

Ο ΑΦΗΡΗΜΕΝΟΣ ΤΡΑΥΜΑΤΙΟΦΟΡΕΑΣ

Συνέντευξη του Γιώργου Λάππα στην Άρτεμη Καρδουλάκη



Απρόσεκτος,
Γκαλερί Albert Barronian,
Βρυξέλλες, 1991

Η Άρτεμις Καρδουλάκη
είναι δημοσιογράφος.

Η συνέντευξη πρωτοδημοσιεύτηκε
στα *Νέα της Τέχνης* (τχ. 186,
Απρίλιος 2010) με τίτλο
«Γιώργος Λάππας: Το υλικό της τέχνης
είναι η κληρονομιά της απανθρωπιάς».

ΑΚ: Σήμερα είστε δάσκαλος γλυπτικής στην ΑΣΚΤ. Πάνω σε ποιους άξονες στηρίζεται η διδασκαλία σας;

Γ. ΛΑΠΠΑΣ: Η δουλειά μου στη Σχολή Καλών Τεχνών είναι να ορίσω την κάτοψη του σπιτιού της Μούσας. Το σπίτι αυτό είναι ναρκοθετημένο και επομένως διατυπώνω ασκήσεις που λειτουργούν ανιχνευτικά και άλλες που είναι πυροκροτητές. Πιστεύω ότι ανακαλώντας τις φαινομενικά αστείες ρήσεις των ασκήσεων, ένας καλλιτέχνης θα μπορέσει να τροφοδοτηθεί διά βίου από αυτές. Ο αγαπημένος μου κριτικός και θεωρητικός της τέχνης, στον οποίο μπορώ να στραφώ σε δύσκολη στιγμή, είναι ο Νασρεντίν χότζας και μαζί του τα Σούφικα κείμενα και τα βουδιστικά Κοάν. Στην παλαιότερη γλυπτική, μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα, η δουλειά μας (προσθετική ή λαξευτική) θα μπορούσε ευσύνοπτα να ορισθεί ως κατασκευή γκρεμών (προς τα μέσα ή προς τα έξω). Το αληθινό ταλέντο του καλού γλύπτη είναι η ικανότητα να κουμαντάρει το ψυχικό υλικό του ιλιγγίου. Πιστεύω ότι υπήρξα καλός δάσκαλος, γιατί έχω ένα πηγαίο χάρισμα κωμικού ηθοποιού. Μέσα από αυτό, μπορώ να σπάω τον τρόπο του ιλιγγίου και να βοηθώ τους φοιτητές να μανουβράρουν την έλξη του και να εποπτεύουν την έννοια του βάθους. Η ιλιγγιώδης αιώρηση πάνω από έναν γκρεμό, η παρατήρηση των φαινομένων αντίληψης μέσα στο υλικό και η διάπλωση της ελαστικότητας του γκελ της ψυχής τους, όταν προσκρούουν στα τοιχώματα των γκρεμών, είναι οι βασικοί άξονες της διδασκαλικής άσκησής μου.

ΑΚ: Έχετε σπουδάσει κλινική ψυχολογία. Πώς καταλήξατε να γίνετε γλύπτης;

