

2-32 ΑΦΙΕΡΩΜΑ

● **Ελληνοαμερικανοί καλλιτέχνες.**
Γνωριμία με το σημαντικό, για την αμερικανική τέχνη και άγνωστο στην Ελλάδα, έργο των Ελληνοαμερικανών καλλιτεχνών.

Της **Κατερίνας Κοσκινά**

● **Κωνσταντίνος Μπρουμίδης.**

Ο «Μιχαήλ Αγγελος» του Αμερικανικού Καπιτωλίου.
Του **Μάνου Στεφανίδη**

● **Η πρόιμη γενιά του Μεσοπολέμου.**

Ελληνοαμερικανοί καλλιτέχνες που μεσουρανούν στην εικαστική σκηνή της Αμερικής.

Του **Μάνου Στεφανίδη**

● **Βασίλης Μάρκος.**

Ενας μεγάλος «άγνωστος» Έλληνας ζωγράφος της διασποράς.

Της **Μτίας Παπαδοπούλου**

● **Η όψιμη γενιά του Μεσοπολέμου.**

Καταξιωμένοι καλλιτέχνες μέσα στα μεγάλα ρεύματα της τέχνης στην Αμερική.

Της **Νάντιας Αργυροπούλου**

● **Γεράσιμος Στέρης.**

Ο ιδιόμορφος Κεφαλονίτης ζωγράφος.

Της **Μίγας Κουμπαρέλου**

● **Νικόλαος Κάλας.**

Το σπουδαίο τεχνοκριτικό του έργο.

Του **Νάνου Βαλαωρίτη**

● **Στην πρωτοπορία της Νέας Υόρκης.**

Από τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό στη δημόσια γλυπτική.

Της **Μτίας Παπαδοπούλου**

● **Σύγχρονες Οδύσσειες: Μια έκθεση-σταθμός.**

Τριάντα τέσσερις Ελληνοαμερικανοί καλλιτέχνες του 20ού αιώνα στο Μουσείο Τέχνης του Κουίνς στη Νέα Υόρκη.

Του **William R. Valerio**

● **Λουκάς Σαμαράς.**

Αποτελεί ίσως την πιο σημαντική καλλιτεχνική μορφή των ΗΠΑ σήμερα.

Του **Μάνου Στεφανίδη**

Εξώφυλλο: Βασίλης Μάρκος, «Πόλη», περ. 1930 (λάδι σε μουσαμά, συλλογή Ελληνοαμερικανικής Ένωσης).

Υπεύθυνη «Επτά Ημερών»
ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΡΑΪΟΥ

ΜΕ ΤΟ βλέμμα ανασηκωμένο ψηλά, στις μνημειακές τοιχογραφίες που κοσμούν το θόλο του Καπιτωλίου στην Ουάσιγκτον, εντοπίζεται η πρώτη εικαστική παρουσία Ρωμιού στην Αμερική. Πρόκειται για τον πελοποννησιακής καταγωγής ζωγράφο Κωνσταντίνο Μπρουμίδη που διακόσμησε (1860-1880) όλες τις αίθουσες και τους διαδρόμους του αμερικανικού Κοινοβουλίου.

Μετά την προδρομική όσο και μοναχική αυτή μορφή του περασμένου αιώνα, ακολουθεί ένα χρονικό χάσμα, ως την πρώτη ή δεύτερη δεκαετία του αιώνα μας. Στο εξής, οι εμφανίσεις ομογενών καλλιτεχνών αρχίζουν σταδιακά να πυκνώνουν, φτάνοντας μεταπολεμικά στις επιφανείς για την αμερικανική τέχνη φρυσιογνωμίες, των Ξέρων, Μπαζιώτη, Στάμον και Σαμαρά σήμερα, που βέβαια δεν είναι και οι μόνοι.

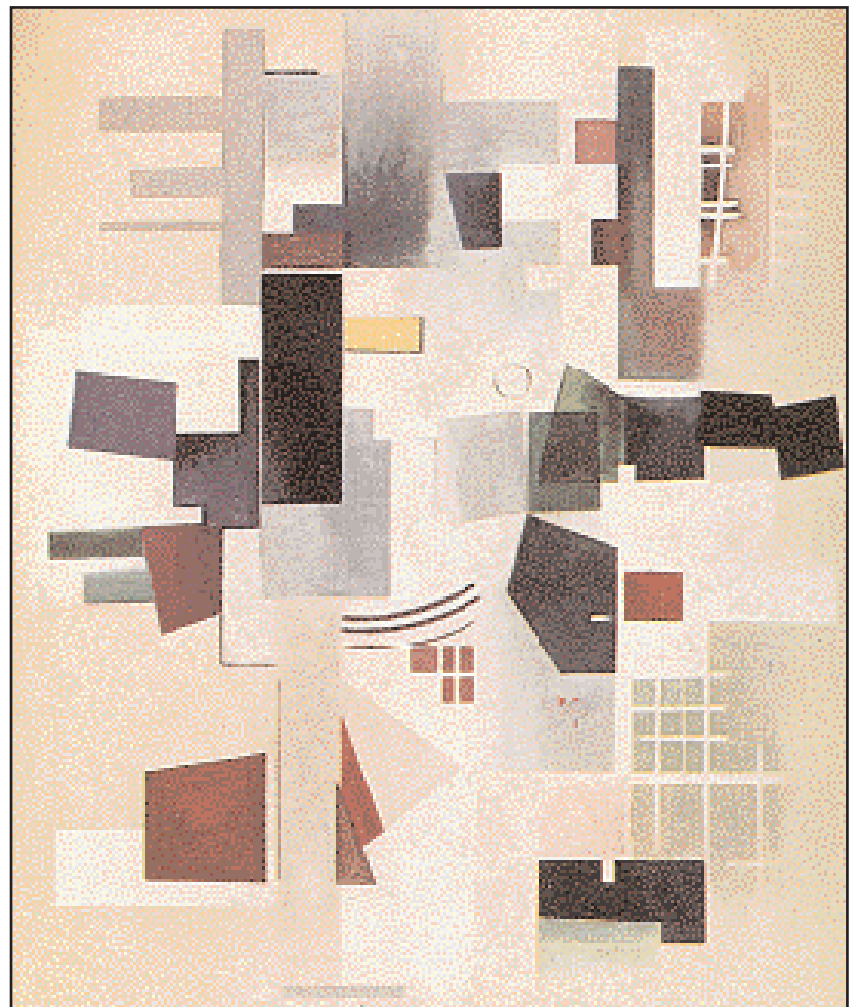
Η παρουσία και η βαθμιαία πύκνωση συνδέεται με τα δύο γιγαντώδη κύματα ομαδικής και οριστικής διαρροής ελληνικού πληθυσμού προς την Αμερική: το ένα στην πρώτη εικοσαετία του αιώνα μας και το άλλο, της ίδιας επίσης έντασης, στην εικοσαετία, ακριβώς μετά τον τελευταίο πόλεμο. Με άλλα λόγια, η παρουσία ομογενών καλλιτεχνών στην

Επιμέλεια αφιερώματος:
Κ·ΣΤΗΣ ΛΙΟΝΤΗΣ

εικαστική σκηνή των ΗΠΑ ταυτίζεται με τα μεταναστευτικά ρεύματα και φέρνει σήμερα την Ελλάδα να βρίσκεται ανάμεσα στις χώρες με τη μεγαλύτερη συνεισφορά στην αμερικανική ζωγραφική του 20ού αι. Για την Ελλάδα οι Ελληνοαμερικανοί ταξινομούνται και παίρνουν θέση στο μεγάλο και μέχρι στιγμής αδιερεύνητο κεφάλαιο που ονομάζουμε «Καλλιτέχνες της Διασποράς».

Μέχρι πριν από τρεις δεκαετίες η απόσταση μεταξύ Ελλάδας - Αμερικής δεν ήταν μόνο γεωγραφική, αλλά μάλλον και ψυχολογική. Μόνο έτσι εξηγείται η απουσία διαλόγου και συμμετοχής Ελληνοαμερικανών στα ελλαδικά εικαστικά πεδία, όπως επίσης και η βιβλιογραφική ένδειξη γύρω από την καλλιτεχνική τους δραστηριότητα στην Αμερική. Ετσι, πρόσωπα, όπως ο Ξέρων ή ο Μπαζιώτης, εκεί να βρίσκονται στην πρώτη γραμμή των ζυμώσεων και εδώ να τους αγνοούμε. Και μόνο γι' αυτό η μεγάλη έκθεση Ελληνοαμερικανών στο Κουίνς της Ν. Υόρκης (6. Οκτ. 1999 - 30 Ιαν. 2000) παρά τις παραλείψεις της, όπως οι Βασ. Μάρκος και Τζον Βάρδας, μπορεί να θεωρηθεί σταθμός. Στη μεγαλύτερη εξοικείωση με τους ομογενείς καλλιτέχνες θα συνέτινε εάν το ΥΠΠΟ και η Εθνική Πινακοθήκη μεριμνούσαν έγκαιρα και αναλάμβαναν τη φροντίδα για τη μεταφορά της έκθεσης στην Ελλάδα.

Αφορμή για τις σελίδες του αφιερώματος στάθηκε μεν η έκθεση, αλλά τόσο σε πρόσωπα όσο και σε χρονικά όρια την υπερβαίνει χωρίς ασφαλώς να ανταποκρίνεται στο σύνολο των εκεί καλλιτεχνών. Παρόμοια επιδίωξη είναι μάλλον αδύνατη. Στόχος μας ήταν μια γενική εικόνα.



Ζαν Ξέρων, «Παραλλαγές Νο 329», 1949, (λάδι σε καμβά, 50x42 εκ., συλλογή κ. και κ. Walter Nelson Pharr, Ν. Υόρκη).

Ελληνοαμερικά

Της **Κατερίνας Κοσκινά**

Ιστορικού Τέχνης

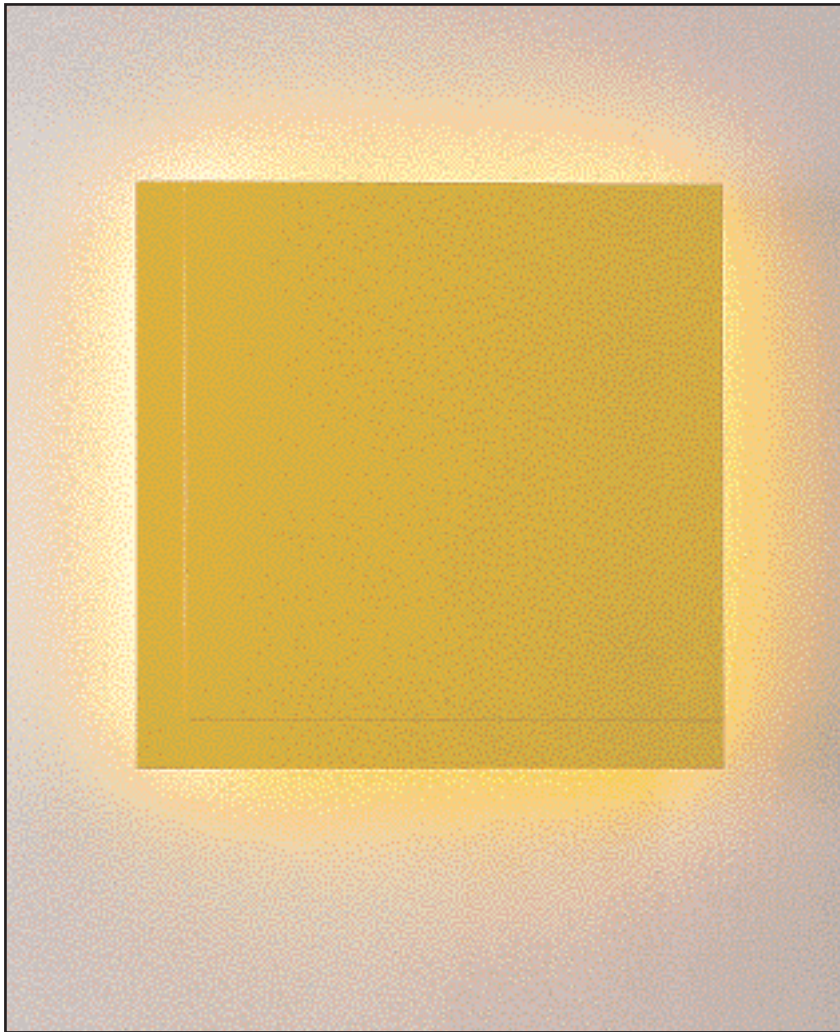
ΠΟΣΕΣ φορές δεν έχουμε ακούσει για τις δύο Ελλάδες, την εντός των συνόρων και την εκτός... Ο λόγος, βέβαια, για τα δέκα εκατομμύρια Έλληνες μόνιμους κατοίκους της χώρας και για τα περίπου οκτώ εκατομμύρια Έλληνες που ζουν διασκορπισμένα στον υπόλοιπο πλανήτη. Ως μέρος αυτού του δεύτερου πολυπληθούς τμήματος, η διανόηση, η καλλιτεχνική και η επιστημονική διασπορά έχουν συχνά απασχολήσει τον Ελληνισμό. Οι σημερινοί Έλληνες της διασποράς, ως επί το πλείστον δεύτερης και τρίτης γενεάς, προέρχονται, στο μεγαλύτερο ποσοστό τους, από τους μετανάστες του Α' και κυρίως του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και, σ' ένα πολύ μικρό ποσοστό, από τα προνομιούχα τμήματα της ελληνικής κοινωνίας που οικειοθελώς μετοίκησαν. Το μεγαλύτερο μέρος απ' αυτούς παρέμεινε εκεί και αποτέλεσε τη μεγάλη ελληνική κοινότητα των ΗΠΑ, με σημαντικότερα κέντρα το Σικάγο και τη Νέα Υόρκη, όπου και η μυθική μικρή Ελλάδα της Αστόρια.

Σε κάθε περίπτωση, ένα είναι σίγουρο - ο εκεί Ελληνισμός διατήρησε στη νέα του πατρίδα τα ήθη, τα έθιμα και τις σχέσεις του με την παλιά, παρά τις αδιαμφισβήτητες πρακτικές δυσκολίες των πρώτων,

τουλάχιστον, δεκαετιών. Οι σχέσεις αυτές, συχνά περίπλοκες, έχουν παραμέτρους όχι μόνο συναισθηματικές και ψυχολογικές, αλλά και οικονομικές και πολιτισμικές. Ενα μείζον ζήτημα που προκύπτει απ' αυτές σε συνδυασμό με την εκεί διαβίωση είναι εκείνο της απορρόφησης και της ταυτότητας, που ήταν και παραμένει ιδιαίτερα σύνθετο, παρ' όλο που στην ανοικτή και πολυεθνική κοινωνία της Αμερικής η αποδοχή και η ένταξη των ξένων ήταν πολύ πιο εύκολη και γινόταν με έναν πολύ πιο φυσικό τρόπο απ' ό,τι στη Γηραιά Ηπειρο.

Στην εικαστική έκφραση

Παρά τις δυσκολίες της εγκατάστασης, φαίνεται ότι στον χώρο της εικαστικής έκφρασης πολλοί Έλληνες ή ελληνικής καταγωγής καλλιτέχνες κατάφεραν να ενταχθούν αρκετά γρήγορα, σε βαθμό τέτοιο, ώστε να παίξουν, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '20, έναν ενδιαφέροντα και ενίοτε ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στα πεπραγμένα της αμερικανικής τέχνης. Αυτούς τους καλλιτέχνες, γνωστούς ως Greek Americans (Ελληνοαμερικανούς), έρχεται να παρουσιάσει η μεγάλη έκθεση που διοργανώνεται στο Queens Museum of Modern Art τον Οκτώβριο, στην περιοχή ό-



Στήβεν Αντωνάκος, «Μικρός άγγελος», 1993 (μικτή τεχνική, 24x24x5 ίντσες).

νοί καλλιτέχνες

που βρίσκεται και η πολύ οικεία στους Έλληνες, Αστόρια. Η έκθεση Modern Odysseys: Greek American Artists of the 20th Century προτίθεται να καταγράψει ιστορικά –φυσικά ενδεικτικά και επιλεκτικά– αυτήν την εικαστική κοινότητα και να παρουσιάσει την Οδύσεια –με την έννοια της περιπέτειας και του ταξιδιού και όχι απαραίτητα του ανδραγαθήματος– των Ελληνοαμερικανών καλλιτεχνών στο νέο κόσμο. Με επιμέλεια των Peter Selz και William Valerio και τη σημαντική χορηγία του Ιδρύματος Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου, η έκθεση καλύπτει τη χρονική περίοδο από το 1920 μέχρι την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα.

Ενδεικτική εικόνα

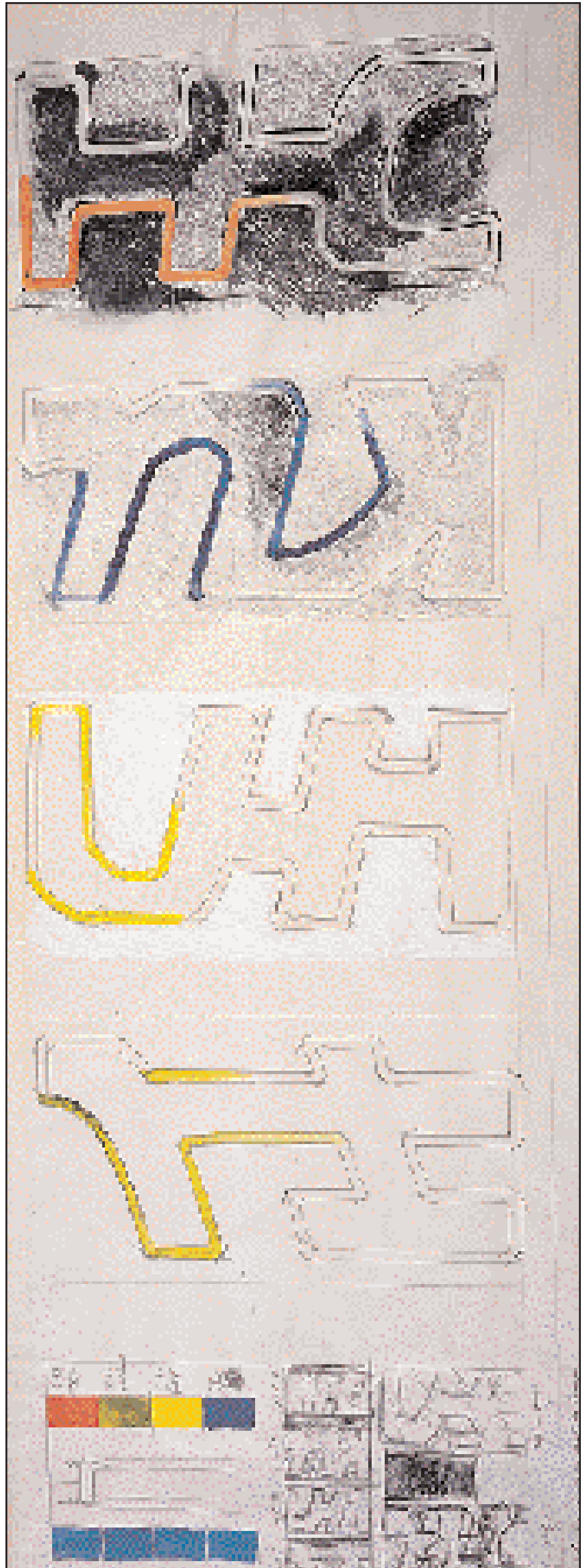
Οι τριάντα τέσσερις καλλιτέχνες που έχουν επιλεγεί δίνουν μια ενδεικτική, αλλά πολύτιμη και χρήσιμη εικόνα, τόσο για την ιστορία της τέχνης της Ελλάδας όσο και γι' αυτήν της Αμερικής, της χώρας που αποτελεί ίσως το μεγαλύτερο χωνευτήρι πολιτισμών όλων των εποχών, μετά τη βιβλική Βαβέλ. Είναι βέβαιο ότι σε τέτοιες εκθέσεις μοιραία υπάρχουν παραλείψεις και δεν θα ήταν δυνατό να συμβαίνει διαφορετικά, διότι δύσκολα μπορεί να καλυφθεί απόλυτα ένα τέτοιο θέμα.

Πρόκειται, πάντως, για την πρώτη συνολική μελέτη, παρουσίαση και καταγραφή, τόσο στην Ελλάδα

όσο και στις ΗΠΑ, ενός τμήματος του σύγχρονου πολιτισμού μας, που συνδυάζει στοιχεία εντοπιότητας με στοιχεία διεθνισμού και που φωτίζει κάποιες άγνωστες σήμερα στους περισσότερους, μα σπάνιες και ξεχωριστές παρουσίες όχι μόνον αυστηρά του εικαστικού χώρου, αλλά ευρύτερα της αμερικανικής ζωής και διανόησης.

Γιατί, ενώ μπορεί στην Ελλάδα να είμαστε εξοικειωμένοι με ονόματα, όπως των Μπαζιώτη, Σαμαρά, Λεκάκη, Χρύσας, Δάφνη, Στάμου, Αντωνάκου, Μάνου, μεταξύ άλλων, δεν ξέρουμε, ωστόσο, παρά πολύ λίγα έως ελάχιστα για τη δουλειά των επιγόνων ή εκ καταγωγής εκεί δρώντων νεότερων Ελληνοαμερικανών ή ακόμη εκείνων που ξεκίνησαν την καριέρα τους εκεί, όπως οι Θεοδώρα Σκιπιδάρη, Δέσπω Μαγγώνη, Νικαέλα Καλλιμανοπούλου, Ντέβαν Δικαίου, Γιάννης Ιορδανίδης, Αλέξανδρος Γεωργίου, Κώστας Πηγαδάς, Ανδρέας Σπύρος, Κώστας Βαβαγιάκης, ή Τζιμ Μορφέσης, μεταξύ

Συνέχεια στην 4η σελίδα



Χρύσα, «Πύλες της Times Square», 1983 (κάρβουνο, γραφίτης, νερομπογιά σε χαρτί, 36x95 ίντσες, Μουσείο Τέχνης του Κουίνς).

Συνέχεια από την 3η σελίδα

άλλων. Πόσοι, ακόμη, γνωρίζουμε σε βάθος το έργο των παλαιότερων Βασίλη Μάρρου, Τέο Χίου, Θεόδ. Πόλου, Δημήτρη Χατζή, Πολύγνωτου Βαγή, Αριστόδημου Καλδή ή Peter Voukos, μεταξύ άλλων; Πόσοι από εμάς εδώ έχουμε συνειδητοποιήσει την αξία και τη σοβαρότητα του έργου των Georges Constant, Jean Xcéron και Μιχάλη Λεκάκη ή τον καθοριστικό ρόλο που έπαιξαν πρόσωπα σαν τον William Baziotēs και τον Θόδωρο Στάμο στη δημιουργία, αλλά και την καθιέρωση ενός από τα κορυφαία αμερικανικά κινήματα, του αμερικανικού εξπρεσιονισμού; Ακόμη λιγότεροι, μάλλον, έχουμε συλλάβει το μέγεθος της προσωπικότητας ενός Τζον Βάσσου, ενός Τζον Βάρδα ή ενός Νικόλα Κάλλας, στον οποίο νιώθουμε την ανάγκη να αναφερθούμε, παρ' όλο που δεν αναφέρονται στη συγκεκριμένη έκθεση.

Στην άγνοιά μας, βέβαια, έχει συντελέσει και η ελλιπής, έως ανύπαρκτη βιβλιογραφία γύρω από την ελληνοαμερικανική εικαστική κοινότητα. Μεταξύ των λίγων εξαιρέσεων συγκαταλέγονται τα βιβλία των Α. Προκοπίου «Αισθητική και Τέχνη στην Αμερική», (Αθήνα 1961) και Alice Scourby «The Greek American Community in Transition», (Νέα Υόρκη 1982).

Αν υπήρχε περισσότερη πληροφόρηση, θα γνωρίζαμε ίσως τότε ότι πολλοί από τους Ελληνοαμερικανούς καλλιτέχνες είχαν σε χρόνια καθοριστικά για την πορεία και την εξέλιξη της τέχνης και έχουν και σήμερα, παράλληλα με την προσωπική τους καλλιτεχνική παραγωγή, σημαντικές θέσεις και ακαδημαϊκή καριέρα σε κορυφαίες σχολές και πανεπιστήμια και, κατά συνέπεια, επηρέασαν –και επηρεάζουν ακόμη– με τη διδασκαλία τους τις επόμενες γενιές Αμερικανών και ξένων καλλιτεχνών (William Baziotēs – Hunter College, Peter Voukos – Τμήμα Κεραμικής στο Μπέρκλεϊ, Δημήτρης Χατζής – Χάρβαρντ, John Γρηγορόπουλος – Κονέκτικατ, Τέο Χίος – New School, Αθηνά Τάχα – Oberlin College, George Constant – διευθυντής της Society of Independent Artists και ιδρυτικό μέλος και πρόεδρος, στη συνέχεια, της Society of Modern Painters and Sculptors).

Με την έκθεση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης του Queens επιχειρείται μια συνολική ματιά στις ιδιαίτερες και στα κοινά σημεία, μέσα από διαφορετικές χρονικές περιόδους του έργου των Ελληνοαμερικανών καλλιτεχνών, περισσότερο ή λιγότερο γνωστών, ή των Ελλήνων που, εγκατεστημέ-

νοι πλέον μόνιμα εκεί, συμπεριλαμβάνονται στην έκθεση των Ελληνοαμερικανών.

Ετσι, γίνεται καλύτερα αντιληπτή η κριτική και ειρωνική στάση απέναντι στην καθημερινότητα των εντεταγμένων πια και συντονισμένων απόλυτα με το σύγχρονο προβληματισμό νεότερων Ελληνοαμερικανών καλλιτεχνών, όπως μέσα από τα έργα της Τζένης Μαρκέτου και του Στηβ Γιανάκου ή από το σχολιασμό των καθημερινών δραστηριοτήτων των αμερικανοποιημένων πια Ελλήνων μεταναστών, έ-

ργα των νεότερων Αντρέα Σπύρος και Τζιμ Μορφέσις, μεταξύ άλλων. Η αναφορά στην αρχαία ελληνική τέχνη άπτεται και της αρχιτεκτονικής, όπως φαίνεται στην περίπτωση του Χρήστου Γιαννακού και της Αθηνάς Τάχα, και δείχνει να αντέχει ακόμη και όταν διυλίζεται από τη σύγχρονη έκφραση και τη νέα τεχνολογία, όπως στην περίπτωση της ομάδας MICA-TV. Δεν είναι λιγότερο σημαντική, επίσης, και η αναφορά στη βυζαντινή τέχνη. Στη ζωγραφική, στη γλυπτική, στις κατασκευές, ακόμη και σε έρ-

Αντωνάκου, αλλά και η μνημειώδης αφηρημένη ζωγραφική του Γιώργου Νεγροπόντε. Προς την ίδια κατεύθυνση στρέφονται η γλυπτική σε χαλκό και μπρούντζο και κάποτε η ζωγραφική της Λίντα Μπέγκλις, καθώς και τα Pattern Paintings της Μαίρης Γρηγοριάδη, για να αναφερθούμε μόνο στις δύο Ελληνοαμερικανίδες καλλιτέχνιδες που διαδραμάτισαν και ένα σημαντικό ρόλο στο φεμινιστικό κίνημα.

Φυσικά, υπάρχουν και Ελληνοαμερικανοί καλλιτέχνες των οποίων το έργο δεν αντανακλά μόνιμα κάποια ιδιαίτερα στενή σχέση με τον τόπο καταγωγής τους, τουλάχιστον εμφανή, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με την περίπτωση του γνωστού φωτογράφου της Magnum Κωνσταντίνου Μάνου. Αλλωστε, στους στόχους αυτής της έκθεσης τοποθετείται και η διερεύνηση της όποιας σχέσης και η γνωριμία με έργα νεότερων, τα οποία οι περισσότεροι τουλάχιστον από την Ελλάδα θα δούμε για πρώτη φορά. Για το λόγο αυτό, παράλληλα με την έκθεση στο Queens, το παράρτημα του Ιδρύματος Ελληνικού Πολιτισμού στη Νέα Υόρκη θα φιλοξενήσει έργα των νεότερων καλλιτεχνών. Εξάλλου, οι καλλιτέχνες που συμμετέχουν στην έκθεση Modern Odysseys: Greek American Artists of the 20th Century είναι προφανές ότι δεν επιλέχθηκαν με γνώμονα την «ελληνικότητά» τους –όρο ιδιαίτερα παρεξηγούμενο– ή τη διαρκή αναφορά τους στην Ελλάδα μέσω του έργου τους. Είναι φυσικό, ανάλογο με τη χρονική στιγμή της καλλιτεχνικής τους δράσης, να τονίζονται διαφορετικά στοιχεία – άλλοτε η νοσταλγία, η ανάμνηση, η εξάρτηση και άλλοτε, πάλι, η ανάγκη για ένταξη και η απόλυτη απορρόφηση και η ενεργή συμμετοχή στα καλλιτεχνικά δρώμενα των ΗΠΑ.

Αυτό που διερευνάται, κυρίως, είναι η όσμωση δύο πολιτισμικών επιρροών που οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες δέχονται και που, εν τέλει, αποτελεί τη νέα κοινή πολιτιστική τους κληρονομιά και πολιτιστική ταυτότητα. Το θέμα αυτό, υπό το πρίσμα των νέων συνθηκών που διαμορφώνονται στο δυτικό κόσμο, ενδιαφέρει ιδιαίτερα και φαίνεται να εκτιμάται όλο και περισσότερο τα τελευταία χρόνια, κατά τα οποία παρατηρείται έξαρση αφενός της αυτοαναφορικότητας του καλλιτέχνη και αφετέρου ένταση της δυναμικής που έχει να κάνει με την αναζήτηση της ταυτότητας και την ενίσχυση με τοπικά εθνικά στοιχεία του διεθνούς λεξιλογίου της τέχνης, ειδικότερα κάτω από την απειλή της πολυσυζητημένης ομογενοποίησης.



Λουκάς Σαμαράς, «Φωτό Μεταμόρφωση», 1974 (πολαρόιντ).

τσι όπως προβάλλει στις φωτογραφίες του Φίλιπ Τσιάρα. Ετσι, εντοπίζεται ευκολότερα η συγγένεια με την αρχαία ελληνική τέχνη και μυθολογία, που ακόμη διατηρείται και συχνά τονίζεται και μέσα από τους τίτλους των έργων, όπως στην περίπτωση της Χρύσας με τα Κυκλαδικά Βιβλία, της σημαντικής Ελληνο-

α όπου χρησιμοποιούνται νέα τεχνολογικά μέσα, είναι ενίοτε εμφανής η επίδραση ενός βυζαντινού απόηχου, με έμφαση στην πνευματικότητα, στο εσωτερικό φως, στο αχειροποίητο, αλλά και στην αγάπη για την απεικόνιση, για το χρώμα, για την ύλη, για τη βαρύτερη διακόσμηση. Προς αυτήν την

Γνωριμία με το σημαντικό, για την αμερικανική τέχνη και άγνωστο στην Ελλάδα, έργο των Ελληνοαμερικανών καλλιτεχνών

αμερικανίδας Λίντα Μπέγκλις ή της Ελένης Μυλωνά ή ειδικότερα του Μαρκ Χατζηπατέρα με τα κοουτούμια και τα σκηνικά για τις Εκκλησιαζουσες –του Αριστοφάνη– που πρόσφατα παρουσιάστηκαν στο θεατρικό εργαστήρι του Columbia.

Η ίδια σχέση φαίνεται, ακόμη να διατηρείται στα πολύ σύγχρονα

κατεύθυνση κινούνται, εκτός από τη γνωστή σειρά «Βυζάντιο» του Θεόδωρου Στάμου, τα έργα του Λουκά Σαμαρά –τα κουτιά που μοιάζουν με διακοσμημένες μικρές λειψανοθήκες ή οστεοφυλάκια ή οι αυτοπροσωπογραφίες του με rolaroid– τα έργα με νέον και τα meditation chapels του Στήβεν

Κωνσταντίνος Μπρουμίδης

Του **Μάνου Στεφανίδη**

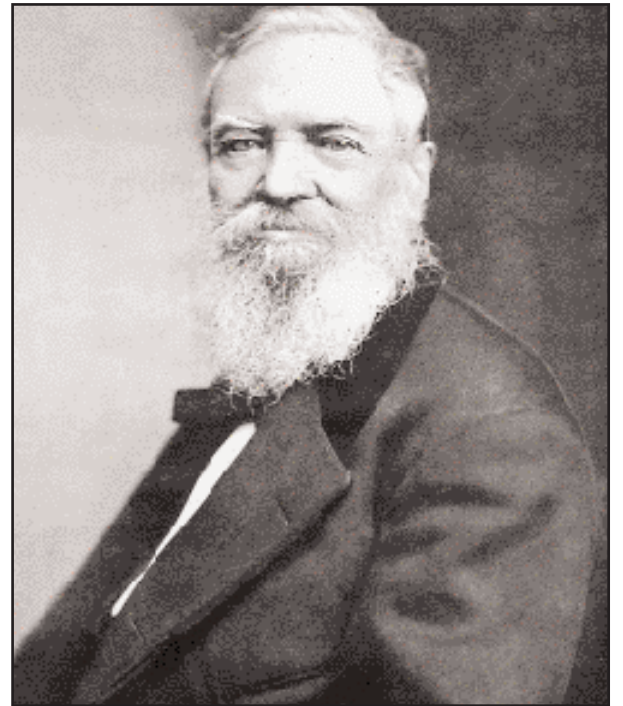
Ιστορικού Τέχνης, Επιμελήτη της Εθνικής Πνακοθήκης

Ο ΜΠΡΟΥΜΙΔΗΣ, τον οποίον η ελληνική καταγωγή αποδείχθηκε πρόσφατα, το 1950, αποτελεί τον μυθικό Πρόδρομο της καλλιτεχνικής μας διασποράς στις ΗΠΑ. Πρόκειται για τον καλλιτέχνη που φιλοτέχνησε τις νωπογραφίες του Καπιτωλίου στην Ουάσιγκτον από το 1855 ως το 1880 αμειβόμενος αρχικά με 5 δολάρια την ημέρα. Και, βέβαια, από πού αρχίζει η Ιστορία; Εκεί ακριβώς που ολοκληρώνεται ο μύθος.

