

Αυτοπροσωπογραφία του Άλλου

Ulrich Loock

«Το έργο βρίσκεται πέρα από μια ατομική ζωγραφική ύλη»¹. Μια προειδοποίηση. Εκτίθεται εδώ ένα έργο που πορεύεται επέκεινα. Ένα έργο που αψηφά την εν δυνάμει και εμπεριστατωμένη λειτουργία της ζωγραφικής να εκφράζει και να επιβεβαιώνει, αν όχι να υποστασιοποιεί, την ατομικότητα του ζωγράφου. Πρωτίστως, αυτό που εκτίθεται ως ενιαίο έργο αποτελούμενο από πολλαπλά μέρη περιλαμβάνει, εκτός από πίνακες διαφόρων μεγεθών που ακολουθούν διάφορους αισθητικούς προσανατολισμούς, σχέδια με μολύβι, κάρβουνο, μελάνι κτλ., ασπρόμαυρες φωτογραφίες, ένα φιλμ βίντεο και ένα μεγάλης κλίμακας αρχιτεκτονικό μοντέλο – στοιχεία εικονοποιίας που συσχετίζονται για να διαμορφώσουν το έργο ενώ μετατοπίζουν τα μέσα αναπαράστασης. Αυτή η πολλαπλότητα πλαισιώνεται από την προκείμενη ότι διακυβεύεται το έργο ενός άλλου καλλιτέχνη. Η δήλωση που παρουσιάζεται ως εισαγωγή στην έκθεση αποκαλύπτει τη βιογραφία του στην πιο συντετμημένη της μορφή – όνομα, χρονολογία γέννησης και θανάτου, τελευταία διεύθυνση, μια αμετάκλητη απόφαση αυτοεπιβαλλόμενου κατ' οίκον περιορισμού, που καθορίζει τη δεύτερη μείζονα περίοδο της ζωής και του έργου του. Το σημείωμα ισχυρίζεται ότι ο επισκέπτης του έργου *Ο ζωγράφος Α. Κ.* έρχεται αντιμέτωπος με το έργο ολόκληρης της ζωής αυτού του προσώπου. Υπαινίσσεται ότι η ζωγραφική (και το πρόσθετο έργο) του Γιώργου Χατζημιχάλη υπερβαίνει την ατομική προσέγγιση ενός Έργου [oeuvre], αποδίδοντας το έργο ενός άλλου ζωγράφου, του Α. Κ., μιας επινοημένης φιγούρας, αν και δεν υπάρχει λόγος να αμφιβάλει ποτέ κανείς ότι ο Χατζημιχάλης είναι εκείνος που παρήγαγε αυτό το έργο. Η εγκατάσταση με τον υπότιτλο *Ένα μυθιστόρημα* δεν είναι μυθοπλασία. Δεν έγινε προσπάθεια να διατηρηθεί το σασπένς της δυσπιστίας. Δεν υπήρξε πρόθεση να οδηγήσει κάποιον στην υπόθεση ότι ήταν κάποιος άλλος, και όχι ο Χατζημιχάλης, εκείνος που ζωγράφισε αυτούς τους πίνακες, τράβηξε αυτές τις φωτογραφίες, κινηματογράφησε αυτό το βίντεο. Ένα έργο, που προφανώς δημιούργησε ο Γιώργος Χατζημιχάλης, συστήνεται ως το έργο ζωής του Α. Κ.

¹ Γιώργος Χατζημιχάλης, σε ένα email προς τον συγγραφέα, 5 Μαΐου 2011.

Ο ζωγραφικός τρόπος, η προσέγγιση του θέματος, η ψυχική διάθεση που δεσπόζει στα διάφορα έργα εμπεριέχουν ελάχιστες υποδείξεις μιας αίσθησης απόστασης, αν όχι ειρωνείας, την οποία θα περίμενε κανείς εφόσον πρόκειται για ένα ομοίωμα. Σε κάποιους πίνακες η πινελιά είναι σιωπηλά ταραγμένη, κατά τρόπο μάλλον αδρά εξπρεσιονιστικό ή αισθαντικά ιμπρεσιονιστικό. Σε άλλα έργα, η στρώση του χρώματος είναι συμπτυκνωμένη για να δημιουργεί μια μυστηριώδη ατμόσφαιρα που υποβάλλει μυστικά και κρυμμένα αισθήματα, προβολές και αρνήσεις, άλλοτε πάλι η ζωγραφική χειρονομία είναι δαμασμένη για να ευνοεί τη λεπτομερή απεικόνιση. Υιοθετούνται πολλοί διαφορετικοί ζωγραφικοί τρόποι, που μπορεί κανείς να τους αναγάγει σε ποικίλα ιστορικά μοντέλα, έστω και απλώς ως υπαινιγμούς. Δε θα ήταν ορθό να θεωρήσει κανείς αυτές τις ζωγραφικές προσεγγίσεις [approximations] ως συνέπεια μιας σκόπιμης προσπάθειας να αναπλαστεί η κληρονομιά της ζωγραφικής – έστω και με την έννοια μιας κριτικής ανάπτυξης ή προόδου, ή έστω με την έννοια μιας μελαγχολικής ή υστερικής επανεκδραμάτισης. Πολλώ μάλλον, το καθένα από αυτά τα έργα διαποτίζεται από μια υποδόρια νότα δισταγμού, μια στάση αβεβαιότητας και αναζήτησης, ζοφερότητας και πένθους. Η εννοιολογική πρόταση του έργου κάποιου άλλου, του Α. Κ., δημιουργημένου από έναν καλλιτέχνη γνωστό με τα πλήρη στοιχεία του ονόματός του, του Γιώργου Χατζημιχάλη, ανατρέπεται ανεπαίσθητα αλλά αποτελεσματικά από μια ζωγραφική αντίληψη που μπορεί να αποκληθεί, χωρίς ιδιαίτερες επιφυλάξεις, προσωπικό στυλ – ένα στυλ που είναι μάλλον έμφυτο με μια βιολογική έννοια, παρά προϊόν μιας προσπάθειας εστιασμένης σε κάτι. Η ζωγραφική που θα δούμε – στο μέτρο που μπορεί να της λείπουν οι δείκτες μιας συντονισμένης ζωγραφικής αναζήτησης – αποκαλύπτει ίχνη μιας διακριτής προσωπικότητας που είναι δύσκολο να συμφιλιωθούν με το καθήκον δημιουργίας *n'importe quoi*, αμέτοχων υποκατάστατων του έργου κάποιου άλλου. Κι όμως, η προειδοποίηση παραμένει – «πέρα από μια ατομική ζωγραφική ύλη».

Ο πρώτος κατά σειρά πίνακας από τα 265 συνολικά έργα της έκθεσης (χωρίς να μετράμε τις φωτογραφίες, το βίντεο και το μοντέλο), που κατανέμονται και οργανώνονται σε διάφορες ομάδες σχετικές με τους συγκεκριμένους τοίχους του

εκθεσιακού χώρου, απεικονίζει έναν νεαρό άντρα, με πρόσωπο πολύ φωτεινό, πάλλευκο, αναδυόμενο από ένα περιβάλλον σκοτεινό και σχεδόν αδιαφοροποίητο, έναν άντρα ο οποίος κάνει την εμφάνισή του σε μια ζώνη που μοιάζει με το φόντο ενός σκηνικού, με το κεφάλι του κεκλιμένο σε μια γωνία αναποφασιστικότητας και δεκτικότητας. Ποιος άραγε θα μπορούσε να ζωγραφίσει κάποιον άλλο με βλέμμα τόσο ελάχιστα αμυντικό, με πρόσωπο σιωπηρά ανοιχτό, χωρίς την παραμικρή αντίσταση; Ποιος άραγε θα μπορούσε να ζωγραφιστεί με βλέμμα τόσο ελεύθερο από ντροπή, ενώ κυλάει ένας μη καταμετρημένος χρόνος, χωρίς αίσθηση του επείγοντος εκτός από την έγνοια για τον εαυτό του; Δεν μπορούμε παρά να θεωρήσουμε αυτοπροσωπογραφία αυτό τον πίνακα. Μια αυτοπροσωπογραφία που, από τη φύση της, είναι η προσωπογραφία εκείνου που τη ζωγράφισε. Είναι δυνατόν να πρόκειται για μια δήθεν αυτοπροσωπογραφία, όμως το έργο που ο Χατζημιχάλης αποκαλεί *Ο ζωγράφος Α. Κ.* δεν είναι μυθοπλασία. Ο Χατζημιχάλης ζωγράφισε τον συγκεκριμένο πίνακα του άλλου που μπορεί να ζωγραφιστεί μόνο από τον ίδιο τον ζωγράφο. Ζωγράφισε μια αυτοπροσωπογραφία του Άλλου. Ζωγράφισε μια αυτοπροσωπογραφία μέσω του πίνακα του άλλου που είναι ο εαυτός, εισάγοντας έτσι έναν διχασμό μεταξύ εαυτού και άλλου εντός ενός και του αυτού προσώπου, αντικαθιστώντας την έννοια της ατομικότητας [individuality] με την έννοια της τμητότητας [dividuality]. Αυτό είναι το κλειδί για το έργο, καθώς και μια απάντηση στο ερώτημα πώς η ζωγραφική μπορεί να διαμορφωθεί από ένα προσωπικό στυλ και, συγχρόνως, να υπερβεί την ατομικότητα του ζωγραφικού εγχειρήματος – το προσωπικό στυλ δεν είναι ένα, και ο εαυτός πολλαπλασιάζεται μέσω του μερισμού αυτού του στυλ με τον Άλλο.

