



ΜΙΧΑΛΗΣ ΛΕΚΑΚΗΣ

A

1980-20

c.3

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΜΙΧΑΛΗΣ ΛΕΚΑΚΗΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ

ΑΘΗΝΑ 1980



ΜΙΧΑΛΑΣ ΛΕΚΑΚΗΣ

Έξωφυλλο: Αποθέωση (άρ. κατ. 6)

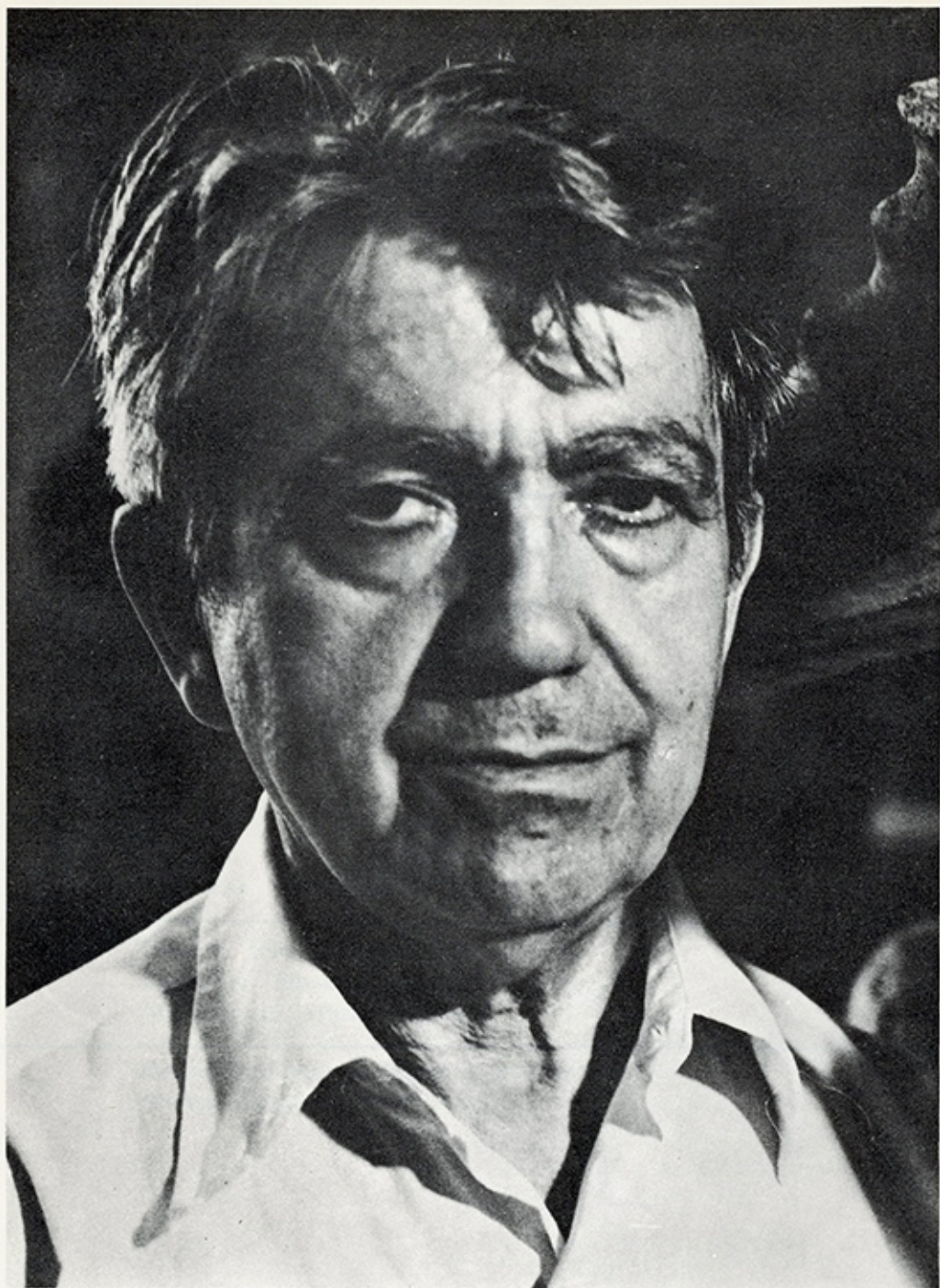
Έκδοση: Έθνική Πινακοθήκη
Επιμέλεια: Έθνική Πινακοθήκη
Μετάφραση: Αγγέλα Ταμβάκη

Έκτύπωση: Γραφικές Τέχνες Κ. ΜΙΧΑΛΑΣ Α.Ε.
Αθήνα, Δεκέμβριος 1980





1900 - 1980



Μιχάλης Λεκάκης (Φωτ. Κρίσνα Σίνγκ)

Πρόλογος

Τὰ γλυπτά καὶ τὰ σχέδια ποὺ παρουσιάζονται αὐτὸ τὸν καιρὸ στοὺς ἐπισκέπτες τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης ἀποτελοῦν τὴ δημιουργικὴ ἐργασία ἑνὸς ἄγνωστου στὸν τόπο μας ἑλληνοαμερικανοῦ γλύπτη, πολὺ ὁμῶς γνωστοῦ στὸ δυτικὸ κόσμον καλλιτέχνη, τοῦ Μιχάλη Λεκάκη.

Ἡ δωρεὰ του αὐτῆ πρὸς τὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη στὴ μνήμη τοῦ πατέρα του καὶ τῆς μητέρας του μᾶς ἔφερε ἀκόμη πιὸ κοντὰ στὸ ἔργο του, στὸν κόσμον του, καὶ στὴν ἐκπληκτικὰ σπάνια στοὺς καιροὺς μας ἐργατικότητά του. Ἡ ὁμοιογένεια τοῦ ὕλικου ποὺ χρησιμοποιοῦ εἶναι τελείως ἀντίθετη ἀπὸ τὴν πολλαπλὴ μείξη ὕλικου ποὺ θὰ ταίριαζε στὴ φουτουριστικὴ δομὴ ποὺ δίνει στὰ γλυπτά του ὁ τρόπος τῆς τεχνικῆς του. Μόνο αὐτὸς κατορθώνει νὰ ζωντανεύει μὲ κυμάνσεις συνεχεῖς καὶ ἀσυνεχεῖς ἐπιφάνειες, καὶ ἀκόμη μὲ ἐκρήξεις εὐθειῶν ἀπὸ καμπύλες μὴ νέα φόρμα, ποὺ μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι ἀπόλυτα φουτουριστικὴ, δὲν εἶναι ὁμῶς σὲ καμιά περίπτωση στατικὴ. Ἐπηρεασμένος ἀπόλυτα ἀπὸ τὴ φύση τοῦ ἴδιου τοῦ γλυπτοῦ, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ σχέση του μὲ τὸ περιβάλλον, ὁ γλύπτης προσπαθεῖ μὲ ἐπιμονὴ καὶ ἐρευνητικὸ πνεῦμα νὰ πετύχει τὴ διάλυση τοῦ ὄγκου τοῦ ἀντικειμένου καὶ μέσα ἀπὸ τὸ ἴδιο καὶ μέσα ἀπὸ τὸ περιβάλλον. Ἡ τελικὴ ἐπιδίωξη εἶναι μιὰ ἀρμονικὴ συνύπαρξη τῶν ἀντικειμένων μέσα στὸν ἐξωτερικὸν κόσμον, ὅπου ὅλα ἀνήκουν καὶ τμηματικά, ἀλλὰ καὶ ὁλοκληρωτικά. Λεπτομέρεια καὶ σύνολο χωρίζονται καὶ ἐνώνονται ἀβίαστα, συνδέονται καὶ ἀποσυνδέονται σχεδὸν ὑποχρεωτικά. Ὁ κορυφαῖος ἱστορικὸς τῆς τέχνης Χ. Βαίλφλιν ἀσχολήθηκε μὲ τὸ φαινόμενο αὐτὸ καὶ στὸ κλασικὸ βιβλίον του «Βασικὲς ἔννοιες τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης – Τὸ πρόβλημα τῆς ἐξ-

ερίξεως τοῦ ρυθμοῦ στὴ νεώτερη τέχνη», ἔργο θεμελιακὸ γιὰ κάθε μελετητὴ ποὺ ἀσχολεῖται σοβαρὰ μὲ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης κάθε ἐποχῆς ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση καὶ ἐξῆς, τὸ ὀνόμασε «εἰκόνα μέσα σὲ εἰκόνα». Ἐξάλλου, ὁ Οὐμπέρτο Μποτσιόνι (1882-1916) μετονόμασε τὸ ἴδιο αὐτὸ φαινόμενο «ἐνδοδιείσδυση ἐπιπέδων» στὸ «Τεχνικὸ μανιφέστο τῆς φουτουριστικῆς γλυπτικῆς» ποὺ ἐκδόθηκε τὸ 1912. Ἡ ἐνδοδιείσδυση αὐτῆ τῶν ἐπιπέδων ἀναγνωρίζεται εὐκόλα καὶ ἀπὸ τὸν πιὸ ἀπλὸ παρατηρητὴ τῶν γλυπτῶν τοῦ Λεκάκη.

Ἡ ἐλληνικότητα τῶν ἔργων τοῦ γλύπτη, καρπὸς ἀγάπης γιὰ τὴν μακρινὴ πατρίδα, ἐπιθυμίας διατήρησης τῶν στενῶν δεσμῶν του μ' αὐτὴ, καὶ βαθιάς γνώσης τῆς πλούσιας καλλιτεχνικῆς τῆς παράδοσης, δὲν γίνεται ποτὲ ψυχρὴ καὶ ἄψυχη μίμηση, ἀλλὰ ἀναπτύσσεται καὶ προσαρμόζεται στὶς ἀπαιτήσεις τῆς ἐποχῆς, καὶ μετουσιώνεται σὲ ἔργα ποὺ φέρουν ὀλοφάνερη τὴ σφραγίδα τῆς δυναμικῆς καὶ ἐντονης προσωπικότητος τοῦ δημιουργοῦ τους. Εἶναι ἄλλωστε γνωστὸ πὼς ὁ ἐκλεκτισμὸς καὶ ἡ δημιουργικὴ ἀφομοίωση ἀποτελοῦν δύο πανάρχαιες χαρακτηριστικὲς ιδιότητες ποὺ ἐξασφάλισαν τὴν παγκόσμια ἀκτινοβολία καὶ μακρόχρονη ἐπιβίωση τοῦ ἐλληνισμοῦ. Οἱ αὐστηρὰ γεωμετρικὲς καὶ συνάμα ἐντονα ποιητικὲς καὶ ἐκπληκτικὰ ἐλεύθερες μορφές τῆς γλυπτικῆς τοῦ Λεκάκη στέκονται μπροστὰ μας, ἀδιάψευστοι μάρτυρες τῆς καλλιτεχνικῆς του ταυτότητας, ποὺ συνδέεται ἄμεσα μὲ τὴν ταυτότητα καὶ τὰ καλλιτεχνικὰ ἰδεώδη τοῦ σύγχρονου ἐλληνισμοῦ, ἀφοῦ αὐτὰ σημαδεύονται ἀπὸ τὴν προσπάθεια μιᾶς πετυχημένης σύζευξης τοῦ παλιοῦ καὶ τοῦ νέου, τοῦ παραδοσιακοῦ καὶ τοῦ πρωτοποριακοῦ. Τὸ τελικὸ

ἀποτέλεσμα δικαιώνει ἀπόλυτα τὴ μακρόχρονη καὶ ἐπίπονη προσπάθεια τοῦ γλύπτη, μὲ τὴ μεγάλη ἀγάπη του γιὰ τὸ ὕλικό ποῦ ἐκδηλώνεται σ' ὅλα τὰ στάδια, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν ἐπιλογή τῶν κατάλληλων ξύλων καὶ τελειώνοντας μὲ τὴ γεμάτη στοργικὴ φροντίδα ἐπεξεργασία τῶν ὀλοκληρωμένων ἔργων ὡς τὶς τελευταῖες λεπτομέρειες – ἢ ἀκόμα καὶ μὲ μεταγενέστερες διορθώσεις, ὅπου αὐτὸ κρίνεται ἀπαραίτητο.

Εἶναι χαρακτηριστικὸ πὼς ἀκόμα καὶ οἱ βάσεις τῶν ἔργων του ἀποτελοῦν ἀθύπαρκα καλλιτεχνικὰ δημιουργήματα. Αἰσθητικὰ καταξιωμένες, οἱ μορφές καὶ τὰ σχήματα ποῦ προκύπτουν διαπνέονται ἀπὸ μιὰ ἐκδηλῆ αἴσθησι ἀρμονίας καὶ μέτρου, ρυθμοῦ καὶ κίνησης, ποιήσεως καὶ μαθηματικῆς ἀκρίβειας, καὶ γνώσεως τῶν δυνατοτήτων τοῦ ὕλικου, ἀλλὰ μαζὶ καὶ τῶν περιορισμῶν ποῦ αὐτὸ ἐπιβάλλει. Ἡ βαθυστόχαση γνώση καὶ τὰ πολύπλευρα ἐνδιαφέροντα τοῦ Λεκάκη ἔδωσαν στὸ ἔργο του τὸν ἰδιαίτερο ἐκεῖνο χαρακτήρα ποῦ τὸ τοποθετεῖ μέσα στὴ σύγχρονη ἐπικαιρότητα καὶ μαζὶ καὶ πέρα ἀπὸ αὐτή, σὰ μιὰ ρωμαλέα συνύπαρξη διαφορετικῶν τάσεων καὶ ἀπαιτήσεων μὲ τὴ δημιουργικὴ ἐπεξεργασία ἑτερογενῶν, ἀλλὰ σὲ καμία περίπτωση ἀσυμβίβαστων στοιχείων.

Ἐξάλλου ἡ ἐλεύθερη καὶ γεμάτη δημιουργικὴ φαντασία ἐπεξεργασία τοῦ ξύλου μεταμορφώνει ἀπλὰ γεωμετρικὰ σχήματα σ' ἓνα πλῆθος πρωτόφαντων μορφῶν καὶ τολμηρῶν παραλλαγῶν.

Ἡ ἀναζήτηση παράλληλων μορφῶν ἀνάμεσα στὰ γλυπτὰ τοῦ Λεκάκη καὶ σ' ἐκεῖνα τοῦ Ἄρπ καὶ τοῦ Μπρανκούζι ποῦ ἔχει γίνεи κατὰ καιροὺς ἀπὸ διάφορους μελετητὲς τοῦ ἔργου του, κι ἀκόμα ἡ προσπάθεια ἔνταξής του στὶς ἐκφάνσεις τοῦ ἀφηρημένου ἐξπρεσιονισμοῦ στὴ γλυπτικὴ μπορεῖ νὰ μὴν ἀνταποκρίνεται ἀπόλυτα πρὸς τὴν πραγματικότητα, δείχνει ὅμως τὸ μέγεθος τῆς καλλιτεχνικῆς παρουσίας του.

Μιὰ σειρά ἀπὸ σχέδια τοῦ καλλιτέχνη ποῦ συμπληρῶνουν τὴν ἔκθεσι διαφωτίζει τὸ εὐρὸ φάσμα τῶν ἀναζητήσεων, τῶν προβληματισμῶν καὶ τῶν πειραματισμῶν του, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀξιοσημεῖωτη ἐπίδοσή του σὲ μιὰ ἄλλη μορφή τέχνης. Ἄν καὶ τὰ σχέδια αὐτὰ διέπονται ἀπὸ τὶς ἴδιες ἀρχές μὲ τὰ γλυπτά, ἐν τούτοις τὸ καθένα ξεχωριστὰ ἔχει μιὰ παράλληλη, ἀνεξάρτητη καὶ ὀλοκληρωμένη καλλιτεχνικὴ ὄντοτητα.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΣ

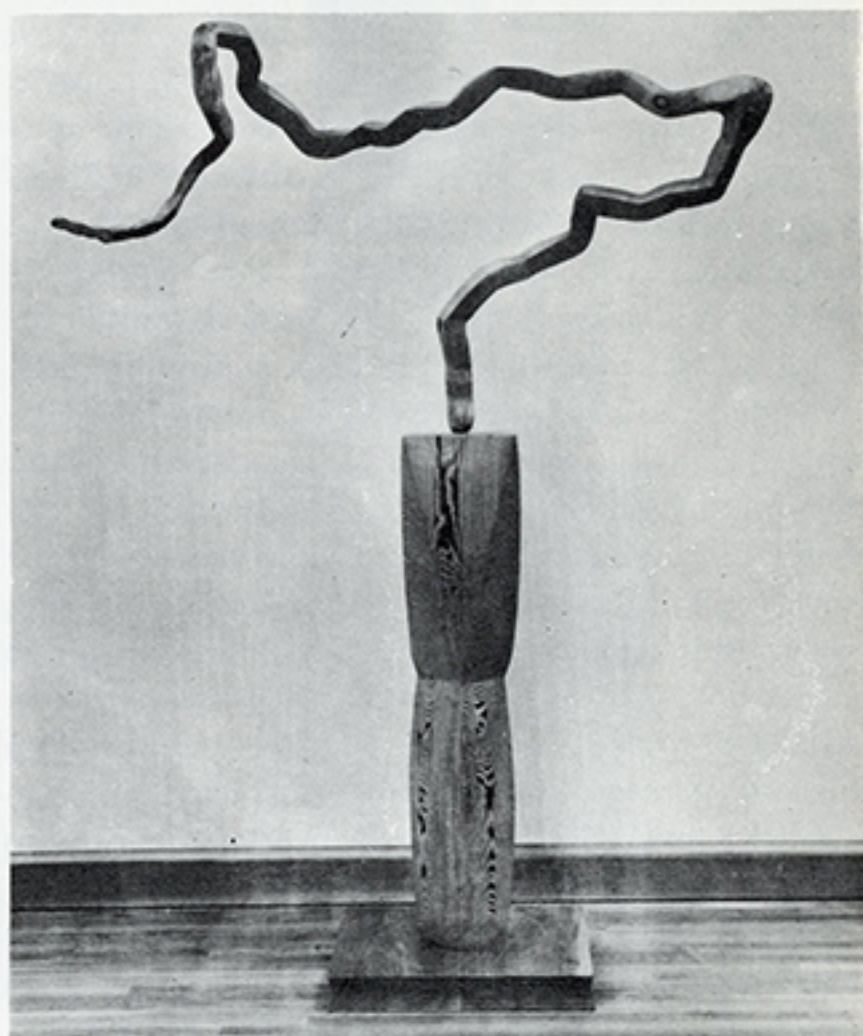
Ἡ γλυπτική καὶ τὰ σχέδια τοῦ Μιχάλη Λεκάκη

Πέρασαν εἰκοσιεφτά χρόνια ἀπὸ τὴν πρώτη ἀτομικὴ ἐκθεση τοῦ γλύπτη Μιχάλη Λεκάκη στὴ Νέα Ὑόρκη. Ἀπὸ τότε, ἐξακολούθησε νὰ δουλεύει πάντα στὸ ἴδιο ἐργαστήριο στοὺς 28 δρόμους ποὺ ἔχει ἀπὸ τὸ 1941, καὶ παρουσίασε ἕνα μεγάλο καὶ λαμπρὸ σύνολο γλυπτικῆς δημιουργίας, κυρίως σὲ ξύλο. Ἀντιμετώπισε τὶς ἴδιες δυσκολίες μὲ τοὺς ἄλλους γλύπτες ποὺ ἐργάστηκαν στὶς δεκαετίες τοῦ 1940 καὶ τοῦ 1950: μιὰ σχετικὰ μικρὴ ζήτηση στὴν ἀγορὰ καὶ προβλήματα στὴν ὀργάνωση ἐκθέσεων ἔργων του, ἐξαιτίας τοῦ ὄγκου τους καὶ τοῦ κινδύνου νὰ σπάσουν. Ἄν καὶ ἡ δεκαετία τοῦ 1960 βλέπει μιὰ ἀξιοσημεῖωτη ἀνθησιὴ τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴ γλυπτικὴ, ἐν τούτοις τὸ ἔργο τοῦ Λεκάκη ἄρχισε νὰ ἀναγνωρίζεται στὸν τόπο μας μόλις πρὶν ἀπὸ λίγο καιρὸ.

Τὸ Μουσεῖο τῆς Σύγχρονης Τέχνης τῆς Νέας Ὑόρκης «ἀνακάλυψε» τὸ Λεκάκη τὸ 1963 καὶ συμπεριέλαβε ἔργα του στὴν ἐκθεση «Ἀμερικανοὶ 1963». Ὁ Χάρολντ Ρόζενμπερκ, γνωστὸς κριτικὸς τοῦ κινήματος τῆς «action painting», θρηνοῦσε τὴν ἐποχὴ ἐκείνη γιὰ τὸ θάνατο τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ γενικά, ἀλλὰ πίστευε πὼς τὸ ἔργο τοῦ Λεκάκη ἀποτελοῦσε ἕνα μέρος τοῦ «ρωμαλέου ξεσπάσματος τοῦ Ἀφηρημένου Ἐξπρεσιονισμοῦ» στὸν τομέα τῆς γλυπτικῆς. Σήμερα ὁ Ρόζενμπερκ θὰ συμφωνοῦσε ἴσως ὅτι τὸ «ξέσπασμα» αὐτὸ ἔμοιαζε κάπως μὲ μιὰ χίμαιρα, καὶ πὼς τὰ τελευταῖα πέντε χρόνια βρίσκονται στὸ προσκήνιο οἱ ὅπαδοί του «ὀμπζεκτουαλισμοῦ», καὶ τῆς «τέχνης τοῦ ἐλαχίστου», καὶ αὐτοὶ ποὺ ἐκμεταλλεύονται τὶς δυνατότητες τοῦ φωτός, τῆς κίνησης, τοῦ ἤχου καὶ τοῦ χρώματος. Ἴσως αὐτὸς νὰ εἶναι ἀκριβῶς ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο πιστεύουμε πὼς ἔφτασε ἡ κατάλληλη στιγμή γιὰ νὰ συγκεντρώσουμε τὴν προσοχή μας σ' ἕνα καλλιτέχνη ποὺ διατήρησε τὰ κύρια ἐνδιαφέροντα τῆς παραδοσιακῆς γλυπτικῆς, ἐνῶ παράλληλα, οἱ ἀφηρημένες μορφές ἀποτελοῦν

ἕνα κεντρικὸ στοιχεῖο τοῦ ἔργου του. Οἱ ψυχρὲς ιδεολογίες τῆς σύγχρονης πραγματικότητας ἀποτελοῦν ἕνα ἐντυπωσιακὰ ἀντίθετο πλαίσιο γιὰ ἕνα γλύπτη ποὺ προσπαθεῖ μὲ ἀφοσίωση νὰ διατηρήσει τὸν ἐνορατικὸ χαρακτήρα τοῦ ἔργου του καὶ τὴν ἀναζήτηση τῶν μορφῶν ποὺ θὰ χρησιμεύουν ὡς ἐκφράσεις ἀντίστοιχες ἐκείνων ποὺ ὁ ἴδιος ἀποκαλεῖ «καθολικὲς ἐννοιες μιᾶς τάξης τοῦ σύμπαντος».

Σκοπὸς τῆς ἐκθέσεως αὐτῆς εἶναι νὰ τονίσει τρεῖς ὄψεις τῆς ἐργασίας τοῦ Λεκάκη δηλαδὴ δύο στοιχεῖα ποὺ προτιμῶ νὰ ὀνομάζω «κίονες» (Εἰκ. 1) καὶ «γραμμές» (Εἰκ. 3) κι ἕνα τρίτο, τὰ «σφαιροειδῆ» (Εἰκ. 4), ποὺ ἀποτελοῦν αὐτὸ ποὺ θεωρῶ ὡς τὴν πιὸ σημαντικὴ κατηγορία. Τὰ τρία αὐτὰ θέματα κυριάρχησαν στὸ ἔργο του τὰ τελευταῖα εἰκοσιπέντε χρόνια, καὶ μοι-



1. Κεραία, 1947 - 60. Κερασιά, ὕψ. 1,60 μ. Μουσεῖο Τέχνης τῆς Φιλαδέλφειας.

Δημοσιεύτηκε ὡς εἰσαγωγή στὸν κατάλογο τῆς ἐκθέσεως γλυπτικῆς καὶ σχεδίων τοῦ Μιχάλη Λεκάκη στὸ Ἰνστιτοῦτο Τέχνης τοῦ Ντέητον τοῦ Ὁχάιο τὸ 1968, καὶ ἀναδημοσιεύτηκε τὸ 1969 στὸν ἕκτο τόμο τοῦ περιοδικοῦ «Crucible» (σελ. 14 - 15).

άζουν να ανταποκρίνονται σε τρία ξεχωριστά έκφραστικά αίτήματα. Το πιο αυστηρό απ' αυτά είναι οι κίονες, με τη μοναδική αργέγονη και άμεση ανοδική φορά τους. Έξάλλου η ενέργεια των γραμμών διαχέεται με μεγαλύτερη ελευθερία με τη βοήθεια ρυθμικών κινήσεων που συνδέονται ταυτόχρονα άμεσα με τη δομή. Τα σφαιροειδή αναπτύσσονται σε συμπαγείς συστάδες, η απλώνονται και μεταμορφώνονται σε άστερισμούς που μοιάζουν να ξεχειλίζουν από κάποια άορατη ενεργό δύναμη. Οι ιδέες για τα γλυπτά αυτά γεννήθηκαν στο τέλος της δεκαετίας του '40 και στην αρχή της δεκαετίας του '50, και από τότε ως σήμερα αποτελούν μέρος μιας επίπονης διαδικασίας πραγμάτωσης και τελειοποίησης.

Μιά σύγκριση του Σκαρβαίου που χρονολογείται στο 1949, με το έργο *Έρως και Ψυχή* που ολοκληρώθηκε το 1967, αποκαλύπτει την κινητήρια δύναμη της εξέλιξης της τέχνης του Λεκάκη. Ο γλύπτης προχώρησε από την ομοιομορφία προς την πολλαπλότητα, αναζητώντας και αποκαλύπτοντας αδιάκοπα θα έλεγε κανείς τις πολυσύνθετες εσωτερικές δομές της μορφής. Η αναζήτηση αυτή δεν είχε ως αποτέλεσμα μίαν εύκολη αίσθηση επιφανειακής ενότητας. Για παράδειγμα ο Λεκάκης δεν κατέφυγε στην πειθαρχία της γεωμετρίας, στην καθαρή μορφή της. Έπεξεργάστηκε πιο δύσκολες λύσεις, με βάση τη διαίσθηση αλλά και τη λογική, για να δώσει την αίσθηση μίας ικανοποιητικής και συντονισμένης ενότητας. Ο θεατής έχει την εντύπωση πως ο Λεκάκης έφτασε σε μία πλήρη παραδοχή της ύπαρξης του τυχαίου και του απρόβλεπτου, και των φαινομενικών παρεκκλίσεων της μορφής, και πως έκμαίευσε απ' αυτές μία αίσθηση τάξης που κερδήθηκε με μεγάλες δυσκολίες. Το υλικό του Λεκάκη είναι το ξύλο. Η επιλογή αυτή οφείλεται εν μέρει στην ανατροφή που του έδωσε το οικογενειακό του περιβάλλον και εν μέρει σε οικονομική αναγκαιότητα. Όταν ήταν ένα αγόρι ελληνικής καταγωγής που μεγάλωνε στη Νέα Υόρκη, συνήθιζε να μαζεύει λουλούδια στην έξοχή μαζί με τον ανθοπώλη πατέρα του. Στη συνέχεια δούλευε με το υλικό αυτό και κατασκεύαζε στεφάνια και γιρλάντες. Αργότερα, το ξύλο έγινε ένα υλικό πιο προσιτό σ'

ένα γλύπτη που τα οικονομικά του δεν του επιτρέπουν να κάνει έκμαγεία, και που δεν είναι πρόθυμος να χρησιμοποιήσει οξυγονοκόλληση. Το ξύλο εξακολούθησε να είναι πάντα η ύλη του. Το επεξεργάστηκε όχι μ' ένα πνεύμα ύποταξης στη «φύση του υλικού», αλλά στα καλύτερα έργα του, ως απόλυτος κύριός του, αναγκάζοντάς το να ύποταγεί στη φύση των βασικών του ιδεών. Παρ' όλα αυτά, αναφερόμενος στην ύφή του υλικού του το περιέγραψε ως «κάτι μεταξύ του υγρού και του στερεού... Δεν έχει περάσει μέσα από τη φωτιά και έτσι δεν είναι «νεκρό», όπως είναι ο μπρούτζος και η «πέτρα».

