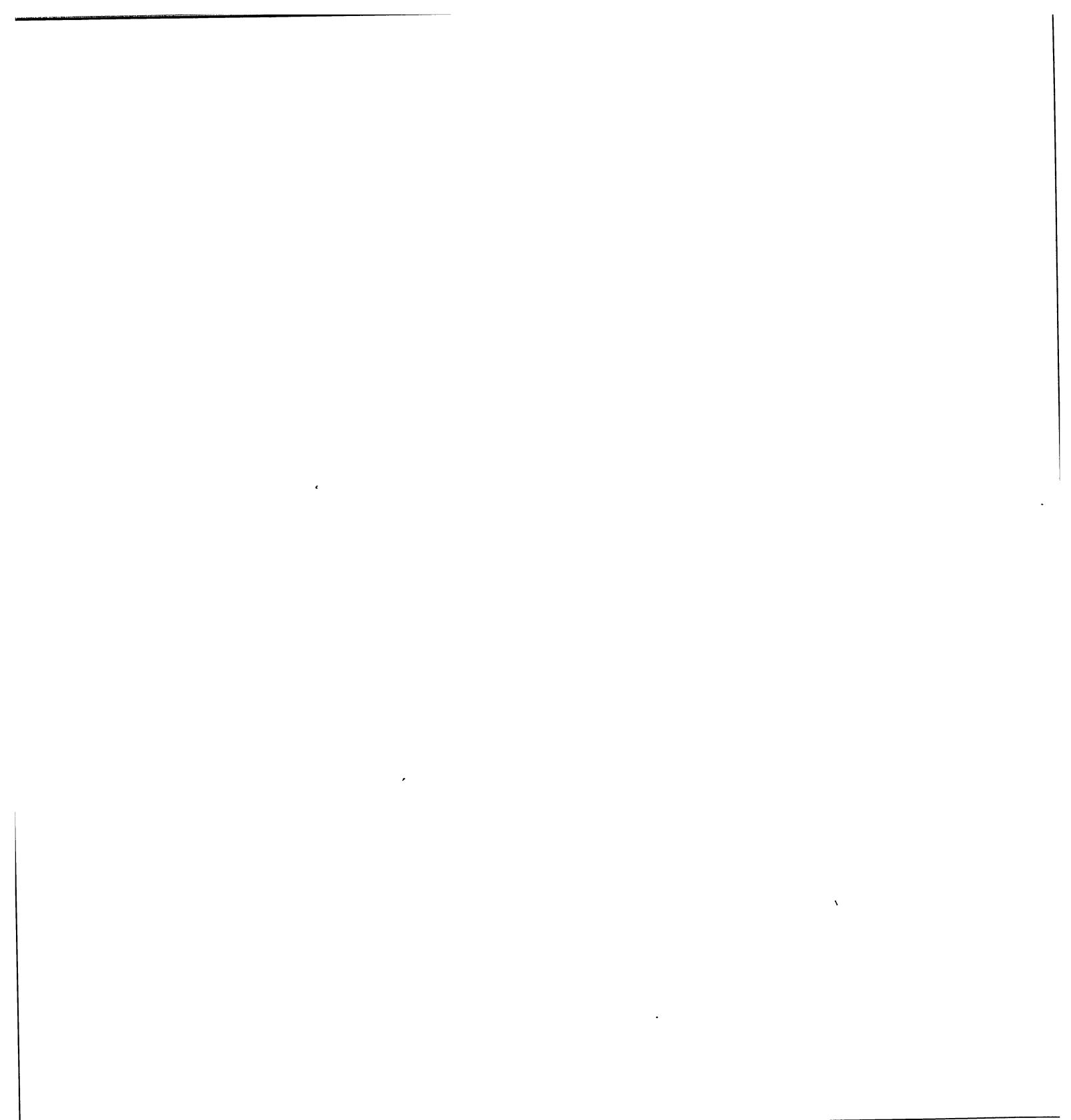
- 1989:** KEDROS, "Painting" (*Zografiki*). Text N. Hatzinikolaou.
- 1997:** AGRA, "Portrait" (*Prosopografia*). Collaboration with D. Kapsalis.
- 1995:** EXANTAS, "Templo – House of Guilt." Theatre.
- 1996:** EXANTAS, "30 Years – The adventures of painting." Dialogue with P. Kounenaki.
- 1994:** MYLOS, "Templo." Text H. Langenfass.
- 2001:** METAICHMIO, "The Way to the West." Text: P. Boukalas. Theatre: M. Douka, K. Gerou.
- 2003:** Calendar "Refugee Support Network."
- 2005:** "the word."
- 2006:** OMADA TECHNIS, "The Way to the West." Text M. Stefanidis. Theatre: K. Katzourakis, K. Gerou, P. Panagopoulos, G. Koropoulis, K. Takaki.
- 2010:** "Time. People. Their stories." Manos Stefanidis, Benaki Museum.

