

## Τὰ «ἐργαλεία» τῆς Νάτας

**Τ**Ο 1951, Η ΝΑΤΑ ΜΕΛΑ παντρεύεται τὸν Ἄρη Κωνσταντινίδη. Ἔχει ὀλοκληρώσει, πέντε χρόνια πρὶν, τὶς σπουδές της, ἔχει συμμετάσχει στὴν πρώτη μεταπολεμικὴ Πανελληνία Ἐκθεση τοῦ 1948 καὶ σὲ μία Ἐκθεση τῆς ομάδας «Ἀρμός», ἔχει λάβει κάποιες παραγγελίες καὶ ἔχει συνεργαστεῖ μὲ τὸν Πικιώνη γιὰ τὴ στήλη στὸν τάφο τοῦ μητροπολίτη Χρυσανθοῦ. Βρίσκεται, δηλαδή, στὴν ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας της ὡς γλύπτρια. Στὰ πρῶτα τέσσερα χρόνια τῆς κοινῆς ζωῆς της μὲ τὸν Ἄρη ἀποκτᾶ καὶ τὰ δυὸ παιδιά τους, τὸν Δημήτρη καὶ τὴν Ἀλεξάνδρα.

— Τότε ἤμουν μητέρα, λέει, δὲ μὲ ἔνοιαζε πιά τίποτα, μόνο τὰ παιδιά, γιὰ δέκα χρόνια δὲ δουλεῖσα.

Μέσα ἀπὸ αὐτὴν τὴν κάπως ὑπερτονισμένη διατύπωση βλέπω περισσότερο μιὰ περίοδο ἀναστοχασμοῦ καὶ ἐπώασης παρὰ μιὰ φάση παθητικῆς καλλιτεχνικῆς ἀγρανάπαυσης. Τὸ διάστημα αὐτὸ ἀρχίζει μετὰ τὴ δεύτερη συνεργασία τῆς Νάτας μὲ τὸν Πικιώνη γιὰ τὸ μνημεῖο πεσόντων στὸ Λεόντιο τῆς Νεμέας τὸ 1951-1952 καὶ κλείνει τὸ 1960, μὲ τὴν τρίμηνη μαθητεία της στὴ σχολὴ δξυγονοκολλητῶν στὸ Παλαιὸ Φάληρο. Ἐδῶ βρίσκεται καὶ τὸ κατώφλι γιὰ τὸ πέρασμα σὲ μιὰ νέα δημιουργικὴ ἐποχὴ, ἡ ἀρχὴ τῆς ὀριμότητος.

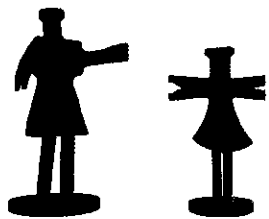
Ἡ ἴδια λέει ὅτι τὸ παράδειγμα τοῦ Κουλεντιανοῦ, «ποῦ εἶχε μάθει νὰ δουλεύει μὲ τὸ δξυγόνο», τὴν ὤθησε νὰ πάει στὴ σχολή. Ὁ Κουλεντιανός, ὅπως καὶ ἄλλοι καλλιτέχνες ποῦ εἶχαν ἐγκατασταθεῖ μεταπολεμικὰ στὸ Παρίσι, ἐπιστρέφει στὴν Ἑλλάδα στὰ τέλη τοῦ '50 ἀρχὲς τοῦ '60 κομίζοντας τὴν ἀφηρημένη τέχνη ποῦ τότε πιά εἶχε ἤδη μονοπωλήσει τὰ καλλιτεχνικὰ κέντρα Εὐρώπης καὶ Ἀμερικῆς πάνω ἀπὸ μιὰ δεκαετία. Τὸ βιομηχανοποιημένο σίδηρο —φύλλα, ἐλάσματα, ράβδοι— καὶ ἡ φανερὴ δομὴ τῶν κολλησεων ταιριάζουν στὴν ἀφηρημένη γλυπτικὴ. Ἡ Νάτα γοητεύεται ἀπὸ τὴν τεχνικὴ ἀλλὰ ἡ ἀφαι-

ρηση δὲν τὴν κερδίζει. Πειραματίζεται λίγο, ἀλλὰ σύντομα δηλώνει ὅτι τὸ παιχνίδι τῆς ἀφηρημένης φόρμας «τὸ βαριέται». Πράγμα ποῦ σημαίνει ὅτι νοηματικὰ δὲν τὴν ἐκφράζει. Μιλώντας γιὰ τὴ σχέση της μὲ τὴν ἀφηρημένη τέχνη ἀνακαλεῖ χαρακτηριστικὰ ἕναν ἀφορισμὸ τοῦ Τζούλιο Καίμι μπροστὰ σὲ κάποιον «abstrait» πίνακα: «Δὲν ἔχει ὄνομα, ἄρα δὲν εἶναι τίποτα».