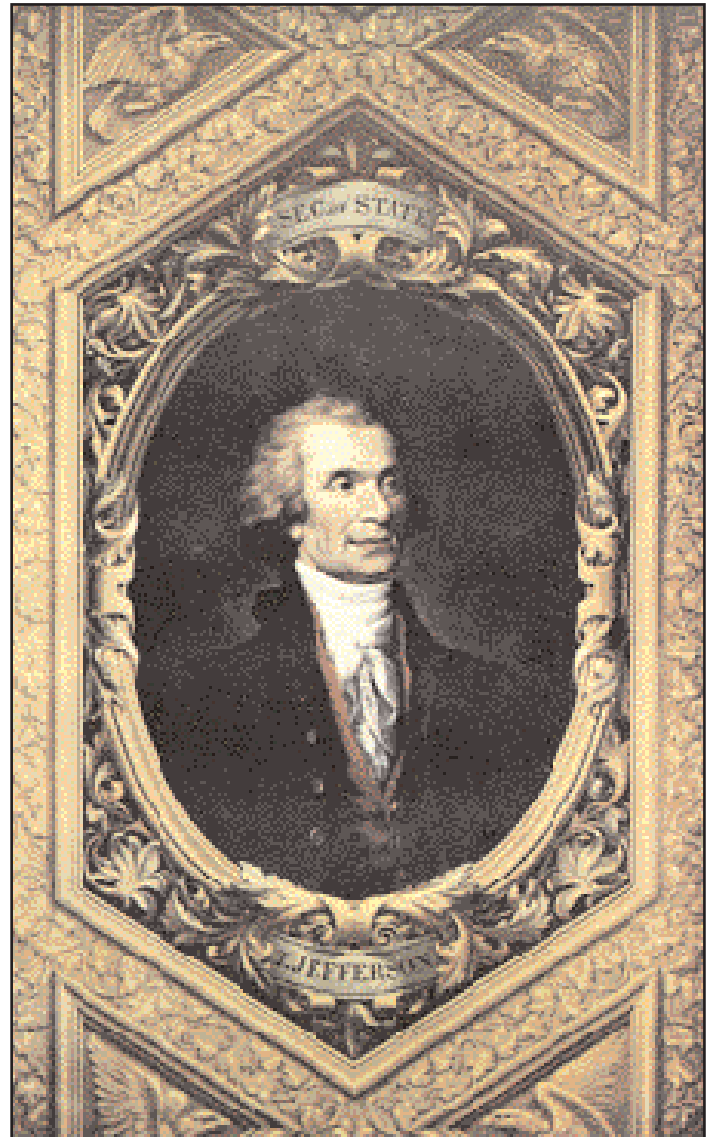
Ο Μπρουμίδης γεννήθηκε στη Ρώμη στις 26 Ιουλίου του 1805 και ήταν γιος του πρόσφυγα Σταύρου Μπρουμίδη από τα Φιλιατρά Μεσσηνίας και της Ρωμαίας Άννα Bianchi και όπως αποδεικνύει ιδιόγραφη μαρτυρία του που φυλάσσεται στ' αρχεία του Καπιτωλίου. Σπουδάζει γεωγραφία στην περίφημη Ακαδημία του Αγίου Λουκά, προπύργιο του Νεοκλασισμού που ίδρυσε το 1593 ο Φεντερίκο Τσουκάρο, ακολουθώντας την προοδευτική *Academia degli Incamminati* των Καρράτσι στην Μπολόνια. Φέρεται ότι θήτευσε πλάι και στους Κανόβα και Θόρυτβαλσεν. Παράλληλα δούλεψε ως συντηρητής των τοιχογραφιών του Ραφαήλ στα Παπικά διαμερίσματα του Βατικανού βελτιώνοντας την εμπειρία του πάνω στις τεχνικές του Fresco και του Sresco. Ήδη το 1840 ο Πάπας Γρηγόριος ΙΣΤ του αναθέτει την συντήρηση μιας απολεπισμένης σύνθεσης του Ραφαήλ. Αργότερα φιλοτεχνεί το πορτρέτο του Πάπα... του Θ' για την μεγάλη Στοά του Βατικανού. Συγχρόνως με τις καλλιτεχνικές του ανησυχίες ο ζωγράφος υπηρετούσε στην Παπική φρουρά και το 1848, σημαδιακή χρονιά, έφερε τον βαθμό του λοχαγού. Επειτα από ταραχές που ξεσπώνε στην Αγία Εδρα, καθώς φουντώνει το φιλελεύθερο κίνημα των Γκαριμπάλντι και Μαντζίνι, ο Μπρουμίδης αρνείται να στρέψει τα όπλα κατά του εξεγερμένου πλήθους και φυλακίζεται ως ανυπότακτος. Όταν αποφυλακίζεται, του ζητείται να εγκαταλείψει την Ιταλία. Ακολουθώντας την προτροπή ενός Αμερικανού φοιτητή που σπούδαζε στη Ρώμη Θεολογία, αναχωρεί το 1852 για τις ΗΠΑ αφήνοντας στην Ιταλία την γυναίκα του και τα δύο του παιδιά, την Ελενα και τον Ιωσήφ. Φθάνει στην Νέα Υόρκη στις 18 Σεπτεμβρίου του 1852, και καταρχήν εργάζεται ως αγιογράφος εκκλησιών ζωγραφίζοντας φορητές εικόνες (π.χ. την Crucifixion του Αγίου Στεφάνου στη Νέα Υόρκη). Το 1855 φθάνει στην Ουάσιγκτον ό-

Συνέχεια στην 6η σελίδα

Κωνσταντίνος Μπρουμίδης (1805-1880). Ο ζωγράφος που φιλοτέχνησε τις νωπογραφίες του Καπιτωλίου στην Ουάσιγκτον.



Η μεγάλη σύνθεση στον ουρανό του θόλου με την Αποθέωση του Ουάσιγκτον. Ο πρώτος Αμερικανός πρόεδρος περιβεβλημένος γύρω με 13 νύμφες, αντιπροσωπεύουν τις αντίστοιχες τότε Πολιτείες της Αμερικής. Η κάτω σύνθεση απαρτίζεται από έξι διαφορετικές αλληγορικές παραστάσεις με θέματα τη Βιομηχανία, τη Γεωργία, τα Γράμματα και Τέχνες κ.ά. (φωτ.: Χαράλ. Φουρναράκης «Κ. Μπρουμίδης», εκδ. «Σκαραβαίος», 1979).



Αριστερά: Σε συμβολική απεικόνιση η Νομοθεσία πλαισιωμένη με θαυμάσιες διακοσμητικές κορνίζες. Βρίσκεται στην Προεδρική Αίθουσα. **Δεξιά:** Το πορτρέτο του Τόμας Τζέφερσον. Είναι από τις λίγες ελαιογραφίες (ελαιογραφία σε ξερό τοίχο) του Μπρουμίδη. Βρίσκεται στην αίθουσα του Προέδρου (φωτ.: Χαράλ. Φουρναράκης «Κ. Μπρουμίδης», εκδ. «Σκαρβαίος», 1979).

Συνέχεια από την 5η σελίδα
 που οι αρχιτέκτονες του Καπιτωλίου T.U. Walter (1804–1887) και Meigs του αναθέτουν τις νωπογραφίες του εσωτερικού του. Ο Μπρουμίδης θα εργαστεί εκεί επί 25 χρόνια ως, δηλαδή, τον θάνατό του, φιλοτεχνώντας εκτός των άλλων τη μεγάλη σύνθεση της θόλου με την αποτύπωση του Γεωργίου Ουάσιγκτον, τις αίθουσες των επιτροπών, τους διαδρόμους κ.ο.κ. Στην αίθουσα του Προέδρου (President's Room) φιλοτέχνησε συμβολικές απεικονίσεις της Νομοθεσίας, της Ελευθερίας και της Θρησκείας ενώ στην οροφή αποδόθηκαν οι προσωπογραφίες του Κολόμβου (ανακάλυψη) του Φραγκλίνου (Ιστορία), του Βεσπούκιου (εξερεύνηση) κ.λπ.

Αίθουσα συνεδριάσεων

Τέλος, στην αίθουσα των Συνεδριάσεων της Βουλής (House of Representatives Chamber) ζωγράφισε τον Γεώργιο Ουάσιγκτον στο Yorktown την στιγμή που δέχεται εκπρόσωπο της Κορνουάλης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο Βόρειος Διάδρομος με τις ελαιογραφίες των Τράμπουλ, Τζέφερσον, Φραγκλίνου και τη μεγάλη νωπογραφία που παρουσιάζει την «Υπογραφή της πρώτης συνθήκης Ειρήνης των ΗΠΑ με τη Μ. Βρετανία το 1782». Στον Δυτικό διάδρομο, που λέγεται και Broumidis corridor, παρουσιάζονται 13 τοπία

των δυτικών Πολιτειών που διασώζουν την πανίδα και τη χλωρίδα των περιοχών πριν από την εισβολή των λευκών. Ίσως τα έργα αυτά να είναι τα πιο άδολα και εμπνευσμένα από όλες τους γενικά τις συνθέσεις. (Τα ολοκλήρωσε τον Νοέμβριο του 1875). Η θόλος του Καπιτωλίου ύψους 62 μ. από το έδαφος και 22μ. διαμέτρου διακοσμείται από τον Μπρουμίδη, από το 1864 έως 1865, με δύο ομόκεντρους κύκλους με μυθολογικά και ιστορικά πρόσωπα. Ο εξωτερικός κύκλος απαρτίζεται από έξι ομά-

1280) απεικονίζεται η προσωποποίηση της Αμερικής–Επανάστασης να συντρίβει τους εχθρούς και συνθετικά να ενοποιεί τους δύο κύκλους των προσώπων.

Ο Μπρουμίδης πάντως παραμένει ένας δευτεροκλασάτος εκπρόσωπος του κλασικισμού και ένας τυχερός ο οποίος «επωφελήθηκε» από τον θάνατο του John Trumbull (1756–1843) ζωγράφου ιστορικών θεμάτων και μαθητή του West και του David, στον οποίο είχαν αρχικά ανατεθεί οι τοιχογραφίες του Καπιτωλίου. Ο Trumbull όμως, όντας

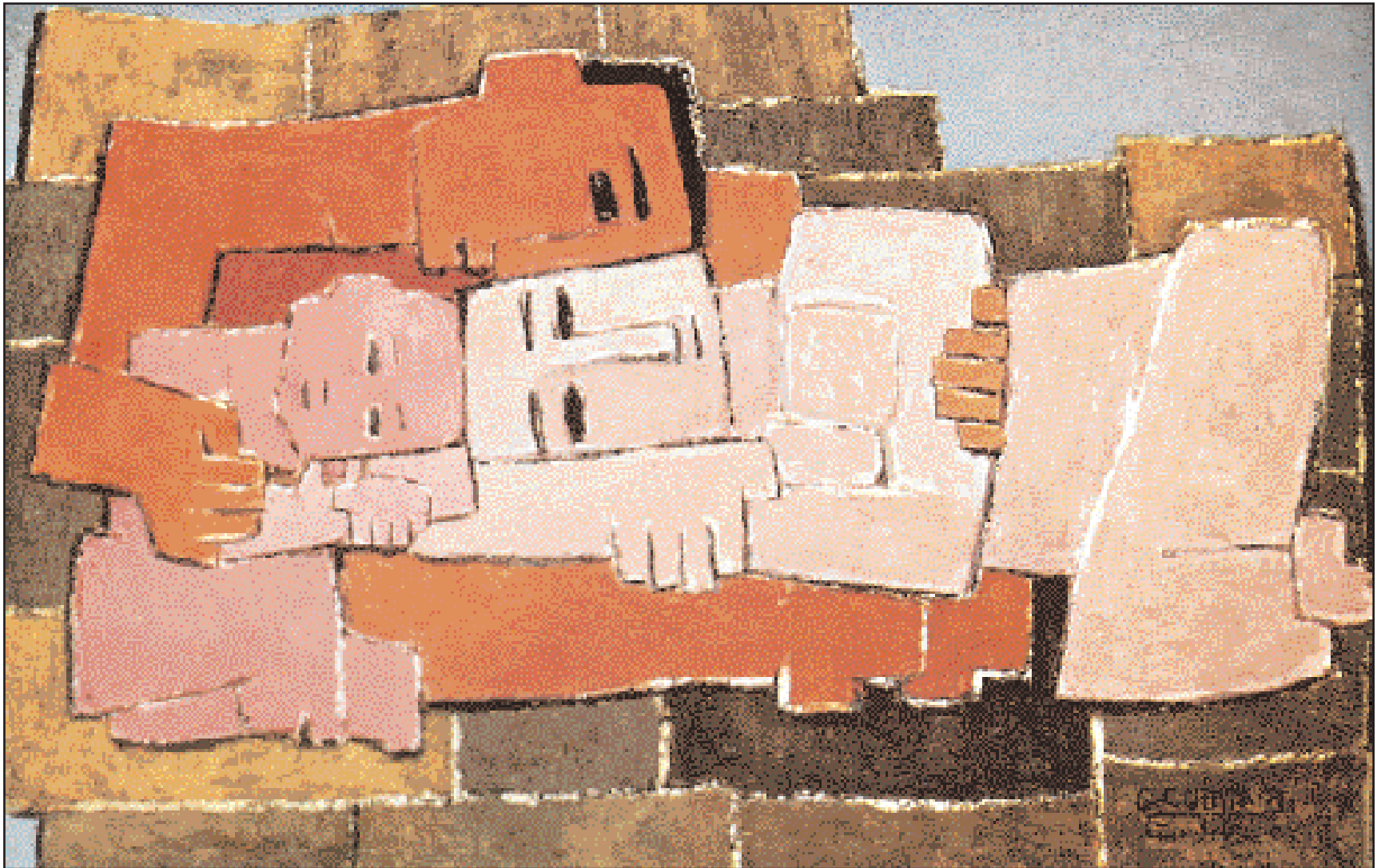
μετάλλια των οροφών, ενώ συχνά ο μελοδραματισμός του παραμένει άκαμπτος και επιφανειακός. Τον τάφο του Μπρουμίδη στο Νεκροταφείο του Glenwood καθώς και την Ελληνική καταγωγή αποκάλυψε η Myrtle Cheney Murdock στο βιβλίο της «Constantino Brumidi, Michelangelo of the United States Capitol, Monumental Press, 1850–65, Washington DC». Το 1979, ο ομογενής γιατρός Χαράλαμπος Φουρνάκης εκ Φιλιατρών εκδίδει το βιβλίο «Κ. Μπρουμίδης, Έλληνας» (εκδ. «Σκαρβαίος») με πλήθος στοιχείων και φωτογραφιών. Πάντως, το όνομα του πρώτου εικαστικού μας μετανάστη δεν αναφέρεται ούτε στο ογκώδες «American Art, Painting, Sculpture, Architecture, Decorative Arts, Photography» εκδ. Harry N. Abrams N.Y. ούτε στην «Σύντομη ιστορία της Αμερικανικής Ζωγραφικής» του James Thomas Flexnet που κυκλοφόρησε και στα Ελληνικά από τον «Φέξη» το 1965.

Είναι τέλος χαρακτηριστικό ότι ο άνθρωπος που εμπιστεύτηκε τον Μπρουμίδη, ο πολύς Thomas Ustick Walter, τελικός αρχιτέκτονας του Καπιτωλίου και εκπρόσωπος του Greek Revival, κατηγορείται σήμερα για σχεδιαστική «βαρβαρότητα» τόσο λόγω του σιδηρού ογκώδους θόλου που κατασκεύασε το 1855–1865 όσο και για τον άνισο εκλεκτικισμό του πολυσύνθετου αυτού οικοδομήματος. Sic Transit....

Ο «Μιχαήλ Αγγελος» του Αμερικανικού Καπιτωλίου

δες με την Αθηνά, τον Ποσειδώνα, τον Ερμή, τον Ηφαιστο τη Δήμητρα, οι οποίες συμβολίζουν τα επιτηδεύματα των Αμερικανών πολιτών (ναυτιλία, γεωργία, επιστήμες κ.λπ.). Στον κεντρικό κύκλο εικονίζεται ο Ουάσιγκτον ακολουθούμενος από την Νίκη και την Ελευθερία καθώς και 13 νύμφες, τις 13, ως τότε πολιτείες των ΗΠΑ. Κάτω ακριβώς από τον Πρώτο Πρόεδρο που αποδίδεται ως Ρωμαίος συγκλητικός και κάθεται σ' ένα ουράνιο τόξο (πρβλ. Τον Χριστό επί του Ουρανού Τόξου στο Βαπτιστήριο της Φλωρεντίας όπως τον αποδίδει το ψηφιδωτό του Τσιμαμπούε,

αυταρχικός και υπερόπτης, παρέδωσε τελικά το 1831 τις τέσσερις ελαιογραφίες που φιλοτέχνησε γι' αυτόν τον σκοπό στο Κολλέγιο του Yale. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Μπρουμίδης χρησιμοποίησε ως πρότυπο την απορριφθείσα σύνθεση του Trumbull «the surrender of Lord Cornwallis at Yorktown» για τον πίνακά του στην αίθουσα συνεδριάσεων της Βουλής (σήμερα στο εστιατόριο). Σ' αυτό μάλιστα το έργο υπογράφει ως «πολίτης των ΗΠΑ». Ο Μπρουμίδης ακολουθεί με αρκετόν να(βισμό τις Μιχαηλαγγελικές μορφές των ignudi ή των Σιβυλλών στα διάχωρα και τα



Τζορτζ Κόνσταντ «Η οικογένεια» (The Family) 1948 (λάδι σε καμβά).

Η πρώτη γενιά του Μεσοπολέμου

Ελληνοαμερικανοί καλλιτέχνες που μεσουραρούν στην εικαστική σκηνή της Αμερικής

Του **Μάνου Στεφανίδη**

Ιστορικού Τέχνης, Επιμελήτη της Εθνικής Πινακοθήκης

ΤΟ εξαιρετικά σοβαρό, για την πολιτιστική μας αυτογνωσία, θέμα της ελληνικής καλλιτεχνικής διασποράς στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, παραμένει ακόμη δραματικά ανεξερεύνητο. Ακόμη περισσότερο επιτείνουν τη σύγχυση και την έλλειψη ασφαλών πληροφοριών τα σποραδικά δημοσιεύματα, που εμφανίζονται κυρίως μετά τον πόλεμο στον εγχώριο Τύπο και έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: την άνευ μέτρου αγιολογία και τον άνευ όρων τοπικισμό. Γιατί, σχεδόν πάντα, το ευγενές τέκνον τάδε της ηρωικής κωμοπόλεως δείνα οφείλει όχι μόνον να διαπρέπει στο σύγχρονο El Dorado, αλλά και ν' αναγνωρίζεται ως καλλιτεχνική και πνευματική κορυφή παγκοσμίως. Ολο το αίσθημα της ταπείνωσης, της αποξένωσης και της δυσπραγίας που εισπράττουν οι απογοητευμένοι κάτοικοι της Ψωροκώσταινας, αμέσως μετά την Απελευθέρωση και κατά την διάρκεια του Εμφυλίου, μετατρέπεται σε τέτοιαν υπεραναπλήρωση ώστε οι εκεί μετανάστες ν' απολαμβάνουν τα όσα στερούνται οι εδώ γηγενείς.

— Πού όμως τελειώνει ο μύ-

θος και πού αρχίζει η ιστορία;

— Πώς λειτούργησε συλλογικά ή ατομικά ο Ελληνισμός της διασποράς στη νέα του πατρίδα;

— Ποιους πολιτιστικούς χαρακτήρες διατήρησε, ποιους μετέλαξε, ποιους συνέθεσε, ποια πρωτότυπα ή υβριδικά μορφώματα παρήγαγε;

— Ποιες, τέλος, επιρροές ή απλώς συμπεριφορές (παρα)δέχθηκε η μικρή, περιφερειακή μας μητρόπολη σε σχέση με το παντοδύναμο χωνευτήρι της νέας εστίας;

Διχασμός

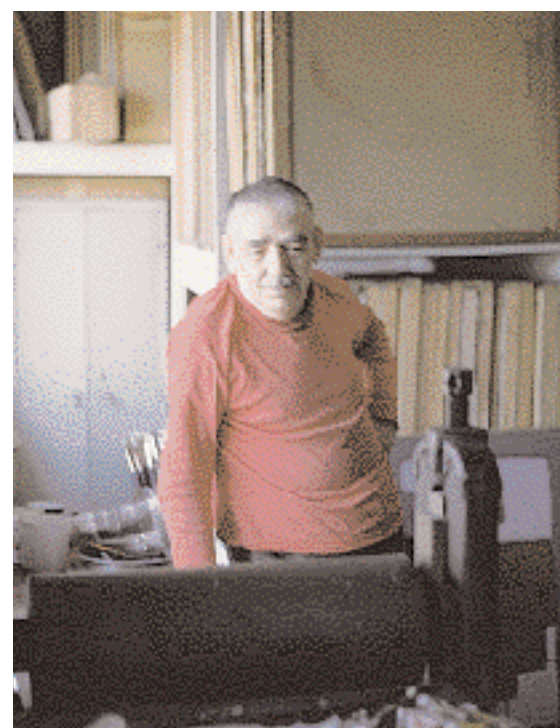
Νομίζω ότι η αμφίδρομη σχέση ομογένειας και πατρίδας εξακολουθεί και δρα σε ποικίλα επίπεδα – πολιτικά, κοινωνικά, ψυχολογικά – αποτελώντας έναν σημαίνοντα μοχλό δράσης σχετικά με το τι είναι εθνικό και τι διεθνές, σχετικά με το τι αποτελεί «ταυτότητα» και τι εισαγόμενο, όσο και αναφομοίωτο, «εκμοντερνισμό». Το δίπολο αυτό ίσως εικονογραφεί, πέραν των όποιων κοινωνιολογικών ερμηνειών, η ατάκα της Γεωργίας Βασιλειάδου από την τόσο διδακτική «Θεία από το Σικάγο», το φιλμ δηλαδή του '50: «πώς το λέτε εσείς εδώ γιατί έχω ξεχάσει πώς το λέμε εμείς εκεί!» Ο διχασμός της ταυτότητας συνεπά-

γεται πάνω απ' όλα διχασμό της κουλτούρας, κι αυτός ο τελευταίος είναι το κυρίαρχο χαρακτηριστικό των σύγχρονων ομογενοποιημένων κοινωνιών. Σήμερα, ο Καστοριανός Λουκάς Σαμαράς μπορεί να δηλώνει: «δεν έχω καμία σχέση με την Ελλάδα. Κοιτάζοντας απ' το παράθυρό μου τον ποταμό Χάτσον, μπορώ να φέρω στο μυαλό μου την λίμνη που έβλεπα στην Καστοριά» (από συνέντευξή του στον Κ. Πηγάδα για το ΚΛΙΚ, 1999).

Κόνσταντ

Ο Κ. Μπρουμίδης άργησε πολύ να διεκδικήσει απογόνους. Μόλις κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου και κατά τα χρόνια του μεγάλου οικονομικού κραχ, η ομογένεια έχει την πολυτέλεια να σεμνύνεται για τους καλλιτεχνικούς καρπούς της. Ονόματα που μεσουραρούν αυτή την εποχή είναι: ο Τζορτζ Κόνσταντ (Γεώργιος Κωνσταντόπουλος, 1892 – 1978) από την Αράχοβα Αιγίου, ο οποίος υπήρξε μαθητής του Georges Bellows (1882 – 1925) του γενάρχη της Ash-Can School (Σχολής των Σκουπιδοτενεκέδων) και πατέρα του Αμερικανισμού στη ζωγραφική μαζί με τον Χενράι, επίσης φίλος του John Sloan και του μο-

Συνέχεια στην 8η σελίδα



Ο Τζορτζ Κόνσταντ (Αράχοβα Αιγίου 1892 – Ν. Υόρκη 1978) είναι από τους πρώτους Ελληνοαμερικανούς που εμφανίζονται και εδραιώνουν την παρουσία τους. Μετά το '40, το έργο του Κόνσταντ θα βρει σταδιακά ευρύτερη αναγνώριση στην εικαστική σκηνή των ΗΠΑ, (φωτ.: αρχείο του ζωγράφου Κρις Κοντογούρη).

Συνέχεια από την 7η σελίδα

ντερνιστή τεχνοκριτικού Walter Pach. (Η Ash-Cap School αποτελείται από ζωγράφους-ρεπόρτερς οι οποίοι δουλεύουν στην εφημερίδα «Philadelphia Press» και είναι εξασκημένοι στα γρήγορα σκίτσα με θέματα από την καθημερινότητα. Αντιακαδημαϊκοί εκ πεποιθήσεως, δίνουν πρωτοκαθεδρία στα κοινωνικά και τα ενδοαμερικανικά προβλήματα. Συμπαράτασσεται προς αυτούς και ο πολύς Edward Hopper, εκπρόσωπος μιας σύγχρονης ηθογραφίας των απρόσωπων μεγαλουπόλεων. Ο Κόνσταντ μετανάστευσε στην Αμερική σε ηλικία 18 χρόνων, αφού είχε εργαστεί ως βοηθός αιογράφου στην Αχαΐα. Μια υποτροφία από το Chicago Art Institute το 1914 τον φέρνει στο Σικάγο για σπουδές και το 1918 εκθέτει στο Art Club αυτής της πόλης. Το 1922 εγκαθίσταται στη Νέα Υόρκη και ασχολείται με τη σκηνογραφία και συμμετέχει στη Society of Independent Artists.

Το 1940 ιδρύει τη Society of Modern Painters and Sculptors, μέσω της οποίας αναγνωρίζεται ευρύτερα το έργο του. Το 1943 τιμάται από το Chicago Art Institute. Είναι η δεκαετία κατά την οποία λαμβάνει μέρος στις ομαδικές εκθέσεις του Whitney Museum of American Art, αλλά και σε εκδηλώσεις στο Stedelijk Museum του Αμστερνταμ και στο Musee d' Art Moderne του Παρισιού. Πίνακές του βρίσκονται στο Metropolitan της Νέας Υόρκης, στο Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας και στο Ινστιτούτο Τέχνης του Ντιτρόιτ κ.α. Ο Γεώργιος και η Καλλιρόη Κόνσταντ δωρίζουν στις 9/4/1974 δύο πίνακες μεγάλων διαστάσεων στην ΕΠΜΑΣ και στις 31/8/76 τέσσερις. Πρόκειται για τα έργα: «Εξαφάνιση ήλιου», «Ανθρώπινος τοίχος», «Κόκκινοι-κίτρινοι παράλληλοι» κ.ά.

Πρώτη μνεία

Στην ετήσια καλλιτεχνική επιθεώρηση «Φιλολογική Πρωτοχρονιά» του 1950, που εξέδιδε ο Αρ. Μαυρίδης, βρίσκουμε, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, μνεία των αποδήμων καλλιτεχνών μέσα από εκτενή μελέτη που υπογράφει ο Βασίλης Κ. Κούλης (σελ. 181-196). Εδώ συναντούμε τα ονόματα του Κόνσταντ, του Πολύγνωτου Βαγή, του Μπαζιώτη, του Γεωργίου Κωνσταντίνου, του Κωνσταντίνου Αμπανάβα (γεννήθηκε στο New Jersey το 1922, έχει δωρίσει οκτώ έγχρωμες οξυγραφίες του στην Εθνική Πινακοθήκη) του Νικόλα Τάκη, του Αριστόδημου Καλδή, του Γιάννη Παππά (Φλώρινα 1898), του Theo Polos (Μυτιλήνη 1902), του Τσιριγώτη Εμμανουήλ Καβάκου, της Κλειούς Λαμπριδίδη, της Κατίνας Λεκάκη (αδελφής του Μιχαήλ), του Μιχαήλ Ντόζα (Ν. Υόρκη 1919) κ.ά. Η μελέτη τελειώνει ως εξής: «Αυτή είναι μια σύντομη μα παραστατική ανασκόπηση των ομογενών της Αμερικής... Ο Ελληνισμός σαν αισθητική μα και σαν ιστορική και ηθική παράδοση, σε όλα τα ονόματα που αναφέραμε ζει τις περισσότερες φορές σε μια ευτυχισμένη διασταύρωση



Τζον Βάσσοσ, «Εσωτερικό καταστήματος», 1929 (τέμπερα, 53x35 εκ., Εθνική Πινακοθήκη). Πληθωρική καλλιτεχνική φυσιογνωμία ο Βάσσοσ, ασχολήθηκε με τη σκηνογραφία, τη διαφήμιση και τις γραφικές τέχνες. Μέσα στη δεκαετία του '20 ξεκίνησε στην Αμερική εικονογραφώντας εκδόσεις λογοτεχνικών βιβλίων πολυτελείας (φωτ.: «Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών», εκδ. «Μέλισσα»).

με τα ανυπόταχτα σημερινά ρεύματα της Ευρώπης. Βραδυπορημένοι δημιουργοί όπως ο Τσαβάλας και ο Γάμβας, που σέρνουν μαζί τους την τέχνη των ταπεινών Βυζαντινών αιογράφων, κι ανήσυχτοι πρωτοπόροι, που πειραματίζονται πάνω στα πρόσφατα διδάγματα του φοβισμού και του κυβισμού...» Ο Κόνσταντ πέρασε σταδιακά από την παραστατική στην αφηρημένη ζωγραφική. Στο χαρακτηριστικό «Χορεύτρια» του 1930 που προσφέρει στον μαθητή και φίλο του Κρις Κοντογούρη (1911) αντιλαμβάνεται κανείς την ποιότητα της γραφής του και τη σχεδιαστική του επάρκεια. Τα έργα της ωριμότητάς του διακρίνονται για τη νηφάλια κλασικότητά τους και την έμφαση στην αρχιτεκτονική οργάνωση των μορφών. Παρ' ότι ιδεολογικά συγγενής προς τους γεωμετρικούς εκπροσώπους της σχολής της Νέας Υόρκης, δεν φαίνεται

ότι συμπορεύτηκε με αυτούς. Ο Κόνσταντ θα συνάψει τρίτο γάμο με την Καλλιρόη Λεκάκη, αδελφή του Μιχαήλ και χορεύτρια, μαζί με την αδελφή της Κατίνα, της Ισιδώρας



Ο Τζον Βάσσοσ (Ρουμανία 1898 - Βοστώνη 1968) σε σκίτσο δημοσιευμένο στο περιοδικό του Σικάγου «Σύγχρονη Σκέψη». Αναδημοσιεύθηκε στη «Νέα Εστία» (15 Ιουλ. 1928) με αφορμή «μικρή» έκθεση έργων του που οργάνωσε στα γραφεία της «Νέας Εστίας» ο Γρηγ. Ξερόπουλος. Τον επόμενο χρόνο, 1928, οργανώθηκε μεγαλύτερη έκθεσή του στην Αθήνα.

Ντάνκαν. Η Κατίνα Λεκάκη θα παντρευτεί αργότερα τον ζωγράφο Θεόδωρο Χίο (1910-1999). Να τι γράφει σχετικά ο Αγγελος Προκοπίου από το ταξίδι του στις ΗΠΑ το 1961:

«Γύρω από το ανθοπωλείο της 7ης Λεωφόρου (σημ. το μαγαζί του Νίκου Λεκάκη από την Μονεμβασιά, πατέρα του Μιχαήλ) σχηματίστηκε μια καλλιτεχνική οικογένεια, που μπήκε με το έργο της στην κίνηση της σύγχρονης αμερικανικής τέχνης. Ο Κόνσταντ, ο Χίος και ο Μιχαήλ Λεκάκης είναι σήμερα τρία γνωστά ονόματα στην καλλιτεχνική ζωή της Ν. Υόρκης. Αλλά δεν είναι τα μόνα. Τα μουσεία και οι συλλογές της Αμερικής έχουν ανοίξει τις πόρτες τους στον Μπαζιώτη (William Baziotis), στον Στάμο (Theodore Stamos), στη Χρύσα (Chryssa), που ανήκουν στο κλίμα της αφηρημένης τέχνης και την εκφράζουν μ' έναν τρόπο πολύ προσωπικό. Οι Αθηναίοι είχαν την ευκαιρία να δουν πίνακες του Μπαζιώτη και του Στάμου όταν οργανώθηκε το 1958 μια έκθεση με 76 πρωτότυπους πίνακες αμερικανικής ζωγραφικής που τους δάνεισαν για τον σκοπό αυτό το Ινστιτούτο Τέχνης του Ντιτρόιτ κ.ά.... Η σκηνογραφία του πλαστικού χώρου του Μπαζιώτη είναι, κατά κανόνα, ένας βυθός... Οι παράδοξες μορφές του Στάμου σχηματίζονται από μια τεχνική γοργή και ρευστή και υποβάλλουν στο θεατή τους οπτικές εικόνες καταχνιάς και υγρασίας...

(Α. Προκοπίου, «Αισθητική και Τέχνη στην Αμερική» 1961).

Βάσσοσ

Τζον Βάσσοσ 1898-1968: υπήρξε ζωγράφος, σκηνογράφος, illustrator και γραφίστας. Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη και επισκέφθηκε την Ελλάδα για πρώτη φορά, αφού είχε εγκατασταθεί στην Νέα Υόρκη. Το 1929 εκθέτει στην Αθήνα και τον βρίσκουμε καταγεγραμμένο σε περιοδικά όπως τα «Ελληνικά Γράμματα» και η «Νέα Εστία». Σ' αυτή μάλιστα την τελευταία το κείμενο υπογράφει ο Γρηγόριος Ξερόπουλος. Απ' αυτή την περίοδο φυλάσσεται στην ΕΠΜΑΣ το έργο του «Εσωτερικό Καταστήματος» (1929), μία τέμπερα που θυμίζει τις συνθέσεις του Πίτερ Μπλουμ. Το 1951 η «Φιλολογική Πρωτοχρονιά» δημοσιεύει ένα μεγάλο άρθρο του Ηλία Ζιώγα με τίτλο «Εν' απόγιομα με τον Τζον Βάσσο». Εκεί διαβάσαμε (σελ. 166): «... Η εδώ ομογένεια μπορεί και παρατάσσει καμιά δεκαριά τεχνίτες της σμίλης και του χρωστήρα, από τους οποίους οι τέσσερις (Ξέρον, Βαγής, Βάσσοσ και Κόνσταντ) είναι πλέον παναμερικανικά γνωστοί σας πρώτου μεγέθους καλλιτέχνες. Ακολουθούν, εννοείται, πέντ' έξι ακόμη, όπως είναι οι Στάμος, Λεκάκης, Χίος, Δαφνής που ξεχωρίζουν με την ποιότητα ... κ.ο.κ.» Είναι πάντως ενδεικτικό ότι ανάμεσα στους «διάσημους» δεν περιλαμβάνει τον Μπαζιώτη, έναν καλλιτέχνη-καταλύτη για την αισθητική μορφοποίηση του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Ιδιαίτερα για τον Βάσσο, υπογραμμίζει ο Ζιώγας:

«... Πρώτα και κύρια είναι αυτό που λένε εδώ «Βιομηχανικός σχεδιαστής» ... Το μεγαλύτερο ηλεκτρονικό μικροσκόπιο του κόσμου



Τζον Βάρδας «Γυναίκες». Η ζωγραφική του Βάρδα αποτελεί μείγμα σουρρεαλιστικής φαντασίας και κυβιστικής-γεωμετρικής σχηματοποίησης. Το έργο του δεν κατατάσσεται εύκολα σε ομάδες και κινήματα. Οι πίνακές του μοιάζουν να εμπνέονται τόσο από την προκολομβιανή μυθολογία όσο και από τις νωπογραφίες της Κρήτης ή των Μυκηνών.

είναι, σαν κατασκευή, δικό του έργο και θεωρείται το θαύμα του αιώνα... Ο Βάσος είναι και σκηνογράφος και ενδυματολόγος και ακόμα ειδικευμένος στο φωτισμό της σκηνής! Τέλος, είναι και πολύπλευρος συγγραφέας... Γράφει ακόμη και ... ψυχολογία! Τύπωσε, κείμενο και εικονογράφηση δική του, μία θαυμάσια έκδοση για τη «φοβία» (Phobia) με 24 ολοσέλιδες ερμηνείες (εικόνες) 23 περιπτώσεων φοβίας – νυχτοφοβίας, κλιματοφοβίας, αστροφοβίας, αγροφοβίας, κλωστροφοβίας, μονοφοβίας, μηχανοφοβίας κ.λπ. κ.λπ. Τέλος ετύπωσε ένα άλλο βιβλίο (στα αγγλικά πάντοτε) για τα σκυλιά – το «Ετσι είναι τα σκυλιά» («Dogs are like that») με κείμενο και ολοσέλιδες φωτογραφίες, εκφραστικότερες και καθαρές, δικές του! ... «Μα θα ξέρεις» μου λέει, για να μιλήσουμε γι' αυτούς που ήρθαν τα τελευταία χρόνια από κάτω και τόσο ξεχώρισαν όπως ο Μητρόπουλος, η Παξινού κι άλλοι, «ότι ο μεγαλύτερος νταϊρέκτωρ του σύγχρονου αμερικανικού

θεάτρου είναι Ρωμιός, ο Καζάν;» – «Μα δεν είναι ... Αρμένης;» – «Είναι Ρωμιός εκατό τα εκατό. Καζαντζής το επώνυμό του. Η τελευταία του τεράστια επιτυχία το ανέβασμα του έργου «Ο θάνατος του πλάσιέ (πωλητού) του Αρθουρ Μίλλερ. Και το μικρό του Ηλίας από την Πόλη.» – «Μιλά τα ...ελληνικά;» τον ερωτώ. «Θαυμάσια» μου απαντά. «Να πας να τον δεις!»»

