

“...και σ’ αγαπώ παράφορα”: Απηχήσεις του εθνικού σε έργα πρώιμων σουρρεαλιστών στην Ελλάδα και στις χώρες του εγγύς Νότου

Κυριακή Φραντζή

Early Greek and Mesoamerican Surrealists: A Comparison: The following text owes its basic idea to a research seminar on the poet and painter Nikos Engonopoulos that took place at the University of New South Wales, during which participants made the interesting objection that his art cannot be characterised as surrealist because his painting perception of space is not related to that of his European colleagues. The text examines the artist’s unorthodox ethnocentric surrealism in general. Using his poem “Bolivar” as a guide and the relationship between surrealism and the subject of the nation as wider theoretical frame, it detects parallel tendencies in the way early surrealism of the period 1920–1950 “was translated” in western countries near and far, mainly in Mesoamerica and Mediterranean countries. The text also comments on this extensive divergence, relating it to its socio-political and cultural context.

Εισαγωγή: σουρρεαλισμός και έθνος

Ο Ευρωπαϊκός σουρρεαλισμός, ως κίνημα απελευθέρωσης της τέχνης από τα δεσμά της σκέψης, ελάχιστα έχει ασχοληθεί με το θέμα του έθνους ή της εθνικής ταυτότητας, οι δε εκπρόσωποί του λόγω και της ενεργητικής αρχικά και κατόπιν αμφιθυμικής σχέσης τους με το κομμουνιστικό κίνημα υπήρξαν κατά κύριο λόγο διεθνοιστές και κοσμοπολίτες. Όταν το 1934 η Γαλλική Αριστερά διαδήλωνε για το Γαλλοσοβιετικό Σύμφωνο Εθνικής Αμύνης, ο Μπρετόν καλούσε τους σουρρεαλιστές να ανατρέψουν τον πατριωτισμό, την πατριαρχία, το μιλιταρισμό και τη θρησκεία μέσα στην ίδια τη χώρα τους (LaCoss, 2002). Η ίδια η θεωρία του σουρρεαλισμού όπως διατυπώθηκε στο πρώτο μανιφέστο του όχι μόνο αποκλείει τον ασφυκτικό περιορισμό της σκέψης σε ιδεολογίες, αλλά εμφaticά δηλώνει “μέσο ολοκληρωτικής απελευθέρωσης του εαυτού και όλων όσων του μοιάζουν”. Είναι

“μια κραυγή του μυαλού που επιστρέφει στον εαυτό του αποφασισμένο να σπάσει τις αλυσίδες του ακόμα και με υλικά σφυριά” (Nadeau, 1989).

Από την άλλη πλευρά, το σουρρεαλιστικό κίνημα από την εμφάνισή του είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένο με την ψυχανάλυση, σύμφωνα με την οποία η μνήμη δεν είναι γραμμική, δεν ανακαλεί δηλαδή το γεγονός όπως συνέβη, αλλά το ορίζει εκ των υστέρων, τη στιγμή δηλαδή που το ανακαλεί. Σύμφωνα με τους σουρρεαλιστές επομένως, οι έννοιες του τόπου και του χρόνου είναι υποκειμενικές και υπόκεινται σε διαρκείς αλλαγές. Το ίδιο και η έννοια της παράδοσης. Παράλληλα οι σουρρεαλιστές εισήγαγαν έναν αντικανόνα στην ιστορία της τέχνης, παρουσίασαν το κίνημά τους σα διϊστορικό, υποκειμενικό και ταυτόχρονα αντικειμενικό φαινόμενο (Strom, 1999), και αμφισβήτησαν την ως τότε ισχύουσα θεωρία της ιστορίας με τέτοιο τρόπο που δεν αφήνει πολλά περιθώρια σε θέματα εθνικής ταυτότητας να αναδειχτούν ως κύρια ή ολωσδιόλου αλήθεια.

Στη γειτονική ωστόσο περιφέρεια των δυτικών χωρών καλλιτέχνες και πνευματικοί άνθρωποι που στο έργο τους συνδιαλέγονται με το σουρρεαλιστικό κίνημα το ενδύουν με εθνικά χαρακτηριστικά και αποτυπώνουν σε αυτό τους κοινωνικούς και πολιτικούς προβληματισμούς της χώρας τους και στοιχεία της εθνικής τους παράδοσης. Ο Νίκος Εγγονόπουλος είναι η πιο χαρακτηριστική για την Ελλάδα περίπτωση που όχι μόνο τοποθετεί συνειδητά το έργο του στο συνεχές ή αιφνίδιο μιας διαχρονικής ελληνικότητας, αλλά έχει και τεκμηριωμένη άποψη για το θέμα. Η ίδια τάση παρατηρείται και στις ισπανόφωνες χώρες, λιγότερο στην Ισπανία — π.χ. στα έργα του Salvador Dalí — και εξίσου έντονα στο Μεξικό της Μεσοαμερικής, όπου εκπροσωπείται κυρίως από την ιδιότυπη σουρρεαλιστική τέχνη της Φρίντα Κάλο.

Ο σουρρεαλισμός στον Εγγύς Νότο: μια πρώτη απόπειρα σύγκρισης

Η νεοελληνική τέχνη σε διαρκή διάλογο με τα καλλιτεχνικά κέντρα του Μονάχου και στη συνέχεια του Παρισιού είχε αναπτύξει εθνικά χαρακτηριστικά πολύ έντονα τον δέκατο ένατο και με διάφορα διαλείμματα στην αρχή του εικοστού αιώνα. Ο Κωνσταντίνος Παρθένης για παράδειγμα εισήγαγε ιστορικά, θρησκευτικά και μυθολογικά στοιχεία στη σύγχρονη ελληνική τέχνη του τέλους του δέκατου ένατου αιώνα, και η γενιά του '30 στη ζωγραφική (Τσαρούχης, Μόραλης, Χατζηκυριάκος Γκίκας, Βασιλείου και Παπαλουκάς) συνδύασε γαλλικές επιδράσεις από την ευρωπαϊκή τέχνη με την ελληνική παράδοση. Η γενιά του '30 προώθησε επίσης τον ίδιο ήπιο συνδυασμό μοντερνισμού και ελληνικότητας και στην ποίηση. Εγχείρημα απόλυτα κατανοητό σε μια χώρα που όντας ποικιλοτρόπως εξαρτημένη από τη Δύση, αγωνιζόταν να ορίσει το νεοελληνικό της πρόσωπο, διατηρώντας ταυτόχρονα επαφή με το πνεύμα των καιρών. Στο κατώφλι του Β' Παγκοσμίου πολέμου και υπό την έντονη ιδεολογική επιρροή των πολιτικών κινήματων του μεσοπολέμου, φαίνεται ότι οι Έλληνες σουρρεαλιζόντες και

σουρρεαλιστές κατάφεραν να επιτύχουν αυτό το κράμα εθνικής ταυτότητας και ευρωπαϊκής επίδρασης με τον πιο αμοιβαία εμπλουτιστικό τρόπο. Και παρά το γεγονός ότι εκείνη την εποχή στην Ελλάδα οι σουρρεαλιστές δεν υπήρξαν αναγνωρισμένη (όπως π.χ. στη Γαλλία) αλλά λειδορούμενη καλλιτεχνική πρωτοπορία, ο Εγγονόπουλος αποτελεί από την άποψη του θέματος που εξετάζεται εδώ την πιο ριζοσπαστική περίπτωση. Η επιρροή του στον ελληνικό χώρο, μετά από μια διακοπή δεκαετιών που περιλαμβάνει την μετεμφυλιακή εποχή και τη δικτατορία, συνεχίζεται μέχρι σήμερα αμείωτη.

