Η ΑΛΑΝΑ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

ΑΛΕΚΟΣ ΒΛ. ΛΕΒΙΔΗΣ

1

2, 3

ΕΙΚ. 1 «Δέσποινα», αδελφή του Κ.Κ. ('50)
ΕΙΚ. 2 «Ανδρέας», αδελφός του Κ.Κ. ('50)
ΕΙΚ. 3 «Πλάτανος, δρόμος του χωριού» ('50)

Ο Τόπος του Κ.Κ. είναι το ορεινό χωριό της Σάμου Πλάτανος. Εκεί γεννιέται και, σε ηλικία πέντε χρονών, γράφεται στην πρώτη Δημοτικού. Χρόνοι δύσκολοι, νωπές ακόμα οι πληγές του πολέμου και της Αντίστασης, νέα τραύματα του Εμφυλίου και η ανασφάλεια, ειδικά σ' ένα χωριό με αριστερή παράδοση. Το Δημοτικό σχολείο του χωριού, ένα ιδιαίτερο νεοκλασικό, δωρικό στη λιτότητα και την αυστηρότητά του, είναι ίσως το πρώτο ορόσημο της οπτικής του μνήμης. Το θυμάται σαν «ένα μυθικό κτίσμα».[1] Αργότερα, αυτό στοιχειώνει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο τα κτίρια της ωριμότητάς του κι αναπαριστάται κρυπτικά σε πολλά του ζωγραφήματα.

«*Σχεδίαζα από παιδί. Θυμάμαι πόσο ελεύθερος ένοιωθα όταν ζωγράφιζα* [...]».[2]

Ο αδελφός του, ο Ανδρέας Κρόκος, μικρότερος κατά λίγα χρόνια, τον θυμάται «*να ζωγραφίζει από πάντα*», συνεχώς και παντού, ακόμα και σε τοίχους και αυλές με κιμωλία. Μικρός ο Κ.Κ. είχε κοπεί από γυαλί στον δείκτη του δεξιού χεριού με αποτέλεσμα το δάχτυλο να μη λυγίζει. Βάλθηκε να σχεδιάζει κρατώντας το μολύβι με τον δείκτη τεντωμένο. Στο γυμνάσιο ήταν περιζήτητος για διακοσμήσεις σε επετείους και γιορτές. Σε ερώτησή μου αν τότε ζωγράφιζε από τη φαντασία του ή «εκ του φυσικού», ο Ανδρέας Κρόκος απαντά ότι θυμάται τον αδελφό του δεκατριών χρονών να σχεδιάζει πορτρέτα συγγενών του, τοπία ή σκηνές του δρόμου στο χωριό.

Πρώτη φορά ο Κ.Κ. αποχωρίζεται τη Σάμο το 1959, δεκαοκτώ χρονών, με προορισμό την Αθήνα και τις εισαγωγικές εξετάσεις στην Αρχιτεκτονική Σχολή. Εγγράφεται στο φροντιστήριο του Ζαχαράκη για προπαρασκευή στο σχέδιο και αμέσως προσλαμβάνεται ως δάσκαλος σχεδίου! Στο διαφημιστικό φυλλάδιο της σχολής, ο Ζαχαράκης τυπώνει σαν προμετωπίδα το σχέδιο μιας ελιάς που ίσως ο Κυριάκος είχε φέρει μαζί του από τη Σάμο.

«*Στα φοιτητικά του χρόνια, σε όλα τα σχέδια του Κυριάκου μπορούσε κανείς να διακρίνει μια κοινή πορεία ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής που αλληλοσυμπληρώνονταν. Μπορούσε επίσης να εκτιμήσει την αγάπη που διαφαινόταν για τον Πικιώνη, τον Τσαρούχη, τον Matisse, τον Braque*» λέει ο συμφοιτητής, φίλος και κοντινός του συνεργάτης, Γιώργος Δρίνης.[3]

Το καλοκαίρι του '66, έναν χρόνο πριν την αποφοίτηση, ο Κ.Κ. πραγματοποιεί με το Πολυτεχνείο το πρώτο του ταξίδι εκτός Ελλάδας, που «*τον φέρνει σε επαφή με όλο τον θαυμαστό κόσμο των βιβλίων της τέχνης, που με τόσο κόπο και αγάπη αποκτούσε: Αναγέννηση, γοτθικοί ναοί, μπαρόκ, Φλαμανδοί ζωγράφοι, μουσείο Van Gogh, έκθεση Klee, μοντέρνα αρχιτεκτονική (Le Corbusier – Lonchamp), κ.ά.*».[4] Άλλα πέντε χρόνια κυλάνε, η τελευταία σπουδαστική χρονιά, η αποφοίτηση, η δικτατορία, το στρατιωτικό ...

Ένας κύκλος έχει κλείσει. Το καλοκαίρι του '71 καταφέρνει να βγάλει διαβατήριο –η δικτατορία του το είχε αφαιρέσει για κάποια χρόνια– και φεύγει για το Παρίσι. Μένει στο σπίτι του Δρίνη, απέναντι από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Βλέπει πολλή ζωγραφική. «*Τον ίδιο χειμώνα γνωρίζει τον Τσαρούχη. Γίνεται για ένα διάστημα ο "μαθητής παραγιός", όπως χαρακτηριστικά έλεγε ο Τσαρούχης. Τον βοηθά σε γνωστά έργα, στο στήσιμο της* Place Vendôme, *στους* Δώδεκα μήνες. *Ο ίδιος ο Τσαρούχης τον εκτιμά πολύ. Με ειλικρίνεια του εκμυστηρεύεται τον θαυμασμό του για τη σχεδιαστική του ευχέρεια*».[5] Συζητούν πολύ. Όπως αναφέρει ο Δρίνης, που συχνά συμμετείχε στις συναντήσεις με τον Τσαρούχη, ο τελευταίος, με δεικτικό χιούμορ, προτρέπει τον Κυριάκο να αποκτήσει ένα «προσωπικό σενάριο». Το γεγονός αυτό μάλιστα ενδυναμώνει τις αναζητήσεις του Κυριάκου.[6]

Το ταξίδι στο Παρίσι, που άρχισε με μια μεγάλη λαχτάρα αυτοσπουδής στη ζωγραφική και αναστοχασμού της μέχρι τότε πορείας του,[7] εξελίσσεται, κατά τη διάρκεια της θητείας του στον κόσμο του Τσαρούχη, σε άσκηση αυτογνωσίας. Το ταξίδι στο Παρίσι αποκτά τη βαρύτητα μιας όψιμης «διαβατήριας τελετής».

«*Η δεκαετία του '70 θα είναι μια δεκαετία ωρίμανσης*»[8] σχολιάζει ο Δρίνης για τον φίλο του στο ίδιο κείμενό του. Η μετα-παρισινή περίοδος, οι αρχές, δηλαδή, της δεκαετίας του '70 αποτελούν για τη ζωγραφική του Κ.Κ. ένα ορόσημο τομής, θα προσέθετα εγώ. Τίποτα δεν θα είναι πια ίδιο ανάμεσα σε αυτά που ζωγράφιζε τη δεκαετία του '60 και στη νέα του παραγωγή μετά το '70. Ασυνέχεια; Κάτι περισσότερο: φαινομενικά, τουλάχιστον, μια παρθενογένεση. Από τα πεντακόσια πενήντα περίπου έργα του Κ.Κ. που καταλογογράφησε σε μια πρώτη καταγραφή γι' αυτό το βιβλίο η σύντροφός του Λέτη Αρβανίτη-Κρόκου,[9] τα τριάντα πέντε μόνο μπορούν να χρονολογηθούν με σχετική ασφάλεια στη δεκαετία του '60 ή και πριν από αυτήν. Από αυτά, τα είκοσι επτά, περίπου, είναι έργα νεανικά, καμωμένα στη Σάμο –τα οποία διασώθηκαν από μέλη της οικογένειάς του– και οκτώ μόνο μαρτυρούν μια πιο προσωπική έκφραση και έναν πειραματισμό των εκφραστικών του δυνατοτήτων. Επειδή παρθενογένεση δεν υπάρχει και επειδή η θεωρία μιας άγονης –ζωγραφικά– δεκαετίας του '60 δεν φαίνεται πολύ πιθανή, δεν μένει παρά μια εύλογη υπόθεση: κάποια στιγμή, πριν ή μετά το Παρίσι, ή ακόμα και αργότερα, ενδεχομένως απαξιώνοντας την προ του '70 δουλειά του, ο Κ.Κ. πρέπει να πέταξε τα παλιά του έργα εξαιρώντας λίγα, τα οποία για κάποιους λόγους θέλησε να κρατήσει. Πρόκειται βέβαια για υπόθεση η οποία δύσκολα τεκμηριώνεται στέρεα, κυρίως διότι τα έργα, στη συντριπτική τους πλειονότητα, είναι ανυπόγραφα και αχρονολόγητα. Ωστόσο, πιστεύω ότι ένας παρατηρητικός θεατής μπορεί εύκολα να διακρίνει τις υφολογικές διαφοροποιήσεις στα έργα που αποδίδουμε στην περίοδο πριν το '70. Οτιδήποτε κι αν συνέβη, το ευρισκόμενο σώμα της δουλειάς του Κ.Κ. έχει παραχθεί, με ελάχιστες εξαιρέσεις, στις δεκαετίες '70, '80 και '90.