Ν. Υόρκη 9.9.1949 Η. Ζιώγας

Ιδιαίτερα για τη Phobia του John Vassos που εκδόθηκε στην Ν. Υόρκη το 1931 (Covici Friade), αντιλαμβάνεται κανείς την επίδραση ενός όψιμου Art Deco αλλά και του βρετανικού κινήματος Arts and Crafts. Η διακοσμητική δεινότητα πάντως του Βάσσου μπορεί να συνθέτει προσωπικά τις επιμέρους επιρροές.

Τα Χριστούγεννα του 1955 και η «Νέα Εστία» επανέρχεται στο θέμα της Διασποράς με μελέτη πάλι του Ηλία Κ. Ζιώγα που έχει τίτλο «Η Ελληνοαμερικανική Διανόηση και Καλλιτεχνία» (σελ. 105-117) και εδώ παρατίθενται ονόματα δημιουρ-

γών που αναδεικνύονται κυρίως στο Μεσοπόλεμο. Θα πρέπει να φθάσουμε ως το 1959, οπότε και κυκλοφορεί ως ανάτυπο του Αργοναύτη της Ν. Υόρκης η μελέτη του Ζιώγα «Ελληνοαμερικανική Καλλιτεχνία». Απ' τα δεκάδες ονόματα λείπει ο Τζον Βάρδας, ένας μοναδικός καλλιτεχνικός τύπος που γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1893 και εγκαταστάθηκε το 1938 στο Σαν Φρανσίσκο.

Τζον Βάρδας

Γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1893 και ήταν αυτοδίδακτος. Πέθανε στο Σαν Φρανσίσκο μετά το 1960. Φαίνεται ότι κατά τον μεσοπόλεμο περιπλανήθηκε στην Ευρώπη και παρέμεινε για ένα διάστημα στην Αθήνα, την Αλεξάνδρεια και στο Παρίσι. Η ζωγραφική του προδίδει επίδραση τόσο του Κλίμτ όσο και του Κλεε και αποτελεί μείγμα σουρρεαλιστικής φαντασίας και κυβιστικής-γεωμετρικής σχηματοποίησης. Κυρίως όμως εκφράζει μέσα από την χρωματική Συνέχεια στην 10η σελίδα



Ο Τζον Βάρδας (Σμύρνη 1893 – Σαν Φρανσίσκο μετά το 1960) σε φωτογραφία δημοσιευμένη στο περιοδικό «Κρίκος» (Ιουλ.-Αυγ. 1956).

Συνέχεια από την 9η σελίδα

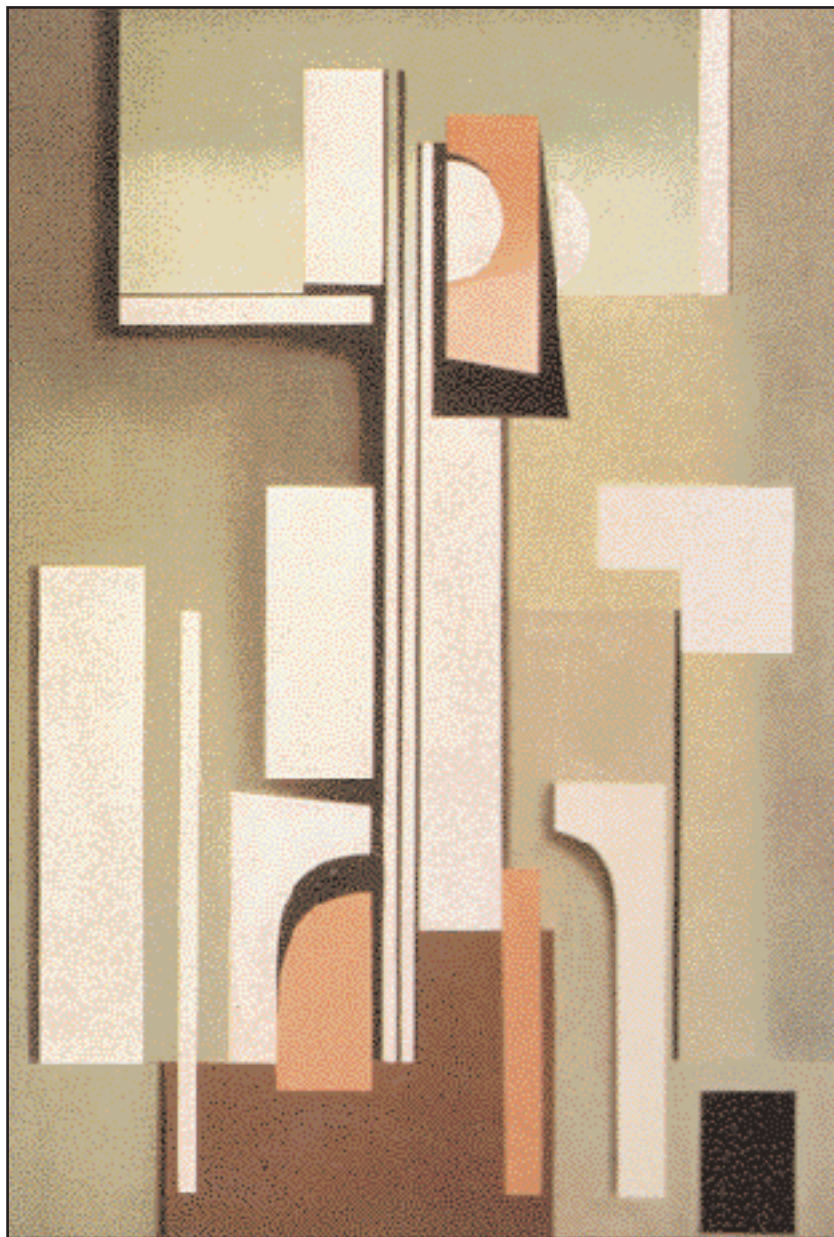
τική της ευφορία μια κατάφαση ζωής. Το 1939 τον βρίσκουμε στη Νέα Υόρκη και το 1940 μόνιμα εγκατεστημένο στη δυτική ακτή και ιδιαίτερα στην Καλιφόρνια. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι αποτελούσε το εικαστικό πάρισο ενός Γιώργου Κατσιμπαλή, εφόσον ο Η. Miller αφιέρωσε και σ' αυτόν ένα βιβλίο με τίτλο Varda, the Master Builder.

Έχει εκθέσει τη δουλειά του, εκτός από τις πόλεις της Αμερικής, και στο Λονδίνο και το Παρίσι. Το 1942 μετακόμισε στην Καλιφόρνια και ο Βασίλης Μάρρος και πιθανόν να σχετίστηκε φιλικά με τον ιδόρρυθμο διονυσιαστή ζωγράφο Βάρδα, αλλά και με τον Ted Polos (Θεόδωρος Πόλος, Μυτιλήνη 1902). Αναφερόμαστε στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Ο Βάρδας είναι επίσης γνωστός για τις μωσαϊκές συνθέσεις ή τις μεγάλες διακοσμητικές επιφάνειες με χρήση collage που φιλοτεχνεί κινούμενος ανάμεσα στο φωβισμό και τον κυβισμό. Πρόκειται για έναν δημιουργό που η πρωτοτυπία και η ιδιαίτερη ατμόσφαιρα της έρευνάς του θ' άξιζε να μελετηθεί διεξοδικότερα. Οι πίνακές του μοιάζουν να εμπνέονται τόσο από την προκολομβιανή μυθολογία όσο και από τις νωπογραφίες της Κρήτης ή των Μυκηνών. Αιώνιο θέμα του το καρναβάλι, οι μασκοφόροι εορταστές, οι γυναίκες-σύμβολα, οι χορευτές ή τα πιόνια του σκακιού προσωποποιημένα. Ο παραμυθένιος κόσμος τον οποίο στήνει ο Βάρδας αποτελεί ένα φωτεινό «έτερον» μέσα στην παγιωμένη εικαστική σκηνή της Αμερικής κατά το Μεσοπόλεμο. Το ότι μάλιστα δεν κατατάσσεται εύκολα η ζωγραφική αυτή σε ομάδες ή κινήματα, αποτελεί, νομίζω, και το μυστικό της ιδιαίτερης γοητείας της. Να πώς περιγράφει ο Αγγελος Προκοπίου τη συνάντησή του με τον Βάρδα το 1960 στο Σαν Φρανσίσκο: «τον γνώρισα ένα βράδυ στο χολ του ξενοδοχείου μου, με μια συντροφιά Αμερικανών φίλων. Φορούσε ένα παντελόνι φράκου με μεταξωτό σειρήτι στα πλάγια. Το σακκάκι του ήταν άσπρο, το πουκάμισό του κόκκινο, η γραβάτα του γαλάζια, οι κάλτσες του πεσμένες, τα παπούτσια του αγυάλιστα.

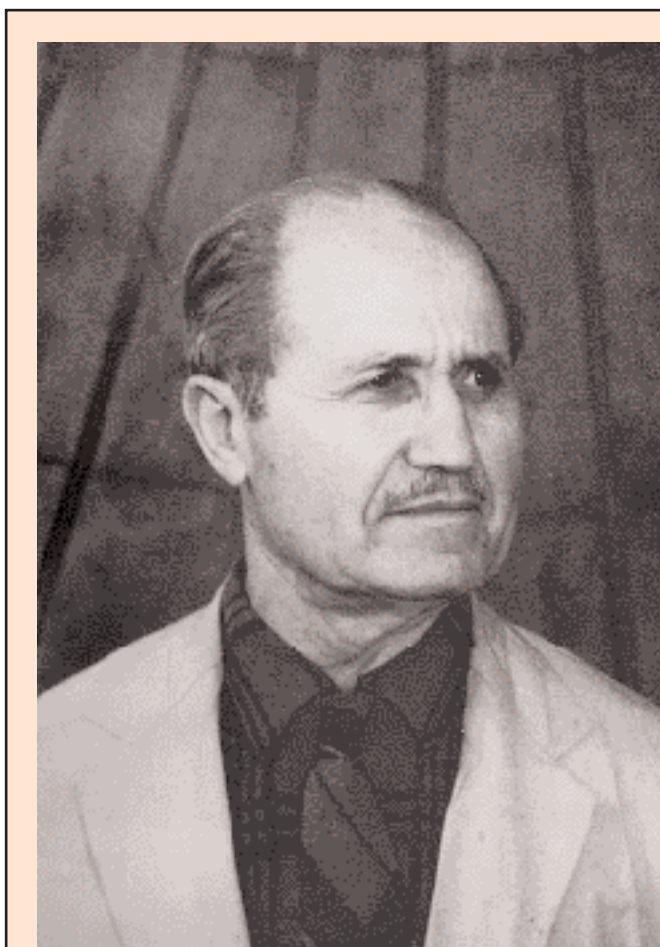
Ήταν ευσταλής, ευκίνητος, ασπρομάλλης με πρόσωπο δροσερό και γαλανά μάτια που έλαμπαν από εξυπνάδα.

Αρχισε αγγλικά έπειτα συνέχισε γαλλικά και τελείωσε ελληνικά... Η συντροφιά κατέληξε σ' ένα κινέζικο εστιατόριο... Το πνεύμα του Βάρδα πετούσε συνεχώς σπίθες στο τραπέζι. Μιλούσε για την τέχνη και για την φιλοσοφία με μια ευκολία εκπληκτική, όχι όμως για να μας διδάξει, αλλά για να παίξει ειρωνικά με ό,τι θεωρούσαν οι άλλοι σοβαρό και σπουδαίο.

Διηγήθηκε την ιστορία ενός γνωστού συλλέκτη που τον κάλεσε να του δείξει έναν ακριβοπληρωμένο Ρενουάρ. Και ο Βάρδας, από τον οποίο ο συλλέκτης δεν καταδεχόταν ν' αγοράσει έργα, του φανέρωσε



Ζαν Ξέρον «Σύνθεση Νο 242», 1937 (λάδι σε καμβά, 45X31 εκ. συλλογή Μουσείου Σόλομον Ρ. Γκούγκενχάιμ). Ο Ξέρον, από τις πλέον πληθωρικές παρουσίες Ελληνοαμερικανού στις ΗΠΑ, στον Μεσοπόλεμο, βρίσκεται ανάμεσα στους πρώτους καλλιτέχνες που πειραματίζονται πάνω στην Αφαίρεση.



Η Νέα Υόρκη έμοιαζε με εικόνα αφηρημένη που μου φανέρωνε το νόημα της ζωγραφικής ενός καλλιτέχνη που γνώρισα στο Μουσείο του Σόλομον Γκούγκενχάιμ όπου και συνεργαζόταν ως επιμελητής του. Λεγόταν Ξέρον (Jean Xeron) και η καταγωγή του ήταν ελληνική... Ήταν μια ζωγραφική άλγεβρα που ο Ξέρον διατύπωνε τους τύπους της με ακρίβεια, λογική, αυστηρότητα και αυτοκυριαρχία Ελληνα ορθολογιστή...

Αγγελος Προκοπίου, Αισθητική και Τέχνη στην Αμερική, σελ. 120-1, Αθήνα 1961

πως ο πίνακας αυτός ήταν δικός του. Χαρακτήριζε το ενδιαφέρον των συλλεκτών σαν «τοξιδερμία» δηλαδή σαν mania για ταρίχευση ζωών...». Ο Βάρδας έμενε σ' ένα καράβι αραγμένο στο Βάλντο Πόνιτ, που λεγόταν «Χίμαιρα». Εκεί είχε το ατελιέ του αυτός ο карагаτσικός τύπος και εκεί δεχόταν τους πολυπληθείς μαθητές και φίλους του. Και καταλήγει ο Προκοπίου: «Ο Βάρδας εκπλήρωνε στη συνείδησή μου το ρυθμό του εύθυμου μπαρόκ που χαρακτήριζε την αρχιτεκτονική πολυχρωμία του Σαν Φραντζίσκο...».

Ζαν Ξέρον (1890-1967)

Το 1982, στην έκθεση που διοργανώνουν στην Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας η Barbara Rose και ο Δημήτρης Παπαστάμος με τίτλο «Αμερικανική Ζωγραφική 1900-1982», εκθέτει και ο Ζαν Ξέρον, γεννημένος το 1890, ως το ζωντανό παράδειγμα της επίδρασης του κυβισμού και του Mondrian στις ΗΠΑ, ανάμεσα σε δημιουργούς όπως ο Στιούαρτ Ντέιβις (1894-1964), ο Θιόντορ Ρόσακ ή ο Γιαν Ματούλκα (1890-1974). Το 1965 στην αναδρομική έκθεση που του οργάνωσε το Guggenheim Museum, ο διευθυντής του Thomas Messer προτάσσει στον κατάλογο το πέτρινο χωριάτικο σπίτι του Ξέρον στον Ισαρη της Λυκόσουρας. Ο Ξέρον (Ιωάννης Ξερόκωστας) λοιπόν, γεννήθηκε το 1890 και ήρθε μόνος του στην Ν. Υόρκη σε ηλικία 14 ετών. Σπούδασε στην Σχολή Τέχνης Κόρκοραν της Ουάσιγκτον, από το 1910 ως το 1917. Τη δεκαετία του '20 βρίσκεται στο Παρίσι όπου μελετά ή συνδέεται με πνευματικούς και νεοκονστρουκτιβιστές καλλιτέχνες, όπως ο J. Helion, ο J. Torres-Garcia,

ο Georges Vantongerloo ή το ζεύγος Hans και Sophia Arp. Είναι ενδεικτικό ότι το 1929 δημοσιεύει στο Chicago Tribune (Paris) άρθρο για τον Torres-Garcia, στην ομάδα του οποίου Cercle et Carre (Κύκλος και Τετράγωνο) μετέχει, ενώ το 1930 δημοσιεύει στην ίδια εφημερίδα άρθρο για την Ναταλία Γκοντσάροβα, τον Μιχαήλ Λαριόνοφ (8.9.30), τον Φερνάν Λεζέ, τον Κριστιάν Ζερβός, τον Ζορζ Βαλντεμάρ κ.ά. Επίσης, την ίδια περίοδο δημοσιεύει στο περιοδικό The New Review άρθρο με θέμα τον Νεοπλαστικισμό (Neo-Plasticisme or Elementarist Art, Paris vol. 1, no. 4, 1931-32 pp. 316-319).

Το 1930 συνεκθέτει στο Ζάππειο (Νοέμβριος-Δεκέμβριος) στην ομαδική έκθεση «Ελληνες Καλλιτέχνες στο Παρίσι» ενώ το 1931 λαμβάνει μέρος ως Γάλλος (!) στην έκθεση που οργανώνει ο Teriade στην Ν. Ορλεάνη με τίτλο Contemporary French Painters.

Το 1932 ως Αμερικανός – κανένα πρόβλημα – συμμετέχει στην έκθεση Artistes Americains de Paris, που παρουσιάζεται στην Galerie de la Renaissance. Επίσης, με ενθουσιασμό γίνεται δεκτή η

πρώτη του ατομική έκθεση, η οποία παρουσιάζεται τον Δεκέμβριο του 1931 στην Galerie de France του Παρισιού. Ακολουθεί ατομική στη Galerie Percier τον Μάιο του 1933, την οποία μνημονεύει θερμά ο Cristian Zervos στο Cahiers d' Art (τομ. 8 σελ. 250-51). Η τρίτη και τελευταία ατομική του Χσερον στο Παρίσι θα πραγματοποιηθεί τον Ιούλιο του 1934 στην Galerie Pierre, η οποία θα εγκωμιασθεί απ' τον Andre Salmon. Το 1935 ο Χσερον είναι ήδη στην Νέα Υόρκη και εκθέτει στην Garland Gallery, το 1938 στην Nierendorf Gallery, το 1944 στο Bennington College του Βέρμοντ ενώ το 1948 ο Raymond Jonson του οργανώνει περιοδούμενα αναδρομική. Εκτοτε, η πορεία του θα είναι εξαιρετικά πληθωρική και θα συνεργασθεί με τις γκαλερί Sidney Janis και Rose Fried της Νέας Υόρκης. Παράλληλα, εργάζεται και ως επιμελητής του Μουσείου Guggenheim μαζί με τον Lawrence Alloway, το οποίο και θα τον τιμήσει με μεγάλη αναδρομική δύο χρόνια πριν τον θάνατό του.

Το 1961 η Dore Ashton του αφιέρωσε άρθρο στο περιοδικό XXe Siecle (Παρίσι τευχ. 23 αριθμ. 16 Μάιος 1961) ενώ αναφέρεται διεξοδικά στο βιβλίο του Michel Seuphor, Dictionary of Abstract Painting, N. Υόρκη 1957 σελ. 292) και στο βιβλίο Art Now του Herbert Read που κυκλοφόρησε το 1948 από τους Faber and Faber.

Δωρεές

Θα άξιζε εδώ να ειπωθούν εν παρενθέσει τα εξής: Οι Ελληνοαμερικανοί καλλιτέχνες, παρ' ότι ζουν στο κέντρο της σύγχρονης τέχνης, δεν λησμονούν τη γενέτειρα και νοιάζονται ώστε να γνωστοποιείται εδώ η δραστηριότητά τους εκεί. Αρκετοί μάλιστα απ' αυτούς δωρίζουν έργα τους στην Εθνική Πινακοθήκη ή διαθέτουν πίνακές τους στο ίδρυμα αυτό ώστε να μην λησμονείται η καλλιτεχνική τους δραστηριότητα. Ετσι, στην Εθνική Πινακοθήκη υπάρχουν - χωρίς ποτέ να έχει δειχθεί - η δωρεά Κ. Πουγκιάλη, αποτελούμενη από έξι πίνακες, προσεκτικά διαλεγμένους από τον ίδιο τον καλλιτέχνη ώστε να εικονογραφείται με επάρκεια η έρευνά του. Η δωρεά πραγματοποιήθηκε το 1964¹.

Η δωρεά Θεόδωρου Στάμου αποτελείται από 11 χαρακτηριστικά και 34 ελαιογραφίες και έχει εκτεθεί από τον υπογράφοντα για μικρά διαστήματα στην Εθνική Πινακοθήκη και στα παραρτήματά της της Κέρκυρας και της Σπάρτης.

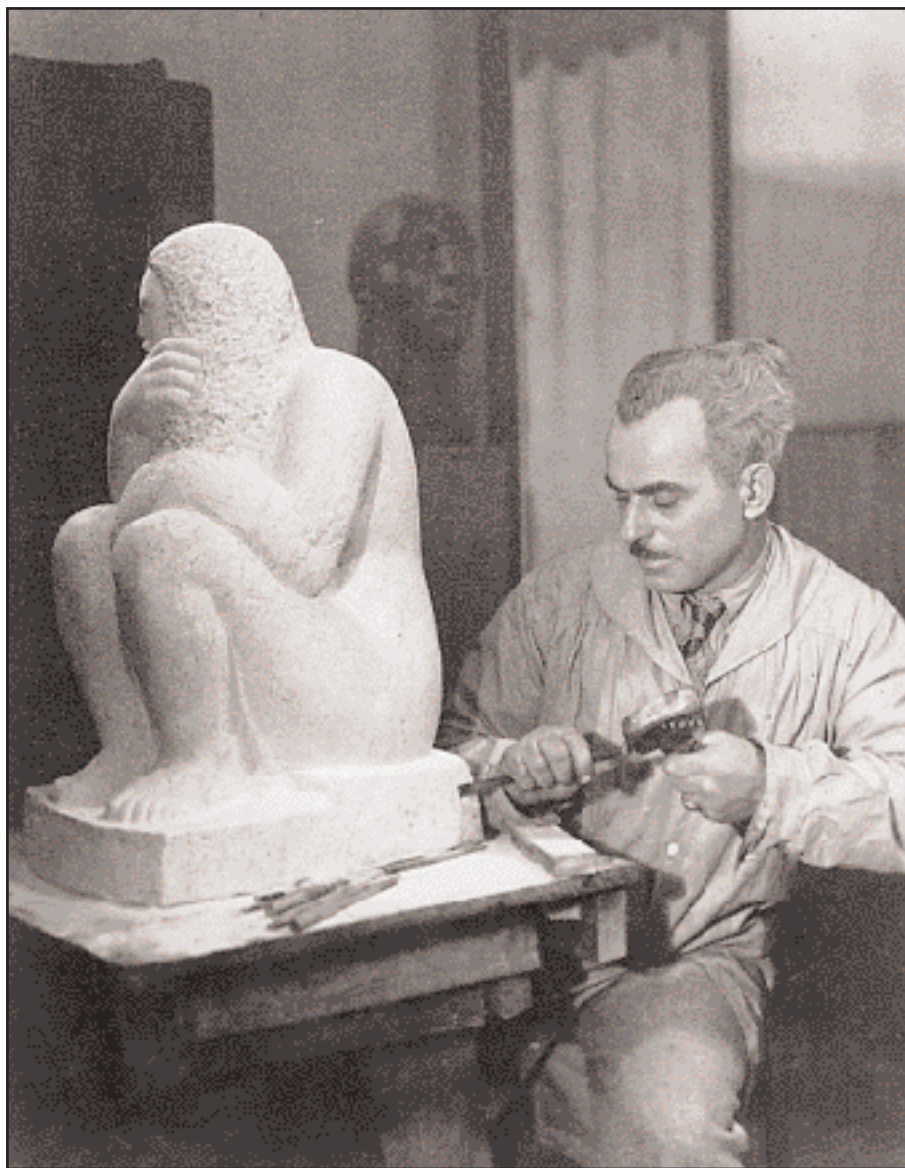
Ο Θεόδωρος Χίος, με απόφαση του Διοικητικού Συμβουλίου της Εθνικής Πινακοθήκης της 21.1.82, δώρισε 20 έργα του και πολυάριθμα σχέδια, ενώ ο Jean Χσερον έχει πωλήσει στην Πινακοθήκη δύο πολύ χαρακτηριστικά του έργα, ενώ ένα επιπλέον έχει δωριθεί από το υπουργείο Παιδείας, το 1966, και ένα ακόμη πουλήθηκε από τον Μι-

χαήλ Τόμπρο, το 1965, αντί 11.000 δρχ. Φαίνεται ότι ο Μαρίνος Καλλιγάς ήξερε το έργο και την σπουδαιότητα του Χσερον και γι' αυτό αγόρασε την ακουαρέλα «Chartres» του 1929 και την «Composition» του 1936 αντί 4.000 δολαρίων. Ο πίνακας που δωρίθηκε από το υπουργείο Παιδείας λέγεται «Καρυάτιδες» και ανήκει στην τελευταία περίοδο εργασίας του καλλιτέχνη, στην οποία συνδυάζονται γεωμετρικά και ανθρωπομορφικά στοιχεία.

Όταν ο Ξέρον επέστρεψε στην Νέα Υόρκη από το Παρίσι, μπορούμε να πούμε ότι τίθεται επικεφαλής

σαντ, Βάρδα, Πουγκιάλη, Βαγή, Βάσο, Μάρρο κ.λπ. ούτε λόγος να γίνεται).

Στις 23 Νοεμβρίου 1965 ο Ξέρον δημοσιεύει, μεταξύ των άλλων, τα εξής σχετικά με την δουλειά του στην εφημερίδα Christian Science Monitor, τα οποία και συνιστούν επιτομή της ποιητικής του: «Η μη αντικειμενική (non-objective) ζωγραφική αποτελεί οπτική μουσική... Η ζωγραφική είναι κάτι περισσότερο από απλή συνομιλία επιφανειών του λόγου και του πνεύματος εκπεφρασμένων σε εικαστικές μορφές και υπόλογων ενός εσωτερικού οράματος που δεν εξηγείται με



Ο Πολύγνωτος Βαγής (Θάσος 1894 - Ν. Υόρκη 1965) στο εργαστήριό του το 1936. Από τη δεκαετία του '20, ο Βαγής ανέπτυξε έντονη δραστηριότητα τόσο με εκθέσεις, ατομικές και ομαδικές, όσο και στο χώρο της δημόσιας γλυπτικής.

των καλλιτεχνών που πειραματίζονται πάνω στην Αφαίρεση, λόγω της ευρωπαϊκής του θητείας. Σ' όλη του την ζωή επέμεινε σ' ένα λιτό, εξαιρετικά δομημένο μορφοπλαστικό λεξιλόγιο, με έμφαση κυρίως στους κάθετους μαύρους άξονες, οι οποίοι οργάνωσαν τις ελάχιστες χρωματικές παρεμβάσεις ένας κόσμος φωτός και σκιάς υφίσταται μόνο και μόνο γιατί τον επέλεξε η ηθική βούληση του καλλιτέχνη.

Είναι πάντως ενδεικτικό ότι κατά την προσπάθεια παρουσίασης της ελληνικής εκδοχής του Μοντέρνου στην Εθνική Πινακοθήκη, κι ενώ συμπεριλαμβάνονται ο Στάμος, Αντωνάκος και Σαμαράς, παραλείπονται προκλητικά ο Μιχαήλ Λεκάκης και ο Ζαν Ξέρον (για τους Κόν-

λόγια...» Το απόσπασμα αυτό προέρχεται από το όγδοο και τελευταίο άρθρο μίας ολόκληρης σειράς που είχε τον τίτλο «Ο Καλλιτέχνης για την εργασία του». Στην συνέχεια τη σκυτάλη παραλάμβανε ο Victor Pasmore.

Άλλος δημιουργός της ίδια γενιάς ήταν ο William-Spencer Βαγδατόπουλος) που γεννήθηκε στη Ζάκυνθο το 1888 και σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Ρότερνταμ. Στη συνέχεια περιπλανήθηκε στην Εγγύη και την Απω Ανατολή για να καταλήξει το 1924 στο Λονδίνο. Το γνωστό άρθρο του 1950 στη «Φιλολογική Πρωτοχρονιά» τον θέλει εγκατεστημένο και προβεβλημένο τις ΗΠΑ. Βιογραφικό του περιλαμβάνεται στο Benexit

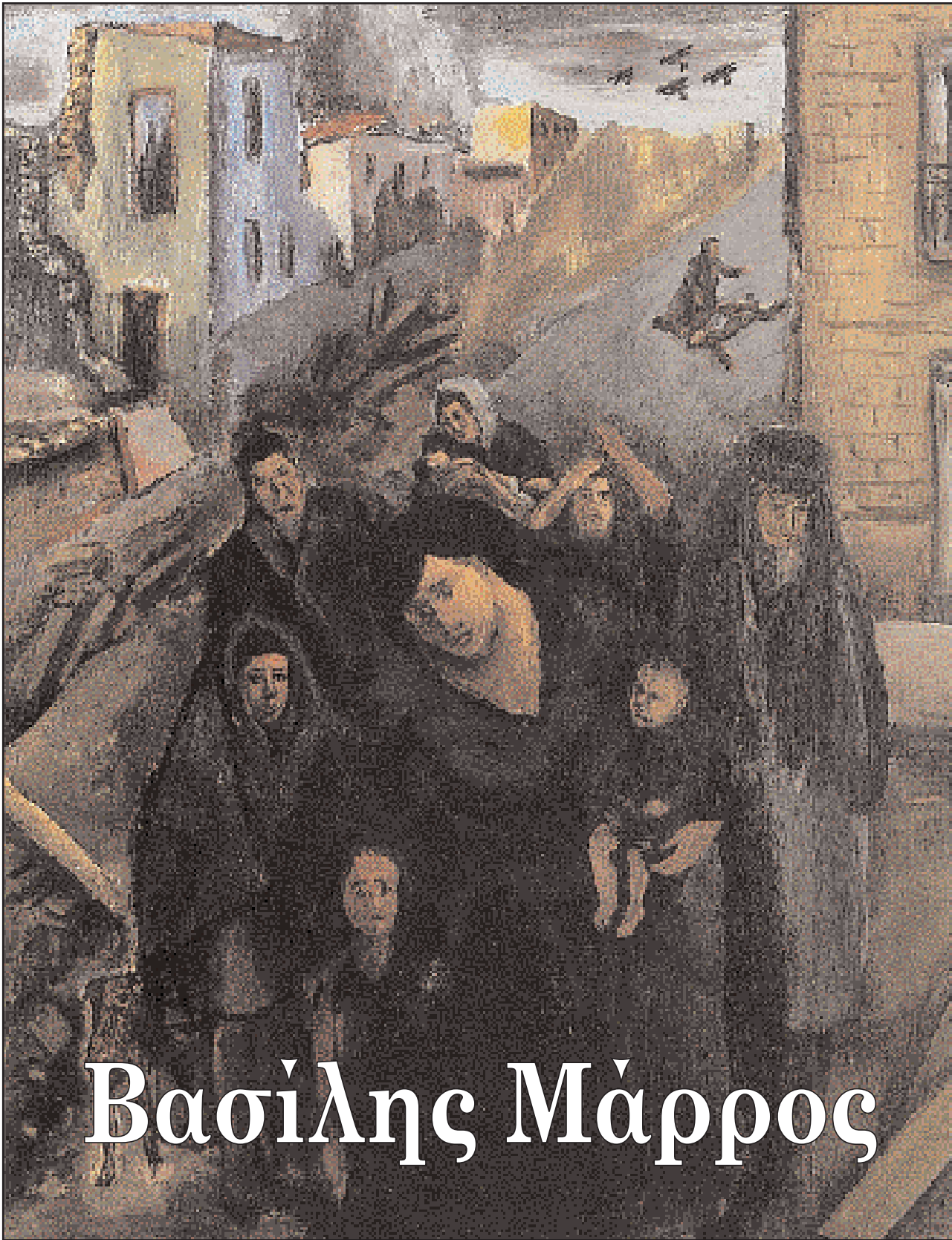
του 1976 και στο Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών της «Μέλισσας».

Βαγής

Άλλη περίπτωση είναι ο Πολύγνωτος Βαγής. Γεννήθηκε στη Θάσο το 1894 και πέθανε στη Νέα Υόρκη το 1965. Ο πατέρας του ήταν ξυλουργός στο χωριό Ποταμιά της Θάσου και του μετέδωσε την πρώτη γνώση του υλικού. Το 1911 μετανάστευσε στην Ν. Υόρκη και το 1917 γράφτηκε στην Cooper Union. Απ' το 1918 ως το 1920 σπούδασε στο Art Institute της Ν. Υόρκης και το 1923 απέσπασε υποτροφία του Whitney Museum Club. Εκτοτε ανέπτυξε έντονη γλυπτική δραστηριότητα, συμμετέχοντας σε ομαδικές εκθέσεις του Μουσείου του Χιούστον, του Μπρούκλιν, του Μετροπόλιταν, του Whitney κ.ά. και παρουσιάζοντας ατομικά την δουλειά του στην C.W. Kraushaar Gallery (1934), στην Valentine Gallery (1938), στην Hugo Art Gallery (1946), στην Iolas Gallery (1955, 1956, 1960). Επίσης ανέπτυξε μεγάλη δραστηριότητα στο χώρο της δημόσιας γλυπτικής. Το 1958 τιμήθηκε με το Χρυσό Μετάλλιο των Audubon Artists. Το 1937 ο Giorgio de Chirico αυτοπροσώπως γράφει τα εξής για τη γλυπτική του Βαγής: «Το μυστήριο που υπάρχει στα σύμβολα της αρχαίας Ελλάδας και όλη η λυρική του ποιότητα είναι αυτή που εμπνέει τον καλλιτέχνη. Ο κύκλωπός του, μόνοφθαλμος, απεικονίζει ακριβώς αυτό το πνεύμα, το ίδιο και οι ιερές κουκουβάγιες του, που κρατούν στα μάτια τους όλο το μυστήριο μιας καλοκαιρινής νύχτας στους πρόποδες της Ακρόπολης. Γλύπτης και ποιητής ο Βαγής, φτάνει σε μας σαν ένας από τους πιο απόλυτα υποβλητικούς δημιουργούς του καιρού μας».

Ο Βαγής πέθανε στο Νοσοκομείο Απομάχων της Νέας Υόρκης, προβλέποντας στη διαθήκη του να χαρισθούν έργα του τόσο στην Εθνική Πινακοθήκη όσο και στην Ποταμιά Θάσου, όπου θα ανεγερθεί ειδικό μουσείο. Και οι δύο επιθυμίες του πραγματοποιήθηκαν. Το 1981 ο Δημήτρης Παπαστάμος οργάνωσε έκθεση της δωρεάς του στην Εθνική Πινακοθήκη αλλά και εγκαινίασε το Μουσείο της Ποταμιάς. Στην Εθνική Πινακοθήκη εξετίθεντο μέχρι προ ολίγων ετών τα έργα «Κεφάλι Γυναίκας», «Φεγγάρι», «Βάτραχος» και «Μορφή». Το σύμπλεγμα του «Ο Κύκλος» τοποθετήθηκε στη Θεσσαλονίκη ως μνημείο των Αποδήμων Ελλήνων. Στη γλυπτική του Βαγής, με το άμεσο λάξευμα, παρατηρούνται επιδράσεις από την αρχαϊκή γλυπτική αλλά και από τη μορφολογία των προκολομβιανών παραδόσεων στην Αμερική. Ετσι, συχνά συγκρούεται η κλασικότητα με την εξπρεσιονιστική παραμόρφωση και η συμβολική σχηματοποίηση με τη ρεαλιστική αναπαράσταση. Ο Βαγής είναι ένας μοντέρνος πριμιτίβ, εξαιρετικής εκφραστικής δύναμης.