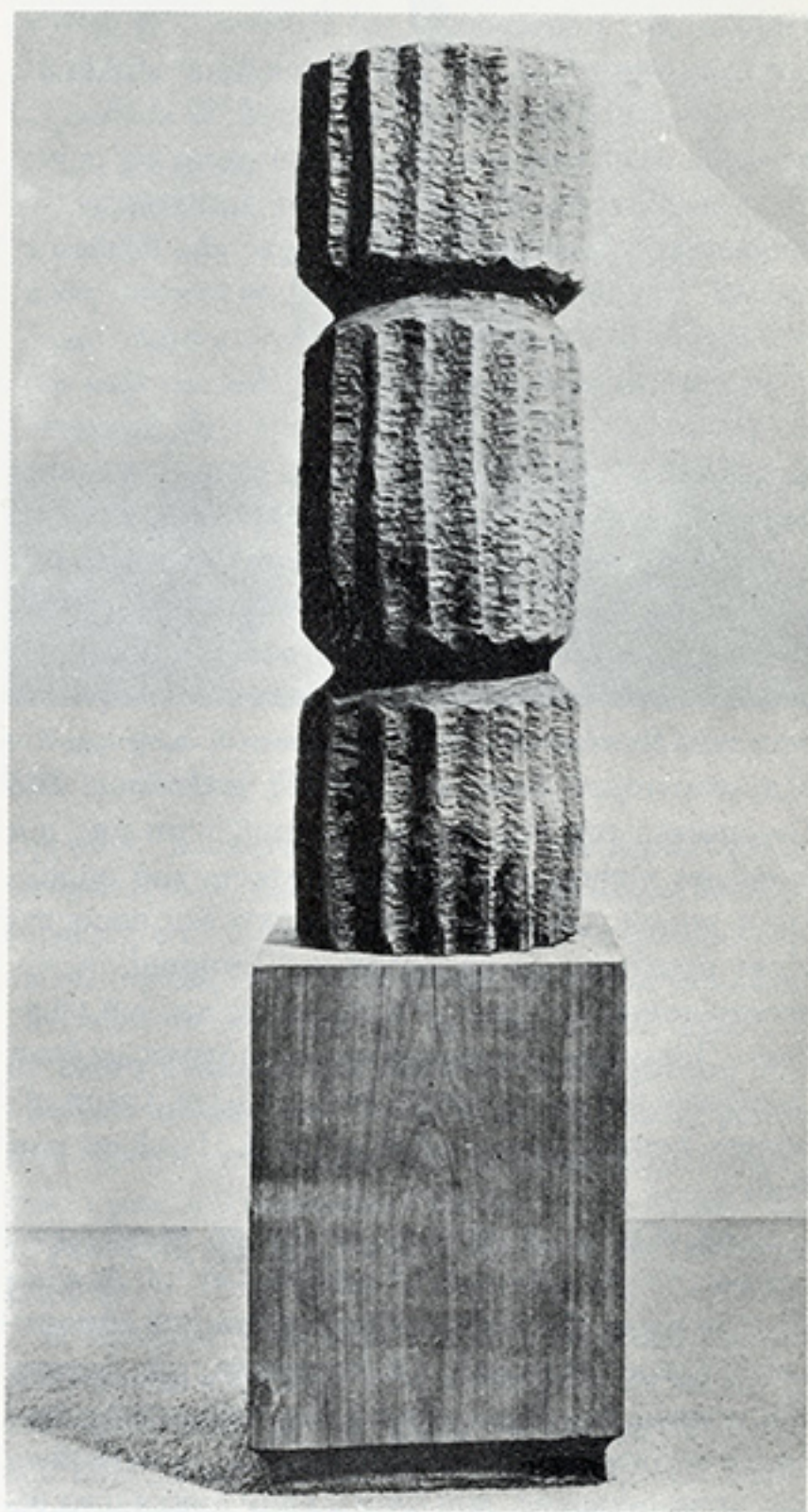
Όταν ανακάλυψε την πρόιμη κλίση του για την τέχνη, ο Λεκάκης βρήκε ενθάρρυνση στο πρόσωπο του γαμπρού του, του ζωγράφου Τζώρτζ Κόνσταντ. Μένοντας πάντα πιστός στην πολιτιστική παράδοση



2. Θεά της βλάστησης, 1947 - 8. Έλεφαντόδοντο, ύψ. 0,42 μ. Μουσείο της Τέχνης του Πόρτλαντ, Πόρτλαντ, Όρεγκον.

των γονέων του, και ζώντας όλη του τη ζωή ως μέλος της έλληνοαμερικανικής κοινότητας στη Νέα Υόρκη, ήταν παράλληλα ένα μέλος της πρωτοποριακής καλλιτεχνικής κοινότητας από το τέλος της δεκαετίας του '30 και έξης. Η πεισματικά ανεξάρτητη φύση του τον έκανε να πλησιάσει τον κύκλο αυτό μ' ένα πνεύμα έκλεκτισμού και σκεπτικισμού. Οί φίλοι του ήταν πιο συχνά ποιητές, φιλόσοφοι, μουσικοί και χορευτές παρά καλλιτέχνες. Η πνευματική του τροφή υπήρξε ένα μεθυστικό κράμα δυτικής και ανατολικής φιλοσοφίας, λαϊκών ήθων και έθιμων, και λογοτεχνίας της Ελλάδας, Ίνδοϊστικής μουσικής και θρησκείας, καθώς και φιλικών δεσμών με στοχαστές τόσο διαφορετικής προέλευσης όσο ο Έζρα Πάουντ και ο Μπακμίνστερ Φούλλερ. Μια σύντομη περίοδος έργασίας από μοντέλο στην Ένωση Σπουδαστών Τέχνης αποτέλεσε τη μοναδική «έπίσημη» παιδεία του. Ταξίδια στο Μεξικό και την Εύρώπη (και ιδιαίτερα την Ελλάδα), καθώς και έντατικές περιηγήσεις στα μουσεία της Νέας Υόρκης τον έφεραν σε στενή έπαφή με την παγκόσμια τέχνη. Δεν δίδαξε ποτέ, δεν παντρεύτηκε ποτέ, και οί έπαφές του με το εμπόριο τέχνης και το μουσειακό κατεστημένο ήταν περιορισμένες και άσυνήθιστα άκαρπες. Ο Λεκάκης αποτελεί την έπιτομή ενός τύπου που τείνει να εκλείψει, δηλαδή του καλλιτέχνη του άφοσιωμένου αποκλειστικά και με θρησκευτική προσήλωση στην καλλιέργεια της τέχνης του. Η ευαισθησία του σε ό,τι αφορά την καλλιτεχνική του υπόληψη σε συνδυασμό με την άπροθυμία του να δημιουργήσει μια πετυχημένη καριέρα, ακόμα και σε μια κοινωνία πλούσια και με «καλλιτεχνική συνείδηση», είναι επίσης χαρακτηριστικά για την προσωπικότητά του. Δεν μπορούμε να ξέρουμε πόσο οί τάσεις του για απομόνωση έπηρέασαν τη γλυπτική του. Το ότι δημιούργησε μια έργασία που συγκινεί και που θα εξακολουθήσει να συγκινεί παραμένει όμως άναμφισβήτητο. Η ιστορική σημασία της δουλειάς του Λεκάκη γίνεται καλύτερα αντιληπτή μέσα στο πλαίσιο του «άφηρημένου εξπρεσιονισμού». Οί κριτικοί όμως της τέχνης – με την εξαίρεση του Ρόζενμπεργκ – δεν το συνειδητοποίησαν. Μερικοί τον θεώρησαν ως

ένα δημιουργό με ιδιαίτερα έντονη προσωπικότητα και ανεξαρτησία, ενώ άλλοι τον χαρακτήρισαν ως ένα μαθητή του Μπρανκούζι ή του Άρντ που ή δουλειά του είναι δευτερογενής σε σχέση με τη δική τους. Ο ίδιος ο Λεκάκης θεωρεί τις όμοιότητες αυτές με τους Εύρωπαίους «μαίτρ» ως συμπτωματικές, και



3. Σπόνδουλος. Τριαντάφυλλο και μαόνι, ύψ. 1,50 μ.

Μιχάλης Λεκάκης

Ἡ διύλιση τῶν ἐννοιῶν ἀπὸ τὸν Μιχάλη Λεκάκη ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα μιὰ ἐπιφανειακὴ ἀπλότητα καὶ σύμπτυξη ἐνέργειας ποὺ ἔρχεται μὲ τὴν πρώτη ματιὰ σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ μόνιμο χαρακτῆρα τοῦ ἔργου του. Ὅταν κανεὶς ἔχει ἐξοικειωθεῖ μὲ τὴν κλαγγὴ καὶ τὸν ἀναβρασμὸ τῆς «πόπ ἄρτ», μὲ τὴν ὁσμὴ τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ ποὺ προέρχεται ἀπὸ πολλὴ δουλειὰ μὲ πλαστικά καὶ κράματα μετάλλων, καθὼς καὶ μὲ τὰ ἄτονα ὀπτικά «σόκ» ποὺ συναντᾶμε σήμερα, ἀπαιτεῖται μιὰ σχεδὸν συνειδητὴ προσπάθεια γιὰ νὰ ἔρθει σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ γλύπτη αὐτὸ σ' ἓνα ἐπίπεδο στὸ ὁποῖο νὰ μπορεῖ νὰ ἀντιληφθεῖ τὴ δύναμη καὶ τὸ βάθος τοῦ μηνύματός του. Ὁ καλλιτέχνης λαξεύει ἀπευθείας τὸ ξύλο. Οἱ τίτλοι τῶν ἔργων του κάνουν ὑπαινιγμοὺς σὲ ἐννοιες τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος, καὶ οἱ μορφές του εἶναι βασικὰ βιομορφικές· ἐν τούτοις ἀπὸ τὰ τελειωμένα ἔργα του ἀπορρέει μιὰ μαγεία πέρα ἀπὸ τὸ χρόνο, ποὺ οἱ παραδοσιακὲς τῆς ρίζες τὴν κάνουν ὄλο καὶ πιὸ σύγχρονη. Ἡ ἐνταση ποὺ δίνει ὁ καλλιτέχνης στὸ ξύλο ξεπερνᾶει τὰ ὄρια καὶ τὶς προσδοκίες, ὅπως στὸ ἀσταμάτητο ξεπέταγμα, κυμάτισμα καὶ ξαναγύρισμα τοῦ *Χοροῦ*, στὸ φωτεινὸ ξετύλιγμα τοῦ *Πύθωνα* ποὺ εἶναι μαζί καὶ φίδι καὶ πνεῦμα ποὺ καταλαβαίνει τὸν ἄνθρωπο. Ἡ μορφή καὶ ὁ τίτλος ἔχουν μιὰ σχέση ἀλληλεξάρτησης. Ἡ χωνόσχημη κοιλότητα τῆς *Χοάνης*, ἐπαναλαμβάνεται σίγουρα στὶς ἀναπτυσσόμενες σπεῖρες ποὺ αὐτὴ στηρίζει. Οἱ ρυθμοὶ τῆς ἀρχίζουν νὰ κινοῦνται ἀπὸ τὴν ἄβυσσο, γίνονται στερεοὶ καὶ φτάνουν ὡς τὸ κενὸ ἐξωτερικόν. Ὁ ἴδιος αὐτὸς συσπειρωμένος δυναμισμὸς διαπγέει τὴν *Ἐλικά* (ἡ σύγκριση τῆς μορφικῆς ὁμοιότητος τοῦ μικροῦ αὐτοῦ γλυπτοῦ μὲ τὸ ἐλικοειδὲς τῆς Ρόκα Ταρπέγια στὸ *Καράκας* εἶναι ἐνδιαφέρουσα). Οἱ παλμοὶ τοῦ ἔργου *Παλμὸς I*, στὸ ὁποῖο ἡ μορφικὴ ἀνάπτυξη συμπιέζεται καὶ σταματᾶ ὅταν ἀκολουθήσει τὴν ἔλξη τῆς βαρύτητας, τὸ δυναμικὸ ποὺ δὲν ἔχει ἀκόμα δώσει καρποὺς καὶ ποὺ ἐνυπάρχει στὸ ἔργο *Κύηση*, ἡ αἴσθησις



4. Χοροσφαίρα. Κερασιά, ὕψ. 1,025 μ. Ἰνστιτούτο Τέχνης τοῦ Νταϊήτον, Νταϊήτον Ὁχάιο.

τῆς φυγῆς μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα ποὺ χαρακτηρίζει τὸ ἔργο *Πτήση*, καὶ ἡ κίνηση τῆς περαιτέρω ἀπελευθέρωσης στὸ ἔργο *Ἀναπτέρωμα*, εἶναι φανερά δείγματα τοῦ πῶς ὁ Λεκάκης βρῆκε τὸν τρόπο «νὰ κάνει κάτι περισσότερο ἀπὸ τὸ νὰ ἐκφραστεῖ». Τέλος, ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴ διστακτικὴ ἀναζήτησις τῶν κάθετων μορφῶν τοῦ *Ἀήτητου* καὶ τὴν ἀνεκφραστὴ ἀτέλειωτη προσευχὴ τῆς *Ἰκεσίας* εἶναι ἐξοχὲς νοερὲς συλλήψεις τοῦ ὀρισμοῦ «Ὁ ἄνθρωπος, ὁ ἄξονας καὶ τὸ βέλος τῆς ἐξέλιξης» ποὺ ὀφείλεται στὸν Τελάρ ντε Σαρντέν.

Ὁ Λεκάκης συνδυάζει τὸ «ζωογόνο ρυθμὸ τῶν γεγονότων καὶ τῆς τάξης στὴ διαδικασία τῆς ἀλλαγῆς τοῦ Ἡράκλειτου μὲ ἓνα ὄραμα τῆς πραγματικότητος ποὺ μόλις διασαφηνίστηκε καὶ ἐνοποιήθηκε, ἀκριβῶς μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ ἐπεξεργάστηκε γόνιμα τὰ παραδοσιακὰ ὑλικά καὶ τὶς ἐννοιες ποὺ εἶναι οἱ μάρτυρες τοῦ περίπλοκου, ἀλλὰ ὄχι παράλογου χαρακτῆρα τῆς ὑπαρξῆς.

Ἄλφονσο Ὁσσόριο

Δημοσιεύτηκε στὸν κατάλογο τῆς ἐκθεσῆς «Ἀμερικανοὶ 1963» στὸ Μουσεῖο Σύγχρονης Τέχνης τῆς Νέας Ὑόρκης (σελ. 52) καὶ στὸ Arts Magazine, Τόμος 36, ἀρ. 3 (Δεκέμβριος 1961), σελ. 51.

Ὁ Μιχάλης Λεκάκης καὶ οἱ «εὐρετικὲς μέθοδοι» τῆς δημιουργίας

Ὁ Ε. Ε. Κάμμινγκς ἀναφέρει σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς χαριτωμένες ἐπιστολὲς τοῦ πρὸς τὸν Ἔζρα Πάουντ πού ἔχει τὴ μορφή ποιήματος «έναν ἐξαιρετικὰ ἔντιμο Ἑλληνα γλύπτη...»¹ (τὸν Μιχάλη Λεκάκη). Ὁ γλύπτης αὐτός, πού ὑπῆρξε φίλος καὶ τοῦ Κάμμινγκς καὶ τοῦ Πάουντ, ἀφιέρωσε σχεδὸν ὅλα του τὰ χρόνια στὴν ἀθόρυβη δημιουργία ἐνὸς τεράστιου καὶ θεαματικοῦ κόσμου γλυπτικῆς. Ἐκεῖνο ὅμως πού μᾶς ἐλκύει περισσότερο στὴ δουλειά τοῦ Λεκάκη, δὲν εἶναι τόσο ἡ ἴδια ἢ παραγωγικότητα καὶ ἡ ἔμπνευση τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ, ὅσο οἱ ἐνδείξεις γιὰ μιὰ ἀσυνήθιστη ἀποκάλυψη πού ἔχει κάνει. Ἡ ἐρμηνεία τοῦ δράματος τοῦ καλλιτέχνη αὐτοῦ πλησιάζει μ' ἓναν ἐκπληκτικὸ τρόπο τὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ τὴ φύση: φαίνεται δηλαδὴ πὼς αὐτὸς παρήγαγε μιὰ ὁλόκληρη «ἡπειρο» ἀπὸ γλυπτικὲς δημιουργίες, πού χαρακτηρίζονται ἀπὸ μιὰ ξεχωριστὴ αἴσθηση ἐξέλιξης ζωντανῶν μορφῶν. Κάποια πρώτη ἀπόπειρα προσέγγισης τοῦ ἔργου του δείχνει πὼς ὁ Λεκάκης κατάφερε νὰ ἀπομονώσει τὸν ἄπιαστο γεωμετρικὸ κανόνα πού ρυθμίζει τὴν πραγματικὴ γένεση ζωντανῶν μορφῶν. Μιὰ τέτοια ἀνακάλυψη θὰ ἦταν ἀξιοζήλευτη. Τὸ ἐπιτευγμά του εἶναι ὅμως πιὸ σύμφωνο μὲ τὰ μέτρα μας, καὶ ἀναπόφευκτα διαπνέεται ἀπὸ μεγαλύτερη σεμνότητα καὶ περισσότερο ἀνθρωπισμὸ. Στὴν πραγματικότητα, ἐκεῖνο πού προσπάθησε νὰ ἀποδώσει μὲ τὴ γλυπτικὴ δημιουργία εἶναι ἡ ἀτελείωτη ποικιλία στὴν ἔκφραση τῆς ἴδιας τῆς παραγωγικῆς δύναμης τῶν ἐξελισσόμενων ζωντανῶν μορφῶν. Πρέπει ὅμως νὰ παραδεχτοῦμε πὼς στὴν περίπτωση αὐτὴ δὲν ὑπάρχουν συγκεκριμένοι κανόνες, ἀλλὰ μόνο εὐρετικὲς καὶ διαισθητικὲς στρατηγικὲς πού μπορεῖ νὰ ἐξιδανικευτοῦν καὶ νὰ πάρουν τὴ μορφή γεωμετρικῶν κανόνων. Ὁ Λεκάκης δὲν ἀποδίδει τὶς μορφὲς τῶν πραγμάτων πού ἔχουν τοποθετηθεῖ μέσα στὸν κόσμον καὶ κατὰ συνέπεια οὔτε τοὺς φυσικοὺς νόμους σύμφωνα μὲ τοὺς ὁποίους ἔχουν διαμορφωθεῖ. Ἀντίθετα παράγει νέες δημιουργίες, καὶ παρουσιάζει μὲ τὴ γλυπτικὴ τους γένεση ἐκεῖνο πού μεταδίνει τὴν αἴσθηση τῆς παρουσίας ἐνὸς ζωντανοῦ ὀργανισμοῦ.

Ἔτσι μᾶς κάνει νὰ ἀντιληφθοῦμε τὴν ἐνότητα τῶν δημιουργικῶν δυνάμεων στὴν τέχνη καὶ τὴ φύση, μὲ ἀναρίθμητα ἐπιτεύγματα στὸν τομέα τῆς γλυπτικῆς, πού ἀποκαλύπτουν καὶ μὲ τὴν ἴδια τὴ διαδικασία καὶ μὲ τὸ ἀποτέλεσμά της τὸ ἀρχικὸ ὄραμα τοῦ Λεκάκη. Μιὰ ἄλλη προσπάθεια προσέγγισης ὑποδηλώνει πὼς ὁ Λεκάκης μιμεῖται τὴ διαδικασία τῆς δημιουργίας. Εἶναι ὅμως γεγονός ὅτι ἀνακάλυψε μιὰ βασικὴ κεντρικὴ ἰδέα τῆς ἴδιας τῆς δημιουργίας σὲ σχηματικὴ μορφή: μὲ τὴν ἀξιοποίησή της, μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ δοῦμε τὶς διαδικασίες τῶν δημιουργικῶν δυνάμεων, πού τὸ μυαλό μας πρέπει ἀναγκαστικὰ νὰ ἐξιδανικεύσει καὶ νὰ καθιερώσει μὲ τὴ μορφή κανόνων.

Ἡ πρώτη ἀτομικὴ ἐκθεση τοῦ Λεκάκη ὀργανώθηκε τὸ 1941 στὴν «Ἄρτιστ'ς Γκάλερι» τῆς Νέας Ὑόρκης. Ἡ εὐνοϊκὴ ὅμως ἀπήχηση πού εἶχαν τὰ μπρούτζινα γλυπτά του τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ξεχάστηκε σχεδὸν ἀμέσως στὰ χρόνια τοῦ πολέμου πού ἀκολούθησαν. Ὁ Λεκάκης γύρισε καὶ ξανάρχισε τὴν καριέρα του μετὰ ἀπὸ μιὰ ὑποχρεωτικὴ θητεία στὸν Ἀμερικανικὸ Στρατό, ὅπου, πράγμα ἀρκετὰ παράδοξο, ἀσχολήθηκε μὲ προβλήματα ἐναέριου καμουφλάζ, πού τὰ εἶδε μὲ τὸν ἰδιαίτερο τρόπο καὶ τὴν ἔμπνευση ἐνὸς γλύπτη καὶ πού τὸν ὀδήγησαν σὲ διάφορες καινούργιες ἀνακαλύψεις σχετικὲς μὲ τὶς ιδιότητες τοῦ τοπίου, τῶν λίθων, τῶν δέντρων, τῶν κτιρίων καὶ τῶν σκιῶν, πού μποροῦν νὰ γίνουν ἀντικείμενα παρατήρησης καὶ ἀποτελέσαν πηγὲς πληροφοριῶν γιὰ τὴ μεταγενέστερη ἐργασία του.

Τὸ Μουσεῖο Σύγχρονης Τέχνης τῆς Νέας Ὑόρκης τὸν ἀνακάλυψε τὸ 1963 καὶ συμπεριέλαβε ἔργα του στὴν ὁμαδικὴ ἐκθεση «Ἀμερικανοὶ 1963». Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ὁ Χάρολντ Ρόζενμπεργκ χαρακτήρισε γιὰ λόγους ἀρκετὰ εὐνόητους, ἀλλὰ καὶ ἀρκετὰ λαθεμένους, τὴ δουλειά τοῦ Λεκάκη ὡς μέρος «ἐνὸς ρωμαλέου ξεσπάσματος τοῦ ἀφηρημένου ἐξπρεσιονισμοῦ στὴ γλυπτικὴ»². Τὸ ὑποτιθέμενο ξέσπασμα ἐξασθένισε φυσικά, ἀλλὰ τὸ δικό του καλλιτεχνικὸ ἐγχεῖρημα προωθήθηκε μὲ μιὰ ξεχωριστὴ δημιουργι-

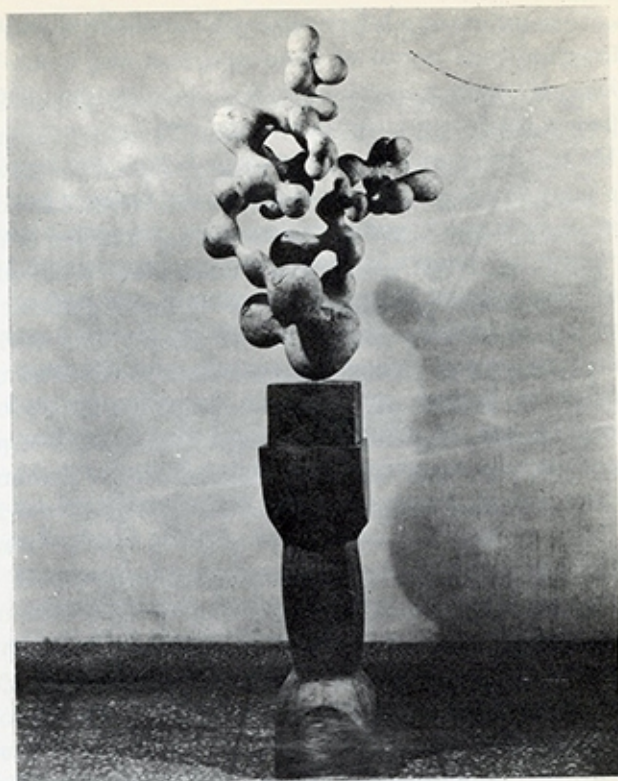
κότητα και σιγουριά ως προς την κατεύθυνση. Είναι ίσως απόλυτα σωστό να υποστηρίξουμε πώς ή δουλειά του Λεκάκη είναι μοναδική ως προς την ασυμβίβαστη αναζήτηση της «λογικής» στη δημιουργία. Με τον ισχυρισμό αυτό, αφήνουμε βέβαια τον άφηρημένο εξπρεσιονισμό πολύ πίσω, γιατί υπάρχει ένας πολύ αυστηρός τρόπος σύμφωνα με τον οποίο τα γλυπτά του Λεκάκη δεν ασχολούνται με προσωπικά ή αυτοβιογραφικά θέματα ή προοπτικές, και που σίγουρα δεν μπορούν να ερμηνευτούν ως γλυπτική που εντάσσεται στο κίνημα της «action», και δεν προσφέρονται βασικά για τυχαίους συσχετισμούς του παρατηρητή. Έτσι ακριβώς μπορεί να γίνει μια εποικοδομητική σύγκριση ανάμεσα στη δουλειά του Λεκάκη και τις δημιουργίες του Μπρανκούζι και του Άρπ. Η σύγκριση αυτή έγινε μερικές φορές, ενώ άλλοτε υποστηρίχτηκε ότι η σχέση του Λεκάκη με την τέχνη των καλλιτεχνών αυτών είναι δευτερογενής και πάλι με αρκετά παραπλανητικό τρόπο³. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στα έργα των Μπρανκούζι και Άρπ, λαμβάνοντας υπόψη και τις διαφορετικές τεχνοτροπίες τους, κυριαρχεί ή εντύπωση των μεγάλων και ισορροπημένων όγκων. Η δουλειά και των δύο δίνει μιάν αίσθηση άφηρημένων στοιχείων, που αναγνωρίζεται σχετικά εύκολα στο έργο του Μπρανκούζι, γιατί οι άφηρημένες μορφές του προέρχονται κατά κύριο λόγο από γνωστές ζωντανές μορφές και είναι ακόμα προσκολλημένες σε κείνες, ενώ στα έργα του Άρπ βρίσκουμε περισσότερο νύξεις παρά εξηγήσεις, γιατί οι μορφές είναι σε τελευταία ανάλυση λιγότερο παραστατικές, ή τουλάχιστον μοιάζουν να είναι έτσι, ακόμα κι όταν είναι άφηρημένες. Εντούτοις, και ο Μπρανκούζι και ο Άρπ δίνουν έμφαση στην ισορροπία των όγκων σε στάση, και δεν υπάρχει καμία τάση αφαίρεσης της γενετικής ή κινητικής δύναμης των μορφών με τις οποίες αρχίζουν. Ακόμα, ο Μπρανκούζι και ο Άρπ παρά τις διαφορές των αντίστοιχων τεχνοτροπιών τους έχουν μια πιο περιορισμένη κλίμακα. Ο Άρπ προσπαθεί δηλαδή να δημιουργήσει μορφές που είναι «ζωντανές», καθώς και κατασκευές και άφηρημένες μορφές που βασίζονται στην παρατήρηση της οργανικής φύσης, και

τέλος συμπαγείς μάζες που θυμίζουν συναφείς οργανικές μορφές οι οποίες πλησιάζουν τις γεωμετρικές⁴. Έξάλλου ο Μπρανκούζι επιδιώκει τη δημιουργία ενός «μονόμορφου», δηλαδή μιās στιλβωμένης και τελειωμένης επιφάνειας, και μορφών που ξεχωρίζουν με την ήρεμία και την απουσία κίνησης, και τέλος μορφών που θα δημιουργήσουν κάποτε διάθεση αναπόλησης⁵.