Σε σχέση με το προηγούμενο πρότζεκτ του, *Σύναξη Μαρώνειας* (1989-91), ένα έργο που περιείχε αναφορές στην ανασκαφή μιας πρωτοχριστιανικής βασιλικής στη Θράκη και ήταν ενταγμένο στην καλοδιατηρημένη και ανακαινισμένη αρχιτεκτονική μιας βίλας που είχε αναγερθεί το 1879 για έναν καπνέμπορο στην Καβάλα, ο Χατζημιχάλης είχε δηλώσει: «...Ήθελα, χρησιμοποιώντας τη ζωγραφική, να εξετάσω την ανθρώπινη δραστηριότητα εκείνων που έζησαν και έχτισαν εδώ [στη Σύναξη, τον 6ο αιώνα], να μπω δηλαδή, όσο μπορούσα, στον τρόπο της κατασκευής αυτών των

πραγμάτων που έβλεπα μπροστά μου.»² Με παρόμοιο τρόπο, θα μπορούσε να είχε δηλώσει για τον *Ζωγράφο Α. Κ.* ότι ήθελε να χρησιμοποιήσει τη ζωγραφική για να διερευνήσει τη ζωή ενός καλλιτέχνη ταυτοποιημένου με τα δύο αυτά γράμματα. Αυτή τη φορά όμως – και τούτο προσδίδει μια εξαιρετική θέση στο εν λόγω έργο μέσα στο συνολικό έργο του Χατζημιχάλη – όχι μόνο χρησιμοποιεί τη ζωγραφική για να αποκαλύψει μια παρελθούσα ζωή, τη βιογραφία του Α. Κ. όπως αυτή έχει, αλλά επίσης, κάτι ακόμη πιο σημαντικό ίσως, να διερευνήσει το ίδιο το μέσο της διερεύνησης, τη ζωγραφική. Το να φτιάχνει ζωγραφικά και συναφή έργα για να δημιουργήσει το έργο του άλλου είναι ο τρόπος του Χατζημιχάλη να επιστρέφει στη δική του ζωγραφική και να τη διερευνά ως αν να μην ήταν δική του. Δημιουργώντας το έργο του άλλου, μετατρέπει το δικό του έργο σε έργο του άλλου για να γευθεί τις απολαύσεις του ναρκισσιστικού κατοπτρικού αναστοχασμού ενώ, συγχρόνως, αποφεύγει τις παγίδες της ταύτισης με τον εαυτό.

Οι εικόνες στο έργο *Ο ζωγράφος Α. Κ., Ένα μυθιστόρημα* είναι οργανωμένες σε οκτώ μείζονα κεφάλαια που συμπίπτουν με τους εννέα τοίχους της αρχιτεκτονικής της έκθεσης, έτσι όπως αυτή είναι σχεδιασμένη για να διατάσσει το πρότζεκτ και να το εντάσσει στον χώρο του μουσείου. Η εγκατάσταση των εικόνων καθορίζει την ακολουθία με την οποία κοιτάζει κανείς το ένα κομμάτι μετά το άλλο· αναπαριστά μια γραμμική χρονολογία – αν η αναλογία του έργου είναι ένα μυθιστόρημα, είναι ένα μυθιστόρημα από τον 19ο αιώνα, το οποίο απέχει από τις προκλήσεις έναντι της ακολουθιακής λογικής που χαρακτηρίζουν τη μοντέρνα λογοτεχνία. Αυτό το μυθιστόρημα αναπτύσσεται βήμα-βήμα για να ιχνηλατήσει την κίνηση μέσα στον χρόνο του Α. Κ. ως ζωγράφου. Ο πρώτος τοίχος, το πρώτο κεφάλαιο, είναι αφιερωμένο στην αυτοπροσωπογραφία. Είναι η απαρχή με την έννοια της αποτίμησης του δημιουργού του έργου, είναι η απαρχή και με τους όρους του χρόνου της ζωής.

Δίπλα στον πίνακα του αιθέριου νεαρού άντρα που, με τα μάτια ορθάνοιχτα, προσλαμβάνει άκριτα και αναπόκριτα όσα βρίσκονται μπροστά του, του ζωγράφου

² Παράθεμα από το Yehuda Safran, «Περισσότερο για να υπάρχει και λιγότερο για να φαίνεται», στο Γιώργος Χατζημιχάλης, *Έργα 1985-2000*, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2001, σ. 28.

που ζωγραφίζει την προσωπογραφία του, τον εαυτό του, στον σκοτεινό χώρο ενός άλλου πίνακα εισβάλλει η απόλυση του φωτεινού προσώπου, ευάριθμες διαμελισμένες κεφαλές, μάσκες του Ensor, που αποδίδονται με πινελιές ζωηρές, εκφραστικές και γελοίες, συμβατικοποιημένες απεικονίσεις ενός εφιάλτη, η γκροτέσκα αντίθεση στη γαλήνη του ανέμελου προσώπου της πρώτης εικόνας. Είναι αυτό που ο ζωγράφος δεν είδε, αυτό που δεν ήθελε να δει. Ο ζωγραφικός τρόπος αποποιείται την προσέγγιση του βλέμματος, αυτές οι κενές κεφαλές είναι ό,τι διασώζει η φαντασία από το βασίλειο του ορατού· είναι απομεινάρια, υπολείμματα. Κατόπιν, σε έναν μικρό καμβά, ένα άλλο κεφάλι, αδρή ζωγραφική με βίαιες αντιθέσεις, ένας μεγαλύτερος σε ηλικία άντρας, τα μάτια του – που διαφέρουν από τα κατάμαυρες κόρες των οφθαλμών του νεαρού άντρα, απεριόριστα ανοιχτών σε οτιδήποτε θα γινόταν ορατό, διαφέρουν εξίσου από τα καρνιβαλικά μάτια-γυαλιά των προσώπων της φρίκης – είναι αιχμηρά σχήματα, άδειες κόγχες, ένα πρόσωπο του θανάτου. Αυτός ο μικρός πίνακας θυμίζει έναν άλλο πίνακα του Χατζημιχάλη με τίτλο *Κηδεία*, μια ολοτοίχια ελαιογραφία του 1969, την οποία έφτιαξε σε ηλικία 15 ετών, έναν χρόνο μετά τον ξαφνικό θάνατο του πατέρα του. Κατόπιν, άλλο ένα κεφάλι, με πρόσωπο στο άσπρο χρώμα της κιμωλίας, αποκομμένο από το σώμα, εν μέσω ενός τοπίου, μία από εκείνες τις κεφαλές του Géricault, στερημένες από τις περιβολές τους, ένα κοινό στοιχείο της τρελής αγροκαλλιέργειας του 20ού αιώνα, των πεδίων θανάτου. Ο εαυτός, ο εφιάλτης, ο πρόγονος, ο φόνος – η απαρχή ενός μύθου της καταγωγής.

Κατόπιν, ακόμη περισσότερες κεφαλές ή μάσκες βασισμένες στο μέγεθος του παγωμένης, ξυλόγλυπτης εικόνας του προσώπου, στοιχειώνοντας τον θεατή, το κακό όνειρο του μοντερνισμού, που προκύπτει από την απέλπιδα εφηβική θέληση να εκφραστούν δυνατά συναισθήματα χωρίς να κατέχει κανείς τα αντίστοιχα μέσα. Ένα γενειοφόρο πρόσωπο, παραμορφωμένο από μια ματωμένη ουλή, με δεμένα τα μάτια. Ένας ηλεκτρικός λαμπτήρας με την άλω του φωτός του καθιστά αόρατο το κεφάλι μιας κρεμάμενης ανδρικής φιγούρας, κάτι από Magritte: το εκτυφλωτικό φως αντικαθιστά το κεφάλι με το ζωντανό του πρόσωπο και τα λαμπερά του μάτια· πλήρης φωτισμός που περιορίζεται στην άλλη πλευρά μιας ανοιχτής πόρτας· ένα

πρόσωπο χωρίς μάτια, λουσμένο στο φως – η όραση έχει αφαιρεθεί, η πηγή τεχνητού φωτισμού διεκδικεί τον τόπο της εκεί όπου είναι αδύνατον να δουν τα μάτια, απρόσιτος αλλόκοσμος φωτισμός. Τόσο το τυφλωμένο όσο και το φωτισμένο σώμα έχουν στερηθεί την αντιληπτική τους ικανότητα. Διάχυτο φως, τίποτε για να δει κανείς, αναφορά στα χρόνια του πολέμου και της Κατοχής, του Εμφυλίου, της Χούντας. Ο μύθος του εαυτού ως φαντασιοκόπημα, ένας εφιάλτης απέναντι σε αυτά τα γεγονότα. Σύζευξη της προσωπικής (ο θάνατος του πατέρα) και της συλλογικής καταστροφής.