Σημείωση: 1. Ο εγγονός του Πουγκιάλη ζητεί από την Πινακοθήκη την επιστροφή των έργων επειδή δεν εκτίθενται.



Ευαισθητοποιημένη πολιτικά προσωπικότητα, ο Μάρρος ζωγραφίζει το 1938 το «Φασισμό στην Ισπανία», έργο που παρουσιάζεται στην πρώτη ατομική έκθεσή του στη Νέα Υόρκη.

Βασίλης Μάρρος

Της **Μπίας Παπαδοπούλου**

Ιστορικού Τέχνης

Η ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ εκατό περίπου έργων του Βασίλη Μάρρου και η παρουσίασή τους από την Ελληνοαμερικανική Ένωση έφερε στην επιφάνεια μια σπάνια περίπτωση άγνωστου Έλληνα ζωγράφου της διασποράς, με σημαντικότατο εικαστικό έργο και επιτυχημένη, αν και παραγνωρισμένη έως πρότινος, πορεία στην Αμερική. Οι γνώσεις μας γι' αυτόν ολοένα και αυξάνονται καθώς εντοπίζονται και άλλα έργα του, ρίχνοντας φως στην πολύπτυχη προσωπικότητά του.

Από το Ανω Μελίσι Κορινθίας, ο Μάρρος βρέθηκε μόνος, το 1913, στο Σαν Φρανσίσκο της Καλιφόρνιας, σε ηλικία μόλις 16 ετών. Το τόλμημα, ακραίο για την εποχή, πήγαζε από το όραμα να γίνει καλ-

λιτέχνης, όνειρο που κυνήγησε με συνέπεια σε όλη του τη ζωή.

Τον συναντάμε ξανά το 1921 στη Νέα Υόρκη, ως υπότροφο σε μια από τις καλύτερες Σχολές Τέχνης, το «Art Students' League», και από εκεί στο Παρίσι, φοιτητή στην Academie Moderne του διάσημου Fernand Leger. Η μοναδική επαφή με την Ελλάδα –μετά την πρόωρη μετανάστευσή του–, επισημαίνεται το 1930 όταν επιστρέφει στο χωριό του όπου και παραμένει ένα χρόνο για να επισκεφθεί, στη συνέχεια, την Ιταλία των φουτουριστών πριν ξαναεγκατασταθεί στη Νέα Υόρκη. Είναι η περίοδος που ο Μάρρος δραστηριοποιείται έντονα και ως ηθοποιός, παίζοντας πρωταγωνιστικούς ρόλους στο θεατρικό θίασο «Νέον Θέατρον», που ανεβάζει έργα –συχνά επανα-

στατικά– για τον ελληνισμό σε διάφορες πολιτείες, σε χοροεσπερίδες, οργανωμένες κυρίως από την ομογενειακή οργάνωση «Ελληνικός Εργατικός Εκπαιδευτικός Σύνδεσμος Σπάρτακος».

Στη μοντέρνα σχολή

Τη δεκαετία του '30, το συντηρητικό εικαστικό ύφος και ο ρεαλισμός θριαμβεύουν στην Αμερική, ενώ οι απόηχοι της ιστορικής έκθεσης «The Armory Show» του 1913 – που σήμανε την απαρχή του μοντερνισμού στη Νέα Υόρκη– είναι υποτονικοί. Ο Μάρρος φιλοτεχνεί μια σειρά εξαισιών παραστατικών έργων, εμποτισμένων με έντονη μεταφυσικότητα, που αποποιούνται την περιγραφική λεπτομέρεια και οικειοποιούνται μια ελεύθερη, εξπρεσιονιστική γραφή. Απεικονίζουν κυρίως βιομηχανικά,

αγροτικά και αστικά τοπία καθώς και επίκαιρα για την εποχή κοινωνικοπολιτικά θέματα, τα οποία απηχούν τις φιλελεύθερες, αριστερές αλλά και ανθρωπιστικές απόψεις του, όπως τις διατύπωσε σε δημοσίευμα της εφημερίδας «Εμπρός» το 1938 (22 Ιουλίου): «Η τέχνη σήμερα αρχίζει να γίνεται για τις μάζες, για το λαό, αντίθετα του παρελθόντος, που η τέχνη υπηρέτούσε μια ορισμένη τάξη».

Έχει κοινωνικό και διαπαιδαγωγικό σκοπό γιατί οργανώνει τις ανθρώπινες δυνάμεις. Τέχνη και δημοκρατία βαδίζουν μαζί». Το άρθρο δημοσιεύεται με την ευκαιρία της πρώτης ατομικής έκθεσης του Μάρρου στα «Delphic Studios» της Νέας Υόρκης και επισημαίνει επιπλέον ότι ο καλλιτέχνης ανήκει στη «μοντέρνα σχολή», παρά το γεγονός ότι παρουσιάζονται πίνα-

κες που συμπλέουν με το αμερικανικό καλλιτεχνικό –οπισθοδρομικό, σε σχέση με της Γαλλίας τουλάχιστον– κατεστημένο. Όμως, η αφαιρετική προσέγγιση του θέματος και η γεωμετρική δομή της εικόνας διαφοροποιούν αυτά τα έργα από την πιστή αναπαράσταση του παραδοσιακού αμερικανικού ρεαλισμού.

Τα παραπάνω μορφολογικά χαρακτηριστικά προκύπτουν από την πειραματική ζωγραφική του Μάρρου, στην οποία εντυφεί παράλληλα με εμμονή. Φορτισμένος με τις εμπειρίες της πρωτοποριακής ευρωπαϊκής τέχνης, αλλά και τις μνήμες και τα βιώματα της Ελλάδος, δημιουργεί έργα που συνταιριάζουν τη σύνθετη φουτουριστική/κυβιστική αντιμετώπιση του χώρου και την ονειρική, άλογη διάσταση του σουρεαλισμού με το μεσογειακό φως και το μιμιμαλισμό των Κυκλάδων. Αφομοιώνει δημιουργικά τις μοντέρνες αναζητήσεις των σύγχρονων πειραματικών κινήματων και τις μεταπλάθει με

ζωή στα χωριά («Έλληνας βοσκός», «Ελληνίδα με φορεσιά διακοπών»).

Η ατομική του Μάρρου στο Berkeley στέφεται με επιτυχία. Άρθρο της εφημερίδας «Εθνικός Κήρυξ» (4 Δεκ. 1947) αναφέρει ότι «ανήκει εις την νεωτερικότητα σχολήν της ζωγραφικής, ειδικευόμενος εις abstracts», έμμεσα αποδίδοντάς του τον τιμητικό τίτλο του πρωτοπόρου. Επιπλέον, οι πίνακές του αρέσουν και δέκα αγοράζονται από το κοινό ενώ έχουν ληφθεί και «υποσχέσεις εκ διαφόρων ενδιαφερομένων φιλότεχνων δι' αγοράν πλείστων άλλων». Η σημαντικότερη, όμως, αναγνώριση έρχεται τον επόμενο χρόνο, όταν ο Μάρρος καλείται να συμμετάσχει σε δύο ομαδικές εκθέσεις του Μουσείου του Σαν Φρανσίσκο, που αποτελεί ένα από τα σοβαρότερα και πιο δραστήρια ιδρύματα τέχνης της δυτικής ακτής.

Την εποχή που ο Έλληνας της διασποράς εκθέτει abstracts στην Καλιφόρνια, η εικαστική σκηνή της Νέας Υόρκης βρίσκεται σε ανα-

Ενας μεγάλος «άγνωστος» Έλληνας ζωγράφος της διασποράς

το χάρισμα του κολορίστα σε μια προσωπική εικαστική γλώσσα όπου ο τόπος, η κουλτούρα και τα ίχνη των προγόνων είναι πολλές φορές ορατά.

Κατά τη διάρκεια αυτής της δεκαετίας, ο Μάρρος συνεκθέτει σε ομαδικές εκθέσεις με σημαντικότητας Αμερικανούς καινοτόμους καλλιτέχνες που έγιναν αργότερα διεθνώς γνωστοί, όπως οι Jackson Pollock, Marsden Hartley, Louise Nevelson και Ad Reinhardt, μεταξύ πολλών άλλων. Πειραματίζεται συνεχώς, δοκιμάζοντας γραφές που τον οδηγούν ακόμα και στην πλήρη αφαίρεση της φόρμας, σε μια ελαχιστοποίηση περιγραφής του εξωτερικού κόσμου, σε μια φανταστική μετάπλαση της πραγματικότητας, σε ανεικονικά σχήματα συχνά γεμάτα ιλιγγιώδη κίνηση.

Δύο εκθέσεις

Επιστρέφει στην Καλιφόρνια το 1942 και μια πενταετία μετά πραγματοποιεί τη δεύτερη ατομική έκθεσή του στη «Daliel Gallery», στο Berkeley, μια μικρή πόλη δίπλα στο Σαν Φρανσίσκο. Αυτή τη φορά παρουσιάζει τους προοδευτικούς πίνακές του, όπως «Τη βασίλισσα», μια γεωμετρική σύνθεση με λιτές φόρμες, πολλαπλά δισδιάστατα επίπεδα και έντονες χρωματικές αντιπαραθέσεις. Ενα στάδιο πριν από τα καθαρά αφηρημένα έργα του Μάρρου, «Η βασίλισσα» αργότερα κοσμεί το εξώφυλλο του καταλόγου της μεταθανάτιας αναδρομικής έκθεσής του στην Αμερική, αγνώστων λοιπόν στοιχείων όσον αφορά τον συγκεκριμένο τόπο και την ημερομηνία υλοποίησής της.

Άλλοι πίνακες που εκτίθενται φέρουν τίτλους οι οποίοι προδίδουν τη νοσταλγία του καλλιτέχνη για την Ελλάδα και ειδικά για τη

βρασιά, καθώς σχηματοποιείται η επαναστατική τάση του αφηρημένου εξπρεσιονισμού η οποία θα μετατρέψει αυτή την πόλη σε παγκόσμιο άνδρο της πρωτοπορίας.

Η Καλιφόρνια διατηρεί σχέσεις με την ανατολική ακτή και, έτσι, είναι έτοιμη να δεχτεί και να εκτιμήσει τους πειραματικούς πίνακες του Μάρρου που αποποιούνται το ρεαλιστικό πεδίο και ασπάζονται τη σφαίρα της φαντασίας, ανιχνεύοντας την αφαιρετική μεθοδολογία και διατηρώντας την αγάπη για την ελεύθερη πινελιά, τη γεωμετρία και το χρώμα.

Τα έργα του Μάρρου που εκτίθενται είναι τόσο γνήσια και βιωματικά, που μοιάζουν να αντανakλούν την πολυτάραχη εικαστική πορεία της Αμερικής από το ρεαλισμό στην ανεικονική τέχνη. Εχοντας ζήσει στην πιο ενδιαφέρουσα περίοδο ιστορικά, εναρμονίζεται στις δραστικές αλλαγές που απαιτούν οι καιροί, λειτουργώντας πολλές φορές με διορατικότητα και διαισθητικότητα. Όπως ο ίδιος έλεγε: «...Δουλεύω μέσα από το συναίσθημα και βασίζομαι στις εμπειρίες μου για να εκφρασθώ... Αφού ο σκοπός της ζωγραφικής είναι να δημιουργεί κανείς, κάθε καινούργιος πίνακας πρέπει να είναι μια περιπέτεια...». Είναι αυτή η τόλμη του αδιάλειπτου πειραματισμού –και μάλιστα πειραματισμού ο οποίος δεν υποτάσσει το προσωπικό δημιουργικό στίγμα– που κατοχυρώνει τον Μάρρο ως έναν άξιο καλλιτέχνη της πρώτης γραμμής.

Σημείωση: 1) Η έκθεση «Βασίλης Μάρρος: 1897–1954» πραγματοποιήθηκε στην Ελληνοαμερικανική Ένωση το Δεκέμβριο του 1998 και μεταφέρθηκε στη Δημοτική Πινακοθήκη της Θεσσαλονίκης το Μάρτιο του 1999, εμπλουτισμένη από πέντε ακόμη πίνακες που εντοπίστηκαν ενδιάμεσως.



Ο Μάρρος πρόωρα ανιχνεύει τη μοντέρνα δομή της σύνθεσης, όπως στον πίνακα «Ονειρική Νεκρή-Φύση» (1934) που συνδυάζει τη φουτουριστική / κυβιστική αντιμετώπιση του χώρου με τα σύμβολα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού.



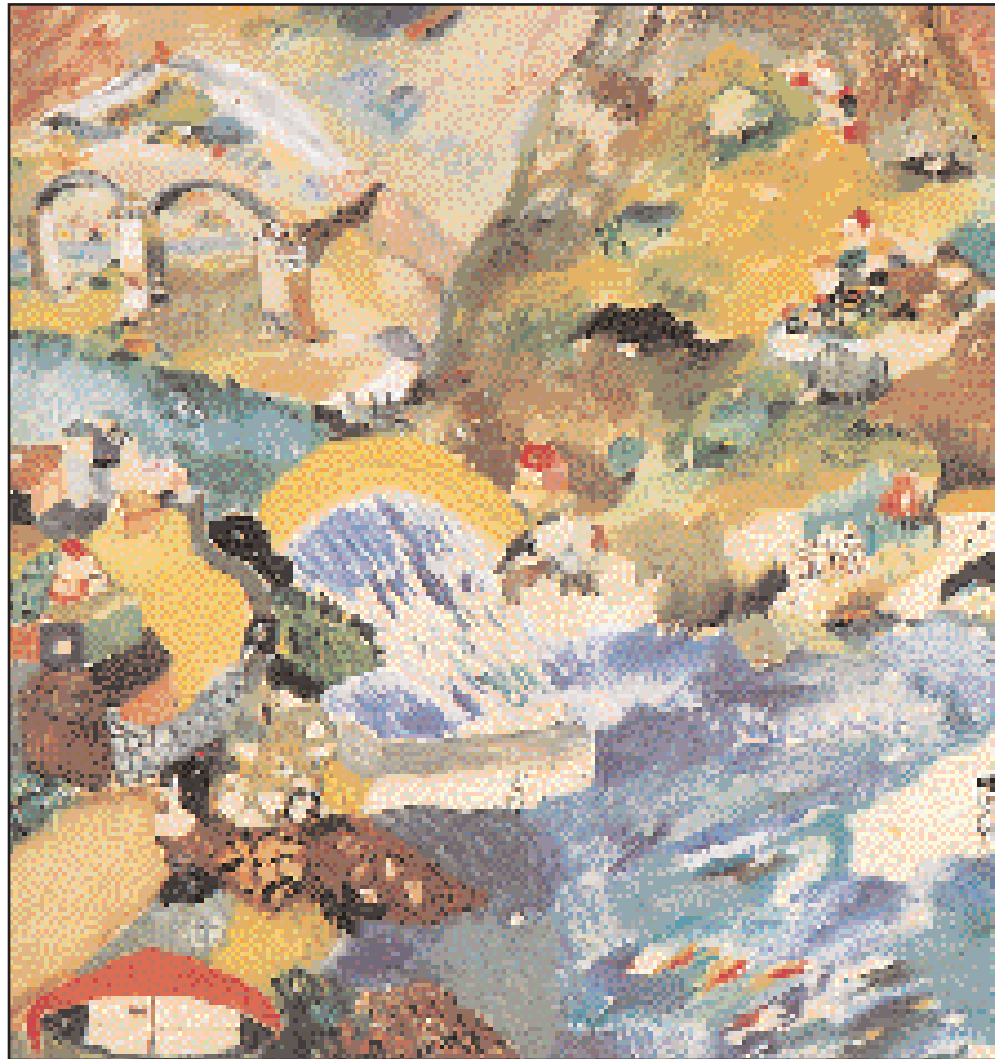
Ο πίνακας «Το αρχέγονο δάσος», χρονολογημένος από τον καλλιτέχνη το 1946, εντοπίστηκε πρόσφατα και πρωτοπαρουσιάστηκε στην έκθεση της Δημοτικής Πινακοθήκης στη Θεσσαλονίκη, τον περασμένο Μάρτιο. Το έργο είχε συμπεριληφθεί στη δεύτερη ατομική έκθεση του Μάρρου στην «Daliel Gallery» της Καλιφόρνιας το 1947, με τιμή πώλησης \$100 και συμμετείχε σε ομαδική στην «Centennials Gallery» του Berkeley το 1950.



Έργο του Κωνσταντίνου Πουγκιάλη από τη συλλογή του ζωγράφου Κρις Κοντογούρη. Δημοφιλής καθηγητής στο Ινστιτούτο Τέχνης του Σικάγου (1938-1962) ο Πουγκιάλης και με ευρεία αναγνώριση στην αμερικανική καλλιτεχνική σκηνή, έργα του υπάρχουν σε σημαντικές ιδιωτικές και δημόσιες συλλογές της Αμερικής.



Κρις Κοντογούρης «Γυναικεία φιγούρα 1960 (λάδι σε καμβά 80x60 εκ.)



Η όψιμη γενιά

Της **Νάντιας Αργυροπούλου**

Ιστορικού Τέχνης, Διευθύντριας Πολιτιστικών Ελληνοαμερικανικής Ενωσης

ΑΠΟ τη γενιά Ελλήνων καλλιτεχνών που γεννήθηκαν τα τελευταία χρόνια του 19ου αι. και μέσα στην πρώτη δεκαετία του 20ού αι. και ωρίμασαν καλλιτεχνικά τις κρίσιμες για την Τέχνη δεκαετίες του '40 και του '50 στην Αμερική, ορισμένοι μόνο λόγω των προφανών περιορισμών του μέσου αναφέρονται εδώ. Ανάμεσά τους, όλοι σχεδόν αναγνωρίστηκαν από σημαντικά μουσεία και Ιδρύματα, συχνά μάλιστα δίδαξαν σε αυτά, συμμετείχαν σχεδόν όλοι στο περίφημο κυβερνητικό New Deals Art Project που διαμόρφωσε το στυλ χιλιάδων καλλιτεχνών αλλά και τις προτιμήσεις του κοινού, ενώ πρόσφατα το έργο τους γίνεται εκ νέου αντικείμενο μελέτης και επανακτιμάται η σχέση τους με τις ελληνικές τους ρίζες.

Ο δημοφιλής καθηγητής

Ο Κωνσταντίνος Πουγκιάλης (Constantine Pougiales), γεννημένος στο Ξυλόκαστρο το 1894, έφτασε στην Αμερική το 1913, τη χρονιά της διοργάνωσης του περίφημου Armory Show (και της μέσω αυτού «εισβολής» της Ευρωπαϊκής Avant garde τέχνης στη Νέα Υόρκη), αφού έμαθε κοντά στον πατέρα του την τεχνική

της αναστήλωσης των βυζαντινών τοιχογραφιών στις εκκλησίες της Κορινθίας. Αφού φοίτησε στο Art Institute of Chicago, ταξίδεψε πάλι στην Ελλάδα και το Παρίσι όπου και συμπλήρωσε τις σπουδές του, και γνώρισε το έργο του Cezanne και των Γάλλων μοντερνιστών. Υστερα από μια σειρά ταξιδιών στο Μεξικό και τον Καναδά, την Ιταλία και την Ισπανία, ο Πουγκιάλης εγκαταστάθηκε στο Chicago και έγινε (1938-1962) ένας από τους πιο γνωστούς και δημοφιλείς καθηγητές του Art Institute of Chicago. Εκεί τον γνώρισε και ο Αγγελος Προκοπίου στα μέσα της δεκαετίας του '50 και έγραψε για το πέρασμά του «από τη ρεαλιστική προσωπογραφία στον κυβισμό κι εξπρεσιονισμό, για να καταλήξει σήμερα στην αφηρημένη ζωγραφική» (Α. Προκοπίου, Αισθητική και Τέχνη στην Αμερική, Αθήνα 1961).

Τα 7 έργα που με δωρεά του ίδιου του καλλιτέχνη βρίσκονται από το 1964 στην Εθνική μας Πινακοθήκη, αποκαλύπτουν αυτήν ακριβώς την πλούσια εκφραστική γκάμα και το πλήθος των δυνατοτήτων του Πουγκιάλη ο οποίος πέθανε, όπως πολλοί, άλλοι με τον καημό της «αναγνώρισής του» από την πατρίδα του.

Στο περιοδικό των Ελληνοαμερικανικών «Ατένε» που εξέδιδε ο Δημήτρης Μιχάλαρος (Athene, The American Magazine of Hellenic Thought, Vol. VIII-No. 3) περιγράφεται ωστόσο η ευρεία αναγνώριση του



Αρ. Καλδής
«Panhellenic
Landscape»
(«Πανελλήνιο
Τοπίο») 1951 (λάδι
με καμβά
40x85,50
ίντσες).

ταίριασε με την προσωπικότητα». Εκατοντάδες και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες είναι οι διηγήσεις καλλιτεχνών και φίλων και βιβλιογραφικές αναφορές για τα ταξίδια του Καλδή στα μουσεία όλης της Ευρώπης, για τη γνωριμία του με τον Picasso, τον Matisse, τον Giacometti, τον De Chirico και τον Leger στο Παρίσι, για τη σχέση του με τον άλλο μεγάλο εμιγκρέ καλλιτέχνη, τον Αρμένιο σουρεαλιστή Arshile Gorky και με τον τολμηρό εκπρόσωπο της Σχολής της Νέας Υόρκης Franz Kline, τις επαφές του με τον Ernest Hemingway και τον James Joyce (καθώς ήταν και λάτρης της λογοτεχνίας) για τις αντισυμβατικές διαλέξεις του για τη μοντέρνα τέχνη στο Carnegie Hall το 1940 ή στο Parson's School το 1978 και το πνευματώδες Glossary –το Λεξικό του για καλλιτέχνες που κυκλοφόρησε στο περιοδικό «It Is» του Philip Pavia (It Is, Vol. III, φθιν. 1958).

Εκείνο που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι η αποκάλυψη ενός σημαντικού μοντέρνου και ασυμβίβαστου καλλιτέχνη του οποίου η πρόδηλη «ελληνικότητα» και ο φαινομενικός «πρωτογονισμός» θυμίζουν την περίπτωση του Θεόφιλου και ξεκινούν από την πίστη του στη μαγική λειτουργία της Τέχνης, την αναπόσπαστη δηλαδή σχέση της με τη ζωή.

«Αποδέχομαι την απλοϊκότητα, όπως ο Κλήμης ο Αλεξανδρινός, ο οποίος την όρισε ως τη δυνατότητα να αποβάλλει κανείς το μη ουσιώδες» έλεγε ο ίδιος σε μια συνέντευξη το 1959. Την εμμονή των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών με την ανακάλυψη πρωτόγονων μύθων και αρχετυπικών μοτίβων, με την έκφραση του κατ' εξοχήν αμερικανικού μύθου και την απόδοση του αχανούς χώρου που τρέφει το μύθο αυτό, ο Καλδής γονιμοποίησε με την κλασική ελληνική αίσθηση του μέτρου, μια βυζαντινού χαρακτήρα ικανότητα στη σύνθεση και ένα λυρισμό που εκτός ίσως από την επιρροή του Kandinsky³ θα μπορούσε να αποδοθεί στη γνώση της μινωικής τέχνης που είχε ο Καλδής.

Από το 1950 και μετά του έργου του Καλδή αναγνωρίζεται ευρέως στην Αμερική από το κοινό και τους κριτικούς (το 1942 έχει γίνει ήδη ο πρώτος εν ζωή Αμερικανός καλλιτέχνης του οποίου έργο αγοράζει το περίφημο ίδρυμα Barnes στην Pennsylvania), ενώ το 1975 και το 1977 κερδίζει δύο υποτροφίες Guggenheim για να ζωγραφίσει αμερικανικά τοπία.

Εμφυτη σεμνότητα

Γεννημένος στη Μυτιλήνη το 1902, ο Θεόδωρος Πόλος (Theodore Polos) μετανάστευσε στη Βοστώνη το 1916 και το 1925 εγκαταστάθηκε στην Καλιφόρνια. Υστερα από σύντομες σπουδές στο College of Arts and Crafts του Oakland και στο California School of Fine Arts στο San Francisco, έζησε σε ανέχεια όπου συμμετείχε κι αυτός, όπως και οι περισσότεροι Αμερικανοί καλλιτέχνες της εποχής στο Ομοσπονδιακό

Συνέχεια στην 16η σελίδα

ά του Μεσοπολέμου

Πουγκιάλη από την αμερικανική καλλιτεχνική σκηνή: Με εκθέσεις στο Art Institute of Chicago, στο Museum of Modern Art και στο Whitney Museum of Art στη Ν. Υόρκη, στην Corcoran Gallery of Art στην Ουάσιγκτον, στο Carnegie Institute στο Πίτσμπουργκ, στην Pennsylvania academy of Fine Arts στη Φιλαδέλφεια ο Πουγκιάλης συμμετείχε και σε διοργανώσεις σταθμούς όπως η έκθεση «Half a Century of American Art and a Century of Progress» (1933–1934) στο Σικάγο και το περίφημο «New York World's Fair» (1939–1940) στη Ν. Υόρκη όπου ο Salvador Dalí προκάλεσε σκάνδαλο με το εξωφρενικό του Pavillion, αφιέρωμα στην προσωπική του αντίληψη για τον σουρεαλισμό.

Μαθητής και φίλος του Πουγκιάλη και ιδιαίτερα του George Constant, αλλά και του μεγάλου χαρακτήρα μας Δημήτρη Γαλάνη υπήρξε ο δραστήριος έως σήμερα Κρις Κοντογούρης (Chris Kontogouris), γεννημένος από γονείς Κεφαλονίτες το 1911 στο Ιάσιο της Ρουμανίας.

Ο Κοντογούρης, αφού σπούδασε μηχανολόγος-μηχανικός στο Πανεπιστήμιο του Μιλγουόκι στο Ουισκόνσιν, ασχολήθηκε σε όλη του τη ζωή με τη ζωγραφική, παίρνοντας νυχτερινά μαθήματα στο Art Institute of Chicago, και στην προοδευτική σχολή Arts Students League στη Νέα Υόρκη. Γνώρισε τους Βαγί, Ξέρον και Λεκάκη στη Νέα Υόρκη και συμ-

μετείχε σε ομαδικές εκθέσεις στην Αμερική (Σικάγο, Νέα Υόρκη) αλλά και στην Αθήνα (γαλερί Ζυγός, Πανελληνιος Εκθεση Ζαππειού, Δήμος Πειραιώς κ.λπ.) με ρεαλιστικά και κυβιστικά έργα (νεκρές φύσεις, τοπία και προσωπογραφίες) που ανέδειξαν έναν αφοσιωμένο εργάτη του χρώματος και της σύνθεσης.

Την αναγνώριση που του αξίζει και από το ελληνικό κοινό φαίνεται να αρχίζει να λαμβάνει το έργο ενός άλλου σπουδαίου Ελληνοαμερικανού καλλιτέχνη, του Αριστόδημου Καλδή² (Aristodimos Kaldis).

Καταξιωμένοι καλλιτέχνες μέσα στα μεγάλα ρεύματα της τέχνης στην Αμερική

Γνήσια, sui generis προσωπικότητα, τύπος «μεγαλύτερος-από-τη-ζωή», όπως συχνά χαρακτηριζόταν από τους Αμερικανούς φίλους του, ο Αριστόδημος ο Ατταρνεύς γεννήθηκε από ναυτική οικογένεια το Δεκαπενταύγουστο του 1899 στο Δικελί (αρχαία Ατταρνεύς) της Μικράς Ασίας. Αφού φοίτησε στο Γυμνάσιο της Λέσβου και σπούδασε Ιστορία Τέχνης και Αρχαιολογίας στην Ευαγγελική Σχολή της Σμύρνης, σε ηλικία 17 ετών μετανάστευσε αρχικά στη Βοστώνη για να βρεθεί στις αρχές της

δεκαετίας του '40, αμέσως μετά την Υφεση, στη Ν. Υόρκη. Χάρη στο παθιασμένο ταμπεραμέντο του και τη δίψα του για γνώση, στο ταλέντο του, αλλά και τη διακριτική στήριξη της συζύγου του Laurie Eglington, εκδότριας του περιοδικού Art News την εποχή εκείνη, ο Καλδής άφησε τη σφραγίδα του στους νεοϋορκέζικους καλλιτεχνικούς κύκλους.

Μια από τις σημαντικότερες συναντήσεις και επιρροές στο έργο του ήταν αυτή με τον περίφημο Μεξικανό μωραλίστα Diego Rivera, ο οποίος αναγνωρίζοντας

το ταλέντο του, τον κάλεσε να δουλέψει μαζί του στην τοιχογραφία του Rockefeller Center στο πλαίσιο του αμερικανικού ομοσπονδιακού προγράμματος υποστήριξης των καλλιτεχνών, W.P.A. (Works Projects Administration). Άλλη ήταν η στενή και πολύχρονη φιλία του Καλδή με τον μεγάλο εκπρόσωπο του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, William de Kooning και με τη γυναίκα του Elaine, η οποία τον περιέγραφε ως τη «μετεμψύχωση του Balzac, του Rodin», ως κάποιον του οποίου «η ζωγραφική



Ο Καλδής (Δικελή Μ. Ασίας 1899 – ΗΠΑ 1979) μπροστά στο πορτρέτο του, ζωγραφισμένο από την Elaine de Kooning (1978). Ο γιος του Καλδή Guy και η ανιψιά του Ράνια Καλδή συγκεντρώνουν και διασώζουν σήμερα το πολύτιμο ιστορικό και προσωπικό αρχείο του καλλιτέχνη.

Συνέχεια από την 15η σελίδα
 Πρόγραμμα Βοηθείας W.P.A./F.A.P. (1935-1943) έχοντας περιορισμένη επαφή, λόγω οικονομικής ένδειας και ιδιουσγκρασίας, με τις προοδευτικότερες τάσεις και τους καλλιτέχνες της δεκαετίας του '40 και του '50 στο San Francisco – τον δυναμικό αντίποδα της Νέας Υόρκης τα χρόνια της άνθησης του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

Το περιοδικό «Athene» στο αφιέρωμά του το 1947 στους Έλληνες καλλιτέχνες της Διασποράς επισημαίνει ότι ο Πόλος κέρδισε μια σειρά σημαντικών βραβείων (10 τουλάχιστον) σε διάφορες διοργανώσεις από το 1937⁴ και εξής και μια μεγάλη φήμη παρότι δεν το επιδίωξε ποτέ και υπήρξε «ζωγράφος της Κυριακής» («Sunday Painter») – ζωγράφιζε δηλαδή παράλληλα με άλλες βιοποριστικές δραστηριότητες. Χάρη στην υποτροφία Abraham Rosenberg, ο Πόλος ταξίδεψε το 1940 στο Μεξικό και την Αριζόνα, εμπλουτίζοντας το έργο του με ανάλογες εικόνες, ενώ αρκετές εκθέσεις του οργανώθηκαν τόσο στη Δυτική Ακτή όσο και στα Ανατολικά, την γκαλερί Corcoran στην Washington, το Carnegie Institute στο Πίτσμπουργκ, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης και το Art Institute στο Chicago.

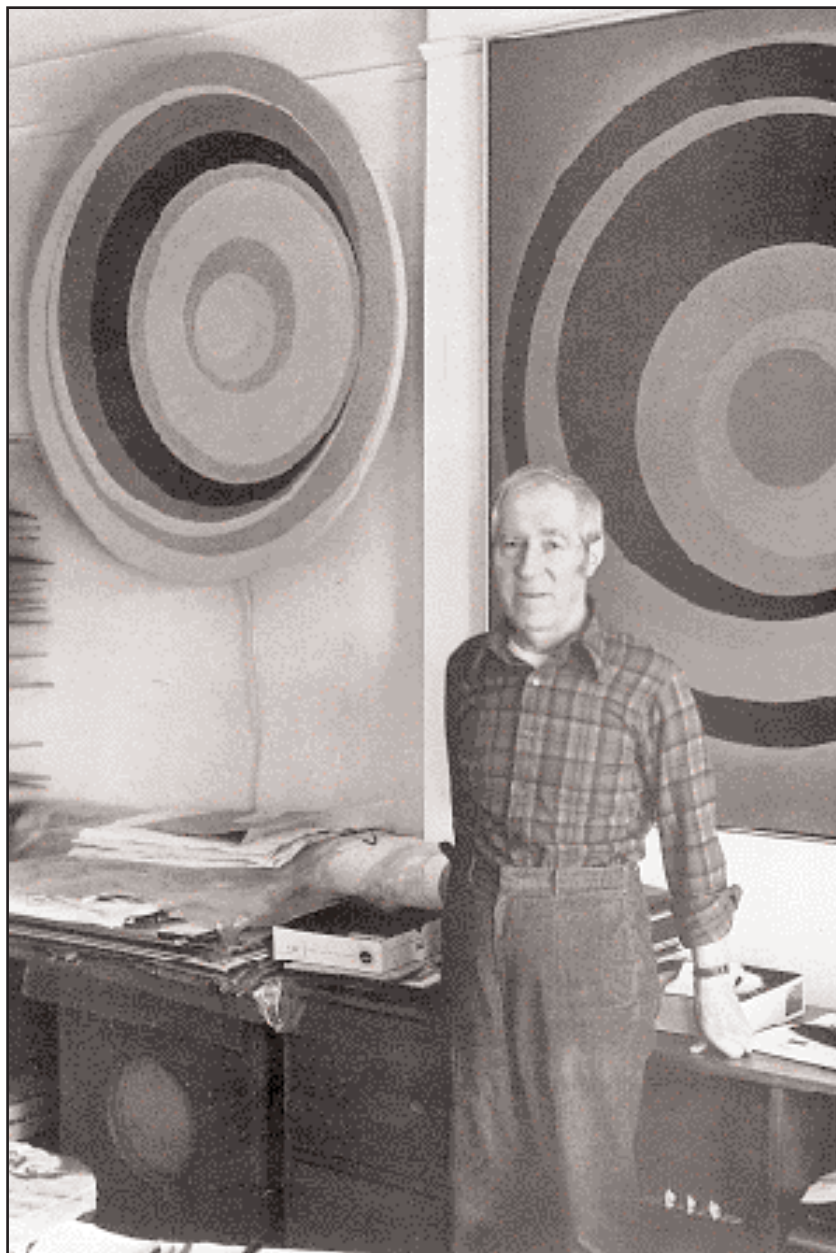
Όπως και στην περίπτωση του Μάρρου, με τον Πόλο έχουμε έναν αγνό καλλιτέχνη, ικανό τοπιογράφο, αλλά και κολορίστα με πιο σκοτεινή ωστόσο χρωματική παλέτα με κυβιστικές αναφορές και βιομορφικά στοιχεία που θυμίζουν το έργο του Gorky ή και του Varda παράλληλα με τον οποίο πρέπει να δίδαξε στο California School of Fine Arts⁵.