Την ίδια εποχή στην οποία αναφερόμαστε εδώ, στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, στο Μεξικό της Μεσοαμερικής, πολύ κοντά στην αμερικανική μητρόπολη και αναδυόμενη νέα μεγάλη δύναμη, η Μεξικανική σχολή χρονολογεί τη λαμπερή της παρουσία στην παγκόσμια ζωγραφική ήδη δύο δεκαετίες. Είναι οι Μεξικανοί τοιχογράφοι (muralists) με κύριους εκπρόσωπους τους Diego Rivera, Danid Alvaro Siqueiros και Jose Clemente Orozko, οι οποίοι στο πλαίσιο της πολιτιστικής αναγέννησης που ακολούθησε το μεξικανικό εμφύλιο πόλεμο με εντολή του Εθνικού Επαναστατικού Κόμματος ανέλαβαν να υλοποιήσουν μια νέα καλλιτεχνική αντίληψη στους τοίχους των κυβερνητικών κτιρίων. Μια αντίληψη που επιδίωκε να ξεφύγει από τον ευρωπαϊοκεντρικό προσανατολισμό και να αναδείξει τη μεξικανική παράδοση από την πρώιμη Μεσοαμερική ως την επανάσταση. Με οδηγό την παράδοση των Μεσοαμερικανών προγόνων τους Αζτέκων και Μάγιας, οι muralists φώτισαν τα δημόσια κτίρια με χρώμα και έκαναν πηγή έμπνευσής τους τον ιθαγενή πληθυσμό, τους Ινδιάνους και τους Αμερίδιους, δηλαδή τους καθημερινούς ανθρώπους του Μεξικού εν γένει. Δημιούργησαν έτσι, όπως έγραψε το 1933 ο Αμερικανός καλλιτέχνης George Biddle στον πρόεδρο Ρούσβελτ “τη μεγαλύτερη εθνική σχολή τοιχογραφίας από τον καιρό της Ιταλικής Αναγέννησης” (Rochford, 1993:8).

Οι Μεξικανοί τοιχογράφοι δεν ήταν αμιγώς σουρρεαλιστές, συνέδεσαν ωστόσο την αναζήτησή τους για εθνική ταυτότητα με τα πιο πρωτοποριακά καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής τους. Μαζί τους και ξεχωριστά το έργο της Φρίντα Κάλο εστιασμένο σε προσωπικά παρά σε έκδηλα πολιτικά θέματα αποτελεί κεντρικό κομμάτι της Μεξικανικής αναγέννησης και υπήρξε εξίσου σημαντικό στην προώθηση του μεξικανικού πολιτιστικού εθνισμού. Σε μια από τις τοιχογραφίες του με τον τίτλο “Εξέγερση” στο Υπουργείο Παιδείας της Πόλης του Μεξικού ο Rivera την απεικονίζει με ένα πορτοκαλί πουκάμισο να μοιράζει όπλα σε ένα πλήθος επαναστάτες χωρικούς με καφέ αμπέχονα — θεματολογία σχετική με τη Μεξικανική επανάσταση. Η ίδια ωστόσο, παρά την έκδηλη παρουσία στο έργο της θεμάτων από τον εγχώριο θρησκευτικό λαϊκό πολιτισμό, κράτησε την επαφή της με την Ευρωπαϊκή τέχνη και μια ιδιότυπη σχέση με το σουρρεαλισμό, η δε επιρροή της στην παγκόσμια τέχνη υπερβαίνοντας εκείνη των τοιχογράφων φίλων της, αντιπροσώπευσε τις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα το μεταμοντέρνο και συνεχίζεται αμείωτη μέχρι σήμερα.

Το εθνικό και το παγκόσμιο: διλήμματα, διχοτομίες και υπέρβαση

Στο ποίημά του “Μπολιβάρ” — και όχι μόνο — που κυκλοφόρησε χειρόγραφο το 1943 και διαβαζόταν σε αντιστασιακές ομάδες κατά τη διάρκεια της Γερμανικής Κατοχής, ο Εγγονόπουλος φαίνεται ότι είχε συναίσθηση αυτής της λεπτής γραμμής που ενώνει τις μεσογειακές με τις χώρες της Λατινικής Αμερικής, και όχι μόνο αυτές που στον τίτλο αυτού του κειμένου αναφέρονται ως χώρες του Εγγύς (ενν. στη Δύση) Νότου. Με ένα άλμα που συντελεί, είτε λόγω των συνθηκών λογοκρισίας υπό τις οποίες κυκλοφόρησε το ποίημα, είτε σουρρεαλιστική και συνειρμική αδεία, από το πιο ψηλό βουνό της Ύδρας απευθύνεται στο στρατηγό Σίμωνα — όπως τον λέει — Μπολιβάρ, ο οποίος στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα ηγήθηκε του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα της Λατινικής Αμερικής κατά των Ισπανών. Αναφέρει ότι τον πρωτοσυνάντησε στις ελληνικές γειτονιές της Κωνσταντινούπολης· αναρωτιέται μήπως είναι μια από τις μυριάδες μορφές του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου· τον ονομάζει γιο και αδελφό των ηγετικών μορφών της ελληνικής επανάστασης· βάζει έναν αρχαιοελληνικό χορό να ψάλει έναν αρχαιοελληνικό ύμνο στην ελευθερία που ο Μπολιβάρ αντιπροσωπεύει, ο οποίος τον ακολουθεί τόσο στη εξύψωση όσο και στην πτώση του· τον παρακολουθεί μετά το θάνατό του να εξαφανίζεται πίσω από τα βουνά της Αττικής και της Πελοποννήσου, και καταλήγει με την απόλυτα οικειοποιητική φράση “Μπολιβάρ, είσαι ωραίος σαν Έλληνας”: “Σαν μιλάς φοβεροί σεισμοί ρημάζουνε το παν / Από τις επιβλητικές ερημίες της Παταγονίας, μέχρι τα / πολύχρωμα νησιά, / Ηφαιίστεια ξεπετιούνται στο Περού και ξερνάνε στα / ουράνια την οργή τους / Σειούνται τα χώματα παντού και τρίζουν τα εικόνισμα- / τα στην Καστοριά, / Τη σιωπηλή πόλη κοντά στη λίμνη. / Μπολιβάρ, είσαι ωραίος σαν Έλληνας” (Εγγονόπουλος, 1977:14).