Αντίθετα, ο Λεκάκης που εργάζεται μάλλον συχνότερα στο ξύλο παρά σε οποιοδήποτε άλλο υλικό, αναλύει τις ισορροπημένες μορφές που δημιουργεί με δυναμικό τρόπο, σύμφωνα με κάποια οργανωτική δύναμη που ενυπάρχει στα υλικά με τα οποία αρχίζει. Μερικές φορές, ο Λεκάκης κατασκεύασε στην πραγματικότητα ένα μικρό βάζο για δέντρα κοντά στο σπίτι του στο Λόνγκ Άιλαντ, έτσι ώστε το ζωντανό ξύλο να αναπτύσσεται και να παίρνει μορφές με θαυμάσιες προοπτικές για τη γλυπτική, που δίνουν μιá σαφέστερη αίσθηση της ίδιας της δύναμης που τις κατευθύνει. Δεν έχω ακούσει ποτέ ότι κάποιος καλλιτέχνης έχει αυτή τη συνήθεια, να προετοιμάζει δηλαδή με κάποιο τρόπο τις πρώτες ύλες του. Επιπλέον, ο Λεκάκης με το να αποφασίζει να μη κόψει όρισμένα δέντρα συγκεντρώνει την προσπάθειά του στο να αντιληφθεί ποιές γραμμές είναι σημαντικές για τη γλυπτική, και ανταποκρίνονται στον τρόπο με τον οποίο το ζωντανό ξύλο ανθίζει και αναπτύσσεται. Με τον τρόπο αυτό, οι δημιουργικές μορφές της γλυπτικής και της βιολογίας συγχωνεύονται κυριολεκτικά. Οι κάπως βιομορφικές μορφές που προκύπτουν έχουν αφάνταστη ποικιλία και πνεύμα. Επίσης ο Λεκάκης, με χαρακτηριστικό τρόπο, δεν εξαφανίζει όλα τα σημεία της δικής του παραγωγικής ικανότητας. Το αποτέλεσμα είναι πώς ο προσεχτικός παρατηρητής θα κάνει όποσδήποτε τη σύγκριση ανάμεσα στην παραγωγική δύναμη του καλλιτέχνη και την παραγωγική δύναμη του φυτικού κόσμου. Τα ίδια τα φυτά παράγουν μορφές που επιδέχονται και ανάπτυξη και έρμηνεία, οι οποίες δεν περιορίζονται στον κόσμο που γνωρίζουμε. Ο Λεκάκης αναλαμβάνει εδώ σαφώς την υποχρέωση να δώσει έκφραση σ' ένα πολύ γενναιόδωρο όραμα της σχέσης συμβίωσης

πού υπάρχει ανάμεσα στην ανθρώπινη τέχνη και την τέχνη του κόσμου. Το δράμα αυτό, πού συμμαρξίζεται τὰ ἴδια ἰδανικά μὲ τὴ διδασκαλία τοῦ Πλάτωνα, ἐξιδανικεύεται στὸ μνημειακὸ ἔργο 'Αποθέωση (ἀρ. κατ. 6) πού εἶναι ἴσως ἡ πιὸ τολμηρὴ ἀπὸ τὶς προσπάθειες τοῦ ὄς σήμερα⁶.

Ἄξιζει νὰ ἀναφερθοῦμε σὲ δύο πλευρὲς αὐτῆς τῆς ἰδέας. Ἡ μία ἀφορᾷ στὴν ἴδια τὴ μέθοδο ἐπεξεργασίας τῶν ὑλικῶν, ἐνῶ ἡ ἄλλη, δηλαδὴ τὸ ἐλπιδοφόρο καὶ ἀνθρωπιστικὸ δράμα τοῦ ἀνθρώπου πού ἔχει ὁ καλλιτέχνης, συντελεῖ στὴν οἰκουμηνικότητα τῆς γλυπτικῆς του μεθόδου. Θὰ ἤθελα νὰ μιλήσω γι' αὐτὰ ἀρχίζοντας πρῶτα ἀπὸ τὶς ἐντυπώσεις μου, ἢ μᾶλλον θὰ προτιμοῦσα ν' ἀφήσω τὸν ἴδιο τὸ Λεκάκη νὰ κάνει κάποιους ὑπαινιγμοὺς γιὰ τὶς προσωπικὲς του μεθόδους «Οἱ ἰδέες γιὰ τὴ γλυπτικὴ μου» λέει δὲν εἶναι δικές μου. Ὑπάρχουν ἤδη μέσα στὴ φύση τῆς ἐμπειρίας. Ὅταν βλέπω ἓνα κομμάτι ξύλο, ἔχω μιὰ ψυχοσυναίσθηματικὴ ἐπαφὴ μαζί του, βλέπω ἀμέσως ποιὲς εἶναι οἱ δυνατότητές του... ἀλλὰ προσθέτω στὸ δράμα αὐτὸ ὄλες τὶς γνώσεις πού ὑπάρχουν σχετικὰ μὲ τὴ δομὴ καὶ τὴ διαδικασία.... Ἄν εἶμαι πραγματικὰ σὲ δημιουργικὴ διάθεση, θὰ συνειδητοποιήσω ὄλο τὸ δυναμικὸ αὐτοῦ τοῦ κομματιοῦ ξύλου... Αὐτὸ ὅμως δὲν ἐκφράζει ἐμένα. Εἶναι ἡ ἔκφραση γενικῶν μορφῶν καὶ διαδικασιῶν στὸ μέτρο πού αὐτὲς εἶναι δυνατό νὰ ὑπάρχουν μέσα σ' ἓνα συγκεκριμένο κομμάτι ὑλικῶν...»⁷. Στὴν πραγματικότητα ὁ Λεκάκης πιστεύει ὅτι δίνει ἔκφραση στὶς δυναμικὲς μορφές, πού ἐνυπάρχουν στὰ φυσικὰ ὑλικά πού ἐπιλέγει. Γιατὶ ἡ προσπάθεια τοῦ καλλιτέχνη ἐνσωματώνει κάποια ἀνάλογη φυσικὴ εὐλάβεια καὶ περιέργεια, πού προσπαθεῖ νὰ σεβαστεῖ καὶ νὰ κατανοήσει τὶς δυνάμεις ἐκεῖνες πού δημιουργοῦν τὰ ξεχωριστὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ κάθε ζωντανοῦ πράγματος. Ἡ προσπάθεια μεταδίδει ἐπίσης τὴ δύναμη τῆς ἀνθρώπινης διάνοιας νὰ μιμηθεῖ τὶς δημιουργικὲς ἐνέργειες τῆς φύσης, ἢ ἀκριβέστερα, σύμφωνα μὲ τὴ γνώμη τοῦ ἴδιου τοῦ Λεκάκη, νὰ κάνει τὶς ἐνέργειες αὐτὲς περισσότερο σαφεῖς, ἐμψυχωμένη ἀπὸ μιὰ βαθύτερη συναίσθηση τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς. Ἐδῶ ἀντιλαμβάνεται κανεὶς μὲ τὸ πρῶτο τὴν ἀμοιβαιότητα τῆς ἐμψύχωσης ἀνάμεσα στὸ δράμα τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὴν ἴδια



5. Σόμπαν. Δρῶς, ὕψ. 1,85 μ. Μουσεῖο Ἀμερικανικῆς Τέχνης τοῦ Γουίτνεϋ, Νέα Ὑόρκη.

τὴν ἰκανότητα τοῦ καλλιτέχνη, μ' ἓνα βαθιὰ σοβαρὸ καὶ ἀνθρωπιστικὸ τρόπο. Ἀκόμα κι ὅταν δουλεύει μὲ ἀρκετὰ κανονικὰ τμήματα κορμῶν δέντρων ἢ μὲ τετράγωνα κομμάτια, τὰ κόβει ἀρχικὰ μ' ἓνα τρόπο πού τοῦ δίνει τὴ δυνατότητα νὰ περιμένει μέχρι νὰ συλλάβει τὴν ἐνυπάρχουσα μορφή τοῦ ὑλικῶν του. Ἐπομένως φροντίζει πολὺ νὰ μὴν ἐπιβάλλει κανένα προκαθορισμένο σχέδιο στὸ ξύλο, ἀλλὰ νὰ τὸ ὑπηρετήσει ἄς ποῦμε, μὲ τὴν ἀντίληψη τῶν ἰδανικῶν του δυνατοτήτων. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ, ἡ ἰκανότητα του εἶναι ἓνα εἶδος γέννησης μὲ χειρουργικὴ ἐπέμβαση. Στὴν πράξη, ὁ Λεκάκης ἀνάπτυξε μιὰ μεγάλη ποικιλία ἀπὸ ἔντονα γεωμετρικοποιημένες στρατηγικὲς μεθόδους, πού δὲν τὶς χρησιμοποιοῦ μὲ τρόπο δογματικὸ, καὶ πού ὄλες γίνονται λιγότερο αὐστηρὲς ἀνά-

λογα με τις φυσικές μορφές από τις οποίες αρχίζει. Ἀποκτᾶ ἓνα πλήρη καὶ σύμφωνο με κάποια τάξη ἔλεγχου τοῦ συνολικοῦ κυβικοῦ χώρου καὶ τῶν ἀρχικῶν του μορφῶν, με τὴν ἀνάλυση τῶν μορφῶν αὐτῶν σὲ ἐξιδανικευμένα τμήματα ποὺ διαπερνοῦν τὸ ὕλικο. Βρίσκει τοὺς πιὸ ἐλεύθερους, τοὺς λιγότερο τεχνητούς, περιορισμούς ποὺ ἐπιβάλλουν μορφές ὅπως εἶναι οἱ σπεῖρες, τὰ τετράεδρα, τὰ πεντάεδρα, οἱ σφαῖρες καὶ οἱ κύβοι. Ἀναγκάζει τὰ ὕλικά του (ποὺ φυσικὰ ἔχουν τις δικές τους τυχαῖες μορφές) ν' ἀκολουθήσουν ἓνα σύστημα γεωμετρικοποιημένων τμημάτων ποὺ διαισθάνεται ὅτι εἶναι κατάλληλο. Τὸ τετράεδρο εἶναι ἀναμφίβολα ἡ κυριαρχικὴ δομὴ τῆς προτίμησής του. Ἡ στρατηγικὴ ποὺ αὐτὸ ἀπαιτεῖ ἐπιτρέπει στὸ Λεκάκη νὰ «ἀνακαλύψει» ἓνα συγκεντρωτικὸ ζωτικὸ ρυθμὸ, κι ἓνα ξεχωριστὸ βιομορφικὸ σύστημα ποὺ ἐνυπάρχει στὸ ὕλικο. Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς εὐρετικῆς τῆς ἀξίας, ἡ μέθοδος αὐτὴ ἀποδεικνύει τὴ θεωρία του γιὰ τὴν ἀνθρώπινη κατάσταση – παρουσιάζοντας τὴ δύναμη τοῦ ἀναλυτικοῦ λόγου μαζί με μιὰ γεμάτη ἀγάπη διαίσθηση ἐκείνου ποὺ ὑπάρχει στὴ φύση, με σκοπὸ νὰ παράγει ἓνα εἶδος ἐργασίας ποὺ ἐπιτρέπει στὸν ἄνθρωπο νὰ ἐξακολουθήσει νὰ ὑπάρχει μέσα στὸν κόσμο με τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ ἁρμονία. Οἱ γεωμετρικοποιημένες μορφές λαξεύονται πρῶτα ἐλαφρά, γιὰ νὰ ἐξασφαλιστεῖ ἡ ἀποφυγὴ τοῦ τεχνητοῦ καὶ τοῦ τυχαίου στὴν ἀναζήτηση τῆς ἐνυπάρχουσας μορφῆς τοῦ ὕλικου. Ἡ χάραξη καὶ τὸ λιμάρισμα με τὴ ράσπα βαθαίνουν καὶ σταθεροποιοῦνται, καθὼς ἀρχίζουν νὰ διαφαίνονται οἱ μορφές. Ὁ Λεκάκης ἀνακάλυψε μέσα ἀπὸ τὸ μόχθο του ὅτι ἡ ἴδια ἡ κοπὴ σὲ τεμάχια ἐπιτρέπει στὸ «δημιούργημα» νὰ «ἀναπνέει». Ἡ φαινομενικὴ αὐτὴ ἐπιβολὴ ἐκ τῶν ἔξω ἐπιτρέπει στὴν πραγματικότητα καὶ μ' ἓνα ἐκπληκτικὸ τρόπο στὸν καλλιτέχνη νὰ μεταδώσει μιὰ ξεχωριστὴ αἴσθηση παλλόμενης ζωῆς. Ἐχὼ δεῖ σχεδὸν ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Λεκάκη καὶ δὲν ὑπάρχει οὔτε ἓνα ποὺ νὰ μὴν ἔχει μιὰ παράξενη αἴσθηση ζωντανοῦ ὀργανισμοῦ.

Ἐξὼ ἀπὸ τὸ πλαίσιο αὐτό, εἶναι ἴσως εὐκόλο νὰ ἀμφισβητήσῃ κανεὶς τὴν ἴδια τὴ δυνατότητα νὰ πετύχει τὰ ἀποτελέσματα στὰ ὁποῖα ἀναφέρομαι, ἢ κα-

λύτερη ὁμως αἴσθηση προσέγγισης στὶς μεθόδους τοῦ Λεκάκη, ποὺ στέφθηκαν με ὀλοφάνερη ἐπιτυχία, μεταδίδεται ἀρχίζοντας με τὴν ἔμφαση ποὺ δίνει ὁ ἴδιος στὴν ἔνωση τῆς λογικῆς καὶ τῆς διαίσθησης δουλεύοντας με τὸν τρόπο ποὺ περιέγραψα ἐδῶ. Ὁ γλύπτης θυμᾶται κάποια συζήτηση ποὺ εἶχε πρὶν ἀπὸ χρόνια με τὸν ποιητὴ Γουίλλιαμ Κάρλος Γουίλλιαμς γιὰ τὴ συναρπαστικὴ ἀναλογία τῆς ἀντιστοιχίας ποὺ ὑπάρχει στὴν ἥρωικὴ διάταξη τῶν ὀμηρικῶν ποιημάτων ἀνάμεσα στὸ ρυθμικὸ κτύπο τῆς γραμμῆς ποὺ ἀπαγγέλλεται, καὶ τὰ διαλείμματα τῆς πραγματικῆς ἀναπνοῆς, σὲ μιὰ διήγηση ποὺ γίνεται με τὸν κατάλληλο δραματικὸ τρόπο. Στὰ γλυπτά του, προσπάθησε νὰ βρεῖ μιὰ ἀνάλογη ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στὸ «ρυθμὸ» τῶν ἀναλυτικῶν τμημάτων καὶ τὸν ἄξονα ἢ τὴ «ραχοκοκαλιά» τοῦ κομματιοῦ, ποὺ δίνει στὸ γλυπτικὸ ὀργανισμό τὴν πληρέστερη του αἴσθηση ζωῆς. Τὸ μυστικὸ τῆς τεχνικῆς του βρίσκεται στὴν ἐπιλογὴ τῶν προτύπων γιὰ τὴν ἀναλυτικὴ του διαδικασία ποὺ γίνεται, γιὰ παράδειγμα, με τὴν τομὴ τῶν τετραεδρικών μορφῶν ποὺ μεταδίδουν ἓνα παλλόμενο ρυθμὸ, με τὴν κίνηση τῶν μορφῶν ποὺ μοιάζουν ν' ἀνοίγουν καὶ νὰ κλείνουν με ἓνα τρόπο ποὺ συνδυάζει τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ ἀντίθεση καὶ ἁρμονία. Σ' ὅλη του τὴν ἐργασία τὸν καθοδήγησε ἡ ἀντίληψη ὅτι, ὅπως δείχνει καὶ ἡ θεωρία τῆς κλασικῆς ποίησης, ὑπάρχουν πολλοὶ ἐναλλακτικοὶ ρυθμοὶ ποὺ ταιριάζουν σὲ διαφορετικὲς μορφές καὶ στιγμὲς τῆς ζωῆς. Ἡ θέση αὐτὴ ζωογονεῖ ὅλη τὴ δουλειά του, καὶ ἐμψυχώνει τὴν ἀντίληψη ποὺ ἔχει γιὰ τὴν ἀνθρώπινη ὑπαρξη. Ἐτσι ἡ τάση γεωμετρικοποίησης τῆς διάνοιας καὶ τοῦ ματιοῦ, ποὺ δὲν ἀφήνει ποτὲ νὰ τὴ συνοψίσουν σ' ἓναν αὐστηρὸ κανόνα, ἐπιτρέπει στὸ Λεκάκη, τὴν ἴδια ἀκριβῶς στιγμὴ ποὺ φαίνεται πὼς ἐπιβάλλει τὴν προσωπικὴ του θέληση στὸ ὕλικο, νὰ δώσει στὶς τυφλές, ἀλλὰ ζωτικὲς δυνάμεις τῆς φύσης τὴ γεμάτη ἀπὸ πνεῦμα συνεργασίας διαίσθηση τῆς ἀνθρώπινης διάνοιας. Ἡ διαδικασία τῆς παραγωγῆς μιᾶς τέτοιας γλυπτικῆς σχηματοποιεῖται ἀναπόφευκτα καὶ παίρνει τὴ μορφή ἱεροτελεστίας.

Ἐπιπλέον ὁ Λεκάκης συσχετίζει με πολὺ γοητευτικὸ τρόπο τὴ στρατηγικὴ τῆς γλυπτικῆς με τὴν

αντίληψη που έχει για το πλούσιο περιεχόμενο των μορφών και την παλλόμενη και ζωντανή ποιότητά τους, μιὰ ποιότητα ή όποια χαρακτηρίστηκε ως ή έλαφριά, σχεδόν ανεπαίσθητη διόγκωση, ή ένταση των κιόνων του Παρθενώνα.

Ό γλύπτης έπεξεργάστηκε την έννοια αυτή της έντασης στην παραγωγική δύναμη των μορφών – στην άναπνοή, τό άνοιγμα και τό κλείσιμο, που τά διαισθάνεται ως τόν άνάλογο «παλμό» του κάθε κομματιού. Έρμηνεύει την ένταση με δυναμικό τρόπο, ως μία δύναμη που ζωντανεύει τις μορφές μέσα σ' έναν έξιδανικευμένο χώρο, κι όχι σαν ένα άπλό όπτικό τέχνασμα. Αυτό δέν είναι μόνο ένας μάταιος διαλογισμός, γιατί ό Λεκάκης φαίνεται πως έκανε πραγματικά μιὰ πρωτότυπη ανακάλυψη σχετική με τη δημιουργία γλυπτών που μεταδίδουν μιὰ ξεχωριστή αίσθηση παρουσίας ζωής και ανάπτυξης. Η ίδια αυτή τεχνική του χωρισμού σε τμήματα διευκολύνει την αντίληψη που έχουμε για την ύπαρξη μιās ένότητας ανάμεσα στις θετικές μορφές του ίδιου του ξύλου, και τόν άρνητικό και όχι όρατό χώρο μέσα στον όποιο αιώρεται κάθε δημιουργία. Έτσι ή έννοια της έντασης χρησιμεύει ως ένα βασικό κλειδί για την κατανόηση και του πραγματικού τρόπου με τόν όποιο εργάζεται ό Λεκάκης, και της σημασίας των ίδιων των γλυπτών. Η έρμηνεία αυτή της έντασης είναι έτσι ή προσωπική του, και άποτελεί μιὰ τελείως καινούργια ένωση σκέψεων γύρω από την άρχική της χρήση, που βρίσκει γενική έφαρμογή άνάλογα με την κάθε ειδικότητα, και στην ποίηση, και στη γλυπτική, και στη βιολογία, και στην τέχνη.

Η χρήση του γεωμετρικού γίνεται έτσι σύμφωνα με τις μεθόδους της εύρετικής, έξιδανικεύεται και σώζεται από την αυθαιρεσία χάρη στην αντίληψη που έχει ό καλλιτέχνης για την ένταση του έργου του. Μερικές από τις μορφές των όργανισμών επιβεβαιώνουν τό ότι με την ίδια την όρμη των άναζητήσεων του άπάνω στο ξύλο, ό Λεκάκης λάξεψε όρισμένα σχήματα που μ' όποιο τρόπο κι άν διατηρούν μιὰ σαφή αίσθηση έλεύθερης έμπνευσης, πλησιάζουν πολύ μορφές γνωστές από τη μικρο-βιοχημεία, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με τό Σύμπαν (Εικ. 5).



6. Σκαρβαίος. Δρς, 0,22 × 0,15 × 0,14 μ. (Α. Κούκ)

Ό Λεκάκης εργάστηκε ακόμα πολύ και στο μπρούντζο (καθώς και στο γύψο που προορίζεται για την κατασκευή έκμαγείων), παρόλο που θεωρεί τό μέταλλο και τό γύψο ως νεκρά ύλικά. Δημιούργησε όρισμένα μνημειακά κεφάλια και μορφές από χαλκό, γύψο και πέτρα, που με την πρώτη ματιά φαίνονται αντίθετα με τη βασική του θέση. Έντούτοις έκανε μιὰ επιδέξια και πειστική προσαρμογή: ό Λεκάκης έχει δηλαδή την ικανότητα να επιβάλλει τις κρυμμένες, άλλ' έμφυτες μορφές που ανακάλυψε ότι ρυθμίζουν τις δυνατότητες των πραγματικών ζωντανών πραγμάτων πάνω σε νεκρά ύλικά, όπως είναι τό κερί, ό γύψος και σε τελευταία άνάλυση ό μπρούντζος. Έτσι επέβαλε τό προσωπικό του όραμα της έντασης πάνω στα νεκρά ύλικά του κόσμου με έναν έλεγχο που είναι εύφυης και ένημερωμένος στον ίδιο βαθμό που υποδηλώνεται όταν δουλεύει άπευθείας στο ξύλο. Επίσης κατά την έπεξεργασία των υλικών αυτών, ό Λεκάκης εργάζεται με πιό χαρακτηριστικό τρόπο με συστήματα επιπέδων και κύκλων και σφαιρών, και τά άποτελέσματα έχουν σχέση και με την άρχιτεκτονική, αλλά και με τη γλυπτική. Παράλληλα ανακάλυψε ότι για παράδειγμα, τά τετράεδρα σχήματα πλησιάζουν τη μορφή της σφαίρας, με τόν τρόπο μάλλον που ένα πολύγωνο πλησιάζει τη μορφή ενός κύκλου, και ότι άπαιτείται ένας συνδυασμός των δισδιάστατων και τρισδιάστατων ρυθμιστικών μορφών. Σ' ένα έργο που ό ίδιος θεωρεί ως άφετηρία για πολλές μετα-

γενέστερες εξελίξεις, δηλαδή τὸ *Σκαρβαίτο* (Εἰκ. 6) οἱ σχέσεις τῶν πολυεδρικών, τῶν σφαιρικών καὶ τῶν ἐπίπεδων μορφῶν φανερόνεται μέσα σ' ἓνα σύνολο ποὺ ἔχει ταυτόχρονα καὶ τὸν πιὸ πολυσύνθετο χαρακτήρα, καὶ τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ αἴσθηση ἐνότητας καὶ ἀπλότητας.

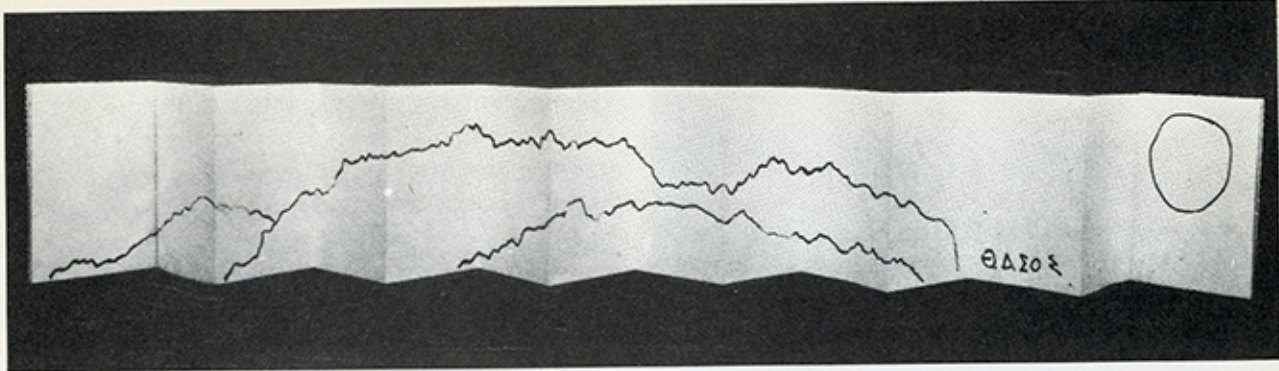
Ἐνας γλύπτης ποὺ ἐργάζεται στὸ ξύλο ἀνακαλύπτει μιὰ ὀξυδερκή, καὶ ἀκόμα καὶ διαισθητικὴ ἰκανότητα νὰ ἀντιληφθεῖ τις διαμορφωτικὲς δυνατότητες τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι πὼς ὁ σεβασμὸς ποὺ δείχνει ὁ καλλιτέχνης μὲ τὸ νὰ ἐπιτρέπει σὲ κρυμμένες μορφές καὶ κρυμμένες δυνατότητες νὰ ἔρθουν στὸ φῶς καὶ νὰ γίνουν εὐρύτερα γνωστές, χαρακτηρίζει τὴ σχέση του μ' ὅλες τις μορφές τῆς ζωῆς. Ἡ κυριαρχία του πάνω στὰ ἄψυχα ὑλικά τοῦ κόσμου ἐξανθρωπίζεται, κι ἀναγκάζεται νὰ ἐξυπηρετήσῃ ἀνώτερες (καὶ κρυμμένες) δυνατότητες τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς. Ὁ Λεκάκης ἐνδιαφέρεται συνειδητὰ γιὰ τὴν ἀλληλεπίδραση αὐτῆς τῆς τέχνης καὶ τῆς ζωῆς. Γνωρίζει μ' ἓνα συγκεκριμένο καὶ σοβαρὸ τρόπο τὴ σημασία τοῦ νὰ ἔχει ἀνακαλύψει τὴν ἐκδοχὴ ἐνὸς γλύπτη γιὰ τὸ ρόλο τῆς μαίας στοὺς σωματικὸς διαλόγους. Καὶ αὐτὸ δείχνει τὴ βαθιὰ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ ἔργο του καὶ τις δημιουργίες τοῦ ἀφηρημένου ἐξπρεσιονισμοῦ. Τὸ ξύλο εἶναι γι' αὐτὸν ξεχωριστό, γιατί συνδυάζει τὴν ἐπιβίωση μὲ τὸ φυσικὸ νόμο καθὼς καὶ μὲ τις δυνατότητες ἀνάπτυξης. Μὲ τὴν ἐνασχόλησή του μὲ τις μεγάλες μυθικὲς καὶ φιλοσοφικὲς παραδόσεις τοῦ ἀρχαίου κόσμου, ὁ Λεκάκης ἀνακάλυψε ὅτι ἀνάπτυξε ἓνα ὁλόκληρο δόγμα σχετικὸ μὲ τὴ σημασία τῆς δουλειᾶς πάνω στὸ ξύλο.