Οραματιστής της φύσης

Γεννημένος στο χωριό Τρίπη, έξω από τη Σπάρτη, το 1908 ο Θεόδωρος Χίος (Theo Hios) πέθανε τον περασμένο Ιανουάριο. Εγκαταλείποντας σπουδές Νομικής στην Ελλάδα έφτασε στην Αμερική το 1929. Μετά τη μαθητεία του αρχικά στο American Artists School στη



Ο Θεόδωρος Πόλος εμπρός σε έργο του. Φωτογραφία δημοσιευμένη στο περιοδικό «Κρίκος» (Ιουλ. – Αύγ. 1956). Ο Πόλος κέρδισε μία σειρά σημαντικών βραβείων και μεγάλη φήμη, παρότι δεν την επεδίωξε ποτέ.



Νέα Υόρκη εικονογραφεί παιδικά βιβλία στο πλαίσιο του Works Project Administration και παρουσιάζει την πρώτη αναδρομική του έκθεση το 1936 στο New School for Social Research, Νέα Υόρκη. Στη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ο Χίος υπηρέτησε ως πολεμικός φωτογράφος στον Ειρηνικό και τη Χαβάη. Εκτός από την παρασημοφόρησή του, το Ναυτικό των Ηνωμένων Πολιτειών έκανε γνωστά τα έργα του εκείνης της περιόδου στην Αμερική και την Αγγλία μέσω εκθέσεων που οργανώθηκαν από το 1943 έως το 1946.

Μετά το γυρισμό του στη Νέα Υόρκη, ο Χίος μαθήτευσε στο έγκυρο «Arts Students League» κοντά σε γνωστούς Αμερικανούς και ξένους δασκάλους και από το 1963 και για τρεις δεκαετίες δίδαξε ζωγραφική στο New School for Social Research, πραγματοποιώντας ταυτόχρονα μαζί με τη σύζυγό του, τη χορεύτρια και κεραμίστρια Κατίνα Λεκάκη (αδελφή του γλύπτη Μιχάλη Λεκάκη) πολλά ταξίδια στην Ελλάδα.

Με τριάντα μία ατομικές εκθέσεις, συμμετοχή σε πολλές ομαδικές και έργα του σε μουσεία και πινακοθήκες στην Αμερική και την Ευρώπη, ο Χίος υπήρξε ένας «πορτραίσιτας με οραματικές απόψεις για τη Φύση», όπως έγραψαν οι New York Times αμέσως μετά το θάνατό του (16/1/1999). Σχέδια, υδατογραφίες, πίνακες με ακρυλικά κραγιόνια και σινική μελάνη συνιστούν την πλούσια δωρεά έργων του το 1976 στην Εθνική μας Πινακοθήκη. Ορισμένα από τα έργα αυτά μαζί με άλλα παρουσιάστηκαν τον Ιούλιο 1989 στην Κουμαντάρειο Πινακοθήκη της Σπάρτης.

Τα εξπρεσιονιστικά και συμβολικά στοιχεία στα τοπία του της δεκαετίας του '60 έκαναν τον Αγγελο Προκοπίου να τοποθετήσει την αφετηρία του Χίου στο «πένθιμο εμβατήριο της πολεμικής περιπέτειας» που «σφράγισε τη μνήμη του με μια νεκρική φρίκη» και το «κλίμα ενός μελαγχολικού ρομαντισμού». Τη δεκαετία του '70 και στις αρχές της δεκαετίας του '80, ο Χίος ζωγραφίζει στο περιθώριο του κλίματος του Μινιμαλισμού και της Conceptual Art τη δική του άποψη για τη νέα διαστημική εποχή: μεγάλα οβάλ ψυχεδελικά σχήματα με έντονα χρώματα ή ασπρόμαυρα μηχανικά περιστρεφόμενα tondo που άλλοτε θυμίζουν τις ινδικές

Ο Θεόδωρος Χίος στο στούντιό του το 1978 μπροστά σε δύο από τα τύπου tondi έργα του, που έφεραν συνήθως τα ονόματα πλανητών ή αρχαίων ελληνικών Θεών και ηρώων (Κρόνος, Απόλλων, Σίσυφος κ.λπ.). Στην έκθεση, επ' ευκαιρία των ενενηκοστών γενεθλίων του στην γκαλερί Susan Teller της Νέας Υόρκης τον Φεβρουάριο του 1998, το κοινό μπορούσε να δει ουσιαστικά μέσα από 60 χρόνια δουλειάς του Ελληνοαμερικανού καλλιτέχνη την ουσιαστική κατανόηση και προσωπική προσέγγιση των τάσεων και μορφών της αμερικανικής τέχνης στον 20ό αιώνα.



Θεόδωρος Χίος «Το μυθικό Τοπίο του Ελληνικού Λαού» (κάρβουνο σε χαρτί 52x429 ίντσες). Παρότι σκόπευε να φτάσει με συμβολικά στοιχεία μια τοπιογραφία από τα Μετέωρα ως τη Σπάρτη, ο Χίος, που δούλευε σε κατάσταση έκστασης το έργο αυτό, γέμισε το χαρτί έχοντας φτάσει μόλις στον Κορινθιακό Κόλπο, όπου συμπλήρωσε μία μικρή βάρκα σαν υπογραφή. Το έργο, ταινιόμορφο, εκτείνεται σε 11 μέτρα συνεχόμενου χαρτιού.

mandalas, άλλοτε τα έργα κοσμικής ενέργειας των μυστικιστών Ευρωπαίων ζωγράφων Hilma Af Klint, Theo Van Doesburg και Frantisek Kurka και άλλοτε τους κύκλους των Θεοσοφιστών Αμερικανών ζωγράφων του Νέου Μεξικού.

Οι γνώσεις του Χίου, η εμπειρία του στον Ειρηνικό, αλλά και η επιρροή δασκάλων του όπως ο Frederick Whiteman που τον μύησε στη Θεωρία του Χρώματος, μπορεί να ευθύνονται εν μέρει για την ιδιαίτερη αυτή περίοδο στην τέχνη του.

Ωστόσο η φύση ήταν πάντα η κύρια πηγή έμπνευσης και ο οδηγός του όπως απέδειξε το ίδιο το έργο του. Φόρος τιμής στη φύση και τους μύθους της πατρίδας του ήταν το «Μυθικό Τοπίο του Ελληνικού Λαού» σχεδιασμένο πάνω σε 11 μέτρα συνεχόμενου χαρτιού, μια τοπιογραφική διήγηση όπως το Μεσαιωνικό Bayeux Tapestry ή τα έργα των περίφημων Ιταλών primitif.

Οι δίδυμες αδελφές

Ελάχιστα είναι σήμερα ακόμη γνωστά για το έργο των δίδυμων αδελφών Τζην (1915-1952) και Εθελ (1915-1993) Μαγκάφαν (Jenne & Ethel Magafan) οι οποίες ωστόσο εκπροσωπήθηκαν με έργα τους στην έκθεση «Exhibition of Paintings by Greek American Artists» που οργανώθηκε τον Μάρτιο του 1955 στο υπερωκεάνιο «Olympia» στο ταξίδι του στην Ελλάδα. Και οι δύο αδελφές εργάστηκαν σε μεγάλες τοιχογραφίες στο πλαίσιο του προγράμματος W.P.A. σε πολλές πόλεις της Αμερικής, τιμήθηκαν με βραβεία και κέρ-



δισαν υποτροφίες, ενώ συμμετείχαν σε πολλές εκθέσεις και έργα τους βρίσκονται στα μεγάλα μουσεία της Αμερικής (Metropolitan Museum of Art, National Museum of American Art κλπ.). Ο «Ανεμόμυλος» του 1937 της Jenne Magafan θυμίζει έντονα την τεχνική ακρίβεια, τη θεατρικότητα και το συνδυασμό φανταστικού και ρεαλιστικού του Andrew Wyeth (γενν. 1917).

Ιδιόμορφη γλυπτική

Ο Μιχάλης Λεκάκης (1907-1987) αποτελεί μια από τις πλέον αξιοσημείωτες και γοητευτικές περιπτώσεις ανάμεσα στους Έλληνες καλλιτέχνες που βρέθηκαν στο κέντρο των καλλιτεχνικών εξελίξεων στην Αμερική. Τσοπανόπουλο από την Αγκελώνα της Μονεμβασίας, ο πατέρας του Νίκος Λεκάκης μεταναστεύει το 1886 στο Μανχάταν, όπως μνημονεύει ο Προκοπίου. Το ανθρωπείο που ανοίγει εκεί γίνεται σημείο αναφοράς της «καλλιτεχνικής οικογένειας», η οποία θα επηρεάσει την αμερικανική τέχνη και απαρτίζεται από τον γιο του Μιχάλη, τις κό-

Συνέχεια στην 18η σελίδα

Μιχάλης Λεκάκης, «Αποθέωση» 1964-1972 (Δρυς - φτελιά - πεύκο, ύψος 2,41 μ., συλλογή ΕΠΜΑΣ). Η διάσημη Αμερικανίδα θεωρητικός της τέχνης Dore Ashton επισημαίνει τον συνδυασμό γεωμετρικών και βιομορφικών στοιχείων στο έργο του Λεκάκη. Το αποτέλεσμα είναι ταυτόχρονα αφηρημένο και αναγνωρίσιμο, καθώς ανακαλεί φαντάσματα αρχέγονων μορφών, φυσικών σχημάτων ή ανθρώπινων αρχιτεκτονημάτων.

Συνέχεια από την 17η σελίδα

ρες του Καλλιρρόη και Αικατερίνη, χορεύτριες της Ισιδώρας Ντάνκαν, και τους συζύγους τους ζωγράφους Κόνσταντ και Χίο αντίστοιχα.

Το 1961 ο Προκοπίου γράφει:

«Ο Μιχ. Λεκάκης ξεκίνησε από τις φετιχιστικές συγκινήσεις των Ινδιάνων της προκολομβιανής Αμερικής. Προχώρησε έπειτα πέρα από τον μυστικό συμβολισμό των πρωτόγονων ειδώλων για να επικοινωνήσει αισθητικά με τις δυνάμεις της φύσης που δημιουργούν τις οργανικές μορφές. Βρήκε τα πρότυπα των εμπνεύσεών του στις ρίζες, στα συμπλέγματα των δυναμικών τους εξορμήσεων προς την ελευθερία και τον αέρα...».

Το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης «ανακαλύπτει» αργότερα τον Λεκάκη και την ιδιόμορφη γλυπτική του σε ξύλο συμπεριλαμβανοντάς τον στην έκθεση «Americans 1963». Ο γνωστός Αμερικανός κριτικός της Action painting Harold Rosenberg θεωρεί το έργο του «το ρωμαλέο ξέσπασμα του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού» στη γλυπτική και ο Alfonso Ossorio αναγνωρίζει τον μοντερνισμό του και επαινεί τη γνησιότητα ενός έργου αντίθετου με «την κλαγγή της ποπ art» που διακατέχεται «από μια μαγεία πέρα από το χρόνο που οι παραδοσιακές της ρίζες την κάνουν όλο και πιο σύγχρονη». Το 1980 στον κατάλογο της έκθεσης με έργα του Μιχ. Λεκάκη που οργανώνει η Εθνική Πινακοθήκη, αποδεχόμενη μια μεγάλη δωρεά έργων του καλλιτέχνη, ο καθηγητής της Φιλοσοφίας Τζόζεφ Μαργκόλις περιγράφει ως ένα είδος γεωμετρικής αφαίρεσης τη σταδιακή εξέλιξη της τέχνης του

Ελληνοαμερικανού γλύπτη μέσα από έργα «κίονες» και έργα με «γραμμές ή σφαιροειδή στοιχεία» προς την αποκάλυψη της εσωτερικής δομής της μορφής.

Και η πορεία του Λεκάκη όμως ήταν προσωπική, ενώ στα καλύτερα έργα του ο «εξαιρετικά έντιμος γλύπτης», για τον οποίο ο Ε.Ε. Κάμινγκς έγραφε στον Εζρα Πάουντ, μοιάζει να απελευθερώνει αυτό που «οράται» μέσα του. Ο Λεκάκης που δεν ενέδωσε ποτέ στην τεχνική κατασκευή και οξυγονοκόλληση κλάδευε με σεβασμό 8 ολόκληρα χρόνια τη δρυ που του έδωσε την απαραίτητη ύλη για το έργο του «Γαλαξίας» (1949–1961), ενώ για την εκπληκτική «Αποθέωση» (1964–1972) χρησιμοποίησε τρία δέντρα δρυ-πέυκο και φτελιά που είχαν κοινές ρίζες δουλεύοντας επάνω τους επί επτά καλοκαίρια.

Σε γλυπτά όπως ο «Χορός» του Μουσείου Guggenheim στη Νέα Υόρκη (1954–1958) από ξύλο σάσσαφρον, αλλά και σε ζωγραφικά του έργα όπως το «Πανηγύρι της Εθνικής Πινακοθήκης» (1947 γκούας) διακρίνει

κανείς τόσο τις ανιμιστικές αντιλήψεις του για τα υλικά όσο και τη μαεστρία στη μονοκονδυλιά που ορισμένα έργα του Matisse, οι Μινωικές τοιχογραφίες με τα Ταυροκαθάψια ή οι αττικές λήκυθοι φανερώνουν. Ο Λεκάκης συμμετείχε σε πολυάριθμες εκθέσεις στην Αμερική και έργα του αγοράστηκαν από τα εκεί μεγάλα μουσεία (Guggenheim, Dayton, MoMa, Whitney κ.λπ.). Όπως συνέβη



Μιχάλης Λεκάκης, «Χορός», 1954–1958 (ξύλο σάσσαφρον, 30 ίντσες ύψος), Συλλογή Μουσείου Solomon Guggenheim.

και με πολλούς άλλους καλλιτέχνες ειδικά της γλυπτικής που ανέπτυξαν το ιδίωμά τους μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, το έργο του πέρασε σε σχετική λήθη από το 1960 και εφεξής, λόγω της αλλαγής του κέντρου βάρους στην Τέχνη στις δεκαετίες του '60 και '70.

Η γκαλερί Kouros της Ν. Υόρκης οργάνωσε μεγάλη αναδρομική έκθεσή του λίγο πριν από το θάνατό του τον Νοέμβριο του 1987 και τα εν Ελλάδι έργα του παρουσίασε η Εθνική Πινακοθήκη στην Ελλάδα τον Δεκέμβριο του 1980 και τον Φεβρουάριο του 1988, ενώ το Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού

στη Νέα Υόρκη τον τίμησε το 1996.

Από όλη την «όψιμη» ομάδα των Ελληνοαμερικανών καλλιτεχνών του Μεσοπολέμου που δραστηριοποιήθηκαν κυρίως στις δεκαετίες του '40 και του '50, ο Νάσος Δάφνης (Nassos Daphnis) και ο Ουίλιαμ Μπαζιώτης (William Baziotis) είναι αυτοί που γνώρισαν αναμφισβήτητα τη μεγαλύτερη διεθνώς φήμη, δημιουργώντας έργα σταθμούς στη διαμόρφωση και κατανόηση της αφηρημένης ζωγραφικής.

Ο Δάφνης που γεννήθηκε στις Κροκεές κοντά στη Σπάρτη το 1914 έφτασε στην Αμερική το 1930 και όπως ο Λεκάκης με τον οποίο συνδέθηκε φιλικά (όπως και με τους Στάμο και Μπαζιώτη), δούλεψε σε ανθοπωλείο ζωγραφίζοντας ήδη τοπία και νεκρές φύσεις γεμάτες αλληγορικές αναφορές και λυρικές μνήμες από τα βυζαντινά εκκλησάκια της λακεδαιμονικής γης.

Το 1938 με την πρώτη του ατομική έκθεση χαιρετίζεται από τον αμερικανικό Τύπο ως ένα «primitive» «φυσικό ταλέντο» (Herald Tribune) και τρία τουλάχιστον σημαντικά αμερικανικά μουσεία αγοράζουν έργα του (Albright Knox Museum, Baltimore Museum, Providence R.I. Museum). Στην πρώτη αυτή ονειρική φάση της ζωγραφικής του ακολουθεί μια σουρεαλιστική φάση διαμορφωμένη από τις εντυπώσεις της θητείας του στον πόλεμο και την εξάσκηση στην τεχνική του καμουφλάζ. Ο λυρικός ζωγράφος Δάφνης εξελίσσεται σε «εξερευνητή», ο οποίος μοιιάζει τα οράματα του Miro και του Tanguy, του Matta και της O'Keefe με τα στοιχεία μιας κατακτημένης κοσμογονίας (προϊόν της στενής σχέσης του με τη φύση) και της ελληνικής μυθολογίας, προαναγγέλοντας ταυτόχρονα το βιομορφισμό πολλών εκπροσώπων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

Για τον Δάφνη, η βιομορφική αφαίρεση και ο πειραματισμός με την απόδοση των υδρόβιων φυσικών ή φανταστικών υβριδικών μορφών και μικροοργανισμών οδήγησε σταδιακά σε μια νέα μυστικιστική αντίληψη για το χρώμα. Η άμεση εμπειρία του φωτός, της φόρμας και του «πλακάτου» πρωταρχικού χρώματος που είχε σε ένα ταξίδι του στην Ελλάδα το 1950, διαφοροποίησε ριζικά αυτήν την πορεία. Από το 1952 και εφεξής ο Δάφνης αφοσιώνεται, όπως ομολογεί, «στα αποτελέσματα και τις δονήσεις της τάξης και ισορροπίας των γεωμετρικών σχημάτων σε συνδυασμό με την ελευθερία του χρώματος». Εως το 1960 έχει αναπτύξει τη δική του θεωρία για το Χρωματικό Πεδίο και έχει δώσει έργα γεωμετρικής αφαίρεσης στην παράδοση του Mondrian, τόσο προοδευτικά και χαρακτηριστικά ώστε να κατακτήσει ως φίλος και συνεργάτης τον μυθικό γκαλερίστα Leo Castelli⁶. Η αμερικανική κριτική χαρακτήρισε συχνά ριζοσπαστικό, προδρομικό ή και προφητικό το έργο του Δάφνη που από το 1962 πειραματίζεται με γλυπτά σε plexi glass και νόβαπλι, με μνημειώδης σε διαστάσεις, δραματικούς στη χρήση του χρώματος και της κλίμακας καμβάδες (όπως το περίφημο «Continuous Painting» του 1975) και εκτελεί projects, όπως



Ο Μιχάλης Λεκάκης (Νέα Υόρκη 1907–1987) είναι μία από τις πλέον αξιοσημείωτες περιπτώσεις ανάμεσα στους Ελληνοαμερικανούς καλλιτέχνες. Εντάχθηκε νωρίς μέσα στη δεκαετία του '30, στους κύκλους των διανοουμένων και των καλλιτεχνών της νεοϋορκέζικης πρωτοπορίας. Διατηρούσε σταθερά συναισθηματικούς δεσμούς με την Ελλάδα και έζησε ως ενεργό μέλος της ελληνικής κοινότητας της Νέας Υόρκης.

το «City Walls Inc» με τεράστια έργα περιβάλλοντος σε κτίρια της Νέας Υόρκης: έργα που τον φέρνουν κοντά στον μινιμαλισμό ή ακόμα και την Land Art μόνο και μόνο για να τονίσουν τη διαφορετικότητά του. Ένα ταξίδι του Δάφνη στην Κρήτη το 1988 προκάλεσε μια νέα επιστροφή στη γεωμετρία –η οποία στα έργα με γενικό τίτλο «Aegean Series» χρησιμοποιείται όπως ο μίτος της Αριάδνης για να ανασύρει τους άξονες του μύθου –και στο χρώμα– που με τη λαμπρότητά του συμβολίζει το συναίσθημα που γεννάται από το μύθο αυτό.

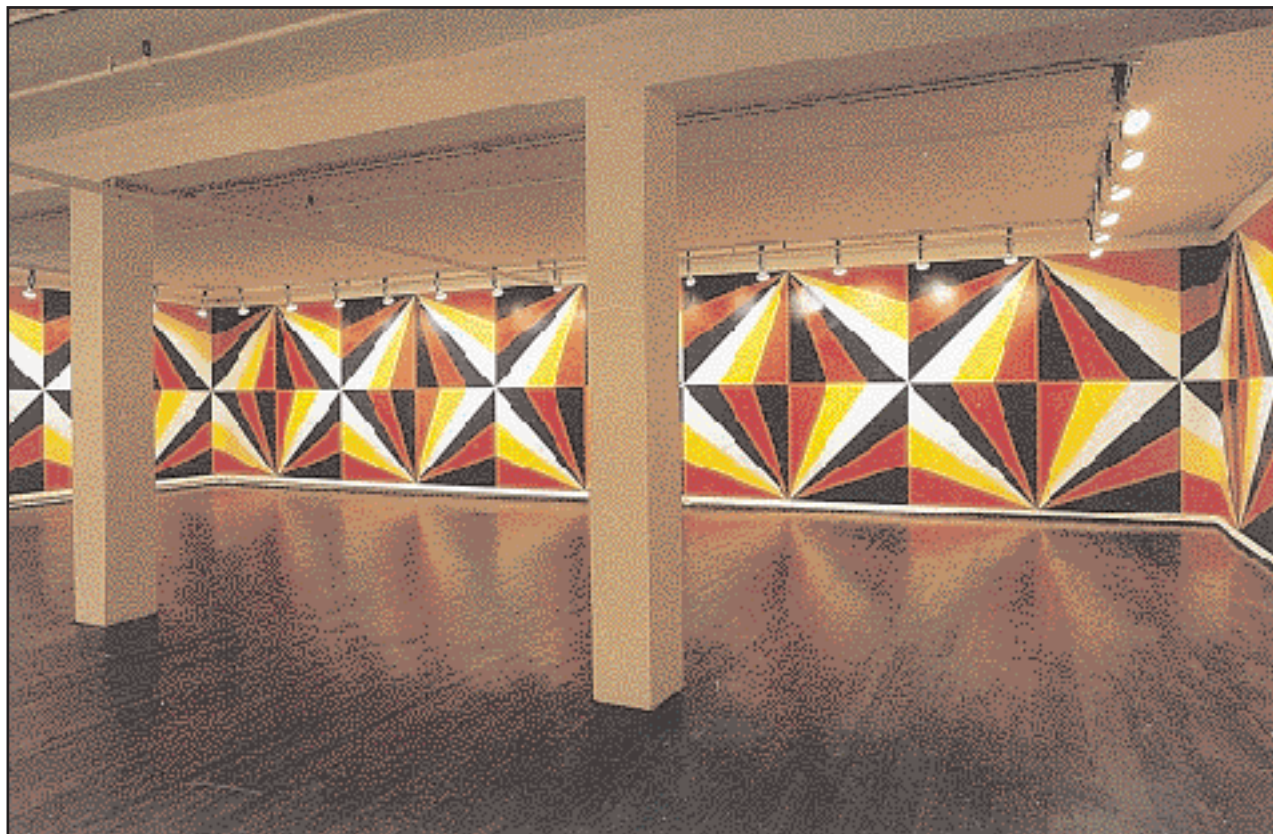
Ο πρωτοπόρος της αφαίρεσης

Ο Ουίλιαμ Μπαζιώτης (William Baziotis) είναι αναμφισβήτητα μαζί με τον Θεόδωρο Στάμο (και τον Λουκά Σαμαρά λίγο αργότερα) ο πιο γνωστός Ελληνοαμερικανός καλλιτέχνης της γενιάς που γνώρισε τη φήμη στις δεκαετίες του '40 και '50 και βασικό μέλος της περίφημης δεκαεταμελούς ομάδας των «Οξύθυμων» («The Irascibles», μαζί με τους Στάμο, Νιούμαν, Πόλοκ, Στιλ κ.λπ.) η οποία εξέφρασε το πιο χαρακτηριστικό αμερικανικό κίνημα στην τέχνη, τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό.

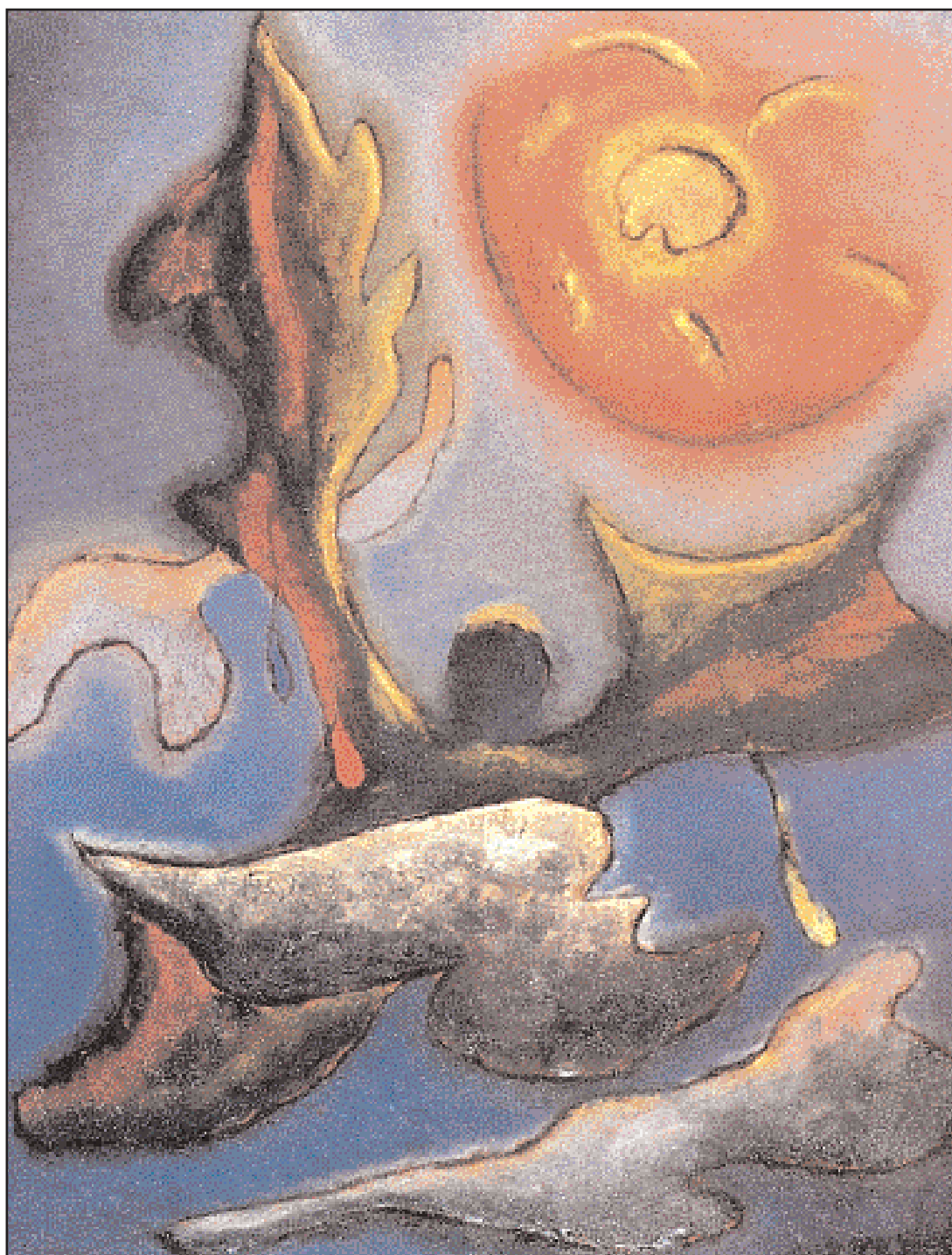
Ο Μπαζιώτης γεννήθηκε στο Pittsburgh το 1912 και εργάστηκε αρχικά σε ένα εργοστάσιο γυαλιού στο Reading της Pennsylvania από όπου έφτασε το 1933 στη Νέα Υόρκη για να σπουδάσει ζωγραφική στη National Academy of Design. Και αυτός όπως τόσοι άλλοι καλλιτέχνες εργάστηκε ζωγραφίζοντας στο πλαίσιο του προγράμματος W.P.A. και μέσω αυτού αρχικά άρχισε να συναναστρέφεται την Αμερικανική Avant garde και να συμμετέχει στο πυρετώδες κλίμα των αναζητήσεών της. Από το 1931 ήδη οι Νεοϋορκέζοι είχαν γνωρίσει χάρη στις εκθέσεις που οργάνωναν οι γκαλερί Julien Levy και Pierre Matisse τους Ευρωπαίους σουρεαλιστές (Duchamp, Ernst, Tanguy, Magritte, Miro κ.λπ.) αλλά και ανάλογα έργα των Αμερικανών Man Ray, Joseph Cornell, Platt Lynes κ.ά., ενώ πολλές εκθέσεις και έντυπα προέβαλαν τη σημασία της τέχνης των ιθαγενών της Αμερικής⁷.

Από το χειμώνα του 1940 ήδη και ενώ η αμερικανική τέχνη ζητούσε το νέο πρόσωπό της, ο Μπαζιώτης με τον Jackson Pollock δούλευαν πάνω στις βασικές αρχές του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και της ζωγραφικής της «χειρονομίας» σε μεγάλους καμβάδες στο στούντιο του Gerome Kamrowsk⁸. Ο Breton ανακήρυξε ως κατ' εξοχήν σουρεαλιστικά τα «έργα τέχνης–ως–γεγονότα», αλλά με καταλύτη τον Χιλιανό Robert Matta, ένας κύκλος καλλιτεχνών που περιελάμβανε εκτός από τον Μπαζιώτη, τον Busa, τον Pollock, τον Motherwell, τον Masson και τον Kamrowski, αναζητούσε εκτός των γνωστών «-ισμών», τη «μορφολογία του αληθινού αισθήματος» και αντιμετώπιζαν με σκεπτικισμό τις θεωρίες του Freud για την παντοδυναμία του υποσυνείδητου

Συνέχεια στην 20η σελίδα



Νάσος Δάφνης, «The Continuous Painting» (1975). Αποψη της γκαλερί του Leo Castelli με το συγκλονιστικό έργο-τοίχογραφία. Το έργο του Δάφνη έχει απασχολήσει αρκετά τη διεθνή βιβλιογραφία.



Νάσος Δάφνης, «Ικαρος», 1948 (λάδι σε μασονίτη, 30x24 ίντσες). Ο πειστικός τρόπος που στα βιομορφικά έργα του Δάφνη συνδυάζεται η προσεκτική παρατήρηση της οργανικής φάρμας και η διαίσθηση με τη φαντασία θυμίζει ιδιαίτερα τα έργα του διάσημου Ισπανού σουρεαλιστή αρχιτέκτονα Antonio Gaudi (1852–1926).



Ουίλιαμ Μπαζιώτης: «Cyclops» («Κύκλωπας»), 1946 (λάδι σε καμβά, 122x102 εκ.). Το έργο αυτό κέρδισε το πρώτο βραβείο στην έκθεση Αφηρημένης και Σουρεαλιστικής Τέχνης του Art Institute of Chicago το 1947. Σε έργα όπως αυτό, ο Μπαζιώτης φαίνεται να αντλεί από αντίστοιχα έργα του συμβολιστή Odilon Redon, από εικόνες και μνήμες από τα αγάλματα των Ολμέκων, το ελληνικό έπος της Οδύσσειας και τις περιπλανήσεις του στον ζωολογικό κήπο της Νέας Υόρκης. Το έργο αυτό, όπως και το έργο «The Dwarf» («Ο Νάνος») του 1947, που αγοράστηκε από το MoMA και προκάλεσε σειρά αντιδράσεων, συνδυάζουν μοναδικά το καταχθόνιο με το αισθησιακό.



Ο Ουίλιαμ Μπαζιώτης στο στούντιό του το 1946-47. Ο Μπαζιώτης (Πιτσμπουργκ 1912 – Νέα Υόρκη 1963) ταυτίστηκε με τον καλλιτεχνικό πυρετό της περιόδου κατά την οποία η Νέα Υόρκη εξελίχθηκε σταδιακά σε διεθνές καλλιτεχνικό κέντρο. Ήδη από το 1940 δούλευε με τον Πόλοκ πάνω στις αρχές του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Με την πρώτη ατομική του έκθεση το '44 βρήκε την καλλιτεχνική αναγνώριση και αργότερα στελέχωσε ως σημαντικόν μέλος την περίφημη ομάδα των «Οξύθυμων» που εξέφρασε την αμερικανική εκδοχή του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Αξιωματική φυσιογνωμία για την αμερικανική τέχνη, στην Ελλάδα παραμένει μάλλον άγνωστος.

Συνέχεια από την 19η σελίδα

και πειραματιζόνταν με το φαινόμενο της «περιφερικής όρασης» (peripheral vision).

Στον δημιουργικό αυτό αναβρασμό, καθοριστικά για τη φήμη και το μέλλον του νεαρού Μπαζιώτη υπήρξαν δύο ταυτόχρονα σχεδόν γεγονότα του Νοεμβρίου του 1942: Η έναρξη λειτουργίας της περίφημης γκαλερί μοντέρνας τέχνης «Art of this Century» της Αμερικανίδας ηγέτριας της μοντέρνας τέχνης Peggy Guggenheim και η παρουσίαση έργων του Μπαζιώτη στην έκδοση που τη συνόδευσε, καθώς και η οργάνωση της έκθεσης «First Papers of Surrealism» προς τιμήν της άφιξης των σουρεαλιστών εμικρέδων στη Νέα Υόρκη. Ο Breton με προσωπική επιστολή καλεί και συμπεριλαμβάνει τον νεαρό Μπαζιώτη στην έκθεση αυτή, κατατάσσοντας έτσι ουσιαστικά τα προσωπικά αφηρημένα βιομορφικά έργα του στις τάξεις της πλαστικής έκφρασης του «ψυχικού αυτοματισμού».

Ο Μπαζιώτης, ο οποίος χαρακτηρίστηκε ως ο πιο «ορθόδοξος» σουρεαλιστής ανάμεσα στους Αφηρημένους Εξπρεσιονιστές προσέγγισε, ωστόσο, περισσότερο το ιδίωμα των «αυτονομημένων» του σουρεαλισμού όπως ο Arshile Gorky ή ο Wolfgang Paalen. Το έργο του Μπαζιώτη δεν κατατάσσεται σε καμιά από τις κατηγορίες ψυχικού αυτοματισμού (poe- tic/objective/ physiological Automatism) που ξεχώρισε ο Νίκολας Κάλας στο περίφημο βιβλίο του «Confound the Wise» (1942), ενώ ζωγραφική του συγκρίθηκε με την ποίηση των φευγαλέων οραμάτων και γκροτέσκων πλασμάτων του Edgar Allan Poe.

Ο Μπαζιώτης και η δουλειά του βρέθηκαν στο κέντρο της καλλιτεχνικής αναγνώρισης με την πρώτη ατομική του έκθεση στην γκαλερί της Peggy Guggenheim το 1944 αλλά και με τις διαδοχικές εκθέσεις του αργότερα στην γκαλερί του Sam Kootz και του Sidney Janis στη Νέα Υόρκη, καθώς και στην περίφημη γκαλερί Maeght στο Παρίσι (1947) και τη συμμετοχή του σε ιστορικές σημασίας ομαδικές εκθέσεις όπως η έκθεση «17 Αμερικανοί καλλιτέχνες» που ο Motherwell οργάνωσε στη Frank Perls Gallery στην Καλιφόρνια, η έκθεση «νέα αμερικανική ζωγραφική» του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης το 1959 (η οποία παρουσιάστηκε και σε 8 ευρωπαϊκές πόλεις), η έκθεση «50 χρόνια Τέχνης στις ΗΠΑ» στο Musée d' Art Moderne στο Παρίσι (1955) και η έκθεση «Οι Μαγικοί Κόσμοι του Ρέντον, του Κλέε και του Μπαζιώτη» του Contemporary Arts Museum του Χιούστον (1957).