Μια χωρίς όργανα μούμια, ντυμένη με λευκές πινελιές σαν επιδέσμους, ένα δεμένο θύμα βασανιστηρίων, η ζωγραφική εγγραφή ενός αιώνιου θανάτου σε μια εμβρυική μορφή, αντιπαραβαλλόμενη με τον επανεμφανιζόμενο νεαρό άνδρα από την πρώτη εικόνα, μια χαλαρά ζωγραφισμένη φιγούρα σε τρία τέταρτα, κατά τρόπο μάλλον εγκόσμιο σε σχέση με την αρχική αυτοπροσωπογραφία, και πάλι με τα μάτια ορθάνοιχτα, με το βλέμμα αυτή τη φορά, όμως, να κατευθύνεται κάπου έξω, παγώνοντας το πρόσωπο που υπόκειται στο έμμονο βλέμμα του, ένα βλέμμα ωστόσο απόμακρο από δραστηριότητες, από τη ζωή. Ωσάν για να καταστήσει πρόδηλους τους άδηλους υπαινιγμούς της αυτοπροσωπογραφίας, ωσάν για να επιβεβαιώσει μια απόφαση που λήφθηκε κατόπιν θανάσιμης φώτισης, αυτή η φιγούρα φορά μπερέ και τον χιτώνα εργασίας ενός ζωγράφου. Ένα χέρι που προβάλλει μέσα από τον χιτώνα, εκθέτει δάχτυλα που, υπό άλλες συνθήκες, θα μπορούσε κανείς να τα διαβάσει ως τη χειρονομία ευλογίας του Χριστού. Ο σωτήρας, ο πάσχων πάθη, ο ζωγράφος. Ο μύθος της καταγωγής είναι ο μύθος του θεϊκού καλλιτέχνη βασισμένου στη φιγούρα του πατέρα, απειλούμενου από τρομακτικά οράματα ιστορίας και θανάτου, βίαια μάλλον παρά ειρηνικά, αναπόδραστα και αναπόφευκτα.

Στον ίδιο τοίχο παρουσιάζονται, κάπως ασύνδετα με την ομάδα των αυτοπροσωπογραφιών του ζωγράφου, πέντε σκοτεινοί καμβάδες οι οποίοι δείχνουν τόπους που φέρουν τα σημάδια της φύσης και της κουλτούρας. Η διαφορά ανάμεσα σε αυτά τα έργα και στους άλλους πίνακες στον ίδιο τοίχο μπορεί να χρησιμεύσει για να αναγγείλει τα έργα στον δεύτερο τοίχο που δεν είναι ζωγραφισμένα με λάδι ή

ακρυλικά αλλά με κονιώδη υλικά, μολύβι, παστέλ, κάρβουνο και μελάνι. Σε αντίστιξη με τον εκφραστικό ρομαντισμό των ελαιογραφιών στον πρώτο τοίχο, τα στεγνά υλικά της δεύτερης ομάδας εικόνων υποδεικνύουν μια πιο αφηρημένη και εννοιολογική προσέγγιση. Προσφέρουν εικόνες που αίρουν τη γραμμικότητα του τόπου και του χρόνου. Άγονα τοπία με απότομα βουνά, μια οροσειρά με τη νύξη ενός καταρράκτη μες στο σκοτάδι της ομίχλης, συννεφιασμένο τοπίο, νεφελώδες τοπίο. Όλες αυτές είναι απεικονίσεις απόμακρων εκτάσεων γης. Μόνο ένας εσωτερικός χώρος υπάρχει, αραιός, άδειος, με εξαίρεση ένα τραπέζι και έναν λαμπτήρα. Αυτή τη φορά, ο χώρος επέκεινα είναι σκοτεινός, κατασκότεινος. Η λιτότητα του δωματίου ταιριάζει με την απλή και άγρια γη. Κατόπιν, μια προσωπογραφία, και άλλη μία προσωπογραφία, που άδηλα σχετίζονται με τις ανδρικές φιγούρες στον πρώτο τοίχο αλλά ανήκουν σε άλλη εποχή. Η δική τους εποχή είναι η Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, ή μάλλον το Βυζάντιο, μεγάλα αμυγδαλόσχημα μάτια, οι κόρες των οφθαλμών είναι σχεδόν εντελώς ορατές, μια μακρόστενη μύτη, ένα μικρό στόμα με σαρκώδη χείλη, μαλλιά με βοστρύχους, άνδρες. Αυτοί οι άνθρωποι είχαν κάνει την εμφάνισή τους παλιότερα στο έργο του Χατζημιχάλη, είναι αυτόπτες μάρτυρες, παρόντες στην έκθεση για τις ανασκαφές της *Σύναξης Μαρώνειας*, συγκαιρινοί της κατεστραμμένης βασιλικής. Ο τόπος είναι ένα αρχαϊκό τοπίο και ένας εσωτερικός χώρος άθικτος από τη σημερινή κουλτούρα – η εποχή είναι το Βυζάντιο. Αυτός είναι ο χρόνος και ο χώρος όπου εντοπίζεται ο μύθος της καταγωγής, που παρουσιάζει τις συζεύξεις εαυτού και προγόνου, εφιάλη και φόνου, ζωγράφου και σωτήρος.

Ο τρίτος τοίχος είναι αφιερωμένος στην εμφάνιση της γυναίκας. Αυτό το κεφάλαιο ξεκινά με έναν στενό κάθετο πίνακα στο ψυχρό γκρι-μπλε χρώμα ενός ασώματου ρούχου, ενός νυχτικού ίσως, το οποίο, έστω και αν δεν υπάρχει σάρκα ούτε επιδερμίδα, όντως παρουσιάζει γυναικεία σχήματα. Η ενδυμασία χωρίς το σώμα που υποτίθεται ότι καλύπτει, απομόνωση των λειτουργιών της προστασίας και της διακόσμησης, υπερίσχυση του κελύφους, πρωτεία της δευτερογένειας, μετωνυμική επίκληση, καθαρό προμήνυμα – που αξίζει να συγκριθεί με τη ναρκισσιστική έκθεση του πλήρους ανδρικού εαυτού στον πρώτο πίνακα του *Μυθιστορήματος* – το οποίο απηχεί ο πίνακας ενός ακόμη πιο αφηρημένου φορέματος, ενός μανδύα με κουκούλα

φτιαγμένου από γυαλιστερό, λεπτό και κυματιστό ύφασμα, εγγεγραμμένου στο μαύρο πεδίο του πίνακα με κομψές και χαλαρές πινελιές, ένα νυχτερινό όραμα, η κοινότητα εικόνα του μανδύα ενός φαντάσματος, του ενδύματος που δεν έχει ποτέ πάρει το σχήμα ενός σώματος. Αυτές οι δύο εικόνες που υποδεικνύουν τη διαφορά μεταξύ φαντασίωσης και επιθυμίας, διαχωρίζονται από μια εικόνα ελάχιστα ταυτοποιήσιμου σκότους, του σκότους της μη ορατότητας και της μη προσβασιμότητας του γυναικείου σώματος. Αυτή η τρίτη εικόνα είναι μια σκοτεινή προσωπογραφία, ο ζόφος της συγχωνεύεται με τη θολότητα του περιβάλλοντος. Το μόνο που προβάλλει είναι τα μάτια, λευκοί βολβοί, λευκό φως στις κόρες των ματιών. Τα μάτια του σκότους που συλλαμβάνουν το φως, το φως ενός οράματος που εκπηγάζει από τη γυναίκα.

Σε αντίθεση με το σκότος μιας απουσίας, η εστίαση στο στόμα μιας γυναίκας, σε κοντράστ σαν το σύμβολο Ying και Yang, απομονωμένο σωματικό μέλος, *pars pro toto*, έντονα φορτισμένο με σημασίες και προβολές. Δίπλα, μια άλλη εικόνα της αποστασιοποίησης από τη σαρκική πραγματικότητα της γυναίκας: η Κουκουβάγια, το πουλί της γνώσης, η σύντροφος της Αθηνάς, αγγελιοφόρος του θανάτου. Η κουκουβάγια είναι το μόνο πουλί που ξέρει πώς να κλείνει το πάνω βλέφαρο όπως οι άνθρωποι. Επιθυμία, φαντασίωση, αποφυγή. Στο επόμενο υποκεφάλαιο, η γυναίκα κάνει εντέλει την πρώτη της εμφάνιση με σάρκα και οστά, μια πεπλοφόρος σιλουέτα απέναντι σε μια λωρίδα φωτός. Αυτός ο πίνακας βασίζεται σε μια φωτογραφία που αποτελούσε μέρος της κινηματογραφημένης σεκάνς ακίνητων και κινούμενων εικόνων που, με τον τίτλο *Μια στιγμή μες στο Μυαλό του κ. Α. Κ.*, εντασσόταν στο έργο του Χατζημιχάλη *Νοσοκομείο*, που δέσποζε στο Ελληνικό Περίπτερο στη Μπιενάλε της Βενετίας, το 2005. Η ενδόρρηξη του φωτός σε έναν σκοτεινό χώρο είχε ήδη επισημανθεί στους δύο προηγούμενους πίνακες: φως που εισέρχεται από χαραμάδες μεταξύ πόρτας, κάσας και πατώματος, και η ακτίνα φωτός που εκπέμπει ένας φάρος για να κατευθύνει τους ναυτικούς στο σκοτάδι. Κατόπιν, μια ακολουθία μικρών αφηρημένων εικόνων βουνών, ζωγραφισμένων με πυκνές πινελιές, όπου συμπλέκεται το χρώμα και η φυσικότητα του υλικού που έλειπε από τα τοπία στον δεύτερο τοίχο – μια απόκλιση από τη σωματικότητα της γυναίκας προς τη ζωγραφική