Φιλμογραφία

- 1973** «Parade». St. Martin's School of Art. 3', κινούμενα σχέδια
- 2003** «Ο Δρόμος προς τη Δύση». 90', ντοκιμαντέρ, παραγωγή «Ομάδα Τέχνης»
Καλαμάτα DFF 2003
Locarno IFF 2003. Επίσημη επιλογή «Cineastes de Present»
Yamagata IFF 2003. Επίσημος διαγωνισμός
Montreal IFF 2003. Επίσημη επιλογή «Cinema of Europe»
Tribeca IFF 2004. Επίσημος διαγωνισμός
Istanbul IFF 2004. Επίσημη επιλογή
- 2005** «Γλυκιά Μνήμη». 100', ταινία μυθοπλασίας, παραγωγή «Ομάδα Τέχνης»
Θεσσαλονίκη IFF 2005. Επίσημος διαγωνισμός
Montreal IFF 2005. Επίσημος διαγωνισμός
FICCO Mexico 2005. Επίσημος διαγωνισμός
Διεθνές Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου, Τετουάν, Μαρόκο 2007
Η ταινία επιλέχθηκε επίσης από το Toronto IFF 2005 και από το New Montreal IFF 2005
- 2006** «Καφέ Γκράβα». 8', ντοκιμαντέρ μικρού μήκους, παραγωγή «Ομάδα Τέχνης»
Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης 2006
- 2006** «Κλειδωμένες Λέξεις». 20', ντοκιμαντέρ μικρού μήκους, παραγωγή «Ομάδα Τέχνης»
Κυκλοφορεί σε DVD από την Audiovisual 2008
- 2010** «Μικρές Εξεγέρσεις». Ταινία μυθοπλασίας, παραγωγή «Ομάδα Τέχνης»
50ό Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου, Μόντρεαλ, Καναδάς

Filmography

- 1973** "Parade." St. Martin's School of Art. 3', animation
- 2003** "The Way to the West." 90', documentary, produced by "Omada Technis"
Kalamata DFF 2003
Locarno IFF 2003. Official Selection "Cineastes de Present"
Yamagata IFF 2003. Official Competition
Montreal IFF 2003. Official selection "Cinema of Europe"
Tribeca IFF 2004. Official Competition
Istanbul IFF 2004. Official Selection
- 2005** "Sweet Memory." 100', fiction film, produced by "Omada Technis"
Thessaloniki IFF 2005. Official Competition
Montreal IFF 2005. Official Competition
FICCO Mexico City 2005. Official Competition
Festival International du Cinéma Méditerranéen de Tétouan, Maroc 2007
The film was also selected by Toronto IFF 2005 and by New Montreal IFF 2005
- 2006** "Café Grava." 8', short documentary, produced by "Omada Technis"
Thessaloniki International Documentary Film Festival 2006
- 2006** "Locked Words." 20', short documentary, produced by "Omada Technis"
Published in DVD by Audiovisual 2008
- 2010** "Small Revolts." Fiction film, produced by "Omada Technis"
50th International Film Festival Thessaloniki
Festival du Monde Montreal Canada