Μια ανάλογη διαδικασία εσωτερικού ελέγχου, αμφισβήτησης των πεπραγμένων και επανεκκίνησης προς νέα κατεύθυνση –αυτό που ο Ανδρέας Γιακουμακάτος εύστοχα ονομάζει «υπαρξιακή ανασύσταση»[10]– συντελέστηκε λίγο αργότερα –στα μέσα της δεκαετίας του '70– σε σχέση και με την αρχιτεκτονική του δραστηριότητα. Ο ίδιος ο Κ.Κ. περιγράφει αυτή την πρωτοβουλία ως εξής:

«[...] *κάποια στιγμή* [...] *αισθάνθηκα την ανάγκη να δω τον εαυτό μου, να δω γύρω μου, όχι για την αρχιτεκτονική αλλά για μένα. Εγκατέλειψα λοιπόν τα περιοδικά, γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '70, όταν πήρα μέρος στον διαγωνισμό για το Μουσείο.*[11] *Δεν ήθελα να ξεκινήσω από το τι είναι αυτοί οι -ισμοί, πού να ενταχθώ, πράγμα που ποτέ δεν με ενδιέφερε. Ήθελα να δω πιο λυτρωμένα τα πράγματα, να δω τον εαυτό μου*».[12]

4, 5

ΕΙΚ. 4 Γ. Τσαρούχης, **Δώδεκα μήνες** (Ιούλιος) 1972
ΕΙΚ. 5 Σχέδιο του Κ.Κ. από τον πίνακα του Τσαρούχη 1972(;)

ΕΙΚ. 6, 7, 8, 9 Έργα του '60

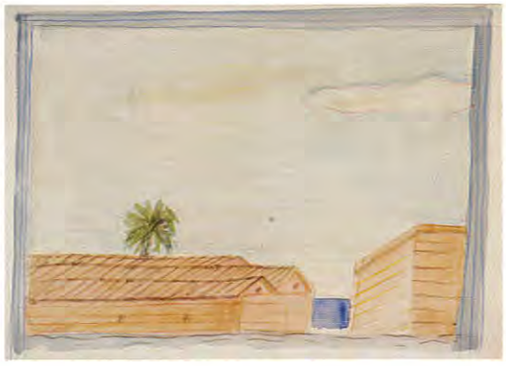
6

7

8, 9

10, 11

12, 13



14

15

16

ΕΙΚ. 10 Λεπτομέρεια από σχέδιο για το Βυζαντινό Μουσείο

ΕΙΚ. 11 «Πλάτανος» (;), δεκαετία '80

ΕΙΚ. 12 Λεπτομέρεια από σχέδιο του Κ.Κ.

ΕΙΚ. 13 Picasso, **Σπίτια στο Horta de Ebro**, 1909

ΕΙΚ. 14, 15 «Ταμπάκικα» ('80)

ΕΙΚ. 16 G. De Chirico, **Η αποχώρηση των Αργοναυτών**, 1921

Ανάλογη δήλωση για τη ζωγραφική δεν έχει κάνει ποτέ ο Κ.Κ. γιατί δεν εκφραζόταν δημόσια παρά μόνο σαν αρχιτέκτονας, θεωρώντας ίσως ότι με αυτή του την ιδιότητα είχε καταξιωθεί στη συνείδηση ενός ευρύτερου κοινού. Ωστόσο, θεωρώ ότι αυτή η ρήξη-επανεκκίνηση στον χώρο της ζωγραφικής είχε αρχίσει να συντελείται ήδη τον χρόνο της παραμονής του στο Παρίσι και, πάντως, με την επιστροφή του από εκεί, δηλαδή, στην αρχή της δεκαετίας του '70.

«Τα εκπληκτικά σχέδια του 1977»,[13] τα οποία ο Ανδρέας Γιακουμακάτος θεωρεί ολοκληρωμένο ποιητικό καταστάλαγμα μιας ταχείας ωρίμανσης[14], απηχούν το νέο ήθος –ναι, ήθος και όχι μόνον ύφος– που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική του Κ.Κ. από τις αρχές της δεκαετίας του '70.

Θεωρώ ότι στη δουλειά του Κ.Κ. υπάρχει μια πολύ ιδιαίτερη και σημαντική διάσταση, η οποία –απ' όσο γνωρίζω– έχει διαφύγει την προσοχή των μελετητών του αρχιτεκτονικού του έργου: η ζωγραφική δεν αποτελεί πάρεργο της αρχιτεκτονικής του. Αποτελεί γι' αυτόν την πρώτη δημιουργική μήτρα, που παραμένει ενεργή μέχρι το τέλος της ζωής του. Δεν είναι απλώς «ταλέντο», μια δεξιότητα που χαρίζεται στην αρχιτεκτονική του. Όχι. Μέσα από τη ζωγραφική μορφοποιήθηκαν τα νοήματα που όρισαν τον κόσμο του Κ.Κ. και ακόνισαν την ευαισθησία του. Η ζωγραφική είναι το εργαστήριο της ποιητικής του. Σημειώνω εδώ μια ρήση του ίδιου –πάντα με αντικείμενο την αρχιτεκτονική– που, νομίζω, φωτίζει την παραπάνω θέση μου:

«*Η μορφή που κατ' αρχήν θα υπαγορεύσει η κατασκευαστική ανάγκη θα πρέπει να ελεγχθεί και με ένα άλλο κοίταγμα εκ των έσω* (τα μάτια της ψυχής)».[15]

Αυτό το «κοίταγμα εκ των έσω» καλλιεργείται στη ζωγραφική του Κ.Κ. Για την «πηγή» των εικόνων του έχει δώσει σαφείς νύξεις ο ίδιος στις λιγοστές συνεντεύξεις και στα κείμενά του. Σταχυολογώ:

«*Οι εικόνες που έχω στο μυαλό μου από παιδί είναι από τη Σάμο. Λουσμένος σ' ένα φως, που έμελε μεγαλώνοντας να το χάσω πολλές φορές, ξαναβρίσκοντάς το μόνο με τη βοήθεια της μνήμης, όποτε ο κόσμος στένευε γύρω* [...]. *Τούτο το φως έδειχνε στα μάτια μου τον κόσμο και τη μορφή του, με διαστάσεις, σχήματα και χρώματα πέρα απ' αυτά που οι μεγάλοι ονομάζουν πραγματικότητα* [...] *Ήθελα να γυρίσω στην πηγή της πρώτης αίσθησης που μ' έκανε ν' αποφασίσω να έχω αυτή τη ματιά για τον κόσμο και όχι μιαν άλλη* [...]».[16]

«*Παίζει πολύ μεγάλο ρόλο το πώς μια άδολη παιδική ψυχή είδε τον κόσμο, το δέντρο, το σπίτι, το βουνό.* [...] *πρέπει να βρίσκουμε τρόπο να ξυπνάμε αυτή τη μνήμη και να την τρέφουμε. Θέλω να γυρνάω πάντα σ' αυτά τα πράγματα, αισθάνομαι ότι αυτό με βοηθάει όχι μόνο στη δουλειά μου αλλά και στη ζωή μου*».[17]