Γ. ΛΑΠΠΑΣ: Γεννήθηκα στην Αίγυπτο το 1950. Έζησα τα πρώτα οκτώ μου χρόνια στο Κάιρο, μέχρι τον επαναπατρισμό της οικογένειάς μου στην Αθήνα. Καθημερινά συλλαλητήρια, εμπρησμοί, διώξεις Ελλήνων, δημεύσεις περιουσιών και αργότερα, στον πόλεμο του Σουέζ το '56, οι βομβαρδισμοί της πόλης από Εγγλέζους και Γάλλους. Μια εξάχρονη ανάφλεξη της πόλης του Καΐρου, αυτή είναι η εικόνα της ζωής της ομογένειας εκείνη την περίοδο. Η σωτηρία μας οφειλόταν στη συσπείρωση της ομογένειας και τη δύναμη συνοχής της οικογενείας του παππού μου, Γιώργη Λάππα. Θυμάμαι με εξαιρετική καθαρότητα τον τρόπο που προετοιμάζαμε τη συσκότιση για τους βομβαρδισμούς, απλώνοντας σκούρες μπλε κόλλες στα παράθυρα. Αυτή η αίσθηση της φωτεινής πίεσης πίσω από ένα χρώμα είναι έντονα παρούσα στη δουλειά μου. Ο πατέρας μου είχε γεννηθεί κι αυτός στην Αίγυπτο. Ήταν άνθρωπος συγχρόνως σώφρων και ευέξαπτος, με αχαλίνωτη φαντασία, που μου την κληροδότησε ατόφια. Με γυρνούσε με το καρότσι ή στους ώμους, κι αργότερα με το αυτοκίνητο, σε όσα περισσότερα φαραωνικά μνημεία αντέχαμε να επισκεφθούμε. Κοντά στις πυραμίδες είχαμε για εξοχικό ένα μικροσκοπικό ξύλινο καλύβι. Γύρω μας, σε κύκλο, απλωνόταν η έρημος και μόνο σε ένα σημείο η περιφέρειά του κοβόταν από τις πέτρινες πατούσες της Σφίγγας.

Ο κόσμος σκέφτεται την Αίγυπτο σαν κομμάτι της Μεσογείου και έτσι είναι.

Εγώ ευτύχησα να γνωρίσω την αφρικανική πλευρά της από την γκουβερνάντα μου, που καταγόταν από τα μέρη κοντά στο Σουδάν. Είχε τη φήμη σοφής γυναίκας, για τη φυλή της ήταν ένα είδος θηλυκού μάγου. Αυτό το ξέραμε γιατί κατέφταναν συνέχεια χωριανοί της για να τη συμβουλευτούν. Ήμουν συνέχεια αγκιστρωμένος πάνω της και 'κείνη μου τραγουδούσε και με χόρευε. Όταν κάποτε είχα εγχειριστεί και έπρεπε να ξαπλώνω με μια ορισμένη κλίση, στεκόταν σε μία περίεργη στάση, αγκαλιαζόμασταν και κοιμόμασταν και οι δύο σχεδόν όρθιοι. Πολλά από τα γλυπτά που έχω κάνει ανακαλούν τη στάση αυτή.

Η φαραωνική γλυπτική, τα ταφικά μνημεία και οι απανταχού παρούσες πομπές των ιερογλυφικών, μου χάραξαν το μυαλό με τέτοια οξύτητα, που μπορώ να πω ότι, αν υπάρχει μια σπονδυλική στήλη της ψυχής, όπως τα μεταλλικά τάστα στον λαιμό των εγχόρδων, έτσι και οι ψυχικοί σπόνδυλοί μου είναι κουρδισμένοι με απόλυτη ακρίβεια στις αναλογίες των αιγυπτιακών αγαλμάτων. Και όταν πραγματικά ζορίζομαι καλλιτεχνικά, προσπαθώ να εντείνω το ζόρι μου μέχρι ένα πολύ κρίσιμο σημείο πίεσης, να σπρώξω τον εαυτό μου προς ένα άκρο, μετά από το οποίο όλα ξαφνικά λαμπικάρουν, και μπορώ με διαύγεια να ανακαλέσω τη σοβαρή και σκοτεινή άπλα των αναλογιών, που ορίστηκαν μέσα μου, για να φέρω εις πέρας το έργο μου.