Ἀναπόφευκτα, ἡ ἀρχὴ τῆς κυρίαρχης δεξιοτεχνίας βρῆκε συχνὰ τὴν ἐκφρασή της μ' ἓνα τρόπο αὐθόρμητο καὶ χωρὶς δισταγμὸ, ὅπως γιὰ παράδειγμα στὸ ἔργο *Χορὸς* (Εἰκ. 7). Ἐδῶ φαίνεται πὼς ὁ γλύπτης εἶδε μὲ τὴν πρώτη ματιὰ τὴν ἐνυπάρχουσα μορφή, ποὺ παίρνει τὸ σχῆμα της ἀπὸ μιὰ πολυσύνθετη ρίζα ξύλου σάσσαφρου. Τὸ ἔργο αὐτὸ θυμίζει (μόνο στὴ δεξιοτεχνία) μερικὲς ὀξυγραφίες τοῦ Πικάσσο (ὅπως εἶναι γιὰ παράδειγμα οἱ *Τρεῖς Χάριτες*), ὅπου ἀποδίδονται μὲ τὴν ἐκπληκτικὴ μονοκονδυλιά ὅλες οἱ περίπλοκες λεπτομέρειες τῆς παραδοσιακῆς πόζας

τῶν τριῶν αὐτῶν μορφῶν. Ὁ Λεκάκης ἐρευνᾷ μὲ πιὸ προμελετημένο τρόπο τὴν ἀνάγκη καὶ τὸ ταλέντο του γιὰ διαισθητικὲς ἀνακαλύψεις στὸ σχέδιο καὶ τὴν ἐννοιολογικὴ σύνδεση, καὶ σ' ἓνα σημαντικὸ σύνολο σχεδίων μὲ πενάκι καὶ μελάνι καὶ ὕδατογραφίες ποὺ ὅλο μεγαλώνει, καθὼς καὶ στὰ ποιήματά του, ποὺ καὶ τὰ δύο ἔχουν μιὰ φανερὴ συνάφεια μὲ τὸ κύριο ἔργο του. Τὰ σχέδια καὶ οἱ ζωγραφικοὶ πίνακες ἀποκαλύπτουν καθαρὰ τὴν ἐννοια ἐκείνη τῆς γραμμῆς τῆς ὁμορφιάς ποὺ συλλαμβάνει ἢ διαίσθηση, γιὰ τὴν ὁποία μπορεῖ νὰ ἔχει κανεὶς τὴν πεποίθηση πὼς θὰ γεννήσῃ νέες μορφές (ὅπως ἀναφέραμε ἤδη σχετικὰ μὲ τὸ *Χορὸς*). Ἡ ποίησή του⁸ ἀσχολεῖται περισσότερο μὲ τὴ μεταφορικὴ σημασία τοῦ ἔργου τοῦ καλλιτέχνη, μ' ἓνα κάπως προφητικὸ τρόπο. Στοὺς ζωγραφικὸς πίνακες καὶ τὰ σχέδια αὐτοσχεδιάζει, μ' ἓνα



7. Χορὸς, 1954 - 1958. Σάσσαφρο, ὕψ. 0,80 μ. Μουσεῖο Σόλομον Ρ. Γκούγκενχαϊμ, Νέα Ὑόρκη.

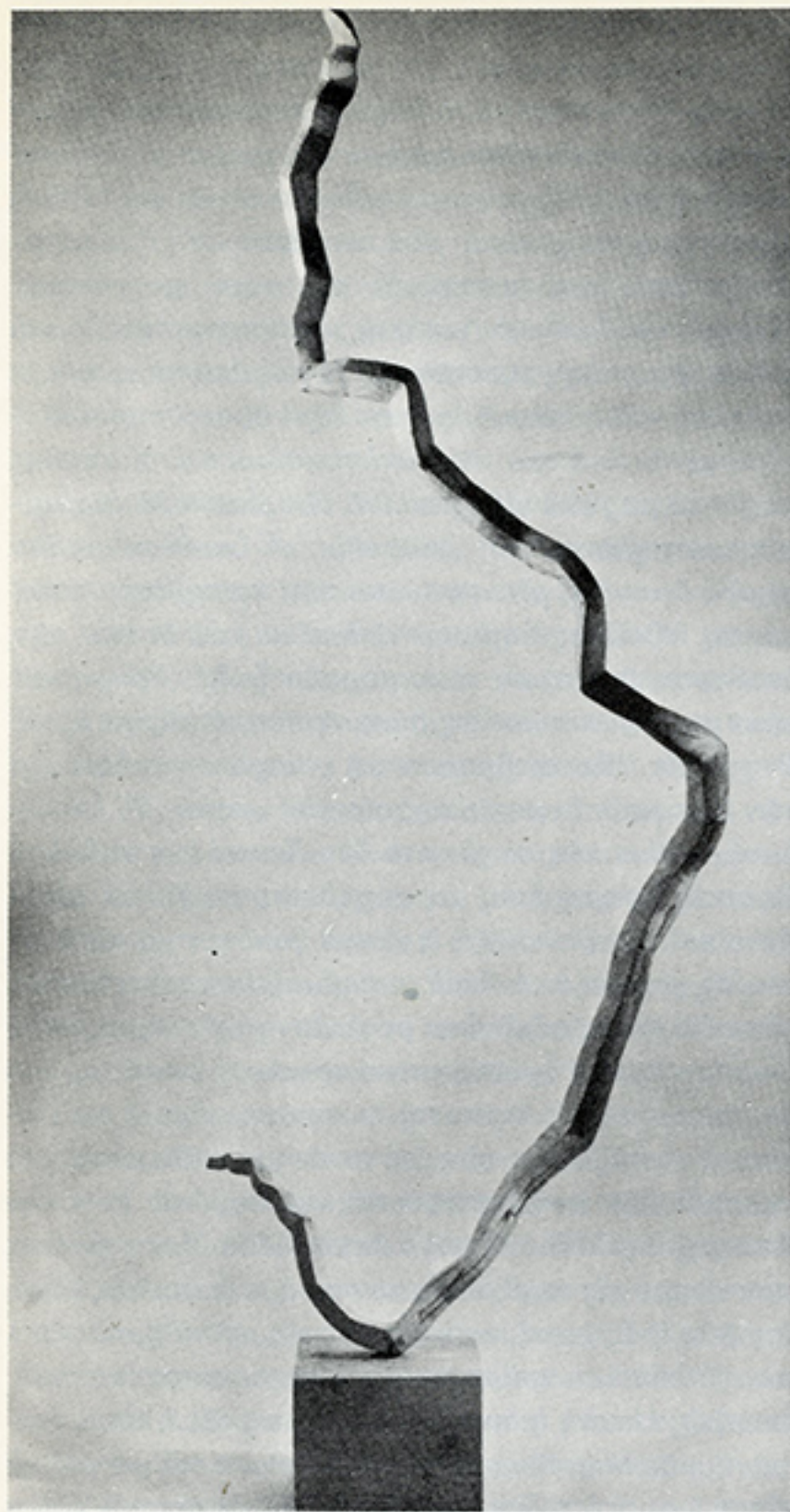


8. Θάσος, 1964. Σχέδιο με σινική μελάνη, 0,27 × 3,70 μ. Ήθνική Πινακοθήκη

τρόπο που προξενεί ιδιαίτερη κατάπληξη, πάνω σε μορφές που εμφανίζονται στα έργα της γλυπτικής, που σε πολλές περιπτώσεις δημιουργήθηκαν αργότερα, και υπάρχουν φανερές σχέσεις ανάμεσα στα διαστάσιμα και τα τρισδιάστατα έργα του Λεκάκη. Έτσι, για παράδειγμα, ο Λεκάκης κατέληξε στη φιλοτέχνηση αφηρημένων απεικονίσεων των βουνών και των ακτών της Ελλάδας και των ελληνικών νησιών που, (όπως για παράδειγμα ή Θάσος της Εικ. 8) αντιστοιχούν μ' έναν απρόσμενο, κι όμως απόλυτα πρόσφορο τρόπο, με τις μορφές της κεραίας που δημιούργησε ο καλλιτέχνης πάνω σε ξύλο βαλανιδιάς και κερασιάς, όπως για παράδειγμα, στον *Πύθωνα* (Εικ. 9). Τα σχέδια του φανερώνουν επίσης μιá ακόμα εφαρμογή της αντίληψης του Λεκάκη για τη «μετρική ανάλυση» στην πλαστική, που αναφέραμε ήδη, και που μάς επιτρέπει να ερμηνεύσουμε τις μορφές του τοπίου (και στην πραγματικότητα τις μορφές του κόσμου) ως μορφές που πάλλουν, ζούν και αναπνέουν. Αν και η σύνδεση μπορεί να φανεί άπιθανη, εν τούτοις ο ίδιος αυθορμητισμός του *Χορού* εμψυχώνει και το τελευταίο πολύ μεγάλων διαστάσεων έργο του Λεκάκη, που είναι ή *Αποθέωση* (Εικόνα έξωφύλλου). Το κομμάτι αυτό, που σμιλεύτηκε από ένα μόνο ειδικά δομημένο ξύλο που αρχικά ζύγιζε περισσότερο από δύο τόνους, λαξεύτηκε επί πέντε ολόκληρα καλοκαίρια με το χέρι χωρίς ούτε μιá κατευθυντήρια γραμμή. Η στρατηγική της διατομής προχωρεί έδω μ' ένα πολύ φυσικό τρόπο, και φαίνεται πως δεν απαι-

τούσε ένα πιο συγκεκριμένο χωρισμό σε επίπεδα, γιατί δεν είναι πιá όργανο για ανάλυση, αλλά μάλλον ή ίδια ή έκφραση μιáς ύποκειμενης ενέργειας. Έτσι ανταποκρίνεται, θά έλεγε κανείς, με τον πιο οικονομικό τρόπο στις απαιτήσεις του δόγματος της έντασης, κατά την εφαρμογή του πάνω στην τάξη της φύσης. Οί μορφές που χορεύουν μοιάζουν σαν ν' άρχισαν κάποια ίεροτελεστία, το σύνολο τοποθετείται πάνω σ' ένα βωμό, και ή στεφάνη των ριζών παίρνει τη συγκεκριμένη μορφή δυναμικών γραμμών που ξετινάζονται και επιστρέφουν και συγκρατούνται μέσα σε κάποιο κοσμικό σύστημα, που έχει καθιερωθεί και έχει γίνει αντίληπτό από όντα προικισμένα με ευφυία, που κι αυτά τα ίδια δονούνται από την ίδια δύναμη. Οί ίεροουργοί, και ακόμα και το έδαφος πάνω στο όποιο στέκονται έχουν συντεθεί από την ίδια οργανική δύναμη. Ο Λεκάκης βλέπει τη βάση και το τραπέζι σαν τη φωτιά και το υγρό στοιχείο. Το όλο πνεύμα της σύνθεσης αυτής θυμίζει τους διαλογισμούς των προσωκρατικών, ενώ παράλληλα συνδέει το έργο με τις θεωρίες της δικής μας προχωρημένης επιστήμης.

Η ξεχωριστή θέση που κατέχει ο Λεκάκης ανάμεσα στους σύγχρονους καλλιτέχνες δεν οφείλεται μόνο στην ολοφάνερη πρωτοτυπία και δύναμη της τεράστιας παραγωγικής του εργασίας, αλλά και στο επιβλητικό όραμα του ανθρώπου που ενσωματώνεται με χειροπιαστό τρόπο στο έργο του. Είναι μεγάλος ο



9. Πύθων. 1947 - 60. Κερασιά και μαόνι, ύψ. 1,625 μ.

πειρασμός να υποθέσουμε ότι ο καλλιτέχνης επιδιώκει να επιβάλλει μιά ιδιωτική και αυθαίρετη θεωρία πάνω στον κόσμο με κάτι σά μανιφέστα γλυπτικής, αν μάλιστα λάβουμε υπόψη τις όρατες ένδειξεις για όρισμένες γεωμετρικές ένότητες που έχουν ρυθ-

μιστικό ρόλο, με τη βοήθεια των οποίων αναλύει και οργανώνει επιδέξια φυσικές μορφές. Από την άποψη αυτή, οι «κανόνες» της αριθμητικής και της γεωμετρίας, σύμφωνα με τους οποίους ο Λεκάκης διευθετεί ολόκληρη την επιφάνεια των συγκεκριμένων κομματιών που δουλεύει, μπορεί να μάς θυμίζουν περισσότερο τη δημιουργική γεωμετρία του *Τίμαιου* του Πλάτωνα, ή και τις μικρο-θεωρίες της σύγχρονης φυσικής. Έτσι, για παράδειγμα, ως ποῦμε πῶς αναλύει καμπυλόγραμμες μάζες σε ὄχτῳ ἐπίπεδες ἐπιφάνειες, που δὲν τις ἀφήνει νὰ διαλυθοῦν τελείως μέσα στὴν καμπύλη που σχηματίζουν, ἢ πῶς ἀντιστρέφει μόνο ἀπλὲς γεωμετρικὲς μορφὲς μέσα σ' ἓνα σύστημα μορφῶν, ὅπως συμβαίνει με τὰ κοῖλα καὶ κυρτὰ σχήματα, ἢ με τὶς ραβδώσεις καὶ τὶς ἀντίστροφες ραβδώσεις, με σκοπὸ νὰ δημιουργήσει μεγαλύτερες ὀργανικὲς καὶ ἀρχιτεκτονικὲς μορφές. Ἐν τούτοις θὰ ἦταν σφάλμα νὰ δεχτοῦμε μιά τέτοια ἄποψη. Ὁ Λεκάκης δὲν προωθεῖ μιά ἰδιαίτερη θεωρία γιὰ τὸν κόσμον, στὴν ὁποία μπορεί νὰ ἀναχθεῖ ὅλη ἡ φύση με τὸν κατάλληλο τρόπο, ἀλλὰ περιγράφει ἐντυπωσιακὰ τὴν ἀναζητήση μιᾶς κρυμμένης τάξης πραγμάτων ἀπὸ τὴ διάνοια. Ἄν εἶναι δυνατό νὰ διατυπώσουμε τὴν ἄποψη αὐτὴ με τέτοιο τρόπο, θὰ λέγαμε πῶς δὲν μάς προσφέρει μιά θεωρία γιὰ τὴ φύση, ἀλλὰ μιά θεωρία γιὰ τὴ διαμόρφωση θεωριῶν που ἀναφέρονται στὴ φύση. Με τὴν πράξη του αὐτὴ, δείχνει τὴν ἐντονη προσέγγιση που ὑπάρχει ἀνάμεσα στὶς ἐφευρέσεις τῶν καλλιτεχνῶν καὶ τῶν ἐκπροσώπων τῶν θετικῶν ἐπιστημῶν, που δὲν ἦταν ἴσως ποτὲ πιὸ σημαντικὴ ἀπ' ὅ,τι στὶς μέρες μας. Σποραδικές, καμιά φορὰ ἐκπληκτικές, ὁμοιότητες με μορφές που ἔχουν ἤδη δοθεῖ ἀπὸ μιά ἀνεξάρτητη ἐπιστήμη εἶναι ἔτσι μόνο τὸ ὑποπροϊὸν μιᾶς προσέγγισης τῆς ἐνόρασης (που εἶναι ἀπὸ μόνη τῆς διδακτικῆς). Στὴν ἐξέλιξη τῶν σχηματισμῶν τῶν φτερῶν τῶν νυχτερίδων καὶ τῶν πουλιῶν καὶ τῶν ἐντόμων, που ἀκολουθεῖ ἐντελῶς ἀνεξάρτητες γραμμές, μπορεί νὰ βρεῖ κανεὶς μιά παράλληλη μορφή που ὑποδηλώνει κάτι τέτοιο. Εἶναι ἐντελῶς παραπλανητικὸ νὰ ἀπομονώσουμε τυχαῖες ἐπιφανειακὲς ὁμοιότητες ἀπὸ τὰ διαφορετικὰ δημιουργικὰ ἐνστικτα τῶν καλλιτεχνῶν καὶ τῶν ἐπιστημῶν καὶ



από τις γενετικές δυνάμεις που λειτουργούν μέσα στα ζωντανά όντα που βρίσκονται πίσω από τέτοιες ομοιότητες. Είναι εύκολο να υποθέσουμε πώς και τα γλυπτά του Λεκάκη είναι προϊόντα αφαίρεσης από τον οικείο κόσμο της φύσης, δεδομένου μάλιστα ότι η κοινή φαντασία τείνει να κάνει αφαίρεση από φυσικές μορφές που δεσπάζουν στο γύρω μας κόσμο. Έκείνο που έκανε ο Λεκάκης είναι περισσότερο μια δημιουργία νέων γλυπτών «οργανισμών» σύμφωνα με «νόμους» και «θεωρίες» που εξυπηρετούσαν καλύτερα το σκοπό του. Δεν ανάγει αυτά που βλέπουμε μπροστά μας στο είδος εκείνο των μυστικών ανεπαίσθητων σχέσεων που μπορούμε να υποθέσουμε ότι έρμηνεύουν τη γένεση όλων των πραγμάτων στον κόσμο. Ο ίδιος δημιουργεί εκείνα που δίνουν την εντύπωση βιώσιμων νέων μορφών ζωής (άκομη και νέων μορφών κοινωνίας, όπως γίνεται στο έργο *Έρως Ψυχή* (Είκ. 10) που βρίσκονται κάτω από την εξουσία των δυνάμεων που κυριαρχούν τον κόσμο. Το αποτέλεσμα είναι πώς τα γλυπτά δεν αποτελούν καθόλου βασικές αφηρημένες μορφές (όπως συμβαίνει με τα έργα του Μπρανκούζι) ή γεωμετριοποιημένες συμπαγείς μορφές που θυμίζουν οικογένειες οργανικών μορφών (όπως συμβαίνει με τα έργα του Άρν), αλλά συμπαγείς και αρκετά συγκεκριμένες ενότητες που ενσωματώνουν τους πανομοιότυπους νόμους που διέπουν την εξέλιξη των ζωντανών μορφών μέσα στο σύμπαν. Αν μου επιτρέπεται να εκφράσω έτσι την άποψή μου, θα έλεγα πώς ο Λεκάκης δεν απογυμνώνει τον κόσμο περιορίζοντάς τον σε ό,τι θεωρεί ως θεμελιώδεις ή αξιοσημειώμενες μορφές, αλλά προσφέρει με τη γλυπτική του συγκεκριμένες δυνατότητες που, ακριβώς επειδή ή δική τους μυστική δομή είναι διάφανη, μας οδηγούν στο να σκεφτούμε ποιά μπορεί να είναι ή μυστική δομή της ίδιας της φύσης· οί νόμοι της μιάς θα είναι οί νόμοι της άλλης. Με λίγα λόγια ο Λεκάκης απόφυγε τον άφελή διαλογισμό των προσωκρατικών, αλλά και την πραγματιστική δύναμη της σύγχρονης μικροφυσικής, και περιορίστηκε στο να ύμνησει εκείνο που ένώνει τις δύο αυτές παραδόσεις, δηλαδή το βασικό θέμα που αποτελεί τη ρίζα του στοχασμού της διάνοιας για τον κόσμο στον

10. Έρως - Ψυχή Α, 1959 - 63. Άσπρο και κόκκινο πείλο, ύψ. 1,90 μ. Συλλογή Σάνφορντ Φρήντμαν.

όποιο αυτή ανήκει. Τό να εκτιμήσει κανείς σωστά αυτά τα χαρακτηριστικά της δουλειάς του, σημαίνει να αντιληφθεί άμέσως τη βασική έννοια σύμφωνα με την οποία ή γλυπτική του χαρακτηρίζεται μ' ένα πολύ διδακτικό τρόπο ως ιδεαλιστική, και όχι ως εξπρεσιονιστική. "Αν λάβει κανείς υπόψη τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του εξπρεσιονισμού, που συνδέουν όλες τις ποικίλες μορφές που δημιούργησε, ως ποῦμε ό γερμανικός εξπρεσιονισμός μέσω της action painting, τότε ή δουλειά του Λεκάκη δέν έμπίπτει φυσικά στο πλαίσιο αυτό. 'Αντίθετα ό αυθορμητισμός που έπιτρέπει ό Λεκάκης στον έαυτό του έξαρτάται απόλυτα από ένα είδος αυτοπειθαρχίας, που προσαρμόζεται στην αντίληψη της ζωής του ύλικού του, δηλαδή την ένταση, την όποία αποκτά με μία αύστηρή και λεπτομερειακή συνθετική προσπάθεια. Και πάλι δέν θα μπορούσαμε να ποῦμε πως ό Λεκάκης προτιμάει τό τυχαίο, ή τό συμπτωματικό, ή τό στιγμαίο. 'Αντίθετα, υπάρχει ξεκάθαρη αίσθηση για την όποία μόνο ή συνολική λεπτομερειακή σύνθεση ενός έργου θα είναι κατάλληλη, και αυτή αποκαλύπτει με τό ίδιο τό γεγονός ότι έχει συντεθει, τις ιδανικές δυνατότητες του δεδομένου ύλικού. Δέν υπάρχει κανένας υπαινιγμός στο έργο του που να μεταδίδει, ως ποῦμε, κάποιο κοινωνικό σχόλιο ή κάτι τέτοιο· άκόμα δέν βρίσκουμε τίποτα που θα μπορούσε να έρμηνευτεί ως έκφραση ενός συναισθήματος ή αποκάλυψη των προσωπικών διαθέσεων ή πεποιθήσεων του ίδιου του καλλιτέχνη. 'Αντίθετα αναγκαζόμαστε άπλά να σκεφτούμε την πιθανότητα της εμφάνισης ενός ανεξάρτητου και άκέραιου όντος, δηλαδή του γλυπτού όργανισμού, που γεννήθηκε με άξιοθαύμαστο τρόπο. Στην πραγματικότητα, ένα από τά πιο χαρακτηριστικά και πειστικά προβλήματα του Λεκάκη είναι εκείνο της σύνθεσης κατά τη διάρκεια της κατεργασίας του ξύλου και στο θετικό και στον άρνητικό χώρο - δηλαδή κατά την επεξεργασία των σχημάτων που παίρνει τό ίδιο τό ξύλο και των σχημάτων των διαστημάτων που περικλείει τό ξύλο, και του έξιδανικευμένου χώρου, μέσα στον όποιο τό ίδιο τό ξύλο παίρνει ένα σχήμα που μπορεί να γίνει αντιληπτό. 'Η σχέση ανάμεσα σε τέτοιες θετικές και άρ-



11. Πτήσις, 1957 - 1962. Δρύς, ύψ. 1,175 μ. Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Νέα Ύόρκη.

νητικές μορφές δέν ανήκει μόνο στο χώρο και δέν είναι στατική, όπως τείνει να είναι, για παράδειγμα, σε μία παράλληλη προσπάθεια του Χένρυ Μοϋρ στην καθαρά άρχιτεκτονική γλυπτική του, άλλ' έχει μάλ-

λον μιὰ διαλεκτική σχέση με τὴν ἴδια τὴν παρουσία ἑνὸς ζωντανοῦ ὀργανισμοῦ, ὅπως συμβαίνει στὸ ἔργο *Πτήσις* (Εἰκ. 11).

Ὁ ἴδιος ὁ Λεκάκης πέρασε τὰ περισσότερα χρόνια τῆς ὀριμότητάς του στὴν πόλη τῆς Νέας Ὑόρκης, ὅπου γεννήθηκε μέσα στὴν ἴδια τὴν καρδιά τῆς περιοχῆς τοῦ χονδρικοῦ ἐμπορίου τῶν λουλουδιῶν, ποῦ δημιουργήθηκε καὶ διενεργεῖται ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴς καταγωγῆς κοινότητα στὴν ὁποία ἀνήκει. Στὸ κατάστημα τοῦ πατέρα του ἔμαθε νὰ αὐτοσχεδιάζει στεφάνια καὶ διακοσμῆσεις με λουλούδια, καὶ στὴν πραγματικότητα πιστεύει με κάποια δόση νοσταλγίας, πὼς πολλὲς ἀπὸ τὶς γλυπτικὲς δημιουργίες του παρουσιάζουν σαφεῖς συγγένειες με τὶς πρῶτες συνθέσεις του με πλεγμένα λουλούδια καὶ πρασινάδες. Φαίνεται πὼς σὲ μιὰ παλαιότερη ἐποχὴ στὴ Νέα Ὑόρκη θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ μιλήσει γιὰ μιὰ λαϊκὴ τέχνη διακόσμησης με λουλούδια, αὐτοσχεδιασμοῦ, ποῦ στὴν περίπτωση τοῦ καλλιτέχνη ποῦ μᾶς ἐνδιαφέρει, ἀνάγκασε τὸ νεαρὸ τότε Λεκάκη νὰ μελετήσει τὶς μεγάλες τελετουργίες τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς με βάση τὰ τμήματα τῆς πόλης ὅπου κατοικοῦν πληθυσμοὶ διαφορετικῆς προέλευσης. Ὅπως ὅποτε δὲν ὑπάρχει καμία ἀμφιβολία γιὰ τὸ ὅτι ὁ σεβασμὸς τοῦ Λεκάκη γιὰ τὶς μορφὲς τῶν φυτῶν πέτυχε νὰ πάρει μιὰ ὀργανωμένη μορφή καὶ νὰ γίνῃ ἕνα ὁλόκληρο δίκτυο ἀπὸ διακριτικὰ στοιχεῖα, ποῦ ἔχουν ὡς ἐπίκεντρο θέματα σχετικὰ με τὴν ἐπιβίωση, προσαρμοσμένα στὶς δυνατότητες ἑνὸς δεδομένου περιβάλλοντος, καθὼς καὶ στὶς δυνατότητες ἀτομικῆς ἀνάπτυξης καὶ ἀκμῆς. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι μιὰ αἴσθηση ἀνθρωπισμοῦ ποῦ ἀντιλαμβάνεται καὶ ἀποδέχεται τοὺς περιορισμοὺς ποῦ ἐπιβάλλει τὸ δεδομένο, καὶ ποῦ ἐλπίζουμε πὼς ἔχει ἀφιερῶθεϊ στὴν ἀξιοποίηση τῶν ἐμφυτων τάσεων ὅλων τῶν μορφῶν τῆς ζωῆς νὰ ἀνθίσουν. Ἀκόμα, τὰ ἴδια τὰ γλυπτὰ τοποθετοῦνται μεμονωμένα, τὸ καθένα πάνω σ' ἕνα βωμὸ με δικό του σχῆμα, κι ἔτσι τὸ καθένα ἔχει μιὰ ὀλοφάνερη ξεχωριστὴ ὕφή.