ύλη. Επιπλέον αυτής της απόκλισης, υπάρχει μήπως κάποια μεταφορική σύνδεση μεταξύ γυναίκας και βουνού; - Θυμηθείτε τα ονόματα των εμβληματικών ελβετικών βουνοκορυφών, του Jungfrau [παρθένος] δίπλα στο Mönch [μοναχός], που είχαν οδηγήσει στην κωμική καρτ-ποστάλ η οποία δείχνει μια ομάδα μοναχών να ανεβαίνει στην παρθένο. Τέλος, η είσοδος του υλικού σώματος της γυναίκας, ιδωμένης από πίσω σαν να φεύγει, είναι μια συμπίκνωση κίτρινου χρώματος, ενσάρκωσης του ζωηρού φωτός, ενταγμένου σε ένα πεδίο καθαρής ζωγραφικής που καλύπτει έναν καμβά σε σχήμα τοπίου, με κόκκινη επίστρωση. Καυτή κόκκινη επιθυμία, οριζόντια έκθεση. Στην επόμενη εικόνα, το σώμα της γυναίκας φαίνεται υπό το φως ενός γυμνού λαμπτήρα, σκύβει για να μαζέψει ένα κομμάτι χαρτί ή κάτι παρόμοιο, τα χρώματα είναι κόκκινο και μωβ. Αναγγελλόμενη από το φως, δίνοντας σώμα στο φως, η γυναίκα γίνεται ορατή μέσω του ηλεκτρικού φωτισμού που αντικατέστησε την όραση του άνδρα στον προηγούμενο πίνακα.

Στη συνέχεια, μια εικόνα φιδιού συμπληρώνει την εικόνα της κουκουβάγιας. Ο κοινός παρονομαστής των συμβολικών ζώων, το ένα από την αρχαία μυθολογία, το άλλο από τη χριστιανική μυθολογία, είναι η γνώση ή η σοφία και ο θάνατος σε σύνδεση με τη γυναίκα – αυτή η σύνδεση είναι ίσως εκείνο που παρεμποδίζει την επιθυμία του άνδρα.

Τέλος, σε ένα άλλο υποκεφάλαιο του τρίτου τοίχου, η γυναίκα με σάρκα και οστά καταλαμβάνει τη σκηνή, όχι η γυναίκα εν γένει αλλά ένα πραγματικό άτομο, αναγνωρίσιμο από μια παράξενη εγκοπή στο σχήμα του ηβικού τριχώματος, αναπαριστώμενο μετωπικά και από πίσω, ως πλήρης φιγούρα, με κάθε λεπτομέρεια, μια κατ' απόκλιση παράσταση της γυναικείας γυμνότητας. Οι διάφορες εικόνες οργανώνονται γύρω από το γυναικείο σύστοιχο της νεότητας στην πρώτη εικόνα του *Μυθιστορήματος*, το πάνω μισό του σώματος της γυναίκας είναι ντυμένο με ένα φαρδύ πουκάμισο, το κεφάλι της είναι γερμένο στην ίδια γωνία όπως αυτό του νεαρού άνδρα, μια κίνηση συστροφής του σώματος γνωστή από τους αγίους του El Greco – η επιστροφή της βυζαντινής νεότητας. Ενώ τα μάτια του νεαρού άνδρα είναι ορθάνοιχτα για να προσλάβουν την εικόνα του εαυτού του, τα δικά της είναι κλειστά

– η Θηρεσία του Bernini, το πάνελ με τις φωτογραφικές εικόνες γυναικών σε έκσταση που τοποθέτησε ο Salvador Dalí τη δεκαετία του 1920, τώρα έχει παραιτηθεί σε μια εσωτερικότητα – ωσάν να ονειρεύεται το ίδιο σώμα της. Ο άνδρας και η γυναίκα επικεντρώνονται και οι δύο στον εαυτό τους, και τους λείπει ο άλλος. Τέλος, αφού η γυναίκα συνδέθηκε με την έξωση από τον παράδεισο και τη νύχτα του θανάτου, συνδέεται τώρα με μια κηλίδα, μια ρανίδα αίματος πάνω σε ένα κομμάτι λευκού υφάσματος. Ο μύθος της καταγωγής έχει μετατραπεί σε άγαμη μηχανή. Η γυναίκα βρίσκεται εκεί, ενσαρκωμένη από φως, μεταξύ φαντασίωσης και κηλίδας, αντικείμενο ανεκπλήρωτης επιθυμίας, απρόσιτη στο μέτρο που είναι κλειστή.

Ο τέταρτος τοίχος παρουσιάζει μια ασυνάρτητη συλλογή μεμονωμένων και αποσπασματικών στοιχείων, ζωντανών πραγμάτων και νεκρών αντικειμένων, ένα πρόσωπο με τα μάτια μουντζουρωμένα, ακραίες, μερικές απόψεις ενός κεφαλιού σε αφόρητο πόνο, με τις πτυχώσεις ενός μη ταυτοποιήσιμου ιστού να θυμίζουν έναν απόθετο εγκέφαλο ή μια αδόμητη μαύρη επιφάνεια. Η σειρά διαδοχής των εικόνων θυμίζει πράγματα που εμφανίστηκαν πρωτύτερα, όπως ο γυμνός λαμπτήρας και το βασανιστήριο. Δεύτερη κατά σειρά είναι η μετωπική και συμμετρική άποψη του κεφαλιού μιας γυναίκας που με δυσκολία αναγνωρίζει κανείς ως γυναίκα – είναι αδύνατον να φανταστεί ότι θα μπορούσε να είναι η γυναίκα από τον προηγούμενο τοίχο. Είναι ένα κεφάλι χωρίς πια μαλλιά, το καραφλό κεφάλι ενός ανθρώπου που πάσχει από κάποια τρομερή αρρώστια. Η αποσύνθεση του κόσμου ως βάση υπέρτατης προσωπικής κακοτυχίας.

Στον πέμπτο τοίχο, ο θάνατος και μια νύξη γέννησης. Στην αρχή, για μία ακόμη φορά, εμφανίζεται η κηλίδα αίματος που προηγουμένως συνδεόταν με το γυναικείο σώμα και ένα ανδρικό τραύμα, μια σκούρα κόκκινη κηλίδα πάνω σε ένα λευκό σεντόνι, μια μόλυνση του παρθενικού καμβά. Η επόμενη εικόνα παρουσιάζει μια άλλη χρήση του ρούχου: ως σάβανο καλύπτει ένα νεκρό σώμα ξαπλωμένο σε νεκροφόρα. Το σεντόνι της αγάπης και της γέννησης, ο καμβάς του ζωγράφου, το σάβανο ως πέπλο νεκρού. Ζωή και θάνατος, άνδρας και γυναίκα – ουσιώδεις αντιθέσεις που ενεργοποιούνται μέσα από το έργο του ζωγράφου. Σε μια άλλη

εικόνα, και πάλι το σάβανο, ένα πτυχωμένο νεκροσέντονο που στεγανώνει τον ζωγραφικό χώρο – η αναδιπλωμένη, ζωηρόχρωμη σινδόνη στη Σταύρωση του Rogier van der Weyden, στο Εσκοριάλ, που ωθεί τον σταυρό με τον πάσχοντα σωτήρα και τις δύο πενθούσες φιγούρες προς τον χώρο του θεατή, αποκλείοντας σε κάθε οπτική γωνία τη δυνατότητα να παρακάμψει την καταστροφική σκηνή, να αποκτήσει πρόσβαση σε έναν βιώσιμο τόπο και έναν χρόνο *au delà*. Το σεντόνι στον πίνακα του Χατζημιχάλη είναι από κολλαριστό λινό, πέφτει ελεύθερα, παραπέμποντας μετωνυμικά στον ουρανό απ' όπου πνέει ελαφρά ο άνεμος για να φουσκώσει αυτό το πανί που δεν πηγαίνει πουθενά, αυτό τον καμβά, αυτό τον πίνακα που ούτε περιμένει κάτι ούτε χρειάζεται κάποιο ζωγραφικό σημάδι για να δείξει τι πρέπει να εκφράσει. Το κατωφερές λινό διασχίζεται από μια στενή οριζόντια προεξοχή, ένα στοιχείο διαχωρισμού και σύνδεσης μεταξύ του παραλυτικού χώρου της εικόνας και του εξωτερικού χώρου στον οποίο εντάσσεται ο πίνακας, τον χώρο όπου αναπνέει ο θεατής, θυμίζοντας τις αναρίθμητες εκείνες προεξοχές στους αναγεννησιακούς πίνακες, που υποστηρίζουν το χέρι ή τον αγκώνα του εικονιζόμενου προσώπου. Στην περίπτωση αυτή – αντικαθιστώντας τους λίθους και τα οστά του Γολγοθά – υποβαστάζει το σώμα ενός μικρού νεκρού ποντικού. Στην επόμενη εικόνα έχουμε μία ακόμη προσωπογραφία, ένα κεφάλι καλυμμένο με γένια, που απηχεί το караφλό κεφάλι από τον προηγούμενο τοίχο. Ένα άλλο πρόσωπο, αυτός που πέθανε είναι ο Άλλος.