Το πόσο κυριολεκτούσε ο Κ.Κ. όταν υπεδείκνυε τον σκληρό πυρήνα των πρώτων του εμπειριών στον γενέθλιο τόπο σαν το λατομείο απ' όπου εξόρυξε τα υλικά της ζωγραφικής του, μου φανερώθηκε όταν, αναζητώντας την προέλευση των κόκκινων κτιρίων που πλημμυρίζουν τα έργα του, πληροφορήθηκα από τη Λέτη ότι στο χωριό του τα πέτρινα σπίτια βάφονταν κόκκινα όταν η βροχή ξέπλενε τα κοκκινοχώματα με τα οποία ήταν στρωμένες οι ταράτσες. Τα κόκκινα κτίρια, λοιπόν, δεν αντλούν από τους προαναγεννησιακούς Ιταλούς του 14ου και 15ου αιώνα. Από τον Giotto ή ακόμα τον Fra Angelico ή τον Pierro. Είναι τα σπίτια του χωριού του. Οι κυκλικοί σχηματισμοί από κόκκινους κύβους δεν αποτελούν αναφορά στον πρώιμο ηρωικό κυβισμό του 1907-1909 των Picasso και Braque αλλά το μνημονικό αρχέτυπο της πλατείας του χωριού του. Τα βουβά μεγαλόσχημα κτίρια της παραλίας, πάνω

στο κύμα, δεν απηχούν τον De Chirico ούτε φανερώνουν έστω μια εκλεκτική συγγένεια με τον φίλο του Νίκο Στεφάνου. Είναι τα παλιά ταμπάκικα, «καλοχτισμένα μακρινάρια πάνω στη θάλασσα», τα τελωνεία και οι αποθήκες λιμανιού στο Καρλόβασι. Το κόκκινο κτίσμα στην κορυφογραμμή των βράχων που περιβάλλουν το αρχαιοπρεπές βουκολικό ζευγάρι –ας πούμε τον Δάφνι και τη Χλόη– δεν είναι άλλο από το «καλύβι του Αδάμου» κοντά στο πατρικό του στον Πλάτανο. Όλα αυτά είναι τα ορόσημα του μικρού κόσμου, του μέγα, μιας ιδεατής αλάνας της μνήμης που νοηματοδοτεί τη μορφή.

Ωστόσο, η παιδική ματιά που διεκδικεί ο Κ.Κ. δεν είναι η εφησυχαστική και νοσταλγική επιστροφή σε μια «χαμένη αθωότητα». Δεν υπάρχει αθώο μάτι, θα πει σε άλλα συμφραζόμενα ο Gombrich. Είναι η ματιά που βλέπει «πέρα απ' αυτά που οι μεγάλοι ονομάζουν πραγματικότητα». Πέρα από την αλλοτρίωση της καθημερινότητας, πέρα από την ασφάλεια της λογοκρατούμενης απομάγευσης. Τα χωρικά ορόσημα της παιδικής ή της εφηβικής, μνήμης μετατρέπονται σε τοπία μιας ψυχικής ενδοχώρας, σε έναν ου-τόπο, χωροθετημένο εξαρχής από τον ποιητικό νόστο, τόπο μυθικό και μυθοποιητικό. Αυτός είναι ο τόπος, ο καμβάς, όπου ξετυλίγεται η ζωγραφική περιπέτεια του Κ.Κ., το ζητούμενο «σενάριο» του Τσαρούχη. Δεν είναι σκηνικό, γίνεται μέρος του σεναρίου, είναι, σε μεγάλο βαθμό, το ίδιο το σενάριο. Και είναι ο τόπος όπου ποθούν να εδραιωθούν τα πιο προσωπικά του κτίσματα, εκεί όπου υπάρχει το χαμένο «μεταφυσικό βάθος που μόνο οι ανάγκες της ψυχής δημιουργούν».[18]

Πάνω από τα μισά έργα που καταγράφηκαν αναπαριστούν τόπους. Ελάχιστα από αυτά – ίσως να μην ξεπερνούν σε αριθμό τα δάχτυλα του ενός χεριού– μπορούν να χαρακτηριστούν με σχετική βεβαιότητα ως τοπία: απεικονίσεις, δηλαδή, πραγματικών τόπων. Η θέα μιας ταράτσας με φόντο τον Υμηττό από το παράθυρό του στην οδό Αριστίππου, εποχή αμέσως μετά το Παρίσι –αρχή του '70– που ο Κ.Κ. δοκιμάζει το χέρι του σε μια ζωγραφική πιο ρεαλιστική, ενταγμένη ελαφρώς σ' ένα κλίμα «ελληνικότητας». Αργότερα –αρχή του '90–, κάποιες ακουαρέλες από το σπίτι του στου Φιλοπάππου και άλλη μια από το Κερατσίνι. Είναι χαρακτηριστικό ότι την ίδια ταράτσα των αρχών του '70 την ξανασχεδίασε αργότερα, στα τέλη του '80, από μνήμης, δημιουργώντας πια ένα κλίμα σχεδόν μεταφυσικό.

Άλλος τόπος της επιλογής του, όπου έχτισε και το καταφύγιό του, η Αίγινα. Τόσο το Σφεντούρι όσο και άλλες της όψεις εμφανίζονται υπαινικτικά σε αρκετά του σχέδια. Κατά τα άλλα, ο Κ.Κ. πάντα γυρίζει στην προσωπική του «Αρκαδία».

«Φτιάχνω κάποια σχέδια με οδηγό τη μνήμη κι αφήνω τη φαντασία μου ελεύθερη ν' ανασύρει κάποια αίσθηση, εκεί όπου το κτίσμα, πολλές φορές το μικρό, το ελάχιστο, τέλεια ενταγμένο στη φύση διώχνει το δέος που αυτή δημιουργεί, δίνοντάς της συγχρόνως μια αξία υπερβατική όταν ένας τοίχος με προστάτευε από το βορηά, ένα τσαρδάκι ή ένα καλύβι με έκλεινε και με φιλοξενούσε μαζί».[19]

Υποβόσκει εδώ μια αίσθηση νοσταλγίας για έναν χαμένο παράδεισο, για την ενότητα και αρμονία ανθρώπου και φύσης.

«Τις παιδικές μου εικόνες τις χαρακτηρίζει η συνοχή σε μια ενότητα αδιαίρετη. Ο άνθρωπος με τα έργα του μέσα στη φύση, που άλλοτε τον χαϊδεύει, χαϊδεύοντας μαζί και τα έργα του, κι άλλοτε τον αντιμάχεται, σα να 'θελε να δοκιμάσει την αντοχή του αλλά και των έργων του την αντίσταση στη φθορά».[20]

Παρ' όλο τον ενεστώτα, νιώθει κανείς ότι η «αδιαίρετη ενότητα» ανήκει σε κάποιο ακαθόριστο παρελθόν. Τέτοιες εικόνες είναι τα κόκκινα σπίτια δίπλα στο κύμα ή μπλεγμένα στις

17

18, 19

20

21

22, 23

ΕΙΚ. 17 «Μυθολογικό ζευγάρι». Στο φόντο η καλύβα του Αδάμου

ΕΙΚ. 18 «Το παράθυρο της οδού Αριστίππου» ('70)

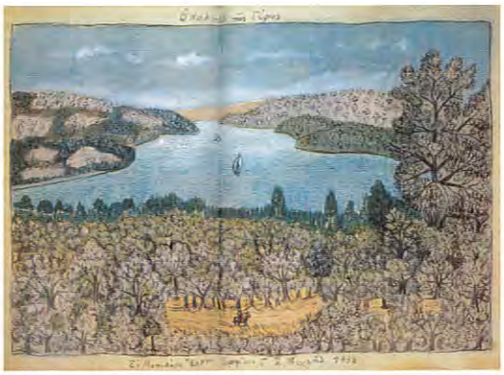
ΕΙΚ. 19 «Θέα από την οδό Φιλοπάππου» ('90)

ΕΙΚ. 20 «Πέραμα» ('90)

ΕΙΚ. 21 «Αίγινα»

ΕΙΚ. 22, 23 «Η θέα της ταράτσας» το '70 και στο τέλος του '80

24



25

26

27, 28

γεωμετρίες της ξερολιθιάς ή μισο-άφαντα πίσω από χόρτα και θάμνους. Κάποιες φορές, ο παράγοντας «ακαθόριστο» ή «μυθικό» παρελθόν, που έρχεται και σμίγει με το σχεδόν παρόν, υποβάλλεται πιο χειροπιαστά από κάποιο αρχαίο απομεινάρι, μια ναόσχημη όψη, την ευθεία αντιπαράθεση ή τη συνεύρεση μιας μυθικής σκηνής με το καλύβι του ξωμάχου και τα ηλεκτρικά καλώδια.