Ευχαριστίες

Όταν συμφωνήσαμε με τον Άγγελο Δελιβορριά να γίνει η αναδρομική έκθεση δεν είχε ξεκινήσει η «κρίση», όπως τη βιώνουμε τα τελευταία τρία χρόνια. Τότε ελπίζαμε ότι κάπως θα τα βοηθήσουμε με τα οικονομικά, με το γνωστό τρόπο του απήλωμένου χεριού. Το χέρι μας είναι ακόμα απήλωμένο και απ' την άλλη δεν θέλουμε να κάνουμε σκόντο στην ποιότητα. Δύσκολα πράγματα. Μέσα σ' αυτήν την τρικυμιώδη απόσφαιρα βρέθηκαν πλύσεις, άνθρωποι, φίλοι, και τους είμαι ευγνώμων.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον Γιώργο Γρηγοριάδη που αυθόρυμπα συμμετείχε στην έκδοση του καταλόγου, τις εκδόσεις Μίλιτος με τον Νίκο Χαϊδεμένο, που επίσης αυθόρυμπα ξεκινήσαμε μαζί εδώ και πολλούς μήνες τον κατάflογο, χωρίς αβαρίες και μιζέριες, καθώς και τον Γιώργο Αλεξάνδρου, την Ελένη Δραγώνα και τη Στέλλα Νίκα που είχε την καλλιτεχνική επιμέλεια του καταλόγου. Τον Νίκο Κόλμαν που η φιλία του είναι πάντα έμπρακτη, κάτι τόσο ποιήτικό αυτή τη στιγμή της κρίσης, τον Μάρο Στεφανίδη για την προσήλωσή του στη δουλειά μου και την ενθάρρυνσή του όλα τα χρόνια που γνωρίζομαστε, την Πέτρη Ρηγοπούλου και τον Γιάγκο Ανδρεάδη, αγαπημένοι φίλοι και συνεργάτες, τον Xav Λάνγκενφας που κατέγραψε το ζωγράφισμα του Τέμπλου λιτά και ουσιαστικά, το λάτρη της τυπογραφίας Βασίλη Κατούφα, τη Χάρη Ψυχοπαίδην που φωτογράφισε κάποιες πλεπτομέρειες του Τέμπλου. Ευχαριστώ τη Χρύσα Βουδούρογλου για τη βοήθειά της στη διαρρύθμιση του χώρου καθώς και το φίλο Γιώργο Χατζημιχάλη, την Ασημίνα Γρηγορίου και τη Βιργινία Μαστρογιαννάκη που με βοήθησαν μέχρι τέλους στην έκθεση. Και ένα μεγάλο «ευχαριστώ» στον Δημήτρη Ταμβίσκο που με έσωσε με το αρχείο του, σχεδόν όλα τα έργα του καταλόγου είναι δικές του φωτογραφίες, από τα πενήντα περίπου χρόνια που γνωρίζομαστε, ευχαριστώ την Κάτια Γέρου που έχει μάθει τόσα για τη ζωγραφική, που με διδάσκει να μην διαγκωνίζομαι με τον εαυτό μου.

Ευχαριστώ τις μυστηριώδεις δυνάμεις που επέτρεψαν στον Άγγελο να πλουτίσει την έννοια της πλέξης «ευπατρίδης», κάνοντας εκτός όλων των άλλων το απίστευτο κόσμημα της γενιάς του '30, το μουσείο Γκίκα. Θεωρώ τιμή μου τη συνεργασία μας.

Ευχαριστώ το μουσείο Μπενάκη και ειδικά τον Κωνσταντίνο Παπαχρήστου που επιμελήθηκε την έκθεση εύστοχα και δημιουργικά.

Κυριάκος Κατζουράκης, Απρίλιος 2013

Acknowledgments

When Angelos Delivorrias and I agreed to hold this retrospective exhibition, the financial crisis had not yet begun, in the way that we have been experiencing it for the past three years. We were then hoping that somehow we would manage financially, in the familiar way of holding out our hand. Our hand is still extended, but we don't want to detract from quality. Difficult things. Amidst this tumultuous atmosphere emerged solutions, people, friends, and I am grateful to them all.

I especially would like to thank George Grigoriadis, who spontaneously participated in the catalogue's publication; Militos Editions and Nikos Chaidemenos, who also spontaneously began working with me on the catalogue many months ago, without deviations or misery, also George Alexandou, Eleni Dragona and Stella Nika, who was responsible for the catalogue's artistic supervision; Nick Coleman, whose friendship is tried and true, something so valuable in these difficult times; Manos Stefanidis for his dedication to my work and for his encouragement all these years we have known each other; Pepi Rigopoulou and Yangos Andreadis, cherished friends and colleagues; Hans Langenfass, who recorded the painting of *Templo* in a simple and substantial way; Vassilis Katoufas, printing enthusiast and Chari Psichopaidi, who photographed details of the *Templo*. I would also like to thank Chrysa Voudouroglou for her help in setting up the space, as well as my friend George Hatzimichalis, Asimina Grigoriou and Virginia Mastrogianaki, who helped me all the way with the exhibition. And a big "thank-you" to Dimitris Tamviskos who saved me with his archive; almost all of the catalogue's works are his own photographs, from the fifty years, give or take, that we have known each other. I also thank Katia Gerou, who has learned so much about painting, that she teaches me not to tussle myself.

I am grateful for all the mysterious powers that allowed Angelos to enrich the concept of the word "nobleman," creating, on top of everything else, the Gkikas museum, this amazing gem of the Thirties Generation. I consider our collaboration a great honour.

I would also like to thank the Benaki Museum, and especially Constantine Papachristou, who supervised the exhibition in an apt and creative way.

Kyriakos Katzourakis, April 2013