Η επόμενη ομάδα πινάκων περιέχει έναν διαλογισμό πάνω στον τόπο θανάτου που συγχωνεύεται με τον καμβά. Χρησιμοποιείται καθαρή γεωμετρία για να παρασταθεί το ορθογώνιο της αδιατάρακτης ζωγραφικής, ο τάφος. Ένα τσαλακωμένο κομμάτι λευκού υφάσματος, το αντίθετο του τεντωμένου καμβά του ζωγράφου, ένα ρούχο μετά τη χρήση του, μετά την απόσυρση του σώματος που διατάραζε την σιωπηλή ηρεμία του. Κατόπιν, ένα κιβώτιο ιδωμένο ακριβώς από πάνω, ταιριαστή θαλπωρή με τη μορφή του καμβά, ενός καμβά τρυπημένου για να αποδώσει την εικόνα ανοιχτού δοχείου, η ζωγραφιά ενός φέρετρου, κάθετο σχήμα, προσωπογραφία. Και πάλι, το κενοτάφιο, το στρίποδο [trestle], από το λατινικό *transtrum*, διαδοκίς – το σαβανωμένο σώμα χωρίς στοιχεία να προεξέχουν, ισοπεδωμένο, βυθισμένο στο

επίπεδό του. Οι τσακίσεις υποδεικνύονται με τολμηρές, διάφανες πινελιές, κάτι σαν πούλιες. Ζωγραφίζοντας τον τάφο.

Ένα άλλο υποκεφάλαιο του πέμπτου τοίχου παρουσιάζει μια αντιθετική σειρά εικόνων, που ξεκινούν από ένα αρχιτεκτονικό άνοιγμα με μια αντανάκλαση εισερχόμενου φωτός, νύξη σε κάποιο αθέατο παράθυρο. Κατόπιν, οι τσακίσεις ενός υφάσματος συνεστραμμένου για να παραπέμπει σε αφαλό στο κέντρο ενός όρθιου σχήματος, ο ομφαλός του κόσμου, ένα σημαίνον της πρωταρχικής γέννησης που συμπληρώνει τις ενδείξεις θανάτου. Τρία μαξιλάρια, θαρρείς, ξαπλωμένα σε ένα κρεβάτι, δύο ορθογώνιες αντανάκλασεις φωτός πάνω στον τοίχο, μια κόκκινη κηλίδα: γαμήλιος αστερισμός με ένα τραύμα καταμεσής.

Κατόπιν, μια ακολουθία κεφαλών, ένα γκροτέσκο κόκκινο κεφάλι, τραχιά σμιλεμένο από κάποιο άγνωστο υλικό, ένα κεφάλι σαβανωμένο, ένα κεφάλι καλυμμένο με ένα αιματοβαμμένο μαντίλι. Ο φόνος, η βία, η περιφρόνηση για το ανθρώπινο σώμα. Για να κλείσει η ακολουθία των πινάκων σε αυτό τον τοίχο, και πάλι μια αρχιτεκτονική διάταξη με μια ανοιχτή πόρτα – αυτή τη φορά, όμως, μπαίνει φως στο δωμάτιο απ' έξω. Ένας τερματισμός εξίσου όσο και μία ακόμη αφετηρία.

Ύστερα από αυτή τη διέλευση από τον θάνατο, ο έκτος τοίχος παρουσιάζει σκοτεινές, άχρωμες και αναιμικές εικόνες που σημαδεύονται από την περίφραξη της ζωής στις εικόνες. Ένα λερωμένο κομμάτι χαρτί καρφιστωμένο σε έναν τοίχο, καλυμμένο από ένα ορθογώνιο χαμηλού φωτισμού, ένα σουβενίρ ορατό σε ένα ανοιγμένο συρτάρι, φαντασματικά σώματα σε έναν στρογγυλό καθρέφτη, η κορνιζωμένη εικόνα της καραφλής γυναίκας που είχαμε δει προηγουμένως, χτυπημένης από μια ανεξήγητη αρρώστια, κατόπιν η κεντρική εικόνα αυτής της σειράς των έργων, με μια σαβανωμένη φαντασματική φιγούρα στραμμένη προς την εικόνα ενός γαλήνιου τοπίου με καρποφόρα δέντρα, μια λίμνη και βουνά στο βάθος, τέλος, μέλη του σώματος, τα πόδια όπως τα βλέπει κανείς από πάνω, ένα κεφάλι αναπαριστώμενο σε προφίλ τριών τετάρτων από πίσω, μια μπάλα, το πρόσωπο του ατόμου από τον πρώτο κατά σειρά πίνακα, τσακισμένο από την εξάντληση και την υπομονή του πόνου,

μάτια που καίνε σε τούτο το γερασμένο κεφάλι. Οι πίνακες που περιέχουν έναν καθρέφτη ή μια εικόνα πάνω στον τοίχο παραπέμπουν σε έργα του Χατζημιχάλη από τη δεκαετία του 1970, όπου, σε ένα ερωτικά φορτισμένο σκηνικό, μια ανδρική φιγούρα (πιθανώς ο ίδιος ο καλλιτέχνης) εμφανίζεται σε έναν καθρέφτη που σχετίζεται με μια γυναίκα ορατή στον εικονιζόμενο πραγματικό χώρο. Οι εικόνες στον έκτο τοίχο αναπαριστούν μια μελαγχολική ανασκόπηση της παρελθούσας ζωής αλλά και το παρελθόν έργο του καλλιτέχνη του *Μυθιστορήματος*, πυκνά ζωγραφισμένο σε αντίστιξη με τις χαλαρές, εκφραστικές πινελιές των προηγούμενων έργων, ένα βλέμμα αποχαιρετισμού στον εαυτό, τον κόσμο και το έργο που απομακρύνθηκαν για να γίνουν πλέον ασύλληπτα.

Ο έβδομος τοίχος αποτελεί ένα σημείο καμπής στο *Μυθιστόρημα*, ένα σημείο ρηξικέλευθης αλλαγής στο έργο ζωής του Α. Κ., που υποδεικνύεται προπάντων από τη χρήση ενός άλλου εικαστικού μέσου: της φωτογραφίας. Το φως που είχε πρωτύτερα ζωγραφιστεί σε ουκ ολίγες περιπτώσεις, σε μια φωτογραφία αποτελεί τον πρώτιστο παράγοντα παραγωγής της εικόνας. Όλες οι διάφορες αναφορές και συνδηλώσεις του φωτός από τους πίνακες – το φως του Ευαγγελισμού, της φώτισης, της τύφλωσης – διατηρούνται στις φωτογραφίες του Α. Κ., αλλά τώρα δεν πρόκειται μόνο για στοιχεία εικονογραφικής ομοιότητας ή συμβολικής φόρτισης, αλλά υποδεικνύονται ως αναδυόμενα από το πραγματικό περιβάλλον.

Οι εικόνες είναι ασπρόμαυρες και αρκετές απ' αυτές δεν φαίνεται να έχουν άλλη αποστολή από το να εκθέσουν το παιχνίδι ανάμεσα σε φως και σκοτάδι. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη διάταξη των κοντράστ, τις διαβαθμίσεις του γκριζου και την ποιότητα του φωτός. Με όρους σύνθεσης, οι περισσότερες εικόνες παρουσιάζουν συναπτόμενα και διατεμνόμενα επίπεδα, οργανωμένα σύμφωνα με ένα κυβιστικό πλέγμα, που πριμοδοτούν δηλαδή την οριζόντια, κάθετη και διαγώνια ρήξη. Όλες οι φωτογραφίες είναι από διατάξεις εσωτερικών χώρων, αρκετές είναι αρχιτεκτονικές, και οι ελάχιστες απόψεις από μέσα προς τα έξω είναι σκοτεινές –μόνο φως υπάρχει για να συνδεθεί ο παρών χώρος και ο χώρος επέκεινα. Μόνο η φωτεινότητά τους – η φωτεινότητα που λείπει από τους πίνακες του έκτου τοίχου – κάνει τους

εικονιζόμενους χώρους να μη φαντάζουν κλειστοφοβικοί.

Ανιχνεύοντας τον όρο *carnet de bord*, η πρώτη εικόνα βάζει στο παιχνίδι την έννοια του ταξιδιού, και όντως αυτό είναι το *Μυθιστόρημα*, ένα αρχείο του ταξιδιού του Α. Κ. μέσα στη ζωή, με τη μορφή έργων τέχνης, με τους πίνακές του να καταγράφουν τα διάφορα στάδια μιας μετάβασης από τις απαρχές της νιότης, η οποία, από την πρώτη κιόλας στιγμή, βαρύνεται από λύπη, άρνηση απέναντι στην απώλεια και μελαγχολική αναμνημόνευση. Η τελευταία φωτογραφία αυτής της ακολουθίας δείχνει πίνακες πακεταρισμένους με χαρτόνι και έτοιμους για μεταφορά, τον έναν στηριγμένο πάνω στον άλλο, τους πίνακες μιας ολόκληρης ζωής, το επίτευγμα ενός ζωγράφου, το παρελθόν του. Αυτές οι φωτογραφίες σφραγίζουν την ύφεση στη ζωή και το έργο του Α. Κ. Δεν έχει τίποτε άλλο να κάνει.