Την Αθήνα εξέλαβα ευθύς εξαρχής σαν έδαφος εκθρικό, σαν τόπο εξορίας. Ο μαρasmus μου ήταν τόσο βαθύς, που αρχικά έπαθα μια ολική απώλεια της μνήμης της αραβικής γλώσσας. Έπειτα, δεν αισθανόμουν νοσταλγία, γιατί εγκαταστάθηκε στην ψυχή μου ένα *πένθος χώρου*. Από τη μελαγχολία μου με ανέσυρε και με στύλωσε στα πόδια μου η επίδραση της ακτινοβολίας της τέχνης του Σωτήρη Σπαθάρη, στην οποία εκτέθηκα σε μεγάλες δόσεις επί 4 και πλέον χρόνια στη θερινή κατασκήνωση Χιδίρογλου. Ήταν ένας ασύγκριτος μάστορας της υποβολής, της εκδίκησης, της συγχώρεσης και της δικαιοσύνης. Στο μικροσκοπικό ακροατήριό του, (η κατασκήνωση ήταν γεμάτη παιδιά Αιγυπτιωτών και Ελλήνων της Αφρικής), μας έκλεβε την ψυχή, άλλαζε το σώμα μας και καίγοντας τα όριά του από μέσα προς τα έξω, όριζε μια πατρίδα από φως χωρίς έδαφος. Η βραχνή φωνή του, που άλλαζε συνέχεια τόνους καθώς υποδούταν τόσους χαρακτήρες, κέρδιζε στη μέση της παράστασης παλμό σαν να αθροιζόντουσαν όλοι οι προηγούμενοι κυματισμοί σε μια και μόνο υπνωτική δέσμη, της οποίας το τρομακτικό και θριαμβικό βούισμα θύμιζε το ανεβοκατέβασμα της φωνής στο «θανάτω θάνατον πατήσας». Ήταν μοναδικός, όμοιος μόνο με την Ουμ Καλσούμ, την τραγουδίστρια της Αιγύπτου, στην κηδεία της οποίας ορισμένοι Άραβες αυτοκτόνησαν. Από τις εμπειρίες μου αυτές, και από ελάχιστες παρόμοιες που είχα αργότερα, απέκτησα τη βεβαιότητα για τον εξής ορισμό: *έργο τέχνης=το τέλος του ξένου κόσμου*.

Στα δεκατέσσερα χρόνια μου είχα μια τέτοια τάση φυγής από την Αθήνα που, με την εμπιστοσύνη των δικών μου, έπαιρνα τα Σαββατοκύριακα ή στις διακοπές, ένα λεωφορείο και έφτανα στις άκρες της χώρας, κυρίως στα κάτω παράλια της Πελοποννήσου και τη Μακεδονία. Κατέβαινα κάπου, σχεδόν στην τύχη, και περπατούσα ατελείωτες ώρες δίπλα στη θάλασσα. Προσπαθούσα να φανταστώ μια εικόνα της καλλιτεχνικής ζωής. Κουβαλούσα μαζί μου το *Πορτραίτο του Καλλιτέχνη* του Τζόυς, τα *Γράμματα σ' ένα νέο ποιητή* του Ρίλκε, την *Ελληνική Γραμμή* του Περικλή Γιαννόπουλου, και του Humphreys το βιβλίο για τον Βουδισμό. Αλλά και οι γονείς μου έφευγαν σε φυγόκεντρες τροχιές έξω από την Ελλάδα, για να ανανεώσουν τα προξενικά διαβατήρια. Άρχισα και εγώ να αλωνίζω τα μουσεία μαζί τους και, συγχρόνως, να κοιτάζω με προσοχή τη σύγχρονη τέχνη. Το πρώτο κύμα παραγωγής σχεδίων ήρθε μετά από την επίσκεψη στο Kunsthistorische Museum της Βιέννης. Από τον Ρούμπενς μεταπήδησα γρήγορα στον Κυβισμό κι έπεσα στην Ρορ.