Όπως και στην ανάδειξη της «Σχολής της Νέας Υόρκης» έτσι και στο σχίσμα της ανάμεσα στους οπαδούς της «Action Painting» και εκείνους που οδηγήθηκαν στη ζωγραφική του χρωματικού πεδίου, ο Μπαζιώτης προσέφερε την εναλλακτική της προσωπικής του ρευστής κοσμογονίας, μια περισσότερο μποντλερική παρά νιτσεική προσέγγιση στον αρχαίο ελληνικό μύθο και μια ακλόνητη πίστη στη μύηση καλλιτέχνη και θεατή στο «θέμα» του ζωγραφικού έργου. Γύρω στο 1955 η σχολή της Νέ-

ας Υόρκης έχασε τη συνοχή της (κάτω και από την εξάπλωση μανιεριστικών εκφυλισμών της και την εμφάνιση της Ποπ Αρτ). Ο Μπαζιώτης τη δεκαετία του '60 και ως το θάνατό του το 1963 ακολούθησε μια μοναδική ποιητική της μεταλλαγής και της μεταμόρφωσης, υλοποιώντας μεγάλους αφηρημένους καμβάδες με χιμαιρικά θέματα και ένα αρχετυπικό εικονογραφικό λεξιλόγιο που μαρτυρεί και την επιρροή του φιλόσοφου Carl Jung. Το 1958 στην έκθεση «Εννέα Γενιές Αμερικανών Ζωγράφων» στο Ζάππειο, το ελληνικό κοινό είχε για πρώτη φορά την ευκαιρία να δει έργο του Ουίλιαμ Μπαζιώτη («Το Ελος»).

Σύμφωνα με τον ίδιο τον Μπαζιώτη η «ελληνικότητά» του εντοπιζόταν σε μια «μαγική αίσθηση» της ζωής και του ρυθμού. Η ιστορικός τέχνης Barbara Cavaliere προσδιόρισε εκεί και στην παγκοσμιότητα του ελληνικού μύθου, τον «ελληνικό σύνδεσμο στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό της πρώτης γενιάς». Παρότι ο Μπαζιώτης ποτέ δεν περιέλαβε στα έργα του τις ευθείες μυθολογικές αναφορές που είχε το έργο του Στάμου, οι πίνακές του απέπνεαν την αρχαία ελληνική ισορροπία του τραγικού με το κωμικό, του ατομικού με το παγκόσμιο, του θεϊκού με το ανθρώπινο.

- Σημειώσεις 1.** Κοστά στον περίφημο George Bellows (1882-1925, τον ζωγράφο της Ashcan School που γοητώσε με το έργο του την απόσταση από τον Αμερικανικό Ιμπρεσιονισμό προς τη μοντέρνα εξπρεσιονιστική έκφραση).
2. Χάρη και στην πρόσφατη έκθεση του νεο-υορκέζικου παραρτήματος του Ιδρύματος Ελληνικού Πολιτισμού και του Βρυωνείου Κέντρου Μελέτης του Ελληνισμού.
3. Η εκκεντρική Ευρωπαία θεοσοφίστρια βαρονέσσα Hilla Rebay και τα χρήματα τον Guggenheim χορηγοδότησαν πλήθος εκθέσεων Kandinsky στην Νέα Υόρκη, στο Museum of Non-Objective Art από το 1939 έως το 1945.
4. Ανάμεσα σε άλλα, κέρδισε το Purchase Prize του San Francisco Museum of Art όταν διευθύντρια εκεί ήταν η περίφημη Grace Morley ενώ στο Μουσείο βρισκόταν και ο πίνακας τον με τίτλο «Vorcolax» («Βρονκόλακας»).
5. Σε μία συνέντευξη τον το 1965, ο Πόλος ανέφερε με πικρό χιούμορ τίτλους εφημερίδων για τις βραβεύσεις τον όπως «Πιατάς του Σαν Φρανσίσκο κερδίζει μεγάλο βραβείο» ή «Από το Hamburg στην Τέχνη» καθώς και την άρνησή του να μιλήσει στο Time για τον λόγο αυτό.
6. Ο Castelli που πέθανε εφέτος εκπροσωπούσε όλα τα ιερά τέρατα της Post Painterly Abstraction και της pop Art όπως ο Ellsworth Kelly, ο Joseph Kosuth, ο Richard Serra, ο Jasper Johns, ο James Rosenquist κ.λπ.
7. Το 1936 η περίφημη έκθεση «Fantastic Art, Dada, Surrealism» που ο Alfred Barr οργάνωσε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης ανέδειξε ένα πάνθεο καλλιτεχνών του υποσυνείδητου και του φανταστικού. Ο Max Ernst, ο Miro, ο Tanguy, ο Dali, ο Masson, ο Magritte, ο Man Ray αλλά και οι Αμερικανοί Georgia O'Keeffe και Arthur Dove ήταν ορισμένοι από τους καλλιτέχνες έργα των οποίων μπορούσε να δει κανείς στην έκθεση αυτή. Πολλές σημαντικές εκθέσεις για την «πρωτόγονη» τέχνη οργανώθηκαν από το 1933 και εφεξής, ενώ ειδικά η έκθεση «Προϊστορικές βραχογραφίες της Ευρώπης και της Αφρικής» (1937) έκανε τεράστια εντύπωση στον κύκλο του Μπαζιώτη.
8. Το έργο «Collaborative Painting» της περιόδου αυτής θεωρείται έργο-αφετηρία του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.

Γεράσιμος Στέρης

Της **Μάγδας Κουμπρέλου**

Ιστορικού Τέχνης

Ο ΚΕΦΑΛΟΝΙΤΗΣ ζωγράφος Γεράσιμος Στέρης ανήκε στους καλλιτέχνες της πολυσυζητημένης «Γενιάς του '80», η οποία όπως είναι γνωστό έχει περάσει στη νεοελληνική ιστορία, ως η γενιά που έφερε σε αυτόν τον τόπο την πρωτοπορία.

Ενας από τους σημαντικότερους ζωγράφους της γενιάς του και αυτός που στάθηκε η αφορμή, με την έκθεσή του το 1931 στην Αθήνα, της δημοσίευσης των περίφημων 18 κριτικών άρθρων, τα οποία αποτέλεσαν το πρώτο μανιφέστο για τη μοντέρνα τέχνη στην Ελλάδα και για πρώτη φορά συσπείρωσαν όλο τον πνευματικό κόσμο της εποχής στην υποστήριξη ενός καλλιτέχνη.

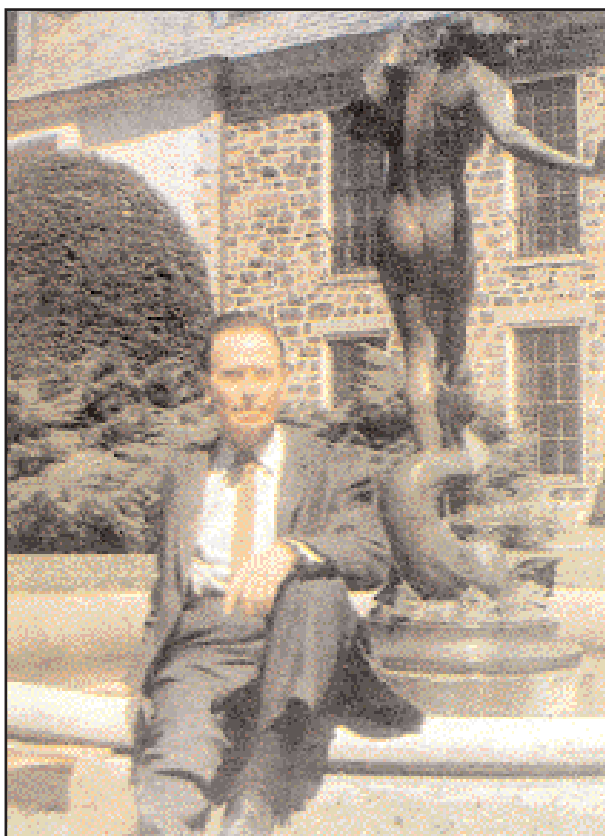
Το πέρασμά του από τα τεκταινόμενα της ελληνικής ζωγραφικής ήταν αυτό του μετέωρου που κράτησε πολύ λίγα χρόνια, αλλά στάθηκε πολύ σημαντικό. Το έργο του της ελληνικής περιόδου απορρίπτει κάθε ακαδημαϊκή αντίληψη για την τέχνη και το ωραίο και προβάλλει ένα όραμα στο οποίο η αίσθηση της ελληνικότητας υποβάλλεται με μια μορφοπλαστική γλώσσα τολμηρή στη λιτότητα και τη συνοπτικότητα της, θα μπορούσαμε να πούμε η τολμηρότερη στην περιοχή της ζωγραφικής ως εκείνη την εποχή.

Φυγή

Η ιδιόμορφη προσωπικότητά του, και η τάση φυγής σε συνδυασμό με την αγωνιώδη αναζήτηση του «Είναι» που τον χαρακτήριζαν, τον οδήγησαν στο ταξίδι του ονείρου, που τόσο πολύ διαπραγματεύτηκε στη ζωγραφική του. Το 1936 έφυγε οριστικά από την Ελλάδα ακολουθώντας το αμερικάνικο όνειρο, το οποίο όμως στάθηκε μοιραίο για την υπόλοιπη ζωή του και ήταν αυτό που τον στέρησε την κύρια πηγή έμπνευσής του, που ήταν η Ελλάδα, σαν τό-

πος, μύθος και ιστορία. Αυτή η στέρηση και η ιδιόμορφη προσωπικότητά του ήταν αυτές που γέννησαν τον μετέπειτα Αμερικανό πολίτη Guelfo Ammon de Este. Εγκαταστάθηκε στη Νέα Υόρκη το 1936.

Για λίγο χρονικό διάστημα δούλεψε στο Χόλιγουντ και τον υπόλοιπο



Ο Γεράσιμος Στέρης (1898–1987) στο Valerie της Πολιτείας Νέας Υόρκης το 1962.

καιρό ταξίδεψε στη χαώδη αυτή ήπειρο προσπαθώντας να τη γνωρίσει, καθώς και το μίγμα των πολιτισμών που συνυπήρχαν σκόρπιοι στην τεράστια έκτασή της.

Το 1938 κερδίζει το διαγωνισμό για τη διακόσμηση του ελληνικού περιπτέρου στη Διεθνή Έκθεση της Νέας Υόρκης, για το έτος 1939. Γι' αυτή δουλεύει τέσσερα μεγάλα πανό τετράγωνα, ιδίου μεγέθους και σε καθένα από αυτά αναπτύσσει θεματολογικά την ιστορία της Ελλάδας, ένας μύθος που ξεδιπλώνει τις πολύπτυχες φάσεις της ύπαρξης της ελληνικής φυλής, ξεκινώντας από τον Ομηρο, την αρχαϊκή αυστηρότητα, το κλασικό μεγαλείο και προχωράει στο Βυζάντιο, για να καταλήξει στο λαϊκό μύθο – δημοτικό τραγούδι. Έργο καμωμένο με νωπές ακόμα τις ελληνικές μνήμες και το οποίο συμπίπτει με αυτό που δούλευαν την αντίστοιχη εποχή στο δημαρχείο της Αθήνας ο Φώτης Κόντογλου και ο Γεώργιος Γουναρόπουλος. Οι τέσσε-



Παραλλαγή του έργου «Όνειρο», 1950–60. Λάδι σε μουσαμά, 55x22 εκ. Αυτοπόγραφο. Συλλογή Anne de Este, Νέα Υόρκη.

ρις αυτές παραστάσεις, φορτωμένες με πολυποικίλους και δυσερμήνευτους συμβολισμούς, στιλιστικά δεν θυμίζουν καθόλου το λυρικό, συναισθηματικό και τρυφερό χαρακτήρα των έργων των εκθέσεων του στην Ελλάδα. Αντίθετα συγγενεύουν με το σκληρό εξπρεσιονιστικό συμβολισμό των μεξικάνων τοιχογράφων και κυρίως αυτόν του Clemente Orozco, τις τοιχογραφίες του οποίου είχε οπωσδήποτε την ευκαιρία να δει στην Αμερική. Η ζωγραφική των πανό αυτών πήρε πολύ κολακευτικά σχόλια από τον αμερικανικό Τύπο της εποχής, καθώς και τον ελληνικό.

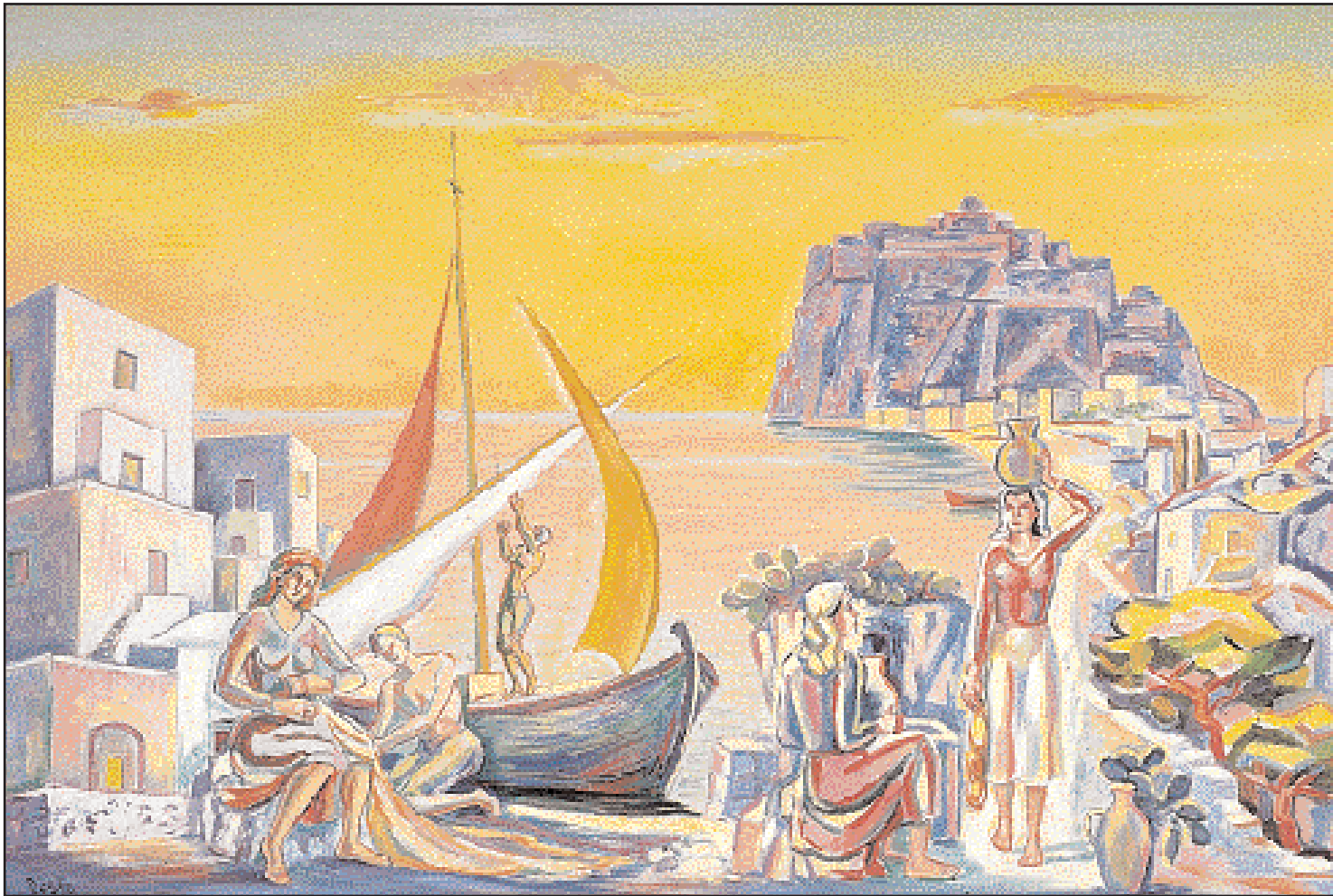
Τα χρόνια μέχρι το 1949 που πήρε την αμερικάνικη υπηκοότητα περνάει μια δύσκολη ζωή και αναλώνεται στον αγώνα της επιβίωσης, ασχολούμενος ελάχιστα με τη ζωγραφική και προσπαθώντας να αποφύγει όσο γίνεται τους συμπατριώτες του. Από τη χρονιά αυτή και μετά απορρίπτει παντελώς την ελληνική του καταγωγή και συνεχίζει να

ζει στη Νέα Υόρκη ως αμερικανός πολίτης γαλλικής καταγωγής. Ενας ακόμα μύθος πλάθεται γύρω από την ύπαρξή του, ο οποίος κρατάει ως το τέλος της ζωής του. Στην Ελλάδα θεωρείται «χαμένος-πεθαμένος», ως το 1987, χρονιά που εμφανίστηκε η σύζυγός του και έφερε πληροφορίες για τη ζωή του εκεί και για τον πρόσφατο θάνατό του.

Η άρνησή του

Τα χρόνια της Αμερικής ο Στέρης τα πέρασε περισσότερο βλέποντας ζωγραφική και λιγότερο ζωγραφίζοντας ο ίδιος. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι όλη του τη ζωή σε αυτή δεν πραγματοποίησε ούτε μία έκθεση. Τον απασχολούσε σημαντικά η θεωρητική πλευρά της ζωγραφικής και όχι η πρακτική και αυτό το αποδεικνύουν τα κείμενά του. Τα περισσότερα έργα του δεν έχουν ολοκληρωθεί ποτέ, εσκεμμένα ή όχι, θέτοντας το πρόβλημα το «Non

Συνέχεια στην 22η σελίδα



«Ψαροχώρι»,
1950-60. Λάδι
σε μουσαμά,
60,5x92 εκ. Ανυπό-
γραφο. Συλλογή
Anne de Este,
Νέα Υόρκη.



«Μύκονος», 1968.
Παστέλ, 57x65 εκ.
Ανυπόγραφο.
Συλλογή Anne
de Este,
Νέα Υόρκη.

Συνέχεια από την 21η σελίδα
Finito», το οποίο βέβαια αφορά και πολλά από τα έργα της Ελλάδας. Στη ζωγραφική του της περιόδου της Αμερικής υιοθέτησε τελείως αντιφατικούς τρόπους. Παρέμεινε πιστός στην άρνησή του να ενταχθεί σε σχολές και κινήματα, χωρίς όμως

να διαμορφώσει το δικό του λόγο, κάτι που το είχε πραγματοποιήσει στην Ελλάδα. Εξακολουθεί να χρησιμοποιεί ως νοσταλγική ανάμνηση πολλά από τα θέματά του της ελληνικής περιόδου, αλλά τα διαπραγματεύεται με τελείως διαφορετικούς τρόπους. Η ποιητική δύναμη και η

λακωνικότητα της έκφρασής του χάνονται. Αρχίζει να γίνεται φλύαρος, αισθηματολογικός πολλές φορές. Υιοθετεί ένα σουρεαλισμό επιθετικό, ένα άτεγκτο εξπρεσιονισμό, κάνει απόπειρες αφαιρέσεων, χρησιμοποιεί στοιχεία της Pop Art και Op Art. Τα χρώματά του δεν έχουν καμία

σχέση με αυτά της Ελλάδας, τα συνδεδεμένα με το ελληνικό φως. Ο λιτός, περιεκτικός και ποιητικός του λόγος των ελληνικών έργων έχει χαθεί ανεπιστρεπτί, μαζί με αυτή του την εμμονή της άρνησης της καταγωγής του και της επιστροφής του στην Ελλάδα.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΑΛΑΣ

Ο Νικόλαος
Κάλας
(1907–1988),
ψευδώνυμο
του Νίκου
Καλαμάρη
(Αθήνα, Φω-
τογραφικό
Αρχείο
Ε.Λ.Ι.Α.).



Του **Νάνου Βαλαωρίτη**

*Ποιητή – Ομότιμον Καθηγητή Συγκριτικής Λογο-
τεχνίας στο Πανεπιστήμιο του Σαν Φρανσίσκο*

Ο ΝΙΚΟΛΑΟΣ Κάλας ή Καλαμάρης, με ψευδώνυμο Σπιέρος και Νικήτας Ράντος, εμφανίστηκε στα Γράμματα και την Κριτική από τις αρχές της δεκαετίας του τριάντα με μια ποιητική συλλογή *Ποιήματα* το 1933 και με άρθρα σε κυρίως λογοτεχνικά θέματα σε περιοδικά όπως *Ο κύκλος* του Μελαχροινού και άλλα. Γεννήθηκε το 1907 στη Λωζάννη. Είχε επίσης από νωρίς πολιτική δράση στο Πανεπιστήμιο των Αθηνών, στη Φοιτητική Συντροφιά. Τον ίδιο καιρό γνωρίζεται με τον Ανδρέα Εμπειρίκο και τον Ελύτη και οι τρεις πειραματίζονται με αυτόματα κείμενα. Δημοσιεύει επίσης νέα

Συνέχεια στην 24η σελίδα

Συνέχεια από την 23η σελίδα

ποιήματα σε φυλλάδια που ονομάζει *Τετράδια I-IV*. Το 1935 φεύγει για το Παρίσι όπου συνδέεται με τον Αντρέ Μπρετόν και την υπερρεαλιστική του ομάδα.

Γράφει και δημοσιεύει, το 1938, το θεωρητικό του βιβλίο «*Εστίες Πυρκαγιάς*» στα γαλλικά, που αποσπά θαυμασμό από τον Μπρετόν. Φεύγει από τη Γαλλία το 1939 και μέσω Πορτογαλίας φτάνει στη Νέα Υόρκη. Εκεί το 1940 και πέρα ξαναβρίσκει τους αυτοεξόριστους υπερρεαλιστές, τον Μπρετόν, τον Ιβ Τανγκί, τον Μαρσέλ Ντισάν, και γνωρίζεται με τους καλλιτέχνες και ποιητές του Νέου Κόσμου, τον Ματά, που προλογίζει, τον Αρσίλ Γκόρκι, τον ποιητή Τσαρλς Χένρι Φορντ και τον Φίλιπ Λαμαντία, με τους οποίους συνεργάζεται στην έκδοση του περιοδικού *View*· επίσης γράφει άρθρα στα αγγλικά στο βιβλίο του *Confound the Wise*, «*Μωράνате τους σοφούς*», 1942. Συνεργάζεται με περιοδικά τέχνης στη Νέα Υόρκη, *Art Forum*, *Art International*, *Arts Magazine*, *Kulchur*, και γίνεται κριτικός τέχνης στο περιοδικό «*Η φωνή του Χωριού*» (*Village Voice*).

Συνδιαλέγεται και διαφωνεί συχνά με τους θεωρητικούς του Αφρημένου Εξπρεσιονισμού, Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ και Χάρολντ Ρόζενμπεργκ, κι άλλους κριτικούς. Παίρνει συνεντεύξεις του Αντρέ Μπρετόν και του Μαρσέλ Ντισάν για το περιοδικό *VIEW*, συνεργάζεται με την εθνολόγο Μάργκαρετ Μιντ και με τον φιλόσοφο Μαρκούζε σε μια σειρά βιβλίων για τον Σύγχρονο Πολιτισμό. Εξέδωσε το 1968 έναν τόμο με άρθρα για την τέχνη, με τίτλο «*Η τέχνη στην εποχή της διακινδύνευσης*» και το 1971 σε συνεργασία με την Ελενα Κάλας «*Εικόνες και απεικονίσεις της Δεκαετίας του '60*» και το 1985, «*Μεταμορφώσεις, Δοκίμια Κριτικής Τέχνης*». Αυτά τα τρία βιβλία για να καλυφθούν περιγραφικά είναι αρκετά δύσκολο δεδομένου ότι ο Κάλας κάλυψε όλη την τέχνη των δεκαετιών απ' το '40 έως το '85 κι αργότερα του εξετέθη στη Νέα Υόρκη. Υπάρχουν ακόμα άρθρα του που δεν έχουν συλλεχθεί σε βιβλίο και πολλά γράμματα, ιδίως σε μένα και στον Αλέν Ζουφρουά και πιθανόν σε άλλους.

Η τέχνη παρεμβαίνει...

Ο αριθμός και μόνο των καλυφθέντων καλλιτεχνών στο βιβλίο «*Icons and Images of the Sixties*» είναι πάνω από εκατό. Με σύνθημα «*Η Τέχνη παρεμβαίνει, η Αντιτέχνη διακόπτει*», τίτλος άρθρου στο περιοδικό «*Art International*» (1969), ο Κάλας θέτει το θέμα της λειτουργίας της τέχνης ως φαντασιακής αντικατάστασης μιας δυσάρεστης πραγματικότητας με αυτήν της τέχνης. Οι σκέψεις και ιδέες του Κάλας για την τρέχουσα αμερικανική παραγωγή σε σχέση με την προηγούμενη ευρωπαϊκή πρωτοπορία είναι διαφωτιστικές όσον αφορά τις ομοιότητες και τις διαφορές. Οι παρατηρήσεις του Κάλας, ότι η μεθοδολογία έγινε το κύριο θέμα της σύγχρονης τέχνης, π.χ., οι Καλλιτέχνες της Συνάθροισης (*Assemblage*), *Arman*, *Nevelson*,

Cornell, κάνουν ό,τι και ο συλλέκτης, μαζεύουν αντικείμενα του ίδιου είδους και τα συναρμολογούν είτε σε κατασκευές είτε σε κουτιά.

Εδώ η μέθοδος εφάπτεται της εμπορικο-αισθητικής λειτουργίας της τέχνης της ίδιας. Άλλου η μέθοδος γίνεται το αντικείμενο απεικόνισης όπως οι πινακίδες στον Λίχτενμπεργκ. Η καταγωγή των κινημάτων Ποπ, μινιμαλισμός, Οπ, Τεκ, γεωμετρική, εξπρεσιονιστική και λυρική αφαίρεση, οι κατασκευές, τα κολλάζ, τα περιβάλλοντα, ο μαγικός και φωτογραφικός ρεαλισμός και η σχέση τους με τα πρώιμα κινήματα των Ιμπρεσιονισμού, Εξπρεσιονισμού, Φουτουρισμού, Κυβισμού, Νταντά και Υπερρεαλισμού, απασχολεί συνεχώς τον Κάλας που δίνει νέες δικές του διατυπώσεις των διαφορών και ομοιοτήτων μεταξύ των σχολών, κινήματων και των ατομικών καλλιτεχνών πολλούς απ' τους οποίους γνωρίζει προσωπικά. Και να μερικά απ' τα ονόματα που έχει σχολιάσει:



Ο Νικόλαος Κάλας (στο κέντρο) με φίλους του υπερρεαλιστές στο Παρίσι, το 1945. Διακρίνεται δεξιά του ο Αντρέ Μπρετόν και αριστερά του ο Μαρσέλ Ντισάν.

Αρσίλ Γκόρκι, Πόλοκ, Ρόθοκ, Ντε Κούνιγκ, Μόρις Λουίς, Νόλανδ, Κλάιν, Στέλα, όλους τους Ποπ, την Νέβελσον, τους Τζορτζ Σεγκάλ, Κατζ, Μπάρνερτ Νιούμαν, Χελντ, Πουνς, κι ένα σωρό άλλους Αμερικανούς που τους συγκρίνει μεταξύ τους και με την Ευρωπαϊκή Πρωτοπορία, κυρίως τους Μαρσέλ Ντισάν, Αντρέ Μπρετόν, Ντε Κίρικο, τον Καντίνσκι και τ' ανάλογα κινήματα, κάνοντας συχνά τολμηρές παρομοιώσεις, όπως εκείνη που συγκρίνει τον Αγγλο ποιητή Οντεν με τους αφηρημένους εξπρεσιονιστές και τον Αλέν Γκίνσπεργκ με τους Ποπ.

Οραματιστής

Το στιλ της κριτικής του Κάλας είναι κι αυτό το ίδιο εξπρεσιονιστικό. Η βαθιά καλλιέργειά του του επιτρέπει να πηδάει αιώνες και πολιτι-

σμούς, με άνεση. Δεν έχει τίποτα από το δογματισμό ή τη συστηματοποίηση του ιστορικού της τέχνης, την οποία συχνά κατακρίνει.

Μοιάζει ανάμεσα στους Αμερικανούς συναδέλφους του, ως ένας οραματιστής που συνεχώς ανιχνεύει τα απόμακρα όρια του ορίζοντος, με το άγχος της προσδοκίας, χαρακτηριστικό του Ευρωπαίου διανοούμενου και καλλιτέχνη, αντίθετα με τον Αμερικανό για τον οποίο το παρόν είναι το παν και που μάλλον υποφέρει από το φόβο της επίδρασης από το παρελθόν. Η αφηρημένη τεχνοκρατική κοινωνία των ΗΠΑ γοήτεψε τον Κάλας, αν δεν τον εγκλώβισε στη λειτουργία του ως κριτικού, στα πιο τελευταία κινήματα και τάσεις του Αμερικανικού Πάνθεου. Δεν είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς ότι το στεγανό κι αποστειρωμένο περιβάλλον της αμερικανικής τέχνης με τα πουριτανικά της στοιχεία και την τάση της προς την ανεικονική καθαρότητα – μια απήχηση απ' τους εικο-

λογίας. Μια σκέψη που επανέρχεται στον Κάλας στα περισσότερα γραπτά του.

Ως στυλίτης

Στην Αμερική των ΗΠΑ παραμερίστηκαν όλοι οι καλλιτέχνες που συνέχισαν τον υπερρεαλισμό με μια κόκκινη γραμμή που χώρισε τους κλασικούς υπερρεαλιστές που ενσωματώθηκαν στα μουσεία απ' τους επιγόνους, πράγμα που δεν έγινε στη Λατινική Αμερική. Ο Κάλας γνώριζε πολύ καλά τον κίνδυνο που αντιπροσώπευαν τα μουσεία και τον επεσήμανε. Η στάση του, κάπως αμφιλεγόμενη, δεν αρνιόταν την ιστορική τους σημασία, για τον ερευνητή, αλλά την αναστολή των δημιουργικών δυνάμεων που προκαλούσαν με το βάρος ενός αξεπέραστου και σκληρωτικού κατεστημένου στις επιλογές τους, καθώς και την τάση τους να ενδίδουν στη μόδα του καιρού, που ελέγχονταν από τις εμπορικές γκαλερί. Μέσα σε αυτόν τον κυκλώνα ο Κάλας σαν ένας κλασικός οβελίσκος, ένας αληθινός στυλίτης ανάμεσα στους ουρανοξύστες, επιχειρούσε να διακρίνει το αξιόλογο από τη μετριότητα και να το παρουσιάζει αναλυτικά και εικονογραφικά στα βιβλία και τα άρθρα του, όπου οι αναφορές στους προσωκρατικούς, στον Πλάτωνα, αναμειγνύονταν με αναφορές στον Χέγκελ, στον Βίτγκενσταϊν και ένα σωρό αισθητικούς θεωρητικούς και λογοτέχνες. Οι συσσωρεύσεις των παραδειγμάτων του μέχρι και των παραδοξολογιών, αναπάντεχων συγκρίσεων, μεταφορικών ρήσεων, θυμίζουν τον παλιό γαλλόφωνο υπερρεαλιστή των «*Εστίων Πυρκαγιάς*», που τώρα βρήκε ένα ευρύ πεδίο άσκησης των χαρισμάτων του στο απίθανο αυτό μείγμα ανθρώπων, φυλών, εθνών, πολιτισμών που λέγεται Αμερική και σε γλώσσα αγγλική που τη χειριζόταν άμεμπτα. Οτι αισθανόταν καλά στη Νέα Υόρκη δεν υπήρχε αμφιβολία. Και οι απόπειρές του να επιστρέψει ματαιώθηκαν, εν μέρει λόγω της αντίστασης της Ελενας Κάλας, που δεν αφομοιώνονταν στο ελληνικό περιβάλλον, και των δικών του των δισταγμών, παρόλη την ισχυρή του νοσταλγία για την Ελλάδα, όπου λειτουργούσε ως ποιητής σε ελληνική γλώσσα κι ως κριτικός λογοτεχνίας, πράμα που δεν συνέβηκε στα αγγλικά, τουλάχιστον σε μεγάλη έκταση.

Τελευταίος σοφιστής

Ο Νικόλαος Κάλας, ο πιο μεγάλος διανοούμενος της Διασποράς μας, είναι ίσως ο τελευταίος μεγάλος σοφιστής μας, στην παράδοση του Απολλώνιου του Τυανέα, που ακούραστα σαν τον Κάλας περιέγραψε την τέχνη της εποχής του. Το τεχνοκριτικό του έργο μεταφρασμένο στα ελληνικά θα έχει ασφαλώς μια πολύ μεγάλη σημασία για τους νέους καλλιτέχνες μας και τους στοχαστές μας. Και ως μια πληροφόρηση του κοινού, γύρω από τα θέματα και τα προβλήματα της τέχνης στις κρίσιμες αυτές δεκαετίες του μεταπολεμικού μας κόσμου. Θα είναι και θα μείνει μια ανεκτίμητη μαρτυρία.

ΤΟ 1951, δημοσιεύεται στο περιοδικό Life η φωτογραφία της Nina Leen με τίτλο «Οι οξύθυμοι», η βασική μαρτυρία της ομάδας των αφηρημένων εξπρεσιονιστών, ομάδα που σηματοδότησε ανεξίτηλα την ιστορία της αμερικανικής τέχνης, φέρνοντας τη Νέα Υόρκη τη δεκαετία του '50 στο επίκεντρο της διεθνούς καλλιτεχνικής σκηνής και μετατρέποντάς την σε πυρήνα της πρωτοπορίας. Ανάμεσα στους ζωγράφους διακρίνονται δύο καλλιτέχνες ελληνικής καταγωγής, ο William Baziotes και ο Θεόδωρος Στάμος, ο βενιαμίν της επαναστατικής αυτής παρέας (N.Y., 1922–Γιάννενα, 1997).

Το τέταρτο από έξι παιδιά φτωχών μεταναστών βρέθηκε στα σπάργανα των συζητήσεων ορισμένων καλλιτεχνών που ασφυκτιούσαν από τον συντηρητικό εικαστικό κλοιό της αμερικανικής μεγαλούπολης και ονειρεύονταν συλλογικά ένα καλύτερο αύριο με μια τέχνη απαλλαγμένη από τους αυστηρούς περιορισμούς της παράστασης. Ο Στάμος, με αλματώδη νεανική πορεία, διδάσκει το καλοκαίρι του 1950 στην πρωτοποριακή καλλιτεχνική σχολή Black Mountain College στη Βόρεια Καρολίνα, τη χρονιά που ο επίσημος θεωρητικός της τέχνης των αφηρημένων εξπρεσιονιστών Clement Greenberg βρίσκεται στο ίδιο Πανεπιστήμιο. Στα κείμενα του, ο Greenberg υποστηρίζει την αποποίηση του εικονικού θέματος, θεωρώντας ότι η αναγνώσιμη και εύληπτη εικόνα προκαλεί προσωπικούς συνειρμούς και διαγείρει συναισθήματα και βιώματα στο θεατή, ανεξάρτητα από τις αυτούσιες μορφολογικές ποιότητες των έργων τέχνης.