Οι λίγες πρώτες φωτογραφίες παρουσιάζουν σε κοντινά πλάνα ατημέλητα μαζεμένους και παραπεταμένους σωρούς χαρτιών και υλικών περιτυλίγματος – μεταξύ τους, μισοσκεπασμένα και συγχρόνως επιδεικτικά εκτεθειμένα, η φωτογραφία ενός μικρού αγοριού που κοιτάζει έξω, πίσω από ένα κάλυμμα. Αυτό το αγόρι θα πρέπει να είναι είτε ο γιος του Α. Κ. είτε ο ίδιος ο Α. Κ. όταν ήταν μικρός: η τελευταία αυτή υπόθεση είναι πιθανότερη στο πλαίσιο αναφοράς μιας άγαμης μηχανής. Αυτή η φωτογραφία διαποτίζει τη σειρά με έναν τόνο νοσταλγίας, το βάσανο ενός απρόσιτου παρελθόντος που οδηγεί στις επόμενες εικόνες άδειων δωματίων, μιας μισάνοιχτης πόρτας, παραθύρων που αρνούνται τη θέα, αρχιτεκτονικής που ανάγεται στη διάταξη επιπέδων σε διαφορετικές αποχρώσεις του γκριζου. Σε μια φωτογραφία, μια απλή μαριονέτα-γάντι είναι τοποθετημένη δίπλα σε μια βούρτσα, μια μαριονέτα-γάντι ανάμεσα στα εργαλεία του ζωγράφου. Διαποτίζει τα σύνεργά του με έναν τόνο προσποίησης, ξεγελάσματος των παιδιών, δημιουργίας μιας μάταιης ψευδαίσθησης. Και τέλος, μία ακόμη φωτογραφία, που εφιστά την προσοχή σε σκουπίδια πάνω στο πάτωμα και μπροστά από ένα κομμάτι χαρτόνι, μοιάζει να προεξοφλεί τι θα κάνει ο Α. Κ. σε μια αλλεπάλληλη σειρά πινάκων, αφότου το έργο του περιτυλιχθεί για να αποθηκευτεί ή να αποσταλεί αλλού: θα προσκολληθεί μανιωδώς, μέχρι ψύχωσης, στις ελάχιστες λεπτομέρειες του άμεσου

περιβάλλοντός του, το οποίο θα ζωγραφίσει σε πολλά ξύλινα πάνελ, όλα στο ίδιο μέγεθος, τετράγωνα και μικρά.

Το εισαγωγικό σημείωμα στην έκθεση *Ο ζωγράφος Α. Κ., Ένα μυθιστόρημα* δεν αφήνει καμιά αμφιβολία ότι οι μικροί πίνακες στον όγδοο και τον ένατο τοίχο – που καταλαμβάνουν περισσότερο χώρο στους τοίχους απ’ ό,τι όλα τα υπόλοιπα επιμέρους κεφάλαια του έργου – φτιάχτηκαν αφότου ο Α. Κ. ενέδωσε στον αυτόκλητο εγκλεισμό στο σπίτι του, όπου και πέθανε τη δεκαετία του 1980, όταν είχε τελειώσει το φιλμ που γύρισε στο μοντέλο του σπιτιού του, το οποίο επίσης εκτίθεται ως μέρος του συνολικού του έργου. Τη συσκευασία του έργου μιας ολόκληρης ζωής ακολουθεί η απομόνωση. Όποιο και αν ήταν το επίτευγμα, έχει μπει τέλος. Η απομόνωση και εντέλει ο θάνατος σε μια απροσδιόριστη χρονολογία είναι η αντίδραση του μελαγχολικού απέναντι στην υπέρτατη μη προσβασιμότητα του κόσμου. Πέρα από την απόφαση του ζωγράφου να θαφτεί ζωντανός, η αίσθηση μελαγχολίας που απορρέει από την παρόρμησή του να πιαστεί από χαμένα αντικείμενα, κάτι που κυριαρχούσε στο έργο ζωής του Α. Κ, μεταβιβάζεται στην ύλη της ίδιας της ζωγραφικής. Ύστερα από τη μυθολογική αφήγηση για τον πλήρη κύκλο της ιστορίας που αφορά στον εαυτό, τον πρόγονο, τη γυναίκα, τον ζωγράφο και τον Χριστό, έναν εφιάλτη και έναν φόνο, την επιθυμία και την άρνηση, την παρακμή και τη μνήμη, τον θάνατο και τη γέννηση, το εξαφανισμένο αρχαϊκό τοπίο και το βυζαντινό παρελθόν συνδεδεμένα με την ύφεση του παρόντος, την προσωπική βιογραφία και τη συλλογική μοίρα, αφού η ιστορία εκπληρώθηκε στη ζωή και το έργο που αποσύρονται και αφού έγινε η νύξη στην αρχή ενός νέου κύκλου, η φιλοδοξία της ζωγραφικής ανάγεται σε έναν βαθμό μηδέν. Η ζωγραφική μετατρέπεται σε μηχανή που παράγει σειριακές καταγραφές, λειτουργεί αδιατάρακτα και ειδικεύεται σε ορισμένα πράγματα προς απεικόνιση χωρίς ωστόσο να τους αντιστέκεται από την άποψη του ζωγραφικού ζήλου. Μελαγχολία, μετριότητα. Με τη λειτουργία της ζωγραφικής μηχανής, το Πραγματικό επιστρέφει με τη μορφή των πιο μπανάλ λεπτομερειών του με τις οποίες είναι αλυσοδομένος ο ζωγράφος, χωρίς να εμφανίζεται πάλι ως ο δημιουργός των εικόνων και ως άτομο απασχολημένο με τον εαυτό του.

Η ζωγραφική μετά την ολοκλήρωση της μυθολογικής φιλοδοξίας του ζωγράφου είναι καθαρή ζωγραφική, που αποδίδει πιστά τα αδιάκριτα αντικείμενα που βρίσκονται αμέσως μπροστά στα μάτια του. Όμως, όχι τα πάντα, όχι οτιδήποτε. Δεν υπάρχουν εργαλεία, δεν υπάρχουν σκεύη κουζίνας, δεν υπάρχουν φαγητά, δεν υπάρχει γραφή. Με ελάχιστες εξαιρέσεις, δεν υπάρχουν διακριτά αντικείμενα που θα χειριζόταν, θα χρησιμοποιούσε κάποιος για να κάνει κάτι μέσα στον κόσμο και με τον κόσμο. Οι εξαιρέσεις είναι ένα γυάλινο μπουκάλι αρώματος, δύο διακοσμημένα δοχεία, ένα ζωγραφισμένο μπολ, πολυτελή αντικείμενα που μοιάζουν εντελώς εκτός τόπου σε σχέση με το λιτό και υποβαθμισμένο περιβάλλον τους, μεμονωμένα πράγματα φορτισμένα με μια απροσδιόριστη μνήμη, τεκμήρια μιας άλλης ζωής. Κατά κύριο λόγο οι πίνακες απεικονίζουν στοιχεία και συσκευές που σχετίζονται με διάφορα στοιχεία ενός διαμερίσματος: πόρτες, παράθυρα, τοίχοι, πατώματα, θέρμανση, ηλεκτρισμός, ύδρευση. Αποδίδουν μια εκπληκτική σειρά εξαρτημάτων όπως κλειδαρότρυπες, κλειδαριές, ματάκια της πόρτας, πόμολα, λαβές, μεντεσέδες, καλώδια, σωλήνες που μπαίνουν στον τοίχο ή συνδέονται με ένα καλοριφέρ, μια βίδα στο λουτρό, ένα άγκιστρο, διακόπτες, πρίζες, ένας ιμάντας για τον χειρισμό των περσίδων, φωτιστικά, σανίδες, πλάκες, πλακάκια κτλ. Αφενός η έμφαση δίνεται σε στοιχεία που αρνούνται τη διάνοιξη και σε λειτουργίες κλεισίματος, αφετέρου ο ζωγράφος απολαμβάνει να αποδίδει μια ποικιλία υλικών επένδυσης μετά κόπου στριμωγμένων στη θέση τους – αυτά καθαυτά, ένα είδος αποτυχημένης ζωγραφικής – καθώς και βρομιές, σκουριές, ραγίσματα και άλλα ίχνη παραμέλησης και επιδείνωσης. Η ανάμνηση ενός εξωτερικού κόσμου που είχε παραμείνει απρόσιτος ενώ ο Α. Κ. ζούσε και εργαζόταν κοινωνικά, είναι ενεργή αλλά παρεμποδίζεται από μια ακαταμάχητη έλξη προς επιφάνειες βρομιάς και κιτς.