Πραγματικά, τὸ ἐπιβλητικὸ ὕφος εἶναι ἐκεῖνο ποῦ ὑπογραμμίζει τὴν ὑπεροχὴ τῆς γλυπτικῆς τοῦ Λεκά-

κη. Ὅλα τὰ ἔργα του εἶναι τελειῶς ἀξέχαστα καὶ ξεχωριστά. Κι αὐτὸ προκαλεῖ κάποια ἐκπληξη, γιὰ τὸ ὅτι μορφὲς τῶν ὀργανισμῶν ποῦ δημιούργησε ὁ Λεκάκης εἶναι τελειῶς ἄγνωστες καὶ ἐπίσης παράδοξες. Φαίνεται ὁμως ὅτι αὐτὲς ἀνήκουν με πολὺ φυσικὸ τρόπο σὲ κάποια οἰκογένεια μορφῶν ποῦ μπορεῖ νὰ συλλάβει κανεὶς με τὴ διάνοια, καὶ ποῦ προκύπτουν με ἀφαίρεση ἀπὸ τὶς μορφὲς τῶν φυσικῶν ὀργανισμῶν. Χρειάζεται ὁμως κάποια ἄσκηση τῆς προσοχῆς γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε ὅτι οἱ ἀφηρημένες μορφὲς μποροῦν νὰ προκύψουν μόνον ἂν ἐπεκτείνουμε τὴν κοινωνία τῶν ὀργανισμῶν καὶ τὴν κάνουμε νὰ περιλάβει δημιουργίες σὰν ἐκεῖνες τοῦ Λεκάκη. Μία ἐπισκόπηση ὅλων τῶν ἔργων του δείχνει ὅτι ἡ ὀλοφάνεια τοῦ ἀρχικοῦ ξύλου διευθετήθηκε, λαξεύτηκε καὶ πῆρε τὶς κυρίαρχες μορφὲς με ἀποτέλεσμα ὁ ὀργανισμὸς νὰ ἀποκτήσῃ μεγαλύτερη ἐλευθερία καὶ σαφήνεια. Ὑπάρχει ἐπομένως μιὰ ἔννοια σύμφωνα με τὴν ὁποία τὸ γλυπτὸ εἶναι μαζί καὶ συγκεκριμένο καὶ ἀφηρημένο: ἡ «ἀπελευθερωμένη» μορφή εἶναι δηλαδὴ παραστατικὴ μ' ἕνα ξεχωριστό, σχεδὸν ρεαλιστικὸ τρόπο. Οἱ γεωμετρικοποιημένες ὁμως μορφὲς δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι δημιουργήθηκαν με ἀφαίρεση στοιχείων ἀπὸ μορφὲς ποῦ ἔχουν δοθεῖ ἐκ τῶν προτέρων. Καμία ἐντύπωση ὁμως, ὅσο δεσμευτικὴ κι ἂν εἶναι, δὲν εἶναι βέβαια ἐντελῶς σωστὴ. Κι αὐτὸ εἶναι σχεδὸν σίγουρα ἡ αἰτία γιὰ μερικὲς ἀπὸ τὶς παραπλανητικὲς ἐρμηνεῖες τῆς δουλειᾶς τοῦ Λεκάκη. Εἶναι ἀκόμα ἐντυπωσιακὸ τὸ ὅτι ὁ Λεκάκης δὲν δημιούργησε ἀπλὰ λίγους τέτοιους ὀργανισμοὺς ἀλλὰ κυριολεκτικὰ ἕνα πλῆθος ἀπ' αὐτοὺς, καὶ μάλιστα μερικὸς με μνημειακὲς ἀναλογίες. Παρατηρώντας τὸν καλλιτέχνη νὰ δουλεύει – καὶ θὰ ἔπρεπε νὰ πῶ αὐτὸ γιὰ κάθε δεδομένη στιγμή – (γιὰ παράδειγμα, γιὰ τὴν τωρινὴ στιγμή) βλέπει πὼς δὲν θὰ μπορούσαν ποτὲ νὰ ὑπάρξουν λιγότερα ἀπὸ πενήντα μεγάλα τμήματα κορμῶν καὶ κλαδιῶν σὲ διάφορα στάδια κατεργασίας γύρω του καὶ μέσα στὰ ἐργαστήρια. Τὰ «δημιουργήματα» ποῦ βρίσκονται ὑπὸ ἐξέλιξη ἀνήκουν ἔτσι μ' ἕναν τρόπο ποῦ ἀναγνωρίζεται εὐκολὰ σ' αὐτὸ τὸν ἐντελῶς καινούργιο κόσμον ποῦ ἀνακάλυψε ὁ Λεκάκης. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι πὼς καθένα ἀπὸ τὰ γλυ-

πτά δίνει την έντύπωση ενός μέλους μιᾶς κοινότητας που αποτελείται από πολλά και ξεχωριστά είδη. Ἡ εξέλιξη τῶν μορφῶν εἰδωμένη ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς γλυπτικῆς, ἐνσωματώνει τὴ λύση πού ἔδωσε ἡ Λεκάκης σὲ προβλήματα ἀρκετὰ τεχνικά. Ἀπὸ μιὰ μεταφυσικὴ σκοπιά, τὰ γλυπτὰ μεταδίνουν μιὰ σαφὴ αἴσθηση καὶ οἰκειότητα μὲ τὸν κόσμον μέσα στὸν ὁποῖο τὸ καθετὶ ἔχει τοποθετηθεῖ μὲ τάξη καὶ ἀνθίζει, καὶ σὲ σχέση μὲ τὶς ἴδιες δυνάμεις πού ἀποτελοῦν τὴ βάση του καὶ σὲ σχέση μὲ τὴν εὐρύτητα τοῦ κόσμου, μέσα στὸν ὁποῖο τὸ ἕνα πράγμα φτάνει στὴν ἀκμὴ του δίπλα στὸ ἄλλο μὲ τὸ δικό του ξεχωριστὸ τρόπο. Δὲν μπορῶ νὰ σκεφτῶ κανένα πιὸ πρόσφορο χαρακτηρισμὸ τοῦ συνόλου τῆς δουλειᾶς τοῦ Λεκάκη ἀπ' αὐτόν: ὅτι δηλαδὴ ἐπιτείνει τὴν αἴσθηση τῆς οἰκειότητας

πού ἔχουμε μὲ τὴν κοσμικὴ τάξη τῶν πραγμάτων. Ἡ συνέπεια πού ἔχουν ὅλα αὐτὰ εἶναι πὼς στὴν ἰδανικὴ του μορφή, ὁ κόσμος εἶναι μιὰ ἀρμονία τῶν δυνάμεων πού ἀναπτύσσονται σὲ ὁποιοδήποτε πράγμα μπορεῖ νὰ ὑπάρχει, καὶ πὼς ἡ εὐφυῆς ζωὴ εἶναι ἕνας καθαγιασμός καὶ ἕνας μόχθος γιὰ τὴ πραγμάτωση ὅλων τῶν μορφῶν ἀνθησης. Σύμφωνα μ' αὐτὴ τὴν ἐννοια, τὸ μάθημα δὲν ἔχει καμία σκληρότητα ἢ ἔλλειψη ἀντικειμενικότητας, καὶ τὸ σοκρατικὸ θέμα τῆς ταυτότητας τῆς ἀγάπης γιὰ τὸν ἑαυτὸ μας καὶ τῆς ἀγάπης καὶ ἐκτίμησης γιὰ ὅλο τὸν κόσμον λαξεύεται διαρκῶς στὸ ξύλο. Γιατὶ τὸ ἰδανικὸ πού ἀποτελεῖ τὸ ὄραμα τοῦ καλλιτέχνη εἶναι ὁ σκοπὸς καὶ τὸ ἔργο τῆς ἀνθρώπινης τέχνης.

Τζόζεφ Μαργκόλις

Σημειώσεις

1. The Paris Review, No 39 (Φθινόπωρο 1966), 83.
2. The New Yorker, 15 Ἰουνίου 1963, 84.
3. Ἐκτέθηκε γιὰ πρώτη φορά στὴν Ἐτήσια Ἐκθεση τοῦ Μουσείου Ἀμερικανικῆς Τέχνης τοῦ Γουίτνεϋ τὸ 1968, καὶ πάλι σὲ τελικὴ μορφή, σὲ μιὰ ἀτομικὴ ἐκθεση στὸ Μουσεῖο Ἀμερικανικῆς Τέχνης τοῦ Γουίτνεϋ τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1973 καὶ τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1974.
4. Γιὰ παράδειγμα, ἀπὸ τὸν Ἀλφόνσο Ὁσσόριο στὸν κατάλογο τῆς ἐκθεσης Ἀμερικανοὶ 1963 (Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τῆς Νέας Ὑόρκης, 1963), σελ. 52.
5. Ὅπως γιὰ παράδειγμα Herbert Read, *The Art of Jean Arp* (New York, Harry N. Abrams 1968) Κεφ. 2.
6. Ὅπως τὸ παράδειγμα: Carola Giedion-Weicker, *Constantin Brancusi*, μετάφρ. Maria Jolas καὶ Anne Leroy (Νέα Ὑόρκη George Brazillier, 1959), Μέρος I καὶ Sidney Geist *Brancusi* (Νέα Ὑόρκη Grossman, 1967). «Reflections».

7. Ἀναφέρεται σὲ μιὰ συνέντευξη δημοσιευμένη ἀπὸ τὸν Hubert Meeker, στὸ *Dayton Journal Herald*, τῆς 13ης Ἰανουαρίου 1968.

8. Ἐκδόθηκε ἕνας τόμος στὰ ἑλληνικά: Μιχάλη Λεκάκη *Ἔρως-Ψυχή* (Ἀθήνα 1973) μὲ ἀγγλικὴ μετάφραση τοῦ συγγραφέα.

9. Γιὰ παράδειγμα Sigmund Lavarie καὶ Ernst Levy, «The Pythagorean Table», στὸ *Main Currents in Modern Thought* XXX (1974), 117-129, ὅπου ἐξετάζεται ἡ κατὰ λέξη ἐφαρμογὴ τοῦ Πυθαγορείου Πίνακα ἀρμονικῶν σχέσεων στὰ μαθηματικά, τὴ μουσικὴ, τὴν ἀρχιτεκτονικὴ, τὶς ἐπιστῆμες τῆς φυσικῆς καὶ τῆς βιολογίας σύμφωνα μὲ τὸν τρόπο πού προτείνουν οἱ A.F. von Thimus καὶ H. Kayser. Ἀντίθετα ὁ Λεκάκης συμβολίζει στὴν πραγματικότητα, τὴν ἀναζήτηση τέτοιων γενετικῶν ἀπολύτων. Οἱ δικές του γεωμετρικὲς ὑποδείξεις μπορεῖ νὰ ἐξαρτῶνται ὅσο ἀφορᾶ τὶς εὐρετικὲς μεθόδους ἀπὸ τὶς προθέσεις τοῦ καλλιτέχνη, καὶ δὲν εἶναι ἐπακόλουθο τῆς προσκόλλησής του σὲ κάποιο κανόνα ὅπως εἶναι ὁ Πυθαγόρειος.

Ὁ Τζόζεφ Μαργκόλις ἐπισκεπτόταν τακτικὰ τὸ ἐργαστήριον τοῦ Μιχάλη Λεκάκη τὰ τελευταῖα τριάντα χρόνια. Εἶναι καθηγητὴς φιλοσοφίας στὸ Πανεπιστήμιον τοῦ Τέμπλ καὶ δίδαξε σὲ πολλὰ πανεπιστήμια τῶν Ἠνωμένων Πολιτειῶν καὶ τῆς Ἀμερικῆς. Στὰ τελευταῖα βιβλία του καταλέγονται τὰ ἑξῆς: *Volumes and Conduct* (Oxford 1971), *Knowledge and Existence* (1973), *Negativities: the Limits of Life* (Merril 1975). Εἶναι ἐπίσης συγγραφέας τῶν ἔργων *The Language of Art and Art Criticism* καὶ *Persons and Minds*.

Βιογραφικό σημείωμα

Ο Μιχάλης Λεκάκης γεννήθηκε την 1η Μαρτίου του 1907 στη Νέα Υόρκη. Ο πατέρας του Νικόλαος Λεκάκης καταγόταν από την Άγγελονα, και η μητέρα του Σοφία Ρίτσου από τη Μονεμβασιά. Παρακολούθησε τα πρώτα μαθήματα στο Έλληνοαμερικανικό Ίνστιτούτο, όπου η διδασκαλία γινόταν στα ελληνικά και τα αγγλικά. Αργότερα πήγε στο δημόσιο σχολείο, απ' όπου απέφοίτησε το 1920, όταν κέρδισε και το χρυσό βραβείο της πόλης της Νέας Υόρκης για τη φιλοτέχνηση της καλύτερης άφισας με θέμα την «Αμερικανική παρέλαση της μετανάστευσης». Όταν τέλειωσε το σχολείο εργάστηκε στο ανθοπωλείο του πατέρα του, που προμήθευε με άνθη τους διαφορετικούς πληθυσμούς της Νέας Υόρκης με τις διαφορετικές πολιτιστικές παραδόσεις και γλώσσες. Στη δουλειά του ανθοπωλείου βρήκε μια σημαντική διέξοδο για την καλλιτεχνική του κλίση. Δούλευε τη μέρα και μελετούσε τη νύχτα. Ασχολήθηκε με ιδιαίτερη επίδοση με τη σχεδίαση, την ανανέωση και τη φιλοτέχνηση διακοσμήσεων για διάφορους σκοπούς και εκδηλώσεις. Στις λουλουδιένιες αυτές διακοσμήσεις, προσπάθησε να προσαρμόσει τις διάφορες παραδόσεις των πληθυσμών της Νέας Υόρκης. Οι παραστάσεις που δημιουργήθηκαν τότε στη φαντασία του έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη μετέπειτα εξέλιξη της τέχνης του.

Άρχισε να ζωγραφίζει από μοντέλο στο τέλος της δεκαετίας του 1920, και στη συνέχεια σχεδίασε πορτραίτα. Έξακολούθησε την εργασία αυτή ως το 1930, όποτε φιλοτέχνησε το πρώτο μπρούντζινο γλυπτό του, ένα πορτραίτο του πατέρα του. Σ' ολόκληρη τη ζωή του ασχολήθηκε συστηματικά με το σχέδιο. Μετά το πορτραίτο του πατέρα του ζωγράφισε μια σειρά από κεφάλια. Για πρακτικούς όμως λόγους αποφάσισε να δουλέψει σε μικρή κλίμακα με κερί, έτσι ώστε η χύτευση στο χαλκό να μην αποτελεί πρόβλημα. Γύρω στα 1941 είχε δημιουργήσει πάνω από εκατό μπρούντζινα έργα, τα περισσότερα από τα οποία εκτέθηκαν στη πρώτη ατομική του έκθεση στην «Άρτιστ'ς Γκάλερι», όπου καλλιτέχνες αγό-

ρασαν τα περισσότερα γλυπτά του. Πολλά από τα μεγάλα γλυπτά της έκθεσης αυτής ολοκληρώθηκαν πολλά χρόνια αργότερα.

Λίγο μετά την έκθεση αυτή, το 1942 άρχισε η θητεία του στο αμερικανικό στρατό, όπου υπηρέτησε στη μονάδα έναερίου καμουφλάζ στο Γκρήνσμπορο της Βόρειας Καρολίνας, για ένα διάστημα μεγαλύτερο από δύο χρόνια, και έδωσε και διαλέξεις για την τεχνική του καμουφλάζ στο προσωπικό. Την ίδια εποχή κατασκεύασε σαρανταπέντε εγκαταστάσεις καμουφλάζ όλων των τύπων που χρησιμοποιούσε το προσωπικό της αεροπορίας, και δεκαέξι μικρές και μεγάλες τρισδιάστατες εγκαταστάσεις για την εκπαίδευση των όμιλητών για το καμουφλάζ, με παραστάσεις από το καμουφλάζ ζώων και πουλιών στη φύση. Επίσης ξανάγραψε τη μέθοδο διδασκαλίας του καμουφλάζ για να διευκολύνει την εκμάθηση του.

Στη συνέχεια της θητείας του στο στρατό μετατέθηκε στις άναρρωτικές μονάδες του στρατού, και το τέλος του πολέμου τον βρήκε στο Σάν Αντόνιο του Τέξας, απ' όπου αποστρατεύθηκε το φθινόπωρο του 1945. Με την αποστράτευση του από την αεροπορία πήγε με λεωφορείο από το Σάν Αντόνιο στο Μεξικό, και αργότερα ταξίδεψε αεροπορικά στο Γιουκατάν. Έμεινε εκεί πάνω από ένα μισό μήνα μελετώντας τους σπουδαίους χώρους του προκολομβιανού κόσμου, της περιόδου του άποικισμού, τις εκκλησίες, τα μουσεία και τους ανθρώπους. Το ταξίδι αυτό τον πλούτισε με πολλές καινούργιες εμπειρίες και παρατηρήσεις, και τον εντυπωσίασε ιδιαίτερα ο εκφραστικός τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε η γεωμετρία για να επεκτείνει τη σημασία των εικόνων στη γλυπτική, την αρχιτεκτονική και τη ζωγραφική. Παρακολούθησε ανεξάρτητα μαθήματα σε πανεπιστήμια, μουσεία, βιβλιοθήκες, και μελέτησε ακόμα φιλοσοφία, ιστορία, ιστορία της τέχνης, ανατολική και δυτική ποίηση, βυζαντινή ιστορία και μουσική, δυτική μουσική καθώς και άλλα σχετικά θέματα.

Τα δημοτικά τραγούδια και οι χοροί της Ελλάδας αποτέλεσαν μέρος της παιδείας του από τα παιδικά

του χρόνια, και ακόμα συνηθίζει να συμμετέχει σε έλληνικές γιορτές, τραγουδώντας και χορεύοντας. Το μεγάλο ενδιαφέρον του για τους χορούς όλου του κόσμου τον έκανε να αναπτύξει θεωρίες για την κίνηση που ξεχωρίζει κάθε παράδοση, και επηρέασε πολύ τη δουλειά του. Άσχολήθηκε με την αναδιοργάνωση ενός όμιλου κοριτσιών από την Ελλάδα για λογαριασμό της Μαρίας Τερέζας, μιάς από τις θετές κόρες της Ίσιδώρας Ντάνκαν. Δύο από τις αδελφές του, ή Κατερίνα και ή Καλιρρόη, υπήρξαν και μέλη του όμιλου αυτού που έδωσε παραστάσεις από το 1933 ως το ξέσπασμα του πολέμου το 1940. Άργότερα, το 1952, παρακίνησε τη Μαρία Σβολοπούλου να εκπαιδεύσει μιιά ομάδα χορευτών από την Ελλάδα στη παρουσίαση των χορών του ελληνικού λαού. Παρακολούθησε τις πρώτες δοκιμές της ομάδας, και την ακολούθησε στην Ολλανδία, όπου κέρδισε το πρώτο βραβείο. Στη συνέχεια ο όμιλος περιόδευσε στην Αμερική, όπου απέσπασε επαινετικά σχόλια. Η Μαρία Σβολοπούλου αποσύρθηκε μετά λίγα χρόνια, αλλά ο όμιλος υπάρχει ακόμα με το όνομα «Χορευτές της Ντόρας Στράτου» με το όποιο ήταν γνωστοί στην αρχή. Ο γλύπτης εξακολουθεί να πιστεύει πως μιιά νέα ποίηση μπορεί να ξεπηδήσει από τους χορούς αυτούς.

Τα γεγονότα του πολέμου και της μεταπολεμικής περιόδου του δημιούργησαν κάποια ταραχή που τον έφερε πιο κοντά στις ρίζες του. Πολλά χρόνια πριν τον πόλεμο, είχε πάρει τις ρίζες του και τις είχε τοποθετήσει στα ούράνια, όπου βρήκε ότι δημιουργούσαν μορφές σ' όλη την αιωνιότητα.

Στη δουλειά του προσπαθούσε να συγκεντρώσει τις

μεγαλύτερες και τις μικρότερες μορφές έτσι όπως συσσωρεύονται μέσα στο χαρακτήρα του ανθρώπου και απεικονίζονται, μέχρι να πετύχει τη δημιουργία μιιάς οργανικής σχέσης, και να του δώσει περισσότερο προσωπικό ύφος. Σύμφωνα με την αντίληψη του, ή διαδικασία αυτή απελευθέρωνε τις μορφές από τις άλυσίδες τους, κι' έτσι αυτές αιωρούνται τελείως μέσα στο χώρο.

Η ανθρωπιστική αυτή πρόταση χρειάζεται κάποια περαιτέρω ανάλυση που να τη φέρει πιο κοντά στην καρδιά και τη ψυχή του ανθρώπου. Στη συνέχεια είπε «άφηστε τον κόσμο να μπει κι αφήστε την πόρτα ανοιχτή». Φαίνεται πως αυτό συνέβαινε ήδη, το καθετί που εξήπτε τη φαντασία του μεταμορφωνόταν σε ένα σχέδιο, μιιά ύδατογραφία, ένα γλυπτό, ένα ποίημα. Όμως το ξύλο έγινε το μέσο εξαγνισμού. Η μαντεία περιπλανήθηκε στα ύψη και το ξύλο μίλησε με τη δική του γλώσσα, από τις άφηρημένες μορφές ως τα σφαιροειδή. Τα χημικά στοιχεία άρχισαν να ρέουν και να σχηματίζουν βιομορφικές συστάδες με μιιά οργανική πλαστική δομή, που εκρήγνυνται και αρχίζουν να υπάρχουν ακολουθώντας πάντα μιιά λειτουργική τάξη. Παράλληλα οι μορφές και τα πορτραίτα συγχωνεύτηκαν σε μιιά κοσμική δομή, από τη μιιά σ' ένα ποιητικό όραμα που πλησιάζει τον κόσμο, από την άλλη σ' ένα ανθρώπινο όραμα που πλησιάζει τον άνθρωπο. Εξάλλου, όρισμένοι βιολόγοι βρήκαν, στις έρευνες του Λεκάκη για τις αρχές της οργανικής μορφής – που υπήρξαν πηγές έμπνευσης για τα γλυπτά του – τις λύσεις συναφών προβλημάτων που τους άπασχόλησαν στον τομέα τους.

Ἀτομικὲς ἐκθέσεις

Ἄρτιστ'ς Γκάλερι Νέα Ὑόρκη 1941.

Μουσεία Γουίτ Μεμόριαλ, Σάν Ἀντόνιο Τέξας, 1946.

Γκαλερί Μπέρτα Σέφερ, Νέα Ὑόρκη, 1946, 1948.

Γκαλερί Γουότκινς, Ἀμερικανικὸ Πανεπιστήμιο, Οὐάσιγκτον, 1949.

Γκαλερί «Σίγκμα», Ἦστ Χάμπτον, Νέα Ὑόρκη 1959.

Γκαλερί Χάουαρντ Γουάιζ, Νέα Ὑόρκη, 1961.

Μουσεῖο Ἀμερικανικῆς Τέχνης τοῦ Γουίτνεϋ, Νέα Ὑόρκη, 1973 - 1974.

Ὀμαδικὲς ἐκθέσεις

Ἐτήσιες ἐκθέσεις Ἀμερικανικῆς γλυπτικῆς στὸ Μουσεῖο τοῦ Γουίτνεϋ, τοῦ 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1958, 1960, 1962.

«Γλυπτὰ καὶ σχέδια ἑπτὰ γλυπτῶν» στὸ Μουσεῖο Σόλομον Ρ. Γκούγκενχαϊμ, τῆς Νέας Ὑόρκης, 1958.

«Ἀμερικανοὶ 1963» στὸ Μουσεῖο Σύγχρονης Τέχνης, τῆς Νέας Ὑόρκης, 1963. Ἡ ἐκθεση αὐτὴ περιόδευσε καὶ σὲ ἄλλα μέρη τὸ 1963, τὸ 1964 καὶ τὸ 1965.

Μουσεῖο Τέχνης τοῦ Κλήβελαντ, 1961.

Φεστιβάλ τῶν Τεχνῶν τῆς Βοστώνης, 1961.

«Συνέχεια καὶ ἀλλαγὴ» στὸ Γουόντσογουερθ Ἀτένεουμ, Χάρτφορντ, Κοννέκτικατ, 1962.

Ἐπιλογὴ ἔργων ἀπὸ τὸ διεθνὴ χωρὸ τοῦ Ἰνστιτούτου Τέχνης τοῦ Νταίητον, 1960 - 1961.

Ἰνστιτούτο Τέχνης τοῦ Νταίητον, Νταίητον Ὁχάϊο.

«Ξαναεπισκεπτόμαστε μερικοὺς φίλους» στὸ Ἰνστιτούτο Τέχνης τοῦ Νταίητον, Νταίητον Ὁχάϊο, 1966 - 1967.

«Ἀριστουργήματα τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα σὲ ξύλο». στὸ Μουσεῖο Τέχνης τοῦ Πόρτλαντ, Πόρτλαντ, Ὀρεγκον, 1975.

Πανεπιστημιακὸ Μουσεῖο τοῦ Λέξινγκτον, Κεντάκυ, 1979 - 1980.

- 1 Λαμία, 1945 - 1978
Μουσ. Ώρας 2,07 μ.
- 2 Γαλαξίας, 1949 - 1961
Ασπ. - ποικίλ. 1,56 - 1,90 μ.
- 3 Ζαγόρ. - Ψαθ. 1958 - 1978
Φωκιά, Ώρας 2,02 μ.
- 4 Ροδόσις, 1959 - 1974
Κρησπίς, Ώρας 2,33 μ.

1944

- 1 Κίρση, κ. 1944
Συνική μελόνη, 0,565 - 0,765 μ.
- 2 Χορτίς τίλια, κ. 1946
Συνική μελόνη, 0,79 - 0,935 μ.
- 3 Γούναρι, κ. 1946
Γκούρι, 0,50 x 0,75 μ.
- 4 Χορτίς τίλια, κ. 1946
Συνική μελόνη, 0,50 x 0,775 μ.
- 5 Ζαγόρ. κ. 1947
Κρησπίση μελόνη, 0,57 x 0,39 μ.
- 6 Ζαγόρ. κ. 1947
Συνική μελόνη, 0,75 x 0,935 μ.
- 7 Ζαγόρ. κ. 1947
Συνική μελόνη, 0,75 x 0,935 μ.