Στάμος

Επηρεασμένοι από τη ζωγραφική των Ευρωπαίων σουρεαλιστών, οι Έλληνες πρωτεργάτες της αρχικής ομάδας της Σχολής της Νέας Υόρκης, όπως άλλωστε και οι Αμερικανοί ομοϊδεάτες τους, στρέφονται προς μια αυτόματη, αυθόρμητη, χειρονομακή, σωματική σχεδόν, καταγραφή των αισθήσεών τους. Ο Στάμος εντρυφεί στο μεγαλύτερο και στην ιερότητα της φύσης, στην απόλυτη αγνότητα που του προσφέρει η Ταοϊκή σκέψη και η μυστικιστική ταύτιση με τη μνημειακότητα του οικολογικού βασιλείου.

Απόλυτα βιωματική, η ζωγραφική του εκφράζει τις μεταφυσικές ανησυχίες όπως και τις εντυπώσεις από τους τόπους που στιγμάτισαν τη μνήμη του. Οι αφηρημένες φόρμες και οι καλλιγραφικές, μυστηριώδεις γραφές που ελεύθερα αιωρούνται στα δισδιάστατα χρωματικά πεδία είναι άλλοτε γεμάτες από πυρακτωμένη ενέργεια ενώ άλλοτε πάλι έχουν την ήρεμη ακινησία των αρχαίων γλυπτών. Ο Στάμος, μοναχικός και αφάνταστα διεισδυτικός στοχαστής, πέρναγε ώρες περπατώντας στη φύ-



Η ομάδα των αφηρημένων εξπρεσιονιστών όπως την απαθανάτισε με το φωτογραφικό φακό της η Nina Leen για το περιοδικό Life. Στην πρώτη σειρά διακρίνεται, καθισμένος αριστερά, ο Θεόδωρος Στάμος, ενώ στη δεύτερη σειρά, και δεύτερος από αριστερά, φαίνεται ένας ακόμα Έλληνας της διασποράς, ο William Baziotes.

Στην πρωτοπορία της Νέας Υόρκης

Από τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό στη δημόσια γλυπτική

ση, μαζεύοντας πέτρες, βραχώματα, κοχύλια, όστρακα, οστά ζώων και κορμούς δένδρων με ενδιαφέροντα σχήματα και σαφείς γλυπτικές φόρμες. Τα αποκτήματα των περιηγήσεών του, στοιβαγμένα στο σπίτι/ατελιέ του στη Λευκάδα –όπου δούλεψε από το 1970 και μετά, έξι περίπου μήνες, μοιράζοντας το χρόνο του μεταξύ Νέας Υόρκης και Ελλάδος– εμφανώς ανακαλούν τις ανακαλύψεις των περιπλανήσεών του, ρίχνοντας φως στη γενικότερη μεθοδολογική προσέγγισή του. Οι ακέραιες φόρμες της πραγματικότητας μεταλλάσσονται σε αφηρημένες μορφές που προσχωρούν στα έργα τέχνης ως άυλες, μη-συγκεκριμένες μονάδες, σύμβολα ανάτα-

σης και, ταυτόχρονα, σύμβολα καταστροφής στο ατέρμονο και αιώνιο πεδίο του χρόνου.

Βούλκος

Ο Πήτερ Βούλκος (Μοντάνα 1924) δίδαξε και αυτός στο Black Mountain College το 1953, ενώ αμέσως μετά πήγε στη Νέα Υόρκη όπου γνώρισε μερικούς από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της ομάδας των αφηρημένων εξπρεσιονιστών, μεταξύ άλλων, τους Jackson Pollock, Willem de Kooning, και Mark Rothko, στενό και επιστήθιο φίλο του Στάμου από το 1947 και μέχρι τον αυτόχειρα θάνατο του Αμερικανού καλλιτέχνη το 1970. Η όραση και η φιλοσο-

φική στάση αυτών των ζωγράφων άνοιξε νέους ορίζοντες στον Βούλκο ο οποίος μετέφερε τη χειρονομακή γραφή και την ελεύθερη προσέγγιση του αφηρημένου εξπρεσιονισμού στην κεραμική. «Ο πηλός... έχει αμεσότητα», λέει ο Βούλκος σε άρθρο της Washington Post αναδημοσιευμένο σε κυριακάτικο φύλλο της εφημερίδας «Βήμα» (18 Φεβ. 1979). Και προσθέτει: «Τον αγγίζει κανείς και σαλεύει. Και όταν ψηθεί, δεν μπορεί κανείς να τον αλλάξει παρά μόνο να τον σπάσει. Τον πηλό πρέπει να τον σέβεται κανείς. Είναι στοιχειακό πράγμα».

Η ιδέα του «τυχαίου», αλλά και του αρχέγονου, που διέπει τη θεώ-

Συνέχεια στην 26η σελίδα



Μία από τις σημαντικότερες ενότητες έργων του Στάμου, τα «Ατέρμονα Πεδία», κωδικοποιημένα μεταφέρουν τα συναισθήματα και τις μνήμες από τα ταξίδια του. Το «Ατέρμονο Πεδίο: Σειρά Λευκάδας» του 1981 (φωτ.) υμνεί τον τόπο καταγωγής του πατέρα του, όπου κατέφυγε ο Στάμος, πολλούς μήνες το χρόνο από το 1970 και μετά.

Συνέχεια από την 25η σελίδα

ρηση των ζωγράφων της Σχολής της Νέας Υόρκης υπογραμμίζει τη σκέψη και την καλλιτεχνική διαδικασία του Βούλκου. Ο Έλληνας αυτός της διασποράς φέρνει επανάσταση στο χώρο της κεραμικής, καθώς αποποιείται τη χρηστική διάστασή της και την ανυψώνει στο επίπεδο της τέχνης, χρησιμοποιώντας παραδοσιακές τεχνικές.

Το 1959 ιδρύει το τμήμα της κεραμικής στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας, Berkeley, επηρεάζοντας με την έντονη και παθιασμένη διδασκαλία του ολόκληρες γενιές μελλοντικών καλλιτεχνών. Το αντιληπτικό πνεύμα των κεραμικών του εκφράζεται περιληπτικά σε μια δήλωσή του στο παραπάνω δημοσίευμα που αφορά μια σειρά πιάτων της δεκαετίας του 1970 σε ελεύθερα σχήματα, γεμάτα τρύπες, διαφορετικές γλυπτικές υφές, και ζωγραφικά γδαρσίματα: «Είναι σουπιέρες για ανθρώπους που δεν αγαπούν τη σούπα».

Από το 1957, ο Βούλκος κάνει και γλυπτική σε μπρούτζο, εκτελώντας μεγαλοδιάστατα έργα με αφηρημένες παραγμένες φόρμες γεμάτες ένταση, κίνηση και εσωτερικό παλμό. Παράλληλα με τα γλυπτά του που κοσμούν πολλούς δημόσιους χώρους, εντρυφεί και σε πίνακες με ιερογλυφικές χειρονομίες στο ύψος των αφηρημένων εξπρεσιονιστών. Το πάθος του για τον πηλό και την «προσδοκία του αγνώστου» είναι αυτό όμως που κυρίως τον καθιέρωσε ως πρωτοπόρο καλλιτέχνη. Εμπνευσμένος δημιουργός εφάρμοσε με πίστη και εμμονή τις εννοιολογικές και μορφολογικές αρχές της εξπρεσιονιστικής ζω-

γραφικής σ' ένα τρισδιάστατο εκφραστικό μέσο ως τότε παραγνωρισμένο για την εικαστική αξία του.

Γρηγορόπουλος

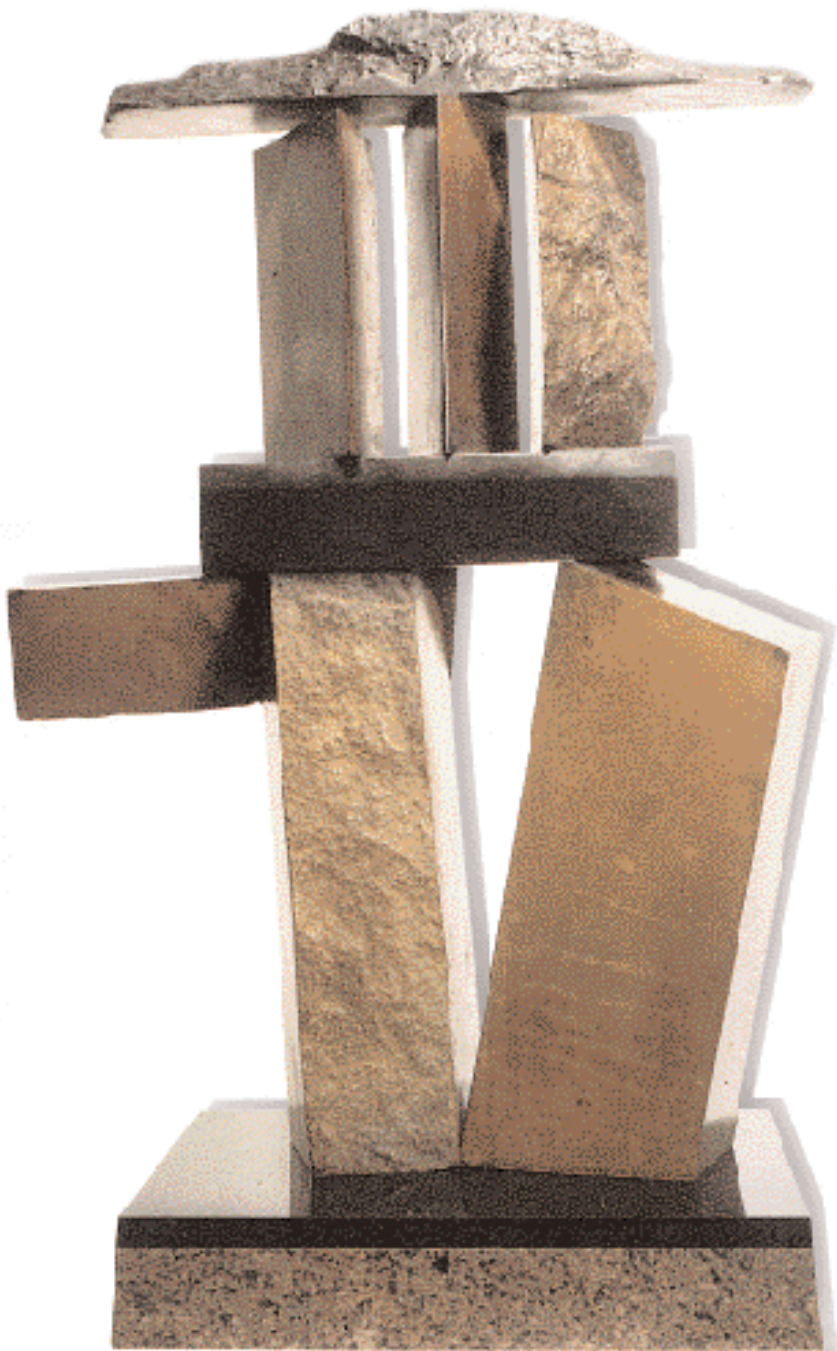
Ο Τζον Γρηγορόπουλος (Αθήνα, 1921) πήγε στην Αμερική σε ηλικία τεσσάρων μόλις ετών και ξαναεπίστρεψε στην Ελλάδα δέκα χρόνια μετά όπου και παρέμεινε κατά τη διάρκεια του πολέμου και της γερμανικής κατοχής.

Τη δεκαετία του '50, όταν ήταν καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Connecticut, πραγματοποιήθηκε σε μία από τις πανεπιστημιακές αίθουσες τέχνης έκθεση των σημαντικότερων αφηρημένων εξπρεσιονιστών. Η τέχνη τους τον επηρέασε βαθιά, αν και όπως ο ίδιος δηλώνει, την απελευθέρωσή του από το ακαδημαϊκό αδιέξοδο την πέτυχε μέσω του σουρεαλισμού, τάση που, όπως αναφέραμε, αποτελούσε την πρωτογενή πηγή έμπνευσης των εκπροσώπων της Σχολής της Νέας Υόρκης.

Τα πρώιμα έργα του της δεκαετίας του '50 έχουν μορφολογικές συγγένειες με την τέχνη του πρωτοποριακού αμερικανικού κινήματος, πηγάζουν όμως από διαφορετικές εννοιολογικές αφετηρίες και από βιώματα που αφορούν στην παραμονή του στην Ελλάδα. Οι παλίμψηστες εικόνες των γκραφίτι στους τοίχους της κατοχικής Αθήνας που μετέφεραν πολιτικά μηνύματα σφράγισαν τη μνήμη του και πέρασαν στις αφηρημένες συνθέσεις του άλλοτε ως ακέραιες λέξεις και άλλοτε ως εξπρεσιονιστικές καλλιγραφίες. Την επόμενη δεκαετία δημιουργεί μια σειρά πανέμορφων ασπρόμαυρων, ανεικονικών έργων με



Οι ασπρόμαυρες ανεικονικές συνθέσεις της δεκαετίας του '60, όπως ο πίνακας με τίτλο το «Μαύρο Τοπίο» (1962), αποδεικνύουν ότι ο Τζον Γρηγορόπουλος αφομοίωσε με επιτυχία τους μορφολογικούς προβληματισμούς του αμερικανικού αφηρημένου εξπρεσιονισμού πριν ξαναστραφεί στην παράσταση.



Η αρχιτεκτονική στατικότητα ισορροπεί τη δυναμική κίνηση στο έργο «Πέτρα II» (1989) του Δημήτρη Χατζή, όπως και στα περισσότερα γλυπτά του τα οποία παντρεύουν τον σύγχρονο με τους αρχαίους πολιτισμούς.



Τα αντιλειτουργικά πήλινα αντικείμενα του Πήτερ Βούλκου ανύψωσαν την κεραμική στο επίπεδο της τέχνης. Στη φωτογραφία το «Μπελβιντέρε», έργο του 1989, ένα από τα κεραμικά της έκθεσης στο Μουσείο Τέχνης του Κουίνς στη Ν. Υόρκη.

αυτόματη γραφή και ελεύθερες πινελιές, ενώ σταδιακά αποχωρεί από το ιδίωμα των αφηρημένων εξπρεσιονιστών και ξαναεισάγει την παράσταση στα έργα του.

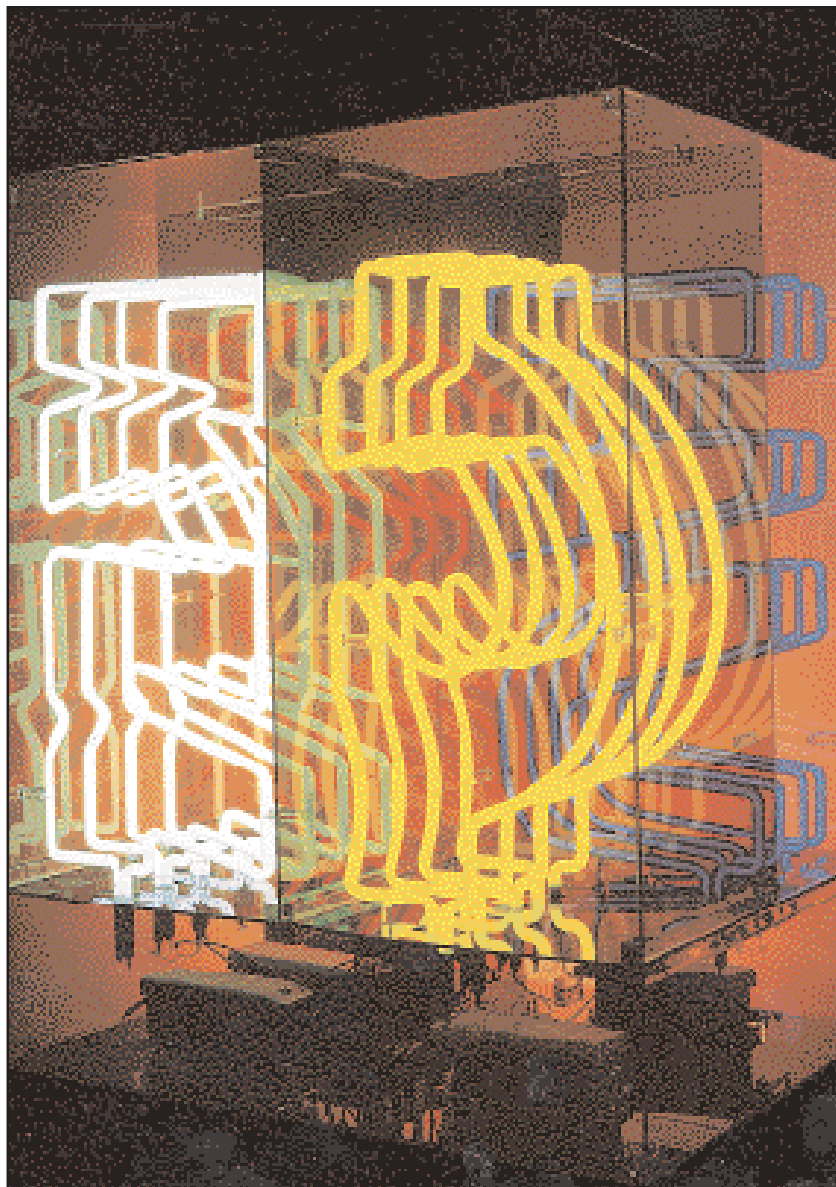
Χατζής

Ο Δημήτρης Χατζής (Ν.Υ., 1921), έπειτα από σπουδές στη Νέα Υόρκη, την Αθήνα και τη Ρώμη –όπου και έζησε μια εικοσιπενταετία– εγκαταστάθηκε το 1975 στην Αμερική. Ήδη από την πρώτη ατομική έκθεσή του στη Ρώμη το 1958, στη «Galeria Schneider», αντιτίθεται στα πιστεύω του Greenberg όσον αφορά στην πλήρη κατάργηση της εικονικής θεματογραφίας θεωρώντας ότι και η απόλυτη αφαίρεση ακόμα πηγάζει πάντα από την πραγματικότητα, παρατήρηση που ισχύει τόσο στην περίπτωση του Στάμου όσο και του Γρηγορόπουλου. Σε δήλωσή του 1981, υποστηρίζει ότι: «Είναι δύσκολο να αγνοείς το παρελθόν... το πρόβλημα είναι να το αφομοιώσεις και μετά να προσπαθήσεις να κάνεις κάτι, όσο πιο καινούργιο γίνεται», δήλωση που αποδεικνύει ότι ο Χατζής είχε αναζητήσει από παλιά ένα προσωπικό ύφος γραφής το οποίο θα του επέτρεπε να διαφοροποιηθεί από τα υπάρχοντα κινήματα.

Καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Harvard από το 1977, έχει διεκπεραιώσει σημαντικότερες δημόσιες αναθέσεις από τη δεκαετία του '60 και μέχρι σήμερα, σε διαφορετικές πολιτείες των Η.Π.Α. Στα έργα του εξερευνά τους αρχέτυπους δεσμούς του σύγχρονου κόσμου και των αρχαίων πολιτισμών, συχνά στρεφόμενος προς την ελληνική κλασική ιστορία, τη μυθολογία και τη φιλοσοφία και, πιο πρόσφατα, προς την τέχνη των Μάγια, της Κίνας και της Αφρικής. Τα μνημειακά γλυπτά του από χαλκό, βασάλτη ή γρανίτη είναι α-



Δυτική όψη του Συνεδριακού Κέντρου Πρόνοιας, στο Rhode Island, με γεωμετρικές επεμβάσεις από νέον του Στήβεν Αντωνάκου. Αντίστοιχα έχει επέμβει και στην ανατολική όψη του κτιρίου (1995). (φωτ.: Αρχείο Εκδ. «Μέλισσα»)



Μαγεμένη από την εικόνα της νευρικής μεγαλούπολης, η Χρύσα ενσωμάτωσε το 1962 το νέον στις μινιμαλιστικές συνθέσεις της, αναφερόμενη στην επιβλητικότητα της διαφήμισης και τη δύναμη της μαζικής επικοινωνίας.

φαιρετικά έργα με σαφείς αρχιτεκτονικές ποιότητες και έντονη μανιέρα. Οι συμβολικές ημι-παραστατικές νύξεις τους συχνά παραπέμπουν σε περικεφαλαίες, ασπίδες, πολεμιστές και οβελίσκους. Μία από τις καιρίες ενασχολήσεις του Ελληνοαμερικανού καλλιτέχνη είναι η αρχαιοελληνική εμμονή στην ενότητα σώματος και νου, δράσης και στοχασμού, εμμονή που εκφράζεται και στη γλυπτική του μέσα από την αρμονική συνύφανση της αρχιτεκτονικής στατικότητας και της δυναμικής κίνησης η οποία δίνει στα έργα μια αίσθηση ισορροπίας.

Αντωνάκος

Άλλος ένας Έλληνας της Αμερικής που έχει διαπρέψει είναι ο Στήβεν Αντωνάκος (Αγ. Νικόλαος Γυθειού Λακωνίας, 1926) που εκπροσώπησε την Ελλάδα στην τελευταία Biennale της Βενετίας. Εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στη Νέα Υόρκη το 1930 και διέιδυσε στο χώρο της τέχνης ως αυτοδίδακτος. Τη δεκαετία του '50 καταπίεστηκε με assemblages –συναρμολογώντας διαφορετικά υλικά καθημερινής χρήσης και «objects trouvés»– και ξεκίνησε την ενότιη «Μαξιλάρια» η οποία τον οδήγησε το 1962 για πρώτη φορά στη χρήση του νέον. Από τότε αυτό το υλικό έγινε σήμα κατατεθέν του. Απογυμνωμένο από τη συνηθισμένη διαφημιστική λειτουργία του στους δρόμους των πόλεων, εμπλουτίζει τις λιτές μινιμαλιστικές συνθέσεις του καλλιτέχνη με φως και έντονο χρώμα. Σε συνέδριο που πραγματοποιήθηκε στο Λονδίνο το 1986, ο ίδιος είπε: «Νόμιζα ότι το νέον ήταν πολλά πράγματα μαζί, ότι

Συνέχεια στην 28η σελίδα

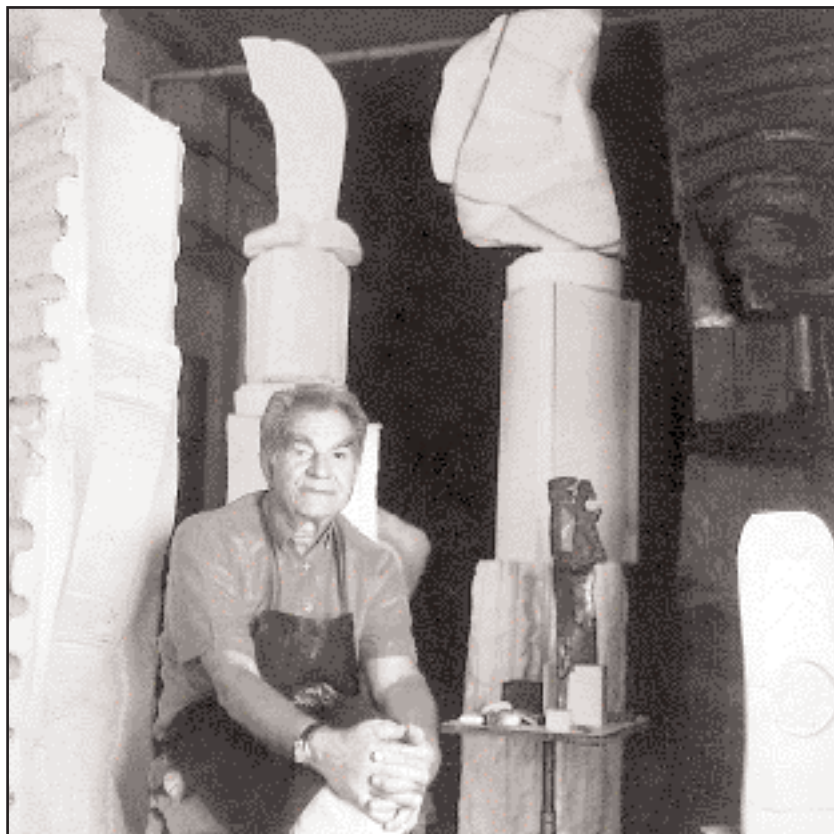
Συνέχεια από την 27η σελίδα

είχε πολλές φωνές και ότι χανόταν στις ταμπέλες που οι άνθρωποι κοιτάζουν για ένα δευτερόλεπτο προκειμένου να συλλάβουν απλώς ένα μήνυμα. Ήθελα να χρησιμοποιήσω το νέον για τη δική του εικαστική αξία, για τις δικές του ποιότητες και ήθελα να βρω νέα σχήματα για το νέον που θα του προσέδιδαν κανούργιες και πλούσιες χρήσεις και νοήματα».

Τη δεκαετία του '70 ο Αντωνάκος προεκτείνεται στον τρισδιάστατο χώρο κάνοντας γλυπτικές επεμβάσεις σε σημαντικά δημόσια κτίρια με σωλήνες νέον και άλλα υλικά που σχηματοποιούν φωτεινές, χρωματιστές γραμμές και ανολοκλήρωτα γεωμετρικά σύμβολα. Μεταφέρει τους προβληματισμούς του και στις δύο διαστάσεις σε ζωγραφικά έργα που κρύβουν σωλήνες νέον στο πίσω μέρος της επιφάνειάς τους, εκπέμποντας ένα σαφές μεταφυσικό φως. Η συχνή επαφή του με την Ελλάδα, τις ορθόδοξες εκκλησίες και τις βυζαντινές εικόνες από τη δεκαετία του '80 και ύστερα, καθώς και η μυστικιστική σχέση που ανέπτυξε με το πολύχρωμο, ακτινοβόλο υλικό του τον οδήγησε σε μια σειρά αφηρημένων έργων με θέμα τους «Αγίους» και στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και εσωτερικό διάκοσμο σύγχρονων παρεκκλησιών, σε μια καινοτομική πρόταση που αφορά στη σημερινή ερμηνεία της θρησκευτικότητας και στην ανεικονική απόδοση του θείου.

Χρύσα

«Πειράματα στατικού φωτός» ήταν ο τίτλος της πρώτης ενότητας έργων που φιλοτέχνησε η Χρύσα (Αθήνα, 1933) όταν εγκαταστάθηκε στη Νέα Υόρκη, στα μέσα της δεκαετίας του '50, έπειτα από σύντομες σπουδές στο Παρίσι και την Καλι-



Ο γλύπτης Δημήτρης Χατζής (Ν. Υόρκη 1921) στο στούντιό του. Ο Χατζής, εκτός των καλλιτεχνικών σπουδών σε Αμερική και Ευρώπη, με υποτροφία Ουλμπράιτ (1951) παρακολούθησε μαθήματα γλυπτικής και στην ΑΣΚΤ της Αθήνας, κοντά στον Τόμπρο.

φόρνια. Οι ανάγλυφες συνθέσεις που άλλαζαν όψη, ανάλογα με το φως και τη θέση του θεατή στο χώρο, εξελίχθηκαν με την ενσωμάτωση του νέον στα έργα της την ίδια χρονιά με τον Αντωνάκο (1962). Σε αντίθεση, όμως, με τον Ελληνοαμερικανό καλλιτέχνη, η Χρύσα δεν μαγεύτηκε μόνο από το σύγχρονο μύθο της νέας τεχνολογίας. Γοητεύτηκε, κυρίως, από το τοπίο της ζωντανής και νευρικής μεγαλούπολης, από τη φαντασμαγορία της Times Square, του Broadway και

της Chinatown, από τις λαμπερές επιγραφές των δρόμων με τα γιγάντια γράμματα και τις τεράστιες διαφημιστικές εικόνες. Σε αυτόν τον πολύχρωμο και πολύβουο κόσμο ανακάλυψε μια καινούργια γλώσσα σημείων, αποσπασματικά στοιχεία της οποίας μετέπλασε για να δημιουργήσει γεωμετρικά, μινιμαλιστικά έργα με κωδικοποιημένα και αναγραμματισμένα φωτεινά μηνύματα. Εντρύφησε στη λαϊκή κουλτούρα, αποποιώντας την αφηγηματική αναπαράσταση και οικει-

οποιώντας άμεσα και με ευαισθησία από την αρχή της πορείας της την έννοια της μαζικής επικοινωνίας, έννοια που εμφανίζεται και σε μία από τις βασικότερες ενότητες έργων της με επίκεντρο τον ημερήσιο Τύπο και τις ειδικευμένες στήλες του.

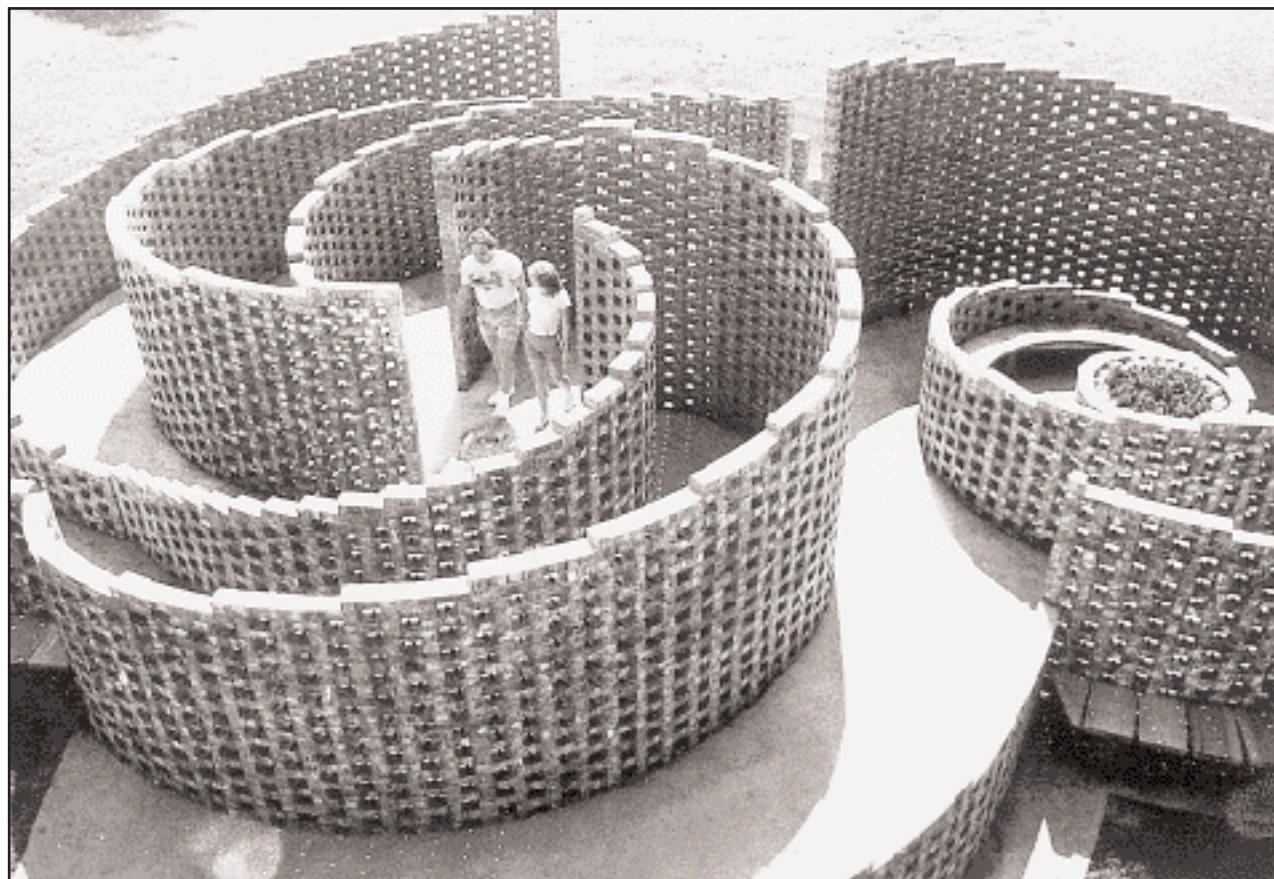
Καλλιτέχνης με αστραπιαία, συνεχώς ανερχόμενη, καριέρα, πραγματοποίησε την πρώτη ατομική έκθεσή της στη Νέα Υόρκη το 1961, στη γκαλερί της πρωτοπόρας και δαισθαντικής Betty Parsons η οποία προφητικά είχε πρωτοπαρουσιάσει το 1943, στην ίδια πόλη, τη ζωγραφική του Θεόδωρου Στάμου. Τον ίδιο χρόνο, την τιμά το Μουσείο Solomon R. Guggenheim με ατομική έκθεση, αναδεικνύοντας την πρόωρα σε αστέρα πρώτου μεγέθους, τίτλο που επίμονα διεκδικεί σε παγκόσμιο επίπεδο μέχρι σήμερα.

Τάχα

Η Αθηνά Τάχα (Λάρισα, 1936) είναι μία ακόμα επιτυχημένη περίπτωση νομάδα/καλλιτέχνη που ενσωματώθηκε θετικά στο δυτικό σύστημα, δημιουργώντας με επιτυχία φιλόδοξα αρχιτεκτονικά γλυπτά σε πολλές πολιτείες των ΗΠΑ εικαστικά σιντριβάνια και σκάλες. Στα έργα της ανιχνεύει τη ρυθμικότητα των μορφών της φύσεως μέσα από επαναλαμβανόμενα γεωμετρικά ή/και βιόμορφα μοτίβα τα οποία μοιάζουν να αναπτύσσονται οργανικά. Εννοιολογική γλύπτρια, συνδυάζει την τέχνη με την κοσμολογία, τη φυσική, τη βιολογία, τη γεωλογία, τη φυσιολογία του μυαλού και τα μαθηματικά του Χάους.

Η Τάχα δημιουργεί μνημειακά γλυπτά γύρω από τις ιδέες της ροής, της ελαστικότητας και της αδιάλειπτης αλλαγής ενώ συχνά καλεί το θεατή να τα διασχίσει για να βιώσει τα εναλλασσόμενα συναισθήματα που αυτά γεννούν. Οι λαβυρινθοειδείς συνθέσεις μετατρέπονται σε μονοπάτια αυτογνωσίας, φορτισμένες, ενίοτε, με επίκαιρα πολιτικά, ανθρωπιστικά και οικολογικά μηνύματα οικουμενικού ενδιαφέροντος.

Το παράδειγμά της επισφραγίζει το φαινόμενο της κατοχύρωσης πολλών Ελλήνων καλλιτεχνών στην Αμερική λόγω της ανάθεσης δημοσίων έργων. Η κρατική συμπαράσταση, οι επιχορηγίες για μεγαλοδιαστάτα γλυπτά εξωτερικού χώρου -λειτουργικά και μη-, για εικαστικές επεμβάσεις στις προσόψεις των μοντέρνων ουρανοξυστών, για διαμορφώσεις πλατειών και ολόκληρων οικοδομικών τετραγώνων στα κέντρα των αμερικανικών μεγαλουπόλεων, παρέχουν στους καλλιτέχνες που μετανάστευσαν τη δυνατότητα που, δυστυχώς, δεν θα τους προσέφερε ποτέ η Ελλάδα. Το αμερικανικό σύστημα, στέρεα δομημένο γύρω από τη διεθνή, συστηματική και πολύπλευρη προώθηση των καλλιτεχνών, δεν αγκάλισσε μόνο εκείνους τους Έλληνες της διασποράς που πρωτοστάτησαν στο εθνικό κίνημα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού αλλά και όσους απέδειξαν ότι μπορούν να αντεπεξέλθουν δυναμικά στην παγκόσμια αρένα της τέχνης.