Είναι χαρακτηριστικό της σκέψης και των προθέσεων του αρχιτέκτονα Κ.Κ. ότι σ' ένα τέτοιο ακριβώς ουτοπικό τοπίο «αρκαδικού» ύφους, μια απέραντη αμμουδερή παραλία, εντάσσει ένα αδρά σχεδιασμένο προσχέδιο της πρόσοψης του Μουσείου της Θεσσαλονίκης. Τοποθετεί, άραγε, το κτίσμα του στο ιδεατό του περιβάλλον ή δοκιμάζει την αντοχή των ουτοπικών του οραματισμών;

Βλέποντας εικόνες σαν την παραδεισένια παραλία, η οποία, δίχως πραγματικά να μοιάζει, μου φέρνει στο νου μια ζωγραφιά του Θεόφιλου που θαύμαζε ο Τσαρούχης –τον κόλπο της Γέρας– αναρωτιέται κανείς αν ο Κ.Κ. έχει αποδώσει ένα πραγματικό τοπίο. Πιθανότατα όχι. Όλα αυτά είναι τοπία της μνήμης. Ένα προσχέδιο για μια σειρά πινάκων και σχεδίων που εμπνέονται από τα εγκαταλελειμμένα ταμπάκικα του Καρλοβάσου, σύμφωνα με δική του σημείωση, το έχει σχεδιάσει σ' ένα ταξί κατά τη διαδρομή Γαλάτσι - Κουκάκι. Μπορεί πάλι να μην είναι προσχέδιο, αλλά μνημονική επανάληψη προηγούμενου σχεδίου ή πίνακα. Ο Κ.Κ. ξαναδουλεύει συνεχώς τα θέματά του σαν τον ποιητή που νοερά ακούει μέσα του και διορθώνει τους στίχους του.

Σκέπτομαι ότι οι αναγνώσεις μου ίσως βαραίνουν τις εικόνες του Κ.Κ. Ο παραλληλισμός των μνημονικών του τόπων με τον αρκαδικό μύθο των αναγεννησιακών και μετα-αναγεννησιακών ζωγράφων είναι παρελκυστικός, γιατί το όραμα της Αρκαδίας είναι άρρηκτα δεμένο με τη μελαγχολική αναπόληση της χαμένης ουτοπίας και τελικά με την ελεγεία.[21] Είναι πράγματι η πρόθεση και η ματιά του Κ.Κ. μελαγχολική, ελεγειακή και, υπόρρητα, θρηνητική; Εκ πρώτης όψεως η ζωγραφική του δεν ομολογεί κάτι τέτοιο, είναι υπαινικτική, χαμηλών τόνων, λιτή έως στοιχειώδης στα εκφραστικά μέσα. Ωστόσο, ζητάει μια θέαση στοχαστική για να φανερωθεί.

«*Η φύση χωρίς ανθρώπινα σημάδια πάντα μου προξενούσε δέος*» αναφέρει κάπου ο Κ.Κ.[22] Η δήλωση αυτή ταιριάζει με τις εικόνες που προηγούμενα ανέφερα, εικόνες που δοξάζουν την οργανική ενότητα φύσης - ανθρώπου και των έργων του. Ωστόσο, αν το ξένισμα, μια υποδόρια ταραχή, μια ακαθόριστη ανησυχία, ένας φόβος μπροστά στο ανοίκειο και το απροσδιόριστο μπορούν να χαρακτηριστούν «δέος», τότε, σε μια μεγάλη κατηγορία τοπίων του Κ.Κ., είναι ακριβώς τα ανθρώπινα σημάδια που το υποβάλλουν.

Μια τέντα, ένα πέτασμα στημένο στους αμμόλοφους, ένα φυλάκιο, ένας ιστός ή μια κεραία, κάποιες τυφλές αποθήκες στο χειμέριο κύμα... Κτίσματα και κατασκευές έξω από το συνηθισμένο τους περιβάλλον, αποκομμένα από τη χρηστική τους λειτουργία, μεταφερμένα στους παράλιους λειμώνες και τις αμμοθίνες, μας προκαλούν να τα παρατηρήσουμε σαν να τα βλέπουμε για πρώτη φορά, πέρα από τη φυσική τους υπόσταση, στη μετα-φυσική, την υπερρεαλιστική τους διάσταση. Αυτού του τύπου η υπέρβαση της πραγματικότητας μας είναι ήδη γνωστή από τις εμπειρίες του De Chirico το 1910, όταν έθετε τις βάσεις της pittura metafisica. Ο De Chirico ξεκινάει από μια αποκαλυπτική ενόραση της πραγματικότητας και βάσει αυτής της εμπειρίας συνθέτει τον φανταστικό, μετα-φυσικό κόσμο των πινάκων του.[23] Αντίστροφα, ο Κ.Κ., με μια αδιόρατη σκηνοθεσία, καταφέρνει να εντάξει το ανοίκειο στην εικόνα του, έτσι ώστε να φαίνονται όλα ακριβώς σαν αυτό που δεν είναι: απολύτως φυσικά. Ανοίγει διακριτι-

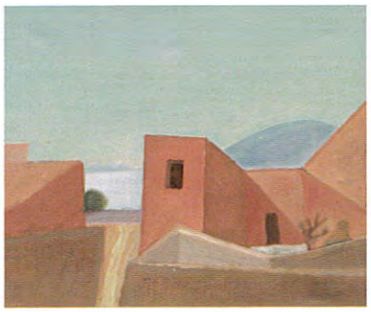
ΕΙΚ. 24 Ξυλομπογιά και παστέλ

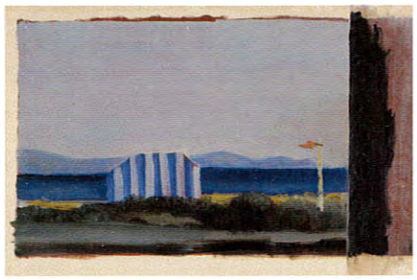
ΕΙΚ. 25 Θεόφιλος, **Ο κόλπος της Γέρας**, 1932

ΕΙΚ. 26 Σκαρίφημα του Βυζαντινού Μουσείου στην αμμουδιά

ΕΙΚ. 27 Σχέδιο καμωμένο στο ταξί, Γαλάτσι-Κουκάκι 1992

ΕΙΚ. 28 Παστέλ, 1989





29

ΕΙΚ. 29 Picasso, **Όλγα**, 1923

ΕΙΚ. 30 **Η μάνα μου**. Ακρυλικό σε χαρτί, 70 × 50 εκ. 1962(;)

ΕΙΚ. 31 «Προσωπογραφία του πατέρα». Μελάνι και ακρυλικό σε χαρτί, 70 × 50 εκ. 1962(;)

ΕΙΚ. 32 Picasso, **Αρλεκίνος**, 1923

ΕΙΚ. 33 Παστέλ και ακουαρέλα σε χαρτί, 41,8 × 29,5 εκ, δεκαετία '70 ή τέλος δεκαετίας '60