— Ἐγὼ εἶμαι θεματικὴ, δηλώνει ἡ ἴδια γιὰ νὰ διαφοροποιηθεῖ ἀπὸ τοὺς ἀφηρημένους.

Ἡ ἀντοχὴ τῆς παραστατικῆς παράδοσης στὶς εἰκαστικὲς τέχνες στὴν Ἑλλάδα δὲν ὀφείλεται στὸ ὅτι εἶναι μιὰ χώρα ποῦ ἔμεινε στὸ περιθώριο τοῦ διεθνοῦς μοντερνιστικοῦ κινήματος, ὅπως συνήθως λέγεται, ἀλλὰ στὸ γεγονὸς ὅτι ἡ μοντερνιστικὴ ἐπανάσταση σὲ αὐτὸν τὸν τόπο συντελεῖται μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο τῆς γενιᾶς τοῦ '30, ποῦ παραμένει βασικὰ παραστατικὸ ἀκόμα καὶ ὅταν συμπλέει μὲ ρεύματα ὅπως ὁ ὑπερρεαλισμὸς καὶ ὁ κυβισμὸς. Ἡ Νάτα ὀριμάζει κυριολεκτικὰ στὴν ἀγκαλιὰ τῆς γενιᾶς τοῦ '30. Ἡ πρώτη της φυγὴ ἀπὸ τὴ συντηρητικὴ διδασκαλία τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν καὶ ἡ ἀνάγκη «νὰ κάνει πιὸ προχωρημένα πράγματα», ὅπως λέει ἡ ἴδια, τὴ φέρνει στὸ ἐργαστήρι τοῦ Ἀπάρτη καὶ στὴ μαθητεία μὲ τὸν Ἰσαρούχη. Ὁ Πικιώνης τὴ βοηθαίει νὰ ὑπερβεῖ τὶς συμβάσεις τῆς μεταΡοντενικῆς σχολῆς ποῦ τῆς κληροδότησαν ὁ Δημητριάδης καὶ ὁ Τόμπρος. Οἱ παρέες της εἶναι ὁ Ἐγγονόπουλος, ὁ Μόραλης, ὁ Ἰσαρούχης, ὁ Ἀντρέας Ἐμπειρικός καὶ ἄλλοι συγγραφεῖς, ποιητὲς καὶ καλλιτέχνες τῆς γενιᾶς τοῦ '30.

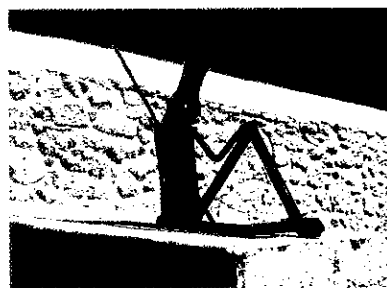
Τὸ 1942, δηλαδή, τὸ δεύτερο χρόνο ποῦ ἡ σπουδάστρια Ναταλία Μελά φοιτᾶ στὸ ἐργαστήρι τοῦ Δημητριάδη, στὸ γερμανοκρατούμενο Παρίσι, ὁ Πικάσο κατασκευάζει ἕνα κεφάλι ταύρου συναρμολογώντας τὴ σέλα μὲ τὸ τιμόνι ἐνὸς παλιοῦ ποδηλάτου. Ἡ σέλα εἶναι τὸ κεφάλι τοῦ ταύρου καὶ οἱ