Πρόκειται για “ένα ελληνικό ποίημα” στη διάρκεια του οποίου ο Μπολιβάρ αλλάζει πολλά πρόσωπα: γίνεται αίφνης ο ήλιος, ο φιλόσοφος Απολλώνιος, ο επαναστάτης Ροβεσπιέρος, ο Τουρκαλβανός Αλή πασάς, ο πρόδρομος του σουρρεαλισμού Λωτρεαμόν, ο παππούς του ποιητή, και εντέλει ο ποιητής ο ίδιος. Η φράση π.χ. “Στρατηγέ, τι ζητούσες στη Λάρισα συ ένας Υδραίος;” που εμφανίζεται ξαφνικά στο τέλος του ποιήματος, η οποία σύμφωνα με τον Εγγονόπουλο αναφέρεται στον δικό του Υδραίο στρατηγό παππού που ανατίναξε τις μαρτυρημένες της Λάρισας στη διάρκεια της ελληνικής επανάστασης, ερμηνεύεται ψυχαναλυτικά, αλλά και από τον ίδιο τον ποιητή, ως τέχνασμα. Στην πραγματικότητα ο παππούς Εγγονόπουλος δεν ήταν ποτέ ούτε στρατηγός ούτε βομβιστής (Ιατρόπουλος, 1973). Ο ποιητής τον εφευρίσκει ως διάμεσο προτείνοντας με αυτό τον τρόπο κρυφίως τη συμβολή της δικής του υποκειμενικότητας στην οποιαδήποτε επανάσταση.

Πρόκειται για έναν καλλιτέχνη που στο ζωγραφικό έργο του συμπλέκονται οι θεματολογίες αρχαία ελληνική μυθολογία, βυζάντιο και επανάσταση, και κατά

Οι δύο Ελλάδες στον εμφύλιο.
 Νίκος Εγγονόπουλος, *Εμφύλιος πόλεμος*, 1949.

δεύτερο λόγο λαϊκή παράδοση και σύγχρονη Ελλάδα.¹ Αν εξαιρέσουμε τα σπίτια, σκηνικά και κουστούμια που φιλοτέχνησε για το θέατρο, οι τίτλοι των καταγραμμένων πινάκων του είναι χαρακτηριστικοί γι' αυτή την κατάταξη. Στα μυθολογικά θέματα κυριαρχούν οι αρχετυπικές φιγούρες του πολύμορφου θεού Ερμή και του Οδυσσέα, αλλά και πλήθος άλλων από την αρχαία ελληνική μυθολογία και τη βυζαντινή και νεοελληνική παράδοση. Θέματα από την Ελληνική επανάσταση έχουν κεντρική θέση στο έργο του, θέματα από τη λαϊκή παράδοση καθώς και ένα έργο με απευθείας αναφορά στη σύγχρονη ελληνική ιστορία (Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών: 1983).

¹ Αρχαιοελληνικά: *Ο Ερμής εν αναμονή* (1939), *Ομηρικό με τον ήρωα* (1938), *Ποιητής και μούσα* (1938), *Δήλος* (1939), *Τοπίο του Πειραιώς με άγαλμα* (1944), *Η επιστροφή του Οδυσσέα* (1947), *Θησεύς και Μινώταυρος* (1948), *Πλούταρχος* (1948), *Ορφείας, Ερμής και Ευρυδίκη* (1949), *Διώνη* (1949), *Αργώ* (1950), *Ορφεύς* (1951). Βυζαντινά: *Αυτοπροσωπογραφία* (1935), *Πτωχοπρόδρομος* (1935), *Βηθσαβεέ* (1948). Ελληνική επανάσταση: *Λεπτομέρειες του μηχανισμού της εθνεγερσίας* (1939), *Ο ελευθερωτής* (1939), *Θησεύς και Μινώταυρος* (1948), *Σολωμός* (1950), *Μερκούριος Μπού-ας* (1951), *Σκεντέρμπεης* (1951), *Ο όρκος των Φιλικών* (1952). Λαϊκή παράδοση: *Το παραμύθι του λιονταριού* (1943–44), *Ο Άι Γιώργης* (1947), *Η κυρά της θάλασσας*. Σύγχρονη ελληνική ιστορία: *Εμφύλιος πόλεμος* (1949).

Παρόλα αυτά, στην τοπογραφία της πρώιμης ποίησης του Νίκου Εγγονόπουλου, η αγαπημένη του χώρα δεν είναι ούτε η Γαλλία του Καρτέσιου, ούτε η Ελλάδα, ούτε η Λατινική Αμερική. Παρά το γεγονός ότι αργότερα, σε εποχές που υπήρξε λιγότερο εκτοπισμένος και εμπαιζόμενος, θα διαβεβαιώσει ότι οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά, ο τόπος που ασκεί τη μεγαλύτερη γοητεία στην παιδική καρδιά του είναι — ποιος θα το πίστευε; — η Αλβανία, και πιο συγκεκριμένα το Ελμπασάν. Εκεί θα καταφύγει την επομένη του θανάτου του μεταμφιεσμένος σε γραμμόφωνο με χωνί που το σκεπάζει ένα πανί. “Και να που στεκόμαστε εμβρόντητοι και καθηλωμένοι”, όπως θα έλεγε ο Ανδρέας Εμπειρικός. *Ars poetica* ελληνική θα ονομάσει ο Εγγονόπουλος σε μια συνέντευξή του στο Θανάση Νιάρχο το 1976 την Αλφασιάδα του Τουρκαλβανού συγγραφέα Χατζή Σεχρέτ, της οποίας το εισαγωγικό θέμα παραφράζει ως εξής: “Με πιάνει η ζούρλια κι ο σεβντάς μία γραφή ν’ αρχίσω, και μου μαυρίζει ο ντουνιάς κι αράδα παλαβώνω” (Κεντρωτής, 1999:80). Οι Αλβανοί, ο γυμνός Λακεδαιμόνιος τύραννος της Κυρήνης — και πάντα Έλλην — Αρκεσίλας, ο Γουλιέλμος Τζίτζης, η τραγική και σεμνή παρθένα Πουλχερία, η κοιλιά της Ελεωνόρας δηλαδή η ιστορία του Βέλθανδρου και της Χρυσάντζας, οι μηροί της Ελεωνόρας δηλαδή ο Αγαμέμνων, μία χορεύουσα αθιγγανίδα του με τη μορφή του στρατηγού Θεόδωρου Κολοκοτρώνη και ο Jef το μεγάλο αυτόματον συνυπάρχουν στις ποιητικές μορφές του με τον ίδιο τρόπο που η ποιητική του γλώσσα υπερβαίνει το χάσμα δημοτικής και καθαρεύουσας για να συμπεριλάβει: αρχαία, λόγια και λαϊκά ελληνικά, αρβανιτοφραγκοτούρκικα που μιλιόντουσαν στα Βαλκάνια κατά τον αγώνα της ανεξαρτησίας καθώς και ξένες — γαλλικές, αγγλικές και ισπανικές — λέξεις και φράσεις μέσα στο ελληνικό κείμενο (Κουμπής, 1999), οι οποίες αποτελούν πλούσια πηγή για μια διακειμενική ανάγνωση της ποίησής του. Με τον ίδιο αιρετικό τρόπο συμβαίνει ο τόπος, ο χρόνος και η δράση και στις δυο μορφές της τέχνης του, οι οποίες κατά τα λεγόμενά του συνιστούν μία. Όπως στα όνειρα τρόποι και χαρακτηριστικά πολλών προσώπων συμπυκνώνονται σε ένα, έτσι και στο έργο του γεωγραφικοί χώροι, πολιτισμικές περιόδους, ιστορικά και φαντασιακά πρόσωπα συμπυκνώνονται σε ένα (Αστρολάβος, 1999).