ΕΙΚ. 34 Picasso, **Καθισμένος Αρλεκίνος**, 1923

30, 31

32, 33, 34

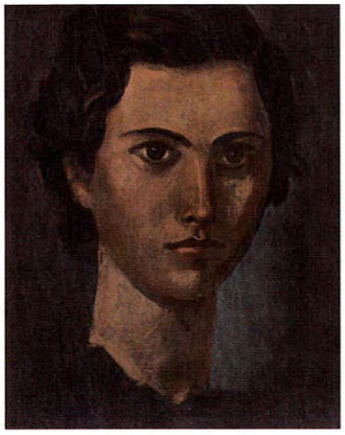
κά την πόρτα ώστε να παρεισφρήσει στην πραγματικότητα η «άλλη» διάσταση.
Σε πολλά από αυτά τα τοπία, σε πρώτο πλάνο, φαίνεται η πλάτη ή το πίσω μέρος του κεφαλιού μιας γυναίκας, κομμένο από το κάδρο. Η γυναίκα κοιτάζει στην ίδια ακριβώς κατεύθυνση που βλέπει και ο θεατής κρύβοντάς του ένας μέρος της εικόνας – όπως συμβαίνει στον κινηματογράφο με τον ενοχλητικό που κάθεται μπροστά μας. Είναι ο θεατής μέσα στην εικόνα. Ο πραγματικός θεατής βρίσκεται στη δεύτερη σειρά. Είναι μακριά από την εικόνα. Μπροστά του στέκει κάποια άλλη. Και οι δύο βλέπουν μια εικόνα της μνήμης.[24]

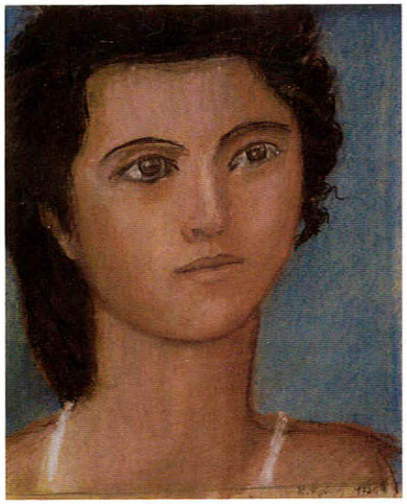
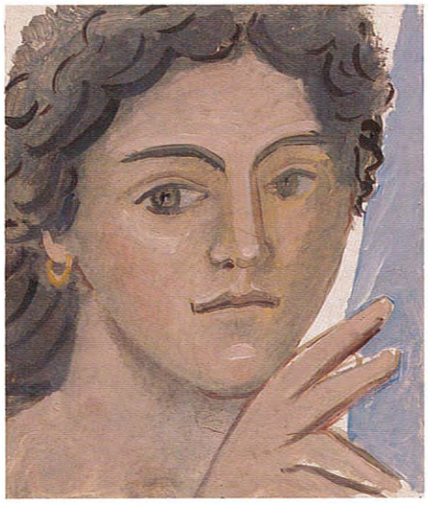
Αν αναζητήσει κανείς τα «μεγαθέματα» –για να χρησιμοποιήσω τον εύστοχο όρο του Μίμη Μαρωνίτη– της ζωγραφικής του Κ.Κ. θα καταλήξει σε δύο: τον Τόπο και τη Γυναίκα. Στις ελάχιστες εξαιρέσεις μιας σχεδόν απόλυτης απουσίας της ανδρικής μορφής συγκαταλέγονται μια δυο μελέτες ανδρικών γυμνών, κάποια πορτρέτα συγγενών και φίλων σχεδιασμένα με μολύβι και μια μικρή σειρά σχεδιασμένων αυτοπροσωπογραφιών. Όσον αφορά τα έργα με παραστάσεις γυναικών, είναι απόλυτα συγκρίσιμα σε αριθμό με αυτά που αναπαριστούν τόπους, δηλαδή, περίπου τα μισά του συνόλου. Με μια πρώτη ματιά μπορεί κανείς να τα χωρίσει σε δύο κατηγορίες: σε σχέδια που έχουν γίνει εκ του φυσικού με χρήση κάποιου μοντέλου και σε σχέδια και ζωγραφιές από τη φαντασία. Ωστόσο, αυτός ο διαχωρισμός είναι καθαρά σχηματικός. Οι δύο αυτές κατηγορίες αλληλοτροφοδοτούνται και αλληλοσυμπληρώνονται.

Αυτό που εύκολα θα διαπιστώσει κανείς είναι ότι μεγάλο μέρος των γυναικείων μορφών αποτελούν παραλλαγές σε έναν γυναικείο τύπο – ένα πρότυπο, και δεν πρόκειται για πορτρέτα συγκεκριμένων γυναικών. Στην προσπάθειά μου να εντοπίσω την προέλευση αυτού του γυναικείου προτύπου με περίμενε μια έκπληξη ανάλογη με εκείνη των κόκκινων σπιτιών. Το αρχέτυπο, η μήτρα για τα ανάτυπα συμβολικής γυναίκας ή γυναίκας-συμβόλου του Κ.Κ. ήταν το πρόσωπο της μητέρας του από μια νεανική της φωτογραφία. Χωρίς να το γυρεύω, είχα χτυπήσει πάλι στον σκληρό πυρήνα της μνήμης.

Ώστε, έστω μακρινό πρότυπό του δεν ήταν οι γυναίκες της κλασικότροπης περιόδου του Picasso του 1922-1926; Ναι, ήταν κι αυτές. Το ενδιαφέρον του άλλωστε για τον Picasso είναι διαπιστωμένο. Στα πορτρέτα της μητέρας και του πατέρα του της δεκαετίας του '60 η επιρροή είναι φανερή και εκλεκτική. Συνδυάζει στοιχεία της γαλάζιας περιόδου αλλά και των πορτρέτων της Françoise Gilot του 1946. Σ' ένα άλλο έργο του '60 είναι ολοφάνερες οι επιρροές της ύστερης περιόδου του Picasso ('60-'70). Τέλος, το πρώτο μεγάλο πορτρέτο καμωμένο με βάση τη νεανική φωτογραφία της μητέρας συγγενεύει άμεσα με τους Αρλεκίνους του 1923. Το ενδιαφέρον δεν εστιάζει στις επιρροές ή τα δάνεια που δέχεται ή παίρνει ένας ζωγράφος, αλλά στο πώς αυτά λειτουργούν στο έργο του. Η διαπίστωση για τον Κ.Κ. είναι πως τα στοιχεία που δανείζεται αφομοιώνονται στο βιωμένο υπόστρωμα του έργου του. Δεν μένουν ποτέ στην επιφάνεια σαν αυθαίρετο, άνευρο επικάθημα.

Ο Κ.Κ. ζωγραφίζει ένα δεύτερο ολόσωμο πορτρέτο από τη φωτογραφία της μητέρας του τη δεκαετία του '70 με χρωματιστό μολύβι. Πρόκειται για μια μελέτη για το τελικό ολόσωμο πορτρέτο με παστέλ – το μεγαλύτερο, απ' όσο γνωρίζω, έργο του, που ολοκληρώνεται το 1982. Τόσο πριν όσο και μετά την πραγματοποίηση αυτού του έργου –κατά τις δεκαετίες '70 - '90– φτιάχνονται πολλές παραλλαγές αυτού του τόσο σημαντικού για εκείνον προσώπου, οι οποίες εικονογραφούν διαφορετικές προσλήψεις γυναικείων μορφών. Η γυναίκα - κορίτσι με την έλξη της αθωότητας, η αρχαιοπρεπής και αρχετυπικά ελληνική ανθοστόλιστη έφηβη, η άλλοτε γήινη και πραγματική και άλλοτε μυθοποιημένη κοπέλα, η γυναίκα φαγιούμ. Η λίγο ωριμότερη νέα γυναίκα με το καθαρό πρόσωπο, το δυνατό και οραματικό βλέμμα, η γυναί-



K.K.

35, 36

37, 38

39, 40

41, 42

κα με την ανεπιτήδευτη ομορφιά και τον συγκρατημένο ερωτισμό. Η νέα μητέρα, η απλή, ήρεμη, δυνατή, θεληματική αλλά και συνετή γυναίκα της οικογένειας, η λιτά φροντισμένη γυναίκα της επαρχιακής ή αστικής καθημερινότητας που δεν έχει πάνω της κανένα ίχνος υπερβολής ή οίησης. Πρόκειται για εξιδανικευμένους μορφότυπους γυναικών, οικείων και μακρινών συνάμα. Χαρίζουν την προστασία της εικόνας και τη νοσταλγία μιας υπόσχεσης.