Στα δεκαέξι μου, το δωμάτιό μου έμοιαζε με αναδρομική του Wesselmann. Όλα πήγαιναν πρίμα, μέχρι που οι γονείς και οι θείοι μου, πρόσφυγες ανήσυχτοι για το μέλλον των παιδιών τους, μας πρότειναν να πάμε για διαγνωστικά τεστ σ' ένα κέντρο επαγγελματικού προσανατολισμού, τα οποία ήταν εξαιρετικά σε όλους τους τομείς, εκτός από έναν. Εκεί η καταδίκη μου ήταν σίγουρη: στον καλλιτεχνικό. Σε όλες ανεξαιρέτως τις ερωτήσεις καλλιτεχνικής κρίσης είχα μηδενιστεί. Έμεινα εξωτερικά ψύχραιμος και ορκίστηκα να

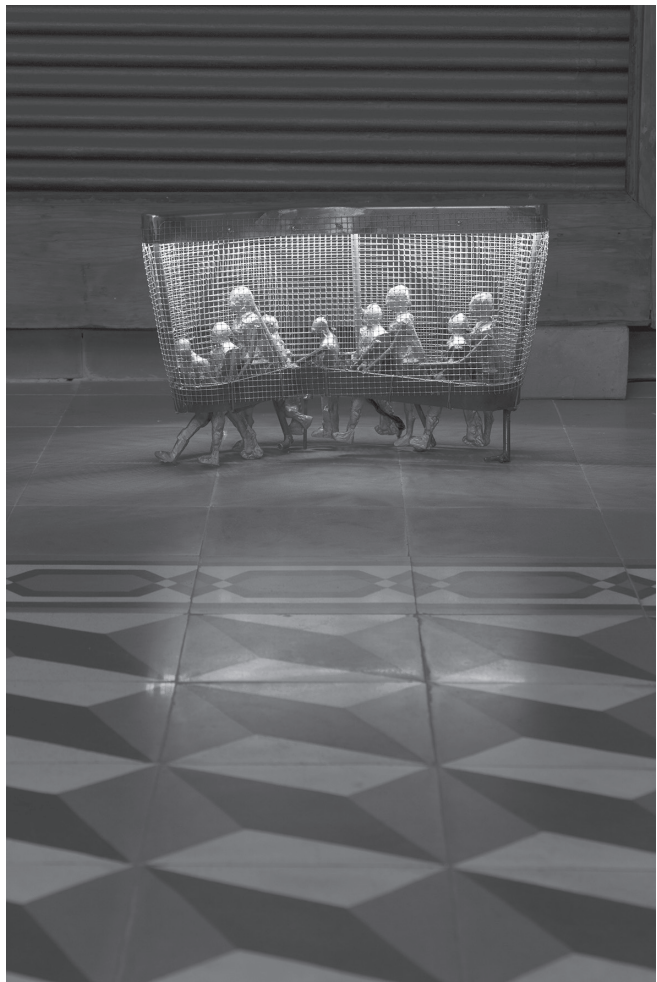
φύγω όσο πιο μακριά μπορούσα τελειώνοντας το Γυμνάσιο. Όπερ κι έγινε. Στα δεκαεπτά μου χρόνια εγκαταστάθηκα στο Όρεγκον, δίπλα στον Ειρηνικό Ωκεανό. Γράφτηκα στο Κολέγιο του Reed, ένα ίδρυμα εξαιρετικό, σκληρό και ριζοσπαστικό. Ένα από τα πρώτα μαθήματα που διάλεξα ήταν τα καλλιτεχνικά – τα άφησα κακήν κακώς. Προερχόμουν από την παλιά Ευρώπη και είχα προσγειωθεί σ' ένα φυτώριο ψυχεδέλειας. Το σχέδιο, όπως το ήξερα και το αγαπούσα, ήταν απαγορευμένο. Τότε συνέβη κάτι που άλλαξε τη ροή της ζωής μου.

Στο μάθημα της εισαγωγής στην ψυχολογία έπαιζαν μια ταινία για τις άγνωστες, τότε, πειραματικές μελέτες του Στάνλεϋ Μίλγκραμ (1961), ενός κοινωνικού ψυχολόγου. Τα πειράματα αυτά τράβηξαν ένα πέπλο νάρκης από το μυαλό μου, με τον ρυθμό και τις αποκαλύψεις τους. Σ' ένα νοικιασμένο, κάπως σκοτεινό χώρο, οι συμμετέχοντες στο πείραμα παγιδεύονταν να καταρακυλήσουν σε μια φονική πράξη (το θύμα ήταν ηθοποιός και ο θάνατος ψεύτικος). Ένα μεγάλο ποσοστό έφταναν στον φόνο, με την απλή ένδειξη ανάληψης της ευθύνης για την εκτέλεση της εγκληματικής πράξης από τον πειραματιστή και το Ίδρυμά του.