Αν τώρα μεταφερθούμε στην Αμερική έναν γεωγραφικό παράλληλο πιο κάτω, θα συναντήσουμε τους Μεξικανούς τοιχογράφους να επιχειρούν σε διαφορετικά αλλά και παρόμοια συμφραζόμενα τον ίδιο αισθητικό και θεματολογικό συγκρητισμό στοιχείων. Μία από τις πρώιμες τοιχογραφικές προσπάθειες του Diego Rivera που καταγράφηκε στην αυλή του Υπουργείου Παιδείας της Πόλης του Μεξικού απεικόνιζε ένα χρωματικά εκτυφλωτικό χορό στο Τεχουαντέπεκ, την περιοχή των ιθαγενών Ινδιάνων. Λίγους μήνες αργότερα ο Siqueiros που μόλις είχε επιστρέψει από την Ευρώπη, σε μια απόπειρα να αποδώσει τα στοιχεία της αρχαίας θρησκευτικής μεξικανικής παράδοσης, διακόσμησε τους τοίχους του Collego Chico με “Τα στοιχεία”, συμπυκνωμένα στη μορφή ενός φτερωτού Χριστιανού αγγέλου.

Το αποτέλεσμα που αργότερα θα θυμίσει στο Rivera κάτι από “Συρολιβανέζο Μικελάντζελο” θα σχολιάσει αυτοκριτικά ο ίδιος ο Siqueiros ως απελπιστικό. “Ζωγράφισα τα στοιχεία”, θα πει, “φωτιά, γη, νερό κ.λπ., εμπνευσμένος από τη μορφή ενός αγγέλου, λίγο πολύ σε αποικιακό στυλ. Μπορείτε να φανταστείτε το χάος — αλλά ήταν ένα χάος απόλυτα ταιριαστό σε ένα κόσμο όπου η δημόσια τέχνη, η τέχνη για τον καθένα είχε εξαφανιστεί” (Rochford, 1993:35).

Είναι αυτού του είδους η χαοτική ανάμειξη διαφόρων πολιτισμικών επιρροών που δημιούργησε σύγχυση στους κριτικούς των τοιχογράφων. Οι συντηρητικοί π.χ. κατηγορούσαν τον Rivera ότι εγκατέλειψε την καθαρή τέχνη για χάρη του κοινωνικού σχολιασμού, ενώ οι δογματικοί αριστεροί κατήγγειλαν τον αντισταλισμό και την αστική του συμπάθεια για φολκλορικά θέματα. Ακόμα και σήμερα οι κριτικοί παραμένουν στην περίπτωση του διχασμένοι. Ορισμένοι τον χαρακτηρίζουν “επικό μοντερνιστή” και άλλοι “Μεσογειακό κλασικιστή”.² Τηρουμένων των αναλογιών, μια ανάλογη ιδεολογική διαμάχη αναπτύχθηκε γύρω από τη γενιά του ’30 στην Ελλάδα και διατηρείται όσον αφορά στον εθνικό προσανατολισμό του έργου του Εγγονόπουλου μέχρι σήμερα (Γιατρομανωλάκης, 1998, Βαγενάς, 2004).

Το κίνημα των τοιχογράφων, ένα κίνημα εκρηκτικά νεωτεριστικό που απαρτιζόταν αποκλειστικά από άντρες ζωγράφους, επιζήτησε να δημιουργήσει μια συλλογική συνείδηση, μια συμπαγή εθνική ταυτότητα και να απεικονίσει την ανάδυση μιας νέας κοινωνικής πραγματικότητας βασισμένης στις αρχές του πνευματικού εθνικισμού όπως διατυπώθηκε στη Μεσοαμερική από τον Κουβανό παιδαγωγό και φιλόσοφο Jose Vasconcelos. Κι εδώ έρχεται με τις αυτοπροσωπογραφίες της η συνταξιδιώτισσα στα 1938 των Τρότσκι και Μπρετόν, Φρίντα Κάλο, την οποία ο Μπρετόν θα χαρακτηρίσει αμέσως σουρρεαλίστρια. Πράγματι, σουρρεαλιστικά στοιχεία όπως το παράδοξο, το αμφίσημο ή πολύσημο, το υποσυνείδητο και το ονειρικό φαίνεται να κυριαρχούν στα έργα της, αποδίδονται ωστόσο με ένα απόλυτα υποκειμενικό τρόπο που προκαλεί τις ως τότε κατασκευές του εγώ, του εαυτού και της Γυναίκας που κυριάρχησαν στη δυτική τέχνη από την εποχή του Διαφωτισμού και ύστερα (Andersen, 2002). Το πιο νεωτεριστικό στοιχείο της τέχνης της είναι η παρουσίαση θεμάτων όπως η εθνικότητα, το φύλο, η τάξη, η εθνότητα και η φυλή μέσα από τον έμμονο και επαναλαμβανόμενο αντικατοπτρισμό του εαυτού της. Οι αυτοπροσωπογραφίες της εικονογραφούν ένα υποκειμενικό σύμπαν που απαρτίζεται από το πρόσωπο και το ταλαιπωρημένο σώμα της, τα μαλλιά, τα κοσμήματα, τα ζώα και τα φουστάνια της, τα αντικείμενα και τους ανθρώπους που περιστοιχίζαν την καθημερινότητά της, τους άντρες που αγάπησε ή την αγάπησαν, τη γη του Μεξικού και την παράδοσή της, το θεμελιακό ζήτημα της ζωής και του θανάτου και περιθωριακά τις αριστερές ιδέες της.³

² Robinson, William H., *Diego Rivera: Art and Revolution*, February 14 May 2, 1999, <http://www.clevelandart.org/exhibit/rivera/curator.html>

³ Παρουσιάζεται αίφνης: *Στο λεωφορείο που καθόταν όταν συνέβη το ατύχημα* (1929), την ώρα που γεννήθηκε (1933), *Στο νοσοκομείο* (1932), την ώρα μιας αποβολής αιμορραγούσα (1932), *Στα*

Φρίντα Κάλο, *Οι δυο Φρίντες*, 1939.