εικ. 2



εικ. 3



εικ. 4



εικ. 5

βραχίονες τοῡ τιμονιού̄ τὰ κέρατά̄ του. Δὲν εἶναι ἡ πρώτη φορὰ πού̄ ὁ Πικάσο χρησιμοποιεῖ ἔτοιμα ὑλικά (ready-made) σὲ συνδυασμὸ μὲ πιὸ παραδοσιακὰ στὴ διαδικασία παραγωγῆς ἑνὸς γλυπτῶ, οὔτε ἴσως τὸ πρῶτο τοῡ γλυπτὸ πού̄ ἀποτελεῖται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ ready-made, ὅμως ἡ αἰσθητικὴ λιτότητα καὶ ἡ ἀπόλυτη ἐπιτυχία τῆς μεταστοιχείωσης τοῦ ὑλικῶ τοῦ καθιστοῦν ἐμβληματικὸ ἔργο αὐτοῦ τοῦ εἶδους τῆς γλυπτικῆς. Στὴ σκέψη μου παραμένει ἀδιευκρίνιστο ἂν στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '50 ἡ Νάτα γνώριζε αὐτὰ τὰ ἔργα τοῦ Πικάσο ἢ ἀντίστοιχα ἔργα ἄλλων καλλιτεχνῶν. Ἐνοῶντας πάντως τὴ νέα φράση τῆς δημιουργικῆς της πορείας καὶ ὀπλισμένη μὲ τίς γνώσεις καὶ τὸ δίπλωμα τοῦ ὀξυγονοκολλητοῦ, ἀρχίζει συναρμολογώντας φιγουρες γιὰ τίς ὁποῖες χρησιμοποιεῖ σὰν πρῶτο ὑλικὸ ready-made σιδηρικὰ καὶ ἐργαλεῖα. Πηγὴ τῶν ὑλικῶν της ἡ ὁδὸς Ἀθηνᾶς πρὶν αὐτὴ κατακλυσθεῖ ἀπὸ τὰ βιομηχανικὰ ἐργαλεῖα εἰσαγωγῆς. Τὰ ἐργαλεῖα πού̄ ξεδιαλέγει ἡ Νάτα εἶναι «γύφτικα», δηλαδὴ δουλεμένα στὸ χέρι ἀπὸ σιδεράδες. Μοῦ μιλάει μὲ θαυμασμὸ γιὰ κάποια τέτοια ἐργαλεῖα πού̄ εἶχε φέρει μαζί της ἀπὸ ἕνα ταξίδι στὴ Μικρὰ Ἀσία.

— Ἐχουν ὄλα σφραγισμένο ἐπάνω τὸ ὄνομα τοῦ κατασκευαστῆ τους, μοῦ λέει.

Δείχνει δυὸ μικρὰ γλυπτὰ (εικ. ἀρ. 1).

— Αὐτὰ ἔχουν γίνει μὲ ἐργαλεῖα πού̄ πήρα ἀπὸ Ρωσσοπούτιους, τὰ λέω «Ρῶσοι», δὲ μοιάζουν, ἔτσι, λίγο τετράγωνα, λίγο βαριά, μὲ Ρῶσους;

— Δηλαδή, τὴ ρωτάω, πιστεύεις ὅτι τὰ ἐργαλεῖα ἔχουν ἰθαγένεια;

— Βέβαια καὶ ἔχουν τὰ ἐργαλεῖα ἰθαγένεια!

Ὁ Ἄρης Κωνσταντινίδης μοιράζεται τὴν ἀγάπη τῆς Νάτας γιὰ τὰ ἐργαλεῖα, ἐκτιμᾷ τὴν αἰσθητικὴ τῶν σχημάτων πού̄ ἀναδεικνύεται ἀπὸ τὴ λειτουργικότητα τοῦ ἐργαλείου. Ἡ Νάτα κοιτάζει πέρα ἀπὸ τὰ σχήματα, εἰκονοποιεῖ, φτιάχνει ἱστορίες, ψάχνει θέματα. Μοῦ διηγεῖται ὅτι κάποτε ζήτησε τὴ γνώμη τοῦ Ἄρη γιὰ τὸν «Πολεμιστὴ» (εικ. ἀρ. 2). Ἐκεῖνος τὸν ἔπιασε καὶ τὸν κοιτοῦσε ἀνάποδα.

— Ὁραῖος εἶναι, εἶπε.

— Μὰ δὲν τὸν κοιτᾶς σωστά, ἀντέτεινε ἐκείνη.

— Δὲν ἔχει σημασία, ἀπάντησε ὁ Ἄρης, ἔχει ὅμως ὠραῖο σχῆμα.

Γιὰ τὴ Νάτα, ὡστόσο, ἔχει σημασία, ἐκείνη τὴν ἐνδιαφέρει κυρίως τὸ θέμα.

Ρωτῶ τὴ Νάτα μὲ ποιὸ κριτήριό διαλέγει τὰ ἐργαλεῖα της. Ἡ ἐρώτηση τὴν ξαφνιάζει, διστάζοντας ἀπαντᾷ:

— Ἐ... ὅταν μοιάζουν μὲ κάτι...