Σε μια τελευταία προσπάθεια να εξηγήσει τη ζωή του, ο Α. Κ. φτιάχνει ένα βίντεο που κινηματογραφήθηκε στο μοντέλο του διαμερίσμάτος του, τον τόπο του εγκλεισμού του, ένα είδος αποχαιρετιστήριου σημειώματος – στην ουσία, μια αναδιοργάνωση της μυθολογικής αφήγησης που είχε ενσωματωθεί στους πίνακες τους οποίους είχε φτιάξει πριν από τον εγκλεισμό του, με την ανακατάταξη και

αντικατάσταση ορισμένων όρων. Οι επιμέρους εικόνες που αποτελούν το φιλμ, σκηνές θεατρικά διατεταγμένες, διαχωρίζονται από εικόνες του λαβυρινθώδους χώρου του διαμερίσματος, τραβηγμένες με την κάμερα στραμμένη προς τα κάτω, στο πάτωμα. Οι σκηνές στην αρχή και το τέλος είναι οι πιο μυστηριώδεις: η πρώτη δείχνει ένα πρόσωπο να κάθεται κάτω από ένα σάβανο, η τελευταία δείχνει δύο πρόσωπα σε ξεχωριστά δωμάτια να κάθονται το καθένα κάτω από ένα σάβανο. Οι άλλες σκηνές είναι ένα αγόρι που χαμογελά φευγαλέα, η εμβληματική ανάμνηση του Α. Κ. από την παιδική ηλικία, η ίδια κινούμενη εικόνα που είχε ήδη εμφανιστεί στο προηγούμενο φιλμ, *Μια στιγμή μες στο μυαλό του Α. Κ.*, ως μέρος της εγκατάστασης *Νοσοκομείο*: τότε ο γηραιός άνδρας, ντυμένος με κομψά καθημερινά ρούχα, που γνέφει αντί ήταν ο ίδιος ο Α. Κ., αλλά επίσης ο πατέρας του, με τον ίδιο τρόπο που το αγόρι μπορεί να παριστάνει τον γιο του· το πρόσωπο μιας γηραιής γυναίκας σε ένα κενοτάφιο, η πεθαμένη μητέρα ή σύζυγος του Α. Κ.· οι ερωτοτροπίες ή ο καβγάς δύο ανθρώπων κάτω από τα σεντόνια· ένας παραμελημένος σωρός πραγμάτων που ανήκουν σε μια γυναίκα, παπούτσια, ένα μπουφάν, ένα πορτοφόλι· τέλος, τα χέρια ενός άνδρα που κόβει το ένα του δάχτυλο με ξυραφάκι, για να κυλήσει μια παχιά ρανίδα αίματος – άλλη μία ερμηνεία της κηλίδας αίματος στους πίνακες που συνδέονταν με την απορριμμένη γυναίκα, τη γυναίκα που είχε πληγεί από καρκίνο, ο αυτοτραυματισμός του άνδρα που έμεινε με τα παρατημένα πράγματα της γυναίκας. Οι σαβανωμένες φιγούρες: ένας άνδρας και μια γυναίκα που έχουν μετατραπεί σε φαντασματικές εκδηλώσεις μιας αποτυχημένης ζωής.

Μέσα από μια εκτενή μυθολογική κατασκευή, τη μορφοποίηση και απο-μορφοποίηση ενός μύθου μέσω πινάκων, σχεδίων, φωτογραφιών, ενός φιλμ και ενός αρχιτεκτονικού μοντέλου, ο Γιώργος Χατζημιχάλης ανιχνεύει τη ζωή και το έργο του ζωγράφου Α. Κ., που είναι ο εαυτός του ως Άλλος. Το να συλλάβει τον εαυτό του ως κάποιον άλλο διευκολύνει τον Χατζημιχάλη στο εγχείρημά του να επανατοποθετήσει τη διαχρονική ακολουθία του δικού του έργου ως ζωγράφου – του δικού του συνολικού έργου ως επιμέρους έργων που όντως έφτιαξε σε προγενέστερο σημείο της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας, όπως την *Κηδεία*, ή ως έργων που θα μπορούσε να είχε φτιάξει κατά καιρούς ή και που δεν θα τα είχε ποτέ φτιάξει αν όχι με την

υπόθεση εργασίας του έργου του Α. Κ. – εν είδει συγχρονικού πλαισίου και με σκοπό διαφορές που οφείλονται στο ότι ένας ζωγράφος διέρχεται μια εκτεταμένη χρονική περίοδο να τις αναπλαισιώσει ως διαφορές εντός ενός μοναδικού και εξαιρετικού χρονικού στρώματος. Σε αυτό το σημείο, θα πρέπει να δώσουμε έμφαση στο γεγονός ότι όντως ο Χατζημιχάλης αποκαλεί το εν λόγω έργο *Ένα μυθιστόρημα* και οργανώνει τα διάφορα συστατικά του μέρη σε αυστηρή ακολουθία. Προσφεύγοντας στη γλωσσολογική ορολογία, θα μπορούσαμε ωστόσο να πούμε ότι αυτό το μυθιστόρημα, στο μέτρο που αναβιώνει ένα μοντέλο του 19^{ου} αιώνα, χρησιμοποιεί ως λέξεις μόνο ουσιαστικά για να αφηγηθεί την ιστορία. Υπάρχει μια αίσθηση ακολουθίας αλλά όχι συνέπειας, κάτι που ως έναν βαθμό αποδεσμεύει αμοιβαία τα επιμέρους στοιχεία και τους προσφέρει μια κινητικότητα η οποία είναι συγκεκαλυμμένη από την πραγματική διάταξη της έκθεσης *Ο ζωγράφος Α. Κ.*

Η στρατηγική του Χατζημιχάλη είναι να παρουσιάζει το τρέχον έργο του ως έργο διαποτισμένο από διαφορές με ή χωρίς κίνητρο, άτακτες ή ανεπτυγμένες, διαφορές που ειδάλλως θα έπρεπε να καταλογιστούν στην έννοια μιας οργανικής ανάπτυξης του Έργου. Νομιμοποιημένος από μια αντίληψη τμητότητας και διαφοράς, ο Χατζημιχάλης μπορεί να επιτρέψει στον εαυτό του να επιδοθεί σε ένα είδος ζωγραφικής – λόγου χάρη, στα πρώτα του εξπρεσιονιστικά έργα, αλλά και σε όλα τα υπόλοιπα έργα του, από την άποψη αυτή – κάτι που ειδάλλως ίσως να μην ένιωθε ποτέ ότι δικαιούται να κάνει. Το να δημιουργήσει ένα ζωγραφικό έργο με υπόθεση εργασίας ότι ζωγραφίζει το έργο ενός άλλου προσώπου, αφήνει ανοιχτές όλες τις επιλογές για την άσκηση διαφορών, έστω και αν πρόκειται για διαφορές που ήδη περιείχε το τριανταπεντάχρονο σχεδόν έργο του ίδιου του Χατζημιχάλη, έστω και αν πρόκειται για διαφορές τις οποίες εισάγει όταν παράγει το έργο του Α. Κ. – η αναδημιουργία διαφορών γίνεται αδιάκριτη από την αρχική τους παραγωγή: το γεγονός ότι ένα πεπερασμένο σύνολο έργων έχει παραχθεί με την πάροδο του χρόνου δεν υπονοεί ότι το Έργο είναι ολοκληρωμένο. Το να ξαναφτιάξει το έργο σημαίνει να το εγκαινιάζει, αν όχι εξ αρχής, τουλάχιστον με απρόβλεπτο τρόπο. Αντιστρόφως, το να εγκαινιάζει ένα έργο θα υπονοούσε μια πρακτική αναδημιουργίας. Για τον Χατζημιχάλη, το να ξαναζωγραφίσει το έργο του με τη μορφή του έργου κάποιου

άλλου καταλήγει στην αναίρεση των προηγουμένων. Αν πρόθεσή του ήταν να χρησιμοποιήσει τη ζωγραφική για να διερευνήσει τη ζωή και το έργο του ζωγράφου Α. Κ., τώρα αποδεικνύεται εντέλει ότι το ερευνητικό του πρότζεκτ αναμνημόνευσης αναλώνεται στην κατασκευή του δικού του Έργου ωσάν να μην υπήρχε ήδη αυτό το Έργο. Αυτή η κατασκευή, μάλιστα, του επιτρέπει να υιοθετήσει μια μελαγχολική στάση χωρίς να ταυτιστεί ο ίδιος ως πρώτης τάξεως μελαγχολικός – με τη μελαγχολία της δημιουργίας ενός έργου που είναι το έργο του Άλλου και τη μελαγχολία της απορρόφησης στις λεπτομέρειες ενός μοναχικού τόπου εγκλεισμού.

Ενώ οι πίνακες που έφτιαξε ο Α. Κ. προτού αυτοεγκλειστεί παραπέμπουν στους πίνακες του προηγούμενου έργου του ίδιου του Χατζημιχάλη και σε διάφορα άλλα έργα που είχαν ή δεν είχαν εκτελεστεί πρωτύτερα, οι πίνακες από την περίοδο του εγκλεισμού – αν και υπερβολικά διάφανες έως και μικροσκοπικές λεπτομέρειες από το δεδομένο περιβάλλον – είναι άνευ προηγουμένου. Εδώ ο ζωγράφος Χατζημιχάλης ταυτίζεται πιο στενά με τον Α. Κ. Ούτε ο ένας ούτε ο άλλος μπορεί να αποστρέψει το βλέμμα του από τις ιδιαιτερότητες που πρόκειται να ζωγραφιστούν. Και ο ένας και ο άλλος υποτάσσεται πλήρως στις απαιτήσεις των παριστάμενων πραγμάτων, σαν να δεσμεύονταν από ξόρκια. Ο ένας ζωγράφος μοιράζεται την ψυχωτική καθήλωση του άλλου ζωγράφου.