σύννορα του Μεξικού με τις ΗΠΑ (1932), *Με κολιέ* (1933), σα μάσκα, με πρόσωπα της οικογένειάς της, με τους γονείς, τη νονά και τους παππούδες της (1937), το γιατρό (1951) και τη νοσοκόμα της, *Με κούκλα* (1937), να ανήκει σε 'κείνον που την κατέχει (1937), με το φουστάνι της να κρέμεται εκεί (1933–1938), σε κορνίζα (1938), με μάσκα θανάτου, *Με ακάνθινο κολιέ και χελιδόνι*, με τα σκυλιά, τις μαϊμούδες (1938 και 1943) ή τους παπαγάλους της (1941), με το νερό και τι της έδωσε (1938), διπλή (*Οι δυο Φρίντες*, 1939), *Με μαλλιά μπουκλες* (1934), *Με λιτά μαλλιά* (1947), *Με κομμένα μαλλιά* (1940), *Με πλεξίδα* (1941), σαν Ινδιάνα ιθαγενής Τεχουάνα (1943), να ζητάει αεροπλάνα και να της δίνονται αχυρένια φτερά, σαν πληγωμένο ελάφι (1946) και ένα με τη γη στο πορτρέτο της *Ρίξες* (1943). Αλλά και αργότερα: Να σκέφτεται το θάνατο (1943), *Σπασμένη κολόνα* (1944), *Χωρίς ελπίδα* (1945), με την οικογένειά της (1950–1951), *Ακόμα ζωντανή, Ακόμα ζωντανή, Σε αποσύνθεση*, για να καταλήξει τη χρονιά του θανάτου της στον εκρηκτικό πίνακα: *Ζήτω η ζωή* (1954). Στη ζωγραφική της θα απεικονίσει επίσης τις χαρές και λύπες της πολυκύμαντης ερωτικής της σχέσης με το Diego Rivera: *Λίγα μικράτσιμπίματα* (1935), *Ο Diego στο μυαλό μου* (1943), *Diego και Φρίντα* (4 έργα), *Η αγάπη αγκαλιάζει το Σύμπαν, τη Γη* (Μεξικό), *εμένα, τον Diego και τον Κύριο Ξόλοτλ* (1949). Οι αριστερές ιδέες που μοιραζόταν με το σύζυγό της πληροφορούν επίσης την τέχνη της: *Αυτοπροσωπογραφία με τον Λεόν Τρότσκι* (1937), *Η Φρίντα και ο Στάλιν* (1954), *Ο Μαρξισμός θα χαρίσει υγεία στους άρρωστους* (1954).

Frantzi, Kyriaki. 2007. "...και σ' αγαπώ παράφορα": Απηχήσεις του εθνικού σε έργα πρώιμων σουρρεαλιστών στην Ελλάδα και στις χώρες του εγγύς Νότου / Early Greek and Mesoamerican Surrealists: A Comparison. In E. Close, M. Tsianikas and G. Couvalis (eds.) "Greek Research in Australia: Proceedings of the Sixth Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University June 2005", Flinders University Department of Languages - Modern Greek: Adelaide, 557-572.

Στα έργα της υπάρχει ανάμειξη σύγχρονων ευρωπαϊκών και αποικιακών επιρροών, οι πρωταρχικές ωστόσο πηγές της τέχνης της ήταν η προκολομβιανή και λαϊκή τέχνη. Στις αυτοπροσωπογραφίες της φοράει τα μεξικανικά καθημερινά της φορέματα. Διακόσμησε το σπίτι της με μεξικανικά χειροτεχνήματα, και αντίθετα με τους συντρόφους της που ντύνονταν με την ευρωπαϊκή μόδα, εκείνη αν και κόρη Γερμανού μετανάστη, φορούσε συχνά ινδιάνικα σάλια και κοσμήματα. Αν και είχε γεννηθεί το 1907, έδινε σαν έτος γέννησής της το 1910, χρονολογία που ξεκίνησε η Μεξικάνικη επανάσταση. Όπως αναφέρει η βιογράφος της “Δε ζωγράφισε παιάνες στο Μεξικό στα δημόσια κτίρια [...] Παρόλα αυτά, η τέχνη της, κατά ένα θαυμαστό τρόπο, δεν είναι ούτε τοπική, ούτε παρωχημένη. Είναι τόσο στενά και τόσο έντονα επικεντρωμένη στον εαυτό της που μιλάει σχεδόν σε όλους τους ανθρώπους” (Herrera, 2002).⁴

Το υποκείμενο-γυναίκα και πάνω από όλα ο εαυτός της ήταν η αρχή και το τέλος της θεματολογίας της ζωγραφικής της Φρίντα Κάλο, ωστόσο η τέχνη της δεν ήταν ναρκισσιστική. Ο φαινομενικός ρεαλισμός των πορτρέτων της αναιρείται από το επίμονο επαναλαμβανόμενο θέμα τους και παραπέμπει σε έναν εαυτό που είναι και δεν είναι ποτέ ο ίδιος. Στο ημερολόγιό της μέλη σωμάτων και σώματα βαλμένα μέσα σε πλαίσια με τυχαίο τρόπο κάθε άλλο παρά μαρτυρούν μια συμπαγή και αδιάσειστη προσέγγιση της πραγματικότητας. Η πραγματικότητα της ήταν τόσο ρευστή ώστε μπορούσε να εξαφανίζει το μηχανιστικό διαχωρισμό του μέσα και έξω του σώματος, τόσο φυλετικά αμφισημική ώστε να διαλύει τα όρια ανάμεσα στο αρσενικό και θηλυκό μάλλον αιρετικά για τον τόπο και την εποχή της, τόσο συμπαντική ώστε να την συγχωνεύει με το φυσικό περιβάλλον, και τόσο αδιάφορη για τη συγκρότηση ταυτότητας ώστε να σκιαγραφεί τον εαυτό σαν κάτι μέσα στα πράγματα — αλλά και πέρα από τα πράγματα. Ο ακρωτηριασμός της εξάλλου, μύηση και καθημερινή αναμέτρηση με το θάνατο, της επέτρεπε να βιώνει με αμείλικτη διαύγεια τον κόσμο γύρω της και ταυτόχρονα μαγικά να τον υπερβαίνει. “Πόδια, τι τα χρειάζομαι, αν έχω φτερά για να πετάξω”, σημειώνει τη χρονιά του θανάτου της το 1954, σε μια από τις σελίδες του ημερολογίου της (Fuentes, 1998).