Τα πειράματα αυτά μου φάνηκε ότι στηρίζονταν σε ένα θεμέλιο κοινό με το είδος της μελέτης της τέχνης που ήθελα να αρχίσω και ότι ήταν, από μόνα τους, ένα καλλιτεχνικό αριστούργημα, πάρα πολύ συγγενικό με την αρχαία τραγωδία. Κάθαρση, απόδειξη, υποβολή, κατάληψη της ψυχής, φαινόμενα και έννοιες που με απασχολούσαν από χρόνια, τα είδα μαζεμένα να αποτείνονται σε μένα με τον τρόπο που περιεργάζονται τον θεατή τους τα όντα στα χαρακτηριστικά του Γκόγια σ' ένα είδος σκηνης, πολλά χρόνια πριν από την άνθηση της performance. Συνειδητοποίησα αμέσως, διαισθητικά, ότι το πεδίο στο οποίο αναφέρονταν οι μελέτες, μολονότι τυπικά ανήκε στην ψυχολογία, ήταν ακριβώς αυτό που χρειαζόμουν σαν θεμέλιο της τέχνης μου!

Αμέσως εντάχθηκα στον κύκλο σπουδών της ψυχολογίας και, βρίσκοντας μια επαφή από την καθηγήτρια της κλινικής ψυχολογίας, αποφάσισα να δουλέψω εθελοντής στους θαλάμους υψίστης ασφαλείας του Ψυχιατρείου του Salem. Ο ρόλος που μου ανέθεσαν ήταν αυτός του «διασκεδαστή» για τα γυναικεία και αντρικά τμήματα, δηλαδή του οργανωτή και επόπτη ψυχαγωγίας, κυρίως μέσα στο ψυχιατρείο. Αυτοί οι δύο θάλαμοι βρίσκονταν στις άκρες ενός μακρινού διαδρόμου που θύμιζε γιγάντια θήκη καταψύκτη ιδωμένη από ποντίκι.

Ορισμένες μέρες της εβδομάδας, οι πύλες των δύο θαλάμων άνοιγαν και επιτρέπονταν επισκέψεις. Πιο σπάνια, οργανώναμε περιφρουρημένες εκδρομές σε μέρη παραδεισένιας ομορφιάς, που έμοιαζαν με ρωσικά δάση. Άλλοτε, πηγαίναμε σε κλειστά γήπεδα για άσκηση. Οι πιο όμορφοι και μελαγχολικοί χώροι ήταν πρώην παγοδρόμια. Ήταν σχεδόν αρχαία, γκρίζα, πανύψηλα δώματα, όπου χορεύαμε στον ρυθμό μιας μουσικής από εκκλησιαστικά όργανα. Η μουσική ήταν διασκευασμένη για πατινάζ, αλλά εμείς, παρ' όλα αυτά, ρυθμίζαμε τα βήματά μας και κινούμασταν απογειωμένοι αγκαλιά σαν ομάδα Αναστενάρηδων σε εξαιρετικά αργή slow motion. Οι περισσότεροι ασθενείς στους θαλάμους υψίστης ασφαλείας είχαν φτάσει το κράτημά τους από τη ζωή και από τη φωνή τους, την εσωτερική και εξωτερική, στα



άκρα. Εγώ όφειλα να φτιάχνω ένα συλλογικό *κράτημα* από τις κομμένες φωνές τους, αυτή ήταν η δουλειά μου ως διασκεδαστή.