Το αρχιτεκτονικό γλυπτό από διάτρητα τούβλα της Αθηνάς Τάχα, με τίτλο «Μαριάνθη» (1986), είναι μόνιμα τοποθετημένο στο Πανεπιστήμιο της Νότιας Φλόριντα, Fort Myers. Το έργο παίζει με τις εναλλαγές φωτός/σκιάς και με τις λαβυρινθοειδείς, σπειροειδείς φόρμες.

Σύγχρονες Οδύσσειες:

Μια έκθεση – σταθμός



Το Μουσείο Τέχνης του Κουίνς στη Ν. Υόρκη. Στις 6 Οκτωβρίου, τριάντα τέσσερις Ελληνοαμερικανοί καλλιτέχνες συγκεντρώνονται και συμμετέχουν στα εγκαίνια της έκθεσης «Σύγχρονες Οδύσσειες: Ελληνοαμερικανοί Καλλιτέχνες του 20ού αιώνα». Την έκθεση έχουν επιμεληθεί από κοινού οι Peter H. Selz και William Valerio, επιμελητής του Μουσείου του Κουίνς, και θα διαρκέσει από 6 Οκτωβρίου 1999 έως 30 Ιανουαρίου 2000.

Του William R. Valerio

ΤΡΙΑΝΤΑ τέσσερις Αμερικανοί καλλιτέχνες συγκεντρώνονται στην έκθεση «Σύγχρονες Οδύσσειες: Ελληνοαμερικανοί Καλλιτέχνες του 20ού αιώνα». Η δουλειά τους, που χρονολογείται από το 1920 έως το 1999, αποτελεί μια καινούργια αφήγηση της αμερικανικής ιστορίας τέχνης στον 20ό αιώνα. Για τους καλλιτέχνες αυτούς, όπως και για τους περισσότερους Αμερικανούς, η ζωή ως εμπειρία βιώνεται μέσα από τη συνειδητοποίηση ότι οι ρίζες βρίσκονται αλλού – στην περίπτωση τους, στην Ελλάδα – καθώς και την επίγνωση ότι ένα μέρος της ταυτότητας διαμορφώνεται ανάλογα με τις ποικίλες εκδηλώσεις της ελληνικής κληρονομιάς είτε συνειδητά είτε όχι. Η έκθεση, η οποία ανοίγει στο Μουσείο Τέχνης Queens της Νέας Υόρκης στις 6 Οκτωβρίου 1999, διερευνά πως η οδύσσεια του κάθε καλλιτέχνη λαμβάνει διαφορετική μορφή και χρώμα ανάλογα με τις συνθήκες και την ψυχολογία που διαμορφώνεται τόσο στον ελληνικό όσο και στον αμερικανικό πολιτισμό.

Το πρώτο σημαντικό κύμα μετανάστευσης από την Ελλάδα στην Αμερική του 20ού αιώνα πραγματοποιείται την εποχή του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όταν οι Ελληνοαμερικανοί καλλιτέχνες της πρώτης γενιάς των μοντερνιστών ήταν μετανάστες. Για κείνους η νοσταλγία για την Ελλάδα ήταν συνδεδεμένη με την ανάγκη να ενταχθούν στην

οικογενειακές φωτογραφίες (1980–1990) του Φίλιπ Τσιάρα, η ελληνική κουλτούρα παίρνει τη φόρμα της κίτς γλυπτικής και του εσωτερικού διάκοσμου που παίζει σημαντικό ρόλο στις αλλόκοτες και σεξουαλικά φορτισμένες σχέσεις ανάμεσα στα μέλη της μεσοαστικής οικογένειας στη Νέα Αγγλία. Για τον Andrea Spyros, οι μυθολο-

τομικότητας και αποξένωσης από το συλλογικό πεδίο της σύγχρονης αμερικανικής ζωής. Τα έργα τέχνης των Ελληνοαμερικανών καλλιτεχνών εκπέμπουν την αίσθηση της κληρονομιάς σαν δύναμη, καθώς αντανακλάται στο γεγονός ότι πολλά έργα που περιλαμβάνονται στην έκθεση αναφέρονται στον τίτλο τους συγκεκριμένα στοιχεία της ελληνικής μυθολογίας και κουλτούρας: Αναφέρουμε μερικά: *Βυζάντιο II* του Θεόδωρου Στάμου (1958), *Ικαρος* του Νάσσου Δαφνή (1948), *Προμηθέας Δεσμώτης* του Τζιμ Μορφέση (1996), *Μέδουσα* της Λίντα Μπένγκλης (1999), *Αμφορέας* της Ελένης Μυλωνά (1984) και *Στύγα* του Χρίστου Γιαννακού (1987). Οι Ελληνοαμερικανοί καλλιτέχνες δεν διέπονται από ηθικισμό και η δουλειά του Στηβ Γιαννακού είναι αξιομνημόνευτη από αυτήν την άποψη. Τα έργα *Ελληνική Μυθολογία*, *Δύο Ελληνες Εφηβοί* *Εργο Μουσείου* είναι χαρακτηριστικά της τάσης του Γιαννακού να υπονομεύσει την υποκρισία των καθερωμένων αξιών.

Για όλους όσοι ενδιαφέρονται
Συνέχεια στην 30ή σελίδα

Τριάντα τέσσερις Ελληνοαμερικανοί καλλιτέχνες στο Μουσείο Τέχνης του Κουίνς στη Νέα Υόρκη

κουλτούρα του αμερικανικού μοντερνισμού. Η λεία, αφαιρετική, «μη-αντικειμενική» ζωγραφική του Jean Xeroon –εικόνες ενός κόσμου μηχανοποιημένου– π.χ. αφηγείται τη μια όψη της ίδιας ιστορίας που αφηγούνται τα ποιμενικά ελληνικά τοπία του Αριστόδημου Καλδή. Για πολλούς από τους νεώτερους σύγχρονους καλλιτέχνες στην έκθεση –Αμερικανοί δεύτερης ή τρίτης γενιάς– η Ελλάδα φαντάζει στοιχείο συνειδητοποίησης που πρέπει να διερευνηθεί. Στο έργο *Αλμπουμ με*

γικές φιγούρες Ερωσ και Θάνατος στο πολύπτυχο της *Ο απόγονος του Ερωτα και του Θανάτου* (1998) είναι μυθικές φιγούρες που στόχο έχουν να ρίξουν φως στη βασανισμένη έννοια της αγάπης όπως την κληροδότησαν οι γονείς.

Η κληρονομιά ως δύναμη

Στις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, «οτιδήποτε ξένο» αποτελεί βάση για τη δημιουργία α-



Στηβ Γιανάκος
«Ελληνική
Μυθολογία –
1», 1983
(ακρυλικά σε
καμβά, 30x30
ίντσες, συλλο-
γή του καλλι-
τέχνη).



Ουίλλιαμ
Μπαζιώτης:
«The Web»
(«Το Πλέγ-
μα»), 1946
(Λάδι σε καμ-
βά, 30x23 ίν-
τσες).
Ο Μπαζιώτης
αποκαλούσε
τα έργα του
«καθρέφτες»
του εαυτού
του.

Συνέχεια από την 29η σελίδα
να εξερευνηθούν τη σύγχρονη
ζωή ως Έλληνες χωρίς να καταφύ-
γουν σε μια εθνικιστική σύλληψη
της ταυτότητας – Έλληνες, Αμερι-
κανοί ή αλλιώς Ελληνοαμερικανοί
καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν την
κουλτούρα τους για να δομήσουν
ποικίλα οράματα για ένα παρόν εν
εξελίξει. Οι Σύγχρονες Οδύσσειες
είναι μια έκθεση ιστο-
ρικής σημασίας που ε-
ξιστορεί τη συμβολή
των Ελληνοαμερικανικών
καλλιτεχνών στην
αμερικανική τέχνη
του 20ού αιώνα. Από
τους πολλούς Ελλη-
νοαμερικανούς καλλι-
τέχνες που δουλεύ-
ουν σήμερα, επιλέ-
χθηκαν οι δουλειές ε-
κείνων των οποίων η
θεματική αρμόζει
στην ιδέα της έκθε-
σης.

Η σχέση ενός καλλι-
τέχνη με τις πολλα-
πλές πολιτισμικές ε-
μπειρίες που εμπλέ-
κονται στην παραγω-
γή τέχνης είναι πολύ-
πλοκη και πολυεπίπε-
δη. Στο έργο της Χρύ-
σα Ζωγραφίζοντας
για τις θύρες της Time
Square (1983), για πα-
ράδειγμα, η σύλληψη
του αρχιτεκτονικού
τμήματος –γνωστού
ως το ελληνικό ερεί-
πιο, ένα πρωταρχικό
στοιχείο στο οπτικό
πεδίο της Ελλάδας– χρησιμοποiei-
ται ως ένδειξη πολιτισμού γενικό-
τερα και της Νέας Υόρκης ειδικό-
τερα. Σε αυτόν τον τεράστιο πίνα-
κα, το σημείο της Time Square
που εντυπωσίασε την καλλιτέχνη-
δα όταν έφθασε στη Νέα Υόρκη το
1954 κόβεται σε μία σειρά από α-
φηρημένα σχήματα. Καθώς σχε-

διάσθηκε για να εκτελεστεί σε νέ-
ον στο τελειωμένο γλυπτό, μπο-
ρεί να πρόκειται για χαρακτήρες ή
μέρη ενός άγνωστου αλφάβητου:
κομμάτια που αντιπροσωπεύουν
μία ολόκληρη γλώσσα μορφών
στο αστικό τοπίο, τα μεγάλα γράμ-
ματα νέον στην Time Square. Μι-
λούν για τη μητρόπολη σαν ένα
μέρος όπου η γλώσσα ερμηνεύε-

μεταλλική και επιβλητική. Η απο-
κάλυψη της δουλειάς της Χρύσας
αποτελεί μία αφήγηση που αφορά
και την Ελλάδα και την Αμερική.

Η νεωτερική άποψη του Βυζα-
ντινισμού, μία αντίληψη της αφαι-
ρεσης ως πεδίου απούλοποιημέ-
νων μορφών που διαλύει την ε-
μπειρία της υλικότητας, παίζει ση-
μαντικό ρόλο στην έκθεση¹. Η κα-

τή. Ή η κατασκευή Οσμής από
Μπάιτς (Smell Bytes) της Τζένι
Μαρκέτου (Jenny Marketou), που
πρωτοστήθηκε για την έκθεση
του Σάο Πάολο 1998 που γίνεται
κάθε δύο χρόνια (Sao Paulo
Biennale of 1998) (η Μαρκέτου εκ-
προσώπησε την Ελλάδα), αναπα-
ριστά μια κατασκευή διάλυσης
του ατόμου στον κυβερνοχώρο.

Για την Μαρκέτου, το
άτομο απλώνεται «ει-
κονικά» μέσα από ένα
παιχνίδι στις ηλε-
κτρονικές σελίδες και
η εικόνα των μεμονω-
μένων παικτών προ-
βάλλεται εκτεταμένα
με χρώμα και ψηφια-
κά στοιχεία που τρε-
μοφέγγουν πάνω στα
κυκλικά τοιχώματα
που πλαισιώνουν την
κατασκευή. Η ελλη-
νική δραματουργία ερ-
μηνεύεται από τον
Λουκά Σαμαρά (Lucas
Samaras) μέσα από
την περίφημη Καρέ-
κλα με Τέσσερις Φι-
γούρες (Chair with
four figure (1983), μια
μπρούτζινη καρέκλα
που γίνεται σκηνικό
για τέσσερα θεατρικά
φαντάσματα. Η α-
στεία κατά περίφημο
τρόπο σύνθεση του
Μάρκου Χατζηπατέ-
ρα (Mark
Hadjipateras) Πραξα-
γόρα, Χόμις, Υπηρέ-
τρια, Πρώτη και Δεύ-



Φιλίπ Τσιάρας, από το «Λεύκωμα Οικογενειακών Φωτογραφιών», 1980–1990 (20x24 ίντσες, συλλογή του
καλλιτέχνη).

ται ως διάσπαρτα οπτικά σημεία,
που δεν είναι ωστόσο πλήρως α-
ντιληπτά σε όλους. Πολύ πριν γί-
νει της μόδας, η Χρύσα συνειδη-
τοποίησε ότι η πόλη ήταν ένα το-
πίο πολλαπλών πολιτισμών οπτι-
κής πληροφόρησης.

Το ύφος της ζωγραφικής της εί-
ναι ψυχρό και η γλυπτική της είναι

θαρόγραμμη γεωμετρία των Μοτί-
βων Ζωγραφικής (Pattern
Paintings) της Μαίρης Γρηγοριά-
δη (Mary Gregoriadis) από τις δε-
καετίες του '70 και '80 για παρά-
δειγμα, επιβάλλουν το χρώμα και
το σχήμα ως καθ' αυτές δυνάμεις
που δύνανται να αλώσουν τη συ-
νειδητότητα του πρόθυμου θεα-

τερη Μάγισσα (Praxagora,
Chemes, the Maid, Hag I and Hag
II) από τις Εκκλησιάζουσες του
Αριστοφάνη (1999) διακηρύσσει ε-
πίσης πως τα αρχαία κείμενα εξα-
κολουθούν να συνιστούν κατάλ-
ηλο μέσο για κριτική της σημερι-
νής κοινωνίας. Η Αθηνά Τάχα
(Athena Tacha), η οποία ενδιαφέ-



Λίντα Μπέγκλις
«Αστερίσμος, Μανιταριού» 1993-94 (εξα-
 γνισμένη χρωματισμένη
 κηρήθρα και ρητίνη δαμάρης). Η Μπέγκλις παρουσίασε πρό-
 σφατα δουλειά της στην Αθήνα (26/11/98 - 23/1/99) στην Αί-
 θουσα Τέχνης «Καππάτος» (φωτ.: ARTI Τ.χ. 34, Μάιος - Ιού-
 νιος 1997).

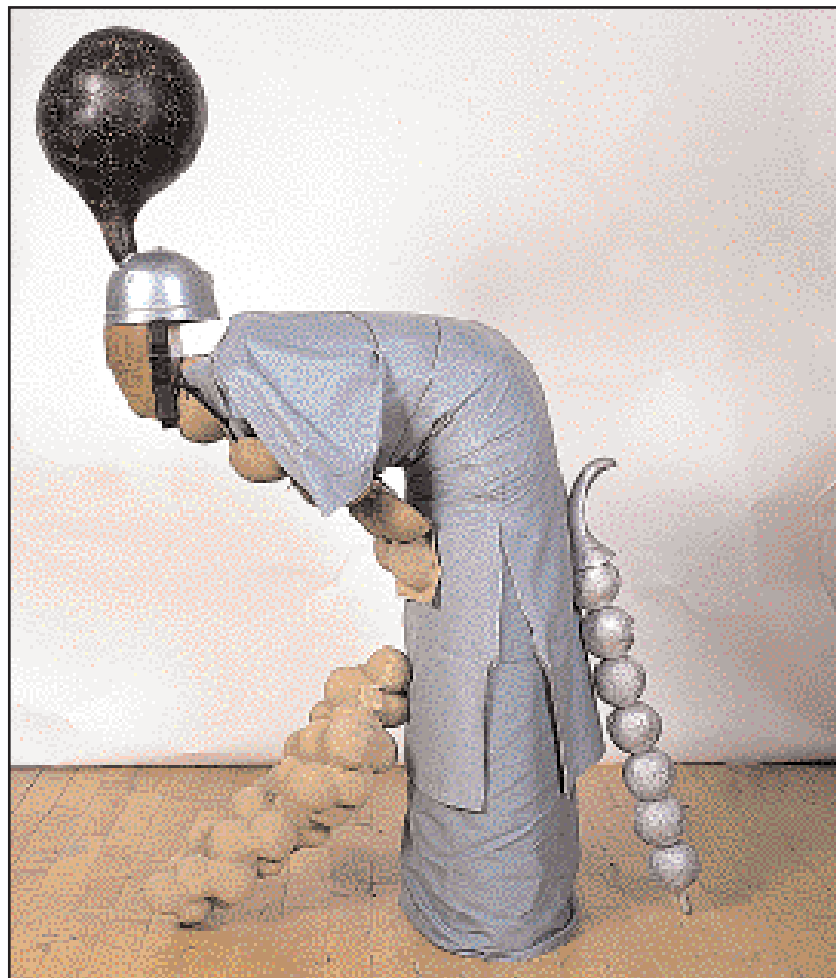
ρεται περισσότερο για την αφηγη-
 ματική πορεία, αντιλαμβάνεται τα
 αρχαία κείμενα ως πρότυπα για
 θεατρική αλληλουχία, μέσω της ο-
 ποίας οι δικές της συνθέσεις αρχι-
 τεκτονικής γλυπτικής σε δημόσιο
 χώρο ξεδιπλώνονται στον ανα-
 γνώστη μέσα από θεατρικές φά-
 σες. Πολλοί Ελληνοαμερικανοί
 καλλιτέχνες χρησιμοποιούν την
 αρχιτεκτονική της Ελλάδας ως έμ-
 πνευση. Ο Χρίστος Γιαννακός
 (Cristos Giannakos) στα μιμιμαλι-
 στικά έργα του ζωγραφικής και
 γλυπτικής, χρησιμοποιεί την αρχι-
 τεκτονική φόρμα ως μεταφορά
 της ικανότητας του νου του να ε-
 πιβάλλει την τάξη στη φύση. Οι
 περίπλοκες κατασκευές αρχιτεκ-
 τονικού χώρου και γλυπτικής με
 νέον και άλλα φωσφορίζοντα ή μη
 υλικά του Στέφεν Αντωνάκου
 (Stephen Antonakos) είναι έμ-
 πνευσμένες από την ταπεινή αρ-
 χιτεκτονική των εκκλησιών της
 σύγχρονης Ελλάδας όπως έχει
 μείνει στη μνήμη του από την παι-
 δική ηλικία. Ως τελευταίο παρά-
 δειγμα οι κυριότερες αφηγήσεις
 της αρχαίας μυθολογίας υπήρξαν
 δημιουργικά σημαντικές στα πρώ-
 τα στάδια της καριέρας τριών δια-
 κκριμένων αφηρημένων ζωγρά-
 φων της Αμερικανικής Τέχνης του
 εικοστού αιώνα: του Θεόδωρου
 Στάμου (Theodoros Stamos), του
 Νάσου Δαφνή (Nassos Daphnis)
 και του Ουίλιαμ Μπαζιώτη
 (William Baziotis). Καθένας τους
 χρησιμοποίησε εικόνες από τη μυ-
 θολογία, ως μέσο για την εξερευ-
 νηση των δολοπλοκίων της νεω-
 τερικής συναίσθησης και εμπνεύ-
 στηκε, θα έλεγε κανείς, από τον
 Γαλλικό Σουρρεαλισμό, ο οποίος
 πρώτος επικεντρώθηκε στην ελ-

ληνική μυθολογία. Από αυτή τη
 θέση, ο Στάμος, ο Δαφνής και ο
 Μπαζιώτης καταπιάστηκαν ο κα-
 θένας με το δικό του όραμα αφη-
 ρημένης ζωγραφικής. Κι αυτοί α-
 ποτελούν μερικούς μόνο από
 τους καλλιτέχνες της έκθεσης,
 καθώς και τη θεματική βάση που
 ενοποιεί τη δουλειά τους.
 Η «Ελληνικότητα», λοιπόν, απο-
 τελεί πολύμορφο πεδίο δράσης.
 Ομως, τους Ελληνοαμερικανούς ε-
 νώνει η συνειδητοποίηση ότι ο πο-
 λιτισμός τους, εδώ και πολλούς αι-



**Μόρφη Γκίκα, «Ατί-
 λο», 1995 (ορείχαλκος,
 13x22x54 ίντσες).**

ώνες, περιβάλλεται από το μύθο
 του θεμελιωτή της Δυτικής Κοινω-
 νίας. Κάτι τέτοιο είναι μεγάλη ευ-
 θύνη, ιδιαίτερος στην Αμερική, η
 κουλτούρα της οποίας επικρατεί
 στη Δύση και τον παγκόσμιο πολι-
 τισμό σήμερα. Θα διατύπωνα την
 άποψη πως το χαρακτηριστικό ε-
 κείνο που μας κάνει να υποκλινό-
 μαστε στην Ελληνοαμερικανική
 Τέχνη είναι το μεγαλείο της και η
 προβολή της αίσθησης του σημα-
 ντικού, σε συνάρτηση με την ανά-
 γκη των δημιουργών να ψάξουν



Μαρκ Χατζηπατέρας, «Η Πραξαγόρα» από τις **Εκκλησιάζουσες του Αριστοφάνη, 1999 (κοστούμι με ανάμικτα υλικά, συλλογή του καλλιτέχνη).**

βαθιά στην ιδιαίτερη πολιτισμική
 συνείδηση των Ελλήνων της δια-
 σποράς. Όταν ο Τσιάρας (Tsiaras)
 φωτογραφίζει τη μητέρα και τις
 θείες του να παίζουν μπάντμιντον
 στο γρασιδί του πατρικού σπιτιού
 τους στο *Αλμπουμ με Οικογενεια-
 κές Φωτογραφίες (Family Album
 Photographs)* (1980-1990), οι γυ-
 ναίκες μοιάζουν με επίγειες θεές
 που ρίχνονται προς τα εμπρός για
 να πιάσουν την ιπτάμενη σφαίρα,
 με χάρη και κινήσεις κλασικού χο-
 ρού. Το σπίτι τους, που θυμίζει α-

βουλιγαμένη, διάτρητη, απαλή,
 σπασμένη, κομμένη, επισκευασμέ-
 νη- τις φιλοδοξίες και τα πάθη του
 ανθρωπίνου γένους στην πορεία
 της Ιστορίας. Τέλος, ένα ενιαίο έρ-
 γο που συνιστά το καλύτερο δείγ-
 μα του σαρωτικού μεγαλείου των
 Ελληνοαμερικανών καλλιτεχνών,
 είναι το πρώιμο αριστούργημα της
 Λίντα Μπέγκλις (Lynda Bengali) με
 τίτλο *Λαθρεμπόριο (Contraband)*
 (1969). Το γιγαντιαίο, μήκους 9 μέ-
 τρων έργο ζωγραφικής δαπέδου,
 που δημιουργήθηκε με την εκτό-
 ξευση κολλώδους μπογιάς με τον
 κουβά, είναι ένας αληθινός ποτα-
 μός οπτικής έντασης αποτυπωμέ-
 νος με εκατοντάδες χρώματα, που
 ξεχειλίζει από τόση φιληδονία ώ-
 στε να σαρώνει τα πάντα. Το σχήμα
 του είναι μια τεράστια γλώσσα που
 μοιάζει να κουβαλάει πάνω της τις
 δυνάμεις της γλώσσας επικοινων-
 νίας και της αγάπης, της ιστορίας,
 της βίας και της καταστροφής. Το
Λαθρεμπόριο είναι από τα έργα
 στα οποία χάνεται κανείς, αν ακο-
 λουθήσει τις σταγόνες, τις κηλί-
 δες, το ρεύμα και τον χείμαρρο
 του χρώματος που στροβιλίζεται
 σε βάθος. Εξω από το γενικό θέμα
*Σύγχρονες Οδύσσειες (Modern
 Odysseys)*, το έργο της Μπέγκλις ί-
 σως φαίνεται να μη σχετίζεται πο-
 λύ με την ελληνική κληρονομιά. Η
 έκθεση δημιουργεί το χώρο στον
 οποίο η μεγαλοπρέπεια της δου-
 λειάς των Ελληνοαμερικανών καλ-
 λιτεχνών αντηχεί με μια ισχυρή αί-
 σθηση ύπαρξης στην ιστορία - αί-
 σθηση που μοιράζονται όλοι τους.

Σημείωση: 1. Για συζητήσεις περί βυζαντιν-
 σμού στα έργα Ελληνοαμερικανών καλλι-
 τεχνών βλέπε: Germano Celant, «Lucas
 Samaras». *Samaras Boxes and Mirrored
 Cell*, New York: Pace Gallery, 1998.

Λουκάς Σαμαράς

Αποτελεί ίσως την πιο σημαντική καλλιτεχνική μορφή των ΗΠΑ σήμερα

Οι καλλιτέχνες είναι αποτέλεσμα της τοιγνονιάς της φύσης.
M. Duchamp

Του **Μάνου Στεφανίδη**

Ιστορικού Τέχνης, Επιμελητή της Εθνικής Πινακοθήκης

WIR SPIELEN, bis uns der Tod abholt: Παίζουμε ώσπου να μας αρπάξει ο θάνατος. Θα μπορούσε να είναι ένας –ρομαντικός– ορισμός της τέχνης. Και ίσως γι' αυτό –για τη ρομαντική του διάσταση– ταιριάζει απόλυτα στην καλλιτεχνική έκφραση του Λουκά Σαμαρά, ενός δημιουργού που γεννήθηκε στην Καστοριά το 1936 και μετανάστευσε στις ΗΠΑ μαζί με τους γονείς του το 1947. Υπήρξε μαθητής του Αλαν Κάπρου στο πανεπιστήμιο του Rutgers, ενώ συγχρόνως παρακολούθησε μαθήματα υποκριτικής και ιστορίας της τέχνης στο Columbia University. Τις εγκύκλιες σπουδές του πραγματοποίησε στο Memorial High School (1955-59). Το 1964 εκθέτει στην Pace Gallery, το υπνοδωμάτιό του, το οποίο μεταφέρει εκεί ατόφιο και απροσποίητο. Μέσα από μια pop διαδικασία ο Σαμαράς πρωτοκαταπιάνεται με το βασικό και μονοσήμαντο, έκτοτε, θέμα του: τον εαυτό του. Ο Σαμαράς, γλύπτης, ζωγράφος, κατασκευαστής, φωτογράφος, χαπενίστας, διαρκώς σκηνοθετεί εικαστικές εκδοχές της ύπαρξής του, σταθερά θεατροποιεί το εγώ του καθιστώντας εικόνα την εσωτερική του ζωή. Νάρκισσος και πολυδιάστατος, αυτοερωτικός και επινοητής σαν τον Λεονάρντο παραμένει ένα μετέωρο στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης μη ανήκοντας ουσιαστικά πουθενά και διαφοροποιούμενος ασυνείδητα προς όλα τα τρέχοντα ρεύματα της μεταπολεμικής αμερικανικής τέχνης. Παρότι αποτελεί την πιο σημαντική, ίσως καλλιτεχνική μορφή των ΗΠΑ σήμερα, αυτός ο διγενής και μονοκατάληκτος καλλιτέχνης πονοκεφαλιάζει τους ιστορικούς και τους κριτικούς ως προς την τοποθέτησή του.

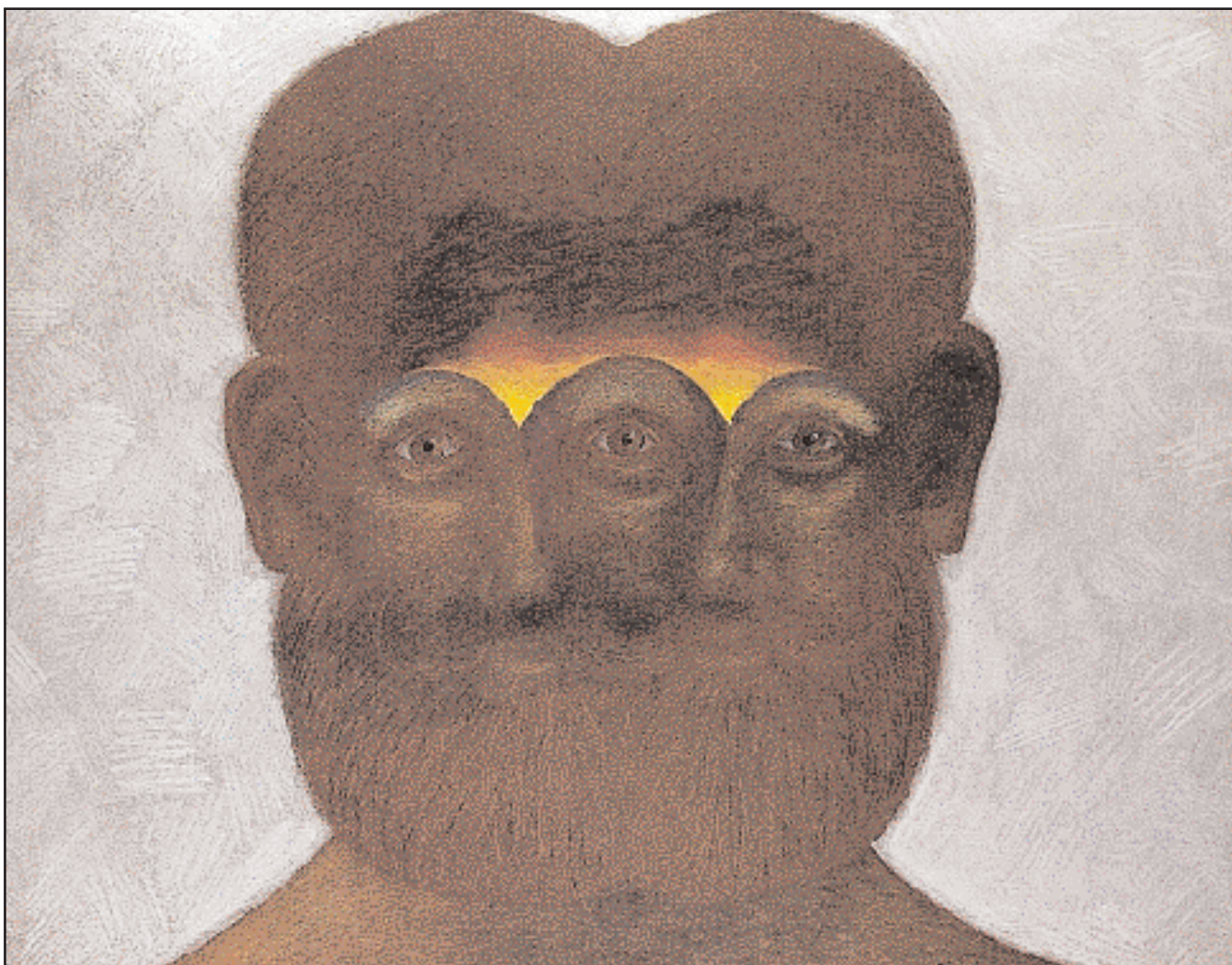
Το 1959 συμμετέχει σε Happenings στην Reuben Gallery και γνωρίζει τους Claes Oldenburg, τον Jim Dine και τον Red Grooms. Είναι τότε που γράφει το πρώτο του διήγημα, Πυθία. Το 1966 η Albright Knox Gallery του Buffalo αγοράζει το πρώτο «Δωμάτιο με Καθρέφτες» του. Από αυτό το έργο ως το Mirrored Room του Kassel (1968) η απόσταση δεν είναι μεγάλη. Οι καθρέφτες του τεμαχίζουν, πολλαπλασιάζουν, εγκλωβίζουν πρωτίστως το δικό του

είδωλο. Πολύ αργότερα, όταν πραγματοποιεί τη φωτογραφική σειρά *Sittings* φιλοτεχνώντας πορτρέτα φίλων του, εμφανίζεται και ο ίδιος πλάι στο κεντρικό θέμα, άλλοτε φιλικός, άλλοτε εωσφορικός σαν τον Βελάσκειθ στις «Μενίνας» ή τον Γκόγια στην «Οικογένεια του Καρόλου Δ'». Ο ίδιος εξομολογείται: «Κοιτάζω τα αντικείμενα περισσότερο από ό,τι κοιτάζω τους ανθρώπους».

εγκλωβίζει μέσα στα Boxes του και έχει να κάνει με φαντασιώσεις, πολυτέλεια, ηδυπάθεια, σωματικό πόνο –οι μοναχοί αυτομαστιγώνονταν– απόρριψη της σάρκας αλλά και λαγνεία, μεταφυσικό φόβο αλλά και έκσταση μέσω των αισθήσεων. Με τις phototransformations εγγίζει τα όρια του «είναι» έξω από τη φυλακή της ανθρωπίνης νόησης ενώ μέσα από την αισθητική της πρό-

πράξη επιβεβαίωσης που απορρίπτει τον αυταρχικό πατέρα και αποθεώνει τη μητέρα.

Ο εσωτερικός διχασμός έκτοτε θα αποτελέσει βασικό γνώρισμα της εικονοποιίας του. Από τη μια θα αποθεώνει τα υλικά (π.χ. στα υφάσματα των reconstructions) και από την άλλη θα αγωνιά για την απούλοποίησή τους. Από την μια θα επιζητεί το ιερό και απ' την άλλη θα εκ-



Λουκάς Σαμαράς. «Αυτοπροσωπογραφία», 1984. Χρωματιστά μολύβια σε μαύρο χαρτί, 46x60 εκ. (φωτ.: «Ζωγραφική 20ού αιώνα» Εκδοτική Αθηνών).

Το καλοκαίρι του 1967 επισκέπτεται την Ελλάδα νιώθοντας δίβουλα συναισθήματα ενώ τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς δηλώνει στο Artforum: «Μερικές φορές έχω ένα ασφυκτικά πνιγηρό αίσθημα ότι δεν ζω σε έναν τρισδιάστατο χώρο αλλά σ' ένα τελείως επίπεδο, δυσδιάστατο με ψευδαισθητικές προεκτάσεις προς τα πίσω...».

Αθελά του (;) με τα πάρα πάνω περιγράφει τον ψευδαισθητικό χώρο μιας βυζαντινής εικόνας. Ούτε πάλι είναι τυχαίο ότι ο ίδιος δίνοντας συνέντευξη στον εαυτό του αυτοαποκαλείται ο τελευταίος βυζαντινός. Οντως ο Σαμαράς βιώνει μια άλλη διάσταση του Βυζαντίου την οποία

κλησης ή και της φρίκης αξιοποιεί τις υποσυνείδητες εικόνες από τη ζωή του στην Καστοριά κατά τον Πόλεμο ή τον Εμφύλιο. Τα θραύσματα του Εμφυλίου, τα αντικείμενα που έβρισκε μικρός και μπορούσαν να είναι θανατηφόρα, τροφοδότησαν τα «Κουτιά» του μ' όλη αυτήν τη συγκεκριμένη βία: γυαλιά, καρφίτσες, ξυραφάκια, καρφιά, μέταλλα, κ.λ.π. Τέλος τα πολλαπλά κάτοπτρα που αντανακλούν το πρόσωπο του στη νιοστή, οι Polaroids αυτοφωτογραφίσεις του, η ταινία του «Self» που έχει τον ίδιο ως μόνο θέμα δεν είναι απλώς η bizarre επίδειξη ενός εγωτικού. Είναι μια de profundis δήλωση ταυτότητας, μια

φράζει το ανίερο. Βυζαντινός αλλά χωρίς επέκεινα, εικονολάτρης αλλά με μια γεύση ματαιότητας, μεταμορφώνεται διαρκώς στο δικό του Θαβώρ, το γυάλινο διαμέρισμα του σ' ένα νεοϋορκέζικο ουρανοξύστη ισορροπώντας ανάμεσα στην ευχαρίστηση και την εγκράτεια, στην έκρηξη και την καταστολή.

Ο ίδιος με αφορμή την πρόσφατη έκθεση κοσμημάτων του στην Pace εξομολογείται κάπου: «Οι δικοί μου δεν μ' άφηναν να κολυμπάω γυμνός στη λίμνη της Καστοριάς. Σαν εκδίκηση φωτογραφίζομαι γυμνός». Ούτως ή άλλως και το νερό και η γυμνότητα αποτελούν σύμβολα καθαρμού...