Με έναν παρόμοιο τρόπο, ίσως πιο προσεκτικό, με ένα ελεγχόμενο πάθος ή τρέλα — μην ξεχνάμε ότι ήταν άντρας — θα συμπεριλάβει και ο Νίκος Εγγονόπουλος στο έργο του και το εθνικό και το διεθνές, θα ασχοληθεί με το συμπαντικό κυρίως σε θεωρητικό επίπεδο, ενώ το προσωπικό στοιχείο εμφανίζεται στην τέχνη του επεξεργασμένο και μεταμφιεσμένο. Θα λάβει μέρος στον έντονο διάλογο για τα εθνικά και με την ευρεία έννοια πολιτικά θέματα ενσωματώνοντάς τα στο έργο του με ολιστικό τρόπο. Θα ορίσει τον υπερρεαλισμό σαν αντιμετώπιση της ζωής με πάθος ως τις πιο ακραίες της μεταφυσικές προεκτάσεις. Όσο για

⁴ Πρβ. τα λόγια του Εγγονόπουλου: “Τα χρόνια λέω μας διδάσκουν πως όσο μια τέχνη έχει τοπικό χαρακτήρα, τόσο και πιο παγκόσμιος ενδιαφέροντος είναι. Πως όσο είναι πιο προσωπική, τόσο πιο παγκόσμιος χαρακτήρα είναι.” (Κεντρωτής, 1999:15).

τον παράδοξο συνδυασμό στοιχείων παράδοσης και νεωτερικότητας στο έργο του (τι γυρεύει π.χ., ο Βελισάριος με τον Εμπειρικό, ο Μπολιβάρ με τον Ανδρούτσο, ο Παρμενίδης με τους αρχιτέκτονες της Αγια-Σοφιάς, η βυζαντινή τέχνη με το σουρρεαλισμό), τον θεωρεί εναρμονισμένο “με τα ελληνικά ιδανικά, που επιβάλλουν ανανέωση, εξέλιξη, ζωή, αποφυγή κάθε ακαδημαϊκής προσήλωσης” (Κεντρωτής, 1999). “Η αντίληψη του χώρου του Βυζαντινού καλλιτέχνη και του υπερρεαλιστή δε διαφέρουν πολύ”, θα γράψει δικαιολογώντας την παραβατικότητα του το 1945 ο Αλέξανδρος Ξύδης. “Ο ένας αγνοούσε την καθαρά λογική (γεωμετρική) οικοδόμηση του χώρου που ανακάλυψε η Αναγέννηση, ο άλλος την αρνήθηκε” (Ξύδης, 1976:154).

Από την άλλη πλευρά, η προσέγγισή του στα εθνικά θέματα είναι επίσης υποκειμενική και αντιφατική, και απομακρύνεται από εκείνη της γενιάς και της τάξης του είτε στην προοδευτική, είτε στη συντηρητική της έκφραση. Εξυψώνει την αρχαιοελληνική παράδοση χωρίς να την εξιδανικεύει και ο πατριωτισμός του είναι υποκειμενικός, αμφίσημος και υπερβατικός εξίσου. Στον πρόλογο του “Μπολιβάρ”, δηλώνοντας την πρόθεσή του να τραγουδήσει παράλληλα για τον Λατινοαμερικάνο αγωνιστή και τον Οδυσσέα Ανδρούτσο σημειώνει ότι δεν το επιχειρεί “για το ό,τι και οι δυο τους υπήρξαν για τις πατρίδες, τα έθνη και τα σύνολα / και άλλα τέτοια παρόμοια που δεν εμπνέουν. / [...] παρά γιατί σταθήκανε μες στους αιώνες και οι δυο τους μονάχοι πάντα κι ελεύθεροι, / μεγάλοι, γενναίοι και δυνατοί / [...] για ν’ αρματώσουνε καράβι, ν’ ανοιχτούν, να φύγουνε, όμοιοι με τραμ που / ξεκινάει, άδειο κι ολόφωτο μεσ’ τη νυχτερινή γαλήνη των μπαχτσέδων με ένα / σκοπό του ταξιδιού: προς τ’ άστρα”.

Συμπεράσματα και ευρύτερη σύγκριση

Συνοψίζοντας τα χαρακτηριστικά αυτής της παράξενης συγγένειας του Εγγονόπουλου με τους Μεσοαμερικανούς σουρρεαλιστές, θα αναφερθούμε επιπρόσθετα στην αισθητική, πολιτισμική και κοινωνικοπολιτική πλευρά τους.

Στις αισθητικές ομοιότητες θα πρέπει να συμπεριληφθούν η έλλειψη ή περιθωριακή χρήση της αφαίρεσης και ο τρόπος που προβάλλουν το χρώμα, το σώμα ή το πρόσωπο και τον άνθρωπο. Και ο μεν και οι δε μοιράζονται — όπως θα έλεγε ο Εγγονόπουλος — μια σπατάλη φύσεως και ηλίου γύρω τους που δεν τους επιτρέπει να καταστήσουν τα θέματά τους αφηρημένα σύμβολα. Οι μορφές των Μεξικανών τοιχογράφων είναι καθημερινά ανθρώπινα σώματα, η Φρίντα Κάλο αλλεπάλληλα κρύβει και αποκαλύπτει το δικό της πρόσωπο. Οι μορφές του Εγγονόπουλου είναι αρχετυπικά γυμνά σώματα, στα οποία — δήλωση του ίδιου — μπορεί να τοποθετήσει κανείς το δικό του πρόσωπο. Και οι μεν και οι δε κυριαρχούν στο χώρο με μια παράξενη θεατρικότητα.

Μακροχρόνιοι αγώνες για ανεξαρτησία από ξένους κατακτητές ή τη δυτική αποικιοκρατία αποτυπώνονται επίσης στο έργο τους με παρόμοιο αλλά και διαφορετικό τρόπο, συνδέοντας την έννοια της συλλογικής και ατομικής ελευθερίας

με τα εθνικά θέματα. Και οι μεν και οι δε χρησιμοποίησαν τις άδειες που τους παρείχε ο σουρρεαλισμός για να τον ριζοσπαστικοποιήσουν προσθέτοντάς του την εθνική διάσταση. Στη λατινοαμερικανική εκδοχή τους δίνουν προβάδισμα στους Ινδιάνους αυτόχθονες που είναι διπλά αποικισμένοι, πρώτα μέσα στη χώρα τους από το κυρίαρχο και προσανατολισμένο στην Ευρώπη στοιχείο, και δεύτερο εξαρτημένοι οικονομικά από τα βιομηχανοποιημένα έθνη της γης. Στην ελληνική τους εκδοχή, εκτός από τον εξωτερικό (Γερμανό ή Τούρκο), ο εχθρός, ο Άλλος, είναι περισσότερο εσωτερικευμένος και δυσδιάκριτος: είναι ο Έλληνας και ο άλλος Έλληνας, ο δυτικός ορθολογιστής και ο χριστιανός ορθόδοξος, ο καθαρευουσιάνος και ο δημοτικιστής, ο αστός κι ο άλλος αστός, ο υπερρεαλιστής και ο άλλος υπερρεαλιστής (Φαλίδα, 2004). Υπαρκτές και κάποτε βασανιστικές διχοτομίες της νεοελληνικής πολιτικής σκέψης, συντιθέμενες και αντιτιθέμενες, βαλμένες ανάκατα μαζί αλλά και δογματικά χώρια.

Οι δύο Ισπανίες στον εμφύλιο. (Salvador Dalí, *Ισπανία*, 1938).