- 8 Νίκη, 1961 - 1972
Ώρ. Ώρας 1,97 μ.
- 9 Λαοκόνη, 1964 - 1972
Ασπ. - ποικίλη μελόνη Ώρας 1,41 μ.
- 10 Άσπ. Ώρας 1,94 μ.
- 10 Πανηγύρι, κ. 1947
Γκούρι, 0,915 x 1,32 μ.
- 11 Χορτίς τίλια, κ. 1948
Υδατογροσσία, 0,785 x 0,965 μ.
- 12 Χορτίς τίλια, κ. 1947
Υδατογροσσία και συνική μελόνη, 0,78 x 0,965 μ.
- 13 Ήλιοςτοπος, κ. 1947
Υδατογροσσία και συνική μελόνη, 0,775 x 0,97 μ.
- 14 Μακροβρύση του ήλιου, κ. 1948
Συνική μελόνη, 0,775 x 0,965 μ.
- 15 Ζαγόρ. κ. 1964
Συνική μελόνη, 0,775 x 0,97 μ.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

- 8 Προκίμαρ, κ. 1947
Συνική μελόνη, 0,76 x 0,95 μ.
- 9 Χορτίς τίλια, κ. 1947
Συνική μελόνη, 0,765 x 0,96 μ.

- 17 Ήλιοςτοπος 8, κ. 1960
Συνική μελόνη, 0,965 x 0,75 μ.
- 18 Ήλιοςτοπος 9, κ. 1960
Συνική μελόνη, 0,965 x 0,75 μ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αμερική Γκάουτ Νέα Υόρκη 1942
Μουσείο Γάουτ Μουσείο της Αμερικής Τζέρσεϊ 1946
Γκάουτ Μουσείο Νέα Υόρκη 1948, 1948
Γκάουτ Γκάουτ Πανεπιστήμιο Ουασιγκτόν 1949
Γκάουτ Γκάουτ Νέα Υόρκη 1950
Γκάουτ Μουσείο Νέα Υόρκη 1951
Μουσείο Γκάουτ Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1955-1956

Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1948-1949
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1950
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1951
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1952
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1953
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1954
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1955
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1956
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1957
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1958
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1959
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1960
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1961
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1962
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1963
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1964
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1965
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1966
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1967
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1968
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1969
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1970
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1971
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1972
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1973
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1974
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1975
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1976
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1977
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1978
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1979
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1980
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1981
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1982
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1983
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1984
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1985
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1986
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1987
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1988
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1989
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1990
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1991
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1992
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1993
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1994
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1995
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1996
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1997
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1998
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 1999
Γκάουτ Μουσείο Γάουτ της Γαλλίας Νέα Υόρκη 2000

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

* Σημείωση : 'Επειδή οι βάσεις των γλυπτών του Λεκάκη αποτελούν ουσιαστικό μέρος του έργου, οι μετρήσεις του ύψους συμπεριλαμβάνουν και τη βάση.

Γλυπτά

- 1 Σφίγξ, 1946 - 1978
Μαόνι, ύψος 2,07 μ.
- 2 Γαλαξίας, 1949 - 1961
Δρύς - μαόνι 1,56 × 1,90 μ.
- 3 Έρως - Ψυχή, 1958 - 1979
Φτελιά, ύψος 2,02 μ.
- 4 Ρυθμός, 1959 - 1974
Κερασιά, ύψος 2,33 μ.
- 5 Νίκη, 1961 - 1973
Τίκ, ύψος 1,92 μ.
- 6 Άποθέωση, 1964 - 1972
Δρύς - φτελιά-πεύκο, ύψος 2,41 μ.
- 7 Άσπις
Φτελιά, ύψος 1,44 μ.

Σχέδια

- 1 Κίρκη, π. 1946
Σινική μελάνη, 0,565 × 0,765 μ.
- 2 Χωρίς τίτλο, π. 1946
Σινική μελάνη, 0,74 × 0,555 μ.
- 3 Τσάμικο, π. 1946
Γκούας, 0,50 × 0,75 μ.
- 4 Χωρίς τίτλο, π. 1946
Σινική μελάνη, 0,56 × 0,775 μ.
- 5 Σφίγξ, π. 1947
Χρωματιστά μελάνια, 0,57 × 0,39 μ.
- 6 Σφίγξ, π. 1947
Σινική μελάνη, 0,75 × 0,555 μ.
- 7 Σφίγξ, π. 1947
Σινική μελάνη, 0,775 × 0,575 μ.
- 8 Προπέλαια, π. 1947
Σινική μελάνη, 0,76 × 0,557 μ.
- 9 Χορός, π. 1947
Σινική μελάνη, 0,765 × 0,56 μ.
- 10 Πανηγύρι, π. 1947
Γκούας, 0,915 × 1,22 μ.
- 11 Χωρίς τίτλο, π. 1947
Ύδατογραφία, 0,785 × 0,565 μ.
- 12 Χωρίς τίτλο, π. 1947
Ύδατογραφία και σινική μελάνη, 0,78 × 0,565 μ.
- 13 Ήλιόσποροι, π. 1947
Ύδατογραφία και σινική μελάνη, 0,775 × 0,57 μ.
- 14 Μεταμόρφωση του ήλιου, π. 1948
Σινική μελάνη, 0,775 × 0,565 μ.
- 15 Ζεύς, π. 1964
Σινική μελάνη, 0,775 × 0,57 μ.
- 16 Ήλιούπολις 3, π. 1969
Σινική μελάνη, 0,57 × 0,777 μ.
- 17 Ήλιούπολις 8, π. 1969
Σινική μελάνη, 0,565 × 0,79 μ.
- 18 Ήλιούπολις 6, π. 1970
Σινική μελάνη, 0,567 × 0,775 μ.

19 Ἡλιοπούλις 7, π. 1970
Σινική μελάνη, 0,565 × 0,763 μ.

20 Μαϊανδρος, π. 1970
Σινική μελάνη, 0,75 × 0,55 μ.

21 Ἡλιοπούλις 4, π. 1974
Σινική μελάνη, 0,565 × 0,775 μ.

22 Πυραμίδς, π. 1975
Σινική μελάνη, 0,565 × 0,782 μ.

Ἔργα τοῦ Λεκάκη σὲ συλλογὲς μουσείων καὶ ἰδρύματα

1 Χορός, 1954 - 1958 (Εἰκ. 7)
Σάσσαφρο, ὕψ. 0,80 μ.
Μουσεῖο Σόλομον Ρ. Γκούγκενχάϊμ τῆς Νέας
Ἰόρκης

2 Πτήσις, 1957 - 1962 (Εἰκ. 11)
Δρῦς, ὕψ. 1,175 μ.
Μουσεῖο Σύγχρονης Τέχνης, Νέα Ἰόρκη

3 Χοροσφαίρα, 1947 - 1958 (Εἰκ. 4)
Κερασιά, ὕψ. 1,025 μ.
Ἰνστιτοῦτο Τέχνης τοῦ Νταίητον, Νταίητον
Ἰοχάϊο

4 Χωρὶς τίτλο, 1948
Σχέδιο μὲ μελάνη, 0,55 × 0,38 ἐκ.
Πανεπιστήμιο Τέχνης τοῦ Νταίητον, Νταίητον,
Ἰοχάϊο

5 Κεφάλι ἀνδρα
Μελάνη σὲ χαρτί, 0,55 × 0,375 μ.
Γουόντσογουερθ Ἀτενέουμ, Χαρτφορντ,
Κοννέκτικατ

6 Σύμπαν, 1960 (Εἰκ. 5)
Δρῦς, ὕψ. 1,85 μ.
Μουσεῖο Ἀμερικανικῆς Τέχνης τοῦ Γουίτνεϋ,
Νέα Ἰόρκη

7 Θεὰ τῆς Βλάστησης, (Εἰκ. 2)
Ἐλεφαντόδοντο, ὕψ. 0,42 μ.
Μουσεῖο Τέχνης τοῦ Πόρτλαντ, Πόρτλαντ,
Ἵορεγκον

8 Πέτρινο κεφάλι, 1947
Μουσεῖο Τέλ Ἀβίβ, Τέλ Ἀβίβ Ἰσραήλ

9 Ἐξὶ σχέδια
Πανεπιστήμιο τοῦ Λέξινγκτον, Κεντάκυ

10 Γλυπτό ἀπὸ ἔβενο
ὕψ. 0,60 ἐκ.
Πανεπιστήμιακὸ Μουσεῖο, Λίνκολν,
Νεμπράσκα

11 Κεραία, 1947 - 1960 (Εἰκ. 3)
Κερασιά, ὕψ. 1,60 μ.
Μουσεῖο Τέχνης τῆς Φιλαδέλφειας
(Δωρεὰ Τζ. Μαργκόλις)

12 Πέντε γλυπτά καὶ ἓνα σχέδιο
Γκαλερί Γουέδερ Σπούν, Πανεπιστήμιο
τῆς Βόρειας Καρολίνας

13 Γλυπτό ἀπὸ ξύλο κερασιάς
Κολέγιο Βάσαρ τῆς Νέας Ἰόρκης
(Δωρεὰ τοῦ Ἔρικ Ὀσσόριο, 1977)

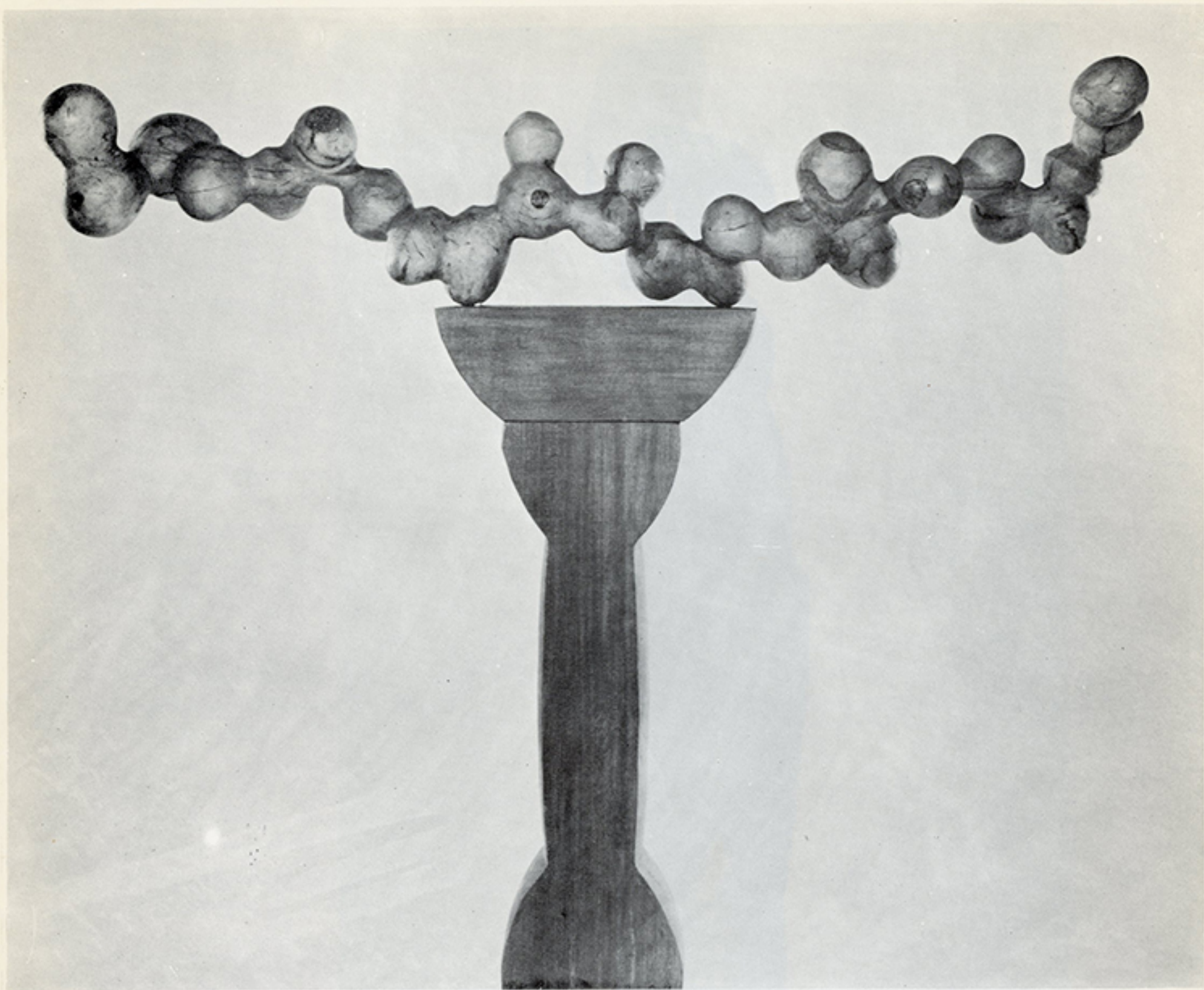
14 Ἔρως - Ψυχὴ
Μνημειακὸ μπρούντζινο γλυπτό, 1980
Οἶκος Ἀγίου Γεωργίου τοῦ Ἀθηναγόρα,
Φιλαδέλφεια