Μέσα στα τρία χρόνια που έζησα και μελέτησα στο Salem μπόρεσα να αναποδογυρίσω την κατεύθυνση που παρ' όλιγο να πάρει η πορεία της καλλιτεχνικής μου αναζήτησης. Εμπιστεύτηκα τη διαίσθησή μου και τράφηκα από τις επικοινωνίες που δυνάμωσαν την ψυχή μου, όπως λέμε πως ορισμένα μωρά γλείφουν τα ντουβάρια για να πάρουν το ασβέστιο που τους λείπει.

Τον τέταρτο χρόνο στο Όρεγκον, κέρδισα μια υποτροφία ελευθέρων σπουδών, πολυπόθητη στο Κολέγιο, για την Ινδία. Αφού πήρα το πτυχίο μου, έφυγα για την έρημο του Ρατζαστάν, αρχικά, και έπειτα ξεκίνησα να εξακτινώνω τις πορείες μου προς όλες τις κατευθύνσεις της μεγάλης χώρας. Η υποτροφία είχε χαρακτήρα καλλιτεχνικό. Ξεκίνησα μελετώντας επικές ζωγραφιές σε πανί, έπειτα ανάγλυφες παραστάσεις των ναών και, τέλος, τους ναούς τους ίδιους σαν ατόφια γλυπτά. Από τη συνεχή περιστροφή, γύρω-γύρω, ξανά και ξανά, για να δω προσεκτικά τις επικές παραστάσεις στην επιφάνεια των ναών,



Ο ελεγκτής της στάθμης του νερού, Ελληνοαμερικανική Ένωση, Αθήνα 2005.
Φωτο: Γιάννης Κόκκαλης

ΑΠΕΝΑΝΤΙ:

Διαδήλωση, Εβραϊκό Μουσείο, Θεσσαλονίκη, 2013.
Φωτο: Γιάννης Κόκκαλης

άρχισε να κατακάθεται στο βάθος της αντίληψής μου, μια ιδέα ενός ομοιογενούς βάρους με ακτινωτή κάτοψη. Η εικόνα αυτή συνδέθηκε με την αίσθηση των πυραμίδων και αποτέλεσε το δεύτερο βήμα –μετά τα πειράματα του Μίλγκραμ–, της εκπαίδευσής μου. Μετά από ένα χρόνο, μάζεψα το υλικό μου και γράφτηκα στην Α. Α., μια γνωστή αρχιτεκτονική σχολή του Λονδίνου, έχοντας στόχο να συνδέσω το υλικό και να πλευρίσω την καλλιτεχνική σταδιοδρομία από εκεί. Έπειτα, αποφάσισα να γυρίσω στην Αθήνα και να πιάσω το νήμα από εκεί που το είχα αφήσει στα δεκαεννιά μου χρόνια, να δώσω εξετάσεις στη Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.

ΑΚ: *Τι σημασία έχει για σας η έννοια γλυπτικός χώρος;*

Γ. ΛΑΠΠΑΣ: Οι μεγάλοι πολιτισμοί χειρίστηκαν τη γλυπτική σαν ένα μέσο ενατένισης της θεμελιώδους συνύπαρξης ενός δοχείου μέσα σ' ένα άλλο: ένα σώμα στο σύμπαν που βρίσκεται σ' ένα άλλο σύμπαν, ένα μωρό στη μήτρα, μια καρδιά στο σώμα, μια φούσκα που αιωρείται σαν μια σπηλιά κτλ.