Frantzi, Kyriaki. 2007. "...και σ' αγαπώ παράφορα": Απήχησης του εθνικού σε έργα πρώιμων σουρρεαλιστών στην Ελλάδα και στις χώρες του εγγύς Νότου / Early Greek and Mesoamerican Surrealists: A Comparison. In E. Close, M. Tsianikas and G. Couvalis (eds.) "Greek Research in Australia: Proceedings of the Sixth Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University June 2005", Flinders University Department of Languages - Modern Greek: Adelaide, 557-572.

Τελειώνοντας και στο περιθώριο αυτής της παρουσίασης, αξίζει να επισημάνουμε ότι απηχήσεις του εθνικού στους σουρρεαλιστές της περιφέρειας δεν εντοπίζονται μόνο στη ζωγραφική αλλά και στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο, και δεν περιορίζονται στην Ελλάδα και στο Μεξικό. Ο Αλέξανδρος Ξύδης το 1938 ανιχνεύει κοινά σημεία ανάμεσα στους Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Joan Miró, Yves Tanguy και René Magritte αποδίδοντάς τα στη μεσογειακή και λατινική τους προέλευση. Η επίδραση του καθολικισμού από το μεσοπόλεμο ως το τέλος του εικοστού αιώνα συνεχίζεται αμείωτα και πολλαπλασιαστικά στα όψιμα έργα του Salvador Dalí και κυριαρχεί στις ισπανικές και μεξικανικές ταινίες του Luis Buñuel. Στα πρώτα σαν αισθητικό εργαλείο υψηλής μεταφυσικής αναζήτησης, στις δεύτερες (Brown, 1996) σαν έκφραση μεσαιωνικής βίας και καταπίεσης που κατατρέχει διαχρονικά τον ισπανόφωνο κόσμο.

Ένας εξαιρετικά έντονος διάλογος με την τοπική ή συλλογική εθνική παράδοση αναπτύσσεται ανάμεσα σε καλλιτέχνες και συγγραφείς και σε άλλες χώρες της Λατινικής Αμερικής. Στη Γουατεμάλα ο Minguel Angel Asturias χρησιμοποιώντας τεχνικές του ευρωπαϊκού σουρρεαλισμού αναδημιουργεί στοιχεία μύθων των Μάγια και υποστηρίζει την άποψη ότι η χώρα του είναι από τη φύση της σουρρεαλιστική. Στην Κούβα ο Carpentier απορρίπτει το σουρρεαλισμό ως εκδήλωση της αποικιοκρατίας και του αντιπαραθέτει τον αυτόχθονα (λατινοαμερικανικό) μαγικό ρεαλισμό, ενώ ο επίσης Κουβανός κυβιστής και σουρρεαλιστής ζωγράφος Wilfredo Lam και ομότεχνοί του στα νησιά της Καραϊβικής Αϊτή και Μαρτινίκα θεωρούν το σουρρεαλισμό απελευθερωτικό και τη συγκρότηση ταυτότητας της Λατινικής Αμερικής διαπολιτισμική (transcultural) (Bermudez, 2004).

Αλλά και πέρα από τη γεωγραφική περιοχή που εξετάζουμε εδώ, αναλύοντας το θέμα της αποαποικιοποίησης στην ποίηση, η συγκριτική λογοτεχνική έρευνα συνεξετάζει έργα των Tangor, Yeats, Senghor, Césaire, and Neruda της περιόδου 1914–1950 αναφέροντας ως κοινό παρονομαστή τους την ανάμεικτη χρήση της λαϊκής τέχνης, σουρρεαλιστικών στοιχείων και της μυθολογίας για τη δημιουργία ή επαναδημιουργία του μύθου του έθνους, με κύριο άξονα την αντίσταση στον ετεροκαθορισμό από την Ευρώπη (Mehta, 2004). Μια συγκριτική ανάλυση του ελληνικού και σερβικού σουρρεαλισμού διαπιστώνει επίσης έντονο εθνικό προσανατολισμό που ενσωματώνει αρχαϊκά, τοπικά μυθολογικά, φολκλορικά, ιστορικά και θρησκευτικά στοιχεία (Budisavljevic-Orparnica, 1991).

Ωστόσο η συγκριτική έρευνα χρειάζεται να επισημάνει και τις διαφορές. Η τέχνη των muralists αντλεί την τολμηρή έμπνευσή της από έναν ευρύτερο γεωπολιτικό χώρο και διατυπώνει ένα παναμερικανικό όραμα σε αντιδιαστολή με εκείνη των Ελλήνων σουρρεαλιστών που εστιάζεται στο χώρο των Βαλκανίων. Ταυτόχρονα χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη ρευστότητα στον τρόπο που αντιλαμβάνεται και αποτυπώνει τις μορφές, το χώρο και τα αντικείμενα. Ως προς την πολιτική διάσταση της τέχνης τους διχασμένοι εμφανίζονται οι πρώιμοι σουρρεαλιστές σε χώρες με συγκεντρωτικά καθεστώτα. Στις πρώην σοσιαλιστικές χώρες (Τσεχοσλοβακία και Ρουμανία) είτε αποποιούνται ηχηρά το εθνικό στοιχείο είτε

το υιοθετούν, και στις δυο περιπτώσεις για να διαφοροποιηθούν από το καθεστώς. Αν και η καθολική χριστιανική παράδοση προσεγγίζεται επαναστατικά και κριτικά σε έργα Ισπανών σουρρεαλιστών όπως των Salvador Dalí και Luis Buñuel, δεν πρέπει να αποκρύπτεται παράλληλα το γεγονός ότι άλλοι σουρρεαλιστές στην Ισπανία φλέρταραν με τον φασιστικό εθνικισμό μετά την επιβολή της δικτατορίας του Φράνκο. Ως προς τη φυλετική διάσταση του σουρρεαλιστικού κινήματος ανοιχτό παραμένει το θέμα της αναπαράστασης του θηλυκού στα έργα των αντρών — κατά πλειοψηφία — σουρρεαλιστών κέντρου και της περιφέρειας. Αλλά η συνεξέταση όλων αυτών των πληροφοριών είναι θέμα μακροχρόνιας διατριβής ή πιο εμπεριστατωμένης έρευνας.

Βιβλιογραφία

Αστρολάβος, 1999

Νίκος Εγγονόπουλος, *μυθολογία, Βυζάντιο, επανάσταση* / κειμ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Athens: Αστρολάβος.

Βαγενάς, 2004

Νάσος Βαγενάς, *Παράπλευρες κριτικές απώλειες* (*Ως διά κριτικής μαγγανείας έχουμε την απαλλαγή του Εγγονόπουλου από την ασθένεια της ελληνικότητας), Athens: *Το Βήμα*, 22 Φεβρουαρίου.

Πατρομανωλάκης, 1998

Πώργος Πατρομανωλάκης, "Φασισμός και λόγος", Athens: *Το Βήμα*, 25 Ιανουαρίου.