Στον αντίποδά τους διαμορφώνεται και η εικονογραφία της ερωτικής γυναίκας. Ποιητικές εκφράσεις του γυναικείου γυμνού. Συνήθως προηγούνται σχεδιαστικές μελέτες από μοντέλο. Στη συνέχεια, οι μελέτες ξαναδουλεύονται σχεδιαστικά, η γραμμή αλαφραίνει και το σχέδιο αγγίζει μια κλασική απλότητα που, τεχνοτροπικά, συχνά θυμίζει τον Matisse. Σ' αυτή τη φάση της δεύτερης επεξεργασίας, όπου φαίνεται να κυοφορείται ένα έργο, στον τοίχο πίσω από το ερωτικό σώμα σχεδιάζεται το γνωστό τοπίο με τη θάλασσα, την πλάτη της γυναίκας που την ατενίζει και, ανάμεσά τους, το φυλάκιο ή την τέντα - καμπίνα. Δεν είναι πάντα σαφές αν πρόκειται για κάδρο κρεμασμένο στον τοίχο ή για παράθυρο μέσα από το οποίο ανοίγεται η συγκεκριμένη θέα. Γίνεται πάλι ένα παιχνίδι με τη σημειολογία της εικόνας μέσα στην εικόνα. Τα χαρτιά μπερδεύονται, ο αισθησιασμός μπλέκεται με τον χώρο του ονείρου, όλα τα ενδεχόμενα μένουν σκόπιμα ανοιχτά.

Ο Κ.Κ. επαναλαμβάνει τα ζωγραφικά του μοτίβα σε μεγάλο αριθμό παραλλαγών, και συχνά με διαφορετικές τεχνικές και τεχνοτροπίες. Μια πλήρης δημοσίευση του έργου του που θα ενδιαφερόταν να αποδώσει το ιδιαίτερο στίγμα του θα ήταν καλό να περιλαμβάνει έναν ικανό αριθμό παραλλαγών για κάθε θέμα σε χωριστές ενότητες. Ωστόσο, εδώ δεν έχουμε αυτή τη δυνατότητα. Επομένως, εν γνώσει μας προβαίνουμε σε μια δειγματοληπτική παρουσίαση, η οποία ενδεχομένως τον αδικεί. Τι θα συνέβαινε αν ο Κ.Κ. είχε προλάβει να αναπτύξει το ζωγραφικό του έργο; Θα συνέχιζε τη μέθοδο των πολλαπλών μελετών - παραλλαγών ή η επιλογή του αυτή ήταν ένας τρόπος να αναπληρώνει την εκ των πραγμάτων επιβεβλημένη στέρηση της ζωγραφικής;[25]

Ένα θέμα που έχει ο ίδιος δουλέψει πολύ είναι αυτό που εγώ συμβατικά ονομάζω «γυναίκα στην πόρτα». Σ' ένα τέτοιο σχέδιο σημειώνει με το χέρι του τον τίτλο «κορίτσι που κοιτάει». Ωστόσο, η ιστορία του μοτίβου είναι παλιά. Παλιές είναι και οι πιθανές συνδηλώσεις της. Ο Κ.Κ., συνειδητά ή ασυνείδητα, επιλέγει πάλι ένα στήσιμο πολλαπλών επιπέδων, πραγματικών και μεταφορικών. Η γυναίκα μπροστά στην πόρτα με τη λευκή εσθήτα ή το μεσοφόρι και το αρχαιοπρεπές χτένισμα, το παραπέτασμα, ο μαίανδρος, όλα, οδηγούν σε μια άχρονη αρχαϊκότητα. Το σκοτάδι πίσω από την πόρτα, ο «άλλος» χώρος, τα ενδότερα της εικόνας. Στο βάθος, η θάλασσα. Το σπίτι ή σκηνικό στημένο στη γνωστή αμμουδιά. Σε κάποια σχέδια, ανάμεσα στο σπίτι και τη θάλασσα, το φυλάκιο με τον ιστό - κεραία. Η Γυναίκα; Είναι αλαφιασμένη, αγριεμένη, ανήσυχη; Περιμένει με απαντοχή τον εραστή της; Είναι η Ηλέκτρα ή η Κλυταιμνήστρα; Γυρίζει προς εμάς «τραυλή στην όψη».[26] Έχει πίσω της το αινιγματικό πεδίο...

Άλλο πολυεπίπεδο έργο με θέμα τη γυναίκα είναι αυτό που, συμβατικά πάλι, ονομάζω «γυναίκα - μνημείο». Ξεκινάει ήδη από τη δεκαετία του '60. Σ' ένα πρώτο έργο ένα κορίτσι κοιμάται και, δίπλα του ή στο όνειρό του, κείται μια προτομή γυναίκας. Σ' ένα επόμενο, μια προτομή γυναίκας σκεπασμένη με βέλο σε βάθρο μέσα σ' ένα τοπίο. Αργότερα, στη δεκαετία του '70, η απεικόνιση μιας προτομής με χαρακτηριστικά από το αρχέτυπο του μητρικού πορτρέτου. Άλλωστε, ουσιαστικά πρόκειται περί πορτρέτου μεταλλαγμένου σε προτομή. Μια άλλη εκδοχή της ίδιας εποχής εικονίζει μια νέα γυναίκα, ένα «κορίτσι» που κοιτάει έξω από το παράθυρο και αντικρίζει μια προτομή, πάλι στο πρότυπο της μητέρας. Το αντί-

ΕΙΚ. 35 Γυμνό, 1978

ΕΙΚ. 36 Γυμνό, τέλη '70(;)

ΕΙΚ. 37, 38 Σχέδιο: α' εκδοχή: εκ του φυσικού και β' εκδοχή ('70)

ΕΙΚ. 39, 40 Σχέδιο: α' εκδοχή: εκ του φυσικού ('70) και β' εκδοχή ('70)

ΕΙΚ. 41 Κορίτσι που κοιτάει

ΕΙΚ. 42 Από τοιχογραφία της Πομπηίας

κρισμα αυτό των δύο γυναικών, μιας πραγματικής και μιας εξω-πραγματικής, δημιουργεί μια παράξενη ένταση. Επόμενη παραλλαγή: Η γνωστή παραλία, στο βάθος η θάλασσα, ο ουρανός καλυμμένος από σύννεφα καταιγίδας. Αριστερά, σε βάθρο, ένα ομοίωμα σπιτιού. Άσκεπο κτίσμα, γεμάτο από το σκοτεινό σύννεφο. Δίπλα και μπροστά του, σαν ακρόπρωρο, η προτομή ή, μάλλον, η κατατομή μιας γυναίκας. Τα χρώματά της ανακατεύονται με αυτά της θάλασσας και του σύννεφου. Όταν πρωτοείδα αυτό το έργο μου ήρθε σχεδόν αυτόματα ο τίτλος «η τοτεμική γυναίκα».

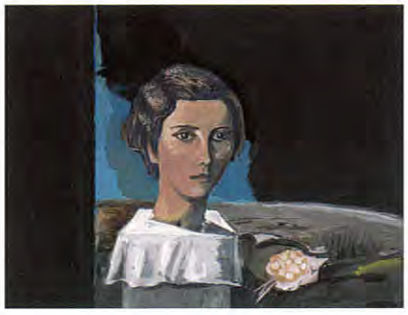
Η λεγόμενη γενιά του '30 προσπάθησε να εντάξει την πνευματική ζωή του τόπου στον ρυθμό του 20ού αιώνα.[27] Στην προσπάθειά τους αυτή, οι εκπρόσωποί της επέλεξαν να μη μιμηθούν δουλικά μόνο τη μορφολογία του μοντερνισμού αλλά τις ζωτικές διαδικασίες μέσα από τις οποίες γεννήθηκε και επικράτησε το συγκεκριμένο κίνημα. Αναζήτησαν δηλαδή στην πολιτιστική ζωή και ιστορία του τόπου ό,τι δεν είχε φθαρεί, ό,τι ήταν αγνοημένο, περιθωριοποιημένο αλλά ζωτικό. Το ανα-νοηματοδότησαν και το μπόλιασαν με το εισαγόμενο νέο πνεύμα προκειμένου να οικοδομήσουν τον νεοελληνικό μοντερνισμό. Ένα οικοδόμημα σε μεγάλο βαθμό αντιφατικό, με μια δόση εσωστρέφειας, αλλά στέρεα χτισμένο σε δικά του και όχι σε δανεικά θεμέλια. Πέρασε ένας πόλεμος, ένας εμφύλιος, προέκυψε μια διχασμένη κοινωνία. Τέλος, τη δύσκολη άνοιξη του '60 την κατάπιε η επτάχρονη δικτατορία. Το '70 που ανδρωνόμαστε, όσοι από τους εκπροσώπους της γενιάς του '30 είχαν απομείνει μάχιμοι, όσοι δεν είχαν προσχωρήσει σε κάθε είδους αναχωρητισμούς –οι ποιητές, οι μουσικοί, οι ζωγράφοι– πρόσφεραν την τελευταία τους ανθοφορία. Εμείς, του '60, του '70 και του '80 οι «εκδρομείς», χαράζαμε τις πορείες μας σε μια εποχή που υποσχόταν πολλά, βιαζόταν περισσότερο και δεν προλάβαινε να σκεφτεί τον εαυτό της. Οι περισσότεροι, παρασυρμένοι από τη γενική ευφορία, πήδηξαν στο τρένο.