ΓΛΥΠΤΙΚΗ

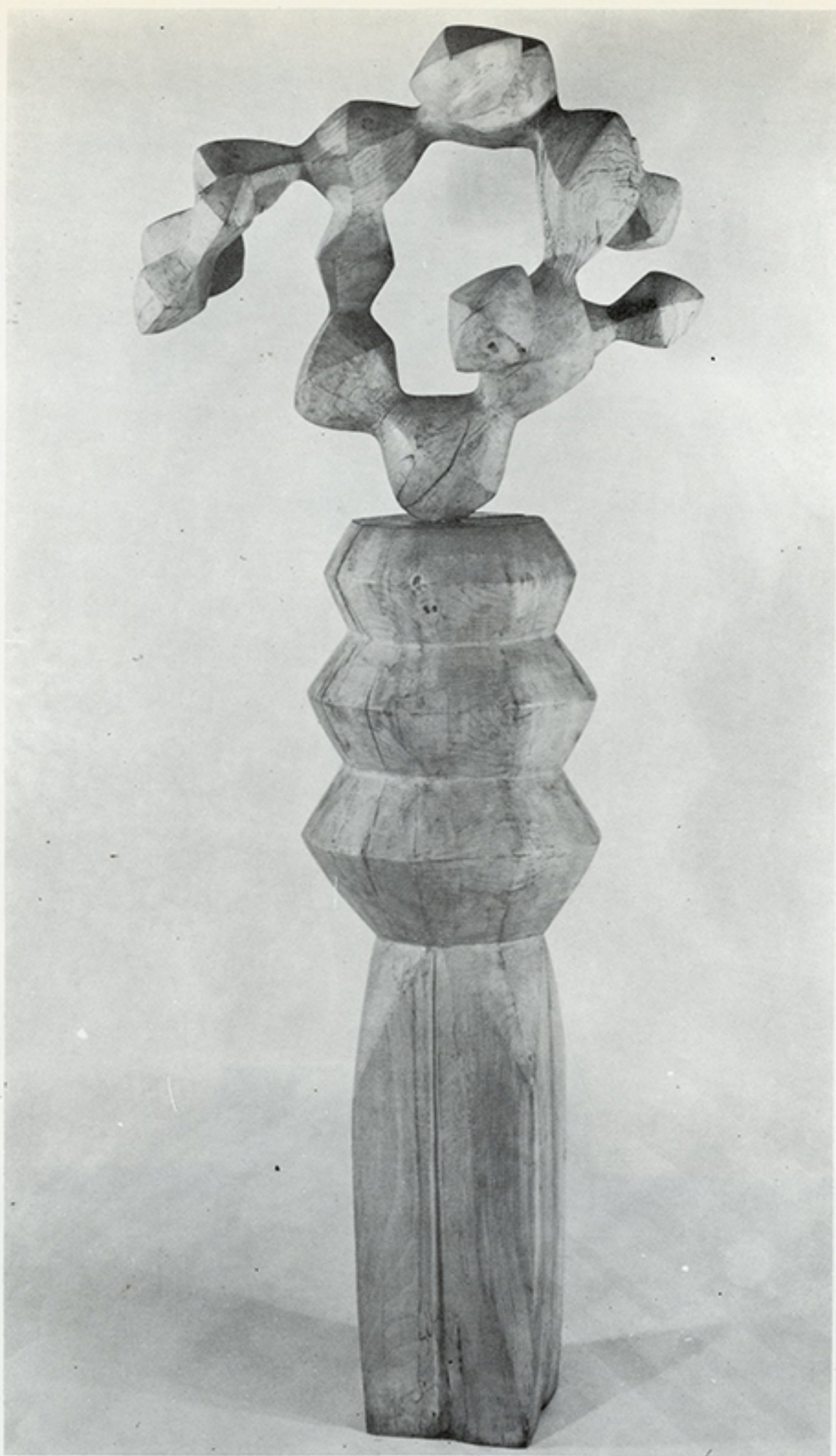
1-Σεπτ. 1946 - 1978



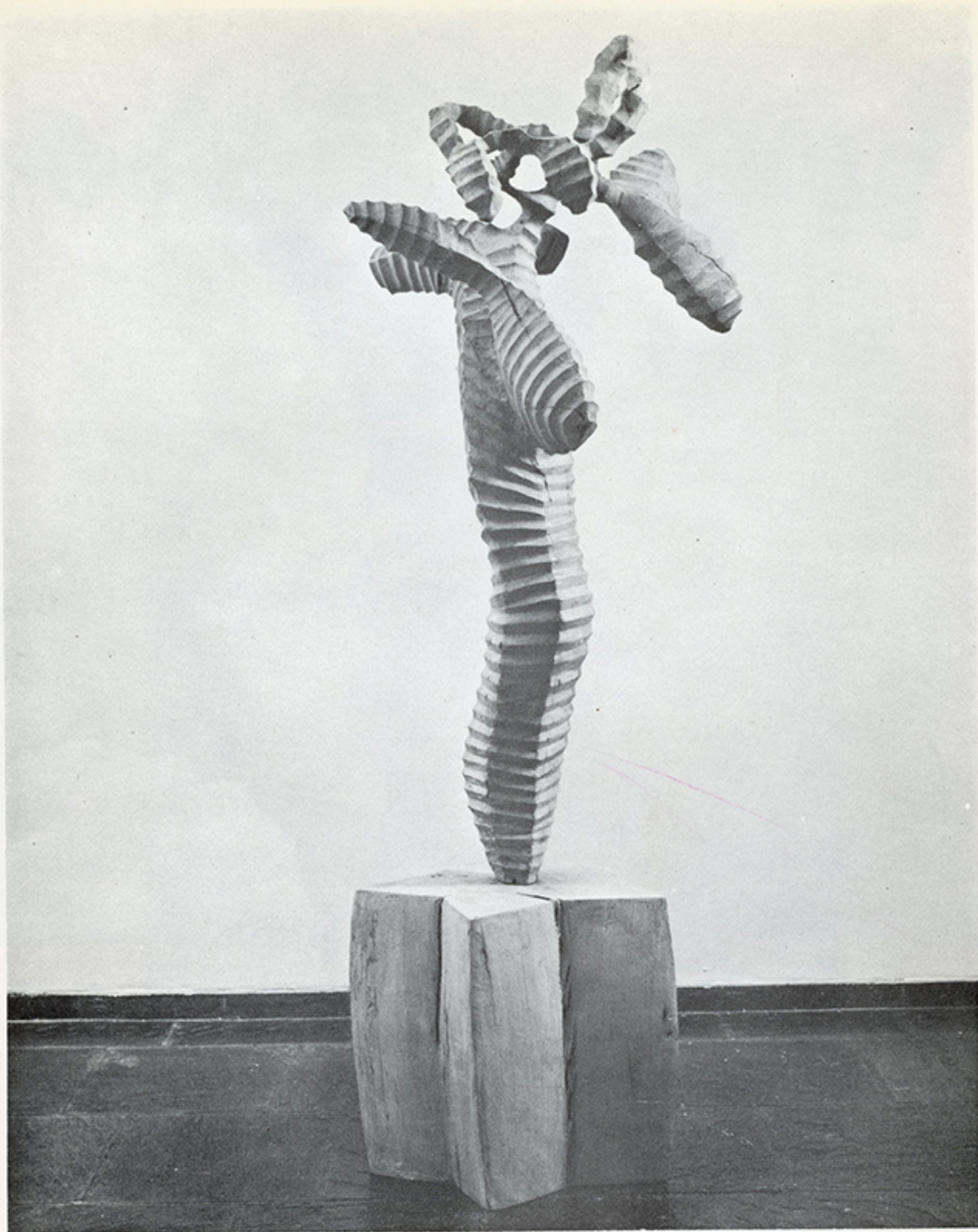
1 Σφίγξ, 1946 - 1978



2 Γαλαξίας, 1949 - 1961



3 Έρως - Ψυχή, 1958 - 1979



4 Ρυθμός, 1959 - 1974



5 Νίκη, 1961 - 1973

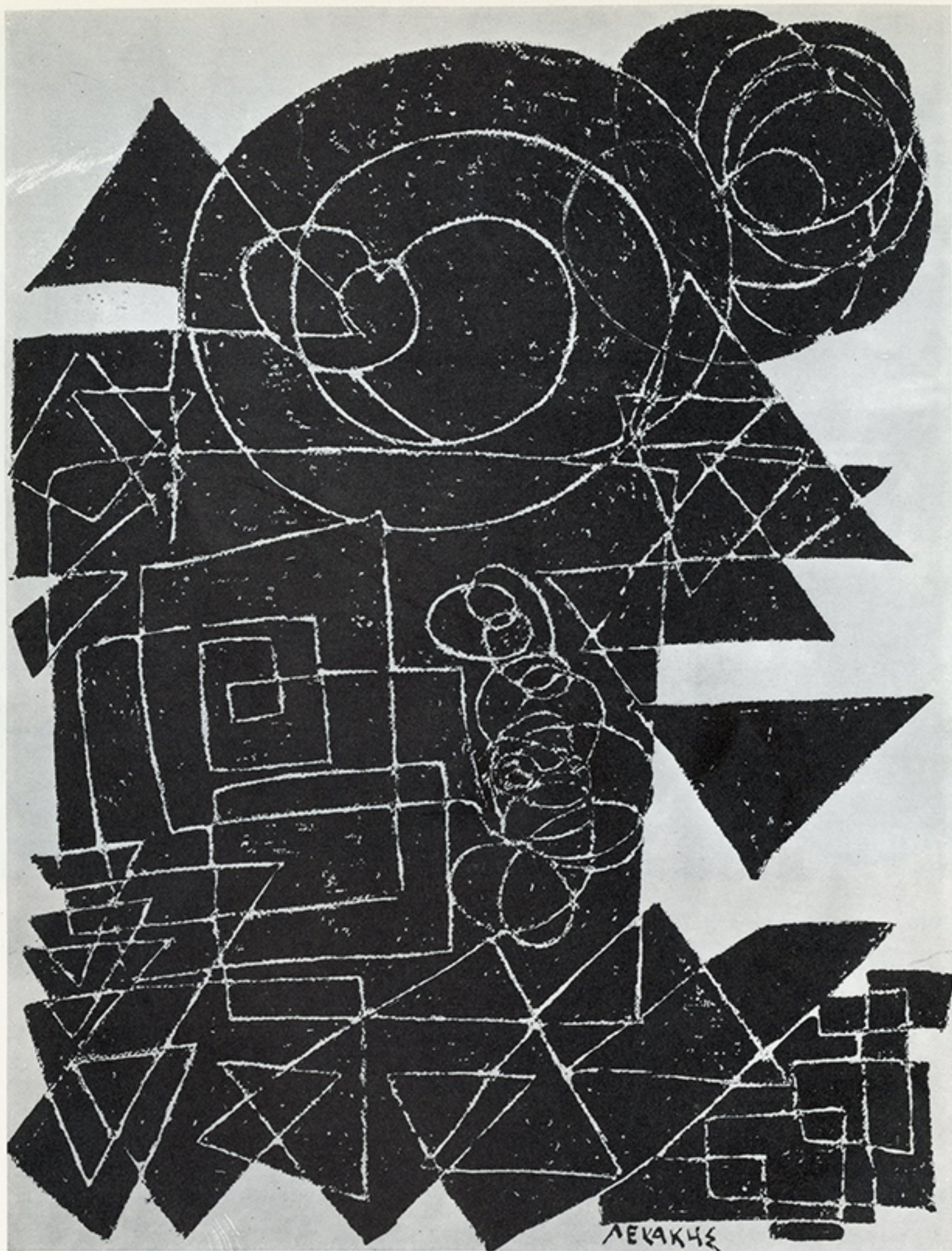


7 'Ασπις

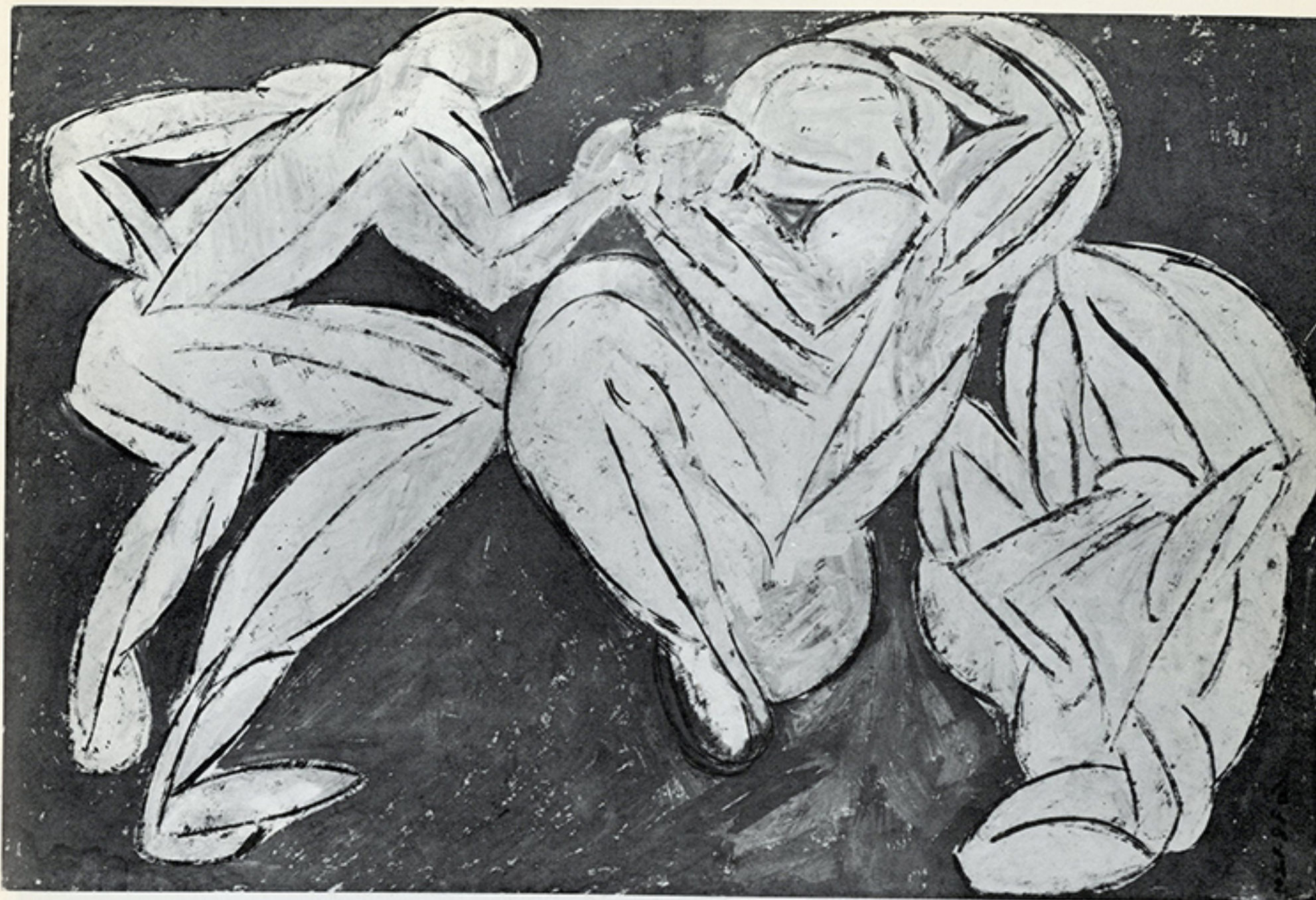
ΣΧΕΔΙΑ



Κίρκη, π. 1946



2 Χωρίς τίτλο, π. 1946



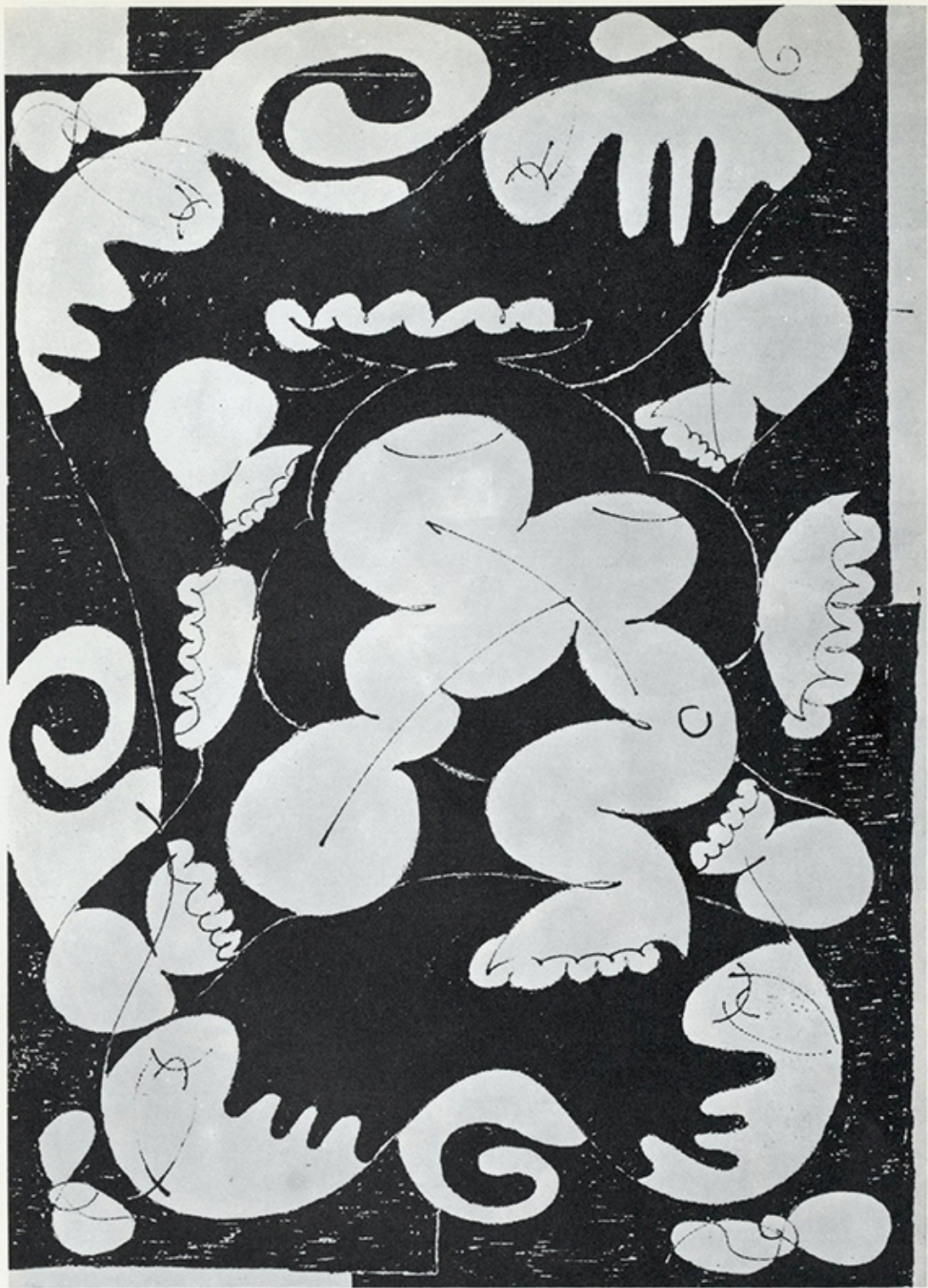
3 Τσάμικο, π. 1946



4 Χωρίς τίτλο, π. 1946



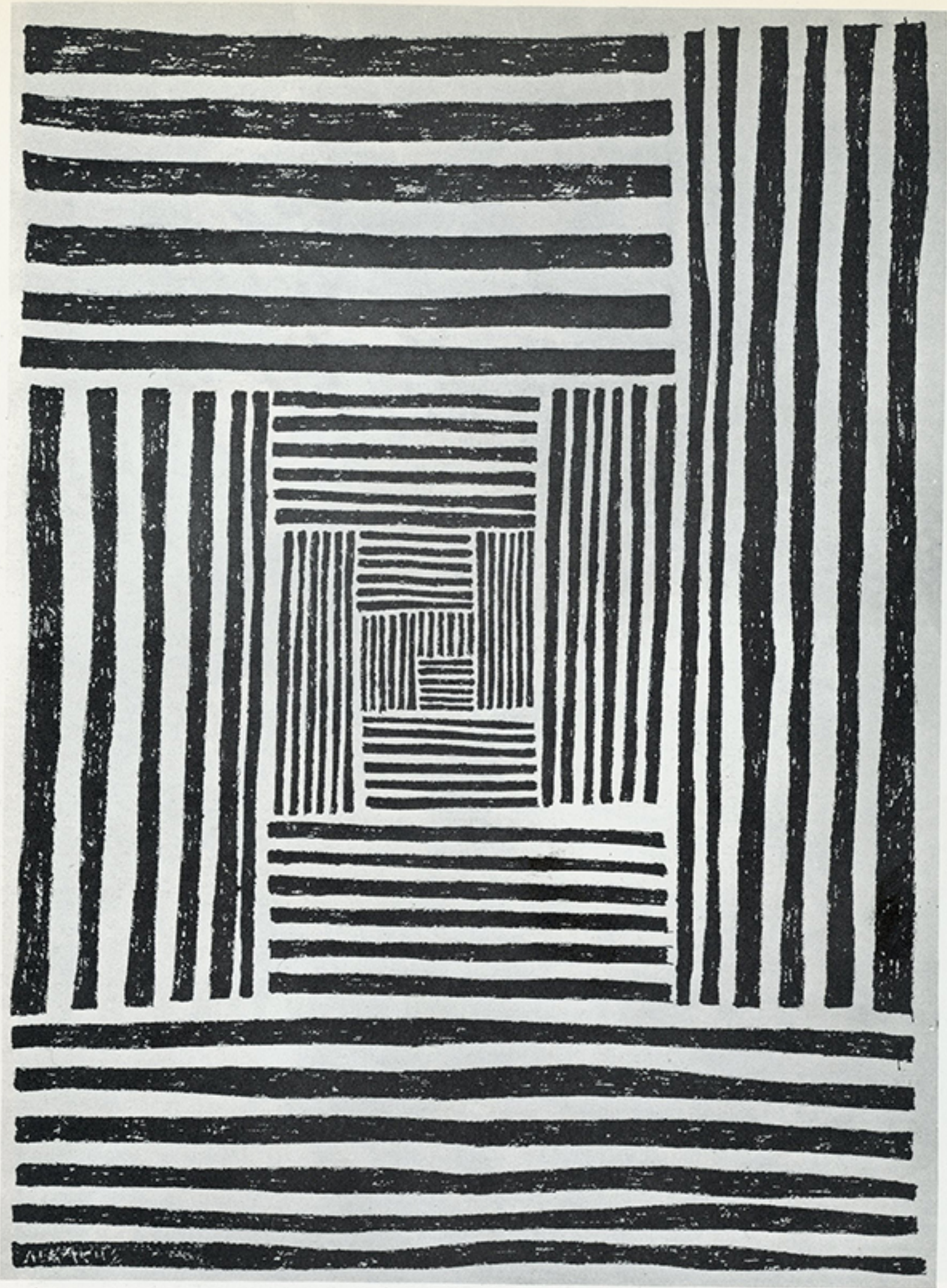
5 Σφιγξ, π. 1947



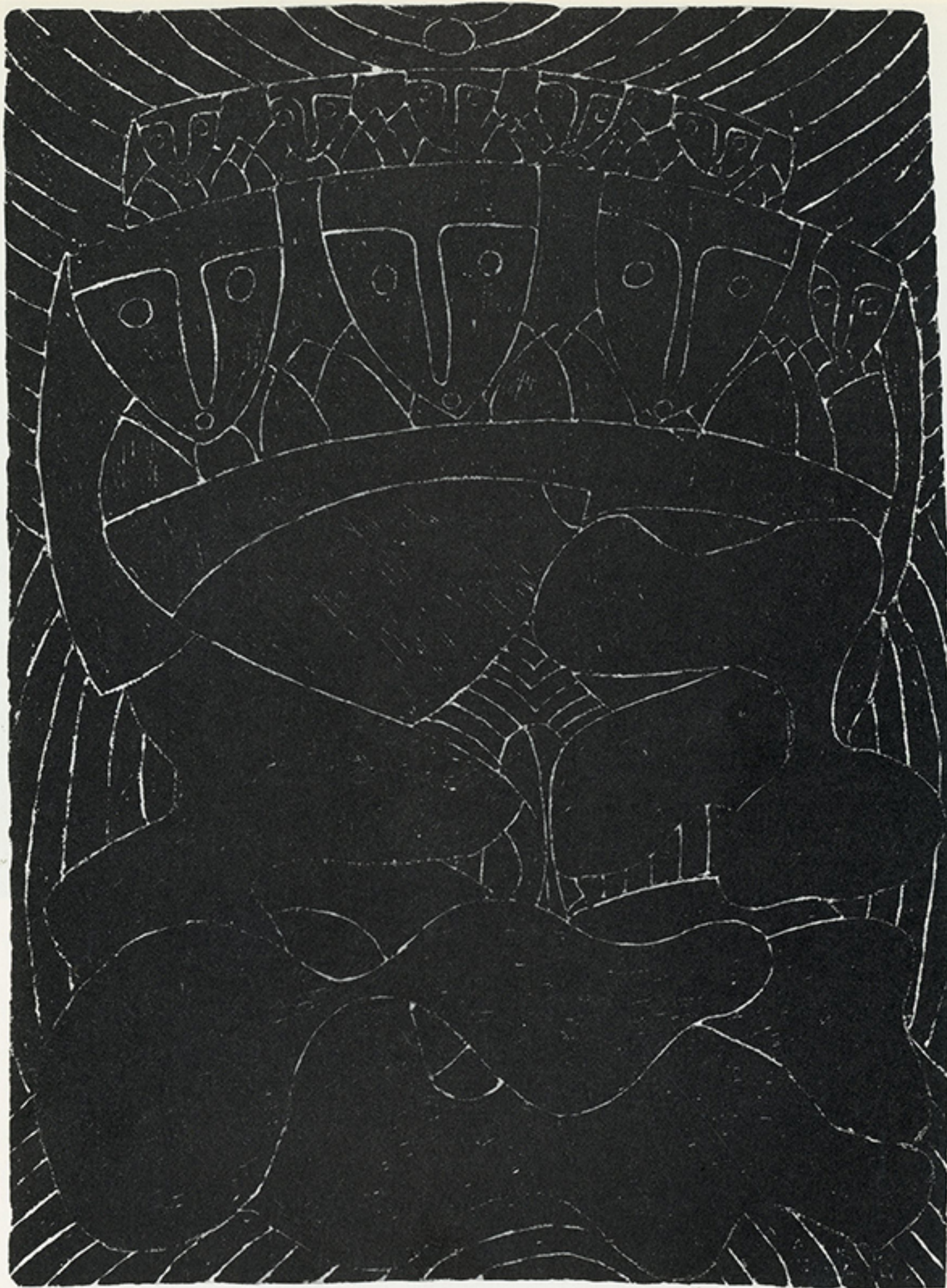
6 Σφιγξ, π. 1947



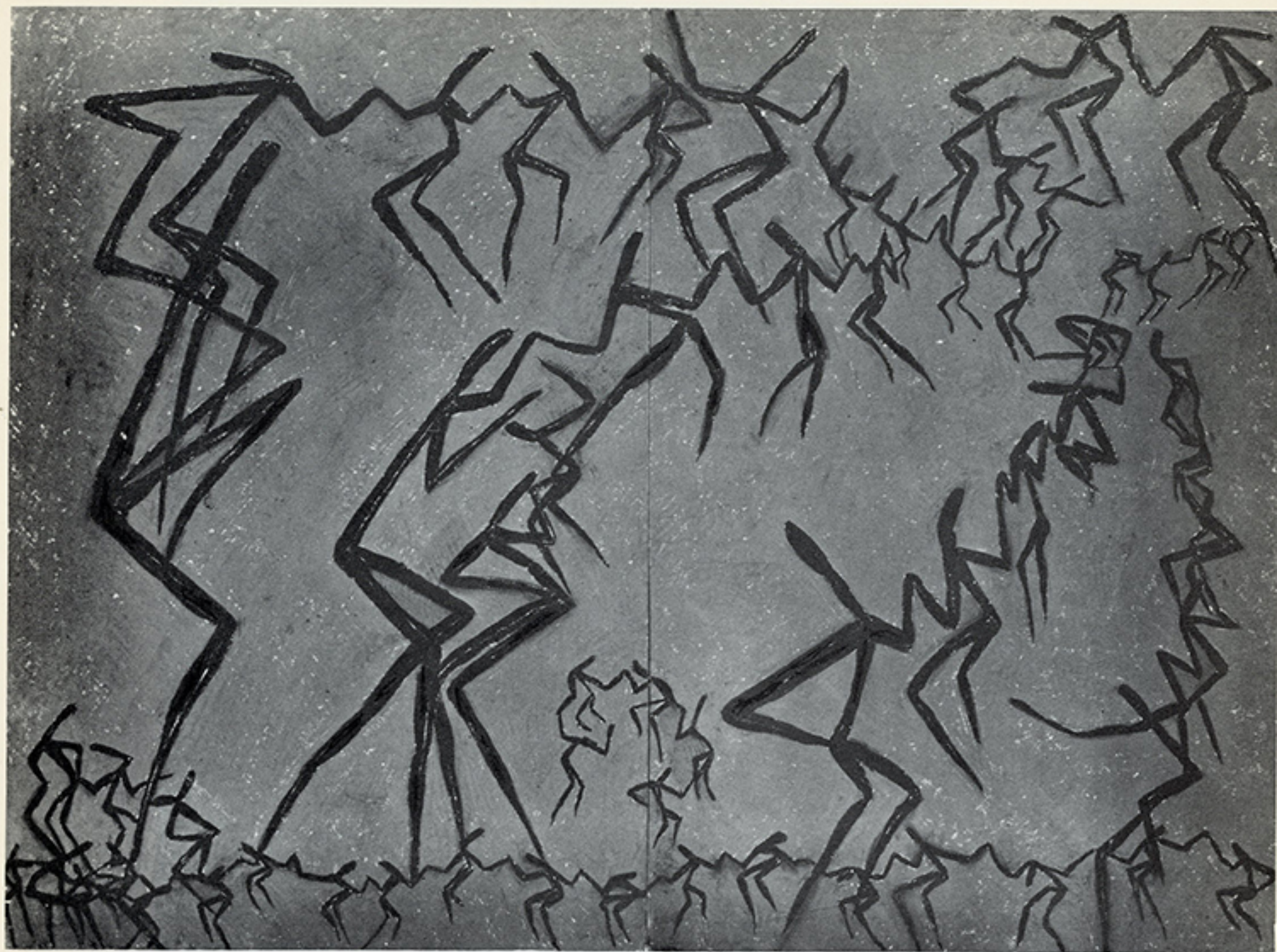
7 Σφιγξ, π. 1947



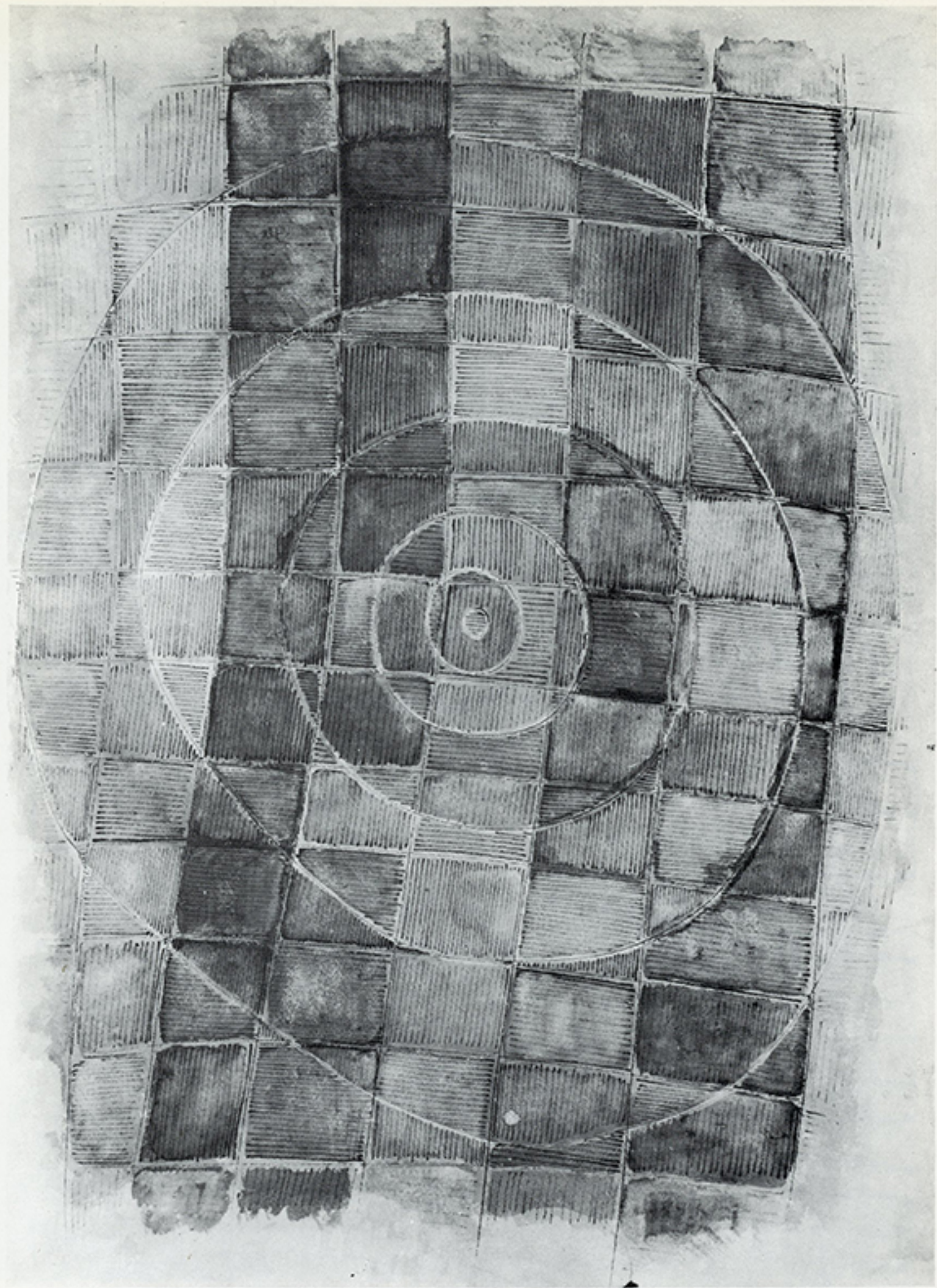
8 Προπύλαια, π. 1947



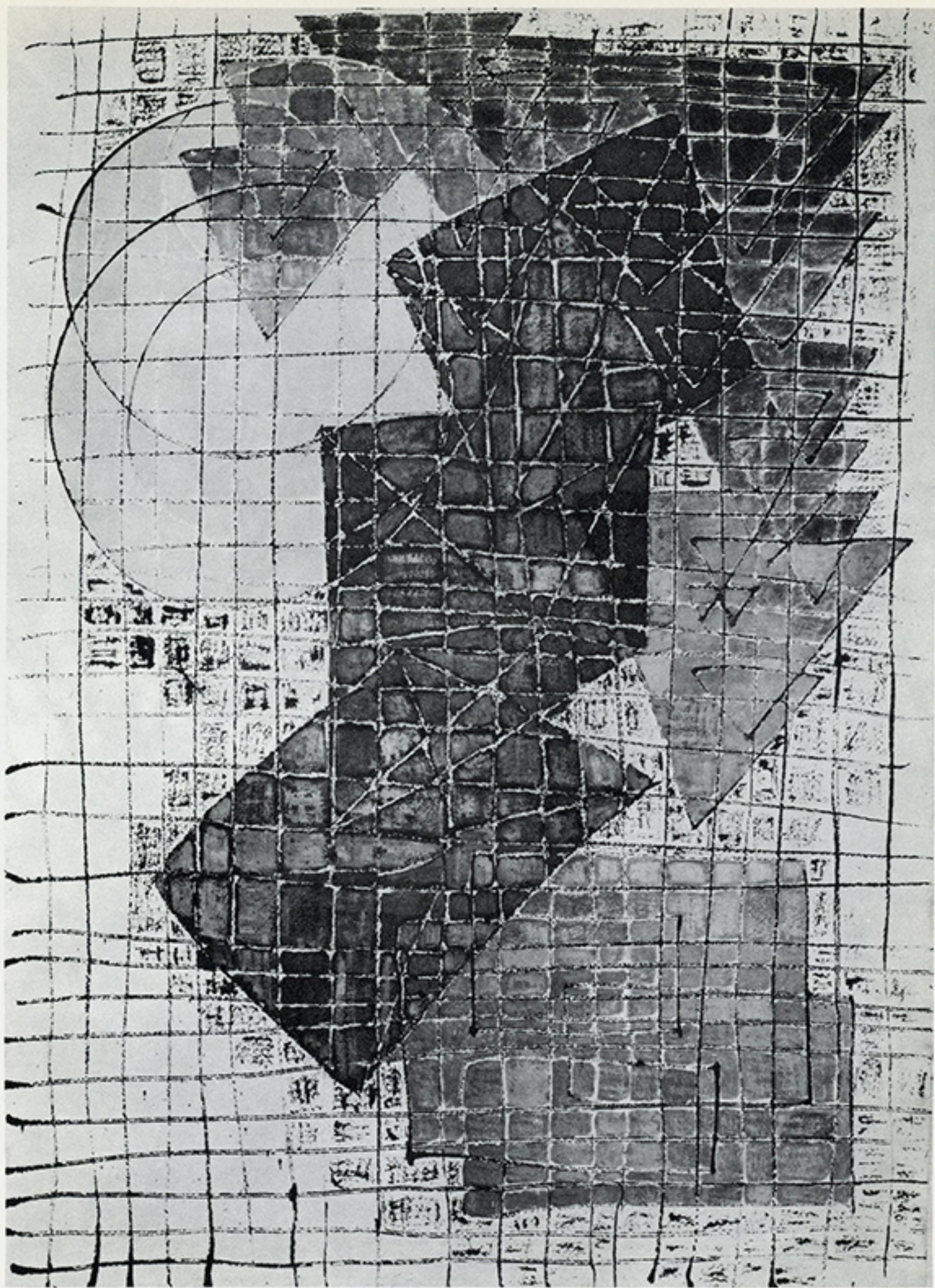