Εγγονόπουλος, 1977

Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα, Τόμος Β'*, Athens: Ίκαρος Εκδοτική Εταιρεία.

Εγγονόπουλος, 1993

Νίκος Εγγονόπουλος, "...και σ' αγαπώ παράφορα", *γράμματα στη Λένα, 1959–1967*, Athens: Ίκαρος.

Ιατρόπουλος, 1973

Δημήτρης Ιατρόπουλος, *Μπολιβάρ ο απελευθερωτής: Μια δοκιμή Αφιέρωμα στα 30 χρόνια του Νίκου Εγγονόπουλου, 1943–1973*, Athens: Καστανιώτης.

Κεντρωτής, 1999

Νίκος Εγγονόπουλος, Κεντρωτής Γ., *Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά. Συνεντεύξεις, σχόλια και γνώμες*, Athens: Ύψιλον/Βιβλία.

Κουμπής, 1999

Αδαμάντιος Κουμπής, *Πίνακας λέξεων των ποιημάτων του Νίκου Εγγονόπουλου*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Εύδης, 1976

“Εγγονόπουλος και Σουρρεαλισμός”: 149–161 στο Αλέξανδρος Εύδης, *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης. Α. Διαμόρφωση και εξέλιξη*, Athens: Ολκός.

Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, 1983

Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, *Νίκος Εγγονόπουλος*, Athens: Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

Φαλίδα, 2004

Έφη Φαλίδα, “Τέσσερα χρόνια στη σκιά του Νίκου Εγγονόπουλου. Σαν χαμαιλέοντας”, Athens: *Τα Νέα*, 7 Φεβρουαρίου.

Andersen, 2002

Corinne Elisabeth Andersen, *Representing the Subject. An Interdisciplinary Study of Women's Autobiography, Self portraiture, and Autoethnography in the Twentieth Century*, PhD Thesis, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Bermudez, 2004

Maria Clara Bernal Bermudez, *Latin America beyond Lo Real Maravilloso: Lam, Surrealism and the Creolite Movement (Wifredo Lam, Alejo Carpentier, Fernando Ortiz, Martinique, Haiti, Cuba)*, PhD Thesis, University of Essex, United Kingdom.

Bernstein, 1998

Lisa Ellen Bernstein, *Self –Othering as a Strategy of Women's Creative Expression in Literature and Art*, MA, University of Maryland, College Park.

Boukalas, 2003

Pantelis Boukalas, *Greek Poetry in the Late Twentieth Century*.

<http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Gramma//8/03.boukalas-abiW.html>

Brown, 1995

Jerome Albert Brown, *Inheritors of the Black Legend: Francisco Goya and Luis Bunuel (Mexico, Spain)*, MA, Rice University.

Budisavljevic-Oparnica, 1990

Maria Budisavljevic-Oparnica, *The Archaic Roots of Balkan surrealism: A Study of Modern Serbian and Greek Poetry*, PhD Thesis, University of Southern California.

Fuentes, 1998

Carlos Fuentes, *Diary of Frida Kahlo*, New York: Harry N. Abrams.

Garfinkle, 2003

Deborah Helen Garfinkle, *Bridging East and West: Czech Surrealism's Interwar Experiment*, PhD, University of Texas at Austin.

Greeley, 1996

Robin Adele Greeley, *Surrealism and the Spanish Civil War: Politics and the Surrealist Imagination*, PhD, University of California.

Herrera, 2002

Hayden Herrera, *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, USA: Perennial.

Institut Français d'Athènes, 1987

Nicos Engonopoulos. Huiles, Tempera et Livres. 13–28 Novembre, Athens: Institut Français d'Athènes.

LaCoss, 2001

Donald Wendell LaCoss, *The Revolutionary Politics of Surrealism in Paris, 1934–1939 (France)*, PhD Thesis, University of Michigan.

Mehta, 2004

Linn Cary Mehta, *Poetry and Decolonization: Tagore, Yeats, Senghor, Césaire, and Neruda, 1914–1950 (Rabindranath Tagore, India, William Butler Yeats, Ireland, Leopold Sedar Senghor, Senegal, Aime Césaire, Martinique, Pablo Neruda, Chile)*, PhD Thesis, Columbia University.

Nadeau, 1989

Bureaus de Recherches Surrealistes (Louis Aragon, Antonin Artaud, Jacques Baron, Joë Bousquet, J. -A. Boiffard, Andre Breton, Jean Carrive, René Crevel, Robert Desnos, Paul Ilaurd, Max Ernst, *et al.*), “The Declaration of January 27, 1924”. In Maurice Nadeau, *The History of Surrealism: 240–241*, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

Rochford, 1993

Desmond Rochford, *Mexican Muralists: Orozco Rivera Siqueiros*, London: Laurence King.

Strom, 1999

Kirsten Joann Strom, *Making History: Surrealism and the Invention of a Political Culture (France)*, PhD Thesis, University of Iowa.

Έργα ζωγραφικής

Giorgio de Chirico

Love song, 1915. Oil on canvas, 73x59.1 cm. The Museum of Modern Arts, New York, NY, USA.

Hector and Andromache, 1917. Oil on canvas. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, Italy.

The Disquieting Muses, 1918. Oil on canvas. Private collection.

The Prodigal Son, 1922. Oil on canvas. Museo d'Arte Contemporanea, Milan, Italy.

Diego Rivera

Creation, 1922–1923. Encaustic and Gold Leaf, Mexico City, Escuela Nacional Preparatoria, Anfiteatro Bolivar.

Subterranean Forces, 1926. Fresco. Mexico City, Universidad Autonoma de Chapingo Chapel, east Wall.

Joan Miró

Siesta, 1925. Oil on canvas. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

The Bull Fight, 1945. Oil on canvas. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

Yves Tanguy

The Ribbon of Extremes, 1932. Oil on canvas, 35x45 cm. Private collection.

René Magritte

La condition humaine, 1933. Oil on canvas, 100x81 cm. The National Gallery of Art, Washington, DC, USA.

Salvador Dali

Barcelonese Mannequin, 1927. Oil on canvas, 78¾x59". Private collection. New York.

Spain, 1938. Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, Netherlands.

The Temptation of Saint Anthony, 1946. Oil on canvas. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels.

Christ of Saint John of the Cross, 1951. Oil and canvas, 205x116 cm. Glasgow Art Gallery and Museum.

Κινηματογραφικά έργα

Luis Bunuel

Un Chien andalou (1928).

L' Age d'or (1930).

Las Hurdes (1932).

Viridiana (1961).

The Exterminating Angel (1962).

Simon of the Desert (1965).

Ηλεκτρονικές πηγές

<http://www.engonopoulos.gr>

<http://www.abcgallery.com>

<http://www.fbuch.com>

<http://www.diegorivera.com/index.php>

<http://www.fridakahlo.it/>

<http://www.nga.gov/cgi-bin/pimage?68966+0+0>

<http://www.halter.net/gallery/miro-tf.html>

<http://www.dali-gallery.com/html/galleries/painting01.html>