Ήδη, πριν τη δικτατορία, στον χώρο της τέχνης είχε δημιουργηθεί ένα ισχυρό ρεύμα αποκόλλησης από την «κηδεμονία» της γενιάς του '30 και, κατά τη γνώμη μου, άκριτης προσχώρησης στα διεθνή κινήματα. Οι όποιες κατακτήσεις της γενιάς του '30 αγνοήθηκαν και αντικαταστάθηκαν με συνταγές εισαγωγής. Ενώ, λοιπόν, η ευφορία των ημερών υπεδείκνυε τον δρόμο της γρήγορης ανάκτησης του χαμένου χρόνου, την έξοδο από την απομόνωση και τη σύνδεση με τα σύγχρονα κινήματα, που πια κινούνταν με αστρικές ταχύτητες, για κάποιους είχε σημάνει η ώρα του αναστοχασμού.

Ένας από αυτούς ήταν ο Κ.Κ. Φαίνεται ότι αισθάνθηκε έγκαιρα την απειλή του μεταμοντέρνου κύματος που φαινόταν να φουσκώνει στ' ανοιχτά. Ο καθορισμός της νέας πορείας του σήμανε την οριστική πράξη απεξάρτησής του από το ηγεμονικό πολιτισμικό ρεύμα της εποχής, το οποίο διαπίστωσε ότι δεν ανταποκρινόταν στον ψυχισμό του. «*Οι κατασκευασμένες ανάγκες, όλο και περισσότερες, μας περιέπλεξαν και ξεχάσαμε τις αληθινές, με αποτέλεσμα τα έργα μας να μαρτυρούν τον χαμένο εσωτερικό εαυτό μας*».[28] Έσπευσε, λοιπόν, να διαφυλάξει τον εσωτερικό του εαυτό πριν κινδυνέψει να τον χάσει. Να τον καλλιεργήσει στην ησυχία ενός ανθεκτικού καταφύγιου: «*Θέλησα αναπολώντας με τη μνήμη μου να κρυφτώ στην κόχη που κούρνιαζα μικρός*».[29] Όχι για να προστατευτεί αλλά για να στεριώσει, να δυναμώσει την εσωτερική του φωνή. Σε μια εποχή που οι λέξεις είχαν πια ιστορία, δεν πίστευε στη φενάκη των «πρωτοποριών», δεν ήταν ρέκτης της ασυνέχειας. Αντίθετα. Άντλησε μαθήματα αυτογνωσίας από εκπροσώπους της γενιάς του '30 έχοντας ξεκάθαρη αντίληψη της απόστασης που τον χώριζε από εκείνους. Στράφηκε στους πρωτοπόρους ζωγράφους του μοντερνισμού που γνώριζαν τι επεδίωκαν και τι προσπαθούσαν να καταλύσουν. Τον Picasso, τον Braque, τον Matisse αλλά και τον Balthus, με τον οποίο ο Κ.Κ. μοιράζεται μια

43

44


45

46

47

ΕΙΚ. 43 Έργο δεκαετίας ('60)

ΕΙΚ. 44 «Προτομή σκεπασμένη με βέλο» ('60)

ΕΙΚ. 45 Πορτρέτο - προτομή ('70)

ΕΙΚ. 46 «Στο παράθυρο» ('70)

ΕΙΚ. 47 «Η τοτεμική γυναίκα» ('70)

48

ΕΙΚ. 48 Διασκευή έργου ή έργων του Balthus. Ακουαρέλα και μολύβι σε χαρτί, 29,4 × 19,3 εκ. ('70)

αγάπη για την αναπαράσταση του γυναικείου ερωτικού σώματος. Οι όποιες επιρροές είναι τόσο χωνεμένες στο έργο του ώστε δεν θα κατέληγα στην πιθανολογούμενη σχέση με τον Balthus αν δεν έβρισκα μια ακουαρέλα από το '60, στην οποία ο Κ.Κ. συνθέτει ελεύθερα κομμάτια από γνωστά έργα του.

Δεν είναι ο οραματιστής πρωτοπόρος αλλά ο «εξόριστος στην εποχή του ποιητής» που διατυπώνει ένα αίτημα ελευθερίας και ψυχικής πληρότητας. Η στάση του είναι αμυντική απέναντι σ' έναν περίγυρο που τον αφήνει αδιάφορο ή τον πληγώνει. Προσπαθεί να διατηρήσει κάποιες αξίες που νιώθει ότι απειλούνται, κάποιες αρχές που διαποτίζουν το έργο του. Δεν τον απασχολεί αν η ζωγραφική του θα βρει θέση σε κάποιον -ισμό που είναι έξω από αυτόν. Δουλεύει και ξαναδουλεύει τις εικόνες του. Βαθαίνει την ποιητική διάσταση του έργου του.

Ο Κ.Κ. διάλεξε τον ρόλο του ανένταχτου στο κυρίαρχο ρεύμα. Δεν ήταν ο μόνος και δεν ήταν μόνος. Οι μελετητές του αρχιτεκτονικού του έργου έχουν ήδη εντοπίσει τις εκλεκτικές συγγένειές του με συναδέλφους του τόσο στην Ελλάδα όσο και πέρα από αυτήν. Δεν μιλάμε απαραίτητα για επιρροές αλλά για κάποιους κοινούς στόχους, κοινές επιλογές. Δεν μιλάμε για ταύτιση. Η εποχή έχει αποδειχτεί άγονη για συλλογικότητες στον χώρο της τέχνης. Ωστόσο, συνομιλητές είχε αποκτήσει ο Κ.Κ. και στον χώρο της ζωγραφικής. Πρώτα, τους φίλους του, τον Φασιανό και τον Στεφάνου. Ύστερα, τους γείτονές του, το ζωγράφο Πέρη Ιερεμιάδη και τον ποιητή Νίκο Παναγιωτόπουλο. Ακόμα, τον Λευτέρη Βογιατζή με τον οποίο συνεργάστηκε στην κατασκευή του Θεάτρου της οδού Κυκλάδων και, τα τελευταία χρόνια της ζωής του, τον ζωγράφο Νίκο Μπάικα. Τέλος, τόσους άλλους που είτε γνώριζε είτε συμπορευόταν μαζί τους πνευματικά. Δεν θα επεκταθώ σε ονόματα. Είμαι πολύ κοντά για να επιχειρήσω κατατάξεις. Δεν υπάρχει ακόμα καθαρή εικόνα για το ίχνος που αφήνει πίσω της η γενιά του Κ.Κ., η γενιά μας. Ούτε και για τους ποικίλους δρόμους που άνοιξε ή συντήρησε για τους αμέσως επόμενους. Η τρέχουσα κριτική παραμένει πάντα εγκλωβισμένη στο «αγχωτικό» δίλημμα σχετικά με το αν η εγχώρια καλλιτεχνική παραγωγή έχει χάσει ή χάνει το τρένο των διεθνών εξελίξεων έντρομη και με ακυρωμένο κάθε κριτικό αντανακλαστικό μπροστά στον κίνδυνο της όποιας εσωστρέφειας. Θα χρειαστεί κάποιος καιρός μέχρι να σπάσει η κρούστα των στερεοτύπων, για να ξεχωρίσουμε αυτές τις σκόρπιες ψηφίδες των «ανένταχτων», να αποκαταστήσουμε δίκτυα και να επανεκτιμήσουμε τη σημασία τους.