Τὴ παραπλανητικὴ ἀπάντηση! Πόσο μοιάζει στ' ἀλήθεια μία σέλα ποδηλάτου καὶ τὸ τιμόνι τοῦ μὲ τὸ κεφάλι ἑνὸς ταύρου ἢ ἑνα μπαλτάς καὶ ἕνα κομπάσο μὲ ἕνα αἶγαγο; (εικ. ἀρ. 3) Ἐδῶ δὲ μιλάμε γιὰ ἀπλὴ ἐξωτερικὴ ὁμοιότητα. Ἡ ἀναγνώριση δὲ γίνεται μὲ τὴ λογικὴ τῆς παρομοίωσης ἀλλὰ μὲ τὴ δύναμη τῆς μεταφορᾶς.

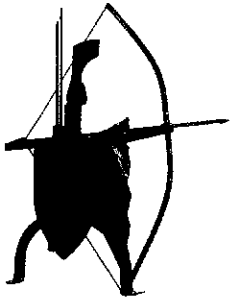
Χαρακτηριστικὰ εἶναι τὰ λεγόμενα τοῦ Πικάσο γιὰ τὴ χρῆση προκατασκευασμένων ὑλικῶν στὴ γλυπτικὴ του: «Δὲ μοῦ εἶναι ἀπαραίτητα τὰ ready-made στοιχεῖα, ἀλλὰ χρησιμοποιώντας τα ἀγγίζω τὴν πραγματικότητα μέσα ἀπὸ τὴ χρῆση τῆς μεταφορᾶς. Τὰ γλυπτὰ μου ἀποτελοῦν πλαστικὲς μεταφορές. Ἰσχύει τὸ ἴδιο ὅπως καὶ στὴ ζωγραφικὴ... μὲ ζωγραφιὰ δὲν πρέπει νὰ εἶναι trompe l'oeil ἀλλὰ trompe l'esprit. Γυρεῶ νὰ ἐξαπατήσω τὸ νοῦ περισσότερο ἀπὸ τὸ μάτι».<sup>1</sup>

Ἄς δοῦμε μὲ ποιὸ τρόπο ὑλοποιεῖται ἡ μεταφορὰ στὸ ἔργο τῆς Νάτας.

Γιὰ τοὺς «Φρουρούς» της (εικ. ἀρ. 4, 5) ἔχει χρησιμοποιήσει μία τσάπα μὲ διπλὴ ἀπόληξη, ἀπὸ τὴ μία τὸ σκαπτικὸ ἐργαλεῖο πού̄ παριστάνει τὸν κορμὸ, τὸ θώρακα τοῦ πολεμιστῆ, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἕνα μικρὸ τσεκούρι πού̄ συνήθως χρησιμοποιεῖται γιὰ τὸ κόψιμο τῶν ριζῶν. Ἀνάμεσα, ὁ σιδερένιος δακτύλιος ὅπου προσαρμόζεται ἡ ξύλινη λαβὴ τοῦ ἐργαλείου. Δακτύλιος καὶ τσεκούρι ἀποτελοῦν τὸ κεφάλι/περικεφαλαία καὶ τὸ λοφίο. Ἡ ὅμοιοτητα τοῦ τσεκουριῶ μὲ κεφάλι/πολεμιστὴ προκύπτει, βέβαια, ἀπὸ τὴ δύναμη τῆς μεταφορᾶς. Ὁ Ἐκτωρ στὴν Ἰλιάδα χαρακτηρίζεται «κορυθαίολος», αὐτός, δηλαδή, πού̄ φέ-