Αυτό που περιποιεί τιμή στο έργο του Χατζημιχάλη είναι το γεγονός ότι την προσπάθεια να αναιρέσει ό,τι προηγήθηκε την αναλαμβάνει με τη μορφή μιας μυθολογικής κατασκευής – και, πολλώ μάλλον, με τη μορφή μιας μυθολογικής κατασκευής που χτίζεται σε σχέση με τη ζωή και το έργο ενός άλλου. Οι χρονολογίες της ζωής αυτού του άλλου, όπως παρατίθενται στην εισαγωγική δήλωση της έκθεσης, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο Α. Κ. ήταν τριάντα χρόνια μεγαλύτερος από τον Γιώργο Χατζημιχάλη και ότι, όταν πέθανε, είχε την ίδια περίπου ηλικία με τον Χατζημιχάλη όταν ο τελευταίος παρήγαγε το *Ο ζωγράφος Α. Κ.* Ο άλλος, του οποίου την αυτοπροσωπογραφία στο ξεκίνημα της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας καθώς και το κινηματογραφημένο αποχαιρετιστήριο σημείωμα στο τέλος της ζωής του δημιούργησε ο Χατζημιχάλης, είναι επίσης ένας πρόγονος. Ο πρόγονος με

καλλιτεχνικούς όρους είναι ο δάσκαλος. Ως προς αυτή τη σχέση είναι εύλωτο το γεγονός ότι ο Χατζημιχάλης το 1988, ως μέρος του έργου *Περιγραφή και ερμηνεία των απέναντι σημείων / I* ξαναζωγράφισε μια δική του προσωπογραφία ως δωδεκάχρονου παιδιού την οποία είχε ζωγραφίσει ο δάσκαλός του, Ανδρέας Γεωργιάδης (1892-1981). Σε μια ομάδα τριών πινάκων, αυτή η αναδημιουργία είχε αντιπαραβληθεί με έναν άλλο πίνακα που έφτιαξε ο Χατζημιχάλης πάνω σε μια προσωπογραφία του συγγραφέα Στρατή Δούκα που είχε φτιάξει ο Φώτης Κόντογλου (και οι δύο τους κατάγονταν από το ίδιο μέρος απ' όπου καταγόταν και ο πατέρας του Χατζημιχάλη) και μια φωτογραφία του πατέρα του, από το 1920, όταν εκείνος ζούσε ακόμη στο Αϊβαλί της Μικράς Ασίας και είχε περίπου την ίδια ηλικία με τον Δούκα όπως τον ζωγράφισε ο Κόντογλου. Ξαναζωγραφίζοντας την προσωπογραφία κάποιου άλλου την οποία είχε φτιάξει ο Ανδρέας Γεωργιάδης, την προσωπογραφία του μαθητή του, Γιώργου Χατζημιχάλη, προέκυψε η αυτοπροσωπογραφία του Χατζημιχάλη, και η αυτοπροσωπογραφία ήταν μια αναγνώριση της προγονικότητας του δασκάλου του, προϊόν σύγχυσης με τη βιολογική προγονικότητα μέσω της αναγνώρισης μιας σωματικής ομοιότητας ανάμεσα στο μικρό αγόρι, τον Γιώργο Χατζημιχάλη, και τον πατέρα του στη φωτογραφία. Ο δάσκαλος και ο πατέρας είναι ενσαρκώσεις του προγόνου, η ζωή και το έργο του οποίου συγχωνεύεται με τον εαυτό έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα ον τμητότητας.

Ενώ η μυθολογική κατασκευή ασχολείται κατ' ουσίαν με την προγονικότητα, η αναφορά σε έναν πρόγονο διαθέτει αυτή καθαυτή ένα μυθολογικό δυναμικό. Η κατασκευή του Χατζημιχάλη, *Ένα μυθιστόρημα*, διασταυρώνει προσωπικά χαρακτηριστικά με μια γενική δομή. Υπό την έννοια αυτή, η ζωγραφική θεωρείται όχι ως προσωπικό ζήτημα αλλά ως πρακτική που ξεπερνά τις ενασχολήσεις του ατόμου: «...πέρα από μια ατομική ζωγραφική ύλη.» Η ιστορία που αρχίζει με τον κατοπτρικό αναστοχασμό ενός νεαρού άνδρα και τελειώνει με το αντίο ενός γηραιού άνδρα βρίσκει ως ερείσματά της διάφορα σημεία που είχε ήδη διερευνήσει ο Χατζημιχάλης σε προηγούμενα έργα του, πλαισιώνοντάς τα με γενικότερο τρόπο. Η αντιπαραβολή της εικόνας ενός φόνου με την εικόνα του πατέρα στον πρώτο τοίχο απηχεί ένα εκτενές έργο της περιόδου 1990-95, τη *Σχιστή οδό*, όπου ο Χατζημιχάλης ανίχνευσε

το σταυροδρόμι όπου ο Οιδίπους σκότωσε τον Λάιο, τον πατέρα του. Η οιδιπόδεια δολοφονία του πατέρα, θέμα ενός από τους σπουδαιότερους μύθους της Δύσης, είναι όντως συγγενής με την αναγνώριση της γενεαλογικής τμητότητας όπως αυτή ασκείται στο έργο *Περιγραφή και ερμηνεία των απέναντι σημείων / I*. Ο διαλογισμός πάνω στον τόπο ταφής, που περιλαμβάνεται στους πίνακες από τον πέμπτο τοίχο, προεικονίζεται στο έργο *Ο τάφος I* της περιόδου 1987-88, και ο *Φαροδείκτης* της περιόδου 1991-91 είναι η πραγματοποιημένη εκδοχή της μεταφορικής αναφοράς στην ακτίνα φωτός που εκπέμπει ένας φάρος, η οποία απαντά σε έναν πίνακα του τρίτου τοίχου στο πλαίσιο της εμφάνισης της γυναίκας. Έχουμε ήδη αναφέρει τη σύνδεση της οιονεί επιστημονικής αναφοράς στο πρωτοχριστιανικό και βυζαντινό παρελθόν που διερευνήθηκε στο έργο *Σύναξη Μαρώνειας* με προσωπογραφίες και τοπία που εμφανίζονται στον δεύτερο τοίχο. Έτσι λοιπόν, *Ο ζωγράφος Α. Κ.* αποτελεί ένα πολυδιάστατο δίκτυο αναφορών που συνδέουν τον εαυτό και τον άλλο, την προσωπική και τη γενική ιστορία, τη βιογραφία και τη μυθολογία, την ίδια τη ζωγραφική του Χατζημιχάλη και τα ζωγραφικά προηγούμενα (συμπεριλαμβανομένου και του προηγούμενου του δικού του έργου).

Το έργο κατάλυσης της προήγησης μέσω της μεταβίβασης της ιστορικής ανάπτυξης σε ένα συγχρονικό πλαίσιο διαφορών έχει εμβέλεια μεγαλύτερη από την απόσταση που χωρίζει το τρέχον έργο του Χατζημιχάλη από το έργο του δικού του ξεκινήματος. Περιλαμβάνει ιδίως τη ζωγραφική από την Αναγέννηση μέχρι τον Μοντερνισμό που είχε ήδη πραγματευτεί στο *Εργαστήριο σχεδίων και εικόνων σε κρίση* καθώς και την τέχνη και αρχιτεκτονική των βυζαντινών χρόνων, και κινείται παράλληλα με τον συγχρονισμό μιας γενεαλογίας που περιλαμβάνει το μυθολογικό παρελθόν της Αρχαιότητας και τις καταστατικές βαθμίδες του πατέρα και του δασκάλου. Το να παραγάγει το δικό του έργο ως έργο του Άλλου διανοίγει για τον Χατζημιχάλη τη δυνατότητα να σχετιστεί με την ιστορία όχι με κριτικό ούτε και με υστερικό ή μελαγχολικό τρόπο, αλλά να αναδεχθεί τις παραγωγές της ιστορίας ως συγκαιρινές. Αντιστρόφως, για να εφαρμόσει στην πράξη μια έννοια συγκαιρινότητας χρειάζεται να διέλθει από τις ακολουθίες της γενεαλογίας. Η διάνοιξη αυτής της δυνατότητας, ωστόσο, δεν φαίνεται να είναι προσιτή για τον ζωγράφο Α. Κ. Το πεπρωμένο του

είναι ένας μελαγχολικός εγκλεισμός που ξεπερνά κάθε αίσθηση ιστορίας. Μοιάζει να γοητεύει τον Χατζημιχάλη. Κι εκείνος αντιμάχεται αυτή την έλξη, αν και με μια μελαγχολία δευτέρου βαθμού.