Ο Κ.Κ. έφυγε πολύ νωρίς. Πρόλαβε ωστόσο να χαρεί την αναγνώριση του αρχιτεκτονικού του έργου. Δεν πρόλαβε να υλοποιήσει το ζωγραφικό του έργο όπως το οραματιζόταν. Σύμφωνα με τα λόγια του αδελφού του Ανδρέα, λίγο καιρό πριν αρρωστήσει, σκόπευε να διαμορφώσει τον ημιυπόγειο χώρο στο σπίτι του σε εργαστήριο ζωγραφικής. Δεν ήθελε να κάνει ατομική έκθεση πριν δουλέψει μεγάλα έργα με σταθερά υλικά. Οποιαδήποτε άλλη παρουσίαση τη θεωρούσε «πρόχειρη». Δεν πρόλαβε. Ο θάνατός του δεν μας στέρησε μόνο έναν σημαντικό αρχιτέκτονα αλλά ματαίωσε και τη μεστή αποκάλυψη ενός σημαντικού ζωγράφου.

[1] Συζήτηση του Κυριάκου Κρόκου με τον Ανδρέα Γιακουμακάτο: «Η ύλη και το φως», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, τ. 27, 1996, σ. 18-23. (Από αναδημοσίευση στο *Ανθολόγηση κειμένων για το έργο του αρχιτέκτονα*, 9/1987-6/2008, Θεσσαλονίκη, 2008, σ. 44).

[2] Συνέντευξη στον Κυριάκο Κοσμά «Στο βάθος της μνήμης», *La mia casa*, Ιούνιος 1990 (Βλ. αναδημοσίευση στον παρόντα τόμο, σ. 364).

[3] Γ. Δρίνης, «Ο φίλος μου Κυριάκος Κρόκος», *Για τον Κυριάκο Κρόκο. Ενθύμηση*, Αθήνα, Ίκαρος, 2008, σ. 13.

[4] *Στο ίδιο*, σ. 14.

[5] *Στο ίδιο.*

[6] *Στο ίδιο.*

[7] Ο Κ.Κ. έχει αναφερθεί σε συνέντευξή του στην αλλοτριωτική επίδραση που εξασκούσαν πάνω του οι σπουδές του στην Αρχιτεκτονική Σχολή. «[...]*μεγαλώναμε με τις εικόνες της σύγχρονης αρχιτεκτονικής από τα βιβλία. Είχαμε την αγωνία του μοντέρνου. Αρχίζαμε να μαθαίνουμε κατόψεις, πράγματα που μας έλεγαν ότι είναι μεγάλα, ότι αυτή είναι η σύγχρονη αρχιτεκτονική, αυτοί είναι οι μεγάλοι αρχιτέκτονες, και εμείς τέτοια σχέδια κάναμε*». Συζήτηση του Κυριάκου Κρόκου με τον Ανδρέα Γιακουμακάτο: «Η ύλη και το φως», *ό.π.*, σ. 45.

[8] Δρίνης, *ό.π.*, σ. 14.

[9] Υπολογίζεται ότι αυτός ο αριθμός πρέπει να καλύπτει περίπου τα τρία τέταρτα του συνόλου των έργων του.

[10] Α. Γιακουμακάτος, «"Δεν πρέπει να εντάσσεσαι". Ο Κυριάκος Κρόκος και η αναζήτηση του χρόνου» σ. 16 παρόντος τόμου.

[11] Αναφέρεται στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη.

[12] Συζήτηση του Κυριάκου Κρόκου με τον τον Ανδρέα Γιακουμακάτο: «Η ύλη και το φως», *ό.π.* σ. 47.

[13] Δηλαδή, τα σχέδια για το Μουσείο στη Θεσσαλονίκη.

[14] Α. Γιακουμακάτος, «"Δεν πρέπει να εντάσσεσαι"», σ. 20 παρόντος τόμου.

[15] *Για τον Κυριάκο Κρόκο, ό.π.*, σ. 19. Η έμφαση δική μου.

[16] Α. Φασιανός, – Κ. Κρόκος, *Αρχιτεκτονικά τοπία*, Αθήνα, β' έκδοση, 2008, σ. 5-7.

[17] Συζήτηση του Κυριάκου Κρόκου με τον Ανδρέα Γιακουμακάτο: «Η ύλη και το φως», *ό.π.*, σ. 44.

[18] «*Η πεποίθηση με την οποία μας όπλισε το μοντέρνο κίνημα με τις αρχές του κλονίστηκε για να χαθεί γρήγορα.* [...] *Ζώντας χρόνο με τον χρόνο τον άρρυθμο μετασχηματισμό που η νέα μόδα, προϊόν του σύγχρονου κινήματος επέβαλλε, συνειδητοποίησα ότι χάθηκε το μεταφυσικό βάθος που μόνο οι ανάγκες της ψυχής δημιουργούν*». Κ. Κρόκος, «Κυριάκος Κρόκος», *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 23/1989, σ. 120. (Από αναδημοσίευση στο *Ανθολόγηση κειμένων για το έργο του αρχιτέκτονα*, ό.π., σ. 18.

[19] Φασιανός – Κρόκος, *ό.π.*, σ. 6-7.

[20] *Στο ίδιο*, σ. 5.

[21] E. Panofsky, "Et in Arcadia ego: Poussin and the Arcadian Tradition", *Meaning in the visual arts*, Penguin (Peregrine), Μίντλσεξ 1987, σ. 349.

[22] Φασιανός – Κρόκος, *ό.π.*, σ. 5.

[23] Βλ. Maurizio Fagiollo dell' Arco, «De Chirico à Paris 1911-1915», *Giorgio De Chirico* (κατάλογος έκθεσης), επιμ. William Rubin, Wieland Schmied, Jean Clair, Κέντρο Georges Pompidou, Παρίσι 1982, σ. 63.

[24] Οι σχετικές εικόνες που παρατίθενται είναι η μία η ζωγραφική αναπαράσταση της πραγματικής εικόνας και η άλλη η ίδια εικόνα σχεδιασμένη είκοσι χρόνια αργότερα με μια γυναίκα - θεατή να στέκει σε πρώτο πλάνο.

[25] Ο Δρίνης αναφέρει μια μαρτυρία για την αντίστοιχη διαδικασία στον χώρο της αρχιτεκτονικής: «[...]*χειμώνα του 1971, σχεδιάζει το σπίτι του θείου του Κ. Ζαχαρίου στη Σάμο. Μου κάνει εντύπωση ο χρόνος που διαθέτει για ένα τόσο μικρό θέμα. Όταν τον ρώτησα μου απάντησε με πείσμα: "Θέλω να σχεδιάσω αυτό το μικρό σπίτι όπως έφτιαχνε ο Giacometti το γνωστό κεφάλι. Κάθε μέρα βλέπω τα χθεσινά σχέδια διαφορετικά, θέλω να συνεχίζω να τα αλλάζω, πιστεύω ότι κάθε μέρα βλέπεις μακρύτερα. Η επανάληψη μπορεί να κρύβει μια νέα αίσθηση και αφήνει να φανεί μια διαφορετική πραγματικότητα"*». Δρίνης, *ό.π.*, σ. 14.

[26] Γ. Σεφέρης, *Τρία κρυφά ποιήματα*, Αθήνα 1966, σ. 27.

[27] Γ. Θεοτοκάς, *Τετράδια Ημερολογίου 1939-1953*, Εστία, Αθήνα 2001, σ. 112. Εγγραφή 9.9.1940 «Αληθινά από τους ανθρώπους της ηλικίας μου άρχισε στην Ελλάδα ο 20ός αιώνας. Και άρχισε απότομα[...]».

[28] Κ. Κρόκος, «Κυριάκος Κρόκος», *ό.π.*, σ. 18.

[29] *Στο ίδιο*, σ. 18.