1. Françoise Gilot, στὸ βιβλίο Françoise Gilot καὶ Carlton Lake, *Life with Picasso*, Harmondsworth 1966.

είκ. 6



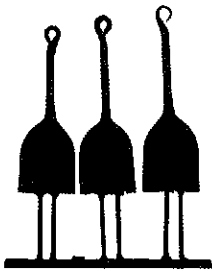
είκ. 7



είκ. 8



είκ. 9



ρει περικεφαλαία με λοφίο άστραφτερό και πολύχρωμο, σύμβολο φονικής όρμης, φόβητρο για τους έχθρους. Στους πολεμιστές της Νάτας λοφίο είναι ή ίδια ή λάμα του τσεκουριού. Η έμπλοκή του χρηστικού αντικειμένου στη διαδικασία παραγωγής ενός έργου τέχνης τó ανάγει, από τó άπλό, λειτουργικό, πεδίο, σέ εκείνο της συνειρμικής ποίησης. Η εικαστική μεταφορά άγγίζει τά όρια της αποτελεσματικότητάς της στον «Τοξότη» (είκ. άρ. 6). Τó κεφάλι/περικεφαλαία αποτελείται από ένα τσεκούρι που χρησιμοποιείται για τó σχίσιμο τών ξύλων. Τó ιδιότυπο σχήμα του –γωνίες, κόψη, καμπύλη– ύποβάλλει τήν αίσθηση του φονικού έργαλειού. Όλόκληρος ó «Πολεμιστής» είναι ένα φονικό εργαλείο: τó μυτερό φτυάρι/σώμα/άσπίδα, τó άκαμπτο, κυματιστό φύλλο μετάλλου, ó μανδύας, τó σύρμα/χορδή του τόξου, τά καρφιά/βέλη, συνθέτουν μία φιγούρα που κόβει και άγκυλώνει από παντού. Παράλληλα, είναι αναπόφευκτη ή σύγκριση με τήν άπεικόνιση τών πολεμιστών σέ άττικά γεωμετρικά άγγεία του 8ου αιώνα π.Χ. Και εκεί μιá τεράστια άσπίδα, ó όμηρικós «σάκος», καλύπτει τó σώμα. Έξέχουν ένα κεφάλι/περικεφαλαία από πάνω, δυό ισχνά πόδια από κάτω και τά δόρατα από τó πλάι. Μελανά ιδεογράμματα στην όρη κερτή έπιφάνεια του άγγελίου που πασχίζουν νά ζωντανέψουν. Τά γλυπτά ιδεογράμματα της Νάτας, μελανά και αυτά, κινούνται στο χώρο, έχουν άποκτήσει ζωή, ένιστε και έκφραση, όπως ή μελαγχολία τών «Φρουρών» (είκ. άρ. 4, 5). Από μία κουβέντα με τή Νάτα σχετικά με τó χρώμα τών σιδερένιων γλυπτών της έχω σημειώσει επιγραμματικά τά εξής: «Έχω πάντα σεβασμό στο ύλικό... τó σίδηρο νά είναι σίδηρο... ó Άρης έλεγε ότι όλα τά σίδηρα πρέπει νά βράφονται μαύρα ή με μίνιο... τó σίδηρο για μένα είναι όπλο... τó όπλο πρέπει νά είναι καθαρό». Όντως, μπορεί τó μαύρο νά είναι τó «φυσικό» χρώμα του σίδηρου ή τó επιβεβλημένο ή τó αναγκαίο και λειτουργικό, αλλά τά χρώματα έχουν τή δική τους συμβολική γλώσσα που ταξιδεύει στο χρόνο, είναι ιστορικά και πολιτισμικά προσδιορισμένη. Στα όμηρικά έπη, ή συντριπτική πλειοψηφία τών χρωματικών αναφορών άφορούν στο «μέλαν» και τó «λευκόν». Φώς και σκότος, έρεβος. Η ζωή και τó αντίθετό της. Η νύχτα είναι «κελαινή», «μέλαινα», «έρεβεννή», «μέλαινα» και

ή γή, «μέλας» ó θάνατος και ó Άδης, «μέλαν» και «κελαινόν» τó αίμα. Η Νάτα λέει ότι ήθελε πάντα νά φτιάξει τόν Χάρο και τόν Διγενή. Για τόν Διγενή δέν ξέρω, αλλά αυτός ó «Πολεμιστής» ó άμαυρός, ó άκαμπτος, ó ά-πρόσωπος, ó ντυμένος τή νύχτα, πόσο πιο Χάροντας μπορεί νά γίνει; (είκ. άρ. 2)

Στους αντίποδες, ή κομψότητα, ή χάρη, τó λίκνισμα μιás νέας «Κοπέλας» (είκ. άρ. 7) φαίνεται στον περιστραμμένο λαιμό/μίσχο μιás σιδερένιας σπάτουλας και στο ιδεόγραμμα του «Κοριτσιού» (είκ. άρ. 8), μία ιδιότυπη σπάτουλα ή ξύστρα που, παρ' όλη τήν άφαιρετικότητά της, καταφέρνει νά μεταδώσει κάτι από τήν άφέλεια και τó λανθάνοντα έρωτισμό της άγουρης ήλικίας. Οι «Τρεις Χάριτες» (είκ. άρ. 9), σαν δισηδιαστατες έκδοχές βοιωτικών κωδωνόσχημων ειδωλίων ξαναφέρνουν στο νοΰ τις μελανές σιλουέτες τών γεωμετρικών άγγείων. Η Νάτα με διαβεβαιώνει ότι αυτές οι αναφορές είναι άπολύτως συνειδητές, όπως και ή μυθολογική καταγωγή μεγάλου άριθμού από τις μορφές που κατασκευάζει.