9 Χορός, π. 1947



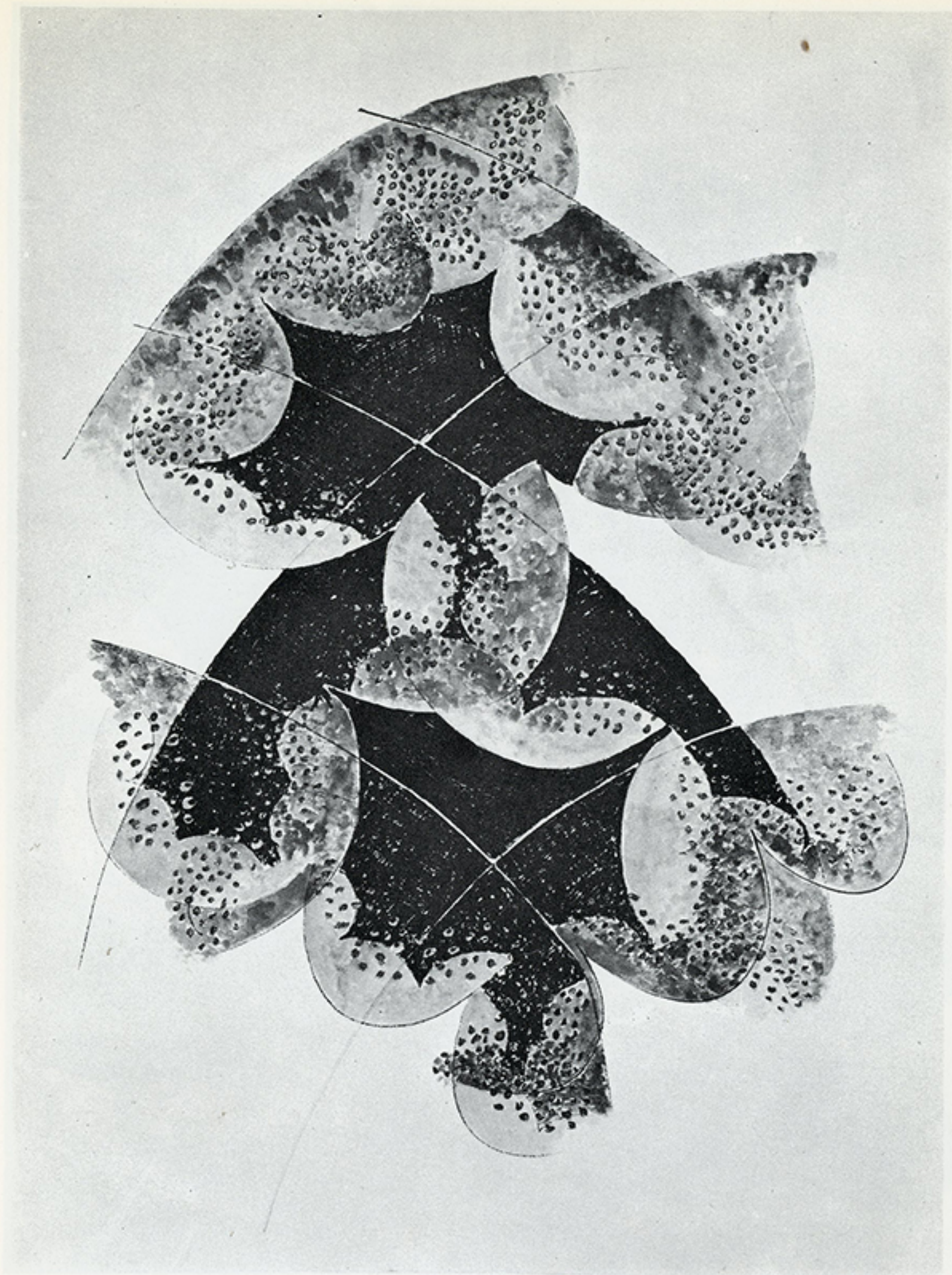
10 Πανηγύρι, π. 1947



11 Χωρίς τίτλο, π. 1947



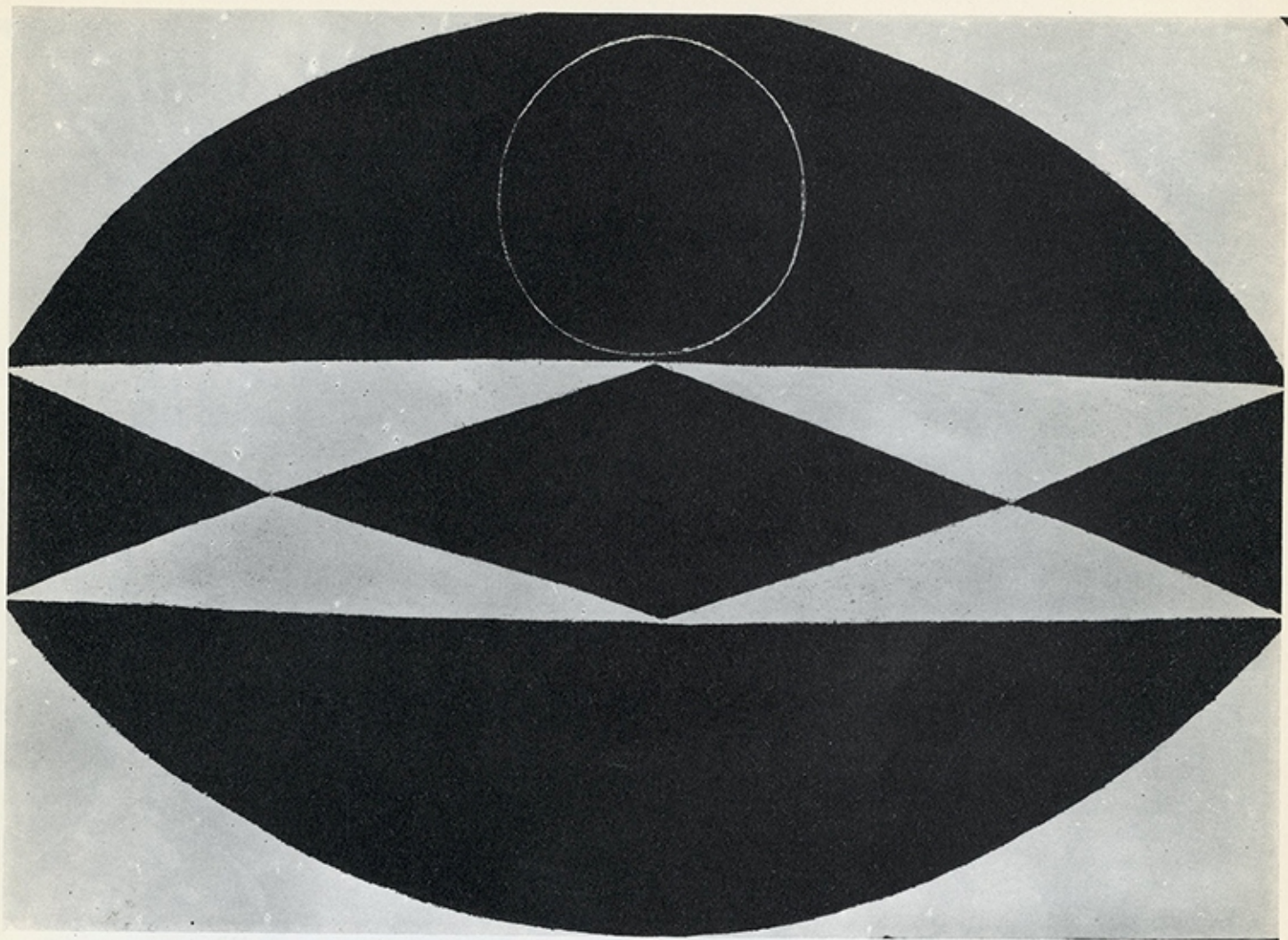
12 Χωρίς τίτλο, π. 1947



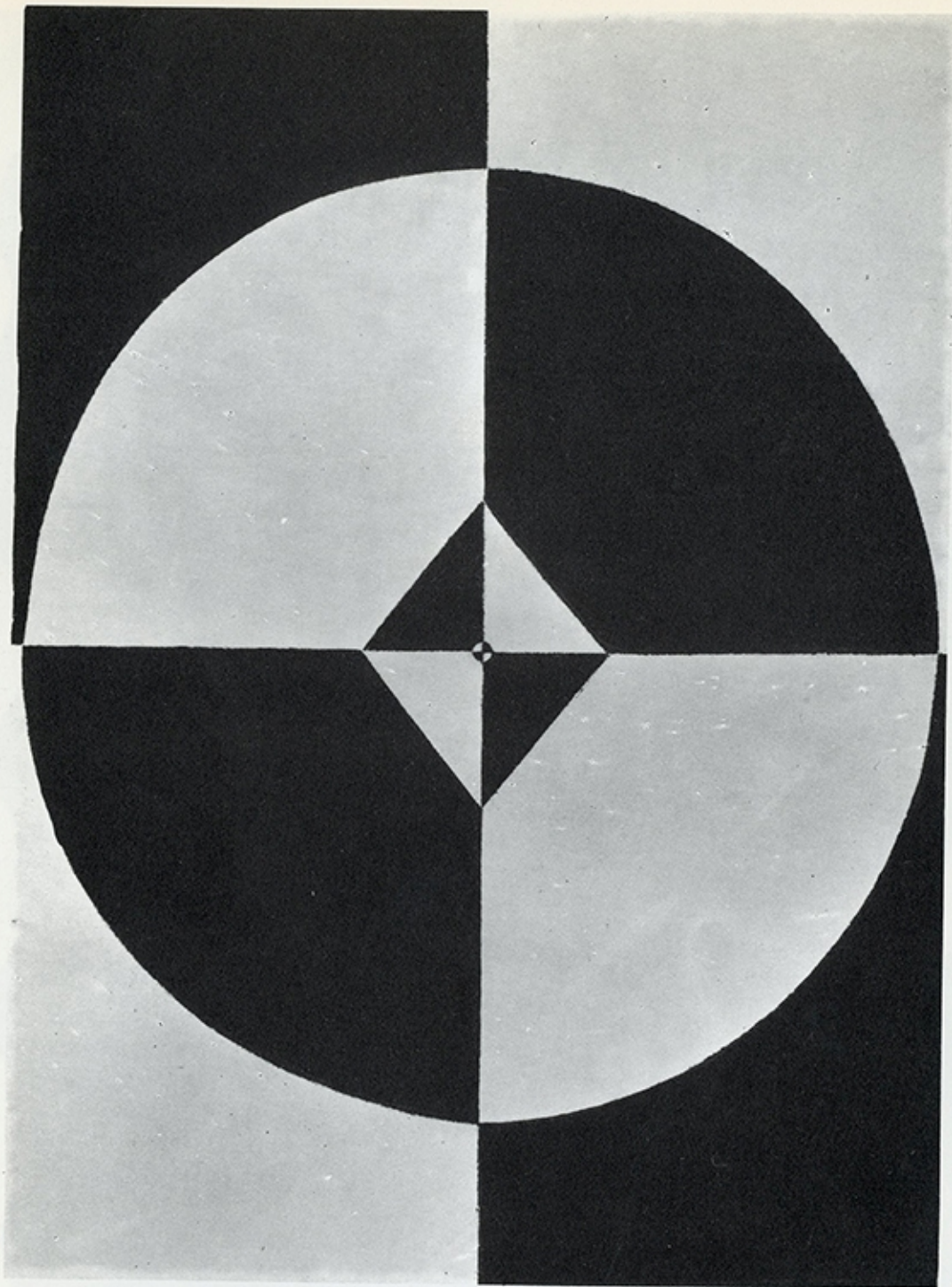
13 'Ηλιόσποροι, π. 1947



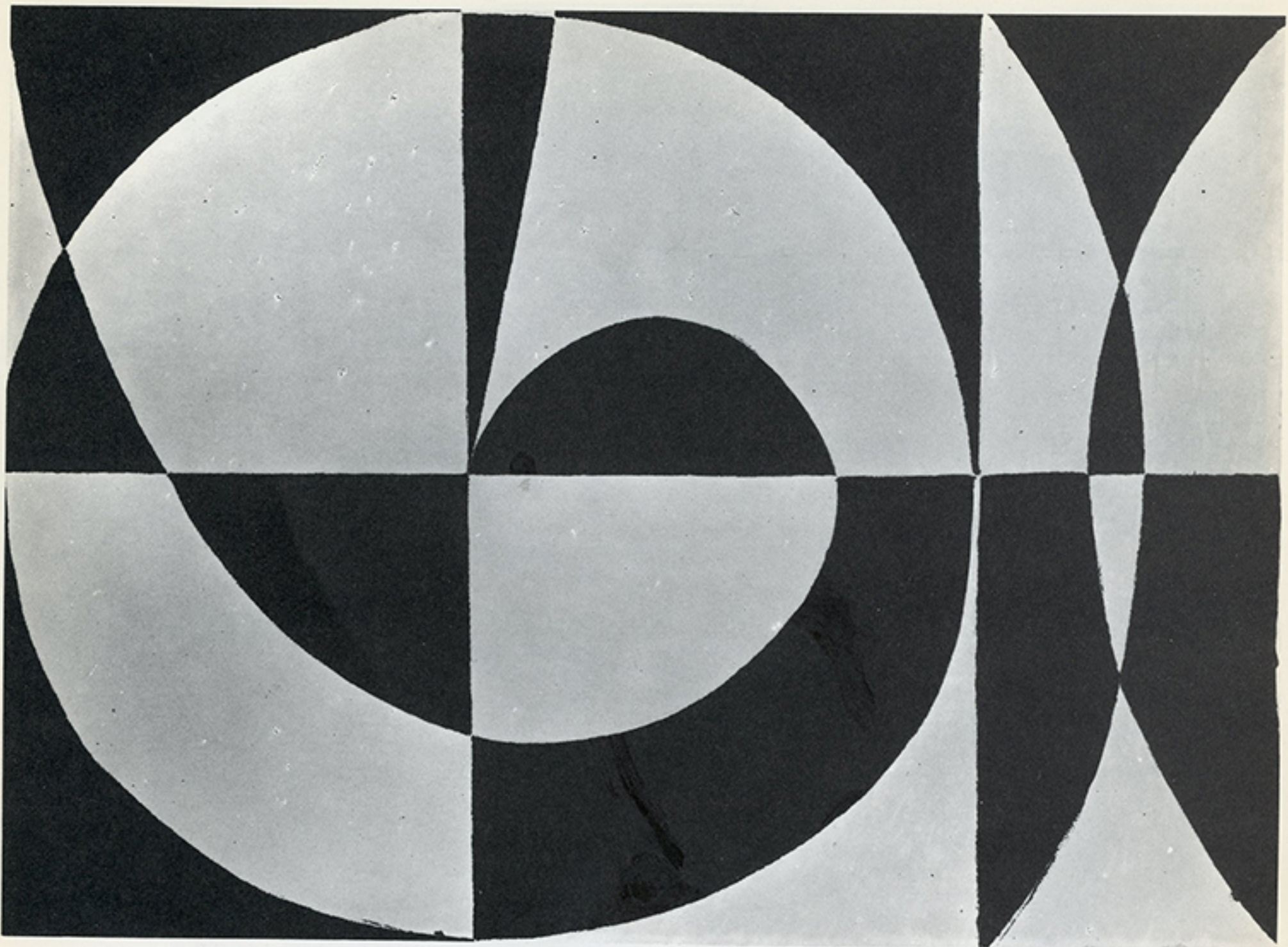
14 Μεταμόρφωση του ήλιου, π. 1948



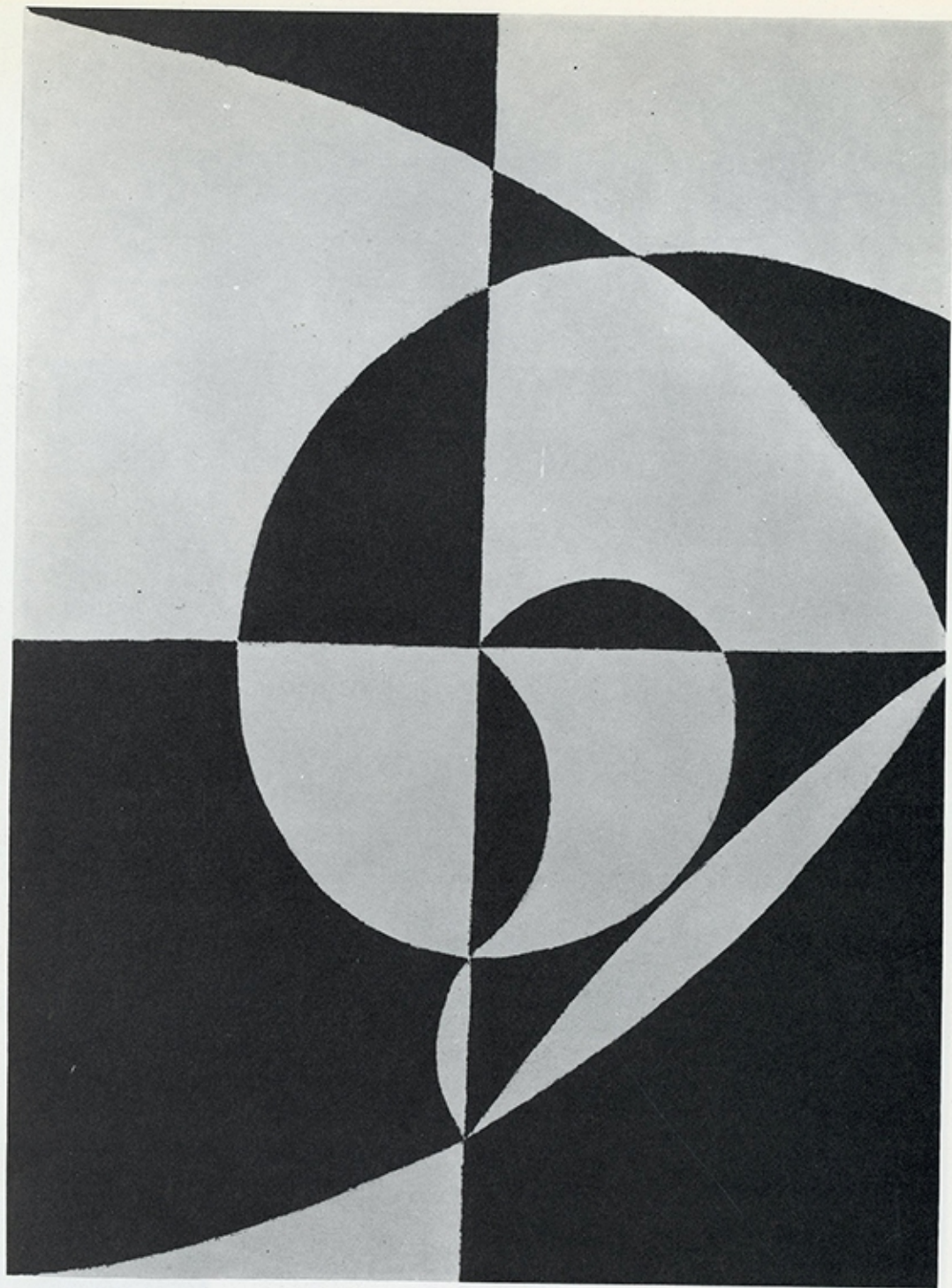
17 'Ηλιούπολις 8, π. 1969



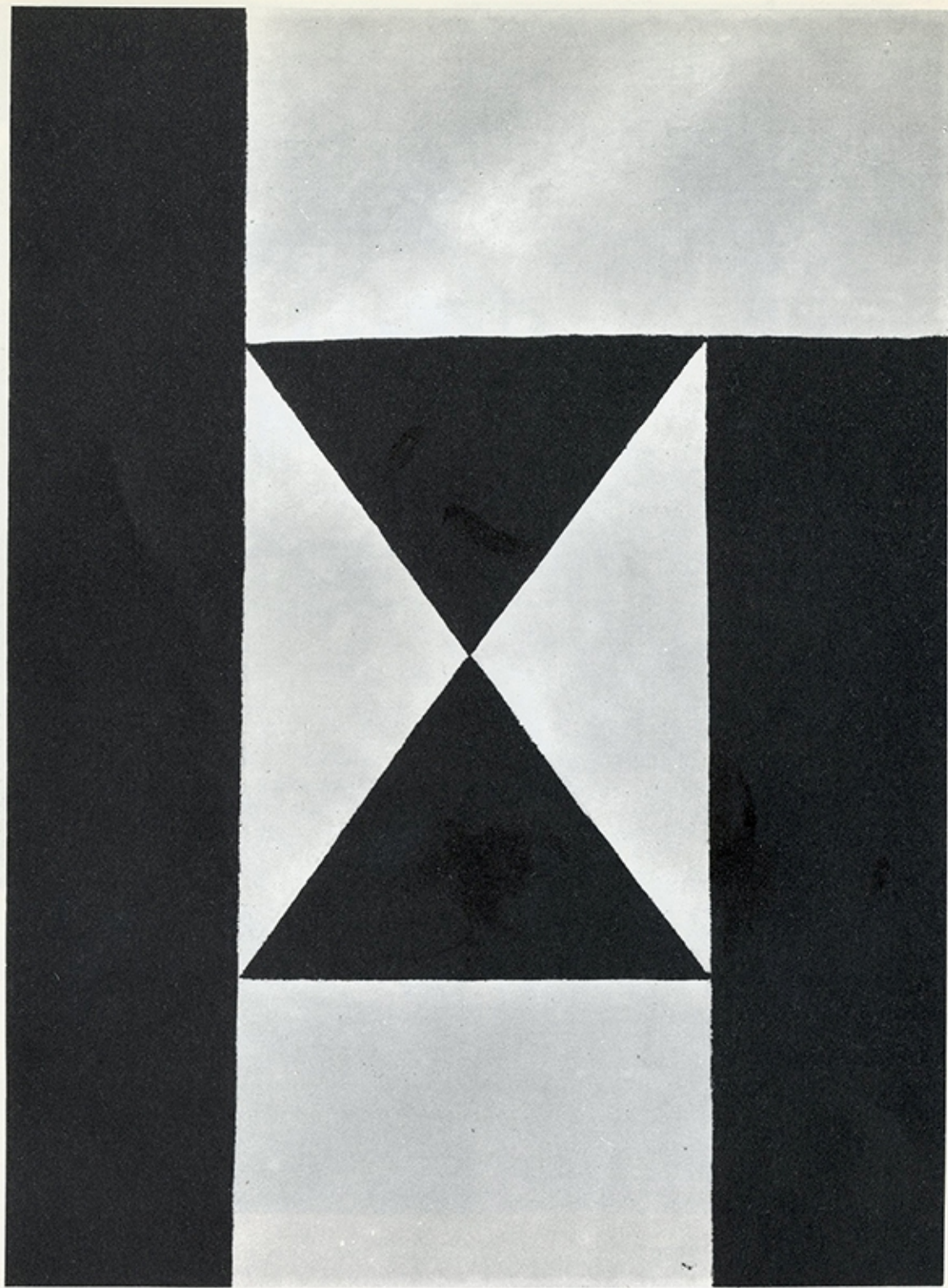
16 'Ηλιούπολις 3, π. 1969



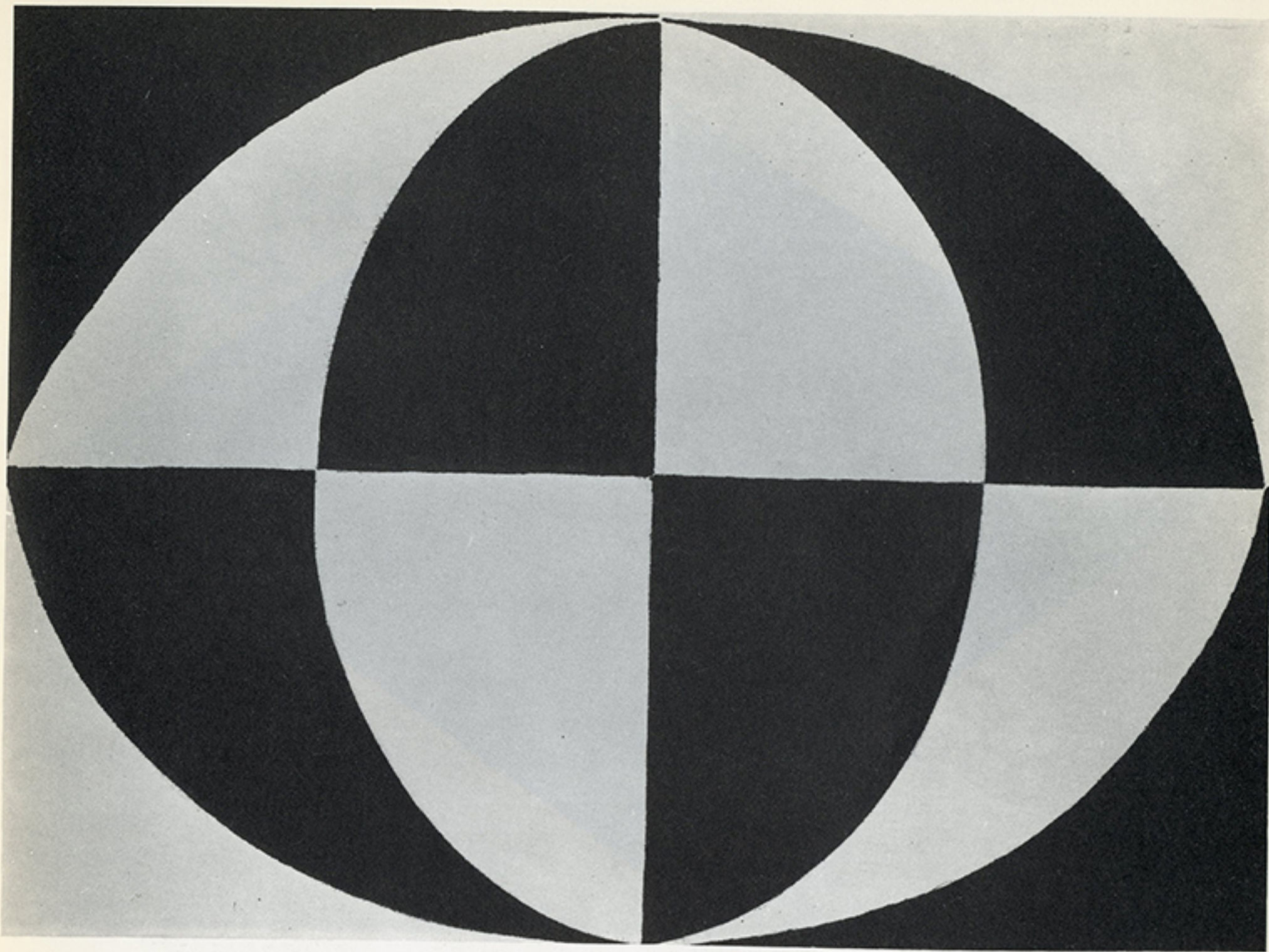
18 Ήλιούπολις 6, π. 1970



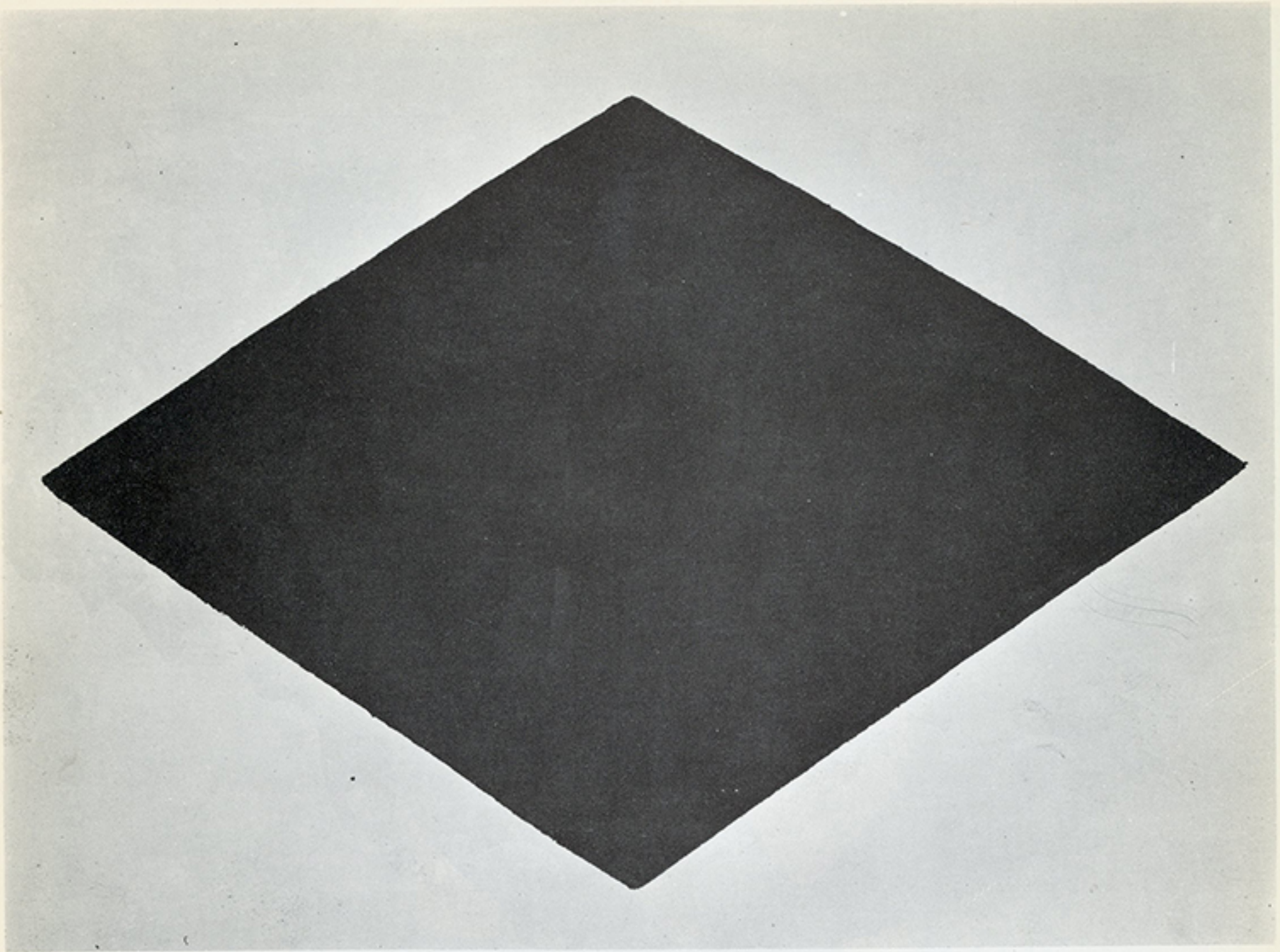
19 'Ηλιούπολις 7, π. 1970



20 Μαίανδρος, π. 1970



21 'Ηλιούπολις 4, π. 1974



22 Πυραμίδα, π. 1975



1900 - 1980

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