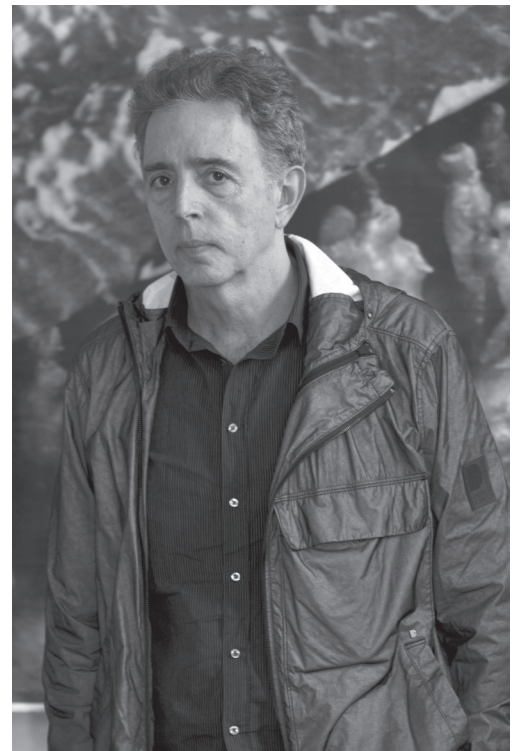
Στη σύγχρονη γλυπτική είναι φανερό ότι το έξω δοχείο έλιωσε, λιώνει και το μέσα. Ο ήχος, ο ρυθμός, η εκπομπή σχεδόν συμπαγών νεφελωμάτων από μυριάδες εικόνες,

θα αντικαταστήσουν την ύλη, όπως την ξέραμε, όχι όμως και το βάθος. Όμως, ο χώρος στη γλυπτική, όπως και ο χρόνος στη μουσική, δεν έχουν καμιά σχέση με τις καθημερινές τους έννοιες ή αυτές που συναντάμε στα θεωρητικά βιβλία. Είναι πλαίσια διασωστικά, κομμάτια της ζωής, όπου ο καλλιτέχνης επιτελεί ένα σωστικό έργο, μια σωτηρία για τον ίδιο και αυτούς που μετέχουν στον γλυπτικό χώρο. Ο καθένας βασίζει τη σωστική του μέθοδο στην εμπειρία ενός συμβολικού ή παρ' ολίγον αληθινού θανάτου.

ΑΚ: Το έργο «Κόκκινο Ποτάμι» μοιάζει να έχει μια ιδιαίτερη σημασία για σας. Για ποιο λόγο;

Γ. ΛΑΠΠΑΣ: Έχω μάθει, ότι καθώς πορευόμουν προς την έξοδο από τη μήτρα της μητέρας μου για να γεννηθώ, ο λώρος είχε τυλιχτεί γύρω από τον λαιμό μου και με έπνιγε σιγά-σιγά. Οι γιατροί έκαναν καισαρική και βγήκα, αλλά σε λίγο βρήκαν τη μητέρα μου, στην οποία είχαν κάνει μετάγγιση λανθασμένου τύπου αίματος, να τραντάζεται έτοιμη να πεθάνει και τη γλίτωσαν παρά τρίχα. Αυτή η μανία που έχω στη σκέψη της δουλειάς μου για τη βάπτιση και τον συμβολικό πνιγμό, καταλήγει στην κατασκευή γλυπτικών χώρων, όπως αυτόν του «Κόκκινου Ποταμιού», και μπορεί να συνδέεται με το γεγονός που μόλις είπα. Όμορφοι σωστικοί χώροι υπάρχουν παντού, ορισμένοι ακόμα και εκεί όπου η βάπτιση και η γέννηση συνυπάρχουν, όπως στη Νότια Ιταλία, όπου μπορεί να ανακαλύψει κανείς στον πάτο μιας στέρνας μια εμβαπτισμένη φάνη. Αλλά και την αλχημεία μπορεί κανείς να την εκλάβει σαν οδηγία για την κατασκευή αλυσιδωτών σωστικών χώρων.

Το υλικό της τέχνης είναι η κληρονομιά της απανθρωπιάς. Όλοι οι καλλιτέχνες θέλουν να γιατρέψουν αυτή τη δαιμονική κληρονομιά. Αλλά επειδή δεν είναι θεραπευτές και συγχρόνως, επειδή θέλουν την ώρα που δουλεύουν στο τραύμα, να ανακοινώσουν και στους θεατές τους και στους ίδιους τους εαυτούς τους την πράξη τους, μπερδεύονται, αφαιρούνται, η γιατρεία της δαιμονικής κληρονομιάς τους ξεγλιστράει, και καταντάμε να μην είμαστε παρά αφηρημένοι τραυματιοφορείς.



Φωτο: Γιάννης Κόκκαλης