— Αυτός είναι ó «Όϊστρος» (είκ. άρ. 10), μου λέει, δείχνοντάς μου μιá τεράστια μύγα με φτερά καμωμένα από εκείνες τις τσουνγκράνες που καθαρίζουν τις πρασιές από τά πεσμένα φύλλα.

— «Όϊστρος»... Γιατί «Όϊστρος»; ρωτάω άφελώς.

— Μά Όϊστρος δέν είναι ή άλογόμυγα που είχε στείλει ή Ήρα νά παιδεύει τήν Ίω όταν ó Δίας, για νά τήν προστατέψει, τήν είχε μεταμορφώσει σέ άγελάδα; έρχεται άποστομωτική ή άπάντηση. Η Νάτα, έξάλλου, δέν παραλείπει νά αναφέρει ότι ή έξοικείωσή της με τή μυθολογία, τους λαϊκούς θρύλους και τήν έλληνική ιστορία πηγάζει από τó περιβάλλον μέσα στο όποιο μεγάλωσε. Ένα οικογενειακό περιβάλλον στενά δεμένο με γεγονότα και αντίληψεις που συνόδευσαν και στηρίξαν τήν οικοδόμηση του έθνικού κράτους. Με διηγήσεις από τόν κόσμο αυτόν του «έλληνισμού» τήν τροφοδοτούσαν ή μάνα της και ή γιαγιά της αντί για παραμύθια.

Έξαρτήματα από σαμάρι, ένα τρίποδο για τó τζάκι, μεντεσέδες πόρτας, ένα καντάρι, μιá σπάτουλα, στηρίγματα για ύδρορροή, είναι κάποια από τά έξαρτήματα που συναρπίζουν μιá από τις πρώτες ομάδες ready-made γλυπτών της

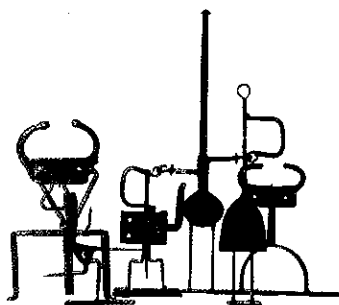


εικ. 10

(εικ. άρ. 11) που πρέπει να ξγιναν, όπως θυμάται ή γλύπτρια, γύρω στο 1957-1958. Τή ρωτώ πώς τὰ ονομάζει.

— Όλα μαζί «Καλικάντζαρους», μου λέει, και συνεχίζει να τὰ ονοματίζει ξεχωριστά: Ό «Σάτυρος», ό «Μινώταυρος», ή «Κοπέλα», ό «Πολεμιστής».

Σκέφτομαι πώς, σ' αυτήν την πρώτη φάση τών «έργαλειών» της, ένυπάρχει έν σπέρματι όλος ό κόσμος που ξεδιπλώνεται στο έργο τής ώριμότητάς της. Από τή μία ή μυθολογία της, τó δαιμονικό, τó ζωικό, τó διονυσιακό στοιχείο, ή έρωτική όρμή, ή άπειλή τού θανάτου, ή άπελευθέρωση τού γέλιου. Από τήν άλλη, ή μαστοριά της, ή άγάπη τού ύλικού, ή εύρηματικότητα. ΈΗ συσσώρευση τών έτερόκλητων —«je réφέre accumuler», λέει ή ίδια—, ή όπτική μεταφορά, ή τόλμη. Μύθος και τέχνη, περιεχόμενο και μορφή, ιδέες και ύλικά, άλληλοτροφοδοτούνται και συναρθρώνονται σε έργα που υπερβαίνουν τó φορμαλισμό και που συμπυκνώνουν τή νόηση και τὰ προσωπικά της βιώματα. Σε έργα που, αντίστοιχα, έρεθίζουν πέρα από τες αισθήσεις μας και τó δικό μας συλλογικό ύποσυνείδητο.



εικ. 11